

MAAGINEN KUVA
—
**Rituaalinen käyttäytyminen
kuvataiteessa**

TAPIO TUOMINEN

MAAGINEN KUVA

Rituaalinen käyttäytyminen
kuvataiteessa

Aalto-yliopiston julkaisusarja
Doctoral Dissertations 2/2013

Aalto-yliopisto
Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
books.aalto.fi

© Tapio Tuominen

Graafinen suunnittelu:
Antton Nuotio

ISBN 978-952-60-4927-4
ISBN 978-952-60-4928-1 (pdf)
ISSN-L 1799-4934
ISSN 1799-4934
ISSN 1799-4942 (pdf)

Materiaalit:
Munken Pure 120g ja 300g

Unigrafia
Helsinki
2012



441

697

Painotuote

SISÄLLYS

LUKIJALLE	s.10
1 TAITEESTA JA RITUAALISESTA KÄYTTÄYTYMISESTÄ	s.32
1.1 Näkökulmia taiteeseen ja sen tekemiseen	s.32
1.2 Taide ja uskonto	s.33
1.3 Taide, rituaali ja kultti	s.34
1.4 Rituaalisen käyttäytymisen määrittely	s.38
1.5 Hurmioitumisesta	s.46
1.5.1 Hurmioitumisesta taideteosta vastaanotettaessa	s.51
1.5.2 Taiteilijoiden hurmioitumiskokemuksista	s.54
1.5.3 Mystisestä hurmiosta	s.58
1.6 Päätelmä	s.64
2 NÄKÖKULMIA RITUAALISEEN KÄYTTÄYTYMISEEN	s.67
2.1 Miten Durkheim uskonnon ymmärsi	s.68
2.1.1 Uskonnosta	s.69
2.1.2 Magia	s.70
2.1.3 Miksi on uskontoja?	s.71
2.1.4 Durkheimin ajattelun kritiikkiä	s.71
2.2 Durkheim ja riitit	s.73
2.2.1 Negatiivinen kultti	s.75
2.2.2 Positiivinen kultti	s.76
2.2.3 Uhrirituaali	s.76
2.2.4 Jäljittelyriitit	s.78
2.2.5 Positiivisten riittien vaikutus	s.79
2.2.6 muita positiivisia riittejä	s.79
2.3 Durkheim ja mana	s.79
2.4 Marcel Mauss ja uhrirituaali	s.81
2.5 Maussin ja Hubertin käsitys rituaalin peruskaavasta	s.82
2.6 Mauss, magia ja ensimmäiset huomiot manasta	s.83
2.7 Mauss ja lahjat	s.84
2.7.1 Lahja, mana, vastalahja	s.85
2.7.2 Yliluonnolliset lahjan vaihtajat	s.86
2.8 Mary Douglas	s.87
2.9 Douglasin ajatteluun kohdistettua kritiikkiä	s.88
2.10 Douglas, rituaalit ja rajat	s.91

2.10.1 Miten Douglas käsittää rituaalisen epäpuhtauden	s.91
2.10.2 Douglas, pyhä ja sen suhde saastuneeseen	s.93
2.10.3 Douglas ja uskonnolliset ja maalliset riitit	s.94
2.10.4 Magiasta ja uskonnollisista rituaaleista	s.95
2.10.5 Maalliset riitit	s.96
2.10.6 Douglas, rituaalinen ajattelu ja primitiivinen yhteisö	s.97
2.11 Voimat ja niiden sisältämä uhka	s.98
2.11.1 Mana sukulaisineen	s.100
2.11.2 Ihmisruumis ja yhteisöruumis	s.102
2.11.3 Saastuminen ja moraali	s.102
2.11.4 Lian symboliikasta	s.103
2.11.5 Saastumisen käyttö uusiutumisrituaaleissa	s.103
2.12 Yhteenveto	s.104
2.13 Rituaalisuudesta kuvataidemaailmassa ja taiteessa	s.106
2.13.1 Taiteesta rituaalisena käyttäytymisenä	s.107
2.13.2 Taide kulttina ja riittinä	s.111
2.13.3 Mana ja taidemana	s.117

3 ESIKUVISTANI JA OMASTA TAITEELLISESTA TYÖSKENTELYSTÄNI

	s.125
3.1 Taiteellisista innoittajistani	s.125
3.2 Hieronymus Boschin teosten tukinnoista	s.126
3.3 Mitä Boschin ”Viimeinen tuomio” minulle maalarina kertoo?	s.131
3.3.1 Materiaaleista ja värien käytöstä	s.132
3.3.2 Sommittelusta ja sisällöstä	s.133
3.3.3 Taivaasta	s.134
3.3.4 Maasta	s.135
3.3.5 Rituaalisesta käyttäytymisestä	s.136
3.4 Boschin opetuslapsena	s.139
3.5 Valta-triptyykki	s.140
3.6 Gustave Doré esikuvana	s.147
3.7 Doré ja rituaalinen käyttäytyminen	s.148
3.8 Dorén tyylistä	s.149
3.9 Karnevaalit	s.152
3.10 Muista esikuvista	s.153
3.10.1 Renessanssi	s.153
3.10.2 Barokki	s.160
3.10.3 Surrealismi	s.162
3.10.4 Surrealistien menetelmistä	s.164

4 NÄYTTelyn VALMISTAMINEN	
RITUAALISENA KÄYTTÄYTYMISENÄ	s.168
4.1 Taiteellisen työskentelyn syvät rituaalit	s.169
4.1.1 Rohkeutta antavista rituaaleista	s.170
4.1.2 Piirretty initiaatio	s.175
4.1.3 Työskentelyn alku, kaaos uhrataan luomiselle	s.177
4.1.4 Perinteistä	s.182
4.1.5 Luojan pukeista ja syntipukeista	s.183
4.1.6 Taiteellinen työskentely rituaalina	
tietoisuuden tilan muuttamiseksi	s.187
4.1.7 Kuvanteko maagisena parannuskeinona	s.194
4.1.8 Ahdistava arkeen paluu	s.196
4.2 Taiteellisen työskentelyn pinnalliset rituaalit	s.200
4.2.1 Esikuvani, arkkityypiset sankarit	s.200
4.2.2 Temppele	s.203
4.2.3 Yksittäisen taiteilijan potlatch	s.205
4.3 Rituaalinen käyttäytyminen	
työmuistiinpanoissa ja niiden tulkinnessa	s.207
4.4 Valmiista teoksista ja niiden esillepanosta	s.208
4.4.1 Näyttelyistä yleisesti	s.208
4.4.2 Omista näyttelyistäni	s.210
4.4.3 Yksittäisistä teoksista	s.212
5 TUTKIMUKSEN ARVIOINTI JA	
SEN SYNNYTTÄMIÄ MIETTEITÄ	s.216
5.1 Tutkimuksen arviointi	s.216
5.2 Tutkimuksen luotettavuus ja	
esiin nousseet ongelmat	s.218
5.3 Tutkimuksen merkitys	s.220
5.4 Mietteitä	s.224
LÄHTEET	s.228
TIIVISTELMÄ	s.246

KIITOKSET

Tutkimukseni valmistumisen ovat mahdollistaneet ohjaajani Inkeri Sava ja Timo Kaitaro, esitarkastajani Markus Heikkerö, Pentti Määttänen ja Ossi Naukkarinen, professori Juha Varto ja vastaväittäjäni Juhani Ihanus. Aalto-yliopisto on tukenut tutkimustani taloudellisesti. Kiitän kaikkia korvaamattomasta tuesta, kannustuksesta ja kärsivällisyydestä. Lisäksi kiitän Mari Krappalaa tutkimuksen alkuun auttamisesta, Esko Vuoriota maalausnäyttelyni valokuvaamisesta, Aatos Tuomista ja Marina Ciglaría kannustuksesta ja hyvistä neuvoista, Kirsti Niemensivua ja Sirpa Saloa avusta käytännön asioissa, Pia Alapeteria ja Antton Nuotiota käsikirjoituksen muuttamisesta kirjaksi sekä opiskelutovereitani vertaistuesta. Kiitän myös Lönnströmin taidemuseota ja galleria Huutoa.

LUKIJALLE

ALUSSA SYNTYI ENNAKKOKÄSITYS

Tutkimukseni lähti liikkeelle ennakkokäsityksestä, jonka mukaan kuvataiteen tekeminen kuuluu rituaalisen käyttäytymisen piiriin. Miten tähän ennakkokäsitykseeni päädyin?

Olin jo pitkään ajatellut että on olemassa tietoa, jota taiteilija voisi antaa ja johon kiinni pääseminen muuten kuin taidetta tekemällä olisi hyvin vaikeaa. Perinteisen taiteilijan koulutuksen saaneena rajasin taiteen tarkoittamaan esittävää kuvataidetta. Tarkemmin sanottuna käsityönä valmistettuja taideobjekteja, jotka teoksen ulkopuolelle viittaamalla saavat tekijässään aikaan teokseen eläytymisestä johtuvan illuusion.

Pidin taiteilijan kuvaa tehdessään kokemia elämyksiä tietona, jonka saaminen muuten kuin esittävää kuvataidetta tehtäessä olisi hankalaa. Näin oletin olevan, koska tekijän elämyksistä voidaan tavoittaa valmiiden teosten edessä enää vain kaikuja. Tämä pätee silloinkin, kun teosten materiaalit ja tekniikka pystyttään paljastamaan viimeistä piirtoa myöten. Taiteilijan elämyksiä lähimmäs pääsee, kun tekemisen pystyy myötäelämään. Se onnistuu parhaiten jos on itse tehnyt vastaavanlaisia teoksia. Tästä johtuen myös taiteilijat usein ymmärtävät ja hyväksyvät parhaiten teokset, jotka ovat lähinnä heidän omaa tyyliään. Vastaavasti ne teoreetikot, jotka itse eivät ole tehneet edes harrastusmielessä taidetta, jäävät teoksia analysoidessaan aina osittain niiden ulkopuolelle. Rituaalisesti ajatellen taiteen kokijalta on tällaisessa tapauksessa jäänyt suorittamatta initiaatio, jonka avulla siirrytään teoksen syvempään kokemiseen. Vihkiytymättömänä hänen kokemushorisonttinsa ei ole tältä osin päällekkäinen taiteilijan kokemushorisontin kanssa, ja siksi teosten synnyn aikaiset elämykset jäävät kokijalle osittain toiseudeksi. Perinteisin keinoin kuvataidetta tehtäessä kuitenkin juuri tekemisen aikana koetut kokonaisvaltaiset elämykset ovat merkittävä syy siihen, miksi käsityölläismäinen kuvien tekeminen jatkuu aktiivisena vielä kameroiden ja tietokoneiden aikana.

Koska tekemisessä saatava tieto on kehollista, ei sitä sanoin tai kuvin pysty täysin välittämään¹. Uskoin kuitenkin pystyväni välittämään sellaista tietoa kuvanteon aikaisista elämyksistäni, joka mahdollisesti innostaisi asiasta kiinnostuneita omakohtaisten kuvantekokokemusten hankintaan. Omien elämysten ja kokemusten hankkimiseksi päätin päästä ”asioihin itseensä”. Toi-

1 / Dissanayake (2000, 6) on sitä mieltä, että taidekokemukset ovat sanattomia eivätkä siksi ole sanallistettavissa. Tutkimuksessani pyrin osoittamaan, että näin ei välttämättä ole.

sin sanoen ryhdyin valmistamaan näyttelyä. Työskennellessäni havaitsinkin itsessäni eriasteisia tietoisuuden tilan muutoksia. Yleisin oli ajantajun häviäminen. Intensiivisen työrupeaman jälkeen oli mahdotonta arvioida, kuinka pitkän ajan oli työskennelty. Usein myös ympäröivän todellisuuden käsittäminen hämärtyi ja sitä korvaamaan nousi teosten syntyyn liittyvä tarina². Tarina aiheutti minussa kokemuksen, että en tehnytkaan itse teoksiani vaan ne syntyivät jollakin selittämättömällä tavalla. Samanaikaisesti kuuntelin itse sisäistä monologia. Se kertoi jatkuvasti muuttuvaa tarinaa syntyvän teoksen sisällöstä ja sen valmistamisesta. Tietoisuuteni oli vajonnut unenomaisen ”yötiedon”³ piiriin.

Päätin etsiä tietoa muiden ihmisten vastaavista kokemuksista. Ensimmäisenä nousivat mieleeni uskonnolliset hurmoskokemukset, joita pääasiassa mystikot ovat kokeneet. Löysinkin Ristin Johanneksen kirjoituksista mielenkiintoisia kuvauksia uskonnollisista kokemuksista ja neuvoja näiden kokemusten saavuttamiseksi. Tunsin kuitenkin tarvetta muuttaa tai ainakin laajentaa näkökulmaani, sillä en pitänyt itseäni millään lailla uskonnollisena ihmisenä. Pohdin voisiko kyseessä jumalaan yhtymisen sijasta olla jokin hieinan vähemmän yliluonnollinen ilmiö, vaikkapa paljon puhuttu mutta silti hämärä ja määrittelemätön inspiraatio⁴.

Oletukselleni sain tukea lukiessani Friedrich Nietzschen (1844–1900) elävän kuvauksen inspiraatiosta, jonka hän oli kokenut keväällä 1883, kirjoittaessaan *Näin puhui Zarathustra* -teostaan (ks. Nietzsche 2002, 96–97). Nietzsche johdatti minut miettimään dionyysisistä ja apollonista taiteellisina hurmioitumisen tiloina. Hänen näkemyksensä dionyysisestä hurmioitumisesta kiehtoi, koska se viittasi historiallisen ajan alun ekstaasiuskontojen kontrolloimattomuuteen, ei pelkästään Dionysoksen palvontaan vaan uskontojen varhaisiin muotoihin yleisesti – johonkin kaikkien uskontojen takaa löytyvään yhteiseen tekijään. Uskoin tämän tekijän mahdollisesti johdattavan sil-

2 / Nämä kokemukset yhdistetään ilmiöön, jota kutsutaan nimellä ”flow”. Käsitteen kehittäjänä tunnetun Mihaly Csikszentmihalyin (2006, 57, 59; 1996, 61–63) mukaan flow aikaansaadaan minkä tahansa sellaisen määrätietoisen toiminnan avulla, joka edellyttää joitakin määrättyjä taitoja. Muun muassa seremonialliset rituaalit kuuluvat tällaisen määrätietoisen toiminnan piiriin. Flow estää mieltä joutumasta epäjärjestykseen.

3 / Yötiedolla on tarkoitettu toiseutta, elämän irratiivista puolta. Yötiedon hallitessa järjestyminen tapahtuu kuvallisesti ja vertailemalla, ei kausaalisesti. Yötieto on siis assosiativista. (Broms 1985, 169, 171–173.) Ajattomuus tai ajan etenemättömyys on nähty myyttisen ajattelun merkinä. Tällöin ajattelu ei suuntaudu määränpäähen vaan aika palaa aina takaisin alkupisteeseensä. Bromsin mukaan ainakin Lévi-Strauss ja Lotman ovat päätyneet tähän näkemykseen.

4 / Csikszentmihalyin tutkimat ja määrittelemät flow-kokemukset muistuttaa niin läheisesti inspiraatiota, että tuntuu kuin hän olisi tutkinutkin sitä ja nimennyt kokemuksen samalla uudelleen. Esimerkiksi Andersson (2005) kirjoittaakin kyseisestä kokemuksesta teoksessaan *Luova mieli* käyttäen molempia käsitteitä, esimerkiksi sivulla 26: ”Se kerran armonlahjana koettu ’inspiraatio’ tai ’flow’ ei enää ilmestykään.” ja sivulla 50: ”[...] aktivoituu silloin kun ’inspiraatio’ eli ’flow’ valtaa kirjoittajan”.

le jo unohdetulle raja-alueelle, jossa uskonto ja taide yhdistyisivät.

Nietzsche jakoi taiteen tekemisessä tapahtuvan tietoisuudentilan muuttamisen kahtia: apolloniseen uneen ja dionyysiseen hurmioon. Kuvataidetta hän piti apollonisen hurmioitumisen piiriin kuuluvana. Tästä huolimatta ja omien kokemusteni perusteella uskoin, että myös kuvataidetta tehtäessä eläytyminen parhaimmillaan ylittää dionyysiseen⁵ kokonaisvaltaisuuteen. Uskomukselleni sain tukea Nietzscheiltä itseltään, olihan hän onnistunut pääsemään dionyysiseen tilaan jopa kirjoittamalla. Ongelmia nousi kuitenkin tielleni. Osoittautui, etten mitenkään pysty todistamaan kokemukseni dionyysistä laatua. Myöskään pelkkä inspiraatiokokemuksen raportointi ei vaikuttanut sellaiselta tutkimuksen aiheelta, joka saisi lukijatkin tapahtuneesta vakuuttuneiksi. Lisäksi kokemus olisi pystyttävä tuomaan niin yleiselle tasolle, että se olisi jaettavissa. Dionyysinen ei tällaiselta tasolta vaikuttanut. Raportoinnin vaikeutta lisäsi vielä, etten edes kovin tarkkaan tiennyt, mitä minussa dionyysiseksi inspiraatioksi mieltämäni kokemuksen aikana tapahtui.

LYHYT FENOMENOLOGINEN TYÖKALUPAKKI

Päätin kokemuksiani ja elämyksiäni havainnoimalla ja dokumentoimalla selvittää, mitä mielessäni kuvanteon aikana tapahtui. Pyrkimyksenäni oli vielä tässä vaiheessa ilmiön kuvailu ilman tulkintaa tai kategorisointia. Sen onnistumiseksi minun oli suoritettava introspektio eli itseni sisäinen tarkastelu, mikä ei ole täysin ongelmattonta, vaan vaatii avukseen jonkin menetelmän. Työvälineenäni käytin fenomenologiaa, erityisesti sen ajatusta aiemmin tuntemattoman esille saattamisesta. Oikeat tulkinnat ja kategoriat uskoin löytäväni myöhemminkin, kunhan ensin saisin esiin jotain tulkittavaa eli alustavan kokemuksen kaikessa aukkoisuudessaan ja fragmentaarisuudessaan.

Fenomenologia on ensisijassa metodikäsite. Se luonnehtii, miten kohde on. Termi fenomenologia ilmaisee toiminnan periaatteen, joka voidaan hahmotella myös sanoin ”asioihin itseensä”. Ilmaus koostuu kahdesta osatekijästä: ilmiö eli kreikaksi ”fainomenon” ja ”logos”. Sen voi kääntää muotoon ”tiedettä ilmiöstä”. (*Heidegger 2000, 50.*)

Käsitteen ”ilmiö” määrittely auttaa ymmärtämään, mikä lopultakin on fenomenologian kohde. Termi ilmiö siis palautuu kreikan sanaan fainomenon. Se taas tulee verbistä fainesthai, suomeksi näyttäytyminen. Fainesthai vuorostaan on medium sanasta faino, joka tarkoittaa ”näyttää”, ”asettaa valoon”. Ilmauksen ”ilmiö” merkityksenä pidetään ”itsessään näyttäytyvää”, il-

5 / Apolloninen pelkistää ja rajoittaa. Dionyysinen murtaa ekstaasin avulla rajat ja on moninainen ja hallitsematon. (Kupiaainen 1997, 64.)

meistä. ”Ilmiöt” ovat näin ollen jotain, joka voidaan tuoda valoon tai näyttäytyä. Olevalla on useita näyttäytymisen tapoja. Ne ovat riippuvaisia siitä, millä tavoin oleva on lähestyttävissä. Se voi näyttäytyä myös sinä, mitä se ei ole, jolloin se ”näyttää” ”ikään kuin...”. Kreikan ilmauksella ”fainomenon” on näin ollen myös merkitys ”näyttää joltakin”, ”lume”. Kummatkin merkitykset (”ilmiö” näyttäytyvänä ja ”ilmiö” lumeena) liittyvät rakenteellisesti yhteen. (Heidegger 2000, 51.)

On olemassa myös ”ilmentymä”, johon varsinkin ”ilmiö” lumeena saattaa sekaantua. ”Ilmentymä” tarkoittaa kuitenkin sitä, joka ei itse ilmene, vaan mahdollistaa itsensä jonkin sellaisen perusteella, mikä ilmenee. Tällöin se, mikä todellisuudessa ilmenee, on eräänlainen oire tai merkki ilmentymisestä, kuten esimerkiksi sairauden oire. Vaikka kaikki ilmentymiset ovat ilmiöiden varassa, eivät ilmiöt ole koskaan ilmentymiä. (Heidegger 2000, 52)

Muodollinen ilmiön käsite on kyseessä silloin, jos jää epämääräiseksi, mitä olevaa pidetään ilmiönä ja avoimeksi, onko näyttäytyvä ollenkaan oleva tai onko sillä olevan olemisluonne. Jos ilmenevä kuitenkin on ymmärrettävissä olevaksi ja lähestyttävissä esimerkiksi empiirisen havainnon mielessä, vastaa ilmiö tavallisen ilmiön käsitettä. Fenomenologisen ilmiön käsite tulee ymmärrettävämmäksi sanomalla että se, mikä ilmentymässä aina näyttäytyy jo ennen tavallisesti ymmärrettyä ilmiötä ja sen myötä, tosin tematisoimattomana, on mahdollista saattaa näyttäytymään temaattisesti. Nämä havainnon muodot, jotka näyttäytyvät itsessään, ovat fenomenologian ilmiöitä. (Heidegger 2000, 54.)

Yleinen fenomenologia pyrkii kuvaamaan tutkimuksellista kuvittelukykyä ja sen taustalla olevaa alustavaa kokemusta, jossa koetaan jonkin ilmaantuminen meille. Koska se, että jokin nousee meidän tunnistettavaksemme niin sanotusta olemattomasta, tapahtuu jo ennen luonnollisen asenteen asetuksia ja tulkintaa, ei kyseiseen kokemukseen palaaminen tai kokemus maailmantulkinnasta kuulu luonnolliseen asenteeseen. Kyseessä on tapahtuma, jota Husserl kutsui intuitiiviseksi oivaltamiseksi. (Varto 2001, 52–54.)

Vaikka ajatuksemme kohde olisi miten teoreettinen, suuntaudumme tähän teoreettiseen kuvittelun kautta. Tällöin maailma otetaan välineeksi selvittää siitä, mikä on yleistävää ja tyyppiteltyä, toisin sanoen selvittää teoriasta. Jos taas suuntaudumme konkreettiseen, kuvittelu auttaa meitä saamaan selville sen, miten konkreettinen erityisyydessään on ylipäätään ymmärrettävissä. Kaikkia mahdollisia välineitä voi käyttää apuna kaikessa tulkinnassa, mutta on huomioitava että ne liittyvät maailman ja kuvittelun yhteen. (Varto 2001, 54.)

Kuvittelu on mukana jo alustavassa kokemuksessa. Se on peruselementti kaikissa esille saattamista tutkivissa tieteissä, koska se auttaa tulkitsemaan maailman mahdollisimman monipuolisesti. Maailmantulkinnan on pakko olla luonteeltaan fiktiivistä, sillä näkökulmiltaan vaihtelevana ja jatkuvasti

muuttavana alustava kokemus ei voi tavoittaa mitään sellaista, minkä sellaisenaan voisi tavoittaa myös jollain toisella hetkellä. Kokemus siitä, että jotakin ilmaantuu olemattomuudesta, on fragmentaarinen, aukollinen ja täydentyy hallitsemattomasti. Kokonaisuus on siis tavoitettavissa vain fantasi-an avulla, jolloin koettuun palataan tarkkaillen sitä eri näkökulmista ja koamalla näin saadut tulkinnat yhdeksi. (Varto 2001, 55–56.)

Fiktio on ensimmäinen ja hahmottomin esille saattamisen sanallisista muodoista. Se avaa tuttuja ilmaisuja uusiin suuntiin ja ottaa sanallistamalla haltuunsa sen, mitä ei voi kategorioiden, käsitteiden ja kielikuvien avulla ilmaista itsenään. Fiktiivinen tapa ilmaista esille saatu paljastaa parhaiten, kuinka jokin on nostettu esiin, miten se kokemuksena tukeutuu aikaisempaan ja kuinka sen sanallistamisessa ja käsitteiden luomisessa ei voi nojata pelkästään suljettuihin sanamerkityksiin. Esiin saatavan tiedon määrä näyttää olevan suhteessa vapauden asteeseen. (Varto 2001, 56–57.)

On hyvin monenlaisia sanallisia tapoja tuoda tutkimuksen tulokset keskusteluun. Esille saattamisen voi kuitenkin ilmaista useammallakin tavalla, riippuen siitä, miten esille saattaja parhaiten pystyy vakuuttavuuden ja riittävyuden omasta esille saattamisestaan ilmaisemaan. Vaatimuksena on, että fiktio todellakin kiinnittää mihin tahansa muotoon sen, mikä hetki sitten oli olematonta. (Varto 2001, 58.)

Vaikka alkuperäinen ymmärtäminen⁶ ei olekaan artikuloitua, on se aina mahdollisuuksien avaamista. Jotta saisimme alkuperäisen ymmärtämisen artikuloituksi ja esitetyksi niin että se voi tulla puheen mukaiseksi, on tutkittava alkuperäistä ymmärtämistä. Tällöin se saa selityksen ja tulkinnan. Tulkin-ta voi tulla valmiiksi myös ilman puhetta. Tulkinnan lopputulosta ei siis aina voi saattaa kielelliseen asuun. Merkityksen yhteyden ymmärtäminen on kuitenkin olennaisempaa, kuin saada se predikatiiviseen muotoon. (Varto 1995, 80.) ”Taiteellisessa toiminnassa ja tutkimisessa havaitsee säännöllisesti, kuinka yhä uudelleen tapahtuva palaaminen takaisin alkuperäiseen kokemukseen – muistellen, palaten paikalle, kuvittelussa ympäri katsominen ja paikan päällä kiertäminen – joka kerran tuo uutta siihen, minkä jo oli tulkinnut.” (Varto 2001, 54–55)

Fiktiolla ja kuvittelulla ei fenomenologiassa tarkoiteta satuilua vaan kyse on työkalusta, joka on välttämätön, kun alustavan kokemus aukkoisuudessaan ja epäsäännöllisyydessään pyritään saamaan ymmärrettävään muotoon. Alkuperäisen ymmärtämisen tulkinnassa ei siis aina voida päätyä sanalliseen

6 / Alkuperäinen ymmärtäminen kohdistuu maailmaan kokonaisena. Tämä maailma on kaikelle olevalle yhteinen. Siis myös ihminen on osa tätä maailmaa. Merkitykset syntyvät siitä, että olemme samassa kokonaisuudessa tarkastelemiemme olioiden ja ilmiöiden kanssa. Näin käsitettynä ymmärtäminen näyttää ihmisen maailmassa johonkin kykenevänä ja olioiden mahdollisuudet tulla ymmärretyiksi jonain. (Varto 1995, 79.)

ilmaisuun. Siksi kuva saattaa toimia ilmenneen maailmaan kiinnittämisessä yhtä hyvin kuin sanakin. Varto (2001, 57) muistuttaa, että tutkimisen tulok-
sista joutuu silti myös kirjoittamaan. Tekstillä ne sidotaan oman tiedonalan,
oman alan käytäntöjen ja oman tieteenalan diskursseihin. Ne eivät kuitenkaan
ole mahdollisia ennen kuin niitä ruokkiva totuus on löydetty, luotu ja ilmaistu.

Simo Pulkkinen (2010, 26–30) kirjoittaa Husserlia kommentoiden, että
todellisuudesta on mahdollista saavuttaa perustava ymmärrys. Se onnistuu,
kun suuntaamme huomiomme ”objektiivisen todellisuuden” sijasta subjek-
tiivisesti annettuun elämismaailmaamme. Tämä edellyttää asenteen muuta-
mista ympäröivään maailmaan. Maailmalla nimittäin täytyy välttämättä olla
subjektiivinen konstituutionsa ja tapansa ilmetä kokemuksessamme. Koke-
mus puolestaan antaa filosofiselle tutkimukselle ehdottoman perustan, sillä
se eletään välittömästi läpi ja tavoitetaan ennakkoluulottomassa reflektios-
sa. Fenomenologia siis tutkii ensisijaisesti kokemuksellista todellisuutta. Sen
päämääränä on kääntää huomio siihen subjektiiviseen kokemisen prosessiin,
jossa maailma todellistuu.

Kokemuksen prosessiin ei kuitenkaan päästä käsiksi, ellei ensin rikota ko-
kemuksen itsestään selvää kulkua. Tämä tapahtuu ”epokhessa”, kumoamal-
la maailmaa koskeva arkinen yleisasetus. Fenomenologia ei siis aseta koke-
muksen kohdetta olemassa olevaksi. Päinvastoin se kehottaa luopumaan us-
komuksesta, jonka mukaan maailman oleminen on itsestäänselvyys. Näin
maailma sulkeistetaan (*einklammen*). Se tarkoittaa, ettei maailman olemas-
saoloon filosofisessa tutkimuksessa enää vedota. Sulkeistaminen ei ole maa-
 ilman kieltämistä tai sen pois sulkemista vaan sen ottamista ilmiönä. Se siis
 jää tutkimuksen kohteeksi, mutta vain siinä hahmossa, jossa se kokemukses-
 sa ilmenee. (Pulkkinen 2010, 31–32.)

”Fenomenologinen reduktio” muodostaa fenomenologisen menetelmän po-
sitiivisen puolen ja varsinaisen päämäärän. Kyseessä on katseen rajaaminen
ja kääntäminen siihen tietoisuuselämän virtaavaan kokonaisuuteen, jossa it-
sestäänselvyytensä otettu maailma hahmottuu. Reduktio johtaa siihen tietoi-
suuuselämään, jossa maailma koetaan. Epokhän ja reduktion avulla fenome-
nologian tutkimuskohteeksi rajautuu puhdas tietoisuus eli tietoisuuselämän
ja kokemuksen virta sillä tavoin, kun se alun perin eletään läpi kiinnittämät-
tä siihen minkäänlaista huomiota ja ilman perusteettomia ennakkokäsityk-
siä. (Pulkkinen 2010, 32.)

Rakenteestaan johtuen tietoisuus kohdistuu aina johonkin muuhun kuin
itseensä. Useimmiten sen kohteena on se maailma, jonka kohtaamme koke-
muksessa. Tätä tiedostamisen suuntautumista nimitetään intentionaalisuu-
deksi. Siitä muodostuu koko tietoisuuselämän rakenteellinen ja olemuksel-
linen peruspiirre. Se, minkä kohtaamme olevana, on siis vain intentionaali-
nen hahmottuma tiedostavassa elämässämme. (Pulkkinen 2010, 33.)

Fenomenologian pyrkimys on olla puhtaan kuvailevaa. Todellisuus ja tietoinen elämämme ajatellaan toistensa vastapariksi, jonka näyttäytymistä pyritään kuvailemaan ennakkoluulottomassa reflektiossa. Fenomenologinen tutkimus tulisikin aloittaa tietoisuuden kohteista. Ensin ne tulisi ottaa sellaisina kuin ne kokemuksessamme ilmenevät ja pyrkiä sitten reduktion avulla suuntautumaan siihen kokemusprosessiin ja tietoisuuselämään, jonka vastapareina kyseiset kohteet hahmottuvat. Vaikka tutkimuskohde onkin koettu todellisuus, on katse käännettävä sen vastapariin ja mahdollisuusehtoon eli tietoisuuselämän virtaan. Virta muodostuu siitä, että koemme maailman aktuaalisen tietoisuutemme ylittävänä horisonttina. Yhdellä kertaa siitä ilmenee meille vain pieni osa. Maailma, jonka käsitämme, on siis vain jatkuvasti tarkentuva ja muuttuva ennako-oletus. (*Pulkkinen 2010, 36–37.*)

Jotta saisimme nostettua tutkimuksen yleiselle tasolle, on fenomenologian reduktiota täydennettävä eideettisellä reduktiolla. Sen aikana fenomenologi tarkastelee tietoisuutensa yleisiä piirteitä vapaan variaation ja mielikuvituksen avulla. Tällöin erilaisia tietoisuuden muotoja pyritään varioimaan mahdollisimman laajasti ja vapaasti. Tärkeää on kuitenkin pysyä koko ajan kyseisen kokemustyyppin piirissä. Lopulta näin saadaan esiin jotain yleistä. Jonkinlainen esikäsitys kulloinkin tarkasteltavasta kokemustyyppistä on edellytys eideettiselle tutkimukselle. (*Pulkkinen 2010, 38–40.*)

Koska fenomenologiassa tutkimus etenee eräänlaisena sisäisenä kritiikkinä, eivät fenomenologiset kuvaukset, ole eivätkä voi olla lopullisia totuuksia. Sisäisessä kritiikissä saavutettuja käsityksiä nimittäin peilataan yhä uudestaan elettyyn kokemukseen, mikä johtaa niiden korjailuun ja tarkentamiseen. (*Pulkkinen 2010, 43.*)

VAIKEUKSISTA VALINTOIHIIN

Olemattomasta ilmi tulevan dokumentointi osoittautui yllättävän vaikeaksi. Itsetarkkailu vaati totuttelua ja pari epäonnistunutta teknistä kokeilua. Alun vaikeuksien jälkeen työskentelyn dokumentointi onnistui lopulta pitämällä työpäiväkirjaa taiteellisen työskentelyn aikaisista elämyksistä ja ajatuksista. Taiteelliseen työskentelyyn kuuluvaksi katsoin myös sen, mitä tein ja koin ennen varsinaisen kuvanteon aloittamista ja kuvanteon jälkeen, kun teokset muodostivat näyttelykokonaisuuden. Kirjoitin kokemukseni muistiin työhuoneellani välittömästi, kun olin lopettanut taiteellisen työskentelyn. Lisäksi tein muistiinpanoja myös galleriassa näyttelyä pystyttäessäni, avajaisten jälkeen, näyttelyä valvoessani ja purkaessani sekä muutama kuu-kausi näyttelyn jälkeen.

Aluksi koin oman työskentelyni havainnoinnin täysin mahdottomaksi.

Pyrkiessäni kiinnittämään huomioni yhtä aikaa sekä kuvalliseen työskentelyyn että työskentelyn aikana kokemiini tuntemuksiin, en pystynyt lainkaan keskittymään kuvalliseen työskentelyyni. Voimakkain tuntemukseni oli, että olen tarkkailun kohteena. Tunne johti siihen, että aloin kokea menettäneeni vapauteni ja kuvien tekeminen alkoi tuntua teennäiseltä ja ulkokohtaiselta. Tunsin itseni ”Troijan puuhevoseksi”. Oli kuin olisin yrittänyt pettää itseäni ja pyrkinyt taiteilijaa näyttelemällä tunkeutumaan alueelle, jonka olisi pitänyt pysyä koskemattomana tai ainakin sanallistamattomana. Kuvanteko oli muuttunut sivuseikaksi. Itsensä tarkkailemisesta oli tullut pääasia ja tarkkailun alaisena käyttäydyin teennäisesti.

Minua neuvottiin videoimaan työrupeamat mutta jo pelkkä ajatus työhuoneeni nurkassa jalustalla seisovasta videokamerasta voimisti tunnetta, ettei työskentelyni enää ole taiteen tekemistä vaan taiteen tekemisen näyttelemistä. Ystävieni neuvoa noudattaen yritin käyttää apunani myös sanelukonetta. Sitä kaulassa roikottaessani tunsin itseni entistäkin tehokkaamman tarkkailun alaiseksi. Lisäksi kasettien kääntäminen ja patterien rajallinen kesto aiheuttivat ikäviä katkoja muutenkin häiriintyneeseen kuvantekoon. Fenomenologian näkökulmasta ongelmani oli, etten pystynyt sulkeistamaan näitä tarkkailuvälineitä, ja niiden mukana muukin maailma kuviteltuine nauhoitusten katsojineen tunkeutui kokemukseeni.

Yksinkertaisuudessaan toimivimmaksi keinoksi merkitä työskentelyn aikoja kokemuksia muistiin osoittautui perinteinen tapa kirjoittaa tapahtumat työpäiväkirjoihin. Päiväkirjoinani käytin A4-kokoisia viivoitettuja vihkoja, joihin muistiinpanoja kertyi yhteensä 148 sivua. Aluksi, varsinkin piirustusperiodin aikana, asioiden muistiin kirjoittaminen tuntui siinä määrin hankalalta, että merkinnät jäivät varsin vähäisiksi. Jatkoin kuitenkin myöhemmin piirrosten tekemistä samalla tekniikalla ja tuolloin onnistuin myös valokuvaamaan yhden piirroksen synnyn vaihe vaiheelta varsin yksityiskohdaisesti. Dokumentaatioon kuuluu nelisenkymmentä kuvaa. Niistä kahdeksan olen valinnut tähän teokseen havainnollistamaan kuvallisen työskentelyni etenemistä. Piirros, jonka synnyn dokumentoin, on sisällöltään, tekniikaltaan ja tasoltaan täysin näyttelyssä olleita piirroksia vastaava. Koska myös maalaukseni syntyvät samalla tavalla improvisoiden, katson voivani käyttää tätä kahdeksan kuvan sarjaa kuvallisena esityksenä teosteni syntyperiaatteesta.

Sitkeän muistiin merkitsemisen myötä asioiden muistaminen helpottui ja maalausperiodin loppuvaiheessa aloin kokea muistiin merkitsemisen aikana hyvin samantapaisia mielentiloja kuin maalatessani. Tässä vaiheessa tunsin, että analyttisen etäisyyden säilyttämiseksi oli syytä lopettaa muistiin merkitseminen ja odottaa omaa rauhoittumistaan. Kuitenkin, kun jälkepäin tulkitsin kokemuksiani, osoittautui hyödylliseksi, että koin kuvantekotilämykset uudelleen kirjoittaessani niitä muistiin. Tulkitsen tapahtuneen si-

ten, että fenomenologinen reduktio juuri näissä muistiinpanoissa oli onnistuneimmillaan. Katseeni oli kääntynyt ja rajautunut siihen tietoisuuselämän virtaavaan kokonaisuuteen, jossa myöhemmin itseäänselvyytenä otetuksi tuleva maailma (tässä tapauksessa tekemäni kuva) hahmottui. Reduktion ja Epokhën avulla kohteekseni rajautui puhdas tietoisuus eli tietoisuuselämä ja kokemuksen virta sillä tavoin, kun se alun perin eletään läpi. Syntynyt teksti on tietystä mielessä fiktiota, mikä johtuu siitä että fiktio on ensimmäinen ja hahmottomin esille saattamisen sanallisista muodoista⁷. Esimerkkeiksi valitsemani otteet työpäiväkirjoista on pääosin kirjoitettu juuri tällaisessa muutuneessa mielentilassa.

Koska jonkinlainen miellelyhtymä uskonnollisuuteen säilyi itsepintaisesti omia kokemuksia koskevissa käsityksissäni, pyrin liittämään ne rituaaliseen ajatteluun. Työpäiväkirjoja lukessani havaitsin kuitenkin, että pelkkä rituaalinen ajattelu ei kata alkuunkaan kaikkea, minkä olin muistiin kirjannut. Suuri osa muistiinpanoista kertoi tekemisestä, joka toistui samankaltaisena. Lisäksi pelkän ajattelun raportointi olisi jäänyt luotettavuudeltaan kovin ohueksi. Tekemisestä jäävät aikaansaadut teokset todisteiksi. Kun mietin muistiin merkitsemiäni, mutta varsinaisen taiteen tekemisen ulkopuolelle jääviä asioita, kuten erilaiset työskentelyn aloittamista edesauttavat toimet, havaitsin myös niiden toistuvan rituaalinomaisesti. Tulin johtopäätökseen että rituaalit pysyvät rituaaleina, vaikka niissä suoritettavat teot ja pyrkimykset vaihtelevatkin. Läheskään kaikki rituaalinen toiminta ei ole uskonnollisia eikä mitään ilmeisimmin ole uskonnollisia koskaan edes ollut.

Päätin laajentaa tutkittavan ilmiön rituaalisen käyttäytymisen ilmenemiseksi kuvantekemisessä. Ennakkokäsityksekseni oli siis muodostunut, että kuvien tekeminen kuuluu rituaalisen käyttäytymisen piiriin ja on eräs sen ilmentymistä. Päätin kiinnittää huomioni kuvataiteen tekemisen ja muun rituaalisen käyttäytymisen yhtäläisyyksiin. Koska rituaalista käyttäytymistä esiintyy hyvin moninaisessa inhimillisessä toiminnassa, löytyy myös näitä toimintoja toisistaan erottavia tekijöitä valtavasti. Tutkimuksen kannalta tärkeintä on kuitenkin sen löytäminen, mikä tekee näistä toimista rituaalista toimintaa eli mitkä yhteiset tekijät saavat tietynlaisen toiminnan kategorisoitumaan rituaaliseksi käyttäytymiseksi. Tästä johtuen kuvataiteen ja muun rituaalisen käyttäytymisen välisten erojen etsintä on jäänyt tutkimuksessani vähemmälle huomiolle.

Päästyäni tutkittavan ilmiön pohdinnassa näin pitkälle, olivat sekä teokseni että niiden tekemiseen liittyvät muistiinpanot valmiita ja tutkimukseen-

7 / Myös syntynyt kuva (tai abstrakti teos) ovat kokemuksen virran esille saattamista. Voidaan päätellä, että kuvataiteilijan taiteellisessa työskentelyssä kuva tai hahmo on ennen sanoja. Tosin ne usein syntyvät työskentelyn yhteydessä käydyssä sisäisessä tarinassa, mikä viittaa siihen, että kokemuksen virrassa ui puhetta ja muita ääniä.

Eden
—
2004
tempera ja öljy
kankaalle
140 x 80 cm



ni kuuluneet näyttelytkin pidetty. Tutkimuksen taiteellinen osa oli siis valmis. Koska en pysty kokemaan muiden taiteilijoiden elämyksiä, pidän oman työskentelyn tutkimista luotettavimpana tapana saada tietoa yksittäisen, perinteisillä menetelmillä työskentelevän taiteilijan työtavoista ja varsinkin hänen mietteistään, elämyksistään ja kokemuksistaan. Omaa työskentelyä tutkiessani minulla oli muistikirjojen ja teosten lisäksi apuna myös muistikuvat tapahtumista ja siksi jo kerran sanallistettujen tapahtumien kuvittelunvarainen uudelleenrakentaminen jäi vähäiseksi. Se olisi kuitenkin saanut tutkimuksessani ratkaisevan osan, jos olisin kerännyt aineistoni kuuntelemalla ja lukemalla muiden kertomuksia kuvanteosta. Lisäksi pääsin arvioimasta sitä mahdollisuutta, että haastateltavani jättäisivät itse outoina pitämiään elämyksiä kertomatta tai liioittelisivat niitä rakentaakseen itsestään myyttistä taiteilijaneroa. Kokonaan en tältä jo kerran sanallistetun uudelleen tulkinnalta edes omaa työskentelyäni raportoidessani säästynyt, sillä voimakkaimmat elämykset saattavat kadota muistista unien tavoin varsin pian niiden kokemisen jälkeen, jolloin jäljelle jäävät vain työpäiväkirjamerkinnot ja syntynyt teos. Tällaisissa tilanteissa osoittautui hyödylliseksi, että niinä kertoina kun kuvantekoon eläytyminen oli voimakkaimmillaan, jonkinasteinen haltioituminen jatkui vielä muistiinpanoja tehtäessä. Sen aikana olin ikään kuin elänyt kuvanteon aikaiset kokemukset uudelleen.

Lisäksi pidin oman työskentelyn tutkimisessa hyvänä sitä, että minulla oli aina tarpeen mukaan mahdollisuus toistaa niin maalaamalla kuin piirtämäläkin tapahtuva kuvanteko. Teoreettinen tietoni rituaalisesta käyttäytymisestä puuttui vielä tässä vaiheessa lähes kokonaan⁸. Osoittautuikin järkeväksi, että vasta tuolloin aloin tutustua rituaalisesta käyttäytymisestä tehtyihin tutkimuksiin ja työstämään tutkimukseni kirjallista osaa, koska tässä järjestyksessä työskennellessäni minulla ei ollut pelkoa siitä, että kuvistani tai niiden tekemisestä tulisi millään lailla kuvittavaa tai muuten tekstiä pönkittävää materiaalia.

TUTKIMUSAINEISTO JA TUTKIMUSTEHTÄVÄ

Tutkimusaineistoni koostuu näyttelyissä esillä olleista teoksista, niiden kuvallisesta dokumentaatiosta ja työpäiväkirjoista. Aineiston dokumentointi alkoi ideoiden ja innoituksen keruusta ja päättyi näyttelyn purkuun ja sen jälkeisiin tuntemuksiin. Se oli koottu 2002–2004 tiiviissä taiteellisen työskentelyn vaiheessa, jonka aikana valmistui myös runsaasti näyttelyistä pois karjaituneita piirroksia. Sitä, miksi keskityin oman työskentelyni tutkimiseen,

8 / Vaikka olinkin tutustunut Durkheimiin, en ollut tuolloin ajatellut käyttäväni häntä tutkimuksessani.

olen selvittänyt jo edellä. Näen sen väistämättömäksi, koska kuvataiteilijana en olisi voinut asettua taiteen tekemisen ulkopuolelle edes niin halutessani vaan olisin joka tapauksessa ollut osa tutkimuskohdettani. Oli luonnollista tutkia omaa taiteellista työskentelyä, sillä pääsin omakohtaisen kokemisen ansiosta sitä kaikkein lähimmäksi. Näin syntynyt aineisto asetti tutkimuksen päähuomion oman taiteellisen työskentelyn analyysiin. Tutkimustehtäväksi oli muodostunut sen selvittäminen, miten rituaalinen käyttäytyminen ilmenee esittävien kuvien maalaus- ja piirustusprosesseissa. Tutkimukseni on sekä kuvaileva että selittävä.

Saadakseni etäisyyttä kuvantekemiseen ja pystyäkseen paremmin tunnistamaan tutkimustehtävän sisältämät asiayhteydet, laajensin tulkintaa hieman sen viitekehyksen puolelle, kuvataidemaailmaan 2000-luvun alun Suomessa. Tarkoituksena ei kuitenkaan ollut syvä ja kaiken paljastava taidemaailmaan ja sen ilmiöihin uppoutuminen vaan tuen hakeminen. Tämä ”syrjäpolku” auttoi eteenpäin varsinkin pohtiessani omia ja toisten näyttelyitä sekä taiteilijoiden välistä potlatchmaista kilpailua. Se auttaa kokonaisuuden hahmottamista myös lukijoille, jotka ovat tekstissä siirtymässä rituaalisen käyttäytymisen selvittämisestä kohti yksittäisen taiteilijan työskentelyn tulkitsemista.

Tutkimuksessani lähestyn sekä kuvataidemaailmaa että omaa taiteellista työskentelyäni tulkitsemalla niitä uudelleen rituaalisen käyttäytymisen näkökulmasta. Näyttelyiden valmistamisen ja muistiin merkitsemisen aikana en ollut vielä näkökulmaani valinnut, mikä auttoi aineistoa säilyttämään tuoreutensa ja yllättävyytensä koko sen läpikäynnin ja tulkinnan ajan. Se voimisti myös uskoani tutkimuksen luotettavuuteen. Tutkin omaa taiteellista työskentelyäni, jotta pääsisin mahdollisimman konkreettisesti sisälle rituaaliseen käyttäytymiseen ja siihen, miten se vaikuttaa kuvataiteilijaan, hänen työskentelynsä ja sen aikana kokemiinsa elämyksiin. Pidin omaa taiteellista työskentelyä tutkimalla saatavaa tietoa kokonaisvaltaisempana kuin tietoa, jonka olisi saanut haastatellen muita taiteilijoita mutta pysyen silti ulkopuolisena heidän elämyksistään ja kokemuksistaan. Tässä mielessä tutkimus lähenee kulttuuriantropologian alueelle kuuluvaa etnotiedettä. Etnotieteessä katsotaan että tutkijan rooli kuuluu tutkittavalle itselleen, sillä todellisina pidetään vain kulttuurin jäsenten omia selityksiä tutkittavalle ilmiölle (*Sarmela 1993, 42, 50*).

AIKAISEMMASTA TAITEELLISESTA TUTKIMUKSESTA

Taiteellisen tutkimuksen perinnettä voisi luonnehtia lyhyeksi mutta aktiiviseksi. Se tuntuu etenevän hyvin leveänä rintamana, mikä onkin ymmärret-

tävää, kun ottaa huomioon millainen määrä erilaisia toimintatapoja taiteen luomiseksi on olemassa. Tästä johtuen eivät näkemykset siitä, mitä taiteellinen tutkimus on, ole täysin yhteneviä. Tavat ja näkökulmat taiteellisen tutkimuksen teossa eroavat jopa Suomessa ja kuvataiteen piirissä. Tutkittu on esimerkiksi mahdollisuutta hahmottaa semiotiikan avulla malli kuvataiteellisen työskentelyn analysoimiseksi (Weckman 2005) ja miten taiteellista dialogiprosessia on mahdollista hahmottaa gadamerilaisena hermeneuttisena tulokintana (Pullinen 2003). On tutkittu myös taiteilija-opettajan ja hänen oppilaittensa kuvien välityksellä tapahtuvaa vuorovaikutusta (Erkkilä 2012)⁹. Esi-merkkejä löytyisi enemmänkin.

Laajemman käsityksen taiteellisesta tutkimuksesta saa teoksesta *The Routledge Companion to Research in the Arts* (2012). Teos itse ilmoittaa olevansa ensimmäinen kattava katsaus siihen taiteelliseen tutkimukseen, jota tehdään EU:n ja Englannin yliopistojen käytäntöihin pohjautuvissa jatko-opinto-ohjelmissa. Kyseisessä teoksessa olevassa artikkelissaan Dunin-Woyseth (2012) pyrkii sovittamaan taiteellisen tutkimuksen kahteen väljään tutkimusmalliin.

Dunin-Woysethin mukaan tiedeorganisaatio on ollut kahdenkymmenen viimevuoden aikana radikaalissa muutoksessa. Muutos on koskenut luonnontieteiden lisäksi teknologiaa, sosiaalitieteitä sekä humanistisia tieteitä ja tulee selvimmin näkyviin tutkimusmetodeissa. Menetelmät voidaan jakaa karkeasti kahdeksi eri malliksi. Ensimmäinen malli sisältää perinteiset akateemiset menetelmät ja toinen uudet menetelmät.

Ensimmäisessä mallissa ongelmat muotoillaan ja ratkaistaan akateemisten erityistieteiden tutkimusten kontekstissa ja ne rajautuvat yhtenäisiksi. Organisaatio on hierarkkinen ja pyrkii säilyttämään tutkimuksen muodon. Toisessa mallissa tutkimus tapahtuu soveltaen. Menetelmät valitaan aina kulloisenkin tarpeen mukaan. Tutkimus on heterogeenista ja se ylittää erityistieteiden rajat. Sen toimintakenttä on laajempi ja epäyhtenäisempi. Tutkimuskohdetta voidaan lähestyä useista näkökulmista ja eri tieteenaloja yhdistäen. Tämä asettaa kriittisen näkökulman perinteisiin, rajoihinsa sidottuihin tieteesiin. Perinteisten tieteenalojen rajoja koettelevista tutkimusmalleista parhaiten tunnettuja ovat monitieteinen (multidisciplinarity) tutkimus, tieteidenvälinen (interdisciplinarity) tutkimus ja tieteiden rajat ylittävä (transdisciplinarity) tutkimus. (Dunin-Woyseth 2012, 64–65.)

Monitieteinen tutkimus tukeutuu useamman eri tieteenalan apuun tähdätessään niiden yhteisen meta-tason ongelman selvittämiseen. Eri tieteenaloja käytetään rinnakkain ja ne myötävaikuttavat yhden tieteenalan ongel-

9 / Erkkilä tosin ei nimitä tutkimusmenetelmäänsä taiteelliseksi vaan taideperustaiseksi.

man selventämisessä. Monitieteisyys ei vaadi tieteenalojen yhdistämistä, mutta eri tieteenalat voivat kehittyä ja saada uutta intoa toisiltaan. (*Dunin-Woyseth 2012, 65.*)

Tieteidenvälinen tutkimus käyttää eri tieteenalojen tietoa luodakseen uusia käsitteitä ja teorioita tai ratkaistakseen erikoislaatuista ongelmia (*Dunin-Woyseth 2012, 65.*)

Tieteiden rajat ylittävä tutkimus yhdistää perinteisten tieteenalojen tietämystä ja osaamista luoden kokonaan uusia hybridejä. Ne erottuvat kaikista osatekijöistään. (*Dunin-Woyseth 2012, 65.*) Toinen tutkimusmalli erilaisine sovellutuksineen löytyy myös useiden taiteellisten tutkimusten takaa.

Myös käsillä olevalla tutkimuksella on vaikeuksia sopia minkään perinteisen tieteenalan sisään. Se käyttää apunaan sekä taidetta että useampaa eri tieteenalaa, eikä se tutkimuskohdetta lähestyessään vedä ehdottomia rajoja niiden väliin. Myös sen tutkimuskohde on vaikea sovittaa yhden perinteisen tieteenalan piiriin. Lähinnä sen siis voi luokitella tieteidenväliseen tutkimukseen. Rituaalisesti ajatellen se liikkuu kategorioiden välisellä raja-alueella, jossa vallitsevat hallitsemattomat, uutta luovat voimat. Tutkimuskohdetta jäsennetään kulttuuriantropologiaa, kulttuurihistoriaa, taidehistoriaa, sosiologiaa ja filosofiaa apuna käyttäen.

Seuraavaksi tarkastellaan pikaisesti kahta varhaisempaa tutkimusta, jotka molemmat ovat kuvataiteilijan tekemiä. Pääosin tutkimukset poikkeavat sekä toisistaan että käsillä olevasta tutkimuksesta. Tässä niiden päätehtävänä kuitenkin on auttaa lukijaa hahmottamaan käsillä olevan tutkimuksen sijoittumista taiteellisen tutkimuksen jatkumoon.

Tutkimukseni sisällöstä löytyy yhtymäkohtia kuvataiteilija Juha Saitajoen (2005) tutkimukseen: *Pyhän Teresan Hurmio, Pyhän Jeesuksen Teresa, Gian Lorenzo Bernini ja minä*. Saitajoki tutki mystistä hurmiota käyttäen apuna omaa taidettaan. Tutkimuksen kohteena oli pyhän Jeesuksen Teresan¹⁰ kuvaama omakohtainen uskonnollinen kokemus ja Gian Lorenzo Berninin kyseistä kokemusta kuvaava veistos *Pyhän Teresan Hurmio*. Saitajoki pohti, mitä sydämen lävistäminen pyhän Jeesuksen Teresalle ja Berninille tarkoitti.

Saitajoki sijoitti tutkimuksensa kulttuurihistorian teoreettiseen ja metodologiseen viitekehykseen. Lisäksi Saitajoen tutkimukseen kuului taiteellinen osuus, joka koostui kolmesta näyttelystä ja niiden kuvallisista dokumentaatioista. Ne löytyvät kirjasta kuvaliitteinä. Saitajoen työskentelyssä taideteosten toteutus eteni samanaikaisesti tekstin kirjoitusprosessin kanssa. Tekstissään hän kuitenkin sivuaa omia kokemuksiaan vain ohimennen. Hän mainitsee

10 / Tekstissä esiintyy kaksi eri Jeesuksen Teresaa. Teoksen nimessäkin mainittu *Pyhän Jeesuksen Teresa*, jonka ”Pyhä” on kirjoitettu isolla alkukirjaimella, on Berninin veistos. ”pyhän Jeesuksen Teresa”, jonka ”pyhä” on kirjoitettu pienin kirjaimin, oli veistoksen kuvaama todellinen henkilö.

kokeneensa epämiellyttävää mielihyvää Teresasta irtileikattujen pyhäinjäännösten äärellä ja olleensa haltioitunut Berninin veistoksen edessä (*Saitajoki* 2003, 81). Saitajoki ei mainitse sanaakaan elämyksistä tai kokemuksista, joita hän ehkä koki omia teoksia valmistaessaan. Sen sijaan hän kirjoittaa käyttäneensä teoksiaan keinona tarkastella keskeneräistä tutkimustaan etäisyyden päästä tai muuttaakseen näkökulmaansa siihen. Näyttelyidensä ja teoksien sa kautta hän on siis oivaltanut, miten korjata tutkimustaan ja mihin suuntaan jatkaa. Myös oivallukset teosten edessä jäävät kuvailematta. (ks. *Saitajoki* 2003, 37–38, 63–64, 81)

Kirjoittaessani Saitajoen tutkimuksesta esittelyn *Taiteen verkkolehti Syntyihin* (1/2005), yritin vielä sovittaa omaan tutkimukseeni näkökulmaani nietzscheläiseen dionyysisen käsitteeseen, jolloin Saitajoen teksti näyttäytyi minulle ikään kuin kaukaisena sukulaisena. Koska en usko minkäänlaisten intuitionvastaisten agenttien olemassaoloon, olin jo tutkimukseni alkuvaiheessa hylännyt ajatuksen mystikkojen hurmioitumiskokemusten käyttämisestä tutkimuksessani. Ehkä Teresan hurmioitumisen kuvaukset vaikuttivat minuun silti huomaamattani. Ainakin palasin myöhemmin jo kertaalleen hylkäämiini mystikkojen kokemuksiin. Niitä käsitellään tämän tutkimuksen kohdassa 1.5.

Tutkimukseni pääpaino on kuitenkin nimenomaan oman taiteellisen työskentelyn aikana kokemissani elämyksissä sekä niiden raportoinnissa ja tulkitsemisessa rituaalisena käyttäytymisenä. Pyrin siis tavoittamaan ilmiön sisältäpäin, pohtien miten se minulle ilmaantuu. Saitajoki taas lähestyi tutkimuskohdettaan ulkoa päin – kulttuurihistorian teoreettisen ja metodologisen viitekehyksen kautta. Hän pyrki etäisyyden ylläpitämiseen myös tarkastellessaan omia teoksiaan.

Kuvataiteilija Jaana Houessoun (2010) väitöstyö *Teoksen synty, kuvataiteellista prosessia sanallistamassa* ei käsittele rituaalista toimintaa tai hurmiotiloja. Silti siitä ja tutkimuksestani löytyy runsaasti yhtymäkohtia. Ensimmäinen yhtäläisyys löytyy jo tutkimusten alkusyystä, hämmennyksestä syntyvien teosten edessä, kun niistä yllättäen paljastuu jotain odottamatonta tai ne vaikuttavat ikään kuin jonkun muun maalaamilta. Tärkeimmät yhtäläisyydet tutkimuksissamme ovat fenomenologia ja oman työskentelyn tutkiminen. Houessou perustaa kokemuksensa taiteen tekemisestä elämismaailmaan, kehollisuuteen, suuntautumiseen, perspektiiviin ja horisonttiin, siis fenomenologiselle ihmisenä olemisen perustalle. Lisäksi hän poimii fenomenologias-ta hedelmällisiä keskustelun avauksia ja näkökulmia. Houessoun tutkimus lähestyy tutkimuskohdettaan osittain myös oman taiteellisen työskentelyn kautta, ikään kuin tarkastellen sitä sisäpuolelta.

Sattumalta myös tutkimustemme rakentuminen näyttää yhtäläiseltä. Molempiin kuului tekstiosuuden lisäksi kaksi näyttelyä. Houessoun tutkimuksen näyttelyosuuksista järjestyksessä toinen erosi omastani siinä, että se koostui

muiden taiteesta ja hän toimi näyttelyn kuraattorina. Minun tutkimukseeni liittyvissä näyttelyissä oli esillä vain omia teoksiani.

Työskentelyn dokumentointi tuotti aluksi vaikeuksia myös Houessoulle. Häinkin epäili, että analyttinen suhtautuminen jättää alleen jotain olennaista maalaamisesta ja tutkimuksen mukana olo vaikuttaa jollain odottamattomalla tavalla taiteen tekemiseen. Käyttäen runollisia ja intiimejä sanoja taiteellisen työskentelyn aikana tekemissään muistiinpanoissa Houessou tunsii pääsevänsä lähemmäs tekemisen hetkistä ajattelua. Omat kokemukseni työhuoneella tapahtuvasta työskentelyn muistiin merkitsemisestä ovat samansuuntaisia, tosin vähemmän tiedostettuja.

Myös taiteellisesta työskentelystä löytyy samankaltaisuuksia. Varsinaisen maalaaminen tapahtuu molemmilla kiihkeässä tahdissa. Tosin Houessou maalaa kokonaisen näyttelyn samassa ajassa, kun minä korkeintaan kaksi teosta. Houessoulla työrupeamia keskeyttävät useita päiviä kestävätkeskeneräisten töiden mietiskelyt. Minulta ne puuttuvat mutta samansuuntaista pohdintaa esiintyy ennen kuvanteon aloittamista.

Molempien taiteelliseen työskentelyyn kätkeytyy myös tarina. Samalla kun Houessou vaihtoi näkökulmaa, välinettä ja aikakerrostumaa, hän siirtyi ajatuksissaan todellisuudesta toiseen. Käyttäen samassa teoksessa keskenään tuntemattomien ihmisten historiaa hän loi uusia, fiktiivisiä tarinoita. Taiteellisen työskentelynsä aikana Houessou kertoi luomansa tarinat melkoisella varmuudella myös itselleen. Ainakin omassa työskentelyssäni sisäinen tarina on tärkeä osa luovaa prosessia. Syntyneiden tarinoiden loogisuuden Houessou pyrki sotkemaan yhdistelemällä teoksissaan sellaisia kuvia ja tekstejä, joiden väliltä ensi näkemällä oli vaikea löytää yhteyksiä. Pyrkimyksenä oli jättää tarinat mahdollisimman avoimiksi ja ristiriitaisiksi. Myös surrealistit loivat outojen kohtaamisten avulla teoksiinsa ristiriitoja. Tarkoituksena oli ”nyrjäyttää” katsoja hieman sivuun arkisista rutiineistaan, jotta hän näkisi maailman uudesta näkökulmasta. Olen käyttänyt menetelmää useissa teoksissani.

Tutkimustemme eroksi näen, ettei Houessoun huomio kiinnity elämyksiin tai ilmiöön ja sen ilmenemiseen. Hän puhuu paljon taiteellisesta ajattelusta. Sillä hän ei kuitenkaan tarkoita visuaalista ajattelua. Taiteellisella ajattelulla Houessou viittaa taiteellisen työskentelyn syy-seuraus suhteita painottavaan ajatteluun, teosten suunnitteluun ja keskeneräisten teosten eri jatkamismahdollisuuksien järkipäiseen pohdintaan. Tämä lienee hyvä tapa ajatella, jos käyttää työskentelyssä maalaamisen lisäksi kollaasimaisia elementtejä. Sen avulla saa myös vastauksia Houessoun tutkimuskysymyksiin:

1) Miten kuvataiteelliset teokset rakentuvat ja kehittyvät taiteilijan ajattelussa, arjen vaikutuksessa ja käytännön kehollisessa työskentelyssä? 2) Miten teoksen

sisällöllinen aines valikoituu ja kehittyy? 3) Miten taiteilija päätyy tiettyihin ratkaisuihin ja työskentelytapoihin? 4) Minkälaisessa rytmissä kuvataiteellinen työskentely tapahtuu? 5) Mitä fenomenologinen asenteeni ja kehollinen tietämisseni paljastavat teoksen syntyprosessista ja kehityskulusta? (Houessou 2010, 15.)

Houessoun taiteellinen ajattelu suuntautuu jatkuvasti kohti valmista teosta. Hän kertoo, että maalaaminen vaatii häneltä tiiviimpää ajattelua kuin verbaali työskentely¹¹ (Houessou 2010, 76). Fenomenologisesti ajatellen tämän tyyppisen taiteellisen ajattelun ongelma on, ettei se salli ilmiöiden ilmenemistä siinä mielessä, kuin sen sallisi teosten etukäteisen suunnittelun silleen jättäminen. Taiteellinen ajattelu pakottaa tekijän pitämään jatkuvasti jonkin verran etäisyyttä teokseensa. Toisin sanoen teos ja tekijä eivät pääse elämyksessä sulautumaan yhdeksi, ellei tekijän kontrolli välillä herpaannu. Tältä osin siis tutkimuksemme jakaantuvat valaisemaan taiteen tekemisen kahta eri aluetta.

Tutkimukset eroavat toisistaan merkittävästi siinä, että Houessoun aineisto koostuu hänen oman työskentelynsä lisäksi viiden muun taiteilijan työprosesseista sekä toisen tutkimukseen kuuluvan näyttelyn yhteydessä olleessa prosessitilassa työskennelleiden taiteilijoiden työn seuraamisesta ja heidän kanssaan käydyistä keskusteluista. Oma aineistoni koostuu pääosin omasta työskentelystä ja jo edesmenneiden esikuvieni teosten tulkinnasta. Eroista mainittakoon vielä, että Houessou taiteellisen ajattelun ylläpitämisen etäisyyden ansiosta saattoi kesken taiteellisen työskentelyn käydä täydentämässä muistiinpanojaan. Itselläni luominen oli siinä määrin vimmaista, että ulkoinen maailma, kuten työhuone muistiinpanovälineineen sulkeistui ja koin eläväni syntyvän teokseni fiktiossa.

Vaikka Houessou ei käsittelekään tutkimuksessaan rituaalista käyttäytymistä, hän on havainnut sitä työskentelyssään. Hän kertoo maalaamisen tapahtumaan liittyvän monenlaisia rituaaleja, jotka hänen on tehtävä, vaikka niiden merkitys ei hänelle täysin selvä olekaan. Itselleen tärkeäksi rituaaliksi hän kokee työskentelyn aikana kuuntelemansa musiikin valitsemisen, sillä eri työvaiheet etenevät erilaisen musiikin siivittämisenä. Tärkeää on myös sekä työskentelyn aloittaminen että sen lopettaminen työhuoneen siivoamiseen. Tämä viittaa rituaaliseen puhtauteen, koska edellisen työskentelykerän jälkeen siivottua työhuonetta ei välttämättä tarvitse siivota uudestaan ennen työskentelyn aloittamista. Houessou kutsuukin siivousta tilan luomiseksi uuden tekemiselle.

11 / Kun on työskennelty tarpeeksi kauan maalaamalla, se alkaa sujua luonnollisemmin kuin verbaalinen työskentely. Tässä vaiheessa voi vähentää myös valmiiseen teokseen suuntautuvaa taiteellista ajattelua ja antaa maalauksen edetä omalla painollaan. Tämä johtaa entistä suurempaan tekemisestä nauttimiseen ja myös valmiit työt ovat tekijälleen entistä suurempia yllätyksiä.

Houessou käytti materiaalinaan muun muassa esiäitinsä¹² omista pellavistaan kutomia liinoja ja tekstiilejä. Niitä hän ei voinut heittää pois, koska tekstiilit sisälsivät voimakkaan tunnearvon. Hän maalasi liinoille kuvia isotaideistään ja heidän äideistään. Houessou itse koki tehneensä täällä tavoin hiljaista surutyötä taiteellisen työskentelynsä yhteydessä.

Toiminnassa voidaan nähdä myös viitteitä negatiivisiin rituaaleihin, jotka kuuluvat sopeutusriitteihin. Negatiivisten riittien ideana ovat erilaiset kieltämykset (ks. *Durkheim 1980, 344–345*). Esimerkiksi Houessoulla se, ettei hän voinut heittää esiäitiensä pellavaliinoja pois, koska ne sisälsivät tunnearvon eli jotakin esiäidistä lähtöisin olevaa. Kun Houessou sitten maalasi muistojen ja historian kyllästämiin kankaisiin kuvia esiäideistään, eivät valmiit objektit olleet enää tulkittavissa pelkästään taideteoksiksi vaan myös eräänlaisiksi toteemiesineiksi. Durkheimin mukaan toteemiesineet eivät eroa profaaneista esineistä muuten, kuin että niihin on kuvattu toteemin merkki, siksi niitä pidetään esi-isän ruumiin kuvana tai itse ruumiina. (*Durkheim 1980, 125.*) Houessoun teoksissa on siis havaittavissa viitteitä hyvin vanhasta rituaalisesta ajattelusta, joka lähes huomaamatta on soluttautunut hänen työskentelynsä.

Houessou ei raportoi voimakkaista hurmiotiloista oman taiteellisen työskentelynsä aikana. Hän mainitsee kuitenkin kokeneensa ainakin joskus työskentelynsä yhteydessä hetkellisen euforian tuntemuksen. Joka tapauksessa maalaaminen antaa myös hänelle syvemmän ja kokonaisvaltaisemman tyydytyksen kuin esimerkiksi kirjoittaminen.

Yhtäläisyyksistään huolimatta tutkimustani ei voida pitää suorana jatkeena Saitajoen tai Houessoun tutkimuksiin. Se sijoittuu kuitenkin niiden väliin maastoon rakentaen siltaa yli sen kuilun, joka erottaa toisistaan ekstaattisen sydämen lävistämisen ja teoksen synnyn.

LÄHDEKIRJALLISUUDEN VALINTA

Isäni tutustutti minut kreikan mytologiaan jo ollessani alle kouluikäinen. Siitä lähtien olen ollut kiinnostunut myyteistä, uskomuksista ja rituaaleista. Lapsuudessa virinnee kiinnostuksen ja kulttuurisosiologian johdatuskurssin innoittamana olin ehtinyt lukea Émile Durkheimin *Uskontoelämän alkeismuodot* jo ennen jatko-opintojen aloittamista. Se tuntui olevan klassikkoteos johdatuksena uskontojen takaiseen kulttuuriin. Löysin teoksesta huomattavasti tukea ajatuksilleni, tosin päinvastaisiakin näkemyksiä löytyi.

Durkheimin valitseminen ei siis ollut sattumanvarainen teko vaikka en

12 / Houessou (2010, 62) käyttää todella sanaa ”esiäiti”. Ilmeisesti kyseessä on isoäidin äiti tai joku historiallisesti vielä kaukaisempi äiti. Sanalla on kuitenkin omat kiinnikkeensä totemismiin liittyvään ”esi-isä-kulttiin”.

olekaan antropologi enkä sosiologi. Tiesin hänen olevan antropologien ja sosiologien keskuudessa tunnettu ja *Uskontoelämän alkeismuodot* -teoksen olevan klassikko, johon useissa myöhemmissä teoksissa on viitattu. Toki tiesin myös, että Durkheimin Australian alkuperäiskansoja koskevat tiedot olivat epäluotettavia ja että kyseisellä teoksella oli aikoinaan myös poliittisia tarkoituksia. Tutkimuksen näkökulmasta näillä seikoilla ei kuitenkaan ollut merkitystä. Sen sijaan pidin hyödyllisenä Durkheimin tapaa eritellä ja luokitella erilaisia rituaaliseen käyttäytymiseen kuuluvia seikkoja. Siksi *Uskontoelämän alkeismuodot* toimi tutkimuksen näkökulmasta käyttökelpoisena työkaluna.

Kulttuuriantropologiassa Durkheim edustaa strukturalistis-funktionalistisia tutkimussuuntia. Niissä päähuomio kiinnitetään kulttuuri-ilmiöiden toiminnallisiin ja rakenteellisiin malleihin ja niiden historia ja muutokset jätetään vähemmälle huomiolle. Tutkimuksen kohteina ovat sosiaaliset ryhmät, organisaatioiden rakenteet ja toiminta. (*Sarmela 1993, 32–33.*) Kuvaillessani rituaalisen käyttäytymisen ilmenemistä kuvataiteen tekemisessä ja kuvataidemaailmassa kiinnitin päähuomioni rituaalisen käyttäytymisen rakenteellisiin ja toiminnallisiin malleihin. Tässä työssä Durkheimin teos oli oivallinen opas ja työkalu.

Lisäksi löysin Durkheimin avulla Marcel Maussin ja Mary Douglasin. Heikin ovat olleet tärkeitä oppaita tutustuessani rituaaliseen käyttäytymiseen. Myös heidän teoksiaan olen käyttänyt ikään kuin ”lapioina” omien tulkintojeni esiin kaivamiseksi.

Marcel Mauss oli Durkheimin työtoveri ja hänen perinteensä tunnettu jatkaja. Antropologiassa häntä pidetään ranskalaisen strukturalismin edeltäjänä (*Sarmela 1993, 33*). Manaa ja potlatchia käsittelevässä tutkimuksessaan *Lahja* Mauss antaa uusia näkökulmia manaan talismaanina, varallisuuden lähteenä sekä varallisuuden mukanaan tuomana kunniana ja arvovaltana. Lisäksi hän esittelee ”totaalisten suoritteiden järjestelmän”, jota kutsuu nimellä potlatch. Olen havainnut sekä omassa taiteellisessa työskentelyssäni että kuvataidemaailmassa yleisemminkin rituaalisia ajatus- ja käyttäytymismalleja, jotka muistuttavat läheisesti Maussin manan ja potlatchin käsitteitä. Mauss tutkimuksineen sopi siis hyvin täydentämään Durkheimin rituaalisen käyttäytymisen analyysiä.

Myös Mary Douglasin katsotaan kuuluvan Durkheimin perinteen jatkajiin. Hänellä on merkittävä asema kulttuuriantropologian tutkimusalalla, jota nimitetään uskontoantropologiaksi (*Sarmela 1993, 54–55*). Teoksessaan *Puhtaus ja vaara* (2005) Douglas analysoi rituaalista tapaa kategorisoida maailma ja jakaa se kategorioiden sisään mahtuvaan hyvään sekä niiden rajoille ja ulkopuolelle jäävään pahaan. Vastaavanlainen kategorisointi löytyy myös kuvataiteen piiristä. Kategorisointia esiintyy sekä kuvataidemaailmassa yleisesti että yksittäisen taiteilijan teoissa ja ajattelussa. Douglasin teos toimi oiva-

na työvälteenä näiden rajanvetojen havaitsemisessa.

Tutkimuksen tärkeimpien teoreetikoiden valintaan siis vaikuttivat omat jo olemassa olevat taideteokset ja niitä valmistaessa kirjoitetut muistiinpanot. Heidän teoksensa helpottivat rituaalisten käytäntöjen havaitsemista, niiden toisistaan erottelemisesta, kategorisointia ja nimeämistä. Lähteet toimivat minulle enemmänkin neuvoa antavina käsikirjoina syventyessäni oman toimintani tulkintaan kuin antropologisina teksteinä.

Kuvataiteilijana elän jatkuvassa kosketuksessa kuvataidemaailmaan valmistuen sille teoksia ja näyttelyitä sekä osallistuen sen järjestämiin yhteisnäyttelyihin. Kuvataideopettajana edustan kuvataidemaailmaa myös taidetta koskevan tiedon ja taidon välittäjänä. Näin kuvataidemaailmasta hankkimilleni kokemuksille ja käsityksille olen saanut tukea muun muassa Vappu Lepistön (1991) teoksesta *Kuvataiteilija taidemaailmassa*.

Hurmioitumisesta olen hankkinut omakohtaisia kokemuksia sekä 1980-luvun shamanismiharrastuksieni myötä että taiteen parissa. Tukea kokemalleni sain muun muassa Nietzscheiltä, Mestari Eckhartilta ja Ristin Johanneksesta. Keskustelukumppaneita oli muitakin. He auttoivat muun muassa työskentelyn sisällön analysoimisessa. Heistä mainittakoon Ellen Dissanayake, Mircea Eliade ja René Girard.

RAKENNE

Väitöstutkimukseni raportin jaan kolmeen osaan. Ensimmäinen osa ”Taiteesta ja rituaalisesta käyttäytymisestä” alkaa rituaalisen käyttäytymisen määrittelyllä. Sen jälkeen nostan rituaalisen käyttäytymisen piiristä esiin erilaisia hurmioitumisen muotoja, koska ne liittyvät tutkimukseni kannalta olennaisesti kuvantekemiseen.

Toinen osa sisältää pääluvun ”Näkökulmia rituaaliseen käyttäytymiseen”. Siinä esitellään ne Émile Durkheimin, Marcel Maussin ja Mary Douglasin käsitykset rituaalisesta käyttäytymisestä, jotka ovat tutkimukseni kannalta tärkeitä. Luvun loppuun on liitetty alaluku ”Rituaalisuudesta kuvataidemaailmassa ja taiteessa”. Se tulkitsee kuvataidemaailman ilmiöitä Durkheimin, Maussin ja Douglasin rituaalisesta käyttäytymisestä antaman tiedon pohjalta. Sen tarkoitus on auttaa siirtymistä teorioista taiteellisen työskentelyn pohdintaan.

Kolmannessa osassa siirrytään yleiseltä tasolta yksittäisen piiriin. Se sisältää kaksi päälukua. Luvussa ”Taiteellisesta työskentelystäni” käydään ensin läpi tärkeimpiä kuvataiteellisia esikuviani sekä tyylejä, jotka ovat vaikuttaneet teoksiini. Samalla esitellään kaksi teostani, joista toinen on maalaus ja toinen piirustus. Niitä vertaillaan taiteellisten esikuvien teoksiin. Luvussa ”Näyttelyn valmistaminen rituaalisena käyttäytymisenä” analysoidaan ja tul-

kitaan seikkaperäisesti taiteellisen työskentelyn eri vaiheissa kokemiani elämyksiä. Työskentely jaetaan sen aiheuttamien kokemusten syvyyden mukaan kahtia: taiteellisen työskentelyn syviin ja pinnallisiin rituaaleihin. Pääluvun lopettaa luku ”Valmiista teoksista ja niiden esillepanosta”, jossa analysoidaan ja tulkitaan rituaalisen käyttäytymisen näkökulmasta taidenäyttelyitä yleisesti ja omia yksityisnäyttelyitäni sekä lopuksi yksittäisten teosten rakenteita.

Labyrintissä

—

2003

tussipiirros

29,5 x 42 cm



1 TAITEESTA JA RITUAALISESTA KÄYTTÄYTYMISESTÄ

1.1 NÄKÖKULMIA KUVATAITEESEEN JA SEN TEKEMISEEN

Kuvataiteeseen ja sen tekemiseen on olemassa useita erilaisia näkökulmia. Yksi perinteisimmistä lienee kuvataiteen tarkasteltu todellisuuden jäljentämisenä, jolloin teoksia arvotetaan sen mukaan miten aidon tuntuksen illuusion ne pystyvät luomaan. Tällöin taiteellinen työskentely nähdään etupäässä materiaalien tuntemuksena ja kädentaitona. Teosten uskotaan myös vaikuttavan kokijansa aisteja herkistäen, jolloin se muuttaa kokijansa tapaan havaita ympäristöään. Kyseessä saattaa olla herkistyminen luonnon kauneudelle tai yhteiskunnassa esiintyville epäkohdille. Kuvataidetta on pidetty myös välineenä tekijänsä tunteiden ja hänen kokemiensa tunnelmien ilmaisemiseksi, joskus jopa välineenä hänen ajatustensa ilmaisemiseksi. Taideteos on syventänyt tietoisuutta saamalla aikaan vuorovaikutuksen itsensä ja kokijansa välille. Kuvataide on nähty kanavana yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen, mitä on pidetty jopa sen tärkeimpänä tehtävänä. Avantgardena siltä on odotettu jatkuvaa uudistumiskykyä ja aikaisemman taiteen kyseenalaistamista. Kuvataiteesta ajatellaan myös opittavan, jolloin taiteen saatetaan nähdä olevan ikään kuin jonkin taiteen ulkopuolisen asian opetusväline.

Käden taidon lisäksi kuvataiteen tekeminen on nähty taiteilijan pyrkimyksenä paeta todellisuutta tai hänen luomistarpeensa tyydyttämisenä. Ainakin perinteisillä kuvataiteen tekniikoilla teoksen aikaansaamisen on ajateltu vaativan pitkäjänteistä ja tarkkoja luonnoksia ja/tai suunnitelmia. Taiteilijan on ajateltu pyrkivän työskentelyssään tietoisesti mahdollisimman korkeaan taiteellisuuteen. Tähän liittyy käsitys että taide ja taiteellisuus pystytään määrittelemään. Nykyisin teosten valmistamista pidetään lisäksi eräänlaisena ajattelemisen muotona, tapana jäsentää maailmaa¹³.

13 / Teoksessaan *Käsityksiä kuvataiteesta* (2009, 155) Soile Niiniskorpi tiivistää asian seuraavasti: "Kuvataideteos herättää, välittää ja synnyttää ajatuksia. Kuvien avulla ja kuvien kautta ajatellaan ja teoretisoidaan. Yksilötason käsitysten mukaan teoksen tekeminen ja kokeminen ovat ihmisen tiedollista, älyllistä toimintaa."

Huolimatta siitä, että kuvataide suurimmassa osassa historiallista aikaa ja ilmeisesti jo aikaisemminkin on ollut hyvin läheisessä tekemisessä uskontojen ja niihin kuuluvien rituaalien kanssa ja että taiteilla ja uskonnoilla mitä ilmeisimmin on myös yhteinen alkuperä, ei nykyistä kuvataidetta ja sen tekemistä yleensä rinnasteta uskontoelämään tai rituaaliseen käyttäytymiseen. Siksi lienee paikallaan valottaa kuvataidetta tästä näkökulmasta. Tutkimus Lähestyy kuvataidetta ja sen tekemistä rituaalisen käyttäytymisen muotoina.

TAIDE JA USKONTO

1.2

Kun taidetta ja uskontoa verrataan keskenään, saattaa ensivaikutelma olla, ettei niistä löydy mitään yhteistä. Uskonto ja taide voivat näyttäytyä jopa toistensa vastakohtina. Näin käy varsinkin jos taiteeksi käsitetään ainoastaan länsimainen nykytaide ja uskonnoksi kristinusko kaikkine keskenään riitelevine uskontokuntineen. Uskonnon näemme usein moraalin ja ennen kaikkea siveyden vartijana: stoalaista¹⁴ etiikkaa seuraten se kehottaa maallisessa elämässä kehollisuuden kieltämiseen, mikä yleensä ymmärretään nöyryytenä ja mahdollisimman täydellisenä askeesina. Kristinuskon pyrkimykset tuntuvat olevan kuoleman jälkeisessä onnessa, josta pääsee parhaiten osalliseksi elämän aikaisella kärsimyksellä. Suotavaa olisi tyytyminen mahdollisimman vähään ja kaikin puolin hillitty elämä.

Nykytaide sen sijaan koetaan usein kiihkeänä ja ylilyöväenä, moraalittomuuteen yllyttävänä, järjenvastaisena, jopa huijauksena¹⁵. Kuvataiteessa taiteena nähdään esitettävän kömpelön oloisia taideobjekteja, jollaisia ”lapsikin osaisi tehdä”, teollisuudessa sarjatuotantona valmistettuja esineitä, joskus jopa eritteitä. Kaikenlaisen säädyttömyyden koetaan vallitsevan myös video- ja näyttämötaiteessa, eikä musiikkikaan aina vaikuta musiikilta. Taiteessa ylipäänsä tunnutaan nostavan esiin asioita, joista ainakin julkisesti olisi syytä vaieta.

Edellä esitetyt yleistykset kaikessa populistisuudessaan näyttävät taiteen ja uskonnon vastakkaisina ilmiöinä. On kuitenkin mahdollista, että taiteesta ja uskonnosta puhuessamme puhummekin saman kokonaisuuden kahdesta

14 / Stoalainen etiikka pohjautui käsitykseen, että ihmisen tulee elää hyveessä. Hyve oli ihmisen sisäinen, henkinen ominaisuus. Tunteitten ei katsottu kuuluvan hyveisiin, koska ne arvottivat ulkoista maailmaa. Ihanneihminen ei tunteillut vaan hallitsi itsensä kaikissa tilanteissa täysin. Mahdollisesti vanhan testamentin nuorimmat kirjoittajat ovat saaneen vaikutteita stoalaisuudesta (Sihvola 2004, 17. 21). Pauliina Remeksen mukaan liika tunteellisuus nähtiin stoalaisuudessa sielun sairautena. Tunteet ruumiillisina olivat pahasta, koska kaiken pahan alku ja juuri oli ruumiillisuudessa (Remes 2004, 75, 81).

15 / Koen huijauksen makua myös, ja varsinkin, uskonnollisen toiminnan puolella. Erilaisten kulttien, ihmeperantajien ja herätysliikkeiden hämäristä puuhista saa seikkaperäistä tietoa muun muassa Lauerman (2008) teoksesta *Huijaus, rohkaisu, johdattelua, psykoterroria*.

eri puolesta. Tällainen suurempi kokonaisuus on rituaalinen käyttäytyminen.

Esimerkkinä uskonnoista ja taiteista löytyvistä samankaltaisuudesta voidaan miettiä surrealismissa ja uskonnoissa yleisiä intuitionvastaisia representaatioita. Yhtäläisyyksien havaitseminen on helppoa. Molemmissa arkitodellisuus rikkoutuu jonkin siihen liitetyn outouden tai järjenvastaisuuden vuoksi. Surrealistiset kuvat ja uskontojen intuitionvastaiset agentit tai representaatiot eivät kuitenkaan ole täysin ja joka suhteessa intuitionvastaisia. Täysin intuitionvastaisina niiden käsittäminen olisikin lähes mahdotonta. Riittää siis, jos yksikin piirre representaatiossa loukkaa edes yhtä intuitiota.

Mitä sitten tarkoitetaan intuitiolla, intuitionvastaisella¹⁶ ja agentilla? Ihmismielen voi ajatella jakautuvan kahtia: intuitiiviseen ja reflektiiviseen järjestelmään. Intuitiivinen järjestelmä huomioi tapahtumat, jotka ovat ajallisesti lähellä toisiaan tai näennäisesti samankaltaisia. Siinä ovat tärkeitä konkreettiset mielikuvat ja käsitteet, kokemukset, stereotypiat ja miellelyhtymät. Se toimii mielikuvituksen, luovuuden, visuaalisen havaitsemisen ja assosiativisen muistin hyväksi. Reflektiivinen järjestelmä puolestaan reagoi intuitiiviseen järjestelmään tuottaen tietoisia ajatuksia. (*Pyysiäinen 2008, 32.*)

Agentti on intentionaalinen toimija. Kaikki agentit toimivat intentionaalisesti eli omien pyrkimystensä mukaan. Uskonnoissa on tärkeää, että niissä esiintyvät intuitionvastaiset elementit ovat nimenomaan agenteja, pystyvät siis tahtomaan ja toimimaan. (*Pyysiäinen 2008, 34–43.*)

Intuitionvastaisuus tarkoittaa intuitiivisen kategorian rajojen ylittämistä. Tästä johtuen emme pysty käsittelemään intuitionvastaisia olioita tai ilmiöitä intuitiivisesti. Se ei välttämättä tarkoita, että mikään intuitioistamme ei täsmäisi niihin. Riittää, kun yksikin piirre representaatiossa loukkaa intuitiotamme. (*Pyysiäinen 2008, 38–39.*) Esimerkiksi ilman apuvälineitä maan pinnan yläpuolella leijaileva ihminen kävisi muuten yhteen intuitioittemme kanssa, mutta ihmisen leijaileminen on intuition vastaista. Sekä uskonnoissa että surrealismissa outouden aikaansaamiseksi riittää, kun yksikin teoksen yksityiskohdista loukkaa intuitiotamme.

1.3

TAIDE, RITUAALI JA KULTTI

Pohtiessaan taiteen suhdetta kulttiin Walter Benjamin (1989, 146–147) esittää,

16 / Miksi sanaa intuitionvastainen tarvitaan? Antropologit ovat havainneet, että varsinkin kirjoituksettomissa kulttuureissa pidetään luonnollisina sellaisia asioita, joita me länsimaisessa kulttuurissa pidämme yliluonnollisina. Siksi on mahdotonta määritellä ”yliluonnollinen” yleispätevästi. Tästä huolimatta pystymme luokittelemaan erilaiset mielikuvitusolennot ja fyysisesti mahdottomat tapahtumat omaan kategoriaansa, joka eroaa biologisten organismien ja fysiikan lakien kategorioista. Tämä on intuitionvastaisuuden kategoria. (*Pyysiäinen 2008, 31.*) Intuitionvastainen siis määrittelee kohteensa tarkemmin, kuin yliluonnollinen.

että taideteoksen liittäminen perinneyhteisöönnsä ilmeni alun perin kulttina. Varhaisimmat taideteokset ovat siis syntyneet palvelukseen rituaalimenoja¹⁷. Aluksi ne olivat luonteeltaan maagisia, myöhemmin uskonnollisia. Taideteoksen olomuoto, joka on sidottu auraan¹⁸, ei Benjaminin mukaan koskaan pysty täysin vapautumaan rituaalisesta tehtävästään. Aidon teoksen ainutkertaisuus siis perustuu rituaaliin ja tässä piilee sen ensimmäisen ja alkuperäinen käyttöarvo. Vaikka tämä kytkentä tapahtui kaukana muinaisuudessa, se on maallistuneena rituaalina tunnistettavissa jopa kauneuskultin kaikkein pakanallisimmissa muodoissa. Renessanssin aikana kehittynyt maallisen kauneuden kultti osoitti rituaalisen perustansa 1800-luvulla kokemassaan rappiossa ja taiteen ensimmäisessä kriisissä. Tuolloin valokuvauksen kehitys ajoi kuvataiteen kriisiin ja sen parissa syntyi l'art pour l'art -oppi, jota Benjamin pitää taiteen teologiana. Kyseessä on näkemys puhtaasta taiteesta. Benjaminin mukaan sitä voidaan kutsua jopa negatiiviseksi teologiaksi. Tämä ”taide taiteen vuoksi” -oppi kiistää sekä taiteen sisällöllisen luokittelun että sen yhteiskunnallisen tehtävän.

Valokuvaus teknisenä uusinnettavuutena vapautti taiteen sen loismaisesta rituaalisidonnaisuudesta. Tästä seurasi tilanne, jossa aitouskriteeriä ei enää voitu soveltaa taiteelliseen tuotantoon. Taiteen koko funktio koki mullistavan muutoksen ja sen alkuperäistä kiinnittymistä rituaaliin seurasi kiinnittyminen politiikkaan. (*Benjamin 1989, 147.*)

Nykyisin taideteos voidaan ottaa vastaan joko painottaen teoksen näyttöarvoa tai kulttiarvoa. Koska ensimmäiset taideteokset Benjaminin mukaan tehtiin kulttia silmälläpitäen, olettaa hän niiden olemassa olon olleen tärkeämpää, kuin niiden näytteillä olon. Alun perin teoksia säilytettiin profaanin yleisön katseilta kätkeytyinä paikoissa, jonne vain vihkiytyneillä oli pääsy. Esihistoriassa teoksien kulttiarvo teki niistä maagisia välineitä. Taideteoksina niitä alettiin pitää vasta paljon myöhemmin. Samalla teoksia alettiin arvostaa pääasiassa niiden näyttöarvon mukaan ja ne saivat kokonaan uusia, taiteellisia tehtäviä. (*Benjamin 1989, 147–148.*)

Tuntuu varsin oudolta, että vanhimmat taideteokset olisi luotu rituaalimenoja varten. Tämä vaatisi sen, että rituaalimenoja olisi ollut jo ennen minikäänlaista taiteellista ilmaisua. Tapahtuma muuttuu rituaaliksi, jos se poikkeaa arjesta riittävästi ja on tarpeeksi kiinnostava, jotta sitä jaksetaan toistaa kunnes siitä tulee perinne. Tarvittava kiinnostavuus syntyy jostakin, joka

17 / On luultavaa, että kaikki taiteet ovat saaneet alkunsa ihmisten välisestä kommunikaatiosta, jolloin niiden alkuperäinen tehtävä on ollut täydentää puutteellista puhekieltä. Kultteihin ja rituaaleihin ne on yhdistetty vasta myöhemmin. Magia ja uskonnot voi aivan yhtä hyvin olla syntyisin taiteesta kuin taide uskonnoista tai magiasta.

18 / Taideteoksen aura on Benjaminille sen ainutkertaisuudesta ja alkuperäisyydestä kumpuavaa arvonantoa.

saa rituaaliin osallistujissa aikaan kiihotustilan, esimerkiksi nykyisin taiteeksi kutsumastamme toiminnasta. Lisäksi rituaali tarvitsee jonkin syyn. Syyn keksiminen ja välittäminen on vaatinut tarinankertojan kykyjä. Voidaan ajatella, että rituaalit ovat olleet lähtökohtana taiteen nousemisessa omaan erityiseen asemaansa. Taiteellinen toiminta sitä vastoin on syntynyt jostain muusta syystä jo aikaisemmin. Mitä todennäköisimmin tämä syy löytyy puhekielen kehityksestä.

Taiteen ja rituaalin suhdetta tutkinut Ellen Dissanayake (2000) esittää, että taiteeksi luokiteltava inhimillisen toiminnan tavat saivat alkunsa äidin ja vauvan välisestä vuorovaikutuksesta. Kommunikointi äidin ja vielä verbaalisia kykyjä vailla olevan vauvan välillä tapahtuu kaikissa kulttuureissa ilmein, elein, rytmisin liikkein, leperellen ja toinen toistaan matkien.

Luomme asioille ulkopuolisia merkityksiä, jotta niille muodostuisi perusta ja suuntaisimme enemmän energiaamme elintärkeisiin asioihin. Pyrimme siis itse luotujen merkitysten avulla vaikuttamaan elämämme kulkuun. Tätä outoa, usein uskonnoksi kutsuttua, tapaamme reagoida elämän epävarmuuteen voidaan verratta taiteeseen. Kumpaakaan ei nimittäin voida kiinnittää mihinkään erityiseen aikaan tai paikkaan vaan ne esiintyvät kaikissa tunnetuissa ihmisyyhteisöissä huomattavan pysyvinä. Missään kulttuurissa niitä myöskään ei ole pystytty kahlitsemaan tai kieltämään. Taide ja uskonto vaikuttavat erottamattomilta. (Dissanayake 2000, 131.)

Kykymme luoda ja vastaanottaa taidetta vahvistaa myös taitoamme kiinnittä sosiaalisesti vahvistaviin rituaaleihin. Perinteisissä yhteisöissä on ollut tärkeää, että oikeat asenteet ja käyttäytymistavat sosiaalisessa elämässä sekä tieto maailman järjestyksestä ja merkityksestä ovat tulleet ymmärretyiksi ja siirtyneet sukupolvelta toiselle. Taiteen tehtävä on ollut korostaa ja levittää näitä usein uskontoon liittyviä tietoja ja taitoja. Koska perinteisissä yhteisöissä taide ja moraalit sekoittuvat toisiinsa, tuhoutuu koko kulttuuri, jos sen luoma taide tuhotaan tai korvataan vieraalla. (Dissanayake 2000, 139–140.)

Jopa uskonnollisuudelle epäedullisina aikoina ihmisessä säilyy sekä tunte ”jostakin ilmiömaailman rajat ylittävästä” että kapasiteetti voimakkaisiin elämyksiin. Onkin esitetty, että monien nykyihmisten elämässä seksi ja taide ovat elämysten tuottajina syrjäyttäneet uskonnon. (Dissanayake 2000, 165.)

Voidaan myös ajatella, että seksi ja nykyisin taiteeksi luokittelemamme toiminta ovat olleet alkuperäisiä voimakkaiden elämysten aiheuttajia ja uskonto on jossain vaiheessa ottanut niiden aseman. Tähän viittaa myös Dissanayaken teoria, jonka mukaan taide on saanut alkunsa äidin ja vauvan välisestä laulaen, elehtien ja leperellen tapahtuvasta kanssakäymisestä (ks. Dissanayake 2000). Toinen asia on, tarvitaanko uskonnoissa välttämättä voimakkaita kokemuksia.

Kimmo Ketolan (2008b, 98) mukaan mystisiä kokemuksia, näkykokemuk-

sia tai kokemuksia erilaisista ihmeistä esiintyy erittäin harvoin eikä monia uskonnoille ominaisia piirteitä voida selittää pelkästään mystisiin kokemuksiin tukeutumalla. Ainakaan länsimaissa ei hurmioitumiskokemusten ja uskonnollisiin organisaatioihin kuulumisen välillä ole hänen mukaansa yhteyttä. Tästä Ketola päätelee, että uskonnon kokemuksellinen puoli ei ole kovinkaan riippuvainen sen institutionaalisesta puolesta.

Ketola tarkoittaa lähinnä nykyisiä, länsimaaisessa kulttuurissa esiintyviä uskontoja. Laajemmin ymmärrettynä epätavalliset kokemukset hänen mukaansa valaisevat uskontojen kokonaiskuva ja tukeutuen Bourguignon tekemään tilastolliseen vertailuun hän esittää, että ”muuntuneet tajunnantilat – esimerkiksi samanismin ja prosessoriittien yhteydessä – ovat keskeisiä ja vakiintuneita kulttuurin osatekijöitä 90 prosentilla maailman traditionaalisista kulttuureista” (Ketola 2008b, 98–99.)

Tämä viittaa siihen, että uskonnon syntyvaiheessa ja niin kauan kuin se säilyttää alkuperäisyytensä ovat voimakkaat, taide-elämyksiä muistuttavat kokemukset sille hyvinkin tärkeitä. Kun uskonto sitten on vakiintunut ja siitä on tullut esimerkiksi valtion uskonto, muuttuu myös sen rooli yhteisöä palelevana organisaationa byrokraattiseksi. Samalla äärimmäisiä tunnetiloja aiheuttavat rituaalit joutuvat väistymään useammin toistuvien mutta tunnelataukseltaan heikkojen jumalanpalvelusten tieltä. Toisaalta nykytaiteenkaan kokemuksellinen puoli ei ole kovin riippuvainen sen institutionaalisesta puolesta eikä taiteen päätehtävänä pidetä elämysten aiheuttamista.

Denis Dutton (2009, 229–230) väittää, ettei taide ole uskonnollista. Uskonnot ovat toki hyödyntäneet taiteita esihistoriallisista ajoista alkaen, koska taiteilla on kyky huomion kiinnittämiseen sekä käsityskyvyn ja rajojen ylittämiseen. Niiden avulla on mahdollista luoda rituaaleja ja seremonioita. Estetiikan historiasta Dutton löytää useampia julistuksia, joissa taiteen aikaansaamia voimakkaita elämyksiä pidetään perusolemukseltaan samoina kuin hengellisestä antaumuksesta syntyneitäkin. Uskonnot siis käyttävät taiteita ikään kuin työkaluinaan. Kuitenkaan ei ole olemassa näyttöä, että taide olisi uskonnollista.

Dutton on oikeassa, taide kokonaisuudessaan ei ole uskonnollista. Jos uskonnoista kuitenkin poistetaan kaikki taiteellisen toiminnan elementit, kuten runous, pyhät kertomukset, dramaturgia, esiintymisasut ja pyhät kuvat sekä kaikenlainen musiikki, tanssi ja arkkitehtuuri, ei uskonnoille jää paljokaan rakennusaineita. Se, että uskonnoilla yhä edelleen on vankka jalansija inhimillisissä kulttuureissa, johtuu pitkälti taiteen ja uskonnon yhteen nivoutumisesta. Näin on siitä huolimatta, että läheskään kaikki taide ei ole uskonnollista ja osa siitä on jopa uskontojen vastaista.

RITUAALISEN KÄYTTÄYTYMISEN MÄÄRITTELEMISTÄ

Minkälaista on rituaalinen käyttäytyminen? Rituaalinen käyttäytyminen on toimintaa, jonka voi karkeasti jakaa kahteen osaan. Ensinnä siihen kuuluu rituaalinen ajattelu, joka nykyaikana muodostaakin suurimman osan rituaalisesta käyttäytymisestä. Kyse on laajamittaisesta mutta vaikeasti havaittavasta kulttuuri-ilmioöstä. Rituaalinen ajattelu näet kätkeytyy helposti mutkikkaampien ajatusmallien taakse. Rituaalisella ajattelulla tarkoitan ajattelutapaa, joka tiettyä, usein uskomuksen muodostamaa kaavaa noudattaen, pyrkii jollakin tavalla vaikuttamaan joko meitä ympäröivään todellisuuteen tai tapamme kokea ympäröivä todellisuus.

Toisena osana rituaalista käyttäytymistä on rituaalinen toiminta. Se on rituaalisen ajattelun aikaansaamaa käyttäytymistä, toisin sanoen rituaali. Kun rituaalinen ajattelu ja rituaali yhdistyvät on tuloksena riitti¹⁹. Varsinkin ulko-kohtainen, maagisiin käsityksiin perustuvien rituaalien toteuttaminen tapahtuu kulttuurissamme siinä määrin automaattisesti, ettei rituaalin suorittaja sitä itse edes huomaa. Nykyisin, kun rituaalit ovat arkipäiväistyneet ja kutistuneet yhä huomaamattommiksi, on rituaalista ajattelua alkanut esiintyä yhä enenevässä määrin myös ilman, että se johtaisi varsinaiseen rituaaliin.

Rituaalisen käyttäytymisen tärkein ominaispiirre on, että sen uskotaan pystyvän vaikuttamaan johonkin todellisuuden osaan. Vaikutuksen uskotaan voivan tapahtua kahdella eri tavalla: joko suoraan rituaalisen ajattelun avulla, tai rituaalisen ajattelun ohjaaman ja aina samanlaista kaavaa noudattamaan pyrkivän toiminnan, toisin sanoen rituaalin avulla²⁰. Pyrkimyksenä voi olla todellisuuden tai todellisuuden kokemisen jonkin asteinen muuttaminen. Pyrkimyksenä voi olla myös jonkin todellisuuden osan säilyttäminen mahdollisimman muuttumattomana. Vahvan ja kritiikittömän uskon ansiosta rituaalinen käyttäytyminen usein myös jollakin tavalla vaikuttaa kohteeseensa. Sekä rituaalinen ajattelu että varsinaiset riitit ja rituaalit ovat varsin kon-

19 / Riitti on uskonnollinen seremonia, joka sisältää sekä rituaalista ajattelua että rituaalin. Riittiin kuuluu aina symbolisesti ilmaistu siirtymä maallisesta järjestyksestä pyhään järjestykseen. Riitille ominaista on että siihen sisältyvä toiminta on toistuvaa, yhteisöllistä, institutionalisoitua ja traditioon perustuvaa. Lisäksi sen on kommunikoitava ”oikeasta tiestä” eli oltava tiettyssä mielessä pyhää. (Laitila 2006, 140, 148.) Rituaaliksi käsitellään riitin ulkoinen muoto. Tästä johtuen ajattelen riittien kuuluvan uskonnon ja rituaalien magian piiriin.

20 / Laitilan mukaan riitti ei kuitenkaan pysy ikuisesti muuttumattomana, vaan tavat joilla se meitä ohjaa vaihtelevat. Muutos on kuitenkin huomaamattoman hidasta ja sitä perustellaan traditiolla. Näin syntyy käsitys, ettei mitään muutosta tapahdu. (Laitila 2006, 142.)

servatiivista toimintaa ja rituaalista käyttäytymistä voikin pitää muinaisuu-
desta peräisin olevana mutta edelleen vaikuttavana jäänteinä²¹.

Kimmo Ketolan (2008a, 78–79) mukaan rituaalit ovat tekoja. Rituaali vaatii vähintään yhden osallistujan ja sillä on jokin tietty tarkoitus. Tekojen ja pää-
määrien yhteys ei yleensä ole ilmeinen eikä rituaalin suorittaja ole sen käsi-
kirjoittaja. Rituaalin suorittaja seuraa järjestystä, joka on ennalta vakiinnu-
tettu tai määrätty. Usein toiminnan ja tekojen alkuperäisten päämäärien ta-
kana uskotaan olevan ulkopuolisia tekijöitä kuten esi-isät tai jumalat. Vies-
tinnän näkökulmasta tarkasteltuna rituaalin tarkoitus on viestin välittäminen.
Mitä enemmän välittämisen tapa poikkeaa tavanomaisesta välineellisesti ra-
tionaalisesta toiminnasta, sitä tehokkaammin viesti välittyy.

Kognitiivisen uskontotieteen mukaan rituaalien teho perustuu rajalliseen
määrään universaaleja mielen mekanismeja, joita rituaalit aktivoivat. Ritu-
aaleissa saatetaan esimerkiksi hyödyntää ihmismielen luontaista vastenmie-
lisyyttä likaa kohtaan liittämällä tunne kulttuurisesti määräytyneisiin koh-
teisiin ja tilanteisiin. Rituaalit laukaisevat usein myös sosiaalisen mielen me-
kanismeja ja universaaleja mielen mekanismeja. Jälkimmäisten aktivoitues-
sa näyttää usein siltä, kuin ne aktivoisivat selittämättömiä mystisiä voimia.
Näin selittyy ainakin osittain jumalien ja muiden intuitionvastaisten agent-
tien kytkeytyminen rituaaleihin. (Ketola 2008a, 80–81.)

Uskonnolliset rituaalit voidaan jakaa karkeasti kahteen ryhmään: emotio-
naalisesti intensiiviset rituaalit, joita toistetaan harvoin ja emotionaalisesti
laimeammat rituaalit, joita toistetaan usein. Emotionaalisesti intensiivisten
rituaalien kuvauksessa jumalat tai muut intuitionvastaiset agentit ovat toi-
mijoina tai yhteydessä niihin. Tämän tyyppin rituaalit käsitetään seurauksil-
taan pyhiksi ja niitä suoritetaan vain harvoin. Niihin kuuluvat esimerkiksi
vihkimykset ja initiaatorituaalit. On esitetty, että voimakkailla emootioilla
rituaaleissa käsiteltäisiin eksistentiaalisia huolia, kuten kuoleman pelkoa tai
kärsimystä. Ahdistusta rituaalin osallistujissa herätetään luomalla kauhistut-
tavia, kivuliaita tai vaaralliselta vaikuttavia tilanteita. Ahdistusta saadaan ai-
kaan myös tuottamalla kokemus äkillisestä hylkäämisestä ja yksinäisyydes-
tä tai sattumanvaraisella, oikukkaalla ja epäoikeudenmukaisella alistamisel-
la ja sorrolla. Rituaali kokonaisuudessaan saa osallistujissaan kuitenkin ai-
kaan kokemuksen, että yhteisten uskomusten, symbolinen ja tapojen avulla
ahdistuksen lähteitä voidaan hallita. (Ketola 2008a, 85, 87–88.)

Emotionaalisesti laimeita rituaaleja ovat opilliset rituaalit kuten viikoit-
taiset jumalanpalvelukset. Usein toistettuina niiden suorittaminen automati-

21 / On arvioitu, että jossain mielessä rajat ylittäviin kokemuksiin uskotaan 85 prosentissa nykyisistä ihmis-
yhteisöistä. Tällaisissa yhteisöissä pyrkimykset transsendenttisten kokemusten saavuttamiseen on institutiona-
lisoitu. (Dissanayake 2000, 161.)

soituu ja osallistujat tulevat vastaanottavaisiksi ulkopuolelta tuleville selityksille. Kriittinen ajattelu häviää ja usein toistuvina nämä rituaalit ovat tehokkaita oppien välittäjiä. Usein toistetuissa rituaaleissa musiikki tai resitaatio toimii lähes poikkeuksetta keskeisenä elementtinä. Niiden ja toiston avulla osallistujien tunnetilat ja toimet pyritään saamaan samaan rytmiin. Musiikki luo osallistujien välille myös sosiaalisen siteen. Se luo muistoja, jotka ulottuvat sanojen eksplisiittisen merkityksen toiselle puolelle (*Ketola 2008a, 88–90*) Laimeita ja usein toistuvia riittejä voi siis pitää järjestelmällisenä osallistujien mielen manipulointina, eräänlaisena aivopesuna.

Milloin ihmiset ovat alkaneet toimia ja ajatella rituaalisesti? Kumpi on ollut ensin, rituaali vai rituaalinen ajattelu? Näihin kysymyksiin tuskin löytyy varmaa vastausta. Usein jopa syy, jonka vuoksi rituaalinen ajattelu tietyissä yksittäistapauksissa on syntynyt, on jo painunut unhoon eikä tällöin yleensä muisteta myöskään tapauksen toiminnallista osaa eli rituaalia. On myös mahdollista, että rituaali suoritetaan rutiinin omaisesti toiminnan alkupeirää miettimättä tai sitä edes huomaamatta, jolloin riitti vähitellen muuttuu mekaaniseksi rituaaliksi. Ajatusrakenteena ja pakko-oireista kärsivien automaattisia toimintoja muistuttavina tekoina rituaalinen käyttäytyminen on silti jäljellä arkielämässämme ja vaikuttaa meihin.

Voisiko rituaaliselle käyttäytymiselle löytyä joitakin muita lähikäsitteitä kuin edellä käsitelty riitti? Ja jos löytyy, miten rituaalinen käyttäytyminen niistä eroaa? Seremonia²² on juhla tai pyhä toimitus, joka suoritetaan tietyn tottumuksen tai kaavan mukaan, toisin sanoen sitä käytetään sanan rituaali synonyyminä. Rituaalisen käyttäytymisen lähikäsite on myös myytti. Riitin tavoin myytti ja rituaalinen käyttäytyminen ovat niin lähellä toisiaan, että vaikuttavat osittain päällekkäisiltä. Myytistä rituaalinen käyttäytyminen eroaa kuitenkin siinä, että myytti on aina kertomus²³. Sen tarkoitus on selittää maailmaa. Useimmiten myytit ovatkin sankari- tai jumaltaruja ja luomiskertomuksia. Ne siis pohjautuvat aina todelliseen tai kuvitteelliseen historiaan. Tästä johtuen myyttien nähdään usein kiinnittyvän rituaalista käyttäytymistä ehdottomammin uskontoihin. Näin ei ole kuitenkaan aina, vaan esimerkiksi strukturalistit löytävät myyttejä kaikkialta kulttuurista²⁴. Rituaalisen käyttäytymisen muotona voitaneen pitää uskontojen lisäksi myös magiaa, joka useimmiten suuntautuu yksittäistapauksiin ja jättää laajemmat maailmanselitykset vähemmälle huomiolle. Rituaalisen käyttäytymisen kausaalisesti ajatellen ensimmäinen osa²⁵, rituaalinen ajattelu, on siinä mielessä lähellä myyttiä, että siitäkin konkreettiset teot vielä puuttuvat. Rituaalista ajattelua voidaan pitää kuitenkin siinä mielessä myyttejä käytännönläheisempänä, että se pystyy helpommin muuttamaan muotoaan kulloiseenkin tilanteeseen sopivaksi. Myyttiä, kuten uskontoja, voisikin luonnehtia yhdeksi rituaalisen käyttäytymisen kehityshaaraksi.

Yhteistä myynteille ja rituaaliselle ajattelulle on, että kumpikin johtaa helposti rituaaliin. Rituaalia voidaan pitää sekä rituaalisen ajattelun konkreettisuutena toiminnaksi että myyntein toiminnallisena puolena²⁶, mikä puolestaan vahvistaa myyntein ja rituaalisen ajattelun läheistä sukulaisuutta.

Samalla lailla lähellä rituaalisen toiminnan käsitettä ovat myös pyhän ja manan käsitteet. Nekin ovat niin lähellä rituaalista käyttäytymistä, ettei niiden ja rituaalisen käyttäytymisen välinen rajanveto ole helppoa. Niin pyhä kuin manakin ovat siinä määrin muodottomia ja liukkaita käsitteitä, ettei niitten tarkka määrittely liene edes mahdollista. Molemmista onkin olemassa useampia toisistaan poikkeavia käsityksiä. Jopa käsillä olevan tutkimuksen sisältämään suppeaan rituaalisen käyttäytymisen aikaisempien tutkimusten esittelyyn mahtuu erilaisia tulkintoja molemmista käsitteistä.

22 / Usein seremonioita käytetään tuomaan vaihtelua kokemuksiimme sekä luomaan niille rakenteen (Dissanayake 2000, 140).

23 / Laitilan (2006, 134) mukaan myynti on metaforinen totuus todellisuudesta.

24 / Esimerkkinä strukturalisteista Roland Barthes luonnehtii myyntiä seuraavasti: Ihmisen historia muuttaa todellisen puheeksi. Siten se määrää myyntein kielen syntymän ja kuoleman. Mytologialla on oltava historiallinen perusta, sillä myynti on puhetta jonka historia valitsee. (Barthes 1994, 173.)

Myyntein puheen raaka-ainetta voivat kielen lisäksi olla muun muassa elokuva, valokuva, urheilu tai mainonta. Kuva myyntein raaka-aineena onkin tärkeämmässä asemassa kuin kirjoitus, sillä kuvasta merkityksenanto vastaanotetaan yhdellä kertaa ja analysoimatta. Samalla, kun kuvasta tulee merkityksellinen, muuttuu se kirjoitukseksi. Myyntein raaka-aineet siis kutistuvat pelkiksi merkitseviksi funktioiksi, kun myynti saa ne haltuunsa. Toisin sanoen myynti pelkistää ne kieleksi. (Barthes 1994, 174, 177.)

Jotta raaka-aineesta tulisi myynti, sen alkuperäinen historia poistetaan ja tilalle istutetaan täysin uusi. Tämä tapahtuu käsitteen avulla. Käsitteeseen ei sijoiteta todellisuutta vaan määrätty tieto todellisuudesta. Kun esimerkiksi kuva muuttuu merkityksestä muodoksi, katoaa siitä tietoa. Tilalle se saa käsitteessä olevan tiedon. Myyntein käsite on kuitenkin muodoton ja sen sisältämä niin sanottu tieto muodostuu pelkistä mielleyhtymistä. Myyntein tehtävä ei edellisestä huolimatta ole asioitten piilottaminen, vaan niiden vääristäminen. Asiat vääristyvät, kun myyntein raaka-aineelta poistetaan sen oma historia ja se muutetaan eleeksi. Myynti käyttääkin raaka-aineenaan mieluiten kuvia, joista merkitys on jo poistettu, kuten pilapiirroksot, pastissit tai symbolit (Barthes 1994, 181, 183, 188). Myyntein merkityksenantoa voidaan pitää eräänlaisena tekstin (kuvan) loisena.

Myynti voidaan ottaa vastaan kolmella tavalla: staattisesti, analyttisesti tai eläytyen. Kun myynti vastaanotetaan staattisesti tai analyttisesti tuhoataan se paljastamalla sen intentio. Staattinen tapa on kyyninen, se on myyntein luojan tapa. Analyttinen tapa on demystifioiva ja sitä käyttävät myyntein tutkijat. Kolmas ja yleisin tapa on myyntein tarinaan eläytyminen, se on myyntein lukijan tapa. (Barthes 1994, 189.)

Myynti on myynti silloin, kun se pystyy antamaan vaikutelman, että sen käsite on luonnollinen. Koska myyntein pyrkimykset on naturalisoitu, koetaan se viattomana puheena. Myyntein kuluttaja pitää myyntein merkityksenantoa aina tosiasioiden järjestelmänä. Myynti kääntää antifysiksen pseudofysiiseksi kaikilla inhimillisen viestinnän tasoilla, kyseessä on silmänkääntötempu jolla todellisuus tyhjennetään. Myynti on depolitisoitua puhetta. Myynti siis puhdistaa ja tekee viattomiksi asiat. Se ei selitä vaan toteaa: näin on koska näin on. Se luo ristiriidattoman maailman. Ihmisten suhde myyntiin perustuu käyttöön, ei totuuteen: depolitisointi tapahtuu aina tarpeitten mukaan. (Barthes 1994, 191–192, 201–202.)

25 / Tarkoitan tällä, että usein rituaalisessa käyttäytymisessä tapahtuu ensin rituaalinen ajattelu, joka johtaa rituaaliseen toimintaan. Järjestys ei kuitenkaan ole ehdoton.

26 / Émile Durkheimin (1980, 95) mielestä riitti usein on toimeenpantu myynti. Näin ei kuitenkaan ole aina. Rituaalit eivät tarvitse välttämättä myyntiä, vaan esimerkiksi Turnerin tutkimilla ndembuilla on erittäin vähän luomismyyntejä tai myyntejä ylipäänsä. Sitä vastoin ndembujen rituaaleissa jokaisen käytetyn liikkeen ja esineen symbolinen eli itsensä ulkopuolelle viittaava merkitys on rituaalin kannalta tärkeä. (Turner 2007, 33.) Tämä viittaa siihen, että ndembujen rituaalien taustalta löytyy myyntein sijasta rituaalinen ajattelu.

Löytyisikö rituaalisen käyttäytymisen ulkopuolelta jotakin, joka muistuttaisi sitä läheisesti? Rituaalisen käyttäytymisen toiminnallista puolta, joka siis on rituaali, muistuttaa jo edellä mainittu pakko-oireista kärsivien henkilöiden kaavamaisena toistuva, tahdosta riippumaton toiminta²⁷. Moraali ja rituaalinen ajattelu muistuttavat siinä mielessä toisiaan, että yhteisön käsitykset oikeudenmukaisuudesta, siveellisyydestä ja hyvistä tavoista kuuluvat osana rituaaliseen ajatteluun. Tietyissä tapauksissa rituaalinen ajattelu saattaa muistuttaa erehdyttävästi myös rationaalista ajattelua. Lähemmässä tarkastelussa kuitenkin ilmenee, ettei se perustu rationaalisuuteen eli loogisen ajattelun mukaiseen järjen käyttöön, vaan tunteisiin ja uskomuksiin. Rituaalinen ajattelu saa voimaa rituaaleista, jotka pohjaavat elämyksiin ja kokemuksiin. Jyrkkää rationaalista ajattelua edustaa logiikka. Siinä luotetaan kokemuksen sijasta järkeen ja uskotaan tiedon saavuttamiseen ajattelun avulla.

Logiikka käyttää formaalikieltä, joka eroaa luonnollisesta kielestä. Ominaisuuksien ja suhteiden se olettaa olevan olemassa samassa mielessä kuin olioidenkin. Koska luonnollinen kieli on pitkää, eikä se täysin vastaa maailmaa, sillä ei voi kertoa kaikkia maailman asioita. Siksi logiikka konstruoi formaalikieliä, jotka ovat konkreettisia merkityksettömien symbolijonojen joukkoja. Tämän jälkeen se rakentaa matemaattisen abstraktion asioista, joista se on kiinnostunut. Viimeiseksi formaalikieli tulkitaan siten, että se puhuu kyseisen abstraktion eli mallin ilmiöstä. (*Miettinen 1971, 9.*) Logiikka jakautuu moniin eri alalajeihin.

Logiikassa siis käytetään merkityksettömiä symboleja, jotta päästäisiin mahdollisimman täydelliseen yksiselitteisyyteen. Näin toimien loogisen väitteen totuuden pitäisi säilyä riippumatta esimerkiksi oliolajista, ajasta tai paikasta. Rituaalisessa ajattelussa sitä vastoin juuri luonnollisen kielen käyttö on ehdottoman tärkeää, koska rituaalinen väite on ajasta ja paikasta riippuvainen. Esimerkiksi ihme tapahtuu vain tietyille henkilöille tietyssä paikassa, tiettyyn aikaan ja tiettyjen olosuhteiden vallitessa. Kuka tahansa, koska tahansa ja missä tahansa ei nouse kuolleista tai jaa meren vesiä, jotta koko-

27 / Pascal Boyerin (2007, 271–272) mukaan rituaalinen käyttäytyminen muistuttaa sellaisia automaattisia toimintoja, joista pakko-oireiset (OCD) ihmiset kärsivät. Rituaalia onkin Boyerin mukaan kuvattu yhdeksi kollektiivisen pakkomielteen muodoksi. Käänteisesti myös pakkomielteet on voitu nähdä ihmisten yksityisinä uskonnollisina rituaaleina. On myös osoitettu, että pakko-oireista ja rituaalisesta käyttäytymisestä löytyy pinnallisten samankaltaisuuksien lisäksi syvempään yhtäläisyyttä. Molemmissa toistuvat samat teemat, kuten puhtaus ja saastuminen.

Pakonomaisesti toistuvan käsienspesun ja itsensä puhdistamisen lisäksi rituaalista käyttäytymistä muistuttavien automaattisten toimintojen ryhmään voi laskea siivouspakon. Siitä kärsivät puhdistavat esimerkiksi asuntojaan lähes jatkuvasti. Sigmund Freud nimittää tällaista pakkotoimintaa leikkillisesti ”kotirouvapyykkoosiksi” (Freud 2006, 30).

Dissanayaken (2000, 141–142) mukaan psykoanalyttinen teoria käyttääkin termejä ”rituaali” ja ”rituaalinen” kuvaamaan pakkoneuroosia. Hänen mielestään sosiaaliset rituaalit olisi kuitenkin parempi johtaa synnynnäisistä rytmimodaalisista kyvyistä, jotka ovat käytössä kun äiti ja pieni lapsi pyrkivät keskenään kontaktiin, yhteisymmärrykseen ja sopusointuun.

nainen kansa voi sen pohjaa pitkin ylittää. Tässä mielessä rituaalinen ajattelu on epärationaalista.

Miten rituaalinen käyttäytyminen sitten on havaittavissa, miten se ilmenee? Rituaalisessa käyttäytymisessä varsinkaan rituaalisen ajattelun löytäminen ei ole aivan helppoa, koska sillä on taipumus piileskellä muiden ajatusmallien takana. Muuksi naamioitumisesta johtuen rituaalista ajattelua harvemmin huomataan kyseenalaistaa. Se löytyy kuitenkin taustalta varsinkin monenlaisissa kulttuurisidonnaisissa käsityksissä, uskomuksissa ja toimissa. Esimerkkeinä tästä ovat käsitykset siitä, miten yhteisössä kuuluu suhtautua sukupuolten väliseen arvostukseen, yhteisön ulkopuolisuuteen, tai käsitykseen oikeudenmukaisuudesta.

Rituaalinen toiminta kätkeytyy nykyisin arjen käyttäytymisessä lähes huomaamattomiin pikkutoimintoihin, kuten onnen toivotuksiin muistumana onnea tuottavista loitsuista tai osanottona lähimmäisen suruun, jonka viimeistä rituaalista vaihetta meillä Suomessa edustivat itkijänaiset. Rituaalista käyttäytymistä ajatellessa nousevatkin ensimmäisinä mieleen kansanuskomukset, joihin magia, riitit, myytit ja uskonnot tuntuvat luontevimmin yhdistyvän.

Voisiko ilmaisun ”rituaalinen käyttäytyminen” siis periaatteessa korvata ilmaisulla ”perinteisiin uskomuksiin perustuva ajattelu”? Nopeasti ajatellen voisi. Ongelmaksi saattaisi kuitenkin osoittautua, että ilmaisu ”perinteisiin uskomuksiin perustuva” johtaisi huomion pois arjesta ja nykypäivästä. Tämä siis osoittautuu yhdeksi rituaalisen toiminnan tavaksi kätkeä itsensä huomiolta. Miten rituaalisen käyttäytymisen muodostuminen vielä nykyisinkin on mahdollista, mitkä ovat sen raaka-aineet? Rituaalinen käyttäytyminen muodostuu kulttuurisista käytännöistä. Sitä ohjaavat ympäristö ja yhteisö. Se koostuu paikallisista, yhteisön historian myötä kehittyneistä kaavamaisista ajattelutavoista. Vaikka rituaalinen ajattelu ulkoisesti näyttää poikkeavan eri yhteisöissä, yhdistää sitä kaikkialla käsitys, jonka mukaan perinteisten ajatus- ja toimintatapojen noudattaminen on tärkeämpää, kuin tiedon uusintaminen ottamalla asioista selvää. Vanhentuneiden käsitysten korvaaminen uusilla ei siis kuulu rituaaliseen ajatteluun. Tiedon sijasta rituaalinen ajattelu koostuu tavoista ja uskomuksista ja on siten voimakkaasti tunneperäistä.

Onko olemassa mitään laajempaa kokonaisuutta, johon kuuluvaksi rituaalisen käyttäytymisen voisi lukea? Rituaalinen ajattelu on levittäytynyt hyvin laajalle. Sen löytää asioiden takaa suuressa osassa yhteisöllistä käyttäytymistä. Helpointa sen havaitseminen on uskontojen harjoittamisessa, jossa myös rituaalit ovat tärkeä osa toimintaa. Myös taiteesta ja sen tekemisestä löytyy rituaalista käyttäytymistä. Jopa taidenäyttelyissä käynti voidaan ymmärtää rituaalina.

Mikä tekee rituaalisesta käyttäytymisestä niin tehokkaan ja uskottavan käyttäytymistavan, että se pystyy edelleenkin vakuuttamaan toimivuudel-

laan ja puolustamaan asemaansa inhimillisten toimintojen joukossa? Rituaalisessa käyttäytymisessä on kyse kausaalisuudesta. Rituaalisen käyttäytymisen aiheuttaa jokin muuttamisen tai samana pitämisen tarve. Keinot tämän tarpeen toteuttamiseen löytyvät usein helpoimmin ja nopeimmin rituaalisen ajattelun avulla, mikä vuorostaan aiheuttaa joko tietoisesti tai tiedostamatta suoritettua rituaalin. Joskus toivottava asiantila uskotaan saavutettavan jopa ilman toiminnallista rituaalia. Rituaaliseen käyttäytymiseen turvautuminen voi johtua myös tottumattomuudesta kriittiseen ajatteluun, todellisuuden kohtaamisen aiheuttaman pettymyksen pelosta tai vain henkisestä laiskuudesta, onhan vanhaan kaavaan turvautuminen vaivatonta.

Usein rituaalisen käyttäytymisen uskotaan auttavan suorittajaansa esimerkiksi ylittämään toiseuden ja tunnetun maailman välisen rajan. Tuolloin hänen uskotaan pystyvän vaikuttamaan jollakin tavalla siihen mikä on tietomme ulkopuolella. Samalla rituaalinen ajattelu asettaa yksilölle tämän huomauttamatta yhteisön näkökulman asioihin. Koska tämä näkökulma kätkeytyy arkielämässä muiden asioiden taakse, pääsee se vaikuttamaan yksilöihin ikään kuin huomaamatta²⁸. Tehokkaimmillaan rituaalinen ajattelu toimii suggestion tapaan, jolloin sen vaikutus yksilön elämyksiin ja kokemuksiin on voimakkainta. Dissanayake (2000, 144) otaksuu seremonioihin osallistumisen olleen ihmiskunnan historiassa tärkeä vastavoima olosuhteista johtuvalle epävarmuudelle. Voimistamalla tunnetta, että tilanne on hallinnassa, se on lievittänyt kehollista stressiä ja henkistä ahdistusta.

Vaikka rituaalisen käyttäytymisen alkua ei varmasti tiedetä, eikä sitä ehkä tulla tietämäänäkään, voidaan asiasta tehdä oletuksia. Oletan rituaalisen käyttäytymisen saaneen alkunsa esikielellisestä kommunikoinnista. Esikielellisten yhteisöjen kommunikointi on sisältänyt erilaisten luonnonilmiöiden ja olioiden esittämistä matkimalla niiden liikkeitä ja ääniä sekä tekemällä niistä kaksi- ja kolmiulotteisia kuvia²⁹. Nämä toiminnat luokitellaan nykyisin taiteen alueelle kuuluviksi. Käyttäytymisen muuttuminen rituaaliseksi on alkanut nykyihmisen kehityksen siinä vaiheessa, kun eläinten ja luonnonilmiöiden matkiminen ja niistä kuvien tekeminen ei ole enää ollut kommunikoinnin vuoksi välttämätöntä. Vanhat luonnon imitoimisen tavat ovat säilyneet, vaikka niiden alkuperäinen merkitys on kirjoitustaidon puuttuessa saattanut unohtua jo muutamassa sukupolvessa³⁰. Alkuperäisen tarkoituksensa menettäneenä muinainen kommunikoinnin tapa on muuttunut rituaaliseksi toiminnaksi. Vähitellen siitä on kehittynyt musiikki, tanssi, teatteri ja kuvataide, joita nykyisin pidetään taiteen alueelle kuuluvina. Kielen myötä syntyivät tarinat selittämään ajan myötä käsittämättömiksi muuttuneita rituaaleja. Osa tarinoista muuttui vähitellen myyteiksi joista uskonnot alkoivat kehityksensä. Uskonnot saattoivat siis alun perin syntyä selityksiksi riittien olemassaoloon³¹. Ainakin Durkheim (1980, 32) pitää syynä jumali-

en olemassa oloon sitä, että ne ovat riittien selityksiä.

Nykyisin yhä harvemmat todella uskovat, että rituaalisen käyttäytymisen avulla pystytään vaikuttamaan todellisuuden tilaan. Tästä syystä rituaalinen käyttäytyminen onkin muuttunut lähes huomaamattomaksi. Meillä pohjoismaissa uskonnot sen viimeisinä näkyvinä muotoina menettävät jatkuvasti vaikutusvaltaansa. Eräänlaisena taustavirtana se on kuitenkin yhä löydettävissä monista eri toiminnoista ja lähes kaikesta ajattelusta. Rituaalinen käyttäytyminen löytyy usein taustalta, kun johonkin päämäärään pyrkivä toiminta tuntuu siinä määrin itsestäänselvyydeltä, ettei sen kyseenalaistaminen ensimmäisenä tule mieleen, mutta siitä tarkemmassa pohdinnassa paljastuu kuitenkin jotain ristiriitaista. Esimerkiksi toiminnalla ei ole käytännön merkitystä toivotun lopputuloksen suhteen vaan se vaikuttaakin johonkin muuhun.

Mitä ja miten rituaalinen käyttäytyminen saa aikaan? Sen toimintaperiaate on seuraava: Ensin rituaalinen ajattelu synnyttää rituaalit. Rituaaleilla vuorostaan uskotaan olevan mahdollista vaikuttaa niin sanottuun yliluonnolliseen eli erilaisiin mystisiin voimiin ja uskomusolioihin. Nämä sitten auttavat omalla toiminnallaan rituaalin suorittajia saavuttamaan päämääränsä. Rituaali voi vaikuttaa myös suoraan eli mekaanisesti, jolloin mitään ”yliluonnollista” ei välttämättä tarvita.

Onko sitten mahdollista jollakin tavalla vaikuttaa rituaaliseen käyttäytymiseen? Helppoa se ei ole. Arjessamme on lähes jokaisella omakohtaista kokemusta siitä, että on yrittänyt saada lähimmäistään vapautumaan jostain kulttuurisesta uskonnuksesta tai käytöstavasta, joka ikään kuin pakottaa kyseisen henkilön käyttäytymään tietyissä tilanteissa määrätyllä tavalla. Rituaalit noudattavat aina erittäin tarkasti perinteistä kaavaansa. Ne ovat siis periaatteessa muuttumattomia eli niiden muotoon on hyvin vaikea vaikuttaa. Ajan myötä rituaalit kuitenkin muuttuvat ja kadottavat alkuperäisen tarkoituksensa. Näin lienee käynytkin lähes kaikille edelleen käytössä oleville rituaaleille. Rituaalinen toiminta saattaa säilyä rituaalin tarkoituksen hämärtyttyä vielä pitkään. Vielä senkin jälkeen, kun itse rituaali on kadonnut his-

28 / Michel Foucault (1998, 65) näkee vallan toimivuuden olevan suoraan suhteessa siihen, kuinka hyvin se pystyy mekanisminsa kätkemään. Kun valta yleensä voi olla valtaa vain, jos se on koko yhteisön hyväksymää, tuntuu kuin vallanpitokin olisi eräänlaista rituaalista käyttäytymistä.

29 / Richard Leakeyn (1995) mukaan arkeologit Davidson ja Noble esittivät jo vuonna 1989 hypoteesin, jonka mukaan taiteellinen ilmaisu mahdollisti puhutun kielen kehittymisen.

30 / Myös Durkheim (1980, 341) olettaa jäljittelyriittien olevan kultin vanhin muoto.

31 / Ilkka Pyysiäisen (2009, 138–139) mukaan on jotakuinkin mahdotonta näyttää toteen, että biologinen evoluutio olisi tuottanut rakenteita, jotka olisivat mahdollistaneet uskonnollisen ja vain uskonnollisen käyttäytymisen. Hän näkeekin uskonnollisen käyttäytymisen muiden evoluutiossa kehittyneiden ominaisuuksien oheistuotteena. Mielestäni kielellinen ilmaisu kehityksessään on ollut merkittävin uskonnon mahdolliseksi tehneistä kyvyistä.

toriaan, jää rituaalinen ajattelu mieleemme kummittelemaan, pyrkien luomaan itselleen uusia merkityksiä ja tarkoituksia.

Voidaanko rituaalista käyttäytymistä jollakin elämän alueella hyödyntää? Voidaan, peittelemättömimmin silloin kun uskonnoista rituaaleineen katsotaan olevan hyötyä nykykulttuureissa. Lisäksi rituaaleilla vahvistetaan niin yksilöiden kuin yhteisöjenkin välisiä sopimuksia. Näiden sopimusten ei tarvitse olla uskonnollisia eikä millään lailla tekemisissä intuitionvastaisen agenttien kanssa. Rituaalista ajattelua voidaan tietoisesti käyttää ja käytetäänkin, kun pyritään vaikuttamaan samaan kulttuuriin kuuluviin yksilöihin. Yleensä kyse on yhteisön tai yksilön tunteisiin vetoamisesta, näin toimitaan esimerkiksi politiikassa³². Rituaalisen käyttäytymisen voisikin ajatella kytkeytyvän aina jollain tavoin valtaan, joko uskonnon kaltaisesti sitä tukien, tai magian kaltaisesti sen kyseenalaistaen. Esimerkiksi vahvaa uskoa siihen, että eduskuntavaaleissa äänestämällä pystyttäisiin vaikuttamaan, voi pitää magiana. Jopa edistyksellisenä pidetyn nyky-yhteiskuntamme olemassaolo riippuu pitkälti rituaalisesta käyttäytymisestä. Sen vaikutuksesta uskomme valtioon ja rahan arvoon, kategorisoimme itsemme suomalaisiksi ja tiettyyn yhteiskuntaluokkaan kuuluviksi ja noudatamme tiettyjä lakeja ja käyttäytymissääntöjä. Rituaalinen käyttäytyminen muokkaa yhteisön sosiaalista todellisuutta.

1.5

HURMIOITUMISESTA

Tutkimuksen kannalta on syytä nostaa tarkemman tarkastelun kohteeksi erilaiset hurmiotilat, jotka ovat rituaalisen käyttäytymisen erityispiirre. Rituaalisella käyttäytymisellä kuten kaikella muullakin inhimillisellä toiminnalla on aina jonkinlainen tiedostettu tai tiedostamaton vaikutus tai päämäärä. Päämäärät voivat olla vaihtelevia ja niitä voidaan selittää eri tavoin, samoin on laita vaikutusten. Vaikutus voi myös olla päämäärä. Näin on esimerkiksi hurmioitumisessa, jota voi pitää nimenomaan rituaaliselle käyttäytymiselle tyypillisenä ilmiönä.

On olemassa hyvin monenlaisia ja eri syvyisiä hurmioitumisen tiloja. Esi-

32 / Herkistymme yleisen kiihkon elähdyttämässä seuroissa sen laatuksille tunteille ja käyttäytymiselle, joihin emme itsenäisesti kykenisi. Siksi myös poliittiset ja taloudelliset ryhmät pitävät kulttimaisen säännöllisesti kokouksiaan. Yksi tällaisten kokousten tarkoituksista on vahvistaa jäsentensä yhteistä uskoa ryhmän ajamaan asiaan. Näissä tilaisuuksissa on kysymys eräänlaisesta joukkohurmoksesta, jonka aikana yksilö kokee itsessään yhteisen, normaalia suuremman voiman. Kun tällainen mielentila joskus osoittautuu hyvin pysyväksi, saattaa sen aiheuttama yhteisön vaikutuksen kasvu saada aikaan suuriakin historiallisia muutoksia, esimerkiksi vallankumouksia. (Durkheim 1980, 195–196.) Antropologit ovat löytäneet myös runsaasti merkkejä rituaalisista seremonioista, joissa kauhua, tuskaa ja kunnioituksen sekaista pelkoa aiheuttamalla on aiheutettu suggestio, sitoutuminen ja alistuminen (Dissanayake 2000, 162).

merkiksi Hardyn uskonnollisten kokemusten luokittelujärjestelmässä kokemukset on jaettu 12 pääryhmään ja 90 alakategoriaan. Aineisto tähän kategorisointiin on kerätty etupäässä kristillisistä kulttuureista ja uskonnollisten kokemusten kirjo laajentuisi entisestään, jos kategorisoinnin ulottaisi muihin uskontoihin. Kognitiivisessa uskontotieteessä käytetään Starkin yhdessä Glockin kanssa laatimaa ”uskonnollisten kokemusten taksonomi-aa”, joka perustuu kokemukselliseen intensiteetin jaottelemiseen neljään asteeseen. Ensimmäinen ja lievin kokemustyypeistä koostuu vahvistavista kokemuksista, siinä ihminen vain tiedostaa intuitionvastaisen agentin läsnäolon. Toisen asteen kokemukset ovat vastavuoroisia, niissä ihminen havaitsee olevansa intuitionvastaisen agentin huomion kohteena. Muun muassa ihme-, rangaistus- ja pelastuskokemukset kuuluvat tähän ryhmään. Kolmannen kategorian muodostavat ekstaattiset kokemukset. Niissä ihmisen ja intuitionvastaisen agentin vastavuoroinen suhde syvenee muuttuen samalla vahvasti tunteenomaiseksi. Tälle kokemustyyppille ovat tyyppillisiä erilaiset fyysiset oireet. Neljättä kokemustyyppiä nimitetään ilmoituskokemukseksi. Sen kokeneet uskovat päässeensä osalliseksi ylimaallisesta tiedosta, suunnitelmasta tai toiminnasta. Tämän seurauksena he tuntevat saaneensa intuitionvastaiselta agentilta tehtävän toteutettavakseen. (*Ketola 2008b, 96–97, 101.*)

Kysymys on kuitenkin aina yksilöiden tuntemista elämyksistä tai kokemuksista. Koska hurmioituminen on jokseenkin henkilökohtaista, ei sen määrittely ole helppoa. Kokijalleen hurmioitumisen kuvailu jälkeensä on hyvin vaikeaa, useimmiten mahdotonta. Hurmioitumista vierestä seuraava taas ei voi mitenkään päästä siitä osalliseksi, vaan se näyttäytyy hänelle korkeintaan toiseutena tai toisen outona käyttäytymisenä. Parhaiten hurmiota kuvaakin ”sanoinkuvaamaton”.

Hurmioituminen on aina jonkin asteista tietoisuuden tilan muuttumista. Yleensä vaikutus on hetkellinen, joskus pysyvä. Hurmioituminen voi tapahtua kollektiivisesti, jolloin se on ryhmän suorittamien seremonioiden seuraus. Hurmion voi saavuttaa myös yksin. Uskonnoissa ja magiassa hurmioitumiseen pyritään tietoisesti, jolloin se itsessään on tiettyjen rituaalien päämäärä.

Hurmioitumista tai muita elämyksellisesti koettuja tunnetiloja ei nykytiedon mukaan voida palauttaa pelkästään ruumiillisiksi tiloiksi tai kognitiivisiksi konstruktioiksi. Niitä voidaan kuitenkin pitää erityisinä mielen kykyinä, joilla on omat rakenteensa. Neurotieteet ovat osoittaneet elämyksellisesti koettujen tunnetilojen perustuvan mutkikkaampiin prosesseihin, kuin aiemmin on luultu. (*Ketola 2008b, 94.*)

Hurmiotilasta käytetään useita eri nimityksiä riippuen sen voimakkuudesta, kulttuurista, jossa kyseinen hurmioitumisen tapa esiintyy ja siitä, missä diskurssista kyseisestä kokemuksesta puhutaan. Esimerkkeinä eks-

taasi³³, nirvana, haltioituminen, loveen lankeaminen, esteettinen kokemus, inspiraatio tai flow, valaistuminen ja yhtymys, vain muutamia mainitakseni. Hyvin usein hurmiotila yhdistetään uskontoon ja uskonnollista kokemusta onkin vaikeaa erottaa muista hurmioitumisen tiloista³⁴.

Ketolan mukaan empiirinen tutkimus on osoittanut, että pelkästään uskonnolle ominaista kokemustyyppiä ei ole, vaan uskonnossa vaikuttaa samaan aikaan suuri joukko erilaisia kokemuksia ja emootioita. Niistä osa on luonteeltaan poikkeavia ja harvinaislaatuista. Uskonnollisten tai muiden tajunnantilan muutosten ytimessä on puhdas tunne tai psykofyysinen tila. Tällä tilalla ei ole mitään tekemistä henkilön uskomusten kanssa. Toisin sanoen myös ateistilla voi olla erityislaatuista kokemusta, vaikka hän antaakin niille uskonnollisuudesta poikkeavan käsitteellisen merkityksen. (Ketola 2008b, 96, 107.)

Hurmioitumisen kaltaisia tiloja saattavat aiheuttaa esimerkiksi hapen puute tai sen liika saaminen, samoin jotkut psyykkiset ja fyysiset sairaudet. Sitä voivat muistuttaa myös erilaiset hypnoositilat. Hurmioitumisesta sen sijaan ei yleensä ole kysymys, jos tehdään jotakin, mikä vaatii ehdotonta huolellisuutta ja tarkkuutta tai loogista päättelyä. Tosin ankara keskittyminenkin voi aiheuttaa tietoisuuden tilan muutoksen. Tuolloin käsitys ajasta ja maailmasta keskittymisen kohteen ulkopuolella hämärtyy tai häviää kokonaan³⁵.

Voimakas eri aisteihin vaikuttaminen edesauttaa hurmioitumista. Tässä tarkoituksessa aisteja voidaan sekä kiihottaa että kuolettaa. Kuuloaistin ja liikkeen avulla keinot hurmiotilaan pääsemiseksi vaihtelevat rytmiltään monotonisen musiikin kuuntelusta tanssiin. Kehon ja kehollisten tuntemusten avulla hurmio voidaan saavuttaa esimerkiksi eriaisteisin kieltäytyksin kuten paastoamalla, sekä erilaisin tavoin itseään kiduttaen. Tuotettaessa tuskaa toiselle vaikutetaan tuskan kokijassa tuntoaistiin, mutta tuskan tuottajassa enemmän näköön, kuuloon, hajuun ja makuun, molemmilla on hurmioitumisen mahdollisuus. Hurmiotilan voi aiheuttaa myös jokin, mikä vaikuttaa

33 / Salvador Dali määrittelee ”Lyhyessä surrealistisessa sanakirjassa” ekstaasin vaativaksi ja hyperesteettiseksi, himon ja sokean selvänäköisyyden puhtaaksi olotilaksi (Breton & Eluard 1980, 102).

34 / Laitila (2006, 118) tekee *Ihmisen jumalat* -teoksessaan yhteenvedon tärkeimmistä uskonnollisen kokemuksen pääpiirretä. 1. Uskonnollinen kokemus aiheuttaa aina kokijassaan reaktion, valtaa hänet. 2. Uskonnolliseen kokemukseen sisältyy vuorovaikutus, se on kokemusta jostain. 3. Yleensä uskonnollinen kokemus on kokonaisvaltainen. Se ei kosketa ihmisessä vain tunnetta tai älyä, vaan ihmistä kokonaisuutena. 4. Uskonnollinen kokemus on erittäin intensiivinen ja siksi ainutkertainen. 5. Uskonnollinen kokemus vaikuttaa kokijansa myöhempään elämään saaden hänet esimerkiksi julistamaan ”oikeaa uskoa”.

Uskonnollinen kokemus vaatii ilmetäkseen seuraavat edellytykset: 1. tiettyyn paikkaan sidottu, samanlaisena toistuva rituaali. 2. Pyrkimys tiettyyn traditioon kuuluvien ihanteiden noudattamiseen. 3. Usko, että tietyllä toiminnalla on vaikutusta koko ihmiskunnan tulevaisuudelle. (Laitila 2006, 115.)

35 / Keskittymällä saavutettua hurmioitumisen tilaa voidaan kutsua joko nimellä inspiraatio tai flow. Luettelo flown tunnuspiirteistä löytyy Csikszentmihalyin (2006) teoksesta *Kehittyvä minuus. Visioita kolmannelle vuosituhatluvulle* sivulta 233.

voimakkaasti pelkästään näköaistiin, kuten jonkin käsittämättömän suuren, tai muuten käsittämättömän näkeminen³⁶. Samoin hurmioitumisen voi aiheuttaa voimakas yhteisöllisyyden kokemus. Näin saattaa tapahtua esimerkiksi urheilukilpailua seurattaessa. Joissakin tapauksissa tajunnantilaa muuttavina rituaaleina voidaan lisäksi pitää sekä taiteellista työskentelyä että taiteen vastaanottamista. Myös unet outoine ja jatkuvasti muuttuvine tilanteineen ovat hyvin hurmioitumisen kaltaisia. Helpoin tapa tajunnantilan muutosten aikaansaamiseksi lienee huumaavien aineiden käyttö.

Hurmioitumisen tarpeellisuutta selitetään eri tavoin. Sitä saatetaan pitää tarpeellisena, kun pyritään saamaan tietoa esimerkiksi yksittäisistä tapahtumista tulevaisuudessa, menneisyydessä tai kaukaisissa paikoissa. Sen aikana uskotaan saatavan yhteys johonkin muuten tavoittamattomaan, joka antaa tietoa muun muassa olioiden synnyistä, sairauksien parantamisessa tai paljastaa varkaan. Hurmioitumisella valetaan myös intoa ja rohkeutta niihin, jotka ovat lähdössä pyhään sotaan.

Hurmioitumisesta on hyötyä tilanteissa, joissa käsitystä maailmasta pitäisi jollain lailla muuttaa. Tällöin hurmioituminen ikään kuin nyrjäyttää kokijansa irti entisestä näkökulmastaan ja auttaa hänen maailmankuvansa laajentamisessa. Eniten haittaa hurmiosta on, jos ihmisiä hurmiotiloja apuna käyttäen orjuutetaan, kuten uskonlahkoissa on tapahtunut³⁷ tai ajetaan sotiin uskonsa puolesta. Yksilölle muodostuu ongelmaksi, että hurmiotilan saavuttamisesta tulee elämän tarkoitus kuten narkomaaneilla.

Mistä hurmioituminen ja siihen johtava rituaalinen käyttäytyminen on syntynyt? Dissanayaken (2000, 8, 16–17, 49, 52, 59, 166) mukaan kaikki on saanut alkunsa äidin ja lapsen välisestä synnynnäisestä tarpeesta päästä toinen toisensa yhteyteen³⁸. Tästä tarpeesta on kehittynyt uusi tarve kiinteästi yhteenkuuluvien sosiaalisten ryhmien luomiseen ja elämän tarkoituksen löytämiseen tai rakentamiseen, tarve oppia asioiden käsitteleminen ja tekeminen sekä näiden kykyjen ja taitojen käyttäminen elintärkeitä merkityksi-

36 / Tällöin kyse on usein esteettisestä elämyksestä, tarkemmin sanottuna ylevän kokemuksesta. Ylevän kokemuksessa kohdataan esimerkiksi jotain niin valtavaa että se ylittää kokijansa kuvittelukyvyn tai on niin energistä (esimerkiksi hirmumyrsky), että se uhkaa subjektin olemassaoloa. (Reiners, Seppä & Vuorinen toim. 2009, 238.)

Tällaisissa tilanteissa ihmismieli yleensä pienentää kohteen käsityksen rajoihin mahtuvaksi. Tästä hyvänä esimerkkinä mainittakoon revontulet, joiden korkeus saattaa olla 200 kilometriä. Huolimatta siitä, että ne varsinkin katsojan yläpuolella olevina näyttävät valtavilta, on ainakin minun ollut vaikea käsittää niitä kuin korkeintaan parin kilometrin korkuisiksi.

37 / Esimerkkeinä väkivaltaisista ja jäseniään orjuuttavista hurmosliikkeistä mainittakoon kartanolaisuus, korpelalaisuus ja äkerblomilaisuus (ks. Lauerma 2009, 113–126). Jopa vapaamielisinä pidetyistä aasialaisista uskonnoista, esimerkiksi Krishna-yhteisöstä, löytyy ahdasmielisyttä ja pyrkimystä jäsentensä kontrollointiin ja orjuuttamiseen (ks. Virkamäki 2005).

38 / Dissanayake (2000, 8) näkee äidin ja lapsen välisen läheisyyden tarpeen rakkauten ja läheisyyden prototyypinä.

en ilmaisemisessa. Kaiken alulle paneva äidin ja lapsen välinen vuorovaikutus muodostuu äänien, eleiden ja liikkeiden dynaamisessa vaihtelussa, joka rakentuu kohti ennakoitavaa mutta tarkasti ennustamatonta huipentumaa. Se näyttää tuottavan raakamateriaalin myös sosiaaliseen ryhmään samastumiseen. Taide-elämyksessä meihin vaikuttavat samat dynaamiset vaihtelut. Niistä rakentuvat muun muassa tanssi ja musiikki. Myös kuvataide, vaikka onkin yleensä staattista, saa meissä usein aikaan kokemuksen dynaamisista vaihteluista. Jopa transsendentit yhteensulautumiskokemukset, joita esiintyy taidekokemuksissa ja uskonnollisessa hurmioitumisessa, saavat Dissanayaken mukaan alkunsa äidin ja pienen lapsen välisestä synnynnäisestä vuorovaikutuksesta. Esteettinen tai uskonnollinen kokemus ja seksuaalisuus voivat toimia väylänä oman rajallisuutensa ylittämiseksi ja paljastaa ”hengellisen” tutusta ja tavallisesta.

Haydeniin tukeutuen Dissanayake arvioi, että transsendentaalisia tajunnantiloja on saatettu kokea jo noin miljoona vuotta sitten. Tällaisia tajunnallisia rajanylityksiä ei voi pitää yksipuolisesti ihmisen evoluution tuotteina, vaan myös ne ovat vaikuttaneet ihmisen kehitykseen. Ne ovat johtaneet symbolisen ajattelun, maagisten ja sosiaalisten rituaalien ja metafyyssisen ajattelun syntyyn. (*Dissanayake 2000, 161.*)

Hurmioitumisen alkulähde voi löytyä äidin ja vauvan tavoista olla yhteydessä toisiinsa, ja mahdollisesti juuri se on antanut alkusysäyksen rituaalisen toiminnan kehitykselle. Dissanayaken arvio siitä milloin näin tapahtui saattaa kuitenkin olla virheellinen. Vanhimmat oletettujen nykyihmisten (*homo sapiens*) fossiilit ovat noin 250 000 vuoden ikäisiä eivätkä vanhimmat luotettavasti ikämääritetyistä nykyihmisfossiileista ole kuin 195 000 vuoden ikäisiä. (*Valste 2012, 252*). Näin ollen eivät Dissanayaken oletamat miljoona vuotta sitten eläneet transsendenttien tajunnantilojen kokijat voineet olla varhaisia nykyihmisiä eivätkä siksi välttämättä edes esivanhempiamme. Transsendentaaliset tajunnantilat ovat siis voineet ilmaantua evoluutioomme myös huomattavasti myöhemmin.

Hurmiossa ihminen kokee maailmaa uusilla, oudoilla tavoilla, joskus halusinaatioina, joskus valona tai pimeytenä ja joskus tuntoaistilla kehon outhoina tuntemuksina. Hurmioituminen aiheuttaa kokijassaan lähes aina hämmennystä. Niissä, jotka eivät hurmioitumista ole kokeneet, se aiheuttaa voimakastakin epäilyä. ”Ihminen, joka ei ole koskaan kokenut suurta haltioitumista, lienee ensimmäisenä vakuuttamassa, ettei sellaista voi olla olemassaakaan” (*Kortelainen 2009, 148*).

Hurmioitumisen voidaan siis sanoa kuuluvan oleellisena elementtinä rituaaliseen käyttäytymiseen. Seuraavassa pyritään suppeasti valaisemaan hurmiota taiteellisenä ja mystisenä kokemuksena. Apuna käytetään siitä aikaisemmin kirjoitettuja kuvauksia. Taiteesta hurmioituminen jaetaan karkeasti

kahtia: taideteosten vastaanottajien kokemaan hurmioon ja taiteen tekemisen aiheuttamaan hurmioon.

Friedrich Nietzsche jakaa taiteen tekijän hurmioitumiskokemukset dionnyysiseen ja apolloniseen, joista keskitytään pääasiassa dionnyysiseen. Oma-kohtaisen kokemuksensa ansiosta Nietzsche pystyy myös kuvailemaan dionnyysisen. Taiteilijoista ainakin surrealistit pyrkivät hurmioitumiseen tietoisesti. Heidän kokeiluistaan kertoo Timo Kaitaro (2001) teoksessaan *Runous, raivo, rakkaus*. ”Sielun hurmiossa” työskentelivät myös symbolistiset taiteilijat (Levanto 1994). Uskonnollisesta hurmiosta ovat kertoneet muun muassa mystikot Ristin Johannes ja Mestari Eckhart. Taideteoksen kokemisesta aiheutuvia hurmiotiloja valaisee Anna Kortelainen. Koska hurmion esittelyyn varattu tila tutkimuksessa on suppea, rajoitutaan siinä esittelemään eurooppalaisten näkemyksiä ja kokemuksia hurmiosta³⁹.

HURMIOITUMISESTA TAIDETEOSTA VASTAANOTETTAESSA

1.5.1

Kortelainen (2009, 9, 17, 123) käsittelee taiteen vastaanottajissaan aiheuttamia kokemuksia teoksessaan *Hurmio*. Esimerkkitapauksena hän käyttää Stendhalin syndroomaa. Nimensä syndrooma on saanut ranskalaisen Marie-Henri Beylen, kirjailijanimeltään Stendhal, Firenzessä kokeman kohtauksenomaisen voimakkaan ja kokonaisvaltaisen taide-elämyksen mukaan. Hurmioituminen tapahtui Santa Crocen kirkossa. Nähdessään siellä Volterranon sibylla-aiheiset freskot Stendhal koki erittäin voimakkaan mielihyvän tunteen. Stendhalin kokemus oli kokonaisvaltainen. Sen aikana hän tunsu sulautuvansa yhteen taideobjektin kanssa.

Stendhalin kokemusta tulkitessaan Kortelainen (2009, 104–105) nostaa esiin muun muassa hurmion esteettisen arvioinnin. Hänen mukaansa estetiikassa on 1900-luvulla esiintynyt ajattelua, joka korostaa kokemuksen kokonaisvaltaisuutta. Ajatuksena on, että kokemus ei vaatisi psyykkistä välimatkaa kohteeseensa vaan osallistumista eli kokijan aktiivista luovaa toimintaa. Vaikka taidekokemus kokemuksen kokonaisvaltaisuutta korostavan ajattelun mukaan onkin kiinni vastaanottajansa aktiivisuudesta, se ei silti ole rationaalinen. Näin ollen se ei ole myöskään täysin kokijansa hallittavissa.

39 / Mystinen hurmioituminen sisältää hyvin samanlaista elementtejä ajasta ja paikasta riippumatta. Vertaillessaan mystikkojen runoja on Jaakko Hämeen-Anttila (1999, 98–99) löytänyt hämmästyttäviä yhtäläisyyksiä espanjalaisen Ristin Johanneksen (1542–1591) ja bagdadilaisen al-Hallajin (900-luvun loppu) runoissaan ilmaisemasta jumalankaipuusta. Tästä Hämeen-Anttila päätelee, että molempien mystikoiden kokemukset ovat aiheuttaneet saman paradoksin, ts. elämä yhtymyksen jälkeen on kuolemaa jonka aikana mystikon hartain toive on kuolla päästäkseen taas elämään.

Esteettisen kokemuksen lisäksi voidaan hurmioitumiseksi laskea myös autuuden tunne. Siitä, miten Barthes autuuden tunteen käsitti, kertoo Kortelainen (2009, 129, 132–133), että Barthesin autuuden (jouissance) tunne sulatti ja häivytti rajan kivun ja nautinnon sekä minän ja muun välillä. Autuus iski tietoisuuteen arvaamatta ja saattoi jopa vahingoittaa kokijaansa. Se muistutti subliimia ja traagisuutta mutta ylitti ne olemalla seksuaalista. Seksuaalisena se sisälsi sekä kevytmielisyyttä että kuolemanviettiä. Barthes kuvasi nautintoa villiksi tunteeksi, joka ei noudattanut lakeja. Hänen mukaansa elämystä ei voida kuvata sanoin, sillä sen kokija on suistanut kielen ulkopuolelle.

Parasta antia Kortelaisen teoksessa on, että se sisältää sellaisten henkilöiden elämyksiä, jotka ovat itse kokeneet taideteosta vastaanottaessaan hurmioitumiskokemuksen. Seuraavassa referoidaan niistä joitakin esimerkkejä. Eräs taidemaalauksen edessä haltioituneista kertoo, että hän tunsu olevansa samaan aikaan maalauksen edessä sen katsojana ja sen sisällä elämässä maalauksen elämää. Tästä huolimatta hän ei samastunut maalauksen esittämien henkilöiden elämään vaan pysyi maalauksen sisäpuolella ollessaankin sen tahtumien ulkopuolisena tarkkailijana. Toiselle taiteenystävälle sattui Amsterdamin Rijksmuseumissa niin, että hän pysähtyi erään taulun eteen ja koki yllättäen siirtyvänsä outoon maailmaan. Oli kuin energiaa olisi siirtynyt maalauksesta häneen. Kehossa tämä tuntui lämpönä, värinä, pistelyä ja miellyttävänä kokonaisvaltaisena olemisena. (Kortelainen 2009, 162, 234–235.)

Flaubert koki hurmion nähdessään Pieter Brueghel nuoremman maalaukseen *Pyhän Antoniuksen kiusaus*. Maalauksen Flaubert koki kihisevänä ja kuhisevana kokonaisuutena, joka virnisteli groteskilla ja kiivaalla tavalla. Samalla hetkellä koko galleria hänen ympäriltään ikään kuin katosi. Ennen hallusinaatiokokemuksiaan Flaubert tunsu jonkinlaisen ennakkovaroituksen. Sitten hän huomasi muistinsa ikään kuin yhtäkkisesti miehitetyn ja riistetyn häneltä. Muistikuvat hävisivät. Hallusinaatio saattoi alkaa yhdestä kuvasta, joka sitten laajeni peittäen todellisuuden. Flaubertissa ei nykynäkökulmasta ole havaittavissa mitään erityisen sairaalloista, tosin hänellä oli poikkeuksellisen voimakas näkömuisti. (Kortelainen 2009, 191, 198, 201.) Ehkä hyvä näkömuisti todella edesauttaa hallusinaatioiden kokemista. Sen avulla tapahtumat on mahdollista muistaa hyvinkin elävinä kolmiulotteisina kuvina ja myös kuvitelmat muuttuvat sen avulla toden tuntuiksi.

Kortelainen (2009, 262) näkee taiteellisen hurmioitumisen rinnakkaisena ja tasavertaisena uskonnolliselle hurmioitumiselle. Keinot hurmoksen saavuttamiseksi eivät hänen mukaansa ole keskenään hierarkkisia. Kortelainen uskoo että perusinhimillinen hartaudentunne on synnyttänyt niin taiteet kuin uskonnotkin.

Kortelaisen ”perusinhimillisen hartaudentunteen” kuuluminen ihmisen perusominaisuuksiin edellyttäisi jonkinlaisen vaistonomaisen tarpeen hartauteen.



Paratiisi

—

2004

tempera ja öljy kankaalle

140 x 80 cm

Tämän tarpeen olisi täytynyt vaikuttaa inhimilliseen käyttäytymiseen jo muinaisuudessa, ehkä jo aikaisempiin ihmislajeihin. Herää kysymys, esiintyykö muillakin eläimillä mahdollisesti hartaudentunnetta ja missä kohden kehitystä se on ilmaantunut. Hartaudentunteesta ei kuitenkaan näyttäisi olevan erityistä hyötyä luonnossa selviytymisessä, joten Kortelaisen uskomukseen on vaikea yhtyä.

1.5.2 TAITEILIJOIDEN HURMIOITUMISKOKEMUKSISTA

Nietzsche ja dionyysinen

Nietzsche (1844–1900) piti hurmioitumista hyvän taiteen luomisen kannalta lähes välttämättömänä. Hän jakoi taidetta luotaessa tapahtuvan tietoisuudentilan muuttumisen kahtia: apolloniseen uneen ja dionyysiseen hurmioon. Vuonna 1870 kirjoittamassaan *Traagisen ajattelun synnyssä* Nietzsche (1994) kertoo kreikkalaisilla olleen kaksi jumaluutta, jotka edustivat kahta vastakaista taiteen tyyliä. Jumalat olivat Apollo ja Dionysos⁴⁰. Molemmat aiheuttivat subjektiivisuuden hävittävän muutoksen tietoisuudessa, toinen unessa ja toinen hurmiossa. Apollon oli unikuvitelmiä ja Dionysos hurmion jumala.

Jo varhaisessa kirjoituksessaan *Kreikkalainen nainen* Nietzsche (2006, 48–49) kuvaa dionyysisyyttä mysteerinä, joka päinvastoin kuin apolloninen mysteeri, pyrkii ylistämään yksilöä ja itseään yksilössä. Se symboloi maailmaa, joka jää mysteeriin osallistumattomille paljastumatta. Kyse on kreikkalaisen olemuksen ”alamaailmasta”, sen pohjalla vaikuttavasta metafysisestä mysteeri-olemuksesta. Muinaisessa Kreikassa mysteeri-olemukseksi annettiin suurempi arvo kuin jumalille, joiden tekemisiin saatettiin suhtautua jopa huumorilla.

Elämäkerrallisessa teoksessaan *Ecce homo* Nietzsche (2002, 71) kertoo, miten hän kirjoittaessaan *Tragedian syntyä* löysi ilmiön nimeltään ”dionyysinen”. Kyseessä oli ainoa historiasta löytyvä vertauskohta ja vastine Nietzschen sisimmälle kokemukselle. Dionyysisen avulla hän oivalsi moraalinen ole-

40 / Dionysos eli Bakkhos oli viinin ja hedelmällisyyden jumala. Dionysos ei alun perin kuulunut kreikkalaisten jumalien joukkoon, vaan saapui sinne ulkopuolelta noin 600 vuotta ennen ajanlaskun alkua. Ilmeisesti Dionysos-kultti tuli Kreikkaan kahdesta eri suunnasta. Idästä, Vähästä-Aasiasta saapunut Dionysos oli kasvullisuuden jumala, jonka kulttiin kuuluivat naamioiden käyttö ja fallossymbolit. Hänen myyttiinsä kuuluivat satyyrit, sileenit ja muut luonnon henget. Tässä kultissa Dionysos kuoli joka vuosi ja ylösnousi jälleen Dionysos-lapsena. Toinen Dionysos-kulteista saapui Kreikkaan sen pohjoispuolelta Traakiasta. Siinä Dionysos oli päihtymyksen jumala ja symboloi ekstaattista vapautta. Häntä juhlittiin juomaorgioilla. Kulttiin kuului myös omofagia-riitti, jossa eläviä eläimiä (jopa härkiä) revittiin kappaleiksi ja syötiin raakana. Kultit sulautuivat ainakin osittain toisiinsa ja 500- luvulla eaa. ne alkoivat aiheuttaa sosiaalisia ongelmia. Ekstaattisen kiihkon aiheuttamaa väkivaltaa ja kaaosta alettiin muun muassa Ateenassa kanavoida teatterijuhlien avulla. (Thesleff 2007, 56.) Dionysos-kultti synnytti tragedian, jota esitettiin ensin mytologisena kuoroiteoksena. Kyseessä ei kuitenkaan ollut Dionysos-myytin esittäminen, vaan esitettävän myytin valinta oli vapaa. (Oksala 2007, 134.) Helleeniselle ajalle tullessa alkoi esiintyä merkkejä dionyysisten orgioiden vakiintumisesta mysteereiksi. Näitä mysteerejä roomalaiset kutsuivat nimellä Bacchanalia. (Thesleff 2007, 57.)

van oire dekadenssista. Dionyysinen tuntuu seuraavan Nietzscheä läpi koko hänen tuotantonsa. Kaikissa hänen teoksissaan dionyysistä ei kuitenkaan mainita. Näistä esimerkkinä *Antikristus*, jossa dionyysinen ilmenee Nietzschen ehdottomana vapaudentahtona. Jokaisen ”sinun täytyy” -komennon hän näkee kohdistuvan ihmisyyttä vastaan. Kun Nietzsche seuraavalla sivulla toteaa, ettemme enää johda ihmisen alkuperää ”hengestä”, ”jumalaisuudesta” (*Nietzsche 1995b, 18, 19*), ei hän missään tapauksessa tarkoita ainakaan kristittyjen jumalaa. Nietzschen mukaan jumalien ainoa mahdollisuus pysyä jumalallisina on, että ne muodostuvat tahdosta valtaan (*Nietzsche 1995b, 22*). Dionyos lienee jumalista ainoa, joka Nietzschen näkemyksen mukaan tämän vaatimuksen pystyi täyttämään.

Selviä viitteitä dionyysiseen ja Dionysokseen löytyy myös teoksesta *Hyvän ja pahan tulla puolen*. Siinä Nietzsche (2000, 71, 133–135) puhuu eläimeksi tulleesta jumalasta ja julmuuden villistä eläimestä, joka on tragedian hekumaa luodessaan jumalistunut. Kirjan lopussa on selkeä määrittely Dionysoksesta: Hän on piilevä kiusaaja-jumala, jonka ääni kaikuu jokaisen sielun aliseen maailmaan. Kaikkeen hänen toimintaansa sisältyy houkutus, joka ilmenee erilaisina valehahmoina joiksi hän naamioituu. Viimein Nietzsche paljastaa että kyseessä todella on Dionyos-jumala, ja että Nietzsche itse on Dionysoksen viimeinen opetuslapsi⁴¹.

Dionyysiseen liittyy ”traaginen mielenlaatu”, jonka Nietzsche (2007, 50–53, 56, 75) esittelee *Tragedian synnyssä*. Todellisille taiteilijoille olennaiseen traagiseen mielenlaatuun kuuluu muun muassa objektiivisuus, sillä subjektiivinen taiteilija on huono taiteilija. Objektiivisuus tässä tapauksessa on vapautumista itsestä ja itsekkäistä haluista ja himoista. Lyyrikko dionyysisenä taiteilijana yhtyy täysin alkuykseyteen ristiriitoineen ja tuskineen. Tämän jälkeen apolloninen univaikutus muuttaa alkuykseyden musiikillisen eduskuvan näkyväksi ”vertauksenomaiseksi unikuvasi”. Vertauksenomaisessa unikuvasa taiteilija näkee ykseytensä maailman sydämen kanssa. Alkuristiriita, alkutuska ja näennäisyyden alkunautinto tulevat hänelle aistittaviksi. Kun näennäisyyden peili suojaa eepikkoa⁴² sulautumasta hahmoihinsa, eivät lyyrikon kuvat ole muuta kuin hän itse, siis hänen ”minänsä”. Kyse ei kuitenkaan ole arkisesta valveminästä, vaan tosiolevaisesta ja ikuisesta olioiden perus-

41 / Kaikesta päätellen Nietzsche alkoi jossain vaiheessa pitää itseään Jeesusta vastaan taistelevana Dionysoksena. Teoksensa *Ecce homo* luvun ”Miksi olen kohtalo” hän aloittaa kertomalla, että on aiheuttava ihmiskunnan keskuudessa ennen kokemattoman kriisin ja että hän ei ole ihminen vaan dynamiittia. Luvun viimeisessä lauseessa hän kysyy, onko tullut ymmärretyksi että kysymyksessä on Dionysoksen ja ristiinnaulitun välinen kamppailu (Nietzsche 2002, 121, 131). Nietzsche ei olisi ollut ensimmäinen joka uskoi tai uskotteli olevansa Dionyos, myös Aleksanteri Suuri ja Rooman yksinvaltiaksi pyrkinyt Antonius samastivat itsensä Dionysokseen (Suolahti 2007, 160).

42 / Eepikko runoilee sankarieepoksia.

talla lepäävästä minuudesta, jonka eduskuvien läpi on mahdollista nähdä aina olioiden perustaan saakka. Tällöin taiteilijan katse kääntyy itseän ja hän kokee olevansa samaan aikaan sekä subjekti että objekti.

Dionyysisestä kokemuksesta ja vähän apollonisestakin

Apollonista unta Nietzsche piti kauniina lumeena, joka esitti synkän ja ikävänkin ilolla (*Nietzsche 1994, 1/11*). Kuvataidetta hän nimitti apollonisen hurmion aikaansaamaksi. Se oli hänelle silmän kiihottumista. Toinen taiteellisen hurmioitumisen tila oli kokonaisvaltainen ja sen alueeseen kuului Nietzscheen mukaan osa musiikkia ja tanssi, sitä hän nimitti dionyysiseksi. (*Nietzsche 1995a, 68.*) Dionyysinen taide perustui hurmion ja ekstaasin kanssa leikkittelyyn. Dionyysisessä tilassa ihminen ei ollut enää oma itsensä, vaan hän tunsi olevansa jumala eikä taiteilija ollut enää ihminen vaan hänestä oli tullut taideteos. Taiteilijan ollessa dionyysisessä tilassa hän koki maltillisuuden ja hurmion samanaikaisesti ja rinnakkaisina. Dionyysinen taiteilija hallitsi ei-vielä-hahmoksi-tulleen tahdon kaaosta. Hän pystyi tahtonsa mukaan luomaan siitä joko täysin uuden maailman tai vanhan, ilmiönä tunnetun maailman uudestaan. Dionysos villeine palvontajuhlineen paljasti totuudeksi sen kohtuuttomuuden, joka ilmenee kärsimyksessä, halussa ja tuntemisessa (*Nietzsche 1994, 1/11, 2/11, 3/11, 6/11*). Teoksessaan *Ecce Homo* Nietzsche (2002, 96) laajensi dionyysisen käsittämään musiikin ja tanssin lisäksi myös osan runoutta. Tämä siksi, että hän kirjoittaessaan *Näin puhui Zarathustra* -runoelmaansa oli itse kokenut dionyysisen hurmioitumisen.

Millainen sitten oli se dionyysinen ekstaasi, jonka Nietzsche itse koki? Nietzsche tunnisti sen inspiraatioksi siinä merkityksessä, missä vanhan ajan runoilijat sanaa käyttivät. Kokemuksen aikana hän tunsi itsensä pelkäksi välineeksi valtaville voimille, pelkäksi inkarnaatioksi. Kaikki näyttäytyi ikään kuin valon sisällä ja kirjoittaessaan hän koki, kuin oliot asettuisivat itse tarjolle metaforiin. Asiantilaa hän kuvasi ilmestyksen käsitteellä. Ilmestyksessä jokin tulee yhtäkkiä näkyville ja kuuluville, riepottelee ja ravistelee. Sen aikana ajatus leimahtaa kuin salama, välittömästi valmiissa muodossaan. Hurmioitunut kokee syvän onnen elämyksen, jonka aikana hän tuntee vallan tunteen sekä olevansa riippumaton ja vapaa, jumalallinen. Hienonhienot väritykset ja vavahdukset tuntuvat koko kehossa. Toisinaan haltioitumisen voimakkuus purkautuu itkuun. Kokemus ilmeni Nietzscheelle niin voimakkaana, ettei hän uskonut moista koetun vuosituhansiin. Väkevyydessään se kulutti Nietzscheen voimat ja hän joutui toipumaan pari viikkoa sairaana maaten. Inspiraation vallassa kirjoittamaansa *Näin puhui Zarathustraa* Nietzsche piti teoksena, jossa dionyysinen on tullut korkeimmaksi teoksi. (*Nietz-*

sche 2002, 96–97, 100.)

Reijo Kupiaisen (1997, 64, 65) mukaan dionyysinen päinvastoin kuin apolloninen ei pelkistä, vaan on moninainen ja hajottaa ekstaasissa lumemaailman suljettua tilaa. Se murtaa myös kulttuurin mielivaltaiset rajat ja rajoitukset. Dionyysisen kauhistuttavuus perustuu arkielämän tyhjyyden ja absurdiuden paljastamiseen. Tämän dionyysinen tekee naurun ja karnevaalin keinoin.

Surrealistien ”kokeellinen toiminta”

Surrealistisen liikkeen alkuvaiheessa, kokeillessaan erilaisia menetelmiä tietoisuuden kontrollista vapautumiseksi, pyrkivät surrealistit sattumanvaraisin keinoin muuttuneeseen tietoisuuden tilaan. Ensin he kiinnostuivat automaattikirjoituksesta, sitten unista ja niiden muistiin merkitsemisestä. Koska unireportit kuitenkin tukeutuivat muistiin ja olivat näin ollen valikoivia, eivät surrealistit pitäneet niitä luotettavina dokumentteina järjen valvonnan ulkopuolella tapahtuvasta inhimillisestä toiminnasta. (*Kaitaro 2001, 33.*)

Kirjailija René Crevel kertoi ryhmälle osallistumisistaan spiritistisiin istuntoihin erään Madame Danteksi itseään kutsuvan rouvan luona. Crevelin kertomuksista innostuneina surrealistit kokeilivat omassa piirissään samankaltaisia istuntoja. Tällöin havaittiin, ettei kaikilla ole yhtäläisiä kykyjä hurmioitumiseen. Robert Desnos ja Crevel itse olivat loistavia hurmioitujia, myös Péret ja hänen ystävättärensä Renée sekä Roger Vitracin ystävät Suzanne osoittivat hurmioitumisen kykyjä. Transsiin vaivuttuaan ainakin Desnos puhui, kirjoitti sekä myös piirsi tuottaen konkreettisia esimerkkejä muuttuneessa tietoisuuden tilassa tehdystä kuvataiteesta. (*Kaitaro 2001, 33–34.*)

Istunnot osoittautuivat kuitenkin vaarallisiksi. Niiden aikana transsiin vaipuneet henkilöt saattoivat käyttäytyä aggressiivisesti itseään tai toisia läsnä olijoita kohtaan. Lisäksi ainakin Desnos’lle muodostui transsiin vaipumisesta jonkin asteinen riippuvuus, joka alkoi vaikuttaa hänen mielenterveyteensä. Näistä syistä surrealistit lopettivat ”kokeelliseksi toiminnaksi” kutsumansa hurmioitumiseen tähtäävän toiminnan. (*Kaitaro 2001, 37–38.*)

Huolimatta siitä, että ”kokeellinen toiminta” oli saanut alkunsa spiritistisistä istunnoista, eivät surrealistit missään vaiheessa uskoneet kommunikoidansa intuitionvastaisten agenttien kanssa. Breton piti istuntojen aiheuttamia tapahtumia puhtaasti psykologisina ilmiöinä. Niissä tapahtuvaa hurmioitumista hän nimitti hypnoottiseksi uneksi ja piti sitä osoituksena tiedostamattomien psyykkisten prosessien luovuudesta. Hän ajatteli, että valve-elämän selittämättömät tapahtumat olivat jotenkin yhteydessä mielen alueeseen, joka on toiminnassa unien aikana ja vapaassa mielikuvituksessa. Tämä mielen alue on toiminnassa myös valveilla ollessamme ja lisää emotionaalisuut-

ta kokemuksiimme. Esimerkiksi ne pelon ja viehätyksen tunteet, joita emme pysty rationaalisesti selittämään, ovat tältä mielen alueelta lähtöisin. (*Kaitaro 2001, 33–38, 45–46.*)

Pyrkimyksessä tietoisuuden kontrollista vapautumiseen oli kysymys eräänlaisesta valve-elämän sivuun siirtämisestä, sulkeistamisesta tai ”huokoisemmaksi tekemisestä”, jotta vapaan mielikuvituksen ja unen alue pääsi myös valveilla ollessamme virtaamaan tajuntamme.

1.5.3 MYSTISESTÄ HURMIOSTA

Mystinen hurmioituminen lienee tunnetuimpia hurmioitumisen lajeja. Sen ideana on sielun ja jumaluuden välittömän yhteyden mahdollisuus. Termi ”mystiikka” palautuu vanhoihin mysteeriuskontoihin kuten Dionysoksen palvontaan. Nykyisessä merkityksessään mystiikalla ei ole mysteeriuskontojen kanssa juuri mitään tekemistä. (*Thesleff 2007, 46.*)

Matti Luoman (1994, 4, 9, 10) mukaan mystiikassa on kysymys tiettyjen poikkeusyksilöiden kokemuksista. Kokemuksen aikana he kohtaavat mystisen erittäin toden tuntuksena emotionaalis-intellektuaalisena kokemuksena. Mystiikassa mystistä kokemusta pidetään tärkeimpänä ja olennaisimpana asiana, uskonnolliset opit sen sijaan koetaan sivuseikoiksi. Tästä huolimatta mystiikka on uskontojen sisintä ydintä. Luoma uskoo kaikkien uskontojen saaneen alkunsa mystiikasta ja että se yhdistää kaikki uskonnot omalla mystisellä syvyytasolla.

Karl Jaspers (1883–1969) puhuu ”kaiken käsittävästä” (das Umgreifende), jolla hän tarkoittaa sitä, mikä on kaikki. Välillä Jaspers nimittää kaiken käsittävää myös olemiseksi sinänsä ja jumalaksi. Kaiken käsittävä ei ole pelkästään objektina eikä pelkästään subjektina olemista, vaan siihen sisältyvät nämä molemmat samanaikaisesti. Mystikot pyrkivät murtamaan subjekti-objekti ajattelun kahleet, jotta heille avautuisi varsinainen oleminen. (*Jaspers 2005, 36, 39–40.*) Lehtisen (2002, 145) mukaan Jaspers sekä varoittaa yrityksestä päästä suoraan yhteyteen tuonpuoleisen kanssa että pitää sitä suurimpana saavutettavissa olevana vapautena.

Pyhän Jeesuksen Teresa

Juha Saitajoki (2003) tutkii vuosina 1515–1582 eläneen espanjalaisen mystikon, pyhän Jeesuksen Teresan hurmiotiloja. Teresa itse kuvaili niitä jumalaan yhtymisiksi⁴³. Yhtyminen tapahtui hänen mukaansa sisäisesti eikä jättänyt kokiensa ulkoisia merkkejä. Tämän ”yhtymykseksi” (unión) nimittämänsä

tilan lisäksi hän koki muunkinlaisia tiloja, joista voimakkainta hän nimitti ”raastamukseksi” (arrobamimiento). Raastamus saattoi tapahtua jopa todistajien ollessa läsnä ja jätti kokijaansa fyysiset jäljet. Teresa käytti ekstaasikokemuksistaan kymmeniä eri nimiä. (*Saitajoki 2003, 21.*) Nimien määräästä voi päätellä, että Teresa nimesi lähes jokaisen ekstaasikokemuksensa eri nimellä. Ilmeisesti kokemukset poikkesivat toisistaan ja niitä oli paljon. Teresa siis vaipui herkästi erilaisiin hurmiotiloihin.

Raastamusta Teresa arvosti enemmän kuin yhtymystä. Sen aikana sielu ei enää elävöittänyt ruumista, vaan hurmioituneen ruumiinlämpö aleni. Samalla hän kuitenkin koki iloa. Raastamukset saattoivat tulla yllättäen, missä tahansa ja olivat vastustamattomia. Niiden aikana Teresa saattoi kokea, että hänen päänsä ja sielunsa on otettu pois tai että koko ruumis kohoaa ylös. Kohoamiskokemuksia tapahtui kuitenkin harvemmin ja niiden lisäksi keho saattoi tuntua myös kuolleelle. Teresa saattoi kokea myös kovia, kehon lävistäviä tuskia, jotka saattoivat alkaa esimerkiksi käsien puutumisella. Tuskat siirsivät hänet raastamukseen. Teresa koki raastamuksen lyhytaikaiseksi mutta täydelliseksi muuttumiseksi jumalan kaltaisuuteen. Raastamusten aikana Teresa ei nähnyt näkyjä. Itse hän selitti tämän johtuva siitä, että sielu raastamuksen aikana oli toisen vallassa. Raastamuskokemuksen jälkeen ruumis ei pystynyt liikkumaan ja sielu oli muutamia päiviä toimintakyvytön. Kokemuksen jälkeinen arkeen paluu on piinallista. Tuolloin Teresa koki palanneensa ruumiinsa vangiksi mitättömään maailmaan. (*Saitajoki 2003, 22, 23, 26.*)

On hyvin yleistä, että arkeen paluu koetaan voimakkaan hurmiotilan jälkeen ahdistavana. Nietzsche joutui tällaisen kokemuksen jälkeen viettämään pari viikkoa vuodepotilaana (*Nietzsche 2002, 97*). Myös surrealistien kokeellisen toiminnan aikana nousi joillakin osallistujilla esiin aggressioita ja itsemurhataipumuksia. Heistä Crevel todella riistikin myöhemmin hengen itseltään. Kokeellisen toiminnan loputtua myös Desnos kärsi kuukausien ajan eräänlaisista vieroitusoireista. (*Kaitaro 2001, 37–38.*) Olen itse kokenut arkeen paluun jälkeen eriasteisia masennusperiodeja. Voimakkain tällainen kokemus sattui 1980-luvulla erään monotoniseen rummutukseen perustuvan shamaanikurssin jälkeen. Olin onnistunut sen aikana tekemään kaksi hyvin toden tuntuista ”shamanistista matkaa”. Näiden huippukokemusten jälkeen koin aurinkoiset kesäpäivät muutaman viikon ajan epätodellisen harmaina ja ympäröivän maailman ”pahvisena” ja kulissimaisena. Kaipuu takaisin hurmiotilaan oli hyvin voimakas. Uskon tuolloisen kokemukseni olleen sukua Teresan tunteille mitättömästä maailmasta ja itsestä ruumiinsa vankina.

Raastamusten lisäksi Teresa koki myös sydämen lävistämisen. Kokemus

43 / Naisten kokemien mystisten kokemusten eroottisuuden pohjalta on tulkittu jopa koko mystiikka ”torjutuksi seksuaalisuudeksi” (Luoma 1994, 24).

luokitellaan mystiseksi intellektuaaliseksi näkytilaksi. Näyt ovat joko ruumiillisia, mikä tarkoittaa että ne nähdään ruumiillisin silmin, imaginaarisia eli kuvallisia tai intellektuaalisia, jolloin ne eivät ole kuvallisia vaan ymmärretään sisäisesti. Hurmion aikana Teresa koki enkelin lävistävän sydämensä nuolella. Lävistys tapahtui jo ennen varsinaista näkytilaa. Näkytilan aikana Teresa ei nähnyt mitään, mutta tajusi Kristuksen olevan vierellään. Risti-riittäisesti hän piti haavan sydämessään aiheuttamaa kiduttavaa tuskaa suloisena. Sydämen lävistys kokonaisuudessaan saattoi kestää useita päiviä. Tuona aikana hän vaelteli ihmetyksen vallassa eikä halunnut nähdä eikä puhua. Tulkitseen tämän niin, ettei hän halunnut olla tekemisissä ympäröivän maailman kanssa. Sydämen lävistäminen ei kuulunut raastamuskokemuksiin. Niitä Teresa ei kokenut sydämen lävistämisen aikana vaan sen jälkeen. (*Saitajoki 2003, 25–27.*)

Ristin Johannes

Vuosina 1542–1591 elänyt espanjalainen mystikko Ristin Johannes kuvailee ja selittää ohjekirjassaan *Pimeä yö* varsin tarkasti mystikon henkistä matkaa. Sielun pitkän vaelluksen päämääränä on jumalaan yhtyminen. Matka tapahtuu kontemplaatiossa. Seppo A. Teinonen (2004, 17) ehdottaa kontemplation suomennokseksi ”sisäistä katselua”. Tämä tie on kolminainen, sen osat ovat ”purgatio” eli puhdistus, ”illuminatio” eli valaisu ja ”unitio” eli jumaluuteen yhtymys. Ikävä kyllä Ristin Johanneksen kirja jää kesken, joten siitä selviää vain puhdistautuminen ja osittain valaisu. Teoksen johdannossa Teinonen kuitenkin paljastaa yhtymykseen tapahtuvan siten, että jumala henkäisee pyhän hengen sieluun. Tällöin Jumala muuttaa sielun ”kaltaisuuteensa ja yhteyteensä”. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että sielu sulautuisi jumalaan tai muuttuisi jumalaksi. Matkan aikana jumala kommunikoi sielun kanssa toisistaan poikkeavilla tavoilla. Näistä Teinonen mainitsee kosketukset, herätteet ja rakkauden vammat ja haavat. Kosketukset ovat sielun tunteita yhtäkkisiä yliluonnollisia kokemuksia jotka ovat niin voimakkaita, että sielu uskoo jumalan sitä koskettaneen. Herätteet ovat jumalan rakkauden aiheuttamia voimakkaita impulsseja, jotka muistuttavat myös hyökkäystä. Rakkauden haavat ovat vammojen kaltaisia mutta syvempiä ja kestävämpiä. (Teinonen 2004, 12, 16, 19–20.) Rakkauden haavat lienevät samoja, joita myös Teresa raastamuksen aikana sai.

Kuten jo kirjan *Pimeä yö* nimikin sanoo, eivät visuaaliset tai auditiiviset kokemukset sielun pimeän yön aikana ole kovinkaan tavallisia. Tämän kovasti initiaatiota muistuttavan mystikoksi tulemisen aikana tunteukset ovat lähinnä täydellisessä hiljaisuudessa ja pimeydessä tapahtuvia ja niiden tun-

netila vaihtelee äärimmäisyydestä toiseen. Ristin Johannes kuvailee tätä tunteiden vaihtelua sellaiseksi, että sielu luulee lähes jatkuvasti olevansa kilvoittelussaan epäonnistunut ja jumalan hylkäämä. Kuitenkin jumala toisinaan vuodattaa jo murtumaisillaan olevaan sieluun niin voimakasta hyvän olon tunnetta, että tämä uskoo jo olevansa autuudessa. Tästä euforiasta sielu taas pudotetaan takaisin kauhun ja epätoivon tunteisiin. Ristin Johanneksen mukaan henkisen kidutuksen tarkoituksena on aiheuttaa sielussa passiivisesti kieltämys omasta itsestä (*Ristin Johannes 2004, 28, 135.*)

Pimeä yö on kaksiosainen. Puhdistus sen ensimmäisenä vaiheena on kärsimystä aisteille. Ne eivät löydä siinä mistään nautintoa, koska niitä parhailaan valmistetaan rakkauden yhtymystä varten. Yhtenä merkkinä puhdistuksesta on, ettei sielu pysty mietiskelemään eikä nojautumaan ”mielikuvituksen aistiin”. Puhdistuksen aikana sielu siirtyy aistisesta henkiseen, mikä käytännössä tarkoittaa siirtymistä mietiskelystä kontemplaatioon. Tapahtuu yhteen sulautuminen, jossa sielun alempi osa eli aistinen, sulautuu sen ylemmän osaan eli henkeen. Joskus puhdistuksen aikana saattaa käydä niin, että pimeys rikkoutuu kun Saatanan enkeli, joka pyrkii aiheuttamaan sielulle ankaria kiusauksia, näyttää tälle todellisen tuntuksia mielikuvia. (*Ristin Johannes 2004, 57, 59, 64, 66, 72, 88, 98.*)

Pimeän yön toinen vaihe on hengen koettelemusta. Sen tarkoituksena on hengen valaisu, puhdistus ja kokoamus. Tämän puhdistavan kontemplaation aikana sielu tuntee voimakkaasti kuoleman varjon ja helvetin tuskat. Se uskoo tuhoutuvansa täysin ja sen eteen avautuu elävä näkymä helvettiin ja kadotukseen. Vaikutus on yhtä puhdistava kuin kiirastulella, mutta tehokkaampi. Yksi tunti tätä kontemplaatiota vastaa useita tunteja kiirastulella. Kontemplaation tässä vaiheessa sielu kokee myös vieraantumuksia ja muistihäiriöitä, joiden takia se kadottaa pitkiltä ajanjaksoilta muistinsa ja tietonsa. Pimeä yö näet tekee sielun tyhjäksi, jotta sille voitaisiin antaa jumalallinen valo⁴⁴. Yhtymyksessä sielun on Johanneksen mukaan saatava täyttyä kirkastetulla loisteella yhteydessä jumalaan. Tällöin sielun inhimillinen ymmärrys muuttuu jumalalliseksi. Sielu on itse kyvytön kuvaamaan mitä sille tänä aikana tapahtuu. (*Ristin Johannes 2004, 95, 109, 111–112, 120–121, 125–126, 152, 167–169.*)

Ristin Johanneksen kuvailemissa mysteerikokemuksissa ei siis juurikaan nähdä näkyjä vaan niissä kokemuksen pääpaino on kauhun, pelon ja mität-

44 / Jumala täyttää Ristin Johanneksen kertomuksessa sielun hyvin samaan tapaan, kuin myyttinen puhe Barthesilla täyttää historiastaan tyhjennetyt raaka-aineensa. Myytin raaka-aineet kutistuvat tässä ”pimeässä yössä” pelkiksi merkitseviksi funktioiksi. (ks. Barthes 1994, 177.) Myyttinen käsite on kuitenkin muodoton ja sen sisältämä niin sanottu tieto muodostuu pelkistä miellelyhtymistä. (Barthes 1994, 181.) Ehkä siis sielukin on kontemplaation jälkeen vain merkitsevä funktio, jonka sisältämä tieto muodostuu miellelyhtymistä. Johannes nimittäin sanoo uskon tyhjentävän ymmärryksen kaikesta luonnollisesta tiedosta, jotta se olisi valmis jumalalliseen viisauteen (*Ristin Johannes 2004, 189*).

tömyyden tunteissa. Ne näyt, joita sielulle silti näytetään, jakautuvat tasa-puolisesti siten, että niitä saavat näyttää sekä hyvät enkelit että pahat enkelit. Sielun tehtäväksi jää erottaa aidosti hyvät näyt väärennöksistä. Hurmion aikana sielu saattaa menettää puhekykynsä tai ”puhua kielillä”. Kärsimyksen ja piinan jälkeen on luvassa kuitenkin yhtymys jumalaan, jota Johannes kuvaa mitä suurimmaksi autuudeksi. Tässä autuudessa on mukana jotakin varsin eroottista, vaikkei Johannes erotiikasta avoimesti paljoa puhukaan. Sielun hän tuntuu näkevän naispuolisena, koska hän nimittää tätä morsiameksi, joka on lähtenyt yössä yksin ulos. Siellä sielu etsii veljeään, jonka kanssa haluaa jakaa rakkautensa. Valaisukontemplaation mainingeissa sielu kertoo muun muassa olevansa tumma ja kaunis, minkä vuoksi kuningas on rakastunut häneen ja vienyt hänet vuoteelleen (*Ristin Johannes 2004, 153, 168, 189, 195*). Koska kyseessä lienee kuitenkin kenen tahansa henkilön sielu voidaan päätellä, että kaikki sielut ovat naispuolisia, tummia ja kauniita. Monin paikoin Johannes maustaa tekstiään lisäksi lainaamalla otteita raamatun eroottisävyisestä Korkeasta veisusta. Autuuden hintana on, että sielu menettää ”itsensä” ja muuttuu jumalan valossa persoonattomaksi, lakkaa siis tavallaan olemasta. Kertoessaan raastamuskokemustensa yhteydessä ruumiin kuolemasta⁴⁵ saattaa myös Jeesuksen Teresa viitata samaan persoonallisuuden häviämiseen. Hänhän pitää raastamusta sielun yhtymisenä jumalaan. Mitä ilmeisimmin kyseessä on suuri autuus, vaikka se nykypäivän yksilöllisyyttä korostavassa kulttuurissa ei houkuttelevalta vaihtoehdolta tunnukaan.

Mestari Eckhart

1200-luvulla eläneen Mestari Eckhartin syntymä ja kuolema ovat molemmat hämärän peitossa. Hänen oletetaan syntyneen 1260. Kuolinvuosi on melko varmasti 1327 tai 1328. (*Heinimäki 2009, 9, 13–14.*) Mestari Eckhartin opit ovat peruseriaatteiltaan hyvin samanlaiset kuin Ristin Johanneksenkin. Hänkin kehottaa kilvoittelijaa luopumaan kaikesta omistamastaan ja myös itsestään, jotta pääsisi täysin yhtymään jumalaan. Itsestään luopuminen tarkoittaa myös Eckhartilla haluista ja omasta tahdosta luopumista. Eckhart kehottaa ihmistä ikään kuin asettamaan itsensä sivuun, jolloin jumalan on pakko käydä hänen sisäänsä ja toimia hänen tahtonaan. Sillä, joka täysin omistaa jumalan tahdon, on ilo. Tämä edellyttää oman tahdon täydellistä yhtymistä jumalan tahtoon, jonka yhtymyksen jumala suokoon. (*Mestari Eckhart 2009,*

45 / Ristin Johanneksen ja Jeesuksen Teresan hurmioitumiskokemuksista löytyy ehkä yhtäläisyyksiä, koska he elivät samaan aikaan, samassa paikassa ja tapasivatkin toisensa. Tapaamista todistaa Teresan kertomus siitä, kuinka hän koki imaginäärisen näyn 18.11.1572, kun Ristin Johannes antoi hänelle ehtoollisen (*Saitajoki 2003, 23*).

29, 105.) Eckhart nimittää tätä itsestään luopumisen asennetta sanalla ”Gelassenheit”. Sana on suomennettu ainakin kahdella eri tavalla: Kupiainen (2002, 7) suomentaa sen ”silleen jättämiseksi”⁴⁶ ja Pihlajamaa (Eckhart 2009) ”kaikesta luopumiseksi”. Käytän tästä eteenpäin nimitystä ”silleen jättäminen”.

Silleen jättäminen ei onnistu koskaan niin täydellisesti, ettei löytäisi vielä jotain mihin on takertunut. Mystiselle kilvoittelijalle silleen jättäminen on tärkeää, koska yhtä paljon kuin hän kykenee tyhjentämään itseään omista pyrkimyksistään, täsmälleen yhtä paljon voi jumala hänet täyttää. Jotta olisi mahdollisimman tyhjä jumalan tulla, ei saisi pohtia mitä pitäisi tehdä vaan miten pitäisi olla. Pyhyys ei nimittäin johdu tekemisestä vaan olemisesta. Silleen jättämisessä oleminen on meissä ja kaikki toimemme muuttuvat automaattisesti pyhiksi. Jos kuitenkin pyrimme teoillamme saavuttamaan pyhyiden, kadotamme silleen jättämisen asenteen ja pyhyiden sen myötä. Hyvät teot, joilla pyritään sielun autuuteen, Eckhart näkee yrityksenä käydä kaupaa jumalan kanssa. Se on kuitenkin turhaa, sillä kaikki on jo jumalan. Hänelle ei siis voi myydä mitään, ei edes hyviä tekoja, koska hän ei ole velvollinen minkäänlaiseen vastapalvelukseen. Silleen jättämisessä on oltava tyhjä kaikesta samalla tavalla kuin ei-mikään on kaikesta tyhjä. Näin mahdollistuu eläminen nyt-hetkessä ja jumalan sijainti on ikuisessa ja ajattomassa nyt-hetkessä. Jumala on päättymätön nyt. Jumala on ikuinen silleen jättäminen, yksi ja jakamaton, vailla ilmenemismuotoa ja ominaisuuksia. Tätä ei-mikäänkokemusta Eckhart pitää mielen vapautena. Vapaalle mielelle mikään ei ole mahdotonta. Se ei häiriinny mistään eikä ole kiinnittynyt mihinkään. (Eckhart 2009, 31, 34, 35, 110–111, 113, 122, 126.)

Eckhartin ja Ristin Johanneksen opeissa on myös suuria eroja, jotka viittaavat siihen, että maailma keskiaikana, jolloin Eckhart eli, oli vapaampi, suvaitsevampi ja iloisempi kuin Ristin Johanneksen eläessä renessanssin loppupuolella. Ainakin Eckhart itse tuntuu suvaitsevan jopa syntiä enemmän kuin Ristin Johannes. Eckhart sanoo, että jos syntiä tekee, kannattaa tehdä mahdollisimman suuri synti, koska jumala antaa suuret synnit mieluummin anteeksi kuin pienet synnit. Jumala siis sietää Eckhartin mukaan synnin haittoja jopa mielellään. Vaatimuksena anteeksiantoon kuitenkin on, että katumus on aitoa. (Mestari Eckhart 2009, 58–59, 61, 64.)

Eroja löytyy myös siitä, miten Eckhart ja Johannes käsittävät yhtymyksen. Johannes on sitä mieltä, ettei sielu yhtymyksessä sulaudu jumalaan eikä tule

46 / Heidegger lainasi Mestari Eckhartilta silleen jättämisen käsitteen. Myös Heideggerille silleen jättäminen on keino vapauttaa ajattelu konkreettisista pyrkimyksistä ja haluista, valmiista käsiterakennelmista ja konstruktioista. On oltava valmis antautumaan oudolle, sellaiselle mikä ei ensivaikutelman mukaan sovi ollenkaan kuvaan. Silleen jättämisessä sanomme tekniselle maailmalle yhtä aikaan sekä kyllä että ei. Se on samanai-kaista aktiivisuutta ja passiivisuutta. Heideggerin käsitys silleen jättämisestä eroaa Mestari Eckhartin käsityksestä siinä, että Heidegger ei jätä tahtoaan silleen päästääkseen jumalan tahdon sen sijaan. (Heidegger 2002.)

tämän kanssa tasavertaiseksi vaan saa jumalallisen ymmärryksen omansa tilalle (*Ristin Johannes 2004, 126, 152, 183*). Eckhart sen sijaan antaa ymmärtää, että yhtymyksessä hänen omastaan tulee meidän omamme ja meidän omastamme hänen omansa. Meidän ja hänen ruumiimme ja sydämemme muuttuvat yhdeksi. Jumala ja sielu ovat niin yhtä, ettei yksikään luotu, ei edes enkeli tai kerubi, pysty niitä toisistaan erottamaan. (*Mestari Eckhart 2009, 78–80.*)

Eckhartin mukaan sielun täydellinen sulautuminen jumalaan on mahdollista, koska jumala loi sielun täydellisimmäksi kuvaksi itsestään, täydellisemmäksi kuin edes enkelit. Kun sielu löytää takaisin jumalan luo, se kiinnittyy jumalaan ja muuttuu. Yhtymyksessä ihmisestä tulee jumala. Kun kilvoitteli ja suostuu tulemaan kokonaan ulos itsestään – jättää siis silleen – tekee jumala saman. Tuolloin jäljelle jää jakamaton yksi. Ei-mistään luotu on palanut takaisin ei-mihinkään ja jumala ja minä olemme yksi. (*Eckhart 2009, 109, 131, 142, 150–151, 159.*)

1.6

PÄÄTELMÄ

Hurmioitumien tavoissa, laadussa ja voimakkuudessa on eroja. Eroja löytyy jopa saman hurmioitumiskokonaisuuden sisältä. Joitain sellaisia yhteisiä seikkoja hurmioitumisista kuitenkin löytyy, joiden avulla hurmioituminen sen omalle kohdalle sattuessa voidaan tunnistaa. Hurmioitumiselle tyypillisiä piirteitä ovat ajan tajun muuttuminen tai häviäminen kokonaan, voimakkaiden tunnetilojen, kuten kauhun tai autuuden kokeminen sekä jonkin itsen ulkopuoliseksi koetun, esimerkiksi taideteoksen tai jumalan, kanssa yhteen sulautumisen tunne. Nämä hurmioitumisen merkit saattavat esiintyä joko yksinään tai yhdessä. Syvimmissä ekstaasikokemuksissa ne ovat kaikki mukana aiheuttaen ristiriitaisia kokemuksia. Itse asiassa kokemuksen sisältämällä ristiriidalla on taipumus lisätä kokemuksen voimallisuutta. Vähänkin voimakkaammat ekstaasitilat aiheuttavat lisäksi ongelmia arkeen paluussa.

Yksinään esiintyvää ajan tajun katoamista voitaneen pitää hurmioitumisen lievimpänä muotona. Sen aikana erilaiset tekemisen aktit valmistuvat usein helposti, aivan kuin joku toinen suorittaisi ne. Tämän hurmioitumisen asteen käsitän luovassa toiminnassa yleiseksi inspiraatioksi tai flowksi. Nietzschen kokema inspiraatio oli tähän inspiraatiokäsitykseen verrattuna ”vanhempaa” ja voimakkaampaa laatua, lähinnä dionyysinen ekstaasitila. Tavallista inspiraatiota syvemmissä hurmioitumisessa tuntemukset ovat kokonaisvaltaisia, jolloin niissä ovat mukana kaikki aistit. Aisteja ei siis voi pitää pelkästään siiteenä ulkoiseen vaan myös tieto itsestämme, siitä mitä tapahtuu sisällämme, välittyy meille aistien kautta.

Ihmisten taipumukset saavuttaa eriasteisia hurmiotiloja ovat hyvin vaih-

televia. Vastakkaisina ääritapauksina ne, joille hurmioituminen on niin helppoa että se saattaa tapahtua silloinkin kun he eivät hurmioon pyri ja ne jotka eivät onnistu hurmioitumisessa halustaan ja yrityksistään huolimatta. Itse kuulun siihen ryhmään, joille inspiraatioksi määrittelemäni lievän hurmioitumisen saavuttaminen on kuvanteon yhteydessä helppoa ja voimakkaitakin hurmiotiloja ilmenee silloin tällöin. Syvään hurmioon pääseminen tapahtuu sattumalta ja yllättäen kuin raastamus, useimmiten kun sitä vähiten odottaa. Seuraavassa lainauksessa työpäiväkirjasta kuvaan yhtä voimakkaimmista kehollista hurmioitumisen kokemuksistani. Se on merkitty muistiin heti tapahtuneen jälkeen, 20.9.2004. klo 19.

Samalla koin maalatessani jotain, jonka voi tulkita jopa seksuaaliseksi kokemukseksi, mutta ei sanan tavanomaisessa muodossa vaan kohteettomana – ilman objektia tai subjektia mutta täynnä kaipuuta ja kuitenkin täynnä lämpöä ja onnea. [...] Olisin halunnut syleillä koko maailmaa ja samalla koin itseni jotenkin kaiken joukkoon hajonneeksi, tai että ainakin menetän pian järkeni. Itse asiassa kokemus on sanoin mahdoton määritellä, mutta voin siitä kirjoittaa koska sama lämpö solar plexuksessa on jäljellä. Reisissä, säärissä ja heti kylkiluiden alla väreilee, samoin kurkussa noin kilpirauhasen kohdalla ja oikean käden ranteessa (vasemmalla kirjoitan ja se taas tuntuu olevan kuin puuta, siis käsivarsi). Tunnen itseni äärettömän levottomaksi ja kokoajan tekisi mieli juosta ulos ja huutaa ja hyppiä. [...] Itse asiassa tunne ei johdu siitä, mitä maalaan, vaan [...] valon tunteesta. Koen maalauksessani valon ja lämmön tunteen kuin eläisin sitä itse.

Muistiin kirjoitetusta on havaittavissa yhtäläisyyksiä sekä Nietzschen inspiraatiokokemukseen että mystikkojen yhtymykseksi nimittämiin hurmiotiloihin. Minullakin on kokemukseni aikana autuas mutta ristiriitainen tunne, että samanaikaisesti sulaudun johonkin itseäni suurempaan mutta havainnoin tapahtumaa myös yksilönä. Ateistina en kuitenkaan koe yhtyvänä jumalaan vaan että tietoisuus itsestäni häviää ja nivoutuu maailmankaikkeuteen. Lisäksi olen täysin tietoinen siitä, ettei minkäänlaista fyysistä, tavallisuudesta poikkeavaa maailmankaikkeuteen hajoamista kokemukseni aikana tapahtunut.



Dionysoksen kesä

—

2003

tussipiirros

29,5 x 42 cm

NÄKÖKULMIA RITUAALISEEN KÄYTTÄYTYMISEEN

Koska rituaaliseen käyttäytymiseen olennaisesti kuuluva rituaalinen ajattelu ei ole näkyvää toimintaa, on sitä hyvin vaikea lähestyä. Parhaiten siitä saadaan tietoa rituaalisen käyttäytymisen konkreettisimman muodon eli rituaalin kautta. Seuraavaksi esitelläänkin lyhyesti joitakin eri tapoja lähestyä rituaalista käyttäytymistä ja erityisesti rituaaleja. Tieteellisessä mielessä rituaalisesta käyttäytymisestä kiinnostuivat ensimmäisinä kulttuuriantropologit. Nostan esiin aikajärjestyksessä kolme durkheimilaista tutkijaa ja esittelen lyhyesti heidän näkemyksiään rituaalisesta käyttäytymisestä. Ensimmäisenä käsittelen lyhyesti Émile Durkheimin teoriaa rituaalisesta käyttäytymisestä. Tämän jälkeen esittelen Durkheimin oppilaan ja työtoverin, Marcel Maussin näkemyksiä rituaaleista. Maussin jälkeen on vuorossa edellisten perinnettä jatkava Mary Douglas.

Kyseisten tutkijoiden valintaan johti se, että he kiinnittivät päähuomi-
onsa rituaalisen käyttäytymisen rakenteisiin ja sen vaikuttamistapoihin, eivät sen historiaan ja siinä tapahtuneisiin muutoksiin. Toistensa näkökulmia täydentäen he kategorisoivat rituaalisen käyttäytymisen eri muodot, helpottaen siten niiden havaitsemista ja tunnistamista. Toisin sanoen Durkheimin, Maussin ja Douglasin teoriat toimivat malleina, joita työväliseen käyttäen olen pyrkinyt tunnistamaan itsestäänselvyyksiksi naamioituneen rituaalisen käyttäytymisen.

Kun Durkheimin, Maussin ja Douglasin näkemykset on esitelty, etsitään ja luokitellaan niiden avulla kuvataiteeseen ja sen tekemiseen kätkeytyvää rituaalista käyttäytymistä. Ensimmäinen näkökulma on yleinen. Siinä etsitään kuvataidemaailman rakenteisiin ja toimintaan kätkeytyviä rituaalisen käyttäytymisen muotoja. Tarkoituksena ei ole käydä kuvataidemaailmaa läpi perusteellisesti vaan hahmotella viitekehystä varsinaiseen tutkimusaineistoon pohjautuvalle näkökulmalle.

Toinen, myöhemmin käsiteltävä näkökulma on yksityinen. Se käsittelee omaa taiteellista työskentelyäni ja sen yhteydessä toistuvasti esiintyvien ajatusten, toiminnan ja elämysten sisältämää rituaalista käyttäytymistä. Kyseessä on fenomenologinen kuvaus, jossa ensimmäisen persoonan kokemus pyritään esittämään ikään kuin tapahtuminen voitaisiin saada kiinni sanoilla.

Kun kuvantekemiseni sisältää myös symboliikkaa, on sen tulkinnassa käytetty apuna joitakin teoksia myös uskontotieteen eri osa-alueilta. Tälle omaa työskentelyäni selvittävälle näkökulmalle on varattu oman päälukunsa.

2.1

MITEN DURKHEIM USKONNON YMMÄRSI

Durkheim⁴⁷ pyrkii tutkimuksessaan määrittelemään yleiskäsitteen ”uskonto”, jonka alle kaikki uskonnot mahtuisivat. Tästä johtuen hän kirjassaan harvemmin käsittelee nimeltä muita uskontoja kuin totemismista. Uskonnon yleiskäsitteenä hän jakaa erityisiin ja kiellettyihin, toisin sanoen pyhiin asioihin liittyvien tapojen ja uskomusten solidaarisiksi järjestelmäksi. Tällaista järjestelmää Durkheim kutsuu kirkoksi. Hän siis pitää uskonnon ja kirkon ideoita toisistaan erottamattomina. Tästä johtuen Durkheim ajattelee kirkon kaikille yhteisön jäsenille kuuluvaksi moraaliseksi yhdyskunnaksi eikä pelkäkksi pappien veljeskunnaksi. (*Durkheim 1980, 63–64.*)

Pyhiin asioihin liittyvien uskomusten ja tapojen solidaarista järjestelmää voi nimittää myös rituaaleiksi ja rituaaliseksi ajatteluksi, sillä se laajenee jopa alueille joita kulttuurissamme on totuttu ajattelemaan uskonnon vastaisina. Uskonnon ulkopuolelle levittymisestään johtuen rituaalien ja rituaalisen ajattelun yhteisnimeksi sopisi paremmin rituaalinen käyttäytyminen⁴⁸ kuin kirkko tai uskonto.

47 / Ranskalainen Émile Durkheim (1858–1917) valmistui alun perin Pariisiin École Normal Supérieureista oppikoulun filosofian opettajaksi. Hänen karrierinsa jakautui kahteen vaiheeseen, ensin vuosina 1887–1902 Bordeaux'ssa ja sitten 1902–1917 Pariisiin Sorbonnessa. Durkheim piti elämäntehtävänäään sosiologian nostamista tasavertaiseksi oppiaineeksi muiden yliopistollisten oppiaineiden joukkoon. Hänen pääteoksenaan pidetään vuonna 1912 ilmestynyttä *Les formes élémentaires de la vie religieuse Le système totémique en Australie*, jonka Seppo Randell on suomentanut nimellä *Uskontoelämän alkeismuodot. Australialainen toteemijärjestelmä*. Teoksessaan Durkheim pohti uskonnon yhteiskunnallista merkitystä. Häntä kiinnosti pyhään liittyvien uskomusten ja tapojen järjestelmä. (Randell 1980, 17–18.)

Teoksessaan *Harvat ja valitut, kirjoituksia ihmismielestä ja uskonnosta*, jakaa Ilkka Pyysiäinen uskontotieteessä tavanomaiset uskonnon selitysmallit kahteen ryhmään: Ensimmäisen ryhmän selityksissä uskontoa pidetään uskona intuitionvastaisiin agentteihin. Unikuvat olisivat tämän tulkintamallin mukaan olleet alkuna ajatuksille ruumiista erillisen sielun, esi-isien ja jumalien olemassa ololle. (Pyysiäinen 2001, 25.) Tämä käsitys oli voimissaan jo ennen Durkheimin pääteoksen julkaisemista. *Uskontoelämän alkeismuodot* -teoksessaan hän käykin voimakkaasti kyseisen käsityksen kimppuun.

Toisen, sosiaaliantropologiaa edustavan ryhmän uskonnon selitykset nouseva Durkheimin oman teorian pohjalta. Niissä katsotaan uskontojen selittyvän eri yhteisöjen sosiaalisista todellisuuksista. Jumala nähdään yhteisön kuvana ja symbolina. Tästä johtuen erot jumalkäsityksissä määräävät myös yhteisöjen välisiä eroja. (Pyysiäinen 2001, 26.)

48 / Muun muassa Mary Douglas käyttää teoksessaan *Puhtaus ja vaara* termiä ”rituaalinen käyttäytyminen”.

Durkheimin mukaan animismi ja luonnonpalvonta eivät olleet ensimmäisiä uskonnollisia kultteja, vaan ennen niitä oli ollut perustavamman laatuinen ja alkukantaisempi kultti. Tätä kulttia nimitetään totemismiksi. Totemismien perustana on sosiaalisen ryhmän, esimerkiksi heimon, jakaantuminen klaaneihin. Jokaisella klaanilla on oma toteeminsa. Klaanien yläpuolelta löytyvät niitä suuremmat kokonaisuudet, joita kutsutaan fratrioiksi. Fratriat ovat eräänlaisia veljeskuntia. Ne muodostuvat sellaisten klaanien ryhmästä, jotka yhdistyvät toisiinsa veljeyden siteillä. (*Durkheim 1980, 70, 100–101, 116.*)

Uskontojen lisäksi on olemassa sellaisiakin uskonnollisia ilmiöitä, jotka eivät kuulu mihinkään määrättyyn uskontoon. Durkheim (*1980, 55, 118*) olettaa niiden olevan joko jo muinoin hävinneiden uskontojen epäyhtenäisiä sirpaleita tai muotoutuneen spontaanisti paikallisista syistä⁴⁹. Jo totemismissa, jota Durkheim pitää kaikkien nykyisten uskontojen edeltäjänä, on hajonta havaittavissa fratrioiden jakautumisena klaaneiksi. Yhteisö oli alun perin jakautunut vain fratrioihin, joilla jokaisella oli oma toteeminsa. Durkheimin mukaan tämä pirstaloituminen jatkuu klaaneissa edelleen⁵⁰.

Arkiajattelussa uskontoon yhdistetään aina jotakin mihin uskotaan. Yleensä uskon kohteeksi ajatellaan jumala tai jumalia. Durkheim ei näe jumalien eikä minkäänlaisten muidenkaan ylikuonnollisten olentojen olettamista uskonnoille välttämättömänä. Hänen mukaansa on olemassa suuriakin uskontoja, joista ylikuonnolliset olennot kokonaan puuttuvat. Myös sellaisiin uskontoihin, joissa jumalia esiintyy, kuuluu paljon täysin näistä riippumattomia riittejä. Näissä riiteissä on kyse siitä, että toivottuun tavoitteeseen uskotaan päästävän mekaanisesti. Toisin sanoen, että rituaali vaikuttaa kohteeseen välittömästi eikä intuitionvastaisen agentin välityksellä. Tällaisia riittejä löytyy kaikista uskonnoista. (*Durkheim 1980, 50, 53–54.*) Edellisestä päätellen Durkheim piti rituaaleja ja niistä rakentuvia kultteja eräänlaisina uskonnon peruselementteinä ja uskonnon ulkoisina tunnusmerkkeinä.

Uskontoa ei edellisestä huolimatta voi rajata vain kultiksi tai erilaisten ta-

49 / Paikallisista syistä ja spontaanisti syntyviksi uskonnollisiksi ilmiöiksi voi luokitella esimerkiksi voodoo-uskonnot jumaluuksineen. Sinikka Tarvaisen (2002) mukaan voodoo-pappi Fo Idi on sanonut voodooon ja kristinuskon eroksi sen, että kun kristityt uskovat olevansa jumalan luomia, luovat voodoo-uskovaiset itse jumalansa aina kulloisenkin tarpeen mukaan (Tarvaisen 2002, 36–37). Edellisestä voi päätellä, että voodoo-uskonnoissa jumalia on paljon ja niistä suurin osa on paikallisia. Tästä johtuen myös niiden kanssa kommunikointiin käytetyt rituaalit ovat paikallisia.

50 / Pyysiäisen (1997) mukaan uskonnoilla on ollut taipumusta hajota pieniksi keskenään riiteleviksi lahoiksi jo muinaisessa Mesopotamiassa. On vaikea sanoa onko tämä hajoaminen aikojen myötä kiihtynyt mutta vähintäänkin samanlaisena tilanne vaikuttaa pysyneen. Hyvänä esimerkkinä siitä, miten eri uskontokuntien keskinäiset riidat voivat kärjistyä, on 27.12.2007 yleisradionkin uutisissa näytetty eri uskontokuntien pappien välinen nyrkkitappelu Betlehemissä.

pojen muodostamaksi järjestelmäksi. Alkeellisimpiinkin uskontoihin liittyy lisäksi maailmaa selittävien myyttien ja ideoiden järjestelmä. (*Durkheim 1980, 380.*) Rituaalien lisäksi uskontoihin tarvitaan siis myös rituaalista ajattelua.

2.1.2 **MAGIA**

Uskonnot eivät ole ainoita rituaalisen käyttäytymisen muotoja. Niiden lisäksi Durkheim erottaa toisen, uskontojen ulkopuolisen rituaalisen käyttäytymisen muodon, magian. Magian, joka myös on kiellettyihin eli pyhiin asioihin liittyvien uskomusten ja tapojen järjestelmä, erottaa uskonnosta uskonvan yhteisön puuttuminen. Vaikka noidat voivatkin muodostaa veljeskuntia, ei niissä ole sijaa maallikoille. Magia koostuu kuten uskonnotkin uskomuksista ja riiteistä. Uskonnoista poiketen magia on kuitenkin hyvin käytännön läheistä eikä siinä tuhleta aikaa syvempiin pohdiskeluihin⁵¹. Magiassa kuten uskonnoissakin on omat puhdistusmenonsa, seremoniansa, uhrinsa ja rukouksensa. Usein jopa intuitionvastaiset agentit, joita magiassa manataan avuksi, ovat samoja kuin uskonnoissa. Magiassa riitit ovat kuitenkin usein uskonnollisten menojen vastakohtia ja sen pyrkimyksenä on pyhien asioiden profanointi⁵². (*Durkheim 1980, 61, 63, 65.*) Profanoinnilla Durkheim tarkoittaa häpäisyä, joka voidaan tehdä esimerkiksi suorittamalla jokin uskonnollinen rituaali päinvastaisessa järjestyksessä tai peilikuvakseen muutettuna. Häpäisyyn avulla pyhää ei pystytä kuitenkaan täysin kumoamaan, vaan se säilyttää pyhyytensä ja ainakin osan voimastaan. Asiasta enemmän tuonnempana käsiteltäessä Durkheimin näkemystä uhrirituaalista.

51 / Vielä niinkin myöhään, kuin vuonna 1849 julkaistiin Stuttgartissa kristinuskon ja juutalaisuuden pohjalta ”Mustaksi raamatuksi” kutsuttu magian oppikirja. Vanhimmat siihen kootuista grimoireista ovat peräisin 1500-luvulta. Suomeksi sen käänsivät Michiganin suomalaiset vuonna 1902. Kirjan mukaan kuka tahansa saa valtaansa eri loitsuissa nimeltä luetellut enkelit, kunhan valmistaa itselleen kirjassa kuvattujen mallien mukaiset sinetit, taulut ja muut taikakalut ja toistaa loitsut sanasta sanaan oikein. (Musta raamattu 2007.) Koomisuudesta huolimatta herätti Musta raamattu vuosisadan alun suomalaisissa pelonsekaista kunnioitusta. Muistan vielä 1960-luvulla omassa lapsuudessa kuulleeni pelottavia tarinoita kyseisestä kirjasta. Kertojat olivat jo tuolloin iäkkäitä eivätkä kyseistä kirjaa luultavasti itse olleet nähneet. Musta raamattu mainitaan taikavoimaiseksi teokseksi myös monissa Lauri Simonsuuren toimittaman *Myytillisiä tarinoita* (1984) teoksen tarinoista.

52 / Magian tavoin myös taiteen alueella harrastetaan pyhänhäväistystä. Varsinkin surrealistit ovat olleet aktiivisia sekä varsinaisessa pyhän häpäisyssä että pyhän häpäisyyn yllyttämisessä. Välineenä pyhän häpäisyssä he käyttivät yleensä naurua ja mustaa huumoria. (Benayou 1989, 42–43, 65.) Nauru onkin osoittautunut niin voimalliseksi häpäisy menetelmäksi, että se pyhänhäväistyksen lisäksi voi aiheuttaa jopa jumalien kuoleman (Nietzsche 2001, 253).

Mikä sitten Durkheimin mukaan on uskontojen tarkoitus, mihin ne pyrkivät ja mitä ne huomaamattaan kertovat? Durkheim näkee yhtenä uskonnon tehtävistä asioiden pelkistämisen sellaisiksi, että ne ovat helposti selitettävissä. Kaikissa uskonnoissa yksinkertaisimmista monimutkaisiin esiintyy sama pyrkimys jakaa kaikki ajattelun kohteina olevat seikat profaaniin ja pyhään. Tällainen maailman kahtiajako on nimenomaan uskonnolliselle ajattelulle ominainen piirre. Uskonnon päätehtävänä on toimia ideajärjestelmänä, jonka mukaisesti me yhteiskuntamme tajuamme. Se siis manipuloi ihmisiä, jotta he näkisivät asiat tietyistä näkökulmasta ja suhtautuisivat niihin tietyllä tavalla. Uskonnon käsitysten tarkoituksena on ennen kaikkea selittää ja ilmaista sitä, mikä asioissa on pysyvää ja säännönmukaista. Tällaisia asioita ovat esimerkiksi tähtien liikkeet, vuodenaikojen vaihtelut jne. Jo pa kaikkein yksinkertaisimpien Durkheimin tuntemien uskontojen päätarkoituksena on ylläpitää positiivisella tavalla elämän normaalia kulkua. (Durkheim 1980, 47–49, 55, 81, 209.)

DURKHEIMIN AJATTELUN KRITIIKKIÄ

2.1.4

Uskonnolla oli ilmeisesti vielä Durkheimin elinaikana niin vahva vaikutus länsimaisessa kulttuurissa, että sen ensimmäisyyttä muihin instituutioihin nähden pidettiin itsestäänselvyyttenä. Myös Durkheimin näkemyksen mukaan muut instituutiot, esimerkiksi taide, ovat syntyneet uskonnosta (Randell 1980, 20). Tämä väite ei kuitenkaan tunnu täysin vakuuttavalta. Vaikka jonkinlainen alkuinstituutio olisikin joskus ollut, miksi sitä pitäisi nimittää juuri uskonnoksi? Luultavampaa olisi, että uskonto instituutiona olisi syntynyt erosta tähän alkuinstituutioon aivan kuten taide ja muutkin instituutiot. Sitä vastoin se kommunikoinnin kehityksen mahdollistanut toiminta, jonka nykyisin luokittelemme taiteen piiriin kuuluvaksi, on saattanut edesauttaa uskontojen ja muiden tapajärjestelmien syntyä. Tästä olettamuksesta tarkemmin kohdassa, jossa käsittelen rituaalisen käyttäytymisen määrittelyä.

Durkheimia on kritisoitu voimakkaasti hänen *Uskontoelämän alkeismuodot* -teoksessa alkuasukkaista ja heidän rituaaleistaan antamansa kuvan luotettavuudesta. Luodessaan selityksen uskonnoista Durkheimin tukeutui jokseenkin kritiikittömästi oman yhteisönsä kollektiiviseen tietoon. Durkheim, kuten muutkaan aikansa merkittävät alkuperäiskansojen tutkijat, ei ollut elässään käynyt Australiassa eikä nähnyt alkuasukasta. Näin ollen hänen oli tyytyminen paikalla käyneiden muistiinpanoihin ja aiheesta aiemmin tehtyihin tutkimuksiin. Kenttätutkimuksen vähyyden vuoksi hänellä ei ollut ko-

vin suurta valinnanvaraa⁵³.

Mary Douglas, joka oli durkheimilaisen tutkimusperinteen jatkaja, on kritisoinut Durkheimia siitä, että tämän tutkimuskohde on vaikeasti määriteltävissä ja rajattavissa. Douglasin mukaan Durkheim vei pohjan omalta uskonnon määritelmältään luokitellessaan erään erottelemisen käytännön primitiiviseksi hygieniaksi ja toisen primitiiviseksi uskonnoksi. Halussaan korostaa yksilön ja yhteiskunnan vastakkaisuutta hän piti myös pyhän ja profaanin täydellistä vastakkaisuutta välttämättömänä. Sosiaalinen omatunto oli ulkoinen, pakottava ja yhteisön yksilöjäsenille hallitsemaan voima. Douglas pitää Durkheimin näkemystä sosiaalisesta yhteisöstä liian yhtenäisenä ja pelkistettynä. Hän kyseenalaistaa myös Durkheimin tekemän jaon uskontoon ja magiaan⁵⁴. (Douglas 2005, 68–70.)

Myös Denis Dutton (2009, 224) suhtautuu kriittisesti Durkheimin teorioihin. Hän on sitä mieltä, etteivät taiteet ole perustaltaan sosiaalisia. Dutton kiistää Durkheimin ajatuksen, että moraaliset käyttäytymismallit, rituaalit ja tavat pyrkisivät kasvattamaan sosiaalisuutta ja solidaarisuutta. Hän ei hyväksy myöskään durkheimilaista perinnettä jatkavan Ellen Dissanayaken ajatusta, jonka mukaan taiteet luovat sosiaalista yhteenkuuluvuutta, koska niiden juuret ovat lapsuutemme äiti-lapsi kanssakäymisessä.

Dutton myöntää, että taiteellisen toiminnan ja sosiaalisen elämän välillä on ollut esihistoriassa lähtien havaittavissa selvä yhteys. Hän on itse kokenut seremoniallisen yhteisyyden osallistuessaan Uuden Guinean viidakoissa ”sing-sing” -nimiseen laulu- ja tanssitapahtumaan. Dutton ei kokemuksestaan huolimatta pidä uskottavana ajatusta, että taiteen perimmäinen tarkoitus olisi ryhmän sisäisen yhteenkuuluvuuden voimistaminen. Hänen mukaansa yhteinen taiteellinen toiminta ei välttämättä vahvista tai luo sosiaalisia sidoksia. Väitteensä todisteena hän käyttää Tolstoin kertomusta varsin riittäisistä oopperaharjoituksista. Myös kuvataiteen ja kirjallisuuden piiristä hän löytää äärimmilleen vietyä riittäisyyttä, paheksuntaa, kilpailua ja kateutta. Taiteen sosiaalisuutta tukevat teoriat ovatkin Duttonin mielestä ”tah-

53 / Suurin osa vuoden 1913 mennessä kirjoitetuista antropologisista teorioista perustui pääosin Frank Gilllesin ja Baldwin Spencerin kenttätutkimuksiin. Näin on myös *Uskontoelämän alkeismuotojen* laita. Spencer ja Gilles saivat mahdollisuuden seurata seitsemän viikon mittaista Arrernte-kansan seremonioiden sarjaa. He eivät kuitenkaan seuranneet seremonioita kansan pyhillä paikoilla vaan Gilllesin johtaman lennätinaseman takapihalta siirrettyinä. Myöhemmin selvisi, että itse seremoniatkin oli lyhennelty ja muunneltu. Edes kaikki rituaalien osanottajat eivät kuuluneet Arrernte-kansaan. Myöskään klaanit sukulaisuuden perustana eivät ole niin yksiselitteisiä, kuin Durkheim aikoinaan uskoi (Lindqvist 2006, 37–48, 95–96). Durkheimin teoriaa ei siis voida pitää sen enempää uskontojen, yhteisöjen kuin aboriginaalien rituaalienkaan suhteen paikkansapitävänä. Durkheimin tärkeys tutkimukselleni johtuikin hänen luomastaan rituaalista käyttäytymistä kategorisoivasta mallista.

54 / Väärinkäsitykseen syyllinen ei Douglasin mielestä kuitenkaan ole Durkheim vaan James Frazer, joka Douglasin mukaan paisutti Robertson Smithin ”mitättömintä huomiota” erottaen jyrkästi uskonnon ja magian toisistaan (Douglas, 2005, 76.)

meaa metaforaa”, joka unohtaa yksilön ryhmässä saamat negatiiviset kokemukset. Niihin kuuluvat esimerkiksi itsekkyyys, nepotismi, juonittelu ja itsekorostus. (Dutton 2009, 223–225)

Dutton itse uskoo, että taiteiden juuret löytyvät seksuaalisesta valinnasta, jossa kosijalta vaaditaan kilpailijoitaan parempaa kykyä kerätä vastakkaisen sukupuolen huomio⁵⁵. Taide kilpailuna huomiosta ei kuitenkaan vahvista vaan heikentää sosiaalista yhteishenkeä. Duttonin mukaan jo Darwin tiesi, että vaikka taiteet muinaisuudessa saattoivat olla yhteisölle suunnattuja, kuului niiden motiiveihin myös yleisön huomion kiinnittäminen ja taiteilijan charmin lisääminen. (Dutton 2009, 226)

Olen Duttonin kanssa pitkälti samaa mieltä. On melko varmaa, että jo muinaisuudessa kaikenlainen taitavuus sai ihailua osakseen ja sen myötä mahdollisuudet suvun jatkamiseen parantuivat. Käsitykseni mukaan taiteellisesta toiminnasta on kuitenkin ollut lajin säilymisen kannalta eniten hyötyä, jos se on kehittynyt kommunikointia varten, täydentämään puutteellista puhekieltä.

Pyysiäinen (2008, 44) kritisoi Durkheimin ristiriitaisuutta. Durkheim väitti, ettei uskonnoissa keskeinen asema ollut intuitionvastaisilla agenteilla vaan ihmisten sosiaalista ryhmäänsä kohtaan tuntemalla kunnioituksella. Näin ollen kuitenkin mikä tahansa ihmiset yhteisöksi sitova normatiivinen ajatusmalli tai ideologia olisi uskonto. Yhteisön jäsenten kollektiivista tietoisuutta ryhmän auktoriteeteista Durkheim nimitti ”kollektiivisen tietoisuuden” lisäksi myös ”sieluksi”. Lisäksi hän piti ajatusta jumalasta kaikkein ilmeisimpänä ryhmän symbolina. Durkheimkaan ei siis viimekädessä tullut toimeen ilman psykologisia argumentteja ja agenttiivista terminologiaa. Pyysiäinen päätelee, että Durkheimin piirtämä kuva uskonnosta saataisiin uskottavaksi, jos hänen näkemyksensä sosiaalisen voimasta käsitteellistettäisiin uudelleen ja tarkasteltaisiin, miten yhteisön arvot ja normit uskonnossa ymmärretään intuitionvastaisen agentin ajatuksiksi.

DURKHEIM JA RIITIT

2.2

Durkheim jakaa uskonnolliset ilmiöt kahteen eri kategoriaan. Näistä ensimmäisen muodostavat uskomukset. Ne hän määrittelee representaatioista koos-

55 / Dissanayake puolestaan on sitä mieltä, että taiteet eivät kehittyneet strategioiksi miehille pyrkimyksille, vaikka niitä siten käytetäänkin (Dissanayake 2000, 139). Niin minäkin uskon. Dissanayakelle voi kuitenkin huomauttaa, että pyrkimykset omien geenien levittämiseen eivät ole pelkästään miehinen ominaisuus. Jos esimerkiksi tanssia, itsensä koruun, tatuoinnein ja värein ehostamista tai pukeutumista ajatellaan taiteena, on kyseessä kummankin sukupuolen strategia. Ei ole myöskään todisteita siitä, että esihistorialliset taiteen luojat ja hyväksikäyttäjät olisivat olleet pelkästään tai edes suurimmaksi osaksi miehiä.

tuviksi mielipiteiksi. Toisen kategorian muodostavat riitit. Ne hän määrittelee määrättyiksi toimintamuodoiksi⁵⁶. Näiden kategorioiden eron hän näkee samanlaisena kuin ajatuksen ja teon välinen ero⁵⁷. Syyn ja seurauksen suhde näiden kahden kategorian välillä ei ole selkeä. Myytti joutuu sangen usein muotoutumaan riitin mukaiseksi eikä pelkästään päinvastoin, kuten voisi luulla. On myös olemassa uskomuksia, jotka ilmenevät vain riitteinä. Tätä johtuen Durkheim pitääkin riittejä ja uskomuksia päällekkäisinä ilmiöinä. (*Durkheim 1980, 55, 111.*)

Riitit eivät eroa muista inhimillisistä tavoista muuten, kuin kohteensa erityisluonteen perusteella. Riitin kohde pitää luonnehtia, jotta voisimme luonnehtia itse riittä. Riitin määrittelemisen ei siis ole mahdollista, ennen kuin olemme määritelleet sen taustalla olevan uskomuksen. Riitit Durkheim jakaa karkeasti kahteen pääryhmään: negatiiviseen ja positiiviseen kulttiin. Kultilla hän tarkoittaa suurempaa järjestelmää, johon kuuluu riittien lisäksi juhlia ja seremonioita. Kulttien todellisina kohteina eivät ole toteemieläimet tai -kasvit vaan niissä muodon saava persoonaton voima, mana. Esimerkiksi jumalien kaltaiset kulttisankarit ovat vain personoituja riittejä. Syy niiden olemassaoloon on, että ne ovat rituaalien selityksiä. Ne myös vartioivat, että rituaalit suoritetaan oikein. Onkin olemassa riittejä, jotka ohittavat jumaluudet. Niissä mana sisältyy liikkeisiin tai sanoihin. Riiteillä voidaan hallita uskonnollisten voimien lisäksi myös magiaan liittyviä voimia. Niitä Durkheim kutsuu vahingolliseksi manaksi. Tällaisia riittejä käyttävät usein noidot, ja niillä pyritään kohteena olevan henkilön vahingoittamiseen tai tuhoamiseen. (*Durkheim 1980, 32, 55, 78, 184–187.*)

Riiteissä ei Durkheimin mukaan loppujen lopuksi kuitenkaan ole kysymys pyrkimyksestä ohjata ja asettaa rajoja intuitionvastaisille agenteille. Riittien tärkein tehtävä on tavoittaa ja suunnata yksilöiden tajunta. (*Durkheim 1980, 371.*) Yksilöt taas muodostavat yhteisön, joten rituaaleihin voitaneen ajatella piiloutuvan jonkinlaisen vallankäytön.

Vaikka Durkheim käsittelee totemismia pääosin julkisena instituutiona, ei hän silti unohda yksilöä. Durkheimin mukaan eräissä australialaisissa heimoissa ja suurimmassa osassa Pohjois-Amerikan heimoista on kaikilla yksilöillä henkilökohtainen suhde johonkin määrättyyn kohteeseen, usein

56 / Walter Benjamin (1989, 105–106) tarkastelee riittä juutalaisuuden näkökulmasta. Hän näkee kollektiivisen muistin Jehovan syvimpänä olemuksena ja riitin pyhimpänä tarkoituksena syntien pois pyyhkimisen tästä muistista. Durkheim sitä vastoin asettaa riitin tehtäväksi yksilöiden tajunnan suuntaamisen. Sitä siis voi käyttää hyvin erilaisten pyrkimysten saavuttamiseen, mutta se on muodoltaan tarkasti määrätty.

57 / Durkheimin tapa jakaa uskonnolliset ilmiöt muistuttaa hyvin läheisesti edellä ehdottamaani rituaalisen käyttäytymisen jakoa rituaaliseen ajatteluun (Durkheimilla uskomukset) ja rituaaliseen toimintaan eli rituaaliin (Durkheimilla riitit). Suurin ero näiden kahden jakotavan välillä on siinä, että Durkheim oivalsi uskomusten ja riittien päällekkäisyyden mahdollisuuden.

eläimeen tai esineeseen. On tavallista, että yksilöllä on tämän kohteen kanssa yhteinen nimi. Nimi toimii kuten etunimi meillä, jolloin klaanin nimi vastaa meidän kulttuurissamme käytettävää sukunimeä. Yksilön ja hänen eläin- tai esinekaimansa välillä on niin kiinteä yhteys, että molempien uskotaan pysyvän siirtämään ominaisuuksiaan toisilleen. Jos kaima on eläin, voi yksilö vaaran hetkellä jopa ottaa eläinkaimansa hahmon. Usein eläin- tai esinekaimaa pidetään myös ihmiskaimansa suojelijana. Durkheim ehdottaa tällaisesta olenosta käytettäväksi Frazierin sille antamaa nimitystä ”yksilötoteemi”. (Durkheim 1980, 153–154.)

NEGATIIVINEN KULTTI

2.2.1

Kun Durkheim *Uskontoelämän alkeismuodot* -teoksessaan puhuu negatiivisesta kultista, on kysymys lähinnä rituaalisesta ajattelusta. Negatiiviseen kulttiin ei nimittäin kuulu aktiivisesti suoritettavia rituaaleja vaan se perustuu pääosin maailmaa pyhään ja profaaniin jakavaan ajatteluun.

Durkheimin mukaan on olemassa uskonnollisten kieltojen järjestelmä, joka erottaa kaikenlaisen pyhän siitä mikä on pelkästään profaania. Tätä hyvin laajaa uskonnollisten kieltojen järjestelmää Durkheim nimittää ”negatiiviseksi kultiksi”. Se on välitöntä seurausta pyhän ajatuksesta ja rajoittuukin vain tämän ilmentämiseen ja todellistamiseen. Tämän ominaisuuden vuoksi se tarjoaa todellisen kultin ainekset ja toimii jopa kaikkien muiden kulttien perustana⁵⁸. Palvoja ei saa koskaan pyhän kanssa tekemisessä ollessaan hylätä negatiivisen kultin sisältämää asennetta. Koska negatiivinen kultti kieltää ehdottomasti uskonnollisen ja profaanin elämän rinnakkaisen esiintymisen samassa paikassa, on uskonnolliselle elämälle varattava oma paikkansa, jossa profaani elämä pysyy varmasti sen ulkopuolella. Durkheim näkee tässä alkusyyntä pyhäkköjen perustamiseen⁵⁹. Pyhäkön tehtävät eivät kuitenkaan rajoitu pelkästään suojelemaan pyhää profaanilta. Itse asiassa pyhä aiheuttaa paljon suuremman vaaran profaanille kuin päinvastoin. Pyhällä on nimittäin taipumus levittäytyä profaaniin maailmaan. Kyseessä on siis ristiriita. Vaikka pyhä pyrkii torjumaan profaanin, se soluttautuu profaaniin heti tarpeeksi lähelle päästyään. Tästä johtuen profaani olento joutuu pyhän valtaan, jos sattuu

58 / Negatiiviseen kulttiin sisältyviä kosketuskieltoja Durkheim pitää alkuperäisinä tabuina (Durkheim 1980, 272).

59 / Durkheimin mukaan esimerkiksi syöminen on profaani tapahtuma ja siksi kielletty uskonnon harjoituksen aikana. Silti koko uhri-rituaali perustuu yhteiseen ateriaan, johon rituaalin suorittajien lisäksi osallistuvat myös intuitionvastaiset agentit. (Durkheim 1980, 199, 274.) Pyhäkkö lienee oivallinen ratkaisu myös tähän kiusalliseen ristiriitaan.

lähestymään sitä sopimattomasti. Tämän seurauksena se tulee riippuvaiseksi pyhän voimasta, jonka väkivaltaiset reaktiot pyrkivät profaanin olennon tuhoamiseen. (*Durkheim 1980, 271–272, 275, 284, 286.*)

Ilman pyhän valtaan joutumistakin negatiivinen kultti kieltäytyksineen tuottaa aina kärsimystä⁶⁰. Juuri tuska onkin yksi sen ehdoista. Kärsimyksen ja surun uskotaan antavan kärsijälle poikkeuksellisia kykyjä. Niitä pidetään merkkeinä kärsijän profaaniin ympäristöön liittyvien siteiden katkeamisesta. Ainoastaan askeesin ja kärsimyksen kautta tapahtuva vapautuminen profaanin kahleista tekee mahdolliseksi positiivisen kultin. Yksi negatiivista ja positiivista kulttia yhdistävistä tekijöistä onkin, että negatiivinen kultti kieltäytyksineen aina pohjustaa sitä seuraavaa positiivista kulttia. (*Durkheim 1980, 278–279, 281–282.*)

2.2.2 POSITIIVINEN KULTTI

Durkheim ei usko ihmisten milloinkaan kuvitelleen, että heidän ja intuition-vastaisten agenttien välinen suhde koostuisi pelkästään kieltäytyksistä. Aina on uskottu, että on olemassa myös positiivinen, molemminpuoliseen rituaaliseen kanssakäymiseen perustuva tapa kohdata uskonnollisia voimia. Näitä rituaalisia tapoja Durkheim kutsuu ”positiiviseksi kultiksi”. Totemismissa positiivisen kulttiin kuuluvat Durkheimin mukaan sellaiset rituaalit, joilla pyritään turvaamaan toteemieläimen tai kasvin kukoistus ja sen runsas lisääntyminen. Rituaalit perustuvat käsitykselle, että toteemiolennon lisääntyminen ja hyvinvointi ovat ihmisen vastuulla. Vaikka jumalat pitävät ihmisen olemassaoloa yllä, tuhoutuisivat ne välittömästi ihmisten lopettaessa niistä huolehtimisen⁶¹. (*Durkheim 1980, 291–292, 303.*) Lisäksi positiiviseen kulttiin kuuluu uhrirituaali.

2.2.3 UHRIRITUAALI

Durkheimin mukaan uhrirituaali on eräs myöhempien uskontojen kulmakivistä, koska siinä esiintyvät jo kaikki suurten uskonnollisten instituutioiden piirteet. Uhrirituaalissa on hänen mukaansa pohjimmiltaan kyse ateri-

60 / John Dewey sanoo että kaikkeen kokemiseen kuuluu läpikäymisen tai altistumisen ainesosa. Tätä ainesosaa hän pitää eräänlaisena kärsimisenä, koska kokemuksen aiheuttama asioiden uuteen uskoon paneminen on hänen mukaansa kivuliasta. (Dewey 2010, 56.) Kieltäytyksestä Dewey ei tässä yhteydessä puhu.

61 / Esimerkiksi woodoo-uskonnossa jumalia luodaan ja tuhotaan aina kulloisenkin tarpeen ja kulloisenkin jumalan toimivuuden mukaan (ks. Tarvainen 2002).

asta. Täysin kehittyneeseen uhrirituaaliin kuuluu kaksi olennaista aktia, yhteyden akti ja uhraamisen akti. Uhraaja tarjoaa uhrin siihen osallistuvalla intuitionvastaisella agentilla ja on samalla kertaa tähän yhteydessä. Rituaalin uskotaan luovan eräänlaisen sukulaissuhteen siihen osallistuvien välille⁶². Täten uhri ei olekaan pelkästään luopumista. Jos kyseessä on elävä, siis rituaalissa surmattava olento, muutetaan tämä ensin pyhäksi olennoiksi suorittamalla pitkiäkin parannuksen, voitelujen, rukousten ja muiden vastaavien ennakkovalmistelujen sarjoja. (*Durkheim 1980, 299, 304.*)

Joissakin tietyissä uhrirituaaleissa uhrattavaksi joutuu toteemieläin. Toteemieläimen syöminen muuten kuin uhrieläimenä on toteemiin kuuluvalta kiellettyä. Tällöin uhri ei välttämättä tarvitse pyhittämistä, koska se on automaattisesti pyhä. Näin saadaan toteemieläintä elävöittävä mystinen substanssi (mana) kätevimmin elävöittämään myös klaanin jäseniä. Durkheim ajattelee uhrirituaalin olevan vanhempaa perua kuin omistaminen ja omistamisen aikoinaan vääristäneen uhrirituaalin idean ihmisten ja intuitionvastaisten agenttien väliseksi kaupankäynniksi. Vaikka vaikuttaakin siltä, että uhrin vastaanottaminen olisi mahdollista vain persoonallisille olennoille, ei australialaisten uhrirituaaleissa tämäntyyppisiä henkiolentoa tarvita. (*Durkheim 1980, 300, 303, 305.*)⁶³

Toteemieläimen uhraamisessa ja syömisessä sekä ateriaan osallistuvien pyhittämisessä Durkheim näkee tapahtuvan todellisen pyhänhäväistyksen. Pyhänhäväistys onkin hänen mukaansa tärkeä osa kaikkia positiivisia riittejä. Koska pyhänhäväistys ei ole täysin vaaratonta, on sitä syytä lieventää varotoimien avulla. Pyhien asioiden pariin siirrytäänkin varovasti ja vähin erin. (*Durkheim 1980, 301.*) Näyttää siltä, että häväistykin pyhä pysyy pyhänä mutta häpäistynä se saattaa ikään kuin saastuttaa häpäisijänsä. Tapahtuu pyhän tarttuminen.

Durkheim ei näe puhdasta ja epäpuhdasta kahtena toisistaan erillisenä luokkana. Hänen mukaansa kysymyksessä on pyhät seikat sisältävän luokan kaksi eri aluetta. Edes näiden alueiden rajat eivät ole selkeät vaan materiaali josta ne muodostuvat voi vapaasti virrata toisesta toiseen tai kuulua sa-

62 / Ideana tuntuu siis olevan intuitionvastaisen agentin tai voiman liittäminen uhrin suorittajiin sukulaissuhteilla.

63 / Uhritoimituksen metodi voidaan nähdä yhteneväisenä ekstaasin metodin kanssa. Tällöin uhritoimituksessa olisi kyse ekstaasin pisteen paljastamisesta, joka murtaa uhraajassa erityisyyden. (Bataille 1998, 211.) Näin aikaansaatu kokemus olisi siis jollain lailla kollektiivinen. Ehkä se olisi jopa niin voimakas, että kaikenlaiset yksilöllisyyden rajat hetkellisesti häviäisivät. Tällöin siis häviäisi raja uhrin, uhraajan ja jumalan välillä, mikä on tulkittavissa eräänlaiseksi yhtymykseksi.

maan aikaan molempiin. Epäpuhdas sisältää puhtaan ja päinvastoin⁶⁴. Tässä muuntumisesta johtuu Durkheimin mukaan pyhän kaksinaisuus. (*Durkheim 1980, 363.*)

2.2.4 JÄLJITTELYRIITIT

Durkheimin (1980, 312, 313, 316–317, 341) mukaan on uhririitteihin liittyen olemassa myös sellaisia positiivisia riittejä, joiden tarkoitus on uhririittien vahvistaminen ja täydentäminen. Tällaiset riitit muodostuvat huudoista ja liikkeistä, joilla kuvataan sitä toteemieläintä, jonka lisääntymisen turvaamisesta on kyse. Näitä rituaaleja Durkheim kutsuu jäljittelyriiteiksi. Tällaisia jäljittelyriittejä sisältyy lähes jokaiseen seremoniaan. Niitä on nimitetty sympaattiseksi magiaksi mutta Durkheim pitää nimitystä kuitenkin pelkistämisestä johtuvana erehdyksenä⁶⁵, jolloin riittien periaatteet pelkistetään joko kaltaisuuteen tai läheisyyteen perustuviksi. Periaatteiden todellinen ero on Durkheimin mukaan siinä, että läheisyyteen perustuva periaate on vain tarttuvaa välitystä, mutta kaltaisuuteen perustuvassa periaatteessa on kyse kokonaan uuden luomisesta. Kokonaan uuden luomisella Durkheim tarkoittaa, että jäljittelyriiteissä imitoiduilla kuvilla ei ole vielä malleja vaan ne itse ovat eränläisiä malleja toteemilajin tulevalle sukupolvelle. Tosin jäljittelyriittiin osallistuvat miehet eläytyvät rooleihinsa niin voimakkaasti, että uskovat todella olevansa jäljittelemiensä lajien kasveja tai eläimiä. Yhdellä ainoalla riitillä saatetaan saada aikaan tilanteesta riippuen hyvin erilaisia vaikutuksia ja toisaalta samaan lopputulokseen uskotaan päästävän monilla erilaisilla riiteillä. Durkheim oletti jäljittelyriittien olevan kultin vanhin muoto⁶⁶.

64 / Ajatus toisistaan rakentuvista puhtaasta ja epäpuhtaasta pyhän kahtena osa-alueena on jotakuinkin sama kuin taijin ajatus taolaisessa mystiikassa. Taiji-nimisessä symbolissa ympyrä jakautuu kahteen yhtä suureen alueeseen, joista toinen on musta ja toinen valkoinen. Alueet ovat nimiltään yin ja yang, ja ne edustavat kokonaisuuden muodostavia vastakkaisia voimia. Molemmat sisältävät siemenen toisistaan, ollen näin jatkuvasti muuttumassa toisikseen (Timo Klemola 1990, 13).

65 / Riittien pääperiaatteet on Durkheimin mukaan yleensä pelkistetty kahteen. Ensimmäinen on, että mikä tahansa, mikä koskee jotain tiettyä objektia, koskee myös kaikkea sitä mikä on läheisyytensä, ulkomuotonsa tai jonkin muun ominaisuuden kautta kyseiseen objektiin yhteydessä. Tämä pätee myös, kun kyseessä on ihminen tai ihmisryhmä. Toinen periaate on, että kaltainen aiheuttaa kaltaistaan. Esimerkiksi kuvan suhde esittämäänsä olioön nähdään samoin, kuin osan suhde kokonaisuuteen. Se siis toimii välittäjänä, jonka kautta haluttu vaikutus siirretään kuvan esittämään olioön. Jos halutaan esimerkiksi vahingoittaa jotakin henkilöä, voidaan polttaa hänen sijastaan hänen kuvansa tai vaikkapa yksi hänen hiuksistaan. Kuvan polttamisen kautta tapahtuva vahingoittaminen tapahtuu samanlaisuuden kautta ja poltettaessa kohteen hius läheisyyden kautta. Edellä kuvatusta poiketen jäljittelyriiteissä ei ole kyse jonkin laadun tai tilan siirtämisestä mekaanisesti objektista toiseen vaan kokonaan uuden luomisesta. (Durkheim 1980, 316.)

66 / Oletan jäljittelyriittien olevan riiteistä vanhimpia ja pohjautuvan esikielelliseen kommunikointiin, jota käytettiin jo paljon ennen minkäänlaisen uskontoon viittaavan olemassaoloa.

Miten positiivinen kultti sitten vaikuttaa osanottajiinsa? Uskonnollisilla rituaaleilla on suorittajiinsa myönteisiä vaikutuksia. Koska rituaalin suorittajat uskovat saaneensa sen avulla uusia voimia ja tuntevat itsensä vahvemmiksi he myös todella ovat voimakkaampia. Rituaali on siis antanut heille uutta energiaa. Durkheimin mukaan uskontojen voimia antava vaikutus perustuu niiden yhteisöllisyyteen. Yksilö saa yhteisöltä intellektuaalisen ja moraalisen kulttuurinsa. Tämä auttaa häntä asettumaan omaan paikkaansa muiden olentojen joukossa ja muodostamaan selkeän kuvan itsestään ihmisenä. Kukaan kuuluvat hänen kielensä, tieteensä, taiteensa ja moraaliset uskomuksensa. Ihmiselle tyypilliset ominaisuudet ovat siis yhteisöstä lähtöisin, mutta ei yhteisökään ole mahdollinen kuin yksilöissä ja heidän välityksellään. Elleivät yksilöt enää jakaisi yhteisön pyrkimyksiä, perinteitä ja uskomuksia, häviöisi koko yhteisö. Rituaalia suorittaessaan ryhmä saavuttaa erittäin yhteisen psyykinen tilan. Se muodostaa ainoan perustan rituaaliselle mielenlaadulle. (*Durkheim 1980, 307–308, 335–336.*)

MUITA POSITIIVISIA RIITTEJÄ**2.2.6**

Durkheim löytää uskontojen piiristä sellaisiakin riittejä, joiden tarkoituksena ei ole minkäänasteinen kontaktin ottaminen intuitionvastaisiin agentteihin. Eräiden rituaalien ainoana tarkoituksena on klaanin myyttisen menneisyyden elävöittäminen nykypolvelle. Nämä riitit ovat joko koomisia tai eepisiä ja niiden uskotaan kertovan esi-isien elämästä. Niiden tarkoituksena on liittää yksilö ryhmään ja nykyisyys menneisyyteen eikä kukaan yhteisössä edes odota niiden auttavan esimerkiksi metsästysonnen tai jonkun muun hyödyllisen tarkoituksensa saavuttamisessa. On jopa riittejä, joiden tarkoitus on vain ryhmän huvittaminen ja naurattaminen. Tällaiset riitit tuovat elämään helpotusta auttamalla ihmisiä unohtamaan heitä ympäröivän todellisuuden. Ne toimivat yhteisössä viihteenä. Näissä riiteissä Durkheim näkee alun taiteen kehitykselle. (*Durkheim 1980, 331, 333, 335–337.*)

DURKHEIM JA MANA**2.3**

Rituaaliseen käyttäytymiseen kuuluu rituaalien ja maailman jakamisen lisäksi tietynlaisen kuvitteellisen voiman sisältyminen eläviin olentoihin ja esineisiin. Rituaalien avulla tätä voimaa voi ohjata, suunnata ja kerätä, jolloin se lisää tekijänsä valtaa suhteessa elolliseen ja elottomaan maailmaan.

Siouxien ”wakan”⁶⁷, irokeesien ”orenda”⁶⁸ ja melanesialaisten ”mana” sisältävät kaikki ajatuksen pyhästä itsestään (*Durkheim 1980, 175*). Ne vaikuttavat kaikkeen sellaiseen, mikä on arjen ja profaanin tavoittamattomissa. Koska manan, wakanin ja orendan idea Durkheimin mukaan on täysin sama, tulen käyttämään tästä eteenpäin pelkästään sanaa mana.

Manaa on poppamiehillä, papeilla, pyhimyksillä, intuitionvastaisilla agenteilla ja pyhillä esineillä. Esimerkiksi melanesialaiset uskovat elämänsä aikana määrätyllä tavalla toimineiden vainajien sieluilla olevan manaa ja palvovat niitä. Tavallisten vainajien sielut eivät ole persoonallisia vaan siirtyvät kuoleman jälkeen elävöittämään uutta yksilöä ja samalla uutta persoonaa. Toteemistisessa yhteisössä mana jakautuu hierarkkisesti siten, että eniten sitä on toteemin kuvallisilla ilmaisuilla, seuraavaksi eniten toteemieläimillä ja kasveilla ja vähiten klaanin jäsenillä. Mana kuten sielukin voi jakautua ja kertautua loputtomasti. Manan idea ei silti edellytä sielun ideaa. Sitä vastoin sielua ei voi ymmärtää ilman manan ideaa. Durkheimin mielestä sielun idea onkin peräisin manan ideasta. Maailmassa ei siis ole mitään sellaista missä ei olisi manaa, mutta sen määrä eri olioissa ja eri aikoina vaihtelee. Mana voi toimia kaikin tavoin sekä hyväksi että pahaksi. Elämä onkin vaihtelevan manan keskinäistä taistelua, jossa heikomman on väistettävä vahvemman tieltä. Koska mana ei kiinnity mihinkään mutta voi kätkeytyä melkein mihin tahansa, saattaa sen määrä samassakin objektissa vaihdella. Jos yksilö pystyy kontrolloimaan manaa ja keräämään sitä itselleen, lisää se haltijansa mahtia ja vaikutusvaltaa. (*Durkheim 1980, 77–78, 182, 241, 243–244.*)

Mana ei näin ollen ole mikään toteeminen olento tai kuva, vaan siihen sisältyvä nimetön ja persoonaton voima. Sitä ei siis sovi sekoittaa edellisiin. Toteemikultissa ei näin ollen palvotakaan eläimiä, kasveja tai elottomia esineitä vaan niihin kätkeytyvää manaa. Durkheim näkee sen kääntämisen sanalla ”suuri henki” manan vakavana väärintulkintana. Hän olettaa manan edustavan uskonnollisuuden preanimistista vaihetta, jossa riittien kohteena on persoonaton voima. Kyseessä on voima, jonka voimme antaa kaikelle ta-

67 / Nykyisin wakan eli Wakhä ymmärretään yliluonnolliseksi voimaksi, joka voisi vastata meidän kulttuurimme käsitystä pyhästä, mystisestä ja ihmeellisestä. Se on näkymätön ja persoonaton voima joka kuuluu kaikkiin olioihin. Se on piilevää ja saattaa oliot dynaamisiksi kun ne tulevat aktuaaleiksi. Wakhän voimien kokonaisuus on nimeltään Wakhä-Takhä. Se hallitsee kaikkea ja on kaikki, vain pahat henget jäävät sen ulkopuolelle. Se on yhtä aikaa sekä yksi että monta. Wakhä-Takhä on henkiolento vailla muotoa ja siihen sisältyy kaikki aineellinen ja aineeton sekä näkyvä ja näkymätön. (Smedman 2004, 165–167.) Se siis muistuttaa jossain määrin taolaisten Taoa.

68 / Viimeaikaisten orendaa koskevien näkemysten mukaan se on peräisin liikkuvan ja liikkumattoman kielitieteellisistä kategorioista, sekä intiaanien ja muiden kuin intiaanien ajattelua luonnehtivista havainnoimisen eroista. Suojelushengen käsitteestä on löydetty yhtäläisyyksiä irokeesien Uki-ilmiöön. Orenda on voima, joka tasapainottaa maskuliinisen Ukin ja feminiinisen Utkö'n välistä vuorovaikutusta. Ukiin tai Utkoon ei liity moraalisia sisältöjä eikä kumpikaan voima esiinny yksin. (McElwain 2004, 124–125.)

valliselle mutta joka aiheuttaa kunnioitusta ja pelkoa. Durkheim käyttää leimattua postimerkkiä esimerkkinä nykymaailmassa esiintyvistä manasta. Se on omaisuuksien arvoinen mutta tämä arvo ei sisälly sen luonnollisiin ominaisuuksiin. Hänen mukaansa käsityksemme ulkoisesta maailmasta saattaa olla pelkkä hallusinaatioiden kudos, koska useimmat kappaleisiin liittämämme ominaisuudet eivät ole niissä sellaisina kuin ne havaitsimme. Kollektiiviset representaatiot lisäävät kohteisiinsa niissä olemattomia ominaisuuksia. Ne voivat tehdä mitä voimallisimman pyhän olion aivan mistä tahansa. Objekti on pyhä kun se pystyy herättämään kunnioituksen kollektiivisen tunteen⁶⁹. Tämä varjelee sitä profaanin kosketukselta. (*Durkheim 1980, 177, 181, 188, 211, 242.*)

Durkheim on sitä mieltä, että pyhä on yhtä kuin yhteiskunta personoituna. Tästä johtuen on rituaali hänen mukaansa mahdollista tulkita myös maallisiin ja sosiaalisin termein. Durkheim näkee sosiaalisen elämämme kulkevan rituaalimaista kehää. (*Durkheim 1980, 308.*)

MARCEL MAUSS JA UHRIRITUAALI

2.4

Vuonna 1899 julkaisi Marcell Mauss⁷⁰ yhdessä Henri Hubertin kanssa uhritoimitusta käsittelevän esseen *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*. Maussin ja Hubertin pyrkimyksenä oli rakentaa yleinen teoria uhrista. (*Arppe 1992, 29–30.*) Heidän näkemyksensä oli, että uhritoimituksessa on kysymys tietynlaisesta rajan ylittämisestä. Uhrirituaalin avulla jokin olio siirre-

69 / Pyhän esineen profaanisoinnilla pystytään herättämään myös pelkoa, jopa kauhua. Tuolloin esineen sisältämän manan määrää vähennetään merkittävästi. Tämä on yksi noitien käyttämistä keinoista sairauksien ja kuoleman aiheuttamiseksi. Muita kauhua herättäviä keinoja ovat kuukautisveren tai ruumiiden avulla nostatut aaveet. Myös nämä noituuteen liittyvät toimet ja välineet ovat profaanilta kiellettyjä eli kuuluvat pyhän piiriin (*Durkheim 1980, 361–362*).

70 / Ranskalainen sosiologi ja antropologi Marcel Mauss (1872–1950) oli Émile Durkheimin sisaren poika, oppilas ja työtoveri. Mausskaan ei tehnyt elässään kenttätutkimusta. Työtovereineen hän kuitenkin loi ranskalaisessa mittakaavassa uuden, järjestelmällisen ja kriittisen lähestymistavan tiedonlähteisiin ja havaintoihin. Ranskalainen sosiologia saavutti kokeellisen vaiheensa pitkälti juuri Maussin vaikutuksesta. (*Arppe 1992, 22.*)

Kiinnostava piirre Maussissa on, ettei hän elinaikanaan julkaissut yhtään kokonaista kirjaa. Hänen tekstinsä ilmestyivät joko toisten kanssa yhteistyönä kirjoitetuissa teoksissa tai artikkeleina. (*Arppe 1992, 22.*) Essee *Lahja. Vaihannan muodot ja periaatteet arkaaisissa yhteiskunnissa (L'essai sur le don, 1923)* lienee hänen tunnetuin tekstinsä.

Mary Douglasin (2002, 8, 12,13.) mukaan *Lahja* kuuluu osana voimakkaaseen ja järjestelmälliseen utilitarismin vastaiseen hyökkäykseen. Ranskassa englantilaisen liberalismiin nähtiin rakentuvan vajavaiseen käsitykseen ihmisestä itsenäisenä yksilönä ja sosiaalisena olentona. Sen nähtiin myös jättävän huomioimatta tuotantotapamuutosten myötä tapahtuvan sosiaalisten suhteiden muutoksen. Lisäksi sen vapauden käsite nähtiin negatiiviseksi, koska se piti poliittisen osallistumisen moraalista merkitystä arvottomana.

tään profaanista maailmasta uskonnon alueelle. Uhritoimituksessa olennaista on, että sen vaikutus ylettyy paljon pyhitettävää oliota pidemmälle, uhrin antajan moraaliseen persoonaan. Uhrin lahjoittaja kokee muuttuvansa uhrirituaalin aikana. Hän vapautuu jostain joko fyysisesti tai psyykkisesti vaivaneesta tai saavuttaa sen uskonnollisen tilan, johon on rituaalin avulla pyrkinyt. Uhraaminen voidaankin ymmärtää eräänlaiseksi sopimukseksi, jossa oman hyödyn tavoittelu ja pyyteettömyys sekoittuvat toisiinsa. (Arppe 1992, 31, 33.)

Mauss ja Hubert kutsuvat uhrin antanutta ja siitä hyötyvää yhteisöä ja yksilöä ”uhraajaksi”. Uhri itse on välittäjä uhraajan ja uhrin vastaanottavaksi uskotun intuitionvastaisen agentin välillä. Uhrausrituaalin ja uhrilahjan välisenä erona on, että uhrilahja voidaan jättää tuhoamatta mutta uhrausrituaalissa uhri tuhotaan aina. Tästä johtuen uhrirituaalissa liikkeelle saatetut uskonnolliset energiat ovat paljon vahvemmat kuin uhrilahjan. (Arppe 1992, 31.)

Mauss ja Hubert eivät pidä uskonnollisia käsitteitä pelkästään mielikuvituksen tuotteina vaan he näkevät ne myös sosiaalisia faktoja. Uhritoimituksen on heidän mukaansa täytettävä kaksi ehtoa tullakseen perustelluksi: ensinnä on oltava jotain, mikä saa uhraajan luopumaan itsekkyydestään ja suoriuttamaan uhrin, toiseksi hänen on koettava saavansa rituaalista odottamansa voiman tai hyödyn. (Arppe 1992, 33–34.)

2.5

MAUSSIN JA HUBERTIN KÄSITYS RITUAALIN PERUSKAAVASTA

Kaikkiin uhritoimituksiin liittyvinä yhteisinä ja olennaisina seikkoina Mauss ja Hubert mainitsevat, että uhritoimitus on uskonnollinen akti, ja uhrin pyhittämisen kautta se muuttaa joko uhraajan moraalisen persoonan tai uhritoimituksen objektin tilaa. Erilaisten uhritoimitusten väliset yhtäläisyydet löytyvät rituaaleista. Perusmekanismi toistuu niissä jokaisessa, vaikka eri vaiheiden järjestys ja tärkeys vaihtelevatkin. Rituaalissa tuhotun uhrin kautta luodaan aina profaanin ja pyhän välille kommunikaatiosuhde. Rituaalissa uhri toimii ikään kuin uhraajan sijaisena, johon pyhän energia kohdistetaan, jottei se voimallaan tuhoaisi uhraajaa. Uhri siis mahdollistaa sellaisen sakraalin ja profaanin välisen kommunikoinnin, jossa pyhä ei pääse leviämään profaaniin. (Arppe 1992, 32–33.)

Uhraajan tai uhritoimituksen objektin uskonnollinen tila ennen uhrirituaalin alkua vaikuttaa siihen, millainen on uhrirituaalin kaava. Esimerkiksi initiaatorituaaleissa tämä tila on yleensä neutraali ja pyrkimyksenä on pyhän lisääminen. Pyrkimyksenä voi olla myös liiallisena vaarallisen pyhyyden tai saastaisuuden siirtäminen uhriin. Mauss ja Hubert jakavatkin pyhän

Robertson Smithin jaotteluun tukeutuen kahtia: puhtaaseen ja epäpuhtaaseen pyhään. Tässä jaottelussa puhdas ja epäpuhdas pyhä eivät ole toistensa vastakohdat, vaan kaksi eri näkökulmaa samaan asiaan. (*Arppe 1992, 32.*)

MAUSS, MAGIA JA ENSIMMÄISET HUOMIOT MANASTA

2.6

Esseessään *Esquisse d'une théorie générale de la magie* Hubert ja Mauss esittävät, että magia ja uskonto tosin vaikuttavat vastakkaisilta ilmiöiltä, mutta magia on kollektiivinen ilmiö aivan kuten uskontokin. Magian näennäisesti erillisistä osista muodostuu osiaan todellisempi kokonaisuus. Myös sen erilliset osat ovat kollektiivisia, koska ne ovat yhteisön määräämiä. Näiden magiassa piilevien kollektiivisten voimien olemassaolon Mauss ja Hubert pyrkivät löytämään, sillä he uskoivat niiden vastaavan pyhän käsitettä uskonnon alueella. (*Arppe 1992, 25.*)

Hubert ja Mauss huomasivat maagisten riittien tehon perustuvan eräänlaiseen ylijäämään, esineiden ulkopuoliseen persoonattomaan voimaan⁷¹. Sitä he alkoivat kutsua melanesialaisten voimaa, laatua, tilaa, tekoa ja toimintaa tarkoittavalla termillä mana. (*Arppe 1992, 26.*) Durkheimin mainitsemien manan ominaisuuksien lisäksi he antavat manaan sen vaihdollisuutta käsittelevän näkökulman. Koska mana on ylijäämää ja sisältää kokemuksen kentän, se itse ei voi olla kokemuksen objekti. Siksi mana lisäytyy esineisiin ja olioihin, joiden arvo määräytyy niiden sisältämän manan määrän perusteella. Manasta lahjoihin kätkeytyneenä käydään vaihtokauppaa eikä tästä kauptasta saa kieltäytyä. Pyrkimyksenä on henkilökohtaisen manan säilyttäminen ja kartuttaminen.

Magian ideat ovat siihen uskovalle tiedostamattomia. Mauss ja Hubert pitivät manaa koko yhteisön kollektiivisen ymmärryksen tiedostamattomana kategoriana, sillä mana voi olla olemassa vain yhteisön kautta. Koska manaa esiintyy olevaisessa maailmassa kaikkialla, myös profaanissa, on sen olta-va kategoriana pyhää laajempi. Pyhää voi näin pitää yhtenä manan alalajina. Tästä oivalluksestaan Mauss ja Hubert päättelevät, että pyhän käsitteen alkuperä löytyy magian riiteistä. He näkivät esineiden maagisen arvon johtuvan niiden yhteisöllisestä asemasta, jolloin kysymys viimekädessä onkin yhteisön kollektiivisesti tunnustamista arvoista. Näillä arvoilla ei ole mitään tekemistä esineiden tai asioiden sisältämän arvon kanssa, vaan ne ovat julkisen mieli-

71 / Kyseessä ei siis ole jumala eikä mikään personoitu luonnonhenki, ei myöskään todellinen olio.

piteen tuottamia. Myöskään maagi itse ei ole vapaa, vaan häntäkin kahlitsee tradition määräämä rooli (*Arppe 1992, 27, 194*). Taiteen ja taiteilijan kannalta on kiinnostavaa maagisten arvojen muodostuminen, sillä se on hyvin samantapainen kuin Dickien teoria taiteesta yhteiskunnallisena instituutiona⁷².

2.7 MAUSS JA LAHJAT

Myöhemmässä esseessään ”Lahja” (2002) Mauss jatkoi manan pohtimista. Hän mietti, mikä on se periaate, jonka mukaan saadun lahjan takaisin maksu arkaaisissa yhteiskunnissa määräytyy ja minkälainen on se voima, joka pakottaa lahjan saajan vastalahjan antamiseen. Maussin tässä yhteydessä lahjasta käyttämä ranskankielinen sana on ”don”, joka lahja-sanan lisäksi voidaan kääntää myös sanoilla anti, lahjoitus, donaatio ja palkkio. Hän ei siis puhu lahjasta esimerkiksi lapselle annetun joululahjan merkityksessä.

Mauss huomasi, että taloudellista arvoa sisältävät esineet olivat arkaaisissa yhteiskunnissa vain pieni osa vaihdon kohteista. Pääasiassa vaihdettiin rituaaleja, suosionosoituksia, sotilaallista apua, naisia, lapsia, tanssia, juhlia ja viihdykkeitä. Vaikka suoritteita ja vastasuoritteita annettiin näennäisen vapaaehtoisesti, ne olivat velvollisuuksien tarkasti säätelimiä ja niiden suorittamatta jätöstä saatettiin rangaista jopa sodalla. Tällaista vaihdantaa Mauss ehdotti kutsuttavan ”totaalisten suoritteiden järjestelmäksi”. Luoteis-Amerikan alkuasukkailla kaikki yhteisöllinen toiminta avioliittosopimuksista intuitionvastaisten agenttien palvontaan yhdistyi riittien sekä taloudellisten ja oikeudellisten suoritteiden verkostoksi. Yhteisöjen, heimojen, heimoliittojen ja kansojen poliittinen arvojärjestys määräytyi tämän verkoston avulla. Sitä hallitsi ankara kilpailun periaate. Ylimysten keskinäinen lahjojen annon kilpailu saattoi johtaa järjestömään omaisuuden tuhoamiseen tai jopa kilpaili-

72 / Dickien mukaan artefaktisuus ei ole taideteoksen näkyvä ominaisuus. taideteoksen hän määrittelee seuraavasti: 1) artefakti, jonka 2) joku tai jotkut, erityisen yhteiskunnallisen instituution, taidemaailman, puolesta toimien, ovat asettaneet arvostamisemme kohteeksi. Taidemaailman luomiseen tarvitaan useita henkilöitä, mutta jonkin taideteokseksi julistamiseen riittää yksikin ihminen, jos hän toimii taidemaailman puolesta, siis sen edustajana. Dickien mielestä tällaisia edustajia ovat taiteilijat. Myös taideinstituuttien, kuten taidemuseoiden johtajat voivat Dickien mukaan tehdä saman. Kaikki siis riippuu institutionaalista kehyksistä ja taiteen asemaan kohottamisen taustalta löytyy koko taidemaailma. (Dickie 1981, 86, 87.)

Huolimatta siitä, että Dickien institutionaalinen taidekäsitys ei arvosta eläytymistä tai hurmiota, on hänen tulkintansa siitä, miten jokin asetetaan taiteen asemaan mielenkiintoisen samankaltainen kuin käsitys manasta. Manahan on ominaisuus, jonka voi siirtää mihin tahansa kohteeseen, kunhan toimenpide vain on yhteisön kollektiivisesti tunnustama. Taidemaailmakin on yhteisö, ja se hyväksyy tietyt esineet ja asiat taiteeksi. Manaa liikuttelevat tehokkaimmin yhteisöjen papit ja muut uskonnollisessa hierarkiassa korkealla olevat yksilöt. Sen avulla he voivat tehdä mistä tahansa mitä voimallisimman pyhän olion. Taidemaailmassa pappeja ja hengellisiä johtajia vastaavat taiteilijat ja taidemaailman valtaa pitävät. Hekin voivat asettaa mitä tahansa taiteen asemaan. Jopa Dickie itse vertaa tätä taiteen asemaan asettamista esineen pyhäinjäännökseksi julistamiseen. Taiteellisen toiminnan tavoin myös riitti nähdään institutionaalisenä toimintana (Laitila 2006, 148).

jan tappamiseen. Koko klaani vastasi päällikkönsä velvoitteista teoillaan ja omaisuudellaan. Mauss varaa termin ”potlatch” tarkoittamaan tällaista kilpailullisten totaalisten suoritteiden instituutiota. Tärkein sen periaatteista on saatuun lahjaan sisältyvä velvoite vähintään yhtä arvokkaan vastalahjan antamiseen. (*Mauss 2002, 31–33.*)

LAHJA, MANA JA VASTALAHJA

2.7.1

Lahja-esseessään Mauss nimittää varallisuuden mukanaan tuomaa kunniaa ja arvovaltaa sanalla mana. Lisäksi mana on myös auktoriteetti itsessään, varallisuuden lähde ja talismaani. Manan voi säilyttää vain, jos luovuttaa saamastaan lahjasta vastalahjan. Vaihtaa voidaan kaikkea, mikä tekee rikkaaksi, vaikutusvaltaiseksi ja voimakkaaksi, varsinaisten objektien ohessa myös taidoja, rituaaleja ja jopa perinteitä (*Mauss 2002, 36, 37*).

Annetut lahjat ovat maorien uskonnossa manan ilmenemismuotoja tai välikappaleita. Ne voivat tuhota vastaanottajansa, mikäli tämä ei noudata vastalahjavelvoitetta. Lahjojen vastaanottajaa velvoittava piirre johtuu siitä, että lahjat käsitetään ikään kuin eläviksi. Ne sisältävät jotakin alkuperäisestä omistajastaan lähtöisin olevaa, joka antaa tälle mahdin vaikuttaa lahjan vastaanottajaan⁷³. Johtuen siitä, että vastalahjan antaja on antamisketjussa viimeisenä, antaa vastalahja antajalleen mahdin yli alkuperäisen antajan. Maorit ajattelevat, että lahjojen luoma side itse asiassa onkin ihmisten sielujen välinen. Jokaisella lahjalla nimittäin on henki, joka puolestaan on osa antajansa sielua. Antajansa fyysisistä, moraalisisista ja henkisistä piirteistä koostuvana lahjan henki uhkaa väärin toimivaa vastaanottajaansa. Lahja pyrkii henkensä avulla toimittamaan itsensä arvoisen vastalahjan klaanilleen ja synnyinpaikalleen. Lahjan vastaanottamisesta kieltäytymisen tai lahjan antamisesta kieltäytymisen ja jopa ateriakutsusta kieltäytymisen katsotaan vastavan sodan julistusta. Pelko lahjan antajan orjaksi jäämisestä tai sotaan ajautumisesta selittää lahjojenannon äärimmäisyyksiin menevän kilpailullisuuden. (*Mauss 2002, 37, 39–42.*)

Mauss näkee potlatchin maailmankuvassa kiinnostavan ristiriidan. Järjestelmä perustuu lahjoille, jotka tietyssä mielessä omaavat sielun ja toisaalta niiden lahjoittajille, jotka kohtelevat toisiaan lähes esineinä. (*Mauss 2002, 42.*)

73 / Tällä mahdollilla voidaan vaikuttaa myös varkaaseen. Esimerkiksi pakottaa hänet palauttamaan varastamansa esine. (*Mauss 2002, 39.*)

2.7.2 YLILUONNOLLISET LAHJAN VAIHTAJAT

Ihmisten lisäksi lahjoja annetaan myös esi-isille, luonnolle, jumalille ja hengille. Kun lahjoja annetaan intuitionvastaisille agenteille tai intuitionvastaisiksi käsitetyille luonnolle, on siinä kyse samasta vastavuoroisuuden velvoitteesta kuin ihmisten välisessä lahjojen vaihdossa. Toisin sanoen luonto ja intuitionvastaiset agentit pakotetaan lahjoilla antamaan vähintään yhtä arvokkaan vastalahjan ihmiselle tai yhteisölle, siis ensimmäisen lahjan antajalle. Tällaisia lahjoja voivat olla esimerkiksi runsas metsänriista tai kalasaalis, suotuisat säät, hyvä terveys ja sotaonni. Koska tällaisessa tapauksessa lahja usein antamisen yhteydessä tuhotaan, on kyseessä uhraaminen.

Mauss kertoo, että Koillis-Siperiassa ja Beringinsalmen molemmin puolin asuvat alkuasukkaat vaihtoivat lahjoja myös elävien nimistössä olemassaoloon jatkavien kuolleitten henkien kanssa. Tämä tarkoittaa, että jos esimerkiksi lahjan vaihto tapahtuu sellaisten henkilöiden välillä, jotka ovat saaneet nimensä vainajien mukaan, ottavat myös samannimiset kuolleiden henget osaa kaimojensa palkitsemiseen. (Mauss 2002, 43.)

Mauss näkeekin sekä ihmisten välisen että ihmisten ja jumalien välisen vaihtamissopimuksen valaisevan uhraamista. Parhaiten yhteys on havaittavissa Beringin salmella, Saint-Lawrencen saarella asuvan tsktši- ja eskimoväestön yhteisöissä. Siellä lahjojen vaihtajat esiintyvät potlatchia vietettäessä rituaalinaamioihin pukeutuneina ja uskovat olevansa niiden henkien vallassa, joiden nimeä he kantavat. Näin pyhät olennot on ikään kuin pakotettu mukaan vaihtorituaaliin. (Mauss 2002, 44.)

Maussin mielestä jumalat ja vainajien henget olivat jo määritelmällisesti ihmiskunnan ensimmäisiä vaihtokumppaneita. Tätä hän perustelee sillä, että näiden intuitionvastaisten agenttien uskottiin olevan maailman varallisuuden todellinen omistaja⁷⁴. Vaarallisinta sekä yksilöille että yhteisölle uskottiin olevan, jos henkiolentojen kanssa käytävästä lahjanvaihdosta kieltäydettäisiin. Uskottiin, että uhrissa toteutuva lahjan tuhoaminen, esimerkiksi orjan tappaminen, pakottaisi henget ja jumalat vastalahjaan. Uhrattiin henkiolennoille, jotka inkarnaatiossa ilmestyivät eläviin kaimoihinsa. Ihmiset olivat siis yliluonnollisten kaimojensa rituaalisia liittolaisia. (Mauss 2002, 45.)

74 / Mauss siis ajattelee joko uskontoa tai magiaa jonkinlaisena kulttuurin peruselementtinä, jota ilman mikään, esimerkiksi tavaroiden vaihtaminen, ei olisi ollut mahdollista? Georges Bataille jatkaa Maussin ajatusta pidemmälle. Hänen mukaansa kuluttaminen pitäisi jakaa kahteen alueeseen: tuottavaan kuluttamiseen, jolla pyritään pitämään yhteisö elävänä ja toimivana sekä tuottamattomaan tuhlaukseen. Nykyisin vallalla oleva porvarillinen kuluttamisen malli, jossa pyritään välttämään tuhlausta ja kilpailu keskittyy omaisuuden keräämiseen, on Bataillen mielestä toisarvoista alkuperäiseen tuhlauksenperiaatteeseen nähden. Vaihdon hän näkee alun perin tuhlauksena, jonka pohjalle omaisuudenkeruuprosessi on kehittynyt. Näin ollen tuhlaus olisi rationaalisen talouden perusta. Taiteet kuuluvat Bataillen mukaan joko symbolisen tai todellisen tuhlauksen piiriin (Bataille 199, 115, 18, 20.)

Lähtökohdat Douglasin⁷⁵ ajatteluun löytyvät Durkheimin metodisissa periaatteissa pitäytyvästä ydinsosiologiasta. Näistä periaatteista Douglas jatkoi edeten niiden loogiin johtopäätöksiin. Douglas pyrki osoittamaan, että ajattelullamme on sosiaalinen luonne. Durkheimin lisäksi Douglas oli kiinnostunut muun muassa Foucault'n mietteistä, jotka käsittelivät ajattelun poliittista luonnetta. (*Anttonen & Viljanen 2005, 11.*) Douglasin mukaan ihmiset näkevät maailman kategorioiden kautta ja käsittelevät siksi tietoa ensisijaisesti kategorisoimalla sen erilaisiin luokkiin, esimerkiksi puhtaaseen ja saastaiseen.⁷⁶ (*Douglas 2005a, 93, 108–109.*)

Ihmisen kulttuurisen käyttäytymiseen tutkimiseen Douglas on kehittänyt oman teoreettisen lähestymistapansa, jota Anttonen ja Viljanen mukaan voi kutsua ”ruumisteoreettiseksi”. Ajatuksena on, että metaforisesti ihmisruumis on esiymmärrettyä maastoa. (*Anttonen & Viljanen 2005, 22.*) Douglas näkee ihmisruumiin rajallisen oliona, joka käy mallista kuvattaessa mitä tahnansa muuta rajattua systeemiä⁷⁷. Hänen mielestään on mahdotonta tulkita ruumiin rajat ylittäviä eritteitä koskevia rituaaleja, jos ei pysty näkemään ihmisruumista yhteiskunnan symbolina. (*Douglas 2005a, 183.*)

Tarkkaavaisuutensa Douglas kohdistaa kategorioiden ulkopuolelle jääviin anomaliaihin⁷⁸. Niiden avulla hän uskoo pystyvänsä paljastamaan tabu-ajattelun kulttuurisen logiikan. Tabu-ajattelussa näitä ulkopuolisia anomaliaita pidetään kiellettyinä, koska niiden uskotaan olevan saastaisia ja siksi vaarallisia. Anomaliaita synnyttävät kaikki luokitusjärjestelmät ja niiden tarkoitus

75 / Englantilainen Mary Douglas os. Tew (1921–2007) oli antropologi ja Durkheimin perinteen jatkaja. Lap-suudessaan hän kävi katolisen Pyhän Sydämen sääntökunnan nunnaluostarin koulua. Luostarin naisyhteisön uskotaan vaikuttaneen merkittävästi hänen käsitykseensä yhteisöllisyydestä ja sitä kautta hänen tuotantoonsa. (*Anttonen & Viljanen 2005, 8.*)

Douglas pyrki tutkimuksillaan ymmärtämään ihmisen käyttäytymistä, sitä miten yhteiskunta ajattelee meissä. Hän onnistui häivyttämään eroavuuksia sosiologian, kulttuuriantropologian, uskontotieteiden ja perinnetutkimuksen tutkimuskohteiden ja tutkimusaiheiden väliltä. Merkittävänä pidetään hänen huomioitaan tavastamme jaotella asioita saastaisiin ja puhtaisiin, kiellettyihin ja sallittuihin sekä uhkaaviin ja turvallisiin. (*Anttonen & Viljanen 2005, 10.*)

76 / Teoksessaan *Puhtaus ja vaara* Douglas itse kategorisoi yhteisöt moderniin ”meidän kulttuuriimme” ja ”primitiivisiin” yhteisöihin. Hän on tietoinen, että termi primitiivinen on mielestämme epäkohtelias. Hän on kuitenkin sitä mieltä, ettei primitiiviseen tarvitse liittyä minkäänlaisia panettelevia sävyjä. (*Douglas 2005a, 132–133.*) Tästä syystä myös käsillä olevassa tutkimuksessa käytetään termiä primitiivinen, kun selitetään Douglasin näkemyksiä.

77 / Samantyyppisiä vertauksia on toki tehty jo ennen Douglasia. Esimerkiksi jo stoalaiset vertasivat filosofiaa kehoon, jossa logiikka vastasi luustoa, fysiikka sielua ja etiikka lihaksia (*Sihvola 2004, 15.*)

78 / Douglas käyttää käsitettä anomalia puhuessaan kulttuurisesti normaaleina pidettyjä asioita ja elementtejä moniselitteisemmistä ja ristiriitaisemmista asioista ja elementeistä (*Anttonen & Viljanen 2005, 11.*) Hänen anomaliaistaan löytyy yhtymäkohtia Bataillen ajatteluun ylijäämästä.

on muistuttaa sosiaalisten arvojen uusintamisen rajoista. Kulttuurista riippuu, miten niihin suhtaudutaan. Niihin voidaan suhtautua joko uhkana tai odotettuina uusiutumisen lähteinä⁷⁹. Nähdäänkö jokin puhtaana ja/tai kauniina, on Douglasin mukaan havaintotapahtuman tulkinta, joka perustuu kulttuurin asettamiin kategorioihin. Toisin sanoen esine, joka on oikeassa ympäristössä kaunis ja puhdas muuttuu väärään paikkaan eli kategoriansa ulkopuolelle asetettuna epäpuhtaaksi⁸⁰. Epäpuhdas siis syntyy, kun aletaan systemaattisesti luokitella ympäröivää maailmaa ja nähdään saastaisena se, mikä on joko jäänyt luokituksen ulkopuolelle tai joutunut väärään lokeroon. (*Douglas 2005a, 85–92, 108–109, 237–238.*)

Kohdistaessaan huomionsa anomalioiden rituaaliseen käsittelyyn Douglas (2005a, 243) osoittaa niiden symboliarvon tärkeyden. Hän näkee niiden ilmentävän hahmotonta luovaa voimaa, josta rituaalien suorittajat saavat uutta voimaa arvokategorioittensa säilyttämiseksi. Kaikki sosiaaliset järjestelmät joutuvat Douglasin mukaan silloin tällöin uusintamaan itseään. Tämä tapahtuu muodon ja ei-muodon rituaalisessa dialogissa.

2.9

DOUGLASIN AJATTELUUN KOHDISTETTUA KRITIIKKIÄ

Olli Lagerspetz (2006, 88–90, 92–93, 101–102, 107) suuntaa kritiikkinsä Douglasin määrittelemään likaisuuden käsitteeseen. Hän epäilee onko Douglas täysin oivaltanut, että ne puhtauden käsitteet joita hän käyttää kuuluvat kolmeen erilaiseen kategoriaan: likaiseen, epäpuhtaaseen ja saastuneeseen. Douglasille puhtaus on Lagerspetzin mukaan aina rituaalista. Hän ei tee eroa muinaisten heprealaisten puhtaussääntöjen ja arkisen suursiivouksen välille. Doug-

79 / Odotuksenmukaisia anomaliat ovat esimerkiksi taideyhteisössä. Kuitenkin taideyhteisöä ympäröivä yhteiskunta voi samaan aikaan suhtautua kyseisiin anomaliioihin ikään kuin ne olisivat sille huomattavankin suuri uhka. Tästä esimerkkinä käyttävät Anttonen ja Viljanen (2005, 12) Harro Koskisen teosta *Sikamessias*. Hyviä esimerkkejä olisi löytynyt myös kirjallisuutemme piiristä, esimerkiksi Hannu Salama romaanillaan *Juhannustanssit*.

80 / Tom Sandqvist (1998, 51, 56, 59) esittelee englantilaisen Mark Cousinsin teorian rumasta. Cousins on käyttänyt Douglasia yhtenä lähteistään ja hän määrittelee ruman hyvin samaan tapaan kuin Douglas epäpuhtaana. Rumalle kuten epäpuhtaallekin on tyypillistä sen esiintyminen väärässä paikassa. Cousins on sitä mieltä, ettei rumalle objektille edes ole mitään oikeaa paikkaa vaan subjektin paikka määrittää ruman. Ruma siis ei määrittele sitä itse. Ruma yhdistetäänkin usein likaan ja saastaisuuteen. Rituaaliseen ajatteluun viittaa Cousinsin väite, että rumuuden luonne päätetään toden ja väärän välisessä kamppailussa, jolloin erehdys tuomitaan aina ruman osaksi. Sandqvist näkee yhtenä ruman tehtävistä kauneuden voimistamisen. Hän esittää vertauksen kristinuskoon, jossa paholaisen tehtävä on tukea jumalaa.

Sandqvist (1998, 49) ehdottaa kauniin tarkoitukseksi järjestyksen tuomista sisäiseen ja ulkoiseen maailmaan. Näin ajatellen voidaan kaunis nähdä inhimillisenä tapana ajatella maailmaa kategorioiden kautta, jolloin ruma samoin kuin Douglasin epäpuhdas ovat uhka, joka vaatii lepyttämistä.

las pitää kaikenlaista likaisuutta asioiden väärin paikkoihin joutumisena, mistä johtuen niiden kategoriat sekaantuvat. Tällöin mikään ei Lagerspetzin mukaan ole itsessään likaista, vaan likaisuus on epäjärjestyttä. Hän tulkitsee Douglasin tarkoittavan, että likaisuus on sekundaarinen tai siihen verrattava ominaisuus. Lagerspetzin mukaan Douglasin lian määrittely on virheelinen, koska lian ja epäjärjestyksen suhde ei ole ilmeinen. Pelkästään väärä sijainti ei voi olla selitys sille, että objekti luokitellaan likaiseksi, vaan likaisuus käsitteenä ilmaisee ennemminkin sen tavan, jolla objekti on väärässä paikassa. Lagerspetzin mielestä likaisuuskäsityksemme on pidettävä erillään niihin liittyvistä rituaalisista käytännöistä, jotta voitaisiin erottaa toisistaan vertauskuva ja sen ymmärtämisedellytys. Likaisuuden välttämiseksi sinänsä ei hänen mukaansa ole mitään vertauskuvallista. Lagerspetzin mukaan lika on ominaisuus sinänsä. Se ei ole sama asia kuin rituaalinen saastuminen, joka on luonteeltaan vertauskuvallista. Siksi rituaalista saastumista ei voida pelkistää epäjärjestykseksi. Näin ollen ei Lagerspetzin mukaan voida osoittaa, että rituaalipuhtauden opetuksia voitaisiin soveltaa myös sellaiseen puhtauteen, jota rituaalien harjoittajat itse eivät pidä rituaalisena.

Lisäksi Douglasin antropologinen ajattelu on Anttosen ja Viljasen (2005, 16, 19–20) mukaan saanut arvostelua, koska hän ei pohdi uusien kategorioiden muodostumista vaan pitää niitä jähmeän pysyvinä. Hän jättää huomiotta ihmisten kyvyn poikkeavien asioiden ennakkoluulottomaan arviointiin ja uusien kategorioiden luomiseen. Douglasin anomaliateoriaa⁸¹ on kritisoitu, koska sen mukaan poikkeava asema luokittelujärjestelmässä riittää muuttamaan jonkin asian rituaalisen käyttäytymisen kohteeksi. Douglasia vastaan on esitetty, ettei kyseessä olisi pelkästään poikkeavasta asemasta luokittelujärjestelmässä johtuva ilmiö, vaan että esimerkiksi jonkin olion käsittäminen pyhäksi johtuu pääasiassa sosiologisista tekijöistä. Douglasin anomaliateoriaa on arvosteltu myös sen epäjohdonmukaisuuden vuoksi. Esimerkiksi Dan Sperber ei pidä anomaliaa symbolisuuden esiintymisen riittävänä ehtona vaan symbolisuus koskee yhtä lailla lajiensa tyyppiesimerkkejä kuin hybridejä ja muita anomaliaita. On myös esitetty, ettei Douglas ole halunnut edetä pyhän käsitteen vääjäämättömistä etnografisista ja kielitieteellisistä todisteista niiden loogiseen lopputulokseen. Syyksi tähän on nähty hänen konservatiivisuutensa.

Eräänlaisena kritiikkinä, joka kohdistuu *Purity and Danger* -teokseen voitaneen pitää myös Douglasin omaa johdantoa sen suomenkieliseen laitokseen *Puhtaus ja vaara*. Johdanto on julkaistu ensimmäisen kerran vuonna

81 / Anomaliolla Douglas tarkoittaa niitä elementtejä, jotka eivät sovi annettuun joukkoon tai sarjaan. Moniselitteisyyden hän ymmärtää useiden mahdollisten tulkintatapojen synnyttämäksi ominaisuudeksi. Silti hän käyttää tietoisesti näitä käsitteitä ikään kuin ne olisivat synonyymejä. (Douglas 2005a, 88.)

2000. Siitä kun *Purity and Danger* ensimmäisen kerran ilmestyi vuonna 1966, oli tuolloin ehtinyt kulua noin 34 vuotta, joten Douglasilla on ollut runsaasti aikaa ottaa etäisyyttä teokseensa. Sen heikkoutena hän näkee, ettei teoksessa ole ottanut esille yhtymäkohtia luonnonkansojen tabu-ajattelun ja oman modernin ajattelumme välillä. Tämän seikan hän esipuheessaan pyrkii korjaamaan. (Douglas 2005b, 30–31.)

Johdannossa Douglas kertoo, miten hän *Purity and danger* teoksessaan esitti, että meidän pitäisi myöntää vain pienen osan rituaalisesta käyttäytymisestämme kuuluvan uskonnon alueelle. Länsimainen kulttuuri poikkeaa primitiivisistä kulttuureista siinä, että sen piirissä kokemukset ja rituaalit niiden myötä jaetaan erilaisiin kategorioihin. Rituaalimme siis luovat erilaisia, toisiinsa liittymättömiä alamaailmoja. Primitiivisemmissä yhteisöissä sen sijaan lähes kaikki liittyy tavalla tai toisella uskontoon. (Douglas 2005a, 125–126.)

Vääränä Douglas pitää *Purity and danger* -teoksen kirjoittamisen aikana vallinnutta käsitystä, jonka mukaan modernin ja esimodernin ajattelun välillä olisi laadullinen ero. Tuolloin tutkijat pitivät esimodernissa ajattelussa tyypillisenä piirteenä intuitionvastaisten agenttien syyttelyä yhteisöä kohdanneesta epäonnesta. Sitä vastoin he uskoivat, että modernissa ajattelussa pystytään tapahtumien materiaaliset syyt johtamaan näistä syistä johtuvista seurauksista. Tästä seurasi, että he näkivät esimodernin ajattelun ideologisena. (Douglas 2005b, 30.) Toisin sanoen ajateltiin, että epäonnen kohdassa esimodernia yhteisöä sekä onnettomuus että siihen kohdistuvat rituaaliset vastatoimet selitettiin valtaa pitävien näkökulmasta. Näin epäonnea vastaan suunnatut toimet koituvat aina ainakin valtaeliitin, joskus koko yhteisön hyödyksi. Modernissa ajattelussa sitä vastoin uskottiin että syyt epäonnen pystytään analysoimaan objektiivisesti. Siksi myös vastatoimien uskottiin olevan esimoderniin verrattuna oikeampia ja parempia.

Douglas pitää kuitenkin luonnon uhkien ja vaarojen hyväksikäyttämistä ideologisissa tarkoituksissa yhtä tyypillisenä sekä modernissa että esimodernissa ajattelussa. Hänen mukaansa vasta 1960-luvulla alettiin ymmärtää, ettei modernissa ja esimodernissa ajattelussa syytöksiä ja syyllisten etsintää koskien ollutkaan mitään eroa. Toisin sanoen oma, moderni ajattelutapamme sisälsi yhtäläillä poliittista syyllistämistä kuin esimodernikin⁸². Tiede kaikessa edistyksellisyydessään ei ole pystynyt poistamaan ihmisissä piilevää vallanhimoa eikä heidän tapaansa uhata erilaisilla yhteisön sisäisillä tai ulkopuolisilla vaaroilla, jotta saavuttaisivat poliittiset päämääränsä. Doug-

82 / Douglasin (2005b, 37–38) mukaan 1950-luvulla vallinnut käsitys esimodernin ajattelun heikkoudesta, ja sen syynä olevasta luonnonkansojen henkisestä pysähtyneisyydestä, johtui täysin omasta henkisestä pysähtyneisyydestämme. Vielä post-modernia aikaa elävillä opiskelijoilla, jotka pitävät itseään suvaitsevaisina, on tapana vetää jyrkkä raja oman kulttuurimme ja esimodernien kulttuurien väliin.

las ei jätä modernin ajattelun paremmuuteen kohdistamaansa kritiikkiä vielä tähän vaan esittää, että myös kognitio kaikkine sisältöineen on poliittista. Näin ollen rituaalinen käyttäytyminen, joka perustuu puhtauteen ja varaan, jatkuu myös omassa modernissa kulttuurissamme. Kumpaakin käytetään vastustajien lyömiseen kaikissa yhteisöissä niiden moderniuudesta riippumatta (Douglas 2005b, 30, 37–38, 43).

DOUGLAS, RITUAALIT JA RAJAT

2.10

MITEN DOUGLAS KÄSITTÄÄ RITUAALISEN EPÄPUHTAUDEN

2.10.1

Douglas (2005a, 54) tekee suuren eron pyhän ja epäpuhtaan välille. Hän uskoo myös varhaiskantaisten ihmisten pystyvän näin tekemään. Douglas vastustaa näkemystä⁸³, jonka mukaan primitiivisissä uskonnoissa ei kyettäisi tekemään pyhyiden ja epäpuhtauden välille selkeää eroa. Ero on Douglasille itselleen niin selkeä, että pyhä ja epäpuhdas näyttävät hänelle toistensa vastakohtina. Tällä käsityksellään hän pyrkii kumoamaan myös aiemmin vallalla olleen käsityksen, jonka mukaan meidän ja niin sanottujen primitiivisten kansojen maailmankäsityksen välillä olisi suuri ero⁸⁴.

Väitteen voi ymmärtää myös lievempänä, jolloin meidän käsityksemme pyhästä nähdään eriytyneenä mutta luonnonkansojen pyhän käsitykset eivät juuri poikkea kielletyn käsitteestä. Jälkimmäisessä tapauksessa oleva jaettaisiin karkeasti kiellettyyn ja sallittuun. Douglas näkee ongelman muuttuvan

83 / Esimerkiksi tästä näkemyksestä Douglas (2005a, 54) nostaa Mircea Eliaden käsityksen pyhästä epäpuhtaana. Mielenkiintoista on, ettei Eliade itse kirjoittaessaan pyhästä nosta epäpuhdasta mitenkään korostuneesti esiin. Hän pitää pyhän ilmenemistä todellisuutena, joka on "luonnollisen" todellisuuden eli maallisen vastakohta. Pyhästä saamme Eliaden mukaan tietoa, koska pyhä "ilmenee" meille. Tästä ilmenemisestä Eliade käyttää nimitystä "hierofania". Se tapahtuu usein maallisen olion kuten pyhän kiven kautta. Kivi kivenä säilyttää kuitenkin maallisuutensa. Hierofaniassa tapahtuu aina paradoksi: olio, joka sitä ilmentää, muuttuu muuksi pysyen kuitenkin itsenään. Eliaden mukaan pyhä tarkoittaa esimodernille ihmiselle samaa kuin voima ja edustaa olioiden takana olevaa perimmäistä todellisuutta. Vastakohtaparina hän näkee pyhän ja maallisen, joita vertaa todelliseen ja epätodelliseen. Pyhän pelottavuuden hän näkee johtuvan "jumalan vihaan" sisältyvästä kauhistuttavasta voimasta. Tämä voima ilmenee uskonnollisessa kokemuksessa. (Eliade 2003, 31–35.) Näin ollen voitaneen hänen näkemyksensä pyhästä päätellä toisenlaiseksi tai ainakin laajemmaksi, kuin miten Douglas sen on käsittänyt.

84 / On olemassa kaksi toisilleen vastakkaista ääriä näkemystä rituaalisesta puhtauskäsitteestä. Niistä kumpaakin Douglas (2005a, 78, 81–82) pitää rituaalisen käyttäytymisen ymmärtämisen kannalta vahingollisina. Ensimmäisestä näistä käsityksistä Douglas käyttää nimitystä medikalisoiva materialismi. Se pyrkii selittämään uskonnollisia kokemuksia lääketieteellisesti tai väittämään että vanhoilla puhdistusriiteillä on hygieeninen perusta. Medikalisoivaan materialismiin sisältyy ajatus, että jos voisimme tuntea tarkasti olosuhteet, voisimme osoittaa rituaaleille aukottomat rationaaliset perusteet. Toisen näkemyksen mukaan omalla puhtauskäsitteellämme ja rituaaleilla ei ole minkäänlaista vastaavuutta toistensa kanssa.

tässä näkemyksessä kielelliseksi. Hän kuitenkin myöntää, että olemassa saattaa olla joitakin epäpuhtauden ja pyhän näin käsittäviä kulttuureja. Pyhyiden ja epäpyhän ei Douglasin mielestä tarvitse olla vastakohtia. Yhdessä suhteessa puhdas voi olla toisessa suhteessa epäpuhdasta. (Douglas 2005a, 54–55.)

Douglasin (2005a, 85–86) oman näkemyksen mukaan meidän modernien länsimaalaisten käsitykset likaisuudesta ilmaisevat symbolisia järjestelmiä yhtä voimakkaasti kuin rituaaliset saastumiskäsityksetkin. Likaan ja likaisuuteen kohdistuvat käyttäytymistavat eivät merkittävästi eroa toisistaan maailman eri kolkissa. On kuitenkin olemassa kaksi merkittävää eroa meidän ja alkuperäiskansojen käsityksissä liasta. Ensinnäkään meidän symmetrian välttämiseksi eivät ole uskonnollisia. Toiseksi meillä on tietoa viruksista ja bakteereista. Jos kuitenkin sulkeistamme hygienian, meille jää lähinnä esteettistä rumaa vastaava määritelmä liasta aineena väärässä paikassa. Tästä näkökulmasta Douglas johtaa lialle kaksi alkuehtoa: ensinnä joidenkin tiettyjen suhteiden on oltava tietyssä järjestyksessä ja toiseksi tämän järjestyksen täytyy olla mahdollista rikkoutua. Näkökulman mukaan likaa sinänsä ei olisi olemassa vaan se syntyisi asioiden ja olioiden järjestelmällisen luokittelun sivutuotteena. Likana näkisimme sellaiset elementit, jotka eivät löytäisi omaa paikkaansa luokitusjärjestelmästä. Lika on siis jäännöskategoria, joka aiheuttaa epäjärjestyttä ylläpitämiimme luokitteluihin. Tämä on Douglasin mukaan yhdistävä tekijä symbolisten puhtausjärjestelmien ja omamme välillä.

Havaintomme ja niiden meissä aiheuttamat reaktiot johtuvat meistä itseltämme havainnoitsijoina eivätkä havaituista objekteista. Jo siinä, mitä ympäröivästä maailmasta ylipäänsä havaitsemme, teemme huomaamattamme valinnan. Asiat, jotka eivät meitä kiinnosta, jäävät huomiomme ulkopuolelle. Kaoottisesta ulkomaailmasta poimimistaan elementeistä meistä jokainen rakentaa sisäisen maailmankuvansa. Siinä oliot ovat itselle tunnistettavia, pysyviä ja ymmärrettäviä. Valitut elementit nimetään, mikä helpottaa niiden valintaa ja luokittelua seuraavalla kerralla. Ajan myötä sanallistettu järjestelmä käy konservatiivisuudestaan huolimatta yhä hallitsevammaksi. (Douglas 2005a, 86–87.)

Maailmaamme rakenteita valitessamme ja nimitessämme jäävät liian ristiriitaisiksi osoittautuvat elementit helposti ulkopuolelle. Jos niitä jostain syystä kuitenkin käytetään, pakottavat ne usein koko maailmankuvan uudelleenjärjestämiseen. Jos maailmankuvaamme sopimattomia asioita ei jostain syystä voi jättää sen ulkopuolelle, pyrimme vääristelemään niitä, jotta ne sopisivat käsitykseemme todellisuudesta. Kaikilla eläimillä, ihminen mukaan lukien, on aistimuksia suodattava mekanismi, jonka läpäisevät vain sellaiset aistimukset joita osaamme käyttää. (Douglas 2005a, 87.) Rakenteiden ulkopuolelle jäävät elementit ovat anomaliaita⁸⁵.

Ristiriitaiset kokemukset eivät kuitenkaan ole aina negatiivisia. Usein ne

saavat aikaan toisiinsa sekoittuneina pahoinvointia, naurua ja shokkikokemuksia. Eri ainesten keskinäisestä suhteesta riippuen kokemus voi olla hyvinkin stimuloiva kuten esimerkiksi taiteessa. On esitetty jopa väitteitä, että juuri tämä selkeiden kokemusrakenteiden ulkopuolelle siirtymisen mahdollisuus tekee taide-elämäyksestä nautittavan. Ihminen siis pystyy henkisesti kohtaamaan anomalian ja joko hylkäämään tai hyväksymään sen. Jos hyväksymme anomalian, voimme sen avulla yrittää luoda uutta maailmankuvaa. (Douglas 2005a, 88–90.)

Suhtautumisemme anomalioiden Douglas jakaa viiteen yleiseen asennoitumistapaan: Ensimmäinen niistä on pyrkimyksemme vähentää asioiden moniselitteisyyttä ja ristiriitaisuutta selittämällä ne jollakin tietyllä tavalla⁸⁶. Toinen asennoitumistapa on anomalioiden fyysinen säännöstely, jolloin poikkeamat niin sanotusta normaalista tuhotaan ja niiden olemassaolo kielletään. Kolmannessa asennoitumistavassa pyritään anomalioiden välttelyllä vahvistamaan määritelmää, jonka poikkeama kyseinen anomalia on. Neljännessä asennoitumistavassa anomalia määritellään uhkaksi turvallisuudelle. Tässä asennoitumistavassa anomalioiden vuoksi vastakkain joutuvat ihmiset kokevat ahdistusta⁸⁷. Viidennessä suhtautumistavassa annetaan anomalialle symbolinen asema ja käsitellään niitä rituaaleissa, mytologiassa tai taiteessa. Tällöin ne rikastavat merkityksiä tai auttavat kiinnittämään huomiota asioihin, jotka ilmenevät olemassaolossa toiseutena. (Douglas 2005a, 90–91.)

DOUGLAS, PYHÄ JA SEN SUHDE SAASTUNEeseen

2.10.2

Saastuminen ei Douglasin (2005a, 93) mukaan voi olla itsenäinen tapahtuma vaan liittyy aina ideoiden systemaattiseen kategorisointiin. Hänen mielestään kulttuurien saastumissääntöjä tutkittaessa olisi tutkittava kyseisten kulttuurien ajatusrakennelmia sellaisina kokonaisuuksina, joiden ydin, marginaalit, rajat ja keskinäiset suhteet määritellään kunkin kulttuurin erottelurituaaleissa.

85 / Anomalian Douglas (2005a, 88) selittää elementiksi, joka on annettuun joukkoon tai sarjaan sopimaton. Moniselitteisyys taas on hänen mukaansa monien tulkintatapojen synnyttämä ominaisuus. Vaikka Douglas on tietoinen kyseisten käsitteiden eroista, käyttää niitä kuin ne olisivat synonyymejä.

86 / Esimerkiksi Nuer-heimo selittää epämuodostuneena syntyneet lapset vahingossa ihmisille syntyneiksi virtahevon lapsiksi, jolloin lasten jättäminen virran vietäviksi tuntuu täysin luontevalta käyttäytymiseltä (Douglas 2005a, 90–91).

87 / Tässä Douglas tarkoittaa anomaliolla yksilön maailmankäsitystä, joka poikkeaa ryhmän yhteisestä maailmankäsityksestä. Tällöin yksilö joko kyseenalaistaa omaa maailmankäsityksensä tai yrittää taivuttaa ryhmän oman käsityksensä taakse. Yhteisön maailmankuva muuttuu sitä mukaa kun yksilön ja yhteisön välistä ristiriitaa koetetaan vähentää. Joskus tällaisen tilanteen lopettamiseksi saatetaan käyttää uhkailua, joka myös osaltaan vahvistaa yhteisön yhteenkuuluvuutta. (Douglas 2005a, 91.)

Voisiko pyhä olla samanlainen rajojen ulkopuolelle jäävä elementti kuin saastunutkin tai jopa sen osa. Douglas vastustaa tulkintaa, jonka mukaan pyhän ajatus olisi yhdistettävissä kieltojen avulla sosiaalisesta erotettuun epäpuhtauteen. Hän ei hyväksy käsitystä, jonka mukaan pyhä paikantuisi anomaliaan. (*Douglas 2005a, 54, 102, 236.*) Douglasin (*2005a*) mukaan pyhä on käsitetty maailmankaikkeuden perustana olevaksi rakennelmaksi, joka tekee jokaisen sosiaalisen yhteisön symbolisesta todellisuudesta toimivan. Sosiaalisen elämän kudos koostuu aina tavalla, joka estää yksilöitä tiedostamasta yhteisön perustana olevaa konstruktia. Siksi pyhää tai sen määritteleviä rajoja ei kyetä selittämään tyhjentävästi. Se, että olemme kehollisia olentoja ja kuulumme yhteisöömme, estää meitä näkemästä symbolisesti rakentuneiden todellisuuskuvien taakse.

Pyhän määrittelemiseksi Douglas (*2005a, 54, 93, 106–107*) käyttää apunaan 3. ja 5. Mooseksen kirjaa. Raamatun tekstistä hän vetää johtopäätöksen, että pyhyys vertautuu täydellisyyteen. Heprean sanan *qdš*, pyhä, väitetään tarkoittaneen alun perin jumalalle erotettua⁸⁸. Kyse oli uhrista, jonka tuli olla lajinsa täydellinen edustaja: puhdas, kokonainen ja mahdollisimman virheetön. Täydellisen Douglas tulkitsee niin, että täydellinen asia tai olio on oman luokkansa jäsen. Se ei siis jää luokkien väliin tai kuulu kahteen tai useampaan luokkaan samaan aikaan. Pyhyys on eri kategorioiden pitämistä erillään toisistaan eli puhtaina. Douglasin mukaan hyveellisyys ja oikeamielisyys ovat pyhän ominaisuuksia ja ne tukevat sekä yksilön että lajin täydellisyyttä.

2.10.3 DOUGLAS JA USKONNOLLISET JA MAALLISET RIITIT

Miten rituaaleihin eri kulttuureissa suhtaudutaan? Länsimaissa yleinen lieinee käsitys, että primitiivisinä pitämässämme yhteisöissä rituaalisen käyttäytymisen uskotaan johtavan toivottuihin tuloksiin. Tämän käsityksen voimakkuus on saattanut joskus kenttätyötä tekevät antropologit heidän tutkimaansa yhteisön naurunalaiseksi (*Douglas 2005a, 112*).

Douglas (*2005a, 121*) jakaa rituaalit uskonnollisiin ja maallisiin rituaaleihin. Tästä huolimatta hän on sitä mieltä, ettei näin yleisesti pitäisi tehdä vaan kaikenlainen eksoottisuus ja mystisyys pitäisi karsia rituaalien tutkimisesta.

88 / Kustaa Vilkkunan (1977, 335) mukaan pyhä-sanalla on ikivanha epäkristillinen merkitys: vaarallinen, varoitava, kielletty. Vilkkuna tarkoittaa nimenomaan suomen kielen sanaa pyhä, joka saattaa olla yhtä vanhaa perua kuin heprean *qdš*. Pyhä-sanaa voidaan siis pitää avaimena pyhän oikeaan tulkintaan yhtä hyvällä syyllä kuin sanaa *qdš*. ”Jumalalle erotettuhan” tarkoittaa periaatteessa samaa kuin profaanilta kielletty? Anttosen ja Viljasen (2005, 21–22) mukaan Douglasin pyhä-sanan tarkastelusta jäävät puuttumaan ne kognitiiviset tekijät, jotka ovat ohjanneet sanan käytön historiaa.

Ongelmaksi edellisessä on osoittautunut, ettei uskonnollisten ja maallisten rituaalien rajan purkamista yrittänyt Radcliffe-Brown saanut työtään johdonmukaiseen päätökseen⁸⁹.

Douglas (2005a, 129, 130) ei näe primitiivisiä riittejä kohtaan tuntemaamme ylimielisyyttä aiheellisena. Hänen mielestään rituaalit ovat hyvin luovia eikä meidän pitäisi nähdä niiden suorittajia järjettömän Alibaban vaan arvovaltaisen Freudin kaltaisina. Magia antaa olemassaololle mielen. Rituaalisilla kielloilla rakennetaan yhteisöllistä järjestystä ja kosmista kokonaiskuvaa.

MAGIASTA JA USKONNOLLISISTA RITUAALEISTA

2.10.4

Douglasin (2005a, 113) mukaan omaan kulttuuriimme on voimakkaasti juurtunut uskomus, että primitiiviset ja modernit kulttuurit ovat erilaisia⁹⁰. Tälöin primitiivisten kulttuurien rituaalit usein käsitetään magiana. Magia on Douglasin mukaan jäänyt mannermaisessa tutkimuksessa hämäräksi kirjalliseksi termiksi. Siitä on olemassa kuvauksia, muttei tiukkaa määrittelyä. Maussilaisen perinteen mukaan magia-sana ei viittaa mihinkään erityiseen rituaaliluokkaan vaan primitiivikansojen rituaaliseen käyttäytymiseen yleisesti. Tässä melko avoimessa määrittelyssä rituaalien vaikutukset ja teho eivät ole olleet tärkeässä asemassa.

Käyttäen tukenaan Robertson Smithin tekemää magian ja roomalaiskatolisten rituaalien rinnastusta Douglas (2005a, 114) vaihtaa sanan magia paikalle sanan ”ihme”. Näin varustettuna hän ryhtyy miettimään rituaalin ja ihmeen välistä suhdetta. Ihme ei tapahtuakseen tarvitse välttämättä rituaalia, hyveellisyys ja oikeudenmukaisuus riittivät sen aikaansaamiseen. Ihme siis tapahtuu jos on tapahtuakseen eikä tähän voi mekaanisella rituaalin suorittamisella vaikuttaa. Roomalaiskatolisen ihmeen voima poikkeaa yhtäläisyyksistään huolimatta esimerkiksi islamin käsitteestä ”baraka” tai polynesianlaisen manasta. Eri kulttuurien intuitionvastaiset voimat eivät täysin vastaa toisiaan. Douglas olettaa, että primitiivisissä uskonnoissa rituaalin ja magian välillä vallitsee samanlainen väljä suhde, kuin ihmeen ja katolisten rituaalien välillä. Hänen mukaansa myös maagisten voimien puuttuminen asioiden

89 / Douglasin (2005a, 121) mukaan Radcliffe-Brown luopui sekä pyhän että maagisen käsitteestä. Tämä ei kuitenkaan riittänyt laajentamaan tutkimuskenttää, koska hän ryhtyi käyttämään sanaa rituaali kapeasti durheimilaisen ’pyhän kultti’ ilmaisun korvikkeena. Tästä johtuen olemme nykyisin tilanteessa, jossa sana uskonto korvataan antropologisissa teksteissä sanalla rituaali.

90 / Suurimpana syyllisenä tähän harhakäsitykseen Douglas (2005a, 113) pitää James George Frazeria, joka näki magian tehokkaana symboliikkana. Douglasin mukaan Malinowski kehitti Frazerin jälkeen tämän ajatusta esittäen, että magia on saanut alkunsa yksilöiden tavoista ilmaista tunteitaan, siis eräänlaisesta itsensä kiihdyttämisen mekanismista.

kulkuun on mahdollista ilman rituaalia eikä niitäkään voi pelkästään mekaanisella rituaalin suorittamisella hallita. Primitiivisten uskontojen pappeja ei pidetä välttämättä edes heidän omista yhteisöissään taikavoimia omaavina ihmeiden tekijöinä.

Rituaalien suorittamisen ja rituaalisen ajattelun suhteessa voi nähdä sisäisen tahdon ja ulkoisen esityksen välisen vastakohtaisuuden. Kaikissa uskonnoissa joudutaan liikkumaan näiden kahden navan välillä. Jos ulkoinen, rituaalinen puoli hylätään, häviää koko uskonto yhdessä sukupolvessa. Toisaalta ulkokuoren jäähmettyminen mekaaniseksi toiminnaksi aiheuttaa uskonnoissa niin sanottuja vallankumouksia, jotka johtavat uusien lahkojen syntyminen⁹¹. (Douglas 2005a, 115, 117.)

2.10.5 MAALLISET RIITIT

Uskonnollisten rituaalien lisäksi Douglas (2005a, 118, 119) erottaa puhtaasti sosiaaliset rituaalit, joita hän kutsuu maallisiksi riiteiksi. Niiden tehtävänä on yhteisöllisen todellisuuden luominen. Ilman symbolisia tekoja ei voi olla sosiaalisia suhteita. Yksilöille symbolinen toiminta tarjoaa rakenteen, jonka avulla voi ensinnäkin keskittää huomionsa, toiseksi helpottaa asioiden muistiin painamista ja kolmanneksi hallita kokemuksiaan. Huomion keskitämisen välineenä toimii rituaalin antama kehys, jonka avulla asetamme asiat ajattelussamme oikeisiin kategorioihin ja jätämme niihin mahtumattomat ja häiritsevät elementit keskittymisemme ulkopuolelle. Ennalta määrätty toiminta, aika, järjestys ja paikka valmistavat oikeanlaiselle odotukselle. Maalliset riitit auttavat asioiden muistiin painamista liittämällä nykyiset tapahtumat niiden oman kategorian menneisyyteen. Tämä vaikuttaa myös tapaan havaita asiat, sillä riitit ohjaavat havaintojen valintaa. Ne siis voivat olla ensisijaisia kokemuksen muotoutumisessa.

On olemassa kokemuksia, joita emme voi saavuttaa ilman rituaalista käyttäytymistä. Näitä ovat säännölliset jaksottaiset tapahtumasarjat, joista esimerkkinä Douglas (2005a, 120) käyttää viikonpäivien⁹² säännöllistä jatkumoa. Jokainen viikonpäivä saa merkityksensä suhteessa muihin viikonpäiviin. Nämä rituaaliseen käyttäytymiseen liittyvät jatkumot siis auttavat meitä kokemuksiemme hallinnassa.

Lisäksi rituaalien avulla voidaan jopa jälkikäteen muuttaa jotakin kiusalliseksi osoittanutta tapahtumaa. Esimerkiksi sovituserituaalin avulla voidaan juhlallisesti kieltää jokin sellainen tapahtuma, joka kuitenkin on koko kyseisen rituaalin toimeenpanon syy. Se, miten asioiden pitäisi olla, saa suuremman merkityksen kuin se, mitä todella tapahtui. Maallisiin riitteihin ei sisälly minkäänlaista maagista lupausta siitä, että tietyllä toiminnalla tai ajattelulla

saavutettaisiin varmasti toivottu tulos⁹³ (Douglas 2005a, 119, 123.)

DOUGLAS, RITUAALINEN AJATTELU, JA PRIMITIIVINEN YHTEISÖ

2.10.6

Meidän eriytyneeseen sivilisaatioomme johtanut kehitys on saanut alkunsa esikopernikaanisesta kulttuurista. Esikopernikaaninen tarkoittaa sellaista maailmakäsitystä, jossa kokemuksiin tulkitseva havainnoija tuntee itsensä maailman keskipisteksi. Tällöin jokaisella kokijalla on oma, henkilökohtainen maailmansa. Hyvä tai huono kohtalo vaikuttavat asioiden kulkuun ja kohtalon hyvyys tai huonous on kokijansa subjektiivisen käsityksen määrittelemä. Täysin persoonattomienkin voimien uskotaan reagoivan kokijan ajatteluun tai tekoihin. Ne uskomukset, joiden mukaan toimitaan ympäristön hallitsemiseksi, voidaan jakaa karkeasti kahteen luokkaan. Toisen mukaan on olemassa valittuja poikkeusyksilöitä, joilla on erityisiä kosmisia voimia. Toisessa taas nähdään kaikki ihmiset yhtäläisesti maailmassa mukana olevina, jolloin kohtalo vaikuttaa yhtäläillä kaikkiin ja kaikki pystyvät vaikuttamaan yhtäläillä kohtaloon⁹⁴. Kummassakaan luokassa yksilö ei tee selkeää eroa maailman ja itsensä toimijana välillä⁹⁵. Maailmankaikkeutta pidetään siinä mielessä henkilöityneenä, että se vastaa lahjoihin, merkkeihin, symboleihin ja eleisiin ja tajuaa sosiaalisia suhteita. (Douglas 2005a, 139–140, 142–143, 146.)

91 / Suomalaista evankelisluterilaisuutta ulkoapäin tarkkaillen tuntuu tosiaan siltä, kuin se käyttäisi ulkoisen muodon joustavuutta säilymiskeinonaa. Tästä hyvä esimerkki on luterilaisuuden psykologisoituminen. Kirkon suorittama sielunhoito muistuttaa yhä enemmän psykoterapiaa ja uskonnolliseen kielenkäyttöön omaksumaan psykologista sanastoa ja ajatusmalleja. (Kivimäki 1999, 9, 11.) Douglas (2005a, 116) väittääkin protestanttisuuden säilyneen siksi, että protestantit varovat päästämästä rituaalisia muotoja lujittamaan ja syrjäyttämään uskonnon tunnetta. Kuitenkin näyttää siltä, että myös niukkarituaalisessa protestanttisuudessa uskonnon tunne on päässyt heikkenemään ja että siinäkin tapahtuu jatkuvasti hajoamassa pienempiin lahkoihin.

92 / Douglas käyttää viikonpäiviä esimerkkeinä rituaalisesta käyttäytymisestä joka voidaan liittää sosiaaliin riitteihin. Viikonpäivillä on kuitenkin melko varmasti ollut myös pyhä tarkoituksensa, mihin viittaavat niiden nimetkin. Esimerkiksi pohjoismaissa viikonpäivät ovat: maanantai – Kuun päivä, tiistai – sodanjumala tyrin päivä, keskiviikko (ruotsiksi onsdag) – ylijumala Odinin päivä, torstai – ukkosenjumala Torin päivä, perjantai – hedelmällisyyden jumalatar Freyjan päivä, lauantai – kylpy- eli puhdistautumispäivä ja sunnuntai – Auringon päivä. (Auerbah 2005, 114, 122,123).

93 / Douglas pitää rahaa hyvänä esimerkkinä oman kulttuurimme rituaalisesta käyttäytymisestä. Sehän pätee taloudellisessa vuorovaikutuksessa vain koska siihen yleisesti uskotaan. Valuutta, johon ei uskota, ei ole minkään arvoista. (Douglas 2005a, 126.)

94 / Douglasin tekemässä kahtiajaossa on selviä yhtäläisyyksiä Durkheimin näkemykseen uskonnon ja magian eroista. Hänen jaossaan ”poikkeusyksilöuskomukset” edustaisivat tällöin uskontoa pappeineen, profeettoineen ja pyhimyksineen ja käsitys, jonka mukaan kaikki ovat maailmassa tasavertaisia ja jokainen voi hallita ympäristöään, edustaisi magian periaatetta.

95 / Esimerkiksi Sudanissa elävät dinkat projisoivat omat ahdistuksen ja syyllisyyden tunteensa ulkopuolelle uhkaaviksi voimiksi (Douglas 2005a, 144).

Huolimatta siitä, että tapahtumien yleinen säännönmukaisuus tunnetaan, ei tapahtumista kiinnostuta yleisen säännön vaan yksittäisen tapahtuman kannalta. Toisin sanoen ihmisiä kiinnostaa se, miksi jokin tietty tapahtuma tapahtui juuri tuolloin, juuri tuossa paikassa, juuri tuolle henkilölle ja tuollaisine seurauksineen. Tapahtumien syiksi löytyy tuolloin helposti kyseisen henkilön suhde ympäröivän maailman intuitionvastaisiin voimiin. Tällaista ajattelutapaa Douglas kutsuu teistiseksi maailmankatsomukseksi⁹⁶. Teistisessä maailmankatsomuksessa kysymykset liittyvät yksilön itseään ja yhteisöään koskevaan sosiaaliseen huoleen siitä, miten järjestyä moraalisesti yhteiskunnaksi. Sosiaaliset ongelmat yhteisössä esiintyvät yleensä jatkuvasti samoilla alueilla, mikä voimistaa uskomuksia kohtaloon, manaan ja muuhun instituutioissa vääjäämättömäksi katsottuun. Mana, magia ja kohtalo eivät Douglasin mukaan olekaan pelkkiä ajatusrakennelmien osia, vaan kokonaisia instituutioita. Ne vastustavat muutosta mutta taipuvat painostuksen edessä kuten muutkin instituutiot. Yhtenä olennaisena erona meidän kulttuurimme ja primitiivisiksi kutsumiensä kulttuurien välillä Douglas näkee sen, että me olemme erottaneet uskonnolliset kysymykset intellektuaalisista pohdinnoista ja maallisesta politiikasta. (Douglas 2005a, 150–154.)

2.11

VOIMAT JA NIIDEN SISÄLTÄMÄ UHKA

Epäjärjestys toimii sekä kaavojen rikkojana että materiaalina niiden rakentamiseen. Koska epäjärjestys sisältää rajoittamatonta, se sisältää myös mahdollisuudet rajattomaan määrään uusia kaavoja. Epäjärjestys symboloi siis uhan lisäksi myös tulevaisuuden voimavaroja. Rituaaleissa voima, jonka epäjärjestys sisältää, on tärkeässä osassa. Tietoisten pyrkimysten saavuttamattomissa olevia voimia ja tietoa etsitään mielen kaaoksesta. Näiden mahtien hallintaan kykenevät yksilöt, jotka pystyvät hetkeksi hylkäämään rationaalisen kontrollin. Kaaoksen alue voidaan saavuttaa kahdesta suunnasta: Ensimmäinen epäjärjestyksen alue löytyy ihmismielestä ja toinen yhteisön turvallisten rajojen toiselta puolelta. Näiltä alueilla vaeltaneilla uskotaan olevan voimia, joita niille uskaltautumattomat eivät voi saavuttaa. (Douglas 2005a, 156–157.)

Rituaaleissa käsitellään järjestyksen ja epäjärjestyksen, muodon ja muo-

96 / Herää kysymys, eikö teistinen maailmankatsomus ole sama asia kuin teismi? Teismin määritelmät eivät kuitenkaan aina vastaa Douglasin määritelmää teistisestä maailmankatsomuksesta. Esimerkiksi Michael Martinin (2010) toimittamassa *Ateismi* teoksessa se määritellään suppeasti uskoksi kaikkietävään, kaikkivoipaan, kaikkihyvään, persoonalliseen Jumalaan, joka loi maailmankaikkeuden, on kiinnostunut maailman tapahtumista ja joka on antanut erityisen ilmoituksen ihmisille.

dottomuuden välistä rajaa, sillä siellä uskotaan olevan voimakkaita, itseään ylläpitäviä voimia. Usein rituaaleissa tasapainoillaan tällä raja-alueella. Esi-merkkinä yhteisön ulkopuolisessa marginaalissa elävistä mainittakoon ini-
tiaatoriittien kokelaat. He ovat rituaalisesti jo kuolleet, mutteivät ole vielä
ehtineet syntyä uuteen asemaansa. Tällainen marginaalissa oleminen katso-
taan voiman lähteillä olemiseksi. Käsitys voimista perustuu useissa tapauk-
sissa sille, että yhteiskunta nähdään muotona ja toiseus sen ulkopuolisena
muodottomuutena. Molemmilla on omat voimansa. Lisäksi voimaa on myös
näiden välisellä hämärällä raja-alueella. (Douglas 2005a, 157, 159–161.) Toisin
sanoen horisontissa, jossa tunnettu häviää tuntemattomaan.

Mitä nämä voimat sitten ovat? Douglas (2005a, 162) aloittaa niiden luo-
kittelun jonkinlaisen persoonallisuuden omaavista voimista, joita hän kut-
suu henkivoimiksi. Nämä voimat ovat usein ihmisten ohjailtavissa. Douglas
jakaa ne kahteen ryhmään. Sisäisiin voimiin, jotka sijaitsevat toimijan psyy-
kessä kuten paha silmä tai ennustamisen taito. Ja ulkoisiin voimiin, jotka vaa-
tivat toimiakseen tietoisesti käytettyjä ulkoisia symboleja kuten loitsuja tai
siunauksia. Jos näitä voimia yrittää käyttää väärin, seuraa voimien menetys.
Sisäiset ja ulkoiset voimat voidaan rinnastaa myös hallitsemattomiin ja hal-
littuihin voimiin, jolloin sisäiset voimat yleensä nähdään hallitsemattomina.
Ne siis saattavat päästä valloilleen vahingossa. Loitsiminen taas ei vahingos-
sa onnistu. Saastumiseen tämä jako ei Douglasin mukaan vaikuta.

Henkivoimia kartoittaessaan Douglas (2005a, 163, 173–174) käyttää myös
jakoa mustaan ja valkoiseen magiaan. Valkoinen magia toimii yhteisöä suo-
jaten ja se vaatii koko yhteisön hyväksynnän. Mustassa magiassa kyse on pa-
hujen noitien ja velhojen käyttämistä yhteisölle vahingollisista voimista. Sel-
keästi jäsentyneistä yhteisöistä löytyy auktoriteettien haltuun uskottuja ja
hallittaviksi suostuvia ulkoisia voimia. Vähemmän järjestyneissä yhteisöis-
sä taas sisäiset, hallitsemattomat voimat kumpuavat vaarallisina pidetyistä ja
useita eri rooleja omaavista henkilöistä. Mustan ja valkoisen magian lisäksi
Douglas nostaa esiin vielä yhden voimien muodon. Sitä hän kutsuu taikuu-
deksi. Taikuudessa on kyseessä hallitut ja tietoisesti käytettävät voimat, joil-
la on tarkoitus aikaansaada vahinkoa. Sitä käytetään niin auktoriteettipai-
koilla kuin rakenteiden välisissä asemissakin. Taikuus on mekaanista ja sik-
si kaikkien niiden käytettävissä, jotka taikomisen taidon ovat itselleen hank-
kineet. Moraalisesti ja sosiaalisesti neutraaleina niitä voi käyttää yhtä hyvin
hyvään kuin pahaankin⁹⁷.

Onnea ja epäonnea hallitsevien voimien kolmikanta on seuraava: muo-
dollisia voimia eli valkoista magiaa käyttävät yhteisön muodollisen raken-

97 / Vaikuttaa siltä, että Douglas puhuessaan taikuudesta on vain antanut Durkheimin magiaksi kutsumalle
asialle uuden nimen.

teen edustajat, muodotonta voimaa eli mustaa magiaa käyttävät yhteisön rakenteiden välissä olevat henkilöt ja niissä paikoissa, joissa muotoon on tullut särö, nousee esiin kenellekään kuulumattomia, rakenteessa ilmeneviä voimia. Lukuisista poikkeuksista johtuen Douglas ei pidä kolmikantaansa erityisen säännönmukaisena. (*Douglas 2005a, 170.*)

2.11.1 MANA SUKULAISINEEN

Voimia voidaan tarkastella myös sen mukaan, aiheuttavatko ne yksilölle ja yhteisölle onnistumisia vai epäonnistumisia. Onnistuminen korostuu manassa ja sitä vastaavissa käsityksissä kuten islamilaisen barakassa ja germaani onnikäsityksessä⁹⁸. Yleensä nämä voimat ovat suopeita mutta voivat olla myös vaarallisia. Ne voivat kiinnittyä joihinkin tiettyihin henkilöihin, esimerkiksi päällikköihin, mutta voivat myös olla itsenäisiä hyväntahtoisia voimia. Näin on yleensä yhteisöissä, joissa auktoriteetit ovat heikkoja tai väljästi määriteltyjä. Kohtelemalla tiettyjä yksilöitä hyvää tuottavien voimien haltijoina yhteisö mielipiteellään tekee heistä myös näiden voimien haltijoita. Voimat voivat kuitenkin koetella moraalikäsityksiä, sillä niiden haltijaa eivät koske yleiset moraalिसäännöt. Douglas pitääkin manaa tässä mielessä poliittisen opportunistin käsitteenä. Hän näkee myös muinaisten germaani onnikäsityksen samanlaisena opportunistisena, vapaasti liikkuvana ja puolta vaihtavana voiman muotona kuin mana ja baraka. Nämä voimat tarttuvat helposti, mikä lähentää niitä saastumiseen. Niiden aiheuttamat seuraukset ovat kuitenkin yleensä saastumiseen nähden päinvastaisia. Saastuminen tukee Douglasin mukaan aina ja ehdottomasti vallitsevaa sosiaalista järjestelmää. (*Douglas 2005a, 176, 178–180.*)

Douglas (*2005a, 181*) siis olettaa, että kaikki henkivoimat ovat osa sosiaalista järjestelmää. Ristiriitaisesti saastumisen voimat eivät kuulu näihin voimiin, vaikka ihminen voi toimillaan päästää ne valloilleen. Ne eivät sijaitse ihmismieleessä eivätkä edes initioituneet voi niitä rituaaleillaan hallita. Ne piilevät ajatusrakenteissa ja ne rankaisevat hierarkioiden sekoittamisesta. Siksi saastumista esiintyy niissä yhteisöissä, joissa rakenteen suhteet on määritelty selkeästi. Henkilö, joka saastumista aiheuttaa, on yleensä ylittänyt jonkin todellisen tai kuvitteellisen rajan ja tullut häneltä kiellettyyn paikkaan. Tällainen vaaran aiheuttaminen on ihmisten lisäksi mahdollista myös eläimille. Vaikka saastumisen voi aiheuttaa tietoisesti, on se yleensä vahinko.

98 / Taikuuden piirissä voimat aiheuttavat yleensä niiden kohteen, joskus myös käyttäjän, epäonnistumisen.

Valta-triptyykki

—

2004

tempera ja öljy kankaalle

140 x 80 cm / 140 x 150 cm / 140 x 80 cm

Valokuva Esko Vuorio.



2.11.2 IHMISRUUMIS JA YHTEISÖRUUMIS

Douglasin (2005a, 182) mukaan ei ole olemassa niin vähäpätöistä kokemusta, ettei se kelpaisi materiaaliksi rituaaliin. Mitä henkilökohtaisempi se on, sitä tehokkaammin se viestittää ja mitä selvemmin symboli nousee kollektiivisista kokemuksistamme, sitä helpompi se on suurten joukkojen ymmärtää.

Ihmisruumista voidaan symbolisesti käyttää minkä tahansa rajallisen systeemin mallina. Eri ruumiinosien väliset suhteet ja niiden funktiot ovat alkulähde muiden monimutkaisten järjestelmien kuvaamisen symboleille. Ihmiskehon näkeminen yhteiskunnan symbolina antaa meille avaimen tulkita sellaisia rituaaleja, joiden suorittamisessa käytetään ihmisen eritteitä. (Douglas 2005a, 183.)

Niiden rituaalien, joissa käytetään ihmisruumista, uskotaan ilmaisevan tiettyä yksilöä koskevia asioita. Douglas (2005a, 183, 185, 190–191) pitää tätä käsitystä kuitenkin vääränä, sillä primitiiviset kulttuurit eivät perustu pikkulasta tai neurootikkaa muistuttavaan ihmistyyppiin. Sen, miksi ihmiskehon raja-alueet tai eritteet ja ulosteet ylipäättään koettaisiin uhkakaavaksi voimaksi, hän näkee siten, että kaikki ideoiden rakennelmat ovat haavoittuvimpia juuri raja-alueiltaan ja niistä ulos tulevat aineet ovat selkeimmin marginaalisia. Näitä raja-alueita ei hänen mukaansa pitäisi käsitellä erillään muista raja-alueista, koska ne symboloivat kulttuureissa ilmeneviä ongelmia ja uhkia. Kun ruumis eri rituaaleissa kuvastaa eri tilanteita, määrittää kyseinen tilanne sen, miltä ruumiin raja-alueelta voimaa milloinkin haetaan.

Douglas (2005a, 192, 197, 199) jakaa sosiaalisen saastuttavuuden neljään lajiin: ulkoihin rajoihin kohdistuva uhka, järjestelmän sisäisiin rajoihin kohdistuva uhka, rajojen reuna-alueilla piilevä uhka ja sisäisen ristiriidan muodostama uhka. Rituaalit, joilla pyritään suojelemaan ruumiinrakenteita, ovat siis ymmärrettävissä symboliseksi sosiaalisten kulkuaukkojen suojeluksi. Rituaalit pyrkivät luomaan ja säilyttämään omaa kulttuuriansa. Toisin sanoen ne työstävät symbolisesti valtioruumista eikä niiden tarkoitus siis ole kenenkään henkilökohtaisten neuroosien parantaminen.

2.11.3 SAASTUMINEN JA MORAALI

Saastumissäännöt eivät vastaa yhtymäkohdistaan huolimatta moraalisiin sääntöihin. Kun moraalisiin säännöt ovat usein monilla eri tavoilla tulkittavissa, ovat saastumissäännöt yksiselitteisiä. Sellaisilla seikoilla, kuten kuka jotakin on tehnyt tai oliko teko tahallinen vai vahinko, ei saastumissäännöissä ole merkitystä. Tärkeää on vain, onko kyseinen asia tapahtunut vai ei. Saastumissäännöissäkin on eroja. Kiinteimmin moraalisiin sääntöihin liittyvät inestit ja

yhteisön jäsenen tappamista koskevat kiellot. Saastuminen saadaan yleensä neutraloitua helpommin kuin moraaliset rikkomukset. Usein siihen riittää yksinkertainen rituaalinen toiminta. Saastuminen voidaan peruuttaa muun muassa uhrauksella, jolloin ei välttämättä ole tarpeellista selvittää mikä rikkomus saastumisen on aiheuttanut. Peruuttaminen onnistuu myös rituaaleilla joihin liittyy tunnustus⁹⁹. (*Douglas 2005a, 200, 201–202, 204, 208–209.*)

LIAN SYMBOLIIKASTA

2.11.4

Douglas (2005a, 236) kysyy, pystytäänkö osoittamaan kansa, joka ei erota pyhää ja epäpuhdasta erillisiksi asioiksi. Hänen mukaansa jokaisella kansalla on käsityksensä saastumisesta. Vaikka Douglas myöntääkin, että usein juuri epäpuhtaat asiat pyhitetään, ei kaikki lika ja saasta hänen mukaansa kelpaa missään kulttuurissa rituaaliseen uuden luomiseen.

Niin sisäisen kuin ulkoisenkin järjestyksen luominen on turhasta luopumista. Tämä tapahtuu kahdessa vaiheessa. Ensin lika tunnistetaan liaksi ja samalla se muuttuu vaaralliseksi. Toisessa vaiheessa sen tunnistettavuus on jo hävinnyt ja se on yhtä kaiken kaoottisen kanssa¹⁰⁰. Kun lialta puuttuu tunnistettavuus, ei sitä enää koeta vaaralliseksi. Sitä ei yksinkertaisesti enää ole eikä sitä siksi voida myöskään kategorisoida. Lika siis syntyi alun perin ylijäämänä, järjestyksen luomisen sivutuotteena. Lopulta se on palannut siihen alkutilaan, josta järjestystä luodaan. (*Douglas 2005a, 237–238.*) Nyt se on symbolina luovalle tilalle, joka vielä toistaiseksi on muodoton.

SAASTUMISEN KÄYTTÖ UUSIUTUMISRITUAALEISSA

2.11.5

Puhtaus ja järjestys saadaan esiin kaaoksesta, kun hylätään kaikki ylimääräinen. Siksi puhtaus on aina pelkistettyä, Douglasin (2005a, 239, 240, 242) mukaan se on myös kovaa ja kuollutta. Siihen eivät kuulu muutos, kompromissit eikä moniselitteisyys. Douglas näkee puhtauden tavoittelun väistämättä johtavan paradoksiin. Tämä johtuu siitä, että puhtautta luodessamme yritämme väkivalloin sovittaa kokemuksemme loogisiin ja ristiriidattomiin kategorioihin. Kiellettyä ei voida kiellon avulla täysin poistaa, ja sen poistamisen yrit-

99 / Vaikka saastumissäännöt ja moraalissäännöt ovatkin osittain päällekkäisiä, on saastumiskokemuksia Douglasin (2005a, 210) mukaan käytetty myös syynä moraalissääntöjen rikkomiselle.

100 / Käsitän tämän siten, että liaksi määritely on käynyt läpi jonkinlaisen tuhoutumisprosessin, esimerkiksi lahonnut, ja palannut näin kaoottisena pidettyyn luontoon.

täminen liian ankarien sääntöjen avulla aiheuttaa tekopyhyttä ja ristiriidan.

Joissakin uskonnoissa on erityisiä tapoja anomalioiden ja vastenmielisyyttä aiheuttavien asioiden ja olioiden kohteluun. Niiden pyrkimyksenä on valjastaa uhkaava ja vaarallinen voima yhteisön hyödyksi. Tällöin nostetaan rituaaliseen kehykseen usein kaikkein hirvittävin iljetyksistä. Kehys estää sitä sekoittumasta tavallisilla välttämissäännöillä ylläpidettyihin kategorioihin ja tekee siitä voimanlähteen. Douglas nimittää tällaisia uskontoja kompostoiviksi uskonnoiksi, koska niiden tapa käyttää torjuttua uuden luomiseen muistuttaa kompostointia. Kompostoivissa uskonnoissa saattaa olla kyse alun perin dionyysisistä orgiastisista kulteista, joissa rikotaan tietoisesti apollonista järjestystä. (*Douglas 2005a, 241, 243, 246, 251*).

2.12 YHTEENVETO

Koska rituaalisen käyttäytymisen esittely saattoi yksityiskohtiensa runsauden vuoksi hämmentää lukijaa, kerrataan vielä lyhyesti ne Durkheimin, Maussin ja Douglasin ajatukset, jotka ovat tärkeitä tutkimukseni kannalta.

DURKHEIM — Durkheim näkee uskonnon pyhiin asioihin liittyvien tapojen ja uskomusten solidaarisena järjestelmänä. Siihen ei välttämättä kuulu intuitionvastaisten agenttien olettaminen, koska tavoitteeseen voidaan päästä myös mekaanisesti suoritetuilla riiteillä. Uskonto pelkistää asiat, jotta ne olisivat helposti selitettävissä. Se jakaa kaiken profaaniin ja pyhään, näyttää asiat tietystä näkökulmasta ja opastaa suhtautumaan niihin tietyllä tavalla. Uskontoon liittyy myös maailmaa selittävien myyttien järjestelmä. Uskonto hajoaa kiihtyvällä nopeudella yhä pienempiin osiin. Uskontojen ulkopuolinen rituaalisen käyttäytymisen muoto on magia. Se on käytännönläheistä ja siltä puuttuu uskova yhteisö. Magian riitit ovat usein uskonnollisten menojen vastakohtia ja niiden pyrkimyksenä on pyhien asioiden profanointi ja häpäisy.

Riitit Durkheim jakaa negatiiviseen ja positiiviseen kulttiin. Niiden kohteina on persoonaton voima, jota kutsutaan manaksi. Negatiivinen kultti on kieltojen järjestelmä, joka jakaa maailman pyhään ja profaaniin. Kieltoihin kuuluu askeesi, jonka avulla irrottaudutaan profaanista. Se mahdollistaa positiivisen kultin, jossa rituaalien avulla kohdataan uskonnollisia voimia. Uhrirituaalissa kyse on alun perin ateriasta, jonka tarkoitus on yhdistää siihen osallistujat. Se ei tarvitse intuitionvastaisia agenteja toimiakseen. On olemassa myös jäljittelyriittäjä, joiden tarkoitus on uhririitin vahvistaminen ja täydentäminen. Durkheim oletti jäljittelyriittien olevan kultin vanhin muoto. Manan Durkheim näki persoonattomana kuvitteellisena voimana, joka projisoidaan kohteeseensa. Sitä kerätään ja ohjataan rituaalien avulla. Ma-

na saa aikaan pelkoa ja kunnioitusta. Sielun idean Durkheim katsoi olevan manan ideasta lähtöisin.

MAUSS — Maussin mukaan uhritoimituksella ylitetään raja profaanista uskonnon alueelle. Uhrirituaalissa uhri aina tuhotaan mutta uhrilahja voidaan jättää myös tuhoamatta. Uhrirituaalin avulla liikutetaan vahvempia voimia kuin uhrilahjalla, koska tuhottu uhri luo yhteyden profaanin ja pyhän välille.

Magia on kollektiivinen ilmiö kuten uskontokin. Magian teho perustuu persoonattomaan ylijäämään, jota Mauss kutsuu manaksi. Manasta lahjoihin/suoritteisiin projisoituna käydään vaihtokauppaa. Tätä totaalisten suoritteiden järjestelmää Mauss nimittää sanalla *potlacht*. Lahjojen vaihto on näennäisestä vapaaehtoisuudesta huolimatta niin tarkasti velvollisuuksiensa säätelystä, että lahjan vaihdosta kieltäytyminen voi johtaa jopa sotaan. *Potlacht*tissa lahjoilla ajatellaan olevan sielu mutta niiden lahjoittajat kohtelevat toisiaan tietystä mielessä kuin esineitä.

DOUGLAS — Douglasin mukaan inhimilliseen ajatteluun kuuluu maailman kategorisointi. Se kategorisoidaan esimerkiksi puhtaaseen ja saastaiseen. Kategorioiden ulkopuolelle tai niiden marginaaliin jääviä voimia Douglas nimittää anomaliaiksi. Niitä pidetään usein saastaisina ja siksi vaarallisina, mutta niihin voidaan suhtautua myös uusiutumisen lähteinä, jolloin ne ilmentävät hahmotonta luovaa voimaa.

Douglas näkee pyhän ja epäpuhtaan vastakohtina¹⁰¹. Pyhä ei voi paikantua anomaliaihin, koska se on verrannollinen täydellisyyteen. Toisaalta Douglas myöntää, että usein epäpuhtaat asiat pyhitetään. Kaikki lika ei Douglasin mukaan kuitenkaan kelpaa rituaaliseen uuden luomiseen. Yhdessä suhteessa puhdas voi olla toisessa suhteessa epäpuhdasta. Douglas pitää likaa jään-
nöskategoriana, joka aiheuttaa ylläpitämiimme luokitteluihin epäjärjestyttä.

Magia-sanalla paikalle Douglas vaihtaa sanan ”ihme”. Ihme tapahtuu jos tapahtuu, eikä siihen voi vaikuttaa mekaanisilla rituaaleilla. Douglas puhuu myös valkoisesta magiasta joka toimii yhteisöä suojaen ja mustasta magiasta joka on yhteisölle vahingollista. Lisäksi on mekaanista taikuutta. Se on moraalisesti ja sosiaalisesti neutraalia.

Rituaaleissa käsitellään järjestyksen ja epäjärjestyksen, muodon ja muodottomuuden välistä rajaa. Käsitelys voimista perustuu sille, että yhteiskunta nähdään muotona, ja toiseus sen ulkopuolisena muodottomuutena, voimaa on myös näiden välisellä raja-alueella. Muodottomuuden alue voidaan saavuttaa kahdesta suunnasta, joko ihmismielestä tai yhteisön rajojen ulko-

101 / Durkheim ja Mauss näkevät puhtaan ja epäpuhtaan kahtena eri näkökulmana samaan asiaan, eivät erillisinä luokkina.

puolelta. Hylkäämällä ylimääräinen saadaan muodottomuudesta esiin puhtaus. Puhtauden Douglas näkee kovana, kuolleen ja luovuutta vastustavana.

Douglasin mukaan ihmisruumista voidaan symbolisesti käyttää kaikkien rajallisten systeemien mallina, koska se antaa meille avaimen tulkita sellaisia rituaaleja, joiden suorittamisessa käytetään ihmisen eritteitä. Koska ideoiden rakennelmat ovat haavoittuvimpia raja-alueiltaan, ovat niistä ulos tulevat aineet selkeimmin marginaalisia.

2.13

RITUAALISUUDESTA KUVATAIDEMAAILMASSA JA TAITEESSA

Seuraavaksi etsin rituaalisen käyttäytymisen ilmentymiä suomalaisessa kuvataidemaailmassa ja taiteessa yleisesti. Työvälineenäni käytän edellä esittelemiä antropologisia teorioita. Omaa kuvantekoprosessiani käsittelen myöhemmin omana päälukunaan. Aluksi lienee paikallaan lyhyesti määrittellä, mitä käsitteillä kuvataidemaailma ja taide tarkoitetaan. Kuvataidemaailman määrittelyssä tukeudun Vappu Lepistön (1991) taidemaailman ja kuvataidemaailman määrittelyyn. Taiteella tarkoitan lyhyesti sanottuna kuvataiteen piiriin kuuluvaa taiteellista toimintaa 2000-luvun alun Suomessa. Vertailun vuoksi puhun jonkin verran myös minulle aikaisemman ammattini kautta tutuksi tulleesta teatteritaiteesta.

Kuvataidemaailmaan kuuluu useita yhteisöllisiä ja organisatorisia osa-alueita, kuten taiteen lainsäädäntö, taidehallinto, apurahajärjestelmä eri tasoinen, taidekokoelmat, taidekoulutusjärjestelmä, näyttelyjärjestelmä, taiteilijajärjestöt, taideyhdistykset, taidekritiikki, taiteen tutkimus, taiteilijoiden tukijärjestöt, tekijänoikeudet jne. Sen voi nähdä myös sääntö- ja normijärjestelmänä, joka määrittelee taiteellisen kompetenssin sekä ohjeistaa taiteilijana toimimista ja taiteilijaksi tuleamista. Taiteen yhteisöllistä luonnetta korostavat tutkijat pitävätkin välitystyötä tekeviä taiteen ”portinvartijoita” nykyajan taiteen arvojen varsinaisina luojina (Lepistö 1991, 24, 26.) Tämä tarkoittaa, että taidekauppiaat päättävät sen, mikä on taidetta ja mikä taiteen arvo. Taiteen rahallisen arvon suhteen näin ehkä onkin.

Koska kuvataidemaailman käytännöt tuntuvat itsestään selville, ei niitä yleensä kyseenalaisteta. Taiteen maailmaa onkin tulkittu uskon maailmaksi, jossa taiteen tekijöille ja taideteoksille on varattu erityinen pyhän alue ja taidetta määrittävät hallinnan ja voiton strategiat. (Lepistö 1991, 24.) Ritu-

aalista käyttäytymistä kuvataiteessa ja kuvataidemaailmassa on siis havaittu aikaisemminkin. Silti se pyrkii piiloutumaan itsestäänselvyyksien taakse.

Taiteella on myös oma ”seurakuntansa”, joka käy näyttelyissä, teatterissa ja konserteissa sekä harrastaa itse jotakin taiteen muotoa. Pertti Alasuutari (1996, 244) näkee jatkuvan, korkeakulttuurin avulla tapahtuvan itsensä kehittämisen eräänlaisena eliitin uskontona. Hänen mukaansa taidemaailma instituutioineen symboloi ja pyhittää tämän sivistyneistöön ja korkeammin koulutettuun väestönloukkaan vetoavan uskonnollisuuden muodon.

TAITEESTA RITUAALISENA KÄYTTÄYTYMISENÄ

2.13.1

Miten rituaalinen käyttäytyminen näyttäytyy aikamme länsimaisessa kuvataiteessa? Miten se eroaa magiasta tai uskonnoista ja missä mielessä muistuttaa niitä? Pelkistään uskonto on rituaalisen käyttäytymisen muoto, joka muokkaa ja valvoo yhteisön moraalia. Se käsittelee asioita, jotka profaanisissa elämässä ja initiaatiota läpi käymättömiltä ovat kiellettyjä kuten pyhää tai saastaista. Entä taide? Taidetta voi verrata pyhään siinä mielessä, että sitä sen paremmin kuin pyhääkään ei pystytä täysin rajaamaan. Kumpakaan niistä ei pystytä tavoittamaan sinänsä, vaan ainoastaan niiden erilaisten ilmaisu-
muotojen kautta. Voimme kertoa vain miten ne ilmenevät. Lisäksi sekä taiteella että pyhällä on taipumus levitä rajojensa yli ja soluttautua profaaniin.

Taiteessa kuten uskonnossakin käsitellään usein tapoja, uskomuksia ja asioita, joita muuten pidetään kovin arkaluontoisina tai jopa kiellettyinä. Kiel-
lot saattavat olla sekä uskonnollisia että maallisia. Taide ei kuitenkaan ole samassa mielessä minkäänlaisten tapojen tai uskomusten solidaarinen järjestelmä, kuin mitä Durkheim tarkoittaa uskonnosta puhuessaan. Päinvastoin taide pyrkii toiminnallaan usein tapojen ja uskomusten kyseenalaistamiseen ja siksi sitä saatetaan pitää moraalittomana tai jopa vaarallisena¹⁰². Taide kuitenkin toimii näin juuri moraalisisista syistä. Kyseenalaistamalla on tarkoitus nostaa esiin asioita, jotka halutaan moraalisen tarkastelun kohteiksi. Kuten uskonto ei ole pelkästään pappien veljeskunta vaan yhteisölle kuuluva moraalinen yhteisö, ei taidekaan ole pelkästään taiteilijoiden tai taiteen kentällä työskentelevien veljeskunta vaan sekin on kaikille yhteisön jäsenille kuuluva yhteisö. Taiteesta löytyy yhtäläisyyksiä uskontoon myös pienemmissä yksityiskohdissa.

102 / Vaikka nykytaiteesta ärsyntyneen kutsuvat sitä vaaralliseksi, putoaa suurin osa sitä keskinkertaisuuteen. Ne epähuumanit voimat, jotka todella kiihottavat elämäämme ja joihin nykytaiteilijat viittaavat teoksillaan, esimerkiksi maailmantalouden kehitysuunta, aseteollisuus ja ympäristön saastuttaminen, ovat paljon vaarallisempia kuin taiteilija. (Dissanayake 2000, 174.)

Taide on monin eri tavoin konkreettisesti mukana sekä uskonnoissa että magiassa. Suuressa osassa uskonnollisia seremonioita musiikki näyttelle tärkeää osaa eikä vilkaistessaan sisälle ortodoksiseen tai roomalaiskatoliseen kirkkoon voi olla huomaamatta niiden sisustamiseen käytetyn taiteen runsautta. Uskonnolliset seremoniat tarkkoine kaavoineen, loistavine pukuineen ja karismaattisine saarnaajineen ovat hyvin teatraalisia. Vaikka magialla yksityisempänä ja siksi köyhempänä ei ole yhtä paljon varoja rituaaliensa visualisointiin, voidaan myös magiassa apuna käytettyjä esineitä monessa tapauksessa pitää taideteoksina.

Uskonnosta poiketen taide ei pyri kattamaan aivan kaikkea ajattelun kohteena olevaa vaan pitäytyy inhimillisen toiminnan rajoissa¹⁰³. Rituaalista käyttäytymistä taide toimintatavoiltaan silti edustaa, koska sillä inhimillisen toiminnan puitteissa on pyrkimys asioiden pelkistämiseen ja samankaltaiseen maailman kahtiajakoon kuin uskonnolla¹⁰⁴. Toinen taiteen erottelemista alueista sisältää sen, mikä luetaan korkeakulttuuriin kuuluvaksi, pääasiassa taiteen¹⁰⁵. Toisen muodostavat muut ihmiselämän osa-alueet¹⁰⁶. Jälkimmäisestä nousee silloin tällöin esiin niin kutsuttuja alakulttuureja, jotka taidemaailma yleensä jossain vaiheessa huomaa taiteellisiksi ja ne ”nostetaan” korkeakulttuurin puolelle. Meidän kulttuurissamme taide jakaa kahtia myös kansan. ”Taiteen pyhää” edustava eliitti hankkii kuvataidetta, käy teattereissa, konserteissa ja museoissa. Kansan enemmistössä, joka edustaa profaania, taide saattaa vaikuttaa tarpeettomalta tai eliitin käyttämältä keinolta erotautua rahvaasta¹⁰⁷.

Yleensä rituaalinen käyttäytyminen on konservatiivista ja pyrkii säilyttämään kulttuurin muuttumattomana. Tässä länsimaisen nykytaiteen pyrkimys on rituaalisesta käyttäytymisestä eriyvä. Taiteen tarkoituksiksi voisi ajatella pyrkimyksen kehittää yhteiskunnallista ymmärrystämme avaamalla uusia nä-

103 / Tässä lasketaan myös luonnosta löytyneen osan tai esineen asettaminen taiteen asemaan inhimilliseksi toiminnaksi.

104 / Uskonto jakaa maailman pyhään ja profaaniin.

105 / Tämä alue edustaa taidemaailman pyhää.

106 / Tämä alue edustaa taiteen näkökulmasta profaania.

107 / Pelko taiteen eliittisyydestä estää sen vakavasti ottamisen ja johtaa uskon taiteen tarpeettomuudesta. Tämä pelko kohdistuu sekä taiteen arvostajiin että sen tekijöihin. Tästä huolimatta taidemaailman taidekaupasta vaikuttanut osa pyrkii pitämään taiteen elitistisenä, koska silloin teokset ovat ainutkertaisia. Elitismistä on tullut erottamaton osa taidetta. Sitä ei ole kuitenkaan pidetty eliitille kuuluvana kauempaa, kuin viimeiset 10 000 vuotta. Tänä aikana sen tehtävänä on ollut tukea maanviljelylle perustuvien yhteisöjen rakenteellista eriarvoisuutta. Metsästäjä-keräilijöillä ja muissa pienissä yhteisöissä taide on ollut demokraattisempaa. (Disanayake 2000, 174,176.) Maanviljelyn myötä myös suurten ja hierarkkisesti järjestäytyneiden ja taidearteita keräävien uskontojen merkitys on voimistunut. Metsästäjä-keräilijöiden uskonnollinen rekvisiitta on osittain vaeltanut heimon mukana ja ollut siksi helposti kuljetettavaa ja kenen tahansa rakennettavissa.

kökulmia¹⁰⁸. Taiteen todellisuuden uudenaikaisella jakamisella ja representaatioiden avulla esittämät uudet näkökulmat saattavat parhaassa tapauksessa auttaa eteenpäin jopa tieteitä. Taide ei siis pyri näyttämään maailmaa vain jostain tietystä näkökulmasta eikä suhtautumaan siihen jollakin tietyllä tavalla. Se kriittisyys jota pyhä ei salli näkyy selkeästi nykytaiteesta ja sitä löytyy jopa kirkkotaiteesta¹⁰⁹. Taide rituaalisena käyttäytymisenä voi siis toimia myös päinvastoin kuin uskonnot, jolloin se alkaa saada magian kaltaisia piirteitä¹¹⁰.

Usein taiteesta ja taiteellisen toiminnan pyrkimyksistä, löytyykin magian piirteitä. Taidekin on usein hyvin käytännön läheistä, vaikka syvempiin pohdiskeluihin toki toisinaan ryhdytään¹¹¹. Toisinaan taiteellisessa toiminnassa on havaittavissa myös pyrkimyksiä uskonnon kyseenalaistamiseen ja pyhiin asioiden profanointiin. Kuuluisimpina suomalaisina esimerkkeinä Harro Koskisen ja Hannu Salaman tapaukset.

Taiteen hajoamisesta

Uskonnot ovat, kuten Durkheim ja Pyysiäinen totesivat, jatkuvassa hajoamistilassa. Tilanne tuntuu olevan samanlainen myös taiteen kohdalla: kuvataide on jakautunut pienempiin osiin varmaankin jo esihistoriassa. Tuntuu luontealta, että ”taiteilijat” jo kivikaudella, siis paljon ennen kuin taiteesta taiteena oli minkäänlaista käsitystä, erikoistuivat valmistamaan sellaisia teoksia, joiden tekoon itse kunkin kyvyt ja mahdollisuudet parhaiten soveltuivat. Myös erilaisten kulttuurien¹¹² on täytynyt jo tuolloin vaikuttaa ilmaisutapoihin.

Taiteessa tapahtuneesta hajoamisesta sinä aikana, jolloin julkinen taide

108 / Taide taiteen vuoksi muodostaa uusien näkökulmien avaamisen suhteen poikkeuksen. Alun perin se otti voimakkaasti kantaa aikansa vallitsevaan taidekäsitykseen arvostellen taiteen kytköksiä rahaan ja valtaan. Aikojen myötä taiteen vuoksi tehdyn taiteen alkuperäinen tarkoitus on kuitenkin unohtunut ja vähitellen taide taiteen vuoksi on itse joutunut aiemmin arvostelemansa taiteen asemaan. Pyrkinessään viittaamaan pelkästään itseensä se samalla sulkeistaa yhteisön ulkopuolelleen ja kieltäytyy ottamasta kantaa vallan toimii. Usein pelkistettynä ja neutraalina se antaa hiljaisen hyväksyntänsä vallan konservatiivisuudelle.

Douglas (2005a, 239) näkee pelkistetyin puhtaana ja siksi kovana ja kuolleena. Hänkään ei laske siihen kuuluvaksi muutosta, moniselitteisyyttä eikä kompromisseja.

109 / Esimerkkinä tästä Michelangelon freskot Sikstiiniläiskappelissa, jotka salakuljettivat erotiikan kaikkein pyhimpään tai Hieronymus Boschin villit alttaritaulut, joita katsellessaan ei voi olla varma, onko taiteilija ollut täysin vakavissaan vai kenties pilailut uskon kustannuksella.

110 / Tässä magia nähdään niin kuin Durkheim sen ymmärtää.

111 / Tällaisten pohdiskelujen seurauksena on syntynyt muun muassa Wassily Kandinskyn (1988) sangen tunnettu teos *Taiteen henkisestä sisällöstä*, jonka sisältöä kaikesta tieteenkaltaisuudestaan huolimatta voitaneen pitää paremminkin taiteellisenä tai uskonnollisena pohdiskeluna.

112 / Erilaisten esinekulttuurien on täytynyt syntyä jonkin esineen aiheuttaman ihailun ja sen aikaansaaman jäljittelyn kautta.

palveli kirkkoa, ei voi sanoa paljoakaan. Kuvanveistäjät, maalarit, muusikot, tanssijat ynnä muut kuuluivat toki omiin ammattikuntiinsa mutta ainakin kuvataiteilijoita pidettiin lähinnä käsityöläisinä. Vain musiikki erotti oopperan peliluolasta ja esiintyviltä taiteilijoilta saatettiin vaatia muitakin kuin taiteellisia palveluksia. Näin toimittiin ainakin Keski- ja Etelä-Euroopassa yhä 1700-luvulla¹¹³. Jos ajatellaan, että kuvataiteilijat erottuivat käsityöläisistä renessanssin aikana, on kuvataiteessa lähes välittömästi alkanut eri taiteenalojen keskinäinen riitely. Esimerkiksi Leonardo da Vinci halusi todistaa, että maalaustaide oli arvoltaan kuvanveistoa, musiikkia ja runoutta ylempänä (ks. *Leonardo 1992; Leonardo 2010, 176–201*). Luultavasti vastaavaa riitelyä on käyty jo paljon aikaisemmin ja se on johtunut inhimillisestä ja myös uskontoihin kuuluvasta tavasta jakaa ihmiset meihin ja toisiin. Modernismin alusta lähtien on länsimaiseen kuvataiteeseen syntynyt yhä uusia keskenään kilpailevia avantgardistisia taiteilijaryhmiä ja tyyliuuntia. 1900-luvun jälkipuolella kuvataiteen alueelta on noussut käsitetaiteen kaltaisia taiteenaloja, joiden yhteys kuvataiteeseen on enemmän tulkinnan kuin teosten ominaisuus¹¹⁴.

Voiko taiteen rakennetta verratta totemismiin?

Länsimaisessa kuvataiteessa hajoaminen siis on alkanut viimeistään niihin aikoihin, kun kuvataide on eronnut käsityöläisyydestä ja hyväksytty taiteeksi. Vastaavanlainen hajoaminen on alkanut uskonnossa jo muinaisuudessa. Vanhimpia uskonnon muotoja, joissa hajoaminen on selvästi nähtävissä, on totemismi. Sen perustana on sosiaalisen ryhmän jakautuminen fratrioihin ja klaaneihin, joilla jokaisella on oma toteeminsa. Toteemi erottaa klaanin jäsenet muista ihmisistä (*Durkheim 1980, 192*).

Samoin kuin totemismi, kuvataidekin jakautuu ensin suurempiin kokonaisuuksiin joista jokainen jakautuu vuorostaan yhä pienempiin kokonaisuuksiin¹¹⁵. Sen lisäksi, että eliitti erottautuu taiteen avulla rahvaasta, on myös taidemaailman sisällä muista erottautuminen tärkeää. Jos taideteosta ajatellaan toteemina, se yhdistää tekijänsä materiaalillaan ja tyyllillään muihin tämän tyyppisten teosten luojiin erottaen hänet samalla toisenlaisista taiteilijoista. Klaanin jäsenestä poiketen taiteilija usein pyrkii erottautumaan myös muista oman tyyliinsä taiteilijoista. Taiteen ”klaaneissa” siis vallitsee ankara sisäinen kilpailu¹¹⁶. Siksi taideteoksilla pyritään mahdollisimman suureen erilaisuuteen, mikä osaltaan edistää taiteen jakautumista. Toteemeiksi taideteoksista ei tämän perusteella ole.

Taiteessa eri alueiden väliset rajat eivät ole yhtä sitovia kuin totemismissa. Esimerkiksi kuvataiteilijan on mahdollista työskennellä vaikkapa valokuvaamalla ja maalaamalla. Lisäksi hän voi esimerkiksi säveltää. Työskentely-

tavat riippuvat pääasiassa tekijän kyvyistä ja kiinnostuksesta. Vaikka taide-
teoksia voikin pitää tietyssä mielessä verrannollisina toteamisen periaatteen
ulkoiseen muotoon, ei niitä niiden lukumäärän ja jatkuvan valmistamisen
johdosta voi verrata toteemiin.

Taideobjekteja voidaan sen sijaan verrata fetisseihin, objekteihin jotka py-
hän luonteensa vuoksi eroavat objekteista joita käytetään arjen rutiineissa.
Nähdäkseni juuri taiteella erilaisissa muodoissaan on tärkeä osuus sen sym-
bolisuuden luojana, minkä ansiona Durkheim näkee sosiaalisen elämän kaik-
kine aspekteineen ja historiallisine vaiheineen mahdolliseksi.

TAIDE KULTTINA JA RIITTINÄ

2.13.2

Rituaalisen ajattelun jakaessa maailmaa on tärkeää, että pyhä ja profaani¹¹⁷
pidetään erossa toisistaan. Jotta ero puolin ja toisin säilyisi eikä pyhän kos-
ketus pääsisi tuhoamaan profaania tai saastunut puhdasta, täytyy maailman
jakoa suojata erilaisin varokeinoin ja rakennelmin, esimerkiksi initiaatioin
ja pyhäköin. Durkheimin (1980, 271–272) mukaan tämä hänen negatiivisek-
si kultiksi nimittämänsä periaate löytyy kaikkien kulttien takaa.

Taiteessa ei ole varsinaista kieltojen järjestelmää. Usein sen alueella esite-
tään päinvastoin kaikki sallittuna. Tästä huolimatta taide hyvin mielellään
erottautuu kaikista muista elämän osa-alueista. Kuten negatiivinen kultti on

113 / Esimerkiksi Giacomo Casanovalle (1725–1798) tuntui täysin luonnolliselta pitää teattereita ja oopperoi-
ta samaa tarkoitusta palvelevina kuin bordellejakin (Casanova 1959, Mäkelä 2007).

114 / Hyvän käsityksen tyylien ja koulukuntien laajuudesta saa Amy Dempsey (2008) johdatuksena nykytai-
teeseen toimivasta teoksesta *Moderni taide*, johon hän on koonnut 300 länsimaisen kuvataiteen, muotoilun ja
arkkitehtuurin eri tyyliä, koulukuntaa ja suuntausta.

115 / Erilaisia jakoperusteita on olemassa useita, esimerkiksi seuraava: Ensin tulevat suuremmat kokonaisuu-
det kuten kuvataide, näyttämötaide, musiikki ja kirjallisuus. Niitä voisi ajatella ”taiteen heimoina”. Niistä jokai-
nen jaetaan tietyin perustein edelleen pienemmiksi kokonaisuuksiksi. Kuvataide esimerkiksi voidaan jaotella
työskentelytapojen mukaan kuvanveistoon, maalaustaiteeseen, grafiikkaan, valokuvaukseen jne. Tällaisessa ja-
ottelussa löytyy yhtäläisyyksiä fratrioihin, klaanien yläluokkiin. Myös nämä ”taiteen fratrit” jaetaan edelleen
pienempiin ryhmiin. Tämä voi tapahtua esimerkiksi tyylien mukaan kuten maalaustaiteessa kubisteihin, realist-
teihin, ekspressionisteihin ja niin edelleen tai työskentelyssä käytettävien materiaalien mukaan öljyvärimaala-
reihin, akvarellisteihin ja niin edespäin. Lisäksi jakautuminen tapahtuu alueittain, esimerkiksi Rovaniemeläisiin
ja Helsingiläisiin öljyvärimaalareihin. Tällaiset pienemmät ryhmät muistuttavat klaaneja ja myös niiden sisällä
toimivat taiteilijat tuntevat eräänlaista sukulaisuutta toisiinsa. Kutsun tätä yhteyden tunnetta hengenheimo-
laisuudeksi. Mitä korkeammalle näissä taiteen luokituksissa kohotaan, sitä heikommaksi tämä hengenheimo-
laisuus käy. Esimerkiksi ekspressionistisen öljyvärimaalarin ja oopperalaulajan välinen hengenheimolaisuus on
heikompi kuin ekspressionistisen ja kubistisen öljyvärimaalarin.

116 / Taiteilijoiden välisestä kilpailusta, jossa taiteen tekemiseen ja esittämiseen saatetaan uhrata huomattavasti
enemmän varoja ja työtunteja, kuin mitä taiteilija työllään ansaitsee, löytyy yhtymäkohtia Maussin pot-
latchiksi nimeämään lahjojen annon äärimmäisyyksiin menevään kilpailullisuuteen.

117 / Douglasin mukaan toisistaan erossa pidettäviä ovat puhdas ja epäpuhdas.

seurausta pyhän ajatuksesta, on myös taiteen erottautuminen kaikesta muusta siinä mielessä seurausta taiteen ajatuksesta, että ilman tätä eroa ei taidetta olisi vaan se sekoittuisi viihteeseen ja koristeluun. Toisin sanoen juuri taiteen rajaaminen omaksi elämänalueekseen ilmentää ja todellistaa taiteen. Jotta taide ei pääsisi laimenemaan kaikeksi muuksi, on sen erityislaatua suojelemassa taidemaailmaksi kutsuttu kokonaisuus¹¹⁸. Taiteen erityisyyttä tukevan asenteen hylkääminen on sallittua vain ”initiaation” läpi käyneelle taiteilijalle, sillä yksi taiteilijan tärkeistä tehtävistä on toimia taiteen ja kaiken muun rajojen ylittäjänä. Hän muuttaa toiminnallaan kaikkea muuta taiteeksi eli tavallaan profaania pyhäksi. Tätä prosessia voisi ajatella taiteen leviämisenä. Sen soluttautumisenä kaikkeen, minkä kanssa joutuu kosketuksiin.

Taidetta suojelemaan on rakennettu tai eristetty alueita, joista kaikki muu on pyritty pitämään poissa. Yhtenä syynä tähän pidetään sitä, että taiteen koki-ja voisi rauhoittaa ja hiljentyä pelkästään taide-elämyksen vastaanottoon. Tällaisia paikkoja ovat muun muassa taidehallit ja -museot, teatterit ja konserttitalot. Taiteen tapauksessa näiden ”taidepyhäkköjen” ei tarvitse suojata muuta maailmaa taiteelta. Taide sitä vastoin ei tunnu olevan täysin muulta maailmalta turvassa edes niissä. Sponsorien muodossa muu maailma soluttautuu taiteen alueelle alistaen sen lähes huomaamattomasti valtaansa. Päinvastoin kuin pyhä, joka on uhkana profaanille, joutuukin taide riippuvaiseksi siitä kaikesta muusta, josta se pyrkii erottautumaan. Nykyisin törmää kaupungeissa, maanteilla ja tiedotusvälineissä jatkuvasti mainoksiin. Tätä ilmiötä voisi ajatella taiteen haitalliseksi leviämiseksi profaaniin.

Taide positiivisena kulttina

Rituaalien vaikutuksesta sekä yksilö, että yhteisö saavuttavat energiaa antavan rituaalisen mielenlaadun. Durkheim (1980, 308) uskoo tämän perustuvan rituaalien yhteisöllisyyteen. Yhteisö auttaa yksilöä ymmärtämään paikkansa maailmassa ja yksilöt paikkansa oivaltaneina ylläpitävät yhteisöä. Pysyykö taide vastaavaan? Taidetta itsekkin tehneenä ja lukuisia näyttelyjä ja teoksia nähneenä olen havainnut, että taiteella rituaalina on parhaassa tapa-

118 / Ensimmäisenä käsitettä taidemaailma käytti Arthur C. Danto vuonna 1964. Taidemaailmaksi kutsutaan suhteellisen itsenäisesti toimivaa kokonaisuutta, joka koostuu virallisista instituutioista ja epävirallisista taideyhteisöistä. (Lepistö 1991, 24.)

Taidemaailman tehtävänä on olla taiteilijoiden identiteetin perusta ja varjella taiteen myyntejä. Se määrittelee myös, kuka on taiteilija ja mikä on taidetta. Perinteisesti taidemaailman vallan on nähty jakautuvan kolmelle eri alueelle: taiteilijoille taiteen tuottajina, taiteen välittäjille ja taiteen kuluttajille. Nykyisin taiteen tuotantoa tapahtuu kaikilla taidemaailman tasoilla. Osa tutkijoista on jopa sitä mieltä, että taiteen arvot määräävät nykyisin taiteen välittäjät. He asettavat taiteilijat järjestykseen ja jakavat informaatiota suurelle yleisölle. (Lepistö 1991, 9, 25–26.)

uksessa sekä tekijäänsä että kokijaansa samanlaisia myönteisiä vaikutuksia kuin uskonnollisilla rituaaleilla. Nämä myönteiset vaikutukset, ennen kaikkea energisyyden tunne, koetaan voimakkaina varsinkin taidetta tehtäessä. Kokemuksesta uskallan sanoa, että tämä pätee perinteisen kuvataiteen lisäksi ainakin teatteriin¹¹⁹.

Perinteinen kuvataide on esimerkiksi teatteriesityksen valmistamiseen nähden paljon yksinäisempää toimintaa. Siksi siihen liittyvä rituaalinen käyttäytyminen rinnastuu luontevammin magiaan kuin uskontoon. Toki kuvataiteilijakin kokee kuuluvansa oman taiteenalan muodostamaan yhteisöön ja saavansa yhteisöltään voimaa. Muuten pääseminen oman alansa taiteilijajärjestön jäseneksi ei olisi suurelle osalle taiteilijoita niin tärkeää, kuin se tälläkin hetkellä on¹²⁰. Yhteisöllisyydestä nouseva voimantunne jää kuvataiteen puolella silti näyttämötaiteessa koettavaa heikommaksi¹²¹.

Teatterin tekijöiden tapaan kuvataiteilijatkin voivat toki muodostaa ryhmiä tai työskennellä pareina. Jopa niin, että yksittäisen teoksen valmistamiseen osallistuu kaksi tai useampia taiteilijoita. Kun kyseessä ei kuitenkaan ole siinä mielessä esitys (ellei sitten happening tai performanssi), että taiteilijat ovat itse osa teostaan ja sitä kautta suorassa dialogissa yleisönsä kanssa, jää yhteisöllisyydestä kumpuavan energian kokeminen teatterin tekemisestä saatavaa kokemusta heikommaksi.

Taiteilijaksi tulemisen initiaatio

Millaisen rituaalin taiteilijaksi aikova joutuu läpikäymään? Suomessa kuvataiteilijan ja kuvataideopettajan koulutukset saaneena pitäydyn tässä yhteydessä miettimään ainoastaan Suomessa tapahtuvan kuvataiteilijaksi tulemisen ja uskonnollisen initiaation välisiä yhtäläisyyksiä ja eroja. Kuvataiteessakin on initioitunut eliittinsä. Pääasiassa siihen kuuluvat henkilöt ovat initioituneet

119 / Yhteenkuuluvuuden tunne ja ryhmään samastuminen kuuluvat yhteistaiteisiin kuten teatteriin, jossa vielä nykyisinkin tulevat esille sen juuret rituaalisena seremoniana (Dissanayake 2000, 187). Teatterin tekemisen yhteydessä kasvatetaan rituaalin omaisesti yhdessäolosta syntyvää energiaa. Yhteiset halaukset ja hokemat kullisseissa ennen esityksen alkua antavat voimaa ja rohkeutta tulevaan koitokseen. Monissa teattereissa tämä koskee ainakin ennen ensi-iltoja näyttelijöiden lisäksi myös muuta henkilökuntaa. Voima tulee nimenomaan siitä tunteesta, että ”olemme osa jotain suurempaa, osa kollektiivista taideteosta”. Tärkeää tällaisen tunteen synnyssä on tietoisuus omasta paikasta yhteisössä. Jos teos onnistuu hyvin, pääsevät myös katsojat osallisiksi yhteisöllisyyden tunteesta. Silloin hekin tuntevat saaneensa esityksestä uusia voimia. Parhaassa tapauksessa joku yleisöstä on saanut jopa täysin uuden näkökulman johonkin tai saattaa tuntea uusiutuneensa ihmisenä.

120 / Kyse on eräänlaisesta hyväksymisestä initioitujen joukkoon.

121 / Toki myös näyttämötaiteen piiristä löytyy yksin työskenteleviä taiteilijoita. Useimmiten he ovat näyttelijöitä, lausujia, tanssijoita tai pantomiimikkoja. Heidän työssään teoksista tekijäänsä siirtyvä yhteisöllinen voima peilautuu yleensä yleisöstä. Peilautuminen tapahtuu esitystilanteessa ja perustuu vuorovaikutukseen.

koulutuksessa, joka liittyy jollakin tavalla taiteeseen. Koulutus vaihtelee perinteisestä mestarilta oppipojalle siirtyvästä käytännön opetuksesta yliopistotasoiseen taideopetukseen. Myös sisällöltään se vaihtelee varsinaisesta taiteen tekemisen opiskelusta erilaisiin teoreettisiin taiteen lähestymistapoihin.

Suomessa taidemaailmaan initioiduksi tuleminen on mahdollista molemmille sukupuolille¹²². Koulutus kuvataiteilijan ammatin eri aloille aloitetaan usein jo lapsuudessa. Eri puolilla maata on sekä kuntien, seurakuntien että yksityisten yllä pitämiä lasten ja nuorten kuvataidekouluja. Niissä opettajina toimivat yleensä ammattitaiteilijat. Jo näissä kouluissa oppilailta on useimmiten mahdollisuus syventyä johonkin tiettyyn taiteenalaan¹²³. Tätä koulutusta voisi pitää eräänlaisena noviisiaikana, jolloin asioihin tutustutaan, mutta kaikki muistuttaa vielä jossain määrin leikkiä.

Seuraava aste on jo kokopäiväistä taideopiskelua. Suomessa on eriasteisia taidekouluja kansanopistojen vuoden tai parin mittaisista kursseista ammattikorkeakouluihin ja korkeakouluihin. Taideopiskelijat kuten muutkin initiaatorituaalien kokelaat elävät eräänlaisessa välitullassa. He eivät kuulu enää taidemaailman ulkopuolella eläjiin mutta eivät vielä ole varsinaisia taiteilijoitakaan. Vielä koulutuksen jälkeen on taiteilijan tultava hyväksytyksi oman alansa valtakunnallisen taiteilijajärjestön jäseneksi, jotta häntä taidemaailmassa pidettäisiin täysiarvoisena taiteilijana. Esimerkiksi Taidemaalariiliton jäsenyyttä haettaessa asetetaan myös taiteilijan koulutuksen saanut hakija ensin kokelasjäsenyyteen. Kokelasjäsenyys kestää enintään kymmenen vuotta ja sen aikana kokelaan on yllettävä tiettyihin taiteellisiin saavutuksiin, jotta hänet hyväksyttäisiin liiton varsinaiseksi jäseneksi. Jos kokelas ei näihin saavutuksiin yllä, hänet erotetaan liitosta. Hän ei siis ole initiaatioita läpäissyt. Kokelasjäsenyyden aikana hänellä on kuitenkin joka vuosi mahdollisuus hakea varsinaista jäsenyyttä.

Niin sanotulle tavalliselle kansalle, jonka taidemaailman näkökulmasta voisi ajatella edustavan profaania, ovat taiteilijat taide-eliittiin initioiduista tunnetuimpia. Taiteilijoiden lisäksi initioituihin kuuluu kuitenkin myös suuri joukko erilaisia asiantuntijoita, kuten taidefilosofeja, taiteen tutkijoita ja taidekriitikoita. Vaikka heidän toimintansa onkin taiteilijoiden toimintaa näkymättömämpää, on sillä erittäin suuri vaikutus taidemaailman tapahtumiin.

122 / Kevään 2009 Lahden ammattikorkeakoulun taideinstituutin opinnäytetyönäyttelyyn osallistujissa oli yhdeksän naista ja kuusi miestä. Samana vuonna Kuvataideakatemiassa suhde oli naisten hyväksi 24 – 16.

123 / Esimerkiksi Helsingin Annantalossa toimivassa kaupungin kulttuuriasiainkeskuksen lasten ja nuorten kuvataidekoulussa on lapsilla mahdollisuus syventyä kuvataiteiden lisäksi muun muassa sanataiteeseen ja teatterin tekemiseen. Opiskelu voidaan aloittaa jo alle kouluikäisenä, ja sitä on mahdollisuus jatkaa kunnes on 18 vuoden ikäinen.

Myös näillä taidemaailman vaikuttajilla on kyky muuttaa profaania taiteeksi. Usein juuri heille on kerääntynyt niin paljon valtaa, että he kykenevät jopa nostamaan jotkut taiteilijoista muita korkeampaan asemaan. Vastaavasti he pystyvät myös sulkemaan omaa taidenäkemystään (tai muita pyrkimyksiään) vastaamattomat taiteilijat yleisen tietämyksen ulkopuolelle¹²⁴. Lisäksi taidemaailmassa valtaa käyttävät galleristit ja muut taidekauppiat, joiden taiteeseen initioitumisen aste vaihtelee korkeasta lähes olemattomaan. Heidän toimintansa on liiketoimintaa, joten sen motiivina yleensä on raha eikä esimerkiksi taideobjektin taiteellinen arvo. Myös he pystyvät asettamaan taiteilijoita arvojärjestykseen. Vaikka tällöin usein puhutaankin taiteellisesta tasosta, löytyy puheen takaa lähes aina taloudellisen voiton tavoittelu¹²⁵.

Kun valmis kuvataiteilija sitten valmistaa taideobjekteja, hän muuttaa taiteellisesti arvotonta materiaalia taiteeksi. Hän siis muuttaa profaania pyhäksi. Tästä johtuen hän usein joutuu suorittamaan initiaatiota muistuttavan rituaalin aloittaessaan uuden teoksen valmistamisen. Tähän rituaaliin kuuluu hiljentyminen ja vetäytyminen maallikkojen yhteisöstä. Perinteisillä tekniikoilla näyttelyä valmistaessaan taiteilija saattaa viettää puoli vuotta tai pidempäänkin päivänsä sulkeutuneena työhuoneelle. Näyttelyn lähestyessä hän saattaa viettää työhuoneella useampia vuorokausia yhteen menoon¹²⁶. Tuona aikana hän on lähes täysin tapaamatta muita ihmisiä, paitsi välttämättömästä pakosta. Tällaisiin pakkotilanteisiin kuuluu esimerkiksi ruuan hankinta. Vaikka kuvataiteilija työskentelisi yhteisessä työhuoneessa, kuten asian laita hyvin usein on, hän on näyttelyä valmistaessaan tekemisissä pääasiassa muiden taiteeseen vihkiytyneiden kanssa.

Uskontojen perustajissa, profeetoissa, pyhimyksissä ja ylipäätään ihmisissä joiden uskonnollinen tajunta on poikkeuksellisen herkkä, nähdään Durkheimin mukaan merkkejä patologisesta herkkähermoisuudesta. Samanlaisia merkkejä nähdään usein myös kuvataiteilijoissa. Tähän näkemykseen saattaa vaikuttaa käsitys nälkätaiteilijasta, herkästä nerosta joka uhraa hyvinvointinsa taiteelleen. Kyseessä on yksi myyttisistä taiteilijäkäsityksistä, joita Vappu

124 / Tällaisen, joskus jopa perusteettomalta tuntuvan vallankäytön kulissee raottaa taiteilija Jussi Kivi *Taide*-lehden (2/2010) artikkelissaan "Pätkä menestystarinaa..."

125 / Taiteen myyjälle kaikki mitä hän yrittää saada kaupaksi, on mitä korkeatasoisinta taidetta.

126 / Työhuoneelle eristäytymisellä ei ole juurikaan tekemistä Vappu Lepistön (1991) esittelemien romantiikan myyttisten taiteilijatyypin kanssa vaan näyttelyn valmistaminen määräaikaan mennessä todella vaatii energian ja ajan sijoittamista työskentelyyn. Valmistuttuaan näyttely voi olla esillä useissa eri näyttelypaikoissa vaatimatta taiteilijalta muita rituaaleja kuin korkeintaan avajaisiin osallistumisen. Oman lisänsä työhuoneeseen vetäytymiseen tuovat ne taiteilijat, jotka taloudellisista syistä ovat pakotetut asumaan työhuoneillaan.

Lepistö (1991) kategorisoi kirjassaan *Kuvataiteilija taidemaailmassa*¹²⁷. Yleisimmin käytetty esimerkki äärimmäisestä taiteellisesta herkkyydestä lienee Vincent van Gogh. Hänen ajatuksistaan ja elämästään tiedetään melko paljon, sillä hänen runsas kirjeenvaihtonsa on hyvin säilynyt. Varsinaisen pyhimystarinan van Goghista loi kuitenkin Irving Stone (2001) romaanillaan *Vincent van Gogh, hän rakasti elämää*. Salvador Dali (1988) hyödynsi tehokkaasti myyttiä taiteilijasta hulluutta hipovana nerona väittäessään ainoaksi itsensä ja hullun väliseksi eroksi sen, ettei ole hullu.

Suomen kuvataidetaidemaailmassa vastaavia viitteitä taiteilijoiden herkkähermoisuudesta voisi löytyä esimerkiksi Kalervo Palsasta¹²⁸ ja Vilho Lammita. Kirjallisuuden puolelta mainittakoon Aleksis Kivi ja Pentti Saarikoski, joista Saarikoski Dalin tavoin rakensi tietoisesti neromyyttiä itsestään. Taiteilijoiden keskuudessa liikkeessani olen havainnut, että he pääosin ovat henkisesti aivan yhtä terveitä kuin taidetta tekemättömät kanssaihmisensä. Usein taiteilijoita pidetään kuitenkin hieman erikoisina ja heille sallitaan enemmän käyttäytymisvapauksia kuin esimerkiksi virkamiehille.

Taiteilijan suhteesta ”toteemiinsa”

Nimi yhdistää toteemiin kuuluvat ihmiset sekä toteemieläimen, kasvin tai esineen ikään kuin samaksi suvuksi. Yhdessä ne muodostavat kiinteän järjestelmän. Ihminen luo itse toteeminsa mutta kokee itsensä silti siitä riippuvaiseksi.

Taidemaailmassa yhteinen nimi ei yhdistä esimerkiksi taiteilijoita samalla tavalla kuin toteemiin kuuluvia. Ammattinimikkeet kuten esimerkiksi kuvanveistäjä tai kuvataiteilija, yhdistävät ihmisiä jonkin verran mutta toteemia vastaavasta perheyhteydestä ei voida puhua. Taiteessa taiteilija tekee taidetta mutta taide tekee taiteilijan¹²⁹. Taiteilija on siis riippuvainen taiteesta. Toisiaan tukien taiteilijat ja taideteokset näyttävät muodostavan hyvin kiinteän järjestelmän. Taidehistoriaa lukiessa on usein mahdotonta erottaa teoksia taiteilijoista henkilönä ja heidän taiteeseen kuulumattomista tekemisistään ja ominaisuuksistaan (*vrt. Lepistö 1991, 45–65*). Taiteilija ja hänen teoksensa ikään kuin sulautuvat toisiinsa¹³⁰. Tässä mielessä taidetta yleisesti voisi pitää jonkinlaisena toteemiolentona, jonka muotoja sekä teokset että tekijät ovat. Näin voisi ajatella sekä taiteilijoiden että teosten sisältävän taidemanaa, taiteen mystistä substanssia. Tätä substanssia voimistavia seremonioita olisivat muun muassa taidenäyttelyt. Eivät pelkästään avajaiset, vaan näyttelyt kokonaisuudessaan, koska initiaatiota läpikäymättömille katsojille on usein vasta avajaisten jälkeen mahdollista vahvistaa taiteellista substanssiaan käymälä näyttelyssä.

Mana vaikuttaa siihen mikä on arjen ja profaanin ulottumattomissa. Tästä huolimatta maailmasta ei löydy mitään, mikä ei sisältäisi edes vähäistä määrää manaa, ei edes arjesta ja profaanista. Manan määrä tosin vaihtelee toteemin kuvien sisältämästä valtavasta manan määrästä klaanin rivijäsenten vähäiseen manaan. Koska eniten manaa näyttää olevan objekteissa, kuten toteemin kuvallisissa ilmaisuissa ja muuten pyhissä esineissä, on manaa pyhän tarttuvuudesta johtuen mahdollista kerätä olemalla yhteydessä kyseisiin objekteihin tai parhaassa tapauksessa omistaa sellainen. Mahdollisuus manansa lisäämiseen on sekä yhteisöllä että yksilöllä. Voidaan olettaa manan vaikutuksen koskevan pääasiassa siihen uskovan yhteisön ja yksilöjen ajatusmaailmaa. Kollektiiviset representaatiot siis lisäävät kohteisiinsa ominaisuuksia, jotka niistä muuten puuttuisivat. Mana on nähty koko yhteisön kollektiivisen ymmärryksen tiedostamattomana kategoriana eikä sitä olekaan muuten kuin yhteisön kautta.

Manasta on helppo löytää yhteys taiteeseen ja taidemaailmaan. Samoin kuin pyhän uskotaan sisältävän manaa, uskotaan taiteen sisältävän jonkinlaista salaperäistä energiaa joka erottaa sen kaikesta muusta. Kutsukaamme sitä taidemanaksi³¹. Myös taidemanan määrä jopa yhdessä ja samassa ob-

127 / Myyttiset taiteilijatyypit Lepistö (1991, 45, 50, 64) jakaa karkeasti romantiikan, modernin ja postmodernin taiteilijamyyttiin. Näistä romantiikan aikana luotiin käsitys taiteilijoista joko neroina tai boheemeina. Molemmille on olennaista kuuluminen marginaaliin, poikkeuksellisuus, ja yhteys psykopatologisiin tekijöihin. Sekä nerouteen että boheemisuuteen liittyy myytti onnen ja kärsimyksen dikotomiasta. Aito taide kumpuaa vastoinkäymisistä, väärinymmärrettyinä olemisesta ja puutteesta. Taiteilija on sekä marttyyri että sankari.

Taiteilijan nerouudessa korostuivat luovuus ja henkisyys, yksilöllisyys ja maskuliinisuus. Nero on jumalallinen luonnon lahjakkuus. Usein nerous yhdistetään ”hulluuteen”, se on primitiivistä ja epäsosiaalista. Nero taiteilija saavuttaa työskentelyllään katarttisen kokemuksen. Nerous kruunautuu kuolemalla. Neromyyttiä pönkitetään edelleen varsinkin taidekauppiaiden piirissä. (Lepistö 1991, 45–50.)

”Marttyyri” tai ”uhri”, uhraa sankarimaisesti itsensä taiteen alttarille. Muiden ihmisten yläpuolella olevana hän jää yhteisön hylkäämäksi ja hänen arvonsa ymmärretään vasta hänen kuolemansa jälkeen. (Lepistö 1991, 55–59.)

128 / Esimerkkinä Palsan ja Van Goghin liittämistä samaan kategoriaan Rosa Liksom (2007) essee *Van Gogh on the road*.

129 / Myös Heidegger sanoo, että taiteilija on teoksensa alkuperä samoin kuin teoskin taiteilijan. Ilman toista ei voi olla toistakaan. Itsessään ja vastavuoroisina teos ja taiteilija ovat taiteen ansiosta, sillä taide edeltää kumpaakin. (Heidegger 1996, 13.) Luultavasti taiteesta alettiin kuitenkin puhua vasta, kun tekijöitä ja teoksia oli ollut jo kymmenien tuhansien vuosien ajan.

130 / Esimerkiksi sillä, että Leonardo da Vinci tarinan mukaan oli vegetariaani (Mannering 1989, 7), tai että hänen kulmakarvansa ilmeisesti olivat tuuheat (Wasserman 2003, 9), ei pitäisi olla mitään tekemistä hänen teostensa taiteellisuuden kanssa.

131 / Kirjassaan *Hurmio* kertoo Anna Kortelainen, miten Walter Benjamin kuvasi aidon taideteoksen katselemista. Benjaminin mielestä taideteoksen kappioilta puuttui etäisyyden mukanaan tuoma magia, jota alkuperäinen taideteos sisälsi. Aidoilla taideteoksilla oli hänen mukaansa aura. (Kortelainen 2009, 226–227.) Benjamin (1989, 122) näki magiaa myös valokuvassa vaikka se on monistettavissa ja kyseenalaistaa siis alkuperäisyyden. Hänen mukaansa mitä tarkin tekniikka voi antaa valokuvalle maagisen arvon, jonka maalattu kuva on nykykatsojan silmissä menettänyt.

jektissa vaihtelee¹³², ja se kuten manakin on lopulta niiden kohteeseen projisoimaa, jotka asiaan uskovat¹³³. Taidemana eroaa manasta siinä, että on olemassa asioita ja olioita, joissa sitä ei ole. Niihinkin voidaan siirtää taidemanaa esimerkiksi siten, että joku kuvataidemaailman initioituneista asettaa kyseisen olion taiteena esille johonkin taidepyhäkköön. Kyseessä on eräänlainen hierofania, jossa olio muuttuu muuksi pysyen paradoksaalisesti silti itsenään (ks. *Eliade 2003*, 34).

Pyysiäinen (2008, 36) selittää manan kaltaiset ilmiöt olemusajattelulla. Sen mukaan ihmisissä, jotka ovat myönteisessä mielessä erityisiä, on kosketuksen avulla tarttuva erikoisominaisuus eli olemus. Tällaisia ihmisiä ovat esimerkiksi pyhimykset ja rocktähdet. He pystyvät siirtämään erityisominaisuuttaan ympäröiviin henkilöihin ja esineisiin ilman, että sen määrä heissä itsessään millään lailla vähenisi. Toisaalta juuri se, että kyseistä ominaisuutta on joskus siirtynyt riittävästi kyseisiin henkilöihin, tekee heistä erityisyksilöitä. Myös taidemanan takaa löytyy olemusajattelu ja sitä voi kutsua olemukseksi.

Taide pyrkii pyhän lailla erottautumaan arjesta ja profaanista¹³⁴. Parhaiten pyrkimyksessä auttaa taiteen sisältämä taidemana. Taidemanan voimasta kertoo se, että tietyn muotoinen sarjatuotantona valmistettu lasiastia pystyy levittämään ympäristöönsä ja omistajaansa todellista arvoaan huomattavasti suurempaa taidemanaa. Koska kyseessä on omistaminen, sisältää taidemana uskontoon liittyvän manan ominaisuuksista myös kunnian ja arvovalan¹³⁵. Edellytyksenä tälle kuitenkin on, että kyseinen astia pystytään tunnistamaan tietyn edesmenneen arkkitehdin suunnittelemaksi ja siksi taiteen alueelle kuuluvaksi¹³⁶. Taidemaailmassa korkean aseman saavuttaneiden yksilöiden kunnioitus ei tunnu eroavan laadultaan uskonnollisesta kunnioituksesta. Usein heidän kosketuksensa tai signeerauksensa sisältämä taidemana riittää muuttamaan minkä tahansa profaanin objek-

132 / Jos taideobjekti havaitaan väärennökseksi, vähenee sen sisältämän taidemanan määrä huomattavasti. Kyseisen objektin sisältämän taidemanan määrä saattaa kuitenkin taas kohota, kun sen väärennökseksi paljastuminen on unohdettu ja sitä aletaan taas kollektiivisesti pitää alkuperäisenä.

133 / Ne tahot, jotka hyötyvät taiteesta taloudellisesti, pyrkivät lisäämään taidemanaa sellaisiin teoksiin, joihin ovat sijoittaneet tai joita kauppaavat. He itse kuitenkin harvemmin uskovat taidemanan olemassaoloon. Näiden tahojen usko kohdistuu siihen manaan, jonka yhteisö projisoi rahaan. Douglasin (2005a, 126) mielestä raha onkin loistava esimerkki rituaalisen ajattelun tuotteesta. Ilman kollektiivista uskoa rahan arvoon se olisi korkeintaan siihen käytetyn materiaalin arvoista.

134 / José Ortega y Gassetin (1961) mukaan uuden taiteen sosiaaliselta kannalta katsoen luonteenomaisin tunnusmerkki on yhteisön jakautuminen kahtia: niihin, jotka ymmärtävät ja niihin jotka eivät ymmärrä. Voidaan ajatella, että ymmärtäjät ovat vihkiytyneiden valittu joukko ja ne jotka eivät ymmärrä edustavat profaania.

135 / Mauss nimitti varallisuuden mukanaan tuomaa kunniaa ja arvovaltaa manaksi.

136 / Mainitussa lasiastiassa taidemanan määrä on kuitenkin suhteellisen vähäinen ja siksi sen koskettaminen on jopa profaanille henkilölle mahdollista. Näin ei ole kaikkien taideobjektien laita.

tin taideobjektiksi¹³⁷.

Mitä enemmän taideobjektissa on taidemanaa, sitä tehokkaammin se myös eristetään museoiden tarkasti vartioituihin lasikaappeihin tai taiteen keräilijöiden kassakaappeihin. Tällöin kyseinen taideobjekti on saavuttanut Maus- sin mainitseman aseman auktoriteettina itsessään, varallisuuden lähteenä ja talismaanina. Sitä säilytetään profaanin kosketuksen ja joskus myös katseen ulottumattomissa. Kun tällaisia runsaasti taidemanaa sisältäviä objek- teja saatetaan tavallisten, initioimattomien katsojien nähtäviksi, leviää niistä katseen kautta taidemanaa myös heihin. Ne taideteokset jotka sisältävät eniten taidemanaa, keräävät ympärilleen pyhiinvaeltajia joka puolelta maail- maa¹³⁸. Tällaisen teoksen nähneet kokevat taidemanan vaikutuksen itsessään jonkinlaisena arvonnäkökulmana. Teoksen kohtaamisen jälkeen he uskovat olevansa hieman parempia ihmisiä. Joidenkin teosten voima on niin suuri, että niistä painettuja kuvia saatetaan ripustaa erilaisiin huonetiloihin levittämään ”si- vistyneisyyden tuntua”. Joissakin kulttuureissa taidemanaa voidaan ilmeises- ti kerätä myös kameraan. Ainakin Louvren taidemuseossa näkee jatkuvasti turisteja, jotka kulkevat teokselta toiselle tarkkaillen museota pelkästään kameransa tähtäimen läpi.

Vaikka taidemanalla onkin taipumus kerääntyä tiettyihin objekteihin, hen- kilöihin ja yhteisöihin, voi sitä löytää pienempinä erinä myös ympäristönsä luonnon objekteista aina matemaattisiin kaavoihin. Tärkeitä seikkoja taide- manan jäljittämiseksi ovat tietäminen ja näkeminen: Se että tietää mitä et- sii, koska vain silloin pystyy projisoimaan etsimänsä kohteeseensa ja näke- mään sen ikään kuin se olisi kohteen ominaisuus. Lisäksi etsityn ja kohtee- seen heijastetun ominaisuuden täytyy olla kollektiivisesti hyväksytty. Taide- maailmaan kuulumattoman yksityishenkilön taiteena pitämä objekti saattaa taideyhteisön näkökulmasta jopa vähentää hänen muutenkin lähes olema-

137 / Maallistuneessa ja markkinavetoisessa nykykulttuurissamme ainoat taiteilijat, joiden voi sanoa hallit- sevan ”voimia”, ovat populaarikulttuurin supertähtiä. Taiteen tekijä, joka ei ole myyvä ja kuuluisa, ei voi saada suuren yleisön kunnioitusta. Köyhänä ja sosiaalisessa marginaalissa elävänä häntä pidetään enintään mahdollise- na vaikeuksien aiheuttajana. Sekoittamalla vallitsevan yhteiskunnallisen tilan perusopin kappaleet hän saattaa syyttää yleisössään outoja mietteitä. Ulkopuolisen taiteilijan roolia kuitenkin siedetään, koska sillä ei todellisuudessa ole merkitystä ja joissain tapauksissa se saattaa jopa muuttua myyväksi. Taidekaupalla on vahvat syytensä uskoa myös omaperäisiin ja kapinoviin neroihin. (Dissanayake 2000, 169–170.) Toisin sanoen myös kaiken kyseenalaistava marginaalitaiteilija voi kohota taidemaailman hierarkiassa, jos hänen teoksiaan aletaan jostain syystä saada kaupaksi. Suuren yleisön kunnioitus häntä kohtaan rakennetaan tiedotusvälineiden avulla ja niiden mielenkiintoa ohjaavat viimekädessä ne, joilla on valtaa.

138 / Hyvä esimerkki tällaisesta taideteoksesta on Leonardo da Vincin maalaus *Mona Lisa*. Yleensä se on niin sankan katsojajoukon ympäröimä, että lähelle teosta on lähes mahdotonta päästä. Kauempaa on vaikea sanoa, näkeekö lasikaapissa aidon maalauksen, siitä tehdyn jäljennöksen (mikä on luultavaa koska teosta valokuvataan jatkuvasti salamavalloilla), vai peräti paperisen kopion teoksesta.

tonta taidemanaansa¹³⁹.

Jotta taidemanan kerääntyminen ja vaikutus tulisi selvemmäksi, esitetään seuraavassa kuvitteellinen esimerkki siitä, miten taideteos siihen projisoidun taidemanan avulla voi muokkautua myytiksi. Esimerkissä sana teos laajennetaan merkitsemään yksittäisen taideobjektin lisäksi myös näyttelykokonaisuuksia, installaatioita ja erilaisia taide-esityksiä.

Alussa taiteilija jollakin tavalla pyhittää profaania materiaalia¹⁴⁰. Hän luo siitä taideteoksen tai, kuten ready-made- tai objet trouvé-taiteessa, löytää valmiin objektin. Taiteilijan maineesta riippuu, miten paljon taidemanaa hän pystyy teokseensa siirtämään. Tämän jälkeen teos asetetaan esille. Eniten taidemanaa omaavan taiteilijan teos pääsee esille arvostetuimpiin museoihin ja gallerioihin, jolloin siitä todennäköisesti myös puhutaan medioissa ja siihen projisoidun taidemanan määrä lisääntyy.

Parhaassa tapauksessa joku kuvataidemaailman edustajista arvostelee teoksen. Siihen, että taiteilija saa teoksestaan arvion, vaikuttavat enemmän sekä taiteilijan että esityspaikan sisältämän taidemanan määrä kuin teoksen omat ominaisuudet. Tämä johtuu siitä, että arvostelija luo ensin mieleensä kuvitteellisen teoksen. Kuvitteellinen teos syntyy sen informaation perusteella, jonka arvostelija on etukäteen taiteilijasta, näyttelypaikasta ja teoksesta saanut. Jos tämä kuvitteellinen teos vaikuttaa vaivan arvoiselta, käy arvioija katsojassa myös todellista teosta. Kuvitteellinen teos vaikuttaa nyt siihen, millaiseksi hän todellisen teoksen kokee. Lisäksi siihen vaikuttavat kaikki hänen aikaisemmin näkemänsä teokset ja hänen aikaisempi tietonsa taiteesta ja taiteilijoista. Jopa se, millainen taidekäsitys hänen arvostamillaan kuvataidemaailman edustajilla on, vaikuttaa hänen kykynsä heijastaa teokseen sitä arvottavia ominaisuuksia. Siksi myös hänen kohtaamansa ”todellinen” teos onkin kuvitteellinen ja mielessä rakentunut. Siihen, että kuvataidemaailman edustaja päättää arvostella teoksen, vaikuttaa mahdollisesti myös se, millaisen kuvan hän haluaa antaa itsestään. Toisin sanoen kenen ystävä hän haluaa olla, ja miten arvio vaikuttaa hänen omaan asemaansa kuvataidemaailman hierarkiassa. Vaikka näin ei olisikaan vaan kuvataidemaailman edustaja toimisi pyyteettömästi, lisäksi arvostelu joka tapauksessa taidemanaa kolmeen

139 / Taideteoksen institutionaalista taiteeksi hyväksymistä on pohtinut Dickie (1981, 84, 86). Hänen mukaansa artefactisuus ei ole taideteoksen näkyvä ominaisuus, vaan joku tai jotkut taidemaailman puolesta toimien ovat asettaneet sen arvostamisemme kohteeksi. Taidemaailmaan kuulumaton henkilö ei siis voi päättää, mikä on taidetta muuten kuin arvostavassa merkityksessä. Dickien mukaan taideteoksella on kaksi eri merkitystä, luokitteleva ja arvostava. Arvostavassa merkityksessä nimitämme jotakin taideteokseksi, koska siinä on ominaisuuksia jotka ovat huomiomme ja kiitoksemme arvoisia. Luokittelevaa merkitystä käytämme osoittamaan että jokin objekti kuuluu tiettyyn artefaktien luokkaan.

140 / Periaatteessa kuvataiteilija luodessaan arvottomasta materiaalista painossaan joskus kulutaakin kaltevia arvoita jatkamalla alkemisten perinnettä. Taidemanan avulla hän saavuttaa sen, mihin alkemian avulla ei ylletty.

eri kohteeseen: teokseen, taiteilijaan ja taidemaailman edustajaan arvostelun kirjoittajana. Taidemanan määrä lisääntyisi kaikkiin kolmeen kohteeseen silloinkin, jos arvostelu olisi negatiivinen. Taidemanalla on siis yhteys julkisuuteen. Kyseessä on yksi sosiaalisen merkityksenmuodostumisprosessin muodoista. Medioiden ja taidekeskustelun ulkopuolelle jäänyttä teosta käydään katsomassa etupäässä satunnaisesti eikä siihen tai sen tekijään keräänny juurikaan taidemanaa.

Taideyleisö saa ennakkokäsityksensä teoksesta usein tiedotusvälineiden kautta, jolloin taidemaailman edustajien kirjoittamat arvostelut vuorostaan muokkaavat yleisön ennakkokäsityksiä teoksesta. Paljon taidemanaa sisältävä teos saattaa jo ennakolta herättää keskustelua kuvataiteesta kiinnostuneissa piireissä ja siitä saattaa tulla teos, joka on nähtävä jotta keskusteluun voi osallistua. Taidemanan määrä teoksessa lisääntyy, mutta varsinainen taideteos ei enää olekaan se teos, jonka taiteilija alun perin loi, vaan teoksen paikan on ottanut kollektiivisesti hyväksytty myytti kyseisestä teoksesta. Sillä, että taidemana vaatii ilmetäkseen kollektiivisen hyväksymisen, on yhtäläisyys Durkheimin (1980, 211) näkemykseen, että kollektiiviset representatiot lisäävät kohteisiinsa niissä olemattomia ominaisuuksia ja pystyvät näin muuttamaan minkä tahansa olion mitä voimallisimmin pyhäksi.

Huomioita ”totaalisten suoritteiden järjestelmästä” kuvataidemaailmassa

Mauss nimittää sanalla potlatch kilpailua, joka syntyy lahjojen vaihdossa, kun lahjan antaja pelkää joutuvansa vastalahjan antajan valtaan. Näin syntyy lahjojen ja vastalahjojen antamisen kierre, jossa lahjojen arvo jatkuvasi nousee. Maussin käyttämä ranskankielen sana *don* ei merkitse pelkästään lahjaa vaan sen voi kääntää myös lahjukseksi tai suoritteeksi¹⁴¹, sillä sitä ei anneta antamisen ilosta vaan tarkoituksena on velvoittaa lahjan saaja sen arvon ylittäviin vastasuorituksiin.

Taidemaailmassa lahjojen vaihdon on vaikea kuvitella kiristyvän yhtä kovaksi. Jossain mielessä totaalista suoritteiden vaihtoa voi kuitenkin havaita esimerkiksi joidenkin galleristien ja taiteilijoiden välisestä yhteistyöstä. Galleristi antaa tällöin galleriansa taiteilijan käyttöön näyttelyn ajaksi. Mitä enemmän galleria sisältää taidemanaa eli mitä arvostetumpi se on, sitä enemmän taiteilijan kuuluu antaa korvausta galleristille. Korvauksena voi olla taiteilijan teoksia mutta yleensä korvaus on rahallinen. Tämä ei toki erityisemmin

141 / *Lahja*-teoksen suomennoksessa puhutaankin suoritteista ja ”totaalisten suoritteiden järjestelmästä” (Mauss 2002).

poikkeaa yleisistä tilanvuokraamiskäytännöistä. Yleensä taiteilija maksaa kai- kista näyttelystään myydyistä teoksista myös tietyn prosentoin galleristille eli mitä paremmin teokset käyvät kaupaksi sitä enemmän galleristi ansaitsee taiteilijalla. Usein taiteilija joutuu maksamaan saman prosentoin galleristille myös, jos hän itse myy galleriassa esillä olleen teoksen määrätyn ajan sisäl- lä näyttelyn pitämisestä. Aika saattaa olla esimerkiksi puoli vuotta tai vuosi. Lisäksi taiteilija saattaa joutua sitoutumaan jatkossakin pitämään näyttelyn- sä saman galleristin näyttelytilassa.

Jos taiteilijan teosten sisältämä taidemana alkaa uhkaavasti vähentyä eli ne eivät käy riittävän hyvin kaupaksi eikä taiteilija näin ollen pysty antamaan näyttelystään galleristille riittävää vastalahjaa, saattaa galleristin ja taiteili- jan välinen suhde katketa. Pahimmassa tapauksessa tämä voi johtaa taiteen tekijän tuhoutumiseen taiteilijana. Taiteilijana tuhoutumisen pelosta johtuen taiteilija ei ole vapaa luodessaan taidetta, vaan hänen on pyrittävä noudatta- maan taidemaailmassa sillä hetkellä vallitsevaa muotia¹⁴². Maagin tavoin siis taiteilijaakin kahlitsee tradition määräämä rooli. Se, että huipulle nostettu- jen taiteilijoiden tyylejä matkitaan, heidän työskentelyvälineitään käytetään ja heidän taiteenlajiinsa siirrytään, johtuu lisäksi myös taiteilijoiden omaa työskentelyään kohtaan tuntemasta epävarmuudesta. Jos sitten vähemmän tunnetun (nuoren) taiteilijan jäljittelemällä aikaansaama teos kelpaa lahjaksi taidemaailmalle, hän saa vastalahjaksi työnsä esille. Esille pääsemiseksi ky- seinen taiteilija on kuitenkin saattanut joutua luopumaan persoonallisesta tyylistään ja muuttumaan esimerkiksi ”pikku Luc Tuymansiksi”¹⁴³.

”Luomiskykyisenä taiteilijana” kuoleminen syihin liittyvät arvostuksen puutteen lisäksi myös taloudelliset tekijät. Taiteilijan näkökulmasta kaik- ki muuttuu tuhoiseksi, kun hän joutuu maksamaan ammattinsa harjoitta- misesta enemmän kuin siitä ansaitsee. Jotta hän pystyisi valmistamaan kyl- lin paljon ja kylliksi taidemanaa sisältäviä teoksia lahjoiksi taidemaailmal- le ja elättämään sen lisäksi itsensä ja taidemaailman, joutuu hän tekemään taiteen ulkopuolista palkkatyötä. Se vie suuren osan hänen ajastaan ja ener- giastaan. Tässä vaiheessa taiteen tekeminen saattaa taiteilijasta alkaa tuntu- maan tarkoituksettomalta, ja hän saattaa lopettaa epätaiteelliseksi ja talou- dellisesti liian raskaaksi kokemansa taiteellisen toiminnan.

Täydellisesti potlatchia vastaavaa totaalisten suoritteiden järjestelmää ei

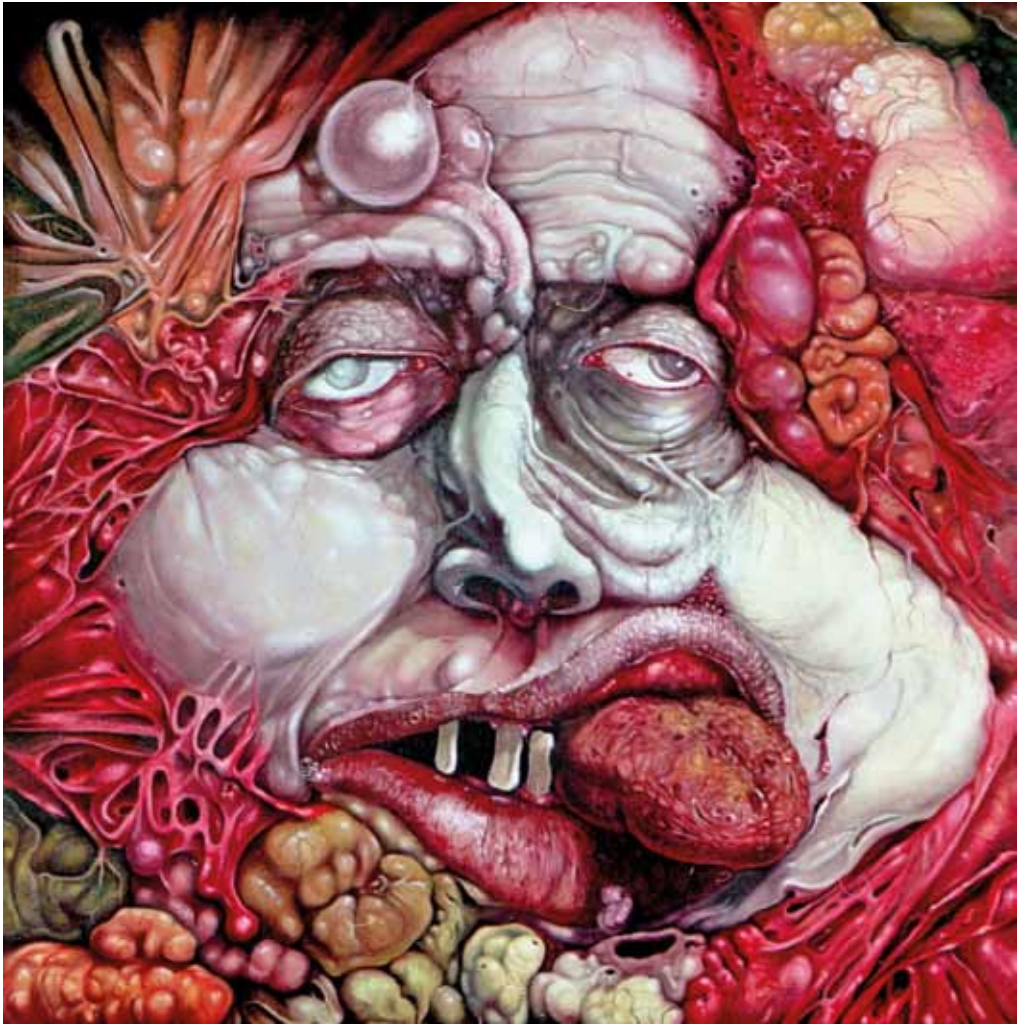
142 / Jopa osa taidemaailman vaikuttajista uskoo taiteen kehityksestä kertovaan myyttiin, jonka mukaan uudempi taide on aina korkeatasoisempaa kuin aikaisempi. Taidevirtausten kohdalla kyse on kuitenkin aina muodista.

143 / Luc Tuymasin Helsingissä pitämän näyttelyn jälkeen hänen tyyllillään ja aiheitaan maalaavien nuorten taiteilijoiden teoksia oli esillä jopa taidemuseoissa, mikä mielestäni on hyvä esimerkki ainakin suomalaisen kuvataidemaailman kriitikkittömästä taiteen muodin perässä juoksusta.

taidemaailmasta kuitenkin löydy. Taiteilija ei valmista mahdollisimman monia ja mahdollisimman runsaasti taidemanaa sisältäviä teoksia siitä syystä, että pelkäisi muuten joutuvansa näyttelypaikan haltijan orjaksi. Päinvastoin tällaiseen orjasuhteeseen jopa pyritään, sillä se saattaa taata taiteilijalle toimeentulon ja antaa jonkinlaisen varmuuden tulevaisuuden suhteen tai ainakin korvata taiteellisesta työstä aiheutuvia kustannuksia. Tässäkin tapauksessa maineikkaimmat taiteilijat, siis ne jotka pystyvät antamaan arvostetuimmat lahjat, ovat vapaita valitsemaan itse näyttelypaikkansa.

Taidemaailman ”totaalisten suoritteiden järjestelmä” eroaa potlatch-instituutiosta myös siinä, että taidemaailmassa lahjoja ei anneta vastavuoroisesti eikä niiden arvosta kilpailla, paitsi taiteilijoiden kesken. Taiteilijat kyllä arvottavat näyttelypaikkoja niiden tason mukaan, nostaen tietyt museot ja galleriat muita ylemmäs. Näyttelymahdollisuuksien antajien puolelta on kuitenkin hyvin harvoin kyse kilpailusta, jossa taiteilijalle pyrittäisiin lahjoittamaan enemmän kuin on hänen teostensa arvo. Ennemminkin taidemaailmassa on kyse teosten arvon jakamisesta. Varsinkin jos kyseessä on taloudellinen arvo, on taiteilijan saama vastalahja usein hänen suoritteisiinsa nähden vähäinen.

Maussin (2002, 42) esittämä ristiriita potlatchin maailmankuvassa oli, että siinä lahjat omasivat sielun mutta niiden lahjoittajia saatettiin kohdella kuin esineitä. Taidemaailmassa taiteilijalla on sielua juuri niin paljon kuin hänen teoksillaankin. Jos hänen teoksiinsa ei enää kollektiivisesti projisoida taidemanaa, romahtaa hänen arvostuksensa taiteilijana. Myös aiemmin myytyjen teosten taidemana saattaa taiteilijan maineen laskeutua. Jos teokseen on kuitenkin sijoitettu tarpeeksi rahaa, sen arvo mitä ilmeisimmin kohoaa taiteilijan arvostuksen vaihteluista huolimatta.



Ecce homo

—

2001

akryyli ja öljy kankaalle

140 x 140 cm

ESIKUVISTANI JA OMASTA TAITEELLISESTA TYÖSKENTELYSTÄNI

3

Tässä luvussa siirrytään tutkimaan yksittäisen kuvataiteilijan työskentelyä. Kohteena on oma taiteellinen työskentelyni, sillä siihen ja sen aikaisiin elämyksiin ja kokemuksiin olen pystynyt tunkeutumaan kaikkein syvimmälle. Näistä kokemuksista ja niiden ilmenemisestä koostuvat myös tärkeimmät tutkimusaineistoni: taiteellisen työskentelyn tuloksina syntyneet teokset ja teoksien valmistuksesta kertovat työpäiväkirjat.

Ensin pohdin kuitenkin sitä, miten taiteellisten esikuvieni ovat vaikuttaneet minuun ja teoksiini. He yhdistävät minut kuvataiteen jatkumoon, kuvataidemaailmaan ja taiteilijamyyttiin. Lisäksi he pehmentävät siirtymistä yleisestä yksittäiseen. Rituaalinen käyttäytyminen paljastuu myös heidän työskentelystään.

Tämän jälkeen ryhdyin etsimään ja paljastamaan rituaalista käyttäytymistä omasta kuvallisesta työskentelystäni sekä sitä edeltävästä valmistautumisesta ja seuraavista näyttelyistä. Tutkimusmateriaalinani käytän työpäiväkirjojani, tutkimuksen aikana valmistuneita teoksia ja näyttelyistä otettuja valokuvia. Tärkeimpinä työvälineinäni ovat Durkheimin, Maussin ja Douglasin teorit. Koska olin ehtinyt pitää kummatkin väitöstyöhöni liittyvät näyttelyt ennen teoreettisen näkökulmani valitsemista, ei tutkimukseni teoreettinen puoli vaikuttanut siihen liittyviin teoksiin, niiden valmistamiseen tai näyttelyiden ripustukseen. Sitä vastoin työpäiväkirjat, valmiit teokset ja pidetyt näyttelyt vaikuttivat tutkimukseni näkökulmien ja sitä kautta myös tutkimuskirjallisuuden valintaan.

TAITEELLISISTA INNOITTAJISTANI

3.1

Taiteellisiksi esikuvikseni valitsemani taiteilijat ja tyyli surrealismia lukuun ottamatta sijoittuvat esittävän kuvataiteen alueelle. Seuraavassa esittelen lyhyesti tärkeimmät minuun vaikuttaneista taiteellisista tiennäyttäjistä ja tyyleistä. Kerron myös miten nämä taiteilijat ja tyyli ovat minuun vaikuttaneet

ja miksi juuri he/ne ovat minulle tärkeitä. Pysin paljastamaan rituaalisen käyttäytymisen niin omista kuin esikuvienikin teoksista.

Hieronymus Bosch¹⁴⁴ on esikuvistani sekä tärkein että historiallisesti ensimmäinen. Hän on vaikuttanut voimakkaimmin teosteni sisältöihin. Kuvallisen työskentelyni aikana olen jopa pyrkinyt eläytymään kuvamaailmaani, kuten olen kuvitellut Boschin ja hänen seuraajiensa maalatessaan tehneen. Viittaus pyrkimykseen nähdä asiat esikuviansa näkökulmasta löytyy 1.4.2004 tehdystä työpäiväkirjamerkinnästä:

Ajatukset lipuivat niissä kuvitelluissa maailmoissa joissa oletin Hieronymuksen ja Brueghelinkin vaellelleen. – Julmuuden ja pelon maailmassa. Tuska ei tuntunut niinkään todelliselta kuin juuri pelko – kauhu. [...] Jonkinlainen hirvittävä erotiikka ja sen aiheuttama muodonmuutos hallitsevat. Maailma on nurinkurinen. Kaikki se mikä edustaa järjestystä ja ”normaalia” on asetettu naurunalaiseksi [...], sisäpuoli nesteineen on kääntynyt ulos ja kauniin ainoa tarkoitus on rumuuden korostaminen.

3.2 HIERONYMUS BOSCHIN TEOSTEN TULKINNOISTA

Kuolemankuvauksia löytyy jo kivikaudelta ja manalaa kauheuksineen on kuvattu jo muinaisessa Egyptissä. Irvokkaiden hirvitysten kuvaaminen jatkui Euroopassa keskiajalla¹⁴⁵ ja oli tuttua myös Boschin aikalaisille. Tästä huolimatta hänen maalauksensa ovat varmaankin herättäneet aikalaisissa huomiota. Boschin ilmaisun elävyys ja mielikuvituksellisuus on ylivertaista aikaisempaan hirviökuvastoon verrattuna, eikä sitä jälkeensä ole pystytty ylittämään. Hänen teoksistaan alettiin kirjoittaa jo 1500-luvulla. Varsin varhaisessa vaiheessa hänestä alettiin rakentaa myös taiteilijamyyttiä väärin ymmärrettynä nerona. Madeleine Bergman esittelee teoksessaan *Hieronymus Bosch and Alchemy* (1979) muun muassa Hieronymus Boschin taiteesta tehtyjä tulkintoja ja arviointeja. Poimin seuraavassa kyseisestä teoksesta joita-

144 / Hieronymus Bosch (1450(?)–1516) oli hollantilainen taiteilija. Hän eli ja työskenteli kuolemaansa asti lähellä Belgian rajaa sijaitsevassa 's-Hertogenbosch-nimisessä kaupungissa. Boschin tiedetään kuuluneen Meidän Neitsyemme veljeskuntaan (Brotherhood of Our Lady) (Bosing 2000, 8.) Tuolloin kilpailivat valta-asemasta uskonto moraalioppeineen ja vähitellen yhä vaikutusvaltaisemmaksi käyvä liike-elämä. Boschin elinaikana kirkko oli kuitenkin vielä ehdoton auktoriteetti moraalien alueella.

145 / Hyvä läpileikkaus hirviöiden, helvetin ja viimeisen tuomion kuvauksista löytyy teoksesta *Le Jugement dernier* (Zlatobávek & CO 2001).

kin rituaaliseen käyttäytymiseen viittaavia ja oman työskentelyni kannalta mielenkiintoisia Bosch-tulkintoja sekä kommentoin niitä kuvantekemistä saamani tiedon avulla.

Tulkintoja 1500-luvulta 1900-luvulle

Yksi varhaisimmista kirjoittajista oli Felipe de Guevara, joka vuonna 1560 vertasi Hieronymusta aikaisempaan Antiphilus-nimiseen maalariin. Kuten Antiphilus, myös Bosch maalasi mielikuvituksellisia hahmojaan omituisiin tilanteisiin. Guevara piti Boschia toisin kuin Antiphilusta väärin ymmärrettynä. (*Bergman 1979, 21.*) Jo Hieronymuksen aikaisten on ollut pakko nähdä Boschin helvettikuvaukset karnevaalimaisen koomisina ja nauraa niille, sillä ne sisältävät groteskille aikaishuumorille olennaista ylettömyyttä, liioittelua, kohteiden yhteensulautumista ja ambivalenssin¹⁴⁶. Guevara itse lienee kieltänyt teoksien groteskin sisällön ja nähnyt vain niiden moraalisen opetuksen. José de Sigüenza¹⁴⁷ eläytyi vuodelta 1605 peräisin olevassa kirjoituksessaan Boschin maalauksiin niin voimakkaasti, että saattoi kuulla niistä hirviöiden ulvonnin. (*Bergman 1979, 21.*) Ilmeisesti Sigüenzalla oli kyky hurmioitua taideteoksen edessä.

1900-luvun alkupuolella kirjoitetuissa tulkinnoissa Boschin realismin luonne alkoi korostua. Nähtiin hänen esittämänsä materiaalisen maailman symboloivan henkistä, sisäistä todellisuutta. Muun muassa M. G. Gossart ja Paul Lafond löysivät Boschista symbolistin ja jälkimmäinen jopa ”spiritualistin”, joka kykeni kokemaan taiteessaan esittämänsä kärsimykset. Lafondille Bosch oli moraalisaarnaaja, joka yritti kauhukuvin pelottelemalla pitää syntiset oikealla tiellä. (*Bergman 1979, 23–24.*) Tärkeä on Gossartin ja Lafondin oivallus, että Bosch on mitä ilmeisimmin pystynyt eläytymään maalaustensa maailmaan. Ilmeisesti myös hän itse on maalatessaan kuullut hirviöiden ulvonnin.

Hieman myöhemmin alettiin perusteellisemmin tutkia Boschin maalauks-

146 / Mihail Bahtinin (2002, 181, 273–275) mukaan keskiajan ja renessanssin kansanhuumorin groteskeihin kuviin kuuluu hyperbolia eli liioittelu. Lisäksi ne herättivät katsojissaan ristiriitaisia tunteita ja siirsivät ylevät asiat materiaaliselle ja ruumiilliselle tasolle. Kuvattu kohde saattoi ylittää määrällisten rajojensa lisäksi myös laadulliset rajansa ja sulautua johonkin toiseen kohteeseen, esimerkiksi elävä olento esineeseen. Pelkistettynä groteski kuva ei esitä koskaan yksilöllistä ruumista. Se koostuu ulokkeista ja aukoista jotka ikään kuin läpäisevät tai ottavat sisäänsä toiseuden.

147 / Kun Sandvedin julkaisema ja Sinding-Larsenin (1982, 118) toimittama *Konstlexikon del 1* kertoo erään espanjalaisen munkin käsitelleen kirjoituksessaan Boschin maalauksia, lienee kyseessä samainen Sigüenza. Aina-kin kyseinen kirjoitus on espanjalainen ja samalta vuodelta 1605. Munkki väitti, että jos katsoja näkee Boschin maalaukset typerinä, johtuu tämä katsojan omasta tyhmyydestä. Boschin maalaukset eivät hänen mielestään olleet typeriä vaan paremminkin kuin kirjoja: täynnä suurta viisautta ja taitoa. Boschin maalaukset erosivat hänen mielestään muiden aikaisten maalauksista siinä, että kun muut taiteilijat kuvasivat ihmistä ulkoisesti, kuvasi Bosch hänen sisintä olemustaan.

ten suhdetta niiden esittämiin tarinoihin. Charles de Tolnay käytti 1930-luvun lopussa Boschin tulkitsemisessa apunaan muun muassa Biblia pauperumia ja Speculum Humanaea. Boschin teoksista hän löysi kritiikkiä niin harhaoppisuutta kuin korruptoitunutta katolista papistoakin kohtaan. Ludwig von Baldass näki vuonna 1943 Boschin pessimistinä, joka esitti ihmisen taistelun pahaa vastaan epätoivoisena. Tämän hän perusteli sillä, että Bosch kuvaa maalauksissaan toivon mahdollisuudet paljon pahuutta pienempinä. (Bergman 1979, 25–27, 29.) Tolnayn huomioima korruptoituneen katolisen papiston kritiikki on Boschin maalauksissa selvästi havaittavissa. Baldass sen sijaan ei tulkinnassaan tullut ajatelleeksi, että Bosch saattoi yksinkertaisesti pitää uskovaisten toivoa koskevien käsitysten kuvaamista sangen ikävyyttä-vänä puuhana. Puuttuihan aikalaisen taivaskuvastosta huumori lähes täysin.

Heti maailmansodan jälkeen esitti Jacques Combe, että Bosch ideoi maalauksiaan käyttäen mystiikkaa ja alkemia apunaan. Hänen mukaansa taiteilija oli Ruysbroeckista¹⁴⁸ hyvin vaikuttunut ja loi monet hahmonsansa tämän tekstejä mukaillen. Combe näki Boschin mystikkona, jolla ei ollut vaikeuksia alkemistien salaisuuksien ymmärtämisessä. Vaikka taiteilija ei Comben mukaan sietänytkaan alkemian esoteerisuutta, käytti hän sen seksuaalista symbolisuutta moraalisenä aseena alkemia vastaan. (Bergman 1979, 30.) Luultavasti Bosch oli itsekkin seksuaalisuudesta kiinnostunut, olihan hän seksuaalinen olento. Lisäksi hän sai tuotua seksuaalisuuden kirkkoihin naamioimalla sen moraaliksi.

D. Bax pyrki vuonna 1949 antamaan perusteellisen tulkinnan Boschin Lissabonin triptyykistä. Bax löysi teoksesta muun muassa viitteitä raamatun tahtumiin. Esimerkiksi rotalla ratsastavan ja puunrunkoon pukeutuneen liskonhätäisen naisen lapsineen hän tulkitsi symbolina paolle Egyptiin. (Bergman 1979, 31–35.) Pako Egyptiin ei ole niin arkaluontoinen asia, että se olisi ollut syytä naamioida hirviömäisin symbolein. Jos Baxin tulkinta pitäisi paikansa, olisi Bosch joutunut esittämään raamatun tarinat symbolisina, koska oli kätkenyt niihin kohdistuvaa pilkkaa maalaukseensa. Mitä luultavimmin Bax kuitenkin heijasti Boschin maalaukseen omia kuvitelmiaan.

Vuonna 1952 löysi Enrico Castelli Boschin maalauksista heijastumia Moosesen lauluihin ja jälleen kerran myös Ruysbroeckin mystiikkaan ja alkemiaan. Jurgis Baltrušaitis esitti vuonna 1955 Boschin luoneen hahmonsansa esimerkiksi yhdistelemällä eri olioita ja lainaamalla elementtejä antiikista. Vuonna 1957 Charles D. Cutter löysi Lissabonin triptyykissä esiintyvistä hahmoista planeettojen symboleita. Seitsemän planeettaa vastaa hänen mukaansa seitsemää kuoleman syntiä. C. A. Wertheim Aymèr esitti 1961, että Bosch olisi kuulunut ruusuristoläisiin. Vuonna 1966 J. van Lennep oletti, että Bosch olisi

148 / Mitä ilmeisimmin kyse on alankomaalaisesta mystikosta ja kirjailijasta Jan van Ruysbroeckista (1293–1381).

osannut alkemiaa ja ollut joko taitava alkemisti tai kuulunut johonkin kerettiläiseen yhteisöön. Myös Lennep uskoi Boschin käyttäneen maalauksissaan alkemistien symboleja. (*Bergman 1979, 35–36, 41, 46.*) Viittaukset Mooseksen lauluihin, alkemiaan ja salaseuroihin voivat pitää paikkansa. Hybridien luomiseen niitä ei kuitenkaan välttämättä tarvita, sillä siihen riittää pelkkä mielikuvituskin. Mielikuvitusta Boschilla näyttää olleen riittävästi.

Vuonna 1970 yritti Patrik Reuterswärd selvittää, mikä on olennaista Boschin maalauksissa. Hänen lähestymistapansa oli sommittelun rakennetta tutkiva. Reuterswärd löysi Lissabonin triptyykistä kerettiläisen kultin personoitumia. Wilhelm Fraegerin Bosch-tulkinnat koottiin yhteen vasta vuonna 1975. Hän oletti Boschin *Himojen puutarhan* olleen kerettiläiselle Vapaan Hengen veljeskunnalle tehty tilaustyö, jossa esitettiin heidän unelmansa tuhatvuotisen valtakunnan paratiisista. Lissabonin triptyykin hän näki hyökkäyksenä juutalaista seurakuntaa vastaan. Lisäksi Fraeger löysi viitteitä muinaiseen mytologiaan ja yhtymäkohtia Jungin tulkintaan Paracelsuksen alkemiasta. (*Bergman 1979, 41–45, 47.*) Viittaukset toisin uskoviin saattavat olla todellisia, mutta sommittelun rakenne vaikuttaa enemmän sattumanvaraiselta kuin kerettiläisen kultin personoitumilta. Ainakin yksittäisten hahmojen osalta se lienee mitä todennäköisimmin syntynyt teoksen maalaamisen aikana improvisoiden.

Madeleine Bergman (1979) itse on sitä mieltä, että alkemiolla ja astrologialla on tärkeä osuus Boschin teosten tulkinnassa, koska useat aikaisemmat tutkijat ovat löytäneet hänen tuotannostaan niihin viitteitä. Bergman tekee yhteenvedon siitä, mitä astrologian ja alkemian suhteesta Lissabonin triptyykin aikaisemmin on sanottu. Lisäksi hän tältä pohjalta jatkaa ja syventää Boschin kuvaelementtien tuntemusta. Kaikilla tulkitsijoilla Baxista Bergmaniin viittaukset astrologiaan ja alkemiaan siirtävät huomion pois siitä, mitä Bosch itse mahdollisesti koki maalauksia tehdessään. Usein maalaukset esimerkiksi paljastavat, ovatko taiteilijat niitä tehdessään nauttineet työstään vai ovatko he työskennelleet rutiinilla ja ankaran kontrollin alaisena.

R. Broby-Johansen (1977, 116) esittää, että Boschin maalaukset edustavat aikansa kauhupropagandaa, jonka tarkoituksena oli estää kansaa ajattelemasta kriittisesti ja itsenäisesti. Uskonpuhdistukseen johtavien pyrkimystensä voimistuessa katolinen kirkko ”mobilisoi käyttöönsä” Boschin kaltaisia mestarillisia paholaisten kuvaajia.

Ehkä se todella oli kirkon tarkoitus, mutta Boschin helvettikuvituksen koomisuus viittaa ennemmin pyrkimykseen tehdä piruista ja helvetin kauhuista naurettavia. Tästä johtuen Boschin helvettikuvat mielestäni ennemminkin kyseenalaistavat kirkon ”kauhupropagandan” kuin tukevat sitä. Kaiken kyseenalaistavan huumorinsa avulla ne saattoivat jopa heikentää kirkon valtaa.

Walter Bosing (2000) on monen edeltäjänsä kanssa samaa mieltä siitä, et-

tä Bosch on voinut käyttää alkemistien ja astrologien symboleja maalauksissaan. Tämä ei hänen mielestään kuitenkaan merkitse, että Bosch olisi itse ollut astrologi, alkemisti tai mihinkään salaoppeihin perehtynyt. Pääosin Boschin kuvat viittaavat hänen oman aikansa kirkon oppeihin ja rituaaliseen käyttäytymiseen kansan parissa kuten esimerkiksi karnevaaleihin¹⁴⁹. Hirviöitä löytyi Boschia inspiroimaan myös Helvetiä kuvaavasta kirjallisuudesta, joka Boschin aikana oli suosittua luettavaa¹⁵⁰. Boschin aikana oltiin yleisesti ihastuneita kaikkeen irvokkaaseen ja luonnottomaan. Paholaisen pelko oli erittäin voimakasta ja piruja nähtiin kaikkialla. Myös maailmanloppua ja viimeistä tuomiota pidettiin noina aikoina lähitulevaisuuden tapahtumina. Vähitellen taakse jäävän keskiajan vaikutusta osoittaa myös Boschin maalauksen kätkeyty seksuaalisuus. Bosing löytää viitteitä siihen lähes kaikista Boschin maalauksista. Sukupuoliakti on kätkeyty symboleihin jopa *Himojen puutarha* -maalauksessa.

Boschin *Himojen puutarha* -triptyykkiä tutkinut Hans Belting (2007, 35) on sitä mieltä, ettei triptyykin helvettisiipi kuvaa kuoleman jälkeistä helvetiä vaan todellista elämää Euroopassa Boschin elinaikana. Helvetin ihmiset toimivat itse luomassaan kulttuurissa, jossa kaupungit tuhoutuvat sodissa ja vallanpitäjät kiduttavat alamaisiaan. Maalaus toimii peilinä, joka heijastaa maallisia katastrofeja. Niitä kuvatessaan Bosch hyödyntää satiirin mahdollisuuksia. Ilman satiiria hänen aikansa kauheuksien kuvaaminen olisikin lähes mahdotonta.

Beltingin näkemyksiin on helppo yhtyä. Boschin aikana ympäröivän yhteiskunnan arvostelu oli viisasta naamioida kuoleman jälkeiseen maailmaan. Helvetin iljettävyyksien joukkoon saattoi kätkeä jopa katoliseen kirkkoon kohdistuvaa kritiikkiä (ks. Belting 2007, 38, 41, 44). Belting löytää Boschin Helvetistä siinä määrin huumoria, että käyttää siitä kirjoittaessaan ilmaisua ”kieli poskella” (Belting 2007).

149 / Varmaankin tämä monien Boschin maalauksen kohdalla pitää paikkansa. Boschin mielestäni varsin humoristisista synty-, helveti- ja paholaismaalauksista löytyy yhtäläisyyksiä muun muassa François Rabelaisin romaanien sisältämiin ja mitä ilmeisimmin kansan huumoriin ja käsityksiin tukeutuviin olioiden ja tapahtumien kuvauksiin. Esimerkkinä mainittakoon *Pantagruelin kolmannessa kirjassa* kuvailtu helvetissä sijaitseva Proserpinan pottatuoli, jonka läpi tämä Pirun vaimoksi käsitetty myyttinen hahmo ulostaa helvetin astiaan (Rabelais 2009, 122). Suuri pottatuoli ja siinä istuva ihmisiä syövä ja tuolin alla olevaan aukkoon ulostava hahmo löytyy myös Boschin *Himojen puutarha* -triptyykin *Helveti* maalauksesta. On mahdollista, että Rabelais, joka syntyi vain 44 vuotta Boschia myöhemmin, on nähnyt maalauksen. Luultavampaa kuitenkin on, että pottatuoli alun perin kuuluu kansan humoristisiin helvettikäsityksiin. Kansanhuumorissa nykypäiviin asti hyvin paikkansa säilyttäneitä ”alapäähuumoria” löytyy muutenkin runsaasti sekä Boschin että Rabelaisin teoksista.

Rabelaisin lisäksi myös renessanssihumanisti Thomas More on saattanut saada vaikutteita *Utopia*-teokseen sa Boschin *Himojen puutarha* -triptyykistä (ks. Belting 2007, 107–108, 122).

150 / Alan kirjallisuudesta lienee tunnetuin Danten ”Jumalainen näytelmä” (1990), jossa Dante väitti käyneensä niin Helvetissä ja Kiirastulessa kuin Taivaassakin. Eloisan kuvailun uskottavuutta saattoi haitata jopa Danten aikalaisissa se, että hän löysi kuolleet vihamiehensä Helvetistä, jossa heidän ikuinen piinansa oli jo ennen viimeistä tuomiota ehditty aloittaa.

Bosch ei maalannut *Himojen puutarhaa* alttaritauluksi vaan yksityiseen kokoelmaan (*Belting 2007, 122*), mikä saattoi rohkaista häntä hänen kirkkoon kohdistuvassa arvostelussaan. Toisaalta samanlaista kirkon ja yhteiskunnan arvostelua löytyy muistakin Boschin helvettiaiheisista maalauksista. Esimerkiksi *Pyhän Antoniuksen kiusaus* -triptyykissä kuvataan armeijoita, palavia kaupunkeja ja mitä hämärimmissä puuhissa olevia munkkeja, nunnia ja muuta kirkon väkeä. Triptyykissä kuvattu kirkon väki on tulkittu paholaisten yritykseksi huijata Antoniusta mutta yhtä hyvin se voi edustaa Boschin näkemystä kirkon kaksinaismoraalista.

MITÄ BOSCHIN ”VIIMEINEN TUOMIO” MINULLE MAALARINA KERTOO?

3.3

En muista, koska olen ensimmäisen kerran nähnyt kuvia Hieronymus Boschin teoksista. Luullakseni tämä on tapahtunut joskus kymmenen ja kahdenkymmenen ikävuoden välillä. Joka tapauksessa hänen kuvastonsa on vaikuttanut taiteelliseen työskentelyyni jo pitkään. Erityisen kiinnostunut olen Boschin viimeistä tuomiota kuvaavien maalausten helveti- ja kiirastuli-kuvauksista.

Valitsin Boschin triptyykin *Viimeinen tuomio* lähemmän tarkastelun kohteeksi, koska olen ennen maalaustyöni alkamista viettänyt tuntikausia tutkien suurennuslasilla kuvia kyseisestä maalauksesta¹⁵¹. Triptyykin esitystapa on mielestäni Boschille erittäin tyypillinen ja siitä löytyy viittauksia magian kaltaiseen ajatteluun. Gibsonin (*2005, 153*) mukaan se edustaa Boschin taiteessa keskimmäistä kautta¹⁵².

Säilyneistä piirroksista päätellen Bosch luonnosteli ennen maalaamista ainakin osan maalauksiensa kuvaelementeistä. Luulen kuitenkin, että varsinaiset maalaukset syntyivät usein ilman luonnoksia¹⁵³. Koska esimerkki-maalaukseksi valitsemani ”Viimeinen tuomio” triptyykin teoskokonaisuus

151 / Olen tutkiskellut monia muitakin Boschin maalauksia mutta jostain syystä *Tuomiopäivä* on saanut minulta eniten huomiota osakseen.

152 / Aiemmissä tutkimuksissa runsaasti huomiota osakseen saaneen *Pyhän Antoniuksen kiusaus* -triptyykin jätän rauhaan, koska minua ei tässä yhteydessä kiinnosta ottaa kantaa keskusteluun Boschin tai hänen kuvissaan esiintyvien hahmojen mahdollisista yhteyksistä alkemiaan tai astrologiaan. Pysin tarkastelemaan *Viimeinen tuomio* -maalausta miettien, mitä annettavaa sillä minulle taiteilijana on.

153 / Bosch on toki maalannut joistain teoksistaan, kuten vaikkapa *Heinävankkurit*-triptyykki, kaksi lähes samanlaista versiota. Ei kuitenkaan näytä siltä, että kumpikaan olisi toisen luonnos.

on muotokieleltään erittäin runsas ja sen tulkinta kokonaisuudessaan veisi runsaasti tilaa ja aikaa, kohdistan päähuomioni sen keskitaluun. Se on nimeltään *Tuomiopäivä*¹⁵⁴.

Näen Boschin teoksen kirjallisen tulkinnan itselleni ajankohtaiseksi nyt, kun olen omat maalaukseni jo tehnyt ja voin palata niihin mieltien, mitä jälkiä Boschin maalausten katselu teoksiini on jättänyt.

3.3.1 MATERIAALEISTA JA VÄRIEN KÄYTÖSTÄ

Viimeinen tuomio -triiptyyppi on tehty öljyväreillä puulevyille. Kun näkee vain maalauksista kirjaan painetut kuvat, on mahdotonta sanoa täydellä varmuudella, miten Bosch on teosta maalatessaan toiminut. Uskon hänen kuitenkin pohjustaneen puulevyt ajan tavan mukaan muutamilla ohuilla liima- ja liitupohjustuskerroksilla. Koska en ole entisöijä, ei maalauspuhjan valmistaminen puulevyille kuitenkaan ole tutkimukseni tai oman työskentelyni kannalta oleellista. Siksi ohitan sen suuremmitta huomioita.

Minulle taiteilijana sen sijaan on tärkeitä, että Bosch mitä ilmeisimmin on tämän jälkeen pohjustanut koko maalauksen ohuella punaruskealla värillä. Pohjuste on levitetty niin ohuesti, että liitupohjan valo kuultaa hieman sen läpi. Ruskean pohjusteen kuivuttua Bosch on piirtänyt ja maalannut maassa tapahtuvan hävityksen miltei pelkästään mustaa väriä käyttäen. Tässä työssä hän on vaihdellut läpikuultavan mustan paksuutta saaden aikaan valööri-maalauksen. Sen jälkeen Bosch on sekoittanut valkoista väriä samaan ruskeaan, jota käytti pohjan värjäykseen. Näin aikaansaadulla värillä hän on maalannut alastomat ihmiset. Valkoisen ja ruskean eri seoksilla hän on käsitellyt myös osia maiseman, rakennusten, esineiden ja hirviöiden valokohdistia. Osa valoista on nostettu esiin puhtaalla valkoisella. Näin on tehty muun muassa enkeleille ja muulle taivasten valtakunnan väelle sekä nostettu valoisaa hehku Jeesuksen taakse.

Tämän alusmaalauksen päälle hän on alkanut työskennellä väreillä. Ensin on mitä ilmeisimmin maalattu taivaan siniset alueet. Tällöin sininen Jeesuksen takana ja enkeleiden päällä on maalattu niin ohuesti laseeraten, että valkoinen¹⁵⁵ valomaalaus näkyy selvästi sinisen läpi. Joitakin kuvaelementtejä myös alempana kuvassa on käsitelty eri paksuisilla sinisillä, jolloin sininen esimerkiksi vasemmalla, katsojaa lähellä sijaitsevan rakennuksen sei-

154 / Teos sijaitsee Wienin taideakatemian taidekokoelmassa, Wienissä.

155 / Taivaan väkeä kuvatessaan Bosch ei näytä käyttäneen mustaa, vaan tummimmat varjot muodostuvat alusmaalauksen ruskeasta.

nässä, on niin läpikuultavaa, että se värjää vain seinän valkoiset valopaikat mutta päästää varjoisista paikoista ruskean pohjavärin lämpimänä lävitseen. Maalauksen punaiset sekä peittävimmat siniset ja vihreät alueet on ilmeisesti maalattu viimeisinä. Myös niitä maalatessa on maalikerroksen paksuus vaihdellut laseeraavan ohuesta lähes peittävään. Tällainen työskentelytapa on suhteellisen yksinkertainen ja nopea verrattuna monien Boschin aikalaisten kerrosmaalaustekniikoihin¹⁵⁶.

SOMMITTELUSTA JA SISÄLLÖSTÄ

3.3.2

Tuomiopäivä on 163,7 cm korkea ja 127cm leveä, toisin sanoen keskikokoinen teos. Muodoltaan se on vertikaalinen suorakaide. Maalaus on triptyykin keskimäinen osa. Sen kummallakin puolella on kapeampi ja hieman korkeampi maalaus. Niiden tarkat mitat ovat: vasen siipi 167,7 x 60 cm ja oikea siipi 167 x 60cm.

Vasen siipi kuvaa hieman sarjakuvan omaisesti Lusiferin enkeleiden taivaasta pudottamista, Eevan luomista, syntiin lankeemusta ja paratiisista karkottamista. Se on väreiltään valoisan punavihreä ja siinä on voimakas syvyysvaikutelma. Tapahtumat paratiisissa etenevät maalauksen vasemmasta alakulmasta diagonaalilinjassa keskelle sen oikeaa reunaa ja loittonevat samalla kuvasyvyyteen. Huolimatta miekalla alastomia ihmispoloja ahdistelevan jumalan riehunnasta vaikuttaa kuvatila rauhalliselta. Taivasta maalatessaan Bosch on kuitenkin ollut oma itsensä eikä langenneiden enkelien taivaasta karkottamisesta puutu toimintaa.

Oikea siipi kuvaa Helvettiä. Se on väritykseltään musta ja punaruskea. Kuvassa ei ole horisonttia, vaan Helvetin pinta jatkuu sen ylälaitaan. Kuvan yleisvaikutelma on pimeä, ahdas ja kuuma. Erikokoisten ja näköisten, aktiivisesti puuhastelevien olioiden kansoittamana Helveti vaikuttaa kuhisevan kuin muurahaispesä. Vaikka sen maisema koostuu näyttämön omaisesti peräkkäin sommitelluista horisontaalisista tasoista ja kuvapinnan keskeltä kahtia jakavasta vertikaalilinjasta, ovat kumpaankin suuntaan maalauksen ylittävät päällekkäiset diagonaalit linjat selvästi havaittavissa.

Triptyykin keskimäisessä maalauksessa on jotakin kummankin siiven tunnelmasta. Helvetin tunnelma on kuitenkin hallitsevana. Sommitelma muodostuu U-kirjainta muistuttavista päällekkäisistä pyöreistä muodoista, jotka pienenevät kuvapinnan yläosaa kohden. Ne antavat vaikutelman,

156 / Oletettavasti Boschin oli pakko kehittää nopea maalaustekniikka, jolla hän ikään kuin hämäsi katsojaa saamaan vaikutelman hyvinkin runsain värein maalatuista teoksista. Maalaustensa yksityiskohtien runsaudesta johtuen Bosch ei hitaammalla tekniikalla olisi elämänsä aikana saanut valmiiksi kuin muutaman maalauksen.

kuin katselisimme kuvasyvyyteen pitkin osittain kuivunutta joen uomaa tai laaksoa. Maalauksen yleissävy on tumma kuten Helvetissäkin.

3.3.3 TAIVAASTA

Ilmeisesti Boschilla on ollut mielessään selvä kuva siitä, että taivasten valtakunta enkeleineen ja Jeesuksineen sijaitsee maalauksen yläosassa. Koska taivas iloineen on ilmeisesti Hieronymuksesta itsestään tuntunut varsin ikävyyttävälle paikalle, on hän kohdistanut huomionsa siihen, mitä ihmisten syntiselle enemmistölle tapahtuu tuhoutuvan maan pinnalla. Tästä johtuen taivasten valtakunnalle jäävä tila on suhteessa alempana tapahtuviin hirvityksiin melko pieni. Kun ottaa huomioon maalauksen koon, sen korkeus on 163,7 cm, jää maalauksen muutenkin pieni taivasosuus kauas ylös, lähes kirkoväen katseiden ulottumattomiin.

Itse asiassa Boschin taivaaseen on päässytkin vain 14 ihmistä. He vaikuttavat kaikki jotenkin sisäpiiriin kuuluvilta. Ainoa iloinen näköinen hahmo on omituisten kaarien päällä tasapainoileva ja idioottimaisesti hymyilevä Jeesus. Hänen marionettimaisuutensa antaa vihjeitä tulkita Boschin uskon syvyyttä. Molemmat Jeesuksen takana oleilevat hahmot vaikuttavat ikuisuuden viettoonsa pitkästyneiltä. Muut taivaassa olijat näyttävät lähinnä hämmentyneiltä ja häpeileviltä. Heidän eleistään ja asennoistaan huokuu paremminkin pelon aiheuttama nöyrystyminen kuin kunnioitus. Enkelit on kuvattu sukupuolettomiksi ja persoonattoman esinemäisiksi. Selässään heillä on muinaisen kreikkalaisen voitonjumalatar Niken siivet¹⁵⁷. Torviaan enkelit näyttävät käyttävän aseiden tapaan, ikään kuin ne olisivat puhallusputkia.

Maalauksen vasemmassa yläreunassa rikkoo jokseenkin päälle liimatun näköinen sininen taivas muualla pimeyteen katoavan maiseman. Tämä alue tuntuu edustavan taivaan sitä osaa, joka jää taivasten valtakunnan rajojen ulkopuolelle. Tällä taivasalueella näyttää lentelevän siellä täällä muutamia ihmismäisiä hahmoja. Epäselväksi jää, puhaltavatko enkelit niitä torvillaan taivasten valtakunnasta kauemmas vai imevätkö lähemmäs. Jokin yhteys näillä mitättömän pienillä hahmoilla ja enkelten torvilla kuitenkin on.

Jos vertaa taivaan ja maan väkeä keskenään, ei voi olla huomaamatta eroa niiden maalaustavan elävyydessä. Miksi Bosch on maalannut taivaan tyhjyyttään ammottavaksi paikaksi, joka on kansoitettu vaivaisukkomaisen jäykällä hahmoilla. Taidosta tai sen puutteesta tuskin on kysymys¹⁵⁸. Tulkintani on,

157 / Raamatussa enkeleillä ei kerrota siipiä olevan. Yleensä he saapuvat kävellen tuomaan viestejä.

158 / Osaamattomuudestakin voi olla kyse, mikäli taivas on oppipojan tekemä harjoitustyö.

että Bosch, kuten monet muutkin aikalaisensa, kärsi kirkon taipumuksesta kaksinaismoraaliin. Mikäpä tällaisessa tilanteessa olisikaan taiteilijalle houkuttelevampaa, kuin kätkeä kirkkoon kohdistuva ironia keskelle alttaritaulua¹⁵⁹. Jos näin todella on, on kyseessä magialle tyypillinen pyhän profanointi.

MAASTA

3.3.4

Maan tapahtumat sen sijaan ovat saaneet Boschilta runsaasti huomiota osakseen. Jopa siinä määrin, että maisema ja tapahtumat jatkuvat samanlaisina myös toisessa triptyykin sivutauluista, nimeltään *Helvetti*. Sommitelmas- ta saa vaikutelman, että katsoja leijailee korkealla maan pinnan yläpuolella. Perspektiivi oli toki jo keksitty, ja *Saiturin kuolema* -maalaukseen¹⁶⁰ kuvaa- mastaan holvikaaresta päätellen myös Bosch tunsu hyvin sen käytön. Hänen *Tuomiopäivässä*, samoin kuin monessa muussakin maalauksessa, käyttämän- sä hieman vääristelty lintuperspektiivi kuitenkin mahdollisti maan pinnan tapahtumien kuvaamisen niin, että maalaukseen mahtui enemmän tapahtu- mia eivätkä ne silti peittäneet toinen toistensa näkymistä.

Maan etuala, jossa vasemmalla on hieman pöytää muistuttava tasakattoi- nen rakennus ja sen vieressä pari lihamyllyn näköistä konetta, silta, mata- lampi rakennus ja sillan edessä hieman vettä, peittää yli puolet maalauksen pinnasta. Erilaiset oliot kansoittavat alueen niin runsaslukuisina, että niiden laskeminen tuottaa vaikeuksia. Oliot voi karkeasti jakaa kahteen ryhmään: ihmisiin, jotka ovat alasti ja hybrideihin, joista suurimmalla osalla on jon- kinlainen vaatetus ja useilla haarniskojakin. Erikoista hybrideissä on, ettei- vät ne muinaiskreikkalaisten esi-isiensä tavoin koostu pelkästään erilaisten elävien olentojen yhteenliittymistä vaan myös esineet näyttävät täysin sur- realistisesti risteytyvän elävien elementtien kanssa. Esimerkkeinä oliot, joi- den kuono muodostuu trumpetiksi ja hahmot, joissa on aukkoja, kuten ik- kunoita tai uunin luokkua. Hybridit tulevat maalaukseen oikealta, vuoresta avautuvien luukkujen kautta, ja jos astumme luukkujen kautta oikealle, ku- vapinnan ulkopuolelle, pääsemme triptyykin Helvettiä kuvaavaan oikeaan siipeen. Boschin hybridit ovat loistavia esimerkkejä kategorioiden ulkopuo- lulle jäävistä anomaliaita. Douglasin (2005a, 87–92) mukaan niitä pidetään tabu-ajattelussa saastaisina ja vaarallisina.

Hybridejä lähemmin tarkastellessa huomaa, että niiden ilmeet ovat pal-

159 / Myös monet Boschin maalausten helveteissä tai synnin teossa esiintyvät munkit ja nunnat voi tulkita hieman peitellyksi kritiikiksi kaikkialle valtansa ulottavaa kirkkoa kohtaan.

160 / Kuuluu National Gallery of Artin kokoelmiin Washingtonissa.

jon aidommat kuin taivaassa olijoiden ja usein niillä näyttää olevan vilpittömästi hauskaa. Edes ihmishahmoista läheskään kaikki eivät näytä kärsiville tai kauhistuneille. Itse asiassa etualan tapahtuman voi nähdä myös sado-masokistisena juhlanan, dionyysisenä rituaalina kirkon alttaritaulussa. Jotkut ihmisistä ja hirviöistä näyttävät niin aidoilta, että voisivat olla karikatyyrejä 's-Hertogenboschin asukkaista. Ehkä Bosch Danten tavoin todella käytti taiteilijan valtaansa sijoittaen vihamiehiään hirviöiden uhreiksi.

On mahdotonta tietää, onko Hieronymus käyttänyt huumaavia aineita tai joitakin muita keinoja hallusinaatioiden saavuttamiseksi. Luultavammin hän kuului niihin herkkäluonteisiin ihmisiin, jotka pelkäävät pimeässä ja kuvittelevat ympärilleen outoja olentoja. *Tuomiopäivän* kaltaisen maalauksen aikaansaaminen ei kuitenkaan vaadi mitään tämän tapaista. Hyvä mielikuvi-tus ja avoin suhtautuminen maalauksessa sen työstämisen aikana tapahtuviin muutoksiin riittää. Ideana on, että kun maalauksen perussommitelma eli eri alueiden muotojen ja suhteiden päättäminen on tehty, aloitetaan työn kan-soittaminen sen etualalta. Ensin improvisoidaan kankaalle pensselillä piirtäen ensimmäinen hahmo. Sen sijainnilla tai koolla ei ole merkitystä. Piirtämisen aikana hahmon annetaan vapaasti muuttaa muotoaan jokaisen päähän päl-kähtävän idean mukaan. Piirtäessään taiteilija ehtii myös miettiä hahmonsa tarinaa, mitä hahmo tekee, mikä on sen suhde seuraavaan hahmoon ja niin edelleen. Tämä auttaa seuraavan hahmon tekemisessä niin, että sen piirtä-misen voi aloittaa jo ennen ensimmäisen hahmon lopullista valmistumista. Näin kuvan hahmot saadaan luontevasti kietoutumaan toisiinsa. Assosiaatio- ketju jatkuu hahmosta toiseen, täyttäen vähitellen koko kuvapinnan. Jatkuva improvisointi sekä yllätysten hyväksyminen ja hyödyntäminen takaavat, ettei maalaaminen pääse muuttumaan ikävyyttäväksi tekniseksi suoritukseksi.

Yhteenvetona triptyykistä voisi todeta, että Boschilla on luultavasti ollut sitä maalatessa hauskaa. Kun käy Boschin maalausta läpi hahmo hahmolta ja kohtaus kohtaukselta, tuntuu erittäin todennäköiseltä, että hän on maalatessaan kertonut itselleen tarinaa. Jos merkkejä ahdasmielisyydestä tah-too löytää, kannattaa niitä etsiä kuvan yläreunan Taivaasta. Ehkä säännöt taivaan maalaamiseen oli kirkon puolelta tarkasti määritelty ja ne latistivat Boschin luovuutta.

3.3.5 RITUAALISESTA KÄYTTÄYTYMISESTÄ

Viimeinen tuomio -triptyykissä tulee erittäin korostuneesti esille kirkon opi-pi sitä vastaan rikkovan hirvittävästä rangaistuksesta. Rituaalista käyttäyty-mistä etsivästä näkökulmasta kirkko edustaa mitä selkeimmin rajojaan var-tioivaa uskonnollista instituutiota, joka kokee itsensä marginaalien ja toiseu-

den uhkaamaksi. Samoin kuin hybridit ovat valloittaneet suurimman osan Boschin triptyykin, on dionyysinen nauru ikään kuin anomaliana soluttanut triptyykin avulla pyhäkköön. Sieltä se levittää manaansa kirkkoon yhteisönä.

Maalauksestaan päätellen Bosch ei ollut kaikkein hartain uskovainen, vaikka kuuluikin Meidän Rakkaan Neitsyemme veljeskuntaan. Tuskin hän ateistikaan oli, tuskin edes agnostikko, mutta kirkon kaikkialle yltävästä valvonasta hän on melko varmasti kärsinyt. Hänen triptyykinään pidänkin durkheimilaisessa mielessä magiana, sillä näen siihen kätkeytyvän pyhien asioiden profanointia (ks. *Durkheim 1980, 61*), tuohan Bosch naurun kirkkoon. Mahdollinen valtaa pitävään kirkkoon kohdistuva ironia ei näin ollen poista maalauksesta löytyviä viittauksia Boschin rituaaliseen käyttäytymiseen. Hänen triptyykinsä sisältää yhä näinä päivinä niin paljon mana, että sitä säilytetään museossa profaanin kosketuksen ulottumattomissa.

Durkheim (1980, 55) esittää erääksi rituaalin määritelmistä, että se on toimintaa, jonka kohteella on erikoisluonne. Boschin toiminnan kohde hänen maalatessaan oli siinä mielessä erikoisluonteista, että hän loi mielikuvituksessaan maailmoja, jotka sitten dokumentoi maalaamalla. Toiminnan taustalla voi löytää ainakin kaksi keskenään ristiriitaista motiivia. Ensimmäinen on, että maalauksen esittämät tapahtumat joskus tulevaisuudessa tulevat olemaan totta. Tämä uskomus on ulkoinen, sillä se syntyy näin uskovan yhteisön paineesta. Toinen on taiteellisen toiminnan aiheuttama hurmioksi luokiteltava mielentila, jossa taiteilija kokee teoksensa elävänä, itsestään muokkautuvana maailmana ja itsensä tämän maailman osana. Hurmio johtuu eräänlaisesta regressiosta, jonka aikana taiteilija saavuttaa jälleen saman eläytymisen asteen kuin varhaislapsuudessaan. Eläytyminen ei ole voimakkuudeltaan mystikkojen hurmioon verrattavaa eikä kukaan täysjärkinen ihminen erehdy luulemaan sen aikaisia kokemuksia todellisuudeksi. Näin paljon toisistaan poikkeavat motiivit aiheuttavat taiteilijalle jonkinasteisen ristiriidan, joka herättää epäilyksen koettujen elämysten lisäksi myös ensimmäisen, itsen ulkopuolelta tulevan motiivin totuudellisuutta kohtaan.

Maussin ja Hubertin uhriteoriaa soveltaen voidaan ajatella Boschin maalatessaan suorittaneen symbolisen uhritoimituksen. Sen aikana hän uhrasi teoksensa alastomat ihmishahmot hirviömäisille hybrideille. Näin hän siirsi maalauksensa profaanin alueelta uskonnon alueelle. Boschille saattoi kuitenkin olla tärkeämpää, että hän onnistui itse kuvitteellisen uhritoimituksen avulla ylittämään rajan arkimaailmasta luovuuden puolelle.

Eläinkirjan kuvitusta

—

1961

lyijykynä ja vahaliidut



Piirteistä, jotka yhdistävät teoksiani Boschin maalauksiin, lienee selvimpiä niissä esiintyvien olentojen runsaus. Kuvaelementeistä nimenomaan erilaiset oliot muodostavat kuvan, maisemalliset elementit ovat sivuseikka ja saattavat puuttua kokonaan. Samoin kuin Boschin hahmot, myös minun luomukseni ovat usein hybridejä. Niissäkin saattavat elävä olio ja esine yhdistyä. Olioiden puuhasteluun liittyy usein väkivaltaa ja seksuaalisuutta ja hybridien joukossa seikkailee myös alastomia ihmisiä.

Ensimmäiset vielä jäljellä olevista runsaasti pienehköjä toimijoita sisältävistä kuvista olen tehnyt viisivuotiaana. Noihin aikoihin tapanani on ollut täyttää merkillisillä hahmoilla varsinaisen piirustuspaperin lisäksi kirjojen sisäkannet ja marginaalit. Kuvien tekotapahtumaa en muista, mutta tiedän edelleen, mitä olioita mikäkin kuva esittää, samoin pääpiirteet kuvien tarinoista. Edesmenneen äitini kertoman mukaan saatoin maata tuntikausia mahallani lattialla ja piirtää. Piirtäminen ei tapahtunut hiljaisuudessa vaan puhuin koko ajan itsekseni. Käynnissä oli juuri syntyvien piirroshahmojen välinen keskustelu.

Viimeiset ennen taidekoulutusta tekemäni ”pikku-ukkokuvat” muistan piirtäneeni oppikoulun kuvaamataidon tunneilla. Olin silloin yli kymmenvuotias ja ääneen puhelu oli jäänyt lapsuuteen¹⁶¹. Kuvat syntyivät siten, että maalasin ensin vesiväreillä maiseman. Tämän jälkeen aloin täyttää kuvaa piirtämällä kuivuneen maalauksen päälle erilaisia hahmoja. Piirroksat tein pullo-tussia ja tasaterää käyttäen. Tärkeää oli kuvien huvittavuus ja että kaikki kuvatut hahmot olivat aktiivisessa toiminnassa. Koska koulussamme pidettiin moraalia yllä, en haluistani huolimatta uskaltanut piirtää kuviini mitään selkeästi seksuaalisuuteen viittaavaa. Poikkeuksena piirroksissani silloin tällöin takki auki esiintyvät itsensäpaljastajat ja hekin kainosti takaapäin kuvattui-na. Väkivalta ei ollut aivan yhtä tarkasti kiellettyä, joten sitä kuviini uskalsin piirtää, tosin hyvin slapstick-komediamaisessa muodossa. Tuolloisen seksuaalisen kuvaston loin muiden aineiden tunneilla. Piirtäminen tapahtui opettajilta salassa pienille, helposti piilotettaville paperilapuille. Kiinni jääminen pelko lisäsi piirtämisen aiheuttamaan ilon tunteeseen myös jännityksen¹⁶².

161 / Työkennellessäni yksin työhuoneella saatan edelleen silloin tällöin yllättää itseni puhumasta ääneen.

162 / Lapsille kuvataidetta opettaessani olen havainnut nykyisillä ala-asteen oppilailla samanlaisia pyrki-myksiä moraalittomien pikku-ukkojen tekoon. Tarvetta niiden piirtämiseen esiintyy useammin pojilla, mutta eivät tytötkään asian suhteen viattomia ole. Yhteistä tämän tyyppisten kuvien tekotapahtumille on, että piirtä-jän ympärille nopeasti kerääntyy tirs kuvaa yleisöä. Tällaisten kuvien synty siis kiinnostaa kollektiivisesti. Usein katselijat osallistuvat aktiivisesti teosten kerronnallisen juonen kehittelyyn. Koululaisten kielletyistä kuvista kiinnostuneille asiasta löytyy lisätietoa Karoliina Kiilin (2009) teoksesta *Kielletyt kuvat*.

Noihin aikoihin Hieronymus Bosch oli minulle vielä täysin tuntematon kuten muutkin vanhat mestarit¹⁶³.

3.5 VALTA-TRIPTYKKI

Valta-triptyykin oli esillä marras-joulukuun vaihteessa vuonna 2004 Viiskulman Galleria Huudossa pitämässäni näyttelyssä. Kyseessä oli järjestyksessä toinen väitöstyöhöni liittyvästä näyttelyistä. Triptyykin vasen siipi on nimeltään *Sodoma*, oikea *Gomorra*, keskitalu on nimeltään *Kone*. Kaikki triptyykin osat valmistuivat vuoden 2004 aikana. Niiden korkeus on 140 cm, siipien leveys 80 cm ja keskitalun 150 cm. Maalaus pohjana on kehyksiin pingotettu kangas, joka on pohjustettu ensin liimalla ja sitten gessolla. Viimeinen hyvin ohut pohjustuskerros on maalattu ruskealla akryylivärillä. Sen jälkeen olen maalannut ensin suurempien elementtien varjopaikat mustalla temperalla ja nostanut sitten valot esiin valkoisella temperalla. Tämän jälkeen olen siirtynyt varsinaiseen värimaalaukseen, jonka olen tehnyt öljyväreillä.

Ensimmäisenä maalasin triptyykin vasemman siiven. Ruskealle pohjalle aloittaminen tuntui vaikealta. Oli kiire saada näyttely syksyksi valmiiksi eikä minulla ollut minkäänlaista käsitystä tulevasta maalauksesta. Myös tieto siitä, että kyseessä on ensimmäinen väitöstyöhöni liittyvä maalaus lisäsi aloittamisen vaikeutta. Päätin luottaa sattumaan. Otin hyllystä umpimähkään taidekirjan, jonka aukaisin sattumanvaraisesta paikasta. Teos sattui olemaan Eberhad Köningin *Masters of Italian Art, Caravaggio* ja aukeamalla oli kuva *Amor Vincit Omnia* -maalauksesta¹⁶⁴. Hahmottelin kuvassa esiintyvän hahmon nopeasti hiilellä kankaalle. Sitten käänsin maalaus pohjan ylösalaisin ja piirsin siihen toisen, samasta kirjasta umpimähkään valitun kuvan. Kuva oli *Johannes Kastaja* ja sen valmistumisvuodeksi kyseinen taidekirja arvioi vuoden 1609 (*Köning 1998, 49*)¹⁶⁵. Kahden päällekkäisen ja toisiinsa nähden ylösalaisen hiilipiirroksen ansiosta maalaus pohjaan oli muodostunut abstrakti hiilipiirros, jota täydensin vielä kahdella eri suuntiin tehdyllä Caravaggio-tulkinnalla¹⁶⁶. Tämän jälkeen maalasin hiilipiirroksen päälle ohuen viihertävän lasuurin ja sille aloin projisoida mielikuvituksestani esiin nousevia näkyjä. Viitteitä Caravaggiolta kopioituista hahmoista on havaittavissa kuvan oikeassa alaneljänneksessä. Siinä esiintyvä hieman ihmiskasvoja, veistä ja naisen rintaa muistuttava olento oli alun perin Johannes Kastajan polvi. Polvea ympäröivä ruskea kangas muistuttaa kangasta myös minun maalauksessani. Polven yläpuolella näkyvä harmaa eläimen pää, jonka korvasta tulee käyrää tikaria pitelevä käsi ja jonka hampaat on upotettu suureen vaaleaan ihoalueeseen, on Johanneksen lampaan pää. Vaaleampi ihoalue, johon

”lammas” on kulmahampaansa iskenyt, on ylösalaisen kupidon alavatsa. Lampaan pään yläpuolella olevan ruutulipun takaa voi vielä löytää myös kupidon sukuelimet. Muilta osin maalauksesta on esikuvien tunnistettavuus kadonnut. Suuren pääkallon vasemmalla puolella sikariaan polttava henkilö, jonka avoimeen kirjaan joku virtsaa pääkallon silmäkuopasta, on karikatyyrikuva Sigmund Freudista¹⁶⁷.

Muut Maalauksen hahmot ovat syntyneet improvisoimalla ja miellelyhtymiä hyväksi käyttäen. Vastenmielisyyteni väkivaltana esiintyvää valtaa kohtaan tulee selkeästi esiin kaasunaamareineen hieman sikaa muistuttavien sotilaiden paljoudessa¹⁶⁸. Vastenmielisenä pidän myös rakenteellista väkivaltaa. Maalauksissani esiintyy hyvin usein raajatonta pistiäinen. Kyseessä on eräänlainen oma kuva. Raajatonta hyönteinen näkee maailman hulluuden mutta ei pysty millään lailla vaikuttamaan siihen.

Maalaaminen eteni siten, että ensin nostin temperalla suuremmat hahmot kevyesti esiin, jolloin minulle jäi vielä mahdollisuus muutella niitä tarpeen mukaan. Seuraavaksi kuvittelin nämä hahmot ikään kuin maastoksi, johon aloin sijoitella keskikokoisia hahmoja. Tämän jälkeen aloin maalata öljyväreillä, lisäten aina vain pienempiä hahmoja isompien päälle. Pienimmät, mustalla öljyväriä keltaisen taivaan päälle maalatut oliot maalasin suurenuslasiapuna käyttäen.

Keskitalun aloittaminen oli jo huomattavasti helpompaa, eikä siinä ole käytetty suurten mestarien teoksia apuna. Kuvan maisema outoine torneineen sai alkunsa Prahan linnan ja vanhan kaupungin goottilaisista kirkkotorneista. Etualan kolikoita ahmivan ja ihmisiä ulostavan hybridin nahan

163 / Koska aikuisena koen edelleen samaa riemua pieniä ”hassuttelevia” hahmoja tehdessäni ja lisäksi olen huomannut samanlaista huvittuneisuutta myös osalla teosteni katsojista, uskon tämän tyyppisten kuvien aiheuttavan tekijöissään ja osassa katsojistaan hilpeyttä ikä-, sukupuoli-, kulttuuri- ja aikarajat ylittäen. Siis myös Bosch on saattanut nauttia ja iloita maalatessaan outoja hahmojaan oudoissa puuhissa. Luomisen ilo ei ole vaatinut tolloin eikä vaadi tänäkään päivänä niin sanottua Boschin aikakauden makua, joka oli ihastunut irvokkaaseen ja epäluonnolliseen (ks. Bosing 2000, 38).

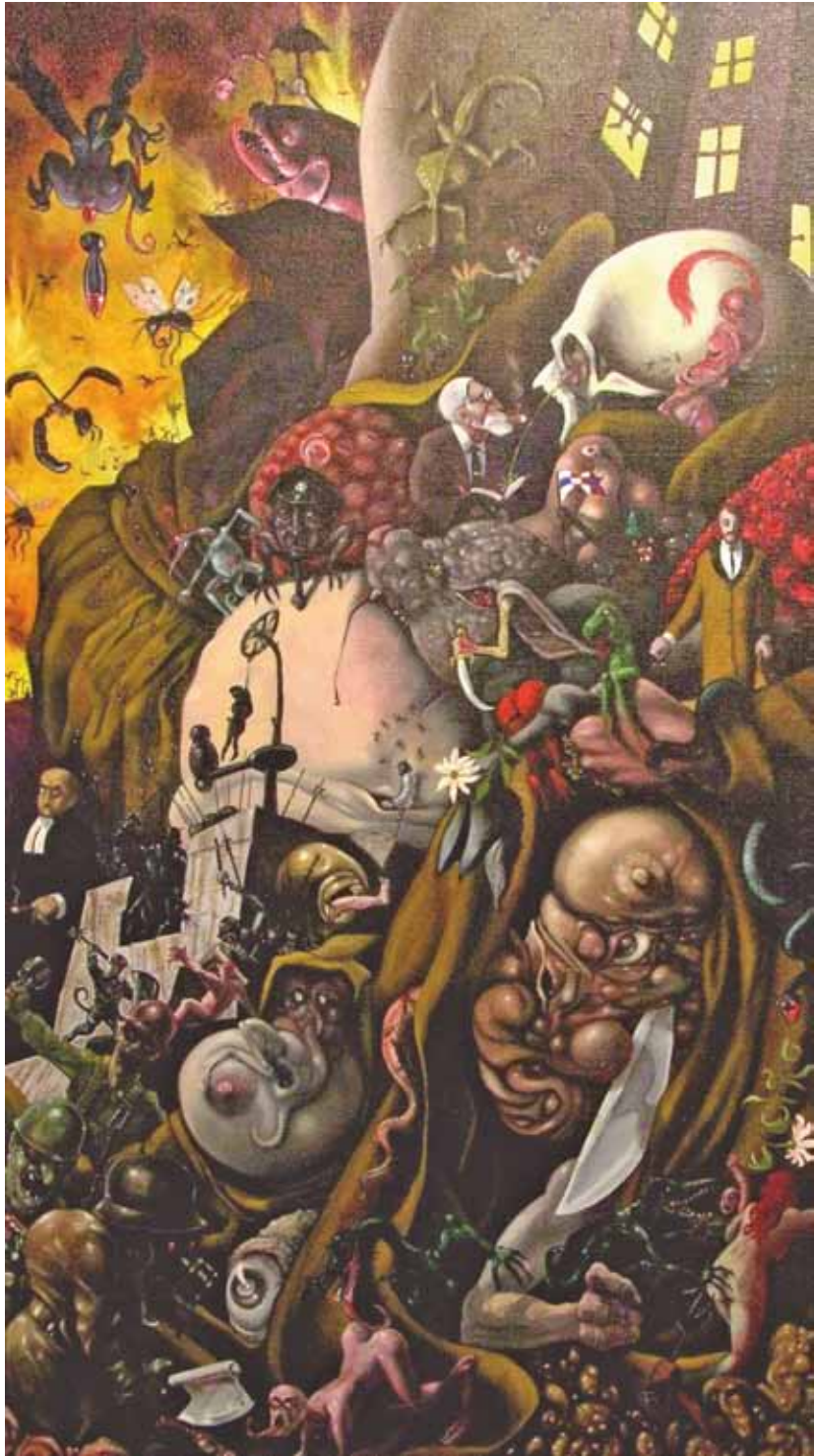
164 / Maalaus esittää siivekstä alastonta poikaa, jolla on nuolia kädessään. Se sijaintipaikka on Staatliche Museen Berliinissä.

165 / Teoksen valmistumisvuosi on tässä tapauksessa tärkeä, sillä Caravaggio on maalannut useampia samannimisiä teoksia. Teos sijaitsee Baselin taidemuseossa.

166 / Näitä maalauksia en muista eikä niiden nimistä työpäiväkirjassani ole merkintöjä.

167 / Freudin ahkera mukana olo maalauksissani johtuu hänen tärkeästä asemastaan surrealistien ideologian synnyttämisessä. Tähän asemaan Freud joutui täysin tahtomattaan. ”Silmästä kusija” taas on eräänlainen sana-leikki. Sen alkulähde löytyy eräästä huijatuksi tulemiseen viittaavasta kansansanonnasta.

168 / Myös monissa Boschin maalausten paholaisista löytyy viitteitä sotilaisiin. Ryöstelevät palkkasoturiarmeijat olivatkin noina aikoina tavallisille ihmisille todellinen piina. Kansa tuli ryöstetyksi aina, huolimatta siitä kenen puolella soturit milloinkin taistelivat.



Sodoma

—

2004

tempera ja öljy kankaalle

140 x 80 cm

kuviot kopioin mateen nahasta. Maalauksen muut kuvaelementit ovat syntyneet maalaustilanteessa mielleyhtymien synnyttämänä. Ihmisten ulostaminen ideana lienee yhdistettävissä Boschin maalaamaan pottatuolissa istuvaan hirviöön. Mainittakoon, että tämänkin maalauksen etualalle, yhdeksi rahaa lapioivista alastomista orjista, ilmestyi Sigmund Freud. Boschilta saatuihin vaikutteisiin viittaavat tässäkin maalauksessa alastomien ihmisten lisäksi hirviömäiset sotilaat. Sen vasemmasta laidasta löytyy lisäksi hahmo, jolla on naisen vartalo ja jonka kaulan yläosasta kasvaa toisen alastoman ihmisen alaruumis. Alaruumis pyllistää jalat naisvartalonsa kainaloihin työnnettynä ja soittaa takapuolellaan torvea. Erilaisia torvea soittavia takapuolia esiintyy useammassakin Boschin maalauksissa. Yhteisiä elementtejä maalauksissamme ovat myös kaukana kuvasyvyydessä roikkuvat hirtetyt.

Triptyykin oikean siiven diagonaali sommitelma on peilikuva vasemmalta sivulle. Taivaan ja takana näkyvän rakennuksen värit ovat samat kuin muissakin triptyykin maalauksissa. kuvanteko alkoi suurin piirtein keskeltä kuvaa löytyvästä silmästä. Tässä maalauksessa muoto sai jostain itselleni käsittämättömästä syystä yliotteen sisällöstä. Vaikka maalaus eteni assosiaatioiden avulla kuten aikaisemmissakin maalauksissa, en miettinyt kuvaa tarinana vaan toisistaan syntyvinä muotoina. Tietynlaista kerronnallisuutta tähänkin maalaukseen liittyy ja kuvan etualan täyttävän ”orgaaniselta näyttävän kasan” reunoilla se alkaa lähennellä kahden aikaisemman maalauksen muotokieltä¹⁶⁹. Boschin vaikutus ei ole enää tästä maalauksesta helposti tunnistettavissa.

Siitä, miten Boschin triptyykki minulle on näyttäytynyt, mainittakoon vielä, että kaikissa *Valta*-triptyykin maalauksissa maalauspuhjan ruskea väri lähentelee Boschin käyttämää punaruskeaa väriä. Kuvat on maalattu ensin mustalla varjoja etsien ja sen jälkeen valkoisella nostaen valot esiin. Hirviöt ovat pääasiassa syntyneet maalausprosessissa ilman tarkkoja luonnoksia. Tekijän rajaton valta maalauksensa sisältöön ja sen mahdollistama ironia ja leikkimielisyys ovat auttaneet säilyttämään tekemisessä sekä yllätyksellisyyden että mielenkiinnon. Kuvaelementeistä löytyy selviä yhtymäkohtia Boschin käytämiin kuvaelementteihin. Samoin yhteistä on voimakkaasti esiin nostettu väkivalta ja kätkeyty, mutta silti voimakkaasti esiin nouseva seksuaalisuus.

Triptyykkini oikeanpuoleisen siiven lisäksi triptyykeistämme löytyy muita-

169 / Tämän anomalian uskon ilmaantuneen triptyykkiini, koska hetkellisestä väsymisestä ja kyllästymisestä johtuen olen pyrkinyt hävittämään työskentelystä lopunkin suunnitelmallisuuden. Työpäiväkirjani mukaan olen maalannut sen siten, että olen muuttanut maalauksen asentoa mahdollisimman usein maalaamisen aikana. Osa siitä on siis maalattu sen ollessa jommallakummalla kyljellä ja osa sen ollessa ylösalaisin. Pyrkimykseni on ollut maalata kuva alusta loppuun niin, että jokainen kuvaelementti on sitä työstäessä ollut minuun nähden ylösalaisin. Heti oikean siiven valmistuttua olin tyytyväisempi siihen kuin vasempaan sipeen ja keskitaluun. Nyt kun olen saanut maalaukseen ajallista etäisyyttä, pidän oikeaa sipeä epäonnistumisena.



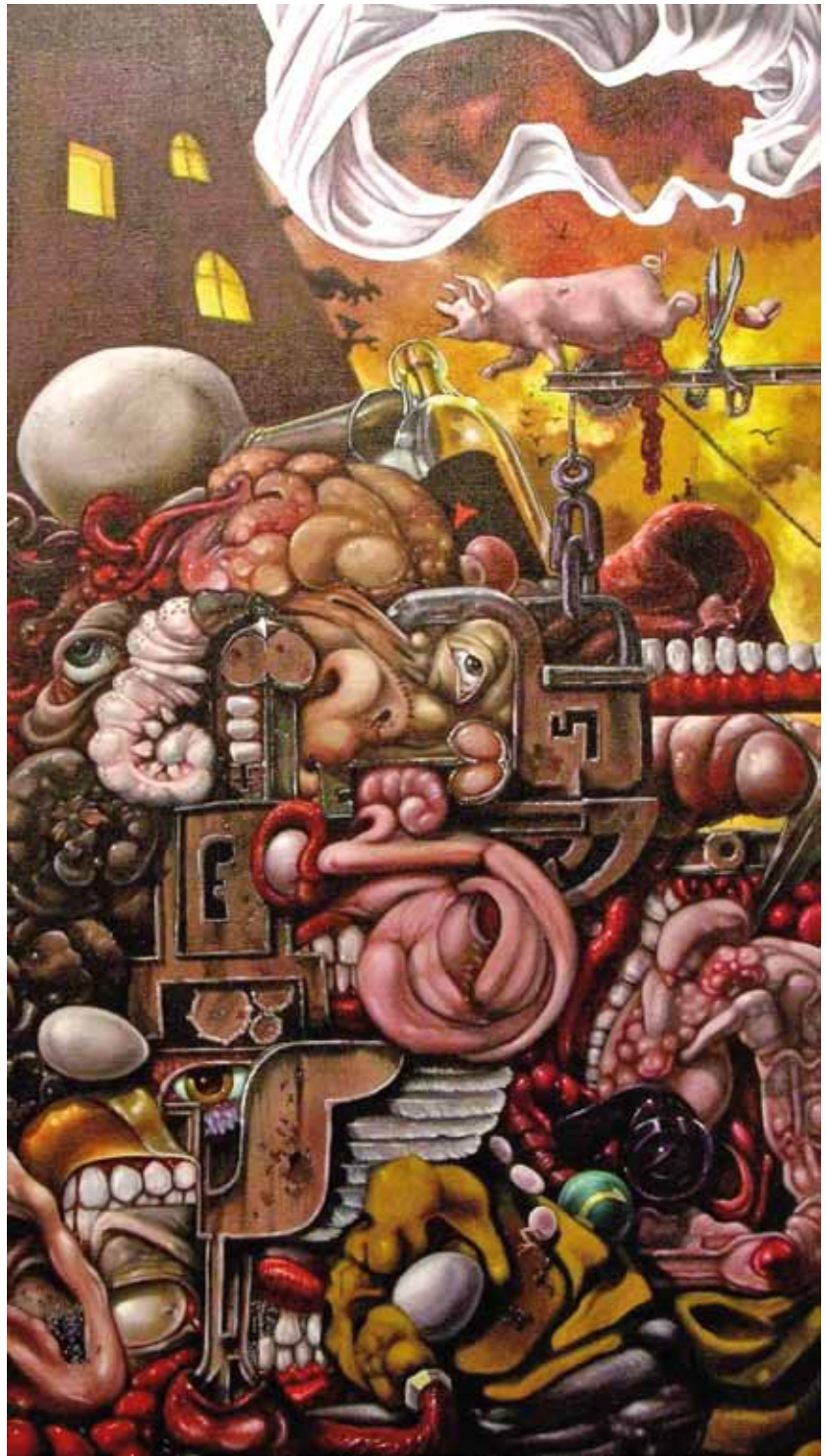
Kone

—

2004

tempera ja öljy kankaalle

140 x 150 cm



Gomorra

—

2004

tempera ja öljy kankaalle

140 x 80 cm

kin eroja. Ensinnä olen luonnostellut töitteni sommittelun ja osan hahmoista hiilellä. Alusmaalauksessa olen käyttänyt temperaa¹⁷⁰. Värimaalauksessa minulla on ollut mahdollisuus käyttää huomattavasti laajempaa värivalikoimaa kuin esikuvallani. Tietenkin ajan ja paikan aiheuttamat kulttuuriset erot vaikuttavat niin kuvaelementteihin, materiaaleihin ja maalauspohjiin kuin myös maailmankuvaan ja sen kautta maalaukseen asennoitumiseen. Kirkko tai uskovaisuuteen taipuvainen yhteisö ei ole henkisellä eikä taloudellisella painostuksella rajoittanut taiteellista vapauttani. Jonkinlaisena suvaitsemattomuutta edustavana taustavoimana ne silti teoksiini vaikuttavat. Tämä vaikutus nousee teoksissani esiin provokatiivisina pyrkimyksinä.

Rituaalinen käyttäytyminen

Pyrkimykseni maalaustaiteen vanhojen perinteiden noudattamiseen liitti triptyykin maalaamisen rituaalisen käyttäytymisen toiminnalliseen muotoon. Perinteiden noudattamiseen kuului sekä tempera ja öljyväri kerrosmaalauksella että maalauksen triptyykkimuoto. Pyrkimykseni noudattaa sukupolvelta toiselle siirtyneitä perinteitä kätkeytyy ajatus, että niiden avulla liitän itseni yksilönä tiettyä tyyliä edustavien taiteilijoiden ryhmään ja nykyisyyden menneisyyteen. Vastaava ajatusmalli löytyy Durkheimin (1980, 335–336) esittelemistä esikuva- ja muistoriiteistä. Se, että Bosch ei mahdollisesti käyttänyt kukaan temperaa alusmaalaukseen, selvisi minulle vasta triptyykin jo tehtyäni.

Halussani maalata alttaritaulujen kaltaisia maalauksia¹⁷¹ piilee pyrkimys muuttaa näyttelytila niiden avulla sellaiseksi, että siihen astuminen herättäisi yleisössä jonkinasteisen hartauden tunteen. Tämän uskon mahdolliseksi, koska länsimaisessa kulttuurissamme käsitys siitä, miltä pyhä paikka näyttää, on jokseenkin vakiintunut. Alttarit ja ikonit sisältyvät tähän käsitykseen ja uskon sen vaikuttavan lähes kaikkien kulttuurissamme elävien ihmisten tilakokemukseen huolimatta siitä miten uskonnollisia he ovat.

Katsojaa saattaa hämmentää, että maalausteni kerronnallinen sisältö poikkeaa seksuaalisuutensa avoimemman esittämisen vuoksi perinteisesti pyhinä pitämistämme kuvista. Kuvastoni voidaankin yhdistää myös magiaan, jol-

170 / Ehkä Boschin on käyttänyt temperaa, mutta käsiini saamiini kirjojen kuvateksteissä mainitaan materiaaliksi vain öljyväri.

171 / Monet maalauksistani ovat triptyykejä ja suuri unelmani on saada joskus niin paljon aikaa näyttelyni pystyttämiseen, että voisin rakentaa näyttelytilan barokkikirkkoa muistuttavaksi. Tilassa olisi maalausten lisäksi myös kolmiulotteinen alttari ja tilan seinät olisi marmoroitu. Tämä kiinnostaa minua ainoastaan tilan luomisen ja sen katsojiin tekemän vaikutuksen vuoksi. Minkäänlaisiin intuitionvastaisiin agentteihin en pysty vakavasti suhtautumaan.

loin sen tarkoituksena olisi pyhän profanointi. Itse liitän kuvani muinaiseen Dionysos-kulttiin liittyvään seksuaaliseen kuvastoon¹⁷². Henkilökohtaiseen kokemukseen pohjautuvaksi rituaaliseksi toiminnaksi maalaamisen tekee regressiivinen mielentila, jota edellä, Boschin *Viimeinen tuomio* -triptyykkiä tulkittessani, nimitän hurmioitumiseksi. Syvimmillään se johtaa voimakkaaseen elämykseen, jonka aikana kokee samanaikaisesti olevansa maalauksen tekijänä sen ulkopuolella ja elää siihen kuvattuja tapahtumia sen sisällä (vrt. Kortelainen 2009, 162).

GUSTAVE DORÉ ESIKUVANA

3.6

Ensimmäinen kosketukseni Dorén¹⁷³ taiteeseen on tapahtunut jo varhaislapsuudessa, viettäessäni kesiä maalla isovanhempieni luona. Olin jo tuolloin kiinnostunut kuvien tekemisen lisäksi myös niiden katselusta. Ainoa 1800-luvulla syntyneiden isovanhempieni omistamista kirjoista, jossa oli kuvia, oli Dorén kuvittama raamattu¹⁷⁴. Kuvituksen muodostavat puupiirroksot tekivät minuun pysyvän vaikutuksen sekä sommitelmiensa elävyydellä että aiheidensa hurjuudella. Varsinkin Vanha testamentti suorastaan pursusi väkivaltaa ja perverssiä seksuaalisuutta. Uuden testamentin puolella ilmestyskirja kiinnosti eniten. Ymmärsin Dorén kuvat jo tuolloin jonkinlaisiksi piirroksiksi ja niiden tekninen taituruus tuntui minusta täysin käsittämättömällä. Puupiirroksen tekniikasta tai grafiikasta ylipäätään minulla ei ollut tuolloin minkäänlaista käsitystä, mutta sen, miten olioiden pinnanmuodot ja eri materiaalit oli aikaansaatu vieriviereen tehdyillä viivoilla, saatoin omin silmin nähdä¹⁷⁵.

172 / Viinin ja hedelmällisyyden jumala Dionysoksen palvontaan liittyi runsaasti eroottista kuvastoa. Dionysokselle pystytettiin falkoksen muotoisia alttareita ja hänen kunniakseen nautittiin viiniä eroottisella kuvastolla koristelluista astioista (ks. Lucie-Smith 2003, 10, 18–27).

173 / Gustave Doré syntyi 6.1.1832 Strasbourgissa. Kaikesta päätellen Doré oli niin sanottu lapsinero. (Davidson 2008, 6.) Kaksi Dorén lapsuuden töiksi väitettyä piirrosta löytyy Goslingin (1973) teoksen sivuilta 12 ja 13. Vuonna 1846 Doré sai julkaistuksi ensimmäiset litografiansa. Jo vuoden 1848 hän pääsi Salonkiin mukaan kahdella piirroksellaan (Gosling 1973, 9, 12).

Doré aloitti taiteilijanuransa itseoppineena. Nuorukaisena hän vietti paljon aikaansa Louvressa ja kansalliskirjastossa taidetta tutkien ja muistiinpanoja tehden. On luultavaa, että Dorélla oli vakavasti otettavia taideopintoja hollantilaisen Henry Schefferin johdolla. Doré piti maalaustaidetta varsinaisena taiteena ja näki itsensä lähinnä kuvittajana. Hänen yrityksensä maalaustaiteen alueella olivat epäonnistuneita. (Gosling 1973, 11, 15, 23–24. 26) Lyhyen elämänsä aikana Doré ehti tehdä yli 10 000 kuvaa joilla kuvitti enemmän kuin 90 kirjaa. Lisäksi hän teki noin 200 maalausta, 30 veistosta sekä yli sata etsausta ja litografiaa, 280 vesiväriä ja yli 800 piirrosta. (Davidson 2008, 10–11.)

174 / Dorén kuvittamana raamattu ilmestyi 1865 ja se sisälsi 228 kokosivun kuvaa (Davidson 2008, 546).

175 / Dorén innostamana opiskelin Pohjoismaisessa taidekoulussa toisen ja kolmannen vuosikurssin aikana melko aktiivisesti puupiirroksen tekniikkaa. Käyttämieni puun ja talttojen huonon laadun vuoksi luovuin kuitenkin puupiirrosten teosta keskittyen kokonaan piirtämiseen ja maalaamiseen.

DORÉ JA RITUAALINEN KÄYTTÄYTYMINEN

Miten Dorén piirtämällä tapahtunut taiteellinen työ on käsitettävissä rituaaliseksi käyttäytymiseksi?

Dorén kuvien muotokieli pohjautui myöhäisrenessanssin ja barokin taidenäköaloihin, joita jo hänen aikanaan pidettiin vanhentuneina. Dorén työskentelyn voi näin ollen liittää esikuva- ja muistoriitteihin (ks. *Durkheim 1980, 335–336*), sillä hän yhdisti piirroksillaan sekä itsensä aikaisempiin taiteilijoihin että oman aikansa menneisyyteen. Lisäksi vanhanaikaisen muotokielen käyttö vastusti realismin ja impressionismin kuvataiteeseen tuomaa modernistista muutosta. Uudistusten vastustaminen on tärkeä osa rituaalista ajattelua. On ymmärrettävää, että rituaalinen käyttäytyminen nousee Dorén kuvituksissa esiin heikommin kuin Boschin maalauksissa. Tämä johtuu siitä, että hän kuvittajana ei ollut teostensa ilmaisun tai sisällön suhteen yhtä vapaa kuin Bosch¹⁷⁶. Tuotannon valtavuudesta johtuen kuvien sommittelun ja toteuttamisen on täytynyt useinkin tapahtua rutiinilla.

Hänen kohdallaan rituaalinen käyttäytyminen nouseekin vahvimmin esiin tekniikasta. Doré piirtää hyvin samaan tapaan, kuin hänen puulaatan kaivertajansa kaivertavat. Toisin sanoen piirrosolementtien pinnanmuodot muodostuvat vieriviereen piirrettyjen eri paksuisten viivojen muodostamasta rasterista. Tämän tyyppisellä piirtämisellä on toistonsa monotonisuudessa lievä tietoisuuden tilaa muuttava vaikutus. Se aiheuttaa tietoisien ajantajun katoamisen ja vaikutelman, ettei piirräkään itse vaan kuvat syntyvät paperille tekijän katsellessa tapahtumaa vierestä. Tällöin kuviin saattaa ilmaantua myös elementtejä, jotka eivät olleet piirtäjän mielessä työskentelyn alkuvaiheessa, jolloin hän oli vielä ollut täysin tietoinen toimija. Myös kuvaelementtien tarina alkaa vaikuttaa teoksen valmistumiseen. Toisin sanoen jonkinasteiseen hurmioitumiseen pääsee myös piirtämällä. Tämä tunne ei kuitenkaan ainaakaan minulla ole koskaan yltänyt edes lähelle niitä elämyksiä, joita maalatessa saattaa kokea.

176 / Doré ei ole vaikuttanut teosteni sisältöön yhtä voimakkaasti kuin Bosch, sillä näen Boschin mielikuvituksen käytön olevan vapaampaa kuin Dorén. Boschin maalatessa alttaritauluja oli kirkon keskiaikainen valtasema jo heikentynyt. Toisaalta kaupallisuudella ei vielä ollut yhtä paljon valtaa kuin Dorén piirtäessä kuvituksiaan. Vaikka molemmilla oli taustalla piilevän vallan näkökulmasta päätarkoituksena mahdollisimman suuren yleisön saavuttaminen, olivat Boschin alttaritaulut uniikkeja, joilla pyrittiin määrätystä kirkossa käyvän kansanosan pitämiseen kaidalla tiellä. Doré taas oli itsekin täysin tietoinen tehtävästään, joka oli lisätä kuvittamiensa kirjojen myyntiä. Siksi hän koki alemmuuden tunnetta taidemaalareita kohtaan. Suurempaa mielikuvituksen vapautta edustavia kuvia toki Dorénkin tuotannosta löytyy. Esimerkkinä hänen Don Quijote kuvituksensa, jossa Don Quijoten hallusinaatioiden ja kuvittelun kuvaaminen yltää hyvinkin surrealistiselle tasolle. Don Quijoten kuvituksessa nousee myös Dorén huumori esiin. Hänhän oli alun perin karikatyyrien piirtäjä.

Tosin Doré ei kaivertanut itse puupiirroslaattojaan mutta hänen kätensä jälki on silti niissä hallitsevana esillä. Nigel Goslingin (1973) teoksesta *Gustave Doré* löytyy runsaasti näytteitä Dorén piirustustaidosta. Näistä piirroksista osaa voi verrata kirjoissa julkaistuihin puupiirroksiin, koska ne mitä ilmeisimmin ovat puupiirtäjille tehtyjä mallikuvia. Selvästi näkee, että laattojen kaivertajat seurasivat näitä mallikuvia erittäin tarkasti. Jos muutoksia kuviin on kaivertajien työskentelystä aiheutunut, näyttävät ne vieneen lopputulosta taiteellisesti heikompaan suuntaan.

Doré oli taiteilijana lähes itseoppinut. Taiteen opiskelu hänen kohdallaan tapahtui suurelta osin katselemalla ja mieleen painamalla. Hän vietti paljon aikaansa taidemuseoissa opettelemalla muistamaan ulkoa vanhojen mestareiden teoksia¹⁷⁷. Tämän on täytynyt muokata Dorén taidekäsitystä ja tyyllillisesti hänet voikin sijoittaa renessanssin ja barokin väliin. Dorén piirroksista löytyy yhtymäkohtia varsinkin manierististen maalauksiin. Manierismin¹⁷⁸ vaikutuksista mainittakoon kuvapintojen täyttämisen liioitellun kierteisissä asennoissa olevilla ihmishalmoilla¹⁷⁹. Myös olioiden nostaminen esiin pimeydestä käyttäen teatraalisen kirkasta valoa on tyyppillistä läpi koko Dorén tuotannon. Hänen sommitelmiaan hallitsevat voimakkaat diagonaalit, jotka kohottavat kuvaelementtejä pyörteen omaisesti ylöspäin. Karikatyyrimäisesti liioitellut hahmot viittoilevat suurieleisesti eri suuntiin, jolloin heidän ranteensa usein on taivutettu oudosti hieman alaspäin eikä osoitteleva etusormi ole koskaan täysin suorassa¹⁸⁰. Lisäksi Doré näyttää suosivan manierismissä tyyppillisiä lyhennyksiä.

177 / En tiedä, miten yleistä kuvien tarkka muistaminen on. Itse pystyn palauttamaan melko tarkasti mieleeni suuren joukon minua kiinnostavia maalauksia. Joskus tosin käy niin, että luulen muistavani teoksen ulkoa, mutta asian tarkistettuani olenkin muistanut jonkin yksityiskohdan teoksesta ja pitänyt sitä koko teoksena.

178 / Manierismi on renessanssin ja barokin välinen tyylikausi (n. 1520–1600), jonka esikuvana pidetään Michelangelon Sikstuksen kappeliin maalaamia freskoja. Renessanssista sen erotti se, että manierismissä taiteilijoiden mielikuvitusta arvostettiin. Suhdejärjestelmiä ja perspektiiviä ei enää renessanssin tavoin arvostettu. Taiteen painopiste siirtyi luonnon jäljittelystä mielensisäisiin ideoihin. Figuurit kuvattiin usein epäaidoissa asennoissa ja ilman yhteyttä toisiinsa, jolloin kompositio muodostui sangen oudoksi ja monimutkaiseksi. Grazia eli suloisuutta pyrittiin aikaansaamaan sormien ja ranteiden erikoislaatuisilla asennoilla. (Kallio ja muut 1993, 396–397.)

179 / Esimerkeiksi käyvät Dorén raamatun vedenpaisumuksesta kertovat kuvat ja suuri osa Danten *Jumalaisen näytelmän* kuvituksesta.

180 / Ilmeisesti Dorén esikuvat, jotka hänestä poiketen tutkivat myös eläviä malleja, ripustivat studioitensa katoista alas lenkkejä. Niiden avulla mallit saattoivat pitää käsiään väsymättä oikeissa asennoissa. Näin aikaansaadaan luonnonvastainen vaikutelma rentoutuneella lihaksella ylös nostetusta raajasta, mikä aiheuttaa katsojassa kiehtovan ristiriitaisen elämyksen.

Eräs esimerkki Dorén kuvituksesta

Esimerkkikuvan olen valinnut Danten (1990) *Jumalaisesta näytelmästä*. Kuva löytyy osasta *Helvetti* sivulta 47, ja sen alla on teksti: ”Ja kaaduin niin kuin kuollut ruumis kaatuu.” Kuvan muoto on vertikaalinen. Yleissävyltään se on pimeä. Alinna kuvassa on kallio, ilmeisesti vuoren huippu. Huipulla makaa selällään pitkään paitaan pukeutunut mies. Toinen mies hänen vieressään on kyykistynyt toisen polvensa varaan, ja painaa häntä koukkuun taivutetulla etusormellaan rintaan. Miehen asusteena oleva tooga liehuu oikealta vasemmalle kuin kovassa myrskyssä. Valo osuu hänen oikeaan käsivarteensa ja olkapäähänsä, muuten molemmat miehet näyttävät olevan hämärässä. Kumartuneen miehen vasemmalta puolella, suurin piirtein kuvan keskellä, leijailee hulmuavaan lakanaan kietoutunut alaston pari. He ovat lähes pystyasennossa, vain aavistuksen vasemmalle kallistuen. Mies on kuvattu selkää katsojaan päin ja toinen jalka koukussa, ikään kuin hän juoksisi ilmassa. Hänen selkensä on liioitellun lihaksikas ja hänen naista kannattelevan oikean kätensä katsojiin päin työntyvässä olkavarressa on voimakas lyhennös. Nainen on kääntyneenä puoliksi kasojaan päin ja hän on taivuttanut päänsä ja paljaan ylävartalonsa dramaattisesti taaksepäin. Voimakas kohdevalo nostaa pariskunnan kaikkea muuta kirkkaampana esiin kuvan keskikohdasta¹⁸¹. Näiden neljän hahmon takana oikealta alhaalta kohoaa alastomia ihmisiä vasemmalle ylös kahtena, ehkä useampanakin pyörteisenä aaltona. Kuvan vasemmassa yläneljänneksessä ihmisvirta kääntyy oikealle ja loittonee katsojasta, jatkuen oikeassa yläneljänneksessä tummaksi vanaksi muuttuneena kuvan ulkopuolelle. Alastomista hahmoista on silmiinpistävä yhtäläisyys Michelangelon, Raffaellon ja Rubensin reheviin ja lihaksikkaisiin alastonhahmoihin. Suurin osa ihmispyörteisissä ohi leijailevista hahmoista on sangen omituisissa asennoissa, aivan kuin he haluaisivat poseerata kallioilla olijaille. Asentojen kiemurtelevuudesta saa vaikutelman, että he ovat voimakkaassa kiihottuneisuuden tilassa. Vaikka helvetin puolella ollaankin, ei tämä ”parittelulento” näytä osanottajilleen millään lailla epämiellyttävältä. Liikkeen tuntu koko kuvassa, lukuun ottamatta etualalla makaavaa miestä, on hyvin voimakas. Sen kaoottisuus pitää harmonian turvallisesti loitolla.

181 / Hyvin samankaltainen pariskunta on kuvattu leijailemaan myös erääseen Schefferin Louvressa sijaitsevaan maalaukseen. Sattumoisin maalauksen taka-alalta oikealta voi tunnistaa myös Danten hahmon.

Karnevaalit
—
2003
tussipiirros
42 x 29,5 cm



KARNEVAALIT

Etsiäkseni Dorén vaikutuksia omasta taiteestani valitsin esimerkkikuvaksi tussipiirrokseni *Karnevaalit* vuodelta 2003. Se oli esillä Lönnstömin taide-museossa Raumalla tammikuussa vuonna 2004. Näyttely oli ensimmäinen, joka liittyi väitöstyöhöni. Piirustuksen muoto on vertikaalinen, ja mitat ilman taustakartonkia: korkeus 42 cm ja leveys 29,5 cm. Sommitelma on pyöreähkö, kuvan keskeltä pyörivässä liikkeessä ulospäin suuntautuva. Toisiinsa kietoutuneiden kuvaelementtien koko vaihtelee hyvinkin paljon, ja sommitelman pienimmät, ulkoreunoja lähellä olevat elementit tuntuvat irtautuvan keskustasta keskipakovoiman työntäminä.

Tämän piirroksen aloittamisessa on ilmeisesti ollut vaikeuksia, koska se sisältää yllättävän paljon niin sanottua lainamateriaalia. Kuvan keskellä yhdellä jalalla seisova ja pyllistävä mieshahmo on asennoltaan ja takapuolestaan kasvavan kukan suhteen lainaus eräästä Hieronymus Boschin *Himojen puutarha*-triptyykkiin kuvatusta ratsastajasta. Pyllistäjän kasvoilla olevan kreikkalaisen teatterinaamion olen piirtänyt ulkomuistista, samoin alempana tikari kädessä leijailevan naishahmon kasvojen edessä olevan Agamemnonin naamio-oksikin nimitetyn muinaisen kultataoksen¹⁸². Muut kuvaelementit ovat syntyneet ”Boschin ratsastajan” ja naamiodien aikaan saamista mielle yhtymistä.

Mitä piirroksessa voisi pitää Dorén perintönä? Ensinnäkin piirustuksen sommitelmasta on löydettävissä kaksi diagonaalia linjaa. Pidempi niistä alkaa piirroksen alareunasta, hieman keskilinjan vasemmalta puolelta, tarkemmin sanottuna naamiodun naisen alapuolella leijailevan otuksen alemmas-talasta. Sieltä se kohoaa oikealle, naisen kainalokuopan kautta pyllistäjän oikeaan jalkaan ja ylimmän ison otuksen kyynärvarteen, päättyen pöllömäisen olion vasempaan siipeen. Toinen diagonaali alkaa alimman hirviön oikeasta, käsimmäisestä jalasta, ja jatkuu naisen rinnan ja käsivarren kautta lepakon peukalonkynteen ja sen yläpuolella olevaan suureen käteen. Kuvaelementit kietoutuvat toisiinsa muodostaen yhtenäisen, liikkeessä olevan kokonaisuuden. Piirroksistani löytyy myös suuri lepattava kangas, jollaisia Dorékin usein käytti kuvissaan tehokeinona. Kuvan raskaanoloiset elementit uhmaavat painovoimaa.

Olennaisinta taiteilijan näkökulmasta on kuitenkin, että piirrokseni koostuu ohuista, hieman kaarevista, yhdensuuntaisista tussiviivoista. Tussin käyttö on tärkeää, jotta viivan tummuus pysyisi suhteellisen samana. Tällöin välörierot syntyvät ainoastaan viivojen paksuuden ja tiheyden vaihteluista. Piirroksen tarkkailu suurennuslasin läpi ja koko ajan lähes samanlaisena

182 / Idea tikarilla lapsia silpovasta naisesta, jolla on Agamemnonin naamio kasvoillaan, on lähtöisin Peter Shafferin *Equus* näytelmän roolihenkilön, psykiatri Martin Dysartin unesta.

toistuva kynän käyttö toimivat kuten taiteelliseen hurmioon johtava rituaali.

Piirrokseni ja Dorén piirrosten eroista mainittakoon, etten sen valmistumisaikeihin tahtonut tehdä kuvaelementeilleni taustaa, vaan ne ikään kuin leijuivat valkoisessa tyhjiydessä tai sijoittuivat viivapiirrosmaiseen mahdollisimman yksinkertaiseen maisemaan. Jälkeenpäin ajatellen tämä on piirroksieni valotilanteita latistava heikkous. Piirroshahmioihini en tietenkään ole saanut yhtä eloisaa liikettä kuin Doré, mutta kohdallani se johtuu pelkästään siitä, etten piirtäjäni yllä Dorén tasolle.

MUISTA ESIKUVISTA

3.10

RENESSANSSI

3.10.1

Renessanssin¹⁸³ ajan koen tärkeäksi vain muutamien taiteilijoiden kautta. Jo edellä esitellyn Hieronymus Boschin lisäksi esille nousevat Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Giuseppe Archimboldo ja pohjoisen maalareista Pieter Brueghel vanhempi. Yksittäisenä taideteoksena on vielä mainittava Mathias Grünewaldin alttarimaalaus *Ristiinnaulitseminen*.

Leonardo da Vinci (1452–1519) oli loistava maalari¹⁸⁴. Minulle hän on kuitenkin tärkeä taiteilija piirroksensa kautta. Leonardon piirtämät luonnokset herättävät lähes vastustamattoman halun piirtää. Piirroksensa luonnosmaisudesta päätellen Leonardo itse ei pitänyt niitä taideteoksina. Juuri kuvien luonnosmaisuus antaa piirroksille sen keveyden ja vapauden tunnun, mikä Leonardon maalauksista usein puuttuu. Pääosin piirrookset ovatkin tutkielmia, joiden avulla Leonardo on selvittänyt itselleen jonkin häntä askarruttaneista asioista.

Herkän viivan lisäksi kiehtovaa on, miten vapaasti hänen kiinnostuksensa kohteet ovat vaihdelleet. Usein Leonardo siirtyy sangen tieteellisistä ongelmista luontevasti tutkimaan jotain, mikä ulkopuolisesta vaikuttaa täysin si-

183 / Kuvataiteessa renessanssi oli tärkeä vaihe siirryttäessä ikonimaalausta muistuttavasta käsityöläisyydestä kohti myöhempiä taidesuuntia. Se syntyi Italiassa ja ajoittui 1300–1500-luvuille. Tuolloin kulttuurin kaikilla osa-alueilla tieteestä taiteeseen heräsi kiinnostus antiikkia kohtaan. (Magrelli, Sanna & Taddei 2010, 5.) Renessanssi pyrki taiteissaan hillittyyn harmoniaan. Poikkeuksena mainittakoon sen vastareaktiokseen kääntynyt loppuvaihe, jota myös manierismiksi kutsutaan (Cecchini & Sanna 2010, 5). Kirkon lisäksi myös ylimykset alkoivat kerätä taidetta, mikä aiheutti taiteen asteittaisen profanisoitumisen. Ihmisen anatomian ja perspektiivin lisäksi taiteeseen ilmestyi kolmaskin mainitsemisen arvoinen uusi tekijä, taiteilija.

184 / Leonardon maalaukset eivät ole yhtä eläviä kuin hänen piirroksensa. Lisäksi niistä saattaa löytyä jopa anatomisia virheitä, kuten esimerkiksi Leonardon Louvressa olevassa *Luolamadonna* -maalauksessa vasemman puoleisen lapsen (ilmeisesti Johannes Kastaja) liian suuret jalat. Takamuksen alle taivutettu oikea jalkaterä on niin suuri, että sitä on vaikea uskoa anatomian asiantuntijan maalaamaksi.

vuseikalta. Esimerkiksi luonnostellessaan Ledan päätä *Leda ja joutsen* -maalausta varten, näyttää häntä kiinnostaneen eniten kampauksen palmikoiden järjestys. Toki kasvot varjoiheen on isoimpaan neljästä kuvasta luonnosteltu, mutta siinäkin ne ovat sivuseikka.

Mystisen surrealistiselta vaikuttaa myös Leonardon tapa yhdistellä asioita työmuistiinpanoissaan. Esimerkiksi hän on tehnyt samalle paperille muistiinpanoja sekä ihmisen kurkun että ihmisjalan anatomiasta. Kuvilla ei näytä olevan mitään loogista järjestystä, vaan kurkun osat ympäröivät jalkaa mielivaltaisesti. Oletan Leonardon piirtäneen havaintonsa paperille siihen, missä tilaa on sattunut olemaan. Kaoottisuudessaan tämä tapa muistuttaa omaa sommittelutapaani. Oikealta vasemmalle etenevä kirjoitus, jonka koko ilmeisesti vaihtelee paperilla olevasta tilasta riippuen, lisää salaperäisyyden tuntua.

Kiinnostavaa on myös, ettei Leonardo tutkielmissaan aina pyrkinyt seuraamaan havaintoa vaan antoi ilmaisulleen lähes runollisia vapauksia. Esimerkkinä tästä mainittakoon tutkielma ihmisen niskan anatomiasta. Piirros on mielenkiintoinen vaikka katsoja jo ensivilkaisulla huomaa sen paikkaansa pitämättömäksi. Laura Lahdensuun (2010, 85) tulkinnan mukaan Leonardo vertaa piirroksessaan ihmisen niskan ja pään luita purjelaivan mastoon. Näin ollen kuva esittäisi eräänlaista hybridiä ja lähenisi Leonardon aikalaisen, Hieronymus Boschin hybridihahmoja.

Oman lisänsä Leonardon kiinnostavuuteen piirtäjänä tuovat groteskit karikatyyrit, joita esiintyy usein hänen muistiinpanoissaan. Niissä karikatyyreissä, joista olen nähnyt kuvia, ei esitetä kokonaisia hahmoja vaan päitä, joissa neniä, leukoja tai joitain muita kasvojen osia korostetaan niin voimakkaasti, että lopputulos on hirviömäinen. Vastaavia hahmoja löytyy Boschin *Ristinkanto*-maalauksesta.

Leonardoa voidaankin pitää etupäässä piirtäjänä. Hänen luonnoksiaan ja muistiinpanojaan on löytynyt noin 14000 sivua mutta niitä oletetaan olleen vähintään puolet enemmän (Lahdensuu 2010, 37). Niinä hetkinä, jolloin olen kokenut kuvan tekemisen aloittamisen vaikeaksi, on minulle ollut apua hänen piirroksiaan esittävien kuvien selailusta. Se toimi jossain vaiheessa jopa piirtämisen estävien henkisten tyhjiöiden ylityksrituaalina, siis luovaan tilaan johtavana siirtymäriittinä.

Michelangelo Buonarroti (1475–1564) on mielestäni kiinnostavampi piirtäjänä ja maalarina kuin kuvanveistäjänä tai arkkitehtina. Kaikki Michelangelon piirrokset ja maalaukset eivät toki puhuttele, mutta Sikstuksen kappelin katon ja alttariseinän lihalliset maalaukset ihastuttavat. Näihin hahmoihin Michelangelo on onnistunut luomaan harvinaisen voimakkaan tunnun ihmisestä materiaalisena olentona. Sama lihallisuus tulee esiin myös läpikuultavaan mekkoon pukeutuneessa Jumalassa, joka Aatamia luodessaan joutuu pitämään jalkansa ristissä, ettei paljastaisi häpyään. Katsoja voi suorastaan

tuntea hahmojen raskauden. Vaikka maan vetovoima vaikuttaa voimakkaasti niiden massiivisiin kehoihin, leijuvat monet niistä ilmassa. Kuviin muodostuu samanlainen ristiriita kuin esimerkiksi Magritten leijailevia kallioita esittävässä maalauksissa. Voimakkaasta liikkeen tunnusta huolimatta hahmojen (sukupuolesta riippumatta) valtavat lihakset näyttävät harvoin jännittyneiltä. Tämän vuoksi saa vaikutelman heidän ihonsa pehmeystä, lihan joustavuudesta ja lämmöstä. Saman lihallsuuden Michelangelo on onnistunut saamaan esiin myös freskojen luonnospiirroksissa, joissa punaliidun käyttö usein lisää tätä vaikutelmaa. Luonnoksien hahmot tuntuvat todella käyttävän lihaksiaan. Ne eivät myöskään ole yhtä pehmeän lihavia kuin freskoihin maalatut figuurit. Tästä saa vaikutelman, että luonnosten mallit ovat olleet ruumiillisen työn tekijöitä, mitä maalausten esittämät hahmot lihaksistaan huolimatta eivät ole. Samaa lihallsuutta olen tavoitellut kuvieni hahmoihin siinä ainakaan toistaiseksi onnistumatta.

Kiinnostava on myös Sikstuksen kappelin freskojen sommitelma. Yleisvaikutelmaa voisi luonnehtia sanalla kuhina. Alttariseinän maalauksien liikkeen tuntu jatkuu erilaisista kuvarajauksista huolimatta myös kattomaalauksissa. Kaoottisen runsaina ne antavat katsojalle loppumattomat mahdollisuudet uusien tarinoiden luomiseen. Käytän itsekin kuvaelementtien runsautta menetelmänä, jotta teoksistani voisi löytää mahdollisimman suuren määrän erilaisia tarinoita. Raamatun kertomuksia voikin pitää Sikstuksen kappelissa pelkkänä pintana. Tuntuu, että jopa Michelangelo itse halusi kätkeä freskoihinsa raamatun kertomuksien lisäksi myös inhimillisiä tarinoita.

Giuseppe Archiboldon (1527(?)–1593) maalauksista on vaikea kategorisoida muuten kuin esittäviksi maalauksiksi. Niissä sekoittuvat koriste-, muotokuva- ja asetelmamaalaus, osassa lisäksi alastontutkielmat ja eläinten kuvaus. Maalaukset on tehty tummille maalaus pohjille. Usein pohjan väri on ollut musta.

Kiinnostavimpina Archiboldon maalauksista pidän hänen neljää peruselementtiä kuvaavia maalauksiaan. Niistä ilma, vesi ja maa tekevät käsittämättömyydessään minuun voimakkaan vaikutuksen. Tuli ei ole aivan yhtä vaikuttava. Ilma koostuu hyvin tarkasti maalatuista linnuista, maa nisäkkäistä ja niiden taljoista, ja vesi kaloista, äyriäisistä ja muista veden elävistä. Kaikki peruselementit¹⁸⁵ muistuttavat muodoltaan ihmiskasvoja kuvattuna profiilista. Archiboldo maalasi myös kasveista, kukista ja hedelmistä koostuvia ihmisprofiileja, jotka tuovat mieleen muinaiset viljavuuden ja hedelmäl-

185 / Peruselementit katsovat päinvastaiseen suuntaan kuin vuodenaajat, minkä Kriegeskorte (1991, 24–27) tulkitsee siten, että neljä peruselementtiä olisivat toimineen vastapareina neljälle vuodenajalle. Niiden koko ei kuitenkaan aivan täsmää vuodenaikojen koon kanssa eivätkä ne ole edes keskenään samankokoisia, joten Kriegeskorten oletus ei tunnu vakuuttavalta.



Ensimmäinen ja Toinen vartija

—

2004, tempera ja öljy kankaalle
86 x 75 cm ja 86 x 71 cm

lisyyden jumalat kuten Dionysoksen¹⁸⁶.

Toiseen väitöstyöhöni liittyvään näyttelyyn, joka oli esillä Viiskulman Galleria Huudossa, maalasin molemmille puolille takahuoneeseen johtavaa ovi-
aukkoa archiboldomaisen sivuprofiilikuvan Sigmund Freudista. Kuvien nimet näyttelyluettelossa olivat *Ensimmäinen vartija* ja *Toinen vartija*. Niiden ideana oli kuvata Freudin ajatusta ihmistä johtavista elämän vietistä ”eroksesta” ja kuoleman vietistä ”thanatoksesta”. Myöhemmin muutinkin maalausten nimet *Errokseksi* ja *Thanatokseksi*. Ensin maalaamassani *Thanatokses-
sa* en mielestäni päässyt tavoitteeseeni mutta *Erokseen* olin sen maalaamisen aikana suhteellisen tyytyväinen. Myöhemmin olen tehnyt muutaman lisäko-
keilun Archiboldon viitoittamalla tiellä. Muun muassa samassa näyttelyssä esillä olleen *Ikuisen elämän alttarin*, jossa ihmiskasvot muodostuivat madoista.

Pieter Brueghel vanhempaan (1525–1569) ihastuin nähdessäni hänen *Alan-
komaalaisia sananlaskuja* -maalauksensa Staatliche Museen zu Berlin:ssä jos-
kus 1990-luvun alussa. Huolimatta suhteellisen pienestä koostaan (74,5 x 98,4
cm) maalaus otti kaiken huomioni noin tunnin ajaksi. Näin tapahtui vaikka
aivan lähellä oli paljon suurempia yhtä kuuluisien taiteilijoiden, esimerkik-
si Rembrandtin, maalauksia.

Brueghelin maalauksissa on havaittavissa samanlainen kuhiseva elämän
tuntu, mikä löytyy Boschin teoksista. Vielä lähemmäksi Boschia kuin *Alan-
komaalaisia sananlaskuja* -teoksessa hän pääsee muun muassa maalauksil-
laan *Tylsä Kreetta (Dulle Griet)*, *Kuoleman voitto* ja *Kapinallisten enkelien kar-
kotus*¹⁸⁷. Niissä kuvatut hirviöt lohduttomissa maisemissaan ovat kuin suoraa
jatketta Boschin tuotannolle¹⁸⁸. Näen Pieter Brueghel vanhemman eräänlaisena
Boschin jatkeena. Hänen maalauksensa stimuloivat mielikuvitustani yhtä
voimakkaasti kuin esikuvansakin.

Vielä muutama sana siitä, miten Matthias Grünewaldin Isenheimin luos-
tarikirkon alttarimaalaus (maalattu vuosina 1510–1515) on vaikuttanut mi-
nuun. Alttarimaalaus on neliosainen. Siihen kuuluu sivusiipien ja keskitaui-
lun lisäksi kokonaisuutta altapäin tukeva neljäs maalaus, jossa Jeesusta ilmei-

186 / Werner Kriegeskorte (1991, 10) näkee näissä sivuprofiilikuissa yhtäläisyyksiä vanhojen Baccuksen kuvi-
en kanssa. Lähes pelkistä kukista koostuvissa *Kevät* ja *Flora*-maalauksissa Archimboldo on laseerannut lämpimän
värin hahmojensa posket muodostavien kukkien yli. Se yhdistää nämä alun perin ilmeisesti valkoiset kukat toi-
siinsa ja aiheuttaa illuusion että ne olisi tatuoitu ihoon tai että ne näkyisivät himmeän kalvon läpi. Ehkä Archim-
boldo oli niitä maalatessaan epävarma lopputuloksen toimivuudesta. Joka tapauksessa tämä ”ihon pinnan esiin
nostaminen” hieman koettelee kyseisten maalausten sisältämän ”taikuuden” uskottavuutta.

187 / Teoksen nimen olen suomentanut englantilaisen käännöksen ”The Fall of the Rebel Angels” (Hagen
2000, 40) mukaan.

188 / Laurinda Dixon (2003, 322–323) pitää Pieter Brueghel vanhempana Boschin kuuluisimpana jäljittelijänä.
Varsinkin *Dulle Griet* -maalauksessa, joka on poliittinen kannanotto vuosina 1559–1567 Alankomaiden kuvernöö-
rinä toimineen Margareetta Parmalaisen toimiin, hän näkee selvänä Hieronymus Boschin vaikutuksen.



Ecce homo
—
2003
tussipirros
42 x 29,5 cm

sesti asetetaan arkkuun. Kaikissa alttarimaalauksen osissa ihmiset on kuvattu niin ihmismäisiksi, että jopa heidän rumuutensa on päässyt kuvaan. Keskitaulun groteskit hahmot ovat laihoja, suurijalkaisia ja näyttävät likaisilta. Edes Jeesus ei säteile puhtautta ja elinvoimaa vaan hänen ruumiinsa on tumma, yleissävyltään ruskean harmaa. Jeesuksen iho on täynnä pieniä haavoja joista siellä täällä pistää esiin katkenneita piikkejä. Keskitaulussa, jossa häntä kuvataan Golgatalla, hänen kehonsa on laiha ja jännittynyt, jalat ja kädet kouristuneisiin asentoihin jähmettyneet ja niska luonnottomasti alas ja vasemmalle sivulle taipunut, aivan kuin se olisi murrettu. Maalauksesta saakin käsityksen, että Isenheimin Jeesus koki väkivaltaisen kuoleman jo ennen ristille nautitsemistaan ja hänet ripustettiin sinne vasta kun ruumis oli jo ehtinyt jäykistyä. Mielestäni Grünewaldin Jeesus joka tapauksessa kuvaa harvinaisen hyvin ihmisen kokemaa tuskaa. Olemuksellaan se viittaa enemmän keskitysleirivankeihin kuin barokkiajan rennonlihaksikkaisiin Jeesuksiin, jotka risteillään ovat juuri aloittamassa iloisen tanssin.

Groteskiudesta johtuen Grünewaldin ristillä roikkuva Jeesus on ainoa näkemäni Ristiinnaulitun kuvaus, joka minuun on pystynyt tekemään vaikutuksen. Huolimatta koomisista piirteistään, tai juuri niiden vuoksi, se pystyy herättämään myötälämisen tunteita. Toisaalta Jeesuksen hahmoon projisoidut tuska, kauhu ja voimattomuuden tunne, toisaalta kuvan ulkopuolelle jääneiden kiduttajien sadistinen onnipotenssi, saavat aikaan ristiriitaisia tuntemuksia.

Samanlaista ristiriitaa olen yrittänyt luoda moniin omiin teoksiini. Piirrokseni *Ecce homo* aloitin piirtämällä oman version Grünewaldin Ristiinnaulitun päästä¹⁸⁹. Sen jälkeen kuva jatkui vapaasti mielle yhtymien kautta, mutta onnistui säilyttämään kärsimyksen ja jännitteisyyden tunnun, joka lähenee Isenheimin keskitaulun Ristiinnaulitusta huokuvaa tunnelmaa.

Kuvataiteen ulkopuolelta on mainittava François Rabelais, jonka kirjat ovat tehneet minuun syvän vaikutuksen. Hänen romaaniensa sisällöt groteskissa hillittömydessään, yllätyksellisyydessään, epäyhtenäisyydessään, yliampuudessaan ja ironiassaan¹⁹⁰ ovat kuin sanoin maalattuja rinnakkaiskuvia Boschin ja Bruegelin maalauksille. Erittäin hyvällä syyllä niitä voisikin pitää myös surrealismin esikuvina. Rabelais on kirjoittanut teoksissa muun muassa

189 / Kuvan ristiriitaa voimistaakseni piirsin Jeesuksen kaulan jatkumaan kärkeenään, josta hänen vartalonsa ja raajansa nousevat esiin epäloogisina pullistumina. Muutama vuosi myöhemmin selatessani H. R. Gigerin (2001, 33) teosta *HR GIGER ARh+* löysin kuvan hänen maalauksestaan *Chidher Gün*. Myös Gigerin Jeesuksen päästä löytyy selvät viitteet Grünewaldiin ja hänenkin Jeesus-hahmonsaa jatkuu päästä käärmemäisesti luikerrellen. Gigerillä tosin käärmemäinen keho voi esittää myös suolta tai viemäriputkea, ilmeisesti näitä kaikkia.

190 / Rabellaisilta (1990, 152–157) löytyy hänen sankareittensa maanpäällisten seikkailujen lisäksi myös helvetin kuvauksia, joita voisi paremminkin kuvata lohdullisiksi ja boschmaisen koomisiksi kuin pelottaviksi. Esimerkkinä *Pan-tagruel, Dipsodien kuningas* -teoksessa kuolleista herätetyn Epistemonin positiivinen kuvaus helvetistä, jossa maalliset hirmuhallitsijat olivat joutuneet tekemään sangen vähäarvoisia töitä mutta saivat työstään sentään palkkaa. Niille, jotka olivat eläneet köyhinä (filosoifeille), oli helvetissä tarjolla yltäkyläinen elämä entisten isäntiensä isäntinä.

kokonaisia lukuja surrealistien myöhemmin käyttöön ottamalla automatismilla¹⁹¹. Surrealistit eivät kuitenkaan arvostaneet hänen teoksiaan, mikä oletettavasti johtui siitä, ettei renessanssijan ”pieruhuumori” puhutellut Bretonia.

3.10.2 BAROKKI

Barokin aika ei ole yhtä helposti määriteltävissä kuin renessanssi¹⁹². Minuun vaikuttaneista barokkitaiteilijoista mainittakoon Caravaggio, Rembrandt ja Rubens. Heidän teostensa katselu museoissa ja kirkoissa sekä taidekirjojen kuvina on vaikuttanut voimakkaasti taiteellisen työskentelyni kehitykseen. Barokin ajasta on ylipäänsä vaikeata nostaa ketään yksittäistä taiteilijaa esiin, sillä Eurooppa tuntuu tuolloin olleen täynnä loistavia maalareita ja veistäjiä.

Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610) nousee innoittajani Boschin ja Dorén kanssa lähes samanveroiseksi. Tunnusomaista hänen maalauksilleen on pimeys, josta hahmot ja esineet nousevat niihin osuvan teatraalisen valon kohottamina. Useissa teoksissa pimeys pakottaa katsojan kuvittelemaan itse, millaisia ovat ne paikat, joihin maalausten tapahtumat sijoittuvat. Maalaukset ovat pimeydestään huolimatta hyvin tarkasti maalattuja. Kaikki mikä näkyy, myös näyttää siltä mitä se esittää. Materiaalien kuvaajana Caravaggio on yhtä mestarillinen kuin barokkiajan parhaimmat asetelmamaalarit.

Parhaimmillaan Caravaggio on mielestäni ihmisten kuvaajana. Hänen maalauksissaan esitetyt ihmishahmot on maalattu realistisesti, ilman ihannoitua. Usein ne raamatullisesta sisällöstään huolimatta kuvaavat Caravaggion oman ajan ihmisiä näiden omissa vaatteissa. Myös hän itse esiintyy maalauksissaan, kuten *Meduusan pää* (1595–1600) ja *Satyyri ja viinirypäleet* (1592–1593). Tarkasta maalaustavastaan huolimatta Caravaggio pystyi luomaan maalauksiinsa elävyyden ja voimakkaan liikkeen tunnun. Liikkeessä olevien ihmisten anatomia on niin hyvin esitetty, että hänen täytyi pystyä muistamaan ja kuvittelemaan liikkeet lähes elokuvamaisen tarkasti¹⁹³. Lisäksi lähes jokaisella hänen henkilöistään on oma persoonallinen ilmeensä, joka kuuluu olennaisena osana maalauksen esittämään kertomukseen.

Kuten Hieronymus Boschin kohdalla kerroin, olen käyttänyt Caravaggion maalauksia eräänlaisina alustavina kuvina sommitellessani aivan toisenlaisia kuvia. Oppiakseni Caravaggion tekniikkaa olen lisäksi kopioinut yksityiskohdista hänen maalauksiaan esittävästä kuvista. Alun perin en voinut sietää pimeitä maalauksia vaan koin niitä katsoessani jonkinasteista ahtaan paikan kammoa. Syventyminen ensin Rembrandtin ja hänen jälkeensä Caravaggion maalauksiin on muuttanut maalauksissa esiintyvän pimeyden kokemisen minulle ahdistavasta suljetusta tilasta rajattomien mahdollisuuksien avaruudeksi.

Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606–1669) on Caravaggion¹⁹⁴ ta-

voin pimeiden näkymien maalari. Heidän maalauksistaan onkin löydetävissä paljon samankaltaisuuksia. Varsinkin Rembrandtin varhaisemmat maalaukset ovat hyvin caravaggiomaisia. Rembrandt maalaa kuitenkin hahmonsa aavistuksen pehmeämpään valoon eivätkä hänen maalaustensa kuvasyvyydessä olevat hahmot piirry esiin yhtä selkeästi kuin Caravaggiolla. Myös refleksivalon käytössä Rembrandt on edeltäjänsä taitavampi. Ongelmia hänellä sen sijaan on ihmisten ja eläinten anatomiassa sekä lyhenneissä. Upeista grafiikan töistään huolimatta Rembrandt on parempi maalarina kuin piirtäjänä.

Eniten Rembrandtin maalauksissa kiehtoo valon pehmeys ja paksuilla värimassoilla maalatut koristetaokset. Hänenkin maalauksistaan olen kopioinut oppimistarkoituksessa osia. Saadakseni maalauksiini rembrantmaisen materiaalin tunnun, olen hankkinut jopa lyijyvalkoista öljyväriä¹⁹⁵. Rembrandtin vaikutus maalauksiini olisi saattanut kuitenkin jäädä vähäisemmäksi, jos olisin löytänyt Caravaggion aikaisemmin.

Pieter Paul Rubens (1577–1640) asettuu lihallisilla ihmishahmoillaan Michelangelon perinteen jatkajaksi. Hänen lihaksikkaat miehensä eivät poikkeakaan kovinkaan paljoa Michelangelon mieskuvista. Naisten, juopuneiden jumalien ja lasten kuvaajana Rubens tuo taiteeseen lihan lisäksi läskin, joka suorastaan värisee bakkanaalien kiihkossa. Kiinnostavimpina hänen maalauksistaan pidän juuri dionyysisiä juhlia kuvaavia maalauksia. Kevyen irstautensa ohella ne sisältävät runsaasti huumoria. Hyvä esimerkki humoristisista

191 / Esimerkiksi *Pantagruel, Dipsodien kuningas* (1990, 64–77) teoksesta, kohdasta jossa Pantagruel ratkaisee Sittakielen ja Pierunuuskun riitajutun oikeudessa, löytyy kolmen luvun verran surrealistiselle kirjallisuudelle tyypillistä vapaan assosiaation avulla improvisoitua tekstiä.

192 / Yleisesti barokki sijoitetaan 1600-luvulle. Yksi tärkeimmistä barokin keskuksista oli Rooma. Barokki rikkoi lopullisesti renessanssin harmonian. Se oli taipuvainen sekä koon että muotojen liioitteluun, ylipäättään kaikenlaiseen teatraalisuuteen. Barokin aika sisälsi monia hyvinkin erilaisia taiteilijoita ja tyyliä. Esimerkkeinä mainittakoon Rubensin rehevyys, Caravaggion naturalismi ja Poussinin ja Carraccien klassismi. (Cecchini & Sanna 2010, 5.)

193 / Paikallaan olevan ja vain liikkeen asentoa jäljittelevän mallin lihakset paljastavat todellisen liikkeen puutteen myös maalauksessa. Liikkeen kuvauksessa on hyötyä oman kehonsa tuntemisesta. Siitä, että tietää miltä mikäkin asento ja voimankäytön aste tuntuu.

194 / Vuonna 1624 Rembrandt työskenteli kuusi kuukautta Pieter Lastmanin työhuoneella. Lastman oli aikansa vaikutusvaltaisimpia hollantilaisia maalareita ja Caravaggion suuri ihailija. (Puppi 1979, 3.) Ehkä Rembrandt on juuri tuona aikana saanut innostuksensa caravaggiomaisiin pimeisiin tiloihin.

195 / Myrkyllisyytensä vuoksi lyijyvalkoista on vaikea saada ja omani on hankittu Pariisista. Pettymykseksi se osoittautui purukumimaisen sitkeäksi ja kankeaksi maalattavaksi ja olenkin luopunut lähes kokonaan sen käytöstä.

bakkanaalimaalauksista on *Juopunut Silenus* vuodelta 1618¹⁹⁶, jossa tulee hyvin esille Rubensin maalauksille ominainen ylitse pursuava elämän ilo. Elämäniloa pursuavat jopa hänen viimeistä tuomiota ja langenneiden enkelien taivaasta karkotusta esittävät maalauksensa, joissa alastomat, toisiinsa kietoutuneet ihmismassat rönsyilevät ja muodostavat eri suuntiin liikkuvia virtoja. Samanlaisia kuhisevia ihmisrakennelmia kuvasi myöhemmin myös Doré.

Rubensin maalauksista olen opetellut lihan, läskin ja liikkeen kuvaamista. Omiin teoksiini olen lainannut joitakin yksityiskohtia hänen maalauksistaan, muun muassa *Leukippoksen tyttäristä* ja *Neljästä peruselementistä*. Parafraasin olen tehnyt hänen maalauksistaan *Kristus ja kaksi ryöväriä ristillä* sekä *Leijonan ja tiikerin metsästyks*. Jo hänen maalauksiaan esittävien kuvien katseleminen antaa intoa ja uskoa myös omaan tekemiseen.

3.10.3 SURREALISMI

Hyppäys barokista surrealismiin¹⁹⁷ saattaa tuntua pitkältä¹⁹⁸, onhan välissä lähes kolme vuosisataa. Surrealismi ei kuitenkaan ole tyyli samassa mielessä kuin esimerkiksi kubismi¹⁹⁹. Surrealimin kiehtovuus perustuukin sen mahdollistamaan sisällölliseen, tyyllilliseen ja materiaaliseen vapauteen. Surrealistit kehittivät monia keinoja luovaan tilaan pääsemisen helpottamiseksi. Niiden avulla pyrittiin vähentämään tietoisuuden kontrollia, joka koettiin taiteellista vapautta rajoittavana.

Monien muiden tavoin sain ensimmäisen kosketukseni surrealismiin Salvador Dalin kautta. Hänen maalauksissaan todentuntuisesti esitetyt mutta täysin mahdollottomat oliot ja tapahtumat kaikessa ahdistavuudessaan ja kätkeytyssä seksuaalisuudessaan vaikuttivat minuun syvästi. Myöhemmin onnistuin löytämään yhä useampia kiinnostavia surrealistisia kuvataiteilijoita, joista ensimmäisten joukossa Ernst ja Magritte. Noihin aikoihin Dalin asema surrealismien airuena alkoi silmissäni nopeasti hiipua. Tuolloin tutustuin myös Robert Benayoun (1989) kirjoittamaan teokseen *Surrealistien nauru*, ja hieman myöhemmin Andre Bretonin (1996) *Surrealimin manifestiin*.

Suomessa surrealismi on usein yhdistetty Salvador Dalin henkilöön ja luultavasti siksi sillä on täällä edelleen melko huono maine. Tästä johtuen myös minä yritin pitkään pysytellä poissa surrealismien alueelta. Vasta luettuani Timo Kaitaron (2001) teoksen *Runous, raivo, rakkaus, johdatus surrealismiin* oivalsin työskennelleeni tietämättäni jo pitkään surrealistien menetelmillä.

Vaikka arvostan suuresti useita surrealistisia kuvataiteilijoita, eivät he ole vaikuttaneet minuun yhtä voimakkaasti kuin varhaisemmat maalarit. Sen sijaan surrealistien menetelmät tietoisesta kontrollista vapautumiseksi ovat auttaneet taiteellista työskentelyäni uudenlaiseen ilmaisuun. Surrealimin voi-

daan katsoa alkaneen näillä menetelmillä runoudessa tehdyistä kokeiluista.

Surrealismiin alkuaikoina Andre Breton, jota pidetään surrealismiin pääideologina, kiinnostui hallusinatorisista ilmiöistä. Niitä esiintyy niin sanotussa hypnagogisessa tilassa eli valveen ja unen rajamailla. Breton huomasi, että hänen mieleensä nousi juuri ennen nukahtamista hallusinatorisia ja hyvin runollisia lauseita. Breton oivalsi, että samanlaisia lauseita sai aikaan myös nopealla automaattikirjoituksella. (*Kaitaro 2001, 14–15.*) Nopea automaattikirjoitus tarkoittaa kaiken mieleen tulevan niin nopeaa muistiin kirjoittamista, ettei kirjoittaja tekstin syntyvaiheessa ehdi suorittaa tekstilleen minkäänlaista sensuuria. Olennaista on, että runoilija menettää ainakin jonkin verran kontrolliaan tekstiinsä.

Surrealistien tavoitteena ei kuitenkaan ollut tekijän tietoisuuden täydellinen tukahduttaminen vaan tietoisien ja tiedostamattoman todellisuuden saattaminen vuorovaikutukseen keskenään. Myös sisäisen ja ulkoisen todellisuuden yhteen saattamisen huomattiin edesauttavan aidosti ennakoimattoman synnyttämisessä. Breton pyrki purkamaan subjektiivisen ja objektiiv-

196 / Maalauksen keskellä hoipertelee umpihumalainen Silenus. Groteski alaston hahmo on kuvattu vanhana, kaljuna, parrakkaana ja lihavana. Hänen raskasta ja velttoa olemustaan ympäröi iloisten kannattelijoiden joukko, joka koostuu eläimistä, satyyreistä, lapsiaan imettävästä naispuolisesta faunista ja ihmisistä. Aivan Silenuksen takana kävelevä musta mies puristaa tätä leikillisesti pakarasta. Maalaus sijaitsee Münchenin Pinakotek-museosta.

197 / Surrealismi tarkoittaa ylirealismia, ei kuitenkaan realistisen illuusion luomista vaikka sekään ei ole surrealismissa pois suljettua. Alun perin surrealismilla ei ollut mitään tekemistä kuvataiteen kanssa. Päinvastoin kuvataiteen keinoin ei uskottu edes voitavan luoda surrealistisia teoksia. Surrealismiin välineitä olivat kieli ja kirjoitus. (*Kaitaro 2001, 9.*)

Surrealismi pyrkii hävittämään kaikesta esittämästään arkisen tuttuuden ja esittämään turvallisiksi koetut asiat ja oliot hämmäntävinä, outoina ja ihmeellisinä. Pyrkimyksenä on nostaa tietynlaisen provokaation avulla esiin uusia todellisuuden näkemisen tapoja. Taiteen lisäksi keinoina niiden esiin nostamiseksi käytettiin erilaisia seuraleikkejä, hämmästyttävien kohtaamisten ja sattumien provosointia, kaupungilla harhailua ja kaupungin irrationaalista kaunistamista sekä poliittista toimintaa. Surrealismiin idea perustuu surrealististen teosten ja kokemusten aikaansaamaan voimakkaaseen haltioitumisen tunteeseen (*Kaitaro 2001, 10, 11*).

Avantgardistisena liikkeenä surrealismi pyrki purkamaan muuhun modernismiin kuuluvaa käsitystä taiteesta taiteen vuoksi ja integroimaan taiteen muuhun elämään. Siinä moderni kääntyy itsensä kritiikiksi. ”Surrealistien teoreettiset kirjoitukset voidaankin nähdä järjen yrityksenä ymmärtää järjetöntä, irrationaalista ja sen osuutta elämässämme” (*Kaitaro 2001, 11, 12*).

198 / Surrealistien runokuvia vastaavia ilmaisia löytyi myös barokkirunoilijoiden retoriikasta. Se muunsi esimerkiksi runoilijan rakastetun tätä raatelavaksi karhuksi (*Kaitaro 2001, 46–47*). Ideana oli, että hyvässä runokuvassa yhdistetään kaksi toisilleen vastakkaista elementtiä.

199 / Surrealismi ilmaisee itseään lähes kaikkien taiteen muotojen avulla (*Kaitaro 2001, 10*). Siksi surrealismi voi tyyllisesti liikkua vapaasti barokissa ja sitä vanhemmissakin tyyliissä. Surrealistisia piirteitä löytyy jo paljon sitä itseään vanhemmasta taiteesta. Hyviä esimerkkejä ovat aikaisemmin käsitelleet Bosch ja Rabelais tai vaikkapa kivikautinen Les Trois Frèresin luolan *Tietäjä* tai *Noita*. Altti Kusaamon mukaan surrealismiin aikakausi nosti esiin esimerkiksi renessanssin loppupuolella vaikuttaneet ja jo unhoon jääneet manieristit (*Kuusamo 2001, 18*).

Surrealistit olivat hyvin kiinnostuneita menneiden aikojen ja alkuperäiskulttuurien taiteesta. Georges Bataille toimitti Ranskassa vuosina 1929 ja 1930 ilmestynyttä lehteä nimeltä *Documents*, jonka sisällössä sekoituivat eklektisesti taide, etnografia, arkeologia ja populaarikulttuuri (*Ades & Baker 2006*). *Documents* toimi eräänlaisena surrealistisena vastavoimana Bretonin edustamalle surrealismille.

visen vastakkainasettelun, jolloin niiden välillä ei olisi selvää rajaa vaan kyseessä olisi eräänlainen hämärä, liukuva alue. Kyseinen alue on tärkeä, sillä surrealistinen mielikuvitus kiinnittyy tähän subjektin ja objektin välitilaan. (*Kaitaro 2001, 71, 81–82.*) Ajatuksella subjektiivisen ja objektiivisen hämärästä raja-alueesta on selviä yhtäläisyyksiä Douglasin käsittelemän muodon ja muodottomuuden sekä järjestyksen ja epäjärjestyksen raja-alueeseen. Myös sieltä uskotaan löytyvän mahtavia itseään ylläpitäviä voimia.

Itse olen päässyt unen ja valveen rajalle hypnagogiseen tilaan hyvin yksinkertaisesti. Olen vain työskennellyt kuvieni parissa tauotta, kunnes väsymys on alkanut vaikuttaa tietoisuuteen. Kun on innostunut kuvan tekemisestä, eivät pitkät työrupeamat ole ongelma vaan työskentelyn lopettaminen. Menetelmällä siis päästään unen ja valveen välitilaan täysin luonnollista tietä. Tällöin teoksiin ilmestyy tekijäänsäkin yllättäviä elementtejä. Kuvaelementtien piirtämisestä tai maalaamisesta kuvan tekijällä on niin hatarat muistikuvat, että näiden toiseudesta nousevien muotojen tunnistaminen omiksi tekeleikseen tuottaa vaikeuksia.

Toki surrealistinen kuvataiteilija voi maalata myös antaen spontaanien eleiden sarjan jäsentää teoksensa (*Kaitaro 2001, 90*). Tätä tapaa käytän joskus jotta pääsisin kuvan teossa alkuun. Pelkästään tätä piirustus- tai maalausmenetelmää käyttäen on kuitenkin vaikea saada aikaan minkäänlaista esittävyttä²⁰⁰ ja menetelmässä piilee vaara, että taiteilija alkaa leikkiä taiteilijaa. Toisin sanoen hän pyrkii tietoisesti jälkeen, jonka on tarkoitus antaa teoksen katsojalle etukäteen harkittu ja valheellisen ”spontaani” kuva taiteilijasta ja hänen tekniikastaan. Tämän nopeuteen perustuvan automatistisen maalaustavan spontaaniuden voi kuitenkin korvata keskittymisen syvyydellä, jolloin aika kuvan tekijälle muuttuu hitaammaksi ja omaan alkuunsa palaavaksi. Palaan tähän kuvan tekemisen subjektiiviseen aikaan edempänä, kun käsitellen omaa taiteellista työskentelyäni.

3.10.4 SURREALISTIEN MENETELMISTÄ

Kuvataiteen alueella työskentelevillä surrealisteilla oli useita eri menetelmiä sisäisen ja ulkoisen välitilaan pääsemiseksi. Esimerkiksi taiteilija saattoi aloittaa työskentelynsä spontaanein viivoin ja projisoida näin muodostuneeseen kuvioon satunnaisesti mieleen nousevia kuvia. Tätä menetelmää on käyttänyt muun muassa quebeciläinen automatisti Paul-Émile Borduas, jon-

200 / Masson ja Miró onnistuivat tätä tekniikkaa käyttäen liikkumaan esittävän ja abstraktin piirustuksen ja maalauksen rajoilla (*Kaitaro 2001, 83–84*). He eivät kuitenkaan pyrkineet esittävyuteen, vaan lopettivat teostensa työstämisen kun tunsivat siirtyvänsä esittävän taiteen puolelle.

ka teokset vaikuttavat abstrakteilta, mutta sisältävät usein myös esittäviä elementtejä. Idea on aikaisemminkin sovellettu. Jo Leonardo da Vinci projisoi mielikuviaan seinäpinnan halkeamiin. (*Kaitaro 2001, 90.*) Itse käytän hyvin usein tätä menetelmää ja olen huomannut sen toimivan loistavasti myös täysin esittäviä kuvia tehtäessä.

Salvador Dalin kehittämä paranoiakriittinen metodi syventää edellä esiteltyä projisointimenetelmää kohti tiedostamattomampaa kuvien näkemistä. Dalia kiinnosti vainoharhaisen ihmisen kyky nähdä asiat toisina ja perustella oma kuvitelmansa ulkoisella todellisuudella sangen uskottavasti. (*Kaitaro 2001, 97.*) Dali itse määritteli paranoiakriittisen toiminnan menetelmäksi, jonka avulla hankitaan järjenvastaista tietoa. Tämä tieto perustuu erittelevään ja kriittiseen sairaiden mielikuvien yhdistelyyn. (*Dali 1980, 106.*) Dalin menetelmässä on yksinkertaisesti kyse siitä, että jokin näyttää täydellisesti joltain, mitä se ei ole. Tällöin kyseinen objekti ei tietenkään näytä itseltään. Mielikuvien pilviin projisoiminen ei vastaa paranoiakriittistä menetelmää, sillä pilvet ovat liian epämääräisiä ärsykeitä muodostaakseen täydellisen illusion jostakin muusta objektista. Itselleni paranoiakriittisiä väärien aistimuksia on joskus sattunut, mutta ne ovat näyttäytyneet aina niin täysin odottamatta ja sattumalta, etten toistaiseksi ole pystynyt hyödyntämään menetelmää kuvallisessa työskentelyssä.

Tyypillinen surrealistinen työskentelytapa niin kirjoituksessa kuin kuvataiteessakin on toisiinsa liittymättömien elementtien yhdistäminen. Kyseessä on kahden tai useamman toisilleen etäisen realiteetin satunnainen kohtaaminen ympäristössä, joka ei ole kyseiseen kohtaamiseen sopiva²⁰¹. Näin aikaansaatuun hämmentävään vaikutelmaan tähtää muun muassa Max Ernst kollaaseillaan. (*Kaitaro 2001, 93.*) Tämäkin menetelmä on hyvä. Sen lisäksi, että asioiden irrottaminen niiden normaaleista yhteyksistä vapauttaa ne muodostamaan uusia yhteyksiä, irrottaa se myös katsojan tavanomaisista ajatuksistaan. Tunne astuu näyttämölle kun jokin epäjohdonmukaisuus tai muutos on provosoimassa mielenkiintoa²⁰² (*Dissanayake 2000, 158*). Menetelmä saattaa kuitenkin olla kuvan tekijälle siinä mielessä hankala, että omien näkemysten rutiininomaisuus pyrkii väkisin pitämään tiettyä yhteenkuuluvuutta mukana elementtien valintatilanteessa. Tällöin mieleen ei kerta kaikkiaan pääse nousemaan mitään kovin surrealistista.

201 / Muun muassa Man Ray käytti kyseistä menetelmää osassa teoksiaan, kuten valokuvassa *Le violon d'Ingres* vuodelta 1924. Benjaminin toteaaakin valokuvaa pohtiessaan, että pelkkä todellisuuden jäljentäminen ei sano todellisuudesta mitään vaan on luotava jotakin mallimaisen keinotekoista. Hänen mukaansa surrealistit olivat tällaisen valokuvauksen tienraivaajia. (Benjamin 1989, 135.)

202 / Tapahtuman uutuus tai sattuma itsessään ei ole positiivinen eikä negatiivinen, vaikka se voikin johtaa esimerkiksi ahdistukseen, pelkoon, uteliaisuuteen tai mielihyvään. Kuitenkin se valmistaa mielen tunnereaktion. (Dissanayake 2000, 159.)

Ylipäätään kaikenlaiset satunnaisuudet ja kontrollin ulkopuolelta kuvaan ilmestyvät elementit toimivat surrealistiselle kuvataiteilijalle tervetulleina inspiraation lähteenä (*Kaitaro 2001, 10, 97*). On totta, että satunnaisuudet ja se mikä jää kontrollin ulkopuolelle auttavat taiteilijaa pois rutiineista ja antavat uutta intoa kuvantekoon²⁰³. Jos sanalla inspiraatio kuitenkin tarkoitetaan voimakkuudeltaan senlaatuista kokemusta, jonka Nietzsche kertoo kokeneensa, on inspiraation aikaansaavien satunnaisuuksien oltava voimakkaasti ilmentymäisiä. Tällöin niitä ei ehkä enää voi nimittää pelkästään satunnaisuuksiksi, kontrollin ulkopuolelle jääviksi tekijöiksi kyllä. Varmaa sen sijaan on, että nietscheläisen inspiraation aikana taiteilija saa teoksiinsa kontrollin ulkopuolelle jääviä ja satunnaisia elementtejä.

203 / Breton tiesi Giorgio de Chiricon olleen jopa sitä mieltä, että ilman kontrollin ulkopuolisia tekijöitä taideteoksesta ei voinut tulla kuolematonta. Kuolematon taideteos astui Chiricon mukaan inhimillisten rajojen yli toiseuden puolelle, jolloin siitä puuttui terve järki ja logiikka (Breton, Chirico 1980, 105.) Chirico ei Bretonin mukaan pystynytään maalaamaan kuin yllättyneenä. Hän yllättyi esimerkiksi esineiden tietyistä tavoista ryhmittä. (Breton 2007, 10.) Kaikesta päätellen esineet, joilla on tapana ryhmittä tietyillä yllättävillä tavoilla, löytyivät Chiricon malleinaan käyttämistä asetelmista.

Dionysoksen kevät

—

2003

tussipirros

42 x 29,5 cm



NÄYTTELYN VALMISTAMINEN RITUAALISENA KÄYTTÄYTYMISENÄ

Rituaalinen käyttäytyminen nousee selkeästi esille taiteellisen työskentelyn yhteydessä tekemistäni työmuistiinpanoista. Seuraavassa työmuistiinpanoihini pohjautuvassa raporttiosassa pyrin tulkitsemaan omaa taiteellista työskentelyäni rituaalisena käyttäytymisenä. Esitän työskentelyni fenomenologisena kuvauksena ensimmäisen persoonan kokemuksesta. Koska fenomenologia ei kuitenkaan taiteen tavoin voi rajoittua kuvailemaan vain tekijänsä kokemuksia, on tutkimus nostettava yleiselle tasolle ja koskemaan tietoisuuselämän ja kokemuksen yleisiä rakennepiirteitä. Tämä tapahtuu liittämällä työskentelyni rituaaliseen käyttäytymiseen.

Olen käynyt työskentelyn jälkeen työmuistiinpanoni läpi referoiden ja selvittäen sekä pyrkien poimimaan tekstistä kaiken rituaaliseen käyttäytymiseen viittaavan. Työvälineenä sen havaitsemiseksi ja kategorisoimiseksi olen käyttänyt Durkheimin, Maussin ja Douglasin aiempia, rituaalista käyttäytymistä käsitteleviä tutkimuksia. Osan työmuistiinpanoissa esitetystä työskentelyssä esiin nousseesta tiedosta olen saanut introspektion eli sisäisen tarkkailun avulla. Tämä tieto on minulle vakuuttavaa ja pätevää, sillä se kuuluu taiteelliseen työskentelyyni ja esiintyy siinä toistuvasti ja kaiken aikaa²⁰⁴. Koska olen taiteilijahaastattelun sijasta tutkinut omaa taiteellista työskentelyäni, on minulla tutkimuskohteesta myös oma kehollinen kokemukseni. Näin olen pidän kuvaustani suuremmissa määrin ensikäden tietona kuin sitä tietoa, minkä olisin haastatteleamalla saanut. Kun lukijan ja tutkittavan ilmiön välistä jäävät pois kolmansien henkilöiden haastatteleminen ja se, miten tulkiten heidän kertomuksensa, siirtyy ilmiö lähemmäs lukijaa ja sen luotettavuus ja jaettavuus myös lukijan näkökulmasta lisääntyy.

Taiteelliseen työskentelyyni liittyvä rituaalinen käyttäytyminen jakautuu

204 / On ehkä olemassa jollain lailla yleispätevämpää ja objektiivisempää tietoa, kuin mitä olen introspektioni avulla omasta työskentelystäni saanut. Kuitenkin myös tieteellinen havainnointi perimmältään on yksilön tekemää havainnointia ja sen tulkintaa. Esimerkiksi Juha Varto epäilee yleistävyyteen pyrkivien teorioiden kykyä kaikissa tapauksissa edes yhden yksittäisen eli todellisen tapauksen kuvaamiseen. (Varto 2008, 32). Näin ollen raporttini saattaa olla tiedonlähteenä jopa joitakin yleispäteviä teorioita luotettavampi.

syvempiin ja pinnallisempiin rituaalisen käyttäytymisen muotoihin. Tätä kahtiajakoa noudattaen käsittelen ensimmäisenä taiteellisessa työskentelyssä esiintyvät syvemmät rituaalit, minkä jälkeen siirryn pinnallisempaan rituaaliseen käyttäytymiseen.

Työmuistiinpanojeni ulkopuolelta viittauksia pinnalliseen rituaaliseen ajatteluun voi havaita jo siitä, missä järjestyksessä väitöstyöhöni kuuluvat näyttelyt toteutettiin. Kriittikittömän rituaalisesti ajattelin, että piirtäminen tapahtuu aina ennen maalaamista, koska tässä järjestyksessä olen oppinut kuvien tekemisen jo lapsena. Ensin piirretään ääriviivat eikä niiden muodostamien rajojen yli saa värittää. Piirros toisin sanoen kategorisoi värit toisistaan erillisiksi alueiksi, jotka yhdessä muodostavat illuusion olioista eikä rajat ylittäviä anomalioita hyväksytä. Vaikka näkemykseni teokseen piirrettyjen rajojen ylittämisestä ja värikenttien puhtaina säilyttämisestä on iän myötä muuttunut, on ajatus, että piirtämisen tapahtuu aina ennen maalaamista, vaikuttanut täysin luonnolliselta enkä ennen tämän kirjoittamista ole kiinnittänyt asiaan minkäänlaista huomiota.

Toteutin siis ensin piirustusnäyttelyn ja sen jälkeen maalausnäyttelyn. Piirustusnäyttely toimi minulle myös eräänlaisena askelmana tai initiaationa, joka avasi mahdollisuuden siirtyä maalaamalla tapahtuvaan työskentelyyn. Yhdessä piirustus- ja maalausnäyttely muodostivat yhden tapahtumasarjan useiden samankaltaisina toistuvien piirtämisestä ja maalaamisesta muodostuvien tapahtumasarjojen jatkumossa.

Mary Douglasin (2005a, 120) mukaan on olemassa kokemuksia, joita emme voi saavuttaa muuten kuin rituaalien avulla. Hän tarkoittaa säännöllisiä, jaksottaisia tapahtumasarjoja, jotka saavat merkityksensä suhteessa muihin tapahtumajaksoihin ja saattaisivat jatkumosta irrotettuina kokonaan hävitä.

TAITEELLISEN TYÖSKENTELYN SYVÄT RITUAALIT

4.1

Taiteellisen työskentelyni syviksi rituaaleiksi nimitän sellaisia työskentelyyni liittyviä seikkoja, joilla on voimakas vaikutus minuun taiteen tekijänä. Ne voivat olla esimerkiksi tunnetiloja jotka vaativat rituaaleja jotta pääsisin niiden yli, muun muassa pelko ja jännitys ennen taiteellisen työn aloittamista. Samoin ne voivat olla rituaaleja, joiden avulla saavutan ja pidän yllä työskentelyyni tarvittavaa inspiraatiota. Kyse on siis taiteellisesta työskentelystä ja sen minussa aiheuttamista tuntemuksista työskentelyn eri vaiheissa.

En väitä, että kaikki esille tuomani olisi uutta ja ainutkertaista. Päinvastoin uskon useilla piirtäen ja maalaten työskentelevillä taiteilijoilla olevan

hyvin samankaltaisia kokemuksia ja rituaaleja. Kuitenkin tiedän myös taide-
maalareita, joiden työskentelyssä luovuus on vapaimmillaan silloin, kun he
valitsevat kohdetta teoksensa malliksi. Esimerkiksi fotorealisteilla varsinaisen
maalaustyö on kurinalaista kopioimista, jossa vapauksia ei sallita. Myös-
kään taidehistorioitsijat eivät välttämättä kiinnitä huomiota taiteen tekemi-
sessä koettuihin elämyksiin. Usein heidän mielenkiintonsa suuntautuu tai-
teilijoiden elinolosuhteisiin ja ulkoisiin ominaisuuksiin.

4.1.1 ROHKEUTTA ANTAVISTA RITUAALEISTA

Tyypillistä rituaalista käyttäytymistä työskentelyssäni edustaa kaikenlainen
esivalmistelu, minkä suoritan ennen kuvanteon aloittamista. Kyseessä on rituaalinen
mielen valmistaminen taiteelliseen työhön. Olennaisena osana mielen
valmistamiseen liittyy rituaalinen puhdistautuminen, jota voisi pitää
eräänlaisena initiaationa²⁰⁵. Ei niinkään oma puhdistautuminen kuin esimer-
kiksi asunnon puhdistus. Siihen kuuluu siivoaminen, tiskaaminen, pyykin
pesu ja kaiken muuten kaoottisesti ympäri huoneistoa leviävän irtaimiston,
kuten kirjojen ja muistiinpanojen, järjestykseen saattaminen²⁰⁶. Rituaalises-
sa siivoamisessa on yhtymäkohtia Douglasin ajatuksiin kategorisoinnin tär-
keydestä, siitä että pyhyys vaatii eri luokkia olemaan sekoittumatta toisiin-
sa (*Douglas 2005a, 106*).

Kun sitten profaani elämä on kategorisoitu ja järjestyksessä, seuraa maa-
lauspohjien valmistaminen. Samaan aikaan, kun maalausohjelmat valmistuvat,
valmistautuu myös mieli yhä keskittyneemmin tulevaan kuvantekoon. Poh-
jien valmistamiseen uhrattu aika ja vaivannäkö lisäävät niitä kohtaan tunte-
maani arvostusta²⁰⁷. Valmiiden maalausohjelmien käytön koen oikotienä, jota
käyttäen ohitetaan se työvaihe, joka johtaa oikeaan asennoitumiseen. Maa-

205 / Arppe kirjoittaa, että Maussin mukaan rituaalin suorittajan uskonnollinen tila on ennen initiaatorituaalia neutraali ja siksi siihen pyritään lisäämään pyhää (Arppe 1992, 32). Minun tapauksessani rituaalin suorittaja, eräänlainen uhraaja, on taiteilija, jonka pitäisi puhdistamis- ja puhdistautumisinitiaation avulla irrota neutraalista tilasta pystyäkseen luomaan jotain taiteellista. Taiteellisen työskentelyn rituaalimaisilla esivalmisteluilla on siis tarkoitus lisätä taiteilijaan luomisessa välttämätöntä taidemanaa.

206 / Myös Jaana Houessou (2010) kertoo työhuoneen siivoamisesta rituaalina, joka toistuu aina ennen taiteellista työskentelyä ja sen jälkeen. Siivoaminen ennen luovan työn aloittamista on yleistä. Se ei rajoitu pelkästään eri taiteenalojen piirissä työskentelevien rituaaliksi. Yleisyydestään huolimatta kyseessä on rituaali, jota monet lähes pakonomaisesti noudattavat.

207 / Arppe (1992, 32) kirjoittaa, että Maussin ja Hubertin mukaan uhri pyhitetään, jotta tuleva uhrirituaali voisi muuttaa uhraajan moraalista persoonaa tai uhraamisen objektin tilaa. Myös Durkheimin (1980, 299) mukaan uhri muutetaan pyhäksi olennoksi ennen kuin se uhrataan. Tähän toimeen saattaa kuulua pitkiäkin ennakoivien valmistelujen sarjoja. Myös itse valmistettu puhdas maalausohjelma on tiettyssä mielessä pyhitetty. Olemuksellaan se viestittää ainakin minulle tietynlaista koskemattomuuden vaatimusta, on siis tabu.

lauspohjien valmistaminen on siis eräänlaista manan keräämistä, jota ilman itse kuvantekemisen kokemus jäisi laimeammaksi. Kokemuksen voimakkuus ei vaikuta siihen, miten hyvin työstettävä teos onnistuu, vaan miten innoittavaa kuvan tekeminen on. Seuraava ote työpäiväkirjasta 5.4.2004 kertoo ajatuksista maalaus pohjia tehdessä, kun kankaan eristämiseen tarkoitettut kaksi liimakerrosta ovat jo kuivuneet ja pingottaneet kankaan kehyksiin, gessous on alkamassa:

Alkaa varsinainen pohjustus, kehystetty kangas on alkanut saada omaa voimaansa – muuttua jotenkin pyhäksi ja neitseelliseksi, sen koskemattomuuden tulen maalauksellani tarvelemään. Alun perin oli tarkoitus tehdä maalauksiin puoliöljypohja, mutta ongelmaksi muodostuu etten uskalla ryhtyä työskentelemään niin hienolle pohjalle [...] Pohjustusvaihe myös ilmoittaa koska taiteilija on valmis luovaan työhön, ainakin minulle – olen valmis sitten, kun en enää malta lisätä pohjustuskerroksia, vaan on tunne että on pakko päästä alkamaan.

Kolme päivää myöhemmin, 8.4.2004 työpäiväkirjaotteessa maalaus pohjissa on jo useampi kerros pohjamaalia:

Olen kuullut taiteilijoista, jotka teettävät maalaus pohjansa muilla – minulle teoksien teko alkaa siitä, kun niittaen kangasta kehyksiin. [...] Tässä vaiheessa mielessä siintää kuva valmiiksi pohjustetusta maalaus pohjasta.

Tyhjälle maalaus pohjalle myöhemmin luotavaa taideteosta voidaan pitää eräänlaisena lahjana, jonka taiteilija ajattelee antavansa maailmalle. Maussia (2002, 37) soveltaen taideteos lahjana on taidemanan ilmenemismuoto tai välikappale. Ennen työskentelyn aloittamista tapahtuva manan kerääminen on siis tärkeätä, jotta myös tuleva teos sisältäisi alkuperäisestä omistajastaan, toisin sanoen tekijästään, lähtöisin olevaa manaa²⁰⁸.

Ennen ensimmäisen maalaus kerran²⁰⁹ aloittamista suoritan eräänlaisen hiljentymisen ja keskittymisen aktin, jolloin yritän keskittyä tulevaan maalaukseen²¹⁰. Kyseessä on eräänlainen sisäisen alkukaaoksen tappami-

208 / Maussin (2002, 409) mukaan esimerkiksi maorit ajattelevat lahjojen sisältävän lahjan hengen, joka koostuu antajansa fyysisistä, moraalisisista ja henkisistä ominaisuuksista.

209 / Kyseisen aktin voi suorittaa vaihtoehtoisesti myös ennen kuvapinnan häpäisemistä, mistä tuonnetta enemmän.

210 / Rituaalinen mielen tulevaan koitokseen valmistaminen on varsinaisten uskontojen lisäksi olennaista myös eri budolajien harjoittamisessa. Esimerkkinä tästä mainittakoon ennen harjoituksia seisten suoritettava ”rizuzen” mietiskelytuokio (ks. Klemola 1990, 49). Samankaltainen hiljentymisen tapahtuu myös puhtaasti maalaus pohjan edessä, yleensä ensin seisten ja sitten istuen (ks. Tuominen 2009, 46–52). Kuvanteossa ei kyse kuitenkaan ole mietiskelytuokiosta, koska se saattaa kestää tunteja ja toistua useina peräkkäisinä päivinä.

nen²¹¹, rajan ylittäminen uhritoimituksen avulla. Tosin uhritoimitus tässä tapauksessa tapahtuu uhraajan mielessä. Pyrkimyksenä on siirtyminen profaanista maailmasta luomisen alueelle²¹².

Jos kaikki menee hyvin, pystyn projisoimaan mieleni kuvastoa puhtaaseen maalauspohjaan. Usein mielikuvat kuitenkin siinä vaiheessa liukenevat olemattomuuteen, kun niihin yrittää tarttua ja kiinnittää ne kuvaan. Tällöin mieli yleensä hiljentyy, toisin sanoen tyhjenee kaikista ideoista ja siirtyy muodottomuuden ja kaaoksen alueelle²¹³. Hiljentymistä nimitän puhtaan kuvapinnan haltuunottamisrituaaliksi²¹⁴. Jos hiljentymisen on täydellistä, jolloin ”päässä ei tunnu liikkuvan kerrassaan mitään” vaan tunnen itseni taiteelliseen työskentelyyn täysin kyvyttömäksi, on tästä kyvyttömyyden tilasta löydettävissä yhtymäkohtia Ristin Johanneksen (2004) kuvailemaan ”pimeään yöhön”²¹⁵. Taiteilijankin ”pimeä yö” saattaa kestää useita vuorokausia ja myös sen aikana ”kilvoittelija” kokee itsensä epäonnistuneeksi. Leimahduksen omaisesti mieleen nousevat ideat herättävät toivon luomisesta, mutta osoittautuvat pian käyttökelvottomiksi. Lopulta toimivaa lähtökohta työn aloittamiseksi yleensä ilmenee.

Jos hiljentymisen ei kuitenkaan haltuunottorituaalina riitä, on pohja sattumanvaraisin piirtimen vedoin sotkettava²¹⁶. Tapahtuu siis kaikissa positiivisissa riiteissä tärkeää osaa näyttävä pyhäinhäväistys (ks. *Durkheim 1980, 301*). Sotkemisen jälkeen yritän projisoida syntyneeseen abstraktioon

211 / Douglas (2005a, 157) jakaa kaaoksen alueen kahtia, sisäiseen ja ulkoiseen. Sisäinen kaaoksen alue löytyy ihmismielestä ja ulkoinen yhteisön rajojen ulkopuolelta.

212 / Arppe (1992, 31) kertoo, että Maussin ja Hubertin mukaan uhritoimitus muuttaa uhrin antajaa vapauttamalla tämän jostakin fyysisesti tai psyykkisesti häntä vaivanneesta. Rituaalisella sisäisen kaaoksen tappamisella pyrin vapautumaan minua vaivaavasta tietoisuuden kontrollista ja saavuttamaan luomiselle otollisen vapauden tilan.

213 / Eliaden (1993, 9-10, 23) mukaan luominen alkaa aina kaaoksesta ja on luojajumalan suorittaman teon rituaalista jäljittelyä.

214 / Erilaisten alueiden valtaaminen muuttuu todelliseksi vasta kun haltuunottorituaalit on suoritettu (Eliade 1993, 14).

215 / ”Pimeällä yöllä” Ristin Johannes (2004, 28, 57) tarkoittaa puhdistavaa kontemplaatiota. Sen aikana sielu kieltäytyy kaikesta. Tarkemmin sanoen ”pimeä yö” sisältää kaksi ”yötä”. Ne aiheuttavat ihmisessä kahden laista pimeyttä, sekä aistista että henkistä. Ensimmäinen on aistien yö, ja se puhdistaa tyhjyydellään ja kuivuudellaan aistisen osan sielua, toinen osa tekee saman hengelle. Molemmat ovat kauheita kokeita.

216 / Mauss ja Hubert ovat esittäneet, että nimenomaan uhrin tuhoutuminen muodostaa kommunikatiivisuhteiden profaanin ja pyhän välille ja uhrirituaalisissa saavutettu uskonnollinen energia on siksi paljon voimakkaampi kuin energia, joka on ehjäksi jätettävällä uhrilahjalla aikaansaatu. (Arppe 1992, 31, 33.) Sotkemalla häpäisty maalauspohja puolestaan avaa minulle taiteilijana väylän luovuuteen. Koska sotkemalla tuhoan ”neitseellisen” kuvapohjan, voidaan sitä pitää uhrirituaalina. Juuri pohjan puhtauden rikkominen pakottaa sen avautumaan taiteelle.

kuvia²¹⁷. Nämä kuvat, joita mielikuvitukseni projisoi joko puhtaalle maalaus- pohjalle tai maalaus pohjaan sotkettuihin abstraktioihin, ovat jatkuvassa muu- toksessa. Annan niiden vapaasti vaihdella muotoaan, kunnes uskon tavoit- taneeni etsimäni. Kun sitten alan piirtää sitä kankaalle, jatkuu kuvan muo- donmuutos edelleen ja lopputulos on yleensä erilainen kuin siihen innoitta- nut projektio. Tästä löytyy yhtymäkohtia Zen-mietiskelyyn²¹⁸. Sitä voidaan pitää myös yrityksenä nähdä ja vaikuttaa tulevaisuuteen, eli teokseen valmi- na taideobjektina ja sen katsojissa aiheuttamiin reaktioihin²¹⁹.

Tyhjän kuvapinnan häpäisyyssä olen käyttänyt apunani myös taiteellisten esikuvieni teoksia. Seuraavat otteet työpäiväkirjasta kertovat, miten pari päi- vää kestänyt tyhjän kuvapinnan pelko ylitetään Caravaggiota²²⁰ kopioimalla:

9.4.2004. Tänään piti aloittaa ns. luova työ, maalaus pohjat näyttävät nyt ku- ravellin värisinä jokseenkin ”vähemmän kauniilta”. Kävin istumassa ja tuijot- tamassa niitä, mutta tuntui että kaikki muu on vienyt tänään liikaa aikaa [...] Itse asiassa en uskaltanut aloittaa.”

[10.4.2004] ”Istun taas kankaan edessä, klo on 11.05, olen päättänyt aloittaa, mutta miten. Mahassa hieman kouristelee. [...] klo 12.30 istun taas tyhjien poh- jien keskellä ja ihmettelen, ensimmäinen yritys tuotti ainoastaan teroitettun hii- likynän, nyt otin mukaan kirjan Caravaggion maalauksista – ajattelin löytävä- ni siitä jonkun sommitelman, jota voisi käyttää maalauksen pohjana. Piirus- tuksissa ei tällaista vaihetta ollut, kompositiot vain syntyivät, toisaalta ihme- tyttää, miksi en käytä omia piirroksiani maalausteni lähtökohtina. Joskus olen niin tehnytkin, mutta se tuntuu jo koetun uudelleen kokemiselta. [...] klo 14.00. Työ on lähtenyt käyntiin, sommitelma tuli Caravaggiolta 4stä eri maalauksesta [...] lopulta kankaalla oli epämääräinen viivojen verkosto, josta olen nyt alka- nut etsiä viittauksia johonkin omasta päästäni löytyvään, heijastuspintaa mi- hin voin projisoida jatkuvassa muutostilassa olevia mielikuviani. [...] tuli mie- leen, että piirros on minulle maalauksen teoria, joka maalatessa muuttuu lihak- si. Liha, elämä kätkee teorian. [...] klo 22.15. Olen maalannut nyt läpikuulta-

217 / Samaa menetelmää ovat käyttäneet esimerkiksi Quebeciläinen automatisti Paul-Émile Bordaus (Kai- taro 2001, 90) ja Joan Miró.

218 / Klemolan (1996, 50-51) mukaan Zen-mietiskelyssä mieltä verrataan tyhjään kuppiin. Kuppia ei pyritä mietiskelyn aikana tyhjentämään eikä täyttämään vaan ajatusten annetaan vapaasti virrata siihen ja siitä pois. Toisin sanoen mieleen tuleviin ajatuksiin pyritään olemaan kiinnittämättä huomiota.

219 / Teoksen katsojissa aiheuttamalla reaktioilla tarkoitan sitä, näkeekö katsoja teoksen saastaisena vai puhtaana. Tässä taiteilijaa auttaa tieto kulttuurimme asettamista kategorioista (ks. Douglas 2005a, 85–86, 237–238). Taustalta löytyy myös uskomus, että teokset sisältäisivät jotakin tekijästään lähtöisin olevaa, joka lisää tämän kykyä vaikuttaa katsojaan (ks. Mauss 2002, 39).

220 / Kerron tästä Caravaggion teosten mallina käyttämisestä myös Hieronymus Bosch'in yhteydessä kuvail- lessani *Sodoma*-nimisen maalaukseni syntyä.

van vihreän, ensimmäisen alusmaalauksen tai paremminkin piirustuksen päälle.

Tyhjän kuvapinnan puhtaudesta johtuvan aloittamisen pelon²²¹ myötä esiin nousee siis myös magia. Ajatus tulevasta teoksesta maagisena objektina, jolla on kyky vaikuttaa muihin yksilöihin. Jos työ epäonnistuu, se vaikuttaa muihin väärällä tavalla, esimerkiksi viittaamalla tekijänsä kyvyttömyyteen taiteilijana. Pahimmassa tapauksessa se ei vaikuta millään tavalla kehenkään. Taiteellisessa työskentelyssä mana ikään kuin jättää epäonnistujan ja saattaa johtaa hänen tuhoonsa²²² taiteilijana. Näin tapahtuu jos taiteilija ei kestä kovin montaa täydellistä epäonnistumista.

Pelko ei ole pelkkää pelkoa lopputuloksen epäonnistumisesta vaan myös vielä olemattoman tai ilmestymättömän edessä koettavaa jännitystä. Toisaalta aloitus pelottaa, toisaalta se toimii kutsuna matkalle johonkin vielä tuntemattomaan, kategorioiden ulkopuolelle.

Ennen myyttisen seikkailun alkua sankarille ilmaantuu aina jonkinlainen merkki tai airut, joka tulkitaan kutsuksi. Usein tämä airut näyttäytyy pelotavana. Sen mukanaan tuoma kutsu merkitsee muodonmuutoksen mysteerin alkamista, eräänlaista initiaatiota. (*Campbell 1996, 59.*) Maalaamiseen rohkeasevana airuena voidaan nähdä puhtaaseen maalaus pohjaan umpimähkään tehty epämääräinen kuvio. Sen avulla pelottavan puhdas maalaus pohja on tuhottu. Se on merkki, joka kertoo taiteilijan ylittävän juuri maalaamisen/seikkailun kynnyksiä. Tämän jälkeen maalauksessa tapahtuva muodonmuutos on konkreettista. Myös teoksen tekijä on jokaisen maalauksensa valmistamisen aikana muuttunut ja tarkastelee maailmaa uudesta näkökulmasta.

Mikä sitten tekee puhtaasta maalaus pohjasta niin pelottavan? Maalaustyön aloittaminen on aina muutoksen aiheuttamista. Tällöin on puhtauden esittävä ankara muuttumattomuuden vaatimus pakko rikkoa. Samalla joutuu kohtaamaan ja ylittämään oman tekopyhyytensä, eikä sen kohtaaminen ja tunnistaminen ole miellyttävä kokemus. On kuin katsoisi peiliin, joka armotta paljastaa katsojansa vaietut puolet. Mary Douglasin (*2005a, 239–242*) mukaan puhtaus on kaiken ylimääräisen hylkäämistä. Se on siis aina pelkis-

221 / Toisten kuvataiteilijoiden kanssa käymieni keskustelujen ja yhteisillä työhuoneilla tekemiäni havaintojen pohjalta olen päättänyt huomioon, että puhtaan kuvapinnan aiheuttamaa jännitystä esiintyy useilla kuvataiteilijoilla. Joillakin maalareilla jännitys on ajoittain jopa niin voimakasta, että he maalaavat mieluiten vanhojen maalausten päälle. Maalaus pohjiksi käyvät tuolloin myös muiden vanhat maalaukset ja periaate on usein sama kuin projisoitaessa kuvia sotkettuun maalaus pohjaan.

222 / Taideteosta voidaan ajatella lahjana, jonka taiteilija antaa taidemaailmalle. Jos lahja ei ole kyllin hyvä, ei siis sisällä tarpeeksi taidemanaa, ei se voi toimittaa tekijälleen vastalahjaa, toisin sanoen lisätä hänen taidemanansa määrää. Ilman taidemanaa on taiteilijana toimiminen ja ylipäänsä taidemaailmaan kuulumisen mahdotonta (vrt. Mauss 2002, 37–39). Douglas näkee manan poliittisen opportunistin käsitteenä, joka on sangen helposti liikkuva ja puolta vaihtava (Douglas 2005a, 179). Samoin toimii taidemana, sekin siirtyy helposti taiteilijasta toiseen ja tuntuu olevan jatkuvassa liikkeessä.

tettyä, kovaa ja kuollutta, eikä siihen kuulu minkäänlainen muutos. Puhtauden tavoittelu johtaa aina paradoksiin, koska silloin yritämme pakottaa kokemuksemme loogisiin ja ristiriidattomiin kategorioihin. Puhtauden vaatima ankaruus johtaa tekopyhyteen ja ristiriitaan.

Työmuistiinpanojeni läpikäynnissä kerronkin, että puhdas maalausohja on pelottava, koska näyttäytyy minulle ikään kuin peilinä enkä tiedä kehen kuva siihen maalatessa ilmestyy. Normaalistihan peiliin ilmestyy kuva itsestä, joskus itsen lisäksi muistakin henkilöistä. Peilikuvani ei kuitenkaan ole edes visuaalinen kopio minusta vaan oikea ja vasen vaihtavat siinä paikkaa. Se on siis paremminkin ympäri käännetty kaksoisolento kuin toisinto. Itseäni en siis voi koskaan kohdata. Peilikuvaa katsottaessa kuva katsoo aina takaisin. Kuvansa nähdessään tulee tavallaan käännteisen itsensä näkemäksi. Reunahuomautus työpäiväkirjasta 14.1.2003: ”– minä näen – minut näkee – näen minut – missä olen, kuka olen, yksi, kumpikin, kaikki?”

Mikä kaksoisolenossa on pelottavaa ja miksi? René Girard (2004, 214, 220, 225) näkee kaksoisolenon ihmisen omien aggressioiden siirtämisenä itsensä ulkopuolelle. Subjektin näkökulmasta hirviömaisyys nousee samanaikaisesti esiin sekä ulkopuolella että itsessä. Tämä ilmestys vaikuttaa subjektista niin oudolta, että se on projisoitava ulkopuolelle, ihmisen maailmalle vieraaseen. Girardin mukaan ulkopuolelle projisoitua väkivaltaisuutta voidaan kutsua joko mielikuvitusolenoksi tai jumalaksi, kysymys on joka tapauksessa pelottavaksi koetusta kaksoisolenosta. Kaksoisolento on aina hirviö ja Girard kutsuukin sitä hirviö-kaksoisolenoksi²²³.

PIIRRETTY INITIAATIO

4.1.2

Työmuistiinpanoissani kerron, etten kokenut piirtämistä vielä väitöstyötä aloittaessani yhtälailla taiteen tekemiseksi kuin maalausten tekoa, vaan käy-

223 / Ihmisen halussa on kolme osapuolta: subjekti, objekti ja kilpailija. Kilpailija haluaa samaa objektia kuin subjektikin. Tätä kilpailijaa Girard nimittää veljeksi. (Girard, R. 2004, 196.) Subjektin ja ”veljen” kilpailussa kaikki on identtistä mutta lakkaamatta paikkaa vaihtavaa. Kun subjekti on voitolla, on ”veli” häviöllä, ja päinvastoin. Kriisiin kiihtyessä vastapuolia näennäisesti erottava ero heiluu puolelta toiselle yhä nopeammin, kunnes osapuolet lakkaavat olemasta erillisiä. Tätä eron heilahtelua Girard kutsuu ”dionyysiseksi” huimaukseksi. Sen aikana erilliset elementit kasautuvat päällekkäin muodostaen vähitellen kokonaiskuvan. Ympäröivä todellisuus tuottaa hallusinatorisen olion, joka on normaalisti toisistaan erottuvien olentojen muodoton, hirviömainen sekoitus. Kun vastapuolien ero on kokonaan häipynyt, näyttäytyvät he kaksoisolentoina, joiden keskinäinen vaihdettavuus takaa uhrikorvaavuuden. Hirviö-kaksoisolento on siis ilmaantunut sinne, missä aikaisemmin olivat kaksi kilpailijaa, subjekti ja ”veli”. Hirviö-kaksoisolenossa heidän erojaan ei pyyhitä pois vaan ne sekoitetaan ja sotketaan. Siksi se ei kuulu puhtaasti eron eikä samuuden alueeseen vaan on niiden välissä. Kun hirviö-kaksoisolento tästä johtuen on ymmärrettävissä myös koko yhteisön kaksoisolenoksi (siihen voi sekoittaa useampia subjekteja), on se yhteisön yksimielisen väkivallan kohde, siis uhri. Tästä johtuen uhri ja uhraaja ovat identtiset myös, kun kyse on yhteisöstä. Girard näkee tämän identtisyuden olevan totuus. Hänen mukaansa ajatuksessa hirviö-kaksoisolenosta on uhririitin alkuperä. (Girard, R. 2004, 211–215, 217, 219–220).

tin sitä innon nostattajana ja rohkeutta tuottavana rituaalina. Koska piirtäminen innoitusrituaalina toimii täysin mekaanisesti, uskoo siihen tai ei, on sekin luettavissa maagiseksi toiminnaksi²²⁴.

Työmuistiinpanoissani kerron, että ennen kuin olin henkisesti valmis tekemään maalauksia, tein noin puolitoista kuukautta sattumanvaraisia tussipiirroksia. Niiden ainoa tarkoitus oli, että siirrän itseni piirtäen epävarmuuteni yli. Suhtautumistani piirtämiseen kuvaa varhainen työpäiväkirjamerkinä piirustusrupeaman jälkeen (muistiinpanosta puuttuu päiväys):

Piirtämisen aloittaessani oli perusajatukseni, että kaikki kelpaa ja on hyvää, kaikki tapahtuu jossain ”kerrostumassa” ilman, että minun pitäisi erityisemmin miettiä tai kontrolloida mitään, siis itsestään. Työtilaakaan ei tarvinnut, istuin vanhassa keinutuolissa...

Vähitellen nämä nopeasti tehdyt ääriiviivapiirroukset muuttuivat yhä tarkemmin tehdyiksi ja enemmän aikaa vieviksi. Vähitellen aloin kiinnittää huomiota myös niiden varjostukseen. Samalla innostuin piirroselementtien sattumanvaraisuudesta ja havaitsin löytäneeni ilmaisuuni uuden sisällön ja tyylin. Lopulta piirroukset olivat yksityiskohtaisen tarkkoja ja kaikki luonnosmaisuus oli hävinnyt. Yhden A4-kokoisen kuvan piirtämiseen saattoi kulua yli viikko²²⁵. Oli siis tapahtunut taiteilijan taiteellinen uudistuminen, eräänlainen uutena syntyminen. Tätä puolentoista kuukauden periodia pidän itse hyvin tärkeänä initiaatiovaiheena taiteellisessa kehityksessäni. Initiaatio voidaan jakaa seuraavasti kolmeen osaan: kuoleminen, välitila ja uutena syntyminen.

Tapauksessani uudenslaisiksi taiteilijaksi initioitumisen vaiheet tapahtuivat seuraavasti initiaation vaiheita myötäillen.

Kuolema: Aikaisempi taiteilijaminäni, joka tietoisesti kuvataidemaailman muoteja seuraten oli yrittänyt tehdä taidetta, tuli tietoiseksi taiteellisesta kykenemättömyydestään. Toisin sanoen havaitsin olevani teennäisyyden umpikujassa. Tässä tilanteessa en uskonut pystyväni taiteelliseen työskentelyyn ja koin itseni taiteilijana kuolleeksi.

Välitila: En pitänyt itseäni enää taiteilijana, mutten kuvataiteen alueella saavuttamani taidon ja tiedon vuoksi voinut myöskään palata kuvataiteen harastajien tai taideyleisön joukkoon. Tästä seurasi, että tunsin olevani eräänlaisessa ajallisessa välitilassa²²⁶, jonka aikana koin ikään kuin ajelehtivani kyvyttömyyden ja ulkopuolisuuden tunteessa.

Uutena syntyminen: Välitilaa seuranneen piirustusperiodin aikana tapahtui hitaasti etenevä uusi syntyminen taiteilijana. Tuolloin surrealistinen näkökulmani kuvan tekemiseen sai lopullisen varmistuksensa ja aloin jälleen uskoa taiteellisiin kykyihini.

Initiaation aikana syntyneet tussipiirroukset edustavat jo toista kertaa, kun

ylitän piirtämällä taiteellisen kyvyttömyyden ja ulkopuolisuuden tunteeni. Ensimmäisellä kerralla piirsin lyijykynällä pieniä ”syntipukeiksi” kutsumiani sijaiskärsijöistä, joista kerron enemmän tuonnempana.

TYÖSKENTELYN ALKU, KAAOS UHRATAAN LUOMISELLE

4.1.3

Piirroksieni synnystä kerron työmuistiinpanoissani, ettei niitä luonnostella vaan kuvakokonaisuudet muodostuvat miellelyhtymien ketjuina. Kun ollen onnistunut saamaan paperille ensimmäisen kuvaelementin, alkaa sen ympärille lähes automaattisesti muodostua kuvakokonaisuus. Ensimmäisen kuvaelementin piirtäminen tuottaa eniten vaikeuksia. Sen aikaansaaminen saattaa vaatia eräänlaista metsästysretkeä toiseuden puolelle. Voin esimerkiksi kopioida aloituskuvan minua sattumanvaraisesti ympäröivästä kuvastosta kuten mainoksesta tai lehtikuvasta²²⁷. Koska pyrkimykseni on pitää piirros mahdollisimman pitkään kaikelle mahdolliselle muutokselle avoinna, voidaan tapaani sommitella kuvia pitää kaaokseen tukeutuvana. Silti sommitelma valmiissa piirroksissa vaikuttaa yleensä järjestyneeltä.

Douglasin (2005a, 156) mukaan kaaos sekä rikkoo kaavoja että toimii uusien kaavojen materiaalina. Rajattoman sisältävänä siinä on rajaton mahdollisuus rajattomaan määrään erilaisia järjestyksiä. Rituaaleissa etsitäänkin usein tietoa mielen kaaoksesta. Mircea Eliaden (1993) mukaan muinaisissa orgioissa, kuten esimerkiksi saturnaaleissa, kerrattiin ne myyttiset hetket, jolloin alkukaaos vaihtui järjestykseksi²²⁸. Orgiat sisälsivät dramaattisia elementtejä, joiden avulla hävitettiin ajan kulumisen, palautettiin alkuajan muodoton kaaos ja toistet-

224 / Durkheim (1980) näkee magian mekaanisena ja käytännönläheisenä toimintana. Mary Douglasin (2005a, 113, 114) mukaan magialta puuttuu tiukka määrittely. Hän näkee magia-sanalla viitattavan primitiivikansojen rituaaliseen käyttäytymiseen yleisesti. Douglas yhdistää magian mekaanisesti hallitsemattomiin maagisiin voimiin, jotka voivat toimia myös ilman rituaalia.

Näyttää siltä, että Douglasin ja Durkheimin näkemysero johtuu magian määrittelemättömyydestä. Durkheim puhuu inhimillisestä toiminnasta liittämättä mukaan mitään yliluonnollista. Douglas ottaa mukaan maagiset voimat ja roomalaiskatoliset ihmeet. Koska maagisia voimia tai muita ihmeitä ei maailmassa koskaan todistettavasti ole havaittu, käytän magia-sanaa kuvaamaan toimintaa, joka on yksityistä ja jonka mekaanisesti suoritettuna uskotaan vaikuttavan johonkin itsensä ulkopuolella olevaan.

225 / Viikko tarkoittaa tässä yhteydessä seitsemää työpäivää, joista jokaisen pituus on vähintään kahdeksan tuntia. Vapaapäivät eivät kuulu inspiraation vallassa tehtyyn luovaan työhön.

226 / Järjestyksen, epäjärjestyksen, muodon ja muodottomuuden välisellä rajalla uskotaan olevan voimakkaita itseään ylläpitäviä voimia. Näiden alueiden vaeltajina pidetään esimerkiksi initiaatorituaalien kokelaita, jotka ovat rituaalisesti aikaisempina itsenään jo ehtineet kuolla, mutteivät vielä syntyä uuteen asemaansa.

227 / Surrealisteista ainakin Miró saattoi aloittaa työskentelynsä tällä tekniikalla. Maalauksessaan *Preussin kuningatar Louise* (1929) hän käytti lähtökohtanaan saksalaisen dieselmoottorin mainosta. (José 1980, 48.)

228 / Budon filosofiaa käsitellessään myös Timo Klemola (2004, 46) puhuu jatkuvasta alkuun palaamisesta. Hän näkee filosofian ytimen ajattelun jatkuvassa uudelleen aloittamisessa, kohdassa jossa löydämme itsemme ajattelemassa itseämme.

tiin luomistapahtuma. Tällöin suoritetussa uhrirituaalissa oli kysymys arkkityyppien²²⁹ jäljittelystä, joka tapahtui noudattamalla esikuvallisia tekoja. Ensimmäinen uhri, uhraamisen arkkityyppi oli kaaosta hallinneen muodottoman hirviön tappaminen²³⁰. Sen suoritti luojajumala. Tämän ensimmäisen uhraamisen jälkeen maailmaa ei luotu tyhjästä, vaan materiaalina käytettiin tapetun alkuhirviön ruumiista. Järjestynyt maailma luotiin siis myös Eliaden mukaan kaaoksesta. (*Eliade* 1993, 22, 35–36, 50–51, 53.) Samoin taide syntyy tarpeesta luoda järjestys kokemuksen kaoottisuuteen (*Dissanayake* 2000, 182). Anttosen ja Viljasen mukaan Douglas käsittää rituaalisen, joka sijaitsee ei-muodon ja muodon välissä, olevan dialogin paikka. Rituaalisessa kaikki yhteisöt arkaaisista moderneihin joutuvat uusintamaan itsensä (*Anttonen ja Viljanen* 2005, 23). Ei-muodon ja muodon välisenä rituaalinen on siis paikka, jossa kaaos muuttuu järjestykseksi kuten esimerkiksi taiteeksi.

Eliaden ajatuksia soveltaen puhdas paperi piirtäessä ja maalaus pohja maalatessa symboloi alun muodottomuutta. Se on sitä jopa sananmukaisesti, sillä puhdas kuvapinta on siinä mielessä muodoton, ettei siihen ole vielä kuvattu ainoatakaan muotoa. Douglasin ajattelun näkökulmasta se sisältää rajattoman määrän mahdollisuuksia kaksiulotteisiin muotoihin ja kolmiulotteisiin illuusioihin. Kuvapinta alkuhirviön sijaisena tulee uhratuksi, kun muotoja aletaan luoda. Kuvantekoprosessin voi nähdä kaaoksen ja luojajumalan välistä taistelua jäljitteleväksi rituaaliksi, jolloin valmis työ symboloi valmista maailmaa. Aivan kuten kaaos synnyttää luojajumalan, voidaan puhdas paperi tai maalaus pohja nähdä kuvan luojan synnyttäjänä. Tavallaan puhdas kuvapinta läsnäolollaan mahdollistaa taiteilijalle kuvan tai abstraktion luomisen. Se joka ei luo ei ole taiteilija. Taiteilijan syntyminen on samalla paperin puhtauden uhraus²³¹.

Kun luojajumala sitten aloittaa maailman luomisen voittamansa alkuhirviön eli kaaoksen ruumiista, aloittaa hän sen aina keskipisteestä. Keskus eli maailman napa on siis se paikka, josta luomistyö on aloitettu. Tästä aloituksen pisteestä luoja sitten jatkaa luomistaan edeten eri suuntiin alkupisteen

229 / Eliade ei käytä arkkityypin käsitettä samassa mielessä kuin Jung, vaan sen uusplatonisessa merkityksessä: malli, esikuva. Tämä onkin arkkityypin alkuperäinen merkitys. (Laitila 1993, xv.)

230 / Esimerkkeinä alku-uhrista babylonialaisten pääjumala Marduk surmaa Mummu-Tiamatin ja kristittyjenkin palvoma Jahve surmaa Rahabin (Eliade 1993, 51, 53). Mielenkiintoista on että Mummu-Tiamat, joka on sekä kaaoksen että suolaisen veden hirviömäinen ilmentymä, on Mardukin ja muiden jumalien esiäiti: ”hän joka synnytti heidät kaikki” (Enuma elish 2005, 35.) Koska Jahve ilmeisesti on perua ajalta, jolloin juutalaiset olivat Babyloniassa vankeudessa, voi olettaa Jahven ja Rahabin sukulaisuussuhteen olleen samanlainen. Jumalat ovat siis itsekin kaaoksesta syntyneitä.

231 / ”Enuma elishissä”, babylonialaisessa luomismyytissä, Mummu-Tiamat, kaaoksen jumalatar, on siis jumalien esiäiti (Enuma elish 2005, 35). Kaaoksen täytyy siis ensin synnyttää joku, jotta tämä joku sitten tuhoaisi kaaoksen ja loisi sen jäännöksistä järjestyksen.

ympärille²³². (*Eliade 2003, 66, 67.*)

Piirtäessäni luomisen aloittaminen keskustasta toistuu. Koska kuvan syntymisen aikajärjestyksen voi valmiissa piirroksessa useimmiten todeta siitä, miten lähellä ensimmäistä kuvaelementtiä ne sijaitsevat²³³. Lisäksi kuvatekniikka yleensä alkaa myös konkreettisesti jokseenkin kuvapinnan keskeltä. Ensimmäinen kuvaelementti saattaa syntyä esimerkiksi sanomalehdestä kopioidusta kuulantyyntäjän käsivarresta, kuten piirroksen valmistumisesta esimerkkinä käytetyssä ”Psykologin unessa” tai sattumanvaraisesti kuvapinnan keskelle vedetystä viivasta, kuten kerron seuraavassa 14.7.2004 muistiinmerkityksessä työmuistiinpanossa. Olin juuri aloittanut uuden maalauksen ensimmäisten kuvaelementtien luonnostelun kankaalle ja hieman pettynyt, kun ne eivät synnyttäneetkään tarinaa:

Päätin aloittaa rohkeasti keskeltä, Ensin kuvan keskelle tuli pieni kaari, sitä seurasi isompi ja pian ensimmäinen kuvaelementti sai silmän muodon, siitä jatkui nenä, mutta sivulta, kun silmä oli edestä nähty. Sen jälkeen ikään kuin nenänvarteen kasvoi avain [...] sen muodot pelkkinä äärioviivoina on mahdollista nähdä myös pelkistetyksi kuvaksi erektiossa olevasta falloksesta (mitä mahtaisi Freud asiasta miettiä). [...] Kokoajan tosin oli tunne, kuin olisin piirtänyt kuvan näytöksen omaisesti jollekin toiselle, joka katseli olkani yli. Koko aikana en saavuttanut tarinavaihetta.

Tyhjän kuvapinnan voi nähdä myös puhtaana, viattomana ja neitseellisenä. Tällöin kuvatekniikan aloittamisen pelko johtuu siitä, että kuvapinta näyttäyty kiellettyinä, pyhänä eli ”jumalalle erotettuna”. Tämä erotus tehdään kuitenkin juuri uhraamisen vuoksi. (*ks. Douglas 2005a, 54.*) Vaikka siitä olisikin ennakkokäsitys, mitä tuleva teos esittää, saattaa tyhjä kuvapinta silti aiheuttaa jännitystä. 10.10.2004 tehty työpäiväkirjamerkintä kertoo aloittamisen vaikeudesta, vaikka teoksen tarkoitus ja paikka näyttelykokonaisuudessa oli selvillä:

Tänään uskalsin vihdoinkin käydä käsiksi neitseellisiin maalaus pohjiin. Vaikka olin etukäteen ajatellut kuvien olevan ikään kuin ovenvartijoita Huudon takahuoneeseen, en ensin pystynyt tekemään kankaisiin mitään.

232 / Siinä, miten luojajumalan käsitetään luoneen maailman, on yhtymäkohtia Douglasin (2005a, 139) esittelemään esikopernikaaniseen maailmankäsitykseen. Siinä kokemuksiaan tulkitseva havainnoija tuntee itsensä maailman keskipisteeksi.

233 / Tietysti tämä edellyttää tietoa siitä, mikä kuvaelementeistä on ensimmäisenä piirretty. Usein se teokssani sijaitsee lähellä kuvapinnan keskikohtaa.



Piirroksen valmistuminen,
Psykologin uni

—
2006, tussipiirros
42 x 29,5 cm



Tyhjän kuvapinnan voi siis tulkita joko alkuhirviöksi tai viattomuudessaan pyhitetyksi lajinsa täydelliseksi edustajaksi. Molemmista tapauksista lopputuloksena on sama: tyhjä kuvapinnan muodottomuus tai viattomuus on uhrattava eli häpäistävä. Durkheim (1980, 301) näkeekin uhrauksen pyhäinhäväistyksenä. Arppen (1992, 32) mukaan Mauss ja Hubert ajattelivat rituaalissa tuhotun uhrin aina luovan kommunikaatiosuhteen profaanin ja pyhän välille. Taiteen tekemisessä kommunikaatiosuhde syntyy profaanin ja taiteen välille. Taiteellisen työskentelyn voi hyvällä syyllä nähdä uhrirituaalina ja alkuaikojen luomistyön rituaalisena toistamisena.

Kun puhdas kuvapinta ajatellaan neutraaliseksi, siihen tehty piirros tai umpimähkään sotkettu kuvio tuhoavat sen neitsyyden. Menettäessään neitsyytensä kuvapinta symbolisesti ikään kuin hedelmöittyy, sillä sotkeminen ja piirtäminen edesauttavat kuvien syntyä. Kuvan piirtämiseen hedelmällisyysrituaalina viittaa 28.5.2004 päivätty työpäiväkirjamerkintä:

Teos ei kuitenkaan vielä elä minulle, nyt se kuitenkin on syntymässä (Ajattelen, että tämä on maalauksen kohdussaolovaihe, se on siis hedelmöittynyt ja alkaa nyt kehityksensä = valkomaalaus: syntymä, lapsuus? Värimaalaus = nuoruus, varjojen laseeraus = kypsyminen, viimeinen vernissa = kuolema – tosin elämä loppuu vain suhteessa minuun tekijänä, ja päinvastoin [minä tekijänä kuolen teoksilleni]. Avajaiset = hautajaiset, joissa kaksi ruumista [siis tekijä ja teoskokonaisuus] on tarkkailun alaisena).

4.1.4 PERINTEISTÄ

Maalatessani noudatan uskollisesti omaa työskentelytapaani, joka on versio renessanssin ja barokin mestareiden työskentelytavasta. On erittäin tärkeää, että työskentelen kerroksittain ja oikeassa järjestyksessä. Työskentelytapani on rituaalimaisen tarkasti vanhoja perinteitä noudattava ja sitä saatetaan pitää jopa konservatiivisena. Näin toimiessani ennalta määrätty materiaalit, ennalta määrätty toiminta ja toiminnan vaiheiden oikea järjestys muodostavat rituaalisen kehyksen, joka auttaa keskittymään työhön (ks. Douglas 2005a, 118).

Koen perinteellisen käsityöläisyyden siinä määrin tärkeäksi, että vältän kaikenlaisia uusia teknisiä menetelmiä. En käytä edes valokuvia malleina, ellei ole pakko, kuten on ollut joissakin Sigmund Freudia tai Friedrich Nietzscheä esittävissä teoksissa. Tuolloinkin opettelini heidän piirteensä valokuvista, mutta varsinaisiin teoksiin kuvasin heidät muistin varaisesti karikatyyreinä. Kuvien heijastamista maalaus pohjaan en myöskään käytä, vaikka tiedän sen olevan perinteinen työskentelytapa. Camera obscuraa²³⁴ käytettiin jo 1500-luvulla apuna kuvanteossa.

Pohjustuksen jälkeen tapahtuva kuvan maalaaminen etenee aina rituaalin omaisesti neljässä eri vaiheessa. Ensimmäisessä vaiheessa maalaan mustaa ja valkoista käyttäen harmaamaalauksen eli grisailien, jolla annan muodolle varjo- ja valopuolet. Maalaus tapahtuu jollain nopeasti kuivuvalla värillä, useimmiten temperalla mutta hätätapauksissa myös akryyliväreillä. Tästä eteenpäin maalaus tapahtuu öljyvärein. Toisessa vaiheessa maalaan harmaamaalauksen yli useilla eri väreillä, jolloin ajattelen kuvaelementtien ikään kuin tulevan lihaksi. Kolmannessa vaiheessa laseeraan kuvaan lisää varjoja, yleensä heittovarjot. Tämä siirtää kuvaelementit valoon ja tilaan. Neljännessä vaiheessa laseeraan hyvin ohuen värin koko maalauksen yli, jolloin annan teokselle aikaan sitovan valotilanteen kuten esimerkiksi iltaruskon valon. Lopputulokset ovat kuvia, jotka esittävät maailmaa. Eivät mielikuvitusmaailmaa vaan maailmaa jossa elämme ja joka Boschin esimerkkiä noudattaen on groteskisti uudestaan tulkittu.

Valta-triptyykissä maalasin jokaiseen värikerrokseen oman maailmansa, jolloin päällimmäisten kerrosten hahmot olivat pienempiä ja asettuivat alempien kerrosten hahmojen päälle. Maalausprosessissa voi havaita yhtymäkohtia ikuisen paluun myyttiin, sillä loin uuden kuvamaailman aina aikaisemman kuvamaailman päälle. Kuitenkin jokainen kuvakerros palasi täydentämään pohjalla olevaa harmaamaalauksista. Koska ylempien kuvakerrosten maailmat käyttivät lähtökohtanaan alempien kerrosten kuvastoa, nousivat myös niiden esittämät tarinat aiempien kerrosten ”alkukuvista”. Samasta mielen kaaoksesta syntyneinä nämä päällekkäisten kuvien maailmat viittaavat myös näkemykseen, että kaaos rajattomana sisältää rajattomat mahdollisuudet erilaisten järjestysten toteuttamiseksi.

LUOJAN PUKEISTA JA SYNTIPUKEISTA

4.1.5

Työmuistiinpanoissani pohdin myös oman aikaisemman taiteellisen toimintani vaikutuksia väitöstyöhöni liittyviin näyttelyihin. Puhun lyijykynällä piirretystä kuvista, joiden avulla yritin ilmentää mahdollisimman suurta tuskaa. Niitä piirtäessäni pyrin siirtämään mahdollisimman paljon kokemaani

234 / Camera Obscura oli alun perin siirrettävä pimeä huone, jonka yhdessä seinässä oli pieni reikä. Reistä seinän ulkopuolella oleva maailma heijastui ylösalaisena kuvana vastakkaiseen seinään. Kuva voitiin heijastaa esimerkiksi tyhjäan maalauspuhjaan, jolloin taiteilija vain piirsi sen ääriviivat suoraan heijastuksen päälle. (Kallio ja muut 1993, 78–79.) Esimerkiksi Jan Vermeer käytti jo 1600-luvun lopussa maalauksissaan apuna pitkälle kehiteltyä camera obscuraa. Se oli pieni, siirrettävä, linseillä ja prismoilla varustettu laatikko. Taiteilija itse oli laatikon ulkopuolella, ja pystyi heijastamaan kuvan maalauskohteestaan kankaalle camera obscuraa suuntaamalla. (Januszczak 1989, 60.)

ahdistusta pieniin hirviömäisiin piirroshahmoihin. Ne siis toimivat jonkinlaisen psyykkisen väkivallan, kohteettoman koston tunteen kohteina. Samalla ne tuntuivat jotenkin haavoittavan myös minua piirtäjänä, toisin sanoen uhraajana²³⁵. Nämä ”syntipukeiksi” nimittämäni hahmot olivat ikään kuin peilejä tai käänteisiä kaksoisolentoja piirtäjälleen²³⁶.

Kyseessä on rituaalinen ”Luojan pukki” ja ”syntipukki” -ajattelu, jossa negatiiviset tunteet projisoidaan uhrattavaan tai karkotettavaan sijaiskärsijään²³⁷ eli syntipukkiin. Syntipukkiajatteluni ei kuitenkaan täysin täsmännyt juutalaisen syntipukkirituaalin kanssa. Ensimmäinen ero oli, että uhrasin ajatuksissani syntipukin, jonka juutalaiset vain ajoivat autiomaahan. Syntipukkia ei voitu uhrata sillä syntien täyttämänä se ei ollut puhdas. Vuohi toki kuului puhtaisiin eläimiin, koska se oli märehtijä ja sillä oli sorkat. Tästä syystä Luojan pukki kelpasi uhriksi (ks. *Douglas 2005a*). Minun syntipukkini olivat negatiivisilla tunteilla täytettyjä, lisäksi ne rikkoivat kategorioita, koska ovat hybridejä. Eroista huolimatta molempien syntipukkikäsitteiden yhteinen lähtökohta on negatiivisten tunteiden poistaminen. Syntipukkipiirroksiset poikkeavat muista teoksistani siinä, että niitä tehdessäni olin alusta asti täysin tietoinen työskentelyni maagisuudesta.

Maussin ja Hubertin lisäksi muun muassa René Girard (2004, 19, 23, 30, 331–332) on pohtinut uhria uhraajan korvikkeena. Hänen mukaansa väkivallalla on taipumus kohdistua korvaaviin uhreihin. Rituaalisessa ajattelussa kaikki uhrausrituaaliin osallistujat ikään kuin muuttuvat toistensa kaksoisolennoiksi²³⁸ eli sulautuvat yhdeksi. Näin uhraaja periaatteessa uhraa itsensä, jolloin uhri onkin itse uhraajansa²³⁹. Uhri on siis uhraajansa sijainen ja se surmataan ikään kuin hirviömäisen kaksoisolennon roolissa. Uhrauksen funktiona on sisäisen väkivallan hillitseminen ja konfliktien estäminen. Uhriksi valitaan aina viaton, vaaraton ja puolustuskyvytön, koska uhraajan ei silloin tarvitse pelätä kosta. Uhraamisessa koko yhteisö korvataan uh-

235 / Maussin ja Hubertin mukaan rituaalinen uhri toimii uhraajan sijaisena, jotta pyhä energiansa voimalla tuhoaisi sen eikä uhraajaa (Arppe 1992, 33). Tuossa elämänvaiheessa, kesällä ja syksyllä 1999, olisin ilman ”syntipukkikuviani” mitä ilmeisimmin saattanut käyttäytyä itsetuhoisesti.

236 / Myytin mukaan jumala loi ihmisen omaksi kuvakseen, siis peilikseen. Todellisuudessa tosin taisi käydä päinvastoin. Ankarista koston jumalista voimme kuitenkin peilata omia puutteitamme, myytin jumalahan ei peilikuvaansa tunnista vaan jatkaa häiriintymättä hirmutekojaan.

237 / Antero Järvisen mukaan raamatun maissa yleisin uhrieläin oli vuohi sillä siihen oli köyhilläkin varaa. Sovituspäivänä valittiin vuohista kaksi, joista toinen nimitettiin Luojan pukiksi ja toinen syntipukiksi. Luojan pukki uhrattiin ja sen veri pirskoteltiin tabernaakkelin kaikkein pyhimpään. Syntipukkiin manattiin yhteisön synnit, ja se ajettiin syntitaakkoineen yhteisön rajojen ulkopuolelle (Järvinen 2000, 37).

238 / Kaikkien uhrien, eläintenkin, on muistutettava korvaamiaan olentoja (Girard, R. 2004, 27).

239 / Näin tapahtuu esimerkiksi tarinassa Jeesuksen ristiinnaulitsemisesta.

Nimetön

—

1999, sarjasta Syntipukit
lyijykynä paperille
28.5 x 20 cm



rilla. Toisin sanoen yhteisön oma viha ja väkivalta, joka muuten kohdistuisi siihen itseensä, kohdistetaan uhriin. Girard puhuu yhteisöistä, mutta sama pätee myös yksilöön. Jos ahdistuksensa aiheuttamaa väkivaltaa ei saa kanoitua mihinkään vaarattomaan, kohdistuu se itsen tai lähimmäisiin. Girardin ajatus periaatteellisesta itsensä uhraamisesta tukee ajatusta piirrettyjen syntipukkien funktiosta.

Sitä, että samoihin aikoihin kun piirsin ensimmäisiä lyijykynällä tehtyjä syntipukkeja, kävin viikkojen ajan säännöllisesti hakkaamassa rystyseni verille nyrkkeilysäkkiin, voidaan pitää eräänlaisena initiaatioritteinä. Aggression lisäksi siihen liittyi koko keholla koettavaa fyysistä tuskaa ja uupumusta. Aikaisempi taiteilijaminä, joka yritti tehdä taidetta mutta ei tiennyt mitä taide on, oli kuollut. Uusi, luova taiteilijaminä ei vielä ollut syntynyt. Rituaalisesti ajatellen elin kyseisenä aikana välitilassa. Tuona aikana rikoin itsensäni konkreettisesti sisäisen ja ulkoisen rajat ja merkitsin rystyseni haavoin, joita voi pitää rituaalisina merkkeinä (ks. *Savtšuk 1996, 60–61*). Kun sitten rystysiä suojanneet sideharsot kiersivät näyttelytilaa ja piirrookset roikkuivat niistä hakaneuloilla, antoi siteisiin kuivunut veri teoksilleni rituaalisen elämän²⁴⁰. Joissakin näyttelyssä kävijöissä tieto siitä, että harsojen ruskehtavat läikät eivät olleetkaan väriä²⁴¹, sai aikaan selvästi havaittavia puistatuksia. Ihmisveri antoi pienikokoisista ja vaatimattomista lyijykynäpiirroksista koostuvalle näyttelykokonaisuudelle enemmän manaa.

Ne paikat rystysissäni, jotka rikkoutuivat säkkiä hakatessani, muodostuivat uusiksi kontaktiväylyksi kehoni ja ympäröivän maailman välille. Näistä aggressiivisen toiminnan synnyttämistä aukoista siirtyi verta kehoni ulkopuolelle muodostaen sinne jonkinlaisen ylijäämän, anomalian. Anomalioilla on tärkeä symboliarvo, ne ilmentävät hahmotonta luovaa voimaa joka antaa rituaalin suorittajalle uutta energiaa (*Douglas 2005a, 243*).

Eräänlaisiksi sijaiskärsijöiksi voi lukea myös pienet, pistiäismäiset puoliympyrän muotoon käpristyneet hyönteiset, joita alkoi ilmestyä myöhempiin teoksiini. Niiltä puuttuvat yleensä raajat ja siivet tai ainakin osa niistä. Kuvis- sa ne esiintyvät voimattomina sivusta katsojina, jotka joutuvat olemaan mukana maailman hulluudessa ja kärsimyksessä, koska eivät raajojen ja voimien puutteen vuoksi muuta voi. Huolimatta siivettömyydestään ne yleensä leijaillevat. Ensimmäiseen hyönteiseen, joka ilmestyi kuviini, samaistuin hyvin voimakkaasti. Sen jälkeen ne ovat olleet mukana lähes kaikissa teoksissani. En-

240 / Veri on elämän symboli. Se antaa esineille voiman. Veren avulla noita pystyy antamaan elottomille puukuville niin mahtavan voiman, että ne pystyvät tappamaan. (Savtšuk 1996, 64, 66.)

241 / Rystysten nahan rikkoutuessa toistuvien lyöntien vaikutuksesta ei synny voimakasta verenpurkausta. Verta tarttuu rystysiä vastassa olevaan materiaaliin hieman saman tapaan kuin väri tarttuu paperiin grafiikkaa painettaessa. Kun veren värikin kuivuessa muuttuu ruskeaksi, oli läikkien vereksi tunnistaminen niiden syntyä tuntemattomalle vaikeaa.

simmäinen näitä pistiäisiä koskeva työpäiväkirjamerkintä on tehty 21.1.2003:

Heti ensimmäiseen piirustukseen ilmestyi käpristynyt hyönteinen, jolta puuttuvat raajat, osalta niistä puuttuvat myös siivet. Se saattaa esiintyä sekä val-tavan suurena että hyvin pienenä.

Koska hyönteinen edustaa kuvassa minua, on siis puumerkkini ja osoit-taa paikkani, voimani ja mahdollisuuteni maailmamme kaaoksessa, voi sen nähdä myös yksilötoteemini²⁴².

Durkheimin (1980, 153–154) mukaan monissa varhaiskantisissa heimois-sa kaikilla yksilöillä on niin kiinteä yhteys johonkin eläimeen tai esineeseen, että molempien uskotaan pystyvän siirtämään ominaisuuksia toisilleen. Täl-laisesta oliosta voidaan Durkheimin mukaan käyttää nimitystä yksilötoteemi.

TAITEELLINEN TYÖSKENTELY RITUAALINA TIE TOISUUDEN TILAN MUUTTAMISEKSI

4.1.6

Piirtämisen rituaali ja tietoisuuden muuttuminen

Kun kapeakärkisellä huopakynällä piirrettäessä seurataan suurennuslasin läpi jokaisen yksittäisen viivan syntyä, häviää yleiskäsitys kuvan kokonaisuudesta. Jatkovana samansuuntaisten linjojen toistona etenevä työskentely muuttuu erittäin yksitoikkoiseksi. Kaavamaisuudessaan tämä työskentelytapa muis-tuttaa rituaalia, jossa ennalta määrätyt liikkeet toistetaan aina mahdollisim-man samanlaisina. Toiston päätarkoitus on toki luoda kuvaan valotilanne ja kuvaelementteihin kolmiulotteinen vaikutelma. Tämän lisäksi tunteja kestä-vä yhtäjaksoinen ja yksitoikkoinen samanmuotoisten viivojen toisto muut-tuu myös meditaatioksi. Sen aikana ajantaju hämärtyy ja jokainen paperiin vedetty viiva alkaa näyttää kauniilta ja ainutkertaiselta. Tämä mahdollistaa piirtämisen säilymisen miellyttävänä kokemuksena. Työskentelyn aikana tois-tuvassa liikkeessä tapahtuu myös jatkuva paluu alkuun, mistä voi löytää viit-tauksia ikuisen paluun myytissä esiintyvään maailman uudelleenluomiseen. Luontevammin se kuitenkin lienee yhdistettävissä tarkkaa muotoa noudatta-viin Zen-harjoituksiin. Durkheim (1980, 55, 178) määrittelee rituaalin määrä-tyksi toimintamuodoksi. Määrättyinä toimintana rituaalit on suoritettava eh-

242 / *Karamazovin veljeksissä* hyönteinen symboloi hekumallisuutta ja irstautta. Karamazovin vanhin poika Mitja ajattelee itsensä hekumalliseksi hyönteiseksi, joka irstaudessaan näkee Sodoman kauniina. (Dostojevski 1991, 153.) Usein myös teokset, joissa raajaton hyönteiseni esiintyy, kuvaavat hekumaa, irstautta ja väkivaltaa. Sattumalta *Valta*-triptyykkini vasen siipi, johon muun muassa raajaton hyönteinen on kuvattu, on nimeltään *Sodoma*.

dottomasti oikein. Näin on toimittava myös silloin, kun rituaali ohittaa jumaluuden, sillä mana sisältyy rituaaliin kuuluviin sanoihin ja/tai liikkeisiin.

Maailman luomiseen nähden pienessä mittakaavassa tapahtuva alkuun paluu lähenee ajattelussa tapahtuvaa alkuun paluuta. Zen-harjoituksissa pyritään saamaan mieli kehon liikkeellä hiljentyneeseen tilaan. Tässä tarkoitetaan liikettä, joka toistetaan rituaalisesti samanlaisena niin usein, että se muuttuu automaattiseksi. Samalla liikkeen tarkasti määrätty muoto antaa tekijälleen keskittymisen kohteen (*Klemola 1998, 13, 46, 230–233.*)

Maalaaminen rituaalina ja muuttunut tietoisuus

Kerrosmaalaukseen kuuluu useampia vaiheita, joista jokaisen suorittaminen vaatii jonkinasteista arkisen tietoisuudentilan muuntumista. Yksinkertaisimmillaan siihen riittää häiritsevän arkiympäristön häivyttäminen tietoisuudesta²⁴³. Tämä tila saavutetaan keskittymällä, jolloin valmistuva teos toimii keskittymisen kohteena²⁴⁴ hieman samaan tapaan kuin tarkka muoto²⁴⁵ japanilaisissa taidoissa (*ks. Klemola 1998, 230–233*). Douglas (*2005a, 118*) jakaa riitit uskonnollisiin ja maallisiin. Yksi maallisten riittien tarkoituksista on huomion keskittäminen. Maalauksen eri vaiheita suoritettaessa myös tekemiseen vaadittava keskittymisen tila on erilainen. Seuraavaksi kuvailen maalaustekniikkani etenemistä vaiheittain.

Maalaamista aloitettaessa ensimmäinen vaihe on kuvan piirtäminen. Sen alkuvaihe muistuttaa ilmestyksen odottamista. Itse asiassa se sitä onkin, sillä mielikuvat projisoituvat joko puhtaaseen tai sotkettuun maalaus pohjaan ilmestyksen omaisesti todellisilta kuvilta vaikuttaen²⁴⁶. Tätä magiaksi tai ih-

243 / Anna Kortelaisen (2009, 108) mukaan Beardsley koki joskus reseptoidessaan eli taideteosta vastaanottaessaan elämäksensä ikään kuin kohoavan tavalla, jota hänen oli vaikea kuvailla sanoin. Tämä kokemus vapautti hänet kaikesta häiritsevästä ja synnytti tunteen löytämisestä sekä itsen ja kokemusmaailman yhdistymisestä.

244 / Muun muassa ikoninmaalareilla ja lamalaisuudessa uskontoa ilmaisevien kuvien maalaaminen on eräs meditaation muodoista (Laitila 2006, 129–130). Hyvä keino tietoisuuden tilan muuttamiseksi on myös niin sanottuihin porttisympoleihin keskittyminen. Porttisympoleja ovat esimerkiksi peilit, kristallit, altaat ja oviaukot, kaikki mikä auttaa tarkkaavaisuuden keskittämisessä. (Dissanayake 2000, 162–163.) Esittävä maalaus toimii sekä katsojalle että tekijälle kohteena, johon tarkkaavaisuus on helppo keskittää. Ikkunamaisena se on kuin portti toiseen, kuvitteelliseen maailmaan.

245 / Tarkalla muodolla tarkoitetaan kaiken suorittamista tarkasti perinteiden mukaan, jollin jokainen yksilö toistaa suorituksen rituaalin omaisesti tarkasti, siihen täysin keskittyen.

246 / Walter Benjaminin (1989, 39) mukaan ilmestyksen käsite johtuu kielellisen ja henkisen yhtäläistämisestä. Ristiriita kielellisessä vallitsee ilmaistun ja ilmaistavissa olevan sekä ei-ilmaistavan ja ei-ilmaistun suhteen. Ei-ilmaistavissa olevasta näkökulmasta tämä ristiriita paljastaa viimeisimmän henkisen ilmiön, koska henki kaikkein olemassa olevimpana jää kaikkein ei-ilmaistavimmaksi ja ei-ilmaistummaksi. Ilmestyksen käsite merkitsee, että ilmaisu kaikkein pisimmälle vietyinä on puhtaasti henkistä.

meeksi luokiteltavaa tapahtumaa ei pysty nopeuttamaan millään rituaalilla vaan mielikuvat ilmestyvät kun ovat ilmestyäkseen (ks. Douglas 2005a, 114). Itse asiassa niiden väkisin esiin yrittäminen johtaa keskittymisen harhaan ja toimii näin esteenä mielikuvien synnylle.

Kun mielikuva sitten on syntynyt, se voidaan tulkita airueksi. Merkitse, jotta noudattaen alkaa sekä kuvan piirtäminen että sen rinnalla kulkeva tarina. Piirustusvaihetta ei aina koeta varsinaiseen maalauksen tekemiseen kuuluvaksi mutta se avaa portit maalaamiselle. Ote työpäiväkirjasta 10.4.2004 kertoo innostuksen kohoamisesta kuvallisen työskentelyn alussa:

Se, mitä teen, on tavallaan kuin luonnoksen tekoa, mutta suoraan maalauspohjaan. Nyt odotan, että pääsisin tekemään alusmaalausta temperalla [...] Olen alkanut kertoa itselleni tarinaa – satua olennoista joita luon. Tarinoissa on vain alku, joka jatkuu leviämällä joka suuntaan, paljastamalla uusia arvoituksia – mutta pysyy silti aina alkuna – keskeneräisenä, muuttuvana, järjestyksettömänä.

Tarinan aika siis palaa ikuisesti alkuunsa viitaten jälleen ikuisen paluun ja maailman uudelleen luomisen myytiin. Tarinan jatkuva palaaminen omaan alkuunsa häivyttää taiteilijalta ajan tajun, sillä tarinassa eletään koko ajan samaa vaihetta vaikka sen sisältö jokaisessa uudessa alussa hieman muuttuukin. Tässä vaiheessa tarina kertoo teokseen juuri syntyvistä hahmoista ja muistuttaa hieman tapaa, jolla Kylli-täti kuvitti tarinoitaan lapsille²⁴⁷. Sama tapahtuu myös piirtäessäni tussilla. Itse asiassa tarinoita on kaksi, mikä tulee esiin 29.5.2004 tekemästani työpäiväkirjamuistiinpanosta:

[...] kertomus kulkee kahdessa kerroksessa, ensimmäisessä olen mukana taiteilijana joka luo jotain ainutkertaista tai jonka ainutkertaisuudesta joku kertoo minulle [...] Toinen kertomus on Kylli-tädin kertomus siitä, mitä kuvan maailmassa tapahtuu, siinä on jatkuvia vaihtoehtoja, paluuta alkuun ja uuden, kesken jäävän variaation kertomista. Kuka kertoo, yleisö en ainakaan ole minä vaan sekin on kuviteltu. Toisesta fiktiivisestä maailmasta, joka kuitenkin näyttää enemmän meidän maailmaltamme kuin kuvieni maailmalta.

Seuraava vaihe on mustalla ja valkoisella tapahtuva grisaille eli harmaamaalaus. Tällaisen alusmaalauksen tekeminen on jo itsessään rituaalisen tarkkaa perinteiden noudattamista, jonka nykymaalarit jättävät useimmiten tekemättä. Se jätetään aikaa vievänä työvaiheena pois silloinkin, kun maala-

247 / Breton (1996, 73) toteaaakin surrealismin uppoutuneen mielen elävän uudelleen parhaan osan lapsuudesta.

taan esittäviä kuvia. Koska en työskentelyn tässä vaiheessa koe maalaavani itse vaan nostavani jo valmiin kuvan maalauspintaan nähtäväksi, voidaan kuvantekoon eläytymistä verrata lievään hurmioon²⁴⁸. Hurmioitumisen myötä alkavat eriaisteiset kokemukset tulevaan teokseen sulautumisesta.

Harmaamaalausvaiheessa ovat sommittelun tärkeimmät muodot jo kiinnittyneet kuvapintaan lähes patsasmaisen muuttumattomiksi, eikä tarinaa enää tarvita niiden kuvitteluun. Maalaus muistuttaa nyt jossain määrin reliefiä ja siitä löytää ristiriidan, jonka ruma sisältö ja sen kaunis ilmeneminen aiheuttavat. Lisäksi se saattaa sisältää huvittavia yllätyksiä, mistä kertoo 12.4.2004 työpäiväkirjaan tehty muistinpano:

Tänään olen maalannut valkealla temp.[eralla] valokohdat esiin – maalaus näyttää nyt vihertävänharmaalle reliefille, se on mielestäni erittäin kaunis – ristiriita tapahtumien, kuvattujen olioiden ja kokonaisuuden välillä on hämmästyttävä. Rumasta, luotaantyöntävästä ja moraalittomasta syntyy kaunis, koristeellinen, lähes ornamenttimainen. [...] Toisin paikoin olin huvittunut, kuten huomattessani Freudin hämmästyneen ilmeen hänen kääntyessään katsoomaan, kuka kusee hänen muistiinpanoilleen.

Työmuistiinpanossa näyttäytyy sama dionyysinen nauru, josta puhun myös 30.6.2004 tehdyissä työmuistiinpanoissani:

Kaikki rumat ja moraalittomat tapahtumat alkavat näyttää jokseenkin kauniilta – koristekuviolta, jonka kauneuden taa kätkeytyy ruma? Moraaliton, vai moraalit? Apollonisen takaa vilahtaa dionyysinen? Kokemus luomisessa on kokemusta siitä, miten tekijän sisällä ”myllertävä” dionyysinen, saadessaan muodon, vaikka kuinkakin kaoottisen, muuttuu apolloniseksi ja samalla helpottaa tekijänsä ”tuskaa”.

Tässä vaiheessa tarina muuttuu vapaammaksi ja alkaa kerrata muistikuvia. Samalla se myytin tavoin poistaa niiden todellisen sisällön täyttäen sen omalla, harhaisella kertomuksellaan. Kun tietoisuuskin samalla ikään kuin jakaantuu kahtia, maalaavaksi minäksi ja tarinassa ajeltavaksi ”narsisti-minäksi”, voidaan nämä kaksi minää rituaalisesti ajatella kuvaa maalaavana luojajumalana²⁴⁹ ja minää pönkittävänä paholaisena. Vaikka tarina ei tässä vaiheessa enää johda toimintaa, se palaa maalattavaan kertomukseen aina, kun sitä maalauksen eteenpäin viemiseksi tarvitaan. Tekeminen siis johtaa tässä vaiheessa tarinaa. Tekemisen ja tarinan suhde muistuttaa myytin ja riitin suhdetta. Myytin ja riitin välinen syy ja seuraussuhde ei ole selvä. Vaikka myytti usein muuttaa riittiä, muotoutuu myös myytti usein riitin mukaan. Durkheim pitääkin niitä päällekkäisinä ilmiöinä. (Durkheim 1980, 111.)

Seuraavaksi on työskentelyssä vuorossa väreillä tapahtuva maalaus. Tämän työvaiheen aikana maalauksiin ”ilmestyy” värien lisäksi uusia kuvaelementtejä, joiden synnyssä tarina on jälleen aktiivisesti mukana. Työskentelyn tässä vaiheessa syntyvä kuva ja mielessä liikkuva tarina yhtyvät. Samalla tarina menettää sanallisuutensa ja tekijä muuttuu ikään kuin mykäksi²⁵⁰. Nyt pääsee hurmioituminen kuvan tekemisestä sellaiseen vaiheeseen, jossa maalarin tietoisuus on sulautunut maalaukseen, eikä hän pysty erottamaan itseään maalattavan kuvan tapahtumista, ajasta eikä olioista. Kuvan ja tekijän dialogia ei käydy enää edes pääasiassa näkemisen kautta, vaan mukana ovat voimakkaina myös kaikki muut aistit sekä illuusio kuvan kolmiulotteisuudesta ja siinä tapahtuvasta liikkeestä²⁵¹. Seuraavat työpäiväkirjamerkinnot kertovat matojen synnyn ja miten niiden koko ajan samanlaisena toistuva maalaaminen saa aikaan tunteen, että maalaus ikään kuin muuttuu todellisuudeksi. Päiväkirjamerkinnessä 20.10.2004 kerron myös illuusion voimakkuudesta veristä kangasta maalattaessa:

19.9.2004: Ne syntyivät kuin itsestään, tarkoitus oli maalata hieman verta valumaan kallosta, mutta mielestäni punainen viiva muistutti kastematoa ja aloin tehdä niitä enemmänkin, oli helppoa tuntea niiden jatkuva tasainen liike nähdä se – ja niiden ruumiiden kosteus ja viileyys – pehmeys ja nahkeus.

23.10.2004: Madot ovat punaisia viivoja kuten aikaisemminkin. Kun niitä nyt joutui tekemään paljon enemmän kuin aikaisemmin, alkoivat ne tuntua kyllästyttävän yksitoikkoiselta puuhalta. [...] Mutta kun katselin työtäni ilman suurenuslasia, maalaukseni alaosa [...] toimi. Madot olivat taas saaneet liikkeen, ne luikertelivat toistensa lomassa ja muodostivat ”kostean vellovan massan”. Jatkoisin ensin sivut, [...] kun olin päässyt yläosaan tuntui työ jo huomatt-

248 / Kyseessä on elämys jonka kuvailu jälkeenpäin on sen kokijalle vaikeaa, joskus jopa mahdotonta. Yhteistä monille hurmioitumisesta kertoville kuvauksille on maininta subjektin ja objektin yhteensulautumisesta ja ajantajun katoamisesta. Hurmioitumisen voimakkuudesta riippuen kokemus saattaa ylittää kehollisuudessaan jopa todellisen maailmassaolemisen.

249 / Teemu Mäki kirjoittaa väitöstyönsä ensimmäisessä osassa leikkivänsä luovan toiminnan aikana jumalaa. Hänkin kokee sen leikeistä hilpeimpänä, sillä sen aikana hän luo mielessään maailman uudestaan. (Mäki 2002, 28.)

250 / Ristin Johannes kuvaa (2004, 168) *Pimeä yö* -teoksessaan mykkyytteen johtavaa autuuden kokemusta, jossa kokija ei liikutuksensa vuoksi saa sanaa suustaan vaikka haluaisikin.

251 / Eugen Herrigel (1999, 11) kuvailee jousella ampumista zen-rituaalina. Ampumisen aikana ampuja on sekä tähtääjä että maali, osuja ja osuttu. Maalaamisessa parhaimmillaan myös taiteilija on samaan aikaan sekä maalaja että maalattu, tekijä ja teos.

Tarja Pitkänen-Walter (2001, 136–137) kokee maalauksen ilmentävän kokonaisvaltaisempaa ja eryllyttömämpää maailmassaoloa kuin sanallisen ilmaisen. Käsitän hänen tällä tarkoitavan nimenomaan maalauksen tekijän maalausketkellä kokemaa maailmassa oloa. Maalauksen synnyn ilmestyksenomainen näkeminen edesauttaa kokemuksen kokonaisvaltaisuutta. Näkymä kolmiulotteisuudessaan on kosketuksen alaluokka (Dissanayake 2000, 151).



Erään Medusan lautta
—
2004
tempera ja öljy kankaalle
140 x 170 cm

tavasti enemmän matojen massalta jossa on paljon (ainakin metri) syvyyttä ja pimeyttä. Elävältä tilalta, kuutiolta matoja.

18.10.2004: Varsinkin madot: niiden punaiset muodot [...] katosivat tummuuteen kuin itsestään ja työ alkoi näyttäytyä minulle kolmiulotteisena [...] Kun lisäsin kiillot matoihin vaaleammalla punaisella, alkoivat madot vaikuttaa eläviltä, samalla koin niiden massan kasvavan syvyyssuuntaan niin, että saatoin kuvitella sen painon – viileyden ja liukkauden – mukaan tuli myös liikkeen tuntu – jatkuvaa yhtenäistä liikettä, elävää massaa. Tämän tunsin käsivarsissa – kuin olisin kannatellut sylillistä matoja – en kuitenkaan mitenkään voimakkaasti vaan jotenkin ulkopuolisena. Minkäänlaista vastenmielisyyden tunnetta ei ollut – multa ja kuolema olivat kuitenkin jotenkin voimakkaasti läsnä.

20.10.2004: Liitin haavan päälle siteeksi käärityn kankaan, veri oli itsestään selvä lisä lakanaan. Ensin lisäsin punaista [...] hyvin varovasti syvimpiin pöimuihin, mutta sitä alkoi pian ”tihkua” kankaan läpi yhä suuremmalta alueelta. Lopetin veren maalaamisen ”tarinassani” juuri ennen kuin koko kangas olisi läpimärkä ja verta alkaisi valua sen läpi vielä maalaamattomille alueille. Sen tuoksu tuntuu hieman makean karvaalta vielä tätä maalauksen edessä kirjoittaessani. Myös rinnan alla on kuvotusta. [...] ”Kauluksen” muodostava rätti tuli kuten pääinkin siteet, samoin sen veritahrat. Niitä maalatessa minulla oli tunne, että Freudin pää on irrotettu ruumiista – kangas on löysä, se ei kiristy minkään päälle, sen alla ei voi olla muuta kuin matoja. [...] Matoja on paljon mukavampi maalata kuin kukkia ja lehtiä – ne ”elävät” erilailla – niitä pääsee lähelle, niihin voi sukeltaa.

Lisäksi olen kokenut maalauksissa voimakkaasti kehollisena myös valon illuusion. Se muodostuu teoksiin varjoja maalatessa. Voimakkaasta, 29.9.2004 koetusta valoelämyksestä kerroin jo hurmioitumista käsittelevän luvun loppussa. Samantapaisen vaikka heikomman elämyksen olen kirjannut työmuistiinpanoihini 11.10.2004:

Valoa esiin maalatessani [...] koin taas jotain kehollista – solar plexuksesta lähtevää lämpöä, värilyä – hyvää oloa joka on minua mutta myös maalausta ja maalaamista. Tosin kokemus oli heikko [...] Kun havaitsin tuntemuksen, se hävisi lähes saman tien ja vaikka maalaaminen sujui suhteellisen mukavasti ei tunne palannut.

Valon illuusio saattaa lisätä kuvaan eläytymistä niin voimakkaasti, että todellisuus ja kuviteltu sekoittuvat unenomaiseksi harhaksi. Tällöin saattaa kokea tunkeutuneensa kuvaelementtien ohi kuvasyvyyteen. Tämän tyyppisestä se-kavasta kokemuksesta kertoo työpäiväkirja 10.8.2004:

Maalauksen valmistuessa olin ikään kuin kulkenut joidenkin osien alta ja takaa tehdessäni varjoin ja valoin syvyyttä kuvaan. [...] Havaitsin myös lämmön tunteen solar plexuksessani – ikään kuin pieni sisäinen aurinko joka säteilee energiaa koko kehoon, tunne on hyvin miellyttävä ja herkkä, on ikään kuin auki syleilemään koko maailmaa ja samalla maailman sylissä.

Kuvan tekemisen aiheuttama hurmioituminen on värimaalauksen aikana hui-pussaan ja saattaa voimakkuudessaan ylittää voimakkaankin katsojan ja maalauksen välisen esteettisen kokemuksen²⁵². Kun mukana usein on lisäksi vahvana vallan tunne, voi kokemuksen luokitella dionyyisiseksi²⁵³. Myös jäljitte-lyriittien osallistajat eläytyvät niin voimakkaasti rituaaliin, että kokevat to-della olevansa jäljittelemiään olentoja (*Durkheim 1980, 341*).

Ongelmallista on voimakkaiden hurmioitumiskokemusten aikaisen au-tuuden tunteen ainutkertainen miellyttävyys. Kerran huippuelämyksen saa-vutettuaan sitä odottaa jokaisella maalauskeralla. Kuitenkin näin voimak-kaat elämykset ovat niin harvinaisia, etten onnistunut kokemaan niitä kuin muutaman kerran väitöstyöhön liittyvien näyttelyiden valmistamisen aika-na. Huippuelämystä seuranneena päivänä 24.9.2004 on työpäiväkirjamerkin-nästä aistittavissa pettymys:

Sitä tunnelmaa, eläytymistä, minkä odotin jatkuvan, ei tullutkaan, ei aina-kaan tänään. Huomiseksi on kovin vähän maalausta jäljellä, joten ei eläyty-miseen ehkä huomennakaan ole ”tietä”.

4.1.7 KUVANTEKO MAAGISENA PARANNUSKEINONA

Taiteellinen työskentely, varsinkin kuvien maalaaminen, suuntaa tietoisuu-den niin voimakkaasti pois itsestä, että se toimii kipulääkkeenä. Alkukesä-sä 2004 sattuneessa tapaturmassa oikean käteni varttinäluu halkesi kyynär-päästä. Suoritettuna leikkauksen jälkeen tuntui kyynärtaipeessa kova, jatku-va särky, joka esti kuvanteon joksikin aikaa. Kipulääkitys teki särystä jok-seenkin siedettävän mutta ei poistanut sitä. Leikkauksen aikana myös yk-si käteni päähermoista vaurioitui väliaikaisesti, minkä seurauksena oikean käteni sormet pysyivät yli puoli vuotta halvaantuneina. Vasenkätisenä pys-

252 / Näin voimakkaat tietoisuuden tilan muutokset ovat maalatessa kuitenkin joko harvinaisia tai häviävät välittömästi maalausaktin loputtua muistista.

253 / Nietzsche (1995a, 68) käsittää dionyyisen kokonaisvaltaiseksi kiihottuneisuuden ja väkevoitymisen tilaksi. Dionyyinen ihminen on äärettömän herkkä. Hän pystyy eläytymään jokaiseen tunteeseen ja pystyy muuntumaan jatkuvasti uusiin rooleihin ja tunteisiin. Dionyyisen vakiotila on ruumiillisuus. Sen aikana koetaan kaikilla aisteilla.

tyin kuitenkin maalaamaan heti kun tunsin itseni tarpeeksi hyväkuntoiseksi. Hämmästykseni särky heikkeni työskentelyn aikana ja hävisi innoituksen syvetessä kokonaan. Työpäiväkirjamerkintä kuvanteosta kivun poistajana 21.6.2004:

”Oikeassa kyynärpäässä oleva värttinäluun murtuma on estänyt noin 3:ksi viikoksi maalaamisen [...] tänään kuitenkin jatkoin maalaamista [...] työskentely ei tuntunut hankalalta, vaan kuvat muodostuivat hieman kuin itsestään. Kipeä käsi muistutti kuitenkin itsestään koko työskentelyn ajan [...] Nyt kun olen onnistunut hieman maalaamaan on olo henkisesti parempi. [Kahden tunnin jälkeen päätin lopettaa työskentelyn siltä päivältä. Illalla minun oli kuitenkin pakko palata jatkamaan kuvantekoa.]

En sitten malttanutkaan pysyä poissa vaan tästä päivästä tuli yht. 6h:n päivä. Illalla (klo on nyt 23.05) kaikki säryt unohtuivat ja olin taas ikään kuin ”siisällä teoksessa”. [...] unohdin maalatessani täysin murtuman ja olin joka kerta hieman hämmentynyt, kun yritin tarttua johonkin oikealla kädelläni eivätkä sormeni toimineetkaan”

Seuraavana päivänä projisoin tuskani valmistuvaan kuvaan tietoisesti. Tästä kertoo työpäiväkirja merkintä 22.6.2004:

Säryt eivät tunnu säryiltä kun kuvittelen, ettei niitä ole. Tilalle tulee hyvin kärsimätön olo. [...] Aggressioita purin maalatessani ”päähirviön” jalattoman säären ja reiden, niistä tuli nyljetyt ja mätänevät, samoin taimmaisesta parkarasta. Oli tunne että maalaan kuvaa oikeasta kyynärvarrestani – juuri tältä se varmasti näyttää jos ottaa ihon pois. Olen rikki ja maalaan rikkinäistä.

Kuvanteon taika ei kuitenkaan toiminut, kun tuska ylitti tietyn kynnyksen. Kipulääkityksen loputtua särky tuntui niin paljon voimakkaampana, ettei se maalatessa enää unohtunut. Yritin silti hyödyntää omaa särkyäni, jotta saisin kuvattua tuskan mahdollisimman voimakkaana maalauksessani. 28.6.2004 työpäiväkirjamerkintä kertoo yrityksestä projisoida kipu teokseen:

Oikea käsi on kovin kipeä. Olen nyt ollut muutaman päivän ilman särkylääkettä, ja se muistuttaa olemassaolostaan kokoajan – siis jatkuvasti. [...]

Todellinen kipu ei siis auta eläytymään tuskaan kuvassa, vaan päinvastoin pitää sen ulkopuolella, kuin ”brechtiläinen vieraannuttamisefekti” ikään.

Magiaa edustaa myös tapa ajatella kuumeen siirtyminen kuvanteossa tekijästä teokseen. Siitä kertoo työpäiväkirjamerkintä 19.9.2004:

*Toissapäivänä minulle nousi kuume ja lepäsin koko päivän [...]. Eilen [...] kuumetta oli aamusta 37,2 °C, ei siis kovin paljoa. [Päätin pienestä kuumeesta huolimatta mennä maalaamaan.] Sain idean maalata kankaasta punaisen. Se muistuttaa jotain orgaanista aukkoa [...] yhtä paljon kuin kangasta. [...] Kaikki tuntui syntyvän kuin itsestään, kankaan muodot jopa yllättivät minut, en kuvitellut niitä enää ilmaviksi ja kevyiksi, vaan varsinkin maalauksen alaosissa kosteiksi, hikisiksi käärinliinoiksi tai lakanoiksi. [...] Aika kului kuin siivillä klo 11:sta ilta klo 21:n. [...] Sitten en [...] nähnyt enää selvästi kohdetta-
ni [maalausta]. [...] Tuntui kuin kuume olisi ollut poissa, samoin yskä ja nuha. Ajattelin, että ne ovat siirtyneet maalaukseen, sen punaisiin elementteihin.*

4.1.8 AHDISTAVA ARKEEN PALUU

Näyttelyn valmistaminen on pitkä ja useita eri työvaiheita ja työrupeamia sisältävä taiteellinen prosessi. Sen aikana tapahtuu useammin kuin kerran myös arkeen paluu. Paluut työskentelyn eri vaiheissa ovat hieman toisistaan poikkeavia. Koska se maailma jossa luovuus tapahtuu, on hyvin erilainen kuin arkinen kaupallisuuden maailmamme²⁵⁴, sisältyy arkeen palaamiseen lähes aina ahdistusta. Varsinkin siinä vaiheessa työskentelyä, kun maalaan väreillä ja maalaamisen aiheuttama hurmio on voimakkaimmillaan, saattavat paluut todellisuuteen tuntua hyvin yllättäviltä ja hämmentäviltä, joskus jopa pelottavilta. Paluun jälkeen koettu ahdistus saattaa johtua hurmiossa eletyn euforian lisäksi myös nälästä, janosta ja väsymyksestä, joita pitkä yhtäjaksoinen työrupeama aiheuttaa. Todellisuuteen paluuta saattaa seurata voimakas häpeän tunne ja oman henkisen tilan epäily. Seuraavissa työmuistiinpanoissa kerrotaan työskentelyn jälkeisestä arkeen paluusta:

14.4.2004: Maalauksen lopetettuani sain ”kohtauksen” – jonka aikana tuntuu, kuin korkea kuume kulkisi aaltoina yli kehon alhaalta ylös, samalla tulee kova hiki. Nyt ovat alusvaatteet märät ja hieman paleltaa.

10.7.2004: Samana päivänä sain maalauksen valmiiksi [...] olen taas ”katsonut kuilun pimeyteen” ja se pelottaa. Tämä kuilu ei ole kuolema, vaan pikemminkin elämä joka paljastuu kaikessa tarkoituksettomuudessaan ja naurettavuudessaan [...] kun kaikki ympärilläni rakentamani onkin vain harhaa, muurit murenevat pölyksi.

254 / Jumalten ja ihmisten maailma eroavat toisistaan niin paljon, ettei niitä voida edes kuvata kuin erillisinä. Tosiasiallisesti nämä maailmat ovat kuitenkin yhtä. (Campbell 1996, 189.) Campbell olettaa jumalten maailman olevan hurmioitumisen tila, jonka aikana sen kokija menettää yksilöllisyytensä ja sulautuu toiseuteen.

27.7.2004: *Yhtenä iltana [...] koin outoja tunteita, että en ole tilassa yksin, vaan joku ”hiippailee” selkäni takana. Olin kuulevinani ääniä ja näkevinäni häivähdyksiä ”sivusilmällä”. Aiemmin olin nukkunut muutamia öitä erittäin huonosti, ehkä se käy selityksestä.*

20.10.2004: *Kaiken lisäksi epäilen juuri nyt omaa mielenterveyttäni, toisaalta on kuitenkin tunne, että olen päässyt jonkin portille, pitäisi jatkaa mutta uskallanko? Väsymyksen voi vaikuttaa, olen maalannut nyt [tauon jälkeen] yhteen menoon klo 18–02.*

Douglasta (2005a, 157–161) mukailten voidaan luovuuden maailmaa ajatella epäjärjestyksen ja järjestyksen sekä muodon ja muodottomuuden raja-alueena, jolla piilee voimakkaita itseään ylläpitäviä voimia. Taiteellinen luominen voidaan nähdä eräänlaisena toiseuden valloittamisena, jolloin muodoton pakotetaan muotoon. Tästä näkökulmasta myös paluu arkeen olisi tulkittavissa paluuksi muodottomuuden hallitsemalta alueelta muodon alueelle²⁵⁵.

Toinen hyvin voimakkaasti vaikuttava kokemus ovat näyttelyn avajaiset²⁵⁶. Tuolloin paluu niin sanottuun normaaliin elämään on konkreettisimmillaan. Avajaisissa tarjottava syötävä ja juotava, joka on avoimesti kaikkien satunnaisestikin näyttelytilaan astuvien ohikulkijoiden nauttavissa, vastaa Durkheimin näkemystä uhriruokailua²⁵⁷. Sen tarkoitus on yhdistää teokset ja vieraat, ehkä taiteilijakin. Kohdallani näin ei kuitenkaan ole, vaan tunnen jääväni sekä teosteni että näyttelyvieraiden suhteen ulkopuoliseksi. Näyttelyvieraiden kannustus ja näyttelystä tekemät positiiviset huomiot tuntuvat tavan vuoksi toistetulta litanielalta, joskus jopa ironialta²⁵⁸.

255 / Kun myyttinen sankari palaa kotiinsa arkisen maailman rajat ylittäneeltä matkaltaan, on hänellä edessään vaikeuksia, jotka johtuvat profaanin maailman ja seikkailun maailman erosta. Ensinnäkin arjen ihmiset suhtautuvat sankarin uskottomiin kertomuksiin kuin ne olisivat huumoria. Hänen on vaikeata sopeutua myös siihen, että elämä kaikessa banaaliudessaan on totta. Ongelmaksi muodostuu sekin, että kaikki tuntuu poissaolon aikana muuttuneen täysin käsittämättömäksi. Maailmaa sellaisena, kuin sen oli matkalle lähtiessä, ei enää ole. Esimerkkinä paluun outoudesta Cambell käyttää tarinaa Rip van Winklestä. (Campbell 1996, 190–191.) Saman sisältöisiä kansantarinoita löytyy myös suomalaisilta. Niissä henkilö kohtaa kuolleen ystävänsä ja pääsee hänen kanssaan katsomaan kuolleiden valtakuntaa. Kun hän palaa luullen olleensa vain hetken poissa, on ihmisten maailmassa ehtinyt kulu jo kymmeniä tai satoja vuosia ja kaikki on niin outoa ja erilaista, että myös tuonelassa vierailija kuolee asiantilan oivallettuaan. (Simonsuuri 1984, 89–90.)

256 / Nietzsche (2002, 98–99) mukaan suuret teot ja teokset kääntyvät valmistuttuaan tekijäänsä vastaan. Tämä johtuu siitä, että tekemiselleen kaikkensa antanut tekijä on nyt heikko, eikä kestä katsoa tekoaan kasvoihin.

257 / Uhrirituaalin alkuperä on yhteisessä ruokailussa ja sen tarkoituksena on luoda eräänlainen sukulaisuusuhde ruokailuun osallistujien välille (Durkheim 1980, 299).

258 / Myyttiseltä matkaltaan palaava sankari kokee usein, että häntä pidetään järkevien ihmisten keskuudessa idioottina (Campbell, 190–191).



Puuttuva lenkki ja Merestä maalle
—
2004
akryyli ja öljy kipsinauhalle
noin 180 x 100 cm

Mieltä vaivaa tunne täydellisestä epäonnistumisesta²⁵⁹. Initiaatio on ohi ja maailma sen jälkeen näyttää vieraalle ja oudolle. Se täytyy opetella kohtaamaan uudesta näkökulmasta. Seuraava merkintä työpäiväkirjasta on tehty 29.11.2004 eli noin viikon kuluttua avajaisista:

Avajaiset ovat jo pitkällä takana ja näyttely puolessa välissä.[...] Avajaisiin tulli joku taidelehdessä jo 20 min ennen avaamista. Tuntui kovin innostuneelta ja positiiviselta, lupasi käydä uudestaan kun on enemmän aikaa, ei ole näkynyt. [...] Kun avajaisten keskivaiheella lähes kaikki kutsuvieraat olivat läheneet – tunsin yhtäkkiä sen suuren tyhjyyden ja merkityksettömyyden – joka tulee yleensä aina näyttelyn avajaisissa. [...] avajaisiin tuli sitten uusi rypäs porukkaa, ehkä noin 20 [...] Vaikka ”tupa on täynnä” väkeä, tuntee itsensä ”hylätyksi” [...] kun on tehnyt monta kuukautta intensiivistä työtä eristettynä muusta maailmasta, elänyt vain taiteelleen, ja sitten yhtäkkiä ei enää olekaan teoksia tehtävänä, ei näyttelyä päämääränä, ja ihmisten yhteisö on alkanut tuntua vieraalta ja pelottavalta.

Viimeinen ja lopullinen arkeen paluu on näyttelyn purku. Tuolloin näyttely hävitetään. Se hajoaa alkuelementteihinsä eli teoksiin ja tyhjään tilaan. Kaikki näyttelyn pyhittänyt ”taidemana” poistuu ja näyttelytila on taas yhtä merkityksetön kuin mikä tahansa profaani tila. Työhuoneen nurkkaan kasattu teosröykkiökään ei sisällä enää kuin osan siitä taiteellisesta voimasta, mikä näyttelystä on huokunut. Tällöin myös taiteilija kokee itsensä tyhjäksi ja kaoottiseksi. Tämä paluu on ehdotonta paluuta alkukaaokseen ja siitä toipuminen saattaa kestää pitkäänkin. Seuraava masennuskuvaus on merkity muistiin 3.3.2005 eli noin kolme kuukautta näyttelyn jälkeen. Muistiinpanossa nousee esiin, miten masentuneenakin voi samastaa itsensä teoksiinsa:

Ahdistus jatkuu – olen yhtä aikaa maaninen ja depressiossa [...] Uskon hajonneeni fyysisesti ja että minusta pian todetaan joku tappava tauti. [...] Samastan itseni [maalaamaani] ”fossiilisarjaan” [Sarjaan kuului neljä kolmiulotteista maalausta, muun muassa ”Puuttuva lenkki” ja ”merestä maalle”], olla pelkkä kuivunut, karrelle palanut kuori. [...] kuin limakalvot ym. puuttuisivat – tilalla veristä pintaa joka on äärettömän kosketusarkaa.

Ahdistuksesta huolimatta taiteellisen luomisen voima jättää taiteilijan orjak-

259 / Ristin Johannes (2004, 135) kertoo, että kun sielu ”pimeässä yössä” vaeltaa koti autuutta, on se vuoron perään kahden päinvastaisen tunteen vallassa. Pääosin se kokee itsensä koetuksissaan epäonnistuneeksi ja siksi jumalan hylkäämäksi. Joskus se kuitenkin kokee ylimaallisen onnen hetkiä, jolloin se luulee päässeensä autuuteen.

seen ja ikään kuin vaivihkaa pakottaa hänet taas matkalle kohti uusia teoksia ja näyttelyitä. Siirtymäriitistä on näin muodostunut taiteilijalle pysyvä tila, jolloin jokainen siirtymä on alku uudelle initiaatiolle ja ikuiselle muukalaisuudelle²⁶⁰ muun maailman suhteen.

4.2 TAITEELLISEN TYÖSKENTELYN PINNALLISET RITUAALIT

Taiteellisessa työskentelyssä on havaittavissa myös pinnallisempia rituaalisen käyttäytymisen muotoja. Ne eivät välttämättä sisällä varsinaista rituaalia mutta rituaalinen ajattelu nousee niissä voimakkaasti esiin. Tällaisia rituaalisen käyttäytymisen muotoja ovat taiteellisten esikuvien mystifiointi, näyttelyn ripustus tiettyä kaavaa noudattaen ja potlatchmainen kilpailu itsensä kanssa, jossa pyritään joka näyttelyllä antamaan yleisölle uutta ja ennennäkemätöntä, yhä voimakkaampia elämyksiä.

4.2.1 ESIKUVANI, ARKKITYYPPISET SANKARIT

Yksikään suurista esikuvistani ei ole aikalaisiamme. Doré lienee heistä lähimpänä meidän aikaamme elänyt, ja hänkin kuoli vuonna 1883 eli noin 17 vuotta ennen kuin siirryttiin 1900-luvulle. Voisiko esikuviani siis pitää myyttisinä sankareina? Ainakin he itse ja heidän aikalaisensa pyrkivät heistä sellaisia rakentamaan.

Vanhimpien taiteellisten esikuvieni, kuten Leonardo da Vincin, Hieronymus Boschin tai Michelangelo Buonarrotin elämästä emme paljoa tiedä. Sekin, mitä aikalaisien, kuten esimerkiksi Vasarin (2001) muistiinpanoista tiedämme, on suurimalta osalta myyttistä historiaa, jossa sankaritarina on tietoisesti ottanut totuuden paikan. Renessanssitaiteilijat osasivat tämän taidon toki itsekin. Omaelämäkerrat, kuten Benvenuto Cellinin (1500–1571) *Omaelämäkerta* (1996) saattavat olla tapahtumaselostuksiansa osalta mitä paksuinta valhetta. Cellini on elämäkerrassaan täysin tietoisesti pyrkinyt rakentamaan itsestään sekä myyttisen neron että suuren sotasankarinkin. Lisäksi

260 / Siirtymäriitit muuttuvat institutionalisoiduiksi kun yhteiskunta, kulttuuri ja työnjako monimutkaisuutuvat. Tällöin osa siirtymäriittien piirteistä säilyy pysyviksi tiloiksi muuttuneina uskontoelämässä. Esimerkiksi kristitty käsitetään usein muukalaiseksi maallisessa maailmassa, ikuiseksi matkamieheksi vailla leposijaa. (Turner 2007, 122.) Näkisin taiteilijan samanlaisena matkamiehenä, ehkä alkuperäisenä mallina häntä paljon myöhemmin maailmaan ilmestyneelle kristitylle.



Elegia-triptyykki

—

2004

tempera ja öljy kankaalle

140 x 80 cm / 140 x 170 cm / 140 x 80 cm

Valokuva, Esko Vuorio

hän mitä uskomattomimmin selityksin pyrkii tekemään itsestään täysin syyttömän tekemiinsä rikoksiin. Yliampuvuudessaan teksti ei enää nykypäivän lukijaa täysin vakuuta, liekö vakuuttanut edes aikalaisia. Taiteilijoiden esittäminen jälkipolville myyttisinä neroina ei toki rajoitu vain renessanssiin ja barokkiin. Vielä 1900-luvulla taiteilijat ja sellaiset taidemaailmassa vaikuttavat henkilöt, joille taiteilijan mystifioimisesta on ollut taloudellista tai jotain muuta hyötyä, ovat jatkaneet perinnettä. Koska nykyistä kuvataidemaailmaa tarkkaillaessa saa käsityksen, ettei taiteilijamyytien rakentaminen ole vähenemässä, voitaneen ainakin kaikkia tunnetumpia taiteilijoita pitää myyttisinä sankareina.

Muinaisten myytien sankareissa on sängen usein myös sen laatuksia ominaisuuksia, joiden ei katsota kuuluvan tai sopivan esikuvulle. Nämä ominaisuudet alentavat heidät tavallisten ihmisten tasolle tai joskus jopa sen alle. Ajatelkaamme esimerkiksi Gilgamesh-sankaria, jonka myytti lienee vanhin tunnettu. Huolimatta yli-inhimillisistä voimistaan Gilgameshilla oli inhimilliset heikkoutensa. Sankari-ideaalista poiketen häntä vaivasi hirvittävä kuolemanpelko. Lisäksi hän oli erehtyväinen ja teki virheitä²⁶¹. Kun Gilgameshia vertaa taiteen sankareihin havaitsee eron siinä, että taiteen sankarit esitetään taiteellisilta teoiltaan/teoksiltaan täydellisinä. Kuolemansa jälkeen heidät balsamoidaan taidemanaalla, jolloin kaikki heidän teoksensa muuttuvat suuriksi taide-teoksiksi ja painossaan monin verroin kultaa kalliimmiksi. Totuus kuitenkin on, että myös heillä, kuten myyttisellä Gilgamesh-sankarilla, on heikkoutensa eli taiteellisesti heikot teoksensa. Näistä teoksista saattaa puuttua taiteellisuus jopa kokonaan, mutta taidemanaa niihin saadaan hyvällä retoriikalla ja sillä, että joku on sijoittanut kyseisiin teoksiin omaisuuksia. Teosten sijaan palvotaankin edesmennyttä taiteilijaa, tarkemmin sanottuna hänestä luotua myyttiä. Hänen teoksiaan voidaan pitää lähinnä kuvataidemaailman pyhäinjäännöksinä. Näin kuvataidemaailma paljastaa itsensä osana rituaalista käytäytymistä ja että taide, jonka ympärille kuvataidemaailma rakentuu, onkin kuvataidemaailman näkökulmasta sivuseikka, lumetta profaanille yleisölle.

Vaikka olen kaikesta edellisestä tietoinen, en kohdista kunnioitustani pelkästään esikuvieni taideteoksiin vaan tekijät saavat siitä osansa. Ja vaikka Benvenuto Cellini ei esikuvini kuulukaan, osoittaa *Omaelämäkerta*-teos hänen olleen hyvä tarinan kertoja.

261 / Otaksuttavasti Gilgamesh oli alun perin todellinen henkilö. Hän hallitsi Urukin kaupunkia joskus 2800 ja 2600 eaa. välillä ja oli Urukin ensimmäisen dynastian viides hallitsija. (Hämeen-Anttila 2003, 9.) Nähdessään ystävänsä Enkidun kuoleman valtasi hänet hirvittävä kuolemanpelko, joka pakotti hänet myyttiselle matkalleen löytääkseen Utnapishtimin ja tämän hallussa olevan ikuisen elämän salaisuuden. Utnapishtimin luona Gilgamesh sukelsi merestä yrtin, joka nuorentaa ja antaa ikuisen elämän. Inhimillisessä hölmöydessään hän erehtyi kuitenkin kotimatallaan uimaan ja jätti yrtin vartioimatta. Uinnin aikana käärme vei yrtin ja Gilgamesh jäi kuolevaisiksi. (Gilgamesh 2003, 133, 176–177.)

Kuvantekemisen lisäksi myös näyttelyn ripustaminen on rituaalista toimintaa. Väitöstyöhöni liittyvistä näyttelyistä sain suunnitella ripustuksen vain jälkimmäiseen, joka koostui maalauksista. Ensimmäisen näyttelyn ripustus hoidettiin museon puolesta. Kaksi jälkimmäiseen näyttelyyn valmistamaani triptyyppiä muodostuivat jo niiden maalausvaiheessa ajatuksissani alttarimaalauksiksi. Niiden tarkoitus oli muuttaa näyttelytila eräänlaiseksi temppeleksi, joka olisi taiteelle pyhitettyä aluetta²⁶². Triptyykit olivat vastakkaisilla seinillä, ja niiden sisällöt olivat päinvastaiset. Kuten *Elegia*-triptyykin sivujen nimet *Paratiisi* ja *Eeden* antavat ymmärtää, se edusti minulle hurmioitunutta autuutta kaikessa seksuaalisuudessaan ja ristiriitaisuudessaan. Vastakkaiselle seinälle ripustettu *Valta*-triptyyppi edusti tämänhetkistä, ristiriitoineen kohti tuhoaan luisuvaa yhteiskuntaamme. Seuraava ajatus Viiskulman Huudon näyttelytilasta on merkitty muistiin ennen kuvanteon aloittamista, aamupäivällä 20.9.2004. Oletetun katsojan reaktiot ovat voimakkaasti mukana:

Tällä hetkellä ensimmäinen huone näyttäytyy minulle jonkinlaisena kirkon ja museon välimuotona, jossa molemmilla pitkillä seinillä on voimakas teoskonaisuus joka pakottaa katsojan valitsemaan ensin puolen tai toisen, pettymään, ja vaihtamaan puolta. [...] Perähuoneen ovea vartioimaan haluan ehtiä tekemään 2 melko isoa työtä [...] Takahuone on siis ehkä vielä enemmän museomainen.

Temppeli edustaa maailmaa mutta on myös jumaluuden asuinpaikka. Esimerkiksi Bysantin kirkkorakennuksissa sisäpuoli symboloi maailmankaikkeutta. Alttari kuvaa tässä kokonaisuudessa paratiisia ja se sijoitetaan idän suuntaan. Lännessä sitä vastapäätä sijaitsevat pimeyden, kuoleman ja viimeistä tuomiota odottavien asuinsijat. (*Eliade 2003, 81, 83–84.*)

Viiskulman Huudossa eivät Eliaden ilmoittamat pyhän tilan ilmiansuunnat pitäneet paikkaansa vaan autuuteen osoittava triptyyppi oli pohjoisen puoleisella seinällä ja tuhoon ja kuolemaan osoittava etelän puolella. Perusajatus näiden kahden alueen vastakkaisuudesta oli kuitenkin sama kuin sakraaleissa tiloissa.

Gallerian takahuoneeseen johtavaa ovea vartioivat molemmiin puolin Archiboldolta vaikutteita saaneet profiilikuvat Sigmund Freudista. Takahuone ikään kuin edusti temppelein kaikkein pyhintä. Siellä olivat kurioositeettikabinetin omaisesti esillä kolmiulotteiset maalaukset *Puuttuva lenkki* ja *Me-*

262 / Durkheimin (1980, 275) mukaan negatiivinen riitti kieltää pyhän ja profaanin esiintymisen samassa paikassa. Siksi pyhä eristetään temppeleihin, josta käsin se ei muodosta vaaraa profaanille.



Ikuisen elämän alttari
—
2004
tempera ja öljy kankaalle
115 x 90 cm

restä maalle. Ne on maalattu alastomasta ihmisestä otettujen kipsimuottien sisäpinnoille. Minulle ne näyttäytyivät tyhjinä, fossiloituneina kuorina, joiden sisällä joskus on ollut elämää. Ne edustivat pyhiä fetissejä. Niitä tehdesäni koin ne myyttisistä esi-isistä jäljellä olevina jäännöksinä. Tätä kirjoittaessani näen ne menneiden maalausrituaalien todellisuuteen jättäminä jälkinä, siis eräänlaisina fossiileina edelleen. Jumalat ja muut intuitionvastaiset agentit ovat Durkheimin (1980, 32) mukaan vain personoituja riittejä. Samoin näyttäytyvät kyseiset teokset minulle.

Kaikissa temppeleissä on olemassa aukko, jonka kautta kyseinen tila on yhteydessä toiseen, sen pyhydessään ylittävään tilaan. Tähän uuteen tilaan siirryttäessä siirrytään rajoittuneisuuden tilasta vapauden ja täydellisyyden tilaan. (*Eliade 2003, 196–197.*) Perinteisesti tämä aukko on ollut pyhäkön kaatossa ja sen kautta on ajateltu siirryttävän yliseen maailmaan. Viiskulman Huudossa aukkona toimi ovi takahuoneeseen ja ylöspäin siirryttiin vain pari rappusta. Siirtymä symboloi kuitenkin siirtymää rajoittuneisuudesta vapauteen, sillä takahuone kätki salaisuuden: jumala on kuollut.

Ikuisen elämä alttari maalauksessa muodostuvat ikuisessa liikkeessä olevista ja kuolemasta elämänsä saavista madoista käärinliinalle kuolleen jumalan kasvot. Uusi jumaluus on siis luonto, jonka kiertokulkua maalaus kuvaa. Takahuoneessa paljastuivat syntisiä ankarana valvovat esi-isät ja jumaluudet pelkiksi naamioiksi, pelottavuuden hengettömiksi kuoriksi.

Eliadea olin lukenut jo paljon ennen Viiskulman Huudossa pitämäni näyttelyä. Sakraalin tilan ajatusta, ja käsitystä sen rakenteesta en kuitenkaan saanut häneltä, vaan se on muodostunut vieraillessani eri kulttuurien kirkoissa. Visuaalisesti minua ovat eniten kiehtoneet Rooman barokkikirkot. Kreikkalaiskatoisissa kirkoissa on uteliaisuuteni herättänyt se, mitä kätkeytyy yleisöltä kiellettyyn tilaan, jonne kuljetaan alttarin takaa.

YKSITTÄISEN TAITEILIJAN POTLATCH

4.2.3

Taiteellisen työskentelyn syviä rituaaleja käsittelevässä luvussa 4.1.1 ei täysin selvitetty kaikkia syitä seuraaviin uusiin teoksiin aloittaessani miettimäni seikoihin: Miksi uusien teosten työstämiseen ryhtyminen pelottaa? Miksi teoksiin täytyy saada mahdollisimman paljon taidemanaa? Miksi ylipäätään joudun yhä uudelleen todistamaan teoksillani muille ja itselleni, että kykenen taiteilijaksi? Miksi pelkään epäonnistuvani ja tuhoutuvani taiteilijana? Vastauksen löytämiseksi on vielä hetkeksi palattava potlatchajatteluun.

Mauss (2002) käyttää totaalisten suoritteiden järjestelmän instituutiosta termiä potlatch. Potlatchissa vaihdon näennäisen vapaaehtoisuuden takaa paljastuu aina velvollisuuksien säätämä pakko. Järjestelmä aiheuttaa sekä

yksilöiden että yhteisöjen välille armottoman kilpailun, jossa lahjojen arvoa joudutaan jatkuvasti nostamaan, jopa niin, että köyhemmät kilpailijat ajautuvat vararikkoon. Alaluvussa 2.13.3 kuvailin kuvataidemaailman ”totaalisten suoritteiden järjestelmää” yleisemmin. Lisäksi se vaikuttaa myös yksilön, erityisesti taiteilijan, kokemukseen omasta olemisestaan.

Kuvataidemaailman instituutiot aiheuttavat yksittäisten taiteilijoiden välille potlatchmaisen kilpailun, sillä ehdokkaita teostensa esille panijoiksi on yleensä enemmän kuin mahdollisuuksia teosten julkiseen esittämiseen. Tässä kilpailussa taiteilijoiden teokset muodostuvat ikään kuin lahjoiksi näyttelyä suunnittelevalle tai näyttelytilan omistavalle taholle. Lahjan antamisen ongelmaa ei taiteilijan kannalta pienennä se, että kuvataidemaailman instituutioilla saattaa olla hyvinkin erilainen taidemaku sekä keskenään että suuren yleisön ja taiteeseen sijoittajien kanssa.

Jos teokset sitten sattuvat miellyttämään sekä kuvataidemaailmaa että taiteen yleisöä, tulevat mukaan määrälliset vaatimukset. Teoksia täytyy tuottaa ”kyltymättömän” yleisön ja kaupan tarpeisiin yhä enemmän. Kiihtyväsä vauhdissa taiteen tekeminen muuttuu helposti pelkäksi tekniseksi suoritukseksi. Tässä vaiheessa ei minkäänlainen uusiutuminen tietenkään käy laatuun, sillä taiteilijasta on tullut eräänlainen tavaramerkki. Tosin kiihtyvällä vauhdilla teoksia tuotettaessa minkäänlaiseen uusiutumiseen ei ole mahdollisuuttakaan, sillä uusiutuminen vaatii tekemiseen hieman pidempiä taukoja. Näiden taukojen aikana taiteilija ottaa teoksiinsa etäisyyttä, jota tarvitsee työskentelynsä heikkouksien ja vahvuuksien arvioimiseen. Taiteellisen tuotannon suureen määrään pyrittäessä myös näennäisesti vapaaehtoisen näyttelyiden pitämisen takaa paljastuu pakko, jolloin taiteilijan velvollisuus on yhä uusien, määrällään laadun korvaavien näyttelyiden pitäminen. Jos taiteilija ei suoritettaan pysty täyttämään, hylätään hänet ”tähtenä” ja hänen tilalleen nostetaan joku toinen (*vrt. Mauss 2002, 31*). Näin käy ennemmin tai myöhemmin joka tapauksessa, sillä valtavassa tuotannossa, jonka ainoa motiivi on mahdollisimman usein ja mahdollisimman laajalla toimialueella ta-pahtuva teosten esille pano ja myyminen, synnyttää liikatarjontaa, joka vähentää yksittäisten teosten sisältämän taidemanan määrää.

Kuvataidemaailman sisältämä ”totaalisten suoritteiden järjestelmä” siis nostaa monella tavalla yksittäisen taiteilijan työskentelyyn kohdistuvaa painetta. Tämä selittää osan kuvantekoa aloittaessani kokemastani jännityksestä ja suorituspaineista. Keinot suorituspaineiden pienentämiseksi olen löytänyt surrealistien työskentelymenetelmistä. Niitä soveltaessa sattuma ja automatismi vähentävät tietoisien persoonan osuutta teosten synnyssä ja samalla vähenee myös etukäteinen, teosten onnistumiseen kohdistuva paine. Täydellinen lääke suorituspaineisiin tämäkään ei ole. Huolimatta siitä, että olen yli kymmenen vuoden ajan työskennellyt surrealistisia menetelmiä

käyttäen, jolloin työskentelyn lopputulokset ovat aina jossain määrin sattumanvaraisia, saattaa luomista aloittaessa joskus edelleen yllättää jännitys ja pelko siitä miten teoksiini tullaan suhtautumaan. Tuolloin palaavat taas taiteilijuuden alkuaikojen kysymykset: olenko ollut esillä tarpeeksi aktiivisesti ja tulenko taiteilijana hyväksytyksi.

Myös itse teoksiini asettamani tavoitteet kasvavat teos teokselta, lisäen potlatchmaista kierrettä. Uusien teosten pitäisi aina hieman poiketa aikaisemmista ja antaa yleisölleen jotain uutta, parempaa ja ennennäkemätöntä. Lisäksi niiden pitäisi olla myös teknisesti parempia. Pyrkimyksenä on siis jatkuva itsensä ylittäminen, mikä käytännössä on täysin mahdotonta.

RITUAALINEN KÄYTTÄYTYMINEN TYÖMUISTIINPANOISSA JA NIIDEN TULKINNASSA

4.3

Rituaalinen käyttäytyminen tuntuu leviävän pyhän tavoin kaikkeen, mikä joutuu sen kanssa kosketuksiin. Työmuistiinpanoja tehdessäni se ilmeni hurmioitumisena, minkä koin aluksi vaikeuttavan elämysten ja kokemusten muistiinmerkitsemistä. Alussa oli vaikeuksia myös työskentelyn aikana kokemani mieleen palauttamisessa. Kun elämysten muistaminen sitten alkoi luonnistua, huomasin liukuvani niitä muistiin merkitessäni helposti uudestaan kuvanteon aikana kokemaani hurmioituneeseen mielentilaan. Luultavasti teoksiin uudelleen eläytyminen johtui siitä, että tein muistiinpanot välittömästi työrupeaman jälkeen, kun olin edelleen luomisen edellyttämässä herkistyneessä mielentilassa. Toisaalta hiemankin myöhemmin muistiin merkitystä olisi saattanut jo jotain oleellista unohtua. Aluksi tämä tuntui kiusalliselta, sillä pyrin muistiinpanoissani ”objektiivisuuteen”. Vasta kun taiteellinen työskentely ja sen muistiin kirjoittaminen olivat jo ohi, ymmärsin muuttaa näkökulmaani siten, että käsitin uudelleen eläytymisen tekevän muistiinpanoistani eräällä tavalla autenttisia, maalauksen ja tekijän ”yhtymyksessä” kirjoitettuja. Seuraavassa työmuistiinpanossa työrupeaman jälkeen 21.1.2003 katselen juuri valmistunutta maalaustani ja kirjoitan työpäiväkirjaani, kun yllättäen huomaankin merkitseväni muistiin sitä, miten parhaillaan elän uudestaan jo maalaamiani muotoja:

[...]kun katson maalausta ”valmiina” kauempaa, kaikki, mitä olen tehnyt ns. improvisoiden, näyttää todella siltä kuin siinä tarinassa, jonka läpi maalatesani kuljin. Tarina on hieman kuin ”Kylli-tädin” opastama matka orgaanisen saastan muodostaman labyrintin läpi. – Pimeissä onkaloissa ja aukoissa on sa-

laisuus, ne muuttavat muotoaan jatkuvasti, muljahtelevat, elävät, maiskahtelevat, kuiskivat, huokaavat. – Syljen eritykseni lisääntyy ja mahassa tuntuu outoa lämpöä ja painetta, jännitystä, värinää, se laskeutuu alas, kohti solar plexusta, tuntuu kuin en saisi tarpeeksi happea, olen jotenkin hyvin energisessä tilassa (ja tämä tapahtuu nyt, kirjoittaessani. En tiedä, onko näin myös maalatessani? nyt tuntuu että pitäisi taas päästä aloittamaan, muuten keho voi räjähtää) Toisaalta kirjoitan kokoajan itsestäni, olen työn [kuvanteon] ulkopuolella – TAAS.

Tähän mennessä olen selvittänyt taiteellista työskentelyäni fenomenologisena kuvauksena ensimmäisen persoonan kokemuksesta ja pyrkinyt liittämään työskentelyni yleisemmin rituaaliseen käyttäytymiseen. Ainoa päämääräni teoksia valmistaessani ei kuitenkaan ole tekemisen aikana saavutettu elämys, tärkeydessä sen rinnalle nousevat teokset, mutta valmiista teoksista rituaalisena käyttäytymisenä en vielä ole puhunut juuri lainkaan.

4.4 VALMIISTA TEOKSISTA JA NIIDEN ESILLEPANOSTA

Oman työnsä taiteellisista tuloksista puhuminen on aina vaikeaa, sillä niiden tarkkailu etäisyydestä ja ikään kuin toisen silmin on mahdotonta²⁶³. Tästä johdettua jotkut omista näkökulmista kiinnittyvät teoksiin niin voimakkaasti, että niitä on lähes mahdoton sivuuttaa. Näin on sitä suuremmalla syyllä, kun nämä näkökulmat tuntuvat tekijästä niin luonnollisille, ettei hän niitä edes huomaa. Kyseessä on siis taiteilijan ajattelua hallitseva rituaalinen ajattelu.

Koska toisten tulkintoja ja näkökulmia on kuitenkin mahdotonta tavoittaa, pyrin lähestymään sekä teoksia että näyttelyjä siltä kannalta, miten oletan niitä vastaanotettavan. Oletan oman kokemushorisonttini olevan siinä määrin samankaltainen kuin kanssani samassa kulttuurissa elävien taiteeni vastaanottajien, että ne ovat suurelta osin päällekkäisiä. Jaettavuutta siis löytyy. Tämä mahdollistaa sen, että yleisellä tasolla uskallan puhua sekä näyttelyistä kokonaisuuksina että valmiista teoksistani.

4.4.1 NÄYTTELYISTÄ YLEISESTI

Näyttelyissä käyminen on rituaalista toimintaa. Toki näyttelyt itselleni ovat

263 / Käsillä olevassa tutkimuksessa riittävän etäisyyden puuttuminen tutkimuskohteeseen estää myös hermeneuttisten menetelmien käytön sen tulkinnessa.

jossain määrin ideoiden keräämistä ja tekniikoiden opiskelua, mutta tärkeämpää on kokea teokset ja näyttelykokonaisuudet uutta energiaa antavina ja parhaassa tapauksessa maailmankuvaa laajentavina. Erilaisilla näyttelytiloilla on taipumus vaikuttaa näitä kokemuksia voimistavasti. Samat teokset taiteilijoiden työhuoneilla nähtynä pystyvät harvoin aiheuttamaan yhtä voimakkaita kokemuksia, kuin ne näyttelytilassa antavat. Ilmiö on havaittavissa myös omien teosten suhteen. Näyttelytilat toimivat usein siinä mielessä samoin kuin pyhäköt, että ne eristävät ulkopuolelleen taiteeseen keskittymistä haittaavan profaanin elämän.

Tärkeä seikka taideteoksessa on sen Tässä ja Nyt. Tällä tarkoitetaan teoksen ainutkertaista olemassaoloa juuri siinä paikassa, jossa se sijaitsee, koska teoksesta otetut valokuvat ja muunlainen uusintaminen kadottavat teoksesta sen, mikä voidaan tiivistää käsitteeseen ”aura”. (*Benjamin 1989, 142, 144.*) Benjamin ei tarkoita paikalla, jossa taideteos sijaitsee, pelkästään näyttelytilaa vaan myös varasto voi olla tällainen paikka (*ks. Benjamin 1989, 148*).

Tietynlaisen uusiutumisen ja energian antajina näyttelyt toimivat myös sille yleisön osalle, joka itse ei tee taidetta. Kaikki näyttelyt eivät toimi samalla tavalla eikä jokainen taiteen vastaanottaja reagoi samalla tavalla näyttelyyn tai yksittäisiin teoksiin. Tämä on myönteinen seikka. Voisi ajatella, että jos näyttely saa kaikilta kävijöiltä pelkästään positiivista palautetta, on siinä jotain vikaa. Se ei pysty aiheuttamaan katsojissa ristiriitaa, joka synnyttää keskustelun, eikä siksi avarra heidän maailmankuvaansa.

Perinteinen kuvataide²⁶⁴ aiheuttaa kokijassaan virkistymisen ja energisyyden tunteen silloin, kun se pystyy kohdistamaan hänen huomionsa pois arjen maailmasta. Yksittäisissä teoksissa mielenkiintoa herättäviä ominaisuuksia ovat muotokieli, sommittelu, rytmi ja tempo sekä värit ja niiden vuoro-vaikutus, mikäli teoksessa värejä on. Esittävisissä teoksissa eli kaksi- tai kolmiulotteisissa kuvissa myös illuusio tai sen tietoinen rikkominen vaikuttavat. Teosten edessä katsoja kokee energiaa antavia oivalluksia ja elämyksiä. Nämä kokemukset eivät ole kuviteltuja ja kohteeseen kollektiivisesti projisoituja, joten ne eivät kuulu taidemanaan. Ehkä niitä voidaan pitää laadultaan taiteellisina tai esteettisinä²⁶⁵.

264 / Perinteisellä kuvataiteella tarkoitan tässä perinteisillä tekniikoilla tehtyä kuvataidetta, toisin sanoen piirustusta, maalausta, grafiikkaa ja kuvanveistoa. Tärkeää ei ole, kuinka esittäviä teokset ovat, vaan niiden valmistukseen liittyvä käsityö.

265 / Perinteisessä estetiikassa oletetaan erityinen esteettinen havainto, joka saavutetaan ottamalla objektiin esteettinen asenne. Esteettinen asenne puolestaan edesauttaa esteettisen kokemuksen saavuttamista. Siitä, onko esteettinen asenne aktiivista vai passiivista toimintaa on olemassa eriäviä mielipiteitä. (Rantala 2002,158.) Aarne Kinnunen (2000, 240–241, 244) pitää esteettistä kokemusta (elämystä) kulttuurisena ja kielen varassa olevana. Se haarautuu eri suuntiin ja hakee syvyyttä, jopa hurmioitumista. Vastaavia elämyksiä tarjoavat muun muassa mystiikka, uskonto, orfiset mysteerit ja dionyysiset bakkanaalit.

Taidemanalla tarkoitan taideobjektiin projisoitua arvoa, joka johtuu esimerkiksi siitä, että objektin on luonut tai taideobjektiksi muuttanut joku taidemaailmassa tarpeeksi arvostettu henkilö. Näin olleen kyse ei ole taiteen vastaanottajan ja teoksen välisestä vuorovaikutuksesta vaan myyttisestä uskosta, että tiettyyn maineeseen nostetun henkilön tekemiset ylipäättään aina ovat korkeatasoista taidetta²⁶⁶. Taidemana toimii kuten pyhä. Se eristyy profaanista maailmasta näyttelytilaan mutta soluttautuu katsojaan välittömästi tämän tullessa sitä liian lähelle. Näyttelyn jälkeen vastaanottajaan on siirtynyt sekä esteettisen kokemuksen antamaa energiaa että taidemanaa, jonka ansiosta hän tuntee kohonneensa arvohierarkiassa ja uskoo erottavansa arvotaiteen entistä paremmin kaikesta muusta. Taide saattaa muuttaa näkemystä maailmasta, kun taas taidemana muuttaa henkilön käsitystä itsestään. Sama tapahtuu myös uskonnoissa, joissa seurakuntien jäsenet uskovat olevansa valittuja ja siksi profaaneja kanssaihmissiään parempia²⁶⁷.

4.4.2 OMISTA NÄYTTELYISTÄNI

Miten pyrin näyttelyilläni vaikuttamaan taiteen vastaanottajaan? Pystyttäessäni näyttelyä tunnen itseni ikään kuin ansalla metsästäjäksi. Näyttely toimii siinä mielessä ansan tavoin, että sen tarkoitus on houkuttella ohikulkijoita näyttelytilaan. Siksi on tärkeää, että näyttelyssä esillä olevat teokset muodostavat miellyttävän kokonaisuuden, joka kauempaa ja nopeasti katsottuna viehättää katsojan silmää ja herättävät hänen uteliaisuutensa. Kyseessä on hyvin käytännönläheinen rituaalisen toiminnan muoto, jossa tavoitteeseen pyritään mekaanisesti (ks. *Durkheim 1980, 53–54*). Usein tällainen kuvan magia toimiikin, sillä visuaalisissa objekteissa esisymboliset mielleyhtymät hahmoihin vaikuttavat meihin vetäen meitä puoleensa. Ne houkuttelevat keskittyneeseen katseluun. (ks. *Dissanayake 2000, 147*)

Kun katsoja on astunut näyttelytilaan, hän voi kävellä nopeasti näyttelyn läpi, minkä jälkeen hän pitää sitä ehkä edelleen viehättävänä. Pyrkimyksenä kuitenkin on, että hän pysähtyisi teosten eteen riittävän pitkäksi aikaa ehdiäkseen huomaamaan, mitä niiden barokkimaisen koristeellinen muotokieli esittää. Tässä vaiheessa katsoja on ikään kuin ansassa, sillä nopeasti kat-

266 / Tähän uskomukseen liittyy myös se, että jos joku ei kyseistä taidemanaa havaitse tai suhtautuu siihen skeptisesti, katsotaan hänen jäävän asioista ymmärtävän eliitin ulkopuolelle. Epäilijät ovat siis taidemaailman väärauskoisia.

267 / Usein uskonon tulleet pitävät itseään valittuna eliittinä siitakin huolimatta, että monissa uskonnoissa itsensä ylentämistä ei hyväksytä. Selvästi tämän havaitsee, jos sattuu joutumaan jonkin uskonlahkon käännetyrityksen kohteeksi.

sottuna viehättävän voi tarkemmin nähtynä kokea jopa luotaantyöntäväksi. Hän on jo ehtinyt nähdä vähintään yhden yksittäisen teoksen eikä selviä kokemuksestaan muuten kuin hyväksymällä sen elämykseksi, jonka dialogi teoksen/näyttelyn kanssa hänessä on aiheuttanut. Dialogia ja ansaan jäämisen tunnetta olen pyrkinyt voimistamaan sillä, että maalaukseni usein ikään kuin katsovat takaisin. Jos katsojaan tuijottavat kasvot teoksista puuttuvat, löytyy niistä usein häneen tuijottavia yksittäisiä silmiä²⁶⁸. Hänet on siis nähty.

Toinen mahdollisuus on että hän yrittää unohtaa näkemänsä. Molemmissa tapauksissa näyttely on vaikuttanut häneen jollain tavalla ja taide on pääsyt levittäytymään profaaniin. Seuraavassa ajatus taiteen ja pyhän leviämisen vastaavuudesta työpäiväkirjamerkinnässä 6.11.2004: ”Idea kuitenkin on, että se, minkä pitäisi olla haudassa, onkin galleriassa – tarttuu ja saastuttaa...”

Ansa-metaforan takana ei ole mitään poliittista tai uskonnollista ajatusmallia, jonka yrittäisin näyttelylläni siirtää katsojiin. Kyseessä on ”metsästäminen” puhtaana huvina, muinaisten esivanhempieni suorittaman ansametsästyksen jäljittely. Rituaalisena käyttäytymisenä kyseessä on esi-isien toiminnan jäljittely, siis eräänlainen jäljittelyriitti. Tässä riitissä teokset eivät ole malleja pelkästään tuleville sukupolville vaan ennen kaikkea aikalaisileni. Taidemanan ja esteettisen elämyksen lisäksi toivon katsojien saaneen näyttelystäni edes hieman enemmän halua itseään ympäröivien itsestäänselvyyksien kyseenalaistamiseksi. Toisin sanoen sen huomaamista, että asiat harvoin ovat miltä näyttävät. Itsestään selvyyksillä viitataan rituaaliseen ajatteluun. Itsestäänselvytydet jaan kahtia, yksittäisiin ja yleisiin.

Yksittäisiin kyseenalaistettaviin itsestäänselvyksiin voin kuulua esimerkiksi minä taiteilijana. Näyttelyni katsojassa mahdollisesti herättämä viha taiteilijaa kohtaan on yhtä oikea tapa reagoida näyttelyyn kuin ihailu²⁶⁹ tai mikä tahansa muukin tunnereaktio. Samoin yksittäiseen kuuluu katsoja itse. Näyttely saattaa houkutella hänet itsereflektioon. Tärkeää on, että näyttely aiheuttaa katsojassa jonkinlaisen reaktion.

Yleiset kyseenalaistettavat itsestäänselvytydet liittyvät katsojaa ympäröivään kulttuuriin ja yhteiskuntaan, sen yhteisöihin ja alakulttuureihin sekä maailman tilaan. Kyseenalaistaminen tosin näyttäytyy rituaaliselle käyttäytymiselle päinvastaisena toimintana, mutta ”ansa” jolla olen kyseenalaistamisen pyrkinyt aikaansaamaan, kuuluu rituaalisen käyttäytymisen piiriin.

268 / Ensimmäisten dagerrotypoiden selväpiirteisyys koettiin aikoinaan hämmentävänä ja kiusallisena. Pelättiin, että myös kuvien pienet ihmiset pystyivät näkemään katsojansa. (Benjamin 1989, 123.)

269 / Ihminen tekee paljon ansaitakseen toisten hyväksynnän ja ihailun. Itsensä toteuttaminen vaatii sosiaalista toteutumista. (Dissanayake 2000, 187)

4.4.3 YKSITTÄISISTÄ TEOKSISTA

Tilan puutteen vuoksi en ryhdy tulkitsemaan yksittäisiä teoksia niiden sisältämien kuvaelementtien kautta, sillä kuvaelementtien määrä saattaa joissakin teoksissa lähennellä sataa ja teoksia oli näyttelyissä yhteensä 27. Kahdesta teoksesta löytyy jonkin verran selvitystä tekstini kohdasta, jossa vertailen Hieronymus Boschin triptyykkiä *Viimeinen tuomio* omaan *Valta*-triptyykkiini ja heti perään kohdasta jossa vertailen erästä Gustave Dorén kuvituskuvaa ja tussipiirrosta *Karnevaalit*.

Yksittäisten kuvien tulkintaan ja kokemiseen pätee pitkälti sama kahtiajako kuin näyttelyihinkin, eli jako yleiseen ja yksittäiseen. Yksittäisen näkökulmasta katsoja voi peilata teoksiin omaa elämäänsä tai yrittää selvittää itselleen miksi teos on tehty ja mitä sillä halutaan sanoa. Kenties hän yrittää päästä selville kuvan tekijän henkisestä tilasta. Yksittäisenä oliona hän joutuu päättämään suhtautumistapansa sekä näyttelyyn kokonaisuutena että yksittäisiin teoksiin. Yleisellä tasolla katsoja heijastaa ympäröivää todellisuutta teoksiin ja tulkitsee maailmaa niiden kautta. Teosten tehtävä on siis toimia eräänlaisina airuina, jotka avaavat uusia ja ehkä outojakin näkökulmia maailmaan, johdattaen vastaanottajansa kohti toiseutta.

Teokseni voi nähdä myös kuvakielisinä kertomuksina elämyksistä, joita olen taiteellisen työskentelyni aikana kokenut. Kuitenkin ne kertovat katsojalleen tätä enemmän, koska mukaan tulee aina katsojan omaan elämäkokemukseen perustuva tulkinta. Teoksista saattaa löytyä myös jotain yllättävää, joka muuttaa tekijänsä ja/tai katsojansa käsityksiä. Walter Benjaminin (1989, 33–35) mukaan Ihmisten henkisen elämän ilmaukset voidaan ymmärtää kielinä kuten esimerkiksi eri taiteenalojen kielinä. Tällöin kieli ymmärretään taiteiden sisäisenä pyrkimyksenä kohti henkisen merkityksen ilmaisemista. Henkinen ilmiö ei kuitenkaan ole ulkoisesti identtinen kielellisen ilmiön kanssa vaan ilmaisee enemmän kuin pelkästään ulkoisen muotonsa. Kieli on ilmaisemisen media. Kaikkiin kieliin sisältyy oma ainutkertainen ja yhteismitaton äärettömyytensä.

Teokseni pyrkivät näyttämään katsojalle kulttuurimme marginaaliin tai kulttuurin ulkopuolelle jääviä anomalioita. Esitettyihin anomalioihin katsoja voi suhtautua aikaisempaa ajattelutapaansa uhkaavina, jolloin ne saattavat toimivat uusien näkökulmien avaajina. Myös töissäni osittain tai kokonaisina esitetyt ihmisruumiit ja eritteet, jotka ylittävät niiden rajat, voi nähdä yhteiskuntaamme symboloivina. Teosten tarkoitus on houkutella katsoja seikkailuun, jossa etsitään tietoisten pyrkimysten saavuttamattomissa olevia voimia ja tietoa. Varsinainen seikkailu tapahtuu katsojan oman mielen kaoksessa (ks. *Douglas 2005a, 87–92, 156, 183*).

Myyttiseen seikkailuun lähdetään, kun siihen ensin on saatu kutsu. Kut-

sun tuoja eli airut on usein hahmoltaan luotaantyöntävä. Saduissa se esimerkiksi on usein sammakko. Ilmaantuessaan airut merkitsee vastaanottajalleen joko pientä tai suurta kriisiä. Tuleva seikkailu, matka toiseudessa, on henkinen siirtymäriitti. Sen aikana matkan tekijä käy läpi muutoksen. Airuen kutsusta kieltäytyjä jää arkitodellisuuden vangiksi ja hänestä tulee yksitoikkoisen arkielämän uhri. (Campbell 1996, 58–59, 64.)

Jotta matkasta kieltäytyminen ei näyttelyn ”ansaan” langenneelle olisi helpoa, pyrin houkuttelemaan hänet kuvan illuusioon käyttäen käsityöläisen taitojani²⁷⁰. Matkaan suostujalle seuraava vaihe kuvien katselussa on tarina, toisin sanoen katseella tehty matka kuvaelementistä toiseen. Teosteni sisältämien kuvaelementtien runsaudesta johtuen kuvani on helppo tulkita eräänlaisiksi kertomuksiksi, jotka etenevät hieman sarjakuvan omaisesti katsojan huomion siirtyessä kuvaelementistä toiseen. Tarinoiden ensimmäisen kuvaelementin voi valita vapaasti ja kuvaelementtien lukusuuntaa voi vaihdella tahtonsa mukaan. Jokainen katsoja luo yksittäistä teosta katsellessaan siitä oman tarinansa. Tarina voi muuttua jokaisella katselukerralla ja samankin katselukerran aikana. Kuvallisten kertomusten kutsusta kieltäytyjää odottaa Sama kohtalo kuin myyttisestä matkasta kieltäytyjäkin. Hän jää arkitodellisuuden vangiksi²⁷¹, eikä hänen näkökulmansa itseensä eikä muuhun maailmaan voi teosteni avulla laajeta.

Aristoteles (2009, 165, 166) pitää *Runousopissaan* sekä tragedian²⁷² että kuvataiteen perustana ja sieluna juonta. Hän on myös sitä mieltä, että hyvä juoni ei ala eikä lopu täysin sattumanvaraisesti. Juonen osien on koostuttava niin, että jos niitä siirretään tai otetaan jokin niistä pois, muuttuu tai hajoaa kokonaisuus. Lisäksi tragedian tulee olla monimutkainen.

Juoni käsittääkseni edellyttää aina jonkinlaista tarinaa. Tässä mielessä kuvieni tarinat omaavat Aristoteleen mainitseman perustan ja sielun. Jos katsoja luomassaan tarinassa päättää siirtää jonkin kuvaelementin paikkaa tai ohittaa sen käyttämättä sitä tarinassaan, vaihtuu koko tarina toiseksi. Tarina siis muuttuu aivan kuten juoni Aristoteleen tragediassa. Elementin käyttämättä jättäminen ei kuitenkaan hajota kokonaisuutta, sillä se on kaikesta

270 / Näyttelyä valvoessani on useampi katsoja kertonut minulle, kuinka maalausten ”kauneus” ja tekninen taso ikään kuin pakottavat jatkamaan katsomista, vaikka aiheet ovatkin luotaantyöntäviä.

271 / Valvoessani näyttelyitäni olen muutaman kerran nähnyt tällaisia seikkailusta kieltäytyjiä. Mielenkiintoista on, että he usein ovat kuuluneet siihen osaan taidemaailmassa valtaa pitävästä eliitistä, joka itse ei pysty luovaan työhön mutta osaa silti kertoa millainen taide on hyvää ja millainen ei. Yleensä seikkailusta kieltäytyminen tapahtuu siten, että kyseinen henkilö astuu näyttelytilaan, marssii pysähtymättä sen läpi ja pakenee saman tien ulos. Koko toimitus kestää vain muutamia sekunteja. En tarkoita että läheskään kaikki taidemaailman valtaa pitävät olisivat seikkailusta kieltäytyjiä. Tarkoitan että suuri osa näkemistäni seikkailuista kieltäytyjistä on ollut taidemaailman vallassa olevia tai valtaan pyrkijöitä.

272 / Tragedia liittyi alun perin Dionysoksen palvontaan.

huolimatta kokonaisuudessa passiivisesti mukana. Päinvastoin kuin tragediassa, voi teoksissani tarina alkaa, loppua ja polveilla täysin sattumanvaraisesti. Katsojan näkökulmasta hänen luomansa kertomukset tuskin kuitenkaan ovat täysin järjettömiä, vaan hän pyrkii niitä luodessaan rakentamaan niihin alun keskikohdan ja lopun. Aktiivisella toiminnallaan katsoja siis luo kuvaelementeistä jokseenkin selkeitä kertomuksia.

Teosteni kuvaelementit vastaavat Campbellin airuita myös ulkonäöltään, sillä ne kuuluvat esteettisen ruman alueelle. Samoin on myös teosteni laita. Huolimatta koristeellisuudestaan ja ylitse pursuavasta runsaudesta ne sisältävät lähes aina jotakin asiaan kuulumatonta. Joko niissä on jotain ylimääräistä tai jokin puute, usein molemmat. Niiden tarkoitus on aiheuttaa katsojassa ristiriita. Parhaassa tapauksessa ristiriita ”nyrjäyttää” hänet hieman aikaisemman maailmankuvansa viereen, jolloin hän näkee sen uudesta näkökulmasta. Myös Douglas (2005a, 87) ajattelee maailmankuvassamme liian ristiriitaisina ilmenevien elementtien pakottavan meidät maailmankuvamme uudelleenjärjestämiseen.

Aristoteles (2009, 169) oli sitä mieltä, että tragedian rakenteen pitäisi jäljitellä pelkoa herättäviä ja sääliä aiheuttavia asioita. Jotta tämä onnistuisi, pitäisi asioiden tapahtua yllättäen ja vastoin odotuksia²⁷³. Durkheimin (1980, 361–362) mukaan pelkoa ja kauhua voidaan aiheuttaa lisäksi pyhien esineiden profaanisoinnilla. Uskon pyhien esineiden, olioiden ja ilmiöiden symbolisenkin profaanisoinnin tähän riittävän. Tosin kulttuurissamme vallitsevasta vapaudesta johtuen käsitys pyhästä ja loukkaamattomasta vaihtelee yksilöittäin.

Tragedian juoneen kuuluu lisäksi olennaisena osana kärsiminen. Kärsimisen täytyy Aristoteleen (2009, 164, 170) mukaan olla tuskallista ja vahingoittavaa, kuten haavoittuminen, kuoleminen ja tuskatilat. Kärsimystä aiheuttavia asioita ei saa piilottaa, vaan ne on näytettävä katsojalle. Empatiakykyisessä katsojassa ne herättävät pelkoa ja sääliä. Näiden tunteiden aiheuttamisella tragedia saa aikaan niiden puhdistumisen. Aristoteleen ajatus juontaa ilmeisesti vanhemmasta, negatiiviseen kulttiin liittyvästä rituaalisesta ajattelusta. Siinä kärsimyksen ja surun uskotaan vapauttavan kärsijänsä profaanin kahleista ja antavan tälle poikkeuksellisia kykyjä (Durkheim 1980, 281–282).

Teosteni kuvaelementtien tarkoitus on herättää tunteita pelosta ja inhosta vihaan ja sääliin. Mieluiten niin, että kaikkia näitä tunteita voisi peilata samaan aikaan yksittäisestä hahmosta, jolloin kokemus muodostuu hyvin ristiriitaiseksi. Näyttelyitä valvoessani olen kuitenkin havainnut että hahmoni aiheuttavat katsojissa useimmiten naurun purkauksia. Näin tapahtuu sii-

273 / Yllättävyys ja odotusten vastaisuus ovat oleellisia tekijöitä myös surrealistisissa teoksissa. ”Hämennyksen estetiikka” syntyy käytössämme olevien maailmaa jäsentävien mallien ja tekemämme havainnon yhteensopimattomuudesta. (Kaitaro 2001, 136.)

tä huolimatta, että kuvien hahmot usein kärsivät fyysistä tuskaa, koska niitä jollain tavoin haavoitetaan tai ne haavoittavat itse itseään²⁷⁴. Koska kuvasta puuttuvat sanat ja äänet, joiden avulla katsoja tietää mitä tapahtuu kuvakentän ulkopuolella, kärsimys on esitettävä kuvassa. Kaksiulotteisessa ja staattisessa kuvassa ei voi tapahtua myöskään mitään aikaan sidottua ja samalla tavalla yllättävää kuin näyttämödraamassa, jossa jokainen esitys on erilainen ja saattaa siksi muuttua yllätykseksi jopa esittäjilleen. Yllättävien elementtien kohtaaminen kuvissani samoin kun viehättävän ja houkuttelevan yhdistäminen luotaantyöntävään, vastaa kuvallisessa ilmaisussa teatteriesityksen yllättävyyttä. Teoksillani pyrin aiheuttamaan katsojassa jonkinasteisen katarsiksen eli tunteiden puhdistamisen, jotta katsoja nämä tunteet pystyisi itsessään havaitsemaan ja sen jälkeen suhtautumaan voimakkaammin myötäeläen myös todelliseen kärsimykseen.

274 / Itsensä haavoittamisen kaikessa järjenvastaisuudessaan ja käsittämättömyydessään pitäisi herättää katsojassa vielä voimakkaampia tunteita kuin pahoinpitelyn uhriksi joutumisen kuvaaminen. Samoin pitäisi käydä, jos väkivallan uhri on avuton, syytön ja viaton, kuten uhrirituaalissa.

TUTKIMUKSEN ARVIOINTI JA SEN SYNNYTTÄMIÄ MIETTEITÄ

Tässä luvussa pyrin arvioimaan tutkimustani. Pohdin sitä, pystyikö tutkimus antamaan vastauksen siinä esitettyyn pääkysymykseen. Mitä muita kysymyksiä tutkimuksessa esitettiin ja onnistuiko se myös vastaamaan niihin? Millaisia ongelmia tutkimuksen edetessä nousi esiin ja miten ne vaikuttivat sen luotettavuuteen? Mikä on tutkimuksen merkitys ja onko sillä kellekään mieltään annettavaa? Muuttiko tutkimus minua tutkijana? Tämän jälkeen otan esiin joitakin tutkimuksen esiin nostamia ajatuksia.

5.1 TUTKIMUKSEN ARVIOINTI

Käsillä olevan tutkimuksen pääkysymys oli, miten rituaalinen käyttäytyminen ilmenee yksittäisen taiteilijan taiteellisessa työskentelyssä. Lisäksi kysyttiin, kätkeytyykö rituaalista käyttäytymistä myös kuvataidemaailmaan ja jos kätkeytyy poikkeako se jollain tavoin taiteen tekemisessä ilmenevästä rituaalisesta käyttäytymisestä. Vastausta etsin omaa taiteellista työskentelyäni ja kuvataidemaailmaa kategorisoimalla ja tulkitsemalla. Tulkinnan menetelmänä oli soveltaa durkheimilaisen kulttuuriantropologian käsityksiä rituaalisesta käyttäytymisestä taiteen tekemiseen ja kuvataidemaailmaan. Menetelmän avulla rituaalista käyttäytymistä löytyi sekä kuvataidemaailmasta että omasta taiteellisesta työskentelystäni. Kuvataidemaailmassa rituaalinen ajattelu oli näkyvämmän esillä, omassa taiteellisessa työskentelyssä rituaalinen käyttäytyminen esiintyi pääosin toimintana. Koska usein toistuva rituaaleiksi luokiteltava toiminta omassa taiteellisessa työskentelyssä ei ollut julkista, muistutti se lähinnä magiaa, kuvataidemaailma kollektiivisuudessaan taas oli lähempänä Durkheimin esittämää kirkon ideaa.

Tutkimuksen motiivina ja lähtökohtana oli tutkimusyhteisön taiteen tekemistä koskevien näkökulmien syventäminen. Se oli yksittäisen kuvaamista, joka auttaa ymmärtämään miten taide syntyy. Pyrkimyksenä oli myös lisätä tietoa siitä, miten moninaisesti inhimillinen ajattelu ja kuvittelu luovan

työskentelyn aikana punoutuvat käytäntöön. Molempien pyrkimysten suhteen olen saavuttanut tavoitteeni. Nostamalla esiin sellaisia taiteellisen työskentelyn aikaisia elämyksiä ja kokemuksia, jotka yleensä jäävät ilman huomiota, tutkimus laajentaa käsitystä sekä taideteoksen synnystä että ihmisenä olemisesta. Rituaalisen käyttäytymisen muodossa yksittäisen taiteilijan kokemukset yhdistyvät ihmisen ikaikaiseen historiaan, mikä helpottaa niiden kollektiivista ymmärrystä. Tutkimus täsmentää käsitystä luovasta prosessista.

Aikaisemmin ajattelin että huolimatta myytteihin ja riitteihin kohdistuvasta kiinnostuksestani kuulun uskonnollisuuden vastustajiin. Nykyisen länsimaisen kulttuurimme ajattelin tieteen nopean kehityksen siivittämänä kiihtyvää vauhtia loittonevan vanhoista uskoon perustuvista maailmanselityksistä. En osannut nähdä kategorisoinnissa ja sen ulkopuolelle jäävien anomalioiden oudoksunnassa viittauksia uskontoon.

Omaa taiteellista työskentelyäni tulkitessani yllätyin siinä paljastuvasta rituaalien ja rituaalisen ajattelun runsaudesta ja monimuotoisuudesta. Sama tapahtui kuvataidemaailmaa tulkitessani. Havaituin, että koko kuvataidemaailman olemassaolo tukeutui rituaaliseen ajatteluun. Näkökulmaani laajennettuani havaituin sen olevan yksi yhteiskuntaamme koossa pitävistä voimista. Durkheim tarkoitti uskonnolla kollektiivista, yhteisöä koossa pitävää voimaa²⁷⁵. Sanan uskonto, siten kuin Durkheimin sitä käyttää, voi korvata sanalla rituaalinen käyttäytyminen. Vaikka usko intuitionvastaisiin agentteihin ja ilmiöihin on kulttuurissamme viimeisten vuosisatojen aikana heikentynyt, löytyy rituaalista käyttäytymistä yhteisöämme ylläpitävistä rakenteista ja uskomuksista edelleen. Esimerkiksi kollektiivinen usko rahan arvoon määrää pitkälti yhteiskuntamme arvohierarkioita. Samoin kulttuuriimme kätkeytyvää rituaalista käyttäytymistä edustavat tapamme kategorisoida käytössämme oleva aika²⁷⁶ ja siihen liittyvät täsmällisyysriitit. Tutkimukseni aikana oivalsin siis olevani rituaalisesti ajatteleva ja riittejä suorittava yksilö ja eläväni samoin toimivassa kulttuurissa, eikä se, etten usko intuitionvastaisiin agentteihin tai ilmiöihin, muuta tätä tosiasiaa.

275 / Ari Turusen mukaan latinan sana ”religere”, joka tarkoittaa uskontoa, tarkoittaa myös yhteen sitomista (Turunen 2002, 160). Jos näin on, tämäkin viittaa uskontoon yksilöitä yhdessä pitävänä voimana, eräänlaisena yhteisöllisenä siteenä.

276 / Matti Kamppinen (1999, 11, 18) toteaa teoksessaan *Enkelten aika*, että syklisyys ensinäkemältä vaikuttaa vähenneen yhteiskunnassamme mutta on siellä edelleen mukana. Rutiinien toistuminen hallitsee elämäämme edelleen, ja niitä noudatetaan, koska ne lisäävät elämän hallittavuutta ja turvallisuutta. Kulttuurin Kamppinen näkee kaavoittuneen ja sääntöä seuraavan toiminnan ja ajattelun kokonaisuutena. Kaavoittunut, sääntöä seuraava toiminta ja ajattelu edustavat rituaalista käyttäytymistä.

TUTKIMUKSEN LUOTETTAVUUS JA ESIIN NOUSSEET ONGELMAT

Tutkimuksessani esitin taiteellisen työskentelyni fenomenologisena kuvauksena ensimmäisen persoonan kokemuksesta. Juuri fenomenologinen kuvaus omakohtaisista kokemuksista taiteellisen työskentelyn aikana on sen ainutkertaisinta antia. Tutkimuksen luotettavuuden näkökulmasta oli ongelmallista, että kokemuksen tutkimus useimmiten on jonkun toisen ihmisen kokemuksen läpikäyntiä. Perttula (2006, 135) toteaa fenomenologisesta kokemuksen tutkimuksesta seuraavaa: ”Fenomenologisen erityistieteen korostama empiirisuus tarkoittaa toisten kokemusten tutkimista. [...] tutkija ei yhtäältä luo kohdettaan eikä ole sen olemassaolon edellytys, mutta toisaalta tutkimuksellinen ymmärrys kohteesta voi muodostua vain tutkijan tajunnalle. Nämä kaksi asiaa fenomenologisen kokemuksen tutkijan on erotettava toisistaan, ja samalla hänen tehtävänsä tutkijana on nivoa ne yhteen tieteelliseksi tutkimukseksi.” Tutkimuksellani pyrin kuitenkin pääsemään kiinni omiin kokemuksiini. Olin siis sekä tutkimuskohteeni luoja että sen olemassaolon edellytys. Perttula luultavasti luokittelisikin tutkimukseni teoreettiseksi tutkimukseksi, sillä hänen mukaansa sen sisältönä ovat tutkijan luomat konstruktiot eli hänen ideaalinen elämäntilanteensa (ks. Perttula 2006, 134). Kuitenkaan tutkija ei voi edes empiirisessä kokemuksen tutkimisessa pysytellä ulkopuolisena, vaan jollain lailla hän joka tapauksessa vaikuttaa tutkittavaan ja tutkimukseensa. Tämän myös Perttula (2006, 134) myöntää: ”[K]oska kokemuksen perusrakenne on aina suhde, on tutkija itsekin osa sitä empiirisen kokemuksen maailmaa, jota hän on tutkimassa.”

Kokemusta määriteltessään Perttula (2006, 116–117) toteaa ihmisen kokevan elämyksiä. Kokiessaan hän antaa todellisuuden koetulle osalle tarkoituksen, se siis ei ole enää kokemisen jälkeen kokijalleen merkityksetön. Kokemukseen sisältyvät tajuava subjekti, tajunnallinen toiminta ja tajunnan objekti. Suhde, joka liittyy subjektin ja objektin yhdeksi kokonaisuudeksi, on kokemuksen rakenne. Todellisuutta ei voi ymmärtää, ellei sitä pysty kokemaan (Perttula 2006, 119). Perttula (2006, 137) täsmentää edelleen seuraavasti: ”Kokemus on elävä, koska se ilmentää tajunnallisuuden tapaa suuntautua oman toimintansa ulkopuolelle ja merkityksellistää suuntautumisen kohteena oleva aihe” (Perttula 2006, 137). Kokeminen on siis toimintaa, jonka avulla objekti tulee subjektin merkityksellistämäksi. Kokemus on ainoa keino todellisuuden ymmärtämiseksi. Jotta ymmärrys ei jäisi vain hetkelliseksi, pitäisi koettu elämys pystyä palauttamaan muistiin. Juuri tähän pyrin omia kokemuksiani tutkiessani. Kenenkään toisen elämyksiä en edes pysty palauttamaan mieleeni.

Taiteellisen työskentelyni aikaiset tapahtumat voi edellisestä päätellen laskea kokemukseen kuuluviksi. Koin elämyksiä, ja niiden avulla todellisuus muodostui minulle merkitykselliseksi. Subjekti ja objekti liittyivät yhdeksi kokonaisuudeksi välillä jopa niin tehokkaasti, etten kokijana pystynyt erottamaan niitä toisistaan. Kokemus oli elävä. Taiteellisen työskentelyn avulla se suuntautui oman toimintansa ulkopuolelle ja merkityksellisesti suuntautumisen kohteena olleen aiheen niin, että aiheella taideteoksina saattaa edelleen olla merkitystä lisäkseni jopa muille. Perttula tarkoittaa todellisuutta, mutta ne tilanteet, joissa tekemisen kautta koin sulautuvani syntyvään teokseen, olivat kuvitteellisia. Arkikokemuksessa elävälle sivusta katsojalle työskentelyni todellisuus olisi merkityksellistynyt niin, että työstämäni teos ja minä olisimme olleet omia erillisiä kokonaisuuksiamme, joita olisi yhdistänyt vain tekeminen ja työväline. Perttulan (2006, 123) mukaan suurin osa kokemuksista on ankarasti ajatellen kuvitteellisia, mutta tästä huolimatta muunlaisten kokemusten kanssa samanarvoisia tutkimuskohteita. Siten elämysten kuvitteellisuus ei vie tutkimukseltani luotettavuutta. Se päinvastoin tuntuu kiinnikkeeltä, joka yhdistäessään subjektin ja objektin luo kokemuksen.

Kokemuksen tutkimisessa on Perttulan (2006, 136) mukaan kyse siitä, että tutkittavana oleva asia, siis kokemus, pyritään tavoittamaan sellaisena kuin se tutkimuskysymyksen näkökulmasta on. ”Fenomenologisen tutkimuksen tavoite on ymmärtää ihmisen välitöntä, siis aiheeseen uppoutunutta kokemusta” (Perttula 2006, 139). Tutkimuksessani välitön, aiheeseen uppoutunut kokemus pyrittiin tavoittamaan ja ymmärtämään tutkimuskysymyksen näkökulmasta.

Empiiristä tutkimusosuutta pitäisi kuitenkin edeltää tutkijan kiinnostus toisen kokemukseen (Perttula 2006, 136). Tutkimustani edelsi toisen kokemusten sijasta kiinnostus toiseuden kokemuksiin. Koska tarkoitan toiseuden kokemuksilla sellaisia elämyksiä, joita en ennen tutkimusta pystynyt sanallistamaan ja jotka unien tavoin haihtuivat muistista lähes välittömästi kuvanteon jälkeen, uskon tämän toiseuden tuntemattomuudessaan lähestyvän sitä toiseutta, joka ilmenee vieraana henkilönä.

Perttulan (2006, 140) mukaan kokemusta ei voi tutkia empiirisesti jos tutkimukseen osallistujat eivät kuvaa kokemuksiaan, sillä elämyksellisessä muodossaan kokemukset eivät ole empiirisesti tutkittavissa. Koska tutkimusaineistoon on voitava palata, esimerkiksi piirtäminen ja kirjoittaminen ovat Perttulan mukaan jo itsessään tutkimusaineiston tallentavia kuvaustapoja. Nämä kokemuksen tutkimisessa vaadittavat ehdot tutkimukseni täyttää. Tutkimuksessani elämykset tosin kuvataan syntyviin teoksiin samanaikaisesti kun ne ilmenevät. Fenomenologian näkökulmasta ne siis näyttäytyvät sinä, mitä ne eivät ole, eli ”ikään kuin”, koska teos ei ole elämys mutta elämys näyttäytyy teoksena (ks. Heidegger 2000, 51). Tämä lienee taiteellisen tutkimisen

erityispiirre, jonka ansiosta kokemus voidaan saavuttaa uudelleen ehkä jopa aidompana kuin Perttulan edustamassa tutkimusmuodossa. Perttula (2006, 140–141) kehottaa luomaan tutkimustilanteen sellaiseksi, että kuvattavien kokemusten pääasialliset aiheet olisivat tutkimustilanteen ulkopuolelta. Tässäkin katson onnistuneeni, sillä lopullinen tutkimuskysymys ei ollut minulle vielä tutkimusaineistoa kerätessäni selvillä. Näin rituaalinen käyttäytyminen sulkeistui ikään kuin automaattisesti tutkimusaineiston keräämisen ajaksi. Kun sitten lähestyin tutkimusaineistoani etsimällä siitä rituaalista käyttäytymistä, onnistui aineisto yllättämään minut tavan takaa.

On myös tehtävä ero fenomenologisen kokemuksen tutkimuksen ja tutkimuskohteen fenomenologisen kuvauksen välillä. Pyrkimyksenäni oli tehdä tutkimus, johon liittyy taiteellinen osa eli kaksi taidenäyttelyä. Näyttelyt teoksineen ja niiden luomisen fenomenologinen kuvaus muodostivat tärkeän osan tutkimusmateriaalistani. Analysoin ja tulkitsin tutkimusaineiston tieteen välisenä tutkimuksena, jossa käytin eri tieteen- ja taiteenalojen tietoa ongelman ratkaisemiseksi (ks. *Dunin-Woyseth 2012, 65*). Luonnehtisinkin sitä fenomenologisen tutkimuksen sijaan taiteelliseksi tutkimiseksi.

5.3 TUTKIMUKSEN MERKITYS

Taiteellinen tutkiminen on uusi, vasta kehitymässä oleva tiedonhankintamenetelmä, eivätkä sen käytännöt siksi ole vielä täysin vakiintuneet. Käsitän taiteen avulla tutkimisen olevan tutkimusta, jossa luovaa toimintaa käytetään yhtenä keinona tiedon saamiseksi ja sen raportoimiseksi. Taide voi olla myös taiteellisen tutkimisen kohde, mutta ei pelkästään sitä, sillä tällöin on vaarana, että pohdinta luisuukin taidehistoriaan, taidefilosofiaan tai muihin taideteorioihin. Taiteellisessa tutkimisessa olennaista on juuri luova toiminta, ei teos tutkimuskohteena. Mielenkiintoisena pidän mahdollisuutta lisätä taiteellisen tutkimisen keinoin näkökulmia ilmiöihin, joiden ajatellaan kuuluvan joko osittain tai kokonaan taiteen ulkopuolelle. Tällöin yhtä tai useampaa luovan toiminnan muotoa käytettäisiin tutkimusmenetelmänä, mutta uutta tietoa saataisiin muilta elämänalueilta.

Taiteellinen tutkiminen ja tutkimuksen raportointi pelkästään kuvataiteen keinoin tuntuu käytännössä mahdottomalta. Jotta puhtaasti taiteellinen tutkiminen olisi mahdollista, tutkijan täytyisi hallita monia eri taiteenaloja²⁷⁷, mikä vaatisi jokaisen taiteenalan pitkäaikaista opiskelua. Siksi pidän toimivana ratkaisuna eri tutkimusalojen tiedon käyttämistä omien taiteellisten mene-

277 / Taiteenaloilla tarkoitan tässä suurimpia taiteeseen kuuluvia kokonaisuuksia kuten kuvataidetta, teatteritaidetta ja musiikkia.

telmien tulkinnassa ja sanallistamisessa. Käsillä olevan tutkimuksen käyttämä taiteellisen tutkimuksen menetelmä lukeutuu tieteidenväliseen tutkimukseen, jossa taide ja tiede lujittavat toisiaan nivoutumalla yhteen.

Käytetystä menetelmästä on apua monille taiteellista tutkimusta tekeville, koska se on joustava ja sitä voi soveltaa monien ongelmien selvittämiseen. Soveltamalla surrealistista periaatetta voi ajatella, että kuvataiteen ja siitä mahdollisimman etäällä olevien tieteidenalojen kohtaaminen nostaisi maailmastamme esiin hyvinkin yllättäviä ja tuoreita näkökulmia.

Kuvataiteen tutkimukselle merkityksellisimpänä pidän tutkimukseeni sisältynyttä taiteellista työskentelyä ja sen raportointia. Introspektion avulla omista elämyksistä saatu tieto on henkilökohtaista ja siksi ainutkertaista. Yksittäisen kokemuksen kuvaaminen niin, että sen on mahdollista tulla jaetuksi, erottaa tutkimukseni taiteentutkimuksesta ja tekee siitä taiteellista tutkimusta. Pelkästään taidehistorian tai muidenkaan taideteorioiden avulla olisi ollut mahdotonta tunkeutua yhtä syvälle taiteellisen työskentelyn aikana koettuihin elämyksiin ja saada vastaavaa tietoa.

Tutkimuksen kolmannella osalla, jonka toisessa pääluvussa käsittelen omaa taiteellista työskentelyäni, saattaisi olla jotain annettavaa myös kuvataideterapialle. Kuvantekemisen tavastani ja sen yhteydessä koetuista elämyksistä löytyy hämmästyttäviä yhtäläisyyksiä kuvataideterapiaan. Meri-Helga Mantere (2010, 12) sisällyttää taideterapiaan samanlaisia tekijöitä, joita havaitsin myös omassa kuvantekemisestäni: sekä työskentelyssäni että kuvataideterapiassa kuvien tekeminen merkitsee kontaktia omaan sisäisyyteen ja muuttuvaan ympäristöön, joita syntyvä kuva edustaa. Molemmissa tapauksissa kaoottisesta lähtökohdasta synnytetty visuaalinen hahmo aiheuttaa tekijässään ilon ja tasapainon lisäksi psykofyysisen tyydytyksen, toisin sanoen kuvia tehdessä koettu elämys on kehollisesti kokonaisvaltainen. (ks. Mantere 2010, 12.)

Mantereen (2010, 13) mukaan ajattelu ei pysty pitämään taiteellista ilmaisua tiedollisessa kontrollissaan. Hän vertaa sitä leikkivään tutkimukseen, jossa hallinnan väliaikainen menettäminen tai siitä luopuminen johtaa merkittäviin kokemuksiin. Taiteen tekijä käy ainakin hetkittäin alueella joka on hallitsematon, kaottinen ja jota ei täysin voi ymmärtää. Luovalle toiminnalle on välttämätöntä kontrolloimattomaan prosessiin antautuminen ja siinä riittävän pitkään pysyminen. Luovan tapahtuman ydintä ei voida ymmärtää rationaalisin käsittein, sillä sen keskiössä ei ole rationaalisuus vaan mielikuvien leikki. Uusia muotoja luova tapahtuma edellyttää antautumista epävarmuuden tunteelle. Se saattaa vaatia jopa minuuden keskeisyydestä luopumista. Metaforisesti Mantere vertaa kontrollista luopumista egon hetkeliseen kuolemaan, kaotitiseen hajoamisen kokemukseen, joka on välttämätön, jotta uusi muoto voisi löytyä.

Mantereen (2011, 19) mukaan lähes kaikissa luovissa prosesseissa on si-

säänrakennettuna riskin ottamisen välttämättömyys: mitä kokonaisvaltaisempi ja osallistujalleen vieraampi tekoprosessi on, sitä varmemmin tekijä ajautuu myös tuntemattomille psyyken alueille. Hän ei voi tietää, mitä joutuu kohtaamaan ja miten eteen tulevasta selviää. Taiteellinen työskentely voi tuntua jopa tuskana tai pelkona jonkin tuntemattoman edessä. Taiteilijalla nämä tuskat ja pelot ovat useimmiten voimakkaimmillaan ennen kuvallisen työskentelyn alkua.

Mantereen tekstissä kuvataideterapiatapahtuma nähdään rituaalisena toimintana ja sitä verrataan siirtymäriitteihin, sillä sen aikana eristäytyään marginaalissa olemisen kokemukseen (*Mantere 2010, 13–14*). Kuvataideterapian ja rituaalisen käyttäytymisen yhtäläisyyksiä tarkastelee myös Liisa Girard (*2009, 192–206*). Hän vertailee toisiinsa kuvataideterapiaa ja japanilaista teeseremoniaa. Liisa Wahlbeck (*2009, 207–234*) puolestaan miettii artikkelissaan kuvataideterapian yhtäläisyyksiä alkemiaan.

Vaikka taiteellisesta työskentelystäni löytyykin yhtäläisyyksiä kuvataideterapiaan, sitä ei alun perin ole terapiaksi tarkoitettu. Eroavaisuuksiakin siis löytyy. Kuvataideterapiassa kuvan tekijällä on turvanaan kuvataideterapeutti, joka toimii oppaana hänen matkallaan ja tuo hänet siltä turvallisesti takaisin (*Mantere 2011, 14*). Rituaalisen ajattelun näkökulmasta kuvataideterapeutti vastaisi suojelevaa apuhenkeä shamanistisilla matkoilla. Minä suoritin matkani yksin, eikä paluuni arkitodellisuuteen aina tuntunut turvalliselta. Shamanismivertausta käyttämällä minua taiteellisella matkallani voisi verrata apuhengen sijasta shamaaniin, joka antautuu vaaraan tehdessään matkan maallikkojen puolesta. Valmis teos olisi silloin matkalla saatu tieto, jonka taideyleisö voi turvallisesti hyödyntää omiin tarpeisiinsa. Lisäksi kuvataideterapiassa pyrkimyksenä ei ole taideteos vaan asiakkaan terapoinen. Työskentelyssäni on toki joskus ollut terapeuttisia, vaikkakin asiakkaan sijasta itseeni kohdistuneita, pyrkimyksiä. Kuvanteon terapeuttisia vaikutuksia taiteilija ei taiteellisen työskentelyn yhteydessä yleensä kuitenkaan ajattele.

Myös taideteoksilla voi olla katsojiin terapeuttisia vaikutuksia²⁷⁸. Taideteosten etuna on, että niitä on helppo lähestyä. Kuvien edessä katsoja välttyy kiusalliselta tunteelta, että joku toinen yrittää tunkeutua hänen ajatuksiinsa, sillä kukaan ulkopuolinen ei tee hänelle tietoiseksi mitään sellaista, minä hän haluaisi pitää esitietoisena. Siksi taideteos voi jakaa kokijansa esitietoiset toiveet ja pelot. Teosta voidaan pitää terapeuttisena silloin, kun katsoja sen avulla voi löytää erilaisia ratkaisumahdollisuuksia omiin ongelmiinsa.

278 / Ihmiset kaipaavat elämäänsä syvällisyyttä. Jos yhteisö ei hanki siihen riittävästi mahdollisuuksia, taideteet kykenevät sen tekemään. Ne ovat väline sisäisen elämän käsittelyyn ja niitä voidaan pitää tunteisiin liittyvän kokemisen ruumiillistumina. Taiteet koskettavat meitä ja suovat meille elämyksiä ja kokemuksia. (Dissanayake 2000, 192)

Näin tapahtuu, jos hän pohtii teoksessa sitä, mitä se tuntuu sanovan hänestä ja hänen sisäisistä ongelmistaan. Teoksella ei tällöin tarvitse olla mitään yhteyksiä katsojan ulkoiseen elämään. Suoraan esitietoiseen vaikuttavien teosten voisikin ajatella parhaiten auttavan katsojaa hänen omien kätkeytyneiden toiveittensa ja pelkojensa ymmärtämisessä. Tämän vuoksi surrealistisuuden voidaan ajatella olevan terapeuttisesti toimivalle teokselle tärkeä piirre. Teoksen välityksellä pääsisi niin sanottua piilotajuista aineistoa riittävän pieninä annoksina tietoisuuteen, jotta mielikuvitus pystyisi muokkaamaan sen sopivaksi työvälineeksi myönteisten tavoitteiden saavuttamiseen.

Ehkä tutkimuksen taiteellista työskentelyä ja sen aikaisia elämyksiä käsittelevä kolmas osa voisi antaa jotain myös kognitiiviselle uskontotieteelle. Mystisten tai muuten poikkeuksellisten kokemusten merkitys on kognitiivisessa tutkimuksessa ainakin ennen vuotta 2008 jäänyt vähemmälle huomiolle (*Ketola 2008b, 93*).

Niitä lukijoita, jotka eivät vielä ole löytäneet omaa kuvallista ilmaisuaan, tutkimukseni saattaa kannustaa kuvanteon aloittamiseen. Yksinkertaisimmillaan se ei vaadi kalliita välineitä. Piirtäminen on eräs yksinkertaisimmista ja vähiten välineitä ja työtilaa vaativista keinoista hankkia elämys omaista kuvallisesta luovuudestaan. Tarvitaan vain piirrin, paperia ja pitkäjänteisyyttä. Tärkeää on varata itselleen aikaa, jotta tekemiseen voisi syventyä.

Dissanayaken (*2000, 195–198*) mukaan ajattelutavat, jotka luonnehtivat taiteen tekoa, voivat parantaa ajattelukykyämme ja oppimistamme muillakin alueilla. Myös kärsivällisyys, kurinalaisuus ja kyky välittömän mielihyvän siirtämiseen voimistuvat. Taiteet kehittävät ymmärrystä ja tunteita monipuolisesti ja luovassa toiminnassa haasteiden kohtaaminen, ongelmien ratkaisu, uudet ajatukset ja syvempien tunteiden tunnistaminen laajentavat tietämystä. Taiteet yhdistävät meidät jälleen maailmanlaajuiseen vertauskuvalliseen ja usein sanattomaan ajatteluun, joka on lapsille luonteenomaista ja luonnehtinut lajiamme satoja tuhansia vuosia. Taiteen rytmis-modaalinen perusta siis löytyy luonnosta ja kehollisuudesta. Maailmasta, jonka jotkut taiteilijat ”ideoineen” ja ”käsitteineen” ovat kadottamassa.

Ongelma nyky-yhteiskunnassamme on, että elämysten kokeminen saattaa helposti jäädä TV:n ja tietokoneen kautta tapahtuvaksi. Nämä elämykset ovat yleensä jonkun toisen etukäteen luomia ja rajaamia ja ne koetaan passiivisesti. Tällöin henkilökohtaisen tekemisen kautta hankittu toiminnallinen kokemus jää saamatta. Samalla joku toinen saa mahdollisuuden päättää, miten yksilö ajattelee ja mihin hän uskoo. Foucault (*1998, 65*) väittää vallan toimivuuden olevan suoraan suhteessa siihen, kuinka hyvin se pystyy mekaniomisensa kätkemään. Nykyisessä länsimaisessa ”tietoyhteiskunnassa” yksilön omat tekemiset ja kokemus maailmassa olemisesta jäävät helposti heikoiksi ja keinotekoisien kaunistelluiksi. Kun maailma ei tunnu todelliselta, hän al-

kaa itsekin muuttua olemattommaksi. Oman luovan tekemisen kautta on mahdollisuus edes väliaikaisesti siirtyä pois arjen rutiineista ja tietotekniikan hallitsemien alueiden ulkopuolelle. Tällöin on mahdollista kokea eräänlainen yhtymys, päästä kosketukseen itsen kanssa. Myös Dissanayake (2000, 192, 202) näkee nykyisessä, pääosin tietokoneella tapahtuvassa työnteossa piilevän vaaran, että maailman kehollinen kokeminen jää heikoksi. Kehon käyttäminen, tutkiminen ja kuvaaminen johtavat tunnepohjaiseen, tajunnalliseen ja manuaaliseen tyydytykseen. Harhautukset ja epäsuorat kokemukset ovat muodostuneet kulttuurissamme seremonioiksi, keinoiksi joilla markkinave-toinen yhteisö artikuloi omat versionsa ikuisista merkityksistä. Ne kohdistetaan kuitenkin Ihmisten sijasta kansainvälisen kaupan selviytymiseen, hyvinvointiin ja lisääntymiseen.

5.4 MIETTEITÄ

Vertaillessani kuvataiteilijan työskentelyssä ja kuvataidemaailmassa esiintyvää rituaalista käyttäytymistä havaitsin kuvataidemaailmassa esiintyvän enemmän rituaalista ajattelua kuin varsinaisia rituaaleja²⁷⁹. Tämä on ymmärrettävää, koska kuvataidemaailman olemassaolo riippuu pitkälti rituaalisesta ajattelusta²⁸⁰. Kuvataidemaailmassa suoritettavien rituaalien, kuten kuvataiteilijaksi tai kuvataiteen tuntijaksi initioitumisen, tarkoituksena on rituaalisen ajattelun aseman vahvistaminen kuvataiteessa. Niiden avulla pyritään ylläpitämään käsitystä, jonka mukaan initioituilla on kuvataiteen maallikkoyksöistä salattua tietoa ja ymmärrystä.

Erityisen mielenkiintoisena kuvataidemaailmassa esiintyvistä rituaalisesta ajattelusta nousi esiin taidemanaksi kutsumani ilmiö. Kyse on taiteen sosiaalisesta merkityksenmuodostumisprosessista, joka ilmenee mystisen substanssin kaltaisena. Kuvataidemaailman perimmäisenä tarkoituksena tuntuu olevan lisätä sitä kuvataiteeseen, jotta taide vaikuttaisi mahdollisimman arvokkaalta. Kuvataiteen merkityksen lisäksi taidemana voimistaa myös kuvataidemaailman valtaa ja taideobjektien taloudellista arvoa. Sen tärkeänä tehtävänä on siis toimia kuvataidemaailmaa ylläpitävänä voimana. Taideuskovan yhteisön näkökulmasta tärkeintä on taideobjekteissa, kuvataidemaailmassa ja kuvataiteilijoissa piilevän taidemanan määrä. Silti se on taiteeseen uskovien kohteisiinsa projisoimaa. Paljon puhutaan olioiden ja ilmiöiden tai-

279 / Douglasin (2005a) mukaan rituaalien tarkoituksena on oman kulttuurinsa säilyttäminen ja luominen.

280 / Douglasin (2005a) mukaan se, että kuulumme yhteisöömme kehollisina olentoina, estää meitä näkemästä symbolisesti rakennettujen todellisuuskuviemme taakse.

teellisuudesta, jolloin usein annetaan ymmärtää, että taiteellisuus olisi sama asia kuin taidemana. Kuitenkin esimerkiksi Picasson epäonnistuneimmatkin teokset ovat arvokkaita ja niitä esitellään maailman museoissa suurena taiteena vain, koska ne ovat Picasson tekemiä. Vaikka taiteellisuus niistä saattaa lähes tyystin puuttua, niissä on runsaasti taidemanaa, sillä niiden luoja on myyttinen taiteilijanero. Tästä voidaan päätellä, että taidemana ei voi tarkoittaa samaa kuin taiteellisuus. Se ei tarvitse ilmetäkseen kokijansa elämyksiä tai oivalluksia. Riittää, kun taideyleisö kollektiivisesti ja kriittittömästi uskoo jokin kuvataidemaailman taiteeksi julistaman olevan taidetta. Taidemanan ilmenemistä tutkien tapahtuva kuvataidemaailman kriittinen erittely olisi hyvä aihe uuteen tutkimukseen.

Kuvataidemaailmaa voidaan verrata uskonnolliseen yhteisöön, perustuuhan se pitkälti uskomuksiin jostain, mikä on olemassa vain siihen uskovien ajattelussa. Tämä ei kuitenkaan vähennä kuvataidemaailman eikä varsinkaan taiteen merkitystä. Itse asiassa rituaalinen käyttäytyminen on yksi niistä voimista, jotka johtivat yhteiskuntien ja kulttuurien syntyyn. Kehitystä jarruttavan konservatiivisuuden lisäksi rituaalisesta käyttäytymisestä löytyy myös myönteisiä vaikutuksia. Se muun muassa vakauttaa yhteisöä voimistamalla yksilöiden yhteenkuuluvuutta, luo yhteisölle kollektiivisen muistin ja sopeuttaa yksilöt kulttuuriin. Jopa länsimainen nyky-yhteiskuntamme demokratian, edistyksen ja jatkuvan taloudellisen kasvun myytteineen on mahdollinen pääosin rituaalisen ajattelun ja sitä tukevien rituaalien ansiosta. Jos usko edellä mainittuihin myytteihin lakkaisi, romahtaisi mitä todennäköisimmin koko sivilisaatiomme. Huizinga (1967) ehdottaa kirjassaan *Leikkivä ihminen*, että nykyihmisestä voisi nimityksen homo sapiens, viisas ihminen, sijasta käyttää nimitystä homo ludens, leikkivä ihminen. Samoin nimitys homo ritualis²⁸¹, rituaalinen ihminen, kertoisi meistä enemmän kuin kyseenalaista viisauttamme korostava homo sapiens.

Taidemanan merkitys yksittäisen taiteilijan luovassa työssä on vähäinen, eikä sitä voi verratta taidemanan tärkeyteen kuvataidemaailman olemassaolon mahdollistajana. Työskennellessään taiteilija harvemmin miettii, miten saisi siirrettyä teoksiinsa mahdollisimman paljon taidemanaa. Yleensä hän työstää teoksiaan, koska pyrkii niiden kautta sanomaan yleisölle jotain, ei pelkästään luodakseen itsestään myyttisen neron. Taiteilijoista löytyy kyllä niitäkin, jotka pyrkivät luomaan itsestään neromyytin. Tietoinen itsensä julkisuuteen nostaminen saattaa kuitenkin jopa vähentää kyseisen taiteili-

281 / Nimitys on melko yleisesti käytössä.

jan ja hänen teostensa sisältämää taidemanaa²⁸². Itseensä kohdistuvan taide-
manan määrän lisääminen ei siis onnistu keneltä tahansa, vaan se vaatii ku-
vataidemaailman edustajien hyväksynnän.

Taiteilija noitana ja maagina

Jos kuvataidemaailman katsotaan olevan kuvataiteen kirkko, eli kaikille yh-
teisön jäsenille kuuluva kuvataiteeseen liittyvien uskomusten ja tapojen so-
lidaarinen järjestelmä, voidaan taiteesta erottaa myös oma magiansa. Magia
eroaa uskonnosta siinä, että sen rituaalien suorittaminen on noitien yksityis-
tä puuhastelua. Vaikka noitien yhteisöjä joskus muodostuukin, jäävät maal-
likot aina niiden ulkopuolelle. Kuvan tekeminen muistuttaa magiaa²⁸³ yksi-
tysyytensä ja käytännönläheisyytensä vuoksi. Myös useimmat taiteilijayh-
teisöt ovat maallikoilta suljettuja.

Yksittäisen taiteilijan taiteellinen työskentely saattaa sisältää hyvinkin pal-
jon erilaisia rituaalisen käyttäytymisen muotoja, mutta ne jäävät yleensä pel-
kästään taiteilijan itsensä tietoon. Ne voivat olla jopa niin rutiininomaisia,
ettei edes taiteilija itse niitä tiedosta. Taiteilijaa voidaan tällaisen rituaalisen
toiminnan harjoittajana verrata salassa magiaansa harjoittavaan noitaan, sil-
lä taideyleisö ei ole taiteilijan rituaaleista tietoinen. Suurin osa siitä rituaali-
sesta käyttäytymisestä, mikä tapahtuu työhuoneella, on siinäkin mielessä pa-
remmin verrattavissa magiaan kuin uskontoon, että se on magian tavoin me-
kaanisia. Tällöin rituaalin suorittaminen sinänsä auttaa halutun lopputulok-
sen saavuttamisessa, eivät sen avulla esiin manatut intuitionvastaiset voimat.

Tietäjien ja noitien toimiin viittasi myös työmuistinpanoista esiin nous-
sut aktiivinen pyrkimys kuvanteon aikana tapahtuviin tietoisuudentilan muu-
toksiin. Sen saavuttamiseksi olin suorittanut rituaaleiksi luokiteltavia toimia.
Varsinkin maalausvaiheen aikana tehdyistä muistiinpanoista tuli lisäksi esiin
pettymys, kun hurmioitumista ei ollut saavutettu tai kun siitä ei elämyksen
voimakkuuden vuoksi ollut jäänyt mieleen juuri mitään, minkä olisi voinut
kirjata muistiin. Eriasteiset hurmioitumisen tilat saatoinkin alkuun ankaralla
kuvantekoon suuntautuneella keskittymisellä, jolloin ympäristön ja ajan taju
hämärtyivät. Voimakkaammat tietoisuuden muutokset olivat seurausta syn-

282 / Tästä Juhani Palmu on hyvä esimerkki. Hän lienee Suomen eniten iltapäivälehdissä esiintynyt kuvan-
tekijä. Kuitenkaan hän ei Taidemaalariliiton kymmenvuotisen kokelasjäsenyytensä aikana onnistunut luomaan
mitään, minkä ansiosta hänet olisi hyväksytty jäseneksi. Vaikka hän suuren yleisön näkökulmasta lienee Suomen
tunnetuin kuvantekijä, kuvataidemaailmassa häntä ei pidetä taiteilijana.

283 / Monissa esimoderneissa yhteisöissä taide yhdistetäänkin maagisiin voimiin ja sen tekijät nähdään eri-
tyslaatuina yksilöinä, joilla on pääsy voimien luo. Toisaalta on myös yhteisöjä, joissa taiteen teko on jokaisen
oikeus. (Dissanayake 2000, 169.)

tyvään kuvaan eläytymisestä. Introspektion avulla saamastani tiedosta pidinkin mielenkiintoisimpana syvien hurmiotilojen kuvauksia, sillä niistä ei itselänikään ollut ennen muistiinpanojen tekemistä juuri tietoa. Edellisestä voidaan päätellä, että valmistuva taideteos itsessään ei ole ainoa luovaan toimintaan johtava yllyke. Tekijän näkökulmasta kuvantekemisen aikainen kuvaan eläytyminen, sen aikana koettu kaikkivoipuus ”maailman luojana”, ja tunne kuvan ja tekijän maailmojen yhteensulautumisesta, saattavat tuntua lähes yhtä tärkeältä kuin teoksen valmiiksi saaminen tai myyminen. Kun eläytyminen kuvanteossa on kokonaisvaltaisimmillaan, uskon sen aikana voitavan siirtyä hyvinkin varhaisessa lapsuudessa saavutettuun tietoisuuden tilaan²⁸⁴.

LOPUKSI

Tutkimusta voitaneen pitää eräänlaisena pyrkimyksenä kriittiseen ajatteluun. Sen kuvataidemaailmasta esiin nostamat piirteet ovat kaikkien nähtävissä ja siksi itsestäänselvyyksiä. Juuri tämän itsestäänselvyyden vuoksi niihin ei kuitenkaan kiinnitetä huomiota. Yksittäisen taiteilijan työskentely on yksityistä, ja kuvantekemisen aikaiset kokemukset jäävät siksi usein vain taiteilijan itsensä tietoon. Omaa taiteellista työskentelyäni läpikäydessäni ja tulkitessani havaitsin, että työskentely sisälsi paljon odottamaani enemmän ja useammalla tavalla ilmenevää rituaalista käyttäytymistä. Tästä ei voida päätellä, että jokaisen kuvataiteilijan taiteellinen työskentely sisältäisi juuri samanlaisia rituaalisen käyttäytymisen muotoja kuin omani. Jonkinlaista rituaalista käyttäytymistä näyttää kuitenkin löytyvän suuresta osasta inhimillistä toimintaa. Sen voidaankin ajatella olevan yksi inhimillisen maailmassa olemisen ominaisuuksista.

Olen aikaisemmin pitänyt kuvataidetta eräänlaisena kriittisen ajattelun alueena. Sitä se joissain tapauksissa onkin, mutta pääosin sen kriittisyys on aikojen kuluessa muuttunut naamioksi, jonka taakse rituaalinen käyttäytyminen kätkeytyy. Vadén (2006, 9) pohtii seuraavaa: ”Uskon rapautuminen on ehkä ollut hitaampi, tehottomampi ja tietoisemmin tuotettu kuin koulu-kirjoissa kerrotaan”. Ehkä rapautuneita ovat vain uskonnot. Sen sijaan usko on yhtä vahvaa ja kriittikitöntä kuin ennenkin. Tarkemmin katsoen sen havaitsee monilla inhimillisen toiminnan alueilla.

284 / Tutkimukseen liittyvien teosten valmistamista aloittaessani ajattelin, että kuvia tehdessä olisi jopa mahdollista palautua lähelle varhaista tietoisuuden tilaa, jollainen Hannele Koivusen artikkelin mukaan on kehittynyt jo kahden kuukauden ikäiselle sikiölle. Koivusen *Hiljainen tieto luovuuden lähteenä* -artikkelissa kerrotaan, että tämän ikäisellä sikiöllä olisi jo tajunta. Siitä tosin puuttuu ajallisuus ja paikallisuus mutta se koostuu kaaottisesta voimasta (Koivunen 1998, 208). Vaikka keskittynyt kuvanteko aiheuttaakin regression, ei näin voimakas henkinen takautuminen kuvia tehdessä osoittautunut mahdolliseksi. Mietityttää, voiko kyseisestä tilasta ylipäänsä käyttää nimitystä tietoisuus.

LÄHTEET

- Ades, Dawn ja Baker, Simon (toim.) 2006: *Undercover surrealism, Georges Bataille and Documents*. Italia: Graphicom.
- Auerbah, Loren 2005: Pohjois-Eurooppa. Teoksessa Cotterell, Arthur (toim.): *Mytologia. Jumalia, sankareita, myyttejä*. Suomentanut Sonja Mäkinen. Englanti: Parragon.
- Alasuutari, Pertti 1996: *Toinen tasavalta. Suomi 1946–1994*. Tampere: Vastapaino.
- Andersson, Claes 2005: *Luova mieli. Kirjoittamisen vimma ja vastus*. Helsinki: Kirjapaja.
- Anttonen, Veikko ja Viljanen, Anna Maria 2005: *Mary Douglas ja ajattelun yhteisöllisyys. Teoksessa Douglas Mary: Puhtaus ja vaara, rituaalisen rajanvedon analyysi*. Tampere: Vastapaino.
- Aristoteles 2009: *Runousoppi*. Suomentanut Paavo Hohti. Teoksessa: *Aristoteles IX, Retoriikka, Runousoppi*. Helsinki: Gaudeamus. Alkuperäisteos: *Poetica*.
- Arppe, Tiina 1992: *Pyhän jäännökset. Ranskalaisia rajan ylityksiä: Mauss, Bataille, Baudrillard*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Arppe, Tiina 2003: *Georges Bataille ja taiteen mahdoton suvereenisuus*. TAIDE 3/03.
- Bahtin, Mihail 2002: *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Suomentaneet Tapani Laine ja Paula Nieminen. 3. painos. Helsinki: Like. Alkuperäisteos: *Tvoršestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa (1965)*.
- Barthes, Roland 1994: *Mytologioita*. Suomentanut Panu Minkkinen. Helsinki: Gaudeamus. Alkuperäisteos: *Mythologies (1957)*.
- Barthes, Roland 1985: *Valoisa huone*. Suomentanut Martti Lintunen. Helsinki: Kansankulttuuri, Suomen valokuvataiteen museon säätiö. Alkuperäisteos: *La chambre claire (1980)*.

- Bataille, Georges 1991: Begreppet utgift, teoksessa Bataille Georges 1991: *Den fördömda delen*. Ruotsiksi kääntänyt Johan öberg. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförelag symposion. Alkuperäisteksti: La notion de dépense (1933).
- Bataille, Georges 1998: *Noidan oppipoika. Kirjoituksia 1920-luvulta 1950-luvulle*. Suomentanut Tiina Arppe. Helsinki: Gaudeamus.
- Benayoun, Robert 1989: *Surrealistien nauru*. Suomentanut Jukka Mannerkorpi. Helsinki: Taide. Alkuperäisteos: Le Rire des surréalistes (1988).
- Belting, Hans 2007: *Hieronymus Bosch. Garden of Earthly Delights*. München, Berliini, Lontoo, New York: Prestel.
- Benjamin, Walter 1989: *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Toimittaneet Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen. Suomentanut Raija Sironen. Helsinki: Kansan Sivistystyön liitto, Tutkijaliitto. Alkuperäisteos: Gesammelte Schriften (1972, 1977, 1978)
- Bergman, Madeleine 1979: *Hieronymus Bosch and Alchemy. A study on the St. Anthony Triptych*. Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm tsudius in History of Art. 31. Almqvist and Wiksell International Stockholm Ekblads, Västervik.
- Biggs, Michael ja Karlsson, Henrik (toim.) 2012: *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Lontoo, New York: Routledge.
- Breton, André 1996: *Surrealismen manifesti. Ensimmäinen manifesti 1924*. Suomentanut Väinö Kirstinä. Helsinki: Taide. Alkuperäisteos: Manifeste du Surréalisme (1924).
- Breton, André 2007: *Nadja*. Suomentanut Janne Salo. Turku: Sammakko. Alkuperäisteos: Nadja (1928).

- Breton, André ja Eluard, Paul 1980: Dictionnaire abrégé du surréalisme. Teoksessa José Pierre 1980: *Maalaustaiteen historia - Surrealismi*. Suomentanut Leena Kirstinä. Helsinki: Ex Libris. Alkuperäisteksti: Dictionnaire abrégé du Surréalisme (julkaistu kansainvälisen surrealismin näyttelyn luettelossa 1938).
- Breton, André ja de Chirico, Giorgio 1980: Giorgio de Chiricon ajatuksia André Bretonin lainauksina. Teoksessa José Pierre 1980: *Maalaustaiteen historia – Surrealismi*. Suomentanut Leena Kirstinä. Helsinki: Ex Libris. Bretonin ja de Chiricon alkuperäinen teksti: *Le surréalisme et la Peinture* (1965).
- Bosing, Walter 2000: *Hieronymus Bosch, c.1450–1516, Between Heaven and Hell*. Köln: Taschen. (Julkaistu ensimmäisen kerran 1973)
- Boyer, Pascal 2007: *Ja ihminen loi jumalat. Miten uskonto selitetään*. Suomentanut Tiina Arppe. Helsinki: WSOY. Alkuperäisteos: *Et l’homme créa les dieux. Comment expliquer la religion* (2001).
- Broby-Johansen, Rudolf 1977: *Arkitaide - maailmantaide, Euroopan taiteen tyylin kehitys*. Suomeksi toimittaneet Jaakko Poukka (ensimmäinen painos 1949), Olli Valkonen, toinen painos. Helsinki: Tammi. Alkuperäisteos: *Hverdagskunst-Verdenskunst* (1947).
- Broms, Henri 1985: *Alkukuvien jäljillä. Kulttuurin semiotikkaa*. Porvoo Helsinki Juva: WSOY.
- Campbell, Joseph 1996: *Sankarin tuhannet kasvot*. Suomentanut Hannes Virrankoski, Helsinki: Otava. Alkuperäisteos: *The Hero with a Thousand Faches* (1949).
- Casanova, Giacomo 1959: *Casanovan vaellusvuodet (Memóires)*. Ruotsista suomentanut Maija Westerlund. Helsinki: Tammi.
- Cecchini, Letizia, Sanna, Angela 2010: *Barokki. Kuvataiteen maailma*. Suomenos Play sounds and words. SCALA Group S.p.A, Firenze, Italia, Spektrum, Norja.

Cellini, Benvenuto 1996: *Omaelämäkertä*. Suomentanut Maija Halonen, Porvoo Helsinki Juva: WSOY. Alkuperäisteos: Vita di Benvenuto Cellini, scritta da lui medesimo (1558–66, julkaistu 1728).

Csikszentmihalyi, Mihaly 1996: *Flow. Den optimala upplevelsens psykologi*. Ruotsiksi käänttänyt Göran Grip. Tukholma: Bokförlaget Natur och Kultur. Alkuperäisteos: Flow. The psychology of optimal experience (1990).

Csikszentmihalyi, Mihaly 2006: *Kehittyvä minuus*. Visioita kolmannelle vuosituhatluvulle. Suomentanut Sari Hellsten. Helsinki: Rasalas. Alkuperäisteos: The Evolving self. A Psychology For The Third Millennium (1993).

Dali, Salvador 1980: *Paranois-kriittinen toiminta. José Pierre 1980: Maalaustaiteen historia - Surrealismi*. Suomentanut Leena Kirstinä. Helsinki: Ex Libris. Dalin alkuperäinen teksti: La Conquête de l'Irrationnel (1935).

Dali, Salvador 1988: *Neron päiväkirja*. Suomentanut Kimmo Pasanen. Porvoo Helsinki Juva: WSOY. Alkuperäisteos: Journal d'un génie (1964).

Dante Alighieri 1990: *Jumalainen näytelmä*. Suomentanut Eino Leino. Hämeenlinna: Karisto. Alkuperäisteos: La divina commedia (1300-luku).

Davidson, George 2008: *The Drawings of Gustave Doré, Illustration to the Great Classics*. Lontoo: Arcturus.

Dewey, John 2010: *Taide kokemuksena*. Suomentaneet Antti Immonen ja Jarkko S. Tuusvuori. Tampere: Niin & Näin. Alkuperäisteos: Art as experience, (1934), The Later Works of John Dewey.

Dickie, George 1981: *Estetiikka. Tutkimusalue, käsitteitä ja ongelmia*. Suomentanut Heikki Kannisto. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Alkuperäisteos: Aesthetics, An introduction (1971).

Dissanayake, Ellen 2000: *Art and Intimacy. How the Arts Began.* Seattle ja Lontoo: University of Washington Press.

Dixon, Laurinda 2003: *Bosch.* Lontoo: Phaidon.

Dostojevski, Fedor 1991: Karamazovin veljekset. Suomentanut Lea Pyykkö. Hämeenlinna: Karisto. Alkuperäisteos: *Bratja Karamazovy* (1880).

Douglas, Mary 2002: Pyyteetöntä lahjaa ei ole. Teoksessa Mauss Marcel: *Lahja. Vaihdannan muodot ja periaatteet arkaaisissa yhteiskunnissa.* Suomentaneet Jouko Nurmiainen ja Jyrki Hakapää. Helsinki: Tutkijaliitto. Alkuperäisteos: *No Free Gifts* (1990).

Douglas, Mary 2005a: *Puhtaus ja vaara, rituaalisen rajanvedon analyysi.* Suomentaneet Virpi Blom ja Kaarina Hazard. Tampere: Vastapaino. Alkuperäisteos: *Purity and Danger. An analysis of the concepts of population and taboo* (1966).

Douglas, Mary 2005b: Johdanto suomenkieliseen laitokseen, 1. p. 2000. Teoksessa Douglas Mary 2005: *Puhtaus ja vaara, rituaalisen rajanvedon analyysi.* Tampere: Vastapaino.

Dunin-Woyseth, Halina 2012: Some Notes on Mode 1 and Mode 2: Adversaries or Dialogue Partners? Teoksessa Biggs Michael ja Karlsson Henrik (toim.): *The Routledge Companion to Research in the Arts.* Lontoo, New York: Routledge.

Durkheim, Émile 1980: *Uskontoelämän alkeismuodot. Australialainen toteemijärjestelmä.* Suomentanut Seppo Randell. Helsinki: Tammi. Alkuperäisteos: *Les formés élémentaires de la vie religieuse Le système totémique en Australie.* 5. painos (1. painos 1912).

Dutton, Denis 2009: *The Art Instinct. Beauty, Pleasure & Human Evolution.* Oxford: Oxford University Press.

Eliade, Mircea 1993: *Ikuisen paluun myytti, kosmos ja historia.* Suomentanut Teuvo Laitila. Helsinki: Loki. Alkuperäisteos: *Le Mythe de l'éternel retour: archétypes et répétition.* (1949.)

- Eliade, Mircea 2003: *Pyhä ja profaani*. Suomentanut Teuvo Laitila. Helsinki: Loki. Alkuperäisteos: *Das Heilige und das Profane* (1957).
- Enuma elish, det babyloniska skapelseepoet* 2005. Ruotsiksi akkadin kielestä käänntänyt Ola Wikander. Tukholma: Wahlström & Widstrand.
- Erkkilä, Jaana 2012: *Tekijä on toinen. Kuinka kuvallinen dialogi syntyy*. Helsinki: Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu, taiteen laitos.
- Foucault, Michel 1998: *Seksuaalisuuden historia*. Tiedonanto Nautintojen käytäntö. Huoli itsestä. Suomentanut Kaisa Sivenius. Helsinki: Gaudeamus. Alkuperäisteokset: *La volonté de savior* (*Histoire de la sexualité I* 1976), *L'usage des plaisirs* (*Histoire de la sexualité II* 1984), *Le souci de soi* (*Histoire de la sexualité III* 1984).
- Freud, Sigmund 2006: Erään hysteria-analyysin katkelma ”Dora”, teoksessa Freud Sigmund 2006: *Tapauskertomukset*. Suomentanut Seppo Hyrkäs. Helsinki: Teos. Alkuperäisteksti: *Bruchstück einer Hysterie-analyse* (1905).
- Gibson, Walter S. 2005: *Hieronymus Bosch*. Lontoo: Thames and Hudson. Ensimmäinen painos 1973.
- Giger, H. R. 2001: *HR GIGER ARh+*. Englanniksi käänntänyt Karen Williams. Köln: Taschen.
- Gilgamesh, kertomus ikuisen elämän etsinnästä* 2003. Suomentanut Jaakko Hämeen-Anttila. Helsinki: Basambooks.
- Girard, Liisa 2009: *Terapiaseremonia*. Vieraan kohtaamisesta kuvataideterapiassa. Teoksessa Girard, Liisa, Ihanus, Juhani, Laine, Riitta ja Ropponen, Mari (tiom.): *Suhteessa kuvaan – kuvataideterapian teoriaa ja käytäntöä*. Helsinki: Artelli. (1. painos 2008).
- Girard, René 2004: *Väkivalta ja pyhä*. Suomentanut Olli Sinivaara. Helsinki: Tutkijaliitto. Alkuperäisteos: *La violence et le sacré* (1972).

- Gosling, Nigel 1973: *Gustave Doré*. Newton Abbot: David and Charles.
- Haapala, Leevi 2003: Kanta-aottava taide 1990-luvulla. Teoksessa Sederholm, Helena, Salin, Saara, Kallio, Rakel ja Kallio, Veikko (toim.): *Pinx. Maalaustaide Suomessa, Tarinan kertojia*. Weilin + Göös. 2. painos 2004.
- Hagen, Rainer ja Hagen, Rose-Marie 2000: *Pieter Bruegel, the complete paintings*. Englanniksi kääntänyt Michael Claridge. Köln: Taschen.
- Heidegger, Martin 1996: *Taideteoksen alkuperä*. Suomentanut Hannu Sivenius. Helsinki: Taide. Alkuperäisteos: Der Ursprung des Kunstwerkes (1935/36).
- Heidegger, Martin 2002: *Silleen jättäminen*. Suomentanut Reijo Kupiainen. Tampere: niin & näin-kirjat. Alkuperäisteos: Gelassenheit (1959).
- Heidegger, Martin 2000: *Oleminen ja aika*. Suomentanut Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino. Alkuperäisteos: Sein und Zeit (1927).
- Heinimäki, Jaakko 2009: Echartia lukiessa, esipuhe teoksessa Mestari Echart: *Sielun syvyys*. Helsinki: Basam Books.
- Herrigel, Eugen 1999: *ZEN ja jousella ampumisen taito*. Suomentanut Margareta Sipola. Helsinki: Unio Mystica. Alkuperäisteos: Zen in der Kunst des Bogenschiessens (1953).
- Huessou, Jaana 2010: *Teoksen synty, kuvataiteellista prosessia sanallistamassa*. Helsinki: Aalto-yliopisto, Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A108
- Huizinga, Johan 1967: *Leikkivä ihminen, yritys kulttuurin leikkiaineksen määrittelemiseksi*. Suomentanut Sirkka Salomaa. Porvoo: WSOY. Alkuperäisteos: Homo ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelements der Kultur (1944).

Hyypä, Markku T., Partanen, Markku 1985: *Uni – varjoko vain?*
Helsinki: Otava.

Hämeen-Anttila, Jaakko 1999: Jälkisanat. Teoksessa *Runoja Andalusista*, suomentaneet Jaakko Hämeen-Anttila ja Minna Tuovinen. Helsinki: Basam Books.

Hämeen-Anttila, Jaakko 2003: Esipuhe, Gilgamesh eepoksen historia, teoksessa *Gilgamesh, kertomus ikuisen elämän etsinnästä*. Suomentanut Jaakko Hämeen-Anttila. Helsinki: Basam Books.

Januszczak, Waldemar (toim.) 1989: *Kuvataiteen käsialat*. Suomentaneet Maija Pellikka ja Kaarina Turtia. Weilin + Göös. Alkuperäisteos: *Tecniques of the World's Great Painters* (1980).

Jaspers, Karl 2005: *Johdatus filosofiaan*. Suomentanut Sinikka Kallio. Helsinki: Otava. Alkuperäisteos: *Einführung in die Philosophie* (1953).

José, Pierre 1980: *Taiteen maailmanhistoria - Surrealismi*. Suomentanut Leena Kirstinä. Helsinki: Ex Libris. Alkuperäinen julkaisu *Le surréalisme et la Peinture*, Gallimard, Pariisi 1965.

Järvinen, Antero 2000: *Ihmiset ja eläimet*. Helsinki: WSOY.

Kallio, Rakel, Kallio, Veikko, Kämäräinen, Eija, Lahtinen, Heikki, Mattila, Tiina-Liisa ja Sakari, Marja (toim.) 1993. *Taiteen pikkujättiläinen*. Porvoo Helsinki Juva: WSOY.

Kamppinen, Matti 1999: *Enkelten aika. Aikakäsityksistä ja elämän tarkoituksesta*. Helsinki: Loki-Kirjat.

Kandinsky, Wassily 1988: *Taiteen henkisestä sisällöstä*. Suomentanut Marjut Kumela. Alkuperäisteos: *Über das Geistige in der Kunst* (1911). Helsinki: Taide.

Kaitaro, Timo 2001: *Runous, raivo, rakkaus, johdatus surrealismiin*. Helsinki: Gaudeamus.

- Ketola, Kimmo 2008a: *Rituaalit*. Teoksessa Ketola, Kimmo, Pyysiäinen, Ilkka ja Sjöblom, Tom (toim.): *Uskonto ja ihmismieli*. Helsinki, Gaudeamus.
- Ketola, Kimmo 2008b: *Uskonnolliset kokemukset ja emootiot*. Teoksessa Ketola, Kimmo, Pyysiäinen, Ilkka ja Sjöblom, Tom (toim.): *Uskonto ja ihmismieli*. Helsinki, Gaudeamus.
- Kiil, Karoliina 2009: *Kielletyt kuvat. Suomalais- ja virolaisnuorten piirtämällä esittämät kielletyt aiheet*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Kinnunen, Aarne 2000: *Estetiikka*. Porvoo Helsinki Juva: WSOY.
- Kivi, Jussi: *Pätkä menestystarinaa, Taide 2/2010*.
- Kivivuori, Janne 1999: *Psykokirkko. Psykokulttuuri, uskonto ja moderni yhteiskunta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Klemola, Timo. 1990: *Taiji, liikettä hiljaisuudessa – hiljaisuutta liikkeessä*. Helsinki: Otava.
- Klemola, Timo 1996: *Karate-do budon filosofia*. Helsinki: Otava.
- Klemola, Timo 1998: *Zen-karate*. Helsinki: Otava.
- Klemola, Timo 2004: *Taidon filosofia – filosofian taito*. Tampere: Tampereen yliopistopaino.
- Koivunen, Hannele 1998: *Hiljainen tieto luovuuden lähteenä*. Teoksessa Bardy, Marjatta (toim.): *Taide tiedon lähteenä*. Jyväskylä: Atena.
- Korhonen, Kuisma 2009: *Rabelaisin kolmas kirja: matka kohti ruumiin tietoa*. Esipuheena teoksessa Rabelais, François 2009: *Pantagruelin kolmas kirja*. Helsinki: WSOY.
- Kortelainen, Anna 2009: *Hurmio – oireet, hoito, ennaltaehkäisy*. Helsinki: Tammi.

- Kriegeskorte, Walter 1991: *Giuseppe Archimboldo 1527–1593. Manieristinen taikuri*. Suomentanut Pirkko Ruohomäki. Köln: Taschen.
- Kupiainen, Reijo 1997: *Heideggerin ja Nietzschen taidekäsitteiden jäljillä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kupiainen, Reijo 2009: Suomentajan alkusanat. Teoksessa Heidegger, Martin 2002: *Silleen jättäminen*. Suomentanut Reijo Kupiainen. Tampere: niin & näin-kirjat. Alkuperäisteos: *Gelassenheit* (1959).
- Kuusamo, Altti 2001: Vasarin näkemys taiteesta ja taiteilijoista. Teoksessa Vasari, Giorgio 2001: *Taiteilijaelämäkertoja Giotosta Michelangeloon*. Helsinki: Taide.
- König, Eberhard 1998: *Masters of Italian Art, Caravaggio*. Englanniksi käänttänyt Anthony Vivis. Alkuperäisteos: *Caravaggio, Meister der italienischen Kunst* (1998). Cologne: Könemann
- Lagerspetz, Olli 2006: *Smuts, en bok om världen, vårt hem*. Stockholm/Stehag: Symposion.
- Lahdensuu, Laura 2010: Leonardo da Vincin elämä, teokset ja työpäiväkirjat. Teoksessa Leonardo da Vinci 2010: *Työpäiväkirjat*. Koonnut ja suomentanut Laura Lahdensuu. Helsinki: Teos.
- Laitila, Teuvo 1993: Suomentajan esipuhe, teoksessa Eliade, Mircea: *Ikuisen paluun myytti, kosmos ja historia*. Helsinki: Loki.
- Laitila, Teuvo 2006: *Ihmisen jumalat, johdatus uskontotieteeseen*. Joensuu: Itä-Suomen yliopisto.
- Lauerma, Hannu 2008: *Huijaus, rohkaisua, johdattelua, psykoterroria*. Helsinki: Duodecim.
- Lauerma, Hannu 2009: *Pahuuden anatomia, pahuus, hulluus, poikkeavuus*. Helsinki: Edita.

- Leakey, Richard 1995: *Ihmiskunnan juuret*. Suomentaneet Juha Valste ja Anna Petäinen. Porvoo Helsinki Juva: WSOY. Alkuperäisteos: *The Origin of Humankind* (1994).
- Lehtinen, Torsti 2002: *Eksistentialismi, vapauden filosofia*. Helsinki: Kirjapaja.
- Leonardo da Vinci 1992: *Maalaustaiteesta*. Valikoinut ja suomentanut Marja Itkonen-Kaila. Helsinki: Taide.
- Leonardo da Vinci 2010: *Työpäiväkirjat*. Koonnut ja suomentanut Laura Lahdensuu. Helsinki: Teos.
- Lepistö, Vappu 1991: *Kuvataiteilija taidemaailmassa, tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiaalipsykologisista merkityksistä*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Levanto Marjatta 1994: *Symbolismi, näkyjä ja haaveita / ranskalaista symbolismia 1886–1908. Sivuväli 4*. Valtion taidemuseon museopedagoginen yksikkö.
- Lindqvist, Sven 2006: *TERRA NULLIUS. Matkalla ei-kenenkäänmaassa*. Suomentanut Heikki Salojärvi. Vantaa: Pequod. Alkuperäisteos: *Terra nullius. En resa genom ingens land* (2005).
- Liksom, Rosa 2007: *Van Gogh on the road*. Teoksessa Aarnio Eija (toim.) 2007: *KALERVO PALSA toinen tuleminen*. Helsinki: Like.
- Lucie-Smith, Edward 2003: *Sexuality in Western Art*. Lontoo: Thames and Hudson. Ensimmäinen painos 1972.
- Luoma, Matti 1994: *Mystiikka ja filosofia idässä ja lännessä*. Tampereen yliopisto.
- Magrell, Shaaron, Sanna, Angela ja Taddei, Francesca 2010: *Renessanssi, kuvataiteen maailma*. Suomennos Play sounds and words. SCALA Group S.p.A, Firenze, Italia, Spektrum, Norja.
- Mannering, Douglas 1989: *The art of Leonardo da Vinci*. Lontoo: Optimum Books.

Mantere, Meri-Helga 2010: Taiteen ja terapian yhteinen kuva. Teoksessa Rankainen, Mimmu, Hentinen, Hanna ja Mantere, Meri-Helga 2010: *Taideterapian perusteet*. Helsinki: Duodecim.

Martin, Michael (toim.) 2010: *Ateismi*. Suomentaneet Tapani Hietaniemi, Jussi K. Niemelä ja Tiina Raevaara. Tampere: Vastapaino. Alkuperäisteos: *The Cambridge Companion to Atheism* (2007).

Mauss, Marcel 2002: *Lahja. Vaihdannan muodot ja periaatteet arkaaisissa yhteiskunnissa*. Suomentaneet Jouko Nurmiainen ja Jyrki Hakapää. Helsinki: Tutkijaliitto. Alkuperäisteos: *Essai sur le don* (1950).

McElwain, Thomas 2004: Seneca-intiaanien tarina uskonnollisten arvojen ilmentäjänä. Teoksessa: Hämäläinen, Riku (toim.) 2004: *Pohjois-Amerikan intiaaniuskonnot. Kirjoituksia perinteistä, muutoksesta ja jatkuvuudesta*. Suomentanut Tiina Wikström. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Mestari Echart 2009: *Sielun syvyys*. Suomentanut Kai Pihlajamaa. Helsinki: Basam Books. Alkuperäisteos: *Meister Ecchart: Deutsche Predikten und Traktate* (1963).

Miettinen, Seppo K. (1971): *Logiikan perusteet*. Helsinki: Ylioppilastuki ry.

Musta raamattu 1849: *kuudes ja seitsemäs Mooseksen kirja eli Mooseksen taika- ja henkioppi sekä selityksiä ihmetöistä, joita tekivät vanhat ja viisaat heprealaiset, käännetty talmud- ja kabbalakirjoista ihmiskunnan hyödyksi*. Uusi laitos 2007 Helsinki: Salakirjat.

Mäkelä, Hannu 2007: *Casanova, eli Giacomo Casanovan tie naisten miehestä kirjailijaksi*. Helsinki: Tammi.

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

Määttänen, Pentti 2009: *Toiminta ja kokemus. Pragmatistista terveen järjen filosofiaa*. Helsinki: Gaudeamus.

- Nietzsche, Friedrich 1994: Traagisen ajattelun synty. Suomentanut Kimmo Jylhä. *Filosofinen n&n aikakauslehti* 3/94. http://www.netn.fi/394/netn_394_niett.html. Alkuperäisteksti: Die Geburt des tragischen Gedanken (1870)
- Nietzsche, Friedrich 1995a: *Epäjumalten hämärä eli miten vasaralla filosofoidaan*. Suomentanut Markku Saarinen. Helsinki: Unio Mystica. Alkuperäisteos: Götzen-Dämmerung (1888).
- Nietzsche, Friedrich 1995b: *Antikristus*. Suomentanut Aarni Kouta. Helsinki: Unio Mystica. Alkuperäisteos: Antichrist (1888).
- Nietzsche, Friedrich 2000: *Hyvän ja pahan tuolla puolen, erään tulevaisuudenfilosofian alkunäytös*. Suomentanut J. A. Hollo. Helsinki: Otava. Alkuperäisteos: Jenseits von Gut und Pöse (1886).
- Nietzsche, Friedrich 2002: *Ecce homo. Kuinka tulee siksi mikä on*. Suomentanut Antti Kuparinen. Helsinki: Summa. Alkuperäisteos: Ecce homo. Wie man wird, was man ist (1888).
- Nietzsche, Friedrich 2006: *Kirjoituksia kreikkalaisista*. Suomentanut Pekka Seppänen. Helsinki: Summa. Käännöskokoelmat tekstit ovat vuosilta 1869 – 1873.
- Nietzsche, Friedrich 2007: *Tragedian synty*. Suomentanut Jarkko Tuusvuori ja Eurooppalaisen filosofian seura ry. Tampere: niin & näin. Alkuperäisteos: Die Geburt der Tragödie (1872, 1878, 1886).
- Niiniskorpi, Soile 2009: *Käsityksiä kuvataiteesta. Kuvataideopettaja taiteen tekijänä ja kokijana*. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulu.
- Oksala, Teivas 2007: *Myytti antiikin kirjallisuudessa*. Teoksessa: Castrén, Paavo, Kaimio, Jorma ja Kaimio, Maarit (toim.): *Antiikin myytit ja uskonnot*. Helsinki: Otava.

- Ortega y Gasset, José 1961: Taiteen irtautuminen ihmisestä. Teoksessa Ortega y Gasset, José: *Taiteen irtautuminen ihmisestä ja Ajatuksia romaanista, kaksi esseetä*. Suomentanut Sinikka Kallio. Helsinki: Otava. Alkuperäisteos: *La deshumanización del arte*. 4. painos (1. painos 1925)
- Perttula, Juha 2006: Kokemus ja kokemuksen tutkimus: fenomenologisen erityistieteen tieteenteoria. Teoksessa Perttula, Juha ja Lomaa, Timo (toim.): *Kokemuksen tutkimus. Merkitys – tulkinta – ymmärtäminen*. Helsinki: Dialogia.
- Pitkänen-Walter, Tarja 2001: Kuvan tunto-oppia tavailemassa. Teoksessa Kiljunen, Satu ja Hannula, Mika (toim.): *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Pulkinen, Simo 2010: Husserlin fenomenologinen menetelmä. Teoksessa Miettinen Timo, Pulkinen Simo ja Taipale Joonas (toim.): *Fenomenologian ydinkysymyksiä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Pullinen, Jouko 2003: *Mestarin käden jäljillä. Kuvallinen dialogi filosofisen hermeneutiikan näkökulmasta*. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A 40.
- Puppi, Lionello 1979: *Rembrandt, The life and work of the artist illustrated with 80 colour plates*. Englanniksi käänttänyt Pearl Sanders. Lontoo: Thames and Hudson.
- Pyysiäinen, Ilkka 1997: *Jumalan selitys: 'jumala' kognitiivisena kategoriana*. Helsinki: Otava.
- Pyysiäinen, Ilkka 2001: *Harvat ja valitut, kirjoituksia ihmismielestä ja uskonnosta*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Pyysiäinen, Ilkka 2005: *Synti ajatuksin, sanoin, töin*. Helsinki: WSOY.
- Pyysiäinen, Ilkka 2008: Intuitionvastaisuus, essentialismi ja agenttius. Teoksessa Ketola, Kimmo, Pyysiäinen, Ilkka ja Sjöblom, Tom (toim.): *Uskonto ja ihmismieli, johdatus kognitiiviseen uskontotieteeseen*. Helsinki: Gaudeamus.

- Pyysiäinen, Ilkka 2009: *Uskonnon evoluutio*. Teoksessa Hanski, Ilkka, Niiniluoto, Ilkka ja Hetemäki, Ilari (Toim.) 2009: *Kaikki evoluutiosta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rabelais François 1990: *Pantagruel, Dipsodien kuningas*. Suomentanut Erkki Salo, Kuopio: Kustannuskiila.
Alkuperäisteos: *Pantagruel, roy des Dipsodes, restitué à son naturel, qavec ses faictset prouesses espoventables*. Composez par feu M. Alcofribas, Abstracteur de Quinte Essense (1533).
- Rabelais, François 2009: *Pantagruelin kolmas kirja*. Suomentanut Ville Keynäs, Helsinki: WSOY. Alkuperäisteos: *Le tiers livre des faicts et dicts héroïques du bon Pantagruel* (1546).
- Randell, Seppo 1980: *Piirteitä Émile Durkheimin henkilökuvasta ja tuotannosta*. Teoksessa Durkheim, Émile 1980: *Uskontoelämän alkeismuodot. Australialainen totemijärjestelmä*. Suomentanut Seppo Randell. Helsinki: Tammi.
- Rantala, Veikko 2002: *Esteettinen kokemus ja metaforat*. Teoksessa Haaparanta, Leila ja Oesch, Erna (toim.) 2002: *Kokemus*. Tampere: Tampere University Press.
- Reiners, Ilona, Seppä, Anita ja Vuorinen, Jyri (toim.) 2009: *Estetiikan klassikot Platonista Tolstoihin*. Helsinki: Gaudeamus.
- Remes, Ilona 2004: *Riippumattomuus ja kuinka se saavutetaan*. Teoksessa Kaarakainen, Teija, Kaukua, Jari (toim.): *Stoalaisuus, tiedon tunteiden ja hyvän elämän filosofia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Ristin Johannes 2004: *Pimeä yö*. Suomentanut Seppo A. Teinonen. Helsinki: Kirjapaja. Alkuperäisteos: *Juan de la Cruz, Noche oscur* (1582-1585).
- Saitajoki, Juha 2003: *Pyhän Teresan hurmio, Pyhän Jeesuksen Teresa, Gian Lorenzo Bernini ja minä*. Rovaniemi: Lapin yliopisto.

- Sandved, Kjell B. (kerännyt ja julkaissut), Sinding-Larsen, Staale (toim.) 1982: *Konstlexikon, del 1*. Göteborg: Kulturhistoriska förlagen.
- Sandqvist, Tom 1998: *Det fula, från antikens skönhet till Paul Mc Cartny*. Tukholma: Raster Förlag.
- Sarmela, Matti 1993: *Kirjoituksia kulttuuriantropologiasta*. Tietolipas 96. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Toinen painos.
- Savtšuk, Valeri 1996: *Veri ja kulttuuri*. Suomentanut Jukka Malinen. Jyväskylä: Atena. Alkuperäisteos: Krovj i kuljtura (1995).
- Sihvola, Juha 2004: *Stoalainen koulu ja sen kehitys*. Teoksessa Kaarakainen, Teija ja Kaukua, Jari (toim.): *Stoalaisuus, tiedon tunteiden ja hyvän elämän filosofia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Simonsuuri, Lauri (Toim.) 1984: *Myytillisiä tarinoita*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. (1. painos 1947)
- Smedman, Rainer 2004: *Wakhá-Takhá. Valkoisten jumala osaksi lakotojen perinteistä uskontoa*. Teoksessa Hämäläinen, Riku (toim.) 2004: *Pohjois-Amerikan intiaaniuskonnot. Kirjoituksia perinteistä, muutoksesta ja jatkuvuudesta*. Suomentanut Tiina Wikström. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Stone, Irving 2001: *Vincent van Gogh, hän rakasti elämää*. Suomentaneet Eskola ja Helka Varho, Helsinki: WSOY. Alkuperäisteos: *Lust for Life* (1934).
- Suolahti, Jaakko 2007: *Keisari jumalana*. Teoksessa Castrén, Paavo, Kaimio, Jorma ja Kaimio, Maarit (toim.): *Antiikin myytit ja uskonnot*. Helsinki: Otava.
- Tarvainen, Sinikka 2002: *Voodoo afrikkalainen menestystarina*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Teinonen, Seppo A. 2004: *Johdanto*. Teoksessa Ristin Johannes: *Pimeä yö*. Helsinki: Kirjapaja.

- Thesleff, Holger 2007: Myytti ja mysteeri. Teoksessa Castrén, Paavo, Kaimio ja Jorma, Kaimio, Maarit (toim.): *Antiikin myytit ja uskonnot*. Helsinki: Otava.
- Tuominen, Tapio 2005: Nunnan taiteellinen hurmio. *Taiteen verkkolehti SYNNYT 1/2005*, sivut 1–21. Tulostettu 2.8.2012.
- Tuominen, Tapio 2009: Gedo-zen, kuvan tekijän tie. Teoksessa Sava, Inkeri, Hannula, Mika, Anttila, Pirkko ja Kiil, Karoliina (toim.): *Minän ja maailman liha*. Hamina: Akatiimi.
- Turner, Victor 2007: *Rituaali, rakenne ja communitas*. Suomentanut Maarit Forde. Helsinki: Summa. Alkuperäisteos: THE RITUAL PROCESS: STRUCTURE AND ANTI-STRUCTURE (1969).
- Turunen, Ari 2002: *Hyvän ja pahan merkit eli taikauskoisten tapojen tarina*. Jyväskylä: Atena.
- Vadén, Tere 2006: *Karhun nimi – Kuusi luentoa luonnosta*. Tampere: niin & näin.
- Valste, Juha 2012: *Ihmislajin synty*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Varto, Juha 1995: *Fenomenologinen tieteenkriittikki*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Varto, Juha 2001: Esille saamisen tutkiminen. Teoksessa Kiljunen, Satu ja Hannula, Mika (toim.): *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Varto, Juha 2008: *Tanssi maailman kanssa. Yksittäisen ontologiaa*. Tampere: niin & näin.
- Vasari, Giorgio 2001: *Taiteilijaelämäkertoja Giotosta Michelangeloon*. Suomennos Pia Mänttari. suomennoksen pohjana käytetty teos: *Le vite dé più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi. Helsinki: Taide.

Vilkuna, Kustaa 1997: *Vuotuinen ajantieto*. Helsinki: Otava.

Virkamäki, Pekka 2005: *Arka ja ahdas ismi*. Helsinki: WSOY.

Wahlbeck, Liisa 2009: Alkemistinen taide – tiedostamattoman kuvitusta? Teoksessa Girard, Liisa, Ihanus, Juhani, Laine, Riitta ja Ropponen, Mari (tiom.): *Suhteessa kuvaan – kuvataideterapian teoriaa ja käytäntöä*. Helsinki: Artelli. (1. painos 2008).

Wasserman, Jack 2003: *Leonardo da Vinci*. New York: Harry N. Abrams, inc.

Weckman, Jan Kenneth 2005: *Seitsemän maalauksen katsominen/ Maalaus maailman osana*. Helsinki: Like, Kuvataideakatemia.

Yle tiedeuutiset 12.2.2009.

Yle uutiset 27.12.2007.

Zlatohlávek, Martin, Rätsch, Christian ja Müller-Ebeling, Claudia 2001: *Le Jugement dernier*. Ranskaksi kääntänyt Denis-Armand Canal. Lausanne, La Bibliothèque des Arts.

TIIVISTELMÄ

MAAGINEN KUVA - RITUAALINEN KÄYTTÄYTYMINEN KUVATAITEESSA

Tutkimus käsittelee rituaalista käyttäytymistä kuvataiteen tekemisessä ja kuvataidemaailmassa. Ennakkokäsityksenä oli, että kuvataiteen tekeminen kuuluu rituaalisen käyttäytymisen piiriin. Tutkimuksessa kysyttiin, miten taiteilija kokee luovan toiminnan, ja missä eri muodoissa rituaalinen käyttäytyminen on havaittavissa taiteessa ja taiteellisessa työskentelyssä. Tutkimus tarkastelee näitä kysymyksiä tutkijan oman taiteellisen työskentelyn ja kuvataidemaailmasta saatujen kokemusten avulla.

Usko sellaisten kokemusten olemassaoloon, joiden tavoittaminen muuten kuin itse kuvia tekemällä on vaikeaa, johti oman taiteellisen työskentelyn valitsemiseen yhdeksi tiedon hankinnan kohteista. Taiteellisen työskentelyn aikana koettuja elämyksiä havainnoineiden ja muistiin merkiten pyrittiin selvittämään, mitä taiteilijan mielessä taiteen tekemisen aikana tapahtui. Tutkimuksessa taiteelliseen työskentelyyn luetaan varsinaisen kuvanteko, siihen liittyvät esivalmistelut ja sitä seuraavat näyttelyt. Taiteellinen työskentely jakautui kahteen osaan. Ensimmäinen osa toteutui piirtämällä, ja päättyi vuonna 2004 Lönnströmin taidemuseossa pidettyyn näyttelyyn. Toinen osa toteutui maalaamalla ja se oli esillä Galleria Huudossa vuonna 2004.

Taiteellista työskentelyä lähestyttiin tulkitsemalla sitä uudelleen rituaalisen käyttäytymisen näkökulmasta. Tutkimuksen kannalta merkittävimmät teoreetikot, Émile Durkheim (1858–1917), Marcel Mauss (1872–1950) ja Mary Douglas (1921–2007), opastivat rituaalisen käyttäytymisen ymmärtämisessä, havaitsemisessa ja kategorisoimisessa. Tutkittavan ilmiön viitekehyksenä toimi kuvataidemaailma 2000-luvun alun Suomessa. Jotta tulkinnan kannalta tarpeellinen etäisyys omaan taiteelliseen työskentelyyn tuli mahdolliseksi, paljastettiin ensin, miten rituaalinen käyttäytyminen kuvataidemaailmassa vaikuttaa. Tämä helpotti taiteellisen työskentelyn sisältämien laajempien asiayhteyksien oivaltamista.

Tutkimus paljasti sekä kuvataidemaailman että yksittäisen taiteilijan taiteellisen työskentelyn sisältävän rituaalista käyttäytymistä monissa eri muodoissa. Se osoitti arkaaisten ajattelun ja toiminnan muotojen kätkeytyvän vaikuttavan kuvataidemaailmaan ja taiteen tekemiseen. Tutkimuksen tuloksia voidaan hyödyntää jatkotutkimuksissa, kuvataideopetuksessa ja kuvataideterapian alueella.

Avainsanat: rituaalinen käyttäytyminen, taiteellinen työskentely, kokemus, kuvataidemaailma.

ABSTRACT

A MAGICAL PICTURE – RITUALISTIC BEHAVIOR IN VISUAL ARTS

This study explores ritualistic behavior during the creation of visual artworks. The hypothesis was that the creation of visual artworks falls within the sphere of ritualistic behavior. The study asked what emotions an artist experiences during creative activities and in what forms ritualistic behaviors manifest themselves in art and artistic work. The study explores these questions through the author's own artistic work and experiences gained from the world of visual arts.

A belief that it is difficult to experience something without making pictures yourself has led the author to selecting his own artistic work as one of the channels through which information was collected. The aim was to figure out what happens in an artist's mind when creating art by observing and writing down what is experienced during the creation of the artistic work. For the purposes of this study, artistic work includes the actual making of a picture as well as the related preparations and the subsequent exhibitions. The artistic work was divided into two parts - drawing and painting. A series of pictures was drawn for an exhibition held at the Lönnström Art Museum in 2004 and a series of paintings were completed and displayed at Galleria Huuto that same year.

The most significant theorists for the study, Émile Durkheim (1858–1917), Marcel Mauss (1872–1950) and Mary Douglas (1921–2007), provided an insight into understanding, observing and categorizing ritualistic behavior. The frame of reference for the studied phenomenon was the world of visual arts in Finland during the early 2000s. In order to gain enough distance from one's own artistic work in terms of interpretation, the impact of ritualistic behavior on the world of visual arts must first be understood. This made it easier to understand the wider contexts within the artistic work.

The study showed that both the world of visual arts and the artistic work of an individual artist contain ritualistic behavior in many different forms. It showed that archaic ways of thinking and acting have a hidden effect on the world of visual arts and the creation of art. The results of the study could be utilized to produce further studies, as part of visual arts education and in the field of art therapy.

Keywords: ritualistic behavior, artistic work, experience, world of visual arts

