TEEMU MÄKI **NÄKYVÄ PIMEYS**

esseitä taiteesta, filosofiasta ja politiikasta

Kuva
LIKE

NÄKYVÄ PIMEYS

TEEMU MAKI

NÄKYVÄ PIMEYS

esseitä taiteesta, filosofiasta ja politiikasta

LIKE

Kirjan kirjoittamiseen on saatu tukea Valtion kuvataidetoimikunnalta.

© 2005 Teemu Mäki ja Kuvataideakatemia

KUVA

Kuvataideakatemia
Kaikukatu 4
00530 Helsinki
www.kuva.fi

Kannen kuvat: Teemu Mäki, 2000
Lapsi ja apina / Lähiön rakentaminen, satama, sateenkaari
Valokuvapari on sarjasta "Relativismi on absoluuttisesti totta".

Ulkoasu: Karoliina Taipale/Like

LIKE

Meritullinkatu 21
00170 Helsinki
www.like.fi

ISBN 952-471-417-5

Painopaikka: Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä 2005

SISÄLLYS

ESIPUHE **9**
Esseitä taiteesta, filosofiasta ja politiikasta 9
Taiteelliset tohtoriopinnot 9
Miksi esseitä, miksi juuri nämä esseet? 11
Mitä on taiteen oma tieto? 13
Kiitokset 14

OLEMME MURHAAJIA **16**
Maito 16
Miksi pohtia väkivaltaa? 17
Väkivalta on vahingollista ja uhrin tahdon vastaista 19
Ruumiillinen väkivalta 20
Ruumiillinen väkivalta yhteishyvän asialla 22
Henkinen väkivalta 23
Eksplisiittinen väkivalta 25
Rakenteellisen väkivallan teoria 26
Rakenteellisen väkivallan ruumiillinen versio 29
Rakenteellisen väkivallan henkinen versio 33
Väkivalta ja oikeudenmukaisuus 38
Väkivalta ja pahuus 39
Mitä tapahtuu kun myönnämme olevamme murhaajia? 42
Miksi vastustaa riistoa, jos on itse senedunsaaja? 46
Väkivalta on kivaa 51
Ihminen ei ole pankki, ihminen on pommi 57
Markiisi ei ole päivänvarjo 66
Lisätietoa ja kokemusta 67
Viitteet 68

TAITEEN TEHTÄVÄSTÄ JA RIIPPUMATTOMUUDESTA **69**
Johdanto 69
Taiteen tehtävä 69
Sosiaalipolitiikka ohjaa taidetta enemmän kuin kulttuuripolitiikka 70
Miksi taide ei kannata? 71
Taide, mainosrahoitteisuus ja sponsorit 72
Taide, laki ja moraali 73
Arvokeskustelua teoilla ja teoksilla 74
Lisätietoa ja kokemusta 75

KISSA **76**
Kissantappo 77
Kissavideo ja sensuuri 77
My way, a work in progress 78
Kissantappokohtauksen taiteellinen funktio 80
Väkinäistä seksiä, mitä varten? 81
Saako eläimen tappaa taiteen vai illallisen vuoksi? 84
Sallia tappaminen, kieltää kidutus? 85
Syvimpien tunteiden loukkaamisesta 88
Moraalisen hädän kylväminen on parempaa kuin esikuvan tarjoaminen 90
Kissakohun henkilökohtaiset seuraukset 91
Kissakohu ja Kiasman nöyryytys 96
Kissakohun yleiset seuraukset 97

Viha on nautintoaine 99
Kansalaistottelemattomuudesta 99
Filosofisesta suvaitsevaisuudesta 100
Lopuksi 101
Lisätietoa ja kokemusta 102

KRITIIKKI, YLEISÖ JA KRIITTINEN TAIDE 103
Taidekritiikki ei ole palautetta 103
Kaksi intentioharhaa (taidekritiikin vitsaukset, osa 1) 104
Taide kontekstinsa orjana (taidekritiikin vitsaukset, osa 2) 106
Taitoluistelukritiikki (taidekritiikin vitsaukset, osa 3) 107
Lokerointiin tyytyminen (taidekritiikin vitsaukset, osa 4) 108
Lähiluvun puuttuminen (taidekritiikin vitsaukset, osa 5) 109
Ajan siivilä (taidekritiikin vitsaukset, osa 6) 110
"Kaikki tulkinnat ovat yhtä hyviä" (taidekritiikin vitsaukset, osa 7) 110
Henkilökohtainen palaute 113
Taide on välittömän kommunikaation vastakohta 114
Yleisö abstraktiona ja taidehistoria yleisönä 117
Mikä on taiteen ja viihteen ero? 117
Mitä on kriittinen taide? 120
Lisätietoa ja kokemusta 125
Viitteet 126

TAIDE JA KONTEKSTI 127
Taideteoksen kontekstin määritelmä 127
Essentialismin jälkeen 127
Kuinka paljon asiantuntemusta taidekokemus edellyttää? 130
Mitä luetaan mukaan? 132
Teoksen tulkintatapa riippuu käyttötarkoituksesta 134
Autonomisen teoksen idea 136
Kontekstin merkitys on erilainen eri taiteissa 137
Teoksen rajat ja konteksti: oma strategiani tekijänä ja yleisönä 140
Lisätietoa ja kokemusta 143

TAIDE JA TERAPIA 144
Terapian määritelmä 144
Terapian ja filosofian ero 145
Mikä terapiassa ja taiteessa on samaa? 146
Mitä ovat "terapeuttiset puuhat"? 148
Mikä on terapian ja taiteen ero? 150
Johtopäätös 151
Lisätietoa ja kokemusta 151

TAIDE KOKONAISVALTAISENA FILOSOFIANA JA POLITIIKKANA 152
1. JOHDANTO 152
Voiko taide *olla* filosofiaa ja politiikkaa, ei vain niiden ilmaisuväline? 152
2. MITÄ POLITIIKKA ON? 154
Politiikka pääasiana ja politiikka sivutuotteena 154
Politiikka on myös luomista, ei vain painia 155
Politiikka yhteisön toimintana ja politiikka yksilön kokemuksena 156
3. MITEN TAIDE ON POLITIIKKAA, MITEN TAIDE ON FILOSOFIAA? 158
Onko Agit-Prop poliittista taidetta? Entä abstrakti ekspressionismi? 158
Simppelisti massoille, vaikeasti hankalille? 163
Yhteenvetoa 164
Luigi Nono vastaan Agit-Prop ja Eisenstein:
runollinen montaasi vastaan propagandistinen 169
Onko (poliittinen) sisältö taideteoksessa vai siihen projisoiduissa
selityksissä? (Tapaus Sostakovits) 176
Tahallaan ja tahattomasti suorasukaisen poliittinen taide 187
Suorinkin poliittinen taide on aina väitelauseitaan enemmän 190
Kansanvalistustaide 191

Peruskouluopetuksen tasoista yliopistotutkimusta –
kansanvalistustaiteen ja pohtivan taiteen kivulias suhde 194
Pohdiskelu tekee poliittisesta taiteesta filosofiaa 200
Taide muovaa eetosta 202
Taide on poliittista tulkinnanvaraisuudestaan huolimatta
(osa yksi: Morton Feldman) 204
Taide on poliittista tulkinnanvaraisuudestaan huolimatta
(osa kaksi: Matthias Grünewald ja Robert Bresson) 206
Taide sytyttää poliittista keskustelua ja pohdiskelua 211
Konkreettisia tekoja, joilla on vertauskuvallinen merkitys 212
Terrorismi on taidetta 216
Viihde vastaan taide – (poliittisen) kokemuksen levikki ja voimakkuus 218
Markkinoiden tuolla puolen: taide on oman tekemisensä palkkio 223
Taiteellinen vai kapitalistinen itsekkyys? 228
Taideteos on radikaalihyödyke 229
Yhteenveto: miten taide on poliittisesti ja filosofisesti mielekästä? 241
4. MITÄ FILOSOFIAA TAIDE OLENNOI? 243
Filosofian ruokalistalle kuuluu kaikki 243
Perimmäisten arvojen ongelma 246
Taide arvojen luomisena, perspektivisminä ja moraalifilosofian
estetisaationa (Nietzschen taide) 252
Kubismia ja kokonaisvaltaisuutta 257
Kivun ääntäminen (Lyotardin taide) 258
Taide kiteyttäjänä ja yhteensovittamattomien näkökulmien
kontrapunktina (Zimmermannin filosofia) 259
Taide ruumiillisena moraalifilosofiana (Adornon taide) 263
Estetisaatio ja tuhlaus (Bataillen taide) 266
Estetisaation ankkurit 266
Yhteenveto 268
Lisätietoa ja kokemusta 268
Viitteet 272

TYÖKALUPAKKI 273
Johdanto 273
Miten päädyin taiteilijaksi? 274
Kuvittelu on tärkeintä 276
Virtuositeetti ja taide 278
Mitä formalismi esittää? 281
Maalaus subjaktiivisuutena 285
Maalaus ja muut kielet 288
Mitä muotokuvamaalaus on? 289
Muotokuvamaalaus eksistentialismina 295
Muotokuvamaalaus, kuolema, moniminäisyys ja ihmissuhteet 398
Luonnos, valokuva ja peili maalauksen apuvälineenä 301
Luonnollinen viivapiirros ja luonnottomat värit (osa 1, kolmen kalvon tekniikka) 303
Luonnollinen viivapiirros ja luonnottomat värit (osa 2, väritekniikka) 304
Luonnollinen viivapiirros ja luonnottomat värit (osa 3, filosofia) 308
Allegoriamaalaus 311
Intentio ja itsensä ylittäminen 315
Systemaattisuuden ja holtittomuuden yhdistäminen allegoriamaalauksessa 319
Onko maalauksen koolla väliä? 322
Grafiikan viehätys 324
Viivan filosofia (mitä piirtäminen on?) 329
Teoksen signeeraamisesta ja nimeämisestä 334
Mikä on taideteoksen ja taidenäyttelyn suhde? 335
Moniosaiset teokset 340
Abstraktion näköiset osat moniosaisissa teoksissani 344
Tekstin ja kuvan kontrapunkti 349
Kollektiivimaalaus pedagogian ja taiteilun yhdistelmänä 352
Valokuva ja valokuvallisuus 356
Maalarin ja valokuvaajan ero 362

Performanssi ei ole katoavaa taidetta (mitä performanssi on? 1. osa) 365
Konkreettinen teko, jolla on vertauskuvallinen merkitys (mitä performanssi on? 2. osa) 369
Teksti ja liha törmäävät, näyttelijää ei siihen tarvita (mitä performanssi on? 3. osa) 372
Video antaa etäisyyttä, elokuva tyrkyttää samaistumista 376
Tehdäkö esitys vai esine? (esitystaiteesta, osa yksi) 383
Elävän esityksen myytti (esitystaiteesta, osa kaksi) 388
Mitä tapahtuu sitten, kun esitystä ei enää erota tallenteesta katsomalla ja kuuntelemalla? (esitystaiteesta, osa kolme) 390
Installaatio, esineiden performanssi 393
Essee ja runo 396
Lisätietoa ja kokemusta 397
Viitteet 498

MITÄ ON SOSIALISMI NYT? 399
Mitä on sosialismi nyt? 399
Mitä sosialismi ei ole? 402
Miksi "ihmiskasvoinen" kulutuskapitalismi ei kelpaa? 404
Loppusanat 406
Lisätietoa ja kokemusta 407

VOODOO JA TAIDE 408
Voiko ateisti kiinnostua voodoosta tavalla, joka ei olisi tyhmä? 409
Voodoo uskontona 411
Voodoo relativismina 413
Voodoo taiteena 416
Legba, Picasso ja Beyus 418
Amatööreistä koostuva kollektiivi voi olla virtuoosi 420
Onko voodoo taidetta vai populaarikulttuuria? 421
Voodoo ja työ 423
Voodoo sosialistisena realismina 425
Minäpäs olenkin voodootaiteilija! 425
Huumevoodoo, turistivoodoo ja sirkusvoodoo 426
Voodoo ei valista, mutta ei ole valistusta vastaankaan 427
Fela Kutin poliittinen voodoo 429
Mikä on voodoon ja eskapismin ero? 435
Mitä iloa voodoosta on, ellei usko magiaan? 439
Lisätietoa ja kokemusta 441
Viitteet 443

ESIPUHE

ESSEITÄ TAITEESTA, FILOSOFIASTA JA POLITIIKASTA

Tässä kirjassa on kymmenen esseetä taiteesta, filosofiasta ja politiikasta. Nämä usein aivan erillisiltä näyttävät alueet sekoittuvat teksteissäni, sillä pidän taidetta sekä filosofian että politiikan kokonaisvaltaisimpana muotona. Esseessä *Taide kokonaisvaltaisena filosofiana ja politiikkana* perustelen tätä näkemystäni tarkemmin.

Jokainen kirjan esseistä on itsenäinen, luettavissa erikseen. Siksi kirjassa on toistoa, jota lukija saattaa pitää tomppelimaisena jankutuksena. Toivon kuitenkin, että jankutuksen tuottamaa haukotushaittaa suurempi on tekstien itsenäisyyden tuottama hyöty, se että teoksesta voi poimia luettavakseen esseen kerrallaan.

Vaikka viittaan kirjassa usein toimintaani taiteilijana, olen tarkoittanut esseeni itsenäisiksi olioiksi. Kirjoittaessani tavoitteeni on siis ollut sama kuin jokaista taideteosta tehdessäni: teos, jonka nauttiminen ei edellytä mitään tietoa tekijästä, hänen intentioistaan tai muista teoksistaan.

TAITEELLISET TOHTORIOPINNOT

Tämä kirja on myös osa tohtoritutkintoani Kuvataideakatemiassa. Opinnäytteeni pääosa olivat taideteokset, jotka olivat esillä vuonna 2002 Helsingin taidehallissa. Esseekirja päättää opintoni.

Lukijan ei tarvitse piitata siitä, että kirja on osa tohtorintutkintoani. Jos pitää tätä kirjan tutkinnollista tarkoitusta epäkiinnostavana, voi hypätä suoraan seuraavaan väliotsikkoon. Koska taiteelliset tohtoriopinnot ovat kuitenkin vielä uusi, kiistelty ja uteliaisuutta herättävä ilmiö, jota koskeviin kysymyksiin minäkin joudun jatkuvasti vastailemaan, kerron nyt lyhyesti miten tutkintooni päädyin ja mistä taiteellisissa tohtoriopinnoissa mielestäni on kyse.

Opiskelin Helsingissä, Kuvataideakatemiassa, vuosina 1986–1990, jolloin koulu ei ollut vielä yliopisto, vaan ”korkeakouluun rinnastettava oppilaitos”, kuten Suomen valtio laitoksen statuksen silloin virallisesti määritteli. Kun maisteriopinnot tulivat mahdollisiksi 1990-luvun puolivälissä, suoritin maisteritutkinnon pitämällä Helsingissä, Kaapelin Galleriassa, lähinnä

maalauksista koostuneen yksityisnäyttelyn ja tekemällä videoteoksen *Pyhä Tiskivesi* (1996). Videoteoksen monologiteksti, yhdessä **Juha-Pekka Hotisen** (1957–) kanssa kirjoittamani, oli opinnäytteeni "kirjallinen" osuus.

Sain tilaisuuden jatkaa opintojani, kun tohtorikoulutus alkoi Kuvataideakatemiassa vuonna 1997. Meitä silloin koulutusohjelmaan hyväksyttyjä oli kuusi. Muutaman vuoden tauon jälkeen yliopisto alkoi ottaa yhden tai kaksi uutta tohtoriopiskelijaa vuodessa. Nyt kun pari on jo valmistunutkin, voi sanoa, että Kuvataideakatemian tohtorikoulutusjärjestelmä on vakiintunut.

Kuvataideakatemian tutkintosäännön mukaan tohtoriopinnäytteen pääosan tulee olla "merkittävä taiteellinen työ". "Merkittävän taiteellisen työn" tukena pitää olla kirjallinen osuus, jonka täytyy elimellisesti liittyä taiteelliseen työhön. Oma "merkittävä taiteellinen työni" olivat siis Helsingin Taidehallissa esittämäni taideteokset: maalauksia, piirustuksia, valokuvia, videoita ja installaatio. Supistetussa muodossa sama näyttely oli esillä myös Lönnströmin taidemuseossa Raumalla, Jyväskylän kaupungin taidemuseossa, Tallinnan taidemuseossa (Estonian Art Museum In Rotterman Salt Storage) ja Gdanskin taidemuseossa (Laznia) Puolassa. Näistä teoksista saa informatiivisen käsityksen plaraamalla näyttelyn yhteydessä julkaistua taidekirjaa, *Teemu Mäki* (2002) tai seikkailemalla kotisivuillani, www.teemumaki.com.

Henkilökohtaisen tohtoriopintosuunnitelmani otsikoksi Kuvataideakatemiassa hyväksyttiin alunperin: "Taide filosofisen ja poliittisen vakaumukseni kokonaisimpana muotona". Koska tähän rajaukseen mahtuu mitä vain, päätin yksinkertaisesti, että kaikki vuosina 1997–2001 tekemäni tai valmiiksi saamani teokset ovat osa opinnäytteeni taiteellista osuutta.

Akatemiassa toivottiin, että myös opinnäytteeni kirjallinen osuus olisi ollut valmis ja julkaistu tohtoroitumisnäyttelyni yhteydessä. En olisi pystynyt siihen, ainakaan haluamallani tavalla. Taidekirjani tekstiosuus koostui, **Ilona Reinersin** (1965–) kirjoittaman artikkelin ohella, vain taideteoksiin kirjoittamistani teksteistä. Kirjassa tämän tekstifragmenttikoosteen otsikko oli *Rikki #4*. Tekstit olivat poimintoja videoteoksissani lausutuista teksteistä, valokuvateosteni tekstipaneeleista ja maalausteni kuvapintoihin käsin riipustamistani teksteistä – ikään kuin palasia oopperalibretosta siis.

Minulle ehdotettiin silloin ja harmiteltiin jälkeenpäin, miksi en yksinkertaisesti nimennyt taidekirjassani julkaistua tekstifragmenttikoostetta opinnäytteeni kirjalliseksi osuudeksi. Ehdotus ja harmitus olivat ymmärrettäviä, sillä fragmenteissa olivat melko suorasanaisesti ja hyvin kompaktisti esiteltyinä sekä teosteni sanallistettavissa olevat teemat että taidekäsitykseni. Ehdotus oli ymmärrettävä myös siksi, että taiteellisten tohtoritutkintojen yhtenä pääongelmana pidetään opinnäytteen paisumista helposti kahden väitöskirjan kokoiseksi taakaksi. Paisuminen ei ole minua huolettanut, päin vastoin. Minusta taiteellisen tohtoriopinnäytteen on hyvä olla "kohtuuttoman" laaja, sillä muuten joko taiteellinen osuus, taideteokset, tai kirjallinen, tutkimuksellinen osuus, tutkielmakirja, usein jää heppoiseksi tyngäksi. Joskus molemmatkin.

Olin *Rikki #4* -fragmenttikoosteeseen tyytyväinen sellaisenaankin, alkuperäisistä teosyhteyksistään itsenäiseksi riuhtaistuna tekstinä, mutta halusin kirjoittaa myös paljon laajemmin ja erikseen, teoksistani irti – halusin siis kirjoittaa tämän kirjan.

Kirjan kirjoittaminen on viivästynyt, koska olen laiska ja monissa asioissa vastuuton. Kuvataideakatemia on patistanut minua valmistumaan, tietenkin omista taloudellis-raadollisista syistään, mutta en ole ottanut tuota lempeää painostusta vakavasti. Hidasteluni johtui myös siitä, että tämä kirja ei ole pakkopulla. Keskityin sen kirjoittamiseen, edes osa-aikaisesti, vasta kun se kiinnosti minua enemmän kuin muut houkutukset. Aina tulee näyttelykutsuja, esiintymistarjouksia, houkuttelevia taideprojekteja, joihin vastaamisesta on vaikea kieltäytyä. Aina ennen ne kuulostivat kivemmalta touhulta kuin perseenpuudutus kirjaa kirjoittamalla. Nyt on ollut toisin, kirjoittaminen on ollut hauskinta.

Taideyliopistoissa on erilaisia, keskenään kilpailevia käsityksiä tohtoriopintojen luonteesta. Yksinkertaisin on malli, jossa opiskelija tekee joko ”taiteellispainotteisen” tai ”tutkimuspainotteisen” opinnäytteen. Tässä mallissa opinnäytteen voi tehdä jopa niin ”tutkimuspainotteisesti”, ettei siihen välttämättä kuulu yhtään taideteosta. Vastaavasti ”taiteellispainotteinen” opinnäyte voi joskus olla nippu taideteoksia tai vaikkapa konserttisarja, joiden tueksi opiskelija kirjoittaa vain muodon vuoksi pikku tekstin käyttämästään tekniikasta tai tulkintatraditiosta.

Kuvataideakatemian tohtorikoulutuksessa ei ole tätä jakoa kahteen, se on varattu vain taiteilijoille ja siellä voi suorittaa vain ”taiteellispainotteisia” tutkintoja. Siellä elää myös sinnikäs haave sellaisesta tohtorikoulutuksesta, jossa taiteellinen ja tutkimuksellinen osuus sulautuisivat yhteen, lopputulos olisi kirjaimellisesti jonkinlaista ”taiteellista tutkimusta”. Siksi Kuvataideakatemialle – ainakin monille siellä – onkin aina eräänlainen institutionaalinen pettymys, jos tohtoriopiskelija kuitenkin tekee ensin taiteensa ja tunkee sitten tutkimuksellisen itsereflektionsa kirjan kansiin erikseen. Tuo pettymys on minusta turhaa, sillä taiteellinen ja tutkimuksellinen ulottuvuus voivat joka tapauksessa yhtyä taideteoksia ja tutkivaa tekstiä tuottavassa eetoksessa – sekä teoksia ja tutkivia tekstejä lukevan mielessä. Pitihän esimerkiksi filosofi **Maurice Merleau-Ponty** (1908–1961) taidemaalari **Paul Cezanne**a (1839–1906) nimenomaan *kolleganaan*, ei vain tutkimuskohteenaan.

MIKSI ESSEITÄ, MIKSI JUURI NÄMÄ ESSEET?

Valitsin kirjoitusteni lajiksi esseen. Essee on sekä kaunokirjallisuuden että asiatekstin laji, se seisoo sujuvasti tai kivuliaasti kahdessa veneessä yhtä aikaa. Siten se jo itsessään ruumiillistaa käsitystäni taiteesta filosofian ja politiikan olomuotona. Esseemuoto oli minulle hyvä myös siksi, ettei minun tarvinnut

tyytyä kirjoittamaan vain yhdestä aiheesta tai ryhtyä kirjoittamaan ”suurta teoriaa kaikesta”. Saatoin kirjoittaa monista eri aiheista ja näkökulmista, mikä on myös taiteellisen työskentelyni yksi pääperiaate: ottaa teokseen mukaan mahdollisimman monia erillisiä ja yhteensovittamattomia näkökulmia, jotta pysyisin uskollisena ihmismielen moniminäisyydelle ja todellisuuden ristiriitaisuudelle.

Mainitsen teksteissäni paljon taiteilijoita ja filosofeja nimeltä. Nämä eivät kuitenkaan ole lähdeviitteitä. Mainitsen heidät lähinnä suosituksina sille, joka haluaa etsiä lisää tietoa ja kokemusta käsittelemistäni asioista. Esseissä ja niitä seuraavissa ”Lisäietoa ja kokemusta” -listoissa olen laittanut taiteet ja tutkimukset tahallaan sekaisin. Vakaumukseni taiteesta filosofian ja politiikan kokonaisvaltaisena muotona tarkoittaa käytännössä esimerkiksi sitä, että maalaamiseeni on vaikuttanut varsinkin filosofi **Friedrich Nietzschen** (1944–1900) kirjoitukset ja ajatteluuni varsinkin jazzpianisti **Cecil Taylorin** (1932–) soitto.

Kirjoitin alun perin tekstejä kaiken maailman aiheista. Jotta kirja ei olisi paisunut liian paksuksi, jätin monia kirjoituksia pois, odottamaan seuraavaa kirjaa. Aluksi esseitteni teemat olivat täsmälleen samat kuin taideteosteni, vain käsittelytapa oli toinen, kuten esseessä *Olemme murhaajia*. Kirjoituksia valikoidessani painopiste kuitenkin siirtyi, pääosaan nousivat taiteen määritelmää ja roolia pohtivat tekstit – vaikka tietenkin myös jokainen taideteos olennoi ja puolustaa jotakin taiteen määritelmää ja tehtävää.

Perustelin taiteen pohtimiseen keskittymisen sillä, että taiteellisten tohtoritutkintojen päämäärä, ainakin Kuvataideakatemiassa, on tuottaa sekä parempaa taidetta että parempaa tietoa taiteesta. Miten teoreettista tuon tiedon pitäisi olla, se on tulkinnanvaraista ja tapauskohtaista, mutta silti taiteellisenkin yliopistotutkimuksen yksi päämäärä aina on lisätä *alan omaa tietoa*.

Tarkoitin kirjan kokonaisuudessaan opinnäytteeseeni kuuluvaksi, mutta Kuvataideakatemian tohtoritutkintojen neuvottelukunta, joka suoritti opinnäytteeni esitarkastuksen, rajasi kirjani esseistä viisi lyhyintä opinnäytteen ulkopuolelle. Opinnäytteeseen otettiin mukaan seuraavat esseet: *Olemme murhaajia*, *Kissa*, *Taide kokonaisvaltaisena filosofiana ja politiikkana*, *Työkalupakki* ja *Voodoo ja taide*. Kuvataideakatemian mukaan jättämällä loput esseet opinnäytteestä pois syntyi eheämpi kokonaisuus, lyhyet esseet poikkesivat liikaa opintosuunnitelmassani sovitusta tutkimusaiheesta. Olin eri mieltä, mutta lukija voi itse muodostaa oman mielipiteensä, sillä kompromissina kirjassa ovat kuitenkin mukana myös opinnäytteen ulkopuolelle jääneet esseet. Halusin lyhyet esseet mukaan koska monipuolisuus on minulle tärkeä arvo, eheys ei. Uskon myös, että lyhyet esseet ovat käteviä johdatuksia ajatteluuni. Olen pyrkinyt varsinkin lyhyissä teksteissäni lukijaystävällisyyteen, siihen, että kuka tahansa kiinnostunut saisi teksteistä otteen, lukijan ei tarvitse olla aihepiiriini ammatikseen vihkiytynyt. Ennen tätä kirjaa tohtoriopinnäytteekseni tekemäni taideteokset tarkoitin tietenkin yhtä lailla taiteen

ammattilaisista kuin ”ulkopuolisista amatööreistäkin” koostuvalle yleisölle. Nyt pyrin samaan myös opinnäytteeni kirjallis-teoreettisessa osassa. Toivon, että raapusteluni sekä lisää oman alani erityistietoa että rakentaa siltaa kohti muuta yhteiskuntaa ja yleisöä.

Kirjani alkaa väkivaltaa käsittelevällä esseellä *Olemme murhaajia*, jossa taide vilahtaa vain ohimennen. Tämä teksti tulee ensin, koska väkivalta moninaisine muotoineen ja merkityksineen on ehkä jopa taiteeni tärkein ja varmasti ainakin toistuvin teema. Väkivalta ja kuolevaisuus ovat niitä pysyvästi ratkaisemattomia peruskysymyksiä, joiden kohtaamiseksi kokonaisvaltaisimmalla tavalla minun on tehtävä taidetta. Siksi tämänkin teoksen kaikissa kirjoituksissa, ei vain ensimmäisessä, palaan näihin teemoihin yhä uudelleen. Useimmat esseistäni kuitenkin lähtevät taiteesta, käsittelevät taidetta – tai maailmaa taiteen kautta katsottuna – ne pyrkivät lisäämään taiteen omaa tietoa.

MITÄ ON TAITEEN OMA TIETO?

Mitä sitten on taiteen oma tieto, jota tässä kirjassa innokkaasti tavoittelen? Mitä on taiteen oma tieto, jonka luominen on määritelty taiteellisten tohtoriopintojen keskeiseksi tehtäväksi ja jolla taideopiskelujen yliopistollistuminen perustellaan? Oma jaotteluni on seuraava:

1. Taiteen oma tieto on tietoa taiteen nauttimisen taidosta. Tämä on tietoa siitä, miten taiteen voi ajatella ja kokea. Tietoa taiteen yleisistä ulottuvuuksista ja mahdollisuuksista. Tietoa siitä, miten taideteos toimii, miten siitä saadaan lypsettyä eniten merkityksiä, mielihyvää tai mitä siltä sitten toivotaankaan. Lypsytekniikkaa kehittävät sekä tutkijat että muu yleisö, mutta täytyyhän taiteilijoilla itselläänkin olla mahdollisuus rikastuttaa tätä keskustelua, muutenkin kuin tekemällä lisää teoksia.

2. Taiteen oma tieto on tietoa taideteosten tekemisen taidosta. Koulumaailman kuluneimpia fraaseja ovat: ”Taiteen tekemistä on vaikea opettaa”, ”Taidetta ei voi opettaa, vain tekniikkaa voi.” Näille hymistelyille ei tarvitse alistua. Taiteen tekemistä voi opettaa ja avata muille. Tekniikkaa voi opettaa. Kuka tahansa oppii väriympyrän ja ehkä simpanssinkin voisi opettaa piirtämään mekaanisen tarkasti kuin kopiokone. Opettamisen mahdollisuudet eivät kuitenkaan pääty tähän. Taideteosten tekemisen tekniikkaa, taktiikkaa, metodia ja taideteosten rakennetta tutkivat usein tutkijat. Se on hyvä, mutta myös taiteilijat itse voivat pohtia samoja asioita omasta näkökulmastaan. Tämä näkökulma on erityinen, korvaamaton. Kuten (toivottavasti) tästä-

kin kirjasta käy ilmi, kukaan ei kirjoita ja ajattele taiteesta samalla tavalla kuin taiteilija.

3. Taiteen oma tieto on tietoa taiteilijan intentioista ja pohdinnoista. Tässä kirjassa muotoilemani näkemykset taiteesta, filosofiasta ja politiikasta voivat olla oivaltavia, hyvin pääteltyjä, tietoa lisääviä – tai sitten eivät. Joka tapauksessa kirja antaa kuitenkin tietoa siitä, mitä ja miten olen taiteilijana ajatellut. Usein tietoa taiteilijan intentioista ja pohdinnoista on yritetty siivilöidä esiin vaikkapa lehtihaastatteluista ja taiteilijan jäämistöstä löytyvästä kirjeenvaihdosta. Jos taiteilijat harjoittaisivat itsereflektiota ääneen ja vaikkapa kirjoittaisivat useamman esseitä, olisi tätä tiedon aluskasvillisuutta paljon enemmän tarjolla tutkijoille, toisille taiteilijoille ja yleisölle – ja ehkä myös seikkaperäisemmässä ja vakavammin otettavassa muodossa.

4. Neljäs taiteen tiedon laji on taideteosten sisältö, se ihmiskuva, maailmankatsomus, moraali ja politiikka, jota taide kulloinkin ruumiillistaa. Tämä tieto ei kuitenkaan kuulu ensisijaisesti ”taiteen oman tiedon” piiriin, sillä se ei ole maailman tietoa taiteesta, eikä taiteen tietoa itsestään, vaan taiteen tietoa (näkemyksiä) maailmasta.

KIITOKSET

Tohtoroitumisnäyttelyni (2002) jälkeen työtäni rahoittivat pääasiassa Valtion kuvataidetoimikunta ja Taiteen keskustoimikunta. Muut rahoittajat olivat AVEK (Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskus), Greta ja William Lehtisen säätiö, Oskar Öflundin säätiö ja Suomen Kulttuurirahasto. Kiitos näille.

Tohtoriopintojani, niiden sanallisesti filosofoivaa osuutta, ohjasi filosofian professori **Timo Airaksinen**. Kiitän häntä vankkumattomasta tuesta, inspiraatiosta ja kärsivällisyydestä. Erityinen kiitos kuuluu Kuvataideakatemian tohtorilaitosta vaikeat alkuvuodet vetäneelle **Satu Kiljuselle** (1955–). Omanlaistaan kannustusta tarjosi myös tyttäreni äiti, entinen puolisoni, **Pirjetta Brander** (1970–). Varauksetonta tukea sain vanhemmiltani, **Aila** ja **Pentti Mäeltä** (1936–, 1930–). Kollegiaalista keskusteluapua oli kaikista kanssani opiskelleista, jotka olivat: **Eija-Liisa Ahtila** (1959–), **Jan-Erik Andersson** (1954–), **Jan Kaila** (1957–), **Pekka Kantonen** (1955–), **Pertti Kekarainen** (1965–), **Pekka Niskanen** (1961–), **Tarja Pitkänen-Walter** (1960–), **Merja Puustinen** (1963–), **Heli Rekula** (1963–), **Jyrki Siukonen** (1959–), **Jan Kenneth Weckman** (1946–) ja **Denise Ziegler** (1965–). Kuvataideakatemian tohtorikoulutuslaitoksella opintojamme suunnittelivat, isännöivät tai emännöivät monet vakituiset työntekijät ja vierailijat, muiden muassa **Tuo-**

mas Nevanlinna (1960–) ja **Riikka Stewen**. Kirjaa tehtäessä minulle olivat korvaamattomana apuna kustannustoimittaja **Ira Aartelo** (1974–) ja tekstieni kirjoitusasua syynännyt **Mari Hyrkkänen** (1975–).

Ystävistäni minua auttoivat lukemalla esseitäni ja keskustelemalla niiden teemoista – varsinkin **Arja Elovirta** (1960–), Juha-Pekka Hotinen ja Ilona Reiners. Väsymätöntä kannustusta koko tohtoriopintojeni ajan minulle antoi **Henry Wuorila-Stenberg** (1949–).

Keskeneräisiä esseitäni lukemalla ja kommentoimalla minua auttoivat edellä mainittujen lisäksi **Tiina Arppe** (1961–) ja **Anita Seppä** (1970–).

Esseistäni ei voi kuitenkaan syyttää ketään paitsi minua. Usein kuuntelin ehkä hyviäkin neuvoja huonosti. Opintojeni aikana olen viettänyt enemmän aikaa esimerkiksi **Lucian Freud**in (1922–) maalauksia katsellen, **Michel Foucault**in (1926–1984) tekstejä lukien ja **Miles Davis**in (1926–1991) levyjä kuunnellen kuin kenenkään edellä mainitsemani kanssa keskustellen. Freudin, Foucaultin ja Davisin kanssa en kuitenkaan ole istunut terassilla juomassa kahvia. Kahvinjuominen on voi olla yhtä ravitsevaa kuin väittely.

Miksi tässä kirjassa, aina kun mainitsen jonkun ensimmäistä kertaa, mainitsen myös hänen elinaikansa? Kyse ei ole vitsailusta, eikä pyrkimyksestä loihtia tekstiin historian siipien havinaa. En myöskään yritä luoda tekstille pseudotieteellistä asiallisuuden vaikutelmaa. Sen sijaan haluan perspektivistisesti korostaa kaikkien näkökulmien ajallisuutta. Ennen kaikkea haluan korostaa ja tunnustaa kaiken kuolevaisuutta. Taiteenmuotoinen filosofiani on kipu- ja kuolemakeskeistä. En ole kuoleman puolella, mutta kuolema on minun, meidän, puolellamme, tekee hyvän elämän mahdolliseksi.

Omistan tämän kirjan tyttärelleni **Aino Ursula Mäelle** (1997–), rakastetulleni **Noora Teresa Dadulle** (1980–) ja tänään syntyneelle pojallemme.

Kätilöopiston sairaalan synnytysosastolla, Helsingissä, 3.5.2005

Teemu Mäki (1967–)

OLEMME MURHAAJIA

MAITO

Joku kuolee nälkään jossain, joku toinen herkuttelee jossain toisaalla. Mikä heidän suhteensa on? Jos herkuttelu tapahtuu toisen nälkiintymisen kustannuksella, synnyttääkö se automaattisesti syyllisyyttä riistäjässä? Jos syyllisyyden tunne syntyy, viekö se herkusta maun? Jos syyllisyyttä, syyllisyyden tunnetta, ei synny, onko herkuttelijan tunne-elämä laimeaa – onko syyllisyyttä vailla oleminen kykenemättömyyttä tai haluttomuutta tunteisiin? Voiko syyllisyyttä tuntea, kärsiä siitä, ja tarpeen tullen kuitenkin paitsi unohtaa, myös peräti vaihtaa vaihdetta ja täysin rinnoin nauttia herkuttelusta toisen kustannuksella? Joku nälkiintyy jossain, televisioruudun tuolla puolen, joku toinen herkuttelee, televisioruudun tällä puolen, tämä on tosiasia. Kenelle tästä on haittaa? Sille, joka kuolee nälkään. Sille, joka on 10-vuotiaana pakkotyössä lenkkitossutehtaassa. Entä minulle? Kenelle asiaintilasta on hyötyä? Lenkkitossutehtailijalle? Television ääressä herkuttelijalle? Maistuuko herkku herkummalta, kun televisiossa on sille vertailukohta, herkuttomuus? Jos ruudun tuolla puolen olisi joku syömässä suklaata, pitäisikö minulla olla kalleinta kaviaaria, että herkku tuntuisi joltain? Jos kaikille hankitaan kaviaari, Mersu ja palmurantaloma, havahdummeko joskus siihen että porkkana, päivähoito ja sauna ovat tarpeeksi? Sano se viimeiselle riisikupille. Jos kaikilla olisi televisio ja suklaata, olisiko paratiisi ei vain täällä vaan kaikkialla? Tai olisiko edes epätoivo poissa? Kuinka paljon nälkäänäkevää onnellisempi on työtön, joka hakee mieluummin viinaa kuin kirjastokortin? Millä tämän mittaan? Olenko nyt kovin synkkä? Pysytäänpä asiassa. Jospa keksinkin, että enemmistön nälkiintyminen ei johdu vähemmistön herkuttelusta, jos herkuttelu ei tapahdu herkuttomien kustannuksella, ajattelenko silti että vähäosaista pitää auttaa? Syntyykö syyllisyys? Johtaako se tekoihin? Kenen puolesta ja ketä vastaan? Vai valitsenko säälin? Ehkä myös hyväntekeväisyyden? Sikäli kuin se ei romuta asuntolainani maksuaikataulua. Ovatko sääli ja hyväntekeväisyys seurausta pahoinvoinnista, jonka kaltaiseni mutta nälkään kuolevan olion näkeminen tuottaa? Vai ovatko sääli ja hyväntekeväisyys seurausta hyvinvoinnista? Vaurauteni vuoksi minulla on varaa niihin. Rikkauteni vuoksi tarvitsen niitä. Miksikö? Seison vaurauteni vuorenhuipulla, ja

jotta tuntisin juovuttavaa huimausta siitä, on monien kuoltava rotkon pohjalle ja minun katsottava heitä. Vähäosaista pitää auttaa, ajattelenko että niin vain myötäsyntyisesti on, vai ajattelenko että niin kannattaa tehdä oman edun vuoksi, ettei vähäosainen myöhemmin tule tänne kostamaan? Sitäkö pelkään? Vai sitä että välinpitämättömyyteni nälkiintyviä kohtaan tekee kiintymykseni omaa lastani kohtaan epäuskottavaksi? Tekeekö se? Epäuskottavaksi kenelle? Minulle, muille vai lapselle? Eikö keskitysleirin komendantti voi olla vapaa-aikanaan hyvä isä?

Teemu Mäki (1967–),
monologiteksti videoteokseen *Milk* (1998).

Teksti on mukana myös monitaideteoksessa *Näkyvä pimeys* (1988–2001) ja **Max Savikankaan** (1969–) säveltämän *Sulkapallo-oopperan* 2004–2005) libretossa.

MIKSI POHTIA VÄKIVALTAA?

Miksi pohtia väkivaltaa, eikö riitä, että se vain yksinkertaisesti kielletään?

Mitä väkivalta on? Emme ole yhtä mieltä siitä, mikä on väkivaltaa, mikä ei. Väkivallalla ei ole luonnollista tai käsitteellisesti vääjäämätöntä määritelmää. Kiistely väkivallan määritelmästä ei ole saivartelua, sillä näkemyserot asiasta ovat valtavia. Joku pitää törkeänä väkivaltana sitä, mikä toisen mielestä on rehtiä vapaakauppaa tai harmitonta kulinarismia. Yhdysvaltain presidentinvaalit vuonna 2004 ratkaisi kysymys: ”Onko abortti murha vai ei?”

Onko väkivalta – mitä itse kukin sillä sitten tarkoittaakaan – *aina* huono asia? Jos on, tehtäväksi jää silloin vain paikallistaa se ja sitten pyyhkiä se pois. Jos taas väkivalta ei ole aina ja automaattisesti hyvän elämän vastaista, kiperäksi kiistaksi nousee, milloin ja mikä väkivalta on hedelmällistä? Milloin väkivalta luo tai on hyvää elämää?

Silloinkin, kun olemme yksimielisiä jonkin teon väkivaltaisuudesta, voimme edelleen olla jyrkästi eri mieltä teon hyvyydestä tai huonoudesta. Kiistalla on siis kaksi eri ulottuvuutta. Kiistelemme sekä siitä, mikä ylipäätään on väkivaltaa, että siitä, mikä väkivalta on tuomittavaa.

Yksimielisiä olemme ehkä vain siitä, että väkivaltaa on montaa eri lajia. Mistään muusta emme riitele yhtä kiivaasti kuin väkivallan olemuksesta. Siksi aiheesta on hyvä, ei vain huutaa, vaan myös puhua.

Tässä esseessä erittelen väkivaltaa pääasiassa kolmen kahtiajaon kautta:

1. On ilmeistä väkivaltaa ja naamioituvaa väkivaltaa. Ilmeistä väkivaltaa on verenvuodatus ja kahlitseminen – se väkivalta, jonka yksissä tuumin yleensä tunnistamme väkivallaksi. Ilmeinen väkivalta on useim-

miten ruumiillista. Naamioituvaa väkivaltaa on montaa lajia. Se on yleensä henkistä, välillistä tai rakenteellista väkivaltaa.

2. Väkivallan voi jakaa myös välineelliseen väkivaltaan ja itsetarkoituksselliseen väkivaltaan. Välineellistä väkivaltaa on se, joka tehdään hyödyntavoittelun vuoksi. Siinä väkivalta on vain työkalu, välttämätön paha, jota käyttämällä saavutetaan varsinainen päämäärä, hankitaan esimerkiksi valtaa tai vaurautta riistämällä toisilta omaisuutta, työvoimaa tai henki. Itsetarkoituksellinen väkivalta taas on sitä, jossa väkivallasta itsestään nautitaan. Itsetarkoituksellisen väkivallan syitä ovat esimerkiksi kosto, sadismi ja jännityksen tai muiden kiihkeiden kokemusten kaipuu.

3. On hyvää ja huonoa väkivaltaa. Koska olen arvorelativisti, en käytä väkivaltaa(kaan) pohtiessani käsitepareja *hyvä/paha* tai *oikea/väärä*, sillä ne ovat liian ehdottomia ja peittävät arvolausumien näkökulmasidonnaisuutta. Puhuessani hyvästä ja huonosta väkivallasta tarkoitan, että yhtäältä väkivalta on usein osa huonoa elämää – turtunutta, latteaa ja yhteishyvän vastaista elämää – mutta toisaalta joissakin muodoissaan väkivalta on joskus olennainen osa hyvää elämää: mielekästä, nautinnollista, kiihkeän eloisaa, rikasta ja yhteishyvää rakentavaa elämää. Näkökulmasta ja hyvän elämän määritelmästä riippuen väkivallan eri muodot ovat hyviä tai huonoja – aivan kuten vasara voi olla hyvin tai huonosti tehty ja johonkin käyttötarkoitukseen sopiva tai kelvoton. Väkivallasta voi olla iloa, hyötyä tai vahinkoa. Milloin, millaista ja kenelle, ovat kysymyksiä, johon väkivallan analysointi pyrkii vastaamaan. Analyysi auttaa meitä tunnistamaan ja valitsemaan ne väkivallan muodot, joita vastustamme ja ne jotka suvaitsemme.

Päädyn kannattamaan väkivallan laajaa määritelmää, joka sisältää ruumiillisen, henkisen, välittömän, välillisen ja rakenteellisen väkivallan. Korostan kaikkien väkivallan lajien yhtäläistä kykyä tuottaa kärsimystä. Väitän myös, että väkivallan vakavuus, vahingollisuusaste ei riipu teon tahallisuudesta, eikä siitä tiedostaako uhri olevansa uhri. Lopuksi pyrin hahmottamaan mitä on hedelmällinen, olemassaolonkokemusta virkistävä ja yhteishyvää rapauttamaton väkivalta. Ehdotan, että sitä löytyy joskus väkivallan *itsetarkoituksellisista* muodoista. Yhteishyvälle tuhoisimpana taas pidän väkivallan välineellisiä muotoja, rakenteellista väkivaltaa, joka saattaa muuttua niin huomaamattomaksi, ettei sen paremmin sen tekijä kuin sen uhrikaan tiedosta sitä. Huomaamaton väkivalta aiheuttaa silti yhtä suurta yksilökohtaista kärsimystä kuin ilmeinen väkivalta – ja juuri huomaamattomuutensa vuoksi se paisuu väkivallan muodoista tuhoisimmaksi: sen uhreja on eniten ja he ovat uhreista avuttomimpia.

VÄKIVALTA ON VAHINGOLLISTA JA UHRIN TAHDON VASTAISTA

Väkivallan määritelmiä on monia. Mikään niistä ole tyhjentävä. Määritelmät voidaan kuitenkin jakaa kahteen luokkaan, joilla on omat perusoletuksensa:

1. Vahingollinen toiminta on väkivaltaa. Väkivalta on tuhoamista.
2. Tahdonvastainen toiminta on väkivaltaa. Väkivalta on pakottamista.

Ensimmäinen määrittelytapa korostaa väkivallan seurauksia. Sen tarkoittama väkivalta on ennen kaikkea kärsimyksen, vamman tai kuoleman aiheuttamista. Toinen väkivallan määrittelytapa näkee väkivallassa olennaisimmaksi uhrin tahdon nujertamisen.

Pelkkä tahdonvastaisuus ei riitä väkivallan kriteeriksi. Kaikkea pakottamista ei kutsuta väkivallaksi. Yleinen oppivelvollisuus, asevelvollisuus, verovelvollisuus ja liikenteen nopeusrajoitukset ovat sääntöjä, joiden noudattaminen on yksilölle pakollista. Usein ne ovat myös yksilön tahdon vastaisia. Näiden pakkojen pakottavuus on äärimmäistä, sillä yhteiskuntasopimus jonka osia ne ovat, ei ole vapaaehtoinen. Yhteiskunnan jäsenyyttä ei valita vapaasti, siihen synnytään ja kasvetaan, eikä siitä voi poistua muuta kuin toiseen yhteiskuntaan tai lainsuojattomuuteen.

Nämä pakot ovat kuitenkin mielestämme hyviä pakkoja, sillä ne tuottavat sekä henkilökohtaista hyvää että yhteishyvää – demokraattisen enemmistön mielestä. Näitä pakkoja ei nimitetä väkivaltaisiksi, koska ne tuottavat yhteishyvää, ja koska ne eivät ole ruumiillisesti vahingoittavia. Ne voivat loukata yksilön tahtoa ja ruumiillistakin vapautta, mutta eivät aiheuta hänelle ruumiin vammoja tai eliniän lyhenemistä. Näin ollen väkivallan kriteeriksi, tahdonvastaisuuden rinnalle, vääjäämättä tarvitaan vahingollisuus.

Periaatteellisesta selkeydestään huolimatta sekä tahdonvastaisuus että vahingollisuus ovat käytännössä tulkinnanvaraisia asioita. Ihminen voi esimerkiksi tupakoida, lihoa ja tylsistyä television ääressä jos haluaa, vaikka se vahingoittaa häntä. Toimiessaan näin ihminen tekee väkivaltaa ruumiilleen ja jopa osalle mieltään, mutta on kiistanalaista, tekeekö hän samalla väkivaltaa itselleen, estääkö hän itseään elämästä hyvää elämää. Itsetuhoinen toiminta voi myös olla tai luoda hyvää elämää, sillä hyvälle elämälle ei ole tarkkaa kriteeriä. Yksilön epäterveelliset elintavat ovat väkivaltaa hänen ruumistaan, kansanterveyttä ja valtion taloutta kohtaan, mutta eivät välttämättä häntä itseään kohtaan. Toisaalta myös näiden elintapojen vapaaehtoisuus on tulkinnanvaraista. Suurin osa tupakoivista ihmisistä haluaisi lopettaa ja suuri osa heistä on aikoinaan aloittanut tupakoinnin, koska tupakkateollisuuden markkinointi on tehonnut heihin.

Vahingollisuus ja tahdonvastaisuus ovat käytetyimmät väkivallan tuntomerkit, mutta sillä kumpaa painotetaan, on usein ratkaiseva merkitys.

Vahingollisuutta ja tahdonvastaisuutta painottavien määrittelytapojen keskinäinen ero tulee näkyviin, jos tarkastelemme lähemmin tupakkateollisuutta tai taloudellista riistoa.

Ihmistä ei pakoteta aseella uhaten polttamaan tupakkaa. Eikä nykymaailmassa myöskään pidetä yleensä ihmisiä töissä aseella uhaten tai työpisteeseen ketjulla kahlittuna – ei edes heitä, jotka työskentelevät kurjimmissa olosuhteissa ja elinkustannuksiin riittämättömällä palkalla. Kahleettomuudestaan huolimatta köyhät työläiset voivat kuitenkin olla yhtä orjuutettuja kuin kaleeriorjat, jos heillä ei ole sietämättömälle työlleen mitään vaihtoehtoa. Usein tahdonvastaisuutta, pakottamista painottava väkivallan määritelmä ei silti tunnista tupakoitsijaa tai riistettyä työläistä väkivallan uhriksi, koska uhrilla ei ole konkreettisesti veistä kurkullaan.

Väkivallasta yhä suurempi osa on sellaista, johon ei liity verenvuodatusta eikä konkreettista kahlitsemista, vaan taloudellista pakottamista, aivopesua ja laskelmoitua manipulaatiota, joka tekee väkivallan kohteen tahdonvapaudesta näennäistä. Siksi väkivallan tunnistamiseksi on ehkä nyt tarpeen painottaa ennen muuta sitä, että väkivallanteko on uhrille vahingollinen, ei niinkään sitä, että se on uhrin tahdon vastainen. Tämä on vaikea haaste, sillä emme toisaalta halua rajoittaa yksilönvapautta. Jos suurin osa väkivallan uhreista on näennäisesti vapaaehtoisia uhreja, jonkun täytyy nousta kapinaan uhrien puolesta riistäjiä vastaan ja samalla sanoa uhreille: ”Herätkää, teitä riistetään!” Mutta kuka kehtaa sanoa ja ryhtyä, kenellä on siihen voimaa, auktoriteetti ja pokkaa?

RUUMIILLINEN VÄKIVALTA

Väkivalta on uhrin tahdon vastaista ja häntä vahingoittavaa toimintaa. Usein näihin väkivallan kriteereihin lisätään vielä kolme muuta: ruumiillisuus, tahallisuus ja välittömyys. Väkivallan ruumiillisuudella tarkoitetaan usein sekä väkivallan tekemisen että sen aiheuttaman kärsimyksen ruumiillisuutta. Sekä potku päähän että sen aiheuttama aivovamma ovat ruumiillisia ilmiöitä. Välittömyys tarkoittaa sitä, että potku ja sen aiheuttama vammautuminen tapahtuvat käytännöllisesti katsoen samanaikaisesti.

Väkivallan ahtain määritelmä edellyttää siis monen eri kriteerin täyttymistä samanaikaisesti. Väkivalta on sen mukaan väkivallantekijän tahallista ja uhria ruumiillisesti pakottavaa toimintaa, joka on uhrin tahdon vastaista ja uhrille heti ruumiillisesti vahingollista.

Olemme ehkä yhtä mieltä siitä, että sota on väkivaltaa, humalaisten tappelu kadulla on väkivaltaa, raiskaus on väkivaltaa, lapsen rankaiseminen lyömällä tai tukistamalla on väkivaltaa ja ihmisen pakottaminen orjatyöhön on väkivaltaa. Nämäkään käsitykset eivät silti ole itsestään selviä. Joku on sitä mieltä, että lapsen rankaiseminen läpsimällä ja tukistamalla ei ole lainkaan

väkivaltaa, vaan jämerää kasvatusta. Suomessa lasten ruumiillinen kuritus kiellettiin lailla vasta vuonna 1983. Raiskaus avioliitossa puolestaan kriminalisoitiin Suomessa yksitoista vuotta sitten, vuonna 1994. Suurimmassa osassa maailmaa ne eivät edelleenkään ole rikoksia. Ahtainkaan väkivallan määritelmä ei näytä siis pystyvän määrittelemään väkivaltaa kulttuurista ja käytännöistä riippumattomalla tavalla.

Väkivallan ahdas määritelmä pyrkii yksiselitteisyyteen ja tarkkuuteen, mutta ahtautensa vuoksi siitä tulee sokea monille tuhoisille ilmiöille.

Väkivallan ahtaimman määritelmän mukaan tupakan myyminen harmittomana ja äidinmaidonkorvikkeen myyminen terveellisenä ei ole väkivaltaa, vaikka niiden seurauksena miljoonia afrikkalaisia on kuollut. Ne eivät ole väkivaltaa, koska myymistapahtuma itsessään ei ole väkivaltainen *akti*, ostaminen on vapaaehtoista, ja koska uhrien kärsimys ja kuolema tapahtuvat niin paljon myyntitapahtumaa myöhemmin. Ruumiillisesti väkivaltaista näissä tapahtumaketjuissa on vain uhrien kärsimys ja kuolema. Tahdonvastaista niissä on vain uhrien haluttomuus kuolla.

Mitä hyvää väkivallan kapeassa määritelmässä sitten oikein on? Hyvää siinä on selkeys. Sitä käyttäen pystymme aika eksaktisti tunnistamaan joitakin väkivallan muotoja, kuten sodankäynnin, raiskauksen ja orjien kahlitsemisen pakkotyöhön. Jos ja kun haluamme estää ennen kaikkea juuri tätä väkivaltaa, tuomita siitä ankariin rangaistuksiin, on tämä määritelmä hyvä kohdistaessaan huomiomme näihin räikeyksiin. Puhuessamme väkivallasta tarkoitamme yleensä kapean määritelmän mukaista ruumiillista väkivaltaa, jonka olemme pyrkineet kategorisesti tuomitsemaan ja jota olemme pyrkineet määrätietoisesti vähentämään.

Olemme onnistuneet tässä paikallisesti hyvin. Suomessa asetta kantavat vain poliisi ja sotilas. Sekä lapsen että vanhuksen on turvallista liikkua ulkona vuorokaudenajasta riippumatta. Täällä ei ole katuja tai kortteleita, joita kehotettaisiin turvallisuussyistä välttämään. Seitsemänvuotiaat lapsetkin kulkevat koulumatkansa yksin. Tämä ruumiillinen turvallisuus on tietenkin suhteellista. Suomessa tehdään eniten väkivaltarikoksia koko läntisessä Euroopassa. Ruumiillinen väkivalta tehdään ja sen uhriksi joudutaan yleensä kännissä tai kotona. Tilastojen mukaan kodeissa onkin turvattomampaa kuin kadulla – koska perheväkivalta on tavallista ja vain osittain väkivallaksi tunnistettua.

Jos otamme vertailuun myös itäisen Euroopan ja tärkeimmän naapurimme Venäjän, tai koko maailman, Suomi on ruumiillisesti turvallinen. Suomalaiset myös kokevat yhteiskuntansa ruumiillisesti turvalliseksi. Turvallisuuden tunne johtuu yhtäältä siitä, että tiedämme Suomen olevan tilastollisesti maailman turvallisimpia maita – korruptio ja omaisuusrikokset, erityisesti väkivaltaiset omaisuusrikokset ovat harvinaisia – ja toisaalta siitä, että se ruumiillinen väkivalta, jota täällä kuitenkin on, tapahtuu ”muille” – eli humalaisille – ja näkymättömissä – eli kodeissa.

Jotta väkivaltaa voitaisiin vähentää, se on ensin havaittava ja tunnustettava. Perheväkivalta ja raiskaus on Suomessa luettu väkivallaksi vasta niin lyhyen aikaa, että niiden tunnistaminen, tunnustaminen ja ehkäisy on vielä alussa.

Huonoa väkivallan kapeassa määritelmässä on, että se kohdistaa huomion ruumiilliseen väkivaltaan ja sen estämiseen kontrollilla ja rangaistuksilla, mutta ei auta ymmärtämään ruumiillisen väkivallan syitä.

Kaikkein huonointa väkivallan kapeassa määritelmässä kuitenkin ehkä on, että se on sokea monille väkivallan vähemmän ilmeisille muodoille. Se on määritelmä, jonka erottelukyky alkaa hävitä jo silloin kun väkivaltaisen teon ja sen aiheuttaman tuhon välistä ajallista ja paikallista etäisyyttä venytetään. Murha lakkaa olemasta murha, jos murhaaja ei koskaan kohtaa uhriaan ja jos uhrin kärsimys ja kuolema tapahtuvat paljon ne aiheuttanutta tekoa myöhemmin. Täysin sokeaksi väkivallalle tämä määritelmä muuttuu heti, jos uhri ei tiedä olevansa uhri.

RUUMIILLINEN VÄKIVALTA YHTEISHYVÄN ASIALLA

Väkivallan ahtainkin määritelmä sisällyttää piiriinsä myös sellaista väkivaltaa, jota ihmisyhteisönä kannatamme. On ruumiillista väkivaltaa, jota pidämme hyvänä.

Rikollisiin kohdistamamme väkivalta on yhtä väkivaltaista kuin se väkivalta, jonka tekemisestä me heitä rankaisemme. Rangaistus on rikollisen tahdon vastainen, ruumiillinen ja usein hänelle vahingollinen. Perustelemme häneen kohdistamamme väkivallan pelkästään yhteishyvällä. Hänen rangaistuksensa ehkä huonontaa hänen elämäänsä, mutta parantaa meidän, enemmistön elämää.

Ajattelutapamme on muuttunut, rangaistuksen perustelut ovat osittain vaihtuneet maallistumisen myötä. Yhteiskunnassa, jossa kaikki uskoivat samaan jumalaan, viimeiseen tuomioon ja helvettiin, saatettiin hyvässä uskossa ajatella, että rangaistus on hyväksi sekä yhteisölle että rangaistavalle itselleen – rangaistuksen kärsiminen paransi rikollisen mahdollisuuksia välttää helvetti kuoleman jälkeen. Nykyään emme tähän usko, tai ainakaan emme halua perustella maallista tuomiota taivaallisin spekulaatioin. Siksi kurinpitoväkivallan väkivaltaista perusluonnetta on nykyään mahdotonta kiistää. Koppiin suljettavalle rikolliselle voidaan kyllä edelleen sanoa: ”Tämä on sinun omaksi parhaaksesi”. Se ei vain kuulosta yhtä uskottavalta kuin ennen.

Valtio, sen instituutioista armeija, poliisilaitos ja oikeuslaitos, ovat ne, joille annamme väkivaltamonopolin. Väkivaltamonopolin tarkoitus on ehkäistä väkivaltaa. Monopoli itse saa meiltä luvan käyttää väkivaltaa, koska uskomme, että väkivaltamonopolin harjoittama väkivalta on pientä verrattuna siihen väkivaltaan, jolta se meitä varjelee.

Silloinkin, kun olemme yhtä mieltä siitä, että jokin toiminto on ruumiil-

lista väkivaltaa, olemme usein eri mieltä siitä, onko se tuomittavaa vai ei. Yhdysvaltojen sota Irakia vastan (2003–) on väkivaltaa – Yhdysvallat on vieläpä nimenomaan väkivallan aloittaja, hyökkääjä – mutta jonkun mielestä tämä sota on silti hyvä asia. Yleisimmin hyväksytty ruumiillisen väkivallan muoto lienee itsepuolustus hätätilassa, mutta olemme eri mieltä, mitkä toimet silloin ovat hyväksyttäviä ja koska hätätila ylipäätään on. Ruumiillisen väkivallan määritelmä ei ole itsestään selvä, eikä myöskään sen jako hyvään ja huonoon väkivaltaan.

Se, että länsimaisen oikeusvaltion ihanteiden mukaisesti annamme valtiolle väkivaltamonopolin, ei kuitenkaan tee meistä väkivallattomia. Se kieltää meiltä vain ilmeisen fyysisen väkivallan. Monet uskovat, että niin sanotussa oikeusvaltiossa, esimerkiksi vuoden 2004 Suomessa, väkivaltaa tekevät vain valtio ja rikolliset häiriköt – rikolliset lakia rikkoen ja syistä, jotka tuomitsemme, valtio luvallamme ja hyvistä syistä. Tämä on harha, sillä suurin osa väkivallasta on välillistä, henkistä tai rakenteellista. Se ei näy ilmeisellä tai yksiselitteisellä tavalla. Usein se on väkivaltaa, joka tehdään täällä, mutta joka aiheuttaa vahinkoa toisella puolen maailmaa. Globalisaation eräs tärkeä seuraus on väkivallan rakenteellistuminen, välillistyminen ja piiloutuminen.

HENKINEN VÄKIVALTA

”Ei haukku haavaa tee”, sanotaan, mutta jokainen koululainen tietää koulukiusaamisesta jotain – ainakin sen, että sanoilla voi satuttaa yhtä paljon kuin potkimalla ja aiheuttaa yhtä pysyviä vammoja. Henkinen väkivalta sattuu yhtä paljon kuin ruumiillinen ja se voi vahingoittaa sekä mieltä että ruumista.

Väkivallan ahtain määritelmä unohtaa tämän. Kun väkivaltana pidetään vain tahallista ruumiillista tekoa, joka aiheuttaa uhrille ruumiillista kärsimystä, kyse ei ole harmittomasta luokittelusta. Samalla nimittäin implisiittisesti väitetään, että ruumiillinen väkivalta on ”todellisempaa”, ”vakavampaa” ja aiheuttaa suurempaa kärsimystä kuin henkinen.

On myös koulukiusaamista epäsuorempaa henkistä väkivaltaa. Pilkka, äänekäs halveksunta, tarpeettomaksi tai häviäjäksi leimaaminen voidaan tehdä myös välillisesti.

Henkinen väkivalta voi olla yhtä tuhoisaa riippumatta siitä, onko se tahallista vai ei. Henkinen väkivalta voi myös olla yhtä tuhoisaa riippumatta siitä, tiedostaako uhri olevansa uhri vai ei.

Henkisen väkivallan tuhovoima tiedetään periaatteessa, mutta otetaanko se käytännössä yhtä vakavasti kuin ruumiillinen väkivalta? Ruumiillisesta väkivallasta rankaisemisen kynnys on matalampi kuin henkisestä väkivallasta rankaisemisen kynnys ja rangaistukset ankarampia. Mistä se johtuu?

Lainsäädännöllä ehkä haluttaisiin suhtautua yhtä vakavasti henkiseen kuin ruumiilliseen väkivaltaan. Henkistä väkivaltaa on kuitenkin vaikeam-

paa näyttää toteen kuin ruumiillista. Silloin kun henkinen väkivalta tai sen aiheuttamat henkiset vammat voidaan näyttää toteen, rangaistus on yhtä ankara kuin ruumiinvamman tuottamisesta tuomittava rangaistus. Raiskaus on – tai sen pitäisi olla – tästä esimerkki. Onko raiskaus enemmän henkistä vai ruumiillista väkivaltaa? Raiskaus luokitellaan ruumiilliseksi väkivallaksi, koska raiskaus on ruumiillinen teko. Raiskatun kärsimys ja vammat ovat kuitenkin lähinnä, joskus kokonaan, henkistä laatua. Koska raiskaus on silti tekona ruumiillinen, melko helposti todistettava fakta, voidaan raiskaaja tuomita aiheuttamastaan henkisestä kärsimyksestä ja vammasta, vaikka henkistä vammaa on vaikeampi todistaa kuin esimerkiksi näkövammaa. Raiskauksen aiheuttama henkinen kärsimys ja vamma on todistettu tilastollisestikin lähes vääjäämättömäksi faktaksi. Siksi yksittäisen raiskatun ei tarvitse enää erikseen todistella henkisen kärsimyksensä voimakkuutta. Raiskaus otetaan vakavasti, ei niinkään siksi, että itse teko on ruumiillinen, vaan siksi, että teon ruumiillisuus on tässä tapauksessa vankkumaton todiste aiheutetusta henkisestä kärsimyksestä ja vammasta.

Henkisellä väkivallalla ei ole niin selviä rajoja kuin ruumiillisella. Katsomme, että ihmiseen ei saa koskea ilman lupaa, eikä häntä saa ruumiillisesti pakottaa mihinkään. Välitön ruumiillinen väkivalta on usein helposti havaittavissa. Henkinen väkivalta sen sijaan on tulkinnanvaraista silloinkin kun se on suoraa. Työpaikkakiusaaminen on yhtä tavallista kuin koulukiusaaminen, mutta usein kiusaaja ei itse koe kiusaavansa, vaan laskevansa leikkiä tai vain puhuvansa totta.

Sanan- ja ilmaisunvapaus takaavat meille oikeuden arvostella toisiamme säälimättömästi. Ihminen saa ajatella mitä tahansa ja tuoda ajatuksensa julki sanoin, kuvin tai äänin. Vain vakavia ongelmia aiheuttava valehtelu on kielletty: perättömiä ja pahantahtoisia väitteitä saa esittää, mutta niitä ei saa esittää faktoina, jos näistä väitteistä on väitteiden kohteelle merkittävää haittaa. Käytännössä siis ainakin aikuisten keskinäinen verbaalinen ja kuvallinen väkivalta on sallittua, kunhan se ei kohdistu ihmisen lisäksi faktoihin. Yhteisymmärrystä faktoista on kuitenkin niin vähän, että vain suorat asiavirheet ovat kiellettyjä. Ihmistä ei saa julkisesti väittää veropetoksesta tuomituksi, jos tuomioistuin ei ole moista tuomiota hänelle langettanut.

Laissa on myös pykäliä, joissa kielletään solvaaminen. Ne ovat pykälistä heiveröisimpiä. Ilmaisuvapaus on meille monin verroin kohteliaisuutta tärkeämpi arvo. Ilmaisuvapaus antaa meille siis luvan jonkinlaiseen henkiseen väkivaltaan. Usein yritetään silti ajatella, että henkinen väkivalta ja tuimasanainen kriittisyys ovat kliinisesti erillisiä ilmiöitä. Tämä on harha. Kyse on aste-eroista, kokemuksellisista eroista ja näkökulmaeroista. Henkistä väkivaltaa ja ”rakentavaa kriittisyyttä” ei voi lajitella siististi eri lokeroihin esimerkiksi sen kuvitelman perusteella, että henkisellä väkivallalla pyritään ensisijaisesti aiheuttamaan uhrille paha olo mutta ”rakentava kritiikki” sen sijaan pyrkii kohti yhteishyvää.

Suhtaudumme siis suvaitsevammin henkiseen kuin ruumiilliseen väkivaltaan. Emme vain siksi, että henkistä väkivaltaa on vaikea näyttää toteen, vaan myös siksi, että *haluamme* sallia sen osittain. Pidämme ilmaisuvapautta ja kritisoimisoikeutta niin korkeassa arvossa, olennaisena osana hyvää elämää, että sallimme monet henkisen väkivallan muodot, vaikka jyrkät, halveksuvat tai vaivihkaisen vähättelevät mielenilmaukset voivat haavoittaa kuin puukko. Ei tarvitse olla radikaali taiteilija pitääkseen hyvänä sitä, että kulttuurimme sallii mielipideväkivallan, sanallisen väkivallan ja esteettisen väkivallan. Äärimmilleen viety ajattelun- ja ilmaisunvapaus on osa individualistista humanismiamme. Tämä ilmaisuvapaus kuuluu kaikille – ei vain niille, jotka mielestämme osaavat sitä käyttää ja ovat hyväntahtoisia.

Suhtaudumme henkiseen väkivaltaan kriittisemmin silloin, kun se muuttuu määrätietoisen, itsekkään hyödyntavoittelun välineeksi. Kaunokirjailija voi kirjoittaa vaikka kuinka ylistävästi tupakoinnin ihanuudesta, mutta tupakkayhtiö ei saa enää mainostaa tupakkaa kertomatta samalla sen epäterveellisyydestä. Kuvataiteilija saa maalata räävittömiä teoksia, jotka pilkkaavat eläviä ja tunnistettavia ihmisiä, mutta jos radiotoimittaja puhuu yhtä hyökkäävästi ohjelmassaan, hänet haastetaan helposti oikeuteen solvauksesta. Taiteilija voi myös kuvata seksuaalisuutta vaikka miten eksplisiittisesti, mutta alusvaateyhtiö ei saa mainostaa tuotteitaan kuinka pornografisilla kuvilla tahansa. Tietenkään emme ole yksimielisiä tästäkään, mutta vallitseva käytäntömme kuitenkin painottaa nimenomaan taiteilijan ja yksityisen ihmisen ilmaisuvapautta ja suhtautuu epäilevästi ja kontrolloivasti taloudelliseen propagandaan.

Yhteenveto. Tunnistamme henkisen väkivallan usein *periaatteessa* yhtä haavoittavaksi kuin ruumiillisen väkivallan, mutta *käytännössä* olemme taipuvaisia vähättelemään sitä – paitsi jos olemme itse sen uhreja. Tämä johtuu henkisen väkivallan vähemmän ilmeisestä luonteesta, mutta myös siitä, että henkinen väkivalta on meille tärkeä nautintoaine, kommunikaatiomuoto ja hyödyntavoitteluväline, josta emme halua kokonaan luopua. Pyrimme siis vain minimoimaan sen haitat ja maksimoimaan ilot.

Haitaksi näemme henkisen väkivallan välineellistymisen ihmisiä aivopeseväksi hyödyntavoittelun välineeksi. Iloksi laskemme yksilön- ja ilmaisuvapauteen sekä sosiaaliseen kanssakäymiseen kuuluvan arvostelun ja riitelyn. Riitely ja kriittisten ajatusten esittäminen voi olla hauskaa sinänsä – väitteiden ja mielikuvien hersyvää ilotulitusta – ja se myös synnyttää uusia ajatuksia ja testaa vanhoja.

EKSPLISIITTINEN VÄKIVALTA

Eksplisiittinen väkivalta on sitä väkivaltaa, joka tunnistetaan väkivallaksi: vaimonhakkaaminen, koulukiusaaminen ja raiskaus. Eksplisiittinen väki-

valta on usein ruumiillista, mutta ei aina. Näkyvää koulukiusaamistakin on sekä ruumiillista että henkistä sorttia.

Eksplisiittisessä väkivallassa väkivallan uhri, sivustakatsojat ja yleensä myös väkivallantekijä itse kokevat teon väkivaltana.

Usein vain eksplisiittistä väkivaltaa pidetään väkivaltana. Se johtuu osittain tietenkin eksplisiittisen väkivallan ilmeisyydestä sinänsä – sen nimeämisestä väkivallaksi ei tule riitaa. Ilmeisyys ei kuitenkaan selitä tätä käytäntöä kokonaan. Tiedämmehän esimerkiksi saasteista ja ympäristömyrkyistä, että hajuttomat ja näkymättömät myrkyt voivat olla vielä myrkyllisempiä – ja juuri hajuttomuutensa ja näkymättömyytensä vuoksi vaarallisempia – kuin ilmeinen mönjä ja tupruava katku. Silti nimitämme myrkkyjä myrkyiksi ja saasteita saasteiksi riippumatta siitä riittääkö niiden havaitsemiseen pelkät aistit vai ei.

Vahingollisten kemikaalien ja väkivallan vertailu tietenkin ontuu, koska sekä helposti aistein havaittavat myrkyt että vain hienostuneilla teknisillä apuvälineillä havaittavat myrkyt voidaan kliinisesti todistaa ihmisille vahingollisiksi. Ihmisyksilön oma mielipide, subjektiivinen kokemus ja muiden yksilöiden tulkinnat eivät vaikuta asiaan. Väkivalta sen sijaan on sekä fakta että subjektiivinen kokemus ja lisäksi vielä tulkintoja niistä molemmista.

Ehkä kuitenkin tärkein syy, jonka vuoksi nimitämme väkivallaksi yleensä vain eksplisiittistä väkivaltaa, on toisaalla. Periaatteessa tiedämme henkisen väkivallan yhtä intensiiviseksi kuin ruumiillisen, mutta käytännössä emme useinkaan usko väkivaltaan ennen kuin se näkyy räikeästi. Empaatisista puheistamme huolimatta emme pidä hiljaista kärsimystä yhtä totena kuin huutona ja verenvuotona ilmenevää kärsimystä – ennen kuin kärsimme siitä itse.

Eksplisiittinen väkivalta varastaa huomion kaikelta muulta väkivallalta myös siksi, että sen selväpiirteisyys rauhoittaa meitä. Väkivallasta puhuvat huolestuneina yleensä ne, jotka eivät itse tee *ruumiillista* väkivaltaa. Siksi puhuville on kivaa määritellä väkivalta niin, että sen tekijät ovat on aina jossain toisaalla, eivät koskaan samassa seminaarihuoneessa väkivallasta keskustelevien kanssa.

Eksplisiittinen väkivalta on usein rakenteellisen väkivallan seuraus, hyvin harvoin toisin päin. Työttömyytensä vuoksi halveksittu voi ahdistua ja päätyä siksi hakkaamaan lapsiaan. Väkivalta virtaa niin juohevasti rakenteellisen väkivallan lajeista eksplisiittiseen verenvuodatukseen, että näitä väkivallan lajeja on vaikea erottaa toisistaan. Silti erottelemista kannattaa yrittää.

RAKENTEELLISEN VÄKIVALLAN TEORIA

Mitä on rakenteellinen väkivalta? Se on tietoisesti tai tiedostamattomasti yhteisö-, yhtiö- tai valtiotasolla organisoitua väkivaltaa, joka tekeytyy joksikin

muuksi kuin väkivallaksi. Rakenteellinen väkivalta voi esimerkiksi pukeutua vapaaehtoiseksi kaupankäynniksi, rakenteiden rationalisoinniksi tai se voi näyttäytyä kulttuuriperintönä ja leikinlaskuna.

Valtiolle suomamme väkivaltamonopoli on rakenteellisen väkivallan hyvä muoto – ainakin niin kauan kun valtio on demokraattinen ja meidän puolellamme. Sota on rakenteellisen väkivallan rajatapaus. Se on yhteisöllisesti organisoitua, mutta koska sen väkivaltaisuus ei ole piilossa, sitä ei ehkä ole mielekästä lukea rakenteellisen väkivallan lajeihin.

Vaivihkainen ja veretön väkivalta on yhtä vahingollista, yhtä intensiivistä kärsimystä ja kovia menetyksiä aiheuttavaa, kuin suorasukainen verenvuodatus. Henkinen, välillinen ja rakenteellinen väkivalta on loppujen lopuksi vakavampi ongelma kuin eksplisiittinen väkivalta, seuraavista syistä:

1. Henkinen, välillinen ja rakenteellinen väkivalta on paljon yleisempää kuin röyhkeä verenvuodatus. Sodissa ja muissa suorissa väkivallanteoissa kuolee maailmassa nykyään 1,6 miljoonaa ihmistä vuosittain, mutta epäsuoran väkivallan uhreja on paljon enemmän: jo pelkästään nälkään kuolee lähes 9 miljoonaa ihmistä joka vuosi. Suurin osa väkivallan aiheuttamasta kärsimyksestä ja kuolemasta on verettömän väkivallan aiheuttamaa. Tämä ei ole luonnonlaki, vaan nykyisen maailmamme tila.

2. Välitön verenvuodatus on useimmiten rakenteellisen, välillisen tai henkisen väkivallan seurausta.

3. Henkinen, välillinen ja rakenteellinen väkivalta on naamioituvaa väkivaltaa. Rakenteellisen väkivallan tekijä ei useimmiten tiedä tai myönnä tekevänsä väkivaltaa. Siksi se on yleistä. Siksi se pääsee lisääntymään vaivihkaa kuin syöpä.

4. Hienostuneimmillaan rakenteellinen väkivalta on niin naamioutunutta, että sen uhrikaan ei tunnista sitä, ei huomaa olevansa väkivallan kohteena. Uhrin kärsimykset ja menetykset voivat silti olla yhtä suuret riippumatta siitä tiedostaako hän olevansa uhri vai ei. Kärsimykset ja menetykset voivat kasvaa suurimmiksi juuri silloin, kun uhri ei tiedosta olevansa uhri. Jos hän ei tiedosta olevansa uhri, hän ei ehkä tee lainkaan vastarintaa. Jos hän ei tiedosta olevansa uhri, mutta huomaa kuitenkin kärsimyksensä, hän syyttää kärsimyksestään ehkä vain itseään tai vääjäämätöntä kohtaloa. Hän voisi paremmin, jos hänelle paljastuisi, kuka hänelle väkivaltaa tekee, kenen uhri hän on. Hän voisi silloin paremmin heti, vaikka hänen ulkoisissa olosuhteissaan ei tapahtuisi mitään muutosta. Jos rakenteellisen väkivallan uhri ei tiedosta olevansa uhri, eikä edes huomaa kärsivänsä, on hän kaik-

kein huonoimmassa asemassa. Uhrin elämä menee pilalle ja muiden on vaikea herättää häntä tai väkivallan tekijää tunnistamaan väkivaltaa ja kärsimystä.

Rakenteellinen väkivalta voidaan jakaa moniin alalajeihin, monin eri tavoin. Voidaan esimerkiksi puhua erikseen siitä rakenteellisesta väkivallasta, jonka alimmalla portaalla käytetään ruumiillista pakkoa, ja siitä rakenteellisesta väkivallasta, jonka kaikilla portailla väkivallantekemisen välineenä on pelkkä sumutus ja suostuttelu. Tämän jaon ei kuitenkaan pidä olla hierarkkinen.

Ostamme tuotteita, joiden raaka-aineista on maksettu tuottajille niin vähän, ettei heillä ole varaa puhtaaseen juomaveteen, terveydenhoitoon eikä lasten koulutukseen. Joskus heidät pakotetaan aseella uhaten antamaan tuotteensa tai työpanoksensa, mutta tavallisempaa on, että heidät vain ajetaan taloudellisesti niin ahtaalle, että heidän on myytävä työnsä polkuhinnalla välttyäkseen välittömältä kuolemalta. Joskus olemme syyttömiä heidän hätätilaansa, mutta käytämme sitä kuitenkin hyväksi.

Näiden ilmiöiden välillä on olennainen ero vain juridisesta näkökulmasta katsottuna – sillä se on näkökulma, joka korostaa väkivallantekoa arvioitaessa teon tahallisuutta ja eksplisiittistä väkivaltaisuutta. Todellinen ero näiden vaihtoehtojen välillä on kuitenkin olematon. Juridista syyllisyyttä todellisempaa on sekä meidän riistämällä saamamme hyöty että uhrien kärsimys ja menetykset – jotka eivät ole riippuvaisia siitä, käytettiinkö väkivallanteon välineenä rynnäkkökivääriä vai ei.

Miksi juridinen näkökulma sitten korostaa väkivaltaa arvioidessaan teon tahallisuutta ja eksplisiittistä väkivaltaisuutta? Osittain tämä johtuu kulttuuriperinnöstä. Juridisten käytäntöjemme juuret ovat kulttuurissa, jossa verenvuodatusväkivalta oli – tai sen ajateltiin olevan – väkivallan pääasiallinen muoto. Juridinen apparaatti rakennettiin vähentämään lähinnä tätä väkivaltaa. Toinen syy on se, että oikeuskäsityksemme tärkeimpiä periaatteita on, ettei syyttömiä saa vahingossakaan tuomita: ”Syytön kunnes toisin todistetaan.” Tahallinen väkivalta on helpommin todistettavissa väkivallaksi kuin se väkivalta, jonka tekijä ei ole tiedostanut – tai halunnut tiedostaa – tekevänsä väkivaltaa.

Oli miten oli, oikeuslaitoksen kyky puuttua lähinnä ilmeiseen väkivaltaan, ei rakenteelliseen väkivaltaan, on muovannut käsitystämme väkivallasta yleensä. Ajattelemme usein suoraviivaisesti, että mitä suurempia kärsimyksiä väkivalta aiheuttaa, sitä varmemmin ja tiukemmin oikeuslaitos siihen puuttuu. Tämän jälkeen päädymme olettamaan, että olennaisinta väkivaltaa on se, josta raskaimmin oikeudessa tuomitaan. Näin toive ja totuus vaihtavat mielessämme keskenään paikkaa.

Kuolemaan johtavasta kapakkatappelusta saa luultavasti pitemmän tuomion kuin lapsityövoimaa käyttävän tehtaan perustamisesta ja omistamisesta – jälkimmäisestä ei yleensä saa mitään tuomiota. Lapsityövoimaa käyt-

tävä tehdas aiheuttaa kuitenkin suurempaa vahinkoa ja kärsimystä on kuin yhden ihmisen murhaaminen. Myös sellaisen tehtaan perustaminen, jonka kansainvälisistä sopimuksista piittaamattomat myrkkypäästöt tappavat ja sairastuttavat tuhansia lähiseutujen ihmisiä, on laskennalliselta vaikutukseltaan suurempi väkivallanteko kuin yhden ihmisen murha. Näihin tehtaisiin liittyvä väkivalta on kuitenkin tulkinnanvaraisempaa kuin yhden ihmisen suora murhaaminen. Ketkä oikeastaan ovat syyllisiä rikolliseen tehtailuun? Tehtaan perustaja, rahoittaja, omistaja, valvonnan laiminlyövä viranomainen vain tehtaan tuotteiden kuluttajat? Epäilemättä kaikki, mutta missä määrin kukin? Keiden syyllisyys on tietoista ja tahallista?

Laittomista väkivallanteoista jaettavien rangaistusten perusteena ei ole ainoastaan tehdyn väkivallanteon aiheuttaman kärsimyksen suuruus, vaan myös teon tahallisuus, yksiselitteisyys, ilmeisyys, todistettavuus ja syyllisyyden tarkkarajaisuus. Oikeusjärjestelmä voi langettaa tuomioita vain yksilöidyille syyllisille. Vaikka paljastuisimme tilastollisesti ottaen kollektiivisesti syyllisiksi suureen osaan kehitysmaiden ihmisten kärsimyksistä, ei oikeuslaitoksemme voi antaa meille kollektiivista tuomiota. Sen sijaan voisimme kyllä vähentää väkivaltaisuuttamme ja aiheuttamiamme kärsimyksiä tiedostamalla elämäntapamme vaikutukset ja muuttamalla talouspolitiikkaamme.

Rakenteellinen väkivalta voidaan jakaa eri kategorioihin myös sen perusteella, aiheuttaako se ruumiillisia kärsimyksiä, menetyksiä tai kuoleman vai *vain* henkistä kärsimystä. Tämäkin jaottelu on käyttökelpoinen, mutta vain jos lauseesta pudotetaan pois sana ”vain”.

Rakenteellinen väkivalta voidaan jakaa kahteen lajiin myös sen perusteella, tietääkö uhri olevansa uhri vai ei. Tämäkin jaottelu on valaiseva, mutta sen ei pidä olla hierarkkinen. Uhri, joka ei tiedä olevansa uhri, eikä ehkä edes tiedosta kärsivänsä, voi kärsiä yhtä paljon kuin ne, jotka näkevät heitä hakkaavan käden.

Väkivaltaiset ilmiöt muodostavat jakamattoman kokonaisuuden, joka on kuin jäävuori. Verenvuodatus on tämän jäävuoren huippu, jonka jokainen näkee. Kärsimyksentuottokyky on kuitenkin sama vuoren jokaisessa osassa. Suurin ja vaarallisin osa sen massasta on pinnan alla.

RAKENTEELLISEN VÄKIVALLAN RUUMIILLINEN VERSIO

Harjoitamme välillistä väkivaltaa ahkerasti. Se harmittaa meistä joitakuita. Se on eri asia kuin häirikköväkivalta, joka kauhistuttaa meitä kaikkia kovin. Vaikka emme ehkä lyö ketään, emmekä muutenkaan riko lakeja, olemme silti väkivaltaisia. Välillistä väkivaltaa teemme esimerkiksi silloin, kun ostamme tavaroita tai ruokia, jotka on valmistettu ihmisiä riistämällä.

Rakenteellinen väkivalta muodostaa ketjun, jonka toisessa päässä on nujerrettu, orjuutettu, jopa tapettu ihminen ja toisessa päässä tyytyväinen ku-

luttaja, joka ei tiedä tai halua tietää, että hänen kuluttamiensa tuotteiden hintana on muiden kärsimys. Hän voi kuvitella olevansa väkivallaton, koska hänen ei tarvitse koskaan kohdata väkivaltansa uhreja. Mitä pitempi rakenteellisen väkivallan ketju on, sitä vaikeampi meidän on nähdä, keitä kaukaisia orjuutamme ja tapamme elämällä niin kuin elämme.

Kaikki välillinen väkivalta ei ole rakenteellista. Rakenteellista se on silloin, kun siitä on tullut eräs yhteisön vallitseva käytäntö. Aseiden myyminen kansalaisiaan teurastavalle hallitukselle on välillistä väkivaltaa, mutta rakenteelliseksi väkivallaksi sen tekee vasta se, että se on tavallinen, globaali käytäntö, periaatteessa kansainvälisillä laeilla kielletty, käytännössä suvaittu.

Rakenteellista väkivaltaa tehdään pääasiassa välillisesti. Jopa natsien keskitysleirijärjestelmää ylläpitäneistä työntekijöistä vain pieni osa, lähinnä leirien vartijat, tekivät työssään välitöntä ruumiillista tai henkistä väkivaltaa. Rakenteellinen väkivalta on sitä tehokkaampaa, mitä harvempien siinä mukana olevien tarvitsee tehdä likaista työtä, eli tähdätä aseella tai vuodattaa verta.

Esimerkkejä harjoittamastamme rakenteellisesta väkivallasta on helppo listata.

400 miljoonaa lasta käy koulun sijaan töissä.

Kaksi miljoonaa ihmistä kuolee vuosittain malariaan, koska emme ole halunneet rahoittaa malarialääkkeiden vaan laihdutuslääkkeiden kehittämistä. Tehokkaat malaria- ja AIDS-lääkkeet kehitettyämme emme ole halunneet antaa niitä köyhälle maailmalle, koska köyhällä maailmalla ei ole varaa maksaa niistä yhtä paljon kuin rikkaalla.

Urheiluvaatevalmistaja Nike maksoi 1990-luvulla koripalloilija Michael Jordanille (1963–) mainoksissa esiintymisestä palkkaa, joka oli suurempi kuin kaikkien Nike-vaatteita valmistaneiden tehdastyöläisten palkat yhteensä. Tuotteet ostimme me.

Viidesosa maailman väestöstä elää ilman puhdasta juomavettä, kaksi viidesosaa maailman väestöstä elää alle kahdella dollarilla päivä.

Euroopassa ja Yhdysvalloissa ostetaan vuosittain 17 miljardilla dollarilla lemmikkieläinten ruokaa. Toisin käytettynä tällä summalla saataisiin sekä puhdasta juomavettä että lukutaito niille ihmisille, joilta ne puuttuvat. Ylikin jäisi rahaa sen verran, että sillä voitaisiin rokottaa ne maailman lapset, jotka nyt jäävät välttämättöminä pitämiämme rokotuksia vaille. Kuitenkin vain pieni vähemmistö maailman väestöstä kannattaa ihmisten ja muiden eläinten välistä tasa-arvoa.

Mikä on näiden esimerkkien todellinen merkitys? Se riippuu lukijan po-

liittisesta vakaumuksesta: yksi ideologia selittää edellä mainitut tapahtumat yhdellä tavalla, toinen toisella. Puheeni kuulostaa ehkä tässä kohtaa tavalliselta globalisaatiokritiikiltä, mutta esseeni varsinainen aihe ei kuitenkaan ole kapitalistinen globalisaatio ja kiistely siitä lisääkö se nykyisessä muodossaan pitkällä aikavälillä köyhien kurjuutta vai poistaako se sitä. Tässä kirjoituksessa globalisaatioon liittyvä väitteeni on vain, että – oli globalisaatiosta sinänsä kumpaa mieltä tahansa – globalisaation eteneminen ja maailmantalouden sujuva toimiminen ei voi missään vaiheessaan oikeasti *edellyttää* köyhien ja voimattomien tappamista nälkään ja pitämistä pakkotyössä.

Tiedän, että jotkut ovat toista mieltä. Se joka uskoo vapaan ja pääomavaltaisen markkinatalouden autuaaksitekevään voimaan saattaa myöntää esimerkkini tosiksi, mutta ajatella silti niiden olevan lapsenkengissään taapertavan globaalin kapitalismin kasvukipuja, valitettavia poikkeuksia ja ylilyöntejä, jotka häviävät, kun kapitalismi kasvaa aikuiseksi. Hän saattaa ajatella, että ei pidä juuttua tohtoroimaan näitä kasvukipuja, vaan päinvastoin vauhdittaa globaalia, pidäkkeetöntä talouskilpailua entisestään, jotta kasvukivut menisivät ohi mahdollisimman nopeasti. Näin ajatellen esimerkiksi lapsityövoiman laajamittainen käyttö on välivaihe, joka on siedettävä, koska pilkkahintainen työvoima on köyhien maiden ainoa valttikortti, ainoa keino nousta jaloilleen ja tasavertaiseksi kilpailijaksi vauraampien joukkoon.

Riippumatta siitä mitä ajattelemme globalisaatiosta, meille lienee yhteistä, että kammoamme ja ehkä myös halveksimme suomalaista murhaajaa, raiskaajaa tai rikoksen tehnyttä pedofiiliä. Kullakin näistä on ollut elämänsä aikana ehkä yksi uhri, joillakin muutamia. Kuitenkin maailmassa kuolee joka päivä nälkään 24 000 ihmistä. Jos elän 80-vuotiaaksi, ehtii maailmassa sinä aikana kuolla nälkään nykyvauhdilla noin 720 miljoonaa ihmistä. Meitä vauraissa yhteiskunnissa eläviä on nykyään suunnilleen saman verran. Ehdimme siis jokainen näännyttää nälkään ainakin yhden ihan oman lähimmäisen.

Nälkiintyminen on äärimmäinen esimerkki. Jokaista nälkään kuolevaa kohden on monta lasta, joiden aivot jäävät aliravitsemuksen vuoksi kehittymättä kunnolla. Ja moninkertainen on niiden ihmisten määrä, jotka eivät näe nälkää, mutta jotka eivät koskaan opi lukemaan, jotka elävät saastuneessa liejussa, jotka tekevät työtä 14 tuntia päivässä seitsemänä päivänä viikossa saamatta koskaan jalkaansa niitä kenkiä, joita he meille tehtaissa valmistavat.

Harjoittamamme välillinen väkivalta on aivan yhtä väkivaltaista väkivaltaa kuin kuolemaan päättyvä ravintolatappelu. Harjoittamamme välillinen väkivalta on tehokkaampaa. Se tappaa ja orjuuttaa joka päivä enemmän ihmisiä kuin kaikki maailman himomurhaajat, katutappelijat ja jalkapallohuligaanit yhteensä – jopa enemmän kuin sodat.

Olet ehkä sitä mieltä, että et syyllisty välilliseen väkivaltaan, että katsot niin tarkasti mitä ostat ja miten elät. Vaikka se olisi tottakin, vaikka olisit syytön riistettyjen kärsimykseen, olet silti syyllinen auttamatta jättämiseen. Voisit, me voisimme, lopettaa nälän ja orjuuden maailmasta – jos todella haluaisimme.

Saatat ehkä kysyä, miten voit olla syyllinen välilliseen väkivaltaan, kun eihän ostoskeskuksessa tiedä, mitkä kengät on lapsityövoimalla tehty, mitkä ei. Vastaus on yksinkertainen: sinun pitäisi tietää.

Meitä voi verrata natsiajan saksalaisiin, niihin tavallisiin kansalaisiin, jotka vain yrittivät elää elämäänsä ja olla joutumatta natsien väkivaltakoneiston tuhoamiksi. Tavallinen saksalainen näki keittiönsä ikkunasta keskitysleirin krematorion savupiiput. Hän ei ehkä osallistunut leirillä tuhottujen ihmisten tappamiseen omin käsin, mutta hän hyötyi siellä orjatyössä pidettyjen ihmisten työpanoksesta ja osallistui leirille viedyiltä ihmisiltä otetun omaisuuden jakoon.

Meidän keittiömme ikkuna on televisioruutu. Uutisohjelmista näemme riistettyjen kärsimyksen paljon selvemmin kuin saksalainen näki tai kuulopuheina kuuli keskitysleirien kärsimyksen. Aivan kuten silloiset saksalaiset, mekin haluamme ajatella, että murhaajia emme ole me, vaan ne, jotka tappavat omin käsin.

Kulttuurillamme ja natsi-Saksalla on yhteistä myös tappokyky. Toisessa maailmansodassa sai surmansa, laskutavasta riippuen, 20 000 – 30 000 ihmistä päivässä. Hallitsemassamme maailmassa jo pelkästään nälkään kuolevia on päivittäin saman verran.

Natsismi ei myöskään ollut järkeilevän hyödyntavoittelumme vastakohta, vaikka usein niin luullaan. Natsivaltion eliitti hyötyi järjettömästä aatteesta arkisen materialistisella tavalla. Myös lukemattomien tavallisten, "arjalaisten" saksalaisten elintaso nousi kun ali-ihmisiä ryövättiin ja orjuutettiin. Kiistattomien aineellisten etujen lisäksi natsi-aate antoi kansallismielisille palvojilleen myös jotain aineetonta: sankarin ylpeyttä ja marttyyrin kunniaa, eräänlaisia – tosin immateriaalisia – hyötyjä nekin. Kun Saksa oli joutumassa häviölle toisessa maailmansodassa, juuri nämä tympeät immateriaaliset hyödyt pitivät sotamoraalia yllä. Me palvomme omaa vaurastumistamme, olemme valmiita näköjään uhraamaan sille mitä tahansa. Natsi-aatteessa vaurastumisen unelman rinnalla oli unelma mystifioidun isänmaan kunniasta. Jos kansalainen samaistuu valtioon, tulee marttyyrikuolemasta valtion puolesta eräänlainen henkilökohtaisen hyödyntavoittelun muoto. Olemme vaarassa samaistua yhtä sokeasti markkinatalouteen kuin natsit sankarivaltioonsa – olemme valmiita uhraamaan sille mitä tahansa.

Meillä ja natsi-ajan tavallisilla saksalaisilla on kuitenkin kaksi olennaista eroa.

Me hyödymme ylläpitämästämme väkivaltakoneistosta enemmän kuin natsivaltakunnan kansalaiset omastaan. Natsikaudella he ensin vaurastuivat ja ylpistyivät, mutta samalla vapaus väheni, oli elettävä alituisessa kuolemanpelossa ja käsistä karannut sota vei lopulta kaikki saavutetut hyödyt – myös arjalainen ylpeys vaihtui krooniseen häpeään. Meidän koneistomme toimii paremmin. Hyödykkeiden hyökyaalto, jolla surffaamme, on mahdollinen

juuri riiston vuoksi, eikä kostajaa näy. Tavarat ovat halpoja juuri siksi, että niitä tekevillä ihmisillä ei ole itsellä niihin varaa.

Tärkeimmäksi – ja moraalisesti ainoaksi olennaiseksi – meidän ja natsivaltakunnan kansalaisten väliseksi eroksi jää se, että meillä on valinnanvapaus. Jos päätämme nousta rakenteellisen väkivallan koneistoa vastaan, meitä ei ammuta. Joudumme korkeintaan tyytymään pienempään kulutuskykyyn, loivempaan urakehitykseen ja menetämme nipun sellaisia ystäviä, jotka eivät tunnusta rakenteellista väkivaltaa väkivallaksi.

RAKENTEELLISEN VÄKIVALLAN HENKINEN VERSIO

Koska kulutuskapitalismin (mielikuva)hyödykkeissä olennaista on niiden eksklusiivisuus (hinta) ja uuden hyödykkeen "laatuero" vanhaan, se mitä varsinaisesti hankitaan ja käytetään ei ole hyödykkeiden materiaalinen ilmiasu, joka vain menettää viettelykykynsä ja muuttuu konkreettiseksi jäteongelmaksi. Se, mitä hankitaan ja käytetään, ei myöskään ole tavaraan tai palveluun paketoitu mielikuvahyödyke. Tavara tai palvelu myydään lupauksella mielikuvahyödykkeestä, mutta se minkä kuluttaja varsinaisesti kuluttaa on ostohetken orgasmi: mielikuvahyödykkeen omistajaksi tulemisen huimaus. Kuluttaja ei olekaan elämäniloinen hedonisti vaan pakkoneuroottinen hamstraaja, joka on kykenemätön nauttimaan saaliistaan ja uuvuttaa itsensä yrityksissään hankkia vielä lisää. Intohimon hämärä kohde ei ole mielikuvahyödykkeen mahdollistama elämys vaan siitä maksaminen. Siksi hyvinvointivaltionkin työttömät masentuvat, vaikka heidän ulottuvillaan on enemmän ilmaisia tai halpoja liikunta- ja kulttuuripalveluja kuin maailman väestön valtaosalla tulee koskaan olemaan. He masentuvat ja menettävät elämänhalunsa, koska tässä kulttuurissa on lähes mahdotonta pitää arvossa sitä mikä on ilmaista, ja siksi on alentavaa olla maksukyvytön. Kulutuskyvyttömyys tekee heistä impotentteja omissa silmissään.

Teemu Mäki,
tekstikatkelma videoteoksesta *Rikki #2* (2001) ja
monitaideteoksesta *Näkyvä pimeys* (1988–2001).

On muutakin rakenteellista väkivaltaa kuin se, jolla me rikkaat riistämme maailman köyhiä. Olemme rakentaneet globaalin luokkayhteiskunnan, jossa köyhien kurjuus on aineellisen hyvinvointimme hinta, mutta väkivallan uhreja on aatelissäädyssämmekin.

Keskuudessamme, hyvinvointiyhteiskunnassa, on anorektikkoja, on sairaalloisen lihavia, on alkoholisteja ja on ihmisiä, jotka esimerkiksi työttö-

myytensä vuoksi ovat kroonisesti masentuneita ja alkoholisoituneita. Lisäksi joukossamme on monia, joiden kärsimystä ei ole yhtä helppo nimetä ja luokitella. Usein heidän kärsimyksensä on rakenteellisen väkivallan seurausta.

Anoreksiaan sairastumisen tärkein syy on usein ympäröivän kulttuurin tuputtamat roolimallit ja vartaloihanteet. Tätä väkivaltaa pidetään yleensä tahattomana, mutta se on nimenomaan tahallista. Vaate- ja viihdekauppiaiden tarkoitus on toki vain saada tavaraa kaupaksi – harva heistä lienee sadisti – mutta markkinoinnin käytännön päämäärä on tehdä kuluttajat tyytymättömiksi vartaloihinsa, ulkonäköönsä ja omistamiinsa tavaroihin, koska se lisää myyntiä. Tyytyväinenkin ihminen ostaa, mutta paljon enemmän ostaa itseensä tyytymätön – ja on valmis maksamaan korkeamman hinnan.

Nuorelle tytölle myydään vaatekappale, jota mainoksessa kantaa yllään sairaalloisen laiha valokuvamalli. Vaatteeseen ihastunut tyttö ahdistuu, kun hänen pulskalla tai normaalilla vartalollaan vaate ei näytä samalta kuin laihan mallin päällä. Jos hän sairastuu anoreksiaan, hän on rakenteellisen väkivallan uhri, joka kärsii sekä henkisesti että ruumiillisesti. Jos myyty vaatekappale on tehty toisella puolen maailmaa lapsityövoimalla tai muuten köyhiä riistäen, se on sekä ruumiillisen ja henkisen väkivallan että ruumiillisen ja henkisen kärsimyksen välikappale.

Tupakan ja epäterveellisen hampurilaisruoan myyminen voi olla rakenteellista väkivaltaa. Ihminen on vapaa vahingoittamaan itseään ja elämään niin terveellisesti tai epäterveellisesti kuin haluaa, mutta on epäselvää, kuinka vapaaehtoisesti kuluttajat valitsevat tupakan ja tappavan rasvaisen ruoan. Heidän vapaaehtoisuutensa on suhteellista. On todennäköistä, että suurimmalle osalle tupakoitsijoista ja rasvaruoan ahkerista kuluttajista heidän tupakointinsa ja ruokailutottumuksensa ovat ongelma. Kuluttajatutkimuksista tiedämme, että suurin osa heistä haluaisi lopettaa, kyseessä on siis pahe heidän itsensäkin mielestä, ei uljaan ja piittaamattoman hedonismin muoto. Heidät on saatu ryhtymään paheeseen ankaralla manipulaatiolla ja uutteralla mielikuvamainonnalla. Tämä ei ole yhtä ilmeistä väkivaltaa kuin aseella uhaten ryöstäminen tai raiskaaminen, mutta väkivaltaa se on silti.

Tupakan, anorektisten roolimallien ja rasvaruoan uhrit ovat kiistanalaisia uhreja, koska he ovat ainakin näennäisesti vapaaehtoisia uhreja. Kulttuurimme on pyhittänyt taloudellisen hyödyntavoittelun. Kun lähtökohtaoletus on, että *aikuinen yksilö tietää mikä hänelle on parasta,* ovat markkinat, jotka toimivat kysynnän ja tarjonnan lain mukaan, automaattisesti rehdit, oikeudenmukaiset ja väkivallattomat. Markkinat ovat jopa niin rehdit, että väkivaltaa niillä voidaan tehdä vain markkinamekanismille itselleen – tuomittavaa on vain kilpailun lakkaaminen, monopoliaseman saavuttaminen. Ja kuitenkin tupakkatehtailijat tappavat välillisesti enemmän ihmisiä vuosittain kuin kaikki henkirikoksiin syyllistyvät häirikkörikolliset yhteensä.

Esimerkkitapauksena käyttämäni tupakkateollisuus ei ole oikeasti poikkeuksellinen tuotannonala – se on vain poikkeuksellisen hyvä esimerkki lail-

listetusta hyödyntavoitteluväkivallasta. Se on hyvä esimerkki myös siitä, miten vaikeaa on – jopa räikeissä tapauksissa – vetää rajaa ”reilun tuote- ja palvelutarjonnan” ja säälimättömän aivopesun ja huijauksen välille. Kulutuskapitalistinen kulttuuri perustuu ideaan ”kuningaskuluttajasta”, valistuneesta oman elämänsä herrasta, joka yksin päättää mikä hänelle on parasta, mistä hän nauttii. Tämän periaatteen mukaan tupakan, aseiden, turruttavan viihteen, haitallisen elintarvikkeen tai muun vastaavan tuottaja ei ole koskaan vastuussa aiheuttamastaan kärsimyksestä, vaan kuluttaja on aina itse syyllinen – eihän hänen ollut pakko ostaa mitään.

Mikä on tupakkatehtailijan ja vaimonsa hengiltä hakanneen häirikön ero? Eroja on paljon. Tupakkatehtailijan motiivi on hyödyntavoittelu, ei ilkeys tai epätoivo. Tupakkatehtailija on vaarallinen vain nykyisille tai tuleville tupakoitsijoille. Vaimontappajan sen sijaan epäilemme olevan taipuvainen holtittomaan väkivaltaan ketä tahansa kohtaan. Pidämme häntä potentiaalisena riskinä kaikille kanssaihmisille.

Moraalista tuomiota ei tarvitse langettaa ihmiselle itselleen, vaan hänen teoilleen. Relativistina en ole ylipäätään kovin kiinnostunut siitä, kumpi on huonompi ihminen, tupakkatehtailija vai vaimontappaja – sen arvioiminen riippuu kokonaan näkökulmasta ja arvion tarkoituksesta. Myöskään juridinen näkökulma ei ole pääasiallinen kiinnostukseni kohde. En väitä, että raivokkaasti tuotteitaan mainostanut tupakkatehtailija pitäisi *välttämättä* tuomita elinkautiseen vankeusrangaistukseen, jollaiseen vaimonsa tappaja ehkä tuomitaan. Mutta molemmat ilmiöt, hyödyntavoittelun vuoksi tehtävä rakenteellinen väkivalta ja epätoivon tai vihan puuskassa tehtävä häirikköväkivalta, on järkevää tunnistaa monella tavalla samaksi. Molempiin on suhtauduttava yhtä vakavasti, vaikkakin eri tavoin. Kasvatuksella, terapialla ja myös rangaistuksilla yritämme estää ihmisiä lankeamasta häirikköväkivaltaan. Vastaavasti kasvatuksella, valistuksella ja esimerkiksi mainontaa sekä kaupankäyntiä ohjaavalla lainsäädännöllä ja verotuksella yritämme estää rakenteellista, uhrien näennäiseen vapaaehtoisuuteen perustuvaa väkivaltaa.

Kaikkea rakenteellista väkivaltaa ei voi kitkeä pois. Tupakkatehtailua ja epäterveellistä ruokaa olisi järjetöntä kieltää, sillä katsomme, että ihmisellä on oikeus tavoitella hyvää elämää myös ruumistaan tuhoamalla, jos haluaa. Se tosiasia, että tupakka ja rasvaruoka eivät useimmille käyttäjilleen näytä tuottavan hyvää elämää, ei poista oikeutta tähän itsetuhoisuuteen. Pidämme yksilönvapautta ja ihmisen oikeutta määritellä hyvä elämä itsenäisesti niin suuressa arvossa, että olemme valmiita hyväksymään sellaisen rakenteellisen väkivallan, jonka tiedämme tappavan miljoonia.

Yksilön autonomia on suhteellista. Länsimaisen individualismin perusidea on, että jokainen ihminen on itseisarvo – ja hän saa tehdä elämällään mitä haluaa, kunhan ei pilaa muiden elämää. Valistunut yksilö, kuningaskuluttaja, oman elämänsä herra tai rouva, on silti nimenomaan *idea*. Emme halua kieltää sellaisten haitallisten hyödykkeiden valmistamista ja mainon-

taa, joita kuluttajat haluavat vaikka tietävät niiden haitat. Meidän ei silti tarvitse myöskään kannustaa heitä, meitä itseämme, näiden hyödykkeiden kulutukseen. Mainontarajoitukset ja haittaverot ovat keinoja, joilla pyrimme vähentämään uhrien määrää sellaisessa rakenteellisessa väkivallassa, jota emme halua kieltää, koska kielto veisi meiltä myös rakkaita nautintoja ja vähentäisi radikaalisti yksilönvapautta.

Myös pysyvä rakenteellinen työttömyys on rakenteellista väkivaltaa. Kulttuurimme – sen jossa sosiaaliturva on totta – suuri katastrofi ei kuitenkaan ole niinkään se, että työttömiä on paljon, vaan se, että suurin osa heistä on niin onnettomia.

Usein suomalainen työtön masentuu ja alkoholisoituu lopullisesti. Monen afrikkalaisen on sitä vaikea ymmärtää, sillä hänen näkökulmastaan suomalainen työtön elää paratiisissa: syrjäytyneelläkin suomalaisella on ruokaa, lämmin koti ja enemmän ilmaisia tai lähes ilmaisia liikunta- ja kulttuuripalveluja kuin hän ehtii käyttää. Suomalainen työtön on tyytymätön ja masentunut, koska kulttuurimme on tehnyt hänestä kyvyttömän nauttimaan ilmaisista ja halvoista asioista. Ihminen koulitaan ahkeraksi ja ahneeksi lapsesta asti ja hänen ahkeruudelleen ja ahneudelleen annetaan näyttämöksi työ ja kulutus. Tuloksena on ihminen, joka pystyy nauttimaan lähinnä omistamisesta ja maksamisesta. Kun ne evätään häneltä, hän on onneton – eikä hänen olonsa parane sillä, että häntä muistutetaan absoluuttisesta köyhyydestä toisella puolen maailmaa. Ihmisen muovaaminen tällaiseksi on henkistä väkivaltaa, vaikka uhrit ja väkivallantekijät eivät olisikaan rakentamastaan käytännöstä ja sen tuottamasta kokemusmaailmasta tietoisia.

Miten anorektikon tai alkoholisoituneen työttömän kärsimys eroaa nälkää näkevän afrikkalaisen kärsimyksestä? Miten heidän kärsimyksensä eroaa lenkkitossutehtaassa kelvottomalla palkalla työskentelevän lukutaidottoman lapsen kärsimyksestä? Mahdollisia eroja on lukuisia, mutta eroista huolimatta kaikki voivat kärsiä yhtä paljon. Anorektikko ja alkoholisoitunut työtön voivat myös olla yhtä syyttömiä kärsimykseensä kuin orjatyöläinen omaansa.

On typerää moittia työmarkkinoilta syrjäytynyttä siitä, ettei hän osaa ottaa itseään niskasta kiinni, etsiä reippaasti työtä tai vain nauttia sosiaaliturvastaan, joka mahdollistaa köyhän afrikkalaisen näkökulmasta katsottuna yltäkylläisen elämän. Hyvinvointiyhteiskunnassa syrjäytyneen ulkoinen kurjuus on epäilemättä suhteellista, varsinkin verrattuna ääriolosuhteissa nälkiintyvien tai ruoskittujen ihmisten absoluuttiseen kurjuuteen, mutta suhteellisen kurjuuden aiheuttama kärsimys on aivan yhtä todellista ja usein myös yhtä intensiivistä kuin absoluuttisen kurjuuden aiheuttama.

Monen mielestä käyttämäni esimerkit henkisestä, rakenteellisesta väkivallasta, jonka uhrit ovat näennäisen vapaaehtoisia, ovat kelvottomia. Monen mielestä on idioottimaista väittää, että anorektikon, tupakan vuoksi keuhkosyöpään sairastuvan, liikalihavan rasvaruoan ystävän, alkoholistin ja masentuneen työttömän kärsimys voisi olla ensisijaisesti muiden kuin kärsi-

jän itsensä syytä. Joku on valmis myöntämään, että jonkinlaista väkivaltaa on tehty, jos tupakkaa on myyty *kertomatta* sen epäterveellisyydestä, tai jos vaatteita, meikkejä ja viihdettä on myyty *alaikäisille* pikkutytöille sairaalloisen laihoja valokuvamalleja käyttäen. Silloin on poikettu periaatteesta, jonka mukaan täysi-ikäinen ja kohtuullisen faktatiedon saanut ihminen on *kokonaan* itse vastuussa valinnoistaan. Tämä on epäilemättä individualistinen ihanteemme, mutta kuinka järkevää on pitää sitä kirjaimellisesti totena?

Naisten ympärileikkaus on lähinnä joissakin Afrikan osissa jatkuva perinne, jossa naisen klitoris ja häpyhuulet, tai osia niistä, leikataan pois ja vagina ommellaan lähes umpeen. Vastustamme tätä perinnettä, koska tiedämme sen aiheuttavan naisille vakavia, peruuttamattomia ruumiillisia vammoja sekä kipua – ja tekevän seksistä tai ainakin yhdynnästä nauttimisen lähes mahdottomaksi. Kulttuurissa, jossa naisten ympärileikkaus on tavallista, suurin osa sekä miehistä että naisista kuitenkin kannattaa sitä. Leikkaus voidaan tehdä parivuotiaalle tyttövauvalle, mutta myös aikuiselle naiselle. Joka tapauksessa mielestämme kyseessä on rakenteellisen väkivallan muoto riippumatta siitä, minkä ikäinen uhri on, riippumatta siitä, onko hänen ulottuvillaan ollut mielestämme pätevää asiatietoa leikkauksen vaikutuksista ja riippumatta siitä, pitääkö uhri itse leikkaushetkellä tai vuosia myöhemmin leikkausta suurena tragediana vai kunniallisen naisen tunnusmerkkinä. Mielestämme leikatut, mutta tyytyväiset naiset ja koko heidän kulttuurinsa elävät väärässä tietoisuudessa, josta kliininen faktatietomme voi heidät vapahtaa.

Jyrkästi tuomitseva asenteemme naisten ympärileikkausta kohtaan osoittaa, että joissakin tilanteissa olemme valmiita pitämään väkivaltana sellaistakin tekoa, jota teon tekijä ja kohde itse eivät pidä väkivaltana. Tämä poikkeus tuskin johtuu vain siitä, että naisten ympärileikkaus aiheuttaa *ruumiillisia* vammoja. Anoreksia, ylensyönti, tupakointi ja alkoholismi aiheuttavat ruumiillisia vammoja nekin – ja työelämästä syrjäytyneen masennus on sekin aivan yhtä kivuliasta ja todellista.

Onko omassa kulttuurissamme jokainen täysjärkinen aikuinen niin valveutunut ja oman itsensä herra tai rouva, että kun hän joutuu vaivihkaisen henkisen väkivallan, aivopesun tai manipulaation uhriksi, on yksinomaan hänen oma vikansa ja ongelmansa, jos hänen elämänsä menee pilalle?

Jos tunnistamme ympärileikatun naisen rakenteellisen väkivallan uhriksi, vaikka hän ei itse itseään sellaisena näe, mikä estää meitä tunnistamasta kulutuskapitalismin rakenteellisen väkivallan hyväuskoisia uhreja omassa keskuudessamme, itsessämme?

VÄKIVALTA JA OIKEUDENMUKAISUUS

Väkivaltaa on monenlaista: ruumiillista, ilmeistä, välillistä, rakenteellista, huomaamatonta, tuhoisaa ja kivaa. Meidän on lajiteltava sen olomuodot, valittava ne, joiden kitkemiseen keskitymme, ja ne, jotka ovat elämänilon lähteitä. Jos olemme sitä mieltä, että kaikkea väkivaltaa on kavahdettava, pitää meidän silti lajitella se, laittaa sen olomuodot vahingollisuusjärjestykseen, jotta voimme keskittyä haitallisimpien poistamiseen.

Millä mitata väkivallan eri lajien haitallisuutta? Onko kriteereistä paras kunkin väkivaltalajin aiheuttama kärsimyksen määrä, väkivaltaisuuden tahallisuus, väkivallantekijän saaman hyödyn tai nautinnon määrä vai jokin muu kriteeri? Eräs usein käytetty kriteeri on oikeudenmukaisuus. Mitä epäoikeudenmukaisempaa väkivalta on, sitä tuomittavampana sitä usein pidämme.

Mitä oikeudenmukaisuus tarkoittaa? Tarkoitamme sillä ihmisoikeuskäsitystemme nostamista arvottamisen ja päätöksenteon pääkriteeriksi. Jokainen ihminen on itseisarvo ja kaikki ihmiset ovat yhtä arvokkaita. Jokaisella ihmisellä on oikeus niin sanottuihin perusarvoihin, kuten ravintoon, kotiin, koulutukseen ja terveydenhoitoon. Ihmisellä on oltava valinnanvaraa, häntä ei saa laittaa pakkotyöhön, vaikka hänelle annettaisiin pakkotyön vastineeksi koulutusta, hammashoito, kiva kämppä ja iso läjä ruokaa. Ihmisellä on paitsi oikeuksia, myös velvollisuuksia. Hänen on noudatettava lakia. Hän on verovelvollinen ja joskus myös asevelvollinen.

Käsityksemme oikeudenmukaisuudesta saattaa tuntua intuitiivisesti selvältä, jopa itsestään selvältä. Se on kuitenkin kulttuurin tuotetta, ei universaali, jonka jokainen ihminen luonnostaan löytäisi sisältään samanlaisena. Nimeämämme oikeudet ja velvollisuudet eivät ole ainoat mahdolliset, mutta juuri nämä olemme valinneet. Niiden sisältö on epäselvä ja riippuu kontekstista. Kun sanomme, että ihmisellä on oikeus koulutukseen, jätämme auki, millaiseen koulutukseen. On oikeus oppia lukemaan ja laskemaan, mutta mitä muuta? Käytännössä oikeus koulutukseen tarkoittaa kahta asiaa. Ensinnäkin oikeutta *jonkinlaiseen* koulutukseen, johonkin jossa oppii ainakin ensiarvoisen tärkeänä pitämämme luku- ja laskutaidon. Toiseksi se tarkoittaa oikeutta *yhtä hyvään* koulutukseen kuin muilla saman yhteisön jäsenillä.

Näistäkin asioista olemme kuitenkin keskenämme eri mieltä. Jonkun mielestä oikeus koulutukseen sisältää oikeuden paitsi lukutaitoon niin myös yhteisön järjestämään uskonnolliseen kasvatukseen – ja jonkun toisen mielestä ihmisoikeuksiin kuuluu nimenomaan vapaus olla altistumatta uskonnolliselle kasvatukselle. Monet ovat myös sitä mieltä, että ihmisellä on perusoikeus vain *jonkinlaiseen* minimikoulutukseen. Heidän mielestään on hyvä, jos varakkaat ihmiset voivat rahoillaan laittaa lapsensa parempiin kouluihin kuin köyhät. He ajattelevat, että varakkaat ovat itse hankkineet paremmat resurssinsa ja heillä on siksi oikeus myös hankkia näillä resursseilla itselleen tai läheisilleen keskivertoihmistä parempaa koulutusta, terveydenhoitoa tai oikeusturvaa.

Eräs ilmeinen esimerkki oikeudenmukaisuuskäsitysten erilaisuudesta ovat näkemyksemme työttömien oikeuksista.

Mielestäni työtöntä ei saa koskaan pakottaa työhön, vaan hänelle on aina taattava ravinto, asunto, terveydenhoito ja muut perusoikeuksiin kuuluviksi luetut asiat, riippumatta siitä, onko hän kieltäytynyt jostakin hänelle tarjotusta työstä vai onko hän todella jäänyt vaille ainuttakaan työllistymisen mahdollisuutta. Kun tämä perusturva taataan, köyhinkään työtön ei joudu orjaksi ja pääoman ja työvoiman suhde säilyy *neuvottelusuhteena*, sen sijaan että se muuttuisi puhtaaksi alistussuhteeksi.

Joku on tästä eri mieltä ja sanoo, että on työllisten kannalta epäoikeudenmukaista, jos työtön kieltäytyy tarjotusta työpaikasta. Tarjottu työ on otettava vastaan, eivätkä työn laatu ja palkkataso saa vaikuttaa työn vastaanottamisvelvoitteeseen – kunhan tarjottu työpaikka on laillinen. Moni uskoo myös, että työn vastaanottamispakko on hyväksi työttömille itselleenkin. Moni uskoo, että työtön lähes vääjäämättä masentuu ja alkaa inhota itseään, mutta työhön pakotettuna hänen elämästään tulee taas määrätietoista ja omanarvontuntoista.

Näiden kahden näkemyksen välillä on syvä kuilu. Niitä erottaa myös erilainen suhde työhön itseensä. Työhön pakottava asenne lähtee siitä, että kaikki taloudellisesti kannattava työ on ”korren kantamista yhteiseen kekoon”. Tämän yhteiskuntakäsityksen mukaan toiminnan taloudellinen kannattavuus ja sillä tuotettujen hyödykkeiden menekki *todistaa* toiminnan ja hyödykkeet osaksi yhteishyvää.

Vastakkaisen näkemyksen mukaan työn taloudellinen kannattavuus, työpaikan olemassaolo, ei vielä kerro mitään tuon työn vaikutuksesta yhteishyvään. Moni laillinen työpaikka on paremminkin yhteishyvän nakertamiseen kuin rakentamiseen osallistumista.

Oikeudenmukaisuus ei siis ole arvo, vaan arvojen ilmaus. Käsityksiä oikeudenmukaisuudesta voi olla millaisia tahansa, siksi väkivaltaa puntaroitaessa on vaikea käyttää arvottavana kriteerinä oikeudenmukaisuutta. Jos sana oikeudenmukaisuus lausutaan, sen on oltava vain prologi, jota seuraa sekä tuolla sanalla kulloinkin ilmaistavien arvojen listaus että niiden perustelut.

VÄKIVALTA JA PAHUUS

Vertailemme väkivallan eri lajeja. Yritämme asettaa niitä haitallisuus- tai mielekkyysjärjestykseen. Samalla on puhuttava myös pahuudesta, tai ainakin pahantahtoisuudesta.

Olen perspektivistinen arvorelativisti, joten näkemykseni on, että pahuutta ei ole. Joku ehkä nimittäisi tätä ajattelutapaa myös pragmatismiksi. On hyvää ja huonoa, mutta ei hyvää ja pahaa. Hyvä ja huono ovat määriteltä-

vissä, mutta aina jostakin näkökulmasta ja suhteessa johonkin tuon näkökulman sanelemaan päämäärään.

Pahantahtoisuus ei ole sama asia kuin pahuus. Pahantahtoisuus, halu voittaa toinen, vahingonilo, kateus, viha, jopa sadismi ovat inhimillisiä tunteita ja ominaisuuksia, jotka sinällään eivät ole kategorisesti huonoja. Ne eivät automaattisesti tee niiden kantajan tai hänen toimilleen altistuvan elämästä huonompaa. Ne voivat saada keskenään monenlaisia, vaikutuksiltaan vastakkaisia, käytännön muotoja. Ne voivat olla asianosaisille joko virkistäviä tai myrkyllisiä kokemuksia.

Monet ajattelevat, että väkivalta on itsestään selvästi väärin, koska siinä halutaan pahaa toiselle. Kaikki pahantahtoisuudesta johtuva toiminta ei kuitenkaan ole väkivaltaista, eikä kaikki väkivalta suinkaan ole pahantahtoista. Väkivalta ja pahantahtoisuus eivät ole automaattisesti toistensa seurauksia tai edellytyksiä.

Olen edellä yrittänyt näyttää, että suurin osa väkivallasta tehdään hyötymistarkoituksessa, ei vahingoittamistarkoituksessa. Useimmat väkivallantekijät eivät tiedä tai halua tietää tekevänsä väkivaltaa. Väkivallan tekemisen tavallisin motiivi ei ole ilkeys vaan hyödyntavoittelu, laiskuus, välinpitämättömyys – tai jopa hyvä tahto.

Miksi liitämme kuitenkin väkivallan ja pahantahtoisuuden mielessämme intuitiivisesti yhteen? Eräs syy on, että sivilisaatioprosessin tärkeimpiä osia on ollut pyrkimyksemme kanavoida tuhoavat impulssit tuottavaksi työksi. Toivomme, että ahneus, kateus, alistamishalu, halu vahingoittaa toista ja monet muut vaaralliset motiivit muuttuvat yhteishyvää tuottavaksi energiaksi, jos niitä käytetään ahkeruuden, kunnianhimon ja neuvokkuuden polttoaineena työelämässä. Se on yhteishyvälle parempi kuin niiden purskahtaminen silmillemme ryöstöinä, veritekoina tai ilkivaltana.

Jos toiminnan motiivina on sellainen hyödyntavoittelu, joka ei ole ainakaan millään välittömästi ilmenevällä tavalla lainvastaista, oletamme, että toiminta on harmitonta ja ehkä jopa yhteishyvää tuottavaa. Jos taas toiminnan motiivina on halu vahingoittaa toista, olemme varmoja, että toiminta ei tuota yhteishyvää, eikä ehkä ole harmitontakaan. Olemme oppineet pitämään tätä jaottelua itsestään selvänä, mutta luomamme maailma osoittaa meidän erehtyneen.

Samalla olemme erehtyneet ajattelemaan, että laillinen hyödyntavoittelu ei voi olla väkivaltaa. Luotamme lakiin, joka periaatteessa sanoo, että väkivalta on kiellettyä. Samalla olemme tulleet sokeiksi monille käytännöille. Syy ja seuraus voivat vaihtaa päättelyssämme paikkaa. Sanomme: ”Tuo teko on laillinen, se ei siis voi olla väkivaltainen, sillä väkivaltahan on laissa kiellettyä.”

Tuhoavien impulssien kanavointi tuottavaksi työksi on onnistunut kuitenkin vain osittain. Yhteiskunnan ja tuotantorakenteen monimutkaistumisen vuoksi työn ja yhteishyvän suhde on epäselvempi kuin koskaan aiemmin.

Tuotanto voi olla taloudellisesti kannattavaa ja laillista, mutta kuitenkin yhteishyvän vastaista. Tuotanto ja kulutus voivat tapahtua hyvässä uskossa ja vapaaehtoisesti, mutta olla silti väkivaltaista ja aiheuttaa enemmän kärsimystä kuin iloa tai hyötyä.

Lainsäädäntömme ei pysty kieltämään kaikkea yhteishyvää murentavaa väkivaltaa – ehkä jopa suurin osa siitä menee läpi lain karkean siivilän. Se ei johdu siitä, että lain siivilästä läpi livahtava väkivalta olisi vaisumpaa, vähemmän väkivaltaista kuin siivilään jäävä väkivalta, vaan siitä, että se on notkeaa, lähes nestemäistä ja sitä on vaikea näyttää toteen juridisesti kiistattomalla tavalla.

Väkivallan ja pahantahtoisuuden välinen suhde on saanut kiihkeimmässä kapitalismissa uuden sävyn. Kulutuskapitalismi luottaa sokeasti siihen, että talouden sfäärissä tapahtuva kamppailu tuottaa yhteishyvää. Mitä ahneempia ja verenhimoisemmin kilpailijoiden kimppuun käyviä yrittäjät ja yritykset ovat, sitä uutterammin työskennellään, sitä enemmän innovaatioita, tehokkuutta ja kasvua syntyy. Niinpä pahantahtoisuudesta on tullut tässä ajattelussa hyve, joka ei johda väkivaltaan vaan tuottaa yhteishyvää. Tämä harha on mahdollinen, koska olemme niin huonoja tunnistamaan rakenteellista, välillistä ja henkistä väkivaltaa.

Väkivallan ja pahuuden väliseen suhteeseen vaikuttaa myös eräs kapitalismia edeltävä, kristillisen perinteen synnyttämä ilmiö. Se on moraalin polarisaatiosta seuraava ”pahan” ja ”hyvän” symbioottinen kyky ruokkia toinen toisiaan. Jos päättelemme, että jokin mielestämme huono teko on paha tai sen motiivina on pahuus, tulee pahuudesta eräänlainen arvonimi, joka saa hohteensa siitä, että se on hyvän selittämätön vastakappale. Hyvä on moraalisesti kadehdittava, se herättää kunnioitusta ja sen vastakohta vastaavasti pelkoa, joka on kunnioituksen muoto sekin.

Sikäli kun joukossamme on todellisia sadisteja, niitä joille vahingonilo ja muiden kärsimyksistä nauttiminen – ei esimerkiksi vain urheilukamppailun tai tietovisailun voittaminen – on tärkein mielihyvän lähde, me rohkaisemme heitä sadismiin suhtautumalla heihin kuin salaperäisiin pimeyden prinsseihin. Tämä on eri asia kuin tavallisten vastakohtien taipumus korostaa toinen toisiaan, kyseessä ei ole pelkkä vastaväriefekti, sillä pahaksi nimeäminen on mystifiointia ja nimeämättä jättämistä. Se estää meitä ymmärtämästä, mihin ”pahaa” tekevä varsinaisesti pyrkii – vahingoittamishalu ei tule tyhjästä, se ei kärjisty yksilön toiminnan tärkeimmäksi motiiviksi itsestään.

Usein väkivalta oikeutetaan nimeämällä väkivallan kohde pahaksi. Kun ihminen tekee tahallaan väkivaltaa, hän yleensä kokee tekevänsä ”oikeutettua väkivaltaa”. Jos ihminen on täynnä vihaa, ”oikeutettu väkivalta” antaa luvan vihan silmittömälle purkamiselle. Kun joku ryhtyy sotaan uskonnon puolesta tai tappaa lääkärin sen vuoksi, että lääkäri tekee aborteja, voi väkivallanteon eräs motiivi olla vilpitön halu tehdä hyvää – usein myös halu vastustaa väkivaltaa. Mutta koska väkivallan tekijä on antanut itselleen luvan

”oikeutettuun väkivaltaan”, polarisoinut itsensä edustamaan hyvää ja toisen ihmisen edustamaan pahaa, häneltä jää helposti huomaamatta, että hänen oma väkivaltaisuutensa saattaa johtua myös halusta tehdä väkivaltaa väkivallan itsensä vuoksi, huvikseen.

Jos sanaa ”paha” ylipäätään käytetään, sen pitäisi olla kysymys, ei vastaus. Mitä useammin sanomme väkivallan johtuvan ”pahuudesta”, sitä vähemmän sitä ymmärrämme – ja sitä huonommin osaamme sitä vastustaa.

MITÄ TAPAHTUU KUN MYÖNNÄMME OLEVAMME MURHAAJIA?

Väkivallan kapea määritelmä estää meitä havaitsemasta ja ymmärtämästä piiloutuvia väkivallan muotoja. On tietenkin periaatteessa mahdollista, että väkivallan kapeasta määritelmästä huolimatta tunnistamme myös rakenteellisen ja henkisen väkivallan, mutta nimeämme ne vain toisin käsittein. Tätä näyttää kuitenkin olevan äärimmäisen vaikea tehdä ilman, että eri nimikkeet asettuvat hierarkkiseen järjestykseen.

Jos rajaamme väkivallan käsitteen tarkoittamaan vain ruumiillista tai muuten eksplisiittistä väkivaltaa, ja vaadimme lisäksi, että ollakseen väkivaltaa, teon on oltava tekohetkellä uhrin tietoisen tahdon vastainen ja häntä ruumiillisesti ja välittömästi vahingoittava, päädymme käytännössä pitämään muita riiston ja vahingoittamisen muotoja hyväksyttävämpinä ilmiöinä.

Kielenkäyttöömme hiipii hierarkia, joka saa meidät kavahtamaan ilmeistä verenvuodatusta, mutta suhtautumaan välinpitämättömästi verettömään väkivaltaan, vaikka se on yleisempää ja aivan yhtä vahingoittavaa kuin ruumiillinen kidutus. Väkivallan lajien hierarkkisesta suhteesta kielessämme syntyy performatiivi, joka sallii rakenteellisen väkivallan lisääntyä entisestään. Sama performatiivi myös suuntaa väkivallan aiheuttamien ongelmien vastaista toimintaamme yksipuolisesti: keskitymme suhteettoman paljon vain ilmeisen väkivallan vähentämiseen. Eksplisiittisen väkivallan kauhistelusta ja kovaotteisesta vastustamisesta tulee sijaistoimintaa, jonka tarkoitus on vakuuttaa meidät omasta väkivallattomuudestamme.

Hyvä käytännön esimerkki tästä on syyskuun 11. päivän (New York, 2001) terrori-iskujen Yhdysvalloissa aiheuttama reaktio. Isku tappoi kolmetuhatta amerikkalaista. Isku nosti amerikkalaisissa kollektiivista raivoa, koska he eivät nähneet sitä vastineena Yhdysvaltojen ulko- ja talouspolitiikalle, vaan törkeänä hyökkäyksenä viattomia ja pahaa-aavistamattomia kansalaisiaan kohtaan.

Monen mielestä Yhdysvaltojen ulko- ja talouspolitiikka ovat kuitenkin ”911” -terrori-iskuja tuhoisampaa väkivaltaa. Se on politiikkaa, joka pitää miljoonat ihmiset amerikkalaisten suuryritysten ja tavallisten kuluttajien polkemina alamaisina, jopa orjina. Moni on tästä tietenkin eri mieltä, mutta

silti on totta, että maailman väestöstä suuri osa ajattelee Yhdysvaltojen politiikasta juuri näin. Kun niin moni *kokee* olevansa rakenteellisen ja välillisen väkivallan uhri, on terrori-iskun kaltainen vastareaktio ymmärrettävä. Tämä ymmärrys kuitenkin puuttuu Yhdysvaltojen väestön enemmistöltä ja yksi syy puutokseen on, että väkivallan lajit ovat heidän mielessään ehdottomassa arvojärjestyksessä.

Yhdysvalloissa pidetään tahallista, välitöntä ruumiillista väkivaltaa ehdottomasti väkivallan pahimpana muotona. Niin pahana, että rakenteellista väkivaltaa tai tahattomasti, tietämättömyydestä tehtyä väkivaltaa ei voi edes verrata siihen. Yhdysvaltojen raivoisan reaktion edellytys on juuri tämä ehdoton kielto: "Taloudellista, poliittista ja kulttuurista riistoa ei saa koskaan verrata verenvuodatukseen." Koska tämä kielenkäyttöömme rakentunut kielto estää ymmärtämästä väkivaltaisuuttamme ja toimimasta sen haitallisia puolia vastaan, on tämä kielto ja hierarkia mielestäni purettava. On myönnettävä, että jos on mukana koneistossa, joka orjuuttaa ja murhaa ihmisiä maapallon toisella puolen, on yhtä syyllinen riippumatta siitä, uurastaako etulinjassa, kädet veressä, vai ottaako väkivaltaan osaa vain rahoittajana tai riiston hedelmien kuluttajana, kaukana sen uhreista. Meidän ei tarvitse hyväksyä terrori-iskuja ja kerjätä niitä lisää, mutta voimme silti myöntää, että ne, jotka kuolivat 11.9.2001 terrori-iskuissa eivät olleet viattomia – ja että iskut olivat johdonmukainen vastaus niitä edeltäneelle väkivallalle.

Jos käyttäisimme väkivallan laajaa määritelmää, jossa väkivallan lajit eivät olisi automatisoituneessa hierarkkisessa järjestyksessä, meidän ja amerikkalaisten olisi helpompi ymmärtää sekä terrori-iskuja, että omaa väkivaltaisuuttamme. Ymmärtäminen ei tarkoita hyväksymistä vaan tosiasioiden tajuamista. Se on parempi vaihtoehto kuin vastapuolen demonisointi ja vajoaminen keskustelukyvyttömään moraaliseen tuohtumukseen.

Väkivallan laajuuden ja monimuotoisuuden ymmärtäminen herättää meidät tunnustamaan, että olemme murhaajia. Mitä siitä seuraa? Tuleeko väkivallasta laimentunut käsite? Jos tunnustamme, että harjoittamamme rakenteellinen väkivalta tekee meistä murhaajia, muutummeko välinpitämättömiksi eksplisiittistä väkivaltaa kohtaan? Kun tiedämme, että kulutustottumuksemme aiheuttavat nälkää ja orjuutta maailman toisella puolen, emmekö enää lainkaan hätkähdä, jos näemme kadulla puukotuksen tai kuulemme läpi keittiön seinän, että naapurissa mies hakkaa vaimoaan?

Näin ei käy. Jos tunnustamme olevamme rakenteellista väkivaltaa tekeviä murhaajia, säilytämme silti kykymme kavahtaa välitöntä väkivaltaa, sillä välittömän ruumiillisen väkivallan tunnistamme intuitiivisesti myös itseämme uhkaavaksi, jos se tapahtuu lähellämme. Kun kadulla jotakuta hakataan, silminnäkijä tietää heti: "Tuossa hakattavana voisin olla minä." Siksi ei tarvita erityistä, tiedostavaa havahtumista, jotta tajuttaisiin jo oman edun vuoksi toimia kadulla hakkaamista vastaan ja soittaa poliisille. Näin asian kokevat myös he, jotka eivät sattuneet olemaan paikalla, he jotka vasta seuraavan

päivän lehdestä lukevat omassa lähiympäristössä tapahtuneesta pahoinpitelystä.

Oikeastaan käykin niin, että kun tunnustamme olevamme rakenteellista väkivaltaa tekeviä murhaajia, tulee satunnaisen häirikköväkivallan todistamisesta entistäkin piinaavampi kokemus. Jos emme tunnusta olevamme murhaajia, suhtaudumme humalaiseen pahoinpitelijään, jonka touhuja seuraamme kadulla sivusta, huolestuneesti ja ylimielisesti: "Kuinka tuollaiset saa olla vapaalla jalalla!" Jos sen sijaan tiedämme itsemmekin murhaajiksi, tulee katutappelun näkemisestä meille piinallinen moraalinen muistutus: "Tuossa nuo toopet kännissä hakkaa kaveriaan, mutta elämäntapani vuoksi en itsekään ole parempi, aiheutan välillisesti aivan samaa kärsimystä toisille ihmisille – mutta noita typeryksiä tehokkaammin ja kylmäverisemmin." Murhaajuuden tunnustaminen ei siis johdakaan turtumukseen vaan heräämiseen.

Kun väkivallan laaja määritelmä ja rakenteellisen sekä välillisen väkivallan tappotehon tunnustaminen osoittaa meidät murhaajiksi, mitä voimme tehdä? Jos luovumme itsepetoksesta ja lohkaisemme vauraudestamme palan köyhille, on tappava nälkä toki poistettavissa maailmasta kokonaan. Myös pakkotyö tehtaissa ja plantaaseilla voidaan poistaa. Ehkä aina jää kuitenkin jäljelle jotain: kärsimystä ja arvojemme vastaista riistoa, johon olemme ainakin välillisesti syypäitä tai jota ainakin voisimme vähentää jos todella haluaisimme. Väkivallan laaja määritelmä ja siihen sisältyvä väkivallan kaikkien muotojen yhtä suuren kärsimyksentuottopotentiaalin tunnustaminen tekee (murhaajan) syyllisyydestä vapautumisen lähes mahdottomaksi: "Aina voisi tehdä enemmän". Kun ostaa litran suklaajäätelöä, muistaa, että saman rahan voisin käyttää muiden kärsimyksen vähentämiseen, ilman että oman elämän nautinnollisuus tippaakaan vähenisi. Niin elämäntapaamme iskostunutta ja lähes kaikkeen yhteisölliseen toimintaamme piiloutunutta väkivalta ja riisto ovat, että niskaamme tupsahtaa ehkä kristillisen perisynnin kaltainen taakka: olemme syyllisiä lähes automaattisesti. Tämän huomaaminen on hieman noloa, ainakin minulle, ateistille, joka pitää kristillistä perisyntiajattelua huonona satuna. Jos kuitenkin ryhdymme näin fanaattisesti moraalista asemaamme tiedostamaan, mihin se johtaa? Tuleeko murhaajuudesta itsestäänselvyys, jonka tunnustaminen ei enää tunnu miltään? Vai tuleeko siitä niin raskas taakka, että se vie elämänhalumme?

Väitän, että jos myönnämme olevamme murhaajia, emme silti välttämättä kyynisty, turru tai fataalisti masennu, sillä voimmehan suuresti vaikuttaa murhien, riiston ja muun aiheuttamamme kärsimyksen määrään. Murhaajuudessakin on olennaisia aste-eroja – ja juuri riiston laajamittaisuuden ja väkivallan monimuotoisuuden tunnistaminen voi tehdä meidät herkiksi näille aste-eroille. Jos meidän vuoksemme pakkotyössä olevien ihmisten määrä saadaan vähenemään puoleen, meidän syyllisyytemme ei puolitu, mutta olomme paranee silti.

Aste-erojen havaitsemiseen tietysti tavanomainen, porvarillinen moralis-

mikin perustuu, mutta toisenlaisten aste-erojen. Siinä moraaliajattelussa, joka korostaa ennen muuta väkivallantekijän *motiiveja*, eikä niinkään uhrin kärsimyksiä, räikeään riistoon välillisesti osallistuva kuluttaja pitää itseään paljon parempana ihmisenä kuin väkivaltaista pedofiiliä tai vaimontappajaa, koska hän ei kuluttajana tee väkivaltaa sadistisesta himosta tai uhrin kärsimyksestä nauttien, vaan silkasta tietämättömyydestä tai voimattomuudesta – ainakin hän haluaa ajatella niin. Ehdottamani moraalinen näkökulma, jossa väkivalta käsitetään hyvin laajasti, sen sijaan korostaa juuri uhrin kärsimyksiä. Tästä näkökulmasta käsin olennaiset aste-erot ovat uhrien ja heidän kärsimystensä määrässä ja intensiivisyydessä, eivät niinkään väkivallantekijöiden syyllisyyden määrässä.

Entä jos sitten todella pidämme itseämme, kuluttajia, murhaajina ja väkivallantekijöinä siinä kuin väkivaltaista pedofiiliä tai vaimontappajaakin, tuleeko meistä vääjäämättä itsemme vihaajia? Ehkä jossain määrin, mutta miksi meidän pitäisi rakastaa itseämme? Olemmehan hyvin sietäneet senkin, että tiedämme päivittäin nälkään kuolevien määrän ja sen, että *periaatteessa* voisimme auttaa heitä ratkaisevasti enemmän. Siedimme sen ihan hyvin silloinkin, kun ehkä luulimme, ettei nälkiintyvien kohtalo ole meidän aiheuttamaamme. Se, mikä todella häipyy, on mahdollisuus tuntea moraalista ylemmyyttä väkivaltarikollisia kohtaan. Ja jos vapaudumme moraalisesta omahyväisyydestä, se on jo suuri voitto. Se ei tee meistä kykeneviä tai taipuvaisia välittömään ruumiilliseen väkivaltaan. Se tekee meistä lempeämpiä toisiamme kohtaan ja julmempia itseämme kohtaan, mikä on hyvä saavutus.

Moralismi on muiden paheksumista sellaisin moraalisin perustein, joita paheksuja pitää universaaleina ja itsestään selvinä. Moralismi pyrkii ylläpitämään tai rakentamaan moraalia korostamalla väärintekijöiden ja oikeintekijöiden välistä eroa. Moralismissa ajatellaan, että mitä kauheampina ja käsittämättömämpinä pidämme esimerkiksi murhaajan toimintaa ja persoonaa, sitä korkeampi kynnys meillä itsellämme on ryhtyä murhaajiksi. Lopulta meidän ja murhaajien välillä on niin leveä kuilu, ettei kukaan meistä pysty hyppäämään sen yli, vaihtamaan puolta.

Käytännössä moralismissa on kuitenkin tuhoisaa se, että se estää moraalista keskustelemisen. Moralistisen ilmauksen rakenne on: ”Heitä pitää rangaista, koska se mitä he tekevät on väärin.” Väärintekemisen syy on moralismin mukaan joko pahantahtoisuus tai ”moraalisen tunnon” turtuminen. Moraalista ei moralistin mielestä tarvitse keskustella, koska mahdollisia ”oikeita” moraaleja on hänen mielestään vain yksi – se, jonka hän luulee löytäneensä sisältään. Moralismi ruokkii moralistin omahyväisyyttä ja kannustaa häntä väkivaltaan niitä kohtaan, joita hän pitää itsestään selvästi väärintekijöinä.

Moralismin vastakohta ei ole moraalittomuus vaan arvorelativistinen tai pragmaattinen halu keskustella moraalista ja pyrkimys perustella kulloisetkin arvolausumat seikkaperäisesti ja sekä lausujan että kohteen kontekstit huomioiden. Sen sijaan, että korostaisimme oikeintekijöiden ja väärinteki-

jöiden välistä *eroa*, on parempi, että korostamme meidän ja kauhistelemiemme murhaajien *samankaltaisuutta*.

Tämä ei suinkaan laske murhaamiseen ryhtymisen kynnystä, vaan tekee sen sijaan meistä valppaampia: pystymme helpommin huomaamaan murhaavat piirteet ja potentiaalit omassa käytöksessämme. Yhtä tärkeää kuin tuntea empatiaa uhria kohtaan on tunnistaa itsensä jokaisessa väkivallantekijässä: "Tuossa hakkaajana voisin yhtä hyvin olla minä."

Jos tunnustamme kollektiivisesti olevamme murhaajia, vaikkakin lähinnä välillisesti, rankaisemmeko sen jälkeen itseämme yhtä ankarasti kuin rankaisemme kidnappauksen ja murhan tehnyttä pedofiiliä? Emme voi kaikki yhdessä käppäillä vankilaankaan – ja ketkä jäisivät ulkopuolelle meitä vahtimaan ja ruokkimaan? Jos emme rankaise itseämme yhtä ankarasti kuin häirikkömurhaajaa, onko yrityksemme tunnustaa olevamme murhaajia pelkkä retorinen ele? Ei, sillä syyllisyyden samansuuruisuus ei edellytä yhtä voimakasta rangaistusta, vaan yhtä voimakasta toimintaa uusien tekojen estämiseksi. Voimme pitää syyllisyyttämme täsmälleen yhtä suurena kuin murhaajapedofiilin syyllisyyttä, mutta murhaavan väkivaltaisuutemme vähentämiseksi meidän on löydettävä muita keinoja kuin itsemurha tai itsemme sulkeminen kiviseen koppiin. Rakenteellisen väkivallan tekeminen näkyväksi ja sen vähentäminen esimerkiksi kansainvälisellä lainsäädännöllä on eräs tällainen keino. Se on samalla myös pikkuruinen rangaistus, sillä se saattaa nostaa niiden hyödykkeiden ja palvelujen hintaa, joista tähän asti olemme nauttineet polkuhinnalla.

MIKSI VASTUSTAA RIISTOA, JOS ON ITSE SEN EDUNSAAJA?

Monikansallinen suuryritys laajentaa Kaukoitään, ostaa suuren läänin sademetsää Indonesian hallitukselta. Parturoi metsän raaka-aineeksi huonekaluteollisuudelle, jonka markkinat ovat USA:ssa, ja istuttaa tilalle kysytyintä puulajia. Yhtiö vie maasta sekä tuotteet että voitot, maksaa työnkeijöilleen surkeaa palkkaa ja vain vähän tai ei ollenkaan veroja Indonesian hallitukselle. Metsän kylissä asuneet paikalliset joutuvat vaihtamaan elinkeinoa, sillä vanha metsä häviää eikä uusien yhden puulajin istutusten keskellä voi jatkaa keräilyä, pikkuviljelyä eikä vuohenlaidunnusta. Kynnelle kykenevät lähtevät suurkaupunkiin töihin. Työtä löytyy prostituoituna, lenkkitossutehdastyöläisenä tai sinä heppuna, joka pesee liikennevaloissa autojen tuulilaseja ja kerjää vastineeksi rahaa. Lenkkitossutehtaan palkalla pysyy hengissä ja poissa taivasalta, mutta tietä vaurauteen ei ole, vaikka integrointi maailmantalouteen on tapahtunut. Tossut viedään Eurooppaan myytäväksi. Riistoketjun tässä päässä saan jalkaani joka vuosi uudet lenkkarit. Joka vuosi ne ovat

paremmat ja halvemmat. Tossut, jotka joku 12-vuotias on ommellut kasaan 16-tuntisen työpäivänsä osana toisella puolen maailmaa. Kuitenkaan en ole kenkäkaupassa sadisti, etkä sinäkään. Uudet lenkkarit tuntuvat hyviltä ja näyttävät uusina ja puhtaina paremman elämän lähtölaukaukselta. Uusien lenkkarien tuottama mielihyvä kestää viikon, eikä tuo mielihyvä lainkaan johdu siitä että kengät on tuntemattoman neekerin verellä maksettu, päinvastoin, koko rakenteellisen väkivallan hienostunut idea on siinä, ettei sen vuodattama veri näy hyödynsaajalle asti.

Mutta miksi vastustaisin tätä globaalia luokkayhteiskuntaa, jos itse olen edunsaajavähemmistön jäsen? Tämä on oikea kysymys jokaiselle, ei vain kaltaiselleni relativistille. Monen mielestä on itsestään selvää, että muihinkin kohdistuvaa riistoa täytyy vastustaa, koska, kuten sanotaan, muuten menettää itsekunnioituksensa tai nälkäinen neekeri tulee huomenna kostamaan. En usko. Eikö elämäntapamme ole tyrmäävä todiste juuri päinvastaisesta? Vaikka tiedämme maailman väestön enemmistön ahdingosta, näemme siitä todisteita joka päivä televisiouutisista, se ei estä meitä ostamasta vaikkapa kolmenkympin suklaajäätelölitraa iltaelokuvan seuraksi. Tiedämme kyllä, että periaatteessa tuo 30 markkaa (5 euroa) riittäisi takaamaan maailman toisella puolella nälkiintyvälle perheelle puoli vuotta lisää elinaikaa. Tiedämme tämän, mutta jäätelön maku ei siitä pilaannu. Siis miksi vastustaa?

Teemu Mäki,
tekstikatkelma videoteoksesta *Rikki #2* (2001)
ja monitaideteoksesta *Näkyvä pimeys* (1988–2001).

Tärkeimpiä valitsemiamme arvoja ovat ihmisten keskinäinen tasa-arvo ja jokaisen yksilön kohteleminen itseisarvona, jolla on vapaa tahto. Meidän on siis johdonmukaista arvioida itseämme tällä itse asettamallamme moraalin mittatikulla. Saamme tällä moraalitestillä kehnot arvosanat. Olemme huonompia ihmisiä kuin pedofiilinen lapsenmurhaaja tai natsivaltiossa silkasta pelosta vaikeneva joukkomurhan sivustakatsoja.

Pedofiilinen lapsenmurhaaja murhaa ja kiduttaa vastustamattoman voimakkaasta himosta. Joukkomurhan sivustakatsoja natsivaltiossa oli vaiti, koska äänen korottaminen olisi vienyt hänetkin keskitysleirille. Me tapamme ja aiheutamme kärsimystä enemmän kuin heistä kumpikaan. Motiivimme ei ole sisäinen pakko, eli intohimo, eikä ulkoinen pakko, eli kuolemanvaara. Tapamme silkasta laiskuudesta, mukavuudenhalusta ja ahneudesta – itsepetoksen suoman viattomuuden turvin.

Tietenkin tarkkaan ottaen on niin, että jos pedofiilinen lapsenmurhaaja on kulutustottumuksiltaan samanlainen kuin me, on hän kuluttajana ja

kansalaisena yhtä syyllinen kuin me – ja perverssin seksuaalisen poikkeavuutensa vuoksi vielä meitäkin syyllisempi väkivaltaan ja muiden ihmisten kärsimykseen. Tämä ei kuitenkaan muuta sitä tosiasiaa, että kauhistellessamme pedofiilin lapsenmurhaajan kummallista käytöstä ja outoja mielihaluja, olemme tekopyhiä. Meidän pitäisi havaita, että hänenkin elämäntavassaan hänen perverssejä seksuaalisia mieltymyksiään tuhoisampia ovat hänen arkiset kulutustottumuksensa ja itsekäs äänestyskäyttäytymisensä – samat asiat, jotka löydämme myös peilistä, jos vain uskallamme katsoa.

Haluammeko sitten todella vastustaa väkivaltaa, josta on meille hyötyä? Puheistamme huolimatta vastustusintoa on vaikea löytää, varsinkin jos meitä hyödyttävä väkivalta ei ole ilmeistä. Joku ehkä ajattelee, että tämä on pötypuhetta, että vain kuuma sadisti tai kylmä kyynikko jatkaa toimiaan, jos huomaa niiden aiheuttavan muille suuria kärsimyksiä. Elämäntapamme ja olemassaolonkokemuksemme kuitenkin todistaa, että välinpitämättömyys voi olla paitsi helppoa, niin myös välinpitämättömälle itselleen harmitonta. Vaikka myönnämme olevamme murhaajia, se ei automaattisesti myrkytä omaa elämäämme.

Kykymme murhata kepeästi ei vähennä kykyämme rakastaa intohimoisesti ja hoivata antaumuksella. Kyky empatiaan ja kyky välinpitämättömyyteen, jopa sadismiin, ovat toisistaan riippumattomia kykyjä. Olemme mestareita kohdistamaan näitä erillisiä kykyjä. Siksi rakenteellisen väkivallan ongelmakaan ei ratkea vain vaatimalla lisää empatiaa ja tehoviljelemällä sääliä. En suinkaan pilkkaa empatiaa ja yksilön kykyä tunnistaa toisissa ihmisissä itsensä, mutta väitän, että ne eivät ole sellaisia mielen mekanismeja, jotka riittäisivät vastalääkkeeksi piiloutuvalle ja välillistyneelle väkivallalle.

Olemme pyrkineet vähentämään haitallista väkivaltaa monin keinoin. Olemme opetelleet kavahtamaan pahantahtoisuutta ainakin jossain määrin. Ajattelemme usein, että halu vahingoittaa muita, on häpeällistä ja osoitus väkivallan tekijän omasta pahasta olosta. Olemme myös kannustaneet itseämme empatiaan, haluamme tuntea sääliä kärsiviä kohtaan. Tämä taktiikka ei näytä toimivan kovin hyvin, koska vain pieni osa väkivallasta tehdään tietoisesta pahasta tahdosta.

Myöskään sääli ei näytä johtavaan toimintaan. Säälistä on tullut meille mielikuvahyödyke, josta nautimme. Emme halua oikeasti muuttaa elintapojamme, mutta *puhumalla* esimerkiksi kehitysavun tärkeydestä ja ottamalla osaa hyväntekeväisyyskeräyksiin mairittelemme itseämme – esiinnymme hyvän tahdon teatterissa itse itsellemme. Puhe ja symboliset hoivaeleet kärsiviä kohtaan ovat meille tärkeitä myös siksi, että niillä vakuuttelemme itsellemme olevamme itse hyväosaisia. Mitä enemmän nälkäisiä näemme televisiossa, sitä yltäkylläisemmältä elämämme tuntuu.

Jos valitsemme tärkeiksi arvoiksi rehellisyyden ja johdonmukaisuuden, on tunnustettava, että olemme murhaajia, mutta käyttäytymisemme muuttamiseen se ei vielä näytä riittävän. Jotta muuttaisimme elämäntapaamme, on

lisäksi pystyttävä osoittamaan, että murhaajuudestamme on meille itsellemme haittaa – tai että siitä ei ole meille riittävästi hyötyä.

Väkivallan laaja määritelmä taluttaa meitä tähän suuntaan. Näemme, että sellainen väkivalta, jota ei tehdä asein, ja jonka uhri ei välttämättä edes tiedä olevansa uhri, aiheuttaa usein yhtä suuria kärsimyksiä kuin ilmeinen väkivalta. Silloin alamme tuntea epävarmuutta. Olemme globaalin rakenteellisen väkivallan edunsaajia, mutta samanaikaisesti ehkä myös sen uhreja.

Kuulumme siihen viiteen prosenttiin maailman väestöstä, joka on vaurainta, elää pisimpään, ulkoisesti mukavimmin ja joutuu harvimmin välittömän ruumiillisen väkivallan kohteeksi. Tästä huolimatta olemme koko ajan vaarassa pudota riistettyjen joukkoon. Jos joudumme työttömiksi tai sairastumme anoreksiaan, voi suhteellinen kurjuutemme tai köyhyytemme aiheuttaa meille yhtä kovia kärsimyksiä kuin absoluuttinen kurjuus köyhälle afrikkalaiselle. Jos ymmärrämme tämän, muodostavat väkivalta ja riisto mielessämme intensiivisyydeltään todella jakamattoman kokonaisuuden, jolta emme ole turvassa, vaikka matkustamme globaalilla riistolla käyvän koneen ensimmäisessä luokassa.

Voimme myös arvioida uudelleen ne uhraukset, joita meidän on tehtävä, jotta pysymme luokkayhteiskunnan aatelissäädyssä. Ehkä uhraukset ovat liian suuria. Olemme trimmanneet itsemme kilpailuyhteiskunnaksi, joka pärjää globaalisti erinomaisesti. Jotta pärjäisimme globaalissa kilpailussa, olemme tekemässä myös yhteiskuntamme sisäisestä kilpailusta henkisesti yhtä ankaraa kuin kansainvälinen kilpailu on ruumiillisesti armotonta.

Tuotannon ja työn yhteiskunnallinen funktio muuttuu. Kyse ei ole enää niinkään siitä, että yhteistuumin ja työnjaon kautta hoitaisimme yhteiskunnan ylläpidon tehokkaasti, vapauttaisimme itsemme raadannasta ja katkerasta kilpailusta olemaan mahdollisimman vapaita ja toteuttamaan itseämme. Paremminkin on kyse siitä, että pinnistellen ja kollektiivisen itsesuggestion voimin yritämme keksiä lisää näennäisesti kannattavia tuotannon muotoja, tehdäksemme itsemme näennäisesti hyödyllisiksi ei itsellemme vaan tuotantokoneistolle. Samalla myös kulutuksesta tulee työtä. Uskottelemme itsellemme että hurmaannumme muiden tekemistä yhdentekevistä tuotteista, jotta voisimme luottaa siihen, että muut vuorostaan ovat kiitollisia tekemistämme tyhjänpäiväisyyksistä ostopäätökseen, ja vain ostopäätökseen, asti. Näin tuotantovälineiden omistajan asema koko ajan paranee ja työntekijän asema huononee. Työntekijä joutuu joustamaan ja antamaan periksi yhä enemmän, työskentelemään tehokkaammin, omistautumaan työlleen, koska muuten hänet voidaan korvata ahneemmalla, epätoivoisemmalla. Kuinka tässä näin kävi? Eikö sivilisaation pääidea ollut vapauttaa meidät työlle omistautumisen pakosta, vapauttaa meidät veitsi kurkulla kilpailemisesta? Kapitalismi vapauttaa tuotantotehokkuutta lisäävän

kilpailun mutta ei meitä. Se mikä oli työvoimaa, työläiset ja keskiluokka, on nyt yhä useammin työläisinä tarpeetonta, hyödyllistä rikkaille lähinnä pakastepitsan, tittytainmentin ja tuottoisten brandien kuluttajina ja kotineekereinä.

Jos rakenteellinen väkivalta kohdistuu, ei pelkästään avuttomiin köyhiin maailman toisella puolen, vaan myös suhteellisesti köyhiin rikkaassa kotimaassani, olen myös itse vaarassa joutua riistettyjen joukkoon. Itse asiassa jokainen, joka on ensisijaisesti työntekijä eikä vakavarainen omistaja, on vaarassa. Rakenteellinen väkivalta turruttaa väkivallantekijän välitöntä mielihyvää saalistavaksi narkkariksi ja möyhentää riistetyt, lopulta myös kotineekerin, plantaasinomistajan koiralle syötettäväksi jauhelihaksi. Tämä on toinen syy vastustaa globaalia kulutuskapitalistista luokkayhteiskuntaa.

Teemu Mäki, tekstikatkelma videoteoksesta *Rikki #2* (2001)
ja monitaideteoksesta *Näkyvä pimeys* (1988–2001).

Päädymme siis puntaroimaan enemmän riistolla hankkimiemme hyötyjen ja ilojen todellista arvoa, kuin riistämiemme ihmisten kärsimyksen määrää.

Rakenteellisen väkivallan hedelmät, edunsaajan palkinnot ovat hyödykkeitä, joista irtoaa vain mietoa iloa ja joilla on lähes pelkästään suhteellista arvoa. On hämmentävää, että näin laimean mielihyvän eteen täytyy myös riistäjän tehdä valtavasti työtä, organisoida ja ylläpitää jättiläismäistä maailmanlaajuista koneistoa. Tuloksena on rajaton määrä televisiokanavia, muodin aaltoja, suklaapatukoita ja ennenkuulumattoman pitkä eliniänodote – kaikki hyödykkeitä, joiden vuoksi ei voi itkeä ilosta. Kulutuskapitalismin hedelmät ovat välittömästi vaikuttavia mutta laimeita ja nopeasti haihtuvia efektejä, jotka turruttavat meidät hitaasti. Varsinainen umpikujamme on tämä, ei näiden hedelmien hintana oleva köyhien kärsimys, sillä köyhien kärsimystä me, rikkaat, siedämme loputtomasti. Köyhien kärsimystä me jopa tarvitsemme. Kun näemme televisiossa orjaluokan työssään kulutuskapitalismin konehuoneessa, saamme epätoivoisesti kaipaamamme vertailukohdan, ja äkkiä kotimme täyttävien henkilökohtaisten hyödykkeitten imperiumi tuntuu edes hetken todelta ja arvokkaalta. Tämä on ensimmäinen syy vastustaa globaalia kulutuskapitalistista luokkayhteiskuntaa.

Teemu Mäki, tekstikatkelma videoteoksesta *Rikki #2* (2001)
ja monitaideteoksesta *Näkyvä pimeys* (1988–2001).

VÄKIVALTA ON KIVAA

Eräs tapa jakaa väkivalta eri lajeihin on puhua erikseen hyödyntavoitteluväkivallasta ja kivasta väkivallasta.

Hyötyyn tähtäävää väkivaltaa on sotiminen sekä banaaninpoimijoiden ja kenkätehdastyöläisten riistäminen nälkäpalkalla. Hyödyntavoitteluväkivallassa väkivalta on pelkkä työkalu. Väkivallantekijä ei nauti välineellisen väkivallan tekemisestä, vaan sillä saavutetusta hyödystä.

Kivaa väkivaltaa ovat esimerkiksi vaimonhakkaus, koulu- ja työpaikkakiusaaminen, sadismi ja väkivaltaiset urheilulajit. Kiva väkivalta on itsetarkoituksellista, nautinnollista itsessään, sitä ei tehdä sen avulla hankittavan omaisuuden tai muun vastaavan palkinnon vuoksi, vaan siksi, että väkivallan tekeminen sinänsä tuntuu tekijästä hyvältä tai ainakin helpotukselta.

Räikeää itsetarkoituksellista väkivaltaa tekevät usein yksittäiset häiriköt, äkkipikaistuksissaan tai epätoivossaan, useimmiten humalassa ja kostoksi tai kompensaatioksi. Heitä on väestöstä vain pieni vähemmistö. Koko ajan on muistettava, että varsinaiset väkivallan työmuurahaiset olemme me lakeja ja tapoja kunnioittavat itse, me jotka pidämme yllä rakenteellisen väkivallan koneistoa tietämätöntä teeskennellen.

Suurin osa väkivallasta tehdään hyötymistarkoituksessa, nauttimatta itse väkivallasta, usein jopa tiedostamatta, että se mitä tehdään on väkivaltaa, mutta eniten kuitenkin puhutaan hyödyntavoitteluväkivallan vastakohdasta, niin sanotusta ”järjettömästä” väkivallasta. ”Järjetöntä” väkivaltaa kutsutaan usein myös tarkoituksettomaksi väkivallaksi, mutta tässä kirjoituksessa käytän niiden sijaan käsitettä *itsetarkoituksellinen väkivalta*. Itsetarkoituksellisellakin väkivallalla on syynsä, mutta ne eivät liity aineellisen hyödyn tavoitteluun. Kulttuurissamme aineellisen hyödyn tavoittelu on olevinaan automaattisesti ”järkevää”. Siksi muista syistä tehty väkivalta on ”selittämätöntä”, pelottavaa ja loputtoman kauhistelun aihe.

Käsitteitä on hieman vielä tarkennettava. Hyödyntavoitteluväkivalta voi olla joko yhteishyvää lisäävää tai sitä tuhoavaa. Myös väkivallantekijän itsensä kannalta se voi olla joko hyvää tai huonoa, sillä väkivallalla hyötyyn pyrkiminen ei tietenkään aina onnistu: tavoiteltu hyöty voi jäädä saavuttamatta, osoittautua haitaksi tai kustannuksiltaan sietämättömäksi. Hyvää hyödyntavoitteluväkivaltaa sen sijaan voi olla – ainakin pitäisi olla – esimerkiksi tuomioistuinten, poliisin ja vankeinhoitolaitoksen harjoittama väkivalta. Se voi olla rikollisille huonoa, mutta väestön enemmistölle hyvää.

Itsetarkoituksellinenkin väkivalta voi joko tuottaa tai tuhota yhteishyvää. Myös tekijän itsensä kannalta se voi olla pitkällä aikavälillä joko hyvää tai huonoa. Parhaimmillaan se tuottaa tekijälleen voimakasta, kestävää mielihyvää, jopa nautintoa. Huonoimmillaan se on tekijälleen vain yritys saada – hinnalla millä hyvänsä – loputtomaan ja ylivoimaiseen ahdistukseen edes hetken tauko.

Se itsetarkoituksellinen väkivalta, jonka yleensä helposti tunnistamme, on epätoivoista kompensaatiota, ressukan rääkäisy. Äärimmilleen turhautunut työtön, alkoholisti tai muuten vain oman elämänsä yhdentekevyyteen kyllästynyt tai muiden liian pitkään pilkkaama ihminen voi lyödä ystäväänsä vasaralla päähän, seurauksista välittämättä. Tämä väkivalta tuskin on tekijälleen suuri nautinto. Epätoivossa tehty kompensaatioväkivalta on laimeinta kivaa ja vain väliaikainen helpotus – jota usein seuraa entistä suurempi turhautuminen.

Kompensaatioväkivalta vie usein umpikujaan, koska se on sijaistoimintaa, se ei poista ahdistuksen alkusyytä – se ei siis olekaan lopulta todella *itsetarkoituksellista* väkivaltaa. Olisi silti sentimentaalinen erehdys luulla, että kompensaatioväkivalta epäonnistuisi aina. Kaikki itsetarkoituksellinen väkivalta ei ole epätoivoisten ja elämän kolhimien pyristelyä. Kompensaatioväkivaltaa tekevät myös tavalliset, hyvinvoivat kansalaiset. Monet kompensoivat kotona tai harrastuksissa kokemiaan nöyryytyksiä nöyryyttämällä muita työssä – tai päinvastoin – ja tekevät sitä hyvällä menestyksellä vuosikymmeniä.

Paha saa aina palkkansa, mutta joskus sen palkka on hyvä. Osa itsetarkoituksellisesta väkivallasta on aidosti kivaa – silloinkin kun sen todellinen syy on kompensaatio – eikä sitä aina seuraa turtumus, krapula eikä vajoaminen entistä suurempaan epätoivoon.

Jokainen tuntee arkielämästään ihmisiä, jotka kiusaavat muita silkasta kiusaamisen ilosta, vaikka kiusaamisesta olisi kiusaajalle itselleenkin suurta haittaa. Fiktioelokuvista ja -kirjoista meille ovat tuttuja nerokkaat sadistit, pahuudelle persot satuhahmot, mutta arjessa kohtaamamme todelliset riiviöt ovat eri maata – heidän väkivaltaisuutensa ei yleensä tuota heille *hekumallista* nautintoa, eivätkä he ole keskimäärin muita ihmisiä nokkelampia.

Kauhuviihteestä tutut hirviöt ovat kuitenkin tavallaan tosia, sillä ne ruumiillistavat väkivallan tekemisen mielihyvää ja niitä vastaan taisteleminen antaa elokuvan sankarille alibin tehdä samaa kuin hirviö. Tarve kompensoida omia ahdistavia kokemuksia, epäonnistumisia ja väkivallan uhriksi joutumista, ei riitä selittämään kaikkea sitä väkivaltaa, jonka syy ei ole hyödyntavoittelu. Väkivalta voi olla viehättävää sellaisellekin, jolla mitään kompensoitavaa ei ole. Siksi saatamme usein etsimällä etsiä sitä hirviötä, joka antaisi meille alibin, kompensaation nimissä, heittäytyä nauttimaan vihasta ja väkivallasta. Alibia etsivät monasti kiihkeimmin ne, jotka ovat olevinaan kategorisesti väkivaltaa vastaan. Miksi ihminen ryhtyy terrorismiin? Syitä on kahdenlaisia. Kyse on joko kärsimyksen aiheuttamasta epätoivosta tai väkivallan tekemisen tuottamasta mielihyvästä. Usein nämä motiivit yhdistyvät. Orjuutettu ihminen voi räjäyttää isäntänsä tai itsensä, mutta yhtä tavallista on, että orjuuttamaton ihminen keksii väkivaltaisen toimintansa verukkeeksi esimerkiksi jumalan tahdon toteuttamisen tai eläinten oikeuksien suojelemisen. Filosofikirjailija **Georges Bataille**a (1897–1962) mukaillen: vallankumous on aina sekä hyödyntavoittelun että väkivaltailottelun muoto.

Mikä itsetarkoituksellisessa väkivallassa sitten on nautinnollista, palkitsevaa, silloin kun se ei ole kostoa eikä kompensaatiota? Tämä mielihyvä ei ole samalla tavalla fyysisesti itsestään selvä kuin esimerkiksi syömisen, naimisen, ulostamisen, kuntoilun tai sopivan lämpimässä nukkumisen tuottama mielihyvä – eikä yhtä ilmeistä kuin hyödyntavoitteluväkivallan tuottama laskennallinen hyöty.

Eräs ilmeinen selitys on karkeasti yksinkertaistaen evoluutiobiologinen. Kykymme nauttia kamppailujen voittamisesta, vastustajien tai vastusten tuhoamisesta on yhtä voimakas kuin kykymme nauttia – tai saada ulkoista hyötyä – hoivaamisesta, empatiasta, rakastamisesta ja rakastetuksi tulemisesta, sillä nämä molemmat inhimillisen toiminnan ja kokemisen suunnat ovat olleet evoluutiohistorian varrella yhtä tärkeitä lajin ja yksilön säilymisen kannalta – ja ovat sitä edelleen.

Aggressiivista kykyä, kamppailun ja voittamisen halua, on kuitenkin sivilisaatioprosessin tuloksena syntyneessä yhteiskunnassamme pystyttävä käyttämään "sivistyneesti". On pystyttävä asettamaan se pitkäjänteisen ja harkitsevan ongelmaratkaisulogiikan palvelukseen. Arkemme on jatkuvaa monisärmäistä kamppailua, joka eroaa "luolamiesten ja naisten" kulttuurista ennen kaikkea monimutkaisuutensa vuoksi. Toisin sanoen, kamppailumme on yhtä todellista kuin joka päivä eloonjäämisestään kamppailevien ihmisten ja eläinten kamppailu, mutta sekä vastustajamme että päämäärämme ovat monin verroin epäselvemmät.

Tähän arjen turhauttavaan sumeuteen verrattuna urheilussa, peleissä ja väkivaltaviihteessä on nautinnollista juuri niiden yksinkertainen ongelmanasettelu, joka karsii elämän monisyiset kysymykset jälleen simppeliksi eloonjäämiskamppailuksi: "Tapa tai tule tapetuksi." Peli ei ehkä aikuiselle ole ekstaattista, mutta ainakin kivaa – aina kun laittaidumme riittävän regressiiviseen mielentilaan. Viihde, pelit, urheilu ja taide ovat usein pyrkimystä nauttia väkivallan tekemisestä aiheuttamatta todellisia kärsimyksiä muille ihmisille ja joutumatta kantamaan vastuuta teoistaan.

Väkivalta voi olla esteettisemotionaalisesti kutkuttavaa. Siinä voi olla arkea suurempaa dramaattisuutta, äärimmäisiä kontrasteja, yllätyksellisyyttä, suuria tunteita. Väkivaltaa tehdessä voi tuntea itsensä voittajaksi ja nauttia väkivaltaisen tilanteen sisältämästä jännityksestä. Urheilu, jännitysviihde, usein myös taide, ovat väkivaltaista leikkiä. Ne ovat muutakin, mutta väkivaltainen leikki on usein niissä pääasia.

Urheilun, viihteen ja taiteen leikillisyys ei poista niiden väkivaltaisuutta, sillä niiden suoma nautinto on nimenomaan väkivaltaista nautintoa. Usein myös uhrin tai häviäjän kärsimys on niissä totta.

Astuessaan nyrkkeilykehään tai jääkiekkokaukaloon ihminen yrittää selittää toimintansa väkivallattomaksi. Hän sanoo, että vastustajakin astuu kehään vapaaehtoisesti, eikä tarkoituksena ole varsinaisesti vastustajan vahingoittaminen, vaan "rehti" kamppailu. Tästä verukkeesta huolimatta urheilussa

voittajan nautinnon edellytys on, enemmän tai vähemmän, häviäjän tuska ja nöyryytys. Urheilu vain antaa tälle itsetarkoitukselliselle väkivallalle kontekstin, joka minimoi väkivallan aiheuttamia haitallisia sivuvaikutuksia. Urheilussa on säännöt, jotka pyrkivät suojaamaan häviäjää kuolemalta ja pysyviltä vammoilta, kohtuuttomilta menetyksiltä. Voittaja ei ole totaalinen voittaja, hän ei voi mennä häviäjän kotiin ja viedä hänen omaisuuttaan ja perhettään. Voittajan ei myöskään tarvitse pelätä häviäjän tai hänen ystäviensä ja sukulaistensa kostoa – paitsi seuraavassa urheilukoitoksessa.

Väkivallantekemisen arkinen nautinto on meille kaikille yhteinen. Se on yhtä yhteistä kuin se maailmanlaajuinen rakenteellinen väkivalta, jolla riistämme köyhiä. Rakenteellisesta väkivallasta voisimme luopua ja jo oman etumme vuoksi meidän pitäisi siitä luopua, mutta se ei edellytä kokonaan väkivaltaisuuden iloista luopumista – vain sen hyödyistä luopumista.

Tapamme selittää sivilisaatioprosessi nimenomaan asteittain eteneväksi väkivallasta luopumiseksi, väkivaltaenergian kanavoimiseksi ”järkevään ja tuottavaan” työhön, saa meidät häpeämään arkista ja nautinnonhaluista väkivaltaisuuttamme. Päädymme usein kaksinkertaiseen itsepetokseen. Ensinnäkin, emme tunnusta tekemäämme rakenteellista, kaikkein tuhoisinta väkivaltaa väkivallaksi, koska sen motiivi on hyödyntavoittelu ja olomuoto työ. Toiseksi, emme tunnusta myöskään hyötyä tavoittelematonta, mielihyvähakuista, arkista väkivaltaisuuttamme tai sitten keksimme sille verukkeita, jotka tekevät siitä ”moraalisesti oikeutettua”. Nautimme siis väkivallasta itseltämme salaa tai mässäilemme sillä tekopyhästi, heti kun olemme keksineet sen tekemiselle kunniallisen tekosyyn.

Itsetarkoituksellisen väkivallan nautinto muistuttaa myös esteettistä nautintoa. Esteettisestä kokemuksesta ja itsetarkoituksellisesta väkivallasta voi nauttia ilman, että ne johtavat mihinkään käytännölliseen hyötyyn, mutta ne eroavat huvikseen syömisestä siten, että teko, teon kohde ja kokemuksen lähde muuttuvat niissä joksikin fyysistä olemustaan suuremmaksi. Itsetarkoituksellinen väkivalta on oman tekemisensä palkkio, mutta ennen kaikkea se on *vertauskuvallista* toimintaa: sekä väkivallanteko että uhri olennoivat teon tekijälle jotain muuta kuin mitä fyysisesti ovat. Kompensaatioväkivallassa tämä uhrin vertauskuvallisuus on erityisen ilmeistä, mutta ei jalkapalloilustakaan voi nauttia – kentällä tai katsomossa – ellei koe sen *esittävän* jotain muuta kuin palleron tönimistä ruohokentällä. Itsetarkoituksellinen väkivalta on siis eräs esteettisen toiminnan laji.

Fiktiivinen väkivaltaviihde ja säälimätön kamppailu urheilukentällä ovat uhrin ja yhteishyvän kannalta eri asia kuin perheenjäsenen todellinen pahoinpitely, mutta väkivallantekijän tai katsojan mielihyvä voi silti olla niissä kaikissa samaa lajia. Väkivallan ymmärtämiseksi on ymmärrettävä nimenomaan väkivallantekijän kokemusta väkivallasta – ja sehän on sitä paitsi väkivaltaisen uutteruutemme vuoksi oma kokemuksemme vielä enemmän kuin uhrin ja sivustakatsojan kokemus. Se on kokemus, jonka ymmärtämi-

nen on vaikeaa juuri siksi, että se on niin lähellä, sisällämme.

Teenkö nyt käsitteille väkivaltaa, kun käytän samaa sanaa kuvaamaan sekä murhaajapedofiilin että lapsia riistävän tehtaanjohtajan ja vielä tavallisen jääkiekkoilijankin toimintaa? Sanoja voisi käyttää toisinkin, mutta ehkä väkivallan käsitettä on hyvä käyttää näin laajasti, koska kuvaamillani ilmiöillä on niin paljon yhteistä. Joillekin teoille on yhteistä uhria vahingoittamalla tapahtuva hyödyntavoittelu. Joillekin teoille on yhteistä uhria vahingoittamalla tapahtuva nautinnontavoittelu. Joskus uhri on uhri vapaaehtoisesti tai tietämättään. Väkivaltaisuuden paikantaminen näin moniin muotoihin ei johda niiden välisten erojen häviämiseen, vaan näiden erojen ymmärtämiseen ja väkivallan erilaisten motiivien ja seurausten hahmottamiseen.

Väkivaltatekoa tarkastellessa on usein vaikea sanoa onko kyseessä hyödyntavoitteluväkivalta vai itsetarkoituksellista väkivalta – muulloinkin kuin seuratessamme väkivaltaisen vallankumouksen roihua barrikadeilla. Miksi esimerkiksi katsomme tiedotusvälineistä niin paljon dokumenttikuvaa väkivallasta? Median menekki todistaa, että kaikkein mieluiten katsomme kuvia World Trade Centerin ikkunoista hyppäävistä palavista ihmisistä. Kaikkein mieluiten katsomme kuvia tykistökeskityksistä, teloitettujen pinoista ja nälkiintyneistä äideistä ja lapsista. Tämä ei johdu itsesuojeluvaistosta. Kyse ei ole siitä, että tarvitsisimme valtavat määrät tätä kuva- ja sanainformaatioita voidaksemme tehdä rationaalisesti hyviä valintoja omassa arjessamme, välttääksemme katsomiemme uhrien kohtalon. Kyse on huvittelusta.

Eksplisiittisen väkivallan katsominen tuottaa monenlaista mielihyvää:

1. Köyhien ja kärsivien näkeminen herättelee meitä turtumuksesta. Se saa mukavan, mutta arkisen, ulkoisen hyvinvointimme tuntumaan ylelliseltä.

2. Eksplisiittisen väkivallan näkeminen turvallisen mediaetäisyyden päästä on jännittävää. Monien elämässä suurin uhka on pitkästyminen. Pitkästymisen surkeutta ei pidä vähätellä. Se voi olla hyvälle elämälle yhtä tuhoisaa kuin sota. Elämän latteus, jäytävä yhdentekevyyden tunne, tekee verenvuodatuksen katsomisesta herkullista.

3. Eksplisiittinen väkivalta voi olla rauhoittavaa katsoa, koska se on mutkatonta. Monimutkaiset ristiriidat polarisoituvat siinä yksinkertaiseksi vastakkainasetteluksi. Arkemme on täynnä kiihkeitä, mutta monimutkaisia konflikteja, jotka aiheuttavat meille todellisia menetyksiä ja ahdistusta, mutta näiden konfliktien artikuloiminen ja tiivistäminen nasevaksi kaksintaisteluksi on usein mahdotonta. Siksi yksioikoisen ”hyvät vastaan pahat” -kamppailun, tai osapuolia arvottamattoman ”punaiset vastaan siniset” -kamppailun, katsominen voi

olla vapauttavaa samalla tavalla kuin raivoisaan kamppailuun antautuminen urheilussa ja peleissä.

4. Kauhistelemalla televisiosta, lehdistä ja internetistä ahmimaamme väkivaltaa nautimme usein moraalisesta ylemmyydentunnosta. Haluamme nähdä, että väkivaltaa tekevät jotkut toiset, en minä.

5. Silloinkin, kun tunnistamme televisiossa näkemämme kärsimyksen välillisesti aiheuttamaksemme, saatamme nauttia katsomisesta. Oman syyllisyyden tunnustamisesta voi tulla moralistista masokismia, jossa ylennämme itseämme korostamalla kuinka armottoman itsekriittisiä olemme. Tietenkin myös tekstistä, jota nyt luet, löydät tuon sävyn.

Väkivallan *katsomisen* tuottama mielihyvä on tietenkin eri asia kuin väkivallan *tekemisen* tuottama hyöty tai mielihyvä. Ne eivät kuitenkaan ole toisistaan irrallisia asioita. Monet edellisellä listalla mainituista väkivallan katsomisen syistä ovat samoja kuin hyötyyntähtäämättömän väkivallan tekemisen syyt. Jonkun täytyy sitä paitsi tehdä se väkivalta, jonka katsominen tuottaa meille mielihyvää. Usein saamme mielihyvää fiktiivisestä väkivallasta, katsomalla näytelmäelokuvia, lukemalla romaaneja. On syytä silti muistaa, että väkivaltaan hittiuutisena suhtautuvien televisiouutisten katsojia ja uutislehtien lukijoita on paljon enemmän kuin fiktioiden nauttijoita. Väkivallan katsomisesta saatavat mielihyvät ovat siis peräisin pääasiassa todellisen, ei-fiktiivisen, väkivallan vahtaamisesta.

Olemme rakentaneet maailman, jossa meidän on helppo tehdä välillistä, rakenteellista väkivaltaa joko vahingossa tai tietämätöntä teeskennellen. Siksi olemme murhaajista tehokkaimmat. Lähemmin tarkastellen väkivaltaisen käytöksemme ainoa motiivi ei kuitenkaan ole moraalisen itsepetoksen siivittämä hyödyntavoittelu. Väkivallan tuottama aineellinen hyöty on meille tärkeää, mutta yhtä tärkeää on itse väkivallasta saamamme mielihyvä. Tämä mielihyvämme ei kuitenkaan ole demonisen sadistin nautintoa, vaan jännityksen ja vastusten voittamisen tuottamaa arkista mielihyvää. Aina se ei edes ole kovin kivaa: usein väkivalta on vain pitkästyneen kuluttajan laiha lohtu.

Meidän ei tarvitse langeta apokalyptiseen päivittelyyn ja luulla, että taipumuksemme nauttia väkivallasta olisi historiallisesti poikkeuksellista. Väkivallan tekemisen ja katsomisen mielihyvä on ollut ja on tavallinen muissakin kulttuureissa, ei vain nykyisessä vauraassa kulutuskulttuurissamme. Halu voimakkaisiin ja yksinkertaisiin tunnekokemuksiin, joita väkivallalla tai väkivallan katsomisella voidaan loihtia, on ollut yleinen kaikkina aikakausina ja useimmissa kulttuureissa. Pidättyvyys, tunneskaalan intensiteetin kaventaminen ja kontrollointi ei ole ollut läheskään niin suosittua kuin halu dionyysiseen hurjasteluun.

Jos erittelemme väkivallan olemusta näin, päädymme pyytämään neuvoa, ei vain rakkauden apostoleilta vaan myös sadismin. Tunnustamme väkivallan, varsinkin sen laajoissa, rakenteellisissa ja teollisissa muodoissa, ongelmistamme ehkä suurimmaksi. Olemme elävä todiste siitä, että ratkaisuksi tälle ongelmalle ei riitä pelkkä empatiaan, sääliin tai "ihmisrakkauteen" usuttaminen.

Yhtä tärkeää on vedota yksilöiden itsekkyyteen ja itsesuojeluvaistoon näyttämällä, että rakenteellisen väkivallan uhreja tai potentiaalisia uhreja ovat myös ne, jotka luulevat itseään pelkiksi väkivalta-apparaatin edunsaajiksi. On myös todettava, että väkivaltapohdiskelumme ei ole rehellistä, ellemme tunnusta väkivallan olevan meille *kaikille*, ei vain tuskan tai hyödyn, vaan myös mielihyvän lähde. Tässä pohdiskelussa meitä ei auta tekopyhyyden suurmestari **Äiti Teresa** (1910–1997) eikä vilpitön **Jeesus**kaan (4 eKr. – 33 jKr.) – ainakaan sellaisena kiiltokuvana, jollaiseksi kristillinen teologia hänet on mankeloinut. Heidän sijastaan avuksemme rientää **Markiisi de Sade** (1740–1814), itsetarkoituksellisella, hyötyyntähtäämättömällä väkivallalla nautiskelija, joka vallankumouksellisena, jopa sosialistina, kammosi eniten juuri rakenteellista, hyödyn palvelukseen orjuutettua väkivaltaa, mutta piti kiinni itsetarkoituksellisen väkivallan nautinnosta.

IHMINEN EI OLE PANKKI, IHMINEN ON POMMI

Hyödyntavoitteluväkivallan syyt meidän on helppo ymmärtää, olemmehan muutenkin taipuvaisia utilitaristiseen logiikkaan. Osaamme selittää myös itsetarkoituksellisen väkivallan sujuvasti, jos väkivallan syy on esimerkiksi kostonhalu tai ahdistavan tilanteen lopettaminen keinolla millä hyvänsä. Myös selitys, jonka mukaan väkivaltaa ja kurjuutta katsotaan, koska se tekee omasta elämästä turvallisemman ja vauraamman tuntuista, on helppo hahmottaa – vaikka ei ehkä meitä imartelekaan. Senkin ymmärrämme, että joskus väkivallan tekemisen tai katsomisen syy on silkka jännityksen tai moraalisen suoraviivaisuuden kaipuu.

Tässä ei kuitenkaan ole kaikki. On vielä jotain muuta, väkivaltaa, joka ylittää sekä hyödyntavoittelun ja kompensaation mekaniikan että myös yritykset antaa väkivallalla piristysruiske haukotuttavaksi rutiiniksi kesyyntyneelle vauraudelle tai pitkästymiselle.

Väkivalta ei ole vain nippu häpeällisiä ongelmia – se on myös todellinen nautinnonlähde. Parhaimmillaan väkivalta voi olla eloisaa tuhlausta, tuhoavaa kamppailua, joka voimistaa olemassaolonkokemusta. Silloin se ei ole elämänvastaista, päinvastoin, se on elinvoimaisuuden juhlimista elämää ja vaurautta tuhlaamalla.

Jotta eloisa tuhlaus olisi käsitteenä ymmärrettävä, on puhuttava siitä ihmiskäsityksestä, jonka seuraus se on. Tämän ihmiskäsityksen ymmärtämi-

seksi on ensin ymmärrettävä sen vastakohta.

Utilitarismi – periaatteessa suurinta yhteistä *hyvää* tavoitellut järkevä aate – on sivilisaatiossamme surkastunut pelkäksi *ulkoisten hyötyjen* laskuopiksi. Se laskee hyötyjä sen rationalistisen ihmiskäsityksen pohjalta, joka olettaa ihmisen toimivan järkevästi omaa tai oman lajinsa etua ajatellen. Omaksi eduksi käsitetään eliniänodotteen maksimointi, mahdollisimman turvallinen elämä, jossa ihminen on vapaa yksitoikkoisesta raadannasta ja nauttii mahdollisimman suuresta määrästä vapaavalintaisia viihdykkeitä. Tämän ajattelun mukaan on olemassa vähentymättömiä hyviä, joita ihminen voi kerätä kuin rahaa pankkiholviin, tehden näin elämästään vääjäämättä yhä parempaa.

Eloisa tuhlaus ei kuulu tähän ihmiskäsitykseen. Tuhlauksella on siinä sijaa vain kulutuskulttuurisessa mielessä: vapaa-ajallaan ihminen saattaa viihdyttää itseään tuhlaamalla *ylimääräisiä* resurssejaan ajanvietteeseen. Ylimääräiset resurssit ovat niitä, joiden tuhlaaminen ei murenna ihmisen saavuttamia vähentymättömiä hyviä, ainakaan niin paljon, että hänen kapuamisensa lisääntyvän laskennallisen hyvinvoinnin tikapuilla pysähtyisi tai edes merkittävästi hidastuisi. Tämä tarkoittaa niin sanottua *kohtuullista* tuhlausta esimerkiksi luksustavaroihin, televisioviihteeseen ja epäterveelliseen ruokaan. Kohtuullinen tuhlaus ei ole varsinaista tuhlausta, vaan lepohetki, jonka avulla ihminen jaksaa puurtaa ja säästää entistä enemmän.

Tätä rationalismia vastustaa toisenlainen ihmiskäsitys, jossa elämää ja sen keston ja helppouden maksimointia ei pidetä itseisarvoina. Itseisarvon sijaan elämää ajatellaan siinä neutraalina materiaalina, josta ihminen yrittää muovata hyvää elämää. Tämä ihminen ei niinkään pyri keräämään itselleen loputtomasti lisää hyvän elämän edellytyksiä, välineitä ja attribuutteja, vaan pyrkii sen sijaan paremminkin kokemaan olemisensa mielekkääksi myös elämää ja saavutuksiaan tuhlaamalla. Tämä ihminen ei ole pankki vaan pommi.

Pommimaisen ihmiskäsityksen meluisin, mutta myös runollisin äänitorvi länsimaisessa ajattelussa lienee **Friedrich Nietzsche** (1844–1900). Hän vaati ihmistä arvioimaan uudelleen suhteensa jumalaan, järkeen, moraaliin ja tekniseen kehitykseen. Nietzschen tunnettu iskulause, ”Jumala on kuollut”, ilmaisee, että luonnontieteellinen maailmankatsomus vääjäämättä paljastaa harhoiksi monia absoluuttisiksi luulemiamme ideoita. Järjen valo polttaa jumalan taivaan tuuliin. Järjen valo näyttää myös moraalin fiktiona, ei absoluuttina tai faktana, joka saataisiin jumalalta, johdettaisiin biologiasta, pääteltäisiin puhtaalla järjellä tai löydettäisiin ”ihmisyyden ideasta” tai ”alkuperäisestä ihmisyydestä”.

Järjen valo tekee teknisen edistyksen mahdolliseksi. Järkeily tuottaa teknisen edistyksen, joka vuorostaan on tuottanut naivin fantasian, jonka mukaan elämä on automaattisesti sitä parempaa mitä pitempään se kestää, mitä terveempänä ruumis pysyy ja mitä mukavammassa ja ulkoisesti turvallisemmassa ympäristössä elämä eletään – elämän tarkoitus on kutistunut elin-

ajanodotteen ja kulutuskyvyn maksimoinniksi. Järjen ei kuitenkaan tarvitse pysähtyä tähän, jättää meitä heitteille. Yhä kirkastuessaan järjen valo paljastaa myös teknisen edistyksen puhtaasti välineellisen ja suhteellisen luonteen sekä edellä mainitun fantasian lapsellisuuden. Järki osoittaa, että sen itsensä tuottama tekninen edistys pystyy eräässä mielessä vain *korvaamaan* jumalan ja absoluuttisen moraalin kangastuksiksi osoittautuneet ideat uudella näennäisen absoluuttisella hyvällä.

Järjen valo tekee siis lopulta näkyväksi perimmäisen pimeyden – mutta ei pysty sitä poistamaan. Näkyvä pimeys[1] on se, että olemassaolomme on objektiivisesti tarkoituksetonta. Näkyvää pimeyttä on myös se, että joudumme tunnustamaan arvot väliaikaisiksi, näkökulmasidonnaisiksi ja suhteellisiksi. Kun järki paljastaa kaiken perimmäisen suhteellisuuden ja tarkoituksettomuuden, ei meidän kuitenkaan tarvitse päätyä nihilismiin, sinne missä mikään ei tunnu miltään, sillä juuri perimmäinen pimeys tekee meidät vapaiksi projisoimaan eteemme niitä arvoja ja visioita, joita haluamme. Juuri perimmäistä pimeyttä vasten visioidemme valokeilat erottuvat uhkeimmillaan. On eräitä yksinkertaisia biologisia vääjäämättömyyksiä; täytyy syödä, naida, hengittää ja pysyä lämpimänä; mutta varsinaiset koneen elämää suuremmat intohimot meidän *täytyy itse keksiä* – ja ottaa ne kuolemanvakavasti, vaikka tiedämme ne väliaikaisiksi ja itse eteemme projisoimiemme fiktioiden aiheuttamiksi.

On kuitenkin huomattava, että nietzscheläisyys ei ole antirationalismia – juuri järki itsehän lopulta paljastaa omien saavutustensa suhteellisuuden ja avuttomuutensa. Kysymys ei siis ole järjen, vaan järjen ylivallan vastustamisesta. Samalla voimme luopua yksioikoisesta ”järki vastaan tunteet” vastakkainasettelusta. Tunteet eivät ole vain alitajunnasta ja vieteistä pursuavaa vaarallista laavaa, jota viileä järki yrittää kanavoida ja jähmettää rationaalisen hyvän elämän rakennuspalikoiksi. Vastaavasti järjen piiriin kuuluu muutakin kuin logiikka, se joka on tyhjentävästi esitettävissä sanojen tai numeroiden kielellä. Järkeilyä voi olla myös tiedostamattomassa ja se voi tapahtua myös epälineaarisesti, kuvin tai vaikka sävelin.

Nietzschen ja hänen perillistensä ajattelu on eräänlaista estetismiä. Siinä elämää tarkastellaan, kuin se olisi maalaus. Maalauksessa kaikki merkitykset ovat riippuvaisia kokonaisuudesta. Ei ole mitään aihetta, väriä tai sommittelutaktiikkaa, joka sinällään automaattisesti tekisi maalauksesta hyvän. Maalauksen jokaisen yksittäisen elementin merkitys riippuu ennen muuta maalauksen muiden elementtien muodostamasta kontekstista. Mikä tahansa aihe, väri tai väriyhdistelmä, sivellintekniikka, sommitteluperiaate tai rajaus voi olla osana hyvää maalausta.

Maalauksellisen ajattelutavan voi siirtää sabluunaksi elämän tarkkailun ja arvottamisen päälle. Silloin näemme, että ihminen pyrkii rakentamaan yhä hienostuneempia uskonnollisia, poliittisia, taloudellisia ja teknisiä rakennelmia ja saavan tästä mielihyvää. Mutta samalla näemme, että monimut-

kaisten, korkeiden ja eheiden rakennelmien särkeminen tuottaa yhtä suurta nautintoa kuin niiden rakentaminen. Voimme siten nimetä inhimilliseksi pyrkimykseksi yli muiden juuri tämän rakentavien ja tuhoavien voimien muodostaman aaltoliikkeen.

Kun maalauksellinen ajattelutapa siirretään elämään, syntyy rajauksen ongelma. Maalauksella on tarkka reunansa, jonka sisäpuolinen kokonaiskompositio on se, jonka osana yksittäinen elementti, esimerkiksi värillinen muoto, on joko hyvä tai sitten ei. Myös yksilön elämällä on oma tarkka, kuolevaisuuden määrittämä reunansa – kokemuksen, esimerkiksi kärsimyksen, suurin yksikkö on yksilön kärsimys. Onko ihmisen suhde yhteisöön siis sama kuin yksittäisen maalauksen suhde taidehistorialliseen kontekstiin? Tästä hassusta analogiasta on ehkä se heiveröinen hyöty, että se havainnollistaa, kuinka vaikea ihmisten on päästä yhteisymmärrykseen sekä maalausten sisällöstä ja laadusta että hyvän elämän määritelmästä ja säännöistä.

On eri asia väittää, että keinuminen rakentavien ja tuhoavien impulssien aalloilla on ihmiselle *luonnollista* kuin väittää, että tämä pyrkimys on ihmiselle *hyvä*. Nietzscheläisessä perinteessä ei uskota luonnollisuuteen sanan alkuperäisyyttä tarkoittavassa merkityksessä. Sen sijaan siinä ajatellaan genealogisesti, että ihminenkin lajina on muuttunut ja voi muuttua edelleen ilman mitään kiinteää ”alkuperäistä” ydintä, joka kertoisi, miten hänen pitäisi olla ”ollakseen sovussa itsensä kanssa”. Edellä kuvattu ja jopa erityisen inhimilliseksi väitetty pyrkimys on siis ihmislajin nykyiselle elämän*käytännölle* mahdollinen. Ihmistä ei ole siihen determinoitu, eikä hän ole sen vanki. Juuri siksi kysymys ihmiskäsityksestä on niin vakava. Nietzsche näki, että rakentamisen ja tuhoamisen muodostamaa aaltoliikettä korostava käytäntö ja ihmiskäsitys oli ihmisen itsensä saavuttama myönteinen arvo, keino jolla ihminen pystyisi ehkä sietämään jumalan ja muiden absoluuttien katoamisen vajoamatta nihilismiin, yhdentekevältä ja itsestään selvältä tuntuvaan elämään. Tämän käytännön ja potentiaalin suuri kilpailija on uskonnoksi kehittyvä rationalismi, joka estää Nietzschen tavoitteleman syvähenkisen elämän. Absoluutiksi muuttunut rationalismi on jumaluskon jatke, itseasetettu lankku, jota pitkin ihmiskunta on vaarassa astella, kunnes putoaa lankun päästä nihilistiseen tyhjyyteen.

Mitä tämä tarkoittaa käytännössä? Joskus pyrkimys hullaantua elämästä vuoroin rakentamalla, tuhlaamalla, hoivaamalla ja kiduttamalla elämää, on saanut typeriä ja surkeasti epäonnistuneita muotoja.

Ensimmäisen maailmansodan kynnyksellä monet futuristitaiteilijat toivottivat sodan tervetulleeksi. Heillä oli fantasia sodasta, joka tekisi elämästä täyteläistä ja intensiivistä. Se hajottaisi heidän mielestään silkaksi porvarilliseksi rationalismiksi kuihtuneen elämäntavan. Heille sota oli esteettinen spektaakkeli. Kävi kuitenkin toisin. Sota olikin enimmäkseen elämäntuntoa turruttavaa ja kuurouttavaa. Eikä se tuntunut ekstaattiselta tuhlaukselta, vaan kuihduttavalta suoneniskennältä.

Myös Georges Bataillen koko filosofia perustuu haaveelle syvähenkisestä elämästä, johon päästään utilitarismista luopumalla ja kuolevaisuudesta nauttimalla. Bataille onnistui filosofina, kirjailijana, taiteilijana, mutta hänen yrityksensä luoda arkielämän keskelle vereviä rituaaleja, jotka eivät muistuttaisi natsien tappotehtaita vaan niin sanottujen alkuperäiskansojen elähdyttäviä uhrimenoja, epäonnistuivat surkeasti. Kirjastonhoitaja Bataille yritti ystävineen perustaa salaseuraa, joka loisi omia kuolevaisuutta olennoivia ja ylistäviä rituaalejaan, joihin kuuluisi jopa vapaaehtoisia ihmisuhreja. Kaikki kuitenkin jänistivät – idea kuolevaisuuttaan konkreettisesti halaavien kerhosta oli lopulta vain romanttinen fiktio.

Joskus ihminen kuitenkin onnistuu olemaan pommi, räjähtävää eloisuutta täynnä, ja kokemaan kuolevaisuutensa elinvoiman lähteeksi. Se voi tapahtua arkisestikin. Pohtikaamme esimerkiksi nyrkkeilyä, joka on laillista, eksplisiittistä ja hyödytöntä väkivaltaa.

Nyrkkeilyn katsominen ei ole suuri kokemus. Se on paremminkin sijaistoimintaa. Nyrkkeilykatsomossa on turvassa, mutta silti mätkimisen katsominen on ehkä jännittävämpää kuin useimpien katsojien arki. Myös nyrkkeilijän oma kokemus nyrkkeilystä on vaisu, jos nyrkkeily on hänelle vain katkeraa kompensaatiota tai yksiulotteista hyödyntavoittelua. Silloin nyrkkeilijässä yhdistyvät turhautunut vaimonhakkaaja ja kohti ”vähentymättömiä” hyviä – rahaa ja mukavuutta – pyrkivä rationaalinen uurastaja. Hän hakkaa kehässä sekä kostonhimosta, pätemisentarpeesta että rahanhimosta.

Mahdollisuus johonkin tätä suurempaan on vain nyrkkeilijällä, joka ei nyrkkeile rahasta, eikä alemmuudentunnosta. Hän ei myöskään nyrkkeile oman tai kansansa kunnian vuoksi – ei kerta kaikkiaan minkään ”itseään suuremman päämäärän” vuoksi. Hän ymmärtää puuhansa täydellisen tarkoituksettomuuden ja naurettavuuden, mutta pystyy silti ryhtymään siihen täydellä kiihkolla. Silloin hän *saattaa* olla nyrkkeilijä, jolle olemassaolon huippu, äärimmäinen eloisuus, tapahtuu juuri nyrkkeilykehässä. Kipu, voitonhalu, vaara, alistaminen, särkeminen, nöyryyttäminen, nöyryytys, pelko ja myös nauru ja itseironia muodostavat silloin itsetarkoituksellisen kompositionin, jossa huumori ja totinen intohimo rikastavat toisiaan.

Kun nyrkkeilijät ottelun jälkeen veljellisesti halaavat toisiaan, se ei tarkoita, että sitä edeltänyt murjonta olisi ollut oikeastaan empaattista sopua, vaan että tässä itsetarkoituksellisessa väkivaltakohtauksessa inhimillisten tunteiden normaali hierarkia ja vastakkainasettelut murtuvat. Ottelun aikana nyrkkeilijä haluaa tappaa vastustajansa, vaikka ei sitä myönnä yleensä itselleenkään. Hän nauttii myös kivun ja vaaran tuottamasta juopumuksesta, pyrkimyksestä oman vartalon ja kykyjen täydelliseen hallintaan – ja tuossa hallinnassa epäonnistumisesta. Myös ottelunjälkeinen halaus on totta. Se ilmaisee helpotusta vihollisuuksien päättymisestä ja iloa yhteisen rääkin kestämisestä. Ehkä yritys maksimoida sekä tunteiden intensiteetti että vivahteiden kirjo on silloin onnistunut.

Ajatus, että hyvä elämä on kuolevaisuuden vaalimista, eikä kuoleman torjumista, ei ole vain radikaalifilosofien tietoinen idea ja joidenkin väkivaltaurheilijoiden tahaton käytäntö. Monet arkiset käytäntömme perustuvat juuri tämän ajatuksen intuitiiviselle tajuamiselle. Useimmat suomalaiset toteuttavat tietämättään hieman nietzscheläisyyttään esimerkiksi saunomalla. Saunominen on itsetarkoituksellista itsekidutusta. Se ei tuota ulkoista hyötyä ja se perustuu kivun ja helpotuksen tahallisesta vuorottelusta syntyvään elinvoimaisuuden tuntuun. Saunassa on liian kuuma ja avannossa liian kylmä, molemmissa sattuu, mutta se tuntuu hyvältä.

Saunominen ei silti ole kovin voimakas eikä kokonaisvaltainen kokemus, ruumiillisesta tehostaan huolimatta, sillä siinä kivulle altistuminen tapahtuu tarkkaan rajatulla ja riskittömällä reviirillä. Se on hyvin pienimuotoista tuhlausta. Saunominen on täysin riskitöntä väkivaltaa, se ei aiheuta vammoja ja sen sisältämä kärsimys on täysin vapaaehtoista. Silti saunomisen nautinnossa on paljon samaa kuin väkivaltaisen urheilun nautinnossa – muutakin kuin se, ettei kumpikaan tunnu sivusta seuraten paljon miltään.

Elämäntunnetta voimistava, hyötyyn tähtäämätön väkivalta näyttää esimerkkieni valossa olevan yleensä väkivaltaa, joka kohdistuu myös väkivallantekijään itseensä.

Jotta väkivaltainen teko, toisen hakkaaminen, huolella rakennetun struktuurin silpominen tai palvotun päämäärän pilkkaaminen, tuntuisi väkivallantekijästä intensiiviseltä, täytyy teon kohdistua ainakin osittain tekijään itseensä. *Hedelmällinen väkivalta on vastavuoroisesti kivuliasta, uhraavaa toimintaa. Siinä väkivallan tekemisen halu yhdistyy haluun kärsiä*, toisin kuin hyödyntavoitteluväkivallassa ja turhaumaväkivallassa, joissa väkivallantekeminen ja kärsiminen pyritään pitämään kliinisesti erillään.

Vastavuoroinen, tekijän ja uhrin rooleja kaleidoskooppimaisesti vaihtava, itsetarkoituksellinen väkivalta on pyrkimystä mahdollisimman monimuotoiseen ja intensiiviseen olemassaolonkokemukseen. Tämä pyrkimys ja ihanne kuuluu niihin maailmankatsomuksiin, joissa kuolevaisuuden ja olemassaolon ristiriitaisuuden – emme halua kuolla, mutta juuri kuolema antaa elämällemme mielen ja himon – hyväksymisestä tulee hyvän elämän ehto. Tämä raukeamattomien ristiriitojen hyväksyminen johtaa myös ihmiskäsitykseen, jossa ihmisyksilön moniminäisyys, epävarmuus ja kaikkinainen vaillinaisuus ymmärretään sekä vääjäämättömäksi tosiasiaksi että ihannemuodon muotomalliksi. Se ei tarkoita, että ihminen latteasti vain hyväksyisi sisäiset konfliktinsa ja itsensä vikoineen kaikkineen – ”sellaisena kuin on” – ja yrittäisi sitten suggeroida itsensä onnelliseksi. Vaillinaisuutensa ja naurettavuutensa hyväksyttyään ihminen tietenkin edelleen pyrkii hyvään elämään. Hän järjestää elämän ja minuutensa kompositiota paremmaksi, olemisen asentoaan nautinnollisemmaksi, mutta pystyäkseen siihen hänen ei tarvitse kieltää kömmähdyksiään, väkivaltaisuuttaan, vikojaan ja naurettavuuksiaan vaan tehdä niistä mielekkäitä osia minuutensa sommitelmassa.

Se, kuuluuko johonkin ihmiskäsitykseen oman vajavaisuuden, haavamaisuuden ja väkivaltaisuuden sietäminen vai ei, näkyy erityisen selvästi niissä esteettisissä ihanteissa, jotka olennoivat moraalista vakaumusta konkreettisimmin. Esimerkiksi natsien estetiikka oli nimenomaan neuroottisen torjunnan estetiikkaa, jossa torjuttiin oma epävarmuus, naurettavuus, kömmähdykset ja vääjäämätön kykenemättömyys saavuttaa oman ideologian asettama puhtaan, täysin harmonisen ja koherentin minuuden ihanne. Se mikä täten omassa peilikuvassa torjuttiin ja nimettiin epäpuhtaudeksi projisoitiin sitten "väärärotuisiin", vammaisiin ja heikkoihin. Tämä johti väkivaltaan, jossa yhdistyivät hyödyntavoittelun ja kompensaation motiivit. Hyödyntavoittelu on kyltymätön motiivi, mutta niin on epätoivoisiin äärimmäisyyksiin viety kompensaatiokin: mitkään uhrit eivät ole niille riittävän suuria.

Jakoa hedelmälliseen väkivaltaan ja pelkäksi hyödyntavoitteluksi tai turhautuneeksi kompensaatioksi latistuneeseen väkivaltaan ei voi kuitenkaan tehdä ehdottoman tarkasti. Voimme yrittää hankkiutua eroon väkivaltaisesta kompensaatiosta ja hyödyntavoittelusta, ja siinä kilvoittelussa voimme aika lailla menestyäkin. Hedelmälliselle väkivallalle puolestaan luomme usein oman reservaattinsa, jonne sitä saa mennä nauttimaan turvallisesti ja kontrolloiduissa oloissa. Sen vuoksi nyrkkeilykehän ympärillä on aita. Hedelmällisen väkivallan aitaaminen karsinaansa onnistuu kuitenkin vain osittain, sillä väkivallan perusominaisuuksia on myös transgressiivisuus, väkivalta rajoja kohtaan. Siksi jopa nyrkkeilykehässä saattaa olla vaikea juopua leikistä kivulla ja kuolemanvaaralla. Vaikeus ei tule siitä, että nyrkkeilijä tietää nyrkkeilyn itsetarkoitukselliseksi leikiksi, vaan siitä, että leikkivälineenä, tärkeimpänä järkytyksen kohteena, ei ole niinkään itse elämä, nyrkkeilevän ihmisen minuus, vaan lähinnä hänen nyrkkeilijänroolinsa ja ruumiinsa. Näin elähdyttäviksi tarkoitetut väkivaltaiset toiminnot kangistuvat helposti yllätyksettömiksi rutiineiksi. Väkivallan hedelmällinen, kivaa suurempi ja intohimoinen potentiaali laimenee ja väljähtyy nopeasti. Siksi se on tislattava käyttökelpoiseksi yhä uudelleen, keksittävä yhä uusissa muodoissa.

On eri asia joutua katutappeluun vahingossa kuin mennä huvikseen nyrkkeilysalille ottamaan turpaansa. Edellinen on harvoille nautinto, jälkimmäinen monille. On myös eri asia joutua kävelemään kymmenen kilometrin matka sen vuoksi, ettei ole rahaa bussilippuun, kuin mennä huvikseen kymmenen kilometrin juoksulenkille. Vain jälkimmäinen on nautinto. Jakoa elähdyttävään väkivaltaan tai kärsimykseen ja olemassaolonkokemusta typistävään väkivaltaan tai kärsimykseen ei silti voi tehdä erehtymättömästi vain sen perusteella, onko vaaralle, menetykselle ja kivulle altistuminen vapaaehtoista vai ei. Väkivalta ei välttämättä muutu joksikin muuksi vain uhrin lupaa kysymällä ja hänen vapaaehtoisuudestaan vakuuttumalla. Olemassaolonkokemusta voimistava väkivalta ja kärsimys sisältää nimittäin aina valinnanvapauden ja kontrollin *menettämisen* tunteen. Pyrkimys on siis nauttia lyömisestä, lyödyksi tulemisesta, pelosta, nöyryytyksestä ja voitonriemusta

antautumalla väkivallan vietäväksi niin pitkälle kuin mahdollista saamatta aivovauriota, kuolematta ja päätymättä kaltereiden taakse.

Käytän nyrkkeilyä ja muita ilmeisen väkivaltaisia kamppailu-urheilulajeja esimerkkeinä sellaisesta itsetarkoituksellisesta väkivallasta, joka *saattaa olla* intohimoista, olemassaolonkokemusta rikastavaa. Tiedän, että esimerkkini kuulostavat helposti huvittavalta testosteroniromantiikalta tai luolamiesnostalgialta, vaikka se ei ole tarkoitukseni. Käytän näitä esimerkkejä silti, koska ne ovat ilmiöinä yleisesti tunnettuja, arkisuuteen asti. Kuka tahansa voi myös ymmärtää näiden rituaalien fyysisen mekaniikan ja mennä itse maistamaan niiden vaikutusta – ei tarvita vihkiytymistä esoteeriseen symboliikkaan tai runollisiin mielikuviin.

Haluan kuitenkin korostaa, että käytän tässä nyrkkeilyä nimenomaan *esimerkkinä*. Sama vastavuoroisen väkivallan ja kärsimyksen elähdyttävä kokemus voidaan saavuttaa lukemattomilla muillakin tavoilla, jotka ovat lukuisampia kuin kaikki tunnetut kamppailu-urheilulajit yhteensä. Nämä kamppailu-urheilujen ulkopuoliset muodot eivät kuitenkaan ole meille yhteisesti tuttuja, vakiintuneita lajityyppejä, siksi niistä on vaikea puhua lyhyesti ja ymmärrettävästi. Toivon, että kamppailu-urheilulajit ovat kaikesta huolimatta tässä esimerkkeinä hyödyksi. Ehkä ne konkreettisesti olennoivat mielen – usein myös ruumiin – ilmiötä, joka voi olla läsnä missä tahansa inhimillisessä toiminnassa.

Mitä *elähdyttävää*, olemassaolonkokemusta voimistavaa ja rikastavaa väkivallan ja kärsimyksen liitossa tarkalleen ottaen voi olla?

Eräs vastaus perustuu esteettisyyteen elämänasenteena, päätökseen nähdä elämä maalauksena tai kirjallisuutena. Silloin kaikki muodot, teot ja halut *voivat* olla hyvän elämän osia, aivan kuten mikä tahansa väri, väriyhdistelmä tai muoto – kuinka ällöttävä tahansa, *voi* olla hyvän maalauksen osa. Hyvä elämä on pyrkimystä kokea oleminen intensiivisenä ja mahdollisimman moniulotteisena – siksi mitään elämän ulottuvuutta ei saa kastroida pois. Tämä on asenteena sekä estetisoiva että relativistinen. Se pyrkii vastakohtien arvostamiseen, arvojen vastakohtaistamisen sijaan. Väkivalta saa hellyyden tuntumaan hellyydeltä, aivan kuten nälkä antaa merkityksen ruoalle ja mahdollisuuden kulinaariselle nautinnolle.

Toinen vastaus löytyy kuolemasta. Vähentymättömiin hyviin uskovissa ja hyötykeskeisissä maailmankatsomuksissa kuolema on vihollinen ja sen lähettiläät, kipu, pelko, kärsimys ja menetys vain sietämättömiä elämänpilaajia. Sen sijaan ne filosofiat, jotka näkevät väkivallassa ja kärsimyksessä olemassaolonkokemusta ravitsevaa potentiaalia, suhtautuvat kuolemaan toisin. Kuolema on niissä, ei elämän, vaan syntymän vastakohta. Kuolema on elämän ääriviiva, joka tekee elämän näkyväksi, tuntuvaksi. Kuolema on se mahdoton – emmehän halua kuolla – jota emme voi hyväksyä, mutta joka kuitenkin juuri sietämättömyytensä vuoksi tekee elämän siedettäväksi, jopa nautinnolliseksi. Siinä missä hyötykeskeiset maailmankatsomukset pyrkivät

kieltämään, unohtamaan tai poistamaan kuolevaisuuden, pyrkivät nämä jälkimmäiset filosofiat päinvastoin keskusteluyhteyteen kuoleman kanssa, vaalimaan kuolevaisuutta intohimon perimmäisenä lähteenä.

Rakenteellisessa väkivallassa väkivallan väkivaltaisuus kätketään. Kun väkivallan taltuttaminen, sublimaatio ja muuttaminen työksi onnistuu vain osittain, säilyttää se tuhovoimansa ja kasvaa rationaalisen naamionsa takana kuin syöpä. Väkivallasta tulee polttoainetta koneeseen, joka väittää rakentavansa yhteishyvää mutta tuottaakin henkilökohtaista laskelmoitua voittoa väestön vähemmistölle. Tällä hyödyn-, vaurauden- ja mukavuudentuotantokoneella on kyltymätön jano. Tässä utilitaristisessa prosessissa menetään väkivallan hilpeä ja hedelmällinen kyky elävöittää ja turboahtaa elämäntunnetta entistä kiihkeämmäksi piittaamattomalla elämän tuhlauksella. Hyödyntavoitteluksi surkastuneella väkivallalla saavutetaan vain suurempi kulutuskyky. Saadaan hieman entistä halvempaa kahvia, nopeampi auto, automatisoidumpi työ, monipuolisempi kodin viihdekeskus, entistä yltäkylläisempi ja eksoottisempi lomakohde. Väkivallan väkivaltaisuus pysyy piilossa väkivallantekijältä, mutta uhrin tuska on totta.

Väkivalta, joka teeskentelee olevansa vain rehtiä hyödyntavoittelua, laajenee vääjäämättä loputtomasti, ja samoin käy usein kompensaatioväkivallalle, mutta väkivalta, joka on itsetarkoituksellista, itsestään tietoista vallantahdon virtaamista sellaisenaan, pysyy pienimuotoisena. Miksi on näin?

Nautimme ajoittain toisten tai itsemme voittamisesta, hallitsemisesta, alistamisesta, nöyryyttämisestä tai jopa tuhoamisesta. Nautimme itsemme menettämisestä ja unohtamisesta, johonkin suurempaan eloisuuteen sulamisesta, itsemme hukkaamisesta. Nämä elämykset eivät vaadi suuria ulkoisia muotoja, vaan konkreettista itsensä uhraamista, väkivallan rakentamista vastavuoroiseksi teatteriksi, jossa uhrin ja tekijän roolit sekä tekojen merkitykset vaihtuvat jatkuvasti. Jotta väkivaltainen toiminta voisi olla elähdyttävää, on väkivallan tekijän itsensä altistuttava samalle teolle tai teon riskille, jolla hän uhriaan kohtelee. Tämän vastavuoroisuusperiaatteen vuoksi itsetarkoituksellinen väkivalta ei voi pyrähtää eksponentiaaliseen kasvuun.

Itsetarkoituksellinen väkivalta on väkivallan väkivaltaisuuden virittämistä äärimmilleen. Se on väkevä nautintoaine, joka voi voimistaa ja rikastaa olemassaolonkokemusta. Sen yliannostus johtaa välittömään kuolemaan – ei turruttavaan lihomiseen ja holtittomaan ruokahalun kasvuun. Se on nautinto, joka ei rakenteeltaan muistuta syömistä, ulostamista, lihomista, voittamista tai rikastumista – jotka ovat kaikki mekaniikaltaan yksisuuntaisia – vaan paremminkin hengitystä. Itsetarkoituksellinen väkivalta on nautinto, jolla on hengityksen kaksisuuntainen ja vastavuoroinen rakenne: sisään- ja uloshengitys ovat täsmälleen saman kokoiset.

MARKIISI EI OLE PÄIVÄNVARJO

Se Saden Markiisi on sadisti,
ei päivänvarjo.
Joka seitsemäs nainen
Pariisissa vuonna 1789
on prostituoitu.
Mitä me muut olemme?
Markiisi maksaa huorille, jotta saa ruoskia heitä,
jotta he ruoskisivat häntä.
Markiisin käytös on tavallista,
hänen kirjoituksensa poikkeuksellista,
koska se tekee tavallisen näkyväksi,
Jumalan näkymättömäksi.
Kirjojen vuoksi hän elää
27 vuotta vankilassa.
Se Saden Markiisi on sadisti,
ei päivänvarjo,
vaan polttolasi.

Markiisi on myös sosialisti,
valistusfilosofi vaatii tasa-arvoa,
yksityisomaisuuden lakkauttamista.
Siksi vallankumous päästää hänet vapaaksi,
nimittää tuomariksi vallankumoustribunaaliin.
Hän on tuomareista lempein,
ei rankaise edes anoppiaan,
jonka ansiota oli
Markiisin pisin vankeustuomio.
Hän kieltäytyy lähettämästä ketään giljotiiniin.
Sen vuoksi hänet tuomitaan taas vankilaan,
vallankumouksen petturina.
Se Saden Markiisi on sadisti,
ei päivänvarjo,
vaan palovamma.

Miksi tämä sadisti ei halua katsella
touhukasta giljotiinia?
Koska hän pitää väkivallasta
tuhlauksena,
ei hyödyn tavoittelun välineenä.
Hän pitää väkivallasta, se on kivaa
itsetarkoituksellisena ylipursona,

jonka ainoa oikeutus on tunnon maksimointi.
Tämä vitalisoiva potentiaali häviää heti,
jos väkivallasta tulee hyödyntavoittelun väline.
Silloin väkivalta ei tunnu enää tunnu miltään,
kasvaa rauhassa kuin syöpä, tuhat kertaa
tuhat kertaa veren vitsiä suuremmaksi.
Se Saden Markiisi on sadisti,
ei päivänvarjo,
vaan peili,
kuu.

Teemu Mäki, katkelma libretosta
Max Savikankaan *Sulkapallo-oopperaan*
(2004–2005).

LISÄTIETOA JA KOKEMUSTA:

Bataille, Georges: *Noidan oppipoika (La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Van Gogh, La notion de dépense, La structure psychologique du fascisme, Chronique Nietzschéenne, L'apprenti sorcier, L'oeil pinéal, La valeur d'usage de D.A.F. de Sade, L'amitie, Non-savoir, rire et larmes, L'erotisme ou la mise en question de l'être, Hegel, la mort et le sacrifice)*, 1998, kirja, suomentanut ja valikoinut Tiina Arppe, Gaudeamus 1998 (Editions Gallimard, 1970–1988).

Demitshev, Andrei: *Kuolema työssä (Diskursy smerti)*, 1997, kirja, Atena 1999 (Inapress Sankt-Peterburg 1997).

Golding, William: *Darkness Visible (Näkyvä Pimeys)*, 1979, kirja, Faber, suom. Kersti Juva, Weilin & Göös, 1983.

Meiland, Jack W. & Krausz, Michael (toim.): *Relativism: Cognitive and Moral*, 1982, kirja, University of Notre Dame Press.

Mäki, Teemu: *Teemu Mäki*, 2002, kirja, Like.

Nehamas, Alexander: *Nietzsche: Life as Literature*, 1985, kirja, Harvard University Press.

Scarry, Elaine: *The Body in Pain*, 1985, kirja, Oxford University Press.

World Health Organization: *The World Report on Violence and Health*, 2002, kirja.

Worldwatch Institute (Brian Halweil, Lisa Mastny, Gary Gardner, Erik Assadourian, Janet Sawin, Sandra Postel, Danielle Nierenberg, Michael Renner, Hilary French): *State of the World 2004 – Special Focus: The Consumer Society*, 2004, kirja, Worldwatch Institute.

VIITTEET

1. *"Näkyvä pimeys" on taideteoksissani ja ajattelussani usein toistuva käsite, jolle olen antanut omanlaiseni sisällön. Se on kuitenkin myös käsite, jolla on historiansa muidenkin käyttämänä. Suosittelen lukijalle* **William Goldingin** *(1911–1993) loistavaa romaania Darkness Visible (Näkyvä Pimeys) vuodelta 1979. Ensimmäisen kerran käsite esiintyy tietääkseni* **John Miltonin** *(1608–1674) teoksessa Paradise Lost (Kadotettu Paratiisi), vuonna 1663. Milton käyttää sitä kuvatessaan helvettiä:*

A dungeon horrible, on all sides round,
As one great furnace, flamed; yet from those flames
No light, but rather darkness visible
Serv'd only to discover sights of woe,
Regions of sorrow, doleful shades, where peace
And rest can never dwell, hope never comes
That comes to all; but torture without end.

Paradise Lost (bk. I, l. 61)

TAITEEN TEHTÄVÄSTÄ JA RIIPPUMATTOMUUDESTA

JOHDANTO

Keväällä 2004 Suomessa keskusteltiin kiivaasti taiteen riippumattomuudesta. Julkista keskustelua ja sanasotaa käytiin yleisönosastoissa, internetissä, taiteilijajärjestöissä, puoluekokouksissa ja eduskunnassa. Arvatenkin vielä enemmän keskustelua käytiin yksityisesti – julkisen keskustelun innoittamana – kodeissa, työpaikoilla ja vapaa-ajalla. Keskustelun sytykkeenä oli videoteokseni *My Way, A Work in Progress*, jota varten olin vuonna 1988 tappanut kissan. Valtion taidemuseo oli ostanut teoksen kokoelmiinsa vuonna 1994. Teoksesta ja samalla sekä taiteen että eläinten oikeuksista oli riidelty vuosien varrella moneen kertaan aiemminkin. Tällä kertaa kuhina alkoi, kun eräs kirjailija kieltäytyi ottamasta osaa Suomen arvostelijoiden liiton järjestämään Kritiikin päivä -tapahtumaan, johon sekä hänet että minut oli kutsuttu alustamaan. Kirjailija ilmoitti poisjääntinsä syyksi, ettei halua koskaan saapua tilaisuuksiin, joissa minä, murhaaja, olen mukana.

Tästä alkanut julkinen keskustelu oli niin voimallista, että kulttuuriministerin ja Nykytaiteen museo Kiasman (Valtion taidemuseon osa) sponsorien painostuksesta kiistelty teokseni siirrettiin museon kokoelmista Kuvataiteen keskusarkistoon. Keskustelu laajeni koskemaan myös taideapurahojen jakoperusteita sekä taiteen, lain ja moraalin keskinäisiä suhteita.

Yksi keskustelun osa oli tämä essee, jonka kirjoitin Helsingin Sanomien pyynnöstä. Sanomalehdessä se julkaistiin hieman lyhennettynä, otsikolla ”Kun raha puhuu, onko taiteen vapaus uhattuna?” (30.5.2004). Tässä teksti kokonaisuudessaan.

TAITEEN TEHTÄVÄ

Miksi taiteen pitää olla riippumatonta? Kukaan ei vaadi riippumatonta maataloutta, riippumatonta autoteollisuutta. Harva antaa edes kampaajalleen vapaat kädet.

Jos taide on vain viihdettä, ajanvietettä ja koristelua, sen ei tarvitse olla riippumatonta. Taiteen tärkein tehtävä on kuitenkin olla filosofista, poliittista ja yhteiskuntakriittistä pohdiskelua. Tämä ei tarkoita, että taide olisi

filosofian ja politiikan alalaji tai varsinkaan niiden tekemisen *väline*. Taide kuitenkin puuhastelee samojen kysymysten parissa kuin politiikka ja filosofiakin, mutta omalla tavallaan. Taide käsittelee tärkeimpiä, kipeimpiä ja kiistellyimpiä kysymyksiä. Se kysyy: ”Miten elää?” ja ”Miksi elää?”.

Taiteen erityisominaisuus on kokonaisvaltaisuus. Taiteellinen pohdiskelu sisältää sekä sanallisen että sanattoman järkeilyn, sekä rationaalisen että tunteilevan, jopa ruumiillisen ajattelun.

Taide on riippumatonta, koska taide on oman tekemisensä palkkio. Ihminen maalaa tauluja, koska hän rakastaa maalaamista ja tauluja – hän rakastaa *maalaamalla pohdiskelemista*. Hän voi maalatessaan olla riippumaton vapaa-ajattelija, sillä maalaaminen ei ole hänelle etukäteen päätetyn viestin välittämistä, propagandaa, eikä yleisön odotuksilla laskelmoivaa suosion ja mammonan tavoittelua.

Näin taide on siis myötäsyntyisesti riippumatonta. Taiteen riippumattomuus on yhteishyvää tuottavaa samalla tavalla kuin oikeuslaitoksen ja tieteellisen perustutkimuksen riippumattomuus.

Eri asia on, missä määrin yhteiskunta suo taiteelle elintilaa ja tukee taiteellista pohdiskelua, ääneen ajattelemista. Taiteen ulkoista vapautta säätelevät muun muassa raha ja laki.

SOSIAALIPOLITIIKKA OHJAA TAIDETTA ENEMMÄN KUIN KULTTUURIPOLITIIKKA

Kulttuurimäärärahat ovat Suomen valtion budjetista 0,2 prosenttia. Yritystukia maksetaan monikymmenkertainen määrä. Kulttuurimäärärahoista alle kahdeskymmenesosa on taiteilijoille myönnettäviä apurahoja. Useimmat taiteilijat eivät saa apurahaa. Sen sijaan esimerkiksi kaikki maanviljelijät saavat – heidän saamallaan tuella on vain eri nimi. Taide ei siis ole ainakaan kovin tiukasti valtion talutusnuorassa. Eikä taide myöskään ole poikkeuksellisen tuettu tuotannonala.

Sosiaaliturva on Suomessa olennaisempi taiteen rahoitusmuoto kuin valtion ja kuntien kulttuurimäärärahat. Myös taiteen riippumattomuuden tärkein tae Suomessa on ollut sosiaaliturva – ei kulttuuripolitiikka. Taiteilunhaluinen on tiennyt, ettei hänkään voi kuolla nälkään, joutua asunnottomaksi – tai päätyä pakkotyöhön.

Tilanne on muuttumassa. Nykyään taiteilijat pärjäävät taloudellisesti entistä huonommin. Tarjolla on hieman enemmän apurahoja ja esittäytymistilaisuuksia kuin ennen, mutta taiteilijoiden määrä on kasvanut viime vuosikymmeninä paljon enemmän kuin kulttuurimäärärahat. Eniten kurjistumista lisää kuitenkin sosiaaliturvan supistaminen ja yhä pakottavampi ”työhön kannustaminen”, josta on tullut sosiaalipolitiikan ohjenuora.

Ennen moni jättäytyi tekemään taidetta toimeentulotuen tai työttömyys-

korvauksen perusosalla. Kun minä nautin sitä 1990-luvun alussa, se oli noin 300 euroa (silloista rahaa 1900 markkaa) kuukaudessa. Nykyään opetan ajoittain oman taiteilijantyöni ohessa taidekouluissa. Valmistuvista oppilaistani huomaan, että nykyään siltä, joka yrittää tehdä taidettaan sosiaaliturvan varassa, evätään sosiaaliturva. Usein hänet pakotetaan allekirjoittamaan paperi, jossa hän ilmoittaa lopettavansa ”taiteellisen työnsä kannattamattomana”. Näin taiteilijasta tulee oikeaa työvoimaa, ja hänet voidaan työvoimatoimiston kautta ujuttaa ”oikeaan työelämään” vaikka puhelinmyyjänä.

Taiteen riippumattomuutta ei siis Suomessa pysty kulttuuripolitiikka uhkaamaan – mutta sosiaalipolitiikka kyllä.

MIKSI TAIDE EI KANNATA?

Taide on enimmäkseen ihmisten ulottuvilla ilmaiseksi tai nimellisellä hinnalla. Yhdessäkään galleriassa ei ole pääsymaksua. Museoissa on nimellinen pääsymaksu. Kirjastopalvelut ovat ilmaisia. Radion kuuntelu on ilmaista, internetin sisällöt ilmaisia. Suomalainen katsoo päivittäin kolme tuntia televisiota ja maksaa siitä puoli euroa päivää kohden. Kuva- ja äänitallenteet sekä kirjat ovat tuotteita, joiden muodossa taiteen saa pysyvästi omakseen, yhä uudelleen nautittavaksi, yleensä yhden lounaan hinnalla.

Taiteilijat ovat vähätuloisia, kuvataiteilijat peräti Suomen köyhin ammattikunta. Se ei johdu siitä, etteikö yleisö kuluttaisi taidetta, vaan siitä, että taide on enimmäkseen ilmaiseksi jaossa. Miksi?

Taiteilija maalaa taulunsa, kirjoittaa runonsa, näyttelee näytelmänsä, filmaa filminsä, tanssii tanssinsa, laulaa laulunsa joka tapauksessa, maksettiin siitä tai ei. Ja jos kukaan ei halua maksaa teosten valmistuskuluja, taiteilija useimmiten maksaa ne itse. Tehtyään teoksensa taiteilija haluaa julkaista ne. Joskus tästä maksetaan, mutta ellei makseta, taiteilija laittaa teoksensa jakoon ilmaiseksi. Vaikka tauluista, kirjoista ja sävellyksistä ei haluttaisi maksaa ”käypää hintaa”, taiteilija ei jätä niitä pöytälaatikkoon, eikä vie niitä mukanaan hautaan.

Näin yhteiskunnalle ei jää mitään *pakottavaa* syytä erityisemmin maksaa taidetuotannosta – teoksiahan tuntuu ilmaantuvan ihmisten iloksi ja vaivaksi ihan itsestäänkin. Näin taiteesta tulee lähinnä julkinen hyödyke, kuin marjat metsässä, ei niinkään liiketoimintaa, jonka aktiivisuus ilmenisi liikevaihtona ja kannattavuus tuottona. Tämä on hyvä, sillä taide on näin kaikkien ulottuvilla. Yhteiskunnan ei kuitenkaan kannata jättää taidetta heitteille, kuten ei muitakaan julkisia hyödykkeitä tai jokamiehenoikeuden kohteita.

Työskentelemällä kutsumuksesta ja laittamalla työnsä tulokset jakoon hinnalla millä hyvänsä, tai ilman hintaa, taiteilijat itse tuhoavat markkinansa: kysynnän ja tarjonnan laki ei ole taiteessa voimassa. Ja juuri sen vuoksi taidetta syntyy niin monenlaista, niin kustannustehokkaasti. Juuri siksi se

pystyy myös riippumattomuuteen, kriittiseen pohdiskeluun.

Suomen valtion taiteilijapolitiikan nykyinen pyrkimys koulia taiteilijoita yrittäjyyteen on paitsi turha niin myös vahingollinen. Yrittäjyys ei voi olla pääasiallinen toimintamuoto tuotannonalalla, jossa markkinamekanismi ei toimi.

Taide on hyvä *esimerkki* sellaisesta tärkeästä ja yhteishyvää tuottavasta tuotannonalasta, joka ei ilmene ensisijaisesti liikevaihtona ja jossa markkinamekanismi ei toimi. Tämä on yksi taiteen poliittisimpia ulottuvuuksia.

Taiteilija rahoittaa taiteensa tarvittaessa muulla työllä, puolison rahoilla ja köyhäilyllä. Sen sijaan teosmyynti, keikkapalkkiot, apurahat ja tekijänoikeuskorvaukset ovat taiteellisesta toiminnasta suoraan syntyvää tuloa. Näistä enitten voivat tulevaisuudessa kasvaa tekijänoikeuskorvaukset, sillä taide tulee ihmisille yhä enemmän tallenteiden ja reproduktioiden muodossa. Tämän ei tarvitsisi olla nykyisen kaltaista polkumyyntiä ja ilmaisjakelua.

Tekijänoikeuskorvaukset ovat ihmisoikeuksien eräs olomuoto, niitä pitäisi maksaa kaikesta käytöstä ja jakelusta ja korvaustason pitäisi olla sellainen, että taloudellisesti kannattavaa olisi myös muutaman tuhannen kappaleen levikki – ei vain globaali miljoonalevikki. Muuten alistumme matalimman yhteisen nimittäjän diktatuurille ja kriittisen tehtävänsä sijaan taide latistuu unilääkkeeksi.

TAIDE, MAINOSRAHOITTEISUUS JA SPONSORIT

Televisiossa, radiossa ja internetissä yleistyvä mainosrahoitteisuus tarkoittaa sitä, että taiteesta maksetaan muiden tuotteiden, esimerkiksi kännyköiden, jukurtin ja lenkkarien hinnassa.

Kuluttaja luovuttaa silloin taiteellisen valinnanvapautensa mainostaville yrityksille. Taide ei pysty täyttämään kriittistä tehtäväänsä, jos sen rahoitus on välittömän yleisöpalautteen ja sponsorituen varassa. Mitä vaikeampia aiheita taide käsittelee, sitä vaikeampaa sen on saada sponsorirahaa ja välitöntä yleisönsuosiota.

Esimerkkejä hankalista, mutta tärkeistä taiteen käsittelemistä aiheista ovat esimerkiksi:

1. Homojen kiistelty oikeus avioliittoon ja lasten adoptointiin.

2. Suomalaisten yritysten suorat ja välilliset ihmisoikeusrikkomukset Suomessa ja kehitysmaissa.

3. Terveydenhoidon priorisointiperiaatteet.

4. Onko pitkäaikaistyötön aina epätoivoinen syrjäytyjä ja loinen vai

voiko hän sen sijaan olla ihminen, joka vapaaehtoisesti, yhteishyvän ja hyvän elämän nimissä, vetäytyy tuhoavan tuotannon ja kerskakulutuksen oravanpyörästä?

5. Miksi katsomme väkivaltaa?

6. Onko kulutuskulttuuri turruttavaa vai elähdyttävää?

Kuinka moni sponsori ryntää innoissaan rahoittamaan näiden aiheiden käsittelyä taiteessa, imagonsa kiillotukseksi?

Suomen taidelaitoksista suurin osa rahoitetaan pääasiassa verovaroin. Monet niistä on viime vuosina annettu panttivangeiksi sponsoreille. Valtionrahoituksen määrä on sidottu laitosten "omaan varainhankintaan", eli lipputuloihin ja sponsorisopimusten määrään. Näin taidelaitokset ovat sponsoriensa armoilla, vaikka lähes koko budjetti tulee edelleen valtiolta ja kunnilta.

Huonoimmillaan tämä tarkoittaa sitä, että sponsori saa päättää taiteen sisällöstä, vaikka rahoittaa sitä vain nimellisellä osuudella. Taidemuseo joutuu keksimään näyttelyitä, joiden avajaisissa sponsorit viihtyvät. Julkisilla varoilla tuettu teatteri voi joutua metsästämään yleisöhittiä kuin täyskaupallinen. Myös Suomen valtion radio- ja televisioyhtiö YLE on jäämässä samaan jumiin. Sen rahoitus tulee valtiolta, mutta YLE:n halutaan kalastelevan yleisöä samalla opportunismilla kuin ne kanavat, joiden tehtävänä on myydä yleisöjä mainostajille – YLE:llä ei muka ole oikeutta rahoitukseensa, ellei se yllä samoihin katsojalukuihin kuin viihdekanavat.

On tyhmää vaatia, että taiteen pitää mielistellä yleisöään ja mairitella rahoittajiaan. Ei lääkäriltäkään hyväksytä vain sellaista diagnoosia, joka potilaan on kiva kuulla.

TAIDE, LAKI JA MORAALI

Taide ei ole lain yläpuolella. Mikä on kiellettyä ylipäätään, on kiellettyä, vaikka se tehtäisiin taiteen vuoksi.

Joskus taiteen tekeminen rikkoo lakia. Se ei kuitenkaan samalla hetkellä lakkaa olemasta taidetta. Arkkitehtuurin mestariteokset ovat mestariteoksia, vaikka ne olisi rakennettu orjatyövoimalla – vaikka orjatyövoiman käyttö olisi ollut kiellettyä jo rakennushetkellä. Taideteos on taidetta myös silloin, kun se itse on lainvastainen, vaikkapa rasismiin yllyttävä, kuten elokuvataiteen ensimmäinen mestariteos, **D.W. Griffithin** (1875–1948) *Kansakunnan synty* (1915).

On maita, joissa laki sanoo, että raiskattu on itse syypää raiskaukseen. Raiskatun omaisilla on oikeus tappaa raiskattu, koska tämä on häpäissyt suvun kunnian. On myös maita, joissa laki kieltää sen, mutta vallitseva moraali sallii.

Jos taide nousee vastustamaan tuota lakia ja moraalia, sitä syytetään moraalittomuudesta ja lain rikkomisesta. Pitäisikö taiteilijan siis ruveta tekemään raiskattuja puolustavaa taidetta vasta sitten, kun laki ja yleinen moraalikin ovat alkaneet puolustaa raiskattuja?

Esimerkkini ei ole kaukaa haettu, sillä ei pidä luulla, että kulloinkin vallitseva laki ja moraali, meidän tai muiden, on täydellinen ja lopullinen. Siksi kriittistä taidetta on hyvä kuunnella silloinkin, kun se kritisoi tai rikkoo vallitsevaa lakia tai moraalia.

Tämä ei tarkoita, että lakia rikkova taide pääsisi ilman lakisääteistä rangaistusta – eikä se ole sitä pyytänytkään.

Taiteen typistämistä yritetään usein. Yhdysvalloissa on yritetty kyhätä lakeja, jotka kieltävät joko julkisen rahoituksen tai peräti olemassaolonoikeuden esimerkiksi alastomuutta tai poliittisuutta sisältävältä taiteelta ja sellaiselta taiteelta, joka saattaa loukata jonkun uskonnollista vakaumusta.

Tämä saattaa kuulostaa kaukaiselta, mutta myös meillä Suomessa törmää usein päättelyyn, jonka mukaan verorahoilla saa tukea ja valtion taidelaitoksissa esittää vain sellaista taidetta, joka tukee veronmaksajien *enemmistön* asenteita ja makutottumuksia. Jopa eräs valtion taideteostoimikunnan jäsen vaati aikoinaan, että toimikunnan ei pitäisi ostaa poliittista taidetta, koska ihmisten kesken on poliittisia erimielisyyksiä.

Demokratian ja ilmaisuvapauden idea on kuitenkin juuri taata ihmisen oikeus ajatella ääneen, vaikka hänen ajattelunsa loukkaisi jonkin enemmistön tai vähemmistön vakaumusta.

Kriittinen taide ei ole vallitsevan moraalin kertosäe. Sen sijaan kriittisen taiteen tehtävä on moraalikriittinen.

Moraalikritiikki ei ole moralismia. Moralismi on moraalin perustelemisesta kieltäytymistä. Moralisti päivittelee omahyväisesti muiden ihmisten paheellisuutta ja pidättäytyy syytöksensä perusteluista, koska kyseessä on hänestä moraaliasia, jonka jokaisen "terveen ihmisen" pitäisi automaattisesti kokea samalla tavalla kuin hän. Silloin moraali vaihtaa paikkaa moraalin perustelun kanssa. Joskus taidekin lankeaa tähän, eikä yllä todellisen moraalipohdinnan tasolle.

Moraalikritiikki on kriittisen taiteen ehkä tärkein tehtävä. Se tarkoittaa ihmisten moraalin ja käytöksen välisen kuilun paljastamista.

Moraalikritiikki tarkoittaa myös vallitsevan moraalin epäilemistä ja sen haastamista uudella moraalilla.

ARVOKESKUSTELUA TEOILLA JA TEOKSILLA

Joskus arvoista keskustellaan myös teoilla.

Kun lihansyöntiä ja turkisten käyttöä vastustavat eläinoikeusaktivistit tekevät turkistarhaiskun ja päästävät turkiseläimet vapaaksi luontoon, he rik-

kovat lakia. He rikkovat omaakin moraaliaan vastaan, sillä yleensä ”vapautetuista” turkiseläimistä osa kuolee luonnossa avuttomina heti – tai pärjää liian hyvin ja riehuu seudulla ylivoimaisina petoina.

Kyseessä on pienemmän pahan politiikka: pieni paha oikeutetaan sillä saavutettavalla suuremmalla hyvällä. Tämän aktivistilogiikan äärimmäisin muoto on abortteja tekevien lääkärien murhaaminen, minkä kiihkeimmät abortinvastustajat oikeuttavat halullaan suojella syntymättömien lasten elämää.

Aktivisteja rangaistaan lain mukaisesti. Heidän moraaliaan ei tarvitse hyväksyä, mutta heidän kykyään ilmaista moraalinen vakaumuksensa ja käyttää konkreettisia tekoja vertauskuvina ei voi kiistää. On tärkeää huomata, että vaikka heidän tekonsa ovat konkreettisia, on niillä pääasiassa vertauskuvallinen merkitys – ne ovat lihaksi tullutta keskustelua.

Turkistarhaiskut, aborttilääkärien murhat ja muu kansalaisaktivismi nähdään – propagandistisuudestaan huolimatta – nykyään taidekeskustelussa usein taiteena, sillä samantapaisia vertauskuvallisia tekoja on nykytaiteen historia pullollaan: performansseja, käsitetaidetta, yhteisötaidetta ja muita röyhkeitä interventioita yhteisön elämään.

Aktivismilla ja esimerkiksi performanssitaiteella siis on paljon yhteistä. ”Varsinaisten” taiteilijoiden radikaalit, konkreettiset teot, joilla on vertauskuvallinen merkitys, rikkovat kuitenkin useammin moraalia kuin lakia – ehkä siksi, että taidetta tehdään omalla nimellä.

Ehkä kansalaisaktivismin ja vertauskuvallisia tekoja käyttävän taiteen eroksi jää vain se, että taiteilijat eivät tekonsa tehtyään pakene paikalta, eivätkä naamioidu – ja se, että taiteen sisällöt ovat yleensä monimutkaisempia kuin aktivistien iskulauseet.

LISÄTIETOA JA KOKEMUSTA

Griffith, D. W.: *Kansakunnan synty (The Birth of a Nation a.k.a. Clansman)*, 1915, elokuva, Kino International, 2002.

Griffith, D. W.: *Suvaitsemattomuus* (Intolerance), 1916, elokuva, Kino International, 2002.

Mäki, Teemu: *Kissa*, 2004, essee, www.teemumaki.com

Mäki, Teemu: *My Way, a Work in Progress*, 1988–1995, video, www.teemumaki.com / www.av-arkki.com

Mäki, Teemu: *Teemu Mäki*, 2002, kirja, Like.

KISSA

Tapoin erään kissan vuonna 1988, erästä videoteostani varten.

Olin hankkinut kissan eläinsuojeluyhdistykseltä, muka lemmikikseni ja luvannut pitää siitä huolta. Oikeasti hankin kissan kuitenkin vain tätä outoa taidekäyttöä varten.

Vuotta myöhemmin eläinoikeusaktivistit haastoivat minut oikeuteen kissan pöllimisestä ja eläinrääkkäyksestä.

Oikeudessa minut tuomittiin sakkoihin eläinrääkkäyksestä, sillä kissan lopettaminen vei minulta 6 sekuntia ja kolme kirveeniskua. Tuomioistuin kuitenkin näki videolta, että eläinrääkkäys oli tahatonta ja johtui, kuten he sen ilmaisivat, "taitamattomuudesta ja kissan lopetukseen käytetystä liian pienestä kirveestä."

Suomen elokuvatarkastamo kielsi sen videoteoksen julkisen esittämisen, jossa kissantappokohtaus on. Tarkastamo piti teosta kissantappokohtauksen vuoksi "epäsiveellisenä ja raaistavana".

Vuonna 1994 Valtion taidemuseo osti kokoelmiinsa tämän kiistellyn teoksen, nimeltään *My Way, a Work in Progress*. Elokuvatarkastamon päätöksen vuoksi museo ei kuitenkaan ole voinut esittää teosta. Vuonna 2004 museo siirsi teoksen Nykytaiteen museon kokoelmista Kuvataiteen keskusarkiston kokoelmiin.

Koska teosta ei julkisesti esitetä Suomessa, on syntynyt joukko vääriä käsityksiä sekä kissantappokohtauksesta että teoksesta, jonka osa se on. Oikaisen tässä niistä muutamia:

1. Eläinrääkkäys, johon kissan tappaessani oikeuden mukaan syyllistyin, ei ollut tahallista.

2. Mitään erillistä "kissantappovideota" ei ole. Puolitoistatuntisessa teoksessa on kissamateriaalia yksi minuutti, josta rääkkäyksenä pidetty kissantappokohtaus vie kuusi sekuntia.

3. Kissan tappamisen jälkeen masturboin kuolleen eläimen päälle. En kuitenkaan nauttinut kissan tappamisesta, enkä kissanraadon päälle masturboimisesta – päinvastoin, minun oli vaikeaa pystyä niihin, sekä fyysisesti että henkisesti.

Tässä olivat perustiedot. Esseeni loppuosassa käsittelen lähemmin videoteos-

tani, sen sisältämää kissantappokohtausta, motiivejani sekä teostani ja teoksestani syntynyttä keskustelua.

KISSANTAPPO

Tapoin siis kissan, mutta en syödäkseni, vaan videoteosta varten. Olin hankkinut kissan huijaamalla, ottamalla sen kulkukissoja pelastavalta eläinsuojeluyhdistykseltä muka lemmikiksi. Kun teosta esitettiin videotaidefestivaaleilla Hollannissa ja Ranskassa vuotta myöhemmin, eläinsuojeluyhdistys sai tietää hoitooni luovuttamansa kissan kohtalosta ja haastoi minut oikeuteen.

Oikeudessa minut tuomittiin eläinrääkkäyksestä 1400 markan (230 €) sakkoihin. Yritin tappaa kissan mahdollisimman nopeasti, mutta taitamattomuuteni vuoksi kissa ei kuollut heti, vaan tappaminen kesti kuusi sekuntia ja vaati kolme kirveeniskua. Tappamisen kesto teki siitä lain määritelmän mukaan eläinrääkkäystä. Oikeus kuitenkin totesi, etten ollut tahallaan pitkittänyt kissan kärsimystä, ja ettei tappamisen kuvaaminen ja kuvamateriaalin taiteellinen käyttö ollut rikos. Tuomioistuimelle kissan tappamisen motiivi oli yhdentekevä, sain tuomion liian hitaasta kissan lopetuksesta ja siitä, että olin hankkinut kissan epärehellisellä tavalla.

KISSAVIDEO JA SENSUURI

Kieltäessään videoteokseni julkisen esittämisen Suomessa Elokuvatarkastamo samalla ilmoitti, että jos poistaisin teoksesta ne kuusi sekuntia, joiden kuluessa tapan kissan, esityskielto raukeaisi. En poistanut.

Elokuvatarkastamon päätös ei johtunut eläinrääkkäyksestä saamastani tuomiosta, sillä minut oli tuomittu epäpätevästi tehdystä eläimen lopettamisesta, ei lopetuksen videoimisesta. Sensuuripäätöksen perustelu oli yksinkertaisesti tarkastamon näkemys, jonka mukaan kiistelty kohtaus videollani oli ”epäsiveellinen ja raaistava”.

Vuonna 1994 Valtion taidemuseo siis osti teoksen kokoelmiinsa, mutta ei ole voinut esittää sitä julkisesti. Teos oli Kiasmassa käytännössä vain tutkijoiden ulottuvilla. Muualla maailmassa teosta ei kielletty. Olen esittänyt sitä usein ympäri Eurooppaa ja Venäjää. Käytäntöhän on, että ostaessaan videoteoksen taidemuseo saa teoksesta yhden kopion ja sen esitysoikeudet, taiteilijalle jäävät edelleen teoksen muiden kopioiden oikeudet.

Kun Nykytaiteen museossa Helsingissä oli vuonna 1995 videoteosteni retrospektiivi, pyysi museo elokuvatarkastamolta poikkeuslupaa teoksen esittämiseen. Sitä ei myönnetty. Teos kuitenkin esitettiin, kun lupasin itse vastata siitä, ettei pahamaineista kuuden sekunnin tappokohtausta näytetä. Lupasin laittaa käteni projektorin linssin eteen niiden ajaksi. En laittanut.

En tiedä pysyykö teokseni edelleen Suomessa kiellettynä, sillä elokuvatarkastuslakia ja -käytäntöä on sittemmin muutettu. Ehkä esityskielto raukeaa automaattisesti tai asian voisi saada käsitellyksi uudelleen, ehkä eri tuloksin. Toistaiseksi teos on kuitenkin entistäkin kielletympi, sillä vuonna 2004 Valtion taidemuseo painostettiin siirtämään teos Nykytaiteen museon, Kiasman kokoelmista Kuvataiteen keskusarkiston kokoelmiin.

MY WAY, A WORK IN PROGRESS

Teoksella on ollut monta muotoa. Ensimmäinen versio oli nimeltään *Sex and Death* (30 minuuttia, 1988). Sitten editoin teoksen uuteen uskoon ja laitoin nimeksi *My Way* (7 minuuttia, 1990). Näissä ensimmäisissä versioissa kissamateriaalia oli alle kymmenen sekuntia. Jatkoin teoksen päivittämistä teosnimellä *My Way, a Work in Progress*. Valtion taidemuseon ostama versio oli kymmenes. Viimeisin päivitys on vuodelta 1995, se oli yhdestoista ja videon kestoksi tuli puolitoista tuntia. Myös tämä versio on Valtion taidemuseossa, Kuvataiteen keskusarkiston kokoelmissa. Annoin sen sinne ilmaiseksi, tutkijakäyttöön, jotta heidän ulottuvillaan olisi teoksen viimeisin ja kattavin versio. Siinä kissamateriaalia on yksi minuutti. Kaikissa versioissa on ollut kissantappo ja sen vaatimat kuusi sekuntia. Lisää kissamateriaalia tuli, kun laitoin mukaan minuutin verran kuvaa elävästä, rääkkäämättömästä kissasta makaamassa paikallaan, ennen sen lopettamista.

”Kissantappovideo” on siis nimenä harhaanjohtava, sillä teoksessa on pääasiassa aivan muuta materiaalia kuin kissaa. Tästä huolimatta myytiksi on vakiintunut käsitys, että teokseni sisältäisi pelkkää kissan kidutusta ja tapon. Kissantappokohtaus oli minulle kuitenkin taiteellisesti mielekäs vain montaasin ansiosta, muitakin materiaaleja sisältävän kollaasin osana.

Näinhän ei välttämättä tarvitsisi olla: nykytaiteen historiassa on monia äärimmäisen kompakteja ja väkivaltaisia teoksia. Esimerkiksi eräässä performanssitaiteen klassikossa, **Chris Burden**in (1946–) teoksessa *Shoot* (1971) taiteilijan ystävä ampuu taiteilijaa tämän pyynnöstä puolentoista metrin etäisyydeltä. Luoti osuu Burdenia käteen. Koko teos on siinä – ja tietenkin teosta koskevissa loputtomissa tulkintayrityksissä, luennassa.

Kissantappokohtaus on tarkoituksestani huolimatta elänyt irrallista elämänsä. Vaikka en tarkoittanut kissantappoaktia teokseksi sinällään, on siitä tullut sellainen – vaikka juuri kukaan ei ole sitä nähnyt. Se on eri teos kuin *My Way, a Work in Progress*, mutta teos silti, sillä sitä on kommentoitu monin tavoin nimenomaan erikseen, ja sen tunnevaikutuksista ja symbolisista sekä metaforisista merkityksistä on puhuttu paljon, aivan kuin minkä tahansa taideteoksen tulkinnasta – taideteoksen kriteerit täyttyvät siis väkisin.

Näin on syntynyt kaksi eri teosta: tekemäni videoteos, jossa kissantappo on vain yksi kohtaus muiden joukossa, ja käsitetaiteellinen ”kissantappovideo”,

jonka on omaksi erilliseksi teoksekseen rakentanut sitä koskeva keskustelu. Aiheuttamani kiihkeä keskustelu on koskenut lähinnä tuota jälkimmäistä, tahattomasti syntynyttä teosta, kun taas teoksesta *My Way, a Work in Progress* on kirjoitettu lähinnä vain joissakin venäläisissä, ranskalaisissa ja amerikkalaisissa taidelehdissä ja yliopistoväen tutkielmissa.

Teoksessa *My Way, a Work in Progress* on kissan lisäksi katkelmia kameralle tekemistäni performansseista, kuvaamiani kaupunki- ja luontonäkymiä, kuvia ystävistäni ja perheestäni sekä paljon puhuvien päiden, yleensä minun, lausumia tekstejä. Teoksessa on myös televisiosta napattuja dokumenttien, fiktioiden, uutiskuvien ja mainosten katkelmia. Muotoperiaatteena oli, että itse tekemissäni materiaaleissa ei ole ollenkaan näyttelemistä ja sikäli kun lainaamissani materiaaleissa sitä on, esimerkiksi TV-viihteessä ja mainoksissa, esitän sen mahdollisimman vieraannuttavasti.

Megalomaanisesta ja itseironisesta nimestään huolimatta teos ei ole omaelämäkerrallinen eikä suinkaan käsittele kaikkea. Halusin, että teokseni käsittelisi sekä yhteiskunnallisia ongelmia: "Miten elää", että yksilön eksistentialistista ongelmaa: "Miksi elää?". Teoksen pääteema on väkivalta, jonka lukuisia olomuotoja yritän eritellä. Teoksessa on kuvaa sodista, sadomasoseksistä, häkkikanaloista, nälänhädästä Afrikassa, näkymiä teurastamoilta, ekologisista katastrofeista ja kaatopaikoilta. Yhtä lailla yritin ottaa mukaan rakenteellisen ja henkisen väkivallan muotoja: poliittista propagandaa, televisiopastoreita ja muuta uskonnollista indoktrinaatiota ja uhkailua, mainoksia ja kuvia sietämättömiin työtehtäviin joutuneista työläisistä, sekä yhteiskunnan ulkopuolelle sysätyistä alkoholisteista.

Koska olen viime kädessä arvorelativisti, ei teokseni ole kategorisesti väkivallan vastainen. Relativismi ei kuitenkaan ole nihilismiä. Teoksessani yritän eritellä ja vertailla eri väkivallan muotoja, mutta myös laittaa niitä hyödyllisyys-, haitallisuus- ja nautinnollisuusjärjestykseen eri näkökulmista käsin. Kyse on myös väkivallan muotojen paikallistamisesta, koetan rehellisesti osoittaa, mitkä väkivallat ovat minussa, mitkä tuolla ulkona jossakin ja mitkä ovat ne muodot, joihin osallistun ehkä huomaamattani, tahtomattani, vain elämällä tässä kulttuurissa ja tällä tavalla. Relativistisilla pohdinnoillani pyrin eroon moraalisesti omahyväisestä taivastelusta ja absoluuttisten arvojen fantasiasta, säilyttäen kuitenkin kyvyn sekä henkilökohtaisesti että yhteiskunnallisesti arvottavaan moraaliseen intohimoon.

Vaikka koen useimmat videolla näyttämistäni väkivallan muodoista vihollisikseni, on teoksessa myös joitakin väkivallan muotoja, jotka näen harmittomiksi, jopa elämää ruokkiviksi ja elähdyttäviksi. Ilmeisin näistä on kamppailulajiväkivalta. Toiveeni on, että karate olisi väkivallan muoto, jossa jännitys, tunnekuohuhurjastelu, vallantahtojen kamppailu ja kuolevaisuuden kohtaaminen voisivat vapaasti kukkia – ilman haitallisia sivuvaikutuksia. Karate olisi väkivaltaa, joka ei välineellistyisi hyödyntavoittelun työkaluksi eikä totaalisen alistamisen muodoksi. On syytä huomata, että tämä

väkivallan vitalisoiva potentiaali on urheilussa vain kamppailulajin *harrastajan* ulottuvilla. Huippu-urheiluna se latistuu ja välineellistyy *yritykseksi* rikastua ja tulla kuuluisaksi. Penkkiurheiluna se menettää vastavuoroisuutensa ja latistuu sijaistoiminnaksi. Taiteessa ja joissakin uskonnollisissa rituaaleissa on toisin, vitalistisen kokemuksen jakaminen tekijän ja yleisön kesken on mahdollista.

Teoksen peruseetos, **Markiisi de Sadelta** (1740–1814) lainattu, on, että juuri välineellistyessään laskelmoidun hyödyntavoittelun välineeksi väkivalta menettää hedelmällisen potentiaalinsa, vitalisoivan kykynsä, naamioituu joksikin muuksi ja kasvaa näkösuojan turvin kolossaalisiin mittoihin. Lopputulos on maailma, jossa tuhoisin väkivalta on kätkössä ja

siihen syyllistyvät nimenomaan itseään väkivallattomina, tavallisina ja lainkuuliaisina pitävät ihmiset. Harva kuolee katutappelussa tai pedofiilin uhrina verrattuna siihen, kuinka moni kuolee sen vuoksi, että haluamme halvat lenkkarit, banaanit ja bensiinin haluamatta tietää kenen orjuutuksella ja murhaamisella ne maksetaan.

KISSANTAPPOKOHTAUKSEN TAITEELLINEN FUNKTIO

Teosta tehdessäni huomasin tarvitsevani väkivaltakavalkadin joukkoon yhden väkivallan, jolla ei olisi mitään ilmeistä tarkoitusta tai selitystä. Väkivallan, joka olisi vain väkivaltaa sinällään, ilman mitään heti paljastuvaa, tyynnyttävää selitystä.

Kissantappokohtauksen taiteellinen funktio oli:

1. Halusin esittää väkivallan ratkaisemattomana peruskysymyksenä. Halusin myöntää, että marxilais/adornolais/desadelainen väkivaltaanalyysini ei ole tyhjentävä, vaan jäljelle jää kalvava toteamus: teemme väkivaltaa, emme halua, emmekä voi päästä siitä kokonaan eroon, emme tarkalleen ottaen tiedä, mikä siinä meitä syövyttää ja mikä ravitsee.

2. Halusin nostaa esiin kysymyksen väkivallan *katsomisen* mielihyvästä. Vain harvoja teokseen lainaamistani väkivaltamateriaaleista katsotaan hyödyn vuoksi, rationaalisen ongelmanratkaisukyvyn vaatiman tiedon vuoksi. Kuitenkin hyvin harvat meistä ovat varsinaisia sadisteja. Mitkä ovat ne syyt, jotka saavat meidät omasta halustamme katsomaan väkivaltaa, joko todellista tai mimeettistä?

3. Toivoin, että tämä selittämätön väkivalta näyttäytyisi teoksessa niin totena, juuri selitysten ja tarkoitusten puutteen vuoksi, että se saisi

myös teoksessa olevat muut väkivallan muodot tuntumaan väkivallalta, ei vain jonkin dynaamisen ja symbolisen representaatiolta.

4. Ajattelin, että koska kissantappokohtaus teoksessani herättää luultavasti yleisössä voimakkaimman tunnereaktion, on tämä voimakas tunnereaktio todiste siitä, että eksplisiittinen, ”tarkoitukseton”, väkivalta on harmittomampaa kuin rakenteellinen ja henkinen väkivalta. Räikeä ja ”tarkoitukseton” (tai itsetarkoituksellinen) väkivalta on niin voimakas efekti, että pienikin annos sitä on paljon, se kauhistuttaa ja/tai ristiriitaisin tuntein viehättää katsojaa ja väkivallantekijää. Rakenteellinen väkivalta taas on hissutellen naamioituvaa, ja siksi tolkutonkaan määrä sitä ei tunnu paljon miltään.

5. Teoksessani kuusi sekuntia kestävää kissantappokohtausta edeltää tunnin verran sekä ihmisiin että muuhun luontoon kohdistuvan väkivallan esittelyä: dokumenttikuvia sodasta, nälästä, ekokatastrofista ja rakenteellisesta väkivallasta sekä pakkotyöstä. Toivoin, että katsoja järkyttyisi kissantappokohtauksesta, mutta sen jälkeen järkyttyisi vielä enemmän tajutessaan ohittaneensa samassa teoksessa olleet muut, paljon suuremmat väkivallan vyöryt melko välinpitämättömänä. Tiesin, että kun tapan yhden kissan tätä teosta varten, yleisö järkyttyy, mutta toivoin, että se havahduttaisi yleisön ajattelemaan kuinka monen ihmisen riistoon ja kuolemaan he ovat syyllisiä pelkän elämäntapansa, kulutustottumustensa vuoksi.

6. Halusin teoksessani myös käsitellä kuolevaisuutta ja kipua jonain muunakin kuin hyvän elämän vastakohtana, jonain muunakin kuin ongelmana, josta toivotaan teknisen kehityksen meidät vapauttavan. Pyrkimykseni on hyväksyä kuolevaisuus ja pystyä kokemaan se ei vain elämän reunaksi, vaan peräti kaiken mielekkyyden lähteeksi. Vain elämän rajallisuus antaa meille mahdollisuuden kokea se kallisarvoiseksi, kuolema antaa siis elämälle mielen, aivan kuten tyhjä vatsa antaa arvon ruoalle, kipu helpotukselle.

VÄKINÄISTÄ SEKSIÄ, MITÄ VARTEN?

Erityisen paljon teoksessani on ihmisiä suututtanut kissantappoon liittämäni seksi. Tapettuani kissan, masturboin ja suihkutin sperman kissan irtilyödyn pään päälle. Kohtauksen oli tarkoitus näyttää samalta kuin niin kutsuttu ”money shot” pornoelokuvissa.

Videoteoksessani oli muitakin vastaavia kohtia, mutta niissä väkivallan ja spermalla ”todistamisen” kohteena olin minä itse tai raha. Löin päätäni sei-

nään, poltin kättäni tulessa, viiltelin käsivarsiani ja suoritin siemensyöksyt haavoihini. Viilsin myös sormieni päät auki, tahrasin niillä sadan markan setelin ja tämän jälkeen siemensyöksyin sille, minkä jälkeen poltin setelin ja lopuksi vielä Suomen lipun.

Kaikki tämä oli väkinäistä seksiä, uhraamista. En harrasta sadomasoseksiä, joten kissan ja veren kanssa puuhastelu oli minulle tympeää työtä, eikä erektioon ja siemensyöksyyn pystyminen ole ollut minulle koskaan niin vaikeaa kuin näissä ällöttävissä tilanteissa. Raja on tietenkin häilyvä, sillä SM-kulttuurihan on monille harrastajilleen teatteria, joskus työlästäkin sellaista – yleensä SM-fiilistelijän kiima talttuu heti jos oikeasti sattuu tai pelottaa. Joka tapauksessa, monet pitävät teokseni kissantappokohtausta ”himomurhana”. Luulen kuitenkin, ettei kukaan näistä syyttäjistä ole nähnyt teostani. En tiedä oliko kohtaus taiteellisesti täysin onnistunut, mutta ainakaan teokseni ei voi olla ilman tätä kohtausta, ilman selittämätöntä ja hälyttävää väkivallan pilkahdusta.

Kissan tappaminen ja videoteoksen tekeminen ei ollut minulle seksuaalisesti kiihottavaa, eikä teoksen katsomisenkaan ole tarkoitus olla. Kukaan teoksen NÄHNEISTÄ ei ole tietääkseni väittänyt, että teos olisi seksuaalisesti kiihottava tai väkivaltaan yllyttävä, päinvastoin, kuten tarkoitukseni olikin.

Kun kerran nämä kivun, kuoleman ja seksin yhdistelmät – itsekidutuskohtaukset, kissantappo ja niihin liittämäni spermalla tuhraaminen – eivät olleet minulle itsetarkoituksellista huvia, vaan päinvastoin, mikä niiden tarkoitus sitten oli?

1. Jotkut luulevat kissantappokohtausta ja sen päättävää masturbaatiota tavalliseksi väkivaltapornoksi. Äkkiä voisi ajatella, että silloin kohtaus ei onnistu olemaan käsittämätöntä ja selittämätöntä väkivaltaa, vaan katsojat luulevat, että tekijä on perverssi ja nyt vain yksinkertaisesti kehtaa näyttää väkivaltaisen seksuaalisuutensa katsojille kaiken muun teoksessa esitetyn väkivallan jatkoksi. Ehkä kissantappokohtauksella on kuitenkin teoksessa mielekäs funktio silloinkin: kun katsomme sadistista seksuaaliväkivaltaa, osaamme kategorisoida sen, mutta emme oikeastaan pysty ymmärtämään sen syytä. Vastaavasti teokseni pyrkii esittämään muutkin väkivallan muodot siten, ettei pelkkä ahneus, välinpitämättömyys ja hyödyntavoittelu niitäkään tyhjentävästi selitä.

2. Tarkoitukseni oli myös viitata kulttuurillemme ominaiseen pakkomielteeseen: haluun uskoa arvon ja nautinnon olemassaoloon vasta kun sillä on hintana, numeraalisena faktana tai fyysisenä eittämättömyytenä ilmenevä muoto. Pornoelokuvayleisö haluaa välttämättä *nähdä* ejakulaation, koska muuten heitä voitaisiin huijata yhdynnäl-

lä, jota ei viety loppuun saakka. Pornoelokuvan käytännöistä puhuminen ei ole marginaalista puhumista, sillä suurin osa maailman elokuvateollisuudesta, sekä nimikkeiden määrässä, että liikevaihdossa mitattuna, on pornoelokuvaa. Maailman tavallisin näyttelijänsuoritus on naisen kasvoille tehty ejakulaatio. Tämä kertoo kulttuurimme *vallitsevasta* käytännöstä, ei poikkeusyksilöiden perverssiydestä.

Aivan kuten pornon kuluttaja uskoo nautintoon vasta kun näkee sperman, haluaa shoppaileva kuluttaja vastaavasti uskoa, että tarjolla olevien hyödykkeiden ja palveluiden nautintopotentiaali näkyy hintalapussa. Tästä seuraa se, että shoppailussa, kulutuskulttuurissa ylipäätään, ei ole kyse materian ja efektien hedonistisesta kulutuksesta, siis mässäilystä, vaan rahan rituaalisesta uhraamisesta. Intohimon kohde ei ole hyödykkeen tuottama elämys vaan siitä maksaminen.

3. *Taideteokseni* kannalta ei ole ratkaisevaa nautinko kissantappamisesta ja raadon päälle runkkaamisesta vai en. Siksi en ole vuosien varrella jaksanut jankuttaa ja korostaa, että en nauttinut siitä. Joka tapauksessa tuo kohtaus videoteoksessani edustaa *itsetarkoituksellista* väkivaltaa. Sitä väkivaltaa, joka ei ole eloonjäämiskamppailun tai hyödyntavoittelun *väline.* Videoteoksen loppupuolella tuota itsetarkoituksellista väkivaltaa edustaa karate, myönteisessä muodossa ja mielessä. Kissantappokohtaus edustaa itsetarkoituksellista väkivaltaa meille käsittämättömässä ja ällöttävässä mielessä.

Tarkoitukseni ei kuitenkaan ole niinkään sanoa, että on olemassa ”hyvää” itsetarkoituksellista väkivaltaa, jonka hyväksyn, ja ”pahaa” itsetarkoituksellista väkivaltaa, jonka tuomitsen. Yritän vain näyttää kuinka paradoksaalisesti kärsimystä ja kuolemaa maailmaan kylvävät lähinnä ne, jotka eivät väkivallasta nauti – eivät ne, joille väkivalta sinällään on herkku.

Toivon siis, että videoteokseni katsoja järkyttyy kissantappokohtauksen kohdalla loppujen lopuksi ainakin neljä kertaa. Ensin katsoja järkyttyy kissantappokohtauksesta sinällään: ”Miksi tämä kissa tapetaan? Miksi se näytetään minulle? Tämä on ällöttävää nähdä!” Sitten hän järkyttyy tajutessaan, kuinka helppoa hänen oli katsoa viileästi ennen kissantappokohtausta pitkä kavalkadi ihmisiin ja luontoon kohdistuvaa totaalista riistoa ja laajamittaista murhaamista. Tämä on sitäkin kiusallisempaa, kun huomaa, että kissantappoon syyllistyin vain minä, teoksen tekijä, mutta ihmisten ja luonnon järjestelmälliseen riistoon ja murhaamiseen syyllistyvät myös teokseni katsojat. Seuraavaksi katsoja järkyttyy kuolleen kissa päälle masturboinnista: ”Hyvänen aika, joku sairas vielä näyttää nauttivankin tuosta murhaamisesta!” Sitten katsojan pitäisi havaita, että hän itsekin on syypää lukemattomien elukoiden ja ihmisten kuolemaan ja kärsimykseen – vaikka ei ole sadisti.

Tavallinen ihminen voi siis edelleen tiukasti ja hyvin perustein tuomita

sadistisen käyttäytymisen, mutta hänen ei pidä luulla olevansa parempi ihminen kuin inhoamansa sadistit, pedofiilit ja eläinrääkkääjät. Tai kuten Markiisi de Sade asian ehkä nykyään ilmaisisi: sadisti aiheuttaa kärsimystä ja kuolemaa, koska hänellä on siihen aito intohimo. Me muut aiheutamme kärsimystä ja kuolemaa, vain koska olemme laiskoja ja harrastamme itsepetosta. Olemme siis huonompia ihmisiä kuin perverssit sadistit ja pedofiilit.

Olen usein kuullut väitettävän, ettei arvorelativisti voi esittää tuollaisia väitteitä, paitsi piruuttaan, vittuillakseen. Se ei ole totta. Väitteeni ei ole piruilua, eikä retorinen heitto. Voin esittää tämän arvolausuman tosissani, vaikka olen relativisti. Relativismi tarkoittaa sen tunnustamista, että kaikki arvojärjestelmät ovat keksittyjä ja näkökulmasta riippuvaisia, ja että niitä voi keksiä loputtomasti lisää, eikä niitä voi asettaa objektiiviseen paremmuusjärjestykseen, löytää lopullista moraalia. Tästä huolimatta voidaan objektiivisesti usein todeta, onko jokin teko jonkin moraalin mukaan hyvä vai huono. Jos siis oletamme, että sekä sinä että minä periaatteessa vastustamme kiihkeästi ihmisten esineellistämistä, riistoa ja murhaamista, joudumme tunnustamaan, että käytännössä olemme elämäntapamme vuoksi syyllisiä juuri siihen, mitä periaatteessa eniten vastustamme.

SAAKO ELÄIMEN TAPPAA TAITEEN VAI ILLALLISEN VUOKSI?

Eläimen voi tappaa monesta syystä. Itsepuolustuksen hyväksyvät käytännöllisesti katsoen kaikki ihmiset. Lähes kaikki hyväksyvät myös eläimen tappamisen oman nälkäkuoleman estämiseksi. Huvikseen tappamista kaikki eivät hyväksy, ainakaan sen kaikissa muodoissa. Metsästys on kuitenkin useimpien hyväksymää toimintaa Euroopassakin, vaikka kukaan ei täällä tarvitse riistaa henkensä pitimiksi. Härkätaisteluviihde on jo aika kiistelty harrastus ja turkistarhaus elinkeinona myös.

Eläinten tappamisen motiivit voidaan karkeasti tiivistää kahteen: välttämättömään tappamiseen ja huvikseen tappamiseen. Näin määritellen välttämätöntä on ainoastaan ihmisen kimppuun käyvän petoeläimen, esimerkiksi karhun, tappaminen. Edellyttäen tietenkin, että pidämme ihmisten hengissäpysymistä välttämättömänä – ainakin ihmisille itselleen. En nyt jaksa halkoa hiuksia siitä, että periaatteessa päälle ryntäävän karhunkin voisi nukuttaa tappamisen sijaan. Joka tapauksessa, kaikki muu eläinten tappaminen on huvikseen tappamista.

Pärjäisimme aivan hyvin ilman liharuokaa. Itse asiassa tiukan ekologisesti ja kansanterveydellisesti ajatellen lihansyönnistä olisi hyvä luopua. Ihmisen biologinen tausta sekaravintoa syövänä otuksena ei pakota ihmistä syömään sekaravintoa hamaan maailmanloppuun saakka. Jos ihminen päättää antaa esimerkiksi kaikille nisäkkäille ihmisoikeudet tai ainakin osan niistä, se on-

nistuu. Tästä on ravitsemustieteellistä tietoa yllin kyllin. Tätä ei voi väittää mahdottomaksi sillä verukkeella, että on allergisia ihmisiä, joiden proteiinien-, vitamiinien- ja hivenaineiden saantia on vaikea järjestää elukoihin kajoamatta. Jos päämäärämme olisi nisäkkäiden tappamisesta pidättäytyminen, voisimme ensi alkuun helposti vähentää päivittäin teurastettavien nisäkkäiden määrää miljoonista tuhansiin, ja tappaa nisäkkäitä vain se allergisten ihmisten ruokaympyrän kannalta välttämätön määrä.

Ei ole sentimentaalista eikä yliampuvaa korostaa taiteen ja lihansyönnin yhtäläistä, perimmäistä tarpeettomuutta fyysisen eloonjäämisemme kannalta. Sentimentaalisuus on välittömien, sosiaalisesti opittujen ja stereotyyppisten tunnereaktioiden valtaan joutumista. Lihansyönnin pitäminen jotenkin intuitiivisesti välttämättömänä ja vähemmän turhana kuin taide ja nahkakengät on juuri tällainen sentimentaalinen perinne ajoilta, jolloin ihmisyhteisö ei voinut koskaan olla varma onko ruokaa riittävästi.

Kun emme kuitenkaan luovu lihansyönnistä, on tunnustettava, että tapamme eläimiä huviksemme, muun muassa kulinaaristen nautintojen vuoksi. Siksi minun on vaikea ottaa vakavasti niitä lihansyöjiä, jotka ovat kauhistelleet kissantappoa taiteen vuoksi. Katsokaa peiliin, menkää puntariin ja sitten ihan huviksenne vaikka ampumaan hirvi.

Lihasta nauttiminen ruokapöydässä ei ole tärkeämpää, välttämättömämpää kuin taiteen tekeminen. Koska olen taiteilija, en kokki, ja koska ajattelen taidetta filosofian harjoittamisena, kaikkein tärkeimpien kysymysten kohtaamisena, en ajanvietteenä ja viihteenä, pidän tietenkin taidetta peräti kulinarismia tärkeämpänä ja antoisampana.

SALLIA TAPPAMINEN, KIELTÄÄ KIDUTUS?

Miten perustella eläinten tappaminen, kun ihminenkin on paljastunut vain yhdeksi eläinlajiksi muitten joukossa?

Myönnän, että naudalla ja minulla ei ole olennaista biologista eroa. Vaikka naudalla on tunne-elämää ja ajattelukykyä ihmiseen verrattuna vain vähän, on totta, että kuvitteellisesta luonnon ja evoluution näkökulmasta katsoen olemme suunnilleen samaa sorttia nisäkkäitä. Tästä ei kuitenkaan automaattisesti seuraa, että minun pitäisi kohdella nautaa ja tytärtäni samalla tavalla, sillä ihmisen näkökulmasta katsottuna ne ovat niin erilaisia. Olen siis humanisti, ihmiskeskeinen.

Useimmat meistä hyväksyvät **Immanuel Kant**in (1724–1804) muotoileman periaatteen, jonka mukaan jokaista ihmistä on kohdeltava päämääränä, ei välineenä. Jotkut kannattavat tätä periaatetta, koska pitävät elämää kaikissa muodoissaan pyhänä itseisarvona. Jotkut taas kannattavat tätä periaatetta moraalipragmaattisesti vain siksi, että käytännössä ihmisyhteisön ja yksilöi-

den elämä maistuu paremmalta, jos jokaista sen jäsentä ajatellaan ensisijaisesti itseisarvona, ei sijoituksena tai välineenä – kyseessä on siis ihmisten yhteinen etu. Jälkimmäinen ajattelu olisi tietenkin Kantin mielestä hänen moraaliperiaatteensa vääristämistä – mutta se toimii. Tämä ei ole välttämättä moraalin latistamista pelkäksi hyötyperiaatteeksi: syitä muiden ihmisten kunnioittamiseen vertaisinamme ja itseisarvoina voidaan keksiä lukemattomilla tavoilla pyhittämättä elollista olemassaoloa sinällään. Toisin sanoen, joissakin filosofioissa vaalitaan elollisen olion biologista olemassaoloa jopa eläinlajista riippumattomana itseisarvona, mutta jotkut toiset filosofiat suhtautuvat siihen kuin kokki suhtautuu aterian raaka-aineisiin.

Voisimme ryhtyä kohtelemaan muita eläinlajeja kuin ihmisiä, ainakin jos mukaan otettaisiin vain nisäkkäät. Olennaiset kysymykset ovat: Olisiko elämämme parempaa, jos kohtelisimme delfiinejä veljinämme ja kunnioittaisimme vasikoita lähimmäisinämme? Olisiko maailma parempi, jos tekisimme niin? Jos pidättäytyisimme väkivallasta muita eläinlajeja kohtaan, tekisikö se meistä myös väkivallattomampia toisia ihmisiä kohtaan? Ei näytä siltä, koska armottomuus kanssaihmisiä kohtaan on yhtä tavallista kasvissyöjissä ja eläintenystävissä kuin muissakin ihmisissä – **Adolf Hitler** (1889–1945) ei ollut ainoa verenhimoinen eläintenystävä.

Ihmiset ovat meille itseisarvoja, muut eläimet esineitä, koska muiden eläinlajien esineellistäminen ei näytä huonontavan ihmisyhteisön elämänlaatua. Asenteessamme on tästä karkeasta kahtiajaosta huolimatta aste-eroja. Emme esimerkiksi hyväksy lajien tappamista sukupuuttoon. Emme tiedä olisiko harvinaisesta lintulajista meille koskaan mitään hyötyä tai huvia, mutta annamme lintu*lajille* itseisarvon, vaikka emme suokaan samaa asemaa lintuyksilölle. Sanomme: olkoot siellä, rikastuttamassa luonnon monimuotoisuutta. Vastaavasti kohtelemme arjessa usein ihmisiä esineinä ja välineinä: kun kutsumme putkimiehen korjaamaan vuotavaa putkea kotonamme, emme halua kohdata häntä kokonaisena ihmisenä. Emme yleensä halua tietää mitään hänen elämästään ja tunteistaan. Haluamme vain, että hän palkkansa vastineeksi korjaa putken.

Kun kykenen kylmästi kävelemään supermarketin lihatiskille ostamaan naudankylkeä, seuraako siitä vaara, että jonain päivänä leikkaan naapurin tytön kyljyksiksi, ihan epähuomiossa, tai vain siksi, että marketti onkin ylätykseksenі sunnuntaina kiinni? Ei. Pystymme aivan hyvin tähän eron tekemiseen siitä huolimatta että se on eräässä mielessä mielivaltainen: kohtelemme nautoja toisin kuin ihmisiä, koska pystymme siihen, ja koska siitä on meille hyötyä ja huvia.

Joku sanoo, että tämä ajattelu voi johtaa siihen, että päätämme ryhtyä kohtelemaan myös vammaisia tai muunvärisiä ihmisiä esineinä. Tämä ei pidä paikkaansa. Se, että meistä on järkevää tehdä objektiivisesti mielivaltainen ero juuri ihmisten ja muiden eläinten välille, ihmiskeskeisin perustein, ei tarkoita, että tekemämme ero olisi sattumanvarainen tai irrationaalinen.

Piirtämämme rajaviiva on joka tapauksessa suhteellinen, aina erikseen puntaroitava.

Elämänkunnioituksen prinsiippi ei ole automaattisesti ylin ohjeemme. Emme tee tupakoinnista laitonta, emme kiellä epäterveellisiä ruokia emmekä yksityisautoilua. Suomessa abortti, eli alkion tai sikiön poistaminen kohdusta alle 22 viikon ikäisenä tai alle 500 grammaa painavana, on laillinen, vaikka tiedämme hyvin, että tuo 22 viikon aikaraja on loppujen lopuksi mielivaltainen. Jos tekisimme elämänkunnioituksesta absoluuttisen prinsiipin, tekisimme elämästä fetissin. Elämä ei ole itseisarvo, pyhä, vaan raaka-ainetta, josta yritämme luoda hyvää elämää.

Monille teoksestani hätääntyneille on ollut tärkeää tietää kuinka monta sekuntia kissan tappaminen kesti, ja olinko pitkittänyt sitä tahallani. Minusta siinä, että he ovat huojentuneita kuullessaan, että kuusi sekuntia kesti ja mahdollisimman nopeasti yritin tappaa, on jotain epäilyttävää, falskia. Jos joka tapauksessa kohtelemme muita eläimiä kuin esineitä, on hieman tekopyhää samaan aikaan korostaa, että olemme kuitenkin niille kilttejä teloitushetkeen saakka – ja väittää kyse olisi eläinrakkaudesta ja elämänkunnioituksesta.

Jos maailma joskus muuttuu niin, että kaikkia nisäkkäitä pidetään veljinä keskenään, on meitä lihansyöjiä tuomittaessa vain hitusen lieventävä asianhaara se, että ehkä kohtelimme possua hyvin, ennen kuin löimme sen joulukinkuksi.

Jos tapamme eläimiä huviksemme, eli syömme liharuokaa, käytämme nahkakenkiä ja maalaamme tauluja näädänkarvasiveltimillä, mihin sitten perustuu vaatimus kohdella eläimiä hellästi niiden elinaikana? Kärsimyksen minimoimiseen, sanotaan.

Sanotaan, että useimmat eläimet eivät voi tietää, mikä heitä teurastamolla odottaa. Tietenkään lihakarja navetassa tai laitumella ei voi sitä tietää. Teurastamoon vietäessä kuitenkin ainakin kanaa isompiaivoiset elukat, kuten naudat, possut ja lampaat jossain vaiheessa kauhistuvat. Veren hajusta, kanssaeläinten rääkynästä ja monista muista vihjeistä eläin intuitiivisesti ”ymmärtää” tulevan kohtalonsa ja joutuu kuolemanpelkopaniikkiin. Lihateollisuus yleensä myöntää tämän, mutta korostaa kauhunhetken lyhyyttä ja sitä kuinka sitä yritetään entisestään lyhentää. Eläimen siis saa tappaa, jos sitä tappohetkeen asti kohdellaan hyvin ja tappo suoritetaan niin nopeasti, ettei eläin ehdi kärsiä eikä ymmärtää mitä on tapahtumassa. Jos näin tehdään, voidaan varmaankin tulevaisuudessa kehittää lihateollisuutta, joka ei aiheuta tippaakaan kärsimystä eläimille.

Jos minimoimme teuraseläinten kärsimyksen, olemmeko sitten tyytyväisiä? Millä tämä perustellaan? Jos perustelu on se, että haluamme kohdella delfiinejä veljinämme, perustelu ontuu, sillä eihän ihmistenkään tappamiseen riitä verukkeeksi se, että uhri ei ehtinyt kärsiä yhtään. Tuomitsemme ihmisen tappamisen yhtä jyrkästi, riippumatta siitä ehtikö uhri tajuta, kärsiä

ja pelätä ennen kuolemaansa vai ei. Emme myöskään tee ratkaisevaa eroa terveen lapsen ja sairaan vanhuksen tappamisen välille, vaikka edellisen kohdalla jää ehkä toteutumatta 80 vuotta ”täyttä elämää” ja jälkimmäisen kohdalla vain muutama vuosi tuskaisaa saattohoitoa. Humanisteina annamme jokaiselle ihmiselämälle yhtäläisen itseisarvon.

Tämä ristiriita – eläimen saa tappaa, ihmistä ei, mutta kumpaakaan ei saa kiduttaa – tekee näkyväksi sen, että emme suhtaudu toisiin eläinlajeihin kuin lähimmäisiimme.

Miksi sitten näin puolinainen ratkaisu, miksi emme salli eläimiä kohdeltavan miten vain, jos kerran kuitenkin kieltäydymme antamasta niille lähimmäisen statusta? Syy on se, että jauhelihan syöminen ei tee meistä potentiaalisia kannibaaleja, mutta hevosen piiskaaminen verille kertoo ehkä, että piiskaaja saattaa lyödä myös lapsiaan.

Tappaminen on niin selvä ja äärimmäinen teko, että siihen ryhtyminen ja siitä pidättäytyminen on helppo pitää selvästi erillään. Piiskaaminen sen sijaan on luonteeltaan tulkinnanvaraisempaa. Ennen lapsia sai piiskata ja tukistaa, nykyään se on kulttuurissamme rikos, mutta ratsupiiska on edelleen sallittu vaikka sitä ei saa enää käyttää miten vain. Näin löytyy todellinen syy siihen, miksi pidämme eläinten rääkkäämistä epäilyttävänä tai jopa tuomittavana: pelkäämme eläimiin kohdistuvan julmuuden voivan levitä ihmisten väliseen käytökseen. Kyse ei siis ole eläinrakkaudesta vaan ihmistensuojelusta.

On ehkä totta, että antaumuksellinen eläinrääkkääjä on potentiaalisesti vaarallinen myös kanssaihmisilleen, mutta lihansyöjä ei ole kasvissyöjää vaarallisempi naapuri. Jos ihminen kuitenkin hyväksyy eläinten tappamisen ruoaksi ja vuodaksi, mutta elämöi samaan aikaan eläinten lempeän kohtelun puolesta, yrittää hän ehkä lempeydellään peittää itseltään sen, että hän kuitenkin on eläinten ”murhaaja”.

SYVIMPIEN TUNTEIDEN LOUKKAAMISESTA

Aiheuttamani kissariita ei ole Suomen taidehistoriassa ainutlaatuinen, sillä on ainakin kaksi ilmeistä ja tunnettua edeltäjää.

Kuvataiteilija **Harro Koskisen** (1945–) teoksissa sarjakuvamaisesti tyylitelty sikahahmo otti veistoksissa, reliefeissä ja installaatioissa jokamiehen ja valtion vaakunaeläimen, leijonan, sekä ristiinnaulitun **Jeesuksen** (4 eKr. – 33 jKr.) paikan. Teoksista nostettiin 1969 oikeusjuttu, jossa taiteilijaa sekä Suomen taiteilijaseuran Nuorten näyttelyn juryä syytettiin jumalanpilkasta ja Suomen valtakunnan vaakunan häpäisemisestä. Maallikkosaarnaaja **Kyösti Laari** teki rikosilmoituksen. Saarnaaja oli kuullut, että vuonna 1906 Mauritius-saarella paikalliset asukkaat kantoivat rituaalissaan ristiinnaulittua sikaa, minkä jälkeen saarta kohtasi maanjäristys ja tulivuorenpurkaus jossa kaikki saaren asukkaat saivat surmansa. Nuorten näyttelyn nähnyt Laari pelkäsi

Helsingille käyvän samoin. Näyttelyn jury sekä taiteilija itse tuomittiin rikollisesta teostaan sakkorangaistukseen. Näyttelyn teoksia ei kuitenkaan takavarikoitu valtiolle. Ne ostettiin taidemuseoihin.

Myös kirjailija **Hannu Salama** (1936–) aiheutti aikoinaan kissariitaa muistuttavan kohun. Salama tuomittiin 1968 kolmeksi kuukaudeksi ehdolliseen vankeusrangaistukseen jumalanpilkasta. Hänen romaanissaan *Juhannustanssit* (1964) lukee muun muassa:

> *Ja totisesti minä sanon teille, kun tulee päivä niin te huudatte täällä on Herra ja tuolla on Herra ja hiialahiiala mutta te ette enää muista että Jeesus seurustelee vakituiseen tiineen aasin tamman kanssa koska Jeesus ei ole mikään tuhkamuna.*

Presidentti **Urho Kekkonen** (1900–1986) armahti kirjailijan.

Harro Koskisen *Sikamessiaan*, Hannu Salaman *Juhannustanssien* ja videoteokseni *My Way, a Work in Progress* kohtalot ovat samankaltaiset. Teosten herättämä viha ja sensuurihalu on seurausta symbolisesta loukkauksesta, johon halutaan vastata lailla ja väkivallalla. Jotkut ajattelivat Koskisen ja Salaman teosten loukkaavan pyhiä arvojaan: isänmaata ja uskontoa. Myös videoteokseni on loukannut monien pyhinä pitämiä arvoja.

Koskisen ja Salaman provosoimat ”taidesodat” olivat myös hieman toisenlaisia kuin omani, sillä internet on muuttanut julkisen keskustelun luonteen erilaiseksi kuin se oli 1960-luvulla. Silloin yleisö sai äänensä kuuluviin oikeastaan vain lehtien yleisönosastoissa, mutta nykyisin laaja ja suurelta osin kontrolloimaton yleisökeskustelu pulppuaa internetin keskustelupalsoilla ja muilla vastaavilla foorumeilla. Tämä on hyvä asia. Koska internetissä julkista keskustelua voi käydä anonyymina, se on usein sävyltään niin kiihkeää, että vain harva ryhtyisi vastaavaan suorasukaisuuteen ja tunnekylläisyyteen omalla nimellään ja naamatusten keskustelukumppaneiden kanssa. Tunteiden ja vakaumusten holtiton paljastuminen on hyvä tai ainakin kiinnostava ilmiö. Kuusikymmenluvun jälkeen myös itse tiedotusvälineet ovat muuttuneet. Niiden suuren määrän ja ankaran keskinäisen talouskilpailun vuoksi kohuaiheita käsitellään entistä enemmän ja entistä useammassa mediassa päätellään, että ”meidänkin on pakko kirjoittaa nyt tästä, huvitti tai ei, koska aihe on kaikkien huulilla”. Puheenaiheiksi eivät valikoidu niinkään toimituksen tärkeinä pitämät asiat kuin suosituiksi oletetut aiheet. Tämäkään ei ole välttämättä huono asia, paitsi jos kohuaiheista tyydytään kirjoittamaan pinnallisesti, ajattelua ehkäisevästi ja stereotyyppisiä tunnereaktioita vahvistavasti.

Kaikissa kolmessa mainitsemassani taideriidassa on ollut kyse vielä enemmän tunteiden kuin arvojen loukkaamisesta. Monet, jotka ovat tunnustaneet, ettei lihan syöminen oikeuta eläimen tappamista yhtään paremmin kuin taiteen tekeminen, paheksuvat kuitenkin teostani, koska pitävät sitä

sopimattomana, toisin ajattelevia loukkaavana, ehkä jopa ”epäsiveellisenä ja raaistavana” kuten elokuvatarkastamo asian ilmaisi. Pornografia, jos epäsiveellisyydellä sitä tarkoitetaan, on kuitenkin laillista enkä usko että teokseni kannustaa ketään väkivaltaan. Vai voiko kuvitella, että se, joka katsoo teokseni tai lukee tässä esseessä erittelemäni pohdinnat, nousee katsomisen tai lukutuokion jälkeen tuoliltaan kiimaisena ja verenhimoisena?

Tiedän loukanneeni teoksillani monien syvimpien tuntoja. Demokratia ja ilmaisuvapaus pyrkivät kuitenkin takaamaan meille kaikille oikeuden juuri tähän. Minulle on myös sanottu, että teokseni on järkevistä perusteluistaan huolimatta emotionaalisesti sopimaton, jos se aiheuttaa mielipahaa väestön *enemmistölle*. Se, että heidän ei tarvitse katsoa teostani, ei poista tuota mielipahaa kokonaan, sillä hehän tietävät teoksen olevan olemassa. Mielipahan aiheuttaminen on mielestäni kuitenkin hyvä sallia. Minua tympivät esimerkiksi kristittyjen hoilaus ja julkisilla paikoilla pönöttävät krusifiksit ynnä muut, mutta en silti vaadi niiden piilottamista näkymättömiin ja kuulumattomiin vain siksi, että kristittyjen väitteet loukkaavat minua ja monia muita. Vielä arvokkaampana kuitenkin pidän sitä, että demokratian idea on antaa myös *vähemmistölle* oikeus ajatella haluamallaan tavalla ja myös ääneen.

MORAALISEN HÄDÄN KYLVÄMINEN ON PAREMPAA KUIN ESIKUVAN TARJOAMINEN

Monasti minua on moitittu myös siitä, että häpäisen teoksellani *itseni*. Tuohtuneessa palautteessa usein korostetaan, että teen teoksessa itseni naurettavaksi ja vastenmieliseksi, ja tätä pidetään voitonriemuisesti todisteena teokseni vahingollisuudesta paitsi kissaa, niin myös itseäni kohtaan. Tämä on kuitenkin ajatusvirhe.

Taideteoksen tehtävä ei ole imarrella tekijäänsä, esittää hänen käytöstään esikuvallisena. Sekä yleisön järkyttäminen ja vaivaannuttaminen että tekijän tekeminen naurunalaiseksi ovat keinoja, jotka nykytaide on ottanut työkalupakkiinsa tahallaan. Tiedän että moni loukkaantuu, kun teoksessani esineellistän ja häpäisen myös itseni, mutta minulla on siihen oikeus.

Halusin nimenomaan tehdä teoksen, jonka tekijään yleisö ei halua samaistua. On hyvä, jos teokseni katsoja järkyttyy kissantappokohtauksesta, mutta vielä parempi, jos hän järkyttyy sitäkin enemmän tajutessaan aiheuttavansa elämäntavallaan paljon yksittäistä kissantappoa suurempaa laajojen ihmismassojen kärsimystä ja kuolemaa. On myös tärkeää, ettei teoksessani ole ”hyveellistä hahmoa”, johon samaistua. Usein moraalia käsittelevissä taideteoksissa teoksen tekijä on ainakin implisiittisesti sellainen. Silloin yleisö helposti samaistuu tuohon teoksen tarjoamaan moraaliseen esikuvaan. Usein tämä riittää katsojalle, samaistumalla hän jo kokee ikään kuin olevansa hyvää tekemässä. Teoksen katsomisen jälkeen hän voikin olla jo moraalisesti tyyty-

väinen – mihinkään tekoihin ei enää tarvitse ryhtyä. Jotta näin ei kävisi, on parempi, että teoksessa ei ole ”hyveellistä hahmoa”, johon samaistuminen voisi toimia moraalisen toiminnan korvikkeena.

Suomalaisessa kulttuurissa esimerkiksi kalastavalla ekofilosofilla **Pentti Linkola**lla (1932–) on tuollainen sijaistoiminnallinen esikuvarooli. Monet suomalaiset arvostavat, sanojen tasolla, hänen romanttisen sivilisaatiokritiikkinsä ankaruutta ja hänen elämäntapansa ehdottomuutta. Linkola rakastaa elollista luontoa ihmislajia lukuun ottamatta niin kovasti, että iloitsee jokaisesta ihmisten nälänhädästä, sodasta ja joukkomurhasta, koska ne hänen mukaansa vähentävät ihmislajin kykyä riistää muuta elollista luontoa. Tähän ihmisvihaan Linkolan ihailijat eivät yleensä sentään halua yhtyä – riittää kun hän tekee sen heidän puolestaan, kuin eräänlainen hyveen saunamestari, joka heittää löylyä ja antaa moraalivihdan viuhua löylytettävien nautinnoksi.

Toivon, että teokseni katsojaa ahdistaa se, mistä teos häntä syyttää. Toivon myös, ettei katsoja pääse syytöstä pakoon samaistumalla teoksen tehneeseen taiteilijaan ja hänen suttuiseen touhuiluunsa veren ja sperman kanssa. Teoksen pitää synnyttää käyttäytymisen muutokseen kannustavaa moraalista epäilyä ja hätäännystä, ei tarjota katsojalle kivaa esikuvaa.

KISSAKOHUN HENKILÖKOHTAISET SEURAUKSET

Miten kissakohu on vaikuttanut minuun?

Minua ei kiinnosta, miten jo 15 vuotta kestänyt kissariita on vaikuttanut ”uraani”. On varmaa, että se on lisännyt kiinnostusta taidettani kohtaan ylipäätään. Toisaalta se on polarisoinut yleisön mielipiteitä, lisännyt ennakkoluuloja, sekä puoltavia että tuomitsevia. Jos joku ”kissantappovideon” vuoksi boikotoi kaikkea taidettani, on mielestäni menetys hänen, ei minun. Jos taas joku ”kissantappovideon” vuoksi kiinnostuu taiteestani ylipäätään tai päätyy ajattelemaan ongelmia, joita ei muuten olisi ajatellut, hyvä niin.

Yleisön mielipiteiden polarisoituminen ei ole väistämätöntä. *Kukaan* ei ole kertonut minulle ensin pitäneensä taiteestani, mutta sitten, kissasta kuultuaan, ruvenneensa inhoamaan minua ja taidettani. Moni on kyllä vihaisena ilmoittanut, kissasta kuultuaan, ettei ole koskaan tutustunut taiteeseeni, eikä aio kissan vuoksi koskaan tutustuakaan. Moni on myös kertonut kuulleensa taiteestani ensimmäistä kertaa kissakohun kautta ja ensin suuttuneensa, mutta taiteeseeni tutustuttuaan, haastattelujani luettuaan tai kotisivuillani käytyään muuttaneensa mieltään. Polarisaatiosta huolimatta yleisöni ei silti jakaudu ihan simppelisti noitavainon harrastajiin ja ihailijoihin, sillä innokkaimmin minulle kirjoittelevat ihmiset ovat niitä, jotka pitävät taidettani kiinnostavana, mutta ovat monesta asiasta kanssani eri mieltä.

Entä henkilökohtainen taso, palautteen ja julkisen keskustelun vaikutus mielialoihini ja ajatuksiini?

Saan taiteestani paljon palautetta naamatusten, kriitikoiden kirjoittamina julkisina kritiikkeinä, tutkielmina ja muina artikkeleina sekä kirjeinä ja sähköpostiviesteinä. Enimmäkseen saamani palaute on kiittävää. Pieni osa palautteesta on kuitenkin koskenut "kissantappovideota", ja tämä palaute on usein vihaista. Uhkauksia tappaa minut tai lapseni tulee harvakseltaan, mutta tasaiseen tahtiin edelleen, vuonna 2004, viisitoista vuotta kissantapon jälkeen. En saa vihapostia kuitenkaan vain kissanystäviltä. Yhtä tavallisia ovat joistakin muista teoksistani hepuliintuneiden viestit.

Imartelevaa vihaviesteissä on niiden tunnekuohu, todiste siitä, että olen koskettanut. Niissä on usein tahattoman koominen sanamuoto, siteeraan tässä erästä kirjettä vuodelta 2001:

> *Luuletko voivasi vaikuttaa johonkin? Taiteesi ei ole taidetta, vaan rikollisuutta, eikä sillä ole mitään merkitystä. Ainakaan minuun sinun naurettava ja sairas taiteesi ei kykene tekemään mitään vaikutusta! Toivottavasti joku tappaa sinut pian, samalla tavalla kuin tapoit viattoman kissan! Ehkä minä.*

Tylsää näissä palautteissa, vihapostissa, on niiden ajattelemattomuus. Ne eivät yritä keskustella tai perustella. Harmillista tässä palautteessa, vihapostissa, on myös se, että luultavasti teokseni vaikutus näihin vihaajiin tosiaan on ollut päinvastainen kuin toivoin. Se ei ole innostanut ajattelemaan toisin, vaan sulkemaan korvat ja menemään siilipuolustukseen. Tämän perusteella ei kuitenkaan voi väittää, että teokseni olisi epäonnistunut ylipäätään, sillä vihapostin lähettäjät eivät edusta sen paremmin koko kansan kuin yleisönikään enemmistöä.

Viisi tavallisinta minulle esitettävää kysymystä "kissantappovideosta" ovat:

1. **"Miksi?"**
   – Sitä tämä essee käsittelee.

2. **"Halusitko shokeerata ja provosoida?"**
   – Kyllä, sikäli kun kaikkien pohdiskelevien taideteosten päämäärä on yllättää sekä yleisö että tekijä itse. Tarkoitus on haastaa ajattelemaan uudelleen ja myös ulottaa pohdiskelu rationaalisesti ja verbaalisesti mahdottoman alueelle. Toisaalta järkkymistä on kahta vastakkaista lajia. Ensimmäinen on järkkymistä, joka luo uuden näkökulman, pakottaa uusien kysymysten ääreen. Toinen on järkkymistä, joka sulkee ihmisen, tekee kuuroksi keskustelulle. Nämä ovat kuitenkin yleisön reaktioita, eivät teosten ominaisuuksia. Taiteilija voi vain toivoa, että syntyvä järkytys on sitä hedelmällisempää lajia.

3. **”Nautitko eläimen tappamisesta ja siemensyöksystä raadon päälle?”**
– En.

4. **”Oliko kissan tappaminen laskelmoitu yritys päästä julkisuuteen?”**
– Ei. Pidän syntynyttä julkista keskustelua hyvänä ilmiönä, mutta en tietoisesti pyrkinyt siihen.

5. **”Eikö teostasi olisi voinut tehdä lempeämmin, sellaiseksi, että se ei aiheuttaisi niin äärimmäisiä reaktioita vaan synnyttäisi keskustelevamman ilmapiirin?”**
– Ei. Sitten se olisi ollut toinen teos. Sitä paitsi, jos teos olisi ollut muodoltaan lempeä ja sovitteleva, ei se olisi tuonut satamäärin kirjeitä minulle ja tiedotusvälineille, ei se olisi johtanut lehtiartikkeleihin, seminaareihin ja päätynyt gradujen aiheeksi – eikä siitä olisi höpisty eduskunnassa. Jos yhteiskunnallisen keskustelun synnyttämistä haluaa pitää eräänä taiteen tehtävistä, on myönnettävä, että sitä on syntynyt juuri teoksen aiheuttamien riitojen ja moraalisen tuohtumuksen ansiosta.

Vihaajien kanssa keskusteluyhteyttä ei pääse syntymään. Vähemmän lukkiutuneiden kanssa olen päätynyt kiinnostaviin keskusteluihin, jotka ovat alkaneet kissasta. Aihe on ollut hyvä ponnahduslauta laajempaan moraali- ja taidekeskusteluun. Taidekorkeakouluissa opettaessani ”kissantappovideo” osoittautuu aina yhtä varmaksi vireän keskustelun takeeksi – näytti itse teosta tai ei. Se ei tarkoita, että kaikki kanssani hedelmällisesti keskustelleet pitäisivät kissan tappamista taidetta varten hyvänä, tai että ne, jotka ovat itse teoksen nähneet, pitäisivät siitä.

Minulle itseeni kohdistunut viha on ollut hyväksi. En tarkoita nyt niinkään sitä narsistista pikku mielihyvää, jota saa siitä, että herättää yleisössä voimakkaita tunteita. Tarkoitan sitä, miten avartavaa on tietää miltä tuntuu olla tuomittu ja vihattu. On eri asia tietää kuuluvansa maailmankatsomukselliseen vähemmistöön, kuin olla konkreettisesti kelvottomiksi leimattujen joukossa. Olen rikoksesta tuomittu, mutta rikokseni on toisenlainen kuin rattijuopumuksesta tai veropetoksesta tuomitun. Tässä kaksi saamaani kirjettä:

Lähettäjä: escobarbaari@jippii.fi
Päiväys: 24. huhtikuuta 2004 15:46:14 GMT+03:00
Vastaanottaja: teemu.maki@teemumaki.com

Kävinpäs tuossa kotisivuillasi ”taidetta” katsomassa.
Naurattaa, kun ihmiset luulee itsestään liikoja.
Ja säälittää.

Kuole, Teemu Mäki.
Rakastaen: Fanisi

Lähettäjä: gazing_the_sky@hotmail.com
Aihe: Eläinrääkkäys ei ole taidetta
Päiväys: 24. huhtikuuta 2004 23:42:18 GMT+03:00
Vastaanottaja: teemu.maki@teemumaki.com

Hyvä herra Mäki!

Haluaisin itseni ja monien muiden samoin ajattelevien puolesta esittää ihmettelyni ja suoranaisen halveksuntani kyseenalaista "taidettasi" kohtaan. Tästä kohutusta kissataideteoksestasi on jo aikaa, mutta me normaalin aatemaailman omaavat ihmiset emme sitä voi unohtaa. Tuomiosi ilmeisesti olet saanut, mutta se ei todellakaan ollut riittävä. Olet suorittanut raa'an murhan, jonka ansiosta sinun kuuluisi yhä istua vankilassa. Oletko koskaan miettinyt sen kissan kärsimyksiä? Kuuletko ikinä edes unissasi kissan tuskan? Toivottavasti edes kadut tekoasi. En varmasti ole ainoa, jonka mielestä ansaitsisit joutua samanlaisen taideteoksen päätähdeksi.

Terveisin Heli Havukainen

Näistä kirjeistä käy ilmi, että olen tuottanut kissanystäville myös paljon mielihyvää, olen tarjonnut heille tilaisuuden nauttia moraalisesta ylemmyydentunnosta ja tuntea kollektiivisia kauhunväristyksiä vihaamansa ilmiön vuoksi. Olen heille kauhuviihdettä. Internetissä on keskustelupalstoja, joihin kissanystävät, tai muuten vain taidettani ja minua vihaavat, ovat lähettäneet tuhansia kiihkeitä viestejä. Kun sanon tuoneeni kissanystäville myös paljon mielihyvää, en sano sitä sarkasmina tai vittuiluna. Totean sen vain relativistina ja rehellisyyden nimissä. Eri asia on, että moraalisen tuohtumuksen tuottama omahyväinen mielihyvä ei ole minusta hyvä mielihyvän laji.

Ne, jotka lähettävät minulle vihapostia, pitävät minua murhaajana, eläinrääkkääjänä ja ruumiinhäpäisijänä. Nämä huomiot eivät ole minulle uutinen, kyseessähän ovat teot, joihin tunnustan syyllistyneeni – vaikka en pidä vakavana virheenä sitä, että tapoin kömpelyyttäni kissan kolme sekuntia hitaammin kuin laki sallii. Kiinnostavaa näissä syytöksissä on, että syyttäjät pitävät minua selvästi vastakohtanaan, mikään ei voisi olla heidän eläinrakkaasta käytöksestään kauempana kuin minä – he eivät ole murhaajia vaan elämän suojelijoita. Minun lähtökohtani taas on päinvastainen, tiedän olevani murhaaja, enkä tarkoita nyt lihansyöntiä, videoteostani tai näädän-

karvasiveltimiäni, vaan sitä että maailmassa on paljon lapsia pakkotyössä, ja Suomenkin marketit ovat pullollaan heidän valmistamiaan epäreilun tai jopa tappavan maailmankaupan tuotteita. Juridisesti ottaen yhteinen rikoksemme on tietenkin kuolemantuottamus, ei murha, mutta miksi saivarrella siitä? Jo me suomalaisetkin aiheutamme riistävällä elämäntavallamme enemmän ihmisten kärsimystä ja kuolemaa kuin kaikki maailman eläinrääkkääjät, pedofiilit ja sadistit yhteensä.

Vihapostin lähettäjät ovat hyviä ihmisiä, omasta mielestään, ainakin minuun verrattuna. Minä taas en ole hyvä ihminen, omastakaan mielestäni, joten suhteemme lienee tavallaan symbioottinen. Vihaamalla minua he yrittävät rakastaa itseään. Aina se ei oikein onnistu, kuten tästä viestistä voi päätellä:

Lähettäjä: sunaosterling@msn.com
Aihe: Järkyttävää
Päiväys: 4. toukokuuta 2004 22:24:42 GMT+03:00
Vastaanottaja: teemu.maki@teemumaki.com

Kuinka voit olla tuollainen idiootti, että kiduttamalla tapat kissan kirvestä käyttäen? Toivon, että joku raiskaa lapsesi ja kiduttaa hänet henkihieveriin. Lapset on aivan saastaa, niistä kasvaa juuri tuollaisia idiootteja.

S.Ö.

Ottamalla heidän vihansa vastaan toisaalta vahvistan omaa käsitystäni itsestäni epäkelpona ihmisenä, ja toisaalta tunnen ylemmyyttä rehellisyyteni vuoksi. Kyseessä on eräänlainen vastavuoroinen itsepetos. Ne, jotka vihaavat minua, käyttävät minua syntipukkina, jotta heidän ei tarvitsisi muistaa nälkään kuolevia ihmisiä. Minä vuorostani imen heidän vihansa itseeni kuin ylpeä surumoppi.

Kevennykseksi haluan kertoa myös hauskasta kissapalautteesta. En tarkoita niitä lukemattomia kissa-avaimenperiä ja muita leluja, joita olen avajaislahjoina saanut. Enkä tarkoita myöskään **Simon Bond**in (1947–) vitsikirjaa *101 tapaa käyttää kuollutta kissaa* ja sen jatko-osaa *101 uutta tapaa käyttää kuollutta kissaa*, joita aina jotkut nokkelat keksivät minulle lahjoittaa.

Eräs hauska jekku minulle tehtiin erään näyttelyni avajaisten yhteydessä Pietarissa noin kymmenen vuotta sitten. Kaksi venäläistä taiteilijaa tiesi kissatapauksesta ja teki flaierin, jossa mainostettiin avajaisiani ja kerrottiin, että avajaisiin voi tuoda kissansa "...kuuluisan suomalaisen kissataidespesialistin trimmattavaksi juhlakuntoon vaikka kissanäyttelyä varten!" Avajaisissa oli absurdi tunnelma, kun taideyleisön lisäksi siellä parveili lukuisia kissanomistajia, jotka hieman hämillään yrittivät tunkea kukin vuorollaan syliini kissaa

ja kampaa. Hämmennystä lisäsi kielimuuri ja se, etten tietenkään tiennyt mistä oli kysymys ennen kuin joku lopulta näytti flaieria.

KISSAKOHU JA KIASMAN NÖYRYYTYS

Erityinen käänne kissantappovideokeskustelussa tapahtui viisitoista vuotta kissan tappamisen jälkeen, keväällä 2004. Jälleen kerran nousi julkinen keskustelu teoksesta ja siitä, että se oli hankittu Kiasman kokoelmiin. Maailma on muuttunut internetin vuoksi. Nyt tappouhkauksia ja muuta vihapostia tuli Kiasmaan tuhansittain, minulle kymmenittäin. Viesteissä vaadittiin paitsi minun teloittamistani, myös teoksen *My Way, a Work in Progress* poistamista kokoelmista.

Eräät Kiasman sponsorit, kuten IBM, poistattivat museon seinästä messinkilaatan, joka kertoi heidän sponsoroivan museota ja vaativat museota ryhtymään ”asianmukaisiin toimenpiteisiin”, ettei sponsoriyhteistyö vaarantuisi. Myös Nokia – kansantaloudellisesti tällä hetkellä Suomen tärkein yritys – esitti saman vaatimuksen, vaikka se ei edes ole Kiasman vakituinen sponsori. Nokia sponsoroi Kiasmassa vain ajoittain yksittäisiä näyttelyitä. Sitten ”asianmukaisia toimia” vaativien kuoroon liittyi kulttuuriministeri **Tanja Karpela** (1970–), joka ilmoitti, että Valtion taidemuseon rahoitus on vaarassa. Asiasta puhuttiin sekä iltapäivälehtien lööpeissä että eduskunnassa. Niinpä Kiasma siirsi kiistellyn teokseni kokoelmistaan Kuvataiteen keskusarkiston kokoelmiin – joka on tietenkin Valtion taidemuseon osa sekin. Teoksen asema ei konkreettisesti muuttunut, sillä esityskiellon vuoksi teos oli siihenkin asti ollut museossa vain tutkijoiden ulottuvilla. Siirto oli symbolinen myönnytys.

Kohtalon ivaa on, että kun yleensä taidemuseokin toivoo kovasti, että taide herättäisi keskustelua, perusteli museo teokseni poistamista kokoelmista minulle hieman vaivautuneena sillä, että ”jollain tavallahan tämä keskustelu nyt on pakko saada loppumaan.”

Valtion taidemuseo taipui parintuhannen sähköpostiviestin, sponsorien painostuksen ja kulttuuriministerin puhelinsoiton vuoksi. Se kertoo, että taiteen riippumattomuus on aina vaarassa, ja sitä suuremmassa vaarassa, mitä enemmän ja säikymmin taidelaitokset kuuntelevat sponsoreitaan ja muita rahoittajiaan sekä yleisöään. Yleisön kuuntelustahan nyt ei edes ollut kyse, sillä parituhatta kiertokirjeeseen vastannutta ei voi edustaa viisimiljoonaisen ”kansan ääntä”.

Kiasma uhrasi yhden teoksen kokoelmistaan, jotta museon rahoitus ei vaarantuisi. Päätös oli lyhytnäköinen, sillä museon rahoitus tuskin olisi oikeasti vähentynyt, vaikka museo ei olisikaan taipunut. Taidemuseolaitoksen riippumattomuus sen sijaan tällä päätöksellä rapautui. Riippumattomuuden pitäisi olla rahoitusta tärkeämpää.

En voi hirveästi pilkata Kiasmaa heidän päätöksestään turvata mieluummin museon rahoitus kuin seisoa hankkimansa taiteen takana ja paljastaa vakaumuksensa. Samanlaista pienimmän pahan politiikkaa harrastin itse vuonna 1988, kun hankin petoksella kissan videotani varten. Hankin taiteilumateriaalini tietoisesti valehtelemalla ja huijaamalla omasta mielestään vain hyvää tarkoittavia ihmisiä, kulkukissojen hyysääjiä. Kissantappoon pystyisin varmasti nykyäänkin siinä kuin pihvinmässytykseenkin, mutta enää en varastaisi ihmiseltä hänen rakkainta luontokappalettaan, vaikka hänen eläinrakkautensa olisi mielestäni lähinnä sijaistoimintaa.

Oletan, että Kiasman johtajia hävettää aina, kun he muistavat nöyryytyksensä aivan kuten minua hävettää aina kun muistan sen vanhan naisen, eläinsuojeluyhdistyksen jäsenen, jolta hain Poppe-nimisen kissan valehdellen etsiväni lemmikkiä. Toivon kuitenkin, että häpeällisellä toiminnallani oli kuitenkin mielekäs seuraus: taideteokseni on ehkä pakottanut yleisöä ajattelemaan eräitä kuolemanvakavia asioita.

On harmi, ettei teostani esitetä Suomessa. Kuitenkin toisaalta pelkkä kissantappovideokeskustelu, ilman teosta itseään, näyttää olevan yhteiskunnallisesti merkittävää. Joitakin ihmisiä se innostaa sen muistamiseen, että maailmamme on täynnä ihmisiin kohdistuvaa rakenteellista väkivaltaa, johon olemme syyllisiä. Joitakin se innostaa demonisoimaan toisin ajattelevat ja rakentamaan fantasiaa omasta hyveellisyydestä.

KISSAKOHUN YLEISET SEURAUKSET

Mitkä ovat kissakohun yleiset seuraukset?

Taiteen ensimmäinen, tärkein tehtävä on pyrkimys syvällisyyteen, eli yritys kokonaisvaltaisesti pohtia vaikeimpia filosofisia ongelmia, kuten: ”Miten elää?” ja ”Miksi elää?”.

Taiteen toinen tehtävä on sytyttää keskustelua ja kohdistaa huomiota tärkeisiin asioihin, jotka ovat vaarassa jäädä käsittelemättä tai ovat vaarassa tulla käsitellyiksi yksipuolisesti. Vasta kymmenen vuotta taideopintojeni ja ”kissantappovideon” tekemisen jälkeen ymmärsin tämän. Siihen asti ajattelin, että vain pyrkimyksellä syvällisyyteen on väliä. Julkinen keskustelu taiteesta, tai taiteen herättämä julkinen keskustelu muista asioista, oli minusta yleensä vain ylenkatseen arvoista, koska se ei ollut argumentaatioltaan asiantuntijakeskustelun tasoista. Tämän snobismin vallassa pidin myös kissakeskustelua niin latteana, etten halunnut sekaantua siihen. Nyt näen toisin ja kirjoitan tätä.

Taiteella on kolmaskin tehtävä, viihdyttäminen, mutta se tehtävä on myös flipperin ja golfin peluulla, joten antaa sen olla kaukaisena kolmosena vain, sillä ajanvietteen muotoja maailmassa on aina riesaksi asti, mutta tärkeimpien asioiden rehellistä kohtaamista aina liian vähän. En voi olla varma,

mutta toivon hartaasti, että videoteokseni *My Way, a Work in Progress* olisi syvällinen. Ainakin se on monimutkainen ja ristiriitainen.

"Kissantappovideo", esittämättömän teokseni katkelma, suorittaa tuota taiteen toiseksi tärkeintä tehtävää, sytyttää keskustelua tärkeistä asioista. Suuri osa sen synnyttämästä keskustelusta on huonoa, sikäli kuin ajattelemattomat huudot ja perustelematta jätetyt mielipiteenilmaukset ovat huono asia. Useimmat sitä käsittelevät lehtiartikkelit, tutkielmat, yleisönosastokirjoitukset, eduskuntakyselyt, vihaposti ja internetin keskustelupalstat ovat tässä älyllisessä mielessä huonoja – olivat ne minun puolellani tai vastaan.

Tämä ei kuitenkaan mielestäni tarkoita, vaikka Kiasmassa niin luultiin, että kissa-aiheinen keskustelu ja lapsellinen kinaaminen olisi huono asia, sillä mielestäni varsinainen keskustelu tapahtuu enimmäkseen julkisuudelta piilossa. Asiantuntijoiden, tutkijoiden ja taideammattilaisten keskenään käymä keskustelu, puheen ja kirjallisten julkaisujen muodossa ei juurikaan päädy päivälehtiin ja lööppeihin, mutta se on keskustelua, jossa on pohdiskelevampi ja perustelevampi sävy. Yhtä tärkeää on myös yleisön tai "kansan" kodeissaan ja työpaikoilla käymä ruohonjuuritason keskustelu, mutta se on vielä privaatimpaa kuin ammattilaisten keskustelu.

Julkinen keskustelu tiedotusvälineissä ja mielipidepalstoilla ei ehkä ole niinkään keskustelua, kuin varsinaisen keskustelun sytykettä. Kevään 2004 aikana muutama sata ihmistä Suomessa on kirjoittanut kissa-aiheisen mielipidekirjoituksen sanomalehteen. Miljoonat ihmiset ovat lukeneet ainakin joitakin näistä mielenilmauksista. Vaikka useimmat noista mielipidekirjoituksista ovat ehkä olleetkin älyllisesti heppoisia ja tunnepitoisia möläytyksiä, ei se tarkoita, että niiden synnyttämät pohdinnat ihmisten mielissä ja keskustelut kodeissa olisivat olleet yhtä latteita.

Tämä tavallaan on provokatiivisen taiteen juju. Koska se järkyttää ja yllättää, saa se kaikuna vastaansa hätiköityjen ja ajattelemattomien reaktioiden tulvan. Provokaation toinen aalto ovat juuri nuo harkitsemattomat tunteenpurkaukset ja ristiretkillelähdöt, joko provosoivan teoksen puolesta tai vastaan. Keskustelua ja ehkä syvällistäkin pohdintaa synnyttävät yhtä lailla itse teos, joka toimii piikivenä, kuin sitä hakkaavat kiihkeät kommentit, jotka ovat piikivestä kimpoavia kipinöitä.

Jotkut meistä ajattelevat, että karjatalous on natsien keskitysleirien veroinen rikos. Jotkut taas ajattelevat, että vaikka ihminen on vain yksi eläinlaji muiden joukossa, ei siitä suinkaan automaattisesti seuraa, että meidän pitäisi pidättäytyä muiden eläinten tappamisesta tai antaa kaikille nisäkkäille jopa ihmisoikeudet.

Jotkut meistä ajattelevat, että maailmamme on moraalisesti valmis, että edustamme sivilisaation huippua, lähes täydelliseen väkivallattomuuteen yltävää hyvinvointiyhteiskuntaa. Jotkut taas ajattelevat, että tämä on harha, että näennäisen empaattinen elämäntapamme täällä perustuu nimenomaan

maailman väestön enemmistön orjuuttamiselle, missä olemme paljon natseja tehokkaampia.

Jotkut meistä ajattelevat, että taiteen pitää käsitellä kaikkein tärkeimpiä ja kipeimpiä kysymyksiä, haastettava, testattava ja kyseenalaistettava vallitsevia ihanteita, elämäntapaa ja moraalia. Jotkut taas ajattelevat, että jos taide tekee niin, on se kiellettävä tai ainakin jätettävä yhteiskunnan rahoitusta ja taiteen arvonimeä vaille.

Tässä on kaksi kaikkein suurinta ja yksi pieni riita, jotka ovat keskuudessamme kaiken aikaa, mutta yleensä piiloon siivottuna. Teokseni synnyttämä kissakeskustelu on kohdistunut kissan ja minun ohella toivottavasti juuri näihin teemoihin. On hyvä jos taide saa nämä kysymykset nostettua aktiivisen keskustelun piiriin, sillä niiden väistely on meille kaikille haitaksi.

VIHA ON NAUTINTOAINE

Moraalinen tuohtumus on pahe, aivan kuten moraalinen omahyväisyys. En lankea moraaliseen tuohtumukseen, koska olen arvorelativisti – kaikki arvot ja arvojärjestelmät ovat pysyvästi auki keskustelulle. Moraalista omahyväisyyttä sen sijaan en pysty täysin välttämään – itsekritiikistäni huolimatta sen lemu tunkee paikoin esiin tässäkin esseessä.

Moraalinen tuohtumus on huono asia, koska se vähentää ymmärrystä. Mitä tuohtuneempi ihminen on, sitä vähemmän hän haluaa kuulla toisin ajattelevien perusteluja ja sitä valmiimpi hän on ajattelemattomiin tekoihin. Moraalinen epävarmuus, epäily, syyllisyydentunto, jopa moraalinen itseinho usuttavat ihmistä moraaliseen toimintaan. Moraalinen tuohtumus vaikuttaa päinvastoin, se vakuuttaa ihmisen hänen omasta hyveellisyydestään, kannustaa kostoon ja tekee vihasta nautintoaineen. Viha on nautintoaine, suorastaan kielletty hedelmä. Sen sallittu muoto on ”oikeutettu” viha, joka oikeutetaan yleensä juuri moraalisella tuohtumuksella. Kun tilaisuus tulee, tuntea ”oikeutettua” vihaa, se käytetään.

Ihmiset lietsovat toisiaan ”oikeutettuun” vihaan usein tiedotusvälineiden kautta. Tiedotusvälineet ovat ensisijaisesti liikeyrityksiä, joiden tarkoituksena on tuottaa voittoa omistajilleen. Siksi ne eivät yleensä halua haastaa tai syyttää yleisöään. Sen sijaan ne voivat imarrella yleisöään tarjoamalla ”oikeutetulle” vihalle aina uusia kohteita.

KANSALAISTOTTELEMATTOMUUDESTA

Poppe-kissan tappaminen vastoin löytökissakodille antamaani lupausta oli kansalaistottelemattomuutta siinä kuin turkistarhaiskutkin. Molemmissa on kyse periaatteessa vastenmielisen toiminnan suvaitsemisesta käytännössä,

jotta suuren ongelman vastainen kamppailu olisi mahdollista. Ketturytöille suuri ongelma on eläinten epäinhimillinen kohtelu. Sitä vastustaakseen he ovat valmiita poikkeustapauksessa jopa tuhoamaan muiden omaisuutta ja päästämään tarhaeläimiä vapauteen, missä ne villieläimen elämään sopeutumattomina kuolevat yleensä hitaasti nälkään. Minulle ongelma on ihmisten epäinhimillinen kohtelu – ja tekopyhä suhtautumisemme siihen.

Turkistarhaiskuilla ja "kissantappovideollani" on myös se ero, että eläinaktivistit vaativat ihmisiä muuttamaan moraaliaan, antamaan muille eläinlajeille samat oikeudet kuin ihmisille – minä taas teollani yritän vain muistuttaa ihmisiä siitä moraalista, johon he jo ovat sitoutuneet. Teokseni tämä ulottuvuus on siis tavallaan moralistinen, mikä on minulle hieman vaivaannuttavaa myöntää, sillä relativistina en pidä moralistisesta eetoksesta, omatuntoon vetoamisesta, sillä omatuntoja voi olla millaisia tahansa. Teoksissani on paljon myös vallitsevaan moraaliin sopimattomia vakaumuksia. On kohtalon ivaa, että koko taiteilijanurani aikana suurimman vastalausemyrskyn on kuitenkin aiheuttanut erään teokseni se kohta, joka tukee jo *vallitsevaa* moraalia ja vaatii sen toteuttamista käytännössä.

Turkistarhaiskujen tekijöiden ja minun kansalaistottelemattomuudella on eroa sisällön lisäksi myös muodossa, sillä en toimi salaa enkä naamioituneena. En ylpeile tällä, en väitä että olisi automaattisesti jotenkin rehdimpää tai kunnioitettavampaa toimia omalla naamalla kuin anonyymisti. Kyse on erilaisista keskustelemisen strategioista. Mielestäni, jos ilmaisee näkemyksenä tavalla, joka rikkoo lakia tai tapoja, on mielekästä maksaa siitä lakituvassa, pitää ristiriitaa ja näkemyseroa silläkin tavalla esillä. Anonyymi radikaali saa ja saattaa ajatella toisin. Sosialistina olen kuitenkin ehkä valtiouskoisempi kuin usein anarkismiromantiikkaan taipuvaiset tarhaiskijät.

Tiedän, että näkemykseni tästä avoimuudesta olisi toinen, jos taiteilisin Neuvostoliitossa tai Talibanien Afganistanissa.

FILOSOFISESTA SUVAITSEVAISUUDESTA

Siihen nähden kuinka paljon keskustelua yksi tekoni ja yksi teokseni on herättänyt, on yllättävää kuinka vähän vastustajillani on ollut halua keskustella asiasta minun kanssani. Useimmat minut tuomitsevista nimenomaan korostavat, että eivät halua kuulla näkemyksiäni tästä teoksesta tai mistään muustakaan. He myös sanovat, että teos todistaa koko taiteellisen tuotantoni pahuudeksi, jota täytyy boikotoida.

Minusta kuitenkin keskustelu kannattaa. En hylkää ketään, joka haluaa puhua kanssani. En yritä nyt esittää jalomielistä, ilmoitan vain olevani utelias, ja että mielestäni keskustelu kannattaa aina.

Filosofista suvaitsevaisuutta mielestäni on, että en kieltäydy lukemasta **Friedrich Nietzscheä** (1844–1900), vaikka hänellä oli myös typeriä mieli-

piteitä: hän ei esimerkiksi oikeastaan ymmärtänyt naisia ihmisiksi, kannatti lapsityövoimaa ja vastusti teollisuustyöväen työviikon lyhentämistä seitsemästä päivästä kuuteen. Pidän myös **Sue Coen** (1951–) taiteesta, vaikka hänen pääteemojaan on vaatimus eläinten ja ihmisten yhtäläisistä oikeuksista. Rakastan myös **Olivier Messiaenin** (1908–1992) ja **Sofia Gubaidulinan** (1931–) musiikkia heidän kristillisestä vakaumuksestaan huolimatta. Esikuvani taiteilijana on venäläinen pianisti **Tatiana Nikolajeva** (1924–1993), vaikka hän piti jokaista soittoaan jumalanpalveluksena.

Filosofista suvaitsevaisuutta mielestäni on, että olen keskustellut tavallisten ihmisten ja poikkeuksellisten neropattien lisäksi muun muassa hullujen, päihdeongelmaisten, rasistien, sovinistien, eläinoikeusihmisten, oikeistolaisten, omaisuus- ja henkirikoksista tuomittujen ja uskovaisten kanssa. Kaikkia edellä mainittuja on myös tuttavapiirissäni, jopa ystävissäni. Minulla on esimerkiksi uskovainen ystävä, joka lisäksi kuuluu eläinsuojeluyhdistys Animaliaan. Käyn hänen kanssaan pelaamassa sulkapalloa ja syömässä. Hän syö soijapihvin, minä nautaa. Minulla on myös oikeistolainen rasistikaveri, jonka kanssa mätkin karatea ja kuuntelen jazzkitaristien levyjä. Tietenkin ensin mainitsemani ystävän vakaumus, jonka mukaan joudun ateistina helvettiin, tuottaa minulle mielipahaa, ja jälkimmäisen hepun rasistinen lässytys usein ärsyttää minua. Ystävyyteen kuitenkin riittää yksi yhteinen aallonpituus.

LOPUKSI

En kadu kissantappoa. Videoteokseni tekeminen ei ollut minulle hauskaa eikä teokseni tarkoitus ollut yllyttää ketään väkivaltaan, päinvastoin, havahduttaa katsoja huomaamaan oma väkivaltaisuutensa, ja se, miten helposti sen voi tekopyhästi unohtaa.

Jos eläintenoikeusaktivistien, kulttuuriministerin, Kiasman, Kiasman sponsorien ja vihapostia minulle lähettävien eläinrakkaus olisi askel kohti köyhien ja kärsivien ihmisten auttamista, voisin nähdä siinä hyvääkin, vaikka sen perustelut olisivatkin epäloogiset ja itsepetosta. Käytännössä minusta näyttää kuitenkin siltä, että usein kyse on eläinten rakastamisesta ihmisten sijaan. On vaivattomampaa tehdä suuri numero siitä kuinka ei hyväksy eläinkokeita eikä häkkikanaloita, kuin luopua henkilöautoilusta, epäreilun maailmankaupan hyödykkeistä ja vaatia kehitysavun lisäämistä. On kivempaa muistaa olevansa ”viattomien luontokappaleiden” puolella, kuin tunnustaa olevansa osasyyllinen siihen, että 24 000 ihmistä kuolee maailmassa nälkään joka päivä.

Ihminen voidaan koulia ulkoisesti väkivallattomaksi, aivan kuten seksuaalisuuskin voidaan sublimoimaan joksikin muuksi, kun oikein päättäväisesti luostarissa yritetään, mutta ovatko munkit meitä onnellisempia? Ihminen, joka ei ole koskaan lyönyt tai syönyt lihaa, onko hänellä enemmän hellyyttä,

rakkautta ja ystävyyttä annettavanaan kuin sillä, joka on tapellut ja syönyt lihaa?

Jotkut toivovat, että jos pidättäydymme väkivallasta nautoja kohtaan, kehitymme yhä empaattisemmiksi ja meistä tulee pikku hiljaa kykenemättömiä verenvuodatukseen ja ilkeyteen ylipäätään. Näin ei ole, ihmisellä on kyky sekä hoivaan että silpomiseen, eivätkä nämä kyvyt ole suorassa käänteisessä korrelaatiossa keskenään.

En tarkoita, että kaikki tappaminen pitäisi hyväksyä, kuten kaikki hoivaaminen hyväksytään. Tarkoitan vain, ettei ilmiöitä voi jakaa mustavalkoisesti elämänmyönteisiin ja elämänvastaisiin.

Jotkut ajattelevat kategorisesti, että elämä on sitä parempaa, mitä pitempään se kestää ja mitä vähemmän kärsimystä siinä on. Se ei kuitenkaan ole totta. Kuolevaisuuden torjuminen on elämän pelkoa.

LISÄTIETOA JA KOKEMUSTA:

Battcock, Gregory & Nickas, Robert (toim.): *The Art of Performance, a Critical Anthology*, 1984, kirja, E.P. Dutton Inc.

Bond, Simon: *Satayksi tapaa käyttää kuollutta kissaa / (A Hundred and One Uses of a Dead Cat)*, kirja, Kustannus-Mäkelä Oy.

Bond, Simon: *Satayksi uutta tapaa käyttää kuollutta kissaa / (A Hundred and One More Uses of a Dead Cat)*, 1983, kirja, Kustannus-Mäkelä Oy.

Coe, Sue: *Police State*, 1987, näyttelykatalogi/kirja, Anderson Gallery, Virginia Commonwealth University.

Goldberg, RoseLee: *Performance Art From Futurism to the Present*, 1988, kirja, Penguin World of Art series.

Meiland, Jack W. & Krausz Michael (toim.): *Relativism: Cognitive and Moral*, 1982, kirja, University of Notre Dame Press.

Mäki, Teemu: *My Way, a Work in Progress*, 1988–1995, video, www.teemumaki.com / www.av-arkki.com

Mäki, Teemu: *Rikki #4*, tekstiosuus monitaideteoksesta *Näkyvä Pimeys* (1998–2001), www.teemumaki.com

Mäki, Teemu: *Teemu Mäki*, 2002, kirja, Like.

Shostakovich, Dmitri: *24 Preludes and Fugues for Piano, op.87*, 1950–1951, sävellys, äänite: Tatiana Nikolaeva, 1987, Melodiya Records.

KRITIIKKI, YLEISÖ JA KRIITTINEN TAIDE

Pohdin tässä kirjoituksessa taiteilijan, taideteoksen, taidekritiikin, taiteentutkimuksen ja yleisön välisiä suhteita. Teksti perustuu Suomen arvostelijain liiton järjestämässä *Kritiikin päivä* -seminaarissa Helsingin vanhalla ylioppilastalolla 24.4.2004 pitämääni alustukseen.

Ensin urputan hieman taidekritiikistä, sen puutteista ja merkityksestä taiteilijalle. Sitten mietin yleisön ja taiteilijan välistä suhdetta sekä yleisön merkitystä taiteilijalle ylipäätään.

Lopuksi kannan taiteilijan itsekriittistä vastuuta, yrittämällä määritellä mikä on taiteen ja viihteen ero ja mitä on kriittinen taide. Tämä viimeinen osio on välttämätön, sillä näkemykseni kritiikistä ja yleisöstä ovat seurausta näkemyksestäni taiteesta filosofis-poliittisena, kriittisenä toimintana.

TAIDEKRITIIKKI EI OLE PALAUTETTA

Taidekritiikki ei yleensä ole palautetta. Se ei ole minua, taiteilijaa, vaan yleisöä varten. Siksi en ymmärrä, miksi jotkut taiteilijat ottavat sen niin herkkähipiäisesti. Suomen parhaaksi tituleerattu pianisti **Olli Mustonen** (1967–) kieltäytyi monta *vuotta* konsertoimasta Helsingissä koska Suomen suurimman päivälehden kriitikko, **Seppo Heikinheimo** (1938–1997), kirjoitti Mustosen mielestä Mustosesta ilkeästi. Se on hassuin taiteilijareaktio kritiikkiin, minkä tiedän.

Päivälehdissä ja muissa nopeissa medioissa julkaistavan taidekritiikin ensimmäinen tehtävä on tiedottaa, kertoa yleisölle millaista taidetta kulloinkin on tyrkyllä. Kritiikin toinen tehtävä on avata yleisölle sitä taidetta, jota yleisö ei vielä ymmärrä, josta se ei vielä löydä kahvaa tai vetoketjua. Kritiikki voi onnistua näissä kahdessa tehtävässään loistavasti silloinkin, kun se ei keksi mitään viisasta, uutta, oivaltavaa, moitittavaa tai imartelevaa sanottavaa teoksesta taideteoksen tekijälle tai muille taiteen ammattilaisille.

Kritiikin kolmas tehtävä, tai ainakin pyrkimys, on kriitikon itsensä, yleisön, tutkijoiden ja taiteilijoiden yllättäminen, pyrkimys löytää teoksesta jokin ominaisuus tai sisältö, jota ei vielä ole huomattu. Nämä löydökset tekevät taiteesta entistä antoisampaa. Kritiikiltä voi *toivoa* tätä oivaltavuutta, mutta ei edellyttää sitä, sillä sen kaksi yllämainittua tehtävää tulevat ensin.

Päivälehtikritiikkiä ei voi kehitellä kuukausikaupalla, suurta oivallusta odottaen, vaan se on julkaistava osviitaksi yleisölle heti, kun teos vielä on esillä.

Tutkimuksen ja teorian kirjoittaminen on eri asia kuin päivälehtikritiikki. Niistä on vaikea edes puhua samaan hengenvetoon. Tutkimuksen voi jopa *edellyttää* yltävän kritiikin kolmanteen tehtävään, pääsevän niin syvälle, että se paljastaa teoksesta jotain uutta myös sen tekijälle – ja pystyy perustelemaan löytönsä pätevästi.

Taiteilijalle ei pitäisi olla tärkeää, onko kritiikki kehuvaa vai moittivaa, vaan kritiikin ja tulkinnan perustelut, jotka voivat rikastuttaa taiteilijan kokemusta omasta teoksestaan.

KAKSI INTENTIOHARHAA
(taidekritiikin vitsaukset, osa I)

Taidekritiikin ja usein tutkimuksenkin suurimpia vitsauksia on intentioharha.

Taideteoksen tulkintatapa, joka pitää teoksen varsinaisena sisältönä taiteilijan intentioita, on intentioharhainen. Se olettaa, että teos on arvoitus, jonka oikean ratkaisun tietää vain taiteilija itse. Tämä on taideteoksen halveksimista ja estää teosta nousemasta siivilleen, sillä sen musertavaksi painolastiksi jää taiteilijan, galleristin, katalogikirjoittajan ja lehdistötiedotteen laatijan ontuvat pikku tiivistelmät siitä, mistä teoksessa taiteilijan mukaan muka on kyse. Jos lukija, kuulija tai katsoja on intentioharhan vallassa, hän ei hoksaa, että taideteos on onnistuessaan tekijäänsä viisaampi.

Intentioharhan toinen tavallinen virhe on, että se pitää taidetta ensisijaisesti tietoisena toimintana – sen mukaan tekijä *tietää* tyhjentävästi mitä teoksellaan ilmaisee.

Intentioharhalla on muitakin olomuotoja. Se voi ilmetä myös niin, että kriitikko kuittaa tekijän ja lehdistötiedotteen oheishöpinät naurahduksella, mutta ryhtyy sitten omin päin tulkitsemaan teoksen antaman todistusaineiston perusteella, mitä taiteilija oikeastaan *tietämättään* halusi ilmaista.

Kriitikko ryhtyy siis selittämään teosta taiteilijan henkilöhistorialla – tai selittämään taiteilijan henkilöhistoriaa teoksen antamalla evidenssillä. Aivan kuten siinä intentioharhan versiossa, jossa taiteilijan tietoisuus oletetaan teoksen tulkinnan ylimmäksi auktoriteetiksi, tässäkin ajattelutavassa huomion kohteena on ensisijaisesti taiteilija – nyt vain tietoisuuden sijaan hänen tiedostamattomansa – ei teos. Kriitikko ei silloin luota itse teokseen – tai jaksa perehtyä siihen – vaan käyttää sitä vain yhtenä johtolangoista, joiden avulla pyrkii (pseudo)psykologisesti ratkaisemaan taiteilijan arvoituksen.

Iannis Xenakis (1922–2001) joutui ontuvan biograafisen selittelyn uhriksi yhä uudelleen. Muun muassa hänen musiikkinsa väkivaltaisen dynamiikan veikattiin johtuvan säveltäjän kokemuksista Kreikan vastarintaliikkeessä toisen maailmansodan aikana. Aina muistettiin mainita, että hän menetti

toisen silmänsä taistellessaan natseja vastaan. Ikään kuin nämä tiedot paljastaisivat kuulijalle, mikä on Xenakiksen musiikin sisältö ja mikä siinä on potentiaalisesti koskettavaa. Vastaavasti **Carlo Gesualdo**n (1561–1613) musiikista kirjoitettaessa mainitaan aina, että säveltäjä murhautti, näyttävällä tavalla, uskottoman vaimonsa ja tämän rakastajan – ja tämä muka sekä selittää että tekee ravistelevaksi hänen madrigaaliensa ja motettiensa kirpeän tuskaisesti väänteleh tivän kromatiikan.

Mikä on syynä siihen, että kiinnostuksen kohteena on teoksen sijaan taiteilija? Ehkä taiteilijan persoonaan tai henkilöhistoriaan, kuten Xenakiksella ja Gesualdolla, liittyy herkullisia anekdootteja, jotka houkuttavat raflaaviin ja suoraviivaisiin tulkintoihin siitä, mitä taiteilija muka haluaa taiteellaan sanoa, mistä teos puhuu. Taiteilijan yksityisiä aivoituksia ja yksityiselämää koskevien spekulaatioiden ja paljastusten pukeminen lehtijutuksi tai televisioinsertiksi on helpompaa kuin itse maalauksesta tai sävellyksestä kirjoittaminen – ja taiteilijan persoonan myös oletetaan hänen teoksiaan paremmin houkuttelevan sitä suurta yleisömassaa, jota mediat varsinaisesti tavoittelevat. Monen mielestä **Marcel Proust**in (1871–1922) proosassa kiinnostavinta tosiaankin on, kuinka suuren osan elämästään kirjailija vietti sängyssä ja millainen äitisuhde hänellä oli.

Monet kriitikot yksinkertaisesti vain ovat kiinnostuneempia taiteilijoista ja taidekirjoittelusta kuin taideteoksista. Siksi kriitikko saattaa kirjoittaessaan ajatella lähinnä taiteilijaa, yleisöä ja jo olemassa olevia taidekirjoituksia, eikä sitä teosta, joka kulloinkin nimellisesti on kritiikin aiheena. Nämä kriitikot ja tutkijat tunnistaa yleensä siitä, etteivät he ryhdy yksittäisen taideteoksen lähilukuun. He eivät malta tuijottaa taulua minuuttia kauempaa, mutta jaksavat loputtomasti spekuloida taiteilijan tarkoitusperillä ja elämäntarinalla sekä fabuloida taidemaailman trendeistä valomerkkiin saakka.

Maalaus itse voi kertoa enemmän sisältämästään ihmiskäsityksestä ja maailmankatsomuksesta, kuin maalarin kertomus vakaumuksestaan ja intentioistaan. Kuinka latteita ja harhaanjohtavia ovatkaan esimerkiksi **Otto Dix**in (1891–1969), **Andrei Tarkovski**n (1932–1986) ja jopa **Bertolt Brecht**in (1898–1956) haastattelulausunnot ja kirjoitukset sekä teoksistaan että intentioistaan heidän taideteoksiinsa verrattuna. Myönnän, että välttämättä aina ei ole näin. On näyttelyitä, joiden teokset ovat epäkiinnostavia verrattuna katalogista löytyviin saatesanoihin ja esseisiin. Luultavasti myös **Antonin Artaud**in (1896–1948) näyttämöteokset, varsinaiset esitykset, jos voisimme nyt niitä nähdä, olisivat surkeaa pyristelyä verrattuna hänen kirjallisten teostensa visioihin näyttämötaiteen mahdollisuuksista – mutta Artaud olikin enemmän kirjailija ja runollinen teoreetikko kuin käytännön teatterimies.

Jos taiteilijan uskonnollinen, poliittinen ja filosofinen eetos siis tulee ulottuvillemme nimenomaan hänen teoksissaan, miksi pitäisi olettaa tuon eetoksen olevan hänen sisällään ja tulevan *ilmaistuksi* taideteoksen muodossa? Miksi ei sanota, että tuo eetos *on* teoksissa, ei taiteilijassa? Lyhyesti: *taideteos*

ei ole maailmankatsomuksen ilmaus, vaan olomuoto. Eihän hyvä ateriakaan ole niinkään kokin kulinarististen ihanteiden ilmaus, vaan yksinkertaisesti hyvää ruokaa, joka on olemassa vain lautasella, ei kokin hyvissä aikomuksissa. Ei tieteellinenkään teoria ole tieteilijänsä idean, tai varsinkaan hypoteesin, ilmaus. Teoria on täytenä ja perusteltuna olemassa nimenomaan kirjattuna teoriana, ei kirjoittajansa aikeina, mielikuvina ja vakaumuksena. Taide on ehkä tiedettä tai puusepäntyötä subjektiivisempaa toimintaa, mutta teokset ovat silti itsenäisiä, emästään irti.

Teoksen itsenäisyys tekijäänsä nähden korostuu, kun muistamme, että teoksissa on taiteilijan tahallisten ja tahattomien ideoiden lisäksi myös paljon muuta ainesta, ulkomaailmasta ja kontekstista tarttunutta. Jos teos sitten tuntuu rikkaammalta kuin tekijän oheislörpötys, eikö ole mielekästä ajatella teoksella olevan oma vakaumus, joka on jalostunut taiteilijan eetoksesta, ehkä sille enää vain etäistä sukua?

Taiteen äärellä kannattaa keskittyä itse teokseen, mitä se sanoo ja miten se puhuttelee tai on puhuttelematta katsojaa. Väitteeni ei ole moraalinen, en yritä väittää mikä on oikea tai oikeudenmukainen tapa lähestyä teosta, kriitikolle ja katsojalle. Väitteeni on pragmaattinen. Taideteokset ovat antoisimmillaan, kun niitä kohdellaan kuten ihmisyksilöitäkin kohdellaan: ei vanhempiensa mielenilmauksina, eikä myöskään ympäröivän kulttuurin ja kontekstin tuottamina satunnaisten merkitysten väliaikaisina kasautumina, vaan puoliautonomisina subjekteina, joilla on omaa sanottavaa.

TAIDE KONTEKSTINSA ORJANA
(taidekritiikin vitsaukset, osa 2)

On tietenkin myös intentioharhasta vapautunutta taiteentutkimusta ja -kritiikkiä. Se hylkää taiteilijan teoksensa ylimpänä auktoriteettina ja on ylipäätään muutenkin aidosti kiinnostuneempi teoksesta kuin taiteilijasta.

Joskus näin tervehtynyt kritiikki sairastuu uudestaan retkahtamalla toiseen äärimmäisyyteen, katsomaan taideteosta vain historiallisen kontekstinsa tahdottomana ilmauksena. Silloinkin virhe on päähuomion siirtymisessä pois teoksesta. Kontekstin lumoama tutkija kysyy teokselta, ”Miksi sinusta tuli tuollainen?”, mutta ei anna teoksen vastata, vaan sulkee sen näytteenä pulloon ja selittää sen sitten itse, aihetodisteilla, ajan hengen determinoimaksi oman kontekstinsa ilmaukseksi. Tämän selittämisen kaava sanoo: ”Tämä teos syntyi, koska silloisessa historiallisessa tilanteessa olivat vallalla nämä ideat ja asenteet. Tämä teos syntyi myös siksi, että silloisessa tilanteessa nämä ja nuo tahot halusivat juuri tätä taidetta välineekseen näissä ja noissa aatteellisissa ja kaupallisissa pyrinnöissään.”

Tämä on taideteoksen näkemistä vain tulosteena ja välineenä. Aatteen tulosteena, jonka taidehistorian apparaatti printtaa. Hyödyntavoittelun väli-

neenä, jonka ominaisuudet ovat tyhjentäväsi selitettävissä hyödyntavoittelijan päämäärillä. Tämä on taiteen latistamista, sen eloisuuden kiistämistä.

Taideteoksia kontekstinsa orjina kohteleva taiteentutkimus ja luenta paljastaa usein pätevästi taideteoksiin liittyviä ulkotaiteellisia ilmiöitä, esimerkiksi sen, miksi tiettynä aikana ja tietynlaisissa olosuhteissa suosittiin ja rahoitettiin tietynlaista taidetta. Se voi jopa paljastaa, miksi taideteos tehtiin. On kiinnostavaa saada näkyville taideteoksen tekijän ja rahoittajan motiivit – mutta jälleen olisi aivan eri asia kohdata se, mitä itse teos sanoo.

Puntaroidessamme kontekstikeskeisen tulkinnan käyttöarvoa paljastuu samalla käyttöjen moninaisuus. Tutkijan tärkein päämäärä on usein selvittää historiallisia syy- ja seuraussuhteita. Hän ei etsi taideteoksesta ylivertaista kokemusta vaan käyttää sitä historiankirjoituksen apuvälineenä. Hän on kuin etsivä, joka selvittää rikoksen tekijän ja hänen motiivinsa – tai kuin sukutaulun rakentaja, joka asettelee taiteilijat, teokset ja tyylisuunnat kuin pikkulinnut siististi omille oksilleen taidehistoriaan. Sekä etsivä että sukupuun pystyttäjä jättävät teon ja teoksen arvottamisen syrjään. Jos he arvottavat, he arvottavat yleensä vain ”vaikutusvaltaisuuden” perusteella: taideteos (suvun patriarkka) on ”keskeinen” tai ”tärkeä”, jos se on vaikuttanut moniin muihin teoksiin ja taidehistorian kulkuun.

Taiteilijan ja yleisön tärkein päämäärä on usein aivan eri kuin tutkijan. Taiteilija ja yleisö haluavat teokselta elämää suurempia kokemuksia tai pelkkää järkeilyä suurempaa viisautta. Silloin kun myös kritiikki ja tutkimus pyrkivät tähän, on senkin järkevää suhtautua taideteokseen kuin elävään itsenäiseen olioon. Taideteos ei tietenkään ole biologisesti elävä olio, mutta merkitysten ja potentiaalisten kokemusten tihentymänä se on elävä. Se on rikkaimmillaan silloin, kun lähestymme sitä kuin elävää subjektia, jolla on oma tahto.

TAITOLUISTELUKRITIIKKI
(taidekritiikin vitsaukset, osa 3)

Kritiikki ei aina tunnista taideteoksia maailmankatsomuksen olomuodoiksi. Silloin taidekritiikki kuulostaa taitoluistelukritiikiltä, jossa sisällöstä ei puhuta, kuvaillaan vain teosta sellaisilla määreillä kuten tyylikäs, mauton, mukaansatempaava tai hajanainen ja lasketaan sen jälkeen onnistuneiden nelostulppien ja kolmoisaxeleiden lukumäärä.

Tämä yhdistelmä tunteilua ja formalistista retoriikkaa on taidekritiikissä tavallinen – ehkä se on jopa taidekritiikin tavallisin lajityyppi. Kritiikissä voidaan sanoa, että ”teoksen alkuosa on jäntevä ja värikylläinen mutta keskiosassa on löysyyttä ja hajanaisuutta, joka verottaa kokonaistunnelmaa”, ikään kuin tuollainen puhe jotenkin avaisi teosta tai olisi mielekäs tapa perustella arvolausuma.

Taitoluistelukriitikko suhtautuu olemassa oleviin makutottumuksiin kuin luonnon lakeihin – joskus hän käyttää jopa termiä ”hyvä maku” ihan vakavissaan. Koska hän luulee näitä väliaikaisia konventioita joko pysyviksi ja myötäsyntyisiksi tai ajan hengen sanelemiksi hän ei pidä niiden analysointia tarpeellisena. Hänelle kysymys, ”Miksi tuota sanotaan kauniiksi?” on käsittämätön, koska hänestä ”Kauneus vain on.”

Taitoluistelukritiikki on erityisen tavallinen tyylilaji kirjoitettaessa klassisesta musiikista. Silloin se usein yhdistyy vankkumattomaan luottamukseen formalistista estetiikkaa kohtaan. Formalismeja on monenlaisia, mutta niille on yhteistä uskomus, jonka mukaan sopusuhtaiset muoto-, rytmi- ja värisuhteet sinällään tuottavat mielihyvää. Yleensä formalismi pitää teoksen rakenteen johdonmukaisuutta ja siitä juontuvaa koherenssia itseisarvona. Johdonmukaisuuden ohella itseisarvoksi nostamaansa ”sopusuhtaisuutta” formalismi ei tietenkään pysty määrittelemään. Sekin ”vain on”.

Taidekritiikin lajeista formalistinen kritiikki on ehkä kuurosokeinta kaikista. Se on kritiikkiä, joka ei avaa teoksia lainkaan, korkeintaan näyttää niiden matemaattisen struktuurin. Se on kritiikkiä, joka ei myöskään paljasta mitään teosten ja maailman välisestä suhteesta, eikä itse maailmasta varsinkaan – paitsi tahattomasti.

LOKEROINTIIN TYYTYMINEN
(taidekritiikin vitsaukset, osa 4)

Huonokin taidekritiikki auttaa yleisöä, jos yleisö on lukenut saman kriitikon tekstejä pitkään. Silloin lukija yksinkertaisesti on oppinut aiemmista kritiikeistä ja niitten kohteista koodin, jonka perusteella hän tietää, mihin sävyyn kriitikko minkäkin tyyppisistä teoksista kirjoittaa. Näin toteutuu taidekritiikin lajitteleva funktio.

Kriitikko plaraa yleisön puolesta suuren määrän taidetta ja lokeroi sen karkeasti, jotta yleisö tunnistaisi helpommin omiin mielilajeihinsa kuuluvat teokset. Tätä kritiikin lajittelufunktiota ei pidä väheksyä, mutta samalla on sanottava, että se ei riitä, se ei auta yleisöä ymmärtämään teoksia eikä lähestymään sellaisia teoksia, joiden tyyppisistä se ei jo valmiiksi pidä.

Lokerointiin tyytyvä kritiikki on tyypillistä postmodernille ajalle. Kun kriitikot eivät enää luule edustavansa horjumatonta auktoriteettia ja olevansa absoluuttisen taidehierarkian asiantuntijoita, monien heistä on vaikea enää uskaltaa lainkaan arvottaa taidetta. Taiteesta on heillekin tullut vain makuasia: oma arvostelma on vain oma arvostelma eikä muiden (maku)arvostelmia saa loukata.

LÄHILUVUN PUUTTUMINEN
(taidekritiikin vitsaukset, osa 5)

Lähiluvun puuttuminen tekee taidekritiikistä hedelmätöntä.

Suuri osa taidekritiikistä on yleistyksiä yleistysten perään. (Kuten edellinen lauseeni.) Taiteilija ja hänen tuotantonsa pelkistetään yhdeksi klimpiksi, josta sanotaan jotain ympäripyöreää. Taiteen tärkeimpiä ominaisuuksia on kuitenkin partikulaarisuus: jokainen teos sanoo oman erityisen asiansa ja omalla erityisellä tyylillään. Jos tämä unohtuu, tulee teoksista näytepaloja ja maistiaisia, ja tekijän persoonasta, hänen koko tuotannostaan tai jopa siitä koulukunnasta, johon ne luetaan, se varsinainen kokonaistaideteos.

Kun tekijä ja hänen kaikki teoksensa tai kokonainen taidesuuntaus, vaikkapa impressionismi maalaustaiteessa, pakotetaan yhdeksi möykyksi, jää jäljelle enää vain niin monen keskiarvon ja matalimman yhteisen nimittäjän summana syntyvä likiarvo, ettei siitä usein enää ole kunnollista sanottavaa. Tämä puhetapa tekee myös taideteosten ohittamisen helpoksi. Kun lähiluvun merkitys unohtuu, ihminen voi kävellä **Paul Gauguinin** (1846–1903) maalauksen ohi sanoen: ”Minä olen nähnyt näitä jo liikaa, tiedän kyllä mistä Gauguinin taiteessa on kysymys.”

Jotkut kriitikot ja tutkijat pitävät teoskeskeistä taideihannettani virheenä. He näkevät, että taide ei ole pelkästään, eikä edes pääasiassa taideteoksissa, vaan yleisön kokemuksissa tai että taide on koko se sosiaalisen toiminnan kenttä, jossa tekijöillä, kriitikoilla, yleisöllä, kontekstilla ja teoksilla on tasa-arvoiset roolit. Myönnän auliisti, että tämä sosiologiapainotteinen näkökulma on pätevä joitakin taiteentutkimuksen päämääriä ajatellen, kuten kontekstikeskeisyyskin. Sekä sosiologiapainotteisen että kontekstikeskeisen tutkimusotteen näen välttämättöminä, mutta vasta alustavina luennan kaarroksina, joilla lähestytään itse teosta, kuin kissa kuumaa puuroa.

Olen taiteilija, mutta se ei ole ainoa syy, jonka vuoksi koen taiteen sijaitsevan pääasiallisesti taideteoksissa. Mikään **Ludwig van Beethovenin** (1770–1827) pianosonaateista kirjoitettu teksti ei voi olla yhtä ravisuttava kokemus kuin noiden sonaattien kuuntelu. Nyt joku sanoo, että niinpä, puhut nimenomaan kokemuksen korvaamattomuudesta, johon nähden partituuri ja sen soiva versio ovat materiaalia, kokemuksen ponnahduslauta. Vastaan tähän, että kokemukset eivät ole jaettavissa, mutta **Emil Gilelsin** (1916–1985) soittamat versiot näistä sonaateista ovat. Siksi on mielekästä sanoa, että herra Ludwigin pianosonaattitaide sijaitsee enimmäkseen partituureissa ja CD-levyissä, se on niissä verrattomana potentiaalina, jonka kuulija voi näihin teoksiin perehtymällä löytää.

AJAN SIIVILÄ
(taidekritiikin vitsaukset, osa 6)

Joidenkin kriitikoiden ihanne on kirjoittaa neutraalisti ja jättää lopullinen arviointi yleisölle tai taidehistorialle, joka ”ajan siivilällä” erottelee jyvät akanoista. Tässä ajatuksessa on kolme ajatusvirhettä.

Ensinnäkin, taideteosta ei voi neutraalisti tulkita, eikä arvioida. Ei ole olemassa mitään erillistä ”tekniikan” tai ”ammattitaidon” sfääriä, jonka voisi erottaa teoksen sisällöstä ja jota voisi myös mielekkäästi erikseen arvioida. Tämä on periaatteessa yleisesti hyväksytty fakta, mutta silti käytännössä koko ajan kirjoitetaan kritiikkiä, jossa sanotaan vaikkapa: ”En nyt halua puuttua näiden maalausten aatteelliseen sisältöön, huomautan vain, että taiteilijan sivellintyöskentely on melkoisen kömpelöä, että ihan vain visuaalisella tasolla nämä ovat heppoista työtä.”

Kriitikko ei voi myöskään neutraalisti sijoittaa teosta traditioon. Hän voi ehkä arvioida missä määrin teos pysyy idiomissaan ja kuinka se siitä poikkeaa ja mihin suuntaan, mutta heti kun hän arvioi tämän idiomissa pysymisen tai siitä poikkeamisen jollain arvolausumalla, hän ottaa ideologista kantaa. Jos kriitikko yrittää pitää omat tuntemuksensa ja tulkintansa piilossa tai taka-alalla, hän joko saa sanotuksi vain ulkokohtaisuuksia, tai sitten hän antaa harhaanjohtavan vaikutelman, että hänen varovainen ja vaivihkainen esityksensä on arvoneutraali, siis objektiivinen. Juuri tällä tavalla säikky kritiikki on ehdottominta, sillä sen neutraali valeasu estää monien erilaisten tulkintojen mahdollisuuksia näkymästä.

Toiseksi, taiteessa ei ole mitään lopullista arviota ja tulkintaa. Ristisanatehtävät ovat eri asia. Yleisö ei sano teoksesta ”viimeistä sanaa”. Se sanoo, tai paremminkin kokee, vain kulloisenkin vaikutelmansa.

Kolmanneksi, ajan siivilään ei voi luottaa, eikä sille tarvitse alistua. Taidehistoriassa teokset saattavat unohtua sadoiksi vuosiksi, sitten ne voivat yllättäen taas pulpahtaa esille, kun joku löytää ne ja osoittaa uudessa tilanteessa relevanteiksi. Tämä relevanttius ei kuitenkaan ole ei-ideologista, eikä välttämättä pysyvää. Kaikkia teoksia, joilla kulloisessakin tilanteessa saattaisi olla hieno potentiaali, ei sitä paitsi löydetä. Vain harvoille löytyy ”manageri” joka raivaa niille taas tien parrasvaloihin varaston hämärästä. Taidehistoriakaan ei siis anna teoksista lopullista tuomiota, sillä historia ei pääty.

”KAIKKI TULKINNAT OVAT YHTÄ HYVIÄ”
(taidekritiikin vitsaukset, osa 7)

Huonoin taidekritiikki lähtee siitä, että kaikki tulkinnat ovat samanarvoisia, korkeintaan jotkut hieman nokkelampia kuin toiset. Silloin kritiikki horjuu skitsofreenisesti äärisubjektivismin (”...tämä nyt on vain minun tulkintani,

sinun tulkintasi on ihan yhtä hyvä...") ja objektivismin ("...en puutu nyt makuasioihin, mutta mitä tulee taiteilijan ammattitaitoon ja näiden teosten visuaaliseen toimivuuteen sinänsä...") välillä – valehtelee siis kahdella kielellä samaan aikaan.

Toisin kuin edellä listaamani kuusi muuta taidekritiikin vitsausta, tämä asenne on yhtä usein taiteilijan ja yleisön kuin kriitikon moka. Myös monet taiteilijat sanovat: "En halua ohjata katsojaa mihinkään tiettyyn tulkintaan. Jokainen saa tulkita näitä teoksia omalla tavallaan. Kaikki tulkinnat ovat yhtä hyviä."

Amos Andersonin taidemuseossa Helsingissä oli vuonna 1999, Suomen taidemaalariliiton 70-vuotisjuhlanäyttelyn yhteydessä, paneelikeskustelu, jossa puhuin minäkin, muun muassa tästä aiheesta, tulkintavapaudesta. Mukana oli myös taidemaalari, Tukholman kuninkaallisen taidekorkeakoulun professori **Mari Rantanen** (1956–), joka korosti, kuinka hänestä on *fakta*, että kaikki tulkinnat hänen teoksistaan ovat yhtä hyviä. Lempeä keskinäinen kinamme jäi lähtemättömästi mieleeni, vaikka tilaisuus muuten oli tavanomaisen yhdentekevä. Muistan keskustelun hyvin, sillä ymmärsin sen aikana harvinaisen konkreettisesti kuinka eri käsityksiä taiteen funktiosta, toimintatavasta ja merkityksestä taiteilijoilla on.

Jokaisella katsojalla on kyky ja oikeus tulkita kohtaamiaan teoksia kuten haluaa. Tämä on yleisesti hyväksytty lähtökohta, jonka sekä taiteilijat, kriitikot että yleisö ovat oppineet hyväksymään. Joissakin yhteiskunnissa tätä vapaata tulkitsemisoikeutta ei ole annettu, väärästä tulkinnasta on voinut saada raippoja tai menettää nuppinsa. Mahdollisuus tulkita taideteoksia kuten haluaa on kuitenkin luovuttamaton. Vaikka yhteisö tai tekijä itse kuinka pyrkisi julistamaan yhden tulkinnan oikeaksi tai ainoaksi mahdolliseksi, ei yksilön mahdollisuutta nähdä ja tuntea teos omalla tavallaan voi tuhota – tuon tulkinnan lausumista ääneen voi toki kontrolloida, mutta se on eri asia.

Oikeudesta tulkita teoksia miten haluaa, ei kuitenkaan seuraa, että kaikki tulkinnat olisivat yhtä hyviä. Otan esimerkin. Maalaukseni roikkuu museon seinällä ja kolme erilaista katsojaa tulee kukin vuorollaan sitä katsomaan.

Ensimmäinen katsoja sanoo näyttelyvahdille, maalaustani tutkailtuaan:

> *Ihan kiva, tosi rempseät värit ja paljon kivoja mustan huumorin sävytämiä yksityiskohtia! Kyllä mä tän voisin laittaa olohuoneen seinälle, mutta se on liian iso ja kallis, sitä paitsi mä luulen että kyllästyisin tohon aika pian, ehkä kuukaudessa. Ja on se vähän liian rauhaton. Mukava silti näin museossa nähdä jotain tälleen piristävää. Kiitos tästä.*

Tulee toinen katsoja, istuu ja katsoo pitkään. Lähettää minulle viikon päästä sähköpostia:

...olen järkyttynyt teoksestasi GLOBALISAATIO. Se muutti elämäni. Sitä katsoessani tunsin, että minun on vihdoin pakko tehdä jotain, että kehtaisin katsoa peiliin. Otin eilen siitä paskafirmasta loparit. Laitoin hakupaperit menemään tänään toisaalle: pyrin hätäaputyöläiseksi Afrikkaan. Mullahan on alunperin lääkärin koulutus...

Kolmaskin katsoja innostuu taulustani ja hihittelee sen äärellä pitkään. Hän ei ota minuun yhteyttä, mutta kirjoittaa keskustelupalstalle internettiin:

...ja sit siellä oli maalaus, joka oli ihan vitun tyly. Se näytti kuinka maailma toimii, kerrankin joku sanoo kuinka asiat on, vaikkei kaikki tykkää. Siin näky kuinka laiskat ja tietämättömät neekerit elää, ja kuinka niitten on käytävät läpi sama paska ku meidänki oli, mentävä raakaan tehdastyöhön ku englantilainen duunariköyhälistö 1800-luvulla – jos nimittäin aikovat joskus kiivetä hyvinvointiyhteiskuntaan. Mitään ei saa ilmaiseksi, eikä kukaan luvannut, että maailma ois reilu...

Olen saanut nämä palautteet, luennat, teoksesta nimeltään *Näkyvä pimeys* (1988–2001). Poimimani kommentit ovat sikäli samaa lajia keskenään, että ne ovat kaikki myönteisiä, teoksestani innostuneita. Mutta ovatko nämä kaikki kolme tulkintaa ja kokemusta ”yhtä hyviä”? Millä kriteereillä mitattuna?

Ensimmäinen luenta, se jossa teokseni on ”ihan kiva” ja sopisi olohuoneen tapetiksi yhden kuukauden ajaksi, on se, joka saa teoksestani lypsettyä vähiten intensiivisen kokemuksen. Luennat kaksi ja kolme ovat paljon enemmän sydän syrjällään, niille teos on siis paljon antoisampi. Jos vertailemme luentojen henkilökohtaisia ja yhteisöllisiä vaikutuksia, ei löydy yhtään näkökulmaa, josta käsin katsottuna nämä luennat olisivat yhtä hyviä. Eri tulkintojen vaikutus tulkitsijan elämänlaatuun, elämän suuntaan ja moraaliin on radikaalisti erilainen. On myös ilmeistä, että tulkinnat kaksi ja kolme ovat yhteisön kannalta vaikutuksiltaan erilaisia, ne ovat oikeastaan toistensa vastakohdat. Oli maailmankatsomuksemme mikä tahansa, molemmat tulkinnat eivät voi olla yhteisön kannalta yhtä hyviä, sillä ne muuttavat yksilön elämänasennetta ja käytöstä vastakkaisiin suuntiin.

Löytyy kuitenkin yksi näkökulma, josta katsoen kaikki kolme edellä mainittua tulkintaa ovat täsmälleen yhtä hyviä. Se on taidemuseon lippukassan – tai paremminkin taloushallinnon – näkökulma. Kaikki kolme kävijää maksoivat samanhintaisen pääsylipun. Kaikki kolme kävijää pitivät näkemästään, tulevat siis luultavasti uudestaan. Edes se, että ensimmäinen kävijä piti teostani ajanvietteenä ja viihteenä ja jälkimmäiset elämäntapaansa järkyttävänä muutosvoimana, ei luo tilinpidon näkökulmasta laatueroa näiden tulkintojen välille, sillä kepeän ajanvietteen tai elämäntapaa järkyttävien kokemusten hakeminen ovat kumpikin yhtä mahdollisia taidemuseossa käy-

misen motiiveja. Ja koska syvää järkytystä hakevalta peritään sama lipunhinta kuin hetken mielihyvää hakevalta, ei sillä, että edellisen kokemus on intensiivisempi, ole museon talouden kannalta merkitystä.

Kaikki tulkinnat eivät ole yhtä hyviä. Taiteen tulkinta on vapaata, aktiivista luentaa, mutta se ei ole makuasia. Siinä ei ole kyse siitä, että joku nyt vain tykkää ruskeista maalauksista ja toinen turkoosinvärisistä. Taide on itsenäinen, jopa autonominen ja erillinen toimialansa, mutta se ei ole irrallaan muusta elämästä ja yhteiskunnasta. Esteettinen arvostelma on aina myös eettinen arvostelma ja sekä arvostelijan että yhteisön elämänlaatuun vaikuttava valinta.

HENKILÖKOHTAINEN PALAUTE

Kirjoitin edellä pitkään taidekritiikistä. Näkökulmani siihen oli lähinnä taiteilijan. Vaikka kriitikon kommentteja taideteoksista kuunnellaan poikkeuksellisella vakavuudella, taideteoksia ei kuitenkaan tehdä kriitikoita varten. Jos taideteoksia ylipäätään tehdään taiteilijan ja taideteoksen itsensä lisäksi jotakuta varten, on tuo joku tietenkin se anonyymi yksilö, useimmiten mykäksi ja tuntemattomaksi jäävä yleisön jäsen, jonka taidekokemuksesta taiteilija harvoin saa tietää mitään.

Joskus anonyymi yksilö kuitenkin ottaa taiteilijaan yhteyttä. Tämä privaattipalaute saattaa olla taiteilijalle julkisia kritiikkejä kiinnostavampaa.

Olen saanut paljon tappouhkauksia, sekä minuun että tyttäreeni kohdistuvia. Vielä enemmän olen saanut kiitosta, joka sekin menee joskus kutkuttaviin äärimmäisyyksiin. Olen saanut tuntemattomalta rakkauskirjeitä, joiden oheismateriaalina on hajuvesipullollinen verta. Tämä suoraviivainen viha- ja rakkausposti ei ehkä ole älyllisesti ravitsevaa, se ei tuota oivalluksia, mutta imartelee lapsellista sieluani silti.

Yksittäisten yleisön jäsenten tunteenpurkaukset naamatusten tai kirjeitse suoraan taiteilijalle voivat mairitella taiteilijan egoa, mutta ne eivät voi olla taiteen tekemisen syy. Ne ovat bonus, joka piristää taiteilijaa kuin kuppi kahvia – tai tympäisee kuin krapula. Taiteilijat vitsailevat, miten bändikiertueella, runoilijan lausuntakierroksella ja taidemaalarin näyttelykiertueella hienoa on joka kaupungista irtoava kiva vieras pillu tai sen vastakappale. Miksi kukaan kuitenkaan viitsisi ryhtyä taiteilijaksi ja punnertaa tuskaisesti teoksiaan vain saadakseen vuosien päästä jotain, mitä tavallinen ihminen saa heti, menemällä pubiin ja lässyttämällä tuntemattomille niitä näitä?

Taiteilija voi tietenkin saada myös älyllistä, runollista tai analyyttisyyteen pyrkivää henkilökohtaista palautetta. Se voi ruokkia taiteilijan työtä ja sielua. Parhaimmillaan analyyttisesti pohtiva henkilökohtainen palaute on yhtä oivaltavaa ja kriittistä kuin hyvä tutkimusteksti. Parhaimmillaan uskaliaasti avautuva tai runollisesti tilittävä henkilökohtainen palaute ventovieraalta on

taiteilijalle yhtä ravitsevaa kuin hyvän ystävän syventyneet kommentit taiteilijan teoksista. Nämäkään palautteet eivät silti ole olennainen taiteentekemisen syy. Ne ovat lahja.

TAIDE ON VÄLITTÖMÄN KOMMUNIKAATION VASTAKOHTA

Taiteilija saattaa joskus saada yleisöpalautetta kirjeinä, mutta on myös palautetta, jonka taiteilija saa teoksen esittämishetkellä, aistii rampin yli näyttämölle. Usein sekä taiteilija että yleisö mystifioivat tätä suoraa vuorovaikutusta yleisön ja taiteilijan kesken. Myytti suorasta yleisökontaktista jonakin taiteellisesti, älyllisesti ja suorastaan spirituaalisesti ainutlaatuisen aitona ja palkitsevana voi edelleen hyvin. Erityisesti esittävät taiteilijat, teatteriväki ja tanssitaiteilijat, jaksavat hehkuttaa yleisön ja taiteilijan maagisesta vuorovaikutuksesta. Tämä vuorovaikutus saattaa kuitenkin olla harha.

Mitä taiteilija muka voi päätellä yleisön tirskahdusten määrästä, kohahdusten ja haukotusten tiheydestä esityksen aikana? Mitä taiteilija muka voi päätellä aplodien kestosta tai nimikirjoitusten pyytäjien soperruksista? Ne ovat vuorovaikutuksen muotoina yhtä hienovaraisia ja monisyisiä kuin ylös- tai alaspäin käännetty peukalo. Monet taiteilijat myöntävät nämä yleisöreaktion muodot karkeiksi ja alkeellisiksi, mutta väittävät samaan hengenvetoon, että on muutakin, jotakin jonka ”vain aistii”, joka ”huokuu” yleisöstä näyttämölle. Uskottavampaa lienee kuitenkin, että nämä vaikutelmat, joita taiteilija luulee lähes telepaattisiksi yhteydenotoiksi, ovat vain hänen omia kuvitelmiaan.

Luulen, että esittävissä taiteissa ”elävän ainutkertaisen” esityksen viehätys on oikeasti peräisin jostain muusta kuin vuorovaikutuksesta. Mistä? Havaitsen viisi syytä: hyvä resoluutio, yleisön oma yhdessäolon rituaali, yleisön ja taiteilijan välinen yhdessäolon rituaali, ainutkertaisuuden aura ja elävän esityksen kyky pakottaa yleisö keskittymään.

1. **Hyvä resoluutio**

   Elävässä esityksessä voi olla hienoa hyvä näkyvyys ja kuuluvuus. Teatterissa ja konsertissa näkee ja kuulee usein enemmän kuin näkisi ja kuulisi, jos nauttisi saman teoksen tallenteena televisiosta tai kotistereoista. Tämä etu on usein todellinen esimerkiksi pienen katsomon tanssi- ja teatteriesityksissä. Suurilla näyttämöillä tämä hyvän näkyvyyden ja kuuluvuuden etu – ”hyvän resoluution” hienous – sen sijaan menetetään: yleisön enemmistö näkee esiintyjän etäältä kuin lintubongari tipun. Elävä musiikki pärjää ääniteversiolleen kaikkein huonoimmin. Harvoissa konserttisaleissa ja -tilanteissa akustiikka ja mahdollinen äänentoisto ovat yhtä hyviä kuin levyltä kaiuttimista tai kuulokkeista kuunneltuna.

2. **Yleisön oma yhdessäolon rituaali**
Taiteen elävä esitystilanne sinällään on usein yleisölle itse teosta tärkeämpi. Rock- ja tanssiklubilla monille olennaisinta on hikisessä yleisömassassa vellominen. Esiintyvä artisti taiteineen on silloin vain pohjustus tätä varsinaista aktia varten – aivan kuten elokuvateatterissa näytettävä elokuva saattaa olla vain tausta tai veruke kuhertelulle katsomossa. Nämä voivat olla hienoja asioita, mutta niissä ei ole kyse taiteilijan ja yleisön välisestä vuorovaikutuksesta.

3. **Taiteilijan ja yleisön yhdessäolon rituaali**
Elävä esitystaide voi tuntua hienolta myös, koska se on sekä yleisöä että esiintyvää taiteilijaa imarteleva yhdessäolorituaali. Yleisö nauttii siitä, että taiteilija esiintyy tänään juuri ja vain ja ainoastaan heille, läsnäolijoille, ja taiteilija nauttii siitä, että läsnä oleva yleisö on tullut paikalle juuri hänen vuokseen ja keskittää huomionsa juuri häneen. Esiintyjät ovat yleensä poikkeuksellisen narsistisia, mitä ei tietenkään tarvitse pitää vikana. Se on vain ominaisuus. Olen itsekin huomannut olevani narsistisimmillani silloin kun näyttelen teatterissa.

4. **Ainutkertaisuuden aura**
Elävä esitystaide voi tuntua hienolta, koska elävä esitys on *periaatteessa* ainutkertainen, sitä ei voi toistaa täsmälleen samanlaisena. Siksi sille voi kuvitella erityistä harvinaisuusarvoa. Esitystä, jonka tänään käyn katsomassa eivät koe ketkään muut kuin ne 50 ihmistä, jotka ovat kanssani katsomossa. Jos pystyn kokemaan esityksen unohtumattomana, on minulla jotain mitä kenelläkään muulla ei ole, ja jota muut eivät voi edes saada – "You had to be there".

5. **Elävä esitys auttaa keskittymään**
Elävä esitys voi auttaa yleisöä keskittymään taideteokseen. Kun kuulija on maksanut kalliin lipun, nähnyt vaivaa raahautumalla konserttisaliin ja tietää, että tästä investoinnista voi lypsää mielihyvää tai viisautta vain seuraavan kahden tunnin ajan, hän on motivoitunut syventymään. Jos saman esiintyjän konserttitallenne samasta repertuaarista on kuulijalla kotona levyhyllyssä, se vartoo siellä nöyrästi aina – ja juuri siksi monen kuulijan on vaikea malttaa syventyä siihen.

Näistä viidestä elävän esityksen viehätyksen syystä voi olla montaa mieltä. Joitakin niistä voi pitää itsepetoksen muotoina, joitakin ylistää yhteisöllisyyden kukkasina. Tässä yhteydessä totean vain, että yksikään näistä elävän esityksen viehätyksistä ei edellytä taiteilijan ja yleisön todellista vuorovaikutusta: mielipiteiden, kokemusten ja näkemysten vaihtoa. Tietenkin huomioni

koskevat lähinnä länsimaista taidekulttuuria ja sen nykytilaa. Toisenlaistakin on, edelleen, toisaalla. Sitä voi mennä kokemaan – tai ainakin katsomaan sivusta – vaikkapa länsiafrikkalaisissa voodoorituaaleissa, joissa jako esiintyjiin ja yleisöön saattaa kokonaan hävitä. Voodoorituaaleja voi arvostaa taiteena, mutta silti niiden omastamme poikkeavaa yhteisöllisyyttä ei ole pakko ihailla kateellisena – riittää, että tunnustaa toisenlaisetkin taidekäytännöt mahdollisiksi, yhtä hyviksi.

Kuvataiteessa ja kirjallisuudessa myytti taiteesta suorana ja vastavuoroisena kommunikaationa yleisön ja taiteilijan kesken ei ole yhtä pinttynyt kuin näyttämötaiteissa. Taidemaalari ei edes tapaa yleisöään, paitsi sen vähemmistön, joka hilluu avajaisissa. Avajaisvieraat, lehtikritiikki, satunnaiset vieraskirjakommentit ja gallerian tai museon kävijämäärätilasto eivät kerro paljoakaan siitä, miten yleisö on kokenut teokset ja mitä sisältöjä niihin lukenut.

Taide ei ole ensisijaisesti kommunikaatiota. Taiteilija voi tietää vain vähän niistä yleisön kokemuksista ja ajatuksista, joita hänen teoksensa aiheuttaa. Yleisö voi tietää vain vähän siitä, mitä taiteilija teoksellaan halusi joko tahallaan tai tiedostamattaan sanoa.

Jotkut luulevat, että taideteos menee jotenkin "suoraan asiaan", verrattuna esimerkiksi tieteelliseen tekstiin. Suorasanaiseen viestiin verrattuna taideteos on kuitenkin vielä epäsuorempi, vielä välillisempi ja taatusti epätarkempi – taideteosten avoimuus monille luentatavoille todistaa tämän.

Suoran kommunikaation sijaan taiteen tekeminen on pyrkimystä etäisyyden ottamiseen, moninäkökulmaisuuteen ja sitä kautta kokonaisvaltaisuuteen. Jos tuohon kokonaisvaltaisuuteen yltää, voi ehkä taas puhua eräänlaisesta tarkkuudesta. Olemassaolonkokemuksemme joka tapauksessa on jakamaton vyyhti samanaikaisia, erillisiä ulottuvuuksia, joten korostaessaan kokonaisvaltaisuudellaan tätä olemassaolon täyteyttä taideteos ehkä pysyy tiukkaa asiatekstiä tarkemmin rehellisenä kokemisen tavallemme. Asiateksti pyrkii ottamaan rajallisen, eksaktin näkökulman, josta se lähestyy aihettaan hallitusti. Taide on tästä erikoistumisesta, kokemuksen viipaloinnista kieltäytymistä – hallinnasta luopumista.

Erikoistumisesta pidättäytyminen ei tarkoita, että taide ei voisi sisältää hyvin seikkaperäistä tiedonkeruuta ja pohdintaa, vaan että taideteos ei alista materiaaliaan minkään yksittäisen pääkriteerin tai edes päädiskurssin arvioitavaksi. Kokonaisvaltaisuutensa vuoksi taide on asioiden ja elämän kohtaamistavoista välillisin ja tulkinnanvaraisin.

Taide on välittömän kommunikaation vastakohta. Siinä ei keskustella suoraan kenenkään kanssa. Siinä ei olla vastuussa vastaanottajalle. Siinä työskennellään ilman kiusausta miellyttää silmiin tuijottavaa tai rahanippua heiluttavaa keskustelukumppania. Juuri siksi se saattaa pystyä keskustelua suurempaan syventymiseen ja rehellisyyteen, jopa pyyteettömyyteen. Taideteoksen äärellä ei keskustella taiteilijan, vaan teoksen kanssa.

YLEISÖ ABSTRAKTIONA JA TAIDEHISTORIA YLEISÖNÄ

Jos taidekritiikki ja suoraan yleisöltä tuleva palaute eivät ole taiteilijan kannalta ratkaisevan tärkeitä, keneltä sitten tulevat taiteilijalle tärkeät kommentit? Mitä virkaa yleisöllä taiteilijan kannalta ylipäätään on?

Joskus kriitikolta, tutkijalta tai yleisön jäseneltä tuleva kommentti tai tulkinta rikastuttaa taiteilijan kokemusta omasta teoksestaan. Se on hieno lahja, aina yhtä yllättävä, ja sitä taiteilija kanssaihmiseltä toivoo. Se on isompi lahja kuin sanoilla tai sukuelimillä tapahtuva imartelu. Nämä vuorovaikutteisen oivalluksen pilkahdukset ovat kuitenkin taiteessakin poikkeuksia.

Taiteilijan varsinainen keskustelukumppani, yleisö, on taidehistoria. Taidehistoria, jotkut teokset ja taiteilijat siellä, ovat *puhutelleet* taiteilijaa, usein myös innoittaneet taiteilijaa omaan taiteiluun, ammatinvalinnasta lähtien. Tehtyään sitten omia teoksiaan taiteilija haluaa *jakaa* teoksensa, heittää ne samaan taidehistorian pataan, mistä on itse ryystänyt hyvällä halulla.

Toivon, että teokseni koskettaisivat jotakuta yhtä voimakkaasti kuin **Miles Davis**in (1926–1991) ja Otto Dixin taide on koskettanut minua. Jos Miles ja Dix vielä eläisivät, minun ei tarvitsisi lähestyä heitä fanikirjeellä kertoakseni, että juuri minä olen heidän teoksistaan vaikuttunut. Minun ei myöskään tarvitse kulkea ympäri maailmaa kaapimassa esiin oman yleisöni vaikuttuneita jäseniä. En seisoskele museon tuulikaapissa tivaamassa näyttelystäni poistuvilta, että: ”Miltäs nyt tuntuu, tuntuuko missään?” Tiedän *mahdolliseksi*, että joku saattaa innostua teoksistani yhtä kiihkeästi kuin olen innostunut jonkun toisen teoksista. Se riittää. Taiteilijalle yleisö on abstraktio.

MIKÄ ON TAITEEN JA VIIHTEEN ERO?

Esittämäni näkemykset taiteen, kritiikin ja yleisön suhteista edellyttävät tietynlaista taidekäsitystä. Jotta edeltävät höpinäni olisivat ymmärrettäviä, on minun määriteltävä, mistä taiteesta puhun. Määrittely alkaa taiteen ja viihteen funktioita pohtimalla.

Mitkä ovat viihteen ja taiteen määritelmät? Jos taide ja viihde ovat periaatteessa aivan eri asioita, täytyy olla mahdollista teorian tasolla perustella tämä ero tarkasti.

Jos puhuisimme ruoasta, viihteen vastine olisi makeiset ja viina. Niistä saa välitöntä mielihyvää, mutta ei ravintoa. Taide olisi ravintoa, ihmiselle hyväksi ja usein myös hyvän makuista. Tämä kuulostaa kieltämättä Forrest Gumpilta, joten yritän jatkaa hieman analyyttisemmin.

Viihteen tehtävä on tuottaa välitöntä mielihyvää ja unohdusta. Arkielämässä kohtaamme koko ajan konkreettisia ongelmia ja valintatilanteita. Niiden takana jonottavat periaatteelliset filosofis-poliittiset kysymykset: ”Miten elää? Miksi elää?” Viihteessä pääsemme hetkeksi pakoon näitä molempia

ongelmalajeja, nautimme unohduksesta. Viihde on pakoa todellisuudesta, eskapismia. Taide sen sijaan on todellisuuden kohtaamista, sen perimmäisiin ongelmiin syventymistä. Siksi taide ja viihde ovat toistensa vastakohtia. Jos pitäydytään näin kategorisissa määritelmissä, taiteen ja viihteen keskinäinen suhde on periaatteessa selvä. Käytännössä niiden suhde on usein monimutkainen sekoitussuhde.

Parhaimmillaan viihteen antama unohdus on unenkaltaista lepoa. Huonoimmillaan viihteen antama unohdus on ryyppäämisen kaltaista ongelmien pakenemista ja torjumista. Joka tapauksessa viihde tuottaa mielihyvää heti ensi puraisulla. Se on kätevää.

Jos taide ja viihde nähdään erillisinä kategorioina ja taide näistä kahdesta parempana, miten taiteen paremmuus perustellaan? Yleensä niin, että taiteen uskotaan antavan enemmän mielihyvää ja lepoa kuin viihde – ja sen lisäksi jotain mitä viihde ei anna lainkaan.

Miten taide voi antaa enemmän mielihyvää kuin viihde? Eikö viihde ole vääjäämättä *miellyttävämpää*, koska se voi unohtaa ikävät asiat tai ainakin leikkiä, että niihin löytyy ylväitä ja helppoja ratkaisuja?

Viihde saattaa kuitenkin olla vaikutukseltaan taidetta laimeampaa, koska aikuinen ei pysty heittäytymään siihen täysin. Viihdettä nauttiessaan ihminen säilyttää haikean tietoisuutensa siitä, että tämä on *vain* fantasiaa. Jos viihde perustuu arkitodellisuuden ja faktojen unohtamiselle, on se tuomittu jäämään puolitiehen, sillä arkea ja faktoja ei lopultakaan pääse karkuun. Siksi viihdettä ei voi kokea yhtä intensiivisenä, yhtä totena, kuin taidetta, joka pyrkii olemassa olevan arkikokemuksen syventämiseen.

Ateistiaikuinen ei innostu enkeleistä ja joulupukista yhtä kiihkeästi kuin uskova lapsi. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että taide olisi ulkokohtaisen realismin vanki. Jos aikuinen kokee enkelit ja joulupukin, ei sadun tarjoamana vaihtoehtona todellisuudelle, vaan vertauskuvallisena esityksenä todellisuuden jostakin puolesta, hän voikin ottaa ne vakavasti. Taiteellisen ja tyyliltään jopa surrealistisen fantasian voi aikuinenkin kokea kiihkeästi, sillä sitä voi pitää vertauskuvallisesti totena esityksenä maailmasta tai sen mahdollisuuksista.

Miten taide voi antaa enemmän lepoa kuin viihde? Jos viihde perustuu arkitodellisuuden ja faktojen *väliaikaiselle* unohtamiselle, on sen tarjoama lepo puolinaista ja hermostunutta, koska viihteestä nauttiva aikuinen ei mene unohdukseen mukaan kokonaan, kyky erottaa fantasia ja todellisuus toisistaan säilyy. Vielä ongelmallisempaa tietenkin on, jos viihde aiheuttaa arkitodellisuuden ja faktojen *pysyvää* unohtamista.

Taide, varsinkaan kriittinen taide, ei yleensä ole tyynnyttävää, eikä levollista. Miten se voisi antaa mielenrauhaa, jos sen pääintressi on pakottaa tekijänsä ja katsojansa kohtaamaan kipeimmät ongelmat?

Joskus taide peräti ratkaisee esille nostamansa kipeän ongelman. Silloin se antaa rauhan. Tavallisempaa kuitenkin on, että taide jättää haavan auki,

kipeät kysymykset vuotamaan ristiriitaisina. Silloinkin se saattaa kuitenkin tuottaa jonkinlaista mielenrauhaa, sitä helpotuksen tunnetta, joka syntyy kun tajuaa kohdanneensa omat ja maailman ongelmat sellaisina kuin ne ovat.

Taiteen ja viihteen ero saattaa olla paitsi kokemuksen intensiivisyydessä, myös kokemuksen määrässä. Nämä ovat käsitteinä epäselviä, mutta määrällä tarkoitan tässä lähinnä monipuolisuutta, rikkautta. Taideteoksen voi toivoa olevan niin monipuolinen, merkitystiheydeltään niin tiheä, että sen tarjoama kokemuspotentiaali on tyhjentymätön. Arkisesti tämä ilmaistaan sanomalla: ”Voi, siitä hienosta teoksesta löytyy aina jotain uutta!” Silloin taideteosta kehutaan kuin hyvin kestävää kenkäparia. Koska yhteiskuntamme tuotantokyky on kuitenkin niin suuri, että voimme ostaa enemmän kenkiä kuin ehdimme kuluttaa puhki, ei taideteoksen pitkäikäisyys ja kestävyys ole enää automaattisesti erityisen kehumisen aihe.

Silti myös populaarikulttuurissa, kulutuskulttuurissa, teoksen kestävyys tai ”ajattomuus” on ihailtu ominaisuus. Eräs syy tähän ihailuun on yksinkertaisesti taloudellinen: **Beatles**ien (1960–1970) levyjä voidaan myydä yhä uusille sukupolville.

Teoksen ajattomuutta ihaillaan myös siksi, että toivotaan niiden teosten, jotka kestävät aikaa, kestävän aikaa juuri sen vuoksi, että niistä irtoaa niin syviä, intensiivisiä kokemuksia, että trendien ja kontekstien vaihtuminen ei niitä kuihduta. Jos taideteos siis on niin rikas, että se kestää aikaa muuttumatta pitkästyttäväksi, tuo kestävyys ehkä johtuu teoksen kokemuspotentiaalin intensiivisyydestä, ei vain erilaisten siihen varastoitujen pikkuelämysten lukumäärästä. Syvän kokemuksen riittoisuus on ratkaisevasti eri asia kuin tolkuttoman paksun viihderomaanin riittoisuus.

Painavin perustelu, jolla taiteelle voi yrittää antaa viihdettä suuremman arvon, on se, että taide saattaa olla tärkeimpien kysymysten kohtaamisen ja käsittelyn muoto – ei vain keino ladata akkuja noiden kysymysten myöhempää kohtaamista varten. Silloin taiteelle annetaan tehtävä, joka on yhdistelmä filosofian, politiikan, uskonnon ja terapian tehtäviä. Taide hoitaa niitä omalla kokonaisvaltaisella tavallaan.

Vaikka taiteen ja viihteen ero on periaatteessa näin selvä, ei tämä ero riipu välineestä, lajityypistä eikä tyylilajista. Yksittäinen oopperateos, televisiosarja, diskohitti, lännenelokuva, runokirja, teknoreivit, jazzlevy, dekkariromaani, kesäteatterinäytelmä ja jousikvartetto voi yhtä hyvin olla silkkaa ”aivot narikkaan” -viihdettä tai loputtomasti päänvaivaa aiheuttava taide-elämys. Myöskään lajityyppien tasolla ei voi itsevarmasti yleistää. Oopperat eivät ole keskimäärin taiteellisempia, filosofisempia tai ylipäätään monimutkaisempia kuin televisiosarjat. Jotkut lännenelokuvat ja populaarimusiikin listahitit pärjäävät filosofisessa syvällisyydessään ja muodollisessa nerokkuudessaan klassisen musiikin ja kirjallisuuden mestariteoksille. Eskapistinen pyrkimys ja taiteellinen pyrkimys voivat toteutua minkä genren teoksissa tahansa. Jokaista teosta on siis tarkasteltava ennakkoluulottomasti yksittäistapauksena.

Taiteen ja viihteen ero on, paitsi teoksissa itsessään, niin myös katselutavoissa ja katsojissa. **Shakespearen** (1564–1616) näytelmiä ja **Hitchcockin** (1899–1980) elokuvia voi katsoa yhtä hyvin viihteenä kuin taiteenakin. Tästä ei seuraa, että kaikki teokset olisivat yhtä lailla taiteellisia kuin viihteellisiäkin. Shakespearen ja Hitchcockin teokset ovat poikkeuksia, sillä useimmissa teoksissa viihteellinen ja taiteellinen potentiaali eivät ole näin tasavahvat. **Pierre Boulezin** (1925–) särmikästä ja mutkikasta musiikkia ei voi käyttää illalliskeskustelun taustamusiikkina, eikä **Sylvester Stallonen** (1946–) naiivin yksinkertaisista väkivaltaviihde-elokuvista heru pisaraakaan päänvaivaa, filosofista oivallusta tai yhtään yllättävää ajatusta, vaikka lypsäisi ne tyhjiin.

Vaikka voimmekin osittain tahdonalaisesti päättää, että tänään luemme jonkin kirjan ihan vain huvikseen ja huomenna otsa rypyssä analyyttisesti, ovat taiteellinen ja viihteellinen ulottuvuus kuitenkin enemmän teoksen ominaisuuksia kuin meidän vaihtoehtoisia lukutapojamme. Eri asia on, että viisaskin pohdiskelu, sosiologinen, psykologinen tai antropologinen, voi käyttää yksinkertaista viihdettä lähtökohtanaan. Se, että latteasta ja eskapistisesta elokuvasta voidaan kirjoittaa säihkyvän älykäs väitöskirja, ei tee itse elokuvasta yhtään viisaampaa.

MITÄ ON KRIITTINEN TAIDE?

> *What do we call texts* animated by the desire *to refer to a reality that, however problematic an elusive, nonetheless is there to haunt us as "that which must be made sense of"? It seems to me that once we have all agreed on the fact that there is no objective reality, we can then proceed to map out the possibility of talking about it again. The refusal to do so amounts to leaving the discourse on reality in the hands of those who have the power of truth, those who are not inclined to deconstruct the notion of reality because they are too busy constructing it through the control of what* **Adorno** *called the "culture industry" and* **Enzesberger** *the "consciousness industry". In this respect, I think that "realism" is still the best term...*
>
> **Maurizio Viano** (1950–): *A Certain Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice* (1993), s. 57[1]

Jos taide ei ole yleisön ja taiteilijan välistä keskustelua, mitä se sitten on? Jos taide ei ole viestintää, jossa taiteilijalla on asiaa, jonka hän haluaa välittää yleisölleen mahdollisimman vääristymättömässä ja viehättävässä muodossa, mitä se sitten on? Jos taide ei ole myöskään yksisuuntaista vuorovaikutusta, jossa taiteilija syytää yleisölle makean mällinsä ja viihtyvä yleisö kiittää ja

maksaa, mitä se sitten on? Sitä taidetta, josta olen puhunut, nimitetään usein kriittiseksi taiteeksi, mutta mitä se tarkoittaa?

Katsoin televisiosta, kun eräässä haastattelussa taiteentutkija **Annamari Vänskältä** (1970–) kysyttiin millaista hyvä taide on. Hieman vaivautuneesti hän vastasi mahdottoman tuntuiseen kysymykseen: "Ainakin se on aina kriittistä." Nauroin ja ajattelin, että olipa latteasti sanottu. Se jäi kuitenkin mieleeni. Oli rohkeaa sanoa jotain noin yksinkertaista. Perusjaon ehkä voikin tehdä mielihyvähakuisen ja kriittisen taiteen välille.

Kriittinen taide on loppumatonta epäilyä. Sitä tehdään, jos nähdään jokin asiaintila, ajattelutapa tai ilmiö valheelliseksi tai hämäräksi. Kriittinen taide on siis myös totuushakuista, totuuksien suhteellisuudesta huolimatta. Se pyrkii siis olemaan eskapismin vastakohta. Tätä totuushakuisuutta voi myös kutsua eräänlaiseksi realismiksi ("a certain realism") kuten **Pier Paolo Pasolini** (1922–1975) ja Pasolinista kirjoittanut Maurizio Viano tekivät. Joka tapauksessa kyse on vallitsevaa todellisuutta ja sen kokemistapaa kriittisesti lähestyvästä taiteesta – riippumatta siitä, tarkoitetaanko tuolla vallitsevalla todellisuudella päänsisäistä vai yhteiskunnallista todellisuutta.

Puhuessaan kriittisesti jostain asiasta, ilmiöstä tai ajatuksesta, kriittinen taide valitsee aina kielen, joka on aivan eri kieli kuin se, jota kritisoitava asia, ilmiö tai ajattelu käyttää. En tarkoita vain sitä, että taide kommentoidessaan esimerkiksi talouspolitiikkaa edelleen pysyy taiteena ja puhuu taiteen, ei taloustieteen kielellä. Tarkoitan, että taiteellinen epäily on epäilyä, jonka lähtökohtana on näkökulmanvaihdos, epäily, että esimerkiksi taloustieteellisesti hyvin perustellun rakenteen mahdolliset viat tulevat ilmi vasta kun rakennetta tarkastellaan jostain muusta kuin taloustieteen näkökulmasta.

Tässä mielessä kriittinen taide puhuu aina sopimattomasti, epäasiallisesti. Se saattaa käydä argumenttiväittelyyn kohteensa kanssa myös kohteensa kielellä, mutta vielä tärkeämpi kritiikin muoto on sen pyrkimys kiistää kohteen käyttämän perustelukielen riittävyys ylipäätään.

Kriittinen taide on usein tiedostavaa, se pyrkii yhdistämään järjen ja intohimon. Maurizio Viano tiivistää tämän eetoksen lakonisesti kuvaillessaan, mitä Pasolini hänen mielestään "eräänlaisella realismillaan" tarkoittaa:

> *Informed by passion, a realistic reading acknowledges that artistic consumption is not an exclusively mental thing, concerns itself with the feelings provoked by the text, and is constantly aware of the subjactive nature of interpretation. A realist spectator first lets his/her bodily humors be moved by the text and then allows reason to enter the scene, rationally asking him/herself how and why s/he could have been moved like that.*
>
> Maurizio Viano: *A Certain Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice* (1993), s. 59[2]

Kriittisyys ei saa kuitenkaan tarkoittaa vain tätä, sillä silloin päädyttäisiin hierarkkiseen kuvioon, jossa tunteita aiheuttava taideteos on eräänlaisessa ilmiantajan roolissa, ja valtaa pitää ilmenneitä tunnetiloja kriittisesti arvioiva pyhä järki.

Näin ei tarvitse olla. Kriittinen taide ei välttämättä aina pyri rationalisoimaan ja tiedostamaan, ainakaan ensisijaisesti. Tuskin Pasolinin runoja, proosaa ja elokuviakaan on hedelmällisintä käyttää vain siten, että ensin antaa itsensä liikuttua, sitten loikkaa vähän syrjään, ottaa ruutupaperilehtiön ja alkaa raapustaa analyyttisiä huomioita omista tunnereaktioistaan. Eivät Pasolinin teokset itsekään noudata jaottelua, jossa tuntemuksilla olisi teoksessa pelkän raakadatan rooli, josta teoksen analyyttinen ja johtopäätöksiä rustaava osasto valmistaisi teoksen varsinaisen pointin.

Vianon tiivistelmä tunteiden ja erittelevän järjen yhteistyöstä onkin hyvä lukea huomioksi vain siitä, että kriittisessä taiteessa ("eräänlaisessa realismissa") intohimo ja järki ovat toisiaan ruokkivassa yhteistyössä, jossa kumpikaan ei sano viimeistä sanaa – kun lukija ottaa etäisyyttä runon hänessä herättämiin tunnetiloihin, tekee analyysin, ei runon tulkinta ja eläminen pääty siihen, vaan uusia tunnetiloja synnyttävä ja auki kerivä kierre alkaa.

Tiedostavan kielen ei tarvitse välttämättä aina olla kriittisen taiteen keinoissa tai päämäärissä mukana lainkaan. Filosofi **Jean–François Lyotardin** (1924–1998) sanoin:

> *Kirjallisuudessa, filosofiassa, ehkä politiikassa, kyseessä on differendeista todistaminen löytämällä niille kieliä.*

Differend on vääryys, jota uhri ei voi todistaa, koska sille ei löydy ilmaisua väärintekijän käyttämässä kielessä. Tässä tilanteessa uhri ei pysty, paitsi todistamaan, niin välttämättä edes tiedostamaan menetystään ja kipuaan. Hän ei pysty myöskään ilmaisemaan tilaansa millään selvästi artikuloivalla tavalla. Taide voi antaa uhrin ahdingolle muodon, vapauttavan, ehkä kryptisen. Kryptisen siksi, ettei ratkaisu tähän mykkään tuskaan ole suinkaan välttämättä simppeli mykkyyden murtaminen, artikuloitavissa olevan muodon löytäminen tuskalle, jo olemassaolevaa vallan kieltä laajentamalla. Kryptisellä ehkä myös siksi, ettei ratkaisu tähän mykkään tuskaan välttämättä löydy etenemällä tiedostamisen kautta, psykoanalyyttisen ja valistusopillisen strategian kautta. Sen sijaan taide saattaa olla keino lanseerata uusi, differendiä kumoava kieli, joka tekee vääryyden näkyväksi latistamatta sitä vallitsevan kieleen muotoon kääntämällä. Lyotardin kaipaama taide antaa äänen mykälle kivulle. Se on ääni, joka ei alistu käyttämään alistajan kieltä, se on ääni, jonka ei välttämättä tarvitse läpäistä tiedostamisen ja järkeilyn filttereitä – se voi myös ohittaa ne.

Kriittisen taiteen epäily on myös itsekriittistä. Se on epävarmuutta omista arvoista, tunteista ja perustelun tavoista. Jos kriittisyyteni olisi rakenteel-

taan varmaa ja aukotonta, voisin esittää epäilyni tyhjentävästi johdonmukaisen väitelauseargumentin muodossa – taidetta ei tarvittaisi. Kriittinen taide on metodi joka valitaan, kun luottamus objektiivisen, läpeensä loogisen ja sanallistetun argumentaation riittävyyteen häviää. Esittämällä kritiikkiä taiteen muodossa tekijä korostaa sekä oman kritiikkinsä että kokonaisvaltaisen kriittisyyden ylipäätään olevan aina näkökulmasidonnaista ja rationaalisen argumentaation ylittävää.

Kriittinen taide ei ole propagandaa. Itsevarmasti valistavan taiteen ja epäillen pohdiskelevan taiteen välillä on ero. Edellinen tehdään taiteen muotoon, koska toivotaan, että taiteen muodossa vakaumus menee hyvin kaupaksi, kivassa kääreessä. Silloin teoksen sanoma on etukäteen tiedossa, eikä teoksen arvo enää olekaan sanoman kehittelyssä johonkin etukäteisväitettä jalostuneempaan muotoon, vaan kyvyssä havainnollistaa tai mainostaa jo valmista sanomaa.

Tavallisen harhakäsityksen mukaan on olemassa erikseen ”kivaa taidetta”, joka käsittelee kivoja asioita ja joka siksi automaattisesti myös tuottaa kaikille mielihyvää, ja erikseen ”lääketaidetta”, joka maistuu pahalta, mutta joka on terveellistä käyttäjälleen pitkällä aikavälillä. Ihminen voi kuitenkin nauttia kriittisestä taiteesta aivan samoin kuin hän voi oppia nauttimaan terveellisestä ruoasta.

Kriittinen taide ei ole välttämättä terveellistä mutta pahanmakuista kalanmaksaöljyä. Se voi olla koskettavampaa ja hauskempaa kuin välittömään mielihyvään tähtäävä viihde. Kriittinen taide pyrkii olemaan terveellistä, *tuottamaan* hyvää elämää, mutta se voi samaan aikaan myös *olla* hyvää elämää, maistua hyvältä. Sen halu käsitellä vaikeita ja kipeitä asioita ei tee siitä välttämättä kivuliasta nauttia. Kriittiselle taiteelle ominaista epävarmuutta ja myös oman vakaumuksen epäilyä ei tarvitse kokea ahdistavaksi kriisiksi. Monet asiat, kuten yllätyksellisyys, huumori ja tunneintensiteetti sinällään, voivat taideteoksessa antaa suurta nautintoa silloinkin, kun teoksen sisältö on toivoton.

Kriittisen taiteen ja eskapismin välinen suhde on monimutkaisempi kuin ehkä äkkiseltään luulisi. Vaikka kriittisen taiteen pyrkimys on päinvastainen kuin eskapismin, voi kriittinen taide silti käsitellä ja sisältää myös unelmia, utopioita ja ajatusleikkejä. Epäilevästä perussävystään huolimatta kriittisen taiteen ei tarvitse refleksinomaisesti pilkata kaikkia fantasioita, eikä sen itsekriittisyydestä seuraa, että se kieltäisi itseltään kaiken haaveilun.

Eräs kriittisen taiteen laji on se, jossa jokin inhimillinen fantasia esitetään jopa sellaisenaan, ilman mitään ilmeistä kriittistä etäisyydenottoa. Teos voi silloinkin olla kriittinen, toisin sanoen silmiä avaava ja ajatuksia herättävä, jos se esittää fantasian poikkeuksellisen julkeasti, paljaana, rehellisesti ja äärimmilleen vietynä. Eskapistinen viihde esittää unelmat yleensä sovinnaisuuteen verhottuna tai parhain päin selitellen. Taideteos yltää kriittisyyteen esittämällä eskapistisen fantasian varsinaisen, ”todellisen”, sisällön.

Tässä muodossaan kriittisestä taiteesta tulee usein niin tulkinnanvaraista, että se voidaan kokea aivan vastakkaisilla tavoilla. On vaikea sanoa onko **Stanley Kubrick**in (1928–1999) *Kellopeliappelsiini* (1971) väkivalta- ja kulutuskulttuurikielteinen elokuva vai ei – ainakaan se ei ole sitä kaikille. Yhtä vaikea on sanoa, onko saman ohjaajan *Full Metal Jacket* (1987) sodanvastainen ja armeijainstituutiokriittinen elokuva. Sen voi lähes yhtä hyvin nähdä olevan nihilistisellä tavalla sotaa sankarillistava ja masokistisella tavalla armeijaa, ”miesten koulua”, ihannoiva elokuva. Molempien elokuvien yleisössä on paljon niitä, jotka istuvat katsomossa vilpittömästi nauttien niistä väkivalta-, alistus- ja riistokohtauksista, jotka ohjaaja oli tarkoittanut puistattaviksi. Molempien elokuvien kriittinen voima on kuitenkin nimenomaan tässä epävarmuudessa, siinä horjunnassa, jonka ansiosta katsojalle avautuu näkymä, sekä siihen mikä institutionaalisessa väkivallassa on kaikille tuhoisaa ja rappeuttavaa, että siihen, mikä siinä on nautinnollista niille, jotka ovat siinä innolla mukana.

Vielä Kubrickin elokuviakin selvemmin tätä vastakkaisten tulkintojen ambivalenssia edustavat **Douglas Sirk**in (1900–1987) elokuvat. Useimmat hänen melodraamoistaan voi katsoa sekä romanttisina nyyhkyleffoina, että salakavalasti feministisinä porvarillisen kulutuskulttuurin, perheinstituution ja ideaaliparisuhteen kritiikkinä. Sirk vei tämän vastakohtaisten tulkintojen ja eri katsomistapojen samanaikaisuuden niin pitkälle, että hänen tavaramerkikseen muodostuivat ”pessimistiset onnelliset loput”. Sirkin elokuva päättyy yleensä kohtaukseen, joka huipentaa melodramaattisen ja eskapistisen juonen siten, että kaikki päättyy onnellisesti, kaikki ristiriidat raukeavat – mutta samalla syntyy piinallinen vaikutelma tämän onnellisuuden täydellisestä mahdottomuudesta ja falskiudesta.

Kriittinen taide sopii filosofioista ehkä parhaiten yhteen perspektivistisen arvorelativismin kanssa. Arvorelativismejakin on monenlaisia, mutta kaikille niille on yhteistä käsitys arvoista kulttuurin ja yksilöiden *luomuksina*. Arvojärjestelmiä, moraaleja, voi siis olla millaisia tahansa – aivan kuten käsityksiä kauneudestakin – eikä ole mitään arvojärjestelmien ulkopuolista, objektiivista mittatikkua, jolla nuo moraalit voisi laittaa paremmuusjärjestykseen. Tämä toteamus ei suinkaan tarkoita, että kaikki moraalit olisivat yhtä hyviä – aivan kuten edellä osoitin, etteivät kaikki tulkinnat yhdestä ja samasta maalauksestakaan ole keskenään yhtä hyviä. Kaikki ihmiset eivät ole yhtä onnellisia, kaikkien elämä ei ole yhtä hyvää, ja se kuinka hyvää elämämme on, riippuu suurelta osin siitä, millaisiin arvoihin olemme ripustautuneet.

Relativismin hengessä kriittinen taide ei tyydy vain luomaan lisää sitä, mitä joku jo pitää hyvänä tai kauniina. Se kysyy sen sijaan: ”Miksi tuo olisi oikein? Miksi tuota pidetään kauniina?”. Jos vastaus ei tyydytä, se yrittää löytää uusia eettisiä ja esteettisiä arvoja niiden tilalle, jotka ovat osoittautuneet huonoa elämää tuottaviksi.

Relativismien vastakohta ovat essentialismi ja (arvo)rationalismi. Ne ovat

arvo-objektivistisia ajattelutapoja. Essentialismissa uskotaan, että absoluuttiset, universaalit arvot ovat olemassa. Essentialisti yrittää löytää ne luonnon biologisesta järjestelmästä, saada jumalalta tai kaivaa esiin "perusinhimillisyydestämme" – ihmislajin kiinteäksi luulemastaan ytimestä. Rationalismissa taas ajatellaan, että vaikka ihminen ei saakaan arvoja valmiina luonnosta, jumalalta tai sisuksistaan, hän voi kuitenkin itse rakentaa parhaat mahdolliset arvot puhtaalla rationaalisella järkeilyllään ja selvittää arvojen ongelman kuin matemaattisen yhtälön. Essentialismi ja rationalismi tarvitsevat taidetta vain ajanvietteeksi ja olemassaolevien arvojen kertosäkeeksi – propagandaksi.

Jos sen sijaan relativistisesti epäilemme rationaalisen ongelmanratkaisulogiikan kykyä tehdä kaikki oikeat kysymykset ja tuottaa lopulliset vastaukset, ei meille jää mitään aukottoman luotettavaa ja yksiselitteistä maailmantutkimistapaa. Emme joudu luopumaan puhtaasta järkeilystä, mutta joudumme tunnustamaan, ettei se riitä. Relativismissakin voidaan usein tehdä jopa objektiivisia arvolausumia yhden perspektiivin sisällä, tyyliin: "Jos asetamme korkeimmaksi päämääräksi A:n, on käytös X parempaa kuin käytös Y." Eri perspektiivien välistä arvottamista sen sijaan on vaikeampaa tehdä – eikä näkökulmasta riippumattomia arvoja ole.

Relativismin vuoksi huomaamme ehkä myös, ettei paras moraali ja luotettava hyvän elämän määritelmä löydy myöskään vain fiilistelemällä, sydämen sopukoihin huhuilemalla. Ja tästä moninkertaisesta epävarmuudesta huolimatta tiedämme koko ajan tekevämme arvovalintoja, jotka tekevät meistä joko onnellisempia tai onnettomampia.

Juuri relativismi tekee arvot ja niistä keskustelun tärkeäksi, sen sijaan, että ne ohitettaisiin jankutuksella ja itsestäänselvyyksiksi olettaen. Teemme arvostelmia pysyvän epävarmuuden vallassa, ilman tarkkaa kriteeriä. Tämä oli määritelmä, jonka filosofi **Immanuel Kant** (1724–1804) antoi esteettiselle arvostelmalle, mutta relativismin vuoksi joudumme hyväksymään sen myös moraalisen arvostelman perusluonteeksi. Ehkä taide, sekä epävarmuudestaan huolimatta että juuri sen vuoksi, pystyy olemaan kriittisyyden kokonaisvaltaisin muoto.

LISÄTIETOA JA KOKEMUSTA:

Barthes, Roland: *La mort de l'Auteur (Tekijän kuolema, tekstin syntymä)*, 1968, kirja, suomentaneet Lea Rojola ja Pirjo Thorel, Vastapaino, Tampere, 1993.

Beethoven, Ludvig van: *Pianosonaatit 21 op. 53 Waldstein, 23 Appassionata, 26 op. 81a Les Adieux*, 1803, 1805, 1809, sävellyksiä, äänite: Emil Gilels, 1986, Deutsche Grammophon.

Gesualdo, Carlo: *Feria V, Responsoria 1-9, Feria VI, Responsoria 1-9, Sabbato Sancto, Responsoria 1-9, Benedictus, Miserere*, sävellyksiä, äänite: The Hilliard Ensemble, David James, Ashley Stafford, *Tenebrae*, 1990, ECM.

KUBRICK, STANLEY: *Clocwork Orange*, 1971, elokuva, Warner, 2001.
KUBRICK, STANLEY: *Full Metal Jacket*, 1987, elokuva, Warner, 2001.
MÄKI, TEEMU: Teemu Mäki, 2002, kirja, Like.
PULKKINEN, TUIJA: *Postmoderni politiikan teoria*, 1998, kirja, Gaudeamus.
SIRK, DOUGLAS: *All That Heaven Allows*, 1955, elokuva, Criterion film collection, 2001.
SIRK, DOUGLAS: *Imitation of Life*, 1959, elokuva, MCA, 2004.
SIRK, DOUGLAS: *Written in the Wind*, 1956, Criterion film collection, 2001.
VIANO, MAURIZIO: *A Certain Realism: Toward a Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, 1993, kirja, University of California Press.
XENAKIS, IANNIS: *Oresteia*, 1966/1987/1992, sävellys, äänite (vuosien 1966/1987 versiosta): 1987, Auvidis Montaigne.

VIITTEET

1. *Millä nimellä pitäisi kutsua niitä tekstejä, jotka todellisuuden ongelmallisesta ja määrittelyitä pakenevasta luonteesta huolimatta kuitenkin kiihkeästi haluavat puhua juuri siitä: todellisuudesta, joka kuitenkin vainoaa meitä jonakin "josta on saatava tolkkua"? Minusta näyttää siltä, että kun olemme päätyneet yksimielisyyteen siitä, ettei objektiivista todellisuutta ole, voimme alkaa puhua todellisuudesta uudelleen. Jos emme tekisi niin, jättäisimme todellisuudesta puhumisen niiden yksinoikeudeksi, joilla on "totuus" hallussaan, niiden, joita ei kiinnosta todellisuuden erittely ja ymmärtäminen, koska heillä on niin kiire luoda "todellisuutta" käyttäen sitä mitä Adorno kutsui "kulttuuriteollisuudeksi" ja Enzesberger "tietoisuusteollisuudeksi". Tämän vuoksi minusta "realismi" on edelleen paras nimike...*

   (vapaamuotoinen suomennos Teemu Mäen)

2. *Intohimon valaisema realistinen luenta tunnustaa, että taidetta ei nautita vain mielen kautta. Se ottaa teoksen aiheuttamat tuntemukset vakavasti ja pysyy koko ajan tietoisena luennan subjaktiivisesta luonteesta. Realistinen katsoja antaa tekstin ravistella häntä luita ja ytimiä myöten. Sitten hän antaa järkeilylle tilaa ja kysyy itseltään: "Mikä ja miksi minua tässä liikutti?"*

   (vapaamuotoinen suomennos Teemu Mäen)

TAIDE JA KONTEKSTI

TAIDETEOKSEN KONTEKSTIN MÄÄRITELMÄ

Taideteoksen kontekstin muodostavat ne taideteoksen ulkopuoliset asiat, joita ilman taideteos on käyttökelvoton yleisölleen.

Toiseen maailmansotaan viittaava taideteos saattaa olla yleisölle käsittämätön, ellei yleisö tiedä toisesta maailmansodasta mitään. Jos taas taideteos käsittelee toista maailmansotaa siten, että teoksen kannalta olennaiset maailmansodan piirteet ilmenevät teoksesta itsestään, ei sota ole enää vain teoksen kontekstia, ulkopuolista maailmaa. Teoksen nauttimisen edellyttämät perustiedot aiheena olevasta sodasta ovat silloin jo osa teosta.

Konteksti voidaan määritellä toisinkin: ei vähimmäistietomääräksi, joka tarvitaan taideteoksen avautumiseksi, vaan kaikeksi siksi, mikä teoksen kokemiseen vaikuttaa.

Tällöin taideteoksen kontekstiin kuuluvat ne taideteoksen ulkopuoliset asiat, jotka olennaisesti vaikuttavat taideteoksen kokemistapaan, siihen luettuun sisältöön. Sana "olennaisesti" on tässä tärkeä, sillä vaikka kokemukseni kirjasta riippuu jossain määrin siitä, luinko kirjan kesällä vai talvella ja mitä olin syönyt ennen lukuhetkeä, ei näitä seikkoja yleensä ole järkevää lukea edes henkilökohtaisen kontekstin osaksi. Sen sijaan kontekstiin kuuluvaksi voidaan lukea esimerkiksi sellaiset yleisemmät käytännöt, kuten nautitaanko se musiikinlaji, johon pohdiskelun kohteena oleva musiikki kuuluu, normaalisti joukossa tanssien vai yksin kotona nojatuolista kuunnellen.

ESSENTIALISMIN JÄLKEEN

Aikoinaan länsimaisessa taidehistoriassa luultiin, että hyvä taide on universaalia ja ajatonta, että sen ymmärtämiseen ja kokemiseen ei tarvita kuin puhdas sielu. Ymmärrettiin kyllä, että eri ihmiset eri taustoineen kokevat samat taideteokset eri tavoilla. Tästä huolimatta toivottiin, että ihmisellä lajina, olisi kiinteä ydin, ajasta ja paikasta riippumaton perusinhimillisyys, jonka turvin kukin yksilö voisi nähdä taideteoksen "alkuperäisen" tai "todellisen" merkityksen, läpi tyylien, murteiden ja yksilöllisyyden ilmausten.

Sitten huomattiin, että kielet ja käytännöt muuttuvat peruuttamattomalla tavalla, eivätkä ole palautettavissa minkään alkuperäisen uudennäköisiksi ilmauksiksi. Niinpä taideteostakaan ei ymmärretä ja koeta aina samalla

tavalla, ajasta ja paikasta riippumatta. Taidekaan ei ole ajatonta. Ajan kuluessa ei muutu vain taideteoksen ilme vaan usein myös sisältö. Tästä huolimatta monet ihmiset ovat edelleen essentialisteja, uskovat, että ihmisellä yksilönä ja lajina on kiinteä, "alkuperäinen", muuttumaton ydin. He uskovat myös, että taideteoksen ensimmäinen merkityssisältö, se jonka tekijä tarkoitti ja se, joka avautui aikalaisille, ovat teoksen varsinainen ja tosi sisältö. Myöhemmät luennat teoksesta ovat heidän mielestään vääristelyä.

Universaalikielen ja essentialismin harha on elänyt erityisen hyvin taiteessa, osittain siitä yksinkertaisesta syystä, että taide on usein pitkäikäistä. Kulutustavara kuluu loppuun ja vaikkei kuluisikaan, se korvataan uudella ja paremmalla. Tieteellinen tieto päivittyy, aina tulee uusi teoria joka pyrkii korjaamaan vanhan virheet. Taideteos sen sijaan saattaa säilyttää viehätysvoimansa jopa läpi vuosituhansien.

Jos taideteos koskettaa meitä, vaikka se on peräisin eri kulttuurista, eri vuosituhannelta, emmekä tiedä sen alkuperäistä sosiaalista funktiota, mikä on se jokin, joka koskettaa niin meitä kuin teoksen ensimmäisiäkin käyttäjiä, vaikkakin eri tavalla?

Formalistisissa taideteorioissa ajatellaan, että taideteoksen pysyvä kiinnostavuus johtuu muodon viehätyksistä sinällään, eräänlaisesta kosmisesta kompositio-opista, joka on olevinaan sama kaikkialla, kaiken kulttuurisen kuorrutuksen alla. Luottamus kosmisen kompositio-opin olemassaoloon on kuitenkin yhtä taikauskoista kuin luottamus horoskooppeihin. Vaikka joitakin lähes universaaleja tapoja kokea tiettyjä lukusuhteita ja muotoja olisikin ja vaikka yleispäteviä esteettisen kokemisen sääntöjä löytyisikin, ei niiden muodostama pikku kourallinen lainalaisuuksia vielä riitä selittämään teos teokselta, mikä kussakin teoksessa ihmisiä eri puolilla maailmaa viehättää. Eikä näistä säännönmukaisuuksista voi rakentaa oppia, jonka nojalla kontekstistaan riippumatta hyvän teoksen tekeminen onnistuisi.

Postmodernismi vapautti taiteilijat. Heidän ei tarvinnut enää ilmoittautua sen paremmin "tärkeän sisällön" kuin sopusuhtaisen muodonkaan palvelukseen. Monet valitsivat strategiakseen tyhjien, mutta viettelevien merkkirykelmien tekemisen. Pääteltiin, että jos sisällöt ovat joka tapauksessa suurelta osin vaihdettavissa luentatapoja ja kontekseja vaihtamalla, jää taiteilijan tehtäväksi rakentaa taideteokseen riittävän moniulotteinen merkkien konstellaatio, jolle lukija sitten subj*a*ktiivisesti antaa sisällön. Tämä on eräänlaista "maallistunutta formalismia". Sen ja varsinaisenkin formalismin yhteiseksi ongelmaksi kuitenkin jää, että on vaikea perustella, mistä tuo tyhjien merkkirykelmien viettelevyys oikein tulee – jos tulee. Jos tekijä ja lukija eivät ajattele taideteoksessa käsittelevänsä elämäänsä, pitävänsä sen potentiaalista mielekkyyttä ja mitättömyyttä omissa käsissään, vaan ajattelevat vain leikkivänsä merkeillä kuin pelikorteilla, miten he voisivat ottaa leikkinsä intohimoisesti?

Jos sen paremmin essentialistinen, formalistinen tai merkeillä leikkivä-

kään selitys ei kelpaa, mikä olisi pragmaattinen selitys sille, että vieraan kulttuurin taideteos, jonka alkuperäisestä kontekstista emme tiedä mitään, saattaa kuitenkin koskettaa meitä?

Antiikin Kreikan tragedioista tunnistamme traagisia tilanteita, joihin yksilö joutuu kohtalon viemänä, tietämättömyyttään, ahneuttaan, pelokkuuttaan. Angor Vatin temppelikaupungin veistoksista tunnistamme uhkeasti liioitellen esitettyjen eroottisten kohtausten tunnelatauksen. Jazzsaksofonisoolo voi muistuttaa huutavan tai lörpöttelevän ihmisen ulosantia, joka koskettaa ja vaivaannuttaa meitä, koska siitä puuttuu hyvän käytöksen ja pidättyväisyyden suojakuori. Taideteoksesta innostuminen alkaa aina tutun aineksen tunnistamisesta. Vaikka luemme sen, mitä olemme tunnistavinamme, usein aivan toisin kuin tekijät tarkoittivat, olemme tunnistaessamme jo syttyneet kokemaan teosta omalla tavallamme. Tämä toisinlukeminen on niin ennalta-arvaamatonta, teoksen painopisteen ja intentionaalisen sisällön vaihtuminen niin tavallista, että tätä teoksen taiteellisen arvon säilymistä ei voi enää pitää essentialismin eräänä haarana.

Koska emme kuitenkaan innostu kaikista taideteoksista, joissa näemme jotain tuttua – tai paremminkin: joihin luemme jotain tuttua – tarvitaan muutakin. Jotta kokisimme taideteoksen kiinnostavaksi, on siinä oltava samanaikaisesti sekä jotain meille tuttua että vierasta. Teoksen tutut piirteet muodostavat oven, josta käydä sisään, tai kahvan, johon tarttua. Teoksen vieraat piirteet herättävät uteliaisuutemme ja yllyttävät meitä tulkintaan ja kuvitteluun. Emme kuitenkaan herää aktiiviseen luentaan ja kuvitteluun, ellei teos tunnu käsittelevän jotain meille olennaista aihetta. Vasta tunnistamamme aineksen tärkeys saa meidät nälkäisenä etsimään merkityksiä teoksen meille vieraasta aineksesta.

Tämäkään ei kuitenkaan riitä, vielä tarvitaan jotain. Teoksen on oltava riittävän monimutkainen ja yllätyksellinen – mikä alkaa jo kuulostaa formalistiselta määreeltä, mutta olkoon niin. Jotta teos saavuttaisi tämän (muoto)ihanteen – ”riittävän monimutkaisuuden ja yllätyksellisyyden” – on sen oltava paitsi monimutkainen, myös ristiriitainen, eli toisiinsa sovittamattomia rakenneperiaatteita yhdistävä. Siitä syntyy se raukeamaton yllätyksellisyys ja jännitteisyys, mikä erottaa taideteoksen esimerkiksi arvoituksesta, jolle on olemassa yksiselitteinen vastaus.

Dekkaritarina on taideteoksen ja sanaristikon välimuoto. Kun olemme nauttineet sen kerran, on arvoitus ratkennut ja teos kuollut, elleivät sen muut kuin murhaajan arvaamiseen liittyvät aspektit pidä meitä edelleen otteessaan. Dekkari on kuitenkin taiteellisena rakennelmana poikkeus, rajatapaus. Useimmat muut taideteostyypit käsittelevät kysymyksiä, joihin ei ole lopullista ratkaisua. Tietenkin dekkarikin tekee niin, jos sen painopiste ei ole lukijan härnäämisessä murhaajan henkilöllisyyttä piilottelemalla, vaan esimerkiksi murhaajan ja muiden asianosaisten persoonallisuuden tutkailussa tai väkivallan, syyllisyyden ja rankaisemisen filosofisessa problematiikassa.

Tämä tapa selittää joidenkin taideteosten pysyvä viehätys on kieltämättä hieman sukua essentialismille, sillä tässäkin selitystavassa väitetään jotain pysyväksi, nimittäin niitä inhimillisiä peruskysymyksiä, joita ei voi lopullisesti ratkaista – tai jotka on ratkaistava yhä uudelleen, mutta aina uusilla tavoilla. Jotkut taideteokset pureutuvat näihin pysyvästi ongelmallisiin peruskysymyksiin niin monipuolisesti ja ristiriitaisesti, että yhä uudet sukupolvet lukevat niihin itseään kiehtovan yhdistelmän tuttua, tärkeää ja vierasta ainesta. Taideteos koskettaa heitä, koska he kokevat sen työstävän jotakin heille tärkeää kysymystä niin monimuotoisella tavalla, että se ei tyynny yhdeksi, koherentiksi, yksiselitteiseksi argumentiksi.

Taideteos painii meidän ja maailman, ei vain taiteen ja muotojen kanssa, mutta ilman selviä sääntöjä. Painimme on pyrkimystä kohti viisautta ja hyvää elämää. Joskus tärkeintä hyvissä taideteoksissa ei kuitenkaan ole viisaus, edes väliaikaisten vastausten tai mielekkään asennon löytyminen, vaan päinvastoin häiritsevyys, haavan tekeminen. Joskus taideteos on täysin avuton meitä neuvomaan tai lohduttamaan, mutta silloinkin siinä saattaa olla arvokasta se, että se avaa hälyttäviä kysymyksiä tavalla, joka pakottaa meidät etsimään vastausta. On kuitenkin tärkeää ymmärtää, että tuo haavantuntu on myös silloin tullut teokseen taiteilijan pyrkimyksestä kohti viisautta, yrityksestä sanoa, millaista on ja mikä on tärkeää. Taideteos ei synny vain ”esittämällä tärkeitä kysymyksiä”, on pyrittävä myös vastaamaan. Teos syntyy sekä tästä haltuunotosta että sen epäonnistumisesta. Jokainen taiteellinen yritys sanoa millaista on ja mikä on tärkeää, kääntää lopulta epätäydellisyytensä ansiosta väitteensä jälleen myös kysymykseksi: ”Millaista on? Mikä on tärkeää?”

KUINKA PALJON ASIANTUNTEMUSTA TAIDEKOKEMUS EDELLYTTÄÄ?

Mitä enemmän tietää musiikista ja on kuunnellut musiikkia, sitä paremmat mahdollisuudet on nauttia myös sellaisesta musiikinlajista, jolle ei ole koskaan aiemmin altistunut. Tämä ei tarkoita, että musiikinharrastus olisi tuonut kuulijan lähemmäksi jotakin mystistä musiikin alkukieltä, vaan sitä, että musiikin kuuntelu on harjaannuttanut hahmottamaan musiikin rakennetta ja lukemaan siihen moninaisia tuntemuksia. Musiikin harrastaminen kouli projisoimaan siihen mielijohteita, logiikkaa ja vakaumuksia, joita se voi ruumiillistaa.

Intensiivinenkään musiikinharrastus ei kuitenkaan takaa, että vieraan kulttuurin musikaalisuus avautuisi, tuntuisi miltään. Vanha kontekstitesti on seuraavanlainen. Viedään **Mozart**in (1756–1791) musiikkia neitseellisille pikku pygmeille mustimpaan Afrikkaan ja tutkitaan miten he sen kuulevat, ilman mitään kontekstuaalista tietoa tai kokemusta siitä mihin Mozart liittyy. Sitten tuodaan kenttä-äänite pygmien perkussiokuorojen kilkutusmusiikkia

Eurooppaan ja soitetaan sitä eurooppalaisen musiikkitradition keskellä eläneille tavallisille ihmisille. Testin käytännön tulos on: pygmit kuulevat Mozartissa tylsäksi kokemansa yksinkertaisen rytmin ja sen päällä pelkkää hälyä. Vastaavasti keskivertoeurooppalainen kuulee pygmien musisoinnin sotkuna ja arvelee sen olevan ehkä äänite pahasti kehitysvammaisten lasten ensimmäiseltä musiikkiterapiatunnilta. Kuitenkin sekä Mozart että pygmien musiikkikulttuuri ovat pitkälle kehittyneitä, hienostuneita taiteenlajeja. Niiden hienostuneisuus on vain eri asioissa, Mozartissa se on melodiassa ja harmoniassa, pygmien musiikissa polyrytmiikassa.

Johtopäätös on yksinkertainen: ellei ole altistunut ja herkistynyt juuri sille musiikilliselle ulottuvuudelle, jota jalostaen jokin musiikki on kasvanut hienostuneeseen muotoonsa, ei ehkä pysty hahmottamaan sitä musiikiksi lainkaan. Taide ei ole universaalikieli, vaan vaatii usein sekä väline- että kulttuurikohtaista perehtymistä.

Tämä ei tietenkään estä ihmisyksilöä itseään pyrkimästä taiteentuntijana mahdollisimman suureen monikielisyyteen. **György Ligeti** (1923–) pystyi säveltämään suurenmoista pianomusiikkia – Mozartin perinteen jatketta siis – nimenomaan pygmien polyrytmiikasta innoittuneena teoksissaan *Études pour piano* (1985, 1988–1994, kolmas etydikokoelma tätä kirjoittaessani vielä kesken). Näitä etydeitä säveltäessään Ligetin lähteitä olivat pygmien lisäksi jazzpianistit **Thelonius Monk** (1917–1982) ja **Bill Evans** (1929–1980) sekä säveltäjät **Domenico Scarlatti** (1685–1757), **Frederic Chopin** (1810–1849), **Robert Schumann** (1810–1856) ja **Claude Debussy** (1862–1918). Lopputulos on eräänlainen pianon mahdollisuuksien ja säveltäjän kiinnostavina pitämien kulttuurien henkilökohtainen ensyklopedia.

Vaikka taide on kiinni kontekstissaan, ei se silti ole kontekstinsa vanki. Suomalainen nykyihminen saattaa kokea ikivanhan balilaisen gamelan-musiikin voimakkaasti, jos on matkustellut Indonesiassa ja tutustunut siihen kulttuuriin, jonka tuotos gamelan on. Joku toinen kokee gamelan-musiikin voimakkaasti siksi, että on itse harrastanut lyömäsoitinten soittoa, mutta ei tiedä Balista mitään. Joku kolmas kokee gamelan-musiikin voimakkaasti, vaikka ei tunne sen taustaa, eikä itse osaa soittaa mitään, mutta tunnistaa sen sijaan musiikin muodosta jonkin itselleen tutun tai todentuntuisen hahmon.

Ligetin varhainen musiikki – paljon hänen pygmivaikutteista, terhakkaan polyrytmistä tyyliä edeltävä musiikkinsa – esimerkiksi *Atmosphères* (1961), on staattista. Se on musiikkia, joka kiehnää paikallaan kuin puuskatuulessa muuntuva pilvi. Joku voi innostua tästä atonaalisesta ja rytmisesti ajelehtivasta musiikista, jossa ei ole selkeää melodista ainesta, koska kokee sen vastaavan omaa kokemustaan sivilisaatiomme kiinteiksi luultujen perusarvojen murenemisesta ja edistysuskoon kuuluneen ”eteenpäinmenemisen tunnun” häviämisestä – ja koska kokee tämän musiikin olevan keino sekä tunnustaa nämä aatehistorialliset muutokset että kokea ne, ei vain ahdistavina, vaan myös vapauttavina.

Konteksti, joka auttaa yleisöä antamaan taideteokselle merkitystä, voi siis tarkoittaa monia eri asioita. Konteksti voi olla teoksen oman etnisen ympäristön luoma viitekehys. Konteksti voi olla ilmaisuvälineen luoma viitekehys, kuten lyömäsoitinmusiikin maailman parametrit, rytmi, tempo, tapahtumatiheys, synkoopit ja jatkuvuuden ja epäjatkuvuuden välinen dynamiikka. Konteksti voi olla myös kokijan oma luomus, perustua yllättävälle synestesialle tai omaperäiselle tavalle löytää jokin analogia muodon ja merkityksen välille.

Taiteessa kontekstin tunteminen ei ole yhtä välttämätöntä kuin tieteessä. Logiikka on olevinaan tieteiden esperanto, mutta pitkälle viedystä matemaattisesta pohdiskelusta ei ymmärrä mitään, ellei ole itse opiskellut matematiikkaa, pelkkä loogiseen päättelyyn harjaantuminen ei auta. Sen sijaan Mozartin musiikista voi liikuttua kyyneliin, vaikka ei osaisi lainkaan lukea partituureja. Ihminen voi jopa olla itseoppinut Mozart-spesialisti, vaikkei osaisi soittaa mitään eikä tietäisi harmoniaopistakaan mitään, sillä kyky liikuttua kyyneliin on jo spesialismia, samoin kuin kyky kuunnellen erottaa hyvät Mozart-levytykset huonoista ja vieläpä hyvät toisista hyvistä – jollakin, vaikka itsekeksityllä, mittatikulla mitaten.

Taiteessa kontekstuaalinen tieto teoksesta on hyödyksi, mutta taideteoksesta nauttiminen ei välttämättä *edellytä* mitään etukäteen määriteltävissä olevaa kontekstuaalista tietoa. Taide on lähtökohtaisesti monikontekstinen laji, sillä tekijän ja genren tarkoittama ja muodostama konteksti voi korvautua uusilla konteksteilla, jotka nekin avaavat teoksen mielekkäällä tavalla. Taiteen täysipainoinen kokemus ja ymmärrys on mahdollista jopa ilman yhdenkään jo olemassa olevan kontekstin tuntemista, sillä syventymällä teokseen ihminen myös luo oman kontekstinsa.

MITÄ LUETAAN MUKAAN?

Mikä on taideteosta, mikä kontekstia? Onko taide teos vai kokemus teoksesta? Määrittelytapoja on monia ja niitä voidaan käyttää rinnakkain, sillä niiden avulla voidaan ymmärtää eri puolia taiteesta, sen historiasta ja kokemisesta. Niiden avulla voidaan myös kokea taide eri tavoilla. Siksi erimielisyytemme näistä määritelmistä on enemmän rikkaus kuin riita.

Taideteoksen äärellä tapahtuvaan taiteelliseen kokemukseen voivat vaikuttaa:

1. Taideteos (fyysisenä esineenä tai esityksenä)

2. Tieto tai kokemus sen ilmaisuvälineen, jolla teos on tehty, globaalista historiasta ja teoriasta

3. Tieto tai kokemus siitä paikallisesta taidetraditiosta, jossa teos syntyi, tai siitä nimenomaisesta genrestä, johon teos kuuluu

4. Yleisön intentiot ja toiveet

5. Yleisön oma henkilöhistoria ja persoonallisuus

6. Yleisön yhteiskunnallinen tausta

7. Paikallinen taidetraditio, jossa teos esitetään yleisölleen

8. Tieto tekijän intentiosta, tarkoittamasta sisällöstä

9. Tieto siitä yhteiskunnallisesta ympäristöstä, jossa teos syntyi

10. Kriitikoiden ja muiden tulkintakäytäntöjä muovaavien ”esilaulajien” kommentit

11. Tieto teoksen tekijän henkilöhistoriasta

Mitkä asiat tällä listalla ovat taideteosta, mitkä kontekstia, mitkä yleisöä tai jotain muuta?

Kyse on näkökulmakohtaisista likiarvoista. Taideteos ei ole vain nippu esineen, tekstin tai esityksen fysikaalisia ominaisuuksia. Teoksen merkitykset ja yleisön kokemukset eivät toisaalta myöskään ole yksin kontekstin synnyttämiä. Teos ei ole avuton kappale, joka vain peilaa kontekstin sitä vasten heittämää ärsykkeiden vyöryä. Taideteos on enemmän, se on potentiaalisten merkitysten ja kokemusten kasauma.

Kontekstitietoisuuden ei tarvitse tarkoittaa latteaa toteamusta ”(taiteessakin) kaikki vaikuttaa kaikkeen”, teoksen, yleisön ja kontekstin ominaisuuksien sekoittamista yhdeksi tasa-arvoiseksi vaikutusten puuroksi. Kontekstuaalisen pohdinnan painopisteen ei pidä olla jälkijättöisessä selittämisessä, vaan rikkaamman kokemuksen luomisessa. Taidekokemus ei ole teoksen, yleisön ja kontekstin ominaisuuksien determinoima vääjäämättömien ajatusten ja emootioiden klimppi. Kontekstuaalinen pohdinta on aktiivista. Sen pitäisi olla. Vaikka emme voikaan vaihtaa kokemistapaamme kuin napista painaen, voimme silti myös tietoisesti pyrkiä vaihtamaan kokemistapaamme kokemusta rikastuttavaan suuntaan tutkailtuamme erilaisia lähestymistapoja. Sekoittamisen ja tasa-arvoistamisen sijaan voimme pyrkiä erittelyyn ja arvottamiseen. Mitä tapahtuu kun vaihdamme luentatapoja, kontekstuaalista näkökulmaa? Mikä luenta saa teoksesta rikkaimman kokemuksen? Mille seikoilla kannattaa luennassa kulloinkin antaa arvoa?

Kun lähestymme teosta, olemme ehkä periaatteessa tietoisia siitä, että

kaikki edellä mainitulla listalla olevat asiat voivat vaikuttaa kokemukseemme teoksesta. Emme kuitenkaan käytännössä voi olla yhtä kiinnostuneita kaikista sen paremmin teoksen kuin kontekstinkaan ulottuvuuksista, eivätkä kaikki listatut asiat myöskään vaikuta edes tiedostamattamme meihin yhtä voimakkaasti.

Se miten herkkiä tai kuuroja olemme kontekstin kullekin ulottuvuudelle, on hyvin yksilöllistä. Olemme myös tahallaan valikoivia, valitsemme ne teoksen ominaisuudet ja kontekstin ulottuvuudet, jotka palvelevat sitä tiedon tai kokemuksen lajia, jota teoksesta tavoittelemme. Kyse ei siis ole ”oikean” kontekstin ja näkökulman löytämisestä, vaan toiveisiimme ja päämääriimme sopivan löytämisestä. Koska kaikki toiveet ja päämäärät eivät ole kuitenkaan yhtä hyviä, voimme joka kerta uudelleen kysyä: ”Mitä teoksesta kannattaa yrittää lypsää, mihin kontekstiin sijoitettuna se on rikkaimmillaan, mikä olisi palkitsevin, ravitsevin tai viisain tämän taideteoksen käyttötarkoitus ja nautintatapa?”

TEOKSEN TULKINTATAPA RIIPPUU KÄYTTÖTARKOITUKSESTA

Teoksen tulkintatapa riippuu siitä käyttötarkoituksesta, jonka tulkitsija on teokselle antanut.

Jotkut taidehistorioitsijat pyrkivät taideteosta tutkaillessaan lähinnä antropologiseen päämäärään: ”Mitä tämä teos kertoo meille silloisesta yhteiskunnasta ja ajattelutavoista?”

Monet muut etsivät taideteoksista historiallisen todistusaineiston sijaan mahdollisimman kiihkeää taide-elämystä.

Beethovenin (1770–1827) pianosonaatteihin rakastunut kuulija ehkä etsii levykaupasta yhä parempia versioita niistä. Hän pyrkii maksimoimaan sen autuuden, jonka hän kokee istuessaan kotonaan nojatuolissa silmät kiinni äänilevyjä kuunnellen. Hän saattaa olla hyvin perehtynyt olemassa oleviin levytyksiin, erottaa ne toisistaan muutaman sekunnin ääninäytteen perusteella, mutta olla aivan tietämätön musiikin historiasta. Eikä häntä välttämättä vähääkään kiinnosta säveltäjän henkilöhistoria ja intentiot. Usein hän myös kiistää, että pianosonaattien kuuntelu liittyisi mihinkään muuhun kuin pianosonaattien kuunteluun. Hän ehkä ajattelee, että musiikinkuuntelu ja äänitallenteet, joita se edellyttää, muodostavat oman ja irrallisen, esteettisen mielihyvän maailmansa.

On myös ihmisiä, jotka etsivät taiteesta vastausta ja apua elämään ja sitä merkityksellistäviin pohdintoihin. He etsivät teoksista sekä tietoa että nautintoa ja ennen muuta viisautta

Ihminen voi lukea **Samuel Beckettiä** (1906–1989) löytääkseen merkityksellisyyttä eksistentiaalisesti yhdentekeväksi kokemaansa elämään. Ihminen voi

lukea **Brett Easton Ellis**iä (1964–) ymmärtääkseen kulutuskapitalismin turruttavaa ja merkityksiä nihiloivaa mekaniikkaa. Ihminen voi katsella **Lucian Freudi**n (1922–) maalauksia sietääkseen oman kuolevaisuutensa, yksilön haurauden ja avuttomuuden sekä nähdäkseen kaiken tämän väliaikaisuuden eloisana lepatuksena – heikkoudestaan huolimatta herkullisena. Ihminen voi kuunnella **Iannis Xenakis**ta (1922–2001) ja **Charles Gayle**a (1939–), koska kokee heidän musiikkinsa ilmentävän olemassaolon kohtuutonta ristiriitaisuutta, sen holtitonta heilahtelua sankarillisesta patetiasta itseään halveksuvaan naurettavuuteen, ja ruumiillistavan moraalista häilyvyyttä tavalla, jonka rehellisyys tuntuu vapauttavalla, ja jonka ylenpalttinen muoto saa nuo edustamansa asiat tuntumaan, ei vain turhauttavilta, vaan myös rikkaudelta.

Tämä taideteoksen filosofinen käyttötapa pyrkii kaiken aikaa löytämään ja rakentamaan ”interdisiplinäärisiä analogioita”, eli vastaavuuksia taideteoksen ja elämän välille. Se pyrkii tunnistamaan taideteoksesta muodon, joka ruumiillistaa ja olennoi filosofis-poliittista ongelmaa sekä sen mahdollisia ratkaisuja kattavammin ja kokonaisvaltaisemmin kuin jokin loogisesti järkeilty teoria.

Teoksen lukutapa on siis riippuvainen käyttötarkoituksesta, mutta tulkintatavan ja käyttötarkoituksen suhde on myös vastavuoroinen: lukutapa synnyttää käyttötarkoituksen.

Sellaisen tutkijan, joka on kouliintunut lähestymään taideteoksia lähinnä historiallista tietoa välittävänä todistusaineistona, voi olla vaikea nauttia taiteesta kokonaisvaltaisesti. Hänen voi myös olla vaikea ajatella teoksia aktiivisina subjekteina ja maailmankatsomuksellisia näkemyksiä ruumiillistavina rakennelmina, jos hän ei ole tottunut katsomaan taideteoksia potentiaalisesti viisaina näkemyksinä itsessään, vaan raakadatana, josta saadaan viisautta vain käyttämällä sitä teorianmuodostuksen polttoaineena.

Jos taas on tottunut etsimään taideteoksista ja viihteestä vain ajanvietettä, hetken unohdusta arjen turhauttavien rutiinien vastapainoksi, on vaikea ottaa vakavasti sitä mahdollisuutta, että taide voisi olla kriittisen ajattelun kokonaisvaltainen muoto. Silloin on myös vaikea innostua taiteesta, joka ei tuota välitöntä mielihyvää.

Listahittejä nauttiva musiikinystävä hakee musiikista välitöntä, eskapistista mielihyvää, mutta myös muita, sosiaalisempia asioita. Jotta musiikkia voisi käyttää imagonmuodostukseen, ylpeän ja omaleimaisen ryhmätunteen kehittämiseen ja ympäristön arvostaman identiteetin rakentamiseen, täytyy musiikin kuitenkin olla yleisesti tunnettua, ulkoisesti menestynyttä – muuten se jää muille käsittämättömäksi vähemmistökieleksi, jonka puhuminen vain syrjäyttää puhujan. Jotkut taiteen käyttötarkoitukset siis edellyttävät, että teoksen on ensin oltava laajasti tunnettu ja siten ”yhteiskunnallisesti relevantti”, vasta sitten siitä voi irrota henkilökohtaista merkitystä.

Jotkut musiikinystävät eivät ole kiinnostuneita listahiteistä, vaan etsivät musiikista filosofis-poliittista oivallusta ja viisautta, joka ruumiillistaisi jon-

kin elämäntunteen, eetoksen, erityisen kokonaisvaltaisella tavalla. Tällöin ovat esimerkiksi taiteilijan intentiot, teoksen yleisönsuosio ja teoksen yhteiskunnallinen merkitys syntyaikanaan sivuseikkoja, kuten myös teoksen asema taidehistorian kaanonissa. Silläkään ei ole väliä, miten helposti teos avautuu, jos kuulijalla on niin kiihkeä tarve löytää elämälleen merkitystä taiteen kautta, että hän on valmis uhraamaan rajattomasti vaivaa teokseen perehtymiseen.

Tarkoitushakuisista esimerkeistäni paljastuu, että pidän taideteoksen käyttötarkoituksista parhaana sitä, jossa teosta ajatellaan maailmankatsomuksen ja olemassaolonkokemuksen ruumiillistumana. Koska tämän kirjoitukseni varsinainen aihe on toinen, en perustele käsitystäni tässä tarkemmin. Ehkä mainitsemani esimerkit silti havainnollistavat, miten teoksen käyttötarkoitus ratkaisee sen, mitkä teoksen ja kontekstin osa-alueet kenellekin ovat olennaisia.

AUTONOMISEN TEOKSEN IDEA

Essentialismista luovuttuamme ja tultuamme tietoiseksi kontekstin merkityksestä tiedämme, että taideteos ei ole autonominen kokonaisuus.

Taideteos ei kuitenkaan ole kontekstin ja yleisön mielijohteiden heittopussi. Taideteoksen suhteellinen autonomia on edelleen mahdollista, aivan kuten käsityksemme ihmisyksilön suhteellisesta autonomiasta ja vapaasta tahdosta on edelleen hengissä, vaikka tiedämme paljon kehityspsykologiasta, yhteiskunnallisen indoktrinaation tehosta ja yksilön tunne-elämästä sosiaalisena konstruktiona. Strukturalismi ja poststrukturalismi eivät ole tehneet yksilön (suhteellisen) autonomian tunnetta tarpeettomaksi ja järjettömäksi yksilölle itselleen ja muille.

Teoksen autonomia on edelleen käypä ihanne. Se on päämäärä, josta on välitöntä hyötyä, vaikka sitä ei voi koskaan täysin saavuttaa.

Vaikka voimmekin kokea maalauksen monilla eri tavoilla riippuen siitä, keitä olemme, missä elämme ja mitä tiedämme maalaustaiteen historiasta, pysyy maalaus sinänsä samana esineenä näkökulmien ja kontekstien vaihtelusta huolimatta. Jos jokin maalaus säilyttää viehätysvoimansa tuhat vuotta, täytyy taide-elämyksen lähteen silloin olla lähinnä itse teoksessa, ovathan kontekstit ja katsomistavat sen ympärillä vaihtuneet moneen kertaan.

Monet ihmiset sietävät huonosti epävarmuuden tunnetta taideteoksen äärellä. Siksi he vaativat heti kontekstuaalista tietoa ja opastusta. Usein tämä oheismateriaalin selaaminen on keino välttää itse teoksen kohtaaminen.

Taideteosta lähestyttäessä on järkevää ja pitkällä aikavälillä antoisinta keskittyä pääasiassa teokseen itseensä. Jos nykysuomalainen kiinnostuu gamelan-musiikista, kannattaa hankkia yksi gamelan-äänite, kuunnella sitä kunnes osaa sen ulkoa, sitten hankkia viisi gamelan-äänitettä lisää ja imeskellä

ne yhtä perinpohjaisesti. Ehkä vasta tämän jälkeen tutustuminen Balin kulttuurihistoriaan ja gamelan-musiikkia koskeviin tutkimuksiin on todella hedelmällistä. Kyse ei ole siitä, että jos samana päivänä kun kuulee gamelania ensimmäistä kertaa ryhtyy lukemaan musiikkia koskevia tutkimuksia, mahdollisuus kokea musiikki jotenkin "neitseellisesti" menisi pilalle – eihän mitään neitseellistä taiteen kokemisen tapaa ole. Tarkoitan vain, että taideteoksen avautumista edistää lopulta parhaiten itse taideteokselle kärsivällisesti altistuminen. Taulun katsomiseen, sävellyksen kuunteluun, teosten pohtimiseen kannattaa käyttää enemmän aikaa kuin niitä ja niiden kontekstia koskevien tekstien lukemiseen. Tämä ei ole moraalisääntö, vaan pragmaattista tietoa siitä miten taideteokset toimivat.

Autonomisen teoksen ihanne on järkevä myös siitä käytännön syystä, että teosta on sitä hankalampi käyttää, mitä suuremman määrän kontekstuaalista tietoa teoksesta nauttiminen edellyttää.

Taiteilija ymmärtää tämän usein intuitiivisesti ja pyrkii tekemään mahdollisimman autonomisia teoksia. Jos nappaa romaaninsa henkilöhahmoksi tosielämästä valtiovarainministerin, nimeltä mainiten, olisi hullua olettaa, että valtiovarainministerin poliittinen vakaumus ja henkilöhistoria olisivat lukijalle – myös sille lukijalle, joka tarttuu teokseen vasta viidenkymmenen vuoden kuluttua – valmiiksi niin tuttuja, ettei niitä tarvitse romaanissa enää toistaa, vaikka ne olisivat romaanin sisällölle olennaisia. Lehtikolumnissa, joka on yleensä kertakäyttöinen ja julkaisuhetkeensä sidottu, logiikka on toinen. Romaanimuoto, maalaus, sävellys, näytelmä ja moni muu taideteostyyppi sen sijaan ovat kehittyneet lajeiksi, joissa pyritään mahdollisimman suureen kontekstuaaliseen riippumattomuuteen.

KONTEKSTIN MERKITYS ON ERILAINEN ERI TAITEISSA

Eri taidelajeissa suhtaudutaan kontekstiin eri tavoilla.

Länsimaisessa klassisessa musiikissa ajatellaan perinteisesti, että teos itse puhuu, ja sen suhde muihin olemassa oleviin sävellyksiin on samanlainen sivuseikka kuin ihmisyksilön sukupuu hänen persoonansa ja käytöksensä selittäjänä ja merkityksellistäjänä.

John Cagen (1912–1992) sävellys *4'33*, eli nimensä mittainen pätkä hiljaisuutta, "esitettynä" millä tahansa instrumentaatiolla, on räikeä poikkeus tähän käytäntöön. Cagen sävellys on mielekäs, ja ylipäätään kuultavissa musiikkina, vain jos sen kaikupohjana on kokemus musiikinhistoriasta ähkyyn asti ylenpalttisena teosten, tyylien ja äänten varastona.

Joskus konteksti on otettu taiteellisen työskentelyn tietoiseksi välineeksi klassisessa länsimaisessa musiikissa myös käyttämällä sitaatti- ja alluusiotekniikkaa. **Dimitri Shostakovitsh** (1906–1975) lainaa *15. sinfoniassaan* sekä **Gioacchino Rossinia** (1792–1868), **Mikhail Glinkaa** (1804–1857),

Richard Wagneria (1813–1883) että itseään. **Bernd-Alois Zimmermann** (1918–1970) lainaa oopperassaan *Die Soldaten* (1965) sekä **J.S. Bachia** (1685–1750) että jatsia. **Alfred Schnittke** (1934–1998) oli yksi ahkerimpia kollaasitekniikan käyttäjiä. Hän lainasi, väänteli ja simuloi *Faust-kantaatissaan* (1982–1983) ja monissa muissakin teoksissaan J.S. Bachin lisäksi lukemattomia muitakin säveltäjiä ja musiikkityylejä – yleensä niin, että lainausmerkit jäivät näkyviin, sitaatit ja alluusiot pystyy kuulija erottamaan muusta sävelmateriaalista, vaikka ei tiedä mistä lainat ovat peräisin ja mihin viitteet viittaavat. Ehkä kaikkein maanisimmalla innolla kollaasi-, alluusio- ja pastisitekniikoita on käyttänyt **John Zorn** (1953–), joka on teoksissaan jäljitellyt, muunnellut, risteyttänyt ja raadellut luultavasti useampia musiikillisia traditioita kuin kukaan toinen: bebopista sarjallisen sävellystekniikan kautta surfrautalankakitarointiin, speed-metalliin, klassiseen liediin, kletzmeriin, dubreggaehin, afrorummutukseen, lounge-kitschiin, freejatsiin, poplaulelmiin, elokuvamusiikkiin, minimalismiin ja jousikvartettoihin.

Nämä säveltäjät uskoivat/uskovat kuitenkin, että teokseen upotettu lainaus ja viittaus *tuo mukanaan* oman kontekstinsa. He eivät siis vaatineet, että kun kuulija havaitsee teokseen upotetun lainan, hänen pitäisi sitten tiedollisesti yhdistää se mielessään eri säveltäjään ja aikakauteen sekä muihin tietoihinsa tuosta säveltäjästä ja aikakaudesta. Sen sijaan he olettivat, että oikein valittu laina sinällään tuo lainatulta säveltäjältä ja hänen aikakaudeltaan sen maailmankatsomuksen ja eetoksen, jonka lainaava säveltäjä haluaa kollaasitekniikalla törmäyttää teoksessaan muihin kieliin ja katsomuksiin. Kyseessä on siis taidehistoriallisen kontekstin käyttäminen tavalla, joka ei edellytä, että kuulija tuntisi taidehistorian yhtä hyvin kuin juuri nyt tarkastelemansa taideteoksen.

Poikkeuksia tähän yleisöystävälliseen lainaustekniikkaan löytyy toisaalta myös edellä mainituista säveltäjistä ainakin Zimmermannilta. Oratoriossaan, linguaalissaan, *Requiem für einen jungen Dichter* (1967–1969) hän käyttää ääninauhalainauksia, joista osa on ymmärrettävimmillään ja koskettavimmillaan vasta kun kuulija tunnistaa lähteen. Kun musiikin seassa kuuluu puhetta paasaava miehen ääni, katkelma hätkähdyttää kunnolla vasta, kun tunnistamme paasaajan **Adolf Hitleriksi** (1889–1945).

Toisaalta, jos katsomme miten länsimaisen klassisen musiikin historiaa on *kirjoitettu*, havaitsemme, että kontekstilla yritetään usein latteasti selittää tai ladata taideteoksia tunteilla. Mozartin *Requiem* (1791) esitetään yleensä syntyhistoriaansa liittyvien juorujen höystämänä. **Van Gogh** (1853–1890) tarjoillaan aina irtokorvan kera. **Tshaikovskin** (1840–1893) *6. Sinfoniaa* (1893) on selittävinään ja tunnevaikutusta syventävinään tieto säveltäjän "murheen murtamasta" homoseksuaalisuudesta ja kuolemasta pari viikkoa sinfonian ensiesityksen jälkeen.

Länsimaisessa kuvataiteessa kontekstitietoisuus ja viitteiden käyttö on ollut runsasta pitkään. Jopa niin, että kokonaiset koulukunnat ja tyylilajit

ja tyylikeinot ovat oikeastaan mielekkäitä vain tarkasteltuna taidehistoriallista taustaansa vasten. Ensimmäinen ääriesimerkki tästä lienee ollut **Kasimir Malevitsin** (1878–1935) *Musta neliö* (1913), joka on merkityksetön ja mykkä ilman katsojan tietoja Venäläisen maalaustaiteen ja ikonografian historiasta. Tämäntyyppinen teos on kuin sana, joka saa merkityksensä vasta lauseen osana. ”Sanamaisuus” ei tietenkään sinänsä ole vika, vaan ominaisuus. Yleisön kannalta voi kuitenkin olla ylivoimaisen työlästä lähestyä teoksia, joista nauttiakseen on todellakin etsittävä käsiinsä se ”lause”, johon teos ”sanana” kuuluu. Jotkut teokset on tarkoitettu sanoiksi, jotkut enemmänkin kokonaisiksi lauseiksi ja jotkut – muutkin kuin megalomaani **Gustav Mahlerin** (1860–1911) sinfoniat – kokonaisiksi maailmoiksi.

Konteksti on liukas käsite. Se voi käsittää – kontekstista riippuen – lähes mitä tahansa. Venäjällä, nimenomaan Pietarissa, elää vakavissaan ylläpidetty perinne, jossa ajatellaan, että konteksti kokonaisuudessaan on se varsinainen taideteos. Siellä monet sanovat, että **Anna Ahmatovan** (1889–1966) ja **Nikolai Gumiljovin** (1886–1921) runoutta ei voi kunnolla ymmärtää eikä selittää, eikä siitä voi myöskään nauttia ilman tietoja heidän elämäntarinoistaan ja keskinäisestä suhteestaan sekä Pietarin koko kulttuurihistoriasta.

Minusta ja monesta länsi-eurooppalaisesta tuo asenne on typerä. Vaikka runoudentutkimus saattaa sisältää myös perehtymistä runoilijan henkilöhistoriaan, meille tuttu lähtökohta on ajatella, että runon on pystyttävä seisomaan omilla (sanan)jaloillaan. Naureskelemme ylimielisesti sille yleisölle, jota **Frida Kahlon** (1907–1954) maalaukset kutkuttavat sen vuoksi, että hän oli sekä kaunis että rampa ja eli hollywood-elokuvakäsikirjoituksen mukaisen elämän. Ehkä Ahmatova ei nauraisi kanssamme. Hän laittoi runoihinsa tieten tahtoen runsaasti sellaisia viittauksia, joita runot itse ja yleinen runouden tai edes historian tuntemus eivät avaa. Ne avautuvat vasta koluamalla runoilijan omaa henkilöhistoriaa. Hän piti Pietarin kaupunkia ja sen historiaa kirjaimellisesti taideteoksena, ja itseään, henkilöään, elämäntarinaansa ja runojaan roolihahmoina ja dialoginpätkinä tuossa suuressa kaupunkiteoksessa.

Ahmatovan ja pietarilaisten asenne muistuttaa äkkiseltään hieman **Alexander Nehamasin** (1946–) tulkintaa **Friedrich Nietzschen** (1844–1900) eetoksesta. Kirjassaan *Nietzsche – Life as Literature* (1985) Nehamas tulkitsee Nietzschen suhtautuvan elämään kirjallisuutena, elämänkokoisena kompositiona, jossa mitkään tapahtumat, arvot, pyrkimykset, kokemukset ja tunnetilat eivät ole itseisarvoisia tai merkityksellisiä, vaan niiden merkitys ja arvo määräytyy niiden roolista kokonaissommitelmassa.

Lähemmin tarkastellen Ahmatovan ja Nietzschen asenteissa on kuitenkin ratkaiseva ero. Ahmatovalla taideteos ja taiteilijan elämäkerta sekä elinympäristö yhdessä muodostavat jakamattoman kokonaiskomposition, jossa teoksella tosin on keskeinen paikka.

Nietzschen ja Nehamaksen mukaan taas itse elämää on mielekästä tarkas-

tella ja kokea esteettisenä kokonaiskompositiona, mutta he eivät silti oleta, että heidän kirjoituksensa olisivat merkityksellisiä lukijalle vasta kun tämä on lukenut myös heidän elämäkertansa. Heille taide ja elämä eivät sulaudu saman komposition osiksi vaan säilyttävät erillisen, mutta paralleelin luonteensa.

TEOKSEN RAJAT JA KONTEKSTI: OMA STRATEGIANI TEKIJÄNÄ JA YLEISÖNÄ

Taiteilijana ja taideyleisönä asenteekseni on, että taideteos on samalla tavalla autonominen olio kuin ihmisyksilö. Kontekstuaalisista ulottuvuuksista hedelmällisimpänä pidän yleistä taidehistoriaa.

Kun kuuntelen äänilevyn, katson teatteriesityksen tai tuijotan maalausta, pyydän teosta puhumaan minulle itse. Ensi alkuun en ole lainkaan kiinnostunut teoksen tekijän muusta tuotannosta, henkilöhistoriasta, intentioista tai edes sen tyylillisen alalajin, johon teos kuuluu, omista käytännöistä – enkä välttämättä myöhemminkään. Jos pidän teoksesta, ruokahaluni herää ja etsin käsiini muita samantyyppisiä teoksia, usein saman tekijän tekemiä. En kuitenkaan ajattele yhden taiteilijan teosten muodostavan toisiaan merkittävästi selittävää tai avaavaa kokonaisuutta.

Tiedän, että **Piet Mondrian** (1872–1944) eteni puhtaaseen abstraktioon maisemamaalauksen kautta. Kauan ennen suorakaidekompositioita hän maalasi murretuilla väreillä ja siveltimenvedot näkyviin jättäen tutkielmia yksittäisistä, lehdettömistä puista, joiden oksisto muodosti suljetuista, kaarevista muodoista verkoston. Nämä oksaverkostot ennakoivat hänen myöhempien abstraktioidensa tiukkoja ruudukkoja, joissa väriskaala oli kutistunut harmaaskaalaan ja puhtaisiin perusväreihin, ja joista kaarevat ja vinot viivat sekä näkyvät siveltimenjäljet olivat jääneet pois. Tämä tieto ei kuitenkaan mielestäni vaikuta lainkaan kokemukseeni sen paremmin Mondrianin varhaiskauden puukuvista kuin kypsän kauden abstraktioistakaan.

Pyrin tekemään taideteoksia, joista nauttiakseen yleisön ei tarvitse tietää mitään henkilöhistoriastani, muusta tuotannostani eikä intentioistani.

Tietenkään teokseni ei leiju kontekstittomassa tyhjyydessä. Yleisö voi löytää itselleen käyttökelpoisen kontekstin tai luoda sen itse. Pyrin kuitenkin siihen, että teos muodostaisi oman maailmansa, imisi kontekstin sisäänsä mahdollisimman suuressa määrin, jotta teoksen äärellä ei tarvittaisi mitään oheistietoa. Jos tekijän omalla kontekstilla on olennaista merkitystä, laitan tarvittavan riekaleen sitä teokseen.

Konkreettinen esimerkki pyrkimyksestäni sisällyttää teoksen nauttimiseen tarvittava konteksti jo itse teokseen on videoteokseni *Whore and Exploit* (1995), joka käsittelee huoruuden ja kapitalistisen työn suhdetta. Koska oli tärkeää tehdä näkyväksi kenen näkökulmasta teos sanoo väitelauseita prosti-

tuutiosta ja palkkatyöstä, heti teoksen alussa sanotaan, missä ja milloin teos on tehty, mitä sen tekeminen maksoi, miten se rahoitettiin sekä mikä oli tekijän ikä ja sukupuoli.

Vastaavasti muistan kuinka kerran moitin **Ulla Jokisalo**lle (1955–) eräästä hänen valokuvateostaan. Teoksen pääelementti oli reprovalokuva 1950-luvun pin-up-tyttökuvasta, vähäpukeisesta ideaalinaisesta kyljellään makaamassa. Teoksen nimi – teoksen pintaan kaunokirjaimin kirjoitettu – oli muistaakseni suunnilleen: *Masturboin samoilla kuvilla kuin isäni aikoinaan.* Teos on kuitenkin merkityksellinen vasta, jos katsoja tietää tekijän olevan nainen. Minusta teoksessa oli selvä valuvika, kun pelkkää teosta ja teosnimeä tuijottaen tämä olennainen tiedonhippu ei ilmene. Ulla tietenkin huomautti, että nimilapussa lukee tekijän nimi, josta sukupuolen voi päätellä. Vastasin, että jos teos viedään eri kulttuuriin, ei yleisö enää välttämättä tunnista Ullaa naisen nimeksi – eivätkä läheskään kaikki ihmiset ylipäätään vilkuile teos- ja tekijätietoja.

Moni ehkä pitää asennettani naurettavana tai ainakin kohtuuttomana. Myönnän sen tiukkapipoiseksi, mutta väitän samalla, että se on yleisöystävällinen asenne. Ainakin se on eräänlaista kontekstitietoisuutta. Asenteeseeni on vaikuttanut kokemukseni taidehistoriasta ja vanhan taiteen kohtaamisesta: usein käy niin, että ajan myötä jopa kaikki tiedot tekijästä häviävät, jäljelle jää vain taulu tai partituuri, jonka on selvittävä omin päin tai muuten se muuttuu jätteeksi.

Ehkä taidehistoriaakin enemmän asenteeseeni on vaikuttanut intohimoinen musiikinharrastukseni. Minulla on tuhansia äänitallenteita (CD-levyjä) ja kuuntelen musiikkia joka päivä. Siinä musiikkitallenteiden nauttimiskulttuurissa, johon olen kasvanut, ajatellaan hyvin jyrkästi, että "The proof of the pudding is in its eating" – äänitteen sokkokuuntelukokemus on "totuus" sen arvosta. Levynkannet, tiedot genrestä ja henkilöhistorialliset anekdootit voivat olla hupia, mutta ne ovat silti sivuseikka. Ilmeisesti tämä asenne on seurausta musiikinkuunteluharrastuksen fyysisistä käytännöistä. Nautinto tapahtuu silmät kiinni musiikkia kuunnellessa, tunteja kerrallaan. Kuuntelukokemukseen käytetään paljon enemmän aikaa kuin musiikinhistorian, taiteilijan henkilöhistorian tai äänitteen pakkauksen plaraamiseen – jo senkin vuoksi kuuntelu ratkaisee kokonaiskokemuksen. Kyse on tietenkin myös vakaumuksesta, jonka mukaan musiikinhistoria ja taiteilijan henkilöhistoria eivät ole edes potentiaalisesti yhtä antoisia kuin musiikinkuuntelu: musiikista saatavissa oleva ravinto on ensisijaisesti musiikissa itsessään – vaikka musiikki käsitteleekin meitä ja maailmaa.

Konteksti, jonka tuntemus on taideteosta lähestyttäessä ylivoimaisesti hedelmällisin, on yleinen taide- ja aatehistoria, ei yksittäisen teoksen, tekijän tai edes tyylilajin muodostama mikrokonteksti.

Lucian Freudin maalaukset ovat yleensä muotokuvia alastomista ihmisistä. Joku, joka on perehtynyt pelkästään öljyvärimaalaustaiteeseen, voi saada

paljon irti Freudin maalauksista. Kuitenkin joku toinen, joka tuntee kuvataidetta vain pintapuolisesti, mutta tuntee sen lisäksi vaikkapa eksistentialistista filosofiaa ja hahmoterapiaa ja harrastaa itse tanssia, voi uskoakseni saada vielä paljon enemmän irti Freudin maalauksista ja niiden moninaisista ulottuvuuksista. Joku saattaa pitää tätä asennetta halpana eklektisminä, ja niinhän se onkin, halpaa sikäli, että se on kenen tahansa ulottuvilla. Se ei ole luottamusta taiteeseen universaalikielenä, vaan uskoa sekä taiteilijan että tulkitsijan kykyyn liikkua kontekstista toiseen siten, että syntyy yllättäviä ja ajattelua hedelmöittäviä vastaavuuksia.

Eklektinen monikontekstisuus saattaa tehdä sekä tekijästä että yleisöstä luovan. Monikontekstisuus tekijän ja yleisön asenteena auttaa ensinnäkin näkemään teoksessa useampia puolia kuin yhteen kontekstiin linnoittautunut ortodoksismi, oikeaoppisuus ja alakohtainen asiantuntemus. Toiseksi, luovuutta syntyy myös siitä näkökulmanvaihtelusta, joka monikontekstisuuteen automaattisesti kuuluu. Usein se on yksinkertaisesti kykyä tarkastella teosta eri näkökulmasta kuin tekijä tai alan käytäntö tarkoitti, mutta silti innostuneesti. Suoranainen tietämättömyyskin voi olla joskus hyvästä, hienoja ja erilaisia taideteoksia on usein syntynyt sen ansiosta, ettei tekijä ole tuntenut välineensä historiaa ja ollut siten sen sitoma. Tarkemmin ajatellen myönteinen tietämättömyys ei kuitenkaan ole varsinaista amatöörimäisyyttä. Usein on kyse vain yhden kontekstin ja perehtyneisyyden tuomisesta uuden kontekstin ja ilmaisutradition piiriin, uusista olosuhteista ja mahdollisuuksista virkistyen.

Taide on täsmällisestä erityiskielestä kieltäytymistä, haluttomuutta ryömiä yhden kieliopin ja kontekstin vankilaan. Taide on halua viljellä monikontekstisuutta, monikielisyyttä ja yllyttää synesteettisiin huomioihin. Teoksen sisältö leijuu teoksessa käytettyjen näkökulmien, tekniikoiden ja kontekstien välillä. Yksikään kieli tai konteksti ei selitä teoksen sisältöä tyhjentävästi, eikä naulaa sitä paikoilleen. Edes yhdessä ne eivät sitä tee.

Teoksen sisältö, muoto, kielet ja kontekstit eivät kiinnity toisiinsa tiukasti kuin palapelin palaset. Silti ne ovat samaa sukua aivan erityisellä, toisiaan hylkivällä tavalla, kuin samannapaiset magneetit. Teoksen sisällön, muodon, kielten ja kontekstien samansukuisuus vetää niitä vääjäämättä yhteen, kuten painovoima painaa yhteen toistensa päälle asetettuja kappaleita, mutta samalla niiden samanmerkkinen magneettinen voima, samansukuisuus, pyrkii pitämään niitä erillään. Näin taideteoksen kielet ja kontekstit kannattelevat teoksen sisältöä ja muotoa yläpuolellaan, koskaan niitä kuitenkaan koskettamatta. Teos leijuu vapaana kontekstuaalisen magneettikenttänsä päällä.

LISÄTIETOA JA KOKEMUSTA:

Ellis, Brett Easton: *American Psycho*, 1991, kirja, Vintage Books USA, 2000.

Freud, Lucian: *Lucian Freud* (toim. William Feaver), 2002, kirja, Tate.

Freud, Lucian: *Paintings* (toim. Robert Hughes), 1997, kirja, Thames & Hudson.

Gamelan Semar Pergulingan: *Gamelan of the Love God*, 1972, musiikkiäänite, 2003, Nonesuch.

Gayle, Charles: *Consecration*, 1993, musiikkiäänite, Black Saint.

Jokisalo, Ulla: *Kuvieni muisti, 1980-2000*, kirja, Musta taide.

Ligeti, György: *Atmosphères*, 1961, sävellys, äänite: Ligeti Project II: *Lontano / Atmosphères / Apparitions*, San Francisco Polyphony, Concert Românesc, Berlin Philharmonic Orchestra, Jonathan Nott, 2001, Teldec.

Ligeti, György: *Études pour piano*, 1985, 1988–1994, sävellyssarja, äänite: Pierre-Laurent Aimard, 1997, Sony.

Mäki, Teemu: *Teemu Mäki*, 2002, kirja, Like.

Mäki, Teemu: *Whore and Exploit*, 1995, video, www.teemumaki.com / www.av-arkki.com

Nehamas, Alexander: *Nietzsche: Life as Literature*, 1985, kirja, Harvard University Press.

Schnittke, Alfred: *Faust-kantaatti*, sävellys, 1982–1983, äänite: James de Preist, Malmö Symfonikör, Malmö SymfoniOrkester, 1989, BIS.

Volkov, Solomon: *St. Petersburg – A Cultural History / Pietarin kulttuurihistoria*, 1995, kirja, The Free Press / 1996, Otava.

Zimmermann, Bernd Alois: *Die Soldaten*, 1965, sävellys, äänite: Staatstheater Stuttgart, Bernhard Kontarsky, 1991, Teldec.

Zimmermann, Bernd Alois: *Requiem für einen jungen Dichter*, 1967–1969, sävellys, äänite: Kölner Rundfunkchor, Südfunkchor Stuttgart, Edinburgh Festival Chorus, Slovak Chorus Bratislava, Chorus of the City of Bratislava, SWF-Sinfonieorchester Baden-Baden, Michael Gielen, 1995, Sony.

Zorn, John: *Aporias*, 1998, sävellys, äänite: 1998, Tzadik.

Zorn, John: *Bar Kokhba*, 1996, sävellyksiä, äänite: 1996, Tzadik.

Zorn, John: *Cobra*, 1985–1986, sävellys, äänite: 2002, Tzadik.

Zorn, John: *Godard / Spillane*, 1985–1987, sävellyksiä, äänite: 1999, Tzadik.

Zorn, John: *New Traditions in East Asian Bar Bands*, 1988/1990/1996, sävellyksiä, äänite: 1995, Avant.

Zorn, John: *Redbird*, 1995, sävellys, äänite: 1995, Tzadik.

Zorn, John / Naked City: *Complete Studio Recordings*, 1989–1993, musiikkiäänitteitä, Tzadik, 2005.

TAIDE JA TERAPIA

Joskus taideteosta pilkataan sanomalla sen olevan ”vain terapiaa”. Joskus taas terapiaa väheksytään sanomalla sen olevan vain sisäänpäinkääntynyttä satuilua – eräänlaista huonoa taidetta siis. Monet harrastajat puolestaan kehuvat maalaus-, tanssi- tai musisointiharrastuksen olevan heille ”hyvää terapiaa”. Joskus taas taidetta puolustetaan korostamalla sen psyykkisiä terveysvaikutuksia, joiden väitetään olevan vähintään yhtä suuria kuin mielialalääkityksen ja terapian tuottamat.

Terapiaa pidetään siis joskus taiteena ja taidetta terapiana – ja joskus tässä merkitysten vaihdossa on kyse syytöksessä, joskus ylistyksestä. Mistä oikein on kyse? Mitä eroa on taiteella ja terapialla? Mitä samaa on taiteessa ja terapiassa?

Sana terapia on alkanut myös arkipuheessa tarkoittaa monia eri asioita. Mistä oikein puhumme, kun puhumme samaan hengenvetoon sekä kliinisestä terapiasta että ”terapeuttisista harrastuksista”?

TERAPIAN MÄÄRITELMÄ

Psykologia on tiede, joka tutkii ihmisen käyttäytymistä, kokemusta ja psyyken lainalaisuuksia. Psykiatria taas on se lääketieteen osa-alue, jolla hoidetaan psyykkisiä sairauksia. Terapia on yksi psykiatrinen hoitomuoto, mutta se on muutakin, sillä kaikki terapiassa kävijät eivät ole minkään psykiatrisen mittarin mukaan sairaita. Jotkut heistä vain haluavat vain oppia ymmärtämään itseään paremmin – ja järkeilemään ja tuntemaan elämänlaatua parantavalla tavalla.

Terapia, kliininen terapia, on olemassaolonkokemuksen parantamista mieltä säätämällä. Terapeutti auttaa potilasta muuttamaan ajattelu- ja kokemistapojaan niin, että elämä alkaa maistua siedettävämmältä ja arkitodellisuudesta selviäminen on ongelmattomampaa.

Insinöörinäkökulma maailmaan on, että jos vituttaa, niin se johtuu siitä, että saunan katto vuotaa, palkka on liian pieni ja juustohöylän kahvakin on epäergonomiseksi suunniteltu. Siitä vaan sitten ulkoista todellisuutta säätämään, niin vitutuskin haihtuu. Terapia on päinvastainen taktiikka. Terapiassa keskitytään mielen, ei ulkoisten olosuhteiden muuttamiseen. Siinä nähdään ahdistuksen johtuvan, ei niinkään asioista sinänsä, vaan siitä miten asiat koemme.

Terapian vaikutukset eivät silti jää mielen säätöjen muutoksiin. Muuttunut mieli toimii toisin, ihminen alkaa käyttäytyä eri tavalla.

TERAPIAN JA FILOSOFIAN ERO

Terapia ei ole lajissaan ainoa. Myös poliittinen ja varsinkin filosofinen pohdiskelu pyrkii loppujen lopuksi säätämään ensisijaisesti mieltä, kuten eräs runo tätä asennonetsintää kuvaa:

Elämä on ihmiselle annettu
että hän tarkkaan harkitsisi
. missä asennossa tahtoo olla kuollut

harmaita taivaita kulkee yli
tähtitarhoja riippuu
ja maa tulee suuhun kuin leipä

Pentti Saarikoski (1937–1983),
kokoelmasta *Runot ja Hipponaksin runot*, 1959

Runon minä ei taistele kuoleman ja fysikaalisten faktojen vääjäämättömyyttä vastaan, vaan tunnistaa tehtäväkseen löytää sopiva (mielen)asento niiden keskellä. Hän kaipaa sellaista olemisen tapaa, jossa kuolevaisuus – tietoisuus siitä, että lopulta hautautuu multaan suu ammollaan – tuntuisi yhtä herkulliselta ja ravitsevalta kuin leivän haukkaaminen. Silloin kuolevaisuus olisi muuttunut uhasta ja elämää kutistavasta painosta elämää elähdyttäväksi voimaksi.

Filosofioita on joka lähtöön. Vain jotkut niistä tiedostavat ja hyväksyvät maailmaa ja kokemistapoja *luovan* luonteensa – monet filosofithan väittävät vain tutkivansa millaista on. Kaikki filosofiat kuitenkin ovat, eräiden vastaväitteistä huolimatta, eivät vain käsitteenmuodostusta ja tiedonhankintaa vaan terapian lailla myös olemassaolonkokemuksen säätämistä ja luomista.

Yhteistä terapialla ja filosofialla on myös rehellisyyden vaatimus. Totuuteen ja rehellisyyteen luotetaan molemmissa lähes sokeasti. Minäkin luotan. Valistusopillinen eetoksemme sanoo, että totuus ja rehellisyys tekevät elämästä parempaa, aina, pitkällä tähtäimellä. Jos olemme jonkin sortin relativisteja tai ainakin pragmatisteja, ymmärrämme totuuden näkökulmasidonnaiseksi ja väliaikaiseksi, mutta se ei vähennä luottamustamme totuuden hyvää luovaan voimaan.

Psykologiassa ja terapiassa suurimpana vihollisena pidetään usein torjun-

taa, epämiellyttävien asioiden sulkemista pois mielestä ja varsinaisten tunteiden kieltämistä. Kun torjunta työntää hankalat asiat mielestä pois, ne jäävät mielen ja maailman väliin puristuksiin. Märkivät siellä.

Myös filosofian suurin vihollinen on itsepetos. Eksistentialistisen filosofian suurin vihollinen on itsepetoksesta juontuva huono vieraantuminen, turtumus. Filosofia ja terapia eivät silti ole tosiasioiden armoilla, sillä rehellisyyden paljastamat tosiasiat voi kuitenkin kokea monella eri tavalla.

Filosofis-poliittisella pohdiskelulla ja terapialla on myös ero. Edellinen pyrkii muodostamaan sääntöjä, ihanteita ja arvoja – ja tekemään niistä päämääriä yleisellä tasolla. Miettiessään "Miten elää? Miksi elää?" filosofia pyrkii vastaamaan kaikkien ihmisten puolesta, vaikka ei olisikaan universalismin lumoissa. Terapia sen sijaan on enemmän jo annettuihin ihanteisiin, sääntöihin ja arvoihin pyrkimistä kuin niiden luomista. Jokaisella terapiakoulukunnalla on oma valmis ihmiskäsityksensä, sen ihmisen malli, jonka elämä on hyvää. Terapiassa pyritään henkilökohtaisella tasolla kohti tuota mallia, kun taas filosofiassa pääpaino on mallin luomisessa, yleisellä tasolla.

Raja ei tietenkään ole aivan näin jyrkkä, onhan psykologialla ja terapialla myös sellaista omaa teorianmuodostusta, joka muuttaa käsityksiämme ihmisestä ja arvoista. **Sigmund Freud** (1856–1939) vaikutti loppujen lopuksi ehkä enemmän kulttuurin ja ihmiskäsityksen kuin psykologian ja psykiatrian kehitykseen. Hän oli kuitenkin poikkeus.

Filosofia ja terapia eroavat toisistaan myös siten, että filosofia on käsitteellistämistä siinä puhtaasti järkisanailevassa muodossa, mitä yleensä filosofialla tarkoitamme. Se luo myös olemassaolonkokemusta, muuttaa sitä, mutta tekee tämän tunne-elämää rakentavan työnsä käsitteellistämisen, sanallisen järkeilyn kautta. Terapia sen sijaan voi edetä muitakin reittejä kuin käsitteellistämistä ja tiedostamista pitkin. Terapia voi olla yhtä hyvin tuntemis- kuin ajatusmallien muokkaamista. Monet terapian lajit ovat jopa sanattomia. Niilläkin on sanallistettu teoria, mutta varsinaiset terapiasessiot saattavat sisältää esimerkiksi pelkkiä fyysisiä ja emotionaalisia harjoitteita.

MIKÄ TERAPIASSA JA TAITEESSA ON SAMAA?

Taide, kuten terapia ja filosofia, pyrkii olemassaolonkokemuksen parantamiseen enemmän mieltä kuin ulkoista todellisuutta säätämällä. Yhtäältä taide, ainakin kriittinen ja eskapisminvastainen taide pyrkii filosofian lailla myös totuuteen ja rehellisyyteen. Toisaalta taide korostaa myös henkilökohtaisuutta yhtä kiivaasti kuin terapia.

Taidetta ja terapiaa yhdistää myös se, etteivät ne pidä tiedostamista olemassaolonkokemuksen parantamisen ainoana väylänä. Siinä missä filosofia verbalisoi kaiken rationaalisen käsitteenmuodostuksen piirissä ja altistaa ristikuulustelevalle logiikalle, riittää taiteessa ja terapiassa se, että tulee parempi

olo. Jos olo paranee pysyvästi, osoittaa se, ettei taide tai terapia perustunut torjunnalle, kiusallisen todellisuuden väliaikaiselle karkottamiselle, vaan todellisuuden ja sen ongelmien kohtaamiselle. Ongelmien kohtaamisen ja käsittelyn ei taiteessa ja terapiassa ole pakko olla tietoista ja sanallistettua.

Usein taidetta ja terapiaa yhdistää myös se, että ne näkevät terveen ja sairaan välisen rajan liukuvana tai jopa merkityksettömänä. Ehkä taiteen ja erityisesti psykoanalyysin perinteisesti läheinen suhde johtuu juuri tästä. Psykoanalyytikon on itse käytävä läpi psykoanalyysi, ennen kuin hänet katsotaan päteväksi muita terapoimaan. Terapeutin (taiteilijan) ja potilaan (taiteilija ja yleisö) roolien yhteenkietoutuminen on tyypillistä myös taiteelliselle ajattelulle, mutta taiteessa, toisin kuin terapiassa, taiteilijan oma terapeuttinen prosessi ja yleisön terapeuttinen prosessi ovat usein samanaikaiset, eivät perättäiset. Taiteilijan oma terapeuttinen pohdiskelu ei ole ohi silloin kun hän esittää teoksensa yleisölle, taideteos on pysyvästi kesken ja auki, yleisölle esittäminen on yleisön kutsumista mukaan yhteiseen pohdiskeluun.

Kuten alussa huomautin, monet kliinisesti terveet käyvät terapiassa, eivät siksi että luulisivat itseään sairaiksi, vaan parantaakseen elämänlaatuaan tai itsetuntemustaan, vaaliakseen ja kehittääkseen tunne-elämäänsä. Tämä ei tarkoita, että teeskenneltäisiin ettei terveellä ja sairaalla ole eroa, vaan että tiedetään terapian (tai taiteen) voivan parantaa yhtä paljon molempien elämänlaatua. Yhteiskuntapolitiikassa terveys on kutistunut tarkoittamaan pelkkää työkykyisyyttä, mutta taide ja ne terapiat, jotka ovat muutakin kuin työkyvyttömien kuntoutusmuotoja, eivät tyydy tähän. Jokaisen elämä voisi olla parempaa, siksi terapia ja taide eivät ole kenellekään turhaa.

On olemassa myös konkreettinen taiteen ja terapian yhdistelmä: taideterapia. Taideterapia on kuitenkin enemmän terapian kuin taiteen laji. Taide on siinä yksilöä, tekijäänsä pelastavan terapian *väline*. Jos terapian tuotoksilla on jotain yleistä taiteellista arvoa, on tuo arvo ylimääräistä bonusta.

Taideterapian erityinen, filosofinen arvo on siinä, että se olennoi ihmiskäsitystä, jossa tietoinen, päämäärärationaalinen ongelmanratkaisulogiikka ei ole ihmisen ulottuvuuksia ja mahdollisuuksia listattaessa hierarkian huipulla, yksinvaltiaana.

Taiteen ja taideterapian välille voidaan siis tehdä selvä ero niiden erilaisista tavoitteista johtuen. Taideterapialta ei voi *edellyttää* samanlaisia taiteellisia tuloksia, yhtä hyviä teoksia, kuin taiteelta. Vaikka taideterapian lopputuloksena, tai paremminkin sivutuotteena, olisi huonoja teoksia, voi terapia silti olla menestys. Taiteessa sen sijaan on merkitystä vain sillä, ovatko syntyneet teokset hyviä vai ei. Tämä ero on kuitenkin periaatteellinen, se sijaitsee enemmän ennakko-odotuksissa kuin lopputuloksissa. Käytännössä ero usein häviää tai kääntyy päälaelleen. Joskus väitetään, että ”oikean taiteilijan” työ on ulospäinsuuntautuvampaa, yleisöä huomioon ottavampaa, kuin terapiapotilaan sisäänpäinkääntynyt taiteilu, mutta millä tavalla esimerkiksi **Louise Bourgeoisin** (1911–), vapaan ammattitaiteilijan, teokset ovat muka

suoremmin kommunikoivia tai ulospäin suuntautuvampia kuin **Adolf Wölflin** (1864–1930), psykoottisen mielisairaalapotilaan, teokset?

Taideterapia voi tuottaa yhtä hyvää taidetta kuin tavallinen taiteilu – ja vastaavasti tavallinen taiteilu tuottaa usein teoksia, jotka ovat muille kuin tekijälle itselleen yhtä yhdentekeviä kuin taideterapian sivutuotteena syntyvät teokset yleensä ovat muille kuin potilaalle itselleen. Molemmissa tekijän pääpyrkimys kuitenkin on oma hyvä olo, joka syntyy teosta tekemällä ja valmista teosta tarkastelemalla.

MITÄ OVAT "TERAPEUTTISET PUUHAT"?

Arkipuheessamme sanaa "terapeuttinen" hoetaan kaiken aikaa. Sitä käyttävät jatkuvasti myös ne ihmiset, kuten minä, jotka eivät ole itse käyneet terapiassa. Lattea fraasi olisi sanoa, että sana on kärsinyt inflaation. Paremminkin sanan käyttötarkoitus on laventunut, ja se voi nykyisellään tarkoittaa aivan vastakkaisia asioita.

Terapialle on sanana on käynyt samoin kuin käsitteelle "tshehovilainen tunnelma". Tshehovilainen tunnelma tarkoitti alun perin taiteessa katkeraa melankoliaa, hiljaista ja itseironista epätoivoa, joka on **Anton Tshehovin** (1860–1904) näytelmille ja novelleille tyypillistä. Sen valtaan saattaa joutua, kun tajuaa, että ulkoisesti kaikki on ainakin siedettävästi, mutta sisäisesti toisin päin: omiin unelmiinsa ja julkilausuttuihin moraaleihinsa nähden onkin surkeasti epäonnistunut ja silkan heikkoutensa vuoksi kyvytön riuhtaisemaan itseään uudelleen liikkeelle. Nykyisin tshehovilainen tunnelma on kuitenkin sanapari, joka esiintyy useimmin sisustuslehdissä ja niiden ihmisten puheessa, jotka eivät ole Tshehovia lukeneet. Tämä tshehovilainen tunnelma on viehkoa samovaarismia, yhdistelmä tsaarinajan yläluokan "venäläistä" kodikkuutta, koristeellisia antiikkihuonekaluja ja nostalgian sävyttämää kiireettömyyden tuntua. On siis kaksi erillistä tshehovilaista tunnelmaa, ensimmäisen katkera melankolia syntyy elämän kohtaamisesta, jälkimmäinen on makea, eskapistinen kuorrutus, jolla todellisuuden kohtaamista vältellään.

Arkikielessä terapeuttisiksi nimitetään usein kaikkia (taloudellisesti) tuottamattomia, siis "hyödyttömiä", toimintoja, joilla katsotaan olevan mielenrauhaa edistävä merkitys. Shoppailu, virkkaaminen, kalastusharrastus, sanskriitin opiskeluharrastus, pöytäjääkiekko, 1950-luvun jenkkiautojen entisöinti, puutarhanhoito ja purjehdus. Kaikkia harrastuksia ei silti nimitetä terapeuttisiksi. Esimerkiksi liikuntaharrastukset eivät tarvitse selitykseksi tätä myönteisyystakuuta, sillä niillä on se jo, ovathan ne fyysistä suorituskykyä edistäessään itsestäänselvästi hyödyllisiä. Terapeuttisiksi nimetään siis ne hyvinä pidetyt tuottamattomat puuhat, joille ei muuten löydy mitään ilmeistä hyödyn tai "rakentavan mielihyvän" ulottuvuutta. "Rakentavan mielihyvän" epämääräinen käsite on tässä olennainen. Se rajaa terapeuttis-

ten puuhien joukosta esimerkiksi ryyppäämisen ja aviopuolisen pettämisen. Joku voi silti väittää ryyppäämistä juuri itselleen sopivaksi terapiaksi, ja uskottomuutta myös – eikä hänen näkemystään ole helppoa osoittaa vääräksi.

Terapeuttisia touhuja kuvataan yleensä tähän tyyliin: "Se puutarhanhoito on siis tosi terapeuttista. Töistä kun tulee ja kotitöiden jälkeen alkaa penkkiä kuoputtaa, niin heti unohtuu paha maailma ja mieli lepää tyhjänä." Tästä ehkä käykin ilmi, että "terapeuttiset puuhat" ovat varsinaisen, kliinisen terapian vastakohta. Ne ovat ongelmien pakenemista niiden kohtaamisen sijaan.

Jako ei ole ehdoton, puutarhanhoito voi olla jollekin aidosti terapeuttista puuhaa. Harrastuksen suoma unohdus on silloin näennäistä: ihminen saattaa puutarhaa kuoputtaessaan tiedostamattaan pakertaa elämänsä ongelmien parissa täydellä teholla. Silloinkin itse harrastuksen funktio on kuitenkin passiivinen: harrastus ei ole pohdiskelun tai terapian olomuoto, vaan pelkkä keino jättää pohdiskelulle tilaa.

Joskus harrastus voi olla myös aktiivisesti terapeuttista. Puutarhanhoito, kasvien vaaliminen ja tällä tavoin vuodenkiertoon sopeutuminen voi esimerkiksi olla keino vaivihkaa hyväksyä myös oma kuolevaisuus ja omien aineellisten saavutusten katoavaisuus.

Ilmeisesti nämä terapeuttiset funktiot ovat kuitenkin harrasteissa harvinaisia poikkeuksia. Voinemme uskoa harrastajien omaa selitystä: tärkeintä terapeuttisissa harrastuksissa on silkka unohdus. Aidosti terapeuttinen ulottuvuus yleensä joko puuttuu niistä kokonaan, tai jää vain lepoa ja unohdusta hakevan ulottuvuuden alle, alakynteen. Usein harrastus ei ole edes levon, vaan sijaistoiminnan muoto – silloin se on muuttunut terapian irvikuvaksi.

Toisaalta myös kliininen terapia on usein passiivista. Moni potilas käy terapiassa joko vain puhumassa itsekseen ääneen tai sitten keskustelut terapeutin kanssa eivät ole tavallisia lounaspöytäkeskusteluja kummempia. Silloinkin terapia voi olla tehokasta. Usein teho syntyy jo siitä, että ihminen tunnustaa ongelmansa olemassaolon – menee terapiaan – ja varaa itselleen aikaa ongelmansa setvimiseen. Joskus terapeutti on vain eräänlainen terapiahuoneen portsari ja lipunmyyjä ja potilas tekee mielensäätötyönsä lähinnä omin päin.

Terapeuttisten puuhien listalle laitetaan usein myös taiteet, varsinkin harrastusmuodoissaan. Maisemamaalausharrastukselta toivotaan samaa hetkellistä unohdusta kuin vieheensitomiskerholtakin. Myös taiteen harrastaminen taideyleisönä niputetaan usein samaan pinoon. Silloin urheilukatsomossa istumisen ja teatterikatsomossa istumisen välille ei jää mitään eroa. Useinhan sitä eroa ei oikeasti olekaan, moni menee teatteriin vain unohtaakseen illan ajaksi vaimonsa, työnsä, itsensä. Sekä ihmisen että taiteen, ainakin kriittisen taiteen, kannalta on kuitenkin tuhoisaa, jos taiteen potentiaalia olla jotain unohdusta suurempaa ei tunnusteta. Taiteen asema huomisen yhteiskunnassa riippuu eniten siitä, miten taide onnistuu muulle yhteiskunnalle ymmär-

rettävällä tavalla perustelemaan ominaislaatunsa: sen, että se ei ole ensisijaisesti kaupallisen tuotannon eikä myöskään tuudittavan ajanvietteen muoto, yksi näennäisesti ”terapeuttinen” huvitus muiden joukossa.

MIKÄ ON TERAPIAN JA TAITEEN ERO?

Henkilökohtaisuudella on taiteessa ja terapiassa erilaiset, eräässä mielessä suorastaan vastakkaiset roolit.

Taiteessa subjektiivisuus on ensisijaisesti materiaalissa ja käsittelytavassa, mutta lopputulokselta toivotaan, jos nyt ei yleistettävyyttä, niin ainakin yleistä koskettavuutta. Terapiassa tavoitteena on vain yhden ihmisen kokoinen merkityksellisyys. Taiteessa henkilökohtainen materiaali usein paljastetaan julkeasti ja säälimättömästi koko maailman tarkasteltavaksi. Terapiassa avautuminen tapahtuu vain terapeutille, tai ryhmäterapiassa muille osanottajille, joita kaikkia sitoo vaitiolovelvollisuus.

Terapeuttisten puuhien ja taiteen ero on, että taide pyrkii ongelmien kohtaamiseen, niiden välttelyn sijaan. Kyse on ideaalisesta ja periaatteellisesta funktiosta. Käytännössä käy joskus toisin. On taidetta, jonka tekijä on työskennellyt vain rahoittajan miellyttäminen ja omien ruoka- tai huumerahojen hankkiminen tietoisessa mielessään, mutta josta yleisö on silti löytänyt pyyteetöntä ja rehellistä filosofointia sanoin, sävelin tai kuvin. Yhtä tavallista on, että syvälliseksi pohdiskeluksi tarkoitettu taide kulutetaankin seinätapettina tai eskapistisena ajantappona.

Terapeuttisten puuhien ja taiteen välinen ero voi häilyä myös niin, että ihminen ryhtyy tekemään teosta puhtaasta pakokauhusta, vain paetakseen elämänsä jotain ongelmaa, mutta työskentelyprosessin aikana funktio vaivihkaa vaihtuu, tai sijaistoimintofunktion rinnalle nousee ongelmia käsittelevä funktio.

Sekä terapeuttisista puuhista että kliinisestä terapiasta taide eroaa kuitenkin ennen kaikkea jaettavuudellaan. Terapiassa käymisestä hyötyy vain terapeutti ja potilas. Välillisesti myönteinen vaikutus saattaa ulottua naapurustoon ja perheeseen asti, jos terapia tuottaa sosiaalisesti siedettävämmän tyypin tai jopa rakastavamman ihmisen. Myös terapeuttisesta puuhastelusta nauttii lähinnä puuhastelija itse. Tuskin kukaan rohkenee väittää, että purjehduksen katsominen rannalta voisi olla yhtä hauskaa kuin purjehtiminen. Lintubongauksen ilot ovat vain bongarien itsensä ulottuvilla. Taiteessa on toisin. On aivan tavallista, että taideteos on monille yleisön jäsenille yhtä tärkeä, tärkeämpikin, kuin tekijälleen. **Peter Brueghelin** (1525–69) maalaukset, **Francis Goyan** (1746–1828) ja **Ernst Ludwig Kirchnerin** (1880–1938) maalaukset ja grafiikka ovat koko maailman ulottuville jakoon jäänyttä terapiaa, joka voi tehota meihin edelleen vielä paremmin kuin se tehosi tekijöihinsä.

JOHTOPÄÄTÖS

Taide ei ole *vain terapiaa.* Taide on *peräti terapiaa*, olemassaolonkokemuksen parantamista säätämällä mieltä – totuuden ja rehellisyyden ehdoilla.

Taide, terapia ja filosofia sitoutuvat kaikki yhtä innokkaasti rehellisyyteen, mutta tiedostamiseen ne suhtautuvat eri tavoin. Filosofia (normaalimuodossaan) tekee kaiken sanoilla ja tietoisesti, mutta terapia ja taide sallivat itselleen myös sanattoman ja tiedostamattoman työskentelyn.

Niin sanotut terapeuttiset puuhat, kuten harrastukset, ovat yleensä sekä terapian että taiteen vastakohta, sillä niissä ihminen pyrkii useimmiten unohtamaan ja väistämään ongelmansa niiden kohtaamisen sijaan.

Jotta taideteos voisi olla kiinnostava ja terapeuttinen myös muille, on sen ensin oltava aidosti terapeuttinen tekijälleen.

Ratkaiseva ero taiteen ja terapian välillä on, että taide saattaa olla jaettavissa ilman että se vähenee – se voi olla yhtä terapeuttista yleisölle kuin tekijälleen.

LISÄTIETOA JA KOKEMUSTA:

Brueghel, Peter (toim. Christian Vohringer): Pieter Brueghel (Masters of Dutch Art), 1999, kirja, Konemann.

Bourgeois, Louise (toim. Marie-Laurie Bernadac): *Louise Bourgeois*, kirja, 1997, Flammarion.

Ferrier, Jean-Louis: *Outsider Art*, 1998, kirja, Terrail.

Goya, Francis (toim. Robert Hughes): *Goya*, 2003, kirja, Knopf.

Kirchner, Ernst-Ludwig: *Mountain Life: The Early Years in Davos 1917–1926*, 2003, kirja, Hatje Cantz Publishers.

Mäki, Teemu: *Teemu Mäki*, 2002, kirja, Like.

Raw Vision, Art Magazine, www.rawvision.com

Saarikoski, Pentti: *Tähänastiset runot*, 1978, kirja, Otava.

Wölfli, Adolf (tekstit Elka Spoerri, Daniel Baumann, Edward M. Gomez): *The Art of Adolf Wölfli: St. Adolf-Giant-Creation*, 2003, kirja, Princeton University Press.

TAIDE KOKONAISVALTAISENA FILOSOFIANA JA POLITIIKKANA

1. JOHDANTO

VOIKO TAIDE *OLLA* FILOSOFIAA JA POLITIIKKAA, EI VAIN NIIDEN ILMAISUVÄLINE?

Miksi nautimme taidetta?

Joissakin esteettisen kokemuksen itsenäisyyttä, erillisyyttä ja omalakisuutta painottavissa teorioissa ajatellaan, että taiteessa meitä liikuttaa taide itse – jokin joka on nimenomaan taidetta ja käsittelee omia taiteellisia kysymyksiään, ei meitä tai maailmaa. Puhtaimmat näistä teorioista ovat formalistisia. Niiden mukaan taide ei viittaa itsensä ulkopuolelle. Formalistisesta ajatellen taideteoksen elementit ja niiden väliset suhteet itsessään – värit, muodot, rytmit, jakosuhteet, sävelkorkeudet ja muut – ovat nautinnollisia tarkastella, jos ne vain on sommiteltu hyvin. Siinä on formalismin mukaan taiteen ydin.

On myös teorioita, joissa ajatellaan taiteen käsittelevän maailmaa ja ihmisenä olemisen kokemusta. Silloin taideteos on maailmaa koskeva näkemys, ehdotus, jopa väitelause – ja taidekokemus näiden ehdotusten osittain subjektiivinen tulkinta, tai kuten nykyään on tapana tulkinnan aktiivisen luonteen korostamiseksi sanoa, subjektiivinen luenta. Näin nähtynä taide automaattisesti kommentoi ja luo maailmaa, on siis vääjäämättä poliittista ja filosofista, mutta millä tavalla?

Taidetta voi käyttää välineenä filosofian ja politiikan ilmaisemiseen, kuvittamiseen, havainnollistamiseen ja markkinointiin, mutta onko siitä filosofiassa ja politiikassa muuhun? Voiko taide itse *olla* filosofiaa ja politiikkaa, niiden erityisen kokonaisvaltainen olomuoto? Voiko se *olla* filosofista pohdiskelua ja rakentamista, poliittista ajattelua ja toimintaa?

Jos voi, mikä filosofiselle ja poliittiselle taiteelle on ominaista? Jotta filosofia ja politiikka olisivat taiteen muodossa mielekkäitä, jotain täytyisi tällä muotovalinnalla saavuttaa, sillä ilmeisesti jotain samalla menetetään.

Taiteellista argumentaatiota ei voi läpikotaisin todistaa, sillä taiteessa käytetään muitakin keinoja kuin loogista, verbalisoitavissa olevaa järkeilyä, joka etenee testattavissa olevasta johtopäätöksestä toiseen. Hanakasti taide kuvittelee ja ehdottelee, mutta pystyy todistamaan vain vähän.

Taiteen todistusvoima on siis pieni, mutta niin on myös sen kommunikaatiokyky, jos tarkoitamme kommunikaatiolla viestin välittämistä mahdollisimman muuttumattomana mahdollisimman monelle. Kun taiteenmuotoinen idea tai kokemus välittyy ihmiseltä toiselle, sen olemus saattaa muuttua täysin. Tämänkaltainen viestinvääristymä on taiteessa tavallinen ja sitä ei pidetä välttämättä epäonnistumisena vaan rikkautena, mutta matematiikassa tai oikeustieteessä se olisi tietenkin katastrofi.

Todistusvoiman ja kommunikaatiokyvyn puute tuntuu tekevän taiteesta politiikkana ja filosofiana tumpeloa. Ehkä kaikkein tavallisimmin taiteen poliittiset ja filosofiset mahdollisuudet yritetään kuitenkin kiistää väittämällä, että taiteella on niin pieni tekijäjoukko ja yleisö, ettei sillä voi olla tilastollisesti olennaista merkitystä filosofiana tai varsinkaan politiikkana. Filosofian tekijäjoukko ja yleisö on tietenkin pienempi kuin taiteen, mutta filosofialle annetaan silti helpommin eräänlainen yliopistollisen perustutkimuksen status. Tästä auktoriteettiasemastaan käsin filosofian uskotaan voivan vaikuttaa yhteiskunnan suuntaan, välittömän yleisönsä pienuudesta huolimatta.

Mitä voidaan saavuttaa näistä menetyksistä ja puutteista huolimatta, jos filosofiaa ja politiikkaa silti harjoitetaan taiteen muodossa?

Jotta taiteen filosofisista ja poliittisista mahdollisuuksista saisi selvää, on ensin määriteltävä mitä politiikalla ja filosofialla tässä yhteydessä tarkoitetaan. Vasta sitten voi tarkemmin eritellä, millä erityisillä tavoilla taide voi olla filosofian ja politiikan harjoittamista tai ruumiillistuma.

Pyrkimys nähdä taide filosofian ja politiikan erityisenä olomuotona ei ole yritys kiistää taiteen autonomia, vaan yritys saada taide ulos omasta estetismin vankilastaan.

Jos taide on erillinen reviiri, elämänalue, jolle mennään kokemaan erityisiä ja muista elämänalueista riippumattomia esteettisiä nautintoja, taide saattaa kutistua pelkäksi pakopaikaksi ja kuihtua sijaistoiminnoksi. Taiteeseen mennään silloin samasta syystä kuin viinapulloon tai flipperin ääreen: jotta voitaisiin hetkeksi unohtaa elämän tylsyys tai ahdistavuus, ratkaisemattomat ongelmat, päättämättömät valintatilanteet. Silloin taide jää vähäpätöiseksi asiaksi, sillä suurin osa elämästä vietetään kuitenkin viinapullon ulkopuolella, ja jos taidepulloon mennään kokonaan, tulee siitä elämää typistävä ja tuhoava huijaus.

Syyttävä puheeni viihteestä, formalismista ja puhtaasta estetismistä on sävyltään tietenkin hieman samalla tavalla paapovaa kuin huumevalistajien puhe kovista huumeista. En kuitenkaan pelkää **James Cameron**ia (1954–), **Brian Ferneyhough**ta (1943–) enkä **Mark Rothko**a (1903–1970), kuten huumevalistajat pelkäävät kokaa, hepoa ja nappeja. Pelon ja kieltämisen sijaan haluan vain pohtia onko viihdettä ja formaalia estetismiä terveellisempiä ja tujumpiakin aineita tarjolla, sellaisia, jotka ottaisivat elämän kokonaisvaltaisemmin syleilyynsä sen sijaan että vain auttaisivat pakenemaan arkitodellisuutta.

Kun ehdotan taidetta filosofian ja politiikan olomuodoksi, pyrkimykseni ei ole patistaa taidetta ”hyötykäyttöön”. En halua latistaa taidetta päämäärärationaalisen ongelmanratkaisun keinoksi, hyödyntavoittelun välineeksi, sillä pyrkimys hyvään elämään ei tietenkään ole vain ulkoisten olosuhteiden muovaamista, vaan sen olemassaolonkokemuksen muovaamista, joka noissa ulkoisissa puitteissa tapahtuu. Mielekäs olemassaolonkokemus, hyvä elämä – eli elämä, joka tuntuu hyvältä – on ainoa itseisarvo. Hyvän elämän tekeminen ei ole vain sen tiellä olevien esteiden poistamista, vaan itse tuon hyvän synnyttämistä.

Taiteessa välineellisyys ja itsetarkoituksellisuus sekoittuvat. Taide saattaa olla instrumentaalisessa roolissa hyvää elämää tehtäessä, mutta se saattaa olla myös paikka, jossa hyvä elämä tapahtuu. Taiteenmuotoinen filosofia ja politiikka osallistuu ongelmien ratkaisuun. Se osallistuu myös niiden päämäärien asettamiseen, joihin päämäärärationaalisella ongelmanratkaisulogiikalla pyritään. Mutta ennen kaikkea se yrittää muovata olemassaolonkokemuksestamme mielekkään sinällään, lankeamatta eskapismiin, supistamatta olemisen laajuutta maailmassa, jossa meillä ei ole myötäsyntyistä eikä ulkopuoleltamme löytyvää päämäärää ja tarkoitusta.

2. MITÄ POLITIIKKA ON?

POLITIIKKA PÄÄASIANA JA POLITIIKKA SIVUTUOTTEENA

Politiikka on sitä ihmisten välistä vuorovaikutusta, jossa ihmiset pyrkivät ajamaan omia etujaan tai sitä mitä pitävät yhteishyvänä, joko yhteisten päätöksentekoelimien kautta tai vaikuttamalla suoraan muiden ihmisten mielipiteisiin. Tämä on politiikan suppea määritelmä.

Sen mukaan vaaliehdokkaaksi asettuminen, äänestäminen, aatteellinen järjestötoiminta ja niin sanottu kansalaisaktivismi ovat *varsinaista poliittista toimintaa*, eli toimintaa, jossa periaatteellisen edun tai aatteen edistäminen on pääasia. Sen sijaan esimerkiksi kaupankäynti ei ole varsinaista politiikkaa, koska siinä voitolla myyminen ja mielekkään tuntuisella hinnalla ostaminen ovat asianosaisille ainakin tietoisella tasolla tärkeämpiä kuin samalla tapahtuva mielipiteiden muovaus. Ero on häilyvä, koska kaupanteossa myyjä ajaa etuaan aivan kuten varsinaisessakin politiikassa usein omaa etua ajetaan. Kauppiaan päämäärä on vaurastuminen. Voitolla myyminen on tämän edun toteutumista. Tämä ei kuitenkaan ole ensisijaisesti poliittisen edun toteutuma, sillä kyseessä on konkreettinen ja välitön hyöty, kun taas politiikassa pyritään yhteiskunnan *rakenteiden* ja ihmisten *periaatteiden* muuttamiseen, minkä sitten toivotaan välillisesti tuottavan parempaa elämää. Polkupyörän myyminen voitolla ei vielä ole (varsinaisesti) poliittista toimintaa, mutta jos

myyjä pyrkii muuttamaan yhteiskunnan rakenteita, vaikkapa verotusta siten että polkupyörien myyminen voitolla tulisi helpommaksi, se on (varsinaista) poliittista toimintaa.

Politiikkaa on kaikkialla, koska kaikessa inhimillisessä vuorovaikutuksessa vakaumuksemme ainakin osittain paljastuu, ja siten vaikuttaa myös muiden vakaumuksiin ja altistuu muiden vaikutukselle. Kaikella on poliittinen ulottuvuutensa, myös sillä millä tyylillä kävelee, kenen tekemillä kengillä ja sillä miltä maalaamieni muotokuvamaalausten katsominen sinusta tuntuu. Tämänhän me tiedämme, ja sepä onkin ongelma, koska juuri tämän vuoksi monen on vaikea ottaa varsinaista politiikkaa vakavasti, sillä kun ymmärrämme politiikan olevan kaikkialla, saattaa varsinaisen politiikan sfääri tuntua voimattomalta puuhastelulta pikku hiekkalaatikolla.

Moni luulee, että maailmassa on jäljellä vain kaksi poliittista vaikuttajaa, ensimmäinen on nimeltään rikas mies eli suurpääoma, ja toinen on kuningaskuluttaja. Rikas mies hoitaa varsinaisen päätöksenteon, omistuksillaan ja niiden ohjailulla. Kuningaskuluttaja taas olemme me, jotka voimme vaikuttaa himpun verran ostopäätöksillämme marketissa. Kaikki muut kuvitelmat poliittisesta vaikuttamisesta ovat tämän näkemyksen mukaan haihattelua. Näkemys on liioiteltu, mutta totta on, että talous sivuvaikutuksineen muuttaa usein ihmisten poliittisia mielipiteitä enemmän kuin varsinainen politiikka.

Politiikka sivutuotteena ei siis ole vähemmän merkittävää kuin politiikka pääasiana. Tästä ei kuitenkaan voi tehdä sitä johtopäätöstä, että varsinainen politiikka olisi kuollut heppa, jonka ruoskiminen on turhaa. Ajatusvirhe on myös luulla, että tämä kehityskulku on vääjäämätön, että sille on pakko alistua.

Voimme kiistellä siitä, vaikuttaako yksilö kohtaloonsa enemmän ostopäätöksillään kuin äänestyskäyttäytymisellään – ja siitä kumpi vaikuttamistapa olisi yhteishyvän kannalta parempi. Olen vaalien puolella, koska en ole rikas.

POLITIIKKA ON MYÖS LUOMISTA, EI VAIN PAINIA

Kun politiikka kuvataan omien etujen ja yhteishyväkäsitysten markkinoinniksi, se latistuu pelkäksi jo vakiintuneiden käsitysten keskinäiseksi kamppailuksi. Yksilöllä tai ryhmällä on silloin kivettynyt käsitys omista eduistaan tai yhteishyvästä ja jäljellä vain taktinen tehtävä ajaa näitä etuja, markkinoida oma käsitys yhteishyvästä muillekin.

Usein siteerataan kyynisesti tai realismin nimissä **Carl von Clausewitzia** (1780–1831): ”Sota on politiikan jatkamista muilla keinoin.” Clausewitzin lauseen varsinainen sisältö löytyy kuitenkin vasta, kun sanojen ”sota” ja ”politiikka” paikkoja vaihdetaan. Näin nähtynä politiikka on itse asiassa hienostunutta sodankäyntiä, jossa aseena käytetään suostuttelua pakottamisen asemesta. Ei hienotunteisuudesta tai ihmisrakkaudesta, vaan siksi, että suos-

tuttelu voi olla tehokkaampi ase kuin pakottaminen.

Kaikkein lyhimmässä politiikan määritelmässä sanotaan politiikan olevan yhteisten asioiden hoitoa. Tämä määritelmä antaa yksioikoisen kuvan politiikasta ikään kuin jo määrättyjen, itsestään selvien tehtävien ja päämäärien hoiteluna, jossa erimielisyyksiä on vain käytännön järjestelyistä, kuten kuuluuko jätehuolto kunnille vai pitääkö se yksityistää. Tämä on eri määritelmä kuin edellinen, joka näki politiikan hienostuneena sodankäyntinä, mutta yhtä yksioikoinen. Tässä kuvitellaan, että yhteinen päämäärä on selvä ja ratkaistavissa niin, että kaikki eturistiriidat laukeavat – politiikalla ratkaistavaksi jää pelkästään teknisiä ongelmia.

Politiikkaa ei kuitenkaan tarvitse määritellä näin kapeasti. Pohtiessamme, mitkä asiat ovat poliittisesti merkittäviä tai mielekkäitä, riippuu näkemyksemme ratkaisevasti siitä, ajattelemmeko politiikkaa enemmän aatteiden ja etujen painiotteluna vai yhteiskunnallisten ja ihmiskuvallisten näkemysten luomisena. Käsityksemme politiikasta laajenee, jos hyväksymme, että poliittisten ideoiden luominen on osa poliittista toimintaa. Silloin politiikka on muutakin kuin vakaumusten suoraa tai kieroa tyrkyttämistä.

Puhuessamme arkisista ja käytännön poliittisista kysymyksistä, puhumme aina samalla jostain abstraktimmasta, paljastamme ja luomme ihmiskäsitystä ja fantasioita siitä miten haluaisimme elää – ja mitä varten.

Politiikka ei ole vain valmiiden asenteiden välistä kukkotappelua, vaan myös näkemysten luomista keskustelemalla. Se ei ole vain yhteisten käytännön asioiden hoitamista, vaan myös arvojen luomista. Kun puhumme ja teemme politiikkaa, emme muovaa vain keinoja, vaan myös päämäärää, hyvän elämän määritelmää.

POLITIIKKA YHTEISÖN TOIMINTANA JA POLITIIKKA YKSILÖN KOKEMUKSENA

Politiikan määritelmä ja sisältö laajenee edelleen, jos näemme politiikan myös tilana, jossa yksilösubjekti muovaa itseään, ei vain ympäristöään tai yhteisön tulevaisuutta koskevia arvostelmiaan. Aina kun erehdymme tarkoittamaan poliittisilla tapahtumilla vain suuria yhteisöllisiä liikahduksia, kuten muutoksia valtion veropolitiikassa, katsomme asioita kuvitteellisen transsendentaalisen yhteisösubjektin, kuten kansan, näkökulmasta. Olemassaolonkokemuksen suurin mittayksikkö on kuitenkin yksilö, ja yksilöille voi tapahtua merkittäviä poliittisia mullistuksia myös ilman välittömiä yhteisöllisiä seurauksia.

Yksinkertainen esimerkki: kun rasismin uhri omaksuu rasisminvastaisen vakaumuksen, tulee hänen elämästään välittömästi parempaa, sillä hän voi nyt olla ylpeä ihonväristään sen sijaan, että tuntisi huonommuutta ja fataalia mahdollisuuksien puutetta sen vuoksi. Tämä elämän kohentuminen tapah-

tuu yksilölle, vaikka hän olisi vakaumuksensa kanssa yksin ja vaikka rasistinen käytäntö pysyisi yhteiskunnassa vallalla – vaikka mitään niin sanotusti "merkittäviä", eli ulkoisesti ja tilastollisesti havaittavia, vaikutuksia ei heti ilmenisikään.

Toinen esimerkki. Työttömällä on ensin markkinaliberalismin iskostamana taakkana jatkuva syyllisyys omasta työttömyydestään, omasta huonommuudestaan ja muiden elättinä olemisesta. Sitten hänen poliittinen vakaumuksensa vaihtuu. Hän alkaa ajatella, että suuri osa työllisistä ihmisistä tekee työtä, joka ei tuota yhteishyvää. Hän alkaa ajatella, että hänen työttömyytensä ei johdu hänen kyvyttömyydestään, eikä laiskuudestaan, vaan työn tuottavuuden kasvusta. Tuottavuuden kasvu on vienyt yhteishyvää tuottavat työpaikat hänen ulottuviltaan ja jättänyt tilalle yhteishyvää rapauttavia työpaikkoja, jotka ovat niin huonosti palkattuja, että kieltäytymällä niistä hän puolustaa yhteishyvää vastustamalla työvoiman polkumyyntiä ja vahingollisten hyödykkeiden tuotantoa. Tämän asennemuutoksen jälkeen hänen elämänsä on ratkaisevasti parempaa, vaikka välttämättä mitään ulkoista muutosta ei tapahdu – hänhän pysyy työttömänä. Yksilön sisäinen muutos on poliittinen silloin, kun se on muutos hänen yhteiskuntaa, yhteiselämää ja niiden tarkoitusta koskevissa ajatuksissaan.

Yksityisen olemassaolonkokemuksen muutos on yhtä todellinen poliittinen muutos kuin muutos valtion ulkopolitiikassa. Voimme ehkä siis yksinkertaisesti erottaa kaksi politiikan ulottuvuutta, henkilökohtaisen ja yhteiskunnallisen. Kun arvioimme, mikä on poliittisesti merkittävää tai mielekästä, meidän täytyy tästä lähtien määritellä puhummeko merkittävyydestä yksilön vai yhteiskunnan kannalta.

Politiikka ei ole vain tietoista ja rationaalista toimintaa. Kaupankäynti saattaa kenenkään huomaamatta ja tarkoittamatta muuttaa yhteiskuntajärjestystä, poliittisia käytäntöjä. Myös tietoinen poliittinen puuhastelu voi muuttaa puuhastelijan omaa olemassaolonkokemusta hänen huomaamattaan. Tästä politiikan tiedostamattomasta ja henkilökohtaisesta ulottuvuudesta tulee ratkaisevan tärkeä, jos luovumme autonomisen, rationaalisen ja päämääräorientoituneen subjektin ideasta, jonka varaan politiikan kapeat määritelmät on rakennettu. Kun näemme, ettei yksilöllä ole tiivistä ydintä ja autenttista alkuperää, muuttuu myös käsityksemme politiikan painopisteestä. Politiikka on edelleen pyrkimystä vaikuttaa muiden mielipiteisiin, pyrkimystä ajaa omaa etua ja näkemystä yhteishyvästä. Politiikka on lisäksi yhteisten asioiden hoitoa ja hoitotapoja koskevaa kissanhännänvetoa sekä väittelyä siitä, mitä utopiaa kohti yhteiskuntapaatilla pitäisi seilata. Vähintään yhtä tärkeäksi nousee kuitenkin, että politiikka on myös käytäntöjä, jotka tuottavat meidät: kokemuksemme, mielipiteemme ja pysyvästi keskeneräiset minuutemme.

Kokemistavan muutokset ovat viime kädessä tärkeämpiä kuin olosuhteiden muutokset, sillä ihminen on eläin, joka voi kokea elämänsä millaisek-

si tahansa millaisissa olosuhteissa tahansa. (Poliittinen) kokemusmaailma ei ole riippumaton ulkoisista (poliittisista) olosuhteista ja tapahtumista, mutta kokemusmaailman ja ulkoisten tapahtumien keskinäinen riippuvuussuhde on aina auki, sen uudelleenmuovaaminen ja -määrittely on aina käynnissä. Näin poliittinen(kin) toiminta on ensisijaisesti kokemistapoja muuttavaa, ei ulkoisia poliittisia olosuhteita muuttavaa toimintaa.

3. MITEN TAIDE ON POLITIIKKAA, MITEN TAIDE ON FILOSOFIAA?

ONKO AGIT-PROP POLIITTISTA TAIDETTA? ENTÄ ABSTRAKTI EKSPRESSIONISMI?

Vertailen nyt ”kansaanmenevän taiteen” ja ”vaikean taiteen” keskenään erilaista poliittisuutta. Käytän esimerkkeinä erityisesti **Agit-Prop** -lauluyhtyeen (1971–) ja säveltäjä **Luigi Nonon** (1924–1990) musiikkeja.

Esimerkit ovat tarpeen, jotta verbalisoidun pohdinnan ja teoretisoinnin yhteys itse taiteeseen säilyisi. Taiteilijan kannalta on sekä kutkuttavaa että turhauttavaa, miten vähän teosesimerkkejä on **Immanuel Kantin** (1724–1804), **Friedrich Nietzschen** (1844–1900), **Martin Heideggerin** ja **Jean-François Lyotardin** (1924–1998) taidetta käsittelevissä tai sivuavissa filosofisissa teksteissä. **Theodor Adorno** (1903–1969) on eri maata. Hänen rakastettavia puoliaan on avoin ja erittelevä asettuminen muun muassa säveltäjä **Arnold Schönbergin** (1871–1954) puolelle. Koska taide on perusluonteeltaan niin tulkinnanvaraista, on taidetta koskeva puhe aina vaarassa menettää käytännön ymmärrettävyytensä. Teosesimerkkien käyttäminen on keino yhtäältä tunnustaa tuo tulkinnanvaraisuus, pitää se elävänä mielessä, ja toisaalta tehdä taidetta koskeva puhe ymmärrettävämmäksi. Lukijoille jää joka tapauksessa vapaus pitää tekstiä tai tekstissä mainittuja teosesimerkkejä epäonnistuneina. Monethan pitävät esimerkiksi Adornon esteettistä teoriaa hyvänä, mutta hänen käyttämiään teosesimerkkejä sikäli epäonnistuneina, että hänen mainitsemansa teokset eivät ehkä oikeasti vaikuta yleisöön siten kuin hän luuli niiden vaikuttavan. Tästä huolimatta teosesimerkit – ”epäonnistuneetkin” sellaiset – voivat olla hyödyksi, jos ne auttavat ymmärtämään kirjoittajan intentioita, sitä mitä mitkäkin käsitteet hänelle tarkoittavat.

Esimerkeissäni on paljon musiikkia, sillä usein juuri musiikki jaetaan jyrkästi poliittiseen ja ei-poliittiseen musiikkiin, ohjelmamusiikkiin ja absoluuttiseen musiikkiin. Musiikin maailmassa moni edelleen uskoo, että on puhdasta taidetta, sitä joka on vain itseään, käsittelemättä maailmaa. Klassisessa musiikissa puhutaan perinteisesti vähätellen ”ohjelmamusiikista”, jolle joskus jalomielisesti myönnetään mahdollisuus olla ohjelmallisuutensa ohella ”oikeastikin taiteellista”.

Agit-Prop kuului (kuuluu) 1970-luvun vasemmistolaiseen laululiikkeeseen ja on sen tunnetuin ja pitkäikäisin suomalainen edustaja. Itse ilmiö oli kansainvälinen. Sama tyyli, asenne, jopa samat laulut tunnettiin kaikissa maanosissa. Aika oli myös aatteellisten laulufestivaalien aikaa. Niitä pidettiin muuallakin kuin totalitaarisessa DDR:ssä ja ne olivat oikeasti suosittuja. Yhtye oli (on) hyvin suosittu ja eksplisiittisen poliittinen. Yhtyeellä oli siis poliittista merkitystä. Tässä kaksi tyypillistä näytettä yhtyeen repertuaarista:

Olen kommunisti

Olen kommunisti
Olen rakkautta kiireestä kantapäähän
rakkautta syntyvään lapseen
etenevään valoon
Rakkaus on näkemistä, ajattelemista, ymmärtämistä
rakkaus on kehdon ripustamista tähtiin
Rakkaus on teräksen valamisen vaivannäköä
Olen kommunisti

Agit-Propin laulama, sanat **Nazim Hikmet**, 1963

Allendelle

Mitä ne mahtoivat
oudolle linnulle?
Mitä ne mahtoivat, Chilen porvarit
oopperamurhaajat, pienet Hitlerit?
Mitä ne tekivät oudolle linnulle, kunnian miehelle, Allendelle?
Tappoivat tietysti, CIA:n armosta
ylijäämävaraston hienolla aseella
tappoivat palasen maailman sydäntä
näyttivät keltaisen hyeenan hampaan
ottivat paikkansa historiassa.
Mitä ne luulivat saavuttavansa?
Saivat otsaansa Kainin merkin
vastaansa kaikkien kansojen vihan
maailman vahvimman sissiliikkeen
sydänten punaiset armeijakunnat.

Agit-Propin laulama, sanat **Pentti Saaritsa**, 14.9.1973

Näiden laulujen sekä musiikillinen että tekstuaalinen taktiikka on sentimentaalinen. Pyrkimyksenä näyttää olleen herättää kuulijassa opittu tunnerefleksi, joka viettelisi kuulijan Agit-Propin kannattaman puolueen kannalle, ilman argumentatiivista tutkailua ja testausta. Laulut pyrkivät vetoamaan sääliin, myötätuntoon ja siihen mitä omatunnoksi nimitetään. Se on taktiikka, joka perustuu moralismiin, eli oletukseen, jonka mukaan kaikilla on kiinteässä ytimessään sama yhteinen moraali. Tiedostavan taiteilijan tehtävänä on lähinnä herättää tuo moraali niissä, joissa se uinuu.

Luottamus yhteiseen moraaliperustaan pysyy vahvana, kun teoksissa vedotaan kaikkein yksinkertaisimpiin moraalireflekseihin matalimman yhteisen nimittäjän logiikalla, kuten ihmisten haluun auttaa lapsia, suojella heikkoja ja suoda kansalaisille yhtäläiset perusoikeudet. Agit-Propin lauluissa kuvattiin nykyinen maailma epäoikeudenmukaisena ja annettiin ymmärtää kommunismin tekevän siitä tulevaisuudessa oikeudenmukaisen. Laulujen sisältö oli usein tiivistettävissä markkinointilauseeseen: "Maailma on paha, mutta jos liityt punaisiin, olet hyvän puolella."

Yhtye oli aikoinaan sitoutunut nimenomaan suomalaisten vähemmistökommunistien kannattajaksi. Ehkä laululyriikoiden johdonmukainen epäanalyyttisyys osittain johtui tästä uskossaan vahvasta asenteesta. Vähemmistökommunistit uskoivat Neuvostoliittoon. Neuvostoliittoa ei voinut kritisoida, eikä aatetta epäillä – mikä nykyisestä perspektiivistämme katsoen on typerä asenne, sillä ilman aatteellista epäilyä ei ole myöskään aatteellista pohdintaa.

"Agit-prop" on Neuvostoliitossa heti bolsevikkivallankumouksen jälkeen keksitty termi, joka tarkoittaa ideologista kansanvalistusta taiteen keinoin. Sana on komposiitti sanoista agitaatio ja propaganda, mikä paljastaa sen varsinaisen luonteen: kyseessä on enemmän yllytyksen kuin valistuksen taide. Agit-prop glorifioi vallankumouksen historiaa ja tulevaisuutta. Se poimi aiheikseen vallankumouskamppailun tähtihetkiä ja päähenkilöitä ja esitti ne ihannoivasti. Sen tehtävänä oli myös demonisoida vastustajia, eli fasisteja ja kapitalisteja, sekä valaa ylpeyttä kansalaisiin ja saada heidät tuntemaan kuuluvansa mystifioituun proletariaattiin. Agit-propilla tehtiin myös terveysvalistusta, kehotettiin pesemään kädet usein, jotta tartuntataudit saataisiin nujerretuksi. Sillä usutettiin myös ahkeruuteen, jotta kulloinenkin viisivuotissuunnitelma toteutuisi.

Suomalainen lauluyhtye nimesi itsensä tämän ideologisen aivopesuohjelman mukaan ilman ironiaa. Aivan kuten alkuperäinen agit-prop, oli yhtyekin varma teeseistään. Sen poliittisuus oli teesien markkinoinnin politiikkaa, ei kyseenalaistuksen ja keskusteluun haastamisen politiikkaa, eikä näkemysten kehittelyn politiikkaa. Ehkä juuri tämän vuoksi sekä neuvostoliittolaisesta agit-prop kuvastosta että samannimisen suomalaisen lauluyhtyeen tuotannosta on niin sujuvasti myöhemmin tehty epäpoliittista viihdettä, jota pidetään herttaisena, johon suhtaudutaan nostalgisoivasti ja jonka formaalia

tyylikkyyttä ja iskevyyttä ihaillaan. Voimme niin kepeästi ihailla näiden tuotosten tyylikkyyttä sekä visuaalista, musiikillista ja lyyristä kekseliäisyyttä, koska olemme niin varmoja tuotosten poliittisen sanoman sisällöstä ja paikasta ja osaamme ohittaa sen vaarattomana. Sanoma ei vaivaa päätämme. Riippuu tietenkin siitä, ketä tarkoitamme sanalla "me". Agit-Propin levyt ovat 7-vuotiaan tyttäreni lempilevyjä. Hänen päätään ne vaivaavat.

Siihen nähden kuinka kiivaasti puoluesitoutunut Agit-Prop oli, ja kuinka äärimmäisen poliittisena yhtyettä on pidetty, yhteen laululyriikat ovat hämmästyttävän pidättyviä. Kolme vuosikymmentä myöhemmin ja ilman taustatietoja, pelkästään yhtyeen levyjä kuunnellen, musiikin sanomaksi hahmottuu vain yleinen vähäosaisten puolustus, sodanvastaisuus ja kiihkeä oikeudenmukaisuuden kaipuu – ja näillä hyvillä asioillahan kaikki taide ja muu kulttuurimme on ainakin olevinaan, silloin kuin ei viserrä parisuhderakkaudesta. Agit-Propin musiikki paljastuukin siis poliittisesti neutraaliksi, sen ovat tahattomasti myöntäneet myös yhtyeen jäsenet itse ja heidän vakioyleisönsä. Kukaan ei enää väitä, että yhtyeen musiikilla olisi muuta poliittista sanomaa kuin "oikeudenmukaisuuden", "empaattisuuden" ja "inhimillisyyden", puolustaminen – eivätkä yhtyeen laulut koskaan yritä määritellä näitä käsitteitä, antaa niille kouriintuntuvaa sisältöä.

Lauluyhtye Agit-Propin taide ei sisällä seikkaperäisiä poliittisia väitelauseita, analyyseja tai argumentaatiota eikä se tee oivaltavia huomioita todellisuudesta. Yhtye kutsuu tunteilla riuhtoen kuulijaa mukaan vääryyden vastaiseen taisteluun, mutta jättää sekä tämän taistelun päämäärän että taktiikan auki. Yhtyeen musiikki on epäpoliittista musiikkia, jolla on ollut poliittista käyttöä. Agit-Propin musiikilla ja sellaisilla **Bob Dylan**in (1941–) poliittis-sentimentaalisilla viisuilla kuten *Blowing in the Wind* (1963) ja *Masters of War* (1963) ei ehkä siis ole olennaista eroa, molemmat päätyvät lopulta automainosten taustamusiikiksi.

Puhdas nostalgia ja kaupallinen käyttö tuli kuitenkin vasta myöhemmin – vielä 1970-luvulla Agit-Propin musiikilla mainostettiin politiikkaa. Poliittisen mainoksen rooli oli myös abstraktilla ekspressionistisella maalaustaiteella Yhdysvaltojen propagandassa kylmän sodan aikana. Neuvostoliiton kohtalo, tai edes suosio Suomessa ei tietenkään riippunut Agit-Propista, eikä Yhdysvaltojen kannatus ja amerikkalaisen asenteiston leviäminen maailmaan ole tapahtunut vaivihkaa mitenkään ensisijaisesti **Willem de Kooning**in (1904–1997), Mark Rothkon ja **Hans Hofmann**in (1880–1966) maalausten kautta. Niillä kaikilla oli kuitenkin merkitystä, aivan kuten nykyään suurta poliittista merkitystä on paitsi amerikkalaisen Music Televisionin yltämisellä kaikkialle myös sillä, että Guggenheim-säätiö rakentaa taide- ja maailmankatsomuksensa sillanpääasemia kaikkialle maailmaan.

Tärkein ero Agit-Propin ja abstraktien ekspressionistien välillä lienee se, että jälkimmäiset eivät itse yleensä ajatelleet taiteellista työtään politiikkana. Abstraktit ekspressionistit eivät nähneet, että heidän teostensa esittäminen

olisi samanlaista amerikkalaisuuden iskostamista kuin Voice of American radiolähetykset. Monet abstrakteista ekspressionisteistahan olivat itse asiassa vasemmistolaisia. Yhdysvallat valtiona käytti heitä kuitenkin kapitalismin mannekiineina. Jopa CIA tuki amerikkalaisen abstraktin ekspressionismin levittämistä. Se rahoitti näyttelyitä ja biennaaleja Yhdysvalloissa ja Euroopassa sekä ujutti rahaa museoille ympäri maailmaa, tietyntyyppisiä taidehankintoja varten – aivan kuten se rahoitti esimerkiksi **Duke Ellingtonin** (1899–1974) orkesterin maailmankiertueita.

Mitä tästä voi päätellä? Sen, että taiteilijan poliittiset intentiot tai niiden puuttuminen eivät estä hänen teostensa poliittista käyttöä.

Agit-Prop ja abstrakti ekspressionismi eivät tietenkään olleet poliittisesti täysin tyhjiä astioita. Poliittisinta Agit-Propin musiikissa oli ehkä sen kansanomainen muoto. Käyttämällä suositun laulun ja laulelman muotoa, se kertoi olevansa osa poppilaulua ja kuplettia kuluttavaa kansaa ja kaukana "herrojen" korkeakulttuurista. Näin musiikissa yhdistyivät kansaa yksinkertaisilla iskulauseilla politiikkaan kannustavat opettavaiset iskulauseet ja kansan makutottumuksille alistuva muoto. Laulamalla vain ja ainoastaan talous- ja sotapoliittisista konflikteista ja oikeudettomuuksista, vaikka kuinka viitteellisesti ja yksinkertaisesti, yhtye myös teki selväksi, että tuotantosuhteet ovat sekä yhteiskunnassa että yksilön elämässä tärkein asia, onnen avaimet. Niin tärkeä, että parisuhderakkaudesta tai muusta luokkataisteluun kuulumattomasta luksuksesta ei yleensä ollut tarpeen laulaa – niille olisi aikaa kommunismin toteuduttua.

Kun taas abstrakti ekspressionismi esitettiin länsimaisen kapitalismin uhkeana kukkasena, ilmaisi se tyylisuuntana erityisesti ehkä kahta asiaa: individualismia ja tuotantosuhteiden toissijaisuutta. Monet itäeurooppalaiset neuvostoajan toisinajattelijat ovat kertoneet – myös minulle suoraan – kokeneensa neuvostoaikana salaa selaamansa esimerkiksi **Rothkon**, **Franz Klinen** (1910–1962) ja **Sam Francisin** (1923–1994) maalauksia esittelevät taidekirjat todella tulenaraksi materiaaliksi. Tämä ei johtunut vain siitä, että abstrakti ekspressionismi oli vallanpitäjien tuomitsemaa formalismia ja länsimaista kulttuuria, vaan erityisesti siitä, että totalitaariseen yhteiskuntaan tuotuna se tuntui niin voimakkaasti puhuvan yksilön oikeudesta sisäiseen elämään, vapaaseen itseilmaisuun, jolla ei tarvinnut olla ulkoista, poliittista tai valistusopillista hyötyä tuottavaa tarkoitusta.

Siinä missä näillä maalauksilla oli tämä vapauttava potentiaali itäeurooppalaisin silmin katsottuna, saattoi niillä olla lännessä vastakkainen potentiaali. Lännessä Rothkon ja Francisin maalaukset olivat rahavallan temppeleihin ripustettuja, eliitin maun hienostuneisuutta mystifioivia voitonmerkkejä. Vaikka maalarit eivät niin tarkoittaneet, heidän maalauksiaan käytettiin lännessä yleisön huomion siirtämiseen pois yhteiskunnallisesta todellisuudesta. Mitä Rothkon tai vaikkapa hänen saksalaisen vaahtopatjaversionsa **Gotthard Graubnerin** (1930–) maalaus oikeastaan sanoo katsojalle kaikkein ensim-

mäisenä? "Uppoa minuun, nauti värisevästä väristä, unohda arki, talous, valta ja kaikki maallinen." Rikkaiden ja muiden vallanpitäjien kannalta estetismi oli lännessä poliittisesti harmitonta tai peräti hyödyllistä. Neuvostomaassa sama taide oli vallanpitäjien kannalta vaarallista.

Agit-Propin lauluilla ja Rothkon maalauksilla oli siis myös teoksista itsestään löytyvää poliittista sisältöä, mutta yhteiskunnallinen konteksti saneli tulkintatavat ja sen, mikä osa sisällöistä ylipäätään kulloinkin nousi etualalle.

Taideteosten poliittisen käyttöarvon kannalta on usein tärkeämpää se poliittinen sisältö mitä niissä ei ole, kuin se mikä niissä on. Juuri teosten epäpoliittisuuden vuoksi ne silloin voidaan sulavasti valjastaa politiikan markkinointivälineeksi. Taiteilijan näkökulmasta voi tuntua nöyryyttävältä, kun politiikan tekijät eivät piittaakaan teosten sisältämästä poliittisesta pohdiskelusta, vaan kaipaavat taiteilijalta vain yksioikoista ja yleisöönmenevää aatteen mainostusta. Monen mielestä avoimeksi kysymykseksi kuitenkin jää, johtuuko tämä nöyryytyksen tunne vain taiteilijan narsistisen suurista toiveista. Ehkä hänen pitäisi vain tunnustaa poliittiseksi velvollisuudekseen propagandan tekeminen. Sillä ainakin on välittömästi näkyvää massavaikutusta. On myönnettävä, että tämä taiteen mainospoliittinen käyttöarvo on tosi, ja että taiteen muut poliittiset roolit täytyy erikseen perustella.

SIMPPELISTI MASSOILLE, VAIKEASTI HANKALILLE?

Agit-Propin taide ei keskustele, ei epäröi, vaan on varma viestistään ja siitä, että vastaukset ongelmiin ovat yksinkertaisia. Samankaltaista sorrettujen oikeuksista puhisevaa populaarimusiikkia ovat myöhemmin tehneet esimerkiksi niin sanotut tiedostavat räppärit Yhdysvalloissa. Poliittisen merkityksen luomiseen ei kuitenkaan aina tarvita tiedostamista, pelkkä intuitiivisen asenteen ilmaus saattaa riittää. Vuonna 1988 räpryhmä **NWA** (Niggers With Attitude, 1986–1991) julkaisi kappaleen *Fuck The Police*, jota seurasivat monet muut kappaleillaan, jotka esimerkiksi käsittelivät Yhdysvaltain poliisivoimien ja oikeusjärjestelmän rasistisuutta ja joidenkin kaupunkien julistamien öisten ulkonaliikkumiskieltojen perustuslainvastaisuutta. Näillä kappaleilla oli poliittista merkitystä, sillä ne olivat niin suosittuja, että niitä kuulivat myös ne, jotka eivät olisi halunneet kuulla. Mitään edellä mainittua eritellympää poliittista sisältöä niillä ei ollut, mutta eipä ole Agit-Propinkaan kappaleen *Olen kommunisti* sanoituksessa yhtään enempää poliittista sisältöä kuin NWA:n *Fuck the Police* -riimeissä. Molemmissa on kyse oman position (neekeri) ja asenteen (uhma) julistuksesta ja sen vahvistamisesta julistuksen ja itsesuggestion kautta. Ne ovat hulmuavia lippuja.

Kun aikoinaan Agit-Propissa laulanut **Liisa Tavi** (1956–) rupesi 1980 esittämään peruspasifistista *Jäähyväiset aseille* kappaletta, piti moni vasemmistolainen sitä paljon naivimpana ja latteampana kuin militantteja Agit-Propin

kappaleita, mutta oli valmis toteamaan, että Tavikin on ”hyvällä asialla” ja että sen, minkä laulu poliittisen neutraaliutensa vuoksi menettää, sen se osittain voittaa takaisin olemalla niin suosittu. Samanlainen jako tehdään yleensä myös amerikkalaisessa rap-musiikissa ja poliittisessa taiteessa ylipäätään. On mietoa mutta hyvin myyvää räppiä, jonka laajan levikin ajatellaan kompensoivan sanoman vaimeuden. Sitten on yksityiskohtaisemmin poliittista räppiä, kuten **Public Enemy** (1982–), joka ei myy ihan yhtä hyvin, ja lopulta myös suorastaan vaikeatajuisena pidettyä analyyttistä räppiä, kuten **The Disposable Heroes of Hiphoprisy** (1990–1993).

Onko tämä tapa jaotella poliittista taidetta järkevä? Jaottelu lähtee oletuksesta, että se poliittinen taide, joka on yksiselitteistä kuin liikennemerkki, voi kuitenkin olla samalla asialla kuin monimutkaisempi poliittinen taide. Yksinkertaisen poliittisen taiteen voimana pidetään sen kykyä valloittaa massoja puolelleen, mielikuvamarkkinoiden kuin sampoomainos. Vaikeampi poliittinen taide on niitä varten, joihin yksinkertainen mainos ei tehoa, siis *hankalia tapauksia* varten. Näiden vaikeiden tapauksien voittamiseksi hyvän asian puolelle tarvitaan sitten ikään kuin täsmäaseeksi älytaidetta.

Mutta onko simppelin ja vaikean poliittisen taiteen poliittinen ero vain ero eri kohderyhmille sopivien erilaisten suostuttelutaktiikoiden välillä? Jos ajattelemme, että politiikkaa demokratiassakin tekevät lähinnä sille omistautuneet asiantuntijat, joiden pitää vain ajoittain saada tähän politikointiinsa valtuutus väestön enemmistöltä, silloin ehkä poliittisen taiteen funktioksi jää pelkkä mielikuvamainonta ja ääniharavointi. Jos sen sijaan ajatellessamme politiikkaa painotamme poliittista pohdiskelua, näkemyksenmuodostusta ja yksilön olemassaolonkokemuksen poliittista osaa, näemme tilanteen toisin. Yhtäkkiä ajatus taiteesta, joka ei saa olla liian vaikeaa ollakseen kansalle sopivaa, tuntuu yhtä epäilyttävältä kuin olisi ajatus psykoanalyysista, jonka täytyisi tulla kansan ulottuville vain kenen tahansa heti ymmärrettävässä, pikakelatussa ja tyngäksi kastroidussa muodossa. Yhtäkkiä vaatimus, jonka mukaan taiteen on oltava suosittua ollakseen poliittisesti merkittävää, tuntuu totalitaristiselta.

YHTEENVETOA:

1. Usein se, mitä nimitetään poliittiseksi taiteeksi, on oikeastaan poliittisesti neutraalia taidetta, joka on vain valjastettu poliittiseen käyttöön, efektiivisen muotonsa vuoksi. Poliittisuus noissa taideteoksissa on ulkotaiteellisesta kontekstista peräisin. Jos taide on poliittisesti niin ohutta, että se voidaan liimata puoluekoneen tai kampanjan kylkeen koristeeksi kuin mainostarra, onko sitä ylipäätään tarpeen tarkastella *poliittisena* taiteena? Voimme kyllä tutkia sen poliittista käyttöä, mutta se on eri asia.

2. Yksinkertainen poliittinen taide ja vaikea poliittinen taide eivät sano samaa. Yksioikoinen poliittinen taide levittää valmista vakaumusta ilman epäilyä. Ilman poliittista epäilyä ei kuitenkaan ole poliittista pohdintaa. Vaikea poliittinen taide yrittää luoda ja epäillä poliittista näkemystä, eritellä ja perustella sitä sekä houkutella yleisön ajattelemaan omaa poliittista vakaumustaan kriittisesti. On turha valittaa vaikean poliittisen taiteen äärellä: "Tämä on niin hankalaa! Eikö taiteilija olisi voinut sanoa asiaansa yksinkertaisemmin ja viihdyttävämmin, silloin useampi ihminen yleisössä ymmärtäisi ja teoksella olisi enemmän poliittista vaikutusta!", aivan kuin olisi turhaa väittää esimerkiksi **Michel Foucault**in (1926–1984) tekstejä poliittisesti merkityksettömiksi vain sen vuoksi, ettei niitä se kuuluisa kadunmies lue, eikä ehkä ymmärtäisi vaikka lukisi. Poliittisen taiteen päämääränä saattaa olla poliittiseen pohdiskeluun kannustaminen poliittista epävarmuutta kylvämällä, kysymällä hankalia kysymyksiä, sen sijaan että se tarjoaisi tyynnyttäviä vastauksia ja mekaanisia toimintaohjeita.

3. Ollakseen suosittua poliittisen taiteen ei välttämättä tarvitse tiivistää sanomaansa kunnes jäljellä on pelkkä mainoslätkä. Tästä esimerkkinä olkoon rap-yhtye The Disposable Heroes of Hiphoprisyn kappale, joka käsittelee ensimmäistä Persianlahden sotaa 1990–1991. Yhtye oli hetken aikaa hyvin suosittu ja sen musiikkivideot kieppuivat sekä Yhdysvaltojen että Euroopan Music Televisionissa.

The winter of the long hot summer

It all seemed so idiotic all the accusations of unpatriotic
The fall we'll always remember, capitulating silence
election November before the winter
of the long hot summer
Somewhere in the desert
we raised the oil pressure
and waited for the weather
to get much better
for the new wind to blow in the storm
We tried to remember the history in the region
the French foreign legion, Imperialism,
Peter O'Toole and hate the Ayatollah
were all we learned in school
Not that we gave Hussein five billion
Not of our new bed partner the Syrian
and of course no mention of the Palestine situation

It was amazing how they steamrolled
They said eighty percent approval
but there was no one that I knew polled
No one had a reason for being in the Gulf
We waited for congress to speak up illegal build up
But no one would wake up
Our representatives were Milli Vanilli's
for corporate Dallas Cowboy Beverly Hillbillies
With perfect timing
the politicians rhyming their sentiments
so nicely oil gold and sand
my sediments precisely....
We regretfully support the lunacy
I'm afraid there is no time for more scrutiny
National unity preserve our community
Teflon© election opportunities
were in profundant abundance
On January second the Bush administration
announced a recession had stricken
the Nation the highest quarterly
earnings in ten years were posted
by Chevron©
Meanwhile a budget was placed in our hands
as the deadline in the sand came to an end
so much for the peace dividend
one billion a day is what we spent
and our grandchildren will pay for it 'til the end
When schools are unfunded
and kids don't get their diplomas
they get used for gun boat diplomacy
disproportionately
black or brown we see
bullet catchers for the slave master

Then the conservatives called up reservists
to active service left families nervous
but more importantly broke nine hundred a month
but the check came late, army red tape you see,
this golden opportunity
We watched the tube and read the newspaper
The propaganda of the gas masked raper
was the proper slander to whip up the hatred

The stage was lit and the lights were all faded
The pilots in night vision goggles Kuwaited and
generals masturbated
'til the fifteenth two days later they invaded
Not a single t.v. station expressed dissension or
hardly made mention to the censorship of information
from our kinder and gentler nation
blinder and mentaler retardation

Disorientation

The pilots said their bombs lit Baghdad
like a Christmas tree
It was the Christian thing to do you see
they didn't mention any casualties
no distinction between the real
and the proxy
only football analogies

We saw the bomb hole
We watched the Super Bowl
We saw the scud missile
We watched Bud© commercials
We saw the yellow ribbons
Saw pilots in prison
We never saw films of the dead...at eleven
Angela Davis addressed the spectators
and shouting above a rumbling generator said
if they insist on bringing us down
then let's shut the whole country down
Marching through the downtown
A hundred thousand became participants
and we heard the drums of millions off in the distance
rushing through the cities
some of them did things that weren't so pretty
most were there for primal scream therapy
news men concentrated
on the negative liked the jingoists more
peaceful protesters ended up
on the cutting room floor
Nintendo© casualties of the ratings war
More bombs dropped than in World War II

on in both Asian invasions, new world order persuasion,
Business as usual
for our nation
Could you imagine a hundred fifty thousand dead,
the city of Stockton
coffins locked in when we clocked in...not to mention
civilians
The loss of life on both sides
pushed the limits of resilience
The scent of blood in our nostrils
fuel of the fossil land of apostle
The blackness that covered the sky was not the only thing
that brought a tear to the eye or
the taste of anger to the tongues
of those too young to remember Vietnam

Is heroin better in a veteran's mind
than the memory of the dying laying in a line
Is it the smell or the shadows heaving and weeping
that keeps the soldier from sleeping
as he sings the orphan's lullaby
When the soldiers put down their bayonets
the strings are chained to the marionettes
Emir of Kuwait gets back in his jet
we replace the dead with new cadets
will we hate those who did the shelling
or will we hate those who weren't willing to do the killing
when the leaders of the bald eagles come home to roost
will we sing a song of praise and indebtedness
for our deliverance from evil
or will we sing a song of sadness
for the dreaded debt this mess delivered us PEOPLE.

The Disposable Heroes of Hiphoprisy,
Michael Franti (1992)

LUIGI NONO VASTAAN AGIT-PROP JA EISENSTEIN: RUNOLLINEN MONTAASI VASTAAN PROPAGANDISTINEN

(Marquis de) Sade does not give us the work of a free man. He makes us participate in his efforts of liberation.[1]

Simone de Beauvoir (1908–1986)
esseessä *Must We Burn Sade?* (1955)

Sekä säveltäjä Luigi Nono että lauluyhtye Agit-Prop tekivät 1960- ja 1970-lukujen länsieurooppalaista, vasemmistolaisuuteen sitoutunutta taidetta. Heillä on paljon muutakin yhteistä: sidos kommunistiseen puolueeseen, paatos, kiinnostus sekä eurooppalaisten työläisten että esimerkiksi Chilen kansan kohtaloa kohtaan. Molemmilla on myös taipumusta omanlaiseensa suorasukaisuuteen. Agit-Propin kohdalla tämä on ilmeisempää, se ilmenee lyhyinä, selkeästi artikuloituina kappaleina, joiden viesti on tiivistetty pelkäksi iskulauseeksi ja musiikillinen muoto instrumentaatiota myöten riisuttu. Nonon musiikki puolestaan ei kuvaa tunnetiloja suoraan, eikä heittele iskulauseita, mutta sen sijaan hänen tekstivalintansa ovat hyökkäävän poleemisia. Yhtäläisyyksien paljous tekee minusta Nonon ja Agit-Propin väliset eroavaisuudet erityisen mielenkiintoisiksi.

Nonon teokset ovat hämmentävä ja paradoksaalinen yhdistelmä ensin sarjallisen, sitten monityylisen nykymusiikin muotoja ja suorasukaisen poliittisia, sanallisia sisältöjä. Venetsialainen Nono oli Italian kommunistipuolueen jäsen vuodesta 1952. Kun hän käytti musiikissaan tekstejä, ne olivat lähes aina poleemisen poliittisia. Poikkeuksia olivat **Rainer Maria Rilke**n (1875–1926) runoja käyttävät teokset, tyypillisempi sen sijaan esimerkiksi *Il canto sospeso* (1956), jossa Nono käytti teksteinä kirjeitä, joita olivat kirjoittaneet, juuri ennen teloitustaan, toisen maailmansodan aikana fasistien vangeiksi jääneet vasemmistolaiset partisaanit. Oopperassaan *Intolleranza 1960* Nono käsittelee Ranskan sotaa itsenäistyvän Algerian vapaustaistelijoita ja kansaa vastaan. *La fabbrica illuminata*n (1964) aiheena on italialaisten metallityöläisten ammattiyhdistyskamppailu. *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (1965) käsittelee saksalaisten keskitysleiriupseerien sodanjälkeisiä oikeudenkäyntejä. *Contrapunto Dialettico Alla Mente*n aiheena ovat Vietnamin sota sekä **Malcolm X**:n (1925–1965) murha. Teoksen *Musica-Manifesto n. 1* (1968–1969) teema on vuoden 1968 yliopistomellakat. *Como una ola de fuerza y luz* (1971–1972) muistelee **Lusiano Cruz**ia, 1971 kuollutta chileläisen Movement of the Revolutionary Left -liikkeen johtajaa. *Al Gran Sole Carico d'Amore* (1975) käsittelee 1900-luvun epäonnistuneita (vasemmistolaisia) vallankumouksia.

Nonon musiikki ei ole suosittua. Italiassakin harva tuntee hänen nimensä,

musiikista puhumattakaan, mutta nykymusiikin elitistisessä pantheonissa hänellä on kunniapaikka. Hän oli kirjaimellisesti naimisissa sen modernismin kanssa, jolla on Adornon suoma laatutakuu, sillä hänen vaimonsa oli Schönbergin tytär **Nuria Schönberg** (1932–). Nonon musiikki on muotonsa puolesta sikäli abstraktia, ettei juuri minkään sen katkelmankaan voi kokea ilmaisevan mitään yksiselitteisesti nimettävissä olevaa tunnetilaa, vaikka teoksissa on ”esittäviä” musiikillisia eleitä kuten fanfaareja, militäärejä lyömäsoitinosuuksia, ajoittain jopa viettelyn kuuloista bel cantoa.

Nonon musiikissa on abstraktia myös se, ettei musiikin lyriikoista yleensä saa pelkällä kuuntelulla selvää. Hänellä oli oudoille muotoratkaisuilleen usein ideologisia perusteluita. Sävellyksessään *Da un diario italiano* Nono jakoi tekstin 72-henkiselle kuorolle siten, että kukaan laulaja ei sooloile, eivätkä toisaalta ketkään kuorossa laula samaa – partituurissa on siis 72 samanaikaista, erillistä mutta samanarvoista vokaaliosuutta. Tämän piti ymmärtääkseni ilmentää romanttisporvarillisesta solistiheeros-kultista kieltäytymistä ja toisaalta se oli keino pysyä kaukana totalitäärisestä ”yksi kansa, yksi mieli, yksi ääni” -unisonoeetoksesta.

Nonolle oli myös tyypillistä libreton sanojen hajasijoittaminen vaikkapa vokaali ja konsonantti kerrallaan eri laulajille, mikä yhdistettynä eri soitinryhmien puolivapaaseen temponkäsittelyyn tekee lauletusta lopputuloksesta mahdottoman ymmärtää semanttisesti. Ehkä tämä on keino välttää porvarillisromanttisen taiteen taipumusta käsitellä asioita psykologisoidun yksilön kautta. Kun Nono ei anna tekstin juurtua minkään yksittäisen laulajan esittämän yksittäisen karaktäärin ominaisuudeksi, hän ilmaisee ideoiden ja struktuurien olevan tärkeämpiä kuin yksilön luonteen ja tarinan – myös yksilön kannalta.

Nonon musiikissa sanojen rajat hämärtyvät ja sanan äänteiden järjestyskin saattaa vaihtua. Mitä järkeä on säveltää tekstiä, josta ei saa kuuntelemalla selvää? Nono luotti herttaisesti siihen, että tekstimateriaali sinällään, partituuriin kirjoitettuna ja siitä luettuna, vaikuttaisi häneen säveltäjänä ja muusikoihin esittäjinä sillä tavoin, että soiva lopputulos jotenkin mystisesti ilmentäisi tekstin sisältöä semantiikkaa syvemmin. Voisi ajatella, että korostaessaan tekstin ei-semanttisia ulottuvuuksia teoksissaan, jotka kuitenkin ovat poliittisesti hyökkääviä, hän korostaa myös poliittisen pohdinnan ja toiminnan irrationaalista ulottuvuutta. Jo muodollaan hänen musiikkinsa sanoo, että poliittinenkaan argumentaatio ei voi pysytellä pelkässä sanallistettavassa rationalismissa. Vaikka poliittiset keinot olisivat rationaalisesti perusteltavissa loppuun saakka, ovat poliittista toimintaa ohjaavat arvot viime kädessä emotionaalisesteettisesti muodostettuja. Yksilön olemassaolonkokemuksen poliittinen osa on ensisijaisesti *kokemus* esimerkiksi oikeudenmukaisuudesta, eikä niinkään yksilön reaalisia oikeuksia koskeva kognitiivinen johtopäätös.

Nono oli myös pragmaatikko ja ajatteli niiden, joita teokset todella kiinnostavat, lukevan tekstit etu- tai jälkikäteen, jolloin tekstin semanttinen si-

sältö ja musiikin sanaton olemus törmäävät kuulijan mielessä kuin montaasin kaksi kuvaa. Tämä runollisen montaasin idea on monimutkaisessa poliittisessa taiteessa tärkeä. Se on eri asia kuin **Sergei Eisensteinin** (1898–1948) ja **Lev Kuleshovin** (1899–1970) lanseeraama agit-propin montaasi.

Jos elokuvassa näytetään vallankumoukseen nousevia köyhiä ihmislaumoja, ja näiden kuvien lomaan leikataan ensin kuvia makaavia leijonia esittävistä marmoriveistoksista, sitten seisomaan ja karjumaan nousevia leijonia esittävistä marmoriveistoksista, syntyy assosiaatio uljaasta kansasta joka muuttuu orjista vapaiksi leijoniksi. Tämä on poliittisen propagandan ja kaupallisen mainonnan omaksuma käsitys montaasista. Eisenstein itse nimitti sitä intellektuaaliseksi montaasiksi, mutta on ehkä asiallisempaa puhua propagandistisesta montaasista tai agit-prop-montaasista. Se on montaasia, joka välittää yksiselitteistä viestiä, yllättävällä, iskevällä ja siksi mieleenjäävällä tavalla. Eisenstein listaa montaasiteoriassaan viisi, myöhemmin kuusi erilaista (elokuva)montaasin lajia, mutta niiden väliset periaatteelliset erot ovat häviävän pieniä: kaikissa niissä montaasilla on joko iskevän illustraation tai teesin ja antiteesin kohtaamisesta syntyvän synteesin, *johtopäätöksen*, luonne.

Propagandistisen montaasin päämäärä ei ole sisällöllinen oivallus vaan retorinen tehokkuus. Runollisen montaasin syy on päinvastainen. Sitä käytetään silloin, kun taiteilija kokee, että asia, jonka hän haluaa ilmaista, ei ole tiivistettävissä iskevän väitelauseen ja sitä tukevan yksiselitteisen perustelun muotoon. Kun yksi kuva tai yksi argumentti ei tunnu sanovan totuutta, saattaa taiteilija valita kaksi kuvaa tai argumenttia, asettaa ne rinnakkain ja tuntea että asia, jonka hän haluaa ilmaista on juuri tuolla kuvien tai argumenttien välissä, niiden kolarissa.

Runollisen montaasin komponenttien välinen suhde ei perustu analogiaan eikä kausaliteettiin, vaan johonkin yhtälönkaltaista tarkkaa kytköstä monimutkaisempaan. Runollinen montaasi juontuu rationaalisesta voimattomuudesta, jonka vuoksi ajattelua joutuu jatkamaan runollisesti haparoiden sinne, mihin verbalisoivan rationalismin tikkaat eivät yllä.

Propagandistinen montaasi taas perustuu tuntemukseen rationaalisesta voimasta ja kontrollista, uskosta oman argumentin vankkumattomuuteen ja tiedosta, miten yleisön kokemusta voidaan tietoisesti manipuloida. En parjaa Eisensteinia, monet hänen elokuvistaan ovat mielestäni loistavia – ja runollisia. Väitän vain, että hän käytti lauluyhtye Agit-Propin tapaan montaasia yleensä propagandistisen mekanistisella tavalla. Nono sen sijaan pyrki musiikissaan runolliseen montaasiin. Se ilmenee ainesten eriparisuutena, siinä miten metallityöläisen haastattelussa lausuma arkinen repliikki törmää teoksessa atonaaliseen musiikkiin ilman mitään ilmeistä selitystä. Runollisessa montaasissa komponenttien välinen etäisyys korostuu, siinä missä propagandistisessa montaasissa korostuu komponenttien läheisyys, keskinäinen analogia. Nonolla asiasisältö ja emotionaalinen lasti ovat kirjaimellisesti *muotojen välissä*, ja siksi muotojen välissä täytyy olla paljon tyhjää tilaa, minne

montaasikolarin osapuolet yhdessä merkityksiä synnyttävät.

Nonon teosten vaikeat partituurit vaativat muusikoilta ankaraa pinnistelyä ja vastaavasti kuulijoilta yhtä päättäväistä valppautta. Omistautuvakin yleisö tuntee silti helposti itsensä avuttomaksi, kun musiikin rakenteen monimutkaisuus ja tekstin semanttinen karkailu käy ylivoimaiseksi. Tämä on kuitenkin mielekkäässä sopusoinnussa teosten aatteellisen sisällön kanssa. Teosten kuvaaman riistettyjen eloonjäämiskamppailun epätoivoisuus ja heidän tiedostamisyrityksensä keskeneräisyys vaatii musiikkia, jonka hahmottaminen on niin vaikeaa ja tunnesisältö niin ristiriitainen, että kuulija huomaamattaan joutuu eräänlaiseen emotionaaliseen hälytystilaan ja aatteelliseen kriisiin. Nonon musiikki esittää aiheensa vieraannuttavasti ja pyrkii siten estämään yleisöä reagoimasta tutuilla tunnereflekseillä. Musiikista ei löydy tuttuja, nimilaputettavissa olevia tunnetiloja, eikä eriytynyttä henkilögalleriaa, josta voisi turvallisesti poimia kauhisteltavaksi pahikset ja samaistumisen kohteeksi sankarit. Näin musiikki yrittää haastaa yleisönsä miettimään suhdettaan teosten käsittelemään riistoon perinpohjaisesti uudelleen.

Vaatiiko vaikea aiheisto todellakin taidetta, joka on yhtä vaikeaa kuin aiheensa? Onko taiteesta mihinkään, jollei se tarjoa vaikean aiheen äärellä sen paremmin lohtua kuin tolkkuakaan? Ehkä vastaus löytyy siitä, että vaikeudestaan huolimatta Nonon musiikki pyrkii kohti selkeyttä – ja pääseekin sinne, sillä hänen musiikkinsa ei ole *sekavaa*. Sävellyskieli on johdonmukaista ja teräväksi hiottua. Tekstit ovat huolellisesti hiottuja helmiä. Teosten tajuamisen ja hahmottamisen vaikeus johtuu musiikin eri ulottuvuuksien välisistä huutavista ristiriidoista, laukeamattomista jännitteistä. Jotkut noista ulottuvuuksista voivat kuitenkin olla itsessään rauhoittavan johdonmukaisesti rakennettuja ja muodoltaan, jopa sanomaltaan selviä.

Nonon teokset esittävät yhteiskunnalliset vaikutus- ja riistosuhteet lähes toivottoman monimutkaisina, ja musiikin rakenteellinen kompleksisuus ja ajoittain tolkuton tapahtumatiheys heijastavat tätä. Siinä missä Agit-Propin musiikki on itsevarmaa ja keskustelulta suljettua, on Nonon musiikki epäilevää ja loputtomasti kyselevää.

Nonon teokset, kuten *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz (Remember what they did to you in Auschwitz)* (1965), ovat poliittisia sillä välillisellä tavalla, jota Adorno taiteelta edellytti. Ymmärtääkseni Adorno antoi taiteelle päätehtäviksi puhua kärsimyksestä ja toimia muistina, käsitellä olemassaolevaa rehellisesti ja kieltäytyä tuottamasta utopistisia fantasioita, jotka viihdyttäisivät ihmisiä ja tekisivät heistä passiivisia. Adornon ajatukset taiteesta ovat holokaustin innoittamia tai vammauttamia. Adornolle holokaustin tapahtuminen oli rationalismin äärimmäinen tulos. Holokaustissa tavalliset saksalaiset seuloivat, rahtasivat, laittoivat pakkotyöhön, kiduttivat ja tappoivat miljoonia ihmisiä. Adornon mukaan tämä oli mahdollista, koska saksalaisten suhde työhön oli niin mekanistinen, tunneneutraali ja velvollisuudentuntoinen, että he saattoivat hyväksyä minkä tahansa työtehtävän ja omistautua

kokonaan sen järkeilevälle ja kustannustehokkuuteen tähtäävälle suorittamiselle. Tämän mekanisoituneen rationalismin vastavoimaksi Adorno kaipasi muun muassa taidetta. Taide ei kuitenkaan saisi olla sentimentaalista, suorasukaisesti tunteilevaa ja jo olemassaoleviin, opittuihin, stereotyyppisiin tunnereflekseihin vetoavaa, sillä jos kärsimystä kuvataan muka suoraan, se esineellistyy pelkäksi tunnehyödykkeeksi, joka nautitaan mielihyvää tuottavana viihteenä, kärsimyksen todellisen pohtimisen ja kohtaamisen sijaan. Tätä sentimentalismin ja näennäisrealismin kieltävää periaatetta Nono selvästi noudatti säveltäessään teoksen, joka viittaa Auschwitziin, mutta ei kerro siitä narratiivia, ei jaa kuvaelmassaan asianosaisia uhreihin ja pyöveleihin, ei simuloi tosielämän draamaa, mutta silti yrittää pakottaa kuulijat muistamisen ja epävarmuuden tilaan. Teos luottaa siihen, että poliittisena vaikutuksena eksistentiaalinen hätäännys ja avuttomuuden tunne on hedelmällisempi kuin moraalinen tuohtumus. Moraalinen tuohtumus on vain kaapu moraalisen ylemmyyden tuntemuksen yllä. Se ei patista ketään toimintaan vaan omahyväiseen passiivisuuteen.

Nono venyttää musiikkinsa ulottuvuudet äärimmilleen. Ajoittain musiikin tapahtumatiheys on niin suurta, että se muodostaa holtittoman ärsyketulvan. Ajoittain taas nuotteja on vain vähän, hiljaisuutta paljon. Silti rakenneperiaate, jolla nuo nuotit ja tauot valikoituvat on edelleen niin kompleksinen, ettei kuulijalle voi tulla sitä varman harmonian ja kontrollin tunnetta, joka on esimerkiksi barokkimusiikille niin ominaista.

Fuugamuodon tiukat säännöt ja fuugan etenemislogiikan vääjäämätön ja helposti hahmotettava luonne ilmaisevat maailmankatsomusta, jossa kaikella on mielekäs paikkansa, ja jota hallitsee täydellinen järjestys, vieläpä hyväntahtoinen. Voisiko säveltää ilkeän fuugan? Ei, mutta surullisia fuugia kyllä on levykauppa pullollaan. Voisiko säveltää fuugan, joka henkisi äärimmäistä avuttomuuden tunnetta ja epävarmuutta tulevaisuudesta? Sekin on lähes mahdotonta. Eksistentialistista kauhua sai fuugan muotoon ehkä vain **Dimitri Sostakovits** (1906–1975), esimerkiksi teoksessaan *24 preludia ja fuugaa pianolle, op. 87*, (1950–1951). Nonolle sen sijaan tämä turvattomuuden tunne – ”perusta huojuu!” – on aina läsnä. Hänen musiikkinsa tulee maailmasta, joka jatkuvasti kompastuu katastrofista toiseen, mutta se on myös maailma, jossa ihmiset heikkoudestaan ja hauraudestaan huolimatta voivat ottaa kohtalonsa omiin käsiinsä. Nonon maailmaa – toisin kuin barokkimusiikin maailmaa – ei myöskään ohjaa Jumalan näkymätön käsi, joka takaisi kaikelle tarkoituksen, arvon ja hyvän päämäärän. Nono oli kommunisti ja väitti olevansa myös marxilainen. Hänen marxilaisuutensa on kuitenkin kyseenalaista, sillä hänen musiikissaan soi maailma, jota ei ohjaa mikään vääjäämätön historiallinen logiikka, se marxilainen determinismi, joka niin selvästi kuuluu Agit-Propin musiikissa.

Nonon tekstit ovat suorasukaisen poliittisia, mutta myös lyyrisiä, eli monitulkintaisia ja niillä on muitakin kuin poliittisia ulottuvuuksia. Ne pyrkivät

mahdollisimman kokonaisvaltaiseen ja laaja-alaiseen puheeseen, jossa se poliittisuus, joka on yhtä yksiselitteistä kuin liikennemerkit, on vain yksi poliittisuuden laji muiden joukossa.

Palermo

I am illiterate
that is why we are slaves
the head, the head does everything
my whole life I have suffered
and I have learnt

I was in prison
you learn everything in prison
you learn the bad
you learn the good

From the mark
from the knowledge of my head
when you hear the voices of the people
you listen and learn

Turin

I was a partisan
captured three times

I was in the Red Assistance
We were among the organizers of the
strike of 1943
Defended the factory with weapons

wounded on the day of the uprising

Luigi Nonon sävellyksestä Da un diario italiano. Tekstin koosti teollisuustyöläisten ja työttömien haastatteluista kirjailija **Giuliano Scabia**, 1963–1964. Englanniksi käänsi Michael Berridge.[2]

Edellä yritin perustella, miksi Nonon taiteessa on mielestäni enemmän, eritellympää ja hienosyisempää poliittista sisältöä kuin Agit-Propin taiteessa. Onko Nonon musiikilla kuitenkaan välitöntä, tilastollisesti merkittävää ja konkreettista poliittista vaikutusta? Agit-Proppiin verrattuna hänen

musiikkinsa on äärettömän epäsuosittua ja sen eksplisiittinen poliittinen taso on piilotettu sävellyksiin, joiden vokaaliosuuksia kuunnellessa kuulija ei saa selville edes millä kielellä lauletaan.

Nono epäilemättä oli vilpittömästi kommunisti, mutta myös ei-poliittinen houkutus julistautua kommunistiksi ja liittyä puolueeseen oli suuri silloisessa Italiassa. Kommunistipuolue tuki Nonoa rahallisesti ja järjesti esimerkiksi 1960-luvun lopulla pelkästään Toscanassa kymmeniä Nonon musiikille omistettuja konsertteja terästehtaissa, työläisten "valistamiseksi" ja "kannustamiseksi". Pitivätkö työläiset kuulemastaan. En tiedä. Nonon musiikki liikutti varmaan vain harvoja metallityöläisiä, mutta toivon, että niin syvästi, että poliittinen yhteisvaikutus oli suuri. Suurempi kuin Agit-Propilla työväenkokouksissa, missä lauluyhtye liikutti monia, mutta ehkä vain kevyesti. Toivon näin, mutta en usko. Luulen, että Nonon tehdaskonserteissa työläiset haukottelivat. Poliittisesti merkittävää Nonon musiikissa heille oli, että sen esittäminen tehtaassa kertoi heillä olevan liittolaisia varakkaiden joukossa, hienostuneiden joukossa, eliittikulttuurin linnakkeessa.

Nonon taide, sen vaikeatajuisuudesta ja pienestä yleisöstä huolimatta, voidaan silti ajatella yhteiskunnallisesti merkittäväksi kahdella tavalla.

Ensinnäkin, voidaan ajatella, että Nonon musiikki salakuljettaa radikaaleja vasemmistolaisia sisältöjä rikkaiden kapitalistien täyttämiin taidepyhättöihin, juuri niihin eksklusiivisiin rituaaleihin, joilla kapitalistit symbolisesti liittävät itsensä aatelissäädyn historialliseksi jatkeeksi näennäisen tasa-arvoisessa yhteiskunnassa. Jos uskomme, että klassisen musiikin konserteissa ja ooppe-rakatsomoissa istuu lähinnä valta- ja rahaeliitin edustajia, on Nonolla loistava tilaisuus käydä rähinäväittelyyn tuon eliitin kanssa aina kun hänen taiteensa pääsee ohjelmistoon, pikantiksi poikkeukseksi repertuaarissa, joka normaalisti ulottuu **Händel**istä (1685–1759) **Tshaikovskin** (1840–1893) kautta nykyään jopa **Andrew Lloyd Webber**iin (1948–). Silloin voimme ripustautua taiteen yhteiskunnallista merkitystä ruotiessamme vanhaan puolustuspuheeseen: "Taide koskettaa harvoja, mutta nuo harvat ovat yhteiskunnan avainhenkilöitä, siksi taiteella on ratkaisevaa yhteiskunnallista merkitystä." Tämä perustelu oli jossain määrin mielekäs siihen aikaan, kun korkeakulttuuri todellakin oli täysin yläluokan etuoikeus – ja osa yläluokasta oli niin joutilasta, että heillä oli sekä aikaa että halua tosissaan perehtyä suojeluksessaan pesiviin taiteilijoiden ja filosofien hengentuotteisiin. Vielä nykyäänkin tähän yritykseen perustella taiteen yhteiskunnallinen merkitys voi yrittää ripustautua esimerkiksi Yhdysvalloissa, missä klassisen musiikin konserttiyleisö koostuu lähinnä rikkaista mesenaateista, jotka vuotuisilla lahjoituksillaan pitävät sinfoniaorkestereita pystyssä. Toista on Euroopassa, missä salien täytteenä on enemmän tyhjätaskuhumanisteja kuin suurpääoman edustajia.

Toinen Nonon poliittista merkitystä puolustava argumentti on seuraava. Jos Nonon musiikki on poliittisen historian, poliittisten vaikutussuhteiden, poliittisten utopioiden ja käytäntöjen pitkälle yltävää kokonaisvaltaista

pohdiskelua, voimme antaa sille erityisen arvon poliittisena filosofointina. Tällöin meidän ei tarvitse murehtia sitä, ettei tuo filosofointi vetoa massoihin eikä ole muiden kuin asiaan, eli sekä hankalaan musiikkiin että poliittiseen teoriaan, perehtyneiden ulottuvilla. Kun pohdimme, onko Nonon taiteella poliittista merkitystä, täytyy jälleen kysyä: Ajattelemmeko politiikkaa ensisijaisesti sotana vai pohdiskeluna? Jos ajattelemme, että politiikassa on kyse oman edun tai oman yhteishyväkäsityksen junttaamisesta mahdollisimman monen muun mieleen, voi taide olla vain propagandaväline. Silloin sen poliittinen merkitys mitataan sen kyvyllä paketoida poliittinen sanoma yksinkertaiseen, viettelevään ja monia koskettavaan muotoon. Silloin teos ei saa olla tulkinnanvarainen, eikä vaikeatajuinen ja on samantekevää, pystyykö se perustelemaan poliittiset sisältönsä, ovatko sen poliittiset sisällöt yksioikoisia vai moniulotteisesti oivaltavia ja sisältääkö teos poliittista pohdiskelua.

Jos sen sijaan annamme arvoa taiteelle myös poliittisten ideoiden luojana teoksen tulkinnanvaraisuutena ilmenevä moniulotteisuus ja monimutkaisuus ei ole vika. Silloin myöskään vaikeatajuisuus ei ole vika. Eihän filosofiassakaan näkemyksiä ja teorioita arvoteta sen perusteella, kuinka välittömästi ymmärrettäviä ne ovat kaikelle kansalle ja ummikoille. Näkemyksen ja teorian oivaltavuus ja sen tueksi esitetyn päättelyn viisaus ovat itseisarvo.

ONKO (POLIITTINEN) SISÄLTÖ TAIDETEOKSESSA VAI SIIHEN PROJISOIDUISSA SELITYKSISSÄ? (Tapaus Sostakovits)

Kontekstilla on suuri suggestiivinen voima. Taideteokset ovat valjastettavissa lähes mihin tahansa poliittiseen käyttöön, ympäröivän kontekstin, nimilapun tai taiteilijan intentiota kuvaavan taustoituksen avulla. Jos taideteoksessa ei ole suorasukaisen poliittista tekstiosuutta, onko teos silloin oheistekstinsä armoilla? Tähän mennessä kirjoituksessani käyttämäni teosesimerkit viittaavat tähän suuntaan: teos on selitettävissä mitä tahansa politiikkaa puoltavana ainakin siihen vain pintapuolisesti perehtyvälle massayleisölle. Ja silloinkin kun tällaista tahallista teoksen omasta luonteesta piittaamatonta valjastamista mainoskäyttöön ei tapahdu, voi teoksen merkityssisältö vaihtua kontekstin muuttuessa.

Luigi Nonon musiikissa tekstit ovat ankkureita, joiden turvin musiikki pysyy konkreettisesti kiinni poliittis-filosofisessa todellisuudessa silloinkin kun musiikillinen muoto on abstrahoitu niin pitkälle, että kuulija voisi ilman teksti alkaa suhtautua siihen kuin taidokkaan monimutkaiseen formalistiseen rakennelmaan – kuin abstraktiin ekspressionistiseen maalaukseen. Saattaa olla, että nonontyyppinen, poliittisesti suuntautunut mutta muodoltaan uskaliaan kompleksinen taide, muuttuisi tuiki tavalliseksi abstraktiksi modernismiksi, jos tuo ankkuriketju ilmipoliittiseen tekstiin ja kontekstiin katkaistaisiin.

Ja päinvastoin, jos hiivimme museoon ja vaihdamme salaa abstraktien modernien teosten nimilaput – ne joissa lukee "untitled" tai jotain harmittoman lyyristä – johonkin militantin poliittiseen, katsojat alkavat löytää luokkataistelun henkeä ja muistumia katulapsista jopa **Helen Frankenthalerin** (1928–) maalauksista.

Seuraako tästä se, että taiteilijan on hyväksyttävä, että poliittisesti merkittävää tilastollisesti on lähinnä hänen teoksensa ulkokohtainen mainoskäyttö? Teoksen varsinaiset sisällöt ovat vain syvällisesti teokseen perehtyvien asianharrastajien ulottuvilla, joita on yleisöstä aina vain pieni vähemmistö.

Taiteilija voi toki yrittää asettaa teokseensa myös sisältöjä, joita huolimatominkaan yleisö ei voi ohittaa. Kirjoitan parhaallaan librettoa *Sulkapallo-oopperaan*, jonka **Max Savikangas** (1969–) säveltää. Erään aarian nimi on: *Kapitalismissa jokainen työläinen on huora* (2004) – ja toisin kuin Nonon musiikista, tämän laulun sanoista saa kuuntelemalla selvää. Eksplisiittisyys ei toivoakseni latista tai kivetä teosta, eikä sanottavasti edes vähennä sen tulkinnanvaraisuutta, sillä *yksi* yksiselitteinen elementti ei vielä naulaa teosta paikalleen – teoksen muut elementithän voivat leijua aivan eri sfääreissä ja olla miten moniselitteisiä tahansa – vaan on paremminkin ankkuri, jolla voi olla hyvin pitkä ketju. Lisäksi on muistettava, että taideteoksen jokaisen elementin merkitys riippuu viime kädessä elementin suhteesta teoksen kaikkiin muihin elementteihin. Immuuniksi vaihtoehtoisille lukutavoille minkään teoksen mitään elementtiä ei loppujen lopuksi voi tehdä – teoksen voi aina lukea aivan toisin kuin tekijä tarkoitti.

Teoksen oma poliittinen sisältö ei suinkaan ole yhtä kuin taiteilijan tarkoittama poliittinen sisältö. Teoksen oma poliittinen sisältö *on* se, joka tulee esiin, kun teokseen syvennytään mahdollisimman perinpohjaisesti ja kiihkeästi. Silloin teoksen välitön konteksti, tekijän ja oheisselittäjien kommentit ja aikalaisyleisön reaktiot, jäävät toissijaisiksi. Teoksen luenta tiivistyy lähinnä kolmenkeskiseksi merkityksenannoksi, jossa mukana ovat lukija, teos ja yleinen taidehistoria. Kun riittävän suuri joukko ihmisiä syvällisesti perehtyy teokseen tämän kolmenkeskisen merkityksenantoprosessin kautta, heidän teokseen lukemistaan merkityksistä voitaisiin jonkinlaisena keskiarvona ehkä haarukoida esiin teoksen ainakin väliaikaisesti todellinen sisältö – ellei taidekokemuksen verbalisointi olisi niin vaikeaa ja aina puolitiehen jäävää.

Mutta voiko taideteoksen oman sisältöön kuitenkaan luottaa? Onko teoksella edes suhteellisen autonomisen persoona ja pärjääkö se oheistekstien suggestiiviselle voimalle? Teoksen oma poliittinen sisältö ja persoona voidaan ainakin väliaikaisesti peittää selittämällä teos epäpoliittiseksi tai selittämällä sille aivan toinen poliittinen sisältö kuin sillä oikeastaan on. Tällä tavalla teokseen projisoitu sisältö on tietenkin pysyvä ja tosi sille yleisölle, joka ei perehdy tarkemmin itse teokseen. Näin kävi muiden muassa sekä Nietzschen että **Bruce Springsteenin** teoksille (1949–). Nietzscheä tulkitsi "väärin" **Adolf Hitler** (1889–1945), Springsteeniä **Ronald Reagan** (1911–2004).

Nietzschellä oli idea yli-ihmisestä, joka pystyisi syvähenkiseen elämään siitä huolimatta, että maailma oli valistusaatteen järkeilyn ansiosta paljastunut jumalattomaksi ja tarkoituksettomaksi ja moraali ihmisen keksinnöksi, mielikuvituksen yhä uudelleen varioimaksi relativistiseksi leikiksi. Yli-ihminen sietäisi tämän vajoamatta nihilismiin. Hän pystyisi sekä vakavaan että leikkisään olemiseen moraaliltaan perustattomassa maailmassa. Hän loisi itselleen arvoja ja päämääriä ja pystyisi suhtautumaan niihin intohimoisesti, vaikka tietäisi ne omiksi fiktioikseen. Tämä idea muuttui natsien pintapuolisesti lukaisemana ideaksi arjalaisesta yli-ihmisestä, joka uskoo sokeasti johtajaansa, nojaa absoluuttiseen moraaliin ja haluaa uhrautua mystifioidun kansan ja johtajan puolesta. Nietzschelle natsien yli-ihminen olisi tietenkin ollut ali-ihminen.

Springsteenin albumin *Born in the U.S.A.* (1984) oli tarkoitus olla jonkinlainen työväenluokan valitushuuto. Sen piti antaa ääni laulajan romantisoimille teollisuustyöläisille ja muille duunareille sekä Vietnam-veteraaneille, jotka amerikkalainen suurpääoma oli rikastuessaan jättänyt köyhtymään. Republikaanipresidentti Reagan ehti kuitenkin käyttää albumin nimikappaletta isänmaallisen innon lietsomiseen vaalikampanjassaan. Republikaanien käytössä *Born in the U.S.A.* tarkoitti ylpeää julistusta, jonka mukaan Yhdysvallat on rajattomien mahdollisuuksien ja vapauden maa, johon syntymisestä voi jokainen siellä olla ylpeä ja iloinen.

Missä mielessä Hitler ja Reagan oikeastaan tulkitsivat Nietzscheä ja Springsteeniä ”väärin”? Varmasti he tulkitsivat keppihevosikseen ottamiaan teoksia toisin kuin tekijät olivat tarkoittaneet, mutta jokaisellahan on oikeus omanlaiseensa tulkintaan, aktiiviseen luentaan. Jos natsipropagandakoneisto sai Nietzschen tuntumaan natsilta ja republikaanipropaganda sai Springsteenin laulut kuulostamaan raa’an kapitalismin ylistykseltä väestön enemmistön sydämissä, eikö tämä kollektiivinen toisintulkinta ollut ainakin väliaikainen totuus Nietzschen filosofian ja Springsteenin musiikin poliittisesta sisällöstä? Jos ajattelemme pragmaattisesti, että taide on kokemus, tätä johtopäätöstä on vaikea välttää. Käsitteestä ”tulkita väärin” onkin kokonaan luovuttava taiteessa. Väärintulkitseminen ei ole taiteessa – tai niin kaunokirjallisessa filosofiassa kuin Nietzschen filosofia on – mahdollista, mutta on kyllä mahdollista *tulkita toisin kuin teoksen tekijä tietoisesti oli tarkoittanut.* Tästä ei kuitenkaan seuraa, että kaikki tulkinnat olisivat yhtä hyviä – moraalisessa tai missään muussakaan mielessä – eikä että kaikki tulkinnat ottaisivat teoksen yhtä vakavasti. Suuria eroja on myös tulkintojen tehossa, siinä miten ravistelevan ja pitkävaikutteisen kokemuksen ne teoksesta katsojaan lietsovat. Nietzscheen vähänkin syventyen ja Springsteenin *Born in the U.S.A.* laululyriikoita hieman selaillen on selvää, että Hitlerin ja Reaganin esikuntien tekemät tulkinnat perustuvat joko valehteluun tai lukematta ja kuuntelematta jättämiseen.

Taideteoksen ja sen päälle liimatun epäasiallisen tulkinnan välinen ero ei

kuitenkaan ole aina ilmeinen. Edellä käyttämäni Nietzsche ja Springsteen olivat kohtaloineen tarkoitushakuisen äärimmäisiä esimerkkejä. Siksi on vielä palattava entistä itsekriittisemmin kysymään: Onko todella mahdollista tehdä eroa taideteoksessa olevien poliittisten sisältöjen ja siihen projisoitujen poliittisten sisältöjen välille, kuten yritän tehdä? Taideteos ei ole ajatteleva ja tunteva olio. Taiteellinen kokemus sijaitsee katsojassa, lukijassa ja kuulijassa. Tuo kokemus syntyy kun yleisö tietoineen, tunteineen ja kokemuksineen kohtaa teoksen, teoksen kontekstin ja teosta koskevat selitykset. Maalauksessa sinällään ei periaatteessa ole mitään sisältöjä, ennen kuin joku ihminen ne siinä on näkevinään. Siihen saakka maalaus on vain kankaalle levitettyjä värillistä tahnaa. Periaatteessa mihin tahansa teokseen voidaan siis subjektiivisesti tai suggeroivasti projisoida mitä tahansa merkityksiä.

Käytännössä asia on kuitenkin toisin, sillä vaikka taideteoksen merkitykset ovatkin tekijän ja katsojan teokseen projisoimia, on valtavia aste-eroja siinä, kuinka syvälle teoksen olemukseen nämä projektiot imeytyvät. Jotkut merkitykset imeytyvät hyvin, tahallaan tai vahingossa, ja tulevat havaituksi melko samanlaisina ajasta ja paikasta riippumatta. Jotkut toiset merkitykset taas eivät imeydy lainkaan, vaan jäävät teoksen kylkeen kiinni hennosti kuin käytetty postimerkki. Siksi on taikauskoon lankeamatta mahdollista ajatella, että taideteoksella on oma sisältö, väitteitä, eetos ja persoonallisuus.

Tulkinta on taidekäsitteenä jäämässä syrjään, järkevämpää on puhua lukutavasta tai luennasta, subj*a*ktiivisesta tulkinnasta. Käsite "luenta" painottaa kokijan omaa aktiivisuutta teoksen äärellä syntyvän kokemuksen luojana. Tästä huolimatta on käytännöllisenä likiarvona hyvä puhua teoksen omasta, esimerkiksi poliittisesta sisällöstä, aivan kuten meidän on järkevää kohdella toisiamme autonomisina, vapaatahtoisina ihmisyksilöinä, vaikka emme tarkkaan ottaen olekaan täysin vapaita missään mielessä. Taideteoksella on oma identiteetti ja persoona, aivan kuin ihmisyksilölläkin. Tämän identiteetin vastaisia tulkintoja voidaan heittää teoksen päälle kuin märkiä rättejä. Jotkut niistä pysyvät kuivuttuaankin kiinni paremmin kuin toiset, jotkut saattavat jopa kasvaa tai kivettyä teokseen kiinni. Se, kuinka hyvin tulkinta tai luenta tarttuu teokseen kiinni, ei ole riippuvainen siitä miten lähellä se on tekijän intentioita, vaan siitä, miten mielekkääseen yhteispeliin se pystyy teoksen sisällön kanssa.

Ne merkitykset, jotka tulevat luetuksi taideteokseen, kun katsoja *syventyy* teokseen varustautuneena ehkä vain summittaisilla tiedoilla taidelajin yleisestä historiasta tietämättä etukäteen mitään teoksesta, tekijästä, tekijän intentioista ja teosta koskevista muiden tulkinnoista, ovat niin lujasti teoksessa kiinni, että niitä on järkevää kutsua teoksen sisällöksi, ei vain eräiksi mahdollisiksi tulkinnoiksi. Tästä huolimatta tulkinnanvaraisuutta jää, katsojat kokevat teoksen sisällön eri tavoin. Sisältö voi myös jäädä huolimattomalta tai harhaanjohdetulta katsojalta kokonaan piiloon.

On tarkennettava käsitteitä. *Teoksen* (poliittinen ja filosofinen) *sisältö* voi

tarkoittaa monia eri asioita, kuten myös *teoksen merkitys* riippuen siitä, keneltä kysytään. Joistakin näkökulmista käsin taideteoksen sisältö on jopa yhdentekevä. Yhteiskuntatieteiden, puoluepolitiikan ja kaupan näkökulmasta aina olennaisinta on taideteoksen todennettavissa oleva massavaikutus, tilastollisesti merkittävä tai edes havaittava vaikutus ihmisten mielipiteisiin ja sitä kautta käytökseen. Tästä näkökulmasta on tavallaan samantekevää, mitä Nietzsche ja Springsteen tarkoittivat ja mitä heidän teoksensa sanovat sille, joka lähestyy niitä oikeasti syventyen, sille joka tavoittaa heidän teostensa varsinaisen sisällön. Merkitystä on vain heidän teostensa käytöllä saavutetulla propagandistisella vaikutuksella.

Taiteilijana korostan kuitenkin teoksen usein vain potentiaaliksi jäävää omaa (filosofista ja poliittista) merkitystä, joka aktualisoituu vain niille, jotka todella syventyvät teokseen. Ajattelen enemmän taideteoksen vaikutusta ”minuun” kuin ”väestöön”. Pyrin lähestymään kohtaamiani teoksia perinpohjaisesti, kaivautumaan niihin kunnes ne paljastavat sisältönsä kaikessa täyteläisyydessään. Jos tämä on itselleni asettamani normi, on määritelmäni mukaan taideteoksen ”varsinainen sisältö ja merkitys” juuri se, joka perehtyjälle näyttäytyy.

On vaikeaa, lähes mahdotonta asettaa vastakkain taideteoksen toteutunut massavaikutus ja se vaikutus, jonka teos tekee teosta antaumuksella tutkailevaan yksilöön. Ehkä sitä kuten monia muitakin mahdottomia asioita voi yrittää, mutta mihin silloin päädymme? Palatkaamme Nietzscheen. Ehkä Nietzschen valjastamisesta natsipropagandan välineeksi oli natseille merkittävää hyötyä. En tiedä. Mutta toisaalta Nietzschen merkitys myös filosofiassa on ollut valtava. Esimerkiksi **Martin Heideggerin** (1889–1976), **Georges Bataillen** (1897–1962) ja Michel Foucaultin ajattelu ei olisi ollut mahdollista ilman häntä, ainakin siitä olisi tullut aivan toisenlaista. Mutta totta on myös, että Nietzscheä, Heideggeria, Bataillea tai Foucaultia todella lukeneita ihmisiä on ollut paljon vähemmän kuin natsipropagandan nielaisseita ihmisiä oli. Mitä ”taideteoksen todellinen poliittinen merkitys” kulloinkin tarkoittaa riippuu siis ratkaisevasti näkökulmastamme.

Dimitri Sostakovitsin musiikki ja sen tulkitsemisperinne – tarkoitan sekä hänen musiikkinsa esittämistapoja, että siitä kirjoittamisen tapoja – ovat räikeä esimerkki ulkotaiteellisten oheistekstien ja kontekstin voimasta muokata sekä yleisön että ammattilaisten taidekokemusta. Hänen musiikkinsa sisällöstä on raivoisan erilaisia käsityksiä, jotka johtuvat sekä eri tahojen pyrkimyksestä ripustaa hänet milloin minkin politiikan plakaatiksi että hänen omasta, hyvin ristiriitaisesta käytöksestään ja omia teoksiaan koskevista kommenteistaan. Siksi juuri Sostakovitsia tarkastelemalla voisi tutkia, miten hyvin päälleliimatut selitykset tarttuvat taideteoksiin ja kuinka erehdyttävästi ne alkavat näyttää teosten sisällöltä. Samalla tulisi testattua, kuuluuko teosten oma sanoma lopulta lainkaan näiden selitysten läpi.

Sostakovits näki läheltä, kun Neuvostoliiton vainoharhainen diktatuuri

riisti hänen monien ystäviensä, sukulaistensa ja kollegoidensa omaisuuden, ammatin, vapauden ja hengen. Siksi Dimitri eli itsekin katkeamattomassa pelossa viisikymmentä vuotta. Hän ratkaisi asian siten, että suostui puhumaan ja kirjoittamaan mitä tahansa **Josif Stalin** (1879–1953) ja hänen lakeijansa vaativat. Neuvostoliiton mannekiinina säveltäjä lausui vuosikymmenten aikana lukemattomia muiden kirjoittamia juhlapuheita ja allekirjoitti idioottimaisina pitämiään julkilausumia. Tällä ulkoisella kuuliaisuudella hän hankki itselleen alibin säveltää käytännössä juuri sellaista musiikkia kuin itse halusi. Säveltäessään hän joutui joustamaan vain sen verran, että kyhäsi pari itse halveksimaansa kantaattia ja paljon epäkiinnostavana pitämäänsä elokuvamusiikkia, mutta varsinaisena elämäntyönään pitämänsä sinfonia-, konsertto-, kamari- ja soolosoitinmusiikkinsa hän saikin sitten tehdä vapaasti.

Sostakovitsin on väitetty hillinneen sävelkieltään, kun Stalin julisti pannaan hänen oopperansa *Mtsenskin kihlakunnan Lady Macbeth* (op. 29, 1930–1932). Selvää onkin, että hän jatkoi oopperasta saamansa uhkaavan kritiikin jälkeen 5. sinfoniallaan eri suuntaan kuin 4. sinfonia oli antanut odottaa. Epäselvää on kuitenkin, oliko tämä suunnanmuutos todellinen, vai pelkästään pragmaattinen ja ulkoinen valinta, jolla säveltäjä tyytyi valitsemaan sen tyylillisen polun, jota pitkin oli sallittua edetä, mutta silti salaa varmana siitä, että pääsee tätäkin polkua pitkin sisällöllisesti havittelemaansa päämäärään – sinne mihin olisi mennyt ilman rajoituksia. On mahdollista myös, että hän yksinkertaisesti halusi säilyttää yhteyden suureen yleisöön ja katsoi voivansa tehdä sen säätämällä sävelkieltään joutumatta kuitenkaan taiteellisiin kompromisseihin.

Oli miten oli, säveltäjän alistuminen *puhujana* neuvostopropagandan marionetiksi sai osan venäläisestä yleisöstä ja ilmeisesti myös suurimman osan läntisestä yleisöstä ja kriitikoista kuulemaan säveltäjän musiikin silkkana neuvostopropagandana, noin puolen vuosisadan ajan. Säveltäjän juhlapuheesiintymisiä, tekaistuja haastatteluja ja hänen allekirjoittamiaan julkilausumia levitettiin laajasti, ei vain Neuvostoliitossa vaan myös lännessä – usein yhtä laajasti kuin säveltäjän musiikkia. Myös musiikin saatetekstejä ja kritiikkejä kuunneltiin enemmän kuin musiikkia.

Kun **Solomon Volkovin** (1944–) kirja *Testimony – The Memoirs of Dmitri Shostakovich* (1979) viisi vuotta säveltäjän kuoleman jälkeen ilmestyi lännessä, vaihtui monien kuulijoiden kuulokuva päinvastaiseksi: yhtäkkiä Sostakovitsin musiikki olikin viekkaan dissidentin piilokirjoitusta, jolla hän vaivihkaa pilkkasi Stalinia ja todisti Venäjän kansan kärsimyksestä totalitarismin ikeen alla. Levynkansitekstit, oppikirjat ja konserttiohjelmien oheistekstit kirjoitettiin lännessä uusiksi. Uusi tuuli puhalsi ja tulkinnat käänsivät suuntaa kuin tuuliviiri – ja nyt on puhe musiikin *selittämistavoista*, itse musiikkia soitettiin edelleen suunnilleen samaan tyyliin kuin ennenkin niin idässä kuin lännessäkin.

Huvittavaa tässä heilahduksessa on sekin, että nykytiedon valossa myös

Volkovin kirja on suurelta osin päälleliimattua propagandaa – tällä kertaa oikeistolaista – jossa ”haastattelija” on laittanut säveltäjän suuhun haluamansa sanat. Oikeasti säveltäjänero oli mitä ilmeisimmin aito sosialisti kuolemaansa asti. Neuvostoliitto sinänsä ei ollut hänelle pahan valtakunta, vaan rakas isänmaa, mutta diktatuuria, varsinkin Stalinin, hän kammosi. Sostakovitsille oli elämänmittainen pettymys joutua seuraamaan bolsevikkivallankumouksen vuonna 1917 avaamien utooppisten mahdollisuuksien sulkeutumista ja niiden kääntymistä irvikuvakseen, pöhöttyneeksi sotilasdiktatuuriksi. Tässä yhteydessä tämä on kuitenkin sivuseikka, sillä tarkoitukseni ei ole nyt kinata säveltäjän maailmankatsomuksesta ja intentioista. Tärkeämpää on, mitä hänen *teoksensa* tarkoittavat, mitä ne haluavat sanoa – ja se, miten niiden vastaanottoa ovat ohjanneet erilaiset selitysmallit ja eriväriset kontekstit.

Joidenkin mielestä Sostakovitsin musiikki, varsinkin suurimuotoiset teokset, ovat puisevaa plakaattitaidetta, läpikotaisin itsestään selvää ja maailmankatsomuksellisesti mustavalkoista ilmaisua. Toiset pitävät sen sijaan hänen musiikkiaan tunne- ja aatesisällöltään monimutkaisena ja ristiriitaisena. Minustakin on niin, että esimerkiksi hänen sinfonioittensa finaalit ovat niin ambivalentteja, että varma voi olla vain siitä, etteivät ne ole heroismia ja siitä etteivät ne vapauta, koska jännitteitä ratkovaa todellista synteesiä ja johtopäätöstä ei tule, päinvastoin, jännitteet jäävät ja myös sinfonian aiempien osien tunnesisältö monimutkaistuu ja jälkimaku rikastuu entisestään. Muistettakoon myös, että Sostakovitsin viimeinen, *15. sinfonia* (1972) on rikkonaisuudessaan ja sitaattien runsaudessaan silkkaa postmodernismia.

Riita Sostakovitsin musiikin ”oikeasta” sisällöstä tuntuu jatkuvan loputtomasti. Tämä voisi olla tulkintojen rikkautta, mutta ei ole, sillä valtaosa tästä keskustelusta ohittaa itse musiikin. Sostakovitsista ja hänen musiikistaan on kirjoitettu kymmeniä kirjoja, mutta harvassa niistä oikeasti analysoidaan hänen musiikkiaan, sen sijaan pyrkimyksenä on säveltäjän henkilöhistoriaa ja esimerkiksi kirjeenvaihtoa penkomalla selvittää, ”mitä Sostakovits todella tarkoitti”. Intentioharhan vallassa nämä kirjoittajat – monet heistä professoritason musikologeja ja kulttuurihistorioitsijoita – erehtyvät pitämään taiteilijan intentioita taideteoksen sisältönä. He myös luulevat, että taiteilijan taiteelliset intentiot voi johtaa hänen elämäntarinastaan.

Nopeasti vilkaisten tapaus Sostakovits tuntuu masentavasti todistavan, että *kaikki* taide on puhuttavissa täyteen *mitä tahansa* sisältöä. Entä se vähemmistö kuulijoista, joka koko ajan on kuullut Sostakovitsin musiikin toisin? Ainakin tapaus Sostakovits näyttää, että suurin osa yleisöstä muodostaa tulkintansa ja kokemuksensa enemmän jo olemassa olevien tulkintojen kuin itse teoksen pohjalta. Kriitikolla ja saatetekstillä on esilaulajan ratkaiseva rooli.

Säveltäjä itse sävelsi omasta mielestään mitä lystäsi ja luotti vallanpitäjien kuurouteen ja musikaalisten intellektuellien kykyyn kuulla mitä itse musiikki sanoo ja jättää oheistekstit ja säveltäjän juhlapuheissa orjallisesti toistamat

neuvostofraasit omaan arvoonsa. Kyynisesti voisi siis sanoa, että tämä taktiikka tyydytti somasti kaikkia asianosaisia. Valtio sai käytettyä kuuluisinta elävää säveltäjäänsä mannekiininaan ja hänen musiikkiaan propagandanaan. Dissidenttiyleisö sai nauttia ylemmyydentunnostaan, kun kuulivat musiikin taidesalakirjoituksena, jonka sisältö oli säveltäjän juhlapuhevalehtelun vastakohta. Ja Sostakovits itse ei ehkä piitannut kummastakaan porukasta, sävelsi vain, itseilmaisu ja vapaa eetos rehottaen.

Sostakovitsin asenne oli sikäli elitistinen, ettei häntä näytä häirinneen se, että yhteiskunnallisesti hän oli vihaamalleen diktatuurille namu. On myönnettävä, että se propagandahyöty, minkä neuvostosysteemi saavutti kun säveltäjä luki radiossa ja televisiossa muiden kirjoittamia juhlapuheita, oli merkittävä, luultavasti merkittävämpi kuin natsien Nietzsche-vainaasta lypsämä propagandahyöty. Puheita ja valtion mannekiinina esiintymistä seurasi paljon suurempi yleisö kuin Sostakovitsin musiikkia kuunteli. Ehkä hän ajatteli, että pitkällä aikavälillä hänen taiteensa tosi sisältö – se joka avautuu itse musiikkiin päättäväisesti syventymällä – tulee esiin harhaanjohtavien selitysten ja imagonrakentelun alta ja pääsee vaikuttamaan ihmisiin hänen haluamallaan tavalla. Tai ehkä hän ajatteli, että vapaus harrastaa juuri sellaista itseilmaisua kuin haluaa, on niin arvokas että siitä voi maksaa antautumalla halveksimansa ideologian huoraksi – kunhan ei tarvitse huorata taiteella, vain puheella.

Jos Sostakovitsin musiikin oma ääni todella pääsee kuuluville, kun sekä neuvostopropagandan että volkovilaisen oikeistopropagandan tulkintafiltterit poistuvat vääristämästä luentaamme, käykö todella niin, että myös hänen musiikkinsa teoreettisesti laskennallinen massavaikutus muuttuu? On fakta, että hänen musiikkinsa ehti vaikuttaa miljooniin ihmisiin totalitaarista valtiota ylistävänä ja sen julmuuksia pyhittävänä propagandana. Käykö ajan myötä niin, että tämän faktan edelle nousee toinen massavaikutus, jossa hänen musiikkinsa luetaan jonain aivan muuna? Luen Sostakovitsin musiikin kärsimyksen äänenä, pilkkana nationalismia ja rakenteellista väkivaltaa kohtaan, puheena hyödyntavoitteluväkivaltaa ja heroismia vastaan, kaikenvärisenä huumorina joka huimaa koska se ei säästä ketään, kiehtovana kehotuksena hyväksyä elämän tarkoituksettomuus ja kuolema- sekä kipukeskeisyys. Ehkä tämänkaltaiset luennat lisääntyvät, kunnes niiden määrä ylittää neuvosto- ja oikeistopropagandististen sekä viihteellisten tulkintojen määrän. Tiukkapipoisesti ajatellen vasta sitten Sostakovits saa synninpäästön. Oma piponi on löysällä. Suhteeni Sostakovitsin musiikkiin ei muuttuisi, vaikka tieteellisen tarkasti laskien päädyttäisiin loppusummaan, jonka mukaan koko historian aikana Sostakovitsin musiikki tuottaa enemmän yhteiskunnallista vahinkoa kuin hyvää. Rakkauttani hänen musiikkiinsa eivät voi vähentää myöskään mitkään säveltäjän henkilöhistoriaan ja intentioihin liittyvät paljastukset. Tämä johtuu siitä teoskeskeisestä luennasta, jolla taideteoksia lähestyn.

Teoskeskeisen näkökulman ylläpitäminen vaatii valppautta. Jos seison taidemuseossa maalauksen äärellä, ja oheisteksti seinällä maalauksen vieressä sanoo teoksen olevan taiteilijan viimeinen työ, jonka hän maalasi suuren ahdistuksen vallassa itsemurhaansa edeltävänä päivänä, voin ehkä oheistekstin usuttamana nähdä maalauksen poikkeuksellisen koskettavana. Oheistekstin vuoksi on helppo olla löytävinään teoksesta merkkejä elämän tarkoitusta koskevista piinallisista pohdinnoista tai vapautuneen vilpittömät ja kauno-puheiset jäähyväiset maailmalle. Voin kuitenkin suhtautua oheistekstin merkitykseen myös epäillen. Suoritan mielessäni ajatuskokeen: näkisinkö tässä maalauksessa mitään erityistä, jos en tietäisi sen olevan itsemurhan tehneen taiteilijan viimeinen? Ajatuskoe ei ole tieteellisesti pätevä, mutta käytännössä se toimii hyvin. Kriittisen tarkastelun jälkeen maalaus onkin minusta ehkä yhdentekevä. Se ei olekaan taiteilijan koskettava jäähyväisteos, jossa hän illuusiottomasti tarkastelee elämäänsä ja tekee siitä oivaltavia huomioita, joilla on yleisinhimillistä merkitystä. Se onkin vain sijaistoimintaa, umpikujaan päätyneen taiteilijan viimeinen väsynyt yritys innostua vanhojen maneerien-sa toistelusta.

Näin kriittisesti on testattava myös Nonon Auschwitz-musiikkia, aivan kuten **Frida Kahlon** (1907–1954) maalauksia ja **Sylvia Plathin** (1932–1963) runojakin. On kysyttävä, onko niissä todella jotain oivaltavaa, koskettavaa, poliittista, psykologista, filosofista ja painavaa. Vai erehdynkö litkimään Nonon musiikista, teosnimen huijaamana, vain halpaa kauhuviihdettä? Viihdytänkö Kahlon maalausten ääressä itseäni oheisteksteistä ja Kahlon biografiasta poimituilla mielikuvilla maalarin runnellusta vartalosta ja vauh-dikkaasta liitosta **Diego Riveran** (1886–1967) kanssa – aivan kuin viihdyttäisin itseäni lukemalla roskalehdestä hurjia juoruja ja paljastuksia jetsetin elämästä – sen sijaan että katsoisin itse maalausta, kuuntelisin mitä se sanoo? Erehdynkö Plathin runoja lukiessani tirahtamaan tökerönkin kielikuvan äärellä, koska tietoni taiteilijan viime hetkistä pää kaasu-uunissa muka kääntää latteatkin ilmaisut osuviksi ja syviksi? Kriittisesti epäillen on höristettävä korviaan myös silloin kun Sostakovits soi: Pystymmekö kuulemaan itse musiikin, ohi oheispropagandan ja henkilöhistoriallisen trivian?

Useimmat taideteokset voidaan selittämällä valjastaa minkä tahansa politiikan vetojuhdiksi – se on tässä tullut moneen kertaan jo todistettua – mutta entä sitten? Onko tämä ongelma muille kuin taiteilijalle, jonka herkkä ego kärsii teosten avuttomuudesta? On, sillä taideteoksen käyttö aatteen markkinointiin liimaamalla siihen kyynisin selityksin kaukaa haettuja merkityksiä mahdollistaa vain hyvin yksinkertaisten sisältöjen luomisen ja levittämisen. Taideteos ja siitä kumpuavat kokemukset köyhtyvät. Taideyleisölle tämä on menetys.

Päälleliimattuja merkityksiä on taideteosta lähestyttäessä hyvä pyrkiä torjumaan myös siksi, että päälleliimatut merkitykset eivät ole yhtä koskettavia kuin ne merkitykset, jotka löytyvät itse teokseen perehtymällä – paitsi jos

merkityksiä liimaava, yleisöä suggeroiva selitystyö on kaunopuheisuudeltaan tai oivaltavuudeltaan itse taideteosta taiteellisempi. Näinhän joskus on, eikä propagandistinen ja latteakaan oheisteksti aina ohjaa yleisöä pliisumman kokemuksen äärelle, sillä joskus itse teos on vielä markkinoitua selitystään latteampi.

Hyvien taideteosten kohdalla on kuitenkin niin, että mitä päättäväisemmin katsoja perehtyy itse teokseen, sitä intensiivisempi hänen kokemuksensa on. Pyrkimys kohdata itse teos ja sivuuttaa sen kylkeen teipattu oheispropaganda ja biograafinen juoruilu ei siis ole pyrkimystä kuunnella ”mitä tekijä todella tarkoitti”, vaan hyväksi havaittu keino saada teoksesta mahdollisimman voimakas ja rikas kokemus.

Miksi päälleliimatut merkitykset sitten ovat heikompia, kuin itse taideteoksesta löytyvät merkitykset? Ovatko ne? Näin markkinoinnin aikakaudella monen on vaikea uskoa sitä. Kun puhumme tuotteiden brändistä, tiedämme, ettei se ole seurausta vain tuotteen fyysisistä ominaisuuksista, vaan voi syntyä jopa kokonaan näistä ominaisuuksista riippumatta. Kuluttajat eivät erota sokkotestissä kalliita hajuvesiä halvoista, eri tupakkamerkkejä toisistaan, eivätkä pullotettua lähdevettä kraanavedestä. Silti kokemukset sokkotestien ulkopuolella, arkielämässä ovat tosia. Merkkivaatteen tai hajuveden imagoa ja hintaa koskevat tiedot ja emotionaaliset assosiaatiot vaikuttavat ratkaisevasti siihen, miltä tuotteen käyttäminen ja omistaminen tuntuvat.

Miksi taideteosten suhteen olisi toisin? Teoksen ulkopuolisten seikkojen aiheuttamat kokemukset taideteosten äärellä ovat yhtä tosia kuin ne, jotka syntyvät kun taideteos kohdataan ilman juuri kyseiseen teokseen liittyvää juorujen ja manipuloivien kertomusten vyyhtiä. On kysyttävä uudelleen: Voivatko kokemukset taideteosten äärellä ehkä kuitenkin olla yhtä rikkaita ja voimakkaita kokemuksen alkuperästä riippumatta? Voivatko teoksen saatteeksi liimattujen juorujen aiheuttamat kokemukset taideteoksen äärellä sittenkin olla yhtä voimakkaita ja sekä älyllisesti että emotionaalisesti haastavia ja palkitsevia kuin teoksesta itsestään löytyvät oivallukset?

Leonardo da Vincin (1452–1519) maalaus *Mona Lisa* (1503–1506) on vain yksi kelpo maalaus lukemattomien muiden joukossa. Ihmiset eivät parveilisi Louvressa sen ympärillä, eivätkä kokisi sen äärellä aivan erityisiä kokemuksia, elleivät he nauttisi ennen kaikkea maalausta ja taiteilijaa koskevista tarinoista ja siitä kollektiivisesti synnytetystä fiktiosta, että tämä maalaus on kaikkien aikojen paras. Taulun äärellä huokailevien, jopa itkevien katsojien kokemus on epäilemättä todellinen, vaikka sillä ei ole juuri mitään tekemistä itse maalauksen kanssa.

Millä perusteella tästä huolimatta sinnikkäästi väitän, että vielä suurempia, rikkaampia ja intensiivisempiä kokemuksia syntyisi itse teokseen perehtymällä, eikä vain teoksen ympärille kertyneitä legendoja maiskutellen?

Eroa on vaikea tehdä. Ehkä ero on teosta lipovan tekstin laadussa, siinä miten paljon enemmän iloa ja päänvaivaa on itse teoksen ominaisuuksiin

moniulotteisesti porautuvasta tulkinnasta kuin tekijää koskevasta henkilöhistoriallisesta anekdootista, oli tuo anekdootti kuinka herkullinen tahansa. Jos minulle kerrotaan ennen konserttia, että säveltäjä on kirjoittanut teoksensa AIDSiin kuolleen ystävänsä muistolle, saatan ehkä istua konsertissa kuuliaisesti itseäni empaattiseen surutilaan ajaen ja uskoa lopulta jotain liikuttavaa kokeneeni. Entä jos en olisi lukenut oheistietoja? Miten olisin silloin kuullut teoksen? Ehkä olisin kokenut sen pitkästyttävänä. Jos näin olisi, se todistaisi, että teoksen tunnevaikutus oli oheistekstin ansiota, itse asiassa tunnevaikutus oli oheistekstin synnyttämä performatiivi. Tunnevaikutus syntyi, kun oheistekstin vaikuttamana suggeroin itseni kokemaan jotain riipaisevaa musiikin äärellä. Olennaista on kuitenkin, että tämä riipaiseva kokemus ei ole voinut olla kovin voimakas, koska se on ollut kokonaan oman itsesuggestioni varassa: vastavuoroista suhdetta teokseen ei ole syntynyt.

Tärkein syy teoslähtöisten ja päälleliimattujen kokemusten voimakkuuseroon on, että taideteokseen päälleliimatut merkitykset ovat ohuita ja kiinni heikolla liimalla, sillä ne syntyvät yksisuuntaisen suggestion ja itsesuggestion keinoin. Teos on näille merkityksille, näille tunneliikutuksille vain tyhjä projisointipinta. Päälleliimattujen merkitysten ylläpito vaatii päälleliimaamisen jatkamista loputtomasti. Liimaamisen akti on tehtävä yhä uudestaan, jotta sen tartuttamat mielikuvat pysyisivät voimakkaina. Mitä kauemmin itse teokseen perehtyy, sitä heiveröisemmiksi teokseen kuulumattomat, päälleliimatut mielikuvat haalistuvat, sillä ne eivät saa vahvistusta itse teoksesta. *Mona Lisan* ihailijat viettävätkin enemmän aikaa maalausta koskevien selitysten ja tarujen sekä maalauksen ainutlaatuisuutta vakuuttavien mainosten kuin itse maalauksen (tai sitä esittävien kuvien) parissa. He saavat elämyksensä maalauksen maineesta, eivät itse maalauksésta. *Mona Lisan* luo matkustaminen on performatiivi, joka synnyttää tämän ”taidekokemuksen” – maalauksen katsominen on tässä kokemuksessa sivuseikka.

Monet kokevat taideteosten äärellä, teoksiin uppoutuen, hyvin voimakkaita kokemuksia. Heistä tulee taiteen suurkuluttajia, koska he saavat taiteesta niin suurta nautintoa. Tämä yleisö syventyy niihin teoksiin, jotka se kokee antoisimmiksi, ja kokee nämä teokset sitä antoisampina, mitä syvemmin niihin perehtyy. Kyse on siis kokemuksesta ja pohdinnasta, jota teokseen syventyminen ei ammenna tyhjiin, vaan jota syventyminen päinvastoin entisestään moniulotteistaa ja voimistaa. Tämä on vastavuoroisuutta, teoksen kuuntelemista pelkän projisoinnin sijaan. Vuoropuhelu teoksen kanssa on kokemusta voimistava kierre. Silloin teoksen kohtaamisesta tulee samalla tavalla vastavuoroista kuin toisen ihmisen kohtaamisesta. Myös ihmisen kohtaaminen on antoisampaa kuin sellaisten ulkoapäin annettujen selitysten kuunteleminen, jotka ovat antavinaan tiivistelmän hänen ”sisällöstään”.

Ennakkoluuloton ja intohimoinen taideteoksiin perehtyminen merkitsee myös teoksia koskevien selitysten testaamista. Päälleliimatut selitykset, jotka eivät saa vastakaikua itse teoksesta, surkastuttavat taidekokemusta, ne eivät

auta yleisöä ja teosta lentämään yhdessä, vaan muuttuvat pelkäksi painolastiksi yleisön ja teoksen todella koskettaessa toisiaan. Teosta kuuntelevat ja avaavat selitykset, varsinaiset pohdinnat ja analyysit sen sijaan rikastuttavat yleisön taidekokemusta, tekevät siitä intensiivisen ja nauttimalla edelleen kasvavan.

Kun mietimme, onko politiikka taideteoksessa vai sitä koskevissa selityksissä, saamamme vastaus riippuu kysymyksen päämäärästä. Jos puntaroimme taideteoksen välitöntä poliittista käyttöarvoa propagandana, taideteoksen poliittinen potentiaali on eniten teosta koskevissa selityksissä, siinä brändissä joka teokselle voidaan luoda. Nämä selitykset voivat olla puhtaita projisointejakin, niiden ei tarvitse perustua todelliseen teosten tutkimiseen. Päälleliimatuilla selityksillä voidaan taideteoksia valjastaa poliittisten asenteiden myyntitykeiksi teosten varsinaisesta sisällöstä piittaamatta. Näin voidaan taideteoksia käyttäen myydä sellaisiakin asenteita, joita itse teos – jos yleisö vaivautuisi tai pääsisi siihen perehtymään – vastustaisi.

Jos sen sijaan puntaroimme taideteoksen arvoa filosofis-poliittisen pohdiskelun muotona, antoisin potentiaali on teoksessa itsessään – ja niissä tulkinnoissa, jotka ovat todellista pyrkimystä vuoropuheluun teoksen kanssa.

Jotkut kuuntelivat lähinnä Sostakovitsin juhlapuheita ja noteerasivat hänen virallisen symboliarvonsa Neuvostoliiton edustajana. He kokivat hänen musiikkinsa neuvostopropagandana. Tätä vastaan nousi myöhemmin Volkovin aloittama oikeistopropagandistinen, yhtä lattea musiikin selitysmalli. Mutta koko ajan oli myös heitä, jotka kuuntelivat enemmän itse musiikkia ja kokivat Sostakovitsin taiteen omalla tavallaan. Vaikka propagandististen selitysten ja tulkintojen kuulijoita oli ja on valtavat määrät, itse musiikkiin syventyvien kokemukset ovat rikkaampia, voimakkaampia ja kestävämpiä. Siksi taideteosten omalla filosofis-poliittisella eetoksella on todellista merkitystä.

TAHALLAAN JA TAHATTOMASTI SUORASUKAISEN POLIITTINEN TAIDE

Taide on suoraan poliittista, jos taiteilija laittaa teokseensa poliittisia väitelauseita, jotka yleisö lähes varmasti tunnistaa. Suora poliittinen taide saattaa kiteyttää ja elämyksellistää väitelauseensa iskevästi.

Ilja Repinin (1844–1930) väitetään onnistuvan maalauksessaan *Volgan lautturit* (1870–1873) esittämään nasevasti ja tunteisiin käyvästi argumentinsa köyhien ja alistettujen puolesta. **Keith Haring** (1958–1990) onnistui AIDS-aiheisissa maalauksissaan vangitsemaan katsojan huomion ja myötätunnon HIV-positiivisten puolelle. **Käthe Kollwitz**in (1867–1945) litografiat, **Bertolt Brecht**in (1898–1956) näytelmät ja **Bernhard Heisig**in (1925–) maalaukset ovat itä-saksalaista ja **Jörg Immendorf**in (1945–) maalaukset

länsisaksalaista vasemmistolaista politiikkaa, jonka ilmeisin päämäärä on militarismin ja patriotismin vastustaminen, kriittisyys suurpääomaa kohtaan ja ennen muuta väsymätön huoli työväenluokasta ja avuttomista. Myös **Charles Dickens** (1812–1870) ja **Victor Hugo** (1802–1885) tekivät aikoinaan lukijoilleen tyrmistyttävän selväksi ja kokemuksena todeksi teollistuvan luokkayhteiskunnan alimman luokan ahdingon. Nykyään ehkä tiedämme todellisista tämän päivän kurjista niin paljon, että **Dickensin** ja **Hugon** teoksista ei enää ole – ainakaan aikuisille – kuin sentimentaaliseksi viihteeksi. Nykyajan dickensejä ja hugoja ovat esimerkiksi elokuvaohjaajat **Spike Lee** (1957–) ja **Ken Loach** (1936–).

Tämä on sitä taiteen poliittisuutta, joka varmimmin tunnistetaan poliittisuudeksi. Sitä voi kutsua vaikkapa ”suorasukaisen poliittiseksi”. Voisin myös puhua taiteen ”eksplisiittisestä poliittisuudesta” vastaavalla tavalla kuten puhuin aiemmin ”varsinaisesta politiikasta”. ”Suora poliittinen taide” on kuitenkin näistä käsitteistä kompaktein – suorin.

Luettelemillani esimerkeillä on valtavia keskinäisiä eroja – monimutkaisen ja monitasoisen Brechtin vertaaminen ääriyksinkertaiseen Hugoon on naurettavaa. Ainoaksi yhteiseksi nimittäjäksi jää suora ja tahallinen poliittisuus.

Suorasukaisen poliittisen taiteen hyvä tai ainakin tehokas puoli on, että se tosiaan tehoaa. Goottilaisten katedraalien arkkitehtuuri, maalaus- ja veistotaide, sekä näissä rakennuksissa soitettu ja laulettu musiikki, ilmeisesti syvensivät seurakuntalaisten uskonnollisia tunteita ja iskostivat heihin kirkon ajaman maailmankatsomuksen ja politiikan tehokkaammin kuin olisi ollut mahdollista aseilla uhaten tai teologisesti perustellen. Hollywood-elokuvat ja länsimainen pop-musiikki rapauttivat tehokkaasti itäisen Euroopan ihmisten uskoa neuvostososialismin ihanuuteen ja korvasi kollektiiviset puritaanityöläisihanteet haaveilla individualistisesta hedonismista. Sanotaan myös, että poptähti **Madonna** (1958–) on suuresti muokannut tyttöjen ja naisten minäkuvaa aktiivisemmaksi, aloitteellisemmaksi ja näin edistänyt sukupuolten välistä tasa-arvoa.

Brechtiä ja poptähti Madonnaa ei pidä tietenkään liian hätäisesti laittaa samaan nippuun. Taiteelliset laatuerot unohtaenkin heidän väliseksi erokseen jää, että Brecht teki taidetta poliittis-filosofisista syistä, ja Madonna ensisijaisesti henkilökohtaista taloudellista voittoa ja suosiota tavoitellen. Tai ehkä Brecht kirjoitti kirjoittamisen ilosta ja Madonna laulaa ja esiintyy laulamisen ja esiintymisen ilosta, mutta se miten ja mistä aiheesta Brecht kirjoitti, johtui ennen muuta hänen halustaan pohtia ja politisoida asioita, mutta sitä miten ja mistä Madonna laulaa ohjailee eniten hänen halunsa olla suosittu. Tämä ei välttämättä ole moraalinen ero, mutta se on kuitenkin ero, jonka muistaminen on tarpeen, kun yritämme ymmärtää heidän taiteitaan ja roolejaan.

Syntyy hauska paradoksi: suorasukaisimmin poliittista onkin usein taide,

joka on *tahattomasti* poliittista. Elokuvilla, joissa pääosia esittävät machot toimintaelokuvatähdet kuten **Sylvester Stallone** (1946–) ja **Arnold Schwarzenegger** (1947–), on ollut suurta poliittista merkitystä, mutta näitä elokuvia ei ole tehty politiikan vaan rahan vuoksi. Poliittisuus on näiden elokuvien vilpittömässä ja silmiinpistävässä asenteellisuudessa.

Kun kaivataan poliittista taidetta, tarkoitetaan yleensä taidetta, joka olisi heti ymmärrettävää, tehokasta ja suosittua, eli:

1. Taidetta, jonka poliittinen sanoma on niin yksinkertainen, että lähes jokainen sen tunnistaa ja tulkitsee juuri niin kuin tekijä tarkoitti.

2. Niin iskevää ja tunteisiin vetoavaa taidetta, että se voi kaapata yleisön puolelleen esittämättä mitään rationaalista argumenttia kauppaamansa vakaumuksen tueksi.

3. Taidetta, joka vetoaa niin suuriin ihmisjoukkoihin, että sillä voidaan katsoa olevan välitöntä tilastollisesti merkittävää tehoa.
   Toisin sanoen, kun kaivataan poliittista taidetta, todellisuudessa kaivataankin yleensä asenteellista viihdettä.

Edellä mainitut kolme kriteeriä ovat myös sen politiikan kriteerit, jolla ajatellaan olevan realistisia mahdollisuuksia voittaa kansan kannatus puolelleen. Tämä kriteeristö kertookin ehkä enemmän kapeasta politiikan määritelmästä kuin politiikan tai poliittisen taiteen todellisista reunaehdoista.

Sekä taidetta että politiikkaa tehdään usein myös ei-poliittisista ja ulkotaiteellisista syistä, tavoitellen esimerkiksi henkilökohtaista rikastumista tai kuuluisuutta. Politiikkaa seurataan ja usein myös tehdään kuin se olisi viihdenäytelmä, ottamatta poliittisia päämääriä vakavasti. Näin arkitodellisuus kääntää usein nurin päin kirjoitelmani lähtökohtana esittämäni ajatuksen taiteesta politiikan kokonaisvaltaisena olomuotona: politiikka onkin usein taiteen eräs lattea mutta suosittu olomuoto.

Arnold Schwartzenegger on tämän ilmiön hauska ruumiillistuma. Hän aloitti kehonrakennusammattilaisena, siirtyi sitten toimintaelokuvatähdeksi ja lopulta Kalifornian kuvernööriksi. Suurimman poliittisen vaikutuksen hän silti teki aseita ja nyrkkejä heiluttavana elokuvatähtenä.

SUORINKIN POLIITTINEN TAIDE ON AINA VÄITELAUSEITAAN ENEMMÄN

Miksi sä maalaat? Se on säälittävää, pyrkisit eduskuntaan, et sä oo taidemaalari.

Tätä minulta tapasi muinoin tivata alkoholin rohkaisemana taidemaalari **Marjatta Tapiola** (figuratiivinen ekspressionisti, 1951–), kun näki minut näyttelyn avajaisissa. Hänestä poliittisuuteni oli todiste ei-taiteellisuudestani.

Suorasukaisinkin poliittinen taide on kuitenkin lähes aina väitelauseitaan enemmän. Taideteoksia ei voi redusoida niiksi väitelauseiksi, jotka tekijä on yrittänyt teokseensa laittaa ja ehkä ajatellut teoksensa varsinaiseksi tai jopa koko sisällöksi. On mahdotonta tehdä teosta, joka olisi vain väitelauseen jäännöksetön, tarkka käännös "taiteen kielelle". Teoksessa voi joskus olla eittämätön aatteellinen taso, jossa ei ole juurikaan tulkinnanvaraa, mutta se ei häiritse muiden, hämärämpien ja jopa eksplisiittisen tason kanssa ristiriidassa olevien tasojen olemassaoloa.

Varsinaisessa politiikassa päämäärät ja politiikan sisällöt ovat tietoisia, tai ainakin niiden uskotaan olevan. Taiteessa teosten poliittiset sisällöt ovat tekijälleenkin moniselitteiset. Teoksilla ei ole konkreettista, välitöntä poliittista päämäärää – taideteosta ei yleensä tehdä esimerkiksi muuttamaan väestön enemmistön mielipidettä ydinvoimasta ennen ratkaisevaa kansanäänestystä. Maalatessaan muotokuvan jollain tyylillä taiteilija tulee puhuneeksi jonkin ihmiskäsityksen puolesta, mutta hän ei välttämättä maalatessaan ymmärrä mitä politiikkaa tuosta ihmiskäsityksestä seuraa. Tässä mielessä taide on poliittisesti holtitonta tai myönteisemmin ilmaistuna: vilpitöntä.

Silloinkin kun teoksesta vääjäämättä käy ilmi tekijän tietoinen vakaumus, jää katsojalle aina tilaa päättää ja valita teoksen kiinnostaviksi ulottuvuuksiksi aivan eri asiat kuin taiteilija tarkoitti – ja myös lukea taiteilijan tarkoittama tahallaan toisin.

Kun katsomme **D. W. Griffithin** (1875–1948) elokuvaa *Kansakunnan synty* (1915), pystymme aivan hyvin jättämään omaan arvoonsa teoksen sisältämän rasismin. Taideteoksen ilmeisin poliittinen taso ei välttämättä ole tekijän tai ainakaan yleisön kannalta teoksen olennaisin taso. Tässä elokuvassa tummaihoiset ovat elukoita ja syvän etelän valkoiset ihmiset pelastaa Ku Klux Klan, mutta jätämme tämän poliittisen naurettavuuden omaan arvoonsa nauttiaksemme elokuvan muista ulottuvuuksista – joista monet ovat poliittisia nekin, mutta järkevämmällä tavalla.

Vielä Griffithin elokuvaakin tavallisempi esimerkki taiteesta, jonka intentionaalisen poliittis-filosofis-uskonnollisen pääsisällön usein kokonaan ohitamme, on kristillinen taide. Moni kaltaiseni ateisti rakastaa **Johan Sebastian Bachin** (1685–1750) musiikkia ja **Matthias Grünewaldin** (1475–1528) maalauksia, niiden uskonnollisesta paatoksesta huolimatta.

Tästä huolimatta minulle yritettiin opettaa Suomen Taideakatemian koulussa ja suomalaisessa taidemaailmassa ylipäätään 1980–1990-luvun vaihteessa, että mitä enemmän teoksessa on politiikkaa tai filosofiaa, sitä vähemmän siinä on ”estetiikkaa”, eli ”varsinaista taidetta” – mitä noilla termeillä sitten tarkoitettiinkin. Tämä ajattelutapa johdattelee taiteilijoita poliittiseen passiivisuuteen. Taiteilijat pelkäävät, että jos heidän teoksissaan on suorasukaisen poliittinen taso, se hävittää teoksista muut tasot tai ainakin estää yleisöä näkemästä niitä. Miksi näin kuitenkaan kävisi? Jos taide haluaa olla asioiden kohtaamista mahdollisimman kokonaisvaltaisella tavalla, tieteellisen lohkomisen sijaan, mitä saavutetaan jättämällä teoksesta ilmeisellä tavalla poliittinen ulottuvuus pois? Poliittisesti neutraaleja ihmisiä ja tekoja ei ole. Jokainen meistä kannattaa jokaisella elämäntapavalinnallaan ja ostopäätöksellään jotain politiikkaa ja vastustaa samalla monia muita politiikkoja. Miksi yrittäisin taideteosta tehdessä salata tämän tosiasian? Eikö taiteessakin ole parempi pyrkiä poliittisuuden paljastamiseen kuin sen kätkemiseen?

KANSANVALISTUSTAIDE

Suora poliittinen taide voi olla rikasta. Ilmeisen pääväittämänsä ohella se voi kantaa rajattomasti muitakin, monimutkaisempia merkityksiä. Aina syvällisyyteen tai merkitysten rikkauteen ei kuitenkaan edes pyritä. Joskus tavoitteena on pelkkä kansanvalistus.

Kansanvalistustaide tavoittelee usein tehoa sentimentaalisuudella, olemalla silkkaa mielipidemanipulaatiota tunteisiin vetoavine efekteineen. Silloin taiteen välitön poliittinen vaikutus saavutetaan taiteen poliittisen argumentaation laadusta ja tunnesisällön moniulotteisuudesta tinkien. Tämä taide on kyllä poliittista, se levittää poliittisia asenteita, mutta ei lisää poliittista ymmärrystä. Se ei ole pohdiskelevaa, eikä luo poliittisia ideoita. Perustelematta, intuitiivisesti tarttuneet asenteet eivät synnytä edes poliittista keskustelua, vaan inttämistä.

ARS 95 näyttelyssä Nykytaiteen museossa Helsingissä vuonna 1995 oli mukana **Alfredo Jaarin** (1956–) teos *1 000 000 Suomen Passia.* Teos koostui miljoonasta Suomen passista, jotka oli pinottu täsmällisiin pinoihin, lähes yhden näyttelyhuoneen täyttäväksi paksuksi laataksi. Laatta oli varmaankin ontto sisältä, mutta se oli päällystetty passipinoilla niin, että se näytti miljoonalta passilta. Passit olivat kuin falangiksi järjestäytynyt yhteisö, joka korosti fanaattisesti kansallista yhteenkuuluvuuttaan. Kun passit olivat näin itsetarkoituksellisesti esillä, ilman mitään käytännöllistä funktiota eikä kukaan saanut niitä edes koskettaa, korostui niiden maaginen luonne: passi on amuletti, joka takaa kantajalleen ihmisoikeudet ja jäsenyyden yhteisössä.

Koko asetelma viittasi niihin jotka eivät olleet läsnä, niihin joilla on jonkin toisen maan passi tai ei passia lainkaan. Teoksessa ei ollut muita element-

tejä kuin pinotut passit ja teoksen nimi, joka oli ilmeetön kuin tuoteseloste. Oliko teos suora vai hämärä? Suora, jos oletamme, että useimmat katsojat osasivat automaattisesti lukea teoksen kannanotoksi rajattoman maailman puolesta, yritykseksi kiinnittää huomiota globaaliin pakolaisongelmaan ja pilkaksi nationalismia kohtaan. Vai voiko kenenkään kuvitella lukevan teosta päinvastoin: vääräkielisiltä, vääräihoisilta ja väärässä paikassa syntyneiltä suljetun kansallisvaltion vilpittömäksi ylistykseksi?

Jaarin teos ei mielestäni esittänyt oivaltavia huomioita käsittelemistään teemoista. Teos vain vaati ylikansallisia ihmisoikeuksia kaikille, kuten YK:n ihmisoikeuksien julistuskin, mutta vielä paljon YK:n julistusta ympäripyöreämmin, jättäen kokonaan ihmisoikeuksien sisällön määrittelemättä. Teos sanoi ehkä lisäksi, että nationalismi ja maahanmuuttajien kammoaminen johtuu outouden kauhusta ja saavutettujen etujen menettämisen pelosta. Nämä sisällöt eivät kuitenkaan riitä, niiden summa on ympäripyöreydessään naurettava. Ne muistuttavat falskeja julistuksia, jotka kehottavat ihmisiä ahneuden sijasta lähimmäisenrakkauteen ja maltillisiin palkankorotusvaatimuksiin: "Make love, not war." Jotkut taideteokset voi näköjään sittenkin redusoida käytännöllisesti katsoen yhdeksi väitelauseeksi.

Jos Jaarin teos todella on – kuten julmasti tulkitsin – vain taideteoksen muotoinen slogan, sen tekeminen olisi silti poliittisesti mielekästä, jos se olisi propagandana tehokas. Propaganda on tehokasta, jos se tavoittaa suuren määrän ihmisiä ja vaikuttaa heihin edes lievästi – tai jos se tavoittaa edes pienen määrän ihmisiä, mutta vaikuttaa heihin syvästi.

Vaikka Jaarin teoksen sanoma on lapsellisen yksinkertainen, teos voisi siis silti olla hyödyksi, jos se olisi tehokasta, laajalevikkistä propagandaa. Teos ei kuitenkaan yltänyt tähän. Se oli esillä nykytaiteen museossa, ja vaikka suuresti markkinoitu ARS-95-näyttely olikin kävijämäärältään menestys, jäi Jaarin teokselle altistuneiden määrä pienemmäksi kuin vaikkapa samassa kaupungissa julkaistavan ilmaisjakelulehden päivittäinen lukijakunta.

Entä jos Jaarin teos tavoittikin vain pienen yleisön, mutta vaikutti heihin syvästi? Sekään ei ole todennäköistä, sillä teoksen sanoma tuskin hätkähdytti ketään museossa kävijää. Pakolaisongelma on jo valmiiksi Nykytaiteen museossa vierailevien tiedostama, eräs yhteiskunnallisen keskustelun päällimmäisistä aiheista. Kun muistutetaan asiasta, joka jo muistetaan, saattaakin käydä niin, että yhteiskunnallisen ongelman muistamisesta tulee keino olla tarttumatta ongelmaan. Jo tutun ongelman esille nostaminen, esimerkiksi taidenäyttelyn kontekstissa, tuottaa tekijälle ja katsojalle vapahduttavan tuntemuksen: "Nyt muistan tämän ongelman, olen tehnyt tiedostamisvelvollisuuteni, olen jo tavallaan ongelmanratkaisuun siis ryhtynyt." Juuri tämä tuntemus siitä, että on jo ongelmanratkaisuun ryhtynyt, on usein valhe, joka estää oikeasti ryhtymästä töihin.

Taidenäyttely ei varsinaisesti vaadi yleisöltään mitään, sisään voi tulla ilmaiseksi tai nimellisellä hinnalla, näyttelyn läpi voi käppäillä kuinka haja-

mielisesti tahansa ja ulos pääsee ilman tenttiä. Mihinkään ei tarvitse ottaa kantaa, mitään omaa tai yhteisön elämää koskevia valintoja ei tarvitse tehdä. Siksi teos, joka kiinnittää huomiota jo valmiiksi huomion keskipisteessä olevaan poliittiseen kysymykseen, mutta ei esitä siitä mitään oivaltavaa tai haastavaa kommenttia ei ole vain yhdentekevä, vaan vahingollinen. Tässä mielessä Jaarin teos ei ollut pohdiskeleva eikä tehokkaasti valistava, ei edes harmiton, vaan yhteishyvää rapauttava.

Taiteen näennäinen riskittömyys ja harmittomuus, se että taideteoksen muodossa ihminen voi ajatella, ehdotella, jopa kokea mitä lystää, on hyvä asia. Se on kuvittelukyvyn ja pohtimisen äärimmäistä vapautta. Tämä vapaus on kuitenkin hedelmätöntä, elleivät taiteilijat ja taideteokset käytä sitä tekemällä *ajatuksellisesti* haastavia, vaarallisia ja järkyttäviä teoksia.

Jaarin teos toimii samalla tavalla kuin truismi keskustelussa tai aromivahvenne ruoanlaitossa. Se luottaa siihen, että jo olemassaoleviin vallitseviin asenteisiin ja makuihin viittaaminen ja niiden vahvistaminen tuottaa yleisölle mielihyvää ja tekijälle kiitosta. Teoksen todellinen funktio oli imarrella sekä tekijää että yleisöä, muistuttaa heitä todellisten poliittisten ongelmien sijaan siitä kuinka tietoisia ja keskenään samanmielisiä he noista ongelmista jo valmiiksi ovat. Imartelu saa yleisön vastavuoroisesti sympatiseeraamaan taiteilijaa, mutta synnyttää myös moraalista ja älyllistä omahyväisyyttä, joka vähentää intoa toimia imarrellun vakaumuksen mukaisella tavalla.

Muuttuisiko Jaarin teos hyväksi, jos se vietäisiin toisella tavalla ajattelevien keskuuteen? Jos passit vietäisiin lähiöön, jossa maahanmuuttajat ja rasistinen äärioikeisto elävät rauhatonta rinnakkaiseloa, olisiko tilanne kiinnostava, hedelmällinen? Miljoona passia olisivat esillä ulkosalla, metroaseman edessä, panssarilasilaatikossa, tai vähän interaktiivisemmin, miljoona tyhjää passia pinottaisiin avokekoon metroaseman eteen, kenen tahansa vietäväksi tai poltettavaksi. Ehkä teos olisi yleisöään ravistelevampi, kiinnostavampi, vähemmän tuudittava, jos oletamme, että ongelmalähiössä käyskentelevät ihan eri ihmiset kuin keskustan taidemuseossa. Ja silti jää vastaamatta: Millä tavoin pakolaisongelman ja nationalismiongelman ratkaisua edistää teos, joka vain muistuttaa ongelman olemassaolosta ihmisiä, jotka muutenkin elävät kaulaansa myöten tuossa ongelmassa? Mitä silloin tekee teos, joka on ottavinaan esille ongelman, joka on jo valmiiksi esillä, paljastamatta ongelman syntysyitä, ehdottamatta mahdollisia ratkaisureittejä? Teos on yhtä tarpeellinen kuin lukulamppu uimarannalla keskellä päivää.

Usein poliittisen taiteen propagandistista funktiota pidetään tärkeämpänä kuin sen pohtivaa funktiota. Tämä näkyy siinä, miten ratkaisevana pidetään ”riittävää yleisömäärää”. Jos taiteilijalla on näyttelyssään abstraktia tai sensuellia taidetta, ei kukaan tule häneltä kysymään, montako kävijää näyttelyssä pitäisi olla, jotta hän kokisi tehneensä mielekästä työtä. Mutta jos näyttelyssä on poliittisina pidettyjä maalauksia, usein ensimmäinen kysymys, joka taiteilijalle esitetään on: ”Ajatteletko tosiaan, että maalaustaiteella

voi vaikuttaa, eihän näyttelysi yleisöpeitto ole kuin murto-osa tämänpäiväisten lehtien ja televisio-ohjelmien yleisöpeitosta?" Tämä paljastaa, että politiikan kohteeksi ja subjektiksi nähdään kansa, ei yksilö. Kansan ja tilastollisen näkökulman korostaminen on tähän politiikkakäsitykseen sisäänrakennettu keino väheksyä yksilöä. Näin ei kuitenkaan olisi pakko ajatella. Eikä ole pakko tehdä sellaista poliittista taidetta, jossa ajatuksentyngän markkinointi on tärkeämpää kuin ajattelun kehittely niin pitkälle kuin rahkeet riittävät.

Kun taiteessa kuitenkin usein tyydytään pelkkään kansanvalistustehtävään, on kysyttävä: Pitäisikö kansanvalistustaiteen yleisöpeiton olla yhtä suuri kuin suosittujen TV-ohjelmien, jotta se olisi mielekästä, riittävän tehokasta? Aiemmin mainitsemani räppärit, elokuvaohjaajat ja poplaulajat yltävät prime-time television yleisömääriin, mutta Alfredo Jaar ei – enkä myöskään minä. Entä aiempi väitteeni, jonka mukaan muutos yhden ihmisen olemassaolonkokemuksessa on aivan yhtä todellinen poliittinen muutos kuin muutos valtion ulkopolitiikassa? Eikö sen mukaisesti kansanvalistustaidekin ole mielekästä ja riittävän tehokasta heti, jos se pystyy käännyttämään edes yhden ihmisen hyvälle tielle?

On vastattava: kansanvalistustaide on mielekästä, jos se on ensisijaisesti kansanvalistukseen pyrkivän taiteilijan ulottuvilla olevista yhteiskunnallisen vaikuttamisen tavoista voimakkain ja laajalevikkisin – silloin se on riittävän tehokasta. Jokainen taiteilija ei voi suin päin ryhtyä talk-show isännäksi tai emännäksi, vaikka olisikin sitä mieltä että talk-show isäntänä tai emäntänä saisi politiikkaansa paremmin läpi kuin installationistina museon kainalossa, mutta jos taiteilijalla on vain yksinkertainen ja jäännöksettömästi sanallistettavissa oleva viesti, hänen ehkä kannattaisi ryhtyä päätoimiseksi kansalaisaktivistiksi. Ovi puoluetyöhön, yleisönosastokirjoitteluun, vapaaehtoistyöhön ja kansalaisaktivismia harjoittaviin yhdistyksiin on aina auki.

Kansanvalistustaide on turhaa, jos se ei todella vetoa kansaan. Taiteilijan, joka tyytyy muokkaamaan yksinkertaisia poliittisia mielenilmauksia taideteoksiksi, pitäisi ahkerasti pyrkiä kompensoimaan poliittisen viestinsä ohuutta ja verraten vaimeaa yksilökohtaista vaikutusta sen laajalla levikillä. Jos taiteilija tyytyy tekemään yksinkertaisia poliittisia mielenilmauksia taideteoksiksi, jotka tavoittavat yhtä pienen yleisön kuin monimutkainen ja vaativa taide – yleisön joka vieläpä on jo valmiiksi taiteilijan kanssa samaa mieltä – pettää hän sekä itseään että yleisöään.

PERUSKOULUOPETUKSEN TASOISTA YLIOPISTOTUTKIMUSTA – KANSANVALISTUSTAITEEN JA POHTIVAN TAITEEN KIVULIAS SUHDE

Taidemaailma on hyvin heterogeeninen. Samoissa nykytaidenäyttelyissä on esillä sekä sellaista kansanvalistustaidetta, joka on muodoltaan ja sisällöltään

yksinkertaista kuin peruskouluopetus, että niin monimutkaisesti ja syventyvästi pohtivaa taidetta, että sen ymmärtävä kokeminen vaatii yhtä paljon kuin tohtoritutkinnon jälkeinen yliopistotutkimus.

Osittain syynä on tietenkin taiteen tulkinnanvaraisuus, se että taidekokemus syntyy katsojan ja teoksen välisen vuoropuhelun tuloksena. Siksi on hieman epäselvää, mitkä teokset loppujen lopuksi ovat peruskoulutasoa, mitkä huippututkimuksen tasoa – teoksia voi kokea niin monin tavoin. Syvällisistä matemaattisista teorioista ei maallikko ymmärrä mitään, mutta taiteessa on aivan tavallista, että ummikkokin saattaa hullaantua teoksesta, jota perehtyneen asiantuntijankin on vaikea hahmottaa.

Heterogeenisyys johtuu myös taideteoksen aina sisältämästä ylijäämästä, siitä joka ei ole käännettävissä arkipuheen ja järkeilevän väitelauseen kielelle. Teoksella voi esimerkiksi olla suora poliittinen ulottuvuus, viesti jonka voi sanallistaa tarkasti, mutta samalla teoksella voi silti olla monia muita, paljon monimutkaisempia, monitulkintaisempia ja sanallistamista pakenevia ulottuvuuksia.

Kaikki taiteenalat eivät ole yhtä heterogeenisia. Nykymusiikin konserteissa ei soiteta vuoronperään sarjallisen sävellystekniikan tuottamia huippumonimutkaisia jousikvartettoja ja ääriyksinkertaisia poplistahittejä. Yhdessä ja samassa teatterissa saatetaan esittää vuoroilloin **Andrew Lloyd Webber**in eskapistisia viihdemusikaaleja ja **Jean Genet**in (1910–1986) haastavia ja sivilisaatiokriittisiä näytelmiä, mutta ne on tarkoitettu eri yleisöille. Kuvataiteessa on toisin, se lienee nykyisistä taidelajeista tässä mielessä heterogeenisin.

Heterogeenisuus on hieno asia. On hauskaa, että yleisö voi portaattomasti seilata simppeleistä teoksista vaikeisiin saman näyttelyn ja taideinstituution sisällä. Kansanvalistus ja pitkälle viety pohdiskelu voivat tapahtua samoissa tiloissa ja limittäin.

Tällä heterogeenisuudella on myös synkkä puolensa. Kansanvalistustaiteen ja pohtivan taiteen välinen suhde on kivulias, sillä vaikka ne ovat aivan eri lajeja, kilpailevat ne usein samoista tiloista ja rahoista.

Peruskoulutasoisen kansanvalistustaiteen ja yliopistotutkimukseen verrattavissa olevan pohtivan taiteen rinnakkaiseloon samassa näyttelyssä sisältyy myös riski, että edellinen jyrää jälkimmäisen maanrakoon tai jopa tappaa sukupuuttoon. Usein tuloksena on myös huono kompromissi, kuten edellä mainitsemani Alfredo Jaarin teos, joka on kuin peruskouluopetuksen tasoista yliopistotutkimusta. Nykytaidenäyttelyissä lojuu paljon muitakin teoksia, jotka ovat yksinkertaisista yksinkertaisinta kansanvalistustaidetta, teoksia joilla usein ei kuitenkaan ole todellista propagandistista tehoa, koska ne ovat muodoltaan pitkästyttäviä tai saarnaavat tuttua sanomaa jo käännytetyille. Synkintä näissä teoksissa on, että ne ovat molemminpuolisen, tuudittavan omahyväisyyden muotoja. Tekijä ja yleisö imartelevat niillä itseään ja toisiaan, sen sijaan että haastaisivat itseään ja toisiaan ajattelun ja tekojen muutokseen.

Kun taidelaitos ja taiteilija ottaa asiakseen tehdä sekä simppeliä propagandaa että harrastaa syvällistä pohdiskelua, syntyy houkutus siirtyä pikkuhiljaa kokonaan simppelin taiteen puolelle. Populismi houkuttaa, koska:

1. Yksinkertaisen propagandataiteen tekeminen on helpompaa kuin syvällisiä pohtivan taiteen. Sitä helpottaa entisestään se, että valistuspropagandan tehoa ei tarvitse tilastollisesti todistaa. Ankarampaa on kaupallisilla markkinoilla, joilla mainoskampanjan tilaaja joko on tyytyväinen menekin kasvuun tai sitten ei. Museonjohtaja sen sijaan on aina tyytyväinen, kunhan taiteilijan teokset vaan ovat ”hyvien asioiden puolella”.

2. Taidelaitos ja taiteilija haluavat ehkä sanoutua irti elitismistä yleisömäärän maksimoimisen hyväksi. Tämä voi johtua vilpittömästä halusta puhutella useampia, mutta vielä useammin se johtuu halusta taata oman toiminnan rahoitus, tuli se sitten lipputuloina, sponsorirahoina tai julkisena tukena.

3. Yksinkertainen propagandataide voi tuntua ärsykeähkyn ja moraalisen epävarmuuden keskellä vilvoittavalta.

4. Muodoltaan ja sisällöltään simppeli taide voi olla taideammattilaisillekin mutkikasta taidetta käyttökelpoisempaa, jos taiteesta puhuminen tulee tärkeämmäksi kuin taiteen tekeminen ja kokeminen.

Taiteilijoiden mielialoihin, taidekentän toimintaan ja taiteen rahoitukseen vaikuttaa paljon yleinen *uskomus* taiteen marginaalisesta yleisösuosiosta vaikkapa TV-viihteeseen ja jalkapalloon verrattuna. Taiteilija voi reagoida tähän monella tavalla. Hän voi kiistää tuon uskomuksen. Jos hän kuitenkin yhtyy siihen, miten hän silloin reagoi?

Eräs reaktio on vaatia taiteelta suurempien yleisöjen haltuunottoa. Jos taiteilijalla on yleisöä vain kourallinen, hän saattaa alkaa tuntea touhuilunsa vähäpätöiseksi ja ruveta haikailemaan suuren yleisön perään, sen, jota ehkä voisi puhutella, jos alkaisi puhua ”kansan kieltä”. Taiteilijan voi myös olla vaikea oikeuttaa oma taiteellinen työnsä omissa silmissään, jos työ on rahoitettu verovaroilla, eli koko kansan rahoilla, mutta yleisönä on vain pieni siivu yhteiskunnan rahallista, älyllistä tai maultaan hienostuneena pidettyä eliittiä.

Molemmat näistä ongelmista ovat subjektiivisia. Tietenkään kaikki taiteilijat eivät koe työtään vähäpätöiseksi, vaikka yleisönä olisi vain yksi ihminen. Kaikki taiteilijat eivät myöskään koe loisivansa, vaikka taiteilisivat ”koko kansan” rahoilla pienelle yleisölle – aivan kuten eivät sanskriitin tutkijat tai arkeologian ammattilaisetkaan vaikka kuoputtavat valtion rahoilla ja ilman

työstään koituvaa ilmeistä ja välitöntä yhteistä hyötyä.

Moni taiteilija kuitenkin on epävarma ammatillisesta oikeutuksestaan, kun ympäröivä yhteiskunta vaatii kaikelta tuotannolta suurta välitöntä menekkiä tai taloudellista kannattavuutta ja taiteella usein ei ole kumpaakaan. Tämän epävarmuuden vastalääkkeeksi voi valita taiteen, jonka sisällöstä, päämäärästä, ymmärrettävyydestä ja ”hyvästä tarkoituksesta” voivat olla varmoja sekä taiteilija, rahoittaja että yleisö. Tällöin varmuus on tärkeintä, eikä teoksen oivaltavuudella, kansanvalistuksellisella tehokkuudella tai edes viihdyttävyydellä ole aina olennaista merkitystä.

ARS 95 näyttelyssä oli myös **Mona Hatoumin** (1952–) teos *Light Sentence* (1992). Sen fyysinen muoto oli seuraava. Kolmeakymmentäkuutta metallihäkkiä oli käytetty kuin talonrakennusharkkoja. Niistä oli rakennettu vankihäkkimäinen tila, jonka sisäpuolella oli lamppu. Lamppu heitti häkkiseinien varjon näyttelyhuoneen seinille. Yleisö kulki häkin ulkopuolella, mutta oli samanaikaisesti seinille heittyvän varjohäkin sisäpuolella.

Teoksen ilmeinen sisältö on ruumiillistaa se, miten jonkun (toisen) sulkeminen häkkiin, vangitseminen, eristäminen, vääjäämättä tekee myös vangitsijasta itsestään vangin, rajoittaa myös hänen elintilaansa ja mahdollisuuksiaan. Teoksen voi lukea myös toisinpäin. Häkkiin on joku sulkenut itsensä, suojannut itsensä uhkaavalta ulkomaailmalta, rakentanut itselleen turvakodin. Myös tämä rajanveto ja eristäminen tuottaa vääjäämättömän sivuvaikutuksen. Se, joka rakentaa muurin ympärilleen tai asentaa muita turvajärjestelmiä oikeuttaen sen itsensä suojelulla, tulee samalla rajoittaneeksi muiden, ulos sulkemiensa elämää. Nämä rasittavan latteat luennat ovat ehkä vain minun syytäni, mutta jos ne ovat myös teoksen syytä, on ymmärrettävää miten Hatoumin teoksista puhuttaessa aina muistetaan korostaa taiteilijan naiseutta ja palestiinalaista syntyperää, jotta teos olisi koskettavampi ja ”todempi”, saisi eräänlaista ”autenttisen traagisuuden auraa”. Väitetään, että tätä sukupuolisetnistä taustaa vasten teokset alkavat puhua täyteläisemmin kuin kuvasin. Minusta näyttää kuitenkin siltä, että teos sanoo asian, jonka sekä tekijä että yleisö jo etukäteen tietävät ja josta he ovat yhtä mieltä. Jos näin on, tämäkin poliittiseksi taiteeksi luettu teos on oikeastaan pelkkä passivoiva korulause.

En usko, että Hatoumin teos käännyttää ketään, joka haluaa lisää vankiloita, enemmän poliiseja ja kovempia rangaistuksia. En myöskään usko, että teos muuttaa kenenkään näkemystä Israelin ja palestiinalaisten konfliktista. Jos tämäntyyppinen teos onnistuu paremmin olemassa olevien asenteiden vahvistamisessa kuin kyseenalaistamisessa, se ei ole niinkään muutoksen airut kuin jarru.

Poliittisinta Jaarin ja Hatoumin teoksissa ei ole ehkä niinkään niiden sisältö, vaan se, että ne vapaaehtoisesti toisintavat ja ruumiillistavat alistumista matalimman yhteisen nimittäjän diktatuurille. Jokainen asianosainen – taiteilija, museonjohtaja, kriitikko ja yleisö – ajattelee, että nyt ollaan varmasti

hyvällä asialla, kun puhutaan ihmisoikeuksien puolesta – mutta varoo kuitenkin sanomasta niistä mitään tarkempaa, sillä se voisi rikkoa yhteisen hyminän.

Yksinkertainen taide voi olla myös reaktio ärsykkeiden tulvaa ja yhä monimutkaisempia selityksien ja käytäntöjen kulttuuria vastaan. On tietenkin tehtävä ero muodon yksinkertaisuuden ja merkitysten, tunnevaikutusten, yksinkertaisuuden välille. Muodoltaan yksinkertainen taide ei välttämättä ole simppeliä ymmärtää ja kokea, aivan kuin ei tutuilla sanoilla operoiva lyhyt runokaan ole välttämättä itsestään selvä. Vastaavasti muodoltaan monimutkainen taide ei välttämättä ole merkityksiltään ja tunnevaikutuksiltaan rikasta, sillä teoksen muodon monimutkaisuus voi olla näennäistä, jos se suuresta yksityiskohtien ja hälinän määrästä huolimatta on rakentunut yksinkertaisille rakenneperiaatteille, kuin pitsi ja fraktaalit.

J.R.R. Tolkienin (1892–1973) laaja fantasiaromaani *Taru sormusten herrasta* (1936–1949) on tuttu esimerkki tästä näennäisestä rikkaudesta, mutkikkaasta ja laajasta muodosta, jonka takana on äärimmäisen naiivi ja puisevan yksinkertainen maailmankatsomus. Usein poliittisuus taiteessa tarkoittaa juuri maailman monimutkaisuuden ja ristiriitaisuuden kieltämistä ja paluuta yksioikoiseen moralismiin. Taustalla ei ole moraalinen tarve, vaan yksinkertaisten nautintojen halu. Oikeassaolemisen varmuus ja toiminnan päämäärien yksiselitteisyys tekevät elämästä selvempää ja turvallisemman tuntuista. Jaarin ja Hatoumin teosten poliittisuus ei ole Tolkienin tai **Walt Disneyn** (1901–1966) teoksia syvällisempää tai monimutkaisempaa, mutta se tarjoillaan ulkoisesti tyylikkäämmässä paketissa, muodoltaan minimalistisena. Tämä taide rauhoittaa tekijää ja yleisöä esittämällä maailman yksinkertaisten vastavoimien välisenä polariteettina, päästää tekijän ja yleisön moraalisten pohdintojen piinasta ja niihin liittyvästä epävarmuudesta.

Yksioikoisen taiteen suosioon on vielä yksi taidekentän rakenteeseen liittyvä syy. Se on taiteesta puhumisen ja kirjoittamisen nouseminen usein tärkeämmäksi kuin taiteen tekeminen ja kokeminen.

Taidemaailman ammattilaiset ovat usein enemmän tekemisissä taideteoksia koskevien kuvausten kuin itse teosten kanssa. Myös heidän työnsä, sikäli kuin he eivät ole taiteilijoita, on enemmän teoksista kirjoittamista, teosvalintojen perustelua ja kommentointia, kuin itse taideteoksiin perehtymistä. Jos taiteen parissa puuhastelu on enemmän teoksia koskevien kuvausten, artikkelien, kritiikkien, selitysten tai reproduktioiden kanssa pelehtimistä kuin itse taideteoksille altistumista tai niiden lähilukua, käy helposti niin, että suosittuja tulee teoksista, joista on helppo puhua ja hyvä kirjoittaa. Taidemaailman arjessa nämä eivät suinkaan ole välttämättä samoja teoksia kuin ne, jotka koskettavat eniten, jäävät eniten vaivaamaan.

Kun kuraattori kiertää maailmaa ja selaa kymmenittäin taiteilijoita joka pysäkillä, helpoiten jäävät mieleen teokset, jotka ovat joko muodoltaan tai päällimmäiseltä sisällöltään liikennemerkkimäisen yksinkertaisia tai molem-

pia. Kun media uutisoi taiteesta, esille nostetaan ne teokset, joista saa hyvän lööpin. Ja kun taiteesta kirjoitetaan vähän perusteellisemminkin, kuten nyt olen tekevinäni, poimitaan teosesimerkeiksi teoksia, jotka on lähes tyhjentävästi välitettävissä parin lauseen tuoteselostekuvauksina. En minäkään tule kirjoittaneeksi niistä, joista todella haluaisin, vaikkapa **Erik Enrothin** (1917–1975) värienkäytön poliittisuudesta hänen alastonmallimaalauksissaan, **Pier Paolo Pasolinin** (1922–1975) elokuvista ruumiillisena vasemmistolaisuutena, enkä maailman parhaasta elokuvasta, **Andrei Tarkovskin** (1932–1986) *"Peilistä"* (1974). Sen sijaan lässytän Jaarin passeista.

Kuvataiteessa tätä vääristymää on pahentanut se, että nykyään suuri osa kuvataiteen kentällä tehtävistä teoksista välittyy kuvareproduktioina kehnosti. Maalauksista kirjoitettaessa oheen voidaan sentään laittaa hyvä reproduktio, josta lukija näkee teoksen hyvin, mutta monitaiteellisista teoksista tai installaatioista on vaikea saada otetta reproduktioiden kautta. Kuvataiteen kentällä ongelmaa pahentaa myös se, ettei teoksilla yleensä ole luontaista kestoa, vähimmäisaikaa, joka niiden parissa täytyy viettää, jotta voisi olla oikeutettu sanomaan niistä jotain. Elokuvasta tai kirjasta ei voi kirjoittaa, ennen kuin on katsonut/lukenut ne alusta loppuun. Kuvataidetta sen sijaan lähestytään normaalisti ohi kävellen, kuten huomaatte jos seuraatte ihmisiä taidemuseoissa. Eivätkä teosvalintoja tekevät ja teoksista kirjoittavat ihmiset välttämättä perehdy teoksiin yhtään pitempään kuin keskivertoyleisö.

Taidemaailma, muukin kuin kuvataidemaailma, on siis vaarassa luisua samaan suuntaan kuin kaupallinen kulutushyödyketuotanto: olennaisinta taideteokselle on kyetä erottumaan massasta, kyetä tekemään muistiinjäävä ensivaikutelma. Siksi yksioikoisen poliittisen taiteen ehkä merkittävin poliittinen ulottuvuus on sen halu antautua tälle mainonnan ja markkinoinnin logiikalle. Jos taiteesta tulee samalla tavalla vaatimatonta (= ei haastavaa) kulutustavaraa kuin muukin hyödyke- ja palvelutuotanto, sillä ei ole enää oikeutta mihinkään erikoisasemaan – eikä sille myöskään jää mitään erityisiä kykyjä.

Poimin vielä yhden esimerkin taiteesta, jossa yhdistyvät kansaan menevän propagandataiteen ja yleisömääristä ja kustannuksista piittaamattoman korkeakulttuurin huonot puolet. Se on aikuisten taidetta, jonka sisältö on yhtä yksinkertainen kuin Tolkienin ja Disneyn hyvää tarkoittavan lastenviihteen. Kuitenkin se on massaviihteeseen verrattuna tehotonta, koska sen vaikutus kohdeyleisöön on vielä laimeampi ja koska kohdeyleisö on niin pieni.

Amerikkalaisen säveltäjän **John Adamsin** (1947–) oopperaa *The Death of Klinghoffer* (1991) on kritiikeissä väitetty "rohkean poliittiseksi". Teoksen aihe oli palestiinalaisterroristien vuonna 1984 tekemä italialaisen huviristeilijän Achille Lauron kaappaus. Kaappaajat vaativat 50 palestiinalaistaistelijan vapauttamista Israelin vankiloista. He teloittivat yhden vangitsemistaan laivan matkustajista, amerikanjuutalaisen eläkeläisen **Leon Klinghofferin** (1917–1985). Lopulta, kun heidän vaatimuksiinsa ei taivuttu, kaappaajat

suostuivat vapauttamaan vankinsa, jos heille itselleen taattaisiin vapaa pääsy ystävällismieliseen arabimaahan. He vapauttivat vankinsa, mutta ollessaan matkalla turvaan Egyptiin, yhdysvaltalaiset hävittäjät kaappasivat terroristit Italiaan, missä heidät tuomittiin vankeuteen. Aineksia olisi ehkä ollut monimutkaiseen tematiikkaan, mutta Adamsin oopperan sanoma on kaikessa propagandistisessa yksinkertaisuudessaan kuitenkin vain, että rasismi on väärin, ja että juutalaisten ja palestiinalaisten vihanpito on molemmille osapuolille tuhoisaa.

Adamsin teos siis "ymmärtää" molempia osapuolia ja kehottaa ekumeniaan, "Make love, not war", jälleen kerran. Jos oopperayleisössä on joku, joka ei tiedä että sekä juutalaiset että palestiinalaiset ovat ihmisiä, ja että heidän olisi hyvä keskustella keskenään, voi ooppera havahduttaa hänet ja olla siten henkilökohtaisella tavalla poliittinen. Jos tuo joku vielä sattuisi olemaan vaikka valtionpäämies tai muuten vallan kahvassa roikkuva, saattaisi teoksella olla myös yhteiskunnallista merkitystä. Luultavampaa kuitenkin on, ettei oopperan yleisössä kukaan ylläty näin. Silloin teos on vain väkivaltaviihdettä ja oopperayleisön ja säveltäjän keino vakuuttua omasta valistuneisuudestaan – keino lujittaa jo olemassaolevia vakaumuksiaan.

Adamsin teos olisi poliittisesti mielekäs, jos se tekisi propaganda- ja valistustyönsä tehokkaasti, olisi niin suosittu, että pärjäisi yksinkertaisen sanomansa levittämistehossa poliittiselle journalismille, rintanappiaktivismille ja varsinaiselle politiikalle. Kun tämä niin sanottuun korkeakulttuuriin kuuluva kallis ja suurimuotoinen teos kuitenkin on poliittiselta sisällöltään niin yksinkertainen kuin kuvailin, on sen valistava teho panostuksiin nähden mitätön. *The Death of Klinghoffer* on yksinkertainen uskonnolliseen suvaitsevaisuuteen kehottava plakaatti. Jos Adams säveltäisi yhtä yksinkertaisen homofobiaa vastustavan oopperaplakaatin, sekin olisi propagandana merkityksetön. Enemmän merkitystä on jo sillä, kun raptähti **Eminem** (1972–) yhdessä haastattelussaan pyörtää puheensa ja kertoo, ettei hänellä oikeastaan olekaan mitään homoja vastaan vaikka monissa riimeissään onkin heitä haukkunut.

POHDISKELU TEKEE POLIITTISESTA TAITEESTA FILOSOFIAA

Edellä yritin osoittaa, että on järkevää tehdä ero kansanvalistustaiteen ja pohtivan taiteen välille. Se muistuttaa eroa, joka tieteessä tehdään peruskoulu- opetuksen ja yliopistotutkimuksen välille.

Kansanvalistustaiteen ja peruskouluopetuksen ero on, että mainosmainen taide voi tyytyä asenteiden juurruttamiseen asiaperustelut ohittaen, vedoten vain tunteisiin – sehän on mielipiteenmuokkaustapana usein tehokkaampaa. Koulutuksessa sen sijaan ihanteena on perustelemalla opettaminen. Tämä

ero saattaa käytännössä olla näennäinen, sillä jokainen yleissivistävää, ammatillista ja yliopistollista koulutusta läpikäynyt tietää, ettei oppi niissäkään välttämättä perustu kriittiseen ajatteluun ja perustelutaidon kehittämiseen, vaan suggestiiviseen yhdistelmään mallioppimista, ulkolukua ja idiomaattisen retoriikan hallintaa.

Pohtiva taide eroaa tieteellisestä tutkimuksesta ehkä selvemmin kuin kansanvalistustaide peruskouluopetuksesta. Ensinnäkin, tieteen ja taiteen välillä on metodologisia eroja. Tiede luottaa edistykseensä, joka tapahtuu kun tiede korjaa itse itseään, hylkää virheellisiä teorioita. Edistyksen takeena on, että kaikki tieteelliset väittämät ovat periaatteessa osoitettavissa vääriksi, falsifioitavissa, sillä ne ovat ehdollisia väittämiä, väittämiä, jotka jo itsessään sisältävät tiedon siitä, millaisen todistusaineiston löytyminen osoittaisi väittämän vääräksi. Tiede eroaa taiteesta myös siten, että tieteelliset lausumat on esitettävä loogisina, verbalisoituina väitelauseina tai yhtälöinä. Taiteessa mitään *vääjäämätöntä* edistystä ei tapahdu, muutosta kylläkin. Tämä ei tarkoita, että kaikki taide olisi yhtä hyvää, vaan että kulloinkin hyvänä pidettävä taide voi periaatteessa olla peräisin mistä taidehistorian vaiheesta tahansa.

Tärkeä ero tieteellisen ja taiteellisen pohdinnan välillä on myös, että tieteilyn tulokset esitetään sitten, kun tieteilijä on noussut aineistonsa ja johtopäätöstensä yläpuolelle, hallitsee ne, tietää mitä sanoo. Tieteilijä saattaa yllättyä ja järkyttyä tutkimuksensa aikana kohdatessaan hämmentäviä tutkimustuloksia, mutta kun hän esittää johtopäätöksensä ja tuloksensa muille, on muiden vuoro yllättyä, tieteilijä itse siinä vaiheessa vain tietää ja hallitsee. Taiteellinen pohdinta ei koskaan saavuta tätä materiaalin ja johtopäätösten totaalisen hallitsemisen ja tietämisen tilaa. Taiteilija ei loppujen lopuksi tiedä, mitä hän kaiken kaikkiaan sanoo. Jos tietäisi, hän sanoisi – ei taiteilisi. Jos hän taiteilee, vaikka voisi yhtä hyvin tyhjentävästi sanoa mitä tarkoittaa, hänen motiivinsa on markkinointi, elämyksellistäminen tai havainnollistaminen. Jos taide surkastuu pelkäksi valistuksen työkaluksi, se menettää mahdollisuutensa olla kokonaisvaltaista pohdintaa.

Poliittisena ja filosofisena pohdiskeluna taiteessa on erityisintä sen kokonaisvaltaisuus. Mitä taiteellisen pohdiskelun kokonaisvaltaisuus sitten oikeastaan tarkoittaa? Taiteellisessa pohdiskelussa ihminen voi käyttää kaikkia kykyjään, ei vain kykyään loogiseen, todistusvoimaiseen, verbalisoivaan järkeilyyn. Taiteellinen pohdiskelu kyllä sisältää järkeilyn, mutta kiistää sen ylivallan ja sallii siksi sen rinnalla muita ihmisen kykyjä ja ominaisuuksia.

Jotta tätä voisi pitää mielekkäänä, täytyy sitä edeltää pettymys puhtaaseen järkeen: johdonmukainen johtopäätös, että koska johdonmukainen järkeily ei näy riittävän hyvän elämän määrittelyyn ja sen saavuttamiseksi käytettävien keinojen valintaan ja kehittelyyn, on sallittava myös ”epäpuhdas” ajattelu. Silloin (taiteellinen) pohdiskelu, epävarmuudestaan, tulkinnanvaraisuudestaan huolimatta, voi olla mielekäs yhdistelmä järkeilyä, tuntemista ja olemista.

Taideteos käsittelee maailmaa ja ihmisenä olemista ja on siksi poliittinen.

Tulkinnanvaraisuudestaan, jopa sanattomuudestaan huolimatta se on aina puheenvuoro jonkin ihmiskäsityksen ja maailmankatsomuksen puolesta ja monia muita ihmiskäsityksiä ja katsomuksia vastaan. Mitä enemmän poliittisen taideteoksen painopiste on valmiin näkemyksen välittämisen sijaan pohdiskelussa, sitä enemmän siitä tulee myös filosofiaa. Ei vain pyrkimystä kohti arvoja, vaan itse arvojen kysymistä ja luomista.

TAIDE MUOVAA EETOSTA

Taide on välillisesti poliittista, koska se on osa ja muovaa sitä ihmiskäsitysten ja maailmankatsomusten muodostamaa perustaa, jonka päälle käytännön poliittiset pyrkimykset rakentuvat.

Varsinainen politiikka on tietoista maailmankatsomuksen täytäntöönpanoa ja markkinointia. Se on tietenkin myös käytäntöjä, jotka vastavuoroisesti vaivihkaa muuttavat sitä vakaumusta, jota ne ilmaisevat. Politiikka, sosiaalisille eroille ja konflikteille altistuminen ja niihin reagoiminen, on näin ollen paitsi yhteiskunnan rakentamista niin myös yksilön identiteetin ja vakaumuksen rakentumista. Politiikan tekeminen tekee meitä.

Taide ja filosofia kajoavat harvoin päivänpoliittisiin yksityiskohtiin ja konkreettisiin kysymyksiin. Näitä kysymyksiä ovat esimerkiksi: ”Miten kunnallinen päivähoito pitäisi järjestää?”, ”Kuuluuko alkoholinmyyntimonopoli valtiolle vai ei?” ja ”Pitäisikö työllistymistä helpottaa laskemalla työnantajan sivukuluja, työntekijän minimipalkkaa vai lisäämällä julkisen sektorin työpaikkojen määrää?”

On myös toisenlaisia päivänpoliittisia kysymyksiä, kuten kehitysavun määrä, vähemmistöjen oikeudet, ulkomaalaispolitiikka ja kuolemanrangaistus, joihin taide ja filosofia ottavat usein suoraankin kantaa. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että taiteen yhteiskuntapoliittinen vaikutus osuisi lähinnä niihin asioihin, joita se kommentoi suoraan, sillä sen välillinen vaikutus ihmiskuvan muutosten ja periaatteiden kautta on yhteiskunnalliselta vaikutukseltaan suurempaa.

Taiteella, filosofialla, viihteellä ja taloudella on siis ainakin yksi yhteinen ominaisuus: niillä kaikilla on suuri poliittinen vaikutus, vaikka missään niistä välitön poliittinen vaikutus yhteiskuntaan ei ole päätavoite. Taide ja filosofia ovat eetoksen työskentelyä ja eetos on sekä arkipolitiikan synnyttäjä että sen seuraus.

Politiikkaa pidetään ensisijaisesti yrityksenä tehdä elämästä siedettävämpää muuttamalla ulkoisia olosuhteita ja käytäntöjä, mutta kuten kirjoitukseni alkupuolella yritin osoittaa, ovat poliittisesta ajattelusta johtuvat asenteiden, näkökulmien ja tunteiden muutokset politiikkaa yhtä lailla, jopa silloin kun ne eivät aiheuta havaittavaa muutosta käytöksessä.

Filosofiaa ja taidetta pidetään yleensä politiikkaa sisäänpäinkääntyneem-

pinä toimintoina. Ne pyrkivät tekemään elämästä siedettävämpää etsimällä sellaisia näkökulmia ja sellaista olemassaolonkokemisen tapaa, joissa mielekkyys valtaisi meidät. Filosofia ja taide muuttavat yleensä enemmän olemassaolonkokemusta kuin käytöstä ja ympäristöä – tai ainakin ensin olemassaolonkokemusta, sitten vasta käytöstä.

Tämä ei kuitenkaan ole vastakkainasettelu, erottelu aktiiviin ja passiiviin, ekstroverttiin ja introverttiin, sillä muuten teorian ja käytännön, pohdinnan ja toiminnan välille repeää liian suuri kuilu. Kuilun yli vievä kaksisuuntainen silta säilyy kulkukelpoisena vain, jos politiikka säilyttää pohdiskelevan ulottuvuutensa ja mahdollisuutensa olla myös sitä henkilökohtaista politiikkaa, joka voi johtaa sellaiseenkin yksilön olemassaolonkokemuksen muutokseen, joka ei näy päälle.

Jotta teorian ja käytännön, pohdinnan ja toiminnan välinen vuorovaikutus olisi sujuvaa, on filosofian ja taiteen oltava pohdiskelevasta perusluonteestaan huolimatta myös ”käytännöllistä” – niiden täytyy kurkottaa kohti arkea ja tarttua myös yksittäistapauksiin, ylittää pelkkä antiseptinen teorianrakentelu ja ”universaaliin” viittailu. Juuri tämä kuilun yli kurkottaminen on eräs taiteen erityisominaisuus. Yhdistämällä teoriaa, yksittäistapauksia, taiteilijan subjektiivisen näkökulman ja pyrkimyksen kohti yleistettävissä tai ainakin sovellettavissa olevia ideoita taide saattaa olla poliittista olemalla kokonaisvaltaista filosofiaa. Varsinaisen filosofian puolella tätä taiteellista tutkimusotetta nimitettäisiin kaiketi hermeneuttiseksi.

Filosofia ja taide ovat epäröinnin ja epäilyn muotoja. Kun filosofille valitetaan, että miksi hän sanoo asiansa niin vaikeaselkoisesti, eikö voisi sanoa suoraan, hän saattaa vastata, että ei se käy, sillä hän *yrittää sanoa* asiansa niin tarkasti ja hyvin perustellen kuin mahdollista – asian yksinkertaistaminen olisi sen vääristämistä. Vastaavasti, kun taiteilijalta tivataan kärsimättömästi, että mitä hän teoksellaan oikeastaan haluaa sanoa, hän joutuu vastaamaan, että jos teoksen sisällön voisi pukea rationaalisiksi väitelauseiksi, hän olisi niin tehnyt, eikä taideteosta olisi tarvinnut edes tehdä. Teoksen päämäärä on juuri tässä, olla enemmän kuin nippu väitelauseita, olla pohdiskelua, joka on niin kokonaisvaltaista, että se ei latista olemassaolon täyteyttä.

Taiteessa ja filosofiassa näkemyksen luominen ja yritys jakaa se muille ovat samanaikaisia ja päättymättömiä prosesseja ja näkemyksen luominen sen helppotajuista välittämistä tärkeämpää. Tässä mielessä taide ja filosofia ovat näennäisesti kaukana varsinaisesta politiikasta.

Varsinainen politiikka myötäilee taiteen ja filosofian synnyttämiä olemassaolonkokemuksen muutoksia kuin veteen heitetyn kiven molskahdusta laajenevin kehin myötäilevät aaltorenkaat. Jotta taide voisi olla pohdintaa, se ei saa olla vain *väline*. Se ei saa olla pullo, johon poliittisuus tai filosofisuus tungetaan kuin pullopostina lähetettävä kirje. Taideteos olkoon poliittisen tai filosofisen pohdiskelun *ruumiillistuma*. Onnistuessaan taide on se, missä ihmisen eetos on ja kehkeytyy täyteläisimmin.

TAIDE ON POLIITTISTA TULKINNANVARAISUUDESTAAN HUOLIMATTA
(osa yksi: MORTON FELDMAN)

Onko sellaista poliittista taidetta, joka on muodoltaan yksinkertaista, mutta merkityksiltään ja tunnevaikutuksiltaan kompleksista – ja joka kuitenkin sisältää myös suorasukaisen poliittisen sanoman?

Agit-Propin, Jaarin ja Hatoumin sijaan haluan nyt puhua **Morton Feldmanista** (1926–1987). Feldman, yhdysvaltalainen säveltäjä, oli minimalisti. Hänen teoksissaan on äärimmäisen alhainen tapahtumatiheys ja ne ovat usein normaaleihin kuuntelukäytäntöihimme nähden mahdottoman pitkiä. Kuitenkaan niitä ei voi kutsua "meditatiivisiksi", ainakaan sanan tyynnyttävässä ja mieltä tyhjentävässä merkityksessä, sillä näiden sävellysten rakenne*periaate* on monimutkainen ja muoto ristiriitainen.

Feldmanin minimalismi ei muistuta **Steve Reichin** (1936–) minimalismia, joka on oikeastaan rationalistista prosessimusiikkia, jossa musiikillisen materiaalin modifiointiprosessi ja -periaate on tehty mahdollisimman johdonmukaiseksi ja korvin erottuvaksi. Reichin musiikki etenee aina jonnekin, siis kehittelee juonen, jonka johdonmukaisen etenemisen ja ratkeamisen voi kokea nautittavaksi. Se on päämäärärationaalista mielihyvää, analogista sille olemassaolonkokemukselle, jonka pyrkimyksenä on ottaa maailma haltuun ja kontrolliin materiaalina ja tehdä siitä jotain konkreettisesti monimutkaisempaa ja hierarkkisesti järjestettyä.

Feldmanin teokset, kuten *For Bunita Marcus* ja *For Samuel Beckett* ovat karuja, niissä tapahtuu vähän. Niissä ei ole lainkaan muodollista kehittelyä, draamallista kaarta, ne eivät johda mihinkään. Kuitenkaan ne eivät ole yksinkertaisia, koska niiden rakenneperiaatetta on vaikea hahmottaa ja niiden emotionaalista atmosfääriä on mahdoton nimetä täsmällisesti. Silti ne ilmaisevat joitakin maailmankatsomuksellisia asioita suoraan. Ne ovat teoksia, jotka sanoutuvat irti ulkoisesta virtuositeetista, niiden maailmassa ei ole voimallaan ja nokkeluudellaan vastukset voittavaa sankariyksilöä – mikään ei ole niin kaukana romanttisesta konserttomuodosta kuin tämä musiikki. Ne ovat myös ei-narratiivisen maailman musiikkia, sellaista maailmankatsomusta, joka ei järjesty lineaariseksi historiaksi, edistyksen palvonnaksi tai jännäritarinassa viihtymiseksi. Ne ovat maailmankatsomusta, joka ei pyri rakentamaan ulkoisesta maailmasta jotain suurempaa ja monimutkaisempaa, vaan pyrkii kokemaan ulkoisen ja arkisen maailman niin tarkasti ja täyteläisesti, että siihen voi tyytyä ripustautumatta arkielämää suurempiin utopioihin.

Feldmanin teoksista voi sanoa, kuten kulunut musiikkipuhefraasi kuuluu, että ne ovat enemmän soivia tiloja kuin juoninäytelmiä. Ja miten ne soivat? Ne ovat horjunnan ääntä, eivät heroismin. Ne ovat pyrkimystä vähien ja arkisten elementtien jääräpäiseen kuulosteluun, toivossa, että merkitykselli-

syyttä alkaisi löytyä sieltä yksinkertaisten ainesten välisistä monimuotoisista jännitteistä. Tämä musiikki on kääntänyt täysin selkänsä sille kulutuskulttuurille, joka kieltää kuolevaisuuden ja torjuu pitkästymisen pirua täyttämällä tyhjyyttä hysteerisellä puuhakkuudella ja esinemaailmalla, efekteillä. Luulen, että jokainen, joka vaivautuu kuuntelemaan Feldmanin musiikkia, erottaa siinä tämän sivilisaatiokritiikin, teoksen kryptisempien ulottuvuuksien lomasta. Siksi Feldmanin musiikki on tarkemmin ja jyrkemmin poliittista musiikkia kuin Agit-Prop, joka on käyttökelpoisempi politiikan työkaluna, mutta poliittiselta sisällöltään melko neutraali.

Feldman ihaili abstrakteja ekspressionistisia maalareita. Oli heidän ystävänsä. Piti musiikkiaan heidän taulujensa soivina vastineina. Olenko siis puhunut itseni pussiin, kun tämän kirjoituksen alkupuolella vähättelin abstraktien ekspressionistin poliittista merkitystä, väitin heillä olleen lähinnä poliittista käyttöarvoa, joka johtui juuri heidän teostensa sisällön vähäisestä poliittisuudesta. Vai onko Rothkon maalauksilla ja Feldmanin musiikilla ero, jota he itse eivät huomanneet?

Ilmeisin ero on konkreettinen: Feldmanin musiikki perustuu kestoon, äänitapahtumien tuskalliseen hidastamiseen ja yritykseen häivyttää kokemus ajan lineaarisesta liikkeestä. Rothkon maalauksilla ei ole tarjota tätä haastetta, niiden äärellä voi viivähtää muutamia sekunteja, sanoa kivaksi ja todeta, että ”Näitä voisi katsoa loputtoman kauan, se olisi ihanaa meditaatiota”. Eikä sen joskus-hetken tarvitse koskaan tulla. Feldmanin musiikista ei voi samalla tavalla livistää. Siinä missä Rothkon maalausten koetaan usein puhuvan pysyvistä arvoista ja suorastaan subjektiviteetin unohtamisesta, korostaa Feldmanin musiikki kaiken katoavaisuutta ja ihmisyksilön eksistentialistista yksinäisyyttä.

Feldman-luentani on henkilökohtainen, joku ehkä pitää hänen musiikistaan yhtä paljon kuin minä, mutta lukee siihen aivan toisen maailmankatsomuksen. Tarkoitukseni ei kuitenkaan ole nyt niinkään kiistellä, mitkä luennat Feldmanin ja Rothkon teoksista ovat parhaita. Yritän sen sijaan änkyttää esiin sitä, miten maailmankatsomussidonnaista taiteen tekeminen ja katsominen on, miten jokaisen teoksen tekeminen ja toisaalta jokaiselle teokselle altistuminen on ihmiskäsitystä muovaava ja haastava teko.

Feldmanin musiikki on poliittista, sillä sen kuunteleminen hyvällä mielellä on mahdollista vain joidenkin maailmankatsomusten ja ihmiskäsitysten puitteissa. Voisiko kuvitella Feldmanin musiikilla juhlistettavan voitettua sotaa, kauppakeskuksen avajaisia tai säätiön vuosijuhlaa? Ei voi. Sen sijaan **Richard Wagnerilla** (1813–1883), **Steve Ray Vaughanilla** (1953–1990) ja John Adamsilla voisi. Ehkä yksi olennainen ero myös Feldmanin ja Rothkon välillä tiivistyykin tähän: Feldmania ei voi soittaa pankin juhlissa, mutta Rothkoa voi roikkua pankin pääkonttorin aulassa.

Luentani Feldmanista edellyttää taiteen käsittämistä aina ihmisen kokemusta ja olemista esittävänä, tulkitsevana tai olennoivana – siis figuraationa

– silloinkin kun formalistiseen diskurssiin tyytyminen houkuttelee. Pidän esittävyyteen tukeutuvasta luennasta kiinni, koska en ole kuullut päteviä perusteluja sille, mikä sellaisissa taideteoksen ominaisuuksissa, jotka eivät viittaisi lainkaan teoksen ulkopuolelle, voisi viehättää.

Kun katsomme maalausta tai kuulemme musiikkia, mikä on se asia, jonka siitä ensisijaisesti pyrimme hahmottamaan? Eikö se ole eetos, kokonaisvaltainen elämäntunne tai -asenne, joka on saanut taideteoksessa muodon partikulaarisen kautta? Jotkut taideteokset ovat tässä suhteessa kapeita, jotkut avaavat laajan panoraaman.

Eräs huomio vielä Feldmanin pankkikelvottomuudesta: hänen musiikkiaan on levyttänyt paljon Hat Art -levymerkki. Hat Hut ja Hat Art -levymerkin levyjen takakannessa lukee aina: "This recording has been made possible by generous financial assistance of Swiss Bank Corporation, Basel". Tämä ei kuitenkaan tee säveltäjästä pankkiirien lemmikkiä, aivan kuin se, että itse olen saanut Suomen valtion taiteilija-apurahaa oikeistohallituksen aikana ei tee vasemmistolaisuudestani näennäistä. On eri asia olla rahoittajan tai yhteisön sietämä, jopa haastavana kriitikkona pitämä, kuin harmiton koriste tai innokas apulainen.

Yleistykseni musiikkien ideologisuuksista ja ihmiskäsityksellisistä sisällöistä ovat ylimalkaisia, mutta ylimalkaisuus lienee lähinnä kyvyssämme kääntää nasevasti sanoiksi taideteosten poliittinen eetos, joka on monimutkaisempaa ja seikkaperäisempää kuin siitä tekemämme suorakieliset tiivistelmät. Sanomme ehkä Wagnerin taiteesta, että se uhkuu marttyyrihenkistä heroismia ja mystifioitua nationalismia ja Feldman jotain aivan muuta, vaikkapa beckettiläistä tyhjyyteen tyytymisen eksistentialismia. Wagnerin tai Feldmanin poliittisuus ei silti tyhjene näihin luonnehdintoihin, jotka ovat vain yrityksiä otsikoiksi.

TAIDE ON POLIITTISTA TULKINNANVARAISUUDESTAAN HUOLIMATTA (osa kaksi: MATTHIAS GRÜNEWALD JA ROBERT BRESSON)

Löydän **Matthias Grünewald**in maalauksesta eri eetoksen kuin joku toinen, mutta siitä ei seuraa että löydökseni olisi minulle jotenkin poliittisesti laimeampi kuin sellainen poliittinen sisältö, joka löytyy suoraviivaisesta propagandasta tai mainoksista kaikille samanlaisena.

Grünewaldin maalaukset ja **Robert Bressonin** (1901–1999) elokuvat ovat kiihkeän kristillisiä. Heidän teoksensa tekevät tekijän uskonnollisen vakaumuksen yleisölle selväksi. Yleisölle on myös selvää, että tekijälle itselleen näiden teosten tärkein ulottuvuus ja tehtävä on ollut uskonnollinen julistus, tai ainakin maailman tulkitseminen uskonnollisesta näkökulmasta käsin.

Olen ateisti, ja kuitenkin Grünewald ja Bresson ovat lempitaiteilijoita-

ni, miten se on mahdollista? Voisin tietenkin väittää, että minua kiehtovat heidän teoksissaan aivan muut asiat kuin ilmeisen maailmankatsomukselliset. Voisin sanoa olevani kiinnostunut lähinnä Grünewaldin maalausten uhkarohkean staattisesta sommittelusta, armottoman jyrkistä valöörikontrasteista ja punapainotteisesta värimaailmasta *sinällään*. Voisin sanoa olevani kiinnostunut lähinnä Bressonin tavasta käyttää amatöörinäyttelijöitä ja estää heitä varsinaisesti näyttelemästä, hänen tavastaan luottaa tilanteiden ja valitsemiensa mallien – kuten hän näyttelijöitään nimitti – läsnäolon kykyyn tuottaa merkityksiä ja tunnetilavaikutelmia. Olen kyllä kiinnostunut näistäkin asioista, mutta vielä enemmän näiden taiteilijoiden teoksiin projisoimastani – tai heidän teoksistaan löytämästäni – maailmankatsomuksesta ja ihmiskäsityksestä, joita pidän olennaista oivaltavina ja hyvinä.

Löydän siis Grünewaldin ja Bressonin teoksista eri politiikan ja filosofian kuin he luulivat teoksiinsa laittaneensa. Mistä se johtuu? Olen maallistuneessa demokratiassa elävä sosialisti ja ateisti. Grünewald eli uskonnon ja ruhtinaiden hallitsemassa harvainvallassa satoja vuosia sitten. Ilmeisesti jo tämä kontekstien ero saa minut vääjäämättä lukemaan hänen teoksiaan toisin kuin hän tarkoitti. Kontekstinvaihdos ei kuitenkaan selitä kaikkea.

Entä jos Bressoniin, Grünewaldiin, **Hieronymus Bosch**iin (1450–1516) ja Andrei Tarkovskiin tykästymiseni vain paljastaa, että olen kristitty, tiedostamattani? Koska en, tietääkseni, ole, en pysty näkemään piilokristillisyyttä varteenotettavana selityksenä.

Saattaa myös olla, että löydän taiteilijan teoksesta jotain, mitä hän laittoi siihen tietämättään. Voin siis lukea Grünewaldin ristiinnaulittua **Jeesus**ta (4 eKr. – 33 jKr.) esittävää groteskia maalausta väittäen, että taiteilija vain *luuli* ilmaisevansa harrasta kristillistä tuskaa ja nöyrää kiitollisuutta Vapahtajaansa kohtaan. Voin väittää, että itse asiassa maalaus kuvaa masokistista irstailua keinona selviytyä rakenteellisesta väkivallasta moraalisena voittajana. Voin nähdä maalauksen kuvauksena julman totalitarismin ja marttyyrifantasioilla herkuttelevan vastarinnan nautinnollisesta symbioosista. Katson siis Grünewaldia **Markiisi de Sade**n (1740–1814) silmin.

Tässä luennassa väitän, että juuri tätä Grünewald halusikin ilmaista, juuri tämän ilmaisusta hän nautti voimatta tunnustaa sitä itselleenkään. Grünewald maalaa ihmisvartalot jäykkiin ja kouristuneisiin asentoihin ja korostaa ihon materiaalisuutta, erityisesti haavojen aineellisuutta, maallisuutta, kuolevaisuuden väistämättömyyttä. Vartaloiden hankalat asennot ilmaisevat minusta, että nämä hahmot eivät sopeudu maailmaan. Ne eivät löydä olemisen tapaa, jossa olisivat harmoniassa ihon ulkopuolella alkavan ulkomaailman kanssa. Grünewaldin maalaamat figuurit näyttävät minusta modernilla tavalla irrallisilta, kuin palapelin osaset, jotka joku on järsinyt muotopuoliksi niin, etteivät ne enää sovi paikkaansa saumattomasti, kykene täyttämään tehtäväänsä. Grünewaldin henkilöt ovat erillisyydestään ja kuolevaisuudestaan tietoisia. He ovat ristiinnaulitun juurella, mutta he eivät ole varmoja

onko Jumala suopea tai edes olemassa. Jumala saattaa olla vain kangastus, mutta kärsimys ja epäoikeudenmukaisuus ovat varmasti totta – ja juuri tätä, ei vapahdusta, ihmiset Grünewaldin maalauksissa todistavat.

Grünewaldin tunnetuin teos on *Isenheimin alttaritaulu* (1515). Yhdessä moniosaisen alttaritaulun kuvista on ristiinnaulittu Jeesus, joka näyttää kärsimyksen ruumiillistumalta. Hänen vasemmalla puolellaan, hänestä katsottuna, on **Johannes Kastaja** (7 eKr. – 31 jKr.). Jeesuksen iho on märkivä ja vihreä, hänen haavoistaan vuotaa lähes mustaa verta. Hän on maalauksen muihin hahmoihin verrattuna suhteettoman suurikokoinen, roikkuu ristinpuulla kuin avuton nauta, niin painavana, että ristin poikkipuu on taipunut kaarelle. Jeesuksen jalat yltävät lähes maahan asti, hänen kasvonsa ovat tuskasta kippuralla maata kohti, ei sitä Jumalaa, jolle hän on juuri sanonut: "Miksi minut hylkäsit?" Johannes Kastaja seisoo avonainen raamattu vasemmassaan kädessään ja viittoo oikean käden etusormella Jeesuksen suuntaan. Hänen repliikkinsä, Johanneksen evankeliumista, on maalattu hänen viereensä kuin sarjakuvan puhekupla: "Hänen täytyy kasvaa, minun täytyy kutistua."

Johanneksella on yllään hieno punainen viitta ja hän seisoo mahtiponnisessa ja itsevarmassa asennossa kuin ylemmyydentuntoinen lukkari tai myyntipuhetta pitävä menestynyt autokauppias. Hänen kasvoillaan on kuitenkin vain läpitunkematon vakavuus, ja hänen katseensa on suunnattu, ei Jeesukseen, ei muihin maalauksen henkilöihin, eikä meihin, jotka maalausta katsomme, vaan johonkin ohi. Hän näyttää pelkältä pönäkältä roolilta, paperinukelta, joka vain esittää, ikään kuin viran velvoittamana, uskossaan vahvaa evankelistaa. Hän on pelkkä aatteen fasadi, hänessä ei ole tippaakaan eloa, iloa tai muutakaan liikutusta. Jeesus taas näyttää uskonsa menettäneeltä, hänessä ei ole hengellisyyttä, vaan pelkkää hätää ja kuolevaisen ruumiin kärsimystä – ja tästä huolimatta hän tuntuu paperinukke-Johannekseen verrattuna uhkean elävältä. Hänen olemassaolonkokemuksensa vaikuttaa yhtä voimakkaalta kuin Johanneksen olemattomalta. Juuri uskon menettäminen ja kärsimyksen kohtaaminen, vaikka vastentahtoisesti, on tehnyt Grünewaldin Jeesuksesta elinvoimaisen.

Puhuin *Isenheimin alttaritaulun* yhdestä yksityiskohdasta, havainnollistaakseni miten toisin voi teoksia lukea kuin mitä tekijä on tarkoittanut, eikä kokemuksen voiman tarvitse siitä vähentyä. Yritin myös osoittaa, paitsi katsomisen poliittisuuden, myös sen, miten taideteoksen aatteellinen sisältö usein syntyy partikulaarisesta, yksittäistapauksen ottamisesta vakavasti. Jos Grünewald olisi tässä ja nyt puhumassa meille uskonnollisen vakaumuksensa esitelmöiden kuin koululuokalle, sanoisi hän luultavasti vain dogmin, ne yleistykset ja periaatteet, joilla hän oli oppinut uskonsa määrittelemään. Kun hän sen sijaan on tehnyt uskonsa taideteokseksi, nähnyt Jeesuksen juuri tällaisena, ristin juuri tuollaisena, **Maria Magdalenan** luhistumisen juuri sellaisena, on hän samalla lietsonut uskonnollisen kokemuksensa täyteläisimpään

muotoonsa juuri maalauksessa – jossa se paljastuu aivan erinäköiseksi kuin se ulkoa annettu liturgia, jonka hän olisi vilpittömin mielin allekirjoittanut.

Entä Bressonin elokuvataide? Se on johdonmukaisen katolista, enkä näe siitä pilkistävän mitään tiedostamatonta antikristillistä pukinsorkkaa. Tästä huolimatta hänen taiteensa on yhtä hyvin luettavissa sosialistisena eksistentialismina kuin kristillisenä moralismina. En löydä Bressonin teoksista mitään hänen vakaumuksensa vastaista salaviestiä, mutta luen hänen teoksiaan sellaisin painotuksin, että voin käsittää aivan toisin jopa ne elementit, jonka Bresson tarkoitti taiteensa kiinteäksi, kristilliseksi sydämeksi.

Ehkä Bresson ajatteli filmiensä sanovan: "Koska maailma on tällainen, ainoa järjellinen toivo on Jumalan olemassaolossa, ja lohtu hänen armossaan." Minä luen hänen filmeistään sen sijaan: "Maailma on tällainen, koska ihmiset uskovat tavaroihin, eivät itseensä, ja pettävät itseään kuvitelmilla kuoleman jälkeisestä elämästä, arvojen absoluuttisuudesta ja ihmisen ulkopuolelta löytyvästä armosta." Näkemyksemme ovat siis vastakkaiset.

Ovatko Bressonin filmit siis yksinkertaisesti epäselviä? Vai onko niiden maailmankatsomuksellisuus paremminkin maailmankatsomuksellisia pohdintoja synnyttävää, ei niinkään väitteitä sisältävää? Mistä tämä poliittinen hämäryys ja tulkinnanvaraisuus tulee taideteoksiin, silloinkin kun taiteilijalla itsellään, kuten Bressonilla, on horjumattoman tuntuinen vakaumus? Eikö taiteilija osaa puhua selvästi? Vai onko kyseessä tietoinen retorinen ele, kuin dekkarikirjailijalla, joka jallittaa lukijaansa kertomatta kaikkea mitä tietää, pitääkseen lukijan hyppysissään?

En ole kokenut Bressonin elokuvia sen paremmin epäselviksi kuin vain kysymyksiä herättäviksikään. Paremminkin seikkaperäisiksi ja suorasukaisiksi. Ehkä tarkkuus, suorasukaisuus ja seikkaperäisyys eivät taideteoksessa johda välttämättä yksiselitteisyyteen, sillä taiteellinen pohdiskelu ei ole puhtaan lineaarisesti etenevää, näkökulmia sulkevaa. Sen tuloksena voi olla väitelauseita ja perusteluja, mutta ei pelkästään niitä. Taideteos ei ole maailmaa selittävä yksiselitteisten yhtälöiden sarja. Taideteos on maailmaa olennoiva maisema, johon voi astua ja kokea sen monin eri tavoin. Maiseman voi kulkea monin tavoin ja moneen kertaan, mikään näistä tavoista ei ole ainoa oikea. Silti itse maisema ei ole häilyvää usvaa, vaan tukevaa maaperää, jossa polkujen moneus ei tarkoita tulkintojen sattumanvaraisuutta.

Miksi Grünewaldin maalaukset ja Bressonin elokuvat eivät ole heidän uskonnollisia vakaumuksiaan tyrkyttäviä latteita plakaatteja, vaikka he ilmeisesti tekivät teoksensa ensisijaisesti uskontonsa ilmauksiksi? Ehkä heidänkin taideteostensa hämäryys johtuu yksinkertaisesti siitä, että taide ei ole ensisijaisesti loogista, todistettavissa olevaa päättelyä. Ehkä vielä olennaisempi selitys kuitenkin on, että molemmat pyrkivät taideteoksissaan ilmaisemaan uskonnollisen vakaumuksensa arkista järkipuhetta kokonaisvaltaisemmin ja moniulotteisemmin – jatkamaan siitä mihin heidän vakaumuksensa rationaalisesti sanallistettavissa oleva osuus päättyy. Lopputuloksena on teoksia, jotka ovat

poliittisia juuri monitulkintaisuutensa vuoksi, eivät siitä huolimatta.

Latteasti jankuttava poliittinen taideteos ei ole tylsä siksi, että se on niin suorasukainen, vaan siksi, että se ei mene suorasukaisuudessaan riittävän pitkälle. Syy on taiteilijan, joka ei mene niin pitkälle, että tulisi pohtineeksi omia premissejään, kuulostelisi omia epäilyjään ja antaisi sitten rehellisesti tämän epäilyn, epävarmuuden ja ristiriitaisuuden näkyä teoksissaan, rikastaa niitä. Sen sijaan hän hylkää ja karsii teoksesta ne ulottuvuudet, jotka eivät tunnu ilmeisellä tavalla tukevan teokseen etukäteen sementoitua pääargumenttia. Samalla hän karsii teoksesta ne laskelmoivan mainonnan ja rationaalisen asia-argumentaation ylittävät tasot, jotka olisivat teoksen varsinainen taiteellinen olemassaolonoikeutus.

Ne taideteoksen poliittiset merkitykset, jotka ovat *läpikotaisin* intentionaalisia, ovat usein sekä älyllisesti että emotionaalisesti vaisuja. Ne ovat merkityksiä, jotka ovat syntyneet, kun taiteilija on esineellistänyt oman teoksensa pelkäksi etukäteen tietämänsä poliittisen teesin illustraatioksi. Vaikka taideteosta ei voikaan redusoida sisältämikseen väitelauseiksi, se voi syntyä kuihtuneena, jos tekijä on pyrkinyt tietoisesti hallitsemaan teoksen sanonnan ja sisällön kauttaaltaan. Pahimmillaan syntyy teoksia, jotka voidaan sellittää tyhjiin ja täyttää umpeen kuin ristisanatehtävät. Sen jälkeen ne voidaan unohtaa vaarattomina.

Onnistuessaan taide on monikielistä, puhuu monella kielellä samaan aikaan. Verbalisoivan perustelun kieli on niistä vain yksi. Teokseenhan voi laittaa hämärien ainesten joukkoon myös yksiselitteisen iskulauseen, kyllä yleisö sen noukkii. Mutta jos näemme teoksen taideteoksena, emme näe tuota iskulauseen tai rationaalisen perustelun kieltä teoksen muita kieliä autoritaarisesti hallitsevana ja selittävänä. Taiteenmuotoinen politiikka on rationalismin orjuudesta kieltäytymistä, kokonaisvaltaisuuden hyväksi.

Syvimmin poliittista taidetta on sellainen taide, jonka tekijä tuntee, ettei hänen poliittinen vakaumuksensa ole tiivistettävissä rationaalisen, sanallisen, väitelauseista ja perusteluista koostuvan argumentaation muotoon. Tämän vuoksi hän tarvitsee taideteoksen, jossa rationaaliseen poliittiseen argumentaatioon limittyvät hänen poliittiset emootionsa ja näkynsä. Poliittinen asiateksti uhraa kokonaisvaltaisuutensa saavuttaakseen mahdollisimman suuren perustelevuuden ja ymmärrettävyyden. Poliittisen taideteoksen tärkein päämäärä on toinen: se pyrkii olemaan taiteilijan poliittisen vakaumuksen kokonaisvaltaisin ruumiillistuma. Kyse ei ole vain järkeilyn rajojen ylittämisestä, vaan myös järkeilyn itsensä venyttelystä: kaikki kognitiivinen järkeily ei tapahdu sanoilla. Parhaimmillaan taideteos saattaa siis olla – paitsi poliittisen ajattelun, tuntemisen ja kuvittelun laajin muoto – myös kognitiivisen järkeilyn sellainen muoto, joka käsittelee aiheitaan monipuolisemmin kuin puhdas asiateksti.

TAIDE SYTYTTÄÄ POLIITTISTA KESKUSTELUA JA POHDISKELUA

Kun näkökulmaa vaihtaen päädymme lukemaan ja tulkitsemaan Grünewaldin kristillistä propagandaa, Griffithin *Kansakunnan syntyä* ja WTC:n tuhonneita terrori-iskuja (2001) toisin kuin tekijät tarkoittivat, kyse ei ole siitä, että teosten poliittisuus olisi häipynyt, vaan siitä, että luemme niihin eri politiikan kuin tekijät tarkoittivat.

Ehkä näemme teoksen sisällön paremmin kuin tekijä itse. Ehkä näemme teoksessa enemmän ja aivan muita sisältöjä kuin tekijä luuli sinne laittaneensa. Usein on myös niin, että taiteen poliittinen merkitys on enemmän sen kyvyssä lietsoa meitä poliittiseen pohdiskeluun, kuin kyvyssä iskostaa meihin etukäteen määrättyjä tai teosta tekemällä siihen syntyneitä poliittisia näkemyksiä.

Taiteen tärkein tehtävä on pyrkimys syvällisyyteen, yritys kokonaisvaltaisesti pohtia vaikeimpia kysymyksiä. Eräillä ehdoilla voidaan taiteen tehtäväksi joskus hyväksyä myös kansanvalistus, avainhenkilöihin täsmävaikuttaminen tai muu keskustelu- ja käännytystyö. Nyt voimme nostaa näiden toimintojen rinnalle erään uuden tehtävän: keskustelun synnyttämisen ja pohdintaan yllyttämisen. Tässä ei tietenkään ole kaikki: mikään näistä tehtävistä ei esimerkiksi poista taiteen kykyä myös viihdyttää tai tuottaa syvää nautintoa.

Keskustelun synnyttäminen ja pohdiskeluun yllyttäminen sisältää kuitenkin erään paradoksin. Jos taide yrittää vain neutraalisti nostaa esille tärkeinä pitämiään aiheita ja esittää kysymyksiä kohteliaasti, mitään ei yleensä tapahdu. Keskustelun sytyttämiseksi taiteen on kiihkeästi väitettävä jotain. Jotta taide todella saisi meidät ryhtymään poliittiseen pähkäilyyn, täytyy sen käydä kimppuumme jollain poliittisella vakaumuksella, joka pakottaa meidät yhtymään tarjottuun näkemykseen tai keksimään sille vaihtoehtoa. Toisin sanoen, taiteen on otettava kärkevästi kantaa, mutta aina siinä ei ole arvokkainta itse kanta, vaan se kärki, joka tuuppaa meidät keksimään ja perustelemaan oman kantamme.

Tuo kärki Jaarin ja Hatoumin teoksesta puuttui, mutta WTC-iskuista löytyi – siksi **Mohammed Atta** (1968–2001) oli minusta parempi taiteilija kuin Alfredo Jaar ja Mona Hatoum ovat. Taideteos saattaa haastaa meidät poliittiseen pohdiskeluun joko kannattamalla kärkevästi jotain poliittista visiota tai sitten vain pilkkaamalla jotain poliittista visiota, tuomitsemalla sen niin totaalisesti, että haluamme keksiä jotain teoksessa kiistetyn maailman tilalle.

Sekä Bressonin elokuva *Paholainen luultavasti* (*Le Diable Probablement*, 1977) että **Brett Easton Ellis**in romaani *American Psycho* (1991) ovat yhden henkilöhahmon läpi nähtyjä kokonaisen sivilisaation kritiikkejä. Ne esittävät hedonistismaterialistisen kulutusyhteiskunnan turruttavana, merkitykset tuhoavana, eivätkä ne jätä lainkaan tilaa toivolle tai uudelle mahdollisuudelle.

Elokuvassa *Paholainen luultavasti* päähenkilö sekä pettyy poliittiseen aktivismiin että menettää uskonsa Jumalaan. Hän palkkaa narkomaanin ampumaan itsensä, jotta voisi kuolla, mutta jäisi teknisesti syyttömäksi itsemurhaan. Ellisin romaanissa miljonääripäähenkilö hankkii itselleen kaikki trendikkäät statussymbolit mutta tekee sarkastista pilaa siitä, kuinka muut ihmiset ovat kulutuskulttuurin vankeja. Siinä ohessa hän tappaa ihmisiä huvikseen ja tarkkailee rahasta ja väkivallasta saamiensa mielihyväpurskeiden laimenemista. Kirjassa ei ole yhtään sympaattista henkilöhahmoa ja se on kerrottu sarjamurhaajan näkökulmasta.

Ellisin ja Bressonin taiteelliset visiot eivät esitä toivoa eivätkä kuvaa tuomitsemansa näkymän oheen mitään myönteistä vaihtoehtoa, ja juuri tämä pakottaa yleisön etsimään toivoa – toimimaan poliittisesti. Juuri näiden taideteosten sisältämän poliittisen argumentin vajavaisuus ja keskeneräisyys synnyttää niiden poliittisen voiman. Jotkut ovat tosin väittäneet teosten sivilisaatiokritiikkiä niin suorasukaiseksi, että se poistaa teosten tulkinnanvaraisuuden ja surkastaa ne latteiksi pamfleteiksi. Eikö kuitenkin jo se, etteivät nämä teokset esitä mitään positiivista vaihtoehtoa halveksimalleen kulttuurille, riitä tekemään niistä tulkinnanvaraisia? Utopian ja vaihtoehdon kohdalla on teoksissa ammottava aukko, jonka yleisö täyttää spekulaatioillaan.

KONKREETTISIA TEKOJA, JOILLA ON VERTAUSKUVALLINEN MERKITYS

Taideteos voi ilmaista poliittisen näkemyksen tai olla sellaisen ruumiillistuma, olennoida sitä. Taideteos voi myös olla konkreettinen teko, jolla on sekä konkreettinen että symbolinen merkitys.

Marina Abramovic (1946–) ja **Ulay** (1943–) tekivät pitkään performanseja yhdessä. Eräs heidän teoksistaan oli *Imponderabilia* (1977), jossa he seisoivat alastomina gallerian oviaukossa. Oviaukko oli muunnettu niin ahtaaksi, että kun Abramovic (nainen) ja Ulay (mies) seisoivat sen täytteenä naamatusten, selät ovenkarmeja vasten, heidän väliinsä jäi niin ahdas rako, että yleisö mahtui siitä läpi vain kylki edellä yksitellen – ja lihavat eivät ollenkaan. Teos siis pakotti yleisön koskemaan alastomia ventovieraita ihmisiä ja valitsemaan kumman esiintyjistä, alastoman naisen vai alastoman miehen he haluavat kohdata ja koskettaa naamatusten.

Teos *ruumiillisti* ensinnäkin sitä, ettei yhteiskunnassamme kaikilla ole samoja mahdollisuuksia tasa-arvopuheesta huolimatta – lihavat eivät mahtuneet tästä ovesta – ja toiseksi sitä, ettei ole olemassa sukupuolineutraaleja valintoja – ovesta hivuttautuessa täytyi hiertää massuaan joko naisen tai miehen massua vasten.

Abramovic teki myös performanssin *Rhythm O* (1974), missä hän antoi taidegalleriassa itsensä yleisön käyttöön kuudeksi tunniksi. Näyttelysaliin oli

vapaa pääsy ja siellä oli Abramovicin lisäksi pöydällinen tavaroita yleisön työkaluiksi. Yleisö käytti tilaisuutta hyväkseen, muun muassa leikkeli vaatteet hänen päältään partakoneenterillä ja viilteli hänen vartaloaan. Esitys keskeytyi, kun kahdelle yleisön jäsenelle kehkeytyi keskinäinen tappelu toisen pideltyä ladattua pistoolia taiteilijan ohimolla.

Abramovicin ja Ulayn esitykset olivat usein aggressiivisia. Esitysten puitteissa joko he itse tai yleisö aiheutti heille kipua, vammoja tai kuolemanvaaran. Koska yleisö ei yleensä ollut fyysisessä vaarassa, näitä esityksiä ja niiden edustamaa lajityyppiä nimitetään usein masokistiseksi: esiintyjien kidutus on niissä teoksen tärkeä osa.

Abramovicin ja Ulayn teokset olivat myös interaktiivisia, yleisö oli niissä haastettu toimimaan, valitsemaan, tekemään esitystä varsinaisia esiintyjiä esineellistämällä. Teokset käytännöllisesti katsoen hyökkäsivät yleisön kimppuun, osallistumisen vapaaehtoisuus oli yleisölle hyvin suhteellista.

Siitä olivatko esitykset taidetta vai eivät, ei ole ollut pitkään aikaan mainittavaa erimielisyyttä. Performanssit olivat taidetta, koska ne olivat julkista toimintaa, jolla oli *ennen muuta* symbolinen tai metaforinen merkitys eikä lainkaan hyötyperäistä käyttötarkoitusta. Antoisinta teoksissa ei ollut, ei ainakaan pitänyt olla, alastomien vartaloiden tirkistely tai hiplaaminen, eikä naisvartalon viiltely vartalonhaltijan luvalla. Esitysten osasina konkreettiset ja sinänsä mykät teot, kuten oven suussa seisoskelu ja vaatteiden repiminen, muuttuivat taiteellisen kielen lauseiksi. Esiintyjät eivät olleet masokisteja tai sadisteja, heidän päämääränsä ei ollut heidän itsensä pahoinpitely eikä nolaaminen, eikä myöskään yleisön itsetarkoituksellinen kiusaaminen, pilkkaaminen tai ahdistelu. Sen sijaan kaikki nämä asiat pahoinpitelystä pilkkaamiseen olivat heidän taiteellisia keinojaan.

Abramovicin ja Ulayn lisäksi monet muutkin kuuluisat performanssitaiteilijat ovat tehneet itsekidutuksesta taidetta. Taiteilijat ovat antaneet ampuneet itseään (**Chris Burden**, *Shoot*, 1971), antaneet auringon polttaa ihonsa karrelle (**Dennis Oppenheim**, *Reading Position for Second-Degree Burn*, 1971), hakanneet päätään teräskaappiin kunnes taju lähti (**Teemu Mäki**, *The Good Friday*, 1989) ja syöneet pilaantunutta jauhelihaa (**Gina Pane**, 1939–1990, *Sang, lait chaud*, 1972). Nämä sinänsä järjettömät teot saattavat olla mielekkäitä taideteoksissa, joissa ne lakkaavat olemasta pelkkiä konkreettisia tekoja ja muuttuvat konkreettisiksi teoiksi, joilla on vertauskuvallinen merkitys. Silloin ne saattavat olla koskettavia, monimerkityksellisiä ja usuttaa yleisöä pohdiskeluun.

On myös taideteoksia, joissa taiteilija vahingoittaa tai nöyryyttää muita ihmisiä, ei itseään. En tarkoita nyt vain yleisön pilkkaamista ja emotionaalis-intellektuaalista haastamista taideteoksella, vaan ihmisten konkreettista haavoittamista taideteoksessa.

Helsingissä, Valtion taidemuseossa, Kiasmassa, ARS 01 näyttelyssä (2001) oli **Santiago Sierran** (1966–) teos, *A Person in a Hole*. Teosta varten taide-

museon pihaan kaivettiin kaivurilla kuoppa. Taiteilija palkkasi asunnottomia työttömiä istumaan kuopassa normaalin työajan verran päivittäin, lakisääteisellä minimipalkalla. Ilmeisesti ihmiset kuopassa olivat tyytyväisiä keikkaan, työpaikka oli vähän fiinimpi kuin tavallinen rakennustyömaa ja työnjohtaja varmaan lempeämpi, eikä aikataulukaan hiostanut. Jotkut työttömät kuitenkin kieltäytyivät tehtävästä pitäen sitä "järjettömänä". Moni varsinkin yleisössä ja tiedotusvälineissä epäili moisen taiteilun olevan ihmistä alentavaa, tekevän karkeaa pilaa "rehellisestä työstä". Syytökset olivat tietenkin oikeaan osuvia, teoksen ilmeinen päämäärä oli tehdä näkyväksi palkkatyön näennäinen vapaaehtoisuus vapaassa kapitalismissa ja herättää epäilys palkkatyöllä tehtävän tuotannon mielekkyydestä ja yhteishyvällisyydestä sinänsä. Kapitalistisen markkinatalouden eräs lähtökohtaoletus on, että jos työpaikka on laillinen ja taloudellisesti kannattava, se on automaattisesti myös yhteisölle ja yksilölle mielekäs – muutenhan työpaikkaa ja palkanmaksajaa ei olisi. Sierra yritti teoksellaan osoittaa tämän lähtökohtaoletuksen hölmöksi kehäpäätelmäksi.

Taiteilija palkkasi siis kuoppaihmiset tekemään naurettavaa ja häpeällistä työtä haastaakseen yleisön miettimään omien työpaikkojensa mielekkyyttä. Monissa muissa teoksissaan Sierra esineellisti ihmisiä vielä selvemmin – paljastaakseen yhteiskunnan ihmisiä esineellistäviä käytäntöjä. Havannassa vuonna 1999 hän palkkasi joukon työttömiä välineikseen, laittoi heidät riviin ja tatuoidutti heidän selkiensä muodostamaan moniosaiseen maalauskankaaseen katkeamattoman vaakasuoran viivan. Koska miehet olivat eripituisia, osui viiva heidän selkänahoissaan hieman eri kohtiin, joillakin lapaluiden alapuolelle, joillakin yläpuolelle. Teoksen nimi oli lakonisesti *250 cm pitkä viiva tatuoitu kuuteen korvauksen saaneeseen henkilöön* (1999).

Eräs Sierran teos oli kaikenkertovalta nimeltään *Kahden kerta-annoksella palkitun narkkarin päähän ajeltu 10 tuuman juova* (2000). Teoksen nimeltä *12 työntekijää, jotka palkattiin pysymään pahvilaatikoissa* Sierra toteutti kahdesti, ensin Guatemalassa (1999), sitten New Yorkissa (2000). Työvoimatoimiston kautta värvätyille maksettiin lakisääteistä minimipalkkaa, jota vastaan heidän oli pysyteltävä lukituissa laatikoissa 50 päivän ajan, neljä tuntia päivässä tekemättä mitään, taideyleisön ihmeteltävänä.

Järjettömiä, konkreettisia ja väkivaltaisia tekoja, jotka kohdistuvat joko taiteilijaan itseensä tai hänen materiaalikseen ottamiin muihin ihmisiin, on käytetty taideteoksissa kahdella eri tavalla.

Ensimmäinen tapa on yksinkertaisesti tehdä teko ja siitä taidetta nimeämällä se taideteokseksi ja kutsumalla siten yleisöä tarkastelemaan sitä taiteena. Burdenin *Shoot* oli juuri tällainen teos. Hän antoi avustajalleen tehtäväksi ampua häntä 22-kaliiperisella aseella vajaan puolentoista metrin etäisyydeltä. Avustaja ampui Burdenia käteen, ja teos oli kokonaisuudessaan siinä – ja tietenkin teosta kertovissa kirjoitelmissa ja teosta käsittelevissä tulkinnoissa, luennassa.

Toinen, esteettisempi ja teatraalisempi tapa on käyttää tällaista konkreet-

tista tekoa teoksen osana, ikään kuin kappaleena kollaasissa tai kohtauksena näytelmässä. Videoteoksessani, tai oikeastaan performanssissa videokameralle, *The Good Friday*, tein näin. Hakkasin alastomana päätäni metallikaappiin, sen oveen, kunnes menetin tajuntani hetkeksi ja kaaduin lattialle. Metallikaappi oli pukuhuonekaappi, jossa oli kaksi erillistä mutta identtistä lokeroa, joissa oli ovet. Vasemmanpuoleisen lokeron ovi oli kiinni. Sitä vasten hakkasin päätäni. Oikeanpuoleinen lokero oli auki, ja siellä, muuten tyhjässä lokerossa, oli puinen, pään kokoinen kristittyjen risti, ylösalaisin, pääni korkeudella.

Kun olin hakannut itseni tajuttomaksi, makasin hetken lattialla, sitten virkosin, nousin ylös, avasin vasemmanpuoleisen lokeron oven ja ahtauduin lokeroon verisenä. Suljin kaapinoven perässäni ja masturboin kaapissa. Masturboinnin ohessa tein taikatempun, suljetusta lokerosta käsin: suljin oikeanpuoleisenkin lokeron, sen jossa oli risti, vetämällä sen oven kiinni videokuvassa näkymättömällä langalla. Juuri ennen siemensyöksyä avasin sen lokeron oven, jossa olin, paljastin itseni kameralle (yleisölle) syöksyn ajaksi. Sitten suljin oven jälleen ja video/esitys päättyi. Tai ei oikeastaan päättynyt, sillä lopputekstit sisälsivät vielä kaksi omistusta: "To Jesus, whose masochism, like sadism of Hitler, made and still makes, millions suffer and obey." ja "Happy 83. Anniversary to Samuel Beckett!".

Myös Gina Panen mädänlihansyöntiperformanssi oli pelkkää lihansyöntinäytöstä laajempi sommitelma. Hän söi mädäntynyttä lihaa katsellen televisiouutisia ja asennossa, joka teki pureskelun ja nielemisen mahdollisimman hankalaksi. Panen teoksessa ja omassa teoksessani metodinen ajatus oli, että vaikka itsetuhoisa konkreettinen teko sinälläänkin saattaisi olla taideteokseksi nimettynä mielekäs, voi olla vielä kiinnostavampaa käyttää tuota tekoa komposition osana, jotta sen symbolisia ja metaforisia merkityksiä voi rakentaa monimuotoisemmiksi.

Kaikissa mainitsemissani taideteoksissa ruumiillisesti väkivaltaisella teolla on vertauskuvallinen merkitys. Taiteilija pyrkii ehkä muistuttamaan yleisöä yhteiskunnan väkivaltaisuudesta, sen perustumisesta ruumiilliselle väkivallalle, joka kohdistuu syrjäytyneisiin tai maailman toisella puolen asuviin tai on jollain muulla tavalla vaivihkaista. Taiteilija saattaa myös pyrkiä tekemään henkisen väkivallan ja kärsimyksen näkyväksi. Kipukeskeisen vartalotaiteen funktio on usein ollut myös jotain aivan muuta: taiteilija on voinut kokea ympäröivän kulttuurin niin monomaanisesti hyöty-, mukavuus- ja turvallisuuskeskeisenä, että hän on halunnut asettaa sitä vasten ruumiillisen, kuolevaisuutta korostavan ja siitä myönteisiä merkityksiä löytävän olemisen. Tämä mahdollisten päämäärien moninaisuus todistaa, että ruumiilliset väkivallanteot ovat taiteen työkalupakissa käyttökelpoisia – ne muuttuvat teoksissa vertauskuvallisiksi ja niiden vertauskuvallisuus on yhtä taipuisaa kuin öljyvärien tai runotekstin.

TERRORISMI ON TAIDETTA

Jos taide voi olla poliittista toimintaa ja ilmaisua, voiko jokin aivan muu tekeminen olla vastaavasti taidetta?

Kun Greenpeace-järjestö on lähettänyt aktivistinsa estämään valaanpyyntiä tai ydinjätekuljetuksia ja kutsunut tiedotusvälineet paikalle, on taidekentällä ajoittain tarkasteltu näitä iskuja performanssitaiteena. Myös New Yorkin World Trade Centerin tuhonneita (11.9.2001) terrori-iskuja on usein kehuttu koskettaviksi performansseiksi. Kun säveltäjä **Karl-Heinz Stockhausen** (1928–) julkisesti ihasteli WTC-iskuja "kaikkien aikojen taideteoksena", hänen kommenttiaan kauhisteltiin laajalti. Jopa liuta hänen konserttejaan peruttiin. Greenpeacen toiminnan tarkastelu taiteena on hyväksytty, sen on ajateltu jopa imartelevan sekä Greenpeacea että taidetta. Sen sijaan WTC-iskujen tarkastelua taiteena on pidetty hävyttömänä. Se kertoo, että useimmat haluavat taiteen olevan aina jollakin jo tutulla "hyvällä asialla". Taiteeksi nimeämistä ei anneta tehdä neutraalisti, pelkkänä toimintaperiaate- tai toimialakuvauksena.

Poliittisen taiteen ja kansalaisaktivismin vertailu on ollut yksipuolista. Taidemaailma on usein halunnut korostaa taiteen aktivisminkaltaisuutta ja aktivismin taiteenkaltaisuutta, mutta muuta yhteiskuntaa on harvoin kiinnostanut tarkastella mielenosoituksia ja media-iskuja taiteena tai nykytaidetta aktivismina. Taiteella ei ole yhteisölle yhtä suurta välitöntä yhteiskunnallista merkitystä kuin kansalaisaktivismilla, järjestöpolitiikalla, viihteellä tai mainonnalla, vaikka taidemaailma usein sellaisesta merkityksestä haaveileekin.

Kuten edellisessä luvussa yritin todistaa, taiteilijan itsetuhoinen käytös voi olla taideteoksessa taiteellisesti mielekästä. Myös muiden ihmisten kiduttaminen taideteoksen osana voi olla taiteellisesti mielekästä. Yleisön valjastaminen taiteilijaan kohdistuvan väkivallan tekijäksi voi olla taiteellisesti mielekästä. Yleisön kiusaaminen, nolaaminen ja haastaminen voi olla taiteellisesti mielekästä. Eikö silloin myös tavallinen terrorismi, yleisön pelottelu, kiristäminen ja tappaminen voi yhtä lailla olla taiteellisesti mielekästä?

"Onko terrorismi taidetta vai ei?" on järjetön kysymys, koska taiteella ei ole ehdotonta määritelmää. Mielekäs kysymys sen sijaan on: "Mitä tapahtuu, jos tarkastelemme terrorismia taiteena?" Ehkä terrorismin tarkastelu taiteena tuottaa kiintoisia oivalluksia.

Performanssitaiteessa ja terrorismissa on paljon samaa. Molemmissa on usein kyse konkreettisista teoista, joilla on ennen muuta symbolinen tai metaforinen merkitys. Terrorismin tarkastelu taiteena ei tietenkään tarkoita terrorismin hyväksymistä tai kannattamista. Se tarkoittaa vain sen huomaamista, että terrori-iskuissa käytetään niin selvästi (performanssi)taiteellista retoriikkaa ja keinoja, että on ehkä ymmärrystä lisäävää tutkailla terrorismia myös taiteena.

World Trade Centerin tuhonneet terrori-iskut olivat ensisijaisesti symbo-

linen ele. Vaikka niissä kuoli yli kolmetuhatta ihmistä, on muistettava, että maailmassa kuolee 24 000 ihmistä nälkään joka päivä. Myös sodankäynti, perheväkivalta, huumeisiin liittyvä väkivalta, ylensyönti, liikenneonnettomuudet, tupakointi, saasteet ja moni muu aiheuttamamme tappaa päivittäin paljon enemmän ihmisiä kuin terrori-iskut – ja kohdistuu yleensä niin sanottuihin viattomiin.

Ruumiillisen tuhovoimansa suhteellisesta pienuudesta huolimatta terrori-isku kuitenkin liikutti meitä, valkoista vaurasta kapitalistista maailmaa, koska ymmärsimme sen olevan tahallinen, juuri meihin kollektiivisesti kohdistuva ele. Siksi pystyimme kuvittelemaan iskun omalle kohdallemme, omaan arkeemme. Isku oli vaikuttava myös siksi, että se kosketti meitä niin monella ristiriitaisella tavalla. Kyse ei ollut vain menetyksestä, vaan myös viehätyksestä ja monenkirjavasta vertauskuvallisten merkitysten vyyhdistä.

WTC:n terrori-iskut sinänsä eivät muuttaneet maailmaamme. Tilastollinen todennäköisyytemme kuolla terrori-iskun uhrina ei ole nykyään olennaisesti entistä suurempi. Sen sijaan maailmaa muuttivat jonkun verran *reaktiomme* tuota symbolista elettä kohtaan. Juuri näinhän myös taide toimii. Taiteelliset eleet ovat ulkoisesti pienimuotoisia, mutta ne voivat silti aiheuttaa suuria kokemuksia ja johtaa myös merkittäviin konkreettisiin reaktioihin.

Olennaista terrori-iskuissa ei ollut se, että ne tappoivat 3 000 ihmistä, vaan se *miten* nuo ihmiset kuolivat, miltä terrori-isku ja uhrien kuolema näytti kuvina tiedotusvälineissä, millaisia assosiaatioita kuvat meissä herättivät. Mesmeroituneena olemme katselleet noita kuvia yhä uudelleen.

Katsomisen syy ei voi olla yritys ymmärtää tapahtunutta, sillä kuvat palavista pilvenpiirtäjistä eivät välitä juuri mitään informaatiota. Katsomisen syy on sen sijaan se tavalla tai toisella kutkuttava kiihtymys, jota nuo kuvat meissä synnyttävät. Näemme noissa terroriteoissa traagista tuhoa. Niiden vuoksi näemme myös arkisen elämämme edes hetken verran sanoinkuvaamattoman arvokkaana. Näemme kuvissa myös globaalin yhteisömme suunnattomat sisäiset kiistat. Niissä on myös aatteen paloa, itsensä ja ventovieraat uhraamaan pystyvien ihmisyksilöiden kiihkoa. Kuvissa on eloisuutta, joka ilmenee työllä ja tuskalla rakennetun tavaramaailman ja sitä tuhoavien räjähdysten välisessä kontrastissa, turvallisuuteen ja loputtomaan kasvuun tuudittautuneiden ihmisten ja heidän käsityskykynsä ulkopuolella olevan raivon välisessä kontrastissa. Kuvissa on eloisuutta, joka näkyy uhrien, terroristien, palomiesten ja yleisön olemuksessa, kun ”kerrankin tapahtuu jotain” arkipuurtamista, juorupalstaa ja pörssikurssien sykettä suurempaa. Syntyy pieniä kiiltokuvatarinoita velvollisuudentuntoisista palomiehistä. Edessämme on kokonainen herkullisten tarinoiden tippaleipä, jossa on salaliittoteorioita, uinahtaneita turvallisuusviranomaisia ja uskonsa kanssa kilvoittelevia terroristeja. Erityistä huomiota saavat kolmannessa kaapatussa lentokoneessa vastarintaan nousevat matkustajat, jotka kuolevat, mutta kuolemallaan pelasta-

vat Valkoisen talon. Taiteen halutaan paitsi koskettavan meitä, tunneskaalan koko kirjoilla, myös herättävän keskustelua ja auttavan meitä tiedostamaan. Nämä iskut tekivät sen tehokkaasti. Ehkä ne peräti lisäsivät ymmärrystä.

Terrori-iskujen tekijät eivät tarkoittaneet tekojaan media- ja performanssitaiteeksi. Terroristit eivät myöskään halunneet sanoa meille montaa asiaa, eivätkä mitään monimerkityksellistä, vaikka taiteessa juuri tämä merkitysten täyteläisyys ja moninaisuus on yleensä ihanteena. Tästä huolimatta voimme tarkastella heidän tekoaan taiteena, jo senkin vuoksi, että olemme selvästikin kokeneet heidän tekonsa kuin taiteen.

Aivan kuten taidettakin tarkastellessa, ei terrori-iskuissa ole olennaisinta – meihin eniten vaikuttavaa – se, mitkä olivat tekijöiden intentiot ja mistä fyysisistä materiaaleista – edes silloin kun nuo materiaalit ovat murhia – heidän teoksensa koostuu, vaan se, millaisia merkityksiä, kuvitelmia ja assosiaatioita heidän teoksensa tarkastelu meissä synnyttää. Olemme kyllä kiinnostuneita terroristien intentioista ja vaatimuksista, aivan kuten saatamme olla uteliaita kuulemaan taiteilijan omia käsityksiä teostensa sisällöstä. Pidätämme kuitenkin itsellämme oikeuden nähdä teoksissa aivan eri merkityksiä kuin taiteilija tarkoitti.

Taiteessa teemme eron myös teoksen ja tekotavan välille, voimme pitää yhdestä ja olla samalla hyväksymättä toista. Voimme esimerkiksi ihailla arkkitehtonisesti suurenmoista rakennusta, vaikka tiedämme, että se rakennettiin orjatyöllä ja inhottavan diktaattorin henkilökohtaiseen käyttöön.

Voin siis olla avoimen vahingoniloinen näistä iskuista, hurrata Yhdysvaltojen ja kulutuskapitalismin saamalle läimäytykselle, vaikka inhoan terroristien havittelemaa ääri-islamistista diktatuuria. Voin olla iskuista iloinen ja samanaikaisesti kuitenkin jopa hieman sääliä iskuissa kuolleita. Vahingoniloistani huolimatta on myös niin, että jos olisin tiennyt iskuista etukäteen, olisin kipittänyt kertomaan niistä poliisille.

Minun ei siis tarvitse hyväksyä teoksen tekotapaa eikä kannattaa tekijän tavoitteita, mutta voin silti pitää teosta hyvänä ja sen synnyttämiä mielteitä kiinnostavina. Ja vielä: jos teos ahdistaisi minua, jos en olisikaan iskuista iloinen, voisin silti pitää teosta hyvänä, sen pakottavaa vaatimusta ajatella arvojani uudelleen tervetulleena, sen aiheuttamia pohdintoja kitkerinä nielä mutta loppujen lopuksi terveellisinä. Hyvän taideteoksen ei tarvitse olla kiva, eikä sillä välttämättä tarvitse olla moraalista viestiä, johon yhtyisin.

VIIHDE VASTAAN TAIDE – (POLIITTISEN) KOKEMUKSEN LEVIKKI JA VOIMAKKUUS

Mitä viihde on? Viihde on hauskanpitoa, työn ja ponnistelun vastapaino. Se lohduttaa, antaa hetken lepoa ja unohdusta. Viihde on suloinen itsepetos, jonka sallimme itsellemme, sillä tiedämme sen fantasiaksi ja väliaikaiseksi.

Viihteen vastakohta on kriittinen taide. Kriittinen taide ei tarjoa unohdusta vaan vaatii muistamaan, pakottaa kohtaamaan hankalimmatkin kysymykset heti ja kokonaisvaltaisesti. Se on itsepetoksen, toiveajattelun, imartelun ja ajattelemattomuuden vastakohta. Se on loppumatonta epäilyä, totuushakuista – totuuksien suhteellisuudesta huolimatta. Tämä ei suinkaan tarkoita, että unelmointi kuuluisi viihteeseen ja kriittinen taide pitäytyisi kylmissä faktoissa. Vaikka kriittisen taiteen pyrkimys on päinvastainen kuin eskapismin, voi kriittinen taide silti käsitellä ja sisältää myös unelmia, utopioita ja ajatusleikkejä. Taide ja viihde kuitenkin käyttävät unelmointia vastakkaisilla tavoilla. Viihde pyrkii eskapistisilla fantasioilla *peittämään* todellisuutta, mutta pystyy siihenkin vain väliaikaisesti, siksi se jää sijaistoiminnaksi. Taide pyrkii unelmillaan haastamaan olemassaolevat ajattelu- ja elämäntavat ja siten *muuttamaan* todellisuutta. Kriittisestä taiteesta ja sen suhteesta unelmiin olen kirjoittanut enemmän esseessä *Kritiikki, yleisö ja kriittinen taide* (2005).

Viihteen ja taiteen funktiot ovat siis erilaiset. Niin myös niiden käytännöt. Sanotaan, että viihdettä, toisin sanoen kaupallista taidetta, tehdään yleisön ehdoilla, yleisöllä jo olevia haluja ja mieltymyksiä nuoleskellen. Onko todella näin? Miksei muka viihdettä voi tehdä laskelmoimattakin huvikseen ja huvittaakseen, unohtaakseen työn ja arjen tosiasiat? Kyllä voi, on paljon ihmisiä, jotka kirjoittavat, maalaavat, musisoivat juuri unohtaakseen. Kuitenkin käytännössä viihde harrastuksena on eri asia kuin viihde ammattina. Ammatillisessa muodossaan se on kannattava suurteollinen toimiala, koska hetken unohdusta ja hupia tarjoaville hyödykkeille on suuret ja ehtymättömät markkinat.

Taiteen ja viihteen ero on siis periaatteessa selvä, mutta käytännössä ero syntyy näkökulmasta ja käyttötavasta. Kun lajittelemme teoksia viihteen ja taiteen kategorioihin, on muistettava kaksi lajittelun ehdottomuutta lieventävää asiaa.

Ensinnäkin, kyseessä ei ole genre-ero. Vaikka teos on suosittu lännenelokuva, se saattaa silti olla vielä enemmän taidetta kuin viihdettä. Vaikka teos on abstrakti öljyvärimaalaus, saattaa se silti olla pelkkää ajanvietettä ja viihdyttävää koristelua. Popmusiikki on suositumpaa kuin klassinen musiikki, mutta imago- ja genre-eroista huolimatta tämä ei suinkaan todista edellistä eskapismiksi ja jälkimmäistä todelliseksi pohdiskeluksi – klassista musiikkia kulutetaan yleensä aivan yhtä viihteellisistä syistä kuin popmusiikkia. Suurin osa oopperataiteesta ei ole saippuaoopperaa tai kaupallista rap-musiikkia syvällisempää, monitulkintaisempaa tai muodoltaankaan hienosyisempää.

Toiseksi, taidekokemuksen laatu riippuu lähes yhtä paljon kokijasta kuin teoksesta. "Film noir" -elokuvia voi joku katsoa dekkariviihteenä, toinen eksistentialismina. **Shakespearen** (1564–1616) näytelmiä moni katsoo verisenä suurten tunteiden viihteenä, joku ihmismielen ja -käytöksen mekaniikkaa sekä elämän tarkoitusta tutkivana filosofointina. Katsoja saattaa löytää

syvällisestäkin teoksesta vain halvan vitsin ja kepeäksi ajanvietteeksi tarkoitetusta teoksesta voi tarkka lukija löytää henkeäsalpaavia syvällisyyksiä. Kokemistapojen merkitystä ei pidä kuitenkaan liioitella. Teos ei muutu toiseksi *vain* kokemistapaa vaihtamalla. Kokemistavasta riippuu, mitkä teoksen potentiaaleista kulloinkin aktivoituvat, mutta näiden potentiaalien laatua ja intensiteettiä kokemistapa ei muuta. Heavy-rock ei muutu ihmiskäsitykseltään ja maailmankatsomukseltaan aikuiseksi, vaikka kuinka säätäisimme kuuntelutapaamme. Ja vaikka murrosikäinen saattoi nuoruudessani lukea **James Joycen** (1882–1941) proosaa vain sen sisältämien, uskallettuina pidettyjen seksikuvausten vuoksi, ei tämä tietenkään poista hänen teostensa syvällisempää potentiaalia. Kokemistavoilla on eroja, mutta ratkaisevimmat ja pysyvimmät erot ovat kuitenkin itse teoksissa. Siksi on edelleen mielekästä puhua taiteesta ja viihteestä myös teosten ominaisuuksina, ei vain vaihtoehtoisina käyttötarkoituksina.

Viihde on suositumpaa kuin taide, sillä halu hetken helpotukseen ja ajantappoon on ihmisissä tavallisempi kuin halu kuolemanvakavaan pohdiskeluun. Siksi viihdyttäviksi tarkoitettuja teoksia nautitaan enemmän kuin haastavia teoksia – ja viihdettä teoksista lypsävät katsomistavat ovat paljon tavallisempia kuin tosissaan elämänviisautta etsivät.

Jos ajattelemme politiikkaa ensisijaisesti mielipiteenmuokkauksena, valmiin aatteen tuputtamisena muille, viihde on poliittisesti hyödyllisempää kuin taide. Taide voi kyllä vaikuttaa ihmisten mielipiteisiin voimakkaasti – sehän operoi kokonaisvaltaisesti, pelkät älyn vastalauseet eivät siihen tehoa – mutta sen yleisö on pieni massaviihteen yleisöön verrattuna. On helppo löytää myös sellaisia lapsellisen yksinkertaisia taideteoksia – esimerkiksi Dickensin, Madonnan, Repinin, Kollwitzin, Hugon ja Spike Leen tekemiä – joita on pidetty suuresta suosiostaan ja helppotajuisuudestaan huolimatta taiteena ja jotka ovat olleet tehokkaita käännytystyössään. Eikö hyvän poliittisen taiteen yhdeksi ideaaliksi siis olisikin syytä nostaa sellainen taide, jolla on yksinkertainen viesti ja toimivat keinot syöttää tuo viesti suurelle yleisölle? Tämä ei suinkaan tarkoita, että joutuisimme jälleen hylkäämään syvällisiä pohtivan ja pieneltä yleisöltään suurta perehtymistä vaativan taiteen yhteiskunnallisesti tehottomana ja merkityksettömänä. Kysymys kuuluu: Pitäisikö viihteelliselle kansanvalistuspropagandalle antaa yhtä suuri arvo kuin pohtivalle ja kriittiselle taiteelle? Eikö silloin voisi unohtaa, että tuo taide saattaa olla asiantuntijoille tylsää ja että sen käyttämä käännytystaktiikka voi olla epä-älyllisyydessään epäilyttävä, jopa vaarallinen? Eikö silloin voisi pitää joskus järkevänä taiteellisesta elitismistä, vaikeatajuisuudesta ja haasteellisuudesta luopumista?

Onnistuneiden taiteellisten kansanvalistajien ja propagandistien merkitystä ei voi kiistää, mutta heidän poliittiset viestinsä ja suuri suosionsa eivät todista, että he olisivat taiteilijoista ne, joilla on suurinta poliittista merkitystä, sillä:

1. Kansanvalistus on vasta toinen taiteen poliittisista tehtävistä. Ensimmäinen on taiteen pyrkimys kohti kokonaisvaltaista poliittista pohdiskelua. Se on edellistä tärkeämpi, sillä kansanvalistusta voi tehdä monin eri keinoin yhtä hyvin, mutta laaja-alaisimpaan poliittiseen pohdiskeluun pystyy parhaiten juuri taide.

2. On yhä uudestaan muistutettava, että poliittisuus on yhtä lailla yksilön kokemusta kuin yhteisön toimintaa. Yksityisen olemassaolonkokemuksen muutos on yhtä todellinen poliittinen muutos kuin muutos valtion ulkopolitiikassa.

3. Taideteoksen saavuttama suuri yleisömäärä ei vielä kerro mitään varmaa sen yksilökohtaisen vaikutuksen intensiteetistä. Jos suuren yleisön teos vaikuttaa saavuttamiinsa yksilöihin vain kevyesti, ei se ole merkittävämpi kuin sellainen pienen yleisön teos, joka vaikuttaa saavuttamiinsa yksilöihin syvästi.

Näistä teeseistä kahta ensimmäistä olen jo käsitellyt, nyt yritän perustella kolmatta. Olen edellä jo aiemmin ohimennen väittänyt, että hyvin laajalevikkisen taiteen yksilökohtainen vaikutus on lähes vääjäämättä pieni. Onko näin?

Taideteokselle tai viihdetuotokselle antautuminen, siihen syventyminen, on tilastollinen poikkeus. Katsojaluvut, lehtien levikkinumerot ja äänilevyjen myyntiluvut eivät kerro mitään katsomisen ja kuuntelemisen intensiteetistä. Normaalitilanne on, että ihmiset selaavat lehtiä, pitävät radiota ja televisiota päällä, altistuvat mainoksille medioissa ja kaupunkikuvassa, lukevat ajanvietteeksi hieman kirjaa iltaisin ennen nukahtamista ja käyvät ehkä viikonloppuiltapäivänä kävelylenkillä, johon kuuluu myös nopea pujahdus taidegalleriaan.

Tämä on meille kaikille tuttua, taiteen ja viihteen läsnäolo sinänsä on viihdyttävää. Se vaikuttaa meihin jonkin verran, mutta vaimeasti. Tähän tarkoitukseen valikoituu tietenkin taide, joka sopii taustalle, joka ei häiritse meitä, eikä esitä meille vaatimuksia. Teoksiin syventyminen on eri asia, poikkeus, joka vaikuttaa meihin syvästi.

Taideteosten välillä on valtavia eroja siinä, kuinka suureen osaan yleisöstään ne tekevät suuren vaikutuksen. On paljon taidetta ja viihdettä, jolla on suuri menekki, mutta jota kukaan ei ylistä elämänsä käännekohdaksi. Koska sekä taiteen että viihteen tavallisin käyttötarkoitus on viihteellinen, teoksen suuri menekki jo sinänsä kertoo, että teos *todennäköisesti* on laimeaa lajia, sitä joka sopii parhaiten ajantappoon. Vastaavasti on myös taidetta, jota kukaan ei käytä ajanvietteenä, hissimusiikkina tai tapettina. Se on taidetta, joka on niin häiritsevää, haastavaa, että sille on joko antauduttava kokonaan – jolloin se vaikuttaa syvästi, aiheuttaa kriisin – tai pysyttävä siitä kaukana.

Toisaalta teoksen pieni menekki ei vielä tietenkään sinänsä takaa tai tee edes todennäköiseksi sitä, että teos olisi syvästi vaikuttava. Teoshan saattaa olla yksinkertaisesti kaikilla tavoilla vähäpätöinen ja kiinnostaa vain harvoja ja heitäkin laimeasti.

Viihteen ja yksioikoisen taiteen yksilökohtainen vaikutus voi olla pieni myös yksinkertaisesti sen vuoksi, että teoksen on vaikea tehdä yleisöönsä suurta vaikutusta, jos se ei ole vaatinut yleisöltään mitään. Viihteen täytyy olla myötäsukaista ollakseen suosittua. Jos teos ei ole haastanut yleisöään ajattelemaan arvojaan uudelleen, jos teos ei ole vaatinut yleisöltä suuria henkisiä uhrauksia, miten sillä voisi olla radikaalia henkistä vaikutusta yleisöön? Jos halutaan tehdä yksinkertaisella tavalla kansaa valistava teos, ehkä sen on saavutettava aivan valtava yleisöpeitto, jotta sen yhteenlaskettu vaikutus olisi yhtä suuri kuin pieneen yleisöön suuren vaikutuksen tehneen haastavan teoksen.

Jos TV-sarjalla on viikoittain satojatuhansia katsojia, se ei välttämättä silti ole yhteiskunnallisesti merkittävämpi tai yleisölleen tärkeämpi kuin sellainen taidenäyttely, jossa käy tuhat ihmistä tai CD-levy, jota myydään 500 kappaletta.

Vaikutuksen mittaaminen on vaikeaa. Näistä numeroista emme sitä näe, näemme vain menekin, emmekä oikeastaan sitäkään, sillä emme näiden numeroiden perusteella tiedä vielä mitään TV-sarjan, näyttelyssä olleiden maalausten tai CD-levyn tulevaisuudesta. Ehkä TV-sarjaa ei esitetä tämän esityskauden jälkeen koskaan. Ehkä taulut sen sijaan jatkavat yleisönsä keräämistä ja siihen vaikuttamista vielä tuhannen vuoden päästä. Ehkä monet CD-levyn ostaneet kuuntelevat äänitettä keskittyneesti sata kertaa loppuelämänsä aikana, minkä jälkeen se päätyy kiertoon jollekin toiselle. Monet taiteilijat ajattelevat toiveikkaasti juuri näin miettiessään taulun ja TV-sarjan sekä yleisön keskinäisiä suhteita. Tämä toiveikkuus on järjellistä, sillä edellä mainitut ovat realistisia mahdollisuuksia. TV-sarjan katsojaluvut kertovat vain, kuinka monta kertaa ohjelman aikana joku on kanavalla piipahtanut, ei sitä kuinka moni on katsomalla katsonut ja millä intensiteetillä.

Jotta poliittinen taide ei surkastuisi tarkoittamaan mahdollisimman suurten yleisöjen tavoittelua mahdollisimman yksinkertaisella sanomalla mahdollisimman monia viehättävässä paketissa, nämä suuret erot taideteosten kyvyissä aiheuttaa syviä yksilökohtaisia vaikutuksia on otettava vakavasti.

Taideteos voi olla poliittisesti tärkeä sekä henkilökohtaisella että yhteiskunnallisella tasolla, jos se järkyttää riittävän syvästi sitä vähemmistöä, jonka se tavoittaa. Silloin se saattaa vaikuttaa yhteiskuntaan välittömästikin, muuttamalla niin voimakkaasti pientä joukkoa ihmisiä, että heidän kauttansa kumuloituva yhteisvaikutus on suurempi kuin suurta joukkoa kevyesti koskettava yhteisvaikutus. Siksi ei ole haihattelua toivoa, että **Samuel Beckettillä** (1906–1989) on enemmän, ei pelkästään henkilökohtaista vaan myös yleistä, poliittista vaikutusta kuin **Harold Robbinssilla** (1916–1997), **Eeva-Liisa**

Mannerilla (1921–1995) enemmän vaikutusta kuin **Tommy Taberman**nilla (1947–) ja minulla enemmän vaikutusta kuin **Kaj Stenvall**illa (1951–).

Edeltävää on vaikea todistaa. Ehkä sain kuitenkin hahmotetuksi sen, mikä pitäisi todistaa. Tai ehkä riittää, että tiedämme pienen yleisön taiteella *mahdollisesti* olevan yhtä suurta tai suurempaa poliittista vaikutusta kuin massaviihteellä.

On kyse eräänlaisesta länsimaisen taideindividualismin omasta etujoukkoteoriasta. Tätä elitististä taidekäsitystä voi syyttää neromyyttiä tekohengittäväksi, taiteilijan hybristä ruokkivaksi tai jopa silkaksi toiveajatteluksi, mutta entä sitten? Suurta henkilökohtaista tai varsinkaan yhteiskunnallista haittaa ei koidu siitä, että taiteilijoilla on suuret luulot omasta merkityksestään historian purren ruorimiehenä tai kansanjoukkojen omatuntona. Taiteilija ehkä tekee itsensä naurettavaksi romanttista egoaan paisutellessaan, mutta tämän ainoa haittavaikutus on se, että taiteilija itse saattaa turhautua, kun ympäristö ei tunnu antavan hänen työlleen sitä muutosvoiman arvoa ja vastakaikua, jonka taiteilija kuvittelee itselleen kuuluvan. Sen sijaan yhteisön kannalta taiteilijan suureelliset kuvitelmat ovat pelkästään hyödylliset. Osittain juuri suurten kuvitelmiensa vuoksi taiteilijalla on intoa työskennellä ehkä huonosti palkattuna ja syrjäytyneenä ja laittaa sitten teoksensa jakoon jopa ilman korvausta. Oikeastihan taiteilija ei vaadi, ei ainakaan pitäisi vaatia, että hänen työlleen kumarretaan – riittää, että hän itse ja ehkä myös ympäristö uskovat siihen *mahdollisuuteen*, että juuri tämän taiteilijan juuri tämä teos saattaa vielä jonain päivänä osoittautua korvaamattoman tärkeäksi oivallusten, nautinnon tai merkitysten lähteeksi.

MARKKINOIDEN TUOLLA PUOLEN: TAIDE ON OMAN TEKEMISENSÄ PALKKIO

Art is not a luxury, but a vital necessity.

Robert Bresson

Huippu-urheilu on kulttuuria siinä kuin
muukin viihde, se tuottaa ihmisille mielihyvää,
siksi sitä pitää tukeakin yhtä tarmokkaasti.

Kansanedustaja **Tuija Brax** (1965–),
Vihreä puolue, Helsingin Sanomat
maaliskuussa 2004

...riitaa siis on.

Kapitalismissa ajatellaan kaiken tuotannon päämotiivin olevan tuottajan halu elättää itsensä ja vaurastua. Tässä mielessä kaikki tuotanto on samanlaista ja kaikki tuotteet myös. Kapitalismin mukaan vapailla markkinoilla kaikille tuotteille tulee oikea hinta, joka koostuu tuotantokuluista ja tekijän riittäväksi katsomasta palkkiosta. Näin hinnoitellulla tuotteella on myös menekkiä, jos kuluttaja haluaa tuotteen ja pitää hintaa kohtuullisena. Mitä kiihkeämmin kuluttaja haluaa tuotteen, sitä suuremmalla voitolla tuottaja pystyy sen myymään.

Markkinatalouden lähtökohtaoletus on, että kuluttaja ja tuottaja ovat eri henkilö: tuottaja tekee työnsä vastahakoisesti, eli rahasta. Oletuksen mukaan työntekijä ei tee työtään lainkaan, ellei joku maksa hänelle siitä riittävää korvausta.

On tietenkin suuria eroja siinä, minkä työntekijä kokee riittäväksi korvaukseksi. Raskaasta tai vaarallisesta työstä maksetaan joskus paremmin kuin helposta. Näin on kuitenkin vain sellaisilla työmarkkinoilla, joissa työntekijällä on mahdollisuus valita. Ellei valinnanmahdollisuutta ole, vaarallinen ja kuluttava työ on huonoiten palkattua. Nämä ovat töitä, jotka eivät vaadi erityistä taitoa vaan pelkkää vastenmieliselle tehtävälle, olosuhteille ja työehdoille alistumista. Eräitä poikkeuksellisia taitoja vaativat työt ovat markkinataloudessa parhaiten palkattuja. Niissä työntekijän poikkeuksellinen kyky on kykyä tuottaa poikkeuksellisen hyvää taloudellista tulosta. Siksi ne ovat myös töitä, joiden tekijöistä pääoma peräti kilpailee. Työn hinta riippuu hieman työn vastenmielisyydestä ja paljon työn taloudellisesta tuottavuudesta.

Nämä ovat kuitenkin vain aste-eroja: ehdoton lähtökohtaoletus markkinataloudessa on, että tuotantoa jatketaan vain, jos se kattaa kulunsa ja työtä taas tehdään vain jos sillä elää – toisin sanoen, jos tuotanto on taloudellisesti mielekästä.

Olettakaamme, että taideteokset todella ovat – kuten aiemmin esitin – potentiaalisesti paljon syvemmin vaikuttavia, koskettavampia kuin viihdehyödykkeet. Entä ylläkuvatussa markkinataloudessa vallitseva kysynnän ja tarjonnan laki, eikös sen pitäisi tehokkaasti tuoda esiin nämä hyödykkeiden väliset mielihyväpotentiaalierot? Jos vaikea musiikki muka on yleisölleen sata kertaa antoisampaa kuin hömppämusiikki omalle yleisölleen, kai vaikean musiikin ystävät sitten ovat valmiita maksamaan musiikistaan satakertaisen hinnan?

Ehkä vaikean musiikin ystävät olisivat valmiita maksamaan musiikista satakertaisen hinnan, mutta heidän ei tarvitse. Heidän halajamansa musiikki on aina saatavilla hinnalla, joka ei ole määräytynyt yllämainitulla logiikalla.

Kapitalistinen markkinamekanismi ei toimi taiteessa. Vapaan hinnanmuodostuksen periaate ei tuota taideteokselle mitään ”oikeaa hintaa”. Tämä on harvinainen poikkeus, niin harvinainen, että oikeistolaisimmat taloustieteilijät pitävät sitä oikeastaan mahdottomana.

Taideteoksen arvo ei näy sen hintalapussa, koska taiteellisen tuotannon

motiivi on poikkeuksellinen. Taide on ensisijaisesti oman tekemisensä palkkio, ei väline rahan tai muiden palkkioiden hankkimiseen.

Taide on halua ajatella taideteosten muodossa – ja halua ajatella ääneen, halua jakaa ajatuksensa muille sekä altistua samalla muiden ajatuksille. Taiteessa taloudellista kannattavuutta tärkeämpää on teoksen tekeminen sinänsä ja sen jakaminen niille, joita se kiinnostaa. Mitä vakavammin ja pyyteettömämmin taideteos tehdään, sitä todennäköisempää on, että tekijä antaa sen jakoon ilmaiseksi tai polkuhinnalla.

Taide on siis kutsumusammatti. Koska taiteilijalle teokset ovat niiden tekemisen ensisijainen palkkio, tuottajan ja kuluttajan roolit menevät taiteilijan roolissa kohtalokkaasti sekaisin ja kysynnän ja tarjonnan laki raukeaa.

Usein taiteilijan työtulo ei kata materiaali- ja elinkustannuksia. Hän sekä tekee työnsä huvikseen että haluaa jakaa työnsä tulokset vaikka ilmaiseksi, altistaa muut ihmiset taiteelleen, aivan kuten hän itse on altistunut jonkun toisen taideteoksille, jotka ovat tehneet hänen elämästään elämisen väärttiä. Raha ei ole päämäärä eikä fataali este.

Jos taiteilijat joka tapauksessa runoilevat, maalaavat, näyttelevät, musisoivat, vaikka itse taiteensa tekemisen ja levittämisen kustantaen, siis tappiolla, ei ympäröivälle yhteiskunnalle jää mitään *pakottavaa* syytä maksaa taiteesta sen kummemmin – sehän rehottaa ilmankin. Tämä on markkinataloudellisesti irrationaalista ja tuhoaa taiteen markkinat peruuttamattomasti.

Monia muitakin ammatteja sanotaan kutsumusammateiksi. Pappien ja lääkärien sanotaan usein tekevän työtään kutsumuksesta. Myös hoivatyötä tekevien selitetään kutsumuksen vuoksi tyytyvän palkkatasoon, joka työn raskauteen, vastuullisuuteen ja sen vaatimaan koulutustasoon nähden on häpeällisen pieni. Käytännössä kuitenkin taiteilijat ovat ainoa ammattikunta, joka tekee työtään *pääasiassa* kutsumuksesta. Kuinka moni lääkäri, pappi, sairaan- tai kirjastonhoitaja menisi töihin, jos siitä ei maksettaisi hänelle *lainkaan* palkkaa? Suuri osa taiteilijoista tekee juuri niin, maksaa taiteentekemisensä muilla tuloilla tai elää siipan siivellä ja julkistaa sitten työnsä tulokset kenen tahansa nautittavaksi.

Taiteen tekeminen on tuotantoa ja taideteos on epäilemättä tuote, mutta koska tekijä ei tee ja saata yleisön nautittavaksi tuotettaan taloudellisen voiton vuoksi, on epäselvää, onko taideteos *työn* tulos. Työn tunnusmerkki on paitsi sen tuloksena syntynyt tuote, niin myös tuotteesta ja työstä maksettava korvaus. Hyödykemarkkinoilla tuote, joka ei ole syntynyt työn tuloksena, on kummajainen. Kapitalismin tendenssi on saattaa kaikki tuotanto markkinalogiikan piiriin. Ulkopuolelle, kapitalismin tunnustamiksi ei-kapitalistisen tuotannon muodoiksi, ovat jääneet vain kotityö, harrastustoiminta, hyväntekeväisyys ja osittain taide. Taide muistuttaa kolmea ensin mainittua, mutta eroaa kuitenkin niistä kaikista ratkaisevalla tavalla.

Taiteilijalle taide ei ole harrastus. Ensinnäkin, taide on tekijänsä pääasiallinen intohimo, vaikka pääasiallinen tulonlähde olisikin jokin muu. Toiseksi,

taide on tuotannonala, jonka tuotteilla on paljon menekkiä. Harrastustoiminnan tulokset sen sijaan kiinnostavat lähinnä tekijää itseään, tuotteiden kuluttajakuntana on tekijä itse ja hänen ystävä- tai perhepiirinsä. Taideteokset sen sijaan voivat olla valtion taidemuseossa kunniapaikalla, ne voivat voittaa kirjallisuuspalkintoja, niitä ehkä lainataan ahkerasti kirjastoista ja esitetään televisiossa yhä uudelleen – ja kuitenkin niiden tekijä usein saa varsinaisen elantonsa toisaalta. Taloudellisesti kannattavaa taiteesta on vain pieni osa. Toisin sanoen, suurin osa yleisön kuluttamasta taiteesta ei ole taloudellisesti kannattavaa. Olisi kuitenkin typerää väittää, että silloin kun taiteellinen tuotanto on taloudellisesti tappiollista, se on turhaa. Taiteilija ei loppujen lopuksi ole yrittäjä eikä palkkatyöläinen, vaan lähde, joka pulppuaa, heitettiin sinne lantteja tai ei.

Kun ihmiset kotonaan kasvattavat ja hoitavat lapsiaan sekä esimerkiksi siivoavat, on sekin tuotantoa, jopa työksi nimitettyä, mutta siitä ei makseta palkkaa. Kaikista tuotannon lajeista taidetuotanto muistuttaa ehkä eniten juuri tätä hinnoittelematonta ja bruttokansantuotteessa näkymätöntä kotityötä.

Taidetyö muistuttaa kotityötä, koska kummassakaan työn motiivi ei ole raha. Siksi yhteiskunnalla ei ole pakottavaa tarvetta maksaa erityisemmin kummastakaan. Lapsilisin ja tulonsiirroin voidaan helpottaa ja suosia kotityötä, mutta ei ole vaaraa, että ihmiset liian pienten verohelpotusten vuoksi menisivät lakkoon ja jättäisivät kersansa heitteille. Kotityö eroaa kuitenkin taidetyöstä siten, että kotityön tekijä itse – tai muu kotiväki – on hänen työnsä tulosten ainoa kuluttaja. Yhteiskunta katsoo kyllä hyvällä kotityötä, varsinkin lasten kasvatusta, koska pitkällä aikavälillä myös yhteiskunta nauttii hyvin tehdyn kotityön tuloksista. Pitkän tähtäimen hyötyyn perustuu myös yhteiskunnan tuki taiteelle, sillä sen ajatellaan lisäävän kansakunnan *henkistä* hyvinvointia ja pääomaa.

Hyväntekeväisyydestä taide eroaa edellisiä selvemmin, sillä taide ei ole epäitsekkyyden tai edes teeskennellyn epäitsekkyyden muoto. Taiteilija ei koe muille antamansa olevan itseltään pois, eikä tee teoksia ensisijaisesti yleisöään vaan itseään varten.

Taiteellisen tuotannon epäkaupallinen motiivi ei ole ainoa syy, jonka vuoksi taideteoksen todellinen arvo ei näy sen hintalapussa. Toinen syy on se, että taideteosten hinnoittelu on kulttuurissamme lähtökohtaisesti demokraattista. Olemme rakentaneet yhteiskunnan, jossa taide on kaikkien ulottuvilla, varallisuudesta riippumatta. Taidekulttuuri on kansalaisen perusoikeus. Öljyvärimaalaukset voivat olla kalliita ja eturivin paikat oopperatalossa myös, mutta nämä ovat epäolennaisia poikkeuksia. Kirjat, maalaukset, musiikki, elokuvat ynnä muut ovat pääasiassa kaiken kansan ulottuvilla ilmaiseksi tai pilkkahinnalla museoissa, gallerioissa, kirjastoissa, levykaupoissa, radiossa, televisiossa ja internetissä.

Taiteen demokraattinen tai suorastaan sosialistinen saavutettavuus on

hyvä asia, mutta kirjastokorvaukset, radiosoittokorvaukset, näyttelykorvaukset ja taideteosten myyntihinnat eivät ole asettuneet taiteilijoiden kannalta taloudellisesti järkevälle tasolle. Taide leviää laajalle, mutta polkuhinnalla ja se on taiteilijoiden oma vika tai ansio – syynähän on taiteilijoiden intohimo tehdä ja levittää teoksia toiminnan taloudellisesta kannattavuudesta piittaamatta.

Kolmas syy, jonka vuoksi taideteoksen todellinen arvo ei näy sen hintalapussa on, että taide on pääasiassa henkistä toimintaa: sen materiaalikulut voidaan kutistaa mitättömiksi ilman että sisältö ja anti kutistuisi samaan tahtiin. Toisin kuin muilla tuotannonaloilla, taiteessa on mahdollista jatkaa taloudellisesti tappiollista tuotantoa missä tahansa olosuhteissa. Kuvataiteilija voi tyytyä paperiin ja lyijykynään, kirjailija myös, näyttelemiseen ja tanssimiseen tarvitsee vain vartalonsa ja musiikin tekemiseen rämpyttimen, torven tai äänijänteet.

Taideteosten poikkeuksellista antoisuutta ei ole helppoa todistaa, jos kerran kapitalistisen logiikan tärkein arvontodistamismenetelmä, markkinamekanismi, ei tuo sitä liikevaihtona ja "luonnollisesti" määräytyvinä hintoina näkyviin. Vaikeaa on myös mitata, miten paljon viihdekokemusta syvempiä ja tärkeämpiä taidekokemukset ovat. Helpompaa on nähdä, millä ehdoilla taiteilijat suostuvat työskentelemään ja kuinka paljon liikevaihtona kokonaan tai osittain näkymätöntä menekkiä heidän tuotoksillaan on.

Suomessa kuvataiteilijat ovat kaikista ammattikunnista köyhin. He tienaavat vähemmän kuin laitossiivoojat ja kioskimyyjät – vaikka kaikkein vaikeinta on päästä opiskelemaan juuri taideyliopistoihin.

Toisin kuin kaupallisessa toiminnassa, taiteessa liikevaihto ja yleisönsuosio ovat toisistaan riippumattomat suureet. Taiteella on paljon "kuluttajia", yleisöä. Taidetta sekä tehdään että nautitaan paljon. Tätä on usein vaikea havaita, sillä taide erottuu heikosti liikevaihdon ja bruttokansantuotteen tutkakuvassa, koska taidetta tehdään ja myydään usein halvalla, jopa tappiolla – tai luovutetaan kuluttajille ilmaiseksi. Tämä on hyvä asia, vaikka sen ikävä sivuseuraamus onkin taiteilijoiden taloudellinen kurjuus. Tämä on todellista kustannustehokkuutta, jollaiseen kaupallinen tuotanto ei yllä edes käyttämällä lapsityövoimaa ja kiristämällä työläisiä.

Taide tekee tekijästään usein aineellisesti köyhän, mutta voi silti henkisesti rikastuttaa sekä häntä että yhteiskuntaa. Tämän mittaamiseen ja todentamiseen on vain käytettävä muita kuin taloudellisia instrumentteja. Taiteellinen tuotanto on taloustieteellinen paradoksi: poikkeuksellisen tehokasta tuotantoa, joka on tekijälleen usein taloudellisesti järjetöntä, mutta yhteiskunnalle antoisaa. Taiteen poliittisimpia puolia onkin taiteilijoiden köyhyys – se on tahaton vasemmistolainen kannanotto.

Taide on poliittisesti radikaalia jo tuotannonalana sinänsä. Se on tuotantoa, joka tapahtuu pääasiassa markkinoiden ja liikevaihdon tuolla puolen. Tämä on tärkeä huomio paitsi taiteen itsensä niin myös yhteiskunnan kan-

nalta: taide voi olla poliittisesti rohkaiseva esimerkki. Jos taide on tuotannonala, jossa markkinamekanismi ja vapaa hinnanmuodostus eivät johda parhaaseen tuotantotehoon ja parhaisiin tuotteisiin, se tuskin on ainoa tällä tavoin poikkeava ala. Taide todistaa, että olennainen voi olla myös talouskasvun tuolla puolen.

TAITEELLINEN VAI KAPITALISTINEN ITSEKKYYS?

Talous ja politiikka kuuluvat yhteen. Talous tapahtuu aina joissakin poliittisissa olosuhteissa, ja vastaavasti politiikka on yritystä ohjailla taloutta ja kanavoida sen tuottamaa lisäarvoa. Sekä talous että politiikka ovat myös sosiaalisen vuorovaikutuksen muotoja. Ne ovat vuorovaikutuksen muotoja, joissa muut ihmiset ovat korostetusti välineitä, taloudessa aina, politiikassa usein.

Taloudessa pyritään liikevoittoon ja vaikka sitä ei tehtäisi tieten tahtoen toisten kustannuksella, toisten tappioksi, on toisten rooli siinä joka tapauksessa "asiakkaan", eli maksajan rooli – rahaa saa vain muilta ihmisiltä. Taloudessa ja siinä politiikassa, joka on surkastunut pelkäksi henkilökohtaisen aineellisen edun tavoitteluksi, onnistuminen on aina voittajan onnistumista. Hän saa muut taipumaan haluamaansa suuntaan, hänen saamansa hyvä on muilta peräisin. Se on valloitettua pääomaa, voitolla myytyjä tai ostettuja tavaroita, palveluita, oikeuksia ja voittajalle edullisiksi muuttuneita mielipiteitä. Taloudessa ja ahneuden politiikassa oivallus tuottaa mielihyvää kunnolla vasta kun se on saatu myytyä kuluttajille ja äänestäjille, pantu laajassa mitassa täytäntöön.

Taiteilija ja filosofi sen sijaan saavat itse täyden ilon tekemästään oivalluksesta ja luomastaan visiosta. He voivat heti nauttia työnsä tuloksen itse, järkyttävänä kokemuksena ja siedettävänä maailmassaolemisen asentona. He voivat täysipainoisesti nauttia työnsä tuloksista, vaikka se ei muille kelpaisikaan – ja jos kelpaa, se on jaettavissa ilman että se vähenee.

Kapitalismin perususkomus on, että yksilölle on hyvä antaa mahdollisimman vapaat kädet tavoitella omaa etuaan taloudessa. Kun meitä yllytetään oman edun tavoitteluun, syntyy paljon uusia keksintöjä, talouden toimeliaisuutta ja työn tuottavuus nousee korkeaksi. Itsekkyyden sivutuotteena syntyy siis yhteishyvää.

Länsimaisen taiteen yksi eetos on pitkään ollut hieman samankaltainen kuin kapitalismin. Monet uskovat, kuten minä, että kun taiteilija ei lainkaan kuuntele yleisön toiveita vaan valitsee juuri ne aiheet ja käsittelytavat, jotka hänelle itselleen tuntuvat ravitsevilta, voi syntyä parasta taidetta, sillä silloin taiteilija on parhaiten motivoitu. Pyrkiessään itsekkäästi lääkitsemään taiteellaan kipeimpiä tarpeitaan hän työskentelee ahkerimmin, antautuvimmin, ilman teeskentelyä ja laskelmointia. Yleisön palvelusta vapauduttuaan taiteilija on parhaimmillaan, koska hän työskentelee sekä tekijän että teok-

sesta nauttivan yleisön ominaisuudessa. Yhteishyväksi tämä koituu, jos luotamme siihen, että ihmisissä on riittävästi samaa, että teos joka täyttää taiteilijan itsensä elämänhalulla, usein täyttää sillä monen muunkin ihmisen mielen.

Mitä eroa sitten on kapitalistisen itsekkyyden ylistyksellä ja taiteen itsekkyyden ylistyksellä? Ero on se, että kapitalismissa työn tulokset tuottavat tekijälleen hedelmää *välillisesti*, rahan kautta, mutta taiteessa itse teos on tekijänsä ensisijainen palkkio.

Kapitalisti yrittää keksiä jotain, jonka saisi tuputettua muille. Näin saamallaan liikevoitolla hän ostaa oman tyydytyksensä. Tuputtamastaan hyödykkeestä kapitalistin ei itse tarvitse pitää, sillä hänen ei tarvitse olla sen kuluttaja. Silti kapitalisti haluaa ajatella hyödykkeen menekkiä *todisteena* hyödykkeen yhteishyvällisyydestä, jos vain "tuotantoketju on eettisesti pitävä". Kapitalismi usuttaa meitä keksimään toinen toisillemme tarpeita, joita voimme sitten olla tyydyttävinämme. Taiteilijan pyrkimys sen sijaan on maalata taulu, joka saisi hänet itsensä itkemään liikutuksesta. Jos hän onnistuu, liikuttaa taulu usein muitakin.

Taiteellisen tuotannon päämäärä on hyvä tuote. Kapitalistisen tuotannon päämäärä on myyvä tuote. Siksi kapitalistisessa tuotannossa suuri – usein suurin osa – tuotantoponnisteluista on yritystä manipuloida kuluttaja haluamaan tuotetta. Tätä voi näkökulmasta riippuen pitää joko vain harmittomana mielikuvien luomisena, brändäämisenä, tai sitten kulutuskapitalismiin rakentuneena huijauksen periaatteena.

Kapitalismi on vaativinaan, että tuotannolla ja kulutuksella täytyy olla suora riippuvuussuhde: koska ihmiset ovat erilaisia, on kysyttävä suoraan kuluttajalta, mitä hän oikein haluaa, ettei tule tehtyä vääränlaista, kaupaksi menemätöntä. Käytännössä kapitalistisia tuotantopäätöksiä ei kuitenkaan tehdä ihmisen tarpeita ja haluja vilpittömästi kuunnellen. Kapitalismi tuottaa tehokkaasti sitä mistä tuottaja saa parhaan liikevoiton, ei sitä mikä tekisi kuluttajan elämästä parempaa. Ne ovat harvoin sama asia.

TAIDETEOS ON RADIKAALIHYÖDYKE

Aivan kuten taiteilija on työmarkkinoilla irrationaalinen häirikkö, on taideteos kummajainen tuotteiden kirjossa.

Yritän nyt tarkastella taideteosta vain tuotteena, unohtaen teoksen tekomotiivin, tekijät ja sisällön. Kokonaan tämä erottelu ei tietenkään onnistu, mutta vaikka joudun puhumaan jälleen hieman myös taideteoksen tekotavasta, taideteoksen tarkoituksesta ja taideteoksille tyypillisistä sisällöistä, painotan tässä kirjoitukseni luvussa nimenomaan taideteoksen *tuote*ominaisuuksia: seuraavassa lista niistä. Kaikki luetellut ominaisuudet eivät suinkaan ole vain taideteoksen ominaisuuksia, mutta taideteos on ainutlaatuinen

tuote, radikaalihyödyke, koska siinä nämä ominaisuudet *yhdistyvät:*

1. **Taideteoksen hinta on tuulesta temmattu.**
   Taideteokselle voidaan kyllä laskea jonkinlainen ”käypä hinta” ynnäämällä teoksen materiaalikulut ja taiteilijan siihen käyttämä työmäärä. Taiteilijalle voidaan myös laskea ”kohtuullinen tuntipalkka”, hänen elinkustannustensa, työnsä vaativuuden ja erikoiskoulutuksen perusteella. Nämä laskelmat kuitenkin luhistuvat, eivätkä määrää teoksen hintaa, sillä taiteilijan halu tehdä teoksia ja jakaa ne yleisölle on niin voimakas, että hän tekee teoksensa joka tapauksessa ja jakaa ne lopulta vaikka tappiolla.

   Taiteen todellinen arvo ei näy markkinoilla, koska kapitalismi olettaa kaiken samanhintaisen menekin olevan kuluttajalle samanarvoista. Kuluttaja ostaa romaanin, äänitteen tai elokuvan hinnalla, joka on sama kuin yhden pikaruoka-aterian tai kahden olutpullon hinta. Kapitalistisen laskuopin mukaan tämä todistaa, että taideteos on kuluttajalle yhtä antoisa kuin kaksi pulloa olutta.

2. **Taideteos ei kulu käytössä.**
   Taideteos eroaa autosta, banaanista ja palveluhyödykkeestä kuten parturoinnista jo siten, että sen käyttöikä on periaatteessa ääretön. Kirjan sivut eivät sanottavasti lukemalla kulu. Digitaalinen ääni- tai kuvatallenne ei kulu kuuntelemalla ja katsomalla lainkaan – maalauksista puhumattakaan.

3. **Taideteokseen ei vääjäämättä kyllästy.**
   Taideteoksesta, toisin kuin viihteestä, voi lypsää nautintoa loputtomasti, tähän ainakin pyritään. Toivotaan, että käyttäjä voi nauttia teoksen yhä uudelleen, kokemuksen haalistumatta. Usein näin käykin. Silloin teos tihkuu mielihyvää ja viisautta tasaiseen tahtiin loputtomasti. Tämä koskee hätäisesti ajatellen vain teoksia, joiden olomuoto on pysyvä esine tai tallenne (taulu, kirja), ei esimerkiksi teatteriesityksiä. Tarkemmin ajatellen kuitenkin häviävienkin taideteosten toivotaan olevan ”unohtumattomia”, joten niilläkin saattaa olla pysyvää arvoa. Tässä mielessä siis nekään eivät ole kulutustavaraa tai kertakäyttöpalvelua. ”Unohtumattomuus” tarkoittaa esimerkiksi sellaista teatterikokemusta, joka on katsojalle ollut käänteentekevä, jonka vaikutus tuntuu läpi elämän.

4. **Vanhat taideteokset eivät välttämättä ole vanhentuneita.**
Taideteos ei automaattisesti muutu käyttökelvottomaksi ajan myötä, toisin kuin maito tai tietokoneohjelma. Suuri osa taiteesta muuttuu ikääntyessään merkityksettömäksi, mutta ei kaikki. Kun ajallinen ja kulttuurinen konteksti muuttuvat, teoksen sisältö saattaa osittain vaihtua, ainakin siitä kääntyy esiin eri puolia eri aikoina ja eri silmin katsottuna. Silti moni teos säilyttää täysin kiinnostavuutensa ja kykynsä koskettaa.

Monet tähän asti listaamistani ominaisuuksista ovat taideteoksen kulumattomuuden eri puolia. Taulu ei kulu ihmisten katseista, eikä hyvään tauluun kyllästy, eikä se muutu ajan myötä vanhentuneeksi jätteeksi. Tämä yhdistelmä ei vielä tee taideteoksista aivan ainutlaatuisia. Myös jalokivikorut ovat tavallaan kulumattomia, ne eivät kulu käytössä, väitetään ettei niihin kyllästy ja ainakin on totta, etteivät ne menetä ajan myötä jälleenmyyntiarvoaan. Taiteen kolmenlainen kulumattomuus on kuitenkin erilaista. Se mikä taideteoksissa pysyy vähentymättömänä – päätä vaivaava sisältö – on moniulotteisempaa ja kokonaisvaltaisempaa kuin korujen säihke.

Kulutuskulttuurin normaalit hyödykkeet ja palvelut ovat kulutustavaraa ja siksi loogisesti hinnoiteltavissa. Hyödykkeen, jopa mahdollisimman pitkäikäiseksi suunnitellun talon hinta ja ylläpito pohjautuu elinkaarimalliin, jonka perusteella voidaan tarkasti laskea talon kustannukset ja tuotto. Myös immateriaahyödykkeillä, kuten keksinnöillä ja tietokoneohjelmilla, on rajallinen käyttöikä. Ohjelmistot vanhentuvat, ja keksinnöt muuttuvat patenttisuoja-ajan jälkeen muiden keksintöjen ilmaisiksi perustoiksi. Taideteoksen epäkaupallinen valmistusmotiivi tekee taiteen hinnoittelun perustavalla tavalla irrationaaliseksi, ja teoksen kolminkertainen kulumattomuus, vähentymätön käyttöarvo, tekee järkevästä hinnoittelusta entistäkin vaikeampaa.

Taideteos on tietenkin tuotteena sikäli erityinen, että se on *teos*. Teoksella on tavallista tuotetta turvatumpi laillinen asema – teosta ei saa omistajakaan käyttää ja silpoa miten sattuu – ja sen tekijällä on oikeus tekijänoikeuskorvauksiin. Tekijänoikeuskorvauksetkaan eivät tee taideteoksen loputonta käyttöikää markkinahintana näkyväksi, sillä tekijänoikeuskorvauksia ei makseta loputtomasti ja usein teoksista saatu tulo on pääasiassa kertatuloa. Taidemaalari saa taulustaan tuloa lähinnä myydessään sen. Myöhemmät tekijänoikeuskorvaukset taulun reproduktioiden käytöstä ovat myyntituloon verrattuna häviävän pieniä.

5. **Taideteos voidaan jakaa ilman että se vähenee.**

Useimmat taideteokset – ne, joilla on pysyvä olomuoto esineinä tai tallenteina – voidaan jakaa ilman, että ne vähenevät. Teos voidaan tietoverkkojen, kirjastojen, museoiden, television ja radion kautta laittaa kaikkien ulottuville äärimmäisen pienin teknisin kustannuksin.

Tämä ei tietenkään ole sinänsä poikkeuksellista. Nykyisen sivilisaatiomme tuotteista yhä suurempi osa on henkisiä hyödykkeitä, arkisimmillaan pelkkää informaatiota. Taideteosten jaettavuus on kuitenkin poikkeuksellista, koska sillä on seuranaan teoksen muut ominaisuudet, esimerkiksi pysyvä käyttöarvo.

Myös tieteellisten keksintöjen hyödyt ovat usein jaettavissa ilman että ne vähenevät. Malariarokotteen arvo ei vähene siitä, että se voidaan jakaa kaikille maailman ihmisille, mutta keksinnöt, jotka mahdollistavat kameratoiminnon lisäämisen käsipuhelimeen, muuttuvat vähäpätöisiksi, kun kaikilla on kamerapuhelin ja kuluttajien mielenkiinto kohdistuu johonkin toiseen uutuuteen.

Tieteellisten keksintöjen pysyvä arvo on kuitenkin toisenlaista kuin taideteosten pysyvä käyttöarvo. Edelliset tulevat myöhempien keksintöjen ja tuotteiden osiksi, sulautuvat teknisen evoluution seuraavan aallon tuotteisiin. Taideteokset sen sijaan jäävät elämään ja käyttöön omana itsenään senkin jälkeen kun taiteellisen ”kehityksen” seuraava aalto on edellisestä irtautunut.

6. **Taidekokemus voidaan jakaa ilman että se vähenee.**

Kun luen runoa, ei lukunautintooni vaikuta se, onko runo kymmenen ihmisen vai kymmenen miljoonan ihmisen suosikki. Taideteos ei ole eksklusiivinen mielikuvahyödyke. Vaikka turistit usein jonottavat katsomaan maailmankuuluja taideteoksia juuri teosten kuuluisuuden, eivät itse teosten lumoamina, on heidän taiteenkatsomismotiivinsa ja -tapansa poikkeava, silmiinpistävyydestään ja taloudellisesta merkityksestään huolimatta. Suurin osa taiteesta nautitaan – ja syvimmät taidekokemukset saadaan – teoksista itsestään, ei niiden suosiosta, tekijän maineesta tai henkilöhistoriasta vaikuttuen.

Se että taidekokemus on jaettavissa vähentymättömänä, on kulutuskulttuurissa radikaali poikkeus. Kulutuskulttuurin hyödykkeet ovat nimittäin yhä useammin mielikuvahyödykkeitä, joiden arvo on suurelta osin tai jopa kokonaan riippuvainen tuotteiden eksklusiivisuudesta. Kallis auto ei tunnu juuri miltään sitten kun kaikilla naapureillakin on sellainen.

7. **Taide on pääasiassa julkinen hyödyke.**
Taide on yhtäältä läsnä hyödykemarkkinoilla, mutta toisaalta se on varsinaiselta luonteeltaan paremminkin julkinen hyödyke, eräänlainen jokamiehenoikeuden kohde, kuten sienet ja marjat suomalaisessa metsässä. Kuten sieniä ja marjoja metsään, pulpahtaa taidetta ihmisten maailmaan joka tapauksessa, oli poimijoita tai ei. Taide on jopa luonnosta löytyviä jokamiehenoikeuden kohteita julkisempi hyödyke, sillä sitä ei voi marjastaa eikä metsästää loppuun.

Taideteokset ovat jaossa enimmäkseen ilmaiseksi tai polkuhinnalla. Joskus taulu myydään, mutta useimmiten nautitaan vain katsomalla sitä galleriassa, museossa tai vaikkapa kirjan sivulta. Taideteokset ovat kaikkien ulottuvilla kattavasti ja vaivattomasti kuin kraanavesi. Kuten puhtaasta juomavedestä, on taiteestakin ja sen saatavuudesta käytännössä tullut kansalaisoikeus. Kraanavedestä maksetaan kuitenkin tuottajille "käypä hinta". Putkiliikkeet, putkimiehet, viemäriurakoitsijat ja vedenpuhdistamot eivät työskentele tappiolla. Työehtosopimukset, ammattiliitot, yhtiöhallitukset ja tilinpäätökset takaavat heidän toimintansa taloudellisen mielekkyyden. Taiteen tuottajat ovat enemmänkin kuluttajien hyvän tahdon ja oman intohimonsa varassa.

Digitalisaation myötä taiteesta on entistäkin selvemmin tullut julkinen hyödyke. Tiedostomuodossa teokset leviävät maailmanlaajuisesti, eikä tekijä usein saa tästä menekistä ollenkaan rahaa. Piratismi on taiteelle taloudellisesti tuhoisampaa kuin esimerkiksi ohjelmistoteollisuudelle, sillä ohjelmistot ikääntyvät käyttökelvottomiksi automaattisesti, mutta kerran piraattina levinnyt taideteos on pysyvästi nautittavissa korvauksetta.

Jo ennen digitalisaation aikakautta legendaarinen viulisti **Yehudi Menuhin** (1916–1999) ehdotti, että taideteosten tekijänoikeusaika pitäisi säätää rajattomaksi. Nykyisen 50–70 vuoden suoja-ajan jälkeen tekijänoikeuskorvauksia maksettaisiin edelleen, mutta valtiolle, joka käyttäisi näin kertyneet varat uuden taiteen rahoittamiseen. Tämä on käytännön esimerkki siitä, miten taiteen ristiriitaista luonnetta yhtäältä kauppatavarana ja toisaalta julkisena hyödykkeenä on yritetty käsitellä. Yhtäältä taiteen vapaa sikiäminen ymmärretään yhteisön kannalta hienoksi asiaksi, toisaalta havaitaan ne ongelmat, joita taiteen ilmaisjakelu aiheuttaa taiteilijoiden toimeentulolle ja taideteostuotannon resurssoinnille.

8. Taideteoksen nauttiminen saattaa olla yhtä vaativaa kuin sen tekeminen.

Taideteosten nauttiminen voi vaatia lähes paljon harjaantumista ja antaumusta kuin niiden tekeminen. Siinä missä kulutuskulttuurin tarjoama hyödykekirjo kehittyy yhä helpommin nautittavaksi, etenee osa taiteesta päinvastaiseen suuntaan, myös yleisöltä yhä ankarampaa paneutumista vaativaan.

Kulutuskulttuuri suosii nopeasti tyhjentyviä hyödykkeitä, jotka synnyttävät välittömän kaipuun uusia hyödykkeitä kohtaan. Tämä ylläpitää ja kiihdyttää tuotannon ja kulutuksen kiertokulkua. Liiketoiminnan kannalta paras hyödyke on se, joka tuottaa mielihyvää välittömästi, mutta vain lyhyen aikaa. On taloudellisesti mielekästä valmistaa jonkun verran myös hienostuneita hyödykkeitä, joista on iloa pitkään – ne voidaan hinnoitella kalliiksi – mutta suurin osa liikevoitosta tehdään kuitenkin massamarkkinoilla. Hienostuneista hyödykkeistä saatu liikevoitto on pienempi kuin halvoista mutta laajalevikkisistä saatu.

Kulutuskulttuurikin arvostaa vaativia ja pitkään antoisia tuotteita – periaatteessa. Se hellii ajatusta työläästi purtavasta, mutta sitäkin antoisammasta nautinnosta. Ajatellaan, että mitä enemmän lumilautailee sitä enemmän siitä *osaa* nauttia ja mitä enemmän on viinejä maistellut sitä paremmin pystyy erottamaan niistä vivahteita. Nauttimisen osaaminen on kulutuskulttuurissa kuitenkin lähinnä idea, ei käytäntö.

Kulutuskulttuuri puhuu erottelukyvyn harjaannuttamisesta ja perehtymisen tarpeellisuudesta, siitä miten tuotteista saatava nautinto kasvaa, kun niihin malttaa syventyä. Käytännössä se kuitenkin paremminkin fatalistisesti korostaa hyödykkeiden väliaikaisuutta. Tietokonepelin pelaajan on vaihdettava uuteen peliin, kun vanha on liian tuttu ja helppo. Nautinnon määrä on siis eräänlainen vakio, jonka ylläpito vaatii hyödykkeiden tasaista kulutusta ja samalla etenemistä yhä kalliimpiin versioihin samasta tuotteesta.

Jos tämä olisi totta myös taiteessa, se olisi surullista. Se tarkoittaisi, että vaikeampaa taidetta tarvitaan vain siksi, että helpompaan kyllästyy ajan myötä. Ajan myötä musiikin ystävä ehkä vaihtaisi **Deep Purple**n (1968–) eskapistisen murrosikähevin **Miles Davis**in (1926–1991) hienostuneeseen jatsiin – mutta vain, jotta nautinnon määrä pysyisi *samana*, ei siksi, että jälkimmäinen antaa enemmän.

Toisin kuin kulutuskulttuurissa, taidekulttuurissa ajatellaan, että vakava kirjallisuus antaa enemmän mieltä, nautintoa ja päänvaivaa kuin viihdekirjallisuus ja on siksi harrastajalleen merkittävämpää, antoisampaa ja sen nauttiminen suositeltavampaa kuin viihteen. **Fjodor Dostojevski** (1821–1881) antaa enemmän kuin viihde

– ja sitä enemmän, mitä pitempään siihen syventyy. Tämä olisi liiketaloudellisesti hyvä ilmiö, jos vaikea kirjallisuus myytäisiin paljon kalliimmalla kuin helppo. Näin ei kuitenkaan tapahdu, koska taiteilijat työskentelevät kutsumuksesta ja koska olemme asettaneet taiteen demokraattisesti kaikkien ulottuville.

Jos taiteessa pyritään mahdollisimman suurta ja pysyvää nautintoa ja viisautta antaviin teoksiin, miksi se samalla johtaa yhä vaikeammin lähestyttäviin teoksiin? Eikö voitaisi suurella ammattitaidolla tehdä teoksia, jotka olisivat syvällisiä ja pysyvästi suurta nautintoa antavia, mutta joiden käyttöliittymä olisi kuitenkin helppo? Miksi taideteoksia ei kehitetä samalla tavalla kuin tietokonetta, jolla esseetäni nyt kirjoitan? Sen mainoslause oli: "The smarter we make it, the easier it gets."

Taide on vaikeammin lähestyttävää kuin kulutustavara ja viihde, sillä taide on erikoistunut filosofian kaltaiseksi pohdiskeluksi, jossa pohdiskelun syvällisyys on itseisarvo – paljon tärkeämpi arvo kuin pohdiskelun välitön ymmärrettävyys tai pohdiskelun tuotteistaminen voittoa tuottavaksi liiketoiminnaksi.

Kyse on myös sivilisaatioprosessiin kuuluvasta työn erikoistumisesta, joka koskettaa kaikkia ammatteja. Sekä taide että lentokoneteollisuus ovat pitkälle erikoistuneita aloja, mutta niillä on valtava ero. Pystyäkseen lentämään lentokoneen kyydissä ei tarvitse tietää lentokonesuunnittelusta ja fysiikasta mitään, riittää että on rahat lentolippuun. Taideteoksen "mukana lentäminen" sen sijaan onnistuu yleensä sitä paremmin, mitä perehtyneempi on taiteen historiaan, tekniikkaan ja niin edelleen. Kyse ei kuitenkaan ole taiteen *tietämisestä*, sanan puhtaasti kognitiivisessa merkityksessä, vaan taiteelle kokemuksellisesti altistumisesta, taiteeseen syventymisestä. Tämä avaa teokset, jotka muuten saattaisivat pysyä lukossa, näyttää sotkulta tai kuulostaa hälyltä.

Jokainen meistä pystyy suurin piirtein hahmottamaan kuulemansa popmusiikkikappaleen rakenteen, tyylilajin, sanoituksen aiheen ja eetoksen, ja huomaa, jos laulaja laulaa nuotin vierestä. Harva meistä pystyy mihinkään näistä kuunnellessaan **Iannis Xenakiksen** (1922–2001) musiikkia. Taide on kielinä ja toimialoina kehittynyt erityiskieliksi ja -aloiksi, joiden edes alkeellinen hallinta ei kehity kenellekään automaattisesti vain siinä yhteiskunnassa eläen, jossa nuo taiteet tehdään. Viihdemusiikin, televisioviihteen ja hollywood-elokuvatradition suhteen taas erottelukyky ja ymmärrys kehittyvät väkisin jokaiselle, joka niiden keskellä elää. Tämä johtuu sekä näiden suosittujen muotojen yksinkertaisuudesta, että siitä miten laajasti niille jokainen yhteiskunnassamme altistuu.

Erottelukyky taiteenkin suhteen kehittyy taiteelle altistumalla.

Samalla syntyy kyky nauttia siitä ja nähdä siinä yhä rikkaampia merkityksiä. Tämä perehtymisvaatimus ei silti ole ehdoton. Ummikkokin saattaa hullaantua vaikeana pidetystä teoksesta, eikä tämä hullaantuminen suinkaan välttämättä ole pinnallista. Tämä on mahdollista, koska taideteoksella saattaa olla niin monia ulottuvuuksia, että johonkin niistä voi ventovieraallakin olla kontakti, joka avaa teoksen osittain ymmärrettäväksi ja koskettavaksi. Siksi täysin vieraastakin musiikista voi ensikuulemaltakin nauttia.

Lentokonesuunnittelu on työ- ja tuotantokulttuurin erikoistumista tavallisimmillaan. Se on erikoistumisen muoto, jossa vain tuotteiden valmistajat erikoistuvat. Erikoistuminen ja yleinen monimutkaistuminen jää konepellin alle piiloon. Työn tulosten käyttäjien, kuluttajien, ei tarvitse erikoistua, sillä hyödyke tai palvelu on tehty käyttöliittymältään helpoksi, jopa entistä helpommaksi: lentokoneella matkustaminen on nopeampaa ja helpompaa kuin kävely metsän läpi eksymättä.

Taide ei pysty tähän helpottamiseen. Taiteilija ei voi tehdä koko työtä kuluttajan puolesta, hän ei voi yksinkertaistaa teoksessa olevaa kokemusten ja ajatusten potentiaalia niin valmiiksi, että voisi tarjota yleisölle soseruoan, jonka sisäistämiseen riittäisi pelkkä nielemisrefleksi. Jos taiteilija yksinkertaistaisi teoksensa helposti ymmärrettäväksi, teokseen ei jäisi sitä mahdollisimman pitkälle menevää pohdiskelua, niitä monimuotoisuuksia ja monimerkityksellisyyksiä, jotka ovat taiteen varsinainen saavutus.

Taidetta ei voi tehdä helposti sulavaksi ja välittömästi ymmärrettäväksi, sillä taiteessa työntekijän ja kuluttajan roolit eivät ole täysin erilliset. Kun teos on valmis, taiteilija siirtyy yleisön joukkoon, teoksensa tarkastelijaksi. Taiteilija on oman teoksensa, jos ei ensisijainen niin ainakin ensimmäinen nauttija. Aivan kuten taiteilija joutui kamppailemaan teosta tehdessään ja siitä nauttiessaan, joutuu myös yleisö työskentelemään teoksen kanssa, jotta se alkaisi vuotaa merkityksiä. Taidekokemuksen saavuttamiseksi ei riitä, että hankkii teoksen käyttöönsä maksamalla teoksen tekijälle tai poimimalla teoksen jostain ilmaiseksi. Tärkeämpää on tekijän ja yleisön yhteinen, vastavuoroinen ponnistelu, jonka tuloksena merkitykset ja viisaus syntyvät, jos ovat syntyäkseen. Tässä mielessä taide ei ole elitistisempää kuin kaupallinen tuotanto, vaan tasa-arvoisempaa, sillä taiteilija ei ole teoksensa eikä yleisönsä yläpuolella. Hän pyrkii tekemään teoksen, joka tarttuu vaikeimpiin kysymyksiin, ja joka siksi venyttää hänen kykynsä äärimmilleen. Onnistuessaan lopputulos on vaikea haaste yhtä lailla tekijän kuin yleisön ymmärrykselle.

Vaikeaa musiikkia painetaan ehkä vain 500 kappaleen erä, mutta voi olla että tallenteen ostajat antaisivat ennemmin kätensä kuin luopuisivat musiikistaan. He voisivat myös olla valmiita maksamaan tallenteesta kymmenkertaisen hinnan, jos heillä olisi niin paljon rahaa. Voi myös olla, että he kuuntelevat musiikkiaan äärimmäisen keskittyneesti, uudelleen ja uudelleen, mielihyvän vähentymättä, päinvastoin: kuuntelukokemuksen palkitsevuus kasvaa, kun lisääntyvä musiikintuntemus avaa yhä uusia ja entistä moniulotteisempia ja rikkaampia näkymiä musiikin sisältöön. Voi myös olla, että tämä innostus musiikkiin ei ole autistinen toiminto, ei keino unohtaa maailma vaan keino hahmottaa sitä, tapa löytää ja muovata mielekäs maailmassa olemisen tapa. Jos kaikki tämä olisi totta, voitaisiin todeta, että vaikean musiikin palkitsevuus näyttäytyy hitaasti, mutta on pysyvää ja vain niiden ulottuvilla, jotka laittavat tarpeeksi aikaa ja vaivaa sen monimutkaiseen kieleen perehtymiseen. Voitaisiin myös todeta, että tämä musiikki ei vieraannuta vaan vahvistaa elämäntunnetta ja että tämän musiikin palkitsevuus on palavan voimakasta.

Kuinka voisimme testata tämän hypoteesini, oletukseni jokamiehen ja musiikkihullun musiikkielämysten funktion ja intensiteetin eroista? Ehkä seuraavasti: musiikkihulluja tutkimalla voidaan ehkä huomata, että mitä laajempi levykokoelma heillä on ja mitä useammin he musiikkia kuuntelevat (= miten tärkeää musiikki on heille), sitä epäsuositumpaa (=yleisesti vaikeaksi koettua) tuo kiihkeästi harrastettu musiikki myyntitilastojen mukaan on.

Kuvitellaanpa että tuo oletus saataisiin todistettua. Voit sanoa, että se on naiivi ja romanttisen ylevä näkemys taiteen lupauksesta. Totean vain, että se on mahdollinen. Jos kaikki edellä mainittu osoitettaisiin todeksi, eikö todellinen puntarointi näiden kahden hyödyketyypin välillä kiteytyisi seuraavaksi kysymykseksi: Onko monen vaisu ja unohdusta tarjoava mielihyvä tärkeämpää ja enemmän yhteishyvää rakentavaa kuin harvan saavuttama, mutta ajattelemaan pakottava ja kiihkeä mielihyvä? Kumpi on oikeastaan suositumpaa, musiikki, joka tappaa 10 miljoonan ihmisen aikaa vai musiikki, joka tekee tuhannen ihmisen elämästä elämisen väärttiä? Millä perusteella näitä funktioita voisi verrata? Todetaan, että hittilevy koskettaa paljon suurempaa ihmisjoukkoa kuin hankala musiikki ja että sen eskapistinen hyödyttömyys tai jopa haitallisuus on yhtä vähäistä kuin alkoholin, toisin sanoen siedettävää verrattuna sen suomiin iloihin. Muistamme myös kuinka paljon talouden toimeliaisuutta hittilevy synnyttää, kuinka paljon työpaikkoja se säilyttää. Toisaalta voi sanoa, että kyllä, matalimman yhteisen nimittäjän viihde kelpaa monille, sen sivuvaikutukset ovat siedettäviä, mutta eikö meidän silti kannattaisi kannustaa itseämme kohti jotain kehittävämpää ja loppujen lopuksi intensiivisemmin palkitsevaa? Emmekö kuitenkin todella kaipaa juuri sitä? Kun valitamme ja olemme pitkäs-

tyneitä kaikesta vauraudestamme huolimatta, kun emme ole tyytyväisiä lukemattomista tv-kanavista, suklaapatukoista ja uudesta Mercedeksestä huolimatta ja kun sitten ryhdymme huumeisiin, benji-hyppyihin tai jopa base-hyppyihin, eikö ole ilmeistä, että meillä on yltäkylläisesti liikaa välittömiä mutta mietoja mielihyvänlähteitä ja että meiltä kohtalokkaasti puuttuu hitaita mutta intensiivisiä olemassaolon kokemuksia, jotka vaativat keskittymistä ja omistautumista?

Teemu Mäki,
katkelma monitaideteoksen *Näkyvä pimeys* (1988–2001)
libretosta *Rikki #4* (2001)

9. Taideteos ei ole vain työkalu, koriste tai peli.

Kulttuurimme jakaa tuotteet kolmeen lajiin: työkaluihin, koristeisiin ja peleihin. Työkalut ovat hyödyntavoitteluvälineitä, koristeet todellisuuden kuorruttamista toiseksi kuin se oikeasti on. Pelit ovat viihteen mekaanisin muoto. Usein nämä kolme funktiota ovat limittäin samassa hyödykkeessä. Henkilöauto, erityisesti SUV (sport utility vehicle), "kaupunkimaasturi" on tästä hyvä esimerkki.

Kulutuskulttuurin tuotanto- ja hyödykemaailma on – kuten Bataille sanoisi – näennäisestä ylenpalttisuudestaan huolimatta homogeeninen. Kaikki toiminta ja sen tulokset voidaan tässä kulttuurissa palauttaa tuotannon tai säilyttämisen prosesseihin. Pyrkimys on kohti yksinkertaisimpia ja vähentymättöminä pidettyjä hyviä: eliniänodotteen, terveyden, vaurauden, ilmeisen mukavuuden ja hyödykepaljouden maksimointia. Tämä on olemassaolonkokemuksen latistamista eräänlaiseksi tilinpitologiikaksi, "animaaliseksi rationaalisuudeksi", kuten Adorno ehkä huomauttaisi. Puuduttavan yksioikoinen ajattelutapa näkee tuotannon ja tuotantotehon maksimoinnin kategorisesti hyvänä. Hyvänä se pitää myös kulutusta, mutta vain jos se ei muutu tuotantotehoa laskevaksi tuhlaukseksi. Tuottamaton tuhlaus on sille synneistä suurin.

Taideteosten tekeminen, teokset itse ja niistä nauttiminen ovat sen sijaan ainakin osittain juuri tuottamatonta tuhlausta. Ne voivat olla tuottavaa kokonaisvaltaista taiteellista järkeilyä, esimerkiksi pohdiskelua siitä, miten yhteiskunta tulisi oikeudenmukaisemmaksi ja mitä oikeudenmukaisuus on. Tässä mielessä taiteella on funktionaalinen, ongelmia ratkaiseva merkitys yhteiskunnalle ja yksilölle. Tämän lisäksi taiteella on kuitenkin myös radikaaleja arvoja luova ja olennoiva merkitys. Monet taideteokset edustavat ihmiskäsitystä, joka kieltäytyy alistumasta utilitaristiselle logiikalle. Siinä missä muut hyödykkeet myötäilevät elämän turvallisuuden, mukavuuden

ja pituuden itsetarkoituksellisen maksimoinnin periaatetta, ryhtyvät taideteokset vastahankaan. Arvojen vastakohtaistamisen sijaan ne puhuvat vastakohtien arvostamisen puolesta. Tämä on taideteosten eräs poliittis-filosofisesti radikaali, kulutuskulttuurin arvot kiistävä potentiaali.

Kulutuskulttuurissa työntekijän ja kuluttajan roolit on pidettävä tiukasti erillään, jotta markkinamekanismi toimisi, ja vastaavasti aika on jaettava selvästi työn ja huvittelun kesken. Työ on ulkoisen hyödyn tavoittelua, selvästi mitattavissa olevaa tuotantoa suurimmalla teholla. Huvittelu on työn unohtamista tai työhön valmistautumista, harjoittelua. Kummassakaan ajankäytön muodossa ei jää tilaa itsetarkoituksselliselle ja päämäärättömälle pohdiskelulle, arvojen luomiselle. Sekä työ että huvittelu perustuvat paremminkin oletukselle, että arvot ovat itsestään selvät.

Itsestään selvien arvojen idea ruumiillistuu peleissä. Pelaaminen on sellaista aineellisesti hyödytöntä ja viihteellistä toimintaa, jonka säännöt ja päämäärät ovat ehdottoman selvät. Kulutuskapitalismi kehittää hyödyketuotantoa ja -kulutusta tähän yksiselitteisyyden suuntaan. Jos hyödykkeiden arvo on yksiselitteisesti nähtävissä niiden hintalapuista ja ihmiset pitävät elämänsä laatua suoraan kulutuskyvystä riippuvaisena, on kaikki tehokkaasti valjastettu tuotannon ja kulutuksen palvelukseen – samalla elämän olosuhteiden rakentamisvälineestä on tullut elämän sisältöä tyrannisoiva ja latistava sijaistoiminto. Pelaaminen kuvastaa tätä pyrkimystä yksiselitteisyyteen, sillä pelissä menestymisen voi mekaanisesti mitata. Taideteosten tulkinnanvarainen luonne sopii tähän oravanpyörään huonosti. Vapaa hinnanmuodostus ei tuota niille ”luonnollisesti oikeaa” hintalappua, eikä teoksen henkilökohtainen nautittavuus välttämättä lainkaan riipu sen ulkoisesta arvosta tai yleisestä suosiosta.

Taideteokset hyödykkeinä ja taide-elämykset kokemuksina eivät ole pelejä. Ne saattavat muisturttaa pelejä, koska niissäkin on kyse ”leikistä”, eli välitöntä ulkoista hyötyä tuottamattomasta toiminnasta. Taide-elämys on kuitenkin perustavasti erilainen kuin pelielämys. Usein ero on se, että taide-elämys on kokemus, siis itsereflektointia sisältävä, ja pelielämys vain elämys, vaikka mikään ei periaatteessa estä itsereflektiota tuikkaamasta itseään mukaan myös pelailuun. Itsereflektiolle, omien päämäärien, tarkoitusten ja olemassaolemisen tavan pohdiskelulle, ei kuitenkaan ole pelissä tilaa, sillä pelaamisen viehätys on juuri sen asettamien päämäärien ja tarkoitusten itsestään selvyydessä. Taidekokemuksen eräs osa voi olla lineaarisen ongelmaratkaisutilanteen suoma mielihyväkokemus – samanlainen kuin se, joka tulee ristisanatehtävän ratkaisemisesta, markkinoiden tai maa-alueen valtaamisesta, luonnontieteellisen ongelman ratkaisemisesta

tai jalkapallo-ottelun voittamisesta – mutta taidekokemuksen tärkein osa on se, jossa luodaan uusia näkökulmia, kysymyksiä ja olemisen tapoja. Se on olemassaolevien arvojen, vallitsevien "pelin sääntöjen" kriittistä tutkailua ja uusien arvojen luomista.

Taide-elämys on (sen pitäisi olla) olemassaolonkokemusta lehtevöittävä ja laajentava. Peli tuottaa mielihyvää päinvastaisella tavalla: supistamalla olemassaolonkokemuksen monipuolisuuden pelkäksi eloonjäämiskamppailun simulaatioksi. Pelaaminen on regressiivistä toimintaa. Usein väitetään muuta, sanotaan, että bridgen peluu on seurustelua ja kulttuurihistoriasta nauttimista, ja että golfissa hienointa on luonnossa käyskentely. Nämä pelikulttuurin ominaisuudet, jotka eivät suoraan liity voitosta kamppailuun ja pelin sääntöihin, lienevät kuitenkin vain koristeita, joiden avulla yritetään peittää pelien perimmäinen latteus, voitosta jännääminen.

Tämä suorittamisen, voittamisen, terveenä pysymisen ja yksiselitteisen arvonmuodostuksen retoriikka on kehittymässä kulttuurissamme niin kaikenkattavaksi, että taide on muuttumassa yhdeksi *differend*iksi – Jean–François Lyotardin tarkoittamassa mielessä – muiden joukossa. Taide on toimintaa, jonka mielekkyys ei ole valtaapitävien, eli markkinoiden kielellä kuvattavissa ja joka ilmaisee markkinoiden totalitarismiin sopeutumattoman elämän sekä turhautunutta että ekstaattista tuskaa. Taide on heterogeenista toimintaa, jossa ihmisen elämä, sen sisältö ja tarkoitukset, eivät homogenisoidu yksiselitteisillä mittareilla mitattaviksi.

Taideteoksen radikaalein ominaisuus tuotelajina on, että se voi estää inhimillisen kokemusskaalan supistumista, jopa laajentaa sitä. Siinä missä hyödyketuotanto yleensä on vaarassa ajautua matalimman yhteisen nimittäjän diktatuurissa yhä suppeammalla ajatus- ja tunneskaalalla operoivaksi, voi taide pitää väyliä moniulotteisempaan ihmiskäsitykseen auki. Kun muu hyödykkeistö tuottaa yhä yksinkertaisempia, eloonjäämiskamppailua laimeasti simuloivia voittamisen simulaatioita, pitää taide kinttua täyteläisempään elämään vievän oven välissä. Estetiikka sinänsä jo alun perin oli reitti tähän suuntaan, se poisti yksiselitteisen erottelun myönteisten ja kielteisten asioiden väliltä ja korosti näkökulman merkitystä, näkemistä aktina. Taide on tämän aktiivisuuden ylläpitämistä.

YHTEENVETO: MITEN TAIDE ON POLIITTISESTI JA FILOSOFISESTI MIELEKÄSTÄ?

Millä tavoin taide voi olla poliittisesti ja filosofisesti mielekästä? Yksilön olemassaolonkokemuksen tekeminen mielekkääksi, yhteiskunnan tekeminen hyvää elämää suosivaksi ja hyvää elämää koskevien ajatusten kehittely ovat kolme eri asiaa. Yksilön, yhteiskunnan ja ajattelun vallankumoukset ovat kolme eri asiaa, mutta ne kaikki ovat poliittisia muutoksia, jotka vaikuttavat toisiinsa. Siksi ne menevät listallani sekaisin, mutta niin ne menevät taiteessakin. Yhteenvedossani menevät limittäin myös ne lajit, joissa taide on politiikan tekemisen *väline* ja ne lajit, joissa taide itsessään *on* filosofiaa ja politiikkaa.

1. **Vallankumous on myös se, kun taide pelastaa yhden ihmisen.**
   Jos taide muuttaa yksilön poliittista vakaumusta tai maailmankatsomusta niin että yksilön elämä paranee, se on onnistunut olemaan poliittisesti mielekästä, vaikka mikään ei ulkoisesti olisi muuttunut yksilön elämässä tai yhteiskunnassa. Tämä vaatii käsitteen tarkennuksen: yksilön kokemus on tunnistettava yhtä lailla poliittiseksi kuin yhteisön toiminta. Jos taide ottaa ihmisen vakavasti, yksilönä, jo yhden yksilön kokoinen muutos on merkittävä, oli se sitten sisäinen tai myös ulkoinen. Tämän pitäisi olla mahdollista, sillä eihän toverinsa hukkumasta pelastanutkaan sano: ”Mitäs tuosta, minähän pelastin vain yhden ihmisen, eihän sillä ole mitään kummempaa yleistä merkitystä.”

2. **Taide on valistusta ja poliittisen sanoman markkinointia.**
   Taide on poliittisesti funktionaalista, jos se on tehokkaasti ”hyviä asenteita” levittävää tai tiedostamista edistävää. Taide, joka vastustaa tehokkaasti vaikkapa taikauskoa, rasismia, kuolemanrangaistusta ja homofobiaa on poliittisesti mielekästä. Samoin taide, joka tekee yleisön tietoiseksi globaalin vapaakaupan epäoikeudenmukaisuudesta, on poliittisesti mielekästä. Tämän poliittisen taiteen teho voi olla suuri ja välitön – kuin minkä tahansa mainonnan.

3. **Taide sytyttää poliittista keskustelua ja pohdiskelua.**
   Taide on poliittisesti arvokasta, jos se onnistuu haastamaan yleisönsä maailmankatsomuksen, tuuppaamaan yleisön pohtimaan vakauksen uudelleen.

4. **Taide on oivallus ja kokemus, joka vaikuttaa harvojen kautta moniin.**
   Mitä haastavampaa, pidemmälle kehiteltyä ja siten vaikeampaa taide on, sitä vähemmän sille löytyy omistautuvaa ja oppinutta yleisöä.

Voi kuitenkin olla, että mitä haastavampaa, pidemmälle kehiteltyä ja siten vaikeampaa taide on, sitä syvemmin se yleisöönsä vaikuttaa. Jos näin on, voi marginaalitaidettakin pitää myös yhteiskunnallisesti, ei vain henkilökohtaisesti merkittävänä, koska sen vaikutus harvoihin saattaa olla niin voimakas, että se kumuloituu yhteisvaikutukseltaan niin suureksi, että se pärjää propagandan, viihteen ja mainonnan kyvylle koskettaa kevyesti monia. Tämä on oljenkorsi, jonka paitsi taiteen myös filosofian historia meille ojentaa. Yhtäältä on ilmeinen fakta, että suurten ja selkeiden filosofien kuten **Platonin** (427–347 eKr.), Kantin ja **G.W. F. Hegelin** (1770–1831) ajatukset – ja myös vaikeatajuisempien ja monitulkintaisempien, kuten Nietzschen, Heideggerin ja Foucaultin ajatukset – ovat ratkaisevasti vaikuttaneet historian kulkuun ja nykyisen kokemus- ja ajatusmaailmaamme. Toisaalta tämän eittämättömän vaikutuksen selittäminen on konkreettisesti hyvin vaikeaa: on ihme, että niin harvojen lukemat ja ymmärtämät tekstit ovat välillisesti vaikuttaneet niin ratkaisevasti ihmiskuntaan.

5. **Taide on pysyvä haaste.**
   Haastava taide on usein myös kestävää. Taideteos saattaa pystyä suistamaan yhä uudet sukupolvet moraalis-poliittiseen hämmennykseen, joka pakottaa heidät miettimään vakaumustaan uudemman kerran. Jos taideteos pystyy tähän kestävyyteen, voi sen yhteiskunnallinen merkitys kasvaa suureksi, koska se voi kerätä yleisöä jopa tuhansien vuosien ajan, pieninä puroina.

6. **Taide on avainhenkilöitä muuttavaa täsmäpolitiikkaa.**
   Jos taiteen pieni yleisö on yhteiskunnan avainhenkilöitä, saattaa taiteella olla suurta yhteiskunnallista merkitystä.

7. **Taide on hyvä esimerkki tuotannosta, joka on kaupallisesti mieletöntä, mutta tuottaa silti hyvää elämää.**
   Taide on poliittisesti merkittävää olemalla toimialana niin poikkeuksellinen. Se, että taide ei tottele markkinatalouden lakeja on merkittävä yhteiskunnallisia mahdollisuuksia auki pitävä esimerkki. Jos kerran taide tuottaa hyvää elämää sekä tekijälleen että yhteiskunnalle, vaikka se on liiketoimintana järjetöntä, täytyy olla muitakin tuotannonaloja, joissa markkinamekanismi ja yksilön taloudellinen itsekkyys eivät tuota tehokkaimmin yhteishyvää.

8. **Taideteokset ovat radikaalihyödykkeitä.**
   Taideteokset ovat erikoisia hyödykkeitä. Ne vastustavat olemuksellaan ihmisen ajan jakamista työhön ja vapaa-aikaan, inhimillisen toi-

minnan jakamista yksioikoisesti myönteisinä pidettyihin tuotannon ja säilyttämisen prosesseihin ja kielteisinä pidettyihin tuottamattoman tuhlauksen prosesseihin. Taideteokset ruumiillistavat ihmiskäsitystä, jonka mukaan ihminen ei ole vain itsestään selviä ja laskennallisesti ehdottomia päämääriä kohti puksuttava juna.

9. **Taide on kokonaisvaltaista filosofis-poliittista pohdiskelua.**
Jos taideteos on pitkälle vietyä filosofis-poliittista pohdiskelua, voimme antaa tuolle näkemyksellisyydelle itseisarvon, aivan kuin annamme itseisarvon pitkälle viedylle filosofiselle tai yhteiskunnalliselle teoretisoinnille, vaikka emme heti tiedäkään miten teorian tai näkemyksen viisaus voitaisiin soveltaa käytäntöön ja kertoa suurille ihmisjoukoille heidän ymmärtämällään ja hyväksymällään tavalla. Taiteenmuotoisessa pohdiskelussa on erityistä sen kokonaisvaltaisuus. Se voi olla järkeilyn, tunnon ja olemisen yhdistelmä, joka tulee avuksi, kun käy ilmi, ettei pelkkä puhdas järki saa vääjäämättömistä kysymyksistä otetta: ”Mitä on hyvä elämä? Miten sinne pääsee?”

4. MITÄ FILOSOFIAA TAIDE OLENNOI?

FILOSOFIAN RUOKALISTALLE KUULUU KAIKKI

Olen yrittänyt osoittaa taiteen voivan olla politiikan ja filosofian erityisen kokonaisvaltainen olomuoto. Sitä ennen pohdin politiikan määritelmää ja päädyin laajan määritelmän kannalle, jonka mukaan poliittinen pohdiskelu – jopa äänetön ja henkilökohtainen sellainen – on yhtä olennaista poliittisuutta kuin poliittinen toiminta yhteisössä. Tarkka raja filosofian ja politiikan väliltä häviää, eikä politiikka ole enää vain yritystä toteuttaa käytännössä ideoita ja arvoja, jotka on ensin filosofiassa rakennettu – politiikan ja käytännöllisen filosofian ero on usein vain painopiste-ero.

Politiikkaa käsitellessäni yritin konkreettisesti hahmottaa, millä tavoin kokonaisvaltaista, joustavaa ja herkkää politiikkaa taide on, mihin taiteenmuotoista politiikkaa tarvitaan ja mitkä politiikat ylipäätään antavat olemukseensa kuulua myös taiteellisen, kokonaisvaltaisesti ja usein sanattomasti pohdiskelevan elementin. Vastaavasti filosofian kohdalla herää kysymys, mitkä filosofiat tarvitsevat taidetta. Kenelle ja miksi ei pelkkä empirismi ja kriittinen rationalismi filosofian menetelminä riitä? Seuraavissa luvuissa yritän tehdä joitakin esimerkinomaisia avauksia filosofian suuntaan, mainita niitä filosofian traditioita, joissa taiteelle on erityinen tilaus. En niinkään

referoi sitä, mitä taiteesta kiinnostuneet filosofit ovat taiteesta sanoneet, vaan teen huomioita siitä, millainen taiteenmuotoinen tyhjä paikka heidän ajatusrakennelmissaan on. Juuri tämä ”tyhjä tila” filosofisessa teoriassa imee taidetta täytteekseen – vähintään yhtä voimakkaasti kuin filosofin myötämielisimmätkään lausahdukset itse taiteesta. Pyrin esimerkein myös konkretisoimaan, mitä käytännössä on se kokonaisvaltaisuus ja monipuolisuus, joista olen taiteen(muotoisen filosofian) tärkeimpänä ominaisuutena jankuttanut maanisesti kuin pölynimurikauppias härvelinsä imukyvystä.

Ehdotan, että käytännöllinen filosofia, laajasti ymmärrettynä, käsittelee vääjäämättömiä peruskysymyksiä, kuten esimerkiksi: ”Miten maailma toimii?”, ”Kuka minä olen?”, ”Mitä mieltä olen roolistani maailman apparaatissa, hammasrattaana tai hiekanjyvänä rattaistossa?”, ”Mitä oikeastaan pelkään?”, ”Mitä oikeastaan haluan?”, ”Miltä minusta oikeastaan tuntuu?”, ”Miten pitäisi elää?” ja ”Miksi kannattaisi elää?”.

Lista on hämmentävän laaja ja sisältää myös keskenään yhteensovittamattomia kysymyksiä. Yhteensovittamattomuus ei tarkoita, että jotkut kysymyksenasettelut sulkisivat toisia pois, vaan että kaikkia kysymyksiä ei voi ratkaista tai edes lähestyä yhden ja saman *suljetun* metodin avulla. Listan alussa on kysymyksiä, jotka kuuluvat myös niin sanottujen kovien tieteiden kysymyslistaan. Niiden jälkeen tulee kysymyksiä, jotka kuuluvat paitsi filosofian, niin myös psykologian ja sosiologian alaan. Osa filosofeista haluaa suppeamman tehtävälistan ja väittää, että filosofian tehtävä ei ole vastata talouden, politiikan, tai psykologian esittämiin kysymyksiin, vaan esittää olennaisia periaatekysymyksiä, joihin muut alat sitten käytännön tasolla yrittävät reagoida filosofian luomien teoreettisten ratkaisumallien avustuksella.

Jotkut väittävät, että filosofian tehtävä on käsitteenmuodostus. Heidän mukaansa kehittäessään ajattelua mahdollistavia rationaalisia käsitteitä, täytyy filosofin käyttää vain olemassaolevia rationaalisia käsitteitä, empiirisiä faktoja ja loogisen perustelun taitoa. Jotkut haluavat filosofian keskittyvän vain paljastamaan, miten ajattelumme on rakentunut, tai äärimmilleen vietynä, analyyttisen filosofian äärilaidalla, puntaroimaan logiikan lainalaisuuksia sellaisenaan, alentumatta koskaan käsittelemään arkea ja pysyen kaukana arkipuheesta.

Moni myös kysyy skeptisesti, eikö käytännöllisen filosofian pitäisi pysyä sillä tontilla, joka on varmimmin sen oma, toisin sanoen moraalifilosofian kysymyksessä ”Miten pitäisi elää?”. Jotkut sallisivat ehkä tämän kysymyksen seuraksi perimmäisen kysymyksen olemassaolon motivaatiosta – ”Miksi kannattaisi elää?” – mutta haluaisivat tämän laajennuksen jälkeen lyödä portin kiinni ja jättää filosofi(a)n rauhaan muilta uteluilta.

Laajaa kysymyslistaa voi kuitenkin puolustaa korostamalla, että edellä olevan listan kaikki kysymyslajit vaikuttavat toisiinsa. Toisin sanottuna, käsitystä hyvästä ja pahasta ei voi pitää erillään käsityksistä maailman rakenteesta, ihmiskuvasta ja vaikkapa tunteiden mekaniikasta. Teorioita yhteiskunnan

pelisäännöistä ei voi pitää erillään yrityksistä määritellä yksilön hyvä elämä. Moraalifilosofia, toisin kuin tilasto- ja tähtitiede, ei siis voi eristäytyä, sillä sen kysymyksiä ei voi irrottaa muusta olemassaolonkokemuksesta.

Moni sanoo nyt, että tämähän on itsestään selvää, että vaikka tietomme vaikuttavat arvokäsityksiimme, ne voidaan silti pitää erillään. Pitää vain ensin analysoida ja rakentaa mahdollisimman objektiivinen teoria maailmasta luonnontieteellisenä järjestelmänä ja ihmisestä yksilöpsykologisena ja sosiaalisena subjektina, vääjäämättömine ominaisuuksineen ja potentiaalisine mahdollisuuksineen, ja vasta sitten, mahdollisimman hyvin asiatiedoin ja argumentaatiotaidoin varustettuna, tarttua arvokysymyksiin: ”Nämä tiedot ja työkalut on, mitäs nyt haluttais tehdä?”. Näin vältytään taikauskolta ja turhalta spekuloinnilta. Tämä työjärjestys ei kuitenkaan ole mahdollinen, sillä mitään arvoneutraalia tietoteoriaa ja tieteellistä kuvausta maailman ja ihmisen rakenteesta ja mahdollisuuksista ei päästä rakentamaan. Mikään puhtaaseen objektiivisuuteenkaan pyrkivä teoria ei rakennu arvoneutraalissa tilassa. Oletetaan nyt hetki, että emme ole kognitiivisia relativisteja. Uskomme siis, että on olemassa näkökulmasta riippumattomia faktoja ja että tieteellinen metodi voi tuottaa meille arvoneutraalia tietoa. Tästä huolimatta emme voi kiistää sitä, että jo se mistä aiheista ja ulottuvuuksista päätämme tietoa hankkia, on arvovalinta. Ei voi kuvitella, että hankkisimme tasapuolisesti tietoa kaikesta samanaikaisesti. Teemme siis merkittäviä arvovalintoja aina myös neutraalin tuntuista faktatietoa kartuttaessamme.

Jos filosofia pitäytyisi olemassa olevien lainalaisuuksien paljastamista koskevissa kysymyksissä, kuka sitten puhuisi siitä, miksi kannattaisi elää, miten elämä maistuisi, mikä olisi hyvä elämä? Ei kai pelkkä biologismi tai niin sanottu maku tai intuitio? Nämä kysymykset ovat koko ajan konkreettisemmin läsnä jo siksi, että ihmisen kyky manipuloida tulevaisuutta, tulevaisuuden ihmistä, kehittyy nopeasti. Pian meille esitetään kysymys: ”Tässä on tulevaisuuden ihmisen kuori. Mitkäs geenit laitetaan? Mitkä ominaisuudet lisätään? Mitkä kitketään pois?” Tällä hetkellä näyttää siltä, että päämäärää ei enää kysytä: uhrautuvasti omistaudumme vain talouden toimeliaisuuden kiihdyttämiselle, rakennamme huomisen ihmistä ensisijaisesti tehokkaaksi tuotanto/kulutus-yksiköksi. Kehityssuunta ei kuitenkaan ole ainoa mahdollinen. Kant kehotti meitä kohtelemaan jokaista ihmisyksilöä päämääränä, ei välineenä. Tämän kehotuksen seuraksi tulee nyt kysymys: Jos kohtelemme huomisen ihmistä itsetarkoituksena, ei välineenä, mitkä ovat ne ominaisuudet ja ”itsetarkoitukset”, jotka haluamme häneen asentaa?

Hyvä kaunokirjallinen spekulaatio, hauska dystopia siitä, mitä voi tapahtua jos filosofia ja taide jäävät hyvän elämän kulloistenkin kriteerien luomisesta ja monipuolistamisesta syrjään, on **Margaret Atwoodin** (1939–) romaani *Onyx ja Crake* (2003). Kirjassa tulevaisuuden yhteiskunta on täysin suurpääoman hallitsema. Jäljellä on vain taloudellisia ja teknisiä arvoja, kaikki tähtää tuotannon, kulutuksen, eliniän ja muiden laskennallisten saavu-

tusten maksimointiin. Sitten eräs ihmiseen pettynyt geeniteknikko kehittää ihmislajin sukupuuttoon tappavan kulkutaudin ja luo ihmisen tilalle uuden ihanteellisen nisäkäslajin, josta hän on poistanut suoraviivaisesti kaiken, mikä hänestä ihmisessä oli vialla. Hän on karsinut luomuksestaan kaikki ihmisen problemaattiset, riitoja, ahneutta, ahdistusta ja yllätyksiä aiheuttaneet ominaisuudet. Lopputulos on superterve, lauhkea, intohimoton ja ulkoisesti komea "crakelainen", joka henkisessä ristiriidattomuudessaan ja absoluuttisen tylsässä ennalta-arvattavuudessaan on eräs karmeimmista hirviöistä, mitä romaanitaiteessa on koskaan esitelty.

Filosofian on hyvä ryöstää ruokalistalleen paljon sellaistakin, mikä on kuuluvinaan tieteiden ruokalistalle. Vaikka filosofia on oma itsenäinen alansa, ei se ole erillinen, omien aiheidensa parissa puuhasteleva erityisala, vaan paremminkin kaikki muut alat läpäisevä näkökulma, vaatimus kysyä kunkin asian perimmäistä rakennetta, tarkoitusta, arvoa ja mielekkyyttä käytännössä. Filosofian ei pidä varjella puhtauttaan vaan päinvastoin sekaantua kaikkeen, koska kaikki tutkiminen ja henkilökohtaiset ja yhteiskunnalliset valintatilanteet sisältävät arvokysymyksiä, joita ei voi käsitellä kätevästi asiakysymysten jälkeen, vaan jotka joudutaan kohtaamaan samanaikaisesti kaikkien muiden kysymysten kanssa.

Laaja tehtävälista on filosofialle hyvä, koska filosofia on paitsi niin sanottujen faktojen ja lainalaisuuksien paljastamista, myös niiden luomista. Ihmisen käytös ja elämysmaailma eivät ole ensisijaisesti luonnonlakien determinoimia, vaan yksilön ja yhteisön omilla arvovalinnoillaan ja käytännöillään tuottamia. Filosofia ei ole vain ihmisen ja maailman rakenteen tekemistä näkyväksi. Filosofia on myös ihmisen ja arvojen luomista.

PERIMMÄISTEN ARVOJEN ONGELMA

Moraalifilosofia on yleensä yritystä löytää johdonmukaisin ja tehokkain reitti jo valittujen perusarvojen toteutumiseksi mahdollisimman monessa konkreettisessa muodossa. Moraalifilosofiset väittämät ovat yleensä tyyppiä: "Jos perimmäinen päämäärämme on A, niin käyttäytymistapa B on tehokkain ja mahdollisimman monille ihmisille mahdollinen tapa lähestyä A:ta. B:n tehokkuus on perusteltavissa johdonmukaisella päättelyketjulla C."

Filosofian on usein vaikea perustella tai edes kuvailla tuota A-kirjainta, eli perimmäistä päämäärää. Useimmissa moraalifilosofioissa kuitenkin ajatellaan, että jonkinlainen yhteinen kiinteä arvoperusta on löydettävissä. Karttoja tähän aarteenmetsästykseen on erilaisia. Yhteisen, kaikille parhaan moraalin ajatellaan olevan jossain Jumalan, biologian, puhtaan järjen tai muuttumattomana pidetyn "perusinhimillisyyden" kätköissä. Tätä luottamusta perustellaan sillä, että eri kulttuureissa on usein monia samankaltaisia moraalisääntöjä, minkä ajatellaan vihjaavan, että paikallisten ja väliaikaisten

moraalien takaa tai keskiarvona jonkinlainen pysyvä perusmoraali voisi löytyä – hieman kuten fysikaaliset luonnonlait ovat löydettävissä ja tunnustettavissa absoluuttisiksi, vaikka luonnontieteelliset kuvauksemme niistä ovat usein epätäydellisiä.

Arkitodisteeksi eri moraalien perimmäisestä samankaltaisuudesta tarjotaan myös "kultaista sääntöä", eli kehotusta kohdella muita siten kuin toivomme muiden kohtelevan meitä. Kehotuksen keksiminen on usein laitettu Jeesuksen piikkiin: *Rakasta lähimmäistä kuin itseäsi.* Kant muotoili sen hieman filosofisemmin, kategorisessa imperatiivissaan: *Toimi tavalla, jonka haluaisit yleistyvän kaikkien muidenkin toimintatavaksi.* On kuitenkin epäselvää onko tämä kehotus käytännössä varsinaista moraalia lainkaan, vai onko se vain sosiaalisen vastavuoroisuusperiaatteen ymmärtämistä: *Muut kohtelevat todennäköisesti minua samalla tavalla kuin minä heitä.* Lähes kaikki moraalit ymmärtävät tämän luonnonlain kaltaisena periaatteena. Se miten tätä periaatetta kussakin moraalissa sovelletaan, on eri asia.

Alkukristityt kieltäytyivät vastaamasta roomalaisten väkivaltaan väkivallalla, koska he halusivat tappamisen ja miekalla alistamisen loppuvan. Toisen maailmansodan lopussa Hitler ajatteli olevan oikein, että bolsevikit tuhoavat Saksan kansan ja hänet itsensä, koska bolsevikit olivat osoittautuneet vahvemmiksi. Hitlerkin siis toivoi muiden kohtelevan itseään ja saksalaisia samalla tavalla kuin hän muita, yhtä armottomasti. Vasemmistolainen hyvinvointiyhteiskunnan kannattaja sanoo, että työttömille ja muille vähäosaisille pitää valtion taata perustoimeentulo ja "ihmisarvoinen" olemassaolo itseisarvona, ei välineenä. Mutta myös oikeistolainen markkinatalousfanaatikko puhuu kultaisen säännön puolesta, kun hän vaatii sosiaaliturvaa romukoppaan. Hän uskoo, että sosiaaliturva laiskistaa köyhät ja heikentää yhteiskunnan sekä teknistaloudellista että moraalista kehitystä. Hän ajattelee, että jos hän itse olisi köyhä, hän silloinkin ymmärtäisi sosiaaliturvan rappeuttavan häntä ja työmarkkinoilla tapahtuvan eloonjäämiskamppailun sen sijaan tuottavan sekä yhteishyvää että henkilökohtaista reippautta ja elämäniloa. Toisin sanoen, lähes kaikki *uskovat* noudattavansa kultaista sääntöä, mutta se ei suinkaan tarkoita, että eri moraalien sisältö olisi sama.

Monet ajattelevat, että vaikka moraalisia faktoja ei olekaan, ihmiset voivat itse artikuloida demokraattisesti perimmäiset päämääränsä. Esimerkiksi he voivat kyselytutkimuksissa nimetä itselleen tärkeimmiksi arvoiksi vaikkapa vapauden ja turvallisuuden, minkä jälkeen meillä yhteisönä on konsensus yhteisistä arvoistamme. Yhteisömoraali on epäilemättä fakta, mutta se on ainakin kolmella tavalla epäluotettava. Ensinnäkin, on tulkinnanvaraista, mitä yhteiset periaatteemme kulloinkin käytännössä tarkoittavat – moraalinen kamppailu ja vallankäyttö tapahtuukin juuri tuossa tulkintavaiheessa. Toiseksi, yhteisömoraali ei välttämättä ole kaikille yhteisön jäsenille hyvä, vaikka se olisikin enemmistön hyväksymä. Kolmanneksi, yhteisömoraalin olemassaolo ei takaa, että se olisi edes yhteisön enemmistölle hyvä. Moraali

voi olla yhteisesti ja hyvässä uskossa luotu, mutta siitä huolimatta se voi tuottaa huonoa elämää.

Objektiivinen moraalifilosofia ei pysty generoimaan itse näkemystään omista perimmäisistä päämääristään. Moraalifilosofia pyrkii tuottamaan ”hyvää elämää”, mutta hyvän elämän kriteerit eivät loppujen lopuksi ole ensisijaisesti konventionaalisen moraalifilosofisen pohdinnan tulosta, vaan seurausta kokonaisvaltaisemmista olemassaolonkokemusta koskevista pohdiskeluista, käytännöistä ja unelmista.

Näiden ongelmien vuoksi filosofia välttelee usein hyvän elämän määrittelyä ja kuvailua ja tyytyy sen sijaan ottamaan jotkut käsitykset hyvästä elämästä premisseikseen keskittyen sen jälkeen erittelemään sitä, mikä reitti kohti hyvää elämää olisi järkevin – olettaen hyvän elämän määritelmän joko itsestään selväksi tai jättäen sen yksilön ja yhteisön makuasiaksi. Kun näin käy, kun moraalifilosofia ei siedä perimmäisten arvojen epämääräisyyttä, siitä tulee ”normaalitiedettä”. **Thomas S. Kuhn** (1922–1996) nimitti normaalitieteeksi tutkimusta, joka perustuu asianharrastajien perustavanlaatuiselle, lukitulle yksimielisyydelle tutkittavan aihealueen ja maailman rakenteesta. Filosofiassa normaalitiedettä on tutkimus, joka kokonaan jättäytyy arvojen luomisesta sivuun ja päätyy siksi vain toteamuksiin: ”Jos haluamme sellaista ja sellaista elämää, meidän kannattaa käyttäytyä näin ja näin.”, tai ”Jos otamme ylimmäksi arvoksi tuon ja tuon, sen nojalla on loogista suhtautua näihin ja näihin asioihin täten.” Tämä argumentaatiotapa on sinänsä loistava, mutta siitä tulee ongelma, jos se jää ainoaksi. Tähän objektiivisuuspyrkimyksestä juontuvaan neuvottomuuteen ei kuitenkaan ole pakko tyytyä, ei filosofiassa eikä taiteessa.

Karkeasti yleistäen voi sanoa, että ne moraalifilosofiat, joissa absoluuttinen moraali todetaan jo periaatteessa mahdottomaksi ovat relativistisia. Moraalisia faktoja ei ole, moraalijärjestelmät ovat kulttuurin tuotteita, joita voidaan keksiä rajaton määrä, ja paljon on jo keksittykin. Relativismia perusteellaan useimmiten juuri havainnolla, että eri kulttuureissa on erilaisia moraalisääntöjä ja mitään kulttuurin ulkopuolella olevaa moraalinmittausinstrumenttia ei ole olemassa. Mikään moraali ei ole väärä.

Relativismi ei ole nihilismiä. Vaikka objektiivisesti parasta moraalia ei voi löytyä, on kuitenkin objektiivinen tosiasia, että ihmisyksilöiden ja yhteisöjen onnellisuudessa, olemassaolonkokemuksen mielekkyydessä, on suuria eroja, ja että nämä erot ovat ratkaisevasti riippuvaisia niistä arvoista, joihin yksilöt ja yhteisöt ovat sitoutuneet. Erot järjestelmien kyvyssä tuottaa hyvää elämää ovat kuitenkin tulkinnanvaraisia, näkökulmasidonnaisia ja ainakin osittain subjektiivisia. Pragmaattisen ja kriittisen asenteensa vuoksi juuri relativismi paljastaa tehokkaasti näitä eri moraalien laatueroja.

Paras moraali on se, joka käytännössä tuottaa parhaan elämän. Moraalipragmatismin ongelma on, että hyvän elämän määritelmiä, perustuivat ne sitten esimerkiksi oikeudenmukaisuuden, eliniän, kivuttomuuden, turvalli-

suuden, mielihyvän määrän tai nautintojen intensiivisyyden maksimoinnille, on niin monia ja niiden mittaaminen vaikeaa. Moraalipohdiskelumme on suhteellista. Se on sidoksissa perspektiiviimme ja viime kädessä ei-moraalisin perustein valitsemiimme perimmäisiin päämääriin, mieli*kuviimme* hyvästä elämästä. Relativismi tekee moraalisen varmuuden ja lopullisten tulosten saavuttamisen yhtäältä mahdottomaksi, mutta toisaalta juuri relativisti on sammumattoman epäilynsä vuoksi kiinnostuneempi ja huolestuneempi moraalikysymyksistä kuin kukaan muu.

Ellei filosofia halua surkastua pelkäksi jo valittujen arvojen soveltamisjärkeilyksi, se joutuu ottamaan asiakseen myös arvojen luomisen, tietäen ne ihmisen luomiksi ja pitkällä tähtäimellä väliaikaisiksi ja sikäli fiktiivisiksi, mutta silti tärkeiksi. Arvorelativismi perustuu ajatukseen ihmisluonnon jatkuvasta muutoksesta. Kokemisen, järkeilyn ja kuvittelun muodot ovat jatkuvassa muutoksessa sekä yksilön että ihmislajin tasolla, joten moraalipohdiskelukin on, paitsi juuri tällä hetkellä ja tästä näkökulmasta kätevimmän moraalin paljastamista, myös ihmisen itsensä, hänen eetoksensa halujen ja toiveiden luomista. Tämä ei tarkoita, että arvomme vaihtelisivat holtittomasti poukkoillen kuin sinne tänne singahteleva pallo flipperissä, vaan että yhdessä kontekstissa – ajallisessa, paikallisessa tai jostakin näkökulmasta tarkastellen – hyvät arvot voivatkin kontekstin vaihtuessa johtaa huonoon elämään. Juuri tätä tilanteen muutosta on vaikea tunnistaa ja tunnustaa, ellei suhtaudu arvoihin periaatteessa väliaikaisina, aina uudelleen kriittiseen tarkasteluun altistettavina ihmisen luomuksina. Siksi, vaikka minusta tuntuu äärettömän epätodennäköiseltä, että lujimmin kannattamani ja selvärajaisimmat arvot – kuten kuolemanrangaistuksen vastustaminen ja täydellisen ilmaisuvapauden kannattaminen – voisivat elinaikanani muuttua huonoiksi arvoiksi, minun on säilytettävä kriittinen suhteeni niihin ja pystyttävä aina uudelleen perustelemaan niiden mielekkyys. Minusta myös jokaisella yhteisön jäsenellä, köyhimmällä ja avuttomimmallakin, on oikeus täsmälleen yhtä hyvään koulutukseen, terveydenhoitoon ja oikeusturvaan kuin yhteisön voimakkaimmalla ja rikkaimmalla on, mutta tämäkin on (sosialistisen) ihmisyhteisön asettama oikeus – ei myötäsyntyinen, ”luonnollinen”, arvo sen paremmin kuin mitkään muutkaan – joten sekin on perusteltava yksilön hyvän ja yhteishyvän kannalta yhä uudelleen, uusin konkreettisin argumentein. Arvojen väliaikaisuuden tunnustaminen ei vähennä intohimoista suhdetta niihin arvoihin, joihin olemme sitoutuneet. Se tarkoittaa vain, että sitoutumisemme, rakkautemme niihin ei ole sokeaa.

Miettiessämme perimmäisten arvojen ongelmaa, joudumme lopulta tekemään arvostelman ilman tarkkaa kriteeriä – päämääränä on jotain niin epäselvää kuin ”hyvä elämä”. Juuri tämä tarkan kriteerin puuttuminen tekee arvostelmastamme perimmiltään esteettisen. Se ei ole hyödyntavoittelun sanelema arvostelma, eikä se ole moraalia noudattava arvostelma, vaan moraalia *luova* arvostelma, joka pyrkii lisäämään olemassaolonkokemuksen

rikkautta suhtautumalla jokaiseen asiaan, tekoon ja ilmiöön potentiaalisesti arvokkaana kappaleena, josta voi olla iloa elämän kompositiota sommitellessa. Tähän on tultu paradoksaalista reittiä. Eräs moraalifilosofian pääsuuntaus on hitaasti, mutta vääjäämättä kehittynyt arvorelativismia kohti. Se on ollut arvopohdiskelua, joka purki kiinteiksi luultuja moraalin perusteita yksi toisensa jälkeen ja tuuppasi ikkunasta tunkiolle Jumalan ja essentialistisen ihmiskäsityksen. Jumalan tilalle se laittoi luonnon persoonattoman järjestelmän, jolla ei ole arvoja eikä päämääriä ja joka siksi ei anna ihmiselle moraaliosviittaa. Luonto vain on ja näyttää pitävän tapanaan materian ja energian loputonta kierrätystä. Essentialistinen ihmiskäsitys vaihtui radikaaligenealogiseen, jonka mukaan ihminen on sekä lajina että yksilönä aina kesken, ilman mitään kiinteää, ”syväinhimillistä” ydintä.

Seuraavaksi kriittinen moraalifilosofia pukkasi ikkunasta ulos uudeksi Jumalaksi kasvaneen ääirationalismin, joka uskoi ihmisen olevan pohjimmiltaan hyötyä, terveyttä, mukavuutta ja lisääntymistä maksimoivaan pyrkivä kone – eräänlainen **René Descartesin** (1596–1650) *automaton*. Valistusaatteesta kehittynyt ja yksioikoistunut rationalismi uskoi, että näiden yksinkertaisten ja itsestään selvien päämääriensä saavuttamiseen ihminen tarvitsee vain puhtaan järjen kykyä loogiseen ja päämäärärationaaliseen ongelmanratkaisuun. Paradoksaalista näissä kiinteiksi luultujen arvojen purkutalkoissa on ollut se, että kriittinen arvorelativismi on tehnyt tämän purkutyön nimenomaan loogisesti järkeillen. Lopputulos on, että viileällä järjellä suoritettu moraalipohdiskelu joutuu lopulta tunnustamaan, että kun kangastukset on purettu, on järki voimaton rakentamaan uudet arvot purkamiensa tilalle *yksin*. Näin arvorelativistinen moraalifilosofia irtautuu kriittisestä rationalismista ja luisuu vääjäämättä eräänlaiseen estetiikkaan. Tämä ei johda irrationalismiin, järjenvastaisuuteen, sillä juuri päättäväinen järkeilyhän meidät vapautti vanhoista moraalisista fiktioista ja pitää toivottavasti meidät valppaina jatkossakin. Arvorelativismi on nimenomaan moraalisen järkeilyn viemistä niin pitkälle, että kulloisenkin moraalin perimmäiset – ja perimmiltään mielivaltaiset – arvot paljastuvat.

Arvorelativistinen moraalipohdiskelu ei suinkaan pääty avuttomaan toteamukseen, että perimmäiset arvot ovat esteettisen intuition luomia. Arvojärjestelmillä on eittämättömiä ja tarkasti artikuloitavia eroja relativismissakin. Ilmeisimmät erot, vaikkakin hankalia mitattaviksi, ovat erot eri arvojen mukaan elävien ihmisten onnellisuudessa. Eroja on myös arvojärjestelmien sisäisessä loogisessa johdonmukaisuudessa. Yksi moraali on johdonmukaisempi kuin toinen.

Voimme tarkastella arvojärjestelmän moraalista perustelua, ja testata perusteluketjun pätevyyttä. Tätä reittiä voimme päästä kahteen lopputulokseen. Ensinnäkin, saatamme löytää perusteluketjusta virheitä, joiden perusteella voimme epäillä tuon moraalin kykyä tuottaa hyvää elämää. Toiseksi, jos seuraamme moraalijärjestelmän perusteluketjua sen äärirajoille saakka,

löytämättä siitä loogisia kömmähdyksiä, saamme ainakin esiin tuon järjestelmän perimmäiset arvot, siis sen esteettisen ihanteen, *kuvan* hyvästä elämästä ja ihmisestä, joiden todeksi tekemiseen järjestelmä on suunnattu. Samalla huomaamme ehkä myös, mitä olemassaolon ulottuvuuksia tuo järjestelmä on jättänyt huomiotta.

Arvojärjestelmän loogisen johdonmukaisuuden testaaminen on hyödyllistä, mutta se ei aukottomasti *todista* yhtä arvojärjestelmää toista paremmaksi. Johdonmukaisuusperiaate ei ole moraalin metataso. Epäloogisuuksien löytäminen antaa vain aiheen epäilylle. Yksi moraali perustuu osittain faktoille, toinen virheellisille faktoille. Jotkut arvojärjestelmät lepäävät faktavirheiden päällä. Tämä voidaan objektiivisesti todeta, mutta sen osoittaminen, että virheellisille faktoille rakennettu filosofia tuottaisi huonoa elämää, on jo vaikeampaa.

Tarkastelkaamme vaikkapa sellaista arvojärjestelmää, jonka perustana on uskomus, että auringon pysyminen taivaalla ja viljelyelinkeinolle suopea ilmasto vaatii ihmisuhreja, joita jumalille täytyy hedelmällisyysrituaalissa uhrata vuosittain. Näemme heti, että tämä arvojärjestelmä perustuu virheellisille faktoille, oikeasti ilmasto ei ole lainkaan riippuvainen siitä uhrataanko ihmisiä alttarilla vai ei ja uhririturtuaalin poliittinen funktio on ehkä vain pitää kansa kurissa, papiston ja hallitsevan luokan orjuuttamana.

Tästä huolimatta tuo arvojärjestelmä *saattaa* tuottaa hyvää elämää. Uhririturtuaalilla voi olla muitakin, myönteisiä funktioita. Ehkä rituaalin ansiosta ihmisillä on voimakas tunne siitä, että he pystyvät vaikuttamaan maailmansa perusteisiin, kohtaloonsa, että he ovat jumalien kanssa arvokkaassa vuorovaikutuksessa, lähes tasaveroisina keskustelukumppaneina. Saattaa olla, että uhririturtuaalit ovat niin voimakkaita, että niiden ansiosta olemassaolonkokemus voimistuu, elossaolemisen vitalistinen tunne humalluttaa ihmiset. Ehkä rituaali myös yksinkertaisesti auttaa ihmisiä arvostamaan kiihkeästi vaikkapa auringon olemassaoloa, sen sijaan että se olisi vain itsestään selvyydeksi muuttunut arkinen fakta. Ehkä nämä fantastiset, kuvitellut, olemassaolonkokemusta vahvistavat vaikutukset ovat vaakakupissa painavampia kuin koko moraalijärjestelmän perustuminen naurettaville faktavirheille ja epäoikeudenmukaisuudelle.

Emme voi luopua luonnontieteellisestä asenteestamme, kun olemme sen saavuttaneet, tulleet tietoisiksi fysiikasta. Luonnontieteellisen asenteen ei kuitenkaan tarvitse orjuuttaa muita kykyjämme ja toimia ainoana arvottamisen välineenä vain sen vuoksi, että sen tarjoama mittaristo tuntuu niin rauhoittavan eksaktilta. Voimme rationaalisesti päätellen tunnustaa, että fakvirheillekin rakentuva arvojärjestelmä voi tuottaa hyvää elämää. Emme voi kuitenkaan itse ryhtyä uskomaan mihinkään, jossa olemme havainneet asiavirheitä. Myös arvojärjestelmien johdonmukaisuuden ja faktuaalisten perusteiden testaaminen jo sinällään, ilman arvottavaa otettakin, vaikuttaa testin kohteeseen. Arvojärjestelmän epäloogisuuksien osoittaminen muuttaa arvo-

järjestelmää, jos looginen päättely tekee vaikutuksen arvojärjestelmän kannattajiin.

Taiteellinen ajattelu auttaa sietämään arvorelativismin luomaa pysyvää moraalisen epävarmuuden tunnetta. Taide, varsinkin länsimainen moderni ja modernin jälkeinen taide, on sietänyt iloisesti epävarmuutta, joka vastaa relativistista moraalien suhteellisuutta. Taideteoksia tehdään ilman ehdotonta ja yksiselitteistä metodia. Niitä myös koetaan ja arvostellaan ilman pysyvää ja kontekstista riippumatonta kriteeristöä. Taiteessa absoluuttisten mittatikkujen ja päämäärien puute ei ole hedelmättömän ahdistuksen aihe, vaan innostuksen lähde.

Taiteessa on tietenkin ollut vähintään yhtä paljon erilaisia esteettisiä järjestelmiä kuin historiassa yhteiskuntajärjestelmiä ja moraaleja – nykytaide on tässä mielessä erityisen heterogeeninen alue. Yhteiseksi nimittäjäksi ehkä kuitenkin nousee, että taide usein olennoi ihmiskäsitystä, joka suhtautuu skeptisesti hyötykeskeiseen ajatteluun. Taide perustuu sille, että olemassaolo on ensisijaisesti kokemus – ja ihminen voi kokea olemisensa millaiseksi tahansa millaisissa olosuhteissa tahansa. Moderni (joskus varhaisempikin taide) ja modernin jälkeinen taide on estetiikkaan kätkemässään moraalisa korostanut ennen muuta moniarvoisuutta. Myönteiset arvot eivät ole (taiteessa) olleet ehdottomassa keskinäisessä tärkeysjärjestyksessä, eikä jako myönteisiin ja kielteisiin arvoihin ylipäätään ole ollut ehdoton vaan konteksti- ja kompositiosidonnainen – enemmän vastakohtia arvostava kuin arvoja vastakohtaistava.

TAIDE ARVOJEN LUOMISENA, PERSPEKTIVISMINÄ JA MORAALIFILOSOFIAN ESTETISAATIONA (Nietzschen taide)

Taide filosofiana ei suinkaan hylkää rationaalia ongelmanratkaisulogiikkaa, vaan kiistää sen johtajuuden. Sekä luonnontieteissä että esimerkiksi perinteisessä psykoanalyysissa ongelmanratkaisuun edetään aina tiedon kautta. Psykoanalyyttisen teorian mukaan tiedostamattomassa on trauma, joka täytyy saada esiin, jotta sitä päästään tohtoroimaan. Tietoisuuteen tehdään ikään kuin ratsioita ja raahataan syylliset sieltä päivänvaloon tietoisuuden puolelle, jossa ongelmat voidaan ”järkevästi” ratkaista ”aikuisella” tavalla. Psykoanalyysissa ajatellaan, että ongelmasta tietoiseksi tuleminen saattaa jo sinällään ratkaista ongelman. Ainakin tiedostamisen oletetaan olevan puoliaskel kohti ongelman ratkaisua.

Kovissa tieteissä pyritään artikuloimaan kysymys tai ongelma yksiselitteisen tarkasti, sitten valitsemaan perusteltu metodi, pitäytymään siinä ja löytämään tämän metodin kautta todistettavissa oleva vastaus tai ratkaisu. Tiede paikallistaa hyvän elämän esteet pääasiassa ihmisen ulkopuolelle. Se lähestyy

hyvää elämää korjaamalla ulkoisia olosuhteita, joissa olemassaolonkokemus syntyy. Psykoanalyysi taas pyrkii korjaamaan sisäisiä olosuhteita, elämisen asennetta ja tuntemistapoja. Sekä tiede että psykoanalyysi jättävät kuitenkin hyvän elämän määrittelyn enemmän tai vähemmän käsittelemättä, tai tekevät sen karkeasti. Tiede olettaa usein hyvän elämän kriteerit itsestään selviksi, ja psykoanalyysi puolestaan, että kun ihmiseltä terapoidaan vinoutuneet tottumukset pois, hän tunnistaa hyvän elämän luonnostaan ja suuntautuu sitä kohti. Hyvä elämä tiivistetään usein sekä tieteen että psykoanalyysin retoriikassa pyöreiksi kuluneisiin termeihin kuten terveys, tasapainoisuus, valinnanvapauden maksimointi ja turvallisuus.

Kuvaukseni tieteiden ja psykoanalyysin luonteesta on yksinkertaistus, eihän psykoanalyysi välttämättä sitoudu naiiveihin hyvän elämän määreisiin, edes silloin kun se käyttää avuttomia fraaseja, kuten "mielen tasapaino" tai "tunteiden hallinta" kuvatessaan tavoitteena olevaa ihmistä. Silti lienee ilmeistä, että tieteessä ja psykoanalyysissa arvot asetetaan ensisijaisesti jo premisseissä, tiedetään suunnilleen "mitä hyvää" lähdetään etsimään. Siksi ne ovat enemmän jo määriteltyjen arvojen tavoittelun välineitä kuin arvojen luomisen välineitä. Filosofiassa ja taiteessa sen sijaan painopiste on luomisessa, ei tavoittelussa.

Nietzschen mukaan moraalin perustaa ei voi rationaalisesti johtaa mistään – se täytyy luoda. Hän päätteli jumaluskon raukeamisen ja utilitaristiseen umpikujaan päätyvän rationalismin johtavan vääjäämättä nihilismiin, jonka hän toivotti tervetulleeksi, tosin vain ilmaa puhdistavana välivaiheena. Sen seurauksena syntyisi uusi ihminen, jolla olisi kyky rakentaa uudet arvot tyhjän päälle, intohimoisesti. Nietzscheläisittäin *voi* todeta, että arvot eivät ole elämän ylle asetettava sääntöjen häkki, vaan että arvot ovat elämän *ilmaus*, että ne toisaalta kumpuavat kunkin yksilön tai yhteisön olomassaolonkokemuksen kokonaisuudesta, perspektiivistä, toisaalta ovat tuon yksilön tai yhteisön osittain vapaasti valitsemia ihanteita.

Arvot ovat sekä ihmiselämän ilmaus että ihanteisto. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että arvot elämän ilmauksina olisivat yhtä kuin arvot makuasioina, sillä yksilö voi olla omasta mielestään väärässä, vaikka olisi valinnut arvonsa intuitiivisesti ja itse, mikä makuarvostelmissa ei ole mahdollista. Jos ihminen pitää ananaksen mausta on tuo makuarvostelma absoluuttinen fakta, josta ihminen ei voi olla itsensä kanssa eri mieltä. Sen sijaan ihminen voi katua ja hävetä edellispäivän käytöstään naapuriaan kohtaan, vaikka ympäröivän yhteisön moraalisäännöstön mukaan hän ei olisi tehnyt mitään väärää tai sopimatonta. Yksilöllä on siis subjektiivinen toimintaihanteensa, joka voi olla erilainen kuin yhteisön moraalikoodi, ja yksilö on ainakin jossain määrin tietoinen siitä, missä määrin hän onnistuu elämään ihanteidensa mukaisesti. Moraali-ihanteet eivät siis välttämättä ole ympäröivän yhteisön sanelemia. Ne eivät myöskään ole perattavissa esiin luonnosta sinänsä kuten luonnontieteelliset faktat. Mikään myötäsyntyinen moraalinen aisti tai tunto ei myös-

kään supata "oikeaa" moraalia yksilön korvaan, eikä puhdas järkikään pysty omin päin tuottamaan tuota hyvän elämän reseptiä. Yksilön subjektiivinen toimintaihanne ei ole myöskään hänen itsensä läpikotaisin tietoisesti järkeilemä, vaan yhtä lailla hänen henkilökohtaisen elämäntunteensa tuotos.

Relativismiin taipuvainen taide pitää arvoja liikkeessä, sillä relativismissa ne kimmahtelevat tietoisen järjen ja tiedostamattoman väliä loputtomassa, tasa-arvoisessa vuorovaikutuksessa, jossa tietoisen järjen tehtävä ei ole pitää kurissa ja nuhteessa tiedostamattomasta ryöppyäviä haluja. Jos tunnustamme, kuten Nietzsche vaatii, että arvot ovat enemmän elämän ilmaus kuin sitä ohjaava säännöstö, mitä se oikein tarkoittaa? Se ei tarkoita, että arvot sijaitsisivat vain tiedostamattomassa ja luonnon oikuttelussa, tietoisen järkemme tavoittamattomissa, ja että olisimme noiden paremminkin vieteiltä kuin arvoilta kuulostavien voimien riepoteltavina. Paremminkin on kyse siitä, että arvot ovat elämän ilmausta juuri siksi, että eivät pysy samoina, vaan muuttuvat ajan ja näkökulmien vaihtumisen myötä – arvojen osittainen epämääräisyys, subjektiivisuus, viime kädessä niiden epäluotettavuus, on siis eräänlaista eloisuutta. Arvojen määrittelyyn ei löydy ehdotonta metodia, eikä tietoinen järki sen paremmin kuin tiedostamatonkaan saa yliotetta arvojen jatkuvan muodontamisen prosessissa.

Tämä kelluvan moraalin teoria muistuttaa taidemaalauksen teoriaa. Kun maalari aloittaa maalauksen, hänellä on epäselvä näkemys siitä, millaisen maalauksen hän toivoo syntyvän. Tarkkaa ihannetta valmiin maalauksen ominaisuuksista ei ole, eikä ehdotonta taktiikkaa ihanteen saavuttamiseksi. Sen sijaan maalatessaan maalari tekee tunnustelevia valintoja maalauksen kulloisenkin vaiheen antaman perspektiivin pohjalta. Ne muotoihanteet ja menetelmät, jotka maalaamisen alkuvaiheessa olivat hyviä, voivat maalaamisen myöhemmissä vaiheissa olla kelvottomia ja korvautua aivan eri päämäärillä ja tekniikoilla. Kuitenkaan se, että yksi ja sama maalari vaihtaa päämääriään ja tapojaan yhden ja saman maalauksen maalaamisen aikana ei tarkoita välttämättä, että maalaamisprosessin aikana ensin käytetyt ja sitten hylätyt ihanteet ja tekniikat olisivat olleet erehdyksiä. Todennäköisempää on, että nuo kulloisenkin maalaamistilanteen perspektiivistä tehdyt valinnat olivat oikeansuuntaisia, jos kerran maalaus niiden myötä eteni kohti hienoksi osoittautunutta lopputulosta. Noista valinnoista ei vain voi tehdä yleispätevää periaatetta "miten maalata", sillä valinnat olivat ehkä oikeita vain juuri siinä väliaikaisessa perspektiivissä, jossa ne tehtiin. Maalaamisen oma "moraali", näkemykset hyvän maalauksen kriteereistä ja keinoista niiden saavuttamiseen, syntyy ja muuttuu siis maalausprosessin aikana. Kun maalaus on valmis ei moraali kuitenkaan ole valmis, lopullinen, vaan tehtävänsä tehnyt, käytetty.

Tätä Nietzscheläistä perspektivismiä voi kuvata myös vertaamalla perspektivistin suhdetta arvoihin ja ilmiöihin ja taidemaalarin suhdetta väreihin. Maalaamisen teorioita on ollut lukemattomia. Jotkut näistä oppirakennel-

mista ovat olleet ehdottomia, oppi on sanellut, miten Jumala piirretään ja mitä värejä ihmisen ihon kuvaamisen saa käyttää valossa, mitä varjossa. On ollut myös sääntöjä, jotka ovat sanelleet minkä kokoisina mitkäkin asiat on taulussa esitettävä ja missä kohdin saa käyttää kultausta syyllistymättä uskonnolliseen häväistykseen. Nykyään länsimaisen kuvataiteen moniarvoisessa, relativistisessa tilassa näitä ehdottomia sääntöjä ei ole. Kaikkia mahdollisia väri- ja muotoyhdistelmiä pidetään *potentiaalisesti* hyvinä tai käyttökelpoisina. Sen, että onko jokin väriyhdistelmä hyvä vai ei, katsotaan riippuvan kokonaan kulloisestakin kokonaiskontekstista, kaikista muista saman maalauksen ominaisuuksista ja yksityiskohdista.

Maalari voi sanoa kepeästi omana makuarvostelmanaan pitävänsä erityisesti oliivinvihreästä tai oliivinvihreän käyttämisestä rinnan lämpimän violetin kanssa, mutta häntä pidettäisiin umpimielisenä fundamentalistina, jos hän väittäisi tämän olevan jokin yleisempi sääntö, jonka mukaan lämpimän violetin yhdistäminen oliivinvihreään olisi takuuvarma reitti kohti onnistunutta maalausta – tai että oliivinvihreän yhdistäminen kylmään punaiseen olisi kohtalokas, umpikujaan vievä erhe. Mitkään väriyhdistelmät, käsialat, aihevalinnat tai sommitteluperiaatteet eivät siis sinällään ole hyviä tai huonoja, vaan ne kaikki voivat olla vuorollaan osina hyvän maalauksen kokonaisjärjestelmässä.

Jos nyt korvaamme sanan ”maalari” sanalla ”filosofi” ja ”värit”, ”muodot” ja ”sommitteluperiaatteet” sen tyyppisillä termeillä kuin ”arvot”, ”ihanteet” ja ”toimintatavat”, näemme miten perspektivisti kokee filosofian. Aivan kuten mitkä tahansa värit tai väriyhdistelmät voivat olla hyvän maalauksen komponentteja, voivat mitkä tahansa tapahtumat, inhimilliset ominaisuudet tai valinnat olla hyvän elämän komponentteja. Tämä ei tarkoita, että kaikki elämät olisivat yhtä hyviä, yhtä hyviä elää tai yhtä hyviä naapuruston sietää, aivan kuten tämä ei tarkoita, että kaikki maalauksetkaan olisivat yhtä hyviä.

Tämä moraaliestetismi voi kuulostaa pelottavalta, jos vie sen sisältämän päättelyn äärimmilleen. Sehän tahtoo sanoa, että *mikään* inhimillinen ei sinällään ole välttämättä tuomittavaa, kitkettävää. Myös myönteisinä pidettyihin arvoihin perspektivismi pyrkii suhtautumaan ennakkoluulottomasti, mutta skeptisesti: vaikka pidämme empatiaa erityisen hyvänä ominaisuutena, ei siitä voi muodostaa sääntöä, jonka mukaan elämä olisi automaattisesti sitä parempaa, mitä suurempaan empaattisuuteen kykenemme, eikä erilaisia arvojärjestelmiä siksi voi laittaa paremmuusjärjestykseen vain sen mukaan kuinka tärkeä rooli empatialla – tai millään muullakaan yksittäisellä, itseisarvoksi nostetulla ominaisuudella – niissä on. Moraaliestetismi ei kuitenkaan pyri syrjäyttämään arkisempaa moraalista järkeilyä ja johdonmukaisuuden vaatimusta. Moraaliestetismi ei ole moraalipohdiskelun korvaamista makuarvostelmilla, vaan väsymättömän epäilevä ja kaikkea suhteellistava asenne, joka pakottaa perimmäisten arvojen loputtomaan uudelleenmäärittelyyn ja -luomiseen.

Luovuus tai paremminkin luominen on tärkeää, sillä itsesäilytysviettiä ja mukavuudenhalua hienostuneemmat arvot ja intohimot meidän täytyy itse loihtia tyhjästä. Luovuus on tietenkin myös osa ihmisen päämäärärationaalista ongelmanratkaisukykyä, jonka ansiosta olemme lajina edelleen hengissä ja osaamme rakentaa sekä hyppykepin että avaruussukkulan. Perimmäisten arvojen luominen on kuitenkin eri asia, se on ei-välineellistä, itsetarkoituksellista luomista.

Eräässä mielessä filosofista arvojen muovaamista on karkeasti yksinkertaistaen kahta lajia. On kokemus elämästä ongelmien ja vaarojen viidakkona, josta selviytyminen hyvällä (lue: tarkoituksenmukaisella) moraalikoodilla aiheuttaa kokemuksen hyvästä elämästä. Mutta on myös kokemus elämästä merkityksettömyytenä, jonka merkitykselliseksi tekeminen on sen valelemista sekä subjektiivisilla että myös joillakin jaettavissa olevilla intohimoilla. Filosofia, varsinkin taiteen muodossa, toimii molemmilla alueilla. Se pyrkii ratkaisemaan niitä ongelmia, joita jo olemassa olevien arvojen testaaminen ja tällä hetkellä mielekkäiksi havaittuja arvoja kohti pyrkiminen tuottaa. Ja se pyrkii myös synnyttämään arvoja, näkemään ja projisoimaan arvoja sinne missä ilman näkijää on vain kausaliteetteja ja luonnontieteellisiä vääjäämättömyyksiä.

Kun maalaan taulun, joka esittää minusta hienoa maisemaa, mistä on kysymys? Onko kokemukseni maiseman äärellä niin hieno, että yritän jäljitellä, simuloida sitä maalauksella, joka voi omalla vaimealla tavallaan muistuttaa minua siitä kuinka hienoa itse maiseman äärellä oli, yltämättä kuitenkaan samaan vaikuttavuuteen kuin maisema, esikuvansa? Vai onko kyse siitä, että yritän jakaa, ilmaista, tehdä näkyväksi ylityslauluna, kuinka hieno kokemukseni maiseman äärellä oli? Edellinen tarkoittaisi, että maisemamaalaus olisi maiseman korvike. Jälkimmäinen tarkoittaisi, että maisemamaalaus olisi maiseman ihailun ilmaus ja väline. On kuitenkin kolmaskin vaihtoehto. Maisemamaalaus saattaa olla maisemasta vaikuttumisen äärimmäinen muoto. Ensin jokin maisemassa koskettaa maalaria tai säveltäjää, kun hän siinä käyskentelee. Sitten taiteilija alkaa maalaamalla tai säveltämällä ruokkia esiin kokemusta joka itse asian äärellä oli vasta nupullaan. Vasta taideteoksen äärellä yltää näkynä ja kokemuksena täyteen loistoonsa se, mikä pelkän aiheen äärellä oli vasta aavistus. Silloin maisemamaalaus on maisemasta nauttimisen, maiseman tutkimisen ja tunnustelun pisimmälle viety muoto.

Mitä maisemamaalausesimerkki tarkoittaa arvojen kannalta? Onko maalaaminen keino kaivaa esiin maisemassa jo potentiaalina oleva (esteettinen) arvo? Vai onko maisema paremminkin vapaan (esteettisen) arvonmuodostuksen lähtöteline? Relativistina olen jälkimmäisen vaihtoehdon kannalla. Johtopäätökseni on, että mitä enemmän pidämme filosofiaa arvojen luomisena, ei vain johdonmukaisena järkeilynä kohti jo luotuja tai valmiina poimittuja arvoja, sitä enemmän filosofista merkitystä ja tehtävää on myös taiteella.

KUBISMIA JA KOKONAISVALTAISUUTTA

Taide ei osaa keskittyä. Taideteosten äärellä kuulee usein tuskastuneena kysyttävän, että mitä teos nyt oikeastaan väittää tai ilmaisee. Ehkä tämä hämäryys, tulkinnanvaraisuus, ei johdu niinkään siitä, että taideteos olisi puoliksi vaiti, välttelisi ottamasta jämerästi kantaa, vihjailisi varovasti sinne tänne, vaan siitä, että teos puhuu niin paljon ja monesta asiasta samaan aikaan ja monesta eri suunnasta. Tässä mielessä taide, tyylistä riippumatta, tuppaa aina olemaan kubismia, samanaikaisten, yhteensovittamattomien näkökulmien läsnäoloa.

Voiko taide sitten olla filosofointina tehokasta, jos se ei pysty käsittelemään asiaa kerrallaan, poikki ja pinoon ja eteenpäin? Tämä keskittymiskyvyttömyys, levottomuus, voidaan toiveikkaasti nimetä kokonaisvaltaisuudeksi. Jos maalari nostaa pöydälle sipulin ja maalaa siitä taulua, hän ei saa rajattua aiheekseen pelkkää sipulia, vaan mukaan vuotavat kaikki ajatukset ja tuntemukset mitä sipulista tulee hänelle mieleen ja minkä symboli tai metafora se voi olla. Ja hyvä niin, tämä rikastaa teosta.

Maailmankatsomus on jo sanana kokonaisvaltaisuutta ja osiensa elimellistä keskinäistä riippuvuutta korostava käsite. Filosofia on olemassaolon jäsentämistä kokonaisuudesta käsin, eri ulottuvuudet ja näkökulmat voivat olla siinä samanaikaisesti läsnä. Silloinkin, kun otetaan kantaa niinkin yksinkertaiseen ja konkreettiseen filosofis-poliittiseen kysymykseen kuin kuolemanrangaistus, joudutaan helposti argumenttia perusteltaessa raahaamaan esille koko oma arvohierarkia, näkemys siitä miksi elää ja mitä varten. Kokonaisvaltaisuuden vaatimus on filosofiassa ilmeinen myös koska perimmäinen päämäärä, hyvä elämä, on niin epäselvä. Jos hyvä elämä olisi tarkasti määriteltävissä, sitä ehkä voitaisiin lähestyä tähtäin lukittuna, puhtaan päämäärärationaalisesti, käyttäen loogista filosofis-poliittista pähkäilyä pelkkänä välineenä. Kun hyvä elämä ja sitä koskevat hahmotukset ovat kuitenkin niin epäselviä, kangastuksenomaisia, on ehkä vääjäämätöntä, että lähestymme sitä samaan aikaan eri suunnista pystymättä varsinaiseen piiritykseen ja tietämättä, ovatko nämä hyvän elämän kuvajaiset edes yhden ja saman hapuilurenkaan sisäpuolella, vai aivan eri ilmansuunnissa.

Sekä filosofia että politiikka epäonnistuvat, jos ne sitoutuvat hyvän elämän määrittely-yrityksissään tiukasti johonkin yhteen tai kahteen hyvän elämän edellytysten kriteeriin. Jos filosofia väittää, että yksilönvapaus tai tuntoisen elämän kunnioitus on kaikkein tärkeintä, se dogmatisoi heti itsensä pystymättä kuitenkaan perustelemaan, miksi juuri näihin arvoihin absoluuttisesti sitoutuminen tekisi elämästä parasta. Jos politiikka väittää, että talouskasvun turvaaminen on kaiken muun edellytys, häviää poliittinen liikkumavara ja keskustelutila – ja kuitenkaan ei tule selitetyksi, miksi juuri kulutuskyvyn kasvu olisi se, mitä ihminen eniten kaipaa.

Kirjallisuudessa, filosofiassa, ehkä politiikassa, kyseessä on differendeista todistaminen löytämällä niille kieliä.

Jean-François Lyotard
(*The Differend: Phrases in Dispute*, 1983)

Ich habe nichts zu sagen, nur zu zeigen.

Walter Benjamin (1892–1913)[3]

Filosofian ei tarvitse pitäytyä vain sanoissa ja niillä tapahtuvassa rationaalisessa argumentaatiossa. Perimmäinen pyrkimys on hyvä elämä, eikä sinne päästä pelkällä käsitteenmuodostuksella – ainakin on ensin tai samanaikaisesti luotava itse matkakohde, ne fiktiiviset arvot, joiden hehkussa lämmitellä. Jos hyväksymme, että filosofia käsittelee myös sellaisia kysymyksiä kuten ”Mitä oikeastaan haluan?” ja samalla vääjäämättä kysymystä ”Miltä minusta oikeastaan tuntuu?”, sekä lopulta myös kysymystä ”Miksi oikeastaan kannattaa elää?”, ei pelkkä rationaalinen järkeily riitä, sillä vastauksia näihin kysymyksiin ei voi kääntää ja tiivistää loogisiksi, jäännöksettömiksi väitelauseiksi.

Kun filosofian on räpiköitävä subjektiivisen ja faktankuuloisen aineiston seassa, siedettävä sekä järkeilyä että runoilevaa tai jopa sanoja kokonaan pakenevaa olemassaoloa tarjoutuu taide filosofian laajennetuksi muodoksi. Taideteokseen voi tunkea kaiken haluamansa rationaalisen järkeilyn, mutta sinne mahtuu samalla muutakin. Tulkinnanvaraisuudesta huolimatta – tai juuri siksi – taide saattaa pystyä tarkasti ja kokonaisvaltaisesti ruumiillistamaan, miltä meistä tuntuu, miten elää ja miksi kannattaa elää. Tämä ruumiillistaminen, jopa olennoiminen, on enemmän kuin lista ominaisuuksia, perusteluja tai tunnevaikutuksia.

Filosofian historia on ahtaamman filosofian siilipuolustuksesta huolimatta saastunut esimerkiksi Nietzschellä, Georges Bataillella, **Maurice Blanchotilla** (1907–2003) ja muilla kaunokirjallisuuteen lankeavilla oraakkeleilla. Joidenkin mielestä tämä on rappeuttanut filosofiaa, joidenkin mielestä rikastuttanut. Filosofialla itseään saastuttava taide tekee joka tapauksessa samaa lähestymis- ja kokonaisvaltaistamistyötä, mutta vastakkaisesta suunnasta.

Mitä olisi sitten käytännössä se filosofia (tai politiikka), joka ylittäisi sanallistettavissa olevan rationaliteetin rajat, mutta pysyisi edelleen ”filosofian asialla”? Käytännön esimerkki saattaa löytyä miettimällä sitä, mitä Lyotard nimittää *differendiksi*, eli sellaista vääryyden uhriksi joutumista, jossa uhri ei

pysty todistamaan kokemaansa vääryyttä, koska vallitseva kieli on väärintekijän kieli. Uhri ei pysty, paitsi todistamaan, niin välttämättä edes tiedostamaan menetystään ja kipuaan. Hän ei pysty myöskään ilmaisemaan tilaansa millään selvästi artikuloivalla tavalla. Taide saattaa ilmaista tuota ahdinkoa vapauttavalla, vaikka ehkä kryptisellä tavalla. Kryptisellä siksi, ettei ratkaisu tähän mykkään tuskaan ole suinkaan välttämättä simppeli mykkyyden murtaminen, artikuloidun muodon löytäminen sille, jo olemassa olevaa vallan kieltä laajentamalla. Kryptisellä ehkä myös siksi, ettei ratkaisu tähän mykkään tuskaan välttämättä löydy etenemällä tiedostamisen kautta, psykoanalyyttisen ja valistusopillisen retoriikan viitoittamaa reittiä. Ehkä taide on keino lanseerata uusi, *differendia* kumoava kieli, joka tekee vääryyden näkyväksi latistamatta sitä vallitsevan kieleen muotoon kääntämällä. Lyotardin kaipaama taide antaa äänen mykälle kivulle. Se on ääni, joka ei alistu käyttämään alistajan kieltä, se on ääni, jonka ei välttämättä tarvitse läpäistä tiedostamisen ja järkeilyn filtteriä – se voi myös ohittaa ne.

TAIDE KITEYTTÄJÄNÄ JA YHTEENSOVITTAMATTOMIEN NÄKÖKULMIEN KONTRAPUNKTINA (Zimmermannin filosofia)

One cannot avoid observing that we live in harmony with a huge diversity of culture from the most varied periods; that we exist simultaneously on many different levels of time and experience, most of which are neither connected with one another, nor do they appear to derive from each other. And yet, let's be quite honest – we feel at home in this network of countless tangled threads. This, then, would seem to be one special phénomenon of our existence: we are capable of constantly experiencing this huge diversity together with all the changes that occur as a result of the different threads that are linked with each other on countless occasions for just a fraction of a second.

Bernd-Alois Zimmermann
(1918–1970, teoksessa *Interval and Time*)[4]

Laaja filosofis-poliittisten näkökulmien, väitteiden, perustelujen ja tuntemusten kirjo voi kiteytyä yhdeksi taideteokseksi. Usein taideteoksissa on tyrmistyttävää juuri se, miten *kokonainen ja samalla yhteensovittamattomia ristiriitoja sisältävä* ihmiskäsityksen, poliittisen vakaumuksen, filosofisen järjestelmän ja hyvän elämän kriteerejä kyselevän ja ehdottelevan puheenvuoron yhdistelmä se on.

Joskus tämä kiteytys on mahdollinen siksi, että taideteoksessa iskevällä tavalla kohtaavat kokonaisen kulttuurin tietoiset, sekä arkielämää että ikuisuususkomuksia hallitsevat perusteemat ja niiden tiedostamattomat, torjutut vastaparit. Esimerkkejä tästä ovat J.S. Bachin kantaatit, **Fela Anikulapo Kutin** (1938–1997) afrobeat-levyt, Matthias Grünewaldin maalaustriptyykit, **Hieronymus Boschin** (1450–1516) allegoriamaalaukset, **Gangubai Hangalin** (1913–) ragalaulanta ja **Brian de Palman** (1940–) elokuva *Scarface* (1983).

On myös taideteoksia, joiden interdisiplinäärinen ja ristiriitoja siloittelematon kiteyttämiskyky on yksinkertaisesti seurausta teosten moniäänisyydestä, laajuudesta ja eräänlaisesta yhteiskunnallisesta valppaudesta, jonka vuoksi teos on imenyt ajan henkeä sisuksiinsa kuin pesusieni. Tätä lajia ovat esimerkiksi **Alfred Döblinin** (1878–1957) romaani *Berlin Alexanderplatz* (1929), **Rainer Werner Fassbinderin** (1945–1982) elokuvasovitus *Berlin Alexanderplatz* (1980) edellisen romaanista, **Robert Musilin** (1880–1942) romaani *Mies vailla ominaisuuksia (Der Mann ohne Eigenschafte,* 1930–1942), **Satyajit Rayn** (1922–1992) elokuvatrilogia *Apun maailma* (1956–1959) ja **Anna Ahmatovan** (1889–1966) runo *Rekviem.* Viime vuosisatojen länsimaisessa taiteessa usein juuri romaani – joskus myös sinfonia – on pyrkinyt ottamaan maailman haltuun silkalla bulimialla. Hyvä suomalainen esimerkki tästä on **Hannu Salaman** (1936–) romaanisarja *Finlandia* (1976–1983).

Aina filosofis-poliittisten teemojen kiteyttäminen ja ristiriitaisten näkökulmien kaappaaminen yhden ja saman teoksen ulottuvuuksiksi ei edellytä valtavaa yhteiskunnallista panoraamaa. On sellaisiakin teoksia, joiden kontrapunktinen rikkaus on seurausta ennen muuta taiteilijan pakkomielteisestä uppoutumisesta omaan materiaaliinsa sovinnaisen muodon tai kohtuullisen ymmärrettävyyden vaatimuksista piittaamatta. Tunnetuimmat, suorastaan arkkityyppisiksi nousseet esimerkit tästä lajista ovat tietenkin kaksi modernin romaanitaiteen monoliittia: **James Joycen** *Odysseus (Ulysses,* 1922) ja **Marcel Proustin** (1871–1922) *Kadonnutta aikaa etsimässä* (*À la recherche du temps perdu*, 1913–1927). Aivan yhtä rikkaita teoksia ovat kuitenkin esimerkiksi **Max Beckmannin** (1884–1950) *Abfahrt*-triptyykki (1932–1933), **Otto Dixin** (1891–1969) sotagrafiikkasarja *Der Krieg* (1923–1924) ja *Grosstadt*-triptyykki (1927–1928), **Louise Bourgeoisin** (1911–) installaatiot *No Escape* (1989) ja *No Exit* (1989), **Francis Goyan** (1746–1828) grafiikkasarjat *Sodan kauhuja (Desastres de la Guerra,* 1810–1814) ja *Caprichos* (1799), **Cecil Taylorin** (1933–) *In Berlin '88* -levytykset, **Anthony Braxtonin** *Willisau (Quartet) 1991* -levytykset, **Anzu Furukawan** (1952–2001) butotanssiesitykset, **Sanna Kekäläisen** (1962–) tanssikoreografiat aina *Santa-Maria Furiosasta* (1990) *Uhri 2*:een (2005) saakka (jos ne luetaan yhden ja saman teoksen luvuiksi), Dostojevskin romaani *Idiootti* (1869), **Yukio Mishiman** (1925–1970) romaanikvartetti *The Sea of Fertility* (1968–1971) ja monet **Mike Kelleyn** (1954–) laajimmista, näyttelynkokoisista installaatioista.

Kiteytys ja kontrapunktisuus voi onnistua myös ulkoisesti äärimmäisen vaatimattomassa muodossa, aina ei tarvita ensyklopedista otetta. Kokonainen maailma ja moniulotteinen käsitys ihmisen paikasta siinä aukeaa, jos jaksamme syventyä katsomaan **Peter Brueghel**in (1525–1569) maalausta *The Hunters in the Snow* (1565), vaikka maalaus on kooltaan vain 117 x 162 cm.

Kyky tiivistää olemassaolonkokemus, ihmiskäsitys tai aikakauden henki yhteen romaaniin on retorinen taito. Tämä kiteyttämiskyky muuttuu taiteessa kuitenkin todella arvokkaaksi vasta, kun sen rinnalle puhkeaa toinen kyky: kyky säilyttää olemassaolon täyteläisyys kiteyttämispyrkimyksestä huolimatta. Yhdestä maalauksesta voi kattavasti välittyä tietty uskonnollinen ja poliittinen vakaumus sekä ihmiskäsitys, mutta maalausta ei silti voi redusoida sanallistettujen käsitysten ja väitelauseiden illustraatioksi. Jotkut väittävät, että mahdollinen kokemuksellinen ylijäämä, se mikä ei ole väitelausemaailmankatsomuksen kuvitusta, on joko formaalista viehätystä tuottavaa taideteoksen rakenteen johdonmukaisuutta ja yllätyksellisyyttä sinällään – tai vain kutkuttavien tunteiden vuoristorataa, jännityksen, rakkauden, kyllästymisen ja innostuksen simuloivaa elämistä taideteosta lukemalla. Ehkä koskettavinta taideteoksessa on kuitenkin ulottuvuuksien samanaikaisuus: yksilön subjektiivisen olemassaolonkokemuksen, yhteiskunnallisten kysymysten ja moraalipohdiskelujen limittäytyminen taideteoksessa kokonaisvaltaisella tavalla. Se on ominaisuus, joka heti menetetään, jos todellisuus viipaloidaan käsiteltäväksi yksi ulottuvuus kerrallaan, kuten tieteessä on tapana. Juuri tämä yhteensovittamattomien näkökulmien taukoamaton ja kivulloinen rinnakkaisuus on ihmisenä olemisen olennaisin piirre, ja siksi siitä on tärkeää pitää kiinni myös filosofis-poliittisessa pohdiskelussa. Kokonaisvaltaisuuden säilyttäminen edellyttää taideteosten suuren sisäisen ristiriitaisuuden sietämistä. Sovittamaton ristiriitaisuus on seurausta myös siitä, että taiteessa pohdinta ei perustu pohtivan subjektin ja pohdinnan kohteena olevan objektin jyrkälle kahtiajaolle vaan yhdessäololle.

Kiteyttämiskyvystä, tai ainakin halusta, ja aatteellis-esteettisen kontrapunktin venyttämisestä äärimmilleen parhaita esimerkkejä ovat Bernd Alois Zimmermannin ooppera *Die Soldaten* (1965) ja oratorio *Requiem für einen jungen Dichter* (1967–1969). Edellinen on sävelkieleltään monityylinen, siinä soi koko länsimaisen musiikin historia. Zimmermann musiikkifilosofiassa tärkein termi on ”pallonmuotoinen aika (Kugelgestalt der Zeit)”. Hän lainasi pallon **Pyhältä Augustinukselta** (355–430) joka sanoi (*Tunnustuksissaan*) menneisyyden olevan meille läsnä muistoina, nykyisyyden mielipiteinä ja tulevaisuuden odotuksina ja väitti, että ihmisen sielussa nämä ovat limittäin yhtä. Vastaavasti säveltäjäkin ajatteli kaiken kuulemamme musiikin olevan läsnä tämänhetkistä musiikkia kuunnellessamme, ja tämän kohtaamisen kihauttavan mieleemme aavistuksia tulevasta musiikista. Zimmermann ajatteli tämän olevan totta sekä yhden sävellyksen, että koko musiikinhistorian laajuudessa ja halusi siksi korostaa tätä simultaanisuutta musiikkinsa moni-

tyylisyydellä ja monikerroksisuudella.

Zimmermann sävelsi linguaaliksi nimittämänsä oratorion *Requiem für einen jungen Dichter* useille puhujille, kahdelle laulajalle, kolmelle kuorolle, äänitallenteille, orkesterille, jazz-yhtyeelle ja uruille. Linguaalin libretossa on tekstikatkelmia seuraavilta henkilöiltä: **Aiskhylos** (525–456 eKr.), **Konrad Bayer** (1932–1964), **The Beatles** (1960–1970), **Albert Camus** (1913–1960), **Neville Chamberlain** (1869–1940), **Winston Churchill** (1874–1965), **Alexander Dubcek** (1921–1992), **Josef Goebbels** (1897–1945), Adolf Hitler, **Hans Henny Jahnn** (1894–1959), **Paavi Johannes XXIII** (1881–1963), James Joyce, **Vladimir Majakovski** (1893–1930), **Mao Tse-Tung** 1893–1976), **Imre Nagy** (1896–1958), **George Papandreou** (1888–1968), **Ezra Pound** (1885–1972), **Joachim von Ribbentrop** (1879–1946), **Kurt Schwitters** (1887–1948), **Josef Stalin**, **Sándor Weöres** (1913–1989), **Ludwig Wittgenstein** (1889–1951) – ja katkelmia Länsi-Saksan perustuslaista. Musiikillisia lainauksia teoksessa on Beatles-yhtyeeltä, **Ludwig van Beethoven**ilta (1770–1827), **Olivier Messiaen**ilta (1908–1992), **Darius Milhaud**ilta (1892–1974) ja **Rikhard Wagner**ilta (1813–1883).

Teos pitää kokonaisvaltaisuudesta väkisin kiinni, läsnä ovat sekä säveltäjän oma aikakausi että liuta sen historiallisia puhekumppaneita. Teoksessa ovat mukana myös kaikki puheen muodot: yhdessä ääripäässä henkilökohtaisesti supattava tunteellinen introspektio, mongerrus ja runoilu, toisessa ääripäässä epäpersoonalliseen ja täydelliseen ymmärrettävyyteen pyrkivä perustuslakiteksti. Säveltäjän inklusiivinen pyrkimys on niin voimakas, että hän tuntuu sietävän sen hintana mitä tahansa yhteentörmäyksiä teoksen sisällä. Zimmermannin taide sanoo, että olemassaolonkokemuksemme on nimenomaan näissä eri ulottuvuuksien keskinäisissä ristiriidoissa ja niihin nirhautuvissa haavoissa.

Zimmermannin musiikissaan käyttämät tekstit ovat vain osittain kuulijan tunnistettavissa – vaikka kuulija olisi hyvinkin historiasta perillä – sillä osa tekstistä menettää semanttisen ymmärrettävyytensä ja muuttuu onomatopoetiikaksi. Samaa paradoksaalista tekniikkaa käytti Luigi Nono teoksessaan *Prometeo: Tragedia Dell'ascolto (Prometheus: a Tragedy About Listening,* 1984). Teoksen libreton kokosi **Massimo Cacciari** (1944–) kreikkalaisen, italialaisen ja saksalaisen filosofian klassikoista, modernista filosofiasta, runoudesta ja mytologiasta. Cacciari, filosofi, filosofian professori, myöhemmin Venetsian pormestari ja europarlamentin jäsen – vakava mies siis – teki työnsä tosissaan, mutta hänen koostamiensa tekstien semanttisesta sisällöstä ei saanut kuunnellen mitään selvää sen jälkeen ne olivat liiskautuneet Nonon sävellysapparaatin läpi. Eräänlainen kuuntelutragedia sekin.

Zimmermannin ja Nonon teosten metodisena lähtökohtana siis oli, että libretosta luettavien tekstien ja sävellyksen kuuntelemisen välillä on kuilu, jonka ylle itse teos jännittyy. Metodi valitaan, jos tuntuu, että sanaileva järki sen paremmin kuin nuotitkaan eivät yksinään riitä.

TAIDE RUUMIILLISENA MORAALIFILOSOFIANA (Adornon taide)

Adornon moraalifilosofia perustui ruumiillistamiselle. Adornolle, kuten Nietzschelle, Jumala oli jo kuollut, joten ihmisen oli kohdattava elämänsä moraali- ja mielekkyysongelmat omin päin. Adornolla oli lisäksi erityisenä taakkanaan Auschwitzin haamu. Hän kysyi: Miksi juuri länsimainen rationalismi ja edistysusko tuotti holokaustin tai oli ainakin kyvytön sitä estämään?

Holokaustissa ja toisessa maailmansodassa (1939–1945) kuoli ja kärsi ennennäkemättömän suuri määrä ihmisiä. Kuolleiden määrässä ei kuitenkaan ollut kovasti ihmettelemistä, sillä senhän saattoi kokonaankin selittää asetekniikan kehityksestä johtunut tuhovoiman kasvu. Myöskään kuolleiden suhteellinen määrä ei ollut poikkeuksellinen: monessa aiemmassa konfliktissa, esimerkiksi Yhdysvaltojen sisällissodassa (1860–1865) ja Suomen kansalaissodassa (1918), oli sotilaiden ja siviilien kuolleisuusprosentti ollut aivan yhtä korkea. Poikkeuksellista toisessa maailmansodassa oli tappamisen järjestelmällisyys, koko inhimillisen ongelmanratkaisukyvyn valjastaminen tappamisen palvelukseen – sodan rationaalinen totaalisuus. Adorno ei ajatellut, että holokausti olisi ollut lipsahdus ja poikkeus siinä rationaalisessa edistyksen projektissa, johon länsimainen kulttuuri on sitoutunut. Toisin kuin useimmat holokaustia pohtineet, hän ei nähnyt fasismia pelkkänä irrationaalisuutena, rationalismin äärimmäisenä vastakohtana. Hän päinvastoin päätteli, että holokausti oli johdonmukainen ja väistämätön seuraus ääriirrationalismista. Juuri ”pelkästään päässä eläminen” ja ongelmien ratkaisu ”puhtaalla järjellä” mahdollistaa toisen ihmisen absoluuttisen esineellistämisen.

Nykyisestä perspektiivistämme voimme nähdä fasismin ja rationalismin suhteen ehkä vielä Adornoakin selvemmin. Yhtäältä on ilmeistä, että fasismi oli kapitalistisen kilpailuyhteiskunnan eetoksen viemistä äärimuotoonsa: olemassaolo oletetaan lähtökohtaisesti säälimättömäksi kamppailulajiksi, jonka looginen lopputulos on sota. Toisaalta on yhtä ilmeistä, että fasismi oli myös *vastareaktio* yhteiskunnan maallistumista ja kaupallistumista vastaan. Se houkutteli ihmisjoukkoja, koska se lupasi, että vielä voitaisiin löytää suuria myyttisiä ihanteita ja hurmosta. Yhteiskunnan ei tarvitsisi latistua pelkäksi porvarilliseksi tuotantoapparaatiksi, jossa yksilön menestys ja arvo näkyy suoraan hänen varallisuudestaan. Fasismille oli ominaista (fasistisen) fantasian alkeellisuus ja sen täytäntöönpanoon käytetyn rationalismin kehittyneisyys. Fasismi loi fantasian sankarillisesta kansasta, jonka kutsumus oli alistaa muut kansat, ja jolla oli yksilöä ja hänen olemassaolonkokemustaan suurempi, ylevä merkitys. Tämä oli irrationaalinen ja poeettisesti lattea fantasia, mutta fasismi pyrki tämän fantasian toteuttamiseen käytännössä äärimmäisellä rationaalisuudella. Siksi oli mahdollista esineellistää ja uhrata sekä toisen ruumis että oma ruumis *kiihkottomasti:* uhraamisesta tuli pelkkä

tekninen ongelma: miten tappaa mahdollisimman monta, mahdollisimman kustannustehokkaasti? Tämä yhdistelmä, jossa fantasia hyvästä elämästä, sen kriteereistä ja tarkoituksesta, on jäänyt lapsenkenkiinsä mutta tekninen kyky suorittaa se ulkoisesti käytännössä on kehittynyt stratosfääriin saakka, oli seurausta rationalistisen ongelmanratkaisueetoksen ylivallasta. Jos keskitytään vain ihmisen teknisten kykyjen vaalimiseen, jää olemassaolon filosofinen ja poeettinen pohdiskelu lapsenkenkiinsä. Kun sitten syntyy arvotyhjiö, se täyttyy helposti alkeellisella sadulla, esimerkiksi fasismilla, jonka houkutusta pelkkään uutteruuteen ja ulkokohtaiseen hyödyntavoitteluun kouliintunut mieli saattaa olla kyvytön vastustamaan.

Miten tämä liittyy taiteeseen? Adorno ymmärsi, että kun uskonnon suoma moraalisen painovoiman tuntu on hävinnyt, eikä pelkkä järkeily pysty yksin täyttämään syntynyttä aukkoa, tarvittaisiin jotain muuta, kokonaisvaltaisempaa, ruumiillista ajattelua. Ehkä taide voi olla juuri sitä, filosofoinnin kokonaisvaltaistamista, ajattelua joka tapahtuu ruumista unohtamatta. Adorno pani toivonsa eräänlaiseen ”välittömään somaattiseen momenttiin”, siihen inhoon, jota tunnemme toisen (ihmisen) kärsimyksen äärellä, jos tunnistamme hänessä itsemme. Tämä tunnistaminen on jälki siitä olemisesta, jossa mieli ja ruumis, minä ja toinen, eivät vielä olleet kliinisesti toisistaan erossa. Hän ei ehdottanut rationaalisen järkeilyn *korvaamista* moraalisella intuitiolla ja tunteilulla, vaan välittömän moraalisen kokemuksen, tunnon, nostamista moraalisen järkeilyn rinnalle. Moraalinen järkeily ja tunto olisivat näin samanaikaiset ja yhteenkietoutuvat – ja toisiaan vahtivat – moraalisen olemisen muodot.

Adorno joutuu jättämään auki sen, miten moraalinen järkeily ja tunto tarkkaan ottaen voivat estää toisiaan harhautumasta. Ihminen, joka esimerkiksi vain voimakkaasti tuntee ”homoseksuaalisuuden olevan syntiä”, voidaan ehkä pelkällä valistuksella havahduttaa typerästä asenteestaan, mutta miten korjaaminen voisi toimia toisinpäin, miten tunto voisi korjata järkeilyn suuntaa? Milloin pelkällä epäanalyyttisella moraalisella tunnolla olisi voimaa ja oikeus korjata moraalisen järkeilyn virheitä, ilman sitä vaaraa, että langetaan taas huomaamatta johonkin homofobian tai rasismin kaltaiseen tuhoisaan moraaliseen irrationalismiin? Adornon moraalifilosofia saattaa käytännössä typistyä pelkäksi kärsimyksen vastaisuudeksi ja empatian vaatimukseksi, eräänlaiseksi aamunavaushumanismiksi.

Adornon taidekäsityksiä on, ei vain tulkittu vaan myös kehitetty eteenpäin moniin eri suuntiin. Tulkinnat ja kehittelyt eriävät toisistaan siinä, miten ne suhtautuvat Adornon jyrkkään, mutta ristiriitaiseen ”kuvakieltoon”, siihen, että hänen mukaansa taiteen on yhtäältä löydettävä täydellinen itsenäisyytensä, omalakisuutensa ja -kielisyytensä ja kuitenkin jotenkin epäsuorasti käsiteltävä elämää ja vaikutettava arkitodellisuuteen. Tarkoittaako tämä, että taiteen on suunnistettava kohti formalismia samalla luottaen sokeasti siihen, että jokin yhteiskuntaa ja ihmisyyttä kommentoiva ja käsittelevä ulottuvuus

teoksissa automaattisesti säilyy? Onko ”puhtaan” taiteen poliittis-filosofinen merkitys siinä, että olemalla jotain aivan muuta kuin sitä ilmeisen hyödyn ja mielihyvän metsästystä, jollaiseksi porvarillinen utilitarismi on hioutunut, se näyttää esimerkkiä ja vihjaa: ehkä myös elämässä olennainen ja mielekäs voisi löytyä jostain mistä hyötyjärkeily ja viihdeturrutus eivät hoksaa etsiä. Vai onko mielekkäintä ottaa Adornon teesi yksinkertaisesti tyyli- ja metodisuosituksena: ei pidä tehdä mimeettistä, todellisuutta jäljittelevää taidetta, vaan monitulkintaisesti vertauskuvallista taidetta? Jälkimmäinen johtopäätös on minusta järkevämpi – enkä puhu nyt siitä ”mitä Adorno todella tarkoitti” vaan siitä, miten hänen ideoitaan on mielestäni hyvä nykyisin käyttää. Näin taide yhtäältä säilyttää autonomiansa, ei latistu vain muiden diskurssien valmistamien ideoiden välittäjäksi ja kuvittajaksi, ja toisaalta säilyttää myös kykynsä tarttua kokemukseemme todellisuudesta ja muuttaa sitä. On parempi korostaa taiteen pohdiskelevaa kuin propagandistista ulottuvuutta, mutta mielekkään taiteellisen pohdiskelun aihe ei ole vain itse taide, vaan ihminen, maailma, todellisuus ja arvot.

Taiteessa järkeily, tunteminen ja oleminen voivat edes joskus olla korostuneen samanaikaisia ja tasa-arvoisia. Juuri tätä kokonaisvaltaisuutta pelkäksi talouskasvunturvaamispolitiikaksi latistunut EU-politiikka esimerkiksi kaipaa. Ehkä juuri tätä kokonaisvaltaisuutta kaipaa myös käytännöllinen filosofia, latistuttuaan pelkäksi tasa-arvon ja elämänkunnioituksen vaalimismantraksi. Taiteenmuotoinen filosofia yrittää siis estää filosofiaa kutistumasta rationalismiksi. Se yrittää säilyttää yhteyden ruumiiseen ja mielen tuntoisuuteen. Tällöin yksi olennainen taiteen keino on yksittäistapauksen kunnioittaminen sinä varsinaisena olemisen muotona, jossa filosofiankin käyttökelpoisuus tulee testatuksi.

Huomattavimpia eroja taiteen ja puhtaaseen verbalisoituun järkeilyyn sitoutuvan pohdiskelun välillä on reitissä. Siinä missä jälkimmäinen etenee yleistysten, teorianmuodostuksen kautta ja pyrkii irti partikulaarisen sattumanvaraisuudesta, ”liian pienen otannan” epävarmuudesta, säilyttää taide yhteytensä partikulaariseen, ottaa olomuodokseen yksittäistapauksen ja tunnustaa sidoksellisuutensa aikaan, paikkaan ja erityiseen, jopa subjektiiviseen näkökulmaan. Ehkä juuri tämä yksittäistapauksesta kiinnipitäminen pystyy ankkuroimaan taiteenmuotoisen filosofian niin, ettei se karkaa puhtaaseen teoriaan, ”pelkästään päässä elämiseksi”.

Kirjassaan *Nietzsche: Life As Literature* (1985) filosofi Alexander Nehamas tulkitsee Nietzschen esittämää ikuisen paluun myyttiä erikoisella tavalla. Hänestä se ei tarkoita kosmologista determinismiä, missä historia olisi tuomittu toistamaan itseään. Hän tulkitsee Nietzschen sanovan sen sijaan, että *jos* historia todella kertaisi itsensä, sen täytyisi tapahtua uudelleen täsmälleen samanlaisena, jokaista yksityiskohtaa myöten. Muuten kaikki menisi toisin, toisto ei toteutuisi. Tällä ajatusleikillä hän korostaa jokaisen yksityiskohdan ainutkertaista merkitystä. Tämä on eräänlaista taiteellista partikularismia,

sen korostamista, että yksilön olemassaolonkokemus ei ole suurten rakenneperiaatteiden ja yleistysten aukottomasti determinoima, vaan pientenkin yksityiskohtien muutokset ja toisinkokemiset voivat kääntää sen aivan uudeksi. Tämän vuoksi taideteoksen tulee maailman rakennetta ja yksilön kohtaloa käsitellessään ottaa yksityiskohdat vakavasti. Maalausta maalatessa ja katsoessa tämä ilmenee niin, ettemme yritä rynnätä johtopäätöksiin teoksen sanomasta "pähkinänkuoressa", vaan katsomme intensiivisesti, että juuri tuolta, juuri tässä maalauksessa, näyttää Jeesuksen verinen suu ja tuolta herkkutatin lakinalushetulat.

ESTETISAATIO JA TUHLAUS (Bataillen taide)

Taiteella on erityinen rooli niissä filosofioissa, joissa korostetaan ihmisen tuhlaamaan pyrkivää eetosta eloonjäämiskamppailun sijaan. Näiden ajattelutapojen mukaan ihminen ei ole luonteeltaan pankkiiri vaan pommi. Bataille on näistä korostajista ehkä tunnetuin. Elämä ja niin sanotut hyvän elämän tavalliset attribuutit eivät ole hänelle itseisarvoja vaan materiaalia, jonka tuhlaamisesta voimakkain olemassaolonkokemus syntyy. Tässä filosofian historian juonteessa korostetaan ihmisen leikkisää luonnetta. Jos ihminen keskittyy vain ja ainoastaan maksimoimaan elinajanodotteensa, turvallisuutensa, lisääntymisensä ja mukavuutensa, miten hänen käy? Absoluuttisiksi luultujen hyvien, kuten vauraus, turvallisuus ja terveys, loputtomasta kasaamisesta syntyy vain eloton läjä, jonka äärellä Markiisi de Saden, Nietzschen ja Bataillen ihminen tylsistyy, hänen olemassaolonkokemuksensa surkastuu. Hän ei sitä paitsi pysty loputtomasti tyytymään moiseen hyödyn ja simppelin mielihyvän tavoitteluun, vaan päätyy lopulta tuhlaamaan sen mitä on työllä ja tuskalla luonut. Ellei kulttuuri anna tilaa tälle tuhoavalle ja tuhlaavalle impulssille, se purkautuu holtittomasti sotana tai muuna sijaistoimintana. Luomisen ja tuhoamisen vuorottelusta syntyy eloisuutta, välkehtivää liikettä, hyvää elämää. Taiteella on rakentava, arvoja luova ja niitä kohti järkeilevä tehtävänsä, mutta yhtä tärkeä on taiteen tehtävä arvojen horjuttajana – taide pitää arvojen kaleidoskooppia liikkeessä. Esiin kääntyviin yhä uusiin arvojen konstellaatioihin on syytä suhtautua kriittisesti, mutta samalla on oltava kiitollinen siitä, että uusia vaihtoehtoja ja kehitelmiä ylipäätään syntyy. Tästä olen lähemmin kirjoittanut esseessä *Olemme murhaajia* (2005).

ESTETISAATION ANKKURIT

Jos filosofia on selittämisen ja selvittämisen lisäksi myös arvojen luomista, miten se eroaa mistä tahansa fantasianrakentelusta? Kun Nehamas esittää Nietzschen filosofiksi, joka pyrkii suhtautumaan itseensä ja kaikkiin mui-

hinkin subjekteihin kuin kirjallisuuden henkilöhahmoihin, elämään kuin taiteelliseen kompositioon, tarkoittaako tämä käytännössä, että filosofi on tullut hulluksi, kadottanut yhteytensä todellisuuteen ja vain hulluutensa voimalla pystyy ottamaan fantasiansa todesta? Jos Nietzsche pyrkii kokemaan elämän kirjallisuutena ja taiteilija pyrkii kokemaan taiteen elämänä ja arvovalinnat siveltimenvetoina, eikö kyseessä ole äärimmäinen eskapismin, todellisuudesta pois ryntäämisen muoto?

Ei välttämättä, sillä estetisaatiolla on ankkurinsa:

...Ihminen loi Jumalan omaksi kuvakseen. Ja näköinen tuli. Ihminen on eläin, jolla on kyky nähdä maailma millaisena tahansa. Ja niin kuin kaikkivaltias Jumalakin sitoo kätensä, viihdyttää itseään iäisen kaikkivaltiuden aiheuttaman pitkästymisen keskellä, keksii autonomisen ihmisen, niin ihmisenkin kuvittelukyvyllä on ankkurinsa, joita on kolme kappaletta: yksilön ruumis, sosiaalisuuden peili ja kuolevaisuus, kaikkien merkitysten äiti. Niiden vuoksi ei ole samantekevää, mihin kuvitelmiin itsensä naulaa: jotkut tekevät niihin ripustautuvan elämästä siedettävämpää kuin toiset...

Teemu Mäki,
katkelma monitaideteoksen *Näkyvä pimeys*
(1988–2001) libretosta *Rikki #4* (2001)

Yksilön kyky kokea elämänsä kuinka mitättömänä tahansa kuinka hienoissa olosuhteissa tahansa – tai kuinka loistavana tahansa miten saatanallisissa olosuhteissa tahansa – on *periaatteellinen* kyky. Ajattelu tapahtuu kuitenkin tilallistemporaalisten hahmojen kautta. Aistimukset ja myös mielen liikkeet ovat ruumiillisia. Yksilö ei kehity täysipainoisesti tuntevaksi olioksi ilman vastavuoroista suhdetta muihin yksilöihin. Tuntoisuus on kuolevaisuuden hedelmä. Se että on hyvin vaikea ennustaa millaisen olemassaolonkokemuksen ruumiillisuus, kuolevaisuus, ajatusten figuratiivisuus ja sosiaalinen vuorovaikutus kussakin yksilössä tuottaa, ei tarkoita, että yksilö pääsisi näistä vaikutussuhteista vapaaksi ja päätyisi mielensä perukoille eristyksiin, autistiseen autonomiaan. Siksi perspektivismi, relativismi ja moraaliestetismi eivät päädy solipsismiin – filosofiseen autismiin – vaikka ne irtautuvat absoluuteista ja rationalismin ylivallasta. Se että olemassaolonkokemusta on vaikea ennustaa, silloinkin kun olosuhteet ovat tarkasti tiedossa, kertoo vain, että vuorovaikutus yksilön sisäisen maailman ja ulkomaailman kanssa on monimutkaista, ja että yksilö osallistuu tuon vuorovaikutuksen ja sen tuottamien tunnevaikutusten muovaamiseen. Ihminen ei ole kaikkivaltias sillä tavoin kuin Jumala on kaikkivaltias tuntemaan mitä tahansa milloin tahansa. Sen sijaan hän on kaikkivaltias kuin kuvanveistäjä: (elämän) möykystä voi veistää

esiin mitä tahansa mihin kuvittelu, materiaali ja kädet riittävät.

YHTEENVETO

Taide voi olla kokonaisvaltaista filosofiaa ja politiikkaa, jossa järkeily, tunteminen ja oleminen ovat tasa-arvoiset. Taiteenmuotoinen filosofia on erityisen mielekästä filosofian perspektivistisille, relativistisille ja moraaliesteettisille suuntauksille. Jos arvot ovat näkökulmasidonnaisia fiktioita, niiden puntarointi ja luominen on viime kädessä myös esteettinen projekti, jossa itseisarvoja ei ole, vaan kaikki riippuu kokonaiskompositiosta. Juuri taide sopii erityisen hyvin tähän kokonaiskomposition pohdiskelutehtävään. Se tunnustaa subjektiivisuutensa ja näkökulmaisuutensa. Se sietää moniminäisyyttä, monen vääjäämättä samanaikaisen ja pysyvästi ristiriitaisen näkökulman läsnäoloa samassa päässä, samassa yhteiskunnassa, samassa teoksessa. Voidaan *valita elämänasenne, jossa maailmassa oleminen EI kutistu* kahdeksi listaksi, jossa toisessa ovat ongelmat jotka täytyy listiä pois päiviltä, ja toisessa hyvän elämän muka myötäsyntyiset attribuutit. Arvorelativismi ja moraaliestetismi kutsuvat meitä juuri tähän suuntaan. Kieltäytyessään naulaamasta mihinkään asiaan, arvoon tai toimintoon absoluuttista arvolausumaa, kiistäessään pysyvät ja näkökulmasta riippumattomat vastaukset, ne muuttavat ihmisen elämänasenteen ongelmien tuhoajan ja kiinteän onnen tavoittelijan asenteesta kompositöörin, sommittelijan asenteeksi. Kompositööri suhtautuu arvoihin intohimoisesti, mutta hän ei anna niiden sementoitua, vaan yrittää keksiä yhä uusia arvoja ja tuhlata vanhat mahdollisimman kiehtovalla tavalla. Komposition tekniikka ei voi olla pelkkää matematiikkaa, sillä tavoitteena ei ole aukoton johdonmukaisuus komposition rakenteessa, vaan mahdollisimman vivahteikas kokonaisuus. Tässä elämänasenteessa päämäärä ei ole hyödyn ja mielihyvän maksimointi vaan mahdollisimman eloisa olemassaolonkokemus. Siihen päästään joskus, kun komposition tekniikka on komposition poetiikan palveluksessa.

LISÄTIETOA JA KOKEMUSTA

Adorno, Theodor: *Minima Moralia*, 1974, kirja, NLB.
Arppe, Tiina: *Pyhän jäännökset*, 1992, kirja, Tutkijaliitto.
Atwood, Margaret: *Oryx ja Crake (Oryx and Crake)*, 2003, kirja, Otava (O W Toad Ltd).
Agit-Prop: *Laulu kaikille*, 1974, musiikkiäänite, Love Records.
ARS 95 näyttelyluettelo, 1995, kirja, Nykytaiteen museo.
ARS 01 näyttelyluettelo, 2001, kirja, Nykytaiteen museo Kiasma.

Bataille, Georges: *Eroticism (L'erotisme)*, 1957, kirja, Calder & Boyars, 1962 (Editions de Minuit 1957).

Bataille, Georges: *Noidan oppipoika (La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Van Gogh, La notion de dépense, La structure psychologique du fascisme, Chronique Nietzschéenne, L'apprenti sorcier, L'oeil pinéal, La valeur d'usage de D.A.F. de Sade, L'amitie, Non-savoir, rire et larmes, L'erotisme ou la mise en question de l'être, Hegel, la mort et le sacrifice)*, 1998, kirja, suomentanut ja valikoinut Tiina Arppe, Gaudeamus, alkuperäistekstit Editions Gallimard, 1970–1988.

Battcock, Gregory & Nickas, Robert (toim.): *The Art of Performance, a Critical Anthology*, 1984, kirja, E.P. Dutton Inc.

Beckmann, Max (toim. Spieler, Dr. Reinhard): *Beckmann*, 1999, kirja, Taschen.

Beckett, Samuel: *Molloy, Malone Dies, The Unnamable,* 1950–1952, kolme romaania, Calder & Boyars 1959 (Editions de Minuit, 1950, 1951, 1952).

Braxton, Anthony: *Willisau (Quartet) 1991,* 1991, musiikkiäänite, Hat Hut.

Demitshev, Andrei: *Kuolema työssä (Diskursy smerti)*, 1997, kirja, suom. Jukka Mallinen, Atena, 1999 (Inapress Sankt-Peterburg 1997).

The Disposable Heroes of Hiphoprisy: *Hypocrisy Is the Greatest Luxury*, 1992, musiikkiäänite, Island Records.

Dix, Otto (toim. Annette Becker): *Otto Dix Der Krieg / The War*, 2004, kirja, 5 Continents.

Dix, Otto (toim. Eva Karcher): *Dix*, 1994, kirja, Taschen.

Ellington, Duke: *Far East Suite*, 1966, musiikkiäänite, RCA Victor.

Fanning, David (toim.): *Shostakovich Studies*, 1995, Cambridge University Press.

Fassbinder, Rainer Werner: *Berlin Alexanderplatz*, 1980, elokuva.

Feldman, Morton: *For Bunita Marcus*, 1985, sävellys, äänite: Hildegard Kleeb, 1990, hat ART.

Feldman, Morton: *For Samuel Beckett*, 1987, sävellys, äänite: Ensemble Modern, Arturo Tamayo, 1991, hat ART.

Freud, Sigmund: *The Origins of Religion (Totem and Taboo, Moses and Monotheism and other works)*, 1913–1938, kirja, Pelican books, 1985.

Goldberg, RoseLee: *Performance Art From Futurism to the Present*, 1988, kirja, Penguin World of Art series.

Griffith, D. W.: *Kansakunnan synty (The Birth of a Nation a.k.a. Clansman)*, 1915, elokuva, Kino International, 2002.

Griffith, D. W.: *Suvaitsemattomuus (Intolerance)*, 1916, elokuva, Kino International, 2002.

Grüneward, Matthias (toim. Eugene Monick): *Evil, Sexuality, and Disease in Grunewald's Body of Christ*, 1993, kirja, Spring Publications.

Hangal, Gangubai: *The Voice of Tradition*, 1991, musiikkiäänite, Wergo.

Heller, Erich: *The Importance of Nietzsche*, 1988, kirja, University of Chicago Press.

Joyce, James: *Odysseus (Ulysses)*, 1922, kirja, suom. Pentti Saarikoski, Tammi, 1982.

Meiland, Jack W. & Krausz Michael (toim.): *Relativism: Cognitive and Moral*, 1982, kirja, University of Notre Dame Press.

Mishima, Yukio: *The Sea of Fertility (Haru no Yuki, Homba, Akatsuki no Tera, Tennin gosui)*, 1968–1971, kirja, käännös: Michael Gallagher, E. Dale Saunders, Edward G. Seidensticker, Penguin books, 1985.

Klossowski, Pierre: *Sade My Neighbour (Sade Moon Prochain)*, 1947, kirja, Northwestern University Press, 1991 (Editions du Seuil 1947).

Lyotard, Jean-François: *The Differend: Phrases in Dispute*, 1983, käännös: George Van Den Abbeele, University of Minnesota Press, 1988

Michalski, Sergiusz: *New Objectivity*, 1994, kirja, Taschen.

Musil, Robert: *Mies vailla ominaisuuksia (Der Mann ohne Eigenschafte)*, 1930–1942, kirja,

suom. Kristiina Kivivuori, WSOY, 1980–1987.
Nehamas, Alexander: *Nietzsche: Life as Literature*, 1985, kirja, Harvard University Press.
Nietzsche, Friedrich: *Hyvän ja pahan tuolla puolen (Jenseits von Gut und Böse)*, 1886, kirja, suom. J.A. Hollo, Otava, 1966.
Nietzsche, Friedrich: *Iloinen tiede (Die fröhliche Wissenschaft ("La gaya scienza"))*, 1882, kirja, suom. J.A. Hollo, Otava, 1963.
Friedrich Nietzsche, *Näin puhui Zarathustra. Kirja kaikille eikä kenellekään, (Also sprach Zarathustra)*, 1891, kirja, suom. J. A. Hollo, Otava, 1961.
Niiniluoto, Ilkka: *Tiede, filosofia ja maailmankatsomus*, 1984, kirja, Otava.
Nono, Luigi: *Cori di Dinone, Da un diario italiano, Das atmende Klarsein*, 1958–1983, sävellyksiä, äänite: 1993–2000, *Choral Works*, Hänssler Classics, 2001.
Nono, Luigi: *Como una ola de fuerza y luz, ...sofferte onde serene..., Contrappunto dialettico alla mente*, 1968–1972, sävellyksiä, äänite: 1970–1979, Deutsche Grammphon, 1988.
Nono, Luigi: *Il Canto Sospeso*, 1956, sävellys, äänite: 1992, Sony.
Proust, Marcel: *Kadonnutta aikaa etsimässä (À la recherche du temps perdu)*, 1913–1927, kirjasarja, suom. Pirkko Peltonen, Helvi Nurminen ja Inkeri Tuomikoski, Otava 1968–2003.
Pulkkinen, Tuija: *Postmoderni politiikan teoria*, 1998, kirja, Gaudeamus.
Ray, Satyajit: *Apu Trilogy (Father Panchali, The Unvanquished, World of Apu)*, 1955–1959, elokuvatrilogia, Columbia Tristar 2003.
Reich, Wilhelm: *Fasismin massapsykologia (Die Massenpsychologie des Faschismus)*, 1933–1934, kirja, suom. Erkki Puranen (Mary Boyd Higginsin englanninkielisestä versiosta) Otava, 1982.
Reiners, Ilona & Seppä, Anita (toim.): *Etiikka ja estetiikka*, 1998, kirja, Gaudeamus.
Reiners, Ilona: *Taiteen muisti*, 2001, kirja, Tutkijaliitto.
Sade, Markiisi de: *Justine, Juliette (La Nouvelle Justine)*, 1797, kaksi kirjaa, Grove Weidenfeld, 1991.
Salama, Hannu: *Finlandia-sarja*, 1976–1983, kirjasarja, Otava.
Saunders, Frances Stonor: *Who Paid The Piper?, The CIA And The Cultural Cold War*, 1999, kirja, Granta Books.
Savtsuk, Valeri: *Veri ja kulttuuri (Krovj i kuljtura)*, 1995, kirja, suom. Jukka Mallinen, Atena, 1996 (Izdateljstvo S.-Peterburgskogo universiteta, 1995).
Scarry, Elaine: *The Body in Pain*, 1985, kirja, Oxford University Press.
Shusterman, Richard: *Taide, elämä ja estetiikka (Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art)*, 1997, kirja, suom. Vesa Mujunen, Gaudeamus (Second Edition, 2000, Rowman & Littlefield Publishers, Inc.).
Sostakovits, Dimitri: *Mtsenskin kihlakunnan rouva Macbeth (Lady Macbeth of Mtsensk)*, 1932–1934, sävellys, äänite: Vishnevskaya, Gedda, Petrov, LPO, Rostropovich, 1978, EMI.
Sostakovits, Dimitri: *24 preludia ja fuugaa pianolle*, op. 87, 1950–1951, sävellys, äänite: Tatjana Nikolajeva, 1987, Melodiya.
Sostakovits, Dimitri: *7. sinfonia, Leningrad, op. 60*, 1941, sävellys, äänite: Maris Jansons, Pietarin filharmonikot, 1988, EMI.
Sostakovits, Dimitri: *8. sinfonia, op. 65*, 1943, sävellys, äänite: Jevgeni Mravinski, Pietarin filharmonikot, 1982, Philips.
Sostakovits, Dimitri: *13. sinfonia, Babi Yar, op. 113*, 1962, sävellys, äänite: Kirill Kondrashin, Vitaly Gromadsky, USSR State Academic Choir, Yurlov Russian Choir, Moscow Philharmonic Orchestra, 1962, Russian Disc.
Sostakovits, Dimitri: *15. sinfonia, op. 141*, 1972, sävellys, äänite: Jevgeni Mravinski, Pietarin filharmonikot, 1976, Melodiya.
Taylor, Cecil: *In Berlin '88*, 1988, musiikkiäänitesarja, FMP.

Uspenski, Boris: *Komposition poetiikka (Poetika kompozitsii)*, 1970, kirja, Orient Express, 1991.

Viano, Maurizio: *A Certain Realism: Toward a Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, 1993, kirja, University of California Press.

Viola, Bill: *I Do Not Know What It Is That I Am Like*, 1986, video.

Volkov, Solomon: *Testimony – The Memoirs of Dmitri Shostakovich*, 1979, kirja, englanniksi kääntänyt Antonina W. Bouis, Proscenium Publishing.

Warren, Mark: *Nietzsche and Political Thought*, 1988, kirja, MIT Press.

Worldwatch Institute (Brian Halweil, Lisa Mastny, Gary Gardner, Erik Assadourian, Janet Sawin, Sandra Postel, Danielle Nierenberg, Michael Renner, Hilary French): *State of the World 2004 – Special Focus: The Consumer Society*, 2004, kirja, Worldwatch Institute.

Xenakis, Iannis: *Oresteia*, 1966/1987/1992, sävellys, äänite (vuosien 1966/1987 versiosta): Spiros Sakkas, Sylvio Gualda, Choeur de Département musical de l'Université de Strasbourg, Maïtrise de Colmar, Ensemble Vocal d'Anjou, Ensemble de Basse-Normandie, Dominique Debart, 1987, Auvidis Montaigne.

Zimmermann, Bernd Alois: *Die Soldaten*, 1958–1960, sävellys, äänite: Staatstheater Stuttgart, Bernhard Kontarsky, 1991, Teldec.

Zimmermann, Bernd Alois: *Requiem für einen jungen Dichter*, 1967–1969, sävellys, äänite: Kölner Rundfunkchor, Südfunkchor Stuttgart, Edinburgh Festival Chorus, Slovak Chorus Bratislava, Chorus of the City of Bratislava, SWF-Sinfonieorchester Baden-Baden, Michael Gielen, 1995, Sony.

VIITTEET

1. *(Markiisi de) Sade ei anna meille teoksissaan vapautta valmiina. Hän pakottaa meidät, lukijat, osallistumaan vapautumiskamppailuunsa.*

(vapaamuotoinen suomennos Teemu Mäen)

2. *Palermo*

Olen lukutaidoton
se on orjuutemme syy
pää, pää tekee kaiken
koko elämäni olen kärsinyt
ja oppinut

Olin vankilassa
vankilassa oppii kaiken
oppii hyvän
oppii huonon

Merkistä
pääni tiedosta
kun kuulet ihmisten äänet
kuulet ja opit

Torino

Olin partisaani
jäin kiinni kolmasti

Olin punaisessa vastarintaliikkeessä
Olimme niitä, jotka järjestivät
vuoden 1943 yleislakon
puolustimme tehdasta asein

haavoituin kapinapäivänä

(vapaamuotoinen suomennos Teemu Mäen)

3. *Minulla ei ole mitään sanottavaa, vain näytettävää.*

(vapaamuotoinen suomennos Teemu Mäen)

4. *Emme voi olla huomaamatta, että elämme sovussa valtavan laajan ja monipuolisen kulttuuriperimän kanssa. Olemme samanaikaisesti olemassa monilla erillisillä ajan ja kokemisen tasoilla, joista useimmat eivät liity toisiinsa eivätkä myöskään ole toisistaan peräisin. Ja kuitenkin, olkaamme rehellisiä – me tunnemme olomme kotoisaksi tässä lukemattomien toisiinsa sotkeutuneiden lankojen verkostossa. Siksi minusta eräältä olemistapamme erityisominaisuudelta näyttää se, että pystymme jatkuvasti kokemaan tämän monitasoisuuden kaikkine niine muutoksineen, jotka aiheutuvat kun langat sekunnin murto-osan verran hipaisevat toisiaan.*

(vapaamuotoinen suomennos Teemu Mäen)

TYÖKALUPAKKI

JOHDANTO

Olen taiteilija. Teen taidetta monilla eri välineillä. Oikeastaan haluan tehdä taidetta *kaikilla* välineillä, jotka saan hyppysiini. En pelkää levittäväni itseäni liian laajalle, liian ohuesti tai jääväni monen lajin diletantiksi. Päinvastoin, olen kokenut monialaisuuden ravitsevaksi. Jos olisin omistautunut vain maalaustaiteelle, olisin luultavasti huonompi maalari. Olisin myös maalannut vähemmän, sillä monialaisuudessa yksi taide ei niinkään vie aikaa toiselta, kuin antaa toiselle energiaa, materiaalia ja innoitusta.

Tietoa taiteesta on montaa lajia. Tieto taiteesta voidaan jakaa eri lajeihin sen mukaan, mitä seuraavista kysymyksistä se käsittelee:

1. Miten taidetta nautitaan, koetaan ja tulkitaan?

2. Miten taidetta tehdään?

3. Mitä taiteilija tarkoitti, mitä hän pohti?

4. Mitä yksittäinen taideteos tarkoittaa, mikä on sen sisältö, mitä maailmankatsomuksia ja ihmiskäsityksiä se olennoi?

Nämä lajit eivät ole tietenkään täysin erillisiä, usein kyse on vain painopiste-eroista. Tässä esseessä en pyri tuottamaan tietoa näistä kaikista neljästä taiteen tiedonlajista tasapuolisesti, vaan keskityn lajeihin kaksi ja kolme – siis erittelemään taiteentekomenetelmiäni ja intentioitani. Kyseessä on siis kurkistus konehuoneeseeni: esittelen käyttämäni taiteelliset välineet, keinot, taktiikat ja niiden perustelut –sikäli kuin olen niistä tietoinen. En kirjoita kaikista käyttämistäni välineistä, vain niistä, jotka ovat minulle tuttuja pitkältä ajalta – enkä kaikista niistäkään. Olen esimerkiksi tehnyt monta teosta yhteistyössä säveltäjä-muusikko **Max Savikankaan** (1969–) kanssa, mutta musiikin, tekstin ja kuvan yhdistämisestä ja musiikin esittävyydestä olen kirjoittanut niin paljon muissa esseissä, että tässä kirjoituksessa keskityn muihin aiheisiin. Työkalupakki on aina kesken.

Tekstistäni käy ilmi jyrkän teoskeskeinen taidekäsitykseni. Se tarkoittaa, että yritän tehdä taideteoksia, joista nauttiakseen yleisön ei tarvitse tietää mitään minusta, intentioistani tai muista teoksistani. Metodiani eritellessäni

tulen kuitenkin kirjoittaneeksi tekniikan ja omien intentioideni ohessa väärjäämättä myös näkemyksiäni taideteosten sisällöstä ja sen mahdollisista nauttimistavoista.

Tästä herää tietenkin kysymys: ”Miksi kirjoittaa taiteilijan intentioista ja metodista, jos yleisön ei taideteoksista nauttiakseen tarvitse tietää taiteilijan intentioista mitään?”

Vastaukseni on, että teoskeskeisellä taidekäsityksellläni korostan taideteoksen riippumattomuutta tekijästään, mutta en taidehistoriasta. Taidehistoria on teoksia ja niiden tekemiseen ja lukemiseen kehittyneitä käytäntöjä. Juuri näistä taiteen tekemis- ja lukemiskäytännöistä sekä mahdollisuuksista nyt kirjoitan. Käytän joitakin teoksiani esimerkkeinä, mutta varsinainen tarkoitukseni ei ole selittää tai perustella taideteoksiani, vaan työskentelytapaani, *taiteellista metodiani.* Esimerkeilläni yritän pohtia – oman taiteiluni perspektiivistä – mitkä ovat taiteen ja sen ilmaisumuotojen tarkoitukset ja mahdollisuudet. Kyse ei ole yksittäisten teosteni sisällöistä, vaan koko taiteellisen metodini tarkoituksesta, josta on paradoksaalisesti pakko puhua yksittäistapausten kautta, sillä taiteellinen metodi on lähtökohtaisesti avoin metodi. Sitä ei voi hahmottaa pelkkien periaatteiden tai valittujen sääntöjen kautta. En voi tietenkään puhua taiteen absoluuttisista mahdollisuuksista tai reunaehdoista, enkä koko taiteilijakunnan nimissä, mutta omissa nimissäni voin – ja koska taide on niin heterogeeninen ja kattavia sääntöjä hylkivä alue, on siitä mielestäni parempikin puhua yhden taiteilijan kuin taidehistoriallisten yleistysten kautta.

Pohdin, mikä kussakin taidemuodossa minua kiehtoo ja miten olen niitä käyttänyt. Pohjustuksena kerron ensin, miten päädyin taiteilijaksi.

MITEN PÄÄDYIN TAITEILIJAKSI?

Piirsin lapsena paljon, kuten monet. Toisin kuin useimmat, en vanhemmiten lopettanut. Luin paljon myös, ja ennen kuin opin lukemaan, minulle luettiin. Varhaisimpia lapsuusmuistojani on äitini ja isäni lukemassa minulle **Carl Grimbergin** (1875–1944) kirjasarjaa *Kansojen historia, 1–22* (1926–1944), varsinkin sen tarinoita muinaisesta Egyptistä, antiikin Roomasta ja keskiajalta. Aloin lukioiässä itsekin kirjoittaa, mutta salaa. Harjoitin yksinäisiä taiteita, pakenin piirustuspaperin ääreen, kirjoihin ja elokuviin. Toivon, että taiteiluni motiivi ei enää aikuisena ole ollut pakeneminen.

Minusta ei toivottu taiteilijaa. Kun ylioppilaaksi valmistuttuani menin taidekouluun, isäni itki pettyneenä. Minua ei kuitenkaan yritetty estää, eikä puhua ympäri – isäni itkustakin kuulin vasta kymmenen vuotta myöhemmin. Taideharrastuksiani pidettiin hyvinä, niin kauan kuin olin lapsi tai nuori. Vasta taiteeseen ryhtymistä aikuisena täyspäiväisesti pidettiin pelottavana, taloudellisena itsemurhana. Sitä pidettiin myös tuhlauksena, sillä olin nu-

meroilla mitattuna koulun paras oppilas. Lukion päästötodistuksia jaettaessa koulun rehtori vielä juhlapuheessaankin harmitteli priimuksen ajautumista taiteen poluille. Ihmisenä minusta tuli sietämätön hyypiö – parantumaton suupaltti ja itserakas vittuilija, joka sai hyvästä koulumenestyksestään alibin huonolle luonteelleen.

Peruskoulun loppupuolella olin eräänlainen maailmanparantaja, kuvitelmissani. Farkkutakkini selässä luki (**Frank**) "**Zappa**" (1940–1992), rintanapissa "**Jimi Hendrix**" (1942–1970). Pasifismi ja valaidensuojelu tuntuivat minusta vaistomaisilta valinnoilta. Ne ilmenivät rintanappeina.

Lukioon mennessä olin muuttunut. Ymmärsin, että jos joku lyö naapurin setää kirveellä päähän, minuun ei koske ollenkaan, jos en tuosta taposta tiedä. Kun tiedän, olen silti vapaa kokemaan suru-uutisen tai -näyn monella tavalla. Yksilö on peruuttamattomasti erillinen. Yksilöllä on inhimillinen kyky kokea asiat potentiaalisesti monilla erilaisilla, jopa vastakkaisilla tavoilla. Kauhistuttavilla ja tuhoisilla asioilla on aina myös myönteistä potentiaalia, esteettistä ja jopa moraalista. Tämän ymmärrettyäni luovuin mustavalkoisesta moralismista. Ammatinvalinnan suhteen olin kyynistynyt. Luulin voivani ryhtyä johonkin koulumenestykseni ehdottamaan ammattiin. Kuvittelin ryhtyväni kilpailuyhteiskunnan menestyväksi jäseneksi, hankkivani rahaa, vaikutusvaltaa ja kateellisia katseita.

Nopeasti menetin kuitenkin uskoni siihen, että pyrkyryys ja vaurauden tavoittelu olisi mielekäs päämotiivi uurastaa ammatissa, työmarkkinoilla tai liike-elämässä. Olen köyhästä perheestä, mutta kavereinani oli myös rikkaiden kersoja. Näin, ettei rikkaiden ja vaikutusvaltaisten elämä ollut hienompaa kuin köyhien. Tajusin myös, että mikä tahansa voitontavoittelun välineeksi valittu ammatti sitten olisikin, olisi sille kuitenkin käytännössä omistauduttava, vaikka henkisesti suhtautuisikin siihen kyynisen välinpitämättömästi. Totesin, että puhtaasti välineellinen työ olisi helvetti. Tiedän nykyään, että useimmat ihmiset ovat välineellisen työn helvetissä, usein omasta valinnastaan. Siksi olen joka päivä onnellinen siitä, että olen taiteilija, teen työtä, joka ei tunnu työltä.

Seuraavaksi leikittelin ajatuksella ryhtyä tieteen sulhoksi, uppoutua tutkijankammiossa tieteeseen. Tietämisen ja ymmärtämisen tuottama itsetarkoituksellinen perusmielihyvä oli minulle tuttu – miksei siitä voisi tehdä ammattia? Se olisi hieman kuin koulunkäynnin jatkamista loputtomiin, joutumatta koskaan kohtaamaan arkimaailmaa. Tieteilyn rajoitukseksi koin kuitenkin sen vaatiman erikoistumisen. Tieteilemällä tietäisin ehkä piankin enemmän kuin kukaan toinen puunilaissotien (264–146 eKr.) syistä ja seurauksista, selkärangattomien sukupuolielämän kehityksestä evoluution aikana, muoveista avaruusalusten rakennusmateriaalina tai televisionkatselutottumusten, kulutustottumusten ja opiskelumotivaation keskinäisistä korrelaatioista 20–30-vuotiaiden helsinkiläisten keskuudessa 1990-luvulla – mutta tekisikö tämä tieto elämästäni parempaa, olisinko pätevämpi ymmärtämään, minkä

takia ja miten kannattaa elää?

En loppujen lopuksi kestänytkään ajatusta tieteestä, joka olisi joko itsetarkoituksellista ongelmanratkaisua, kuin sanaristikot, tai sitten nöyrää kortensa kantamista tieteen suureen kekoon, siinä uskossa, että suuri keko joskus myöhemmin kertoo mistä elämässä on kysymys.

Luiskahdin unelmoimaan filosofiasta ammattina. En halunnut kuitenkaan lopettaa, tai edes jättää kakkossijalle, haluani tehdä taidetta ja ahmia muiden tekemää taidetta. Ennen lukion viimeistä vuotta kävin pyrkimässä ja pääsemässä opiskelemaan Kuvataideakatemiaan Helsinkiin. Jätin opiskelupaikan siellä kuitenkin vuodeksi odottamaan ja kävin lukion loppuun.

Halusin yhdistää taiteen ja filosofian, sillä ymmärsin, kuten jokainen teininä **Sigmund Freud**ia (1856–1939) ja hänen seuraajiaan lukenut, ettei tietoinen sanoilla järkeileminen ja matemaattinen logiikka ole ihmisen ulottuvuuksista ja kyvyistä kuin yksi osa. Toivoin, ja toivon edelleen, että taide voisi olla filosofian harjoittamisen kokonaisvaltaisin muoto.

KUVITTELU ON TÄRKEINTÄ

Pyrkimystäni taiteen ja filosofian yhdistämiseen selittää vakaumukseni kokemuksellisuuden ensisijaisuudesta ja kokemuksellisuuden kuvallisuudesta.

Kuvittelu on tärkeintä. Puhumalla, piirtämällä, laulamalla, järjestämällä todellisuutta ajatuksissani, representoin olemassaoloa, opettelen pitämään siitä, mikä muuten vain on. Leikin jumalaa, se on leikeistä hilpein: luon maailman uudelleen mielessäni, asetan oman tulkintani sen ylivoimaista monimutkaisuutta vasten. Tämä vapaan tahdon illuusion säilyttäminen on välttämätöntä, jotta voisin elää, enkä muuttuisi katatoonikoksi. En tarvitse muuta motiivia. Todellisuutta representoimalla vahvistan omaa olemassaolon kokemustani. Mitä vähemmän esimerkiksi fyysisen vaaran synnyttämää vitaalisuutta elämässäni, onneksi, on, sitä tärkeämpää on olemassaolon kokemuksen vahvistaminen representaation kautta. En tarvitse elämääni tarkoitusta, vain kyvyn kokea se mielekkääksi sellaisenaan. Ajatus taiteellisen representaation, itsetarkoituksellisen (ei-utilitaristisen) itseilmaisun, välttämättömyydestä elämäntunteen ylläpitäjänä ja kiihdyttäjänä on minulle elintärkeä. Siinä yhdistyvät maailmankatsomukseni vitalistinen ja relativistinen aspekti. Lisäksi se jo sellaisenaan siunaa taiteelle kuolemanvakavan roolin – perustelee siis ammattini.

Maailma on vain kuvia. Tarkoitan että kaikki asiat ovat olemassa minulle vain tiedostoina aivokuorellani, suoraa yhteyttä aivojen ulkopuoliseen maailmaan ei ole. Jotta asiat, oma ruumiini mukaan luet-

tuna, olisivat olemassa minulle, täytyy niistä muodostua visuaalinen, auditiivinen tai muu sellainen kuva aivoihini. Kuva muodostuu joko aistien keräämästä materiaalista tai aivoissa jo olevasta aineistosta, muista ajatuksista. Jopa oma ruumiini on minulle vain jatkuvasti päivittyvä kuva. Voimme kurkottaa corteximme tuolle puolen vain representaatioiden kautta. Tietomme ja kokemuksemme maailmasta ovat siis kuvia, aistiemme ja päättelykykymme epätarkkoja ja halujemme vääristämiä kuvauksia siitä objektiivisesta, joka olisi kyllä olemassa ilman meitäkin, mutta jota emme voi persoonattomasti tarkastella.

Teemu Mäki,
katkelma videoteoksen *Rikki #1* (2000) libretosta

Tämä katkelma videoteoksessani puhutusta tekstistä saattaa äkkiseltään kuulostaa **René Descartes**in (1596–1650) mukaan nimetyltä kartesiolaisuudelta, jonka mukaan ihminen on aivokuorellaan asustava pikku ukkeli, autonominen subjekti, joka kurkistelee aistien kautta maailmaan, kohti objekteja. Väitän vastaan. Ensinnäkin, pikku-ukko-metafora on kartesiolaisuuden latistamista, yksinkertaistavaa vulgarisointia. Toiseksi, näkemykseni eroaa kartesiolaisuudesta siten, että korostan sekä kokemuksellisuuden että ajattelun kuvallista luonnetta. Olemme kyllä aivokuoremme vankeja, kaikki ideamme ja tunteemme tapahtuvat siellä, mutta kaikki mielemme liikkeet perustuvat keholliseen kokemukseemme maailmasta. Ajattelu ei tarkoita vain tietoisen minän suorittamaa sanallista ja loogista järkeilyä, vaan yhtä lailla sanattomien mielikuvien ja kehollisten hahmojen keskeytymätöntä, suurelta osin tiedostamatonta virtaa. Tämä mielenliikkeen sulavuus tarkoittaa myös sitä, että jyrkkä jako subjektiin ja subjektin havainnoimiin objekteihin liukenee joka tapauksessa mielessämme: inhimillinen katsominen on sekaantumista ja sekoittumista.

Hyvä elämä on nimenomaan olemassaolon*kokemus*. Olemassaolonkokemusta voi rakentaa hyväksi kahdella eri tavalla: muovaamalla ulkoista todellisuutta – niitä puitteita, joissa olemassaolonkokemus tapahtuu – tai muovaamalla suoraan itse olemassaolonkokemusta. Olemassaolonkokemuksen muovaaminen "suoraan" ei tarkoita, että ulkoinen todellisuus voidaan sysätä syrjään ja luoda sen tilalle mielikuvituksen voimin erillinen fantasiamaailma. Olemassaolonkokemuksen ja ulkoisten faktojen välillä on korrelaatiosuhde, mutta se on niin monimutkainen ja ennen muuta vastavuoroinen, että hyvää elämää veistäessä on usein mielekkäämpää keskittyä olemisen ja näkemisen tapojen muokkaamiseen kuin olosuhteiden rakentamiseen. Siksi taide ja filosofia ovat niin tärkeitä, niissä avautuu ihmisen potentiaali kokea elämänsä millaiseksi tahansa millaisissa olosuhteissa tahansa.

Ulkoinen todellisuus on kulttuurissamme yliarvostettua, sillä vaikka

ulkoiset olosuhteet vaikuttavatkin olemassaolonkokemukseemme, on pääasiallinen vaikutussuunta päinvastainen. Olemassaolonkokemus muuttuu ensisijaisesti ajattelemalla toisin, vaihtamalla kokemisen asentoa toiseksi. Tämä kokemuksen ja näkemyksen muutos voi taiteessa ja filosofiassa johtaa suoraan hyvään elämään – olla sitä. Sisäisen kokemuksen muutos ei silti tietenkään jää kokijan sisään – kokemuksen ja näkemyksen muutos johtaa vääjäämättä myös toiminnan ja ulkoisten olosuhteiden muutokseen.

VIRTUOSITEETTI JA TAIDE

Taiteiluni monella eri välineellä liittyy skeptiseen käsitykseeni virtuositeetista.

En ole niin suuruudenhullu, että kuvittelisin pystyväni hallitsemaan kaikkia taiteilun muotoja. Monialaisuuteni on ollut mahdollista, koska käyttämäni ilmaisuvälineet eivät vaadi erityisiä motorisia taitoja. En aio koskea viuluun, enkä ryhtyä balettitanssijaksi, sillä ne lajit edellyttävät päivittäistä motoriikan treenaamista. Jos trumpetisti on kuukauden soittamatta, soittoon ryhtyminen sen jälkeen on yhtä tuskaa, sormet ja huulet ovat unohtaneet – eikä musikaalinen ajatuskaan ole tauon aikana luultavasti edennyt. Maalaaminen on toista. Vaikka olisin kesän maalaamatta, uudelleen aloittaminen syksyllä on helppoa, mitään lämmittelyä ei tarvita, eikä kuntoon pääsemistä tarvitse odotella. Maalaamisen ja esimerkiksi kirjoittamisen vaatima motoriikka on helppoa kuin polkupyörällä ajaminen. Ne ovat myös välineitä, jotka vaativat lähinnä arvostelukykyä ja ajatuksia, siksi niissä voi kehittyä silloinkin, kun näpit ovat välineestä irti. Ilmeisenä todisteena tästä ovat ne monet hyvät kirjailijat, joilla kirjailijantyönsä ohessa on ollut aikaa tehdä täysipainoisesti vaikkapa lääkärin tai poliitikon työtä.

Jotkut taidelajit edellyttävät motorista virtuositeettia, mutta eivät välttämättä mitään muuta. Jokainen menestynyt klassinen pianisti ja balettitanssija on eittämättä virtuoosi, eli harvinaisen taitavaraajainen, mutta monet heistä suhtautuvat ammattiinsa ulkokohtaisesti kuin taitovoimisteluun. Joissakin tanssitaiteen muodoissa on toisin: tanssija voi olla loistava vaikka olisi vanha, lihava tai jopa osittain invalidi. Vastaavasti free jazzin maailmassa on mahdollista, että **Charles Gaylen** (1939–) kaltainen saksofonivirtuoosi soittaa välillä myös rumpuja, viulua ja alttoviulua, vaikka osaa ”oikeasti” soittaa vain pääinstrumenttiaan ja pianoa –ja silti hänen soittonsa kuulostaa kiinnostavalta jokaisella instrumentilla. Myös **Ornette Coleman** (1930–) pystyy soittamaan pääinstrumenttinsa, alttosaksofonin, lisäksi kiinnostavasti myös trumpettia ja viulua, vaikka ei ehkä saisikaan mistään konservatoriosta diplomia kahdella jälkimmäisellä.

Mitä virtuositeetti on? Se tarkoittaa sorminäppäryyttä tai jotain muuta poikkeuksellista suorituskykyä. Suorituskykyä voidaan mitata vasta, jos on jo valmiiksi mielessä mihin pyritään, mikä on se suorite, jonka toistamisesta

pyritään suoriutumaan. Jotta **Charles-Valentin Alkanin** (1813–1888) pianomusiikki kuuluisi kunnolla, tarvitaan **Marc-Andre Hamelinin** (1961–) kaltainen taituri, joka pärjää Alkanin hypervaikeille partituureille. Virtuoosiesittäjä on siis usein välttämätön, ja hän voi taituruudellaan myös innoittaa säveltäjää tai koreografia uuden luomiseen.

Virtuositeetti on ulkoinen ominaisuus. Se liittyy käden taitoihin, muotosuhteiden hahmotuskykyyn ja muuhun välineen hallintaan. Virtuositeetti on kykyä soittaa ilman virhelyöntejä pianosonaattien presto-osia nopeammin kuin kukaan muu. Virtuositeetiksi ei nimitetä **Alfred Brendelin** (1931–), **Mitchuko Uchidan** (1952–) ja **Ralf Gothonin** (1946–) kykyä soittaa teknisesti suhteellisen vaatimatonta **Franz Schubertia** (1797–1828) koskettavasti. Heidän kykyään tavataan ontuvasti kutsua ”musikaalisuudeksi”, ”runollisuudeksi”, ”henkevyydeksi” tai jopa ”viisaudeksi”. Ehkä virtuositeettia arvostetaankin lähinnä siksi, että se on taiteellisen toiminnan ulottuvuuksista helpoimmin nimettävä ja mitattava. Virtuositeettiin keskittyminen peittää taiteen pääasian, joka on (filosofisten/poliittisten/esteettisten) arvostelmien ja näkemysten luominen ilman tarkkaa kriteeriä.

Joskus taiteilija virtuositeetin saavuttamisen sijaan luo uuden virtuositeetin. **Keith Haringin** (1958–1990) ja **A.R. Penckin** (1939–) varhaisesta tuotannosta näkee, että he olivat taidemaalareina keskinkertaisia tai jopa poikkeuksellisen kömpelöitä, mitä tulee sorminäppäryyteen ja visuaaliseen hahmotuskykyyn. Kuitenkin he loivat omat tyylinsä ja kehittivät ne niin pitkälle, että niiden kopioiminen vaatisi jo suurta mekaanistakin taitoa – he siis loivat omanlaisensa virtuositeetin matkan varrella.

Myös **Thelonius Monkin** (1917–1982) jazzpianismi on hyvä esimerkki omaperäisen virtuositeetin luomisesta. Monkin sävellys- ja soittotyyli ehkä jopa syntyi, alkoi alunperin kehittyä, sorminäppäryyden puutteesta. Näyttävän liruttelun sijaan hän joutui kehittämään jotain muuta ja päätyi yllättävästi synkopoivaan ja äkkiväärään tyyliin, jossa hämmentävästi dissonoivat sävelet putoilevat harvakseltaan – mutta yllättäviin kohtiin. Monkin tyyli on vaikea kopioitava häntä konventionaalisella tavalla paljon näppärämmille pianisteille.

Myös **Vincent van Gogh** (1853–1890), **Paul Cezanne** (1839–1906) ja **Pierre Klossowski** (1905–2001) kehittyivät poikkeuksellisesta kömpelyydestä omaperäiseen taituruuteen. Klossowski on tästä ehkä erityisen kiinnostava esimerkki, sillä hän oli kirjailija ja filosofi, joka aloitti piirtämisen vasta eläkeiässä –hän sanoi ettei kehdannut aloittaa aiemmin, sillä hänen veljensä, taidemaalari **Balthasar ”Balthus” Klossowski** (1908–2001), oli niin pelottavan taitava vertailukohta. Pierre Klossowski oli hellyttävän avuton piirtäjä, mutta hänen piirustuksensa ovat loistavia. Avuttomuutta hänessä piirtäjänä oli tietämättömyys ihmisen anatomiasta tai ainakin sen esittämisestä kuvassa, kyvyttömyys hahmottaa ja luoda perspektiiviä, kolmiulotteisen tilan ja muodon illuusiota kaksiulotteiselle kuvapinnalle ja kyky piirtää

vain omalla ainokaisella tyylillään. Tästä huolimatta hänen piirrosjälkensä on omalla tavallaan vivahteikasta ja anatomisista virheistä huolimatta juuri ruumiin tuntoja ja psykosomaattisia oireita tarkasti olennoivaa. Ehkä hänen kuvittelukykynsä, visuaalinen erottelukykynsä ja herkkyytensä olivat kehittyneet vuosikymmenten ajan filosofoimalla ja kirjoittamalla. Siksi hän oli heti pätevä, kun alkoi papparaisena yhtäkkiä piirtää, vaikka piirustustaito sanan normaalissa merkityksessä jäi pysyvästi hänen ulottumattomiinsa.

Taitoa ja näkemystä on montaa lajia. Näkemyksen, innon ja erottelukyvyn puute ovat taiteilijalle kohtalokkaat viat. Myös mekaanisen taidon puute voi olla kohtalokas vika – mutta joskus se voi olla myös uusiin ratkaisuihin usuttava, paradoksaalisesti hedelmällinen ominaisuus. En vähättele niin sanotun ammattitaidon ja käden taitojen merkitystä taiteilijalle. Olen itsekin kovin ylpeä piirustus- ja maalaustaidostani sekä monipuolisesta oppineisuudestani, mutta pidän tätä ylpeyttä silkkana narsistisena paheena.

Loistava taiteilu ei edellytä suurta ulkoista taitoa ja lukeneisuutta, ja silloinkin kun taiteilijalla niitä on, eivät ne takaa hyvää taiteellista tulosta.

Taiteellinen metodini perustuu siihen, että en tee virtuositeetista tai edes ammattitaidosta kynnystä, joka on ensin kunnialla pystyttävä ylittämään, jotta kehtaisi tehdä taidetta oudolla välineellä vakavissaan.

Virtuositeetin ihailusta ja edellyttämisestä luopuminen on ennen kaikkea filosofinen päätös. Virtuoositaiteilija hallitsee välineensä ja nousee sen voimin materiaalinsa ja teoksensa yläpuolelle. Tämä vastaa **Platonin** (427–347 eKr.) näkemystä filosofista absoluuttisten ideoiden haltijana. Platonisella filosofikuninkaalla on kuitenkin haastaja: sokraattinen polypragmaatikko, monen alan harrastaja (armastaja), joka antautuu keskusteluun juuri siksi, että *ei* tiedä. Filosofikuningas (virtuoosi) pitää vakavasti otettavan ajattelun (taiteilun) edellytyksenä kontekstin, metodin ja materiaalin täydellistä hallintaa. Siksi hän joko erikoistuu – filosofi yhteen aihepiiriin, taiteilija yhteen instrumenttiin ja teostyyppiin – tai kaventaa käsitystään olemisen kokonaisuudesta niin suppeaksi, että hän voi sitä täysin hallita. Polypragmaatikko sen sijaan tunnustaa, että filosofia, kuten taidekin, on keskustelua maailman ja olemisen rakenteesta ilman lukkoonlyötyä metodia ja lopullista vastausta.

Hylätessäni virtuositeettivaatimuksen en tee myöskään niin sanotusta omaperäisyydestä itseisarvoa, vaikka usein juuri konventionaalisen virtuositeetin puute vie taiteilijan omaperäisiin ratkaisuihin. Useinhan taiteessa laitetaan hassusti joko taito ja omaperäisyys vastakkain tai sitten edellytetään molempia –usein myös ajatellaan, että toisella voi kompensoida toista. Rakastan jokaista **Robert Bressonin** (1901–1999) elokuvaa, mutta valitettavasti hän ehti tehdä niitä vain kolmetoista. Jos joku osaa ja haluaa tehdä niitä lisää, niin tehköön – mitään omaperäistä ei tarvitse lisätä – olen kiitollinen jokaisesta.

On myös virtuooseja, jotka särkevät oman virtuositeettinsa ylittämällä sen rajat, muuttumalla noiden rajojen ulkopuolella jälleen hauraiksi ja kömpe-

löiksi. Pianisti **Cecil Taylorin** (1932–) ja maalari-kirjoittaja **Adolf Wölflin** (1864–1930) kaikki teokset ja **Fjodor Dostojevskin** (1821–1881) teoksista ainakin *Karamazovin veljekset* (1879–1880) ovat virtuoosin tekemiä, mutta silti ontuvia, muotopuolia, ylenpalttisia, änkyttäviä ja hallitsemattomia kokonaisuuksia. Raajarikkoisuus ja epävarmuus on näiden teosten tärkeä ja myönteinen ominaisuus, sillä todella ilmaistakseen ja käsitelläkseen esimerkiksi ihmisen haurautta, ristiriitaisuutta ja ennalta-arvaamattomuutta on taiteilijan päästävä yli eheän ja taiturimaisesti täysin hallitun taideteoksen ihanteesta. Virtuositeetin ja materiaalin täydellisen hallinnan hylkääminen tai ylittäminen on olennainen osa niitä (taide)filosofioita, jotka korostavat esimerkiksi ihmisen haavamaisuutta, arvojen perimmäistä väliaikaisuutta ja olemista sovittamattomien konfliktien rykelmänä.

En ole ollut uskalias taiteillessani ja toilaillessani monella eri taidevälineellä, paremminkin varovainen, liiankin. Moni muu on ollut yltiöpäisempi ja vieläpä onnistunut yrityksessään tuosta vain taiteilla välineellä, jonka mielekkään käytön väitettiin edellyttävän vuosikausia kestävää nöyrää sormiharjoittelua. Kun **Pier Paolo Pasolini** (1922–1975) saapui kuvauspaikalle ohjaamaan ensimmäistä elokuvaansa, hän ei vielä tiennyt, että elokuvakameran objektiiveja on erilaisia, ja että niitä voi peräti vaihtaa. Elokuvasta *Pummit* (*Accattone*, 1961) tuli kuitenkin mestariteos. Pasolinin ja monen muun esimerkistä tiedän, että jos intoa, näkemystä ja erottelukykyä on, ne saattavat taiteilijalle riittää – ulkoinen virtuositeetti on välttämätöntä vain sirkuseläimelle.

MITÄ FORMALISMI ESITTÄÄ?

Näkemykseeni taiteesta kokonaisvaltaisena filosofiana kuuluu myös käsitys, että kaikki taide puhuu maailmasta, esittää meitä, vaikka kuinka yrittäisimme kieltää. Jokainen taideteos on esittävä riippumatta siitä, myöntävätkö tekijät tai yleisö sen. Jokainen taideteos on puheenvuoro jonkin ihmiskäsityksen, maailmankatsomuksen ja moraalin puolesta ja joitakin toisia vastaan.

Jokainen maalaus on kuva. Väritetty pinta sinällään ei vielä ole kiinnostava. Se elähdyttää meitä vasta kun näemme siinä kuvan, viittauksia meihin, kokemuksiimme ja maailmaan. Värit eivät ole ruoka-aineita eivätkä elimiä, eikä silmässä ole makunystyröitä tai klitorista. Värit sinällään eivät koske-ta, vaan kuvallinen esitys, jonka ne maalauksessa muodostavat. Sama pätee myös esimerkiksi ääniin, niistä tulee musiikkia vasta kun koemme niiden esittävän jotain.

Maalaus on kuvaus jostakin maalauksen ulkopuolisesta. On olemassa myös nonfiguratiivista maalaustaidetta. Kuitenkin myös silloin kun maalari ajattelee maalaavansa kaksiulotteiselle pinnalle värien ja muotojen rytmin, joka ei viittaa mihinkään taulun ulkopuolella olevaan, maalaus on esitys jos-

takin. Maalari voi sanoa näennäisen ei-esittävällä maalauksella, usein tietämättään, esimerkiksi ympäripyöreän toiveikkaasti: "Kunpa elämästäni tulisi kiihkeiden mutta silti sopusointuisten jännitteiden systeemi, joka hyväksyy rajansa ja käyttää niitä sommitelmansa osana, systeemi jossa jokaisella komponentilla on oma oikea paikkansa ja tehtävänsä." Dynaamisen tasapainon käsite, monien maalausteorioiden perusta, voidaan ehkä kääntää selkokielelle juuri noilla sanoilla. Mistä muustakaan tuossa ideaalissa on kyse kuin yrityksestä maalata kuva, elämän, maailman, yhteiskunnan, parisuhteen, luontosuhteen tai muun sellaisen utooppinen kuva, joka on *sekä jännittävämpi että harmonisempi* kuin arki?

Kuva voi olla dynaaminen – arkeen verrattuna – jos siinä on kiihkeämpiä kontrasteja tai yllättävämpiä rinnastuksia kuin arjessa. Kuvan dynaamisuutta voi olla myös värivivahteiden rikkaus. Jos maalaus on maalattu pelkillä sinisen sävyillä, sitä voidaan pitää silti väreiltään dynaamisena, jos siinä olevia sinisen sävyjä on riittävän monta tai jos käytetty sininen on esimerkiksi värikylläisyydeltään niin poikkeuksellinen, ettei sellaista löydy arkiympäristöstä. Jännitteiden kiihkeys, kontrastien voimakkuus, yllättävät rinnastukset ja sävyjen runsaus ovat ominaisuuksia, joita maalaukseen voi maalata paljon suuremman määrän neliömetriä kohden kuin arkiympäristöstä löytyy. Yksinkertaisimmilleen latistettuna maalauksen dynaamisuus on vain tätä. Jos arki on tylsää, voi maalauksen kiihkeys olennoida ideaaliarjen verevyyttä. Jos arki on yksinkertaista ja kovakouraista, voi maalauksen värien lukuisuus ja hienovarainen sävyjen vaihtelu tuntua rikkaudelta ja hellyydeltä.

Kuva voi olla arkea dynaamisempi, mutta samanaikaisesti myös tasapainoisempi. Taulu voi olla loogisemmin, siis johdonmukaisemmin sommiteltu, kuin ehkä holtittomalta tai oikukkaalta tuntuva arki. Maalauksen voi sommitella jopa niin, että jokaisella sen komponentilla on oma paikkansa ja tehtävänsä, joka voidaan johtaa muiden komponenttien paikoista ja tehtävistä sekä kokonaisuuden rakenneperiaatteesta. Tämä aukoton johdonmukaisuus ja tarkoituksellisuus maalauksessa olennoi monien ihmisten vakaumuksellista toivetta, että elämässä "kaikella on tarkoituksensa" ja "jokainen ihminen on laulun arvoinen". Ruumiillistaakseen tätä ideaalia, maalauksen on sovittava yhteen kuin palapeli – jakojäännöstä, ylimääräisiä palasia, ei saa jäädä, eikä rakoja palasten väleihin.

Eräs tärkeä periaate, joka löytyy kaikista formalistisista taiteen sommitteluopeista, on käsitys, jonka mukaan teoksen reunat täytyy ottaa sommitteluun mukaan, yhdeksi teoksen komponentiksi muiden joukossa. Teoksen täytyy synnyttää vaikutelma, että sen reunat eivät voisi olla missään muussa paikassa kuin ne ovat. Sävellyksen lopetus täytyy tuntua tarkoitukselliselta, ei siltä että aika tai voimat loppuivat tai lähetys katkesi.

Tämä reunojen huomioonottaminen ja niiden käyttäminen teoksen elementteinä edustaa kolmea asiaa. Ensinnäkin, se tekee teoksesta yksilön. Teos ei ole näytepala struktuurista, toisin kuin kappale painokangasta on,

vaan erillinen yksilö, kuten jokainen meistä. Toiseksi, teoksen reunat, teoksen rajallisuus, olennoi yksilöllisyytemme lisäksi myös kuolevaisuuttamme. Kolmanneksi, teoksen reunojen ottaminen maalauksen sommittelussa paitsi huomioon, niin peräti eräiksi sommittelun komponenteiksi muiden komponenttien joukkoon, olennoi toivettamme pystyä hyväksymään kuolevaisuutemme ja ottamaan se oman elämänkomposition osaseksi. Ideaalissa elämänkompositiossa kuolema ei tule yllättäen ja kesken katkaisten kuin leikkurin terä makkaralle, vaan juuri oikealla hetkellä, antaen edeltäneelle ajalle sopusuhtaa ja merkitystä. Tämän opin mukaan hyvin sommiteltu maalaus on siis rajoihinsa tyytyväinen niin kuin me toivoisimme voivamme olla kuolevaisuuden kanssa sujut.

Minulla ei ole mitään näitä formalistisia, mutta salaa ideologisia muotoihanteita vastaan sinänsä. Haluan kuitenkin tehdä niiden ideologisuuden näkyväksi, enkä hyväksy niitä ainoiksi mahdollisiksi.

Formalististen sommitteluoppien vika on juuri siinä, että ne kieltäytyvät yleensä tunnustamasta omaa ideologista ja esittävää sisältöään ja väittävät sen sijaan olevansa vain myötäsyntyisiä psykologisia ja matemaattisia faktoja, joille kaikkien on alistuttava. Tuohon lankaan ei pidä mennä, esimerkiksi dynaamisen tasapainon ideaali ei ole itsestään selvä ja automaattinen, paljon muitakin utopian sapluunoita on olemassa. Eivät kaikki uskonnotkaan ole vain "sitä samaa". Dynaamisen tasapainon ideaali ja sommitteluperiaate ei kuvaa kaikkien filosofioiden näkemystä hyvästä elämästä.

Formalistinen taide voi myös luopua absoluuttisesta formaalisuudestaan ja myöntää esittävänsä esimerkiksi erästä tiettyä ideologista käsitystä hyvästä elämästä, sopusuhtaisesta persoonasta tai kitkattomasti toimivasta yhteiskunnasta – hyvä jos luopuu, silloin se myöntää käsittelevänsä maailmaa. Tässäkin tapauksessa formalistisen taiteen ongelmaksi usein jää mantrankaltainen hokeminen, jossa abstraktioksi tiivistetty idea hyvästä (elämästä, persoonan tai yhteiskunnan rakenteesta) tuottaa hyvää (mieltä) vain hokemisen ajan. Formalistinen esitys hyvästä ei sano mitään siitä, miten hyvään päästäisiin kiinni esityksen ulkopuolella. Kun näin käy, formalismi jää parfyymiksi – lääkettä ja ravintoa on etsittävä muualta.

Sekä yleisön tapa lukea teosta että taiteilijan taktiikka tehdä teos voi olla formalistinen. Kummassakaan tapauksessa formalismi ei tietenkään tee tyhjäksi sitä tosiasiaa, että se mikä taiteessa meitä koskettaa – tiedostamattomasti, ellei muuten – on taiteen sisältämät näkemykset ihmisestä, maailmasta ja arvoista. Väistämättömästi tuhoon tuomittunakin formalistinen pyrkimys kuitenkin ohjaa, rajaa ja värittää sekä taideteoksen tekemistä että varsinkin sen kokemista. Formalismi on yleisölle vielä haitallisempi oppi kuin taiteilijalle. Yleisön asenteena se helposti latistaa taideteoksen pelkäksi ristisanatehtävän ja ilmanraikastinsprayn yhdistelmäksi. Siitä tulee keino kääntää selkä sekä maailmalle että taideteoksen sisällölle.

Formalismi voi olla virheellisistä lähtökohtaoletuksistaan huolimatta

myös hedelmällistä. Antiformalistinen taidenäkemykseni tekee paradoksaalisesti formalismista käyttökelpoisen ja potentiaalisesti hienon *muodon*: jos kerran kaikki taiteelliset esitykset ovat joka tapauksessa ihmiskäsityksiä ja maailmankatsomuksia olennoivia – eivät siis onnistu olemaan umpimielisesti formalistisia vaikka kuinka yrittäisivät – ei taiteen ulkopuolista maailmaa hylkiviä teoksia ole olemassakaan. On vain monia toisistaan jyrkästi poikkeavia tapoja, joilla taide esittää meitä ja maailmaa.

Tehdessään taidetta taiteilija joka tapauksessa – tietoisesti tai tiedostamattaan – puhuu maailmasta ja itsestään, muodostaa ja kommentoi ihmiskäsitystä ja maailmankatsomusta. Usein on tietysti etu, jos taiteilija on tästä tietoinen, silloin hän ei niin helposti ajaudu sommittelemaan pelkkiä sisustuselementtejä –sitä taidetta, jonka maailmankatsomuksellinen sisältö on lattein ja ohkaisin. Formalismin ymmärtäminen loppujen lopuksi erääksi esittävän taiteen tyylilajiksi antaa taiteen tekijälle vapauden ja rohkeuden käyttää miten abstrakteja ja mutkikkaita muotoratkaisuja tahansa, tarvitsematta pelätä että taiteen yhteys elämään katkeaa. Taiteilija voi siis huoletta edetä **Theodor Adornon** (1903–1969) viittomaan suuntaan, kohti taidetta, jonka poliittisuus ja filosofisuus ylittää sanat sen sijaan että alistuisi niiden kuvitukseksi. **Kurt Weill** (1900–1950) oli hieno säveltäjä, mutta niin oli **Arnold Schönberg**kin (1874–1951) – ja jälkimmäinen tässä mielessä edellistä poliittisempi, hienojakoisemmin filosofinen.

Käytännössä tämä formalistisen harhan synnyttämä hedelmällinen potentiaali näkyy niin, että filosofis-poliittisesti voimakasta taidetta ovat joskus tehneet juuri ne taiteilijat, jotka ovat *kieltäneet* taiteeltaan kaiken esittävän sisällön, ne jotka ovat *luulleet* tekevänsä "puhdasta" taidetta. Vastaavasti joskus käy niin, että ne taiteilijat, jotka tietoisesti yrittävät tehdä kovin poliittista ja filosofisesti ärhäkkää taidetta, tekevätkin tosiasiassa harmitonta ideologisten dogmien kuvitusta, joka ei lisää kuvittamaansa aatteeseen mitään, vaan päinvastoin yksinkertaistaa sen jonkinlaiseksi aatteen piparkakkumuotiksi. Ilmiö johtunee siitä, että taiteen painopiste on kuitenkin tiedostamattomassa ilmaisussa ja kokemisessa. Sen vuoksi tekijä, joka ei tietoisesti rakenna teostaan maailmankatsomukselliseksi kannanotoksi, saattaakin hankkia itselleen vapauden muotoilla teokseen tiedostamattaan voimakkaan, monipuolisen ja uskaliaan filosofisen sisällön – niin uskaliaan tai monimutkaisen, ettei hänen rationaalinen arkiminänsä sen tiedostamista edes sietäisi.

Usein käy niin, että tekijällä on näkemys teoksensa aatteellisesta sisällöstä, mutta tämä näkemys on lapsellisen yksinkertainen ja yksipuolinen, usein jopa täysin harhautunut kuvitelma, ja teoksesta on luettavissa ja koettavissa tähän taiteilijan tietoiseen selitykseen verrattuna paljon rikkaampi sisältö. Tämä on hieno ilmiö. Se on taiteilijana onnistumista: hyvä teos on tekijäänsä viisaampi. Ilmiö paljastaa myös, miten tärkeää on, että varsinkin yleisö pystyy lähestymään taideteosta kriittisesti, filosofis-poliittiseen pohdiskelun kautta. Muuten teoksen tekijäänsä suurempaa viisaus jää helposti nauttimatta.

Filosofiana formalismi on harha, mutta *tyylinä* se voi olla hedelmällinen väline, jos sekä tekijät että yleisö säilyttävät ääriformalistisenkin taiteen äärellä tuimasti ristikuulustelevan otteensa ja kysyvät: "Mitä nämä muodot tarkoittavat? Mitä filosofiaa ja politiikkaa ne olennoivat? Millaista elämää ne luovat?"

MAALAUS SUBJAKTIIVISUUTENA

Maalaaminen voi tehdä näkyväksi sen, miten (persoonallisesti vääristyneellä tavalla) näen. Maalaaminen on sekä omaan näkemistapaan syventymistä että keino ottaa siihen etäisyyttä. Toisin sanoen: maalaaminen on sekä subjaktiivisen katsomisen lietsomista että sen itsereflektiivistä analysointia. Siksi se voi kehittyä vielä intensiivisemmäksi kuin pelkkä tunteellisesti värittynyt paljain silmin katsominen.

En tee maalaamisen ja piirtämisen välille olennaista eroa. Kun puhun maalauksesta, tarkoitan kaikkia litteälle pinnalle käsin tehtyjä kuvia. Piirtämisen omaa luonnetta, jos sellaista on, käsittelen tuonnempana, tämän esseen luvussa *Viivan filosofia (Mitä piirtäminen on?)*.

Mikä on kuvan, maalauksen, ja kuvauksen kohteen suhde? Mikä on (taide)kuvan funktio?

Usein kuva on aiheensa korvike, sen vaisu heijastuma, oli aihe sitten maisema tai vaikkapa äidinrakkaus. Kuvaa tarvitaan, koska aihe on saavuttamattomissa, maantieteellisesti, taloudellisesti tai ajallisesti. Tämä on jokamiehen suhde perhealbumikuvaan ja lapsen suhde filmitähteä esittävään julisteeseen.

Usein kuvaa ajatellaan kommunikaationa. Kuva on tekijän yritys välittää kokemuksensa, näkemyksensä tai väitteensä, joko sellaisenaan tai nasevaksi ja tunteisiin käyväksi tiivistettynä. Kyse on siis yrityksestä joko jakaa informaatiota neutraalisti tai markkinoida näkemyksiä manipuloivalla tavalla.

En ajattele taidekuvia ollenkaan korvikkeina enkä ensisijaisesti kommunikaationakaan. Ajattelen, että kun ensin on aihe – vaikkapa nyrkkeilyottelu, äitini, nukkuva tyttäreni tai globaalin luokkayhteiskunnan rakenne, joista sitten teen kuvat – pitäisi kuvien olla aiheitaan koskettavampia. Yritän maalata kuvan, joka tislaa ja seuloo esiin sen mikä aiheessa minua kiinnostaa ja yllyttää tarttumaan siveltimeen, mitä mieltä aiheesta olen, mitä sitä kohtaan tunnen. Nämä kaikki asiat ovat itse aiheen äärellä usein vain heikkoja, tuskin havaittavia aavistuksia. Jos onnistun, on lopputuloksena maalaus joka erittelee, kysyy ja kuvaa sekä aihetta itseään että aihetta koskevia mielipiteitäni ja tunteitani. Olennaisinta kuitenkin on, että juuri tämä esiintuominen, tiivistäminen ja korostaminen sekä terävöittävät näkemystäni että voimistavat tunnetilaani.

Maalaus ei ole aiheen korvike, eikä myöskään pelkästään aihetta koskevien näkemysten kommunikointia muille, vaan aiheen äärellä kylvetyn

kokemuksen ja näkemyksen viljelyä intensiivisimpään muotoonsa.

Jos siis hyvin käy, ihminen joka joutuu pakahduttavan tunteen valtaan maiseman äärellä ja maalaa siksi maisemasta kuvan, kokee maalaamansa kuvan äärellä vielä pakahduttavamman tunteen kuin alun perin itse maiseman äärellä – ja palatessaan myöhemmin katsomaan samaa maisemaa uudelleen hän kokee tunteen, joka on pakahduttavampi kuin tunnetila maiseman äärellä ennen taulun maalaamista. Kun maalari on maalannut jostain kuvan, saattaa aiheen ja kuvan välinen viittaussuhde siis vaihtua. Aiheen katsominen toimiikin muistutuksena sitä esittävästä kuvasta, ja aiheen uudelleen katsomiselta odottaa uusia näkökulmia aihetta esittävän maalauksen yhä koskettavampaan tarkasteluun. Näin maalaus saattaa tehdä todeksi kliseen ”elämää suuremmasta taiteesta”. Tämä ei ole liioittelua, sillä eihän elämä sinällään ole ”suurta”, intohimot ovat jotain jota meidän täytyy projisoida, kuvitella elämän päälle.

Yksi hienoimpia asioita maalaustaiteessa on, että aluksi kuvapinta on tyhjä. Maalarin on tehtävä siihen kaikki omin käsin. Tätä tyhjästä aloittamisen erityisyyttä ei voi liikaa korostaa. Kun maalari näkee tuolin tai kenkäparin ja kiinnostuu niistä kuin Vincent van Gogh, alkaa hän maalata niistä kuvaa, usein aavistamatta miksi, millä metodilla, mitä ilmaistakseen. Jos maalari on hyvä, kuva tuolista voi koskettavasti olennoida maalarin olemassaolonkokemusta. Maalaus on maalarin tilaisuus kuvitella ääneen, repostella kokemustaan maailmasta ja miettiä kuka on, miten kannattaisi elää ja miksi kannattaisi elää. Kun maalari loihtii tyhjästä esiin kuvan aiheestaan, hän tulee tahattomasti sekä kuvanneeksi että muovanneeksi ensisijaisesti sitä, miten näkee.

Maalaamiselle omistautuminen tarkoittaa sen myöntämistä, että koska en ole kuolemassa nälkään, elämäni mielekkyys ei riipu niinkään siitä mitä teen vaan siitä mitä ajattelen, miten koen – eli miten näen. Ulkoiset faktat eivät määrää elämääni, vaan se mitä teen on ensisijaisesti seurausta siitä *miten* näen ja ajattelen. Näin ollen maalaustaide on jo itsessään eräänlaista filosofista perspektivismiä. Perspektivistinen relativismi toteaa, ”Ei ole näkökulmasta riippumattomia faktoja”. Edes tavallista tuolia ei voi havainnoida poimimatta havainnon kohteesta ominaisuuksia valikoiden ja vääristellen – ja projisoimatta havainnon kohteeseen vähintään yhtä paljon itsestään kuin objektista itselleen ottaa. Maalaaminen tekee tämän näkemisen (subj)aktiivisen luonteen näkyväksi.

Maalaaminen on myös havainnoinnin erityinen muoto. Yhtäältä jokainen piirustuspaperille vedetty viiva on subjektiivinen tulkinta mallin, esimerkiksi maiseman jostakin ominaisuudesta, ja esittää siksi enemmän piirtäjän suhdetta malliin kuin itse mallia. Toisaalta piirtäminen ja maalaaminen voivat silti olla myös vilpittömiä yrityksiä nähdä, lähestyä mallia. Tämä lähestyminen on minulle konkreettinen ja pragmaattinen teko. Kun katson ihmistä, maisemaa tai jopa taideteosta josta olen syvästi kiinnostunut, syntyy minussa usein halu piirtää se. Piirrän jotta näkisin tarkemmin ja ymmärtäisin. Sub-

jaktiivisuudestaan huolimatta piirtäminen voi olla tarkemmin näkemisen ja syvemmin ymmärtämisen keino, aivan kuten looginen sanoilla järkeily voi olla keino lähestyä ideaa tai abstraktiota.

Kun maalaan, tunnen itseni sekä epävarmaksi että kaikkivaltiaaksi. Epävarmaksi, koska on vaikea hahmottaa ja kuvata miltä tuntuu ja mitä ja miten näen. Kaikkivaltiaaksi, koska maalauksen maailmassa kaikki on mahdollista. Edessäni on paperi ja piirrin, halvimmat mahdolliset välineet, mutta jos olen päättäväinen, voin kirjoittaa ja kuvitella tuolle paperille kaiken mitä ajattelen ja kuvittelen. Ja mikä olennaisinta, paperille asti päästyään ajatukseni ja kuvitelmani voivat olla täsmällisempiä ja pidemmälle vietyjä kuin mielessäni.

Maalaaminen on näkemisen jalostamista. Maalari antaa näkemiselleen täyden elintilan viemällä sen ulos aivoholvista, kankaalle kiemurtelemaan. Kuvitelma, joka ei mahdu päähän putkahtakoon kankaalle, sille mahtuu ja samalla syntyy tilaisuus ottaa etäisyyttä kuvitelmaan. Eikä tähän tarvitse tuotantokoneistoa, kuvauspaikkoja, harjoitettuja apulaisia, ei edes huimia käden taitoja. Silloinkin kun rationaalinen verbaaliapparaattini ei riitä hahmottamaan miltä tuntuu ja mitä haluan, saan jotain näkyviin, koska se miltä tuntuu ja mitä haluan, ilmenee minulle joka tapauksessa mielikuvina ja vääristyneinä havaintoina – ei tarvitse kuin katsoa peiliin ja alkaa maalata. Eikä tämän nonverbaalisen tunnustelun tarvitse tapahtua verbaalin päättelyn kustannuksella, sillä sen minkä järkeillen voin maailmasta sanoina sanoa, voin pukea tietoisesti rakennetuiksi allegorisiksi kuviksi tai kirjoittaa tekstinä maalauksen pintaan.

Maalaus ei voi mennä pilalle. Elävä esitys voi mennä pieleen. Maalaus voi vain jäädä kesken. Taulua maalaamaan voi ryhtyä suhertamalla mitä sattuu, luottaen siihen, että jossain vaiheessa varhaisimmatkin kuvapinnalle lipsahtaneet töksäytykset muuttuvat kokonaiskomposition arvokkaiksi osiksi. Kirjoituksessa ja ajallisessa esityksessä on ensimmäiset haparoinnit yleensä pyyhittävä jossain vaiheessa pois, esityksestä karsittava onnahtavat kokeilut, mutta maalaus voi kantaa kaiken mukanaan läkähtymättä. **Alberto Giacomettin** (1901–1966) maalauksissa tämä näkyy erityisen selvästi. Maalari on haparoinut uudestaan ja uudestaan esiin mallinsa muotoa ja olemusta, ja toisin kuin kirjoittaja, joka kirjoittaa tekstinsä yhä uudelleen pyyhkien vanhan pois, on maalari jatkanut pyyhkimättä mitään pois, jättäen jokaisen tunnustelevan vedon näkyviin.

Rakkainta maalaustaiteessa minulle on sen mielikuvamaisuus. Eräissä filosofian ja psykologian teorioissa tosin kiistetään, että ihmispolon päänupissa edes olisi mitään mielikuvia, ainakaan sanoista riippumattomia tai sanojen tuolle puolen jääviä, ”sanoin kuvaamattomia” mielikuvia. Oli siellä niitä tai ei – ja uskon, että todella on – on mielikuvan idea tai mielikuvan mielikuva käytännössä hyvä kuvaamaan ja selittämään sitä vapaamuotoisuutta ja joustavuutta, jolla ajattelumme toimii. Ajattelu, edes looginen päättely, ei ole sama asia kuin sanoilla, rationaalisesti tai muuten, ajatteleminen. Ajattelu on

mielijohteiden välkettä, joskus loogista, sanallistettua ja lineaarista, joskus kuvallisten hahmojen rinnakkaista, vallatonta versontaa. Koen voimakkaasti, että ajatukseni ja kokemukseni ovat kokonaisvaltaisimmin ja siten myös tarkimmin maalauksissa ja muissa taideteoksissani – eivät päässäni eivätkä edes esseeni tekstissä.

Kun jankutan maalauksen ja mielikuvittelun, toisin sanoen ajattelun, samankaltaisuudesta, en suinkaan tarkoita, että maalaus olisi jotenkin välitön ja suora ilmaisumuoto. Päinvastoin, se on välillisin. Maalaus on vain suoraksi silitetty rätti, jolle on levitetty väritahnaa. Se voi olla myös pala paperia, jolla on jälkiä. Joka tapauksessa, maalaus huutaa ja korostaa keinotekoisuuttaan. Se on tekemällä tehty. Mikään sen fyysisissä ominaisuuksissa ei ole pinnallisesti viehkoa tai häikäisevää, se on esineistä vähäpätöisin. Toista on esimerkiksi teatterissa, missä jo näyttelijättären pillun vilahdus voi sekoittaa katsojan pään, tai konsertissa, missä saksofonistin keuhko-, suuvärkki- ja sorminäppäryys voivat ällistyttää kuulijan.

Maalauksen ulkoisella vaatimattomuudella on tärkeä filosofinen funktio. Esineenä maalaus sanoo: ”Ei ole mitään, vain nämä fyysiset latteudet ja konkreettiset faktat.” Taideteoksena maalaus sanoo: ”Ihminen voi nähdä ja kokea maailman millaisena tahansa. Minä olen siitä todiste.”

MAALAUS JA MUUT KIELET

Maalauksella on kieli, mutta se on joustava kieli, jonka sanavarasto ja kielioppi eivät ole rajattuja.

Maalaaminen on poikkeus representaatiotapojen joukossa, sillä maalaamisessa väline itse, esimerkiksi sivellin ja väri, ei tuota mitään representaatiota toisin kuin valokuvaajan kamera, kirjailijan sanat, tanssijan vartalo tai laulajan ääni. Jos väitän, että maalaus on hyvin lähellä sitä mielikuvittelua jota ajattelumme on, miten se eroaa liikkuvista kuvista, näyttämöllä tai elokuvassa? Ensinnäkin, näyttämöllä ovat konkreettisesti mahdollisia vain fyysisesti mahdolliset asiat, mutta taulussa taikuus on helppoa. Elokuvassa voidaan animoida tai luoda erikoisefekteillä myös fyysisesti mahdottomia asioita, mutta paljon työläämmin kuin maalauksessa. Tärkein ero näyttämön, valkokankaan ja maalauksen välillä on kuitenkin aikaulottuvuus. Maalauksessa aika kulkee samanaikaisesti mihin suuntaan tahansa. Se erottaa maalauksen teatterille ja elokuvalle ominaisesta konkreettisesta lineaarisuudesta.

Kirjoittaja joutuu tyytymään aakkosiin, sanoihin ja lauseisiin. Niiden rajaaman maailman laidalla voi käydä, kuten **James Joyce** (1882–1941) romaanissaan *Finnegans Wake* (1928–1939) käy. Muita ihmisiä sinne on kuitenkin vaikea ottaa mukaan, sillä sanojen kieltä hallitsee kiinteä semantiikka. Lauseen äänneasullakin on merkitystä, mutta se on vähäistä verrattuna lauseen ”esittävän” asiasisällön merkitykseen. Tämän todistaa se, että kirjojen

kääntämistä kieleltä toiselle pidetään mielekkäänä, vaikka äänneasu silloin vaihtuu kokonaan, ja se, että äänteitä palvovat runouden lajit ovat marginaalien marginaaleissa. Saa sinnekin mennä. **Kurt Schwittersin** (1887–1948) *Ursonate* (1922–1932) on hieno teos – näkijän teos. Se koostuu keksityistä sanoista ja on parhaimmillaan äänilevyllä, kirjoittajansa lausumana – mutta se ei olekaan kirjallisuutta, eikä musiikkia, ainakaan sanojen normaaleissa merkityksissä.

Oman kielen keksiminen on tavallista ehkä juuri maalaustaiteessa. Maalaustaiteeseen ei ole syntynyt niin kiinteää "normaalin" tai "luonnollisen" aakkoston, fraseologian tai lauseopin kaltaista konventiota, joka kirjallisuudessa on edellytyksenä kielen semanttiselle pätevyydelle. Myös musiikissa on säveltasojärjestelyperiaatteen ja viritysjärjestelmän kaltaista konventiota, melko kiinteitä konstantteja, joilla yhdessä musisointi ja kuullun ymmärtäminen yritetään tehdä mahdolliseksi. Maalaus edellyttää kaikista taidelajeista ehkä vähiten tällaista parametrien standardointia. Maalauksessa kaikki siveltimenvedot ja käsialat ovat mahdollisia ja käyttökelpoisia, eivät vain ne, joille on olemassa edes joten kuten vakiintunut yleinen symbolimerkitys. Maalaus on kieli, jota puhutaan sujuvasti yhdessä vaikka ei koskaan päästäisi yhteisymmärrykseen siitä, mitä kieltä oikeastaan puhutaan.

Maalauksen kieli on lähellä tanssin kieltä, mutta erojakin on. Tanssi on ihmisvartalolla esittämistä tai olennoimista. Vaikka tanssija ei ole, toisin kuin kirjoittaja, jo olemassa olevan sanavaraston ja aakkosten vanki, asettaa ihmisvartalo tanssitaiteen sanavarastolle kuitenkin tavallaan maalaustaidetta ahtaammat rajat. Tanssi on silti lähellä maalausta, sillä molempien painopiste on sanallistamisen ja käsitteellistämisen sijaan figuraatiossa, kehollisessa esittämisessä, olennoimisessa ja kuvittelussa. Siihen miten maalaan ihmisvartaloita, millaisiin asentoihin figuurini laitan ja millä anatomialla varustan, ovat tietenkin paljon vaikuttaneet maalaustaiteessa näkemäni kehollisen esittämisen muodot. Vähintään yhtä paljon maalaamiseeni ovat kuitenkin vaikuttaneet näkemäni tanssiesitykset ja esimerkiksi valokuvat butotanssin perustajan, **Tatsumi Hijikatan** (1928–1986) liikekielestä.

MITÄ MUOTOKUVAMAALAUS ON?

My work is purely autobiographical... It is about myself and my surroundings. I work from people that interest me and that I care about, in rooms that I know... When I look at a body it gives me choice of what to put in a painting, what will suit me and what won't. There is a distinction between fact and truth. Truth has an element of revelation about it. If something is true, it does more than strike one as merely being so.

Lucian Freud (1922–), haastattelussa vuonna 1990[1]

You know, if one paints someone's portrait, one should not know him if possible. No knowledge! I do not want to know him at all, I only want to see what is there, on the outside. The inner follows by itself. It is mirrored in the visible.

Otto Dix (1891–1969),
kirjassa *Twentieth-Century Artists on Art* [2]

Maalaan monenlaisia maalauksia. Käyttämieni lajityyppien, tekniikoiden, aihepiirien ja käsialojen määrä jatkuvasti lisääntynyt vuosien varrella. Eniten olen kuitenkin maalannut muotokuvia ja allegorioita. Maalausteni kirjo muodostaa eräänlaisen spektrin, jonka vastakkaisilla reunoilla, ääripäinä, nämä kaksi suosimaani lajityyppiä ovat.

Muotokuvien ja allegorioiden sijaan voisi puhua myös ”olemista” ja ”tekemistä” kuvaavista maalauksista. Koska olemiseen keskittyvät maalaukseni ovat useimmiten muotokuvia ja toiminnalliset maalaukseni allegorioita, käytän kuitenkin mieluiten perinteisiä termejä. Samalla vältyn tekemästä harhaanjohtavaa jakoa passiiviin ja aktiiviin, jonka ”olemisesta” ja ”tekemisestä” puhuminen tuottaa.

Muotokuvamaalaus esittää jotakuta oikeasti olemassaolevaa tai -ollutta ihmisyksilöä. Muotokuvassa tämän ihmisen ulkonäkö, luonne ja oleminen ovat pääosassa, sillä muotokuvassa ei yleensä tapahdu mitään, siinä ei ole toimintaa vaan tuijotusta ja mallin läsnäoloa. Mistä muotokuvamaalauksessa on kysymys? Miksi maalata muotokuva? Miksi katsoa jonkun maalaamaa muotokuvaa jostakusta?

Muotokuvamaalauksella oli ilmeinen käytännöllinen funktio ennen valokuvauksen keksimistä. Sillä tallennettiin ja imarreltiin tärkeinä pidettyjä ihmisiä. Kameran keksiminen ei silti tappanut muotokuvamaalausta. Muotokuvamaalaus imartelee edelleen enemmän kuin valokuva. Maalaus on yleensä kalliimpi teettää kuin valokuva. Sillä on siis samanlaista luksusarvoa kuin käsintehdyillä kengillä – vaikka koneen tekemät olisivat ehkä paremmat jalassa ja kestävämmätkin. Lisäksi muotokuvamaalaus viittaa perinteeseen, jossa vain varakkailla ja poikkeuksellisen kultivoituneilla oli mahdollisuus ja ymmärrystä tilata muotokuva. Muotokuvamaalauksessa on aateliston ja mesenaattiporvariston haju.

Muotokuvamaalaus päästää mallin vapaaksi lihan vankilasta. Kun ihminen esiintyy kankaalle maalattuina väripintoina, eräänlaisena todisteena abstrahoidun olemisen mahdollisuudesta, herää toivo, että hän ehkä onkin jotain enemmän, ”henkisempää”, kuin rappeutuvaan kehoonsa loukkuun jäänyt ahne ja pelokas mieli. Muotokuvamaalauksella voi siis imarrella niljakkaasti ja kannustaa omahyväisyyteen ja toiveajatteluun. Onneksi sillä on muitakin funktioita.

Historioitsijat pitävät ennen kameroiden aikakautta maalattuja muotokuvia todistusaineistona, joista muun muassa näkyy miten elettiin ja miten pukeuduttiin. Vielä informatiivisempia ovat kuitenkin interiöörimaalaukset ja panoraamat, joihin on tallentunut usein koko hovin henkilöstö ja kuosi tai kaupunkikuva.

Jos unohdamme muotokuvan tallennus-, muistomerkki- ja mielistelyfunktion, mikä jää muotokuvamaalauksen tarkoitukseksi? Voisiko muotokuva olla esimerkiksi psykologinen syväluotaus mallin persoonaan? Katsomalla muinaista muotokuvaa, voimme luulla ymmärtävämme, millainen oli se historian hämärään kadonnut otus, jota taulu esittää. Tietomme siitä, millainen ihminen oli esimerkiksi Englannin kuningas **Henrik VIII** (1491–1547), ei kuitenkaan ole peräisin maalauksista, vaan kirjoitetusta historiasta. Häntä esittävät muotokuvat antavat vain hieman sivustatukea, kuvittavat. Historiallisen henkilön muotokuvaa katsoessamme tietomme henkilöstä värittää siis yleensä näkemystämme muotokuvasta enemmän kuin muotokuva arviotamme henkilöstä. Ja vaikka tämä muotokuvamaalauksen mallia psykologisesti tutkiva funktio olisi todellinenkin, se ei selitä, miksi olemme kiinnostuneita myös tuntemattomia ihmisiä esittävistä muotokuvista.

Jotkut maalarit ovat modernina aikana maalanneet kasvoja ja vartaloita omien sanojensa mukaan vain objekteina. He ovat väittäneet, että ihminen on heille lähinnä muoto- ja väritutkielman materiaalia, kuin vihannesasetelma tai satunnainen näkymä hotellin parvekkeelta. Tämä selitys on harvoin tosi.

Suomalainen esiformalisti, **Unto Pusa** (1913–1973) onnistui typistämään maalauksissaan ihmisfiguurit ja kasvot pelkiksi jäykiksi geometrisiksi lieriöiksi ja pallomuodoiksi, mutta tämä vaatikin melkoista ponnistelua, ruumiillisen inhimillisyyden torjuntaa. Jotain olennaista Pusasta kertoo se, että nähtyään Pariisin syyssalonkinäyttelyn vuonna 1948 hän kuittasi näyttelyä koskevissa muistiinpanoissaan niinkin harmittoman päiväunelmoijan kuin **Salvador Dalin** (1904–1989) yhdellä kauhistuneella sanalla: *Itsesaastutusta.* Pusa on kuitenkin ruumiillista inhimillisyyttä jääräpäisesti torjuvassa esiformalismissaan poikkeus. Hän ihaili **Fernand Légerin** (1881–1955) taidetta, mutta ehkä hän ei katsonut riittävän tarkasti –hän ei nähnyt, että **Légerin** maalausten pulleat hahmot ovat ihmisiä, eivät esineitä, heissä on epävarmuutta, tietoisuutta katseen kohteena olemisesta, melankoliaa, työstä väsymistä, himosta syttymistä, kiusoittelua ja itseironiaa.

Ihmiskasvojen tai vartalon valjastaminen formalistiseen käyttöön ei loppujen lopuksi onnistu. Aina kun taiteilija ottaa ne taideteoksen aiheeksi tai materiaaliksi, hän tulee paljastaneeksi jotain olennaista ihmiskäsityksestään ja muusta maailmankatsomuksestaan. Pusan maalauksissa figuurit ovat seksuaalisuudestaan ja muista himoistaan karsittuja, pyhälle ydinperheelle ja ennen kaikkea nöyrästi luterilaiselle uutteruudelle omistautuneita sankareita – heille on totta vain porvarillinen tuotannon ja lisääntymisen logiikka.

Pusan toisen esikuvan, **Henri Matissen** (1869–1953), koskettavimpia maalauksia on minusta eräs hänen muotokuvansa vaimostaan (1913). Maalaus on Eremitaasin kokoelmissa Pietarissa. Se vaivasi minua niin, että ensin piirsin pienen oman versioni siitä, sitten maalasin pienen akvarellin sitten suurikokoisen öljyvärimaalauksen *Madame Matisse and Me as Henri Matisse cum Natacha Atlas* (2003) ja tein sitten vielä aiheesta etsauksenkin. Luulen, että Matisse ajatteli maalanneensa tämän kuvan silkkana muotona ja värinä. Se on tutkielma vihreillä, sinisillä ja harmailla, mutta se näyttää minusta myös ihmiskuvalliselta ja ihmissuhteelliselta tunnustukselta.

Vanheneva vaimo on kuvassa lempeä ja tukahduttavuuteen asti ymmärtävä. Hänen kasvonsa kurottavat maalaria ja katsojaa kohti, pää vasemmalle yliempaattisesti kallellaan ja kasvot muodollisen hillitysti hymyillen. Vaikea sanoa nöyristeleekö hän, vai laskelmoiko hän salaa huvittuneesti, kuin oikuttelevaa lasta tyynnyttelevä aikuinen. Hän näyttää olevan maalarille etäinen pitkästä aviollisesta läheisyydestä huolimatta. Hänen silmänsä ovat myötämielen täyttämät, se näkyy silmänympäryksistä, mutta itse silmämunat ovat silmäterättömät mustat puikulat, katsekontaktin tavoittamattomissa. Harmaat, siniset ja vihreät värit tekevät hahmosta toisaalta jo osittain maatuneen, tuonpuoleiseen siirtyneen, toisaalta ne epäinhimillistävät hänet olennoimaan vihreän luonnon orgaanista, epäpersoonallista ja ihmistä suurempaa voimaa sekä kiertokulun vääjäämättömyyttä.

Tulkintani on subjektiivinen, mutta Matissen maalauksia katsoessa on objektiivisesti selvää, että hän usein, formalistisesta vakaumuksestaan huolimatta, maalasi kasvoja aivan toisin kuin muita ”esineitä”. Kasvoja on vaikeampaa maalata neutraalisti, ihmiskäsitystään paljastamatta, kuin muita esittäviä aiheita.

Muotokuvan varsinainen sisältö on ihmiskäsitys, jota se ruumiillistaa. Oli muotokuvamaalarin taktiikka mikä tahansa, (hyvän) muotokuvamaalauksen varsinainen aihe on maalarin ihmiskäsitys, ei mallin persoona tai henkilöhistoria.

Muotokuvamaalauksen pääpaino on yleensä kasvoissa. Ihminen ei eläessään katso mitään niin paljon ja huolellisesti kuin kasvoja. Varhaislapsuudesta lähtien harjaannumme havainnoimaan kasvoilla paljastuvia mielentilan ja luonteen vivahteita tarkemmin kuin muita maailman asioita. Silti kasvojen tulkitseminen on vaikeaa. Se on myös hyvin subj*a*ktiivista. Kun maalari maalaa jonkun kasvoja, kyse on yhtä paljon – yleensä enemmän – toisen kasvoille projisoimisesta kuin toisen kasvojen tarkkailusta. Kasvonpiirteiden ja ilmeiden kieli on myös osittain kulttuurisidonnainen. Tästä häilyvyydestä, epävarmuudesta ja tulkinnanvaraisuudesta huolimatta meillä on voimakas halu nähdä kasvoilta, tai kyky projisoida kasvoille, ihmisen luonne ja olemassaolonkokemus. Muotokuvamaalaus on enemmän ilmaisua, itsereflektiota ja toisen ihmisen lähestymistä kuin tiedonvälitystä.

Kasvojen ohella muotokuvissa puhuu myös vartalo. Kasvot ja vartalon

kieli ovat puhuttelevinta usein myös toiminnallisissa maalauksissa. Monissa suosikkimaalauksissani on kuvattu tapahtuma tai allegoria, jota en edes tunnista, mutta huomioni onkin liimautunut hahmojen asentoihin, vartalon rakenteeseen tai kasvojen ilmeeseen. ”Muotokuvamaalauksellisuus” on kaikessa maalaamisessa potentiaalisesti läsnä oleva ulottuvuus, joka korostaa ihmisyksilön olemista enemmän kuin hänen tekemisiään.

Kun selaan taidehistoriaa kirjoista tai käyskentelen museossa, minua liikuttavat muotokuvamaalausten olennoimat, keskenään niin erilaiset käsitykset siitä, millainen ihminen on. Maalaustaiteen historia näyttää, että ihminen muuttuu. Alkuperäistä, ytimeltään muuttumatonta, ihmisluontoa ei ole. Juuri tämä on (maalaus)taiteessa ei-museaalista, silloinkin kun teos on esillä paikassa, jonka nimi on museo. Museon seinillä roikkuu erilaisia käsityksiä siitä, millainen ihminen on, millainen hänestä pitäisi tulla, miltä tuntuu olla ihminen ja mihin elämällä päätyy, mitä elämästä kannattaa poimia, miten sitä kannattaa käyttää. Maalaukset ovat seinillä ehkä aikajärjestyksessä, mutta niiden sisältämiä ihmiskäsityksiä ei voi laittaa paremmuusjärjestykseen iän perusteella. Vanhan maalauksen olennoima ihmiskuva ei välttämättä ole nykyhetkessä käyttökelvoton.

Muotokuvamaalari voi suhtautua malliin monella eri tavalla. Perinteinen tapa on ajatella, että maalari on todellakin kiinnostunut juuri mallinaan istuvasta ihmisyksilöstä ja pyrkii syväluotaamaan tämän sielunelämän näkyväksi, tekemään hänelle oikeutta. Silloin maalari on kyökkipsykologi tai amatöörimystikko, jonka täytyy joko tuntea malli läpikotaisin tai luottaa ennustajaeukon kykyynsä nähdä ihmisen koko elämä naamaa tuijottamalla. Tämä ei kuitenkaan onnistu, maalari ei voi kuvata vain malliaan, vaan muotokuvan todelliseksi aiheeksi nousee maalarin ja mallin välinen suhde, maalarin mallia koskevat kuvitelmat ja mielipiteet sekä varsinkin maalarin ihmiskäsitys. Malli on ihmiskäsityksen pohtimiselle ja ilmaisemiselle pelkkä ponnahduslauta.

Usein valitsen maalatessani tutun mallin, koska ”hän sattuu olemaan siinä”. Se on perheenjäsenten kohtalo. Mallissa on maalaamisen väärttiä silloin, ei malli itse vaan se, että tunnen mallin. Kun tunnen jonkun hyvin, olen ehkä herkempi yhtäältä näkemään hänen kasvoillaan elämän monivivahteisuutta ja toisaalta myös kykenevämpi maalaamaan hänen kasvoilleen sitä olemassaolon monipuolisuutta ja ristiriitaisuutta, joka ei niillä vielä näy. Silloin mallin tunteminen ja mallista kiinnostuminen ovat keinoni tehdä olemassaolon rikkaus ja täyteläisyys näkyväksi muotokuvamaalauksena.

Muotokuvamaalaus saattaa olla induktiivisen päättelyn äärimmäinen muoto. Ilman yksittäistapausta, malliaan, maalari on mykkä ja voimaton. Hän ei voi ryhtyä maalaamaan ihmiskäsitystään ja olemassaolonkokemustaan universaalina abstraktiona keksimällä naaman ja asentamalla naamaan omasta mielestään ihmisen olennaiset piirteet ja kohtalon. Ihmiskäsityksen pohtiminen maalaamalla alkaa juuri siitä oivalluksesta, ettei yleistyksistä läh-

teminen ja sanallistaminen välttämättä vie lainkaan lähemmäksi osuvaa mielikuvaa ja kokemusta siitä, millaista on *olla* ihminen. Todentuntuinen kuva on löydettävä, pala palalta, havainnoinnin ja projisoinnin vuoropuhelulla, jota maalari harjoittaa todellisen ihmisyksilön, mallin, äärellä. Muotokuvamaalaus on – ainakin sillä on hyvät luontaiset edellytykset olla – sellaista ihmiskäsityksen rakentamista ja ilmaisemista, joka korostaa olemassaolon partikulaarisuutta ja heterogeenisuutta.

Muotokuvamaalarin ei tarvitse välttämättä tuntea malliaan tai olla hänestä edes kokonaisena ihmisenä kiinnostunut. Ulkokohtainenkin inspiraatio voi riittää lähtökohdaksi. Tämä asenne on minulle tavallisin silloin, kun teen muotokuvia valokuvakameralla, mutta myös maalarina voin pyytää mallikseni ventovieraan. Perusteluksi saattaa riittää hänen erikoinen nenänsä. Sen sijaan, että muotokuvamaalari suhtautuisi malliinsa kuin terapeutti potilaaseensa, jonka todelliset tuntemukset on kiskottava päivänvaloon, hän voikin suhtautua malliinsa kuten ohjaaja suhtautuu näyttelijään. Malli on silloin työkalu ja materiaalia: "Nuo kasvot sopisivat ruumiillistamaan sitä mielentilaa, jota maalaukseeni havittelen!"

Maalari voi etsiä sopivaa mallinnaamaa ja -olemusta lähes pakkoneurootisella innolla. Raitiovaunuissa ja busseissa on yleensä muutamia istumapaikkoja selkä poikkeuksellisesti menosuuntaan päin. Istun mieluiten juuri niillä paikoilla, jotta voin tuijottaa kanssamatkustajia päin pläsiä tilanteessa, jossa he eivät voi tehdä mitään, vain olla.

Sielua syväluotaava asenne ja mallia pelkkänä materiaalina käsittelevä asenne eivät muotokuvamaalauksessa ole täysin erilliset, tai edes periaatteessa vastakkaiset. Tämä näkyy myös asenteessamme näyttelijöitä kohtaan. Tiedämme, ettei **Ryan O'Neal** (1941–) ole se roolihahmo, Barry Lyndon, jota hän esittää **Stanley Kubrick**in (1928–1999) elokuvassa *Barry Lyndon* (1975). Tiedämme, ettei **Günter Lamprecht** ole se roolihahmo, Frantz Biberkopf, jota hän esittää **Rainer Werner Fassbinder**in (1945–1982) elokuvassa *Berlin Alexanderplatz* (1980). Tiedämme, ettei **Alexander Kaidanovsky** (1946–1995) ole se roolihahmo, Stalker, jota hän esittää **Andrei Tarkovsk**in (1932–1986) elokuvassa *Stalker* (1979). Kuitenkin olemme taipuvaisia uskomaan, ettei näiden näyttelijöiden sopivuus rooleihinsa johdu vain näyttelijän tekniikasta ja sattumalta roolihahmoon sopivasta anatomiasta. Uskomme, että tekniikan lisäksi kyse on myös siitä, että näyttelijä on hahmolleen sukua, tunnistaa roolihahmosta itsensä reaktioina, mielialana tai luonteenpiirteinä, potentiaaleina.

Elokuvataiteessa "todellisten" hahmojen, ready-made-esiintyjien, etsintää harrastivat erityisesti **Federico Fellini** (1920–1993) ja Pier Paolo Pasolini. Edellinen metsästi lähinnä liioitteleviin elokuviinsa väriläiskiksi sopivia friikkejä, jotka olivat kasvonpiirteiltään tai vartaloltaan valmiiksi karikatyyrejä. Jälkimmäinen suhtautui mallien etsimiseen vakavammin, sillä toisin kuin Fellini, Pasolini ei käyttänyt ready-made-amatöörejä vain sivuosissa, vaan

antoi heille myös pääosia. Monissa Pasolinin elokuvissa amatöörinäyttelijät näyttelevät ”huonosti”. Jos pitää juosta, he vain juoksevat yrittämättä *ilmaista* juoksemistavallaan mitään. Jos pitää nauraa, he nauravat epäuskottavasti ja konemaisesti, sillä he vain *esittävät näyttelijää* täysin ulkokohtaisesti, markkeeraavat tunnetilaa, suorittavat kohtauksen vaatimat pakolliset kuviot samalla eleettömyydellä, jolla rutinoitunut postinkantaja jakaa postin. Tämä on silmiinpistävää erityisesti Pasolinin niin sanotussa ”elämän trilogiassa”, joka koostuu filmeistä *Decamerone* (*Il Decamerone*, 1970), *Canterburyn tarinoita* (*I Racconti di Canterbury*, 1971) ja *Tuhannen ja yhden yön tarinoita* (*Il Fiore delle mille e una notte*, 1974). Ilmeisesti Pasolini luotti siihen, että fyysinen suorite sinänsä – esimerkiksi juokseminen tai suutelu, vaikka kuinka latteasti ja mekaanisesti suoritettuna – ja mallin oma, näyttelemätön gestiikka, vartalon rakenne ja kasvojen fysionomia yhdessä tuottavat yleisölle uskottavan vaikutelman ”eläytyvästä näyttelijäntyöstä”. Tämä elokuvastrategia luottaa enemmän autenttisten ilmiasujen kykyyn paljastaa näkymätöntäkin olennaista kuin eläytyvän näyttelijän kykyyn ilmentää sisäistä elämää.

Lässytykseni elokuvista ja näyttelijöistä muotokuvamaalauksen yhteydessä ei ole asiasta harhautumista. Minuun ovat vaikuttaneet kasvot **Paul Gauguinin** (1846–1903), **Vilho Lammen** (1898–1936), **Christian Schadin** (1894–1982) ja **Frank Auerbachin** (1931–) maalauksissa, mutta yhtä paljon muotokuvamaalaamiseeni ovat vaikuttaneet kasvot Pasolinin ja Fassbinderin elokuvissa. Tuorein voimakas muotokuvamaalauksellinen inspiraationi on peräisin **Ulrich Seidlin** (1952–) elokuvasta *Hundstage* (2001). Seidlin elokuva on minusta päivitetty versio 1920–1930-luvuilla Saksassa kukoistaneesta uusasiallisesta maalaustyylistä (Neue Sachlichkeit).

Yhtäältä muotokuvamaalari maalaa ihmiskäsityksensä näkyväksi, toisaalta luo ihmiskäsitystään maalaamalla. Maalari syventyy maalaamalla intuitiivisesti kuulostelemaan, millaisena ihmisen kokee. Maalaamalla hän kuitenkin myös ottaa etäisyyttä sekä näkemistapaansa että malliinsa saadakseen tilaa analyyttiselle pohdiskelulle. Nämä vastakkaiset moodit vuorottelevat kun maalari maalaa ja ne vuorottelevat myös silloin kun yleisö katsoo valmista maalausta. Muotokuvamaalaus on päättymätön, ihmiskuvaa muovaava ja erittelevä itsereflektiivinen kierre.

MUOTOKUVAMAALAUS EKSISTENTIALISMINA

Miksi ihmiskäsitys olisi mielekästä muodontaa juuri muotokuvamaalaukseksi, mykäksi kuvaksi, josta toljottaa vain umpimielinen tai moniselitteinen naama? Muotokuvamaalaus on huono informaation välittäjä. Se ei sano *suoraan* mitään sen paremmin mallin kuin maalarinkaan vakaumuksesta tai henkilöhistoriasta. Miten muotokuvamaalaus tästä mykkyydestään huolimatta voisi olennoida ihmiskäsitystä?

Eksistentialismi filosofian lajina voi tarkoittaa monia eri asioita, kuten sosialismikin poliittisena vakaumuksena. Kaikissa versioissaan se kuitenkin, nimensä mukaisesti, korostaa olemista sinällään. Tuntoisina, tietoisina ja kuvittelevina olioina meille todellisinta ja olennaisinta on olemassaolonkokemuksemme. Eksistentialismi väittää tämän olemassaolonkokemuksen olevan lähtökohtaisesti traaginen, koska maailmamme on menettänyt kiinteän uskonnollisen ja ideologisen perustansa. Jumala on kuollut, eikä ole jäljellä mitään itsestään selviä, ihmisyksilöä suurempia päämääriä. Olemisemme on kokonaan omalla vastuullamme – olemme tuomittuja vapauteen, jääneet heitteille. Vain me itse ja kykymme kokea oleminen monin eri tavoin voi tehdä elämästä siedettävää tai jopa nautinnollista kaiken perimmäisestä tarkoituksettomuudesta huolimatta.

Missä olemassaolonkokemus on, mistä se seuraa, minkä yhteissumma se on? Jos tutkimme ihmistä, yksi tapa lähestyä häntä on tiedon kautta. Voimme testata häntä laboratoriossa, piinata haastatteluilla ja kyselylomakkeilla, selvittää hänen henkilöhistoriansa juurta jaksaen ja laittaa hänet vielä valheenpaljastuskokeeseen. Saamme tietää paljon, ehkä kaiken tiedettävissä olevan, hänen koko geeniperimänsä, terveyshistoriansa, kulutustottumuksensa, äänestyskäyttäytymisensä ja naurutiheytensä. Tämä voi olla valaisevaa. Turhauttavaa koko tietomäärässä kuitenkin on, ettei se välttämättä auta meitä lainkaan ymmärtämään, miltä tuntuu olla tuo ihminen. Tieto auttaa meitä vain arvuuttelemaan hänen mielialojaan ja tulevaisuuttaan tilastollisten todennäköisyyksien tasolla. Tutkimustulosten perusteella on ehkä todennäköistä, että kymmenen vuoden kuluttua hän äänestää oikeistopuoluetta, on naimisissa itseään neljä vuotta vanhemman miehen kanssa ja työskentelee asiakaspalvelutehtävissä pankki- tai vakuutusalalla. Hänellä on 1,1 lasta ja isokokoinen vaaleakarvainen koira.

Kuitenkin kaikki voi mennä myös toisin. Mikään, mitä hän tekee ensi viikolla tai kymmenen vuoden kuluttua, ei yllätä meitä järkytykseen asti. Hän saattaa päätyä lapsettomaksi, sijoitusmaailman uraohjukseksi ja joogaavaksi ateistiksi, joka vapaa-aikanaan harrastaa koiranäyttelyitä, laskuvarjohyppyjä ja science fictionia. Tai hän saattaa tulla uskovaisen suurperheen ylipainoiseksi mammaksi, joka tekee väitöskirjan suomalaisen päihdehuollon onnistumisesta narkomaanien vieroituksessa. Tai hän saattaa tappaa itsensä, jo ensi viikolla.

Tähän arvaamattomuuteen eksistentialismi kiinnittää huomionsa. Kyse on ulkoisten faktojen ja sisäisen olemassaolonkokemuksen välisen korrelaation suhteellisesta heikkoudesta, ihmisyksilön kyvystä kokea olemisensa millaiseksi tahansa millaisissa olosuhteissa tahansa –ei vapaasti valiten, mutta ei myöskään olosuhteiden orjana, ei geeniensä ja ympäristönsä tulosteena. On vaikeaa tietää, miltä toisesta tuntuu. On vaikea tuntea, miltä toisesta tuntuu. On vaikea tietää, miltä itsestä tuntuu. On vaikea ymmärtää *millaista on*.

Samuel Beckettin (1906–1989) proosateos *Comment C'est (1961, How*

it Is, 1964, Millaista on, 1963) tiivistää jo nimeensä tämän eksistentialismille tyypillisen perusepävarmuuden, vaikka teosnimen perässä ei olekaan kysymysmerkkiä. Teoksen nimettömän kertojan elämä on ulkoisesti köyhää. Kirjan kuluessa hän vain ryömii mudassa epäselvää päämäärää –ehkä toista kaltaistaan yksilöä –kohti ja raahaa säkillistä säilyketölkkejä mukanaan. Mitään ei tapahdu. Tästä huolimatta hänen *olemisensa ja olemisen pohdiskelu* on Beckettin kuvaamana rikasta.

Tähän olemassaolonkokemuksen arvaamattomuuteen myöskin eksistentialistinen taidemaalari, oli hän sitten eksistentialisti tai fenomenologi tietäen tai tietämättään, kiinnittää huomionsa ja panee toivonsa. Jos kerran uutterinkaan tiedonkeräily ei välttämättä auta ymmärtämään toisen ihmisen tai oman itsen olemassaolonkokemusta, voisiko huomion yrittää välillä kohdistaa olemiseen sinänsä, olemisen ajattelemiseen? Kun maalari ottaa mallin ja alkaa tuijottaa, oleminen sinänsä on hänen aiheensa. Maalauksessa mallin ja maalarin olemisen tavat sekoittuvat. Olemisen ja maailmankatsomuksen ulkoiset määreet ja sanallistetut vakaumukset painuvat taka-alalle kun maalari laittaa kankaalle, mallin poskipään kohdalle, vihreän värilaikun okranvärisen viereen ja kysyy mielessään: ”Onko tämä totta, tuntuuko tältä?”

Muotokuvamaalaus on totuuteen pyrkimistä, olemassaolonkokemuksen siivilöimistä esiin. Tämä on hankala paradoksi, sillä olemassaolonkokemus on nimenomaan jakamaton, täyteläinen kokonaisuus, joka usein haihtuu ja vääristyy heti, jos siitä karsitaan näennäisesti turha pois ja jätetään vain pääkohdat esiin. Toisaalta arkikokemuksellemme lienee ominaista eräänlainen valkoinen kohina, kaikkien taajuuksien puuroutuva sekamelska josta on vaikea erottaa, miltä oikeastaan tuntuu, mitä oikeastaan haluaa tai pelkää. Maalaaminen voi olla olemassaolonkokemisen järjestämistä intuitiivisesti ymmärrettävään muotoon, sen täyteläisyydestä tinkimättä. Jos se onnistuu, voi sekä maalarille, että katsojalle, tulla maalauksen äärellä liikuttunut olo: ”Juuri tuolta oleminen tuntuu.” Tai jopa: ”Tuon vuoksi kannattaa kuitenkin elää.”

Eksistentialismin suurin vihollinen on vieraantuneisuus, se että tuntuma olemassaolonkokemukseen katoaa eikä mikään tunnu miltään, tai kyky intensiiviseen kokemiseen on hautautunut arkisten refleksien alle. Siksi eksistentialismi pitää aarteena kaikkea, mikä torjuu vieraantumista. Tämä on muotokuvamaalauksen ravitseva potentiaali sekä maalarin että katsojan kannalta. Hyvän muotokuvamaalauksen äärellä olemassaolonkokemus voimistuu.

Edellä käyttämäni retoriikka voi saada muotokuvamaalauksen kuulostamaan poliittisfilosofisesti aivan neutraalilta, jonkinlaiselta olemassaolonkokemuksen turboahtimelta. Käytännössä on toisin. Vaikka muotokuvamaalaus ei paljastakaan, kannattaako malli tai maalari EU:n muuttamista liittovaltioksi vai ei – toisin kuin allegoriamaalaus tai haastattelu voisi paljastaa – on muotokuvamaalaus silti myös ideologinen kannanotto. Minun

tai **Natan Altmanin** (1889–1970), **Pirjetta Branderin** (1970–), **Erik Enrothin** (1917–1975), **Pavel Filonovin** (1883–1941), Lucian Freudin, **Natalia Gontsharovan** (1881–1962), **Oskar Kokoschkan** (1896–1980), **Pjotr Kontshalovskin** (1876–1956), **Egon Schielen** (1890–1918), **Stanley Spencerin** (1891–1959) tai **Rafael Wardin** (1928–) maalaamat muotokuvat eivät voisi olla minkä tahansa ihmiskäsityksen tuotteita.

Ihmiskuvaan tai sen seurauksiin kuuluvat näkemykset hyvän elämän määritelmästä ja olemisen mahdollisuuksista. Käytännön poliittiset vakaumukset ja elämäntapavalinnat vaikuttavat ihmiskäsitykseen, mutta ehkä vielä suurempi on yksilön ihmiskuvan intuitiivinen vaikutus hänen arkisiin valintoihinsa.

Järkiperusteluja käytämme yleensä *selittämään* päivittäisiä poliittisia, kulutustottumuksellisia tai filosofisia ratkaisujamme, emme niinkään *tehdäksemme* niitä. Varsinaiset päätöksemme olemme jo intuitiivisesti tehneet ihmiskuvaamme muovatessamme. Siksi muotokuvamaalaus on syvästi poliittinen teko. Jokainen maalaus on puheenvuoro jonkin ihmiskuvan puolesta.

MUOTOKUVAMAALAUS, KUOLEMA, MONIMINÄISYYS JA IHMISSUHTEET

Taiteenmuotoinen filosofiani on kipu- ja kuolemakeskeistä. En ole kuoleman puolella, mutta kuolema on minun, meidän, puolellamme, se tekee intohimot ja hyvän elämän mahdolliseksi. Kipu, puute, pelko, julmuus ja kärsimys – kuoleman lähettiläät – antavat merkityksen vastakohdilleen. Siksi myös ihmiskäsityksessäni korostan kuolevaisuutta ja moniminäisyyttä.

Yksilön peruuttamaton erillisyys muista ihmisistä ja hänen kuolevaisuutensa ovat sekä ratkaisematon ongelma että hänen itsenäisen, autonomiselta tuntuvan, jopa suvereenin olemassaolonsa edellytys. Kukaan ei halua kuolla, mutta voimme silti ymmärtää juuri kuolevaisuuden tekevän intohimomme mahdollisiksi – aivan kuten kipu antaa hellyydelle merkityksen ja nälkä ruoalle.

Ihmiskäsityksiä ja ihanteita on monia. Vielä nykyäänkin monet ihmiset elättelevät perinteistä unelmaa yksilöstä itsensä herrana, minuudesta, joka tietää paikkansa luojan suuressa suunnitelmassa. Se on minuusihanne, jota rationaalinen ja tietoinen järki hallitsee. Tiedostamaton on sille kihisevien impulssien valtava massa, jota on pidettävä kurissa. Ongelmat se ratkaisee silkalla johdonmukaisella järkeilyllä. Tämän ihmiskäsityksen ja -ihanteen vaihtoehdoksi on kuitenkin noussut käsityksiä yksilöstä erillisten ja yhteensovittamattomien minuuksien lakkaamattomana, ei-hierarkkisena kamppailuna. Näiden vaihtoehtoisten ihmiskäsitysten – joista yhtä kuolemakeskeinen filosofiani edustaa – mukaan ihminen on rikki. Tämä moniminäisyys, pysyvä keskeneräisyys ja sisäinen rikkonaisuus ei kuitenkaan ole vain tuskan, turhaumien ja nöyryytysten lähde – se on myös rikkautta ja kuolevaisuuden

ohella toinen tärkeä intohimon ja merkitysten lähde. Tässä ajattelussa oleminen on haavankaltaista ja objektiivisesti tarkoituksetonta, mutta sisältää juuri siksi myös mahdollisuuden iloon ja henkilökohtaiseen intohimoon.

Kun maalauksessa nostaa ihmisen erikseen huomion kohteeksi, yksilönä, hän lähes väkisin vaikuttaa autonomisemmalta ja koherentimmalta kuin oikeasti on – jonkinlaiselta oman elämänsä sankarilta. Juuri siksi muotokuvamaalaus rappeutuneimmassa muodossaan, eläkkeelle siirtyvälle johtajalle annettavana läksiäislahjana, onkin niin suosittu. Monien muotokuvien tympeän herooinen sävy johtuukin yksinkertaisesti siitä, että malli on kuvassa yksin tai ainakin huomion keskipisteenä, itseriittoisena siis – ja tietenkin siitä, että maalaus ikuistaa mallin.

Ihmisyksilön moniminäisyyttä, ajallista olemista ja keskeneräisyyttä painottavaa ihmiskäsitystä on siis vaikea sovittaa muotokuvataiteen perinteiseen muotoon, joka esittää kohteensa liikkumattomaksi ja pysyväksi esineeksi jähmettyneenä. Kuolevaisuuden ja moniminäisyyden korostaminen muotokuvamaalauksessa on vaikeaa. Muotokuvamaalauksesta ja -valokuvauksesta ei silti tarvitse luopua, niiden tekniikat täytyy vain päivittää.

Muotokuvaan helposti luikertelevia valheellisia sävyjä voi maalatessa torjua korostamalla mallin sisäistä ristiriitaisuutta, olemassaoloon kuuluvaa perushämmennystä, tietämättömyyttä ja varsinkin haurautta. Tämä tarkoittaa käytännössä ulkoisesta realismista luopumista joko ilmeisellä tai salatulla tavalla, muuntelemalla mallin viivoja, muotoja ja värejä. Eräs tyypillinen keino on yhdistää mallin useita peräkkäisiä ilmeitä ja tunnetiloja yhdeksi maalaukseksi. Tyytymättömänä yhden hetken tai valokuvasilmänräpäyksen vaillinaiseen kykyyn kertoa mallin moninaisuudesta maalari tekee muotokuvasta siis ajallisen komposiitin: maalauksessa mallin kasvoilla on samanaikaisesti monia eri ilmeitä ja luonteenpiirteitä, jotka arkitodellisuudessa esiintyvät erikseen, peräkkäin.

Komposiitin voi tehdä myös tekemällä teoksesta moniosaisen, niin että siihen sisältyy monia, jopa satoja versiota samasta mallista. Maalaustaiteessa tämä on ollut harvinaisempaa, mutta esimerkiksi **Jan Kaila** (1957–) teki valokuvaamalla **Eelis Sinistö**stä (1912–2004) lukuisia muotokuvia, jotka keskittyivät juuri mallin moniminäisyyden ja ajallisen muutoksen sekä olemisen korostamiseen. Nämä Kailan teokset koostuvat keskenään samankokoisista ja muutenkin tasa-arvoisista valokuvista, joissa Sinistö esiintyy eri-ilmeisenä, -oloisena ja -roolisena. Valokuvataiteessa askel monikuvaiseen muotokuvaan on ymmärrettävästi lyhyempi kuin maalaustaiteessa, koska yksi valokuva ei voi olla ajallinen komposiitti valotusaikaansa pidemmästä hetkestä.

Myös mallin valinta vaikuttaa siihen, miten sujuvaa ihmiskäsityksen ilmaiseminen on. Olen maalannut paljon vanhuksia juuri siksi, että heissä kuolevaisuus on niin näkyvää. Usein minulle on väitetty, että maalauksissani ihmiset näyttävät sisäisten ristiriitojensa vuoksi hulluilta ja yliherkkyytensä vuoksi nyljetyiltä. En kuitenkaan ole kuvannut poikkeusyksilöitä, vaan sitä

minuuden kaleidoskooppista epävakautta, moneutta ja haavamaisuutta, jonka näen jokaisessa ihmisessä.

Moniminäisyyttä olen usein yrittänyt loihtia muotokuviini myös käyttämällä yhdessä teoksessa montaa eri kuvatyyppiä ja tekniikkaa. Nämä teokset ovat yleensä moniosaisia, kuten yhdeksänosainen muotokuva äitini äidistä, *Granny (Laina Raakel Takaluoma 22.10.1913–22.1.1996)*, jonka maalasin ja piirsin vuosina 1993–1996. Teoksen yhdeksästä kuvasta yhden piirsin lähinnä Keith Haringin ja A.R. Penckin teoksia muistuttavalla tikku-ukkotyylillä ja erään toisen taas mahdollisimman naturalistisella otteella. Näiden lisäksi teokseen kuuluu ekspressiivinen kasvokuva, surrealistinen näky, tekstipaneeli, symbolinen abstraktio, kaksi interiöörikuvaa – joissa mumman lisäksi on mukana koiria, esineitä ja toimintaa, jotka tekevät niistä oikeastaan enemmän allegorioita kuin muotokuvia – sekä valokuva mummasta ja minusta. Myös tekniikat vaihtelevat lyijykynäpiirustuksesta tussipiirrokseen ja akvarelliin sekä valokuvaan.

Joskus olen pyrkinyt moniminäisyyden ilmentämiseen maalaamalla mallin kahdesti samalle kuvapinnalle, eri mielentilassa tai roolissa, kuten öljyvärimaalauksessa *Paula Koivunen in Two Persons* (2003) ja etsauksessa *Granny Laina Takaluoma and smoke* (diptyykki, 2004).

Muotokuvamaalaus synnyttää helposti vaikutelman itseriittoisen autonomisesta ja koherentista yksilöstä, ”oman elämänsä sankarista”. Tätä valhetta olen yrittänyt torjua maalaamalla samaan kuvaan useampia ihmisiä. Monet muotokuvani ovat kaksoismuotokuvia, kuvia pariskunnasta, perheestä, äidistä ja tyttärestä tai kahdesta ystävyksestä. Toivon, että silloin muotokuva ei juutu tarkastelemaan yksilöä vain erillisenä saarekkeena, vaan yksilön suhde muihin ihmisiin nousee yhtä tärkeäksi. Silloin muotokuvaus monipuolistuu. Se voi olla esimerkiksi yhtäältä yksilön eksistentialistisen perusyksinäisyyden pohtimista ja toisaalta sosiaalipsykologista tarkastelua, jossa tunteiden ja tarpeiden mekaniikka sekä ihmisyksilöiden väliset suhteet voivat olla huomion pääkohteena, yksilösubjektin liioitellun autonomian sijaan. Tähän olen pyrkinyt esimerkiksi teoksissani *Portrait of Julia and Riina* (2004, etsaus/akvatinta), *The Pathetic Family...* (3.8.2000, öljyvärimaalaus), *Portrait of Päivi and Maya Jääskeläinen* (21.9.1999, öljyvärimaalaus), *Olga and Jekaterina Korsunova* (2001, öljyvärimaalaus), *Agathe and Ruth* (2004, etsaus/akvatinta) sekä *Happy and Yvette* (2004, etsaus/akvatinta). Näitä teoksiani voi lukea jopa subjektiautonomian – tai subjektin kiihkeän halun kohti autonomisuuden tunnetta – unohtaen ja keskittyä sen sijaan pohtimaan, miten esimerkiksi porvarillisen ydinperheen käytännöt ja ideologiat itse asiassa ”puhuvat subjekteja”, jotka kuitenkin luulevat puhettaan ja tunteitaan itse generoimikseen. Muotokuvaus on siis taipuisa laji: se ei välttämättä ole äärindividualismin muoto ja ylistys, vaan pystyy yhtä lailla epäilemään ja suhteellistamaan subjektiutta.

LUONNOS, VALOKUVA JA PEILI MAALAUKSEN APUVÄLINEENÄ

Aloitan muotokuvan tekemällä mallista lehtiökokoon viivapiirustuksen tai kaksi. Usein otan mallista myös valokuvia muistilapuiksi. Muuta en sitten teekään mallin ollessa läsnä. Haluan työskennellä omin päin. Mallin tarkastelu ja maalaaminen on yhtä paljon etäisyyden ottamista malliin kuin malliin syventymistä.

Kyse on myös siitä, etten kehtaa vaatia mallejani patsastelemaan edessäni tuntikausia vain siksi, että haluan maalata heistä kuvan. Muotokuvani eivät ole tilaustöitä – enkä toisaalta useimmiten maksa malleilleni palkkaakaan. Maalaukseni syntyvät hitaasti. Muotokuva on tekeillä ainakin kuukauden, joskus vuosia. Sinä aikana yleensä tapaan mallin useita kertoja, katson häntä ”sillä silmällä” mutta en tee enää lisää pikkupiirustuksia tai muuta oheistyötä.

Maalatessa mielessäni yhdistyvät tasa-arvoisina raakamateriaaleina muistikuvani ja ajatukseni mallista, sekä mallin läsnäollessa tehdyt viivapiirustukset ja otetut valokuvat. Tästä taktiikasta ovat tyypillisiä esimerkkejä akvarellit *Portrait of My Father, Pentti Mäki* (16.7.2001), *Portrait of My Sister, Jaana Edlund* (17.7.2001), muotokuvat isästäni ja vanhimmasta siskostani. Samalla taktiikalla tein myös esimerkiksi etsaus/akvatintat *Portrait of Julia and Riina* (2004) ja *Agathe and Ruth* (2004) sekä öljyvärimaalauksen *Olga and Jekaterina Korsunova (mother and daughter)* (2001). Nämä kolme ovat muotokuvia ihmisistä, jotka maalausten tekohetkellä tunsin huonosti –öljyvärimaalausta ennakoivan viivapiirustuksen **Olga** (1951–) ja **Jekaterina Korsunova**sta tein peräti ensitapaamisella.

En koskaan tee luonnoksia. Intoni piirtää lehtiööni katoaa heti, jos tunnen tekeväni vain jonkinlaista pienimuotoista esityötä suurempaa teosta, sitä varsinaista, varten. Suhtaudun siis pieniin piirustuksiin yhtä vakavasti kuin suuritöisimpiin jättiläismaalauksiin. Usein hion ja korjailen vielä viikkoja myöhemmin pikkupiirustusta, jonka alunperin tein kahdessakymmenessä minuutissa. Vaikka en koe luonnostelevani, on pienillä piirustuksilla usein itseisarvonsa ohessa luonnoksen, ponnahduslaudan, funktio. Toistan monasti kuva-aiheitani, yleensä kerta kerralta isommassa ja aina monimutkaisemmassa muodossa, uusiksi teokseksi versioiden. Jotkut aiheeni ovat näin vaeltaneet jopa kahdenkymmenen eri teoksen kautta ja käyneet samalla läpi yhtä monta rikastuttavaa muodonmuutosta.

Valokuvien tehtävä on olla muistilappuja ja antaa etäisyyttä. Usein huomaan vasta valokuvasta, millaiset korvanlehdet ja kulmakarvat mallilla oikeastaan oli. Joskus käytän jopa diakuvia. Tämä on radikaalein vieraannuttamisefekti. Esimerkiksi maalauksen *Olga ja Jekaterina Korsunova (mother and daughter)* äitihahmon piirsin kankaalle aiempaa pikkupiirrustustani mukaillen, mutta tyttären piirsin kankaalle heijastamani diakuvan ääriviivoja ensin orjallisesti seuraten. Tämä diakopiointitekniikka on aina (itselleni)

järkytys. Kun mekaanisesti seuraa valokuvan antamaa ääriviivaa ja sammuttaa sitten projektorin, on usein vaikea uskoa tekemäänsä: "Noinko tuo leuan linja tosiaan menee?" Tämän järkytystaktiikan päämäärä on ravistella minua irti maneereista. Kun maalaa ihmistä, on vaikea piirtää vaikkapa nenänpäätä oikeasti havainnon pohjalta, usein sen tekee tahtomattaan vain totuttuun tyyliin: "Näin mulla on tapana piirtää nokka."

Tietenkään maalauskankaalle koneella projisoidun valokuvan vangiksi ei ole järkevää jäädä. Valokuvaprojektion tuloksena syntynyt ääriviivapiirustus on vain lähtöruutu. Korsunovien muotokuvassakin tyttären kasvot, jotka alunperin siirsin kankaalle diaprojektorilla, kääntyivät maalatessa puoliprofiiliin ja leuka laski alas, vaikka alkuperäisessä valokuvassa kasvot olivat passikuvamaisesti suoraan kameraa kohti ja leuka pystyssä. Lopputuloksessa ei siis ole yhtään viivaa, joka olisi suoraan valokuvasta peräisin.

Käytännössä lopputuloksesta ei näe, milloin olen maalannut pelkästään mallia havainnoiden, milloin taas olen käyttänyt valokuvaa muistilappuna tai milloin peräti projisoinut valokuvan suoraan kankaalle. Tiedän, koska olen kysellyt kollegoilta ja katsojilta. Niissä muotokuvamaalauksissa, joissa on enemmän kuin yksi ihminen, olen usein tehnyt hahmot eri taktiikoilla, tehdäkseni maalaustyöstä haasteellisempaa, eloisampaa ja korostaakseni hahmojeni erillisyyttä: suoraan mallista maalatun hahmon tulee vääjäämättä maalanneeksi hieman eri käsialalla kuin valokuvasta versioidun. Näkyviin ei jää se, mikä hahmoista perustuu valokuvaan, mutta se jää, että hahmot ovat syntyneet eri tavoin. Esimerkiksi öljyvärimaalauksessa *My Wife, Mother, Father, Daughter (Ursula) And Me, Having A Midnight Dinner In Lapua, Autumn 1999* (1999) vain kuvan keskellä oleva isäni on valokuvan pohjalta maalattu, diaprojisoinnin kautta, muut neljä isompaa ihmishahmoa perustuvat pelkkiin muistikuviin.

Joskus käytän valokuvaa myös piirustuksen siirtämiseen isoon kokoon. Jos minulla on kolmekymmentä senttiä korkea piirustus, jonka kuva-aihetta aion ryhtyä versioimaan yli kolme metriä korkealle kankaalle, otan pikkupiirustuksesta diakuvan ja heijastan sen kankaalle. Tästä on kahdenlaista hyötyä. Mekaaninen hyöty on tietenkin se, että välttyy siltä uudelleenhahmottamisen vaivalta, mitä kuva-aiheen toistaminen isoon kokoon ilman apuvälinettä tarkoittaisi. Taiteellisempi hyöty on, että pikkupiirustuksessa saattaa olla jotain herkkää ja osuvaa, joka säilyy isompaan kokoon versioitaessa vain, jos kuvan toistaa matemaattisen tarkasti. Isoon kokoon siirtämisen *jälkeen* aihetta voi tietenkin silloinkin kehitellä eteenpäin.

Ehkä monen ei-maalarin on vaikea ymmärtää kuinka suuri osa maalarin uurastuksesta on tottumusten torjuntaa ja etäisyyden ottoa, ei suinkaan jo opitun hiomista yhä sulavampaan muotoon. Tässä pyrkimyksessä ravistella ja järkyttää itsensä tuoreeksi ovat kaikki keinot sallittuja. Yksi helpoimmista on peili.

Olen käyttänyt peiliä tietenkin maalatessani lukuisia omakuvia, mutta

olen käyttänyt peiliä apuvälineenä kaikissa muissakin maalauksessani. Maalausprosessin aikana vilkuilen aina välillä keskeneräistä teosta peilin kautta, sillä jo pelkkä peilikuvaksi kääntäminen hätkäyttää näkemään maalauksen toisin. Muita alkeellisia mutta tehokkaita keinoja nähdä keskeneräinen teos uusin silmin ovat taulun katsominen hyvin kaukaa, taulun katsominen ylösalaisin, taulun kantaminen ulos raakaan auringonvaloon tai taulun katsominen lähes pimeässä.

LUONNOLLINEN VIIVAPIIRROS JA LUONNOTTOMAT VÄRIT (osa I, kolmen kalvon tekniikka)

Tavallisin käyttämäni muotokuvamaalauskäsiala on yhdistelmä lähes naturalistista viivapiirustusta ja aivan epärealistista värinkäyttöä. Kuvailen tässä ja kirjoitukseni kahdessa seuraavassa luvussa, miten olen tämän nimenomaisen taktiikan itselleni perustellut. Yritän valaista työtapaani ja samalla näyttää, miten sekä tietoista että tiedostamatonta maalauksellinen pohdiskeluni on. Kolmanneksi pyrin näyttämään miten kaikki maalaukselliset valinnat ovat myös maailmankatsomuksellisia ratkaisuja.

Kolmen kalvon tekniikaksi kutsun maalaustapaa, jossa ajattelen maalauksen konkreettisesti koostuvan kolmesta erillisestä kerroksesta, kolmesta kalvosta, jotka ovat: viivapiirustus, valööripiirustus ja värit.

Ensin teen kuva-aiheen seikkaperäisesti pelkkänä realistisena viivapiirustuksena. Realismi tarkoittaa tässä kahta erillistä asiaa. Ensin on esittämistavan realismi: kaikki piirustuksen viivat osallistuvat kolmiulotteisen tilan ja muodon illuusion luomiseen kaksiulotteiselle kuvapinnalle. Sitten on kuva-aiheen realismi: teoksen katsoja näkee heti, että aihe on arkitodellisuudesta.

Viivapiirustuksen päälle alan maalata väreillä, valöörien ja kulöörien kalvot syntyvät siis samanaikaisesti, mutta ajattelen ne erillisinä. Valöörien kalvo on se, joka näkyisi erikseen, jos maalauksesta otettaisiin mustavalkoinen valokuva. Valöörien kalvo on tässä maalaustyylissäni enimmäkseen realistinen, mutta ei yhtä johdonmukaisesti kuin viivapiirustuksen kalvo. Maalaukseni valojen ja varjojen järjestelmä siis tukee viivapiirustuksen synnyttämää illuusiota kolmiulotteisesta tilasta ja muodosta. Katsoja voi kuitenkin helposti nähdä, jos katsoo silmiä tihrustaen tai hämärässä, jolloin värien näkeminen heikkenee, miten joissakin kohdissa maalausteni harmaaskaala haraa vastaan, häiritsee sen tilailluusion syntymistä, jota viivapiirros yrittää luoda.

Kolmas kalvo, värien maailma, kamppailee kahden edellisen kalvon kanssa. Maalaukseni värit eivät yleensä lainkaan osallistu tila- ja muotoilluusion luomiseen, eivätkä myöskään tue vaikutelmaa aiheen realismista, sillä värini ovat yleensä kaukana paikallisväreistä.

Kolmen kalvon taktiikkani perusidea on: jos kuva-aihe on arkisen uskottava ja viivapiirustus vaikuttaa lähes kameramaisen asialliselta ja vielä har-

maaskaalakin pääosin tukee tätä realismin vaikutelmaa, voin hurjastella ja vääristellä värien maailmassa mielin määrin, eikä maalaus silti karkaa fantasian tai surrealismin puolelle vaan pysyy arkitodellisuutta ja arkikokemusta käsittelevässä tyylilajissa.

Kun pysyttelen viivapiirustuksessa lähes naturalistisessa tyylissä, ilmaisumahdollisuuteni ovat – viivapiirustuksen tasolla – suunnilleen samat kuin valokuvaajalla. Valitsen aiheen, asennon, odotan sopivaa ilmettä, valitsen kuvakulman, objektiivin ja rajauksen. Siinä on jo monta ilmaisun mahdollisuutta. Enempää ei tarvitsisi, mutta käytännössä minulla on piirtimen kanssa enemmän pelivaraa kuin kameran kanssa. Viivapiirustusta voi vaivihkaa vääristellä paljon – anatomiaa muuttaa, perspektiiviä rikkoa tai liioitella – ilman että realismin illuusio särkyy. Naturalistiselta näyttävän viivapiirustuksen ainoa funktio ei siis ole antaa alibi värikalvolla tapahtuvalle ilmaisulle. Realismin asettamista reunaehdoista huolimatta viivojen kalvo luovuttaa vain osan ilmaisuvapaudestaan värien kalvolle.

LUONNOLLINEN VIIVAPIIRROS JA LUONNOTTOMAT VÄRIT (osa 2, väritekniikka)

Mitä yritän tehdä sillä värienkäytön vapaudella, jonka petaamiseen olen kolmen kalvon tekniikassa käyttänyt niin paljon vaivaa?

Monissa väriteorioissa on yritetty tarkkaan määritellä paitsi värien optisia ja fysikaalisia (so. faktuaalisia) ominaisuuksia, myös värien symbolimerkityksiä ja tunnevaikutuksia – huonolla menestyksellä.

Johan Wolfgang von Goethen (1749–1832) väriteoria, esiteltynä ensin teoksessa *Zur Farbenlehre* (1808) ja sitten teoksessa *Geschichte der Farbenlehre* (1810) sisältää joitakin asiallisia huomioita värien mekaniikasta, mutta enimmäkseen puhdasta liirumlaarumia, kuten väitteet ”keltaisesta onnellisuuden värinä” ja punaisesta ”mielikuvituksen ja juhlavuuden värinä”. Goethen yritykset löytää vastaavuuksia yksittäisten värien ja tunnetilojen välille ovat naurettavia. Monet ovat silti takertuneet Goetheen, ehkä toivossa saavuttaa jokin kiinteä, sanallistettavissa oleva yhteisymmärrys siitä, ”mitä värit tarkoittavat”. Ehkä harmitonta, mutta myös hyödytöntä, taikauskoista tuputusta, on esimerkiksi Steiner-koulujen pyrkimys ”tukea lapsen kasvua ihmisenä” altistamalla häntä tiettyinä ikäkausina tietyille väreille Goethen satuilun mukaisesti.

Myös **Josef Albersin** (1888–1976) väriteoria, *Interaction of Colors* (1963) ja **Johannes Ittenin** (1888–1967) väriteoria, *Kunst der Farbe* (1961), ovat puolittain järjellisiä, mutta niissäkin, aivan kuten Goethen väriopissa, tekijät yrittävät löytää värien vuorovaikutuksesta ja vaikutuksesta ihmiseen fysiologisten ja optisten lainalaisuuksien lisäksi emotionaalisia, jopa spirituaalisia lainalaisuuksia. Kaikissa kolmessa väriopissa on käyttökelpoista ainesta,

mutta samat tiedot löytyisivät luonnontieteestä, onhan valon käyttäytyminen ja havaitseminen läpeensä tutkittu fysikaalinen ilmiö. Niinpä ne, jotka eniten Albersin, Ittenin ja Goethen väriopeista intoilevat, ovat innoissaan niiden satuilevista osuuksista. Valitettavan monissa taidekouluissa heidän oppejaan edelleen viljellään vakavissaan, vaikka se on yhtä naurettavaa kuin horoskooppeihin uskominen. Usko värien emotionaalisesti tarkasta ja universaalista sisällöstä on vielä typerämpi harhaoppi kuin uskomus duuri- ja mollisävellajien "luonnollisuudesta".

Jonkinlaisia värien tunnevaikutusten säännönmukaisuuksia, tosin kulttuurisidonnaisia nekin, löytyy ehkä esimerkiksi sisustusarkkitehtuurista. Testaamalla saatetaan saada "tietoa" siitä, minkä väriset seinät makuuhuoneessa rauhoittavat useimpia tai ainakin monia ihmisiä. Tämäkin tieto on kuitenkin väliaikaista. Muotien vaihtuessa se väri, jonka ajateltiin 1970-luvulla ilmentävän maanläheisyyttä ja rauhaa, voikin nyt näyttäytyä tuhnuisena ja ahdistavana. Sisustusteollisuus voi toki hyödyntää näitä tietoja kulloisestakin muodista, mutta yksittäisen ihmisen ei tarvitse sisustaessaan alistua väliaikaisille tilastokeskiarvoille. Ja silkkaa typeryyttä on yrittää luoda vastaavista väliaikaisista summittaisuuksista hyvän taidemaalaamisen sääntöjä.

Käytän värejä pääasiassa intuitiivisesti. Värien merkitykset ovat hyvin henkilökohtaisia ja tulkinnanvaraisia. Faktaa värien luonteessa ovat vain niiden optiset ja fysikaaliset ominaisuudet, esimerkiksi kaukana olevat asiat näyttävät sinertäviltä verrattuna lähellä oleviin, koska maapallon ilmakehä on sinertävä. Tästä, ja vain tästä, on peräisin käytännön vinkki, jonka mukaan maalauksessa voi nostaa asiaa etualalle maalaamalla sen lämpimällä (so. oranssiin, sinisen vastaväriin vivahtavalla) sävyllä. Toinen tuttu fakta on vastavärien taipumus voimistaa eli korostaa toisiaan, jos ne asetetaan vierekkäisiksi värikentiksi. Tuttua on myös vastavärien taipumus neutraloida toisensa, luoda yhdessä harmaata, jos niitä sekoitetaan paletilla tai optisesti. Tämänkaltaisista värien alkeisominaisuuksista ei voi kuitenkaan johtaa taidemaalaarin värienkäytön sääntöjä tai päämääriä.

Edellä esitetystä ei pidä päätellä, että värien tunnevaikutukset olisivat täysin sattumanvaraisia ja henkilökohtaisia. Väreillä *on summittaisia* faktuaalisia symbolimerkityksiä ja värien mekaanisilla, optisilla ominaisuuksilla *on* ilmeisiä tunnevaikutuksellisia *potentiaaleja*. Eittämättä on esimerkiksi niin, että hyvin kirjavassa maalauksessa kirjavuus voi ilmaista rikkonaisuutta ja hermostuneisuutta – tai rikkautta ja yltäkylläisyyttä.

Vihreä väri liittyy mielessämme aina ruohonvihreään. Se edustaa luonnon orgaanisen kasvun järkähtämätöntä elinvoimaisuutta. Se voi edustaa epäinhimillisen luonnon ihmistä uhkaavaa tungettelua, hometta leivänsyrjässä, kasvien moraalittomuutta.

Varmin värimaailman pysyvistä inhimillisistä symbolimerkityksistä on, että punainen "tarkoittaa verta". On vain aivan epäselvää ja tapauskohtaista, missä mielessä punainen "tarkoittaa verta". Onko veri verevyyttä ja elinvoi-

maisuuden puhkua? Vai onko kyseessä kauhu oman veren vuotamisen vaarasta? Vai päinvastoin: Onko kyse verenvuodattamisen halusta, verenhimoisuudesta?

Värien optisten ominaisuuksien ja summittaisten symbolimerkitysten aiheuttamat tunnevaikutukset ja mielijohteet riippuvat aina asiayhteydestä. Väri sinällään ei sano mitään. Kaksi väriä yhdessäkään ei vielä sano mitään. Väri ei silti ole mykkä: väriläiskä maalauskankaalla on osa juuri sen maalauksen omaa kielioppia, johon se on vetäisty – väriläiskän "tarkoittama asia" riippuu maalauksen kaikista muista elementeistä. Punainen väriläiskä taivaanrantaan sutaistuna on eri asia kuin silmänaluseen tökättynä. Väriläiskän merkitys maalauksessa johtuu siis värien optisista ominaisuuksista, värien yleisistä summittaisista symbolimerkityksistä, värialueen muodosta ja paikasta maalauksesta, maalauksen muista väreistä, niiden muodoista ja paikoista, kuva-aiheesta, värialueen paikasta kuva-aiheessa (onko se mallin otsaa vai kahvinkeittimen kylkeä) ja vielä värialueen suhteesta kuva-aiheen oletettuun paikallisväriin. Jos tunnistamme muotokuvamaalauksen esittävän mustaihoista henkilöä, on ihoalueelle maalatuilla vihreän sävyillä eri merkitys kuin jos maalaus esittäisi valkoihoista ihmistä.

Koska värin merkityksenmuodostus on niin moniperiaatteellista, olen maalatessa hyväksynyt kaikkien edellä kuvattujen merkityksenmuodostustapojen samanaikaisen läsnäolon ja ottanut värinkäyttöön lähtökohtaisesti epädogmaattisen asenteen.

Selostamassani kolmen kalvon tekniikassa viivapiirustuksen kalvolla on rajattu tyylilaji ja tietoinen käytännön päämäärä sekä ohjenuora. Näistä reunaehdoista huolimatta on intuitiollani silti viivapiirroksessani paljon vapaata liikkuma-alaa, mutta ei niin paljon kuin värikalvolla, jolla sallin itselleni äärimmäistä intuitiivista vapautta. Dogmaattista värienkäytössäni on vain pyrkimys rikkonaisuuteen ja moniloogisuuteen – joku nimittää sitä ehkä epäjohdonmukaisuudeksi ja sotkuisuudeksi. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, ettei yksittäistä maalaustani tarkastellessa voi löytyä "väriavainta", sitä salattua logiikkaa, jonka perusteella olisin johdonmukaisesti asentanut maalaukseen juuri ne värit, jotka siinä ovat. Sen sijaan käytössäni on ollut useita rinnakkaisia ja keskenään ristiriitaisia logiikkoja.

Maalauksessani olen esimerkiksi saattanut tehdä perusratkaisun, että kuvan sisäisessä maailmassa valo on kylmän punertavaa, varjot lämpimän vihertäviä. Joissakin kohdissa olen kuitenkin luultavasti poikennut säännöstä, maalannut kuvan vasenta alanurkkaa kylmin sinisin sävyin, vain jotta kuvan keskellä olevat oranssit kukat näyttäisivät hehkuvammilta. Olen ehkä myös päätynyt kuvassa olevan henkilön kasvoissa aivan erilaiseen värijärjestelmään, kylmän vihreään skaalaan, jonka toivon ilmaisevan hänen luonteensa lähes epäinhimillistä kiihkeyttä ja sen rinnalla ilmenevää pelokkuutta, lähes kasvinkaltaista sulkeutuneisuutta muiden ihmisten läsnäollessa.

Yllättävän monet maalarit – muutkin kuin dogmaattiseen värisymboliik-

kaan sitoutuneet ikonimaalarit – haluavat käyttää värejä järkkymättömän johdonmukaisesti. Se on minusta pelkuruutta, olemassaolonkokemuksen latistamista. Sen sijaan monella rinnakkaisella värinkäyttölogiikalla maalattu maalaus on värillisestikin monitulkintainen ja jo omalla moniloogisuudellaan olemassaolon ristiriitaisuutta olennoiva. Tämä on hyvä esimerkki esteettisinä valintoina ilmenevästä eettisestä kysymyksestä. Eräät estetiikat pyrkivät vakuuttamaan tekijöille ja katsojille, että kiinteä ja loppujen lopuksi harmoninen arvoperusta on olemassa. Toiset estetiikat pyrkivät sen sijaan tunnustamaan olemisen perustattomuutta – "Olla elossa on olla kivussa." – ja kokemaan tämän rikkinäisyyden ja huojunnan elinvoimana.

Väreillä kommunikointi on äärimmäisen epävarmaa. Annan esimerkin. Olen maalannut muotokuvieni ihmiskasvoihin usein paljon vihreää. Intentioni on ollut korostaa elinvoimaisuutta, ehkä jopa nietzscheläistä vallantahtoa, joka ei ole meidän omahyväistä pyrkyryyttämme, vaan lävitsemme kulkevaa eloisuuden hyökyä sinänsä. Se on vallantahto itse, joka meissä tahtoo, meistä piittaamatta, emme me itse.

Liitän tämän epäpersoonallisen ja epäinhimillisen tahdon mielessäni vihreän luonnon kyltymättömään, orgaaniseen vimmaan tunkea esiin yhä uusia elämän ja olemisen muotoja – vain tuhlatakseen ne, näännyttääkseen hitaasti, katkaistakseen nolosti tai murskatakseen näyttävästi. Usein olen kokenut, että tämä julkea kuolevaisuus, joka on oikeastaan eloisuuden, vitaliteetin, ilmentymä, näkyy erityisen hyvin vanhusten kasvoilla ja olemisen tavassa. Kun olen sitten maalannut vanhuksia juhlien heidän näkyvää kuolevaisuuttansa nimenomaan eloisuutena, olen joskus kuullut yleisöltä palautteena: "Vihaatko vanhuksia, miksi kuvaat heidät elävältä vihreiksi homehtuneina? Etkö ymmärrä, että vanhuskin voi elää aika arvokasta elämää?"

Minut on silloin siis "ymmärretty aivan väärin". Kaikki tulkinnat ovat tietenkin sallittuja, mutta eivät yhtä hyviä. Tarkoittamani tulkinta olisi luullakseni antanut teoksesta paremman kokemuksen, rehellisempää ihmiskuvaa ja enemmän purtavaa ajatuksille. Koska taide ei kuitenkaan ole viestintää kuin toissijaisesti, en piittaa intentioitteni vastaisista tulkinnoista.

Asiaa mutkistaa vielä se, että jos tietoisesti tarkoittamallani sisällöllä ja katsojan teokseeni projisoimalla sanallisella tulkinnalla on näin suuri ero, tämä ero ei silti välttämättä kerro mitään taidekokemustemme erosta. Ero saattaa olla vain sanallistamistavoissa. Sen, minkä olen maalaukseen laittanut, olen itselleni sanoin perustellut ja kuvannut jollakin tavalla, joka saattaa huomaamattani olla harhaanjohtavakin. Vastaavasti sitä mitä katsoja kokee maalaukseni äärellä, hän pyrkii ehkä sanallistamaan ja selittämään tietoisuudessaan tavalla, joka on jopa hänen varsinaisen, ehkä pääasiassa tiedostamattoman, taidekokemuksensa vastakohta. Maalarin on vaikea tietää mitä maalaukseen tuli laitettua. Katsojan on vaikea tietää ja kertoa, miltä maalauksen katsominen hänestä tuntuu.

Yksi maalauksenopettajistani opiskeluaikoinani oli **Matti Kujasalo** (1946–),

tiukka konstruktivisti, joka käyttää maalauksissaan vain mustaa, valkoista ja harmaata. Hän sanoi usein: "Väri on vain meikkiä." Olen miettinyt mikä on syy hänen haluttomuutensa käyttää värejä. Luulen, että se on värien uppiniskaisuus. Niistä –toisin kuin geometrisista muodoista –ei saa rakennettua maalaukseen matemaattisen johdonmukaisesti perusteltuja *monimutkaisia* prosesseja. Juuri maalauksen rakenteellinen johdonmukaisuus on Kujasalolle ymmärtääkseni ehdottoman tärkeää. Värien tarkat, fysikaalis-optiset ominaisuudet ovat vain pieni formaalien muuttujien joukko verrattuna muotojen ja viivojen lukemattomiin rytmisiin ja sommittelullisiin mahdollisuuksiin. Jos maalari ei halua tiivistää värinkäyttöään pelkäksi optisten ominaisuuksien tarkastelutehtäväksi, hän joutuu sietämään intuitiivisen värienkäytön mukanaan tuomaa epävarmuutta – tai sitten teeskentelemään, että jokin pseudotieteellinen väriteoria, kuten Goethen, antaa värien valintaan oikeat perusteet. Kujasalo on niin rationaalinen, ettei hän halua valita kumpaakaan ja jättää siksi mieluiten värit käyttämättä.

Värien merkityksenmuodostus ja tunnevaikutus on maalaustaiteessa epäselvää ja tulkinnanvaraista. Tästä huolimatta värien kyky tuottaa maalaukseen merkityksiä ja katsojaan tunnevaikutuksia on valtava. On maalarin tai katsojan henkilökohtainen ongelma, jos tuo epäselvyys, selittämättömyys ja kontrolloimattomuus häiritsee häntä.

LUONNOLLINEN VIIVAPIIRROS JA LUONNOTTOMAT VÄRIT (osa 3, filosofia)

Man as a sensuous being is a suffering being and because of that he is a passionate being.

Karl Marx (1818–1883), *Early Writings*, 1975, sivu 390[3]

Esittelemäni maalaamisen metodi, kolmen kalvon tekniikka, on toisaalta väline, toisaalta tietenkin myös osa sisältöä. Mikä on tämän metodin oma filosofinen sisältö?

Ensinnäkin, metodini perustuu ristiriidoille. Jo se, että viivapiirustus, valöörijärjestelmä ja värijärjestelmä ovat näissä maalauksissani niin selvästi erilliset eivätkä laula samaa muotoa unisonossa tai edes kaanonissa vaan riitelevät keskenään, on tahallinen filosofinen viesti. Kuvan eri visuaalisten ulottuvuuksien keskenään dissonoiva suhde olennoi tietenkin maailmankatsomukseni ja ihmiskäsitykseni perusristiriitaista luonnetta.

Yksi opettajistani opiskeluaikanani oli taidemaalari **Silja Rantanen** (1955–). Tulimme hyvin toimeen, mutta kommunikointi oli vaikeaa, koska ihmis-

käsityksemme ja taidekäsityksemme olivat hyvin kaukana toisistaan. Joskus paljon myöhemmin päädyin sattumalta yhdessä Rantasen kanssa opetuskeikalle. Pidimme loppukritiikkiä valmistuville maalauksen opiskelijoille. Erään oppilaan maalauksia Rantanen moitti epäjohdonmukaisuudesta. Oppilas oli maalannut melko realistisia maalauksia, joissa piirustus, lähinnä viivaperspektiivin avulla, pyrki tunnollisesti luomaan vaikutelmaa kolmiulotteisesta tilasta ja muodosta, mutta hänen värienkäyttönsä harasi vastaan. Valoalueet hän oli tehnyt lisäämällä valkoista ja varjot lisäämällä mustaa, ei käyttäen hyväksi tietoa, jonka mukaan kappaleen varjoalueen todellinen väri saadaan lisäämällä valoalueen väriin sen vastaväriä, ei mustaa. Minusta maalaukset olivat kuitenkin hyviä. Värinkäyttötavalla oli hyvä sisällöllinen perustelu: mutaisat ja sammuneet värit, jotka eivät luoneet tilan ja muodon tuntua, eivätkä vaikutelmaa valon säihkeestä, ilmensivät sitä näköalattomuutta, pessimististä virettä, elintilan puutosta, jolla maalari oli halunnut raadollista kuva-aihettaan luonnehtia. Rantanen oli eri mieltä, hänestä se, että kuvan viivapiirustus, valöörijärjestelmä ja värimaailma riitelivät keskenään oli osoitus maalarin ammattitaidottomuudesta. Hän sanoi: ”Tuo on epäjohdonmukaista. En näe mitään syytä luopua harmoniaperiaatteesta.” Minä näen.

Ilmaisun sisäinen ristiriitaisuus voi olla välttämätöntä ristiriitaisen sisällön ilmaisemiseksi. Jos muoto-oppi pakottaa taiteilijan antamaan teokselleen järkkymättömän johdonmukaisen, harmonisen ja koherentin muodon, saattaa todellisen järkytyksen, epävarmuuden ja pysyvän ristiriitaisuuden ilmaiseminen, tunnustaminen ja käsittely olla mahdotonta.

Tämä pieni puiseva anekdootti oli tarpeen, sillä juuri näennäisen vähäpätöisissä tilanteissa pilkahtaa esiin, miten esteettiset vakaumukset vääjäämättä olennoivat eettisiä, ja päinvastoin.

Mitä tarkoitan ihmiskäsitykseni perusristiriitaisuudella? Kun katson ihmistä lajina, on minusta hänessä aina yhtä hätkähdyttävää se, kuinka erilaiselta hän näyttää siihen verrattuna millainen tiedän hänen todella olevan, lajina.

Kuvittele itsesi avaruusolioksi, joka tulee Gaialle kylään ekaa kertaa. Näet monenlaisia eläimiä ja näet myös yhden erityisen hassunnäköisen, se on lähes karvaton, suomuton, ei kynsiä, ei torahampaita, suojattoman näköiset silmät ja sukuelimet, se hiippailee varovasti kahdella jalalla ja sen iho ja liha on pehmeää kuin taikina. Se muistuttaa nautaeläintä, laamaa ja lammasta, mutta on niitä kaikkia harmittomamman ja haavoittuvamman näköinen. Se näyttää lauhkealta ja koherentilta. Jos seuraat sen touhuja pusikosta salaa pitempään, huomaat kuitenkin, että se onkin ihan eri otus kuin miltä aluksi näytti.

Mikään muu eläinlaji ei ole niin väkivaltainen, niin viekas, niin arvaamaton ja niin täynnä sisäisiä ristiriitoja. Ihmisen olemassaolonkokemus ei ole läheskään niin paljon ulkoisten olosuhteiden determinoima kuin muiden eläinten. Hänen intohimoisuutensa tai sen puute ei suoraan riipu ulkoisista

olosuhteista. Kuolemanvaara voi täyttää ihmisen elämänhalulla tai tyhjentää hänet siitä, turruttaa. Yhtä suuren intohimonpuuskan voi ihmisessä synnyttää myös eloonjäämistalouden kannalta yhdentekevä asia, vaikkapa postimerkkeily. Tämä on todellinen ihme.

Kun maalaan ihmisistä kuvia, mielessäni on aina myös tämä kuvitteellinen avaruusolion näkökulma, pysyvä hämmästys ihmisestä. Rehellisyyteen pyrkivänä taiteilijana minun on yritettävä tehdä näkyväksi ihmisen todellinen olemus ja oleminen. Se on vaikeaa. Koska ihmisen ilmiasu on lähes hänen todellisen olemuksensa vastakohta, on vaikea maalata tuota olemusta näkyviin ilman että tulos näyttää epärealismilta, ihminen satuhahmolta. Kolmen kalvon tekniikan hyvä puoli on juuri se, että realismissa pitäytyvä viivapiirustus ankkuroi maalauksen arkeen ja luo samalla tilaa kuva-aiheen vapaalle karakterisoinnille, vaivihkaa viivoin ja salailematta värein.

Maalatessani korostan ihmisen väkivaltaisuutta, moniminäisyyttä, loppumatonta sisäistä kamppailua, haurautta, kuolevaisuutta ja tunteiden monikerroksellisuutta ja rinnakkaisuutta – ihmisen kykyä kokea olemisensa millaiseksi tahansa millaisissa olosuhteissa tahansa, ei vapaasti valiten, mutta ei myöskään olosuhteiden ja geenien määräämänäkään.

Tällä rikkinäisyydestä jankuttamisella ei kuitenkaan ole (ei pitäisi olla) surkutteleva sävy. En voivottele: ”Voi kun moderni ihminen on niin kovin särkinäinen!” Pyrkimykseni on kolmihaarainen. Rikkinäisyyden tunnustaminen tulee ensin, luottaen valistusopillisen sokeasti rehellisyyden kykyyn tuottaa pitkällä aikavälillä vääjäämättä parempaa elämää. Sen rinnalle nousee rikkinäisyyden sietäminen ja tutkailu, joka on uteliaisuutta ja elämisen asennon etsintää. Ja kolmantena kärkenä on pyrkimys kokea tämä rikkinäisyys, ei vain ahdistuksen lähteenä, vaan myös rikkautena, jota ilman ihminen olisi tylsä kone, *automaton*, joka puksuttaa itsestäänselviä raiteita pitkin kohti itsestään selvää päämäärää, kukin moottoritehonsa mukaisella vauhdilla.

Pyrkimykseni esittää olemisen ristiriitaisuus ja epävarmuus rikkautena arveluttaa minua ajoittain. Joskus pelkään, että korostaessani olemisen rikasta dynamiikkaa yllyn niin vitalistiseen elämän ylistykseen, että lopputulos onkin viihteellisen vilkas kuin ilotulitus. Siksi maalausta viimeistellessäni usein pohdin: ”Tuliko tästä liian pliisu? Onko tämä korea kuin kukkaloistoa ylipursuava maljakollinen?” Tähän epäröintiini nähden on huvittavaa, että monet katsojat puolestaan valittelevat maalauksiani joko aiheen tai käsittelytavan vuoksi liian repiviksi: ”Ei voisi ajatellakaan kodin seinälle.” He pelkäävät teosteni olevan liian synkkiä, minä pelkään niiden olevan liian eskapistisen hilpeitä.

Minulla on tapana silpoa maalausteni hahmot koostumaan teräväkärkisistä, epäsäännöllisistä väri- ja muotoviipaleista, kuin rikkinäisistä sirpeistä tai vuotavista appelsiininviipaleista. Koen, että tämä ruumiillistaa inhimillisen epävakaisuuden, moniminäisyyden ja vaarallisuuden tasapuolisesti kaksisuuntaista luonnetta: ihminen on yhtä vaarallinen ja vieras itselleen kuin

muille. Viipaletekniikka assosioituu mielessäni myös eräänlaiseen nahattomuuteen, ihmisen ylenmääräiseen herkkyyteen. Tämä assosiaatio tuntuu myös välittyvän, niin tavallisia ovat yleisökommentit, joissa sanotaan maalaamieni hahmojen näyttävän nyljetyiltä.

Käyttämäni viipaletekniikka ei tietenkään ole ainoa mahdollinen näihin tarkoituksiin. Jotkut maalarit, kuten Lucian Freud, korostavat haurautta ja kuolevaisuutta liioittelemalla ihon ja lihan naturalistisia pintastruktuureja ja paikallisvärien kirjavuutta. Näen kuitenkin, että Freudin ja minun metodeissa on paljon samaakin: me molemmat pyrimme säilyttämään jonkinasteisen illuusion realismista. Freud vain painottaa realismin tuntua niin kovasti, että hän tuottaa illuusion jopa naturalismista.

Kolmen kalvon metodi ei ole ainoa muotokuvissa käyttämäni, joskus käytän käsialaa, jossa ei ole samanlaista sisäänrakennettua ristiriitaa. Tästä esimerkkinä traditionaalisen ekspressionistinen etsaus/akvatinta *Father and Son* (2003), jonka kaiversin eräs esikuvani, **Ernst Ludwig Kirchner** (1880–1938), mielessäni. Pidän lopputuloksesta, mutta koen, että siinä käyttämäni käsiala on sisäisesti niin harmoninen, että pystyn harvoin ilmaisemaan sillä ihmisen ristiriitaisuuden todellista määrää. Siksi teos on poikkeus: useimmiten olen päätynyt joko kolmen kalvon tekniikkaan tai moniosaisiin, eri kuvatyyppejä ja käsialoja yhdistäviin teoksiin pyrkiessäni esittämään ihmisen sellaisena kuin olemme.

ALLEGORIAMAALAUS

Allegoria on runoudessa ja kuvataiteessa esiintyvä vertauskuvauksellinen esitystapa, jossa kuvattava käsite korvataan toisella, varsinkin elottoman elollisella...

Nykysuomen Sanakirja, 2002, WSOY

Allegoria on kuvaannollinen esitystapa, joka esitettävän aatesisällyksen havainnollistamiseksi asettaa kuvattavan käsitteen tilalle jonkin toisen, kuten ihmisiä, eläimiä, kasveja...

Pieni Tietosanakirja, 1959, Otava

Metaphor and simile are the characteristic tropes of scientific thought, not formal validity of argument.

Rom Harré (1927–), *Varieties of Realism, A Rationale for the Natural Sciences*, 1986, Oxford University Press[4]

Allegoria on vertauskuvallinen esitys, jossa moraaliset, poliittiset ja muut abstraktit sisällöt ovat saaneet ruumiillisen muodon. Allegorisen esityksen ihmiset ja esineet sijaitsevat esityksen luomassa maailmassa ja toimivat sen ehdoin, mutta niiden varsinainen tarkoitus on samalla kuvata ja olennoida esityksen ulkopuolella olevan reaalimaailman ja ihmisen toimintaa, olemusta ja ihanteita yleisellä tasolla. Vaikka allegoriassa on usein mukana hahmoja, joiden tarkoitus on ruumiillistaa jokin abstrakti asia, tämä ei tarkoita vain simppeliä analogiaa esimerkiksi näytelmän henkilöhahmon, ahneen orjapiiskurin, ja reaalitodellisuudessa kehitysmaita riistävän länsimaisen suurpääoman välillä. Allegorialla saattaa olla propagandandististakin sisältöä, mutta allegorian pitää sen lisäksi tai sen sijaan myös ylittää yksioikoisten analogioiden taso ja yltää parhaiden myyttien monitulkintaisuuteen ja täyteläiseen runollisuuteen.

Allegoriamaalaus on kaukana muotokuvamaalauksesta, mutta kumpikaan laji ei yleensä esiinny puhtaana. Jos maalauksessa on muutakin kuin paikallaan olevia ihmisiä, esimerkiksi toimintaa tai symbolimerkityksiä kerjäävää esineistöä ja ympäristöä, sitä katsotaan helposti allegoriana. Olisi vaikeaa, ehkä mahdotonta, maalata kuva lasten juoksukilpailusta, ilman että kuvaan tulisi vertauskuvallisia merkityksiä ”elämästä kilpajuoksuna kohti kuolemaa” tai muuta vastaavaa.

Jos kerron juorun tai anekdootin, vaikkapa tyyliin: ”Hei vittu, ette ikinä usko mitä mulle sattu tänä aamuna metrossa!”, kyseessä ei luultavasti ole allegoria – ellen heittäydy mahtipontiseksi ja jutun kerrottuani ala filosofoida ja opettaa ääneen: ”Niinhän se on elämässä ylipäätäänkin, ylpeys käy lankeemuksen edellä.” Arkilässytyksessä allegorisuus on siis poikkeus, mutta taideteoksilta sitä suorastaan vaaditaan, allegoria on länsimaisen taiteen perusformaatti. Minua ovat innoittaneita allegorioita ovat maalanneet esimerkiksi **Albrecht Altdorfer** (1482–1538), **Max Beckmann** (1884–1950), **Giovanni Bellini** (1426–1516), **Hieronymus Bosch** (1450–1516), **Vittore Carpaccio** (1455–1526), **Sue Coe** (1951–), **Henry J. Darger** (1892–1972), Otto Dix, Pavel Filonov, Lucian Freud, Paul Gauguin, **Giorgione** (1476–1510), Giotto (1267–1337), **Francis Goya** (1746–1828), **Matthias Grünewald** (1475–1528), **Blalla W. Hallmann** (1941–1997), Keith Haring, **Bernhard Heisig** (1925–), **Chris Hipkiss** (1964–), **Jörg Immendorf** (1945–), **Mike Kelley** (1954–), **Martin Kippenberger** (1953–1997), **R.B. Kitaj** (1932–), Pierre ja

Balthasar Klossowski, Vilho Lampi, Henri Matisse, Edward Munch, A.R. Penck, **Kuzma Petrov-Vodkin** (1878–1939), **Martin Ramirez** (1885–1960), **Georg Scholtz** (1890–1945) ja Adolf Wölfli.

Allegoriamaalauksella, näytelmäelokuvalla ja romaanilla on paljon yhteistä. Ne kaikki syntyvät siitä, että taiteilija keksii fiktiivisiä henkilöitä tai varastaa heidät, poimii todellisuudesta ja vääristelee oman tahtonsa mukaisiksi. Sitten taiteilija laittaa fiktiiviset hahmonsa tilanteeseen, kertoo jotain heidän menneisyydestään, motiiveistaan ja spekuloi heidän tulevaisuudellaan. Sitten hän antaa tulevaisuuden tapahtua.

Tämä ei kuitenkaan riitä. Jos riittäisi, taideteos olisi korkeintaan kutkuttava juoru tai anekdootti. Jos kysymyksessä on taideteos, sekä tekijä että yleisö toivovat, että teos hahmoineen ja tapahtumineen ei ole pelkkä fiktiivinen yksittäistapaus. Toivomme, että se pystyy vertauskuvallisesti kertomaan jotain – ei ehkä yleispätevää, mutta yleisesti koskettavaa – siitä miten maailma ja ihminen toimivat. Tällainen pohtiminen on huteraa ja uskaliasta induktiivista päättelyä, yritys johtaa yksittäistapauksista – taiteessa vieläpä keksitystä yksittäistapauksesta – yleinen sääntö.

Induktiivinen päättely ei ole koskaan loogisesti täysin varmaa, se voi johtaa harhaan, vaikka premisseinä käytetyt yksittäistapaukset olisivatkin tosia. Siksi taiteellinen allegoria on *ehdotelma* maailman luonteesta. Suhtaudumme Hamletin tai Raskolnikovin edesottamuksiin ja kohtaloon *mahdollisesti* jotain olennaista meistä itsestämme paljastavina. Ja pidämme pinnallisina niitä, jotka seuraavat heidän touhujaan **William Shakespearen** (1564–1616) ja Dostojevskin teoksissa silkkana jännärijuonena.

Vaikka allegoriamaalaus muistuttaa romaania ja näytelmää, se myös eroaa niistä ratkaisevalla tavalla. Kertomus tai elävä esitys voivat olla allegorisia, mutta allegorian ei välttämättä tarvitse olla esitys, jolla on aikaulottuvuus ja juoni. Toisin kuin teatterissa tai elokuvassa, jossa asiat seuraavat toisiaan ja johonkin päädytään ehkä katharsiksen kautta, maalaus pysyy paikalleen jäätyneenä. Allegorisen elokuvan ja romaanin jännitteet laukeavat aina teoksen muodon mittaan ainakin osittain, sillä synkinkin, tulkinnanvaraisinkin ja hälyttävinkin elokuvan päätös on kuitenkin sen loppu. Maalaus on erilainen, se ei pääty. Hyvän maalauksen huomaan ei voi tuudittautua, sen mukana ei voi jännittää eikä loppukohtauksen jälkeen helpottuneena huokaista. Hyvä maalaus tekee silppua sekä kaavamaisen lineaarisesta aikakäsityksestä että naiivista uskomuksesta, jonka mukaan pitäisi yrittää vain elää nyt-hetkessä koska mitään muuta meillä ei muka ole. Maalaus käsittelee aikaa tilana, joka aukeaa samanaikaisesti moniin suuntiin. Maalauksen jännitteet eivät laukea, se pysyy uhkaavasti jännitettynä kuin katsojaa kohti suunnattu kaarijousi, jonka nuolenkärki vaatii katsojaa vastaamaan, miettimään.

Allegoriamaalaus muistuttaa enemmän runoa kuin romaania, näytelmää tai elokuvaa. Siksi käytän vertauskuvallisista maalauksista nimenomaan termiä allegoria, enkä puhu esimerkiksi vertauskuvauksellisesta *tarinasta, esityk-*

sestä tai *kuvauksesta*. Tietenkin myös taidehistoria ohjaa, suorastaan suosittaa, puhumaan tämäntyyppisistä maalauksista allegorioina. Maalattu allegoria on liikkumaton kuva, joka on lastattu täyteen vertauskuvallisia jännitteitä.

Koska maalauksellinen allegoria esittää asiansa raukeamattomia jännitteitä sisältävänä *tilana*, ei tarinana, se soveltuu erityisen hyvin käsittelemään kysymyksiä tai ongelmia, joihin ei ole rauhoittavaa, jännitteet laukaisevaa, pysyvää ratkaisua. Näitä ovat kysymykset: ”Miten elää?” ja ”Miksi elää?”.

Allegoria ei ole symbolijärjestelmä, ainakaan sanan varsinaisessa merkityksessä. Liikennemerkit katujen varsilla ovat symbolijärjestelmä. Allegorian tärkein rakennusaine eivät ole symbolit vaan metaforat, jotka ovat aina ainakin osittain monitulkintaisia. Metaforien yksiselitteisiin merkityksiin ankuroimaton luonne vahvistuu allegoriassa entisestään, sillä metaforat eivät järjesty allegoriassa yksiselitteiseksi, hierarkkiseksi järjestelmäksi vaan moniselitteiseksi rykelmäksi tai verkostoksi. Tämä kelluvista metaforista koostuva organismi on tietenkin sekä yksittäisiä rakennuspalikoitaan rikkaampi että myös yksittäisten rakennuspalikoittensa omaa moniulotteisuutta rikkaalla kontekstillaan vahvistava.

Öljyvärimaalaukseni *The Happiest Painting Possible (My Communist/anti-consumerist Dream: Bugs Bunny Having Bill Gates For Dinner On Liberty Island)* (2000), *untitled (tavaramerkkimaalaus)* (1992) ja *Which Link Fails First?* (1992) ovat allegorisia teoksia, joilla on välittömästi ymmärrettävä, suorasukainen filosofis-poliittinen sanoma, mutta se on (pitäisi olla) teosten filosofis-poliittisesta sisällöstä, myös niiden sanallistettavissa olevasta sisällöstä, vain osa, eräänlainen maailmankatsomuksen selväpiirteisesti ideologista osaa liputtava kuorikerros.

Lähes kuka tahansa ymmärtää näiden maalausten äärellä heti, että ne syyttävät globaalia kapitalismia riistosta ja kulutuskulttuuria turruttavuudesta. Kuitenkaan niiden viesti ei jää (ei pitäisi jäädä) siihen. Edes minkään yksittäisen elementin funktio ei ole näissä kuvissa yksiselitteinen. Punainen purjelaiva ilta-auringon valossa ja punainen lippu salossaan tarkoittaa tietenkin haikeaa kommunistista utopiaa, mutta missä mielessä, ja mitä muuta? Suklaajäätelötötteröllä on maireasti hymyilevä **Bill Gatesin** (1955–) pää, ja nimilappu, joka toteaa hänet maailman rikkaimmaksi mieheksi. Jäätelötötteröä kannattelee nälkäkuoleman partaalla hoippuva herra Afrikka. Kuvaelmassa joillakin asioilla on ilmeisiä merkityksiä, mutta miksi juuri Väiski Vemmelsääri on se raateleva lentopeto, joka Gates-jäätelöllä herkuttelee? Jopa ulkoisesti äärimmilleen tiivistetty, tekniseltä kaaviokuvalta näyttävä *Which Link Fails First* on (pitäisi olla) lähemmin tarkasteltuna monitulkintainen.

Olen testannut näitä teoksia opettaessani taidekouluissa. Olen laittanut oppilaat kirjoittamaan suorasanaisen, tarkan tulkinnan siitä, mitä teoksen sanoma on, mitä kukin teoksen elementeistä edustaa. Olen ollut tyytyväinen huomatessani, että usein nekin oppilaat, joiden ensivaikutelma näistä maalauksistani on ollut että ne ovat poliittisesti ärsyttävän ilmeisiä, ovat kirjoit-

taneet niistä keskenään aivan erilaisia tulkintoja. Ongelmallista tietenkin on, jos katsoja lukee teokselle yksinkertaisen, plakaattimaisen sisällön, ja kääntää teokselle sen jälkeen selkänsä. Silloin on – hänen kannaltaan – yhdentekevää se, että muut ihmiset saattavat lukea samalle teokselle aivan erilaisen ja paljon rikkaamman sisällön. Luotan kuitenkin siihen, että teoksista todella kiinnostunut katsoja ei jää mahdollisesti yksinkertaisen ensivaikutelmansa vangiksi, vaan löytää teoksen muutkin tasot.

Allegoria ei ole illustraatio. Se ei ole sanottavan asian tiivistämistä pähkinänkuoreen, tunnekylläiseen ja iskevään muotoon. Parhaimmillaan allegoria on aiheen moniulotteisuuden ja ristiriitaisuuden tunnustamista, rinnakkaisten merkitysten ja erillisten näkökulmien muodostaman verkoston tihentämistä jopa yhteen kuvaan, tavalla, joka pelkän lineaarisen, katkeamattoman argumentaation keinoin olisi mahdotonta.

Allegorian voima on siinä, että se yhdistää suorasanaisen, heti välittyvän sisällön monitulkintaiseen ja monimutkaiseen pohdiskeluun, jota ei voi purkaa osiin kuin konetta, eikä ratkaista kuin ristisanatehtävää.

INTENTIO JA ITSENSÄ YLITTÄMINEN

Haavi käännetään nurin

Nainen on raskaana, rinnat pommit, nännit sarvet. Raskaus ei ole altruismin äärimmäinen muoto, vaan ekspansion. Tulee ilta ja haavi käännetään nurin, saalis räjähtää silmille, lattiasta tulee punainen, laatoituksen täsmärytmin särkee kersojen hajasätky. Lapset eivät ole emänsä kopio eikä jatke, mutta nyt äiti on enemmän olemassa, hajasijoitettuna. Yhdestä kimpaleesta lohkotaan monta, jokaiseen puhkeaa silmäpari. Luomien lomasta liekit vilkkuvat ja hitaasti palavan lihan käry, hengitys kulkee. Huutojen, haukotusten ja liekkien kuoro. Muunnelmien räikeä kontrapunkti. Tonaalisuuden takki on revitty perspapruksi pöntön viekkuun. Tuhatsilmin toisiinsa ja toistensa ohi huitoo katseiden keilat, maalaavat maailmaa valolla.

Teemu Mäki (2004)

Eräs esimerkki käyttämästäni kolmen kalvon tekniikasta ja värivalinnan monologisuudesta on öljyvärimaalaukseni *Ice-Cream And Smoke, 2nd Child Is Born Soon, To Books And Movies, To Us* (15.8.2000). Se on muotokuvan ja allegorian sekoitus, joten siitä kirjoittaessani yritän valaista sitä, miten nämä kaksi lajityyppiä usein teoksissani risteytyvät. Vielä tärkeämpää minulle esseeni tässä luvussa on sen hahmottaminen, miten intentionaalinen järkeily

maalauksen äärellä on paradoksaalisesti pyrkimystä intentionaalisten sisältöjen ylittämiseen.

Teos on muotokuva silloisesta vaimostani, Pirjetta Branderista ja tyttärestämme **Aino Ursula Mäestä** (1997–), mutta se on myös fantasia toiveestani saada lisää lapsia. Se on myös allegoria vanhemmuudesta ja lisääntymisen motiiveista.

Alkuideani oli vain maalata kuva naisesta (Pirjetasta) viimeisillään raskaana. Minulla oli kämmenenkokoinen valokuva muistilappuna. Kuvassa Pirjetta istui sängyn päällä, jalat suorina, selkä seinää vasten pystyssä. Hänen mahansa oli niin suuri, että hän pystyi pitämään sen päällä syvää ruokalautasta, kuin pöydällä. Lautasella oli jäätelöä. Muistaakseni lusikkaa pitelevässä kädessä oli lisäksi savuke.

Maalasin ensin yhden taulun valokuvan mukaan, aihetta muuttamatta, mutta muotoja ja värejä tyylitellen. Aihe jäi kuitenkin muhimaan mieleeni, ja paria vuotta myöhemmin maalasin sen uudestaan monin verroin isompaan kokoon. Tästä toisesta versiosta kirjoitan nyt. Ensimmäisen versiossa vasta vatsan pullistumana näkynyt lapsi oli toista versiota maalatessani jo tietenkin syntynyt, joten maalasin hänet sängylle äitinsä viereen – mutta jätin äitihahmon kuvassa edelleen raskaaksi. Aihe siis muuttui, henkilömäärä kasvoi ja rekvisiitta lisääntyi. Maalauksesta tuli yhtä paljon allegoria kuin muotokuva.

Uudessa kuva-aiheessa on viimeisillään raskaana oleva alaston nainen ja ilmeisesti hänen noin yksivuotias lapsensa. Nainen istuu sängyllä, polttaa tupakkaa ja syö jäätelöä. Tytär nukkuu hänen vieressään. Televisio on auki, sieltä tulee väkivaltaohjelma, jossa ammutaan ihmistä pistoolilla. Television päällä on valtava torni kirjoja ja videokasetteja sikin sokin – politiikkaa, filosofiaa, proosaa, pornoa ja runoutta. Sängyn vieressä on lipasto, jonka laatikosta roikkuu sukkia. Ikkunasta näkyy kerrostaloja ja täysikuu.

Kolmen kalvon tekniikan mukaisesti kuva on viivapiirustuksen tasolla lähes valokuvamaisen uskottava. Ilmiasun vääristelyä on vain viivaperspektiivin liioittelu ja joidenkin yksityiskohtien muuntelu – esimerkiksi naisen vasemman käden, joka pitää kiinni syntyneen lapsen toisen jalan nilkasta, maalasin luonnottoman suureksi ja kärjistin näyttämään hieman petolinnun kouralta.

Myös valöörijärjestelmä on melko realistinen. Yritin synnyttää voimakasta tilantuntua makuuhuoneesta pesämäisenä soppena ja muodontuntua raskaana olevan naisen vartalosta massiivisena ruhona. Joissakin kohdissa kuitenkin poikkesin valöörirealismista. Esimerkiksi naisen kasvoissa on mahdottomia valoilmiöitä ja hänen piukean vatsansa varjopuolella selittämätön kirkas (oranssi) soiro. Nukkuva lapsi näyttää itsevalaisevalta, kuin hänen sisällään olisi lamppu, joka saa hänen ihonsa hehkumaan magentaa, vaikka hän on varjossa.

Tietoinen tarkoitukseni oli esittää mielestäni rehellisellä tavalla ei vain

äitiys, vaan vanhemmuus ylipäätään. Lasten hankkiminen ei ole altruismia, vaan maailman valloittamista lisääntymällä. Lasten hankkiminen ei ole – meille, joille ehkäisy on mahdollista – vääjäämätön kohtalo, vaan yksilön vapaa valinta. Emme myöskään hanki lapsia mistään ulkoisesta velvoitteesta, pitääksemme ”Suomen kansaa hengissä”, emmekä toisaalta myöskään oman vanhuutemme turvaksi, sillä hyvinvointivaltiossa ei lapsetonkaan jää vanhana heitteille. Mikä sitten on lasten hankkimisen todellinen motiivi? Löysin muutamia:

1. Lapsi hankitaan, koska se osittain ratkaisee kuolevaisuuden ongelman. Lapseni ei ole minä, eikä osa minua, mutta tiedän, että hänessä on minua. Kun kuolen, jokin minusta jatkuu. Lapsi on silta yli kuoleman kuilun.

2. Hankkimalla lapsia lisäännyn. Lastensa kautta ihminen on konkreettisesti monta, hän on hajasijoittanut itseään moneen eri persoonaan erillisissä vartaloissa ja päänupeissa.

3. Lasten hankkiminen on ainutlaatuisen varma tapa saada rakkautta. Lapsi ei todennäköisesti rakasta ketään enempää kuin vanhempiaan. Vanhemmat ovat korvaamattomia, toisin kuin ystävät, rakastajat ja puolisot. Lasten rakkaus vanhempiinsa on ehdotonta – lasta pitää rääkätä valtavasti, jotta hänen rakkautensa vanhempiinsa häviäisi.

4. Lapsi on turvallinen rakkauden kohde. Ihmisessä on paljon rakkautta, mutta hänen on vaikea antaa sitä kenellekään, koska hän on täynnä pelkoa ja tyytymättömyyttä itseen ja muihin. Omaa lasta on helppo rakastaa, koska lapsi joka tapauksessa on tuomittu rakastamaan ja turvautumaan vanhempiinsa. Rakastaessaan lastaan aikuinen usein rakastaa myös itseään, tunnistaa lapsesta hienoja ominaisuuksia, joita voi tavallaan pitää ominaan, koska lapsi on elimellisesti aikuisesta tullut. Lapsi on turvallinen rakkauden kohde myös siksi, että hän on rajattomien mahdollisuuksien kimppu. Hänelle voi kuvitella huiman tulevaisuuden näyttämättä omissa ja muiden silmissä naurettavalta haihattelijalta. Vanhemmuus on siis eräs toiveajattelun, jopa eskapismin muoto.

5. Lapsi on peili, vielä enemmän kuin muut kanssaihmiset. Rakkautensa vuoksi lapsi on mairitteleva peili, hän haluaa rakastaa vanhempiaan, millä verukkeella tahansa, oli aihetta tai ei. Hän on myös ymmärrettävämpi peili kuin monet muut kanssaihmiset, vanhemman on helppo tunnistaa hänestä monia omia piirteitään miniatyyrikoossa. Kun lapsi on pieni, tuntuu vanhemmasta usein, että hän itsekin elää

nyt montaa ikäkautta samaan aikaan. Hän on oman ikäisensä, mutta versioi lapsen kautta myös lapsuuttaan.

Yritin saada maalaukseni olennoimaan näitä lapsen hankkimisen funktioita. Yhtä tärkeää kuin oli korostaa lasten hankkimisen perimmäistä itsekkyyttä, oli korostaa, että tulemalla äidiksi tai isäksi ihminen ei luovu muista potentiaaleistaan. Vanhemmuus ei ole "elämän julistamista pyhäksi ja itsetarkoitukselliseksi". Vanhemmuus ei ole "rakentavien voimien puolelle asettautumista, tuhoa ja kärsimystä aiheuttavia voimia vastaan". Siksi maalauksessani, television päällä, on pinossa Tarkovskin *Peilin* (1974), Samuel Beckettin *Molloy – Malone Dies – The Unnameable* -trilogian (1950, 1951, 1953), Karl Marxin ja **Friedrich Hölderlinin** (1770–1843) lisäksi myös **Brian de Palman** (1940–) *Scarface* (1983), **Peter** ja **Bobby Farrellyn** veljesten (1957–, 1958–) *Dumb and Dumber* (1994) ja **Jim Carreyn** (1962–) *Ace Ventura – Pet Detective* (1994) – sekä pornoa. Kun maalauksen raskaana oleva äitihahmo katsoo ja lukee näitä teoksia, polttaa tupakkaa ja lukee vieressään lojuvaa **Kathy Ackerin** (1947–1997) teosta *Pussy, King of Pirates* (1995), kyse ei ole anomaliasta vaan kokonaisesta ihmisyydestä. Yritin maalata maalauksen pääasian, jättiläiskokoisen pallovatsan, jonka sisällä on seuraava ihminen, muistuttamaan huimaavaa pyörrettä tai millä hetkellä tahansa silmillemme räjähtävää pommia.

Useimmille maalaukseni ratkaisuille minulla oli tietoinen selitys. Lapsi nukkuu äitinsä vieressä pää äidin jalkojen suuntaan, ei pää äidin päätä kohti – toivon, että se olennoi lapsen erillisyyttä ja omapäisyyttä. Lapsen maalasin kylmällä punaisella ja itsevalaisevaksi, koska hän on avuttomuudestaan huolimatta on omnipotenssikuvitelmia ja kylmää, ajattelematonta ja julmaa elinvoimaa pullollaan.

Kun listaan maalaustani koskevat tietoiset intentioni ja tahalliset sisällöt – ja lukijan onneksi en tee sitä tätä laveammin – tulee tyytymätön olo. Niin on tarkoituskin. Maalaan tauluja juuri siksi, että vaikka laatisin kolmituntisen luennon vanhemmuuden mahdollisista motiiveista vuosituhannenvaihteen suomalaisessa hyvinvointiyhteiskunnassa, vaikka kirjoittaisin aiheesta peräti väitöskirjan, olisin silti luultavasti sanoihini tyytymätön. Maalauksen äärellä on toisin, koen, että näkemykseni vanhemmuudesta on siinä täyteläisimmillään. Sen lisäksi maalauslopputulos yllättää minut. Kun rakentaa tietoisen allegorian ja tekee maalatessaan tietoisia, tarkoitushakuisia ratkaisuja siveltimenveto siveltimenvedolta, on jo maalatessa ja varsinkin lopputulosta tarkastellessa järkyttävää, se outous, mikä paljastuu: "Ai näinkö sen tosiaan näen?". Tietoiset intentiot ovat maalatessa tärkeitä, mutta varsinainen aarre on niiden oheistuotteena syntyvä ylijäämä. Tämä näkyy myös siinä, miten loistavia allegorioita joskus maalaavat myös taiteilijat, joiden kyky tietoisesti järkeillä on äärimmäisen vaillinainen. Henry J. Darger ja Adolf Wölfli onnistuivat maalaamaan allegorioita sekä privaa-

tista olemassaolonkokemuksestaan että yhteisen maailmamme rakenteesta, vaikka kärsivät niin pahoista mielenterveysongelmista, etteivät selvinneet arkielämästä ilman taluttajaa. Silti hekin maalasivat parhaan tietonsa mukaisia teoksia.

Maalaaminen ja allegorinen pohdiskelu ovat pyrkimystä sekä tiedon lisäämiseen että sen *ylittämiseen*. Siitä mihin tiedon tikapuut loppuvat, alkavat ei-tiedon epävarmat pilvimuodostelmat. Ei-tietoon ei kuitenkaan pääse käsiksi muuten kuin kiipimällä diskursiivisen tiedon tikkaat ylös saakka. Tämä kiipeäminen, tietoinen järkeily, allegorisen systeemin rakennustyö, vie ylöspäin, mutta samalla kiipeävä ihminen voi puola puolalta tulla keveämmäksi, niin että tikkaiden ylimmällä puolalla hän on jo ehkä riittävän kevyt haparoimaan ei-tiedon kumparepilvillä, tyhjyydessä.

Tyhjyydessä pohdiskelu, jalkojen irrottaminen tiedon kamaralta edellyttää epäilyä, tyytymättömyyttä pelkän tiedon saavutuksiin. Ellei tätä tyytymättömyyttä ole, "jäljelle on jäänyt pelkkä lapion varsi, moderni ihminen" kuten **Georges Bataille** (1897–1962) kuvasi tiedon kaikkivoipaisuuteen luottaneen **G.W.F. Hegelin** (1770–1831) umpikujaa. Tyhjyydessä pohdiskelu ei silti ole myöskään tiedon vastakohta. Se ei edellytä sitä sokeaa uskoa, jota **Jeesus** (4 eKr. – 33 jKr.) vaati niiltä, jotka halusivat kävellä vetten päällä hänen laillaan. Päinvastoin, tyhjyydessä pohdiskelu, ei-tieto, on epäilyn ja epäuskon varassa lentämistä.

SYSTEMAATTISUUDEN JA HOLTITTOMUUDEN YHDISTÄMINEN ALLEGORIAMAALAUKSESSA

Kuvailen lyhyesti kahta erilaista tapaa, jolla allegoriani maalaan.

Yleensä maalaan allegoriani tietoisesti rakentaen, etsien yksi kerrallaan tematiikan edellyttämät henkilöhahmot, ympäristöt ja aktit. Ajatus voi edetä esimerkiksi seuraavalla tavalla. Moniosaisessa teoksessani *Darkness Visible* (*Näkyvä pimeys,* 1988–2001) on osa nimeltään *The Night of Shoes and Music* (*Kenkien ja musiikin yö,* 2000–2001). Tämän maalauksen alkuidea oli eräs väkivaltainen ristiriita. Minulla on tytär, jota hoivaan, mutta samanaikaisesti elämäntapani (maailman köyhiä riistävän kulutusyhteiskunnan jäsenenä) aiheuttaa päivittäin lukemattomien samanlaisten pikku tyttärien kuoleman toisella puolen maailmaa.

Mieleeni tuli kuva itsestäni makaamassa selälläni sohvalla, kuulokkeet päässä musiikkia kuunnellen, tytär rintani päällä nukkumassa päiväuniaan. Tämä aihe edusti tietenkin kykyäni hoivaan ja rakkauteen. Sen rinnalle, toisaalle samassa taulussa keksin toisen kuva-aiheen: pakkotyöhön päätyneitä lapsi- ja aikuistyöläisiä tehtaan liukuhihnan ääressä tekemässä muun muassa henkilöautoja ja Nike-merkkisiä lenkkikenkiä. Nämä kaksi maailmaa yhdistin konkreettisesti sillä, että sen sohvan viereen, jolla tytärtäni nukutan,

maalasin Nike-lenkkikenkäparin, jonka olin riisunut asettautuessani sohvalle makaamaan.

Näiden kahden maailman väliin ja oheen maalasin myös muita aiheita, joista tärkein ja pinta-alaltaan laajin oli muotokuva edesmenneestä äitini äidistä. Hänen kasvojensa piti edustaman edellä kuvatun ristiriidan tajuamisesta seuraavaa hämmennystä ja sisäistä kiehuntaa. Yritin maalata isoäitini kasvot mahdollisimman vanhoiksi, uurretuiksi ja kuoleman jo lohkomiksi, mutta yritin maalata ne myös mahdollisimman vereviksi, eloisuutta kuhiseviksi ja hänen tuijotuksensa intensiiviseksi. Näin toivoin isoäidin kasvojen olennoivan myös sitä, ettei suhdetta kuolemaan ja kärsimykseen voi kuitenkaan tiivistää vain sille akselille, jossa toisessa ääripäässä ovat kuolema, kärsimys ja riisto ja toisessa elämä, onni ja rakkaus. On muutakin, kuolema ja kuolevaisuus myös ravitsevat meitä. Kärsimyksemme on usein myös vapaaehtoista ja nautinnollista. Väkivaltaisuutemme syy ei aina ole laiskuus ja hyödyntavoittelu, joskus on kyse myös eloisuudesta, elinvoimaisuuden ylipursosta, nautinnollisesta tuhlauksesta. Maalauksen oikeassa ylänurkassa, ehkä musiikkia kuuntelevan hahmoni uninäkyinä, on absurdeja vilahduksia itsetarkoituksellisesta väkivallasta, muun muassa nyrkkeilijöitä kamppailunsa huumaamina, penikset tanassa.

”Tiesin” siis maalaukseni sisällöstä paljon, jo silloin kun tein isolle kankaalle alustavan ääriviivapiirustuksen. Tämä on allegorian rakentamistapa, jossa minun on pystyttävä järkeilevin sanoin perustelemaan itselleni etukäteen jokainen kuva-aiheen kohta, ainakin jollain tasolla. Intuitiivista pelivaraa jää siihen, *miten* maalaan. Tietoisesti laskelmoimaani on maalaukseeni rakentama tilanne, toiminta ja roolihahmot, mutta tilanteen ja roolihahmojen varsinainen olemus, se millaisiksi olen ne kankaallé maalannut, on enemmän näppi- ja pupillituntumalla tekemääni.

Rakentaessani maalaukseen allegorian yritän antaa tiiviin ja iskevän olomuodon kokonaiselle ihmiskäsitykselle ja filosofis-poliittiselle vakaumukselle, jonka avaaminen muuten ehkä vaatisi paksun kirjan kirjoittamista. Allegorian rakentaminen ei kuitenkaan ole vain seikkaperäisen vakaumuksen pakkaamista kerralla silmään mahtuvaan muotoon. Yrittäessään pakata maailmankatsomustaan liikkumattoman kuvan muotoon maalari joutuu pohtimaan, mihin todella uskoo, mikä omassa näkemyksessä on olennaista. Allegorian vaatima kiteytys voi siis olla oman vakaumuksen haastamista ja testaamista, itsensä epäilyä.

Koska allegorian symbolimerkitykset ovat lähtökohtaisesti ailahtelevia ja tulkinnanvaraisia, ei maalaukseen tietoisesti rakentamani tilanne ja perussisältö ole suinkaan sen ainoa, pääasiallinen tai välttämättä muille edes ilmeisin sisältö.

Rakensin itselleni ensivaikutelmaltaan selvän allegorian, jonka peruselementit olivat ”lastaan tuudittava isä”, ”isän jalkaan tennareita nälkäpalkalla tikkaava toisen lapsi” ja ”riiston ja kuolevaisuuden laajempia ulottuvuuksia

pohtiva mummeli". Tämän tietoisesti kuvaan rakentamani argumentaation päämäärä on kuitenkin paitsi olennoida tiedostamaani tilannetta, joka ahdistaa minua, myös antaa itselleni jokin konkreettinen ilmaisutehtävä, johon heittäytyessäni saan itseni huijattua siinä ohessa tahattomasti ilmaisemaan ja vaivihkaa pohtimaan myös sellaisia asioita, joita en tietoisesti pohdiskellen ehkä uskaltaisi itselleni tunnustaa tai ottaa käsittelyyn. Pyrin siis jälleen intentioitteni ylittämiseen.

Läpeensä harkitun ja tietoisen allegorianrakentelun vastakohta on mielijohdemaalaaminen. Tarkoitan suunnittelematonta mielijohteiden suoltoa, sekä arjen havaintojen että mielikuvituksen loikkien tallentamista kankaalle ilman järkeilyn sihtiä. Tässä holtittomuudessa voi olla itua, maalaaminenhan on aina osittain juuri sen esiin suostuttelua, mitä ei tiedä ajattelevansa, ja mielijohdemaalaaminen pitää tälle tiedostamattomalle isoa ovea auki. Koheesion puutteestakaan ei kannata huolestua, sillä maalauksen reunat pitävät maalausta väkisin kasassa. Katsoja keksii taulun reunojen sisällä oleville materiaaleille yhteisiä nimittäjiä vaikka väkisin. Voi myös ajatella toisin päin, luottaa piilevään koheesioon: vaikka mielijohteet kankaalla näyttäisivät ensinäkemältä kuinka irrallisilta tahansa, täytyy niiden olla toisilleen sukua koska ne ovat peräisin samasta päänupista, vaikka kuinka moniminäisestä.

Kun olin pitkään maalannut muotokuvia ja allegorioita tarkkaan harkitsevalla ja tietoisesti järkeilevällä tyylillä, aloin kaivata impulsiivisempaa työtapaa, en korvaamaan harkitsevaa ja tiedostamista lisäävää otetta, vaan toiseksi metodiksi sen rinnalle. Katsoin levyhyllyyni ja havaitsin, että siellä on enemmän improvisaatiomusiikkia kuin läpeensä sävellettyä musiikkia.

Saadakseni repertuaariini myös impulsiivisen maalaustavan, jota olin viimeksi käyttänyt alaikäisenä, keksin itselleni kömpelön ja vaivaannuttavan tehtävän. Rupesin yksinkertaisesti tekemään monitaideimprovisaatioesityksiä muusikoiden ja tanssijoiden kanssa. Konsepti oli seuraava. Muusikko soittaa, tanssija tanssii ja maalari maalaa, samaan aikaan samassa tilassa, yleisön läsnäollessa – ilman etukäteissuunnitelmaa.

Päätimme, että emme murehdi, onko esityksellämme tarpeeksi koherenssia. Luotimme siihen, että jo halumme työskennellä yhdessä on osoitus yhteisestä aaltopituudesta. Luotimme myös siihen, että kun improvisoidaan, vuorovaikutus on väistämätöntä – kun yritän maalata vaikka tanssija häärää ympärilläni ja pomppii lattialle levittämälläni maalauskankaalla, vaikuttaa se varmasti siihen mitä ja miten maalaan.

Emme suhtautuneet improvisaatioihimme kuin pyhiin jätöksiin. Tiesimme, että yleensä ei tullut valmista. Monia esitystemme improvisaatiomusiikeista äänitettiin, ja jotkut näistä äänitteistä olivat taiteellisesti mielestämme hyviä – useimmat eivät. Tiesin, etten saisi maalausta valmiiksi yhden, kahden tai kolmen esityksen aikana.

Maalaustaktiikkani oli kaksivaiheinen. Ensin laitoin itseni hankalaan ja naurettavaan tilanteeseen, maalaamaan nopeasti mitä päähän pälkähtää isol-

le kankaalle tai paperille parituntisen improvisaatioesityksen aikana. Sivellin on paljon hitaampi väline kuin reaaliaikaisesti ilmaiseva improvisoitu musiikki ja tanssi. Siksi tässä toivottomassa tilanteessa ja pakon edessä jouduin maalaamaan toisin kuin olisin maalannut ateljeen rauhassa harkitessani – muutenhan parituntinen esitys olisi osaltani kulunut pelkkään tyhjän kankaan äärellä pohdiskeluun. Tämä oli eräänlaista shokkihoitoa.

Taktiikkani toinen vaihe oli viedä improvisaationa ulos puklaamani tauluraakile ateljeeseeni ja jatkaa sitä siellä –analyysin, itsereflektion ja harkinnan kautta. Vaikka tässä jälkimmäisessä vaiheessa palasinkin lähelle normaalin maalaustapani järjestelmällisyyttä, ei jälkipuoliskon järjestelmällisyys ja järkeily pystynyt tekemään tyhjäksi ensimmäisen vaiheen holtittomuutta. Teoksen *Darkness Visible* osat *The Battle of the Unborn* (*Syntymättömien taistelu,* 2000), *Why Socialism is Necessary* (*Miksi sosialismi on välttämätöntä,* 2000–2001) ja *The Battle of Philosophies* (*Filosofioiden taistelu,* 2001) maalasin tällä kaksivaiheisella taktiikalla. Ensimmäisen vaiheen improvisaatiot tapahtuivat erilaisissa paikoissa: ulkoilmalavalla, tanssiteatterin näyttömällä ja kauppakeskuksen sisäpihalla. Kaikki kolme maalausta tein kuitenkin valmiiksi työhuoneeni rauhassa jälkeenpäin. Ensimmäinen vaihe näkyy silti sekä kuvien yleisilmeessä että joissakin yksityiskohdissa. Maalauksessa *The Battle of Philosophies* näkyy valmiinakin vartalonmuotoja ja jalanjälkiä, jotka ovat peräisin improvisaatioesitystilanteesta Pietarissa 2001, jolloin konttailin tanssimatoksi levitetyn maalauskankaan päällä ja maalasin, kun neljä tanssijaa tanssi märällä kankaalla ja kiipeili päälläni.

Monitaideimprovisaation lisäksi olen käyttänyt muitakin tahallisen lapsellisia keinoja horjuttaakseni itseni maalaamaan toisin. Olen esimerkiksi piirtänyt pilkkopimeässä ja jatkanut sitten kuvan valmiiksi valot päällä. Joskus maalaan ensin vasemmalla, huonommalla kädelläni ja otan teoksen vasta loppuvaiheessa oikeakätisesti haltuuni. Olen myös maalannut kollektiivimaalauksia lasten ja nuorten kanssa, ravistellakseni itseäni irti maneereista.

Avuttomuus ja holtittomuus tekevät tiedostamattomalle tilaa, joka on maalatessa yhtä tärkeää kuin tietoinen, itsereflektiivinen ja kriittinen järkeily.

ONKO MAALAUKSEN KOOLLA VÄLIÄ?

Onko maalauksen koolla merkitystä? Ainakin kaupallista merkitystä sillä on. Maalausteni hinta määräytyy tällä hetkellä seuraavan kaavan mukaisesti: (teoksen korkeus + teoksen leveys) cm x 30 = (teoksen hinta) euroina. Onko taulun koolla muuta merkitystä?

Monet suhtautuvat maalausten kokoon teosten sisältöön kuuluvana, tai ainakin ratkaisevasti taidekokemukseen vaikuttavana asiana. Olen eri mieltä. Minusta taulun koolla ei ole katsojalle merkitystä.

Suurimman osan näkemistäni maalauksista minä, kuten useimmat muut-

kin, olen nähnyt reproduktioina, kuvina kirjoissa, internetissä, julisteissa ja niin edelleen. Myös useimmat lempimaalauksistani ovat minulle tuttuja vain kuvista. Se on sääli, sillä reproduktio kadottaa maalauksesta yksityiskohtia ja värisävyjä. Se, että käsitys taulun koosta välittyy vain taidekirjan kuvatekstistä, ei minua haittaa. Isoa taulua katsotaan enimmäkseen kaukaa, pientä tihrustetaan läheltä, keskimäärin samankokoinen alue näkökenttää peittyy kummallakin kertaa. Silmissämme taulut ovat siis aina suunnilleen saman kokoisina, tai ehkä pitäisi tarkentaa: katsomistapamme pyrkii luonnostaan hävittämään maalausten keskinäiset kokoerot.

Taulun koolla on toki ulkotaiteellista ja efektiivistä merkitystä. Kun menee museoon, monen on helpointa muistaa ja ylipäätään ottaa vakavasti juuri suurikokoisimmat työt. Ryhmänäyttelyssä iso huutava teos voi viedä huomion pieniltä kuiskaajilta. Maalaustaideyleisöstä yllättävän iso osa suhtautuu öljyväriin kuin kalliiseen fetissiin. Iso maalaus, joka on maalattu rapaten paksulla öljyvärillä, on monen mielestä suorastaan villin sensuaalinen. Jotkut katsojat herkuttelevat tiedolla, miten kallista ainetta öljyväri on ja miten suurta intohimoa ja uhraamista silloin jättikokoon paksusti roiskimisen täytyy olla. Tämä viehätys on yhtä hölmöä kuin maailman kova-äänisimmän oopperalaulajan ihaileminen.

Jos taulun koolla ei ole väliä, miksi sitten jotkut maalaukseni ovat epäkäytännöllisen suuria, kuten öljyvärimaalaus *I'm the Pussyhead* (*Minä olen (se) vittupää,* 2002–2005), 360 x 800 cm? Selitys on se, että vaikka taulun koolla ei ole katsojalle (ei ainakaan pitäisi olla) merkitystä, niin maalarille sillä on.

Isoon maalaukseen mahtuu enemmän asioita ja yksityiskohtia kuin pieneen. On kätevämpää suurentaa maalauspohjaa kuin ruveta käyttämään yksikarvaista sivellintä ja suurennuslasia. Vielä olennaisempaa on, että isoon kokoon maalaa toisin kuin pieneen. Jos maalaan muotokuvan ihmisestä kirjankansikokoon ja sitten toisen maalauksen samasta mallista isoon kokoon, kaksi metriä korkeaksi naamatauluksi, ovat maalaukset aivan eri näköisiä ja eri henkisiä – ja tämä ero näkyy, vaikka vertailtaisiin näitä maalauksia esittäviä, keskenään samankokoisia reproduktioita. Kun maalaan kasvoja kaksi metriä korkeiksi, ruumiillinen suhteeni kuvaan muuttuu. Isoon kokoon maalatessa muun muassa holtittomuus kasvaa, sillä koko suurta kuvapintaa ei voi hahmottaa eikä hallita siltä etäisyydeltä, jolta maalaaminen varsinaisesti tapahtuu – ja tämä on hyvä, hedelmällinen asia. Katsominen sen sijaan voi tapahtua kätevästi miltä etäisyydeltä tahansa, siksi katsojalle taulun koko on merkityksetön – katsomisetäisyys, ei niinkään taulun koko, ratkaisee sen, kuinka suuren osan näkökenttää teos peittää.

On yksi tärkeä poikkeus, jonka vuoksi joskus maalauksen koolla voi olla mielekästä taiteellista merkitystä myös katsojan kannalta. Esimerkkinä tästä olkoon kahdeksanosainen piirustukseni *Vampire Variations* (*Vampyyrivariaatiot,* 1992–1998, Valtion taidemuseo, Nykytaiteen museo Kiasman kokoelmat, Helsinki), jonka osat ovat kukin kokoa 260 x 120 cm (kehysten

kera noin 60 cm enemmän molempiin suuntiin). Teoksessa on kohtia, jotka riipustin pienimmällä tussiteristäni. Niitä on katsottava nokka paperissa kiinni. Teoksessa on kuitenkin myös kohtia, jotka hahmottaakseen katsoja joutuu tarkastelemaan kuvaa metrien päästä. Kuvan mittakaava vaihtelee siis niin paljon, ettei maalauksen katsomista varten löydy yhtä ihanteellista paikkaa ja etäisyyttä (sweet-spot), josta käsin sen voisi parhaiten nauttia. Jos olisin tehnyt teoksen pieneen kokoon, ei siinä voisi olla yhtä suurta mittakaavavaihtelua – ja vaikka voisikin, ei sekä yksityiskohtien että isojen hahmojen katsominen edellyttäisi silloin katseluetäisyyden ja -paikan fyysistä vaihtamista, pelkkä huomion tarkentaminen erikokoisiin hahmoihin vuorotellen riittäisi.

Joissakin maalausopeissa sweet-spotin puuttumista pidetään amatöörin virheenä, sillä "maalauksen pitää olla niin koherentti, että se voidaan kokonaisuudessaan ottaa haltuun ihanteellisesta katselupaikasta". Kyse on filosofisesti olennaisesta näkemyserosta. Joihinkin maailmankatsomuksiin maalaus, joka pakottaa katsojansa sahaamaan edes takaisin etsien ihanteellista katsomispaikkaa – jota ei koskaan löydy – ei kerta kaikkiaan sovi. Jotkut toiset maailmankatsomukset, kuten omani, sen sijaan suorastaan vaativat sitä. Iso maalaus, joka mittakaavavaihtelullaan pakottaa katsojan käyttämään monia erillisiä katsomisetäisyyksiä ja -tapoja, jotka eivät ole paremmuus- tai olennaisuusjärjestyksessä, olennoi moniminäistä ja perspektivististä, arvorelativistista maailmankatsomusta.

GRAFIIKAN VIEHÄTYS

Tein taidegrafiikkaa Kuvataideakatemiassa parina ensimmäisenä opiskeluvuotenani. Opiskelin maalauksen laitoksella, mutta maalareillakin oli yksi pakollinen grafiikkaan tutustumiskurssi. Kurssin jälkeen jatkoin grafiikan tekemistä lähinnä kuivaneulatekniikalla, joka on grafiikantekniikoista teknisesti yksinkertaisin; raavitaan piikillä kuparilevylle kuva, telataan sille väriä, pyyhitään pois, ajetaan prässin läpi. Pidin tekniikan yksinkertaisuudesta, mutta sitäkin enemmän siitä, että kuivaneulalla voi työskennellä aggressiivisesti. Kuivaneulapiirtimellä kuparipeltiä voi puukottaa ja rääkätä juuri niin paljon kuin lihaksissa on voimaa ja teinin sielussa tuskaa. Kuivaneulaintoani lisäsi myös saksalainen 1900-luvun alkupuolen ekspressionismi, jota imin kuin äidinmaitoa. Nuo äkäiset germaanithan suosivat grafiikan menetelmistä eniten juuri teknisesti suoraviivaisimpia: kuivaneulaa ja puupiirrosta.

Opiskeluvuosien jälkeen jätin grafiikantekemisen yli kymmeneksi vuodeksi, koska en pidä ei-taiteellisesta käsityöstä, jota grafiikassa on paljon: laattojen leikkaamista, pohjustamista, värin levittämistä, ylimääräisen värin hinkkaamista pois, paperin liottamista, vedostamista ja niin edelleen. En ha-

lunnut enää itse tehdä tuota käsityötä, eikä minulla ollut varaa palkata ketään tekemään sitä puolestani.

Vuonna 2003 sain tilaisuuden aloittaa grafiikan tekemisen uudelleen, kun grafiikanpaja Himmelblau Tampereella kutsui minut taiteilemaan. Himmelblau on nimensä veroinen taivas. Kuten moni muukin aristokraattikommunisti, nautin siitä, että muut tekevät likaisen työn ja voin keskittyä elämää suurempien ajatusten ja visioiden luomiseen – kuparilevyille piirtämiseen. Voisin omistautua kuparin raapimisille loppuiäkseni.

Mikä grafiikassa on viehkoa? Pidän grafiikasta, koska se on monistusmenetelmä. En halua luopua teoksistani. Grafiikka ratkaisee tämän ongelman. Minulle jää ainakin yksi vedos jokaisesta tekemästäni kuvasta. Kun kuvasta on monta vedosta, niitä voi myös myydä halvemmalla kuin ainutkertaista. Grafiikka on muidenkin kuin rikkaiden ulottuvilla, mikä on sosialistitaiteilijalle olennaista, jos haluaa joskus myydä teoksiaan muillekin kuin museoille.

Grafiikalla voi myös pitää huolettomammin näyttelyitä kuin uniikkiteoksilla, taiteellisesta laadusta tinkimättä. Grafiikanvedokset voi kääriä rullaksi pahviputkeen, jonka voi kuljettaa matkatavarana kainalossaan vaikka Venäjällä tai Nigeriaan. Voi pitää näyttelyn epämääräisessä loukossa, murehtimatta liikoja ilmankosteudesta, lämpötilasta, paloturvallisuudesta sekä varkauksien, ilkivallan tai takavarikkojen mahdollisuudesta.

Merkitystä minulle on myös sillä, että grafiikasta ei tule taiteilijalle varastointiongelmaa, toisin kuin seinänkokoisista öljyvärimaalauksista tai veistoksista. Grafiikka on siis kätevää hieman siten kuin kirjoitukset tai videoteokset ovat käteviä. Kuitenkin se on myös keino pitää kiinni tärkeimmästä: kuvien tekemisestä käsin.

Maalaukseni ovat usein ylenpalttisen kirjavia, mutta grafiikkaa tehdessäni joudun rajoittamaan väriskaalaa. Grafiikan vähävärisyys johtuu siitä, että yleensä yhdelle painolaatalle on järkevää levittää vain yhtä tai kahta väriä, eikä yhtä kuvaa varten voi käytännössä olla kovin monta painolaattaa. Jos laattoja ja painokertoja on liikaa, on asemointi ylivoimaisen vaikeaa eikä paperikaan kestä. Vähävärisyys tarkoittaa grafiikassa myös sitä, että värien sekoittaminen ja valöörien vaihtelu on lähtökohtaisesti kömpelömpää kuin maalatessa, sillä grafiikassa värejä ei sekoiteta kuvaa piirrettäessä, vaan vedostusvärejä valittaessa. Koska graafikko työskentelee yleensä laatta ja väri kerrallaan, kuva koostuu tavallaan päällekkäisistä yksivärisistä kalvoista.

Usein sanotaan, että hyvä graafikko pystyy luomaan parilla värillä vaikutelman täysvärisyydestä. Onko tuo todella hyvän värigraafikon tunnusmerkki? Jos päämäärä olisi tehdä hyvin monivärinen kuva, miksi tekisin sen grafiikalla, jossa joudun teknisistä syistä pitäytymään vain muutamassa värissä ja niiden karkeassa ja mekaanisessa sekoituksessa? Miksi juhlisin sitä, että olen onnistunut luomaan kolmella värillä vaikutelman kolmestakymmenestä väristä? Yksikään grafiikanvedos ei kuitenkaan oikeasti ole niin monivärinen tai värivivahteikas kuin monet akvarellit tai öljyvärimaalaukset ovat.

Mikä värillisen grafiikan itu sitten on? Onko väri grafiikassa vain ontuva yritys tavoittaa värillisen maalauksen monivärisempää uhkeutta? Onko väri grafiikassa vain meikkiä?

Jotkut pitävät grafiikan painovärien intensiivisyyttä tärkeänä. Grafiikan painovärit ovat runsaspigmenttisiä, sideaineen osuus niissä on pieni. Kun nämä ominaisuudet yhdistyvät valkoisen paperin valovoimaan, voi vedokseen syttyä huimat värit. Tämä ei kuitenkaan ole grafiikan ainutlaatuinen ominaisuus, sillä taitava akvarellisti tai öljyvärin sivelijä pystyy samaan. Joskus sanotaan, että värigraafikon taito ei ole niinkään luoda parilla värillä vaikutelma lukemattomista väreistä vaan taito valita tai sekoittaa juuri oikeat kaksi erityisen mehukasta väriä. Voiko tämäkään silti olla värigrafiikan tekemisen syy, voihan maalarikin pitäytyä parissa värissä ja valita ne hyvin, jos haluaa ja pystyy.

On myös mahdollista yksinkertaisesti hyväksyä, että grafiikan tekemismotiivi löytyy jostakin muualta kuin väreistä: monistettavuudesta tai omalaatuisesta viiva- ja muotokielestä, joka syntyy materiaalin vastuksesta. Tämän hyväksyminen ei tarkoita värien hylkäämistä, vaan sen tunnustamista, että väri ei ole grafiikassa pääroolissa.

Tähänkin sääntöön on toki poikkeuksia. Kun **Jorma Hautala** (1941–) ja **Timo Aalto** (1941–2003) tekivät – Hautala tekee edelleen – maalaamisensa ohessa grafiikkaa, motiiviksi riitti monistettavuus, sillä siirtyessään hetkeksi grafiikkaan heidän ei tarvinnut luopua mistään maalaamiselleen ominaisesta. Heidän maalauksensa ovat kovareuna-abstraktioita, jotka koostuvat tasaisista, muodoltaan geometrisen ehdottomista väripinnoista. Siveltimen tai käden jälkeä ei näy. Tämän estetiikan voi sellaisenaan siirtää grafiikkaan. Tuloksena on grafiikkaa, jossa väri on kuin onkin tärkeintä, muodon ohella – eikä vapaalla kädellä vedettyä viivaa ole lainkaan.

Värien käyttö grafiikassa voi olla erityisen antoisaa, jos se tapahtuu hyväksymällä puute ja ristiriita. Korostan vielä, että pyrkimys luoda kolmella painovärillä vaikutelma kolmikymmenvärisestä kuvasta ei ole puutteen ja ristiriidan hyväksymistä vaan sen kieltämistä, peittelyä, kompensaatiota ja selittelemistä parhain päin. Grafiikan vaatima pariin painolaattaan ja muutamaan väriin tyytyminen voi kuitenkin olla oman rajallisuuden – kuolevaisuuden – tunnustamista. Grafiikanvedoksesta ”puuttuu” aina paljon, pois jääneet värit tai valöörivaihtelut ovat sitä keskeneräisyyttä ja näkökulmasidonnaisuutta, joka mielestäni kuuluu rehelliseen esitykseen maailmasta ja olemisesta.

Myös grafiikan ”kalvoluonne” viehättää minua, vaikka se tekee työskentelystä kömpelöä. Koen, että eri laatoilla sijaitsevat, fyysisesti erilliset ja erikseen painettavat kuvan kerrokset, kalvot, jo sinänsä vastaavat todellisuuden kiikkerää luonnetta. Inhimillinen todellisuus koostuu eri näkökulmista, erilaisista mittakaavoista ja erillisistä olemisen kerroksista, joita ei voi sulauttaa saumattomaksi yhdeksi. Erillisten kerrosten ja näkökulmien

vuorovaikutus, arvaamaton korrelaatio ja kitka ovat se raukeamaton konflikti, jota eloisuudeksi nimitetään.

Taiteellinen pohdiskelu on holtittomien ja intuitiivisten purskahdusten ja niihin etäisyyttä ottavan analyyttisen ja reflektiivisen pohdiskelun vuorottelua. Grafiikan tekniset ominaisuudet jo itsessään olennoivat tätä taiteentekemisen kaksinaista luonnetta. Grafiikka antaa tekijälleen enemmän etäisyyttä kuin muut manuaaliset kuvantekomenetelmät. Etäisyyden ottaminen on taiteilijalle vähintään yhtä vaikeaa kuin vallan antaminen pulppuavalle intuitiolle ja mielikuvitukselle. Maalatessani pyrin etäisyyden ottamiseen monin eri tavoin, usein epätoivoisella vimmallakin, katsomalla keskeneräisiä maalauksiani eri valaistuksissa, eri etäisyyksiltä ja eri ympäristöissä – ja varsinkin katsomalla keskeneräisiä maalauksiani peilin kautta, olkani yli, monta kertaa päivässä, nähdäkseni toisin, tuorein silmin. Grafiikassa tämä on perustila, sillä kaiverrettava laatta on aina tulevan teoksen peilikuva ja yleensä myös negatiivi.

Toisin kuin tavallisessa piirtämisessä, on syväpainografiikassa vaikea piirtäessä nähdä, mitä on tekemässä. Grafiikan kaiverrustyö tehdään naama kuparipellissä kiinni tai, tekniikasta riippuen, jollakin muulla tavalla fyysisesti kuvassa kiinni ja sen kanssa painien, mutta tietämättä miltä lopputulos tulee näyttämään, tai edes miltä tämä viiva, jota juuri nyt vedän, näyttää. Paradoksaalisesti juuri tämän tietämättömyyden turvin graafikko voi todella uppoutua kaivertamiseen. Siksi hän on painolaattaa uurtaessaan vapaampi kuin piirtäjä paperinsa äärellä tai maalari kankaansa edessä. Vasta väli- ja koevedoksista graafikko näkee, mitä on tehnyt. Vasta niistä hän näkee piirtämänsä kuvan varsinaisissa väreissään ja oikein päin. Väli- ja koevedokset ovat graafisen tekniikan suoman etäisyyden ansiosta tekijälleen järkytyksiä. Grafiikkaa tehdessä on hienosti sekä aivan sisällä että aivan pihalla.

Eniten grafiikassa pidän viivasta. Yritän parhaillaan tehdä kuvasarjan, joka pärjää Francis Goyan 84-osaiselle sarjalle *Los Caprichos* (1799). Olen tuijottanut Otto Dixin, Ernst Ludwig Kirchnerin, **Erich Heckel**in (1883–1970), **George Groszin** (1893–1959), Adolf Wölflin, **Antonin Artaud**in (1896–1948) ja Max Beckmannin –sekä lukemattomien yhtä hyvien, mutta melko tuntemattomien, kuten **Franz Radziwill**in (1895–1983), **Karl Hubbuch**in ((1891–1979), **Franz Lenk**in (1898–1968), **Christian Schad**in (1894–1982) ja **Georg Scholz**in (1890–1945) – maalauksia ja grafiikkaa murrosiästä asti. Tässä on jokin tahaton saksalainen painotus, jota minun on vaikea selittää. Kansallisuutta tärkeämpi seikka on, että nämä esikuvani tai innoituksen lähteeni ovat ensisijaisesti viivapiirtäjiä. Heidän viivansa on kulmikas, äheltävä, pingottunut, kouristunut tai kramppaava, kuin puukolla kiskaistu. Grafiikka, erityisesti metalligrafiikka ja puupiirros, sopii tälle viivankäytölle, sillä kaiverruslaatta antaa piirtäjälle vastusta: on vaikeampi kaivertaa ura kuparipeltiin tai puulaatalle kuin vetää viiva paperille siveltimellä tai kynällä.

Painolaatalle voi yrittää raapia asiat tarkasti ja seikkaperäisesti siitä huolimatta, että piirrin ei tottele, piikki muljahtelee liukkaalla kuparilla ja puu-

laatta lohkeilee arvaamattomasti. Kuvaan tulee vahingossa minne sattuu lipsahtelevia vetoja sekä uudestaan ja uudestaan vedettyjä ääriviivoja, joista mikään ei ole se oikea, mutta jotka ovat yhdessä änkyttävä inhimillinen kuoro, epävarma, häilyvä ja juuri siksi totta. Tämä viehättää niitä, joiden käsitys sekä olemisen normaalitilasta että sen ideaalimuodosta korostaa jännitteitä ja sovittamattomia konflikteja. Jos piirustusviivan tarkoitus on olennoida olemisen painetta, väkivaltaisia konflikteja, subjektien vääjäämätöntä ja haavankaltaista erillisyyttä ja ihmisenä olemista ensisijaisesti kitkan ja kivun kokemisena, on kiillotetun metallilevyn ja änkyrän puulaatan vastahanka piirtäjälle suuri ilo.

Viivantekemisen vaivalloisuuteen voi reagoida toisinkin, esimerkiksi karsimalla turhat viivat pois, jalostamalla ilmaisua vähistä mutta puhuttelevista iskuista koostuvaksi. **Emil Hansen Nolden** (1867–1956) ja **Edward Munchin** (1863–1944) puupiirroksissa figuurit ovat tiivistyneet yksinkertaisiksi mutta väkeviksi hahmoiksi.

Toisaalta viivan vetämisen ei *tarvitse* olla grafiikassakaan vaikeaa. Se voi olla jopa sujuvampaa kuin saman viivan vetäminen piirustuspaperille tai kankaalle. Minulle oli suuri revelaatio, kun ymmärsin, että jotkut syvä- ja kohopainotekniikat antavat piirtimen tai siveltimen liukua ketterämmin kuin maalauskangas tai piirustuspaperi.

Kuparipelti lakataan viivasyövytystekniikalla tehtävää grafiikkaa varten. Jos halutaan, lakattu pinta voidaan tehdä graafikon kosketukselle vielä herkemmäksi kuin paperi piirtäjän tai kangas maalarin kosketukselle. Kovapainotekniikassa voi lakatulle kuparille vetää viivoja, jotka ovat tarkempia ja notkeampia kuin hienoimmallakaan hiusterällä voi paperille piirtää. Pehmeäpainotekniikassa lakatun kuparilevyn päälle asetetaan ohut paperi, jolle piirretään lyijykynällä. Paperin alla oleva pehmeä lakkakerros rekisteröi piirtäjän kosketuksen vielä herkemmin kuin piirustuspaperi – pehmeäpohjapohjustus on kuin yliherkkää paperia, joka vahvistaa näkyväksi myös ne viivat, jotka eivät paperille vedettäessä edes jäisi näkyviin.

Rakastan grafiikkaa, koska:

1. Monistettavuutensa vuoksi grafiikka on käytännöllistä. Grafiikka on helposti kuljetettavaa. Grafiikanvedoksen voi pitää itsellään *ja* myydä saman kuvan muille suhteellisen halvalla.

2. Grafiikka pakottaa työskentelemään vain muutamalla värillä tai vain osittain värillisesti. Tämä vastaa maailmankatsomustani, jossa sekä maailman että yksilön epätäydellisyys ja rikkinäisyys korostuu.

3. Grafikantyö koostuu erillisistä kalvoista. Tämä vastaa käsitystäni erillisistä, yhteensovittamattomista näkökulmista ja kerroksista, joista olemassaolo ja yksilön moniminäisyys koostuu – ja josta seuraa

olemisen jännitteisyys, intohimon mahdollisuus.

4. Kaikista niistä menetelmistä, joissa kuva tehdään käsin, juuri grafiikka antaa tekijällään eniten etäisyyttä omaan työhön. ”Ihan sisällä” ja ”aivan pihalla” -ulottuvuudet voi grafiikassa viedä samanaikaisesti äärimmilleen.

5. Grafiikassa viivan tekemisen voi tehdä itselleen mahdottoman vaikeaksi, materiaalin vastuksen kovimmaksi. Eräät kaivertamisen tavat ovat yhtä hankalia kuin pianon soittaminen kintaat kädessä. Grafiikassa voi toisaalta tehdä viivan vetämisestä myös äärettömän sujuvaa. Grafiikka on hienoa, koska siinä viivan mahdollisuudet ovat laajimmat, siksi grafiikka on piirtämisen jaloin muoto.

VIIVAN FILOSOFIA (Mitä piirtäminen on?)

Tärkeintä on viiva. Ilmaisuvälineistä minulle rakkain on käsin vedetty viiva. Miksi?

Viivasta ei voi puhua puhumatta piirtämisestä. Mitä piirtäminen on? Piirtämiselle ei ole tarkkaa määritelmää. Yksimielisyys vallitsee vain siitä, että piirustus on käsin tehty kuva, mutta ei siitä, miten se eroaa esimerkiksi maalauksesta. Ei ole ehdottomia kriteereitä, joiden olisi täytyttävä, jotta kuva voitaisiin nimetä piirrokseksi ja teko piirtämiseksi. Kuitenkin piirtämisestä puhutaan ja vieläpä mielekkäästi. Luotamme siihen, että osaamme intuitiivisesti tai yhdessä kontekstista johtaen valita piirustuksen määritelmistä kulloinkin sopivimman.

Piirustus on jotakin seuraavista:

1. **Mustavalkoinen kuva.**
   Piirustus on käsin tehty mustavalkoinen kuva. Jotkut piirustukset on kuitenkin piirretty värilliselle tai jopa moniväriselle, esimerkiksi raidalliselle, pohjalle. Ja jotkut on piirretty värillä, jopa useammalla kuin kahdella.

2. **Kuva, joka on tehty paperille.**
   Paperille voi kuitenkin myös maalata, vesi-, akryyli- tai öljyväreillä.

3. **Kuva, joka on tehty kynällä.**
   Onko värikynillä tai liiduilla tehty kuva sitten ”pastellipiirustus” vai ”pastellimaalaus”? Ei kai tussipiirros muutu maalaukseksi, jos se tehdään tussiterän sijaan siveltimellä?

4. **Kuva, jossa viivat ovat pääasia.**
   Viivat voivat olla kuitenkin pääasia myös öljyvärimaalauksissa. Ajattele **Agnes Martinin** (1912–) maalauksia, **Frank Stellan** (1936–) varhaistuotantoa – tai Matti Kujasalon maalauksia, jotka ovat täysin mustavalkoisia ja koostuvat usein pelkästään viivoista.

Mikään näistä neljästä kriteeristä ei yksinään ole välttämätön, mutta käytännössä käsintehtyä kuvaa pidetään piirustuksena yleensä jos vähintään kaksi yllämainituista kriteereistä täyttyy. Piirustuksen määritelmä on kuin onkin siis käytännössä tarkka –se vain ei ole mistään *yksittäisestä* kriteeristä kiinni.

Kuitenkin minusta tuntuu, että tässä ei ole kaikki, että piirustuksen olemuksessa on jotain muutakin. Nimitän sitä *piirustuksellisuudeksi*. Luulen, että piirustuksellisuus on nimenomaan viivaan liittyvä ominaisuus, jolla on erityinen filosofinen sisältö.

Valokuvan erityisominaisuus on valokuvallisuus, valokuvan ikkunaluonne. Pidämme valokuvaa todisteena siitä, että jotain on tapahtunut –tai jos olisi tapahtunut, se olisi voinut näyttää juuri siltä kuin lavastetussa valokuvassa. Ehkä vastaavasti piirustuksellisuus on sitä, että katsomme kaikkia käsin vedettyjä viivoja ihmisen konkreettisina jälkinä. Viiva paperilla on todiste siitä, että *joku on tätä tosiaan koskettanut*. Viiva on siitä erikoinen jälki, että se tekee näkyväksi sen kädenliikkeen, joka on jäljen tehnyt. Tasaiseksi maalattu pinta, jossa siveltimenvedot eivät näy, on tässä mielessä viivaan verrattuna mykkä.

Usein taiteilijan viivaa ihmisen jälkenä katsotaan hieman kuin grafologi katsoo käsialanäytettä tai nimikirjoitusta. Grafologia ei ole tieteellisesti pätevää, käsialojen ja luonteenpiirteiden välisiä korrelaátioita ei ole pystytty osoittamaan luotettavasti tosiksi. Piirtäminen ja viivojen tulkitseminen eivät ole tiedettä nekään, mutta piirustusviivalla on enemmän todistus- ja ilmaisuvoimaa kuin käsialalla. Olisi romanttista soopaa luulla, että piirrin ihmisen kädessä olisi *automaattisesti* jonkinlainen sydämen seismografi, mutta taidehistorian tarjoaman todistusaineiston äärellä ei piirustusjäljen seismografista *potentiaalia* voi silti kiistää.

Viivan vetäminen muistuttaa (käsin) kirjoittamista. Vain yksin voi kirjoittaa (käsin). Viivapiirtämisessä on usein korostetun monologimainen tai yksilön näkökulmaa korostava sävy. Omassa kuvantekemisessäni kirjoituksenkaltaisuus korostuu siksikin, että usein kirjoitan kuviini tekstejä. Piirtäminen ja kirjoittaminen ovat silloin kuvapinnalla limittäin ja sekaisin. Piirtäminen on kirjoituksen jatkamista sanojen jo loputtua.

Viivan vetäminen on sitä käsin tapahtuvaa kuvan tekemistä, jossa tahattoman ilmaisun osuus on kaikkein suurin. Huomion kiinnittäminen yksilön tahattomaan itseilmaisuun on mielekästä niissä filosofioissa, joissa tärkeintä on yksilön olemassaolonkokemus, ei maailman epäpersoonallinen, faktuaalinen rakenne. Se kuuluu myös niihin ihmiskäsityksiin, joissa ajatellaan

lähtökohtaisesti ihmisen olevan itselleen(kin) vieras. Piirustusjäljen tahaton ilmaisevuus tuli kiinnostavaksi vasta Sigmund Freudin jälkeen, tiedostamattoman noustua arvoon arvaamattomaan.

Törmäsin viivan filosofiseen merkitykseen opiskeluaikana, kun harjoittelin mallipiirustusta ja -maalausta. Akateemisessa perinteessä mallia maalattaessa ja piirrettäessä ääriviivan käyttö on kiellettyä. Tarkoitus on saada muoto ja tila näkyviin kiinnittämällä huomio valoon, joka veistää hahmot esiin varjoilla ja väreillä. Hyväksyn tämän kuvakäsityksen tekniikkaharjoituksena, mutta jo opiskelijana koin, että se ei vastaa inhimillistä olemassaolonkokemusta, jossa erillisyys on paljon hallitsevampi tunne kuin ykseys.

Hieman kärjistäen voi sanoa, että maalaus- ja piirustustaiteessa ne taiteilijat, joille viiva on kaikki kaikessa, ovat tavallaan lahkonsa, aivan kuten värimaalarit omansa. Heidän välinen eronsa ei ole vain näkemisen tavoissa, vaan myös maailmankatsomuksissa ja mentaliteeteissa. Ero ei ole niinkään siinä, että jotkut kiinnittävät päähuomionsa väreihin, jotkut muotoihin ja jotkut viivoihin, vaan siinä, että joidenkin näkemistapa korostaa kappaleiden *erillisyyttä* kun taas joidenkin huomio kiinnittyy siihen, että yksi ja sama valo tuo eri kappaleiden muodot esiin ja värivaikutelmat liukuvat näköhavainnossamme saumattomasti toisiinsa. Lahkolaisissa on muuten onneksi luopioitakin: viivan palvominen ei edellytä väreistä luopumista, eikä väreille antautuminen viivattomuuteen sitoutumista.

”Valon näkökulmasta” kaikki fyysiset kappaleet ovat samanveroisia, valoa imeviä tai heijastavia pintoja. Ne eivät ole erillisiä kappaleita, vaan muodostavat yhdessä eräänlaisen jakamattoman muotomaailman geografian. Ne maalarit, jotka korostavat tätä ”valon näkökulman” epäpersoonallista ja objektit yhteenhitsaavaa luonnetta, pyrkivät usein eroon maalarisubjektin omien asioiden vatvomisesta ja yksilöpsykologisesta näkökulmasta ylipäätään. He korostavat maailman ykseyttä, sitä, että osittaisesta autonomiastaan huolimatta tietoisetkin yksilöt ovat ”luonnon näkökulmasta” yhden ja saman, jakamattoman struktuurin osasia.

Viivaan uskovat tekevät sen sijaan yksilön olemassaolonkokemuksesta ja sen näkökulmasidonnaisuudesta varsinaisen aiheensa. Näitä maalareita ja piirtäjiä ei kiinnosta niinkään miten valo osuu, vaan miltä valossa kärventyminen tuntuu. He korostavat yksilöiden peruuttamatonta erillisyyttä, maailman ja subjektin välistä kauhistuttavaa kuilua. Bataillea mukaillen he voivat sanoa: jokainen ihminen on saari, mutta sama kuoleman meri, joka meidät erottaa, myös yhdistää meitä. Juuri kuolevaisuus, jokaisen ihmisolion peruuttamaton erillisyys on inhimillisen elämän perusta. Piirtäjän viiva korostaa eroja. Eron korostaminen on kuolevaisuuden tunnustamista.

Vaikka kaikki viivat eivät ole ääriviivoja, viiva sinällään olennoi aina eroa. Viiva erottuu, koska sen takana on tausta, tyhjyys, ei-viiva. Viiva olennoi kuolevaisuutta monin tavoin. **Egon Schielen** (1890–1918) viiva korostaa figuurin ja taustan eroa. Ääriviiva on kova, sen sisälle jäävä alue niin usein

niin täynnä viivojen kuhinaa, että figuurit ovat lähes siluetteja, jotka hän esittää useimmiten tyhjyyttä vasten. Silloinkin kun hän piirtää tai maalaa myös taustan, raskas ääriviiva eristää figuurin ulkomaailmasta. Ääriviiva on kuin kireäksi pingottunut suojakalvo, jota vasten maailma tulvii. Jos ääriviiva pettää, figuuri hukkuu heti – ja niin kauan kuin viiva kestää, on figuuri puristuksissa, ahtaalla.

Alberto Giacomettin viiva tekee figuureista hysteerisesti hyörivän energian hauraita pyörteitä. Hänelläkin yksilön ja ympäristön ero on maksimaalinen. Giacomettin teoksissa viivoja on paljon kuin hyökkäävässä mehiläisparvessa mehiläisiä. Vasta näiden epämääräisenä laumana viivoiksi ryntäilevien pisteiden yhteissummana figuuri tulee esiin. Figuurin väliaikaisuus korostuu. Giacomettin piirustuksissa, maalauksissa ja veistoksissa yksilö on hauras ja tietoinen sekä erillisyydestään että autonomiansa suhteellisuudesta.

Alfred Hrdlicka (1928–) piirtää ihmisfiguurit tarkasti karakterisoivalla ääriviivalla, mutta – ehkä siksi, että hän on ennen kaikkea kuvanveistäjä – hän luo sen lisäksi piirustuksiinsa tilaa tiheillä viivamatoilla, kuten teoksessaan *Fleischheit des Fleisches*, (*Lihan lihallisuus*, 1971). On hämmentävää, ettei hän varjostuksillaan nosta esiin itse figuurien muotoja, vaan luo vaikutelman raa'asta valojen ja varjojen leikistä, joka jyrää ohutääriviivaiset ja läpikuultavat hahmot alleen. Ehkä tässä on monia viivapiirtäjiä yhdistävä ominaisuus: he pitävät sitä konkreettisuutta ja koherenssin tuntua, mikä kiinteästä, painavasta, käsinkosketeltavasta ja muotoa uhkuvasta vartalosta tulee, silmänlumeena.

Viivapiirtäjä ei korosta ihmisfiguurin muodokkuutta, sillä hänelle figuuri ei ole niinkään kolmiulotteinen, kiinteä muoto, vaan kipeäreunainen reikä.

Ihmisen lihallisuus on hänelle paradoksaalisesti tietoisuutta tyhjyydestä. Ihmislihaa ympäröi tyhjyys, joka erottaa hänet muista lihoista, subjekteista, ja hänen sisällään on tyhjyys, eli tieto elämän perimmäisestä tarkoituksettomuudesta. Sisäisessä tyhjyydessä on aina tilaa ulkoa, lihan kuoren läpi tuleville impulsseille, jotka muokkaavat sitä monipäistä fiktiota, jota nimitämme minuudeksi. Yksilö ja hänen autonomisuutensa tuntu on olemassa juuri yksilön ja maailman välisen rajan, kuolevaisuuden, ansiosta, mutta tuo raja on hauras ja huokoinen.

Hrdlickan tavoin **Hans Bellmerin** (1902–1975), **André Massonin** (1896–1987) ja varsinkin Adolf Wölflin piirustukset ovat täynnä viivoja. Viivojen kuhinan voi kokea eloisuudeksi, joka hukuttaa figuurin ääriviivan vain yhdeksi viivaksi muiden viivojen joukkoon. Myös tämä ilmentää viivapiirtäjän käsitystä yksilön hauraudesta, "siivilämäisyydestä". Myös Vincent van Goghin piirustukset ja maalaukset koostuvat usein viivaryöpyistä, jotka eivät luo turvallista vaikutelmaa kouriintuntuvasta kolmiulotteisesta tilasta ja muodosta. Sen sijaan van Goghin figuurit ja jopa maisemat koostuvat hermostuneesta energisyydestä, sisäisestä ristiriitaisuudesta, jonka viivojen änkytys tekee näkyväksi. Hän näkee, hänen figuurinsa näkevät maailman täynnä vii-

vatulvan olennoimaa elinvoimaa, mutta tällä elinvoimalla on van Goghiin kahtalainen vaikutus. Yhtäältä se innostaa ja hurmaa hänet, toisaalta näkymän elinvoima on niin ylivoimainen, että hän koko ajan pelkää hukkuvansa sen hyökyyn.

Ei ole olemassa viivaa ilman taustaa. Ilman näkyväksi jätettyä taustaa viivat ovat kuvassa vain pintastruktuuria. Kun kuvan pohja –piirustuspaperin tai maalauskankaan oma väri –jätetään näkyviin, korostuu sen päälle vedettyjen viivojen luonne jälkinä. Juuri tässä mielessä esimerkiksi **Cy Twombly** (1928–) öljyvärimaalaukset ovat piirustuksellisia, sillä niissä pääosassa on koskemattoman maalauskankaan tyhjyys ja sitä vasten erottuvat taiteilijan kädenjäljet.

Maalaustaiteessa puhutaan tyhjän taulun kammosta. Sitä pidetään maalaustaideretoriikassa pelkkänä alkukankeutena ja kynnyksenä, josta kunnon ammattilainen pääsee yli. Maalari peittää tyhjyyden maalaamalla taulun umpeen, laittamalla siihen kaikesta oman tulkintansa, niin ettei mitään huolestuttavaa tai vastausta vaille jäänyttä tyhjyyttä ehkä ole enää jäljellä: ”Kaikki on selitettävissä ja tulkittavissa kuvin ja sanoin”.

Kuvapohjan tyhjyyttä kunnioittava piirustustaide sen sijaan saattaa pitää tyhjän maalauspohjan tai paperin tyhjyyttä ja sen äärellä tuntemaamme kauhua jonakin, jota ei saa työprosessin aikana kokonaan peittää, vaan joka pitää jättää läsnä olevaksi. Perimmäinen, eksistentialistinen tyhjyys on tunnustettava, kuten myös yksilön auttamaton erillisyys ja vajavaisuus. Juuri tyhjyyttä vasten yksilön oma rimpuilu ja luonne erottuu. Tyhjyys, tietämättömyys on piirtäjän juro keskustelukumppani, joka on edelleen läsnä teoksen valmistuttuakin.

Monet kuvataiteilijat, jotka ovat aatemaailmaltaan kuuluneet joko perimmäistä tyhjyyttä pohtineisiin eksistentialisteihin tai bataillelaista ei-tietoa (non-savoir) tavoitelleisiin rationaalisuus-skeptikoihin, ovat tehneet kuvia, joissa paperin tai kankaan tyhjäksi jätetyillä kohdilla on yhtä tärkeä rooli kuin viivojen peittämillä alueilla. Alberto Giacometti, Pierre Klossowski, **Louise Bourgeois** (1911–), Hans Bellmer ja Suomessa esimerkiksi **Jouni Kujansuu** (1962–), **Ilkka Sariola** (1969–) ja jopa **Rafael Wardi** (1928–) – Wardi tosin vain myöhäistuotannossaan – ovat tässä mielessä piirustuksellisia taiteilijoita.

Jos näkyviin jätetty piirustuspaperi olennoi olemisen perustattomuutta, kaiken perimmäistä tarkoituksettomuutta, on sen päälle piirrettyjen figuratiivisten syheröiden rooli olennoida ihmisyksilön olemistapaa. Aihetta, mallia tai piirrettyä tapahtumaa tärkeämmäksi saattaa nousta tuon tyhjyydessä roikkuvan hahmon tapa olla tyhjyydessä. Onko hahmo ääriviivaltaan aukoton vai katkonainen? Onko ääriviivoja yksi vai monta? Onko hahmo läpinäkyvä vain umpinainen? Onko sen ääriviivojen sisällä yhtä voimakkaita tai jopa voimakkaampia viivoja kuin ääriviivat? Näissä piirustukselliset valinnat eivät ole vain ”esteettisiä” tai ”visuaalisia” ratkaisuja, vaan filosofisia väitteitä.

Monien eksistentialistipiirtäjien piirustuksissa paperin tyhjyyteen hinkattu figuuri muistuttaa tahraa. Edellä mainitsemieni Kujansuun ja Sariolan piirustukset ovat tästä hyvä esimerkki. Tahra on eräs viivan olomuoto – poikkeuksellisen selvä jälki siitä, että jotain on tai on ollut, mutta ilman erityistä suuntaa tai päättäväisyyttä. Tahrankaltaisuus on myös ulkopuolisuutta. Jotta jokin muistuttaisi tahraa, on sen näytettävä siltä, että se ei ole kasvanut orgaanisesti siltä pinnalta, jolla se nyt on. Eksistentialismille ominaiset tyhjyyden, ulkopuolisuuden, moraaliristiriitaisuuden ja vapaan mutta neuvottoman tahdon teemat nousevat esiin usein juuri piirustustaiteessa. Piirustuksellisuus on haurasta ja ristiriitaista subjektia edustavan viivan ja ylivoimaista tyhjyyttä edustavan piirustuspohjan välistä vuoropuhelua.

TEOKSEN SIGNEERAAMISESTA JA NIMEÄMISESTÄ

Taideteos nimetään ja signeerataan, tosin ei kaikkina aikoina ja kaikissa kulttuureissa, mutta meidän kulttuurissamme kyllä. Meille taide on individualismia, yksilön (tai yksittäisen työryhmän) ääntä, jolla toivomme olevan yleistä merkitystä.

Joissakin maalaustyyleissä signeeraus tehdään taulun kääntöpuolelle, pois varsinaista kuvapintaa häiritsemästä. Minimalistisessa abstraktiossa voisi ollakin hassua, jos teos koostuisi kahdesta absoluuttisen tasaisesta värikentästä – ja yhdestä käsinkirjoitetusta erisnimestä taulun alareunassa. Vähemmän vähäeleisessä maalaustaiteessa näkyvä signeeraaminen on hyvä asia, sillä se on näkökulmasidonnaisuuden tunnustamista. Signeerauksen poisjättäminen tai piilottaminen teoksen kääntöpuolelle ei ole vaatimattomuutta eikä häveliäisyyttä, vaan yksilöä suurempana subjektina esiintymistä. Joskus signeeraamattomuus tarkoittaa jopa sitä, että tekijä esiintyy objektiivisena tai henkilökohtaisista kannanotoista pidättyvänä. Näkyvä signeeraus taulun reunassa sen sijaan paljastaa rehellisesti: "Joku, joka tunnustaa nimensä, teki tämän teoksen eräänä tiettynä ajankohtana – ja on tästä teoksesta vastuussa."

Signeeraamisen lisäksi teos myös nimetään. Kun maalauksella on nimi, sen tunnistaminen on helpompaa keskustellessa, kirjoittaessa ja arkistoidessa. Teoksillani on yleensä nimi, joka on kuin tuoteselosteen tiivistelmä. *Jussi Lehtosen muotokuva* (akvarelli, 2003–2005). Tämäntyyppinen nimi ei ole olennainen osa teosta, sillä se ei lisää teokseen mitään.

Joskus annan teokselle nimen, joka on enemmän kuin teoksen kylkeen käytännön syistä lätkäisty tunniste. Silloin teosnimi on teoksen tärkeä osa, joka toimii kuin sellainen runon nimi, joka ei ole runosta poimittu rivi, vaan sanayhdistelmä, jota ei sellaisenaan löydy itse runosta. Silloin nimi on osa teosta. Lisäämällä teokseen jotain se osallistuu teoksen sisällön luomiseen. Lisäävä nimeäminen muuttaa taideteosta kuitenkin vain harvoin ratkaisevasti. En osaa kuvitella taideteosta, joka nimettömänä olisi yhdentekevä, mutta

oivaltavan nimen kera tarjoiltuna tyrmäävän hieno.

Jos annan teokselle nimen, asetan sen teoksen osaksi myös fyysisesti. Kirjoitan sen maalaukseen, laitan se videoteoksen alkuteksteihin, jotta yleisö ei voi ohittaa sitä. Olen poikennut tästä säännöstä vain valokuvateoksissa. Niissä en ole halunnut häiritä kuvapintaa tekstillä, joka vähentäisi niiden ikkunaluonnetta. Valokuvateoksiinikin kuuluvat kuitenkin teoskohtaiset nimilaput, jotka kuvan vieressä kertovat sen nimen. Nämä teokseni, joiden nimi ilmenee vasta teokseen kuuluvasta nimilapusta, eivät saa olla esillä ilman nimilappua. Tämä ehkä perverssiltä hiustenhalkomiselta kuulostava detalji on käytännössä tärkeä, sillä usein taidemaailmassa on aivan tavallista, että teokset on näyttelyissä vain numeroitu teosten viereen liimatuilla tarralapuilla ja teosnimet löytyvät silloin vain näyttelyluettelosta tai teoslistasta, jota usein vain harvat yleisöstä lukevat. En salli omia teoksiani kohdeltavan niin, vaan haluan että teokseni seisovat omilla jaloillaan, kertovat myös otsikkonsa itse.

Eräs taideteoksen nimeämisen tärkeä funktio on ilmoittaa, mitä teokseen kuuluu: rajata se. Taideteokset ovat usein moniosaisia ja esillä näyttelyissä, joissa samassa salissa on monia teoksia, joista jotkut ovat ehkä yhdestä kuvasta koostuvia teoksia, toiset moniosaisia. Silloin nimikyltti teoksen vieressä kertoo mitkä kappaleet mihinkin teokseen kuuluvat. Tämä on tarpeen, sillä moniosaisten teosten rakenneperiaate on usein jonkinlainen runollinen montaasi, jonka vuoksi teoksella ei välttämättä ole esimerkiksi visuaalista koherenssia, joka itsestään selvästi kertoisi mitkä näyttelysalissa olevista möykyistä, kuvista, projisoinneista tai häkkyröistä kuuluvat yhteen ja samaan teokseen. Vastaavaa sirpaleista muotoa on helppo käyttää runossa ja elokuvassa, sillä ne ovat teoksia, joiden fyysiset rajat ovat itsestään selvät. Näytelmäelokuvassa tämä on ilmeistä, mutta myös ei-narratiivisessa elokuvassa katsoja tietää, että tarkoitus on lukea yhteen kaikki mitä alku- ja lopputekstien välissä on, vaikka kohtaukset eivät liity ehkä millään ilmeisellä tavalla toisiinsa – aivan kuten katsoja tietää yksiosaisen taulun äärellä, että teokseen kuuluu kaikki kehysten sisälle ajettu roina. Moniosaisten kuvataideteosten äärellä tämä on erikseen ilmoitettava, muuten katsomistilanne saattaa olla väärällä tavalla turhauttava, aivan kuin runoteos olisi levähtänyt sidoksistaan lattialle sikin sokin, numeroimattomina irtosivuina.

MIKÄ ON TAIDETEOKSEN JA TAIDENÄYTTELYN SUHDE?

Mikä on taideteoksen ja taidenäyttelyn suhde? Onko taideteos autonominen kuin ihmisyksilö? Eri tilanteissa ja ympäristöissä jokainen ihminen näyttää hieman erilaiselta, käyttäytyy hieman toisin ja muuttuu – mutta ei niin paljon, että kuvittelisimme hänen olevan seuraavana päivänä eri paikassa ja porukassa eri ihminen. Jos taideteos on yhtä pysyvä ja autonominen kuin ihmi-

nen, kestää teos näyttelykontekstin vaihdokset hyvin. Ratkaiseva ero teoksen ja sen kulloisenkin esityspaikan välillä pysyy: teos on pääasia ja esitystilanne voidaan jättää omaan, vähäiseen arvoonsa.

Vastakkaisen mielipiteen mukaan jokainen näyttely on kokonaistaideteos. Näyttelyssä mukana olevat teokset saavat sisältönsä ja merkityksensä ainakin osittain näyttelykontekstista. Ne ovat kuin sanoja tai korkeintaan lauseita näyttelyn muodostamassa tekstissä. Jos näin on, teosten nimilappujen pyrkimys ilmoittaa, mitkä asiat on tarkoitus lukea yhteen, mitkä erikseen, on turha.

Kiistaa ei tarvitse viedä noin äärimmäiselle, periaatteelliselle tasolle. Käytännössä kyse on ehkä yksinkertaisesti siitä, ajattelemmeko taidenäyttelyä esityksenä vai kirjahyllynä.

Epäilemättä iso taidenäyttely, ja pienikin, on *myös* esitys, kokonaiselämys, mutta onko se *ensisijaisesti* sitä? Esitys – esimerkiksi teatteriesitys – tarkoittaa jakamatonta kokonaisuutta, jonka elementit saavat merkityksensä esityksen muodostamasta kontekstista, kokonaiskompositiosta. Esityksen elementit on tehty räätälintyönä juuri tiettyä esitystä varten, eikä yhden esityksen osia ole mielekästä noin vain vaihtaa jonkun toisen esityksen osien kanssa. Juuri tästä löytyy syy suhtautua epäillen ajatukseen taidenäyttelystä esityksenä.

Uskon, että ainakin todella kiinnostunut yleisö pyrkii taidenäyttelyssä lähestymään teoksia yksittäistapauksina, teos kerrallaan, koska se tietää, että useimpia taideteoksia ei ole tehty räätälintyönä juuri tätä näyttelyä varten, vaan taiteilija on pyrkinyt tekemään kulloisestakin näyttelytilanteesta riippumattoman teoksen. Yleisö tietää, että taiteilijat eivät ole teoksiaan tehdessään tienneet mitä muita, mahdollisesti muiden tekemiä, teoksia samaan näyttelysaliin tulee esille. Yleisö tietää myös, että taiteilija on tehnyt teoksensa esitettäväksi missä tahansa huoneessa, jossa on riittävästä seinää, lattiaa ja valoa, siksi on järkevää jättää huomiotta se huone, jossa teokset tällä kertaa sattuvat olemaan esillä. Yleisö tietää, että vasta kuraattori on poiminut tällä kertaa esitettäväksi juuri nämä taiteilijat ja teokset, vaikuttanut sillä tavoin yleisön näyttelykokemukseen ohjailevasti ja tuonut kuratointiratkaisullaan mukaan omia kommenttejaan. Luultavasti yleisö pitää silti yksittäisiä teoksia (olivat ne sitten yksi- tai moniosaisia) elämysten, ajatusten ja päänvaivan ensisijaisina lähteinä.

Miksi yleisö sitten valitsee taiteilijan tarkoittaman tavan lukea hänen teoksensa ensisijaisesti yksilöinä, ei vain näyttelykokonaisuuden muodostaman tönön rakennuspalikoina? Tuskin kyse on vain yleisön kunnioituksesta taiteilijan intentiota kohtaan. Ehkä yleisö yksinkertaisesti havaitsee teosten olevan antoisempia, kun niitä lähestyy yksilöinä. Jos näyttelyssä on 99 teosta 99 taiteilijalta ja näyttelyn on antaumuksella kuratoinut yksi kuraattori, joka on käyttänyt näyttelyn kuratointiin peräti yhden vuoden, saattaa näyttely teoksineen olla noin sadan henkilötyövuoden tulos. Kuraattorin osuus työmäärästä on siis yksi prosentti. Jos teokset on vielä tehty itsenäisiksi teok-

siksi, eikä räätälintyönä juuri tätä ja vain tätä näyttelyä varten, ei ole järkevää antaa erityistä painoa sille metakompositiolle, jonka kuraattori on asetellut taiteilijoiden teoksista. Näyttelyssä voi kyllä välillä minuutin verran miettiä, miksi tässä salissa on esillä juuri nämä teokset. Seuraavat 99 minuuttia onkin sitten järkevää käyttää teosten katsomiseen – yksi kerrallaan.

Väitän siis, että taideteoksen suhde taidenäyttelyyn ei ole sama kuin roolihahmon suhde näytelmään, vaan paremminkin sama kuin kirjan suhde kirjastoon.

Kaikesta huolimatta jotkut väittävät, että näyttelykokemus – taiteilijan ja yleisön intentioista huolimatta – on *vääjäämättä* ensisijaisesti kokonaiselämys, jossa eri teokset ja taiteilijat sekoittuvat kuin sopan ainekset. Usein sanotaan, että on naiivia väittää ettei kokemukseeni yhden maalauksen äärellä vaikuta se maalaus, jonka näin minuuttia aiemmin, toisella seinällä. Haluan silti kysyä: miksi se vaikuttaisi? Kun kuulen radiosta peräkkäin erilaisia musiikkikappaleita, ei minun ole lainkaan vaikea kokea niitä erillisinä. Kun muodostan näkemykseni kustakin musiikkikappaleesta, ei siihen niinkään vaikuta edellinen ja seuraava kappale, vaan koko aiempi kokemukseni musiikista, miljoonat aiemmin kuulemani kappaleet. Miksi taidenäyttelyssä olisi toisin?

Kaikki katsojat eivät toki jaksa tai halua syventyä näyttelyssä oleviin taideteoksiin. He käyttävät taidenäyttelyä samalla tavalla kuin useimmat ihmiset käyttävät radiokanavia. Radio on päällä hienovaraisesti taustalla, sillä kanavalla, josta kuulija on tottunut saamaan haluamansa tausta-atmosfäärin. Hän ei varsinaisesti keskity yhteenkään sieltä kuuluvaan puheohjelmaan, mainokseen tai musiikkikappaleeseen, mutta arvostaa silti kanavan profiilia, sitä tiettyä brändättyä tuoksua, jonka se huoneeseen levittää. Tälle ilmiölle, taideteosten vajoamisesta suitsukkeen tai mattokuvion tasolle, ei kuitenkaan tarvitse sen paremmin taidemaalarin, muusikon kuin museonjohtajankaan alistua.

Jotkut kuraattorit toisaalta nimenomaan haluavat, että huomio kohdistuu ensisijaisesti heidän osuuteensa. Laajoista näyttelyistä, kuten Venetsian Biennalesta ja Kasselin Documentasta, keskustellaan usein kuraattorin tai kuraattoriryhmän luomina teoksina, joissa yksittäisillä teoksilla ja taiteilijoilla on raaka-aineen rooli. Kysytään lähinnä, mitä kuraattori halusi tematisoinneillaan ja taiteilijavalinnoillaan sanoa, ei mitä yksittäiset taiteilijat tai teokset puhuvat. Tämä on sääli, sillä kuraattori ei ole taiteilija, paremminkin hän muistuttaa soittolistoja laativaa radiotoimittajaa tai ohjelmakaaviota rustaavaa televisiopomoa.

Myös arkisessa kuvataidekirjoittelussa ja -kritiikeissä on tullut tavaksi puhua näyttelyistä kokonaisuuksina, ei yksittäisistä taideteoksista niissä. Tämä pyrkimys näyttelynkokoisiin yleistyksiin on yhtä tavallinen näyttelytyypistä riippumatta, siis riippumatta siitä, onko näyttelyssä yksi moniosainen teos vai kymmeniä erillisiä teoksia, onko teoksia yhdeltä vai useammalta tekijältä

ja jos tekijöitä on useita, ovatko he työstäneet esille laitetut teoksensa nimenomaan kokonaisuudeksi, joka on olevinaan enemmän kuin osiensa summa. Siinä missä laiskin yleisönosa käyttää taidenäyttelyä kuin taustalle humisemaan säädettävää radiokanavaa, lähestyy näyttelystä ensisijaisesti kokonaisuutena kirjoittava kriitikko näyttelyä kuin aikakauslehteä lääkärin odotushuoneessa: hän selaa ja lehteilee – ei lue.

Kuraattorien, kriitikoiden ja museoinstituution ohella usein myös taiteilijat itse ovat syyllisiä: hekin ohjaavat huomiota pois varsinaisista taideteoksista. Eräänlaisen huonosti ymmärretyn kontekstitietoisuuden vuoksi monet kuvataiteilijat suhtautuvat omiin teoksiinsa ja näyttelyihinsä tavalla, jossa teoksen käsite hämärtyy. Taiteilijat sanovat ”tekevänsä näyttelyä”, kun aiemmin taidemaalari olisi sanonut maalaavansa tauluja, jotka tulevat esille ensimmäisen kerran eräässä näyttelyssä silloin ja silloin. Povaan tätä yhä voimistuvaksi trendiksi, sillä kun vierailen taidekouluissa kommentoimassa ja arvioimassa päättötyönäyttelyitä, huomaan, että teoksista ja niiden sisällöstä ei paljoa puhuta – ellei joku sitä naama punaisena kirkuen vaadi – vaan pääpaino on sen pohtimisessa, onko taiteilija onnistunut luomaan ”hallitun ja sopusuhtaisen näyttelykokonaisuuden” vai ei. Osittain syy on tietenkin vain siinä, että taideteosten sisällöt voivat olla mutkikkaita ja kivuliaita ja niistä puhuminen stressaavaa. Jo kahdeksankymmentäluvulla maalausnäyttelyn avajaisissa kuuli puhuttavan lähinnä siitä, onko ripustus onnistunut vai roikkuvatko taulut sittenkin hieman liian ylhäällä. Hälyttävä muutos on kuitenkin se, että nykyään on aivan tavallista, että taiteilija itsekin tosissaan ajattelee näyttelyripustuksen luoman ensi- ja yleisvaikutelman todella olevan näyttelynsä varsinainen sisältö.

Mitään ongelmaa ei tietenkään olisi, jos taiteilijat oikeasti rakentaisivat näyttelynsä kokonaistaideteoksiksi. Se on kuitenkin hyvin harvinaista. Yleistä sen sijaan on, että taiteilija ajattelee näyttelyään eräänlaisena kokonaistaideteoksena vain ensimmäisestä ripustuspäivästä avajaispäivään asti, mutta antaa sitten ”tarkkaan mietityn ja hiotun kokonaisuuden” hajota taivaan tuuliin, jos joku haluaa ostaa siitä pari osaa tai poimia kuratoimaansa näyttelyyn mukaan siitä jonkun kappaleen. Jos näyttely tosiaan oli kokonaistaideteos, eikö tämä ole taiteellinen itsemurha? Miksi tehdä suurteos ja sitten hakkelusta siitä? On kohtalon ivaa, että tämän vapaaehtoisen silpomisen jälkeen usein kuulee taiteilijan sanovan jostakin museokokoelmiin ostetusta teoksestaan vähättelevästi: ”Ei tää teos näin yksinään ole ymmärrettävä. Kato mä tein sen semmoisen näyttelykokonaisuuden osaksi. Sun olis pitäny nähdä se koko juttu. Mutta pakkohan tää oli myydä kun ei ne olis sitä koko juttua ostanu. Ja kyllähän valveutunut yleisö voi ottaa selville mihin tää tekele liittyy. Kato kaikki jututhan liittyy johonkin.”

Yksi syy teos-käsitteen hämärtymiseen on ajatus taiteilijan tavaramerkistä, brändistä, hänen pääasiallisena teoksenaan, josta yksittäiset teokset vain näytepaloja. Koska brändi on mielikuva taiteilijan tuotannosta, sen yleiskuvasta,

eetoksesta ja sen tuoksun sopivuudesta kulloiseenkin trendi-ilmastoon, ei yksittäistä taideteosta tarvitse ottaa vakavasti. Brändiä arvioitaessa arvioon vaikuttaa näyttelykokonaisuus – ja lukemattomat teosten ulkopuoliset asiat, kuten taiteilijan imago, henkilöhistoria, aiempi tuotanto, haastattelulausunnot ja avajaistarjoilun laatu.

Itse suhtaudun jääräpäisesti näyttelyyn vain paikkana, jossa pysyviksi tarkoitetut teokset ovat väliaikaisesti nähtävillä. Teoskeskeisen taidekäsitykseni vuoksi yritän tehdä teoksia, jotka ovat autonomisia kuin ihmisyksilöt. Minuun voi tutustua syvällisesti keskustelematta vanhempieni kanssa ja tapaamatta koskaan sisaruksiani. Vastaavasti teosteni kohtaaminen ja niihin syventyminen ei edellytä mitään tietoja minusta, intentioistani eikä myöskään muista teoksistani. Sen sijaan tiedot taidehistoriasta ovat varmasti avuksi.

Haluan, että teos on autonominen suhteessa sekä tekijäänsä että välittömään fyysiseen ympäristöönsä. Kun katson maalausta, on samantekevää, mitä muita maalauksia samassa huoneessa on. On samantekevää, mikä sen museon nimi on, jossa huone on. Huoneen väri on sivuseikka. Hyvä valaistus on tärkeä, mutta standardiksi neutralisoitunut teoksen katsomisen edellytys. Museon pääsylipun hinta ja teoksen hintalappu eivät nekään saa vaikuttaa teoksen sisältöön ja kokemukseen sen äärellä. Tämä ehdottamani teokseen keskittyminen ei ole vaikeaa. Jos luen tänään runon, voi olooni runon ääressä hieman vaikuttaa tietoni runoilijasta. Olooni vaikuttaa myös se, mitä söin ennen kuin rupesin lukemaan. Osaan silti erottaa runon runoilijasta ja vatsani reaktiot mieleni tuntemuksista.

Mistä uppiniskainen näkökulmani on peräisin? Miksi yritän jokaisen taideteoksen äärellä – mielestäni hyvällä menestyksellä – sulkea mielestäni muut läsnä olevat teokset, näyttelytilan ja tietoni tekijästä? Miten sen perustelen? Syy on yksinkertaisesti se, että taideteosta *kannattaa* kohdella yksilönä kuin ihmistä. Kun teokselle antaa tämän arvon, alkaa se todella puhua ja puhutella. Taideteos on rikkaimmillaan ja antoisimmillaan kun sitä kohdellaan yksilönä.

Ajattelen teoksia paitsi yksilöinä, myös pysyvinä subjekteina. En tarkoita, että kuvittelisin essentialistisesti teoksella olevan kiinteä, muuttumaton ydin. Tästä huolimatta teoksen sisällöllä ja sitä koskevilla tulkinnoilla on jatkuvuutta, aivan kuten käsityksillämme yksittäisten ihmisyksilöiden mentaliteetista ja henkilöhistoriasta. Siksi myös taideteoksen äärellä pyrin hahmottamaan, mikä siinä on suhteellisen pysyvää. Näen tänään jonkin taulun ensimmäistä kertaa. Jos taulu koskettaa minua, muistan sen ja toivon näkeväni sen monta kertaa uudelleen vuosien varrella, uusissa näyttelyissä ja kirjoissa. Kulloisetkin näyttelykontekstit vaihtuvat ja unohtuvat, siksi yritän jo ensitapaamisella sulkea ne mielestäni ja päästä sen sijaan käsiksi itse teoksen sisältöön, jonka muutos on yhtä hidasta kuin sen varsinaisen kontekstin, koko taidehistorian.

MONIOSAISET TEOKSET

Jotkut teoksistani ovat yksiosaisia, toiset moniosaisia. Joku teos on yksittäinen maalattu kankaanpala, toinen koostuu 200 piirustuksesta. Molemmat teokset ovat yhtä jakamattomia.

Jos taideteos on maalattu vain yhdelle kankaanpalalle, on teoksen fyysinen koskemattomuus kulttuurissamme taattu. Kukaan ei enää leikkaisi omistamastaan isosta maalauksesta yläreunaa pois, jotta se mahtuisi muuton jälkeen pienempään asuntoon – vaikka juuri näin menneinä vuosisatoina saatettiin mutkattomasti tehdä. Moniosaisten teosten jakamattomuutta ja koskemattomuutta taiteilija joutuu sen sijaan nykyäänkin aktiivisesti puolustamaan.

Esimerkiksi teokseni *Pocket Atlas, 1–3* (1993–2004), joka koostuu kahdestasadasta piirustuksesta, on yhtä jakamaton kokonaisuus kuin 200-sivuinen romaani. Teokseni moniosaisuus eroaa romaanin monisivuisuudesta siten, etteivät teokseni osat ole missään tietyssä järjestyksessä, kronologisessa tai hierarkkisessa, vaan muodostavat sen sijaan kuvien rintaman tai pilven. Toinenkin ero romaanin ja 200-osaisen piirustuksen välillä on. Teokseni kaksisataa piirustusta ovat fyysisesti irti toisistaan, kukin kehystettynä omiin kehyksiinsä, toisin kuin kirjan sivut. Siksi joudun usein erikseen korostamaan, että teos on jakamaton kokonaisuus. Fyysisesti olisi mahdollista laittaa siitä vain osa esille ja jättää loput komeroon, mutta taiteellisesti se olisi sietämätön ratkaisu.

Pyrkimykseni säilyttää moniosaiset teokseni jakamattomina kokonaisuuksina ei vähennä tietenkään katsojan vapautta, vain kuraattorin tai muun teosteni esillepanijan vapautta. Pyrin takaamaan, että teokseni esitetään siinä muodossa, jossa olen ne tarkoittanut esitettäväksi, eli kokonaisina. Yleisön vapaus lukea teoksiani miten haluaa on tästä riippumaton. Joku voi kiinnostua moniosaisen teokseni vain yhdestä osasta ja viis veisata tarkoittamastani kokonaisuudesta. Vastaavasti itse niputan joskus muiden taiteilijoiden näyttelyissä erillisiksi tarkoitettuja teoksia yhteen: ”Tuo seinällä roikkuva kollaasi on yksinään ihan pöljä, mutta jos luen sen kanssa yhteen tuon lattialla olevan möykyn ja vastapäisellä seinällä olevan valokuvan, syntyy triptyykki, joka on musta hiano – vaikka teoslistan mukaan nää on aivan erillisiä teoksia.”

Usein moniosainen teos laajenee niin suurikokoiseksi, että sille on vaikea löytää esityspaikkaa – tai ostajaa. Mitä on silloin tehtävissä, kun museonjohtaja tai näyttelyn kuraattori vokottelee: ”Hieno teos, mutta ei se mahdu tähän näyttelyyn kokonaan. Haluan ottaa mukaan kaksi osaa seitsemästä.”?

Minusta hyviä vaihtoehtoja on yksi ja siedettäviä toinen. Voi sanoa: ”Ota tai jätä. Teokseni on jakamaton kokonaisuus.” Tai voi sanoa: ”OK, jos näyttelyyn tulee seitsenosaisesta maalauksestani vain kaksi osaa, täytyy puuttuvat viisi osaa esittää näyttelyssä kohtuullisen kokoisina reproduktioina, jotka ripustetaan kahden oikean maalauksen viereen selitystekstin kera.” Jälkimmäiseen kompromissiin päädyin esimerkiksi vuonna 2002, kun Carnegie

Art Award -kiertonäyttelyssä oli moniosaisesta teoksestani *Darkness Visible* (1988–2001) mukana vain yksi osa, *Battle of Philosophies* (2001).

Moniosainen teos on jakamaton kokonaisuus, joka on enemmän kuin osiensa summa. Se on aivan eri asia kuin teossarja. Sarjalla tarkoitetaan yleensä taidepuheessa sitä, että tehdään joukko samantyyppisiä teoksia, jotka ovat toisintoja samasta aiheesta tai variaatioita samasta teemasta. Sarjan osat eivät ole yhdessä esitettynä enemmän kuin osiensa summa. Niistä on tarkoitus valita suosikki ja sitten ostaa se. Leikitään, että on olemassa vaikkapa valokuvasarja, jonka nimi on *Kukkia.* Kun tuosta sarjasta poimittu kukkanen on esillä, teoslapussa lukee: *Gladiolus* (sarjasta: *Kukkia*). Gladiolus-kuvasta nauttiakseen ei tarvitse nähdä sarjan muita kuvia, mutta jos haluaa kerätä koko sarjan, tietää mistä etsiä.

Onko järkevää tehdä sellainen moniosainen teos, jonka muoto on niin hajanainen, että tekijän täytyy koko ajan olla muistuttamassa, että sen osat kuuluvat yhteen? Eikö olisi järkevää yksinkertaisesti tehdä moniosainen teos, joka olisi koherentti kuin palapeli? Kun teos olisi pystytetty, jokainen näkisi välittömästi, miten ja mitkä osat kuuluvat yhteen ja että mitään ei puutu. Ihanne teoksesta, jonka rakenne on niin johdonmukainen, että sen jokaisesta osasta voi johtaa kokonaisuuden, ja ihanne teoksesta, jonka koherenssi on niin tiukka, ettei teoksen rajoista voi erehtyä, ei kuitenkaan ole ainoa mahdollinen. Se sopii vain joihinkin taidekäsityksiin ja maailmankatsomuksiin, siksi siitä ei pidä tehdä normia.

Eräs taidehistoriassa vakiintunut moniosaisen teoksen laji on sinfonia. Mielikuvissamme sinfonia liittyy juuri johdonmukaisuutta ja muodon koherenssia korostavaan taidekäsitykseen. Sinfonia esitetään aina kokonaan, paitsi kapellimestarikilpailuissa, mutta niissä kapellimestarien kilpailu onkin tärkeämpää kuin soitettavat teokset. Kuitenkin useimmista sinfonioista voisi jättää vaikka yhden osan pois, ilman että teoksen ensimmäistä kertaa kuuleva kuulija voisi olla varma, että jotain puuttuu. Ei pidä ryhtyä nyt saivartelemaan siitä, että sinfonian lajityyppinä hyvin tunteva kuulija kyllä tietää, kuinka monta osaa, missä tempoissa ja rytmikarakteereissä, kunakin aikakautena oli tapana laittaa sinfoniaan. Olennaista on, ettei klassisenkaan sinfonian rakenne sinällään sanele sen kokonaismuotoa. Yhdestä osasta ei voi päätellä montako ja minkäluonteista osaa kokonaisuudessa on. Sinfonia ei siis ole muodoltaan niin koherentti kuin lajityypin maine ehkä antaisi olettaa. Senkin moniosaisuus ja jakamattomuus on sopimuksenvaraista. Miten ahdas normi olisikaan, jos sinfonialta todella edellytettäisiin sellaista muodon koherenssia, ettei sävellyksen osien määrästä ja soittojärjestyksestä voisi erehtyä. Moniosaisuudesta seuraava tietty hajanaisuus ja tarve merkitä teoksen rajat ja osien järjestys teoksen ulkopuolella sijaitsevin tiedottein on siis hyvä sietää.

Useimmat suurikokoiset teokseni ovat moniosaisia, syyt ovat nämä:

1. Moniosaisesta teoksesta voi tehdä isomman kuin yksiosaisesta. Yksiosaisen maksimikoon määrää ateljeen oviaukon koko.

2. Moniosaista teosta voi helposti laajentaa. Tietokoneajan taidemaalarina pidän siitä, että maalaustakin voi päivittää. Voihan yksiosaistakin maalausta periaatteessa päivittää – pedanttina himokorjaajana olen joskus viilannut jo vuosia näyttelyissä kiertäneitäkin maalauksia – mutta paljon sujuvampaa on päivittää moniosaista teosta lisäämällä siihen uusia osia tai vaihtamalla vanhentuneen osan tilalle uusi.

3. Moniosaisuuden ansiosta pystyn käyttämään yhdessä (moniosaisessa) teoksessa helposti monia eri tekniikoita, tyylejä ja käsialoja rinnakkain.

4. Kaikkein tärkein syy käyttämääni moniosaiseen muotoon on kuitenkin, että se olennoi perspektivististä arvorelativismia, maailmankatsomukseni ehkä olennaisinta piirrettä.

Aikoinaan tein isotkin teokset aina yhdelle kuvapinnalle. Se tuli kerta kerralta vaikeammaksi. Tätä lajityyppiä ovat esimerkiksi öljyvärimaalaukseni *untitled (tavaramerkkimaalaus,* 1992, 320 x 205 cm) ja *The Happiest Painting Possible (My Communist/anti-consumerist Dream: Bugs Bunny Having Bill Gates For Dinner On Liberty Island)* (2000, 320 x 205 cm). Tällaisten teosten tekeminen tuli jatkuvasti vaikeammaksi, koska ne ovat eräänlaisia maailmanselityksiä, kokonaisesityksiä siitä, miten maailma mielestäni toimii. Mitä monihaaraisemmaksi ja seikkaperäisemmäksi näkemykseni kehittyi, sitä vaikeampi sitä oli ahtaa yhdelle kuvapinnalle.

Pääsin pullonkaulasta, kun annoin itselleni luvan ylittää yhden kuvapinnan rajat ja jatkaa toiselle, sitten kolmannelle ja niin edelleen. En kuitenkaan ylitä yleensä kuvapinnan reunaa konkreettisesti. Kuva-aihe ei jatku moniosaisissa teoksissani taulusta toiseen. Useimmat moniosaiset teokseni sen sijaan nimenomaan korostavat niiden kuvien, joista ne koostuvat, erillisyyttä, katkosta eri näkökulmien ja aihelmien välillä.

Vain eräissä seinänkokoisissa tussipiirroksissa ja parissa lasten ja nuorten kanssa maalaamassani kollektiivimaalauksessa olen antanut aiheen jatkua kankaan reunan yli toiselle kankaalle: kun figuuri ei mahtunut yhdelle kolmimetriselle kankaalle, laitettiin viereen toinen kangas, johon hahmon ylävartalo sai kasvaa. Tämä ei ole varsinaista moniosaisuutta vaan maalauspinta-alan laajentamista, yhden kuvan jatkamista jatkopalalla. Paneelien välinen rajaviiva on silloin käytännön syiden aiheuttama kauneusvirhe, välttämätön paha, joka yritetään maalattaessa ja maalausta katsottaessa unohtaa.

Osiensa erillisyyttä korostava moniosainen teos on muotona minulle filosofisesti tärkeä. Ihmiskäsitykseni korostaa sekä yksilön erillisyyttä että hänen

moniminäisyyttään. Niinpä myös maalatessani näkemystäni maailmasta ja ihmisestä haluan korostaa näkemykseni koostuvan erillisistä perspektiiveistä, joiden on siedettävä rinnakkaisuuttaan.

Aiemmin tässä esseessä, käsitellessäni muotokuvamaalauksen lajityyppiä, huomautin, että on vaikea tehdä muotokuvaa, joka ei esittäisi mallia harhaanjohtavasti koherentimpana yksilönä kuin hän oikeasti on. Eräänä yksinkertaisena käytännön ratkaisuna mainitsin sen, että voi maalata mallin naamasta samaan teokseen useita eri versiota, korostaakseen että kukaan meistä ei ole yksi, vaan monta. Versiot samasta naamasta voivat olla joko samalla kuvapinnalla tai vierekkäisillä.

Laajat teokseni eivät kuitenkaan yleensä ole muotokuvia vaan filosofis-poliittisia allegorioita, mutta usein olen näihin allegorioihinkin upottanut osioiksi muotokuvia. Lopputulos on teos, joka pyrkii muotokuvaformaattia runsaampaan moniperspektiivisyyteen ja moniäänisyyteen. Tarkoitus on esittää olemisen eri sfäärit, esimerkiksi globaali politiikka, kotimaan politiikka, perhe-elämä ja päänsisäinen "sielunelämä" filosofisine pohdintoineen samanaikaisina ja toisiinsa solmiutuneina ulottuvuuksina.

Jotta teoksen moniosaisuus todella olennoisi moniminäistä ihmiskuvaa ja perspektivististä maailmankatsomusta, on tärkeää, että teoksen osat eivät ole kronologisessa tai hierarkkisessa järjestyksessä. Vielä opiskeluaikana maalasin myös muunnelmia kristillisistä alttaritauluaiheista, jotka usein ovat triptyykkejä. Ne olivat ensimmäiset moniosaiset teokseni. Alttaritauluformaatti ei sovi nykyiseen filosofiaani, sillä alttaritaulu ruumiillistaa hierarkkista ja symmetristä järjestystä sekä ehdotonta tasapainoa. Keskimmäisenä on pääasia isolla. Pääpaneelin ympärillä ovat sivu-, ylä- ja alapaneelit, jotka taustoittavat, kunnioittavat ja tarkentavat pääasiaa.

Maalaus on laji, jossa ei-hierarkkisuus, ei-kronologisuus ja moniperspektiivisyys on sujuvaa toteuttaa. Luulen, että vastaavaan ovat omalla kirjallisella tavallaan pyrkineet proosateoksissaan monet romaanitaiteen uudistajat, kuten suosikkini **Nathalie Sarraute** (1900–1999) ja varsinkin **Claude Simon** (1913–2005), jonka teoksista erityisesti *Georgica (Les Géorgiques,* 1981) ja *Flanderin tie (La Route des Flandres,* 1960) ovat olleet minulle hyvin tärkeitä. Näissä teoksissa relativistinen näkökulmasidonnaisuus korostuu äärimmilleen ja aikatasot limittäytyvät niin kokonaisvaltaisesti, että narratiivi häviää –vaikka syys- ja seuraussuhteet säilyttävätkin osittain maailmaa selittävän faktaluonteensa. Teoksissa on monia rinnakkaisia, subjektiivisia näkökulmia, jotka eivät ole vain erillisten henkilöhahmojen omia positioita, vaan usein myös yhden ihmisen sisällä kamppailevia, keskenään yhteensovittamattomia näkökulmia. Simonin korostama subjektin hauraus ja olemisen moniperspektiivisyys tekee hänen romaaneistaan vähintään yhtä poliittisia ja filosofisia teoksia kuin vaikkapa **Jean-Paul Sartre**n (1905–1980) kaunokirjallisia teokset – ja omalle taiteilulleni tärkeämpiä.

Haluan tarkentaa, että moniosaisissa teoksissani en jaa näkökulmia siistis-

ti omiksi osioikseen, se olisi minusta falskia olemisen rikkonaisuuden taltuttamista. En osioi teostani niin, että yhdellä paneelilla olisivat yksilön omat eksistentiaaliset pohdintansa, toisella paneelilla hänen perhe-elämänsä ja kolmannella hänen perheensä rooli globaalissa luokkayhteiskunnassa. Sen sijaan pyrin siihen, että nämä sisäkkäiset ja limittäiset tasot olisivat kaikki jokaisessa moniosaisen teoksen kuvassa läsnä, mutta näkökulma ja tarkastelutapa vaihtelee. Yhdessä kuvassa katson kokonaisrakennelmaa marxilaisittain, toisessa psykoanalyyttisesti ja kolmannessa vaikkapa nietzscheläis-bataillelaisittain. Nämäkään eivät ole tiukkoja metodologisia jakoja, vaan painopisteeroja.

Tämä ei suinkaan tarkoita, että pyrkisin kaaokseen, päinvastoin, olen valistusaatteen lapsi siinä kuin muutkin jääräpäiset järkeilijät. Moniperspektiivisyys on minusta tarpeen, koska ilman sitä inhimillisen olemassaolon todellisin perusominaisuus, ristiriitaisuus, helposti häviää näkyvistä. Moniperspektiivisyys ja ristiriitojen tunnustaminen voidaan silti yhdistää järkeilevään ja ymmärtävään pyrkimykseen – kyse ei ole pään pistämisestä psykedeelisesti sekaisin. Moniperspektiivinen taideteos pyrkii eräänlaiseen henkiseen kubismiin, joka totuudenmukaisesti vastaisi moniminäisen yksilön olemassaolonkokemusta. Se avaa teemojensa umpisolmua samanaikaisesti monesta eri suunnasta.

ABSTRAKTION NÄKÖISET OSAT MONIOSAISISSA TEOKSISSANI

Lähes kaikissa moniosaisissa maalauksissani yksi tai useampi teoksen kuvista näyttää abstraktiolta. Tämä on hämmentänyt monia katsojia tai ainakin herättänyt kysymyksiä, varsinkin kun sekä teoksistani että esimerkiksi tästä esseestäni huokuu niin voimakkaasti antiformalistinen taidekäsitys. Myös ne moniosaisten maalausteni osat, jotka näyttävät ensivilkaisulla abstraktioilta, olen kuitenkin tarkoittanut esittäviksi. Ne ovat aivan yhtä suuressa määrin *kuvia* kuin selvemmin figuratiivisetkin maalaukseni.

Värikenttämaalauksen ylipappi, kriitikko **Clement Greenberg** (1900–1994) uskoi, että (hyvä) maalaus on ”puhdasta taidetta”, se ei viittaa lainkaan itsensä ulkopuolelle, vaan pelehtii vain omien fyysisten materiaaliensa ja parametriensa kanssa. Kaikki taiteeni, myös ”abstraktiot” perustuvat taidekäsitykselleni, joka on **Greenberg**in teesien vastakohta. Teen ”likaista taidetta”, joka tarttuu maailmaan ja saa tästä maailmaan sekaantumisesta kaiken potentiaalisen arvonsa. ”Abstraktioni” muistuttavatkin mielestäni lähinnä ruotsalaisen värisymbolistin ja mystikon **Hilma af Klint**in (1862–1962) maalauksia.

Mitä ”abstraktioni” sitten esittävät ja millä tavoin? Funktioita on useita. Ne ovat:

1. Abstraktioni ovat geometrista symbolismia.

2. Abstraktio on levähdyspaikka, poikkeus figuratiivisesti ja tekstuaalisesti hyökkäävän teoksen rakenteessa.

3. Abstraktio on syötti. Abstraktiot toimivat moniosaisissa teoksissani projisointipintoina, joille yleisö soveltaen suoltaa teoksen figuratiivisista osiosta poimimiaan sisältöjä.

4. Moniosaiseen figuratiiviseen teokseen poikkeamaksi asetettu abstraktio olennoi sanojen loppumista ja järkiymmärryksemme vajavaisuutta.

5. Abstraktioitteni rakenne on matemaattisen johdonmukainen, mutta aivan erityisellä tavalla. Niiden aukoton johdonmukaisuus tuottaa aina myös anomalian, joka törröttää ulos saumattoman koherentista rakennelmasta ja näyttää virheeltä, kömmähdykseltä tai aukolta. Tämä visuaalinen epätäydellisyys olennoi filosofiaani, sen perustumista epätäydellisyyden, rikkinäisyyden ja epäjatkuvuuden hyväksymiselle. En siis pyri tekemään pilaa abstraktista maalaustaiteesta, vaan käyttämään sen kieltä muihin tarkoituksiin kuin sen historiassa on ollut tapana.

Kahdeksanosaisessa piirustuksessani *Vampire Variations* on yksi abstraktion näköinen kuva. Siinä jaoin pystyn kuvapinnan yhdellä pystysuoralla viivalla ja yhdellä vaakasuoralla viivalla. Pystyviiva on kuvan keskellä, vaakaviiva jakaa kuva-alan siten, että viivan alapuolelle jää yksi neljäsosa kuvapinnasta. Näin paperille muodostui tietenkin kristittyjen risti, tosin ylösalaisin.

Jaettuani tällä ristillä kuva-alan neljään osaan väritin seuraavaksi kunkin näistä neljästä alueesta yhdellä värillä. Samalla jakoon käyttämäni hento lyijykynäviiva hävisi näkyvistä, kuva muodostui vain teräväreunaisista värialueista. Jokaisella alueella oli oma värinsä: kylmä keltainen (”virtsa/kulta/aurinko”), caput mortum eli violettiin vivahtava punaruskea (”maan multa”), kylmä ja tumma vihreä (”havumetsän vihreä”) ja pinkki (”ihmisen, sian ja barbinuken ihonväri”). Nämä väreille antamani symbolimerkitysehdotukset perustuivat sekä värien itsensä tuottamiin ilmeisiin assosiaatioihin että niiden täyttämien alueiden sijaintiin ja rooliin tässä nimenomaisessa maalauksessa.

Katsoja pyrkii vääjäämättä, usein tiedostamattaan näkemään maalauksen kuvana. Siksi tämänkin piirustuksen ainoa vaakasuora viiva – ylösalaisin olevan ristin poikkipuu – joka kulkee maalauksen poikki reunasta reunaan, alkaa väkisin näyttää horisonttiviivalta. Sen yläpuolelle jäävät kaksi korkeaa suorakaidetta ovat siis taivasta, alapuolelle jäävät maata. ”Taivasosuuksien”

väreiksi valitsin pinkin ja punaruskean, "maan" väreiksi vihreän ja keltaisen. Näin värit olivat tavallaan väärin päin: auringon sokaiseva keltainen ja havupuiden tumma vihreä täyttivät maaperän, ihmislihan pinkki ja maksoittuneen veren värinen punaruskea tukkivat taivaan. Intentioni oli, että tämä nelijako edustaa yksinkertaisesti maailmaa, luonnon täydellistä järjestelmää, totaliteeteista totaalisinta. Sillä ei ole arvoja, ei tunteita, ei mielipiteitä, vain nippu fysikaalisia luonnonlakeja, joiden yhteissummana voidaan sanoa, että luonto on dynaaminen järjestelmä, jonka tapana näyttää olevan materian ja energian loputon kierrättäminen yhä uusin muodoin.

Kompositiossani vihreä ja keltainen edustivat ihmisen ulkopuolisen orgaanisen luonnon voimaa ja epäinhimillistä energisyyttä. Pinkki ja kuivuneen veren punaruskea vastaavasti edustivat luonnon järjestelmän niitä osia, jotka konkreettisimmin sitovat meidät luonnon kiertokulun materiaaliksi. Pinkki edustaa ruumistamme, mustanpuhuva veri kuolevaisuuttamme ja tietoisuuttamme siitä.

Valitsin kuvan pohjakaavaksi kristittyjen ristin, joka edustaa paitsi kristinuskoa myös totaalisia maailmanselityksiä ylipäätään – niitä, jotka ovat selittävinään maailman tyhjentävästi, antavinaan kaikelle tarkoituksen. Laittamalla ristin ylösalaisin viittasin sekä ateistiseen vakaumukseeni että toisaalta kristillisen ikonografian piinallisimpiin kuviin, kuviin ylösalaisin ristiinnaulituista alkukristityistä.

Rakennettuani kuvan totaalisesta maailmanselityksestä, täydellisen johdonmukaisen sommitelman, rikoin komposition lisäämällä siihen mustan neliön, joka näyttää irralliselta. Maalasin neliön lähelle kuvan oikeaa alanurkkaa. Neliön sivun pituus on kuvan leveyden kuudesosa, sikäli se vielä on jotenkuten pohjakaavasta johdettavissa – mutta paikka ei mitenkään. Neliö on vinossa. Näyttää siltä kuin täydellisen stabiilin ristipohjan ohi, sen etupuolelta, olisi putoamassa selittämätön musta neliö, joka on niin lähellä pystyn kuvan alareunaa, että se häviää näkyvistä sekunnin murto-osan kuluttua.

Musta neliö edustaa kompositiossani (ihmis)yksilöä, joka kuolevaisuutensa vuoksi ehtii vain vilahtaa pudotessaan ohi taustanaan olevan stabiilin ja mykän täydellisen systeemin. Neliön irrallisuus ja vinossaoleminen edustaa yksilön perimmäistä kokemuksellista erillisyyttä ja irrallisuutta sekä muista ihmisistä että luonnon järjestelmästä.

On tietenkin epätodennäköistä, että monikaan katsoja *tietoisesti* lukisi tätä moniosaisen piirustukseni osaa täsmälleen tällä tietoisen intentioni mukaisella tavalla. Se ei ole ongelma. Uskon ensinnäkin, että suunnilleen tuon tapaisia assosiaatioita abstraktista symbolismistani irtoaa, tässä kuvassa käyttämäni merkit ovat niin yksinkertaisia. Toiseksi, luotan sitäkin enemmän tiedostamattomaan merkityksenmuodostukseen: kokeakseen kuvan yhtäältä ylösalaisin käännettynä kristittyjen ristinä, toisaalta maisemana ja irtoneliön ihmisyksilön symbolina katsojan ei tarvitse tietoisesti huomata näitä merki-

tyksiä. Ihmiseen ehdollistunut pyrkimys nähdä piirustus kuvana on niin voimakas, että esittävä luenta syntyy tiedostamattomassa joka tapauksessa.

Vannoutunut abstraktin taiteen tekijä, taidemaalari **Carolus Enckell** (1945–), entinen opettajani, ehdotti minulle aikoinaan muutaman kerran, että enkö voisi joskus antaa abstraktioitteni seistä omilla jaloillaan, eriyttää niitä moniosaisista teoksistani, pitää näyttelyn, jossa olisi vain abstraktioita? Uskoakseni en, ainakaan vielä en ole liukunut edes väliaikaisesti niin lähelle edes **Hilma af Klint**in tai **Kasimir Malevits**in (1878–1935) nonfiguratiivista symboliikkaa, varsinaisesta abstraktismista puhumattakaan. En vähättele näiden ”ei-esittävien” kuvien esitysvoimaa, mutta koen, että ne ovat puhuttelevimmillaan nimenomaan moniosaisten figuratiivisten teosten sisään asettaminani poikkeuksina. Myös teoksessani *Vampire Variations* merkitykset tulevat teoksen osana olevaan abstraktioon yhtä paljon teoksen muista osista kuin abstraktion näköisestä kuvasta itsestään.

Abstraktioilla on teoksissani myös yksinkertaisia käytännöllisiä funktioita. Eräs niistä on se, että kun moniosaisten teosteni useimmat osat ovat visuaalisesti ja tekstuaalisesti niin hyperaktiivisia, tarjoavat selvämuotoiset abstraktiot yleisölle omaa tilaa. Abstraktion äärellä yleisö pääsee teokseen kuuluvien muiden maalausten, tekstien, videoiden ja minkä lie rumputulesta hetkeksi rauhaan. En tarjoa abstraktiota teokseeni asennetuksi levähdyspaikaksi hyvää hyvyyttäni, vaan siksi, että levähdyspaikka on syötti joka saa yleisön viipymään pitempään.

Tarjoan abstraktioita yleisön käyttöön myös projisointipinnoiksi. Kun teoksessa on ”tyhjää” tilaa, saa yleisö suunvuoron ja jaksaa keskustella teokseni kanssa intensiivisemmin. Uskon myös, että teosteni abstrakteihin osuuksiin tulee esittäviä sisältöjä lähes itsestään, sillä altistuttuaan teoksen muiden osien argumentti- ja vaikutelmavyörylle yleisö jo pelkän montaasiefektin ansiosta projisoi myös abstraktioihin muista osista poimimiaan huomioita tai reaktioita niihin.

Eräs abstraktion funktio teoksissani on olennoida sanojen loppumista ja järkeilykykymme vajavaisuutta. Pidän taidetta kokonaisvaltaisena filosofiana ja politiikkana, mutta arvorelativismini vuoksi filosofiani on epätäydellisyyden ja pysyvän keskeneräisyyden filosofiaa. Tätä keskeneräisyyttä ja rationaalisen argumentaation perimmäistä ”aukkoisuutta” abstraktiot teoksissani edustavat. Abstraktiolla on siis teoksissani sama rooli kuin free-jazz osuudella niiden jazz-instrumentalistien sooloissa, jotka ensin rakentavat puheenvuoronsa laajimman osan järkähtämättömän loogisesti esimerkiksi be-bob-pohjaisten sointuvaihdosten päälle, mutta jotka haluavat sitten ”rikkoa” tai ”kruunata” soolonsa purkauksella, joka ylittää purkausta edeltäneen musikaalisen logiikan.

Yleensä formalistisissa taideopeissa ajatellaan taideteoksen olevan parhaimmillaan, paitsi sekä dynaaminen että tasapainoinen, niin myös täydellisen johdonmukainen – mikä on tietenkin tasapainoisuuden äärimuoto. Arnold

Schönbergin kehittämä sarjallinen sävellystekniikka on ilmeinen esimerkki tästä teoksen ja tekniikan täydellisen haltuunoton ideasta. Sarjallisen tekniikan idea oli järjestää sävellyksen kaikki konkreettiset parametrit yhden lukusarjan mukaan. Ihanne oli, että lukusarjalla ja sen muunnoksilla säveltäjä säätelisi sävelkorkeuden lisäksi myös esimerkiksi aika-arvoja, voimakkuusasteita ja sointivärejä täydellisen johdonmukaisesti. Schönbergin kunniaksi on muistettava, että hän itse ei nostanut tätä metodia itseisarvoksi, eikä koskaan käyttänyt sitä puhtaaksi viljeltynä toisin kuin jotkut seuraajansa.

Käyttäessäni abstraktioissani matemaattista johdonmukaisuutta, teen sen aina kahdella tavalla pukinhäntä kainalossa. Ensinnäkin, vaikka perustelisin abstraktion geometriset ratkaisut aukottomasti matematiikalla, valitsen kuvan värit silti metaforisin aikein, en minkään matemaattis-optisen systeemin mukaan. Toiseksi, rakennan geometriset systeemini yleensä sellaisiksi, että ne itse tuottavat jonkin sovittamattoman ristiriidan.

Esimerkki tästä olkoon moniosaiseen teokseeni *Darkness Visible* kuuluva *Pussyhead Constructivism* (*Vittupään konstruktivismia,* 2001, 400 x 266 cm). Kuva on konstruktivistisen abstraktion näköinen. Sen geometrinen rakenne on ”täydellisen” johdonmukainen. En mene rakenteen yksityiskohtiin, totean vain, että rakenteen lähtökohtana ovat kuvapinnan mittasuhteet (3:2). Mittasuhteista johdin kasvavan lukusarjan, jonka mukaan jaoin kuvapinnan reunasta reunaan etenevällä siksak-viivalla. Siksak-viivojen muodostamista kolmikulmioista joka toisen sisään piirsin ympyrän, joka kosketti kolmikulmion sivuista kahta ja oli kolmikulmion pinta-alasta kolmasosa. Yksi lukusarjan tuottamista kolmikulmioista oli tasakylkinen, sen sisään piirtyi ympyröistä suurin. Tämän symmetrisen ja siten poikkeavan kolmikulmion jaoin pinta-alaltaan kahteen yhtä suureen osaan kolmikulmion kannan suuntaisella viivalla. Kolmiota jakaessani synnytin vinon nelikulmion, jonka sisään piirsin myös ympyrän, jonka pinta-ala oli nelikulmion pinta-alasta kolmasosa, ja niin edelleen...

Tuloksena oli ”konstruktivistinen” rakennelma, jossa kaikkien elementtien muoto, koko ja paikka oli matemaattisesti johdettavissa komposition muiden elementtien muodosta, koosta ja paikasta. Kuvassa oli kuitenkin kaksi asiaa, jotka harasivat tätä täydellisen johdonmukaisuuden vaikutelmaa vastaan.

Ensinnäkin, kuvan värit – jokainen geometrinen muoto oli yksivärinen, jokainen muoto erivärinen kuin muut – valitsin intuitiivisesti, samantyyppistä, huteraa värisymboliikkaa käyttäen kuin edellä kuvailemassani *Vampire Variations* -teoksen abstraktissa osassa.

Toiseksi, olin luonut kuvaan geometrisen rakenteen, joka oli yhtäältä matemaattisesti täydellinen, sarjallisen periaatteen mukaisesti, mutta toisaalta siten poikkeuksellinen, että se matemaattisesta aukottomuudestaan huolimatta tuotti kuvaan yksityiskohdan, joka kuvaa katsottaessa näyttää virheeltä, haavalta. Tämä haavantuntu ei häviä, vaikka katsoja kuvaa ensin katsot-

tuaan ryhtyisi peräti tutkimaan sitä geometrisena järjestelmänä, havaitsisi sen olevan "oikein laskettu", täysin johdonmukainen. Haava on se, että yksi kolmikulmioiden sisään asetetuista ympyröistä – sekin pinta-alaltaan kolmasosa sen kolmion pinta-alasta, jonka sisällä se on – ei kokonaan mahtunut kolmikulmionsa sisään toisin kuin kaikki muut ympyrät. Tuskastuttavan pieni viipale siitä luiskahti vääjäämättä naapurikolmion puolelle. Tämä täydellisen johdonmukaisen periaatteen itsensä tuottama kömmähdys olennoi sekä puhtaan järjen perimmäistä riittämättömyyttä että ihmisyksilön kokemusta olemassaolosta eräänlaisena haavana tai tahrana.

TEKSTIN JA KUVAN KONTRAPUNKTI

Monissa maalauksissani, piirustuksissani, jopa valokuvateoksissani, on paljon tekstiä. Mikä on tekstin ja kuvan suhde teoksissani?

Tohtoroitumisnäyttelyni yhteydessä julkaistiin taidekirja *Teemu Mäki* (2002), jossa on paljon kuvia myös tekstipitoisista maalauksista. Teoskuvien lisäksi kirjassa on kymmeniä sivuja tavallista painotekstiä, jota huolimaton lukija saattaa luulla itsenäiseksi esseeksi. Kaikki tuon kirjan tekstit – **Ilona Reinersin** (1965–) artikkelia lukuunottamatta – ovat kuitenkin lainauksia teoksistani. Ne ovat tekstifragmentteja, jotka alun perin kirjoitin maalausteni kuvapintaan tai lausuin kameralle videoteoksissani. Joissakin kuvataiteellisissa teoksissani tekstiä on yhtä paljon tai enemmän kuin keskivertonäytelmässä dialogia. Mitä järkeä siinä on?

Tekstiä alkoi tulla maalauksiini kahdesta syystä. Ensinnäkin, sanojen pois jättäminen alkoi yksinkertaisesti tuntua järjettömältä, itse asetetulta esteeltä. Jos minulla on teema, jota maalaamalla käsittelen, voi maalatessani mieleeni juolahtaa myös sanallistettavia teemaa koskevia oivalluksia. Miksi antaisin niille porttikiellon maalaukseeni? Eikö se olisi kuin jääräpäinen pinttymä tehdä *vain* mykkäelokuvia vielä äänielokuvan keksimisen jälkeenkin?

En ole dekkarikirjailija. Lähtökohtani on, että minkä voin sanoa suoraan ja sanoilla, sen myös sanon. Inhimillisten peruskysymysten filosofis-poliittinen pohdiskelu on joka tapauksessa tuskastuttavan vaikeaa. Miksi tekisin tästä painiskelusta tahallaan vielä vaikeampaa panttaamalla ja pihtaamalla niitäkin näkemyksiä, jotka pystyn artikuloimaan selvästi? Moni (kuva)taiteilija välttää suoraan sanomista kuin vaarallista tautia. He pelkäävät suoran puheen tekevän hämärän ilmaisun tarpeettomaksi, purkavan taiteen mysteerion, tai että suora ilmaisu peittää suuna päänä älämölöllään alleen teoksen moniselitteisemmän aineksen. Ajattelen päinvastoin. Pyrkimys ottaa olemassaolon perimmäiset kysymykset perinpohjaisesti sanoilla haltuun on ensinnäkin aina hyödyllistä sinänsä, ja toisekseen juuri tämän päättäväinen sanallistamisyritys tekee näkyväksi ja tuo lähelle sen, miten paljon on sitä ylijäämää, joka jää suorien sanojen tavoittamattomiin.

Tekstin ujuttaminen maalauksiin on myös sen tunnustamista, että elämme tekstin kyllästämässä maailmassa. Usein kuultu louskutus kulttuurimme hypervisuaalisuudesta on erehdys. Oikeastaan juuri puhe ja teksti täyttävät tilamme ja aikamme, kaikki perustellaan tekstillä – vaikka tämä perustelutapa olisikin pelkkä jälkikäteinen peite intuitiivisesti (kuvallisesti) tehdyille valinnoille. Tekstiä pursuavat maalaukseni yrittävät ottaa tämän haasteen vastaan – ja silti ne ovat lähes aina tekstimäärältään vähäpuheisempia kuin päivän sanomalehti.

Tarve laittaa tekstiä maalauksiin on seurausta myös kulttuurimme monimutkaistumisesta. 1800-luvulla kapitalismin työläisiä riistävän luonteen pystyi todistamaan pelkin kuvin. Kuva työskentelyolosuhteista kaivoksessa tai tehtaassa, kuva työläisen asuinolosuhteista ja kuva kaivoksen- tai tehtaanomistajan asunnosta riittivät todisteeksi. Nykyään tällainen ilmeisyys on harvinaista. Kuva pörssirakennuksesta ulkoapäin tai sisältä meklarisalista ei kerro mitään siellä käytävän kaupan "reiluudesta" ja globaaleista vaikutuksista. Kuva ostoskeskuksesta saattaa kertoa jotain sen hallitsevasta merkityksestä lähiseudun asukkaiden ajanvietto-, kokoontumis- ja unelmointipaikkana, mutta se ei kerro mitään siellä myytävien hyödykkeiden ja palvelujen tuotantoketjun luonteesta. Kuva nälkäänäkevistä Afrikassa ei kerro mitään nälänhädän globaaleista syistä. Tekstiä on siksi usein pakko käyttää avaamaan aihetta.

Yhteiskunnallisten faktojen – erityisesti vallankäytön ja tuotantosuhteiden – muuttuessa asteittain yhä näkymättömämmiksi kuvataide tuntee joskus jäävänsä poliittisesti neuvottomaksi. Usein se on yksinkertaisesti kääntänyt politiikalle selkänsä, tai keskittynyt vain siihen politiikkaan, joka joten kuten näkyy, esimerkiksi roolimalleihin ja identiteetteihin, joita mainokset iskostavat kuluttajiin. Monet maalarit yrittävät myös kerta kaikkiaan kokonaan luopua maailman käsittelemisestä. Luulen, että tämä yhtä paljon seurausta avuttomuuden tunteesta monimutkaistuvan ja katseelta katoavan maailman edessä, kuin halusta jatkaa modernismin avaamaa polkua pitkin kohti yhä "puhtaampaa" taidetta. Jo opiskeluaikanani, 1980-luvun lopussa, eräs silloinen maalaustaiteen opettajani, Silja Rantanen, väitti minulle, että maalaamalla ei voi "sanoa mitään", että maalaamalla ei voi käsitellä maailmaa. Vaikka hän ei tunnustautunut aivan puhtaaksi formalistiksi, oli maalaamisen pääaihe ja sisältö hänestä silti "kuvan ei-esittävät visuaaliset ominaisuudet sinänsä". En alistu tähän työnjakoon – enkä voisi vaikka haluaisinkin, sillä en usko "puhdasta ja itsessään antoisaa visuaalisuutta" edes olevan olemassa.

Usein minulta kysytään: "Miksi laitat tekstejä tauluihin? Eihän noita tauluihin riipustettuja tekstejä kukaan jaksa kuitenkaan lukea. Maalaisit vaan taulut tauluina. Jos haluat sen lisäksi jotain pamfletteja tyrkyttää, niin laita joku läpyskä vieraskirjan viereen niille, jotka haluavat katsomisen lisäksi vielä lukeakin." En kuitenkaan voi jättää tekstejäni tuolla ehdotetulla tavalla teosten ulkopuolelle, sillä tekstit eivät ole oheismateriaalia, vaan

(kuva)taiteellisten teosteni elimellinen osa. Ellei teksti ole fyysisesti kuvataideteoksen osa, yleisö ei todennäköisesti lue sitä teoksen osaksi lainkaan, vaan teosta selittäväksi ja taustoittavaksi oheismateriaaliksi. Kun taideteokset ovat museoissa esillä, on niiden vieressä usein teoksen ja tekijän nimilapun lisäksi jonkinlainen infotaulu, useimmiten museotyöntekijän kirjoittama. Taideteoksen sisältämä teksti ja oheismateriaalin sisältämä kommentaari ovat kuitenkin aivan eri asia. Niiden sekoittuminen on huolellisesti estettävä. Musiikissa se on yksinkertaista. Laulujen tekstit ovat osa musiikkia. Vaikka laululyriikat painetaan käsiohjelmaan, ei yleisö silti sekoita niitä samaan käsiohjelmaan painettuun teosesittelyyn – vaikka se olisi säveltäjän itsensä kirjoittama – ja tekijän biografiaan. Nämä asiat pysyvät erillään tietenkin juuri siksi, että lyriikat ovat fyysisesti musiikin osa. Maalaamalla tekstiä tauluihini pyrin vastaavaan tekstin ja kuvan yhteenkietoutuneisuuteen.

Kun tekstin on sitten saanut fyysisesti sidottua kuvataideteoksen osaksi, on seuraava ongelma tämä: Miten välttää niiden asettuminen hierarkkiseen järjestykseen, jossa teksti on isäntä ja kuva tekstiä avustava nöyrä piika? Tämä hierarkia ei ole myötäsyntyinen vaan opittu. Olemme vain oppineet, että kuvan rooli tiedotteissa, tieteellisissä teksteissä, oppikirjoissa, aikakauslehdissä ja televisiouutisissa on juuri tuo. Pylväsdiagrammi havainnollistaa talousraporttia. Omassa taiteessani en tietenkään halua kuvan ja tekstin välille muodostuvan näin yksioikoista valtasuhdetta. Teksti ei ole (kuva)teosteni pääasia, eikä se saa koskaan hallita kuvaa. Päinvastainen toki on mahdollista. Usein maalaukseeni riipustamani teksti on lisuke tai tarkenne, sen tarkoitus on lisätä kuvaan jokin informaationriekale tai nyanssi. Joskus annan kuitenkin tekstille lisuketta isomman roolin, silloin pyrin tekstin ja kuvan tasa-arvoiseen kontrapunktiin. Jotta kontrapunkti olisi mielekäs, kuva- ja tekstiosuudet eivät saa sanoa samaa eivätkä määräillä toisiaan.

Yksi keinoni korostaa kuvan ja tekstin ei-hierarkkista, kontrapunktista suhdetta, on asettaa teksti kuvapinnalle muiden kuva-aiheiden ja eleiden joukkoon, visuaalisesti tasa-arvoiseksi ja muuhun materiaaliin sekoittuvaksi elementiksi.

Kuvapinnalle kirjoittamani tekstit eivät ole minulle kompromissi. Vaikka laaja tekstialue peittäisi koko maalauksen kuin kuva-aiheen päälle laskettu läpikuultava pitsiverho, ei se ole minusta ongelma vaan ominaisuus. Pidän ristiriidasta, joka syntyy kun kolmiulotteiselta tuntuva piirustus peittyy litteän, mutta läpikuultavan tekstikalvon alle. Pidän siitäkin, että tekstin kirjoittaminen kuvapinnalle tuottaa usein hallitsemattomia visuaalisia tuloksia. Olen saattanut sommitella kuva-aiheen tarkasti, mutta kun annan itselleni tehtäväksi asentaa kuvaan myös tekstiosuuden, en usein tiedä, miten paljon tilaa se kuvassa vie. Se saattaa olla käsin kirjoitettuna lyhyempi kuin luulin ja jäädä tyngäksi sen alueen reunaan, jonka luulin sen kokonaan täyttävän. Se saattaa toisaalta myös vyöryä yli sille suunnittelemani altaan äyräiden, olla käsin kirjoitettuna niin pitkä, että se leviää maalaukseen sotkuisasti kuin

riisi leviää liedelle liian täyteen ahdetusta kattilasta. Koen nämä horjahdukset lähes aina myönteisinä, ne olennoivat ihmiskäsitykseni haurautta ja epätäydellisyyttä korostavaa painotusta. Tekstin esittäminen hauraana ja epävarmasti lipsuvana on usein tärkeää, jotta illuusio rationaalisesti perustellun sana-argumentin kaikkivoipaisuudesta heikkenisi.

Tekstien lukeminen piirustusten ja maalausten pinnasta on työlästä. Jos käsinkirjoitettua, kuvaan upotettua tekstiä on paljon, se voi olla jopa mahdotonta. Joissakin yli kolme metriä korkeissa maalauksissani on viiden millimetrin korkuista tekstiä sivukaupalla aivan maalauksen yläreunassa. Siitä ei voi saada selvää ellei tule näyttelyyn tikapuut kainalossa. Myös silloin, kun teksti on katsojan silmän korkeudella, yleisön on usein vaikea jaksaa lukea sitä. Ratkaisuni on ”käsiohjelma”. Paljon tekstiä sisältävien maalausten ja piirustusten viereen seinälle asetutan tekstipaneelit, joissa teoksen tekstit ovat painetussa muodossa. Jos teos sisältää kymmeniä sivuja tekstiä, seinäpaneelien sijaan voin käyttää monistenippuja, jotka lepäävät taulun luona kuin lusikka lautasen vieressä. Usein käykin niin, että maalauksen pintaan kirjoittamaani tekstiä ei lainkaan lueta itse maalauksesta vaan oheismonisteesta. Silti on välttämätöntä, että katsoja näkee ja tietää, että hänen monisteesta lukemansa teksti on myös maalauksessa itsessään.

Tauluun kirjoitetun tekstin välittäminen yleisölle painettuina tekstipaneeleina tai monisteina vastaa elokuvien tekstittämistä vieraalle kielelle. Ehkä vielä enemmän se muistuttaa oopperataiteen konventioita. Oopperassa ei pidetä ongelmana sitä, ettei laulun sanoista saa selvää. Teksti on musiikissa, mutta sen semanttinen sisältö kaivetaan esille ontuvasti tekstityslaitteelta tavaten tai kunnolla librettoa lukien. Tämä käytäntö on pitkän kehityskulun tulos. Vielä barokkioopperan aikalaiskuulijat ja -katsojat ilmeisesti saivat sanoista selvää. Nykyään säveltäjä saattaa tehdä siitä, ettei lalutekstistä saa kuuntelemalla selvää, tahallaan osan taiteellista ilmaisuaan. Eräs esikuvani, **Luigi Nono** (1924–1990), on useimmissa vokaalisävellyksissään dekonstruoinut käyttämänsä tekstin äänneasun niin pitkälle, ettei kuulija ole varma edes siitä, millä kielellä kulloinkin lauletaan. Tämä on tekstin ja teoksen muiden elementtien välisen ristiriidan korostamista, sen virittämistä äärimmilleen ja sen kokemista rikkautena. Kuva ja teksti, musiikki ja teksti voivat olla samaa teosta, mutta hyvässä teoksessa ne eivät koskaan sulaudu. Siksi ne ovat yhdessä enemmän kuin osiensa summa.

KOLLEKTIIVIMAALAUS PEDAGOGIAN JA TAITEILUN YHDISTELMÄNÄ

Taidemaalausta pidetään solistisena lajina. Vain kirjailijan työ on yhtä yksinäistä taiteilua. Niiden ei tarvitsisi olla, mutta hyvä että ovat. Jos olisi pakko kahdesta valita, luopuisin hetkeäkään epäröimättä ryhmätyötaiteiden teke-

misestä, en oikeudestani piirtää ja kirjoittaa omin päin mitä huvittaa.

Yksikseen maalaamisen ja kirjoittamisen ohella haluan silti välillä tehdä näitä asioita myös kollektiiveissa. Yksi syistä on silkka seurustelunhalu. On hauskaa välillä toilailla taulun äärellä porukalla. On hauskaa kirjoittaa oopperalibrettoa kahden hengen voimin. Toinen syy on pyrkimys maalata ja kirjoittaa toisin, yllättää itsensä.

Aikoinaan piirsin joitakin teoksia yhdessä silloisen puolisoni, Pirjetta Branderin kanssa. Olen myös piirtänyt ja maalannut useita teoksia tyttäreni Ursula Mäen kanssa, jo silloin kun hän oli neljävuotias. Se ei ollut vain leikkiä, voin esittää lapseni kanssa tekemiäni yhteisteoksia yhtä vakavissani kuin omiani.

Viime vuosina olen tehnyt isoja kollektiivimaalauksia lasten ja nuorten kanssa. Nämä teokset ovat syntyneet opetuksen puitteissa, maalaustyöpajoissa. Maalaukset ovat kollektiivin – ei hierarkkisesti johdetun työryhmän – tekemiä. Koen, että syntyneet teokset kuuluvat tuotantooni samalla osittaisella tavalla kuin teatteriproduktiot, joissa olen ollut mukana näyttelijänä. Kollektiivimaalauksessa sekoittuvat roolini opettajana ja taiteilijana – ja lopputulos on paitsi maalaustaidetta myös yhteisötaidetta. Olen käyttänyt kollektiivimaalausta opetusmetodina myös opettaessani aikuisia taidekouluissa. Kaksin tai ryhmässä työskenteleminen on maalaustaiteessa vielä poikkeuksellista, mutta näyttää yleistyvän.

On vaikeaa mutta mahdollista yhdistää taiteilijan, opettajan ja työryhmään oppilaidensa kanssa tasa-arvoiseksi ”laskeutuvan” auktoriteetin roolit. Kollektiivimaalauksessa olen yrittänyt päästä tähän tekemällä maalaustapahtumaan selvät säännöt, joiden päämääränä on pitää työskentely kollektiivisena ja erityisesti rajata omaa vaikutusvaltaani. Taktiikka on ollut, että ensin kukin piirtää lehtiöönsä muutamia itselleen tärkeitä kuva-aiheita, millaisia tahansa. Aihe voi olla se, kuinka vaikea on päättää millaiset farkut ostaisi. Tai aihe voi olla huoli Tshetshenian sodasta, halu auttaa Tshetshenian kansan itsenäistymispyrkimyksiä ja turhautuneisuus siitä, että on niin vähän keinoja auttaa. Aihe voi myös olla piirtäjän iloa, että äiti on löytänyt uuden poikaystävän.

Seuraavaksi omin päin tehdyt lehtiöpiirustukset laitetaan hetkeksi esille. Jokainen valitsee kuva-aiheista yksi tai kaksi suosikkiaan. Näin löytyvät yhteiseen maalaukseen tulevat kuva-aiheet – ne, jotka kiinnostavat mahdollisimman montaa työryhmän jäsentä. Aiheet jaetaan suoritettaviksi niin, että jokainen saa tehtäväkseen jonkun toisen luonnosteleman aiheen. Tämä on taktiikan tärkein oivallus: kun joutuu toteuttamaan jonkun toisen ideoiman aiheen ja antaa oman aiheensa jonkun toisen käsiin, tulee vuorovaikutuksesta ja luottamuksesta varmasti totta. Valittujen aihelmien summittainen sijainti isolla kankaalla sovitaan yhdessä, sitten ryhdytään maalaamaan.

Maalari on tässä kollektiivissakin vapaa. Maalaaminen ei ole vain etukäteen lehtiökokoon luonnosteltujen aiheiden toteuttamista ja tulkitsemista.

Jos maalatessa mieleen tulee jokin aivan uusi aihe, maalari voi ujuttaa senkin teokseen. Myöskään työjako ei ole tiukka. Alussa sovittujen aiheiden suorittamisen ohessa jokainen voi ilman lupaakin lisäillä ja muunnella toisten maalaamia aihelmia kaiken aikaa. Maalaus on valmis, kun olemme yhdessä sitä mieltä, että se on valmis. Myös tekijänoikeudellisesti lopputulos on tietenkin yhteistä omaisuuttamme.

Pedagoginen roolini on siis ollut ensisijaisesti sanella edellä kuvatut pelisäännöt. Maalaamisen aikana olen kommentoinut oppilaiden ratkaisuja ja yrittänyt auttaa heitä heidän kertomiensa päämäärien saavuttamisessa. Tämän lisäksi olen joskus myös mennyt mukaan maalariksi maalarien joukkoon, heittänyt piirustuslehtiövaiheessa mukaan ehdolle pari omaakin kuva-aihettani ja toteuttanut maalaamalla jonkun toisen luonnosteleman aiheen.

Taktiikka on avoin uusille ratkaisuille. Erään kollektiivimaalauksen tekivät neljä teini-ikäistä tyttöä, joiden kanssa sovin, että kun maalaus on heidän mielestään valmis, maalaan sinne vielä kasvokuvat heistä kustakin, itse valitsemiini kohtiin kuvapinnalla. Tämä tuntui sopivalta, koska maalauksen nimi oli *Meidän maailmamme* (**Hanna Auramo** (1987–), **Emma Joenpolvi** (1987–), **Sanna Kuitunen** (1987–), **Teemu Mäki** ja **Inka Suhonen** (1987–), 2003–2005).

Kollektiivimaalaus, jossa opettaja osallistuu itsekin maalaamiseen, on pedagogiselta luonteeltaan sen opetuksen vastakohta, jota itse sain taidekoulussa. Opettajani yrittivät pitää oman taiteilijuutensa opettajan roolinsa ulkopuolella. Opettaja puhui lähes aina passiivissa, edustaen implisiittisesti objektiivista auktoriteettia. Opettajan omista teoksista ei koskaan puhuttu opettajan kanssa tai opettajan läsnäollessa. Silloinkin, kun opettajalla oli näyttely koulun lähellä, ei sinne järjestetty yhteistä ekskursiota, jonka yhteydessä opettaja olisi puhunut teoksistaan. Opetustilanteessa opettaja ei koskaan käyttänyt omia teoksiaan tai niitä tehdessä ilmenneitä ongelmatilanteita esimerkkeinä. Ääneen lausumaton oletus oli, että jos opettaja sekoittaisi taiteilijan ja opettajan roolit, se olisi oman taidekäsityksen tyrkyttämistä oppilaille – moraalitonta aivopesua. Olen nykyään itse opettavana taiteilijana vastakkaista mieltä. Juuri oman taiteilijuuden avoin esillä pitäminen tekee taideopetuksesta ymmärrettävää ja kokonaisvaltaista ja antaa oppilaille mahdollisuuden pitää opettajan näkemystä vain yhtenä mahdollisista.

Kollektiivimaalaus on metodi, jolla on oma aatteellinen sisältönsä. En suinkaan väitä naiivisti, että yksin maalaaminen edustaisi individualismia ja kollektiivissa maalaaminen yhteisöllisempää ihmiskäsitystä. Individualismia, jopa ääri-individualismia on kaikessa taiteessa, jota olen ollut tekemässä yksin tai porukalla. Individualismia on itselleen tekeminen, järjestelmällinen piittaamattomuus yleisön odotuksista ja toiveista. Itselleen voi tehdä porukassakin, kollektiivimaalaus ei ole yhteisön mielipiteelle, matalimman yhteisen nimittäjän diktatuurille alistumista. Jotkut ovat silti epäilleet kollektiivimaalausmetodin tukahduttavan osallistujien yksilöllisyyttä. Eräs näyttelyvieras

pysähtyi seuraamaan työpajatyöskentelyämme Kiasmassa vuonna 2004 ja sanoi: *Mikäs vitun maolainen työläisprikaati täällä maalaa, kädet toisiinsa sidottuina, tasapäistävää maalausta, muka tärkeistä yhteisistä aiheista?*

Kollektiivityöskentelyssä työryhmän tarvitsee olla yksimielinen vain alussa ja vain työtavasta. Ennen maalaamista täytyy yhdessä hyväksyä säännöt ja se, koska maalaaminen lopetetaan, koska teos on valmis. Kaikissa muissa vaiheissa jokainen osallistuja päättää tekemisistään itse, mutta muiden tarjoamien ärsykkeiden pohjalta. Maalausprosessissa jokainen pääsee maalaamaan miten haluaa, mutta ei pysty varjelemaan maalaamiaan kohtia muiden kosketukselta. Kollektiivimaalaus ei tarkoita yksilön ilmaisuvapaudesta vaan yksityisomistuksesta luopumista.

Kollektiivimaalaustyöpajoissa ihmiset maalaavat yleensä paremmin kuin omin päin. Yksin maalatessaan heidän halunsa tehdä ”valmista ja hallittua” on esteenä heidän kyvylleen tehdä monipuolista ja rehellistä. Yksin maalatessaan he ovat ahdistuneen tietoisia siitä, että vain he itse ovat lopputuloksesta vastuussa. Siksi itsesensuuri ja häveliäisyys ottaa vallan. Kollektiivimaalaus on tälle vastalääkettä. On tärkeää, että kollektiivimaalauksessa kukaan ei hallitse kokonaisuutta, ei johtajayksilö, mutta ei myöskään kollektiivin yhteinen konsensus. Tämä ei tarkoita kaaosta tai sattumanvaraisuutta, vaan sitä, että jokaisen osanottajan on hyväksyttävä lopputuloksen ristiriitaisuus tai ainakin siedettävä se. Sekä tekovaiheessa että valmiin maalauksen äärellä on luovuttava ”hallitun kokonaisuuden” ihanteesta.

Mitä hallitun kokonaisuuden ihanteesta luopuminen merkitsee? Se helpottaa kipeiden, selkiytymättömien aiheiden käsittelyä, joista tekijällä tai tekijöillä on syvästi ristiriitaisia näkemyksiä. Syvällä ristiriitaisuudella tarkoitan sovittamatonta konfliktia, jota ei voi pakata teesin ja antiteesin muotoon, josta voisi sitten pusertaa synteesin. Sovittamaton konflikti on myös jotain, joka ei sovi esimerkiksi sonaattimuodon äärimmäistä johdonmukaisuutta ja teemojen rauhoittavaa resoluutiota vaativaan formaattiin. Ehdottamani kaltainen kollektiivimaalaus – ja sen musiikilliset vastineet, esimerkiksi vapaa improvisaatio ja free jazz – ovat tekemisen metodeja, jotka jo itsessään olennoivat maailmankatsomuksia ja ihmiskäsityksiä, jotka luopuvat yksinkertaisista ”hyvä vastaan paha” -dikotomioista ja korostavat sen sijaan olemisen pysyvää moraaliristiriitaisuutta. Näissä ajattelutavoissa osin hallitsemattomat ja epätäydelliset struktuurit on mahdollista kokea sekä totuudenmukaisina että eloisina.

Mistä johtuu, että maalaustaide on edelleen lähes pelkästään soololaji? Selitykseksi ei riitä, että ne ihmiset, jotka ovat sekä solistisia että sisäänpäinkääntyneitä, valitsevat maalaamisen tai kirjoittamisen, ja sosiaaliset pulisijat, jotka viihtyvät porukassa, ryhtyvät teatteri- tai elokuvatyöhön. Tämä jako – osittain tosi – on seurausta olemassa olevista käytännöistä, ei näiden ilmaisumuotojen myötäsyntyisistä ominaisuuksista.

Yhden maalauksen ääressä voi kätevästi häärätä monta maalaria rinnak-

kain. Kuvapinnalla heidän ulosantinsa menevät joustavasti päällekkäin ja limittäin tai sulautuvat yhteen. Toinen lähes puhtaasti soololajina pysynyt taide, kirjoittaminen, on toista maata. Yhdessä kirjoittaminen on mahdollista – se voi joskus vielä nousta yksin kirjoittamisen rinnalle nykyistä laajemmaksi ilmiöksi – mutta tekstin kasaaminen pinoksi liuskoja, jotka ovat lukitussa kronologisessa järjestyksessä, edellyttää jonkinlaista ehdotonta konsensusta. Monipolkuiset hypertekstit voisivat olla reitti vapaampaan kirjalliseen ryhmätyöhön. Nekään eivät kuitenkaan muuta sitä, että kaunokirjalliset tekstit ovat useimmiten juonitarinoita, joissa operoidaan kiinteillä henkilöhahmoilla ja jotka on rakennettu kausaliteetin varaan. Sellaisen kirjoittaminen yhteistyönä vaatii suurta yksimielisyyttä ja tarinan sisäisen logiikan huolellista ylläpitoa. Kollektiivimaalaus on näistä taakoista vapaa.

Monissa taiteissa pyritään nykyään vähentämään työprosessin ja työryhmän hierarkkisuutta. Teatteritaiteessa on jo pitkään kiistetty sekä tekstin että ohjaajan asema ylimpänä auktoriteettina. Entä missä viipyy ryhmätyönä tehtävä taidemaalaus ja sen kollektivisointi?

VALOKUVA JA VALOKUVALLISUUS

Miksi teen myös valokuvataidetta? Ennen ensimmäistä valokuvaani olin pitkään piirtänyt ja maalannut. Miksi sitten poimin myös kameran? Tämä vaatii perusteluja, varsinkin kun olen usein ylistänyt piirtämistä äidinkielekseni ja kehunut sen ainutlaatuista joustavuutta ja herkkyyttä.

Kuten totesin tämän kirjoituksen niissä osissa, joissa käsittelin maalaamista ja piirtämistä, käsin tehdyn kuvan erityinen potentiaali on siinä, että se alkaa tyhjältä kuvapinnalta, jolle piirtäjän on käsin kuviteltava kaikki. ”Käsin kuvitellessaan” piirtäjä ilmaisee tahattomasti paljon. Monessa taulussa tämä tahattomasti teokseen tarttunut elämäntunne on pääasia, paljon antoisampi kuin taiteilijan tietoisin ponnisteluin tauluun asentama sanoma. Toinen loistava ominaisuus kuvan tekemisessä käsin on kaikkivoipaisuus. Minkä pystyy kuvittelemaan, pystyy myös piirtämään. Ei tarvitse etsiä malleja, kuvauspaikkoja, rekvisiittaa eikä rahaa. Tarttuessaan kameraan taiteilija luopuu näistä molemmista eduista. Jos näin paljon menettää, mitä sitten voittaa?

Tarttumalla kameraan saa käyttöönsä ennen muuta valokuvallisuuden. Se on kameran *tallentamien* kuvien erityisominaisuus, joka tarkoittaa, että katsoessamme valokuvaa uskomme kuvan todistavan, että *jotain tosiaan on tapahtunut.* Tämä ei tarkoita vain dokumenttikuvan autenttisuutta, vaan sitä, että lavastettukin kuva näyttää meille uskottavasti, *miltä olisi näyttänyt, jos tämä olisi tapahtunut.* Valokuvallisuuden vuoksi katsomme kaikkia valokuvia ikkunoina – joko todellisuuteen tai mahdolliseen todellisuuteen.

Varhainen valokuvatuotantoni päätyi useimmiten osaksi moniosaista teostani *Death at Work* (1988–1994). Siinä oli kahdentyyppisiä kuvia: viileitä

tallenteita ja villejä lavastuksia. Annan esimerkin. Yksi teoksen alaosasto oli *This is My Family*, jonka valokuvat olivat vastaus itselleni esittämääni kysymykseen: "Keitä perheeseeni oikeasti kuuluu?" Vastaukseni oli, että todellinen perheeni koostuu, paitsi niistä harvoista verisukulaisista, joihin olen tiiviisti yhteydessä, niin myös kaikista niistä ihmisistä, asioista, esineistä ja toiminnoista, jotka ovat elämässäni olennaisia, tahdoin sitä tai en. Kuvasin mustavalkoiset kasvotutkielmat tai puolikuvat esimerkiksi siskostani, hänen tyttärestään sekä silloisesta tyttöystävästäni. Kuvasin kliiniset värikuvat kirja- ja CD-levypinoista, joihin olin laittanut suosikkejani. Tämäntyyppisten, asiallisten tallennekuvien vastakohta olivat reaalitodellisuudesta jyrkästi poikkeavat tai sitä muuntelevat valokuvat. Yritin esimerkiksi kuvata sisäistä sukupuolista ristiriitaisuuttani valottamalla samalle paperille päällekkäin kaksi kuvaa itsestäni eri rooleissa. Ensin kuvan itsestäni naisen yöpuvussa tunkemassa kristittyjen ristiä pyrstööni. Sitten kuvan itsestäni alastomana, penis erektiossa, kirves käsissäni kohotettuna iskuun, joka kaksoisvalotetussa kuvassa näytti suuntautuvan masokistisen naisversioni päähän.

Teoksen *Death at Work* valokuvat olivat korostetun asetelmallisia ja harkittuja. En ottanut yhtään kuvaa hetken mielijohteesta – ja kuvista näkyi, että ne olivat aina varta vasten kameran eteen rakennettuja näkymiä. Lavastettujen, symbolististen ja dramatisoitujen valokuvieni esikuvat olin löytänyt **Robert Mapplethorpe**n (1946–1989) ja **Joel-Peter Witkin**in (1939–) valokuvataiteesta. Pidän edelleen teoksesta *Death at Work*. Lopetin kuitenkin valokuvatyöskentelyn moneksi vuodeksi, koska menetin intoni tehdä (en intoani katsoa) edellä kuvailemani ristikuvan kaltaisia lavastettuja kuvia. Vaikka näissäkin kuvissa oli valokuvallista se, että symbolisiksi roolihahmoiksi asettuneet vartalot – yleensä omani – olivat tosia, erektiot ehtaa kamaa ja veri verta, minua alkoi silti piinata ajatus, että *kuva-aiheina* nämä olivat ideoita, jotka pystyisin yhtä hyvin piirtämään käsin ja viemään oikeastaan käsipelillä pitemmälle. Samalla kun menetin intoni tehdä lavastettuja kuva-aiheita, hävisi myös haluni ottaa muotokuvia kameralla. Koin, että myös muotokuvia tehdessä olen siveltimen varressa vapaampi kuin kameran takana.

Palasin valokuvauksen pariin vuosia myöhemmin, kun ryhdyin *näppäilemään* kuvia taidetarkoituksessa. Kuljin kamera taskussa ja näpsin kuvia, jos tuntui että kohdalle osui tilanne tai näkymä, jossa voisi olla jotakin. Selasin tämän hakuammunnan tuloksia jälkeenpäin negatiivi- ja diapositiivimapeistani. Joskus löytyi kuvaruutu, joka tuntui helmeltä. Järjestin näitä helmiä kuvapareiksi, joista tuli osia sarjaan *Relativism is Absolutely True* (2000–, aiemmalta nimeltään *A Value System*).

Valokuvan ikkunaluonne alkoi jälleen innostaa minua, innostuin niistä näyistä, joita kamera taskussa kulkien voi sattumalta löytää, siitä yllätyksestä, jonka joskus saa poimittua mukaansa. Kameralla sienestäen löydän kuva-aiheita, joita en tulisi maalausateljeessani ajatelleeksi. On tietenkin huvittavaa, että "löysin" kuvaustavan, joka valokuvataiteen historiassa oli jo ennen

syntymääni ollut tavallisin metodi, puhkikulutettu ja täysin manerisoitunut.

Joitakin kameralla löytämistäni kuvista käytän maalausten lähtökohtina ja jotkut päätyvät sellaisenaan valokuvateoksiin, esimerkiksi kuvapariin *Lapsi ja apina / Lähiön rakentaminen, satama, sateenkaari* (2000). Tämä teos lähti kuvasta, jonka olin ottanut tyttärestäni eläintarhassa. Kuvassa pieni tyttö punaisissa villavaatteissaan ja pieni alaston apina katsovat toisiaan panssarilasin läpi. Koin, että tässä näkyy, miten koemme eläimen ja ihmis(eläim)en välisen eron. Tiedämme, ettei kuvan kahdelle pikku nisäkkäällä ole biologisesti olennaista eroa. Toisaalta käytännössä meille niiden välillä on mittaamaton ero, koska olemme itse ihmisiä. Tätä ristiriitaa ruumiillistaa läpinäkyvä, mutta läpitunkematon panssarilasi. Eläintarhaympäristö avaa tätä eroa näkyviin myös siten, että eläimet ovat siellä esineinä esillä, jotta voisimme projisoida niihin inhimillisiä ominaisuuksia ja sitten kokea nämä ominaisuudet koskettavina.

Lapsi ja apina -kuvan rinnalle asetin kuvan rakenteilla olleesta kerrostalolähiöstä. Kuva on laaja panoraama, jossa näkyy lähiörakentamisen lisäksi rahtisataman kontteja ja nostureita sekä suuri taivaan lävistävä sateenkaari, jonka pää osuu kerrostalorykelmään. Ajattelin tätä kuvana ristiriitaisesta suhteestamme tekniseen edistysuskoon. Jättiläiskokoiset satamanosturit edustavat teollistumisen vanhaa lupausta uudesta, uljaasta ja yltäkylläisestä elämästä. Rakenteilla oleva soma helsinkiläislähiö edustaa myöhempää unelmaa humaanista hyvinvointiyhteiskunnasta. Sateenkaari edustaa naivia luottamustamme siihen, että teknisen edistyksen tuottamat laskennalliset hyvät – pitkäikäisyys, fyysisesti kevyt elämä, ulkoinen turvallisuus ja viihdykkeiden vuori – tekevät vääjäämättä elämästämme aste asteelta parempaa. Samalla sateenkaari edustaa myös epävarmuuttamme, pelkoa, että toive rahapotasta – vähentymättömistä hyvistä – sateenkaaren päässä on pelkkä satu. Lähiö kaikkine mukavuuksineen on totta, mutta onko se aarre? Tuntuuko siellä eläminen niin taivaalliselta kuin laskujemme mukaan piti?

On ilmeistä, että vain hyvin harvat jos ketkään niistä lukemattomista ihmisistä, jotka ovat kuljeskelleet samassa eläintarhassa kuin minä tai katselleet samoja lähiö- ja satamanäkymiä, jopa samaa satunnaista sateenkaarta, ovat nähneet ne samoin kuin minä, kokeneet siten kuin yllä kuvailin. Aivan samat näkymät, samat esineympäristöt ja tapahtumat, aiheuttavat eri ihmisissä täysin erilaisia kokemuksia. Kiinnitämme huomiomme eri asioihin, rajaamme katseemme erilaisilla tavoilla, annamme todellisuuden kappaleille erilaisia vertauskuvallisia merkityksiä. Siksi kokemuksia on niin vaikea jakaa. Tästä huolimatta pyrin lavastamattomissa näppäilykuvissani pelkällä kuva-aiheen, kuvaustavan ja rajauksen valinnalla paitsi löytämään ne asiat, jotka minua järkyttävät, myös jakamaan järkytykseni syyt edes osittain. Tämä on todellisuuden kuvaluonteen korostamista ylettömyyksiin asti.

Pier Paolo Pasolinilla oli eräs paradoksaalinen teoria, tai oikeastaan mo-

nia, tämä on niistä yksi. Hän väitti, että (arki)todellisuuden ja elokuvan suhde on sama kuin puhutun kielen ja kirjoitetun kielen. Hän ajatteli, että kaikki arkinen toimintamme on konkreettisen tarkoituksensa lisäksi aina myös vertauskuvallista toimintaa – ja tämä vertauskuvallinen ulottuvuus on usein toimintamme ja siihen liittyvien tuntemusten todellinen syy. Seuraamme siis arkea kuin elokuvaa. Olennaiset vertauskuvalliset fraasit ja sisällöt ovat jo arkitodellisuudessa, taiteessa ne vain tehdään huomiota kohdentamalla ja etäännyttämällä näkyviksi, vahvistetaan ja saatetaan korostetusti tulkinnan, itsereflektion ja analyysin kohteeksi. Se on prosessi, jonka tarkoitus on sekä lisätä ymmärrystä että voimistaa olemassaolonkokemusta.

Poimimalla ja pysäyttämällä tilanteet valokuviksi ja rinnastamalla ne toisiinsa toivon voivani tehdä niiden metaforisuudesta, koskettavuudesta, näkyvää ja jaettavaa. Koen jotkut tilanteet eräänlaisiksi ready-made-taideteoksiksi, jotka on vain poimittava kuin sienet metsästä ja sen jälkeen perattava ja jalostettava (hengen) ravinnoksi.

Näppäilykuvien lisäksi olen nyttemmin ryhtynyt kuvaamaan jälleen myös harkiten. Jos löydän ihmisen, esineen tai näkymän, johon mielestäni kiteytyy jotain yksittäistapausta suurempaa, saatan palata varta vasten kuvaamaan sen taskukameraa raskaammalla kalustolla, palkkikameralla. Usein nämä kuvat ovat muotokuvia, jotka järjestän kuvapariksi, kaksi versiota samasta ihmisestä. Näin valokuvaamani muotokuvaparit eivät paljoa eroa maalaamistani muotokuvapareista. Aihe ja pyrkimys moniminäisen ihmiskuvan olennoimiseen ja kuolevaisuuden korostamiseen on molemmissa muotokuvaamistavoissani sama. Edes se, että valokuvattu ihminen on ”todellinen”, että valokuva on todiste hänen olemassaolostaan, ei tee suurta eroa valokuvaamani ja maalaamieni muotokuvien välille. Eroa vielä kaventaa se, että diptyykkimuoto, jossa on kaksi versiota samasta mallista, korostaa sitä, että ihminen on ja voi myös näyttää aivan erilaiselta jopa peräkkäisinä hetkinä – hänen olemisensa on ajallista, pysyvästi keskeneräistä. Valokuvan uniikki todistusvoima laskee ja todellisuuden tulkinnanvaraisuus ja manipuloitavuus korostuu.

Taiteessani valokuva ja maalaus ovat lähimpänä toisiaan juuri muotokuvauksessa. Eroa on lähinnä siinä, miten valitsen mallit. Muotokuvan voin maalata sellaisestakin ihmisestä, jonka ulkoisesta olemuksesta ei näytä paljastuvan mitään olennaista, sillä maalatessa voin muovata, kuoria ja vääristellä hänen piirteitään ja värejään mielin määrin tehdäkseni mallin sisäisen olemuksen näkyväksi – tai projisoidakseni luuloni. Valokuvamuotokuvien malleiksi sen sijaan etsin ihmisiä, jotka ovat jo valmiiksi paljaita tai raollaan. Koen, että heissä olevan erityisyyden, käyttökelpoisuuden, voin saada näkyviin pelkällä kuvaustilanteen manipuloinnilla, usuttamalla mallille sopivat ilmeet ja löytämällä paljastavan kuvakulman, valaistuksen ja rajauksen.

Useimmiten haluni tarttua valokuvakameraan palautuu siis kuitenkin valokuvallisuuteen, valokuvan ikkunaluonteeseen ja sen kykyyn poimia

näkyvän arkitodellisuuden kappaleita sellaisenaan metaforia ja kuvallisuutta lietsovan katseen kohteeksi. Näen silti edelleen mielenkiintoisia mahdollisuuksia myös ”valokuvateatterissa”, lavastetuissa ja poseeratuissa kuvissa. Joskus nämä ulottuvuudet yhdistyvät. Esimerkki tästä on projektini nimeltään *Be Your Enemy* (*Ole vihollisesi*, 2003–). Se on valokuvatyöpaja, jossa osanottajien tehtävänä on valmistaa valokuvista koostuva omakuvatriptyyykki. Triptyykin vasemmanpuoleisessa kuvassa tekijä poseeraa idolinaan, keskimmäisessä kuvassa arkiminänään ja oikeanpuoleisessa vihollisenaan. Tässä tehtävässä tekijöitä avustavat teatterimaskeeraaja, puvustaja, minä ja tarvittaessa myös ammattivalokuvaaja.

Olen pitänyt näitä työpajoja monenlaisille ihmisille: joukossa on ollut sekä kahdeksanvuotiaita lapsia että aikuisia amatöörejä ja valokuvataiteilijoiksi opiskelevia eksperttejäkin. Tarkoitus on, että omakuvatriptyykin avulla tekijät testaavat omia ihanteitaan ja valokuvan kykyä tuottaa erilaisia imagoja. Toivon kurssin auttavan ihmisiä ymmärtämään kuinka mediakuvasto rakentaa ja manipuloi kohteitaan. Pyrin myös kohentamaan osallistujien itsetuntoa havainnollistamalla kuinka valokuva pystyy esimerkiksi tekemään tavallisesta ihmisestä täysin uskottavasti huippumallin näköisen. Näistä suoraviivaisen valistavista funktioista huolimatta pidän lopputuloksia, työpajan tuloksena syntyviä teoksia, tietenkin myös vakavasti otettavana (valokuva)taiteena, sillä niiden sisältö ei tyhjene näihin ilmeisiin, kasvattaviin funktioihin.

Työskentelymetodi on seuraava. Ensin luennoin taiteesta ja käyttökuvista sekä myös erilaisista ihmiskäsityksistä sekä psykologian että filosofian näkökulmista. Sitten keskustelen osanottajien kanssa heidän inhonsa ja ihailunsa kohteista kunnes kunkin kohdalla vakiintuvat ne henkilöt tai asiat, joita he haluavat rooleina triptyykkiinsä sisällyttää. Keskusteluvaihe on ratkaiseva. Omakuvatriptyykkitehtävänkin voi lukea niin monin tavoin. Joku esimerkiksi ajattelee vihollisroolia miettiessään, ketä inhoaa eniten ja päätyy sitten pynttäytymään diktaattori **Adolf Hitler**iksi (1889–1945), presidentti **George W. Bush**iksi (1946–), omahyväiseksi marttyyrijeesukseksi, pedofiiliksi tai – kuten eräs pikkutyttö roolikseen keksi – vihaiseksi koiraksi. Joku toinen sen sijaan lähestyy vihollisteemaa miettimällä keneksi päätyminen olis kauheinta ja laittautuu sitten kadulla makaavaksi, hampaattomaksi rappioalkoholistiksi. ”Vihollinen” kääntyykin näin tarkoittamaan ”säälittävintä” ja samalla syntyy mahdollisuus myötätuntoon. Osanottajien kesken on valtavia eroja siinä, miten läheltä he idolinsa ja vihollisensa löytävät. Jotkut päätyvät diktaattorien tai poptähtien tapaisiin, etäisiin hahmoihin, toiset taas löytävät idoli/viha-roolinsa omasta arkielämästä. Joskus hätkähdyttävimpiä ovatkin ne triptyykit, joita katsoessa ei ilman teoksen nimilappua tiedä mikä roolihahmoista on keskellä kyyhöttävän arkiminän vihollinen, mikä idoli.

Valokuvaajan, meikkaaja/peruukkimestarin ja puvustajan avulla roolihahmot joka tapauksessa toteutetaan ja lopputulos on kurssilaisen oma taide-

teos, vaikka se on luotu antamani tiukan sapluunan mukaan. Jotkut kuitenkin jäävät ihailunsa ja inhonsa kohteita miettiessään niin hämilleen, että otan aktiivisemman roolin, niin aktiivisen, että työskentely muuttuu taiteelliseksi yhteistyöksi – lopputulos on silloin kurssilaisen omakuvatriptyykki, jonka osatekijäksi (ja osittaisen tekijänoikeuden haltijaksi) nimetään myös minut.

Jotkut kurssilaisista suhtautuvat työpajaan eräänlaisena teatterityöpajana, jossa teatteriesitys vain on tiivistetty kolmessa still-kuvassa esiintyviin roolihahmoihin. Jotkut toiset taas ovat kiinnostuneita nimenomaan valokuvaamisesta. Yllättävää kyllä, *kaikki* osanottajat –myös ne jotka itse opiskelevat ammattikuvaajiksi –hämmästyvät sitä suurta muodonmuutosta, joka valokuvissa saadaan aikaan, ja yhtä lailla sitä, kuinka vaikeaa on niin sanottujen teeskentelemättömien arkiminä-kuvien ottaminen. Opetusmetodiini kuuluu olennaisena osana, että olen myös itse tehnyt triptyykkitehtävän ja käytän omakuvatriptyykkiäni opetusmateriaalina. Triptyykissä arkiminäni on erään idolini, laulajatar **Natacha Atlaksen** (1964–), ja ilmeisen viholliseni, presidentti George W. Bushin välissä.

Työpajojen pitäminen on ollut antoisaa sekä taiteellisesti, pedagogisesti että aatteellisesti. Koen projektin identiteetin rakentamis- ja testaamislaboratoriona. Tehtävänanto on äärimmäisen yksinkertainen, mutta työpajassa syntyvät kolmiosaiset omakuvat ovat silti usein hyvin monimutkaisia. Niissä on myös paljon tahatonta ilmaisua ja yllätyksiä kaikille osapuolille. Työpajaan osallistuva saattaa esimerkiksi päätyä niin stereotyyppiseen ideaan kuin että ”idolini on primaballerina ja suurin pelkoni on päätyä hampaattomaksi narkkarihuoraksi kadulle”. Tylsä klisee ja poliittisesti korrekti idea voi kuitenkin synnyttää tahattomasti kiehtovan lopputuloksen, kun tekijä todella pynttäytyy näihin ääripäärooleihin – ja asettuu arkiminänään niiden väliin. Roolileikki auttaa esimerkiksi ymmärtämään, ei vain tyhjän fraasin vaan aidon kokemuksen tasolla, muun muassa sen, että sekä se mitä eniten ihailemme että se mitä syvimmin pelkäämme tai halveksimme löytyy aina myös itsestämme, ainakin potentiaalina. Monet kurssilaiset ovat järkyttyneet kuvistaan, jotkut jopa pillahtaneet itkuun.

Mielestäni *Be Your Enemy* -työpajassa näkyy myös eräs arvokas ominaisuus, joka valokuvalla on ilmaisuvälineenä. Omakuvatriptyykkitehtävässä voi yltää taiteellisesti mainioon lopputulokseen ilman mitään erityistä välinesidonnaista taitoa tai harjaantumista – antaumuksellinen asenne, rehellisyys ja oivaltavat ideat saattavat riittää. Valokuva on taiteentekovälineistä demokraattisimpia.

MAALARIN JA VALOKUVAAJAN ERO

Onko valokuvauksessani jotain ”maalauksellista”? Onko kamerankäytössäni jotain, joka perustuu taidemaalariuteeni? Näen kolme asiaa, jotka erottavat maalarin katseen valokuvaajan katseesta:

1. Maalari katsoo valokuvaa yhtä lailla sekä ikkunana että kaksiulotteisena pintana.

2. Maalari vaatii, että kuvan on puhuttava itse. Valokuvan merkitys ei saa olla ratkaisevasti riippuvainen oheistekstin antamista aihetta, kuvauspaikkaa ja -hetkeä koskevista tiedoista.

3. Maalari ei pidä valokuvan todistusvoiman vähenemistä katastrofina, sillä hänelle valokuva ei ole ensisijaisesti todistusaineistoa, vaan realistisen *tyylin* eräs laji.

Maalariuteni vuoksi tarkastelen valokuvaa yhtä lailla kaksiulotteisena kuvapintana kuin ikkunana. ”Oikea” valokuvaajakin kiinnittää huomiota kuvapinnan rytmiin, kompositioon ja väreihin myös kaksiulotteisena järjestelmänä, joka ei ole irrallinen esittävästä kuva-aiheesta ja kolmiulotteisesta vaikutelmasta, mutta joka ei ole myöskään sille alisteinen vaan rinnakkainen, teoksen sisältöä muovaava taso. Käytännössä valokuvataiteilijat, toisin kuin maalarit, eivät kuitenkaan yleensä pidä näitä kuvan ikkuna- ja pintaulottuvuuksia keskenään tasa-arvoisina.

Käytännön esimerkki siitä, miten valokuvaajat yleensä pitävät valokuvan ikkunaluonnetta ja todistavaa ulottuvuutta sen kuvaluonnetta tärkeämpänä, on heidän näkemyksensä valokuvan väreistä. Useimmat valokuvataiteilijat ajattelevat, että valokuvan värejä on luvallista sommitella vain kuvaushetkeä ennen – lavastamalla, puvustamalla, valoja säätämällä ja kuva-alaa rajaamalla. Kuvaushetken jälkeen, vedostettaessa tai kuvaa tietokoneella tiedostomuodossa säädettäessä, he sallivat itselleen vain sellaiset säädöt, jotka tuovat värit esiin sellaisina kuin ne kuvaushetkellä paljain ihmissilmin näyttäytyivät. He saattavat kyllä tietoisesti valita käyttämänsä filmin sen perusteella, mitä värejä mikin filmi korostaa, mutta tästä huolimatta valmiissa valokuvassa värien pitää olla ”autenttisen” tuntuiset. Maalari ei ajattele näin. Hänestä valokuvan ei tarvitse olla väreiltään uskollinen kuvaushetken tilanteelle, valokuvan autenttinen todistusvoimahan on muutenkin suurelta osin illuusio. Maalari myös tietää, että valaistusolosuhteita voi olla millaisia tahansa. Kohtaamme joka päivä kymmeniä erivärisiä valotilanteita, jotka ovat riippuvaisia muun muassa valonlähteen värilämpötilasta – *nämä* erilliset valotilanteet vain standardoituvat mielessämme niin, ettemme yleensä kiinnitä huomiota valosävyn vaihteluihin ja samalla tapahtuviin suuriin muutoksiin väreissä. Maalari

ei koskaan näe valokuvassa ”värivirheitä” vaan värivaihtoehtoja.

Toinen ero maalarin ja valokuvaajan suhteessa valokuvaan on, että valokuvaajat yleensä lukevat kuvaan paljon enemmän kuvan ulkopuolista tietoa kuin maalarit. Tämä on perua valokuvauksen journalistisesta funktiosta, jossa valokuvia aina taustoittaa teksti. Valokuvassa saattaa esimerkiksi olla surullisen näköinen pikkulapsi hiekkarannalla yllään pelkkä likainen paita. Oheisteksti kertoo, että hyökyaalto on edellisenä päivänä tappanut lähes kaikki hänen kylänsä asukkaat, eivätkä pelastustyöntekijät vielä ole saaneet edes lapsen nimeä selville, sillä hän ei järkytykseltään pysty puhumaan. Sekä journalismi- että jopa valokuvataidekulttuurissa tätä valokuvaa voidaan pitää koskettavana, vaikka itse valokuva ei paljasta yhtäkään oheistekstin kertomista tiedoista. Koskettavuus syntyy nimenomaan yleisön poimiessa tekstistä informaatiota, jonka he sitten projisoivat kuvaan emotionaalisesti.

Maalari lukee kuvaa toisin. Katsoessaan edellä mainittua valokuvaa (tai vastaavaa maalausta), hän toteaa pilkallisesti: ”Halpahintaista manipulointia, eihän tästä kuvasta näy mitään. Mikä vaan kuva kenestä tahansa lapsesta millä tahansa hiekkarannalla menis tässä yhteydessä täydestä, kunhan lapsi ei nauraisi kuvanottohetkellä.”

Moni valokuvaaja myöntää, että usein valokuvat syttyvät kiinnostaviksi vasta, kun niitä pohjustetaan kuvanottotilannetta selittävällä tekstillä. Tästä huolimatta hän ei pidä sen tyyppisiä tekstin yhteydessä esitettäviä valokuvia pelkkänä kuvituksena tai emootiodekoraationa. Selitystapoja on kaksi, mystifioiva ja mainospsykologinen. Mystifioiva selitystapa väittää, että vaikka valokuva saattaa yksinään olla mykkä, se mitä tapahtuu kun teksti tuodaan kuvan viereen sitä avaamaan, ei ole vain tekstistä poimitun asiasisällön projisoimista emootioina kuvaan, vaan tekstin katsojassa synnyttämää kykyä nähdä kuva niin tarkasti ja oivaltavasti, että kuvan hienovaraiset vivahteet alkavat erottua. Lapsi likaisessa paidassa rannalla ei olekaan joku lapsi vain, vaan selvästikin lapsi musertavan hädän kourissa – hätä huokuu jo hänen silmistään. Mainospsykologinen selitystapa sen sijaan myöntää, että kyseessä on pelkkä efekti – autenttinen kuva tsunamin orvoksi tekemästä lapsesta voitaisiin vaihtaa väärennökseen ilman että kukaan huomaisi – mutta yleisön mielenliikutus on silti tosi.

Maalarin näkökulmasta nämä molemmat selitykset ovat huonoja. Molemmissa taktiikoissa on hänen mielestään kyse kuvan käyttämisestä pelkkänä sentimentaalisen uskottelun välineenä tai simppelin tunnerefleksin ponnahduslautana. Maalari ei usko, että faktatiedot kuvanottohetkestä auttaisivat *löytämään* valokuvasta merkityksiä – niitä vain *projisoidaan* siihen. Maalari myöntää, että mainospsykologinen efekti tuottaa todellisen kokemuksen monille katsojille, mutta pitää tätä kokemusta köyhänä ja laimeana, koska se on kokonaan projektion tulosta. Kun projektio ei saa kuvasta vastavuoroista vahdistusta, jää projektion synnyttämä kokemus laihaksi, yksinkertaiseksi ja lyhytikäiseksi.

Monet valokuvataiteilijatkin suhtautuvat uutiskuvien ja reportaasikuvien todistusvoimaan ja tunnetehoon yhtä epäilevästi kuin taidemaalarit. Tästä huolimatta jotkut heistä käyttävät omissa teoksissaan samaa mekanismia kuin sanomalehdet uutiskuvissaan. Hyvä esimerkki tästä on valokuvataiteessa yleistynyt genre, jossa ideana on kuvata mykkiä tapahtumapaikkoja ja tehdä niistä oheistekstillä vaikuttavan oloisia. Pohjoisirlantilaisessa valokuvataiteessa tuli 1980-luvulla trendiksi kuvata umpitavallisia kadunkulmia ja joutomaita, joissa protestanttiset ja katoliset kiihkoilijat olivat ottaneet väkivaltaisesti yhteen – näitä paikkoja kuvattiin sitten kun arki oli palannut uomiinsa, ja mitään selviä merkkejä väkivallasta ei enää ollut näkyvillä. Suomessa **Jouko Lehtola** (1963–) kuvasi vuosituhannen vaihteessa sarjan rappukäytäviä, vessoja ja muita vastaavia, joissa ihmisiä oli kuollut huumeiden yliannostukseen. Koko tämä genre perustuu sille, ettei itse kuvista näy mitä niiden esittämillä tapahtumapaikoilla on tapahtunut.

Voi ajatella, että näiden kuvien varsinainen aihe onkin aiheen – tässä tapauksessa uskonnollispoliittisen konfliktin tai huumeongelman – näkymättömyyden kuvaaminen. Kauhistavat asiat eivät tapahdukaan vain erityisille, meille täysin vieraille ihmisille ja dramaattisten uutiskuvien dokumentoimina, vaan kelle tahansa, missä tahansa, arkipäiväisen ympäristömme latteassa ytimessä. Tässä tapahtuu eräänlainen valokuvallisuuden nurinkääntö. Valokuva viittaa poissaolon kautta siihen, mitä se ei pysty tai halua esittää suoraan, todistellen. Maalarin näkökulmasta kyseessä on kuitenkin vaisu efekti. Katson valokuvaa tavallisesta, tyhjästä kerrostalon rappukäytävästä, ja oheisteksti kertoo, että tällä kerrostasanteella tiettynä päivämääränä kuoli tietyn ikäinen ja tiettyä sukupuolta oleva helsinkiläinen heroiinin yliannostukseen – mutta minussa ei tapahdu mitään. Kuvassa ei ole ihmistä eikä jälkiä: ei näy, että tuossa on joku joskus kuollut. Tiedän muutenkin kuinka paljon narkkareita kuolee, että heitä voi olla kamaa vetämässä tai siihen kuolemassa missä porttikongissa tai yleisessä vessassa tahansa. Valokuva ei myöskään pyri kertomaan narkomaanin kohtalosta mitään interiöörikuvan, objektien, kuvaustavan, rajauksen, valon tai värien kautta, ”valokuvataiteellisin keinoin”. Kuvassa ei ole kiinnostavaa symboliikkaa tai mielekästä vertauskuvallisuutta. Se pysyy vain kuvana tavallisesta rappukäytävästä, todistusaineistona siitä että mitään ei näy. Se ei pysty sanomaan huumeriippuvuudesta mitään muuta kuin että se on monille arkipäivää. Minusta ne, jotka kokevat tämän kuvan koskettavana, alentuvat samaan itsepetokselliseen refleksiin, kuin ne, jotka näkevät aiemmin mainitussa valokuvassa hiekkarannalla seisovan lapsen katseessa ”mittaamatonta surua” – vain koska oheisteksti käskee niin nähdä.

Kärjistin tässä jyrkästi, todellisuudessa rintamalinja maalarinäkökulman ja valokuvaajanäkökulman välillä ei ole aukoton – jotkut maalarit ovat vaihtaneet puolta ja jotkut valokuvaajat menettäneet uskonsa kuvan ja tekstin kykyyn tuottaa lisäarvoa edellä selitetyllä tavalla – mutta enimmäkseen asenne-ero on edelleen selvä. Vuorovaikutustakin näkökulmien välillä on silti ol-

lut. Taidemaalauksen puolelle on ilmaantunut kuvatyyppi, jossa maalauksen juju on (olevinaan) siinä, että sen nimestä selviää, mitä se oikeastaan esittää (on esittävinään). Esimerkiksi tavallista kerrostaloa esittävä melko realistinen maalaus, jonka nimi on: *Talo, jossa veljeni tappoi itsensä.* Sekä valokuvaajalla että maalarilla on tässäkin teosformaatissa tietysti *mahdollisuus* kuvata tai maalata kohteensa kiehtovalla tavalla. Se on kuitenkin varsinkin valokuvaamalla vaikeaa, kun koko hanke perustuu sille, mitä konkreettinen kuva-aihe, esimerkiksi talo, porttikongi tai lapsenkasvot *eivät* näytä. Käytännössä yritys kuvata kipeää aihetta poissaolon kautta kääntyy lähes aina mainospsykologiseksi laskelmoinniksi, jossa kuvanulkoinen fakta saa katsojan projisoimaan kuvaan stereotyyppisen sisällön ja nauttimaan sen sitten kuvasta sentimentaalisena ja laimeana efektinä.

Kolmas, ja ehkä suurin ero maalarin ja valokuvaajan suhteessa valokuvaan on, että maalarin on *helpompi* sietää valokuvan todistusvoiman väheneminen. Todistusvoima vähenee, sillä yhteiskunnan monimutkaistumisen vuoksi olennaisia, dokumentaarisesti paljastavia silmänräpäyksiä on vähemmän tarjolla. Samaan aikaan myös digitalisaatio rapauttaa valokuvan asemaa totuuden torvena – kaikki voidaan manipuloida valokuvassakin toisennäköiseksi jättämättä mitään jälkiä. Maalarille tämä ei ole ongelma, sillä hänelle valokuva, kuten maalauskin, on enemmän kuvittelukyvyn kuin todistamisen väline. Valokuvan ikkunaluonne ei häviä, sen painopiste ei vain ole enää autenttisessa todistamisessa, vaan todentuntuisessa kuvittelussa. Valokuva on realistisen *tyylin* yksi muoto.

PERFORMANSSI EI OLE KATOAVAA TAIDETTA (Mitä performanssi on? I. osa)

Mitä performanssitaide on? Tarkkaa, ontologista vastausta ei ole. On paljon esityksiä, joita voi yhtä hyvin kutsua tanssiksi, teatteriksi tai performanssitaiteeksi. Tästä väljyydestä huolimatta nämä lajit elävät käytännössä erillään – ja niiden välillä on painopiste-ero. Performanssi on taide-esitys, jonka lähtökohta yleensä on, että esiintyjä ei saa näytellä. Hän vain eleettömästi suorittaa käsikirjoituksen sanelemat ruumiilliset tehtävät. Esiintyjä ja hänen rekvisiittansa esiintyvät omana itsenään, illuusiot ja silmänkääntötemput on kielletty.

Opiskelin Suomen Taideakatemian koulussa 1986–1990, maalauksen laitoksella. Jo ennen opintojani olin kuitenkin kiinnostunut kaikista taiteista, en vain kuvataiteesta. Tätä taipumusta voimisti se, etten opiskeluaikojeni Suomesta löytänyt maalaustaiteelleni juurikaan ymmärtäjiä tai edes eläviä esikuvia. Intoni maalata ei tästä vähentynyt, mutta päädyin yleisönä nauttimaan enemmän muita taiteita kuin maalaustaidetta.

Joskus utelias intoni seurata muita taiteita johti siihenkin, että halusin ryh-

työ niihin myös tekijänä. Maalaustaiteesta luiskahdin ajoittain muun muassa valokuvaukseen, se oli pieni askel, mutta performanssi oli jo aivan oma maailmansa. Olin erityisen kiinnostunut 1960–1970-lukujen kivuliaasta body-artista, **Dennis Oppenheimin** (1938–) ja **Vito Acconcin** (1940–), **Chris Burdenin** (1946–), **Gina Panen** (1936–1990), **Marina Abramovicin** (1946–), Wienin aktionistien sekä **Teching Hsiehin** (1950–) ja **Linda Montanon** (1942–) teoksista.

Heidän taiteensa oli tavallaan maalaustaiteen vastakohta. Maalaustaide perustuu kuvailluusioon, jonka maalari synnyttää tuhraamalla väriä kankaanpalalle. Kiputaiteessa sen sijaan merkitykset syntyvät itse teosta, se miltä esitys näyttää on sivuseikka. Performanssitaide perustuu mahdollisuuteen synnyttää merkityksiä pelkillä illuusiottomilla, konkreettisilla teoilla. Tämä oli minulle raikas tuulahdus.

Se performanssitaide, jota olin todistamassa elävinä esityksinä Suomessa ja muualla 1980–1990-lukujen vaihteessa, oli kuitenkin toisenlaista kuin ihailemani kiputaide. Se oli vähemmän haastavaa sekä yleisölleen että tekijöilleen. Silti sekin oli usein kiinnostavaa, se oli taidetta, joka tuntui olevan täynnä mahdollisuuksia. Sitä saattoi tehdä arjesta poimitulla esineillä ja teoilla – ja missä tahansa – joten sen kielioppi ja sanavarasto vaikuttivat erityisen rajattomilta.

Tähän suurten periaatteellisten mahdollisuuksien panoraamaan nähden oli kohtalon ivaa, miten surkeita performanssien esitystilanteet silloisessa Suomessa yleensä käytännössä olivat. Yleisöä oli vain kourallinen ja siitä puolet humalassa ja toinen puoli muuten vain epäkiinnostunutta. Ja jos yleisöä oli paljon, vaikkapa jonkin ison näyttelyn avajaisissa, se oli erityisen epäkiinnostunutta ja toivoi lähinnä jonkinlaista pientä taiteellista avajaissketsiä. Tämä tuntui surulliselta, koska kyseessä oli katoava taide. Ainutkertainen kohtaaminen pienen ja penseän yleisön kanssa oli teoksen ainoa mahdollisuus. Performanssien ankea kohtalo oli minulle erityinen järkytys, sillä tulin maalaustaiteesta, missä moista huolta ei ole lainkaan. Näyttelyissä voi toki joskus olla harmillisen vähän yleisöä, mutta maalaus on pysyvä esine, sillä on periaatteessa loputtomasti aikaa löytää yleisönsä, koko tulevien sukupolvien taidehistoria.

Maalaria performanssiesityksen katoavuus voi ahdistaa, mutta performanssitaiteen omassa retoriikassa katoavuus on myönteinen arvo. Siinä esityksen katoavaisuutta ja ainutkertaisuutta ylistetään. Ajatellaan, että performanssi on taidemuoto, joka vapauttaa (kuva)taiteen sen porvarillisesta esineluonteesta, latistumisesta fetissiksi tai kauppatavaraksi. Käytännössä näin ei kuitenkaan käy.

Kun rupesin käymään performanssiesityksissä, huomasin, että tallentaminen koettiin yhtä tärkeäksi – ellei tärkeämmäksi – kuin elävä esitys. Esitystä ”säesti” aina esiintyjien ympärillä hyörivä videokuvaaja ja salamavaloaan paukuttava fotari. Tietenkin kyse oli siitäkin, että uusi taidemuoto taisteli

olemassaolonoikeudestaan, pyrki näkyville vanhojen muotojen läpi ja tässä kamppailussa kuvat ja maininnat tiedotusvälineissä olivat monille performanssitaiteilijoille elintärkeitä käytännön syistä, eivät pelkän narsismin vuoksi.

Performanssiesitysten tallentaminen ei silti ole vain markkinointia ja historiallisen muistilappuarkiston kasaamista. Tallenteet ja sanalliset kuvaukset esityksistä ovat oikeastaan performanssitaiteen tärkein olomuoto, sillä usein suurin osa yleisöstä nauttii performanssiesityksen tallenteena tai muuna teoskuvauksena. Itse esitystä todistaa vain muutama ihminen, mutta heidän tai tiedotusvälineiden kautta tieto siitä, millainen esitys on tapahtunut, innoittaa ihmisiä puhumaan ja pohtimaan. Performanssiesityksen yleisön muodostavat siis, eivät vain ne, jotka sitä paikan päällä todistavat, vaan myös kaikki ne, jotka esityksestä kuulevat ja sitä miettivät. On tärkeää huomata myös, että esityksestä puhuminen, esityksen pohtiminen – sellaisenkin esityksen jota emme ole paikan päällä olleet todistamassa – voi olla yhtä intensiivinen kokemus kuin kokemus elävästä esitystilanteesta. Esitystä paikan päällä todistaneet katsojat ovat siis vain yksi yleisösegmentti muiden joukossa.

Performanssitaiteen välitettävyys näkyy myös taiteen tutkimuksessa. Tutkija kirjoittaa vähintään yhtä usein teoksista, joita tuntee vain kuvien ja tekstien kautta, kuin teoksista, joita on itse nähnyt livenä. Ehkä performanssitaide kiehtoo monia tutkijoita osittain juuri tämän välillisyytensä kautta. Se on taide, joka on jo valmiiksi olemassa lähinnä historiallisina dokumentteina, eivätkä nämä dokumentit ole haalistuneita. Usein teos on niissä läsnä yhtä kristallinkirkkaana kuin esityspäivänä ja -tilanteessa.

Niistä minua innoittaneista performoijista, jotka alussa mainitsin, olen nähnyt esiintymässä vain **Marina Abramovic**in, hänetkin vain yhden kerran. Kaikkien muiden mainitsemieni teokset olivat ja ovat edelleen minulle tuttuja vain kirjoista, ja silti ne ovat vaikuttaneet minuun suuresti. Enkä usko että vaikutus olisi suurempi – erilainen kyllä – vaikka olisin nähnyt heidän teoksiaan elävinä esityksinä enemmänkin. Kun tajusin tämän, aloin suhtautua performanssitaiteeseen enemmän ruumiillisten ideoiden kuin ruumiillisen läsnäolon taiteena.

On toki myös sellaista performanssitaidetta, jossa luodaan illuusioita, näytellään fiktiivisiä henkilöhahmoja ja jopa tunnetiloja, mutta en kirjoita siitä, se on eri urheilulaji – laji jonka voi tunkea teatterin lokeroon tekijöiden mahdollisista vastalauseista huolimatta. Lisäksi on sellaistakin performanssitaidetta, jossa ei näytellä eikä luoda tunnelmia, mutta joka ei silti kunnolla välity kuulopuheina tai kirjallisina teoskuvauksina. Se ei kuitenkaan useimmiten johdu siitä, että ne olisivat niin fyysisiä, niin aistillisia esityksiä, vaan siitä, että ne ovat muodoltaan niin monimutkaisia, että niiden välillinen hahmottaminen on vaikeaa. Ne täytyy nähdä – samasta syystä kuin metrokartta täytyy nähdä. Ei riitä että kaveri lukee minulle ääneen asemien nimet ja linjojen reitit. Jos sen sijaan pystyn kuulopuheen, tekstin tai video-

tallenteen pohjalta hahmottamaan, mitä jossakin esityksessä konkreettisesti tapahtui, aistillistan sen kyllä mielessänikin. Tekohetkellä läsnäoleminen ei ole välttämätöntä.

Performanssin hyvä välitettävyys tallenteina ja muina teoskuvauksina johtuu ennen muuta siitä, että päinvastoin kuin teatterissa, performanssiesityksessä on yleensä tärkeää se *mitä* tehdään, ei se *miten* tehdään. Kun videokameran edessä suorittamissani aktioissa esimerkiksi hakkaan päätäni teräskaappiin kunnes menetän tajuntani, teoksen vertauskuvallinen sisältö syntyy ensisijaisesti siitä mitä teen, ei siitä miten sen teen. Kohtaus on teoksestani *The Good Friday* (1989). Se mitä tehdään on yleensä eksaktisti kuvailtavissa, mutta se miten tehdään ei.

Idea performanssista ei silti riitä, se täytyy myös toteuttaa. Kun tiedän jonkun todella suorittaneen ideakuvauksena kuulemani esityksen, koen sen erityiseksi, lihallistuneeksi ideaksi, pelkkää teossuunnitelmaa enemmäksi. Usein esitysten suorittaminen on oikeastaan tarpeellista vain sen mielikuvan tueksi, jonka teoksesta – jota emme edes yleensä näe – muodostamme. Useimmat performanssit elävät lähinnä ideoina ja tallenteina, jotka ovat aivan yhtä kiehtovia kuin itse esitys – ja aivan yhtä säilyviä ja tekijänoikeudella suojattuja kuin maalauksetkin.

Ideapainotteisuudesta huolimatta on myönnettävä, että esitystapa, se miten teko tehdään, ei ole performanssitaiteessakaan aina samantekevää. Jotkut performanssivouhkaajat luulevat naiivisti, että performanssiesiintyjä on aito ja teatterinäyttelijä teeskentelee, vaikka viime vuosikymmenten kehitys ihmistieteissä on muovannut ihmiskuvaamme päinvastaiseen suuntaan: sana ”aito” on saanut ympärilleen pysyvät lainausmerkit. Ihminen on lähtökohtaisesti moniminäinen teeskentelijä, joka esittää aina. Silloinkin kun on yksin, hän esittää itseään itselleen ja fiktiivisille katsojille.

Performanssitaide reagoi tähän vääjäämättömään teeskentelyyn tai poseeraukseen kahdella tavalla. Ensimmäinen on esittämisen ohittaminen, huomion kiinnittäminen muualle, pelkkään suoritukseen. Jos esitykseen kuuluu, että performoija leikkaa rekvisiittana käyttämänsä naudanruhon auki ja menee sen sisään puoleksi tunniksi näkymättömiin, hengittää lihan sisästä vain snorkkelilla, on tällöin yhdentekevää *miten*, millaisin elein hän ruhon leikkaa ja miten sen sisään kömpii, ja millaiset esitystilan valot ovat – ilmaisullinen sisältö on teossa, suorituksessa, ei tekotavassa. Tämä puoli esityksistä todella välittyy kokonaan sanoin tai kuvin tehdyissä esitystallenteissa.

Toinen performanssitaiteellinen reaktio roolin ja teeskentelyn vääjäämättömyyteen on korostaa ihmisen näyttelevää perusluonnetta, hänen tahatonta roolileikkiään. Silloin huomiomme kiinnittyy paitsi performanssitaiteelliseen tekoon, sen merkityksiin, niin myös esiintyjän ”virheisiin”, niihin vivahteisiin, joita hän vahingossa päästää suoritteeseensa, vaikka hän yrittää suorittaa aktinsa eleettömästi kuin kone. Kun esiintymiseen kouluttamaton performanssiesiintyjä kulkee esityksessään niskat jännittyneinä ja puhuessaan

takeltelee, punastelee, pälyilee ja samalla kuitenkin huomaamattaan yrittää esiintyä rempseästi, jopa rehvakkaasti, voi katsoja pitää sitä koskettavana ja herkullisena. Tämä puoli esityksistä ei välity hyvin tallenteiden kautta. Esiintyjän ja esitystilanteen pieniä tahattomia vivahteita korostava performanssitaide on kuitenkin vain yksi performanssitaiteen alalaji. Hassu paradoksi on, että esitystilanteen pieniä tahattomia vivahteita ja lipsahduksia korostava *katsomistapa* on nykyään hyvin yleinen *teatterissa*, missä usein koskettavinta on se, jos Cyrano de Bergeracin tekonenä irtoaa kesken näytöksen.

Monet vastustavat näkemystäni performanssitaiteesta ruumiillistettujen ideoiden taiteena. He haluavat sitkeästi nähdä performanssin ensisijaisesti läsnäolon tai yleisön ja esiintyjän välisen vuorovaikutuksen taiteena. Tietenkin performanssitaidetta on montaa eri lajia. Joissakin sen muodoissa läsnäoloon perustuva interaktio yleisön kanssa tosiaankin on pääasia. Väitänkin vain, että suurin osa performanssitaiteesta on yhtä sujuvasti esineellistettävissä, tallennettavissa ja välitettävissä kuin maalaustaidekin – ja hyvä niin.

Performanssiesityksen katoavuus tapahtumana tai säilyvyys ideana ja tallenteena riippuu myös siitä, miten yleisö käyttää teosta. Missä performanssiesityksen aiheuttama kokemus oikeastaan on? Siitä on suurta erimielisyyttä. Joku todellakin kokee juuri elävän esityksen voimakkaasti, taidekokemus tapahtuu hänelle silloin ja siinä. Jälkeenpäin hän ei välttämättä mieti tai työstä esitystä tai kokemustaan lainkaan. Hän vain muistaa kokeneensa voimakkaan kokemuksen, on siitä kiitollinen ja pystyy ehkä jopa muistamaan silloisen kokemuksen välittömästi tuottamat assosiaatiot ja oivallukset. Joku toinen taas suhtautuu performanssiesityksen todistamiseen kuin ravintoaineliuoksen nauttimiseen. Tavara otetaan elimistöön sisään ja vasta jälkeenpäin syntyy taidekokemus, tapahtuu ihmisenä kasvaminen – jos tapahtuu. Olen enemmän jälkimmäistä sorttia. Teosta koskevat jälkikäteispohdinnat ja -tunnelmoinnit ovat minulle pääasia.

Kun performanssin näkee livenä, se synnyttää ainakin hieman erilaisen kokemuksen kuin sama teos tallenteelta tai teosta kuvailevasta tekstistä nautittuna. Molemmat kokemisen tavat voivat kuitenkin olla yhtä voimakkaita – ja tallenteen tai tekstin kautta nauttiminen on paljon tavallisempaa. Performanssi ei siis olekaan katoava ja ruumiillinen taidemuoto, päinvastoin, usein se on erityisen hyvin dokumentteina elävä, käsitteellinen taidemuoto.

KONKREETTINEN TEKO, JOLLA ON VERTAUSKUVALLINEN MERKITYS (Mitä performanssi on? 2. osa)

Saadakseni performanssitaiteen hyvät puolet käyttööni ja välttyäkseni huonoilta jätin muutaman kokeilun jälkeen elävien esitysten tekemisen ja rupesin tekemään performanssini videokameralle.

Koska yleisön ei tarvitse olla performanssiesityksessä läsnä nauttiakseen siitä täysipainoisesti, eikä performanssi oikeastaan ole katoavaa taidetta, oli minusta järkevää tehdä performanssit *suoraan* tallenteiksi – kun kerran tallenteina tai kuulopuheina ne pääasiassa kuitenkin nautitaan. Tähän innosti myös se, että performanssitaiteelliset ideani olivat minulle kivuliaita ja nöyryyttäviä – niiden suorittaminen oli vastenmielistä työtä. Siksi halusin suorittaa kunkin idean vain kerran, mutta esittää tuloksen tallenteena lukematomia kertoja.

Jos performanssin tekee kameralle, se saa videoteoksen muodossa loputtomasti aikaa löytää yleisönsä. Video antaa myös yleisölle lisää analyyttistä ja reflektiivistä etäisyyttä tarkastella ja kokea performanssi. Kun performanssia, jossa esiintyjä ehkä tekee itselleen tai muille väkivaltaa tai nöyryyttää itseään, katsellaan videolta, ei päähuomio kiinny spektaakkeliin sinänsä – siihen, että on banaalilla tavalla kutkuttavaa olla läsnä kun veri vuotaa, esiintyjä nuolee yleisön kengänpohjia tai tapahtuu muuta "rankkaa" – vaan siihen mitä merkityksiä näistä teoista ja tilanteista löytyy. Eräät aistimelliset ja erityisesti interaktiiviset ulottuvuudet tietenkin heikkenevät tai jopa häviävät kun performanssi tehdään videoksi, mutta ehkä samalla saavutetaan jotain arvokkaampaa. Eikä performanssin ydin – se, että jotain todella tehdään – kuitenkaan häviä mihinkään.

Performanssipohjaiset videoteokseni eivät kuitenkaan ole suoria tallenteita privaateista aktioista, sillä kun olen tehnyt performansseja kameralle ja käyttänyt näitä kuvamateriaaleja videoteoksissa, olen lähes aina laittanut teokseen muutakin materiaalia. *The Good Friday* on ainoa videoteokseni, jonka koko kuvamateriaali on performanssitaltiointia, mutta siinäkin on myös sellaisia sisältöjä – kuvakulmien, rajausten ja editoinnin luomia – joita ei ollut pelkässä kameran edessä suorittamassani aktissa.

Vuonna 1988 tapoin kissan erästä videoteostani varten. Se oli performanssi videokameralle ja samalla ensimmäinen kerta, kun korvasin elävän yleisön kameralla. Saamani videomateriaalin käytin teokseen *My Way, A Work In Progress* (1988–1995). Kissantappokohtaus ei ollut itsenäinen teos. Sillä oli minulle taiteellista merkitystä vain yhtenä minuutin mittaisena osana puolitoistatuntisessa videoteoksessa, joka muuten koostui aivan muista materiaaleista. Tekemästäni kissantaposta taiteen vuoksi nousi suuri kohu. Suomen elokuvatarkastamo kielsi videoteokseni "epäsiveellisenä ja raaistavana". Kiivasta julkista keskustelua teoksestani on käyty nyt jo kuusitoista vuotta – vaikka juuri kukaan ei ole Suomessa teosta nähnyt. Tarkkaan ottaen keskustelua ei ole juurikaan käyty videoteoksestani *My Way, A Work In Progress*, sillä esityskiellon vuoksi sitähän ei juuri kukaan ole päässyt näkemään. Sen sijaan keskustelu on synnyttänyt toisen teoksen, *"kissantappovideon"*. Tämä performanssitaiteellinen käsitetaideteos on voitu hyvin kokea sitä näkemättäkin. Siitä on myös voitu enemmän tai vähemmän pätevästi keskustella.

Videoteokseni kohtalo ja se, että eräs sen kohtaus alkoi elää omaa elämään-

sä taideteoksena, ilman että sitä kukaan edes näki, sai minut ajattelemaan performanssitaiteen mahdollisuuksia tarkemmin. Olin entistä varmempi siitä, että performanssi-ideat voi kanavoida videotaiteeksi mitään olennaista menettämättä vaan päinvastoin, paljon saavuttaen. Kissatapaus osoittaa, miten voimakas voi olla pieni konkreettinen teko, jolla on vertauskuvallinen merkitys. Teon konkreettisuus ja autenttisuus – se, että sitä ei näytellä, vaan suoritetaan – on performanssitaiteellisuutta. Se, että tekoa ei tarvitse nähdä voidakseen nauttia sen taidekokemuksena, on käsitetaiteellisuutta.

Kissantappoaktini on esimerkki taiteesta, joka on fyysisiä, transgressiivisia tekoja. Nämä teot ovat useimmiten ulkoisesti yksinkertaisia ja iskeviä kuin liikennemerkit. Siksi ne voidaan välittää myös kuvauksina ja kertomuksina ilman että niiden elämyksellisyys vähenee. On silti muistettava, että vaikka taideteko voi olla ilmiasultaan yksinkertainen kuin liikennemerkki, se ei saa olla sisällöltään yhtä yksinkertainen. Päinvastoin, kuohuttavien taidetekojen aiheuttaman liikutuksen syynä on juuri yksinkertaisen teon ja moniulotteisen, selityksin laantumattoman sisällön välinen jännite.

Esitykset, jotka inspiroivat minua ja jollaisia olen itse yrittänyt tehdä, kä-sittelevät usein kipua ja kuolevaisuutta. Näissä teoksissa kuolema ei ole kuitenkaan se romanttinen teema, joka löytyy black-metal- ja gootti-rockista ja **Edgar Allan Poe**n (1809–1849) teoksista. Kuolema ja kärsimys eivät ole näissä teoksissa myöskään se yksinkertaisella tavalla traaginen teema, jossa muistetaan ihmispolon koettelemuksia sodassa ja riistossa ja etsitään syyllisiä. Sen sijaan minua ovat inspiroineet esitykset, jotka eivät lähesty kuolevaisuutta hyvän elämän vastakohtana eivätkä kärsimystä vain hyvän elämän esteenä, jotka tekninen edistys ja valistava humanismi voisivat poistaa. Ne ovat esityksiä, jotka pyrkivät estämään ihmisen ”pääistymisen”, ihmisen surkastumisen pelkäksi rationaalista hyötyä ja helppoa mielihyvää maksimoivaksi koneeksi. Tämän performanssitaiteen suuri mahdollisuus on ajattelun täyteläistäminen ja moniulotteistaminen ajattelua ruumiillistamalla.

Performanssitaiteella ei ole omia välineitä eikä tekniikoita, ei sellaisia kuin sivellin, viulu ja balettiaskeleet. Omia teorioita ja käytäntöjä sillä on, mutta se on eri asia. Performanssin vastine taulutaiteessa on kollaasi ja sen raameista ulos putkahtanut muoto, ready-made. Arkielämästä otetaan esine, tuodaan se sellaisenaan taideteoksen osaksi, annetaan sille metaforinen funktio. Performanssissa esineiden lisäksi teokseen tuodaan ihmisiä ja tekoja, sellaisenaan. Performanssitaiteessa käytettyjen esineiden ja tekojen arkisuus ja konkreettisuus saa jotkut luulemaan, että performanssi on erityisen välitön ilmaisumuoto, sydämestä suoraan toiseen sydämeen, ilman tekniikan ja välineiden muodostamaa välittäjäainetta. Tämä on lapsellinen harha.

Performanssi ei ole pyrkimystä muita taidemuotoja suorempaan tai välittömämpään ilmaisuun – paremminkin päinvastoin. Todellisten tekojen ja esineiden ottaminen taideteoksen osiksi on yhtä vertauskuvallista ilmaisua kuin sonetit tai Carmenin teatraalisesti näytelty kuolema oopperanäyttämöl-

lä. Arkiset asiat, kuten käveleminen, syöminen, esteen ylittäminen, eläimen tappaminen tai tavaroiden jakaminen, etääntyvät performanssin osina vertauskuvallisiksi toiminnoiksi.

Performanssi ei ole taiteen vertauskuvallisen luonteen vähentämistä vaan fyysisten kappaleiden ja suoritusten vertauskuvallisen luonteen korostamista.

TEKSTI JA LIHA TÖRMÄÄVÄT, NÄYTTELIJÄÄ EI SIIHEN TARVITA (Mitä performanssi on? 3. osa)

Kanavoituani performanssini videotaiteeksi luulin jättäneeni yleisön edessä pyllyilyn kokonaan. Vuosia myöhemmin löysin kuitenkin toisenlaisen performanssitaiteellisen ilmaisutavan. Sen sijaan, että olisin tehnyt esityksen, joka olisi maksanut minulle niin paljon verta ja vaivaa, että sen toistaminen olisi ollut ajatuksenakin sietämätön ja kertaesityksen yleisömäärä turhauttavan pieni, päätin tehdä esityksiä, joiden esittäminen on kepeää ja kivaa. Jätin fyysisen masokismin ja sadismin sekä kestävyyskokeet performointirepertuaaristani pois. Kehittelin ideoita, joiden suorittaminen yleisön läsnäollessa olisi hauskaa. Halusin tehdä esityksiä, joiden suorittamiseen kuluvat kaksi tuntia eivät tunnu työltä tai ristiinnaulitsemiselta vaan kepeältä kuin kaksi tuntia sulkapallokentällä.

”Hauskat” esitykseni ovat olleet usein monitaideimprovisaatiota. Maalari maalaa, tanssija tanssii, muusikko musisoi, kirjailija lausuu ja tehdään performanssitaiteellisia suoritteita. Osat vaihtuvat välillä ja ilmaisulajit sekoittuvat. Se on hauskaa ilman yleisöäkin – meille, improvisoijille. Yleisön läsnäollessa se on haastavampaa ja hauskempaa – meille, improvisoijille, ehkä jopa yleisölle.

Eräs kepeä esitys, jossa kuitenkin oli vielä jälkiä masokistista uurastusta vaatineista esityksistä, oli **Ilkka Sariolan** kanssa tekemäni *Every Man Is An Island* (1995). Tässä sen käsikirjoitus, joka oli samalla teoksen tuoteseloste ja käsiohjelma:

Every man is an island, but the water between gave us life

Fifth version, dedicated to Blalla W. Hallmann. The performers are Teemu Mäki, Ilkka Sariola, Max Savikangas and Kimmo Lindell.

1. The audience comes in. We give them these leaflets about the performance and try to answer any practical questions concerning the performance they might have. The doors are left open. During the performance the audience can freely walk out, then back in and also wander around and

even talk in the performance space. However, the audience should not talk to the performers and should not touch or feed them either.

In the first part of the performance the main event is two performers in the middle of the room performing unsuccessful masturbation. They impersonate two characters, dressed appropriately: "The Desperately Hilarious Capitalist" and "The Guardian Angel Losing His Faith".

2. *After 15 minutes the unsuccessful masturbators put away their equipment and outfits. They put on their normal clothes: T-shirts and sweatpants. The T-shirts have text printed on them. It reads LIFE on the front and DEATH AT WORK on the back. Then they take objects from plastic bags. First they show two black and white photographs, the first is a photograph of a woman upside-down from whose vagina a tree, a birch, protrudes upwards. The second is a photograph of a text. Text is titled CHRISTMAS NEVER COMES. The other two performers have had similar shirts on right from the start. The performers in the center take a 3-meter-long measuring tape and attach the following objects to it: (1.) a human skull, (2.) a saw, (3.) a piece of red meat, (4.) a loaf of bread, (5.) a vibrator, (6.) a CD of music (Iannis Xenakis: "Oresteia"), (7.) a knife, (8.) a pair of boxing gloves. Then they stand facing each other and suspend the measuring tape from mouth to mouth, the objects dangling from it. Simultaneously they hold the photographs in their hands showing them to each other. They keep this position for 30–60 minutes. While the two in the center stay motionless, the other two become active. One keeps on kicking a black punching bag. The bag has a white Christian cross painted onto it upside-down. The other improvises with an amplified viola. When the two performers in the middle of the room stop the suspended-measuring-tape-routine, the other performers stop too.*

3. *The performers put down the measuring tape, remove the objects from the tape and leave them on the floor with a note: "TAKE ANY OBJECT YOU WANT, THEY ARE FREE". The performers keep the red meat. They take a hot plate and a frying pan from a plastic bag and start preparing the meat into steaks. The musician switches to an acoustic viola and plays a J.S. Bach solo cello suite, transcribed for viola. While the steaks are prepared on the frying pan, on the other hot plate there is a kettle of water in which small stones are boiled. The steaks and the boiled stones are given to the audience on paper plates. The performers share some steaks and stones with each other too. The performance is over.*

Teemu Mäki & Ilkka Sariola, Helsinki, 1995

Tämä esitys tuli kuvailtua melko tyhjentävästi esitteessä. Performanssille tyypilliseen tapaan esityksessä ei näytelty eikä menty tunnetiloihin. Siinä ei ollut illuusiota. Pyrimme myös korostamaan eroa teatterin konventioihin kertomalla käsiohjelmassa etukäteen mitä teoksessa tapahtuu. Halusimme teoksen olevan ulkoisesti mahdollisimman lattea, emmekä halunneet sallia yhtäkään narratiiviin liittyvää jännitysmomenttia. Teos ei ollut tarina, vaan paremminkin kolme peräkkäistä elävää installaatiota. Halusimme kaiken huomion kohdistuvan tekojen ja esineiden ruumiilliseen vertauskuvallisuuteen sinänsä. Performanssitaiteen uranuurtajien, kuten Gina Panen ja Vito Acconcin esityksiin verrattuna teoksemme oli – paitsi huonompi – niin muodoltaan monimutkaisempi, suorastaan barokkinen. Siksi sitä on vaikea kokea kunnolla pelkän teoskuvauksen kautta, toisin kuin muodoltaan yksinkertaisia teoksia – ja olihan teos myös interaktiivinen, kun siinä ruokittiin yleisöä pihveillä. Mitä monimutkaisempi esitys muodoltaan on, sitä lähemmäs teatteria se hiipii, sillä yksityiskohdat – se miltä asiat ja esineet tarkalleen ottaen näyttävät, ja miten asiat tehdään – nousevat silloin merkitystä muodostavina tekijöinä helposti yhtä tärkeiksi kuin se mitä tehdään.

Olen julkaissut edellä kuvatussa performanssissa käyttämämme jouluteksin myös sellaisenaan, aforisminippuna. Nippu syntyi, kun annoin itselleni tehtäväksi kirjata omat kymmenen käskyäni. Halusin haastaa itseni. Jos olen ateisti, onko minulla tarjota mitään kristittyjen kymmenen käskyn tilalle? Siitä miten ideat ja materiaalit kuljeskelevat eri ilmaisuvälineitteni kesken, kertoo se, että olen käyttänyt samaa tekstiä myös valokuvateoksessa, maalauksissa, videoteoksessa ja musiikkikappaleessa. Esityksessä teksti oli englanniksi, tässä sen suomenkielinen versio:

Joulua ei koskaan tule
Teemu Mäki. Iäti keskeneräisen teoksen 13. versio, 1995.

1. *Kuolema seuraa toistaan. Joulua ei koskaan tule.*
   Lahjat on jo jaettu. Kaikki mitä voit omistaa on kallosi sisällä.

2. *Tunne vihollisesi. Et tarvitse mitään mitä sinulla ei jo ole. Kun kerran et ole nälkään kuolemassa, niin elämäsi mielekkyys ei riipu siitä mitä teet vaan siitä mitä ajattelet.*

3. *En usko hyvän ja pahan olemassaoloon. Yhteiskunnan moraalikoodit ovat kulttuurin tuotetta ja muokkautuvat aina yhteiskunnan valtaeliitin, eli yleensä rikkaiden, työkaluiksi ja vallanpitäjien tarpeisiin, ylläpitäen status quota. Yhteistä hyvää on vain silloin tällöin. Jokainen on pihvi jollekin toiselle. Eläminen on tappamista, synnyttämistä ja joskus samalla muutakin. Olemme erillisiä ja rajallisia olentoja: Mikä on si-*

nulle hyvää voi olla minulle pahaa ja päinvastoin. Harmoniaa ei ole: Olemassaolo koostuu yhteensovittamattomien vastakohtien välisistä jännitteistä.

4. *Perheitä on siksi että yksin on kuuro, eikä kuurona voi laulaa, ja jos ei laula, niin ei tunne. Veljeyttä voi tuntea muutamaan ihmiseen, tunnistaa heissä itsensä ja siten nähdä lisää itseänsä, tuntea olevansa enemmän olemassa.*

5. *En usko että on onnellisuutta. Luonnon koneistossa kipu on kaiken perimmäinen motivaattori. Ja mitään ei voi olla luonnon ulkopuolella.*

   Aistiville olioille olemassaolo on kipua. Uskon että elämä koostuu kivusta ja helpotuksesta. Vain kun sekä kipu että kivun hetkellisen taukoamisen aiheuttama helpotus ovat olemassa ja vuorottelevat sopivan kokoisena aaltoliikkeenä, voi elämänsä mieltää elämisen arvoiseksi. Kipu on tyhjyyden kivikyrpä ja voit vain yrittää tulla halukkaaksi vituksi – se nai sinua joka tapauksessa.

6. *Ateistille huumori voi olla välttämätön jumalallistumisen muoto. Naurettavuus on etuoikeutemme.*

7. *Vain kuolevaisuus antaa meille mahdollisuuden projisoida henkilökohtaista merkitystä ja tarkoitusta elämäämme tarkoituksettomassa maailmassa.*

8. *En tiedä mitään, paitsi että olen syntynyt, tulen joskus kuolemaan, enkä osaa olla vaiti. Puhumalla, piirtämällä, laulamalla, järjestämällä todellisuutta ajatuksissani, representoin olemassaoloa, opettelen pitämään siitä mikä muutenkin on. Todellisuutta representoimalla vahvistan omaa olemassaolon kokemustani. Mitä vähemmän esimerkiksi fyysisen vaaran synnyttämää vitaalisuutta elämässäni, onneksi, on, sitä tärkeämpää on olemassaolon kokemuksen vahvistaminen representaation kautta.*

9. *Kuolema työssään on elämä.*

Joulutekstini ja esitys, jossa sitä käytettiin, on esimerkki siitä, miten performanssit ylipäätään ovat usein teksti- ja käsikirjoituskeskeisiä. Performanssiesityksissä saattaa olla paljon puhuttua tai kirjoitettua tekstiä. Vielä olennaisempaa on, että performanssiesityksen käsikirjoitus on tyhjentävä lista niistä vertauskuvallisista teoista, joiden suorittamisesta teos koostuu. Se miten suoritteet tehdään, missä asussa, missä valaistuksessa, missä tempossa ja niin edelleen, katsotaan usein täysin toissijaiseksi. Konkreettiset teot, suoritukset,

ja teksti otetaan vakavasti, esittämistapaa ei.

Paras performanssiesitys, jossa olen ollut mukana, oli **Juha-Pekka Hotisen** (1957–) teos *Thistory* (Contemporary Art Center, Moskova, 1994). Esityksessä luin yleisölle ääneen Hotisen tekstin (*Thistory*), joka käsittelee kiinteästä identiteetistä luopumista ja epäilee ihmisen kykyä todella samaistua toiseen ihmiseen ja tarjoaa samaistumisen tilalle rehellisempää tavoitetta: toisen ihmisen *tunnistamista* jossain määrin kaltaisekseni. Esiintymislavalla oli painonnostopenkki. Keskeytin lukemisen vähän väliä nostellakseni painoja. Tein kymmenen painonnostosarjaa. Sarjojen välissä luin tekstiä yhä katkonaisemmin, hikisempänä ja hengästyneempänä. Luettuani tekstin loppuun, tarjouduin esityksen päätteeksi leikkaamaan hiustenleikkurilla yleisölle samanlaisen kampauksen, siilitukan tai kaljun, jollainen itselläni on. Yksi vapaaehtoinen tyttö ilmaantui ja kaljuna lähti.

Hotisen teos olisi tavallaan tyhjentävästi sanoin kuvailtavissa – ainakin jos liittäisin tähän vielä siinä lausutun tekstin – mutta esityksenä se luottaa myös ylijäämään, siihen että puhumani tekstin sisältö muuttuu ja kasvaa kun se rinnastuu puhetta tuottavan ruumiin korostettuun ruumiillisuuteen, hikoilevaan ja pamppailevaan lihaan, jonka hengästyminen tekee tekstin ulostulemisesta yhä kitkaisempaa. Rinnastuminen tapahtuu sekä teosideassa että esityksessä.

Performanssitaide on hauskoja paradokseja. Se julistaa olevansa ainutkertaista ja katoavaa taidetta, joka elää vain esityshetkessä. Se pyrkii eroon taiteen esineluonteesta. Se haluaa ylittää sanallistetun ajattelun ja sanallistetun ilmaisun. Todellisuudessa se kuitenkin on taidetta, joka nautitaan pääasiassa tallenteina, säilyy ja leviää ideoina ja tallenteina mainiosti – ja perustuu monasti juuri tekstille ja teoreettiselle pohdiskelulle.

Minulle performanssitaiteessa on kiintoisinta tekstuaalisuuden ja lihallisuuden välisen jännitteen kiristyminen äärimmilleen. Jännite voi kiristyä voimakkaaksi, koska performanssissa tekstin ja lihallisuuden välissä ei ole välittäjäainetta, näyttelijää tai selittäjää, vaan pelkkä kuilu.

VIDEO ANTAA ETÄISYYTTÄ, ELOKUVA TYRKYTTÄÄ SAMAISTUMISTA

Ryhdyin tekemään videoteoksia 1980-luvun lopulla kolmesta eri syystä.

Ensimmäinen syy oli: video on eräässä mielessä kätevä verrattuna siveltimeen. Videoteokset eivät aiheuta säilytysongelmia tai kuljetuskuluja. Videoteosta voidaan digitaalisessa muodossa kopioida rajattomasti, teoksesta ei siis ole kallisarvoista ja varjeltavaa originaalia. Myöskään kuljetuskuluja ei ole, kun teos on pelkkä tiedosto. Sen voi esittää julkisesti museossa videoprojisointina tai televisiossa ohjelmana muiden joukossa. Tulevaisuudessa teos voidaan levittää myös internetin kautta suoraan yleisölle täydellä resoluutiol-

la – jos vain kehittyy tapa, jolla teoksen internettiin laittaminen ei ole sama asia kuin teoksen luovuttaminen ikuisesti kaikkien käyttöön ilmaiseksi. Joka tapauksessa, tämä ulkotaiteellinen käytännöllisyys oli minulle eräs ratkaiseva syy tarttua videokameraan.

Videon käytännöllisyys on ollut minulle niin tärkeää, että en ole halunnut tehdä videoinstallaatioita. Installaatiota ei voi esittää televisiossa ja näyttelyisäkin se vaatii erityiset esitysolosuhteet. Varsinkin aiemmin koin, että videoinstallaatio on muoto, joka tekee taiteilijan riippuvaiseksi niistä museoista ja gallerioista, joilla on tarjota tarvittavat esitysresurssit. Sen sijaan sellaisen videoteoksen, jonka voi katsoa yhdestä kuvaruudusta, tarvitsemat resurssit löytyvät joka kodista. Videoteoksistani vain yksi, *Rikki* (*Broken/Sulphur*, 2000), on installaatio. Videoteoksestani *Kaliki* (2004–2005) on kaksi versiota, televisioversio ja installaatioversio. Jälkimmäisessä on neljä projisointia, jotka sijoitetaan neliseinäisen esitystilan eri seinille. Videon joustavuutta tämäkin: samasta teoksesta voi tehdä kaksi eri versiota, toisen telkkari- ja kotikäyttöön, toisen installaatioksi museo- ja galleriakäyttöön. Opin tämän **Eija-Liisa Ahtila**lta (1959–).

Tartuin videokameraan myös sen vuoksi, että olin lapsesta asti ollut näytelmäelokuvien suurkuluttaja. Taideopiskeluaikanani kävin vuosikausia elokuvissa lähes joka ilta, yleensä Suomen Elokuva-arkiston teatterissa Orionissa. Joskus katsoin kaksi tai jopa kolme elokuvaa peräkkäin. Oma taiteeni oli pääasiassa maalaamista, mutta minun oli helpompi löytää innoitusta ja hengenheimolaisia elokuvataiteesta, musiikista, tanssista ja kirjallisuudesta. Rakastuin Rainer Werner Fassbinderin, **Ingmar Bergman**in (1918–), Andrei Tarkovskin, Robert Bressonin, **Nagisa Oshiman** (1932–) ja Pier Paolo Pasolinin elokuviin ja halusin ruveta tekemään myös liikkuvia kuvia.

Kolmas syy ryhtyä tekemään videoteoksia oli performanssitaide, jossa minua houkutti mahdollisuus tehdä mahdollisimman konkreettisia, teeskentelemättömiä tekoja, joilla olisi mahdollisimman vertauskuvallinen merkitys. Ja kuten aiemmin tässä esseessä totesin, olen kokenut voivani kanavoida performanssitaiteelliset ideani videoteoksiini yleensä mitään menettämättä – päinvastoin, paljon voittaen.

Yli puolet tähänastisista videoteoksistani sisältää performanssia. Kameralle esitetty performanssi on pääelementtinä tai tärkeänä elementtinä seuraavissa videoteoksissani:

– *Milk* (1998), yhteistyö **Anja Bargumin** (1970–) ja **Åsa Walleniuksen** (1970–) kanssa.
– *Family Values 1–3* (1997), yhteistyö Pirjetta Branderin kanssa.
– *Pyhä Tiskivesi* (*The Sacred Dishwater*, 1994–1996)
– *My Way, A Work In Progress* (1988–1995–)
– *Whore And Exploit* (1995)
– *The Shipping Crate* (1992), yhteistyö **Roi Vaaran** (1953–) kanssa, video

hänen samannimisestä performanssikiertueestaan.
– *Concept Of Happiness* (1990–1991)
– *Tapio* (1990)
– *Santa-Maria Furiosa* (1990), yhteistyö Ilkka Sariolan kanssa, video
Sanna Kekäläisen (1962–) samannimisestä tanssiteoksesta.
– *My Way*, (1990)
– *Anovisio Telerexia* (1990), yhteistyö Ilkka Sariolan kanssa, video
hänen performanssistaan.
– *The Good Friday* (1989)
– *Money To Burn* (1989)
– *Sex And Death* (1988)

Näytelmäelokuvainnostuksestani huolimatta en ole tehnyt kuin muutaman näyttelemistä ja fiktiivisiä henkilöhahmoja sisältävän teoksen. Ja tarkemmin katsoen nekin ovat tavallaan performanssinomaisia rituaaleja. Näitä Samuel Beckettin samannimisiin pienoisnäytelmiin perustuvia videoitani ovat:

– *Come And Go* (1998)
– *Joe* (1990–1991)
– *Ohio Impromptu* (1989–1991–)

Teoksessa *Come And Go* (Beckettin käsikirjoitus vuodelta 1967) kolme naista muistelee yhdessä kouluaikojaan. Kukin heistä poistuu vuorollaan hetkeksi. Yhden poissaollessa kaksi muuta kuiskuttelevat keskenään jostain häntä koskevasta häpeällisestä salaisuudesta, jota esityksen/videon katsojat eivät kuitenkaan saa kuulla.

Teoksessa *Joe* – alkuperäisnimi *Eh, Joe* (1966) – mies kuulee naisen äänen päässään. Ääni puhuu huonosti päättyneestä romanssista, joka Joella oli erään naisen kanssa kauan sitten. Ääni pitää Joeta syyllisenä naisen itsemurhaan. Videoversiossani myös Joe itse lopulta tappaa itsensä. Hän tappaa itsensä joko siksi, että vuosikausia hänen päässään samaa syytöstä jankkaava ääni on hänelle lopulta liikaa. Tai hän tappaa itsensä siksi, että ääni – joka kuitenkin on Joen ainoa seuralainen ja joka aina välillä uhkaa jättää hänet yksin – vihdoin hylkää Joen täydelliseen yksinäisyyteen.

Teoksessa *Ohio Impromptu* (Beckettin käsikirjoitus vuodelta 1980) on kaksi identtistä hahmoa, Lukija ja Kuuntelija. Lukija lukee ääneen tekstiä, joka kertoo naisesta, joka lähetti hylkäämälleen rakastajalle viestinviejän, jonka tehtävänä oli lukea miehelle kirjasta ääneen tarinaa naisesta, joka lähetti hylkäämälleen rakastajalle viestinviejän...

Näissä Beckettin näytelmäteksteissä puhe ja toiminta ovat itsetietoisia elliptisiä rituaaleja, jotka voisivat kestää ikuisesti. Ne ovat näytelmiä, joissa kausaliteettiin nojaavan juonen sijaan pääasiaksi on nostettu henkilöhahmojen suorittama rituaali. Nyt kun mietin näitä teoksia, niiden ilmeinen

performanssinkaltaisuus yllättää minut. Olen yllättynyt myös siitä, kuinka lähellä näiden teosten rakenne on esittämääni Juha-Pekka Hotisen performanssia *Thistory*, jota edellisessä luvussa kuvailin.

Miksi en ole ryhtynyt tekemään varsinaisia näytelmäelokuvia, elokuvateatteriin tai televisioon? Ehkä minua ei moisiin puuhiin päästettäisikään, mutta en ole ollut kiinnostunut yrittämäänkään, sillä elokuvateatterilevitykseen tarkoitettujen näytelmäelokuvien tekeminen vaatii liikaa ei-taiteellista työtä. Stanley Kubrick ja Andrei Tarkovski käyttivät elämänsä kokonaan näytelmäelokuvien ohjaamiseen. Edellinen sai tehtyä yksitoista pitkää elokuvaa, jälkimmäinen seitsemän. He onnistuivat tekemään monta hienoa elokuvaa, mutta on surullista, miten harvoin he pääsivät itse taiteentekoon käsiksi –surullista myös heidän omasta mielestään, kuten heidän haastatteluistaan ja omista kirjoituksistaan voi todeta. Taidemaalari on heihin verrattuna etuoikeutettu, hän voi käyttää aikansa kokonaan itse taiteiluun. Elokuvaohjaajaan verrattuna hän on lähes täydellisen itsenäinen. Voi maalata mitä haluaa, kysymättä rahoittajan mielipidettä, hyväksyntää tai etsimättä sopivaa työryhmää, eikä tarvitse piitata yleisömääristä. Pitääkseni tästä vapaudesta kiinni, olen tehnyt tuotantoyhtiön kautta tähänastisista videoteoksistani vain kaksi (*Pyhä tiskivesi* ja *Kaliki*). Muut olen tehnyt lähinnä itse itselleni suomillani viikkorahoilla. Kengännauhabudjetti – tai kuten se erään saksalaisen videotaidefestivaaliin nimeen nostettuna sloganina kuuluu: "No Budget" – takaa itsenäisyyden, mutta ilman budjettia ei myöskään tehdä näytelmäelokuvia.

Fiktioideat pystyn maalaamaan tauluiksi, siksi minulla ei ole tarvetta mennä turhautuneena pyristelemään niiden kanssa elokuvabisnekseen. Taulu on minulle fiktion joustavin muoto. Jos joku näyttelee surullista ja pillahtaa ammattitaitoisesti itkuunkin kameran edessä, en ole kiinnostunut. Ajattelen heti, että surua ja epätoivoa olennoivan naaman pystyn kyllä maalaamaan paremmin kuin näyttelijä pystyy sen näyttelemään. Sen sijaan, jos sattumalta näen jonkun oikeasti itkevän, koen että tarjolla on kiinnostavaa materiaalia, joka voi avata silmät nimenomaan videolta nähtynä. Silloin kuvaan, jos kehtaan. Tämä asenne koskee lähinnä omaa työskentelyäni. Tiedän kyllä, että jotkut pystyvät tekemään näyttelemällä tai näyttelijää ohjaamalla yhtä hyvän itkevän hahmon kuin minä maalaamalla.

Mielestäni suurin elokuvateatterielokuvan ongelma on kuitenkin sen kertakäyttöisyys. Tarkovskin *Peili* (*Zerkalo,* 1974) on minusta paras elokuvateatterielokuva kautta aikojen. Katson sitä yhä uudelleen, vähintään kerran vuodessa. Liikutun ja saan päänvaivaa joka kerta yhtä paljon kuin ensimmäisellä kerralla. Mutta se on äärimmäisen harvinainen poikkeus: näytelmäelokuvaa, omaelämäkertaa ja dokumenttimateriaaleja yhdistävä teos, jossa juoni on sivuseikka. Suurin osa elokuvista on tehty niin juonen ehdoilla, että niiden katsominen uudelleen on väljähtynyttä kuin dekkarin uudelleen lukeminen. Sen voi tehdä ja se voi olla hauskaa, mutta voiko se koskaan olla

yhtä antoisaa kuin silloin, kun ei vielä tiennyt mitä seuraavaksi tapahtuu ja mikä loppuratkaisu on?

Monet oman taiteellisen työskentelyni valinnat perustuvat kokemuksiini taiteen nauttijana. Minulla on kokoelmissani musiikkia monta tuhatta levyä, mutta elokuvia enää vain joitakin kymmeniä. Vastaavasti hankin hyllyyni paljon useammin runoja tai filosofiaa kuin proosakirjallisuutta. Syy musiikin ja runojen suosimiseen on, että niitä voi nauttia yhä uudelleen ja kokemus ei suinkaan väljähdy vaan syvenee kerta kerralta. Siksi myös taitelijana pyrin tekemään jotain, josta voi tulla nauttijalleen pysyvä elinkumppani, ei vain kertakokemus.

Tekijänä olen kiinnostunut videokuvasta dokumentaarisena välineenä, todistusvoimansa vuoksi, sillä se on ominaisuus, joka maalaukselta puuttuu kokonaan. Tämä naturalismi on sitä valokuvallisuutta, joka tulee videokuvassa valokuvaakin voimakkaammaksi. Maalatessa nautin siitä, että voin luoda kuvapinnalle pelkällä siveltimellä kaiken, minkä pystyn kuvittelemaan. En ole kuitenkaan fantasiamaalari. Katseeni kohdistuu todellisuuteen. Eräs pääpyrkimykseni on kameratyössä sama kuin maalatessakin: nähdä millaista oikeasti on. Jotta tämä havahtuminen ja oivaltaminen voisi tapahtua, on vaihdettava näkemisen tapaa normaalista, zoomattava radikaalisti joko kohteen sisään tai ulos. Video on erityisen tehokas uloszoomaamisen, myönteisen vieraannuttamisen, brechtiläisen etäännyttämisen, keino. Vieraannuttamisefektit, jotka ovat maalatessani apukeinoja joilla pyrin ottamaan etäisyyttä maalaukseeni ja näkemään sen uusin silmin, muuttuvat videotyössä pääinstrumenteikseni.

Hienoa videossa välineenä on myös sen avara nielu. Kaiken silmin tai korvin aistittavan voi tunkea videoteokseen. Se on syvä kurkku, jonne mahtuvat puhe, äänet, musiikki, liikkuva kuva, liikkumaton kuva, dokumenttikuva arjesta, performanssiaktit ja myös näytelty materiaali, fiktio. Monissa videoteoksissani sekoitan erilaisia materiaalityyppejä keskenään ilmaisumuotojen kollaasiksi. Mukana on televisiosta napattuja katkelmia fiktio-ohjelmista, uutisista tai mainoksista. Mukana on itse dokumenttikuvaamaani ainesta: ihmisiä, maisemia, toimintoja ja tilanteita. Usein mukana on jopa videokuvaa maalauksistani. Monasti laitan näihin teoksiin myös tekstiä, joko tekstiplansseiksi kuvaruudulle, tai puhuttuna. Puhuttu teksti lausutaan ilman roolihahmoja ja yleensä ilman tahallista tunnevärityst ä, suorittaen. Teksti on usein esseemäistä pohdintaa, jonka lausumistapa tähtää vain mahdollisimman suureen semanttiseen ymmärrettävyyteen. Mukana on myös kameran edessä tehtyjä rituaaleja, performanssitaiteellista ainesta. Mukaan mahtuu mitä tahansa ääni- tai kuvamateriaalia – mutta ei juuri koskaan näyteltyjä roolihahmoja tai tilanteita. Jos mukana on varastamani katkelma esimerkiksi näytelmäelokuvasta tai mainoksesta, olen etäännyttänyt sen niin, että se edustaa jotain muuta kuin alkuperäisen näytellyn kohtauksen oli tarkoitus edustaa. Etäännyttämisen olen tehnyt esimerkiksi poimimalla mainoksesta

sekunnin pituisen katkelman, toistamalla sitä kymmeniä kertoja ja vaihtamalla alkuperäisäänen toiseen.

Eri ilmaisumuotoja sekoittavien mutta fiktiota karttavien videoteosteni suhde näytelmäelokuviin on sama kuin esseen suhde romaaniin. Essee on minulle muodoista rakkaimpia, eikä se ole sidottu välineeseen. Se on kokonaisvaltaista pohdintaa, joka myöntää näkökulmasidonnaisuutensa ja jonka tuloksena voi syntyä yhtä hyvin tekstejä kuin liikkuvia tai liikkumattomia kuvia, jopa esityksiä. Tässä lajissa suurimmat innoituksen lähteeni ovat **Bill Violan** (1951–) teokset *I Do Not Know What It Is That I am Like* (1989) ja *The Passing* (1991) sekä **Agnes Vardan** (1928–) *Poimijat* (*The Gleaners And I*, 2000).

Esseekategoriaan videoteoksistani sijoitan seuraavat teokset:

– *People Appear From Nothing*, (2003)
– *Rikki* (*Broken/Sulphur*, 2000)
– *Milk* (1998)
– *Pyhä Tiskivesi* (*The Sacred Dishwater*, 1994–1996)
– *My Way, A Work In Progress*, (1988–1995–)
– *Whore And Exploit*, (1995)

Jotkut videoteoksistani ovat ”tanssivideoita”. Olen tehnyt ne joko tanssijoiden kanssa yhteistyönä tai käyttänyt tanssijoita ”suorittajina” – tai kuten Bresson olisi sanonut, ”malleina”. Näitä teoksia ovat:

– *Kaliki* (2004–2005), yhteistyö **Metsälintu Pahkisen** (1971–) kanssa.
– *Hissitanssi* ja *Hissitanssi 2* (2004), yhteistöitä **Pia Karaspuron** (1961–) ja **Päivi Rissasen** (1960–) kanssa.
– *Itäkeskus Dancing Tree* (2002–2004), yhteistyö Pia Karaspuron, **Jouko Kyhälän** (1968–), **Outi Pulkkisen** (1969–) ja Päivi Rissasen kanssa.
– *People Appear From Nothing* (2003)
– *Pyhä Tiskivesi* (*The Sacred Dishwater*, 1994–1996)

Oma alalajinsa videotuotannossani ovat runovideot. Monissa videoissani lausutaan runoja, mutta puhtaita runovideoita, teoksia, joissa ei ole juuri muuta kuin videokameralle runoa lausuva pää, ovat:

– *Rakkaus liitää ihmismielen tavoittamattomissa*, (2003)
– *In A Dream I Fucked My Grandmother* (1995)
– *A Poem For Jonah* (1995)

Kahdessa viimeksimainitussa runo on omani, ensinmainitussa **Muhammad Ibn `Arabîn** (560–638 islamilaisen ajanlaskun mukaan / 1165–1240 jKr.).

Runovideo on myös *Concept Of Happiness*, mutta ei pelkkä runovideo,

sillä se on myös performanssi. Teoksen performanssitaiteellinen idea oli lausua Samuel Beckettin runo *My Way Is In The Sand Flowing* ja pitää samalla kättäni kynttilänliekissä. Videokuvassa on vain kynttilä ja sen päällä, kämmen liekissä kiinni, vasen kämmeneni. Runonlausunta kestää kaksi minuuttia. Viimeisen säkeen aikana tulee ensimmäinen ja ainoa leikkaus. Kuva kärventyvästä kämmenestä vaihtuu suoralla leikkauksella kuvaan peniksestä erektiossa, joka koskettaa samaa kynttilänliekkiä kuin käsi edellisessä otoksessa. Tämä otos päättyy siemensyöksyyn, sitten palataan hetkeksi vielä käteen liekissä. Runon päätyttyä käsi sammuttaa kynttilän. Toistin rituaalin 50 kertaa, mutta näytän sen videolla vain kerran. Ehkä tähän teokseen tiivistyy olennainen videotaiteellisesta työtavastani. Taktiikkani on yleensä ollut näyttelemisestä kieltäytyminen sekä ruumiillisuuden ja tekstuaalisuuden välisen jännitteen kiristäminen äärimmilleen. Tyylin tasolla olen pyrkinyt ristisiitokseen, jossa kuolemanvakava ja äärimmäisen naurettava yhdistyisivät vaivaannuttavalla tavalla.

Naurettavuus on videon parhaita puolia. Se on osa tämän välineen naturalistista kykyä näyttää kaunistelematta, jos kuvaaja niin haluaa. Jokaisessa videotyössäni olen pyrkinyt esittämään itseni ja mukaan pyytämäni "suorittajat" juuri niin hauraina, epävarmoina, finninaamaisina, kömpelöinä tai pitkästyneinä kuin olemme. Pidän tätä rehellisyytenä ja koen sen vapauttavaksi. Kun olen puhunut videoteosta varten kameralle tekstejä, olen jälkeenpäin valinnut otoista yleensä sen, jossa on eniten takeltelua tai vaikkapa minua jälkikäteen hävettävää omahyväisyyttä. Tämä perusesteettinen ominaisuus on usein videotaiteen radikaaleinta aatteellista antia. Kun katson näytelmäelokuvia, televisiosarjoja, keskusteluohjelmia, visailuja ja mainoksia, minua turhauttaa se kollektiivinen ihmiskuvan sievistely, joka niissä on sekä automaattista että pakollista. Edes niin sanottu tosi-TV ei ole muuttanut tätä, päinvastoin. Autiolle saarelle pudotuspeliin lähetetyt televisiokilpailijat on valittu ja trimmattu ja kuvattu huolellisesti edukseen. Myötähäpeään perustuvat tosi-TV-ohjelmat puolestaan korostavat ohjelmassa toilailevien pölvästien ja kotikatsomossa kikattaen kiemurtelevan yleisön välistä eroa: "Uskomatonta että löytyy idiootteja, jotka menevät tuonne nolaamaan itsensä!" Television ja muiden sähköisten medioiden sekä lehtien kautta altistumme kuvien – usein meitä tai kaltaisiamme esittävien kuvien – hyökyaallolle, mutta tämän kuvasto on yksipuolista: koskaan emme pääse näkemään itseämme rehellisestä peilistä. Naurettava ja heikko on aina joku toinen.

Sama "hyvässä valossa esittämisen periaate" on taiteellisenkin elokuvateatterielokuvan vitsaus. Äärimmäisen harvinaisia ovat tietysti elokuvat, joiden henkilögalleriassa ei ole sankaria (tai antisankaria), johon samaistuminen mairittelee ja tuudittaa katsojaa. Kuitenkin vielä harvinaisempia ovat elokuvat, jotka kieltäytyvät sekä sankarihahmoista että ihmisten, esineiden, maisemien ja tapahtumien audiovisuaalisen ilmeen sievistelystä. Tämän vastapainoksi videotaiteen pitää pyrkiä olemaan se rehellinen peili, joka kieltäy-

tyy TV-kulttuurin meikistä ja suussasulavasta kerronnasta.

Itsekriittisyydestä ja kriittisyydestä on tullut videotyöni esteettinenkin periaate: jos minua ei nolostuta ja hävetä kun näytän videoteokseni, alan heti epäillä, että olen epäonnistunut. Tai kääntäen, paradoksaalisesti: jos videoteokseni saa minut häpeämään itseäni, olen teoksestani ylpeä. Tässäkin on manerisoitumisen vaara. Taiteilijan tavaramerkiksi voi muodostua itsensä pilkkaaminen, itsensä naurettavaksi tekeminen, jolla hän lopulta ylpeilee.

Videokuva näyttää kohteensa konkreettisesti ja lakonisella naturalismilla. Samanaikaisesti se kuitenkin abstrahoi aiheensa ja vieraannuttaa katsojan tarkastelemaan aihetta analyyttisesti. Tämä jännite on voimakkain silloin, kun videokuva ohjaa katsojan tuijottamaan kuvan kohdetta niin kauan, että hän ehtii sekä havaita kohteen perinpohjaisesti että ruveta miettimään sitä, ei vain yksittäistapauksena, vaan ideana ja metaforana. Jos tähän pyrkii, ei saa liikuttaa kameraa, ellei ole pakko. Myös kuvan leikkaamista täytyy välttää. Nopeat leikkaukset ja vauhdikas kameratyö ovat jo eräänlaista sivellintyöskentelyä, jonka haluan yleensä taktiikkana säästää maalauskankaan ääreen, missä sillä on vapaimmat mahdollisuudet. Videomateriaalini ovat – lähes aina – tallenteita, suorastaan todisteita siitä, että jotain on oikeasti tapahtunut kameran edessä. Tämä tallennetun läsnäolon tuntu ja todistusaineiston tuntu häviää videosta vähän kerrassaan aina kun sitä leikataan tai kameraa liikutetaan.

Olen pyrkinyt tekemään videotaidetta, joka ei olisi **Marcel Duchampin** (1887–1968) halveksumaa "retinaalista taidetta" (eli "karkkia silmille"). Yritän tehdä teoksia, jotka pakottavat katsomaan ja vaativat miettimään sekä sitä mitä katsotaan, että katsomista sinänsä. Siinä missä normaali televisio- ja elokuvakerronta perustuu fiktioon samaistumiseen, pyrin videoissani korostamaan katsojan, tekijän ja teoksen välisiä eroja. En halua, että katsoja tempautuu teokseen mukaan ja unohtaa itsensä, vaikkakin vain leikillään ja vain teoksen ajaksi, sillä jos niin kävisi, miten hän enää pystyisi itsereflektiiviseen ja kriittiseen pohdintaan?

TEHDÄKÖ ESITYS VAI ESINE?
(Esitystaiteesta, osa yksi)

Olen muun taiteiluni ohessa lavastanut tai visualisoinut joitakin tanssi- ja teatteriesityksiä, mutta ainoa teatterityö, jolle todella omistauduin, oli **Pauliina Hulkon** (1966–) *Amoralia* (2003–2004), jossa näyttelin.

Näytteleminen oli ravitseva kokemus. Se ei muistuttanut lainkaan esiintymistä performansseissa ja videoteoksissa. Näyttelijän roolissa oli vapauttavaa se, että olin samanaikaisesti sekä taiteilija että työrukkanen. Taiteessani olen lähes aina ollut teoksesta vastuussa yksin tai työryhmän johtajana – kollektiiveissakin vastuullani on ollut ainakin se viidesosa, mikä viisihenkisessä

kollektiivissa yksilön vastuuksi jää. *Amoraliassa* olin tästä lomalla. Pystyin jättämään esityksen mielestäni harjoitus- ja esitysaikojen ulkopuolella. Harjoitus- ja esitysaikoina taas pystyin keskittymään kokonaan omaan rooliini, siihen mitä ohjaaja ja teksti käskevät, kantamatta lainkaan huolta teoksesta kokonaisuutena. Silti säilyi tuntu myös omasta taiteilijuudesta, koska esitys muotoutui harjoitusperiodin aikana osittain näyttelijöiden vahingossa tai tahallaan tarjoamasta materiaalista. Siksi koin myös lopputuloksen omakseni, vaikka koko vastuu oli ohjaajan. Pidin kakun ja söin sen myös.

En nauttinut teatterissa esiintymisestä, tai ehkä hieman nautinkin, sillä harjoittelu tuntui työltä, pakkopullalta, johon verrattuna esiintyminen oli hauskaa. Toisin kuin oikeille näyttelijöille, ei esitys kuitenkaan ollut minulle päivän kohokohta, vaan jo aamusta painostava taakka. Tekemisen ei silti tarvitse olla hauskaa, ollakseen hyväksi. Aion näytellä toistekin.

Suhteeni teatteriin – ja myös performanssitaiteeseen – on kuitenkin perustavanlaatuisella tavalla etäinen. Olen tehnyt teatteria vähän, vaikka olen innokas esitystaiteen kuluttaja katsomon puolella. Kuvataiteilijan näkökulmasta esitystaiteen tekemismotiivien pohdiskelu alkaakin kysymällä: miksi tehdä taideteos esityksen, ei esineen muotoon? Kysymys on tietenkin sikäli turha, lähes kaikkia taiteilijoita jokin väline intuitiivisesti kutsuu, ”tuntuu omimmalta”, ei siinä tekijä kylmästi puntaroi lajien plussia ja miinuksia. Tästä huolimatta esitys- ja esinetaiteen peruseroja on syytä pohtia.

Lähden jyrkästä väitteestä: esityksellä ja esineellä ei yleisön kannalta ole ratkaisevaa taiteellista eroa. Esitystaidetta mystifioiva puhe, joka korostaa läsnäolon merkitystä ja yleisön sekä esiintyjien vuorovaikutusta on enimmäkseen soopaa. Olennaista sen sijaan on, että sekä esinettä että esitystä katsotaan lähes aina samalla tavalla, paikaltaan, ulkoa päin tarkastellen. Esiintyjä ehkä riehuu näyttämöllä hikisenä, mutta minä istun katsomossa mietteliäänä tarkkailijana aivan kuten taidemuseossa taulua tarkastellen tai televisiota kotona tuijottaen.

Elävässä esityksessä on yhtä paljon taidekokemusta estävää ja kuin sitä ruokkivaa potentiaalia. Poimin tässä muutamia.

Eräs esitystaiteen tavallisimpia ongelmia on, että esiintyjästä tulee helposti yleisön päähuomion kohde, *esiintyjä* nousee helposti taideteoksen eteen, narsismia hivelevän palvonnan kohteeksi.

Taideteos voi olla yleisöstä kiusallinen, ahdistava, haastava tai yksinkertaisesti vain epäkiinnostava, mutta yleisö voi sietää sen, jos he ovat tulleet paikalle ensisijaisesti nauttimaan esiintyjän karismasta ja virtuositeetista, joka tarjoillaan tänään juuri ja vain ja ainoastaan heille. Tämä voi olla myös hyvä asia, jos taiteilija toimii tahattomasti eräänlaisena syöttinä: voidakseen herkutella taiteilijan karismalla ja taidolla yleisön on pakko niellä myös teoksen sisältämä kitkerä lääke ja piinaavat pohdinnat. Usein käy kuitenkin niin, että yleisö simppelisti *ohittaa* teoksen ja keskittyy esiintyjäpersoonien ja tempputaituruuden ihailuun.

Esitykseen verrattuna esineen tai tallenteen muotoinen taideteos on tyly. Se ei mairittele yleisöään sanomalla olevansa tässä tänään juuri heitä varten. Eikä sitä voi ihailla esineenä, sillä sellaisena se on hyödytön ja arvoton, pelkkä maalilla tuhrattu kankaanpala. Tietenkin monissa oikeissakin taide-esineissä – ei vain Faberge-munissa – on käsityötaidon jälki, jota voi ihailla, mutta se ei ole niin houkutteleva sijaistoiminnan muoto kuin vaikkapa balettitanssijan fyysisen taituruuden ihailu elävässä esityksessä. Taidokkuutensa vuoksi ihailtukin esine on nimittäin vain virtuositeetin tulos, esitys taas virtuositeettia itseään. Tässä mielessä taide-esine onkin pelkkää henkeä. Se on hyvä asia.

Koska esine- tai tallennemuotoinen taideteos on kierrätettävä, ikuinen ja voidaan esittää ilman tekijänsä läsnäoloakin, voi tekijä luottaa teokseensa, jättää sen hortoilemaan omin päin pitkin maailmaa yleisöä etsimään. Esiintyvä taiteilija sen sijaan on vääjäämättä eräällä tavalla yleisön armoilla, ellei ole äärettömän kovapintainen ja piittaamaton siitä, tuleeko yleisöä vai ei.

En halua olla yleisön armoilla. Joku sanoo, että kun esineitä ja tallenteita tekevä taiteilija etääntyy yleisöstä, hän etäännyttää samalla yleisön taiteesta. Se ei ole totta. Yleisö on etäämpänä esineitä ja tallenteita tekevästä taiteilijasta kuin lavalla esiintyvästä taiteilijasta, mutta etäisyys itse taideteokseen on sama, oli teos sitten tauluksi maalattu, kuvaruudun taakse tallennettu tai lavalla esiintyvien ihmisten tässä ja nyt tekemä. En ryhdy nyt todistelemaan, miksi taiteilijan riippumattomuus yleisöstä on hyvä asia – tiedän toki, että monet ovat vastakkaista mieltä – totean vain, että edustamassani taidekäsityksessä taiteilijan ajatellaan tekevän yleensä sitä parempaa taidetta, mitä riippumattomampi hän on yleisöpalautteesta. Silloin hän voi viedä taiteellisen pohdiskelunsa niin pitkälle kuin rahkeet ja intohimo riittää.

Esitystaiteen riskejä ovat siis esiintyjän nouseminen esitystä, taidetta, tärkeämmäksi ja taiteilijan juuttuminen yleisöä mielisteleväksi viihdyttäjäksi. Jos taiteen pitäisi olla kriittistä ja kokonaisvaltaista pohdiskelua ankarimmillaan, näihin houkutuksiin lankeaminen on totaalinen tappio. Esine on esitystä lahjomattomampi.

Entä esitystaiteen hienot puolet? Onko esitystaiteella vain itseisarvonsa, se että se on korvattavissa yhtä huonosti muilla taidemuodoilla kuin metalligrafiikka on korvattavissa liedlaulannalla? Ohitan nyt kokonaan elävän esitystaiteen ruumiillisuuden, sillä edellisissä luvuissa näin sen olevan lähes jäännöksettömästi pakattavissa tallenteiksi, videoteoksiksi ja elokuviksi.

Esineentekijän näkökulmasta katsottuna esitystaiteen kadehdittavin puoli on se, että esitys kaappaa yleisön huomion niin konkreettisesti ja pitkäksi aikaa. Yleisö menee teatteriin, istuu, tuijottaa, kuuntelee kaksi tuntia. Taulujen äärellä harvoin näkee moista antautumista. Toisaalta esitysyleisön keskittyminen esitykseen on usein näennäistä. Itsekin olen istunut katsomossa monasti aivan omissa ajatuksissani – pimeässä istuminen ilman että on pakko tehdä mitään on usein jo sinällään niin kivaa ja rauhoittavaa, että on

aivan sama mitä lavalla meuhkataan. Esinetaide on sitä paitsi tehty pienissä paloissa hitaasti nautittavaksi, taulua on tarkoitus palata katsomaan yhä uudelleen. Tämä voi muuttaa katsojan suhteen tauluun elinikäiseksi kumppanuudeksi. Lähes kaikki esitykset sen sijaan nielaistaan kerralla ja vain kerran. Silti, yleisön täysi antautuminen taideteokselle moneksi tunniksi on hieno asia – ainakin tekijää imarteleva – silloin kun se tapahtuu. Esineitä tekevälle taiteilijalle esitystaiteessa on kadehdittavaa jo se, että esitykset on pakko katsoa ja kuunnella kokonaan, ennen kuin niistä voi lausua vakavasti otettavia kommentteja. Tauluista yleisö sen sijaan voi letkautella vakavissaan mitä sattuu jo kymmenen sekunnin vilkaisun jälkeen, väittäen siinä ajassa jo "nähneensä" teoksen.

Elävässä esityksessä on siis hienoja puolia, mutta ovatko ne niin paljon huonoja puolia suuremmat, että niiden vuoksi kannattaa nähdä niin paljon vaivaa? En epäile, etteikö taiteelle voi ja kannata uhrata kaikkensa, mutta hyötysuhdetta voi miettiä. Jos esiintyjäryhmä harjoittelee teosta puoli vuotta ja esittää sitä sitten kymmenen kertaa yleisölle, jota on kerrallaan paikalla muutamia kymmeniä, onko se mielekästä? Mielekästä mihin verrattuna? Kuvataiteilijan näkökulmasta: Onko se mielekästä verrattuna siihen, että samalla resurssien uhrauksella olisi ehkä voinut tehdä videoteoksen, esineitä, installaation tai jotain muuta pysyvää ja kierrätettävää, jolla olisi ikuisesti aikaa löytää koko potentiaalinen yleisönsä?

Eräs syy esitystaiteen tekemiseen on tarkemmin ajatellen kuitenkin sen eräänlainen huokeus: se maksaa paljon vaivaa, mutta vähän materiaaleja ja rahaa. Se on tietenkin kalliimpaa kuin kirjoittaminen, mutta usein halvempaa kuin esimerkiksi maalaaminen – ja aina halvempaa kuin tavallisten näytelmäelokuvien tekeminen. Tämä huokeus voi tehdä esityksentekijästä taloudellisesti vähintään yhtä vapaan kuin taidemaalari ja paljon vapaamman kuin elokuva- ja televisioihmiset. Tämä huokeus myös vetää täyttä ilmaisuvapautta vaativat ihmiset mieluummin esitystaiteen kuin television tai elokuvan pariin. Lattea hokema elokuvasta ensisijaisesti teollisuutena ja televisiosta lähinnä keinona myydä yleisöjä mainostajille on kirjaimellisesti tosi.

Olin siis väärillä jäljillä kysyessäni mitä järkeä on käyttää energia väliaikaisen esityksen tekemiseen pysyvän esineen tekemisen sijaan, sillä luultavasti relevantimpi vertailukohta onkin elokuvateollisuus ja televisiotuotanto. Marginaaliteatterin ja vaikean tanssitaiteen tekijä on vapaa taiteilija ja tyytyy pienempään yleisömäärään kuin televisioväki ja esineentekijät. Esityksentekijä kestää yleisön pienuutta kompensoimalla sitä sillä, että hän näkee yleisönsä elävältä, kaiken huomionsa juuri häneen kohdistaneena – silloin se tuntuu suuremmalta.

Entä mikä on riittävä yleisömäärä? Taideteokselle riittävä yleisömäärä on nolla tai yksi. Teos ei hätkähdä, vaikkei ketään ilmaantuisi yleisöksi. Jos yksi ilmaantuu, syntyy jo taidekokemus, jota ei välttämättä tippaakaan pienennä se, että se saattaa olla ainoa kyseisen teoksen synnyttämä taidekokemus. Te-

kijät eivät kuitenkaan ole yhtä kovapintaisia kuin teokset. Jos tekijät tekevät teosta puoli vuotta raataen, ja teos on olemassa sen jälkeen vain kaksi viikkoa, heillä on suuri kiusaus koko työprosessin ajan tehdä laskelmoituja ratkaisuja, joiden päätarkoitus on lisätä kahden esitysviikon aikana pyydykseen käypää yleisömäärää. Nämä yleisömäärää lisäävät ratkaisut saattavat huonontaa teosta taiteellisesti, vaikka tekijöiden on vaikea sitä myöntää. Taulumaalarilla tai videontekijällä sama houkutus ei ole läheskään niin suuri, sillä hänelle yleisö pysyy abstraktiona, ihmisjoukkona, joka voi kasvaa koko taidehistorian ajan. Tämän eron kääntöpuoli on tietenkin se, että taulumaalari voi helpommin elää hybriksessä, kuvitellen teoksensa ainakin tulevaisuudessa ravistelevan monia kovin, hänen toiveajattelunsa ei koskaan tule selkä seinää vasten testatuksi tässä ja nyt. Maalarin taiteellinen vapaus on siis vapautta myös omahyväiseen suuruudenhulluuteen. Mutta katsokaa näyttämöille: ovatko yleisönsuosion – pienenkin – vuoksi omasta suuruudestaan vakuuttuneet diivat muka vähemmän omahyväisiä kuin ateljeeretriiteissään nokkavat taidemaalarit?

Esitystaiteessa esiintyjän ja ohjaajan ja varsinkin esiintyjän ja käsikirjoittajan roolit ovat erilaiset. Esiintyjän taide elää vain esityksissä, käsikirjoittajan taide on pysyvästi elossa – ainakin einesasteella – käsikirjoituksessa, joka voidaan löytää aina uudelleen ja tuikata aikalaistaiteen mikroaaltouuniin, valmistaa nautittavaksi.

Esityksen ja esineen erossa on kyse myös tekijöiden mentaliteeteista. Esiintyjäpersoona ei murehdi taiteensa katoavaisuutta. Kirjailija ja taulumaalari sen sijaan eivät haluaisi kirjoittaa ja maalata teoksia, jotka haihtuvat ilmaan kahdessa viikossa. Tämä ei tarkoita, että esiintyjäpersoona olisi nöyrä, vähään tyytyvä, ja kirjailijamaalari suuruudenhullu mahtailija. Ero on se, että esiintyjä pitää yhdessäolosta ihmisten kanssa enemmän kuin pohtimisesta, ideoiden kanssa seurustelusta. Hänelle taidehistoria ja ideat ovat vain käsitteitä, ihmiset ja yhdessäolo heidän kanssaan ainutkertaista ja elävää. Kirjailijamaalarille asia on toisin päin. Hänelle ihmiset ovat vain ihmisiä, niitä joita tapaa muutenkin liikaa. Hyviä ideoita ja kokemuksia sen sijaan on harvassa. Eikä niiden etsiminen ja löytäminen edellytä yleisön kanssa seurustelua.

Yhteenveto. Jotta esitystaide olisi perusteltua, sen täytyy olla halpaa tehdä, muuten se joutuu yleisönsä tai rahoittajansa armoille. Jotta esitystaide onnistuisi, on sen tekijöiden myös siedettävä yleisön pienuutta ja mahdollista penseyttä vielä paremmin kuin esineenmuotoista taidetta tekevien. Esitystaiteen kipeä paradoksi onkin se, että se vetää eniten puoleensa juuri tässä mielessä heikoimpia taiteilijoita, niitä jotka janoavat yleisön huomiota, elävät siitä.

ELÄVÄN ESITYKSEN MYYTTI
(Esitystaiteesta, osa kaksi)

Elävä esitys ei ole minusta automaattisesti kiinnostavampi tai koskettavampi kuin tallenne elävästä esityksestä.

Performanssiesitys on yleensä rituaali, jonka merkitykset syntyvät siitä, että jotain oikeasti tehdään. Toisin kuin monet performanssit, täytyy teatteri- ja tanssiesitykset oikeasti nähdä ja kuulla, sillä niissä se miten tehdään on tärkeämpää tai ainakin yhtä tärkeää kuin se mitä tehdään. Teatterin sisältö ei ole niinkään sanallistettavissa olevassa teosideassa, vaan niissä vivahteissa, jotka välittyvät parhaiten elävässä esityksessä. Performanssissa on tärkeintä, että esiintyjä oikeasti tekee. Teatterissa on tärkeintä, että yleisö oikeasti näkee ja kuulee.

Entä *jos* teatteriesitykset voisi nähdä ja kuulla yhtä hyvin tallenteilta kuin esitystilanteissa: jäisikö mitään hyvää syytä esittää teosta yhä uudestaan elävälle yleisölle?

Mitä merkitystä sillä oikeastaan on, että teatteriesitys on ”elävä esitys”? Onko taiteellisesti olennaista, että esiintyjät ja yleisö ovat yhdessä fyysisesti läsnä? Teatterissa usein väitetään, että tämä yhteinen läsnäolo on koko taidelajin ydin, mutta onko se totta?

Ehkä myytti yleisön ja esiintyjien vuorovaikutuksesta, joka kukoistaa vain elävässä esityksessä, onkin pelkkä harha. Esitys esitetään käsikirjoituksen mukaan, yleisöstä riippumatta. Yleisön määrä ja heidän käytöksensä esityksen aikana – hihittävätkö vai haukottelevatko – vaikuttavat tunnelmaan katsomossa ja lavalla, mutta eikö tämä ole vain pientä ja karkeaa vaikutusta? Lavalta käsin voi jossain määrin kuulla ja nähdä onko yleisö innostunutta vai ei. Jos yleisö on innostunutta, lavalta havaitsee myös, pitääkö yleisö esitystä ensisijaisesti huvittavana vai mykistävän järkyttävänä – tai oikeastaan luulee havaitsevansa, sillä suurin osa yleisöstä ei paljasta tunteitaan. Naurunremahdukset yllyttävät esiintyjää yrittämään vielä vitsikkäämpää otetta. Tämän syvempää vuoropuhelua esiintyjien ja yleisön välillä ei tapahdu. Esiintyjät itse kyllä kokevat eri iltojen versiot ja yleisöreaktiot samasta teoksestaan ”aivan erilaisina”, mutta nämä kokemukselliset erot lienevät lähinnä esiintyjissä itsessään, ei yleisössä. Katsojat käyvät katsomassa esityksen yleensä vain kerran, eikä heidän kokemuksensa ole paljoakaan riippuvainen siitä, minkä illan version he sattuvat näkemään.

Lapsellisessa simulaatioteatterissa esiintyjien läsnäololla on se yksinkertainen funktio, että regressiivisen katsojan on vähän helpompi samaistua fiktiohahmoihin, kun niitä esittävät elävät ruumiit, eivät kuvat ruudulla. Samaistumaan houkutteleva teatteri ei kuitenkaan ole vakavasti otettava taiteellinen vaihtoehto, sillä aikuinen ihminen ei pysty samaistumaan tosissaan, varsinkaan fiktioihin. Aikuisen paras potentiaali on orjallisen samaistumisen sijaan sekä tunteellisessa että järkeilevässä pohdiskelussa.

Kriittisyydestäni huolimatta myönnän ilomielin, että usein teatteritaide on suurenmoista. Mutta jotta se onnistuisi tässä pyrkimyksessään, sen täytyy käyttää jotakin versiota **Bertolt Brecht**in (1898–1956) vieraannuttamistekniikasta, jossa näyttelijän jokainen ele sisältää sekä hänen esittämänsä fiktiivisen hahmon eleen, että näyttelijän itsensä tuota elettä kommentoivan oman eleen. Vieraannuttava tyyli korostaa sekä esiintyjien ja roolihahmojen että esiintyjien ja yleisön välistä etäisyyttä. Siksi istumme teatterin katsomossa täsmälleen kuten istumme television tai valkokankaan äärellä, hiljaisina tarkkailijoina, emme osallistujina, emmekä esiintyjien keskustelukumppaneina. Mitä merkitystä silloin jää sille, että esittäjä on läsnä tässä ja nyt? Vieraannuttavassa tyylissä esiintyjästä tulee kuva, esityksestä moniaistinen ärsykkeiden kavalkadi, jota tarkastellaan vieraannuttamisefektin suoman kriittisen etäisyyden päästä. Eroaako esityksellinen läsnäolo silloin oikeasti jotenkin valokuvallisesta tai videollisesta läsnäolosta?

Mikä sitten elävässä esityksessä on ”maagista” niille aikuisille, jotka vastaväitteistäni huolimatta väittävät sen niin kokevan? Ehkä kyseessä on eräs ulkotaiteellinen efekti. Kun ihminen istuu katsomossa yleisönä, hän tietää, että esiintyjät raatavat lavalla tänään juuri häntä varten, palvelevat häntä. Tämä ei muuta taideteosta, eikä ole taiteilijan ja yleisön välistä vuoropuhelua, mutta se imartelee ja auttaa ihmistä katsomossa keskittymään teokseen.

Tässä on sekä hyvä että huono potentiaali. Huonoa on, jos esityksen ”ainutkertaisuuden” nauttimisesta tulee pääasia. Kun kuuluisa oopperadiiva vierailee kaupungissa, luultavasti ainoan kerran, tulee suurin osa yleisöstä paikalle juuri tilaisuuden harvinaisuuden lumoamina. Tärkeää ei ole musiikki – moni heistä ei normaalisti kuuntele musiikkia, eikä erottaisi tätä suurta diivaa sokkotestissä sadoista muista kelvollisista kiekujista – vaan tarjolla olevan kokemuksen eksklusiivisuus. Huonoimmillaan juuri tämä narsistisuus muuttuu vastavuoroiseksi: lavalla on komeljanttari, joka tekee taidetta yleisön aplodien ja huomion vuoksi, katsomossa on esiintyjän kuuluisuudesta, karismasta ja kalleudesta nauttiva sakki. Taide unohtuu molemmilta.

Voi käydä myös hyvin. Silloin elävä esittäjä todellakin pystyy auttamaan yleisöä keskittymään itse taiteeseen. Voimakkaimmin tämä ilmiö –elävän esitystilanteen kuihtuminen pelkäksi yleisön keskittymisapuvälineeksi –on totta musiikissa. Useimmat konsertit ovat ”turhia”. Niissä esitetyn musiikin voi ostaa tallenteena, jolla se on paremmin esitetty ja jolta sen kotistereoilla tai kuulokkeilla kuulee paremmin kuin konserttisalissa. Syynä pianisti **Glenn Gouldin** (1932–1982) kuuluisaan, suoraviivaiseen päätökseen lopettaa julkinen konsertointi kokonaan jo vuonna 1964, oli juuri tämä havainto.

Huomioni koskee tietenkin etenkin klassista musiikkia ja jatsia. Rock- ja tanssimusiikeissa konsertin pääasia on usein yleisön keskinäinen interaktio esimerkiksi tanssimalla – lavalla esiintyvä bändi jää jopa sivuseikaksi. Ylipäätään näkökulmani on korostetusti länsimaisen taidehistorian, monissa muissa kulttuureissa ja muina aikakausina taide on ollut vuorovaikutteisempi

ilmiö. Meillä työjako taiteilijoiden ja yleisön välillä on jyrkkä. Tämä tehtäväjaon jyrkkyys ei kuitenkaan ole vika, se on vain ominaisuus.

Jos elävän esityksen todelliseksi funktioksi jää vain auttaa yleisöä keskittymään teokseen, joka oikeastaan olisi paremmin nautittavissa tallenteelta, se on hyvä funktio sekin. Gouldkin varmaan ymmärsi, että moni kuulija ei yksinkertaisesti pysty kuuntelemaan levyhyllystään löytyvää teosta *kertaakaan* yhtä tarkkaavaisesti kuin samaa esitystä konsertissa *yhden kerran*. Ehkä kuitenkin monelle taiteilijalle – muillekin kuin hermiitti Gouldille – on nöyryyttävää, jos elävän esityksen todelliseksi funktioksi ei muuta jää. Se on (taiteellisesti) parempi funktio kuin se, että bussillinen ihmisiä tulee maalta suurkaupunkiin teatterimatkalle nauttimaan keskinäisestä yhdessäolosta ja ison teatteritalon atmosfääristä – sama se mitä siellä esitetään – mutta nöyryyttävä funktio se on silti. Esiintyvä taiteilijakaan ei halua olla pelkkä lukulamppu.

Myönteisintä ja korvaamattominta elävässä esityksessä on hyvä näkyvyys ja kuuluvuus. Jos katsoo tanssiesitystä eturivistä, näkee enemmän tanssia kuin voisi nähdä saman esityksen videotallenteesta. Käytännössä tämä ”hyvän resoluution etu” kuitenkin jää usein saavuttamatta. Katsomon takaosasta näkee ja kuulee huonommin kuin näkisi ja kuulisi televisiosta tai kotistereoista, oli sitten kyseessä konsertti, teatteri- tai tanssiesitys. Pienimuotoisissa esityksissä voi silti edelleen nauttia loistavasta näkyvyydestä ja kuuluvuudesta, mutta tulevaisuudessa tämäkin etu voi kokonaan hävitä, kun tallennustekniikka kehittyy. Ei kuitenkaan vielä ole kehittynyt. Tätä kirjoittaessani ja esitystaiteen mahdollisuuksia skeptisesti puntaroidessani olen samaan aikaan täydellä innolla tekemässä esitystä: kirjoitan yhdessä Juha-Pekka Hotisen kanssa librettoa *Sulkapallo-oopperaan* (2004–2005), jonka Max Savikangas säveltää ja jonka minä ja Juha-Pekka ohjaamme Kiasma-teatteriin syksyksi 2005. Aina voi yrittää. Ja yrittänyttä saa sekä laittaa että haukkua.

MITÄ TAPAHTUU SITTEN, KUN ESITYSTÄ EI ENÄÄ EROTA TALLENTEESTA KATSOMALLA JA KUUNTELEMALLA? (Esitystaiteesta, osa kolme)

Elävän esitystaiteen huonoista puolista ja riskeistä huolimatta on paljon hienoa teatteritaidetta, mutta mikä on sen tulevaisuus?

Tallentamistekniikka kehittyy vääjäämättä niin pitkälle, että tulee mahdolliseksi esittää esimerkiksi tanssiesitys sellaisena tallenteena, jota yleisö ei pysty erottamaan elävästä esityksestä – paitsi hyppäämällä lavalle huitomaan, jotta selviäisi, onko esiintyjä ihminen vai hologrammi.

Tämä ei ole science fictionia. Sata vuotta sitten ei osattu kuvitellakaan, että äänitystekniikka voisi kehittyä niin pitkälle, että rahisevasta gramofonista voisi tulla kilpailija elävälle laulajalle. Näin kuitenkin kävi, äänitys- ja äänen-

toistotekniikka on tehnyt mahdolliseksi laulun täydellisen tallentamisen ja toiston. Entä sitten, kun tanssi- ja teatteriesityksen voi kokea teknoteatterissa tai kotona virtuaalikypärä päässään niin täydellisesti, että kokemusta ei enää voi erottaa näkö- tai kuuloaistin avulla elävän esityksen kokemisesta?

Ehkä elävät esitykset kuolevat pois, tai eiväthän ne kuole, ne vain tehdään studiossa suoraan virtuaalimuotoon ja pakataan tallenteiksi.

Ne teatteri- ja tanssitaiteen muodot, joita tämän jälkeenkin esitetään live-nä yleisön läsnäollessa, ovat niitä, joissa yleisön ja esiintyjien vuorovaikutus on todellista tai yleisön keskinäinen vuorovaikutus pääasia. Jälkimmäistä lajia on paljon muutenkin, tarvitsee vain mennä diskoon tai jääkiekko-otteluun kokemaan sitä. Edellistä lajia sen sijaan on vähän. Jos yleisö osallistuu teatteriesitykseen esimerkiksi valitsemalla kaukosäätimillä äänestäen, mikä esityksen osa esitetään seuraavaksi, tai kuinka jossain käännekohdassa päähenkilölle käy, muutaman valmiin vaihtoehdon pohjalta, ei se vielä ole merkittävää vuorovaikutteisuutta – ainakaan sellaista, joka pitäisi lajin hengissä tekniikan kehityksestä huolimatta.

Luulen, että esitystaide on jo tiedostamattaan reagoinut tähän tulevaisuuden tekniikan muodostamaan uhkaan. Ainakin on keksitty kolmaskin keino –yleisön keskinäisen tai yleisön ja esiintyjien välisen interaktiivisuuden lisäksi –säilyttää elävän esityksen mielekkyys. Tämä keino on: ainutlaatuinen ja ”autenttinen” esityspaikka. Teatteriohjaaja **Annette Arlander** (1956–) tarkastelee väitöskirjassaan *Esitys tilana* (1999) esityspaikkaa ja tilaa yhtä tärkeänä esityksen osana kuin ovat käsikirjoitus, esiintyjät ja ohjaus. Lisäksi hän painottaa esityspaikkaa nimenomaan kokonaisvaltaisena faktana, ei niinkään illuusiona tilasta. Toisin sanoen, jos tekee esityksen keskellä Suomen talvea sillattomassa saaressa sijaitsevaan entiseen kirkkoon, ovat Arlanderin mukaan talvinen matka kävellen jään yli saareen ja tieto rakennuksen alkuperäiskäytöstä kirkkona esityksen elimellinen osa. Esimerkki on keksimäni, mutta ymmärtääkseni Arlanderin perusnäkemystä kuvaava. Suuri osa esitystaiteesta onkin viime aikoina suuntautunut kohti tällaista autenttista paikkasidonnaisuutta, jossa esityksiä ei tehdä standardoituihin esitystiloihin, vaan kutakin esitystä varten varta vasten hankittuun väliaikaiseen tilaan ja tilaa teoksen osana ja lähtökohtana käyttäen. Näin teatteritaide lainaa performanssitaiteen perusideaa, mutta ei sovella sitä näyttelijäntyöhön – kuinka voisikaan, eihän silloin enää olisi kyse näyttelijäntyöstä, ainakaan sanan normaalissa merkityksessä. Sen sijaan teatteri soveltaa performanssitaiteen perusideaa nyt esityspaikkaan ja tilanteeseen: teatteriesityksissä edelleen ”teeskennellään”, mutta esityspaikka on nykyään usein ”tosi”, autenttisuutensa vuoksi puhutteleva.

Tämä onnistuu sitä paremmin, mitä aktiivisemmin yleisö joutuu ruumiillisesti osallistumaan poikkeuksellisen esitystilan kokemiseen ja luomiseen – esimerkiksi kävelemällä pimeässä jään yli esityspaikalle – ja mitä enemmän esityspaikkaan liittyy näkymättömiä merkityksiä, esimerkiksi yleisöllä etukä-

teen olevaa tietoa esityspaikkana käytetyn rakennuksen historiallisesta merkityksestä. Silloin esityspaikasta ja tilanteesta voi tulla ainutkertainen paikka ja tilanne, josta on vaikea tehdä saman asian ajavaa reproduktiota tulevaisuudenkaan teknologialla. Myös monet muut suomalaiset esitystaiteen tekijät ja teoreetikot, kuten Juha-Pekka Hotinen, ovat kääntyneet kohti esitysmetodia, joka pyrkii kaikin keinoin tekemään elävästä esityksestä korvaamattoman, sitomalla sen aikaan, paikkaan ja yleisön osallistumiseen tavalla, jota tallennemuodossa on vaikea toteuttaa. "Ei esityksiä voi siirtää", sanoo Hotinen militantisti. On ehkä kuitenkin epäselvää, onko tässä reaktiossa kyse enemmän esitystaiteen erityisten ominaisuuksien tunnustamisesta ja niiden kehittämisestä vai huoli esitystaiteen sukupuuttoon kuolemisesta ja sen saavuttamien etujen menettämisestä.

Yksinkertainen esimerkki siitä, millainen elävä esitystaide lajina säilyy teknologian kehityksestä huolimatta, on koreografi ja esityksentekijä **Felix Rückertin** (1959–) teos *Secret Service* (2002). Koin teoksen nykytaiteen museo Kiasmassa vuonna 2004. Kaksiosaisen esityksen ensimmäisen osan aluksi yleisön piti riisua itsensä puolialastomaksi ja antaa sitoa silmänsä. Sen jälkeen meidät talutettiin yksitellen sokkoina tilaan, jossa saimme liikkua Rückertin ryhmän tanssijoiden – joiden silmät eivät siis olleet sidotut – avustaessa meitä. He johdattelivat meitä kosketuksin eräänlaiseen seksuaalisviritteiseen kontakti-improvisaatioon. Kokemus oli privaatti, sillä kukin yleisön jäsen oli kosketuksissa vain tanssijoihin, ei muuhun yleisöön. Teoksen toisessa osassa yleisön oli riisuttava itsensä alushousuja lukuunottamatta täysin alastomaksi ja uskaltauduttava ensimmäistä osaa kovakouraisempaan käsittelyyn ja vuorovaikutukseen tanssijoiden kanssa, jälleen silmät sidottuina. Tässä osassa kokemuksellinen painopiste oli käpälöinnin sijaan kivun tuntemisessa ja tuottamisessa.

Menemättä esityksen tulkitsemiseen sen kummemmin, haluan sanoa, että teos oli mielestäni hieno, tarkemmin sanottuna *ainoa* tähän asti kokemani konkreettisesti interaktiivinen teos, jossa on jotain mielenkiintoista. Kyseessä on myös teos, jota ei voi nauttia tallenteena, vaikka sen merkityksistä voikin osittain keskustella kuulopuheidenkin perusteella. Teoksessa oli kiinnostavaa myös se, miten yleisön osallistuminen teoksen ja kokemuksen synnyttämiseen fyysisesti aktiivisena osapuolena oli onnistuttu tekemään ilman, että olisi vajottu yhteisötaiteelliseen harrasteluun, jossa taiteilijan on yleensä luovuttava erityistaidoistaan ja tehtävä yleisön kanssa yhdessä vain sellaisia asioita, joita tyhminkin ymmärtää ja kyvyttömin osaa.

Eläköön käpälöintiteatteri! Se on esitystaiteen tulevaisuus.

INSTALLAATIO, ESINEIDEN PERFORMANSSI

Mikä on installaatio? Mikä on veistos? Installaatio on esinekooste, eräs taideteoslaji. Se koostuu esineistä, joista suurin osa on teokseen tuotuja, ei teosta varten tehtyjä. Jos teoksen sisältämät objektit ovat varta vasten taideteoksen osiksi muovattuja, veistettyjä, valettuja tai rakennettuja, kyseessä on veistos.

Käyttämäni jaottelu ei ole ontologisesti itsestään selvä, vaan vain yksi mahdollisista. Taidepuheessa tämä jaottelu ei ole tavallisin, veistos-nimike on jäämässä syrjään, sitä käytetään usein vain puhuttaessa vanhaan tyyliin veistetyistä tai muovatuista, liikkumattomista, yksittäisistä möykyistä. Kaikki muu kolmiulotteinen kuvataide niputetaan installaatioiksi, oli kyse sitten ääni-installaatiosta, maisemaan levitetyistä purjeenkaltaisista kangasmuodoista tai jopa pronssiin valetusta moniosaisesta kappalerykelmästä, joka sijoittuu pirin pärin näyttelysalin lattialle. Minulle käyttökelpoisin on kuitenkin rajaus, jossa installaatio on nimenomaan jo olemassaolevia esineitä haalimalla, yhteenliittämällä ja muuntelemalla rakennettu esinekooste.

Olen yrittänyt välttää sekä installaatioiden että veistosten tekemistä, sillä niitä on vielä vaikeampaa kuljettaa ja varastoida kuin maalauksia. Enkä halua tehdä paikkasidonnaisia tai näyttelyn jälkeen pois heitettäviä installaatioita.

Silti olen viime vuosina tehnyt yhden suurikokoisen installaation: *THE STRUGGLE (of Conflicting Values Inside of A (W)Hole Man)* (2002–2003). Teos koostuu muun muassa lasivitriineihin säilötyistä esineistä, veistoksesta, teksteistä, puu- ja metallielementeistä, ihmisen kokoisista ilmapalloista, Yhdysvaltain ja Lapuan lipuista sekä potallisesta kolikoita. Teoksen koko vaihtelee kulloisenkin ylöspanon mukaan.

Installaatiotaide kosketti minua ensimmäisen kerran, kun peruskouluikäisenä löysin taidekirjoista **Joseph Beuysin** (1921–1986) teokset. Eräs hänen teoksensa, jonka nimeä en muista, koostui vain tavallisesta tuolista ja rasvasta. Kova rasva oli tuolin istuinlevyllä ja muodosti eräänlaisen vinon luiskan, joka vietti tuolin selkänojan yläreunasta tuolin istuinlevyn etureunaan. En tiennyt, mitä Beuys oli teoksellaan tarkoittanut. En tiennyt, että rasvalla oli Beuysin omassa mytologiassa ja häntä koskevassa muiden mytologiassa erityinen merkitys. Kun hänen lentokoneensa ammuttiin toisen maailmansodan aikana alas Saksan itärintaman eteläosassa, paikalliset ”alkuasukkaat” hoivasivat haavoittunutta Beuysia, lentäjää, muun muassa käärimällä hänet rasvaan ja kangasliinoihin. En tiennyt tätä, eikä hänen teoksistaan nauttiakseen tarvitsekaan tietää. Kun kohtasin Beuysin rasvatuolin olin vain intuitiivisesti järkyttynyt siitä, miten rasva ja tuoli muuttuivat kohdatessaan tässä teoksessa monimerkityksellisiksi metaforiksi. Tämä pelkällä esineiden ja aineiden asettelulla syntynyt transformaatio hätkähdytti minua ja yllytti yrittämään samaa.

Myöhemmin päättelin, että Beuysin teoksessa rasva olennoi ihmistä, yli-

määräistä läskikerrosta luonnon järjestelmässä. Ihminen on laji, joka osaa rakentaa itselleen tuolin. Tuoli olennoi sivilisaatiota teknisenä apparaattina, joka vähentää elämän fyysistä vastusta. Se, että juuri tuoli laitetaan sitä olennoimaan, on jo kyseenalaistus, sillä tuoli ei ole tarpeellinen, terveellinen, teknisesti ihailtava eikä huiman nautinnollinenkaan elämisen apuväline – lattialla istuminen on terveellisempää, tuolilla istuminen vain helpompaa ihmiselle, joka on tottunut istumaan irti saastaisuutta edustavasta maanpinnasta. Rasva on Beuysin teoksessa tuolilla siistiin muotoon leikattuna viipaleena, mikä edustaa ihmisen pyrkimystä itsekontrolliin ja ympäristönsä haltuunottoon. Sivilisaatiorakennelmansa huipulla pelkkänä vinona rasvaläjänä pönöttävä hahmo on sekä ylpeä että avuton. Teoksessa on haastavaa ja ihmisen ylpeyttä loukkaavaa sekin, että tuolilla istuva hahmo on niin erilainen kuin ne kuvat ja veistokset elegantteine raajoineen tuoleilla istuvista intellektuelleista, viehkoista daameista tai jykevästi valtikkaa puristavista hallitsijoista, joita taidehistoriamme on pullollaan.

Vuosien varrella olen innoittunut Beuysin lisäksi muidenkin installaatiotaiteesta, mutta hän on tuoleineen, raaka-ainemöykkyineen ja vitriineineen pysynyt läheisenä. Vuonna 2004 Afrikassa Beninissä tutustuin voodookulttuuriin ja löysin voodooalttarit, jotka ovat perusluonteeltaan usein aivan samanlaisia – ja yhtä kiinnostavia taiteellisesti – kuin vaikkapa Beuysin installaatiot. Voodooalttareissakin on hätkähdyttävää se, että niissä mitkä tahansa materiaalit ja esineet voivat kohdata toisensa ja synnyttää uusia mielleyhtymiä.

Sekä voodooalttarit että länsimaisen taiteen esinekollaasit perustuvat oivallukselle, että esineet ja aineet sinänsä assosioituvat mielessämme moniin toimintoihin ja käsitteisiin, jotka voivat olla kaukana näiden esineiden ja aineiden arkisista käyttötarkoituksista. Esineet ja aineet puhuttelevat meitä.

Tämän ominaisuuden käyttäminen on kollaasi- ja installaatiotaidetta. On samantekevää, ajatteleeko installaation tekijä käyttämiensä elementtien puhuvan psykologisesti vai maagisesti, joka tapauksessa on kyse inhimillisen mielikuvituksen rakennelmista, jotka ottavat esineellisen muodon.

Teokseeni *The Struggle* on kulkeutunut esimerkiksi isoisäni selkänikama, käytettyjä kondomeja, valokuvia perhealbumista, vanhoja passejani, nukkeja, pilailukaupasta hankitut vampyyrinhampaat, täytetty näätä, kirves, avaimia, lukkoja, päiväkirjoja, ortodoksinen hautajaisliina, kenkiä, paita ja kommunistipioneerin paraatikeihään kärki. Teoksessa taiteellisesti tärkeimpiä eivät ole esineiden omat ilmeiset symbolimerkitykset, vaan ne merkitykset, jotka syntyvät *esineiden montaasista*, siitä kun esineet kohtaavat vitriinissä ja installaatiossa toisensa tavalla, joka ei liity niiden käyttötarkoitukseen esineinä.

Maalaamisen ydin on, että maalari *kuvittelee* kaiken itse kankaalle, joka on aluksi tyhjä. Taidemaalarin näkökulmasta valokuva- ja videotaiteessa ja varsinkin installaatiossa sekä performanssissa on houkuttelevaa mahdollisuus *poimia* taideteokseen jotain arkitodellisuudesta sellaisenaan. Näin ajatellen on myös ilmeistä, että veistotaide on maalaamisen kolmiulotteinen lähisu-

kulainen, jolla ei ole paljoakaan yhteistä installaatiotaiteen kanssa. Kun esine tuodaan installaation osaksi, sen normaali käyttötarkoitus lakkaa ja se saa tilalle vertauskuvallisen funktion. Koska installaation esineet ovat arjesta kotoisin eivätkä "näyttele" jotain muuta kuin esineinä ovat, kyseessä on enemmän esineiden performanssi kuin teatteri. Performanssi on uuden vertauskuvallisen merkityksen antamista konkreettisille teoille, installaatio on uuden vertauskuvallisen merkityksen antamista arjesta poimituille todellisille esineille. Installaatio kiinnostaa kuitenkin minua myös esineiden teatterina, teatterina ilman näyttelijää. Kun teatterista näin poistaa sekä näyttelijät että tarinan, ei yleisö enää pääse viihdyttämään itseään fiktiivisiin henkilöhahmoihin samaistumalla, jännittävää juonta seuraamalla tai esiintyjän virtuositeettia tai karismaa ihailemalla. Ehkä silloin tärkein asia, teoksen teemat ja ajattelun haaste, nousevat etualalle. Installaatio on teatteria pelkkänä tilana ja jännitteisenä tilanteena.

Installaatio on esineiden teatteria, mutta aikajanan puuttuminen tuo sen tietenkin lähelle myös maalaustaidetta. Installaatio, aivan kuten maalauskin, on pysähtyneen tilanteen muotoon tehty allegoria, laukeamattomien jännitteiden järjestelmä. Se olennoi sovittamattomia ristiriitoja ja raukeamattomia kysymyksiä. Esitykseen ja elokuvaan katharsis tai jokin muu laukeava tai sovittava ominaisuus pyrkii lähes väkisin asettautumaan, koska esitys alkaa jostakin ja loppuu johonkin. Installaatiossa ja maalauksessa teesi, antiteesi ja synteesi eivät niin helposti ilmaannu maailmaa rauhoittavasti selittäväksi apparaatiksi.

Pidän myös installaatiomuotoon kuuluvasta köyhyyden estetiikasta. Installaation materiaalit voivat olla arkisia ja aineellisesti arvottomia. Musiikissa, elokuvassa, teatterissa, tanssissa ja myös maalaustaiteessa on lähes aina jotain aineellisesti ylellistä. Musiikissa on erikoisia, sensuelleja ja intensiivisiä ääniä, jollaisia ei arjesta löydy. Elokuvassa ylellistä on jo se, että istutaan paikallaan mukavasti, ja näkökenttä ja äänimaisema täyttyvät dramaattisista käänteistä ja arkielämää suuremmasta tapahtumatiheydestä. Teatterissa on sama ylellisyys kuin elokuvassa, mutta sen lisäksi vielä palvelluksi tulemisen ylellisyys – lavalla on nippu ammattilaisia, jotka hölöttävät ja vääntelehtivät juuri minua, katsojaa varten. Jopa maalaustaide on joskus omalla vaatimattomalla tavallaan ylellistä. Maalaukset ovat litteitä esineitä, joiden pinnalla tapahtumatiheys, muotojen ja struktuurien määrä, värien intensiivisyys sekä väri- ja valöörivaihtelujen hienojakoisuus ovat suurempia, kuin samankokoisissa arkiesineissä tai arkinäkymissä. Monelle tulee maalausten äärellä kirjaimellisesti vesi kielelle, kun näkee niin intensiivistä karmiininpunaista tai niin herkkää harmaaskaalan vaihtelua, ettei sellaiseen muussa esinemaailmassa tai näkymissä törmää. Installaatio sen sijaan saattaa koostua esineistä, jotka sinällään ovat läpeensä tuttuja ja täysin säihkeettömiä. Installaation osina ne kuitenkin voivat olla koskettavia ja pursuta uusia merkityksiä. Se on tietenkin rikkautta, jopa ylellisyyttä, sekin, mutta se on ideoiden täyteläisyyttä, ei efektien.

ESSEE JA RUNO

Essee on sekä asiatekstiä että kaunokirjallisuutta. Essee on asiatekstiä, joka ei peittele kirjoittajansa subjektiivisuutta. Essee tekee kirjoittajansa argumentit ymmärrettävämmäksi ja perustellummaksi valaisemalla sekä esseen aihetta että esseekirjoittajan näkökulmaa, sitä maastoa, josta hänen näkemyksensä on versonut.

Essee on muoto, joka sopii sille, joka toisaalta haluaa käsitellä taiteessaan tai tieteessään maailmaa ja ihmistä, tarttua todellisuuteen kiinni sen sijaan että pakenisi sitä fantasiaan, mutta joka toisaalta myös kokee, ettei ole olemassa näkökulmasta riippumattomia faktoja. Hän, perspektivistinen relativisti, ajattelee, että sanominen kehittyy sitä valaisevammaksi, mitä itsereflektiivisempää se on. Sanominen on sitä avaavampaa, mitä huolellisemmin se keskittyy sekä kohteen erittelyyn että oman sanomisen motiivien pohtimiseen.

Runo pyrkii sekä logiikan että sanojen tuolle puolen. Halu pyrkiä logiikan ja sanojen tuolle puolen syntyy, jos havaitsee, että olemassaolon peruskysymyksiä ei voi ratkaista pelkällä rationaalisella ja sanallistavalla järjellä.

Mikä on maailman rakenne? Mikä on ihmisen rakenne? Kuka minä olen? Mitä mieltä olen roolistani maailman koneistossa, rattaaana tai hiekanjyvänä rattaistossa? Mitä oikeastaan haluan, mitä pelkään? Miltä tuntuu? Miten kannattaisi elää? Miksi elää?

Näitä kysymyksiä jokainen pohtii, joko tietoisesti tai tietämättään. Emme pohdi peruskysymyksiä pelkillä sanoilla emmekä puhtaalla logiikalla. Essee lähtee näiden kysymysten pohtimisesta sanoilla järkeillen, mutta ei pysähdy siihen, mihin verifioitavissa olevan ongelmanratkaisulogiikan kantomatka päättyy. Essee sallii järkeilyn jatkamisen ja arvolausumien lausumisen sen jälkeenkin, epävarmalla pohjalla, ilman lukittua metodia ja vailla tarkkaa kriteeriä.

Pyrin sekä taiteessani että tekstinmuotoisessa filosofisessa ja poliittisessa järkeilyssäni käsittelemään todellisuutta rehellisesti. Pyrin tekemään selvää. En kuitenkaan mene esseetä lähemmäksi tieteellistä tekstiä, koska näen ajattelun päämääräksi sekä selittämisen että luomisen. Paljon maailman ja ihmisen rakenteesta voidaan selittää auki, tietää. Hyvän elämän määritelmä ja sisältö on kuitenkin pysyvästi auki, sillä vaikka tiedettäisiin kaikki, joudutaan arvot silti luomaan, keksimään tyhjyydestä, aina uudelleen. Relativismini ja taiteilijuuteni yhtyvät tässä pyrkimyksessä sekä saada tietoa että luoda arvoja ja niistä hyvää elämää. Olen tietoinen olemisemme perustattomuudesta, kaiken objektiivisesta turhuudesta. Tätä turhuutta vasten joudumme rakentamaan subjektiivisen intohimon johonkin.

LISÄTIETOA JA KOKEMUSTA

Acker, Kathy: *Pussy, King of Pirates*, 1995, kirja, Grove Press.

Alkan, Charles-Valentin: *Concerto for Solo Piano Op.39/8-10*, 1857, sävellys, äänite: Marc-Andre Hamelin, 1992, Music & Arts.

Arlander, Anette: *Esitys tilana*, 1999, kirja, Teatterikorkeakoulu.

Bataille, Georges: *Noidan oppipoika (La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Van Gogh, La notion de dépense, La structure psychologique du fascisme, Chronique Nietzschéenne, L'apprenti sorcier, L'oeil pinéal, La valeur d'usage de D.A.F. de Sade, L'amitie, Non-savoir, rire et larmes, L'erotisme ou la mise en question de l'être, Hegel, la mort et le sacrifice)*, 1998, kirja, suomentanut ja valikoinut Tiina Arppe, Gaudeamus, alkuperäistekstit Editions Gallimard, 1970–1988.

Beckett, Samuel: *Millaista on (Comment C'est, How it Is)*, 1961, 1964, kirja, suomentanut Juha Mannerkorpi, Otava, 1962

Beckmann, Max (toim. Spieler, Dr. Reinhard): *Beckmann*, 1999, kirja, Taschen.

Bourgeois, Louise (toim. Marie-Laurie Bernadac): *Louise Bourgeois*, 1997, kirja, Flammarion.

Coe, Sue: *Police State*, 1987, kirja, Anderson Gallery, Virginia Commonwealth University.

Coleman, Ornette: *An Evening with Ornette Coleman*, 1965, musiikkiäänite, Black Lion, 1994.

Fassbinderin, Rainer Werner: *Satansbraten (Satan's Brew)*, 1976, elokuva, Wellspring Media, 2003.

Freud, Lucian (toim. Robert Hughes): *Paintings*, 1997, kirja, Thames & Hudson.

Freud, Lucian (toim. William Feaver): *Lucian Freud*, 2002, kirja, Tate.

Gayle, Charles: *Daily Bread*, 1998, musiikkiäänite, Black Saint.

Giacometti, Alberto (toim. Christian Klemm, Carolyn Lanchner, Tobia Bezzola ja Anne Umlan): *Alberto Giacometti*, 2002, kirja, Museum of Modern Art, New York.

Grimberg, Carl: *Kansojen historia 1–22*, 1926–1944, kirjasarja, WSOY, 1957–1959.

Heisig, Bernhard (toim. Jörn Merkert & Peter Pachnicke): *Retrospective*, 1989, kirja, Zentrum für Kunstausstellungen der DDR.

Immendorf, Jörg: *The Rake's Progress*, 1995, kirja, Barbican Art Gallery.

Immendorf, Jörg: *Immendorf*, 2001, kirja, The State Russian Museum, Palace Editions.

Joyce, James: Finnegans Wake, 1928–1939, kirja, Penguin Books, 1999.

Kippenberger, Martin (toim. Roberto Ohrt): *Kippenberger*, 1997, kirja, Taschen.

Meiland, Jack W. & Krausz Michael (toim.): *Relativism: Cognitive and Moral*, 1982, kirja, University of Notre Dame Press.

Monk, Thelonius: *Straight No Chaser*, 1967, musiikkiäänite, Columbia/Legacy.

Mäki, Teemu: *Teemu Mäki*, 2002, kirja, Like.

Pasolini, Pier Paolo: *Accattone*, 1961, elokuva, Water Bearer Films, 2003.

Pasolini, Pier Paolo: *The Arabian Nights*, 1974, elokuva, Image Entertainment 2, 1998.

Rhodes, Colin: *Toinen taide – luovat erot (Outsider Art, Spontaneous Alternatives)*, 2000, kirja, suom. Tomi Snellman, Maahenki 2005 (Thames & Hudson Ltd, London, 2000).

Schwitters, Kurt: *Ursonate*, 1926, runo ja äänite.

Michalski, Sergiusz: *Neue Sachlichkeit*, 1992, kirja, Taschen.

Simon, Claude: *Georgica (Les Géorgiques)*, 1981, kirja, Otava 1985 (Éditions de Minuit 1981).

Simon, Claude: *Flanderin tie (La Route des Flandres)*, 1960, kirja, Tammi 1963 (Éditions de Minuit 1960).

Spencer, Stanley (toim. Fiona MacCarthy): *Stanley Spencer: An English Vision*, 1997, kirja, Yale University Press.

The State Russian Museum (toim. Petrova, Yevgenia; Iovleva, Lidia; Morozov, Alexander): *The Knave of Diamonds in the Russian Avant-Garde*, 2004, kirja, The State Russian Museum, Palace Editions.

The State Russian Museum (toim. Petrova, Yevgenia & Lenyashin, Vladimir): *Russian Portraiture: The Twentieth Century*, 2001, kirja, The State Russian Museum, Palace Editions.

Taylor, Cecil: *In Berlin '88*, 1988, musiikkiäänitesarja, FMP.

Taylor, Cecil: *One Too Many Salty Swift and Not Goodbye*, 1978, musiikkiäänite, hat Art.

Taylor, Cecil: *It Is in the Brewing Luminous*, 1980, musiikkiäänite, hat Art.

Taylor, Cecil: *The Eighth*, 1981, musiikkiäänite, hat Art.

Taylor, Cecil: *Garden, pt. one*, 1981, musiikkiäänite, hat Art.

Taylor, Cecil: *Garden, pt. two*, 1981, musiikkiäänite, hat Art.

Tindal, William York: *A Reader's Guide to Finnegans Wake*, 1969, kirja, Syracuse University Press, 1996.

Viano, Maurizio: *A Certain Realism: Toward a Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, 1993, kirja, University of California Press.

VIITTEET

1. *Taiteeni on täysin omaelämäkerrallista... Se käsittelee minua ja ympäristöäni. Työskentelyni lähtee ihmisistä, joista olen kiinnostunut ja joista välitän, huoneissa jotka tunnen... Kun katson vartaloa, se antaa minulle valinnanvaraa, mitä poimin sieltä maalaukseeni, mikä sopii minulle ja mikä ei. Faktan ja totuuden välillä on ero. Totuudessa on jotain ilmestyksenomaista. Jos jokin on totta, se ei vain ole, vaan myös valaisee.*

   (vapaamuotoinen suomennos Teemu Mäen)

2. *Kun taiteilija maalaa muotokuvan jostakusta, ei hänen pitäisi tuntea malliaan lainkaan. Ei tietoa! En halua tuntea häntä lainkaan, haluan vain katsoa miltä hän näyttää. Sisäinen elämä tulee mukaan itsestään. Se heijastuu ulkokuoreen.*

   (vapaamuotoinen suomennos Teemu Mäen)

3. *Ihminen on aistillinen ja siksi kärsivä olento ja sen vuoksi hän on myös intohimoinen olento.*

   (vapaamuotoinen suomennos Teemu Mäen)

4. *Tieteelliselle ajattelulle on ominaista metaforien ja vertausten käyttö, ei niinkään muodollisesti pätevä argumentointi.*

   (vapaamuotoinen suomennos Teemu Mäen)

MITÄ ON SOSIALISMI NYT?

Monet sanovat, että vanha poliittinen jako vasemmistoon ja oikeistoon on menettänyt merkityksensä, että nykyiset rintamalinjat menevät aivan muualla. Sosialismi on kuitenkin nyt, vuonna 2005, tarpeellisempaa kuin koskaan. Tästä(kään) aatteesta ei kuitenkaan voi puhua järkevästi, ellei anna sille tarkempaa sisältöä. Sekä sosialismi että esimerkiksi demokratia ovat sanoja, joilla usein hämätään. Muistamme natsien "Kansallissosialistisen puolueen" ja ne lukemattomat "kansandemokraattiset" ja "kristillisdemokraattiset" ja "liberaalit" puolueet ja liikkeet, jotka ovat olleet diktatuurien ja riiston peitteinä.

Entä kommunismin ja sosialismin ero? Nykyään se on lähinnä retorinen. Ennen ero oli keinoissa: kommunismi salli kovemmat otteet, verenvuodatuksen osana vallankumousta. Rauhanomaisesta sosialismista tuli siksi vääjäämättä parlamentaarista sosialismia, sosiaalidemokratiaa – tosin eivät kommunistipuolueetkaan ole enää pitkiin aikoihin pyrkineet yksipuoluejärjestelmään, demokratian vastakohtaan. Yksikin puolue sitä paitsi riittäisi demokratiaan, jos puolue olisi kaikille avoin ja sisäisesti demokraattinen.

Oli miten oli, kommunismi on kiva sana. Se on yleinen haukkumasana, joka kertoo enemmän haukkujan vakaumuksesta kuin haukuttavan aatteesta. Se tulee latinankielisestä sanasta, *communis*, yhteinen. Se on uskottavampi sana kuvaamaan hyvän yhteisön rakenneperiaatetta kuin sosialismi, joka myös tulee latinasta, sanasta *socius*, ja tarkoittaa toveria tai kumppania. Mielekäs yhteiselämä ei edellytä niinkään veljesrakkautta, vaan yhteisten etujen ja ongelmien löytämistä.

Vallankumous on tarpeen, mutta yhteiskunnallinen tilanne sanelee sen, tarkoittaako vallankumous mielten vallankumousta vai voittoa vapaissa vaaleissa vai aseellista kumousta. Samantekevää siis, nimitätkö minua tai itseäsi kommunistiksi vai sosialistiksi – olennaista on mitä sillä tarkoitat.

MITÄ ON SOSIALISMI NYT?

En kirjoita nyt siitä, mitä kaikkea sosialismin nimissä tälläkin hetkellä tehdään, kenen etuja sosialismiksi naamioituneena ajetaan. Kirjoitan sen sijaan siitä, millaista on todellista yhteishyvää tuottava sosialismi:

1. **Sosialismi antaa kaikille yhtä hyvän koulutuksen, oikeusturvan ja terveydenhoidon.** Toisin kuin nimellisesti hyvinvointiyhteiskuntaa kannattavat aatteet, sosialismi vaatii tätä kirjaimellisesti. Ei siis niin, että kaikille taataan vain koulutuksen, oikeusturvan ja terveydenhoidon *vähimmäistaso*, vaan että rikas ei saa pystyä ostamaan itselleen tai lapsilleen muita parempaa koulutusta, oikeusapua tai terveydenhoitoa. Yhdenkään ihmisen henkilökohtaiset saavutukset eivät ole ensisijaisesti hänen, vaan ihmiskunnan ansiota. Erityisen palkkion erityisestä osuudestaan yhteisiin saavutuksiin yksilö poimikoon siksi joltain toiselta alueelta, ei koulutuksesta, oikeusturvasta eikä terveydestä. Ehdoton tasa-arvovaatimus johtuu myös siitä, että näilläkään aloilla ei ole luontaisesti määräytyvää vähimmäistasoa, "säädyllistä määrää", jota enempään olisi oikeus vain menestyneimmillä. Myös koulutuksen, oikeusturvan ja terveydenhoidon määrä ja laatu ovat suhteellisia suureita, siksi jokaisella on näissä elämän perustavissa edellytyksissä oikeus parhaaseen.

2. **Sosialismin mukaan minkään tuotteen menekki ei vielä todista sen tuottavan yhteishyvää.** Kapitalismi uskoo, että kun markkinoilta rajataan pois laiton tuotanto – kuten heroiinin tai lapsipornon tuotanto ja myynti – jäljelle jäävä tuotanto on kokonaisuudessaan osa yhteishyvää, koska kuluttajat sitä kerran haluavat ja koska siitä lohkeaa verotuloja myös valtion käyttöön. Sosialismissa ajatellaan toisin: taloudellinen yksityisyritteliäisyys ei tuota automaattisesti yhteishyvää. Suuri osa menestyvistä hyödykkeistä tuottaa sekä kuluttajilleen että yhteisölle pitkällä aikavälillä enemmän mielipahaa kuin -hyvää. Siksi sosialistinen valtio hillitsee päättäväisesti veroin tai jopa kielloin haitallisina pitämiään tuotannon ja kulutuksen lajeja ja tukee verohelpotuksin hyvää tuotantoa ja rahoittaa epäkaupallista, mutta yhteishyvää tuottavaa tuotantoa.

3. **Sosialismin mukaan työn ja pääoman ristiriita on sovittamaton.** Kapitalismissa ajatellaan, että varallisuuspyramidin huipulle kertyvää vaurautta tihkuu automaattisesti myös pyramidin pohjakerroksiin. Aina näin ei kuitenkaan käy, ja silloin kun tihkuu, on tihkua usein liian vähän, sillä kaikissa talousjärjestelmissä omistaminen on kannattavampaa kuin työn tekeminen. Jotta vauraus ja valta ei yhä jyrkemmin kasautuisi pääomaa omistavalle vähemmistölle, on valtion pidettävä pääomaa kurissa, estettävä sitä riistämästä työvoimaa ja tasattava jatkuvasti tuotannon tuloksena syntyvää vaurautta ihmisten kesken.

   Sosialismi tekee työstä vapaa-ehtoista. Jos työntekijä voisi oikeasti kieltäytyä tarjotusta työpaikasta ja päättää mieluummin vil-

jelevänsä perunansa itse ja polkevansa rukilla mökkiinsä sähköt, työn tarjonnan ja kysynnän suhde olisi valmiiksi reilu. Sivilisaation tuloksena on kuitenkin syntynyt yhteiskunta, jossa ei voi elää omavaraistaloudessa, vaikka haluaisi. Elanto on pakko hankkia tekemällä työtä muiden kanssa ja muille. Siksi tarvitaan sosiaaliturva ja työttömyysturva, ei vain sairaiden tai muuten työkyvyttömien köyhäinavuksi, vaan väestön enemmistön turvaksi, takaamaan sen, että työstä maksetaan kunnolla. Jotta työpaikkojen omistajat eivät voisi yksipuolisesti sanella työn tekemisen ehtoja työntekijöille, on työvoimalla oltava oikeus ja mahdollisuus kieltäytyä työstä, jota pitää työehdoiltaan liian huonona tai tarkoitukseltaan yhteishyvän vastaisena. Kenenkään ei ole pakko mennä siivoustyöhön, jos siitä maksetaan kelvotonta palkkaa. Kenenkään ei ole pakko ryhtyä puhelinmyyjäksi tai prostituoiduksi, sillä ne eivät ole yhteishyvän tekemistä.

Työstä kieltäytymisoikeus tulee koko ajan tärkeämmäksi perusoikeudeksi, koska työn tuottavuus kasvaa teknisen kehityksen vuoksi räjähdysmäisesti. Siksi työn ja pääoman periaatteellinen ristiriita on nykyään jyrkempi kuin **Karl Marxin** (1818–1883) elinaikana. Hänen aikanaan työvoima oli havahtumassa vaatimaan oikeuksiaan ja huomaamaan käyttöarvonsa: pääoma tarvitsi kipeästi työvoimaa suurina massoina tehtaisiinsa. Eurooppalaisen elämäntavan sosialistiset saavutukset perustuivat tähän kapitalistisen koneiston ruokahaluun. Ammattiyhdistysliike ja vasemmistopuolueet saivat kamppailtua työläisille paremmat työehdot, paremman palkan ja lyhyemmän työajan *vain siksi*, että pääoma tarvitsi kaiken kynnelle kykenevän työvoiman ja oli siksi valmis myönnytyksiin. Nyt on toisin. Työvoimasta on kroonista ja koko ajan pahenevaa ylitarjontaa. Tuotantokoneisto pystyy tuottamaan enemmän ruokaa, rakennuksia, kulutustavaraa ja pysyviä hyödykkeitä kuin koko väestö pystyy kuluttamaan – ja tähän tuotantoon tarvitaan yhä pienempi osa väestöstä. Siksi työvoima on vaarassa jäädä uudelleen pääoman armoille. Sosiaaliturvajärjestelmä on vaarassa purkautua ja muuttua pakkotyöjärjestelmäksi, hyvinvointiyhteiskunta jäämässä haaveeksi. Vain sosialismi voi nyt estää paluun karkeaan luokkayhteiskuntaan.

4. **Sosialismin mukaan yksityisomistus on sopimuksenvarainen leikki.** Tuotantovälineet, esimerkiksi maa tai teknologia, voivat nimellisesti olla yksityishenkilöiden omaisuutta. Todellisuudessa kyse on kuitenkin koko ihmiskunnan yhteisestä omaisuudesta, jota yksityishenkilöt voivat väliaikaisesti hoivata. Silloin heidän vastuullaan on tämän omaisuuden valjastaminen tuottamaan yhteishyvää.

5. **Sosialismi tukee pyyteetöntä tuotantoa ja pyrkii maksimoimaan**

julkisten hyödykkeiden määrän. On myös tuotantoa, jossa työntekijä tekee työnsä työn tekemisen ilosta, ei palkan vuoksi. Tutuin tämän kutsumustyön muoto on omien lasten hoito ja kasvatus. Ammatikseen kutsumustyötä tekevät monet taiteilijat, tutkijat ja muut julkisia hyödykkeitä valmistavat, esimerkiksi ilmaisia tietokoneohjelmia suunnittelevat nörtit. Tämä tuotanto on tehokasta ja sen tulokset arvokkaita, mutta tämä ei ilmene ensisijaisesti tai ollenkaan liikevaihtona. Kapitalismi pitää tätä taloudellisesti näkymätöntä tuotantoa ja jaettavaa, ei myytävää, tuotteistoa merkityksettömänä, mutta sosialismi arvostaa sitä tuotannon muodoista parhaimpana. Tämä ei tarkoita, että sosialismi pyrkisi esimerkiksi poistamaan tekijänoikeudet ja toivottaisi aineettomien hyödykkeiden varastamisen, piratismin, avosylin tervetulleeksi. Sen sijaan sosialismi antaa erityistä arvoa sille tuotannolle, joka ei ilmene liikevaihtona, ja pyrkii saattamaan kaiken tuotannon tulokset tasa-arvoisesti koko väestön ulottuville.

6. **Sosialismi pyrkii vähentämään työn määrää ja jakamaan jäljelle jäävän työtaakan tasaisesti.** Elämästä ei tule parempaa tuotannon määrää ja tehoa loputtomasti kasvattamalla. Sosialistinen pyrkimys irti työn ikeestä ei silti ole laiskurien ja tylsimysten unelma. Sen sijaan se on pyrkimystä antaa elämässämme tilaa ihmiskunnan suurista saavutuksista nauttimiselle. Hysteerinen tuotantovimma estää tähän vaativaan nautintoon syventymistä, koska se ohjaa voimamme lähinnä sijaistoimintaan ja vie meidät kohti ekologista umpikujaa. Porvarillinen tuotanto- ja kulutusvimma on nykyihmiselle tyypillinen pahe, jota sosialismi pyrkii hillitsemään. Tämä pahe on samanlainen taipumus kuin evoluution aiemmassa vaiheessa hyödyllinen, mutta nykyoloissa haitallinen taipumuksemme ylensyöntiin: sokerin ja rasvan refleksinomainen ahmiminen *oli* alituisen nälän uhatessa hyvä asia. Vastaavasti me nykyäänkin helposti latistumme vain ilmeistä laskennallista hyötyä kerääviksi hamstereiksi, haksahdamme hankkimaan loputtomasti hyvän elämän ulkoisia edellytyksiä ja sen ohessa välitöntä mielihyvää tuottavia hyödykkeitä. Elämästä tulee varustelukilpailua muiden ja itsemme kanssa, piano hankitaan, tönöt, ostarit ja raketit rakennetaan mutta soittoon ja kuunteluun syventymisen aika, varsinaiseen nautintoon perehtymisen vuoro, ei koskaan tule. Sosialismi estää meitä menemästä tähän halpaan.

MITÄ SOSIALISMI EI OLE?

1. **Sosialismi ei ole demokratianvastaista.** ”Proletariaatin diktatuuri” on runollinen ilmaus, joka tarkoittaa yksinkertaisesti kansanvaltaa.

Marxin kirjallinen tuotanto on usein vertauskuvallista kuin faabelit. Sen ottaminen kirjaimellisesti on tyhmää kuin kreationistinen tulkinta *Raamatusta* (1450 eKr. – 100 jKr.). Marx ja **Friedrich Engels** (1820–1895) huomauttavat jo *Kommunistisen manifestinsa* (1848) esipuheessa vuonna 1872, että *Näiden periaatteiden käytännöllinen soveltaminen, niin Manifesti itse selittää, on kaikkialla ja aina riippuvainen historiallisesti vallitsevista olosuhteista...*

2. **Sosialismi ei ole ilmaisuvapauden rajoittamista.** Päinvastoin, se sallii absoluuttisen ilmaisuvapauden. Se sallii kaupallisen tiedonvälityksen ja viihteen, mutta monipuolistaa julkista keskustelua pitämällä yllä valtiollisia, riippumattomuuteen pyrkiviä tiedotusvälineitä ja tukemalla epäkaupallisia, vaikeatajuisia ja vähemmistöjä edustavia tutkijoita, taiteilijoita ja foorumeita. Mitä tahansa saa ajatella, myös ääneen.

   Ilmaisuvapaus ei ole ollut sosialismiin pyrkivissä tai vain edes vain nimellisesti sosialistisissa yhteiskunnissa harvinaisempaa kuin kapitalistisissa yhteiskunnissa, vaikka monet Neuvostoliiton ja ”kommunistisen” Kiinan esimerkeistä niin päättelevät. Ilmaisuvapaus ei myöskään ole yhteiskunnan laadun ainoa tai tärkein mitta. Yhteiskuntajärjestelmästä riippumatta ilmaisuvapautta on rajoitettu milloin milläkin verukkeella. Myös keinot ovat vaihdelleet: rahanpuute on usein yhtä tehokas sananvapauden este kuin lailla kieltäminen. **Fidel Castron** (1926–) rikokset Kuubalaisia toisinajattelijoita kohtaan ovat pienempiä kuin **George W. Bushin** (1946–) rikokset köyhiä kohtaan. Sanon tämän hyvin tietäen, ettei minulla taiteilijana olisi Castron Kuubassa senkään vertaa elintilaa kuin Bushin Yhdysvalloissa.

3. **Sosialismi ei kiellä markkinataloutta, mutta haluaa sen orjakseen, jotta ihmisistä ei tulisi markkinoiden orjia.** Markkinoilla tapahtuva hintojen vapaamuodostus on hyvä osviitta ja lähtökohta, se kertoo monien tuotteiden ja palveluiden valmistuskustannuksista, tarpeellisuudesta ja nautinnollisuudesta paljon – mutta ei kaikista, eikä lopullista totuutta mistään. Tuotannon kanavoiminen yhteiseksi hyväksi ei edellytä kaikkien tuotantovälineiden siirtämistä valtion omistukseen. Yhteishyvä voidaan lypsää yhtä hyvin, usein paremminkin, esimerkiksi tuotantoa ja kulutusta verottamalla.

4. **Sosialismi ei ole marxilaista determinismiä.** Ihmiskunnan historia ei vie vääjäämättä kohti sosialistista yhteiskuntaa. On meistä kiinni, mihin suuntaan maailmamme kehittyy. Jos käy huonosti, se on oma vikamme.

MIKSI "IHMISKASVOINEN" KULUTUSKAPITALISMI EI KELPAA?

Kuvaukseni sosialismista on mieto, sillä pyrin tällä kirjoituksellani lisäämään ymmärrystä, en julistamaan sotaa. Ensimmäistä kohtaa – sitä jossa vaadin, ettei rikas saa voida hankkia parempaa koulutusta eikä terveydenhoitoa kuin köyhä – lukuunottamatta moni kapitalistikin hyväksyy esittämäni periaatteet, periaatteessa. Jos päämäärämme näyttävät näin yhteneviltä, eikö kapitalismin jalostettu versio sitten kuitenkin kelpaisi? Jos raakaan kapitalismiin lisätään pehmennykseksi kuluttajan päätäntävalta äänestyskopissa ja vapailla markkinoilla sekä vielä sosiaali- ja työttömyysturva, eikö lopputuloksena ole sosialismin henkeä toteuttava apparaatti, jossa ketään ei orjuuteta, ja valtiolla on edelleen hieman valtaa säätää tuotannon suuntaa ja rahoittaa itse sellaisia yhteishyvää tuottavia toimintoja, jotka eivät ole taloudellisesti kannattavia?

Ei, sillä kulutuskapitalismissa on fataaleja ongelmia:

1. **Kulutuskapitalismi on voimaton rakenteellista väkivaltaa vastaan,** sillä se ei tunnusta maailmaa luokkayhteiskunnaksi. Suurin osa köyhien riistosta tapahtuu vapaakaupan nimissä, mutta kapitalismi tunnistaa väkivallaksi vain aseella uhaten tehtävän riiston ja verenvuodatuksen.

2. **Kulutuskapitalismi ei myönnä, että maailmassa on nykyisellään jo *kaikkia* tuotteita tarpeeksi tai liikaa – ne vain jakautuvat epätasaisesti.** Siksi kulutuskapitalismi on tehoton orjuuden ja köyhyyden poistaja. Lääkkeeksi se esittää vain yhä rajoittamattomampaa kilpailua heikkojen ja vahvojen kesken: "Reilu kilpailu nostaa köyhät jaloilleen." Sen sijaan, että suostuisi jakamaan tuotantotaakan ja sen tulokset tasaisesti, kulutuskapitalismi vaatii tuotannon yhä kiihtyvää kasvattamista ja on toivovinaan, että tämän tuotanto- ja kulutushurman *sivutuotteena* myös köyhille ja kurjille tupsahtaa leipä suuhun. Vaikka näin kävisikin, on se tehoton, hidas ja ekologisesti kestämätön reitti.

3. **Kulutuskapitalismi ei oikeasti pyri räikeän epätasa-arvon poistamiseen, koska se pienentäisi liikevoittoja ja lopulta vähentäisi tuotannon ja kulutuksen määrää.** Juuri se, että yhtäällä on tarjolla pilkkahintaista työvoimaa ja toisaalla ylenpalttisen maksukykyisiä kuluttajia, kiihdyttää tuotantoa ja kasvattaa liikevoittoja. Kulutuskapitalismin konehuoneessa tarvitaan aina epätoivoisten köyhien massaa polttoaineeksi. Kannustaessaan kaikkia – yksittäisiä ihmisiä, yrityksiä ja valtioita – kilpailuun, kulutuskapitalismi kilpailuttaa ihmisiä ja valtioita pääoman laskuun: se pyrkii aina huonontamaan työehtoja ja lisäämään pääoman voittomarginaalia. Se vetoaa siihen,

että muuten pääoma karkaa toisaalle työllistämään niitä, jotka suostuvat vielä sinuakin huonompiin työehtoihin.

4. **Kulutuskapitalismi ohjaa tuotantoresurssit huonosti.** Kulutuskapitalismi on kustannustehokasta vain niillä aloilla, joilla se pystyy suurimpaan liikevoittoon. Siksi teknologian ja työn tuottavuuden suunnattomasta kehityksestä huolimatta nälkäiset jäävät edelleen ruokkimatta ja köyhät sairaat hoitamatta.

5. **Kulutuskapitalismi mittaa ja arvottaa kaikkea tuotantoa vain liiketaloudellisesti, siksi se palkitsee usein parhaiten niitä, jotka aiheuttavat eniten tuhoa.** Ase-, öljy-, auto-, muoti-, roskaruoka-, eskapismiviihde- ja peliteollisuudella rikastuu, mutta rahaa ei muka riitä opetukseen, hoivatyöpaikkoihin ja julkisia hyödykkeitä luovaan ja levittävään kulttuuriin sekä tutkimukseen.

6. **Kulutuskapitalismi tekee tuotannosta ja kuluttamisesta yhä itsetarkoituksellisemman oravanpyörän.** Kulutuskapitalismissa tehtävämme ei ole omien tai toistemme tarpeiden ja halujen tyydytys vain niiden luominen – vain se työllistää, kun markkinat ovat jo turvoksissa. Kun väestön yhä pienempi vähemmistö omistaa ne työpaikat, joissa tehdään yhteishyvän perusta, kuten ravinto ja infrastruktuuri, ja kun tämä apparaatti vaatii yhä vähemmän työvoimaa, jää suurimmalle osalle muista ihmisistä tehtäväksi keksimällä keksiä jotain myytävää ja aivopestä toinen toisensa kuluttamaan se. Tuotantoteho kasvaa rajattomasti, mutta ihmisten kulutuskyky ja aika on rajallista. Siksi tästä mukavuutta tai viihtyvyyttä lupaavien tuotteiden tuputtamisesta tulee yhä työläämpää ja väkinäisempää, kollektiivista itsepetosta.

   Sen sijaan että kulutuskapitalismi suostuisi jakamaan mielekästä työtä tasaisesti työvoiman kesken, se antaa pääomaa hallitsevan vähemmistön ottaa välttämättömän tuotannon haltuunsa ja jättää loput väestöstä pääoman palvelusväeksi, pääoman yksipuolisesti sanelemalla palkalla. Kuluttaja ei ole kuningas, koska enemmän kuin kuluttaja hän on kuitenkin työntekijä, jolle ei jää mitään keinoa sanoa: ”En halua keksiä lisää paskaa tuotettavaksi ja kulutettavaksi. Haluan sen sijaan, että tuotannon kokonaismäärää vähennetään, ja minulle annetaan osa jäljelle jäävästä, yhteishyvää rakentavasta tuotannosta.”

7. **Kulutuskapitalismi keskittyy ennen kaikkea puutteen ja nälän tunteiden luomiseen kuluttajissa.** Tuotanto ei voi kasvaa loputtomasti, ellei kuluttajia pidetä näläntunteessa. Samaan aikaan kulutuskapitalismi kuitenkin pilkkaa suhteellisesti köyhiä siitä, etteivät he osaa

nauttia heille suodusta kulutuskyvyn vähimmäistasosta, siitä josta "nälkäinen lapsi toisella puolen maailmaa olisi haltioissaan". Myyjän ja bruttokansantuotteen kannalta arvoa on vain sillä, minkä voi myydä. Kulutuskapitalismi pakkokollektivisoi meidät myymään – mitä tahansa – ja samalla aivopesee myös kuluttajan arvostamaan vain sitä, minkä voi ostaa.

Yhä suurempi osa ihmisistä käyttää työaikansa vahingollisten tuotteiden tekemiseen ja tuputtamiseen, ja suurin osa ihmisistä altistuu vapaa-aikanaan tälle tuputukselle, ostamiseen yllyttämiselle. Kollektiivinen itsesuggestio onnistuu, meidän on yhä vaikeampi keksiä vapaa-aikanakaan muuta tekemistä kuin ostaminen. Kansalaisen vapaus nauttia mistä haluaa on näennäistä, keinot hyvään elämään jäävät löytämättä, kun koko tuotantokoneisto on valjastettu synnyttämään tuotteisiin puettuja hyvinvoinnin kangastuksia. Kulutuskapitalismi luo ihmisen, joka ei osaa nauttia elämästä, ihmisen, joka ei saa nautintoa hyödykkeistä eikä palveluista, vaan niistä maksamisesta, ostohetken orgasmista.

LOPPUSANAT

Miten uusi sosialismi eroaa vanhoista? Ero on se, että uusi sosialismi näkee viholliseksen, ei vain vaurauden ja vallan epätasaisen jakautumisen, vaan myös kulutuskapitalistisen oravanpyörän, jossa tuotanto ja kulutus karkaavat käsistä ja muuttuvat ihmisiä orjuuttaviksi ja tylsistyttäviksi itseisarvoiksi.

Kun uusi sosialismi murskaa kulutuskapitalismin, se ei vain vain jaa vaurautta ja valtaa reilusti tasan ihmisten kesken. Uusi sosialismi muuttaa myös käsityksemme vauraudesta, vallasta ja hyödykkeistä itsestään.

Tajuamme, että elämästä nauttiminen on vielä vaikeampaa kuin hyvän elämän aineellisten olosuhteiden rakentaminen ja hamstraaminen. Emme enää keskitä voimiamme yhä pidemmän, yhä mukavamman ja yhä kulutuskykyisemmän elämän luomiseen, vaan elämästä nauttimisen oppimiseen. Emme enää toista tyhjää fraasia vaan havaitsemme lopulta oikeasti että antoisimpia asioita ei voi ostaa eikä myydä.

LISÄTIETOA JA KOKEMUSTA:

MARX, KARL JA ENGELS, FRIEDRICH: *Kommunistinen manifesti*, 1848, kirja, Vastapaino 1998.

MARX, KARL: *Pääoma I-III*, 1867–1894, kirja, Kustannusosakeyhtiö Edistys 1974–1976.

Worldwatch Institute (Brian Halweil, Lisa Mastny, Gary Gardner, Erik Assadourian, Janet Sawin, Sandra Postel, Danielle Nierenberg, Michael Renner, Hilary French): *State of the World 2004 – Special Focus: The Consumer Society*, 2004, kirja, Worldwatch Institute.

VOODOO JA TAIDE

Ystävälleni **Herman Rechbergerille** (1947–), kiitoksin.

Vietin kevättalven 2004 maalaten, kirjoittaen, sekä video- ja valokuvaten Villa Karon taiteilijaresidenssissä, Grand-Popon kylässä, Béninissä, Afrikassa. Tärkein kokemukseni Afrikassa oli voodookulttuuri.

Matkustaessani Afrikkaan olin päättänyt, että keskityn omaan taiteiluuni, en elämysten metsästykseen. Ajattelin, että altistun paikallisille ihmisille, tavoille, säälle ja kulttuurille joka tapauksessa yllin kyllin, ellen heittäydy ihan mökkihöperöerakoksi. Näin kävikin. Taidetouhuilin huoneessani ypö yksin suurimman osan ajasta, mutta ehdin myös tehdä taiteellista yhteistyötä paikallisten kanssa – ja ruskettua, matkustella, tutustua ruokiin, kulttuuriin, jopa ihmisiin.

Ystävystyin ”hallitsevan luokan ja älymystön” kanssa, sikäli kuin se kulttuurien välisen kuilun yli on mahdollista. Heitä olivat esimerkiksi Grand-Popon pormestari, **Eugène Kpade** (1948–) ja Porto Novossa asuva, mutta usein Pariisissa oleskeleva kuvataiteilija, **Gérard Quenum** (1971–). Ystävystyin myös ”kansanihmisten”, kuten kokkien, kotirouvien, kalastajien, pummien ja mopotaksikuskien kanssa. Erityisen lämpimästi muistan kaksi vekkulia sutenööriä, nigerialaisen **Michaelin** ja kongolaisen **Kesterin**, Béninin pääkaupungin Cotonoun kujilta. Ajattelen lämmöllä myös Villa Karon puutarhuria, **Papa Komla Adomouta**. Hän luulee, että AIDSilta välttyy käyttämällä erästä Villa Karonkin puutarhasta löytyvää kasvia. Jos kasvin lehteä pitää *housujen etutaskussa*, niin pitäisi HIVin pysyä loitolla. Papa on kuitenkin hyvin perillä monista muista asioista, kuten voodoo-kulttuurista, johon tutustuin juuri hänen ansiostaan.

En ollut etukäteen kiinnostunut voodoo-kulttuurista. Olen ateisti. Taikausko tympäisee minua. Voodoosta kiinnostuin vasta, kun käsitin kuinka hallitseva, kaiken toiminnan ja kokemisen taustalla vaikuttava käsitys- ja kokemisjärjestelmä se on Béninissä. Voodookulttuuri on voimissaan suurimmassa osassa läntistä ja keskistä Afrikkaa, mutta Bénin on voodoon syntyseutu. Se on myös ainoa maa maailmassa, jossa voodoo on lähes valtionuskonto. Voodoo on siellä valtion suojeluksessa, mutta ei kuitenkaan ohjauksessa. Kymmenes tammikuuta on virallinen, palkallinen voodoo-vapaapäivä.

Tajusin, että lähes kaikki Afrikassa tapaamani ihmiset hahmottavat maailman voodoon kautta, myös edellä nimeltä mainitut, jopa nekin jotka pitävät itseään maallistuneina ateisteina ja riippumatta siitä, ovatko tohtorintut-

kinnon suorittaneita vai lukutaidottomia. Minun oli pakko yrittää perehtyä voodoohon, jos aioin ymmärtää jotain sikäläisestä elämästä.

Olen viettänyt voodooseudulla vain yhden talven. En ole sosiologi, antropologi enkä minkään muunkaan sortin tutkija, vaan taiteilija, vapaa-ajattelija. Kun kirjoitan voodoosta, pohdin lukemani ja Afrikassa kokemani perusteella voodoon, taiteen, uskonnon ja moraalin keskinäisiä suhteita nimenomaan taiteilijan näkökulmasta. Eniten mietin, mitä voodoo *voi olla*, mikä on sen kiehtova potentiaali.

VOIKO ATEISTI KIINNOSTUA VOODOOSTA TAVALLA, JOKA EI OLISI TYHMÄ?

Millaista voi olla ateistin kiinnostus vierasta uskonnollista kulttuuria kohtaan? Miten välttää toisaalta ylimielisyys ja toisaalta eksotismi ja romantisoiva hömppä?

Usein lähestymme vierasta kulttuuria ylimielisesti, kiellämme sen erilaisuuden. Seuraavat fraasit ovat tämän asenteen tunnusmerkkejä. ”Ihmiset ovat kaikkialla kuitenkin pohjimmiltaan samanlaisia.” ”Ihminen ei muutu.” Nämä fraasit ovat valheita. Niitä käytetään, jotta ei tarvitsisi kohdata sitä hälyttävää mahdollisuutta, että kaikki tosiaan voisi olla toisin, voisimme itsekin ajatella ja elää aivan toisin, ja vieras kulttuuri voisi haastaa meidät harkitsemaan, kannattaisiko meidän ehkä ryhtyä elämään toisin.

Usein lähestymme vierasta kulttuuria myös aivan vastakkaisella tavalla ylimielisesti, korostamme sen erilaisuutta tolkuttomasti. Silloin ihmettelemme, muka hyväntahtoisesti, vieraan elämäntavan ”alkeellisuutta” ja päivittelemme sen uskonnollisten käytäntöjen jännittävää ”alkukantaisuutta”. Tästä näkökulmasta vieras kulttuuri ja uskomukset ovat lähtökohtaisesti jotain aivan muuta ja alempaa kuin omamme. Tämä asenne takaa, että vieras kulttuuri on meille käsittämättömän etäinen, siis eksoottinen, ja alempi, eli vaaraton. Sen turvin voimme käyttää vierasta kulttuuria viihteenä. Sen kohtaaminen ei voi haastaa omia uskomuksiamme ja elämäntapaamme, koska oletamme sen sijaitsevan oikeastaan ihmiskunnan kehityshistorian roskakorissa, siellä missä vanhentuneet tietokoneetkin, hellyttäviä nekin.

Usein kulttuuriylimielisyyteen sekoittuu paradoksaalisesti kateus. Alkukantaisena pidettyä kulttuuria voidaan pitää myös vitaalisempana kuin omaamme. Kun kulttuurituristi katselee voodoorituaalia, hän on usein sekä ylimielinen että kateellinen. Taikauskoinen tömistely ja kanojen uhraaminen näyttää surkean alkeelliselta yritykseltä kääntää kylän kalaonni ja torjua AIDS-epidemia. Toisaalta rituaaliin osallistujien tunnetila, hurmos, jopa transsi, voi olla digikameraansa salaa räpläävälle muukalaiselle jotain, jota hän haikailee kuin lapsen suloista kykyä hullaantua jouluaatosta.

Erityisesti ateistin on joskus vaikea välttää ylimielisyyden ja kateuden

yhdistelmää, sillä hän kokee uskonnollisen asenteen olevan itselleen peruuttamattomasti mahdoton. Kun joulupukki on paljastunut joulupukiksi pukeutuneeksi enoksi, ei joulupukkiin voi ruveta uudelleen uskomaan, vaikka haluaisi. Siksi ateisti suhtautuu joulupukkiin tai jumalaan uskoviin sekä ylimielisesti, "Heidän silmänsä eivät ole vielä auenneet." että kateellisesti, "Heille maailma on edelleen kiehtova satu.".

Vaikka onnistuisinkin ateistina pysymään erossa sekä ylimielisyydestä että kateudesta, on vieraan uskonnollisen kulttuurin tarkkailu minulle silti hankalaa. Taikauskoinen maailmankatsomus ja elämäntapa saattavat joskus tuottaa uskossaan vahvoille mielekkään olemassaolonkokemuksen – latteasti sanottuna: hyvää elämää, ehkä parempaa kuin omani. Minun on pakko myöntää tämä, ellen halua linnoittautua puhtaan rationalismin puolustajaksi. Tästä huolimatta (taika)uskoa ei voi *valita*, vaikka haluaisi. Tämä tekee minusta ateistina uskoon nähden kaksinkertaisesti ulkopuolisen: en voi tietää miltä tuntuisi uskoa, enkä voi käydä kokeilemassakaan.

Kun länsieurooppalainen hapannaama matkailee hikisimmässä Afrikassa, hän usein toivoo löytävänsä surkeutta, jota voisi sääliä. Sääli on kiva tunne, ja afrikkalainen surkeus on vertailukohta, jonka pällistely saa eurooppalaisen tuntemaan oman arkensa arvokkaammaksi. On kuitenkin vaikea löytää mitään, mikä todistaisi afrikkalaisten olevan vähemmän onnellisia kuin me, vaikka meidän ja heidän välinen tuloero ja eliniänodote-ero on valtava. Afrikassa elää todennäköisesti puolta lyhyemmän elämän kuin Suomessa, eikä luultavasti koskaan pääse hammaslääkäriin tai internettiin. Silti on epäselvää, onko puolta lyhyempi ja internetitön elämä Afrikassa pienempi nautinto kuin kahta pidempi ja sähköisempi elämä Euroopassa. Eikä tätä huojuttavaa kysymystä voi kuitata sanomalla, että "Euroopassa on objektiivisesti ottaen parempi elää, sillä jos kysyt Afrikkalaiselta haluaisiko hän pesukoneen ja kaksi kertaa pidemmän elämän, hän vastaa kyllä."

Sivilisaatioprosessi ei ole lineaarinen. Se ei välttämättä johda alkukantaisesta kurjuudesta hienostuneeseen loistoon. Vaikka kulttuurit muuttuvat, muutoksella ei välttämättä ole mitään pysyvää eikä varsinkaan väistämätöntä suuntaa. Elämä on eittämättä yhdessä kulttuurissa keskimäärin siedettävämpää kuin toisessa. Vallitsee kuitenkin pysyvä erimielisyys siitä missä. Lopullista evaluaatiota ei päästä koskaan suorittamaan, objektiivinen mittatikku puuttuu.

On erityisen vaikea havainnoida vieraan kulttuurin tunne-elämää, sillä tunteet eivät ole biologisia universaaleja, vaan myös kulttuurin tuotetta. Yksi oman kulttuurimme perusfantasia on kuvitelma muista, "kehittymättömämmistä" kulttuureista tunnevaltaisempina kuin omamme. Tämän fantasian perusteella pidämme toisaalta ylpeästi omaa kulttuuriamme erityisen järkivoittoisena, ja toisaalta olemme hieman kateellisia muiden kulttuurien tulisista tunteista. Fantasia alkeellisena pitämiemme kulttuurien tunnekyllästä, omaamme intensiivisemmästä kokemusmaailmasta, saattaa kui-

tenkin olla pelkkä fantasia. Kokemusmaailman intensiivisyyttä ja hienojakoisuutta ei voi mitata pulssimittarilla: ihminen, jonka pystyy ulkoisesti ankaraa epilepsiakohtausta muistuttavaan tunnekuohuun ei välttämättä koe ”enemmän” kuin joku toinen, joka näyttää väsyneeltä lahnalta.

Vatvoin näitä ongelmia mielessäni, kun aloin tutustua voodoo-kulttuuriin. Olin pessimistinen. Minun oli vaikea uskoa, että löytäisin näkökulman, joka ei olisi tyhmä. Tarjolla olisi myös tieteellinen, antropologis-sosiologinen lähestymistapa, joka ei tarvitse perustelukseen muuta kuin perusuteliaisuuden. Olen perusutelias ja janoan myös niin neutraalia, ellei peräti objektiivista, tietoa vieraista elämäntavoista ja ajattelutottumuksista, kuin suinkin mahdollista. Koska en ole ammattitutkija, ei tuo silkan uteliaisuuden siivittämä kiinnostus anna minulle kuitenkaan erityisen syvää kokemusta.

En vaadi vieraaseen kulttuuriin tutustumiselta ensisijaisesti ”elämyksiä” siinä mielessä kuin niitä vaatii huvipuiston vemputtimiin itsensä vyöttävä lapsi tai hetkellistä regressiota kaipaava aikuinen. Lienee kuitenkin niin, että ellei vieraan kulttuurin kohtaaminen haasta minua arvioimaan uudelleen omaa vakaumustani ja elämäntapaani, ei kohtaaminen ole ollut kovin syvällinen. Siksi pelkkä havainnointi ja etäännyttävä analysointi ei ehkä ole riittävä haaste, jos se tarkoittaa vain pyrkimystä analysoida vieras kulttuuri auki, purkaa se osiin kuin seinäkello ja todeta sitten hajotetun apparaatin ylle kumartuneena: ”Miten intresanttia!”

VOODOO USKONTONA

Yritin Afrikassa usein selittää paikallisille olevani ateisti. Tätä luonnehdintaa ei ymmärretty. Ei siitä kukaan suuttunutkaan, vaikka minulle oli sanottu, että sikäläiset saattavat pitää törkeänä loukkauksena, jos joku väittää, ettei henkiä ja jumalia ole. Ymmärtämättömyyttäni ihmettelin, mikä siinä ateismissa nyt on niin vaikeaa ymmärtää.

Sitten tajusin yksinkertaisen asian. Ateistisen vakaumuksen ymmärtäminen edellyttää, että ymmärtää luonnontieteellisen näkökulman ja uskonnollisen näkökulman välisen peruseron. Monikaan afrikkalaisista tuttavistani ei tätä ymmärtänyt. Jos joku ajoi mopolla kännissä päin puuta, he kyllä ymmärsivät, että humalatila ja oman ajokyvyn väärinarvioiminen saattoivat aiheuttaa onnettomuuden, mutta pitivät aivan yhtä mahdollisena syynä sitä, että mopoilija oli viime viikolla laiskuuttaan jättänyt kissan uhraamatta kotinsa edessä pönöttävälle voodooalttarille. Mikä tärkeintä, he eivät nähneet näiden selitysmallien välillä mitään perustavanlaatuista eroa. Niinpä he tulkitsivat ateismini aina jonkin *tietyn* jumalan, esimerkiksi kristittyjen jumalan, hylkäämiseksi, mutta ajatus maailman selittämisestä ilman *mitään* jumalhahmoja ei ollut heille ymmärrettävä.

Mitä voodoo sitten oikein on: kansanperinne, uskonto, oikeusjärjestelmä,

itseilmaisun muoto vai silkkaa huvitusta? Kaikkea näitä, mutta keskiössä on uskonto, yliluonnollinen maailmanselitys, joka sisältää myös moraalipohdintaa.

Voodoo-uskonnon tärkein erityisominaisuus on, että se ei ole dogmaattinen, sillä ei ole pyhää kirjaa, absoluuttista referenttiä. Sillä ei ole myöskään maallista johtajaa, paavin tai ajatollien kaltaista ylimmäistä tulkitsijaa. Bénissä on kyllä voodoo-kuningas, mutta se on enemmän seremoniamestarin arvonimi kuin kirkonpäämiehen titteli. Bénissä tunnetaan yli 260 erilaista voodoo-jumalaa. Kukaan ei pelehdi niiden kaikkien kanssa. Jokainen kylä tai perhe valitsee vähän eri hahmot oman uskonnonharjoituksensa kohteeksi. Jokaisella on oma käsityksensä kunkin jumalan luonteesta, tarpeista ja toimintatavoista.

Voodoossa yksittäinen ihminen voi itse luoda oman teologiansa, ei muusta yhteisöstä riippumatta, mutta ei myöskään yhteisön armoilla. Voodoota harjoitetaan valitsemalla ne jumalat, joiden kanssa halutaan liittoutua, ne jumalat, joiden katsotaan sopivan omaan karaktääriin. Temperamenttinen ihminen saattaa valita tärkeimmäksi jumalakseen tulisieluisen raudanjumalan Ogunin. Rauhallinen matroona voi ottaa suosikikseen Mami Watan, sävyisän hedelmällisyyden ja meren jumalan. Ihminen voi valita myös juuri toisin päin, kutsua sitä jumalaa, jonka luonteenpiirteitä häneltä itseltään eniten puuttuu.

Voodoon harjoittajien jumalasuhteessa on silmiinpistävän erilaista kristilliseen monoteismiin verrattuna se, että voodoojumalat tai -henget ovat enemmän neuvottelukumppaneita tai ystäviä kuin esimiehiä. Voodoon kehityshistoriassa jumalat olivat alunperin vain kuolleiden ihmisten henkiä. Näitä henkimaailman puolelle siirtyneitä ihmisiä alettiin pikkuhiljaa pitää jumalolentoina, joille kuviteltiin ihmistä suurempia voimia. Siksi joidenkin uskontotutkijoiden mielestä voodoossa ei oikeastaan ole varsinaisia jumalia. Voodoossa jumalia ei palvella, niitä kutsutaan. Voodoojumalat, tai paremminkin henget, ovat kyllä pelottavia, arvaamattomia ja niillä on ihmisen ulottumattomissa olevia yliluonnollisia kykyjä. Rituaaleissa henget ovat läsnä, voivat jopa mennä ihmiseen ja ottaa hänet valtaansa väliaikaisesti. Tästä huolimatta voodoohengen suhde ihmiseen on keskustelusuhde, ei komentosuhde, sillä henget eivät ole kaikkivoipia, ne tarvitsevat ihmistä, hänen ominaisuuksiaan ja lahjojaan, aivan kuten ihminen tarvitsee henkien neuvoja ja suojelusta. Huonosti palvelleen jumalan kuva voidaan heittää tunkiolle ja vaihtaa toiseen, jos säntillisistä uhrimenoista huolimatta epäonni vaivaa ihmispoloa liian pitkään. Jumalaa, joka ei tunnu suostuvan yhteistoimintaan, saatetaan myös kurittaa ruoskimalla sen kuvaa – tai kiristää, pitämällä näläs-sä karsimalla uhrilahjat minimiin.

Voodoon harjoittajien jumalasuhteessa silmiinpistävän erilaista kristilliseen ja muihin monoteismeihin verrattuna on myös se, että voodoossa ei ole mustavalkoista jaottelua hyvään ja pahaan. Voodoojumalilla on erilaisia

tarpeita, ne eivät pyri yhteistuumin ihan samaan. Niiden välillä on pysyvä jännite. Siksi myös hyvä ja paha ovat voodoossa suhteellisia, näkökulmasidonnaisia käsitteitä. Voodoon harjoittajat kokevat maailman lähtökohtaisesti moraaliristiriitaisena. Yhden jumalan seuraaja pitää eri asioita arvossa kuin jonkun toisen jumalan seuraaja ja saattaa myös sallia itselleen erilaisen käytöksen kuin jonkun toisen jumalan palvelija.

Huomasin kuitenkin, että afrikkalaiset ovat oppineet selittelemään voodoota eurooppalaisille moralisteille parhain päin. He pyrkivät voodoota koskevissa kuvauksissaan ja selityksissään yleensä peittämään voodoon moraaliristiriitaisen perusluonteen. Myös eurooppalainen voodoonselitys on pyrkinyt usein samaan. Voodoon ja monoteististen maailmanselitysten perimmäistä samankaltaisuutta on yritetty osoittaa sillä, että monet voodoon harjoittajatkin ajattelevat kaikkien voodoohenkien takana olevan yhden luojan, Mawun, joka on kaikkivaltias. Voodoon ja todellisten monoteismien välillä on silti ratkaiseva ero. Mawu on kokonaan ihmisen tavoittamattomissa, hän ei pidä ihmisiin yhteyttä, eikä hän ole kertonut ihmisille mitään arvoistaan tai toiveistaan. Häntä pidetään niin saavuttamattomana, ettei häntä edes mainita juuri koskaan, eikä häntä palvota. Ihmisillä on yhteys vain voodoohenkiin, jotka ovat Mawun ja ihmiskunnan välissä, epäluotettavina ja eripuraisina. Mawulla on voodoon maailmanselityksessä oikeastaan samanlainen neutraali rooli kuin alkuräjähdyksellä luonnontieteellisessä maailmankatsomuksessa.

VOODOO RELATIVISMINA

Voodoon moraaliristiriitaisuutta on perinteisesti länsimaisessa filosofiassa ja varsinkin kristillisessä pohdinnassa pidetty osoituksena sen moraalisesta kehittymättömyydestä. Myös tapamme kirjoittaa Afrikan historiaa on tukenut tätä käsitystä. Voodoon on väitetty nostavan vahvemman oikeuden ja ”viidakon lain” kaiken moraalisen toiminnan periaatteeksi. Todisteena tästä on käytetty milloin afrikkalaisheimojen tapaa myydä toisiaan eurooppalaisille orjakauppiaille, milloin haitilaisten voodoopappien yhteistyötä diktaattori **Francois Duvalierin** (1907–1971) ja hänen poikansa ja seuraajansa **Jean-Claude Duvalierin** (1951–) kanssa. On korostettu, kuinka Haitilla Duvalierien diktatuurin kukisti nimenomaan kristitty vasemmistolainen radikaalipastori **Jean-Bertrand Aristide** (1953–). Lyhyesti sanoen: on väitetty, että voodoosta puuttuu myötätunto, sen tilalla on vain voittajan ylpeys ja armottomuus.

Onko tästä kuitenkaan asiallisia todisteita? Voodoo on monijumalainen uskonto, eikä sillä ole pyhää kirjaa eikä edes maallista johtajaa. Voodoon piirissä on siis lukuisia erilaisia käsityksiä jumalten luonteesta, tärkeysjärjestyksestä ja siitä miten ihmisen kannattaisi elää. Miksi tästä moraalisesta

rehotuksesta seuraisi jotenkin vääjäämättömästi, että myötätunnon ja ihmisarvon kaltaiset käsitteet jäisivät moraalibasaarin hälinässä jalkoihin?

Kokemukseni Béninistä ja sen naapurimaista on, ettei voodoon moraaliristiriitaisuus tee ihmisten käytöksestä yhteiskuntamoraalisesti holtitonta. Väkivalta- ja omaisuusrikollisuus ei ole Béninissä yleisempää kuin Suomessa, tai Euroopassa ylipäätään. Se on yllättävää, sillä tuloerot Béninissä ovat Suomeen verrattuna valtavat, eikä valvonta- ja rangaistusjärjestelmä ole kuitenkaan ankarampi.

Voodoo on eräänlaista moraali-individualismia. Se ei kuitenkaan johda moraaliseen "rappioon", yhteiskunnan vajoamiseen keskenään keskustelukyvyttömien moraalien kyyniseen sisällissotaan. Ehkä on käynyt juuri päinvastoin, voodoo on voinut synnyttää moraalisen erilaisuuden sietokykyä. Tämä sietokyky syntyy sen havaitsemista, että jokaisella naapurillani voi olla kotialttarilla vähän eri jumalaporukka, vähän toisin tulkittuna ja vähän toisenlaiseen elämäntapaan usuttavana kuin minulla.

Lähes yhtä suurta maailmankatsomusten erilaisuutta kuin afrikkalaisesta voodooyhteisöstä voi löytyä myös länsi-eurooppalaisesta lähiökerrostalosta, jota asuttavat niin "alkuperäisväestö" kuin maahanmuuttajat ja pakolaisetkin. Ero on kuitenkin siinä, että lähiökerrostalossa maailmankatsomuserot voidaan rasistisesti selittää outojen ihmisten etnisellä taustalla ja erilaisuudella. Lisäksi tämä vieraus on pysyvä ominaisuus, sillä henkilöhistoriallista ja etnistä taustaa ei voi pyyhkiä pois. Voodookulttuurissakin kuvitellaan, että kullakin ihmisellä on syntyjään oma "päähenki", esi-isän Joto, joka on sitoutunut tiettyihin jumaliin. Käytännössä ihminen ei kuitenkaan ole niiden jumalten renki, joiden seurakuntaan kuuluvaksi hänen vanhempansa ovat hänet tulkinneet, ehkä voodoopapin neuvosta. Voodookulttuurissa ihminen voi nimittäin "löytää" päähenkensä aina uudelleen, ja kuitata vaihdoksen vain sanomalla: "Ei se aiempi jumalporukka ollutkaan se oikea. Olin vain luullut niin. Nyt olen löytänyt sen, jota sisimpäni on aina halunnut."

Tärkein ero voodooyhteisön sisäisellä moraalisella hajanaisuudella ja eurooppalaisen kerrostalolähiön etnistaustaisella moraalisella hajanaisuudella on kuitenkin se, että voodookulttuuri pitää tätä moraalista epäjärjestystä rikkautena, mutta eurooppalaisessa lähiössä sitä pidetään vaarana – yleensä jo siksi, että siellä ovat edustettuina nimenomaan monoteistiset uskonnot, joista kannattajiensa mukaan vain yksi voi olla oikeassa. Voodoossa vieraita uskonnollisia uskomuksia on helpompi sietää, sillä ajatus yhdestä oikeasta opista, pyhään kirjaan tai muuhun järkkymättömään auktoriteettiin nojaavasta, on käsittämätön voodoon harjoittajalle. Kun "ainoan oikean uskon" ja "vääräuskoisuuden" käsitteet ovat voodoossa näin ollen mahdottomia, eikö ole todennäköistä, että voodoo ohjaa kannattajiaan vieraiden uskomusten kunnioittamiseen, niiden pilkkaamisen ja vihaamisen sijasta?

Voodoon harjoittajien taipumus kunnioittaa muiden uskontoja johtuu myös pelosta. Koska he ajattelevat jumalia ja käyttökelpoisia uskoja olevan

monia, ja heidän luottamuksensa uskontojen voimaan on suuri, vallitsee heidän mielessään tavallaan kauhun tasapaino heidän omansa ja muiden uskojen välillä. Muiden uskoa pitää välttää loukkaamasta, koska heidän jumalansa ja taikansa saattaa olla omaamme voimakkaampi. Tässä mielessä voodoon harjoittaja on aina "uskossaan heikko". Uskossaan heikko ryhtyy harvoin uskonsotaan. Sen sijaan hän kuuntelee mielellään, uteliaisuuttaan ja eri uskoja puntaroiden, muiden uskonnollisia näkemyksiä. Uskossaan heikko voi olla taipuvaisempi myötätuntoon kuin uskossaan vahva. Voodoo korostaa sekä ihmisen että jumalien perimmäistä avuttomuutta, haurautta ja epävarmuutta, koska se esittää maailman moraaliltaan moniäänisenä satojen jumalten kamppailuna tai keskusteluna, eikä lupaa sille mitään viimeisen tuomion kaltaista, moraaliristiriidat selvittävää päätöstä.

Vastavuoroisuusperiaatteen merkitys sosiaalisen toiminnan perusperiaatteena korostuu tässä moraalisen moniäänisyyden tilassa. Oli moraalini mikä tahansa, varastaminen on järjetöntä, koska naapuri todennäköisesti vastaa samalla mitalla, jos pöllin hänen palmustaan kookokset, oli hänen moraalinsa mikä tahansa. Afrikkalaiset eivät tuntuneet pitävän tätä oivallusta edes moraalin piiriin kuuluvana, vaan maalaisjärkenä. Moraali, arvopäämäärien ja niiden tavoittelussa suotavien keinojen arviointi, oli tapaamilleni ihmisille jotain monimutkaisempaa, epävarmempaa, keskeneräistä ja ennen muuta näkökulmasidonnaista.

Tässä katkelma keskustelustani cotonoulaisen tekstiilikauppiaan **Amelie Félicienin** kanssa:

– *It seems to me, that different voodoo gods encourage you to strikingly dif ferent values and lifestyles.*
– *Yes, but voodoo is good for you, all the gods can help you, in their own ways.*
– *How do you get along with people attached to other voodoo gods than the ones you have chosen?*
– *If I know what they cherish, I can avoid insulting their beliefs, and if I do, I know what to expect in return.*
– *Why do you think all the gods can help you. What if they are just playing around with you, what if they just don't like you?*
– *Yes, it can be in a god's nature to harass you, but it is also your own fault if you have made the god angry.*
– *So, do you think one should be careful with the gods, not to provoke them, and instead try to please them all?*
– *Careful yes, but you can't please them all, because they want different, conflicting things. And some forms of god-pleasing might make your life miserable, what would be the point of god-pleasing if you could not get a good life in return?* [1]

VOODOO TAITEENA

Voodoo-uskonto on ihmisten mielissä, se on maailman hahmottamisen tapa, mutta se on myös teoissa, aistein havaittavana kulttuurina. Se on veistoksia, seinämaalauksia, musiikkia, tansseja sekä rituaaleja, joissa eri ilmaisumuodot yhdistyvät kokonaistaideteokseksi. Voodoorituaalit ovat voodookulttuurin huomiota herättävin muoto. Niitä voi tarkastella sekä jumalanpalveluksina, bileinä että performanssitaiteena, sillä ne ovat kaikkia näitä.

Voodoon ruumiillisuus ja monitaiteellisuus johtuu toisaalta siitä, että se on kehittynyt lukutaidottomien ihmisten piirissä, mutta myös siitä, että voodoossa jumalia nimenomaan kutsutaan esiin. Kirjallisemmissa uskonnoissa rukousten lausuminen, uskonnollinen keskustelu teekupin ääressä ja uskonnollisten opetusten pohtiminen ihmisten kesken ovat tärkeitä. Voodoossa tärkeintä on kokonaisvaltainen yhteys jumaliin. Siinä ei ole valmiita opetuksia, joiden tunnollisesta noudattamisesta hurskaassa elämässä olisi kyse, eikä ylöskirjattuja opinkappaleita, joiden tulkinnoista uskovat voisivat kiistellä seuroissaan. Voodoorituaalissa on päämääränä jumalan ja ihmisen yhtyminen transsissa. Tämä yhtyminen on voodookulttuurin kliimaksi, jossa jumala ja ihminen ovat tasa-arvoisessa asemassa; jumala on ihmistä voimakkaampi, mutta voi näyttäytyä näkyvässä maailmassa vain nöyrtymällä ihmisen muotoon, sietämällä tämän persoonallisuutta osana omaansa.

Voodoorituaaleissa taiteet yhtyvät. Kuvataidetta ovat veistokset, fetissit, seinämaalaukset, vartalomaalaukset ja asut. Näyttämötaidetta ovat kohtaukset, jotka esitetään näytellen, juontaen, taikatemppuillen tai "autenttisen tekemisen", eli uhraamisen, itsekidutuksen tai transsiinmenemisen kautta. Rituaalia hallitsevat tai johtavat musiikki ja tanssi. Kyseessä on siis *Gesamtkunsverk*, jolla on uskonnollisyhteisöllinen painotus, aivan kuten **Richard Wagner**inkin (1813–1883) kokonaistaideteoksilla piti oleman – uskonto ja yhteisön eetos vain on toinen.

Pääsin ateistisesta ensipenseydestäni, kun tajusin voivani keskittyä voodoorituaalissa johonkin minua kiinnostavaan taikauskottomaan aspektiin, kuten musiikkiin. Pystyn hyvillä mielin kuuntelemaan **Johan Sebastian Bach**in (1685–1750) kantaatteja, oratorioita, messuja, jopa *Matteus-passio*ta (1727), en pelkästään levyltä vaan myös kirkossa, seremonioineen päivineen, vaikka en ole kristitty. Miksi en siis voisi suhtautua voodoopuuhiin samalla eklektisyydellä? On noloa, että minun piti erikseen hoksata tämä analogia, sillä se paljastaa minussa piilevän rasistisen asenteen. Helposti luulee, että musiikki voodoorituaalissa on vain vastine tavallisen kristillisen jumalanpalveluksen alkeelliselle ja epävireiselle virrenveisuulle. Miksi voodoorituaalimusiikki ei yhtä hyvin voisi joskus olla pätevä taiteellinen vastine jollekin kristillisen taidekulttuurin helmelle, kuten **Bach**in ja **Krzysztof Pendereck**in (1933–) passioille tai **Thomas Tallis**in (1505–1585) moteteille?

Kun kristillistä taidehistoriaa vertailee voodookulttuuriin, käy kouriintun-

tuvasti ilmi, kuinka tiukasti kunkin kulttuurin estetiikka, etiikka ja uskonto ovat sidottuja toisiinsa. Kristillinen maailmankatsomus on absolutistinen, kirkkokunnasta riippumatta. Siinä on vain yksi, erehtymätön jumala, joka antaa kaikelle lopullisen tuomion. Voodoon maailma sen sijaan on pysyvän epävarmuuden tilassa, viimeistä tuomiota ja absoluuttista moraalia ei ole. On vain 260 voimakasta, mutta epäluotettavaa jumalaa, jotka kinastelevat keskenään ja joiden kanssa ihmisen on pelattava pelinsä, ei "oikein", vaan niin, että tuloksena on hyvä elämä.

Koska voodoon harjoittaja näkee maailman perustaltaan pysyvästi epävarmana, ei voodookulttuuri voi synnyttää mitään niin johdonmukaisen harmonista kuin **Palestrinan** (1525–1594) musiikki. **Marcello Cervini degli Spannochi** (1501–1565), myöhemmin **Paavi Marcellus toinen**, antoi Vatikaanista määräyksen, jonka mukaan musiikin on oltava "asiaankuuluvalla tavalla laulettua, sopusuhtaista, sopivasti moduloitua, jotta kaiken voi kuulla ja ymmärtää". Tämä vaatimus ilmaisee sattuvasti kristillisen maailmankuvan jyrkkää vaatimusta harmoniasta ja täydellisyydestä. Säveltäessään Marcelluksen kuoleman jälkeen *Missa Papae Marcellin* (1565) Palestrina yritti noudattaa Marcelluksen määräystä ja onnistui täydellisesti. Estetiikka on sekä etiikan syy että seuraus. Vaikka kuinka etsisi, voodoomusiikista ei löydy vastinetta täydellistä harmoniaa ja selkeyttä tavoitelleen Palestrinan musiikille – mutta riivatun **Carlo Gesualdon** (1561–1613) dissonansseilla huimaavalle musiikille kyllä.

Aloin siis tarkastella voodookulttuurin tuotoksia, esineitä, kuvia ja rituaaleja, taiteena. Kuten teosesimerkeistäni näkyy, näkökulmani oli ja on kontekstuaalisesti väkivaltainen. Poimin vertailukohtani tuntemastani länsimaisesta taidehistoriasta, jonka rinnastaminen aivan toisen kulttuurin tuotoksiin on mielivaltaista ja tuottaa joskus ehkä herkullisia oivalluksia, mutta usein myös holtittomia väärinkäsityksiä. Siedän ja perustelen tätä korostamalla, että jos minulla on jotain annettavaa voodoota koskevaan keskusteluun, juontuu tuo annettava juuri radikaalista näkökulmanvaihdoksesta, jonka voodookulttuurin tarkastelu länsimaisen taidehistorian, nykytaiteen ja -filosofian näkökulmasta aiheuttaa. Sitä paitsi, näkökulmasta riippumatta lienee kiistatonta, että voodoon synnyttämät teokset ovat vertauskuvallisia esityksiä, joilla ihmiset ilmaisevat ja muodostavat kokonaisvaltaisesti käsitystään maailman rakenteesta ja arvoistaan. Jos voodoolla on näin ollen sama tehtävä kuin taiteella, on mielekästä katsoa mitä tapahtuu, jos voodooteoksia tarkastellaan aivan kuin ne olisivat mitä tahansa taideteoksia.

Taiteena voodoo on hämmästyttävän monimuotoista. Yhdessä pienessä kylässäkin voi olla monia erillisiä voodooryhmittymiä, joiden käytännöt ovat aivan erilaisia. Yhden porukan rituaaleissa pääasia on masokistinen itsensä viiltely ja ekstaattinen kielillä puhuminen. Toisen porukan rituaaleissa tärkeintä on eläinten uhraaminen. Kolmannen jengin rituaaleissa kaiken keskipisteenä ovat uutterasti harjoitellut taikatemput, jotka suoritetaan tarkoin

säädellyn protokollan mukaisesti. Neljännen ryhmän rituaaleissa vain tanssitaan ja musisoidaan. Osa kylän väestä käy usean koulukunnan rituaaleissa, kuuluu useampaan seurakuntaan. Enkä kuullut eri ryhmittymien koskaan tuomitsevan toisiaan "vääräuskoisiksi".

LEGBA, PICASSO JA BEYUS

Legba on kujeileva pahanteon ja häiriköinnin jumala. Béniniläisen kylän keskusaukiolla on jumalankuva, yleensä Legba, pellon pientareella on Legba ja jokaisen vähänkin vauraamman tönörykelmän ovensuussa on Legba. Se asustaa omassa pikku mökissään tai ainakin jonkinlaisen katoksen alla. Usein itse Legbaveistos on niin kulunut, että jäljellä on pelkkä kumpu, josta hyvällä tahdolla voi erottaa pari silmää. Hahmo muistuttaa **Tove Janssonin** (1914–2001) Muumitarinoiden piirrosanimaatioversioissa seikkailevaa Mörköä. Paitsi silloin, kun Legban anatomiaan on lisätty jättiläiskokoinen, yläviistoon tähtäävä kyrpä.

Legba asustaa ihmiskodin edustalla, ei koskaan ihmiskodin sisällä. Sen toivotaan nimittäin imevän itseensä kaiken ihmiseen kohdistuvan epäonnen, vihan ja häiriköivät henget, ja pitävän näin ihmisen, kodin ja kylän puhtaana. Legba ei kuitenkaan ole **Jeesuksen** (4 eKr. – 33 jKr.) kaltainen marttyyri ja sijaiskärsijä, sillä se *pitää* räyhähengistä ja kauheuksista, nauttii niitä kuin herkullisinta ruokaa. Legba itsekin on kuriton ja vaarallinen ystävä. Se saattaa kääntyä myös emäntäänsä vastaan, tehdä karkeaa pilaa hänen ylevistä pyrkimyksistään tai vain piilottaa autonavaimet. Legba voi kääntyä emäntäänsä vastaan myös tosissaan, polttaa talon, tappaa lapsen tai myrkyttää kylän pellot. Joskus Legban oikuttelulla on syy, jonka kyläläiset pystyvät selvittämään pohtimalla. Elleivät pysty, todetaan vain, että sellainen on Legban luonto, se voi käyttäytyä siivottomasti myös ilman syytä.

Voodooveistokset ja alttarit, kuten kylillä ja kotien edessä sojottavat Legbat, ovat yleensä eri asia kuin tuntemamme "primitiiviset" veistokset. Afrikkalainen veistotaide on meille museoista tuttua. Museoveistosten pienikokoisia ja pliisuja versioita myydään Afrikassa matkamuistoina ja eurooppalaisten suurkaupunkien Afrikka-puodeissa eksoottisena kitsinä. Vain osa museoihin pyydystetyistä ja rihkamaksi versioiduista veistoksista on alkuperäiseltä pääfunktioltaan uskonnollisia, maagisia tai vertauskuvallisia ylipäätään. Suuri osa perinteisistä afrikkalaisistakin veistoksista on vain somisteita.

Voodoopatsaat ja alttarit ovat usein kömpelöitä, monasti niiden tekemiseen ei ole vaadittu lainkaan käsityöläisen taidokkuutta. Silloin ne muistuttavat sekä ulkoisesti, että hengeltään enemmän **Joseph Beuysin** (1921–1986) teoksia kuin **Pablo Picasson** (1881–1973) tai **Ernst-Ludwig Kirchnerin** (1880–1938) veistoksia. Raja voodooveiston ja "maallisen" pystituotannon välillä on hyvin epämääräinen, mutta on selvää, että esteettisenä ja filosofi-

sena viitekehyksenä voodoo sallii (taide-)esineiden tekijälle paljon suuremman tyylillisen liikkumavaran. Voodootaiteessa ulkoiset akrobaattinumerot eivät ole pakollisia, ja koska voodootaide ei vaadi välttämättä ulkoista taitoa ja tyylikkyyttä, se muistuttaa vapaamuotoisuudessaan länsimaista nykytaidetta.

Voodooalttari on esinekollaasi. Dadaistit ja surrealistit toivat kollaasin länsimaiseen taidehistoriaan. Lajityyppi voi edelleen hyvin. Muistelin Afrikassa usein paitsi Beuysin, niin myös **Edward** (ja **Nancy**) **Kienholz**in (1927–1994) esinekoosteita. Niiden runollinen ulottuvuus tuntui sieltä käsin muisteltuna voimakkaammalta kuin niiden suorasukainen poliittinen viesti. Monien muidenkin teoksia palautui mieleeni, sillä eihän sellaista nykytaidebiennaalia olekaan, josta ei löytyisi ainakin yhtä voodooalttarin oloista rojuläjää. Voodooalttarien kaltaisia esinekoosteita ei ryhdytty länsimaisessa taidemaailmassa tekemään kuitenkaan afrikkalaisten vaikutteiden innoittamina. Ilmiö on siis aivan toinen kuin **Picasso**n ja kumppanien innostus afrikkalaisiin naamioihin ja veistoksiin. Voodooalttari afrikkalaisena ilmiönä ja esinekoosteena länsimaisen taiteen ilmiönä ovat paralleeleja, eivät toisistaan juontuvia muotoja. Niiden käyttövoima on kuitenkin yhteinen, molemmat perustuvat siihen havaintoon, että esineet ja aineet sinänsä ”puhuvat”, eli puhuttelevat meitä, koska ne edustavat mielessämme niin moninaisia asioita ja synnyttävät niin runsaasti assosiaatioita. Kun tarkastelee voodooalttareita ja esinekollaaseja taide-esineinä, ei ole ratkaisevaa, onko tekijä ajatellut sommitelmansa kappaleiden puhuttelevan meitä maagisesti vai psykologisesti.

Voodooalttarissa on esineitä, vaikkapa autonmoottorin osia. Siinä on luonnonkappaleita, kuten eläinten pääkalloja ja luita ja sille on roiskittu tärkeitä aineita, kuten mausteita, hunajaa, viljaa, lihaa, ruutia ja viinaa. Alttarilla voi olla myös kirjeitä ja valokuvia hengille – ja mitä tahansa esineitä tai aineita, joille alttarin tekijä tai käyttäjä on halunnut antaa vertauskuvallisen merkityksen. Jotkut näistä esineistä ja aineista ovat alttarin pysyvä osa, jotkut, kuten viina, hunaja ja eläintenruhot, ovat väliaikaisia lisäyksiä, uhreja, jotka on vaihdettava viikoittain uusiin. Alttareiden yhteydessä on usein myös jumalia esittäviä veistoksia.

Legbakatoksissa, veistoksissa ja voodooalttareissa sekoittuvat veistoksellisuus, maalauksellisuus, symbolisuus ja runollisuus. Veistoksellisuutta ja maalauksellisuutta olkoon plastisilla muodoilla, väreillä ja kompositiolla ilmaiseminen. Symbolisuutta on yksiselitteisillä merkeillä ilmaiseminen. Runollisuutta olkoon esineiden ja tekojen monitulkintainen vertauskuvallisuus, jossa sekoittuu se, miltä ne näyttävät, tuntuvat, maistuvat, ja se, mitä ne ovat arjessa, alttarin ulkopuolella, ja vielä se, mitä ne muistuttavat ja mahdollisesti edustavat.

AMATÖÖREISTÄ KOOSTUVA KOLLEKTIIVI VOI OLLA VIRTUOOSI

Ihmiset, jotka tanssivat, musisoivat ja muuten esiintyvät voodoorituaaleissa, eivät ole ammattilaisia vaan "seurakuntalaisia". Heidän suorituksissaan ei ole samanlaista sormi- tai kurkkunäppärää virtuositeettia kuin ammattitaiteilijoilla. Virtuoosimaisia ammattitaiteilijoita on kyllä perinteisesti Afrikassakin. Usein he, kuten djembétaituri **Adama Dramé** (1954–), kuuluvat tanssija-, laulaja-, veistäjä-, tarinankertoja- tai soittajasukuun, jonka ankaraa ja kokopäivätoimista taiteellisen perinteen vaalimista arvostetaan jopa siinä määrin, että heitä pidetään eräänlaisina pyhimyksinä, "taiteen morsioina".

Voodookulttuuri on kuitenkin lähinnä kansanihmisten varassa. Ammattilaisia siinä ovat korkeintaan voodoopapit, joiden työnä happeningissä on usein kuitenkin vain siunailla ja ottaa uhreja vastaan. Varsinaisen ritualistisen uurastuksen ja taiteellisen itseilmaisun suorittavat tavalliset kyläläiset, jotka eivät voi päivätyönsä ohessa hankkia minkään instrumentin tai ilmaisulajin huikeaa hallintaa. Tätä osaamisen vajavaisuutta kompensoi kuitenkin kolme asiaa: tosissaan oleminen, toisto ja kollektiivisuus.

Useimmat voodoorituaalien osanottajat uskovat ehdottomasti rituaalien maagiseen tehoon ja jumalten läsnäoloon niissä. Tällä ei ole vain sisäisiä vaan myös ulkoisia vaikutuksia. Usko ei ainoastaan voimista itse uskojan omaa kokemusta rituaalista. Se saa hänet myös tekemään asioita, joihin hän ei ryhtyisi ilman tätä pohjatonta uskonnollista luottamusta, kuten tanssimaan holtittomaan uupumukseen saakka ja tekemään palvontarituaalissa tai transsissa tekoja, jotka arjessa olisivat itsetuhoista hulluutta ja sietämätöntä itsensä nolaamista. Tosissaan olemisen, uskon avulla osanottajat ylittävät itsensä.

Voodookulttuurissa elävät ovat olleet mukana jokaviikkoisissa rituaaleissa vauvasta saakka. Vaikka rituaaleissa on paljon muuntelua ja improvisaatiota, on niissä myös paljon toistoa. Niinpä voodoon harjoittajan tanssi- ja soittotaito voi kehittyä hämmästyttävälle tasolle, vaikka hän on vain "harrastelija", päivätyön ohessa harjoitteleva amatööri. Taiteellinen taito voi kehittyä suureksi, koska voodoon harjoittaja on "harrastaja" sanan alkuperäisessä merkityksessä, hartaasti asialle omistautunut, ja koska harjoitettava ja muunneltava asia on riittävän suppea. Hänestä ei voi tulla yli-inhimillistä virtuoosia siinä solistisessa mielessä kuin Adama Dramé tai **Anne-Sophie Mutter** (1963–) ovat. Voodoorituaalin osanottajat tuntevat ehkä vain kymmenen eri tanssiliikesarjaa ja kymmenen erilaista musiikkirytmiä. Se on vähän, mutta jos niitä harjoittaa ikänsä ja kulttuuri sallii näiden peruskuvioiden vapaan muuntelun, lopputulos voi olla yllätyksellinen ja rikas – kollektiivisen rituaalin osana.

Voodooyhteisössä joku voi keskittyä soittamaan vaikkapa pelkkää ratakiskoa. Kaksikymmentä senttiä pitkää pätkää naputetaan kiivaasti yhdellä tai kahdella isolla naulalla. Isossa kyläorkesterissa voi pelkällä kiskonkilkutuk-

sella luoda soivaan kudokseen hämmästyttävää pulssin vaihtelua ja synkopointia. Näin voidaan ajoittain saavuttaa paradoksaalinen lopputulos: kollektiivi, joka on virtuoosinen, vaikka kukaan sen yksittäisistä jäsenistä ei ole.

Afrikkalainen voodoopoppoo saattaa olla paljon parempi kuin yksikään sen soittajista, mutta eurooppalaisen klassisen musiikin kulttuurissa vastaava ei ole mahdollista. Sinfoniaorkesteri on, kuten aina muistetaan hokea, yhtä hyvä kuin huonoin soittajansa tai sektionsa. Mistä tämä ero johtuu?

Eurooppalainen orkesterisoitto vaatii jokaiselta soittajalta suurempaa sorminäppäryyttä kuin ratakiskon naputus. Sinfoniaorkesterin soitossa ei silti välttämättä ole suurempaa vivahteikkuutta ja tapahtumatiheyttä kuin afrikkalaisen kollektiivin soitossa, vaikka jälkimmäisen musiikissa yksittäisen soittajan panos saattaa olla hyvin yksinkertainen. Monimutkaisuus sijaitsee näissä musiikeissa hieman eri paikoissa.

Monimutkainen kokonaisuus voidaan rakentaa suurta suoritustasoa vaativista yksilösuorituksista. Hyvä sinfoniaorkesteri on juuri tällainen virtuoosien yhteisö. Yhtä monimutkainen kokonaisuus voidaan kuitenkin rakentaa myös pientä suoritustasoa vaativista yksilösuorituksista, jos näitä yksilösuorituksia on riittävän suuri määrä ja niiden keskinäinen roolijako on riittävän monimutkainen. Voodoo-orkesterin yksittäisen rumpalin soitto voi olla äärimmäisen yksinkertaista, mutta hän kuuntelee usein loistavasti – hän on virtuoosi sijoittamaan yksinkertaisen rytmikuvionsa kollektiivin soitossa kudosta elähdyttävään paikkaan ja muotoilemaan loputtomasti toistuvan kuvionsa yhä uusin tavoin. Eurooppalaisen orkesterin ilmaisussa ihanne on yhteissoiton *tarkkuus*, afrikkalaisessa ihanne saattaa olla yhteissoiton *eloisuus*, fraseerauksen loputon taipuisuus. Siksi béniniläinen kyläorkesteri voi parhaimmillaan luoda musiikkiinsa yhtä suurta vivahteikkuutta ja tapahtumatiheyttä kuin Wienin filharmonikot omaansa.

ONKO VOODOO TAIDETTA VAI POPULAARIKULTTUURIA?

Voodoo on amatöörien taiteellista yhteistyötä, jossa esiintyjien, osanottajien ja yleisön roolit sekoittuvat. Länsimaisen nykytaiteen termein määriteltynä voodoo on siis yhteisötaidetta. Mitä eroja ja yhtäläisyyksiä on afrikkalaisen kyläyhteisön ”yhteisötaiteella”, voodoolla, ja eurooppalaisella yhteisötaiteella?

Eurooppalaisessa, urbaanissa taidekulttuurissa yhteisötaiteella yritetään saavuttaa se yleisö, joka ei taidemuseoihin tungeksi. Yhteisötaide yrittää myös antaa taiteelle konkreettisen sosiaalisen funktion. Yhteisötaiteessa ihmiset voivat itse, taiteen puitteissa, käsitellä arkisia konfliktejaan tai viljellä unelmiaan, sen sijaan että he katsoisivat sivusta kun ammattitaiteilija yrittää tehdä saman heidän puolestaan. Käytännössä tämä voi tarkoittaa vaikkapa sitä, että kerrostalolähiön asukkaat keräävät keskuudestaan läheistä ostoskes-

kusta käsitteleviä tositarinoita, joista he sitten tekevät kuvataiteilijan ja teatteriohjaajan vetämissä työpajoissa seinämaalauksen nuorisotalon seinään ja tanssiteatteriesityksen "kaupunginosakarnevaaleihin". Joskus tulos on hyvä, eli osanottajille sydämen asia tai ulkopuolisille koskettava. Yleensä ei. Päämäärä on idealistinen, mutta yltääkö länsimainen yhteisötaide koskaan samaan intohimoisuuteen ja taituruuteen, mihin afrikkalaiskylän voodookulttuuri pystyy? Jos ei yllä, niin miksi?

Ovatko ehdottamani vertailukohdat vääriä? Onko hölmöä verrata voodoota länsimaiseen korkeakulttuuriin, ääri-individualistien, kuten Beuysin, Kienholzien, Kirchnerin ja Picasson taiteeseen? Ja onko toisaalta tyhmää verrata voodookulttuuria länsimaiseen yhteisötaiteeseen, joka on ylhäältä masinoitua, korkeakoulutetun taiteilijan tai museoinstituution yritys ryhtyä yhteistyöhön "kansan" kanssa?

Pitäisikö voodoota taiteena verrata ennemminkin länsimaiseen ruohonjuuritason populaarikulttuuriin, katumuotiin, tanssiklubikulttuuriin tai työväenopistoissa posliinimaalausta harrastavien kansalaisten omaehtoiseen itseilmaisuun? Entä eurooppalaisen kansantaiteen perinne: kansanmusiikki, kansantanssit, ryijyt ja tanhut, pakanalliset kylärituaalit, värttinänlapakaiverrukset, tarinankerronta ja itkuvirret? Sitä mukaa kun nämä lajit ovat muuttuneet fetisseiksi, turistipyydyksiksi ja kakunkoristeiksi, on uusia muotoja tullut tilalle: Playstation-kulttuuri, vanhojen autojen virittely, roolipelaaminen ja karaoke. Olisivatko nämä eurooppalainen vastine afrikkalaisen kylän omaehtoiselle voodooharrastukselle?

Länsimaisessa populaarikulttuurissa ja kansankulttuurissa tärkein pyrkimys on yleensä viihteellinen. Se on halua unohtaa kuolemanvakavat aiheet hetkeksi, päästä niiltä lepoon. Tämä on karkea yleistys, johon on paljon yksittäisiä poikkeuksia, mutta useimmiten se pitää paikkansa. Ne, jotka pyrkivät teknoreiveissä veivaamalla yhteyteen jumalan kanssa, ovat vähemmistö. Enemmistö perustelee salsatunneilla käymistä ja lätkäkorttien keräämistä sillä, että ne ovat parempia harrastuksia kuin telkkarin katsominen ja kaljan juominen, ja sillä, että niiden parissa pystyy hetkeksi unohtamaan arkiset ja vakavat asiat. Voodookulttuurin päämäärä on päinvastainen, se pyrkii käsittelemään kuolemanvakavia aiheita, ei juoksemaan niiltä hetkeksi karkuun. Ehkä se tämän vuoksi on kuitenkin lähempänä länsimaisen korkeakulttuurin tosikkomaista, filosofis-uskonnollista haaraa – sekä tietysti uskontoa ja filosofiaa sinänsä – kuin eurooppalaista kansantaidetta ja ajanvietekulttuuria.

Voodoossa myöskään yleisönsuosio tai edes yhteisön hyväksyntä ei ole niin tärkeää kuin länsimaisessa kansankulttuurissa. Jos ihminen vajoaa nigerialaisessa voodoorituaalissa transsiin ja saa sen kuluessa vaikka silmittömän raivokohtauksen, häntä kohdellaan kunnioittavammin kuin helsinkiläisessä karaoke-illassa rähinään ryhtyvää heppua. Miksi? Koska voodoorituaali sallii enemmän poikkeuksellista käytöstä kuin suomalainen pubielämä, ja koska voodoorituaalissa automaattisesti oletetaan, että osanottaja on mukana,

ei rentoutuakseen, vaan kohdatakseen jumalansa ja demoninsa. Siksi hänen toilauksiinsa ei haluta suhtautua pilkallisesti.

Ehkä voodoo muistuttaa länsimaista nykytaidetta enemmän kuin kansankulttuuria myös esteettisen peruseetoksena vuoksi. Kulttuurissamme arjen estetiikka – se, jolla ihmiset esimerkiksi sisustavat, valitsevat viihteensä ja kuvaavat hyvää elämää – on estetiikkaa, joka arvostaa turvallisen tuttua hätkähdyttävän uuden sijaan, massaan sulautumista silmätikuksi nousemisen sijaan ja sopivaa kohtuuttoman sijaan. Se on eräänlaista tyytymisen estetiikkaa, jonka eetos on vastakkainen länsimaisen taidemodernismin ja nykytaiteen pyrkimykselle rikkoa rajojaan ja kyseenalaistaa kaikki. Arjen estetiikalla ihminen pyrkii sopeutumaan siihen, että hän on objektiivisesti ottaen tavallinen. Arjen estetiikka auttaa ihmistä näkemään tavallisuuden kunnollisuutena, yhteiskuntakelpoisuutena ja se auttaa häntä hakemaan yhteisesti tunnustetulla tavallisuudella muitten ihmisten seuraa, tukea ja hyväksyntää. Määritelmään nykyisestä arjen estetiikastamme voi lisätä vielä sen, että arjen estetiikalla on kulttuurissamme lähtökohtaisesti eskapistinen painotus – jopa niin, että estetiikka ylipäätään nähdään yleensä kivana kuorrutuksena, jonka tehtävä on peittää asioiden varsinainen luonne.

Voodoossa sen sijaan transgressio eli rajojen ylittäminen on tavalla tai toisella aina tavoitteena. Jotta voodoo lunastaisi lupauksensa, on sen oltava "sopimatonta ja kohtuutonta" arjen käytäntöihin verrattuna. Tämä sopimattomuus ja kohtuuttomuus on jotain muuta kuin eurooppalainen sopiva kohtuuttomuus, jota harrastetaan kesätapahtumissa, polttareissa ja pikkujouluissa toilailemalla.

Voodoollakin on omat konventionsa ja rutiininsa, mutta sen tavoite on silti aina todellinen transgressio, elävien ja kuolleiden välisen kuilun ylittäminen, pelottavimpien ja vaivaannuttavimpien henkilökohtaisten ja yhteisöllisten kysymysten kohtaaminen ja julkinen käsittely. Tietenkin voodookin voi joskus olla harjoittajilleen silkkaa pakoa todellisuudesta. Silloin on kuitenkin kyse epäonnistumisesta, sillä voodoon todellinen päämäärä on nimenomaan todellisuuden syvärakenteeseen vaikuttaminen. Voodoon harjoittaja ajattelee, että mikään ei ole niin tehokas tapa tarttua sekä arjen että aatosten ongelmiin kuin voodoo.

VOODOO JA TYÖ

Me eurooppalaiset elämme työn hallitsemassa kulttuurissa. Ensin tulee työ, joka rakentaa todellisuuden. Ylijäämäaika ja energia voidaan käyttää ajanvietteeseen ja itseilmaisuun. Se on kansantaiteen, populaarikulttuurin ja monen mielestä myös niin sanotun korkeataiteen paikka. Ajanvietteen ja itseilmaisun tehtävä on rentouttaa, ladata työläisen akkuja, jotta hän olisi seuraavana työpäivänä entistä valmiimpi ottamaan kohtalonsa omiin käsiinsä – tekemällä työtä.

Voodoota harjoitetaan toisenlaisessa kulttuurissa. Voodoon kaltaiseen näennäisen hyödyttömään puuhasteluun käytetään paljon resursseja, vaikka fyysisesti välttämättömät asiat ovat eurooppalaisin silmin katsottuna aivan rempallaan. Voodoo on harjoittajalleen tärkeämpää kuin työ. Ajatelkaamme afrikkalaiskylää, jossa puhdasta juomavettä ei riitä kaikille, koska kaivoja ei ole ehditty kaivaa tarpeeksi. Tai ajatelkaamme kaupunkia, jossa tapahtuu paljon vakavia liikenneonnettomuuksia, koska katuvalot puuttuvat. Tästä huolimatta asukkaat saattavat käyttää paljon rahaa, uhrieläimiä, vaivaa ja aikaa voodoorituaaleihin – vaikka voisivat periaatteessa sen sijaan suostua maksamaan enemmän kunnallisveroja, joilla kaivot ja katulamput hoidettaisiin kuntoon. Jos kylän äijät jättäisivät voodoorumputreenit vähemmälle, he ehtisivät kaivaa enemmän kaivoja. Ajatellessaan tätä eurooppalainen helposti päivittelee "alkuasukkaiden" ajattelemattomuutta.

Ero on kuitenkin myös kulttuurinen. Eurooppalainen ajattelee helposti, että olemassaolonkokemuksen mielekkyys, hyvä elämä, riippuu käytännössä *ensisijaisesti* ulkoisista olosuhteista: tuotantotehosta, kulutuskyvystä, turvallisuudesta ja eliniänodotteesta. Työn päämäärä on parantaa loputtomasti näitä ulkoisia olosuhteita ja tilastollisia saavutuksia.

Voodoon hallitsema kulttuuri on erilainen. Kaivo- tai katulamppupulaa kärsivän kylän asukkaat eivät yleensä luule, että uutterinkaan voodoon harjoitus taikoisi kylään lisää kaivoja tai olemassaolevat kaivot piripintaan. Sen sijaan he ajattelevat, että kokemukset voodoorituaaleissa ovat niin hienoja, ettei niistä ole järkevää luopua kaivonkaivuun hyväksi. "Mitä iloa on pitkästä ja terveestä elämästä, jos se maistuu hiekalta?" he saattavat kysyä.

Mitä sitten ovat nuo huimina pidetyt kokemukset, joita kyläläiset pitävät tärkeämpinä kuin puhdasta juomavettä ja katulamppuja? Koska he itse eivät elämyksiään analysoi meidän tarkoittamallamme tavalla, voimme yrittää sitä ulkoapäin. Voodoorituaalissa ihmiset kokevat poikkeuksellista yhteisöllisyyttä. Voodoorituaalissa ihmiset vapautuvat arjen käytös- ja itseilmaisurajoitteista. Voodoorituaalissa ihminen kokee olevansa tasavertaisessa keskusteluyhteydessä jumaliin, demoneihin, esi-isiin ja jo kuolleisiin ystäviinsä ja sukulaisiinsa – tai jopa yhtyvänsä heihin. Jos ihminen tuntee rituaalissa yhtyvänsä ei-inhimilliseen, on se todellinen, vaikkakin väliaikainen, minuudesta ja inhimillisyyden kahleista vapautumisen kokemus. Voodoorituaalissa ihmiset saavat tanssia ja laulaa sydämensä kyllyydestä, tuntea olevansa todella olemassa. Tätä listaa voisi jatkaa pitkään.

Eurooppalaisesta, työkeskeisestä näkökulmasta voodoo, ylläkuvatullakin tavalla, saattaa näyttää viihteelle omistautumiselta, josta voodoohihhulit sitten saavat maksaa likaisen juomaveden ja katulamputtoman kylänraitin vuoksi lyhentyvänä eliniänodotteena. Voodoon hallitsemassa yhteisössä työ ja voodoo eivät kuitenkaan ole vastakkaiset kategoriat: voodoo ei ole pakoa todellisuudesta, vaan reitti varsinaiseen todellisuuteen, kuolevaisuuden ongelman pähkimiseen, merkitysten tuottamiseen. Viihdekin afrikkalaiskylässä

tunnetaan – jalkapallo, flirtti, palmuviina, juoruilu ja radionkuuntelu – mutta sitä pidetään omana kategorianaan ja voodoota taas omanaan.

VOODOO SOSIALISTISENA REALISMINA

Voodookulttuuri voi parhaimmillaan olla sosialistisen kansantaiteen onnistunut muoto. Se on kansan omaa, ei rahaeliitin tai älymystön kaappaamaa. Se on selvästi yhteisöllistä, koska yleisön, osallistujan ja taiteilijan roolit sekoittuvat siinä. Se on kommunitaristista, koska yksilö tai paikallinen voodooyhteisö itse valitsee, ketä jumalaa ja miten palvoo. Se on realismia, sillä se pyrkii paljastamaan todellisuuden varsinaisen luonteen ja vaikuttamaan siihen. Se on myös humanistista, sillä voodoojumalat ovat alunperin vain esi-isien henkiä, ja palvonnan sijaan kyse on oikeastaan pyrkimyksestä yhteistyöhön jumalten kanssa. Toimintaa ei ohjaa velvoitteiden taakka, jonka jumalat olisivat laittaneet ihmisten niskaan, vaan ihmisten oma pyrkimys kohti hyvää elämää, missä jumalat voivat olla apuna.

Voodookulttuuri ei ole ennaltamäärätyn ideaalin tai dogmin yllätyksetöntä lipomista, kuten mantrojaan toisteleva kristillinen taide tai reaalisosialistinen ”sankarillisen työväenluokan” ylistys usein oli. Voodoon ei tarvitse olla jo vakiintuneiden arvojen iskostamista. Sen sijaan se voi olla todellista sosialistista realismia, arvojen luomista ja haastamista. **Vladimir Lenin** (1870–1924) ja **Josif Stalin** (1879–1953) luulivat, että kommunismi on maan sähköistämistä ja neuvostoliittolaisen amerikanraudan hankkimista jokaiselle työläiselle. Voodoossa todellisuus koetaan toisin. Se ei ole dialektista materialismia, siinä ei ajatella, että yksilön olemassaolonkokemus riippuisi ensisijaisesti tuotantovälineiden omistussuhteista. Voodoon lähtökohta on, että ihminen voi kokea olemassaolonsa millaiseksi tahansa millaisissa olosuhteissa tahansa. Voodoo on yritys luoda tasa-arvoista ja ei-hierarkkista yhteisöllisyyttä – sosialismia – mutta se on myös yritys kohdata ihmisen perimmäiset eksistentialistiset ongelmat kokonaisvaltaisella, materialismin ylittävällä, tavalla.

MINÄPÄS OLENKIN VOODOOTAITEILIJA!

Afrikkalaiset seurasivat uteliaina työskentelyäni paikan päällä ja katsoivat aiempaa tuotantoani taidekirjoista, DVD-levyiltä ja jopa internetistä. Kun he näkivät millaista taidetta tein, he sanoivat minua voodootaiteilijaksi. Väitin loukkaantuneena vastaan ja yritin taas selittää ateismin luonnetta. Ei onnistunut.

Väitteen sisältö valkeni minulle myöhemmin, kun ymmärsin, että useimmilla paikallisilla oli jyrkän kaksijakoinen taidekäsitys: on rihkamaa, turistitaidetta, jonka tarkoitus on viihdyttää ostajaa ja tuottaa myyjälle liikevoittoa,

ja sitten erikseen on voodoo, jolla on oikeasti väliä, sillä se käsittelee ja luo maailmankatsomusta sekä arvoja – ja vaikuttaa magiaan uskovien mielestä myös todellisuuteen suoraan. Afrikkalaiset ystäväni ymmärsivät, ettei taiteeni ole matkamuistojen, koristeiden tai muun kauppatavaran valmistamista, joten heidän mielestään sen oli siis pakko olla voodoota. Nyt olin voodooimartelusta jo niin omahyväinen, että kuolasin itseni märäksi, kieriskelin ruskeassa ruokosokerissa ja nuolin hartaasti puhtaaksi. Ehkä liioittelua, sillä eihän nimike "voodootaiteilija" ole arvonimi, vaan toimialakuvaus.

HUUMEVOODOO, TURISTIVOODOO JA SIRKUSVOODOO

Olen kuvannut voodookulttuurin tässä kirjoituksessa idealisoituna. Ehkä esseeni nimikin pitäisi olla "Voodoofantasia", eikä muka neutraalisti "Voodoo ja taide". En tarkoita fantasialla tässä eskapistista sepittelyä, vaan sitä, että yritin nähdä mikä *potentiaali* voodoossa on ja miten hyvin se *parhaimmillaan* pärjää vertailussa uskontona kontrolloidun monoteismin kanssa. Miten mainiosti se *parhaimmillaan* pärjää vertailussa filosofiana pelkillä järkilauseilla pohtimisen kanssa. Kuinka hienosti se *parhaimmillaan* pärjää vertailussa taiteena länsimaisen, maallistuneen ammattitaiteen ja eskapistisen kansankulttuurin kanssa.

Käytännössä kuvaamani kaltaista voodoota kohtaa Béninissäkin harvoin. Osittain siksi, että sitä on vain vähän. Osittain siksi, että tätä voodoota tehdään yleensä vain asianosaisille itselleen, ulkopuolisia ei päästetä paikalle kuin poikkeustapauksessa.

Suurin osa voodoon nimellä kulkevasta touhuskelusta ei ole jumalten kanssa keskustelua ja kuolemanvakavien kysymysten kokonaisvaltaista kohtaamista. Monista voodoorituaaleista usko henkiin on kadonnut, ja palmuviinan ryyppäämisestä ja huumeidenkäytöstä on tullut pääasia.

Usein voodoorituaalit ovat vain turistiviihdettä. Yleensä ulkopuolisille ja varsinkin ulkomaalaisille on pääsy vain juuri näihin, sirkusta ja kabareeta muistuttaviin voodoorituaaleihin tai paremminkin voodoonäytöksiin. Niissä pääasia ovat näyttävät asut, näppärät silmänkääntötemput ja raha. Kabareevoodoon tekijä retostelee (Komé, Bénin 2004): "Tapoin kanan ja hautasin sen maahan ja katso, nyt kaivan sen esiin haudastaan ja se onkin saanut päänsä takaisin ja osaa ennustaa tulevaisuutesi. Jos heität lisää rahaa, voin vielä nielaista kultakellosi. Shamaaniystäväni tässä vieressä paskoo sen suolestaan hetken kuluttua ja silloin kellosi on saanut sinua liikenneonnettomuuksilta suojaavan taikavoiman!"

Kylänpäämiehet ja voodoopapit ovat joskus korruption kuninkaita. He saattavat uhkailla kyläläisiä demoneilla, vaatia itselleen osingot kyläläisten omaisuudesta ja työn tuotosta. Moni kylänpäämies ja pappi on voodoonharjoittamisen varjolla vetänyt elämänsä aikana niin paljon huumeita ja viinaa,

että alkaa jo nelikymppisenä todella muistuttaa tuonpuoleisesta tulevaa olevaa zombieta. Voodoo sortuu usein myös dogmaattisuuteen ja lähes feodaalisen tyrannian välineeksi. Makealle perso voodoopappi saattaa vaatia, että demonien karkottamiseksi pellon reunaan on joka yö jätettävä Mars-suklaapatukka.

Voodoo ei ole myöskään täysin kestänyt monoteististen ja ”pyhä kirja”-keskeisten uskontojen painetta. Suuri osa voodoosta on menettänyt moraaliristiiriitaisen ja kyseenalaistavan luonteensa ja muuttunut vain nipuksi taikauskoisia seremonioita, joissa saarnataan hyvän tahdon ja onnen puolesta ja ahneutta vastaan. Silloin voodoo on muuttunut mustavalkoisesti ”hyvää” ja ”pahaa” kategorisoivaksi ajatteluksi, joka ei enää kykene moninäkökulmaisuuteen, eikä omien konventioidensa kyseenalaistamiseen. Tässä muodossaan voodookulttuuri ei juuri eroa Jamaikan rastafarianismista, retoriikkakin on yhtä infantiilia. Tiedätte tyylin: ”I man I, Rastafari is for all positive tings, no hate, no greed, justice and freedom I preach.” Pahaenteistä onkin, että juuri rastafaristiset ”peace & love” -kliseet ja T-paidat, joissa lukee ”Bob Marley” ovat levinneet Afrikkaan yhtä tehokkaasti kuin Coca-Cola.

Turistivoodoota ja huumevoodoota on paljon. Osa voodookulttuurista on rappeutunut riiston välineeksi, osa on menettänyt kyseenalaistavan potentiaalinsa ja muuttunut ennakkoluuloisella tavalla ”hyvän” puolesta ”pahaa” vastaan taistelevaksi liturgiaksi. Tämä ei kuitenkaan tuhoa voodoon radikaalia *potentiaalia.*

Myös se voodoo, joka on riippumattoman uskonnollisen kilvoittelun muoto, on olemassa. Voodoota tehdään myös vakavissaan. Afrikkalainen voodoo ei latistu liikevoiton metsästykseksi tai eskapistiseksi ajanvietteeksi ja sijaistoiminnaksi yhtään sen useammin kuin vaikkapa eurooppalainen oopperataide, tanssitaide, uskonnollisuus, psykoterapia, kirjallisuus, käytännöllinen filosofia ja kuvataide.

VOODOO EI VALISTA, MUTTA EI OLE VALISTUSTA VASTAANKAAN

Meillä ei ole varaa päivitellä voodoon epä-älyllisyyttä. Länsimainen sivilisaatiomme vannoo rationalismin ja tiedostamisen nimiin, mutta on omalla tavallaan yhtä paljon tunteellisten fantasioiden vallassa kuin 260 jumalan kanssa vehtaava afrikkalaiskyläkin. Meidän irrationalismimme on vain eri muotoista. Kammoamme sotaa, mutta suurin teollisuudenalamme on sotateollisuus. Ihailemme pitkää elämää terveessä ruumiissa, mutta piinaamme tuota ruumista itsetuhoisilla elämäntavoilla. Haluamme vapautta ja unelmoimme pidäkkeettömästä hedonismista, mutta orjuutamme itsemme loputtomalla palkkatyöllä ja itsetarkoitukseksi muuttuneella tuotanto- ja kulutuskilpailulla. Vannomme rehellisyyden ja tiedostamisen nimiin, mutta

torjumme todellisuutta tehokkaasti kemiallisilla huumeilla, pseudouskonnollisilla kuvitelmilla, turruttavalla ajanvietteellä ja tekemällä talouskasvusta, tuotannon ja kulutuksen oravanpyörästä, fetissin, jonka palvominen on pakollista. Jos ja kun valistus on hyvä asia, tarvitsemme itse sitä vähintään yhtä paljon kuin sadetta rummuttamalla hankkivat "alkuasukkaat".

Voodoo ei ole rationaalisen valistuksen asialla. Se ei auta ymmärtämään AIDSin syytä ja leviämistapaa. Se ei lisää lukutaitoa – vain puolet béniniläisistä osaa lukea, vaikka maassa on periaatteessa yleinen oppivelvollisuus. Voodoo ei myöskään paljasta béniniläisille, kuinka tuhoisa traditio naisten ympärileikkaus on – maaseudulla paikoin yli puolet naisista ympärileikataan.

Voodoo ei kuitenkaan ole välttämättä valistuksen vastainen voima. Epädogmaattisuutensa vuoksi juuri voodookulttuurissa voivat sellaiset rajanylitykset olla mahdollisia, joissa yksilö tai ryhmä nousee esimerkiksi vallitsevaa ympärileikkauskäytäntöä vastaan. Tämä näkyy Béninin maaseudulla, missä ihmisten asenne naisten ympärileikkausperinnettä kohtaan vaihtelee kylä kylältä. Ympärileikkaus menettää suosionsa, jos kylän oma sisäinen konsensus päätyy sille kannalle. Asennemuutokseen ei usein tarvita kuin kylän naisten oma vakaumuksen muutos tai opiskelujensa jälkeen kylään palaavan sairaanhoitajan pieni propagandatuokio. Joku paikallinen voodoopappi tai "rumpukuoron äänenjohtaja" voi olla ympärileikkauksesta luopumista vastaan, mutta koska hänellä ei ole ylemmän auktoriteetin eikä kirkon virallisen opin selkänojaa tukenaan, voodoouskoisten kyläläisten on helpompi olla kuuntelematta häntä kuin kristittyjen omaa pastoriaan, joka saattaa helvetin lieskoilla ja paavin tuomiolla pelotellen kieltää abortin, ehkäisyn ja homoseksuaalisuuden.

Voodookulttuuri lisää moraalista monimuotoisuutta ja voi lisätä erilaisuuden sietokykyä. Voodoorituaalilla on myötäsyntyisesti transgressiivinen luonne. Kun rituaaliin osallistuva tekee uhrimenot ja tanssii itsensä transsiin, hän lunastaa itselleen oikeuden tehdä ja ilmaista mitä tahansa transsin aikana – ja mahdollisuuden sanoa jälkeenpäinkin ääneen vaikka kuinka kuohuttavia näkemyksiä, väittäen niiden syntyneen henkien kanssa seurustellessa.

Vaikka tuhoisat ja tietämättömyydestä johtuvat asenteet eivät olekaan voodoon syytä, saattaa valistusta yli kaiken arvostava rationalisti silti pitää voodoota resurssien haaskauksena. Jokainen voodoon parissa vietetty päivä on pois tiedonhankinnasta ja tuottavasta työstä. Voodoo epäilemättä onkin tympeää haaskausta, *jos* uskomme, että olemassaolon olennaisimmat ongelmat ovat tiedollisia ja teknisiä ja että päämääristä tärkein on eliniänodotteen ja kulutuskyvyn maksimointi.

Jos sen sijaan havaitsemme, ettei elämä välttämättä ole sitä parempaa, mitä pitempään se kestää, näemme olemassaolon ongelmat toisin. Ehkä silloin näemme myös voodoon toisin. Siinä ei olekaan kysymys naurettavasta yrityksestä vaikuttaa ulkoisiin olosuhteisiin ja tulevaisuuteen maagisilla tem-

puilla. Tärkeintä voodoossa on pyrkimys olemassaolonkokemuksen muuttamiseen. Se voi tapahtua omat pelot, demonit ja ihanteet kohdaten, elämällä ne läpi voodoorituaalissa. Rituaali sallii täyden vilpittömyyden sekä omien rajojen ja torjunnan purkamisen. Rituaalissa itseilmaisu on holtitonta. Itsensä yllättämiseen pyrkivä itseilmaisu ja äärimmäiset fyysiset ponnistukset voivat vapauttaa ihmisen pohtimaan ja kokemaan elämää uudella tavalla.

FELA KUTIN POLIITTINEN VOODOO

Nigerialaisen **Fela Kutin** (1938–1997) isä oli kristitty pastori. Hänen äitinsä oli feministi, joka osallistui politiikkaan aktiivisesti. Vanhemmat lähettivät Felan Lontooseen opiskelemaan lääkäriksi, mutta sinne päästyään hän ryhtyikin opiskelemaan musiikkia. Hän päätyi tekemään julkipoliittista musiikkia, jonka juuret olivat länsiafrikkalaisessa higlife-musiikissa, **James Brownin** (1928–) funkissa, amerikkalaisesta jatsissa, afrikkalaisessa transsitanssiperinteessä ja voodoossa, vaikka omakohtaista voodootaustaa hänellä ei ollutkaan.

Sanoituksissaan Fela syyttää sekä Nigerian että monien muiden Afrikan valtioiden presidenttejä ja armeijoita nepotismista, korruptiosta ja liittoutumisesta ulkomaisen pääoman kanssa omia kansojaan vastaan. Hän syyttää kansainvälisiä öljy-yhtiöitä, kuten Shelliä ja Exxonia, Afrikan ryöväämisestä. Hän pilkkaa niitä afrikkalaisia, jotka menevät halpaan, ostavat ihonvalkaisuaineita ja Nestlén kauppaamaa äidinmaidonkorviketta. Sanoitukset ovat edistysuskoisia. Ne pyrkivät mädästä yhteiskunnasta ja yksilön itsepetoksesta sekä laiskuudesta eroon. Tekstien tavoite on huomispäivän sosialistinen utopia.

Fela oli 1970-luvun alusta lähtien Afrikan mantereen suosituimpia muusikoita. Syynä oli Felan sanoitusten militantti sisältö, mutta ehkä vielä enemmän hänen musiikkinsa erinomainen tanssittavuus. Usein Felan musiikillinen tyyli onkin selitetty simppelisti halulla paketoida suorasukainen poliittinen sanoma tanssien kansaanmenevään muotoon. Musiikillinen rakenne ei kuitenkaan ole vain poliittisen viestin harmiton käärepaperi.

Felan musiikissa on kiehtova sisäinen ristiriita sanoitusten ja soivan lopputuloksen välillä. Sanoituksissa on valistusopillinen eetos, ne pyrkivät nykyisestä yhteiskunnallisesta alennustilasta eroon ja kohti upeaa tulevaisuutta. Fela laulaa sosialistisen tiedostamisen tärkeydestä, teknisen ja sosiaalisen kehityksen mahdollisuudesta. Hän vaatii ihmisiä havahtumaan taistelemaan riistoa vastaan ja muuttamaan elämäntapansa. Ristiriita on siinä, että toisin kuin lyriikat, itse musiikki ei suuntaudu huomista utopiaa kohti vaan pysyy, juoksee paikallaan, meditoi hienovireisesti ja hetkuttaa kuulijan ruumista tarmokkaasti. Paikallaan juoksemisen tuntu johtuu siitä, että herkeämättömästä rytmistä huolimatta Felan musiikki ei etene, sitä ei ole dialektisesti rakennettu, se ei päädy dramaattista kaarta pitkin mihinkään – se vain on.

Mitään etenemisen tuntua tai edes tarvetta siihen ei synny. Soitto kutsuu tanssimaan transsiin, kokemaan olemassaolo jonakin, joka ei ratkaisevasti muutu ulkoisia olosuhteita järjestämällä vaan kokemisen tapaa sinällään jalostamalla. Felan ja hänen enimmillään 80-henkisen orkesterinsa ja tanssiryhmänsä konsertit kestivät yleensä neljästä kuuteen tuntia. Yli neljän tunnin tanssi- ja musiikinkuuntelusessio muuttaa olemassaolonkokemusta yhtä paljon, tai enemmän, kuin tuona aikana laulujen sanoituksista poimitut valistuksen siemenet.

Staattisen rytmipohjan päällä kelluvat melodiset riffit, kertosäkeet, puhelaulu sekä kuoron ja esilaulajan vuorolaulu ovat formaatti, jonka Fela peri suoraan voodoomusiikista. Valistavista sanoituksistaan huolimatta Felan musiikki synnyttää tarinan sijaan paremminkin tilan, joka laajenee ja syvenee kuuntelemalla ja tanssimalla. Ytimessä on tarkkaan säädelty groove, hypnoottinen ja tanssimaan pakottava syke. Felan groove on hienovireisyydestään ja joustavuudestaan huolimatta minimalistinen tai suorastaan alkeellinen verrattuna afrikkalaisten ammattirumpuorkesterien tai amatöörivoodooryhmien polyrytmiikkaan. Näennäisen yksinkertainen asia, imevä tanssirytmi, joka ei puolen tunnin mittaisten kappaleiden aikana turruta, on kuitenkin vaikea rakentaa. Felan bändissä oli kymmeniä soittajia, joista useimpien tehtävänä oli vain pitää yllä tai hieman hienojakoistaa perusjaoltaan järkkymättömän yksinkertaista afrobeatin perusrytmiä. Kourallinen solisteja sai tehdä muutakin – soittaa kelluvan rytmimaton päälle kukin vuorollaan jopa parikymmenminuuttisia sooloja. Esille nostetut solistit Fela lainasi konseptiinsa jatsista. Voodoomusiikissa soolot eivät yleensä pomppaa musisoivan kollektiivin kudoksesta irti ja etualalle. Perinteinen voodoomusiikki on muotoihanteeltaan lähellä **Ornette Colemanin** (1930–) ja **James Blood Ulmerin** (1942–) harmolodista periaatetta ”Nobody solos, everybody solos”. Perinteistä voodoomusiikkia yksinkertaisemman rytmiikan Fela omaksui funkista. Felan rytmiestetiikan idea on, että monimutkaista musiikkia voidaan luoda, vaikka musiikilliset vaihtelut, esimerkiksi rytmissä, keskitetään äärimmäisen pienelle alueelle. Hänen musiikissaan rytmi on eräänlainen monoliitti, mutta kuhisee silti eloisuutta. Eikä ulkoinen yksinkertaisuus välttämättä tarkoita sisäistä yksinkertaisuutta, merkitysten vähäisyyttä ja tunnevaikutuksen latteutta, kuten meidän **Barnet Newmanin** (1905–1970), **Agnes Martinin** (1912–), **Giorgio Morandin** (1890–1964) ja **Morton Feldmanin** (1926–1987) kasvattamina pitäisi tietää.

Felan laululyriikat tuovat mieleen **Bertolt Brechtin** (1898–1956) tiedostustaiteen, sen joka pyrkii muuttamaan yhteiskunnan tuotanto- ja omistussuhteita. Samaan aikaan hänen tanssiva musiikkinsa korostaa olemassaolosta nauttimisen taidon olevan kuitenkin myös taloudellisista, ulkoisista faktoista riippumaton haaste. Mitä maailmankatsomusta Felan musiikki tällä kaksinaisuudellaan ruumiillistaa?

Musiikin tilamainen, ei-lineaarinen luonne ei ole sattumaa, kyse on voo-

doon ja länsiafrikkalaisen historiakäsityksen luonteesta. Voodoossa historiaa ei länsimaisena lineaarina ole. Maailma muuttuu, mutta ei etene edistysuskoisesti porras portaalta korkeuksiin. Perimmäinen vaikeus kokea elämä hienona ja mielekkäänä säilyy kaikissa olosuhteissa. Yksilö kohtaa tuon vaikeuden yhä uudelleen. Hänen on Sisyfoksena vieritettävä tuota pyöreää monoliittia vuoren huipulle yhä uudelleen ja uudelleen, aina vähän eri tavalla, eri reittiä. Tämä ei tarkoita edistyspyrkimyksen ja rationaalisen ongelmanratkaisulogiikan hylkäämistä – juuri tuota valistuspohdintaahan Felan musiikin lyriikat ovat – vaan sen ymmärtämistä, että hyvän elämän eläminen vaatii loppujen lopuksi vielä enemmän tanssitaitoa kuin rahaa. Tanssitaidon ja -halun arvostaminen ei ole politiikasta kieltäytymistä. Se on politiikkaa, jonka päämäärät ovat toiset kuin pelkkää bruttokansantuotetta ja pitkäikäisyyttä palvovan politiikan päämäärät.

Miten Felan musiikki eroaa hänen ilmeisimpien länsimaisten vertailukohtiensa **James Brown**in ja **George Clinton**in (1940–) funkista? Kaikkien kolmen kukoistuskausi oli 1970 luvulla. Kaikilla oli ainakin olevinaan myös poliittisesti kantaa ottavia sanoituksia. Kaikkien kolmen musiikissa olennaisinta on tanssivimma, halu heittäytyä päättymättömän rytmijatkumon osaksi. Ehkä ero on vain aste-ero. Felan *kaikki* sanoitukset olivat poliittisia seikkaperäisesti luennoivalla tavalla – mukana ei ollut yhtään rakkauslaulua tai muuta tunnelmapalaa. Brownilla sen sijaan ei oikeastaan politiikkaa lyriikoissa ollutkaan: hänen poliittisuutensa oli häpeämättömässä seksin palvonnassa ja ilkkuvan uhmakkaassa ylpeydessä mustasta ihonväristä. Myös Clintonin poliittisuus oli pääasiassa seksin palvonnassa – tosin joskus suorassa poliittisessa agitaatiossakin – mutta lisäksi myös patologisessa halussa tehdä tosissaan pilaa kaikesta. Toisin kuin Brown, Clinton joukkoineen ei tarjoutunut supertähdeksi, vaan korosti omaa avuttomuuttaan ja haurauttaan dionyysisesti palvomiensa viettien ja pilailun heittelemänä subjektina. Myös Felan musiikin rytmiekstaattinen pyrkimys oli ”sekstaattista”, elostelevaa.

Seksin palvontaa on montaa lajia. Seksi on yhtä lailla sekä köyhien että rikkaiden ulottuvilla. Siksi sen asettaminen hyvän elämän keskiöön saattaa horjuttaa kulutus- ja varallisuuskeskeisen kapitalismin hierarkiaa. Voi käydä myös toisinpäin. Kulutuskulttuuri voi käyttää seksuaalista propagandaa myynninedistämiseen. Viestit ovat täysin vastakkaiset.

Alistava ja kapitalistista kulutusvimmaa lisäävä viesti sanoo:

> *Vasta hankkimalla tämän kulutuskyvyn ja nämä hyödykkeet pääset nauttimaan todellisesta seksistä. Ellet saavuta tätä kulutuskykyä ja näitä hyödykkeitä, kukaan ei edes halua seksiä kanssasi.*

Vapauttava ja ei-materialistiseen tuhlaukseen yllyttävä viesti sen sijaan sanoo:

Hyvään seksiin et tarvitse mitään, mitä sinulla ei jo ole. Sinun ei tarvitse nöyristellä rikkaiden ja valtaapitävien edessä, sillä sinun (seksi)elämäsi saattaa olla heidän elämäänsä ja heidän kauppaamaansa elämäntapaa parempaa.

Kummasta seksuaalisuudesta puheena olevissa musiikeissa oikeastaan on kyse? Se on kiistanalaista ja riippuu myös kuulijasta. Näissä musiikeissa, aivan kuten voodoorituaaleissakin, on potentiaalia moniin eri suuntiin. Niistä voi tulla päihdehuuruisen eskapismin muoto. Tai niistä voi tulla kulutus- ja työmarkkinakilpailua seksuaalisilla mielikuvilla kirittävä kiihoke. Tai niistä voi tulla kulutushurmasta ja teknisestä edistysuskosta vapauttavaa emansipaatiota. Aidon emansipaation mahdollisuus on ehkä sitä suurempi, mitä seikkaperäisempää musiikin poliittisuus verbaalisella tasolla on, ja toisaalta mitä enemmän musiikki kannustaa tanssimiseen itsetarkoituksena – ei pelkkänä ajanvietevälipalana tai seksisuhteen esileikkinä. Näillä mittareilla mitattuna Fela pärjää ehkä hyvin, sillä hänen musiikissaan yhdistyvät, äärimmilleen vietyinä, rationaalinen luennointi ja tanssimaan piiskaava rytmiikka.

Musiikilliset voodoovaikutteet ovat kiertäneet kulttuurien väliä edes takaisin. Ensin oli voodoomusiikki. Sitten sitä kulkeutui orjakaupan mukana Amerikan mantereille. Tästä aineksesta syntyivät muun muassa jazz ja funk. Sitten Fela tuli Nigeriasta Lontooseen ja Los Angelesiin, palasi Nigeriaan ja risteytti jatsin ja funkin niiden esiäidin kanssa, tuloksena afrobeat. Mitä voodoon filosofis-taiteelliselle kompleksisuudelle ja yhteisöllisyydelle on tämän matkan varrella tapahtunut?

Perinteinen voodoomusiikki oli rytmisesti kompleksista. Ihmiset pystyivät sen luomiseen, koska ottivat sen niin vakavasti ja omistautuivat sille päivätyönsä ohessa koko ikänsä. Koska tiukkaa jakoa esiintyjiin ja yleisöön ei ollut tapahtunut, ihmiset pystyivät myös polyrytmisesti mutkikkaan musiikin hahmottamiseen ja arvostamiseen. Brownin, Clintonin ja Felan rytmimusiikit yltivät ajoittain samaan suosioon omassa kulttuuripiirissään kuin voodoomusiikki omassaan. Felan musiikilla oli kuitenkin vielä voodoorituaaliin verrattavissa oleva tärkeä filosofis-poliittinen funktio, mutta Brownin ja Clintonin *yleisölle* musiikki oli jo ensisijaisesti viihdettä, työn ja todellisuuden unohtamisen muoto. On ilmeistä myös, että tehdäkseen musiikistaan yleisölleen mukaansatempaavaa sekä Fela, Brown että Clinton joutuivat radikaalisti yksinkertaistamaan sen rytmiikkaa. Heidän yleisönsä ei tehnyt musiikkia itse, he olivat vain kuulijoita ja vastaanottajia. Se oli kyvytön hahmottamaan ja arvostamaan monimutkaista polyrytmiikkaa, joten rytmi piti yksinkertaistaa heille ymmärrettävään muotoon. Länsimaisessa musiikkikulttuurissa kävikin niin, että voodoomusiikin filosofis-poliittisesti vakava ja musiikillisesti kompleksinen perinne heräsi kunnolla henkiin vasta elitistisissä ja marginaalisissa musiikinlajeissa, joissa musiikkia ei tarvitse yksinkertaistaa yleisön vastaanottokyvylle sopivaksi. Voodoolle ominaisen ekstaasi- ja

rytmivuo-pyrkimyksen sekä kielillä puhumisen lahjan löysivät musiikkiinsa energisen free-jazzin tekijät kuten **Cecil Taylor** (1932–) ja **Charles Gayle** (1939–). Polyrytmiikka ja harmolodia kukoistavat Ornette Colemanin, James Blood Ulmerin ja **Steve Colemanin** (1956–) nykyjatsissa, joka on hampaat irvessä tosissaan tehtyä, mutta suuren yleisön tavoittamattomissa.

Miles Davis (1926–1991) päätyi musiikissaan, niin sanotun sähkökautensa aikana vuosina 1968–1974, lähelle voodoomusiikin esteettisiä ihanteita ja filosofista eetosta. Tuolloin hän pyrki epätoivoisella vimmalla luomaan musiikkiinsa vuoroin funkaavasti jankkaavaa, vuoroin polyrytmistä hypnoosia. Milesin musiikki ei enää koostunut kappaleista, vaan päättymättömistä jatkumoista, jotka kestivät koko konsertin ajan. Silti hän onnistui jättämään tähän konseptiin runsaasti tilaa pidäkkeettömän kompleksisille instrumentaalisooloille. Miles piti tuolloin myös musiikkinsa tunnesisällön tarkoituksella kiihkeänä mutta häilyvänä. Atmosfäärit eivät vaihtele nimilaputettavissa olevalla skaalalla vuorotellen ”iloisesta” ”synkkään”, ”hartaasta” ”irstaaseen”, ”lempeästä” ”julmaan” tai ”melankoliasta” ”hilpeään”. Sen sijaan musiikissa on hälyttävä, moraaliristiriitainen sävy, se on *samanaikaisesti* harrasta ja sarkastista, ilkeää ja haurasta tai kaikkia edellä mainittuja – sillä on Legban luonto. Ponnistuksistaan ja suurista toiveistaan huolimatta Miles ja hänen levy-yhtiönsä Columbia eivät kuitenkaan saaneet myytyä tätä musiikkia suurelle yleisölle. Se oli emotionaalisesti liian ristiriitaista, musiikillisesti liian monimutkaista ja laajamuotoisuutensa vuoksi liian hankalaa hahmottaa.

Länsimaistunutta voodooperinnettä ovat ehkä myös eräät teknomusiikin ja electronican äärimmäiset muodot – ainakin ne ovat hypnoottisen rytmin palvontaa tai lähes staattisen rytmimodulin tarkastelua ikään kuin mikroskoopin alla. Niissä myös yleensä kieltäydytään sonaattimuodosta tai muista tarinallisista musiikin hahmoista ja keskitytään luomaan (mielen)tila. Niistä on usein vaikea sanoa, onko niiden hypnoottisuus luonteeltaan haastavaa vai tuudittavaa. Varmasti tuudittavia ovat elektronisen tanssimusiikin suositut muodot, kuten goa-trance, joka on nuotinnettuna äärettömän yksinkertaista mutta tunnesisällöltään vielä latteampaa: ”feelin’ good & gonna take you higher”. Jos tämäkin musiikki on voodoon jatketta, on se voodoon surkastumista mustavalkoiseksi moralismiksi ja tuudittavaksi eskapismiksi. Onneksi on muutakin: jotkut elektronisen minimalismin muodot eivät tuudita. Haastavaa, ja siten olemassaolonkokemusta järkyttävää, oli esimerkiksi **Muslimgauzen** (**Bryn Jones**, 1961–1999) elektroninen minimalismi, jota ei voi käyttää taustamusiikkina, sillä sen äänimaailma kuulostaa avohaavalta ja se on editoitu aggressiivisesti rytmiä silpoen – vaikka päämääränä epäilemättä onkin jonkinlainen päänsisäinen transsitanssitila, minuutta horjuttava rauhattomuus. Muslimgauzen äänitteiden painosmäärä oli yleensä alle tuhat, joten harvojen voodoota sekin.

Voodoo(musiikki) siis hiipi kulttuuriimme kauan sitten, mutta sillä ei nykyisessä kulttuurissamme voi olla samanlaista valtaväestöä elähdyttävää

merkitystä kuin arkaaisissa voodooyhteisöissä. Se ei tarkoita, että Miles Davisin tai Cecil Taylorin voodoo olisi marginaalisen suosionsa vuoksi "turhaa" tai "merkityksetöntä". Se tarkoittaa vain, ettei heidän voodoonsa ole kaikkien nautittavissa ja elettävissä ja ettei heidän voodoollaan voi olla samaa välitöntä arkipoliittista vaikutusta yhteisöelämän luonteeseen kuin voodooyhteisöissä.

Voodoon merkitys vähenee vähitellen ehkä myös Afrikassa. Syy ei ole vain länsimaisen kulttuurin kaupallinen ja valistusopillinen invaasio. Voodoon hidas kuihtuminen – tai ainakin muuttuminen valtakulttuurista alakulttuuriksi – on seurausta myös ihmisten jakautumisesta rituaalien esittäjiin ja yleisöön, sekä ajan- ja energiankäytön jakaantumisesta laskelmoidun hyödyntavoittelun ja silkkaa unohdusta tavoittelevan viihtymisen kesken. Nämä jälkimmäisetkin ilmiöt tietenkin johtuvat länsimaiselle kulttuurille altistumisesta. Ehkä Fela oli vain tässä kulttuurien törmäyspisteessä pilkahtanut loistava kompromissi.

Felan ja voodoomusiikin läheisin sukulainen länsimaisessa taidehistoriassa on ehkä loppujen lopuksi **Sun Ra** (**Herman Poole "Sonny" Blount**, 1913–1973), vaikka hänen musiikissaan ei ollut kumpaakaan Felan ilmeisimmistä tunnusmerkeistä: suorasukaisesti valistavaa sanoitusta ja tanssimaan kutsuvaa herkeämätöntä rytmiä. Sun Ra oli jazz-muusikko, säveltäjä ja orkesterinjohtaja, joka loi sadoilla levytyksillään oman mytologiansa, josta on mahdoton sanoa, *millä tavalla tosissaan* hän sen itse otti. Hän ei ollut hullu, sillä hän pystyi selviytymään arkitodellisuudessakin. Visoistaan huolimatta hän ei esimerkiksi epähuomiossa astunut hallusinaation vallassa pilvenpiirtäjän ikkunasta ulos. Hän ei myöskään ollut eskapisti, koska hänen musiikkinsa ja tekstinsä selvästi käsittelevät yhteistä todellisuuttamme ja filosofisia kysymyksiä. Kuitenkin hänen mytologiansa on täynnä päättömyyksiä, kuten fantasia, jonka mukaan hän itse on kotoisin Saturnus-planeetalta. Hän jopa levytti coverversioita **Walt Disneyn** (1901–1966) animaatioelokuvien tunnareista ja piti omien sanojensa mukaan esimerkiksi Dumboa – piirrettyä, lentävää norsua – todellisena *elävänä* oliona. Sekä Fela Kutin että Sun Ran taiteen voima on osittain niiden tavassa puhua todellisista asioista epätodellisuuden kielellä. Yliampuvan fantastisesta tyylistään huolimatta he käsittelivät taiteessaan myös arkitodellisuuden polttavimpia kysymyksiä.

Felan, Sun Ran ja voodoon poliittisuus painottaa olemassaolonkokemuksen muuttamista enemmän kuin tuohon olemassaolonkokemukseen vaikuttavien ulkoisten olosuhteiden muuttamista. Se on subj*a*ktiivinen poliittisuuden laji, jossa yhdistyvät:

1. Tietoisuus yksilön *periaatteellisesta* kyvystä kokea olemassaolonsa millaisena tahansa millaisissa olosuhteissa tahansa (= kuvittelukyvyn voima).

2. Tietoisuus ulkoisten, esimerkiksi taloudellisten, olosuhteiden taipumuksesta ohjata ja kahlita tuota periaatteellista kykyä (= fysikaalisten faktojen asettamat reunaehdot).

3. Tietoisuus kuvittelukyvyn mahdollisuudesta muuttaa sekä olemassaolonkokemusta että käytöstä ja siten myös ulkoisia olosuhteita (= subjaktiivisen fantasian reaalinen voima).

Sekä parhaiden voodoorituaalien että Felan ja Sun Ran taiteen voima on siinä, että ne puhuvat rasismista, mutta eivät Yhdistyneiden Kansakuntien ihmisoikeuksien julistusta siteeraamalla. Ne puhuvat uskonnollisuudesta, mutta eivät yliopistoteologian kielellä. Ne puhuvat ihmisyksilön identiteetin rakentumisen psykologiasta, mutta ilman **Sigmund Freud**ia (1856–1939) ja **Julia Kristevaa** (1941–). Ne puhuvat merkitysten katoamisesta ja synnyttämisestä sekä simulaatiosta, mutta ilman **Jean Baudrillard**ia (1929–). Ne puhuvat taloustieteestä ja sosialismin välttämättömyydestä ilman yhtäkään viittausta **Karl Marx**iin (1818–1883) tai **Noam Chomsky**yn (1928–). Ne puhuvat kivun ja nautinnon symbioottisesta ja ristiriitaisesta suhteesta ilman yhtäkään viittausta **Georges Bataille**en (1897–1962). Ennen kaikkea, ne puhuvat näistä aiheista kokonaisvaltaisella tavalla, joka ylittää kognitiivisen puheen mahdollisuudet.

MIKÄ ON VOODOON JA ESKAPISMIN ERO?

Onko voodoo todellisten ongelmien käsittelyä, niiden pohtimista kokonaisvaltaisen vertauskuvallisilla keinoilla, vai onko se paremminkin keino *paeta* ongelmia voodoomytologian fantasiamaailmaan? Koska voodoossa, aivan kuten Felan ja Sun Ran taiteessa, on niin paljon irrationalismia, taikauskoa ja fantasiaa, palaan vielä pohdinnoissani taaksepäin, ja kysyn: Mikä on voodoon ja eskapismin ero?

Tätä kysymystä ei voi käsitellä ottamatta jotenkin, edes aivan lyhyesti, kantaa sinänsä jo vaikeaan määrittelyongelmaan: Mitä on todellisuus, ja mitä on sen pakeneminen, eskapismi?

Käytän esimerkkiä. On pienipalkkainen siivooja, yksinhuoltaja, jonka aika, voimat ja rahat eivät riitä työn ja kodin ylläpidon lisäksi muuhun kuin päiväunelmointiin. Hän ajattelee unelmien prinssiä tai prinsessaa, joka jonain päivänä ilmestyisi jostain ja poimisi hänet hoiviinsa, rakastaisi ja pelastaisi loppuunkuluttavan työn orjuudesta. Silloin hän alkaisi todella elää. Tämä olkoon esimerkki tyypillisestä eskapistisesta fantasiasta. Se viihdyttää päiväunelman verran, päiväunelmoinnin ajan, mutta se on unelma, joka ei tee itseään todeksi. Siivoojan fantasia on huono, koska se syö hänen vapaa-aikansa ja huomionsa niin, ettei hän pysty ryhtymään ammattioikeustaisteluun

paremman palkan ja työsopimuksen puolesta. Myöskään mielikuvituksen leikkinä se ei koskaan kasva lapsenkengistään, vaan pysyy "kohtuullisena", tylsistyttävää arkea horjuttamattomana koristeena. Prinssiä ei ilmesty, todellinen elämä ei koskaan ala. Fantasian ja arkikokemuksen välinen ristiriita masentaa, tekee unelmasta raakaa pilaa. Kyseessä on unelma, joka ei synnytä arvoja, päämääriä ja toimintaa, jotka voisivat johtaa unelman toteutumiseen, kirjaimellisesti tai jossain muussa muodossa, jonka vertauskuva unelma olisi. Tämä fantasia tuottaa mielihyvää vain niinä lyhyinä unelmoinnin hetkinä, joiden aikana ihminen uppoutuu siihen kokonaan. Muulloin se tuottaa mielipahaa. Se on passivoivaa unelmointia, sijaistoimintaa.

Realismi ei edellytä fysikaalisissa tai loogisissa faktoissa pitäytymistä. Olennaisimmin totta ihmisyksilölle on hänen olemassaolonkokemuksensa. Hän todella on vaikkapa iloinen, kateellinen, optimistinen, innoton, epävarmuutensa vuoksi masentunut tai epävarmuutensa vuoksi uteliaisuutta täynnä. Realistisinta realismia on tämän olemassaolonkokemuksen ottaminen vakavasti, siihen keskittyminen: "Miltä minusta todella tuntuu?" Mikä tahansa teko tai ajatus, joka muuttaa tätä olemassaolonkokemusta olennaisesti parempaan suuntaan, on hyvä ja vaikutukseltaan todellinen.

Olemassaolonkokemusta voi parantaa muutos ulkoisissa olosuhteissa tai tiedon lisääntyminen. Koska yhdet ja samat ulkoiset faktat voi kokea monella eri tavalla, yhtä hyvin olemassaolonkokemusta voi parantaa myös muutos asenteessa tai fantasiassa, ja sitä kautta omassa kokemistavassa. Näkymä maailmaan, sekä sisäiseen että ulkoiseen, muuttuu paitsi maailmaa muuttamalla, myös katsomispaikkaa ja -tapaa muuttamalla. Toiminnan, tiedon, asenteen ja fantasian muutokset voivat siis olla keskenään yhtä *todellisia* keinoja muuttaa olemassaolonkemusta. Toiminta voi olla ongelmaa ratkaisevaa tai sitä pahentavaa. Tieto voi olla tärkeää tai hyödytöntä. Asenne ja fantasia voivat ohjata tuhoisaan tai rakentavaan toimintaan sekä muuttaa olemassaolonkokemuksen nautinnollisemmaksi tai sietämättömämmäksi.

Siivoojan fantasia kaiken ratkaisevasta romanttisesta rakkaudesta ei ole huono siksi, että se on fantasia, vaan siksi, ettei se johda parempaan elämään. Kaikki fantasiat eivät ole eskapistisia. Fantasia on eskapismia vasta silloin, kun se on todellisuuden ja muun kokemusmaailman torjumista, unohtamista ja kieltämistä, yritys korvata ne kiiltokuvaunelmalla. Fantasia voi kuitenkin pyrkiä myös päinvastaiseen suuntaan, arkitodellisuuden ja muun kokemusmaailman välilliseen kohtaamiseen ja muuttamiseen uudella kokemisen tavalla, subjaktiivisella kuvittelulla.

Taideteoksia kannattaa vain harvoin tarkastella taiteilijan henkilöhistorian valossa. Taiteilijan biografiaan perustuvat spekulaatiot teoksen sisällöstä eivät yleensä rikasta itse teosta ja sen kokemista. Lankean seuraavaksi kuitenkin hieman juuri tähän biograafiseen spekulointiin. Alibini olkoon se, että en pyri nyt teosten selittämiseen, sen sijaan kysyn: Oliko Felan ja Sun Ran taiteella heille itselleen sijaistoiminnallinen, eskapistinen funktio vai subjaktii-

vinen, olemassaolonkokemusta pysyvästi parantava funktio?

Onko voodoon, Felan ja Sun Ran fantasia samaa lajia kuin siivoojan? Felan poliittinen kamppailu korruptoitunutta virkamiehistöä, armeijaa, kansainvälisiä suuryrityksiä ja länsimaisen kulttuurin invaasiota vastaan tuli hänelle ja hänen läheisilleen kalliiksi. Hän joutui usein vankilaan. Kun hän ei ollut vankilassa, hänet hakattiin usein. Kun hän oli vankilassa, häntä kidutettiin. Hänen kotinsa poltettiin, ystäviä, orkesterinjäseniä ja äiti tapettiin.

Felan musiikki usuttaa köyhää ja alistettua väkeä tiedostamaan riistettynä olemisensa, muuttamaan elämäntapansa, hankkimaan tietoa ja uskallusta vallankumoukseen. Lisäksi se syyttää, sanoo kuulijan ahdingon olevan sekä riiston, että riistoon alistumisen syytä. Tämän sapekkaan valistussaarnan rinnalla musiikki usuttaa tanssimaan niin pitkään ja intohimoisesti, että ruumis ylittää rajansa. Musiikki tarjoaa tanssin sellaiseksi olemisen tavaksi, jonka kokeminen nautinnollisena on mahdollista heti, ilman yhteiskunnallisen tilanteen muutosta, jo ennen kuin "tuotantovälineet otetaan kansan haltuun". Tämä tanssillisuus ei ole Felan musiikin "viihteellinen" ulottuvuus. Se ei ole ankaran tiedostavan viestin ohessa tarjoiltava makea jälkiruoka. Musiikin tanssirytmit ja instrumentaalisoolot ovat kehotuksia kokea olemassaolo mahdollisimman intensiivisesti, kokonaisvaltaisesti, mitään sen puolia torjumatta, siis myös rasituksesta ja vihlovista kontrasteista nauttien, ne eläen ne eloisuuden ilmauksina. Tanssillisuuden vaikutus jatkuu tanssin ja konsertin jälkeen. Se tekee ihmisestä ruumiistaan ja olemuksestaan ylpeän, seksuaalisuudelleen herkän. Tanssin fantasiasta ei palata maan pinnalle, ainakaan samana ihmisenä kuin sinne mentiin.

Sun Ra kasvoi rasismin ja painostavan dogmaattisen kristillisyyden keskellä. Hänen seksuaali-identiteettinsä muotoutui niin poikkeukselliseksi, ettei hän ilmeisesti ollut kertaakaan sukupuoliyhteydessä koko elämänsä aikana. Koko hänen taiteellisen tuotantonsa voi kuulla yrityksenä luoda elämää kannattelevia merkityksiä siihen tyhjyyteen, joka jäi jäljelle, kun hän kiisti ulkoisen vaurauden tavoittelun mielekkyyden, menetti uskonsa dogmaattisiin uskontoihin ja jäi ilman porvarillisen arjen peruspilareita, normatiivisen normaalia perhe- ja sukupuolielämää.

Sun Ran musiikissa on irrationaalisia sanaleikkejä, tökeröitä science fiction -fantasioita ikuisesta elämästä kaukaisilla planeetoilla ja ennalta-arvaamattomia tyylilajinvaihteluita swing-big-band-, doo-wop-, rythm-and-blues- ja "afrikka"-pastisseista atonaaliseen avantgardeen ja free-jazziin. Nämä toilailut eivät ehkä ole yritys *unohtaa* köyhyys, rasismi, seksuaalinen epäonnistuminen ja kuolemanpelko. Ne ovat keino tuntea itsensä (esteettisesti) rikkaaksi, loputtoman monipuoliseksi ja kaikkivoivaksi juuri nyt. Ne ovat keino tulla ylpeäksi omasta ihonväristä ja etnisestä taustasta. Parisuhdehaikailun sijaan Sun Ran musiikki on itse seksuaalista, täynnä kohtuuttomuuksia, kiihkoa ja itsekontrollin menetystä sekä toisiin soittajiin sulautumista. Se kannustaa kokemaan todellisuuden ylipäätään erotisoituneesti. Sun Ran tekstien

naivista, ”galaktisesta” kuolemattomuusretoriikasta huolimatta hänen musiikkinsa kokonaisuutena juhlii, ei kuolemattomuutta, vaan kuolemisen ja uudelleen putkahtamisen, romahtamisen ja esiin ponkaisemisen, pelokkaan haurastumisen ja fanaattisen voimantunnon välistä vuorottelua, sitä olemassaolon dynamiikkaa, joka on juuri kuolevaisuudesta peräisin. Ehkä Sun Ran henkilökohtainen mytologia ja uskonto juontui osittain siitä, että hän oli kotoisin Birminghamista, Alabamasta, Yhdysvaltojen ”syvästä etelästä”, missä myös voodoo on voimakas vähemmistökulttuuri.

Sekä Felan että Sun Ran kamppailu kohti siedettävää elämää oli taiteellisessa muodossaan hämmästyttävän *runollista*. Teosten painopiste ei ole, edes Felalla, suorasanaisessa vihattavien asioiden tai ihmisten kritiikissä, vaan kokonaan oman maailman luomisessa, maailman, joka on hävyttömästi tuulesta temmattu, mutta kuitenkin konkreettiselle maailmalle sillä tavoin paralleeli, että myös suorasukainen ja seikkaperäinen yhteiskunta- ja sivilisaatiokritiikki on siitä luettavissa, juuri näitä maailmoja vertaamalla. Taiteellisena taktiikkana tämä lienee juuri sitä äänen antamista kivulle, jolle valtaapitävän kielessä ei ole ilmaisua, mihin filosofi **Jean–François Lyotard** (1924–1998) toivoi taiteen pystyvän.

Aivan kuten Felan ja Sun Ran musiikissa, myös voodoorituaaleissa todellisuus otetaan fantasian kautta omaan hallintaan, omalle vastuulle, ja olemassaolonkokemus pyritään ahtamaan täyteen elinvoimaa, ei vain rituaalin ajaksi, vaan koko elämän ajaksi tai ainakin seuraavaan rituaaliin saakka. Usein ajattelemme realismia vain tyylilajina, mimeettisenä näköisyytenä, naturalismina tai autenttisuuden vaikutelmana. Silloin realismi on vain kuin taiteellisen kielen eräs murre – kielen jolla voidaan murteella kuin murteella puhua mitä vain, saarnata valistusta tai tyrkyttää eskapismia. Jos sen sijaan ajattelemme realismia, ei taideteoksen tyylillisenä ominaisuutena, vaan taideteoksen funktiona, pyrkimyksenä muuttaa sekä fyysistä todellisuutta että sen kokemistapaa, voi fantasiatyylinenkin taide olla eräänlaista realismia: taidetta, jolla on reaalinen, kokonaisvaltainen ja myönteinen vaikutus elämänlaatuun.

MITÄ ILOA VOODOOSTA ON, ELLEI USKO MAGIAAN?

Once, years ago in Chicago, I was coming down with a bad cold. By accident, a friend took me to hear a jazz musician named Sun Ra who played "space music". The music was a little like the sound of O. Coleman, but further out, outer space music, close to the EEEE of an electric drill at the center of a harsh trumpet. My cold cleared up in five minutes, I swear it. The anger of the sound penetrated into some spung-up rage which was burning fuel for the cold. (...) The music was strangely horrible.

Norman Mailer (1923–) Sun Ran musiikista 1956,
John F. Szwedin (1944–) teoksessa *Space is the Place* [2]

The mental impression I intend to convey is that of being alive, vitally alive.

Sun Ra musiikistaan ja sävellystensä päämäärästä,
LP-levyn, *Jazz by Sun Ra, Vol. 1* kansitekstissä.[3]

Mitä iloa voodoosta on, ellei usko magiaan? Jos ehdottamani voodoon myönteiset vaikutukset ja mahdollisuudet ovat todellisia, ovatko ne vain taikauskoisten ulottuvilla?

Jos voodoo on ensisijaisesti yritys vaikuttaa maailmaan magian kautta, on se meidän rationalistien mielestä ajanhukkaa. Jos ajattelemme näin, on voodoo mielestämme lähinnä ajan ja vaivan tuhlausta myös magiaan uskoville. Vaikka uskoisi kuinka kiivaasti, ei voodoorituaali tuo sadetta kuivuudessa riutuville pelloille.

Voi kuitenkin myös ajatella, että epäonnistumaan tuomittua magiaa tärkeämpi on voodoon itsehoivaava, terapeuttinen merkitys. Jos joku uskoo voodoorituaalin aikana päässeensä puheyhteyteen kuolleen isoäitinsä ja perhettään vainonneen demonin kanssa ja vieläpä onnistuneensa sopimaan riitansa heidän kanssaan, voi voodoon henkilökohtainen, mielensisäinen hyvä vaikutus olla totisinta totta.

Voimme myös ajatella, että terapian lisäksi voodoolla on filosofinen, eksistentialistinen merkitys. Voodoossa luodaan merkityksiä, moraaleja ja arvoja. Ne luodaan tyhjästä, niiden esittämiseen ja perusteluun käytetään fiktiivisiä jumalolentoja. Koska voodoo on pohdiskelun muotona niin ruumiillinen ja kuvallinen, voidaan siinä käsitellä erityisesti ehkä sellaisia filosofisia ongelmia, joille ei ole kognitiivista ratkaisua. Miten esimerkiksi kokea elämä mielekkääksi kuolevaisuudesta ja kaiken perimmäisestä tarkoituksettomuudesta huolimatta? Miten ihminen voisi ylipäätään tuntea olevansa lähes ekstaattisesti elossa, lankeamatta pitkän päälle turruttavaan itsepetokseen tai huumeisiin?

Miksi juuri voodoo olisi erityisen onnistunutta filosofista ja terapeuttista toimintaa? Monet väittävät, että samoja syvällisiä tarkoituksia voi löytyä vaivihkaa myös ravikilpailuista, purjehduksesta, suomalaisista lavatansseista, vapaasukelluksesta ja vaikkapa puutarhanhoidosta. Ehkä selitykseni on simppeli, ainakin se on toiveikas. Parhaimmillaan voodoossa yhdistyvät filosofian elintärkeä asialista, uskonnollisen kilvoittelun intohimoisuus ja taiteellisen lähestymistavan kokonaisvaltaisuus. Voodoon erityislaatu voisi olla:

1. Voodoo on vaikeimpien kysymysten kohtaamista: kuolevaisuus, moraali, vapaan tahdon ja sosiologis-biologisen determinaation suhde, äärimmäiset pelot ja noloimmat fantasiat. Se siis pyrkii peittelemättä samaan kuin uskonto ja filosofia.

2. Voodoo on kokonaisvaltaisempaa kuin filosofia. Siinä missä filosofia on, sanan tavallisessa merkityksessä, sanoilla järkeilyyn sitoutumista, voodoo on ensisijaisesti yritys ajatella ruumiilla, yritys luoda mielekäs olemassaolonkokemus pakottamalla ruumis kohtaamaan henkisimmät kysymykset.

3. Voodoo ei ole dogmaattista ja virallisen liturgian sitomaa, toisin kuin uskonnot yleensä. Voodoo on vapaamuotoista kuin (postmoderni) taide. Voodoolla ei ole yksiselitteistä päämäärien ja soveliaiksi hyväksyttyjen keinojen listaa, jota voodoon harjoittajien pitäisi noudattaa.

Olen ateisti. Minusta on väistämätöntä, että kaikkien muidenkin ihmisten jumalat kuolevat ennen pitkää. Maallistumisprosessia ei voi pysäyttää. Siksi voodoon kannalta ratkaiseva kysymys on: Onko voodoo ensisijaisesti maagista vai vertauskuvallista toimintaa? Valitsen vertauskuvallisen. Silloin voodoo voi olla minulle samalla tavalla antoisaa kuin taide. Se, että en ole taikauskoinen ei haittaa. Eihän minun tarvitse luulla **Dostojevskin** (1821–1881) *Karamazovin veljesten* henkilöhahmoja todellisiksi historiallisiksi henkilöiksi voidakseni syvästi liikuttua heidän kohtalostaan, heidän pohdinnoistaan ja heidän edustamistaan maailmankatsomuksellisista ristiriidoista. Tiedän heidät fiktioiksi, mutta voin heidän kauttaan pohtia todellisia filosofisia peruskysymyksiä.

Jos ja kun valistus etenee, Afrikassakin, tappaako se väistämättä voodoon, kun magia paljastuu valheeksi? Tarvitaanko tauko, pitkä kuiva kausi, jonka ajan voodoosta ”vapautuneet” kansat nauraen pilkkaavat voodoota menneisyyteen kuuluvana surkuhupaisana kummajaisena. Tauon jälkeen voodoo voidaan sitten rehabilitoida, nostaa esiin, ei magian vain jonkinlaisen taideterapian ja nonverbaalin filosofoinnin muotona. Näin ehkä käy, mutta pitkää kuivaa kautta ei välttämättä tarvita.

Jotkut Béninissä tapaamani voodoon harjoittajat olivat luopuneet uskostaan magiaan, mutta kyenneet silti säilyttämään intohimoisen suhteensa voodoohon. Voodoon sisältö oli heille lähes huomaamatta ja ilman katkosta vaihtunut magiasta vertauskuvallisen itseilmaisun ja itsehoivan harjoittamiseen.

Voodoorituaalissa viiltelyllä ja tanssilla itseään rääkkäävä ihminen saattaa luulla karkottavansa demoneja kimpustaan. On kuitenkin mahdollista, että jossain vaiheessa hän alkaakin ajatella, että nuo demonit ovat vain hänen kuvitelmiaan ja pakkomielteitään, eivät yliluonnollisia räyhähenkiä. Hän voi silloin kokea, että vaikka räyhähenkiä ei ole, on hänen ahdistuksensa silti yhtä totta kuin ennenkin. Ja että vaikka voodoon harjoitus ei tuo sadetta, lottovoittoa eikä ihmeparanna rikkinäistä traktoria, ahdistuksen purkamiseen ja arvojen luomiseen se pystyy edelleen.

Istuin ja huojuin kuusi tuntia voodoorumpuorkesterin ja kuoron keskellä. Mami Wata on jumala, jota voodoorituaalissa saavat tanssien ja transsien palvoa vain naiset. Miehet saavat musisoida ja olla läsnä. Seurasin kuinka Mami Wataa palvovat, kaikenkokoiset ja kaikenikäiset naiset lauloivat, nauroivat, itkivät ja tanssivat itsensä vuorotellen transsiin. Transsi näytti ja kuulosti omituiselta. Kuin näkymätön virtahepo olisi taklannut naista mukkelis makkelis yhä uudelleen. Kuin nainen olisi sitten synnyttänyt näkymättömän porsaita, jotka kuulostivat hyvin vihaisilta.

En usko henkiolentoihin enkä etiäisiin. Tilaisuus oli kuitenkin hieno. Läsnäolijat olivat vuoroin säälittävän tuskaisia, vuoroin hysteerisen hilpeitä. Jokainen teki itsensä vuorollaan naurettavaksi. Välillä osanottajat vikisivät kuolemanpelossa kuin teuraat. Taiteellista monimuotoisuutta riitti. Jo pelkkä rumpuorkesterin polyrytminen syke järkytti ruumista ja mieltä siten, etten tilaisuuden jälkeen pystynyt kävelemään normaalisti. Hytkytti niin. Tämä voodoo ravisteli sekä nuppia että kroppaa ankarammin kuin paras kokemani *Matteus-passio*.

LISÄTIETOA JA KOKEMUSTA

Bénin, Rythmes et chants pour les vodun, 1993, musiikkiäänite, VDE.

Blier, Suzanne Preston: *African Vodun: Art, Psychology, and Power*, 1995, kirja, University of Chicago Press.

Brown, James: *Revolution Of The Mind*, 1971, musiikkiäänite, Polygram.

Brown, James: *Hell*, 1974, musiikkiäänite, Polygram.

Clinton, George (& Funkadelic): *America Eats Its Young*, 1972, Nine.

Clinton, George (& Funkadelic & Parliament): *Live 1976–1993*, musiikkiäänitteitä, Sequel 1994.

Coleman, Steve (& The Mystic Rhythm Society & AfroCuba de Matanzas): *The Sign And The Seal*, 1996, musiikkiäänite, RCA Victor.
Coleman, Steve (& The Council Of Balance & Five Elements): *Genesis And The Opening Of The Way*, 1997, musiikkiäänitteitä, RCA Victor.
Coleman, Steve (& Five Elements): *The Sonic Language Of Myth*, 1998, musiikkiäänite, RCA Victor.
Coleman, Steve (& Five Elements): *The Ascension To Light*, 1999, musiikkiäänite, RCA Victor.
Davis, Miles: *The Complete Bitches Brew Sessions*, 1969–1970, musiikkiäänitteitä, Columbia/Legacy, 1998.
Davis, Miles: *On the Corner*, 1972, musiikkiäänite, Columbia/Legacy.
Davis, Miles: *In Concert*, 1973, musiikkiäänite, Columbia/Legacy.
Davis, Miles: *Dark Magus, Live at Carnegie Hall*, 1974, musiikkiäänite, Columbia/Legacy, 1997.
Davis, Miles: *Agharta*, 1975, musiikkiäänite, Columbia/Legacy.
Davis, Miles: *Pangaea*, 1975, musiikkiäänite, Columbia/Legacy.
Dramé, Adama: *Great Masters of Percussion*, 1996, musiikkiäänite, Auvidis Ethnic.
Gayle, Charles: *Touchin' On Trane*, 1991, musiikkiäänite, FMP.
Gayle, Charles: *Raining Fire*, 1993, musiikkiäänite, Silkheart.
Gayle, Charles: *Solo In Japan*, 1997, musiikkiäänite, PSF.
Gesualdo, Carlo: *Tenebrae factae sunt, responsory for Good Friday for 6 voices, W. 7/51*, 1611, sävellyksiä, äänite: Hilliard Ensemble, 1990, ECM New Series.
Kuti, Fela: *Army Arrangement*, 1985, musiikkiäänite, MCA, 2001.
Kuti, Fela: *Beasts of No Nation / O.D.O.O.*, 1989–1990, musiikkiäänite, MCA, 2001.
Kuti, Fela: *Coffin for Head of State / Unknown Soldier*, 1979/1980, musiikkiäänite, Universal, 2001.
Kuti, Fela: *Expensive Shit / He Miss Road*, 1974–1975, musiikkiäänite, MCA, 2000.
Kuti, Fela: *J.J.D. / Unnecessary Begging*, 1976–1977, musiikkiäänite, MCA, 2001.
Kuti, Fela: *Live in Amsterdam*, 1984, musiikkiäänite, MCA, 2001.
Kuti, Fela: *Opposite People / Sorrow Tears and Blood*, 1976–1977, musiikkiäänite, MCA, 2000.
Kuti, Fela: *Original Suffer Head / I.T.T. (International Thief Thief)*, 1981–1980, musiikkiäänite, MCA, 1997.
Kuti, Fela: *Shuffering and Smiling / No Agreement*, 1977, musiikkiäänite, MCA, 2000.
Kuti, Fela: *Teacher Don't Teach Me Nonsense*, 1986, musiikkiäänite, MCA, 1991.
Kuti, Fela: *Underground System*, 1992, musiikkiäänite, MCA, 2004.
Kuti, Fela: *Upside Down / Music of Many Colours*, 1976 / 1980, musiikkiäänite, MCA, 2000.
Kuti, Fela: *V.I.P. (Vagabonds in Power) / Authority Stealing*, 1979, musiikkiäänite, MCA, 2001.
Kuti, Fela: *Yellow Fever / Na Poi*, 1972–1975, musiikkiäänite, MCA, 2000.
Kuti, Fela: *Zombie*, 1975, musiikkiäänite, MCA, 2001.
Laswell, Bill & Eraldo Bernochi: *Veve*, musiikkiäänite, Wordsound.
Music Revelation Ensemble: *After Dark*, 1991, musiikkiäänite, DIW.
Muslimgauze (Bryn Jones): *Deceiver*, 1996, musiikkiäänite, Staalplaat.
Muslimgauze (Bryn Jones): *Mazar-I-Sharif*, 1998, musiikkiäänite, Soleilmoon.
Olmos, Margarite Fernandez & Paravisini-Gebert, Lizabeth: *Sacred Possessions: Vodou, Santeria, Obeah, and the Caribbean*, 1997, kirja, Rutgers University Press.
Palestrina, Giovanni Pierluigi: *Missa Papae Marcelli, Missa Aeterna Christi munera*, 1567 / 1590, sävellyksiä, äänite: Jeremy Summerly, Oxford Camerata, 1991, Naxos.
Pulkkinen, Tuija: *Postmoderni politiikan teoria*, 1998, kirja, Gaudeamus.
Rhythms of Life, Songs of Wisdom: Akan Music From Ghana, West Africa, 1979, musiikkiäänite, Smithsonian Folkways 1996.

The Societe Absolument Guinin: *Voodoo Drums*, musiikkiäänite, Soul Jazz Records.
Sun Ra (& Arkestra): *Black Myth / Out in Space*, 1971, musiikkiäänite, MPS, 1998.
Sun Ra (& Arkestra): Cosmo Omnibus Imagiable Illusion: *Live at Pit-Inn*, 1988, musiikkiäänite, DIW, 1998.
Sun Ra (& Arkestra): *Night in East Berlin / My Brothers the Wind and the Sun*, 1986–1988, musiikkiäänite, Leo, 1990.
Sun Ra (& Arkestra): *The Singles 1954–1982*, musiikkiäänite, Evidence, 2000.
Szwed, John F: *Space Is The Place: The Lives and Times of Sun Ra*, 1997, kirja, Pantheon books.
Tarvainen, Sinikka: *Voodoo, Afrikkalainen menestystarina*, 2002, kirja, Yliopistopaino / Helsinki University Press.
Taylor, Cecil: *Looking (Berlin Version) Corona*, 1989, musiikkiäänite, FMP, 1991.
Thompson, Robert Farris: *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*, 1984, kirja, Vintage Books USA.
Yoruba Drums from Bénin, West Africa, musiikkiäänite, Smithsonian Folkways, 1996.

VIITTEET

1.– *Näyttää siltä, että eri voodoojumalat rohkaisevat ihmistä valitsemaan aivan eri arvot ja elämäntavat.*

– Kyllä, mutta voodoo on silti hyväksi ihmiselle, jokainen jumala voi auttaa sinua omalla tavallaan.

– Kuinka tulet toimeen ihmisten kanssa, jotka ovat palvovat aivan eri voodoojumalia kuin sinä?

– Jos tiedän, mitä he vaalivat ja pitävät tärkeänä, voin välttää heidän vakaumuksensa loukkaamista, tai jos loukkaan, tiedä minkälaista kostoa odottaa.

– Miksi luulet, että kaikki jumalat voivat auttaa sinua. Mitä jos ne vain leikkivät sinulla, mitä jos ne yksinkertaisesti eivät pidäkään sinusta?

– Niin, joku jumala saattaa luonnostaan haluta kiusata sinua, mutta se on myös oma vikasi, jos olet suututtanut jumalan.

– Oletko siis sitä mieltä, että ihmisen pitää olla varovainen jumalten kanssa, jotta ei suututtaisi niitä? Pitääkö ihmisen yrittää miellyttää niitä kaikkia?

– On syytä olla varovainen, mutta ei jokaista jumalaa voi miellyttää, sillä ne haluavat eri asioita, keskenään ristiriitaisia. Ja jotkut jumalanmiellyttämistavat tekevät elämästäsi surkeaa. Mitä itua sellaisessa jumalanmiellyttämisessä olisi, jonka vastineena ei olisi hyvä elämä?

(suomennos Teemu Mäki)

2. *Kerran Chicagossa, vuosia sitten, olin vilustumassa pahasti. Sattumalta eräs ystäväni vei minut kuuntelemaan jazzmuusikkoa nimeltään Sun Ra, joka soitti "avaruusmusiikkia". Musiikki kuulosti hieman O. Colemanilta, mutta radikaalimmalta, ulkoavaruuden musiikilta, kuin sähköporakoneen kirskunaa raa'an trumpetin sisällä. Vannon että flunssani häipyi viidessä minuutissa. Vihainen musiikki teki selvää jostakin piilevästä raivostani, joka oli ruokkinut flunssaa. (...) Se musiikki oli oudosti hirveää.*

(vapaamuotoinen suomennos Teemu Mäen)

3. *Haluan ilmaista tunnetta siitä, että on todella olemassa, kiihkeästi elossa.*

(vapaamuotoinen suomennos Teemu Mäen)

Näkyvä pimeys sisältää kymmenen esseetä taiteesta, filosofiasta ja politiikasta. Nämä usein aivan erillisiltä näyttävät alueet sekoittuvat teksteissä, sillä Teemu Mäki pitää taidetta sekä filosofian että politiikan kokonaisvaltaisimpana muotona.

Aloitusesseessään Mäki lähestyy väkivallan ja kuolevaisuuden teemoja niin filosofian, politiikan kuin taiteenkin näkökulmista. Muissa esseissä teemat kääntyvät yllättävästi moniin eri suuntiin, sosialismin tarkastelusta afrikkalaiseen voodoo-kulttuuriin, taiteesta terapiaan sekä länsimaisen nykytaiteen ja arvorelativismin suhteeseen. Esseitä sitoo yhteen näkemys arvoista kulttuurin ja yksilöiden luomuksina, näkökulmasidonnaisina fiktioina. Tästä seuraavan pysyvän moraalisen epävarmuuden vuoksi Mäki antaa taiteelle tehtäväksi sekä olemassa olevien arvojen kriittisen tarkastelun että uusien arvojen luomisen.

Mäki pohtii myös taiteen määritelmää ja roolia sekä taiteen kokemista ja kontekstia niin taiteilijan kuin katsojankin kannalta. Kiinnostavat ja tarkkaan tutkitut teosesimerkit sekä taiteellisen työskentelyprosessin yksityiskohtainen kuvailu avaavat uusia näkymiä muun muassa maalaustaiteeseen, grafiikkaan, valokuvaan, videotaiteeseen, esitystaiteeseen, musiikkiin ja jopa runouteen.

Kirja muodostaa osan Teemu Mäen tohtoritutkintoa Kuvataideakatemiassa, jonka pääosassa ovat hänen taideteoksensa vuosilta 1997–2000. Kirja on opinnäytteen kirjallis-teoreettinen osa, jonka ymmärtäminen ei edellytä hänen taiteellisen tuotantonsa tuntemista. Kirja pyrkii yhtäältä lisäämään tietoa siitä miten taidetta tehdään, tulkitaan, nautitaan ja mitkä ovat taiteilijan tarkoitukset, toisaalta luomaan taiteen avulla tietoa maailmasta ja ihmisestä.

LIKE

KUVA

ISBN 952-471-417-5 | 70

9 789524 714174

WWW.LIKE.FI