

Taiteilijan minuus
Luovuuden ja ruumiillisuuden rihmastoja

Tampereen yliopisto
Yhteiskuntatieteellinen tiedekunta
Sosiologian ja sosiaalipsykologian laitos
Sosiaalipsykologian lisensiaatintutkimus

Atte Oksanen
huhtikuu 2004

Tampereen yliopisto
Yhteiskuntatieteellinen tiedekunta
Sosiologian ja sosiaalipsykologian laitos

OKSANEN, ATTE: Taiteilijan minuus: luovuuden ja ruumiillisuuden rihmastoja.

Lisensiaatintutkimus
129 sivua + liitteet 8 sivua + hakemisto 2 sivua
Sosiaalipsykologia

Huhtikuu 2004

Lisensiaatintutkimuksen aiheena on taiteilijan minuus. Työ pohtii, kuinka taiteen kautta voidaan kokea ja rakentaa omaa minuutta. Aineisto on kerätty kokonaisuudessaan Lahden ammattikorkeakoulun Taideinstituutista. Se koostuu kymmenestä haastattelusta ja asetelmaltaan kokeellisesta filosofia-taide-tiede -kurssista.

Analyysissä on otettu taiteilijan lisäksi huomioon tekemisen konteksti ja suhde teokseen. Se kuvaa luomisprosessia sulkematta pois diskursiivista aluetta, joka muokkaa käsityksiä taiteesta ja taiteilijoista. Tutkimus antaa kuvan paitsi taiteellisesta toiminnasta myös siihen kohdistetuista käsitteistä, ja pyrkii samalla purkamaan taiteilijan toimintaan liittyviä myyttejä.

Teoreettinen viitekehys lähtee metodologian puolella naistutkimuksen ja uuden etnografian piirissä esitetyistä huomioista tutkijan sijoittautumisesta ja tutkimuksen moniäänisyydestä. Työ hahmottaa kokeellisesti teoriaa identiteetistä ja subjektiviteetista tukeutuen erityisesti Maurice Merleau-Pontyn ja Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin ruumiillisuutta sivuaviin teorioihin.

Avainsanat: taiteilija, kuvataide, luovuus, identiteetti, minuus, subjektiviteetti, ruumiillisuus

Sisällysluettelo

1. Johdanto	1
Monimuotoiset minät	1
Suhde aiempaan tutkimukseen.....	3
Ristiriitaan asettaminen	5
2. Tori — tutkija, metodi, aineisto	8
Katseen murtaminen.....	8
Sijoittunut tutkija	9
Teemahaastattelut.....	12
Dialogin ja moniäänisyyden haaste.....	15
Filosofia-taide-tiede -kurssi.....	19
Hälyt, säröt ja tulkinta	22
3. Identiteetit ja diskurssit taiteen kentällä	26
Diskurssit, identiteetit ja subjektiviteetti	26
Historiallisia rihmoja taiteesta ja subjektista	28
Ongelmallisiksi koetut subjektipositiot.....	30
Taiteen kentän vapautuminen	36
Ammatillisuuden puolustus	39
Koulutus identiteettiprojektina	45
4. Merkityksen kytkeytyminen	50
Muisti ja identiteetti — Odysseia?.....	50
Ruumiillisten subjektien avaus	52
Ruumiilliset muistot.....	56
Merkityksellinen subjektiviteetti	60
Aistitut merkitykset.....	63
Synestesia kyllästyneenä merkityksenä	68
5. Toiseksi tuleminen	72
Luovan prosessin moniulotteisuus.....	73
Toinen itsessä.....	78
Uppoaminen ja elimetön ruumis.....	83
6. Minuuden tekniikat.....	91
Nuori taiteilija — askeleet kohti minuuden hallintaa	93
Intensiivisyyden ylläpitäminen	97
Näyttelyiden pitäminen	103

7. Lopuksi — keveyden sosiaalipsykologia	109
Lähteet	113
Liitteet.....	130
Liite 1: Haastattelurunko	130
Liite 2: Filosofia-taide-tiede -kurssin esittely opiskelijoille.....	131
Liite 3: Filosofia-taide-tiede -kurssi.....	132
Lauantai 7.10.2000	132
I kerta: Lauantai 4.11.2000.....	132
II kerta: Lauantai 18.11.2000	133
III kerta: Sunnuntai 3.12.2000.....	135
IV Kerta: Lauantai 27.1.2001	136
Hakemisto	138

1. Johdanto

”– [V]oisipa kerrassaan kuulua olemassaolon peruslaatuun, että ihminen, tullessaan sen täysin tietämään tuhoutuisi –.”

(Nietzsche 1886/2000, §39)

Monimuotoiset minät

”Taiteilija voi toimia näkijänä, kokijana, tutkijana, tietäjänä tai kysyjänä” (Timo, Filosofia-taide-tiede -kurssi 3.12.00)

Italo Calvinon *Näkymättömissä kaupungeissa* Kublai-kaani tavoittelee pakonomaisesti mallia, jolla hän voisi hallita paremmin suurta valtakuntaansa. Kun hän haluaa lopulta pelkistää koko todellisuuden shakkilaudalla tehtäviin siirtoihin, Marco toteaa tyynesti, että kyse on vain kahdesta eri puulajista tehdystä upotustyöstä. Marco huomaa shakkilautaankin sisältyvän monimutkaisuuden: puiden vuosirenkaat, toukan tai lehtimadon kolot, kaivertajan taltan jäljet. Pelkkään shakkilautaan, jonka Kublai oli pelkistänyt rationaalsiin operaatioihinsa, sisältyy lukematon määrä monimutkaisuutta: ”Asioiden määrä joka voitiin lukea sileästä ja tyhjältä puupalasta sai Kublain ymmälleen.” (Calvino 1972/1976, 137.).¹

Taiteilija on hahmona kuin Kublain shakkilauta — äkkiseltään yksiselitteinen myyttinen hahmo, Leonardo, Michelangelo tai Van Gogh, mutta loppujen lopuksi moniulotteinen ja moneen suuntaan haarautuva. Tämän hetken taiteilijan työssä ei ole kyse vain pensselistä, väreistä ja taulusta, sillä se voi lähestyä filosofin sarkaa ja sivuta tietotekniikan ammattilaisen arkea tai kulttuurintutkijan tointa. Taiteilija, taide ja luovuus avautuvat rihmastollisesti osaksi yhteiskuntaamme ja kulttuuriamme. Erityisesti minuuden teoriaa hahmottavalle sosiaalipsykologialle taiteilijat ovat herkullinen tutkimuskohde, sillä

¹ ”La quantità di cose che si potevano leggere in un pezzetto di legno liscio e vuoto sommergeva Kublai.” (Calvino 1972/1993, 133–134.)

moderni yksilöllisyys kumpuaa historiallisesti taiteilijoiden asemasta eräänlaisina supersubjekteina.

Seikka, joka voisi erottaa edelleenkin taiteilijan tutkijasta, filosofista tai tietotekniikan ammattilaisesta, on subjektiivisen ja henkilökohtaisen korostuminen. Taiteilijan voi ajatella laittavan peliin koko ruumiinsa (Merleau-Ponty 1964, 16). Hän käyttää itseään välineenä ja etenee yksityisen kautta yleispätevään. Taiteilija on affektien synnyttäjä, keksijä ja luoja (Deleuze & Guattari 1991, 166). Tutkimuksessani pyrin avaamaan erityisesti tätä luovuuden ruumiillisuutta ja affektuaalisuutta ja pohdin, kuinka minuus muotoutuu ja toimii taiteen tekemisen prosessissa.

Tutkimukseni keskittyy lähtökohdiltaan taidetta tekevään subjektiin paremminkin dialogisena toimijana kuin monologisena yksilönä. Subjekti on jatkuvassa vuorovaikutuksessa sosiaalisen todellisuuden kanssa. Hahmotankin taiteilijan suhteessa siihen kontekstiin, missä hän töitään tekee, esittää ne, toimii. Keskeiseksi käsitteeksi nousee 'subjektiviteetti', jonka ymmärrän ruumiillisesti elettyinä ja tunnettuna kokemuksena omasta itsestä. Erotan sen 'identiteetistä', jonka ymmärrän suhteellisen eheäksi ja johdonmukaiseksi käsitykseksi, teoriaksi tai tarinaksi omasta itsestä.

Empiirinen tutkimusprosessi alkoi syksyllä 1998. Haastattelin kymmentä Lahden Ammattikorkeakoulun Taideinstituutin erikoistumisopiskelijaa marraskuulta 1998 helmikuulle 1999. Aineistoni toinen puoli koostuu puolestaan Filosofia-taide-tiede -kurssista, jota pidin Taideinstituutin erikoistumisopiskelijoille marraskuulta 2000 tammikuulle 2001. Kurssi perustui keskustelulle ja sen aiheena oli erityisesti taiteen ja taidetta tekevän subjektin välinen suhde.

Aineistosta nousee selvästi esiin, ettei ole yhtä tapaa olla taiteilija tai tehdä taidetta. Taiteen tekeminen ei ole prosessina yksi ja sama vaan se saattaa vaihdella riippuen pyrkimyksistä ja käytettävistä välineistä. Edes yhden taiteilijan prosessi ei välttämättä muodostu samanlaiseksi tai toistuvaksi; voidaan toimia toisin. Tutkimukselle tämä monimuotoisuus heittää haasteen. Yksiselitteisten vastausten antaminen muuttuu mahdottomaksi. Moninainen, moniääninen ja hajoava tutkimuskohde vaatii tutkijalta kykyä asettaa ristiriitaa erilaisia vaihtoehtoja ja etsiä moninaisuutta ykseyden sijaan.

Suhde aiempaan tutkimukseen

Italialaisen taiteen psykologin Giuseppe Pansinin (1996, 33) mukaan taiteen tutkimuksen kohteena on taiteilija, katsoja ja taideteos sekä niiden väliset suhteet. Näistä työni keskipisteenä on juuri taiteilija. Pansinin (1996, 33) mainitsemista tekijöistä myös katsoja ja itse teos on otettava huomioon vähintäänkin taiteen tekemisen prosessia ja sosiaalista kontekstia rakennettaessa. Tutkimukseni pyrkii hahmottelemaan taiteen tutkimusta, joka pystyy nivomaan yhteen erilaisia tarkasteluntasoja sosiaalipsykologisesti. Ihmistieteellisen tutkimuksen siltatieteenä sosiaalipsykologia (ks. esim. Eskola 1982, 33–34) tarkastelee ihmistä sosiaalisen toimintaympäristönsä aktiivisena jäsenenä. Lähtökohtana on dialogisuus: itsen lisäksi huomioon otetaan toinen riippumatta siitä, onko tämä toinen taideteos, kollega, työn katsoja, kriitikko tai yleinen tekemisen konteksti.

Taiteilijoista on kirjoitettu renessanssista alkaen taidehistoriallisia tai popularisoituja elämäkertoja. Nämä ovat perustuneet varsinkin romantiikan jälkeen yhä enemmän yksilökultille, jossa pidetään taiteilijaa myyttisenä, itsenäisenä nerona. (Lepistö 1991, 12–14). Tätä perinnettä on noussut kriittisesti erittelemään uudempi taidehistorian kirjoitus (Pollock 1988), taiteen sosiaalhistoria ja taiteensosiologia (esim. Bourdieu 1979/1996, 1980, 1992/1996; Hauser 1951/1977; 1974/1982; Wolff 1983; 1993). Jälkistrukturalistisen subjektia koskevan kritiikin jälkeen mystifioivien näkemysten esittäminen taiteilijoista on ongelmallista. Suomessa erityisesti Vappu Lepistö (1991) on pyrkinyt avaamaan keskustelua, jotta taiteilijana olemisen voisi nähdä vanhoja ja juurtuneita myyttejä laajemmalla tasolla.

Taiteilijoita ja taiteen tekemistä on sivuttu psykologisessa luovuustutkimuksessa, jonka teema-alueet sivuavat vahvasti tutkimuskysymyksiäni. Vierastan kuitenkin luovuusteorioihin rakentuvaa individualistista tendenssiä, joka sulkee pois ihmisen toiminnan sosiaalisen luonteen (ks. esim. Amabile 1983; Haavikko ja Ruth 1984). Luovuustutkimukset ovat usein jääneet myös taiteilijoita koskevien myyttisten kuvien vangeiksi (Lepistö 1991, 11; Tota 1994, 178–179). Toisin kuin psykologiset luovuusteoriat, ymmärrän luovuuden olevan hyvin pitkälle kytköksissä subjektin toimintatapoihin yhteisössään — luovuus on aina kollektiivinen ilmiö (vrt. Wolff 1993, 19, 32–33, 137).

Suomessa on tehty sosiologisia tutkimuksia kuvataiteilijoiden sosiaalisesta asemasta, taustasta ja opinnoista (Karttunen 1988; Tuhkanen 1988). Nämä tutkimukset samoin kuin taidekasvatuksen alalla tehty tutkimus (esim. Sederholm 1998) auttavat hahmottamaan taiteen tekemisen sosiaalista kontekstia. Sosiologisista lähtökohdista on myös tehty elämäkertatutkimusta, jossa on tutkittu taiteen tekijöitä ja kokijoita (ks. Eskola 1998). Erityisesti Maaria Lingon (1998a, 1998b) luonnehdintoja taiteen minuutta eheyttävästä merkityksestä pidän oman työni kannalta mielenkiintoisina.

Teoreettisemmasta taiteen sosiologiasta on syytä ottaa esiin erityisesti Pierre Bourdieu. Hänen kenttäteoriaansa hahmottaa taiteilijan sosiaalista tilannetta. Taiteilijat toimivat ja ovat olemassa taiteilijoina vain taiteen kentän kautta (Bourdieu ja Wacquant 1992/1995, 135). Taiteen kenttä on kamppailujen areena, joka koostuu taiteilijoiden lisäksi yleisöstä ja ostajista, kriitikoista, gallerioista, museoista, apurahoja jakavista instituutioista ja niin edelleen (vrt. Karttunen 1988, 15–18; Lepistö 1991, 28–32). Kentillä käytävä kamppailu, jota Bourdieu vertaa peliin, kytkeytyy sosiaalisiin, symbolisiin ja taloudellisiin intresseihin, joita subjekteilla on. Kamppailu ei kuitenkaan koskaan kyseenalaista itse kentän arvoa, minkä vuoksi kentällä toimivien tahojen täytyy sosiaalistua kentälle omaksumalla sen toimintaperiaatteet ja tunnustamalla sen arvon. (Bourdieu 1980, 115–116; Bourdieu ja Wacquant 1992/1995, 122–137.)

Työni kannalta Bourdieun teoretisoinnin tekee mielenkiintoiseksi se, että hän rakentaa toiminnanteoriaansa Maurice Merleau-Pontyn ajattelun pohjalta, vaikka hylkääkin tämän subjektifilosofiset tendenssit (Wacquant 1992/1995, 40–43). Näin hänen kenttäteoriaansa on suhteellisen yhteensopiva käyttämäni ruumiillisuuden teorian kanssa. Suomessa Bourdieu on ollut suosittu (ks. Erkkilä ja Vesänen 1989; Karttunen 1988; Lepistö 1991; Linko 1998b). Väitän kuitenkin, että Bourdieun teoria saattaa vääristää analyysia. Kenttäteoria on oman aikansa ja kulttuurinsa tuote. Esimerkiksi Bourdieun *La Distinction* (1979/1996) -teosta on pidetty erityisen ranskalaisena luokkapainotuksineen ja intellektuellien itsenäisen roolin korostamisineen (Sulkunen 1982, 113).

Hahmotan taiteen tekemisen prosessia ruumiillisuuden teorian avulla. Tukeudun erityisesti Maurice Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologiaan ja Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin skitsoanalyysiin. Näiden ajattelijoiden välimaastossa ovat naistutkimuksen tulkinnat

ruumiillisuudesta (esim. Braidotti, de Lauretis, Grosz). Ruumiillisuuden tematiikka leikkaa läpi tutkimuksen aina epistemologiasta ja metodologiasta subjektikäskyksiin ja aineiston analyysiin. Ruumiillisuuden tematiikkaa pyritään tuomaan esiin erilaisista näkökulmista, jotta se mahdollistaisi mahdollisimman moninaisen kuvan taiteen tekemisen merkityksestä minuudelle.

Ristiriitaan asettaminen

"Marco kuvailee sillan kivi kiveltä. — Mutta mikä kivi kannattaa siltaa? kysyy Kublai-kaani. — Siltaa ei kannata tämä tai tuo kivi, Marco vastaa, — vaan kaaren linja jonka ne muodostavat. Kublai-kaani on hiljaa ja miettii. Sitten hän lisää: — Miksi puhut minulle kivistä? Minua kiinnostaa vain kaari. Polo vastaa: — Ilman kiviä ei ole kaarta." (Calvino 1972/1976, 87.)²

Sosiaalipsykologiselta sillalta on voitava katsoa eri suuntiin. Yksiselitteisten vastausten sijaan on tarkoitus etsiä ehdotuksia ja kysymyksiä. Kiteytän ajatteluni 'postdualismiin' ja 'nomadismiin'. Postdualistinen ajattelu ylittää raja-aidat, vastakohtat ja hierarkiat (vrt. Braidotti 1991, 264; ks. Haraway 1985/1990; Canevacci 1999). Nomadinen ajattelu korostaa puolestaan liikettä, luovia ratkaisuja ja uusia mahdollisuuksia (Deleuze 1973/2002). Tutkimus on tapa olla liikkeessä. Olennaista on ajattelu, ei lopputulos. Tutkimukselliset paradoksit eivät ole umpikujia vaan paremminkin teitä uuteen. Tutkimus ei tunne paluuta vanhaan. Sen on lähdettävä jatkuvasti ja rakennettava siltansa aina uudestaan. (Oksanen 2001.)

Tarkoitukseni on asettaa vastakkainen erilaisia teorioita ja aineiston kohtia. En pyri muodostamaan näistä hegeliläistä teesin ja antiteesin kautta synteisiin etenevää prosessia, vaan annan aineiston ja teorian soida riittävästi epäharmoniaassaan, minkä vuoksi suosin esseistisyyttä niin tutkimuskysymyksen kuin aineiston analyysinkin osalta. Esseistisyydellä

² "Marco Polo describe un ponte, pietra per pietra. — Ma quel è la pietra che sostiene il ponte? — chiede Kublai Kan. — Il ponte non è sostenuto da questa o quella pietra, — risponde Marco, — ma dalla linea dell'arco che esse formano. Kublai Kan rimane silenzioso, riflettendo. Poi soggiunge: — Perché mi parli delle pietre? È solo dell'arco che m'importa. Polo risponde: — Senza pietre non c'è arco." (Calvino 1972/1993, 83)

en tarkoita niinkään epätarkkuutta tai liiallista kuvallisuutta vaan pyrkimystä kysyä ja hahmottaa. George E. Marcuksen (1986, 191) mukaan esse on luonteva muoto silloin, kun jokin ilmiö on vain osittain ymmärretty. Jo tämä seikka puolustaa esseistisyyttä työssäni. Aiempaa taiteilijatutkimusta valitsemastani näkökulmasta on vain vähän eikä ilmiötä ei ole juurikaan kartoitettu. Kamala Visweswaran (1994, 11–12) puolestaan korostaa esseen vastustavan totaalaisia selityspyrkimyksiä; se ei sulje itseään lopulliseen vastaukseen. Jos tutkimuskohde on moninainen ja moniääninen, ei sen kirjoittaja voi turvautua tekstuaalisiin ratkaisuihin, jotka suosivat ensisijaisesti yksiaänisyyttä.

Esittelen metodologiaani ja aineistoani tarkemmin seuraavassa luvussa. Tukeudun erityisesti Donna Harawayn ja Sandra Hardingin ajatuksiin tutkimuksen ja tutkijan sosiaalisesta sijoittuneisuudesta. Täydennän naistutkimuksen piirissä käytyä keskustelua uudella etnografialla ja pyrin hahmottamaan maastoa, jossa moniäänisyys ja sijoittuminen yhdistyvät. Tarkoitus on pohtia tutkimusta sekä käytännön toimintana että tekstuaalisena muotona.

Kolmannessa luvussa aloitan aineiston analyysin. Johdattelen ensin lukijan pidemmälle keskeiseen terminologiaan. Tulen puhumaan minuudesta kattoterminä, jonka alla ovat sekä identiteetti että subjektiviteetti. Luvun tarkoitus on esitellä subjektiviteetin mahdollistavaa sosiaalista kontekstia. Erittelen taiteilijoiden ongelmallista ammatinkuvaa ja heidän käyttämiään identiteettiprosesseja. Erityisesti nostan esiin kysymyksen ammatti-identiteetin mahdollisuudesta toimia subjektiivisen uskottavuuden tuottajana.

Neljännessä luvussa otetaan askel identiteetistä subjektiviteettiin. Tarkastelen erityisesti muistamista ja aisteja ruumiillisina ilmiöinä ja kytken ne taiteen tekemiseen. Nostan esiin muun muassa synesthesian ja värien syömisen kaltaisia voimakkaasti ruumiillisia ilmiöitä. Luvun avaimena on merkityksen kytkeytyminen ruumiillisuuteen. Pyrin luonnostelemaan tätä paitsi Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologian myös Charles Sanders Peircen semiotiikan avulla.

Viidennessä luvussa keskityn tarkemmin taiteelliseen prosessiin. Jos edellinen luku hahmotti taiteen tekemistä merkityksen kytkeytymisenä, nyt on tarkoitus avata laajemmin taiteen tekemisen persoonattomuutta ja subjektin avautumista toisen suuntaan luovassa prosessissa. Otan Deleuzelta ja Guattarilta käyttöön tulemisen käsitteen ja puhun

taiteellisen prosessin yhteydessä toiseksi tulemisesta. Sen avulla voidaan hahmottaa subjektiviteettiä, joka ei palaa yhteen identiteettiin vaan avaa itseään toisessa.

Jos neljännessä ja viidennessä luvussa hahmotetaan taiteilijaa suhteessa työhönsä, astutaan takaisin kuudennessa luvussa takaisin sosiaaliseen maailmaan. Käsittelen tapoja, joilla taiteilijat säätelevät itseään suhteessa sosiaaliseen kontekstiin. Luvussa identiteetin ja subjektiviteetin kitka paljastuu selkeimmin. Näyttelyt ja taidekoulutus hahmottuvat episodeiksi, jotka edellyttävät taiteilijalta minuuden hallintaa.

Seitsemän luku avautuu lyhyeksi kommentaariksi ja lopetukseksi. Tutkimukseni ei esitä lopullista ratkaisua, kokoa yhteen mitään tai syntetisoi vaan paremmin haastaa jatkuvasti uudelleen. Pyrin avaamaan tietä keveyden sosiaalipsykologialle, joka uskaltaisi rohkeasti käyttää erilaisia teorioita ja tehdä uusia avauksia.

2. Tori — tutkija, metodi, aineisto

Katseen murtaminen

Näköaistilla on ollut länsimaisessa tieto-opissa keskeinen rooli aina antiikin Kreikasta alkaen (Blumenberg 1993; Jay 1986, 176–177). Tieto on visualisoitu tehokkaasti, mikä näkyy kielenkin tasolla: me näemme, näytämme ja osoitamme. Totuutta havainnollistetaan puolestaan valoisuuden kuvin — selvä, selkeä, kirkas. Kielen tasolle pesiytyvä käsitys tietämisen luonteesta saa seurakseen ehkä stereotyyppisimmillään käsityksen tutkijasta, jota katsoo maailmaa mikroskoopin läpi tai norsunluutornin laelta kriittisesti päyillen. Tutkija on erotettu sosiaalisesta maailmasta ja hän muistuttaa taivaasta alas maankamaralle silmäilevää Jumalaa, jonka katse laskeutuu kaikkیتietävästi kaikkialle (vrt. Haraway 1988/1991, 188–189).

Jeremy Bentham (1748–1832) suunnitteli rikollisten tarkkailuun arkkitehtonisen metodin, panopticonin, joka vastaa ajatukseltaan länsimaisen tieteen ideaalia ja sen ihannoimaa läpinäkyvyyttä. Panopticonin idea perustui siihen, että se on katsojastaan riippumaton (Foucault 1975, 241). Rakennelman keskellä on valvontatorni ja vankisellit ovat kehässä sen ympärillä. Jokaisessa sellissä on kaksi ikkunaa, yksi ulos ja yksi sisäpihalle. Vastavalon vuoksi vanki ei näe tarkkailijaansa, mutta sisäpihan tornin vahti näkee kyllä vangin. (Foucault 1975, 233.) Länsimaisen tieteen ideaali uskottelee meille samalla lailla, että näkökulmamme on neutraali ja riippumaton, mikä varmistaa objektiivisuuden. Tieteellisten havaintojen tekijän olisi voitava olla kuka tahansa ja juuri metodi varmistaa, että tietäjästään riippumaton tieto on mahdollista (Harding 1986, 228; 1998, 134).

Sittemmin usko metodin kirkastavaan voimaan on horjunut pahasti. On myönnetty, että tutkijan omat ennakko-oletukset vaikuttavat hänen havaintoihinsa. (Kakkuri-Knuuttila 1996, 179.) Nykyään hyvinkin erilaiset filosofian haarat aina uuspositivismista fenomenologiaan tunnustuvat, että totuuksissa on lopultakin kyse vain tulkinnoista (Vähämäki 1995, 270). Vanhoja ajatuksia ja ideaaleja on kuitenkin vaikea kitkeä pois.

Marja-Liisa Kakkuri-Knuutilan (1996, 179) mukaan ”[t]ieteenfilosofiassa elää sitkeästi käsitys havaintojen ensisijaisuudesta tutkimustulosten oikeuttamisessa.” Epäilemättä panopticonin malli elää edelleen, vaikkakin mahdollisesti lievempinä muotoina.

Yksi mahdollisuus kääntyä pois panopticonisen tiedon tieltä, on luopua katseen metaforasta tietämisestä puhuttaessa. Suvi Ronkainen (1999, 110–111) puhuu äänestä katseen sijaan. Kuuleminen korostaa tiedon muuntuvuutta; ääni muuttuu ilmassa ja se tulkitaan — sitä ei havaita puhtaasti. Kuulemiseen ei myöskään liity niin selvää valta-asetelmaa kuin näkemiseen. Siinä korostuu jo lähtökohtaisesti subjektiivinen tulkinta ja kysymys ymmärtämisestä. Kun tietoa ajatellaan äänenä, se ei enää näyttäydy esineen kaltaisena objektina vaan sosiaalisesti muotoutuneena.

Tieton auditiivisuus merkitsee tietämisen sosiaalisen tilan muutosta. Perinteiset vallan ja tiedon pyhätöt ovat perustuneet panopticonin tavoin katseen vallalle. Esimerkiksi tempelit ja valtiolliset aukiot kantavat auktoriteetin ja totuuden merkkejä, esimerkiksi krusifiksejä ja obeliskeja. Näiden sijaan tieteellisen tiedon malliksi sopisi paremminkin ihmisten yhteisöllisyydestä täyttyvä tori. Tori täyttyy äänistä, siellä vaihdetaan juoruja, keskustellaan, käydään kauppaa. Torimallin opetuksena on, että tutkimus on aina sosiaalista. Tutkijalla on paikka torilla, hänen kojunsa on suhteessa muihin kojuihin. Hän voi sijoittautua torin laidalle tai olla sen parhaassa kaupantekopaikassa. Myyntiin ei vaikuta vain hänen tuotteiden laatu. Myös persoonalla ja retoriikalla on merkitystä. Haluan tällä vertauskuvallisuudella korostaa, että tieto, tutkimus ja tutkija ovat toisiinsa kietoutuneita. Ei ole neutraalia tutkimusta.

Sijoittunut tutkija

Sosiaalitieteissä tutkijan asemasta on keskusteltu erityisesti etnografian ja naistutkimuksen parissa. Uusi etnografia on alkanut pohtia tutkimuksen tekstuaalisia käytäntöjä ja kysyä, mikä on tutkijan suhde tuloksiin. Mary Louise Prattin mukaan etnografi on perinteisesti kirjoittanut itsensä vain johdantoihin. Tämän jälkeen kaikki kentällä koetut tunteet on marginalisoitu. Niitä ei käsitellä, koska ne eivät kuulu tieteeseen. Pratt (1986, 31–33) puhuukin tieteellä tappamisesta, jossa kiinnostavatkin aiheet latistetaan neutralisoituun

näkemykseen. Vincent Crapanzano (1986, 51–53) puolestaan vertaa etnografia Hermekseen, joka oli kreikkalaisessa mytologiassa paitsi jumalten viestinviejä myös varkaiden ja huijareiden jumala. Hermeksen tavoin etnografi luottaa näkymättömyyteensä, mutta Hermeksestä poiketen hän on kiistänyt roolinsa kujeilijana (trickster). Etnografi yrittää kertoa lopullisen, kokonaisen totuuden.

Naistutkimuksessa niin sanottu stand-point -feminismi alkoi korostaa 1970-luvulta alkaen universaalien tiedon mahdottomuutta ja kokevan subjektin osuutta tietämisessä; naisia on tutkittava naisten ehdoilla ja naisten kokemuksista lähtien (Matero 1996, 256–259). Samalla nostettiin esiin vaade tutkijan paikantumisesta. Toisin sanoen tutkijan tuli kertoa, kuka hän on ja mistä näkökulmasta hän kirjoittaa. Valitettavasti vain humanistinen oletus yhdestä ja eheästä (nais)tutkijasubjektista on merkinnyt sitä, ettei ole tehty riittävän suurta eroa todellisen tutkijan ja tästä tutkimukseen tekstualisoidun version välillä. Sara Heinämaan (1993) mukaan paikantuminen johtaisi vain yhä uusiin paikantumisiin ja on mahdoton tutkijan toteutettavaksi. Jatkuva paikantuminen näyttäisikin johtavan tutkimuksen kannalta suorastaan piinalliseen omaelämäkerrallisuuteen. Ongelmallista on myös se, että paikantumisesta tehdään vain muodollista tutkimusretoriikkaa (mt. 26). Sanna Rojola (2000, 155) huomauttaa, että ”[u]sein tutkijan paikantuminen on redusoitunut muutamaan riviin, jossa hän ilmoittaa olevansa valkoinen keskiluokkainen nainen.”

Stand-point -feministien kuvaamaa paikantumista voidaan kirjoittaa uusiksi tukeutumalla Donna Harawayn ja Sandra Hardingin ajatteluun. Heidän yhteydessään on aiheellista puhua ’sijoittumisesta’ paikantumisen sijaan, sillä he eivät turvaudu essentialistisiin kategorioihin, kuten vielä stand-point -feminismi teki. Sijoittuminen on terminä parempi sen vuoksi, että se ei viittaa konkreettiseen paikkaan (Ronkainen 2000, 183 nootti 6³). ’Sija’ mahdollistaa liikkuvuuden, jota ’paikalla’ ei ole.

Haraway ja Harding ovat postdualistisia ajattelijoita, jotka tunnustavat oman paikkansa liikkuvuuden. Enää ei etsitä niinkään yksinkertaista määritelmää tai identiteettiä, jonka avulla tutkija voisi paikantaa itsensä. (Vrt. Rojola 2000, 153; Ronkainen 2000, 176.)

³ Ronkainen (2000, 183 nootti 6) puhuu Harawayn yhteydessä paikantumisesta ja Hardingin yhteydessä sijoittautumisesta. Hänen mukaansa Harawaylla paikka viittaa konkreettisiin tiedontuotannon ehtoihin. Käytän kuitenkin mieluummin myös Harawayn yhteydessä sijoittumisen termiä. Tätä tukee erityisesti se, että Haraway (1988/1991, 191, 194) on Hardingin ohella ottanut etäisyyttä stand-point -feminismiin.

Donna Haraway on hylännyt stand-point -teorian kartesiolaisen subjektin (Rojola 2000, 153). Hän korostaa subjektin moniulotteisuutta — tietävä subjekti on aina osittainen, eikä koskaan niin eheä, että voisi suhtautua kriittikittömästi itseensä (Haraway 1988/1991, 192–193). Ei ole yhtä ja ainoaa paikkaa, josta tutkimusta voisi tehdä (mt. 196; Haraway 1997, 37). Sandra Harding puolestaan pitää tätä tietävän subjektin fragmentaarisuutta ja ristiriitaisuutta tietämisen resurssina (Ronkainen 2000, 180).

Samalla Harding peräänkuuluttaa objektiivisuuden ja arvoneutraaliuden välisen yhteyden purkamista. Intressitöntä tietoa ei ole ja objektiivisuuden lähtökohdaksi voi nousta vain oman tietämättömyyden tunnustaminen. (Ronkainen 2000, 169, 175–176.) Tieto on osittaista, rajallista ja paikallista — sosiaalisesti sijoittunutta. (Haraway 1988/1991, 190–191.) Tieto on tuotettua, objektiivisuus voidaan taata vain ottamalla tutkijan oma asema tutkimuksessa huomioon. (Harding 1991, 151–52.). Vahva subjektiivisuus takaa vahvan objektiivisuuden (mt. 149–152; Harding 1993, 69). Juuri vahva sitoutuminen tutkimukseen takaa pelastautumisen relativistisesta suosta. Sijoittuminen on kaukana identiteettipelistä. Donna Harawaylle (1988/1991, 191) relativismi ja objektivismi ovat vain saman kolikon kääntöpuolia.

Palaan ajatukseen torista. Kun tieto on sosiaalisesti sijoittunutta, relativismin ja objektivismin välinen polariteetti voidaan ylittää. Torilla tutkija on mukana prosessissa, sosiaalisessa suhdeverkostosta, ja hän sitoutuu tutkimusprosessiin (vrt. Haraway 1988/1991, 193; Harding 1991, 149–152). Tieteellinen tieto on sopimuksenvaraista. Olennaista ei ole totuus vaan pätevyys; ”millä perusteilla, millä alueella, kenellä ja millä seurauksilla väite on tietoa” (Ronkainen 1999, 116–117). Sijoittunut tutkija pohtii käsitteitään ja niihin mahdollisesti sisältyviä taustaoletuksia (vrt. Koivunen ja Liljeström 1996, 290). Tutkija joutuu kritisoimaan tutkimuskieltä ja etsimään tapauskohtaisesti vaihtoehtoja tutkimuksen toteuttamiseksi.

Ymmärrän tutkijan sijoittautumisen laajasti. Se käsittää ensinnäkin tutkijan vuorovaikutussuhteet tutkittavien kanssa kentällä. Toiseksi tutkija ottaa kokemuksensa huomioon tutkimusta kirjoittaessaan. Henkilökohtaisia kokemuksia ei pitäisi tulkita tutkimuksen uhkiksi. Ne voidaan kääntää voitoksi, tietämisen resursseiksi, jotka auttavat tutkijaa tekstualisoimaan itseään ja kokemuksiaan ja olemaan samalla varuillaan tekstualisoinnin seurauksista. Kolmanneksi sijoittumisessa otetaan tarkasteluun tutkimuksen kieli- ja käsitejärjestelmä. Tutkija puntaroi, miksi ja miten hän on valinnut käsitteensä ja teoriansa ja mitä tausta-asetelmia niihin liittyy. Sijoittuessaan tutkijasta tulee inhimillinen. Hän ei voi pyrkiä lopullisiin totuuksiin; hän on sosiaalinen toimija, jolle on sallittu myös mahdollisuus epäonnistua (vrt. Visweswaran 1994, 100).

Teemahaastattelut

Ensimmäinen aineistoni koostuu kymmenestä teemahaastattelusta, jotka ajoittuivat talveen 1998–1999 (20.11.1998–12.2.1999). Kysyin Taideinstituutin erikoistumisopiskelijoilta näiden tulkintoja omasta elämästä, taiteen tekemisestä ja taiteilijana olemisesta. Kysymykset selvittivät lyhyesti taiteilijoiden taustoja, lapsuuden muistoja, muiden ihmisten suhtautumista taiteen tekemiseen ja taiteen tekemisen herättämiä kokemuksia (ks. haastattelurunko, liite 1). Tutkimukselliset lähtökohtani motivoituivat hyvin pitkälti omista kokemuksistani luovuuden saralla, etupäässä harrastelijakirjoittamisen ja -säveltämisen parista. Tarkoitukseni oli selvittää, kuinka taiteilijat rakentavat minuuttaan taiteen kentällä ja kuinka taiteellinen luovuus mahdollistaa yksilöllisyyden kokemuksen. Yhdeksi keskeisimmistä kysymyksistä muodostui, kuinka taitelija erottautuu muista taiteilijoista.

Kaikilla haastateltavilla oli kokemusta taidemaailmasta ja taiteilijana toimimisesta, sillä Taideinstituutin kuvataiteilijan erikoistumisopinnot edellyttivät vähintään keskiasteen tutkintoa tai toimimista taiteilijana. Suuntautumisvaihtoehtoja erikoistumisopinnoissa oli kolme: taidegrafiikka, mediataide ja tutkimus taiteesta. Haastattelin kaikkia kymmentä vuonna 1998 aloittanutta erikoistumisopiskelijaa.

Iältään ja kokemuksiltaan haastateltavat olivat heterogeeninen joukko, iältään 24 vuodesta 49:ään. Koulutusta ja opintoja erikoistumisopiskelijoilla oli aina nuorten

kuvataidekouluista, taidelukioista ja kansanopistoista keskiasteen kouluihin (esim. Lahti, Kankaanpää, Imatra, Tampere), Kuvataideakatemiaan ja Taideteolliseen korkeakouluun. Kaikilla haastateltavilla oli joka tapauksessa vähintään keskiasteen koulutusta. Taiteilijana toimimisessa oli myös hyvin suuria eroja. Joukossa oli vasta taidekoulusta valmistuneita ja paljon kokemusta keränneitä. Haastateltavista kuusi toimi opetustyössä.

Haastatteluista seitsemän oli Muotoilu- ja Taideinstituutin tiloissa Lahdessa. Kolme haastattelua oli kahvilassa tai baarissa Helsingissä, Tampereella ja Lahdessa. Lyhyin haastattelu kesti vain 30 minuuttia ja pisin noin kaksi ja puoli tuntia. Loppujen lopuksi purettua aineistoa kertyi 204 liuskaa (à 1800 merkkiä). Kaikkia keskusteluita en purkanut.

Aika oli suurin haastatteluja rajoittava tekijä. Jos aikaa oli vähän, rajoittui haastattelu tiukasti haastattelurunkoon, eikä tilanne avautunut keskusteluksi. En kuitenkaan pitäisi aikaa oleellisimpana seikkana. Haastateltavien aikaisemmilla pohdintoilla ja heidän halukkuudellaan tuoda niitä julki näytti olevan enemmän merkitystä. Lähes poikkeuksetta kaikkein mielenkiintoisimmat huomiot tulivatkin haastateltavien omasta aloitteesta. Näin ollen lyhytkin haastattelu saattoi muodostua tutkimuksen kannalta hedelmälliseksi.

Haastatteluja tekiessä pidin tärkeänä, että en sulkisi tutkimuskohdetta etukäteen, minkä vuoksi juuri teemahaastattelut tuntuivat luontevalta muodolta. Toisin kuin strukturoitu haastattelu teemahaastattelu ei ole sidottu samoihin sanatarkkoihin kysymyksiin (Hirsjärvi ja Hurme 2000, 47–48; vrt. Smith 1995, 11–12). Näin teemahaastattelu tarjoaa vapauden avata teemoja uudella tavalla ja seurata haastateltavalle tärkeitä kysymyksiä (Smith 1995, 12). Toisaalta teemahaastattelu on varsinkin kokemattomalle haastattelijalle turvallinen, sillä se tarjoaa selkeät teema-alueet, joihin voi hätätilanteessa turvautua. Teemarunkoa noudattelin vain väljästi. Keskustelunomaisuudessaan osa varsinkin pidemmistä haastatteluista läheni syvähaastattelua (ks. Hirsjärvi ja Hurme 2000, 45–46).

Marja-Liisa Honkasalon (1994, 20) mukaan tutkijoilla on tapana rakentaa muuria tutkimuskohteen ja itsensä väliin. James A. Holstein ja Jaber F. Gubrium (1995, 8–9) kirjoittavat puolestaan, että perinteisesti tutkijoita kehoitettu neutraaliuteen, jossa haastattelijan aktiivisuus näyttäytyy virheenä. Holsteinin ja Gubriumien mukaan tällainen epistemologinen passiivisuus kääntyy tutkimusta vastaan: se olettaa haastateltavien

kertovan faktaksi luokiteltavaa informaatiota, sen sijaan haastateltavat nähtäisiin merkitysten aktiivisina luoja. Haastatteluissa pyrin välttämään passiivisuutta ottamalla aktiivisesti osaa. Mahdollisuuksien, tilanteen ja ajan salliessa yritin myös noudattaa naistutkijoiden suosimaa tapaa, jossa myös tutkija kertoo itsestään (ks. Reinharz 1992, 32–34).

Pääsääntöisesti keskustelunomaiset haastattelut toimivat hyvin, mutta opin nopeasti, ettei keskustelu saisi olla itseisarvo varsinkaan, jos se torjutaan haastateltavan taholta. Muutamassa tapauksessa pyrkimykseni keskusteluun ei toiminut niin kuin sen olisi pitänyt. Haastateltava torjui keskustelunomaisuuden. Voisi ajatella, että tällaisessa tilanteessa sijoittautumiseni petti. En ollut kiinnittänyt tarpeeksi huomiota ratkaisevaan eroon. Olin nuorempi kuin haastateltavat, en omannut taiteilijan taustaa ja olin tekemässä elämäni ensimmäisiä haastatteluja. Lisäksi haastattelutilanteen muodollinen ennakoasetelma on se, että haastateltavalla on jotain tärkeää kerrottavaa haastattelijalle. Keskusteleva haastattelija saattaa rikkoa vuorovaikutuskonventioita, mikä tuli ilmi esimerkiksi siinä, että joskus haastateltavat palauttivat minut haastattelijan ruotuun ja auttoivat sijoittautumaan uudelleen (vrt. Honkasalo 1994, 19).

Teemahaastattelut tukevat elämäkertoja tutkineen Maaria Lingon (1998a, 360) huomiota siitä, että kontekstuaalisia asioita on paljon helpompi kuvata kuin itse taiteen tekemisen prosessia. Teemahaastattelu ei ole mielestäni paras metodi taiteen tuottamien kokemusten tutkimiseen, sillä se ei tarjoa tarpeeksi hyvää lähtökohtaa tekemiseen liittyvien vaikeiden ja ei-kielellisten asioiden kielellistämiseen. Kokemuksiin voidaan tarttua vain kielen avulla (Widerberg 1994, 144). Mitä vaikeammin kielellistettäviä nämä kokemukset ovat, sitä enemmän vaaditaan tutkimusmetodilta. Teemahaastattelurungolla olin luonut itselleni tavallaan ansan. Ennakoin kielellistämisen ongelmaa muotoilemalla haastattelurungon, jossa tarvittaessa tukeudutaan hyvinkin konkreettisiin asioihin. Seurauksena oli kuitenkin, että itse tekemisen tuottamia kokemuksia oli vaikea saavuttaa. Olenkin sitä mieltä, että sellaiset menetelmät, jotka tarjoavat puitteet tutkittavien pidempiaikaiseen itsereflektioon, toimivat paremmin tutkimuskysymyksiäni yhteydessä.

Haastatteluaineistoni ei auta subjektiviteetin pohdintoissa kovinkaan pitkälle. Aineistossa painottuvat yleiset asiat: koulutus, läheisten ja vieraiden ihmisten suhtautuminen taiteen tekemiseen, sosiaaliset suhteet. Itse tekemisen tuottamat kokemukset saavat huomattavasti

vähemmän huomiota. Pitäisin haastatteluita laajana esitutkimuksena, jonka merkitystä ei kuitenkaan pidä missään nimessä vähätellä. Juuri sen avulla pystyin erottamaan omat kokemukseni tutkimuskohteesta. Pidänkin aineistoa eräänlaisena sijoittumisen apuvälineenä, joka auttoi eteenpäin tutkimusprosessissa. Jatkossa tiesin paremmin, mitä voisin kysyä, mistä voisin saada aikaan keskustelua ja mitkä asiat voisivat muodostua relevanteiksi.

Dialogin ja moniäänisyyden haaste

”Goethen Prometheuksen tapaan Dostojevski ei luo äänettämiä orjia (kuten Zeus), vaan **vapaita** ihmisiä, jotka kykenevät asettumaan luojansa **rinnalle**, olemaan hänen kanssaan eri mieltä ja jopa kapinoimaan häntä vastaan.” (Bahtin 1963/1991, 20.)

Donna Haraway (1988/1991, 199–201) on kuvannut tutkimuskohdetta keljuilevaksi kojootiksi. Juuri kun siitä on saamassa otteen, se petkuttaa ja näyttäytyy toisesta näkökulmasta. Mikä on tutkijan strategia tällaisen kohteen kanssa? Miten hän haastaa sen?

Venäläinen kirjallisuuden tutkija Mihail Bahtin (1963/1991, 21) kirjoittaa polyfoniasta eli moniäänisyydestä Dostojevskin teoksissa: ”Sankarin sana itsestään ja maailmastaan on yhtä täysipainoinen kuin tekijän oma ääni.” Bahtinin (mt.) mukaan Dostojevskillä kertoja ei alista romaanin henkilöitä oman monologinsa alle, vaan nämä toimivat itsenäisinä.

Bahtinin ajatukset on otettu paitsi kirjallisuuden ja kulttuurintutkimuksessa myös sosiaalitieteissä innolla vastaan. On selvää, että moniäänisyys murtaa vanhoja asetelmia. Se on rinnastettavissa Harawayn ja Hardingin ajatuksiin tutkijan sijoittumisesta ja sitoutumisesta. Jos moniäänisyys oletetaan, ei tutkija voi enää katsoa tutkittaviaan panopticonin kaltaisesta asetelmasta. Hänen on kohdattava heidät subjekteina ja taattava, että heidän äänensä tulee kuulluksi. Toisin sanoen moniäänisyys vaatii kohtaamista. Ei olekaan yllätys, että juuri ’dialogi’ on nostettu voimasanaksi moniäänisyyden rinnalle. Bahtinilla (1963/1991) dialogi perustuu moniäänisyyteen.⁴ Dialogi ei ole teesin ja

⁴ Sosiaalitieteellisessä tutkimuksessa ajatusta dialogisuudesta ei juonnetta ainoastaan Bahtinista. Esimerkiksi Marcus ja Fischer (1986/1999, 29–31) huomioivat filosofisen hermeneutiikan, Jacques Lacanin ja Clifford

antiteesin kautta synteesiin etenevää dialektiikkaa vaan vastakohtien rinnakkaisuutta (vrt. Laine 1991, 392).

Dialogi ei tyhjenny tutkijan ja tutkittavan vuorovaikutukseen kentällä. Kyse on samalla subjektikäsitteestä, jossa toisen merkitys otetaan huomioon. Edward E. Sampsonia (1993, 142) mukaillen enää ei tulisi pitää toista oman itsen vihollisena vaan paremminkin ystävänä. Me olemme, mitä olemme vain toisten ihmisten ansiosta. Toista kuunnellaan ja samalla kuunnellaan omaa itseä. Tutkija elää ja kokee maailman, hän on ruumiillinen subjekti siinä missä muutkin. Sijoittumiseen liittykin oletus ruumiillisuudesta (Haraway 1988/1991). Itse tutkija ei olekaan ongelmaton kategoriana; hän on samalla tavalla liiketilassa kuin tutkimuskohteensa. Hän muuttuu tutkimuksen edetessä. (Lehtonen 1994, 260–264.)

Ymmärränkin moniäänisyyden kahdella eri tasolla. Ensinnäkin moniäänisyys rakentuu dialogin pohjalta — toinen kohdataan. Tutkija sijoittautuu ja sitoutuu; hän on vuorovaikutuksessa tutkittavan kanssa. Tämän voi ajatella auktoriteettiasemien purkamiseksi. Ei ole enää tutkijaa, joka esittäisi norsunluutornistaan kysymyksiään kertomatta itsestään mitään. Tutkimus on sosiaalisen toiminnan muoto. Dialogisuuden vaateen voi ymmärtää paitsi tutkimuseettisesti myös objektiivisuuden kannalta. Vuorovaikutuksellisuus ei merkitse sitä, että alkuperäinen ja luonnollinen todellisuus menetetään. Itse asiassa tällainen ajatus on vain monologinen harha. Paremminkin dialogisuuden avulla voidaan nostaa esiin uusia kysymyksiä. Sitoutunut tutkija voikin aina kysyä uudella tapaa (Harding 1998, 154).

Dialoginen prosessi tutkijan tutkittavan välillä ei saisi johtaa samastumiseen. Tutkijan on tunnustettava ero; hän ei voi ajautua tilanteeseen, jossa hän samastuu tutkittavaan. Tällainen asetelma johtaa monologisiin. Usein dialogi on ymmärretty liian yksinkertaisesti ja tutkijat ovat alkaneet omaelämäkerrallisesti kuvata itse vuorovaikutustilannetta (Marcus ja Fischer 1986/1999, 30). Dialogi ei merkitsekään yhteisymmärrystä, saati sitten tutkijasubjektin liiallista itsekorostusta. Tutkija ja tutkittava ovat eri subjekteja. Tutkija on liiketilassa tutkimusta tehtäessä, mutta tällä liikkeellä on rajansa. Ajatus sijoittautumisesta

Geerzin vaikutuksen. Edward E. Sampson (1993, 98) nostaa puolestaan dialogisuuden yhteydessä esiin klassikoista Bahtinin ja hänen ryhmänsä ohella Meadin, Vygotskin ja Wittgensteinin. Hänen mukaansa

ei olekaan nomadinen (Braidotti 1994, 32). Sijoittuminen pitäisikin ymmärtää tavaksi sitoa nomadisuutta (mt. 36). Sitoutumisen vaatimuksen voisi ajatella koskevan myös tutkijasubjektin sitoutumista omaan itseensä. Minuuden menettäminen merkitsisi oman tutkijan äänen sulautumista tutkittavien ääniin. Tutkittavien äänistä ja tutkijan äänestä tulisi synteesi ja mahdollisuus moniäänisyyteen menetettäisiin. Sijoittautuminen ja sitoutuminen takaavatkin moniäänisyyden (Ronkainen 2000, 175). Täytyy sijoittautua, jotta tutkimus on ylipäättään mahdollista, mutta tämä sijoittautuminen ei saisi koskaan uhata luovia ratkaisuja, nomadista ajattelua ja liikettä.

Toinen taso, jolla moniäänisyys on otettava huomioon, on itse tutkimustekstin taso. Erityisesti antropologit ovat sekä eritelleet että kehitelleet tätä puolta (Clifford 1988, 46–54; Clifford ja Marcus 1986; Marcus ja Fischer 1986/1999, 68–73). Moniäänisyys edellyttää tekstuaalisia strategioita. Tutkija ei voi enää sulkea itseään pois tutkimustekstistä. Hänen on tuotava itsensä esiin. Mutta edes minämuotoinen esitys ei takaa mitään, jos ’minä’ neutralisoidaan ja toinen hahmotetaan epäsymmetrisesti suhteessa siihen. (Crapanzano 1986, 71). Moniäänisyys on pyrkimystä päästä eroon auktoriteettiasemista (Tyler 1986, 127).

Moniäänisyyden yhteydessä on usein nostettu esiin kaksi malliesimerkkiä: Marjorie Shostakin *Nisa: Kung-naisen tarina* (1981/1983) ja Vinzent Crapanzanon *Tuhami: Portrait of a Moroccan* (1980/1985). Molemmat ovat elämäkertoja. Tutkija on molemmissa vahvasti esillä, mutta hän ei silti ole auktoriteettiasemassa tutkimussubjektiin nähden. Kokeellista näissä on yritys rakentaa moninaista kohdetta (Marcus ja Fischer 1986/1999, 57–58). Crapanzano näkee yrityksensä modernin romaanin kaltaisena sen sijaan, että yrittäisi sovittaa kohdettaan perinteisiin länsimaisiin yksilön kuvaamisen tapoihin (Crapanzano 1980, 10–11). Pyrkimys on välttää staattisen kuvan antamista (mt. ix). Teoksessa muoto ja sisältö kulkevatkin käsikädessä (Marcus 1986, 192). Se on lähes palapelinomainen ja vaikutukseltaan surrealistinen; samalla lukijalle asetetaan tulkittamisen haaste (Marcus ja Fischer 1986/1999, 72–73). Myös Shostak kieltäytyy muodostamasta yhtenäiskuvaa (Clifford 1986b, 104).

uudemmissa teoreetikoista esimerkiksi Sandra Harding puolustaa dialogia.

Antropologit ovat kiinnittäneet yhä enemmän huomiota ristiriitoihin — säröihin ja hälyihin. Moniääninen teksti ei voi olla entisen kaltainen. Se ei voi päättyä yhteen ratkaisuun ja sulkea itseään. On siirrytty kaaoksen tarkasteluun. Abstraktien luokitteluiden ja lukittujen järjestelmien, objektiivisten totuuksien sijaan tarkasteluun nousee se, mikä pakenee tarkastelua (Rosaldo 1989, 102, Canevacci 1999, 180–181). Euroopan avantgardetaiteesta on nostettu esiin ajatus montaasista ja kollaasista.⁵ Molemmissa on kyse representaation fragmentoitumisesta, leikkauksen ja liimauksen tekniikoista, jotka tuovat ristiriidat samaan tilaan. James Clifford (1988, 146–147) näkee kollaasin mahdollisuutena välttää kulttuureiden esittämisen yhtenäisempinä kuin mitä ne ovat. Massimo Canevacci (1995, 76–77) näkee puolestaan montaasin ainoana tekstuaalisena ratkaisuna, jos ajatus yhtenäisestä, universaalista tutkimuskohteesta on hylätty.

Sekä *Nisa* että *Tuhami* käyttävät hyväkseen kollaasin ja montaasin menetelmiä. Niissä on katkoksia, uusia lähtöjä, eikä tutkimusta ole suljettu yhteen perspektiiviin. Shostakin *Nisasta* on kuitenkin esitetty epäily. Teoksen viimeiset sanat kuuluvat: ”Hän pysyy mielessäni ikuisesti, ja minä toivon, että hänkin pitää minua kaukaisena sisarenaan.” (355). Prattin (1986, 45) mukaan *Nisan* lopetus on liian harmoninen siitäkin huolimatta, että Shostak jatkuvasti selventää omaa positiotaan. Sekä Shostakin *Nisaa* että Crapanzanon *Tuhamia* on kritisoitu myös siitä, etteivät nämä kiinnitä juurikaan huomiota siihen, kuinka haastatteluaineistoa on käsitelty ja mikä on sen suhde kulttuurisiin tekijöihin (Marcus ja Fischer 1986, 58–59, 72–73).

Kamala Visweswaranin (1994, 31–32, 51) mukaan moniäänisyys ei ratkaise vallan ja auktoriteetin ongelmia. Moniäänisyys ei saisikaan olla sokea valta-asetelmille. Tutkija purkaa aineiston, valitsee teorian, kirjoittaa työn (vrt. Clifford 1986a, 17). Onkin syytä erottaa toisistaan työn kirjoittanut yksilö, työhön tekstualisoitu kertoja ja kenttätutkijan

⁵ "Montaasi on periaate, joka hallitsee elokuvan visuaalisten ja äänellisten elementtien kokoonpanoa tai näiden elementtien yhdistelmiä, kun ne rinnastetaan, liitetään yhteen ja/tai niiden kesto säädetään." (Aumont ym. 1994/1996, 56.) Montaasin kehittäjä oli elokuvaohjaaja ja -teoreetikko Sergei Eisenstein jo 1920-luvulla. Hänelle montaasi merkitsi erilaisten elementtien törmäystä ja vastakkain asettamista. (Valkola 1999, 49–54.) Eisenstein ei kuitenkaan korosta moniäänisyyttä. Hänellä ristiriita hahmottuu marxilaisen filosofian pohjalta dialektisena ratkaisuna (Aumont ym. 1994/1996, 72). Näin ollen montaasin ajatus moniäänisen tekstin strategiana tulisi erottaa sen oppi-isästä. Kollaasin toisin kuin montaasin konteksti on kuvataide. Se on kubismin looginen jatke, jonka kehittivät Pablo Picasso ja Georges Braque. Sen lähtöpiste oli vuosi 1912, jolloin "Picasso liitti maalaamaansa asetelmaan tehdasvalmisteisen rottinkipunosta tarkasti jäljittelevän vahakangaskappaleen ilmaisemaan tuolia." Braque vei kollaasia eteenpäin käyttäessään siinä vain liimattuja paperinpaloja. (Honour ja Fleming 1982/1992, 663–665.)

tekstualisoitu hahmo. (Rosaldo 1986, 88.) Moniäänisyys voikin olla vain ideaali, mutta mikään ei estä pitämästä siitä kiinni. Tutkija yrittää läpi tutkimuksen ottaa oman asemansa huomioon ja mahdollistaa ymmärryksellään, että tutkimuskohde näyttäytyy kaikessa rikkaudessaan.

Filosofia-taide-tiede -kurssi

Pidänkin yksilöhaastatteluita kehnona metodina jo tutkimusperiaatteellisesti jo siitä syystä, että taiteilijoiden maailma on liian vieras itselleni. Tutkija saapuu paikalle, kysyy kysymykset, katoaa ja kirjoittaa tutkimuksen. Ajatusten vaihtoa tai kehittelyä tällainen menetelmä ei mahdollista. Ensimmäisessä tutkimusprosessissa dialogi oli rajallista. Pidän toukokuussa 1999 esitelmän haastatteleminen opiskelijoille. Keskustelua syntyi, mutta vasta tutkimusprosessin jälkeen. Koinkin, että jatkossa olisi päästävä kiinteämpään keskusteluyhteyteen taiteilijoiden kanssa jo tutkimuksen rakentamisvaiheessa. Tutkimuksen täytyisi rakentua dialogiselta pohjalta. Se voisi lähestyä jopa etnografiaa.

Keväällä 2000 otin yhteyttä Taideinstituutin koulutussuunnittelijaan Kirsti Nenyen ja kysyin Taideinstituutin halukkuutta ottaa osaa pro gradu -projektiin. Ehdotuksistani laajempi hyväksyttiin. Suppeampi olisi koostunut viidestä kymmeneen kertaan (tunti kerrallaan) kokoontuvasta keskusteluryhmästä. Laajempi vaihtoehto oli alkuperäisen hahmotelmani mukaan kurssimuotoinen ja se olisi osa opetusta. Esittäisin itse teoreettisia alustuksia ja näistä käytäisiin kriittistä keskustelua. Ryhmä itsessään ottaisi aktiivisesti osaa ja esittäisi omia näkemyksiään erilaisten teoreettisten ideoiden toimivuuteen ja parhaimmassa tapauksessa kehitteli ideoita eteenpäin. Toivoin ryhmän koostuvan erikoistumisopiskelijoista, koska heillä on kokemusta taiteilijana toimimisesta toisin kuin vielä perustutkintoa suorittavilla opiskelijoilla.

Opetustehtäväni nimikkeenä oli filosofia-taide-tiede -kurssi (ks. liitteet 2 ja 3). Sille otti osaa yhteensä 14:ta vuosina 1998–2000 aloittaneesta erikoistumisopiskelijasta. Sisällön suhteen sain vapaat kädet, mutta osittain käsiteltävät alueet muotoutui Kirsti Nenyen kanssa käymieni keskustelujen pohjalta. Lopullisen hahmonsa kurssi sai vasta alettuaan. Yhteensä kokoontumisia oli neljä (4.11.2000, 18.11.2000, 3.12.2000. ja 27.1.2001).

Kokoontumiset kestivät kuudesta hieman yli seitsemään tuntiin ja ne pidettiin Taideinstituutin tiloissa. Nauhoitettua aineistoa kertyi noin 22 tuntia. Litteroin nauhoitetun aineiston valikoiden ja kommentoiden. Purettu aineisto on laajuudeltaan 205 liuskaa (á 1800 merkkiä). Nauhoitetun aineiston lisäksi kirjasin lyhyesti ylös muistiinpanoja kunkin päivän kokonaisvaikutelmasta.

Filosofia-taide-tiede -kurssin erikoistumisopiskelijat olivat yhtä heterogeeninen joukko kuin aiemmat haastateltavanikin. Erikoistumisopinnoissaan he olivat suuntautuneet kuvanveistoon, taidegrafiikkaan, mediataiteeseen, taidemaalaukseen ja tutkimukseen taiteessa. Koulutustaustana heillä oli Suomessa ja ulkomailla suoritettuja tutkintoja ja opintoja. Useat heistä olivat tehneet taideprojekteja useilla eri välineillä. Iältään he olivat 26 vuodesta 43:een. Kahta olin haastatellut jo aiempaan aineistoon. Myös Kirsti Nenye otti paikoin osaa keskusteluun.

Tarkoitukseni oli tuoda keskusteluun niitä ajatuksia, joita identiteetistä ja minuudesta on esitetty viime aikoina. Teoreettiset väitteet esimerkiksi identiteetin hajanaisuudesta tai problematisoitumisesta olisi nostettava kurssilla kriittisen ja arvioivan keskustelun kohteeksi, lähtöpisteeksi eikä päätteeksi. Millä tavoin minuus koetaan? Miten minä sijoitetaan taidetta tehtäessä? Missä minuuden rajat tulevat vastaan? Kurssitilanne itsessään muodostuisi teoreettiseksi kokeilukentäksi, jossa koeteltaisiin teorioiden rajoja ja etsittäisiin uusia tapoja hahmottaa todellisuutta. Erikoistumisopiskelijat näin kanssatutkijoikseni. Vain he voivat avata taiteen tekemistä ja siihen liittyviä kokemuksia.

Epäilemättä tällainen metodinen ratkaisu asettaa kyseenalaiseksi oman tutkijan asemani. Enkö loppujen lopuksi vaikuta tuloksiini? Antropologit ovat huomanneet, että heidän tutkittavansa kirjoittavat, lukevat ja tulkitsevat kulttuuristaan tehtyjä hahmotelmia (Clifford 1986b, 117). Jo haastatteluissa huomasin, että taiteilijat olivat hyvin pitkälle perillä nykyisestä ihmistieteellisestä teoriasta. Toisaalta esimerkiksi identiteeteistä keskustellaan taiteen piirissäkin (ks. esim. Karttunen 2000; Luhta 2000). Riippumattomuuteen ja neutraaliuteen pyrkivä tutkija ei pääse välttämättä lähtökohtiaan pidemmälle, mikä oli osin ongelmana tekemissäni haastatteluissakin. Tutkijalta tarvittaisiin paremminkin aktiivista sosiaalisuutta, joka auttaa subjekteja jäsentämään ja erittelemään omia merkityksiään (vrt. Holstein & Gubrium 1995, 33–37, 73, 77–78). Kurssin ideana olikin ottaa

riippumattomuuden härkää sarvista — herättää rohkeasti kysymyksiä ja nostaa keskustelua. Sijoittautuminen ja vahva osallisuus oli tarkoitus kääntää voimavaraksi.

Kurssin muoto rakentui niin, että pidin teoreettisia alustuksia kulloisenkin päivän teeman mukaan. Tämän lisäksi opiskelijoilla oli sekä kaunokirjallisia että tieteellisiä tekstejä alustettavinaan. Pyrimme näiden avulla hahmottamaan kulloisenkin päivän teema-alueita. Korostin jo kurssin alussa voimakkaasti, että kurssi perustuisi keskustelulle. Ennen kaikkea painotin, että keskustelussa on mahdollista olla eri mieltä. Kurssitilanne muodostui kokonaisuudessaan hybridiseksi. Välillä se oli opetukseen perustuva keskustelutilanne, välillä opetuksellisista näkökohdista eronnut yleisempi keskustelu ja välillä ryhmähaastattelu.

Ryhmähaastatteluiden heikkoutena on perinteisesti pidetty sitä, että ryhmän vahvat ja äänekkäät henkilöt saattavat dominoida tilannetta ja ottaa äänen haltuun (Hirsjärvi ja Hurme 2000, 63). Toinen heikkous on, etteivät ryhmän jäsenet sitoudu välttämättä olemaan paikalla (mt; vrt. Eskola ja Suoranta 1998, 98–99). Kurssin kohdalla kävi niin, että jälkimmäinen heikkous pelasti ensimmäiseltä. Ryhmän jäseniä oli yhteensä 14. Ja sopivana määränä ryhmähaastatteluihin on pidetty 4–8 henkeä (Eskola ja Suoranta 1998, 97). Yleensä kaikki eivät olleet kuitenkaan paikalla ja väki väheni pikkuhiljaa kohti iltapäivää. Ryhmäkoko oli tuolloin viidestä seitsemään. Pienempi ryhmäkoko takasi mielestäni tasapuolisemman ajatusten vaihdon. Äänessä oli yhden tai kahden henkilön sijaan useita. Kokonaisuutena en tietenkään voinut välttää sitä, että joidenkin taiteilijoiden kommentit korostuvat muita enemmän. Osa ryhmästä oli muita aktiivisemmin mukana sekä keskusteluissa että istunnoissa.

Kurssi toimi suurin piirtein niin kuin etukäteen ajattelin. Keskustelua käytiin ja ideoita nostettiin esille. Ryhmä oli aktiivinen eikä odottanut koko aikaa uusia kysymyksiä. Se vei monesti hyvin itsenäisesti keskustelua eteenpäin. Ryhmän moniäänisyys hahmottui paremminkin rikkaudeksi; taiteilijat autoivat toinen toisiaan ajatustensa muotoilussa (vrt. Holstein & Gubrium 1995, 70). Erityisen tärkeänä pidän, että uskallettiin olla rohkeasti eri mieltä. Varsinaisen teorian mukaan tuonti ei ollut aina ongelmatonta. Tämä oli kuitenkin opetuksellinen seikka, joka liittyi muutamaan valitsemaani tekstiin. Opiskelijoiden alustukset olivat hyvätasoisia ja mielenkiintoisia jo tutkimuskysymyksenkin kannalta.

Ryhmäkeskustelu antoi erikoistumisopiskelijoille mahdollisuuden tarkentaa jatkuvasti omaa tekemistä. Pyrin myös kurssin muodolla mahdollistamaan sen, että jo aiemmin käsiteltyihin teemoihin voitiin palata uudelleen. Kurssin viimeiselle kerralle (27.1.2001) olin laatinut raportin, jossa kokosin yhteen aiemman kolmen kerran teemoja. Monet tutkimukseni kannalta ehkä tärkeimmät huomiot täsmentyivät huomattavasti, kun opiskelijoilla oli mahdollisuus kommentoida suoraan kirjallista raporttiani.

Tutkimuksen tekoon liittyi myös henkilökohtainen opetus. Kurssin alussa esitin kysymyksen haluavatko erikoistumisopiskelijat esiintyä omalla nimellään. Huomautin, ettei asiaa tarvitse päättää heti. Viimeiselle kerralle toimitettuun tutkimusraporttiin kirjasin huomioita omalla ja salanimellä esiintymisen haitoista ja hyödyistä, mutta suosittelin omien nimien käyttöä. Kun erikoistumisopiskelijat ovat esittäneet kommentteja ja kehittäneet ajatuksia, olisi epäilemättä piilottaa heidät salanimien taakse. Opiskelijat kauhistelivat kuitenkin puhekieltään raportissa ja hämmästelivät tapaan rikkoa keskusteluiden kronologiaa. Valta-asetelma tuli selkeästi esiin — minä kirjoitan tutkimuksen. Itse nimien käyttöä vastustettiin ja puolustettiin, mutta ymmärsin, että olisi kohtuutonta vaatia opiskelijoita esiintymään omilla nimillään. Tämän vuoksi siteeraan heitä salanimillä samoin kuin haastatteluiden erikoistumisopiskelijoita.

Hälyt, säröt ja tulkinta

Mahdollinen absoluuttisten totuuksien häviäminen ei merkitse tulkinnallista mielivaltaa (vrt. Vattimo 1987/1999, 56). Tulkintaan liittyy aina vastuu (Vähämäki 1995, 265, 268). Sitoutuva tutkija ei voi rakentaa muuria itsensä ja maailman välille. Tämän voi ymmärtää tutkimuksen eettiseksi lähtökohdaksi, jossa annetaan tutkimussubjekteille arvo merkityksiä luovina, erilaisina ja erityisinä subjekteina. Tekstuaaliset ja diskursiiviset lähestymistavat voivat pahimmillaan käyttää hyväksi haastateltavia, jotka paneutuvat haastatteluun ja yrittävät löytää elämästään tutkijaa kiinnostavia merkityksiä. Kun tutkija-analyttikko on puolestaan kiinnostunut vain pinnasta, kielellisistä diskursseista tai struktuureista, leijuu ilmassa petoksen käry.

Sosiaalisen konstruktionismin piirissä on viime aikoina alettu pohtia yhä tiiviimmin toimijuuden ongelmaa. Esimerkiksi niin sanotun diskursiivisen psykologian ongelmaksi on nähty, että siinä ei ole jäljellä mitään, mikä tekisi siitä psykologiaa. Diskursiivisesti orientoituneet tutkijat ovat kiinnostuneita erittelemään puhetta, joka oletetaan läpinäkyväksi, sen sijaan että kysyttäisiin, minkälaisia merkityksiä ja tulkintoja ihmiset puheelleen antavat. (Burr 2002/2004, 131–132.) Sosiaalipsykologina koen välttämättömäksi sen, että ihmiset otetaan vakavasti myös toimivina ihmisinä. En lue taiteilijoiden selontekoja yksinomaan diskursseina vaan realistisemmin kuvauksina heidän kokemastaan todellisuudesta, jossa he joutuvat asemoitumaan ja ottamaan etäisyyttä diskursseihin, esimerkiksi taiteilijamyytteihin. Diskurssit rakentavat maailmaa, mutta todellisuus ja aineisto eivät ole ainoastaan diskursssia. Aidosti moniäänisen ja dialogisen tutkimuksen on jätettävä tilaa toimivalle ihmiselle.

Haluan korostaa, ettei haastateltavien todesta ottaminen merkitse paluuta 'kielellistä käännettä' edeltävään aikaan. Jussi Turtiaisen termiä käyttäen voitaisiin paremminkin puhua posttekstualismista. Todellisuuden konstruktionistinen jäsentyminen tunnustetaan, mutta sille ei anneta ylivaltaa. (Oksanen & Turtiainen 2004.) Samalla tavoin myös realismilla on rajansa. Italo Calvino (1988/1993, 7–8) kertoo, kuinka hän nuorena neorealistina yritti kuvata todellisuutta mahdollisimman tarkkaan, mutta tunsu samalla murenevansa sen raskauden alle. Realismi voi konstruktionismin tavoin toimia Medusana, jonka katse kivettää. Tutkijan on jatkuvasti tasapainoilta — on rakennettava siltoja ja luotava uusia lähtöjä. Teoria ja aineisto käyvät dialogia. (Vrt. Oksanen 2001.)

Pyrin tutkimuksessani välttämään yksioikoisia tulkintoja ja tasapainottelemaan kolmen erilaisen tulkintaposition välillä. Kutsun näitä subjektiiviseksi, intersubjektiiviseksi ja sosiaaliseksi:

1. Subjektiivisessa tulkintapositionissa subjektit nähdään merkityksiä tuottavina, suhteellisen eheinä yksikköinä. Tulkintakaava etenee seuraavasti: intuitioni, mielikuvani, ymmärrykseni hänestä ovat tällaisia, joten hän tarkoittanee sanomallaan tätä.
2. Intersubjektiivinen tulkintapositioni tunnustaa tulkinnan rajallisuuden. Edes lausuman esittäjä ei voi päästä jälkikäteen alkuperäiseen merkitykseen. Merkitykset tuotetaan sosiaalisessa kontekstissa. Haastatteluiden tapauksessa itse haastattelutilanne tuottaa merkityksiä. Samoin kurssilla ryhmä ohjaa jäseniensä puhetta. Keskustelu ryhmässä ei

ole yksilöllistä vaan paremminkin yksilöllistä mielipidettä purkavaa. Subjekti joutuu suhteuttamaan oman mielipiteensä jo sanottuun, vaikka hän kritisoisikin sitä. Ryhmäkeskustelun tulkinnassa joutuu myös ottamaan huomioon ryhmän sisäisen dynamiikan, esimerkiksi kuka puhuu paljon, kuka vähän, kuka hallitsee tilannetta.

3. Sosiaalinen tulkintaposition korostaa, että subjektit käyttävät elämänsä ja kokemustensa jäsentämiseen diskursseja, joita ei voi palauttaa pelkästään ryhmätilanteeseen. Subjekteilla voi olla ei-kielellisiä kokemuksia ja tunteita, mutta siinä vaiheessa, kun kokemuksia aletaan jäsentää kieleksi, ne nousevat läpeensä sosiaaliselle tasolle. Tutkijan täytyy tunnustaa kielellisen tason merkitys silloinkin, kun puhutaan ei-kielellisistä kokemuksista.

Näin muotoiltu tulkintaposition malli ei asetu moniäänisyyden kanssa ristiriitaan. Ääni ei ole sama kuin persoona tai yksilö. Se nousee metaforana paremminkin korvaamaan perspektiiviä tai näkökulmaa (Tyler 1986, 137). Ääni kulkee ilmassa ja muuntuu edetessään. Siihen tulee mukaan tulkintaa. (vrt. Ronkainen 1999, 110–111) Subjekti on moniääninen. Tutkijan tehtävä ei ole ratkaista moniäänisyyttä yksiäänisyydeksi. Ääniä ei tule asettaa harmoniaan, niiden takaa ei tule etsiä yhtä kiintopistettä. En siis pyri kapellimestariksi. Paremminkin tarkoitukseni on antaa äänien soida ristiriitaisinakin.

Pohjimmiltaan moniäänisyys on konstruktio. Tutkija valitsee ja kirjoittaa — hän luo tutkimuksen. Sijoittautumisen metodologiaan yhdistettynä sen voi ymmärtää reflektiivisemmäksi tavaksi tehdä tutkimusta. Tutkija hajottaa omaa asemaansa välttämällä yhden suuren totuuden esittämistä. Tällainen tutkimus on prosessuaalista; se vastustaa tiedon monopoleja (Rosaldo 1989, 93) Tutkimusta määrittelee tarve esittää uudenlaisia kysymyksiä — ei niinkään pakonomainen tarve vastata kaikenkattavasti (vrt. Deleuze 1966, 3–4).

Tätä moniäänisyyden tavoitetta voi luonnehtia sillä, mitä Gilles Deleuze ja Félix Guattari (1980, 9–37) kutsuvat rihmastoksi (rhizome). Rihmastot ovat tuttuja eläin- ja kasvikunnasta. Ne versoavat eteenpäin ja katkottuina ne alkavat uudestaan kuin rikkaruohot. Toisin kuin puissa niissä ei ole keskeispisteitä ja kiintokohtia. Rihmastot

rakentuvat moneuden periaatteelle.⁶ Niissä on vain liikettä. Näin ollen rihmastot ovat kuin ääni. Ne liikkuvat ja muuttuvat liikkueessaan.

Rihmastollisen tulkinnan voi ajatella muuntuvaksi. Se hakee rajoja ja ylittää niitä, muttei koskaan jää pelkiksi yrityksiä murtaa — rakentaminen ja purkaminen ovat läsnä koko ajan. Tutkija joutuu tekemisiin epäautenttisen kanssa (Clifford 1988, 11). Äänen voi antaa vain osittain (Visweswaran 1994, 100). Aineisto pakenee tutkijan käsistä. Kuuluu hälyääniä, aineisto särkee. Sitä ei saa soimaan harmonisesti, niinpä teoriaa ei tulisi virittää sille tasolle, josta tämä puhdassointisuus löytyy. Sosiaalisesti sijoittautunut ja sitoutunut tutkija antaa säröjen kuulua. Hän etsii ratkaisua epäpuhtaudesta. Tietäminen on ymmärtävää (Ronkainen 1999, 115). Polyfoniasta ei tule kakofoniaa.

⁶ Moneuden periaate on Deleuzen filosofiassa vaihtoehto Hegelin dialektiikalle (Hardt 1993).

3. Identiteetit ja diskurssit taiteen kentällä

Peter Bergerin ja Thomas Luckmannin (1966/1967, 154–155) mukaan subjektiivinen todellisuus tarvitsee toteutuakseen sosiaalisia rakenteita, jotka mahdollistavat sen ylläpitämisen. Taiteilijoiden tapauksessa tämä tarkoittaa esimerkiksi diskursseja, käytäntöjä ja instituutioita, jotka mahdollistavat taiteilijana olemisen (vrt. Lepistö 1991, 41). Taiteilijan ammatti on luettu vapaisiin ammatteihin ja taiteilijaksi identifioitumista on pidetty hankalana (Karttunen 1988, 12–13). Tarkoitukseni on tässä luvussa hahmotella taiteen tekemisen laajempaa sosiaalista kontekstia. Kysyn, kuinka taiteilijat muotoilevat ammatti-identiteettiään ja kuinka he suhtautuvat esimerkiksi käsityksiin boheemi- tai nerotaiteilijoista. Tarkasteluun nousee laajemmin myös taiteen tekemisen sosiaalishistoriallinen konteksti.

Diskurssit, identiteetit ja subjektiviteetti

Sosiaalista todellisuutta inhimillistetään, representoidaan ja tuotetaan diskursseilla, jotka voidaan ymmärtää tekstien kokoelmiksi tai väitteiden joukoiksi (vrt. Foucault 1969b, 67, 141; Parker 1989, 102; Jokinen ym. 1993, 26–27.) Diskurssit eivät muodostu materiaalisesta todellisuudesta erillisiksi osaksi vaan ne nivoutuvat aina käytäntöihin, todellisiin ja reaalisiin tilanteisiin (Foucault 1969b, 212).⁷ Samalla ne määrittävät myös subjektiivista todellisuutta. Michel Foucault päätyi esittämään, että diskurssit tuottaisivat koko subjektin. *Les mots et les choses* -teoksessa (1966, 15, 353, 397–398) hän esittää kuuluisan väitteensä siitä, ettei subjekti ole kuin viimeisten parin sadan vuoden tuote, joka voi kadota yhtä nopeasti kuin on syntynytkin. *L'archéologie du savoir* -teoksessa (1969b, 68–74, 124–126) hän pyrkii puolestaan tarkemmin osoittamaan, kuinka diskurssit luovat

⁷ Foucault'n myöhäistuotannossa diskursiivisen ja ei-diskursiivisen yhdistäminen korostui. Esimerkiksi *Surveiller et punir* -teoksessa (1975) analysoidaan aikaan ja paikkaan liittyviä konkreettisia vallan mekanismeja ja teknologioita unohtamatta todellisuuden diskursiivista rakentamista. Seksuaalisuuden historian ensimmäisessä osassa *La volonté de savoir* (1976) hän käyttää 'dispotif'-termiä, joka erotuksena

subjektipositioita, joiden kautta subjektien on määriteltävä itsensä. Foucault'n ongelmana on kuitenkin, ettei hän pysty selittämään, kuinka ihmiset omaksuvat tiettyjä subjektipositioita (Hollway 1984, 237).

Diskurssin ja subjektin suhdetta ei tulisi ymmärtää liian yksioikoisesti. Termissä 'subjekti' (lat. 'subiectus') kietoutuu historiallisesti toisiinsa sekä toimijuus että alamaisuus (Lehtonen 1998, 154; vrt. Fornäs 1995, 224–225; Ronkainen 1999, 27–28). Subjekti toimii, mutta samalla hänet myös laitetaan toimimaan (de Lauretis 1986, 10). Subjekti on läpeensä sosiaalinen toimija muttei silti sätkynukke. Subjektiviteetti puolestaan kuvaa subjektina olemisen omakohtaista ja kokemuksellista ja elettyä puolta eli sitä, mikä sosiaalisessa koetaan yksityiseksi (de Lauretis 1984, 1987; Henriques ym. 1984; Hollway 1989; Ronkainen 1999). Diskurssit ovat ei-subjektiiivisia (Foucault 1969b, 74). Todellisuuden diskursiivisuuden painottaminen ei saisi kuitenkaan merkitä subjektiviteetin unohtamista (Hollway 1989, 33). Todellisuus muotoutuu samanaikaisesti useista ja toisiaan vastaan kamppailevista diskursseista. Subjekti investoituu osaan näistä ja ne muodostuvat kiinteäksi osaksi hänen subjektiiivista todellisuuttaan. Subjekti voi vaihtaa myöhemmin paikkaa. Hän ei ole subjektipositioiden determinoima. Hän voi asettua myös niitä vastaan. (Hollway 1984, 236–238; 1989, 38–39, 67, 72.)

'Identiteetit' voisi ajatella pyrkimyksiksi mukautua tai ottaa etäisyyttä diskurssien luomiin subjektipositioihin. Identiteetit ymmärrän sosiaaliselta pohjalta esiin nostetuiksi käsityksiksi omasta itsestä (Harré 1983b; Berger ja Luckmann 1966/1967). Ne voivat toteutua esimerkiksi tarinana (Hänninen 1999, 60–62; Ronkainen 1999, 73) tai teoriana omasta itsestä (vrt. Harré 1983a, 38; 1983b, 212). Tarinana tai teoriana omasta itsestä ne myös sulkevat pois niitä piirteitä, jotka eivät ole yhdenmukaisia. Identiteettejä voidaankin kuvailla suhteellisen tietoisiksi rakennelmiksi (Ronkainen 1999, 73–74). Subjektiviteetissa on puolestaan kyse eletystä prosessista, jossa rajaa tietoisesta ja tiedostamattoman välille ei voi vetää. Se voi olla toimintaa tai kytkeytyä diskursseihin (mt. 31–55). Kuitenkaan sitä ei luonnehdi identiteetin tapainen tietoinen pohdinta tai aitojen rakentaminen — subjektiviteetti on aina aktiivinen ja eteenpäin suuntautunut.

diskursiivisesta 'epistemestä' kattaa sekä diskursiivisen että ei-diskursiivisen alueen (Dreyfus ja Rabinow 1982/1983, 121; Foucault 1977/1994, 298–302).

Minuus on kattokäsite subjektiviteetille ja identiteetille (vrt. Ronkainen 1999, 77). Se muodostuu subjektin elämästä kokonaisuutena ja sitä voidaan pitää rihmaston kaltaisena. Vertaisin minuutta pyhään kirjaan, joka sisältää hyvin erilaisia ja ristiriitaisia aineksia. Identiteetin rakentaja on kuin fundamentalisti, joka lukee tätä ristiriitojen vyöhykettä juonen läpi; hän etsii sieltä jatkuvuutta ja yhdenmukaisuutta. Minuuden ja subjektiviteetin suhde on merkityksen välittämää. Kaikki tapahtumat eivät ole subjektin kannalta merkityksellisiä, eivätkä ne muodostu osaksi subjektiivista kokemushistoriaa (vrt. mt. 76). Subjektiviteetti ja identiteetti ovat dialogisessa suhteessa ja jäsentävät toinen toisiaan (mt. 76–77). Eletyn elämän myötä subjektin täytyy nostaa identiteettinsä uudelleen tarkasteluun. Zygmunt Bauman (1996, 19) kirjoittaa: ”Identiteettiä ajattelee aina, kun ei ole varma, mihin kuuluu –.”⁸

Historiallisia rihmoja taiteesta ja subjektista

Sekä subjektia että taidetta koskevat käsitykset ovat historiallisia. ”1700-luvulla moderni jako 'taitoon' ja 'taiteisiin' oli vielä tuntematon (samoin kuin moderni jako 'taitoihin' ja 'tieteeseen’)” (Lehtonen 1994, 81). Antiikki ja keskiaika eivät vielä tunteneet tekijän hahmoa (mt. 90; vrt. Foucault 1969a/1994, 799–800). Varhaisrenessanssin aikana, 1400-luvun loppuun asti, maalarin työ oli kollektiivista (Hauser 1951/1977, 48). Taiteen käsitteen muotoutuminen meidän tuntemamme muotoon tapahtui modernisaation prosessin yhteydessä. Sitä ei voi irrottaa intellektuaalisista, uskonnollisista, teknisistä, taloudellisista, poliittisista, sosiaalisista ja yksilöä koskevista muutoksista. (Vrt. Fornäs 1995, 41–44; Lehtonen 1994; Taylor 1989, 206.) Erityisesti taide nousi nousevan porvariluokan tarpeisiin, sen itseymmärryksen kuvaksi. Samalla sekä taiteen tuotannosta että vastaanotosta tuli yksilöllisiä prosesseja. (Bürger 1974/1984, 47–48.)

Tuotannon ja vastaanoton yksilöllisyys heijastaa modernia subjektikäsitystä. Esimoderni ihminen oli suhteellisen sidottu esimerkiksi perinteisiin ja uskonnolliseen maailmankuvaan tai kastiyhteiskunnan asettamiin rajoitteisiin. Ihmiskäsitys oli holistinen eikä siinä ollut jakoa ulkoisen ja sisäisen välillä (Lehtonen 1994, 65; vrt. Taylor 1989, 185–193). Vielä

⁸ ”One thinks of identity whenever one is not sure of where one belongs –.”

klassisellakaan ajalla (n. 1650–1800) ihmisellä ei ollut roolia tuottavana subjektina. Hän ei ollut luoja vaan luonnollisen järjestyksen selvittäjä ja järjestelijä. Vasta 1700-luvun lopulla ihminen alkaa nousta sekä tiedon objektiksi että tietäväksi subjektiksi. (Foucault 1966, 86–91, 319–323.) Samalla syntyvät ihmisen psyykeä ja mielenterveyttä määrittävät tieteet, kuten psykiatria ja psykologia (Foucault 1961/1982, 359–360, 397, 469; 1975, 260–261; 1976). Uusi moderni subjekti rakentui sisäisen ja ulkoisen väliselle ristiriidalle (Lehtonen 1994, 65; Taylor 1989, 187–189). Se nivoutui yhteen muiden modernien dualismien kanssa. Näitä olivat esimerkiksi sielun ja ruumiin, luonnon ja kulttuurin, sivilisaation ja kulttuurin, subjektin ja objektin, feminiinisen ja maskuliinisen väliset jaottelut. (Lehtonen 1994.) Vasta moderniteetti nostaa identiteetin ongelmallisena kysymyksenä esiin (Bauman 1996, 18–19; Fornäs 1995, 223; Giddens 1991, 32–34, 74–80).

Modernin subjektikäsitteen kirkkaimmaksi edustajaksi nousi taiteilija. 1700-luvun lopulla hänet alettiin kuvata neroksi, joka loi jotain alkuperäistä (Lehtonen 1994, 92–93). Toinen taiteilijaan liitetty määre oli boheemius, joka syntyi 1800-luvulla Ranskassa. Aluksi boheemius oli vain rooli, mutta myöhemmin siitä aktiivista vastarintaa porvarisyhteiskuntaa vastaan ja se johti pahimmillaan aina mielisairaalaan asti. (Hauser 1974/1982, 181.) Boheemius on syytä ymmärtää aikansa tuotteeksi. Taidemarkkinoiden synty jätti taiteilijan aiempaa epävarmempaan asemaan, joka johti ulkopuolisuuden kokemuksiin. (Lepistö 1991, 54.) Myöhemmin moderni taidehistorian kirjoitus on halunnut nostaa esille näitä omana aikanaan marginaaliin jääneitä taiteilijoita. Muodostui diskurssi taiteen eteen uhrautuvista yksilöistä, joiden elämän traagisuus oli takeena heidän taiteensa suuruudesta. (Vrt. Lepistö 1990; 1991, 51.)⁹ Sen mukaan taiteilija nähtiin yhdistelmänä erikoislaatuista luovuutta, mielenterveydellistä häilyvyyttä ja messiaanista tehtävää taiteen parissa. Tätä taiteilijakuvaa ovat tuottaneet eteenpäin taidehistorian lisäksi psykoanalyttinen ja psykiatrinen kirjoittelu, jossa on korostettu psyykkisen poikkeavuuden ja luovuuden välistä yhteyttä (ks. Lepistö 1991, 47–48).

Avantgarde asettui 'taide taiteen vuoksi' (l'art pour l'art) -ideologiaa vastaan. Se halusi purkaa taiteen autonomisuuden ja kieltää ajatuksen sekä yksilöllisestä taiteen tuotannosta

⁹ Vappu Lepistön (1990, 131–132) mukaan ensimmäisen maailmansodan jälkeen länsi-eurooppalainen taidehistoria kiinnostui Vincent van Goghista persoonana. ”Taiteilijan merkitys oli aluksi enemmän yhteydessä hänen elämäkertansa kuin taiteeseensa. Kuva itsensäuhraavasta marttyyristä, porvarillisen

että vastaanotosta. (Bürger 1984, 49–54.) Tästä huolimatta avantgarde ei horjuttanut käsitystä taiteilijan alkuperäisyydestä (Sederholm 1998, 243). Todelliset muutokset nousivat populaarikulttuurin myötä ja nykyään voidaan sanoa, että korkean ja populaarin välinen ero on hälvennyt (Lehtonen 1999, 11; Seppälä 1992, 52. ”Rock-kulttuurin myötä nähtiin ilmeisesti ensi kertaa ihmiskunnan historiassa se ihme, että ylemmät luokat alkoivat jäljitellä alempiaan.” (Lehtonen 1999, 16.) Samalla kultivoitujen henkilöiden tuotannossa populaarikulttuuri on ottanut yliotteen. Toisen maailmansodan jälkeisen ajan myyttisiä tähtiä eivät ole enää taiteilijat vaan kuolleet rock- ja elokuvatähdet — Morrison, Hendrix, Dean, Monroe. (vrt. Oksanen 2003, 28–29.) Pop-taide puolestaan estetisoi populaarikulttuuria korkeaksi, vaikka tekikin sitä omilla ehdoillaan. Samalla purettiin yksilökeskeistä ajatusta taiteilijan käsialasta. (Sederholm 1996, 114–115, 131.) Viimeisenä avantgarde-liikkeenä pidetyt situationistit puolestaan halusivat lakkauttaa taiteen (Sederholm 1994).

Teorian puolella tekijän autonomisuus ja alkuperäisyys haluttiin purkaa keskusteluissa tekijän kuolemasta (esim. Barthes 1968/1993; Foucault 1969a/1994). Helena Sederholmin (1998, 243) mukaan ei ole sattumaa, että keskustelut sekä avantgarden että tekijän kuolemasta nivoutuvat yhteen. 1980-luvun keskustelu postmodernismista on nähtävissä tämän kriisin seurauksena. Jyrkimmät ennustivat taiteen kuolemaa (esim. Vattimo 1985/1999). Osa näki persoonallisen tyylin muuttuneen pastissiksi ja taiteen muuttuneen aiempien suuntausten kierrätykseksi (esim. Jameson 1984/1989). Vielä oli niitäkin, joiden mukaan postmoderni oli osa modernia (esim. Lyotard 1982/1985).

Ongelmallisiksi koetut subjektipositiot

Atte: ”– – Kun käytiin tuota historiallista osuutta läpi, sä otit Päivi esiin sellaisen käsityksen, että taiteilija olisi leväperäinen. Mistä sellainen käsitys tulee?”

Laura: ”Ihmisillä elää voimakkaasti käsitys boheemitaiteilijasta.”

Esa: ”Boheemijuoppo!” (FTT¹⁰ 4.11.2000.)

yhteiskunnan uhrista, vaikutti ja vetosi tulkitsijoihin ja yleisöön enemmän kuin hänen taiteensa.” Vasta myöhempi taidehistorian kirjoitus on pystynyt ylittämään van Goghin elämän.

¹⁰ Käytän jatkossa filosofia-taide-tiede kurssista lyhennettä ’FTT’.

Diskurssit ovat historiallisia eivätkä katoa ensimmäisten vastusten tullessa. Vaikka esimerkiksi diskurssit taiteilijasta nerona tai boheemina ovat syntyneet 1700-luvun lopulta alkaen, ne sinnittelevät edelleen. Taitelijalle vanhat käsitykset voivat muodostua haasteeksi. Voisi olettaa, että kitkaa ei ole, jos hän on itse omaksunut ne toimintaansa tai identifioitunut niiden tuottamiin positioihin. Esimerkiksi Vappu Lepistö (1991, 9) on esittänyt, että käsitykset esimerkiksi boheemitaiteilijasta eläisivät taidemaailman sisällä. Aineistossani sen sijaan nämä käsitykset hahmotettiin taiteen kentän ulkopuoliseksi alueeksi.

Atte: "Törmäät sä tällaisiin tilanteisiin kuinka usein, että joudut selittämään omaa taiteilijana olemista?"

Kati: "Sitten jos on uusi ympäristö ja uusia ihmisiä, niin siinä menee vähän aikaa, että on tuttuja. Kouluaikana olin kesätöissä ja kävin muutenkin töissä. – – Kyllä niillä oli aika kliseisiä käsityksiä — kaikki irrottelee korviaan niin kuin Vincent van Gogh, jos ne sattui sen tietämään tai vähintään baskeri vinossa, tai jotenkin silleen, että siihen elämään ei sisälly muuta kuin jatkuvaa nautintoaineiden käyttöä ja sitten hetkellisen inspiraation innoittamana joku tsy tsy tsy (maalaa ilmaan) tällainen." (Haastattelu 29.1.1999.)

Taiteilija hahmottuu ennen kaikkea mystisenä ja etäisenä. Helena Erkkilä ja Marja Vesanen (1989, 87) huomaavat tutkimuksessaan, että taiteilijoiden on helpompi pitää ammattinsa salassa kuin tuoda se esiin. Sama nousee esiin aineistossani. Erikoitumisopiskelijat pitivät ihmisten käsityksiä taiteilijoista joko ihannoivia ja romantisoivina tai väheksyvinä. Näin ollen taiteilijan ammatti hahmottuu sekä stigmana että statuksena. (vrt. mt. 87–89.) Tällaisessa tilanteessa esimerkiksi halu salata oma ammatti voidaan tulkita tarjotun subjektiposition hylkäämisenä.

Atte: ”– – Jos te kohtaatte tuntemattoman ihmisen, ennen tuntemattoman ja tämä kysyy, että mitä te teette työksenne ja te sanotte, että te olette taiteilija, niin miten nämä ihmiset reagoi?”

Esa: ”Vähän eri tavalla riippuen siitä, minkälainen ihminen on kyselemässä.”

Laura: ”Mä monesti vältän sitä tilannetta, siis riippuen henkilöstä. Mä vähän tunnustelen sitä tilannetta. Kun olen opettaja, niin se on helppoa. Mä sanon, että olen kuvataideopettaja.” (FTT 4.11.2001.)

Kaikki eivät kuitenkaan jätä ammattiaan ilmoittamatta.

Tuuli: ”Mun mielestä taiteen tekeminen on mahdollisuus olla se mitä on, ottaa paikkansa maailmassa. Mä ainakin koen, että mä teen niin kuin mä haluan ja puolustan sitä. Myös se, että jos joku kysyy mun ammatin, niin mä kokisin, että tekisin itselleni väärin, jos mä en sanoisi, että kuvataiteilija, että jos mä sanoisin jonkun muun asian, vaikka mä tiedän ne kysymykset, jotka sieltä sitten seuraa. Se tavallaan edes kelpaa vastaukseksi, vaan pitää alkaa selittää sitten muita asioita.”

Esa: ”Mulla on sama asia. Mä olen kyllä aina sanonut, että mä olen kuvataiteilija, olipa vastassa kuka tahansa.” (FTT 4.11.2000.)

Helena Erkkilä ja Marja Vesanen (1989, 77) epäilevät, että kuvataiteilijan työn aliarvostus johtuu suurelta osin siitä, etteivät ihmiset koe ymmärtävänsä ei-esittävää taidetta. Esimerkiksi Maaria Linko (1992) on tutkinut lukiolaisia ja ammattikoululaisia kuvataiteen vastaanottajina. Molemmat ryhmät suhtautuivat myönteisesti Suomen taiteen klassikoiden (Järnefelt, Westerholm) ohella toritaideteokseen jokimaisemasta. Sen sijaan Paul Osipowin abstrakteja teoksia pidettiin erittäin rumina (mt. 54–55). Nuoret esittivät taiteen ehdoksi esittävyuden (mt. 70–73, 81). Ongelma ei ole kuitenkaan vain kompetenssin puutteesta. Esimerkiksi boheemidiskurssi rakentaa puolestaan taiteilijasta porvarillisen yhteiskunnan vihollista tai sen rappeutuman edustajaa. Sen valossa taiteesta ei muodostu ammattia. Ihmisten mielissä risteytyy kaksi asiaa: ensinnäkin ammatti, joka ei ole ammatti, ja toiseksi ammatti, josta ei ole mitään hyötyä.

Satu: ”En mä ole ikinä valehdellut, että mä olisin jotain muuta, mutta se tuntuu hirveen vaikealta alkaa selvittää.” (Haastattelu 20.11.1998.)

Satun kuvaaman vaikeuden voi liittää ongelmallisiin subjektipositioihin, joita taiteilijalle tarjoutuu. Hän joutuu neuvottelutilanteeseen, jonka ehdot ovat huonot. Jos hän kertoo ammattinsa, hän altistaa itsensä subjektipositioille, joihin hän ei mahdollisesti halua ajautua. Toisaalta, jos hän jättää kertomatta ammattinsa, aiemmat diskurssit pysyvät

ennallaan; niitä ei voida haastaa tai vastustaa. Tilanne on paradoksaalinen ja kuvaa mielestäni diskursiivisen tason ei-subjektiivisuutta. Diskurssien asettamia positioita on vaikea torjua. Niihin on otettava suhde. Wendy Hollway (1984, 238) pyrkii avaamaan tätä problematiikkaa investoinnin käsitteellä. Kyse ei ole yksinkertaisesti rationaalisesta subjektiposition valinnasta. Subjekti ei vain investoi, vaan myös diskurssit investoivat subjektiin.

Merja: "Mun vanhemmat hyväksy tämän muusikon uran, muttei kuvataiteilijan uraa. Heillä oli negatiivinen käsitys kuvataiteilijoista just niitten läheisten sukulaisten kautta. Niillä oli tällaista ei-sosiaalista käyttäytymistä niin paljon, että ne ei halunnut, että mä sekaannun samanlaiseen. Ne näki tai ne ajatteli, että kuvataiteilijat on juoppoja ja renttuja ja huoria, naiset nimenomaan, ja niillä oli aika musta kuva siitä."

--

Atte: "Sä mainitsit sun vanhempien näkemyksen. Tykkäskö ne sitten edes sun harrastuksesta?"

Merja: "Kyllä ne tykkäs siitä, että se on harrastus, mutta ammattina ne ei sitä hyväksynyt. Muusikon ammatin ne olisi hyväksynyt. Mutta kuvataiteilijan ammattia ne ei missään nimessä hyväksynyt. Kun mä esimerkiksi halusin kuvataidelukioon, niin se oli ihan ehdottomasti ei. Mulla ei ollut mitään mahiksia. -- Se oli semmoinen ammatti, jota ei nainen voinut harrastaa. Ei voi toimia kuvataiteilijana." (Haastattelu 16.1.1999.)

Taiteilijadiskurssien määrittelevä valta kohdistuu erityisesti naisiin. Teresa de Lauretiksen (1986, 14) mukaan naissubjekti on aina määritelty sukupuolen kautta. Ritva Juutilaisen (1997, 52–53) haastattelema Saara kertoo Merjan tarinan: "Mä en oo saanut helposti sitä, mitä mä oon halunnut. Kuvataiteilijaksi ryhtyminen kiellettiin siksi, että isän mielestä se ei ollut mikään ammatti, taiteilijat vaan ryyppää ja rällästää." Kitka syntyy erityisesti siitä, että diskurssit esimerkiksi boheemista ja nerosta ovat läpeensä miehisiä (vrt. Lepistö 1991, 45). Esimerkiksi naisneroa — nerotarta — ei ole olemassa (mt. 46).

Historiallisilta juuriltaan taiteilija hahmottuu porvarillisen individualismin maskuliiniseksi huipentumaksi (Pollock 1988, 11, 20, 95). Modernisaation prosessi jakoi julkisen ja yksityisen erillisiksi sektoreiksi. Julkisesta tuli miesten aluetta ja naisen paikka rajattiin yksityisen eli tavallisimmin kodin piiriin. Tämä merkitsi myös sitä, että naisten

osallistumista julkiseen kulttuurin tuotantoon estettiin. (Wolff 1990, 22–27.) Esimerkiksi 1800-luvulla rajoitettiin aktiivisesti paitsi suomalaisten naisten pääsyä taiteilijoiksi myös heidän töidensä sisältöä. Kukkamaalauksen katsottiin soveliaalla tavalla toteuttavan ”naisen luonnon” vaatimuksia, siinä missä voimakkaita, energisiä ja edistyksellisiä töitä tekeviä naisia moitittiin. (Konttinen 1989, 221–222.)

Miestaiteilijoiden kohdalla asetettu subjektipositio boheemi- tai nerodiskurssin sisään ei ole niin ongelmallinen. Se ei uhkaa häntä moraalisenä toimijana, sillä moderniin maskuliinisuuteen kuuluu jo perinteisesti vapauksia, jotka eivät ole ristiriidassa esimerkiksi boheemiuden kanssa.

Antti: ”On kyllä helpompi sanoa olevansa kuvataiteilija kuin siviilipalvelusmies.”

--

Jukka: ”Siinä on selvä sellainen, jos ilmoittaa itsensä taiteilijaksi, niin kyllä monessa paikkaa heti suhtaudutaan varauksellisesti. Sen takia, jos tietää, että joutuu esittelemään itsensä, niin kyllä sitä ottaa mitä tahansa, mitä vain voi käyttää, jos tietää, että se aiheuttaa ongelmia. Kyllä se on selvä, että heti siihen sellainen pieni varaus tulee monessa paikassa. Taiteilijan arvostus tällä hetkellä on ilmeisesti aika matalalla.” (FTT 4.11.2000.)

Jukan tapauksessa ongelma liittyy etupäässä taiteilijan ammatilliseen arvostukseen. Sen sijaan naistaiteilijoilla ammatti alkaa leikata koko elämää. Naistaiteilijan täytyy löytää keinoja, joilla hän voi oikeutta itsensä moraalisenä toimijana.

Päivi: ”-- Kyllä mä voisin ajatella, että jos mulla olisi vaikka lapsia, niin mua voitais kuvataiteilijäitänä pitää leväperäisempänä kuin, jos mä olisin joku muu. Mua voitais esimerkiksi kohdella eri tavalla ja mä voisin jossain tietyissä yhteyksissä jättää tällaiset asiat kertomatta ja sitten toisissa yhteyksissä voisin kertoa.”

Helena: ”No, minähän teen niin, että lapsieni äitinä koulumaailmassa asioidessani olen aivan muu kuin Helena. Minähän käytän toista nimeä.” -- Ajattelen, että suojelen sillä tavalla perhettäni, jos jotenkin mokaan.” (FTT 4.11.2000.)

Huomioitavaa on myös se, että juuri naistaiteilijat korostivat haastatteluissa vastuuta taiteilijuuden tuoman vapauden ohella. Esimerkiksi Tuija kuvaa nuoruuden kuvataideleirejään.

Tuija: ”– – Mä kävin sellaisilla pienemmällä leireillä. Sitten kun mä pääsin ekaa kertaa kotoa pois pitemmälle leirille, niin se oli ennen rippileiriä kuitenkin. Kyllä se oli erityyppistä vapauden ja vastuun kantoa, joka siirrettiin. Ikään kuin se taiteellinen habitus, joka nykypäivänä vallitsee, siirrettiin jo lapseen. Mä muistan kuvataideleirin aikana, että me tehtiin kovasti töitä. Me maalattiin päivittäin ja sitten meidät saatettiin päästää yöllä Eppu Normaalin keikalle yksin 13–14-vuotiaana 80 kilometrin päähän leiripaikasta.

Atte: Aika vapaus.

Tuija: Ja samalla vastuu. Omalla vastuulla ja vanhempien luvalla. Siihen liittyi sitä, että piti pitää huolta kaikesta.

Atte: Kuvaako se nykyistäänkin tilannetta, että annetaan vapautta, mutta täytyy ottaa vastuuta?

Tuija: Nimenomaan. Mä koen taiteilijan aseman sen tyyppisenä, että sulla täytyy olla hirveen vahva identiteetti siitä sun vastuusta, sekä henkilökohtaisesta että yhteisöllisestä, että sä voit hyödyntää sitä.

Atte: Voit sä tarkentaa?

Tuija: Mitenhän sitä vois. Se on aika vaikea asia. Siinä vaiheessa, kun sä voit sanoa olevasi taiteilija, sulla on tietynlaisia vapauksia sen roolin kautta. Sä et käytä niitä vapauksia vastoin kaikkea vastuuta mitä on. (Haastattelu 12.2.1999.)

Miehenä näin nuoruuden kuvataideleirin ensin vapauden rintamana. Tuija puolestaan halusi korostaa yksilöllistä että yhteisöllistä vastuuta, joka vapaudesta syntyy. Vapauden ja vastuun välinen maasto on kuitenkin niin miinoitettu, että taiteilijan saattaa välillä olla lähes mahdotonta avata taiteilijan roolia. Tuija päätyykin lopulta ironisoimaan boheemidiskurssin tarjoaman subjektiposition.

Tuija: ”– – Tämä on just sitä, että kun sä käyttäydyt sen roolin mukaan, mitä sulta odotetaan, taiteilijana, boheemina, haisevana, että ei nyt väliä. – – Käytännössä sun pitää astua siihen epäsosiaaliseen taiteilijan rooliin. Niin kauan kun mä olin hamepäällä kauniina, niiasin, niin mikään ei onnistunut. Sitten kun mä rupesin

käyttäytymään ikään kuin huonosti, niin kaikki rupes menemään hyvin. Sun pitää ikään kuin toimia oman identiteetin mukaan, mihin voidaan luottaa. Hullua sinänsä.” (Haastattelu 12.2.1999.)

Taiteilija joutuu luovimaan kohdatessaan sosiaalisen todellisuuden. Jos ihmisten käsitysten horjuttaminen muodostuu mahdottomaksi, on käytännöllisempää käyttäytyä odotusten mukaisesti. Tällainen ratkaisu dekonstruoi ironisuudellaan subjektipositiota sisältä käsin, mutta se saattaa toisaalta sulkea toiminnalta vaihtoehtoja pois. Diskurssit määräävät todellisuutta, olipa subjektin suhde niihin ironinen tai ei.

Taiteen kentän vapautuminen

Totti Tuhkasen (1988, 144–145) mukaan sotien jälkeiset neljä vuosikymmentä eivät ole tuoneet suuria muutoksia taiteilijan ammatinkuvaan. Muutoksia ovat vaimentaneet muun muassa ammattitraditiot ja taideyleisön perinneuskollisuus. Kuitenkin sekä erikoistumisopiskelijat että taiteen tutkijat ovat huomanneet selviäkin muutoksia. Näistä merkittävimpänä voidaan pitää taiteen kentän sisäistä vapautumista tai avautumista. Helena Sederholmin (1998, 269) mukaan autonomisuus olisi höltyessä, mistä osoituksena voidaan nähdä nykytaiteen kehitys. Taiteilijat eivät ole enää mustasukkaisia töistään (mt. 15). Aineistoni tukee tätä havaintoa. Joukossa on taiteilijoita, jotka tuovat esimerkiksi taidetta lähemmäs ihmisiä, olipa kyse sitten performansseista internetissä, yhteisötaiteesta tai ympäristötaiteesta.

Juha: "– – [M]ä en sitä 70-luvun ilmapiiriä voinut ymmärtää. Mulla oli vaikeuksia tyylillisesti sillä lailla saada töitäni esille tämän takia. Okei, jos mä olisin lapiomiehiä ruvennut tekemään, mä olisin saanut hyvin näyttelyihin töitä, mutta valitsin sen abstraktin ilmaisun. – – Siinä 80-luvulla tuli se abstraktitaide, mutta sitten mä olin taas enemmänkin realisti, mulla oli semmoinen vaihe ja sitten 80-luvulla ei taas hyväksytty esittävää. Se oli 70-luvun esittävyys bannassa silloin. Nyt 90-luku kun

tuli, niin nyt saa olla mitä haluaa, nyt saa tehdä mitä haluaa. Nyt on individualismin aika ja jokainen saa tehdä ihan mitä haluaa." (Haastattelu 16.12.1998.)¹¹

Päivi: "– – Vielä 80-luvulla taiteilijat ikään kuin kontrolloi toisiaan sillä tavalla, että jos sä löydät jonkun jutun sun pitää tehdä sitten sitä. Jos sä vaihdat sitä, sulla menee uskottavuus. Tavallaan tämä syvyys. Sun pitää tehdä sitä ja siitä eri versioita ja sitten sä olet syvä hyvä taiteilija. Jos sä pompit liikaa asioissa, niin sä olet jotenkin kevyt huuhaa. Onneksi tämä on nyt muuttunut. Nyt on kauhean paljon enemmän mahdollisuuksia. Tämä on ihan muuttunut nyt 20 vuodessa." (FTT 27.1.2001.)

Hannele Koivunen (1999, 287) on kuitenkin sitä mieltä, että taiteen autonomia säilyisi edelleen institutionaalisissa puitteissa, joilla suojataan luovan yksilön työtä. Sen sijaan Erkki Sevänen (1998, 363–371) huomaa, että 1990-luvulla on tapahtunut myös institutionaalista avautumista. "60-luvulta lähtien taidetoimikunnat ja valtiollinen rahanjakopolitiikka ovat Suomessa olleet keskeisiä taidetta rajaavan määrittelyvallan käyttäjiä. Uudet kulttuurituotannon alueet ja lajit ovat usein saaneet statuksen selvemmin vasta sitten kun taidetoimikunnat ja määrärahojen jakamisesta vastaavat elimet ovat ottaneet ne tukitoimiensa piiriin." Sevänen huomauttaa, että 1993 lähtien kunnilla on ollut enemmän päätösvaltaa määrärahojen kohdentamisessa. Samalla myötämielisyys kaupallisuudelle on lisääntynyt, minkä johdosta taiteen valtiollinen määrittelyvalta on murenemassa.

Haastatteluissa varsinkin nuoremmat taiteilijat nousivat kritisoimaan taidetta tukevaa institutionaalista kehystä.

Atte: "Olet sä sitten pitänyt näyttelyitä jatkuvasti?"

Heli: "Oon kyllä, mä olen toiminut ihan tähän herätykseen saakka ihan tavallisena kuvataiteilijana, eli osallistunut näyttelyihin, kerännyt pisteitä – – tehnyt sen sitä virallista tietä, miten Suomessa kuvataiteilijat töitensä etabloituu."

Atte: "Sä koit kuitenkin negatiivisesti sen kentällä etenemisen. Hankkii jonkun koulutuksen..."

¹¹ Vrt. Lepistö 1991, 236.

Heli: "Niin, se on musta ollut alusta alkaen hirveen tylsää. Musta on tylsää, että mä en saa kontaktia yleisöön. (Haastattelu 5.1.1999.)

Atte: "Miten sä suhtaudut — puhuttiin kyllä jo siitä — sellaiseen viralliseen reittiin: taidekoulu, näyttelytoiminta, taiteilijaseurat, apurahat?"

Jukka: "Se on sellainen siisti tie. Sellainen valmiissa rattaissa yks tyyppi. Joskus sitä — se ei nyt enää ole se ajatus niin vahva — mutta joskus sitä naureskeli, että periaatteessa kuka vaan voi olla sellainen nykytaiteilija. Se asettaa itsensä tollaiseen rattaaseen. Sitten se imee ne trendit, mitä taiteilijamaailma, mitä halutaan, että ilmaistaan, näitten muotien mukaan. Sitten tekee sitä. Ja lehdet kirjoittaa sitä. Joskus ajatteli niin mustavalkoisesti, että kuka vaan voi asettua siihen yhdeksi rattaan osaseksi."

Atte: "Entäs nykyään?"

Jukka: "Se on jotenkin hälventynyt se kuva mielestä. Itse kun ei enää tunne kuuluvansa tohon maailmaan, niin siihen ei osaa suhtautua niin jyrkästi. Jotenkin tuntuu, että ihmisistä löytyy kyllä enemmän puolia. Toi on tollainen hyvin kärjistetty, mustavalkoinen näkemys. Voi siellä kyllä tollaista vaaraa piillä." (Haastattelu 4.2.1999.)

Toisaalta nähtiin myös, ettei itse institutionaalinen kehyskään asettaisi rajoituksia vaan lähes päinvastoin.

Eija: "Kun olin tuolla – – [luennoitsijan] luennolla viime keväällä, niin se puhui kanssa näistä säännöistä, että ei ole sopivaa mennä ensimmäiseksi, kun sä valmistut taidekoulusta. Se on sopimatonta, että menet vaikka Kiasmaan tarjoamaan omia töitäsi tai johonkin tiettyyn galleriaan. – –"

Anne: "Mä en ainakaan ole ainakaan elänyt sellaisessa taiteen kentässä Suomessa, missä olisi tuollaisia sopivaisuussääntöjä. Enemminkin painotusta siihen suuntaan, että pitäisi koko ajan rikkoa jotakin, mikä on minun mielestä typerää, koska mitään ei ole rikottavissa, mitään sääntöjä ei ole, mitään kieltoja ei ole. – – Eli jos sä olet just valmistunut nuori ja menet Kiasmaan, niin sä voit olla seuraava Teemu Mäki juuri siksi, jos sä olet havainnut jonkun niukin naukin havaittavan sopivaisuussäännön. Mutta ne ei ole edes niin vahvoja, että niitä voisi hyödyntää." (FTT 18.11.00.)

Helena Sederholm (1998, 271) on todennut, että taiteen kenttä voi nykyään toimia niinkin, että osa sen pelaajista hylkää pelin. Esimerkiksi Englannissa punkmuusikko, kirjailija ja taiteelle voimakasta kritiikkiä esittänyt Stuart Home nostettiin legitimoiduksi taiteilijaksi (Pyhtilä 1999, 116–123). Tässä tapauksessa voisi ajatella paradoksaalisesti, että taiteen kentän sääntöihin kuuluu, että sen säännöt hylätään. Taiteilijuus ei välttämättä merkitse taiteen institutionaalisissa puitteissa toimimista niin kuin Helin ja Jukan esimerkki osoitti. Mutta kentän logiikka on edelleenkin tunnettava (Sederholm 1998, 271). Ulkopuolisen on vaikea tulla taiteen kentälle. Vapautuminen ja avautuminen on siten sisäistä vapautumista — ei varsinaisesti taiteen luovuttamista pois.

Taiteen kentän vapautuminen merkitsee kuitenkin sitä, että bourdieulainen nuorten kerettiläisten ja vanhojen ortodoksien välinen kamppailu ei näyttäisi enää toimivan niin kuin ennen (ks. Bourdieu 1980, 113–120; 1977/1987). Esimerkiksi Antti esittää kommentin siitä, että nykyään olisi melko vaikeaa ellei mahdotonta tehdä undergroundia. (FTT 4.11.2000). Taiteilijat pitivät myös tarkoituksenmukaista shokeeraamista alarvoisena eivätkä nähneet sen kuuluvan taiteeseen mitenkään välttämättömästi (FTT 4.11.2000). Kentällä erilaiset eturyhmäristiriidat pelkistyvät pois ja pelaajista tulee sooloilijoita, jotka taituroivat kentällä toisistaan välittämättä.

Hannele: "– – Jos ajattelee Suomenkin taidemaailmaa, niin onhan se hurjan sovinnasta. Täällä ei todellakaan ole sitä ristiriitaa kovin paljon. – – " (FTT 4.11.2000.)

Ammatillisuuden puolustus

Anne: "Mä haluan koko aika vähän ylikorostaa ja ehkä provosoidenkin demystifioida semmoista taiteilijan roolia tai mielikuvaa taiteilijan ammatissa toimimisesta. Mä en voi sietää sitä, että se tuli jostain tai että se kulki mun läpi ja se tuli tohon, vaan mä haluan korostaa sitä, että mä menen töihin." (FTT 18.11.2000.)

Aiempien kiltajärjestelmien purkautuessa 1700-luvun puolivälistä alkaen taide menetti asemansa palkkatyönä. Taiteilija sai kyllä yksilöllistä vapautta, mutta hänen työtään ei

enää pidetty palkkatyönä. (Lepistö 1990, 135–136; Wolff 1993, 44.) Ongelmat nousivat esiin jo 1800-luvulla. Tukijärjestelmien ulkopuolelle jätetty taiteilija ajautui helposti myös yhteiskunnan ulkopuolelle. (Lepistö 1990, 136–137; 1991, 53.) Suomessa 1900-luvulla ammatillista epävarmuutta lieventämään ovat nousseet muun muassa taiteilijaseurat, koulutuksen lisääntyminen, valtion tuki ja taidekaupan kasvu (ks. Karttunen 1988, 18–20). 1960-luvun lopulla 1970-luvulla kuvataiteilijat ajoivat taiteilijapalkkahanketta, jota korvaa nykyään apurahajärjestelmä (Lepistö 1991, 18–19).

Taiteilijoiden tilanne poikkeaa kuitenkin edelleen suurimmasta osasta muita ammattiryhmiä. Institutionaalinen tuki ei koske kuin murto-osaa taiteilijoista. Kaikilla ei ole esimerkiksi mahdollisuutta apurahoihin. Työn häilyvyyden vuoksi taiteilijoilla onkin todennäköisesti muita ammattiryhmiä voimakkaampi tarve sosiaaliseen ammatti-identiteettiin, joka antaa taustaa ja tukea omalle tekemiselle. Sosiaalinen identiteetti on erityisen tärkeä marginaalisille ryhmille (Harré 1983a, 45; 1983b, 273). Voisikin ajatella, että taiteilijoille ammatti-identiteetti on tärkeä jo siitä syystä, että he ovat marginaalinen ammattiryhmä.

Ammatti-identiteetti on koko ryhmän identiteetti eikä se rajoitu koskemaan vain yksittäistä taiteilijaa eikä se ole vain yksittäisen taiteilijan määriteltävissä, kuten persoonallinen tai subjektiivinen identiteetti. (vrt. Kaunismaa 1997; vrt. Lepistö 1991, 32–33.) Ryhmän sosiaalinen identiteetti merkitsee myös aina ulosmäärittelyä, kuka on ja kuka ei ole taiteilija. Pelkästään marginaalisuudella ei voidakaan selittää painetta kohti sosiaalista identiteettiä. Taiteilijoita on nykyään enemmän kuin koskaan (Sederholm 1998, 243). Samalla myös rajojen määrittely saattaa olla entistä tiukempaa.

Toisaalta, jos oletetaan, että avantgardistiset järkytykset ovat taiteessa ohi ja että taiteilijan työ on pirstoutunut eri aloille, nousee myös aivan uudenlainen tarve ammatti-identiteetille. Täytyy määrittää, kuka on suhteessa muihin. Huomiot taiteen kentän vapautumisesta ja ihmisten taiteilijoihin kohdistamista ennakkoluuloista osoittavat, että identiteettikeskustelun aika on kaikkea muuta kuin ohi. Taiteilijoiden on entistä tärkeämpää määritellä omaa paikkaansa, identiteettiään ja suhdettaan muihin. Kyse ei ole luovuuden rajoittamisesta vaan paremminkin taiteilijan työn oikeuttamisesta ja hyväksytyksi tekemistä.

Hahmotan aineistosta diskursiivisia asetelmia, joita kutsun yhteisnimellä ammatillinen vastadiskurssi. Sen voi nähdä paitsi suorana vastauksena boheemi- ja nerodiskursseille myös haasteena taiteilijan työn mahdolliselle aliarvostukselle. Diskurssit itsessään ovat ei-subjektiivisia — ne eivät ole yksittäisen tahon luotavissa tai hallittavissa (Foucault 1969b, 74). Foucault’laisittain vastarinnan mahdollisuus pelkistyy yleensä valtaan, joka pitää sisällään myös vastavallan (Foucault 1976, 125–126). Gilles Deleuzen kanssa käymässä keskustelussaan Foucault jättää kuitenkin mahdollisuuden vastadiskursseille ja muutokselle (Deleuze ja Foucault 1972/1994, 310). Olisi siis mahdollista asettua diskurssien raja-alueille vastarinnan positioon. Aineistossani taiteilijat haluavat selkeästi murtaa käsityksiä taiteilijan työstä:

Helena: ”Tämähän on klassinen kysymys, että koska sulla alkaa työt (naureskelee), kun on sitä opetusta. Koska sulla alkaa työt, vaikka olisi just kuukauden tehnyt ihan hullun lailla jotain.”

Anne: ”Ihmiset ei miellä taiteen tekemistä työksi.”

Eija: ”Eikä etenkään sitä ajattelua, kun se liittyy siihen tekemiseen.”

Anne: ”Mun monet sukulaiset sanoi nyt, että kyllä se on nyt hienoa, kun sä pääsit ihan oikeisiin töihin ja saat oikeata palkkaa. Mä olin, et joo paitsi mä jouduin lopettamaan mun varsinaisen työn.” (FTT 18.11.00.)

Toinen vastarinnan positio hahmottuu suhteessa taiteen arvottamiseen. Helena oli käynyt tavallisten ihmisten taiteen seminaarissa, jossa määriteltiin suppealla tavalla ammattitaiteilijoiden tekemää taidetta.

Atte: ”Mitä se tavallisten ihmisten taide sitten on?”

Helena: ”Tavallisten ihmisten taide on samaa kuin harrastajataidetta ja virallinen taide on sitten virallista taidetta.”

Laura: ”Eli onko se sitten ammatti-ihmisten tekemää?”

Helena: ”Joo, se on sitten ammatti-ihmisten tekemää. – – [Y]mmärsin näin, että virallisen taiteen virallisinta taidetta ovat tällaiset epäselvät, sameat, opiskelijaboksikuvat.”

(2). Täysi hiljaisuus. Alkavaa, voimistuvaa naurua. (FTT 4.11.00.)

Tilanne on absurdi. On vaikea kuvitella toista ammattia, jossa ammattilaisen työtä määrittäisivät ja kritisoisivat yhtä voimakkaasti amatöörit.

Satu: ”– – Sen täytyy olla molemminpuolista, että ei sitä voi sillä lailla vain heittää toisten päälle, että sä et taidetta ymmärrä tai sä et mua ymmärrä. Miksi taiteilijan ammatti olisi niin vaikea ymmärtää. Enhän mäkään insinöörin ammatista tiedä mitään.” (Haastattelu 20.11.1998.)

Satun hahmottama ratkaisu on positiivinen. Sen sijaan, että taiteilija etäännyisi korkeakulttuuriseen ylhäisyyteensä, hän korostaa mahdollisuutta ymmärtää. Vuorovaikutuksellisuus korostui kurssillakin. Se voi hahmottua myös ratkaisuksi kohtaamisessa ihmisten kanssa. Esimerkiksi Maria kertoi positiivisista kokemuksistaan ympäristötaideteoksensa yhteydessä. Taiteilija kävi päivittäin paikan päällä:

Maria: ”– – [T]apasin aina ihmisiä ja he aina kysyivät minulta ja me keskustelimme. Se oli mukavaa, koska he kertoivat omasta elämästään – – ja he myös kysyivät taiteestani. Se oli hyvin mukavaa.” (FTT 4.11.00.)¹²

Muutoksen mahdollisuus onkin juuri lokaalisella tasolla (Deleuze ja Foucault 1972/1994, 311–312). Marian mainitsemat konkreettiset käytännöt saattavat muuttaa muuttaa taiteilijoihin kohdistettuja määrittelyjä. Foucault’n (1976, 124) ”valta tulee alhaalta”¹³ -teesin voi siis kääntää toisinkin päin: Valta ja diskurssit hajotetaan alhaalta käsin. Yksinkertaistettuna tämä tarkoittaa sitä, että vuorovaikutus taiteilijan ja yleisön välillä avaa mahdollisuuden vanhojen diskurssien murtamiseen. Jo kysymyksenasetteluni johtivat vuorovaikutusta korostaviin teemoihin, mutta tulkitsen aineistoa kokonaisuudessaan niin, että kysymykset katsojan roolista ovat entistä tärkeämpiä myös taiteilijan kannalta. Taiteen tekemistä ei enää nähdä siis yltyöyksilöllisenä toimintana. Pelkästään itselleen taidetta tekevän taiteilijan hahmo nousi kurssilla esiin etupäässä kriittisesti.

Hannele: ”Nykyäänhän kaikki tekee itselle.”

Laura: ”/Niin kaikki tekee.”

¹² Maria on ulkomaalainen taiteilija. Hän kommentoi välillä suomeksi ja välillä englanniksi.

Päivi: ”Niin sanotaan.”

Hannele: ”Jos sä kysyt joltakin,¹⁴ niin sanotaan, että tämä on terapiaa tai että mä selitän maailmaa itselleni tällä tavalla. Onko se Haanpää, joka on sanonut sillä tavalla, että ei kirjailija tee kirjaa luettavaksi. Tuskin kukaan nyt niin puritaani voi olla.” (FTT 4.11.2000.)

Vuorovaikutus tekijän ja katsojan välillä tarkoittaa sitä, että tulkintarelativistiset näkemykset hylätään. Esimerkiksi Päivi vieroksui joidenkin taiteilijoiden tapaa leikitellä katsojien kustannuksella. Hän korosti, että taiteilijan on edelleen annettava katsojalle jotain. Katsojaa ei saisi huijata, vaikka saattaisikin olla filosofisesti mielenkiintoista, että katsoja luulee gallerian lattialla olevaa roskaa taideteoksen osaksi. (FTT 4.11.2000.) Syntyy eräänlainen relativistinen tulkintatyhjiö, joka on sukua tekijän kuolemasta käydylle keskustelulle (esim. Barthes 1968/1993) ja dekonstruktionismin ääriversioille, joiden korostamassa merkkien leikissä kaikki tulkinta muodostuu väärin tulkinnaksi (ks. Ellis 1989). Tulkintarelativistisen kannan ottaminen merkitsisi ammatillisuudesta luopumista. Kaikki käy ja millään ei ole väliä, kun katsoja kumminkin lukee teoksen aina väärin.

Hannelen ja Päivin huomiot kertovat osittain siitä, että taiteilijoiden ammatillisuuden haasteet nousevat osin taiteen kentän sisältä, mikä näkyy myös suhteessa kaupallisuuteen. Esimerkiksi Heli totesi, että galleriat myyvät myytin luomisella (Haastattelu 5.1.1999). Kurssilla erikoistumisopiskelijat totesivat puolestaan Juhani Palmun kaltaisten julkkistaiteilijoiden käyttävän myyttejä hyödykseen.

Hannele: ”Kyllä ne sitten muistaa aina sanoa, että ei ole ikinä saanut apurahaa, että ei ole hyväksytty. Kyllä se sillä tavalla lietsoo sitä, että laitetaan vastakkain niin sanottuja ammattitaiteilijoita ja”

Timo: ”Niin ne tavallaan ratsastaa tietoisesti sellaisella poleemisella.”

Päivi: ”Niin se on se romanttinen, että ei elinaikana hyväksytä, mutta jälkeenpäin sitten arvo löydetään.” (FTT 4.11.2000.)

¹³ Foucault'n käsitys vallasta on monesti nimetty mikrovallaksi (Helén 1994, 278–294). Foucault (1975, 35–36) itse puhuu mikrovallan lisäksi myös vallan mikrofysiikasta (la microphysique du pouvoir).

¹⁴ Merkitse /- ja \-merkeillä päällekkäispuheen alkamisen ja päättymisen.

Yksi syy nero- ja boheemidiskurssien sitkeyteen onkin juuri kaupallisuudessa. Populaarikulttuuri on käyttänyt niitä ovelasti hyväkseen. Porvaristo omaksui boheemeja tapoja jo 1900-luvun alussa. Myöhemmin erityisesti nuorisokulttuurit ovat rakentuneet jatkuvalle bohemialle. Jos aiemmin taide järkytti, nykyään sen tekee yhä useammin esimerkiksi Hollywood-elokuva tai pop-musiikki. Ero on vain siinä, ettei puhuta boheemeista. "Me olemme kaikki boheemeja nykyään."¹⁵ (Wilson 1999.) Tämän vuoksi en usko, että edes taiteilijan yksilöllisen vapauden puolustajilla olisi halua samastua boheemi- ja nerodiskurssien heille asettamiin subjektipositioihin — boheemius ei ole enää kovinkaan yksilöllistä, luovaa tai aitoa. Enemmänkin tilanne saattaa heijastua siihen, mitä taiteilijoilta odotetaan. Esimerkiksi Vappu Lepistö (1994, 28) kirjoittaa USA:n tilanteesta: "Akateemisesti koulutetut taiteenkeräilijät, -galleristit ja -kauppiaat näyttävät Yhdysvalloissa etsivän alkuperäiseksi ja primitiiviseksi ja autenttiseksi koettua, oman korkeakulttuurisen kehyksensä ulkopuolista ala- tai osakulttuuria."¹⁶

Julkkistaiteilijoista käyty keskustelu nosti esiin myyjit kaupallisina keinoina. Silti myös hyväksytyt ammattitaiteilijat voivat myydä hyvin ja olla kaupallisia. Esimerkiksi Hannele esitti alustuksensa (ks. liite 2) yhteydessä seuraavan kommentin:

Hannele: – – Hirveen paljon on esimerkiksi seminaareja, joissa puhutaan esimerkiksi, että mitä pahaa on brandeissä tai kuka on hyvä taiteilija, sellainenko, joka myy hyvin, tai esimerkiksi performanssitaiteilija, joka ei oikeastaan voi myydä töitään, itse tapahtumaa. Puhutaan kaupallisesta ja ei-kaupallisesta taiteesta. Mutta mitä sitten on kaupallinen. Eikö esimerkiksi Christo tai Wolfgang Laib ole brandi? – –” (FTT 4.11.2000.)

Lepistön ajatus on, että taiteen kenttä koostuu samaan aikaan erilaisista taiteilijatyypeistä ja samalla erilaisista taiteeseen liitetystä arvoista. Lepistön erottelemat postmodernit taiteilijatyypit suhtautuvat positiivisemmin kaupallisuuteen kuin romanttiset ja modernit edeltäjänsä. (Lepistö 1991.) Heillä kaupallisuus ei uhkaa vapautta.

¹⁵ "[W]e are all bohemian now." (Wilson 1999, 24.)

¹⁶ Suomessa Kiasma on nostanut uudestaan esiin Olli Lyytikäisen ja Kalervo Palsan kaltaisia taiteilijoita, jotka sopivat hyvin boheemi- ja nerodiskursseihin. Esimerkiksi Kalervo Palsan taide kiinnostaa yleisöä jo taiteilijan erikoisen elämän vuoksi. (Vrt. Oksanen 2002).

Antti: ”Jos mä ajattelen taidetta esimerkiksi jotain mediataidetta, se on hirveen välinekeskeistä, tarvitaan kalliita laitteita. Raha tulee suoraan eri tavalla kuvioihin, kuin jos ajattelee. No eihän siveltimekset ja maalit mitään halpoja ole, mutta kuitenkin. Siinä mielessä tietynlainen kaupallisuus — tietty voihan olla, että saa jotain apurahoja, kun niitä Suomessa aika paljon jaetaan — mutta se kaupallisuus saattaisi jopa tulla osaksi sitä taidetta.” (Haastattelu 17.12.1998.)

Antin tapauksessa kaupallisuus tarjoaa puitteet tekemiselle. Se ei ole kahle vaan oikeastaan työn takaaja. Satu huomautti kuitenkin, että nykyään vahvasti teknologiaa osaavasta ja ajassa kiinni olevasta taiteilijasta olisi tullut uusi myyttinen hahmo (haastattelu 20.11.1998). Kaupallisuus onkin aina kaksiteräinen miekka. Se voi tarjota taiteilijalle ammatin ja taloudellisen toimeentulon, mutta myös alistaa omaan toimintalogiikkaansa. Vähintäänkin taiteilijoiden asema kulttuurikritiikoina kapenee kaupallisuuden myötä.

Ammatillisuuden puolustus kaupallisuuden avulla on problemaattista. Selkeämmin vastadiskursiiviset muodot hahmottuvat oikeudeksi pitää taiteen tekemistä työnä, määrittellä itse omaa työtään. Samalla taiteilija joutuu ammattilaisena ottamaan huomioon yleisönsä, mikä tulee aineistossa esiin vuorovaikutuksen painotuksena. Persoona ei jyrää töitä alleen, kuten boheemi- ja nerodiskursseissa, eikä ammatillisuutta kytketä myöskään postmoderniin tulkintarelativismiin. Tulkitsen ammatillisen vastadiskurssin taiteilijoiden identiteettinä, jossa halutaan korostaa omaa ammatillisuutta, ja hälventää nero- ja boheemidiskurssien vaikutusta.

Koulutus identiteettiprojektina

Koulutus on näyttelyinstituution ja taidekritiikin ohella taidetta tukeva instituutio. Sen merkitys on pitkässä juoksussa vain lisääntynyt. (Lepistö 1991, 28–32.) Samalla esimerkiksi käsitys itseoppineesta taiteilijasta on hälventynyt (Karttunen 1988, 54–55). Haastatteluaineistoni taiteilijoista varsinkin 1980- ja 1990-luvuilla valmistuneiden uralinja kulkeekin lapsuuden ja nuoruuden taideleirien ja kuvataidekoulujen kautta kansanopistoiden taidelinjoille ja niiden läpi kohti monivuotista, ammatillista taidekoulutusta. Kaikilla haastateltavillani oli koulutusta useista erilaisista kouluista.

Parhaimmillaan ensimmäiseen kuvataidekouluun astutaan ala-asteikäisenä. Erityisesti kansanopistot hahmottuvat nuoremmille taiteilijoille paikoiksi, joissa voi löytää omat kiinnostuksen alansa. Myös myöhempi taidekoulutus nähtiin erityisesti resurssina. Tanja kertoo opiskeluistaan:

Tanja: "En ollenkaan lähtenyt sillä tavalla, että nyt musta tulee taiteilija — haluan taiteilijaksi. Se muotoutui koulun aikana. Selvisi, että en missään tapauksessa halua taideteolliselle alalle, niin kuin sitä ennen kuvittelin. Että vois mennä johonkin sellaiseen hommaan, josta saisi hyvää palkkaa. Tai että vois käyttää taitojaan jotenkin tuottavasti. Hyvin nopeasti selvisi, että toi vapaa taide on ainoa. Se oli kouluna hyvin vapaa ja nopeasti tuli selväksi, että kaikki on itsestä kiinni, että kukaan ei välitä siitä mitä siellä koulussa tekee, vaan että täytyy ottaa se vastuu itse." (Haastattelu 29.1.1999.)

Bourdieu-läisittäin taidekoulutus hahmottuu kentälle astumisena ja kentän pelisääntöjen omaksumisena (ks. Bourdieu 1980, 115–116). Sen voisi hahmottaa myös sosiaalisesti identiteettiprojektiksi, jossa yksilö alkaa sisäistää itselleen ammatti-identiteettiä taiteilijana (ks. Harré 1983a, 45–48; 1983b, 273–276). Ammatti-identiteetti on hahmottuu myös kouluttajan kannalta olennaiseksi. Taideinstituutin koulutussuunnittelija Kirsti Nenye kertoo, että valintakoetilanteessa työt ovat määrääviä, mutta hakijaa joudutaan arvioimaan paitsi sen kannalta, miten hyvin hän soveltuu opetusryhmään, myös sen kannalta omaksuuko hän mahdollisesti itselleen taiteilijan ammatti-identiteetin. (FTT 4.11.2000.)

Kirsti Nenye: ”– – Helpolla ei ketään pudoteta tai oteta sisään. Ongelma on se, että siellä on paljon niitä, jotka vois ottaa ja pitäis ottaa, josta tulis hyviä taiteilijoita. Meidän tehtävä on sitten vaan löytää ehkä ne, jotka todellisuudessa Suomeen taiteilijoiksi jää ja siihen ammattiin. Löytää se, että heillä on tarpeeksi realistinen kuva ja motivaatio.” (FTT 4.11.2000.)

Taiteen kentän vapautuminen näyttäisi kulkevan käsi kädessä koulutuksen vapautumisen kanssa. Nenyen mukaan koulutukseen tulevat opiskelijat alkavat nykyään yhä aiemmasta vaiheesta tehdä omia töitään. Kaksi ensimmäistä vuotta ovat kurssimuotoisia, mutta jo toisen vuoden opiskelijat haluaisivat alkaa tehdä omia töitään. (FTT 27.1.2001.)

Vapautuminen merkitsee kouluttajalle haastetta, jossa on otettava huomioon opiskelijoiden hyvinvointi. Päivi kiteyttää ongelman omilta opiskeluajoiltaan:

Päivi: ”Tää ei ole erotettu sun elämästä ja susta persoonana tää tekeminen. Siinä on koko ajan se, että sä teet, sä oot; sä oot, sä teet. Siinä on koko ajan se yhteys. Jos on vaikka lääkiksen opiskelija, jolla ei tulekaan tenteistä kauheen hyvää, niin se voi olla kapakassa hauska seuramies. Mutta sitten tässä meidän hommassa se on kaikki sitä samaa. – – Sä et ole koskaan lomalla siitä taiteilijuudestasi. Kaikki vaikuttaa koko ajan, mitä sä teet. Mitä sä puhut, mitä sä olet. Se on kokonaispaketti. Mä ainakin kouluajanani. Mun mielestä se oli jotenkin rankkaa. Jotenkin tuntu, että oli hirveen arvioitavana, toisten arvioitavana ja kaikella tavalla. Kyllä mä olen kokenut, että se oli meille kaikille rankkaa. Ehkä me ajatellaan, että se ei ollut hirveen kilpailullinen. Kyllä se oli kuitenkin aika rankkaa, miten arvioitiin toisiaan koko ajan, työssä ja vapaalla.” (FTT 27.1.2001.)

Näin ollen ei olisi kyse vain sosiaalisesta identiteettiprojektista vaan myös samalla hetkellä persoonallisesta identiteettiprojektista. Taidekoulutuksessa lomittuu siis ammatti-identiteetin omaksuminen suhteessa esimerkiksi muihin ammatteihin ja sosiaalisiin ryhmiin, ja subjektiivisempi toimiminen itse taiteilijana, jossa persoonallisen identiteetin kannalta olennaiset eron teot kulkevat suhteessa muihin taiteilijoihin. Opiskelu ei siis hahmotu pelkästään ammatillisen identiteetin omaksumiseksi. Samalla omaksutaan tapa ajatella, kuka on ja mitä tekee, miten on taiteilija suhteessa muihin taiteilijoihin. Päivin lausunnossa tulee esille tilanne, jossa sekä sosiaalinen että persoonallinen taiteilijan identiteetti ja subjektiviteetti etsivät tasapainoa.

Kirsti Nenye: ”Jos me nähdään, että ihminen tarvitsee sen rauhan ja hiljaisuuden niin hän saa siinä olla, eikä me mennä häiritsemään. Mutta yritetään sen verran tarkistaa, että jotain on menossa. Se kypsyminen — täytyy sillekin antaa rauhaa ja tilaa. Tämä neljä vuotta on hirveen lyhyt aika, mutta kyllä sekin jotain mahdollistaa. Se on meidän tehtävä olla silmä tarkkana, milloin rupeaa olemaan kyse syrjäytymisestä tai jostain muusta. (FTT 4.11.2000.)

Atte: ”Niin Kirstiltä tuli mieleen kysyä sitä, että kun sä olet puhunut siitä kasvamisesta taidekoulutuksen yhteydessä. Pystyt sä konkretisoimaan sitä?”

Kirsti Nenye: ”Se on oman itsen hyväksymistä taiteen tekemisen välineeksi, tietoiseksi itsestään tulemista ja sitä kautta sen prosessin säätelämisestä. – – Tavallaan taiteilija on itse se väline siinä dialogissa koko ajan. Ehkä sen puolen vahvistaminen. Ensin se, että tulee tietoiseksi itsestään. Kyllä voi tehdä taidetta, mutta voiko sillain elää, että tekisi itsensä ulkopuolella taidetta, että tekisi jotain, joka ei ole oman mielen ja oman tunnemaailman läpikäymää. Ehkä sen mahdollisuuden antamisen havaita ja löytää itsensä ja sitten toisaalta vahvistaa sitä persoonaa niin, että voisi säädellä omaa tekemistään, että se tekeminen ei vie sitä ihmistä kokonaan, vaan löytäisi sellaisen balanssin. – – Ja sitten tietysti siinä ohella tulee tällaiset välineet ja materiaalit. Eri ihmisille luontuu eri asiat paremmin ja siten löytää sen välineen sillä hetkellä; sehän voi sitten matkan varrella muuttua. Ehkä se on semmoista reissulle saattamista.” (FTT 27.1.2001.)

Tässä luvussa useaan otteeseen sivuttu vapaus nostaa esiin kysymyksen: Eikö kyse ole loppujen lopuksi vain romantiikan aikana syntyneen vapaan taiteen ajatuksen siirtämisestä eteenpäin? Toimiiko esimerkiksi koulutuksen sosiaalistava voima vapauden viitoittamana? Foucault’laisittain tulkittuna koulutukseen liittyvä valta olisi positiivista ja tuottavaa (vrt. Foucault 1975, 227; 1976). Foucault (1976, 113) on todennut, että valta on siedettävää vain sillä ehdolla, että se pystyy kätkemään omat mekanisminsa. Voisiko koulutusjärjestelmä kätkeä sosiaalistavat mekanisminsa vapauden turvin, minkä jälkeen koulu hahmottuisi enää vain pelkkänä resurssina eikä sosiaalistamiskoneistona?

Foucault’a löytyy kuitenkin huomattavasti positiivisempikin tulkintamalli vapauteen. Tällöin kyse ei olisi pakotetusta vapaudesta, vaan asetelmasta, joka murtaa vapauden ja rajoitusten välisen kytköksen. Antiikin Rooman ja Kreikan seksuaalisuus käsityksiä tutkiessaan Foucault (1984a, 18–21, 43, 83–85; 1984b) kuvasi tilannetta, jossa muodostutaan eettiseksi subjektiksi hallitsemalla omaa itseä. Kyse ei ollut universaaleista säännöistä tai laeista, jotka olisivat pakottaneet subjektit valtaansa, vaan subjektien vapaasta tahdosta lähtevää minän hallinnan käytäntöä — olemassaolon taitoa tai taidetta (art d’existence). Ajatus sopii taidekoulutukseenkin. Hallinnan ja pakottamisen sijaan opiskelijoille annetaan puitteet pohtia ja merkityksellistää asioita, sekä lähestyä maailmaa taiteen keinoin. Koulutus tarjoaa vapaat resurssit, joiden puitteissa opiskelijoiden on otettava vastuu itsestään. Kirsti Nenyen mukaan kouluttajien on tässä tilanteessa toimittava

sekä malleina että tukijoina. Samalla hän korosti opetusryhmän merkitystä: Opiskelijat tukevat toinen toisiaan.

Erikoistumisopiskelijat pitivät koulutuksen muutoksia hyvinä. Mielestäni esimerkiksi opetusryhmän korostaminen ja kouluttajien opiskelijoille tarjoama tuki kertovat reflektiivisestä asenteesta taiteen tekemiseen. Persoonallisia ongelmia ei pidetä taiteeseen itsestään selvästi kuuluvina. Niiden syitä ja vaikutuksia pyritään pohtimaan. Taiteilija nähdään entistä kokonaisvaltaisempuna ammatinharjoittajana ja myyttisiä käsityksiä taiteilijoista pyritään problematisoimaan. Ainakin Taideinstituutin tapauksessa taidekoulutus pyrkii tarjoamaan taiteilijoille mahdollisimman vankkaa pohjaa, jolta voidaan ponnistaa omaan työhön.

Kaiken kaikkiaan näyttäisi siltä, että taiteilijaidentiteetti muodostuu uskottavuutta luovaksi perustaksi. Se takaa, että taiteilija pystyy toimimaan työssään myös silloin, kun ei saa sille sosiaalista arvostusta. Ammatillisen vastadiskurssin ja kriittisen suhteen boheemi- ja nero-diskursseihin voikin hahmottaa identiteettityöksi, jossa pyritään pohjustamaan ja luomaan uskottavuutta taiteilijana toimimiselle. Koulutus hahmottuu samalla tapaa uskottavuutta luovaksi perustaksi. Se legitimoit taiteen tekemistä ja tuottaa taiteesta ammattia. Samalla se pyrkii ohjaamaan noviiseja kohti taiteilijaidentiteettiä, joka takaa ammattiin jäämisen.

4. Merkityksen kytkeytyminen

Muisti ja identiteetti — Odysseia?

"— Majesteetti, olen kertonut kaikista kaupungeista jotka tunnen. — On yksi josta et puhu koskaan. Marco nyökkäsi. — Venetsia, kaani sanoi. Marco hymyili. — Mistä muusta luulit minun puhuvan? Hallitsija katsoi silmää räpäyttämättä. — Mutta minä en ole koskaan kuullut sinun mainitsevan sen nimeä. Ja Polo: — Joka kerta kun kuvailen sinulle jonkun kaupungin, sanon jotain Venetsiasta. – – Erottaakseni muiden kaupunkien ominaisuudet minun on lähdettävä jostakin ensimmäisestä kaupungista joka jää vain ajatelluksi. Minulle se on Venetsia. – – — muistin kuvat, kun ne on kiinnitetty sanoihin, katoavat, Polo sanoi. — Ehkäpä pelkään menettäväni Venetsian yhdellä kertaa jos puhun siitä. Tai ehkä puhuessani muista kaupungeista olen jo vähä vähältä menettänyt sen." (Calvino 1972/1976, 92)¹⁷

Ilman muistia emme tietäisi keitä olisimme. Muisti kytkee meidät aikaan ja paikkaan ja antaa meille tunteen identiteetistä. Muistin ja identiteetin välinen suhde on kuitenkin kaikkea muuta kuin ongelmaton. Moderni, monologinen subjektikäsitys rakentuu ajatukselle itsensä käsittävästä yksilöstä (Sampson 1993). Yksilö on säiliö täynnä muistoja, jotka muodostavat hänelle identiteetin. Tällainen käsitys ei tunnusta subjektin sosiaalisuutta (mt.). Subjektia ei voi leikata irti maailmasta omaksi yksikökseen — yksilöksi. Esimerkki modernista subjektista on Odysseus, joka harharetkiensä päätteeksi palaa kotiinsa Ithakaan — mikään ei ole muuttunut. Alkuperä on moderniteetin luoma maskuliininen myytti. (Adorno ja Horkheimer 1944/1989, 43–80; Cixous 1976/1990, 354.)

¹⁷ "— Sire, ormai ti ho parlato di tutte le città che conosco. — Ne resta una di cui non parli mai. Marco polo chinò il capo. — Venezia, — disse il Kan. Marco sorrise. — E di che altro credevi che ti parlassi? L'imperatore non batté ciglio. — Eppure non ti ho mai sentito fare il suo nome. E Polo: — Ogni volta che descrivo una città dico qualcosa di Venezia. – – Per distinguere le qualità delle altre, devo partire da una prima città che resta implicita. Per me è Venezia. – – — Le immagini della memoria, una volta fissate con le parole, si cancellano, — disse Polo. — Forse Venezia ho paura di perderla tutta in una volta, se ne parlo. O forse, parlando d'altre città, l'ho già perduta a poco a poco." (Calvino 1972/1993, 88.)

Marco Polo ei sen sijaan voi palata Italo Calvinon teoksessa *Näkymättömät kaupungit*. Hän voi vain lähteä. Venetsia on Pololle Ithaka ilman paluuta (Catalano 1988, 308). Niezscheläisittäin Polon ainoa paluun mahdollisuus on paluu erilaiseen — ei koskaan samaan, alkuperäiseen, identtiseen Odysseuksen tapaan (vrt. Deleuze 1962, 52–55; 1969, 348–350). Samalla Venetsia ei ole arkkityyppi vaan paremminkin simulakrum — muiston kuva ilman referenttiä (Catalano 1988, 309). Aivan samalla tavalla emme koskaan voi palata menneisyyteemme. Edes muistoissamme emme tiedä, mikä on todella ja mikä on kadonnut, sillä unohtaminen on usein aktiivista kuten Nietzsche korostaa: ”[t]ämä hyöty on kuten sanottu aktiivisesta unohtavaisuudesta joka toimii ikään kuin ovenvartijana, sielullisen järjestyksen, levon, etiketin säilyttäjänä: tästä huomaa ettei voisi olla mitään onnea, mitään hilpeyttä, mitään toivoa, mitään ylpeyttä, mitään nykyisyyttä ellei olisi ollut unohtavaisuutta.” (Nietzsche 1887/1969, 48–49.)¹⁸ Juuri unohtaminen ja elämän jatkuva muuntuvuus ongelmallistavat identiteetin ja modernin subjektikäsitteen.

Edellisessä luvussa käsitteelin taiteilijoiden sosiaalista todellisuutta ja ammatti-identiteetin muodostumista. Sosiaalinen ammatti-identiteetti helpottaa todennäköisesti taiteilijaa suuntaamaan energiaansa luovaan työhön. Ammatti-identiteetti ja persoonallinen identiteetti yksilöllisenä taiteilijana hahmottuvat uudelleen kokemusten myötä. Subjekti elää ja kokee ja hänen muistonsa muovautuvat uudelleen. Hänen käsityksensä itsestään ja työstään muuttuu. Identiteetit ovat vain tietyllä ajanhetkellä esiin nostettuja suhteellisen johdonmukaisia käsityksiä omasta itsestä. Seuraavana hetkenä esiin nostettu identiteetti ei ole enää tarkalleen ottaen sama. Se on jo toinen identiteetti.

Identiteetti termin kantasana on ’idem’, joka tarkoittaa samaa. Johan Fornäs (1995, 232) huomauttaa kuitenkin, ettei identiteetin käsitettä tulisi käsittää liian tiukasti. Mikään ei ole täsmälleen samanlainen kuin toinen. Tästä käsitteellisestä löysentämisestä huolimatta, pidän kulttuurintutkimuksen väitteitä hajanaisista ja ristiriitaisista identiteeteistä ongelmallisina (ks. Fornäs 1995, 232–234; Hall 1992, 279–280; Lehtonen 1996, 138–139). Ongelmaa ei synny, jos tämä ymmärretään vain erilaisten identiteettien ristiriitaisuutena toisiinsa nähden. Sen sijaan, jos hajanaisuus nähdään yhdessä identiteetissä, ollaan teoreettisten sekaannusten alueella, jossa kuvataan eheyden käsitteellä epäeheyttä.

¹⁸ Elizabeth Grosz (1994a, 131) mukaan Nietzschen tulkinnat muistuttavasti huomattavasti Freudin myöhempiä kehittälyitä.

Ongelma syntyy pohjimmiltaan siinä, että toisaalta on omaksuttu antihumanistinen modernin subjektin ja siihen liittyvän identiteetin käsitteen kritiikki, mutta identiteetin käsitettä ei hylätty (ks. esim. Hall 1996).¹⁹

Pyrin itse välttämään identiteetin ja subjektiviteetin termien ristikäytöllä humanistiset kategoriat. Subjekti koostuu sekä koodaavista että dekodeavista voimista. Kyse ei ole koskaan pelkästä identiteetistä, samuudesta. Muistojen häilyvyys, muuntuminen elämän myötä takaa sen, että pelkällä identiteetin kategorialla operoiminen ei riitä. Subjekti on ruumiillinen, eksentrisen ja nomadinen — ei täysin itseriittoinen yksikkö eikä liioin täysin hajaantunut. Paitsi että subjekti muokkaa ja merkityksellistää todellisuutta, hän on myös itse todellisuuden muokkaama ja merkityksellistämä.

Tämän luvun haaste on vastata kysymykseen, miten minuutta eletään, miten aika ja muistot vaikuttavat käsityksiin omasta itsestä, miten merkitykset kytkeytyvät havaintoihin. Jos edellisessä luvussa lähestyin minuuden kysymystä taiteen kenttä ja taiteilijan identiteettejä hahmotellen, nyt on tarkoitus siirtyä tarkastelemaan minuutta elettyinä, toiminnallisena ja ruumiillisena prosessina — subjektiviteettina. Kyseessä ei ole Odysseia siinä määrin, että metsästäisin alkuperää, etsisin ithakaa lausuntojen takaa vaan pohdin paremminkin lausuntoja venetsioina — muistin jo muuntuneina kuvina. On vain lähtöjä ja paluita uuteen.

Ruumiillisten subjektien avaus

Moderni subjektikäsite on dualismien halkoma. Se pohjautuu subjektin ja objektin, sielun ja ruumiin, psyyken ja materian, sisäisen ja ulkoisen, tietoisien ja tiedostamattoman irrottamiselle toisistaan. (Grosz 1994a, 1–24; Lehtonen 1994; Taylor 1989, 187–189.) Nämä dualismit takaavat, että moderni subjektikäsitteen kuvaama yksilö on maailmasta irrotettu, itseriittoinen ja individualistinen yksikkö (vrt Sampson 1993, 77–84). Postmoderni kritiikki hyökkää modernia subjektikäsitteä ja sen implikoimia dualismeja

¹⁹ James Clifford (1988 269–272) esittää vastaavan kritiikin antiessentialistista ja antihumanistista teoriakehystä käyttävää Edward Saidia kohtaan. Teoriakehuksestään huolimatta Said turvautuu humanismin perinteen mukaisiin totaalsiin selityksiin.

vastaan. Ongelmana vain on ollut toisen ääripään teoria — on pahimmillaan ajauduttu kieltämään subjektin merkitys kokonaan. (ks. Rosenau 1992, 42–61.)

Varsinkin naistutkijoiden taholta on noussut kritiikkiä subjektia hajottavaa ja liuottavaa postmodernismia kohtaan. Esimerkiksi Donna Harawayn (1988/1991, 191; 1992, 297) ja Sandra Hardingin (1990) ajattelu ottaa kriittisesti etäisyyttä sekä modernismiin että postmodernismiin. Juuri subjektin sosiaalinen sijoittaminen ja ruumiillisuus on kriittinen vastaus sekä modernille että postmodernille subjektikäsitteelle. Subjekti toimii sosiaalisessa todellisuudessa. Me kietoudumme ympäröivään maailmaamme, aistimme, tunnemme ja elämme. Maailman ja subjektin välinen suhde on dialoginen — ruumiillinen subjekti voi toimia vain maailman kautta. Tällaisenaan ajatus ruumiillisesta subjektista pyrkii ratkaisemaan moderniin subjektikäsitteeseen liittyvät dualismit (Grosz 1994a, 21–22).

Dualismien ylittäminen ei tarkoita paluuta essentialismiin (Grosz 1994a, 23). Sijoitettu, ruumiillinen subjektikäsite on monimutkaisempi, kattavampi ja ristiriitaisempi kuin subjektia ylistävät tai alistavat käsitteet. Toisin kuin postmoderni subjektikäsite ajatus ruumiillisista subjekteista ei vain pura ja hajota subjektia vaan ennen kaikkea rakentaa, sijoittaa ja yrittää ymmärtää subjektia suhteessa tämän toiminnan kontekstiin. Ruumiillisuudessa ei ole kyse biologian ujutamisesta sosiaalitieteelliseen teoriaan vaan laajemmasta ja kokonaisvaltaisemmasta näkemyksestä. Ruumis ei ole vain sosiaalinen konstruktio eikä se pelkisty biologiaan; se muodostuu biologisen, sosiaalisen ja diskursiivisen välisessä risteyksessä. (Braidotti 1991, 281–282; 1994, 3–4, 112, 182, 238; Grosz 1994a, 19, 23.) Subjektilla ei ole ruumista, vaan paremminkin hän on ruumiillinen.

Ei ole olemassa yhtä, ainoa ja oikeaa ruumiillisuuden teoriaa vaan joukko toisistaan poikkeavia näkemyksiä. Tämän hetkellä varsinkin naistutkimuksen piirissä käytävälle keskustelulle tärkeimpiä teorioita ovat fenomenologiset ja psykoanalyttiset ruumiillisuustulkinnat ja näiden kritiikit (ks. esim. Grosz 1994a). Jatkossa aion käyttää erityisesti Maurice Merleau-Pontyn ja Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin käsitteitä ruumiillisuudesta. Merleau-Pontyn (1945a/1998) ruumiifenomenologisissa tarkasteluissa havaitseva subjekti on keskiössä. Subjekti voi toimia maailmassa vain ruumiillisena, hän liikkuu, havainnoi, tuntee, näkee, haistaa. Juuri ruumiillisuus kytkee hänet maailmaan. Deleuze ja Guattari (1973; 1980) edustavat puolestaan psykoanalyysiin kritiikin kautta

kytköksissä olevaa ajattelua. Heidän ruumiillisuuskäsityksensä taustoja voi etsiä myös Deleuzen (1962, 44–48) omista Nietzsche-tulkinnosta, joissa valta ja voimasuhteet läpäisevät ruumiin. Tietoisuus ei määrää ruumiillisuutta vaan paremminkin koko ruumiin ilmiö on tietoisuutta korkeammalla asteella; se ei ole yhden tietoisien yksilön päätettävissä. Sen sijaan valta tuottaa ruumiillisuuden.

Selkein Merleau-Pontyn ja Deleuzen ja Guattarin välinen ero on tarkastelukulmassa. Merleau-Ponty kiinnittää enemmän huomiota yksittäiseen, kokevaan ja tuntevaan subjektiin, joka suuntautuu oman itsensä kautta kohti maailmaa. Subjektiin keskittyvästä lähtökohdasta huolimatta hän ei sulje sosiaalisen maailman merkitystä pois. Heinämaan (1996, 67) mukaan "Merleau-Pontyn päämääränä on – – filosofia, jossa subjektin ja maailman suhde ei olisi kummankaan määräämä vaan vastavuoroinen." Deleuzen ja Guattarin tarkastelut puolestaan lähtevät sosiaalisesta todellisuudesta, joka kietoutuu subjektien ruumiillisuuteen. Meidät koulitaan tietynlaisiksi ruumiillisiksi subjekteiksi, emmekä voi useinkaan vastustaa sosiaalisia toimia, joita ruumiisiimme määrätään.

Yhteneväisyyksistä huolimatta Deleuzen ja Guattarin ruumiillisuuskäsitystä ei pitäisi sotkea Michel Foucault'n (1975; 1976) muotoiluihin biovallasta, jossa on kyse tavoista, joilla valta ja diskurssit nousevat määrittelemään subjektin ruumista. Foucault on ottanut vaikutteita Deleuzen (1962) Nietzsche-tulkinnasta. Mutta häneltä, toisin kuin Deleuzelta, puuttuu kuitenkin tyystin halua tai subjektin omaa panosta selittämään pyrkivä käsitteistö, minkä vuoksi ruumiista tulee passiivinen (Lash 1984/1991, 261, 265). Haluankin sanoutua irti ruumiillisuuskäsityksistä, jotka hahmottavat ruumiin tyhjänä ja passiivisena sivuna, jolle kulttuuri tai sosiaalinen maailma kirjoittaa merkityksensä (vrt. Grosz 1994a, 158).

Deleuzen ja hänen Guattarin kanssa tekemänsä työn avain on aktiivisuudessa. Vaikka heidän teoksensa eivät otakaan subjektiivisia kokemuksia ensisijaisena, ne tarjoavat runsaasti aineksia aktiivisen, positiivisen ja muuntuvan subjektin pohdintaan. Luovuuden ilmiö on kokonaisuudessaan Deleuzelle ja Guattarille rakas ja he viittaavat töissään jatkuvasti taiteilijoihin ja arvostavat taiteen tapaa rikkoa rajoja ja avata uusia tapoja nähdä todellisuutta. *Qu'est-ce que la philosophie* -teoksessa (1991) he nostavat taiteen filosofian ja tieteen ohella kolmanneksi ajattelun suureksi muodoksi. *L'Anti-Œdipen* (1973) ja *Mille plateaux*'n (1980) kaltaiset kulttuuriteoretisoinnit vastustavatkin pohjimmiltaan subjektia

rajoittavaa ja kahlitsevaa teoretisointia, mikä heijastuu poleemisena kritiikkinä subjektia passivoivaa psykoanalyysia kohtaan.

Hyökkäyksestä huolimatta Deleuze ja Guattari eivät kuitenkaan hylkää hylkää psykoanalyttisia ideoita vaan he ottavat niihin kriittisesti etäisyyttä ja kehittävät niitä eteenpäin. Jerry Aline Flieger (1999) toteaa, että näennäisesti hyökkäyksestään psykoanalyysia vastaan Deleuzea ja Guattaria ei voida pitää psykoanalyysin tai edes Freudin teorioiden vastustajina. Esimerkiksi *Mille plateaux* -teos (1980) on velkaa Freudille. Oma positioni suhteessa psykoanalyysiin määrittyy pääosin Deleuzen ja Guattarin kautta. Sanoudun irti niistä psykoanalyttisista näkemyksistä, jotka rajaavat subjektin liian tiukasti eivätkä tunnusta ruumiillisuuden jatkuvaa sosiaalista mukautuvuutta ja aktiivisuutta.

Vaikka Merleau-Pontyn (1945a/1998) ja Deleuzen ja Guattarin (1973; 1980) ajatuksia ei voikaan yhdistää, ei heidän välisiä erojaan tulisi liikaa korostaa. Ensinnäkin he hylkäävät ruumiillisuuden selittämisen subjektin tietoisuuden ja sisäisten tilojen ja representaatioiden avulla. Toisin sanoen ruumiillisuutta ei voida ymmärtää vain mentaalisenä hahmona, joka subjektilla on itsestään. Merleau-Ponty (1945a/1998, 114–119) tosin säilyttää teoriassaan 'ruumiin hahmon' (schéma corporel) -käsitteen, muttei käsitä sitä sisäisenä representaationa vaan toiminnallisena kytköksenä maailmaan.

Toiseksi Merleau-Ponty ja Deleuze ja Guattari hylkäävät ruumiillisuuden selittämisen ulkoisista, fyysisistä tai hermostollisista ärsykkeistä lähtien. Ruumiillisuutta ei voi selittää kausaalisesti. Esimerkiksi Deleuzen ja Guattarin (1980, 9–37) rihmastollinen moneuden periaate vastustaa sekä kausaalista että teleologista selittämistä. Ei voida erottaa tarkkoja syitä tai lähtöpisteitä, on vain liikettä. Ruumiillisuus hahmottuu subjektin suhteessa maailmaan, ei sisäisenä tilana tai biologiana (Merleau-Ponty 1945a/1998, 81–116, 123, 249, 264). Sekä Merleau-Pontylle että Deleuzelle ja Guattarille subjekti on muutoksen tilassa, subjektin ja objektin välissä, sijoittuneena maailmaan (ks. Braidotti 2000, 159; Descombes 1979/1980, 56).

Ruumiilliset muistot

Päivi: ”Mulla oli mun isovanhempien luona – – öljyvärimalaus, missä oli myrskyävä meri, haaksirikko — vähän sellainen Edelfeltmainen. Just joku tällainen, mä edes tiedä, kun mä en ole nähnyt sitä myöhemmin. – – Se sali oli muuten aina tyhjä – – Mä koin aina siinä, että mä rupeen huojumaan tai että se on niin voimakas, että siellä tuulee. Mä pitkään luulin, että kuvia tehdessä jotenkin tuulee tai että siihen kuuluu sellainen. Se ollut osa sitä, se on niin semmoinen — että on kylmä tai jotenkin.” (FTT 3.12.2000.)

Deleuzella subjektin ruumiillisuus ja muisti nivoutuvat yhteen (Braidotti 2000, 159). Ajatuksen taustoja voi etsiä varsinkin hänen Henri Bergson -tulkinnastaan. Muistojen on tultava ruumiillistuneiksi, jotta ne voisivat aktualisoitua. (Deleuze 1966, 52, 69.) Miten sitten muistoihin pitäisi suhtautua? Ovatko ne todella tapahtuneet — mitä unohdetaan, mitä muistetaan? Merleau-Pontyn (1945a/1998, 84, 470) mukaan meillä ei ole pääsyä objektiiviseen menneisyyteen. Ajan tarkastelussaan hän hylkää käsityksen ajan lineaarisuudesta. Ihmisen muistama menneisyys ei ole se menneisyys, jonka hän on elänyt, vaan nykyhetken valossa piirtynyt mielikuva menneisyydestä. (mt. 84). ”Siten aika ei ole peruskokemuksessamme objektiivisten positoiden systeemi, jonka läpi kuljemme, vaan liikkuvaa asetelma, joka etääntyy meistä, kuten junanvaunun ikkunasta nähty maisema. Siltikään emme todella usko, että maisema liikkuu.” (mt. 480.)²⁰ Aika on subjektiivisesti koettua. Osa menneisyydestä nousee muistoina esille, osa unohtuu ikiajoiksi.

Luovuustutkimuksessa taiteilijaksi ryhtymisen syyksi on nähty usein lapsuuden traumat (Ruth 1984b, 41; Haavikko 1984, 242–245). Surun oletetaan edeltävän luovuutta (Hägglund 1984, 141, vrt. Ihanus 1987, 56–57). Luova työ puolestaan hahmottuu identiteetin luomisena, kompensaaiona lapsuuden traumoihin (Haavikko 1984, 241–245). Taustalla on Freudin psykoanalyysin alkuvaiheessa esittämä käsitys luovasta toiminnasta sublimaationa. Taiteilija on neurootikko, joka on pakotettu luomaan kompensoidakseen sisäisiä ristiriitojaan, aggressioitaan, syyllisyyden tunteitaan ja niin edelleen. (ks. Haavikko 1984, 242; Hägglund 1984, 129; Lepistö 1991, 169–171; Pansini 2000, 79–80.)

Traumanäkökulmalla on oma yhteytensä romanttiseen taiteilijakuvaan, jota diskurssit nerosta ja boheemista piirtävät (ks. luku 3). En pyri kieltämään lapsuuden tai myöhemmän elämän negatiivisten kokemusten merkitystä esimerkiksi motivoivana tekijänä. Näen kuitenkin traumanäkökulman ongelmalliseksi. Siinä mennyt laitetaan paitsi selittämään myös kahlitsemaan subjektia. Epäilen vahvasti, ettei subjektille voida koskaan löytää näin vahvoja määreitä (vrt. Braidotti 1994, 165–166). Aineistossa negatiiviset kokemukset eivät nouse esiin. Voi toki olettaa, että tutkijan ja tutkittavien välisen luottamuksen puuttuminen estäisi tällaisten muistojen kertomisen. Toisaalta negatiivisten muistojen puuttuminen kertoo jo itsessään taiteilijakuvan muutoksesta. Kysymyksiini lapsuuden muistoista suhtauduttiin kurssilla ironisestikin.

Laura: ”– – Mutta en mä pyri lapsuuden ja niiden lapsuuden kuvaleikkien kautta selittää mun tän hetken /tilanne en missään tapauksessa.”

Atte: ”Joo en mä siis halunnut mitään sellaista\ suurta elämäkertaa.”

Laura: ”Siit tulee just hirveeltä kuulostavaa (nauraa).” (3.12.00.)

Ajatusta nykyhetken kautta avautuvasta menneisyydestä ja tulevaisuudesta ei pitäisi tulkita niin, että aika häviää kokonaan. Menneisyyden horisontit lomittuvat nykyisyyteen. (Merleau-Ponty 1945a/1998, 97–101). Henri Bergsonin tavoin voitaisiin ajatella, että menneisyys ja nykyisyys lomittuvat toisiinsa — ne kanssaelävät (Deleuze 1966, 54–55). Bergsonin näkemyksessä menneisyydestä ei kuitenkaan tule yksilöä määrittelevää ithakaa vaan se oli paremminkin tulkittava venetsioina — muistin muuttuvina kuvina, virtuaalisuutena. Muisti ja menneisyys täytyy irrottaa toisistaan; niitä ei voi samastaa. ”Muisti on nykyisyyden keino päästä menneisyyteen.”²¹ (Grosz 2000, 223.)

Bergson kutsuu paljasta muistoa (souvenir pur) virtuaaliseksi. Se ei ole aktiivinen eikä tietoinen. Muiston virtuaalisuus ja persoonattomuus johtaa ajattelemaan, että mennyttä ei pitäisi ajatella yksinkertaisesti kerran tapahtuneena eikä myöskään pelkästään nykyhetken valossa piirtyvänä kuvana kerran olleesta. Deleuzen korostaakin, että Bergsonin tekstien kohdalla pitäisi välttää psykologista tulkintaa. (Deleuze 1966, 50–53.) Saman voi sanoa

²⁰ "Voilà pourquoi le temps dans l'expérience primordiale que nous en avons n'est pas pur nous un système de positions objectives à travers lesquelles nous passons, mais un milieu mouvant qui s'éloigne de nous, comme le paysage à la fenêtre du wagon. Cependant nous ne croyons pas pour de bon que le paysage se meut – –."

²¹ "Memory is the present's mode of access to the past."

Merleau-Pontysta. Myös hän korostaa muistin persoonatonta puolta (1945a/1998, 97–101). Me emme vain muista ja muistele vaan mieleemme myös muistuu. Muistot tulvivat mieleen tahdottomastikin. Merleau-Pontyn ruumiin fenomenologian taustaa vasten sisäinen ja ulkoinen, subjekti ja objekti kietoutuvat jatkuvasti toisiinsa. Näin ollen myös muistomme syntyvät sosiaalisessa kontekstista, tietyssä tilanteessa, paikassa, hetkessä (vrt. Sampson 1993, 127–141).

Päivin lapsuuden muisto merimaisemasta kertoo muistojen elävyydestä. Virtuaalinen menneisyys pyrkii aktualisoitumaan (Deleuze 1966, 51; Deleuze 1996, 183). Kuva aiheutti Päivissä niin elävän tunteen, että myöhemmin se palasi koettuna tunteena. Maaria Lingon (1998a, 325) analysoimassa elämäkerta-aineistossa nousee esiin vastaavanlainen kokemus: ”Sellaista sinistä ei ollut koskaan ollut missään. Neljävuotias ei osaa sanoa, että onpa upea taide-elämys; laatikon sini vaan hehkui ja loisti ja painui iäksi mieleeni. – – [J]otain sen sinisyydestä jäi minuun.”

Helena: ”Elämyksistä haluan kyllä kertoa tällaisen elämyksen, mikä tapahtui mulle ihan joskus neljä-viisi -vuotiaana, mutta se on niin vahvasti jäänyt mieleen, just tää kaksiulotteisella tää kolmiulotteisuuden illuusio eli perspektiivi. Mun isäni piirsi koulun taululle — hän on siis kansakoulunopettaja — ennen joulujuhlaa sellaisen ikkunan ristikoineen kaikkineen ja sitten sen talvimaiseman siihen ikkunaan. Muuten se liitutaulu oli ihan puhdas. Mä vieläkin saan, pystyn palauttaa sen tunteen itselleni, kun mä rupeen muistelemaan sitä mun hämmennystä ja sitä mun elämystä, kun mä katoin, että miten yks kaks tossa liitutaulusssa on reikä ja se maisema, se talvinen maisema, se ulkomaisema näkyy siellä. Mä muistan, että mä kävin ihan koskettamassa sitä, että kyllä se on ihan se liitutaulu. Hän oli ihan käyttänyt siinä väriliituja, että hän teki sen huolella, sellaisen ison maisemamaalauksen niillä liiduilla. Se jotenkin se mun, se miten se iski tajuntaan silloin se perspektiivin voima tai sen olemassaolo, en mä varmaan ollut sitä aikaisemmin tajunnut. Se on yks näistä hirveen vahvoista elämyksistä, jonka tosiaan vieläkin tuntee itessään, kun ajattelee.” (FTT 18.11.2000.)

Aktualisoituuessaan virtuaalisuus joutuu muuntamaan muotoaan. Sen täytyy luoda itsensä aina uudestaan. Aktualisoitumiseen liittyikin vahvasti uutta luova piirre. Se ei palaa takaisin samaan. (Deleuze 1966, 99–101; 1968, 273–274; Grosz 2000, 225–226; Hardt

1993, 17–18.) Mennyt ei tarjoa itseään menneenä vaan nykyisen ja menneen limittymisenä, jonka pohjalta ponnistetaan eteenpäin. Taiteilijoilla tällainen muistamisen luova ulottuvuus näyttäisi korostuvan. Muistot koetaan tärkeiksi, sillä ne mahdollistavat luovuuden. Pekka Luhta (2000, 30) esittää: ”Taiteen olennainen työtyyli liittyy yhä enemmän muistiin. Työskentely etenee palauttavina viittauksina, jolloin yhä uudelleen puretaan esiin omista lähtökohdista periytyviä asioita.”

Päivi: ”– – Mulla ei ollut piirtäminen silloin pienenä tärkeä, mutta näytteleminen, laulaminen, kirjoittaminen. Mä muistan just niitä asioita just tavallaan sellaisina huippuhetkinä tai niissä on paljon sellaisia. Niissä on joku sellainen läsnäolo, minkä muistaa aina sieltä. – – Oikeastaan joskus käyttääkin ihan sitä mielikuvaa, oikeastaan sitä tuntemusta, mitä se laulaminen oli. Mä tietoisesti haluan muistaa, koska se voi tukea tässä päivässä jotain asiaa. Se tulee niin syvältä se juttu, että sitä on tää kontakti ja mä olen halunnut muistaa sen.” (FTT 3.12.2000.)

Antti: ”Tavallaan se, että jos sä työstät jotain duunia, senhän vois ajatella, että silloin muistat sen asian, mitä sä käsittelet. Se on tavallaan pakkokin muistaa se. (naurahtaa) Tää ehkä kuulostaa vähän henkiseltäkin.”

Laura: ”Niin tai se, että ajaa sitä muistoa takaa ja etsii sitä käänteisestikin. – –”

– –

Antti: ”Kyllähän muisto liittyy siinäkin mielessä, jos ajatellaan kuvanveistoa tai tällaista, missä käytetään kaikenlaisia materiaaleja, niin sit joku tällainen esimerkiksi materiaalintunto tai sellaiset fyysiset tuntemukset jotenkin automaattisesti liittyy muistoihin. Kyllä mä ainakin ite käytän sitä ihan tietoisesti, kun tekee jotakin. Rupeaa muistelemaan.” (FTT 3.12.2000.)

Antin tapauksessa taiteen tekeminen hahmottui subjektiviteetin, kokemushistorian, uudelleen hahmottamiseksi taiteen tekemisen yhteydessä. Taiteilija käyttää itseään taiteen tekemisen työvälineenä. Muistot toimivat luovuuden lähtökohtina ja ponnahduslautoina. Ne aktualisoivat taiteen tekemisen. Muistoa ajetaan takaa, kuten Laura mainitsi, jotta päästäisiin tulevaisuuteen — uuden työn tekemiseen ja samalla myös muiston uudelleen luomiseen. (Vrt. Deleuze & Guattari 1991, 158–162.)

Merkityksellinen subjektiviteetti

Subjektiviteettia eletään koko ajan, mutta sen kannalta olennaisinta on, ettei kaikkia elämän tapahtumia voi samastaa subjektiviteettiin. Elämä koostuu virtuaalisuuksista (Deleuze 1995/2003, 363), mutta sen kaikkia lukemattomia tapahtumia ei koeta yhtä voimakkaasti. Subjektiviteettia aktualisoivatkin juuri ne tapahtumat, jotka kytkevät siihen merkityksiä ja avaavat sitä eteenpäin. Näitä ruumiillisuuden merkkilatauksia voidaan avata materiaalisemioottisesti.

Merkeistä ja merkkien tieteestä, semiotiikasta, puhuttaessa voidaan nostaa esiin kaksi klassikkoa ylitse muiden: Ferdinand de Saussure ja Charles Sanders Peirce. de Saussuren kieliteoria taipuu huonosti yhteen ruumiillisuuden teorian kanssa. Hänen teoriassaan olennainen kysymys on mentaalisen käsitteen eli merkityn (signifié) ja sitä ilmaisevan merkitsijän (signifiant), esimerkiksi sanan, välinen suhde (de Saussure 1972/1985, 98–100). Itse materiaalisesta todellisuuden teoria sulkee pois. Peircen malli on tässä määrin paljon käyttökelpoisempi. Seuraavien kappaleiden esitys perustuu melko uskollisesti Umberto Eco (1975/1998, 25–27, 101–106; 1979/1985, 27–37; 1984/1997, 106–109; 1990, 326–337) Peirce-tulkintaan.

Materiaalisesta todellisuudesta Peirce (1933/1967, 4.536) erottaa kahdenlaisia objekteja. 'Dynaaminen objekti' on asia sinänsä, jota merkki ei välitä. Se on esimerkiksi lleijonall²² puhtaasti materiaana ilman käsitystä siitä, mikä «leijona» on.²³ Tämä dynaaminen objekti, materiavirta, antaa pohjan 'välittömälle objektille' (immediate object), joka on objekti suhteessa ideaan (Peirce 1958/1966, 8.183), mentaaliseen representaatioon (Peirce 1934/1965, 5.473) tai saussurelaisittain merkittyyneen, esimerkiksi «leijona». Se on "*objekti niin kuin merkki sen esittää.*"²⁴ (Peirce 1933/1967, 4.536).

²² Kyseinen merkitsemistapa löytyy Umberto Eco (1975/1998, 9). lxxxl tarkoittaa, että puhutaan ilmaisusta tai merkitsijästä. lxxxll tarkoittaa, että puhutaan reaalisesta objektista, joka on tärkeää erottaa merkitystä tai käsitteen sisällöstä «xxx».

²³ Eco (1984/1997, 107, ks. myös 17; 1975/1998, 78–79, 108–114) mukaan dynaaminen objekti on sama asia, mitä Louis Hjelmslev kuvaa puhtaasti materiaalisuuteen viittaavalla käsitteellään 'purport' (alun perin tanskaksi 'mening' ja italiaksi Eco kääntämänä 'continuum'). Eco (1990, 216) sekoittaa pakkaa toteamalla, että dynaaminen objekti voi olla myös mielikuvituksellinen tai mahdolliseen maailmaan liittyvä. Tällä kommentillaan Eco haluaa nähdäkseni välttää naiivin empirismin, jossa todellisuus pelkistyy käsin kosketeltavaan maailmaan.

Jotta välitöntä objektia voitaisiin representoida tarvitaan 'tulkitsinta' ('interpretant'), joka on 'merkin'²⁵ ja objektin ohella kolmas keskeinen käsite Peircella (1931/1965, 2.274). Pelkästään merkki (esimerkiksi sana lleijonal) ei kertoisi meille vielä mitään siitä, mikä lleijonall tai «leijona» todella on. Tulkitsinta tarvitaankin täydentämään 'semioosin' (semiosis) prosessia. (Peirce 1934/1965, 5.484). Visuaalinen tulkitsin sanasta lleijonal on esimerkiksi valokuva lleijonastall tai piirros «leijonasta»²⁶. Tulkitsin voisi tässä tapauksessa olla myös määrittely tai vaikkapa päätelmä siitä, mikä «leijona» on. Tulkitsin on välittävänä tekijänä merkki itsessään (Peirce 1931/1965, 2.303). Esimerkiksi kuvaa leijonasta voidaan käyttää merkitsemään jotain muuta kuin «leijona», mitä puolestaan voidaan käyttää merkitsemään jotain muuta. Semioosin prosessi on loppumaton (mt.), sillä ei ole mitään mahdollisuutta löytää määritelmää tai vakioita merkittyä. Se jää aina avoimeksi.²⁷

Terasa de Lauretis (1984, 168–171) kritisoi Ecoa siitä, että tämän semiotiikka ei ota huomioon kokevaa subjektia. Econ ajattelussa subjektia voidaan lähestyä vain semioottisten kategorioiden avulla. de Lauretis (mt. 182–183) sen sijaan painottaa, että merkki voi olla merkki vain subjektin kokemuksen kautta.²⁸ Kokemuksen käsite ei ole de Lauretikselle yksilökeskeinen, vaan hän näkee sen paremminkin sosiaalisen ja yksilöllisen välisenä päättymättömänä prosessina, jonka avulla subjekti paikantaa itseään sosiaaliseen todellisuuteen. (de Lauretis 1984, 159.) Voi siis ajatella, että sosiaalinen todellisuus nousee subjektin tulkittavaksi yhä uudelleen. Näin ei voida pitää yllä ajatusta subjektista, joka on taltutettu yhtenäisyyteen. Kokemus muokataan tulkinnassa jatkuvasti uudestaan. Subjekti

²⁴ "– – Object as the Sign itself represents it – –."

²⁵ Peirce kutsuu merkkiä myös representameniksi. Merkki tai representamen on lähellä de Saussuren merkitsijän (signifiant) käsitettä.

²⁶ Halusin erottaa nämä vaihtoehdot toisistaan. Valokuvasta voisi sanoa, että se "on väkisinikin analoginen; mutta samanaikaisesti sen noemalla ei ole mitään tekemistä analogian kanssa." (Barthes 1980/1985, 82, 94.) Tietenkin valokuvauksessakin kohteen valintaan vaikuttavat konventiot. Ilman ajatusta siitä, mikä «leijona» on tulisimme tuskin kuvanneeksi sellaista, paitsi vahingossa. Konventiot vaikuttavat myös siihen, miten kameraa käytetään. Piirtämisen kohdalla konventionaalisuus on joka tapauksessa ilmeisempää. Ikonismin kritiikissään Eco (1975/1998, 271, 271 nootti 24) esittää, kuinka mitä luonnollisimmilta näyttävät kuvaukset ovat itse asiassa suodatettu dominantin ikonisen mallin läpi. Gombrichiltä lainatussa esimerkissä 1200-luvun arkkitehti ja suunnittelija Villard de Honnecourt oli vakuuttunut tekevänsä leijonasta todellisen kopion. Tämä todellinen kuva leijonasta vastaa kuitenkin hyvin ajan kuvaustapaa; hänen leijonansa on suhteessa siihen, miten ikonisuus koodattiin 1200-luvulla.

²⁷ Peircen ajatus loppumattomasta semioosista on yhdistettävissä Deleuzen ja Guattarin rihmastoon (vrt. Eco 1984/1997, 111–112). Deleuze ja Guattari käyttävät peircelaisia käsitteitä, vaikka pohjaavatkin erityisesti Louis Hjelmslevin materialistiseen semiotiikkaan (Bogue 1989, 125–126). Hjelmslev on myös selkein linkki Deleuzen ja Guattarin ja Econ välillä (ks. Eco 1975/1998).

hahmottuu eksentriseksi, epäkeskiseksi. Se pakenee lukittuja määriytyksiä. (de Lauretis 1986, 9; 1988b, 42–44; Koivunen 2000, 103.) Eksentrisen subjektin muistuttaakin hyvin läheisesti nomadisen subjektin hahmoa. Sitä ei myöskään voida lopullisesti rajata ja määrittää. (Braidotti 1994, 4, 35–36.)²⁹

Vaikka subjekti toiminnallaan purkaa koodeja, asettaa muistojaan uudestaan tulkittavaksi ja hahmottaa menneisyyttään uudestaan, hänessä elää koodatumpi ja sidotumpi puoli. Tätä nomadisuutta ja eksentrisyyttä kytkevää puolta voidaan ajatella tapojen avulla. Peircella (5.476) viimeiseksi (final) tai loogiseksi tulkitsimeksi hahmottuu 'tavanmuutos' (habit-change), jossa subjekti muuntaa toimintaansa (de Lauretis 1984, 173–175; 1987, 40–41; vrt. Eco 1979/1985, 43). Esimerkiksi, jos kätensä laittaa kuumalle levyille ja polttaa itsensä, ei enää seuraavalla kerralla toimi samoin (de Lauretis 1988a, 36). Tavanmuutokseen tarvitaan 'emotionaalista' että 'energeettistä' tulkitsintä. Emotionaalinen tulkitsin muodostuu subjektin ja merkin dialogissa ja realisoituu vasta subjektilta fyysistä tai psyykkistä ponnistusta edellyttävän energeettisen tulkitsimen avulla. (de Lauretis 1984, 173–175; 1987, 40–41; Peirce 1934/1965, 5.475.)

Tapaa ei pitäisi ymmärtää mentaaliseksi tilaksi. de Lauretis (1984, 174) korostaa, ettei Peirce kutsu tavanmuutosta loogiseksi sen vuoksi, että olisi kyse deduktiivisesta päättelystä. Paremminkin tavanmuutoksessa subjekti hahmottaa tilannettaan uudestaan. Merleau-Pontyn (1945a/1998, 160–172) mukaan tapaa (habitude) ei voida selittää tietoisuuden tilojen eikä myöskään kausaalisten selitysten avulla. Esimerkiksi autolla ajamisessa ja kirjoituskoneella kirjoittamisessa ei ole kyse kausaalisesti mekanisoituneista toiminnoista eikä myöskään yksilön muistiin juurtuneista mentaalisisista representaatioista. Näiden selitystapojen avulla ei voida ymmärtää, miten subjektit pystyvät nopeasti mukautumaan uusiin tilanteisiin. Tapoja voidaankin Merleau-Pontyn mukaan selittää vain

²⁸ Kokemuksen (experience) käsite oli keskeinen 1970–80 -luvun feministisessä keskustelussa (Ronkainen 1999, 42; vrt. Koivunen ja Liljeström 1996)

²⁹ Sekä eksentrisen että nomadisen subjektin hahmoilla on tutkimuspoliittinen puolensa. Deleuzen filosofiassaan (ks. esim. 1968, 54; 1973/2002) kehittäneet huomioidut siirtyivät yhdessä Guattarin kanssa kirjoitettuihin kulttuuri- ja yhteiskuntafilosofioihin. *Mille plateaux* -teoksessa nomadismi nousee aiemmin keskeisen skitsofrenian (1973) rinnalle yhteiskunnan koodeja ja territorioita murtavaksi voimaksi. Rosi Braidotti (1994, 4–5, 35, 256) muotoilee nomadisen subjektinsa lähes tässä merkityksessä. Hänelle se on transgressiivinen hahmo, feminismin poliittinen fiktio, joka voi tarjota vähintäänkin luonnostelman vapaudesta ehtooneen. Samalla tavalla Teresa de Lauretiksien eksentrisen subjektin hahmolla on yhteytensä naispolitiikkaan. Hahmot nivoutuvat osaksi ruumiillisuuden tematiikkaa ja ovat samalla myös vastarinnassa modernille subjektikäsitteelle.

subjektin ruumiillisuuden avulla. Ruumiillisuus ankkuroi subjektin maailmaan; sen avulla hän on maailmassa. Tavoissa on kyse ruumiillisuuden kautta merkityksellistyneestä toiminnasta. Samalla tavat avaavat ruumiin kaksijakoiseksi. Merleau-Ponty (mt. 97–98) toisistaan totunnaistuneen (habituel) ja aktuaalisen ruumiin. Totunnaistunut ruumis avaa mahdollisuuden persoonattomalle ruumiillisuudelle. Heinämaa (1996, 84; vrt. Rautaparta 1997, 132) tulkitsee Merleau-Pontyn huomion niin, että ”ruumiini on yksilöllisten tekojeni subjekti, mutta myös omien aikaisempien tekojeni ja toisten tekojen toistaja.”

de Lauretiksén (1984) mukaan kokemus hahmottuu tapojen kokonaisuutena. Ehkä olisi aiheellisempaa puhua kokemuksista kokemuksen sijaan. Tavoissa merkitys kytkeytyy toimintaan. Niiden kautta subjekti kokee maailman. Samalla hän on potentiaalisesti avoin uusille tavanmuutoksille. Tavanmuutokset kestävät siihen asti, kun seuraavat tavanmuutokset syrjäyttävät ne (Peirce 1934/1965, 5.475). Tavat lomittuvat rihmastollisesti toisiinsa. Ne toimivat jo itsessään merkkeinä, jotka kuljettavat merkitystä. Päivin ja Helenan lapsuuden muistot voisi ajatella tavanmuutoksiksi, joissa on alettu merkityksellistää uudella tapaa maailmaa. Subjektiviteetti muodostuu juuri tällaisten kokemusten kautta. Se on tavanmuutosten kautta merkityksellistynyt kokemushistoria. Subjektiviteettia kirjoitetaan kuitenkin jatkuvasti uudestaan. Tavanmuutokset käynnistävät uudenlaisia kokemuksia, joiden kautta todellisuutta merkityksellistetään muuntuneella tavalla.

Aistitut merkitykset

Tracy Chevalierin romaanissa *A girl with a Pearl Earring* taiteilija Jan Vermeer saapuu palkkaamaan Grietiä perheensä palvelijaksi. Griet on laittamassa ruokaa ja on asettanut eriväriset vihannekset lohkoihin. Vermeer huomaa tämän välittömästi ja kysyy asettelun tarkoitusta. Episodista tuli puhetta kurssilla Helenan alustuksen yhteydessä (FTT 3.12.2000. Ks. Liite 3).

Atte: ”– – Kun taiteilija katsoi, niin se näki heti ne värit siinä. Heräsi kysymys siitä, että miten te? Katotteko te värejä, kuinka paljon? Tarkkailetteko te ympäristöä tän kannalta?”

Helena: ”No, jos minä nyt sanon ensimmäiseksi, niin kyllä ainakin mulle värit on hirvittävän tärkeitä. – – Kyllä minä luen värejä koko ajan, joskus ihan häiritsemiseen asti.”

Atte: ”Miten se häiritsee?”

Helena: ”Jatkuvasti kiinnittää kaikkeen huomiota. Sitten varsinkin, jos joku ei miellytä, niin sitten rupee miettimään, että mikäs tossa nyt on hetkinen. Tossahan vois olla tolleen. Jää pohtimaan tällaisia asioita. On ihan kuin jossain toisessa tilanteessa, jää miettimään ja sit on ihan pudonnut keskustelusta. Se ei aina ole ihan hyvä.”

Atte: ”Mites muut?”

Eija: ”Kyl mun mielestä se on hirveen oleellinen asia. Värit ja muodot ja koko se tila.”

--

Helena: ”ja valot.”

Eija: ” Nimenomaan valot, se valaistus kanssa.”

--

Atte: ”Oletteks te keskustellut ihmisten kanssa tai muiden kuvataiteilijoiden kanssa, miten te ootte kokenut tai keskustellut yleensä siitä, että katsooko muut värejä?”

Anne: ”Kyllä mun mielestä se on aika itsestään selvää, koska ihmiset työkseen, ammatikseen työskentelee koko ajan värien kanssa, niin kuin säkin sanoit, että välillä ihan häiritsee.” (FTT 18.11.2000.)

Merleau-Pontyn (1945a/1998, 247) mukaan havaitseva subjekti suuntautuu intentionaalisesti maailmaan. Intentionaalisuus itsessään ei ole puutetta, puuttumista, tyhjiön täyttämistä, kompensaatiota. Sitä luonnehtii paremmin kytkeytyminen, tuottaminen ja kyllästäminen (Steinbock 1999). Tässä määrin fenomenologisen intentionaalisuuden käsitteen voi yhdistää Deleuzen ja Guattarin ’halun’ (désir) käsitteen muotoiluun. Jacques Lacanin psykoanalyttisessä teoriassa halu pohjautuu puutteelle (manque) (Holland 1999, 49–51). Sen sijaan Deleuze ja Guattari (1973, 34, 50, 138) muotoilevat halun tuottavaksi, myöntymisen, moninaisuuden ja muutoksen voimaksi, josta ei puutu mitään.³⁰

³⁰ Positiivinen ja tuottava halun määrittely ei ole poliittinen eikä varsinaisesti liity psykoanalyysiinkaan, vaan filosofiaan, jossa on Platonista alkaen määritelty halu puutteeksi. Positiivisen halun määrittelyn taustalta löytyy erityisesti Spinozan ja Nietzchen filosofia. (Bogue 1989, 89; Goodchild 1996, 41; Patton 2000, 74–75.)

Deleuzelainen feministi Rosi Braidotti (2000, 169) on tulkinnut halun subjektin panokseksi, investoinniksi, joka suhteutuu sosiaaliseen kenttään diskursseineen. Juuri intentionaalisuus ja halu mahdollistavat maailman uudelleen merkityksellistämisen. Ilman merkitystä maailma olisi subjektille tyhjä autiomaa ilman kiinnekohtia. Värien katsomisessa häiritsemiseen asti on kyse intentionaalisuudesta. Subjekti mukautuu toimintansa kautta maailmaan. Kuvataiteilijoilla tämän voisi ajatella tarkoittavan esimerkiksi juuri aistien tarkentumista ja tunnenerkityksen liittämistä väreihin.

Helena: ”Mä kun olin väriharmonian kurssilla. Siinä on satoja niitä papereita. Sen jälkeen, kun se kurssi oli ohi, mun oli ihan pakko — tiedättekö — ihan pakko levittää sinne mun työhuoneeseen kaikki ne paperit ja tälleen katella niitä, järjestellä vaan, pinota ja vielä — tiedättekö — imeä sitä, nuuhkia sitä ja imeä sitä väriä itseeni, niitä kaikkia mahdollisia. Ihan sama sitten, jos mä käytän — kun mä pääasiassa olen tähän asti piirtänyt, niin mulla on öljyväriliituja sellaiset hillittömät hyllyköt täynnä — tiedättekö — aina eri värit sävy sävyyn. Ihan jo pelkästään se niitten kattelu, varsinkin silloin, kun oli tää jalka, tää toipilasvaihe, eikä pystynyt vielä mitään tekemään. Minä menin vaan sinne mun työhuoneeseen olemaan. Minä nukuin siellä ihan sen takia, että mulle tulisi parempi olo. Mä vaan kattelin ja hipelöin niitä väriliituja, ehkä vähän tälleen näin (piirtää ilmaan) pikkusen jollekin paperille väritin ja vaan tuijottelin niitä. Se kuitenkin ihan siis se värin läsnäolo jo tuottaa sellaista mielihyvää. – –” (FTT 18.11.2000.)

Leena: ”Nuorempana koin värit vieläkin intensiivisemmin kuin nykyisin. Joskus alle kaksikymppisenä näin ihan vain television välityksellä — ehkä sitä oli niin vastaanottavainen — ison ryhmän buddhalaisia munkkeja voimakkaan oranssin värisissä vaatteissaan. – – Se oli sellainen fyysinen reaktio, jonkinlainen huumauksen tunne siitä paljaasta väristä, joka inspiroi. – – Mutta sitten opiskeluaikana — se ei nyt liity väriin, vaan maalaustyyliin. Minua kiinnostaa ikonimaalaukset ja niitten väri. Mie olin tuolla Tukholmassa käymässä ja siellä oli sen museon yhteydessä — olikohan se Kansallismuseo — tällainen ikonimaalausosasto, vanhoja venäläisiä maalauksia. Sit mie satuin olemaan aika yksin siellä. Mulla tuli silloinkin jonkinlainen kuumeentapainen tunne niistä tauluista, niiden tunnelmasta. Minuun vaikuttaa tunnelma vahvasti. Sitten se meni niin pitkälle, että mun oli pakko ruveta itkemään. Silmät rupesi valumaan, rupesin itkemään kauheesti. Se oli niin vahva se

tunne siinä tilassa, kun olin siinä yksin ja ne vanhat maalaukset. Jos vastaavasti sitten opiskeluaikaan katoin yhtä kirjaa, jossa oli venäläisiä ikonimaalauksia. Siinä oli sellainen sama, miten kaikki visiot tulee hyvin välähdyksenomaisesti. Ei mun tarvinnut kuin selata sitä kirjaa ja sitten, kun se sattui se yks kuva, joka herätti mun mielenkiinnon, sen värit ja muut, niin siinäkin oli tällainen samantapainen reaktio. Siis mie en pysty sitä itse selittämään, mistä se tulee se tunne. Se vaan tulee yhtäkkiä kuin salama taivaalta. Se sattuu se kuva silleen, että se alkaa itkettää. Sitten monesti, jos katsoo jotain asiaa, joka koskettaa omassa elämässä. Sen näkee ulkopuolella sen asian. Se peilaa omaa elämää.” (FTT 18.11.2000.)

Maaria Lingon (1998b, 63–64) mukaan taidenäyttely voi muodostaa tilan, jossa subjektiivinen autenttisuus voisi mahdollisesti toteutua näyttelyn katsojalle. Lingon aineiston katsojat olivat niin ammattilaisia kuin amatöörejäkin. Leena viittaa kommentissaan siihen, että hän aiemmin koki intensiivisemmin kuin nykyään taiteen tekemisen muututtua työksi. Kun kysyin lumoutumisen elämyksiä kurssilla eivät kaikki löytäneet niitä lainkaan taiteen alueelta.

Anne: ”Sitä voi olla kanssa, ettei sitä tapahdu niin paljon, kun on työkseen sen kanssa tekemisissä tai työkseen katsoo. Musta tuntuu ehkä kuvataiteilijat itse on kaikkein pahimpia ja kriittisimpiä olemaan asiakkaina toisten tekemille kuville. Ainakin mulle tuntuu, että hyvin harva, mutta silloin se on sitäkin voimakkaampi kokemus.”

Eija: ”Varmaan se kanssa, että meillä on kaikki niin saatavilla. Ei tarvi mennä kauheasti taaksepäin, kun ei ole ollut, ei ole pystynyt käymään läpi taidehistoriaa. Me saadaan visuaalisesti etemme.” (FTT 18.11.00.)

Lumoutumisen elämyksiä tuli esiin erityisesti muissa yhteyksissä. Annika puhui Egyptissä faaraon haudalla kokemastaan haltioitumisesta.

Annika: ”– – Siinä tulee just tää, että se on kokemus ja vaikuttavuus, että mä en tiedä, että onks se siitä, että on visuaalinen ihminen. Mä en pysty selittämään sitä vaikuttavuutta sanoilla. Mä en usko, että mä kykenen tai että joku vois selittää mulle sanallisesti sen, mitä se kokemus oli visuaalisesti. Se oli semmoinen totaalinen.”

--

Anne: ”– – Mä en oikeastaan taiteesta ikinä lumoudu kovin paljon.”

Atte: ”Muistat sä, että oot sä nuorempana lumoutunut enemmän.”

Anne: ”Mä en ole silloin ollut taiteen kanssa oikeastaan missään tekemisissä. – – Mulla on kaikkein merkittävin, kun on ihan eka kertaa mennyt merelle, ihan avomerelle pienen veneen kanssa, että ei näy kuin pelkkää horisonttia ja pelkkää taivasta joka puolella. Se on ollut mulle kaikkein mielettömin ja samantapaiset. Sitten joskus on ollut sumu, niin mä olen kävellyt keskellä jäätä, niin että mä nään pelkkää sumua ympärillä, aina sellaiset, että se tila ympärillä on jotenkin loppumaton ja tuntee kauhean pieneksi siellä. Siitä tulee sellainen, että sitä ei voi selittää, miten mieleton se on. Ei vastaavaa ikinä taiteen kanssa tai minkään semmoisen kanssa en ole kokenut.”

Leena: ”Mulla on kanssa noi luonnonkokemukset tollaisia, että ne on niin järjestyttäviä. Jos on ollut jossain kansallispuistossa tai sitten ihan kaupungilla tai merellä tai ihan missä tahansa.”

On mahdollista, että juuri ammatillisuuden vuoksi omia katsojan kokemuksia ei nosteta esiin. Toisaalta voisi myös ajatella, että itsessään ammatillistuminen, jatkuva kriittinen suhtautuminen voisi estää lumoutumisen, niin kuin Anne esitti. Tällaisessa merkit eli tässä tapauksessa esimerkiksi taideteokset eivät käynnistä uusia tavanmuutoksia. Merkki ei enää saa emotionaalisia ja energettisiä tulkitsimia tai vähintäänkin niiden vaikutus taantuu; asioita ei koeta enää niin voimakkaina. Merkityksen heikentyminen tarkoittaa myös sitä, että intentionaalisuus on kokonaan eri tasolla. Esimerkiksi Annen kommentin voi tulkita niin, että muiden töitä arvioidessaan taiteilija ensisijaisesti kritisoi. Kokeminen on toissijaista. Se, että asiat eivät vaikuta kuin kognitiivisella tasolla, tarkoittaa samalla semioosin pysähtymistä. Kenties juuri tämän vuoksi esimerkiksi muistot toimivat tärkeänä linkkinä tekemiseen. Muisteleminen aktualisoi tuntemuksia ja laittaa semioosin liikkeelle. Samoin näyttäisivät toimivan myös muut visuaaliset elämykset.

Synestesia kyllästyneenä merkityksenä

Tähän mennessä näkeminen on ollut etusijalla muihin aisteihin nähden. Kurssilla olin omissa kysymyksen asetteluissani ja lähtökohdissani olettanut sen ensimmäiseksi aistiksi. Erikoistumisopiskelijoiden painotus oli kuitenkin erilainen.

Maria: ”Minulla haju on tärkeä ja se liittyy muistoon, haju ja kuva. Jos minä haistan joku haju, tulee mieleen kuvia, vanhoja, vanhoja kuvia. Mutta paljon ihmisille hajuaisti ei toimi hyvin. Jos olisi yhtä tärkeä kuin silmä, niin monista ihmisistä voisi sanoa, että he ovat sokeita. – – Se on ongelma nykyaikana. Tämä hajuaisti ei toimi, no minulla toimii Minulla oli aina ongelma ja minä sanoin, ’tämä haisee kuvia’, äidilleni esimerkiksi. Minä sanoin, minä en pidä kirkosta, koska siellä barokkihaju ja hän luuli, että minä olen totaalaisesti hullu. Aina oli tämä ongelmia, koska minä sanoin kuvia, mitä tuli hajusta, mutta kukaan ei ymmärtänyt.”

– –

Päivi: ”Kuvataiteesta puhutaan, että se on näkemisen taidetta. Mä ajattelen kyllä, että mulla on keskeistä kosketusaisti ja se on se, mitä mä myöhemmin vasta tajusin, että sitähan mä olen aina yrittänyt tehdä visuaalisesti näkyväksi. Esimerkiksi mä ajattelen, että jos kouluissa tehdään jollain litkuilla vesiväreillä, niin sellainen ihminen, jolla on fyysinen ja tällainen kosketussuhde, jotenkin sellainen materiaallinen kanssa, se ei saa maalaamisesta kiinni ennen kuin se saa kunnon värit — paksut värit. Se löytää sen siitä.” (FTT 3.12.2000.)

Myös Eija huomautti hajujen tärkeydestä. Anne puolestaan totesi, että hänellä muistot toimivat enemmän äänien kuin kuvien pohjalta. (FTT 18.11.2000.) Marian mainitsema kuvien haistaminen ja Päivin esiintuoma tuntoaistin visuaalisuus ovat synesteettisiä ilmiöitä. Ritva Haavikon (1984, 75) mukaan luovassa prosessissa eri aistinalueet ylitetään; siirrytään kohti arkaaisempia aisteja kuten kosketusta ja tuntoa. Daniel N. Sternin (1985/1998) psykoanalyttinen tulkinta synestesiasta liittyy sen varhaislapsuuteen, joka häipyy lapsen astuessa symboliseen kielen maailmaan. Kielen myötä suhde maailmaan kuitenkin muuttuu. Aistit eriytyvät toisistaan.

Sen sijaan Merleau-Pontyn (1945a/1998, 255–266, 270 nootti 1) mukaan kaikki aistihavainnot ovat pohjimmiltaan synesteettisiä. Hän ei halua samastaa aisteja, mutta

toteaa niiden aina limittyvän havainnossa; aistit valtaavat toisiltaan alueita. Merleau-Pontyn esimerkki konserttitilanteesta on se, että musiikki valtaa tilaa. Hän korostaa myös, että kaikki aistiminen on tilan hahmottamista. Esimerkiksi sokealle kuulo ja muut aistit luovat tilaa näköaistin puuttuessa. Aistien erilleen rajaaminen tapahtuu Merleau-Pontyn mukaan vasta myöhemmän päättelyn pohjalta — itse havaintotilanteessa aistit limittyvät.

Voi olla, että Merleau-Ponty aliarvioi symbolisen tason merkitystä (Bonner 1999, 247). Häntä ei kuitenkaan voi syyttää kielellisen tason ulos rajaamisesta. Merleau-Ponty (1945a/1998, 203–232) hahmottaa myös kielen ruumiillisuuden teorian avulla. Symbolinen kielen taso on ruumiillisuuden kautta motivoitunut.³¹ Subjektille muodostuu emotionaalinen kytkös kieleen. Hän käyttää kieltä yhtä välittömästi kuin eleitä. Symbolista tasoa ei pitäisikään korostaa ylen määrin. Analyytikko voi erotella merkityksiä toisistaan jälkikäteen, mutta toimiva subjekti ei koskaan.³² Hänelle maailma on liian välitön, eikä hän näin ollen voi jatkuvasti erotella esimerkiksi aistejaan.

Ymmärrän Marian ja Päivin huomiot niin, että he pystyvät taiteilijoina tarkemmin analysoimaan omia aistejaan. Taiteilijoiden huomiot synesteettisyydestä tukisivat näin Merleau-Pontyn havaintoja fenomenologisesta reduktiosta. He pystyivät löytämään synesteettisyyden objektiivisen ajattelun alta. Cézannen taiteesta kirjoittaessaan Merleau-Ponty (1945b/1993, 65) päätyy korostamaan, että taiteilijat pyrkivät näyttämään aistit niiden eriytymättömyydessä. Näön ja tunnon erottelu on toisarvoinen. Cézannen mukaan voimme nähdä hajuja. Deleuze ja Guattari (1991, 166, 186) liikkuvat samoilla linjoilla: taiteilijat hahmottavat affekteja luodessaan todellisuutta sen kaottisessa hahmottomuudessa ja sulautuvuudessa; äärellinen taideteos tavoittelee ääretöntä.

Mutta on kokonaan toinen kysymys kokevatko aistien yhteyden ihmiset, joille aistit ovat arkisempia tai toisarvoisempia kuin taiteilijoille, jotka käyttävät niitä työvälineinä. Juuri tässä kohtaa esimerkiksi Sternin huomiot saattavat olla osuvampia. Eri subjektit omaksuvat aisteilleen erilaisia tulkitsimia. Taiteilijat käyttävät aisteja työvälineinä ja niihin liittyy

³¹ Merleau-Ponty ei varsinaisesti asetu merkityksen motivoitumisen ajatuksellaan de Saussuren luentoja vastaan, vaan niistä tehtyjä yksinkertaisia tulkintoja (Heinämaa 1996, 99 nootti 35). Sekä de Saussurelle että Merleau-Pontyille kieli perustuu sosiaalisten konventioiden varaan (Merleau-Ponty 1945a/1998, 214, 447; de Saussure 1972/1985, 101–102, 104).

suurempi panos, halu, intentio. Tämän vuoksi aistit myös valtaavat toistensa alueita helpommin. Arkielämässä aistejaan käyttävä subjekti huomaa aistien olemassaolon vasta, kun asioissa on jotain mätää — kun jokin aisti alkaa korostua. Kenties myös totunnaistuminen merkitsee, että aisteja käytetään erillään toisistaan. Ehkäpä synestesia edellyttääkin elämyksellisyyttä, joka limittää aistit. Esimerkiksi Merleau-Pontyn mainitsema musiikin tilan valtaaminen tapahtuu todennäköisesti vasta, kun musiikkiin paneudutaan, kun sille annetaan aikaa ja kun siihen suuntaudutaan intentionaalisesti.

Atte: ”Mites tällainen synestesia, että näkee... No vaikka se, että kuulee värejä, tai vaikka haistaa värejä, se että kaks aistia sekoittuu toisiinsa, kuulee kuvia, tai katsoo hajuja?”

Eija: ”No mulla tulee sellainen, silloin kun mä maalaan, että mun tekis mieli syödä niitä värejä. Mul teki mieli maistaa sitä väriä. Mulla tulee sellainen, että tekis aina mieli laittaa sitä suuhun. (nauraen) Siinä jotakin huvittavaa, että jos mä en tietäisi, että se on myrkyllistä, niin mä tunkisin sitä suuhuni. Se tuntuu niin ihanalta. Se on tavallaan tuntemus siitä väristä.”

--

Anne: ”-- [S]illoin kun mä maalasin, niin mulla oli kyllä ihan (nauraen) oikeasti himo niihin väreihin aina kun mä otin niistä otin niistä tuubeista. Mä en kyllä onneksi syönyt niitä koskaan, kun mä tiesin, että ne on myrkyllisiä. Olisin ihan mielellään syönyt niitä. Sit kanssa, että mä en raaskinut hirveesti sekoittaa. Mä maalasin semmoisilla perusväreillä, kun ne oli musta jotenkin, tykkäs tunnustella niitä. Sit kanssa, että mielellään läträs sormillaan (naputtaa pöytää).”

Annika: ”Mulla oli kanssa punainen. -- Mä muistan vielä, kun -- [opettajan] pitämällä kurssilla mulla oli kadmiumin punaista pigmenttiä ja mä (nauraa) vaan, mä en voinut, mä lättäsin käteni siihen. -- [Opettaja] tulee repimään, että älä nyt se on kauhean myrkyllistä. Mun oli pakko vaan sitä. Se oli se punainen, sen mä oon huomannut, että punainen on se, mihin on pakko koskea jotenkin. Se niin sellainen, että ei voi mitään.”

Anne: ”Yhdessä vaiheessa mä käytin noita pigmenttejä, niin kun värijauheita. Silloin mä käytin kaikkia suojaimia, käsineitä, jotta mä sain käsitellä niitä.” (FTT 18.11.00.)

³² Monien strukturalististen ja jälkistrukturalististen teorioiden ongelmana on, ettei niissä eroteta tarpeeksi selvästi tutkijan ja kokevan subjektin näkökulmia toisistaan. Eco (1990, 29) on vastaanoton teoriassaan

Tulkitsen värien syömisen kyllästetyksi merkitykseksi, joka on taiteen tekemiseen liittyvä intentionaalisuuden vahva muoto. Jos edellä todettiin, etteivät ammattitaiteilijoiden omat taidekokemukset ole aina voimakkaita, taiteen tekemistä näyttäisi luonnehtivan suoranaisen lumoutuminen. Lepistö (1991, 187) kirjoittaa Gunnar Pohjolasta: ”Näinä lyhyinä luomisprosessin huippuhetkinä taiteilijan voimat kasvavat suunnattomasti. Hän kertoo tuntevansa itsensä 14-vuotiaaksi nuorukaiseksi. Tänä ajankohtana myös taiteilijan näkökyky paranee väliaikaisesti siten, ettei hän tarvitse normaalioloissa tavallisesti työskennellessään käyttämiä silmälaseja.”

Synestesiassa toteutuu myös intentionaalinen lumoutuminen, jonka seurauksena aistit limittyvät ylitsevuotavasti toisiinsa. Deleuze (1981/2002, 52–54) kuvaa *Francis Bacon: Logique de la sensation* -teoksessaan maalauksen voimaa tuottaa läsnäoloa. Maalaus laittaa silmän liikkeelle, ei itsenäisenä elimenä, vaan virtuaalisesti määräytymättömänä ja sulautuvana aaltona: “Maalaus laittaa silmämme kaikkialle: Korvaan, vatsaan, keuhkoihin (maalaus hengittää...)”³³ Värin tuottama merkitys on niin voimakas, että se alkaa ohjata halua. Taiteilijan ruumis alkaa limittää aisteja: korva näkee kuvia, haju maalaa, suu janoaa väriä. Subjekti on täynnä merkitystä. Maalaus sen sijaan heittää taiteilijan rajattoman sulautumisen ja virtaavuuden kokemukseen (vrt. mt. 53). Kokemus väristä on niin vahva, että sitä halutaan syödä.

pitänyt tutkijan ja lukijan positioiden erottamista tärkeänä.

³³ La peinture nous met des yeux partout: dans l’oreille, dans le ventre, dans les poumons (le tableau respire...).

5. Toiseksi tuleminen

Eija: ”– – Se mikä on mun mielestä parasta siinä tekemisessä, on se että sä et ole kukaan ja sä et ole mikään persoona, eikä sulla ole mitään egoistisia pikkujuttuja. Ne on ihan yhdentekeviä. Se on ihan sama kuka sitä tekis. – –” (FTT 27.1.2001.)

Merleau-Pontyn ja Deleuzen ja Guattarin välinen ero kulkee yhden ja monen linjalla. Fenomenologiassa pyritään reduktion menetelmän avulla palaamaan kokemuksen alkulähteille, siihen miten maailma ilmenee subjektille välittömästi. (Heinämaa 1996, 17–23; Merleau-Ponty 1945a/1998, i–v). Tätä voi kutsua yhden etsimiseksi tai yksiköistymiseksi, vaikka Merleau-Pontyn (1945a/1998, viii) mukaan reduktiota ei koskaan voi viedä loppuun asti.³⁴ Heinämaan (1996, 64–66) mukaan Merleau-Ponty ei kuitenkaan olisi päässyt irti oppi-isänsä Edmund Husserlin transsendentalismista, jossa havainnon ja kokemuksen ehdot ovat subjektille annettuja. Heinämaan toteaaakin, että Merleau-Ponty hylkää vain transsendentalismin tavanomaisen tulkinnan, jossa subjekti kantaa maailman jäsentämisen mallia sisällään. Elmar Holensteinin (1985/1999) huomioi puolestaan, että Merleau-Ponty seuraa Husserlia korostaessaan havainnon subjektilähtöisyyttä. Holensteinin mukaan Merleau-Ponty ei kiinnitä tarpeeksi huomiota esimerkiksi siihen, että havaitut kohteet vaikuttavat takaisin subjettiin.

Edellisessä luvussa käsitelin merkityksen kytkeytymistä etupäässä intentionaalisenä toimintana, jossa subjekti suuntautuu maailmaan itsensä kautta. Subjektiivinen intentio, halu ja panos merkityksellistää maailman. Merleau-Pontyn subjekti palaa loppujen lopuksi aina omaan itseensä. Tässä onkin ruumiin fenomenologian rajoittuneisuus. Se hahmottaa merkityksen aina subjektilähtöisesti (Holenstein 1985/1999, 62). Sen sijaan paljon fenomenologia tekee paljon vaikeammaksi ymmärtää, kuinka subjekti avautuu materiaalisesti kohti ei-subjektiivista toista. Käsitelen tätä Deleuzen ja Guattarin tulemisen tai muuntumisen (devenir) käsitteen kautta. Tarkoitus on pohtia taiteilijan luomisprosessia ja sitä, kuinka taiteilija monikollistuu luomisprosessissa; kuinka hän ei ole taidetta

³⁴ Heinämaan (1996, 54–55) mukaan Merleau-Ponty radikalisoi oppi-isänsä Husserlin fenomenologiaa suhteessa kyseenalaistamiseen ja varmuuden saavuttamiseen. Reduktiosta muodostuu loppumaton prosessi.

tehdessään identtinen, sama, yksi, vaan paremminkin hän tulee toiseksi. Subjekti kytkeytyy sosiaaliseen todellisuuteen rihmastollisena moneutena.

Luovan prosessin moniulotteisuus

”On yhtä monta tapaa tehdä taideteos kuin maailmassa on taiteilijoita.” (Kurttila 1978, 10.)

Anne: ”Mun mielestä se on aina jokaiselle ihmiselle yksilöllistä, miten kukin työskentelee.” (FTT 18.11.2000.)

Päivi: ”Musta toi liittyy ihan hirveesti tohon välineeseen. – – Mä ainakin, kun olen tosiaan tehnyt erilaisia, musta ne on prosesseina ihan erilaisia ja ne on henkisesti ihan erilaisia.” (FTT 3.12.2000.)

Pohjimmiltaan luovan työn määrittelyn ongelmat ovat samat kuin taiteen määrittelynk. Kun määritelmä on kerran löydetty, se rikotaan. Taiteen tekemisen prosessi muuttuu jo taiteen mukana puhumattakaan taiteilijoista. Voitaisiin lähteä tietenkin liikkeelle välineestä, tekniikasta ja luoda stereotyyppioita, esimerkiksi maalaaminen voitaisiin hahmottaa vapaammaksi kuin enemmän teknisiä vaiheita käsittävät taidegrafiikka ja valokuvaus. Tällainen ajattelu tuottaa kuitenkin enemmän ongelmia kuin ratkaisee niitä, sillä tekniikkoja sovelletaan subjektiivisilla tavoilla. Toisaalta sellaiset tekniikat kuin maalaus, grafiikka ja valokuvaus pitävät kukin itsessään sisällään joukon erilaisia vaihtoehtoja.

Erikoistumisopiskelijoista suurin osa oli tehnyt projekteja useilla eri välineillä. Heillä väline ei yksinomaan näyttänyt sanelevan prosessia, vaan erityisen suuri paino oli pyrkimyksellä ja idealla, jota toteutettiin.

Atte: ”Jos miettii tota tekemisen prosessia, niin mitkä seikat sulla on siinä tärkeitä? Kun sä aloitat työtä tekemään, niin mitkä seikat on tärkeitä?”

Merja: ”No ihan tärkeintä. Ne jutut tulee jotenkin silleen pam. Sit se vaihe, kun rupeaa kehittämään sitä ideaa, kun tulee sellainen dejavu, ahaa-elämys, että näin mä sen teen. Se on sellainen tärkeä vaihe, että kun se tulee niin sen jälkeen tekeminen on tosi hauskaa ja helppoa. Mä näen hirveen vahvasti. Mulle syntyy mielikuva päässäni, ja sitten siinä vaiheessa, kun mulla on se näky, mä pystyn kyllä tekemään sen, olipa se mikä tekniikka tahansa. Se tekniikka on siinä pikkujuttu. Se millä mä saan työstettyä sen ajatuksissani valmiiksi kuvaksi, se on mun mielestäni kaikkein hauskin ja mielenkiintoisin prosessi. Itse asiassa se ongelman ratkaisu. Jää vaivaamaan joku ajatus. Miten mä sen puen, miten mä toteutan sen jutun. Miten mä teen sen jutun.” (Haastattelu 16.1.1999.)

Günther Regelin (1978, 6) mukaan ei voida luottaa siihen, että taiteellinen prosessi kulkee samoja uomia edes yhden kauden sisällä. ”Mulla on ainakin ihan erilaisia työskentelytapoja. Ne prosessit lähtee ihan eri tavalla.” (Päivi, FTT 3.12.2000.) Ollaan umpikujassa. ”Jäljelle jää vain yksi menettelytapa: paljastaa konkreettisten luovien prosessien pohjalta niiden etenemisen sisäinen olemus ja osoittaa, että se on vaiheittainen.” (Regel 1978, 6.) Luovuustutkimuksissa on luomisprosessin kulku jaettu viiteen vaiheeseen, joita ovat: 1) valmistelu, 2) kypsytys, 3) oivallus, 4) todentamsvaihe ja 5) uusiutumisen tai palautumisen vaihe (ks. Lepistö 1991, 167; ks. myös Ruth 1984a, 21–29). On kuitenkin huomattava, että eri vaiheet lomittuvat toisiinsa; ne eivät ole peräkkäisiä (Lepistö 1991, 167; Regel 1978, 6).

Aineistoni näyttää pääosin tukevan luovan prosessin kulkua. Lähes poikkeuksetta erikoistumisopiskelijoille ajatuksen ja idean kehittely muodostui tärkeäksi. Esimerkiksi maalausta ja taidegrafiikkaa välineenä käyttävä Leena kertoo omasta prosessistaan.

Leena: ”Saattaa olla joku asia, joka alkaa kiinnostaa ja se kasvaa ajan kuluessa. Jos on joku kohde, näyttely, mitä varten tekee, niin ehkä se prosessi nopeutuu, kun joutuu enemmän ajattelemaan. Alan sitten vasta tekemään, kun mulla on ajatus selkiytynyt päässä. En ala vielä siinä vaiheessa, jos se on hyvin epämääräinen. Pitää olla aika valmis se kuva. Siitä huolimatta siinä tekovaiheessa se saattaa kuitenkin muuttua. Pitää niin kun olla jossakin pisteessä ennen kuin mä alan tekemään.” (FTT 27.1.2001.)

Teknistä toteuttamisvaihetta edeltävä prosessi saattaa olla hyvinkin pitkä ja ideointi saatetaan viedä hyvinkin pitkälle. Esimerkiksi Tuija kuvasi taidegrafiikoidensa taustatyön filosofisen tutkimuksen kaltaiseksi toiminnaksi (Haastattelu 12.2.1999). Myös käsitteellistämisen ja ajattelun eteenpäin vieminen tuli esiin, sekä mediataidetta tekevän Annen että valokuvaa välineenä käyttävien Lauran ja Timon lausunnoissa.

Timo: ”Kun siinä on tavallaan joku teemallinen lähtökohta, niin tulee erilaisia. Toisia asioita tulee valmiimpina mielikuvina, tavallaan kuvallisina ideoina mieleen ja sitten toisia kysymyksiä herää vaikka jostain luetusta tekstistä tai sitten siihen läheisesti liittyvästä tai kaukaakin liittyvästä television, elokuvan pätkästä. Silloin se saattaa olla joku hyvin käsitteellinen lähtökohta tai hirveen kokemuksellinenkin, tunnepohjainenkin, joku tämmöinen sirpale. Ne voi olla hyvin eri lähtökohdalliset. Ne on erilaisia sitten, miten niitä prosessoi, tavallaan tallentelee vaan sirpaleiksi, jotka sitten alkaa hakea paikkaansa.”

Laura: ”Siinä suunnittelu-, luonnosteluvaiheessa, vaikka sen kuvan kautta itseään ilmaisee, niin musta se on hirveen vaikeata. Mä näen tavallaan kuvan hirveen hengettömänä ja vaillinaisena. Musta on helpompi lähestyä sanan kautta. Se on jotenkin paljon laveampaa, paljon laajempaa, paljon selittävämpää. Se auttaa itseä.”

--

Anne: ”Mulla tuli vaan mieleen, että sun työskentelytapa on samantapainen kuin mulla, ikään kuin valmistaa itseään siihen tekemisen tilanteeseen. -- Se lopullinen juttu, mitä laittaa esille ihmisille on ikään kuin loppulause tai tiivistelmä siitä prosessista, mitä on ajatellut.” (FTT 18.11.2000.)

Luovuusprosessin vaihemalli on mielestäni kuitenkin liian universaloiiva. Mallin ei oleteta pätevän pelkästään kuvataiteeseen, vaan periaatteessa sitä voidaan soveltaa lähes kaikkeen luovaksi käsitettävään toimintaan. Paljon tarkempaa huomiota pitäisi kiinnittää taustaseikkoihin, esimerkiksi tekniikkaan ja esittämisen kontekstiin. Esimerkiksi erikoistumisopiskelijoista Tuuli muodosti poikkeuksen siinä mielessä, että hän korosti mahdollisen idean poissaoloa.

Annika: ”-- Kyllähän siellä jotain pitää olla, mitä lähtee tekemään. Tai en mä tiedä. Mites sulla? Tuulilla? Maalauksessa se on kuitenkin eri, kun se voi muuttua sitten niin. Tietysti riippuu, miten maalaa.”

Tuuli: ”No, kyllä sitä yleensä aina on jotain, mitä lähtee tekemään. Ehkä olis parempi, jos ei olis. – – Ehkä ideat on rasite. Niitä vaan on.”

Annika: ”Että sä lähtisit vaan tekemään tosta noin ilman, että sulla on ees mitään teemaa, jos sulla on vaikka näyttely tulossa. Että sulla ei ole minkäänäköistä ajatuksellista tai mitään teemaa, mitä sä lähtisit tekemään, että sä vaan ajattelet, että sä vaan teet ja katot, jos tulee jotakin.”

Tuuli: ”Siis mulla on mutta se vois olla hyvä, jos ei olisi. – – Ne ideat on kuvia, ei ne ole, että mä haluaisin ilmaista jonkun ajatuksen päästäni. Ne on enemmän kuvallisia ideoita.”

– –

Päivi: ”Miks se on rasite? Kun sä sanoit, että se on oikeastaan rasite. Miks sä sanoit?”

Tuuli: ”Ehkä sitä pystyis saavuttamaan jotain enemmän, jos ei olis ideoita.”

Päivi: ”Mutta pystyisit sä työskentelemään sitten. Mutta mä ajattelin, että tarvitaan joku suunta. – – Tarvii kuitenkin olla joku, mistä lähtee. – –”

Tuuli: ”Jos koskettaa siveltimellä kankaalle. Sitten siitä tulee jotain ja siitä tietää, mitä seuraavaksi tekee.”

Päivi: ”Eli siis tolla tavalla just.” (FTT 27.1.2001.)

Idean poissaolon ei tarvitse välttämättä liittyä pelkästään maalaukseen. Se on mahdollista muillakin välineillä. Kuitenkin maalauksessa ei hahmotu niin selkeitä teknisesti erottuvia vaiheita kuin esimerkiksi valokuvauksessa ja taidegrafiikassa. Esimerkiksi Timo ja Laura kuvasivat rasittaviksi valokuvauksen teknisiä vaiheita, esimerkiksi pimiötyöskentelyä (FTT 3.12.2000). Tanja puolestaan totesi taidegrafiikassa tekniikan muodostuvan joko positiiviseksi keksimiseksi ja soveltamiseksi tai negatiiviseksi tuskaa tuottavaksi vaiheeksi (Haastattelu 29.1.1999).

Aineistosta voidaan erottaa myös selkeästi tekniikkaspesifejä kokemuksia. Esimerkiksi Merja koki pystyvänsä olemaan enemmän läsnä maalauksen kuin valokuvauksen avulla (Haastattelu 16.1.1999). Jo aiemmin käsitelty värin syöminen oli myös tekniikkaspesifi kokemus, sillä se hahmottui maalaamisen yhteydessä. Kuparilaattaa kaivertavalle graafikolle kokemusta tuskin hahmottuu.

Tekniikoista puhuttaessa liikutaan samalla myös taiteen arvottamisen alueella. Kurssilla varsinkin suhteessa valokuvaukseen muodostui jonkin verran kitkaa. Esimerkiksi Antti vihjasi valokuvaukseen mekaanisena idean värittämisestä (FTT 18.11.2000.) ja Päivi piti sitä helppona:

Päivi: ”Mä olen kauheesti pohtinut just tota, että miten ne välineet. Kun kaikki tuntuu eri tavalla. Niissä on eri hyvät puolet, eri huonot puolet. Kun sä otat valokuvia, niin se on hirveen hauska mennä hakeen, kun on ne kuvat tullut, että minkänäköisiä tuli (nauraa). Oho, hirveen hauska hetki. Se tulee hirveen helposti, että sitten onkin yhtäkkiä ne kuvat ja sitä materiaalia ja se tapahtu niin helposti. Musta se ei ruumiillisesti tunnu missään. Sitten tavallaan jää kaipaamaan, kun tuntuu, että ei olisi tehnyt mitään.

--

Laura: ”Hullu, jos ajattelee, että valokuva on helppo.”

(päällekkäistä puhetta) --

Päivi: ”Niin ei se kyllä välttämättä. joillekin se saattaa olla vaikeeta, mutta se on, että missä ruumiin osissa ne asiat tuntuu.”

Laura: ”Se on vaan se suhtautuminen. En mä nyt sinuun, ymmärrän toki kyllä, että sä tunnet sen välineen. Mutta suhde mikä isommalla yleisöllä on valokuvaan. -- Että se nähdään, että kamera ottaa ja se on vaan siinä se kuva.”

Päivi: ”Joo en tosiaankaan ajattele sillä tavalla. Se on aivotyötä paljon ja sen suunnitelman toteuttamista.” (FTT 3.12.2000.)

Tätä olisi syytä lukea sitäkin taustaa vasten, että valokuva ei ole aina ollut legitimoitu taiteen muoto. Leena Saraste (1996, 130) kirjoittaa: ”Valokuvataide on perinteisesti sijoittunut matalalle taiteenalojen arvohierarkiassa, mikä on heijastunut alueella toimivan taiteilijan asemaan ja arvostukseen. Vasta postmoderni taideteoria on nostanut valokuvan tunnustettuun asemaan --”. Herää tietenkin metodologinen kysymys diskurssien, tekniikoiden ja kokemusten välisestä suhteesta. Ollaanko tiettyjen tekniikoiden yhteydessä valmiimpia puhumaan tietynlaisista kokemuksista kuin toisten. Esimerkiksi korostetaanko maalauksen yhteydessä helpommin ruumiillisuutta ja tavallaan unohdetaan tekniset vaiheet, työn pohjustamiset, värien sekoittamiset ja niin edelleen.

Hahmotan taiteen tekemisen prosessiksi, joka koostuu 1) taiteilijan ja tämän tekemisen kontekstin lisäksi, 2) ideasta, luonnoksesta, hahmotelmasta tai käsitteellisestä lähtökohdasta, 3) tekniikasta tai välineestä, jolla työ tai teko toteutetaan ja 4) kontekstista, jossa työ tai teko esitetään. Lopullista työtä ei pitäisi korostaa liikaa, koska varsinainen työ saattaa olla vain eräänlainen loppuyhteenveto niin kuin Anne esitti (FTT 18.11.2000). Toisaalta esimerkiksi performanssien yhteydessä pitäisi puhua teoista eikä töistä. Esimerkiksi tällaisissa tapauksissa konteksti korostuu samoin kuin vaikkapa tilataiteessa tai ympäristötaiteessa. Kaikki neljä elementtiä ovat dialogissa toistensa kanssa. Ne ohjaavat subjektiivisia kokemuksia, joita taiteen tekeminen tuottaa.

Toinen itsessä

Ajateltaessa minuutta ja subjektiviteettia on olennaista, että luovassa prosessissa subjekti asettaa itsensä dialogiin luonnostelmiensa ja työvälineidensä kanssa.

Laura: ”Mä koen kaikista hedelmällisimmäksi sen suunnitteluvaiheen ja tavallaan sen pohdinnan, että mihin suuntaan sitä vie ihan sisällöllisesti, mutta myöskin muodollisesti, fyysisesti, että minkälainen siitä loppujen lopuksi tulee.”

--

Timo: ”Sitten toiseksi mielenkiintoisempana vaiheena, etenkin näissä, missä ollaan käyty matkalla kuvaamassa siis kuvaamassa muualla ja sitten toisaalta ollaan hiukan käytetty itseä, jos ei ihan roolihahmoksi asti siihen kuvaan, niin kuin esimerkiksi siinä, missä ne alteregot liikkui siellä Amerikan raitilla. Se on mielenkiintoinen, miellyttävä vaihe. Voisi jopa ajatella, että siinä projektissa astuu leikin kaltaiseen maailmaan, mennään niihin toisiin rooleihin, ei nyt sisään, mutta mennään ajaan tiettyjä reittejä, etsimään tiettyjä paikkoja. Se on antoisaa, se on mukavaa. Saa heittäytyä ei-suomalaiseksi ja mennä tekemään, mitä ikinä haluaa tehdäkin. Se on antoisaa.” (FTT 3.12.2000.)

Luovuudella ei olekaan mitään tekemistä identiteetin kanssa. Samuudesta ja pysyvyydestä ei voida ammentaa eroavaa ja erilaista — taiteilijan täytyy tulla toiseksi. Deleuzen ja Guattarin kuvaama toiseksi tuleminen toteutuu moneuden periaatteella; se ei ole sidottu

identiteettiin vaan siinä muunnetaan ja tullaan joksikin muuksi (Flieger 2000, 40–44; Patton 2000, 78–80). Tulemisen prosessi laittaa subjektin välitilaan (Deleuze & Guattari 1980, 305, 360). Kyse ei ole imitaatiosta ja identifikaatiosta (mt. 291–292, 375). Identifikaatiolla on aina loppupiste kohta, jossa samastutaan. Toiseksi tuleminen on sen sijaan rihmasto; sillä ei ole selkeää alkua eikä loppua — ei ole sidottuja pisteitä eikä pysähdystä, on vain välitiloja (mt. 359–360).

Toiseksi tuleminen on antimuisti (Deleuze & Guattari 1980, 360) — pysyvän muistin vastakohta. Deleuzen ja Guattarin ajatuksen jälkiä voidaan seurata jo Deleuzen Bergson-tulkintaan, jossa muodostuu ero olemisen ja tulemisen välille (Deleuze 1966, 49). Bergsonille ajallisuus mahdollisti inventiot — kyse on tulemisesta, ei samastumisesta pysyvään muistiin (vrt. Casey 1999, 91). Edellisessä luvussa tuli ilmi muistin merkitys haluna muistaa ja kaivaa esiin tunteuksia. Varsinaisesti näitä ei kuitenkaan käytetä muistina itsessään. Ei palata itseen vaan paremminkin muistin kautta kuljetaan kohti jotain toista. Deleuze ja Guattari (1991/1993, 172) kuvaavat luovaa kirjoittamista: ”Me emme kirjoita lapsuuden muistoillamme, vaan lapsuuden kertymillä, jotka ovat nykyisyyden lapseksi-tulemista.”³⁵

Maria: ”Lapset ovat taiteilijoita, kaikki lapset ovat taiteilijoita. Sen takia heidän ei täydy mennä galleriaan. He ovat luonnollisesti taiteilijoita ja taiteilijalle kestää pitkä prosessi tutkia tämä vapaus, mikä on olemassa lapsilla luonnollisesti. Me menemme kouluun ja vapaus lähtee pois. I think that artist are always a bit back in a way to this childhood freedom what they are trying to find. We can't compete with the children. And that way it can't be question, because they are better. It's just in the different way.” (FTT 4.11.2000.)

Tuleminen edellyttää aina astumista suhteeseen kolmannen osapuolen kanssa (Grosz 1995, 184). Subjektin ja samastumisen kohteen sijaan rihmastoksi avautuvassa prosessissa on subjekti, toinen ja välittävä tekijä. Esimerkiksi Timon mainitsema rooli tarkoittaa toista, johon mennään sisälle — tullaan toiseksi, muttei silti identifioiduta toisen kanssa. Timo ei muutu ei-suomalaiseksi, vaan ei-suomalaisuus tulee taideteokseksi, joka kolmantena

³⁵ “On n’écrit pas avec des souvenirs d’enfance, mais par blocs d’enfance qui sont des devenirs-enfant du present.” (Deleuze & Guattari 1991, 158.)

tekijänä vaikuttaa takaisin tekemisen prosessiin. Päätepistettä ei ole. Taiteen tekeminen avautuu luovaksi leikiksi. Taiteilija tulee lapseksi — hän unohtaa itsensä hetkeksi, mikä mahdollistaa luovuuden. Taiteilija voi katkaista rihmaston vain päättämällä teoksen, mutta rihmasto jatkaa eloaan gallerian seinällä, ajatuksissa ja seuraavissa töissä.

Halu kytkeytyy toiseksi tulemiseen. Kuten jo sanottua, Deleuzen ja Guattarin halun määrittely on positiivinen. He haluavat hylätä psykoanalyttisen kytköksen halun, fantasian ja unen välillä (Olkowski 1999, 114). Halu tuottaa ja on täydellisesti totta. Samoin on tulemisen laita; se on todellista, ei unta eikä fantasiaa (Deleuze & Guattari 1980, 291). Halu ei ole ensisijaisesti seksuaalista eikä myöskään subjektin sisäistä ja yksityistä vaan sosiaalista tai paremminkin sisäisen ja ulkoisen rajat ylittävää (Olkowski 1999, 103, 108; Patton 2000, 71).

Halu realisoituu niin sanottujen 'haluavien koneiden' (machine désirante)³⁶ avulla. Haluavia koneita on kaikkialla ja ne voivat kytkeytyä niin sosiaaliseen kuin materiaaliseen todellisuuteen (Bogue 1989, 91). Esimerkiksi taideteos voi muodostua haluavaksi koneeksi (Deleuze & Guattari 1973, 39). Halutuotannon alueelle voidaan esimerkiksi taiteilijoiden kohdalla liittää, mikä tahansa sosiaalinen taso: koulutus, näyttelyinstituutio, apurahat, taidetta tukevat diskurssit ja niin edelleen. Muotoilu haluavista koneista rikkoo ajatuksen maailmasta eristetyistä subjekteista. Esimerkiksi taideteos haluavana koneena saa taiteilijan taiteilijan tekemään ja haluamaan työtä. Näin ollen ei ole kyse monologisesta suhteesta, jossa vain taiteilija haluaa ja toteuttaa, vaan dialogisuudesta — taideteos vaikuttaa takaisin taiteilijaan.

Haluavia koneita ei pitäisi ymmärtää mekanistisesti. Kun tekniset koneet muodostavat osista kokonaisuuksia, toimivat haluavat koneet sen sijaan hajoamalla. (Bogue 1989, 91–92.) Ne vastustavat yhtenäisyyksiä (Deleuze & Guattari 1973, 14). Tämä on ymmärrettävissä sen kautta, että jokaisella haluavalla koneella on toinen haluava kone; ne kytkeytyvät toisiinsa loputtomasti. (Deleuze & Guattari 1973, 43–44.) Toisin sanoen, jos teknisen koneen voi ajatella toimivan itsenäisesti, toimivat haluavat koneet kytkeytymällä

³⁶ Haluavan koneen käsite on Guattarilta, joka oli kehittänyt sitä lacanilaisen psykoanalyysin pohjalta ennen yhteistyötään Deleuzen kanssa. Yhteistyön myötä psykoanalyttiset piirteet karistettiin termistä. (Bogue 1989, 88.)

toisiinsa. Esimerkiksi taideteos haluavana koneena voi kytkeytyä näyttelyyn haluavana koneena ja niin edelleen.

Deleuzen ja Guattarin sosiaaliselta pohjalta nouseva halu ei tee subjekteista sätkynukkeja. Huomio haluavista koneista vain rikkoo ajatuksen puhtaasti yksilölliseltä pohjalta nousevista haluista — erottelua yksilöllisen, kollektiivisen ja sosiaalisen todellisuuden välille ei tehdä (Grosz 1994a, 168). Halun voi nähdä myös kaksinaiseksi prosessiksi. Edellisessä luvussa rinnastin sen enemmänkin intentioon — subjektin omaan panokseen tai investointiin (vrt. Braidotti 2000, 169). Halun toinen puoli on sen identiteettiä vastustava voima. Halussa ei ole kyse vain minästä, joka haluaa vaan halu leikkautuu kokonaisuudessaan sosiaalisesti — myös toinen haluaa. Subjekti on deleuze-guattarilaisessa kehyksessä aina itsen ja toisen välissä. Esimerkiksi taiteilija on luomisprosessissa taideteoksen tai taideteon (esimerkiksi performanssi) ja itsensä välissä. Tai taiteilija on itse luomisprosessissa toinen.

Päivi: ”Mä olen kanssa käyttänyt valokuvassa itseäni. Huomasin, että mulle se on hirveen hankala asia siitä syystä, että jos mä olen siinä itse ikään kuin vaikka jossakin roolissa, mä en osaa katsoa sitä niin objektiivisesti. Mä en pysty näkemään sitä kuvaa samalla tavalla, koska mulla sekoittuu siihen, mitä mä tiedän, koska mä olen itse siinä. Mä näen enemmän kuin muut. Tai mä voin kuvitella siitä työstä jotakin sellaisia asioita, mitä siinä ei näy, koska mä olen itse siinä. Se hämärtää sitä just liittyen tohon valokuvan muka totuudellisuuteen. Sit kun mä katson itseäni, niin must se on vaikeeta. Jos mä teen henkilökohtaisista asioista, musta on helpompi, että mä otan siihen jonkun näyttelemään itseäni tai että mä projisoin sen johonkin toiseen, jolla mä voin katsoa, miltä se näyttää. Mä en pysty katsomaan itseäni.”

Lauran: ”– – Musta taas, kun mä tein yhden – – [projektin, missä] mä käytin itseäni mallina. Musta oli helpompi mennä siihen, kun mä tunsin, mä tiesin. Mä mietin sitä, että otanko mä siihen mallin. Mun piti ottaa siihen malli. Sitten mä koin, että mä en kykene ohjaamaan sitä taas tarpeeksi.” (FTT 3.12.2000.)

Päivin ja Lauran valinnat hahmottuvat konkreettisesti erilaisiksi, mutta suhteessa toiseksi tulemiseen näin ei välttämättä ole. Päivin valinta käyttää näyttelijää mahdollistaa toiseuden itsessä eli toiseksi tulemisen. Lauran tapauksessa puolestaan näyttelijä jäisi liian kauaksi eikä häntä ei pystyisi ohjaamaan, minkä vuoksi toiseksi tuleminen ei mahdollistuisi.

Lauralla itsen ja toisen dialogi avautuu käyttämällä omaa itseä mallina. Taiteilija tulee toiseksi käyttämällä omaa itseään työvälineenä.

Kurssilla keskustelu toiseudesta lähti liikkeelle kaunokirjallisista kirjoitusprosesseistani tekemästä huomiosta. Tein selväksi, että en halua samastua teksteihini.

Atte: ”Mä kirjoitan sellaisia tekstejä, että en mä halua nähdä niissä mitään itsestäni tai sitten ne on joku kielletty puoli itsestä. Jos mä alan niihin samastua tai näkemään niissä jotain omaa itseä, niin mun mielestä se tuottaa vaan lisää ongelmia.”

Eija: ”Nimenomaan.”

Päivi: ”Niin munkin mielestä siinä on se, että siinä haetaan jotain toista. Mä ajattelen ainakin. Mulla oli kouluaikana – – yksi opettaja, joka harrasti tällaista psykologista puoskarointia. Musta se oli aivan hirveätä, koska taiteen tekeminen oli mulle sitä, että mä voin ikään kuin leikkiä olevani joku toinen tai haen jotain toista. Sitten se katso niitä töitä, ei tavallaan puhunut taiteesta koskaan, vaan haki niistä mun töistä sitä, kuka mä olen psykologisesti; miten se kuvastaa näitä ja näitä sun luonteenpiirteitäsi. Mä menin aivan lukkoon siitä, koska sitten mä en voi tehdä mitään, koska mulla on aina sellainen olo, että mä olen täysin paljas. Se on tosi traumaattista. – – [S]e tavallaan hajotti sen mun perustan, mitä tää taiteen tekeminen mulle on.” (FTT 3.12.2000.)

Sekä humanistinen että psykoanalyttinen kuvataideterapia jakavat ajatuksen siitä, että kuvia tehdessään subjekti ulkoistaa itseään ja tuntemuksiaan töihinsä. Toisin sanoen työt toimivat eräänlaisina indekseinä subjektista. (ks. Dalley & al. 1987; Heikkilä & al. 2000; Liebmann 1992; Mantere 1991; Rees 1998.) Terapioiden tapaan Päivin opettaja samasti hänet teoksiin. Tulkinnassaan opettaja yritti väkivalloin pakottaa Päivin takaisin alkuperään, josta identiteetti tai samankaltaisuus olisi löydettävissä. Hän ei nähnyt subjektiviteetin moninaista virtuaalisuutta.

Toiseksi tuleminen ei koskaan pääty tällaiseen identtisyteen. Se ei ole persoonallista dialektiikkaa vaan dialogia itsen ja toisen välillä. Samalla on tunnustettava, että taiteen tekeminen on itsessään elämäntapahtuma. Työn tehtyään taiteilija ei ole enää sama kuin sen tehdessään. Muidenkaan erikoistumisopiskelijoiden kommentit eivät tue opettajan

ratkaisua samastaa teos ja taiteilija. Esimerkiksi Maria kommentoi omista henkilökohtaisista ongelmistaan tekemäänsä työtään.

Maria: ”Eight years ago I had a project I did. It came how I could do it. Now I still feel that it was one of my powerful works that time like in the beginning. It came this serial work from my personal problems, so I was dealing with it. In a way you could think it as therapy, but that time I didn’t think about it. Of course it came from my problem, but I was thinking about it as well as human problem. I realised kind of other face of mine. – – Anyway it comes just of crises, big crisis. So I did one serial this work and I had very successful exhibitions. But when I exhibited it I was already through the problems. I didn’t think it anymore as my problem.” (FTT 3.12.2000.)

Marian ajatuksessa tulee esiin subjektiviteetin liikkuvuus. Kuten hän itsekin toteaa, taiteilijana oleminen ei ole kehä vaan etenemisen tila, jossa hän ei voi enää sanoa olevansa samanmaalainen, sama nainen, sama taiteilija. (FTT 3.12.2000.) Maria korostaa, että jälkikäteen voi sanoa taiteen tekemisen toimineen terapiana, mutta tekemisen hetkellä hän ei terapeuttisuutta ajatellut. Luova subjekti on luonteeltaan eksentrisen ja nomadinen. Se ei etsi kiintopisteitä ja pysähdy omiin ongelmiinsa vaan avaa itseään niiden lävitse.

Uppoaminen ja elimetön ruumis

Markku: Onhan se hirvee puhdistautumisriitti. Sosiaalisessa mielessä se on itsensä alttiiksi laittamista ja alastomana sen oman ilmaisunsa kanssa esiintulemistä. Itselleen se on suuri seikkailu, koska siinä kuitenkin ui sellaisissa vesissä, joita ei normaaliarjessa ollenkaan käytä. Mennään alitajuisesti niin syvälle. (Haastattelu 14.12.1998.)

Merja: ”Mulla kaikki tekeminen on aika voimakkaasti tunnesidonnaista. Mulla on jokin mitä mä haluan sanoa sillä. Se on koko ajan itsensä likoon pistämistä.” (Haastattelu 16.1.1999.)

Haastateltavat ja kurssilaiset kuvasivat taiteen tekemisen prosessia erilaisilla syvyyteen tähtäävillä kuvilla. Merjan kuvaaman ”likoon pistämisen” ohella Päivi otti kurssilla käyttöön ”upoksissa olemisen” kuvan (FTT 3.12.2000). Syvät vedet, likoon paneminen, uppoaminen ovat merellisiä metaforia, joilla kuvataan intensiivistä heittäytymistä tekemiseen. Merellisiin metaforiin ja syvyyden, uppoamisen kuvauksiin liittyy paljon diskursiivista painolastia, joka viittaa erityisesti psykoanalyysiin (vrt. Fornäs 1995, 23). Pinnan ja syvyyden dualismi liittyy itsessään muiden modernien dualismien joukkoon.

On kuitenkin muistettava, että subjektiivinen todellisuus ei ole täysin diskurssien läpäisemää. Taiteilijat joutuvat määritelmillään kielellistämään useimmiten ei-kielellistä tekemisen prosessia. Edellisessä luvussa käsitelty halu syödä värejä illustroi konkreettisesti taiteen tekemiseen liittyvää panosta. Ei olekaan yllätys, että taiteen tekemistä kuvataan monin paikoin nautinnollisena prosessina. Esimerkiksi Merja vertasi lapsuuden tekemisen tuottamaa nautintoa sukupuoliaktiin (haastattelu 16.1.1999) ja Jukka puhui puolestaan tekemiseen liittyvästä hekumasta (haastattelu 4.2.1999) (vrt. Matino 1994, 42–44). Tuuli puolestaan kertoi, kuinka maalausprosessiin liittyvä ajan katoaminen on nautinnollista.

Tuuli: ”Se on jotenkin todellista, kun ei ole sitä aikaa.

Atte: ”Mitäs kun sieltä tulee, kun vaikka projekti on loppu, niin mitäs sen jälkeen? Miltä se pintaan tulo tuntuu?”

Tuuli: ”No sekin on, jos työ onnistunut, niin se on mahtavaa. Mutta jos se ei ole onnistunut, niin se jää ikään kuin kesken se prosessi. Sitä on vaikea palata muihin tehtäviin tai muuhun mitä pitää elämässä tehdä, koska se on päällä koko ajan. Koko ajan haluaisi ratkaista sen.” (FTT 3.12.2000.)

Uppoutumisesta puhuu myös Maaria Linko (1998a, 360–361), jonka elämäkertaineistossa Enny Pihlgren-Pitkänen kirjoittaa omasta tekemisestään: ”Usein aikaisemminkin olen huomannut, että kun olen oikein kokonaisvaltaisesti työni lumoissa, niin koko muu maailma loittonee. Ajankulusta ei ole tietoa. On vain tämä tässä. Ei ole nälkä, jano eikä vilu. Olen silloin oman taide-elämykseni valtaamassa onnellisessa olotilassa.” Uppoutuminen tai upoksissa oleminen ei kuitenkaan välttämättä ole pelkästään onnellista tai nautinnollista.

Päivi: ”Musta tuntuu, että se on silloin raskas se uppoutuminen, kun luo alkua sille työlle ennen kuin se tavallaan nousee omille jaloilleen, ennen kuin sinne tulee se toinen, että sille rupee tulemaan joku autonomia. Sen jälkeen alkaa vuoropuhelu sen kanssa. Se on jo paljon helpompi vaihe, koska silloin sillä työlläkin on jo joku ominaisuus. Mutta se on kauhean vaikea, kun ei ole mitään. – – Tai ehkä se voi usein olla kiva se alkuvaihe, kun lähtee tekemään, mutta silloin, kun tulee niitä vastoinkäymisiä, kun ei synny mitään tai ei löydy, silloin se on hirveän raskas.” (FTT 27.1.2001.)

Lepistön (1991, 189) mukaan Gunnar Pohjolan kuvauksissa tekemisen tuskallisimmiksi vaiheiksi muodostui palautumisvaiheen lisäksi kypsyttelyvaihe. ”Kypsyttelyvaiheessa idean etsiminen saattaa kestää kauan, ajoittain usko ja luottamus sen löytämiseen saattaa jopa kokonaan kadota.” Myös Päivin tulkinnan uppoutumisen vaikeudesta voisi tulkita kypsyttelyvaiheen vaikeudeksi. Päivin huomio kuvaa myös luovaan prosessiin liittyvää sisäänsä sulkevuutta. Taiteilija joutuu kirjaimellisesti elämään taidettaan tulestaan toiseksi luomisprosessissa. Prosessia ei voi katkaista vaan se elätään voimakkaan ruumiillisesti primaaritasolla.

Toiseksi tuleminen kytkeytyy Deleuzellä ja Guattarilla kutsuvat ’elimettömään ruumiiseen’ (corps sans organes, CsO).³⁷ Elimetön ruumis on Deleuzelle ja Guattarille (1980, 186–188) ruumiillisuuden perustaso. Scott Lashin (1984/1991, 265–266, 269) mukaan se on käsitteenä lähellä Merleau-Pontyn elettyä tai omaa ruumista (corps propre).³⁸ Merleau-Ponty (1945a/1998) erotti eletyn ruumiin biologisesta objektiruumiista. Ihmisen toiminta tapahtuu fenomenalisessa tilassa, eikä hänen liikuttava ruumiinsa ole koskaan objektiivinen vaan fenomenaalinen, oma ruumis (mt. 123). Elimetön ruumis eroaa omasta ruumiista kuitenkin siinä, ettei siihen liity intentionaalisuutta. (Deleuze & Guattari 1980, 200–201; Lash 1984/1991, 269).

³⁷ Käsitteenä elimetön ruumis juontuu Antonin Artaud’n runosta (ks. Deleuze & Guattari 1973, 15). Deleuze aloittaa käsitteen hahmottelun *Logique du sens* -teoksessa (1969, 106-114), jossa hän esittelee sen avulla teoriaa siitä, kuinka skitsofreenikot kokevat kielen välittömänä ja materiaalisena todellisuutena. *L’Anti-Œdipessa* Deleuze ja Guattari (1973) käsittelevät termiä marxilaisemmin antiproduktiona ja muotoilevat samalla uusiksi Freudin kuolemanvietin käsitettä. *Mille plateaux’ssa* (1980) paino siirtyy puolestaan tulemisen ja liikkeen tarkastelulle. Elimettömästä ruumiista muodostuu entistä selkeämmin ruumiillisuuden perustaso.

³⁸ Eletty ruumis juontuu terminä Husserlilta, joka käyttää termiä ’Leib’ puhuessaan elävistä ruumiista erotuksena fyysisistä kappaleista ’Körper’ (Heinämaa 1996, 46).

Merleau-Pontyn eletty ruumis sisältää aina jo merkityksellistyneen tason, jonka kautta ihminen elää ja havaitsee. Sen sijaan elimetön ruumis sen sijaan hajottaa ja purkaa merkityksiä alati. Muotoiluna se onkin lähempänä Merleau-Pontyn (1964a) myöhäistuotannossa käyttöön ottamaa 'lihan' (chair) käsitettä kuin elettyä ruumista.³⁹ Liha kattaa esidiskursiivisena välitulana sekä ihmisen että maailman ruumiit (Grosz 1994a, 95, 100–103; Heikkilä 1999, 72; Leder 1999; Petäjaniemi 1997, 251). Esimerkiksi kuvataiteilijoista kirjoittaessaan viimeisessä *L'Œil et l'Esprit* -teoksessaan Merleau-Ponty (1964b, 31–32) päätyi tukemaan käsitystä, että maailman täytyy läpäistä luovassa prosessissa taiteilija sen sijaan, että taiteilija läpäisisi maailman. Subjekti avautuu maailmaan hieman kuin toiseksi tulemisessa. Yhteneväisyyksistä huolimatta ero myöhäisen Merleau-Pontyn ja Deleuzen ja Guattarin välillä on selviä eroja. Merleau-Pontyn lihan käsite tavoittelee ennen kaikkea visuaalista raja-aluetta, jossa ruumiillisuus on paitsi havaitsevaa myös havaittua (Leder 1999, 203). Viime kädessä liha viittaa eksistenssiin — ihmisen maailmassaoloon (Merleau-Ponty 1964a, 181–182). Elimetön ruumis kuvaa sen sijaan halujen täytteistä rihmastollista materiavirtaa.

Deleuze ja Guattari (1980, 58) rinnastavat elimettömän ruumiin hjelmslevilaiseen materiaan. Peircelandisittain elimetön ruumis olisi siis yhtä kuin dynaaminen objekti. Se olisi siis ruumis merkityksen kytkeytymisen ulkopuolella. Se ei kuitenkaan ole organismi vaan organismi eli objektiruomis rakentuu elimettömän ruumiin pohjalta (Deleuze & Guattari 1980, 196–197). Tässä mielessä elimetön ruumis on erityisesti kritiikkiä psykoanalyyksille, joka näkee ruumiin kehityspsykologisenä yksikkönä ja erillisten elimien tai objektien yhteen liittymänä. Elimetön ruumis on ruumis ilman fantasiaita, projektioita, representaatioita. (Buchanan 2000, 123; Driscoll 2000, 71; Grosz 1994a, 169.) Elimetön ruumis viittaa välitulana inhimillisten, eläimellisten, tekstuaalisten, sosiaalikkulttuuristen ja fyysikaalisten ruumiiden erottamattomuuteen (Grosz 1994b, 201–202).

³⁹ Merleau-Pontyn ja Deleuzen ruumistulkintojen välisiä yhteyksiä ei ole liiemmästi pohdittu. Deleuze halusi ehkä tarkoituksellisesti tehdä pesäeroa fenomenologian perinteeseen, vaikka varsinkin Merleau-Pontyn myöhäisfilosofia tarjoaisi lukuisia yhtymäkohtia. Deleuze ja Guattari (1991, 168–169) kirjoittavat *Qu'est-ce que la philosophie* -teoksessa fenomenologiaa vastaan ja Merleau-Pontyn lihan käsite nähdään etupäässä idealistisena yhteenkäyvyytenä maailman lihan ja ruumiin lihan välillä. Fabrice Bourlez (2002, 252–253) huomioi, että Deleuze ja Guattari ovat lähempänä fenomenologiaa kuin haluaisivat ehkä myöntääkään. Merleau-Pontyn lihan ei ole niin yksioikoinen kuin Deleuze ja Guattari antavat ymmärtää ja se on itse asiassa lähellä myös heidän immanenssin tason käsitettään.

Elimetön ruumis on intensiteettien jatkumo (Deleuze & Guattari 1980, 199). Intensiteeteillä Deleuze ja Guattari viittaavat voimien ja energioiden kohtauspisteisiin, jotka mahdollistavat tuntemisen. Ne ovat primaarisia affekteja, joista tunteet johtuvat. (Patton 2000, 72.) Peircelaisittain intensiteetit ovat emotionaalisia tulkitsimia. Elimetön ruumis on halujen sisäinen taso, jolla halut leikkautuvat ruumiiseen siltikään vangitsematta sitä (Deleuze & Guattari 1973, 15–17; 1980, 170). ”Elimetön ruumis on halu; se on mitä halutaan ja jonka avulla halutaan.” (Deleuze & Guattari 1980, 203.)⁴⁰ Deleuze ja Guattari (1973, 15–17) korostavat, että elimetön ruumis on luonteeltaan nomadinen. Sitä ei voi vangita ja se hajottaa jatkuvasti koodaavia pyrkimyksiä. Se on pohjimmiltaan jokaisen tulemisen taustalla. (Deleuze & Guattari 1980, 196, 200–201.)

Eija: ”Se mikä on mun mielestä parasta siinä tekemisessä, on se että sä et ole kukaan ja sä et ole mikään persoona, eikä sulla ole mitään egoistisia pikkujuttuja. Ne on ihan yhdentekeviä. Se on ihan sama kuka sitä tekis. Sitten kun lopettaa sen tekemisen, niin mä olen tässä ja mun nimi ja tälleen mä käyttäydyn ja mä reagoin tällä tavalla näissä tilanteissa ja näiden ihmisten kanssa. Kaikki semmoiset tulee sitten siinä hetkessä.” (FTT 27.1.2000.)

Eijan muotoilun jälkeen Tuuli tarkensi omaa suhdettaa uppoamiseen.

Tuuli: ”Mä haluan kanssa tarkentaa tota suhdetta taideteokseen. Mä sanoin, että siinä vaiheessa, kun se on just tehty, se on hyvä sen takia, että sen kanssa olis yhtä. Mä en tarkoittanut ihan, että se on vaan minua, vaan enemmän just sitä, mitä Eijakin tarkoitti, että minua ei enää ole, että on yhtä sen itseettömyyden kanssa tai siis kaiken. Että ei ole sitä persoona enää.” (FTT 27.1.2001.)

Elimetön ruumis ei ole mitenkään erillään arjesta. Se on tekojemme pohjalla (Deleuze & Guattari 1980, 186). Oletan kuitenkin, että toiseksi tuleminen mahdollistaa suuremman kytköksen elimettömään ruumiiseen taidetta tehtäessä. Tuuli ja Eija käyttävät maalausta välineenä, mutta periaatteessa toiseksi tulemisen ja elimettömän ruumiin välisen kytköksen voisi olettaa toimivan myös muiden välineiden kohdalla. Avain on intensiivisyydessä.

⁴⁰ ”Le CsO est désir, c’est lui et par lui qu’on désire.”

Tekijä on sisällä projektissaan, hän tulee toiseksi ja alkaa toimia välittömällä tasolla suhteessa teokseen, ideaan tai hahmotelmaan.

Kurssilla (FTT 27.1.2001) käsitin uppoamisen enemmän ongelmalliseksi, eräänlaiseksi fiktiiviseksi, fantasian maailmaksi, joka muodostaisi uhan, jos subjekti ei pystyisi tarvittaessa erottautumaan siitä. Tuuli huomioi kuitenkin: ”Onks se fiktiivistä ja onks se epäterveellistä. Musta se on todella terveellistä.” Uppoaminen, toiseksi tuleminen pitäisikin ennen kaikkea ymmärtää todellisena. Tässä on sen terapeutin voima, se ei ole fiktiota, fantasiaa vaan todellista. Taiteen tekemisen mahdollisen terapeutin voiman voikin olettaa tapahtuvan juuri toiseksi tulemisen ja elimettömän ruumiin yhteydessä.

Päivi: ”Kyllä mä ajattelen ainakin ihan silleen, että on sitä tälle alalle joutunut just siitä syystä, että se on ollut joku niin eheyttävä, tavallaan terapeutisesti toimiva asia. Ihan se prosessi, mutta myös se lopputuloksen katsominen ja sen tavallaan heijastaminen siihen omaan, siis se identiteettiin liittyvä. Ehkä voi ajatella, että töilläkin voi ottaa erilaisia rooleja; tehdä erilaisia töitä, niin sitten voi olla erilaisia rooleja. Silloin nuorena se oli mielenkiintoista, koska koki itsensä erilailla ja niissä töissä saattoi olla enemmän voimaa kuin itse asiassa luuli olevankaan muun muassa. Jotenkin, että sieltä tuli vastaan joku toinen, mitä ei tiennyt ja se oli ainakin mulla tän asian yks alku. Lähteä katsomaan, että mitä kaikee sieltä tulee ja kuka mä oon ja mitä mä teen. Minkälainen ihminen sieltä sitten tulee ja minkälaisia töitä. Se oli se, mikä oli niin yllättävää silloin. Tietenkin toi liittyä taiteen tekemiseen ihan erityisesti, mutta voihan sitä ajatella, että moni muukin ammatti voi vähän samalla tavalla toimia.” (FTT 3.12.2000)

Juuri toiseksi tulemisen vapaa rajattomuus mahdollistaa parhaimmillaan subjektiviteetin soljuvuuden. Päivi kuvaa, kuinka hänelle taiteen tekeminen oli nuorempaan seikkailuun, jonka voima yllätti taiteilijan itsensäkin. Taide avaa minuuden virtuaaliseksi rihmastoksi, joka intensiteettien täyttämä. Subjekti käy dialogia toisen kanssa ja kansoittuu persoonilla. Juuri tällainen leikinkaltainen tila, jossa subjekti saa vapaasti kokeilla oman itsensä rajoja, muodostuu terapeutiseksi.

Päivi. ”– – Jos mä esimerkiksi piirrän mallia tai laulan laulua, niin mulla tavallaan siinä on jo, on se laulu tai on se malli, jota mä tulkitsen. Sellainen tilanne on musta

yleensä hyvinkin terapeuttilinen. Musta tuntuu, että se ikään kuin vastaa sitä tilannetta, kun on saanut itse jo jotakin luotua, jonka kanssa rupeaa sitä neuvottelua käymään. – – tosiaan tollainen havainnosta tekeminen. Se on hirveen terveellistä itselle oikeasti, kaikki tollainen. Siinä ei ole ehkä niin paljon sitä ajatustyötä, vaan se on enemmänkin semmoista antautumista.” (FTT 27.1.2001.)

Päivi kuvasi uppoamisen useaan otteeseen raskaaksi prosessiksi ehkäpä juuri siitä syystä, että vapaa leikinkaltainen luovuus vaatii tekijältään paljon. Kun työllä ei ole vielä hahmoa, kun ei ole mallia, ei toiseksi tulemiseen voi heittäytyä, kuten laulamissa. Tätä taustaa vasten voitaneen tulkita erikoistumisopiskelijoiden luonnehdinnat suunnitelmien huolellisesta valmistelusta ennen työn aloittamista. Täytyy olla hyvä hahmo, malli tai idea, jotta toiseksi tulemiseen päästään.

Tuulin mainitsema maalaamisen kautta ideoiminen ei sulje ajatusta pois. Siveltimeen jäljen voi nähdä suoraan — se on välitön suhteessa tekijäänsä. Se on konkreettisesti toinen ja toiseksi tuleminen voi alkaa samantien. Maalaus ei myöskään pidä sisällään teknisesti niin paljon subjektia koodaavia vaiheita kuin esimerkiksi grafiikka, valokuva tai mediataide, joissa puhtaasti tekniset vaiheet ankkuroivat luovaa prosessia ja nostavat taiteilijan pinnalle ennen kuin työ on valmis. Maalaus sen sijaan heittää taiteilijan rajattoman sulautumisen ja virtaavuuden kokemukseen (vrt. Deleuze 1981/2002, 53). Konkreettisuudessa saattaakin piillä maalauksen helppous ja samalla myös terapeuttilisuuden ydin. Työ hahmottuu taiteilijan edessä ilman tässä ja nyt. Se mahdollistaa parhaimmillaan improvisaation ja tulkinnan ilman tulkinnan kahletta.

Päivi: ” – – Musta kirjoittaminen on jotenkin äärimmäisen raskasta siinä mielessä. Musta tuntuu, että siinä se uppoutuminen vaaditaan jotenkin niin totaalisenä, että se pysyy kasassa. Jos mä kuvataiteilijoita ajattelen, niin mulla on sellainen kuva, että kirjailijoilla tai esimerkiksi näyttelijöillä saattaa tapahtua niin, että ne jää siihen roolin sisään. Esimerkiksi kirjailijat saattaa olla se, että sitten, kun kirja valmistuu, niin joutuu hoitoon, kun ne on niin loppu, eikä pääse tavallaan irti siitä. Kuvataiteilijat ei siitä syystä joudu hoitoon. Se ei ole se, että ne olis jäänyt ihan siihen työhön kiinni.”

Annika: ”Paitsi varmaan just niissä tapauksissa, kun jos ne jotenkin samastuu liikaa siihen, että ne ei irrota itseään siitä työstä.”

Päivi: ”No, kyllä siinä sitäkin on, mutta se on ehkä. Se on harvinaisempaa. Tässä se irrottautuminen on helpompaa. Tää klisee, että yks kuva on tuhat sanaa, niin siinä voidaan tavallaan sellaiseen pieneen yksikköön taltioida aika paljon. Heti kun sä näet sen, niin sä tiedät jo vähän enemmän, mistä on kysymys. Jos ei ole sillä lailla, että sä pidät kaiken päässäsi ja sitten sä vaan yhdellä kertaa teet. Mutta useimmiten tekee sitä pala palalta ja useampia juttujakin, niin se rupee ehkä sitten auttamaan. Senpä takia musta se alkuvaihe on niin kauheen vaikeeta, kun sä et ole vielä luonut mitään, mikä auttaa sua siinä.” (FTT 27.1.2001.)

Toiseksi tulemisen virtuaalisuudessa piilee aina myös epäonnistumisen ja liian syvälle uppoamisen vaara. Deleuze huomioi, että kirjoittaminen saattaa asettaa subjektin riskialttiille vyöhykkeelle, silloin kun se toteutuu suoraan elimettömän ruumiin lävitse. (Deleuze ja Parnet 1977/1996, 38–39, 140.) Päivin mukaan kuvataiteilijoilla ongelma on pienempi, mutta heidänkin kohdallaan on pidettävä mielessä luovuuden Januksen kasvot. Virtuaalisuus saattaa alkaa kahlita yksilöä rajattomilla mahdollisuuksillaan. Liian eri suuntiin haarautuva subjektiviteetti tarvitsee sekin tukea identiteetistä.

6. Minuuden tekniikat

Helena: ”Se terapeutisuus saattaa kyllä murentua siinä vaiheessa, kun saa työnsä valmiiksi ja asettaa sen tavallaan taideyhteisön ehdoille ja se teilataan täysin. Kyllä se vaatii aikamoista henkistä voimaa ottaa vastaan ne tyrmäävätkin kritiikit ja se, että viedään täysin pohja pois. Aina vaan katsotaan, että ei toi nyt ole hyvä, ei oo nyt ajan hengessä tai miten sitä nyt määritelläänkin, kuitenkin jotenkin sillä tavalla, että sysätään sivuun tai katsotaan yliolkaisesti. Ei mun mielestä siinä silloin voi laskea sen terapeutisuuden varaan ollenkaan. Päinvastoin pitää olla tosi vahva, hakea sitä terapiaa kyllä jostakin muualta sitten.” (FTT 3.12.2000.)

Edellisessä luvussa sivuttiin taiteen tekemisen intensiivisyyttä, jossa voidaan nähdä subjektia vapauttavia piirteitä. Taiteen tekemisen terapeutisuudesta puhumisessa on kuitenkin omat ongelmansa, kuten Helenan huomio osoittaa. Luovuus tulisi nähdä aina sosiaalipsykologisena ilmiönä, joka asemoi subjekteja jo diskursiivisesti. Yksinomaan taiteen terapeutisista ja eheyttävistä vaikutuksista on puhuttu paljon eikä keskustelua ole vaimentanut sekään, että nyky-yhteiskunnassa identiteetti on noussut arkiseksi käsitteeksi, josta keskustellaan paljon esimerkiksi mediassa. Subjekteilla on yhä suurempi pyrkimys itsereflektioon ja oman yksilöllisen paikkansa määrittelyyn (Fornäs 1995, 45, 258–259). Terapian korostamista voi pitää individualismia peräänkuuluttavan yhteiskunnan piirteenä (Lasch 1979, 33–43).

Identiteetti, taide ja terapia kytkeytyvät historiallisesti toisiinsa; ne ovat kaikki modernisoitumisen prosessin tuloksia (ks. luku 3). Sekä taiteesta että terapiasta tuli ratkaisuja moderniteetin synnyttämään identiteettikriisiin. Foucault’laisesti tulkittuna terapia ja taide olivat kuitenkin paremminkin synnyttämässä identiteetin ongelmaa. Terapian Foucault (1975; 1976) hahmottaa osaksi yhteiskunnallista vallankäyttöä. Anthony Giddens (1991, 33–34) olisi kuitenkin valmiimpi näkemään terapian itsereflektion muotona. Meitä ei vain terapoida, vaan terapoidimme myös itseämme. Maaria Linko (1998a, 330–335; ks. myös 1998b, 53–56) pitää taidetta juuri tällaisena itseterapian muotona. Hän kirjoittaa elämäkerta-aineistostaan: ”Taiteen tekeminen merkitsi ristiriitaisissa tilanteissa

mielenrauhan saavuttamista, eheytymistä.” (mt. 330.) Näyttäisi siis siltä, että taide, identiteetti ja terapia paiskaisivat kättä.

Juha: "[Taide] on kyllä tuonut tasapainoa mun elämään. Se on tervehdyttänytkin mua henkisesti." (Haastattelu 16.12.1998.)

Heli: "No kyllä jonkin verran. Ehkä se mitä siinä haki — rikkiäinen lapsuuden koti ja muuta taustalla — niin haki jotain semmoista oman identiteetin peiliä sillä tekemisellä." (Haastattelu 5.1.1999.)

Satu: "kyllä taide tekee mut silleen hengittäväksi ja tunnen olevani olemassa. Se on niin kun mun paikka." (Haastattelu 20.11.1998)

Taiteen eheyttävän voiman korostamisella on oma yhteytensä romantiikasta juontuvaan taiteilijakuvaan. Lepistön (1991, 59–61) mukaan niin sanottu moderni, itsetietoinen taiteilijatyyppejä hahmottaa taiteen terapiaksi. Haastatteluissa huomiota taiteen terapeuttisuudesta olivat lyhyitä viittauksia. Aivan yhtä hyvin sivuttiin esimerkiksi näyttelyiden pitämisen raskautta, jolloin taiteen tekeminen ei kokonaisuudessaan hahmottunut kovinkaan terapeuttiseksi.

Kurssilla (FTT 3.12.2000, 27.1.2001) taiteen mahdollista terapeuttisuutta pohdittiin pidemmälle. Esimerkiksi Annikan mukaan taiteellisen prosessin viimeinen vaihe eli julkaiseminen ei ole enää terapeuttista. Samaan tapaan myös muut korostivat, että vielä opiskeluaikana taide saattoi toimia terapeuttisesti mutta ei enää ammatissa. Nämä huomiota kontekstualisoivat myös Lingon tekemiä huomioita. Hänen tutkimansa taiteentekijät olivat harrastajia, jotka tekevät etupäässä itselle. Taiteen tekemistä ei voi yksinkertaisesti pitää terapiana, sillä varsinkin ammattina siihen liittyy monia subjektiivisesti hankalia vaiheita. Subjekti tarvitseekin tukea identiteetistä. Tässä luvussa onkin tarkoitus pohtia sitä, mitä tapahtuu, kun siirrytään vapaasta luovuudesta ammatilliseen taiteen tekemiseen.

Nuori taiteilija — askeleet kohti minuuden hallintaa

Kirsti Nenye: ”-- [T]aiteilijuuteen kasvaminen on ihan selkeästi rankka prosessi. --”
(FTT 27.1.2001.)

Taiteilijanoviisille voidaan hahmottaa kaksi haastetta, jotka nitoutuvat toisiinsa: 1) töiden julkaisu tai esittäminen ja 2) oman luomisprosessin hallinta. Jälkimmäistä on tutkittu psykologisissa testeissä. Nuorten taidekoululaisten ja jo uralla edenneiden taiteilijoiden väliseksi eroksi hahmottui Rorschachin mustetahrasteissa se, että vanhemmat taiteilijat pystyvät hallitsemaan paremmin luovaa prosessia ja regressioitumaan syvemmälle. (Dudek ja Chamberland-Bouhadana 1982.) Psykoanalyttistä näkökulmaa regressiosta ja fantasiasta, joita juuri Rorschachin testien oletetaan paljastavan, ei pitäisi sotkea Deleuzen ja Guattarin ajatteluun. He nimenomaan korostivat, että psykoanalyysi on erehtynyt määritellesään elimettömän ruumiin regression ja fantasian kautta. (Deleuze & Guattari 1980, 203.) Tästä huolimatta haluan tulkita testiä niin, että vanhemmat taiteilijat pystyvät paremmin hallitsemaan luomisprosessia. Hallintaa ei pitäisi kuitenkaan ymmärtää tekemistä rajoittavaksi vaan sitä vapauttavaksi elementiksi.

Merja: "Sit se mikä on mun mielestä hauskaa, että kun on jo sillä tavalla aikuinen niin se, että pystyy kelaamaan sellaisia negatiivisia tunteita omissa töissään. Nuorempana se oli ihan erilaista se tunnetilojen ilmaiseminen. Nyt tavallaan pystyy käsittelemään niitä eri tavalla."

--

Atte: "Puhuit siitä että nuorempana, onks sulla sitten nyt enemmän rohkeutta tehdä?"

Merja: "On, nimenomaan on. Mitä vanhemmaksi tulee, sitä tulee rohkeemmaksi, uskaltaa panna itsensä likoon." --

Atte: "Oliks se sitten nuorempana sellaista, että sä pitäydyit tekemästä niistä aroista..."

Merja: "Joo, arat asiat jäi monta kertaa tekemättä. Tänä päivänä pystyy käsittelemään niitä arkoja asioita. Ehkä on enemmän oma itsensä. Silloin kun on nuori taiteilija ja tekijä, sitä hakee hyväksyntää muilta. Sitten kun tulee vanhaksi pieruksi, ei tartte enää välittää (nauraa)." (Haastattelu 16.1.1999.)

Merjan mukaan nuorena kollegoiden merkitys on suurempi (vrt. Lepistö 1991, 85). Nuori taiteilija etsii vielä hyväksyntää muilta, mutta vanhempi osaa käyttää itselleen tärkeitä elementtejä. Näin ollen taiteen tekeminen subjektiivisissakin muodoissaan rakentuisi sosiaaliselta pohjalta. Ei ole siis kyse yksilöpsykologisesta ilmiöstä, sillä subjektiivinen ja sosiaalinen nivoutuvat toisiinsa. Tämän vuoksi en aio puhua hallinnan (coping) strategioista enkä myöskään defenssimenetelmistä vaan lainaan Michel Foucault'ltä käyttöön 'minuuden tekniikan' käsitteen, jonka avulla pyrin ylittämään subjekti-objekti - jaottelut sisäiseen ja ulkoiseen sekä yksityiseen ja julkiseen.

Foucault (1988, 18) viittaa minuuden tai itsen tekniikoilla (ja teknologioilla) tapoihin, joilla subjektit pystyvät itse tai muiden avulla säätelemään itseään. Konkreettisia esimerkkejä näistä ovat ripittäytyminen, päiväkirjan kirjoittaminen ja AA-kerhon kokoukset (Rose 1996, 135). Minuuden tekniikoissa ei ole mitään yksilöllistä tai yksityistä, vaan ne saavat paremminkin meidät tuntemaan itsemme yksilöllisiksi. (Hacking 1986, 236.) Foucault'n tärkeä huomio on se, ettei subjektia ei voi kuvata objektiivisesti; jokainen teoria luo itsessään subjektia (Hutton 1988, 135). Erinomaisena esimerkkinä tästä on psykoanalyysi, joka on konkreettisesti vaikuttanut subjektien itesuhteeseen (ks. esim. Foucault 1976; Hutton 1988). Foucault (1984a; 1984b) jäljitti tarkastelussaan minuuden tekniikoita aina antiikin Kreikkaan ja Roomaan asti. Tuolloin itsesäätely tapahtui hänen mukaansa enemmänkin subjektin vapaasta tahdosta kuin pakosta. Minuuden tekniikat palvelivat subjektia tämän etsiessä itselleen oikeanlaista subjektiviteettia.

Tulkintani mukaan tekniikoiden ja teknologioiden välinen ero on juuri vapaudessa. Antiikin Kreikasta ja Roomasta puhuessaan Foucault (1984a, 18) puhuu itsen tekniikoista (techniques de soi), joita hän vertaa olemassaolon taiteisiin tai taitoihin (arts d'existence). Kun itsesäätelyn mekanismeista tehdään säädellympää, diskursiivisempää, hallitumpaa ja lainomaisempaa, ne muuttuvat teknologioiksi (Foucault 1983, 250). Tässä yhteydessä aion puhua minuuden tekniikoista. Käsitän ne itsehallinnan tavoiksi, jotka nivovat yhteen sosiaalisen ja yksilöllisen subjektissa.

Aineistosta nousee esille kaksi teemaa, jotka hahmotan minuuden tekniikoiksi: 1) merkityksen irrottaminen, jolla taiteilija pyrkii erottamaan oman itsensä valmiista työstä ja 2) intensiivisyyden hallinta, jolla pyritään hallitsemaan taiteen tekemistä läpäiseviä haluja. Itsehallintaa sivusin jo kolmannen luvun lopussa. Tulkintani mukaan taiteilijoiden kohdalla

voidaan puhua vapauden avulla säädelystä minuudesta. Vapaus ei ole kuitenkaan koskaan rajatonta; se on aina sosiaaliseen kontekstiin sidottua. Onkin syytä hylätä niin absoluuttinen valinnan mahdollisuus kuin determinismikin. Subjekti on vapaa vain suhteessa maailmaan. (Merleau-Ponty 1945a/1998, 517–520.)

Teresa de Lauretiksen (1994, 311–312) mukaan Foucault'n ajatus minuuden tekniikoista on yhteensopiva Peircen tavanmuutoksen käsitteen kanssa. Molemmissa on kyse siitä, että omaksutaan tietty uusi tapa ymmärtää todellisuutta ja jäsentää omaa itseä (ks. Foucault 1988, 18, 27–28; Peirce 1934/1965, 5.491). Ne eivät itsesuhteena hahmotu vain sisäisten tilojen hallinnaksi vaan paremminkin on aina kyse leikkauksesta sisäisen ja ulkoisen välillä. Subjekti toimii ja on olemassa vain suhteessaan sosiaaliseen todellisuuteen. Minuuden tekniikoiden kannalta taidekoulutus muodostaa lähtökohdan. Taiteilijanoviisi pyrkii paitsi kehittämään itselleen taiteilijan identiteetin myös asettamaan subjektiviteettinsa peliin.

Päivi: ”Mä huomaan kanssa opettaessa, että on sellaisia ihmisiä, jotka pelkää, että mitä kaikkee niitten kuvasta näkee, että ne voi olla hirveen stressissä siitä. Sit ne näkee, että siellä on vaikka mitä, jota kukaan ei huomaa, enkä minä huomaa. Ne luulee tavallaan, että niiden elämän historia, ne on kokonaan siinä levällään ja sitten pelkäävät sitä.” (FTT 3.12.2000.)

Harrastaja tekee taidetta itselleen, mutta taidekoulussa nuori taiteilija joutuu tilanteeseen, joissa muut katsovat ja arvostelevat hänen töitä. Päivin kuvaamat opiskelijat eivät erota itseään töistä. Työ ja tekijä samastuvat. Edellisessä luvussa pidin juuri tätä toiseksi tulemisen esteenä. Haastattelussa (20.11.1998) Satu korosti, että taidekoulun alkuvaiheessa täytyy tehdä omat traumat pois, jotta varsinaiseen tekemiseen päästäisiin. Ehkä voisikin ajatella, että nuorien taiteilijoiden subjektivismi ei mahdollista tarpeeksi suurta askelta kohti toista.

Atte: ”Minkälainen ryhmä teillä oli? Tai sä viittasitkin siihen, että siellä oli eri aloista kiinnostuneita. Oliko siellä ryhmähenkeä?”

Jukka: ”Kyllä se muodostuu niissä hirveen vahvaksi. Kyllä se tulee tommosissa ihmisten kesken se ryhmähenki. Kansanopisto on jotenkin hirveen vahva. Ihmiset on nuoria ja ekaa kertaa poissa kotoa ja siellä syntyy hirveen voimakkaita ihmissuhteita,

mitkä kestää monesti aika monilla hyvinkin pitkälle, mitä myöhemmissä kouluissa — jos vertaa kouluihin — ei enää... Se on jotenkin sellaista nuoruuden huumaa ja kokeilua. – – Se on uskomatonta, miten niistä ihmiskontakteista, joita on suurin piirtein kaikilla, niin älyttömän luottamuksellisia ihmissuhteita eri ihmisillä on kansanopistoajoilta. Älyttömän luottamuksellisia ihmissuhteita siellä syntyy. Se liittyy kanssa kauhean voimakkaasti siihen kansanopintoon. Ne on kyllä hyviä paikkoja ihmisen tutkailla taipumuksiaan ja kiinnostuksiaan." (Haastattelu 4.2.1999.)

Kansanopistot olivat monille haastateltaville ensimmäinen paikka, jossa tutustuttiin taiteeseen kunnolla ja hahmotettiin omaa tekemistä. Vahva ryhmähenki liittyikin mielestäni juuri töiden julkistamisen vaikeuteen ja haluun olla identtinen töiden kanssa. Ryhmän tuki on tällaisessa tilanteessa välttämätön. Se mahdollistaa omien rajojen kokeilun tilanteessa, jossa työ ja subjekti samastuvat helposti. Voisi myös ajatella, että toiseksi tulemisen kokeileminen avaa subjektiivisia portteja mahdollisille ystävyys-suhteille. Luova prosessi ei avaa itseä vain itsen suuntaan. Se on sosiaalinen askel.

Annika: ”Se ryhmäprosessi on ihan ehdoton – – Sähän oot sitten ihan avoimena kirjana niitten töites kanssa. Jos siinä ei ole mitään, niin sittenhän kuka vaan voi puukottaa selkään tai tehdä mitä vaan. – – Semmoiseen voi mennä hirveesti aikaa, että – – sä suojelet ittees joltain toiselta. Niin kuin sä tossa sanoit, että se opettaja teki sulle sitä. – – Sulla menee kaikki energia siihen”

Päivi: ”Sitä piti vaan jotenkin kestää. Mä menin semmoiseen, että seuraavana vuonna mun kädet tärisi niin paljon, että mä en pystynyt piirtämään enkä maalaamaan.” (FTT 27.1.2001.)

Päivin tapaus hahmottuu negatiiviseksi esimerkiksi siitä, mihin taidekoulutus voi epäonnistuessaan subjektin johtaa. Päivin jäi vanhojen opettajien vaihtuessa ilman auttajaa. Myöskään ryhmä ei tarjonnut tukea ja suojaa subjektiviteetille, sillä hänen kouluaikaansa ainoat ryhmäprosessit olivat kritiikit. (FTT 27.1.2001.) Tilanteen voi hahmottaa niin, että identiteetti ja taiteilijan subjektiviteetti ajautuivat liian suureen ristiriitaan. Taiteilija joutui vaihtamaan välinettä voidakseen jatkaa työskentelyään.

Annika korosti, että kuvataideterapiakoulutuksen käyttämä jatkuva itsereflektio olisi välttämätön myös kuvataidekoulutuksessa. Näin vältettäisiin mahdolliset ylilyönnit, joissa

subjekti esimerkiksi uppoutuu liian pitkälle työhönsä. (FTT 27.1.2001.) Tällainen minuuden tekniikka yrittääkin tilkitä identiteetin ja subjektiviteetin välistä kuilua niin, ettei kumpikaan ala sanella toista. Identiteetti saattaa alkaa kahlita luovuutta, kuten Päivin kuvauksesta käy ilmi. Opettajan määritelmistä tuli pakkokehikko, joka varjosti työskentelyä eikä toiseksi tuleminen ollut enää mahdollista. Subjektiiivisesti koetut kokemukset taiteen parissa eivät saisi kuitenkaan merkitä ylivaltaa suhteessa identiteettiin. Jos subjekti ei saa minkäänlaista turvaa ja apua identiteetistä ankkurina, toiseksi tulemiset eivät enää katkea luonnollisesti ja subjekti jää ajelehtimaan. Tällöin identiteettiä on pakonomaisesti kirjoitettava uudestaan koko ajan, mikä uhkaa luovaa prosessia.

Korostan, että nomadisuus ja ajelehtiminen täydellisenä otteen menetyksenä ovat kaksi täysin eri asiaa. Deleuzelle ja Guattarille (1980, 199) nomadismien ja subjektiiivisen todellisuuden moneuden korostaminen ei merkitse subjektiivisten ja sitovien kytkösten hylkäämistä. Heidän mukaansa liian vapaa heittäytyminen elimettömään ruumiiseen johtaa katastrofiin. Ihannetilanne olisikin dialogi subjektiviteetin ja identiteetin välillä; se sisältää aina säröä, kitkaa ja muutosta, muttei silti kummankaan elementin väkivaltaista yliotetta. Suvi Ronkaisen (1999, 77) mukaan identiteetti ja subjektiviteetti voivat olla yhtä vain suurissa onnen ja varmuuden tunteissa. Niiden samastuminen ei ole normaalitila.

Intensiivisyyden ylläpitäminen

Helena: ”– – Minä en kauheasti haluaisi puhua näistä asioista, koska mulla on sellainen taipumus, että jos kauheasti hölpöttelen näistä asioista, ne vesittyvät ja väljähtyvät. Se on parempi pakata tänne sisään ja antaa tulla sitten sen maalauksen kautta, kuin puhua sen ilmaan.” (FTT 4.11.2000.)

Subjekti muokkaa ja rakentaa identiteettejään tietoisesti. Sen sijaan subjektiviteetin hallinta on huomattavasti vaikeampaa, sillä se käsittää tunteiden ja kokemusten kirjon, joka koetaan tässä ja nyt. Esimerkiksi edellisessä luvussa käsitelty toiseksi tuleminen herättää kysymyksen, miten omaa itseä voidaan hallita ja säädellä luovan prosessin puitteissa. Voitaisiin ajatella, että tavanmuutoksissa subjekti tulkitsee ja hahmottaa kokemuksiaan

uudenlaisten tulkitsimien avulla, minkä seurauksena subjektiviteettiin kytkeytyy uusia merkityksiä.

Tavanmuutos raapaisee subjektiviteetin hallintaa vain pinnalta. Kuten olemme nähneet halut kytkeytyvät merkityksiin ja muokkaavat subjektiviteettia. Näin ollen subjektiviteetin hallinnan täytyy toimia halujen kautta. Onkin syytä lukea minuuden tekniikoita ja haluavia koneita rinnakkain. Esimerkiksi taideteoksen kaltaiset haluavat koneet realisoivat haluja, jotka vaikuttavat taiteilijan subjektiviteettiin. Minuuden tekniikat yrittävät puolestaan vaikuttaa takaisin haluaviin koneisiin kanavoimalla ja uomittamalla haluja. Subjektin ongelmaksi jää erityisesti se, miten sulkea pois osa haluavista koneista, varsinkin kun ne kytkeytyvät rihmastollisesti toisiinsa.

Atte: ”Mites sulla Helena? Sä sanoit viimeksi siitä löpöttelystä, että”

Helena: ”Joo se puhkaisee kuplan heti, puhuminen nimenomaan. Se on eri asia, että kirjoittaa ylös. Minä myös kirjoitan. – – Mutta myös joskus piirrän. Joskus se asia tulee kuvana ja joskus sanoina. Joku asia, joka tulee sanoina, sen kirjaa sitten ylös, mutta on tunne, että haluaa tehdä sen sitten. Tai jopa niin, että se vaan tulee se asia, jonka haluaa tehdä, ja sen kirjoittaa sanoina ja myöhemmin valitsee siihen soveltuvan median.”

Atte: ”Onks siinä puhumisessa se, että sä puhut toisen kanssa. Mutta kun sä kirjoitat, sä kirjoitat sen itsellesi.”

Helena: ”joo.”

Atte: ”että siinä on se sosiaalinen merkitys.”

Helena: ”Joo ilmeisesti siinä sosiaalisessa kanssakäymisessä vuodatan liikaa itsestäni ulos. Se lähtee se energia siitä pois. Lataus häviää.”

Anne: ”Mä kyllä kanssa keskustelen paljon ihmisten kanssa, jos on joku työskentelyprosessi meneillään. Mä olen kyllä silloin, harvinaista kyllä, kuuntelevampi. Tavallaan silloin, kun ei ole mikään prosessi meneillään, niin mä haluan kertoa vaan itsestäni. Mutta silloin mä mietiskelen asioita. Mä en välttämättä lue kirjallisuutta, vaan Anttilan katalogeja ja otan lehtileikkeitä ja puhun yksinäni ja teen kommentteja lehtileikkeiden reunaan, mutta samalla kanssa annan ihmisten kertoa kaikkia asioita mulle ja niitä mä mietin mielessäni ja kommentoin.”

Helena: ”Joo, noin päin se sosiaalisuus toimiikin, kun vaan osaa pitää oman suunsa kiinni. Sitten tietysti kanssa tällaisessa ryhmätyöskentelyssä. Olen ollut teatterissa,

niin siinä on ihan ehdotonta se, että keskustellaan ohjaajan kanssa, puhutaan kumpikin nämä ajatukset. Siinä tilanteessa on puhuttava, mutta se ei ole kuluttavaa.” Antti: ”Onhan paljon sellaisia käytännön asioita, jotka on pakko hoitaa jollain lailla.” Helena: ”Ei ne käytännön asiat, vaan jos puhuu siitä omasta ihan siitä herkimmästä latauksesta, mikä siihen asiaan, siihen tekemiseen liittyy, niin sitten se levähtää. Mutta just jos ohjaajan kanssa keskustelee tai koreografin, niin se on aivan eri asia. Siinä yleensä myös sen keskustelun myötä syntyy niitä omia ideoita. Ja yleensä tällaisessa tilanteessa, jos menen puhumaan ohjaajan tai koreografin kanssa, mulla on näyttää kuvia. Sen keskustelun pohjaksi on helppo näyttää omia luonnoksia.” (FTT 18.11.2000.)

Vääränlainen sosiaalisuus puhkaisee kuplan, minkä seurauksena työ menettää merkityksensä. Ammatillinen ja rakentava keskustelu ei sinänsä hajota tekemistä vaan juuri työn verbaalinen toteuttaminen eli sen puhuminen tyhjäksi. Helenan tavan olla puhumatta voisikin ajatella eräänlaiseksi intensiivisyyden ylläpidoksi, jossa taiteilija ei luovuta työtä ennen kuin se on valmis. Työhön liittyvää halua ei vapauteta, vaan sen tuottamaa energia kohdistetaan luovaan prosessiin. Tulkitsen Helenan kommentin niin, että herkimässä latauksessa on kyse intensiteeteistä. Halun säätelyn tekniikan täytyy aina toimia elimettömän ruumiin ja sen intensiteettien kautta. Elimetön ruumis vastustaa kuitenkin pohjimmiltaan kaikkea koodattua ja määrättyä (Deleuze & Guattari, 1973, 15–17). Tämä tarkoittaa sitä, että minuuden tekniikalta vaaditaan paljon. Taiteilijan kannalta ongelmana on erityisesti halun häiriötön kytkeminen itsen ja taideteoksen väliin, toiseksi tulemisen prosessiin.

Erityisesti sosiaalisuuden alue uhkaa taiteilijan ja teoksen välistä suhdetta. Luomisprosessin hallinta onkin sosiaalisuuden säätelyä. Esimerkiksi Lepistön (1991, 180) mukaan osa taiteilijoista eristyy työn teon intensiivisessä vaiheessa ja osa sen sijaan jatkaa sosiaalista elämää. Erkkilän ja Vesasen (1988, 60–61) mukaan maalaustyö ja sosiaalisuus hahmottuvat toisensa poissulkeviksi elämänalueiksi. He tarkentavat: ”Työajan ulkopuolella oleva sosiaalisuus ei ole uhkana työnteolle vaan se, että sosiaalisuuden alue valtaa ajan työltä, jos ei pysty torjumaan riittävässä määrin sosiaalisia impulssejaan.” Tämä ongelma tuli esiin erityisesti kotona työhuonettaan pitävän Helenan kommentissa. Tuttavien puhelinsoitot ja lapset häiritsevät tekemistä. Ihmisten on vaikea ymmärtää, että kotonaan töitä tekevä taiteilija on todellakin töissä. (FTT 18.11.2000.)

Atte: Jos yleisesti puhuu tosta sun tekemisestä niin teet sä missä olosuhteissa tai millä mielialalla tai mitä kokemuksia se herättää se tekeminen?

Kati: No, silloin kun tekee, se yleisesti ottaen tuntuu kauheen hyvältä, varsinkin jos pääsee tekemään silleen, että sulla on sellainen ajanjakso, että sä voit keskittyä siihen pelkkään tekemiseen, että ei tarvitse huolehtia esimerkiksi siitä, että tarvitsis mennä opettamaan tai muuta. Vaikka välillä menis ihan perseelleen kaikki hommat, niin kokonaisuudessaan sitä tekee kuitenkin mielellään ja aamulla jaksaa nousta ylös ja mennä tekemään. Mutta sitten kun jos on kaikkea muuta puuhaa, niin sitä on kauheen vaikea tarttua siihen tekemiseen. Sitä jotenkin välttelee sitä tarttumista ja sitten aina mittaillee sitä, että mitäs mä nyt kerkeen tässä tekeen. Se on tosi rassaavaa, jos pääsee alkuun ja joutuu keskeyttämään.

Atte: Mites näyttelyt, minkälainen urakka se on?

Kati: Yleensä se on sellainen, että sitä tietää mitä tekee ja monesti aloittaa vielä liian myöhään. Se on vähän kuin juna, että se lähtee hitaasti liikkeelle. Siinä lopussa se on kauheen tiivistahtinen, ettei siinä juuri muuta teekään ja nukkuu vähän. On tavallaan kiirekin. Se ei ole semmoinen stressi, ei ole kauhea stressi.” (Haastattelu 29.1.1999.)

Monet erikoistumisopiskelijat korostivat varsinkin työn loppuvaiheen intensiivisyyttä. Esimerkiksi Merja totesi, että alkuvaihe, ideoiden kehittäminen saattaa kestää kauan, mutta lopullinen tekovaihe on intensiivistä yötä päivää puurtamista (haastattelu 16.1.1999). Tämä on tietenkin ristiriidassa arkisen elämän ja arkityön kanssa. Esimerkiksi Kati totesi näyttelyjen pitämisessä olevan vaikeinta olevan sen, että ei saa opetuskiireiden vuoksi tarpeeksi aikaa omalle tekemiselle (haastattelu 29.1.1999). Työn mahdollinen stressaavuus syntyy siis siitä, että ei pystytäkään varaamaan aikaa ja tilaa tekemiselle. Tekemisen intensiivisyys merkitsee myös sitä, että taiteilija on ainakin ajatteluprosessin tasolla töissä yötä päivää. Erikoistumisopiskelijoista vain mediataidetta tekevä Anne korosti rajaavansa tekemistään niin, ettei työhuoneen ulkopuolella työskennellä (FTT 18.11.2000). Sen sijaan Maria korosti, ettei hän halua mennä ateljeeseen kuin tehtaaseen (FTT 27.1.2001). Myös muut pitivät mahdottomana työn erottamista ja rajaamista työhuoneeseen.

Eija: ”Jos sä teet jotain, jos se pyörii sun päässä, niin et sä voi vetää sitä naks pois. Se on tosi vaikeeta, niin kauan kuin se juttu on ohi. Se vaan, ne ajatukset pyörii siinä.”

Päivi: ”Mäkin just kun puhuin tosta, että on tää koko draama aina, tai tää just klassinen taiteilijamyytti. Mä olen pyrkinyt muuttamaan tota, mutta sitten mä olen tajunnut... Ehkä olen nyt vanhempi, että olen itsekin muuttunut, mutta se on sama kaikissa asioissa, että mä teen periodeittain. Mä tarviin sellaisen, että mä meen jotenkin niin syvästi siihen sisälle. Mä en voi elää niin jatkuvasti. Mä en jaksaa elää semmoisessa tilassa. Sit voi ajatella, että miksi mä haluan ylipäättään. Siinä on jotain semmoista, mitä... Mä koen, että mä saan itseni käynnistettyä ja se on jotenkin nautinnollinen. Myöskin on raskas, mutta nautinnollinen matka tai mielentila, mihin sitä pyrkii. Se on vähän sitä upoksissa oloa kanssa, mistä aikaisemmin puhuin. Sitä ei voi jaksaa kovin pitkää aikaa. Sitä voi tehdä vain jonkun periodin. Sen jälkeen sieltä tullaan pois. Se ei ole mun mielestä pelkässä taiteen tekemisessä. Se on mun mielestä kaikessa muussakin.” (FTT 27.1.2001.)

Taiteen tekeminen edellyttää tekijältään aktiivista sosiaalisuuden säätelemistä, joka jatkuu siihen asti, kun teos on valmis. Ulkoinen teosten valmistumista säätelevä tekijä on näyttelyaikataulu (Lepistö 1991, 240). Tästä huolimatta juuri tekemisen lopettamista voidaan pitää hankalana. Lucia Matinon (1994, 44) mukaan yksi taiteilijoiden keskeisistä ongelmista on tekemisen oikea-aikainen lopettaminen. Tuuli totesi, että hänellä oppoaminen muodostuu vaikeaksi silloin, kun työtä ei saa ratkaistuksi eli silloin, kun työ jää tavallaan kesken (FTT 3.12.2000). Lepistön (1991, 168) mukaan taiteilijat pitävät teosta valmiina silloin, kun se alkaa elää omaa elämäänsä. Tämä tuli erityisesti kurssilla selkeästi esiin. Erikoistumisopiskelijat korostivat useissa yhteyksissä sitä, että he erottavat valmiin työn itsestään. Tämä hahmottuu myös ammattilaisen ja taidekoululaisen väliseksi eroksi. Noviiisit eivät erikoistumisopiskelijoiden lausuntojen mukaan osaa eroa vielä tehdä. Antti muotoilee merkityksen erottamisen seuraavasti.

Antti: ”Suurin osa noista töistä, mitä mä olen tehnyt, mä olen tupannut ajattelemaan, että ne on ikään kuin sellaisia omakuvia eri tekniikoilla tai tavoilla. Siitä mä en sitten tiedä, että onko niillä loppujen lopuksi mitään tekemistä mun kanssa enää sen jälkeen, kun ne on valmiiksi tehty. Silloin, kun ne laittaa esille, tuntuu, että niillä pitäisi olla tekemistä enemmänkin jonkun muun kanssa kuin enää mun kanssa.” (FTT 3.12.00).

Merkityksen irrottaminen yhdistyy minuuden tekniikkana intensiivisyyden hallintaan siinä mielessä, että se pyrkii katkaisemaan intensiivisyyden oikeaan pisteeseen. Vanhojen ja

nuorten taiteilijoiden välisiä eroja merkityksen irrottajina ei tulisi kuitenkaan korostaa liikaa, sillä täydellinen merkityksen irrottaminen tarkoittaisi sitä, että tehdyt työt muuttuisivat merkityksettömiksi subjektille kaikilta kanteilta. Vaikka työt itselle ja työt katsojille erotetaankin ei tämä tarkoita sitä, että taiteilija alkaisi suhtautua välinpitämättömästi töihinsä.

Eija: ”Kyllä musta se on ihan selkee sellainen kuoppa. – – Etenkin jos jotain installaatiota tai sellaista tekee tosi pitkään, niin se on ihan selkee, että jotain kuolee, kun se on valmis. Kyl sä oot aika tyhjän päällä. Silloin kun joi, niin kyllähän sitä tuli vedettyä viinaa aika rankasti sen päälle. Sitten on toinen, että vetäytyy johonkin yksinäisyyteen. Niitä on paljon eri keinoja, aina löytyy joku. Kyllä se on hirvee luopuminen.”

– –

Annika: ”Mutta mulla vaan kiinnosti sulla toi tossa, että jos sä sanot, että sä kuolet aina, kun sä laitat sen ja sitten sulla ei ole mitään ja on tyhjää, niin missä vaiheessa sulle sitten tulee ne uudet ideat. – – ”

Eija: ”– – Ei mulla ole mitään päässä. Jostain vaan tulee niitä uusia. Tehdessä tulee uusia ideoita, mutta tuntuu, että sitten, kun lopettaa, niin kaikki katoaa päästä. Susta tulee tyhjä. Sulla on kauheen tyhjentyne olo.” (FTT 27.1.2001.)

Intensiivisyyden hallinta on ristiriidassa elimettömän ruumiin kanssa. Subjekti säätelee intensiteettejä ja pyrkii rajaamaan energiaansa työn ja itsensä väliin. Elimetön ruumis puolestaan vastustaa tätä prosessia, minkä vuoksi kitka voidaan ratkaista vain vähäksi aikaa. Esimerkiksi Päivin kommentti intensiivisyyden väliaikaisuudesta voidaan ymmärtää tässä valossa. Intensiteettejä ja työhön liittyvää energiaa voidaan hallita jonkin aikaa, mutta työn valmistuessa joudutaan palaamaan normaalitilaan, jossa subjektilla on identiteetti, aika ja paikka. Kynnys toiseksi tulemisesta identiteettiin voi muodostua raskaaksi niin kuin Eijan tapauksessa. Esimerkiksi kirjailijoiden on todettu käyttävän palautumisvaiheessa alkoholia työstä irrottautumiseen (Koski-Jännes 1983a, 73; 1983b, 270–272). Sama huomio nousee esiin myös kuvataiteilijoiden kohdalla Erkkilän ja Vesasen (1989, 72–73) sekä Lepistön (1991, 187–188) tutkimuksissa. Kuitenkin eri taiteilijoilla on työn luovuttamisvaiheessa käytössään erilaisia strategioita, eivätkä kaikki erikoistumisopiskelijoista nähneet työn luovuttamisvaihetta lainkaan vaikeaksi.

Annika: ”Ei mulla ikinä tuu semmoista tyhjiötä, että se tekeminen katkeaisi johonkin näyttelyyn, koska se on jo tehty ja on jo se toinen tulossa.” (FTT 27.1.2001.)

Myös Maria totesi, että hänellä on jo uusia idea silloin, kun vanha työ on valmiina (FTT 27.1.2001). Katkosta ei synny. Merja puolestaan sanoi alkavansa musiikin soittamisen, kun kuvataiteellinen prosessi on ohi (haastattelu 16.1.1999). Päivi huomautti, että nykyään on enemmän pienempiä projekteja, joten suuria pudotuksia ei pääse tapahtumaan (FTT 27.1.2001). Myös taiteellisen työn muutokset, esimerkiksi mediataide, vaikuttavat siihen, että työ voi olla entistä jatkuvampaa. Kokonaisuudessaan voi olettaa, että intensiivisyyden hallinnassa on välinespesifejä eroja. Esimerkiksi mediataiteilijat peräänkuuluttivat työn arkisuutta siinä, missä perinteisempään ilmaisuun harjoittavat puhuivat edelleen tekemiseen liittyvästä kausiluontoisuudesta ja intensiivisestä arjen rajat ylittävästä tekemisestä.

Näyttelyiden pitäminen

Atte: "Miltä se tuntuu kun se on valmiina. Jos ajattelee, että se ajatusprosessi on hirveen pitkä ja sitten kun sen saa ulos?"

Tuija: "Kyllä se on tyhjäyttävä tunne. Kaikkein rankimpia elämänvaiheita on aina kaks kuukautta ennen näyttelyä. Se oma identiteetti murenee pari kuukautta ennen näyttelyä. Kaikki se työ, mitä on tehty vuosi kaksi, niin jostain syystä se identiteetti alkaa murentua. Että ei näistä ookaan mihinkään, enhän mä voi enää tehdä näitä uusiksi. Se on aina semmoinen sama kiertokulku, joka toistuu. Mutta aina siitä nousee ja sitten taas luottaa niihin töihin. Mutta se on jostain syystä aina ennen sitä töiden ensiesittelyä."

Atte: "Sellainen epäusko."

Tuija: "Niin tietynlainen epäusko tulee ainakin mulle. Se on vähän sellainen tilanne, että sä nostat itsesi vajereitten varaan roikkumaan, että mä olen tossa, kaikille alttiina. Mulla oli yks opettaja, joka sanoi, että hänellä oli sellainen tapa, että hän kun yöllä herää, niin hänellä on sellainen pieni vihko, johon hän on piirtänyt pienet taulujen kuvat, että on ne olemassa, että ei ne ole mihinkään hävinnyt. Sitten pelätään tulipaloa seuraavaksi, kaikki palaa. Joku mureneminen siihen liittyy aina. Jos identiteetti pysyy voimakkaana, niin sitten pelätään talon palamista ja töitten

palamista. Tai että kissa kävelee just niitten töitten päällä, jotka piti kehystää." (Haastattelu 12.2.1999.)

Intensiivisyyden hallintaa ei voi mitenkään erottaa siitä tosi asiasta, että taiteen tekeminen on sosiaalista toimintaa. Taiteilija vie työnsä julkisuuteen. Haastateltavista moni piti mahdottomana töiden tekemistä pöytälaatikkoon. Näyttelyn pitäminen onkin ammattitaiteilijan kannalta yksi oman työn merkittävyyden takaajista. Gallerioita 1980-luvulta alkaen vetäneen Kirsti Nenyen mukaan näyttelyt ovat raskaita prosesseja rutinoituneillekin tekijöille (FTT 27.1.2001). Tämän voi hahmottaa paitsi intensiivisen työn aiheuttamana väsymyksenä myös sosiaalisena riskinä, jossa subjekti tulee töidensä kanssa julkisuuteen.

Atte: "Minkälainen tunne se on, kun sä saat näyttelyn valmiiksi, jos sä olet tehnyt tiiviisti ennen näyttelyä."

Kati: "Yleensä se on, kun se kokonaisuus on valmis... Onhan niitä katellut niitä töitä, onhan ne siinä jollain tavalla esillä. Jos on esimerkiksi kaksi työtä yhtä aikaa menossa, niin kattoo, että onks toi nyt valmis vai ei. Sitten kun se kokonaisuus on valmis, niin siellä on joitain töitä, mistä tykkää ja sit on myös useasti ollut silleen, että siihen on ihan oikeasti tyytyväinen, mutta kohta kaikki tuntuu kaamealle. Että hohhoijaa, kuka nyt näitä voi laittaa mihinkään esille. Sitten siihen on vaan tyydyttävä, että nää on tehty ja muuta ei ole. Tai jos on vanhempia ja niitä ei halua laittaa esille, niin sitten se on vaan pelattava niillä palikoilla, jotka on. Sitten ei siinä auta muuta kuin seisoa sanojensa takana, itepähän on tehnyt (naurahtaa)." (Haastattelu 29.1.1999.)

Hannele: "On kauhea kamppailu: Olenko bluffi vai en. Muistan, kun mulla oli Helsingissä näyttely, niin mä kävin katsomassa mun luokkakaverien – – näyttelyt. Mä kävin katsomassa ne ensin ja sitten, kun mä menin sinne mun galleriaan, mä olisin halunnut joka ainoan työn riipiä sieltä ja viedä mukanani. Se oli aivan hirvittävää. Tuntui ihan siltä, että eihän näistä ole mihinkään. Sitä ei osaa ite määritellä. Sitten heti seuraavana päivänä tuli kritiikki, joka oli kuitenkin ihan ok. Sitten taas se heilauttaa toiseen suuntaan. Sitä ei pääse aina selvyuteen, mitä ne työt on ja minkä takia. Sitä tavallaan laittaa itsensä sillä tavalla arvioitavaksi, sitähan se on." (FTT 4.11.2000.)

Julkisuuteen astumisessa on enemmänkin kyse identiteetistä kuin subjektiviteetista. Se on prosessi, jossa taiteilija asettaa oman ammatillisen identiteettinsä sosiaalisesti arvioitavaksi. Tässä mielessä se hahmottuu persoonallisen identiteettiprojektin osaksi. Taiteilija pohtii suhdettaan muihin taiteilijoihin ja rakentaa tämän kautta identiteettiään. (vrt. Harré 1984b, 256–284.) Taiteen kentän mahdollinen vapautuminen tuskin merkitsee sitä, että yksilöllisyys aletaan hahmottaa toisarvoiseksi asiaksi. Päinvastoin tässä tilanteessa voi olettaa, että persoonallinen, yksilöllisyyteen tähtäävä identiteetti on entistään tärkeämpi.

Juha: "Kyllä siihen näyttelyn pitämiseen liittyy jotakin samaa kuin kirjallisuudessakin, että kun sä julkaiset kirjan, oliko se Hannu Salama vai kuka kun sanoit, että kun sä luet lehdestä nämä kritiikit ja muut, se todistaa sulle, että sä olet olemassa. Jotain samaa liittyy näihin näyttelyihin. Kyllä siinä on tietysti tää glooriapuolikin, että en mä tiedä jaksako ihminen pelkästään semmoista arkista aherrusta ilman mitään palkkioita ja tää on se palkkio, se tyydytys siitä työstä. Ei pelkästään se julkisuus, vaan myöskin se että näyttelyssä sä koordinoit kaikki mitä sä olet tehnyt ja tavallaan siinä tulee se hyvän olon tunne siitä, että tän mä olen saanut aikaan. Nää näyttelyt jotenkin jämäköittää sitä hommaa. Kyllä mä luulen, että mä en jaksais tehdä pelkästään pöytälaatikkoon, että niitä täytyy olla. Mutta se on hirveen tärkeää, että niitä ei ole liikaa." (Haastattelu 16.12.1998.)

Tuija: "Sitten siinä vaiheessa, kun sä tuot sen julkisuuteen, – – se on yleisölle avoin. Sä tuot silloin vasta yleisölle sen sun ajatusmaailman. Se on niin pitkä prosessi, että sä et lehdistötilaisuudessa ikinä pysty 15 minuutissa kertomaan, mitä sä ajattelet; että tässä on mun elämä piste. Se on jotenkin sellainen kaava, että millä tavalla mä voin luottaa, ettei mun tarte kertoa kaikkea ja voinko mä luottaa katsojaan. Ja voinko mä luottaa itseäni. Yleensä se itseluottamus palautuu kyllä hirveen nopeasti. Usein näyttelyn jälkeen on hirveä pettymys. Sä et saavuta sitä yleisöä. Ne ajatukset ei kiehdo muita. Ne kiehtoo eniten minua itseäni. Ne ei välttämättä ole muille merkityksellisiä. Se on ikään kuin semmoinen tunne, että minkä ihmeen takia mulla on ambitio tehdä näitä." (Haastattelu 12.2.1999.)

Varsinkin Tuijan kommentista käy esiin subjektiivisen ja sosiaalisen välinen jännite. Näyttelyt eivät pelkästään oikeuta tekemistä vaan ne asettavat myös identiteetin kompleksiseen asemaan. Itse tekeminen voi hahmottua nautinnolliseksi, mutta töiden julkistaminen nostaa esiin ongelmia. Toisaalta töitä tehdään juuri julkistamisen vuoksi. Näyttelyt antavat merkitystä taiteelliselle työlle.

Markku: "Sitä on ammentanut itsensä kuiviin. Hetken aikaa kun paistattelee siinä sosiaalisessa fokuksessa, että lehdissä, radiossa ja televisiossa, jos sun jutusta puhutaan ja sitten kun se on ohi. Viimeistään silloin kun sä purat sen näyttelyn, sä olet tosi yksin." (Haastattelu 14.12.1998.)

Yhteisötaiteeseen erikoistunut Heli piti perinteisiä gallerianäyttelyitä ongelmallisina, sillä ne eristävät taiteilijaa. Taiteilijan ja yleisön välinen etäisyys on liian suuri. (Haastattelu 5.1.1999.) Sekä haastatteluissa että kurssilla tuli myös esiin, että taiteilijat saavat melko vähän palautetta töistään. Varsinkin työhön uhrattuun panokseen verrattuna se jää vähäiseksi. Kommentteihin ja kritiikkiin suhtautuminen vaihteli erikoistumisopiskelijasta toiseen samoin kuin se, kenen kommentteja arvostetaan. Taiteilijan arvostama kriitikko voi olla taidekriitikko, kollega, ystävä tai jopa kadunmies.

Päivi: ”– – Jos se ei mene läpi, niin kyllä se masentaa. Sitten taas, jos se menee läpi, niin se taas piristää. Mun kyllä täytyy sanoa, että mulla on usein tää tilanne ollut, että mä teen niin viime tippaan töitä, että mulla tulee samassa syssyssä sen työn kokemisen kanssa muiden kritiikit. Siinä on just se, että jos saa työnsä aikaisemmin valmiiksi, saa yksin sen kokemuksen siitä työstä, mitä siitä on tullut. Just kun mä olen tehnyt tilateoksia, niin mulla on aina vasta viis vaille valmista. – – Se sekoittuu niin paljon, kun samalla tulee ne muittenkin. Sit on eri prosessi, jos pystyy ekaksi itse jättämään työn ja luomaan siitä jonkun oman kuvan ja sit vasta tulee ne muut. – –”

– –

Jukka: ”Mutta töistäänhän on hirveen epävarma silloin, kun ne on just tehnyt. Ainakin mulla menee joku aika ennen kuin mä edes näen, onks se edes hyvä, että kestääks se mitään. Se on hirveen vaikea tilanne, jos mä tiedän itse, että jää viime tinkaan, ottaa sitä muiden ihmisten kritiikkiä.” (FTT 27.1.2001.)

Päivin ja Jukan tapauksessa työ kestää niin pitkään, että näyttely tavallaan yllättää taiteilijan, joka ei ole vielä siihen valmis. Työtä ei ole tässä vaiheessa vielä kyetty irrottamaan subjektiviteetista ja prosessissa ollaan vielä sisällä, kun joudutaan jo julkistamaan työ. Oma kokemus ja toisten arviot leikkaavat yhteen ja kriittiset arviot muodostuvat vaikeiksi. Myös Tuijan kuvaamat vaikeudet voisivat liittyä siihen, että taiteilija on edelleenkin läsnä teoksissaan. Katsojien kommentit muodostavat uhan minuudelle kokonaisuudessaan. Työn irrottamisen itsestä ei välttämättä tarkoitta sitä, että siitä tulee merkityksetön. Esimerkiksi Tuuli totesi, että teos on itselle niin totta, ettei kritiikki ole sille uhka. Vaikka siis erotetaan teos itselle ja teos toisille, ei ajauduta tilanteeseen, jossa teos irtoaa itsestä totaalaisesti. Tuulin mukaan oma minä on tässä vaiheessa jo kasvanut eteenpäin. (FTT 3.12.2000; 27.1.2001.) Teoksesta tulee virtuaalinen: se on totta mutta ei enää aktuaalisesti läsnä.

Eija: ”Mulla tulee mieleen tosta se, että kun on tehnyt sitä jotain juttua, niin kyllä mulla tulee sellainen, että nyt on hyljätty tää työ, kun mä jätän ne työt. Ei mulla ole oikeastaan enää niitten kanssa mitään tekemistä. Että mut on jätetty yksin.” (FTT 27.1.2001.)

Kokonaisuudessaan sukupuolisuuden kysymys aineistoni kohdalla on hankala. Mitään tasapuolista ja oikeuttavaa vertailuasetelmaa miesten ja naisten välillä ei voi tehdä. Lisäksi esimerkiksi kurssilla naistaiteilijoiden osuus korostui jo määrällisesti. Kuitenkaan ei voi olla olettamatta, etteivätkö jotkut kokemukset olisi sukupuolispesifejä. Kurssilla varsinkin suhteessa sanomalehtikritiikkeihin oli havaittavissa eroja. Miestaiteilijat korostivat enemmän riippumattomuutta kriitikoista. (FTT 4.11.2000.) Margareta Willner-Rönholm (1990, 52) on huomannut taiteilijahaastatteluissaan, että naistaiteilijat eivät miesten tavoin korostaneet uran luomisessa egoistisuutta ja itsekkyyttä, mikä saattaakin juuri heijastua riippumattomuutena kriitikoista.

Maaria Linko (1998, 333) esittää, että naisten sitkeys taideharrastuksiin voi johtua siitä syystä, että naisten elämässä tulee usein vastaan tilanteita, joissa yksilöllisyys joutuu uhatuksi. Taide tarjoaa erään kanavan tämän yksilöllisyyden säilyttämiseksi. Voisikin olettaa, että naistaiteilijat laittavat subjektiviteettinsa miehiä enemmän peliin. Tällaisten huomioiden kautta voidaan ymmärtää paremmin, miksi esimerkiksi Tuijalle näyttelyt olivat niin hankalia tai miksi Eija koki tulevansa hylätyksi, kun työt on luovutettu muiden

ihmisten katsottaviksi. Taide voisi siis mahdollistaa naistaiteilijalle subjektiivisen kokemuksen, joka voi miestaiteilijoille olla toisarvoisempaa. Toisaalta voi olla niinkin, että naistaiteilijat ovat tottuneempia puhumaan tekemiseen liittyvistä tunteista ja vaikeuksista kuin miehet, mikä voisi selittää osittain sen, miksi aineistossa naisten lausunnot painottuivat esimerkiksi puhuttaessa näyttelyiden vaikeudesta.

Kaiken kaikkiaan töiden julkistaminen muodostuu pisteeksi, joka kruunaa tekemisen. Subjektiviteetti ja identiteetti käyvät dialogia. Taiteilijalla on identiteetti tietynlaisena taiteilijana ja ihmisenä. Julkistaessaan teoksensa hän joutuu sosiaalisesti arvioitavaksi ja mahdollisesti pohtimaan uudestaan identiteettiään (tai identiteettejään) varsinkin silloin, kun sosiaalinen arvio poikkeaa entisestä. Subjektiviteetti on enemmän läsnä luovassa prosessissa, mutta joskus teosten valmiiksi saattaminen kantaa itse näyttelyyn asti, jolloin subjektiviteettiä ei ole erotettu töistä. Tällainen tilanne muodostuu hankalaksi, sillä subjekti on alttiimpi muiden kritiikille. Jos subjekti hahmottaa itselleen uudenlaisen identiteetin, joutuu myös subjektiviteetti liikkeeseen. Se joko myöntyy tai haraa vastaan.

Minuuden tekniikat pyrkivät tasapainottamaan subjektiviteetin ja identiteetin kitkaista suhdetta. Intensiivisyyden hallinta pyrkii takaamaan, että taiteilija voi syventyä työhönsä ja olla siinä subjektiivisesti läsnä. Esimerkiksi toiseksi tulemisen yhteydessä se tarkoittaa identiteetin sulkeistamista. Merkityksen irrottamisella pyritään puolestaan irrottamaan subjektiviteetti työstä ennen sen julkistamista. Minuuden tekniikat ovat kuitenkin aina vain yrityksiä. Subjekti ei voi koskaan onnistua säätelyssään täydellisesti. Hän ei voi sanella sosiaalista todellisuutta.

7. Lopuksi — keveyden sosiaalipsykologia

"— Keskellä tasaista keltaista maata jossa oli hajallaan meteoreja ja siirtolohkareita, näin kaukana kohoavan kaupungin katot ja kepeät tornit, kaupunki oli rakennettu siten että kuu kulkiessaan voi paistaa milloin yhteen milloin toiseen rakennukseen, tai keinua nostokurjen köysissä. Ja Polo: — Kaupunki josta näit unta, on Lalage. Aukkaat järjestivät niin että kuu öisellä taivaalla voisi levähtää ja antaisi jokaisen esineen kasvaa ja kasvaa loputtomasti. — On jotakin mitä et tiedä, kaani lisäksi. — Kiitollinen kuu antoi Lalagen kaupungille harvinaisen etuoikeuden: kasvaa kevyesti." (Calvino 1972/1976, 78.)⁴¹

Keveys ilman raskautta on mahdotonta. Lalagen kaupungissa keveys nousee meteorien ja siirtolohkareiden keskeltä. Öisellä taivaalla kaupunki kasvaa loputtomasti yli rajojensa olematta silti vähemmän tosi kuin auringon paahtama varjoton maa. Siltatieteenä sosiaalipsykologia muistuttaa Lalagen kaupunkia. Sen täytyy kasvaa kevyesti, sillä liian tiukka sosiologinen silmä determinoi yksilöllisen sosiaalisiin rakenteisiin. Psykologinen silmä puolestaan unohtaa yksilön ulkoisen maailman. Edes subjektien välisen vuorovaikutuksen painottaminen ei riitä. Keveyden sosiaalipsykologia luo siltoja yli subjektiivisen, intersubjektiivisen ja sosiaalisen.

En ole halunnut ajautua asetelmaan, jossa selittäisin yksittäisen teorian avulla tarkasti rajatun kysymyksen. Tutkimuksen tulisi paremminkin kasvaa keveydessä, antaa tilaa erilaisille äänille ja soida polyfonisesti. Juuri moniteoriallisuus, uudet kysymykset ja ajatuksen mahdollistavat nomadismien — liikkeen. Tutkija ei sulje kohdettaan vaan antaa sen lukijan täydennettäväksi. Kyse on myös aineiston ehdoilla kulkemisesta. Valitsemani soinnut ja rihmat taiteeseen, taiteilijuuteen ja taiteen tekemiseen ovat nousseet aineiston pohjalta. Tutkimuskohde ja aineisto kuljettavat, ei tarkasti rajattu tutkimuskysymys, metodi

⁴¹ "In mezzo a una terra piatta e gialla, cosparsa di meteoriti e massi erratici, vedevo di lontano elevarsi le guglie d'una città dai pinnacoli sottili, fatti in modo che la Luna nel suo viaggio possa posarsi ora sull'uno ora sull'altro, o dondolare appesa ai cavi delle gru. E Polo: — La città che hai sognato è Lalage. Questi inviti alla sosta nel cielo notturno i suoi abitanti disporero perché la Luna conceda a ogni cosa nella città di crescere e

tai teoria. Tässä mielessä keveys on epäortodoksista. Se käyttää lähteitä muttei muserru niiden painon alle.

Vappu Lepistö (1991, 242–243) on huomionut, että taiteellisen työn määrittelyssä taiteilijat nostavat esiin kaksi tasoa: 1) subjektiivinen puoli eli työn merkitys omalle itselle ja minuudelle ja 2) sosiaalinen puoli eli vastaanottajien huomioiminen. Vastaavat tasot kulkevat läpi tutkimukseni. Käsittelin taiteen tekemisen tuottamaa subjektiivista kokemusta erityisesti merkityksen kytkeytymisen ja toiseksi tulemisen yhteydessä unohtamatta sitä, että taide rakentuu sosiaalisesti. Minuuden tekniikoiden ja identiteettien yhteydessä tarkastelin, kuinka taiteen tekeminen kytkeytyy aina instituutioihin, sosiaalisiin tilanteisiin ja konteksteihin. Taiteilija toimii kentällä. Subjektiivinen ja sosiaalinen taso nivoutuvat yhteen sulkematta toisiaan pois. Molempien analysointi ja kytkeminen on välttämätöntä, jos minuuden kaltaista rihmastollista ilmiötä halutaan ymmärtää.

Tutkimuksen läpi kulkeva teema on ajatus ruumiillisista subjekteista. Tällä olen tarkoittanut sekä kokonaisvaltaista että ristiriitaista suhdetta subjettiin. Subjekti on sekä oman elämänsä valtias että sosiaalisen todellisuuden palvelija. Subjekti muokkaa sosiaalista todellisuutta ja on sen muokkaama. Ruumiilliset subjektit ovat aina sosiaaliseen todellisuuteen sidottuja. Tässä mielessä filosofiasta ja naistutkimuksesta lainattu ruumiillisuuden teoria on äärimmäisen sosiaalipsykologista. Se hahmottaa ruumiillista käännettä, jonka jälkeen keskeiselle sijalla nousee sosiaalisen vuorovaikutus perustavanlaatuisimmissa muodoissaan sijoitettuna, elettyä ja tunnettuna. Subjektit eivät vain käytä merkityksiä vaan paremminkin elävät niitä.

Olen rakentanut ruumiillisuuden teorian avulla kahta jossain määrin vastakohtaistakin asetelmaa. Neljännessä luvussa tarkastelin merkityksen kytkeytymistä suhteessa muistiin ja ruumiillisuuteen. Pysin pohtimaan, kuinka subjektiviteetti latautuu merkitykselliseksi ja aktualisoi muistoja. Tarkastelu lähti liikkeelle subjektista. Sen sijaan viidennessä luvussa käsittelin puolestaan toiseksi tulemistä, jossa subjekti asettuu dialogiin toisen kanssa ja laajentaa itseään sen kautta.

ricrescere senza fine. — C'è qualcosa che tu non sai, — aggiunse il Kan. — Riconoscente la Luna ha dato alla città di Lalage un privilegio più raro: crescere in leggerezza." (Calvino 1972/1993, 74.)

Myös kahden pääkäsitteen, identiteetin ja subjektiviteetin, välille rakentuu kitkaa. Identiteetti hahmottuu tietoisena teoriana tai tarinana. Olen kytkenyt sen erityisesti sosiaaliseen kontekstiin. Esimerkiksi sosiaalinen ammatti-identiteetti hahmottui taiteilijoille tärkeäksi. Toisaalta omien töiden julkistamisvaiheessa persoonallinen identiteetti pulpahtaa pintaan. Subjektiviteetissa on puolestaan enemmän kyse eletyistä prosesseista, jotka pakenevat yksinkertaisia luokituksia tietoiseen tai tiedostamattomaan. Subjektiviteetti on toimintaa.

Identiteetin ja subjektiviteetin ristiinkäyttäminen on olennaista. Sen avulla olen voinut välttää yksinäisyyden ja olen kyennyt avaamaan aineistoa sen kaikessa laajuudessa. Identiteetin ja subjektiviteetin kautta voidaan hahmottaa, että taiteilijoille muodostuu tärkeäksi paitsi toiminta taiteen kentällä myös tuon toiminnan mahdollistama koetumpi ja eletympi puoli. Minuus identiteetin ja subjektiviteetin kattokäsitteenä on antikäsite siinä mielessä, että se sisältää paradoksin, kaksi riittävästi soivaa puolta. Haluankin korostaa, etten ole identiteetin ja subjektiviteetin ristiinkäytöllä pyrkinyt totaliteettiin, jossa kohdetta tarkkaillaan erilaisilla välineillä mahdollisimman monesta näkökulmasta — vangitaan ja kahlehditaan.

Aineisto soi riittävästi. Erikoistumisopiskelijoiden taustat olivat erilaisia, tekemisen tavat vaihtelivat ja kokemuksia oli laidasta laitaan. Olen koonnut tätä variaatioiden joukkoa yhteen tarkasti valittujen teemojen pohjalta. Samalla olen pyrkinyt tuomaan esiin ääniä, jotka rikkovat harmoniaa. Taiteen kenttä tarjoaa nykyään paljon erilaisia vaihtoehtoja, tekoprosesseja ja mahdollisuuksia. Tässä mielessä tutkimukseni on vain ehdotus ja hahmotelma, joka yrittää toisaalta nivoa erilaisia rihmoja yhteen ja toisaalta särkeä niitä moniäänisesti.

Lalagen kaupungissa kuu saattoi levätä ja varjot saivat kasvaa. Tutkimuksen varjoissa ei ole välttämättä olennaisinta etsiä perimmäisiä vastauksia vaan esittää hyviä kysymyksiä ja keskustelunavauksia. Tutkimus on aina omalta osaltaan puheenvuoro. Se on retoriikkaa, ei imperatiivi eikä lainkirja. Sijoittunut tutkija kysyy, pohtii, sijoittaa, jakaa ääniä ja on itse äänien jakama. Aineisto on eletty prosessi, jota ei voi vangita eikä mitata. Sitä voi vain ymmärtää ja kuunnella. Ainoa tutkimukseni validiteetin mittari on ymmärrykseni ja toivomukseni siitä, että olen antanut tutkittaville ääniä enkä ole sotkenut niitä omiini. Tutkijan on aina lähdettävä uudestaan, kyseenalaistettava lähtökohtansa ja luotava

kysymyksensä ja ennen kaikkea muistettava, että Medusan verestä syntyy Pegasos, siivekäs hevonen. Keveys kasvaa raskaudesta.

Lähteet

- Adorno, Theodor & Horkheimer, Max (1944/1989): *Dialectic of Enlightenment*. Kääntänyt englanniksi John Cumming. London – New York: Verso. (*Dialektik der Aufklärung*.)
- Amabile, Teresa M. (1983): *The Social Psychology of Creativity*. New York: Springer-Verlag.
- Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel & Vernet, Marc (1994/1996): *Elokuvan estetiikka*. Suomentanut Sakari Toiviainen. Helsinki: Edita. (*Esthétique du film*.)
- Bahtin, Mihail (1963/1991): *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suomentaneet Paula Nieminen & Tapani Laine. Helsinki: Orient Express. (*Problemy poetiki Dostojevskogo*.)
- Barthes, Ronald (1968/1993): Tekijän kuolema. Suomentaneet Lea Rojola & Pirjo Thorel. Teoksessa Ronald Barthes: *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Tampere: Vastapaino. (La mort de l'auteur.)
- Barthes, Ronald (1980/1985): *Valoisa huone*. Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen & Leevi Lehto. Helsinki: Kansankulttuuri. (*La chambre claire*.)
- Bauman, Zygmunt (1996): From Pilgrim to Tourist — or a Short History of Identity. Teoksessa Stuart Hall (toim.): *Questions of Cultural Identity*. London – Thousand Oaks – Delhi: SAGE.
- Berger, John L. & Luckmann, Thomas (1966/1967): *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*. New York: Anchor Books.
- Blumenberg, Hans (1993): Light as a Metaphor for Truth: At the Preliminary Stage of Philosophical Concept Formation. Teoksessa David Michael Levin (toim.): *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Bonner, Charles W. (1999): The Status and Significance of the Body in Lacan's Imaginary and Symbolic Orders. Teoksessa Donn Welton (toim.): *The Body. Classic and Contemporary Readings*. Malden, Massachusetts – Oxford: Blackwell.
- Bogue, Ronald (1989): *Deleuze and Guattari*. London – New York: Routledge.

- Bourdieu, Pierre (1977/1987): Klassikot ja arvonsa menettäneet. Suomentanut Raija Sironen. *Taide*, 1, 13–17. (La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques.)
- Bourdieu, Pierre (1979/1996): *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1980): *Questions de sociologie*. Paris: Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1992/1996): *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Kääntänyt Susan Emanuel. Cambridge: Polity Press. (*Les Règles de l'art*.)
- Bourdieu, Pierre & Wacquant, Loïc J.D. (1992/1995): Refleksiivisen sosiologian tarkoitus. Teoksessa Pierre Bourdieu & Loïc J.D. Wacquant: *Refleksiiviseen sosiologiaan: Tutkimus, käytäntö ja yhteiskunta*. Suomenkielisen laitoksen toimittaneet M'hammed Sabour & Mikko A. Salo. Joensuu: Joensuu University Press. (*Invitation to Reflexive Sociology*.)
- Bourlez, Fabrice (2002): Deleuze/Merleau-Ponty: propositions pur une rencontre a-parallèle. *Concepts: revue semestrielle de philosophie*. Hors série Gilles Deleuze. Janvier 2002. Mons, Belgique: Les Éditions Sils Maria.
- Braidotti, Rosi (1991): *Patterns of Dissonance. A Study of Women in Contemporary Philosophy*. Kääntänyt englanniksi Elizabeth Guild. Cambridge: Polity Press.
- Braidotti, Rosi (1994): *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- Braidotti, Rosi (2000): Teratologies. Teoksessa Ian Buchanan & Claire Colebrook (toim.): *Deleuze and Feminist Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Buchanan, Ian (2000): *Deleuzism. A Metacommentary*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Burr, Vivien (2002/2004): *Sosiaalipsykologisia ihmiskäsityksiä*. Suomentanut Jyrki Vainio. Tampere: Vastapaino. (The Person in Social Psychology.)
- Bürger, Peter (1974/1984): *Theory of the Avant-Garde*. Kääntänyt Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press. (*Theorie der Avantgarde*.)
- Calvino, Italo (1972/1993): *Le città invisibili*. Verona: Mondadori.
- Calvino, Italo (1972/1976): *Näkymättömät kaupungit*. Suomentanut Jorma Kapari. Helsinki: Tammi. (*Le città invisibili*.)
- Calvino, Italo (1988/1993): *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Oscar Mondadori.

- Canevacci, Massimo (1995): *Antropologia della comunicazione visuale*. Ancona - Milano: Costa & Nolan.
- Canevacci, Massimo (1999): *Culture eXtreme. Mutazione giovanili tra i corpi delle metropoli*. Roma: Meltemi.
- Casey, Edward S. (1999): *The Time of the Glance: Toward Becoming Otherwise*. Teoksessa Elizabeth Grosz (toim.): *Becomings. Explorations in Time, Memory, and Futures*. Ithaca – London: Cornell University Press.
- Catalano, Antonella (1988): *Le mappe dell'esilio. Sulle Città invisibili di Italo Calvino*. Teoksessa Ferdinando Pappalardo (toim.): *La torre abolita. Saggi sul romanzo italiano del Novecento*. Bari: Dedalo.
- Cixous, Hélène (1976/1990): *Castration or Decapitation? Käätännyt Annette Kuhn*. Teoksessa Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha & Cornel West (toim.): *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. ("Le sexe ou la tête?" julkaisussa *Les cahiers du GRIF* no. 13 s. 5–15.)
- Clifford, James (1986a): *Introduction: Partial Truths*. Teoksessa James Clifford & George E. Marcus (toim.): *Writing Culture*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Clifford, James (1986b): *On Ethnographic Allegory*. Teoksessa James Clifford & George E. Marcus (toim.): *Writing Culture*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Clifford, James (1988): *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Massachusetts–London: Harvard University Press.
- Clifford, James & Marcus, George E. (toim.) (1986): *Writing Culture*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Crapanzano, Vincent (1980/1985): *Tuhami. Portrait of a Moroccan*. Chicago – London: The University of Chicago Press.
- Crapanzano, Vincent (1986): *Hermes' Dilemma: The Masking of Subversion in Ethnographic Description*. Teoksessa James Clifford & George E. Marcus (toim.): *Writing Culture*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Dalley, Tessa; Case, Caroline; Schaverien, Joy; Weir, Felicity; Halliday, Diana; Nowell Hall, Patricia & Waller, Diana (1987): *Images of Art Therapy. New Developments in theory and practice*. London & New York: Tavistock.

- de Lauretis, Teresa (1984): *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- de Lauretis, Teresa (1986): *Feminist Studies/Critical Studies: Issues, Terms, and Contexts*. Teoksessa Teresa de Lauretis (toim.): *Feminist Studies/Critical Studies*. Bloomington: Indiana University Press.
- de Lauretis, Teresa (1987): *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- de Lauretis, Teresa (1988a): Are You Experienced? – An Interview with Teresa de Lauretis. *Lähikuva*, 4, s. 33–43.
- de Lauretis, Teresa (1988b): The Eccentric Subject. Teoksessa Pirjo Ahokas & Veikko Hietala (toim.): *Vanhasta uuteen: Kynnys vai kuilu? Tekstien välisestä suhteesta/Texts on intertextuality*. Turku: Turun Yliopisto. (Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A, n:o 16.)
- de Lauretis, Teresa (1994): *The Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.
- Deleuze, Gilles (1962): *Nietzsche et la philosophie*. Paris: Quadrige – Presses Universitaires de France.
- Deleuze, Gilles (1966): *Le bergsonisme*. Paris: Quadrige & Presses Universitaires de France.
- Deleuze, Gilles (1968): *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Deleuze, Gilles (1969): *Logique du sens*. Paris: Minuit.
- Deleuze, Gilles (1973/2002): *Pensée nomade*. Teoksessa Gilles Deleuze: *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*. Paris: Minuit.
- Deleuze, Gilles (1981/2002): *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: Seuil.
- Deleuze, Gilles (1995/2003): *L'immanence: une vie...* Teoksessa Gilles Deleuze: *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975–1995*. Paris: Minuit.
- Deleuze, Gilles (1996) *L'actuel et le virtuel*. Teoksessa Gilles Deleuze & Claire Parnet: *Dialogues*. Paris: Flammarion.
- Deleuze, Gilles & Foucault, Michel (1972/1994): "Les intellectuels et le pouvoir". Teoksessa Michel Foucault: *Dits et écrits II. 1970–1975*. Paris: Gallimard.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1973): *L'anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit.

- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1980): *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie* 2. Paris: Minuit.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1991): *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1991/1993): *Mitä filosofia on*. Suomentanut Leevi Lehto. Helsinki: Gaudeamus. (*Qu'est-ce que la philosophie?*)
- Deleuze, Gilles & Parnet, Claire (1977/1996): *Dialogues*. Paris: Flammarion.
- Descombes, Vincent (1979/1980): *Modern French Philosophy*. Kääntänyt L Scott-Fox & J. M. Harding. Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press. (*Le Même et L'Autre*.)
- Dreyfus, Hubert L. & Rabinow, Paul (1982/1983): *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*. 2. painos. Chicago: Chicago University Press.
- Driscoll, Catherine (2000): *The Woman in Process: Deleuze, Kristeva and Feminism*. Teoksessa Ian Buchanan & Claire Colebrook (toim.): *Deleuze and Feminist Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Dudek, S. Z. & Chamberland-Bouhadana, G. (1982): Primary Process in Creative Persons. *Journal of Personality Assessment* 46: 3, 239–247.
- Eco, Umberto (1975/1998): *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto (1979/1985): *Lector in fabula. La Cooperazione interpretativa ei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto (1984/1997): *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi.
- Eco, Umberto (1990): *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.
- Ellis, John M. (1989): *Against Deconstruction*. New Jersey: Princeton University Press.
- Erkkilä, Helena & Vesänen, Marja (1989): *Miten taiteilijaksi tullaan*. Helsinki: Hanki ja jää.
- Eskola, Antti (1982): *Vuorovaikutus, muutos, merkitys*. Sosiaalipsykologian perusteiden kriittinen tarkastelu. Helsinki: Tammi.
- Eskola, Jari & Suoranta, Juha (1998): *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Eskola, Katarina (toim.) (1998): *Elämysten jäljillä: Taide ja kirjallisuus suomalaisten omaelämäkerroissa*. Helsinki: SKS.
- Flieger, Jerry Aline (1999): *Overdetermined Oedipus: Mommy, Daddy, and Me as Desiring-Machine*. Teoksessa Ian Buchanan (toim.): *A Deleuzian Century?* Durham – London: Duke University Press.

- Flieger, Jerry Aline (2000): *Becoming-Woman: Deleuze, Schreber and Molecular Identification*. Teoksessa Ian Buchanan & Claire Colebrook (toim.): *Deleuze and Feminist Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Fornäs, Johan (1995): *Cultural Theory and Late Modernity*. London: Sage.
- Foucault, Michel (1961/1982): *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (1966): *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (1969a/1994): *Qu'est-ce qu'un auteur?*. Teoksessa Michel Foucault: *Dits et écrits I. 1954–1969*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (1969b): *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (1975): *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (1976): *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (1977/1994): *Le jeu de Michel Foucault*. Teoksessa Michel Foucault: *Dits et écrits III. 1976–1979*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (1983): *On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress*. Teoksessa Hubert L. Dreyfus & Paul Rabinow (1982/1983): *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics. 2. painos*. Chicago: Chicago University Press.
- Foucault, Michel (1984a): *Histoire de la sexualité 2. L'usage des plaisirs*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (1984b): *Histoire de la sexualité 3. Le souci de soi*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (1988): *Technologies of the Self*. Teoksessa Luther H. Martin, Huck Gutman & Patrick H. Hutton (toim.): *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*. London: Tavistock.
- Giddens, Anthony (1991): *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press.
- Goodchild, Philip (1996): *Deleuze and Guattari. An Introduction to the Politics of Desire*. London – Thousand Oaks – New Delhi: SAGE.
- Grosz, Elizabeth (1994a): *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.

- Grosz, Elizabeth (1994b): A Thousand Tiny Sexes: Feminism and Rhizomatics. Teoksessa Constantin V. Boundas & Dorothea Olkowski (toim.): *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York – Lontoo: Routledge.
- Grosz, Elizabeth (1995): *Space, Time, and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*. London – New York: Routledge.
- Grosz, Elizabeth (2000): Deleuze's Bergson: Duration, the Virtual and a Politics of the Future. Teoksessa Ian Buchanan & Claire Colebrook (toim.): *Deleuze and Feminist Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Haavikko, Ritva (1984): Luova kirjailija. Teoksessa Ritva Haavikko & Jan-Erik Ruth (toim.): (1984): *Luovuuden ulottuvuudet*. Espoo:Weilin+Göös.
- Haavikko, Ritva & Ruth, Jan-Erik (toim.) (1984): *Luovuuden ulottuvuudet*. Espoo:Weilin+Göös.
- Hacking, Ian (1986): Self-Improvement. Teoksessa David Couzens Hoy (toim.): *Foucault: a Critical Reader*. Oxford : Blackwell.
- Hall, Stuart (1992): The Question of Cultural Identity. Teoksessa Stuart Hall, David Held and Tony McGrew (toim.): *Modernity and Its Futures*. Cambridge: Polity Press – Open University.
- Hall, Stuart (1996): Who Need Identity?. Teoksessa Stuart Hall & Paul du Gay (toim.): *Questions of Cultural Identity*. London–Thousand Oaks–New Delhi: Sage.
- Haraway, Donna (1985/1990): A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s. Teoksessa Linda J. Nicholson (toim.): *Feminism/Postmodernism*. New York – London: Routledge.
- Haraway, Donna (1988/1991): Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. Teoksessa Donna Haraway: *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books.
- Haraway, Donna (1992): The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others. Teoksessa Lawrence Grossberg, Cary Nelson & Paula A. Treichler (toim.): *Cultural Studies*. London – New York: Routledge.
- Haraway, Donna (1997): *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan©_Meets_OncoMouse™. Feminism and Technoscience*. New York–London: Routledge.

- Harding, Sandra (1986): *The Science Question in Feminism*. Ithaca – London: Cornell University Press.
- Harding, Sandra (1990): *Feminism, Science, and the Anti-Enlightenment Critiques*. Teoksessa Linda J. Nicholson (toim.): *Feminism/Postmodernism*. New York – London: Routledge.
- Harding, Sandra (1991) *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives*. Milton Keynes: Open University Press.
- Harding, Sandra (1993): *Rethinking Standpoint Epistemology: 'What Is Strong Objectivity'?*. Teoksessa Linda Alcoff & Elizabeth Potter (toim.): *Feminist Epistemologies*. New York – London: Routledge.
- Harding, Sandra (1998): *Is Science Multicultural? Postcolonialism, Feminism, and Epistemologies*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.
- Hardt, Michael (1993): *Gilles Deleuze. An Apprenticeship in Philosophy*. London: UCL Press.
- Harré, Rom (1983a): *Identity Projects*. Teoksessa Glynis Breakwell (toim.): *Threatened Identities*. New York: John Wiley.
- Harré, Rom (1983b): *Personal Being: A Theory for Individual Psychology*. Oxford: Basil Blackwell.
- Hauser, Arnold (1951/1977): *The Social History of Art. Vol 2. Renaissance, Mannerism, Baroque*. Kääntänyt Stanley Godman yhteistyössä tekijän kanssa. London – Henley: Routledge – Kegan Paul.
- Hauser, Arnold (1974/1982): *The Sociology of Art*. Kääntänyt Kenneth J. Northcott. London – Henley – Melbourne: Routledge – Kegan Paul. (*Soziologie der Kunst*.)
- Heikkilä, Martta (1999): Esteettisen kokemuksen rajalla. *Synteesi* 18: 3, 70–79.
- Heikkilä, Tuula; Paloheimo, Leena & Taipale, Ilkka (toim.) 2000. *Mieli ja taide*. Helsinki: Mielenterveyden keskusliitto ry.
- Heinämaa, Sara (1993): Paikka tutkimuksessa. Henkilökohtaisen paikanmäärityksen vaatimus naistutkimuksessa. *Naistutkimus–Kvinnoforskning* 6:1, 22–35.
- Heinämaa, Sara (1996): *Ele, tyylit ja sukupuoli. Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuolikysymykselle*. Tampere: Gaudeamus.
- Helén, Ilpo (1994): Michel Foucault'n valta-analytiikka. Teoksessa Risto Heiskala (toim.): *Sosiologisen teorian nykysuuntauksia*. Tampere: Gaudeamus.

- Henriques, Julian; Hollway, Wendy; Urwin, Kathy; Couze, Venn; Walkerdine, Valerie (toim.) (1984): *Changing the Subject. Psychology, Social Regulation and Subjectivity*. London – New York: Methuen.
- Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena (2000): *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelujen teoria ja käytäntö*. Helsinki: Helsinki University Press.
- Holenstein, Elmar (1985/1999): The Zero-Point of Orientation: The Placement of the I in Perceived Space. Kääntäneet Lanei Rodemeyer & Sebastian Luft. Teoksessa Donn Welton (toim.): *The Body. Classic and Contemporary Readings*. Malden, Massachusetts – Oxford: Blackwell. (Der Nullpunkt der Orientierung teoksessa *Menschliches Selbstverständnis*.)
- Holland, Eugene W. (1999): *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus. Introduction to Schizoanalysis*. London – New York: Routledge.
- Hollway, Wendy (1984): Gender Difference and the Production of Subjectivity. Teoksessa Julian Henriques, Wendy Hollway, Cathy Urwin, Couze Venn & Valerie Walkerdine (toim.): *Changing the Subject. Psychology, Social Regulation and Subjectivity*. London – New York: Methuen.
- Hollway, Wendy (1989): *Subjectivity and Method in Psychology*. Gender, Meaning and Science. London – Newbury Park – New Delhi: SAGE.
- Holstein, James A. & Gubrium, Jaber F. (1995): *The Active Interview*. Qualitative Research Methods, volume 37. Thousand Oaks – London – New Delhi: Sage.
- Honkasalo, Marja-Liisa (1994): Etnografia ja tutkiva subjekti – kertomuksia tiedonkeruumatkalta ja kenttätöystä. *Sosiaalilääketieteellinen aikakauslehti* 31: 1, 15–23.
- Honour, Hugh & Fleming, John (1982/1992): *Maailman taiteen historia*. Suomentaneet Marja Itkonen-Kaila, Jyri Kokkonen, Raija Mattila, Seppo Sauri, Tutta Palin. Helsinki: Otava. (*A World History of Art*.)
- Hutton, Patrick H. (1988): Foucault, Freud, and the Technologies of the Self. Teoksessa Luther h. Martin, Huck Gutman & Patrick H. Hutton (toim.): *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*. London: Tavistock.
- Hägglund, Tor-Björn (1984): Luovuus psykoanalyttisen tutkimuksen valossa. Teoksessa Ritva Haavikko & Jan-Erik Ruth (toim.): (1984): *Luovuuden ulottuvuudet*. Espoo: Weilin+Göös.

- Hänninen, Vilma (1999): *Sisäinen tarina, elämä ja muutos*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Ihanus, Juhani (1987): *Kauneus ja kuvotus. Luovuuden, kirjallisuuden ja taiteen psykologiasta kirjoitettua*. Helsinki: Gaudeamus.
- Jameson, Fredric (1984/1989): Postmodernismi eli kulttuurin logiikka myöhäiskapitalismissa. Teoksessa Jussi Kotkavirta & Esa Sironen (toim.): *Moderni/postmoderni*. Helsinki: Tutkijaliitto. (Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism.)
- Jay, Martin (1986): In the Empire of the Gaze. Foucault and the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought. Teoksessa David Couzens Hoy (toim.): *Foucault: a Critical Reader*. Oxford : Blackwell.
- Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero (1993): Diskursiivinen maailma. Teoreettiset lähtökohdat ja analyttiset käsitteet. Teoksessa Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen: *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino.
- Juutilainen, Ritva (1997): *Seitsemän taiteenalan ammattilaista luoranvalintatarinansa*. Pro gradu -tutkielma. Sosiaalitieteiden laitos. Kuopion yliopisto.
- Kakkuri-Knuuttila, Marja-Liisa (1996): Aristoteelista tieto-oppia jälkipositivisteille. *Sosiologia* 33: 3, 179–190.
- Karttunen, Sari (1988): *Taide pitkä – leipä kapea: tutkimus kuvataiteilijoiden asemasta Suomessa 1980-luvulla*. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Karttunen, Ulla (2000): Egon paise vai itsen haava. Voiko identiteetti olla kuva itsestä? *Taide*, 5, 22–25.
- Kaunismaa, Pekka (1997): ”Keitä me olemme? Kollektiivisen identiteetin käsitteellisistä lähtökohdista”. *Sosiologia* 34: 3, 220–230.
- Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne (1996): Paikantuminen. Teoksessa Anu Koivunen & Marianne Liljeström (toim.): *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Koivunen, Anu (2000): Teresa de Lauretis: Sosiaalisen ja subjektiivisen rajankäyntiä. Teoksessa Anneli Anttonen, Kirsti Lempiäinen & Marianne Liljeström (toim.): *Feministejä – Aikamme ajattelijoita*. Tampere: Vastapaino.
- Koivunen, Hannele (1999): Instituutioista innovaatioihin. Teoksessa Hannele Koivunen & Tanja Kotro (toim.): *Kulttuuriteollisuus*. Helsinki: Edita.

- Konttinen, Riitta (1989): Nainen taiteilijana. Teoksessa Salme Sarajas-Korte (päätoim.): *Ars – Suomen taide. IV osa*. Helsinki: Otava.
- Koski-Jännes, Anja (1983a): Juoda ja/vai luoda?. *Alkoholipolitiikka*, 2, 68–75.
- Koski-Jännes, Anja (1983b): Alkoholi ja kirjallinen luovuus Suomessa. *Alkoholipolitiikka*, 5, 263–274.
- Kurttila, Arja (1978): Miten kuvat syntyvät. Taiteilijahaastattelun ongelmia. *Taide*, 6, 10–16.
- Laine, Tapani (1991): Dostojevski, Bahtin ja monisubjektisuus. Teoksessa Mihail Bahtin: *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Helsinki: Orient Express.
- Lasch, Christopher (1979): *Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations*. New York: Warner Books.
- Lash, Scott (1984/1991): Genealogy and the Body: Foucault/Deleuze/Nietzsche. Teoksessa Mike Featherstone, Mike Hepworth & Bryan S. Turner (toim.): *The Body. Social Process and Cultural Theory*. London – Newbury Park – New Delhi: SAGE.
- Leder, Drew (1999): Flesh and Blood: A Proposed Supplement to Merleau-Ponty. Teoksessa Donn Welton (toim.): *The Body. Classic and Contemporary Readings*. Malden, Massachusetts – Oxford: Blackwell.
- Lehtonen, Mikko (1994): *Kyklooppi ja kojootti: Subjekti 1600–1900 -lukujen kulttuuri- ja kirjallisuusteorioissa*. Tampere: Vastapaino.
- Lehtonen, Mikko (1998): *Tutkainta vastaan. Kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimuksen dialogeja*. Helsinki: SKS.
- Lehtonen, Mikko (1999): Vuohet, lampaat ja paimenet: Korkea ja populaari kulttuuri myöhäismodernissa maailmassa. Teoksessa Hannele Koivunen & Tanja Kotro (toim.): *Kulttuuriteollisuus*. Helsinki: Edita.
- Lepistö, Vappu (1990): Vincent van Gogh. *Synteesi* 9: 2–3, 131–144.
- Lepistö, Vappu (1991): *Kuvataiteilija taidemaailmassa. Tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiaalipsykologisista merkityksistä*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Lepistö, Vappu (1994): Outsider – itselle ja toiselle tekeminen. Teoksessa Mika Aalto-Setälä, Helena Erkkilä, Erkki Haapaniemi, Ulla Karttunen & Mikko Telaranta (toim.): *Nautinnot pois muilta. Taide ja politiikka 90-luvulla*. Helsinki: Muu-Akatemia.
- Liebmann, Marian (toim.) 1992. *Mielen kuvia. Taideterapia käytännön hoitotyössä*. Kuopio: Puijo.

- Linko, Maaria (1992): *Outo ja aito taide. Ammattikoululaiset ja lukiolaiset kuvataiteen vastaanottajina*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja, 30.
- Linko, Maaria (1998a): Paperille, kankaalle ripustan unelmani, pelkoni, vihani. Teoksessa Katarina Eskola (toim.) *Elämysten jäljillä: Taide ja kirjallisuus suomalaisten omaelämäkerroissa*. Helsinki: SKS.
- Linko, Maaria (1998b): *Aitojen elämysten kaipuu. Yleisön kuvataiteelle, kirjallisuudelle ja museoille antamat merkitykset*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Nykykulttuurin tutkimus yksikön julkaisuja, 57.
- Luhta, Pekka (2000): Identiteetit nykytaiteena. *Taide*, 5, 27–30.
- Lyotard, Jean-François (1982/1985): Vastaus kysymykseen mitä postmoderni on?. Suomentanut Matti Berger. *Taide*, 3, 47–50. Myös teoksessa Jussi Kotkavirta & Esa Sironen (toim.) (1989): *Moderni/postmoderni*. Helsinki: Tutkijaliitto. (Réponse à la question: qu'est-ce que le post moderne.).
- Mantere, Meri-Helga (1991): *Mielen kuvat. Kuvallinen ilmaisu terapeuttisessa kontekstissa*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Marcus, George E. (1986): Contemporary Problems of Ethnography in the Modern World System. Teoksessa James Clifford & George E. Marcus (toim.): *Writing Culture*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Marcus, George E. & Fischer, Michael M. J. (1986/1999): *Anthropology as Cultural Critique. An Experimental Moment in the Human Sciences*. 2. painos. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Matero, Johanna (1996): Tieto. Teoksessa Anu Koivunen & Marianne Liljeström (toim.): *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Martino, Lucia (1994): Artisti e creatività. Teoksessa Alberto Melucci (toim.): *Creatività: miti, discorsi, processi*. Milano: Feltrinelli.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945a/1998): *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945b/1993): Cézanne's Doubt. Kääntänyt Michael B. Smith. Teoksessa Galen A. Johnson & Michael B. Smith: *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964a): *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.

- Merleau-Ponty, Maurice (1964b): *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Gallimard.
- Nietzsche, Friedrich (1886/2000): *Hyvän ja pahan tuolla puolen. Erään tulevaisuuden filosofian alkunäytös*. Suomentanut J.A. Hollo. Helsinki: Otava. (*Jenseits von Gut und Böse.*)
- Nietzsche, Friedrich (1887/1969): *Moraalin alkuperästä. Pamfletti*. Helsinki: Otava. (Zur Genealogie der Moral.)
- Oksanen, Atte (2001): Siltojen ja lähtöjen tiede. Italo Calvinon *Näkymättömien kaupunkien* haaste tutkijasubjektille. *Synteesi* 20: 4, 42–54.
- Oksanen, Atte (2002): Yksin kaikkia vastaan. Kalervo Palsan maskuliininen hulluus. *Naistutkimus-Kvinnoforskning* 15: 4, 18–29.
- Oksanen, Atte (2003): *Murheen laakso. Mies ja kuolema raskaassa suomenkielisessä rockissa*. Helsinki: Tasa-arvoasiain neuvottelukunta, Sosiaali- ja terveystieteiden ministeriö. TANE-julkaisuja 3.
- Oksanen, Atte & Turtiainen, Jussi (2004): Kirjailtu elämä. Tatuoinnit ruumiillistuvan yhteiskunnan minuusproblematiikkana. *Sosiologia* 41: 1, 28–41.
- Olkowski, Dorothea (1999): *Flows of Desire and the Body-Becoming*. Teoksessa Elizabeth Grosz (toim.): *Becomings. Explorations in Time, Memory, and Futures*. Ithaca – London: Cornell University Press.
- Pansini, Giuseppe (2000): *Il Cavallo di Ulisse. Tra Freud e Jung un progetto per la psicologia dell'arte*. Milano: FrancoAngeli.
- Parker, Ian (1989): *The Crisis in Modern Social Psychology – And How to End It*. London – New York: Routledge.
- Patton, Paul (2000): *Deleuze and the Political*. London – New York: Routledge.
- Peirce, Charles Sanders (1931/1965): *Collected Papers. Volume I: Principles of Philosophy. Volume II: Elements of Logic*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Peirce, Charles Sanders (1933/1967): *Collected Papers. Volume III: Exact Logic. Volume IV: The Simplest Mathematics*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Peirce, Charles Sanders (1934/1965): *Collected Papers. Volume V: Pragmatism and Pragmaticism. Volume VI: Scientific Metaphysics*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.

- Peirce, Charles Sanders (1958/1966): *Collected Papers. Volume VII: Science and Philosophy. Volume VIII: Reviews, Correspondence and Bibliography*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Petäjaniemi, Soili (1997): Judith Butler ja ruumiin poliittinen fenomenologia. Teoksessa Sara Heinämaa, Martina Reuter & Kirsi Saarikangas (toim.): *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Pollock, Griselda (1988): *Vision and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art*. London – New York: Routledge.
- Pratt, Mary Louise (1986): *Fieldwork in Common Places*. Teoksessa James Clifford & George E. Marcus (toim.): *Writing Culture*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Pyhtilä, Marko (1999): *Taiteen kritiikki ja kritiikin taide. Länsimaisen kulttuurinihilismin lyhyt oppimäärä*. Helsinki: Like.
- Rautaparta, Malla (1997): Ruumis subjektina Merleau-Pontyn filosofiassa. Teoksessa Sara Heinämaa, Martina Reuter & Kirsi Saarikangas (toim.): *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rees, Mair (toim.) 1998: *Drawing on Difference. Art therapy with people who have learning difficulties*. London & New York: Routledge.
- Regel, Günther (1978): Luovan kuvataiteellisen prosessin luonne, rakenne ja kulku. Osa IV. *Taide*, 6, 6–9.
- Reinharz, Shulamit (1992): *Feminist Methods in Social Research*. Oxford: Oxford University Press.
- Rojola, Sanna (2000): Donna Haraway – Mieluummin kyborgi kuin jumalatar. Teoksessa Anneli Anttonen, Kirsti Lempiäinen & Marianne Liljeström (toim.): *Feministejä – Aikamme ajattelihoita*. Tampere: Vastapaino.
- Ronkainen, Suvi (1999): *Ajan ja paikan merkitsemät. Subjektiviteetti, tieto ja toimijuus*. Helsinki: Gaudeamus.
- Ronkainen, Suvi (2000): Sandra Harding – Sijoittumisen ja sitoutumisen tietoteoreetikko. Teoksessa Anneli Anttonen, Kirsti Lempiäinen & Marianne Liljeström (toim.): *Feministejä – Aikamme ajattelihoita*. Tampere: Vastapaino.
- Rosaldo, Renato (1986): From the Door of His Tent: The Fieldworker and the Inquisitor. Teoksessa James Clifford & George E. Marcus (toim.): *Writing Culture*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.

- Rosaldo, Renato (1989): *Culture and Truth. The Remaking of Social Analysis*. Boston: Beacon Press.
- Rose, Nikolas (1996): Identity, Genealogy, History. Teoksessa Stuart Hall & Paul du Gay (toim.): *Questions of Cultural Identity*. London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage.
- Rosenau, Pauline Marie (1992): *Post-modernism and the Social Sciences. Insights, Inroads, and Intrusions*. New Jersey: Princeton University Press.
- Ruth, Jan-Erik (1984a): Luova persoona, prosessi ja tuote. Teoksessa Ritva Haavikko & Jan-Erik Ruth (toim.): (1984): *Luovuuden ulottuvuudet*. Espoo:Weilin+Göös.
- Ruth, Jan-Erik (1984b): Luovuuden kehitys elämänkaaren aikana. Teoksessa Ritva Haavikko & Jan-Erik Ruth (toim.): (1984): *Luovuuden ulottuvuudet*. Espoo:Weilin+Göös.
- Sampson, Edward E. (1993): *Celebrating the Other. A Dialogic Account of Human Nature*. London: Harvester Wheatsheaf.
- Saraste, Leena (1996): *Valokuva toden ja tradition välissä*. Helsinki: Musta Taide.
- de Saussure, Ferdinand (1972/1985): *Cours de linguistique générale*. Toimittanut Tullio de Mauro. Paris: Payot.
- Sederholm, Helena (1994): *Intellektuaalista terrorismia. Kansainväliset Situationistit 1957–72*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Sederholm, Helena (1996): *Vallankumouksia norsunluutornissa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta. JYY-julkaisusarja, 37.
- Sederholm, Helena (1998): *Starting to Play with Arts Education. Study of Ways to Approach Experiential and Social Modes of Contemporary Art*. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Seppälä, Helena (1992): Antitaide & avantgarde 90-luvulla. Teoksessa Mika Aalto-Setälä, Helena Erkkilä, Erkki Haapaniemi, Ulla Karttunen & Mikko Telaranta (toim.): *Nautinnot pois muilta. Taide ja politiikka 90-luvulla*. Helsinki: Muu-Akatemia.
- Sevänen, Erkki (1998): *Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit*. Helsinki: SKS.
- Shostak, Marjorie (1981/1983): *Nisa. Kung-naisen tarina*. Suomentanut Risto Mäenpää. Helsinki: Otava. (*Nisa – The Life and Words of a !Kung Woman.*)

- Smith, Jonathan A. (1995): *Semi-structured Interviewing and Qualitative Analysis*. Teoksessa Jonathan A. Smith, Rom Harré & Luk Van Langenhove (toim.): *Rethinking Methods in Psychology*. London – Thousand Oaks – New Delhi: SAGE.
- Steinbock, Anthony J. (1999): *Saturated Intentionality*. Teoksessa Donn Welton (toim.): *The Body. Classic and Contemporary Readings*. Malden, Massachusetts – Oxford: Blackwell.
- Stern, Daniel N. (1985/1998): *The Interpersonal World of the Infant. A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. London: Karnac Books.
- Sulkunen, Pekka (1982): *Society Made Visible – on the Cultural Sociology of Pierre Bourdieu*. *Acta Sociologica* 25: 2, 103–115.
- Taylor, Charles (1989): *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Tota, Anna Lisa (1994): *I contesti della creatività artistica: lo spettacolo teatrale*. Teoksessa Alberto Melucci (toim.): *Creatività: miti, discorsi, processi*. Milano: Feltrinelli.
- Tuhkanen, Totti (1988): *Taiteilijana Turussa*. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Tyler, Stephen A. (1986): *Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document*. Teoksessa James Clifford & George E. Marcus (toim.): *Writing Culture*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Valkola, Jarmo (1999): *Kuvien havainnointi ja montaasi estetiikka. Taide- ja mediakasvatuksellinen näkökulma audiovisuaalisen kerronnan teoriaan ja analyysiin*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston taidekasvatuksen laitos.
- Vattimo, Gianni (1985/1999): *La fine della modernità*. Milano: Garzanti.
- Vattimo, Gianni (1987/1999): *Postmoderni ja historian loppu*. Teoksessa Gianni Vattimo: *Tulkinnan etiikka*. Suomentaneet Jussi Vähämäki & Liisa Kunttu. Helsinki: Tutkijaliitto. (Postmodernità e fine della storia. Teoksissa G. Marin (toim.) (1987): *Moderno, postmoderno* ja Gianni Vattimo (1989): *Etica dell'interpretazione*.)
- Visweswaran, Kamala (1994): *Fictions of Feminist Ethnography*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press.
- Vähämäki, Jussi (1995): *Gianni Vattimon radikaalin hermeneutiikan merkitys yhteiskuntateorialle*. Teoksessa Keijo Rahkonen (toim.): *Sosiologisen teorian uusimmat virtaukset*. Helsinki: Gaudeamus.

- Wacquant, Loïc J.D. (1992/1995): Kohti sosiaalista prakseologiaa: Bourdieun sosiologian rakenne ja logiikka. Teoksessa Pierre Bourdieu & Loïc J.D. Wacquant: *Refleksiiviseen sosiologiaan: Tutkimus, käytäntö ja yhteiskunta*. Suomenkielisen laitoksen toimittaneet M'hammed Sabour & Mikko A. Salo. Joensuu: Joensuu University Press. (*Invitation to Reflexive Sociology*.)
- Widerberg, Karin (1995): *Kunskapens kön. Minnen, reflektioner och teori*. Tukholma: Norstedts.
- Willner-Rönholm, Margareta (1990): Det 'andra' könet i forskningsprocessen. Forskaren som subjekt och object. *Naistutkimus–Kvinnoforskning* 3: 2, 41–56.
- Wilson, Elizabeth (1999): The Bohemianization of Mass Culture. *International Journal of Cultural Studies* 2: 1, 11–32.
- Wolff, Janet (1983): *Aesthetics and the Sociology of Art*. London: George Allen & Unwin.
- Wolff, Janet (1990): *Feminine Sentences. Essays on Women and Culture*. Cambridge: Polity Press.
- Wolff, Janet (1993): *The Social Production of Art*. 2. Painos. Hampshire: Macmillan.

Liitteet

Liite 1: Haastattelurunko

Haastattelu liikkeelle:

- Haastateltavan **taustoja**, uran luonnehtiminen (koulutus, näyttelyt, toimiminen taiteilijana)

Kertoisiko vähän itsestäsi?

Mitä koulutusta sinulla on ennen Taideinstituutin erikoistumisopintoja?

Taiteilijan uraa kohti:

- Suhde taiteeseen lapsena (kuinka paljon teki ja mitä, kuinka suurta roolia näytteli, millaisia kokemuksia tuotti)
- **Näkemykset** taiteesta ja taiteilijoista lapsena
- Yksittäiset tärkeät elämän tapahtumat
- Suhteet muihin ihmisiin (esimerkiksi kaveri ja perhetaustoja, elämän tärkeitä ihmisiä)
- Päätös uravalinnasta

Taiteesta kiinnostunut lapsi/nuori

- Miten muut ihmiset suhtautuvat taiteen tekemiseen (oliko esim. tukijoita, entä vastustajia)
- Millaisia **kokemuksia** taiteen tekeminen herätti nuorempana
- Hahmottuiko erilaisuuden kokemusta

Miten muut ihmiset suhtautuivat työhösi, kun olit nuori?

Millaisia tunteita heidän suhtautumisensa herätti?

Taiteilija

- Entä nyt?: **suhteet** muihin ihmisiin? Miten taiteilijaan suhtaudutaan
- Suhteet muihin taiteilijoihin? Ryhmäjäsenyydet (ensimmäisten ryhmien merkitykset)?
- Odotukset?
- Oman **tyylin** löytämisen merkitys?
- Miten koulutus/näyttelyt (uralla **eteneminen** yleensä) on vaikuttanut työhön? (Onko esim. antanut vapauksia)

Taiteen tekemisen kokemuksia

- Taiteellisen työn **merkitys**

Voisitko olla ilman taidetta?

- **Tekeminen** (esim. missä olosuhteissa, millä mielialalla, mitä kokemuksia herättää, miten)
- Mitkä seikat tehdessä tärkeitä (suhde muiden töihin, erottautuminen)

Liite 2: Filosofia-taide-tiede -kurssin esittely opiskelijoille

Filosofia-taide-tiede (10v)

Filosofia-taide-tiede -kurssin on tarkoitus toimia keskusteluryhmänä. Tavoitteena on, että jokaisen kurssilaisen aktiivinen ja kriittinen panos vaikuttaa itse kurssin sisältöön.

Jokaiselle kurssilaiselle tulee alustettavaksi yksi teksti (tieteellinen tai kaunokirjallinen) tai tehtävä. Tärkeintä alustuksissa oma pohtiva ja kriittinen oivaltaminen. Ensimmäiseksi kerraksi olen valinnut neljä tekstiä (yksi teksti/alustaja). Kurssin edetessä on mahdollista, että kurssilainen valitsee itse tekstin tai tehtävän, joka sopii käsiteltävän aihepiiriin puitteisiin.

Tulen äänittämään kaikki istunnot. Aineiston käytän Tampereen yliopiston Sosiaalipsykologian Pro gradu -tutkielmaani, joka käsittelee taiteen tekemisen ja minuuden kokemisen välistä rajamaastoa.

Terveisin

Atte Oksanen

Alustava ohjelmahahmotelma:

1. La 4.11.00: Taiteen, tieteen ja filosofian juuret ja nykypäivä

Alustettavaksi seuraavat kohdat:

1. Bourdieu, Pierre (1987) Klassikot ja arvonsa menettäneet. Taide 1, s. 13-17. **JA** Bourdieu, Pierre (1985) Sosiologian kysymyksiä. Tampere: Vastapaino. **Kappale: Makujen metamorfoosi, sivut 142-151.** Näiden avuksi jätän oman pari vuotta vanhan filosofian proseminaariesitelmäni, jonka voi lukea vapaaehtoisesti johdatuksena aiheeseen.
2. Dickie, George (1981) Estetiikka. Tutkimusalueita, käsitteitä ja ongelmia. Hämeenlinna: SKS. **Kappale: Nykyisiä taiteenteorioita, sivut 61-91**
3. Lehtonen, Mikko (1994) Kyklooppi ja kojootti. Subjekti 1600-1900 -lukujen kulttuuri ja kirjallisuusteorioissa. Tampere: Vastapaino. **Kappale: Taito ja taide, tieto ja mielikuvitus, sivut 79-103**
4. Pyhtilä, Marko (1999) Taiteen kritiikki ja kritiikin taide. Länsimaisen kulttuurinihilismin lyhyt oppimäärä. Helsinki: Like. **Kappale: Taiteen rooli yhteiskunnassa, sivut 14-37**

kysymyksinä esimerkiksi

- taiteen, tieteen ja filosofian historiallinen muotoutuminen
- niiden rooli nykyään
- taiteen määrittely. Mitkä tekijät tai ideat taidetta määrittelevät.
- tutkiva asenne maailmaa kohtaan

Kukin voisi tahollaan miettiä etukäteen minkälaisia taideteoksia pitää *itse* hyvänä taiteena ja minkälaisia huonoina. Mikä tekee kyseiset teokset hyväksi/huonoiksi ja mitkä ovat hyvän/huonon kriteerit tässä tapauksessa. Konkreettisia esimerkkejä voi ottaa myös mukaan

2. La 18.11.00: Kielellisen ja visuaalisen eroavaisuudet

3. La 2.12.00: Minän olotilat, rajatilat

4. Tammikuun loppu: Koontaa, havaintoja, uusia teemoja

- tarkoitus on, että kokoan kolmella ensimmäisellä kerralla esiinnoitteita teemoja ja laadin näistä pienehkön teoreettisen työn. Toimitan tämän luettavaksi ja kommentoitavaksi. Viimeisellä kerralla on myös tarkoitus syventää edellä käsiteltyjä aiheita.

Liite 3: Filosofia-taide-tiede -kurssi

Lauantai 7.10.2000

Matti Vilka aloitti oman yhden opintoviikon laajuisen osuutensa Filosofia-taide-tiede -kurssista. Olin mukana kuuntelemassa Vilkan esitystä.

Ruokatauon jälkeen esittelin oman osuuteni. Monille taisi tulla yllätyksenä, että tulisin mahdollisesti käyttämään kurssia aineistona pro gradu -tutkielmaani. Alku oli tunnusteleva.

Sovimme ensimmäisen kerran alustajat. Joustovaraa alustusten suhteen ei ensimmäiselle kerralle juuri ollut ajankäytöllisistäkään syistä. Ajattelin, että vasta kurssin alettua voisimme pohtia yhdessä tarkemmin sen tavoitteita ja jatkoa. Alustusten ohjeistuksessa painotin erityisesti jokaisen omaa kriittistä näkökulmaa.

I kerta: Lauantai 4.11.2000

Päivän otsikko: Taiteen, tieteen ja filosofian juuret ja nykypäivä

Aika: klo n. 10.00–17.15

Paikalla: Antti, Esa, Hannele, Helena, Jukka, Laura, Leena, Maria, Päivi, Timo, Tuuli ja Kirsti Nenye (osittain)

Opiskelijoiden alustukset esitysjärjestyksessä:

1. Esa: Lehtonen, Mikko (1994): *Kyklooppi ja kojootti. Subjekti 1600–1900 -lukujen kulttuuri ja kirjallisuusteorioissa*. Tampere: Vastapaino. Sivut 79–103.
2. Hannele: Pyhtilä, Marko (1999): *Taiteen kritiikki ja kritiikin taide. Länsimaisen kulttuurinihilismin lyhyt oppimäärä*. Helsinki: Like. Sivut 14–37.
3. Antti: Dickie, George (1981): *Estetiikka. Tutkimusalueita, käsitteitä ja ongelmia*. Hämeenlinna: SKS. Sivut 61–91.

Esittelin aluksi projektini uudestaan. Tämän jälkeen kävimme läpi esittelykierroksen, jossa jokainen paikallaolijoista esitteli itsensä Kirsti Nenyettä lukuun ottamatta. Osanottajia oli alussa 11 (yht. 14) ja päivän kuluessa väki väheni seitsemään.

Päivän työotsikkona oli ollut ”Taiteen, tieteen ja filosofian juuret ja nykypäivä”. Tarkoitus oli tarkastella taidetta ja tiedettä historian läpi. Oma alustukseni koostui Foucault’n tiedekritiikistä. Etenin Foucault’n avulla renessanssin läpi klassiseen aikaan ja kohti modernia aikaa (1800-luku) ja hahmottelin tieteen syntymää. Historiallinen kontekstualisointi oli myös kahden alustuksen aiheena (Esa ja Hannele). Molemmissa korostui, että taide on itse asiassa nykyisessä muodossaan varsin uusi ilmiö. Tieteen tavoin sen edellytyksenä on ollut subjektin syntymä 1700-luvun lopulta alkaen. Omassa alustuksessani esittelin lyhyesti Stuart Hallin mukaan, kuinka 1900-luvulla niin sanottua modernia, eheää subjektia on alettu kritisoida ja sysäämään pois sijaltaan.

Kaksi muuta alustusta käsittelevät tarkemmin nykyaikaa. Tarkoitus oli pohtia taiteen määrittämisen rajaa ja taidemaailman mahdollisia pelisääntöjä. Antti alusti Dickien esteettistä teoriaa taiteen määrittämisestä. Eijan alustus Bourdieu’stä siirtyi sen sijaan poissaolon vuoksi pois seuraavaan kertaan.

Voisi sanoa, että ensimmäisen kerran teokset oli erityisesti valittu keskustelua herättämään. Keskustelu lähti hyvin käyntiin. Sen puitteissa sivuttiin muun muassa taiteilijan asemaa ja suhdetta taiteen ulkopuolisiin alueisiin, taiteen vastaanottoa ja kritiikkiä, taiteen määrittelyä ja koulutusjärjestelmää. Toisaalta varsinaiseen keskusteluun päästiin turhankin myöhään, sillä aikaa kului paljon mm. alustusten sopimisessa.

II kerta: Lauantai 18.11.2000

Päivän otsikko: Kielellisen ja visuaalisen eroavaisuudet

Aika: klo n. 10.00–16.30

Paikalla: Anne, Annika, Antti, Eija, Esa, Jukka, Laura, Leena, Helena, Timo ja Kirsti Neny (osittain)

Opiskelijoiden alustukset esitysjärjestyksessä:

1. Eija: Bourdieu, Pierre (1987): Klassikot ja arvonsa menettäneet. *Taide*, 1, s. 13–17. JA Bourdieu, Pierre (1985): *Sosiologian kysymyksiä*. Tampere: Vastapaino. Sivut 142–151.
2. Leena: Calvino, Italo (1976): *Näkymättömät kaupungit*. Helsinki: Tammi.
3. Anne: Barthes, Ronald (1993): *Tekstin hurma*. Tampere: Vastapaino.
4. Helena: Chevalier, Tracy (1999): *A Girl with a Pearl Earring*. London: Harper Collins Publishers.

Aloitimme edelliseltä kerralta pois jääneellä Eijan Bourdieu-alustuksella. Paikalla oli alussa kymmenen erikoistumisopiskelijaa ja viisi päivän loputtua puoli viiden maissa.

Päivän teemana oli ”Kielellisen ja visuaalisen eroavaisuudet”. Pohjimmaisena ajatuksena oli pohtia, missä kielen rajat tulevat vastaan. Taustalla on se, että pelkästään kieltä käsittelevät tutkimusmenetelmät, kuten diskurssianalyysi, narratiivien tai kertomusten tutkinta ja semiotiikka sulkevat osittain pois elämän ja ruumiillisuuden aluetta. Tarkoitus olikin hahmottaa paitsi kielen ruumiillisuutta myös sen ulkopuolisia vyöhykkeitä.

Päivän alustukset ja omat alustukseni nivoutuivat tiukasti toisiinsa. Esittelin semioottista teoriaa Leenan Italo Calvinon *Näkymättömistä kaupungeista* tekemän alustuksen yhteydessä. Korostin erityisesti Charles Sanders Peircen merkkiteoriaa, joka ei mielestäni sulje samalla tapaa elämän aluetta pois kuin de saussurelaiset merkin määritelmät.

Duras’ta (*Lol V. Steinin Elämä*) ja Barthes’ta (1993) koskevien alustukset olin ajatellut ranskalaisen psykoanalyttisen teorian esittelyyn. Painotin erityisesti Kristevaa ja hänen esittämiään ajatuksia kielen ruumiillisuudesta ja kulttuuriakin rikkovista puolista olivat päivän aiheen kannalta olennaisia. Duras’n käsittely siirtyi Päivin poissaolon vuoksi seuraavaan kertaan.

Loppupäivä käytettiin tarkemmin visuaalisen alueen tarkasteluun. Opetuksellista osuutta ei ollut ja keskustelu oli vapaampaa. Helena piti alustuksen ehdottamastaan Tracy Chevalierin romaanista *A Girl with a Pearl Earring*.

III kerta: Sunnuntai 3.12.2000

Päivän otsikko: Minän olotilat, rajatilat

Aika: klo n. 10.00–16.30

Paikalla: Annika, Antti, Eija, Hannele, Helena, Laura, Maria, Päivi, Timo, Tuuli

Opiskelijoiden alustukset esitysjärjestyksessä:

1. Päivi: Duras, Marguerite (1988): *Lol V. Steinin elämä*. Helsinki: Otava.
2. Laura: Duras, Marguerite (1991): *Siniset silmät musta tukka*. Helsinki: Otava.
3. Timo: Krohn, Leena (1983): *Donna Quijote ja muita kaupunkilaisia*. Helsinki: WSOY.

Aloitimme taas kymmeneltä. Paikalla oli alussa kymmenen erikoistumisopiskelijaa ja kuusi päivän päätyttyä vartin yli neljä.

Viimeisen päivän työotsikkona ”Minän olotilat, rajatilat”. Tarkoitus oli paneutua tarkemmin minuutta sivuaviin teemoihin. Olennaisia olivat esimerkiksi kysymykset siitä, milloin minä on vahva ja milloin heikko. Missä rajassa minuus menetetään? Miten taide suhtautuu tähän? Miten minuutta saatetaan pitää yllä taiteen avulla vai mahdollistaako taide tapoja olla toinen ja etsiä jotain?

Aloitin päivän esittelemällä lyhyesti yksilöä ja tämän kokemusta kuvaavia käsitteitä. Tämän jälkeen esittelin kriittisesti ihmistieteiden moderni-johdannaisia käsitteitä, jonka jälkeen esittelin kyborgin (Haraway) ja nomadin (tai nomadisen subjektin) hahmot. Varsinainen päivän alustuskierrös lähti liikkeelle kahdesta Duras’sta tehdystä alustuksesta. Päivi alusti *Lol V. Steinin elämän* ja Laura *Tummat silmät ja ruskea tukka* -teoksen. Nämä toimivat opetuksellisesti minuuden pohdintoina.

Keskustelu minuuksista jatkui kriittisellä terapiaesittelylläni. Tarkoitus oli esittää paitsi terapiakoneiston historiallisuus, myös sen suhde länsimaiseen, kapitalistiseen kulttuuriin. Pohdin lisäksi mm. Kristevan ja Harawayn kautta nykypäivän tilannetta ja maalaisin kauhukuvaa onnellisuusnarkkareista ja terapiayhteiskunnasta. Alustus johti pitkään keskusteluun terapiasta ja taiteen mahdollisista tai mahdottomista terapeuttisista vaikutuksista.

Timon alustus Leena Krohnin teoksesta *Donna Quijote ja muita kaupunkilaisia* oli päivän lopussa. Timon mukaan Krohnin teos kuvaa minuuden hajoamista ja kasaamista. Päivän loppukeskustelu sivusi samoja teemoja.

IV Kerta: Lauantai 27.1.2001

Päivän otsikko: Koontaa, havaintoja, uusia teemoja.

Aika: klo n. 10.00–17.20

Paikalla: Annika, Antti, Eija, Jukka, Leena, Maria, Päivi, Timo, Tuuli ja Kirsti Nenye (osittain)

Opiskelijoiden alustukset esitysjärjestyksessä:

1. Jukka: Lehtonen, Mikko (1998): Ongelmana identiteetti. Identiteetin käsite ja tekstuaalinen identiteetti. Teoksessa Mikko Lehtonen: *Tutkainta vastaan*. Helsinki: SKS.
Pyhtilä, Marko (1999): *Taiteen kritiikki ja kritiikin taide. Länsimaisen kulttuurinihilismin lyhyt oppimäärä*. Helsinki: Like. (Kappale Kansainväliset situationistit R.I.P., sivut 39-68).
2. Maria: Bauman, Zygmunt (1996): From Pilgrim to Tourist — or a Short History of Identity. Teoksessa Stuart Hall (toim.): *Questions of Cultural Identity*. London – Thousand Oaks – Delhi: SAGE.
3. Annika: Sampson, Edward E. (1993): *Celebrating the Other. A Dialogic Account of Human Nature*. London: Harvester Wheatsheaf.
4. Tuuli: Koottu esitys. Kaksi osaa. 1. Minuuden synnyttäminen ja tappaminen Frida Kahlon päiväkirjoissa. 2. Minuuden pakomatka.

Aloitimme vartin yli kymmenen. Paikalla oli aamupäivästä kymmenen erikoistumisopiskelijaa ja seitsemän päivän loputtua vartin yli neljä.

Kurssin viimeinen kerta keskittyi muita kertoja enemmän tutkimustani koskeviin kysymyksiin kuin opetukseen. Käsitelimme ensin sopimusta nimien käytöstä. Tämän

jälkeen kävimme lyhyesti läpi kaikkien kommentit laatimastani 40-sivuisesta raportista, jossa olin koonnut yhteen aiempien kertojen teemoja. Epäselväksi jääneistä asioista käytiin keskustelua. Alustusten jälkeen keskustelua jatkettiin.

Hakemisto

A

Adorno, Theodor.....50
Amabile, Teresa M.3
Artaud, Antonin85
Aumont, Jacques.....18

B

Bahtin, Mihail15, 16
Barthes, Ronald.....30, 43, 61, 134
Bauman, Zygmunt28, 29, 136
Bergala, Alain18
Berger, John L.26, 27
Bergson, Henri.....56, 57, 79
Blumenberg, Hans8
Bogue, Ronald61, 64, 80
Bonner, Charles W.....69
Bourdieu, Pierre.....3, 4, 39, 46, 131, 133, 134
Bourlez, Fabrice.....86
Braidotti, Rosi.....5, 17, 53, 55, 56, 57, 62, 65, 81
Buchanan, Ian86
Bürger, Peter28, 30
Burr, Vivien23

C

Calvino, Italo1, 5, 23, 50, 109, 110, 134
Canevacci, Massimo5, 18
Casey, Edward S.79
Catalano, Antonella51
Cézanne69
Chamberland-Bouhadana, G.....93
Christo44
Cixous, Hélène.....50
Clifford, James.....17, 18, 20, 25, 52
Couze, Venn27
Crapanzano, Vincent.....10, 17, 18

D

Dalley, Tessa.....82
de Lauretis, Teresa.....5, 27, 61, 62
de Saussure, Ferdinand60, 61, 69, 134
Deleuze, Gilles.....2, 4, 5, 6, 24, 25, 41, 42, 51, 53,
54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 64, 69, 71, 72,
79, 80, 81, 85, 86, 87, 90, 93, 97, 99
Descombes, Vincent55
Dreyfus, Hubert L.27
Driscoll, Catherine86
Dudek, S. Z.93

E

Eco, Umberto.....60, 61, 62, 70
Ellis, John M.43
Erkkilä, Helena4, 31, 32, 99, 102
Eskola, Antti3

Eskola, Jari21
Eskola, Katarina4

F

Fischer, Michael M. J.16, 17, 18
Fleming, John18
Flieger, Jerry Aline55, 79
Fornäs, Johan27, 28, 29, 51, 84, 91
Foucault, Michel . 8, 26, 27, 28, 29, 30, 41, 42, 43,
48, 54, 91, 94, 95, 133
Freud, Sigmund51, 55, 56, 85

G

Giddens, Anthony.....29, 91
Goodchild, Philip.....64
Grosz, Elizabeth . 5, 51, 52, 53, 54, 57, 58, 79, 81,
86
Guattari, Félix. 2, 6, 24, 53, 54, 55, 61, 64, 69, 72,
79, 80, 81, 85, 86, 87, 93, 97, 99
Gubrium, Jaber F.13, 20, 21

H

Haavikko, Ritva.....3, 56, 68
Hacking, Ian94
Hägglund, Tor-Björn56
Hall, Stuart.....51, 52, 133, 136
Hänninen, Vilma.....27
Haraway, Donna5, 6, 10, 11, 15, 16, 53, 135
Harding, Sandra.....6, 8, 10, 11, 15, 16, 17, 53
Hardt, Michael.....25, 58
Harré, Rom27, 40, 46, 105
Hauser, Arnold3, 28, 29
Heikkilä, Martta.....82, 86
Heinämaa, Sara.....10, 54, 63, 69, 72, 85
Helén, Ilpo43
Henriques, Julian27
Hirsjärvi, Sirkka13, 21
Hjelmslev, Louis.....60, 86
Holenstein, Elmar72
Holland, Eugene W.64
Hollway, Wendy.....27, 33
Holstein, James A.13, 20, 21
Honkasalo, Marja-Liisa13, 14
Honour, Hugh18
Horkheimer, Max50
Hurme, Helena.....13, 21
Husserl, Edmund72, 85
Hutton, Patrick H.94

I

Ihanus, Juhani56

J

Jameson, Fredric.....30

- Jay, Martin 8
 Jokinen, Arja 26
 Juhila, Kirsi 26
 Juutilainen, Ritva 33
- K*
- Kakkuri-Knuutila, Marja-Liisa 8, 9
 Karttunen, Sari 4, 26, 40, 45
 Karttunen, Ulla 20
 Kaunismaa, Pekka 40
 Koivunen, Anu 11, 62
 Koivunen, Hannele 37
 Kontinen, Riitta 34
 Koski-Jännes, Anja 102
 Kurttila, Arja 73
- L*
- Lacan, Jacques 15, 64, 80
 Laib, Wolfgang 44
 Laine, Tapani 16
 Lasch, Christopher 91
 Lash, Scott 54, 85
 Leder, Drew 86
 Lehtonen, Mikko... 16, 27, 28, 29, 30, 51, 52, 131, 132, 136
 Lepistö, Vappu 3, 4, 29, 31, 33, 37, 40, 44, 45, 56, 71, 74, 85, 92, 94, 99, 101, 102, 110
 Liebmann, Marian 82
 Liljeström, Marianne 11, 62
 Linko, Maaria 4, 14, 32, 58, 66, 84, 91, 92, 107
 Luckmann, Thomas 26, 27
 Luhta, Pekka 20, 59
 Lyotard, Jean-François 30
 Lyytikäinen, Olli 44
- M*
- Mantere, Meri-Helga 82
 Marcus, George E. 16, 17, 18
 Marie, Michel 18
 Matero, Johanna 10
 Martino, Lucia 84, 101
 Merleau-Ponty, Maurice 2, 4, 6, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 62, 63, 64, 68, 69, 70, 72, 85, 86, 95
- N*
- Nenye, Kirsti 19, 20, 46, 47, 48, 93, 104, 132, 133, 136
 Nietzsche, Friedrich 1, 51, 54
- O*
- Oksanen, Atte 5, 23, 30, 44
 Olkowski, Dorothea 80
- P*
- Palmu, Juhani 43
 Palsa, Kalervo 44
 Pansini, Giuseppe 3, 56
 Parker, Ian 26
 Parnet, Claire 90
 Patton, Paul 64, 79, 80, 87
- Peirce, Charles Sanders .. 6, 60, 61, 62, 63, 86, 87, 95, 134
 Petäjämäki, Soili 86
 Pollock, Griselda 3, 33
 Pratt, Mary Louise 9, 18
 Pyhtilä, Marko 39, 131, 132, 136
- R*
- Rabinow, Paul 27
 Rautaparta, Malla 63
 Rees, Mair 82
 Regel, Günther 74
 Reinharz, Shulamit 14
 Rojola, Sanna 10, 11
 Ronkainen, Suvi 10, 11, 17, 24, 25, 27, 28, 62, 97
 Rosaldo, Renato 18, 19, 24
 Rosenau, Pauline Marie 53
 Ruth, Jan-Erik 3, 56, 74
- S*
- Said, Edward 52
 Sampson, Edward 16, 50, 58, 136
 Sampson, Edward E. 52
 Saraste, Leena 77
 Sederholm, Helena 4, 30, 36, 39, 40
 Seppälä, Helena 30
 Sevänen, Erkki 37
 Shostak, Marjorie 17, 18
 Smith, Jonathan A. 13
 Steinbock, Anthony J. 64
 Stern, Daniel N. 68, 69
 Sulkunen, Pekka 4
 Suoninen, Eero 26
 Suoranta, Juha 21
- T*
- Taylor, Charles 28, 29, 52
 Tota, Anna Lisa 3
 Tuhkanen, Totti 4, 36
 Turtiainen, Jussi 23
 Tyler, Stephen A. 17, 24
- U*
- Urwin, Kathy 27
- V*
- Vähämäki, Jussi 8, 22
 Valkola, Jarmo 18
 Vattimo, Gianni 22, 30
 Vernet, Marc 18
 Vesanen, Marja 4, 31, 32, 99, 102
 Visweswaran, Kamala 6, 12, 18, 25
- W*
- Wacquant, Loïc J.D. 4
 Walkerdine, Valerie 27
 Widerberg, Karin 14
 Willner-Rönholm, Margareta 107
 Wilson, Elizabeth 44
 Wolff, Janet 3, 34, 40

