

Yhdeksi ja toiseksi
Rihmoja taiteilijan minuudesta

Tampereen yliopisto
Yhteiskuntatieteellinen tiedekunta
Sosiologian ja sosiaalipsykologian laitos
Sosiaalipsykologian pro gradu -tutkielma

Atte Oksanen
toukokuu 2001

Tampereen yliopisto
Yhteiskuntatieteellinen tiedekunta
Sosiologian ja sosiaalipsykologian laitos

OKSANEN, ATTE: Yhdeksi ja toiseksi. Rihmoja taiteilijan minuudesta.

Pro gradu -tutkielma, 122 sivua + liitteet 8 sivua + hakemisto 2 sivua
Sosiaalipsykologia
Toukokuu 2001

Tutkielmani aiheena on taiteilijan minuus. Olen tutkinut ja pohtinut, kuinka taiteen kautta voidaan kokea itseä ja rakentaa omaa minuutta. Aineiston olen kerännyt kokonaisuudessaan Lahden ammattikorkeakoulun Taideinstituutista. Se koostuu kymmenestä haastattelusta ja filosofia-taide-tiede -kursseista.

Tarkasteluissa on otettu taiteilijan lisäksi huomioon tekemisen konteksti ja suhde teokseen. En ole tyytynyt pelkkään luomisprosessin kuvailuun enkä ole myöskään sulkenut pois diskursiivista aluetta, joka muokkaa käsityksiä taiteesta ja taiteilijoista. Kokonaisuudessaan tutkielma antaa kuvan paitsi taiteellisesta toiminnasta myös siihen kohdistetuista asenteista. Samalla se purkaa myyttejä, jotka liittyvät taiteilijan toimintaan.

Teoreettinen viitekehys lähtee metodologian puolella naistutkimuksen ja uuden etnografian piirissä esitetyistä huomioista tutkijan sijoittautumisesta ja tutkimuksen moniäänisyydestä. Työ on kokeileva, se etsii rajojaan ja hahmottaa teoriaa identiteetistä ja subjektiviteetista erityisesti ruumiillisuuden teorian kautta. Aineisto ja teorian kehittäminen kulkevat käsikädessä ja avaavat ristiriitojen kautta toisiaan.

Avainsanat: taiteilija, kuvataide, luovuus, identiteetti, minuus, subjektiviteetti, ruumiillisuus, Gilles Deleuze, Félix Guattari

Sisällysluettelo

1. Johdanto	1
Rakennetut minät	1
Suhde aiempaan tutkimukseen.....	2
Ristiriitaan asettaminen.....	4
2. Tutkija, tutkimus, aineisto.....	7
Katseen murtaminen	7
Sijoittunut tutkija — johdatus.....	8
Haastattelut	11
Dialogin ja moniäänisyyden haaste	13
Filosofia-taide-tiede -kurssi	17
Hälyt, säröt ja tulkinta.....	20
3. Taiteilija, taiteen kenttä ja identiteetti	23
Diskurssit, identiteetit ja subjektiviteetti	23
Historiallisia rihmoja taiteesta ja subjektista	25
Ongelmallisiksi koetut subjektipositiot	27
Taiteen kentän vapautuminen	33
Ammatillisuuden puolustus	36
Koulutus identiteettiprojektina	44
4. Merkityksen kytkeytyminen.....	48
Muisti ja identiteetti — Odysseia?.....	48
Ruumiillisten subjektien avaus	50
Ruumiilliset muistot.....	54
Merkityksellinen subjektiviteetti	58
Aistitut merkitykset.....	61
Synestesia kyllästyneenä merkityksenä	66
5. Toiseksi-tuleminen.....	69
Luovan prosessin moniulotteisuus.....	70
Toinen itsessä.....	75
Uppoaminen ja elimetön ruumis.....	80
6. Minuuden tekniikat	86
Nuori taiteilija — askeleet kohti minuuden hallintaa	88
Intensiivisyyden ylläpitäminen	92
Näyttelyiden pitäminen.....	98

7. Lopuksi — kevyesti	104
Lähteet	107
Liitteet	123
Liite 1: Haastattelurunko	123
Liite 2: Filosofia-taide-tiede -kurssin esittely opiskelijoille	124
Liite 3: Filosofia-taide-tiede -kurssi	125
Lauantai 7.10.2000	125
I kerta: Lauantai 4.11.2000	125
II kerta: Lauantai 18.11.2000	126
III kerta: Sunnuntai 3.12.2000	128
IV Kerta: Lauantai 27.1.2001	129
Hakemisto	131

1. Johdanto

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

(Nietzsche 1886/2000, §39)

Rakennetut minät

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

Ei ole vain kyse pensselistä ja taulusta; tämän hetken (kuva)taiteilijan työ voi lähestyä filosofin sarkaa, se voi sivuta tietotekniikan ammattilaisen arkea tai kulttuurintutkijan tointa. Samalla voisi kysyä, mitä sitten on taide? Eikö taide koko ajan laajentuessaan ole jo hävinnyt omaan mahdottomuuteensa? Olisiko jopa niin, että estetisoitumisen seurauksena olisi itsessään taiteen kuolema (Vattimo1985/99, 62-64)?

Tehtäväni ei ole tappaa taidetta eikä arvottaa sitä. Pyrin sen sijaan kysymään, mitä taide merkitsee tekijälleen. Miten hän kokee itsensä sen kautta? Mitä taiteen tekemisen prosessi merkitsee hänelle? Minkälaisia itsesäätelyn tekniikoita hän käyttää? Seikka, joka voisi erottaa edelleenkin taiteilijan valtavirrassa luovivasta tutkijasta, filosofista tai tietotekniikan ammattilaisesta, on subjektiivisen, henkilökohtaisen korostuminen. Taiteilija käyttää itseään välineenä, etenee yksityisen kautta yleispätevään. Mitä tämä merkitsee? Rakentaako taiteilija minuuttaan taiteen kautta?

Tutkimukseni keskittyy lähtökohdiltaan taidetta tekevään subjektiin. Kyse ei ole yksilöstä, yksilöllisestä ja monologisesta toimijasta, vaan paremminkin dialogisesta subjektista, joka on vuorovaikutuksessa sosiaalisen todellisuuden kanssa. Näenkin taiteilijan suhteessa siihen kontekstiin, missä hän töitään tekee, esittää ne, toimii. Keskeiseksi termiksi nousee ’subjektiviteetti’, jonka ymmärrän elettyinä ja tunnettuna — ruumiillisena — kokemuksena

itsestä, minuudesta. Erotan sen 'identiteetistä', jonka ymmärrän suhteellisen eheäksi ja johdonmukaiseksi käsitykseksi, teoriaksi tai tarinaksi omasta itsestä.

Empiirinen tutkimusprosessi alkoi syksyllä 1998. Marraskuulta 1998 helmikuulle 1999 haastattelin kymmentä Lahden ammattikorkeakoulun Taideinstituutin erikoistumisopiskelijaa. Aineistoni toinen puoli koostuu puolestaan Filosofia-taide-tiede -kurssista, jota pidin Taideinstituutin erikoistumisopiskelijoille marraskuulta 2000 tammikuulle 2001. Kurssi perustui keskustelulle ja 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 ja moninaisuus antaa haasteen. Yksiköllisten vastausten antaminen muuttuu mahdottomaksi. Moninainen, moniääninen, hajoava tutkimuskohde vaatii tutkijalta kykyä asettaa ristiriitaa erilaisia vaihtoehtoja ja etsiä moninaisuutta yksiköllisyyden 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. Itse taiteilijoista on kirjoitettu renessanssista alkaen taidehistoriallisia tai popularisoituja elämäkertoja. Nämä ovat varsinkin romantiikan jälkeen yhä enemmän perustuneet yksilönkultille, 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 1979/96, 1980, 1992/96; Hauser 1951/77; 1974/82; 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.

Voisi kuvitella, että psykologinen luovuustutkimus muodostuisi tutkimuskysymysteni kannalta merkittäväksi. Vierastan kuitenkin luovuusteorioita, koska monet niistä rakentuvat psykoanalyttiselta tai individualistis-psykologiselta pohjalta (ks. esim. Amabile 1983; Haavikko ja Ruth 1984). Nämä tutkimukset ovat usein jääneet 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). Tämä tutkimus antaa pohjaa taiteen tekemisen kontekstin selventämiselle, samoin taidekasvatuksen alalla tehty tutkimus (esim. Sederholm 1998). 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 kenttäteoriansa hahmottaa taiteilijan sosiaalista tilannetta. Taiteilijat toimivat ja ovat olemassa taiteilijoina vain taiteen kentän kautta (Bourdieu ja Wacquant 1992/95, 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 1992/95, 122-137.) Työni kannalta Bourdieun teoretisoinnin tekee mielenkiintoiseksi se, että hän rakentaa toiminnanteoriaansa Maurice Merleau-Pontyn ajattelun pohjalta, vaikka hylkääkin tämän subjektifilosofiset tendenssit (Wacquant 1992/95, 40-43). Näin hänen kenttäteoriansa 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

Bourdieuun teoria saattaa vääristää analyysia. Kenttäteoria on oman aikansa ja kulttuurinsa tuote. Esimerkiksi Bourdieun *La Distinction* (1979/96) -teosta on pidetty erityisen ranskalaisena luokkapainotuksineen ja intellektuellien itsenäisen roolin korostamisineen (Sulkunen 1982, 113).

Hahmotan taiteen tekemisen prosessin ruumiillisuuden teorian kautta. Tukeudun paitsi Maurice Merleau-Pontyn ruumiillisuuden teoriaan myös Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin ajatuksiin, jotka myös sivuavat teemaa. Näiden ajattelijoiden välimaastossa on naistutkimuksen tulkinnat ruumiillisuudesta (esim. Braidotti, de Lauretis, Grosz). Ruumiillisuuden tematiikka leikkaa läpi tutkimuksen aina epistemologiasta ja metodologiasta subjektikäsityksiin ja aineiston analyysiin.

Ruumiillisuuden tematiikka tarkoittaa myös sitä, etten voi keskittyä vain yksilöön. Toiminnan konteksti on otettava huomioon. Pansinin (1996, 33) mainitsemista tekijöistä myös katsoja ja itse teos muodostuvat kannaltani olennaisiksi. Taiteilija on yleensä teoksensa ensimmäinen katsoja. Toiseksi itse taideteos tulee sitä kautta merkittäväksi, jos taiteilija peilaa sen kautta itseään. Määrittäisinkin tutkimukseni sosiaalipsykologiseksi taiteen tutkimukseksi. Sosiaalipsykologian ymmärrän tässä yhteydessä ihmistieteellisen tutkimuksen siltatieteeksi (ks. esim. Eskola 1982, 33-34), joka pyrkii ottamaan huomioon subjektin suhteessa tämän toimintaympäristöön. Pyrkimys on dialogisuuteen tai dialogismiin; kyse ei ole vain itsestä, vaan myös toisesta riippumatta siitä, onko tämä toinen taideteos, kollega, työn katsoja, kriitikko tai yleinen tekemisen konteksti.

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 1972/76, 87.)¹

Sosiaalipsykologiselta sillalta on voitava katsoa eri suuntiin. Ei ole tarkoitus etsiä yksiselitteisiä vastauksia, vaan paremminkin ehdotuksia ja kysymyksiä. Kiteytän ajatteluni kahteen termiin: postdualismi ja nomadismi. Postdualistinen ajattelu ylittää raja-aidat, vastakohtat ja hierarkiat (vrt. Braidotti 1991, 264; ks. Haraway 1985/90; Canevacci 1999). Nomadinen ajattelu puolestaan korostaa liikettä, luovia ratkaisuja, uusia mahdollisuuksia (Deleuze 1973/92). Tutkimus on tapa olla liikkeessä. Olennaista on ajattelu, ei lopputulos. Tutkimukselliset paradoksit eivät ole umpikujia, vaan paremminkin teitä uuteen. Tutkimus ei tunne paluuta vanhaan, vaan jatkuvia lähtöjä innovaatioihin.

Tarkoitus on asettaa vastakkain erilaisia teorioita, erilaisia aineiston löydöksiä. Näistä ei ole tarkoitus muodostaa hegeliläistä teesin ja antiteesin kautta synteisiin etenevää prosessia, vaan paremminkin aineisto ja teoria saavat riittävästi soida epäharmonianssaan. Tämän vuoksi lähestymistapa niin tutkimuskysymyksen kuin aineistonkin kannalta on esseistinen. Tällä en tarkoita niinkään epätarkkuutta tai liiallista kuvallisuutta, vaan pyrkimystä kysyä ja hahmottaa. George E. Marcuksen (1986, 191) mukaan esse on luonteva muoto silloin, kun ilmiö on vain osittain ymmärretty. Jo tämä seikka puolustaa esseistisyyttä työssäni. Aiempaa taiteilijatutkimusta valitsemastani näkökulmasta on vain vähän, ilmiötä ei ole juurikaan kartoitettu. Kamala Visweswaran (1994, 11-12) puolestaan korostaa esseiden 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 yksinäisyyttä ja yksiköllisten vastausten antamista.

Toisessa luvussa tulen esittämään metodologiani tarkemmin suhteessa aineistoon. Tukeudun erityisesti naistutkijoiden, Donna Harawayn ja Sandra Hardingin, ajatuksiin tutkimuksen ja tutkijan sosiaalisesta sijoittuneisuudesta. Avaan tätä keskustelua myös uuden etnografian avulla ja pyrin hahmottamaan maastoa, jossa moniäänisyys ja

¹ "Marco Polo descrive 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 1972/93, 83)

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. 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. Luvun avain on merkitysten kytkeytymisessä ruumiillisuuteen. Pysin luonnostelemaan tätä paitsi Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologian myös Charles Sanders Peircen semiotiikan avulla.

Viidennessä luvussa tarkastelen tarkemmin taiteellista prosessia. Jos edellinen luku hahmotti taiteen tekemistä merkityksen kytkeytymisen kautta, nyt on tarkoitus avautua toisen suuntaan. Lainaan Deleuzelta ja Guattarilta käyttöön tulemisen käsitteen ja puhun taiteellisen prosessin yhteydessä toiseksi-tulemisesta. Sen voi hahmottaa subjektiviteetiksi, joka ei toteudu identtisyiden, vaan toisen ja erilaisen, kautta. Itseä hahmotetaan toisen kautta, muttei silti samastuta toiseen.

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. Tässä luvussa identiteetin ja subjektiviteetin kitka paljastuu selkeimmin. Näyttelyt ja taidekoulutus hahmottuvat episodeiksi, joissa taiteilijan on hallittava itseään.

Seitsemäs luku on lyhyt kommentaari ja lopetus. Se ei esitä lopullista ratkaisua, kokoa yhteen eikä syntetisoi, vaan paremminkin haastaa uudelleen.

2. Tutkija, tutkimus, aineisto

Katseen murtaminen

Me näemme ja tiedämme; me osoitamme ja näytämme. Tieto on visualisoitu. Näköaistilla on ollut länsimaisessa tieto-opissa keskeinen rooli aina antiikin Kreikasta alkaen (Blumenberg 1993; Jay 1986, 176-177). Totuutta havainnollistetaan valoisuuden kuvin — selvä, selkeä, kirkas. Metodi on puolestaan näkökulma, jolla todellisuuden sumeutta voidaan selvittää.

Jeremy Bentham (1748-1832) suunnitteli rikollisten tarkkailuun arkkitehtonisen metodin, panopticonin. Kyse on rakennelmasta, jonka keskellä on valvontatorni. Vankisellit ovat kehässä tämän ympärillä. Jokaisessa sellissä on kaksi ikkunaa, yksi ulos ja yksi sisäpihalle. Idea on siinä, että vastavalon vuoksi vanki ei näe tarkkailijaansa, mutta sisäpihan tornissa majaileva vahti näkee kyllä vangin. ”Näkyvyys on loukku.”² (Foucault 1975/2000, 233.)

Realistisen tieteen ideaalin mukaan objektiivisuuden tae on neutraalius. Tieteellisten havaintojen tekijän on voitava olla kuka tahansa. Metodi varmistaa, että tietäjästään riippumaton tieto on mahdollista (Harding 1986, 228; 1998, 134). Aivan samalla tavalla panopticonin idea perustui siihen, että se on katsojastaan riippumaton; metodi eli tässä tapauksessa arkkitehtoninen idea ratkaisi ongelman (Foucault 1975/2000, 241). Sittemmin usko metodin kirkastavaan voimaan on horjunut pahasti. On tunnustettu, että tutkijan omat ennakko-oletukset vaikuttavat hänen havaintoihinsa. (Kakkuri-Knuuttila 1996, 179.) Toisaalta nykyään hyvinkin erilaiset filosofian haarat aina uuspositivismista fenomenologiaan tunnustuvat, että totuuksissa on lopultakin kyse vain tulkinnoista (Vähämäki 1995, 270).

² ”La visibilité est un piège.”

Vanhoja ajatuksia ja ideaaleja on 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.

Katseen metaforasta olisi syytä luopua tietämisen yhteydessä. Suvi Ronkainen on alkanut puhua kaiusta katseen sijaan. ”Ajatus tiedosta muuntuu. Ääni on jotain, jonka joku kuulee.” Kuuleminen on enemmän tulkintaa, eikä siihen liity niin selviä valta-asetelmia kuin näkemiseen. Tieto ei ole esine, vaan subjektiivisesti tulkittu osa todellisuutta. (Ronkainen 1999, 110-111.)

Panopticonin sijasta tieteellisen tiedon mallina ei tulisi olla temppeli tai aukio, vaan pikemminkin tori. Temppeli ja aukio kantavat auktoriteetin ja totuuden merkkejä (esimerkiksi krusifiksi tai obeliski). Tori sen sijaan täyttyy äänistä, siellä vaihdetaan juoruja, keskustellaan, käydään kauppaa. Se on täynnä yhteisöllisyyttä. Torimallin opetuksena on, että tutkimus on aina sosiaalista. Tutkijalla on paikka torilla, hänen kojunsa on suhteessa muihin kojuihin. Hän voi sijoittautua torin laidalla tai olla sen parhaassa kaupantekopaikassa. Myyntiin ei vaikuta vain hänen tuotteiden laatu, vaan myös hänen persoonansa ja retoriikkansa. Haluan tällä vertauskuvallisuudella korostaa, että tieto, tutkimus ja tutkija ovat toisiinsa kietoutuneita. Ei ole neutraalia tutkimusta.

Sijoittunut tutkija — johdatus

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) puhuikin 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 olettaa näkymättömyyden,

jota hänellä ei tietenkään voi olla. Mutta toisin kuin Hermes, etnografi on kiistänyt roolinsa kujeilijana (trickster). Etnografi yrittää kertoa lopullisen, kokonaisen totuuden.

Naistutkimuksessa ns. stand-point -feminismi lähti korostamaan, että naisia on tutkittava naisten kokemuksista lähtien ja naisten ehdoilla. Stand-point -feminismin yhteydessä on korostettu universaalin tiedon olevan mahdotonta. (Matero 1996, 256-259) Samalla on nostettu esiin vaade siitä, että tutkijan tulisi paikantua. Toisin sanoen täytyisi kertoa kuka on ja mistä näkökulmasta kirjoittaa. Ongelmaksi on vain monesti muodostunut itse feministinen identiteettipolitiikka. 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, jos paikantumisesta tehdään vain muodollista tutkimusretoriikkaa (mt. 26). Esimerkiksi Sanna Rojola (2000, 155) huomauttaa, että ”[u]sein tutkijan paikantuminen on redusoitunut muutamaan riviin, jossa hän ilmoittaa olevansa valkoinen keskiluokkainen nainen.”

Donna Harawayn ja Sandra Hardingin ajatuksien avulla voidaan muotoilla uudestaan stand-point -feministien kuvaamaa paikantumista. 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. Samalla ei kuitenkaan ajauduta relativistiseen suohon. (vrt. Rojola 2000, 153; Ronkainen 2000, 176.) Donna Haraway on hylännyt stand-point -teorian kartesiolaisen subjektin (Rojola 2000, 153). Hän korostaa subjektin

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 (1988/91, 191, 194) on Hardingin ohella ottanut etäisyyttä stand-point -feminismiin.

moniulotteisuutta — tietävä subjekti on aina osittainen, eikä koskaan niin eheä, että voisi suhtautua kriitikittömästi itseensä (Haraway 1988/91, 192-193). Ei ole yhtä ja ainoaa paikkaa, josta tutkimusta voisi tehdä (Haraway 1988/91, 196; 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 1988/91, 190-191.) Tieto on tuotettua, objektiivisuus voidaan taata vain ottamalla tutkijan oma asema tutkimuksessa huomioon. (Harding 1991, 151-52.). Vahva subjektiivisuus takaa vahvan objektiivisuuden (Harding 1991, 149-152; 1993, 69).

Palaisin tässä yhteydessä ajatukseen torista. Kun tieto on sosiaalisesti sijoittunutta, relativismin ja objektivismin välinen polariteetti voidaan ylittää. Torilla tutkija on mukana prosessissa. Hän ei edusta itseään, tiedeinstituutiota ja mahdollisesti tutkimuskohdettaan. Hän sitoutuu tutkimusprosessiin (Haraway 1988/91, 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). Kun pätevyydestä aletaan puhua, joudutaan myös kyseenalaistamaan tutkimuskieltä. Sijoittunut tutkija pohtii käsitteitään ja niihin mahdollisesti sisältyviä taustaoletuksia (vrt. Koivunen ja Liljeström 1996, 290).

Ymmärrän tutkijan sijoittautumisen laajasti. Se käsittää ensinnäkin tutkijan vuorovaikutussuhteet tutkittavien kanssa kentällä. Toiseksi tutkijan pitää ottaa kokemuksensa huomioon tutkimusta kirjoittaessaan. Henkilökohtaisia kokemuksia ei pitäisi tulkita tutkimuksen uhkiksi, vaan ne pitäisi paremminkin kääntää voitoksi. Ne voisivat muodostua tietämisen resurssiksi. Samalla tutkijan pitäisi tekstualisoida itsensä ja kokemuksensa tutkimukseen ja olla varuillaan tämän tekstualisoinnin seurauksista. Kolmanneksi tutkimuksen kieli- ja käsitejärjestelmä pitäisi ottaa tarkasteluun. Täytyy kysyä itseltään, miksi on valinnut tietyt käsitteet ja teoriat ja mitä tausta-asetelmia niihin liittyy. Näin sijoittautuessaan tutkijasta tulee inhimillinen. Hän ei voi pyrkiä lopullisiin

totuuksiin; hän on sosiaalinen toimija, jolle on sallittu myös epäonnistumisen mahdollisuus (vrt. Visweswaran 1994, 100).

Haastattelut

Ensimmäinen aineistoni koostuu kymmenestä teemahaastattelusta (20.11.1998-12.2.1999), joissa kysyin Taideinstituutin erikoistumisopiskelijoilta näiden tulkintoja omasta elämästä, taiteen tekemisestä ja taiteilijana olemisesta.

Taideinstituutin kuvataiteilijan erikoistumisopintoihin päässeiltä edellytettiin vähintään keskiasteen tutkintoa tai toimimista taiteilijana. Suuntautumisvaihtoehtoja erikoistumisopinnoissa oli kolme: taidegrafiikka, mediataide ja tutkimus taiteesta. Haastattelin kaikkia kymmentä vuonna 1998 aloittanutta erikoistumisopiskelijaa. Haastateltavat olivat heterogeeninen joukko. Iältään he olivat 24 vuodesta 49:ään. Koulutusta ja opintoja 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, vaan epäilemättä haastateltavien aikaisemmillä pohdinnoilla ja heidän halukkuudellaan tuoda niitä julki oli enemmän merkitystä. Lähes poikkeuksetta kaikkein mielenkiintoisimmat huomiot tulivatkin haastateltavien omasta aloitteesta. Näin ollen lyhytkin haastattelu saattoi muodostua mielenkiintoiseksi.

Tutkimukselliset lähtökohdani motivoituivat hyvin pitkälti omista kokemuksista kirjoittamisen ja musiikin teon parissa. Tutkimuskysymyksenä oli yksilöllisyyden kokemus ja taiteellinen luovuus. Haastattelut palvelivat tämän teeman kartoittamisessa. Oleellisia olivat esimerkiksi kysymykset siitä, kuinka taiteilija erottautui muista taiteilijoista. Pidin kuitenkin tärkeänä, etten sulkisi kohdetta jo etukäteen. Tästä syystä koin juuri teemahaastattelun hyväksi muodoksi. 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 vapautta avata teemoja uudella tavalla. Avautuu mahdollisuus seurata haastateltavalle tärkeitä kysymyksiä (Smith 1995, 12). Toisaalta teemahaastattelu antaa varsinkin kokemattomalle haastattelijalle turvallisuutta selkeiden teemojen puitteissa. Teemarunkoa (ks. liite 1) 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. Pysin välttämään tätä ja mahdollisuuksien, tilanteen ja ajan salliessa noudattamaan naistutkijoiden suosimaa tapaa, jossa myös tutkija kertoo itsestään (ks. Reinhartz 1992, 32-34).

Pääsääntöisesti keskustelunomaiset haastattelut toimivat, 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 ja tulin täysin erilaisista piireistä; en ollut taiteilija. Lisäksi haastattelutilanteen muodollinen ennakoasetelma on, että haastateltavalla on jotain tärkeää kerrottavaa haastattelijalle. Tavallaan keskusteleva haastattelija saattaa tällaisessa tapauksessa rikkoa vuorovaikutuskonventioita. Tällaisessa tapauksessa haastateltava auttoi uudelleen sijoittautumisessa (vrt. Honkasalo 1994, 19).

Kokemuksiin voidaan tarttua vain kielen kautta (Widerberg 1994, 144). Mitä vaikeammin kielellistettäviä nämä kokemukset ovat, sitä enemmän vaaditaan tutkimusmetodilta. Taiteen tekijöiden elämäkertoja tutkinut Maaria Linko (1998a, 360) huomioi, että kontekstuaalisia asioita on paljon helpompi kuvata kuin itse taiteen tekemisen prosessia.

Teemahaastattelu ei ole mielestäni paras metodi taiteen tekemisen ja sen tuottamien kokemusten tutkimiseen. Se ei tarjoa tarpeeksi hyvää lähtökohtaa tekemiseen liittyvien vaikeiden ja ei-kielellisten asioiden kielellistämiseen. Olenkin sitä mieltä, että sellaiset menetelmät, jotka tarjoavat puitteet tutkittavien pidempiaikaiseen itsereflektioon, toimivat paremmin. Ennakoidessani kielellistämisen ongelmaa muotoilin sellaisen haastattelurungon, jossa tarvittaessa tukeudutaan hyvinkin konkreettisiin asioihin. Itse tekemisen tuottamiin kokemuksiin oli vaikea pureutua.

Haastatteluaineistoni ei auta subjektiviteetin pohdinnoissa 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, mitkä asiat voisivat muodostua mielenkiintoisiksi.

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 1963/91, 20.)

Donna Haraway (1988/91, 199-201) on kuvannut tutkimuskohdetta kojootiksi. Se on aina ongelmallinen. 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 (1963/91, 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 (1963/91) dialogi perustuu moniäänisyyteen⁴. Dialogi ei ole teesin ja antiteesin kautta synteisiin 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 liittyvä oletus ruumiillisuudesta (Haraway 1988/91). 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

⁴ Ajatusta dialogisuudesta ei juonnetta ainoastaan Bahtinista. Esimerkiksi Marcus ja Fischer (1986/99, 29-31) huomioivat filosofisen hermeneutiikan, Jacques Lacanin ja Clifford Geerzin vaikutuksen. Edward E. Sampson (1993, 98) nostaa puolestaan dialogisuuden yhteydessä esiin klassikoista Bahtinin ja hänen ryhmänsä ohella Meadin, Vygotskin ja Wittgensteinin. Hänen mukaansa uudemmista teoreetikoista esimerkiksi Sandra Harding puolustaa dialogia.

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 monologiin. Usein dialogi on ymmärretty liian yksinkertaisesti ja tutkijat ovat alkaneet omaelämäkerrallisesti kuvata itse vuorovaikutustilannetta (Marcus ja Fischer 1986/99, 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 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, liikettä.

Toinen taso, jolla moniäänisyys on otettava huomioon, on itse tutkimustekstin taso. Erityisesti antropologit ovat sekä eritelleet että kehitelleet tätä puolta (Clifford 1988/94, 46-54; Clifford ja Marcus 1986; Marcus ja Fischer 1986/99, 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* (1981/83) ja Vincent Crapanzanon *Tuhami: Portrait of a Moroccan* (1980/85). 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 1986/99, 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 tulkitsemisen haaste (Marcus ja Fischer 1986/99, 72-73). Myös Shostak kieltäytyy muodostamasta yhtenäiskuvaa (Clifford 1986b, 104).

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 kollaasista⁵. 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

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. 1994/96, 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. 1994/96, 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 tehdasvalmistaisen rottinkipunosta tarkasti jäljittelevän vahakangaskappaleen ilmaisemaan tuolia." Braque vei kollaasia eteenpäin käyttäessään siinä vain liimattuja paperinpaloja. (Honour ja Fleming 1982/1992, 663-665.)

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 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 tämän ymmärryksen kautta yrittää nostaa esille tutkimuskohde kaikessa rikkaudessaan.

Filosofia-taide-tiede -kurssi

Voisin kysyä itseltäni, miksi haluan tutkia taiteilijoita, kun en ole taiteilija. Syyksi tuskin riittää se, että ystäväni joukossa on taiteentekijöitä. Tämän vuoksi pidänkin yksilöhaastatteluista kehnona metodina jo tutkimusperiaatteellisesti. Tutkija saapuu paikalle, kysyy kysymykset, katoaa, kirjoittaa tutkimuksen. Ajatusten vaihtoa tai kehittelyä tällainen menetelmä ei mahdollista. Ensimmäisessä tutkimusprosessissa ajatusten vaihto olikin rajallista. Pidin toukokuussa 1999 esitelmän haastattelemilleni 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 Nenyeeen 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

mahdollisesti kehittelisi ideoita eteenpäin. Toivoin ryhmän koostuvan erikoistumisopiskelijoista, koska heillä on kokemusta taiteilijana toimimisesta toisin kuin vielä perustutkintoa suorittavilla.

Opetustehtäväni nimikkeenä oli filosofia-taide-tiede -kurssi (ks. liitteet 2 ja 3) ja se koostui yhteensä 14:ta vuosina 1998-2000 aloittaneesta erikoistumisopiskelijasta. Kurssin sisällön suhteen sain vapaat kädet, mutta osittain kurssi 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 Neny 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 minuutta todella 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 kanssatutkijokseni. 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). Väitän, että sijoittuva tutkija voi tällaisessa tilanteessa nostaa esiin uudenlaisia kysymyksiä. Riippumattomuuteen ja neutraaliuteen pyrkivä tutkija ei pääse kulttuurisia stereotypioita pidemmälle. Kurssin idea oli sen sijaan ottaa härkää sarvista — herättää kysymyksiä ja nostaa keskustelua.

Kurssin muoto rakentui niin, että pidin teoreettisia alustuksia kulloisenkin päivän teeman mukaan. Tämän lisäksi opiskelijoilla oli sekä kaunokirjallisia että tieteellisiä tekstejä alustettavinaan. Pyrimme näiden kautta hahmottamaan kulloistakin ilmiötä. Korostin jo kurssin alussa voimakkaasti, että kurssi perustuisi keskustelulle. Ennen kaikkea painotin, että keskustelussa on mahdollista olla eri mieltä.

Kurssitilanne oli hybridinen. Välillä se oli opetukseen perustuva keskustelutilanne, välillä opetuksellisista näkökohdista eronnut keskustelu, välillä ryhmähaastattelu. Ryhmähaastatteluiden heikkoutena on 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 ei ollut vain yksi tai kaksi henkilöä, vaan useita. Kokonaisuutena ei tietenkään voi välttää tilannetta, jossa joidenkin henkilöiden kommentit korostuvat muita enemmän. Osa ryhmästä oli aktiivisempaa sekä ottamaan osaa keskusteluun että istuntoihin.

Kurssi toimi suurin piirtein niin kuin etukäteen ajattelin. Keskustelua käytiin ja ideoita nostettiin esille. Ryhmä oli aktiivinen, eikä odottanut koko aikaa uusia kysymyksiä, vaan oikeastaan vei monesti hyvin itsenäisesti keskustelua eteenpäin. 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. Kurssin viimeiselle kerralle (27.1.2001) olin laatinut raportin, jossa kokosin yhteen aiemman kolmen kerran teemoja. Viimeisellä kerralla monet oleellisen tärkeät asiat tarkentuivat.

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 kehitelleet ajatuksia, olisi epäreilua piilottaa heidät salanimien taakse. Opiskelijat kauhistelivat kuitenkin puhekieltään raportissa ja hämmästelivät tapaani 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

Kaiulla on kaksi merkitystä. Tutkijana kysyn haastateltavalta ja kuuntelen, miten kaiku vastaa. Toisessa tapauksessa toimijat ovat tutkija ja aineisto. Kysyn, miten aineisto vastaa, kun huudan sille teorian kautta.

Korostan tekstin määräytymistä oman tutkijanasemani kautta. Mahdollinen absoluuttisten totuuksien häviäminen ei merkitse tulkinnallista mielivaltaa (vrt. Vattimo 1987/99, 56). Tulkintaan liittyy aina vastuu (Vähämäki 1995, 265, 268). Sitoutuva tutkija ei voi rakentaa muuria itsensä ja maailman välille. Tämän voikin ymmärtää tutkimuksen eettiseksi lähtökohdaksi, jossa annetaan tutkimussubjekteille arvo merkityksiä luovina, erilaisina ja erityisinä subjekteina. Narratiiviset ja diskursiiviset lähestymistavat voivat pahimmillaan

käyttää hyväksi haastateltavia, jotka paneutuvat haastatteluun ja yrittävät löytää elämästään tutkijaa kiinnostavia merkityksiä. Kun tutkija-analyytikko on puolestaan kiinnostunut vain pinnasta, kielellisistä diskursseista tai narratiivisista juonikuvioista, leijuu ilmassa petoksen käry.

En voi lähteä analyysissäni kovinkaan yksioikoisiin tulkintoihin. Tulen tasapainottelemaan kolmen eri tulkintaposition välillä. Kutsun näitä subjektiiviseksi, intersubjektiiviseksi ja sosiaaliseksi:

1. Subjektiivisessa tulkinta-positiossa subjektit nähdään merkityksiä tuottavina, suhteellisen eheinä yksikköinä. Tämä tulkintakaava etenee seuraavasti: intuitioni, mielikuvani, ymmärrykseni hänestä ovat tällaisia, joten hän tarkoittanee sanomallaan tätä.
2. Intersubjektiivinen tulkintapositio 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 tulkintapositio 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 tulkintapositionen 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, vaan 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) Tutkimus on tapa kysyä — ei vastata.

Tätä moniäänisyyden tavoitetta voi luonnehtia sillä, mitä Gilles Deleuze ja Félix Guattari kutsuvat rihmastoksi. Rihmasto toisin kuin puu rakentuu moneuden (multiplicité) periaatteelle⁶. Rihmastossa ei ole puun tavoin keskeispisteitä eikä kiintokohtia. Siinä on vain liikettä. (Deleuze ja Guattari 1980/95, 9-37) Näin se on kuin ääni. 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 1988/94, 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). Näin ollen polyfoniasta ei tule kakofoniaa.

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

3. Taiteilija, taiteen kenttä ja identiteetti

Peter Bergerin ja Thomas Luckmannin (1966/67, 154-155) mukaan subjektiivinen todellisuus tarvitsee toteutuakseen sosiaalisia rakenteita, jotka mahdollistavat sen ylläpitämisen. Taiteilijan kohdalla 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). Minkälaisia erotteluja taiteilijat nostavat esiin. Mikä on suhde käsityksiin boheemi- tai nerotaiteilijoista? Voiko ammatti-identiteettiä muotoilla?

Diskurssit, identiteetit ja subjektiviteetti

Sosiaalista todellisuutta inhimillistetään, representoidaan ja tuotetaan diskursseilla, jotka voidaan ymmärtää tekstien kokoelmiksi tai väitteiden joukoiksi. (vrt. Foucault 1969b/99, 67, 141; Parker 1989, 102; Jokinen ym. 1993, 26-27.) Diskurssit eivät muodostu materiaalisesta todellisuudesta erillisiksi osaksi, vaan nivoutuvat aina käytäntöihin, todellisiin ja reaalisiin tilanteisiin (Foucault 1969b/99, 212)⁷. Samalla ne määrittävät myös subjektiivista todellisuutta. Michel Foucault päätyi esittämään, että diskurssit tuottaisivat koko subjektin. *Les mots et les choses* -teoksessa (1966/99, 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/99, 68-74, 124-126.) hän pyrkii puolestaan tarkemmin osoittamaan, kuinka diskurssit luovat subjektipositioita, joiden kautta subjektien on määriteltävä itsensä. Foucault'n ongelmana on kuitenkin, ettei hän pysty selittämään, kuinka ihmiset omaksuvat tiettyjä subjektipositioita (Hollway 1984, 237).

⁷ Foucault'n myöhäistuotannossa diskursiivisen ja ei-diskursiivisen yhdistäminen korostui. Esimerkiksi *Surveiller et punir* -teoksessa (1975/2000) analysoidaan aikaan ja paikkaan liittyviä konkreettisia vallan mekanismeja ja teknologioita unohtamatta todellisuuden diskursiivista rakentamista. Seksuaalisuuden historian ensimmäisessä osassa *La volonté de savoir* (1976/99) hän käyttää 'dispositif'-termiä, joka erotuksena

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/99, 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 subjektipositiodien 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 1966/67). Ne voivat toteutua esimerkiksi tarinana (Hänninen 1999, 60-62; Ronkainen 1999, 73) tai teoriana omasta itsestä (vrt. Harré 1983a, 38; 1983b, 212). Ne voidaan kuvailla suhteellisen tietoisiksi rakennelmiksi (Ronkainen 1999, 73-74). Identiteetti on samuutta, joka toteutuu eron kautta. Subjektiviteetissa on puolestaan kyse eletystä prosessista, jossa rajaa tietoisien ja tiedostamattoman välille ei voi vetää. Se voi olla toimintaa tai kytkeytyä diskursseihin (mt. 31-55). Kuitenkaan sitä ei luonnehdi tietoinen pohdinta tai aitojen rakentaminen — subjektiviteetti on aina positiivista ja eteenpäin suuntautunutta.

Minuus on kattokäsite subjektiviteetille ja identiteetille (vrt. Ronkainen 1999, 77). Se muodostuu subjektin elämästä kokonaisuutena. 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

diskursiivisesta 'episteme'stä kattaa sekä diskursiivisen että ei-diskursiivisen alueen (Dreyfus ja Rabinow 1982/83, 121; Foucault 1977/94, 298-302).

jatkuvuutta ja yhdenmukaisuutta. Minuuden ja subjektiviteetin suhde toimii puolestaan merkityksen kautta. Kaikkea elämässä ei myöskään koeta subjektiiviseksi. Kaikki tapahtumat eivät ole subjektin kannalta merkityksellisiä, eivätkä 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 tiedä, 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/94, 799-800). Varhaisrenessanssin aikana, 1400-luvun loppuun asti, maalarin työ oli kollektiivista (Hauser 1951/77, 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 1974/84, 47-48.)

Tuotannon ja vastaanoton yksilöllisyys heijastaa modernia subjektikäsitystä. Esimoderni yksilö 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 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 1966/99, 86-91, 319-323.) Samalla syntyvät ihmisen psyykeä ja mielenterveyttä määrittävät tieteet,

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

kuten psykiatria ja psykologia (Foucault 1961/82, 359-360, 397, 469; 1975/2000, 260-261; 1976/99). 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 subjektikäsitteksen kirkkaimmaksi edustajaksi nousi taiteilija. 1700-luvun lopulla häntä alettiin kuvata neroksi, joka loi jotain alkuperäistä (Lehtonen 1994, 92-93). Toinen taiteilijaan liitetty määre oli boheemius, joka syntyi 1800-luvulla Ranskassa. Kyse oli ensin roolista, mutta myöhemmin kyse oli aktiivisesta vastarinnasta porvareihin vastaan, joka johti pahimmillaan aina mielisairaalaan asti. (Hauser 1974/82, 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 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 hälvennyttä (Lehtonen 1999, 11; Seppälä 1992, 52. "Rock-kulttuurin myötä

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

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 jne. 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 1968/93; Foucault 1969a/94). 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 1985/99). Osa näki persoonallisen tyylin muuttuneen pastissiksi ja taiteen muuttuneen aiempien suuntausten kierrätykseksi (esim. Jameson 1984/89). Vielä oli niitäkin, joiden mukaan postmoderni oli osa modernia (esim. Lyotard 1982/85).

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.)

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

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

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

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 hylkäämiseä.

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 investoituvat subjektiin.

Teresa de Lauretiksen (1986, 14) mukaan naissubjekti on aina määritelty sukupuolen kautta. Herääkin kysymys taiteilijadiskurssien sukupuolineutraaliudesta.

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.)

Ritva Juutilainen (1997, 52-53) on omassa tutkimuksessaan törmännyt vastaavaan. Hänen haastattelemansa Saara kertoo: "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." On huomattava, 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 kulttuuriin 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 moraalisena toimijana, sillä moderniin miehuuteen kuuluu jo perinteisesti vapautta, joka ei ole siten 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 on ammatillinen, työasioihin liittyvä. Sen sijaan naistaiteilijan kohdalla asia voi saada aivan erilaisen sävyn.

Päivi: ”-- Kyllä mä voisin ajatella, että jos mulla olisi vaikka lapsia, niin mua voitais kuvataiteilijaäitinä pitää leväperäisempänä kuin, jos mä olisin joku muu. Mua voitais esim. 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 pienemmillä 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 nykyistäkin 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.)

(Mies)haastattelijalle nuoruuden kuvataideleiri hahmottui ensin vapauden kautta. Tuija puolestaan halusi korostaa vastuuta. Tuija tarjoaa myös kolmannen vaihtoehdon boheemidiskurssin asettamalle subjektipositiolle. Sitä voisi kutsua ironiseksi ratkaisuksi.

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, niasin, 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.)

Tilanne voitaisiin hahmottaa luovimiseksi. Jos on mahdotonta horjuttaa ihmisten käsityksiä, käyttäydytään asetetun position mukaisesti. Tällainen ratkaisu dekonstruoi subjektiposition, sillä odotusten mukaan toimiminen muuttuu ironiseksi.

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 merkittävimpanä voidaan pitää taiteen kentän sisäistä vapautumista (tai avautumista). Helena Sederholmin (1998, 269) mukaan autonomisuus olisi höltymässä, 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 tyyllisesti sillä lailla saada töitani 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..."

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?"

¹¹ Vrt. Lepistö 1991, 236.

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. Enemmänkin painotusta siihen suuntaan, että pitäisi koko ajan rikkoo 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.)

Yhteistä näkökulmille on, että joko vapautta kaivataan tai sitten sitä julistetaan. 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 legitimoituksi 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. Vapautumien ja avautuminen on siten sisäistä vapautumista — ei varsinaisesti taiteen luovuttamista pois. Bourdieulainen nuorten kerettiläisten ja vanhojen ortodoksien välinen kamppailu ei varmaankaan toimi enää niin kuin ennen (ks. Bourdieu 1980, 113-120; 1977/87). Esimerkiksi Antti esittää kommentin siitä, että nykyään olisi

melko vaikeaa ellei mahdotonta tehdä undergroundia. (FTT 4.11.2000). Hannele puolestaan huomioi:

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 demystifoida 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 osaa taiteilijoista. Kaikilla ei ole esimerkiksi mahdollisuutta apurahoihin. Oletankin, että taiteilijoilla on muita ammattiryhmiä voimakkaampi tarve sosiaaliseen ammatti-identiteettiin, joka antaa taustaa ja tukea omalle tekemiselle. Sosiaalisella identiteetillä viitataan tarinaan tai teoriaan, joka ylittää subjektin rajat. Esimerkiksi ammatti-identiteetti taiteilijana ei koske vain yksittäistä taiteilijaa eikä ole vain tämän määritettävissä, kuten persoonallinen tai subjektiivinen identiteetti, vaan se on ryhmän identiteetti. (vrt. Kaunismaa 1997; vrt. Lepistö 1991, 32-

33.) 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. Toisin sanoen heidän ajatella tuovan esiin ja pohtivan omaa ammatillisuuttaan herkemmin kuin monien muiden ammattiryhmien.

Pelkästään marginaalisuudella ei voida selittää painetta kohti sosiaalista identiteettiä. Taiteilijoita on nykyään enemmän kuin koskaan (Sederholm 1998, 243). Näin ollen yhä tärkeämpiä voisivat olla kysymykset siitä, kuka on ja kuka ei ole taiteilija. 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 määrittellä omaa paikkaansa, identiteettiään ja suhdettaan muihin. Tämä ei ole luovuuden rajoittamista, vaan paremminkin taiteilijan työn oikeuttamista ja hyväksytyksi tekemistä.

Muutoksia ei kannata välttämättä korostaa liikaa, kuten Antti huomautti kurssilla (FTT 4.11.2000). Esimerkiksi Päivi totesi kadulla tehtyjen performanssien jälkeen huomanneensa galleriassa toteutettujen töiden hyvät puolet (FTT 4.11.2000.). Satu puolestaan mainitsi, että nykyään vahvasti teknologiaa osaavasta ja ajassa kiinni olevasta taiteilijasta olisi tullut uusi myyttinen hahmo (Haastattelu 20.11.1998). Silti tuskin on syytä ajautua asetelmaan, jossa ajateltaisiin kaiken pysyneen samana.

Hahmotan aineistosta diskursiivisia asetelmia, joita kutsun yhteisnimellä ammatillinen vastadiskurssi. Sen voi nähdä suorana vastauksena paitsi boheemi- ja nerodiskursseille myös haasteena taiteilijan työn mahdolliselle aliarvostukselle. Diskurssit itsessään ovat ei-subjektiivisiä — ne eivät ole yksittäisen tahon luotavissa tai hallittavissa (Foucault 1969b/99, 74). Valta puolestaan pitää itsessään sisällään vastarannan (Foucault 1976/99, 125-126). Gilles Deleuzen kanssa käymässä keskustelussaan Foucault jättää kuitenkin mahdollisuuden vastadiskursseille ja muutokselle (Deleuze ja Foucault 1972/94, 310). Olisi siis mahdollista asettua diskurssien raja-alueille vastarinnan positioon. Aineistoni kohdalla pidän aiheellisena vastadiskurssista puhumista, sillä määrittelyissä korostuu käsitys- tai ajattelutapa, joka halutaan murtaa — vastapuoli.

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 sanoivat 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. Taidetta määrittämään ja arvottamaan voidaan nostaa, kuka tahansa kadunmies, eikä hyvän ja huonon rajapaalujen lyöminen tai edes niistä keskusteleminen ole pelkästään alan ammattilaisille annettu tehtävä.

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:

Maria¹²: ”– – [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.)

Muutoksen mahdollisuus onkin juuri lokaalisella tasolla (Deleuze ja Foucault 1972/94, 311-312). Foucault’n (1976/99, 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 vuorovaikutuksellisuuden teemoihin, mutta tulkitsen aineistoa kokonaisuudessaan niin, että kysymykset katsojan roolista ovat entistä tärkeämpiä myös taiteilijan kannalta. Taiteen tekemistä ei enää nähdä siis yltyökyksilöllisenä toimintana. Taiteen vastaanottoa koskevan keskustelun yhteydessä Hannele esittää kritiikin, joka puhuisi näkemystä vastaan:

Hannele: ”Nykyäänhän kaikki tekee itselle.”

Laura: ”/Niin kaikki tekee.”

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.)

Hannelen lausunto ei kritisoinut kurssilla käytyä keskustelua, vaan kommentti on käsitettävä laajemmin. On huomattava, että tutkimukseen osallistuvien lausuntoja on

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

¹³ Foucault’n käsitys vallasta on monesti nimetty mikrovallaksi (Helén 1994, 278-294). Foucault (1975/2000, 35-36) itse puhuu mikrovallan lisäksi myös vallan mikrofysiikasta (la microphysique du pouvoir).

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

pidettävä yhtenä mahdollisuutena lukemattomista vaihtoehtoista (Hollway 1989, 41). Erikoistumisopiskelijoilla itselle tekeminen ei korostunut ainakaan siinä mielessä, että tekijän persoona laitettaisiin oikeuttamaan taide. Paremminkin korostettiin itse töitä.

Antti: ”Mutta liittykö taide aina sitten taiteilijaan?”

Atte: ”Mitä mieltä te olette?”

Antti: ”Kun mä luin Dickietä ((alustus, ks. liite 2)), mä ajattelin tätä. – – Joku tällainen nuorisokulttuuri, graffitien teko, lasten tekemä taide, gorilloitten tekemä, eihän niillä ole taiteen statusta.” (FTT 4.11.2000.)

– –

Atte: ”Jos me viedään lasten teoksia taidemuseoon, niin onko ne taidetta sitten?”

Antti: ”On ne taidetta jo ennen sitä.”

– –

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.)

Eikö lapsuuden painottamisessa ole kyse romantiikan aikana syntyneestä käsityksestä, jossa luovuus hahmottuu mahdollisimman alkuperäiseksi ja spontaaniksi toiminnaksi (Lehtonen 1994, 101-102). Toisaalta asian voi kääntää toisinkin päin kulttuurin kritiikiksi. Jos lapsien työt kelpaavat aikuisten töiden rinnalle, niin kyse ei ole alkuperän haikailusta, vaan luovuuden opettelusta niin kuin Maria esitti. On korostettava, etteivät erikoistumisopiskelijat halunneet juurikaan rakentaa itsestään kuvaa lapsuuden kautta. Kurssilla kysymyksiä lapsuudesta jopa kritisoiitiin paikoin. Nykyistä asemaa ei haluttu nähdä lapsuuden valossa. Lapsi kokeilijana ja aikuinen taiteilijana haluttiin erottaa.

Vuorovaikutuksellisuus tekijän ja katsojan välillä tarkoittaa myös, 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.) Yhdistän huomion tekijän kuolemasta käytyyn keskusteluun (esim. Barthes 1968/93). Ongelmana on, että tekijän ylivallassa lipsahdetaan liian helposti lukijan ylivaltaan, jolloin syntyy eräänlainen relativistinen tulkintatyhjiö. Varsinkin dekonstruktivistiset tulkintanihilistiset käsitykset sulkeistavat itse teoksen (tai tekstin) merkkien leikkiin, jolloin mistään ei voi loppujen lopuksi sanoa mitään. Ääriversioissaan esimerkiksi ajatus siitä, että kaikki tulkinta on väärin tulkintaa, johtaa mielettömyyteen. (Ellis 1989.) Tulkintarelativistisen kannan ottaminen merkitsisi ammatillisuudesta luopumista. Millään ei ole väliä, jos lukija (tai katsoja) kumminkin tuottaa teoksen merkkien leikissä.

Kaupallisuuden suhde ammatillistumiseen on vaikeampi hahmottaa yksinkertaisin joko-tai-asetelman valossa. Heli totesi, että galleriat myyvät myytin luomisella. 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.)

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 jatkuvalla bohemiaalle. 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. Enemminkin 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 kehüksensä ulkopuolista ala- tai osakulttuuria."

Julkistaiteilijoista käyty keskustelu nosti esiin myytit 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 Leib ole brandi? – –” (FTT 4.11.2000.)

Lepistön ajatus on, että taiteen kenttä koostuu samaan aikaan erilaisista taiteilijatyypeistä ja samalla erilaisista taiteeseen liitetyistä arvoista. Lepistön erottelemat postmodernit taiteilijatyypit suhtautuvat positiivisemmin kaupallisuuteen kuin romanttiset ja modernit edeltäjänsä. (Lepistö 1991.) Heidän kohdallaan kaupallisuus ei muodostu uhaksi omalla vapaudelle.

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 siveltimet 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. Olettaisinkin kuitenkin, että kaupallistumiseen liittyy vahva varaus varsinkin, jos se alkaa liiaksi uhata tekemisen vapautta. Kaupallisuuden ohella toinen mahdollisesti ristiriitaisiakin arvoja sisältänyt asia oli avantgardistinen rajojen rikkominen.

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

Keskustelu syntyi avattuani keskustelua puolalaisen Katarzyna Kozyran näyttelyä (Helsingin Taidehallissa 19.8.-1.10.2000) koskevalla kysymyksellä. Taiteilijan teos *Eläinpyramidi* koostuu täytetystä hevosesta, koirasta, kissasta ja kukosta, jotka taiteilija oli valinnut ja joiden kuolinajan hän oli määrännyt. Maria oli kokenut näyttelyn eettisesti arveluttavaksi. Oma kommenttini oli tuomitsevampi: ”Pitääkö taiteilijan leikkiä jumalaa.”

Atte: ”Ajatteletteks te eettistä rajaa tehdessä?”

Antti: ”Se herättää kumminkin kysymyksiä ja keskustelua, jos joku ylittää tommoisia rajoja.”

Atte: ”Se nyt on aina tietenkin, että mikä se eettinen raja on ja kenen raja.”

Esa: ”Monet etsii niitä omia rajojaan. Ja jos joku nyt vaikka ylittää sen rajan oikein railakkaasti, esimerkiksi tappaa jonkun eläimen tai jonkun muun. Se että tulee hirveä kohu, niin sehän tavallaan nostattaa sen taiteilijan taas valokeilaan. Sen skandaalin käryisyyden avulla nousee pinnalle. Sen jälkeen se skandaali on tehnyt tehtävänsä.”

--

Atte: ”Minkälainen teidän mielestä on tämä tapa, että pitäisi ylittää tietty raja, että saisi julkisuutta ja pääsisi uralla eteenpäin. Onko se hyvä asia?”

Helena: ”Se tuntuu hirveen ala-arvoiselta.”

Laura: ”Toisaalta tuntuu pahalta, jos ajatellaan vaan pointtia sen takia, että päästään uralla eteenpäin ja saadaan julkisuutta. Onhan siinä yks aspekti se, että kenties lähdetään herättämään keskustelua.”

--

Päivi: ”Mutta näinhän sitä just selittää kaikki ne, jotka sen rajan ylittää. Ainahan tämä juttu, että näytetään; sanotaan, perustellaan, että halutaan huomio siihen. Senhän voi aina selittää niin ja onhan siinä se puoli. Mua vaan häiritsee se, kun asian voi aina selittää niin.” (FTT 4.11.2000.)

Kaupallisuus ja rajojen rikkomisen sisältävät selvästi ristiriitoja. Samalla niitä ei voi pitää selkeästi ammatillisen vastadiskurssin osana. Selkeämmin vastadiskursiiviset muodot hahmottuvat oikeudeksi pitää taiteen tekemistä työnä ja määrittellä itse työtä. Samalla taiteilija joutuu ammattilaisena ottamaan huomioon yleisönsä. Tämä tulee esiin vuorovaikutuksellisuuden painoituksina. Olennaisena näen myös sisällön painottamisen. Kommentit lasten taiteellisuudesta voidaan tulkita tämän kautta. Taiteilijan persoona ei määrää, vaan hänen työnsä. Näin ollen ammatillinen vastadiskurssi asettuu selkeästi

boheemi- ja nerodiskursseja vastaan. Tulkiten sen taiteilijoiden identiteettityönä, jossa halutaan korostaa omaa ammatillisuutta.

Koulutus identiteettiprojektina

Koulutus on näyttelyinstituution ja taidekriitikin 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.)

Bourdieuläisittäin 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 Neny: ”– – 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 käsikädessä 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 Nenyé: ”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 Nenyé: ”Se on oman itsen hyväksymistä taiteen tekemisen välineeksi, tietoiseksi itsestään tulemista ja sitä kautta sen prosessin säätelemisestä. – – 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 kautta? Foucault’laisittain tulkittuna koulutukseen liittyvä valta olisi positiivista ja tuottavaa (vrt. Foucault 1975/2000, 227; 1976/99). Foucault (1976/99, 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 seksuaalisuuskäsityksiä tutkinut Foucault (1984a/99, 18-21, 43, 83-85; 1984b/98) 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). Samaa ajatusta voisi soveltaa taidekoulutukseenkin. Kyse ei ole vallasta ja hallinnasta, pakottamisesta vaan siitä, että annetaan opiskelijoille puitteet pohtia ja merkityksellistää asioita, sekä lähestyä maailmaa taiteen kautta. Vastuun teemaa voi lukea tämän ajatuksen kautta. 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, vaan niiden syitä ja vaikutuksia pyritään pohtimaan. Samalla kyse on ammatillistumisesta ja kokonaisvaltaisemmasta taiteilija- ja taidekuvasta. Taidekoulutus ainakin Taideinstituutin tapauksessa pyrki siis tarjoamaan tuleville taiteilijoille mahdollisimman vankkaa pohjaa, jolta omaan työhön voidaan ponnistaa.

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 legitimoii 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 1972/76, 92)¹⁶

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 1944/89, 43-80; Cixous 1976/90, 354.)

¹⁶ "— 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 1972/93, 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). Nietzsche läisittäin Polon ainoa paluun mahdollisuus on paluu erilaiseen — ei koskaan samaan, alkuperäiseen, identtiseen Odysseuksen tapaan (vrt. Deleuze 1962/99, 52-55; 1969/97, 348-350). Samalla Venetsia ei ole arkkityyppi, vaan paremminkin simulakrum — muiston kuva ilman referenttiä (Catalano 1988, 309). Aivan samalla tavalla emme koskaan voi palata menneisyteemme. Edes muistoissamme emme tiedä, mikä on todella ja mikä on kadonnut. Nietzsche korostaa aktiivisen unohtamisen merkitystä¹⁷: ”[t]ämä hyöty on kuten sanottu aktiivisesta unohtavuudesta 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 unohtavuutta.” (Nietzsche 1887/1969, 48-49.) Juuri unohtaminen ja subjektiivisen häilyvyys ja muuntuminen ongelmallistavat identiteetin ja modernin subjektikäsityksen.

Edellisessä luvussa käsitteelin ammatti-identiteetin mahdollisuutta. Oletin sen muodostavan taiteilijoilla pohjaa, jonka kautta subjektiivinen todellisuus voidaan kokea. Identiteetti ja subjektiveetti ovat vastavuoroisessa suhteessa. Subjekti elää, kokee. Samalla hänen muistonsa muuntuvat ja myös identiteetti (tai identiteetit) täytyy ottaa uudelleen käsitteeseen. Identiteetti on tietyllä ajanhetkellä esiin nostettu suhteellisen johdonmukainen käsitys omasta itsestä tai jostakin sen puolesta. 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 loiventamisesta huolimatta, pidän kulttuurintutkimuksen väitteitä hajanaisista ja ristiriitaisista identiteeteistä ongelmallisina (ks. Fornäs 1995, 232-234; Hall 1992, 279-280; Lehtonen 1996, 138-139). Selvillä vesillä ollaan, jos on kyse vain erilaisten identiteettien ristiriidoista toisiinsa nähden. Sen sijaan, jos hajanaisuus nähdään yhdessä identiteetissä, ollaan teoreettisten sekaannusten alueella, jossa kuvataan eheyden käsitteellä epäeheyttä. Ongelma on pohjimmitaan siinä, että toisaalta on omaksuttu antihumanistinen modernin subjektin ja

¹⁷ Elizabeth Grosz (1994, 131) mukaan Nietzschen tulkinnat muistuttavasti huomattavasti Freudin myöhempiä kehityksiä.

siihen liittyvän identiteetin käsitteen kritiikki, mutta ei silti olla hylätty identiteetin termiä (ks. esim. Hall 1996)¹⁸.

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, nomadinen — ei täysin hajaantunut, muttei silti itseriittoinen yksikkökään. 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 kentän ja identiteetin kautta, on nyt tarkoitus siirtyä tarkastelemaan minuutta elettyinä, toiminnallisina ja ruumiillisina prosesseina — 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 1994, 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 subjektikäsitettä ja sen implikoimia dualismeja vastaan. Ongelmana vain on ollut toisen ääripään teoria — on pahimmillaan ajautettu kieltämään subjektin merkitys kokonaan. (ks. Rosenau 1992, 42-61.)

¹⁸ James Clifford (1988/94 269-272) esittää vastaavan kritiikin antiessentialistista ja antihumanistista teoriakehystä käyttävää Edward Saidia kohtaan. Teoriakehuksestään huolimatta Said turvautuu humanismin perinteen mukaisiin totaalisiin selityksiin.

Varsinkin naistutkijoiden taholta on noussut kritiikkiä subjektia hajottavaa ja liuottavaa postmodernismia kohtaan. Esimerkiksi Donna Harawayn (1988/91; 1992, 297)¹⁹ 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 vain sosiaalisen todellisuuden, maailman kautta. Me emme olisimme olemassa ilman ympäröivää todellisuutta. Me kietoudumme siihen, aistimme, tunnemme, 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 1994, 21-22).

Dualismien yliveneminen ei kuitenkaan tarkoita paluuta essentialismiin (Grosz 1994, 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 ujuttamisesta sosiaalitieteelliseen teoriaan, vaan laajemmasta ja kokonaisvaltaisemmasta näkemyksestä. Ruumis ei ole vain sosiaalinen konstruktio eikä se pelkisty biologiaan, vaan se on biologisen, sosiaalisen ja diskursiivisen välisessä risteyksessä. (Braidotti 1991, 281-282; 1994, 3-4, 112, 182, 238; Grosz 1994, 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 1994). Jatkossa aion käyttää erityisesti Maurice Merleau-Pontyn ja Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin käsitteitä ruumiillisuudesta. Merleau-Pontyn (1945/98) ruumiifenomenologisissa tarkasteluissa havaitseva subjekti on keskiössä. Subjekti voi vain ruumiillisuutensa kautta suuntautua maailmaan, hän liikkuu, havainnoi, tuntee, näkee, haistaa. Juuri ruumiillisuus kytkee hänet maailmaan. Deleuze ja Guattari (1972/95; 1980) edustavat puolestaan psykoanalyysiin

kritiikin kautta kytköksissä olevaa ajattelua. Heidän ruumiillisuuskäsityksensä taustoja voi etsiä myös Deleuzen (1962/99, 44-48²⁰) omista Nietzsche-tulkinnosta, joissa ruumis muodostuu vallan kautta. Se on kytketty voimasuhteisiin, jotka läpäisevät sen. 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 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."²¹ 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 (1975/2000; 1976/99) muotoiluihin biovallasta, jossa on kyse tavoista, joilla valta ja diskurssit nousevat määrittelemään subjektin ruumista. Foucault sai vaikutteita Deleuzen (1962/99) Nietzsche-tulkinnasta. Mutta häneltä, toisin kuin Deleuzelta, puuttuu kokonaan halua tai subjektin omaa panosta selittämään pyrkivä käsitteistö, minkä vuoksi hänen käsityksessään ruumiista tulee passiivinen (Scott Lash 1984/91, 261, 265). Haluankin sanoutua irti ruumiillisuuskäsityksistä, jotka hahmottavat ruumiin tyhjänä ja passiivisena sivuna, jolle kulttuuri tai sosiaalinen maailma kirjoittaa merkityksensä (vrt. Grosz 1994, 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. L'Anti-œdipen (1972/95) ja Mille plateaux'n (1980) kaltaiset kulttuuriteoretisoinnit vastustavat pohjimmiltaan kaikkea subjektia rajoittavaa ja kahlitsevaa teoretisointia. Tämä on heijastuu

¹⁹ Ks. myös Rojola 2000, 144, 152-155.

²⁰ ks. myös Bogue 1989, 20-21; Goodchild 1996, 28-29.

erityisesti heidän suhteessaan psykoanalyysiin, jonka he nostavat poleemisesti esiin subjektia passivoivana teoriana. Hyökkäyksestä huolimatta Deleuze ja Guattari eivät kuitenkaan hylkää hylkää psykoanalyttisia ideoita, vaan he ottavat niihin kriittisesti etäisyyttä ja kehittävät niitä eteenpäin. Esimerkiksi heidän ajattelunsa ja Jacques Lacanin psykoanalyttisen teorian välillä on havaittu yhteneväisyyksiä (Driscoll 2000, 66; Flieger 2000, 54). Jerry Aline Flieger (1999) toteaa puolestaan, että näennäisesti hyökkäyksestään psykoanalyysia vastaan Deleuzea ja Guattaria ei voida pitää psykoanalyysin tai edes Freudin teorioiden vastustajina. Esimerkiksi *Mille plateaux* -teos on velkaa Freudille. Oma positioni suhteessa psykoanalyysiin määrittyy pääosin Deleuzen ja Guattarin kautta. Sanoudun irti niistä psykoanalyttista näkemyksistä, jotka rajaavat subjektin liian tiukasti eivätkä tunnusta ruumiillisuuden jatkuvaa sosiaalista mukautuvuutta ja aktiivisuutta.

Vaikka Merleau-Pontyn (1945/98) ja Deleuzen ja Guattarin (1972/95; 1980) ajatuksia ei voikaan yhdistää, ei heidän välisiä erojaan tulisi liikaa korostaa. 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 (1945/98, 114-119) tosin säilyttää teoriassaan 'ruumiin hahmon' (schéma corporel) -käsitteen, muttei käsitä sitä sisäisenä representaationa, vaan toiminnallisena kytköksenä maailmaan²². 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 vain toiminnan ja tilanteen — maailman — kautta, ei sisäisenä tilana tai biologiana (Merleau-Ponty 1945/98, 81-116, 123, 249, 264). Sekä Merleau-Pontyille että Deleuzelle ja Guattarille subjekti on muutoksen tilassa, subjektin ja objektin välissä, sijoittuneena maailmaan (ks. Braidotti 2000, 159; Descombes 1979/80, 56).

²¹ Vrt. Berger ja Luckmann (1966/67).

²² Ks. myös Heinämaa 1996, 81-82.

Ruumiilliset muistot

Päivi: ”Mulla oli mun isovanhempien luona – – öljyvärimaalaus, 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 1966/88, 57, 71.) Miten sitten muistoihin pitäisi suhtautua? Ovatko ne todella tapahtuneet — mitä unohdetaan, mitä muistetaan? Merleau-Pontyn (1945/98, 84, 470) mukaan meillä ei ole pääsyä objektiiviseen menneisyyteen. Ajan tarkastelussaan hän hylkää käsityksen ajan lineaarisuudesta. Menneisyys, jonka ihminen muistaa, ei ole se menneisyys, jonka hän on elänyt, vaan nykyhetken valossa piirtynyt mielikuva menneisyydestä. (mt. 84). ”Siten aika ei alkuperäisessä kokemuksessamme ole objektiivisten positioiden systeemi, jonka läpi kuljemme, vaan liikkuvaa asetelma, joka liikkuu pois päin meistä, kuten maisema, joka nähdään junanvaunusta. Siltikään emme todella usko, että maisema liikkuu.” (mt. 480.)²³ 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, kompensationsa lapsuuden traumoihin (Haavikko 1984, 241-245). Taustalla on Freudin psykoanalyysin alkuvaiheessa esittämä käsitys luovasta toiminnasta sublimateena. 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 1945/98, 97-101). Henri Bergsonin tavoin voitaisiin ajatella, että menneisyys ja nykyisyys lomittuvat toisiinsa — ne kanssaelävät (Deleuze 1966/88, 58-59). Bergsonin näkemyksessä menneisyydestä ei kuitenkaan tule yksilöä määrittelevää ithakaa, vaan paremminkin menneisyyttä olisi tulkittava venetsioina — muistin muuttuvina kuvina. Muisti ja menneisyys on irrotettava toisistaan, ne eivät ole sama asia. ”Muisti on nykyisyyden keino päästä menneisyyteen.”²⁴ (Grosz 2000, 223.)

Deleuzen Bergson-tulkinnassa käsitteet virtuaalinen ja aktuaalinen nousevat keskeiseen rooliin (Grosz 2000, 225; Hardt 1993, 16-17). Mennyt on virtuaalista, joka pyrkii aktualisoitumaan (Deleuze 1966/88, 56). Tämä prosessi ei ole todentumista (engl. realization), jossa on kyse samankaltaisuudesta ja rajoituksesta. Aktualisoitumisessa

²³ "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 – –."

²⁴ "Memory is the present's mode of access to the past."

mennyttä tapahtumaa ja siitä jäänyttä muistoa ei samasteta. Aktualisoituminen toimii eron (différence) ja luovuuden periaatteella. (Grosz 2000, 225-226; Hardt 1993, 17.) Mennyttä ei pitäisi ajatella yksinkertaisesti kerran tapahtuneena eikä myöskään pelkästään nykyhetken valossa piirtyvänä kuvana kerran olleesta (Deleuze 1966/88, 58).

Deleuzen (1966/88) mukaan Bergsonin tekstien kohdalla pitäisi välttää psykologista tulkintaa. Saman voi sanoa Merleau-Pontysta. Myös hän korostaa muistin persoonatonta puolta (1945/98, 97-101). Ei vain muisteta, vaan myös muistuu. 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. Kuva aiheutti 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 liitutaulussa 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 väriliitujia, 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.)

Taiteilijoiden kohdalla voisi olla kyse omien muistojen aktualisoitumisesta. Ne koetaan tärkeiksi ja ne halutaan muistaa, ne muistuvat. 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 näyttelemisen, 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. Tämä luonnostelee mielestäni ajatusta taiteilijasta itsestään taiteen tekemisen välineenä.

Merkityksellinen subjektiviteetti

Subjektiviteetti on eletty tunne tai kokemus omasta itsestä. Ennen kaikkea on kysymys siitä, että tietyt elämäntapahtumat koetaan voimakkaammin kuin toiset. Subjektiviteetista tulee näin ollen merkityksellinen. Merkitykset kytkeytyvät siihen. Pysin avaamaan ruumiillisuutta semiotiikan kautta.

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 1972/85, 98-100). Itse materiaalisen todellisuuden teoria sulkee pois. Peircen malli on tässä määrin paljon käyttökelpoisempi. Seuraavan kappaleen esitys perustuu melko uskollisesti Umberto Eco (1975/98, 25-27, 101-106; 1979/85, 27-37; 1984/97, 106-109; 1990, 326-337) Peirce-tulkintaan.

Materiaalisesta todellisuudesta Peirce (1933/67, 4.536) erottaa kahdenlaisia objekteja. 'Dynaaminen objekti' on asia sinänsä, jota merkki ei välitä. Se on esimerkiksi ||leijona||²⁵ puhtaasti materiaana ilman käsitystä siitä, mikä «leijona» on.²⁶ Tämä dynaaminen objekti, materia virta, antaa pohjan 'välittömälle objektille' (immediate object), joka on objekti suhteessa ideaan (Peirce 1958/66, 8.183), mentaaliseen representaatioon (Peirce 1934/65, 5.473) tai saussurelaisittain merkittyyneen, esimerkiksi «leijona». Se on "*objekti niin kuin merkki sen esittää.*"²⁷ (Peirce 1933/67, 4.536). Jotta tätä välitöntä objektiä voitaisiin representoida tarvitaan 'tulkitsinta' ('interpretant'), joka on 'merkin'²⁸ ja objektin ohella kolmas keskeinen käsite Peircellä (1931/65, 2.274). Tulkitsinta tarvitaan merkin

²⁵ Kyseinen merkitsemistapa löytyy Umberto Eco (1975/1998, 9). [xxx] tarkoittaa, että puhutaan ilmaisusta tai merkitsijästä. ||xxx|| tarkoittaa, että puhutaan reaalisesta objektista, joka on tärkeää erottaa merkitystä tai käsitteen sisällöstä «xxx».

²⁶ Eco (1984/97, 107, ks. myös 17; 1975/98, 78-79, 108-114) mukaan dynaaminen objekti on sama asia, mitä Louis Hjelmslev kuvaa puhtaasti materiaaliseen todellisuuteen 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.

²⁷ "– – Object as the Sign itself represents it – –."

välittämiseen. Pelkästään merkki (esimerkiksi sana |leijona|) ei kertoisi meille vielä mitään siitä, mikä ||leijona|| tai «leijona» todella on. Tulkitsinta tarvitaankin täydentämään tätä semioosin ('semiosis') prosessia, joka koostuukin objektin ja merkin ohella tulkitsimesta (Peirce 1934/65, 5.484). Visuaalinen tulkitsin sanasta |leijona| on esimerkiksi valokuva ||leijonasta|| tai piirros «leijonasta»²⁹. Tulkitsin voisi tässä tapauksessa olla myös määrittely tai vaikkapa päätelmä siitä, mikä «leijona» on. Tulkitsin onkin lyhyesti välittävä tekijä, mutta se on myös merkki itsessään (Peirce 1931/65, 2.303). Esimerkiksi kuvaa leijonasta voidaan käyttää merkitsemään jotain muuta kuin «leijona», mitä puolestaan voidaan käyttää merkitsemään jotain muuta. Semioosin prosessi onkin loppumaton (mt.), sillä ei ole mitään mahdollisuutta löytää määritelmää tai vakioita merkittyä. Se jää aina avoimeksi.³⁰

Teresa 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 kokemuksen³¹ kautta. Tämä kokemus perustuu sosiaalisiin käytäntöihin, joissa subjekti on fyysisesti läsnä. de Lauretis palauttaakin ruumiillisuuden tulkitsijalle. Kokemuksen käsite ei ole de Lauretikselle yksilökeskeinen, vaan hän näkee sen paremminkin sosiaalisen ja yksilöllisen välisenä päättymättömänä prosessina, jonka kautta subjekti paikantaa itsensä sosiaaliseen todellisuuteen. Kokemus ei ole siis lähtökohta, alkuperä. (de Lauretis 1984, 159.) Voi siis ajatella, että sosiaalinen todellisuus nousee subjektin tulkittavaksi yhä uudelleen. Näin ei voida pitää yllä ajatusta yhdestä, keskeisajatuksen taltutetusta subjektista. Tulkinta on jatkuvaa. Subjekti

²⁸ Peirce kutsuu merkkiä myös representameniksi. Merkki tai representamen on lähellä de Saussuren merkitsijän (signifiant) käsitettä.

²⁹ Halusin erottaa nämä vaihtoehdot toisistaan. Valokuvasta voisi sanoa, että se *"on väkisinkin analoginen; mutta samanaikaisesti sen noemalla ei ole mitään tekemistä analogian kanssa."* (Barthes 1980/85, 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 (1975/98, 271, 271:n24) 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.

³⁰ Peircen ajatus loppumattomasta semioosista on yhdistettävissä Deleuzen ja Guattarin rihmastoon (vrt. Eco 1984/97, 111-112). Deleuze ja Guattari käyttävät peircelaisia käsitteitä, vaikka pohjaavatkin erityisesti Louis Hjelmslevin materialistiseen semiotiikkaan (Bogue 1989, 125-126). Hjelmslev on myös selkein linkki Deleuze-Guattarin ja Econ välillä (ks. Eco 1975/98).

³¹ Kokemuksen (experience) käsite oli keskeinen 1970-80 -luvun feministisessä keskustelussa (Ronkainen 1999, 42; vrt. Koivunen ja Liljeström 1996)

hahmottuu eksentrisiksi, epäkeskiseksi. Se nousee jatkuvasti tarkastelun alle, pakenee lukittuja määrittämiä. (de Lauretis 1986, 9; 1988b, 42-44; Koivunen 2000, 103.) Eksentrisen subjekti muistuttaa hyvin läheisesti nomadisen subjektin hahmoa. Myöskään nomadista subjektia ei voida lopullisesti rajata ja määrittää. Nomadin hahmo pakenee määrittelyä. (Deleuze 1968/2000, 54; Braidotti 1994, 4, 35-36.)³²

Nomadisuutta ei pidä korostaa liikaa. Vaikka subjekti toiminnallaan purkaakin koodeja, asettaa muistojaan uudestaan tulkittavaksi, hahmottaa menneisyyttään uudestaan, hänessä on silti koodatumpi ja sidotumpi puoli. Tätä voidaan ajatella tapojen avulla. Peircella (5.476) viimeiseksi (final) tai loogiseksi tulkitsimeksi hahmottuu 'tavan-muutos' (habit-change), jossa subjekti muuntaa toimintaansa (de Lauretis 1984, 173-175; 1987, 40-41; vrt. Eco 1979/85, 43). Esimerkiksi, jos kätensä laittaa kuumalle levyille ja polttaa kerran itsensä, ei enää laita kättään uudestaan levyille (de Lauretis 1988a, 36). Tavan-muutos toteutuu sekä 'emotionaalisen' että 'energeettisen' tulkitsimen kautta. Emotionaalinen tulkitsin muodostuu subjektin dialogissa merkin kanssa. Tässä vaiheessa on huomattava, että Peircelle merkki on laaja käsite. Hän mainitsee esimerkiksi musiikkikappaleen merkinä. Emotionaalinen tulkitsin realisoituu kuitenkin vasta energeettisen tulkitsimen kautta, mikä edellyttää subjektilta fyysistä tai psyykkistä ponnistusta. (de Lauretis 1984, 173-175; 1987, 40-41; Peirce 1934/65, 5.475.)

Tapaa ei pitäisi ymmärtää mentaaliseksi tilaksi. de Lauretis (1984, 174) korostaa, ettei Peirce kutsu tavan-muutosta loogiseksi sen vuoksi, että olisi kyse deduktiivisesta päättelystä. Paremminkin tavan muutoksessa subjekti hahmottaa tilannetta uudestaan. Merleau-Pontyn (1945/98, 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 mentaalisista representaatioista. Näiden

³² Sekä eksentrisen että nomadisen subjektin hahmoilla on tutkimuspoliittinen puolensa. Molemmissa halutaan murtaa vallitsevaa. Deleuzella ja Guattarilla (1980) nomadi hahmo nousee aiemmin (1972/95) keskeisen skitson rinnalle eräänlaiseksi anarkismin sankariksi, joka murtaa yhteiskunnan koodeja ja reviierejä. Lähes tässä merkityksessä Rosi Braidotti (1994, 4-5, 35, 256) on lainannut nomadisen subjektin omaan käyttöönsä. Hänelle se on transgressiivinen hahmo, feminismin poliittinen fiktio, joka voi tarjota vähintäänkin ajatuksen tai luonnostelman vapaudesta ja sen ehdoista. Samalla tavalla Teresa de Lauretiksien eksentrisen subjektin hahmolla on yhteytensä naispolitiikkaan. Hahmot ovat myös vastarinnassa modernille subjektikäsitteelle. Niin eksentrisen subjekti Teresa de Lauretiksella kuin nomadinen subjekti Rosi Braidotilla nivoutuu osaksi ruumiillisuuden tematiikkaa.

selitystapojen avulla ei voida ymmärtää, miten subjektit pystyvät nopeasti mukautumaan uusiin tilanteisiin. Tapoja voidaankin Merleau-Pontyn mukaan selittää vain subjektin ruumiillisuuden kautta. 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 Lauretiksen (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 tavan-muutoksille. Tavan-muutokset kestävät siihen asti, kun seuraavat tavan-muutokset syrjäyttävät ne (Peirce 1934/65, 5.475). Tavat lomittuvat rihmastollisesti toisiinsa. Ne toimivat jo itsessään merkkeinä, jotka kuljettavat merkitystä. Päivin ja Helenan lapsuuden muistot voisi ajatella tavan-muutoksiksi, joissa on alettu merkityksellistää uudella tapaa maailmaa. Subjektiviteetti muodostuu juuri tällaisten kokemusten kautta. Se on tavan-muutosten kautta merkityksellistynyt kokemushistoria. Subjektiviteettia kirjoitetaan kuitenkin jatkuvasti uudestaan. Tavan-muutokset 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 eri väriset 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? Tarkkailletteko 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 kaikkkeen 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 (1945/98, 247) mukaan havaitseva subjekti suuntautuu intentionaalisesti maailmaan. Intentionaalisuus itsessään ei ole puutetta, puuttumista, tyhjiön täyttämistä, kompensatiota, vaan sitä luonnehtii paremmin kytkeytyminen, tuottaminen, 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 (1972/95, 34, 50, 138) muotoilevat halun tuottavaksi,

myöntymisen, moninaisuuden ja muutoksen voimaksi, josta ei puutu mitään.³³ Deleuzelainen feministi Rosi Braidotti (2000, 169) on tulkinnut halun subjektin panokseksi, investoinniksi, joka suhteutuu sosiaaliseen kenttään diskursseineen. Intentionaalisuuden ja halun suhde merkityksellistämiseen on siinä, että ne mahdollistavat maailman uudelleen merkityksellistämisen. Ilman merkitystä maailma olisi subjektille tyhjä autiomaan ilman kiinnekohtia. Värien katsomisessa häiritsemiseen asti on kyse intentionaalisuudesta. Subjekti mukautuu toimintansa kautta maailmaan. Kuvataiteilijoiden kohdalla tämän voisi ajatella tarkoittavan esimerkiksi juuri aistien tarkentumista ja tunnemerkituksen 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 öljyväriiliituja 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 väriiliituja, 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

³³ 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.)

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 eteemme.” (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 mieletön 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 tavan-muutoksia. 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 tunteuksia 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 omista 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 totaalisesti 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 aistialueet ylitetään; siirrytään kohti arkaaisempia aisteja kuten kosketusta ja tuntoa. Daniel N. Sternin (1985/98) 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 (1945/98, 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 (1945/98, 203-232) hahmottaa myös kielen ruumiillisuuden teorian avulla. Symbolinen kielen taso on ruumiillisuuden kautta motivoitunut³⁴. Subjektille muodostuu emotionaalinen kytkös kieleen. Hän käyttää kieltä yhtä välittömästi kuin eleitä. Tämän vuoksi on myös ongelmallista korostaa liikaa symbolisen tason merkitystä. Analyytikko voi erotella merkityksiä toisistaan jälkikäteen, mutta toimiva subjekti ei koskaan.³⁵ Hänelle maailma on liian välitön, eikä hän näin ollen voi jatkuvasti erotella esimerkiksi aistejaan.

Ymmärrän Marian ja Päivin huomiot niin, että he taiteilijoina pystyvät tarkemmin analysoimaan omia aistejaan. Huomiot synesteettisyydestä tukisivat näin Merleau-Pontyn havaintoja. He pystyivät löytämään synesteettisyyden objektiivisen ajattelun alta. 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 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.

³⁴ 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 1945/98, 214, 447; de Saussure 1972/85, 101-102, 104).

³⁵ Monien strukturalististen ja jälkistrukturalististen teorioiden ongelmana on, ettei niissä eroteta tarpeeksi selvästi tutkijan ja kokevan subjektin näkökulmia toisistaan. Eco (1990, 29) on vastaanoton teoriassaan pitänyt tutkijan ja lukijan positioiden erottamista tärkeänä.

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 suojaimeja, käsineitä, jotta mä sain käsitellä niitä.” (18.11.00.)

Tulkitsen värien syömisen kyllästetyksi merkitykseksi. Värin tuottama merkitys on niin vahva, että sitä halutaan syödä. Tämän voisi hahmottaa eräänlaiseksi intentionaalisuuden vahvaksi muodoksi. Jos edellä taiteen kokeminen ei erikoistumisopiskelijoilla välttämättä hahmottunut lumoutumiseksi, niin taiteen tekeminen on kokemuksena sellainen. 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 silmälasia.” Samalla tavalla voidaan ajatella synestesiasta. Se on ylimääräytymistä, jossa aistit limittyvät tavallista enemmän. Kokemus väristä on niin vahva, että sitä halutaan syödä.

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 linjalla yksiköllinen-moniköllinen. Fenomenologiassa pyritään reduktion menetelmän avulla palaamaan kokemuksen alkulähteille, siihen miten maailma ilmenee subjektille välittömästi. (Heinämaa 1996, 17-23; Merleau-Ponty 1945/98, i-v). Tätä voi kutsua yhden etsimiseksi tai yksiköllistymiseksi, vaikka Merleau-Pontyn (1945/98, viii) mukaan reduktiota ei koskaan voi viedä loppuun asti³⁶. 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 toteakin, että Merleau-Ponty hylkää vain transsendentalismin tavanomaisen tulkinnan, jossa subjekti kantaa maailman jäsentämisen mallia sisällään. Elmar Holensteinin (1985/99) 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 käsittelin merkityksen kytkeytymistä etupäässä intentionaalisena toimintana, jossa subjekti suuntautuu maailmaan itsensä kautta. Hänellä on intentio, halu, panos, jonka mukaan hän merkityksellistää maailman. Merleau-Pontyn subjekti on ruumiillinen itsensä kautta. Tässä on kuitenkin hänen ruumiin fenomenologiansa rajoittuneisuus. Se hahmottaa merkityksen aina subjektilähtöisesti (Holenstein 1985/99, 62). Tämän vuoksi fenomenologian avulla ei voida ymmärtää, kuinka subjekti on itseään jonkun itselleen vieraan eli tässä tapauksessa toisen kautta tai tulee toiseksi ollakseen itseään. Tartun juuri tähän toiseuden problematiikkaan, joka ei avaudu Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologian avulla. Käsittelen sitä Deleuzen ja Guattarin tulemisen tai

³⁶ Heinämaan (1996, 54-55) mukaan Merleau-Ponty radikalisoi oppi-isänsä Husserlin fenomenologiaa suhteessa kyseenalaistamiseen ja varmuuden saavuttamiseen. Reduktiosta muodostuu loppumaton prosessi.

muuntumisen (devenir, engl. becoming) käsitteen kautta. Tarkoitus on pohtia taiteilijan luomisprosessia ja sitä, kuinka taiteilija monikollistuu luomisprosessissa; kuinka hän ei ole taidetta tehdessään identtinen, sama, yksi, vaan paremminkin tulee-toiseksi — monikollistuu.

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 määrittelyinkin. Kun määritelmä on kerran löydetty, se rikotaan. Taiteen tekemisen prosessi muuttuu jo taiteen mukana puhumattakaan taiteilijoista. Voitaisiin lähteä tietenkin liikkeelle välineestä, tekniikasta ja luoda stereotypioita, 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) todentamismuutosvaihe 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 kehittäminen 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 taidegraafiikoidensa 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 valmiimpana 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. Ehkä se on jotenkin se suunnitelma sana huono. Ehkä se on jotenkin se kuva, se lopullinen juttu, mitä laittaa esille ihmisille, se on ikään kuin loppulause tai tiivistelmä tai joku semmoinen siitä prosessista, mitä on ajatellut.” (FTT 18.11.2000.)

Luovutusprosessin vaihemalli on mielestäni kuitenkin liian universalisoiva. 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 minkäänkokoista 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 olisi 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 värien 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 värittämisenä (FTT 18.11.2000.) ja Päivi piti sitä helppona (FTT 3.12.2000.).

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 olis 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.”

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 keskusteluyhteyteen jonkun toisen kanssa. Hän astuu dialogiin. Tässä merkityksessä luovuudessa ei ole koskaan kyse identiteetistä, vaan erosta, erottautumisesta, muuntumisesta, muuttumisesta, toiseksi-tulemisesta.

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 mielenkiintoisempaa 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 siinä projektissa, että siin 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.)

Tuleminen toteutuu moneuden periaatteella, se ei ole sidottu identiteettiin, vaan periaatteena on tulla joksikin muuksi, olla muuta, muuntua (Flieger 2000, 40-44; Patton 2000, 78-80). Taiteen tekeminen on aina toiseksi tulemistä siinä mielessä, että identiteetin,

samuuden ja pysyvyyden kautta ei voida löytää mitään eroavaa, erilaista — täytyy tulla toiseksi. Tulemisen prosessi laittaa subjektin välitilaan (Deleuze ja Guattari 1980, 305, 360)³⁷. Kyse ei ole imitaatiosta ja identifikaatiosta (mt. 291-292, 375). Identifikaatiolla on aina loppupiste kohta, jossa samastutaan. Mutta toiseksi-tuleminen on jatkuva prosessi, rihmasto, jolla ei ole selkeää alkua eikä loppua — ei sidottuja pisteitä, ei pysähdystä vain välitiloja (mt. 359-360). Se on anti-muisti (mt. 360) — pysyvän muistin vastakohta. Deleuzen ja Guattarin ajatuksen jälkiä voidaan seurata jo Deleuzen Bergson-tulkintaan, jossa muodostuu ero olemisen ja tulemisen välille (Deleuze 1966/88, 55). Bergsonille ajallisuus mahdollisti inventiot — kyse on tulemisesta, ei samastumisesta pysyvään muistiin (vrt. Casey 1999, 91). Edellisessä luvussa tuli ilmi muistin merkitys haluna muistaa, kaivaa tuntemuksia. Varsinaisesti näitä ei kuitenkaan käytetä muistina itsessään. Ei palata itseen, vaan paremminkin muistin kautta kuljetaan kohti jotain toista. Tämän vuoksi toiseksi tuleminen on vastaan muistia. Se edellyttää aina astumista suhteeseen kolmannen osapuolen kanssa (Grosz 1995, 184). Ei ole pelkästään subjekti ja samastumisen kohde, vaan paremminkin prosessi, jossa on subjekti, toinen ja välittävä tekijä. Esimerkiksi Timon mainitsema rooli tarkoittaa toista, johon mennään sisälle — tullaan toiseksi, muttei silti identifioiduta toisen kanssa. Samalla on jo hahmotettu mielikuvaa varsinaisesta teoksesta, joka on kolmas tekijä, joka puolestaan vaikuttaa takaisin toiseksi-tulemiseen.

Halu kytkeytyy toiseksi-tulemiseen. Kuten jo sanottua Deleuzen ja Guattarin halun määrittely on positiivinen. Halu tuottaa ja on täydellisesti totta. He haluavat hylätä psykoanalyttisen kytköksen halun, fantasian ja unen välillä (Olkowski 1999, 114). Samaa ajatusta he sivuavat tulemisen yhteydessä. Tuleminen on todellista, ei unta, ei fantasiaa (Deleuze ja Guattari 1980, 291). Deleuzen ja Guattarin määrittelyssä halu ei ole ensisijaisesti seksuaalista, eikä se ole subjektin sisäistä, yksityistä vaan sosiaalista tai paremminkin sisäisen ja ulkoisen rajat ylittävää (Olkowski 1999, 103, 108; Patton 2000, 71). Se realisoituu niin sanottujen 'haluavien koneiden' (machine désirante)³⁸ avulla. Haluavia koneita on kaikkialla ja ne voivat kytkeytyä niin sosiaaliseen kuin materiaaliseen todellisuuteen (Bogue 1989, 91). Esimerkiksi taideteos voi muodostua haluavaksi koneeksi

³⁷ Ks. myös Flieger 2000, 43.

³⁸ 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.)

(Deleuze ja Guattari 1972/95, 39)³⁹. Toisaalta halun tuotannon 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 ja Guattari 1972/95, 14)⁴⁰. Tämä on ymmärrettävissä sen kautta, että jokaisella haluavalla koneella on toinen haluava kone; ne kytkeytyvät toisiinsa loputtomasti. (Deleuze ja Guattari 1972/95, 43-44.) Toisin sanoen, jos teknisen koneen voi ajatella toimivan itsenäisesti, toimivat haluavat koneet kytkeytymällä 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 1994, 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. Se ei toimi vain yksiköllisen subjektin kautta — minän joka haluaa — vaan siinä toimii myös toinen, joka haluaa. Subjekti deleuze-guattarilaisessa kehyksessä on aina kahden välissä — itsen ja toisen. Tässä yhteydessä 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

³⁹ Ks. myös Olkowski 1999, 107.

⁴⁰ Ks. myös Grosz 1994, 168; Olkowski 1999, 107.

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, häntä ei pystyisi ohjaamaan eli tällaisessa tapauksessa toiseksi-tuleminen ei mahdollistuisi ja itsen ja toisen dialogi ei avautuisi. Oman itsen käyttäminen sen sijaan voidaan hänen tapauksessaan hahmottaa toiseksi-tulemiseksi.

Kurssilla keskustelu toisesta lähti liikkeelle keskustellessamme terapeutisuudesta. Tein huomion omista kaunokirjallisista kirjoitusprosesseistani, joissa 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, mihin mä sijoitan. 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.)

Opettaja ei erottanut teoksen ja subjektin välistä eroa. Teos ja subjekti samastettiin. Toiseksi-tuleminen ei koskaan pääty tällaiseen samastumiseen. Se ei ole persoonallista dialektiikkaa, vaan dialogia itsen ja toisen välillä. Samalla on tunnustettava, että subjekti on taidetta tehdessään tiettyssä elämänvaiheessa. Työn tehtyä hän ei ole enää sama — identtinen. Jos subjekti halutaan nähdä työssä, hänet joudutaan tavallaan väkivalloin pakottamaan takaisin alkuperään, josta identiteetti tai samankaltaisuus olisi löydettävissä. Muiden ryhmäläisten kommentit eivät myöskään näyttäisi tukevan tällaista keskitettyä ja muuttumatonta olemista. 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 paremminkin etenemisen tila, jossa hän ei voi enää sanoa olevansa sama -lainen, sama nainen, sama taiteilija (FTT 3.12.2000.) Tämä liikkuvuuden ajatus tarkoittaa subjektiivisuuden nomadisuutta ja eksentrisyyttä.

Uppoaminen ja elimetön ruumis

Taiteen tekemisen prosessia sekä haastateltavat että kurssilaiset arvioivat erilaisilla syvyyteen tähtäävillä kuvilla:

Markku: Onhan se hirvee puhdistautumisriitti. Sosiaalisessa mielessä se on itsensä alttiiksi laittamista ja alastomana sen oman ilmaisunsa kanssa esiintulemista. 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.)

Kurssilla Päivi puolestaan otti käyttöön ”upoksissa olemisen” kuvan (FTT 3.12.2000). Syvät vedet, likoon paneminen, uppoaminen ovat merellisiä metaforia, joilla kuvataan intensiivistä heittäytymistä tekemiseen. Toisaalta itse tekemistä kuvattiin mielenkiintoisena ja monin paikoin nautinnollisena prosessina. Haastatteluissa esimerkiksi Merja (haastattelu 16.1.1999) vertasi lapsuuden tekemisen tuottamaa nautintoa sukupuoliaktiin ja Jukka (haastattelu 4.2.1999) puhui puolestaan tekemiseen liittyvästä heikymästä (vrt. Matino 1994, 42-44). Jos ajattelee esimerkiksi edellisessä luvussa käsiteltyä värien syömistä, voi hyvin olettaa, että varsinainen tekemiseen liittyvä tunne on myös myöhemmällä iällä voimakas. Esimerkiksi Tuulin mielestä 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 elämäkertä-aineistossa 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-elämäykseni 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.

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. Itse asiassa jo subjektiivisesta luovuudesta puhuminen on monien tutkijoiden mukaan ongelmallista (esim. Wolff 1993; Pollock 1988, 20-21). En pidä uppoutumisesta ja luovuudesta puhumista ongelmallisena varsinkaan, jos ne käsitteinä kytketään sosiaalipsykologisesti. Diskurssit itsessään tuottavat todellisuutta, määritelmät, tunnetiloille esitetyt tulkitsimet kytkyvät itsessään psyykkisiä tilanteita. Pinnan ja syvyyden välisen dualismin voi ylittää toiseksi-tulemisen käsitteellä. Upoamisessa ja itsensä likoon laittamisessa on pohjimmiltaan kyse siitä.

Toiseksi-tuleminen kytkeytyy siihen, mitä Deleuze ja Guattari kutsuvat 'elimettömäksi ruumiiksi' (corps sans organes, CsO)⁴¹. Elimetön ruumis on Deleuzelle ja Guattarille (1980, 186-188) eräänlainen ruumiillisuuden perustaso. Scott Lashin (1984/91, 265-266, 269) mukaan Deleuzen ja Guattarin elimetön ruumis on lähellä Merleau-Pontyn eletyn tai oman ruumiin käsitettä (corps propre)⁴². Merleau-Ponty (1945/98) erotti eletyn ruumiin biologisesta objektiruumiista. Ihmisen toiminta tapahtuu fenomenalisessa tilassa, eikä hänen liikutettava ruumiinsa ole koskaan objektiivinen vaan fenomenalinen, oma ruumis (mt. 123). Elimetön ruumis eroaa omasta ruumiista kuitenkin siinä, ettei siihen liity intentionaalisuutta (Deleuze ja Guattari 1980, 200-201; Lash 1984/91, 269). Merleau-Pontyn eletty ruumis sisältää aina jo merkityksellistyneen tason, jonka kautta ihminen elää ja havaitsee, elimetön ruumis sen sijaan hajottaa tai purkaa merkityksiä⁴³. Deleuze ja Guattari (1980, 58) rinnastavat sen hjelmslevilaiseen materiaan. Peircelaisittain elimetön ruumis olisi siis yhtä kuin dynaaminen objekti — materiavirta. Se olisi siis ruumis merkityksen kytkeytymisen ulkopuolella. Se ei kuitenkaan ole organismi, vaan organismi eli objektiruumis rakentuu on elimettömän ruumiin pohjalta (Deleuze ja Guattari 1980, 196-197)⁴⁴. Tässä mielessä elimetön ruumis on erityisesti kritiikkiä psykoanalyysille, joka näkee ruumiin kehityspsykologisenä yksikkönä ja erillisten elimien tai objektien yhteen liittymänä. Elimetön ruumis on ruumis ilman fantasioita, projektioita, representaatioita. (Buchanan 2000, 123; Driscoll 2000, 71; Grosz 1994, 169.)

Elimetön ruumis on intensiteettien jatkumo (Deleuze ja Guattari 1980, 199). Intensiteeteillä Deleuze ja Guattari viittaavat tuntemusten perustuksiin, voimien kohtauspisteisiin. Ne ovat primaarisia tuntemuksia, joista tuntee johtuvat. (Patton 2000, 72.) Peircelaisittain intensiteetit ovat emotionaalisia tulkitsimia. Elimetön ruumis on

⁴¹ Terminä elimetön ruumis juontuu Antonin Artaud'n runosta (ks. Deleuze ja Guattari 1972/95, 15). Deleuze aloittaa termin kehittelyn *Logique du sens* -teoksessa (1969/97, 108-114, 217-244), jossa hän esittelee sen kontrastina Melanie Kleinin psykoanalyttisille näkemyksille. Pääpaino on skitsofrenian tarkastelussa. *L'Anti-œdipe* -teoksessa (1972/95) Deleuze ja Guattari kehittelevät termiä marxilaisemmin antiproduktiona. Samalla he muotoilevat uusiksi Freudin kuoleman vietin käsitettä. (ks. myös Holland 1999, 27-28.) *Mille plateaux* -teoksessa (1980) paino siirtyy puolestaan tulemisen ja liikkeen tarkastelulle. Elimettömästä ruumiista muodostuu entistä selkeämmin ruumiillisuuden perustaso. Sitä kutsutaan myös konsistenssin tasoksi (plan de consistance).

⁴² Eletty ruumis juontuu terminä Husserlilta, joka käyttää termiä 'Leib' puhuessaan elävistä ruumiista erotuksena fyysisistä kappaleista 'Körper' (Heinämaa 1996, 46).

⁴³ Elimetön ruumis on lähempänä Merleau-Pontyn myöhäistuotannossaan käyttöön ottamaa 'lihan' (chair) käsitettä. Liha on rajalla niin, että se kattaa sekä ihmisen että maailman ruumiit. (Grosz 1994, 95, 100-103; Heikkilä 1999, 72; Leder 1999; Petäjaniemi 1997, 251.) Luonteeltaan elimetön ruumis ja liha ovat kuitenkin erilaisia muotoiluja. Liha on ontologinen käsite (Leder 1999, 201). Elimetön ruumis ei sen sijaan ole.

⁴⁴ Ks. myös Driscoll 2000, 71.

halujen sisäinen taso, jolla halut leikkautuvat ruumiiseen siltikään vangitsematta sitä (Deleuze ja Guattari 1972/95, 15-17; 1980, 170)⁴⁵. ”Elimetön ruumis on halu; se on mitä halutaan ja jonka avulla halutaan.” (Deleuze ja Guattari 1980, 203.) Deleuze ja Guattari (1972/95, 15-17) korostavat, että elimetön ruumis on luonteeltaan nomadinen sitä ei voi vangita, se hajottaa jatkuvasti koodaavia pyrkimyksiä. Se on pohjimmiltaan jokaisen tulemisen taustalla (Deleuze ja 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 persoonaa enää.” (FTT 27.1.2001.)

Elimetön ruumis ei ole mitenkään erillään arjesta. Se on tekojemme pohjalla (Deleuze ja 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. Tekijä on sisällä projektissaan, tulee-toiseksi ja alkaa toimia välittömällä tasolla suhteessa teokseen, ideaan, hahmotelmaan.

Kurssilla (FTT 27.1.2001) käsitin uppoamisen enemmän ongelmalliseksi, eräänlaiseksi fiktiiviseksi, fantasian maailmaksi, joka muodostaisi uhan, jos subjekti ei pystyisi

⁴⁵ Ks. myös Grosz 1994, 170.

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 terapeuttinen voima, se ei ole fiktiota, fantasiaa, vaan todellista. Taiteen tekemisen mahdollisen terapeuttisen 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 terapeuttisesti 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)

Toiseksi-tuleminen mahdollistaa terapeuttisuuden. Kyse ei siis ole yksilöllisestä minuudesta, vaan terapeuttisuus mahdollistuu monikollisuuden ja dialogin avulla.

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 terapeuttinen. 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 uppoamista useaan otteeseen raskaana. Ehkä se hahmottuu sellaisena juuri samastumisen vuoksi. Toiseksi-tuleminen ei toteudu ennen kuin on toinen, jonka kanssa voi alkaa vuorovaikutukseen. Toisin sanoen kun työllä ei ole vielä hahmoa, kun ei ole

mallia, ei toiseksi-tulemiseen voi heittäytyä. Ehkäpä tätä taustaa vasten on tulkittavissa erikoistumisopiskelijoiden luonnehdinnat suunnitelmien viennistä pitkälle ennen työn aloittamista. Täytyy olla hahmo tai malli, idea, jotta toiseksi-tulemiseen päästään. Tuulin mainitsema maalaamisen kautta ideoiminen ei sulje tätä ajatusta pois. Siveltimeen jäljen voi nähdä suoraan — se on välitön suhteessa tekijäänsä. Se on konkreettisesti toinen ja toiseksi-tuleminen voi alkaa samantien. Ehkä tässä konkreettisuudessa on maalauksen ja toiseksi-tulemisen välisen kytköksen helppous. Esimerkiksi käsitetaiteessa, valokuvassa, ehkäpä taidegrafiikassakin lopputuloksen ja idean välillä on paljon enemmän kitkaa. Päivin mukaan tämä erottaa erityisesti kuvataiteilijat kirjailijoista ja näyttelijöistä, jotka joutuvat kantamaan koko projektia ajatuksissaan.

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.)

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.)

Taiteen terapeutisista ja eheyttävistä vaikutuksista on puhuttu paljon. Esimerkiksi taideterapiaa koskevaa ja sivuavaa kirjallisuutta löytyy paljon (esim. Mantere 1991). Luovuustutkimus on osaltaan ollut vahvistamassa taideterapian parissa esitettyjä asioita (esim. Haavikko ja Ruth 1984). Keskustelua on tuskin vaimentanut se tosiasia, että nyky-yhteiskunnassa identiteetti on noussut arkiseksi käsitteeksi, josta keskustellaan paljon esimerkiksi mediassa. On myös esitetty, että nykyään subjekteilla olisi yhä suurempi pyrkimys itsereflektioon ja oman yksilöllisen paikkansa määrittelyyn (Fornäs 1995, 45, 258-259). Terapian korostamista on puolestaan pidetty individualismia peräänkuuluttavan yhteiskunnan piirteenä (Lasch 1979, 33-43).

Identiteetti, taide ja terapia liittyvät 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 (1975/2000; 1976/99) puolestaan hahmottaa osaksi yhteiskunnallista vallankäyttöä. Anthony Giddens (1991, 33-34) olisi kuitenkin valmiimpi näkemään terapian itsereflektion muotona. Meitä ei vain terapoida, vaan terapoimme 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 — rikkinäinen 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 hahmottunut kovinkaan terapeuttiseksi. Kurssilla (FTT 3.12.2000, 27.1.2001) asiaa 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 enää ammatissa ei. Nämä huomiot selventävät myös Lingon tekemiä huomioita. Hänen tutkimansa taiteen tekijät olivat harrastajia, jotka tekevät etupäässä itselle.

Taiteen tekemistä ei voi yksinkertaisesti pitää terapiana, vaan varsinkin ammatissa siihen liittyy monia subjektiivisesti hankalia vaiheita. Minkälaisia itsesäätelyn tekniikoita taiteilijat käyttävät? Miten työn tekemistä hallitaan? Minkälaisia muutoksia voi olettaa siirryttäessä amatilliseen taiteen tekemiseen?

Nuori taiteilija — askeleet kohti minuuden hallintaa

Kirsti Nenyé: ”-- [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 ja 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 pitäydýt 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, vaan subjektiivinen ja sosiaalinen nivoutuvat toisiinsa. Tämän vuoksi en aio puhua hallinnan (coping) strategioista enkä myöskään defenssimenetelmistä, vaan lainaan Michel Foucault’lta käyttöön ’minuuden tekniikan’ käsitteen, jonka avulla pyrin ylittämään subjekti-objekti - jaottelut sisäiseen ja ulkoiseen ja 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 paremminkin saavat meidät tuntemaan itsemme yksilöllisiksi. (Hacking 1986, 236.) Foucault’n tärkeä huomio on se, ettei subjektia ei voi kuvata objektiivisesti, vaan jokainen teoria luo itsessään subjektia (Hutton 1988, 135). Erinomaisena esimerkkinä tästä on psykoanalyysi, joka on konkreettisesti vaikuttanut subjektien itsesuhteeseen (ks. esim. Foucault 1976/99; Hutton 1988). Foucault (1984a/99; 1984b/98) jäljitti tarkastelussaan minuuden tekniikoita aina antiikin Kreikkaan ja Roomaan asti. Tuolloin itsesääätely 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/99, 18) puhuu itsen tekniikoista (techniques de soi), joita hän vertaa olemassaolon taiteisiin tai taitoihin (arts d’existence). Kun itsesääätelyn 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 ja 2) intensiivisyyden hallinta. Itsehallintaa sivusin jo kolmannen luvun lopussa. Tulkintani mukaan taiteilijoiden kohdalla voidaan puhua vapauden kautta säädellystä minuudesta. Vapautta ei kuitenkaan pidä tässä yhteydessä ymmärtää rajattomaksi, vaan paremminkin

sosiaaliseen kontekstiin sidotuksi. On syytä hylätä niin absoluuttinen valinnan mahdollisuus kuin determinismikin. Subjekti on vapaa vain suhteessa maailmaan. (Merleau-Ponty 1945/98, 517-520.)

Teresa de Lauretiksen (1994, 311-312) mukaan Foucault'n ajatus minuuden tekniikoista on yhteensopiva Peircen tavan-muutoksen käsitteen kanssa. Molemmissa on kyse siitä, että omaksutaan tietty uusi tapa ymmärtää todellisuutta ja jäsentää omaa itseä (ks. Foucault 1988, 18, 27-28; Peirce 1934/65, 5.491). Ne eivät itesesuhteena 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.)

Tässä tapauksessa nimenomaan subjektiviteetin ja taiteen tekemisen halun välille. Harrastaja tekee itselleen, mutta taidekoulussa joudutaan tilanteeseen, joissa töitä paitsi katsotaan myös arvostellaan. 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 tommissa 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. Ei vain avata itseä itsen suuntaan, vaan samalla astutaan kohti sosiaalista.

Annika: ”Se ryhmäprosessi on ihan ehdoton — Sähän oot sitten ihan avoimena kirjana niitten töittees 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. Päivi selitti tilanteensa taustan niin, että vanhojen opettajien vaihtuessa hän jäi ilman auttajaa. Myöskään ryhmä ei tarjonnut tukea ja suojaa subjektiviteetille, sillä hänen kouluaihanaan ainoat ryhmäprosessit olivat kritiikit. (FTT 27.1.2001.) Tilanteen voi hahmottaa niin, että taiteilijan subjektiviteetti ruumiillisena suhteena ja identiteetti 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.) Tavallaan tällaisen tekniikan voisi hahmottaa niin, että siinä pyritään välttämään tilanne, jossa subjektiviteetti alkaa sanella identiteettiä, ja toisaalta myös tilanne, jossa identiteetti alkaa määrätä subjektiviteettia. Yritettäisiin siis välttää ensinnäkin se, ettei muodostuvasta taiteilijan identiteetistä tule subjektiä ohjaavaa ja määräävää diktaattoria. Toiseksi subjektiivisesti koetut kokemukset taiteen parissa eivät saisi myöskään merkitä ylivaltaa suhteessa identiteettiin. Esimerkkinä tästä ovat tilanteet, joissa toiseksi-tulemiset katkeavat ja päättyvät samastumiseen toisen kanssa. Tällaisessa tilanteessa subjekti ei saa turvaa ja apua identiteetistä ankkurina, vaan hänen on ajelehdittava ja kirjoitettava alati identiteettiään uudestaan. Korostan, että nomadisuus eli subjektin liikkuvuus ja ajelehtiminen täydellisenä otteen menetyksenä ovat kaksi eri asiaa. Deleuzelle ja Guattarille (1980, 199) nomadisuuden ja subjektin monikollisuuden korostaminen ei merkinnyt sitä merkitsevien ja sitovien kytkösten täydellistä hylkäämistä. Heidän mukaansa liian vapaa heittäytyminen elimettömään ruumiiseen johtaa katastrofiin⁴⁶. 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 vesittyy ja väljähtyy. Se on parempi pakata tänne sisään ja antaa tulla sitten sen maalauksen kautta, kuin puhuu sen ilmaan.” (FTT 4.11.2000.)

Identiteettejään subjekti voi rakentaa ja muokata. Hän pohtii niitä tietoisesti ja kokoaa yhteen elämänsä. Mutta voiko subjektiviteettia säädellä? Miten muokata omia kokemuksia ja tunteita? Miten tehdä valintoja, jotka sulkeistavat osan itsestä pois? Esimerkiksi edellisessä luvussa käsitelty toiseksi-tuleminen herättää kysymyksen, miten

⁴⁶ Ks. myös Grosz 1994, 172.

omaa itseä voidaan hallita ja säädellä luovan prosessin puitteissa? Voitaisiinko ajatella, että olisi kyse tavan-muutoksista, joiden kautta subjekti muokkaa uudenlaisia kokemuksia? Hän tulkitsisi ja hahmottaisi kokemuksiaan uudenlaisten tulkitsemien avulla. Näin ollen myös subjektiviteettiin kytkeytyisi uusia merkityksiä ja subjektiviteetti hahmottuisi uudelleen. Tällainen prosessihan voisi tapahtua myös identiteetin kautta, sillä tarpeeksi jyrkkä identiteetin muutos vaikuttaa aina subjektiviteettiin. Tavan-muutos raapaisee subjektiviteetin hallintaa vain pinnalta. Kyse on paremminkin halujen hallinnasta. Halut kytkeytyvät merkityksiin. Deleuzella ja Guattarilla ne myös muokkaavat subjektiviteettia (Driscoll 2000, 76). Näin ollen subjektiviteetin hallinnan täytyy toimia halujen kautta. Asetankin minuuden tekniikat ja haluavat koneet vastakkain. Haluavat koneet, esimerkiksi tässä tapauksessa taideteokset, realisoivat haluja, jotka vaikuttavat subjektiviteettiin. Minuuden tekniikat puolestaan hahmottavat ja jäsentävät haluja ja vaikuttavat takaisin haluaviin koneisiin. 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 koreografian, 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 koreografian kanssa, mulla on näyttää kuvia. Sen keskustelun pohjaksi on helppo näyttää omia luonnoksia.” (FTT 18.11.2000.)

Vääränlainen sosiaalisuus puhkaisee kuplan eli työ menettää merkityksensä. Ammatillinen ja rakentava keskustelu ei sinänsä hajota tekemistä, vaan juuri työn verbaalinen toteuttaminen eli sen puhuminen tyhjäksi. Näin ollen Helenan tavan olla puhumatta voi ajatella intensiivisyyden ylläpidoksi, jossa taiteilija ei luovuta työtä ennen kuin se on valmis. Työhön liittyvää halua ei vapauteta, vaan sen tuottamaa energiaa 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 ja Guattari, 1972/95, 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 eristäytyy 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 tavitsis 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 mittailee 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 tiivistähtinen, 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 vaikeinta olevan sen, jos 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). Saattaa kuitenkin olla, että juuri mediataide mahdollistaa säännöllisemmän ja jatkuvamman työrytmin. Varmasti on myös subjektiivisia eroja. Esimerkiksi 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.)

Tekemisen intensiivisyys ei ole mielestäni ristiriidassa ammatillisuuden kanssa, sillä on varmasti myös joukko muita ammatteja, jotka vaativat samantyyppistä panostusta tekijöiltään. Tekijältään se edellyttää 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 uppoaminen 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 tyhjentynt olo.” (FTT 27.1.2001.)

Intensiivisyyden hallinta on ristiriitainen 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). Myös Erkkilän ja Vesasen (1989, 72-73) sekä Lepistön (1991, 187-188) tutkimuksissa asia tulee muutamien taiteilijoiden kohdalla esiin. 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 itse taiteellisen työn muutokset, esimerkiksi mediataide, vaikuttavat siihen, että työ on 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 vajjereitten 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 mahdollisena 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 mukani. 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 selvyyteen, mitä ne työt on ja minkä takia. Sitä tavallaan laittaa itsensä sillä tavalla arvioitavaksi, sitähän 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 entistäkin 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 kertomaan, mitä sä ajattelet. Miten sä 15 minuutissa, että tässä on mun elämä piste. Se on jotenkin sellainen kaava, että millä tavalla mä voin luottaa, ettei mun tarte kertoa kaikkea ja voinks mä luottaa katsojaan. Ja voinks mä luottaa itseeni. 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 myös asettavat identiteetin kompleksiseen asemaan. Itse tekeminen voi hahmottua nautinnolliseksi, kuten edellä on nähty, mutta töiden julkistaminen on jo paljon ongelmallisempaa. Toisaalta se on myös syy, minkä vuoksi tehdään. 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 töistänsä 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, ettei kritiikki ole uhka, sillä teos on niin totta itselle. Vaikka siis oltaisiin erotettu teos itselle ja teos toiselle, ei ajauduta tilanteeseen, jossa irrotettaisiin teos itsestä totaalaisesti. Tuulin mukaan oma minä on jo kasvanut eteenpäin. (FTT 3.12.2000; 27.1.2001.) Tässä muodossa 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.)

Subjektit ovat meidän kulttuurisessa tilanteessamme lähes aina sukupuolittuneita subjekteja. 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.) 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. Margareta Willner-Rönholm (1990, 52) puolestaan on huomannut taiteilijahaastatteluissaan, että naistaiteilijat eivät miesten tavoin korostaneet egoistisuutta ja itsekkyyttä uran luomisessa. Toisin kuin miehille heille taidekoulu-aika hahmottui myös elämänsä mielenkiintoisimmaksi ajaksi. 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. Asiat eivät kuitenkaan välttämättä ole näin yksinkertaisia. Voi olla, että naistaiteilijat ovat tottuneempia puhumaan tekemiseen liittyvistä tunteista ja vaikeuksista kuin miehet. Tämä 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. Subjektiviteetti muotoutuu myös identiteetin kautta. 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 — kevyesti

"— 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. Aasukkaat järjestivät niin että kuu öisellä taivaalla voisi levähtää ja antaisi jokaisen esineen kasvaa ja kasvaa loputtomasti. — On jotakin mitä et tiedä, kaani lisäsi. — Kiitollinen kuu antoi Lalagen kaupungille harvinaisen etuoikeuden: kasvaa kevyesti." (Calvino 1972/76, 78.)⁴⁷

En ole halunnut ajautua asetelmaan, jossa selittäisin yksittäisen teorian avulla tarkasti rajatun kysymyksen. Tutkimuksen tulisi paremminkin kasvaa keveydessä, antaa tilaa erilaisia äänille, 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, rihmat taiteeseen, taiteilijuuteen ja taiteen tekemiseen ovat nousseet aineiston pohjalta. Tutkimuskohde ja aineisto kuljettavat, ei tarkasti rajattu tutkimuskysymys, metodi, teoria tai edes tieteenala.

Vappu Lepistö (1991, 242-243) on huomioinut, että taiteellisen työn määrittelyssä taiteilijat nostavat esiin kaksi tasoa: 1) Työn subjektiivinen puoli, sen merkitys omalle itselle ja minuudelle, 2) sosiaalinen puoli eli vastaanottajien huomioiminen. Hieman samaan tapaan voisi ajatella, että tutkimuksessani kulkee kaksi eri tasoa. Ensinnäkin on taide subjektiivisesti koettuna, jota käsittelin erityisesti merkityksen kytkeytymisen ja toiseksi-tulemisen yhteydessä. Toiseksi taide hahmottuu sosiaalisena. Se kytkeytyy aina instituutioihin, sosiaalisiin tilanteisiin ja konteksteihin. Taiteilija toimii kentällä. Tätä

⁴⁷ "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 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 1972/93, 74.)

puolta olen tuonut esiin minuuden tekniikoiden ja identiteettien tarkasteluiden yhteydessä. Pidän näiden kahden tason analyysia olennaisena. Muuten minuus ei avaudu ja tutkimus jää torsoksi. Tasot eivät sulje toisiaan pois, vaan paremmin nivoutuvat toisiinsa. Sosiaalipsykologina en voi sulkea pois subjektiivisia ja sosiaalisia merkityksiä pois. Niitä ei voi erottaa, vaan ne yhdistyvät toisiinsa. Tässä mielessä sosiaalipsykologia on siltojen tiedettä. Tutkijasubjekti on rotkon päällä, hän kuuntelee ja tasapainottelee, hyppää — nomadismi on rajalla oloa.

Tutkimuksen läpi kulkeva teema on ajatus ruumiillisista subjekteista. Tällä olen tarkoittanut sekä kokonaisvaltaista että ristiriitaista suhdetta subjettiin. Subjekti on sekä oman elämänsä herra että sosiaalisen todellisuuden palvelija. Subjekti sekä muokkaa sosiaalista todellisuutta että 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, elettyinä ja tunnettuna. Subjektit eivät vain määri suhteessa merkityksiin. He eivät vain käytä merkityksiä, vaan paremminkin elävät niitä.

Ruumiillisuuden teorian kautta olen rakentanut erityisesti kahta jossain määrin vastakohtaistakin asetelmaa. Neljännessä luvussa tarkastelin merkityksen kytkeytymistä suhteessa muistiin ja ruumiillisuuteen. Pyrin pohtimaan, kuinka subjektiviteetti latautuu merkitykselliseksi ja aktualisoi muistoja. Tarkastelu lähti liikkeelle subjektista. Sen sijaan viidennessä luvussa käsittelin puolestaan toiseksi-tulemista, jossa subjekti asettuu dialogiin toisen kanssa. Hän laajentaa itseään toisen kautta.

Myös kahden pääkäsitteen subjektiviteetin ja identiteetin 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, oma persoonallinen identiteetti pulpahtaa pintaan ja nousee kysymykseksi. Subjektiviteetissa on puolestaan enemmän kyse eletyistä prosesseista, jotka pakenevat yksinkertaisia luokituksia tietoiseen tai tiedostamattomaan. Se on toiminnallinen näkökulma. Identiteetin ja subjektiviteetin ristiinkäyttäminen on olennaista. Sen avulla olen voinut avata aineistoa sen koko

laajuudessa ja toisaalta välttää yksiäänisyyden. 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 antikäsité siinä mielessä, että se sisältää paradoksin, kaksi riitaisesti 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 riitaisesti. Erikoistumisopiskelijoiden taustat olivat erilaisia, tekemisen tavat vaihtelivat, 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 risteyttää niitä moniäänisesti. Tutkimus on aina omalta osaltaan puheenvuoro. Se on retoriikkaa, ei imperatiivi, ei lainkirja. Sijoittunut tutkija kysyy, pohtii, sijoittaa, jakaa ääniä, on itse äänien jakama. Aineisto on eletty prosessi, jota ei voi vangita, eikä mitata kvantitatiivisesti. 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. Nomadismi on hiljaisuutta tilaisuuden tullen — ei vangita, pakoteta, vastata. Askeleet uuteen: on aikaa kasvaa keveydessä.

Lähteet

- Adorno, Theodor ja Horkheimer, Max (1944/89): *Dialectic of Enlightenment*. Kääntänyt englanniksi John Cumming. Lontoo ja 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 ja Vernet, Marc (1994/96): *Elokuvan estetiikka*. Suomentanut Sakari Toiviainen. Helsinki: Edita. (*Esthétique du film*.)
- Bahtin, Mihail (1963/91): *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suomentaneet Paula Nieminen ja Tapani Laine. Helsinki: Orient Express. (*Problemy poetiki Dostojevskogo*.)
- Barthes, Ronald (1968/93): ”Tekijän kuolema”. Suomentaneet Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Teoksessa Ronald Barthes: *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Tampere: Vastapaino. (”La mort de l'auteur”.)
- Barthes, Ronald (1980/85): *Valoisa huone*. Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen ja 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*. Lontoo – Thousand Oaks – Delhi: SAGE.
- Berger, John L. ja Luckmann, Thomas (1966/67): *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 – Lontoo: 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*. Lontoo – New York: Routledge.

- Bourdieu, Pierre (1977/87): ”Klassikot ja arvonsa menettäneet”. Suomentanut Raija Sironen. *Taide*, 1, s. 13-17. (”La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques”.)
- Bourdieu, Pierre (1979/96): *La distinction. Critique sociale du jugement*. Pariisi: Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1980): *Questions de sociologie*. Pariisi: Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1992/96): *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Kääntänyt Susan Emanuel. Cambridge: Polity Press. (*Les Règles de l’art*.)
- Bourdieu, Pierre ja Wacquant, Loïc J.D. (1992/95): ”Refleksiivisen sosiologian tarkoitus”. Teoksessa Pierre Bourdieu ja Loïc J.D. Wacquant: *Refleksiiviseen sosiologiaan: Tutkimus, käytäntö ja yhteiskunta*. Suomenkielisen laitoksen toimittaneet M’hammed Sabour ja Mikko A. Salo. Joensuu: Joensuu University Press. (*Invitation to Reflexive Sociology*.)
- 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 ja Claire Colebrook (toim.): *Deleuze and Feminist Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Buchanan, Ian (2000): *Deleuzism. A Metacommentary*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bürger, Peter (1974/84): *Theory of the Avant-Garde*. Kääntänyt Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press. (*Theorie der Avantgarde*.)
- Calvino, Italo (1972/93): *Le città invisibili*. Verona: Mondadori.
- Calvino, Italo (1972/76): *Näkymättömät kaupungit*. Suomentanut Jorma Kapari. Helsinki: Tammi. (*Le città invisibili*.)
- Canevacci, Massimo (1995): *Antropologia della comunicazione visuale*. Ancona - Milano: Costa & Nolan.
- Canevacci, Massimo (1999): *Culture eXtreme. Mutazione giovanili tra i corpi delle metropoli*. Rooma: 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 – Lontoo: 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 (1976/90): "Castration or Decapitation?" Kääntänyt Annette Kuhn. Teoksessa Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha ja 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 ja George E. Marcus (toim.): *Writing Culture*. Berkeley – Los Angeles – Lontoo: University of California Press.
- Clifford, James (1986b): "On Ethnographic Allegory". Teoksessa James Clifford ja George E. Marcus (toim.): *Writing Culture*. Berkeley – Los Angeles – Lontoo: University of California Press.
- Clifford, James (1988/94): *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Massachusetts–Lontoo: Harvard University Press.
- Clifford, James ja Marcus, George E. (toim.) (1986): *Writing Culture*. Berkeley – Los Angeles – Lontoo: University of California Press.
- Crapanzano, Vincent (1980/85): *Tuhami. Portrait of a Moroccan*. Chicago – Lontoo: The University of Chicago Press.
- Crapanzano, Vincent (1986): "Hermes' Dilemma: The Masking of Subversion in Ethnographic Description". Teoksessa James Clifford ja George E. Marcus (toim.): *Writing Culture*. Berkeley – Los Angeles – Lontoo: University of California Press.
- 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 ja Veikko Hietala (toim.): *Vanhasta uuteen: Kynnys vai kuilu? Tekstien välisistä suhteista/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 (1962/99): *Nietzsche et la philosophie*. Pariisi: Quadrige – Presses Universitaires de France.
- Deleuze, Gilles (1968/2000): *Différence et répétition*. Pariisi: Presses Universitaires de France.
- Deleuze, Gilles (1969/97): *Logique du sens*. Pariisi: Minuit.
- Deleuze, Gilles (1966/88): *Bergsonism*. Kääntänyt Hugh Tomlinson ja Barbara Habberiam. New York: Zone Books. (*Le Bergsonisme*.)
- Deleuze, Gilles (1973/92): "Nomadinen ajattelu". Suomentanut Jussi Vähämäki. Teoksessa Gilles Deleuze: *Autiomaa*. Kirjoituksia vuosilta 1967-1986. Helsinki: Gaudeamus. ("Pensée nomade" teoksessa *Nietzsche aujourd'hui*).
- Deleuze, Gilles ja Foucault, Michel (1972/94): "Les intellectuels et le pouvoir". Teoksessa Michel Foucault: *Dits et écrits II. 1970-1975*. Pariisi: Gallimard.
- Deleuze, Gilles ja Guattari, Félix (1972/95): *L'anti-œdipe. Capitalism et schizophrénie*. Pariisi: Minuit.
- Deleuze, Gilles ja Guattari, Félix (1980): *Mille Plateaux. Capitalism et schizophrénie*. Pariisi: Minuit.
- Descombes, Vincent (1979/80): *Modern French Philosophy*. Kääntänyt L Scott-Fox ja J. M. Harding. Cambridge – Lontoo – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney: Cambridge University Press. (*Le Même et L'Autre*.)
- Dreyfus, Hubert L. ja Rabinow, Paul (1982/83): *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 ja Claire Colebrook (toim.): *Deleuze and Feminist Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Dudek, S. Z. ja Chamberland-Bouhadana, G. (1982): "Primary Process in Creative Persons". *Journal of Personality Assessment*, 3, s. 239-247.
- Eco, Umberto (1975/98): *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.

- Eco, Umberto (1979/85): *Lector in fabula. La Cooperazione interpretativa ei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto (1984/97): *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 ja Vesänen, Marja (1989): *Miten taiteilijaksi tullaan*. Helsinki: Hanki ja jää.
- Eskola, Antti (1982): *Vuorovaikutus, muutos, merkitys*. Sosiaalipsykologian perusteiden kriittinen tarkastelu. Helsinki: Tammi.
- Eskola, Jari ja 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 – Lontoo: Duke University Press.
- Flieger, Jerry Aline (2000): ”Becoming-Woman: Deleuze, Schreber and Molecular Identification”. Teoksessa Ian Buchanan ja 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*. Pariisi: Gallimard.
- Foucault, Michel (1966/99): *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Pariisi: Gallimard.
- Foucault, Michel (1969a/94): ”Qu'est-ce qu'un auteur?”. Teoksessa Michel Foucault: *Dits et écrits I. 1954-1969*. Pariisi: Gallimard.
- Foucault, Michel (1969b/99): *L'Archéologie du savoir*. Pariisi: Gallimard.
- Foucault, Michel (1975/2000): *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Pariisi: Gallimard.
- Foucault, Michel (1976/99): *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Pariisi: Gallimard.
- Foucault, Michel (1977/94): ”Le jeu de Michel Foucault”. Teoksessa Michel Foucault: *Dits et écrits III. 1976-1979*. Pariisi: Gallimard.

- Foucault, Michel (1983): "On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress". Teoksessa Hubert L. Dreyfus ja Paul Rabinow (1982/83): *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*. 2. painos. Chicago: Chicago University Press.
- Foucault, Michel (1984a/99): *Histoire de la sexualité 2. L'usage des plaisirs*. Pariisi: Gallimard.
- Foucault, Michel (1984b/98): *Histoire de la sexualité 3. Le souci de soi*. Pariisi: Gallimard.
- Foucault, Michel (1988): "Technologies of the Self". Teoksessa Luther h. Martin, Huck Gutman ja Patrick H. Hutton (toim.): *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*. Lontoo: 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*. Lontoo – Thousand Oaks – New Delhi: SAGE.
- Grosz, Elizabeth (1994): *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.
- Grosz, Elizabeth (1995): *Space, Time, and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*. Lontoo – New York: Routledge.
- Grosz, Elizabeth (2000): "Deleuze's Bergson: Duration, the Virtual and a Politics of the Future". Teoksessa Ian Buchanan ja Claire Colebrook (toim.): *Deleuze and Feminist Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Haavikko, Ritva (1984): "Luova kirjailija". Teoksessa Ritva Haavikko ja Jan-Erik Ruth (toim.): (1984): *Luovuuden ulottuvuudet*. Espoo: Weilin+Göös.
- Haavikko, Ritva ja 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 ja Paul du Gay (toim.): *Questions of Cultural Identity*. Lontoo–Thousand Oaks–New Delhi: Sage.

- Haraway, Donna (1985/90): "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 (1988/91): "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". Teoksessa Donna Haraway: *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. Lontoo: Free Association Books.
- Haraway, Donna (1992): "The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others". Teoksessa Lawrence Grossberg, Cary Nelson ja Paula A. Treichler (toim.): *Cultural Studies*. Lontoo – New York: Routledge.
- Haraway, Donna (1997): *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan©_Meets_OncoMouse™. Feminism and Technoscience*. New York–Lontoo: Routledge.
- Harding, Sandra (1986): *The Science Question in Feminism*. Ithaca – Lontoo: 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 ja Elizabeth Potter (toim.): *Feminist Epistemologies*. New York – Lontoo: 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*. Lontoo: 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 (1951/77): *The Social History of Art. Vol 2. Renaissance, Mannerism, Baroque*. Kääntänyt Stanley Godman yhteistyössä tekijän kanssa. Lontoo – Henley: Routledge – Kegan Paul.

- Hauser, Arnold (1974/82): *The Sociology of Art*. Kääntänyt Kenneth J. Northcott. Lontoo – Henley – Melbourne: Routledge – Kegan Paul. (*Soziologie der Kunst*.)
- Heikkilä, Martta (1999): ”Esteettisen kokemuksen rajalla”. *Synteesi*, 3, s. 70-79.
- Heinämaa, Sara (1993): ”Paikka tutkimuksessa. Henkilökohtaisen paikanmäärityksen vaatimus naistutkimuksessa”. *Naistutkimus–Kvinnoforskning*, 1, s. 22-35.
- Heinämaa, Sara (1996): *Ele, tyyli 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*. Lontoo – New York: Methuen.
- Hirsjärvi, Sirkka ja Hurme, Helena (2000): *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelujen teoria ja käytäntö*. Helsinki: Helsinki University Press.
- Holenstein, Elmar (1985/99): ”The Zero-Point of Orientation: The Placement of the I in Perceived Space”. Kääntäneet Lanei Rodemeyer ja 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*. Lontoo – New York: Routledge.
- Hollway, Wendy (1984): ”Gender Difference and the Production of Subjectivity”. Teoksessa Julian Henriques, Wendy Hollway, Cathy Urwin, Couze Venn ja Valerie Walkerdine (toim.): *Changing the Subject. Psychology, Social Regulation and Subjectivity*. Lontoo – New York: Methuen.
- Hollway, Wendy (1989): *Subjectivity and Method in Psychology. Gender, Meaning and Science*. Lontoo – Newbury Park – New Delhi: SAGE.
- Honkasalo, Marja-Liisa (1994): ”Etnografia ja tutkiva subjekti – kertomuksia tiedonkeruumatkalta ja kenttätyöstä”. *Sosiaalilääketieteellinen aikakauslehti*, 31, s. 15-23.
- Honour, Hugh ja Fleming, John (1982/92): *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 ja Patrick H. Hutton (toim.): *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*. Lontoo: Tavistock.
- Hägglund, Tor-Björn (1984): ”Luovuus psykoanalyttisen tutkimuksen valossa”. Teoksessa Ritva Haavikko ja Jan-Erik Ruth (toim.): (1984): *Luovuuden ulottuvuudet*. Espoo: Weilin+Göös.
- Hänninen, Vilma (1999): *Sisäinen tarina, elämä ja muutos*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Ihanus, Junani (1987): *Kauneus ja kuvotus. Luovuuden, kirjallisuuden ja taiteen psykologiasta kirjoitettua*. Helsinki: Gaudeamus.
- Jameson, Fredric (1984/89): ”Postmodernismi eli kulttuurin logiikka myöhäiskapitalismissa”. Teoksessa Jussi Kotkavirta ja 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 ja Suoninen, Eero (1993): ”Diskursiivinen maailma. Teoreettiset lähtökohdat ja analyttiset käsitteet”. Teoksessa Arja Jokinen, Kirsi Juhila ja Eero Suoninen: *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino.
- Juutilainen, Ritva (1997): *Seitsemän taiteenalan ammattilaista luovan valintatarinansa*. Pro gradu -tutkielma. Sosiaalitieteiden laitos. Kuopion yliopisto.
- Kakkuri-Knuuttila, Marja-Liisa (1996): ”Aristoteelista tieto-oppia jälkipositivisteille”. *Sosiologia*, 3, s. 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, s. 22-25.
- Kaunismaa, Pekka (1997): ”Keitä me olemme? Kollektiivisen identiteetin käsitteellisistä lähtökohdista”. *Sosiologia*, 3, s. 220-230.
- Koivunen, Anu ja Liljeström, Marianne (1996): ”Paikantuminen”. Teoksessa Anu Koivunen ja 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 ja Marianne Liljeström (toim.): *Feministejä – Aikamme ajattelijoita*. Tampere: Vastapaino.
- Koivunen, Hannele (1999): ”Instituutioista innovaatioihin”. Teoksessa Hannele Koivunen ja 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, s. 68-75.
- Koski-Jännes, Anja (1983a): ”Alkoholi ja kirjallinen luovuus Suomessa”. *Alkoholipolitiikka*, 5, s. 263-274.
- Kurttila, Arja (1978): ”Miten kuvat syntyvät. Taiteilijahaastattelun ongelmia”. *Taide*, 6, s. 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 (1984/91): ”Genealogy and the Body: Foucault/Deleuze/Nietzsche”. Teoksessa Mike Featherstone, Mike Hepworth ja Bryan S. Turner (toim.): *The Body. Social Process and Cultural Theory*. Lontoo – 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 kajootti: 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 ja Tanja Kotro (toim.): *Kulttuuriteollisuus*. Helsinki: Edita.
- Lepistö, Vappu (1990): ”Vincent van Gogh”. *Synteesi*, 2-3, s. 131-144.
- Lepistö, Vappu (1991): *Kuvataiteilija taidemaailmassa*. Helsinki: Tutkijaliitto.

- Lepistö, Vappu (1994): ”Outsider – itselle ja toiselle tekeminen”. Teoksessa Mika Aalto-Setälä, Helena Erkkilä, Erkki Haapaniemi, Ulla Karttunen ja Mikko Telaranta (toim.): *Nautinnot pois muilta. Taide ja politiikka 90-luvulla*. Helsinki: Muu-Akatemia.
- 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, s. 27-30.
- Lyotard, Jean-François (1982/85): ”Vastaus kysymykseen mitä postmoderni on?”. Suomentanut Matti Berger. *Taide*, 3, s. 47-50. Myös teoksessa Jussi Kotkavirta ja 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 ja George E. Marcus (toim.): *Writing Culture*. Berkeley – Los Angeles – Lontoo: University of California Press.
- Marcus, George E. ja Fischer, Michael M. J. (1986/99): *Anthropology as Cultural Critique. An Experimental Moment in the Human Sciences*. 2. painos. Chicago ja Lontoo: The University of Chicago Press.
- Matero, Johanna (1996): ”Tieto”. Teoksessa Anu Koivunen ja Marianne Liljeström (toim.): *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Matino, Lucia (1994): ”Artista e creatività”. Teoksessa Alberto Melucci (toim.): *Creatività: miti, discorsi, processi*. Milano: Feltrinelli.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945/98): *Phénoménologie de la perception*. Pariisi: 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*.)
- Olkowski, Dorothea (1999): ”Flows of Desire and the Body-Becoming”. Teoksessa Elizabeth Grosz (toim.): *Becomings. Explorations in Time, Memory, and Futures*. Ithaca – Lontoo: 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*. Lontoo – New York: Routledge.
- Patton, Paul (2000): *Deleuze and the Political*. Lontoo – New York: Routledge.
- Peirce, Charles Sanders (1931/65): *Collected Papers. Volume I: Principles of Philosophy. Volume II: Elements of Logic*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Peirce, Charles Sanders (1933/67): *Collected Papers. Volume III: Exact Logic. Volume IV: The Simplest Mathematics*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Peirce, Charles Sanders (1934/65): *Collected Papers. Volume V: Pragmatism and Pragmaticism. Volume VI: Scientific Metaphysics*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Peirce, Charles Sanders (1958/66): *Collected Papers. Volume VII: Science and Philosophy. Volume VIII: Reviews, Correspondence and Bibliography*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Petäjämäki, Soili (1997): ”Judith Butler ja ruumiin poliittinen fenomenologia”. Teoksessa Sara Heinämaa, Martina Reuter ja Kirsi Saarikangas (toim.): *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Pollock, Griselda (1988): *Vision and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art*. Lontoo – New York: Routledge.
- Pratt, Mary Louise (1986): ”Fieldwork in Common Places”. Teoksessa James Clifford ja George E. Marcus (toim.): *Writing Culture*. Berkeley – Los Angeles – Lontoo: 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 ja Kirsi Saarikangas (toim.): *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Regel, Günther (1978): ”Luovan kuvataiteellisen prosessin luonne, rakenne ja kulku. Osa IV.” *Taide*, 6, s. 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 ja Marianne Liljeström (toim.): *Feministejä – Aikamme ajattelijoita*. 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 ja Marianne Liljeström (toim.): *Feministejä – Aikamme ajattelijoita*. Tampere: Vastapaino.
- Rosaldo, Renato (1986): ”From the Door of His Tent: The Fieldworker and the Inquisitor”. Teoksessa James Clifford ja George E. Marcus (toim.): *Writing Culture*. Berkeley – Los Angeles – Lontoo: 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 ja Paul du Gay (toim.): *Questions of Cultural Identity*. Lontoo – 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 ja Jan-Erik Ruth (toim.): (1984): *Luovuuden ulottuvuudet*. Espoo: Weilin+Göös.
- Ruth, Jan-Erik (1984b): ”Luovuuden kehitys elämänkaaren aikana”. Teoksessa Ritva Haavikko ja 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 (1972/85): *Cours de linguistique générale*. Toimittanut Tullio de Mauro. Pariisi: 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 ja 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 (1981/83): *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 ja Luk Van Langenhove (toim.): *Rethinking Methods in Psychology*. Lontoo – 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. (1985/98): *The Interpersonal World of the Infant. A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. Lontoo: Karnac Books.
- Sulkunen, Pekka (1982): ”Society Made Visible – on the Cultural Sociology of Pierre Bourdieu”. *Acta Sociologica*, 2, s. 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 ja George E. Marcus (toim.): *Writing Culture*. Berkeley – Los Angeles – Lontoo: 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 (1985/99): *La fine della modernità*. Milano: Garzanti.
- Vattimo, Gianni (1987/99): ”Postmoderni ja historian loppu”. Teoksessa Gianni Vattimo: *Tulkinnan etiikka*. Suomentaneet Jussi Vähämäki ja 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 – Lontoo: 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. (1992/95) ”Kohti sosiaalista prakseologiaa: Bourdieun sosiologian rakenne ja logiikka”. Teoksessa Pierre Bourdieu ja Loïc J.D. Wacquant: *Refleksiiviseen sosiologiaan: Tutkimus, käytäntö ja yhteiskunta*. Suomenkielisen laitoksen toimittaneet M’hammed Sabour ja 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 forskningsprosessen. Forskaren som subjekt och object”. *Naistutkimus–Kvinnoforskning*, 2, s. 41-56.
- Wilson, Elizabeth (1999): ”The Bohemianization of Mass Culture”. *International Journal of Cultural Studies*, 1, s. 11-32.
- Wolff, Janet (1983): *Aesthetics and the Sociology of Art*. Lontoo: 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. Paines. 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 (1ov)

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 proseminariesitelmäni, 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 mielikuviutus, 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 esiinnoitettuja 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 Vilkka 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 esittelyni koostui Foucault’n tiedekritiikistä. Etenin Foucault’n avulla renessanssin (n. 1500-1650) läpi kohti klassisen ajan kautta kohti modernia aikaa (1800-luku). Tarkoitus oli lähestyä historiallisesti tieteen syntymää. Sama prosessi toistui kahdessa alustuksessa (Esa ja Hannele). Molemmissa korostuu, että taide on itse asiassa nykyisessä muodossaan varsin uusi ilmiö. Kuten tiede 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 kritisoimaan ja sysäämään pois sijaltaan.

Tarkoituksena ei ollut jäädä historiaan, vaan kaksi muuta alustusta oli tarkoitettu käsittelemään tarkemmin nykyaikaa. Tarkoitus oli pohtia toisaalta taiteen määrittelemisen rajaa ja toisaalta 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 lähtikin hyvin käyntiin ja siinä sivuttiin taiteilijan asemaa ja suhdetta taiteen ulkopuolisiin alueisiin, vastaanottoa, kritiikkiä, koulutusjärjestelmää, määrittelyä yms. 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 Nenye (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. Lontoo: 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 kriittisesti pistettä, missä kieli loppuu. Missä voidaan sanoa, että kielen rajat tulevat vastaan. Taustalla on se, että pelkästään kieltä käsittelevät tutkimusmenetelmät, kuten diskurssianalyysi, narratiivien tai kertomusten tutkinta ja semiotiikka (osittain) sulkevat pois elämän ja ruumiillisuuden aluetta. Tarkoitus olikin etsiä paitsi kielen ruumiillisuutta myös kielen 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 Saussure’laiset 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 alustuskiertä 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 maalasin 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 Nenyé (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*. Lontoo – 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. Käsittelimme 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 48
Amabile, Teresa M. 3
Aumont, Jacques 16

B

- Bahtin, Mihail 13, 14
Barthes, Ronald 27, 41, 59, 127
Bauman, Zygmunt 25, 26, 129
Bergala, Alain 16
Berger, John L. 23, 24, 53
Bergson, Henri 54, 55, 56, 76
Blumenberg, Hans 7
Bogue, Ronald 52, 59, 63, 76, 77
Bonner, Charles W. 67
Bourdieu, Pierre 2, 3, 4, 35, 44, 124, 126, 127
Braidotti, Rosi 4, 5, 15, 51, 53, 54, 55, 60, 63, 77
Buchanan, Ian 82
Bürger, Peter 25, 26

C

- Calvino, Italo 5, 48, 104, 127
Canevacci, Massimo 5, 16
Casey, Edward S. 76
Catalano, Antonella 49
Chamberland-Bouhadana, G. 88
Cixous, Hélène 48
Clifford, James 15, 16, 17, 19, 22, 50
Couze, Venn 24
Crapanzano, Vincent 8, 15, 16

D

- de Lauretis, Teresa 4, 24, 59, 60
de Saussure, Ferdinand 58, 59, 67, 127
Deleuze, Gilles 5, 6, 22, 37, 39, 49, 51, 52, 53,
54, 55, 56, 59, 60, 62, 69, 76, 77, 82, 83, 88,
92, 93, 94
Descombes, Vincent 53
Dreyfus, Hubert L. 24
Driscoll, Catherine 82, 93
Dudek, S. Z. 88

E

- Eco, Umberto 58, 59, 60, 67
Ellis, John M. 41
Erkkilä, Helena 3, 28, 29, 94, 98
Eskola, Antti 4
Eskola, Jari 19
Eskola, Katarina 3

F

- Fischer, Michael M. J. 15, 16, 17

- Fleming, John 16
Flieger, Jerry Aline 53, 75, 76
Fornäs, Johan 24, 25, 26, 49, 81, 86
Foucault, Miche. 17, 23, 24, 25, 26, 27, 37, 39,
46, 47, 52, 86, 89, 90, 126
Freud, Sigmund 49, 53, 54, 82

G

- Giddens, Anthony 26, 86
Goodchild, Philip 52, 63
Grosz, Elizabeth 4, 49, 50, 51, 52, 55, 56, 76,
77, 82, 83
Guattari, Félix 6, 22, 51, 52, 53, 59, 60, 62, 69,
76, 77, 82, 83, 88, 92, 93, 94

H

- Haavikko, Ritva 3, 54, 66, 86
Hacking, Ian 89
Hall, Stuart 49, 50, 126, 129
Haraway, Donna 5, 9, 10, 13, 14, 51, 128
Harding, Sandra 5, 7, 9, 10, 14, 15, 51
Harré, Rom 24, 37, 44, 100
Hauser, Arnold 2, 25, 26
Heikkilä, Martta 82
Heinämaa, Sara 9, 52, 53, 61, 67, 69, 82
Helén, Ilpo 39
Henriques, Julian 24
Hirsjärvi, Sirkka 12, 19
Holenstein, Elmar 69
Holland, Eugene W. 62, 82
Hollway, Wendy 23, 24, 29, 40
Honkasalo, Marja-Liisa 12
Honour, Hugh 16
Horkheimer, Max 48
Hurme, Helena 12, 19
Husserl, Edmund 69, 82
Hutton, Patrick H. 89
Hägglund, Tor-Björn 54, 55
Hänninen, Vilma 24

I

- Ihanus, Juhani 54

J

- Jameson, Fredric 27
Jay, Martin 7
Jokinen, Arja 23
Juhila, Kirsi 23
Juutilainen, Ritva 30

K

- Kakkuri-Knuuttila, Marja-Liisa 7, 8
Karttunen, Sari 3, 23, 36, 44

Karttunen, Ulla.....	19
Kaunismaa, Pekka.....	36
Klein, Melanie.....	82
Koivunen, Anu.....	10, 59, 60
Koivunen, Hannele.....	33
Konttinen, Riitta.....	30
Koski-Jännes, Anja.....	98
Kurttila, Arja.....	70
<i>L</i>	
Lacan, Jacques.....	14, 53, 62, 76
Laine, Tapani.....	14
Lasch, Christopher.....	86
Lash, Scott.....	52, 82
Leder, Drew.....	82
Lehtonen, Mikko... 14, 24, 25, 26, 27, 40, 49, 50, 124, 125, 129	
Lepistö, Vappu... 2, 3, 26, 28, 30, 34, 36, 41, 42, 44, 55, 68, 71, 81, 87, 89, 94, 96, 98, 104	
Liljeström, Marianne.....	10, 59
Linko, Maaria..... 3, 12, 29, 56, 64, 81, 86, 87, 102	
Luckmann, Thomas.....	23, 24, 53
Luhtha, Pekka.....	19, 57
Lyotard, Jean-François.....	27
<i>M</i>	
Mantere, Meri-Helga.....	86
Marcus, George E.....	15, 16, 17
Marie, Michel.....	16
Matero, Johanna.....	9
Matino, Lucia.....	80, 96
Merleau-Ponty, Maurice... 3, 6, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 60, 61, 62, 66, 67, 69, 82, 90	
<i>N</i>	
Nenye, Kirsti... 17, 18, 44, 45, 46, 47, 88, 99, 125, 126, 129	
Nietzsche, Friedrich.....	1, 49, 52
<i>O</i>	
Olkowski, Dorothea.....	76, 77
<i>P</i>	
Pansini, Giuseppe.....	2, 4, 55
Parker, Ian.....	23
Patton, Paul.....	63, 75, 76, 82
Peirce, Charles Sanders... 6, 58, 59, 60, 61, 82, 90, 127	
Petäjaniemi, Soili.....	82
Pollock, Griselda.....	2, 30, 81
Pratt, Mary Louise.....	8, 16
Pyhtilä, Marko.....	35, 124, 125, 129
<i>R</i>	
Rabinow, Paul.....	24
Rautaparta, Malla.....	61
Regel, Günther.....	71
Reinharz, Shulamit.....	12
Rojola, Sanna.....	9, 52
Ronkainen, Suvi..... 8, 9, 10, 15, 21, 22, 24, 59, 92	
Rosaldo, Renato.....	16, 17, 22
Rosenau, Pauline Marie.....	50
Ruth, Jan-Erik.....	3, 54, 71, 86
<i>S</i>	
Said, Edward.....	50
Sampson, Edward.....	14, 48, 56, 129
Sampson, Edward E.....	50
Saraste, Leena.....	74
Sederholm, Helena.....	3, 26, 27, 33, 35, 37
Seppälä, Helena.....	26
Sevänen, Erkki.....	33, 34
Shostak, Marjorie.....	15, 16
Smith, Jonathan A.....	12
Steinbock, Anthony J.....	62
Stern, Daniel N.....	66, 67
Sulkunen, Pekka.....	4
Suoninen, Eero.....	23
Suoranta, Juha.....	19
<i>T</i>	
Taylor, Charles.....	25, 26, 50
Tota, Anna Lisa.....	3
Tuhkanen, Totti.....	3, 33
Tyler, Stephen A.....	15, 21
<i>U</i>	
Urwin, Kathy.....	24
<i>V</i>	
Valkola, Jarmo.....	16
Vattimo, Gianni.....	1, 20, 27
Vernet, Marc.....	16
Vesänen, Marja.....	3, 28, 29, 94, 98
Visweswaran, Kamala.....	5, 11, 17, 22
Vähämäki, Jussi.....	7, 20
<i>W</i>	
Wacquant, Loïc J.D.....	3
Walkerdine, Valerie.....	24
Widerberg, Karin.....	12
Willner-Rönholm, Margareta.....	103
Wilson, Elizabeth.....	41, 42
Wolff, Janet.....	2, 3, 30, 36, 81

