



ELINA HEIKKILÄ

ehkä- taide

ehkä- kasvatus

KASVATUS JA VALLAN MAHDOLLISUUS
NYKYTAITEEN TOIMINTATAPOJEN VALOSSA



Aalto-yliopisto





ELINA HEIKKILÄ

***ehkä-
taide
ehkä-
kasvatus***

KASVATUS JA
VALLAN MAHDOLLISUUS
NYKYTAITEEN
TOIMINTATAPOJEN VALOSSA

AALTO-YLIOPISTO
TAITEIDEN JA SUUNNITTELUN KORKEAKOULU
TAITEEN LAITOS

VASTUUPROFESSORI

FT, prof. Helena Sederholm

OHJAAJA

FT, prof. Helena Sederholm

ESITARKASTAJAT

TaT, prof. Jaana Erkkilä-Hill, TaT Leena Valkeapää

VASTAVÄITÄJÄ

TaT, prof. Jaana Erkkilä-Hill

Aalto-yliopiston julkaisusarja

DOCTORAL DISSERTATIONS 67/2019

Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu

Taiteen laitos

Aalto ARTS Books

Espoo

shop.aalto.fi

© Elina Heikkilä

GRAAFINEN SUUNNITTELU: Emmi Kyytsönen

KANNEN KUVA JA MUU KUVAMATERIAALI: Elina Heikkilän filmi-
kameralla kuvattu kuva-arkisto ja kotialbumikuvat. Kuvallinen kokonaisuus
on toteutettu Heikkilän suunnitelman pohjalta yhteistyössä graafisen
suunnittelijan kanssa. (Kiitos Emmi Kyytsönen hyvästä yhteistyöstä ja
näkemyksestä!)

MATERIAALIT: Scandia 2000 natural 115g, Munken Pure 300g

ISBN 978-952-60-8504-3

ISBN 978-952-60-8505-0 (pdf)

ISSN 1799-4934

ISSN 1799-4942 (electronic)

Unigrafia

Helsinki

2019





Taidekasvatuksellinen toiminta ja sen kuvaukset ovat tuttuja, mutta mikä on taiteen ja kasvatuksen suhde? Tämä tutkimus on yksi esitys tästä suhteesta, ja sen tavoitteena on valottaa kasvatuksen kysymyksiä ja erityisesti kasvatuksen valtaa tarkastelemalla nykytaiteen toimintatapoja. Tutkimuskysymys on: *Minkälaisena kasvatuksen ja vallan kysymykset näyttäytyvät nykytaiteen strategioiden valossa?*

Kasvatuksen osalta mukana on Juho Hollo (1885–1967), jonka ajatukset kasvamaan saattamisesta ja mielikuvituksen kasvattamisesta luovat pohjaa ymmärrykselle kasvatuksesta. Hannah Arendt kuvaa toiminnan merkityksellisyyttä ihmisyydelle ja *vallan mahdollisuutta*: valta voi näyttäytyä mahdollisuutena silloin, kun vertaiset toimivat eikä kukaan hallitse. Nykytaiteen toimintatapoja ja suhdetta kasvatukseen tarkastellaan kahden peräkkäisen Documentan (joka viides vuosi Saksan Kasselissa järjestettävä nykytaiteen suurnäyttely) kirjallisen aineiston avulla. Osoittautuu, että Hollon ajatus kasvatuksesta itseisarvoillisena toimintana ja elämän palvelijana rinnastuu kiinnostavalla tavalla nykytaiteeseen: myös nykytaiteessa halutaan säilyttää autonomia, ja samalla toteutuu taiteen sosiaalinen palvelutehtävä.

Kuraattori Chus Martinezin ajatukset ei-konseptista, taiteellisesta tutkimisesta, horjunnan ja *ehkän* tärkeydestä saattavat mahdollisen äärelle. Nykytaide toimii siis horjuvasti: tärkeää on fiktio, mielikuvitus ja halu ymmärtää – ei todistaminen tai oikeassa oleminen. Mielikuvituksen ja fiktion painottamisessa nykytaide kohtaa Hollon ajattelun. Lisäksi nykytaidetta voidaan tarkastella yhä useammin toimintana, minkä voi rinnastaa Arendtin ajatuksiin ihmisen ainutlaatuisuudesta ja tarpeesta tulla näkyväksi toiminnan ja puheen *näyttämistilassa*. Toiminta on arvokasta itsessään: ihminen ei olisi ihminen, jos hänellä ei olisi mahdollisuutta toimia.

Kasvatuksen ja taiteen maailmojen lähtökohta on moniarvoisuudessa ja moninaisuudessa, *mahdollisuuksien avaruudessa ja runsaudessa*, eikä kumpakaan tulisi käyttää välineenä ulkoa asetetuille päämäärille. Taiteen konteksti on siten hyvin luonteva keskustelukumppani kasvatukselle erityisesti, jos kasvatusta ajatellaan kasvamaan saattamisena. Jonkinlainen horjuvuus ja *ehkä* on läsnä: kuten taide, myös kasvatusta horjuu – emme voi pakottaa ketään kasvamaan, kasvatuksellinen toiminta säilyy aina ehkänä.

On kuitenkin tärkeä luoda tilaisuuksia toimia. Tutkimus osoittaa, että taidekasvatuksella on tässä merkittävä tehtävä: sillä on mahdollisuus tarjota erityinen, muista yhteiskunnan tavoitteista vapaa tila toiminnalle, jonka voi

ymmärtää näyttäytymistilaksi tai *tilapäiseksi autonomiseksi alueeksi*, jossa yksilö voi opetella kysymään omia kysymyksiään ja tulla näkyväksi ainutlaatuisena ihmisenä. Toiminnan aloittajan eli tutkimuksessani taidekasvattajan rooli on tärkeä näyttäytymistilan luomisessa. Koska kysymys on horjuvasta tilasta (näyttäytymistila ei Arendtin merkityksessä synny automaattisesti, kun ihmiset kokoontuvat), on oleellista olla tietoinen siitä, mitä toiminnalla tavoitellaan, sanallistaa pyrkimyksiä, pysyä kasvattajana nöyränä ja kysyä jatkuvasti: palveleeko taide tai kasvatus juuri tässä hetkessä elämän koko avaruutta vai onko se typistetty välineeksi? Tärkeää on myös, että kun toiminta ja teot *luetaan taiteen kautta*, horjuvuus ja moniarvoisuus säilyvät.

Asiasanat: taide, kasvatus, taidekasvatus, nykytaide, valta, Juho Hollo, Hannah Arendt

ABSTRACT

Art education is an activity the depictions of which are familiar to us but what is not so clear is the relationship between art and education. This research (titled *Maybe-Art Maybe-Education – Education and Potential Power in the Light of the Strategies of Contemporary Art*) offers one representation of this relationship, the aim being to illuminate questions of upbringing and education and especially questions of power in education by elaborating the strategies of contemporary art. The research question asks: *How do the questions of power and education appear in the light of the strategies of contemporary art?*

Finnish philosopher and educational thinker Juho Hollo (1885–1967) serves as guidance into questions of education. His reflections on educational activity as a way of nurturing an individual's growth and on the importance of imagination create ground for the understanding of education (upbringing) in the context of this research. (In Finnish to grow (*kasvaa*), to bring up/educate (*kasvattaa*) and educator (*kasvattaja*) are of the same root and synonymous with the growth in nature). Hannah Arendt describes the significance of activity for humankind and the *potential power*: power can be understood as an opportunity when equals are acting together. The strategies of contemporary art will be analysed by means of written data of two successive Documentas (major contemporary art exhibition held in Kassel, Germany every five years).

Curator Chus Martinez's thoughts about non-concept, artistic research, vacillation and the importance of *maybe* accompany to the potential and possible. This means that contemporary art vacillates: fiction, imagination and the need to understand are central – rather than the need to be or prove something right. In emphasizing imagination and fiction, contemporary art meets Hollo's thoughts. In addition, contemporary art is increasingly materialized as action, and this can be juxtaposed with Arendt's thoughts about uniqueness of human being and his/her need to become visible when acting in *the space of appearance*. Action is valuable in its own right: the human being would not be human, if he/she was not given the possibility to act.

The premise of the worlds of education/upbringing and art are in pluralism and diversity, in the *vastness and abundance of possibilities*, and neither of them should be adopted as an instrument the goals of which are defined from outside. The context of art is therefore a natural companion to education, especially if education is defined in Hollo's terms. Some kind of vacillation and *maybe* is present: like art, education vacillates – we cannot force anyone to grow up, it will always remain a *maybe*.

It is still of utmost importance to generate opportunities to act. This research indicates that art education has a significant role in this: it has a possibility to offer a specific and open space for action that is free from other expectations or ambitions of society. That space can be understood as a space of appearance or a *temporary autonomous zone*, where an individual can learn to ask his/her own questions and become visible as a unique human being. Initiator of action – art educator in my research – has an important role in creating that space. Because this space vacillates (space of appearance will not emerge automatically when people gather together, according to Arendt), it is essential to be aware of the objectives of action, to verbalize these objectives, to stay humble as an educator and to incessantly ask: does art or education serve in this very moment the whole vastness of life or is it narrowed down as an instrument? It is also important to *read deeds and actions through art*: this is how vacillation and pluralism will persist.

Key words: art, education, art education, contemporary art, power,
Juho Hollo, Hannah Arendt





Esipuhe

Tätä väitöskirjaa ei olisi, ellei olisi erästä kasvukertomusta ja siitä tehtyjä tulintoja. Oma eletty elämäni ja ymmärrykseni siitä on tämän tutkimuksen taustalla ja kaikki, mitä minulla on.¹ Minulle merkityksellisiä ovat olleet kokemukseni kasvatuksesta ja taiteesta, ja siksi taiteen ja kasvatuksen suhde kiinnostaa myös tutkimuksen kontekstissa. Joistakin kasvatuksellisista tekijöistä on tullut niin elimellinen osa elettyä elämääni, että niiden jäljet ovat kiinni lihassani, niillä on valta kehossani erilaisten jännitysten muodossa ja ne ovat muovanneet ratkaisujani ja aikuisuuttani. Tutkimuksen tekeminen on johdattanut minut hermeneuttiselle matkalle taiteen ja kasvatuksen kysymyksiin. Olen saanut mahdollisuuden tuoda taidekasvatuksen diskurssiin yhden äänen lisää.

Pääsemiseni tähän pisteeseen on ollut monien tekijöiden summa – oman kokemukseni pakottavuus ei vielä riitä. On oltava sopivat olosuhteet ja suotuisa toimintaympäristö. Tämän luomisesta kiitän Juha Vartoa. Hän on Juho Hollon termin saattanut minut kasvamaan tutkijana, raivannut esteitä tutkijuuteni tieltä ja ollut korvaamaton apu tutkimukseni muotoutumisvaiheessa. Kykyyni kasvaa ja ajatella on luotettu – minulle ei ole osoitettu selkeää ja helppoa tietä, mutta vähä vähältä olen oppinut luottamaan myös itse itseeni tutkijana ja ajattelijana.

Kiitän Helena Sederholmia ymmärryksestä ja hedelmällisistä kohtaamisista. Hän otti ohjat käsiinsä tilanteiden muuttuessa ja hänen oivaltavien huomioidensa ansiosta tutkimukseni tuli viimeistellyksi. Kiitän Leevi Haapalaa ja Soile

1 Vastaväitellyttä Päivi Rissasta haastateltiin radiossa tammikuussa 2016. Hän kirjoitti väitöksensä omista kokemuksistaan mielenterveyspotilaana ja pitkistä hoitjaksoista suljetuissa laitoksissa. Diagnoosi oli lopulta toinen kuin se, johon hoitoa annettiin. Haastattelija kysyi, onko Rissanen katkera hukkaan menneistä vuosista. Rissanen kieltäytyi vatvomasta asiaa ja näkee siinä hyvänkin puolen: ilman niitä kokemuksia hänellä ei olisi ollut juuri sitä tutkimusmateriaalia käytössään ja siten juuri sitä tutkimusta ei olisi. (Rissanen, Päivi 2015. *Toivoton tapaus? Autoetnografia sairastumisesta ja kuntoutumisesta*. Kuntoutussäätiön tutkimuksia. Research Reports 88/2015.)

Niiniskorpea luottamuksesta ja Jouko Pullista kommenteista, joiden ansiosta tutkimukseni seisoo entistä vahvemmin omilla jaloillaan. Kiitän kanssaopiskelijoita lukuisista ymmärrystä kartuttavista keskusteluista – olette avanneet näköaloja, joiden olemassaolosta minulla ei aikaisemmin ollut aavistustakaan, ja tarjonneet ajatuksilleni vastusta. Matka kanssanne on ollut minulle merkittävä monin tavoin. Siis kiitos Cecilia von Brandenburg, Jouni Kiiskinen, Alma Muukka-Marjovuori, Riikka Mäkikoskela, Jouni Sarpola, Pirjo Seddiki, Lena Séraphin, Mikko Snellman, Taneli Tuovinen – ja monet muut keskusteluihin osallistuneet! Tutkimustani ovat saattaneet eteenpäin myös lukuisat satunnaisemmat kohtaamiset – kiitos teille kaikille, jotka tietäen tai tietämättänne olette olleet kasvattamassa ymmärrystäni.

Puolisoni Seppo Tikkanen on uskonut minuun ja tarjonnut henkisen tuen lisäksi myös taloudellisen mahdollisuuden tutkia. Olen kiitollinen paljosta. Tyttäreni Auli on avannut kasvatukseen näköaloja, joita minulla ei olisi ilman häntä.

Olen myös kiitollinen Aalto-yliopistolle sekä väitökseni alkuun sijoittuneesta että erityisesti jälkimmäisestä puolen vuoden tohtorikoulutettavan paikasta, joka mahdollisti väitöksen intensiivisen loppuun saattamisen pitkän sairausloman jälkeen – ilman sitä en olisi tässä.

Kiitän esitarkastajia Jaana Erkkilä-Hilliä ja Leena Valkeapäästä osuvasta lausunnosta ja tärkeästä sysäyksestä kohti valmistumista. Viimeinen kiitos kuuluu vastaväittäjä Jaana Erkkilä-Hillille, joka saattaa tämän akateemisen matkani päätökseen.

Omistan väitökseni kaikille, jotka tuntevat kasvatuksen painon harteillaan, sekä tyttärelleni, koska tulevaisuus on, ja toivo.





KYLLÄ EI

Molemmat niistä pelkäävät toistaan yhtä paljon.
Siksi viisaat ihmiset sanovat ”ehkä”.²
(NEDKO SOLAKOV)

2 Tekstilainaus Nedko Solakovin teoksesta *Fears #84, 2006–2007. Sarjasta 99 piirustusta*. Sepia, black and white. (YES NO. Both of them are equally frightened of each other. That’s why the smart people use “maybe”.)

SISÄLLYSLUETTELO

Tiivistelmä	4
Abstract	6
ESIPUHE	10
TUTKIMUSASETELMA	19
Muotoutuva tutkimus	20
Esineitä, joita olemme	21
Taustaa ja aineistoa	24
Fenomenologia ja lupa kokemukselle	31
Ihmiskäsitys ja yksittäisen ontologia	33
Mahdollinen totuus tai vakuutetuksi tuleminen <i>(Varhaislapsuus)</i>	35 41
MITÄ ON TUTKIMUS?	45
Eräs tapaus – taustaa	46
Tutkijan sijainti laadullisessa tutkimuksessa	47
Taidekasvatuksen tutkimus	50
Taiteellinen tutkimus ja taiteellinen ajattelu	53
Tämän yksittäisen tutkimuksen yksittäinen menetelmä	59
Hermeneuttinen kehä <i>(Uskonto)</i>	62 69
KASVAMAAN SAATTAMINEN, TOIMINTA JA VALTA MAHDOLLISUUTENA	73
Sukupolvien ketju ja näkyväksi tuleminen	74
Juho Hollo ja kasvatuksen maailma	76
Kasvatus välineenä vai elämän palvelijana	79
Toimiva ihminen ja tulevaisuuden taidot	83
Hannah Arendt ja ihmisenä olemisen ehdot	85
Polis ja ihmisen ainutlaatuisuus	88
Vallan mahdollisuus	92
Taide ja mielikuvituksen kasvattaminen Hollon ajattelussa <i>(Varhaisaikuisuus)</i>	97 105

KUINKA TAIDE TOIMII?

(NYKYTAITEEN STRATEGIAT)

109

Taidemaailma	110
Taide ja tekokukat	113
dOCUMENTA (13) (kuraattori Carolyn Christov-Bakargiev)	117
Chus Martinez: Ei-konseptin tarjoamia mahdollisuuksia	126
Taiteellinen tutkiminen ja horjuva tila	130
Taiteen tieto – ehkä	136
Fiktio ja arvoitus	141
Yksittäisiä tapausesimerkkejä (<i>Rakas päiväkirjani,</i>)	146 157

TAITEEN JA KASVATUKSEN AVARUUS

165

Kohtaamisia taiteen kanssa	166
Documenta 12 (kuraattori Roger M. Buergel)	170
Mitä kasvatuksella tarkoitetaan?	176
Kasvatuksen arvoitus	182
Tilapäinen autonominen alue	185
Irit Rogoff: Kasvatuksellisia käänteitä	189
Luottamus – Jacotot’n tarina	194
Toiminnan alulle panija ja kasvattajan tyyli	202
Mahdollisia maisemia (<i>Aikuisuus</i>)	207 219

JOHTOPÄÄTÖKSIÄ

223

Valaistuja kohtia – (taide)kasvatus ja valta	224
Ehkä-taide ja ehkä-kasvatus	227
Nykytaidekasvatus (<i>Toivottomuus ja toivo</i>)	234 241

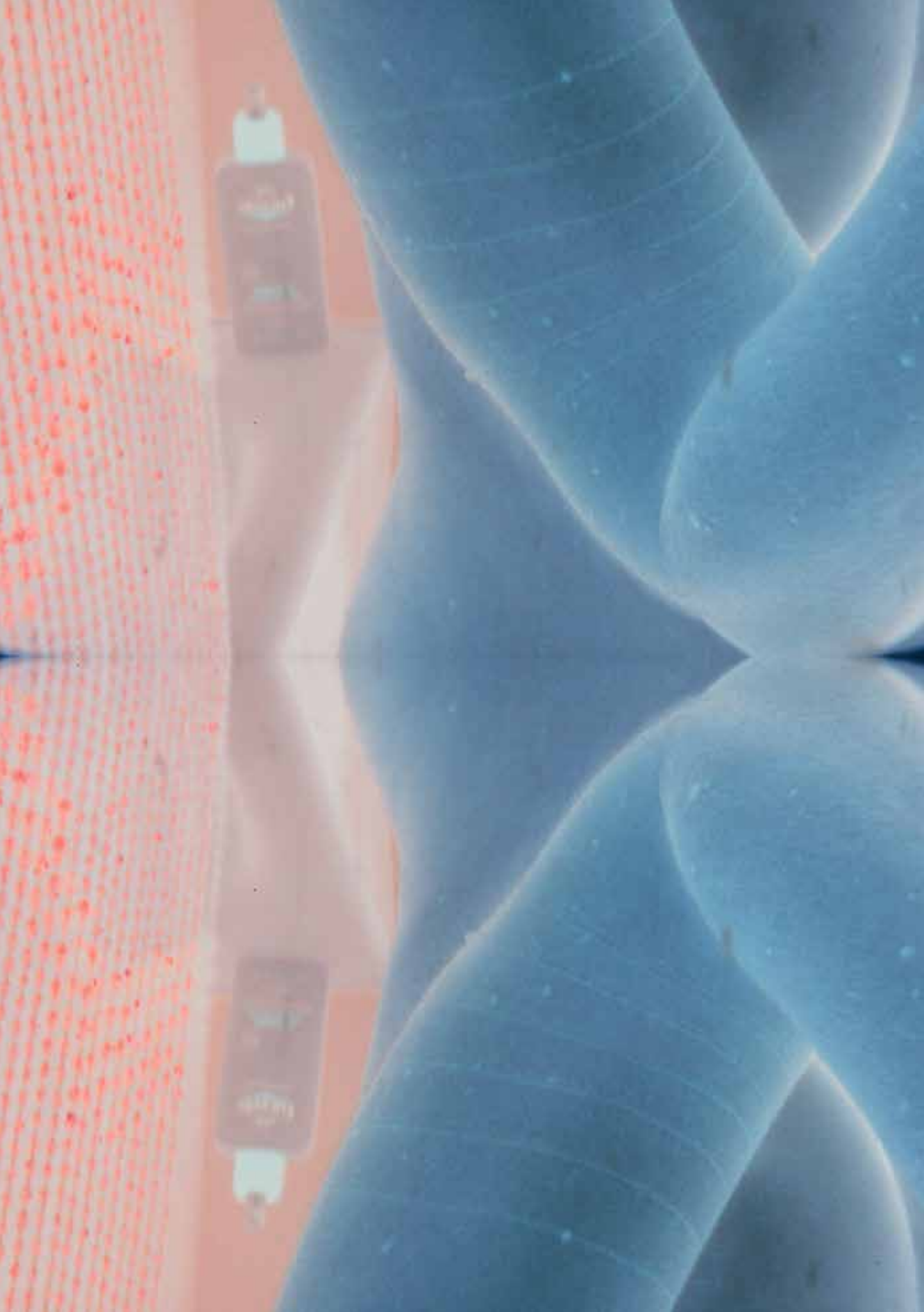
JÄLKISANAT

245

Vilkaisu taaksepäin ja tutkimuksellinen tulevaisuus	246
 Lähdeluettelo	 250







Oli ollut kokemus, suunnaton ja sanaton, jonka hän oli halunnut kääntää sanoiksi. Oli ollut hiljaisuus, jolle hän oli aikonut lainata äänen. Oli ollut näkymätön, jonka hän oli yrittänyt näyttää. (LEENA KROHN)

Tutkimus- asetelma

Ensimmäisessä julkisessa esityksessäni³ jatko-opiskelijana pohdin, miksi ja miten olin päätenyt juuri siihen paikkaan ja symposiumiin esittämään ajatuksiani. Mietin, mikä oli se taito⁴, joka oli johtanut minut tutkimuksen pariin. Tieni jatko-opiskelijaksi ei ole ollut mitenkään itsestään selvä, eikä taitoni erityisen näkyvä tai helposti osoitettavissa. Tulin esityksessäni siihen tulokseen, että erilaiset taidot, jotka olivat kertyneet elämäkokemukseni myötä eri lähteistä, olivat syitä siihen, miksi olin päätenyt tekemään tutkimusta. Seuraavassa esityksessäni⁵ ihmettelin lisää. Minut on kasvatettu yhden totuuden ja erilaisten tosiasioiden ympäröimänä – sellaiseen uskoon, että maailmassa on Totuus, jonka ulkopuolella on asioita ja ajatuksia, jotka eivät yksinkertaisesti pidä paikkaansa – ihmiset eivät vain ole tietoisia tästä, jos uskovat ja ajattelevat toisin. Kun aikuistuin, monet näistä tosiasioista osoittautuivat uskomuksiksi tai mielipiteiksi, minkä seurauksena aikaisemmin omaksuttu maailmankuva horjui.

Kun aloitin jatko-opintoni, minä uskoin yleisen käsityksen mukaan, että tutkimuksen pitäisi koostua tosiasioista, olla objektiivista tai ainakin pyrkiä siihen. Opintojeni aikana myös tämä käsitykseni on muuttunut. Laadullisen ihmistutkimuksen lähtökohdat eivät ole niin yksioikoiset. Kun tosiasioiksi luullut paljastuivat uskomuksiksi tai mielipiteiksi, on pakotettu etsimään muita tapoja lähestyä maailmaa. Elämäkokemukseni on siis opettanut minut epäilemään ja kysymään. Mutta mistä tiedän, ovatko kysymykseni olennaisia tutkimuksen kontekstissa ja omalla alallani? Mistä tiedän, kurrottelenko oikeaan suuntaan? Miten kääntää etsintäni tutkimukseksi?⁶

Näistä pohdinnoista huolimatta minulle syntyi jo varhaisessa vaiheessa ymmärrys ja luottamus siihen, että tutkimus voisi toimia alustana käsitellessäni itselleni tärkeää taiteen ja kasvatuksen suhdetta. Halusin ja haluan käyttää

3 Esitykseni otsikko: *How Artistic Research Affects my Study* 16.3.2011. Artistic Research and Contemporary Art -symposium, 14.–16.3.2011. Aalto ARTS, Helsinki.

4 Ks. taidosta esim. Varto 2008a, 2008b.

5 Esitykseni otsikko: *Searching or Researching?* 21.3.2012. 4th BaltArt Symposium – Art*Eros*Education, 19.–21.3.2012. Aalto ARTS, Helsinki.

6 How to turn my search into research? Tässä englannin kieli kääntyy hyvin mielikuvaksi, ja esitin tämän ajatuksen edellä mainitussa BaltArt Symposiumissa 2012.

tutkimusta alustana, koska se mahdollistaa perusteita etsivän ja artikuloivan asenteen, pakottaa analysoimaan, pohtimaan syy- ja seuraussuhteita ja johdattelee katsomaan laajemmin.

ESINEITÄ, JOITA OLEMME

Tämän tutkimuksen alkua määritelleen muotoilunäyttelyn näin sattumalta Milanossa 2010. Se oli kokemuksena erityinen siksi, että muotoilu oli irrotettu kronologiasta ja arvoasetelmista. Lisäksi esillä oli taidetta, esimerkiksi Morandin maalauksia ja hänen asetelmissaan käyttämiä esineitä, joiden vieressä puolestaan esiteltiin taidekasvatuksellista projektia. Mittakaavalla oli leikitty ja kaiken kaikkiaan näyttelyn esillepano pakotti katsomaan toisin. Tunnistan näyttelyarkkitehdin tekstistä myös omat muistikuvani:

Kun näin kuvat museoon valituista töistä ensimmäistä kertaa, koin oudon tunteen, että olin lähdössä matkalle, tai tutkimusmatkailijaksi, että minut oli kutsuttu käymään läpi (Alessandron? tämän maan?) mieli, jonka muisti, ajan hajottama, oli tuottanut suuren määrän erilaista tietoa, kuvia ja tuntemuksia. Tämä muisti palautettiin minulle ilman hierarkiaa, ilman kronologista tai typologista luokittelua. Minun piti vain avata itseni, uteliaisuuteni, muistini ja herkkyyteni, ja näin mahdollistuisi selviytymiseni tästä valtavasta yltäkylläisyydestä. (Charpin 2010, 447)

Kun lähdin tälle tutkimusmatkalle, tähän tutkimukseen, alussa oli valtava yltäkylläisyys ”erilaista tietoa, kuvia ja tuntemuksia”. Ei ollut hierarkiaa, ei kronologiaa eikä jäsennyistä – oli vain asioita, jotka kiinnostivat, koska kokemukseni ajoi niitä kohti. Mahdollisia suuntia oli kuitenkin monia. Miten yltäkylläisyys kääntyy kieleksi ja rajautuu tutkimukseksi?

Juho Hollo käyttää väitöstutkimuksessaan tutkimuksen kohteesta vanhahtavaa ilmaisua tutkimuksen esine.⁷ Tästä huomiosta tarjoutui mielenkiin-

7 Tutkimuksen esine käsitteenä alkoi elää mielessäni. Esineen voi ottaa käteensä, sen ”käsittää” ja suurtakin esinettä voi tunnustella ja sen voi kokea, vaikka sitä ei välttämättä hahmotakaan yhdellä silmäyksellä. Nykyisin käytössä oleva termi tutkimuskohde vie mielikuvan aika etäälle: kohde voi olla hyvinkin kaukana, näkymättömissä ja jopa ikuisesti saavuttamattomissa. Esinettä taas saattaa olla vaikea havaita kaukaa, siitä ei välttämättä ole edes tietoinen, mutta lähellä se on saavutettavissa ja on jo lähtökohtaisesti sidoksissa ihmisen mittasuhteisiin. Esinettä on ajatuksellisesti mutkattomampi lähestyä kuin kohdetta.

toinen ja tutkimustani eteenpäin vievä yhtymäkohta siihen, kuinka edellä mainittuun muotoilunäyttelyyn päässeiden esineiden valinta oikeutettiin. Pohtiessaan näyttelyyn tulevia esineitä, niiden rinnastuksia (ymmärrettäviä tai outoja), satunnaisuutta ja toisaalta esineiden kiinnittyneisyyttä erilaisiin tarinoihin kuraattori Alessandro Mendini kirjaa listan tavoista, joilla esineet ovat lopulta tulleet valituksi näyttelyyn. Poimin häneltä tämän listan. Oman tutkimukseni esineiden valintojen oikeutus on siis seuraava (omat lisäykset ja muutokset kursiivilla):

Tämän *tutkimuksen* esineet on valittu tiettyjen, tarkkojen kriteerien mukaan

1. Niiden täytyy olla, tavalla tai toisella, *minun (niillä täytyy olla yhteys kokemuksiini)*.
2. Niiden täytyy herättää tavalla tai toisella mielenkiinto, havainto, mikä hyvänsä tunne (positiivinen tai negatiivinen).
3. Niiden täytyy toimia todisteina.
4. Ne eivät noudata sääntöjen mukaista, kanonista luokittelua, jonka pohjalta *tutkimusta* on jäsennelty.
5. Ne ovat tallenteita herkkyydestä tai välinpitämättömyydestä.
6. Kokonaisuutena katsoen nämä esineet (nämä tähdenlennot) ovat hahmoja, joiden arvoa ei voi mitata, ne ovat elottomia kiintymyksen kohteita, uskollisia tai uskottomia, hyviä tai kauheita, joita elämäämme on heitelty: solmuja ja liitoskohtia, arvoituksia, kysymyksiä, vian määrityksiä, ongelmia ja jopa joitakin ratkaisuja – nykyarkeologian palasia analysoitavaksi, tilanteita mietittäväksi epätavallisista näkökulmista.⁸ (Alkuperäinen teksti Mendini 2010, 32)

8 Alkuperäinen teksti: *These objects have been chosen according to certain precise criteria: 1- They must be, in one way or another, Italian. 2- They must arouse, in one way or another, an interest, an attention, an emotion, of any type (positive or negative); 3- They must present themselves as testimonies; 4- They do not follow the canonical classification on which the history of Italian design is structured 5- They are documents of sensitivities or insensitivities 6- Viewed as a whole, these objects (these falling stars) are the infinite personages, they are the inanimate "affections," faithful of unfaithful, good of terrible, that our lives are dotted with. Knots and joints, problems, question, diagnoses, issues, and even some solutions. Pieces of contemporary archaeology to be analyzed, situations to think about, in accordance with unaccustomed perspectives.* (Mendini 2010, 32) Suomenkielinen käännös on omani.

Tutustuin Michel Foucault'n teokseen *Tiedon arkeologia* (2005) paljon näyttelyä myöhemmin, mutta jokin täsmää. Tulkitsen, että Foucault työntää minut tutkimaan nimenomaan suhteita: ei niinkään genealogiaa, vaan suhteita. Foucault kirjoittaa aukkoisuudesta, sotkeutumisesta ja epäyhtenäisyydestä. Hänen teoksensa on hyvin yksityiskohtainen pyrkimys kartoittaa toisenlaista tapaa lähestyä tiedonaloja: myös epäjatkuvuus ja katkokset ovat totta. Ymmärrän sen oman tutkimukseni kontekstissa tietoisuutena siitä, että eri diskurssien ja tiedonalueiden rajat ovat vaillinaisia ja haparoivia. Muotoilunäyttelystä poimimani valintojen oikeutus haastaa minut tekemään rinnastuksia ja nostamaan esiin ajatuksia ja ajattelijoita ilman hierarkiaa ja kronologiaa. Muotoilunäyttelyn esineet oli tuotu pois alkuperäisestä olemassaolostaan, ne oli erotettu kontekstistaan ja niiden mittasuhteita oli kenties muutettu. Tästä huolimatta tai ehkä juuri siksi ne muodostivat kokonaisuuden, joka tuotti toisenlaisen tavan katsoa jo tutuksi tullutta. Toivon, että tutkimukseni pystyisi tuomaan esiin jotain tämän kaltaista.

Voisin kutsua tutkimustani nykyarkeologiaksi: kasvatukselliset fragmentit ja taiteessa koettu kaivetaan esiin ja saatetaan keskustelemaan teorian kanssa ja etsitään kielä, jonka avulla esiin tullut tulee kuvatuksi parhaiten. Lopuksi selviää, minkälainen rakennelma, kyhäelmä tai esinekooste⁹ saadaan *suturoitua*¹⁰ kokoon ja minkälainen ymmärrys sen pohjalta nousee. Valmis

9 Tekstiseminaarissa nousi keväällä 2011 esiin käsite kompositio. Filosofi Bruno Latour kirjoittaa, että kompositiosta voi tulla uskottava ja vakuuttava vaihtoehto modernisaatiolle. Latour kirjoittaa, että sellaisista asioista, joita ei enää voi modernisoida ja jotka on postmodernisoitu palasiksi, voidaan vielä muodostaa kompositio. Minulla on ollut ongelmia samaistua tarinoihin modernista yhtenäiskulttuurista tai sisäistää postmodernin ajatusta identiteeteistä, jotka olisivat vapaasti valittavissa – se olisi tehnyt väkivaltaa omalle kokemukselleni. Composition ajatus tuntuu sopivan lähtökohtiini, mutta terminä koen sen hankalaksi. Haluaisin löytää sille suomenkielisen vastineen, mutta en oikein löydä tyydyttävää: Esinekooste? Kyhäelmä? Installaatio tai asetelma eivät myöskään tuo näkyviin sitä, mitä tavoittelen. Siksi en nosta tätä ajatusta vahvemmin esiin. Latourin ajatus auttoi kuitenkin hahmottamaan tutkimukseni muotoa ja sopii yhteen edellä kuvatun näyttelykokemuksen kanssa. Myös Varto mainitsee rakennelman (tai kyhäelmän) kirjoittaessaan taiteellisesta tutkimuksesta (Varto 2017, 88).

10 Pirjo Seddiki (2010, 18) käyttää termiä suturoida väitöksessään. Hän käyttää käsitettä avatessaan tapaansa sitoa yhteen tekstiä ja kuvaa. Hänen mukaansa merkitykset laajentuvat näin vuorovaikutuksesta ja täydentävät näiden kahden välisiä aukkoja. Itse suturoin erilaisten ajattelijoiden näkemyksiä jonkinlaiseksi esitettäväksi »

tutkimukseni on yksi esitys, yksi mahdollinen totuus. Tavoitteena ei ole saada aikaan ehjää kuvaa, joka uskottelee yhden tulkinnan oikeassa oloa, vaan *suturoida* kysymyksinä ilmenevät reiät, aukot, halkeamat ja raot jonkinlaiseksi, edes hataraksi kokonaisuudeksi ja liittää yhteen myös sellaista, joka ei välttämättä ole ilmeistä.

Kuvataiteilija Erwin Wurm kirjoittaa:

Jokaisella meistä on kuva todellisuudesta, ja monella tapaa jaamme tämän yhteisen kuvan. Se on sovittu representaatio maailmasta. Tämä mielikuva tai todellisuuden kuva välittyy kaikenlaisen median välityksellä – tähän sisältyy myös koulutus. Jokainen yhteiskunnan aspekti on riippuvainen sen yhtenäisyydestä. Mutta on tärkeää pitää mielessään, että tämä esitys, miten hyödyllinen se onkaan arjen elämälle, ja näin koko yhteiskunnan eheydelle, ei ole todellisuus itse. Se on rakennelma. Toissani yritän kysyä kysymyksiä tästä kuvasta. (Wurm 2006, 251)

Pyrin tässä tutkimuksessani tällä valintojen oikeutuksella pääsemään käsiksi siihen, mitä taidekasvatuksen kuvan takaa löytyy: mikä on taiteen ja kasvatuksen (mahdollinen) suhde?

TAUSTAA JA AINEISTOA

Taidekasvatuksen alan opettajia on koulutettu jo yli 100 vuotta.¹¹ Pirkko Pohjakallion (2005) väitös *Miksi kuvista? Koulun kuvataideopetuksen muuttuvat perustelut* tuo hyvin esiin muuttuneita diskursseja ja paradigmoja ja antaa selkeän yleiskuvan kuvataideopetuksen historiasta. Se keskittyy erityisesti 1960- ja 1970-luvuille, mutta viittaukset ulottuvat vuosituhannen vaihteeseen. Oma kokemukseni koulun kuvataideopetuksesta ajoittuu 1980-luvulle, ja opiskelin

kokonaisuudeksi. Lisäksi kuvat ja kokemusfragmentit laajentavat kokonais kuvaa.

- 11** Vuonna 2015 vietettiin kuvataideopettajien koulutuksen 100-vuotisjuhlavuotta (Pohjakallio, Pirkko ja Kallio-Tavin Mira (toim.) 2015. *Kuvis sata. Kuvataideopettajien koulutus 1915–2015*. Helsinki: Aalto-yliopisto). Ks. historiasta lisää esim. Piironen, Liisa ja Salminen, Antero (toim.) 1996. *Kuvitella vuosisata*. Helsinki: Taidekasvatuksen osasto, Taideteollinen korkeakoulu. Kuvataideopettajaliitto täytti tuolloin 90 vuotta.

kuvataideopettajaksi 1990-luvulla.¹²

Huomasin paradigmanmuutoksen tapahtuneen myös palatessani jatko-opintojen pariin vuonna 2009. Keskustelu nykytaiteen paikasta taidekasvatuksessa oli lisääntynyt laitoksella – tämä tuli esiin tekstiseminaareissa ja luennoilla. Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulun Taiteen laitoksen tutkimuksen painoalueeksi oli kirjattu *nykytaiteen merkitykset yhteiskunnassa*. Omiin kiinnostuksen kohteisiini sopi suoraan myös toinen painoalue *taiteen ja kasvatuksen suhde*. Kolmas painoalue oli *taiteellisen tutkimuksen metodologia*. Osuin laitokselle sellaisena hetkenä, jona käyty keskustelu kohtasi omat kiinnostuksen kohteeni. Jatko-opinnoista vastaavan filosofi Juha Varton ajattelu ja läsnäolo määritteli opintojani vahvasti, ja olen kiitollinen siitä, että hänen ansiostaan laitokselle muodostui avoimen kyselevä ja salliva ilmapiiri, jonka suojissa minulle tarjoutui aika ja paikka lähteä kohti sellaista, joka oli ja on itselleni merkityksellistä.

Minulla on vahva henkilökohtainen kokemus paitsi kasvatettavana olostani myös nykytaiteesta ja sen tarjoamasta mahdollisuudesta kysyä kysymyksiä ja etsiä erilaisia tapoja lähestyä maailmaa ja olla maailmassa. Kiinnostukseni nykytaiteeseen alkoi opiskeluaikani, ja tein siihen liittyen myös taiteen maisterin opinnäytetyöni *Aluekatsaus – Kirjoituksia minun todellisuuteni ja taiteen todellisuuden kohtaamisista* (Heikkilä 1998). Kävin gallerioissa ja museoissa ymmärtääkseni nykytaidetta, luin lehtiä ja artikkeleita ja vierailin ensimmäistä kertaa Documentassa Kasselissa vuotta ennen valmistumistani, 1997. Itselleni kokemus oli ravisteleva ja hämmennystä herättävä, mutta tulkitsin syyksi ennen kaikkea kokemattomuuteni taiteen edessä. (Tämä documenta X on osoittautunut monella tapaa käänteentekeväksi Documentan historiassa. Kuraattorina toimi Catherine Davis, ja juuri tähän Documentaan palataan usein myös aineistossani.)

Astuin taiteen ilmapiiriin lukiossa. Hain kuvataidepainotteiseen lukioon, koska halusin eroon peruskouluaikaisista luokkatovereistani. Päätös oli – vielä näin jälkikäteenkin ajateltuna – hieman yllättävä, koska kuva oli minulle vieras. Jonkinlainen kuvaamisen taito minulla kuitenkin oli, ja tartuin tähän ulospääsyn mahdollisuuteen. Olen kasvanut kielellisessä kulttuurissa, ja kuunnellut (uskonnollisia) saarnoja jokaikinen sunnuntai aikuisuuteen asti. Kuvan palvontaa pidettiin pahana, ja myös arkeen liittyviä kuvia jokseenkin

12 Pohjakallion väitöksessä mainitaan paljon taidekasvatuksen alan vaikuttajia, jotka ovat myös minulle tuttuja opiskeluajoiltani.

turhina – tosin kotimme seiniä koristi muutama taulu. Lukiossa törmäsin ensimmäistä kertaa kuvan mahdollisuuteen muunakin kuin vain koristeena. Ehkä taustastani johtuu, että kuva edustaa minulle edelleen toista, tai Toista: jotain sellaista, jota en välttämättä ymmärrä, mutta jonka ymmärtämisen yrityksestä myös oma ymmärrys kasvaa. Kuva pakottaa kielellisen todellisuuden toiselle puolel.

Opintojeni aikana ensimmäisiä yrityksiä ymmärtää taidetta määritteli minulle tuttu uskonto. Yritin löytää yhtymäkohtia uskonnon ja taiteen väliltä, jotakin sellaista tuttua, jonka avulla olisin voinut selittää tätä itselleni uutta. Löysinkin yhtäläisyyksiä, mutta löysin myös uusia kysymyksiä, jotka veivät muihin suuntiin. Minulle lapsuudessa annettu maailmankuva oli mustavalkoinen, mutta se ei ollut rationaalinen. Minun on helppo hyväksyä, että kaikelle ei löydy sanoja, eikä monia kokemuksia voi selittää tyhjentävästi. Toisaalta uskonnon ja taiteen suhtautumisessa totuuteen on niiden suuri ero. Kuva asettuu suhteessa kokemukseeni rajoittavasta uskonnosta selkeästi toisaalle: (kuva)taiteessa ei ole yhtä jumalaa, ei yhtä selitystä, vaan sen tarjoama maailmankuva on jopa kaoottinen. Kaaokselle antautuminen on kuitenkin avannut erilaisia maailmoja ja auttanut havaitsemaan maailman moniarvoisena. Kotini tarjoama hyvin mustavalkoinen tulkinta maailmasta on muuttunut taiteen avulla värilliseksi. Tästä on seurannut, että minulle on ollut tutkimukseni suhteen tärkeää hyväksyä kompleksisuus, jolloin tarjoutuu mahdollisuus pyrkiä kohtia ymmärrystä ja samalla myöntää lopullisen ymmärryksen mahdottomuus.

Väitöksen muotoutuessa huomasin, että oikeastaan monet niistä tekijöistä, jotka ovat taiteessa vaikuttaneet ja vakuuttaneet ja joita olen taiteen kautta ja avulla käsitellyt, joko katsojana tai tekijänä, ovat tavalla tai toisella olleet erilaisia ihmisenä kasvamiseen ja ihmisyyteen kytkeytyviä kysymyksiä. Tästä seurasi päätös kohdentaa tutkimus taiteen ja kasvatuksen kysymyksiin. Kun tähän lisää laitoksella vallinneen avoimen ja pohdintaan kannustavan ilmapiirin sekä hedelmälliset ja mielekkäät keskustelut – joiden sisältöjä tiivistivät hyvin painoalueet – päädyin aika luontevalla tavalla tarkastelemaan tutkimuksessani *taiteen ja kasvatuksen suhdetta*, ja samalla selvittämään *nykytaiteen merkityksiä yhteiskunnassa* hyödyntäen *taiteellisen tutkimuksen metodologialle* olennaista taiteellista ajattelua.

Documenta on viiden vuoden välein Kassellissa Saksassa järjestettävä nykytaiteen suurnäyttely. Se on järjestetty ensimmäisen kerran toisen maailmansodan jälkeen 1955, eikä sillä ole historiassaan samanlaista kolonialismin taakkaa kuin joka toinen vuosi järjestettävällä Venetsian biennaalilla. Olen käynyt sekä Kas-

selissä että Venetsian biennaalissa opiskeluajoista lähtien säännöllisesti.¹³ Osittain tästä syystä Documenta on myös luonteva valinta aineistoksi. Olen valinnut lähemmän tarkastelun kohteeksi kahden peräkkäisen Documentan kirjallisen aineiston, joiden tematiikka kohtaa tutkimusintressini. Documenta 12 (2007) oli ensimmäisiä nykytaiteen suuria katselmuksia, joissa kasvatus oli otettu keskeiseksi teemaksi. Näyttely oli otsikoitu: ”MODERNITY? LIFE! EDUCATION:”. Jokaiselle aihealueelle oli sitä taustoittava kysymys: Onko modernisuus meidän antiikkimme? Mitä tarkoittaa paljas elämä? Mitä on tehtävissä?

Sitä seuraava eli dOCUMENTA (13) (2012) puolestaan:

on omistettu taiteelliselle tutkimukselle ja mielikuvituksen muodoille, materiaalille, esineille, ruumiillisuudelle ja aktiiviselle elämiselle yhteydessä teoriaan, mutta ei (vielä) sille alisteisena. Näillä aloilla politiikka on erottamaton aistisesta, toimeliaisuudesta ja yhteistyöstä nykytutkimuksen eri tieteen ja taiteen alojen ja muiden tiedonalojen, sekä muinaisten että nykyaikaisten kanssa. dOCUMENTA (13):a motivoi kokonaisvaltainen ja ei-sanallinen näkemys, joka suhtautuu epäilevästi jatkuvan taloudellisen kasvun ajatukseen. Tämä näkemys on jaettavissa elävien ja elottomien kanssa ja se myös tunnistaa erilaiset elävien ja elottomien tiedon käytännöt ja muodostumisen – mukaan lukien ihmiset. (dOCUMENTA (13) 2012b, 4)

Laajuudeltaan aineistoa on melkein 3000 sivua sisältäen kuvallisen materiaalin. Olen rajannut aineistoni kirjalliseen materiaaliin erityisesti siksi, että kokemukseni näistä(kin) näyttelyistä on kehollinen ja kielellisesti jäsentymätön, ja tätä kirjoittaessa katsomiskokemuksesta on jo aikaa. Kokemukseni sanallistamisen sijaan käytän jo olemassa olevaa kieltä ja pyrin sen avulla avaamaan nykytaiteen strategioita tai toimintatapoja ja niiden suhdetta kasvatuksen kysymyksiin. Ratkaisustani seuraa, että kuraattorien ääni korostuu ja tutkimuksessani painottuu kuratointiajattelu taiteen ja taidekasvatuksen risteyskohdassa.

Tutkimukseni aineistoa ja rajausta miettiessä tutkimusaiheeni kietoutuneisuus omiin kasvukokemuksiini on huomioitava myös aineiston valinnassa. Tarvitsen kokemusasiantuntijuuteni¹⁴ rinnalle teoriaa. Kasvatustieteilijä Juho Hollo (1885–1967) käsittelee teksteissään kasvatuksen – ja taiteen – mahdollisuuksia, ja hän kirjoitti väitöksensä otsikolla *Mielikuvitus ja sen kasvattaminen*

13 Olen käynyt joka toinen vuosi järjestettävässä Venetsian biennaalissa 1999, 2001, 2005, 2007, 2009, 2011, 2013, 2015 ja joka viides vuosi järjestettävässä Kasselin Dokumentassa 1997, 2002, 2007, 2012, 2017.

14 Avaan tätä käsitettä myöhemmin.

(1918). Hän asettuu kasvatustieteen marginaaliin ja sopii ajatustensa vuoksi erinomaisesti juuri taidekasvatuksen alueelle. Tässä tutkimuksessa tärkeäksi nousevat Hollon ajatukset kasvamaan saattamisesta ja mielikuvituksen kasvatamisesta. Hollo on noussut aika ajoin esiin taidekasvatuksen teksteissä, ja hän on ollut esillä (taide)kasvatuksen alan väitöksissä viimeisen reilun kymmenen vuoden aikana¹⁵. Hän on edelleen melko tuntematon suurelle yleisölle, vaikka suomalaiset taidekasvatuksen ajattelijat ja kehittäjät, kuten Antero Salminen, Inkeri Sava ja Juha Varto, ovat viitanneet Holloon.¹⁶

Oivalsin jossain vaiheessa, että oman kasvukokemukseni taustalla vaikuttavat vahvasti kasvatuksen valtaan liittyvät tekijät. Tästä huomiosta nousi halu tehdä tätä valtaa näkyväksi (taide)kasvatuksen kontekstissa, ja näin saan rajattua näkökulmani taiteen ja kasvatuksen suhteeseen vielä paremmin. Vallan kysymyksistä on siten tullut keskeinen osa tutkimustani. Kasvatuksesta keskusteltaessa ei oikeastaan voi välttää vallan kysymyksiä, niin elimellisellä tavalla ne ovat kieoutuneita olemassaoloomme ja ihmissuhteisiimme. Hannah Arendt auttaa ymmärtämään valtaa ja pohtimaan ihmisyyttä teoksensa *Vita activa* (2002) avulla.¹⁷

Foucault'n teos *Tiedon arkeologia* (2005), johon viittasin jo aiemmin, antaa lähinnä metodologista apua. Nämä viitekehyksen tekijät ovat tiukasti mene-

15 Esimerkiksi seuraavissa väitöksissä Hollolla on rooli: **Kallio, Minna** 2005. *Ajatus kuvasta. Kuvan merkityksen pohdintaa kasvatuksen kontekstissa*. Helsinki: Helsingin yliopisto. Väitöskirja; **Niiniskorpi, Soile** 2009. (Ks. lähdeluettelo.) **Kiiskinen, Jouni** 2011. *Visuaalinen tie arvoelämään. Aleksanteri Ahola-Valon itsekasvatuksen menetelmä ja etiikka*. Aalto-yliopiston julkaisusarja VÄITÖSKIRJAT 6/2011; **Taneli, Matti** 2012. *Kasvatus on kasvamaan saattamista. Kasvatusfilosofinen tutkimus J.A. Hollon sivistyskasvatusajattelusta*. Turku: Turun Yliopiston julkaisuja. SARJA - SER. C OSA - TOM. 351. Väitöskirja; **Tuovinen, Taneli** 2016 (ks. lähdeluettelo).

16 Ks. esim. **Salminen, Antero** 2005. *Pääjalkainen. Kuva ja havainto*. (Toim. Inkeri Koskinen). Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 77; **Sava, Inkeri** (2007) *Katsomme – näemmekö?* PS-kustannus. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja (81) ja **Juha Varto** (esim. 2011). Soile Niiniskorpi (2009, 12) kirjoittaa väitöksessään, että tutustui opiskeluaikana 70-luvun lopussa Hollon teksteihin. Myös Pirkko Pohjakallion (2005) väitöksessä viitataan Holloon pariinkin otteeseen esimerkiksi Pia Katerman ja Antero Salmisen yhteydessä. Taidekasvatuksen alan tutkimusseura perustettiin 2009 ja se sai nimekseen Hollo-instituutti.

17 Michel Foucault tulee myös esiin vallasta puhuttaessa, mutta olen rajannut tähän tutkimukseeni Arendtin ajattelun vallasta.

telmällisiä, joten en sijoita heitä heidän oman aikansa keskusteluun. Etsin selityksiä ja avauksia niille jäljille, joita tunnistan itsessäni kokemusasiantuntijana ja joiden lähteet ovat edellä mainitussa aineistossa.

Tutkimukseni edetessä mukaan on päätynyt muitakin ajattelijoita: esimerkiksi Chus Martinez ajatuksillaan taiteen toimintatavoista, Irit Rogoff pohdinnoillaan kasvatuksellisesta käänteestä ja Jacques Rancière tarinallaan Jacotot'sta.

Tutkimukseni tavoitteena on valottaa kasvatuksen valtaa nykytaiteen strategioita avaamalla. Tutkimuskysymykseksi on muotoutunut: *Minkälaisena kasvatuksen ja vallan kysymykset näyttäytyvät nykytaiteen strategioiden valossa?* Tuleeko esiin maailmassa olemisen tai maailman hahmottamisen tapoja, jotka auttaisivat pohtimaan kasvatuksen kysymyksiä toisista näkökulmista? Onko olemassa käsitteitä ja lähestymistapoja, jotka paikantavat uudelleen taidekasvatuksen tehtävää? Minkälaisia tapoja puhua taiteen ja kasvatuksen suhteesta on olemassa? Ennakko-oletukseni on, että nykytaiteelle tyypillinen kyseenalaistaminen sekä valmiiden vaihtoehtojen välttäminen haastaa käsityksiä kasvatuksesta. Toimintatapoihin keskittymällä yritän ohittaa ja välttää keskustelun siitä, mitä muodon perusteella voi päätellä. Eri tekijöiden erottaminen voi olla vaikeaa, ja vaikeuksia saattavat tuottaa myös keskenään ristiriitaiset tulkinnat.

Varto on yrittänyt herätellä keskustelua kasvatuksen olemuksesta taidekasvatuksen alalla¹⁸. Kasvatuksesta puhutaan useimmiten taidekasvatuksena, ja siihen viitataan toimintana, sellaisena kuin se ilmenee erilaisissa taidekasvatuksellisissa tilanteissa. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että paljon esillä olevat toiminnan kuvaukset jättävät ehkä piiloon jotakin tärkeää. Yritän tutkimuksessani tuoda näkökulmia siihen, kuinka kasvatusta voisi olla ymmärrettävissä taidekasvatuksen kontekstissa, johon katson kuuluvan taidekasvatuksellisen toiminnan esimerkiksi sellaisena kuin se esiintyy koulun, museon ja vapaan sivistystyön (esimerkiksi kuvataidekoulut) piirissä. Lisäksi yhteisöllisen taiteen muodot hämärtävät kiinnostavalla tavalla taiteen ja taidekasvatuksen rajoja, enkä halua rajata taidekasvatusta liian tiukasti tässä tutkimuksessa. Oma kokemukseni on syntynyt ennen kaikkea kuvataidekasvatuksen piirissä, mutta toivon tutkimuksellani olevan annettavaa myös muille taidekasvatuksen aloille.

Erityinen kiinnostukseni kohde on yksittäisen ihmisen kasvun mahdollisuus erilaisissa taidekasvatuksellisissa konteksteissa. Pyrin säilyttämään yksit-

18 Ks. esim Varto 2003; 2008a.

täisen näkökulman ja tarkentamaan katseeni yksilöön, koska kokemus kasvattuksesta on aina yksittäinen. En myöskään ajattele, että taide olisi kasvattavaa ainoastaan taidekasvatuksellisen toiminnan kautta tai avulla, vaan myös taide *itsessään* pitää tämän mahdollisuuden sisällään. Tavoittelen kieltä sen avaamiseksi, mitä *erilaisten* taiteen muotojen (myös yhteisöllisen taiteen) ja kasvatuksen suhteesta voi sanoa, kun kyseessä on yksilö, joka kasvaa ja jota kasvatetaan. Haen pääsyä näkyvän toiminnan taakse kysymään niitä tekijöitä, jotka taiteessa kasvattavat – ja toisaalta pohtimaan vallan kysymyksiä näissä tilanteissa.

Tutkimukseni näkökulma ei ole ollut esillä aiemmassa alan tutkimuksessa. Aiemmissa väitöskirjoissa on tarkasteltu tekijän ja kokijan näkökulmaa taiteeseen sekä tarkasteltu taidekasvatuksen käytäntöjä.¹⁹ Nämä väitöstutkimukset luovat pohjaa ja tarjoavat taustaa, mutta tässä näkökulma on toinen: se lähestyy taidekasvatuksen alan kysymyksiä yksittäisestä käsin, keskittyen nykytaiteen ja kasvatuksen suhteeseen. Tutkimukseni metodologinen ymmärrys ja lähtökohta nousee taiteellisesta tutkimuksesta, joka sallii yksittäisen ja satunnaisuudenkin ja sopii kompleksisuuden ja moninaisuuden esiin tuomiseen. Avaan ajatteluni metodologisista ratkaisuistani seuraavassa luvussa. Tavoitteena on tutkimus-

19 Helena Sederholmin taidekasvatuksen alan väitös käsitteli nykytaiteen uusia muotoja. (Sederholm, Helena 1998. *Starting to Play with Arts Education. Study of Ways to Approach Experiential and Social Modes of Contemporary Art*. Jyväskylä Studies in the Art, no 63, Jyväskylä. Väitöskirja.) Muissa omaan tutkimukseeni linkittyvissä taidekasvatuksen alan väitöskirjoissa on käsitelty tekijän ja kokijan näkökulmaa (ks. esim. Erkkilä, Jaana 2012. *Tekijä on toinen. Kuinka kuvallinen dialogi syntyy*. Aalto-yliopiston julkaisusarja 10/2012; Houessou, Jaana 2010. *Teoksen synty – kuvataiteellista prosessia sanallistamassa*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 108; Mälikoskela, Riikka 2015 (ks. lähdeluettelo); Niiniskorpi, Soile 2009 (ks. lähdeluettelo.); Pullinen, Jouko 2003. *Mestarin käden jäljillä. Kuvallinen dialogi filosofisen hermeneutiikan näkökulmasta*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A 40; Valkeapää, Leena 2011. *Luonnossa. Vuoropuhelua Nils-Aslak Valkeapään tuotannon kanssa*. Aalto-yliopiston julkaisusarja 3/2011.) sekä tarkasteltu taidekasvatuksen käytäntöjä ja avattu niitä (ks. esim. Pohjakallio, Pirkko 2005. (ks. lähdeluettelo); Laitinen, Sirkka 2003. *Hyvää ja kaunista. Kuvataideopetuksen mahdollisuuksista nuorten eettisen ja esteettisen pohdinnan tukena*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 39; Räsänen, Marjo 1997. *Building Bridges. Experimental Art Understanding: A work of art as a means of understanding and constructing self*. Publication series of University of Art and Design UIAH A 18.) Taneli Tuovinen (2016) avaa väitöksessään visuaalista ajattelua.

linen kyhäelmä, joka muotoutuu melko satunnaisten valintojen oikeutuksella sellaiseksi kokonaisuudeksi, jossa ehkä epätavalliset rinnastukset synnyttävät oivalluksia tai kiinnittävät huomion asioihin, joihin huomio ei tavallisesti kiinnity.

FENOMENOLOGIA JA LUPA KOKEMUKSELLE

Lainasin maisterin opinnäytetyössäni Vartoa ja Sara Heinämaata, mutta lainasin heitä yksittäisten ajatusten takia ymmärtämättä niiden yhteyttä fenomenologiaan – siis sitä, että heidän tapansa ajatella on ainakin osittain juuri fenomenologian ansioita. Käsitykseni fenomenologiasta selkiytyi ja syvenyi jatko-opintojeni aikana. Varto on fenomenologi, ja opinnoissa oli kaiken kaikkiaan vahva fenomenologinen pohjavire. Varto välitti ymmärrystä siitä, kuinka fenomenologia on kiinnostunut eletystä todellisuudesta, inhimillisestä elämämaailmasta ja sen rakenteista.²⁰ Tulkitsin, että sain luvan olla läsnä tutkimuksessa, ja ylipäättään luvan tutkia ilmiötä, joka oli minulle tuttu ja pakottava.²¹ Fenomenologian myötä tutkimukseni saa taustafilosofian, joka selittää ja tekee ymmärrettävämmäksi joitakin ratkaisujani. En kuitenkaan ole fenomenologi, enkä pyri tutkimuksellani ottamaan osaa sen alan keskusteluun, mutta fenomenologia antoi ja antaa mahdollisuuden luottaa omaan kokemukseen kasvatettavana lapsuuden perheessä ja koulussa sekä kasvattajana, äidin ja opettajan roolissa – ja toisaalta taiteen parissa. Tästä osallisuudesta nousee oikeuteni puhua.

Ajatus osallisuudesta on ollut yksi tutkimustani alkuun saattanut ajatus. Kallio-Kuninkalassa (2012)²² kerroin, kuinka erään turhauttavan konferenssikokemuksen jälkeen pohdin omaa paikkaani: en koe olevani taiteilija, ku-

-
- 20** Ks. lisää esim. Miettinen, Timo; Pulkkinen, Simo & Taipale, Joona (toim.) 2010. *Fenomenologian ydinkysymyksiä*. Helsinki: Gaudeamus. Kirjoittajat tiivistävät: Fenomenologian ydin on tietynlaisessa kysymisen ja kyseenalaistamisen tavassa (s. 9).
- 21** Oma kokemukseni oli mukana jo maisterin opinnäytetyössäni – vaikka minulla ei silloin ollut tätä tietoa fenomenologiasta. Nyt sain käsitteitä sellaiselle, joka oli minulle ennestään luontevaa.
- 22** Esitykseni otsikko oli: *Power of education and strategies of contemporary art*. Seminaari jatko-opiskelijoille 30.11.–1.12.2012. Kallio-Kuninkala, Tuusula.

raattori²³, enkä oikein kuvataideopettajakaan, koska opettamiseni oli jo silloin satunnaista. Mikä oikein on sijaintini käsitellessäni taiteen ja kasvatuksen kysymyksiä? En pystynyt nimeämään yhtä selkeää roolia, josta käsin puhun ja kirjoitan. Tätä miettiessäni lukemassani tekstissä tuli vastaan participant-sana, jolle lähdin etsimään suomenkielisiä vastineita. Osallistujan lisäksi sen voi kääntää osalliseksi: osallisen rooli ei välttämättä ole niin aktiivinen kuin osallistujan, mutta silti hänellä on osansa tapahtuvassa. Oivalsin – kuten edellä kirjoittaessani taidosta – että osallisuuteni koostuu osista: minulle on kuitenkin kertynyt kokemusta ja tietoa paitsi kasvatettavana olostani, myös taiteen tekemisestä ja opettamisesta. En tarvitse vain yhtä roolia, joka suuntaa tutkimustani.

Tämä ei kuitenkaan riittänyt kokonaan kuvaamaan asemaani ja sijaintiani tutkimuksessa. Törmäsin syksyllä 2012 tutkimusasetelmaa miettiessäni artikkeliin, jossa lapsena huostaan otettu ehdotti aikuisena, että hänen kokemustaan voisi hyödyntää lastensuojelutyössä. Tekstissä käytettiin termiä ”lastensuojelun kokemusasiantuntija”.²⁴ Tästä oivalsin, että kokemusasiantuntijuus koostuu osallisuudesta ja osallistumisesta ja syntyi ajatus siitä, että roolini tässä tutkimuksessa on kokemusasiantuntija.

Kokemusasiantuntijuudesta seuraa pyrkimys kuunnella omaa kokemusta ja säilyttää siihen kosketus niin, että kaikella kirjoittamallani on yhteys oman elämäni todellisuuteen ja samalla tämä lähtökohta sulkee asioita pois ja määrittelee valintoja. Tarkastelen myös aineistoani näistä lähtökohdista. Minulla ei ole muutaakaan mittaa, koska yhtä totuutta ei ole, ei ole objektiivista sijaintia, ja siten (tutkimukseni esineiden) valintaperuste on yhtä oikeutettu kuin mikä tahansa muu. Suurin osa tähän tutkimukseen päätynyttä on minulle ennestään vierasta; vieraita käsitteitä, uusia ajatuskulkuja ja asioiden välisiä yhteyksiä – muutenhan se ei olisi tutkimusta. Ajatusten pitää kuitenkin läpäistä kokemukseni ja vakuuttaa minut: niiden pitää olla ymmärrettävissä ja yhdistettävissä kokemukseeni, annettava siihen uusi ulottuvuus ja selitys, joka voisi olla mahdollinen. Teorian tulee tarjota mahdollisia selityksiä, mahdollisia totuuksia.

23 Halusin tulkita opettajan roolin jonkinlaiseksi kuratoinniksi: opettaja valikoi, mitä opiskelijoille tai oppilaille taiteesta esitetään.

24 Härkönen, Leena: *Lasten kokemukset avuksi. Lastensuojelussa voitaisiin hyödyntää tilanteissa eläneiden tietoja, itsekin huostaan otettu ehdottaa*. HS 5.9.2012 Termi tuli myöhemmin vastaan myös muussa lastensuojelupuheessa, ja viime vuosina se on tullut usein vastaan eri yhteyksissä.

Tutkimuskysymyksestä kimpoaa monia pieniä kysymyksiä, ja haluaisin uskaltaa kysyä yksinkertaisiakin kysymyksiä, jotka ovat lähtöisin elämän todellisuudesta. Luulen, että kysymysten kysymistä voi pitää taitona. Taiteilijapari Peter Fischli ja David Weiss tekevät siitä taidetta:

Löytääkö onni minut? Tiedätkö kaiken itsestäni? Onko tietämättömyyteni tilava/mukava luola? Miltä vaikutan? Olisiko minusta voinut tulla jotain muuta? Pitäisikö minun päästää itseni menemään? Pitäisikö minun jättää todellisuus rauhaan? Olenko koskaan ollut todella hereillä? Voinko kamppailla väsymystä vastaan vain nukkumalla? Onko tärkeämpää, että maailmalla menee hyvin vai minulla? Pitäisikö minun ostaa vahva lamppu? Miksi kaikki pyörii itseni ympärillä? Miksi metsät vaikenevat? Mitä muut tietävät minusta? Pitääkö minun pysytellä ulkona? Pitääkö minun ilmaista itseäni selkeämmin? Miksi muilla menee aina paremmin? Miksi olen aina kaikkien kanssa samaa mieltä? Pitäisikö minun vuokrata vieraasta kaupungista asunto väärällä nimellä? Olenko sieluni makuupussi? Kuinka paljon on sidoksissa kaikkeen? Pitäisikö minun pysyä makuulla? Onko elämä kummallinen luolasysteemi? Ovatko todellisuuden reunat hämärät? Miksi peiton on niin painava? Käytänkö vääriä huumeita? Voinko lohduttaa itseäni makealla? Miksi kaikki ovat yhtäkkiä niin mukavia? Onko päättämättömyyteni vapaan tahdon kaunein kokemus? Miksi ei saa puhua asioista, joita ei ymmärrä? (Fischli ja Weiss 2003)

Tutkimuksessani pyrin fenomenologisen otteen ja oman kokemusasiantuntijuuteni avulla purkamaan eteeni ilmaantuvien kysymysten monimuotoisuutta tutkimusasetelmani rajoissa. Tutkimukseni konkreettinen muoto, sen kompositio tai ”kyhäelmä” muodostuu kolmesta rinnakkaisesta tasosta: tutkimustekstistä, jossa oma ääneni käy vuoropuhelua lainaamieni ajattelijoiden kanssa, ja yksityisemmästä tasosta, joka on jakautunut kahteen osaan: fragmentaariisiin kokemuskuvauksiin ja kuvalliseen tasoon. Nämä suturoituvat yhdessä kokonaisuudeksi, jossa eri tasojen kesken syntyvä vuorovaikutus laajentaa tulkin-toja ja merkityksiä.

IHMISKÄSITYS JA YKSITTÄISEN ONTOLOGIA

Kasvatukseni jätti minuun jälkensä ja vahvan kokemuksen ulkopuolisuudesta: minun on ollut vaikea jakaa kokemustani kasvatettavana olost, koska se

on niin erityinen. Ehkä siksi Varton teos *Tanssi maailman kanssa – yksittäisen ontologiaa* oli erittäin vahva lukukokemus. Sain sanoja sille, miksi maailma tuntuu niin vieraalta: en kokenut kuuluvani yhtenäiskulttuuriin, en löytänyt (helppoa) yhteyttä muihin. Minulla oli kohtaloni, mutta en nähnyt, miten se liittyy mihinkään – koin vain olevani ulkopuolinen. Teos asetti minut paikoilleen myös tämän tutkimuksen suhteen. Hahmotin, että löytyy kieli kuvata sitä, että minullakin on kohtaloni, oma kohtani maailmassa, tässä ajassa ja paikassa. En ole voinut enkä voi paeta sitä. Varto kirjoittaa, kuinka ajatus universaalista ja yleispätevästä, mitä ”jokainen” perimmältään on tai minkä mukaan ajattelee, tulee jollain tavalla meille kulttuurisesti annettuna, eikä sitä pidä opettaa. Tässä ymmärryksessä välimatka ja ero on tärkeä, kun puhutaan tietämisestä. Universaalien eli yleisen osa, partikulaarinen tai erityinen on kiinnostanut tutkijoita, mutta tämä erityinen on aina palautettavissa yleiseen. Toisaalta toiminnassa syntyvä taito ja tieto on aina sidottu yksilöön, ja sitä on hankala lähestyä universaalien avulla. Yksittäinen ei ole Varton mukaan juurikaan kiinnostanut tutkijoita. Yksittäisellä ihmisellä on oma kohtalonsa ja kohtansa ajassa ja paikassa, hän kuljettaa mukanaan syntyneisyytensä ja samalla yksittäisyyttään, joka on irrallisuutta ja ainutlaatuisuutta, ja irti olemista itseään yleisemmästä. Ihminen ilmenee maailmassa, kun hän toimii syntyneisyyden ja kuoleamisen välissä ja elää ”mutkikkaassa kontekstissa ilman syytä tai juonta, jotka olisivat annetut ulkoapäin”. Lihallisuus ja jokaisen oma liha ikään kuin todistaa jokaiselle yksittäisyyden. (Varto 2008a, 7–8, 20–31) Kokemukseni kasvatuksesta on ollut niin pakottava, että se on jättänyt lihaani jälkensä. Näistä syistä Varton ajatukset tuottivat tunnistamista: oli siis olemassa kieltä puhua kokemuksesta tavalla, jossa irrallisenakin liityn johonkin, olen yksittäinen samalla tavalla kuin muut²⁵. En tiedä, kuinka hyvin pystyn tuomaan tätä kokemusta tunnistamisesta esiin tutkimuksessani. Joka tapauksessa se on vaikuttanut siihen, kuinka lähestyn tutkimusta, kuinka paikannan itseni siinä ja mistä puhun ja minälaista kieltä tavoittelen.

Sekä Varto että Lauri Rauhala pitävät olennaisena, että ihmistieteiden tutkija artikuloi oman ihmiskäsityksensä, sillä se vaikuttaa siihen, miten hän lähestyy ja ymmärtää tutkimuskohdettaan. (Ks. esim. Rauhala 1983, 12–16)

25 Toiset antavat olemassaololleni vastusta, ja eroa ei olisi ilman toisia. (Varto 2008a, 106) Varton tekstissä on paljon sellaista, jossa riittää sulateltavaa edelleen. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että kysymykset ja vaillinaiset ymmärrykset eivät ole estäneet tunnistamisen kokemusta.

Rauhalan hahmottelemissa holistisissa ihmiskäsityksissä ihminen ymmärretään kokonaisuudeksi: ihminen on *ykseys erilaisuudessa*. Rauhalalle ihminen on *kehollinen* (ihmisen orgaaninen olemuspuoli), *tajunnallinen* (ihmisen psyykkis-henkinen kokonaisuus) ja *situationaalinen* (ihmisen kietoutuneisuus maailmaan oman elämäntilanteensa kautta). Kaikki kolme Rauhalan erottamaa olemuspuolta ovat kietoutuneita toisiinsa, ja aina läsnä ihmisyydessä. Vaikka ihmisestä voi erottaa tarkasteltavaksi vain yhden olemuspuolen (esimerkiksi lääketieteessä), ihminen ei koskaan ole pelkästään osa, vaan ainutkertainen ja monimutkainen kokonaisuus. (Rauhala 1983, 28–32)

Ajatus ihmisen ainutkertaisuudesta ja kompleksisuudesta sekä oivallukseni yksittäisyydestä kuvaavat paitsi ymmärrystäni ihmisyydestä myös antavat minulle sijainnin, josta käsin tutkin ja tulkitSEN aineistoani. (Ihmisen yksittäisyydestä ja ainutlaatuisuudesta seuraa ymmärrykseni mukaan myös käsitys yksittäisestä tutkimuksesta ainutlaatuisena, ja siten uutta tietoa luovana: jokin uusi tulee näkyviin yksittäisen ymmärryksen kautta. Se, kuinka merkittävää tämä on kyseessä olevan tutkimusalan näkökulmasta, on jo toinen asia.)

MAHDOLLINEN TOTUUS TAI VAKUUTETUKSI TULEMINEN

Käydessäni aineistoani läpi ja tutustuessani kuraattoreiden ja filosofien ajatteluun kiinnitän huomioni siihen, että totuus tai totuudellisuus mainitaan usein. Kukaan lainaamistani ajatteliJoista ei kuitenkaan puhu absoluuttisesta totuudesta vaan enemmänkin totuuden vilpittömästä etsinnästä tai omasta henkilökohtaisesta totuudesta. Omalla kohdallani usko kaikille yhteisestä totuudesta on muuntunut oman totuuden mahdollisuudeksi – joksikin, joka on kokemuksellisesti totta juuri minulle. Tämä totuus on muuttuva, se muuntuu ja suuntautuu uudelleen kokemusteni kertyessä. Totuuden etsintä pitää liikkeellä, vie eteenpäin ja lisää ymmärrystä ja ajattelua.

Juho Hollo pohtii ajattelun ja kuvittelun eroja:

Se [ajattelu] on ymmärtämistä – tämäkin sana otettuna etymologisesti, siis asiain 'ympäriällä liikkumisena' – diskursiivista siirryntää, jonka määränä on paljastaa yhä uusia suhteita, se on etsimistä, vieläpä siinä määrin, että totuuden etsiminen tältä näkökannalta on kalliimpi kuin totuus itse.

Hollon mukaan ajattelun avulla ratkotaan jo olemassa olevaa ”totuuden huntua”, ja kuvittelun näkökulmasta totuus ”esiintyy alati uutena ja uudistu-

vana todellisuutena, jonka luomisessa inhimillisellä kuvittelulla tuntuu olevan osaa”.²⁶ (Hollo 1918a, 141)

Carolyn Christov-Bakargiev puhuu skeptisistä, joka ei ole kyynisyyttä vaan avoimuutta ehdotuksille. Hän kirjoittaa, että koska on olemassa samanaikaisesti monta totuutta, joutuu jatkuvasti kohtaamaan ratkaisemattomia kysymyksiä. Tämä avaa tilaa ehdolliselle. (Christov-Bakargiev 2012b, 36–37) Myös Irit Rogoff kirjoittaa totuudesta ja avaa Foucault’n käyttämää termiä *parrhesia*, jonka tulkitsee vapaaksi puheeksi: ne, jotka harjoittavat sitä nähdään totuuden puhujina. Rogoff kirjoittaa, että *parrhesia* johtaa sellaiseen kielelliseen toimintaan, jonka puitteissa puhuja voi ilmaista henkilökohtaisen suhteensa totuuteen, ja riskeerata näin elämänsä, koska tunnistaa totuuden kertomisen velvollisuudekseen, auttaakseen muita (ja itseään). *Parrhesiassa* puhuja käyttää vapautta ja tekee valintansa: hän valitsee suoruuden (ei suostuttelua), totuuden (ei hiljaisuuden valhetta), ja kuoleman riskin (ei turvallista elämää), kritiikin (ei imartelua) ja moraalisen velvollisuuden (ei itsekkyyttä ja moraalista apatiaa). Rogoff tulkitsee, että näin syntyvä totuus on ymmärrettävissä henkilökohtaiseksi. Se ei ole staattinen tila vaan enemmänkin liikkeelle paneva voima; totuus ei ole virheetön, faktaa, vaan totuuden etsintä sinänsä on tärkeää. (Rogoff 2008, 9)

Varto kirjoittaa, että taiteen kontekstissa – koska taide liittyy taidon perinteeseen – vakuuttavuus on parempi ilmaisu kuin totuus (ks. Varto 2017, 25–26, 67–70). Hän saattaa olla oikeassa, sillä totuus tulkitaan helposti (edellä esittämistäni tarkennuksista huolimatta) ainakin pyrkimyksenä absoluuttiin ja siis toisin kuin tässä haluan esittää. Totuuden etsinnän voi myös muuntaa pyrkimykseksi vakuuttua ja vakuuttaa.²⁷ Kompleksisuuden hyväksyminen, yhden

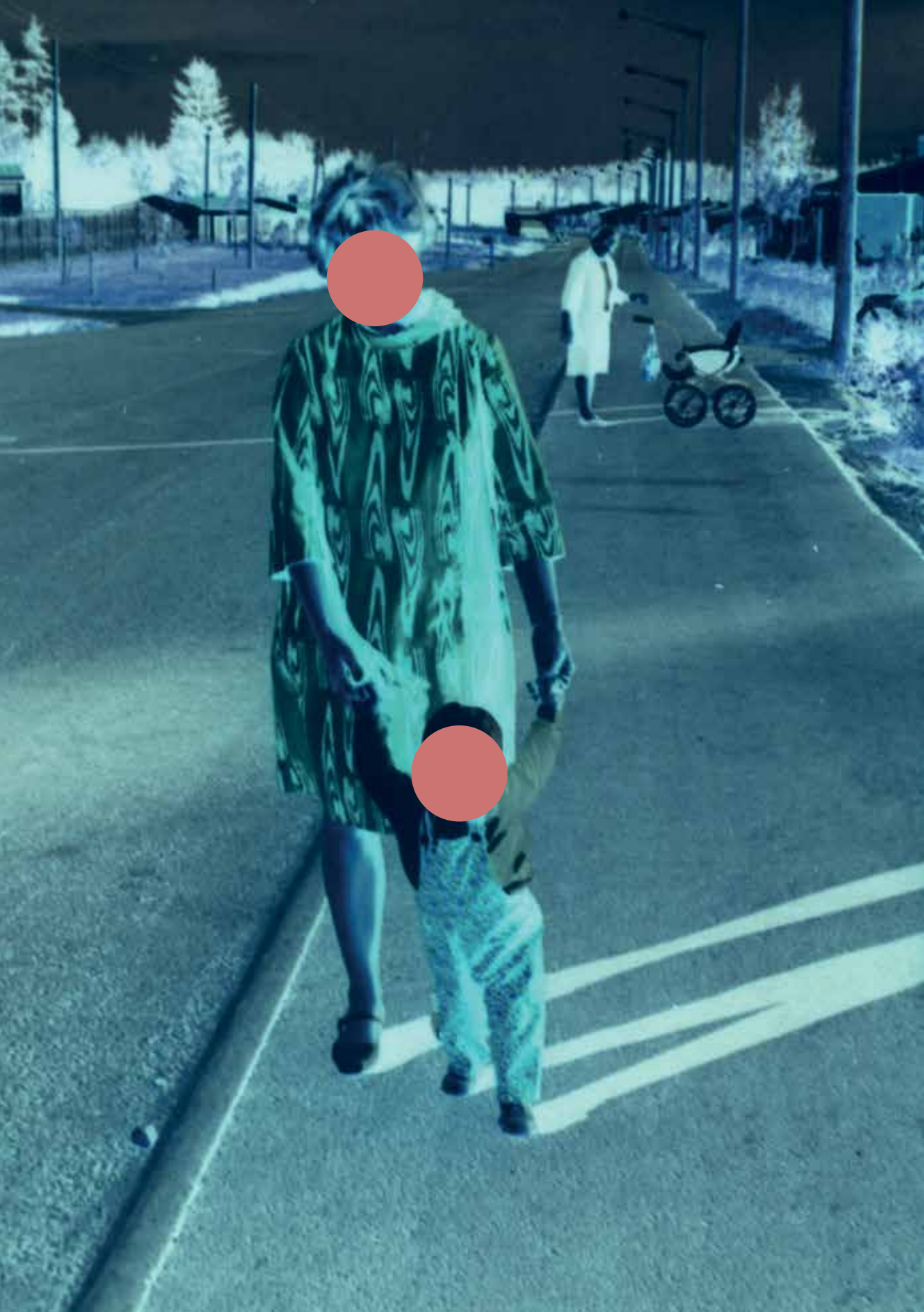
26 Hollo kirjoittaa, että hänen oman totuutensa, ”kuvitteellisen valta-atteen erikoisena tehtävänä tosin on pitää mahdollisimman tarmokkaasti huolta mielikuvituksen etujen valvonnasta” (Hollo 1918b, 13). Hollo myös korostaa, että esimerkiksi mielikuvituksen kasvattamista tutkittaessa täytyy löytää mielekäs taustateoria, ei mikä tahansa (historiallinen) mielikuvusteoria. Hollo kirjoittaa, että eri teorioihin tutustuminen on osoittanut ”niiden seulonnan ja oman, henkilökohtaisen vakaumuksen muodostamisen välttämättömyyden”. (Hollo 1918a, VII)

27 Varto kirjoittaa al-Ghazalista, joka joskus menneisyydessä on kirjoittanut tieteen tarkoittavan mielenliikutusten tiedettä. Mielenliikutus tarkoittaa ideaa, ajatusta, voimakasta halua. Tiede ei ole mikä tahansa käsitys vaan ”vavisuttava, sisäisesti vakuuttava käsitys”. Tiede onkin ”sydämen ja mielenliikutusten tiede”. (Varto 2017, 27–28)

totuuden mahdottomuus ja kuitenkin jonkinlaiseen sisäisesti vakuuttavaan käsitykseen pyrkimisen oikeus tai uskallus ovat olleet tärkeitä oivalluksia. En tiedä, voiko tutkimusteksti olla parrhesiaa, vapaata puhetta. Toisaalta yksittäisen pohjalta syntyvän tutkimukseni totuus on ymmärrettävissä myös henkilökohtaiseksi. Joka tapauksessa etsintä on tämän tutkimuksen liikkeelle paneva voima. Lukija voi arvioida paljastuvaa omista näkökulmistaan.







Minä pyöräilen pienellä pyörällä. Naapurin tyttö on vienyt minut ja sisareni lähimetsään retkelle. Äitini hahmo ilmestyy taaksemme ja pysäyttää etenemisen. Tunnen kouraisun vatsanpohjassani. Isäni rankaisu on fyysinen.

Olen jo hieman vanhempi, kun havahdun kotona siihen, että isäni korottaa ääntään. Se ei ole uutta, mutta tällä kertaa tilanne eskaloituu: isäni lähtee jahtaamaan säikähtänyttä äitiäni, joka juoksee parvekkeen ovea kohti ja kaatuu siihen. Tilanne rauhoittuu nopeasti eikä yhteenotosta tule fyysistä, mutta pieneen kehoon pesiytyy valmiustila: jos äitini aikomus heittää pois vanhaksi käyvä jälkiruoka herättää isässäni näin vahvan tunteen, kaikki on mahdollista.

Tapahtumien tarkka kuvaus ei ole lopulta kovin merkityksellistä – merkityksellisempää on se, mitä tapahtui minulle: vähitellen, tapahtuma tapahtumalta minä opin olemaan tekemättä, reagoimatta, minä opin myötäilemään ja jopa ajattelemaan odotusten mukaan. Ja kun säännöt muuttuivat, minä yritin sisäistää nekin ja säilöin kaiken lihani muistiin: olin kuin valmiustilassa oleva eläin, joka ei päässyt pakenemaan.

Lapsuus teki minusta näkymättömän, kykenemättömän ajattelemaan ja toimimaan, se teki minusta marionetin, sätkynuken, tahdottoman olion, joka oppi olemaan hiljaa, myötäilemään ja perääntymään. Lapsuuteni oli tukahdutettujen tunteiden lapsuus, se oli kiellettyjen asioiden kirjo ja voimattomuuden vaatimus.

Minulla ei juurikaan ole muistoja lapsuudesta. Unohdan, koska muistaminen tekisi liian kipeää.²⁸

28 Muistan, että mahduin pienenä pahvilaatikkoon. Pistin pahvilaatikon kiinni ja jollain tavalla pimeässä istuminen oli lohduttavaa. Muistan, kuinka löysin takapihamme pellosta astianpalasia, etsin niitä lisää ja puhdistin: rikkinäisiä ruusulautasia ja kahvikuppeja. Muistan vapauttaneeni koivun taimen tonttimme rajalta painavan kiven alta. Muistan kiipeilleeni ja vaellelleeni metsikössä pellon reunassa. Muistan kotimme kellaritilat ja menneen tunnelman vaatevarastoissa. Muistan lukeneeni vihreän samettisohvan nurkassa Lotta-kirjoja niin intensiivisesti, että en kuullut kutsua syömään. Vahvimmissa muistoissani olen vain minä, yksin.







Tiede on varmuus, tutkimus on epävarmuus.
(BRUNO LATOUR)

Mitä on tutkimus?

Kirjoitin estetiikan kurssille²⁹ ensimmäisen jatko-opintojen kirjallisen tuotoksen ja saamani palaute auttoi minua ymmärtämään tutkimuksen haasteita. Tiesin, että tekstini oli keskeneräinen, mutta osa kurssilaisilta tulleesta palautteesta hämmensi, tuntui menevän ohitse, puhuvan jostakin muusta kuin itse halusin puhua. Osa palautteesta osui toki maaliinsa, ja sain ymmärrystä kirjoittamisesta suunnasta. Tuli myös selväksi, miten eri suunnista tutkimusta voi lähestyä.

Oma tekstini oli haparoiva ja hyvin henkilökohtainen. Olin jo kurottamassa jotakin sellaista kohti, joka on ruumiillistunut tässä tutkimuksessa. Minun täytyi kirjoittaa myös se teksti ymmärtääkseni. Palautteesta parhaiten mieleeni jäivät erään osallistujan sanat: ”minusta tässä kyllä haisee joku palaneen käry”. Kommentti tuntui aika tyrmäävältä noin tutkijauran alkuun, mutta otin sen vastaan haasteena, koska oma, toisenlainen ymmärrykseni oli jo päässyt idulle. Saamani palaute johtui melko pitkälle siitä, miten tutkimus ymmärretään. Mitä tutkimus sitten on? Objektiivista tiedettä? Aineistoja, otantaa, rajauksia, johtopäätöksiä? Käsitemäärittelyä suunnistamista? Kurssin jälkeinen hämmennys johti pohtimaan, voiko tutkimus olla aina kaikille sama: kuinka tutkimuksen käsite pitäisi rajata ja mikä kaikki on mahdollista tutkimuksen alustalla?

Tätä kirjoittaessa kurssista on kulunut jo vuosia. Silloin idullaan olleen ymmärrykseni tärkeä vaikuttaja oli Varto, joka kirjoittaa tieteen perinteisestä objektiivisuuden vaatimuksesta: se sisältää oletuksen maailman jaettavuudesta ja osittamisesta, joka syntyy luonnostaan ja vailla vaikutuksia tutkimustulokseen. Luonnontieteen teoriassa tästä on kuitenkin jo luovuttu, sillä nyt oletetaan, että ”se, mitä luonto on, on kulloinkin riippuvainen tarkkailijan paikasta”. Ihmistä tutkivissa tieteissä tämä on vieläkin ilmeisempää, ja tästä huolimatta tutkimustyötä tehdään edelleen objektiivisuuden vaatimuksen mukaan ikään kuin jako tutkijaan ja tutkittavaan sisältyisi maailman rakenteeseen. (Varto 1992, 19) Varto on kirjoittanut laadullisen tutkimuksen oppaansa vuonna 1992³⁰, mutta miksi koin törmääväni vieläkin objektiivisuuden vaatimukseen, tai ainakin vahvoihin oletuksiin siitä, mitä tutkimuksen pitäisi olla? Täsmennän tässä luvussa ymmärrystäni tutkimuksesta ja sen seurauksia käsillä olevalle tutkimukselle.

29 Estetiikka ja taiteen filosofia 2009–2010, opettajana Ossi Naukkarinen.

30 Hän viittaa teoksessaan muutoksen laadullisessa tutkimuksessa tapahtuneen parikymmentä vuotta sitten eli 60–70-luvulla.

TUTKIJAN SIJAINTI LAADULLISESSA TUTKIMUKSESSA

Tein maisterin opinnäytetyössäni joitakin yksinkertaisia oivalluksia. Paikantamisen tärkeys avautui Sara Heinämaan tekstien avulla: olen valkoihoinen, (nyt) keski-ikäinen suomalainen nainen. Oman sijaintini kirjaaminen teki ymmärrettävämmäksi tapaa, jolla tarkkailen maailmaa. Pohdin myös Varton filosofian luennollaan esittämää ajatusta, jonka mukaan perspektiivisestä tiedosta ollaan vähitellen siirrytty inspektiiviseen ajattelutapaan. Esimerkkinä oli roviolla palaminen: ulkopuolisen on mahdotonta tietää, miltä roviolla palavasta tuntuu, ennen kuin palaa itse roviolla. Tämä kuvaus jäi mieleeni, vaikka en silloin täysin hahmottanut, mitä ajatuksesta käytännössä seuraa. Nyt ymmärrän paremmin, kuinka lähestymistapa auttaa käsittelemään ja selittämään tarkemmin paikantamiseen liittyviä kysymyksiä, oman kokemuksen ja toisten kuvaaman välistä kuilua. Vierauden tunne ja kommunikoinnin haasteet – ja toisaalta myös kokemuksellinen ymmärrys – syntyvät pitkälti siitä, että toinen on tai ei ole ollut siellä, missä minä olen, ja toisin päin. Fenomenologinen pohja ajatella kokemuksen paikkaa luotiin näin jo maisteriopintojeni aikana.

Kun palasin jatko-opintojen pariin, Varto oli edelleen laitoksella, nyt tutkimuksesta vastaavana professorina. Kuten olen edellä avannut, hänen vaikutuksensa minuun oli erityisen vahva, sillä hänen välittämänsä ajattelu tuntui sopivan omaan kokemukseeni ja antavan sille kielen. Varton tapa lähestyä tutkimusta myös haastaa ajattelemaan osoittamatta liikaa tutkimuksellisia esimerkkejä tai tiukkoja metodisia polkuja. Tästä seuraa, että jokainen joutuu tekemään päätöksiä oman tutkimuksensa suhteen oman ymmärryksensä pohjalta.

Pohtiessani syntyvää ymmärrystä tutkimuksesta kirjoitin: ”Minä en olisi tässä ilman omia kokemuksia. Omat lapsuuden kipuni ovat merkittävä syy sille, miksi kasvamisen, taiteeseen kasvamisen, taiteen avulla kasvamisen ja (taide) kasvattaminen kiinnostaa. Taiteesta löysin näkökulmia maailmaan, ja sain eväitä minuuteni pohtimiseen. Miksi siis tutkisin taidekasvatusta ja kasvua taiteeseen yleisellä tasolla? Kenen kasvatusta tutkisin, kenen kasvua pohtisin? Mikä olisi se joukko, joka antaisi minulle tieteen vaatimia objektiivisia tuloksia? Miten tutkittavat avautuisivat tutkijalle, minulle – kuten terapeutille, vai tutkijalle, vieraalle? Eikö sellainen otos ole joka tapauksessa sattumanvarainen? Yhtä sattumanvarainen, kuin se metodi, jolla tutkimusaineisto valikoituu: kaikkia kieliä ei voi osata, kaikkea kirjallisuutta ei löydä, eikä kaikkia mahdollisuuksia näe.”³¹

31 Estetiikan kurssiessee 2010, johon viittasin alussa.

Vuosien aikana käsitykseni tutkimuksesta on syventynyt ja silloin vielä melko intuitiivinen ymmärrys on saanut kieltä ja käsitteitä. Varto avaa tutkijan sijaintia ihmistieteiden alueella, jolla teen laadullista tutkimusta taiteen ja kasvatuksen suhteesta. Hän kirjoittaa laadullisen tutkimuksen lähtökohtana olevan ihmisen erityislaadun ja lisäksi on otettava huomioon tutkijan ja tutkittavan kietoutuneisuus samaan tai samankaltaiseen merkitysten kokonaisuuteen. ”Tätä kietoutuneisuutta ei voi millään tavalla erottaa ihmisenä olemisesta, ihmisen toimista ja tavasta ymmärtää, joten se tulee esille tutkimuksen kaikilla tasoilla ja kaikissa vaiheissa: se kuuluu jo tutkimusongelman valintaan, tutkimuksen rajaamiseen, itse tutkimustyöhön ja tulosten tulkitsemiseen.” (Varto 1992, 15)

Varton mukaan laadullinen tutkimus tapahtuu elämismaailmassa ja tutkija on osa tutkimaansa merkitysyhteyttä. Tämä on myös edellytys sille, että tutkija voi tehdä laadullista tutkimusta, sillä ”laatujen ymmärtäminen on mahdollista vain siinä kontekstissa, jossa niillä on merkitys”. Ihminen ei voi päästä elämismaailmansa ulkopuolelle, joten ei ole mahdollista toimia ulkoisena tarkkailijana kun tutkii ihmistä. (Emt. 26) Laadullisen tutkimuksen tekijä on valinnut kysyvän maailmasuhteen, ja tutkimustyön päämäärä on ”rikastaa inhimillistä olemassaoloa, syventää ymmärrystämme maailmasta ja itsestämme”. Tästä seuraa eettistä merkitystä inhimillisen toiminnan arvottajana. (Emt. 116) Erityisesti ihmistä koskeva ja kasvatuksen tutkimus on haastavaa, koska se on niin kompleksista: ”Tyypillinen äärikompleksinen konteksti on elämismaailma, joka on rakentunut usean eri tason kautta siksi kokonaisuudeksi, joka se nyt on (kullekin ihmiselle ja yhteiseksi)” (Varto 2000, 60). Varto (1992, 45) haastaa tunnistamaan kompleksisuuden ongelman laadullisessa tutkimuksessa, sillä kokonaisuudesta irrotettujen osien tutkiminen voi estää tutkimuksen kohdentamisen oikealla tavalla.

Omaa tutkimusasetelmaa – ja omaa kasvuani – pohtiessani olen huomannut, että pienikin muutos tavassa esittää asioita muuttaa ymmärrystä ja kokonaisuutta. Varto kirjoittaa, miten asioiden merkitykset muuttuvat elämän monisyyden edessä jopa tiedostamatta, vaikka usein ajattelemme, että ”merkitykset asettuvat ainakin toisten ihmisten maailmoissa selkeään järjestykseen kuin huonekalut tai muut esineet ja tätä ajatustapaa me yleensä myös käytämme eritellessämme näitä merkityksiä”. Hän painottaa tietoisuutta niistä tekijöistä, jotka tutkimuksessa vaikuttavat ja tämän esiin tuomista tavalla tai toisella. (Emt. 71)

Edellä esitetyt huomiot eivät sisällä oletusta, että tutkijan pitäisi kirjoittaa minämuodossa ja jakaa omia kokemuksiaan. Edellä kirjoitettu ei myöskään pyyhi tätä mahdollisuutta pois. Minulla on kokemusta taiteesta katsojana,

tekijänä ja kuvataiteen opettajana. Kohtaamiseni taiteen kanssa ovat olleet merkityksellisiä ja omaan kasvuuni liittyvien oivallusten taustalla. Kaikkein vahvin on kokemus kasvatettavana olostä, joka työntyy läpi ja värittää muut kokemukset, saa kysymään merkitystä ja mielekkyyttä, saa epäilemään omia kykyjä ja haluja. Se kysyy, vaikka pitäisi antaa mennä, se katsoo ulkoa ja arvioi, vaikka pitäisi olla ja tehdä. Se häiritsee, se ei anna rauhaa. Juuri kokemus kasvatettavana olostä on kenties epätavallisen pakottava: se tuntuu vaativan mukaan tulemista juuri tähän tutkimukseen, koska sen välittämä tieto on niin kietoutunutta ymmärrykseeni. Väistämällä sen väistäisin samalla jotain oleellista tämän tutkimuksen suhteen, ja tutkimuksestani tulisi asiayhteyksistään irrotettu ja edellä kuvatun laadullisen tutkimuksen ominaispiirteiden vastainen, siis torso. Ehkä on jossain määrin epätavallista, että tuon esiin juuri kokemukseni kasvatettavana, sillä en todennäköisesti pohtisi kokemukseni paikkaa samalla tavalla, jos mukana olisivat pelkästään kokemukset opettajuudesta tai taiteesta, jotka ovat olleet yleisemmin esillä.³²

Tere Vadén kirjoittaa, että kokemus ei voi olla universaali ja pätevä kaikille, mihin tutkimus on perinteisesti pyrkinyt. Kokemus on paikallinen ja erityinen. On mahdollista, että kokemus voi olla intersubjektiivinen, avoin kaikille, jotka haluavat ymmärtää, mutta ei siis universaali. Vadén kirjoittaa, että jokainen kokemus on mahdollisesti myös muiden kokemus – mahdollisesti, ja tämä mahdollisuus voi olla piilotettuna erilaisten perinteisten tulkintojen alle. Tutkimus voi olla hänen mukaansa intersubjektiivisuuden tuomista alueelle, jossa sitä ei ole aikaisemmin ollut. (Vadén 2002, 100)

Varto kirjoittaa kasvatuksen tutkimisen haasteista:

Ihmiskäsityksen ottaminen lähtökohdaksi ja siis myös perustutkimukseksi vaatii kasvatuksen tutkijalta syvää luottamusta omaan elämään ja siinä hankittuun kokemukseen, jossa maailma on hänelle annettuna. Ei ole mitään muutakaan. Teoriat, muiden löydöt ja abstraktit asetelmat ovat aiheellonta sumutusta, jolla ei ole merkitystä, jolleivät ne ole yhteensopivia oman kokemuksen kanssa. Tutkija ei voi paeta omia kokemuksiaan kasvatettuna, kasvattajana ja kasvatuksen maailmassa toimijana vaan on hänen voiman-

32 Tässä yhteydessä voisin mainita tutkimukseni alkua ajoilta esimerkiksi Jaana Houessoun väitöksen 2010. Teoksen synty – kuvataiteellista prosessia sanallistamassa. (Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 10) ja hieman tuoreemman Riikka Mälikoskelan väitöksen (2015). Molemmilla oma taiteellinen työskentely ja käytännöt ovat vahvasti läsnä tutkimuksessa. Omaa kokemustaan kuvataideopettajuudesta avaa puolestaan esimerkiksi Soile Niiniskorpi (2009).

sa juuri näiden piirteiden tunnistamisessa. Kuinka minussa rakentuvat isien ja äitien odotukset, asetukset ja vaatimukset? Kuinka minussa rakentuvat yhteisön uskomukset, rituaalit, myytit, kiellot, artikuloimaton? Kuinka minussa tulevat tosiksi isien synnit, jotka kantautuvat kaukaa sotien keskeltä, porvarillisen kylmyyden jäätiköltä ja hypokrisian solukoista? Kuinka minä kannan ideaaleja, jotka on minulle annettu, mutta joita en ole ymmärtänyt, ainakaan aikaisemmin? (Varto 2003, 56)

Oma kokemukseni on minulle annettu, eikä ole välttämättä yksinkertaista tunnistaa, mikä esimerkiksi on tämän tutkimuksen kannalta merkittävää jaettavaa. Henk Slager (2012, 67) nimeää läpinäkyvyyden yhdeksi tutkimuksen tärkeimmäksi tavoitteeksi kautta aikojen. Vaikka en uskokaan täydellisen läpinäkyvyyden mahdollisuuteen kompleksisuuden vuoksi, tavoittelen sitä ja tästä toivottavasti seuraa, että ajatteluni taustojen avautuessa lukijalle hän havaitsee paremmin myös ne kohdat, joissa ymmärrys on kenties liian kietoutunutta kokemaani, ja toisaalta kohdat, jotka avaavat yleisempääkin ymmärrystä. Eri-laiset osa-alueet eivät ole aina erotettavissa, vaan saattavat muodostaa paikoin sekavaltakin näyttävän vyyhdin.

TAIDEKASVATUKSEN TUTKIMUS

Oma alani on taidekasvatus, joka on suhteellisen uusi tutkimusalue ja siten jatkuvan määrittelyn kohteena. Varto pohtii uusien tutkimusalojen ongelmia – tapausesimerkkinään taidekasvatus – ja on sitä mieltä, että meidän ei pitäisi tuijottaa liikaa muita tutkimusaloja ja niiden rajoja.³³ Hän purkaa sellaisia tieteen itsestäänselvyyksiä, jotka yhteiskunnassamme tulevat annettuina ja jäävät usein kyseenalaistamatta. Varto katsoo pitkälle historiaan ja paljastaa, kuinka uskomuksemme tieteestä on rakentunut pitkän ajan kuluessa. Mikään ei ole ollut valmista, vaan ihmiset, me, olemme olleet uskomusrakennelmaa kasaamassa. Tästä rakennelmasta on tullut tiede, josta on tullut totuus. (Var-

33 Myös Hollo pohtii erilaisten tieteiden tuottamaa tietoa, ja yrittää johdatella kasvatustiedettä, ja toisaalta kasvatusteoriaa ja -oppia muista johtuvaksi tai näiden alle. Hän löytää sukulaisia, mutta kirjoittaa, että moni kasvatuksen teorioista on sovellettuja teorioita, muualta kasvatuksen alueelle siirrettyjä. (Hollo 1939, 16–17) Tällä hetkellä taidekasvatuksen alaa voisi kuvailla samansuuntaisesti – traditio on vielä suhteellisen lyhyt.

to 2003) Varto haluaa ravistaa meidät ajattelemaan muka itsestään selvää. Se, mitä nyt on, tuntuu aina olleen ja siksi on vaikea nähdä, mitä se voisi olla: jos tutkimus juuri nyt on tätä, onko se ikuisesti näin oleva?

Kun aktivoin jatko-opintoni vuonna 2009, laitoksella puhuttiin Varton aloitteesta paljon taiteellisesta tutkimuksesta.³⁴ Minulla oli valmiina omat henkilökohtaiset motiivini tutkimukseen, joita olen edellä kuvaillut. Tulin opintojen pariin Saksasta, jossa olin elänyt edelliset neljä vuotta kotirouvana ja äitinä. Parin edeltävän vuoden aikana olin myös päässyt uudelleen sisälle omaan tekemiseen: maalasini. Tunnistin keskustelussa taiteellisesta tutkimuksesta paljon samaa, mitä olin itse kokenut työskennellessäni työhuoneella. En tiedä, olisinko tunnistanut saman, jos kokemukseni maalaamisesta ei olisi ollut niin tuore. Arkeeni tuli kuitenkin muuton myötä niin paljon muuta, että luovuin työhuoneesta sen vähäisen käytön takia, ja menetin näin muodollisen oikeutuksen tehdä taiteellista tutkimusta. Jokin Varton tavassa esittää asia ja herättää keskustelua sai kuitenkin aikaan sen, että en luopunut kiinnostuksestani taiteelliseen tutkimukseen. Jos halusin pitää kiinni metodologisesta löydöstäni, minun piti perustella ratkaisuni toisin.

Ensimmäiset taiteellisen tutkimuksen mahdollisuuksia kartoittaneet väitökset ja muut julkaisut sijoittuvat vuosituhanen alkupuolelle, Riitta Nelimarkan (2001) kohutun väitöstyön ilmestymisen aikoihin.³⁵ Tätä kirjoittaessa keskus-

34 Varton (2017) teos *Taiteellinen tutkimus. Mitä se on? Kuka sitä tekee? Miksi?* on selkeä yhteenveto luennoista ja keskusteluista, jotka silloin olivat muotoutumassa.

35 Ks. esim. Kiljunen, Satu & Hannula, Mika (toim.) 2002. *Artistic Research*. Helsinki: Academy of Fine Arts; Hannula, Mika, Juha Suoranta & Vadén, Tere 2003. *Otsikko uusiksi. Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat*. Tampere: 33°45, niin & näin –lehden filosofinen julkaisusarja; Hannula, Mika; Juha Suoranta & Vadén, Tere 2005. *Artistic Research – theories, methods and practices*. Helsinki: Academy of Fine Arts ja Gothenburg: University on Gothenburg / Art Monitor; Hannula, Mika, Suoranta, Juha & Vadén, Tere 2014. *Artistic Research Methodology. Narrative, Power and the Public*. Steinberg, R. Shirley & Gaile, S. Gannella (Series Editors) The Critical Qualitative Research series, Critical Issues for Learning and Teaching Vol. 15. New York, Washington, D.C./ Baltimore, Bern, Frankfurt, Berlin, Brussels, Vienna, Oxford: Peter Lang; Siukonen, Jyrki 2002. *Tutkiva taiteilija. Kysymyksiä kuvataiteen ja tutkimuksen avoliitosta*. Kustannusosakeyhtiö Taide / Lahden ammattikorkeakoulu Taideinstituutti; Siukonen, Jyrki 2011. »

telua taiteellisesta tutkimuksesta on käyty parikymmentä vuotta. Taidekasvatuksen alalla taiteellisen tutkimuksen metodologiaa hyödyntäviä väitöksiä on opintojeni aikana kertynyt lisää: esimerkiksi Jaana Houessou (2010), Leena Valkeapää (2011), Jaana Erkkilä (2012), Tapio Tuominen (2013), Riikka Mäki-koskela (2015) ja Taneli Tuovinen (2016) ovat osallistuneet väitöksillään keskusteluun taiteellisesta tutkimuksesta.³⁶

Taiteellisen tutkimuksen ohella Aalto-yliopiston taiteen laitoksella on vakiintuneempi traditio taideperustaisen tutkimuksen käytännöissä (ks. lisää esim. Kallio 2008). Taideperustaisessa tutkimuksessa lähtökohtana on jokin rajattu käytäntö, esimerkiksi opetuskokeilu tai haastattelu, jonka pohjalle tutkimus muotoutuu. Myös minulle on ehdotettu tutkivan opettajan roolia. Tätä kirjoittaessa en kuitenkaan koe olevani opettaja juuri sen enempää kuin taiteilijakaan. Opetan kyllä jonkin verran, mutta kysymykset, joista olen kiinnostunut, eivät pohjaudu niinkään opettajan rooliini. Pikemminkin opettajan rooli on minulle ongelma, joka herättää laajempia kysymyksiä kasvatuksesta ja vallasta. Ehkä tästä syystä opetuskokeilu tai vastaavaa ei ole kuulunut missään opintojeni vaiheessa suunnitelmiini. Tutkimusintressini pohjautuu kyllä käytäntöön eli omaan (elämän)kokemukseen, mutta en näe sitä kohtaa, jossa käytäntö ikään kuin lakkaa tai muuttuu puhtaaksi tutkimukseksi. Minulle myös tutkiminen on käytäntöä, elämää. Kuten alussa kirjoitin, taitoni, jotka ovat johtaneet minut tutkimuksen pariin, ovat kertyneet elämäkokemukseni myötä eri lähteistä ja käytän hyväkseni tätä moninaisuutta keskustellessani aineistoni kanssa omaa

Vasara ja hiljaisuus. Lyhyt johdatus työkalujen historiaan. Helsinki: Kuvataideakatemia. Itselleni ensimmäisiä taidekasvatuksellisen alan metodologisia mahdollisuuksia kartoittava teos oli *Kohtaamisia – taiteen ja tutkimuksen maastoissa*, joka avasi ajattelua ja tutkimuksen mahdollisuuksia (Varto, Juha; Saarnivaara, Marjatta & Tervahattu, Heikki 2003. Hamina: AKATIIMI Oy).

- 36** Suurimmalla osalla työhön kuuluu taiteellinen osio, mutta Tuovinen ja Valkeapää ovat pääasiassa tekstin varassa. Ks. Houessou, Jaana 2010. *Teoksen synty – kuvataiteellista prosessia sanallistamassa*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A108; Valkeapää, Leena 2011 (ks. lähdeluettelo); Erkkilä, Jaana 2012. *Tekijä on toinen: kuinka kuvallinen dialogi syntyy*. Novia publikation och produktion. Serie R, Rapport. Aalto-yliopiston julkaisusarja. Doctoral dissertations. Tuominen, Tapio 2013. *Maaginen kuva. Rituaalinen käyttäytyminen kuvataiteessa*. Aalto-yliopiston julkaisusarja. Doctoral Dissertations 2/2013; Mäki-koskela, Riikka 2015 (ks. lähdeluettelo); Tuovinen, Taneli 2016 (ks. lähdeluettelo).

kokemusasiantuntijuuttani hyödyntäen. Tämä on yksi syy sille, että taideperustainen lähestymistapa ei tee oikeutta tavoittelemalleni – toinen syy on ymmärrykseni taiteellisesta ajattelemisesta, joka avasi tutkimuksellisia mahdollisuuksia.

TAITEELLINEN TUTKIMUS JA TAITEELLINEN AJATTELU

Henk Slager taustoittaa taiteellisen tutkimuksen kehityskulkua taiteen ja taiteilijoiden koulutuksen näkökulmasta.³⁷ Kiinnostus taiteellisen tutkimuksen mahdollisuuksiin nousi hänen mukaansa Bolognan prosessista, jossa eurooppalaista korkeakoulutusta yhtenäistettiin vuosituhaten vaihteessa. Samalla tapahtui paradigmanmuutos ja syntyi uudenlainen kiinnostus tutkimuspohjaiseen ja kontekstisidonnaiseen visuaaliseen taiteeseen.³⁸ (Slager 2012, 7–8) Useimmat taiteellisesta tutkimuksesta kirjoittavat korostavat avoimuuden vaatimusta, ja kokemuksen mukaan tuomisen lisäksi tekijällä pitäisi olla kyky paikantaa tutkimus, kyky kirjoittaa kokemuksesta niin, että se tulee ymmärretyksi, ja kyky analysoida ja liittää oma tutkimus muihin tutkimuksiin sekä tutkimuksen historiaan. (Ks. esimerkiksi Slager 2012, Hannula ym. 2014, 15) Taiteellista tutkimusta tekee useimmiten taiteilija – siis henkilö, joka toimii taiteilijana omassa yhteisössään.³⁹ (ks. Hannula ym. 2014) Minä en kutsu itseäni taiteili-

-
- 37** Kuvataidekasvattajia on koulutettu ensin Taideteollisessa korkeakoulussa ja nyt Aalto-yliopistossa. Tässä akateemisessa ympäristössä tutkimuksella on hieman pidempi historia kuin taidekorkeakouluissa, joista Slager kirjoittaa. Tosin ensimmäinen taidekasvatuksen alan väitös Taideteollisessa korkeakoulussa ilmestyi ”vasta” 1997 (Marjo Räsänen 1997. *Building Bridges. Experiential Art Understanding: a Work of Art as a Means of Understanding and Constructing Self*. Publication series of the University of Art and Design. Helsinki UIAH A 18).
- 38** Bolognan prosessi haastoi ennen kaikkea kuvataiteilijan koulutusta antavia oppilaitoksia, joissa ei ollut tutkimuksellista traditiota valmiina. Slagerin mukaan samalla taiteilijoiden koulutuksen, tieteen ja taiteen käytäntöjen väliset rajat piti arvioida uudelleen ja jouduttiin luopumaan mestari-oppilasmallista kurssimuotoisten ja modulaaristen mallien hyväksi. Piti opetella kontekstualisoimaan projekteja, harjoittelemaan kommunikointia ja kuratoriaalista ajattelua. (Slager 2012, 7–9)
- 39** Taiteen instituutio painottaa taiteilijakoulutusta. Taidekasvatuksen »

jaksi, koska tiedän, että sellainen nimeäminen aiheuttaisi aiheetonta polemiikka taiteen institutionaalisella kentällä. Astuin kuitenkin tutkimuksen pariin taiteelliseksi katsottavan toiminnan parista – maalasin. Olin juuri oivaltanut itselleni tärkeitä asioita merkitysten liittämistä töihini ja teokseni oli ollut esillä paikallisen taiteilijaseuran jurytetyssä näyttelyssä. Tavoitteena Suomeen muuttaessamme oli aktivoitua taiteen tekijänä, mutta tutkimus ja muu arki astuivat väliin. Kävi niin, että ne tunnistamisen kokemukset, joita sain osallistuessani keskusteluun taiteellisesta tutkimuksesta ja ajattelusta, suuntasivat taiteellisen mielenkiintoni tutkimukseen.

Samoihin aikoihin kun laitoksella keskusteltiin taiteellisesta tutkimuksesta, Varto piti luentosarjaa taiteellisesta ajattelusta.⁴⁰ Taiteellinen ajattelu syntyy taiteellisesta toiminnasta ja toiminnan ohella tapahtuvasta keskustelusta, jossa toimintaa käsitteellistetään (Varto 2008b, 1–4; 2017, 34). Taitaminen ja taiteellinen ajattelu liittyvät taas toisiinsa käsitteellistämisen kautta. Taitaminen on selitettävissä aristoteelisen jaon avulla: on osaamista (mekaaninen toisto, kuten pyörällä ajo), tietämistä (yleinen ja abstrakti ote, joka ei ole enää kiinni toiminnassa) ja taitamista. Taitaminen edellyttää *laadullista harppausta*: toiminnassa paljastuu selvästi, että tekijä tuntee toimintansa periaatteen ja sen mahdollisuudet – hän ymmärtää, mistä osaamisessa on kyse ja osaa sanoittaa sitä. Taitaminen siis syntyy kahden ensimmäisen osa-alueen yhdistelmästä.⁴¹ Toiminnan kautta syntyvä taito on ai-

ja yhteiskunnassa ilmenevien monenlaisten (taiteen tai visuaalisen tai aistisen) tekemisen muotojen näkökulmasta asia ei ole ollenkaan niin selvä, ja myös instituutiossa rajat häilyvät. Varto (2017) mainitsee useaan kertaan taidon tässä yhteydessä. Se on ehkä hankalampi tunnistaa, mutta avautuu laajemmalle. Minut on kasvatettu mitätöiden, ja se on tuottanut itsekriittisyyttä, joka lamauttaa välillä liikaa ja estää toimimasta (ja kutsumasta itseäni taiteilijaksi) kuten huomaan usein muiden toimivan ja nimeävän: sen kummempia ajattelematta. Tämä on myös yksi syy, miksi taiteellisen toiminnan pohjalta syntynyt taito on johtanut tutkimuksen pariin. En aio tutkimuksessani puuttua kuvataiteen kentän toimintatapoihin ja valtasuhteisiin enkä muuhunkaan sellaiseen, josta minulla ei ole kokemusta.

40 Varto, Juha: Taiteellinen ajattelu, Taideteollinen korkeakoulu, kevät 2010.

41 Tämä sanoittamisen taito näkyy parhaimmillaan myös opettamisessa. Varto pohtii taidekasvatuksen tavoitteita, ja asettaa taiteellisen ajattelun tärkeäksi: toiminnassa tapahtuvan käsitteellistäminen on tärkeää myös siinä kontekstissa. (Varto 2008b, 1–4). Tämänkaltaiseen ajatteluun tulisi olla pääsy jo varhaisessa vaiheessa, koska taide on »

na kiinni yksittäisessä, ja on siten yksittäisen taitoa. (Varto 2008a) *Taiteellinen ajattelu on siis oivallusta siitä, kuinka taiteellinen toiminta on muuttunut juuri minulle tietämiseksi, taidoksi*. Siihen ei kuitenkaan ole pikatietä, vaan ”taide, taito ja taiteellinen ovat historiallisia ilmiöitä, joita ei sovi käsitellä historiattomasti”. (Varto 2008c, 59) Varto kirjoittaa aistisesta olemisesta, mittakaavasta, yksittäisen asemasta, aikaan sitoutumisesta ja totuuden vaatimuksesta. ”Ajattelemisessa ja siis myös taiteellisessa ajattelemisessa olennaista on *sitoutuminen* kokemukseen ja ajatusten tulosten *koetteleminen* kokemuksessa”. Kyse on lisäksi ”*maailman ilmaantumisen aktiivisesta vastaanottamisesta*” ja ”ihmettelemisestä tai yrityksestä avata mieltä jollekin, josta ei tiedä, kuinka sille pitäisi mieli avata”. Kun ajattelemisen kytkee taiteellisen toiminnan yhteyteen, esiin tulevat piirteet ovat erityislaatuisia. Siinä viritytään tavalla, ”joka ei ole jokapäiväistä: tulee valppaaksi omalle passiivisuudelleen, aistisuudelle ja kehollisuudelle, tälle kolminaisuudelle, joka tekee mahdolliseksi antautua, avautua ja ottaa vastaan”. Tässä on tärkeää, että ”sallii itsensä toimia paljastajana, valaisijana, ikään kuin välittäjänä maailmalle”. Vaikka vain yksittäinen ihminen ajattelee, kokee ja voi koetella kokemaansa ja ajattelemaansa, ihmisten toiminta toistensa keskuudessa aiheuttaa sen, että he voivat ymmärtää toistensa ajatuksia. ”Yhdessä toimiessamme olemme aina jotenkin riippuvaisia kielestä ja siksi suhteemme siihen tulee alistaa taiteelliselle ajattelemiselle.” (Varto 2008c, 60–68)

Varto (2017) kirjoittaa taiteellisesta ajattelusta myös taiteellisen tutkimuksen yhteydessä. Taiteellinen tutkimus käsitetään perinteisesti taiteilijan tekemänä tutkimuksena, joka koostuu taideteoksista ja niihin liittyvästä tekstistä. Tämä on selkeä, ulkoinen tunnuspiirre. Opintojeni aikana keskusteluun taiteellisesta tutkimuksesta osallistuivat kuvataiteilijat, kuvataideopettajat ja eri alojen muotoilijat, eikä koskaan tullut esiin, että taiteellinen tutkimus koskisi näistä ryhmistä vain taiteilijoita – olettaisin, että olisin tästä rajauksesta tietoinen, koska olin mukana keskeisissä keskusteluissa. Tutkimuksellisen vapauden kannalta tämä on tietenkin hyvä. Toisaalta tuli selväksi, että keskustelijoilla oli vahva kokemus oman alansa käytännöistä, ja tämä mahdollistaa edellä kuvatun taitamisen, joka puolestaan voi johtaa ymmärrykseen taiteellisesta ajattelusta. Oma käytännön tuntemukseni nousee pitkästä opiskelujastani, vaihto-opinnoista Berliinissä ja Tukholmassa (molemmissa keskityin vain maa-laamiseen), sekä taiteelliseen työskentelyyn Saksassa asuessamme. Lisään tähän myös kokemukseni katsojana ja toisaalta apuna taidon hahmottamisessa on

erityinen tietämisen tapa, joka on sidoksissa ihmisyyteen. (Varto 2008b, 2008c)

myös kaikki luettu ja muu sanallistaminen eli kieli ja sen käsitteet. Pystyin siis osallistumaan keskusteluun taiteellisesta ajattelemisesta näiden kokemuksen pohjalta, ja tunnistin keskustelussa itselleni tuttuja asioita.⁴²

Varton ajattelussa tulee esiin, että taiteellinen ajattelu ei sitoudu institutioon tai tutkintoon, vaan on ensisijaisesti yksittäisen ihmisen oivallus siitä, miten taito on tullut hänelle näkyväksi. Hän pohtii taiteellisen tutkimuksen arviointia ja taiteellisten produktioiden suhdetta kokonaisuuteen ja kirjoittaa, että ”produktiot eivät kuitenkaan ole välttämättömiä. Taiteellinen ajattelemisen ei ole sidottu taidetekoihin tai –teoksiin, ja siten taito ja sen tuoma menetelmä voivat hyvin toteutua muillakin tavoin”. (Varto 2017, 139) Tutkimuksen näkökulmasta tämä on haasteellista siksi, että jos taito ei ole näkyvillä taideteosten muodossa, sitä on vaikeampi arvioida erityisesti tutkimuksen muotoutumisvaiheessa. Oma yksittäinen taitoni tulee kunnolla näkyväksi vasta, kun tutkimus on valmis. Lisäksi hahmotan, että tutkimukseni suhteen kyse ei ole niinkään muodosta (esimerkiksi kaunokirjallinen ilmaisu), vaan enemmänkin orientaatiosta: tavasta lähestyä aineistoa sen kaltaisessa aistisesti valppaassa tilassa, jota Varto edellä kuvailee ja jonka tunnistan omassa taiteellisessa toiminnassani. Tätä lähestymistapaa tukee jo mainitsemani kiinnostus fenomenologiaan ja erityisesti edellisessä luvussa avaamani ymmärrys yksittäisyydestä.

Keskustelu taiteellisesta ajattelusta mahdollisti siis kohdallani sen, että pystyin hyödyntämään kokemuksiani taiteesta ja sen tekemisestä tutkimuksessani. Ymmärrykseni mukaan taiteellista tutkimusta voi siis tehdä taiteilija, joka ei ole tietoinen taiteellisesta ajattelusta (koska ulkoiset tunnusmerkit täytyvät), mutta ymmärrys taiteellisesta ajattelemisesta on keskeinen, jos pyrkii tekemään taiteellista tutkimusta ilman ulkoisten tunnusmerkkien täyttymistä.

42 Varto antaa myös ymmärtää, että taiteellista ajattelua tapahtuu myös taidetta katsoessa (ks. esim. Varto 2008b, 7). Myös Rancière on kirjoittanut katsojan aktiivisuudesta teoksessaan *Vapautunut katsoja* (2016). Tärkeitä oivalluksia taiteellisesta toiminnasta ja ajattelusta sain vaihto-opiskelijavuonna Berliinissä 1994–1995, jolloin opiskelin Hochschule der Künste ja maalasin. Irroutautuminen kuvataideopettajaopintojen kurssimuotoisesta ja väliin hektisestä rytmistä tarjosi minulle mahdollisuuden tehdä ja ajatella pelkästään taidetta. Hankkiuduin tämän jälkeen vielä puoleksi vuodeksi Tukholman Konstfackiin 1996, jossa työskentelin lopputyötään tekevien kuvataideopettajien ryhmässä. Ilman näitä kokemuksia suhteeni (nyky)taiteeseen olisi toinen. Toisaalta myös kuvataideopettajan opinnot antoivat minulle paljon taiteeseen liittyvää ymmärrystä ja osaamista.

Tällöin kyseessä on yksittäisen tutkijan ymmärrys siitä, miten hänen taiteellisen toimintansa on muuttunut taidoksi ja taiteelliseksi ajattelemiseksi. Tämä vaatii luottamusta omaan taitoon ja rohkeutta tuoda mukaan oma kokemus – ja kykyä erottaa, mikä omassa kokemuksessa on tutkimuksen kannalta mielekästä ja oleellista jaettavaa.⁴³

Tämä lähestymistapa helpottaa ymmärrystä taiteellisesta tutkimuksesta erityisesti taidekasvatuksen tutkimuksen alueella. Taidekasvattajien koulutuksessa taidon hankkiminen taiteellisen toiminnan kautta on keskeisellä sijalla, vaikka vain harvat aktivoituvat taiteen kentällä taiteilijoina.

Kuvataiteilija ja tutkija Leena Valkeapää antaa esimerkin taiteellisesta ajattelemisesta tutkimuksessa ilman taideteoksen läsnäoloa. Hänelle tutkimusteksti on ilmaisuväline kuten kuvataiteilijalle kuva, eikä tutkimuksen ole tarkoitus muuttua taideteokseksi⁴⁴, vaan hän käyttää taiteellista kokemusta perustavana tietona tutkimuksen piirissä – näin avautuu näköaloja, jotka jäävät muutoin pimentoon. Valkeapää kuvailee, että käsittelee aineistoaan ”kuten kuvataiteilija sommittelee teostaan”. Hän käyttää intuitiota samoin kuin taiteilija päättää esimerkiksi väreistä ja käyttää näin kokemustaan taiteellisesta toiminnasta välineenä ja tienä tutkimuskysymystensä avaamiseen. (Valkeapää 2010, 17–18) Vadénin haastattelussa Valkeapää kuvaa, kuinka taiteellisessa ajattelussa kaikki keinot ja kaikki ymmärryksen muodot ovat käytettävissä samalla tavoin kuin taiteellisessa ilmaisussa. (Vadén 2014, 159–159) Valkeapää kirjoittaa, että ei etsi kysymyksiinsä vastausta taidekasvatuksen institutionaalisista toimintaympäristöistä, kuvataiteen tai opetuksen käytännöistä, vaan siitä arktisesta

43 Varto kirjoittaa: *Taiteellinen tutkiminen lähtee tekijästä, joka on oman toimintansa tuntija ja joka on kiinnostunut myös kokemuksensa esiin tuomisesta osana tutkimista. Tämä yhdistelmä puuttuu muilta taiteen tutkijoilta, vaikka heilläkin, ainakin osalla, saattaa olla omia kokemuksia taidon ensi askelilta ja vastaanottajina. Mikäli he ovat (olleet) tekijöitä, heillä on mahdollisuus tutkia taiteellista toimintaa kokemuksensa kautta, jos he eivät valitse tutkimusmenetelmäkseen tieteellistä lähtökohtaa. Jos he valitsevat tieteellisen menetelmän, he eivät voi käyttää kokemustaan ja taitoaan, koska niille ei ole paikkaa menetelmässä. Tässä 'tieteellisellä menetelmällä' tarkoitetaan lähestymistapaa, joka ottaa kohteensa ulkoisena objektina (esineenä).* (Varto 2017, 93–94)

44 Varto (2017, 130) kirjoittaa, että tutkimus voi olla taideteko siten, että se avaa ymmärrystä ja mahdollisuuksia samankaltaisesti kuin taideteos, mutta taiteellisen tutkimuksen kontekstissa.

ympäristöstä, jossa hän elää – ja jossa kulttuurintutkijat vierailevat kenttämatoillaan⁴⁵ (Valkeapää 2010, 21). Hän kirjoittaa taiteellisesta ajattelemisesta Vartoon viitaten ja ymmärtää Varton ajatukset omalla kohdallaan sellaisena kokemuksena, ”jossa ihminen on herkistynyt, haavoittuva ja voi siksi tulla kosketetuksi”. Taiteellinen ajattelu ei ole tietoista ja määriteltävää, vaan se koskettaa yllättävällä tavalla. Taiteellinen ajattelu toimii siis ”siltana taiteilijan kokemuksen tuomisessa tutkimuskontekstiin”, ja ajattelemisessa on näin kysymys maailman ilmaantumisen aktiivisesta vastaanottamisesta. (Emt. 21) Valkeapää kuvailee etsivänsä kokonaisvaltaista ja ”vapaasti hahmottuvaa ratkaisua” tutkimustehtävänsä selvittämisessä kulkiessaan tunnustellen ja kokeillen. Taiteelliseen ajatteluun perustuva tutkimus antaa hänen mukaansa tutkimukselle suunnan, ”jossa päämäärä ja tekotapa eivät ole työn alkaessa selviä”, eikä eteneminen ole ennalta tiedettyä eikä kaavamaisista. (Emt. 21) Valkeapää tuo esiin myös ainutlaatuisuuden, johon kokemukseen tukeutuminen johtaa. Hän kirjoittaa, että taiteellisen ilmaisuuden suhteen ainutlaatuisuus on itsestään selvää: taideteokset ovat yksittäistapauksia ja uniikkeja. (Emt. 25) Valkeapää kirjoittaa rohkeudesta, jota itsensä alttiiksi asettaminen vaatii – taiteilijan ilmaisuus on aina henkilökohtaista ja epävarmaa. Hän ei pidä tätä erityisenä lahjakkuutena, vaan ”uskalluksena asettaa itsensä alttiiksi, uskalluksena avautua ja antautua myös vastaanottajan tulkittavaksi ja arvioitavaksi”. (Emt. 28)

Tässä tulee esiin myös yksittäisyys tutkimuksellisenä lähtökohtana. Näen sen taiteellisen tutkimuksen ainutlaatuisena piirteenä: se, mikä tulee esiin, on erityisellä tavalla sidoksissa tekijäänsä ja hänen taitoonsa, kokemukseensa ja ymmärrykseensä. Jos ajattelen laadullisen tutkimuksen muita menetelmiä, joita omalla alallani käytetään ja joita esimerkiksi Pirkko Anttila (2005) kuvaa teoksessaan *Ilmaisuus, teos, tekeminen ja tutkiva toiminta*, taiteellinen tutkimus poikkeaa ehkä eniten muista juuri tässä: sen lähtökohdat ovat aina yksittäisessä kokemuksessa ja taidossa, eivät menetelmällisessä yhdenmukaisuudessa. Juuri tämä tutkimus on mahdollinen vain siksi, että tekijänä minulla on tietyt taidot, tietty kokemus (kasvatettavana olosta ja taiteesta) ja näin on syntynyt yksi ainutlaatuinen (tutkimuksellinen) tapa tarkastella maailmaa. Tämä asettaa tutkimuksellisia haasteita, koska metodologia ei voi antaa ulkopuolelta, vaan se määrittyy jokaisen tutkimuksen kohdalla erikseen ottaen huomioon kunkin tutkijan kokemuksen ja taidon.

45 Valkeapää asuu käsivarren Lapissa.

TÄMÄN YKSITTÄISEN TUTKIMUKSEN YKSITTÄINEN MENETELMÄ

Slagerin mukaan taiteellinen tapa tuottaa tietoa on pohjimmiltaan aina yksittäistä (Slager 2012, esim. 25, 35). Varton (1992, 98) mukaan ”jokainen tutkimus ja jokainen tutkimuskohde edellyttää oman menetelmänsä, joka motivoituu tutkimuskohteesta ja korjautuu tutkimuksen kuluessa”. Myös Hannula, Suoranta ja Vadén toteavat, että ”jokainen tutkimusprojekti vaatii oman metodologisen lähestymistapansa” (Hannula ym. 2014, xiii). Tutkijan pitää tämän lisäksi osoittaa, että prosessi ja metodi ovat perusteltuja tutkimuksen näkökulmasta (Slager 2012, 67–68). Valkeapää kertoo, että taiteellisen tutkimuksen alustalla jokaisella on oma erityisyytensä, joka voi hukkua kaavojen mukaan tehdyssä tutkimuksessa. Hän tuo esiin, että jokaisen on löydettävä oma tapansa tarkastella ja ymmärtää maailmaa. Hänen tutkimuksensa on vain yksi esimerkki tästä kokonaisvaltaisesta asenteesta. (Vadén 2014, 161–162) Lisäksi tutkija ei oikeastaan voi valita mitä tahansa aihetta. Jokaisen oma erityisyys on tavallaan kohtalo: tutkimuksen täytyy syntyä siitä, mitä on käsillä. Tämä rajoittaa tutkimusaihetta, mutta tätä kautta tutkija voi tarjota muille pääsyn siihen, mikä hänelle on erityistä. (Valkeapää 2010, 17–)

Yritän seuraavaksi tämentää, kuinka ymmärrän edellä kirjoitetun juuri tämän yksittäisen tutkimuksen kontekstissa ja mitä siitä on metodologisesti seurannut.

Taiteellista menetelmää kuvataan usein sen etenemisen kautta, kuten Valkeapää tekee. Myös Slager kirjoittaa samansuuntaisesti: kysymys ei ole niinkään ylhäältä annetuista menettelytavoista, vaan lähestymisistä ja jonkinlaisista reaktioista kylmiltään, siinä tilanteessa. (Slager 2012, 30) Hän kuvailee, että kun tekijä siirtyy yhdeltä alueelta tai tasanteelta toiselle, hänellä ei ole suuntaa tai hyvin suunniteltua kulkureittiä – päinvastoin, hänet viedään jonkinlaiselle käsitteelliselle retkelle, johon ei ole karttoja: matkalle lähtijän täytyy jättää itselleen tuttu diskurssi taakseen, eikä ole varmuutta siitä, mihin hän kulkeutuu. Tämä herkeämätön siirtyminen yhdeltä alueelta toiselle, tämä ympäriinsä harhailu on itsessään jonkinlaista empirismää. Se on tapa poiketa tiedon kategorisoinnista ja olla turvautumatta mihinkään yhtenäiseen kokonaisuuteen. (Slager 2012, 33) Slager (2012, 77) kuvaa taiteellisen tutkimuksen metodologista polkua Valkeapään kaltaisesti: kontrollin sijaan kiinnostaa taiteellinen kokeilu, yhteyksien luominen, assosiointi, kyhäelmien tuottaminen ja myös sellaisten asioiden rinnastaminen ja yhteen liittäminen, joita ei oikeastaan voi

liittää yhteen. Tässä erona muihin laadullisen tutkimuksen menetelmiin on, että jokaisen yksittäisen tutkimuksen menetelmä on omansa ja nousee tutkijan yksittäisestä ymmärryksestä ja sijainnista – mitään yleisiä ohjeita sille, miten aineisto valitaan tai miten sitä tulisi lähestyä, ei voi antaa.

Palatessani omaan metodiseen harhailuuni löysin vanhoista muistiinpanoista merkinnän, jonka olin kirjoittanut Varton tapaamisen jälkeen varhaisessa vaiheessa tutkimustani⁴⁶. Olimme keskustelleet taiteen tekemisestä ja metodeista, ja esiin on noussut vertaus maisemasta: jos rinnastetaan taiteen tekeminen ja tiukan metodin polku, se voisi olla verrattavissa siihen, että maisemasta kiinnostuneelle sanottaisiin, että nyt sinun täytyy sitten maalata maisemaa: ota mallia vaikka impressionisteilta – he ovat tehneet sitä menestyksellisesti. Mutta entä jos tekijä haluaakin lähteä kävelemään tähän maisemaan, tutustumaan siihen ennen kuin päättää mistään?

Olen halunnut astua tutkimukseni maisemaan ja tutustua siihen ennen lopullisten ratkaisujen tekemistä. Kiinnostukseni ja tunnistamisen kokemukseni taiteellista tutkimusta ja ajattelua kohtaan ovat siis antaneet minulle tietynlaisen tutkimuksellisen orientaation ja tiedon hankkimisen tavan: sen sijaan, että lähestyisin aineistoa esimerkiksi impressionistiseen tyyliin, pyrin olemaan Valkeapään ja Varton kuvausten mukaisesti aistisesti herkkänä ja hereillä. Samalla kun olen astunut maisemaan tutkimusasetteeni on muuttunut perspektiivisestä inspektiiviseen: olen aiheeni keskellä, kykenemättömänä tarkastelemaan sitä kovin etäältä, vaikka se täytyykin lopulta ”esineellistää”. Lisäksi tutkimusasetelmani on muotoutunut nykyisenkaltaiseksi hyvin hitaasti. Olen rajannut maiseman, johon halusin astua, kasvatuksen ja taiteen kysymyksillä, koska se oli kohtaloni. Maisema oli kuitenkin alkuun tuntematon: vaikka kokemus kasvatuksesta ja taiteesta oli annettu, minulla ei ollut kieltä ja käsitteitä puhua siitä kuin rajatusti. Kokemani muotoilunäyttelyn valintojen oikeutus oli ensimmäinen sanallistaminen tästä orientaatiosta: se, mitä on mukana, on kytköksissä kokemuksiini ja valinnat ovat tämän seurauksena tietyllä tapaa satunnaisia. Tiesin siis haparoivasti, mitä haluan tutkia, mutta tutkimuskysymys ja aineiston rajausta täsmentyivät vasta verrattain myöhään. Kysymys onkin tämän tutkimuksen kohdalla erityisesti tavasta, jolla tietoa on tavoiteltu ja muodostettu – ei niinkään siitä, minkälaisena se jälkikäteen näyttäytyy.

Pystyn hahmottamaan tutkimukseni myös autoetnografiana⁴⁷: nykytaiteen maailma on ollut itselleni vieras opiskeluaikoihin asti. Lisäksi olen aina kamppaillut oman (kuvallisen) ilmaisuni kanssa. Se on ollut minulle vaikeaa, vaikka onkin tuottanut syviä tyydytyksen ja oivalluksen hetkiä. Taustastani johtuen kieli on itselleni tutumpi ilmaisumuoto.

Varto (ks. esim. 2017) kirjoittaa kielen tärkeydestä taiteellisessa tutkimuksessa ja painottaa ilmaisun selkeyttä samansuuntaisesti kuin Valkeapää, jolle teksti näyttäytyy ilmaisun välineenä samoin kuin väri maalarille. Myös Petri Kaverma kertoo tekstin muokkaamisen rinnastuvan hänen kokemukseensa kuvanveistosta. Slager (2012, 51) mainitsee, että Barthesin kirja *Valoisa huone* on eräänlaista taiteellista tutkimusta sen yksittäisen näkökulman vuoksi. Itse olen kokenut, että kirjoittaessani olen ”ikään kuin taiteessa”. Tunnistan tavastani rakentaa tekstiä samoja piirteitä kuin kuvantekemisessä. Pystyn siis hahmottamaan tavastani työstää tekstiä myös tavan maalata tai ”veistää” kuvaa: on osatekijöitä, aineksia, viiva siellä, pinta täällä. Joku kohta tyydyttää, mutta toista haluaa työstää vielä lisää. Jostain haluaa poistaa jo sinne päätyneitä asioita sittenkin turhina, mutta kun poistaa sieltä huomaakin tarpeen lisätä tuonne. Oivallukseni ovat syntyneet myös kirjoittaessa. Lopputulos on toivottavasti selkeä ja luettavissa ja harhailuni jäljet tutkimukseni maastossa ovat peitossa. En kirjoita, koska tiedän ja näen. Kirjoitan, koska en tiedä, mutta haluan nähdä, mikä nousee esiin. Varto kirjoittaa saman suuntaisesti intuitiosta, kokemuksesta ja jonkin uuden synnyttämisen aavistuksesta. Ja halusta nähdä syntyminen, halusta katsoa, pitikö intuitio paikkansa. (Varto 2002, 54)

Kirjoittaminen on konkreettista toimintaa, jossa pystyn koettelemaan ajatteluni. Taiteellinen ajattelu on kuitenkin läsnä myös muussa tutkimuksellisessa toiminnassani: kyse on merkityksellisen *tunnistamisesta*. Tätä on vaikea selittää sanallisesti, mutta se liittyy kehollisuuteen, aistisuuteen ja kokemukseeni taiteesta tekijänä ja katsojana – kuten Varto ja Valkeapää ovat sitä edellä kuvanneet. Käydessäni aineistoa läpi pyrin pysymään valppaana. Joskus tunnistaminen on epävarmaa, joskus vakuutun vahvemmin. Kun jokin vakuuttaa, on syytä tarttua siihen, koska haluaa nähdä, mitä siitä seuraa. Taiteellinen ajattelu sallii antau-

47 Ks. autoetnografiasta esim. Anttila, Pirkko 2005, 347 ja Bochner, Arthur & Ellis, Carolyn 2016. *Evocative Autoethnography (Writing Lives: Ethnographic Narratives)*. New York and London: Routledge; Bochner, Arthur & Ellis, Carolyn (toim.) 2002. *Ethnographically Speaking: Autoethnography, Literature and Aesthetics*. Walnut Creek: Alta Mira Press.

tumisen aineistolle ja (taiteellisen toiminnan kautta tulleen) luottamuksen ja taidon varassa etenemisen: voi luottaa, että intuitiivisesti tarttumalla merkitykselliseltä tuntuvaan kokonaisuus tai kokonais*kuva* hahmottuu vähitellen.

Uskon myös, että tutkiessani nykytaiteen toimintatapoja on tärkeää, että koen tunnistanee sen, miten taide tapahtuu *minussa* ja miten ymmärrän sen toimintatavat oman kokemuksen avulla. Tutkimukseni menetelmällinen lähtökohta on siis taiteellisessa tutkimuksessa, jonka tulkinnessa olen soveltanut ymmärrystäni taiteellisesta ajattelusta. Tutkimuksessani on myös autoetnografisia piirteitä ja otteeni on fenomenologinen. Nämä erilaiset nimeämiset ovat sulautuneet kokemuksen ja toiminnan kautta taidoksi ja tutkimukselliseksi orientaatioksi. Lisäksi haluan tuoda esiin vielä yhden metodologisen piirteen, hermeneutiikan.

HERMENEUTTINEN KEHÄ

Ymmärrykseni tutkimuksesta on syntynyt niistä aineksista, jotka ovat opintoja tehdessä olleet saatavilla. Aika- ja paikkasidonnaisuus korostuu: olen tietoinen siitä, että muutama vuosi ennen tai jälkeen olisi muuttanut asetelmaa. Edellä avatun lisäksi tutkimukseni on luettavissa myös hermeneuttisen tulkinnan ja ymmärryksen avulla. Varton mukaan teemme helposti liian oikoisia tulkintoja toisen kokemuksista, ja oletamme ne ymmärretyiksi oman kokemuksemme nojalla, vaikka yhteinen maailma ei takaa ”samanlaista” kokemusta. Täydellinen ymmärtäminen ei ole mahdollista. (Varto 1992, 58–59) Hän kirjoittaa, että tutkija voi esittää kysymyksiä, ymmärtää ja tulkita tutkimuskohdetta vain oman kokemuksensa valossa sillä ymmärryksellä, joka hänellä on. Hänen mukaansa hermeneuttinen lukutapa edellyttää aina uudelleen ymmärtämistä. (Emt. 63) Tutkimukseni tekeminen on ollut pitkä *tapahtumasarja*⁴⁸. Jokaisessa vaiheessa olen astunut tutkimukseni maisemaan taas hieman muuttuneista lähtökohdista ja muuttuneena ihmisenä. Varto kirjoittaa, että rajat, ”joissa me voimme kulloinkin tutkia, avaavat aina edellisiä rajoja paremmin tutkimuskohteesta saavutettavia mieliä ja tutkimuskohde paljastaessaan uusia mahdollisuuksia laajentaa jälleen rajojamme”. Näin päästään käsiksi varsinaiseen ymmärtämiseen. (Emt. 63)

48 Mäkikoskela kertoo, että kuvataiteen suomenkielisessä keskustelussa käytetään yleensä käsitettä prosessi. Hän haluaa kiinnittää huomionsa kieleen, ja käyttää tämän sijaan käsitettä *tapahtumasarja*. (Mäkikoskela 2015, 10)

Hermeneuttinen kehä ei ole umpeutuva kehä, jossa ei edetä mihinkään. Ensimmäinen lukutapa saattaa kertoa vain minusta, minun esteistäni ymmärtää tutkimuskohde, toinen lukutapani on jo ainakin periaatteessa vapaa tästä ja siis etääntynyt lähtökohdista. Hermeneuttinen lähestymistapa tulee näkyviin samankaltaisena kuin laadullisessa tutkimuksessa yleensä: jokainen uusi lukutapa vie ensinnäkin lähemmäs tutkimuskohteen mieltä ja avaa kohdetta ”sen olennaisten todellistumisten suuntaan”, toiseksi se ”kerii auki koko ajan minua itseäni, syventää itseymmärrystäni”. Nämä kaksi kehittyvät hermeneuttisessa tarkastelussa käsi kädessä ja tekevät selväksi vielä yhden hermeneuttisen ohjeen, ”tutkimuskohteen ja oman lukutapani erottamisen ja samalla mahdollistavat, että ymmärrän myös muita lukutapoja”, kuten Varto asiaa kuvaa. (Emt. 69) Hermeneuttisen lähestymistavan käytännön esimerkkinä toimii itselleni Maija Lehtovaaran (1992) tutkimus. Hän kysyy, pohtii ja kyseenalaistaa sellaisiakin ratkaisuja, joita on itse ollut tekemässä. Hän muokkaa tutkimusasetelmaansa tutkimuksensa edetessä ja jättää eri vaiheet näkyviin. Esiin tulee hyvin konkreettisesti se, mitä esimerkiksi Varto on tuonut esiin teoreettisesti. Myös Jouko Pullisen (2003) taidekasvatuksen alan väitös⁴⁹ on esimerkki hermeneuttisesta lähestymistavasta.

Tunnistan edellä kuvatun omassa etenemisessäni: Alussa oli toistoa ja puhdasta tunnustuksellisuutta ilman ymmärrystä siitä, mihin se johtaa. Toistamalla olen vähitellen päässyt pelkästä tarinan kerronnasta eteenpäin ja kiinni laajentuvaan ymmärrykseen. Ymmärrän tämän jonkinlaisena orgaanisena kiertelynä tutkimusasetelmani maastossa: kun kohtaan jotakin tuttua, saatan tunnistaa sen ja samalla huomaan, että tunnistamisessa on tällä kertaa uusia piirteitä: kokemus on erilainen kuin edellisellä kerralla, olen saanut uusia käsitteitä kuvaamaan aiempaa ja näin kokemus ja sanoittaminen muuttuvat ja ymmärrys kasvaa edelleen. En kirjoittaisi enää samaa tekstiä estetiikan kurssille – en toki tiedä, haistaisiko samainen kommentoija edelleen palaneen käryä. Kasvanut ymmärrys on auttanut minua näkemään laajemmin, olen saanut ja löytänyt käsitteitä ja tutkimuskysymykseeni mahdollisia vastauksia.

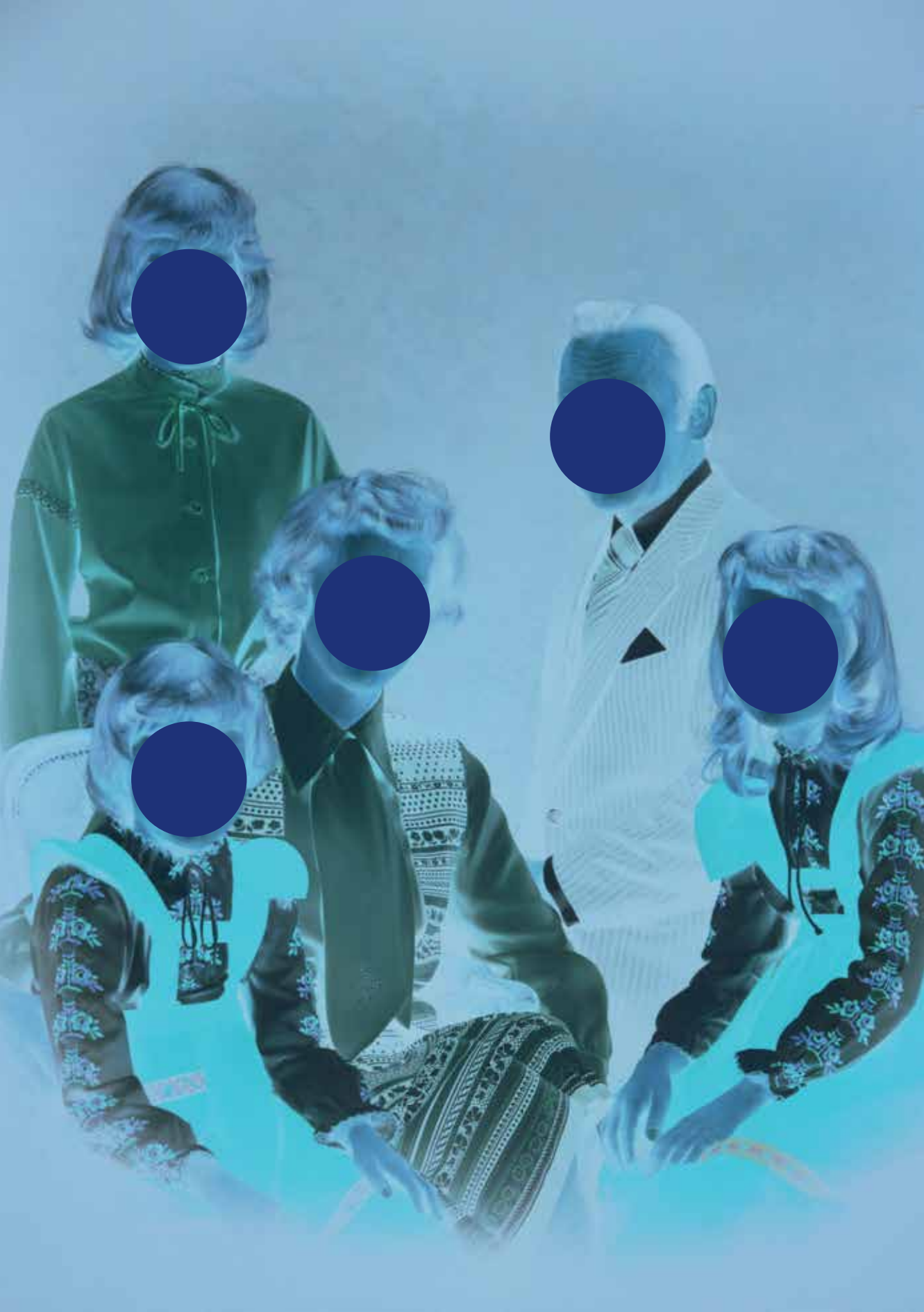
Sanna Kekäläinen on harjoitellut itsensä riisumista alasti yleisön edessä. Oma kokemukseni on Ihmepäiviltä (2013). Erityisen Kekäläisen alastomuudesta teki se, että hän riisui itsensä taideyleisön edessä, ei teatterissa, johon on paremmin

49 Pullinen, Jouko 2003. *Mestarin käden jäljillä. Kuvallinen dialogi filosofisen hermeneutiikan näkökulmasta*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A40.

totuttu. Koen olevani samankaltaisessa tilanteessa: tunnen itseni alastomaksi, koska en ole varma, tulenko ymmärretyksi tutkimuksen alustalla. En koskaan voi etukäteen tietää, mitä ratkaisustani seuraa. Joka tapauksessa ratkaisuni ovat syntyneet siitä, mitä on käsillä – ja halusta nähdä syntyminen, halusta katsoa, mihin muotoutuneen ymmärryksen mukainen tutkimuksellinen asenne minut vie.







Muutin noin kuusivuotiaana kodinhoitajaopiskelijaharjoittelijoilta tyhjäksi jääneeseen huoneeseen. Muistan, kuinka usein nukahdettuani havahduin siihen, että seinän takana olohuoneessa isäni, innokas maallikkosaarnaaja, paasasi vieraineen. Äänen intonaatio oli kiihkeä ja totuudet kaiken kattavia. Vastaukset olivat valmiita, tai ainakin puolivalmiita. Havahduin kiivaaseen keskusteluun ja nukahdin jälleen, ja havahduin päätökseen yhä uudelleen ja uudelleen.

Lähiömme kerrostalon alakertaan perustettiin uusi sudenpenturyhmä ja uusi ystäväni toivoi minua mukaansa partioon. Keräsin rohkeutta pyytää tähän lupa isältääni. Sain suuni auki kävelyllä ohittaessamme risteystä, josta ystävälleni käännettiin. Isäni raivostui eikä voinut mitenkään käsittää toivettani. Äitini yritti tyynnyttellä, isäni laantui ja lupasi, että asia käsitellään kotona loppuun. Kotona rukoiltiin ja isäni otti raamatusta peukalopaikan katsoakseen, onko partio hänen tyttärelleen luvallinen harrastus vai ei. Minua jännitti suunnattomasti, sillä tiesin, että peukalopaikka voi kallistaa tilanteen mihin suuntaan hyvänsä. Olin onnekas, sillä lupa helitisi.⁵⁰

50 Sisareni muistelee edelleen, kuinka ystävä pyysi häntä mukaansa yleisurheilukouluun, mutta siihen lupa ei irronnut.







Moninaisuus on inhimillisen toiminnan ehto, koska olemme kaikki samanlaisia eli ihmisiä sillä tavoin, ettei kukaan ole koskaan samanlainen kuin joku toinen, joka eli tai elää nyt tai tulee elämään. (HANNAH ARENDT)

Kasvamaan saattami- nen, toimin- ta ja valta mahdolli- suutena

SUKUPOLVIEN KETJU JA NÄKYVÄKSI TULEMINEN

Kun katson lastani, huomaan välillä pohtivani, tunnistanko hänessä esiin tulevan luonteenpiirteen tai kyvyn: mitä ominaisuuksia hän on perinyt minulta? Hämmennyn yhä uudelleen siitä, että en saa kiinni oikein mistään: tuo tuntuu tutulta, mutta onko se minulta? En pääse sisälle lapseen itsessäni, en tunnista itseäni omassa lapsessani. Vahvimpana muistona lapsuudestani on ahdistus, varuillaan olo ja vetäytyminen, itseni kutistaminen ja näkymättömäksi tekeminen: kuka minä lapsena lopulta olin? En muista haluja, ajatuksia ja tekoja, muistan vain sulkeutumiseni vihreän samettisohvan nurkkaan ja poistumisen tarinoiden maailmaan. Minkälainen olisin ollut, jos olisin saanut toisenlaisen kasvatuksen? Kuka olisin, jos minun olisi annettu kehittyä enemmän omilla ehdoillani? Havaitsen tyttäressäni tarkkailijan ja herkän havainnoijan, joka ei pidä itsensä esille tuomisesta. Olinko minä sellainen? Kasvatus on lyönyt niin vahvan leiman minuun, että en tunnista, mikä oli syy ja mikä seuraus. Kasvatus on niin kietoutunutta muihin ihmisyyteen liittyviin tekijöihin, että on mahdotonta erottaa yhtä toisesta.

En ole täyttänyt niitä odotuksia, joita kuvittelin minulle lapsuudessa ja nuoruudessa asetetun. Koen olevani edelleen, viisikymppisenä, keskeneräinen raakile, ja käsitys itsestäni ihmisenä muiden joukossa heittelee ulkopuolisesta tarkkailijasta vahvaan uskoon mahdollisena toimijana. Koen itseni ohueksi, koska sen minän, joka tänään olen, historia on nuori. Se, mitä aikaisemmin olin, oli kuvitelma siitä, mitä minulta odotetaan: sen seurauksena minä en ollut minä, koska heijastelin muita, eikä minulla siten ollut annettavaa – tai se annettava oli vain lainaa muilta. En uskaltanut ajatella itse, ja jos salaa uskalsinkin, ne ajatukset jäivät piiloon.

Lukiossa kuvataiteen tunnilla saimme tehtäväksi kuvata itseämme värein. Takanani innokas luokkatoverini kommentoi, että Elina on ainakin harmaa. Ja nauroi räkäisesti päälle. Se satutti silloin, vaikka näin jälkikäteen ajateltuna huomio oli omalla tavallaan osuva. Olen joutunut kantamaan paljon sellaista, jota en ole itse valinnut. Kohtaloni on ollut syntyä perheeseen, jossa kasvatettavalle ei tarjottu vaihtoehtoja, ei annettu mahdollisuutta omaan ajatteluun ja toimintaan. Haluan paitsi katkaista sukupolvien ketjua omalta osaltani pyrkimällä ymmärtämään syy-seuraussuhteita myös tuoda tämän tutkimuksen avulla taidekasvatuksen kontekstissa kasvatuskeskusteluun yhden äänen lisää – ajattelen, että kokemani on saanut minut herkistymään kasvatuksen (vallan) kysymyksille. Kasvatuksessa vallan kysymykset ovat aina läsnä: kenen

päätöksiä eteen tulevat valinnat lopulta ovat ja miten ne perustellaan. Minulla ei ollut päätösvaltaa omiin asioihini, mistä seurasi päättämättömyyttä myös aikuisena: miten ihminen, joka on kasvatettu alistumaan, osaisi yhtäkkiä aikuistuttuaan toimia itsenäisesti maailmassa?⁵¹

Juho Hollo auttaa minua kasvatuksesta puhumisessa, koska hänen ajattelunsa on helposti omaksuttava ja hyvin käytännönläheinen – sitä on kiitollista lähestyä kokemusasiantuntijuudesta käsin. Kasvatuksesta puhuttaessa yksinkertaisuus on etu: meillä jokaisella on oma kasvukokemuksemme, ja siitä on voitava puhua niin, että käytetty kieli ei ole liian kaukana kokemuksesta. Hollo kirjoittaa: ”Koska teoria kaikissa muodoissaan luonnollisesti tähtää käytäntöön ja elävään elämään, täytyy sen valita myös lähtökohdakseen elämän todellisuus. Ellei se niin tee, ei se milloinkaan pääse todellisuuteen takaisin – kuinka pääsisikään *takaisin*, jos ei ole milloinkaan siitä lähtenyt.” (Hollo 1939, 56) Kun puhe kasvatuksesta pysyy käytännönläheisenä, kielen ja kokemuksen yhteydet havaitsee helpommin. Tästä saattaa seurata tunnistamisen hetkiä. Myös tämän tutkimuksen kontekstissa sellaiset hetket vakuuttavat minulle, että kyse on jostakin merkittävästä ja tärkeästä. Hollon kasvatusajattelu pitää sisällään näkemyksen kasvatuksen vallasta. Hänen rinnalleen tuon Hannah Arendtin, joka määritellesään ihmisyyden ehtoja tulee samalla antaneeksi ehdotuksen vallasta puhumiseen.

Tavoittelen tässä luvussa väitökseni reunaehtojen esiin tuomista: miten luen tämän tutkimuksen kontekstissa kasvatuksen ja toisaalta vallan kysymykset? Tämän luvun luenta antaa minulle ”silmälasit”, joiden avulla tulkitseen muussa aineistossa vastaan tulevaa. Hollo (emt. 14) kirjoittaa, että teorian avulla on mahdollista auttaa kasvattajia näkemään oma kasvatustyönsä selkeämmin, tulemaan ”*kasvatuksellisesti näkeviksi*, osoittaa heille mahdollisuuksia sen taidon saavuttamiseen, jonka avulla jokainen erikoistapaus on kasvatuksellisesti valittavissa” (kursiivi oma). Tätä näkökykyä tavoittelen Hollon – ja Arendtin – avulla.

51 Valitsin ensimmäisen ammattini (merkonomi) yrittäjäisäni jalanjäljissä. Valmistuttuani sain vakituisen työpaikan, mutta se ei riittänyt minulle. Jokin puuttui. En tarkalleen tiedä, mistä sain rohkeutta irtisanoutumiseen työstäni – halusin lähteä Limingan kansanopistoon tekemään taidetta ja paeta sitä tulevaisuutta, jonka näin edessäni. Tästä ensimmäisestä askeleesta toimia vastoin odotuksia seurasi muita, ja opin vähitellen huomaamaan, kuinka sidottu olin kasvatuksessa minulle annettuun.

Juho Aukusti Hollo (1885–1967) oli ”suomalaisen kulttuurielämän moniottelija, yhtä aikaa eurooppalainen ja kosmopoliitti ajattelija, joka ennätti vaikuttaa inhimillisesti katsoen uskomattoman monella kulttuurinviljelyn alalla”⁵² (Suoranta 1996). Hollo teki päivätyönsä Helsingin yliopiston kasvatus- ja opetusopin professorina. Hänen oma tuotantonsa on suppea: väitöskirja *Mielikuvituksen kasvattaminen* (1918), muita teoksia ovat *Kasvatuksen maailma* (1927), *Itsekasvatus ja elämisen taito* (1931) sekä *Kasvatuksen teoria* (1939). Lisäksi Hollo on tehnyt pitkän ja merkittävän uran kääntäjänä. Varto on kuvannut Holloa kasvatusajattelijaksi, joka oli hyvin dynaaminen ja seurasi tarkoin kasvatuksesta Euroopassa käytyä keskustelua. Hän oli selvillä erosta, joka oli angloamerikkalaisen mittaavan ja normittavan opetusopin ja eurooppalaisen hengentieteellisen kasvatusajattelun välillä. (Varto 2011, ks. myös Harni ja Saari 2016) Matti Taneli (2013) kuvaa Hollon kasvatusnäkemystä henkitieteelliseksi ja fenomenologis-hermeneuttiseksi. Hollo oli jo omana aikanaan itsenäinen ja omaperäinen ajattelija.

On ollut kiinnostava tutustua Holloon – hänen sadan vuoden takaiset pohdintansa vaikuttavat kohdallisilta tutkimukseni suhteen. Toisaalta on luonnollista, että mukana on myös sellaista, jota on vaikea tuoda mukaan tämän päivän keskusteluun. Kokonaisuudessaan Hollo vakuuttaa, ja välillä aika hämärtyy, kun uppoaa hänen tekstiinsä: vanhahtavat kielen ilmaisut jäävät taustalle ja huomio kiinnittyy kiinnostaviin ajatuksiin. Hollon ilmaisu on selkeää ja kirkasta ja hänellä on kyky johdattaa lukija kasvatuksen ydinkysymysten ääreen. Hollon kiinnostus suomen kieleen ja sanojen etymologiaan auttaa osaltaan ymmärtämään oleellista. Hän on lisännyt uskoani siihen, että vaikka en ole kasvatustieteilijä, voin puhua kasvatuksesta sillä kokemuksella, joka minulla siitä on – kasvatettavana ja kasvattajana. Lisäksi Hollo antaa aineksia vallan ajatteluun ja auttaa tarkastelemaan myös taidekasvatuksen paikkaa: taide ja taiteen toimintatavat, erityisesti mielikuvituksen merkitys ovat hänen ajattelussaan keskeisiä. Jos mielekäs yhteys Hollon ajattelun ja nykytaiteessa tapahtuvan välille löytyy, se vahvistaa hänen asemaansa myös tämän päivän taidekasvatuskeskustelussa.



52 Juha Suoranta (1996) tiivistää Hollon monipuolisen vaikuttamisen ja toiminnan artikkelissaan *Juho A. Hollon neljä elämää*.

Hollo lähtee kehittämään teoriaansa kasvatuksesta⁵³ luettelemalla erilaisia maailmoja: esimerkiksi poliittinen, taloudellinen, taiteen, tieteen ja uskonnon maailma ovat Hollon mukaan käsitteinä luonnollisia, vaikka ne eivät ole ”täysin itsenäisiä sen kosmoksen rinnalla, jonka piirissä meidän elämämme kaikki ilmiöt ja tapahtumat sijaitsevat”. Jokaisen toiminta-alueen näkökannalta voidaan tarkastella meille yhteistä todellisuuden maailmaa. (Hollo 1927, 5) Hollo kirjoittaa, kuinka kasvatuksen ilmiöt näyttävät sijaitsevan hajallaan ”todellisuuden maailman kehässä” ja kasvatuksen alue vaikuttaa siksi pieneltä ja pirstotulta. Tästä on hänen mukaansa seurannut, että kukaan ei toistaiseksi ole vaatinut kasvatuksen alueelle autonomiaa, ja kasvattajat ovat luovuttaneet sen välineeksi ”toisille korkeampina pidetyille elämänsuunnille”. Hollon mielestä kukaan, jolle kasvatusta on elävää todellisuutta, ei kuitenkaan voi tyytyä siihen masentavaan päätelmään, että kasvatusta olisi ikuisesti ”välineen virassa”. Tästä syystä hän haluaa nähdä kasvatuksen maailman kokonaisuutena: ”sen täytyy voida ilmetä meille omana erikoislaatuisena kosmoksena”. (Emt. 7–9) Tästä seuraa, että ei ole mitään syytä lähteä kasvatuksen maailman ulkopuolelle etsimään tämän elämänpäiirin lakeja. ”Kasvatuksen maailma on siis kasvamisen maailma, sen piiriin kuuluu kaikki, mikä todellisuuden maailmassa kasvaa ja kehittyy, siis kaikki se, missä on elämää.” Tämä riittää Hollostä havainnolliseksi mielikuvaksi ja hän päättää, että kasvatuksellinen elämän- ja maailmankatsomus voi olla olemassa. (Emt. 18, 39) Toisaalta Hollo päätyy siihen, ettei autonomia voi olla laadultaan ehdotonta, sillä äärimmäinen eristäytyminen merkitsisi rappeutumista ja tuhoa. Hän antaa esimerkin taiteen maailmasta:

Milloin esimerkiksi siitä vaatimuksesta, että taidetta on luotava vain taiteen vuoksi, tehdään totta, johdutaan samalla vaiheeseen, missä taiteellinen luova työ muuttuu tekokukkien taidokkaaksi sommittelemiseksi. Säilyäkseen elävinä ja inhimillisinä kaikkien mainittujen alueitten täytyy lopultakin tunnustautua elämän palvelijoiksi, sen välineiksi, ja siis sikäli luopua ehdotomista itsenäisyysvaatimuksistaan. (Emt. 37)

Itsenäisyyden sijaan Hollo haluaa synnyttää mahdollisuuden eri alojen rinnastamiselle, hedelmälliselle vuorovaikutukselle ja rauhanomaisten suhteiden

53 Toisaalta Hollo kirjoittaa, että kasvatustapahtuman ”vaistomainen ja epäteoreettinen luonne” estää luomasta kasvatuksen teoriaa. Hän kuvaa, miten hyvä kasvattaja luonnostaan ja vaistomaisesti kokeilee ja toimii. (Hollo 1939, 44) Myös Varto (2011) tulkitsee, että Hollo ei luonut teoriaa kasvatuksesta.

synnylle. (Emt. 37) Hän tavoittelee lähtökohdaksi tilaa, jossa ollaan vapaat ennakkoluuloista ja pyritään näkemään kasvatettava kasvavana, ”siinä todellisessa ja luonnollisessa tilassa, joka on kaiken kasvattavan toiminnan ainoa mahdollinen kiinne kohta”. (Hollo 1939, 57)

Hollo selventää ajatteluaan kuvailemalla muissa mainitsemisissaan maailmoissa tapahtuvaa jatkuvaa kehitystä ja ”alinomaista muodonmuutosta”, ja kutsuu tätä *kasvatustapahtumaksi*. Hän siirtyy tästä pohtimaan kulttuuria, jota käyte-
tään yhdistävänä yleiskäsitteenä edellä mainituissa elämänmuodoissa. (Hollo 1927, 14–16) Hollon mukaan kulttuuri merkitsee sananmukaisesti ”viljelystä” ja siten laajassa merkityksessä sen voi ymmärtää olevan kaikenlaista elollisen olion kasvattamista ja kehittämistä, jonka seurauksena ”oliassa itsessään piilevät mahdollisuudet pääsevät toteutumaan ja saavuttamaan niille asetettuja päämääriä”. Tästä johdutaan Hollon mukaan kasvatusaatteen välittömään läheisyyteen. Hän pohtii, että vaikka eri elämän alueilla tapahtuva kasvatus palvelisikin tiettyjä maailmoja vain välineenä, se myös näillä alueilla edustaa ”laajaa kulttuurin, viljelyksen, kasvatuksen maailmaa”. (Emt. 16–17)

Sana ”kasvattaa” on faktiivijohdannainen vartalosanasta ”kasvaa” ja merkitsee siis aivan yksinkertaisesti samaa kuin ”saattaa kasvamaan”. Tässä sanallisessa selityksessä piilee paljon enemmän kuin pelkkää sanallista tietoa. Se on ainoa ja todellinen avain kasvatuksen käsitteen tyydyttävään selvittämiseen. Kasvattaminen on kasvamaan saattamista, mikä merkitsee, että se on luonnollisen, selittämättömän, mutta ilmauksissaan ilmiselvän kasvamisvoiman tielle sattuvien esteitten poistamista, suotuisimpien olosuhteitten luomista itsestään tapahtuvalle kasvamiselle. (Emt. 18)

Kielessä itsessään läsnä oleva molempien toimintojen läheinen sukulaisuus ja yhteenkuuluvuus vahvistavat siis ajatusta kasvattamisesta kasvamaan saattamisena. Hollo tekee kuitenkin hienoisen eron ihmisen luonnollisen kasvun ja kasvatuksen välille. Hän jättää luonnolliselle kasvulle oman, hieman sala-peräisen mahdollisuuden ja kasvamaan saattaminen pitää puolestaan sisällään ”aktiivista merkitystä niin paljon kuin sitä oikeudenmukaisesti todella voidaan sisällyttää kasvatuksen käsitteeseen”. Hollon mukaan molemmille pitää antaa tilaa ja suoda mahdollisuus näiden kasvatumahdollisuuksien toteutumiselle ja kasvattajan tehtäväksi jää siis ”luonnollisen kasvamisen tielle sattuvien esteiden poistamista ja muita samanlaisia auttavia toimenpiteitä”. (Hollo 1939, 64–65) Toisaalla hän kuvaa, että kasvattavana toimintana eli kasvatuksen maailmalle luonteenomaisena toimintana on ”luonnollisen kasvamisen auttaminen, niin

että se pääsee saavuttamaan muodon, johon se oman olemuksensa sisäisten lakien mukaan pyrkii”. Hollo kuvaa kasvatusta *mahdollisuuksien* maailmaksi, jossa tarjoutuu *mahdollisuuksien avaruus ja runsaus*, ja sellainen ”mahdollisuuksien ehtymätön tarjoutuminen on epäilemättä välttämätön edellytys todellisuuden suotuisalle kehitykselle”. (Hollo 1927, 21)

Hollon kokonaisvaltaisemman ja yhtenäisemmän kasvatuksen tavoitteen sisältyy tai siitä seuraa muutoksiin valmis kasvatusihanne – elollisen olion luonteeseen kuuluu muutos, sopeutuminen ja omaehtoinen kasvaminen koko eliniän. (Hollo 1918a, V–VI) Kasvava ihminen on Hollon (1939, 73) mukaan askarteleva, tiedollista uteliaisuuttaan alinomaa tyydyttävä omalaatuinen olento, jonka ”luonnollista kasvamista kasvatuksen tulee edistää tarjoamalla mitä se kaipaa ja myös torjumalla sille ilmeisesti vahingollisia vaikutuksia”. Kasvattaja on hänen mukaansa myös kasvatettava. Kasvattaja ei siis ole ”*valmis*, koko kasvatusalueen ulkopuolelle siirtynyt olento”. Kasvaminen edellyttää aina kasvatusta, mutta myös toisinpäin: ”*kasvatus edellyttää aina kasvamista*, ei ainoastaan kasvatettavan, vaan myös kasvattajan alinomaista kehittymistä ja kasvua”. (Emt. 78)

Hollon kasvatuksellisen ajattelun voi siis tiivistää hyvin lyhyeksi ja säilyttää silti sen keskeinen viesti: kasvatus on kasvamaan saattamista. Mielestäni tämä on kaikessa yksinkertaisuudessaan hyvin oivaltava tiivistys. Vaikka perusajatus on yksinkertainen, kokonaisuus on kompleksinen.

KASVATUS VÄLINEENÄ VAI ELÄMÄN PALVELIJANA

Kasvatuksen maailman autonomiaa pohtiessaan Hollo päätyy ajatukseen suhteellisesta autonomiasta, mutta tässä tulee esiin, miten heikolta kasvatuksen alue helposti näyttää. Hän päättelee, että kasvatuksen näennäisessä heikkouudessa piilee sen voima, ja välineellinen kasvatus epäonnistuu usein, koska ”kasvatuksen maailma sijaitsee tavallaan toisessa, syvemmässä tasossa kuin nuo muut elämänkehät”. Hollo selventää tätä kuvaamalla, kuinka toiset inhimilliset maailmat supistavat elämän runsautta katsomalla maailmaa itselleen ominaisesta näkökulmasta. Kasvatuksen ”silmämääränä on elämä kokonaisuudessaan”, ja tästä johtuu, että kasvatusta ilmenee kaikissa elämän muodoissa. (Hollo 1927, 38) Hän kritisoi sitä, kuinka eri ”elämänalueiden innokkaimmat viljelijät, jotka erinomaisen intonsa vuoksi usein myös taipuvat eräänlaiseen yksipuolisuuteen, tahtovat nähdä todellisen maailman mikäli mahdollista vain

oman valta-aatteensa valossa”. Hollo mainitsee uskonnollisen maailman kansalaisen, jolle on vain yksi tarpeellinen, ja se on uskonto. (Emt. 5–6) Hän antaa esimerkiksi keskiaikaisen kirkon, joka valtapiiriään laajentaessaan sulki sisäänsä myös kasvatuksen: ”Siitä sitten selviää ilman muuta, miksi kasvatusta on aina ollut erikoisen suosittu väline sekä ennen että nyt”. (Emt. 35) Hollo avaa syitä välineellisyyttä vastaan:

Jonkin olennon tai olion pelkkänä välineenä käyttäminen on epäeettistä siksi, että siten estetään tuo olio olemasta oma itsensä, mikä kumminkin kaiken luonnollisen ja jumalallisen järjestyksen mukaan on sen ehdoton oikeus ja velvollisuus. Kenties onkin syvin synty tässä kohden juuri siinä, että siten estetään oliota täyttämästä sitä velvollisuutta, jota varten se on olevaisuuden piiriin noussut. (Emt. 35)

Kasvatuksen maailmaa muista maailmoista erottava tärkeä ominaisuus on, ettei se ”katsele eikä käsittele elämää ja sen ilmiöitä *vallan* eikä *vallitsemisen* kannalta, vaan omaksuu, milloin se on uskollinen omalle olemukselleen, paljon vaatimattomamman *palvelemisen* aatteen johtolangakseen”. Tästä Hollon mukaan tulee ymmärrettäväksi, miksi kasvatusta ”niin mielellään ja hyvällä menestyksellä palvelijana, pelkkänä välineenä käytetään”. (Emt. 38, kursiovi oma.) Hollo selittää, että vaikka muille elämän suunnille on luonnollista käyttää toimintansa ”valta-aatteena *jakamisen* ja *hallitsemisen* tehokasta periaatetta”, kasvatukselle sen sijaan on luonnollista ”*kokoamisen* ja *palvelemisen* tosin vaatimattomalta näyttävä, mutta epäilemättä hyvin huomionarvoinen ohjelma”. Tämä on kasvatuksen maailman autonomian peruslaki, jonka pohjalta ”kasvatus piirtää omat ympyränsä, joihin koskemasta se voi täydellä syyllä toisia varoittaa”. Kasvatus suostuu muiden palveltavaksi, koska ”juuri antaumuksessa elämälle ja kasvamiselle, itsensä unohtamisessa elämän hyväksi, on sen koko olemus”. (Emt. 38–39)

Kasvatuksen maailma ei siis ole tuomittu olemaan ”välineen virassa”, vaan sillä on oma varma pohjansa todellisuudessa. Kaikkein välittömimmin Hollo liittyy kasvatuksen maailman siihen ”yhteiseen juureen, josta kaikki inhimillinen kasvu nousee”. Hän korostaa nöyryyttä ja pohtii, että tämä ei ehkä tyydytä sellaisia, jotka ovat taipuvaisia ihailemaan valloittajia ja hakevat ”maailmankatsomukselta ylpeätä hahmoa”. Nöyrään katsomustapaan sisältyy sittenkin ”suuren sankaruuden mahdollisuuksia”, vaikka Hollo kirjoittaakin, että palkinnot eivät näy isosti ulkoisessa maailmassa, vaan rajoittuvat yksilöön. (Emt. 39–40) Hollo lisää, että vaikka ihmisen kasvulla ei saisi olla välineellisiä pyrkimyksiä, yksilö voi hyvinkin kiinnostua näiden erilaisten maailmojen ajat-

telusta. Silloin lähtökohta on kuitenkin täysin toinen. Hollo ei siis sulje pois esimerkiksi uskonnollisuutta – se ei vain saisi olla kasvatuksellinen päämäärä, joka tekee kasvatuksesta välineen.

Hollon mukaan erityisesti Rousseau'n jälkeen on ollut monenlaisia yrityksiä todistaa, minkälaista vääryyttä tehdään varhaisille ikävuosille, jos ne nähdään vain välineenä, ja kirjoittaa, että ”nämä elämänvaiheet ovat omalaatuiset ja omien lakiansa alaiset”. Niiden tulee olla itseisarvo ja niiden tulee antaa kehittyä ja kasvaa omien voimiensa ja mahdollisuuksiensa mukaisesti, jos halutaan nähdä ”elämän kokonaisuudessaan kasvavan terveeksi ja sopusointuiseksi”. Hollo valittelee sitä, miten varhaisessa vaiheessa ihminen on ”tuomittu käytännöllisen elämän koneistoon”, toimimaan sen ”pieninä, mutta välttämättöminä hammasrattaina”. Tästä syystä lapsuudelle ja nuoruudelle osoitettava ”todellinen kunnioitus” ei ole voinut toteutua. Hän kysyy, eikö olisi parempi jättää nuorena vitsa vääntämättä ja antaa lapsen ja nuoren ”kasvaa oman olemuksensa vaatimusten mukaan, kasvaa vähitellen voimakkaaksi olennoiksi, joka iän lisääntyessä ehtii yhä lähemmäksi hänelle mahdollista täydellisyyttä”. (Emt. 26–27)

Hollolle kasvatusta siis rinnastuu luonnon kasvuun ja ihmisen luonnollista kykyä kasvaa tulisi kunnioittaa ja olla siksi asettamatta päämääriä kasvulle. Kasvatettava pitäisi tarkastella yksilönä, ja kiinnittää huomiota juuri hänen kykyihinsä ja taipumuksiinsa. Hollon ajattelu valaisi ainakin itselleni kasvatuksen kysymyksiä uudesta kulmasta, enkä tunnista hänen puhetapaansa vallitsevasta kasvatuskustelusta, jossa tuodaan jatkuvasti esiin erilaisia yhteiskunnan toimintoihin sidottuja päämääriä. Hänen ajattelunsa avulla voi tavoitella toisenlaista lähestymistapaa kasvatukseen kuin vallalla oleva taloudellis-tekninen ja välineellinen (ks. Harni & Saari 2016; Taneli 2013). Itse kiinnitän huomioni erityisesti talouden tarpeisiin ja taloudesta käytävään julkiseen puheeseen. Raha tuntuu määrittävän yksilön arvon ja voisin Holloa mukaellen todeta, kuinka ihminen on varhaisessa vaiheessa ”tuomittu *taloudellisen* elämän koneistoon ja toimimaan sen pieninä, mutta välttämättöminä hammasrattaina”. Kasvatus voidaan edelleen ymmärtää – ja Hollon mukaan sitä pitäisikin ajatella yhä uudelleen ja uudelleen – kasvamaan saattamisena: itseisarvollisena toimintana, ilman muita päämääriä.

Minulla on kokemusta Hollon mainitsemasta uskonnon maailmasta ja myös siksi hänen ajattelunsa koskettaa minua. Näen oman kasvatukseni ongelmat juuri siinä, että kasvatukseni oli äärimmäisen välineellistä: se, kuka minä olin, mitä minä ajattelin ja tunsin, ei ollut tärkeitä, koska se tärkein oli määritetty ja se riitti. Ei ollut tarpeen kysellä eikä etsiä, koska vastaukset oli jo an-

nettu. Kaikki, mikä ei palvelut uskonnon maailman tarkoitusperiä oli turhaa ja epätoivottua. Siksi minua puhuttelee Hollon ajatus ihmisen luonnollisesta tarpeesta ja halusta kasvaa *itselleen* luontaiseen muotoon – ei johonkin ennalta määrättyyn. ”Vaistoissa ja synnynnäisissä harrastuksissa on kasvatuksen lähdekohta. Niiden kehittämisessä ja järjestelyssä sellaiseen suuntaan, että elämää hyödyttäviä seurauksia ilmenee, on kasvatustyön suuri tehtävä.” Näin ratkeaa Hollon mielestä myös kysymys kasvatuksen tarkoituksesta. (Hollo 1927, 80)

Myös Hollon ajatus nöyryydestä ja palvelemisesta tuntuu tärkeältä, koska vain jollain tavalla hauraasta lähtökohdasta on edes mahdollista antaa lähimmäisen kasvaa pyyteettömästi omaksi itsekseen. Hollo sanoo, että nöyryyteen liittyvä sankaruus näkyy ”yksilön itsensä rajoissa”. Yksikin nöyrä kasvattaja, joka haluaa palvella ja onnistuu kohtaamaan ”kasvatin”, saattaa riittää. Julki-suudessa ei juurikaan puhuta nöyryydestä ja palvelemisesta, ja jos puhutaan, usein melko kielteisessä sävyssä: toivottavampaa on olla vahva. Siksi myös ajatus nöyryydestä ja palvelemisesta on erittäin tärkeää nostaa kasvatustieteeseen, sillä Hollon ajatusten valossa se on perusteltu.

Kun kuva Hollon ajattelusta selkiytyy, tulee esiin kompleksisuus. Välineellisen kasvatuksen vaara on jatkuvasti läsnä, koska kasvatuksen maailman autonomia ei voi olla ehdotonta, sillä kasvatuksen tulisi kuitenkin palvella elämää. Kasvatuksen maailmaa on mahdotonta rajata niin, että siitä saisi omalakisena ja ”ideaalin” maailman. Hollo on muutenkin liian ihanteellista ja teoreettisia kasvatuksen päämääriä vastaan, kun edessä on todellinen elävä ihminen. Hän kritisoi kasvatuksen abstrahointia, jossa kaikki on pelkkää sopusuhtaa ja ajattelee lisäksi, että elämä itse elettyinä osoittaa, että yksinkertaistaminen ei ole mahdollista – elämä ei pakotettunakaan mahdu yhden määritelmän rajoihin. Hän korostaa myös, että ihminen on jakamaton kokonaisuus. (Emt. 80–81)

Hollo ei anna tapausesimerkkejä siitä, mitä hänen mainitsemansa ”luonnollisen kasvamisen tielle sattuneet esteet” voisivat olla. Tässäkin korostuu kompleksisuus: koska jokainen kasvatustilanne on ratkaistava erikseen, yleispäteviä ohjeita ei voi antaa – kyse on pitkälti kasvattajan taidosta ja herkkyydestä. Hollolle kasvatustilanteet ovat aina ainutkertaisia ja hänen ajattelustaan piiryy vahva kuva kasvamaan saattamisesta toimintana, jossa luotetaan siihen, että kasvatettavalla on jo itsessään halu ja kyky kasvaa. Esko Harni ja Antti Saarni (2016, 29) kirjoittavat, että Hollolle ”elämä jää, ja sen tuleekin jäädä aina salaisuudeksi: sitä ei voida tyhjentävästi koskaan paljastaa tieteellisen tiedon avulla”.

Hollon kasvatuksen maailmalle havitteleva suhteellinen autonomia on kytköksissä valtaan välineellisyiden kautta. Kasvatus toimii vain välineenä

muiden maailmojen tavoitteille esimerkiksi silloin, kun lapsesta kasvatetaan menestyvää urheilijaa tai yrittäjää, tulevaa missiä tai miehekästä miestä – tai kunnollista uskovaa, kuten omassa tapauksessani. Tällöin valta on sillä, joka päättää tavoitteet. Kun kasvatuksella on muita päämääriä kuin luonnollinen, omaehtoinen kasvu, yksittäinen kasvatettava joutuu aina jonkin häntä suuremman ”hammasrattaaksi”. Tästä huomaa, että taidamme olla aika kaukana Hollon tavoittelemasta. Yksittäisiä ihmisiä varmasti – ja onneksi – saatetaan kasvamaan, mutta kasvatuksen autonominen maailma ei tule esiin vallitsevassa puheessa ja käytännöissä.

TOIMIVA IHMINEN JA TULEVAISUUDEN TAIDOT

Vaikka Hollo kirjoittaa paljon yksilön tarpeesta kasvaa itselleen ominaiseen muotoon, hän ottaa huomioon ihmisen myös sosiaalisena olentona. Kysymys siitä, mikä on kasvatettava, ei ole niin yksinkertainen kuin miltä näyttää. Kasvatuksen toiminta-alue ei rajoitu ainoastaan kasvaviin ihmisiin, vaan siihen kuuluu mahdollisuuden kannalta katsoen ”kaikki, mikä kasvaa, koko orgaaninen luonto”. Tällä Hollon mielestä itsestään selvällä asialla on ”ihmiskasvatuksenkin” kannalta merkitystä siinä mielessä, että ”kasvatuksen esineitä” ei voi eristää irrallisiksi kasvatettaviksi yksilöiksi ja unohtaa, että yksilöt ovat yhteisöjen, suvun ja pohjimmiltaan ”yhden ja yhtenäisen *elämän* ilmennyksiä”. (Hollo 1939, 55) Hollon mukaan parempi ymmärrys kokonaiskuvasta syntyy siitä havainnosta, että joskus hämmästyttävätkin ”voitot, joita kasvava ihminen jo varhaisella iällä saavuttaa” ovat paljon ymmärrettävämpiä, kun ottaa huomioon ”sen kieltämättömän tosiasian, että ne ovat yleensä mahdollisia ainoastaan sillä ehdolla, että kasvava yksilö on jonkin sosiaalisen ryhmän jäsenenä”. ”Kasvaminen ja kasvatusta merkitsevät tällöin yhtä ja samaa sosiaalisen elämän ilmiötä, toisella kertaa nähtynä yksilöllisen, toisella kertaa sosiaalisen katsomuksen valossa”. (Emt. 61, 63)

Sosiaalisuuden lisäksi Hollo nostaa esiin toiminnallisuuden. Kasvatuksen teorialle ja käytännölle on hyödyksi, jos kasvatettava voidaan nähdä ”sellaisena kuin hän todellisuudessa esiintyy, ilman liian pitkälle kehitettyä tieteellistä analyysiä”. Tästä seuraa, että toiminnallisuudesta tulee kasvatuksen teorian ja kasvatuksen käytännön ”valtakäsite”. Toiminnallisuutta on kahta lajia: ”ulkoista eli ruumiillista toiminnallisuutta ja sisäistä, sielullisen elämän virkeäliikkeisyyttä. Molemmat lajit kuuluvat kiinteästi yhteen”. Hollo korostaa myös

”tiedollisen ja toiminnallisen elämän yhteenliittämistä”. (Emt. 67) Sielullisen elämän virkeäliikkeisyys on sidoksissa mielikuvituksen kasvattamiseen, joka on Hollolle yksi keskeisimmistä kasvatuksellisista päämääristä.

Hollon (1918a, V–VI) kasvatuserittelyä seuraa *dynaaminen* kasvatusihanne, koska ”orgaanisen olion luonteeseen kuuluu alituinen muuttuminen, alituinen uusien sopeutumistapain haaskelu, alituinen itsehoito kasvaminen läpi elämän eri asteiden”. Hollo kirjoittaa paitsi yhteiskunnan myös yksilön muutoksesta ja hän kritisoi oman aikansa kasvatuskäsityksiä ja sitä, että kasvatuksen sisältönä on pidetty tradition siirtämistä sukupolvelta toiselle, siis ”vallitsevan kasvatusihanteen säilyttämistä”. Hänen mielestään tässä pidetään silmällä vain menneisyyttä ja nykyisyyttä. Tulevaisuus pitäisi ottaa myös huomioon, mutta se ”puetaan ennakolta menneisyyden tai nykyisyyden muotoon, edellyttämällä, että se todella tulee vastaamaan ennakolta asetettua kasvatusihannetta”. Hollon mukaan tämä saattaa onnistua rauhallisina aikoina, mutta jos tapahtuu suuria järkytyksiä, jotka kumoavat tai muuttavat olosuhteita, tuo käsitys osoittautuu kestävämmäksi. Hollo antaa murroskaudesta esimerkiksi ensimmäisen maailmansodan jälkeisen Euroopan. Tämän vuoksi Hollo vastustaa liiallista idealismia ja haluaa oman aikansa ajatuksista avoimempaan tilanteeseen. (Hollo 1939, 53–54)

Hollon mukaan vaatimus ”antaa lasten ja nuorten kasvaa oman olemuksensa mahdollisuuksien ja lakien mukaan, tavoittelee määräsvaltaa ennen kaikkea tulevaisuuden oikeuksien nimessä”. Menneisyydellä eikä edes nykyisyydellä ”ole oikeutta pakottaa kohti tulevaisuutta kasvavaa inhimillistä olemusta vanhoihin, jo elettyihin kaavoihin, jotka monella muotoa ehkäisevät ja rajoittavat mahdollisia tulevaisuuden saavutuksia”. Asiaa eivät auta erilaiset kasvatusihanteet, koska ”sellaisia ihanteita voidaan luoda ainoastaan menneisyyden ja nykyisyyden pohjalla”. Hollo jatkaa: ”Mutta sitä elämän ja maailman kuvaa, johon kasvavat ihmiset tulevaisuudessa päätyvät, joka on heidän elämänsä sisällyksenä ja muodonantajana, ei kukaan voi ennakolta määrittää”. (Emt. 59–60)

Tälläkin hetkellä käydään keskustelua tulevaisuuden tarpeista – maailma muuttuu niin nopeasti. Hollon pohjalta voi tulkita kasvatuskeskustelun olevan hieman ongelmallista, koska usein vanhojen – tai uusien – menetelmien, eri aihealueiden tai opintokokonaisuuksien puolesta tai vastaan argumentoidaan hyvin usein tulevaisuudella. Kukaan ei kuitenkaan tiedä, minkälaiseksi tulevaisuuden maailma muodostuu ja minkälaisia taitoja silloin tarvitaan. Mitä Hollon ajattelun soveltaminen tähän päivään tarkoittaisi? Vai kasvavatko lapset

ja nuoret ”omien voimiensa ja mahdollisuuksiensa mukaisesti”? Lähteekö kasvatus tässä monenkirjavien tavoitteiden maailmassa lapsesta itsestään ja hänen taitojensa tarkkailusta – ja luottamuksesta kasvun ihmeeseen?

Hollon ajattelu paljastaa näkymän, jossa kasvussa ja kasvatuksessa tapahtuvat väistämättömät muutokset kietoutuvat yhteen muuttuvan maailman kanssa. Muutosten kanssa pitää oppia elämään ja pyrkiä pois välineellisyydestä: kiinnostua kasvusta itsessään ilman päämääriä, koska nämä päämäärät ovat joka tapauksessa jo etukäteen vanhentuneita maailman muuttuessa. Vaikka katse on yksilössä, ei pidä unohtaa, kuinka moninaisessa maailmassa ihminen kasvaa: olemme kietoutuneita elämän ihmeeseen ja osa koko orgaanisen luonnon kasvua ja muutosta. Läsä on aina myös valta hallinnan näkökulmasta: jos päämäärä on jo asetettu ja esillä, on astuttu pois kasvatuksen autonomiasta ja kasvatus on muuttunut välineeksi, palvelemaan muita tarkoituksiperiä. Välineellisyyden selkeä erottaminen ei ole helppoa, mutta valppaus ja jatkuva asian esillä pitäminen on keino tehdä valtaa näkyväksi. Hollon ajattelu pakottaa jatkuvaan tarkkaavaisuuteen: Olenko kasvattajana toiminut esteiden poistajana vai olenko kenties rakentanut niitä? Mitkä ovat juuri tämän lapsen vahvuudet, miten voisin kasvattajana tukea juuri häntä? Lisäksi on paikallaan kysyä uudelleen ja uudelleen myös seuraavia perustavaa laatua olevia Hollon kysymyksiä: Mitä kasvatus on, millä edellytyksillä sitä yleensä on olemassa?”, ”Miten kasvatus vaikuttaa?” (Emt. 120–121) ”Kuinka kasvatus on yleensä mahdollista?” (Emt. 27).

HANNAH ARENDT JA IHMISENÄ OLEMISEN EHDOT

Hannah Arendt ei käsittele eikä edes mainitse kasvatusta, mutta hän lähestyy ihmisenä olemista hieman toisesta kulmasta. Keskityn erityisesti kuvailemaan hänen ajatteluaan toiminnasta, jonka Hollokin mainitsi tärkeäksi kasvatuksen kontekstissa. Samalla saan vallan käsittelyyn toisen lähestymistavan. Arendt avaa teoksessaan *Vita activa* ihmisenä olemisen ehtoja. Hän jättää tärkeänä pitämänsä ajattelun käsittelynsä ulkopuolelle, ja keskittyy perustavaa laatua oleviin aktiviteetteihin, joiden Arendtin mukaan ajatellaan yleisemminkin olevan jokaisen ihmisen ulottuvilla. (Arendt 2002, 13)

Arendt pohjustaa ajatteluaan kirjoittamalla auki tekijöitä, joiden seurauksena syntyi nykyinen käsitys yhteiskunnasta. Hän kertoo ihmisen paikan muut-

tumisesta maailmassa ja paljastaa, miten me toiminnallamme olemme muo-
vanneet ympäristöämme ja käsitystämme siitä. Hän nimeää kolme ihmisenä
olemisen ehtoa: *työn, valmistamisen ja toiminnan*. Jokainen näistä vastaa Arendtin mukaan ”yhtä perusehdoista, joiden mukaisesti elämä maapallolla on ihmiselle annettu”. *Työn* tarve nousee ihmisruumiin biologisesta prosessista. ”Työn ehto on elämä itse.” *Valmistaminen* taas ei liity siihen puoleen ihmisestä, joka on osa luontoa, vaan se tuottaa ”keinotekoisien” ihmisten valmistaman maailman, jonka tarkoitus on kestää yksittäisiä ihmiselämiä kauemmin. Ihmisen rakentama maailma suojaa pysyvyydellään luonnon jatkuvaa kiertokulkua vastaan ja tarjoaa tilan toiminnalle. *Toiminta* taas on ”ainoa aktiviteetti, joka tapahtuu suoraan ihmisten välillä ilman esineiden tai aineen välitystä. *Toiminnan ehto on moninaisuus, eli se tosiasia, että ihmiset, ei Ihminen, elävät maassa ja asuttavat maailmaa.*” (Emt. 15, kurssiivi oma.) Arendt kuvaa ihmisenä olemisen ehtojen sisältöä, niiden arvojärjestyksen muuttumista ja toisiinsa sekoittumista antiikin Kreikasta omaan aikaansa, 1900-luvun puoliväliin asti. Valtavista yhteiskunnan rakenteen muutoksista huolimatta ihmisenä olemisen ehdot eivät Arendtin mukaan muutu: inhimilliset kyvyt ”kasvavat ihmisenä olemisesta” ja ne ovat pysyviä eikä niitä voida ”lopullisesti menettää niin kauan kuin itse ihmisenä oleminen ei muutu”.⁵⁴ (Emt. 14) Näitä ehtoja voi tosin olla joinakin aikoina vaikea tunnistaa tai erottaa toisistaan, koska yhteiskunnan arvot piilottavat ja muokkaavat sitä, mikä jää näkyviin. Arendt kertoo, kuinka massayhteiskunta ja kulutusyhteiskunta ovat häivyttäneet näiden ehtojen rajoja – kaikki kolme ihmisenä olemisen ehtoa ovat sulautuneet työhön, työ

54 Kaikki kolme aktiviteettia ja niitä vastaavat ehdot liittyvät läheisesti ihmisen olemassaolon yleisimpään ehtoon: syntymään ja kuolemaan, syntyvyyteen ja kuolevaisuuteen. Työ ei turvaa pelkästään yksilön henkiinjäämistä, vaan koko lajin elämän. Valmistaminen ja sen aikaansaama esineiden maailma antavat pysyvyyttä ja kestävyyttä turhalle kuolevaiselle elämälle ja ihmisen ohikiitävälle ajalle. Toiminta poliittisen yhteisön perustamisena ja ylläpitämisenä luo edellytykset muistamiselle ja sitä myötä historialle. Työ, valmistaminen ja toiminta ovat myös yhteydessä syntyvyyteen siinä mielessä, että niiden tehtävä on huolehtia maailmasta ja säilyttää se, ennakoida ja ottaa huomioon maailmaan muukalaisina syntyvien tulokkaiden jatkuva virta. Kuitenkin näistä kolmesta toiminta on läheisimmässä yhteydessä syntyvyyden ehtoon. Syntymään sisältyvä uusi alku voi vaikuttaa maailmassa vain, koska tulokkaalla on kyky aloittaa jotakin todella uutta. Tässä aloitekyvyn merkityksessä toiminnan ja siten myös syntyvyyden elementti on olennainen osa kaikkia ihmisen aktiviteetteja. (Arendt 2002, 16–17)

siis kattaa sekä valmistamisen että toiminnan.⁵⁵ (Emt. esim. 94). Arendtin havaitsema uusin muutos on siirtyminen työyhteiskunnasta toimihenkilöyhteiskuntaan (emt. 321).⁵⁶

Vaikka Arendtin esittämät ehdot eivät ole pitkään aikaan olleet erotettavissa yhteiskunnassa, hänen mukaansa ne pätevät edelleen, koska niiden pohjalta nousee ymmärrys ihmisen ainutlaatuisesta paikasta asuttamassaan maailmassa. Itse tunnistan ehdot oman kokemukseni kautta: *työ* elämän välttämättömyyksien eli ihmisen hengissä pysymisen ehtona on minulle kokemuksellisesti yhtenäinen Arendtin kuvauksen kanssa: se on toistuvaa, monotonista rutiinien suorittamista. Vietin neljä vuotta kotirouvana keskittyen paljolti juuri näiden toimintojen ylläpitämiseen, ja useimmiten ruuanlaitto, siivoaminen ja muut arjen rutiinit näyttäytyivät välttämättömyytenä, päivästä toiseen toistuvana syklinä, työnä, joka takasi muun elämän jatkumisen.⁵⁷ Elämäni on kuulunut myös *valmistamisen* hetkiä: varhaisessa aikuisuudessa kudotut villapaidat, omellut vaatteet ja toisaalta myöhemmin eteen tulleet remontit – ja ne maalatut taulut⁵⁸, joita myös kotirouvana tein. Näistä hetkistä jäi maailmaan esineitä, valmistamisella oli alku ja loppu. Valmistaminen tuottaa erilaisen tyydytyksen kuin syklistä toistuva työ. *Toiminnan ehto* puolestaan tulee itselleni ymmärretyksi pääosin poissaolon kautta: lapsuudessani ja nuoruudessani toiminta, johon osallistuin tai johon minun odotettiin osallistuvan, oli ennalta käsikirjoitettu, eikä sellaisena vastaa Arendtin ajattelua – toiminta siis Arendtin kuvaamassa muodossa oli minulle kasvun vuosina vierasta.

Pääsin Arendtin mukana kiinnostavalle matkalle: minulle avautui jotakin niistä rakenteista, joiden paljastamisen esimerkiksi Erwin Wurm on kertonut olevan taiteen tekemisensä tavoite, ja joista myös Foucault kirjoittaa. Pääsin

55 Arendtin mukaan työn nousu kaiken nimittäjäksi on perua antiikin Kreikan kaupunkivaltion mallista: työ oli siellä niin halveksittua, ja sen arvoa haluttiin ymmärrettävästi nostaa. Työn arvo nousikin niin, että se muodostui ihmisen kaiken toiminnan nimittäjäksi ja sekoitti itseensä valmistamisen ja toiminnan. (Ks. esim. Arendt 2002, 39)

56 Tällä hetkellä puhutaan pätkätyöläisistä ja prekariaateista eli lyhytaikaisissa, tilapäisissä tai muuten epätyypillisissä työsuhteissa työskentelevistä ihmisistä. Tämäntyyppisistä työsuhteista käytävä julkinen keskustelu kasvaa koko ajan. Kuulun itsekin tähän joukkoon.

57 Ja tämä siitä huolimatta, että olisin kokenut työstäni tyydytystä – tai olevani erityisen hyvä siinä. Se vain oli *välttämätöntä*.

58 Käytän tietoisesti sanaa taulu, joka viittaa esineeseen eikä ota kantaa taiteeseen.

siis jonkinlaisen sovitun representaation taakse hahmottamaan, mitä näkyvän yhteiskunnan rakennelman takaa voisi löytyä.

POLIS JA IHMISEN AINUTLAATUISUUS

Arendt taustoittaa ajatteluaan toiminnan ja puheen julkisesta alueesta Kreikan kaupunkivaltion kuvauksella ja tekee erot ymmärrettäviksi. Hän kuvaa, kuinka kaikki kolme ihmisenä olemisen ehtoa olivat antiikin kaupunkivaltiossa eriytyneet toiminnan piirteiltään omiksi, yhteiskunnassa selkeästi erotettavissa oleviksi alueiksi. Vapaat miehet, jotka olivat vapaita siksi, että he olivat kyenneet vapautumaan elämän välttämättömyyksistä, saivat pääsyn polikselle, joka puolestaan oli puhtaasti toiminnan ja puheen aluetta. (Arendt 2002, 31–32)

Poliksella oli kaksi merkitystä, joista ensimmäinen mahdollisti tietyn rajoituksen toiminnan, jota varten aikaisemmin oli pitänyt jättää koti. Samalla polis lisäsi niiden tilaisuuksien määrää, joissa ihmiset voisivat hankkia itselleen kuolematoman maineen, ja näin moninkertaisti ”jokaisen mahdollisuudet tuoda itsensä esille, osoittaa teoilla ja sanoilla kuka hän ainutlaatuisessa yksilöllisyydessään oli”. (Emt. 199) Poliksen toinen tehtävä liittyi toiminnan ennalta-arvaamattomuuden riskeihin tarjoamalla parannuskeinon toiminnan ja puheen tuloksettomuuteen. Arendt kirjoittaa, kuinka ihmisten yhdessä eläminen poliksen muodossa tuntui varmistavan, että toiminnasta ja puheesta, kaikkein hyödyttömimmistä, aineettomimmista ja lyhytaikaisimmista ihmisen aktiviteeteista, teoista ja niiden tuloksena syntyvistä tarinoista, tulisi kuolematomia. Poliksen järjestelmä, jota suojasivat fyysisesti kaupungin muurit ja toisaalta myös aineettomat lait, oli eräänlainen järjestelmällinen muistamisen tapa. ”Se vakuuttaa kuolevaiselle toimijalle, ettei hänen ohimenevältä olemassaololtaan ja kaikkoavalta suuruudeltaan koskaan puutu todellisuutta, joka syntyy siitä, että ne kuuluvat, näkyvät ja yleisesti näyttäytyvät muille ihmisille.” (Emt. 200)

Ateenan kaupunkivaltion kuvauksesta Arendt laajentaa ajatustaan poliksesta koskemaan ihmisten kanssakäymistä yleisemminkin. ”*Polis* ei varsinaisesti ole kaupunkivaltio sen fyysisessä merkityksessä, vaan se on ihmisten järjestäytymistä, joka syntyy yhdessä toimimisesta ja puhumisesta.” Polis ei ole riippuvainen paikasta, vaan se sijaitsee siellä, missä ihmiset toimivat ja puhuvat yhdessä. ”*Minne sitten menetkin, olet aina polis.*” Tämän sanonnan Arendt poimi kreikkalaisten siirtokuntien tunnuslauseesta, joka ilmaisi uskon siihen, että toiminnan ja puheen alue on löydettävissä ajasta tai toimijoiden sijain-

nista riippumatta. ”Se on näyttäytymistila sanan laajassa merkityksessä; se on siis alue, jossa toimija näyttäytyy muille ja muut näyttäytyvät toimijalle, tila, jossa ihmiset eivät vain ole olemassa, kuten muut elävät olennot tai elottomat esineet, vaan jossa he näyttäytyvät avoimesti.” (Emt. 201)

Politiikka tarkoittaa Arendtille toimintaa ja puhetta poliiksella. ”Puhe tekee ihmisestä poliittisen olennon.” (Emt. 11) Polis oli ja on paikka tuoda esiin oma ainutlaatuinen yksilöllisyys. Tämä esiin tuleva moninaisuus on ”inhimillisen toiminnan ehto, koska olemme kaikki samanlaisia eli ihmisiä sillä tavoin, ettei kukaan ole koskaan samanlainen kuin joku toinen, joka eli tai elää nyt tai tulee elämään”. (Emt. 16, kurssiivi oma.) Arendtille toiminta on ihmisen yksinoikeus, sillä ”siihen ei pysty eläin eikä jumala, ja vain toiminta on täysin riippuvainen toisten ihmisten jatkuvasta läsnäolosta”. Poliittisen merkitys muovaantui Arendtin mukaan historian saatossa sosiaaliseksi, mutta tämä johtaa harhaan, koska sosiaalisuus on yhteistä ihmiselle ja eläimelle, ja siten se ei ole pohjimmiltaan inhimillistä. (Emt. 31–32)

Arendt (2002, 176) kirjoittaa, että jokaisen ihmisen elämä – ajanjakso syntymän ja kuoleman välillä – ilmenee toiminnassa ja puheessa. Puhe ja toiminta paljastavat ihmisen ainutlaatuisen yksilöllisyyden, ja puheen ja toiminnan avulla ihminen erottautuu toisista ja näyttäytyy toisilleen ihmisenä. Tämä näyttäytyminen eroaa fyysisestä olemassaolosta ja vaatii aloitteellisuutta, ja tämä piirre koskee Arendtin mukaan ainoastaan *vita activan* toimintaa, ei muita aktiviteetteja. Ihminen voi elää ilman työntekoa ja valmistamista, mutta elämä ilman puhetta ja toimintaa ei ole inhimillistä, koska ”sitä ei eletä muiden ihmisten keskuudessa”. Sanojen avulla liitämme itsemme inhimilliseen maailmaan, mikä vahvistaa olemassaolomme fyysisinä olentoina. Arendt kirjoittaa, että tämä liittyminen ei ole samalla tavalla välttämätöntä kuten työnteko, eikä hyödyllisyyden aikaan saamaa niin kuin valmistaminen. Inhimilliseen maailmaan liittyminen alkaa syntymästä, johon ”reagoimme aloittamalla omasta aloitteestamme jotakin uutta”. (Emt. 179)

Arendtin mukaan sekä elämä että toiminta ja puhe ovat pohjimmiltaan turhia. Vaikka tekisi suuria tekoja tai puhuisi suuria sanoja, niistä ei jää jälkeä eikä tuotetta, kun hetki on ohi. Toiminnan ainoa ”tuote” on *tarina*, jonka toimivat ihmiset elävät ja kertovat. Tarina sellaisenaan ei ole pysyvä, siitä tulee pysyvä vain, jos taiteilija, runoilija, historioitsija tai muu kirjoittaja valmistaa siitä esineen. Arendtin mielestä biologista elämää ja työtä ohjaava välttämättömyys tai valmistamisen ja käytön välineellisuuden mahdollistama hyötyajattelu eivät kuitenkaan voi olla ihmisyyden mitta. (Emt. 176)

Jotta ihmisten valmistama maailma olisi se, mikä maailman on aina tarkoitettu olevan – ihmisten koti heidän maanpäällisen elämänsä aikana – sen täytyy soveltua toimintaan ja puhumiseen eli niihin aktiviteetteihin, jotka eivät ole vain täysin hyödyttömiä elämän välttämättömyyksien kannalta vaan myös luonteeltaan täysin erilaisia kuin valmistamiseen liittyvät monipuoliset aktiviteetit, jotka saavat aikaan maailman ja kaikki siinä olevat esineet. (Emt. 176)

Ihmisten väliset suhteet ovat olemassa aina ihmisten tavatessa toisiaan. Kun toimija paljastuu puheessa tai jokin uusi alkaa toiminnan kautta, tapahtunut on aina kytköksissä ihmissuhteiden verkostoon. ”Yhdessä ne aloittavat uuden prosessin, josta lopulta muodostuu tulokkaan elämäntarina, joka puolestaan vaikuttaa kaikkien hänen tapaamiensa ihmisten elämäntarinoihin.” Arendtin mukaan ihmissuhteiden verkko ja siinä ilmenevät lukuisat ristiriitaiset halut ja aikomukset saavat aikaan sen, että toiminta vain harvoin saavuttaa tarkoituksensa. Toisaalta toiminta ”tuottaa” tarkoituksellisesti tai tahattomasti tarinoita yhtä luonnollisesti kuin valmistaminen tuottaa konkreettisia esineitä ja tarinat kertovat meille sen keskipisteenä olevasta ”sankarista” enemmän, ”kuin yksikään ihmiskäteen tuote koskaan pystyy kertomaan mestarista, joka sen valmisti, eivätkä tarinat silti ole varsinaisesti tuotteita”. (Emt. 186–187) Arendt kirjoittaa, että yksittäiset tapahtumat ja niiden aiheuttajat voivat tuntua satunnaisilta, koska inhimillisessä elämässä tapahtumat ilmaantuvat ja häviävät. Siitä huolimatta näiden sattumusten pohjalta voidaan kertoa tarina, jos siinä on riittävästi johdonmukaisuutta. (Emt. 102)

On myös tärkeää ymmärtää, että poliksella ei *käyttäytytty*, vaan *toimittiin*. Arendt selittää tieteiden historiaa: moderni taloustiede ja yhteiskuntatieteet ”käyttäytymistieteenä” johtivat hänen mukaansa yhdenmukaistamiseen ja oletukseen, että toimimisen sijasta ihmiset käyttäytyvät suhteessa toisiinsa ja noudattivat yksimielisesti tiettyjä käyttäytymismalleja. Niitä, jotka eivät noudattaneet sääntöjä, voitiin näin pitää epäsosiaalisina tai epänormaaleina.⁵⁹ (Emt.

59 Arendt kuvaa, kuinka uuden ajan myötä yhteiskunnan muutokset saivat vähitellen aikaan sen, että raja yksityisen ja poliittisen välillä hämärtyi, kun kodin toiminnot ilmestyivät kotitalouden pimeennosta julkisen alueen valoon, ja sosiaalisen alue syntyi. Nykyään tulkitsemme perheet osaksi taloudellisesti järjestäytyntä yhteiskuntaa, joka sai poliittisen muotonsa kansallisvaltiossa. Uusi sosiaalisen alue ei ole yksityinen eikä julkinen. (Arendt 2002, 36–39) Massayhteiskunnan synty osoittaa lisäksi sen, että perheyksiköiden »

49) Toimintaa voidaan kuitenkin arvostella vain sen mahtavuuden perusteella, koska ”sen luonteeseen kuuluu murtaa yleisesti hyväksytty ja pyrkii kohti epätavallisuutta, missä mikään yhteisen, jokapäiväisen elämän totuus ei enää pidä paikkaansa, koska kaikki, mikä on olemassa, on ainutlaatuista ja *sui generis*”. Arendt kirjoittaa, että politiikan taito opettaa ihmisiä tuomaan esille ”suuret ja loistavat asiat”. ”Niin kauan kuin *polis* on innoittamassa ihmisiä epätavalliseen, kaikki asiat ovat turvassa; jos *polis* katoaa, kaikki on hävitty.” ”Siksi suuruus tai jokaisen teon yksittäinen merkitys voi olla vain suorituksessa itsessään ei sen taustalla olevissa motiiveissa tai saavutuksissa.” (Emt. 208) Arendtin mukaan rohkeudesta tuli poliittinen hyve, koska poliittisen alueelle astuvan täytyi olla valmis vaarantamaan henkensä, sillä liika kiintymys elämään esti vapauden ja oli varma merkki orjamaisuudesta. (Emt. 43)

Arendt tuo osuvasti esiin asioita, joiden pohtiminen on tärkeää myös nyt. Hänen ajattelunsa toiminnan luonteesta ja sen merkityksestä auttaa jäsentämään ihmisenä olemista tavalla, joka antaa aineksia tunnistaa merkityksellinen yhteiskunnasta, jossa kaikki toiminnot ovat sulautuneet työhön ja talouteen. Arendtin mukaan tekniikan keksinnöt, teollistuminen ja näiden seurauksena syntynyt kulutuskulttuuri ovat hämärtäneet ihmisen paikkaa maailmassa. Hän hämmästelee sitä vimmaa, jolla ihminen kuluttaa kaikkea: jopa pöytiä ja rakennuksia – sellaisia esineitä, joiden tehtävänä olisi synnyttää jatkuvuutta maailmaan ja kuolevaisen yksilön elämään. (Emt. 129) Arendt viittaa viime vuosisadan puoliväliin, ja sen jälkeen talouskasvu ja kuluttaminen ovat lisääntyneet huimasti ja elämäntehtävämme vaikuttaa olevan kuluttaminen. Arendt vakuuttaa minut, ja uskon hänen ajatukseensa ihmisyyden ehtojen muuttumattomuudesta, vaikka maailma muuttuukin. Tarvitsemme edelleen toimintaa toiminnan vuoksi siksi, että olemme ihmisiä ja meillä on tarve kohdata toisemme, oma ja samalla toisten erityisyys. Toiminta ei ole mitä tahansa puuhastelua, eikä hyvin käyttäytyminen ja sosiaalisen alue tee mitättömäksi

sulautumisen lisäksi myös eri sosiaaliryhmät ovat sulautuneet yhdeksi yhteiskunnaksi. (Emt. 47–48) Arendt huomioi, miten nykymaailmassa poliittisen ja sosiaalisen alueet eivät ole erilliset: politiikka on vain ”yhteiskunnan funktio” ja ”toiminta, puhe ja ajattelu ovat ensi sijassa yhteiskunnallisten intressien ohjailemia päällysrakenteita”. Kyse on Arendtin mukaan siitä, että kaikesta aiemmin perheen yksityisen piiriin kuuluneesta tuli ”yhteisiä” asioita. (Emt. 40) ”Massayhteiskunnan syntyessä sosiaalisen alue on vihdoinkin vuosisatojen kehityksen jälkeen, saavuttanut pisteen, jossa se käsittää kaikki tietyn yhteisön jäsenet ja kontrolloi heitä samalla tavoin ja yhtä tehokkaasti.” (Emt. 47–48)

toiminnan tarvetta ja kaipausta hetkille poliksella. Omalta osaltani voin sanoa, että käyttäytyminen oli kaikki, mitä minulta vaadittiin – osasin käyttäytyä erinomaisesti. Mutta minulla ei ollut paikkaa, jossa olisin voinut näyttää, ”kuka todella ja ainutkertaisesti olin” – kuten poliksen tehtävä oli ja on. Koska tämänkaltaisen näyttäytymistila oli minulta kasvun vuosina suljettu, jäin Arendtin ajatuksia lukiessa pohtimaan, että ehkä toimintatilani ahtaus ajoi minut osaltaan taiteen ja myös tutkimuksen pariin. Hain aluetta, jossa oma ainutlaatuisuuteni, oma ihmisyyteni pääsisi näkyviin. Koen, että erityisesti muutama vuosi jatko-opintojeni alkuvaiheessa oli ikään kuin toimintaa poliksella – se oli merkittävää siksi, että minulle tarjottiin tilaa koetella ja muotouttaa ajatuksiani. Nyt on tullut valmistamisen vaihe: on vetäydyttävä, jotta saisi synnetyt esineen, tutkimuksen, tähän maailmaan.⁶⁰

VALLAN MAHDOLLISUUS

Arendtin mukaan poliksella suorastaan kilpailtiin siitä, kenen puhe ja toiminta oli erityisintä. Polista määritti myös käsitys siitä, että toimijat olivat toistensa vertaisia, siis keskenään tasa-arvoisia: kukaan ei hallinnut toista ja ketään ei hallittu. (Arendt 2002, 31–32) Tämän päivän yhteiskunnallisessa keskustelussa valta ymmärretään yleensä hallintana – se, jolla on valta, hallitsee ja ohjailee muita myös heidän päätöksissään. Myös Hollo kirjoittaa vallasta hallintana: kun kasvatukselle asetetaan tavoitteita, jotka eivät kuulu sen alueelle, kasvatusta välineellistyy ja kasvatusta lähestytään näin jonkin ”valta-aatteen valossa”. Arendt tuo esiin itselleni täysin uuden tavan lähestyä valtaa – Arendtille valta merkitsee myös ja ensisijaisesti vallan mahdollisuutta. Valta on *mahdollisuus*, kun ihmisiä on koolla, se on *mahdollisuus* samalla tavalla kuin puhe ja toiminta poliksella, ja nämä kaksi ovat kietoutuneita toisiinsa. Ajatus vallasta mahdollisuutena pakottaa ajattelemaan totutusta poikkeavalla tavalla.

Valta liittyy Arendtin ajattelussa julkiseen tilaan, toiminnan kentälle ja ihmissuhteiden verkostoon. Erilaiset näyttäytymistilat, joiden pohjana Arendt kuvaa Kreikan kaupunkivaltion polista, tarjoavat vallalle mahdollisuuden. Näyttäytymistila syntyy, kun ihmiset toimivat ja puhuvat yhdessä, ja häviää, kun ihmiset hajaantuvat, ”toimintojen itsensä päätyttyä tai hävittyä”. ”Riip-

60 ”Eristäytyminen on välttämätön ehto kaikille taidoille, jotka koostuvat ”idean”, valmistettavan esineen mielikuvan, kanssa yksin olemista.” (Arendt 2002, 163)

pumatta siitä, missä ihmiset kokoontuvat, näyttäytymistilan olemassaolo on *mahdollista*, ei välttämätöntä tai ikuista.”⁶¹ (Emt. 202, kurssiivi oma.) Tästä seuraa, että myös valta on mahdollisuus.

Arendt palaa tekstissään usein kielen käsitteiden alkuperään: kieli on aikanaan syntynyt todellisesta tarpeesta, ja siksi kielen juurille lähteminen saattaa paljastaa jotain ajan myötä kertyneiden nykymerkitysten takaa. Arendt pohjustaa kielellä myös ajatteluaan vallasta:

Juuri valta säilyttää julkisen alueen, toimivien ja puhuvien ihmisten välillä olevan potentiaalisen näyttäytymistilan. Sana ”valta”, sen kreikankielinen vastine dynamis, niin kuin latinan potentia ja sen useat myöhemmät johdannaiset tai saksan Macht (joka on johdettu sanoista mögen ja möglich, ei machen), on osoituksena sen ”potentiaalisesta” eli mahdollisesta luonteesta. Valta merkitsee siis aina vallan mahdollisuutta. Se ei ole muuttumaton, mitattavissa oleva ja luotettava kokonaisuus niin kuin pakko tai voima. Siinä missä voima on eristäytyneen yksilön luontainen ominaisuus, valta syntyy ihmisten välillä, kun he toimivat yhdessä ja katoaa samalla hetkellä kun he eroavat toisistaan. Tämä erityispiirre on yhteistä vallalle ja kaikille muille mahdollisuuksille, jotka voivat ainoastaan toteutua mutta eivät koskaan todella aineellistu. Sen vuoksi valta on yllättävän riippumaton materiaalisista olosuhteista, yhtälailla määristä kuin varallisuudesta. (Emt. 202–203)

Koska julkisen alueen erityisyys on pohjimmiltaan peräisin toiminnasta ja puheesta, sen olemassaolo on aina mahdollista. Vallan syntymisen ainoa konkreettinen edellytys taas on ihmisten yhdessä eläminen ja ihmisillä voi olla valtaa vain, jos he elävät toistensa seurassa niin, että heillä on koko ajan mahdollisuus toimia. Se, joka eristyy eri syistä eikä osallistu yhteiseen toimintaan, menettää vallan ja ”tulee avuttomaksi riippumatta siitä, kuinka voimakas hän on tai kuinka päteviä ovat hänen syynsä”. (Emt. 202–204) Arendtin mukaan valta myös suojelee julkisen aluetta ja näyttäytymistilaa ja on sellaisena välttämätön ihmisen valmistamalle maailmalle. Hän kirjoittaa, että jos maailma ei ole toiminnan ja puheen, ihmisten välisten suhteiden ja niiden tuottamien tarinoiden näyttämö, maailmalta puuttuu sen pohjimmainen olemassaolon syy. ”Elleivät ihmiset puhuisi maailmasta ja auttaisi sitä, maailma ei olisi ihmisten valmistama maailma, vaan kasa toisistaan riippumattomia

61 Näistä erilaisista näyttäytymistilojen ilmaantumisista ja häviämisistä johtuvat Arendtin mukaan sivilisaatioiden syntymät ja kuolemat. (Arendt 2002, 202)

asioita, joihin jokainen erillinen yksilö pystyisi liittämään yhden esineen lisää.” Arendtin mielestä ihmisen toimet olisivat turhia ”kuin paimentolaisten vaellus”, jos niillä ei ole paikkaa ihmisten valmistamassa maailmassa. ”Ilman valtaa näyttäytymistila, jonka julkinen toiminta ja puhe luovat, haihtuu pois yhtä nopeasti kuin elävä teko ja elävä sana.” (Emt. 206–207)

Valta siis suojelee julkisen aluetta. Arendtin ajattelussa toiminnan tila on mahdollinen, eikä ole automaattisesti olemassa kaikkialla, missä ihmiset kokoontuvat. Ihmisillä voi olla valtaa vain, jos he ”elävät toistensa seurassa niin, että *heillä on koko ajan mahdollisuus toimia*”. (Emt. 203, kursiviivi oma) Toiminnalle pitää antaa mahdollisuus, ja samalla myös valta mahdollistuu.

Valta toteutuu vain siellä, missä teot ja puhe kulkevat käsi kädessä, missä sanat eivät ole tyhjiä eivätkä teot raakoja, missä sanoja ei käytetä aikomusten naamioimiseen vaan todellisuuden paljastamiseen, eikä tekoja loukkaukseen ja tuhoamiseen vaan suhteiden ja uusien todellisuuksien luomiseen. (Emt. 202)

Arendt erottaa aineettoman vallan voimasta tai pakosta, jotka ovat fyysisempiä ja mitattavampia. ”Jos valta ei olisi pelkkä yhteiselämään sisältyvä mahdollisuus, jos se voitaisiin omistaa kuten voima tai jos sitä voitaisiin käyttää kuten pakkoa ja jos se ei edellyttäisi useiden tahtojen ja aikomusten väliaikaista yksimielisyyttä, kaikkivaltius olisi inhimillisesti mahdollista.” Tästä syystä valta on toiminnan tavoin rajatonta, eikä ole rajoittunut fyysisesti ihmisen ruumiilliseen olemukseen kuten voima. Valtaa rajoittaa vain muiden ihmisten olemassaolo, ja tämä on Arendtin mukaan luonnollista, koska ihmisen valta on alun perin yhteydessä moninaisuuden ehtoon. Valtaa voidaan jakaa ilman että se vähenee. Valta voi jopa lisääntyä ainakin niin kauan kuin vuorovaikutus jatkuu eikä ole johtanut pattitilanteeseen. Voimaa⁶² puolestaan valvovat muut ihmiset, mutta yksilön voimalle moninaisuuden vuorovaikutus aiheuttaa loputtomia rajoituksia ja se voi siksi murtua sen mahdollisen vallan edessä, joka monilla yhdessä on. (Emt. 204) Arendt kirjoittaa, että yleinen poliittisen pakon ja vallanpuutteen yhdistelmä tuottaa kykenemättömien valkankäyttäjien joukon. Näitä usein näyttäviä ja nopeasti ohi meneviä aikakausia kutsutaan usein tyranniaksi. Arendtin mukaan on myös hyväntahtoisia tyranneja, eli pelkääminen ei välttämättä johdu julmuudesta, vaan ”avutto-

62 Arendt tekee eron voiman ja pakon välille: vallan vaihtoehto ei ole voima, vaan pakko. Ihminen voi käyttää pakkoa yksinäänkin toisia vastaan, ja yksi ihminen tai harvat voivat saada ”siihen yksinoikeuden hankkimalla itselleen väkivallankäytön välineitä”. (Arendt 2002, 205)

muudesta ja hyödyttömyydestä, joihin tyrannia tuomitsee sekä hallitsijat että hallitut”. (Emt. 205) Arendt nimeää paitsi tyrannin, väkivallan – ja toisaalta niinkin harmittomalta kuulostavan kuin vaikutusvallan sellaisina, joissa vallan mahdollisuus ei voi toteutua. Vallan tavoittelussa menetetään toiminnassa ja puheessa mahdollistuva valta, koska siinä ikään kuin otetaan toiset hallintaan ja viedään heiltä toimintatila.

Valta hallintana on minulle kokemuksellisesti lapsuudestani ja nuoruudestani tuttu. Jos ajattelen omia kasvun vuosiani, Arendtin ilmaisu ”avuttomuuteen ja hyödyttömyyteen tuomitseminen” kuvaa niitä hyvin – minulta evättiin Arendtin kuvaama toiminta ja sen seurauksena vallan mahdollisuus. Koti ja seurakunta olivat ne julkisen alueet, jotka määrittivät kasvuvuosisiani. Ensimmäiseen pystyn yhdistämään pakon, toisessa käytettiin enemmän vaikutusvaltaa. Koulu on luonnollisesti kolmas elinpiirissäni läsnä ollut instituutio. Olen miettinyt, miksi koulu ei tunnu nousevan esiin, kun käsittelen kasvun vuosiani. Tähän minulla ei ole tällä hetkellä muuta vastausta kuin että se vallan väärinkäyttö, joka oli läsnä muualla, oli niin vahvaa, että sen vaikutusvalta ulottui myös koulun piiriin: en uskaltanut toimia. Olin kouluvuosinani juuri se näkymätön, äärimmäisen kiltti suoriutuja, joka ei antanut itsestään mitään – ei kyennyt antamaan, koska ei ollut annettavaa. Ei ollut annettavaa, koska toiminta oli estetty: se erityisyys, josta Arendt kirjoittaa ja joka minussakin – kuten jokaisessa ihmisessä – mitä ilmeisemmin oli ja on, piti pitää piilossa ja sen tilalla oli käyttäytyminen. Varto kirjoittaa, että ”onnistunut valta ja alistaminen synnyttää olion, joka ei ole yksittäinen ja jolla ei ole omia kokemuksia. Tällainen ihminen on ideaalinen kansalainen missä tahansa valtiossa, myös demokraattisessa, *eikä hän kerro tarinaansa*, tai jos kertookin, kukaan ei kuuntele, koska se on kenen tahansa tarina.” (Varto 2008a, 94) Minulla ei ollut tarinaa kerrottavaksi, koska se olisi ollut kenen tahansa tarina.

Tämän vuoksi ajatus vallasta mahdollisuutena ihmisten kokoontuessa yhteen, salliessaan toistensa puhua ja toimia ja toimiessaan itse paljastaa ainakin itselleni täysin uusia näköaloja ja uutta ymmärrystä. Valta tulee julkisessa yhteiskunnallisessa keskustelussa esiin useimmiten negatiivisena: vallan saavuttaneet henkilöt tai instituutiot yrittävät aina kahlita tai rajoittaa. Puhutaan vallan verkostoista, valtasuhteista ja institutionaalisesta vallasta: valta jotenkin huojuu olemisemme yllä ruumiillistuen välillä yksittäisissä ihmisissä. Valta ajatellaan usein negatiivisena mutta välttämättömänä, rakenteita pystyssä pitävänä ikävänä tosiasiana. Yksittäisellä ihmisellä on mahdollisuus

joko alistua tai ryhtyä tietoisesti lisäämään valtaansa, siis tavoittelemaan valtaa tai hallintaa. Omassa ymmärryksessäni vallan negatiivisesta luonteesta on ollut ongelmia: en ole ymmärtänyt, miksi se olisi pelkästään välttämätön paha tai ikävä asia, koska onhan olemassa henkilöitä tai tahoja, jotka osaavat käyttää valtaa myös hyvän tekemiseen. Kuitenkin ajatus vallasta mahdollisuutena on hyvin avartava: kun luovutaan hallinnan tavoittelusta, voi syntyä tila jollekin aivan uudelle.

Jos ajatellaan kasvatusta – josta Arendt ei kirjoita – valta mahdollisuutena laajentaa näköaloja. Kasvatustilanteissa valta on lähtökohtaisesti läsnä tavalla tai toisella ja kasvattajat ovat vääjäämättä tekemisissä vallan kysymysten kanssa. Hollon ja Arendtin ajattelua yhdistää sellaisen toiminnan mahdollisuuden tarjoaminen, joka ei ole välineellistä, vaan jossa tulee ilmi moninaisuuteen sisältyvät yksilölliset ajatukset ja taidot. Hollo jakaa Arendtin käsityksen ihmisen ainutlaatuisuudesta. Näen myös, että Arendtin hahmottelema polis ja sen ”hyödyttömyys” työn ja valmistamisen näkökulmasta ja toisaalta merkittävyys ihmisyydelle voisivat tarjota jonkinlaisen alustan ja puhettavan kasvatuksesta: kasvatuksen autonomia voi toteutua kasvatustapahtumassa tämänkaltaisella alustalla, jonka tavoite on palvella ensi sijassa ihmisyyttä mahdollisimman vapaana välineellisestä ajattelusta. Arendt tarjoaa ajatuksellaan näyttäytymistilasta siis alustan, jolla kasvatusta – tai mahdollinen kasvatusta – voi tapahtua. Hollon ajatus luoda kasvatukselle olosuhteet, joissa ei aseteta etukäteen päämääriä, antaa tilaa vallalle mahdollisuutena. Lisäksi Hollo kirjoittaa sosiaalisesta ja toimivasta ihmisestä ja kasvatuksesta toimintana. Jos kasvatuksen alueella – tai alustalla – tulotaisiin tietoisiksi vallan mahdollisuudesta, tietoisuus voisi myös muokata tapaa toimia. Minuun osuu myös Arendtin melko yksinkertainen ja ehkä itsestään selvältä tuntuva ajatus siitä, että jokainen on ainutkertainen, eikä toista samanlaista yksilöä ole eikä tule olemaan. Tähän myös Hollo yhtyi, ja itse puolestani yhdyin Hollon ajatukseen siitä, että kasvattajan olisi varjeltava tätä ainutlaatuisuutta ja ymmärrettävä myös kasvatustapahtuma ainutkertaisena ja ilman ulkoisia päämääriä.

Kirjoitan tästä eteenpäin valtaa käsitellessäni siitä joko hallintana tai mahdollisuutena. Palaan vielä hetkeksi Holloon, koska tutkimukseni kontekstissa tärkeä taide on myös Hollolle tärkeä. Samalla Hollon ajatukset taiteesta tuovat vielä yhden näkökulman kasvatukseen.

TAIDE JA MIELIKUVITUKSEN KASVATTAMINEN HOLLON AJATTELUSSA

Hollon kasvamaan saattaminen, ajatukset kasvatuksen alueen autonomiasta, hänen dynaaminen kasvatuskäsitteensä ja muutoksiin valmis kasvatusihanteensa eivät sellaisenaan anna kokonaista kuvaa hänen kasvatusajattelustaan, sillä kiinnostus taidetta kohtaan läpäisee sen. Taiteessa on Hollolle ominaisuuksia, jotka on helppo rinnastaa kasvatuksen kysymyksiin. Hän kirjoittaa, että samoin kuin tiede ja taide ”eivät tunnusta todellisuuden alueella mitään rajaa” ja vaativat oikeutta ja vakuuttavat kykenevänsä ottamaan minkä tahansa todellisuuden yksityiskohdan ”oman katsomuksensa esineeksi”, samoin ”kasvatuksen katse ulottuu todellisuuden, ainakin elävän todellisuuden, kaikkiin ilmiöihin”. (Hollo 1927, 40–41.) Hollolle kasvatuksen pirstoutunut maailma vertautuu tieteen ja taiteen maailmoihin juuri siitä syystä, että se on muuttuvassa suhteessa ”elävän todellisuuden ilmiöihin”. Tarkastellessaan ”kasvatuksen esteettistä ilmakehää” Hollo tuo esiin erilaisia kasvatustapahtuman laadullisia piirteitä ja huomioi, että ”näissä samoin kuin kaikissa muissakin esteettisen kasvatuselämän ilmiöissä ja tapahtumissa on yhteisenä ja yhdistävänä piirteenä *kuvitteellinen mielenasenne*, tuo sielun rajojen alinomainen avartaja ja mielen kuohkeuden säilyttäjä”. (Hollo 1939, 112) Hän kirjoittaa, että esteettisen suhtautumiskyvyn onnistunut herkiminen asettaa myös esteettisen elämän tärkeimmän välineen, taiteen, oikeaan valaistukseen: käy ilmi, että taide ei ole vain ”ajanvietettä ja löyhää koristetta, vaan esiintyy parhaimmillaan ollessaan ihmisen kiinteänä kamppailuna todellisuuden syvempien arvojen ilmaisemiseksi, todemman todellisuuden luomiseksi”, jossa mielikuvituksella on keskeinen rooli. (Hollo 1918b, 172)⁶³

63 Oman aikamme ajattelijoina esimerkiksi filosofi Alva Noë on pohtinut taiteen merkitystä ihmisyydelle. Hän tuo esiin mm. kognitiotieteen ja aivotutkimuksen näkökulmia ja päätyy siihen, että eri tieteiden lähestymistavat tyypistävät usein kokemustamme taiteesta. Hänen johtopäätöksensä on, että taide on ”omituinen työkalu” käsitellä ihmisenä olemista – eristäessään elementtejä ihmisen arjen toimintaympäristöstä taide ikään kuin outouttaa nämä elementit ja saa meidät tarkastelemaan niitä taas hieman eri näkökulmasta ja samalla ymmärryksemme itsestämme kasvaa. Myös Noë ajattelee, että taide on filosofian tavoin ”turhaa”, koska se on ”hyödytöntä teknologiaa”, ja kuitenkin erittäin merkityksellistä. Taiteella on vahva biologinen ja kulttuurinen pohja. Työkalut (Noë’n laajassa merkityksessä) ovat olleet ihmiselle elintärkeitä, koska ne jäsentävät ja järjestävät elämäämme ja tekevät siitä sen, mikä se on. »

Väitöskirjassaan Hollo tarkastelee mielikuvitusta älyllisenä toimintona ja pohdii myös mielikuvituksen suhdetta tunne-elämään. Tiedonelämän alueen hän jakaa mielikuvituksen, havainnon, muistin ja ajattelun alueisiin. Hän analysoi pitkään mielikuvituksen suhdetta näihin alueisiin sekä käyttää paljon aikaa ja vaivaa selventääkseen aikansa ajattelijoiden käsityksiä omaa ajatteluaan pohjustaessaan. Toisaalta Hollo ymmärtää, että jyrkkä jako alueiden välillä on mahdoton ja mielikuvitusta avatessa joutuu väistämättä ”tietotoimintojen rajain ulkopuolelle”. (Hollo 1918a, 92) Koska Hollo oli itsekin tietoinen jaottelujen ongelmallisuudesta ja koska hänen hahmottelemansa rajat eivät enää päde, en puutu niihin. Tutkimukseni kontekstissa minua kiinnostaa hänen ajattelustaan se puoli, joka avaa ymmärrystä mielikuvituksesta ja sen kasvattamisesta.

Pohtiessaan mielikuvituksen merkitystä havainnolle Hollo kirjoittaa, että tärkein ”havainnon kalventaja” on tottumus. Se on välillä ”erinomainen voimansäästö”, mutta jos ihmisestä tulee kykenemätön antautumaan vaikutelmille, se on ”ankaran henkisen köyhtymisen aihe”. (Emt. 103) Hollo kuvaa, miten arki ja tottumus useimmiten jähmettää ja rajoittaa ihmistä. Jos haluaa välttää tätä, pitää ”antaa sielulliselle elämälle tilaisuutta kasvaa oman syvän olemuksensa tarjoamien rajattomien mahdollisuuksien mukaan”. Hän tarjoaa välineeksi jähmettymistä vastaan kuvitteellista elämää ja rohkaisee ”terveeseen ja voimakkaaseen kuvitteelliseen elämään ja sen kasvattamiseen”. (Hollo 1927, 312–313) Lisäksi ”kuvitteluelämän virkeys” on hyvää täydennystä ja vastapainoa ”puhtaasti käsitteellisen ja kylmään toteamiseen tyytyvälle hengenlaadulle”. (Hollo 1939, 81) Hollo laskee mielikuvituksen ja tottumuksen toistensa vastakohdiksi. Toisaalta hän myöntää, että pelkkä mielikuvitus ei välttämättä

Taiteen avulla pakotamme katsomaan itseämme, tulemme esiin – taide ikään kuin paljastaa meille itsemme, ja mahdollistaa muutoksen ja emansipaation. Taide on Noën mukaan *tutkimuksen* muoto: taiteen avulla tutkimme itseämme ja ihmisyyttä, eikä taidetta tehdä pelkästään estetiikan ja kauneuden tavoittelun tarpeisiin, vaan ennen kaikkea halusta *ymmärtää*. Tässä taide rinnastuu filosofiaan. Taide on kriittistä toimintaa, koska sen tarkoituksena on kysyä ja paljastaa. Taide tuo esiin *mahdollisuuksia*, ja siinä mielessä sillä on tekemistä mielikuvituksen kanssa, vaikka Noë ei mielikuvitusta mainitsekaan. Lisäksi taide on Noëlle oleelliselta osaltaan *toimintaa*, koska se ei tapahdu vain aivoissa, vaan vuorovaikutuksessa ympäristön ja toisten ihmisten kanssa. (Noë, Alva 2015. *Strange Tools. Art and Human Nature*. New York: Hill and Wang.) Taneli Tuovinen (2016) on käsitellyt Noën ajattelua väitöksessään.

ole ainoa syy ”havainnon parhaiden muotojen syntyyn”. Hän pohtii, kuinka eri ihmiset näkevät maiseman, ja kirkas ja yksityiskohtainen havaitseminen on ”on omiansa houkuttelevaan eleille niitä toimintoja, joita yleensä pidetään kuvitteluun kuuluvina”. Esimerkkinä toimii taidemaalari, joka ”himentää toista kohtaa, korostaa toista ja ryhmittelee”. Hollo kuvaa myös kirjailijaa, joka rakentaa muutamasta sanasta ”kertoelman” tai runon. (Hollo 1918a, 103–105) Tämänkaltaisten asioiden tarkastelu on johtanut Hollon ajattelevaan, että ”lopulliseen muotoon väännetyksi vitsakkeeksi joutumista” välttää eräs ihmistyyppi, taiteilija. Hollo ei kuitenkaan halua puhua vain taiteilijoista, vaan yleensäkin ihmisestä, ”jonka henkistä laatua se nimitys kuvaa, olipa hänen varsinainen toiminta-alueensa mikä tahansa”. Hollo kuvailee, että taiteilijassa ja ”yleensä taiteellisilla vaistoilla varustetussa ihmisessä” säilyy eräänlainen lapsenmieli läpi ikäkausien. Toisaalta taiteilija säilyy Hollon mukaan myöhemmällä iälläänkin lapsena – ei lapsellisena – koska hän säilyy kasvavana, koska ”hänen kasvatusikänsä nähtävästi ulottuu varhaisimmista vuosista aina vanhuuteen saakka, salaperäisen elämänvoiman kaiken aikaa versoessa, kukkiessa ja tehdessä hedelmää”. (Hollo 1927, 27–28)

Vaikka kuvittelulla on Hollon mukaan taiteessa suurempi liikunta-ala ja tärkeys, hän on kuitenkin laajemman ymmärryksen kannalla: ”Mutta ilmenipä kuvittelu tieteessä tai taiteessa, uskonnon tai teknillisen keksinnän aloilla, aina se muodostaa ydinosaan sitä sielullista ominaisuutta, jota olemme tottuneet mainitsemaan ’henkevyiden’ nimellä, tarkoittaen rikasta ja avarakatseista henkistä laatua.” Hollo varoittaa mekanisoinnin vaaroista erityisesti mielikuvituksen suhteen, sillä ”vanhoissa taiteissa liikkuminen merkitsee suoranaista kuvittelun kuolemaa”. Hän kirjoittaa, kuinka tieteissä, taiteissa ja erityisesti uskonnoissa vanhat, aikoinaan elinvoimaiset mielikuvayhdistelmät mekanisoituvat tottumuksen ja muistin asioiksi, koska niillä on tunnearvoa ja näin niitä ”puolustetaan usein hyvinkin kauan ja kiivaasti järjen kritiikkiä vastaan yrittämättä niiden sijaan luoda uusia, henkisen elämän yleistä kasvattamista paremmin vastaavia sisältöjä”. (Hollo 1918a, 143–144) Tästä syystä Hollo tavoittelee jatkuvaa liikkeellä oloa, ja tässä taide ja sen keskeisenä piirteenä mielikuvitus asettuu vastaan arkea ja tottumusta ”sielun rajojen avartajana ja mielen kuohkeuden säilyttäjänä” liittyen kiinteänä osana ihmisyyteen ja elämän arvoihin.

Hollon mukaan mielikuvituksen ”läpikäyvä” luonteenomaisena erikoispiirteenä ilmenee pyrkimys uusien kombinaatiojen synnyttämiseen”. Tässä tulee hänen mukaansa ilmaistuksi yleinen tiedollinen suuntautuminen, jonka ”päämäärä vastoin kaikkea passiivista vastaanottavaisuutta ja säilytyspyrkimyksiä” on totunnaisuudesta irtautuminen, orgaaninen, omaehtoinen kasvaminen

ja vastoin jatkuvaa erittelevää analyysiä ”alinomainen synteettinen ’keksiminen’”. (Emt. 147) Hollo tarkoittaa siis mielikuvituksella kykyä yhdistellä vanhaa uudella tavalla ja löytää asioiden välille yhteyksiä, jotka eivät ole ilmeisiä. Hollo (emt. 4) painottaa ihmisen kasvun kokonaisvaltaisuutta ja on vahvasti sitä mieltä, että vaikka kuvittelu ”ei enää ihmismielessä pukeudu myyttien ja sankaritarujen muotoon siinä määrässä kuin muinoin”, se ei ole kuollut.

Hollo pohtii pitkään kasvatusta ja sen suhdetta taiteeseen ja vertaa kasvatusta taiteeseen sekä kasvattajan toimintaa taiteen toimintatapoihin. Vaikka hän löytää näistä paljon yhteistä, taiteen maailma saa jäädä taiteen maailmaksi, mutta sitä tarkkailemalla löytyy sellaista, joka valaisee myös kasvatuksen kysymyksiä – ja myös siksi taide on hyvä keskustelukumppani. Kasvatustapahtuma on Hollon mukaan parhaimmillaan sitä vaikuttavampi, mitä vähemmän sitä pitää tekemällä tehdä, ”mitä enemmän se todella on kaikkea kasvatusta ympäröivä kuulas ilmakehä, jonka hengittelijä tulee siitä tietoiseksi sitä vähemmän, mitä puhtaampi se on”. (Hollo 1939, 103) Käsittelen Hollon ajattelua taiteen ja kasvatuksen suhteesta lisää luvussa *Taiteen ja kasvatuksen avaruus*.

Varto (2011) kuvaa Hollon ajatusta mielikuvituksesta eräänlaiseksi sisäiseksi avaruudeksi, joka on kaiken aikaa tekemisissä myös ulkoisen todellisuuden kanssa. Tämänkaltaisen sisäinen avaruus tarjoaa yksilölle mahdollisuuksia, jotka ylittävät sen, mikä hänelle on annettu. Olen itse miettinyt Lotta-kirjojen ja muiden lapsuudessa ja nuoruudessa lukemieni tarinoiden merkitystä oman maailmani avartumiselle. Näiden melko yksinkertaistenkin kirjojen maailmankuva ei ehkä ollut erityisen avara, mutta omaan tilanteeseeni suhteutettuna jo pienikin siirtymä omasta arjestani toisaalle on ollut ainakin jollakin tavalla merkityksellinen: jokin toinen, toisenlainen todellisuus on ollut näkyvillä, vaikka ei (vielä) tavoitettavissa. Tarinoilla ja mielikuvituksella, johonkin toiseen mahdolliseen todellisuuteen kurottamisella on merkitys.

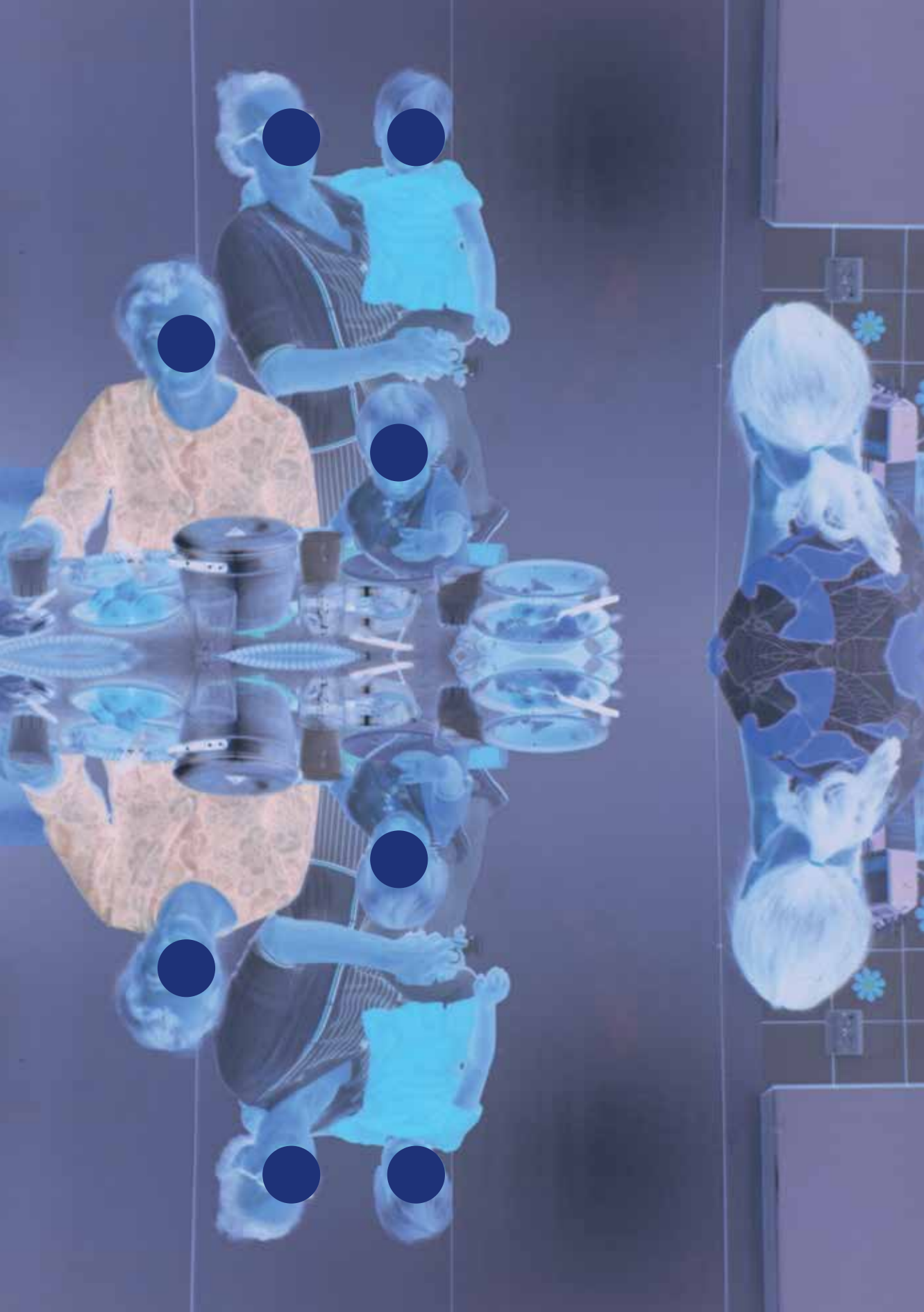
Taiteen ja mielikuvituksen läsnäolo kasvatuksen alustalla rinnastuu taiteen toimintatapoihin: Hollo löytää taiteesta paljon sellaista, joka auttaa ymmärtämään myös kasvattajan asennetta ja lähestymistapaa kasvatustapahtumaan. Kasvatus on toimintaa, ”sanojen ja tekojen jakamista”. Pohdin edellä, että Arendtin ajatus poliksesta tai näyttäytymistilasta ja sen mahdollistamasta ”hyödyttömästä” mutta ihmisyyden näkökulmasta elintärkeästä toiminnasta voisi toimia mielikuvana ja alustana Hollon autonomiselle kasvatukselle. Tällä alustalla valta voisi kenties mahdollistua ja yksilö voisi tulla näkyväksi ainutkertaisena. Apuna tässä on taide, joka asettuu kasvatuksen maailman rinnalle siksi, että myös sen katse ulottuu ”elämän todellisuuden kaikkiin ilmiöihin”

ja samalla taiteeseen oleellisesti liitettävä mielikuvitus avaa sisäisen avaruuden, joka tarjoaa yksilölle ”sielun rajojen avarrusta” ja pitää näin ”mielen kuohkeana” ja liikkeessä. Arjesta ja totutusta poikkeava tulee saavutettavissa olevaksi ja esiin nousee ”mahdollisuuksien avaruus ja runsaus”.

Hollon ja Arendtin ajatukset tulevat ymmärrettäviksi kokemuksen tasolla – ainakin minut ne vakuuttavat. Entä missä polis tai erilaiset näyttäytymistilat sijaitsevat nyt? Miten ja missä toiminta ja valta mahdollistuvat nyt? Arendt kirjoittaa, että muureilla ja lakien rajoituksilla ikään kuin ympäröitiin jo olemassa oleva julkinen tila, joka ei olisi säilynyt toiminnan ja puheen hetkeä kauemmin ilman noiden muurien ja rajoitusten vakauttavaa suojelua. (Arendt 2002, 201) Jään pohtimaan Hollon tekemää taiteen ja kasvatuksen maailmojen rinnastusta ja ajastusta poliksesta kasvatuksen alustana. Koska kirjoitan tätä taidekasvatuksen kontekstissa, nostan esiin kysymyksen: voitaisiinko toiminnan suojelijaksi tarjota poliksen muurien sijaan koulua tai taideinstituutiota? Voisivatko tämänkaltaiset instituutiot tarjota toimintaa vakauttavia olosuhteita? Ajattelen, että ainakin niillä on järjestelminä *mahdollisuus* suojella julkisen aluetta toiminnan tilana ja samalla tarjoutuisi vallalle mahdollisuus. Toisaalta vaikka ajatus houkuttaakin, tämä ei ole ongelmatonta, sillä kasvattajalla on lähtökohtaisesti jonkinlainen hallinta erilaisissa kasvatuksellisissa tilanteissa. Arendtin mukaan poliksella toimivat aina vertaiset, eikä kasvattaja ole koskaan vertainen – ellei ajattele kasvatustapahtumaa hyvin tasavertaisena ja molemminpuolisena organaisena tapahtumisena, mitä se harvoin on. Hollo kyllä kirjoittaa myös kasvattajasta kasvavana. Voisiko ajatella, että jos kasvattaja pyrkii mahdollisimman pieneen hallintaan, vain poistamaan esteitä kasvatettavan kasvun tieltä, että vallalla on tällöin mahdollisuus? Joka tapauksessa mielikuva poliiksesta tai näyttäytymistilasta tarjoaa Hollon ajatuksille kasvamisen saattamisesta tietynlaisen alustan, autonomisen toiminnan alueen, jolla ihmiset tulevat näkyviksi toisilleen ja jossa tärkeää on liike ja mielikuvitus. Auttaako nykytaiteessa käyty keskustelu hahmottamaan tätä paremmin tai eri näkökulmasta? Millä tavalla Hollon ja Arendtin ajattelu kohtaa nykytaiteen?







(VARHAISAIKUISUUS)

E.T. vuonna 1983 oli ensimmäinen (maallinen tai kaupallinen tai ”kielletty”) elokuva, jonka katsoin. Ahdistuin, sillä tunsin Pahan läsnäolon.

Tampereen naapurikunnasta kotoisin oleva rockbändi Eppu Normaali teki näihin aikoihin läpimurtonsa.

Osallistuin epäroinnistäni huolimatta lukion vanhojen päivän juhlintaan. Oli vaikea olla. Yökerhossa sain tarpeekseni – Paha oli täälläkin läsnä.

Dingo oli lukiovuosinani suosionsa huipulla.

Lukemattomista kuulemistani saarnoista ymmärsin, että Jeesuksen toinen tuleminen tapahtuu niin pian, että en ehdi saamaan ammattia tai perhettä. Kun Jeesus ei tullutkaan vielä ylioppilaskeväänä, piti opiskella (hyödyllinen) ammatti. Yrittäjän tyttärenä opiskelin merkonomiksi ja menin töihin.

Katriina Järvinen kirjasi ylös nuoruudenmuistonsa: kun häneltä kysyttiin, mitä hän piti Rollareista, hän vastasi, että ”en ole maistanut niitä”.⁶⁴

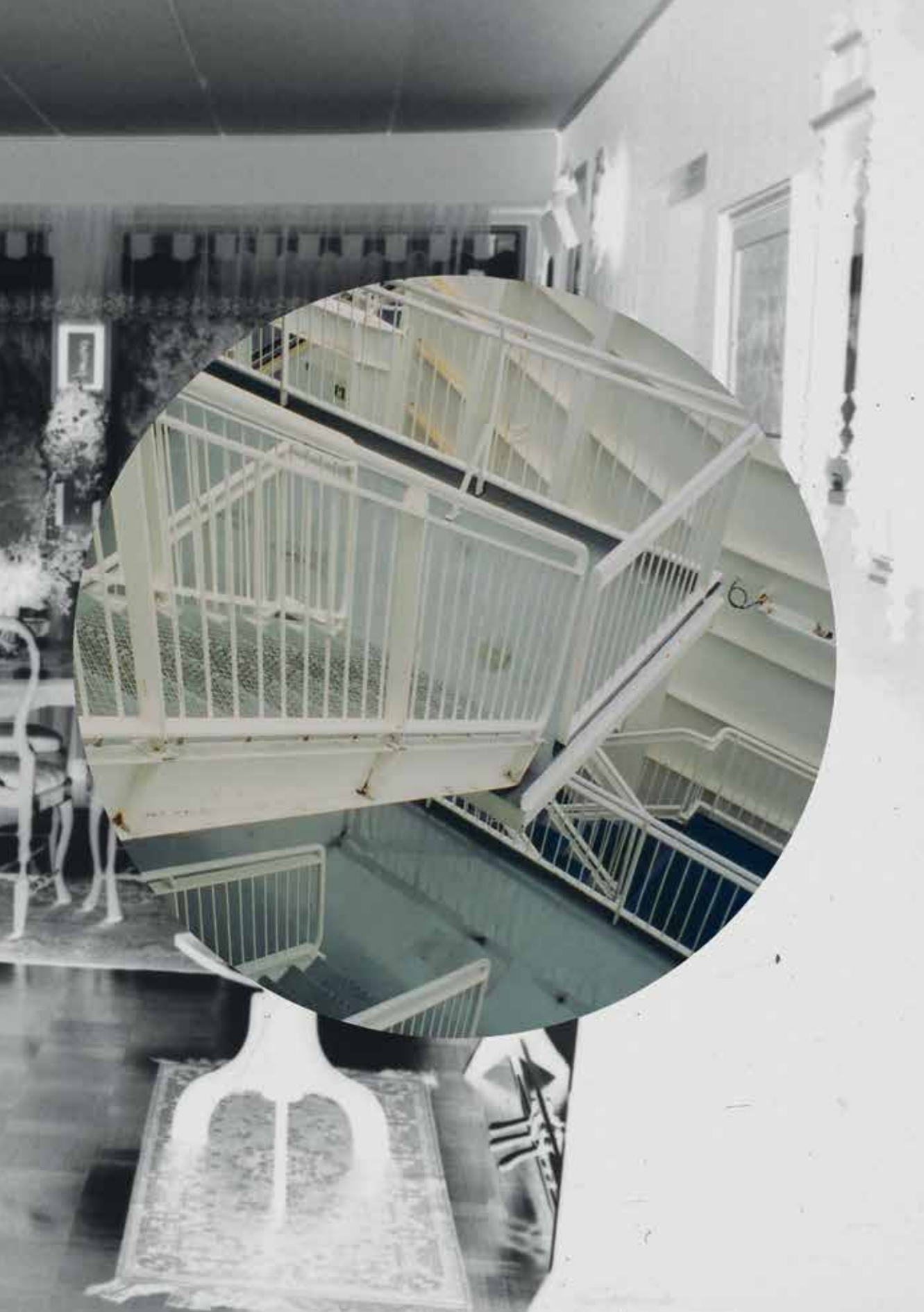
Tyytymättömyys ja ahdistus hallitsivat elämääni ja muistikuvani lukion kuvataiteesta oli niin myönteinen, että lopulta irtisanouduin työstäni, lähdin Limingan taidekouluun ja päätin yrittää vielä kerran Taideteollisen korkeakoulun Taidekasvatuksen osastolle. Isäni löi nyrkkiä pöytään ja uhosi, että tyttären taidehömpötyksiä hän ei kustanna.

Ennakkotehtävänä oli kuvittaa Ismo Alangon kappale Kun Suomi putos puusta. Se arvelutti, mutta pääsin sisään.

Aikuiseen elämääni alkoi kajastaa valo. Toisaalta eksistentiaalinen ahdistus jatkui. Luin terapiakirjallisuutta ja yritin ymmärtää isäsuhdettani.

64 Järvinen, Katriina 2007. *Luokkaretkellä hyvinvointiyhteiskunnassa. Nykysukupolven kokemuksia tasa-arvosta*. Helsinki: Kirjapaja, 23. Järvisellä on samankaltainen tausta kuin itselläni.







Taiteen arvoitus on, että emme tiedä mitä se on,
ennen kuin se ei enää ole mitä se oli.
(CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV)

Kuinka taide toimii? (Nyky- taiteen strategiat)

Ensimmäinen kosketukseni taidemaailmaan, siis taiteen piirissä toimivien ihmisten verkostoon ja siinä tehtävään taiteeseen, syntyi kuvataidepainotteisessa lukiossa. Ehkä merkittävin mieleeni jäänyt kokemus oli näyttelymatka, jonka teimme Rafael Wardin näyttelyyn⁶⁵. Sain esteettisen elämyksen, joka vakuutti minut ja jolla oli luultavasti osuutensa myöhemmin teke-miini valintoihin. Lukiossa taide herätti kuitenkin enemmän kysymyksiä kuin tarjosi vastauksia. Minua kehuttiin töistä, jotka roiskaisin esiin, kun en muutakaan keksinyt. Tämä hämmensi – olin kuvitellut oppivani taitoja, mutta minulta odotettiin ilmaisua ja aiheiden ammentamista jostakin itsestäni, jossa niitä ei tuntunut olevan. Jälkikäteen ymmärrän, että lukion kuvaamataidon opettajalleni modernismi⁶⁶ oli monella tapaa tärkeä taiteen aikakausi, ja modernismin aikana esiin noussut ajatus *taiteesta taiteen vuoksi* lienee myös hänelle tuttu.

Olen edellä valottanut tietäni tutkimuskysymysten pariin: ristiriidat ja hämmennys ajoivat minut pohtimaan taidetta jo maisterin opinnäytetyössäni, ja silloin oivalsin, että yksi syy tietynlaisen taiteen herättämään vastakaikuun liittyi omiin kokemuksiini uskonnosta. Erityisesti modernismin aikainen taide toimi mielellään uskonnon korvikkeena ja halusi tarjota (esteettisiä) elämyksiä. Toisaalta rinnastus uskontoon esti minut näkemästä taiteen ”tavallisten” ihmisten toimintana. Kirjoitin opinnäytetyössäni, kuinka olin pitänyt taidetta korokkeella huomaamattani ja halusin ”alentaa ylentämäni taiteen” (Heikkilä 1998, 7). Olin oppinut ymmärtämään sellaista käsitystä taiteesta, jonka mukaan ”taide voi olla pakopaikka arjesta, tai asia jonka avulla kohdataan arki – taide antaa voiman arkeen. Taide, kuten uskontokin, olivat mielessäni jollain tapaa irrallisia arjesta, ja se häiritsti minua kun oma tekeminen tuli kyseeseen: Miten minä voin tehdä ’pyhiä’ kuvia?” (Emt. 12) Opinnäytetyö laajensi käsitystäni taiteesta ja löysin yhtymäkohtia taiteen ja oman arkeni välille. Toisaalta moni asia jäi hämmentämään mieltä ja päädyin siihen, että en tule luultavasti

65 Mitä ilmeisemmin kyseessä oli vuosi 1984, jolloin Wardi valittiin vuoden taiteilijaksi ja hän piti retrospektiivisen näyttelyn Helsingin Taidehallissa.

66 Modernismin aikakausi ulottui karkeasti määritellen vuosikymmenille 1860–1960. Usein termiä käytetään puhuttaessa 1900-luvun alkupuolen keskeisistä taidesuuntauksista.

koskaan saamaan lopullisia vastauksia. Koin kuitenkin taiteen jollain vaikeasti artikuloitavalla tavalla merkittäväksi ja päädyin lainaamaan Lauri Anttilan vastausta kysymykseen: Onko työsi taidetta? – ”En minä tiedä, onko se taidetta. Taiteen konteksti sallii kuitenkin minun tehdä mitä haluan.”⁶⁷

Voin myös vahvistaa todeksi Susan Buck-Morrisin (2012, 83) ajatuksen: ”Taide opettaa meitä näkemään asioita. Se on *Anschauungsunterricht* – tarkkaavaisuuden harjoitusta.” Lause on oivaltava siksi, että ”Anschauung” voidaan kääntää paitsi havainnoksi, myös näkemykseksi, ajatustavaksi – ja maailmankatsomukseksi. Omasta henkilöhistoriastani johtuen moninaisten vastausten mahdollisuutta on ollut hankala ymmärtää, mutta toisaalta omaa, varhain juurrutettua tapaani tarkastella maailmaa taide on horjuttanut ja opettanut näkemään, miten toisinkin voi olla ja ajatella. Tämä muutos on ollut kokemuksena erittäin kiinnostava: hyvin mustavalkoinen ajattelu on muuttunut sellaiseksi, jossa oikeastaan mikään ei ole itsestään selvää. Taiteen moniäänisyys ja moniarvoisuus näyttää olevan keskeinen nykyaikaisen taiteen piirre, ja asian mutkikkouden vuoksi kysymys taiteen toimintatavoista on tärkeä myös taidekasvatuksen alueella käytävälle keskustelulle. On tarpeellista tuoda lisävalaistusta tähän alan keskeiseen kysymykseen: on tärkeä ymmärtää ja pyrkiä sanallistamaan, millä tavalla taiteen tapa olla ja toimia maailmassa on toisenlainen kuin monen muun Hollonkin mainitseman maailman – myös uskonnon maailman.

Taidehistorian opettajani Yrjänä Levanto⁶⁸ vastasi lyhyesti ja ytimekkäästi kysymykseen *mitä on taide*: ”Taide on sitä, minkä instituutio taiteeksi määrittää.” Opinnäytetyössäni tutustuin taidemaailman käsitteeseen ja institutionaaliseen taideteoriaan, ja Levannon muotoilu oli ensimmäinen mieleeni jäänyt tiivistys teoriasta, jonka kehittelijöiksi nimetään Arthur Danto ja George Dickie⁶⁹.

67 Anttilan lainaus: Luento syksyllä 1997. Oulunkylän pop-jazz opisto.

68 Yrjänä Levannon taidehistorian luennoilla ja erityisesti Taide jälkeen 1945 -luennoilla on ollut keskeinen rooli siinä, miksi kiinnostuin nykytaiteesta ja miten ymmärrän sitä tänään.

69 Taidemaailman määritteli ensimmäisenä **Arthur Danto** artikkelissaan *The Artworld* 1964. Danton mukaan taiteen teorioiden rooli on tehdä taidemaailma ja taide mahdolliseksi ja hänen määritelmänsä avulla taidemaailman toimija ja osallistuja pystyivät erottamaan taiteen ei-taiteesta. **George Dickie** kehitteli ajatuksesta edelleen institutionaalisen taideteorian (1974/1997), joka käsittää taideteoksen artefaktina, jonka lisäksi taidemaailman tarvitsee »

Tässä tutkimuksessa ei ole tarpeellista lähteä selvittämään taideinstituution rakenteita tai kyseenalaistaa itse instituutiota.⁷⁰ Vaikka institutionaalisessa taideteoriassa on omat ongelmansa erityisesti taidekasvatuksen käytäntöjen näkökulmasta, tarjoaa se kuitenkin lähtökohdan ja kontekstin, joka auttaa lähestymään kysymystä *kuinka taide toimii*. Instituutio on valmiiksi legitimoitu taiteen ja se tarjoaa alustan, jolla syntyneet teot ja teokset luetaan taiteeksi tai taiteen kaltaiseksi toiminnaksi. On myös otettava huomioon, että tämän päivän taideinstituutio on moniarvoinen ja moniääninen eikä ole yhtä yhtenäistä tapaa ajatella taidetta. Carolyn Christov-Bakargiev kirjoittaa, että taide ei ole yksi. Hän tuo esiin, että taidemaailmoja ei oikeastaan ole enää yhtä vaan monta: ei ole yhtä homogeenistä yleisöä tietyssä ajassa ja paikassa. (Christov-Bakargiev 2012c, 75) Tämä tuo tutkimukselleni oman haasteensa – kysymykseeni ei tule löytymään yhtä vastausta.

Aineistovalintani on johtanut siihen, että tarkastelen nykyaiteen strategioita tai toimintatapoja dOCUMENTA (13):n kirjallisen materiaalin pohjalta, ja tästä ratkaisusta seuraa, että esiin nousee kuratointiajattelu ja kuraattorien ääni painottuu. Olen tietoinen siitä, että tämä päätös on satunnainen valinta, mutta yhtä pätevä kuin muut mahdolliset vaihtoehdot – koska ei ole yhtä tai yhtenäistä taidemaailmaa, ei myöskään ole yhtä oikeata tapaa lähestyä taiteen toimintatapoja.

hyväksyä tämän artefaktin ehdolle asettaminen, jotta sitä voitaisiin kutsua taideteokseksi. Merkinä tästä hyväksynnästä voi olla esimerkiksi teoksen ripustaminen taidenäyttelyyn.

- 70** Instituution ulkopuolella tehdään myös paljon asioita, joita voitaisiin kutsua taiteeksi tai ainakin taiteen kaltaiseksi toiminnaksi, mutta ilmiöt ovat irrallaan ja kokoava kehys puuttuu. Esimerkiksi ITE-taiteeksi nimetty taiteen alalaji tai sen alla esiintyvät taiteen kaltaiset teot ja teokset ovat saaneet näkyvyyttä ja tunnustusta vasta kun ilmiöt on kerätty yhden otsikon alle ja niistä on ruvettu keskustelemaan. **Erkki Pirtola** (1950–2016) on pioneeri ITE-taiteen esiin nostamisessa. Keskustelun ja esillä olon kautta ITE-taide on noussut erääksi taiteen ilmiöksi, joka liikkuu instituution reunamilla. **Minna Haveri** on tarkastellut ITE-taidetta väitöskirjassaan 2010. (*Nykykansantaide*, Maahenki.) Kiasman *Omissa maailmoissaan – Toinen taide* -näyttely esitteli ITE-taidetta nykyaiteen näkökulmasta. (Kiasma 14.5.–21.8. 2005.) Samankaltaisesti monet taidekasvatuksen käytännöt sijaitsevat eri tavoin instituution rajoilla tai reunamilla: toiminnan tuotteista puhutaan usein taiteena, mutta instituution näkökulmasta ne eivät välttämättä ole sitä.

Hollon (1927, 37) mukaan vaatimus taiteesta taiteen vuoksi johtaa helposti siihen, että taiteellinen työskentely muuttuu ”tekokukkien taidokkaaksi sommitteluksi”, jos ei ajatella taiteella olevan tehtävää elämän palvelijana. Ajatus on jollain tavalla osuva. Ilmaisua ”taidetta taiteen vuoksi” käytetään usein puhuttaessa modernismin puritaanisimmasta tulkinnasta taiteesta. Taiteella ei ollut muuta arvoa kuin itseisarvo, joka sekin oli rajattu välineen ehdoilla: maalaus oli maalia ja kaksiulotteinen pinta pohja, jolle kuva sommiteltiin sen omien lakien mukaisesti. Tätä vahvisti myös maalausten nimettömäksi nimeäminen. Vaatimus taiteen autonomiasta vahvistui juuri modernismin aikana.

Carolyn Christov-Bakargiev, *DOCUMENTA* (13):n kuraattori, kirjoittaa, että taide-termiä on perinteisesti käytetty tietynlaisen, taiteelle ominaisen tiedon muodostamisesta; esteettisiä objekteja tehdessä ja koettaessa muodostuu kokemusperäistä ja käytännöllistä tietoa. Nämä tehdyt esineet muuttuvat metaforiksi, esimerkeiksi ja ruumiillistumiksi siitä, kuinka havainto muuntuu tiedoksi ja ymmärrykseksi tietystä paikassa, ajassa ja yhteiskunnassa. Nykyinen käsitys taiteesta on melko tuore. Christov-Bakargiev kuvailee lyhyesti taiteessa tapahtunutta muutosta: taide on ollut olemassa autonomisena kulttuurin alueena vasta 1700-luvulla tapahtuneen teollisen vallankumouksen ja sen synnyttämän keskiluokan vahvistumisen myötä. Vaikka taide määriteltiin autonomiseksi alueeksi ja epätuottavaksi, Christov-Bakargiev tuo esiin, kuinka sitä ”luettiin” ja käytettiin 1800-luvun lopun modernin taidekriitikissä ikään kuin se olisi merkityksellistä, tulkittavissa olevaa ja mahdollista kääntää ja analysoida. 1900-luvun avantgarden myötä taiteesta tuli kokeellinen kenttä, jossa ideoita testattiin vapaana muusta käytöstä ja samalla pyrittiin päästämään irti autonomian vaatimuksesta, jotta taide voisi sulautua todelliseen elämään – siihen aikaan pohdittiin kiihkeästi todellisuuden olemusta. Taiteen sosiaalinen luonne tarjosi lisää ulottuvuuksia, ja taiteeseen liitettiin uudenlainen funktionaalisuus, josta Bauhaus on yksi esimerkki. Tuolloin havaittiin myös taiteen poliittinen potentiaali. (Christov-Bakargiev 2012c, 78)

Postmodernismin seurauksena, noin 1960-luvulta lähtien, taide on siirtynyt enenevässä määrin valmistamisen alueelta puheen ja toiminnan alueelle – muutos, jonka alkua Christov-Bakargiev kuvaa yllä. Haluan rinnastaa tapahtuneen muutoksen Hannah Arendtin edellä avaamaani ihmisyyden ehtojen jaotteluun, koska se vaikuttaa sopivalta kuvaamaan sitä, että taide on tulkittavissa yhä useammin toiminnaksi. Tästä esimerkkinä on osallistavan taiteen ja yhteisötaiteen kasvava osuus taiteen kentällä. Osallistuin 2013 IHME-päi-

ville ja siellä tuli esiin, että taiteen siirtyminen toiminnan kentälle herättää kysymyksiä myös taidemaailman sisällä. Puhujille kysymykset siitä, olivatko esitellyt projektit taidetta, eivät olleet relevantteja. Yleisöstä löytyi kuitenkin monia, myös taidemaailmassa toimivia, jotka olisivat halunneet keskustella ja kyseenalaistaa esitettyjen projektien asemaa taiteena. (IHME-päiviä on järjestetty Suomessa vuodesta 2008 ja ne kaikki ovat sisältäneet teoksia, ajatuksia ja keskusteluja osallistamisesta ja yhteisöistä.⁷¹) Toisaalta myös kuratoriaalisten käytäntöjen vahvistuminen ja monet muut muutokset ovat saaneet aikaan sen, että merkityksellisiä eivät ole niinkään yksittäisen taiteilijan yksittäiset teokset, vaan nekin ovat osa kokonaisuutta, kenties kuratoriaalisesti koottua suurempaa näyttelyä, joka valinnoillaan osallistuu laajempaan (taide)maailmassa käytävään keskusteluun. Näin yksittäiset teokset, vaikka olisivatkin esineitä, esineinäkin toimivat enemmänkin merkkeinä yksittäisen taiteilijan taiteellisesta *toiminnasta* taidemaailmassa.

Christov-Bakargiev haluaa tuoda esiin myös taiteen suhteen tieteeseen, jonka tehtävä on perinteisesti ollut tiedon tuottaminen tieteellisin metodein: luonnontieteillä ja ihmistieteillä on systemaattiset käytännöt, joissa tarkkailuun, hypoteeseihin ja ennustuksiin perustuvista kokeista tehdään johtopäätökset, jotka voidaan varmentaa ja osoittaa todeksi toistamalla kokeet. Taiteen käytännöt toimivat toisin, järjestys on usein erilainen, ja on hyväksyttävää, että kokeiluista ei tehdä johtopäätöksiä. Christov-Bakargiev muistuttaa, että alkemistin ja niin kutsutun esitieteellisen tutkijan itsen ja maailman muutos kulki käsi kädessä: ideoita ei voinut erottaa aistisesta. Aikaisemmin ero tieteen ja taiteen välillä ei siis ollut yhtä selkeä. Christov-Bakargiev miettii myös taiteen tulevaisuutta: säilyykö taiteen kenttä tämän vuosisadan samanlaisena vai minkälaiseksi se muuttuu. Hän ennustaa, että luonnontieteet ja ihmistieteet joutuvat ehkä määrittelemään itsensä uudelleen ja näiden väliin voi syntyä erilaisia tapoja organisoida kulttuuri ja näyttelyt, eli taiteen paikka yhteiskunnassa voi muuttua radikaalistikin.⁷² (Emt. 78)

Vaikka vaikuttaa siltä, että taide on siirtynyt yhä enemmän toiminnan alueelle, uusi tilanne ei ole mitenkään itsestään selvä, ja toisaalta taiteen autonomian

71 <http://www.ihmefestival.fi>. Järjestäjänä toimii Taidesäätiö Pro Arte .

72 Oma ymmärryksenä – jota alussa selvensin – on, että erityisesti ihmistieteissä käytännöt eivät ole enää niin systemaattisia kuin Christov-Bakargiev antaa ymmärtää, ja uudelleen määrittystä on jo tapahtunut esimerkiksi feministisen tutkimuksen aloitteesta.

vaatimukset ja modernismin perintö ovat osaltaan saaneet aikaan sen, että esiin nousee edelleen kysymyksiä taiteen merkityksestä tai hyödyttömyydestä. Yhteiskunnan muutos, joka ajoi myös taiteen tavoittelemaan autonomiaa, teki taiteesta tavallaan turhan: sen rooli uskonnollisen ja maallisen vallan palveluksessa heikentyi teollisen vallankumouksen mukanaan tuomien valtasuhteiden muutosten myötä. En ole välttynyt pohtimasta taiteen hyödyllisyyttä kaiken mitattavuutta vaativassa yhteiskunnassa myöskään oman taustani vuoksi. Taide ei kuulunut lapsuuteeni ja nuoruuteeni, joten sen paikkaa ja merkityksiä on joutunut perustelemaan jälkikäteen. Näkökulmiin taiteen hyödyttömyydestä törmäsin myös Tiina Pusan väitöksessä *Harmaa taide*, joka käsittelee taiteen ja vanhuuden merkityssuhteita ja samalla pohtii taiteen merkitystä.⁷³ Pusa (2012, 80) ehdottaa, että ”taiteella on paikkansa yhteiskunnassa myös ilman tehtävää, ja että sen merkityksellisyys nousisi juuri tästä tehtävättömyydestä”.⁷⁴ Lisäksi Pusa (emt. 217) kirjoittaa ”taiteelle luontaisesta päämäärättömyydestä”. Keskustelu taiteen autonomiasta saattaa myös Pusan näkemykset ymmärrettäväksi – jos taide on omalakinen maailmansa, se saa määritellä itsensä myös tehtävättömäksi. Toisaalta ajatus siitä, että tutkin jotain, jolla ei ole päämäärää eikä tehtävää, häiritsee. Mielestäni on vaikea perustella taidetta, jos pitää sitä luontaisesti päämäärättömänä. Ymmärrän, että tietty avoimuus tai avoinna olo kuuluu taiteeseen, mutta sana päämäärättömyys on hankala tätä kuvaamaan. Kokemukset taiteesta ovat olleet minulle aikuisena merkittäviä – taiteella on siis ollut jokin tehtävä elämässäni ja myös siksi haen merkityksiä – selittääkseni kokemustani.

Koska taide näyttää siirtyneen yhä enemmän toiminnan kentälle, haluan muistuttaa Arendtin ajattelusta: kun hän kirjoittaa, että toiminta ja puhe ovat hyödyttömiä, hän tarkoittaa, että ne eivät ole mitattavissa. Arendt (2002) katsoo, että kaikelle merkittävälle ei ole mitta, mutta siitä huolimatta toiminnan pystyy ymmärtämään olevan keskeistä suhteessa siihen, mikä tekee meistä ihmisiä – se on ihmisyyden ehto ja välttämätön: jos se puuttuu, jotain olennaista ihmisyydestä jää puuttumaan. Tämä vastaus riittää myös moniin kysymyksiini taiteen tehtävästä. En kaipaa taiteelle täsmällistä paikkaa

73 Pohdin omia ajatuksiani taiteen hyödyttömyydestä ja merkityksistä esityksessäni taiteen laitoksella Pusan ajattelua vasten. Elina Heikkilä 2013. *How art and education are related?* Aalto ARTS, Taiteen laitos 5.3.2013

74 Pusa kertoo myötäilevänsä tässä Giorgio Agambenia ja Mika Ojakangasta.

tai muun yhteiskunnan vaatimuksiin sopeutettua tehtävää, vaan minulle riittää, että taiteen päämäärillä on tekemistä ihmisyyden kanssa – jo se tekee siitä merkityksellistä ja se voidaan katsoa taiteen tehtäväksi. Myös Hollon (1927, 37) mukaan taiteen tarkoitus on palvella elämää: taide säilyy ”elävänä ja inhimillisenä” silloin, kun se ”tunnustautuu elämän palvelijaksi”. Se, kuinka taide palvelee tai voisi palvella ihmisyyttä ja elämää ja erityisesti valottaa kasvatuksen kysymyksiä, on tämän tutkimuksen suuri kysymys.

Kiasmassa aloitettiin vuonna 2013 yhteisöprojekti otsikolla *School of Activism*⁷⁵. Pari vuotta myöhemmin siellä pidettiin Jani Leinosen *Tottelemattomuuskoulu*⁷⁶. Kyseiset tapahtumat ottavat jo otsikkotasolla kantaa ja antavat ymmärtää, että kyse ei ole päämäärättömästä ajalehtimisestä vaan vahvasta asemasta ja kannanotosta. Tätä vahvistaa myös Christov-Bakargievin (2012d, 290) ajatus, että vahvat mielipiteet ja periaatteet eivät sulje pois etsintää eli avoimena oloa ja liikettä. DOCUMENTA (13):n aineistosta nousee esiin paljon hyvin poliittisia esimerkkejä, jotka ovat kaukana päämäärättömyydestä. Taide siis on aktiivista toimintaa, ehkä aktivismiakin⁷⁷ – ja toisaalta valmistamisen alueelle kuuluvia esineitä, jotka tuovat oman lisänsä keskusteluun. Vaikuttaa siltä, että nykytaide on kaukana itseensä käpertyneestä päämäärättömyydestä ja tehtävättömyydestä. Taide ei ole puhdas koriste eikä tekokukkasommitelma. Tobias Haberl kysyy Christov-Bakargieville, mikä seuraavista on vaikuttavin: Occupy Wall Street, Arabikevät, WikiLeaks vai taide? Christov-Bakargiev vastaa, että lyhyellä tähtäyksellä ensin mainitut. Mutta pitkällä tähtäyksellä tai-

75 Kiasmassa on mietitty tapoja, joilla nykytaiteen yhteiskunnallista vaikuttavuutta voitaisiin vahvistaa. Tämän pohdinnan tuloksena syntyi Heimo. Heimo on Kiasman ja School of Activismin suunnittelema ja Opetus- ja kulttuuriministeriön rahoittama hanke. Se on myös uudenlainen toimintatapa, joka tuo yhteen taiteen, taiteilijat ja kansalaisaktivismin, erityisesti nuoret. Heimo on kaikille avoin prosessi, jossa osallistujat itse määrittelevät sen sisällöt. Heimo työllistää taiteilijoita ja tarjoaa heille tilaisuuden vaikuttaa ihmisten arjessa. Myös Kiasma työllistää omalla toiminnallaan taiteilijoita esimerkiksi hankkimalla teoksia kokoelmiinsa. Lisäksi taiteilijat ovat läsnä Kiasmassa monilla tavoilla, erityisesti Kiasman yleisötyössä, jossa taiteilijat pääsevät kontaktiin erilaisten yleisöjen kanssa. Esille on päässyt myös graffititaide ja lautailijat ym.

76 Kiasma 04.09.2015 - 31.01.2016

77 Taiteesta aktivismina on puhuttu paljon viime vuosina. Esimerkiksi Frieze-lehden teemana oli aktivismi, ks. Frieze No 149 September 2012.

teella on ollut valtava vaikutus, koska taide muokkaa yhteiskuntien kuvitteellisia rakenteita. Hän pohtii olevan mahdollista, että Arabikevät on seurausta taiteesta, joka tapahtui kymmenen tai viisitoista vuotta sitten – tai ehkä voi sanoa, että se on Catherine Davidin Documentan⁷⁸ seurausta. Pitkällä tähtäyksellä taiteella on Christov-Bakargievin mukaan valtava vaikutus, koska se laittaa liikkeelle uusia näkökulmia maailmaan: kun taideteos toimii, se tekee epävarmaksi omista periaatteista ja ajatuksista, ja se pakottaa katsomaan asioita toisesta näkökulmasta. (Emt. 286)

DOCUMENTA (13) (KURAATTORI CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV)

Documenta on joka viides vuosi Kasseliissa järjestettävä nykytaiteen suurnäyttely. Christov-Bakargievin mukaan Documentan luonne on erilainen kuin monen muun kansainvälisen suurnäyttelyn erityisesti siksi, että sen tausta ei ole 1800-luvun kolonialistisissa maailmannäyttelyissä, joiden tehtävä oli tuoda vanhan Euroopan keskuksiin ihmeitä maailmalta⁷⁹. Documenta syntyi toisen maailmansodan jälkeisestä traumasta (ensimmäinen Documenta järjestettiin 1955), ja se tarjosi puitteet romahduksen ja sitä seuranneen toipumisen käsitteeseen, kirjoittaa Christov-Bakargiev. Lisäksi Documenta syntyi sellaisessa käännekohtassa, jossa taiteen ajateltiin olevan äärimmäisen tärkeä kansainvälinen kieli, jaettujen ajatusten ja toiveiden maailma. Vaikka tällöin, niin kutsuttuna myöhäismodernistisena aikana, taiteen autonomian perinteestä johtuen taiteen ajateltiin olevan edelleen kaikista toiminnoista hyödyttömin, taiteella on Christov-Bakargievin mukaan ollut todella iso rooli sosiaalisten tapahtumien rekonstruktiossa yhteiskunnassa, erilaisissa parantumisen ja toipumisen harjoitteissa. Tähän kohtaan, jossa taiteen sosiaalinen tehtävä ja taiteen autonomia alue risteävät, sijoittuvat myös sodan jälkeiset haasteet ja länsimaiden 1900-luvun puolivälin poliittinen perintö. Tästä – sekä hyvässä että pahassa – myös Documenta oli ilmiäsu. Documenta synnytettiin siis aikana, jolloin sodan jälkeisen abstraktismin muodollinen ja esteettinen vapaus kehittyi käsi kädessä liberaalin talouden elpymisen kanssa. Nykyään Documenta tarjoaa

78 Catherine David, documenta X:n (1997) kuraattori. Tämä oli ensimmäinen documenta, jossa vierailin.

79 Esimerkiksi Venetsian biennaalilla on tämänkaltaista historiaa.

Christov-Bakargievin mielestä alustan, jolla äärimmäiset ja kivuliaatkin täysin liberaalin ekonomian seuraukset voidaan arvioida taiteen ja kulttuurin avulla. (Christov-Bakargiev 2012c, 75)

Christov-Bakargievin kuvaus auttaa minua lähestymään ajatuksia taiteen hyödyttömyydestä vielä uudesta näkökulmasta: taiteen autonomia ja sen mahdolliset yhteiskunnalliset tehtävät kulkevat rinta rinnan. Hänen näkemyksensä taiteesta voisi jopa rinnastaa Hollon ajatuksiin taiteesta ja tekokukista: taiteella on tehtävä elämän palvelijana. (Samoin Hollo kuvasi kasvatuksen autonomiaa: samalla kun kasvatus haluaa olla autonominen alue, se myös palvelee elämää.) Taiteen autonomia ei siis sulje pois ajatusta taiteen sosiaalisesta ”palvelutehtävästä” tai paremminkin elämän palvelemista – tätä tehtävää tai oikeammin sen toteutustapaa ei kuitenkaan voi kukaan ulkopuolelta määritellä, kuten ei kasvatukseenkaan ollessa kyseessä. Tämä näkökulma tekee ymmärrettäväksi myös sen, miksi kysymykset taiteen autonomiasta elävät edelleen taiteen vahvan yhteisöllisen ja yhteiskunnallisen tehtävän ymmärryksen rinnalla.

Documentan taiteellinen johtaja vaihtuu jokaisen näyttelyn yhteydessä eli joka viides vuosi. Vuonna 2012 kuraattorina toimi jo mainittu Carolyn Christov-Bakargiev, joka on koulutukseltaan taidehistorioitsija ja työskentelee aktiivisesti kuraattorina ja kirjoittajana. Hän kuitenkin irtisanoutuu termistä ”kuraattori” ja pyrkii näin eroon ennakkomielikuvista. Taiteen historiassa viime aikoina tapahtuneen muutoksen seurauksena kuraattorikäytännöistä keskustellaan yhä enemmän ja Christov-Bakargievin mielestä tässä on kyse taiteen johtamisen ja hallinnan järjestelmästä. Tämä käänne on hänen mukaansa taantumuksellinen muutos, joka on yhteydessä asiantuntijuuden uuteen tulemiseen kymmenen viime vuoden aikana kuraattorikäytäntöjen akateemistuesssa. Hän on sitä mieltä, että oletettavasti radikaaleimmat poliittiset esillepanot (sisällön tai taiteellisen aktivismin näkökulmasta) muuntuvat näyttelyyn päädyttyään liian usein manageroinniksi, sellaisen hallinnaksi joka ei ole hallittavissa, eikä hän halua osallistua tähän prosessiin vaan haluaa toteuttaa mieluummin avoimia tiloja. (Christov-Bakargiev 2012d, 291) Käytännössä Christov-Bakargiev on oman laajan kuraattorikokemuksensa vuoksi osa nykyistä järjestelmää. On silti kiinnostava päästä sisään siihen, miten näyttely tämän artikuloinnin pohjalta rakennetaan ja perustellaan.

Christov-Bakargiev kuvaa omaa prosessiaan dOCUMENTA (13):n⁸⁰ synnyttämisestä lainaamalla häntä inspiroinutta saksankielistä lausetta: ”Der Tanz war sehr frenetisch, rege, rasselnd, klingend, rollend, verdreht und dauerte eine lange Zeit”⁸¹. Lause johdatti hänet ajattelemaan Kasselin historiaa, burleskia ennen ja nyt sekä orjatanseja. Lauseen avulla hän ryhtyi etsimään tapaa kuvata sekä tositarinaa että kuvitteellista, jotakin joka on tässä ja nyt ja samalla toisaalla. Lause toimi myös pohjustuksena sille, miksi hän ei halunnut yhtä kaiken kattavaa konseptia vaan halusi olla johtamassa, toteuttamassa ja ohjailemassa moninaista materiaalia, metodeja ja tietoa. Christov-Bakargiev muotoilee, että dOCUMENTA (13) on sarja taiteellisia tekoja ja eleitä, jotka tapahtuvat sekä ennen näyttelyä että sata päivää kestävästä näyttelyn aikana. dOCUMENTA (13) on myös ”enemmän kuin, eikä tarkasti, näyttely – se on mielen tila”. (Emt. 77, 75) Christov-Bakargiev avaa dOCUMENTA (13):n taustoja myös vertauksella koreografiaan, joka on harmonisen sijasta epäharmoninen ja raivokas: utopian sijasta tanssitaan jonkinlaisissa epäpaikoissa, joissa liikkeiden vuorovaikutus vääristyy. Näitä paikkoja ei oikeastaan voi synkronoida, eivätkä ne voi olla ”globaaleja”. Osallistujia ja vierailijoita ei haluta rohkaista tuntemaan, että he ovat kaikkialla samaan aikaan, koke-massa samanaikaisesti elämää yhdessä. Hän kritisoi tietynlaista isänperintöä (”minun kulttuurini”), ja sitä tukevia teknologioita, joita määrittää nopeus, samanaikaisuus ja lyhytjännitteisyys. dOCUMENTA (13) ei yritä järjestäytyä tulkitsemalla historiallisia ehtoja taiteen avulla, tai etsiä tapoja, joilla taiteen kieli ja materiaalit ehkä esittäisivät näitä ehtoja. Christov-Bakargiev kirjoittaa, että mieluummin se katsoo traumaattisia hetkiä, käännteentekeviä hetkiä, onnettomuuksia, katastrofeja, kriisejä – tapahtumia, jotka saattavat jättää hyvinkin konkreettisen jäljen maailman muuttumisesta. (Christov-Bakargiev 2012b, 31)

Christov-Bakargiev ei siis antanut näyttelylle yhtä konseptia tai otsikkoa. Hän kritisoi tässä ajassa sitä, kuinka kaikella on nykyään konsepti ja kaikilla mielipide, joka päivitetään Facebook-sivuille säännöllisesti. Hän vertaa, että ei-konsepti on vähän niin kuin zen, joka haluaa ymmärtää, mitä äänten välissä tapahtuu. Tämä äänten välissä syntyvä hiljaisuus avaa tilan mietiskelylle, kokemuksille ja rakkaudelle, jolla Christov-Bakargiev tarkoittaa filosofista rakkautta

80 Tämä kirjoitusasu on johdonmukainen koko aineistossa.

81 Aineiston tarjoama englanninkielinen käännös: ”The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time.”

tietoon, jolle hän haluaa tarjota tilan ja mahdollisuuden. dOCUMENTA (13) tarkoittaa hänelle montaa ääntä, ei-konseptin kautta myös mahdollisuutta sitoutua, ja sitoutuminen on Christov-Bakargieville asenne, ei konsepti. (Christov-Bakargiev 2012d, 286) Hän kirjaa konseptin sijaan näyttelylle tavoitteet, jotka tiivistää seuraavasti:

*dOCUMENTA (13) on omistettu taiteelliselle tutkimiselle ja mielikuvituksen muodoille, materiaalille, asioille, ruumiillisuudelle ja aktiiviselle elämiselle ennen teoriaa. Näillä aloilla politiikka on erottamaton aistisesta, toimeliaisuudesta ja yhteistyöstä nykytutkimuksen eri tieteen ja taiteen alojen ja muiden tiedonalojen, sekä muinaisten että nykyaikaisten kanssa. dOCUMENTA (13):a motivoi kokonaisvaltainen ja ei-sanallinen näkemys, joka suhtautuu epäilevästi jatkuvan taloudellisen kasvun ajatukseen. Tämä näkemys on jaettavissa elävien ja elottomien kanssa ja se myös tunnistaa erilaiset elävien ja elottomien tiedon käytännöt ja muodostumisen – mukaan lukien ihmiset.*⁸² (Christov-Bakargiev 2012a, 4)

Christov-Bakargiev ei halua asettaa ihmistä hierarkian ylimmäiseksi. Hän on kiinnostunut siitä, minkälaisia tiedon muotoja elollisten ja elottomien keskuudesta löytyy. Tämä ei tarkoita, että meillä olisi pääsy näihin tiedon muotoihin, mutta tästä seuraa tietty perspektiivi, joka tekee meidät nöyremmiksi, kykeneväiseksi näkemään ihmisen toiminnan osittaisuus ja saa katsomaan maailmaa vähemmän ihmiskeskeisestä eli antroposentrisestä näkökulmasta⁸³. Tästä seuraa kasvattava mahdollisuus ajatella uusilla tavoilla ilman, että tuotetaan välineellistä ja helposti rahaksi muunneltavissa olevaa tietoa. Laajempi näkökulma ei

82 dOCUMENTA (13) is dedicated to artistic research and forms of imagination, commitment, matter, things, embodiment, and active living in connection with, yet not subordinated to, theory. These are terrains where politics are inseparable from a sensual, energetic, and worldly alliance between current research in various scientific and artistic fields and other knowledges, both ancient and contemporary. dOCUMENTA (13) is driven by a holistic and non-logocentric vision that is skeptical of the persisting belief in economic growth. This vision is shared with, and recognizes, the shapes and practices of knowing of all the animate and inanimate makers of the world, including people. (Loogbook 2012, 4) Suomenkielinen käännös tekstissä on omani.

83 Aineistossa antroposentrinen tuli vastaan usean kirjoittajan teksteissä. Tätä kirjoittaessa puhutaan paljon posthumanismista. Aineistossani tämä termi ei (vielä) ollut käytössä.

sulje pois kiinnostusta ihmisyyttä ja ihmisten elämää, kulttuuria, taiteita ja mielikuvitusta kohtaan. (Christov-Bakargiev 2012b, 31, 34)

Tavoitteiden avaamisen lisäksi dOCUMENTA (13) puetaan sanoiksi neljän sijainnin avulla, jotka vastaavat ehtoja, joissa ihmiset – erityisesti taiteilijat ja ajattelijat – kokevat toimivansa. Nämä neljä sijaintia ovat yhteydessä ja viittaavat paitsi neljään konkreettiseen paikkaan (*Kassel, Kabul, Alexandria/Cairo ja Banff*) myös vastaavat neljää käsitteellistä sijaintia. dOCUMENTA (13) ottaa näin tilallisen tai ”sijannillisen” käänteen korostamalla fyysisiä paikkoja – ja samalla tavoittelee häiriötä tai pois paikoiltaan olemista ja erilaisten ja osittaisten perspektiivien luomista – kuten poissaolevana läsnä oleva meteoriitti.⁸⁴ (Emt. 35)

Nämä neljä sijaintia ovat:

- *Piiritettyinä*. Olen toisten ympäröimä tai piirittämä.
- *Retriitissä*. Olen vetäytynyt, olen halunnut jättää muut, nukun.
- *Toivon tilassa tai optimistisena*. Haaveilen, ja olen haaveileva odotusten ja toiveiden subjekti.
- *Lavalla*. Esitän roolia, ja olen uudelleen tulkinnan kohde.

dOCUMENTA (13) oli levittäytynyt laajalle paitsi Kasseliin myös kolmeen edellä mainittuun paikkaan, joilla kaikilla oli erilainen rooli kokonaisuudessa. Kasselissa Christov-Bakargiev oli rakentanut näyttelyn ytimeksi ”aivot”. Nämä ”aivot” sijaitsivat rotundassa, joka oli eristetty lasilla ja piti sisällään useita taideteoksia, esineitä, valokuvia ja dokumentteja, jotka oli koottu konseptin sijaan ohjelmalliseksi ja unenomaiseksi tilaksi. Nämä esineet olivat tilapäisesti yhdessä dOCUMENTA (13):n ”aivoissa” – eivät osoittaakseen historiaa tai arkistoa vaan tiettyjä ainesosia, jotka ovat jälkiä ristiriitaisista tilanteista ja si-
toutuneesta maailmassa olosta. Tilassa olivat etiikka, toiveet, pelko, rakkaus,

84 Christov-Bakargiev olisi halunnut toteuttaa kahden taiteilijan (Guillermo Faivovich ja Nicolás Goldberg) ehdotuksen kuljetttaa maailman toiseksi suurin meteoriitti (El Chaco) Pohjois-Argentiinasta Fridericanumin eteen Kasseliin – lähelle paikkaa, jossa Walter De Marian näkymätön, mutta läsnä oleva *Vertical Earth Kilometer* sijaitsi vuonna 1977. Hän ajattelee, että taiteilijoiden ehdotus oli odottamaton ja tavoitti paikantamisen ongelmia tässä digitaalisessa ajassa. Meteori olisi ollut painavin yksittäinen esine (37 tonnia, kooltaan ”vain” reilut kaksi kuutiometriä), jonka ihmiset olisivat koskaan kuljettaneet. Christov-Bakargievin pohdinnassa siitä olisi tullut väliaikainen esineellinen kohde mietiskelylle ajasta ja paikasta. Toteutus kaatui joidenkin antropologien ja Moqoit-alkuperäiskansan jäsenten vastarintaan. (Christov-Bakargiev 2012b, 30)

toivo, viha, raivo ja surullisuus vastakkain näyttelyn neljän sijainnin: toivon, vetäytymisen (retriitti), piirityksen ja lavalla olemisen kanssa. (Emt. 35)

Christov-Bakargiev pitää kritiikistään huolimatta normaalina kiinnostusta historiaan – arkeologinen mieli auttaa ymmärtämään paikan merkityksiä. Ymmärtääksemme aikaamme meidän pitää keskustella menneen kanssa ja kaivaa taaksepäin arkeologisella asenteella: Tietääksemme, mihin olemme menossa, meidän tulee tietää, missä olimme. Hänen mielestään jotain arvoituksellista tapahtuu, kun jokin mennyt teko tai teos tulkitaan uudelleen ja siitä, esimerkiksi jostain tietyistä 1900-luvun tapahtumasta rakennetaan arkisto, jonkinlainen yksittäinen ehdotus tai tutkimus meidän ajastamme ja tulevaisuudestamme. dOCUMENTA (13) kiinnittää itsensä paitsi taiteen historiaan myös Kasselin historiaan – ensimmäistä kertaa Documentan historiassa. Christov-Bakargiev korostaa, että tämä ei ole historiallista kiinnostusta: hän on ennen kaikkea kiinnostunut nykyhetkestä, mutta kaikella on historiallinen taustansa. Christov-Bakargiev ei siis ajattele, että Kasselin historia olisi dOCUMENTA (13):n aihe, vaan se antaa asiayhteyden ja taustan, jonka sisään hanke on ikään kuin kaiverrettu: dOCUMENTA (13) ei tapahdu Marsissa, vaan paikassa, jolla on tietty geopoliittinen kehityskaari ja historia. (Christov-Bakargiev 2012c, 78; 2012d, 287)

Jo ennen kuin tutustuin Christov-Bakargievin ajatteluun dOCUMENTA (13):n taustalla, kiinnitin huomioni termiin *osallistuja*, jota hän käyttää näyttelyyn kutsutuista toimijoista. He eivät olleet pelkästään taiteilijoita, vaan tulevat eri aloilta, enimmäkseen taiteen mutta myös muilta aloilta: edustettuna ovat fyysiikka ja biologia, ekoarkkitehtuuri ja orgaaninen maatalous, uusiutuvien energiamuotojen tutkimus, filosofia, antropologia, talous ja poliittinen teoria sekä kielen ja kirjallisuuden tutkimus.⁸⁵ Christov-Bakargiev kuvaa, että dOCUMENTA (13) tarjoaa näille aloille mahdollisuuden tutkia, tarkastella ja myötävaikuttaa ymmärrykseemme, kuinka erilaiset tiedon muodot sijaitsevat aktiivisen maailman *uudelleen kuvittelun* sydämessä. Hänen mukaansa osallistujien teot tai se, mitä he esittävät tai asettavat näytteille, saattavat olla taidetta tai sitten eivät ole. Kuitenkin heidän tekonsa, eleensä, ajatuksensa ja

85 Huomasin samansuuntaisen ilmiön seuraavan vuoden (2013) suurnäyttelyssä: Venetsian biennaalin kuraattori Massimiliano Gioni etsi ja löysi näyttelyyn taiteilijoiden lisäksi ihmisiä, jotka olivat intohimoisesti ilmaisseet itseään kuvallisesti mutta eivät kutsuneet itseään taiteilijoiksi.

tietonsa tuottavat tilanteita tai ne on tuotettu tilanteissa, jotka ovat *luettavissa taiteen kautta*; taide pystyy tulemaan toimeen ja sulattamaan näitä näkökulmia. Rajasta taiteen ja ei-taiteen välillä tulee siten vähemmän tärkeää. (Christov-Bakargiev 2012b, 31)

Hollolle tärkeä kuvittelu nousee esiin ja rinnastuu näin Christov-Bakargievin ajatteluun. Myös edellä mainitsemani institutionaalinen rajausta saa sä- röjä: ei ole niin tärkeää, kuka – tai minkälaisen koulutuksen saanut – puhuu tai tuo asioita esiin, vaan tärkeämpää on, että hänen asiansa tai toimintansa tulee kuulluksi ja nähdyksi taidemaailman sisällä ja se *luetaan taiteen kautta*. Tämä on taidekasvatuksen näkökulmasta erittäin kiinnostavaa – se laajentaa instituution mahdollisuuksia tarjota eri taustoista tuleville toimijoille alustan, jolla heidän tekonsa tai eleensä voidaan lukea taiteen kautta. Tämän mahdollisuuden voi ymmärtää myös Arendtin poliiksena, näyttäytymistilana.⁸⁶ Myös Hollon ja Arendtin ajatukset ihmisen ja elämän moninaisuudesta saavat vah- vaa tukea Christov-Bakargieville ja lisäksi Varton painottama aistisuus ja ke- hollisuus ovat läsnä.

DOCUMENTA (13):n aineistoon kuuluu kolme osaa. *The Logbook* on ensim- mäinen, ja siinä taltioidaan ja kuvataan näyttelyn syntyä ja dokumentoidaan sen teemoihin liittyviä keskusteluja. Tämän lisäksi on julkaistu erillisiä vih- kosia tai luonnoskirjoja otsikolla *100 Notes – 100 Thoughts (100 muistiinpanoa – 100 ajatusta)*. Alkuperäisissä julkaisuissa oli kolme kokoa A6, A5 ja B5, jotka korostivat ajatusta epäyhtenäisestä ja eriaanisesta ajatusten esiin tuomisesta sekä pyrkimyksestä irtautua normatiivisesta akateemisesta tekstintuotannos- ta. Nämä vihkoset on myöhemmin koottu valtavaksi 767 sivua käsittäväksi kirjaksi, joka on otsikoitu *The Book of Books (Kirjojen kirja)*. Näin vahvaa kie- len roolia Christov-Bakargiev perustelee kiinnostuksellaan tutkia sitä, kuinka ajattelu ilmaantuu ja pesii maailman uudelleen kuvittelun sydämessä (Chris- tov-Bakargiev 2012c, 78). Kolmas aineiston osa oli käsiopas *The Guidebook*, jossa esitellään taiteilijat ja näyttelypaikat.

Julkaisujen ja erityisesti muistiinpanojen tekemisessä merkittäviä ovat olleet Christov-Bakargievin mukaan kysymykset henkilökohtaisesta ja kollektiivises-

86 Pidin näistä ajatuksistani kaksi esitystä: *Educational Turn – So What?* 10.10.2013 Hollo-Instituutin tutkimussymposiumissa ja *Imagine a Participant* 11.11.2013 Taiteen laitoksen Symposiumissa sekä kirjoitin Synnyt-verkkolehden artikkelin *Educational Turn – So What?* (Synnyt 1/2014).

ta taiteen mahdollistamasta emansipaatiosta. Tämä tulee näkyviin sekalaisten ontologioiden kautta, ja esiin nousee ristiriitaisia nykyelämän ja taiteellisen tuottamisen ehtoja. Christov-Bakargievin mukaan tämänkaltaisen lähestymistapa on merkityksellinen kun kyseessä on moninaisuus. Tästä seuraa mahdollisuus purkaa kahtiajakoa ja vastakkainasettelua, jotka vielä hallitsevat ja suuntaavat ajattelua. Hänelle täsmällisyyden ihanne on ongelmallinen, ja hän haluaa tuoda esiin kahtiajaon toisiinsa kietoutuneisuuden ja listaa esimerkiksi seuraavia: osallistuminen ja vetäytyminen samanaikaisina olemassaolon malleina, ruumiillisuus ja aineettomuus ja niiden keskinäinen riippuvuus, juurtuminen ja kodittomuus kaksisuuntaisena olemassaolon piirteenä, läheisyys ja etäisyys ja niiden suhteellisuus, romahdus ja toipuminen, jotka tapahtuvat samaan aikaan ja peräkkäin, jatkuvan kontrolloimattoman tiedon tulva ja samanaikainen pakkomielle kontrolloida ja järjestää, ihmiselämä ja muut elämän muodot, jotka kietoutuvat historiallisesti toisiinsa, uusien teknologioiden suhde vanhoihin traditioihin, aineellinen ja aineeton perintö ja niiden yhteys nykykulttuuriin, taiteilijana olon täsmällisyys ja taiteelliselle toiminnalle luonteenomaisen amatööriyden epätäsmällisyys. (Christov-Bakargiev 2012d, 52)

Chus Martinez, taidehistorioitsija ja filosofi, toimi kuraattoriosaston johtajana ja Christov-Bakargievin ”oikeana kätenä” näyttelyn ajan. Hän kirjoittaa, että muistiinpanot (*100 Notes – 100 Thoughts*) eivät ole fragmentteja, vaan *ehkä*-tekstejä. Ne eivät ole alempiarvoisia suhteessa mihinkään opinalaan – ne vain eivät ole vielä havainnollistamassa mitään valmista väittämää tai filosofista johtopäätöstä. Muistiinpanot, kuten taide, ovat Martinezin mukaan jonkinlaista ”esiajattelua”. Ne vihjaavat sellaisen ajan mahdollisuuteen, joka säilyy aina edeltävänä, kieleen joka säilyttää itsensä osittain tuntemattomana ja kykenemättömänä täysin täyttämään tehtävänsä. Martinez kommentoi myös näyttelyä ohjanneita teemoja, jotka eivät ole hänen mukaansa sama kuin konsepti, ja hän tulkitsee, että sekä ei-konseptiin että muistiinpanoihin liittyy intuitio, joka ei hänen mukaansa ole ilmassa leijuva vaistonvarainen tunne vaan sillä on historia ja se ilmaantuu tiettyjä taideteoksia katsoessa, luettaessa ja tiettyjen käsitysten tietynlaisen tarkastelun aikana. Tämä erottelu auttaa Martinezin mukaan ymmärtämään, miksi projekti kuten dOCUMENTA (13) ei ole teesiinäyttely.⁸⁷ (Martinez 2012c, 295) Tuloksena tästä ajattelusta oli myös

87 Toisaalta voi pohtia, eivätkö traumaattiset hetket tai kriisit – joiden yhteydessä Christov-Bakargiev puhuu historiallisesta ymmärryksestä – näyttelyn jonkinlaisena keskeisenä tekijänä muodosta konseptin tai »

taidepedagogisen yksikön nimeäminen Ehkä-Kasvatus-osastoksi (*Maybe-Education Department*).

Haluan selvittää dOCUMENTA (13):n taustoja ja Christov-Bakargievin ajattelua, koska ne auttavat ymmärtämään aineistossa myöhemmin vastaan tulevaa – ja osaltaan selittävät aineistosta esiin nousevia pohdintoja taiteesta. Kävin itse dOCUMENTA (13):ssa ja vierailuni perusteella kuraattorin käsitykset tulivat ja eivät tulleet esiin: kokonaisuus oli suurnäyttelyksi hyvin mielenkiintoinen, mutta suurnäyttely on väistämättä laaja, ja verrattuna aikaisempien näyttelyiden konsepteihin katsojalle välittyvää eroa ei ollut helppoa havaita – eri näyttelyt eroavat toisistaan aina muutenkin. Luultavasti Kassellissa asuva tai päiväkausia viihtyvä vieras huomaa erot paremmin. En kuitenkaan pureudu omaan kokemukseeni, koska se ei ole tämän tutkimuksen kannalta merkittävä, sillä olen rajannut aineistokseni näyttelyn kirjallisen materiaalin. Sen lukukokemus oli hyvin sekalainen: luonnoskirjassa on mukana taiteilijoita, eri alan tutkijoita ja kirjoittajia. Mukana on kuvia luonnoskirjoista, kokeilevia tekstejä valmiimpien rinnalla sekä tekstiä ja kuvaa sekoittavia artikkeleita. Yhtenäistä kuvaa on vaikea muodostaa ja erityisesti kopiot muistikirjan sivuista eivät selity helposti, jos ollenkaan.⁸⁸ Tässä mielessä Christov-Bakargievin ajatukset

voisi ymmärtää konseptina? Kaikki taiteilijat kutsuttiin vierailulle Kasselin lähellä sijaitsevaan Breitenauin vanhaan luostariin, joka on toiminut paitsi (ankarana) lastenkasvatustaloksena, myös psykiatrisena sairaalana – ja toisen maailmansodan aikana keskitysleirinä poliittisille vangeille. Christov-Bakargiev on myös koonnut ”aivoihin” erilaisia esineitä, jotka tekevät näkyväksi erilaisia (taide)historiallisia yhteyksiä ja saattavat assosioimaan. Monet esineet kertovat tarinoita sodasta ja tuhosta, selviytymisestä ja muistoista, kuten art-lehti tiivistää. (art – das Kunstmagazin, August 2012, 33) Toimittaja Ralf Schlüter (emt.) tulkitsee aivojen kuvaavan näyttelyn teemoja ja motiiveja, ja hän nostaa juuri sodan, tuhon ja niistä selviytymisen esiin. Nämä lähtökohdat liitetään esiin tuoduista näyttelyn neljästä ”sijainnista” piiritettyä olemiseen. Toisaalta art-lehden perusteella voi päätellä, että Christov-Bakargievin paikkaan sidottua historiallista yhteyttä ei nähdä niin ahtaana rajauksena, että se herättäisi kritiikkiä näyttelyn ei-konseptin ajatusta kohtaan. Kokonaisuutena näyttelyn nähdään tarjoavan ”jokaiselle jotakin” – vaikuttaa siis siltä, että itse näyttelyssä moninaisuus on läsnä, vaikka monet esillä olevat työt viittaavat sodan tematiikkaan.

- 88** Tämän vahvistaa art-lehden toimittaja Till Briegleb artikkelissaan *Bunte Schollen fragiler Theorie*, jossa hän kuvailee sekavaa ja sekalaista lukukokemustaan alun perin julkaistujen vihkosten parissa – joista siis koottiin ”Kirjojen kirja”. (art – das Kunstmagazin, Juni 2012, 78–80)

eriäänisyydestä täytyvät. Tästä on seurannut, että olen päätenyt lainaamaan paljon Christov-Bakargieviä itseään sekä Martinezia. He pohjustavat aineistos-
sa esiin tulevaa moniäänisyyttä ja sanallistavat hyvin ajatteluaan ja tekemiään ratkaisuja. Lisäksi kielellä on molempien ajattelussa niin keskeinen sija, että tulkitsija tietää, mihin nojata: kieli on jo olemassa ja osuu kiinnostavalla tavalla tutkimuskysymykseeni. Kaksi kuraattoria määrittelee siis minulle (nyky)taiteen strategiat tai toimintatavat, ja heidän ajatustensa pohjalta minulle näyttäytyy yksi tapa lähestyä taiteen kysymyksiä. Pidän tämän tutkimuksen näkökulmasta erittäin kiinnostavana erityisesti Martinezin tapaa avata taiteellisen tutkimisen kysymyksiä.

CHUS MARTINEZ: EI-KONSEPTIN TARJOAMIA MAHDOLLISUUKSIA

Martinez kirjoittaa, että valtion ja perustuslain synty 1800-luvulla oli yritys yhdistää julkisen alue ajatukseen laista ja taata näin kansalaisille perusoikeudet. Uuden kansalaisyhteiskunnan taloudellinen tuotanto suuntautui julkisen alueelle ja ennen yksityinen siirtyi julkisen alueelle. Vaikka nämä kaksi voidaan vielä nykyään erottaa lakien ja instituutioiden avulla, käytännössä rajat ovat hämärtyneet: erilaiset intressiryhmät operoivat yhdessä ja tuloksena on yhteiskunnallinen kokonaisuus, josta seuraa – tässä Martinez viittaa Habermasiin – vähentyneet mahdollisuudet käydä todellista julkista keskustelua. Tästä Martinez siirtyy pohtimaan Documentan historiallista tehtävää ja kertoo edellä mainitun sodanjälkeisen tehtävän. Hän kirjoittaa, kuinka näyttelyn ilmaantuminen ihmiskunnan pahimman kriisin jälkitilaan ja jälleenrakennuksen aikaan on juurtunut syvään sen olemukseen. Hän nostaa esiin erityisesti Catherine Davidin documenta X:n, joka mahdollisti kysymykset julkisen alueesta ja taiteilijan roolista siinä. Tässä mielessä Documenta muodostaa kokeen taiteen sosiaaliselle puolelle ja siten elämän ehdoille kulttuurisen kontekstin sisä- ja ulkopuolella. Martinez viittaa myös edelliseen documenta 12:een (joka kuuluu aineistooni), jossa ei keskitytty poliittiseen keskusteluun vaan kansalaisyhteiskuntaan sosiaalisena ryhmänä. (Martinez 2012b, 493)

Tietyistä näkökulmasta katsoen Documentan historia kulkee käsi kädessä länsimaisen poliittisen teorian historian kanssa. Jos oletus näyttelyn kriittisestä suhteesta luonnolliseksi tulleeeseen länsimaiseen ajatteluun eli aristoteeliseen ajatukseen ihmisestä poliittisena eläimenä sekä ajatuksiin itsemääräämisoikeu-

desta, itsenäisistä valtioista ja käsityksiin yksilön asemasta hyväksytään, voidaan Martinezin mukaan ymmärtää, että diskurssin, tekstin ja puheen räjähdysmäinen lisääntyminen näyttelyn ytimessä ei ole häiritsevä lisäys esitetyille teoksille, vaan pohjimmainen rakenne ja taiteellisen tutkimisen tulos, jota on viime vuosikymmenet hallinnut subjektiviteetin pohdinta ja pyrkimys saada kiinni yksittäisyydestä ja eroista, muunnelmista ja muodonmuutoksista. Erot, jotka tämän seurauksena avautuvat *visuaalisten* ja *diskursiivisten* muotojen välillä, ovat Martinezin mukaan alun perin taiteen aikaan saamat. Taiteessa halutaan tietää, mikä tekee kielen eläväksi tutkimalla sitä, minkä kieli tuottaa näkyvien asioiden, muotojen, suhteiden ja perspektiivien kautta. Hän tarjoaa esimerkiksi luonnon tarkoituksellisuuden pohdinnan ja kysymykset, kuinka fenomenologia saataisiin käännettyä epistemologiaksi, tiedoksi. (Emt. 493–494)

Martinez kytkee ajattelunsa länsimaiden historiaan ja rajaa sen tietystä historiallisesta tilanteesta kumpuavaksi. Hänen ajatuksensa taiteellisesta tutkimisesta pohjautuvat juuri dOCUMENTA(13):n ei-konseptin tarjoamaan tilaisuuteen eli tietyn historiallisesti toistuvan tapahtuman tarjoamaan mahdollisuuden vuonna 2012. Martinez kirjoittaa keskustelujen Christov-Bakargievin kanssa muovanneen häntä ja kokee omaksi roolikseen toimia Christov-Bakargievin keskustelukumppanina yrittäen ymmärtää hänen ajatuksiaan ja näkemyksiään, ja hahmottaa niiden vaikuttavuus. Hän kokee, ettei hänen tehtävänänsä ole lisätä mitään, ja päätyy siihen, että haluaa ymmärtää Christov-Bakargievin väittämät niiden radikaaleimmassa muodossa, koska aistii niiden satunnaisuuden ja epävarmuuden mukanaan tuomat mahdollisuudet ja pitää niitä siksi vakavasti otettavina ja ajattelee niiden vähitellen huomaamatta sulautuvan koko dOCUMENTA (13):n kokonaisajatteluun. Ei-konseptin ajatus vaati kuitenkin alkuun totuttelua: mitä kaikesta tulisi ilman konseptia? Ensin Martinezin mieleen tulee kuraattorin asema 1990-luvulla, jolloin kuraattorin tehtävä oli vain valita näyttelyn taiteilijat. Toisaalta hyvin pian Martinez ymmärtää Christov-Bakargievin ajatuksen ei-konseptista provokatiiviseksi väittämäksi, joka pakottaisi ihmiset ajattelemaan. (Martinez 2012c, 293)

Martinez hahmottelee omaa ajatteluaan ei-konseptista ja taustoittaa sitä tuomalla esiin yleinen tapa rakentaa näyttely: lähtökohtana on jonkinlainen väite tai ennako-oletus, johon taiteen tulee vastata. Hän vertaa tällaisia selkeän konseptin omaavia näyttelyitä – joita on hänen mukaansa paljon – kirjan editoimiseen. Silloin näyttely toimii alkuperäisen lähtökohdan laajennuksena, ei alueena, jossa tieto (episteme) paljastaa itsensä odottamattomissakin muodoissa, yhdessä harvoista paikoista, joissa tämäntapaisia ehdotuksia tai väittämiä voi ylipäätään Martinezin mukaan esittää. Hän kirjoittaa, että meitä

ympäröi lausuntokulttuuri: olemme oppineet julkistamaan joka askeleen jo ennen kuin otamme sen. Tämä kaiken ennakointi sopii lehdistön ja median tiedonvälitystapaan, mutta pakottaa eroon aistit ja historiallisesti melko tuoreen ymmärryksen järjestä: tämä puhetapa kääntää molemmat, mielen ja ruumiin, haavoittuviksi välineiksi tässä uudessa ”kansaa kiihottavassa” käänteessä. Tämän seurauksena katsoja, sen sijaan että emasipoituu, todistaa ideologista harjoitusta. (Emt. 293) Martinez kirjoittaa, kuinka tämän diskursiivisen metodin luonne yhdessä näytteillepanon kanssa luo tilanteen, jossa tiedettyä koetellaan. Hän nostaa esiin tavan esittää taideteokset ja dokumentit tasavertaisina ja muokata näin muistia: taidehistorian muistia, kollektiivista muistia ja sitä, miten erilaiset esitystavat määrittävät subjektiivista muistia. Tarkoitus ei ole vastata kysymykseen ”mitä” vaan uusintaa taidehistoriaa ja siinä käytettyä kieltä, tapahtumien tulkintaa ja valaista lakkaamatta unohdettua. Martinez pitää tätä kompleksista ja hyvin yleistä käytäntöä rakentaa näyttely myös tärkeänä, koska se on määrittänyt tapamme lähestyä näyttelyä älyllisesti 20 viime vuotta. Tämänkaltaisen lähestymistapa pyrkii perustelemaan ja argumentoimaan ja sillä on merkitystä, koska se on osaltaan vaikuttanut siihen, mihin näyttely sijoittuu institutionaalisessa perinteessä. Toisaalta tässä on vaaransa, koska se muuntaa kokonaan näyttelyn tietoa koskevan tehtävän muuttamalla *kognitiivisen haasteen* merkityksettömäksi. (Emt. 293)

Konseptinäyttelyistä kirjoittaessaan Martinez viittaa siis taiteen diskursiiviseen muotoon ja jakoon, jonka hän tekee diskursiivisen ja visuaalisen välille. Visuaalisista eli suoremmin vaikuttavista näyttelyistä hän käyttää myös termiä ”spektaakkeli”. Tämä erottelu ei tule hänen teksteissään vahvasti esiin, mutta riittävästi, jotta syntyy ymmärrys ei-konseptin sijoittumisesta konseptinäyttelyn kanssa samaan diskursiiviseen kategoriaan ja ulkopuolelle jäävät spektaakkelit eli visuaalisuuteen painottuvat näyttelyt. Ei-konsepti on suonut Martinezille tilaisuuden pohtia diskursiivista muotoa ja ei-konseptin suhdetta konseptiin. Hän kirjoittaa, kuinka näyttely ilman kattavaa yhtä konseptia muodostuu erilaisista konsepteista, mikä puolestaan vaatii näyttelyltä rakennetta, joka pystyy sisällyttämään nämä erilaiset logiikat. Katsojat löytävät tämän seurauksena useita sijainteja erilaisten ehdotusten kakofoniasta ja runsaudesta. Konseptinäyttelyssä katsoja siis usein vain ”todistaa ideologista harjoitusta”, koska ”lukuohje” näyttelyä katsottaessa annetaan konseptin mukana. Ei-konseptin useat sijainnit tuottavat runsautta, eikä katsojalle anneta yhtä lukuohjetta. Hän nimeää tästä seuraavan (mahdollisen) kokemuksen *kognitiiviseksi yllätykseksi*, ja ymmärtää tämän taiteessa ruumiillistuvien episte-

mologioiden oivaltamiseksi. Tämä on hänen mukaansa erilaista kuin jos olisi ennakko-oletuksia, jotka ohjaisivat ”lukemaan” töitä tietyllä tapaa tai katsomaan niitä jonkun konseptin ”kuvituksina”. (Emt. 293)

Taiteen visuaalisen ja diskursiivisten muotojen välille tehdyn eron perusteella ajattelen kognitiiviselle yllätykselle vastapariksi *esteettisen elämyksen*, joka on terminä vakiintunut ja liittyy taiteen visuaalisiin ominaisuuksiin⁸⁹. Martinez haluaa käsitteellään *kognitiivinen yllätys* painottaa tiedon osuutta. Vaikka hän kirjoittaa konseptista ja ei-konseptista eli visuaalisen vastapainona jonkinlaisesta diskursiivisesta lähestymistavasta taiteeseen, toisaalta Christov-Bakargievin halu purkaa kahtiajakautuneisuutta tai vastakkainasettelua johtaa ajattelemaan, että ero ei lukijan (tai kokijan) kannalta ole merkittävä: kokemuksellisesti näitä kahta voi olla vaikea erottaa toisistaan. Tämä ero on kuitenkin tärkeä tuoda esiin ja olla tietoinen siitä, koska se selventää Martinezin asemaa ja ajattelun lähtökohtaa.

Martinez jatkaa pohdintaansa konseptinäyttelyistä ja kirjoittaa, että konseptin tunnistaminen vaatii katsojan käyttäytyvän kuin hyvä lukija: hän tunnistaa ja siirtyy toisenlaiseen tietoisuuden tilaan, hän ymmärtää ja jakaa esitetyt väitteet. Tällä mallilla on tärkeät seuraukset taiteelle ja taidenäyttelyille, koska se painottaa tietoisuutta ja loogista kieltä ja samalla tietyllä tapaa pyrkii täsmällisyyteen. Martinez haluaa irtisanoutua tästä, koska tällöin mahdollisuus sanattomaan vähenee, sillä sekä elävien että elottomien monet hedelmälliset tiedostamattoman muodot ja *nonsense* sisältönä mahdollistavat kielen ulkopuolella olevan tilan, jossa fiktio ja ei-fiktio yhdistyvät. Tämänkaltaista sisältöä eivät määritä konseptit vaan konsepti ainoastaan mahdollistaa niissä jotain. Tämä toisenlainen ajattelu, joka on taiteelle ominainen, avaa tilan taiteessa tehdylle taiteelliselle tutkimiselle. Taiteellinen tutkiminen on Martinezin mukaan voima ja suuntaus, joka pohjautuu intuitiolle siitä, että kaikki ilmauksen muodot tulevat näkyviksi materiassa, kokemuksessa: mikään ei ole olemassa ennen elämää. Hän kirjoittaa, kuinka taiteilijat ovat tarkastelleet ja tutkineet tätä intuitiota perusteellisesti, ja heidän kokeilunsa

89 Termi liittyy taiteenfilosofiaan tai kauneuden filosofiaan ja sen kehitti Alexander Gottlieb Baumgarten 1700-luvun alussa merkitsemään tiedettä siitä, kuinka asiat tunnetaan aistien kautta. Itselleni hyvin ymmärrettävä ja konkreettinen selitys oli Varton tekstiseminaarissa esille noussut määritelmä esteettisestä elämyksestä: se tulee voimalla päälle ja varisee pois. Ks. lisää esteettisestä elämyksestä esim. Michael H. Mitias (toim.) 1986. *Possibility of the Aesthetic Experience*. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers.

ennen toista maailmansotaa muuttivat täysin sekä ihmistieteiden ja taiteen suhteen sekä taiteen paikan, jonka taide on tarjonnut ihmistieteille julkisen alueella. (Emt. 293)

TAITEELLINEN TUTKIMINEN JA HORJUVA TILA

Ei-konsepti on siis avannut Martinezille mahdollisuuden tutkia suuntausta, jota kutsutaan taiteelliseksi tutkimiseksi. Hän haluaa keskittyä juuri dOCUMENTA (13):n ei-konseptin tarjoamaan toisenlaiseen lähestymistapaan. Termi ”taiteellinen tutkimus” on hänen mielestään hämmentävä, koska se sekoittuu akateemisen maailman tutkimukseen. Joka tapauksessa Martinezin mielestä tämä väärinymmärrys tuottaa kiinnostavan tietoisuuden siitä, mitä ilmaisulla ehdotetaan. Termi sisältää hänen mukaansa paradoksin: tiedostamattoman tai ei niin tarkoituksellisen järjestelmän tai opinalan mahdollisuutta harkittujen ja tietoisien järjestelmien ytimessä. *Tutkimus* – tai *tutkiminen*, kuten olen tässä merkitysyhteydessä sanan *research* kääntänyt⁹⁰ – ei tarkoita Martinezin tekstissä minkään tietyn akateemisen muodon harjoituksen sisäistämistä, vaan elettä, joka asettaa mahdollisen, *ehkän* todellisen ytimeen. Tämän seurauksena tapahtuu jotakin hyvin yksinkertaista: *tieto heiluu ja horjuu*. *Ehkä* on häilyvyyttä: se saattaa materian, kielen, kuvan ja muodon horjumaan sisältäpäin. Tämä jatkuva heiluminen paitsi paikantaa meidät siihen, missä olemme eristämällä joitakin todellisuuden piirteitä ja harjoittamalla uudelleen esittämistä antamalla muoto materiaalille, vie samaan aikaan meidät kauas pois tästä ajasta. Martinez ymmärtää *taiteellisella tutkimisella* tämänkaltaisen *horjuvan tilan*. (Martinez 2012a, 46-47; 2012c, 295)

Kun Martinez puhuu taiteellisesta tutkimisesta, hän ei myöskään tarkoita sitä perusteellista tutkimista, jonka taiteilija suorittaa ennen työnsä tekemistä eikä taiteellista tutkimista pidä myöskään sekoittaa yhteiskuntatieteisiin ja sen metodeihin, vaikka ne ovat sidoksissa nykytaiteeseen. Hän vertaa, että termi on keksitty, jotta havahtuisimme huomaamaan, että myös taide on kvantti-ilmiö, jossa toimivat moninaiset syy- ja seuraussuhteet ja komplementaarisuus,

90 Suomen kieli mahdollistaa hienoisen eron tekemisen näiden kahden Martinezin kuvaaman toiminnon välille: taiteellinen tutkiminen kuvaa taiteilijan toimintatapoja tämän tutkimuksen kontekstissa ja taiteellinen tutkimus viittaa akateemiseen tutkimukseen.

jotka vaikuttavat myös estetiikassa, yhteiskuntatieteissä ja filosofassa. Taide toimii Martinezin mukaan ainakin kahdella kvanttifysiikan pääperiaatteella: se muuttaa sen, mitä se tarkkailee, ja hyväksyy, että todellisuus on kudelma. (Martinez 2012b, 495)

Martinez ajattelee siis, että ei-konsepti tarjoaa mahdollisuuden tutkia, mikä on suuntaus, jota kutsutaan taiteelliseksi tutkimiseksi. Hän tuo esiin kielen vahvan roolin, joka kytkeytyy näyttelyiden diskursiivisen lähestymistapaan, ja teksteissään hän pyrkii (kielellisen) ei-konseptin avulla selittämään kielen ulkopuolelle jäävää. Teksti on Martinezin mukaan vain yksi analyysin muoto – vaikkakin se on ollut voimakas tuottaessaan erittäin analyttisen siviiliyhteiskunnan ja perehtyneen ja älyllisen yleisön. Hänen mielestään tämä lähestymistapa on kuitenkin katkaissut meiltä mahdollisuuden ehdollisuuteen tai erilaisiin *mielikuviuksen muotoihin*, jotka ilmenevät analyttisen alla, yläpuolella tai ulkopuolella. Tässä piilee Martinezin mukaan ei-konseptin tärkeys. (Martinez 2012c, 293) Hän kirjoittaa, kuinka kokonaisen näyttelyn voi kuvitella kielen muodoksi, jota ei ole olemassa ennen näyttelyä ja joka kykenee tuomaan esiin ja valaisemaan monia näkökulmia ja kysymyksiä samaan aikaan. Martinez ajattelee, että näyttely voi tuottaa kognitiivisen tilanteen, jossa voi tarttua kysymyksiin materian muistista, historiallisen ja historiattoman ajan suhteesta, erilaisista viisauksista, joiden avulla käsityksemme tiedosta rakentuu, monista älykkyyksistä, jotka muodostavat elämän ja niiden keskinäisestä riippuvuudesta, erilaisten taiteeseen sisältyvien tiedon alojen, kuten taidehistorian ja filosofian roolista, lukemattomista fiktion muodoista ja niistä nousevista merkityksistä. Mutta sen sijaan, että meidät ikään kuin työnnettäisiin kääntämään näkemämme tavanomaisin keinoin ja tuottamaan mielipide asiasta, meidät johdetaan huomaamaan kaikki tiedolliset suhteet ja saattamaan ne taas liikkeeseen. Tämä on Martinezin mukaan paljon kompleksisempi asenne skeptismiin tai kriittisyyteen kuin se analyysi, joka on tarjolla taiteen kentällä. (Martinez 2012a, 51; 2012c, 295)

Termi *ehkä* nousee tärkeäksi skeptismin seurauksena ja on merkki horjuvasta tilasta. *Ehkä* viittaa Martinezin mukaan myös siihen, että metodi ei ole käytössä, tai oikeastaan siihen, että metodi ei ole vielä metodi mutta siitä voi tulla sellainen – jokin voidaan ehkä vasta jälkikäteen nimetä metodiksi. Periaatteet, jotka vaikuttavat tekemisessä ilmaantuvat monin tavoin: materiaalin kautta, taiteellisesti, diskursiivisesti tai kielen kautta. Tämä on Martinezin mukaan täysin erilainen kuin yleinen käsitys siitä, kuinka pitäisi edetä: jos taiteellinen tutkiminen on ollut vilpiton, muodostuu tila, jossa kaikki elementit saavat

nimen, eikä niitä tarvitse päättää etukäteen istumalla pöydän ääreen ja piirtämällä suunnitelma. Hän tuo esiin hypoteesin ja intuition välisen eron ja haluaa korostaa, että konseptin tai hypoteesin puuttuminen ei ole sama kuin prosessin itsensä ylistäminen ja erilaisten liikkeiden tuottaman tuloksen hyväksyminen tai suunnittelemattomuuden pitäminen itseisarvona.⁹¹ Näyttelyn johtavia teemoja voidaan kutsua intuitioksi. Intuitio ei ole vain ”ihokarvat pystyyn” -tunne, vaan sillä on historia ja se ilmenee tietyissä olosuhteissa kun tietyt taideteokset, ajatukset, näkymät tai luettu pyörii jo mielessämme. (Martinez 2012a, 49) Esimerkiksi taiteellisen tutkimisen tapa, jolla taiteellinen tiedustelu luo tilan ajattelulle taiteen sisällä, jotta filosofia eläisi pidempään, ei Martinezin mukaan vaadi tai oikeastaan ei siedä todisteita vaan pikemminkin *ymmärrystä*. Intuitio ei kuulu pelkästään subjektiivisen alueelle, vaan sillä on tehtävä, joka ylittää henkilökohtaisen, vaikka yksi sen laaduista on osittaisuus. Intuitio on osittainen eikä siksi vaadi universaaliutta tai ole neutraali: toisin sanoen se on periaatteen, normin, säännön ja oletusten vastakohta. (Emt. 50)

Martinezin mielestä taiteellisen tutkimisen pyrkimyksenä on tavoitella ja tutkia, kuinka merkitykset eivät nouse historiasta vaan *fiktiosta*. Hän tuo esiin fiktion lisäksi ajatuksen *nonsensestä*. Hänen mukaansa *nonsensen* kontekstissa todellisuus ja fiktio ovat yhtä ja samalla tässä nimetään pyrkimys, voima ja liike ennemmin kuin metodi. (Martinez 2012b, 495)

Martinez pohtii kielen ja taiteen suhdetta sekä puhumisen ja näkemisen suhdetta kieleen: taide on tulevaisuuden tietoa, koska se ymmärtää, että mikään opinala ei voi toimia ikään kuin se olisi passiivinen kohde, ja siksi taide suojelee mahdollisuutta tiedolle sen normien ulkopuolella ja spekulatiolle sen voimakkaimmassa merkityksessä. Taide pitää sisällään ja tutkii institutionaalistuneen ajattelun toiseutta. Taiteellisen toiminnan kehityksessä toisen maailmansodan jälkeen on Martinezin mukaan havaittavissa punainen lanka: taiteellisen toiminnan kiinnittävä huomio opinalojen rajoihin ja tahtoon luoda tiloja ja mahdollisuuksia hedelmälliselle epäselvyydelle, joka voi purkautua alueella, jossa

91 Martinez selventää, että hypoteesi vaatii näytökseen todisteita. Kun puhutaan esimerkiksi näyttelystä, valintaprosessi ja erilaiset valinnat, esimerkiksi taideteokset, kuten myös muu dokumentaarinen materiaali voitaisiin tulkita todisteiden keräämiseksi. Nämä määrittävät sitten työskentelyn lähtökohdat, ja niiden sekä toimeksiannon seurauksena syntyneiden tekstien avulla on mahdollista vahvistaa väittämiä näyttely taustalla. (Martinez 2012a, 50) Ei-konseptissa ei ole hypoteesia eikä todisteita siten tarvita.

sisä- ja ulkopuolta, mukana oloa ja pois sulkemista ei voi pitää erillään. Lause ”taide tuottaa tietoa” pitää Martinezin mukaan sisällään totuuden, vaikka ei hänen mukaansa sitä kausaalista ja tuottavaa, johon tällä usein viitataan. Taiteella on vahva suhde tiedon kanssa, koska ajattelu tapahtuu taiteessa, näkyvyyden ja diskurssin raoissa ja väleissä. Hän haluaa erottaa taiteen tiedon tilanteesta, jossa tuotetaan argumentit, kehitetään kokeet ja annetaan ratkaiseva näyttö, ja haluaa meidän kiinnittävän huomion historialliseen ongelmaan, joka on vaikuttanut taiteen epistemologisen aseman ymmärtämiseen. (Emt. 494)

Näistä ajatuksista seuraa, että Martinez asettaa keskeiseen asemaan taiteilijoiden yhteisön ja antaa heidän erityistehtäväkseen ajattelun ja maailman muovaamisen. Martinez pohtii fiktiivistä ajatuskulkua: jos taide ja taiteellinen toiminta voitaisiin irrottaa valtion toiminnoista ja kansalaisyhteiskunnan todellisuudesta, mitä tapahtuisi? Hän uskoo voivansa kuvitella näyttelyn, joka auttaa unohtamaan roolit; sellaisen tilanteen, jossa odotuksia ei voi täyttää ennen todellista kohtaamista töiden kanssa; näyttelyn, jossa katsoja on todella kutsuttu mutta jossa mitään tarvetta tai hyötyä ei täytetä tai voida täyttää. Näyttely voisi tarjota katsojalle perspektiivin, jossa hän ei ole osa kansalaisyhteiskuntaa, ei osa normia eikä hallinnon vaatimaa merkitysten tuottamista. Näyttely on väistämättä institutionaalisen asemansa puolesta mukana tässä, mutta hän haluaa kuvitella hetken jotain muuta. (Emt. 494) Turvautumalla tämänkaltaisen poikkeuksen riippumattomaan tilaan voitaisiin Martinezin mukaan väittää, että taiteilijoista koostuvan yhteisön keskeisestä sijainnista seuraa, että on tärkeää tutkia niiden potentiaalia, jotka eivät voi vastata normatiivisuuteen. Tästä puolestaan seuraa, että ymmärrys itsestämme, politiikasta ja luonnosta uudistuu. ”Nonsense-yhteisön” taiteen tiedon keskukseen asettaminen tarkoittaa Martinezin mukaan julistusta, että esineet näyttelyssä eivät ole tämän maailman instituutioita, vaan esittävät vastaväitteen universaalin pragmaattisuuden kielelle, joka puolestaan perustuu ajatukseen totuudesta, joka määritellään enemmänkin konsensukseksi riittävän tai johdonmukaisen totuuden sijaan. Jonkinlainen *nonsense* on hänen mielestään välttämätöntä. (Emt. 494)

Martinezin mukaan yhteisö, joka tuottaa *nonsenseä*, sietää virheitä ja on ehdottoman epäselvä ja läpinäkymätön, on samaan aikaan kaikkein ilmaisullisin kaikista yhteisöistä ja vähiten ilmaisullinen, koska se ei yritä ilmaista itseään. Hän kirjoittaa, että konsensuksen jakava yhteisö ja taiteellinen yhteisö, ”*nonsense-yhteisö*”, eivät oikeastaan jaa samaa käsitystä ajasta ja siksi hänen mukaansa molemminpuolinen tietämättömyys on täysin oikeutettua. Martinez tuo esiin, että *nonsense* on kaukana merkityksettömästä, kaukana kyvyttömyydestä sitoutua omaan historialliseen aikaan omassa yhteiskunnassa.

Tässä mielessä *nonsense* tarkoittaa kykyä venyttää totunnaisia käsityksiämme erityisesti historiallisesta ajasta ja hämärtää käsitystä alkuperästä, irtautua alkuperästä ja vapautua olemaan tarkkaavainen sekä kyvykkyyttä mieltää monimerkityksellisyys osoituksena mahdollisesta. Martinez tiivistää tämän oleminen tavaksi, joka on enemmän kuin tämän maailman heijastuksena oleminen. Taiteilijoista koostuvan yhteisön tekemisten keskeinen asema merkitsee myös sen tutkimisen sijoittamista meille tärkeiden asioiden ytimeen. Taiteellinen tutkiminen nimeää pyrkimyksen tunnistaa ja tutkia seuraavan lausuman seurauksia: merkitys ei nouse historiasta vaan fiktiosta, koska *nonsensen* kontekstissa todellisuus ja fiktio ovat yhdistyneet. (Emt. 494–495)

Teoria, filosofia ja kritiikki eivät voi tavoitella sen määrittämistä, mitä taide on, ja vaikka Martinezin mielestä on typerää kysyä, onko taide olemassa, erityisen typerää on pakottaa se puhumaan yhtä kieltä eli historiallisen jälleenrakentamisen kieltä – johon hän viittaa avatessaan ymmärrystään konseptinäyttelystä. Taiteellisen tutkimisen vakavasti ottaminen tarkoittaa Martinezille sekä kielessä itsessään olevan epäjärjestyksen hyväksymistä että nykytaidetta koordinoivien tiedonalojen suhteissa olevan epäjärjestyksen hyväksymistä. Jos taiteessa on pyritty tekemään jotain, on pyritty kääntämään pelin säännöt ylösalaisin, jotta voisi vapautua jatkuvasta merkityksenjaosta: tämä on ainoa tapa ”olla ilmaisematta se, mikä on ilmaistavissa”. (Emt. 495)

Martinez hakee siis taiteen merkityksiä taiteilijoiden keskuudesta, heidän tavastaan toimia ja olla maailmassa hieman sen ulkopuolella. Tietynlaisen rationaalisen ajattelutavan oppiminen on vienyt meiltä kyvyn havaita ja ymmärtää monimerkityksellisyyttä ja erilaisia tiedon ja mielikuvituksen muotoja. Tästä syystä olisi tärkeä luoda tilaa toisenlaiselle ajattelulle, jota taiteilijoiden yhteisö edustaa. Martinez tuo esiin kielellisen eli diskursiivisen alueelle kuuluvan ikään kuin toisen kielen, jota on vaikea ilmaista tekstillä ja normatiivisella tavalla ja joka on juuri taiteen ja taiteilijoiden erityisalue. Nonsense – vaikka hän ei tätä kovin paljon avaakaan – on tärkeä, koska se venyttää totunnaisia käsityksiämme historiallisesta ajasta ja hämärtää käsitystä alkuperästä, ja tuottaa monimerkityksellisyyttä osoituksena mahdollisesta. Martinez ei ryhdy kirjoittamaan affektista tai tunteista vaan lanseeraa termin *kognitiivinen yllätys*, joka auttaa häntä pysyttelemään diskursiivisen alueella. Hän kirjoittaa todisteiden etsimisen sijaan intuitiosta ja tiedosta, johon liittyy ei-tieto, mutta tällaisena sekin kuuluu kielellisen alueelle. Hän antaa myös ymmärtää, että näyttely on yksi harvoista paikoista, jossa voi esittää sellaisia ehdotuksia tai väittämiä, jotka haastavat ajatteluamme ja joiden perusteella tieto voi paljastua odottamatto-

missa muodoissa. Mieleeni tulee Arendtin (2002) ehdotus toimintaa rajaavasta ja sille tilan tarjoavasta instituutiosta. Arendt pystyy ajattelemaan instituution toiminnan suojelijana, Martinez taas on sitä mieltä, että se on institutionaalisen luonteensa vuoksi vääjäämättä sotkeutunut kaikkeen sellaiseen, josta hän haluaisi taiteen pysyttelevän etäällä. Hän haluaa kuvitella instituutioiden ulkopuolella olevan näyttelyn, joka mahdollistaa toisenlaisen ymmärryksen itsestämme ja ymmärtää samalla, että se on fiktiota. Tästä huolimatta näen, että ainakin teoriassa Martinezin ajatuksen ei-konseptin seurauksena syntyneestä ”vapaasta tilasta”, joka mahdollistaa nonsensin ja mielikuvituksen, pystyy rinnastamaan Arendtin ajatteluun toiminnasta ja polikselta näyttäytymistilana, jossa ei käyttäydytä, vaan toimitaan. Voi myös olla, että instituutioiden luonne on muuttunut Arendtin ajoista niin paljon, että tarvitaan Martinezin kuvitelma nostamaan toiminta niiden ulkopuolelle.

Taiteellinen tutkiminen on Martinezille tietynlainen lähestymistapa tietoon – siinä tieto horjuu – jolle hän haluaa raivata tilaa, koska se on mahdollista ei-konseptin ansiosta. Vaikka tämä filosofinen ajattelu on kiinni ei-konseptin ”konseptissa”, tulee esiin, mitä tietynlainen ja taiteessa tapahtuva ajattelu mahdollistaa. Esiin nousee fiktion merkitys, ei-tiedon mahdollisuus, *nonsense* – ja kaiken kaikkiaan irtiotto tavanomaisesta ymmärryksestämme tiedon luonteesta ja siitä, kuinka uskomme tiedon parhaiten tulevan esiin: johdonmukaisessa kielellisessä ajattelussa. Martinezin osittain abstraktilta kuulostava pohdinta on kiinnostavaa tutkimukseni kontekstissa, koska siinä avautuu pääsy sellaiseen ajatteluun taiteesta, joka tarjoaa kieltä puhua taiteessa tapahtuvasta. Ei-konseptin ajatus avaa mahdollisuuksia toisenlaisille tulkinnoille, ei vain ”kuvanlukutaitoa”, vaan katsojan vapaampi asema mahdollistaa *kognitiivisen yllätyksen*. Ei myöskään voi määritellä vain taidetta vaan pitää määritellä koko tilanne – mitä se sallii tapahtuvaksi, koska vasta sitten taiteessa merkittävä tai tavoiteltava voi tämän ajattelutavan mukaan tapahtua. Taide tai taiteellinen tutkiminen on Martinezin ajattelussa kokonaisuus: siihen sisältyy niin taiteilija, teos, katsoja – ja tämän tapahtumisen mahdollisimman avoimella tavalla salliva tilanne, joka hänen tapauksessaan on DOCUMENTA (13) ja sen ei-konsepti. On myös kiinnostavaa, että vaikka Martinez irtisanoutuu akateemisen maailman tutkimuksesta, esiin nousee etenemistavaltaan (menetelmällisesti) hyvin samankaltainen tapahtuminen kuin se, jota edellä kuvailin taiteellisen tutkimuksen yhteydessä. Erona on, että Martinezin taiteellinen tutkiminen ei oikeastaan siedä todisteita, eikä sillä ole sellaisia tavoitteita kuin akateemisessa kontekstissa tehtävällä taiteellisella tutkimuksella, joka on tavoitteistaan

johtuen säädellympää. Jonkinlainen tunnistaminen molempien samasta alkuperästä kuitenkin säilyy. Myös Martinezin perään kuuluttama radikaali haaste uuden kielen luomiseksi on kenties liian suuri haaste akateemiseksi pyrkivälle taiteelliselle tutkimukselle. Toisaalta edes yritys tuoda kielen avulla esiin näitä haasteita – kuten Martinez itse tekee – ei liene huono tavoite ymmärryksen kasvattamiseksi. Näiden kahden tutkimisen tapojen erilaiset kontekstit eivät kuitenkaan estä rinnastusta: olisi outoa, jos akateeminen taiteellinen tutkimus olisi menetelmällisesti vieras suhteessa taiteelliseen toimintaan ja taiteen toimintatapoihin.

TAITEEN TIETO - EHKÄ

Martinez luonnehtii skeptismin olevan dOCUMENTA (13):n keskeinen piirre, ja se myös johti ei-konseptin ajatukseen. Avaan seuraavaksi ajatusta skeptisistä ja *ehkästä*, joka on Martinezin mukaan merkki horjuvasta tilasta. Christov-Bakargievin tapa puhua itsensä kanssa ristiin herätti myös haastattelijan. Kun häneltä kysytään näyttelyyn liittyvien ratkaisujen suhdetta skeptismiin ja relativismiin hän vastaa, että ei koskaan käytä relativismi-sanaa, koska hänen mielestään jo ajatus siitä, että kaikki käy, on ongelmallista ja vastuutonta nykyaikana: me tiedämme valintojemme seuraukset tai ainakin me tiedämme, että valinnoillamme on seurauksia. Christov-Bakargievin mukaan filosofisen relativismin tie moraaliseen relativismiin on lyhyt ja relativismin seurauksena tehdyt argumentit voivat olla epäeettisiä. Hän myöntää itsellään olevan vahvoja periaatteita, mutta skeptismi ei hänen mielestään sulje pois mielipiteitä, eikä hän halua pitää tapaansa puhua itsensä kanssa ristiin ongelmana, vaan mahdollisuutena ajatella uudelleen ja paremmin – näin kuulijalle jää vastuu valita, minkä mielipiteen omaksuu ja mistä kantaa vastuun. (Christov-Bakargiev 2012d, 286) Christov-Bakargiev kirjoittaa, että kysymys ei myöskään ole kyynisyydestä, vaan avoimuudesta ehdotuksille. Skeptismi on Christov-Bakargievin mukaan optimistinen positio, joka epäilee induktiivisten yleistysten paikkansa pitävyyttä tiedon muodostuksessa. Paradoksi on, että ollakseen tosi skeptikko täytyy uskoa, että tieto on mahdollista saavuttaa – skeptikon tavoite on siten lakata olemasta skeptikko. Christov-Bakargiev lisää, että koska olemassa on samanaikaisesti monta totuutta, joutuu kohtaamaan jatkuvasti ratkaisemattomia kysymyksiä: tästä seuraa, että myös valitsematta jättäminen on valinta, samoin kuin ei-konsepti ja vetäytyminen ovat valintoja, ja toisaalta voi tehdä valinnan, jonka tietää olevan osittaisen ja väistämättä ”väärän”.

Päätösten lykkääminen ei tarkoita keskustelun lopettamista, vaan se avaa tilaa mahdolliselle. (Christov-Bakargiev 2012b, 36–37)

Myös Nalini Malani, yhden muistiinpanon kirjoittaja, tuo esiin skeptismin: Malanin mukaan tämän päivän historioitsija sanoo, että alkäämme uskonto objektiivisiin totuuksiin, vaan eläkäämme epäilyjen ja skeptismin kanssa. Avoimuus johtaa parempaan suvaitsevaisuuteen ja antaa tilaa ajattelulle ja samalla päästään Malanin mukaan eroon tosiasioiksi kutsutuista piintyneistä näkemyksistä. Piintyneet ajatukset ja näkemykset perimmäisestä totuudesta antropologisena, historiallisena, sosiaalisena ja poliittisena ilmiönä johtavat muukalaisvihaan ja joissakin yhteiskunnissa uskonnolliseen tai rodulliseen fundamentalismiin. (Malani 2012, 18)

Myös Martinez kirjoittaa skeptisistä. Skeptismin periaate on hänen mukaansa aina ollut keskeistä tiedon hankinnalle, mutta toisin kuin hyvin konkreettisille ilmaantumisille pohjautunut skeptismi, nyky skeptismi – ainakin Montaignesta ja Humesta lähtien – pohtii ymmärryksessä itsessään olevia rajoitteita: on tarve ymmärtää ei vain sitä, mikä on ymmärrettävissä, vaan myös sitä, mikä kieltäytyy ymmärryksestä vetäytymällä järjeltä. Tämä tuo Martinezin mukaan esiin uudenlaisen kiinnostuksen kielen läpinäkyvyyteen ja sen kyvyttömyyteen ilmaista ja välittää viestiä. Tästä seuraa paradoksi: tiedon kääntöpuolesta kiinni saamisen merkityksellisyys ja toisaalta huumorin ja fiktion rooli *nonsensen* tuottamisessa. Tämän Martinez nimeää yhdeksi mahdolliseksi dOCUMENTA (13):n tehtäväksi. Eri lajit ovat erottamattomasti sekoittuneita vastakohtiinsa, mikä ikään kuin rohkaisee katsojaa pohtimaan mahdollista, *ehkää*, joka tuo esiin tarpeen ymmärtää. (Martinez 2012a, 46)

Toin jo aikaisemmin esiin *ehkän* taiteellisen tutkimisen yhteydessä: taiteellinen tutkiminen on *ele*, joka asettaa mahdollisen, *ehkän* todellisen ytimeen, minkä seurauksena tieto heiluu ja horjuu. *Ehkä* on häilyvyyttä: se saattaa materian, kielen, kuvan ja muodon horjumaan sisältäpäin (Martinez 2012c, 295). Martinez tuo esiin, että myös skeptismi on *ehkä*-ajattelua – ei sitä, että kaikki käy. *Ehkä* on ei-konsepti, se on määrite, joka tarkoittaa yritystä tuoda eroavaisuus suhteisiin, jotka määrittävät tietoa, kielen rajoja ja taiteessa tapahtuvaa ajattelua. Ensi silmäyksellä se voidaan ymmärtää väärin, osoittavan pettymystä ja relativistista sijaintia. Martinez haluaa olla positiivinen ja kääntää *ehkän* kielelliseksi ilmaisuksi liikkeestä, joka nimeää jännitteen, mielikuvituksen tilan, joka tähtää mahdolliseen jo tiedettyjen rakenteiden uudelleen järjestämiseen. *Ehkä* on Martinezin mukaan tarkkaavaisuuden vertauskuva, positiivinen puutteen muoto: puuttuu varmuus ja loppupäätelmät. Hän kirjoittaa, että tanssi, jonka *ehkä* esittää voidaan ajatella matkana, jossa meidät perehdytetään taiteel-

lisen tutkimisen todellisuuteen tietynlaisena tiedon esitystapojen aktiivisena uudelleen harkintana taiteen kontekstissa. Taiteessa tapahtuvilla tutkimisen tavoilla voidaan kysyä, mikä on tiedetyn toinen puoli, mikä on Martinezin mukaan verrattavissa intuitiiviseen otteeseen ajatella filosofian ja politiikan ongelmakohtia – ja tämä tapa ei vain määritä, mitä kulttuuri on vaan mitä se saattaa olla tulevaisuudessa. (Martinez 2012a, 46)

Martinezin mukaan taidetta ei voida redusoida ulkokohtaiseksi merkitykseksi tai totuudeksi, jonka tiedämme etukäteen. Taide on hänen mukaansa ajattelua eikä teoriaa ja maailman todellisuus sisältyy taiteeseen ja on erottamaton taiteen tutkivasta luonteesta, joka etsii paljastaakseen kuinka erilaiset voimat, erilaiset materiaalien ja käsitteellisten elementtien yhdistelmät toimivat tuottaakseen tietyn vaikutuksen. (Martinez 2012b, 493)

Martinez kirjoittaa, kuinka joskus tutkiessa ja tietoa kartuttaessa tulee esiin sotkuisia asioiden ja aiheiden välisiä summittaisiakin suhteita, joita ei ole helppo muotoilla johdonmukaisiksi kielen avulla, vaan on etsittävä aivan uusi johdonmukaisuus ja kieli. Siksi ei hänen mukaansa voi tulla yllätyksenä, että mielikuviutus on keskeinen toimintaperiaate taiteeseen liittyvän tiedon keksimisessä. Tässä tehtävässä ei voida jäljitellä akatemian toimintatapaa, vaan ylenpalttisella, kohtuuttomalla ja kumouksellisella tavalla pitää tuottaa aika ja tila tätä uutta varten, ja muodostaa uusi ”kulttuuri”. Fiktion ja mielikuviutuksen keskeinen piirre on mahdollinen epäonnistuminen. Siksi ne eivät palvele vakaana pohjana vallitseville puhetavoille ja kielelliselle toiminnalle vaan häiritsevät ymmärrystä. (Martinez 2012a, 46) Martinezin mukaan tämä suhteiden ”käänteinen sanajärjestys” erilaisten merkitysten ja puhetapojen välillä on säilynyt taiteessa jonkinlaisena tapana voittaa tietoisuuden loukut. Modernia käsitystä yksilöstä hallitsee periaate poliittisen määrittämisestä tietynlaiseksi puheeksi, jota leimaa pyrkimys tuottaa ja uudelleen tuottaa hyvin tietynlaista empatian tunnetta. Se, että harjoitellaan monimerkityksellisyyden hyväksymistä, jatkuvaa suhteiden muutosta asioiden ja sanojen, ajan ja merkitysten välillä, määrittää tutkimustapoja tavalla, joka haastaa kielen roolin ja suoraviivaisen ajattelun radikaalisti. Tästä Martinez päätyy siihen, kuinka tärkeä on sana *ehkä* ja tarve ja halu ymmärtää epävarmuudesta ja epäselvyydestä huolimatta. (Emt. 46)

Martinezin mukaan fiktio, mielikuviutus ja *ehkä*-ajattelu ovat tärkeitä, jotta toisin ajatteleamalla pääsisimme oletetun ja odotetun ymmärryksen tuolle puolen. *Ehkä* on hänen mukaansa tuntomerkki, työkalu, jolla rekisteröidään nämä toiminnot, joita taide tekee tiedon sisällä saadessaan materiaalin, kielen,

kuvat ja muodon horjumaan sisältä päin. Martinez pitää tätä toisenlaisena tapana nimetä haaste, jonka taide esittää johdonmukaisuuden ongelmalle, todisteille ja siten institutionaaliselle oikeutukselle. Tämä horjuva liike pitää sisällään jatkuvan perfomatiivisen pohdinnan vaikuttamisesta ja vaikute-
 tuksi tulemisesta, erilaisista tavoista nimetä kieli, paikka ja aika. Katsoja on siten velvoitettu löytämään kieli, kuvittelemaan paikka, ajattelemaan aika, ja jollain tavalla velvoitettu nousemaan näiden yläpuolelle, pääsemään tun-
 nistamisen yli ja samaan aikaan tuottaa tunne, että on kaukana siitä kaikesta. (Emt. 47) Martinez kirjoittaa lauseopin väliaikaisesta unohtamisesta: totuttu oppiminen jätetään hetkellisesti ottamatta huomioon ja näin tuntematon voi saada muodon, jolla käsittämätön muuttuu mahdolliseksi. Tietämättö-
 myys lauseopista tekee kuviteltavaksi sen, että subjektin topologia voi olla toinen ja siten luonteeltaan mahdollinen, ja näin voi kuvitella kuuntelevansa vaikka vain sekunteja kasvia, eläintä tai piirustusta. *Ehkä* nimeää mahdol-
 lisuuden löytää odottamattomia sijainteja elollisen ja elottoman ja muiden elämänmuodon välille: mielikuvituksen avulla on mahdollista ajatella tietoa niiden keskuudesta, jotka elävät kielen tuolla puolen. (Emt. 47–48)

Tämä *ehkä* ei siksi ole Martinezin mukaan varmuuden puutetta vaan hy-
 ve. Vaikka hän tuo esiin termin ”intuitio”, hän ei halua analysoida liiemmin *ehkän* ja intuition suhdetta vaan ymmärtää, että *ehkä* saattaa vaikuttaa tästä syystä hyvin abstraktilta. Hän on sitä mieltä, että pieni epäily tarvitaan, jotta voidaan haastaa kaikki institutionaalisen itseriittoisuuden muodot, jotka asut-
 tavat kulttuuria ja majailevat mukavasti terveen järjen kieliopissa. Jos tietoa ei voi omistaa eikä tuottaa, sitä ei voida myöskään jakaa eikä kuluttaa. Ymmär-
 ryksen täytyy siten ottaa toinen muoto kielessä, toinen symbolinen muoto, joka antaa kunniaa sen tehtävälle taiteessa ja yhteiskunnassa. Martinez kritisoi elinkeinoelämän kärsimättömyyttä ja tarvetta löytää myös taiteelle nopeasti ja tehokkaasti kieli, jonka avulla taiteesta tulee sille sopiva keskustelukumppani. Tämänkaltaista tietoa, josta Martinez kirjoittaa, on vaikea ilmaista ja esittää
 uutena luovuuden tieteenä, joka pystyisi osallistumaan poliittiseen elämään ja kaupallisiin ympyröihin, mutta sillä on hänen mukaansa tehtävä: tarjota johtolankoja arvoitukseen, joka kuuluu: kuinka elää pohjattomassa maail-
 massa. (Emt. 48–49)

Pystyn hahmottamaan Martinezin ajattelua oman kokemuksen avulla: taide on monimerkityksellistä ja epäselvää tavalla, joka turhauttaa välillä. Ymmärrän myös *kognitiivisen yllätyksen*, vaikka sekään ei kokemuksessani käänny helposti kieleksi. Toisaalta – kuten Martinez antaa myös ymmärtää – hän ei kirjoita

kaikesta taiteesta, vaan erityisesti dOCUMENTA (13):n tarjoamasta ei-konseptin mahdollistamasta ajattelusta, joka antaa tilaa kognitiiviselle yllätykselle ja mahdollisuuden oivaltaa taiteessa ruumiillistuvat epistemologiat. Tämänkaltaisen taiteen tieto on olennaisilta osiltaan horjuvaa, ja mielikuvitus ja fiktio ovat siinä keskeisessä roolissa. Tämä rinnastuu kiinnostavalla tavalla Hollon ajatuksiin mielikuvituksen kasvattamisesta: avautuu sisäisiä avaruuksia, jotka mahdollistavat näkökyvyn tapojen ja tottumusten ohi toiseen todellisuuteen tai ympärillä olevan todellisuuden havaitsemiseen toisin. Martinez kirjoittaa tiedon horjumisesta, mutta myös Hollo kurottaa kohti jotakin, joka ei ole ilmeistä ja totuttua.

Taiteella on ollut merkittävä rooli, kun olen opetellut sietämään epävarmuutta ja muodostamaan oman mielipiteeni – siis opetellut elämään maailmassa, jossa ei ole vakaata pohjaa. Lapsuudessa ja nuoruudessa minulle annettu illuusio vakaasta pohjasta toimi niin kauan kuin onnistuin pysyttelemään minulle asetettujen rajojen sisällä. Niiden ahtaus kuitenkin ahdisti. Nyt maailmankuvani on horjunut ja horjuu edelleen, mutta olen huomattavan paljon tyytyväisempi: jäljellä on oma muuttuva *ehkä*-totuuteni, mutta koska se on oma, se kulkee mukanani ja elää ja muuntuu omien kokemusteni myötä. Oma kokemukseni on vakuuttanut minut siitä, että taiteessa on tietoa, joka auttaa ymmärtämään itseä – vaikka se ei annakaan johdonmukaisia ja selkeitä vastauksia, vaan enemmänkin osoittaa mahdolliseen, *ehkään*. Martinez tuo myös esiin, kuinka tieto kulkee yksittäisen kautta ja miten tämä näkemys on unohdettu julkisessa keskustelussa, mutta taiteessa se toteutuu edelleen. Myös tämän allekirjoitan.

Martinez kirjoittaa pohjattomasta maailmasta ja toisaalta siitä, kuinka elinkeinoelämä haluaisi hyödyntää taidetta omiin tarkoituksiinsa. Myös Hollo kirjoittaa ihmisestä yhteiskunnan hammasrattaana ja tulevaisuuden arvaamattomuudesta. Hollo tarjosi vastaukseksi kasvamaan saattamista mahdollisimman avoimesta lähtökohdasta – näin kasvatettava osaisi paremmin toimia moninaisessa maailmassa. On jollain tavalla jopa hämmäntävä huomata, kuinka hyvin Hollon ajattelu istuu Martinezin luomaan kuvaan: mielikuvituksen painottamisen lisäksi aistin hänen tavassaan puhua taiteen erityisyydestä myös sen inhimillisen puolen, josta Hollo kirjoitti: eikö Martinezin toisin näkemisessä ole pohjimmiltaan kysymys myös Hollolle merkityksellisestä: kasvatusihanteesta, jossa tärkeä ”mielenpohjan kuohkeus” pysyy yllä vain pitämällä mieli liikkeessä ja irti totunnaista raiteista.

Martinez puolustaa fiktion asemaa myös siinä mielessä, että teknologisen ajan mukanaan tuoma vauhti on saanut aikaan sen, että tieto saa alkunsa erilaisten valta-asemien suojassa. Konsepteista on tullut materiaalia, ja konsepti, joka ohjaa työskentelyä on muuttunut kysymykseksi omistamisesta. Toisinajatteli ei voi väitellä tätä uutta aineetonta materialismia vastaan, koska toisinajattelun konsepti on osa samaa järjestelmää. Tämä ajatus on Martinezin mukaan saman suuntainen sellaisen strategian kanssa, jossa omistaudutaan vanhoille vastarinnan arvoille joita kerrotaan uudelleen systeemin sisältä, ja kuvitelma ulkopuolesta luodaan yhä uudelleen. Mikään muu kuin fiktio ei voi paeta tätä rationaalisuutta. Martinez palaa intuition kysymykseen ja aistilliseen vastaanottoon, joka vaatii osittaiseksi jäävää ymmärtämisen muotoa. Kuinka tämä osittaisuuden tila voidaan tulkita hedelmällisellä ja kriittisellä tavalla? (Martinez 2012a, 51, 53) Hän lainaa esimerkin Jorge Luis Borgesilta, joka esittää salapoliisiromaanin tulevaisuuden romaanimuotona ja tuo esiin kaksi lajimuodon pääpiirrettä, joilla tukee väitettään: vihjeiden tuotanto ja arvoituksen olemassaolo. Vihjeillä on suhde arvoituksen kanssa ja ne edeltävät ratkaisua. Vihjeet eivät kuitenkaan ole välttämättä yhteydessä arvoitukseen, eivätkä edes toisiinsa: mieli lukee ne vihjeinä ja auttaa näkemään mahdolliset yhteydet. Näistä seuraa arvoituksen ymmärrys ja arvoituksellisuus sekä niiden osittaisuus tiettyyn pisteeseen asti. Kaikki fragmentit yhdessä ehkä paljastavat tietoa arvoituksesta, mutta eivät koskaan ole yhtäpitäviä sen kanssa. Vihjeen asema on Martinezin mukaan kiinnostava, koska vihje eroaa tiedosta eikä ole vielä tietoa. Se on epistemologinen kokonaisuus, koska se toimii tiedossa, mutta sitä ei voi määritellä kuin vihjeeksi. Vihje viittaa odotukseen täyttymiseen – vihjeet ovat, koska ratkaistavana on arvoitus. Tämä on vain oletus, koska mikään ei sano että arvoitus ratkeaa: vihjeiden läsnäolo on älyn näyttelemistä fiktiivisessä leikissä. Hän kiteyttää, että ”arvoitus aktivoi kaikki elementit jotta tanssi jatkuisi”. (Emt. 53)

Martinez (emt. 53) ehdottaa, että johtavien teemojen ja intuition suhde dOCUMENTA (13):n kokonaisuuteen voidaan lukea samalla tapaa: vihjataan arvoituksen ratkeamiseen. Martinez viittaa myös kokemuksen arvoituksellisuuteen. Se on hänen mukaansa vaikeasti saavutettavissa ja monimutkainen kokonaisuus, joka luo mysteerin ja pitää sen, kuten salapoliisiromaanissa – tunnet sen muodon ulkoa, mutta se ei estä sinua nauttimasta siitä. Myös näyttelyssä on Martinezin mukaan samankaltainen kauneus – se on vain näyttely – ja siinä on kaikki löydettävissä. (Emt. 296) Kysymys vihjeestä saa Martinezin tuomaan esiin vielä yhden näkemyksen: muistin ja sen tehtävän taiteen teorian kehityk-

sessä viime vuosikymmeninä. Hän pitää muistin palauttamista mielikuvituksen piiriin samanarvoisena kuin näkemystä sellaisen tiedon saavuttamisesta, joka on vapautettu kielen tuottamisen ja kaupankäynnin ”vaaroista”. Martinezin mukaan kielellä on hyvin vahva suhde muistin kanssa, ja oikeastaan muisti tarvitsee vapautusta käsityksestä, että se on työkalu, mekaaninen väline, joka sallii meidän tallentaa, muistaa ja korjata. Voimme sen sijaan kuvitella muistille korkeamman tehtävän, nähdä sen kyknä, joka on suoraan yhteydessä mielikuvitukseen ja joka on siten suhteessa keksimiseen, eli keksiminen ja muistelu olisivat samaa prosessia. Tämä antaa ymmärtää että koko teoreettisen kielen, ei vain vertausten ja metaforien, vaan myös ajattelun logiikan ja tekstin itsessään pitää uudistua. Martinez pohtii, että ehkä tarvitaan kielen muoto, joka voi olla vähemmän ihmiskeskeinen, vähemmän neuroottinen. (Martinez 2012a, 53–54)

Tehtävänä ei ole Martinezin mukaan uudistaa ajattelua taiteesta, vaan uskaltautua seikkailuun toisiin johdonmukaisuuksiin ja asettaa ne taiteellisen ja kulttuurisen ajattelun ytimeen. Pitämällä huolta siitä, että merkitykset tulevat esiin fiktiossa tarkoittaa sen oivaltamista, että filosofia ei tee valveutunutta katsojaa mahdolliseksi, vaan sen tekee taiteellinen toiminta, joka on ponnistellut valtavasti ymmärtääkseen itseään katsojan edessä. Ja tämä ymmärrys koskee meitä kaikkia. ”Tilan tuottaminen on luottamuksen teko.” (Emt. 57)

Myös Hollo pohtii pitkään mielikuvituksen suhdetta ajatteluun, havaintoon ja muistiin. Ne ovat hänelle keskenään tasavertaisia tietoa tuottavia toimintoja. (Hollo 1918a) Varto puolestaan kirjoittaa, että sanalla ”fiktio” tarkoitetaan ”rakennelmaa, jonka ihminen tekee tietämättä varmasti, voisiko rakennelma olla tottakin”. Romaaneissa osa on ”totta”, osa keksittyä. Hän laajentaa ymmärtävänsä, että sanalla fiktio voidaan kuvata myös

kaikkia osittaisia selityksiä maailmasta ja varmasti kaikkia kokonaisia selityksiä, koska osittaiset selitykset eivät ota huomioon kokonaisuutta ja ovat siksi lähinnä kuviteltuja, kun taas kokonaiset ovat väkisinkin kuviteltuja, koska ne koskevat myös meitä kuvittelijoina ja ovat siis jo muuttuneet muuksi silloin, kun kerromme, mitä kuvittelemme.

Varto jatkaa, että sanalla ”fiktio” voidaan myös ”tarkoittaa kaikkia käsityksiä, joilla yritämme selittää ilmiöitä siten kuin ne ilmenevät ja siinä, missä ne ilmestyvät. Tästä myös johtuu, että tieteellisiä teorioita kutsutaan fiktioiksi”⁹².

92 Tässä Varto viittaa Karl Popperiin ja Paul Feyerabendiin.

Taiteessa ”paljastetaan” ja ”saadaan ilmaantumaan” jotakin uutta ja sellaista, jota ei saada samalla tavalla esiin muilla menetelmillä. Ja tämä on tietenkin fiktiota, koska ”se on joko liian rajallista tai liian kokonaista yllä kuvatussa merkityksessä”. (Varto 2017, 84) Ilmaantunut on siten enemmän tai vähemmän tietoinen rajausta maailmasta eli fiktio. Varton mukaan tämä ilmaantuminen tapahtuu aistisen ja kehollisen alueella, mistä seuraa, että taiteessa paljastuva on aina vapaampi ja avoimempi kuin sellainen, joka ”alkaa ja päättyy ennalta määrätyn fiktion, teorian, puitteissa”. ”Fiktio on siis taiteellisena teoksena tai tekona esitetty rajattu käsitys jostakin.” (Emt. 85) Hän kirjoittaa, että filosofiassa on aina ollut ”juonne, joka on korostanut alusta alkamisen, alusta asti paljastamisen, vapaasti ilmaantumaan saattamisen ja ilman rajoja esille tulevan ilmiön tärkeyttä”. Tämä on tärkeää, koska vain näin on mahdollista nollata aikaisemmat rajaukset ja ehkä löytää kokonaan uusi ilmiö. Varto viittaa Husserliin ja Kuhnii: kumpikin kirjoittaja halusi ottaa ”todesta mahdollisuuden tutkivalla toiminnalla aloittaa alusta, jostakin jo-tiedetyn ja ei-vielä-tiedetyn välimaastosta”. Tämä on mahdollista vain, jos asettaa alttiiksi asiantuntijuutensa sellaisissa kohdissa, joissa vallalla oleva teoria ei päde. Tämä tapahtuu usein aistisessa, kehollisessa – ja joskus sosiaalisessa. Nämä ovat alkuja, jotka taas ovat fiktiota, joka pitää ottaa todesta, vaikka tarkoituksena ei olekaan todistaa niitä vaan päästä niiden yli ja ohi. Kun tavoitteena ei ole todistaminen, ”oletukset kannattelevat juuri sopivasti mutta eivät kahlehdii tutkimista”. Varto pohdiskelee kokeellista taiteellista toimintaa ja kirjoittaa, että ”kokeellinen taiteen tekeminen (sanan eri merkityksissä) voi hyvin olla tarkempi kuvaus fiktio-sanana merkityksille taiteellisessa tutkimisessa”. (Emt. 89)

Varton ajattelu kohtaa Martinezin mielenkiintoisella tavalla ja täydentää sitä. Hän täsmentää fiktion kuuluviksi sellaisia asioita, joita usein pidämme ”tosina”. Tämä on kiinnostavaa ja pystyn ymmärtämään sen, koska tiettyinä hetkinä todellista kokemustani muistelllessani olen huomannut muistikuvieni hataruuden: päiväkirjamerkinnot ovat tuoneet esiin jotain, jonka olen jo unohtanut, ja toisaalta jonkin vahvasti koetun ylös kirjaaminen eri päivinä ja hetkinä tuottaa eri tavoin painotettua tekstiä. Fiktion ymmärtäminen näin laajasti ei vesitä kerrotun arvoa: se vain tuottaa tietoisuuden osittaisesta ymmärryksestä ja toisaalta nostaa Martinezin esiin tuoman ajattelun entistä merkittävämmäksi: on tärkeä tehdä näkyväksi, että kuvitelmamme maailman tosiasioista on – useimmiten – vain kuvitelma. Varto tuo esiin myös ei-vielä-tiedetyn ja tämä viittaa Martinezin tapaan siihen, kuinka moninainen tieto ei välttämättä tule esiin, sitä ei saada ilmaantumaan, jos pysytään vain totunaisissa rajoissa.

Yritän vielä tiivistää tämän tutkimuksen kontekstissa merkityksellisintä Martinezin ajattelua. Esimerkki salapoliisiromaanista on mielestäni toimiva ja auttaa ymmärtämään myös muuta edellä esiin nostettua Martinezin ajattelua. Taiteen kontekstissa arvoitus ei ehkä koskaan ratkea kuin osittaisesti, mutta etsintä pitää liikkeessä: taiteellinen tutkiminen asettaa mahdollisen, *ehkän*, todellisen ytimeen, minkä seurauksena tieto heiluu ja horjuu ja meidät johdetaan huomaamaan erilaisia tiedollisia suhteita ja saattamaan ne taas liikkeeseen: *ehkä* on merkki horjuvasta tilasta ja kielellinen ilmaisu liikkeestä, ”joka nimeää jännitteen, mielikuvituksen tilan” ja tähtää jo tiedettyjen rakenteiden uudelleen järjestämiseen. *Ehkä* on varmuuden puutetta ja fiktion asettamista keskiöön: merkitykset eivät nouse (vain) historiasta. Nonsense, josta Martinez kirjoittaa, ei ymmärryksen mukaan ole merkityksetöntä hölynpyölyä, vaan edellä kuvatun kaltaista liikettä ja varmuuden puutetta: tilaa, jossa todellisuus ja fiktio ovat yhtä, jossa ei nimetä metodia vaan pyrkimys, voima ja liike. Taiteella on vahva suhde tiedon kanssa, mutta ei niinkään kausaalinen ja tuottava, johon tieto usein liitetään.

Martinez kirjoittaa joskus tutkiessa ja tietoa kartuttaessa esiin tulevista sotkuisista asioiden ja aiheiden välisistä suhteista, joita ei ole helppo muotoilla johdonmukaisiksi kielen avulla. Hän peräänkuuluttaa toisenlaisen kielen ja ilmaisun etsintää, mitä hän pyrkii selittämään useasta eri kulmasta. Tässä taiteeseen liittyvän tiedon keksimisessä mielikuviutus on keskeinen toimintaperiaate ja sitä varten pitää tuottaa ylenpalttisella, kohtuuttomalla ja kumouksellisella tavalla aika ja tila ja muodostaa uusi kulttuuri. Martinez tuo usein esiin mielikuvituksen ja kuvittelun, joka on myös Hollolle tärkeä. Martinezin ajattelussa sillä on keskeinen rooli tiedon kääntöpuolen ja vaihtoehtoisten lähestymistapojen etsinnässä, se on keskeinen tekijä fiktiossa ja nonsensessä ja sellaisen ilmaisun löytymisessä, joka saa kaiken horjumaan ja liikkeelle. Mielikuviutus auttaa monimerkityksellisyyden näkyväksi tekemisessä ja hyväksymisessä: on olemassa tietoa, joka on merkityksellistä, vaikka se on monimerkityksellistä ja epäselvää ja vaikka tieto horjuu ja heiluu eikä näyttäydy meille selkeänä. Hollon ajatukset mielikuvituksen kasvattamisen tärkeydestä saavat näin laajemman kontekstin Martinezin sanoittamana. Lisäksi fiktion ja mielikuvituksen keskeinen piirre on mahdollinen epäonnistuminen. Näen myös tämän tärkeäksi suorituskeskeisessä yhteiskunnassa. Me tarvitsemme jotakin, joka ”häiritsee” ymmärrystä, ja toisaalta tilaa epäonnistua. Horjuvuudella harjoitellaan monimerkityksellisyyden hyväksymistä, jatkuvaa suhteiden muutosta asioiden ja sanojen, ajan ja merkitysten välillä ja haastetaan kielen rooli ja suoraviivainen ajattelu. *Ehkä* on tärkeä sana, ja tärkeää on myös tarve ja halu

ymmärtää epävarmuudesta ja epäselvyydestä huolimatta. *Ehkä* on Martinezin mukaan toisenlainen tapa nimetä haaste, jonka taide esittää johdonmukaisuuden ongelmalle, todisteille ja siten institutionaaliselle oikeutukselle.

Esiin piirtyvä kuva on hyvin kompleksinen: käsitystämme tiedosta ja sen muodostamisesta horjutetaan ja oikeastaan epävarmuuden tila olisi tavoiteltava. Martinez tuo esiin taiteen ja taiteilijoiden yhteisön merkityksellisyyden toisenlaisen tiedon esiin saattamisessa. Koko hänen teoriansa on rakentunut yhden tapauskertomuksen eli dOCUMENTA (13) pohjalle, jonka liikkeelle saattamana Martinez pohtii taiteilijan sijaintia ja näyttelyn sallimaa tilannetta enemmän kuin itse taidetta. Kietoutuneisuus tulee esiin tässäkin: taidetta ei ole irrallaan esitystilanteesta, katsojasta eikä sen tarjoamista konsepteista tai ei-konsepteista. Martinez ei pidä (katsojan) kokemusta helposti avautuvana, vaan enemmänkin arvoituksen kaltaisena, jollaisena hän haluaa nähdä myös taidenäyttelyn. Tämän pohjalta on tärkeä kiinnittää huomio ei vain taiteeseen, vaan tilanteeseen, joka mahdollistaa taiteessa ajatelluksi tullun ilmaantumisen, *kognitiivisen yllätyksen*. ”Lukuohje” voi vesittää tämän.

Martinez mainitsi moneen kertaan konsensuksen, joka on hänen mukaansa ongelmallinen. Tämä tuo mieleeni Arendtin ajatukset käyttäytymisestä: on jokin normisto, joka määrittää, kuinka elämme ja olemme. Jos konsensus ja hyvin käyttäytyminen olisivat elämän ohjenuoria, elämä olisi oikeastaan aika helppo elää: kun seuraa vain esimerkkejä, noudattaa sääntöjä ja käyttäytyy, ei tule ongelmia. Elämä ei kuitenkaan ole niin yksinkertaista. Jos en tuntisi itseäni niin oudoksi tässä maailmassa, jos kasvatus ei olisi tehnyt minusta kipeää, en ehkä osaisi epäillä, että tarvittaisiin muutakin kuin vain hyvin käyttäytyminen, esimerkiksi tilaa ajatella toisin – ja tätä tilaa tarjoaa taide. Koska olen elänyt tukahdutetun lapsuuden, olen vakuuttunut siitä, että Martinezin esiin tuoma hieman kaoottinenkin maisema on tarpeellista tehdä näkyväksi.

YKSITTÄISIÄ TAPAUSESIMERKKEJÄ

Lopuksi haluan tuoda esiin joitakin tapausesimerkkejä, joissa yksittäinen paikantaminen on valaissut tiedon eri puolia Martinezin kuvailemalla tavalla. Ensimmäinen esimerkki nousee aineistostani ja kertoo Ada Lovelacesta (1815–1852), englantilaisesta matemaatikosta ja kirjailijasta. Joasia Krysa kirjoittaa, että niin työssään kuin elämässään Lovelace onnistui yhdistämään tieteellisen rationalismin subjektiivisen mielikuvituksen kanssa. Hän sai vaikutteita aikansa teollisen vallankumouksen monista teknologisista keksinnöistä, joiden

keskellä hän eli. Lovelace erottautui kuitenkin aikansa tiedonaloihin pohjaavasta ajattelusta ja tietynlaisesta tiedon muodostamisen tavasta, jota teollinen vallankumous lujitti. Hän uskoi vahvasti kaikkien tiedonalojen yhdistämisen tarpeeseen. Krysa kirjoittaa, että yrityksestä ylittää erilliset tiedon alueet on myöhemmin tullut yleinen piirre nykyaikajattelussa. Krysa viittaa kyberneetikko Heinz von Foeresteriin, joka argumentoi, että kasvavan kompleksisessa maailmassa ei ole mahdollista säilyttää perinteistä tiedettä johtavana ajattelun rakenteena. Tästä seuraa siirtymä kohti sellaista tiedon muodostamisen tapaa, joka näkee yhdistävät asiat kompleksisissa yhteyksissä ja keskinäisissä suhteissa. Lovelacen termi tälle on ”poeettinen tiede” ja hänellä merkki G ennakoii koneiden loputtomia mahdollisuuksia ilmaista kompleksisuutta. (Krysa 2012, 354) Lovelace on esimerkki ihmisestä, joka on kyennyt ylittämään tavanomaisen tiedon muodostamisen tavat ja näin saattamaan esiin ja liikkeelle jotakin uutta – Lovelacea pidetään tietokoneohjelmoinnin pioneerina.

Jill Bennet pohtii artikkelissaan ihmiskunnan (mahdollista) siirtymistä holoseenistä antroposeeniin⁹³. Pohtiessaan tätä radikaalia paradigmanmuutoksen mahdollisuutta Bennet tuo esiin, kuinka se haastaa meitä – ilmastomuutoksen myötä joudumme muuttamaan elintapojamme ja ajatteluamme radikaalisti: miten syömme, ostanne ruokaa, käsittelemme jätteitä, kuljetamme tavaroita tai ajattelemme vesikysymyksiä. (Bennet 2012, 345) Myös hän mainitsee Kuhnin kirjoittaessaan tulkinnallisista, kriittisistä tai luovista ja humanistisista tiedon aloista. Nämä alat eivät ole samalla tapaa sidottuja tiettyyn paradigmaan kuin (eksaktimpi) tiede on, vaan ovat vapaampia ottamaan erilaisia tulkinnallisia positioita: radikaaleja tai konservatiivisia tai edistyksellisiä tai vanhanaikaisia. Bennetin mukaan kulttuurisella alueella tämä paradigmanmuutos ei kuitenkaan ole niin yksinkertainen kuin miltä se näyttää: mitä tapahtuu, kun valmiiksi heterogeeninen taiteen ja kulttuurin alue sysätään uuteen suuntaan? Kysymys ei ole vain käytäntöjen kontekstin muutoksesta vaan tiedonalat ylittävistä vallankumouksesta. Bennet kuvaa, kuinka valtavia haasteita uusi maa-

93 Antroposeeni on vakiintumaton termi uudelle geologiselle ajalle. Uuden kauden olisi tämän ajattelun mukaan saattanut alkuun teollinen vallankumous, ja sen keskeisenä piirteenä olisi ihmisen toiminnan luontoa muokkaava vaikutus niin monin tavoin, että muutokset ovat jo havaittavissa geologian keinoin. Nobel-palkittu kemisti **Paul J. Crutzen** teki käsitteen yleisesti tunnetuksi tämän vuosituhanen vaihteessa. Asiasta ei ole yksimielisyyttä, kirjoitan siksi mahdollisesta siirtymisestä.

ilmanjärjestys tuo mukanaan. Taiteita kuvataan hyvin moniarvoiseksi, mutta vielä ei ole kuviteltu kaikkia erilaisia tulevaisuuden yhteistoiminnan muotoja. Bennet kirjoittaa, että sanaa ekologinen käytetään yleisesti kuvaamaan antroposeenin maailmankatsomusta. Tämä viittaa mahdolliseen kanssakäymiseen kaikilla ihmisen toiminnan alueilla ja näin ”päivittää” mekanistisemmat konseptit, jotka ovat tulleet taiteessa esiin. Se ravistaa vakiintuneita käytäntöjä. Ekologisessa paradigmassa taiteen käytännöt leviävät vakiintuneiden rajojen yli, eivätkä ne suostu pysyttelemään paikoillaan. Perinteinen tieteidenvälinen yhteistyö silloitti kyllä eri tieteenalojen siiloja, mutta usein vain täyttämällä aukot: anna sinä tietoa, mitä teen siitä kuvallisen esityksen. Tiedonaloilla ei kuitenkaan ole Bennetin mukaan omistusoikeutta alansa ja siksi taiteilijalla on oikeus keskittyä esimerkiksi kaupunkisuunnitteluun. Bennet korostaa, että taiteilijan rooli ei voi olla vain antaa palautetta tehtyyn ehdotukseen, vaan hän voi olla oikeasti osa suunnittelua, siinä sisällä.⁹⁴ (Emt. 345)

Bennet kertoo, kuinka äänisuunnittelijan ja fyysikon yhteistyöstä syntyi kiinnostava hyönteissovellus, jonka ansiosta hyönteisten käyttäytymiseen voidaan vaikuttaa, mikä taas auttaa tuholaistorjunnassa ja estää metsäkatoja. Tulos ei oikeastaan ole fysiikkaa eikä taidetta, jos se pitää määritellä näiden alojen perinteistä lähtien. Se on jotakin muuta – tiedonalat ylittävä bioakustinen kokeilu, joka vaati äänitaiteilijan mielikuvitusta ja fyysikon loistavia ohjelmoijan taitoja. Bennet kysyy, palveleeko tämä taidetta. Hän vastaa, että joskus, mutta ei aina. Tämänkaltaisen menettelytavan puolestapuhujat eivät välttämättä laita etusijalle uuden luomista suljettuihin näyttelytiloihin. Toisaalta tämänkaltaiset tapahtumiset ovat heti ymmärrettävissä tutkimuksena. Tästä näkökulmasta taiteen käytäntöjen levittäminen ja käyttöönotto on mielenkiintoista ja jännittävää, ja tarjoutuu todisteita siitä, kuinka luova ajattelu voi ratkaista ongelmia tuomalla mukaan uusia näkökulmia, sekamuotoisia metodologioita ja kehittämällä kokeellista yhteistyötä. Taide kuitenkin ”katoaa”: Dunn ei anna suoraa panosta äänitaiteelle, eikä toisaalta fysiikan professorin maine kasva taiteen parissa puuhastelusta. Kurinpitäjät haluaisivat, että roolit olisivat sel-

94 Esimerkkejä elimellisemmästä taiteilijan osallistumisesta tulee jatkuvasti lisää: esimerkiksi taiteella ei enää vain ”koristella” rakennusta jälkikäteen, vaan taiteilija on ollut mukana suunnittelussa kokonaisvaltaisemmin. Esimerkiksi Helsingin Arabianrannan uudisrakennukset ovat tästä hyvä esimerkki. Myös prosenttiperiaatteesta keskustellaan paljon. (Tietty osuus rakennuskustannuksista käytetään taiteen hankintaan tai taiteelliseen suunnitteluun – jo rakennusaikana, ei vasta jälkikäteen.)

keät: toinen on taiteilija ja toisen pitäisi pelastaa metsiä. (Emt. 346) Bennet kysyy, täytyykö ylläpitää tämänkaltaista tiukkaa jakoa? Täytyykö taiteen olla lopputuote tai nimetty osa alojen välistä yhteistyötä? Bennet hakee laajempaa ajatusta taiteesta. Hän pohtii, että gallerian tai näyttelytilan pitäisi muuttua voidakseen tukea tämänkaltaista uutta paradigmaa, ja kuvaa, kuinka asiat ja esineet ovat jo nyt linkittyneet yhteen oudoilta tuntuvilla tavoilla: kännykkä malmikaivoksiin Kongossa, PET-juomapullo jätekasoihin Intiassa ja suklaapatukka sademetsiin. Tämänkaltaiset materiaaliset linkit ehdottavat uusia johdonmukaisuuksia muodollisten tai teemallisten lisäksi ja viittaavat suhteisiin, jotka tulevat (tai saattavat tulla) näyttelyssä esiin.⁹⁵ (Emt. 346)

Bennetin mukaan ekologinen ajattelu vetää taiteen ja museoesineet takaisin elämismaailmaan ja luo epätavallisia yhteyksiä maailmassa oleviin asioihin ja ihmisen tekemiin esineisiin. Galleriasta ei pidä tulla ”materiaalisen kulttuurin” säilytyspaikka, mutta tämä ajattelu sallii taiteen vapaan siirtymisen eri alueilla, asioiden välisten yhteyksien paljastamisen ja ympäristön muutoksille herkistymisen. Bennet tuo esiin Joseph Beuysin, Amy Balkinin ja Marcel Duchampin teoksia, jotka tuovat esiin eri näkökulmia ympäristöömme. Bennet pohtii, että ekologiaa ei kuitenkaan voi typistää teemaksi (viime vuonna oli globalisaatio, tänä vuonna kestävä kehitys), joka viherpesee gallerian. Puheessamme taide usein käsittelee tai osoittaa asioita tai vastaa tiettyyn kysymykseen oikeastaan lupaamatta muutosta. Bennetin ajatus on radikaalimpi: antroposeeni puhuttelee meitä ja ekologinen ajattelu muuttaa käytäntöjämme. Ekologinen ajattelu tarkoittaa herkistymistä, havainnointia ja toisin tekemistä eri tiloissa, suhteissa ja eri näkökulmista. Paradigmamuutoksen keskellä eläminen ja aktiivinen elämä antroposeenissa tarkoittaa Bennetille kokonaisvaltaista uudelleen asennoitumista. (Emt. 347)

En ota kantaa geologiaan enkä antroposeeniin tämän kummemmin, mutta Bennetin kuvailu rajojen ylittämisestä ja mielikuvituksen roolista vaatii aivan uudenlaista asennetta ja maailmassa olemisen tapaa, jotta tämä uusi mahdollistuisi. Esiin tullut yhdistyy taiteen toimintatapoihin ja on käytännönläheisempää pohdintaa kuin Martinezin ajattelu. Pystyn yhdistämään tämän taiteelliseen ajatteluun: se on taiteellisessa toiminnassa kokemuksellisesti ymmärretyn soveltamista oikeastaan mille elämänalueelle hyvän-

95 Tässä Bennet viittaa documenta 12:n, jossa ”migration of form” (muodonmuutokset) oli yksi iskulause. Jotkut kriitikot pitivät tätä liian teoreettisena ja laimeana, mutta Bennetin mielestä kaikki tavat tuoda tätä esiin ovat hyödyllisiä.

sä. Kaiken kaikkiaan tavoitteena on saada aikaan heiluntaa ja horjuntaa, kääntää totuttu toiseksi, etsiä tiedon kääntöpuolta ja pyrkiä kaikella tapaa eroon sellaisesta todistelusta, että olisi jokin helppo ja yksinkertainen tapa hahmottaa maailma.

Tuon esiin vielä tapausesimerkin yksittäisen taiteilijan toimintatavasta. Taneli Tuovinen on väitöksessään haastatellut Terike Haapojaa, joka on asettanut itselleen haasteen taitelijana ja tutkijana:⁹⁶ jokaisen hänen tekemänsä taideteoksen pitää olla hänelle itselleen ennakkoon tuntematon ja pois mukavuusalueelta. Haapoja hahmottaa, että voisi olla helppoa toistaa sitä, mitä häneltä odotetaan, mutta hän kokee, että olisi ammatillinen itsemurha pysytellä vain tutussa ja turvallisessa. Hän kuvaa, että turvallinen tie tuntuu teorian kuvittamiselta, ja se taas ei ole kiinnostavaa hänelle taiteilijana. Hän myöntää, että on tehnyt myös turvallisia töitä ja taiteeksi helposti tunnistettavaa, mutta tutkimusmatkailijan asenne on taiteen tekemisessä tärkeää – se on taiteilijan työn ydin ja tuo mielekkyyttä tekemiseen. Hän etsii töissään vastauksia avoimiin kysymyksiin, ja pitää hyvänä, että töihin jää outoutta ja kummallisuutta. (Tuovinen 2016, 315–316)

Pohtiessaan vastausta kysymykseen, mistä tunnistaa olevansa oleellisen äärellä, Haapoja puhuu vaistonvaraisesta tuntemuksesta, ”gutt-reaktiosta”. (Tälle ei ole suoraa suomenkielistä vastinetta, mutta tulkitseen Haapojan tarkoittavan kehollista reaktiota, ”vatsanpohjatunnetta” eli jonkinlaista intuitiota, joka tuntuu myös kehossa.) Haapojan mukaan myös näyttelyn rakentamiseen täytyy sisältyä riskejä, koska muuten niin isoa projektia ei olisi mielekästä tehdä. Hän mainitsee usein outouden tärkeänä tekijänä ja puhuu paljon kehollisuudesta. Kertoessaan tavastaan rakentaa näyttely Haapoja kuvailee, kuinka tuntemus siitä, että kukaan ei oikein tiennyt, mitä käsillä oleva on, sai aikaan ymmärryksen, että se kannattaa esittää – ja tätä hän kuvailee avoimuudeksi, joka tuntuu kehossa. Tämän kaltaisen tuntemuksen hän tuo esiin useaan kertaan. Hän pohtii kieltä ja oivaltaa (erään näyttelyn yhteydessä) kielen rajallisuuden. ”Taiteen pitäisi aina jotenkin esitellä uusi kielioppi. Se ei voi olla autistinen, jolloin se jäisi muille merkityksettömäksi, mutta se ei voi mennä konventionaalisenkaan kielen puitteissa, koska muuten se sanoo vain jo sitä samaa.” (Emt. 315–318) Tällä viittauksella on selvä yhtymäkohta Martinezin ajatteluun.

96 Haapoja tekee tutkimustaan Taideyliopiston Kuvataideakatemiaan.

Vaikka Haapojan töissä on paljon teknologiaa ja luontoa, teos kuitenkin palautuu aina omaan kehoon, kuolevaisuuteen, ruumiillisuuteen ja yksityiseen: kaikessa on lopulta kyse siitä, mitä tekijälle, Haapojalle tapahtuu tässä ja nyt. (Emt. 318) Hän kuvailee omaa lähtökohtaansa taiteen tekemiseen: suurin osa kokemuksista on aina yksinäisiä ja yksityisiä – sitä, kuinka itse kukin maailmassa on. ”Se on perustila. Julkinen maailma kuitenkin perustuu siihen, että yritetään unohtaa ja silloittaa sitä yksinäisyyttä niin siksi palaaminen sellaiseen peruskokemukseen on ainakin itselleni ihan perustava asia.” Oman mukavuusalueen ulkopuolelle meneminen ja uuden etsiminen kyseenalaistaa vanhat kokemuksen muodot ja siten mahdollistaa uudenlaisia kokemuksen tapoja, ja ”tekee maailman uudelleen ajattelemisen tapoja mahdolliseksi”. Kyse ei ole vain uusista asioista, vaan koko maailmasuhteen muuttamisesta, jossa taide voi olla mukana. ”Taide asettuu silloin kokemuksellisella tavalla uuteen asentoon.” (Emt. 321–322) Taiteessa uutta ei saa sekoittaa kehitysmanttraan, jossa maailma paranee ja edistyy. Haapoja ei usko edistykseen sellaisena, maailma vain muuttuu. Kyse ei myöskään ole sellaisesta eettisyydestä, jossa ”taide paljastaa vallan ja hyväksikäytön rakenteita tai ihmisen ja luonnon suhdetta”. Taiteen muodot liittyvät jollakin tavalla aina yhteiskuntaan, mutta taideteoksen kohdalla olennaista on, että tämä tulee ilmi kokemuksellisella tasolla – ”teoksen kautta voi huomata miten tietyt mallit ja rakenteet toimivat minussa itsessäni. Ne eivät ole tuolla jossakin julkisen keskustelun alueella vaan minussa, miten ne toimivat minussa?” Haapoja pohtii, että jos tätä pystyy refleктоimaan teoksen kautta, niin syntyy todellista tilaa kyseenalaistaa ja kyseenalaistaminen on aina hyvää: ”Mahdollisuus tehdä toisin tulee tekemisessä esiin.” (Emt. 322)

Haapoja kertoo, että häneltä meni pitkään, että hän oppi luottamaan omaan vaistoonsa: mikä tuntuu oikealta ja mikä ei. Vasta sitten kun hän saavutti sellaista varmuutta, jota kutsuu ammattitaidoksi ja luottamukseksi omaan arvostelukykyyneen ja oman kokemuksen kuuntelemiseen, hän oppi menemään kohti olennaista.⁹⁷ Haapoja pohtii, että ”tällaisen luottamuksen varassa on ihan erilaiset mahdollisuudet mennä sellaisia teosmuotoja kohti,

97 Haapoja kertoo, kuinka oivalsi lavastajaksi ja valosuunnittelijaksi opiskellessaan, että hänestä ei tule perinteisessä mielessä hyvää valosuunnittelijaa. Tästä seurasi, että hän rupesi tekemään omalla tavallaan, koska ”se kuitenkin menee pieleen”. Hän rupesi saamaan näistä lähtökohdista tehdyistä töistä kiitosta ja oppi luottamaan omaan vaistoonsa ja intuitioon. Tästä luottamus ja ammattitaito rupesivat vähitellen kehittymään.

joista ei tiedä etukäteen”. Hän myös oivalsi erään näyttelyn yhteydessä oman taitonsa: ”tämän minä osaan ja tästä minä nautin”. Haapoja puhuu vuorovaikutuksesta maailman kanssa. Lisäksi pitää olla ”maailmasta kiinnostunut vire”, eikä saa olla stressaantunut työskennellessään. Haapoja tarvitsee myös yksinäisyyttä ja rauhaa. Valmiiden teosten tekeminen on Haapojan tuntemille taiteilijoille vain jäävuoren huippu siitä, mitä taiteen tekeminen tai taiteilijana oleminen on. Valmiit työt ovat vain materialisaatioita jostakin muusta, ja kaikki se, mikä tapahtuu siellä alla tai takana, on välttämätöntä teoksille ja niiden syntymiselle. (Emt. 323–325)

Haapoja puhuu maailman uudelleen ajattelusta – samasta, josta Martinez ja Bennet kirjoittivat. Hänen kuvailunsa antaa tapausesimerkin siitä, kuinka Martinezin edellä kuvaama etsintä toteutuu yksittäisen taiteilijan toiminnassa, hänen työstäessään teosta. Haapojan tavasta kielellistää kokemus taiteesta ja taiteen tekemisen tavoitteista (hänelle itselleen) pystyy hyvin saamaan kiinni. Myös oma kokemukseni tukee tätä: taiteessa itselleni merkityksellinen on vaikeasti sanoitettavissa, mutta liittyy kyseenalaistamiseen ja toisin tekemiseen ja näkemiseen ja uskallukseen tehdä toisin ja hypätä (itselle) tuntemattomaan. Haapoja korostaa aistisuutta, vaikka hän ei sanoita sitä samoin kuin Varto ja Valkeapää. Kysymys on kaikilla tietynlaisesta avautumisesta jollekin, josta ei itsekään ole ihan varma – ja rohkeudesta lähteä tätä kohti.

Koska Martinez toi esiin katsojan kirjoittaessaan tilanteesta, joka mahdollistaa kognitiivisen yllätyksen, avaan lopuksi omaa katsojakokemusta Venetsian biennaalista (2013). Olin jo aika kylläinen taiteesta, kun astuin ulos Arsenalista, ja näyttelykokonaisuus sulkeutui pian. Huomasin sivukujalla lähellä Arsenalia biennaalin kyltin, ja päätin käydä vielä siellä. Päädyin urheiluhallin pienehköön aulaan ja kohtasin ystävällisiä hymyjä. Hieman aristellen rohkaisin itseni eteenpäin, sillä olin mitä ilmeisimmin oikealla asialla. En kiireessäni ehtinyt lukea opaslehtistä, mutta löysin suuntaa osoittavan nuolen ja seurasin sitä. Minut johdettiin urheilukeskuksen käytävälle ja rappusia alaspäin. Törmäsin A4-kokoisiin tulosteisiin, joissa vaikutti olevan satunnaisia merkintöjä ja runojen kaltaisia kohteja. Jatkoin matkaani, mutta hetkeen en törmännyt taiteeseen tai sellaiseksi tunnistettavaan. Sitten nurkan takaa paljastui valokuva seinällä: se varmaankin on taidetta? Ja jokin graffiti, ehkä sekin on? Seurailin käytävää ja toivoin päätyväni johonkin. Päädyin jumppapattojen ja monenlaisten voimistelutarpeiden keskelle: ovatko nämä taidetta? Ehkä eivät kuitenkaan. Mutta onko tässä salissa jotain, joka on lisättyä, tätä näyttelyä varten rakennettua eli taidetta? Yritin löytää sellaisesta merkkejä. Ovatko nuo

lamput lisättyjä? Entä nuo teipinpalat? Ehkä löydän jostakin jotakin vielä selkeämpää, joten jatkoin matkaani vastakkaiselle puolelle, tällä kertaa rappusia ylöspäin. Tein joitakin huomioita, mutta tielleni laitettu este osoitti, että olin ilmeisesti joutunut eksyksiin. Jatkoin matkaani ja yritin löytää suuntaa osoittavia merkkejä. Yhtäkkiä eteeni avautui hämmästyttävän suuri (olimmehan ahtaassa Venetsiassa) urheiluhalli ja sen katsomo. Olin päätenyt käytävillä seikkaillessani katsomon ylätasanteelle. Yhtäkkiä ei ollut epäselvää, missä taideokset olivat: niitä oli penkeillä ja ennen kaikkea itse urheilukentällä, johon oli sijoitettu erilaisia kaappimaisia rakennelmia hieman hajan hajan. Itse taide ei oikeastaan säväyttänyt, vaan matka taiteen luokse oli kokemuksena sellainen, jonka tunnistan myös edellä kuvatusta: jokin tämänkaltaisen epävarmuus ja lopulta yllätetyksi tuleminen ovat oman kokemukseni pohjalta taiteen ominta olemusta, sitä kaikkein merkityksellisintä: sitä, joka herättää kysymään, mikä tämän kaiken mieli oikeastaan on, ja samalla ymmärtää, että juuri siinä hetkessä on se mieli. Esiin ei nouse pelkästään taide, vaan tilanne taiteen kontekstissa, joka myös mahdollistaa jotakin – tästä myös Martinez kirjoitti dOCUMENTA (13):n yhteydessä.

Omassa kokemuksessani merkittävää oli etsintä, liikkeellä olo ja valppaus: jos ei pysy liikkeellä ja valppaana, tuskin löytääkään mitään – ja tämä pätee sekä katsojaan että taiteilijaan. Hollon viesti oli juuri liike ja muutos, jotta ”mielenpohjan kuohkeus” pysyisi yllä. Christov-Bakargiev kuvaa taiteilijoita amatööreiksi: vaikka he tietävät paljon, he ovat pohjimmiltaan amatöörejä. Tämä amatöörimäinen mielenlaatu tai ajattelutapa auttaa saavuttamaan tiettyjä tiedon muotoja – tai ei-tietoa. (Christov-Bakargiev 2012d, 291) Hollo puolestaan pohtii, että olisi erehdys luulla tämän ”psykyllisen asenteen” voivan esiintyä ainoastaan taiteilijamieleessä. (Hollo 1918a, 203) Tietynlaisen taiteeseen kuuluvan valppauden ja asenteen pystyy siis laajentamaan koskemaan kaikkia, jotka tämän ajattelutavan pystyvät omaksumaan. Yksittäisen toimijan näkökulmasta ei ole niin tärkeää, kutsutaanko hänen tekemistään taiteeksi: tärkeää on toimia tekijänä ja katsojana, antautua ja laittaa itsensä alttiiksi epävarmuudelle ja horjunnalle. Martinez erottaa taiteellisen tutkimisen akateemisen maailman tutkimuksesta. Entä jos hänen ajatuksensa rinnastaa edellä kuvailemaani taiteelliseen ajatteluun: löytyisikö yhteisiä piirteitä? Kaiken kaikkiaan rajat taiteen tai ei-taiteen välillä – joiden yli myös Bennet kannusti astumaan – eivät nouse tärkeiksi, vaan tärkeämpää on Christov-Bakargievin ajatus *luettavuudesta taiteen kautta* – ja tietynlaisesta lähestymistavasta maailmaan ja sen ilmiöihin, jonka kenties voisi nimetä myös taiteelliseksi ajatteluksi.







[illegible]

Rasittavaa tämä rajalla eläminen, jatkuva tasapainottelu putoamisen ja pystyessä pysymisen välillä. Mutta tätä tämä on ainakin toistaiseksi. Valitettavasti, ~~Elätkin en, en ilahduttanut, ei laulettu, taas eni palanen pailallan. Eläkö vielä pääsen kunnalta heiken, nalle ja saan häällä uun, en, enin~~ (11.3.2009) Helkutti soikoon kun ottaa päähän. Olen ~~monettainyt jänneini, ja huolen, että sygynä on Enni. Eläkö se uhka viisi pöytäjä pöytä minun eläin, äitini. Luvki kun sain ennen tunteen, Enni tunki tänne hylään pöytä, viikkoa sitten. Olen uhaltaanut päästää pöytäni senkin ajattelun, että sihaastaan toinen kela äijän huolen, aa. Mikä kela, että en kun elin niin onnellinen, luvun sen paluuta ja gattelin, että viikoksiinkin liigtyi jotain en, aa, niin vanha isäni il, etgy pöytäni ja vanhat, niitot nousut tuoksin siin. Äälyttää, miten sitä enkin kokenuttu niin, että lapsuuden ja nuoruuden kaviota kela, uhiista saa rauhaa eläin eläin, pöytäni. Etäisyty, ja pöytäni, inen auttanut, inulla. Toin jouduin kadottamaan sen itäni, mutta eläkö se eläkö se hinta, joka eläkö se, kahuttava, jotta seisi siin, nalleen rauhan. Täällä olen taas ja täällä on kitariani. Jota on nyt jätetty pöytäni. Helvetti. Tätä hirmuvaltaa en halua enää kestää. Haluan ihan ikia, en eläin, en~~ (12.3.2009) Tässä ruumissani minulla on kaikki, mitä minulla on. Läjäpäin muistoja, jotka haluaisin unohtaa. Jotakin oivalluksen hetkiä, jotka ovat auttaneet jaksamaan. Koettu elämä, joka ei näy ansioluettelostani. (20.10.2009) ~~Eläinäni, isäni alkaa liigtyä~~ En voi heittää kokemaani pois, se on poltettu lihaani, siitä on jäänyt jälki. Arpi, jonka kanssa minun on opittava elämään, halusin tai en. (10.5.2010) Olen jännittänyt 20 vuotta isäni käyttäytymistä, ja seuraavat 20 vuotta omia mokiani. (17.9.2010) Sain taas rauhoitettua itseni. Nukuin paremmin. ~~Palautin itseni taas luvun kissan pissalaatille tai eläkö pöytäni, minin luvun kassini, isäni kassini, isäni kassini, jällen sinne en, alle pailalla. Tänä on luvun eläin en kela, kela, ista, jolla minä itäni, niitutta, ista eläkö, ista, en, an rauhan taapasta ja sen tansittelusta. Halusin luvun joulukkaan. Mutta ei, uhl, uhl, uhl, se on enäni täitä, maailma, ja uhl, en on tygtyminen~~

(12.2.2018) Isäni toi kolmasosan valokuva-albumikokoelmastaan minulle. Hämmästyin. Kuka on tuo hymyilevä mies noissa kuvissa? Kuka on tuo hymyilevä nainen? Keitä ovat nuo kolme hymyilevää tyttöä? Minun perheeni? Mitä on tapahtunut noille aurinkoisen näköisille muistoille?







Maailma ei kaadu sen tähden, että olisi liian vähän ihmeitä,
vaan sen tähden, että se ei ole valmis kohtaamaan arvoituksia.
(MAURIZIO CATTELAN⁹⁸)

Taiteen ja kasva- tuksen avaruus

98 haastattelu, art – das kunstmagazin, nr. 7 / Juli 2007 *Die Welt wird nicht untergehen, weil es zu wenig Wunder gibt, sondern weil sie nicht bereit ist für Rätsel.* Taiteilija Cattelan on tehnyt myös itsestään arvoituksen.

Tunnistin maisterin opinnäytetyössäni nykyaiteen horjunnan ja sen ”kyvyttömyyden” tarjota yksi totuus. Pohdin silloin oman todellisuuden ja taiteen todellisuuden kohtaamisia, mutta en juurikaan pohtinut sitä, mikä minut ajoi ihmettelemään taiteen maailmaa. Miksi taide nousi minulle merkittäväksi tekijäksi?⁹⁹ Miksi halusin tutustua nimenomaan nykyaiteeseen? Tulkitsen – hieman haparoiden – että kyse oli ihmisyydestä: halusta tietää, kuka minä olin. Ympäristö, jossa kasvoin, ei mahdollistanut tätä. Uskonto yhdessä isäni mustavalkoisen ajattelun kanssa oli tarjonnut minulle maailmankuvan, joka oli monella tapaa hyvin ehdoton: maailma oli jaettu meihin ja muihin, useimpiin kysymyksiin oli vastaukset valmiina ja toisia ei saanut kysyä – piti vain kilvoitella edeltä kuljetulla polulla. Kokemastani ahtaudesta ei ole ollut helppo päästä eroon – valta hallintana oli ja on niin vahvasti läsnä, lihani muistissa. Taide ei ollut mukana lapsuuteni ja nuoruuteni vuosina ja olenkin kohdannut sen täysin vieraana, toisena. Ehkä juuri siksi tunnistan eroja, taiteen poissaolon ja toisaalta sen läsnäolon vaikuttavuuden. Kohdatessani taiteen olin jo melkein ohittanut Hollon kuvaaman ”varsinainen kasvatusiän”. Liitän kuitenkin kokemukseni taiteesta kasvatuksen ja kasvun kysymyksiin – jollain tavalla taide asetti minut kasvokkain sen tosiasian kanssa, että totuudet ovat hyvin harvoin absoluuttisia ja taide oli yksi tekijä, joka pakotti kyseenalaistamaan annettua. Vielä opinnäytetyötäni tehdessä kuvittelin – ainakin alitajuisesti – löytäväni taiteesta Totuuden ja jonkinlaisen helposti suunnistettavan maaston. Vastausten sijaan löytyikin aina uusia kysymyksiä.¹⁰⁰ Taide laajensi maailmaani ja kasvatti ymmärrystäni – toki

99 Olen perheestäni ainoa, joka on valinnut taiteen – vaikkakin kiertoteitse. Suvussani setäni valitsi taiteen ja pääsi Ateneumin iltalinjalle, mutta tarinan mukaan tuli hulluksi juuri siksi. Setäni teki elämäntyönsä lopulta tehtaassa, lääkityksen turvin, enkä ole tavannut häntä kuin muutaman kerran. En päässyt koskaan kysymään, miksi taide. Käsillä tekemisen taitoa on suvussamme paljonkin, ja sen taidon tunnistan myös itsessäni.

100 Lopetan opinnäytetyöni ajatukseen, että en usko saavani koskaan lopullisia vastauksia kysymyksiini taiteesta. Lopuksi lainaan Barchelardia: ”Ehkä on hyvä asia säilyttää muutama unelma talosta, jossa tulemme asumaan myöhemmin, aina myöhemmin, niin paljon myöhemmin, että itse asiassa meillä ei ole aikaa saavuttaa sitä (...) On parempi elää väliaikaisuuden kuin pysyvyyden tilassa.” (Barchelard, Gaston 1969. *Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 61)

maailma avautui myös aikuisuuden, opiskelun ja matkustelun myötä, mutta en pidä taiteen roolia tässä mitenkään vähäisenä. Kohtaamatta taiteen moniarvoisuutta en ehkä olisi oivaltanut moninaisuutta ainakaan samassa määrin. Taiteen edessä on pakko riisua omia ennakkoluulojaan, havaintoa rajoittavia esteitä ja pyrkiä kohtaamaan taide avoimesti ja uteliaasti. Ainakin minun on ollut pakko.

Koin taiteen kosketuksen jollain selittämättömällä tavalla merkittävänä. Jo mainitsemani Rafael Wardin näyttely lukioikäisenä oli ensimmäisiä, joista jäi minuun jälki. Tunnistin varhain taiteessa läsnä olevan jonkinlaisen kuvaamisen taidon, sitten huomasin, että kysymys ei ollut pelkästään taidosta, vaan taito oli muuttunut – taiteeksi. Jokin arvoituksen kaltainen piti minut taiteen piirissä, vaikka en lopulta pystynytään selittämään sitä itselleni tutun uskonnollisen kokemuksen avulla. Välillä taiteen runsaus ja moninaisuus vyöryi niin yli, että se muuttui yhdentekeväksi – tai aiheutti hämmennystä ja ärtymystä. Opiskeluaikana ryhdyin kiertämään gallerioita ja taidemuseoita ja lähdin jopa ulkomaille taiteen perässä. Kävin esimerkiksi opintojeni päättymisen jälkeen Venetsian biennaalissa (1999), jossa jouduin yllätetyksi etsiessäni Arsenalessa ulkona sijaitsevia taideteoksia: yhtäkkiä jostakin tiilirakennuksen syövereistä pöllähti eteeni täydellisen pyöreä pieni savupallo, joka hajosi ja haihtui saman tien ilmaan. Sitä seurasi toinen, ja kolmas. Kunnes teos hiljeni odottamaan seuraavaa satunnaista kulkijaa. Tässä Pipilotti Ristin teoksen¹⁰¹ kohtaamisessa aineeton aineellistui maagisella, mutta vaatimattomalla tavalla. Oli myös hetkiä, jolloin taiteen kohtaaminen synnytti oivalluksia ja herätti ajattelua. Tästä esimerkkinä voisi olla samaisessa biennaalissa kohtaamani Max Deanin teos¹⁰²: Dean oli rakentanut robotin, joka esitteli katsojalle yksitellen kirpputoreilta löydettyjä perhevalokuvia. Jos katsoja ei painanut käsiään anturoita sisältäviin levyihin, robotti vei valokuvan silppuriin, joka tuhosi kuvan lopullisesti – kuvista ei ollut negatiiveja tallella. Seisoin teoksen äärellä pitkään ja pelastin monta kuvaa. Jäin miettimään historiaa, muistoja ja elämän sattumanvaraisuutta – muun muassa. Ehkä voisin kutsua tätä taiteen kohtaamista kognitiiviseksi yllätykseksi Martinezin tarkoittamassa merkityksessä ja Ristin teos oli ehkä enemmän esteettinen elämys. Toisaalta tämänkaltainen kategorisointi ei tee kokemuksilleni oikeutta.

101 Pipilotti Rist: *Nothing* 1999. Device for blowing up smoke-filled bubbles.

102 Max Dean: *As yet Untitled* 1992–1995. Installation, mixed media 175x266x230 cm. Technical support Colin Harry. Digiaika ei ollut vielä kunnolla alkanut ja perhevalokuvia löytyi kirpputoreilta.

Varto kirjoittaa ilmaantumisesta ja vakuuttavuudesta: Jos lähdemme siitä, että ”kaikki on annettu meille ilmiöinä – ei siis lakeina tai abstraktioina, yleisen tai kuvitteluna, tai tosiasioina – ilmiön ilmaantuminen on tärkein kriteeri pohdinnoille, joilla pyritään saavuttamaan käsitys tiedosta, joka on ihmiselle tärkeä”. Kun jokin ilmaantuu ihmiselle, ”hän tulee kiinnitetyksi ajassa ja tilassa niin tiukasti, että juuri nämä tekijät vakuuttavat hänet kokemisen yksittäisyydestä”. Jotta kokemuksen voi jakaa, se on irrotettava tästä ja luotava sille toinen konteksti, jonka joku muukin voi ymmärtää ja näin etäännyttään alkuperäisestä kokemuksesta. ”Ilmaantuminen tarkoittaa sitä outoa hetkeä, jossa jokin, joka äsken ei ollut minulle (olemassa), on yhtäkkiä (olemassa) ja jollakin tavalla tärkeä. En voi sanoa varmasti, oliko se (olemassa) aikaisemminkin, mutta ainakaan minulle se ei ollut (olemassa).” Jostakin, joka ilmaantuu minulle yllättäen, tulee saman tien merkityksellinen osa maailmaani. ”Minua saattaa kiinnostaa sen genealogia, sen seuraukset, sen välittäminen muille ja sen yhteensopivuus kaiken muun kanssa, mutta silti olennaiseksi jää, että se ilmaantui ja paljasti jotakin tavalla, joka ei ollut ennen ilmeinen. Tällä tavoin maailma tulee minulle olevaksi.” Tämän ymmärryksen pohjalta maailma ei ole (valmis) idea, vaan maailma tulee olevaksi kunkin yksittäisen historian kautta ja sen luonne on ”sen jatkuvassa ilmaantumisessa, joka on riippuvaista toiminnasta, tekemisestä, maailmassa olemisesta”. (Varto 2008a, 38–39, ks. myös 2008c ja 2017)

Sen sijaan, että pohtisin kognitiivista yllätystä tai esteettistä elämystä, voin ajatella, että merkittävässä kohtaamisissa taiteen kanssa minulle on ilmaantunut jotain ja se jokin on vakuuttanut minut ja maailma on tullut minulle olevaksi toisin kuin aikaisemmin. Varto kirjoittaa, että ”taiteessa esille saatava yksittäisen ilmaantuminen ja vakuuttaminen saattaa vaikuttaa itsestään selvältä, koska taide, erityisesti kuvataide, on vahvasti sitoutunut yksittäiseen kokemukseen niin tekijässä kuin vastaanottajassakin”. Tästä hän jatkaa yhteisölliseen kokemukseen, joka sekään ei vaadi tai luo yleistä. (Varto 2008a, 112) Tämänkaltaisen, ensisijaisesti kehollinen kokemus on aluksi sanaton: aistii, että jokin osui, mutta sitä ei osaa sanoittaa saman tien. Edellä Haapoja puhuu ”gut-reaktiosta”, jonkinlaisesta ”vatsanpohjatunteesta” tai intuitiosta, joka tuntuu myös kehossa. Sanat tulevat ja kokemus käsitteellistyy vasta, kun sitä rupeaa sanoittamaan ja erityisesti, jos siitä haluaa jakaa jotakin. Sillä, mikä kulloisellakin hetkellä ilmaantuu yksittäiselle ihmiselle, on tekemistä myös aistisen valppauden ja avoimuuden kanssa.¹⁰³

103 Kuvataiteen suhteen mieleenpainuvimmat kokemukset ovat usein (eivät aina) tapahtuneet, kun olen ollut yksin liikkeellä. Silloin pystyy etenemään omaan tahtiinsa ja on aistisesti eri tavalla läsnä.

Edellä kuvattu pätee myös, kun puhutaan omasta toiminnasta ja taiteen tekemisestä. Itselleni kokemus taiteen – tai kuvien – tekemisestä on myös ollut merkityksellistä. Berliinissä kuvasin (tiettyjä) maalaamisen hetkiä täyden tyytyväisyyden hetkiksi muuten niin haparoivassa elämässäni. Se ei ollut tietoisuus erityisestä (etenkään sanallisesta) merkityksestä vaan hetki, jossa tunsin elämän kylläisyyden, siinä paikassa ja kohdassa. En kaivannut muuta, koska se hetki riitti.¹⁰⁴ Näissä hetkissä ei ollut kysymys taiteesta institutionaalisessa viitekehyksessä, vaan puhtaasti yksittäisen ihmisen kokemuksesta ja sellaisesta ulottuvuudesta, jolle ei löytynyt vastinetta muualta. Oli tarve, joka täyttyi kuvaa tehdessä. Ymmärsin, että kysymys ei ollut mistään rationaalisesta tarpeesta tai helposti mitattavasta hyödystä yhteiskunnalle.¹⁰⁵ Kysymys oli enemmänkin ihmisyydestä paljaimmillaan.

Ajattelen, että kohtaamisissani taiteen kanssa ruumiillistuu jotain, jolla on tekemistä myös taiteen ja kasvatuksen suhteen kanssa. Kohtaamiset eivät ole liittyneet kasvatukselliseksi määriteltyihin tilanteisiin ehkä Wardin näyttelyyn järjestettyä matkaa lukuun ottamatta. Hyödynnän kuitenkin kokemuksiani pyrkiessäni tunnistamaan kasvatuksellista taiteessa. Rene Gabri ajattelee, että on olemassa jotain perustavaa laatua olevaa, joka kytkeytyy taiteen luontaiseen suhteeseen pedagogiikkaan: hänelle kiinnostus kasvatukseen vertautuu kiinnostukseen elämää tai ihmisen maailmasuhdetta kohtaan, ja nämä kytkeytyvät aikaan, ekologiaan, tietoon, valtaan, ideologiaan, tasa-arvoon, luokkaan, rasismiin – moniin asioihin. Kasvatuksen uudelleen ajattelu on näiden asioiden uudelleen ajattelua ja paljon enemmän. Gabri pitää valitettavana, että monien ihmisten suhtautuminen kasvatukseen kysymyksiin on taiteen kontekstissa melko laimeaa. Se eristetään mielummin kuin kytketään laajempaan kritiikkiin. (Gabri 2012, 17) Tutkimukseni tavoite on selvittää kasvatuksen kysymyksiä taidekasvatuksen kontekstissa ja nykytaiteen toimintatapojen valossa. Jos nykytaiteen strategiana on horjua ja olla epäselvä, kuinka kasvatuksesta puhutaan

104 Olen kirjannut päiväkirjaani useita tämänkaltaisia kuvauksia myös niiden parin vuoden ajalta, jolloin maolasin Saksassa asuessamme (2007–2008).

105 Taidetta pidettiin lapsuudenkodissani jokseenkin hyödyttömänä ja siten ei-toivottavana. Hyötyä ei kuitenkaan ajateltu pelkästään talouselämän kannalta, vaan suurin tavoite oli palvella ”Jumalan valtakuntaa” ja tässä myös oikein valittu ammatti saattoi auttaa – ensimmäinen ammattini oli merkonomi, looginen valinta yrittäjän tyttäreille.

tai voitaisiin puhua taiteen kontekstissa? Pyrin tässä luvussa tarkastelemaan tutkimuskysymykseni (*Minkälaisena kasvatuksen ja vallan kysymykset näyttäytyvät nykytaiteen strategioiden valossa?*) kasvatuksen osuutta taiteen kontekstissa edellisessä luvussa esiin tuomieni nykytaiteen toimintatapojen pohjalta.

DOCUMENTA 12 (KURAATTORI ROGER M. BUERGEL)

Edellisessä luvussa käsittelemäni dOCUMENTA (13) oli itselleni katsojana positiivisesti pohdituttava suurnäyttelyjen joukossa, toisin kuin documenta 12, joka tuli valituksi loogisena jatkumona dOCUMENTA (13):lle sekä myös siksi, että sen yhdeksi teemaksi oli nimetty kasvatus.

Muistan documenta 12:sta valtavan kasvihuonemaisen teltan, joka pystytettiin Karlsauen puistoon näyttelyä varten. Teltta toi mieleeni messuhallin, johon ainakin osa töistä tuntui hukkuvan. Esillä oli paljon laminoituja ja taulunastoin kiinnitettyjä teoksia. Hämmästelin niitä vaellellessani valtavassa teltassa jokseenkin typeryneenä. Muistan miettineeni, eivätkö yli kymmenen aktiivista vuotta taiteen parissa olleet lisänneet ymmärrystäni. En saanut oikein mistään kiinni, en syttynyt. En myöskään voinut välttää muovilaminoitujen kuvien ja taulunastojen rinnastamista koulumaailmaan – oma kokemukseni peruskoulun ja lukion kuvataideopettajuudesta oli tuolloin suhteellisen tuore: miksi taiteen esityskäytännöt olivat kuin suoraan koulusta lainattuja? Kun jossain vaiheessa tutustuin näyttelyn taustalla olleeseen tematiikkaan, se käsitteikin kasvatusta. Muistan ajatelleeni, että jos kasvatus taiteen kontekstissa on taulunastoja ja laminointia, minua ei kiinnosta. Palatessani aineistoon kuuluvan kuvamateriaalin mukana kokemukseeni muistikuvani jäivät edelleen valjuiksi. Voi tietysti olla, että tulin katsojaksi sellaisesta tilanteesta (perhearjen keskeltä pienen lapsen kanssa), että en kenties pystynyt keskittymään näyttelyyn kunnolla. Aineistovalintani myötä ajattelin, että ehkä oppisin ymmärtämään kokemustani tai saisin siihen uuden näkökulman tekstien pohjalta. Vierailustani on tätä kirjoittaessa jo kymmenisen vuotta aikaa, eikä paluuta siihen enää ole. Olen nimennyt aineistokseni kirjalliseen materiaaliin, eli sikäli kokemuksellani ei ole merkitystä. Olen siis sanojen – ja pienen kuvallisen dokumentaation – varassa.

Documenta 12 järjestettiin vuonna 2007 eli viisi vuotta ennen edellisessä luvussa käsittelemääni Documentaa. Sen taiteellisena johtajana toimi Roger M.

Buergel ja kuraattorina hänen vaimonsa Ruth Noack.¹⁰⁶ He olivat ennestään tuntemattomia nimiä melko suurelle osalle taidemaailmaa. Saksalainen paris-kunta on vaikuttanut pitkään Wienissä, jossa Buergel on opiskellut kuvatai-detta ja toiminut sen jälkeen kuvataiteilija Hermann Nitschin sihteerinä. Hän on opiskellut myös filosofiaa ja taloustieteitä. Noack puolestaan on opiskellut samaan aikaan taidehistoriaa, audiovisuaalista mediaa ja feminististä teoriaa se-kä erikoistunut elokuvateoriaan. Toisin kuin dOCUMENTA (13):n kuraattori Christov-Bakargiev, joka avasi ajattelunsa ja filosofiansa lisäksi myös kirjeen-vaihtoaan ja matkusteluaan näyttelyn valmisteluvaiheessa välittäen näin paljon tietoa näyttelyn rakentamisen taustoista, Buergel ei ole itse äänessä lukuun ottamatta MODERNITY!-osion johdantoartikkelia *The Origins*, joka käsitte-lee ensimmäistä documentaa vuonna 1955 – ja josta myös Christov-Bakargiev kirjoitti analyysinsä. Buergelin artikkelissa kuvataan vuoden 1955 näyttelyä, sen taustoja ja erityisesti sen esteettistä laatua, eikä teksti kurota nykypäivään, ei tarjoa ymmärrystä documenta 12:n kokonaisuudesta eikä ajattelusta teemojen ja taiteilijavalintojen taustalla – artikkelinsa aluksi Buergel toteaa vain, että Documentan alkuperää on tärkeä tutkia. (Buergel 2007a) Verkkosivuilta löy-tyy lisäksi yksi lyhyt teemoja avaava pätkä, jonka Buergel on allekirjoittanut (Buergel 2007b). Tulee selväksi, että tästä aineistosta ei irtoa samankaltaista ”henkilömuotokuva” kuin edellisestä, vaan jo lähtokohdat tulkintaan eroavat toisistaan paljon. Tästä syystä avaan kokonaisuutta teemojen johdantotekstien avulla sekä verkkosivujen pohjalta. Niistä syntyy paras kokonaiskuva.

Kuraattorit kutsuivat näyttelyyn 109 taiteilijaa tai taiteilijaryhmää 43 maasta. Aineisto koostuu kolmesta kokonaisuudesta: *Bilderbuch* (Kuvakirja), johon on koottu tunnelmia näyttelytiloista teoksineen, *Katalog/Catalogue* (Näyttely-luettelo) ja *Reader* (Lukemisto). Näyttelyluetteloon on koottu kutsuttujen tai-teilijoiden ja heidän teostensa esittelyt kronologisessa järjestyksessä, vanhim-mat teokset ovat 1300–1500-luvuilta. Karkeasti arvioiden vajaa puolet teoksista on tehty ennen vuosituhannen vaihdetta, ja noin kolmannes ennen 1970-lu-kua. Painotus on 1960- ja 1970-luvuilla. Tätä painotusta päätoimittaja Georg Schöllhammer selittää sillä, että nuo vuosikymmenet olivat ratkaisevan tärkeitä hetkiä nykytaiteen historiassa: taide kehitti uuden suhteen omaan historiaansa ja avantgarden historiaan. Näistä hetkistä tarjoutuu hänen mukaansa edelleen runsas varasto erilaisia, ristiriitaisiakin ilmaantumisia. (Schöllhammer 2007, 22)



106 Viittaan heihin myöhemmin kuraattoreina – lähteideni mukaisesti.

Laajin aineiston osa on *Reader*, joka puolestaan on koottu kolmesta aikakauslehdessä, jotka taas on koottu eri taide- ja kulttuurilehtien sisällöistä. Schöllhammer kertoo, että konseptin kehittelyä ohjasivat kuraattoreiden kysymykset: Miten Documenta hankkii tietoa ja tietynlaista (itselleen ominaista) käsitystä maailmasta? Kuinka se voi välittää tätä tietoa toisille? Etsiessään vastauksia näihin kysymyksiin Schöllhammer ryhtyi maailmanlaajuiseen yhteistyöhön eri taiteen ja kulttuurin alan julkaisujen toimituskuntien kanssa ja näin synnyttiin ”*Magazine of Magazines*”. (*Julkaisujen Julkaisu*)¹⁰⁷ Schöllhammer perustelee konseptia sillä, että erilaisissa julkaisuissa asiat saavat muotonsa ja näitä muotoja välitetään. Lisäksi taide- ja kulttuurialan julkaisut ovat paikkoja, joissa taiteen, yleisön ja teorian suhteita ja rakenteita jatkuvasti neuvotellaan uudelleen. Schöllhammerin mukaan editoriryhmiä, joita kutsuttiin osallistumaan, voisi verrata pieniin akatemioihin: ne ovat sivistäviä¹⁰⁸ ja jonkinlaisia siirtymäasemia taiteen tekijöiden ja sitä ajattelevien välillä, sekä pienen erityisen yleisön että muiden laajempien julkisen alueiden välillä. Hänen mielestään editoriryhmien pyrkimykset aktivoivat ja tuovat saataville materiaalia, joka ei ole sitä aina toistuvaa, jota valtavirta tarjoaa. (Emt. 5) Mukaan pääsi lopulta yli 90 taidetta, kulttuuria sekä taide- ja kulttuuriteoriaa käsittelevää julkaisua eri formaateissa, eri tahoilta ja eri alueilta – kaikkialta maailmasta. Yksittäisten julkaisujen toimituskunnat saivat tehtäväkseen välittää näyttelyn teemoja eteenpäin kirjoittajille ja taiteilijoille. Prosessi tuotti yli 650 artikkelia, esseitä, haastattelua, tulkintaa tai kuvallista esseitä ja näistä koostettiin kolme teemakokonaisuutta. (Emt.) Kolme osiota on otsikoitu näyttelyn teemojen mukaisesti: MODERNITY? LIFE! ja EDUCATION:. Jokaisessa osiossa on tekstejä eri humanististen alojen edustajilta: muun muassa kulttuurialan toimijoilta, sosiologeilta, historioitsijoilta, filosofeilta, kulttuurintutkijoilta ja kirjailijoilta. Taiteilijoilta on joitakin tekstejä, mutta he ovat pääasiassa esillä taiteilijaesittelyissä, joita on jokaisessa osiossa suurin piirtein saman verran kuin kirjoittajia. Sivumäärällisesti taiteilijat jäävät selkeään vähemmistöön.

Verkkosivuilla kerrotaan, että sekä taiteelle että yleisölle asetetaan kolme kysymystä, koska halutaan saada aikaan hedelmällistä vuorovaikutusta. Näitä kysymyksiä pohjustetaan kysymyksillä: Onko humanismi kykeneväinen tunnistamaan yhteisen horisontin kaikkien eroavaisuuksien taustalta? Onko

107 Aikakauslehdet ja julkaisut esitellään Readerin sivuilla 640–651.

108 Englanniksi educational ja saksaksi Bildung. Käänsin sen tässä yhteydessä sivistäväksi.

taide väline tähän tietoon? Mitä on tehtävissä, mitä meidän täytyy oppia tulaksemme toimeen globalisaation kanssa älyllisesti ja henkisesti? Onko tämä esteettisen kasvatuksen ja sivistämisen asia? Mistä elämä koostuu, jos kaikki siihen oleellisesti kuulmaton poistetaan? Auttaako taide tunkeutumaan olennaiseen? (documenta 12, 2007b)

MODERNITY?-osio pyrkii vastaamaan kysymykseen: *Onko modernisuus meidän antiikkimme?* (*Is modernity our antiquity?*) Buergel taustoittaa olevan ilmeistä, että modernisuus, tai ”modernisuuden kohtalo”, vaikuttaa edelleen nykyaikateossa. Osa tästä vetovoimasta saattaa kummuta hänen mukaansa siitä, että kukaan ei tiedä, onko modernisuus kuollut vai elossa. Buergel kirjoittaa, että se näyttää olevan rauniona 1900-luvun totalitaaristen katastrofien jälkeen – samojen, jotka edesauttoivat sen nousua. Se näyttää vesittyvän, koska sen universaalia vaatimusta vapaudesta, veljeydestä ja tasa-arvosta on sovellettu räikeän yksipuolisesti – tai yksinkertaisesti siksi, että modernisuus ja kolonialismi kulkivat, ja ehkä edelleen kulkevat, käsi kädessä. Kuitenkin ihmisten mielet ovat täynnä modernisuuden visioita ja muotoja, eikä Buergel tarkoita pelkästään Bauhausia, vaan myös ”arkkimodernistista” mielentilaa, joka on muuttunut nykyajan iskulauseiksi, kuten ”identiteetti” ja ”kulttuuri”. Hänen mukaansa näyttää siis siltä, että olemme modernisuuden sekä ulko- että sisäpuolella, ja samalla kun hyljeksimme sen kuolettavaa väkivaltaa, sen häpeämätön pyrkimys tai siinä piilevä mahdollisuus vetää meitä puoleemme: voisiko sittenkin löytyä kaikille eläville ja kuolleille yhteinen planetaarinen horisontti. (Buergel 2007b) Schöllhammer jatkaa Buergelin ajatuksia ja kirjoittaa, että modernisuuden historia voidaan kertoa monella eri tavalla ja tähän kokonaisuuteen on valittu niistä joitakin. Tästä osiosta löytyy modernisuuden tarinoita eri maanosista ja maista, 1900-luvun alkupuolelta lähtien. Valittuja taideteoksia kuvaa muodon käsite, joka oli Schöllhammerin mukaan tärkeä keskustelu modernisuuden kulussa. (Schöllhammer 2007, 21)

LIFE!-osio viittaa kysymykseen: *Mitä tarkoittaa paljas elämä?* (*What is bare life?*) Buergel kirjoittaa paljaasta elämästä puhtaana haavoittuvuutena ja täydellisen paljaana olemisena. *Paljas elämä* käsittelee hänen mukaansa sitä osaa olemassaolomme, josta meitä eivät voi suojata mitkään määrät turvallisuutta lisääviä toimenpiteitä. Mutta kuten seksuaalisuudessa, absoluuttinen paljaana olo on monisyisesti yhteydessä äärettömään nautintoon. Buergelin mukaan paljaalla elämällä on apokalyptinen ja ilmeisen poliittinen ulottuvuus, jonka kidutus ja keskitysleirit toivat esiin. Tämän rinnalle löytyy myös lyyrinen tai jopa ekstaattinen ulottuvuus – vapaus uusiin ja odottamattomiin mahdolli-

suuksiin, niin ihmissuhteissa kuin luontosuhteessa tai yleisemmin suhteessa maailmaan, jossa elämme. Paikoitellen taide purkaa radikaalin eron kivuliaan alistuvuuden ja riemukkaan vapautumisen välillä, kuvaa Buergel ja kysyy, mitä merkitystä näillä ajatuksilla on yleisölle.¹⁰⁹ (Buergel 2007b)

Schöllhammerin mukaan kysymys paljaasta elämästä on keskeinen älyllinen kielikuva nykyestetiikan ja politiikan kysymyksissä. Schöllhammer lainaa johdannossa tämän osion aloittavaa Leo Bersania: ”Mikä on esteettisen subjektin asema suhteessa maailmaan? Mitä subjektiivisuuden viestejä taideteos lähettää? Miten on mahdollista kuvitella sellainen taide, joka ei ole pelkkä subjektiivisen projektio, eikä myöskään vain tunne mielihyvää kaiken objektiivisuuden tuhoamisesta?” (Schöllhammer 2007, 233)

Samoin kuin edellisessä osiossa, tässä kirjoitetaan erilaisista kulttuuriin liittyvistä teemoista ja tekstit käsittelevät enemmän kulttuurisia kysymyksiä kuin taiteen kysymyksiä.

EDUCATION:-osiossa pyritään vastaamaan kysymykseen: *Mitä on tehtävissä?* (*What is to be done?*) Buergel kirjoittaa, että taiteilijat kehittävät¹¹⁰ itseään työskentelemällä muodon ja asiasisältöjen parissa ja yleisö puolestaan kehittää itseään kokemalla asioita esteettisesti. Buergelin mukaan on haaste Documentan kaltaiselle näyttelylle välittää tietty sisältö tai muoto uhraamatta sen erityisyyttä. Taiteessa ja sen välittämisessä heijastuvat maailmanlaajuiset kulttuurisen muokkauksen tapahtumasarjat, jotka ovat antaneet mahdollisuuden kaikenkattavalle julkiselle keskustelulle. Tällä hetkellä (esteettinen) kasvatus¹¹¹ näyttää tarjoavan yhden vaihtoehdon didaktismille ja akatemismille sekä toisaalta tavarafetismille, kirjoittaa Buergel. (Buergel 2007b)

Schöllhammer jatkaa tästä: miten pitäisi ymmärtää ”esteettinen kasvatus” erilaisissa ja erityisissä tilanteissa ja konteksteissa eli 90 toimituskunnassa?

109 Käsite tulee Giorgio Agambenilta, vaikka Buergel ei tässä yhteydessä viittaakaan häneen eikä avaa käsitettä juuri tätä enempää. Klaus Ronneberger viittaa Agambeniin artikkelissaan *Bare Life or Just Existence* (teoksessa *the Reader* 2012, 253–269) Tuon tässä tutkimuksessa myöhemmin esiin Agambenilta yhden näkökulman tutkimusasetelmaani.

110 Enganniksi *educate*, saksaksi *bilden sich*. Valitsin käännökseksi kehittää, koska kokonaisuus viittaa eniten siihen. Tässä voisi kuitenkin käyttää myös sanaa kasvattaa.

111 Englannin kielessä käytetään termiä *education*, saksankielisessä versiossa *ästetische Bildung*.

Mistä löytää teemoja ja esimerkkejä, joita voisimme kutsua kasvattaviksi vaihtoehtoisiksi?¹¹² Kolmas osio on omistettu tarjoamaan vastareaktioita ja vastauksia tähän kysymykseen. Schöllhammer kirjoittaa, että ensimmäisissä esseissä ja taiteilijamuotokuvissa tuli esiin trendi, joka pian vakiintui: yllättävän suuri osa teksteistä käsitteli historiallisten hahmojen ja hetkien uudelleen tulkintaa. Ne viittasivat usein hetkeen, jota on pidetty sellaisena taiteellisenä mullistuksena, jossa jokin esteettinen paradigma alkoi vasta ilmaantua; tai ne tarjosivat uudelleen tulkintaa didaktisesta mahdollisuudesta, joka oli luontainen osa esteettistä ajatusta kauan ennen kuin siitä tuli taiteen historian kaanonin ja osa valtavirtaa samalla kadottaen teränsä. (Schöllhammer 2007, 445) Tässä piilee Schöllhammerin mukaan historiallista ironiaa: moni poliittisista varhaisten vuosien konseptitaiteesta, videotaiteesta, performansseista ja kehotaiteesta jätettiin seuraavien sukupolvien myötä suurelta osin huomioimatta tai otettiin vastaan muodollisesti, viitaten vain lajityyppiin, muotoon tai esittämisen tapaan. Schöllhammer kirjoittaa, että editoreiden ylikansallisissa tapaamisissa tultiin siihen tulokseen, että on merkityksellistä tutkia uudelleen juuri noita positiioita. Vaikka on aina tarpeellista analysoida tämän hetkisen kulttuurisen toiminta-alueen valtakoneistoja ja tehdä kriittistä tutkimusta, sen ohella etsinnän täytyy mennä Schöllhammerin mukaan vielä kauemmaksi. Uuden esteettisen kasvatuksen historiallinen projekti voidaan löytää uudestaan päivitettynä nykyhetkeen – eikä vain keskeisistä tuon ajan teoksista, vaan myös projekteista, jotka ovat kariutuneet, jotka on tukahdutettu tai jotka ovat vaikeasti saavutettavia – tai sen voi löytää utopioista, jotka ovat kääntyneet itseään vastaan. Schöllhammer kehottaa lukemaan tässä osiossa esiteltyjä nykytaiteilijoita tätä taustaa vasten. (Emt. 445–446)¹¹³

112 *emancipatory alternatives*

- 113** Documenta 12:n taidekasvatus, siis yleisölle suunnattu ohjelma, ajateltiin kriittiseksi toiminnaksi: Kuinka voidaan helpottaa hedelmällisen suhteen luomista nykytaiteen ja (yleisön) sivistämisen välillä merkittävässä näyttelyssä kuten documenta? (Käänsin ensin termin *education* kasvatuksiksi, mutta tekstissä käytetty saksankielinen vastine *Bildung* vie sivistyksen suuntaan.) Mitä muotoja taidekasvatus ottaa ja kenelle se on tarkoitettu? Kuka saa sanoa ja esittää mitä ja millä tavoilla? Näyttelyssä kävijöitä kutsuttiin taidekasvattajien mukaan etsimään vastauksia näihin kysymyksiin. (documenta 12, 2007a, 659) Erilaisia taidekasvatusohjelmia oli yhteensä 12, ja niiden tavoitteena oli aktivoida katsojia. Lopputuloksena oli yhteensä yli 7635 ohjattua kiertokäyntiä, sisältäen yli 1500 koululuokille tarkoitettua opastusta. Uuden formaatin puitteissa 54 lukiolaista kierrätti katsojia näyttelyssä yhteensä 178 kertaa. Järjestäjät saivat myös positiivista palautetta pyrkimyksestään tavoittaa nuoria katsojia »

Edellä mainitaan useaan kertaan esteettinen kasvatus. MODERNITY?-osiossa Schöllhammer mainitsee muodon olleen tärkeä keskustelu modernisuudessa ja art-lehdessä jonkinlaiseksi motoksi mainitaan *Migration der Form (Muodon vaellus)*¹¹⁴. Artikkelissaan *The Origins* Buergel (2007a) kuvailee tapausesi-merkkien kautta ensimmäisen documentan esillepanoa ja tuo esiin ajatuksen näyttelystä kokonaistaideteoksena. Muuten esteettistä kasvatusta ja tulkintaa siitä juuri tämän näyttelyn yhteydessä ei suoraan kerrota tai pohdita. Art-lehden (nr. 8/August 2007, 39) kyselyssä Stephan Berg tuo esiin, että estetiikka ja *muodon vaellus* tulevat esiin erilaisten muotojen ja materiaalien toisiinsa rinnastamisena.¹¹⁵ Buergelille esteettinen kasvatus näyttäisi siis tarkoittavan pyrkimystä lähestyä näyttelyä kokonaistaideteoksena ja tätä kautta ”sivistää” katsojaa – muuta johtopäätöstä en pysty tekemään, koska tekstissä ei avata tätä, enkä pääse enää virtuaaliselle näyttelykäynnille todentaakseni asiaa. Vaikuttaakin siltä, että kirjallisen aineiston tavoite on toinen ja liittyy juuri edellä kerrottuihin historiallisiin pyrkimyksiin.

Jostain syystä aineisto jättää minut kylmäksi, enkä löydä tekstistä itseäni vakuuttavia – enkä oikein muitakaan – puheenvuoroja kasvatuksesta. Löydän kyllä pyrkimyksiä sivistää tai ”kouluttaa” katsojaa lisäämällä hänen ymmärrystään erilaisista historiallisista konteksteista, mutta en löydä yhteyttä tutkimuksessani jo esiin tulleen. Hollon ja Arendtin ajatukset nykytaiteen toimintatapoihin rinnastettuna käyvät vuoropuhelua keskenään ja täydentävät

erityisellä taidekasvatusohjelmalla, johon osallistuttiin runsain määrin. (documenta 12, 2007c)

Aktiivisen opastustoiminnan lisäksi documenta 12 halusi tukea yleisöä yhdistämällä esillä olleet taideteokset heidän omaan arkeensa. Tämän avulla tavoiteltiin tietoa ja sitä, kuinka näyttelyn saisi toimimaan paikallisesti. Siksi päädyttiin etsimään keskusteluyhteyttä sellaisten kasselilaisten kanssa, jotka ovat kiinnostuneita ottamaan selvää historiasta ja nykyisyydestä, ja asukkaita lähestyttiin kysymällä erilaisia heitä koskevia aiheita ja ongelmia. Tämän seurauksena perustettiin *neuvoa-antava lautakunta (Advisory Board)*. Noin 40 asiantuntijaa Kasselistä työskenteli johtoaiteiden parissa ja he antoivat oman panoksensa documentaan. (documenta 12, 2007b)

114 Hämmäntävää kyllä, tämä tai kuvaukset tästä eivät nouse kirjallisessa aineistossa esiin.

115 Esillepano, johon art-lehdessä viitattiin, oli sijoitettu Friedricaniumiin. Itselleni vahvimaksi jäi kokemus juuri Aue-paviljongista, eikä minulla ole mielikuvia Friedricaniumin esillepanosta.

toisiaan. Nyt en näe kytköstä, en löydä kyhäelmäni täydentäviä esineitä. En siis löydä aineistosta, mitä kuvittelin löytäväni. Kuvittelin, että kasvatus-ot-sikon alla edes joku pohtii, mitä kasvatus taiteen kontekstissa voisi merkitä. Löysin kyllä joitakin kiinnostavia käsitteitä, palasia sieltä täältä, mutta en sellaista kokonaisuutta, joka auttaisi minua hahmottamaan mielekkäällä tavalla kuvaa taiteen ja kasvatuksen suhteesta.¹¹⁶ Edellinen luku syntyi pienen kaaoksen jälkeen lopulta melko kivuttomasti aineiston pohjalta – vakuutuin Christov-Bakargievin ja Martinezin ajattelusta tutkimuskysymysteni valossa. Ajattelin – jotenkin itsestään selvästi – että näin käy myös nyt. Mutta historiallinen syväluotaus, uudelleen tulkinnat historiallisista tapahtumista ja taiteilijamuotokuvat pieninä välipaloina eivät saa ajatuksiani liikkeelle, en havahdu, en oivalla, en vakuutu. Lisäksi taiteilijamuotokuvat jäävät kokonaisuudessa irrallisiksi, koska teksteissä käsitellään paljon muita kulttuurisia kysymyksiä kuin taidetta, eikä yhteyksiä luoda. Kiinnostavat käsitteet eivät tule avatuiksi tavalla, joka auttaisi eteenpäin. Kokonaisuutta kartoittaessa tulee mieleen Martinezin ajatus historian aukkojen ”täyttämisestä”. Palaan hetkeksi tähän.

Edellä kirjoitin Martinezin haluavan kääntää huomiomme tapaan muokata muistia: taidehistorian muistia, kollektiivista muistia ja erilaisten esitystapojen määrittämää subjektiivista muistia. Martinezin mukaan tämä käytäntö on määritellyt tapaamme lähestyä näyttelyä älyllisesti 20 viime vuotta, mikä on merkittävällä tavalla vaikuttanut näyttelyn sijaintiin institutionaalisessa perinteessä. Toisaalta tässä on vaaransa, koska se muuttaa näyttelyn tietoa koskevan tehtävän muuttamalla merkitykselliseksi kognitiivisen haasteen tärkeyden. Emasipoitumisen sijaan katsoja vain todistaa ideologista harjoitusta. Martinez kirjoittaa konseptinäyttelyistä, jotka ohjaavat lukemaan töitä tietyllä tapaa tai katsomaan niitä jonkun konseptin ”kuvituksina”. (Martinez, 2012c, 293) Jollain hämmäntävällä tavalla tunsin documenta 12:n tekstejä lukiessani todistavani ideologista harjoitusta: luin loputtomia kuvauksia historiallisista hetkistä ja niiden tulkintoja. Jostain syystä esitellystä taiteesta puhumisen tapakaan ei

116 art-lehden toimittajan Ralf Schlüterin mukaan Buergelin näyttelyn yhteydessä toistamat käsitteet ”kauneus, huoli itsestä, sivistys, emansipatorinen agenda ja paljas elämä” ovat jääneet leijumaan ilmaan. Artikkelissa tuodaan esiin huomio siitä, että kukaan ei oikeastaan ole kysynyt Buergelilta, kuka hän todella on – ja tulkitaan tämän olevan hänen ”sumunheittostrategiansa” seurausta. Buergel on myös sanonut: En halua olla tunnistettavissa. Lopuksi viitataan FAZ-lehden klassiseen kysymykseen: Kuka tai mikä haluaisit olla? Buergel vastaa: En ymmärrä kysymystä. (art Nr. 7 / Juni 2007, 46–47)

vakuuttanut. Tämän ja koko edellisen luvun pohjalta tulkitseinkin documenta 12:n kirjallisen aineiston pohjalta vahvasti konseptinäyttelyksi (tämä tulee esiin erityisesti kirjallisessa aineistossa), jolla on vahva historiallisen uudelleen tulkinnan ääneen lausuttu eetos – juuri Martinezin kuvaamalla tavalla. Ehkä dOCUMENTA (13) olikin tietoinen vastalause documenta 12:n lähestymistavalle? Selittäisikö tämä myös oman katsojakokemukseni? Vaikuttaa siltä, että kirjallisessa aineistossa pyritään välittämään tiettyä tietoa ja historiallista näkemystä, jotta lukija tai katsoja sivistyisi. Jostakin intuitiivisesta syystä aloitin tutkimukseni dOCUMENTA (13):n aineistosta: ehkä siksi, että se oli katsojakokemuksena itselleni merkittävämpi. Olen nyt, ongelmien ilmaantuessaa tyytyväinen tekemääni ratkaisuun: koska koossa alkaa olla jo riittävästi toisiinsa nivoutuvia elementtejä, on helpompi huomata joukkoon kuulumaton: jokin häiritsee eikä sovi, vaikka yrittäisin sovittaa.

Merkittäväksi nousevat myös kielen mukanaan tuomat haasteet. Vaikka olen toki hahmottanut eri kielten sanojen merkityseroja, en ollut varautunut siihen, että EDUCATION:-osio sai otsikkonsa jonkinlaisesta tavoitteesta ”kouluttaa” katsojaa ja tehdä hänet tietoiseksi kuraattorin tärkeinä pitämistä asioista. Kirjallisen aineiston tavoitteena vaikuttaa olleen lukijan valistaminen ja sitä kautta ”kasvattaminen” – kasvatus on siten aineistossani tulkittu pitkälti tiedon välityksenä ja tietoisuuden tai ymmärryksen kasvattamisena. Tämä saa minut hämmentymään: kuinka voinkin olettaa, että *education*-termiä käytettäessä siitä puhutaan minun toivomallani tavalla ja tavoittelemassani merkityksessä? Mieleen palautuu Hollon pohdinta ja esiin nostama suomen kielen nerokkuus: koska sanat kasvaa ja kasvattaa ovat samaa vartaloa, nämä toiminnot on jo kielen tasolla helppo hahmottaa yhteenkuuluviksi ja ”sukulaisiksi”.¹¹⁷ Tästä seuraa, että koska äidinkieleni on suomi, en tullut ajatelleeksi, että aineiston EDUCATION:-osion osuvampi käännös olisi ollut esimerkiksi valistus, koulutus tai viittaus pedagogiikkaan, jonka olisin tulkinnut enemmän metodisena lähestymistapana. Omaa hämmennystäni kielen merkitysten äärellä selittää Hollo lisää antamalla esimerkin saksan kielestä, jossa kasvatus (*Erziehung*) on

117 Näistä kielen toiminnoista nousee myös Hollon edellä avattu ajatus kasvatuksesta kasvamaan saattamisesta. Hollo käyttää myös termiä esteettinen kasvatus aineistoni tavoin, mutta pyrkii myös tämän osalta puhtaaseen, ”autoteeliseen”, omia tarkoituksiperiään tavoittelevaan toimintaan, jota ei kytketä vieraisiin päämääriin: moraalisiin, uskonnollisiin tai muihin” (Hollo 1918b, 189).

eri juurta kuin kasvua merkitsevä sana (*wachsen*). Hollo kuvaa, että ajattelu saksan kielellä on joutunut käymään käsitteiden takia ison kiertotien löytääseen yhtäläisyyden. (Hollo 1939, 64)

Myös Buergel (2007b) – jonka äidinkieli on saksa – ottaa esimerkin saksan kielestä: hänestä on tämän näyttelyn yhteydessä kuvaavaa, että saksankielinen *Bildung*¹¹⁸ tarkoittaa myös muodostaa tai luoda, kuten puhuttaessa ”julkisen tilan luomisesta”. Tämä osoittaa, että Buergel lähestyy kasvatusta eri suunnasta kuin Hollo tai oikeastaan he puhuvat eri asiasta: Buergel tarkoittaa kasvatuksella (*Bildung*) selkeästi ”kouluttamista” ja tiedon jakamista saksankielisen merkityksen mukaan – *Bildung* ei käänny suomeksi suoraan kasvatukseksi, vaan tarkoittaa koulutusta, sivistystä ja valistusta. Tätä tukee Buergelin teksti: hän odottaa, että näyttely, jota kutsuu poliittiseksi, kouluttaa (*educate*) ja sivistää (*cultivate*) yleisöä, ja hän toivoo, että tämän seurauksena joukkoviestimien vaatima asenne – jonka seurauksena olemme hyvin informoituja, mutta toimintakyvyttömiä – väistyisi. (Emt.) Buergel siis rakentaa näyttelyä mielessään *Bildung* ja sen merkitykset – ja toisaalta esteettinen kasvatusta (*ästetische Bildung*) ja muoto.

Englanniksi *Bildung* kääntyy paitsi sivistykseksi, koulutukseksi ja valistukseksi myös kasvatukseksi (*education*), jonka puolestaan voi ymmärtää suomeksi Hollon tarkoittamassa merkityksessä. Englannin *upbringing* voidaan myös soveltaa Hollon ajatteluun, mutta senkään käännös ei pidä sisällään luonnollista tai luonnon kasvua. Toisaalta Hollo kirjoittaa mielikuvituksen kasvattamisesta koululaitoksen tehtävänä, ja tämä saattaa hänet luontaiseksi osaksi nimenomaan *education*-keskustelua, jossa viitataan usein erilaisiin organisoituihin kasvatuksellisiin toimintoihin.¹¹⁹ Hollo kirjoittaa kasvatuksesta

118 *Bildung*: 1) (*Gelehrsamkeit, Kultur*) sivistyneisyys, sivistys, valistus, koulutus (kouluttaminen) 2) *die Bildungen*] (*Entstehung, Schaffung*) muodostaminen, muodostus. Lähde: mot-sanakirja

119 Koska englantia ja saksa ovat aineistossani tasaveroisia rinnakkain, kieliä on helppo vertailla. Englanninkielisen *Art Education* -termin vastineena käytetään termiä *Kunstvermittlung*. *Vermittlung* tarkoittaa välittämistä ja välitystä. Saksassa käytetään myös termiä *Kunsterziehung* – joka vastaa tarkemmin suomenkielistä taidekasvattaja-termiä, mutta tämän näyttelyn yhteydessä puhutaan siis välittämisestä. *Kunsterziehung* liitetään ymmärryksiin mukaan yleisimmin koulumaailmaan. Myös tässä tulee esiin lähestymistapaero documenta 12:n suhteen tehdyissä valinnoissa. Suomessa museopedagogista työtä tekeviä kutsutaan sekä museopedagogeiksi että taidekasvattajiksi. Kumpikin termeistä »

koko ajan yksilö mielessään, hän kuvaa kasvattajan ja kasvatettavan vastavuoroista suhdetta ja samalla asettaa kouluinsituutiolle kasvatuksellisia tehtäviä. Instituutio ja kasvatuksen katse juuri tietyn yksilön taipumuksiin kasvatuksen lähtökohtana eivät sulje toisiaan pois Hollon ajattelussa – vaikuttaa vahvasti siltä, että kasvatustermi suomenkielinen alkuperä ei rajaa ajattelua. Jos suomen kielessä käytettäisiin kodissa tai kahden kesken tapahtuvasta kasvatuksesta eri termejä kuin instituution tarjoamista tilanteista, ehkä kasvatustapahtuman tarkastelu kaikki rajat ylittävänä yksilöllisenä kokemuksena ei tuntuisi niin luonnolliselta. Ehkä se lokeroituisi enemmän valistukseksi siellä tai koulutukseksi täällä. Oletin siis – Hollonkin pohjalta, suomenkielisenä – jonkun ajattelijan tai taiteilijan pohtivan myös yksittäisen ihmisen kasvun ja kasvatuksen kysymyksiä. Myöskään mielikuvitus ja sen merkitykset eivät nouse aineistossani esiin.

Tulee siis selväksi, että Buergel ei kirjoita kasvatuksesta *erziehen*-merkityksessä, johon Hollo viittasi ja joka vastaa paremmin kasvatusta tämän tutkimuksen kontekstissa. Minun on helppo ajatella, että puhe kasvatuksesta kattaa kodin, koulun ja muut kasvatukselliset tilanteet julkisen alueella. Lisäksi on luonteva ajatella, että kasvatukseen sisältyvä kasvu on moniulotteista, kompleksista, eikä se selity tai tyhjenny, jos sen merkitys rajataan tiedolliseksi ja – kuten aineistoni osalta – tietyn ymmärryksen välittämiseksi. Suomen kielessä läsnä oleva moninaisuus jää aineistossani piiloon. Haluan pitää tämän tutkimuksen kontekstissa kiinni siitä, että kasvatustapahtumat ovat kokonaisvaltaista ihmisen kasvua, ei pelkästään tiedon tai tietoisuuden lisäämistä, etenkin jonkun toisen määrittelemänä. Ymmärrän myös, että kulttuuri itsessään ja sen his-

on ymmärtääkseni merkitykseltään syvempi ja laajempi kuin ajatus taiteen ”välittäjästä”. Schöllhammer (2007, 5) kirjoittaa esipuheessa: On kasvatuksellisia ja välittäviä sijainteja niiden välillä, jotka tekevät taidetta ja jotka ajattelevat sitä. Välittäjien keinona tässä näytellyssä oli puhe – tekstien perusteella työpajoja ei ollut. Jos kasvatustapahtumien ymmärtämisen sivistyksiä tai koulutukseksi, myös taidekasvatuksellisen toiminnan lähtökohdat muuttuvat. Nämä kielelliset erot herättävät kysymyksiä taidekasvatuksen kansainvälisestä yhteistyöstä: toiminnan kuvaukset eivät välttämättä tuo näitä eroja näkyviin, vaikka kielellinen ymmärrys ohjaa toimintaa. Osallistuin jatko-opintojeni aikana Pohjoismaiden ja Baltian maiden Cavic-verkoston (*Contemporary Art and Visual Culture in Education*) tapaamisiin, ja näissä yhteyksissä erot paljastuivat keskusteluissa kiinnostavalla tavalla. Tämä auttoi tarkastelemaan myös omaa tutkimuksellista sijaintia uudesta näkökulmasta.

toriallinen tehtävä ja rooli on tärkeä – ja tämä näkökulma tulee aineistossani esiin. Se ei kuitenkaan riitä tässä tutkimuksessa. Documenta 12:n aineiston suhteen koen, että joku toinen syöttää minulle tietoa, jonka hän varmasti koee kiinnostavaksi mutta joka jää ulkopuolelleni: en saa kokemusasiantuntijana kiinni siitä, ja siksi se ei vakuuta tämän tutkimuksen kontekstissa.

Miten ratkaisen aineistossa esiin tulleen ongelman? Pohdin eri vaihtoehtoja ja jopa aineiston vaihtamista, mutta luovuin siitä, koska en voi etukäteen tietää, missä merkityksessä kasvatuksesta kulloinkin puhutaan. Voisin tietysti kääntää katseeni uudelleen itse taiteeseen, aineistoni kuvauksiin esillä olleista teoksista ja taiteilijoista – jos kuitenkin saisin sieltä ainesta pohdintoilleni? Kun luen taiteilijaesittelyjä tutkimuskysymykset mielessäni, koen tekstit edelleen etäännyttäväksi: en löydä kosketuspintaa omiin kokemuksiini, en löydä avaavaa kieltä, en herää ajattelemaan. Tekstit ovat pääosin teoreetikon tai toimittajan kirjoittamia. Pelkkä kuvailu – tai taiteilijan intention avaaminen – ei tunnu tarjoavan kieltä puhua taiteen kasvatuksellisesta tasosta. Näkyväksi tulee myös kokemuksen merkitys: taiteilijan työt pelkkänä teoriana, jonkun tulkintana ottaen huomioon kielen rajallisuuden kuvata kokemusta ja taidetta, on aina ja vääjäämättä vaillinaista. Vai onko jotain, joka jää minulta huomaamatta? Mitä taiteilijoiden tuotannosta tai heistä kirjoitetusta tekstistä oikein pitäisi etsiä? Mitä kertoo tarina teoksen synnystä? Mitä kertoo teoksen kuvailu? Voin ko pohtia kasvatuksen kysymyksiä esimerkiksi sen pohjalta, että yksittäinen taiteilija on tehnyt omaelämäkerrallisia teoksia? Tai käsitellyt töissään esimerkiksi sosialistimaan todellisuutta, jossa valta hallinnan muodossa on näkyvä osa arkipäivää? Olen sitä mieltä, että yksittäinen teos kertoo potentiaalisesti paljonkin taiteen ja kasvatuksen suhteesta. Jostain syystä en kuitenkaan löydä aineistostani kieltä kuvata sitä tämän tutkimuksen kontekstissa.

Kaipaani siis lisää todisteita – tai todistuksia. Minun pitäisi jollain tavalla päästä kuvausten taakse. Miten pääsen näkyvän toiminnan taakse tarkastelemaan tekijöitä, jotka taiteessa liittyvät kasvatukseen? Koska asetin aineistolle kysymyksiä, joihin se ei näytä osaavan vastata – ainakaan helposti tulkittavalla tavalla – minun täytyy yrittää toisenlaisia lähestymistapoja. Lopulta ratkaisuni on kääntää asetelma ympäri ja ajatella aineiston tehtäväksi toimia alkusysäyksenä ja liikkeelle panijana – onhan se jo herättänyt huomaamaan kielen merkityksen ja kuraattorien lähestymistapojen eroja. Mieleepi nousee myös Martinezin ajatus arvoitusten tärkeydestä. Ehkä minun täytyykin tehdä salapoliisin työtä ratkaistakseni arvoitus taiteen ja kasvatuksen suhteesta ja kirjoittaa siitä ehkä-kielellä, etsiä johtolankoja ja suturoida löydöksistä sellainen kokonaisuus, että se valai-

see – horjuvasti – kasvatuksen kysymyksiä. Ehkä se ydin pitää kaivaa suhteista ja olla ehkä-ajattelua. Tästä luvusta tulee siten fragmentaarisempi kuin ajattelin, mutta kenties se on kokonaisuuden kannalta vain hyvä.

KASVATUKSEN ARVOITUS

Minkälaisen arvoituksen äärellä olen? Mihin suuntaan lähtisin, mistä löytyisi johtolankoja? Olen saanut kuvataidekasvattajan koulutuksen, ja kiinnostus taiteen ja kasvatuksen kysymyksiin on syntynyt paitsi omasta kokemuksesta kasvatettavana ja taidekasvattajana, myös omaa alaani – ja nykytaidetta – seuraamalla. Huomioni on vuosien varrella kiinnittynyt nykytaiteen kentällä puheeseen kasvatuksesta ja enenevässä määrin myös erilaisiin yhteisöllisen taiteen muotoihin, joiden toimintatavat vaikuttavat lähestyvän taidekasvatuksen toimintatapoja.¹²⁰ Rajat taiteen ja taidekasvatuksen välillä muuttuvat koko ajan hämäämmiksi. Huomioni on kiinnittynyt myös taiteen kentän, erityisesti kuratoinnin, puheeseen *kasvatuksellisesta käänteestä*²¹. Kasvatuksellinen käänne tarkoittaa mielenkiinnon siirtymistä taide-esineestä siihen, mitä tapahtuu ihmisten välillä ja tilassa. Tämän käänteiden määrittelijöinä ovat toimineet ennen kaikkea kuraattorit, joiden rooli näyttelyiden kokoamisessa on kasvanut viime vuosien aikana – ja tätä myös Christov-Bakargiev edellä kommentoi. Termi kasvatuksellinen käänne tuli esiin juuri documenta 12:n aikoihin ja luultavasti Buergel ja Noack ovat olleet tietoisia tästä keskustelusta.¹²² Documenta 12:n

120 Ks. Bishop, Claire 2012. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso, London & New York. Teos on ensimmäinen historiallinen ja teoreettinen yleiskatsaus osallistavasta taiteesta.

121 Ks. esim. Mustekala, Kuratointi 3/13, volume 52: <http://www.mustekala.info/epublish/1/60> (Haettu 5.3.2015) dOCUMENTA (13):n aineistossa oli mukana kuraattori Alanna Heissin luento vuodelta 1978. Siitä tulee esiin, kuinka kuraattorin rooli alkoi muuttua juuri tuolloin. Heiss toimi pitkään PS1:n kuraattorina ja oli alalla edelläkävijä. Silloin termi *curatorial practise* eli kuratoriaaliset käytännöt yleistyi. (Heiss, Alanna 2012. *Placing the Artist. The Book of Books*, 490)

122 Myöskään termi kasvatuksellinen käänne ei ole yksiselitteinen, eikä asiasta ole yhteistä ymmärrystä taiteen kentällä. Keskustelussa on noussut esiin huolta siitä, tarkoitetaanko tällä käänteellä halua ”ohjata” taiteen katsomista tiettyyn suuntaan ja antaa jokin yksioikoinen lukuohje tai ylipäätään kontrolloida taidetta kielellisesti. Tässä kritisoidaan ja vierastetaan sitä, että olisi opettaja ja toisaalta »

teemavalinta tuo myös esiin, että puhe kasvatuksesta on – missä merkityksessä hyvänsä – tullut taiteen kentälle ja se on sinänsä kiinnostavaa. Toisaalta on myös erittäin tärkeä hahmottaa, mistä puhutaan ja mitä tarkoitetaan, kun puhutaan kasvatuksesta.

Art-lehdessä pyydettiin eri taidealan toimijoita arvioimaan Buergelin documenta 12:n onnistumista. Heike Munder arvioi, että Catherine Davisin (Documenta X)¹²³ jälkeen seuraavilla kuraattoreilla on ollut vaikeaa. Hän ei ollut vakuuttunut documenta 12:n kuraattoriparin toiminnasta, sillä hänen mielestään he instrumentalisivat taiteen kurattorikäytäntöjen palvelukseen, eivätkä kunnioita teosten näytteilleasettamistavalla niiden autonomiaa.¹²⁴

jokin opittava asia. Esiin nousee myös huolta siitä, välineellistyykö taide vain kasvatuksen tarpeisiin. Entä alistetaanko katsoja tässä tietämättömäksi ja kasvattaja tietäjäksi? Ja jos katsoja osallistetaan ja aktivoidaan näyttelyssä erilaisilla keinoilla, poistuuko raja taiteilijan ja ei-taiteilijan väliltä? Ja entä jos käänne koskettaa koko näyttelyn rakentamista, välineellistyykö näyttelyinstituutio tietynlaisen koulutuksen tarpeisiin, ja tällöin(kin) taiteilijoita käytetään hyväksi jonkun agendan välittämiseksi. Kasvatuksellisesta käänteestä puhutaan myös suhteessa taiteilijoiden koulutukseen ja tässä merkittävää on, kuka määrittelee, mitä pitää tietää. Ks. O'Neill, Paul ja Wilson, Mick 2010. *Curating and Educational Turn*. Open Editions: Occasional Table Critical Series, De Appel.

- 123** Myös Christov-Bakargiev, Martinez ja Buergel mainitsivat tämän vuoden 1997 Documentan. Se oli myös ensimmäinen Documenta, jossa kävin – joka ravisteli ja laittoi ajatuksia liikkeelle.
- 124** Art-lehden toimittaja Ute Thon (*Gefangen im Palmenhain*, nr 8 / August 2007, 25–36) kertoo thaimaalaisen taiteilijan Wilhemshöhen linnan pihaan pystyttämästä riisipellosta, jossa ei – ehkä ei niin yllättäen – sitten kasvanutkaan riisiä. Näyttelyluettelossa keuhuttiin, että länsimainen arkkitehtuuri kohtaa teoksessa vuosisatoja vanhan viljelyperinteen. Thonin mukaan tätä ei tapahdu, kun katsoo mutaisia ja kasveja tyhjiä penkereitä, kun vedenpumppausyritykset imeytyvät maahan, ja koko rakennelmaa uhkaa sortuminen. Hän mainitsee näyttelystä myös kokin taiteilijana. Paremminkin onnistuivat toimittajan mukaan teokset, joissa taiteilijalle annettiin suurempi vapaus. (Thon 2007) Buergel kutsui myös näyttelyyn kokin, koska ajatteli, että kokkaus voi olla taidetta. Kokille ei kuitenkaan löytynyt soveliaita työskentelyolosuhteita Kasselista, ja lopulta hän tarjoi ruokaa harvoille ja valituille näyttelyvieraille omassa ravintolassaan Ranskassa. Christov-Bakargiev puolestaan kutsui näyttelyyn erilaisia osallistujia eri elämän aloilta, eikä edes yrittänyt muuntaa tätä »

(art 2007, Nr 8 / Juni 2007, 38) Tämä pieni havainto johtaa minut pohtimaan, instrumentalisoiivatko kuraattorit taiteen myös koulutuksen tai kasvatuksen palvelemiseen ja näin välineellistävät sen. Jos tarkastelen aineistoani kokonaisuutena, myös tämä tulkita on mahdollinen: näyttelyn teemaksi otettu kasvatus voidaan tulkita kirjallisen aineiston osalta välineellistyvän tietynlaiseksi katsojaa valistavaksi puheeksi. Kasvaessaan ihminen melko itsestään selvästi myös valistuu ja hänen tiedollinen ymmärryksensä kasvaa. Toisaalta kasvatus näyttelyn teemana – jos se siis määritellään tiedollisten sisältötavoitteiden kautta – voi johtaa myös taiteen välineellistymiseen: taide kasvattaa ja valistaa, koska katsomalla taidetta oppii sitä tai tätä, jotakin tiettyä ja ennalta määriteltyä. Kysymys on myös vallasta: kuka määrittelee tämänkaltaisen koulutuksen sisällön? Eikö taide saa kasvattaa – ja samalla valistaa – ilman, että tavoitteet tulevat artikuloituksi? En haluaisi myöskään päättää taiteen puolesta, minkälainen taide kasvattaa parhaiten. Uskon, että lopulta aika monenlainen taide, jos sille annetaan tilaa esimerkiksi Martinezin kuvailemalla tavalla, voi tavoittaa *jonkun*, yksittäisen ihmisen. Ja vaikka tavoittelen taiteen ja kasvatuksen suhteen avaamista, en ajattele, että sen voisi yksinkertaistaa antamalla taiteen *tehtäväksi* kasvatus. Taiteen lähtökoh-tien täytyy olla jossain muualla ja se, miten ja minkälainen taide kasvattaa itse kutakin, on vaikeasti määriteltävissä ja kompleksista.

Hollo totesi, että kasvatuksen – samoin kuin taiteen – katseen on oltava elämässä kokonaisuudessaan. Christov-Bakargiev sijoitti (nyky)taiteen sen autonomian vaateen ja sosiaalisen tehtävän risteykseen tai kiasmaan: samalla kun taide vaatii autonomiaa, se on väistämättä osa yhteiskuntaa ja näin palvelee ihmisyyttä. Hollon kuvauksen kasvatuksen maailmasta voi rinnastaa tähän. Vaikuttaa siis siltä, että documenta 12:n kuraattorit ovat antaneet taiteelle ”lukuohjeen” – Martinezin ilmaisua käyttäkseni – sen sijaan, että luotettaisiin taiteen kykyyn välittää erilaisia, vaikkakin horjuvia aistisia kokemuksia ja annettaisiin mahdollisuus *kognitiiviseen yllätykseen*. Haluan lähestyä taidetta vapaana sivistäivistä tai muista ”lukuohjeista”. Jollain tavalla kasvatukselliseksi mieltämäni hetket ovat tapahtuneet ikään kuin ”vahingossa” ja odottamatta – ainoa edellytys on ollut, että olen altistanut itseni taiteelle. Kuten edellä kuvasin, nämä ilmaantumiset ovat usein olleet yllätyksellisiä ja satunnaisia, eikä

taiteeksi, vaan sanoi, että kun näiden osallistujien ajatuksia ja tekoja ”luetaan taiteen kautta”, ne tulevat tulkituksi taiteen konseptissa – häntä ei kiinnosta kysymys siitä, ovatko ne taidetta. Tässä kenties tulee hyvin esiin ero näiden kahden kuraattorin välillä.

ole yksilön kannalta merkityksellistä tietää, ovatko oivallukset ja ymmärrys kasvaneet ”haluttuun” suuntaan (jos sellaista artikulointia edes olisi ollut). Lopulta kokemus taiteesta on hyvin yksityinen, ja erityinen vain sen yksittäisen ihmisen elämismaailmassa, juuri siinä ajassa ja paikassa, jossa hän elää. Lisäksi ajattelen, että tärkeää kasvun tai kasvatuksen näkökulmasta – siten, kuin ymmärrän sen tämän tutkimuksen kontekstissa – ei ole ulkokohtainen tieto, vaan sellainen, joka ilmaantuu juuri minulle yksittäisenä ihmisenä, vakuuttaa juuri minut ja laajentaa omaa ymmärrystäni kytkeytyen kokemuksiini ja kysymyksiini valottaen niitä uudesta kulmasta.

TILAPÄINEN AUTONOMINEN ALUE

Documenta 12:n näyttelyluettelossa painotetaan 60- ja 70-lukuja, aktiivista performanssi-, keho-, konsepti- ja videotaitteen kautta. Kirjoitin aikaisemmin, kuinka taide vaikuttaa siirtyneen yhä enemmän Arendtin jaottelussa valmistamisesta toiminnan kentälle – ja tätä todistaa myös puhe kasvatuksellisesta käänteestä. Tästä johtuen saattaisi olla houkuttavaa keskittyä tämän tutkimuksen kontekstissa juuri tähän ajanjaksoon, joka oli myös osallistavan taiteen ja yhteisötaiteen muotojen nousun taustalla. Tämä rajausta ei kuitenkaan tee oikeutta kokemalleni taiteen monimuotoisuudelle. Lisäksi oma kokemukseni juuri näistä taiteen lajeista ei ole kovin vahva. Toisaalta tämä ei – tutkimuksen puitteissa – saisi olla este. Taiteessa kasvattava ei kokemukseni perusteella voi kuitenkaan rajautua näin selkeästi yhdenlaisen taidemuodon sisään: vaikka taiteen laajalla kentällä yksittäiset taideteokset olisivat pysyväksi tarkoitettuja, ne ovat paitsi esineitä, myös tekoja ja toimintaa, jolla osallistutaan taiteen kentän puheeseen, kuten edellä kirjoitin – ja tämän tulkinnan pohjalta kaikki taide on enemmän tai vähemmän toimintaa ja siten rajanveto on yhä haasteellisempaa. Myöskään pysyvyys ei ole enää arvo ja tavoiteltavaa itsessään, vaan teos on yhä enemmän hetkelliseksi tarkoitettu ele. Voi tietysti olla, että 60- ja 70-luvuilta, jolloin käsitys taiteesta on muovautunut radikaalisti, löytyy tekijöitä, jotka antavat kieltä puhua taiteen ja kasvatuksen suhteesta – vaikka aineistoni ei sitä tehnytkään.

Näitä pohtiessani kävin hieman sattumalta Tallinnan nykytaiteen museossa Kumussa näyttelyssä *Conflicts and Adaptations. Estonian Art of the Soviet*

*Era (1940–1991)*¹²⁵, josta löysin arvoitukseni yhden johtolangan. Oikeastaan tarvittiin vain yksi näyttelyteksti, joka päästi jäljille – ja ehkä hieman itseleni yllättäen se kuvaa juuri 60- ja 70-luvun tapahtumia Leonhard Lapinin äänellä. Hän kertoo, että oli useita syitä luoda happeningeja ja eräs olennaisimmista nousi sortavasta yhteiskunnasta, joka haastoi Lapinin mukaan tekemään ”vapaita tekoja”, jotta voisi poiketa ankarasti säännöstellyistä käytäytymismalleista – olosuhteista johtuen virolainen taide oli tuolloin äärimmäisen sisäänpäin kääntynyttä. Lapin kuvaa, kuinka hän ja muut nuoret vaikuttuivat rockmusiikista ja hipeistä ja innostuivat taiteen aktiivisemmas- ta muodosta ja suorasta yhteydestä yleisöön. Happeningissa asiat esitetään sattumanvaraisessa vuorovaikutuksessa ja tilanteet kehkeytyvät asioiden tai esineiden itsensä pohjalta. Happeningin esittäjät eivät ole näyttelijöitä vaan toiminnan elementtejä ja happeningissa todellisuus oletetaan epävarmaksi, satunnaiseksi ja soljuvaksi. Lapin kuvaa, kuinka happening, jonka tarkoi- tus ei ole olla taidetta, astuu elämän virtaan hyvin lyhytaikaisena ilmiönä, joka silloin tällöin jättää todisteeksi jäljen taidelehden sivuille. Happenin- gin tavoite on hävittää taiteen ja elämän rajat ja tarjota avantgardistisia aja- tuksia niille, jotka eivät vieraile taidenäyttelyssä. Toisaalta happening vetää myös taiteilijat pois heidän omista, kiinteistä hierarkioistaan – ja museoista ja gallerioista, joihin elämä on säilötty. Happening on enemmänkin luova asenne kuin taide ja sellaisenaan ilmaisee taiteilijan itsenäisyyttä, huolimatta yhteiskunnan rakenteista. Happeningia ei voi valloittaa: se ei tarvitse kunniaatitteleitä tai suosionosoituksia. ”Happening on leikki, henkinen tila.” (Lapin 1996, 68¹²⁶)

125 17.2.2016–19.2.2020. Näyttelyssä oli esillä yksi tulkinta (yhtä tulkintaa monista mahdollisista korostettiin myös näyttelyluettelossa) virolaisesta neuvostoajan taiteesta toisen maailmansodan jälkeen. Tätä aikakautta värittivät konfliktit ja mukautuminen uuteen poliittiseen järjestelmään. 40- ja 50-luvuilla kuvataiteessa valtaan nousi sosialistinen realismi, mutta tämän jälkeen neuvostoyhteiskunta liberalisoitui ja puolueen vaatimukset taidetta kohtaan vähenivät, vaikka virallinen ohjeistus säilyi 80-luvulle asti. Tästä huolimatta ei ole yhtä Neuvosto-Viron taiteen historiaa, ja näyttely pyrkii tuomaan esiin aikakauden monia puolia, sekä ”virallista” että ”epävirallista” taidetta. <https://kunstimuuseum.ekm.ee/en/syndmus/conflicts-and-adaptations-estonian-art-of-the-soviet-era-19401991/>

126 Lainaamaani, näyttelyssä esillä ollutta tekstiä ei löydy näyttelyluettelosta, mutta se löytyy viitatus- teoksesta.

Tämä lyhyt näyttelyteksti herätti minut, koska se vaikutti linkittyvän kiinnostavalla tavalla aikaisemmin esiin nousseeseen. Ajatus vapaista teoista, jotka mahdollistavat poikkeamisen ankarasti säännöstellyistä käyttäytymismalleista, osuu Arendtin kuvaukseen poliksen merkityksestä: toiminnalle tarjoutuu paikka, jossa ei tarvitse käyttäytyä kuten muualla yhteiskunnassa. Esiin nousee myös kysymyksiä vallasta ja sen mahdollisuudesta: ollaan ikään kuin poliksella, näyttäytymistilassa, poissa arjen hierarkioista. Samalla tavalla kuin Lapin puhuu happeningin väliaikaisuudesta myös poliis on väliaikainen. Lapinin kuvaus happeningin olettamasta epävarmasta, satunnaisesta ja soljuvasta todellisuudesta osuu ja yhdistyy myös Martinezin ajatuksiin taiteen horjuvuudesta.¹²⁷

Kokonaisuudessaan tässä Kumun näyttelyssä tuli erittäin konkreettisesti esiin valta hallintana, sillä esillä oli myös Neuvosto-Viron sosialistista realismia. Tämän lisäksi rinnakkaisessa näyttelykokonaisuudessa esitettiin historiallinen katsaus virolaiseen taiteeseen 1700-luvulta toiseen maailmansotaan asti.¹²⁸ Ennen neuvostoaikaa vaikutteet tulivat pääosin Länsi-Euroopasta ja taide oli monimuotoista. Kun siirryttiin toisen maailmansodan jälkeiseen kuvastoon, tapahtui valtava ja käsinkosketeltava muutos hyvin lyhyessä ajassa: sama maa, mutta sosialistisesta realismista oli tullut taiteen valtavirtaa ja kaikki muut ilmaisun muodot oli tukahdutettu tai ne olivat painuneet maan alle. Tämän seurauksena kuvasto yksipuolistui, monimuotoisuus hävisi ja taiteesta tuli väline vallan palvelemiseen. Sille annettiin vain yksi tehtävä: sosialistisen onnen esittäminen. Vaikka olen tiennyt tämän, en muista aikaisemmin nähneeni näin montaa ajan kerrostumaa samanaikaisesti esillä ja siksi kokemus oli vahva. Tämän seurauksena vahvistui myös aikaisempi, abstraktimpi tulkintani: jos taiteelle annetaan mitä tahansa valistustehtäviä, siitä tulee helposti väline. Taiteen täytyy voida säilyttää autonomia – ja jos sillä joku tehtävä on, se on palvelijan, elämän ja ihmisyyden palvelijan rooli.

127 Myös käsitys happeningistä horjuu eikä ole näin yksioikoinen: sen paikka sosialistisessa yhteiskunnassa on erilainen kuin (muissa) länsimaissa ja toisaalta happening voi olla myös käsikirjoitettu. Ks. esim. Bishop, Claire 2012. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso, London & New York.

128 17.2.2006 – 31.12.2017 *Classics of Estonian Art from the Beginning of the 18th Century until the End of the Second World War*.

Lapinin kuvaaman toiminnan väliaikaisuus ja polis väliaikaisen toiminnan kenttänä palauttivat mieleeni jatko-opintojen aikana lukemani Hakim Beyn¹²⁹ haastattelun. Bey on runoilija, esseisti ja anarkistinen ajattelija. Teoksessaan *Tilapäinen autonominen alue* hän taustoittaa ajatteluaan merirosvoutopioilla, hylkää vallankumouksen ja viehättyy pienemmistä ”kansannousuista”, jotka ilmestyvät, häviävät ja muodostavat näin hetkellisiä autonomisia vyöhykkeitä, joissa syntyy pienimuotoista arjen vastarintaa. (Bey 2009) Beyn ajatuksista ovat viehättyneet paitsi anarkistit myös taiteilijat ja kuraattorit. Beytä haastatellut Hans Ulrich Obrist kertoo, että teos muutti hänen suhtautumisensa näyttelyyn hänen ryhtyessään kuraattoriksi.

Haastattelussa Bey ei väitä keksineensä ajatusta väliaikaisesta autonomi-
sesta alueesta, vain huomanneensa, että se oli olemassa, ja pukeneensa tämän sanoiksi. Bey kuvaa kokemuksiaan 60- ja 70-luvuilla erilaisissa kommuuneissa, jotka hyvistä aikeista huolimatta eivät pysyneet koossa pitkään – niiden elinkaari oli keskimäärin noin vuosi tai puolitoista vuotta. Monille osallistujille jäi kuitenkin kommuuneista hyvin energisoiva ja positiivinen muisto ja ihmiset saivat niistä elämää muuntavia kokemuksia. Bey ryhtyi pohtimaan, voisiko väliaikaisuudesta tehdä hyveen sen ongelmallistamisen sijaan: ison vallankumouksen tavoittelun sijaan saisi pienen maistiaisen vallankumouksesta. Bey tarkentaa, että niinkin vaatimaton asia kuin hyvät päivälliskutsut voisivat olla väliaikainen autonominen vyöhyke: kukaan ei käskytä eikä kerro, mitä pitäisi tehdä. Bey lisää, että vaikka tämä on jo TAZ (*temporary autonomous zone*), se täytyy *käsitteellistää* ja olla *tietoinen* siitä. Ja sitten kun on tietoinen, erilaiset järjestäytymisen muodot alkavat avautua: TAZ voi olla piknik joen penkalla, ja toisaalta kaksi vuotta kestävä yhteisö. Obrist kysyy TAZin mahdollisuutta taidenäyttelyn suhteen – sehän on luonteeltaan väliaikainen tapahtuma. Bey tukee ajatusta, ja kuvaa erästä vahvaa kokemustaan tästä. He keskustelevat myös vakiintuneempien instituutioiden mahdollisuudesta tarjota väliaikaisia tiloja. Se on vaikeampaa, koska TAZin logiikan mukaan heti, kun toiminta vakiintuu ja innostus häviää, pitäisi keksiä jotain uutta. Toisaalta Bey pohtii, että instituutiota pystyy herättelemään ja hämmentämään myös sisältä päin – ja tämä voi tuottaa TAZin kaltaisia tiloja ja tapahtumia. (Obrist 2011, 7–11)

129 Nimi on pseudonyymi. Hänen virallinen nimensä on Peter Lamborn Wilson.

Beyn ajattelussa on jotain, joka herättää minussa horjuntaa: *ehkä* saa minut liikkeelle, olen tunnistanut vihjeen. Väliaikaisesta autonomisesta vyöhykkeestä voidaan puhua hyvin samansuuntaisesti kuin Arendtin poliksesta, ja myös Lapinin kuvaus happeningista osuu siihen. Hollolta tulee vahva viesti muutoksen vääjäämättömyydestä, eli siinä mielessä väliaikaisuus on läsnä myös Hollon ajattelussa. Voisiko väliaikaisuus liittyä muutoksen kautta kasvatukseen ja kasvuun? Voisiko ajatella, että toiminnallinen taide – tai esimerkiksi näyttely väliaikaisena tapahtumana – *mahdollistaa* kasvun juuri väliaikaisuutensa vuoksi? Voisiko saman ajatella koskevan erilaisia taidekasvatuksellisia tilanteita, joissa tehdään kuvia – myös ne tarjoavat väliaikaisia toiminnan tiloja? Näyttelyn väliaikaisuus antaa myös taideobjekteille mahdollisen roolin väliaikaisen autonomisen alueen synnyttämisessä ja vaikka taideteokset olisivat tehty kestämään, ne ovat näyttelyssä esillä vain tietyn hetken, rinnastuvat toisiinsa ja häviävät – kokemus on kävijälle ainutkertainen. Toisaalta TAZ tarvitsee joukon ihmisiä samoin kuin polis, ja siksi yksin koettava taidenäyttely ei ehkä sovellu tähän ajatteluun. Toisaalta jo se, että samassa tilassa on useita sattumanvaraisia henkilöitä samaan aikaan voi ehkä tuottaa TAZin kaltaisen kokemuksen – ainakin itselläni on joitakin tämänsuuntaisia kokemuksia: jokin taiteen ilmaantumisen hetki, jonka kokee jakavansa muiden tilassa olevien kanssa juuri sillä hetkellä, jokin yhteinen ihmetys, jokin tapahtuminen, joka luo tilanteeseen arjesta poikkeavan vireen. Ehkä kasvatuksellinen taiteessa ei olekaan välttämättä tai ainoastaan kiinni itse taiteessa, vaan tilanteessa, joka *mahdollistaa* kasvatuksellisen tapahtuvaksi – kuten Martinez pohtii dOCUMENTA (13):n ei-konseptin sallimaa tietynlaisen taiteessa koettavan mahdollistumista? Olisiko tässä vihje, jota seurata? Bey puhuu asian tiedostamisesta – kenen näissä tilanteissa täytyy olla tietoinen siitä, mitä käsillä oleva tilanne mahdollistaa?

IRIT ROGOFF: KASVATUKSELLISIA KÄÄNTEITÄ

Mainitsin edellä kasvatuksellisen käänteiden, ja Irit Rogoffin artikkeli *Turning* on tässä yhteydessä yksi paljon lainatuista. Rogoffin ajattelussa on kaikuja Arendtin ajattelusta, ja pystyn tulkitsemaan sitä myös Beyn ajatusten valossa – Rogoffin kuvaamat tapahtumat ovat luonteeltaan väliaikaisia. Hän kirjoittaa kasvatuksellisesta käänteestä, tai erilaisista kasvatuksellisista käänteistä erityisesti kurattorikäytäntöjen yhteydessä, ja kuvailee pohdintojensa pohjaksi kahta

omaa ”kasvatuksellisista” projektiaan.¹³⁰

Academy (2006) avulla haluttiin miettiä kasvatuksen – tai koulutuksen – vaihtoehtoista mahdollisuutta yhteiskunnassa – ja suhteessa Bolognan prosessiin – ja pohtia jännitettä sen välillä, mitä pitäisi tietää ja mitä haluaa tietää. Rogoffin tiimi ei halunnut keskittyä museon omaan tietotaitoon – mitä se omistaa, miten se esittää, säilyttää ja historisoi tietoa – vaan museosta haluttiin *mahdollisuuksien* ja *mahdollisen* paikka: haluttiin avata tila ajatella ihmisille, jotka tulevat museon ulkopuolelta, koska instituutiot voisivat olla niin paljon enemmän. Tämä mahdollisuuksien tarjoaminen rinnastettiin akatemioiden ”turvalliseen” tilaan oppimisen paikkana, jossa on tilaisuus pohtia ilman tarvetta todistaa tuloksia oikeaksi. Tosin akatemit keskittyvät usein siihen, mitä ihmisten halutaan tietävän, jotta he voisivat ajatella ja toimia, mutta tiimi valitsi lähestyä akatemiaa tilana, joka synnyttää keskeisiä periaatteita ja toimintoja – sellaisia, joita voi ”ottaa mukaan” ja soveltaa sen seinien ulkopuolella. *Academy* tavoitteli vastapainoa ammatillistamiselle, teknokratialle, valvonnalle sekä tuloskeskeiselle kulttuurille. (Rogoff 2008, 2–6)

Rogoffin kuvaamassa toisessa projektissa *Summitissa* (2007) haluttiin museotilasta vähemmän säädeltyyn ja ennakolta määriteltyyn tilaan – paikkaan, jossa institutionaaliset käytännöt voivat kohdata itseorganisoituja ja aktivistisia aloitteita. Yhteen kokoonnuttiin ”heikon kasvatuksen” nimissä, joka on ei-reagoiva kasvatuksen diskurssi: haluttiin, että kasvatuksen tai koulutuksen ei tarvitsisi reagoida maailman huoliin – sen jatkuvaan kaupallistumiseen, byrokratisoitumiseen ja lisääntyvään ennustettavien ja mitattavien tulosten vaatimuksiin. Haluttiin tuoda esiin, kuinka kasvatus tai koulutus on maailmassa ja maailmasta: se ei ole vastaus kriisiin, vaan osa sen jatkuvaa monimutkaisuutta, se ei ole vain reagoimassa todellisuuksiin, vaan tuottamassa niitä. (Emt. 2–6)

Rogoff nostaa esiin kaksi termiä pohtiessaan kasvatusta: *mahdollisuuden* (*potentiality*) ja *toteutumisen* (*actualization*). *Mahdollisuudella* Rogoff tarkoittaa mahdollisuutta toimia, eikä tämä ole kytköksissä taitoon. Taidon sijaan Rogoff haluaa kytkeä toiminnan tahtoon ja tarpeeseen. Lisäksi on erittäin tär-

130 ”A.C.A.D.E.M.Y” (2006) Van Abbe -museossa Eindhovenissa ja SUMMIT (2007) Berliinissä. Rogoff on toisaalla viitannut Arendtiin, ja internethaun perusteella tulee selväksi, että hän myös luetuttaa Arendtia opiskelijoillaan. Hän mainitsee myös Buergelin, mutta ei varsinaisesti ota kantaa documenta 12:een. Rogoff (2008, 2–4) viittaa taustoituksessaan jo aiemmin mainitsemaani Bolognan prosessiin, joka laittoi liikkeelle koulutuksellista ja kasvatuksellista keskustelua.

keää, että toiminta voi myös epäonnistua: siinä pitää olla läsnä erehtymisen ja epätäydellisyyden mahdollisuus. *Toteutuminen* viittaa siihen, että tietty merkitys ja mahdollisuus, joka on juurtunut esineisiin, tilanteisiin, toimijoihin ja tiloihin, kantaa mukanaan mahdollisuutta ikään kuin ”vapautua”. Tämä viittaa ehtoihin, joissa me kaikki toimimme kompleksisessa ”uppoutuneisuudessa”: sosiaalisia prosesseja, oppivia kehoja ja yksilöllisiä subjektiviteettejä ei voi erottaa toisistaan. Nämä termit auttavat Rogoffin mukaan ajattelemaan laajemmin kasvatuksellisten tapahtumien tiloja ja kasvatuksellista toimintaa. Tästä avautuu myös mahdollisuus ajatella oppimisen tapahtuvan tilanteissa ja paikoissa, jotka eivät välttämättä tavoittele tai (ennakkoon) määrittele sellaista toimintaa. (Emt. 4) Tässä Rogoff osoittaa, että hän lähestyy kasvatusta hyvin eri ymmärryksellä kuin Buergel.

Rogoff kirjoittaa, kuinka kasvatuksesta voi tulla oudon ja odottamattoman yhteen kokoontumisen paikka: jaettua tiedonhalua, jaettua omakohtaisuutta, jaettuja kärsimyksiä ja jaettuja intohimoja kokoontuneina määrättyjen puheenaiheiden, näkemysten ja erityisten mahdollisuuksien ympärille. Kasvatus on määritelmältään tapahtumallista ja sisältää huomiota herättämättömän muutoksia aiheuttavan prosessin. Lisäksi kasvatus pitää sisällään kilvoittelun yhteisymmärryksen löytymiseksi. Rogoff pohtii, että yksi tärkeimmistä harppauksista *Academystä Summitiin* oli ehkä ymmärrys ”kasvatuksesta” alustana, joka voisi tuoda yhteen akateemikoita, taiteen maailman kansalaisia, ammatiliittojen toimijoita, aktivisteja ja monia muita odottamattomia ja hetkellisiä yhdistelmiä sellaisella tavalla, että yksilöt voisivat nähdä itsensä ja tulisivat ajatelleeksi toimintaansa ”kasvatuksen” avarasti määritellyllä kentällä. (Rogoff 2008, 6) Parhaimmillaan kasvatus voisi muodostaa yhteisöjä, jotka aaltoilevat ja virtaavat, yhtyvät ja hajoavat: pieniä ontologisia yhteisöjä, joita työntää eteenpäin halu ja uteliaisuus ja jotka ovat kiinni toisissaan jonkinlaisella voimaannuttamisella, joka tulee älyllisestä haasteesta. Rogoffin mukaan yhteen kokoontuminen uteliaisuudesta on eri asia kuin kokoontua yhteen identiteetin takia: *me* J. L. Nancyn lukijat, *me* siirtolaiset, *me* kulttuurisesti syrjäytyneet tai *me* seksuaalisesti poikkeavat – kaikissa sama *me*. Kasvatus merkitsee runsaita mahdollisuuksia yhteen tulemiselle ja osallistumiselle *näyttämöllä, jota ei ole vielä merkitty*. (Emt. 6–7)

Vaikka jään pohtimaan, eikö jokin *me* ole olemassa myös hänen kuvaamassaan tapahtumisessa, näkyväksi tulee paljon sellaista, joka tuli edellä avatuksi happeningin ja TAZ:in yhteydessä. Rogoff kirjoittaa kasvatuksesta museokontekstissa ja kuraattorikäytäntöihin liittyen. Pystyn kuitenkin tulkitsemaan hänen kirjoittamaansa myös (taide)kasvatuksen ja tämän tutkimuksen konteks-

tissa – hänen käyttämänsä ilmaisut kohtaavat jo löydetyn. Hänen kuvaamansa tapahtumat *saattaisivat* myös muodostaa väliaikaisen autonomisen vyöhykkeen, ja siten ajatuksia voisi tarkastella myös laajemmassa (kasvatuksellisessa) kontekstissa. Rogoff yhdistää kasvatuksen toimintaan tavalla, joka vakuuttaa: kasvatusta ei tarvitse ennakolta määritellä tapahtuvaksi, mutta sille annetaan mahdollisuus. Lisäksi oppiminen voi tapahtua yllättävissäkin tilanteissa ja paikoissa. Tulkitseen hänen ajattelunsa soveltuvan ja rinnastuvan hyvin myös Hollon ajatukseen kasvatuksesta kasvamaan saattamisena ja orgaanisena tapahtumisena. Rogoff tuo myös esiin, kuinka tärkeää on, että toiminta voi myös epäonnistua. Tässä on yhtymäkohta Martineziin, joka kirjoittaessaan nonsenseä tuottavista taiteilijoista toi esiin tärkeän piirteen: virheitä pitää voida sietää.

Rogoffin mukaan kasvatuksen pitäisi olla saavutettavissa ja tarjota yksinkertainen pääsy monimutkaisten ajatusten äärelle. Tässä tulee esiin kompleksisuus, joka on tullut mainituksi useaan kertaan. Rogoff ajattelee, että yksi tapa päästä käsiksi tähän kompleksisuuteen voisi olla kyky muodostaa omia kysymyksiä sen sijaan, että vastaisimme vain meille asetettuihin kysymyksiin, vaikka ne olisikin kysytty avoimen ja osallistavan demokraattisen prosessin nimissä. Hän kirjoittaa olevan hyvin selvää, että kysymysten muotoilijat muodostavat pelikentän. (Emt. 7–8) Hän haluaisi myös ajatella, että kasvatuksen näyttämön – mielestäni tähän sopisi terminä myös Arendtin polis näyttäytymistilana – päivittäinen haaste olisi juuri tämä: miten oppisimme esittämään kriittisesti tuotettuja kyseenalaistuksia? Rogoff ei halua, että tavoiteltaisiin jo tuotetun tiedon horjuttamista ainakaan samalla tavalla kuin se tehdään auktoriteettien taholta: kun esimerkiksi poliittiset puolueet tai oikeusistuimet haastavat tilanteen, samalla halutaan laatia absoluuttiset oikeat ja väärät ja korvata joku toisella, paremmalla. Kun ajatuksen haastaa kasvatuksen kontekstissa, toimija voi ehdottaa mahdollisuutta *kuvitella* toinen tapa ajatella, minkä voi tehdä nujertamatta alkuperäistä ajatusta. Rogoff ajattelee, että energiaa ei kannata tuhlaa muodostamalla oppositiota, vaan varata se vaihtoehtojen kuvittelemiselle. Jos kasvatus voi vapauttaa energiaa vastustamisesta kuvitteluun, tai ainakin vaihtoehtojen esiin tuomiseen, silloin ehkä meillä on kasvatus, joka on enemmän. (Emt. 8) Tässä yhteydet Hollon kasvamaan saattamiselle tulevat vielä selkeämmin esiin: opetellaan kysymään omia, itselle merkityksellisiä kysymyksiä. Lisäksi Hollolle tärkeällä mielikuvituksella on keskeinen tehtävä.

Lopuksi Rogoff selittää Foucault'n ajatusta parrhesiasta, jota siteerasin tutkimustani taustoittavassa luvussa, ja toteaa, että on vaikea kuvitella romant-

tisempaa tai idealistisempaa ajatusta kuin parrhesia, johon vedota käänteis-
sä kasvatuksellisella alueella. Hän myöntää olevansa itsetietoinen kriittinen
teoreetikko, joka työskentelee nykytaiteen parissa, mutta tunnustaa, että to-
tuuden puhumisen ajatus vetää silti häntä puoleensa, eikä häntä edes hävetä
– ainakaan kovin paljoa. Rogoff pohtii, että ajatus vetää puoleensa ehkä siksi,
että totuudesta on vaikea saada kiinni mitään täsmällistä: näyttää siltä, että
totuus ei ole asema, vaan eteenpäin vievä, pakottava tarve. Rogoff kirjoit-
taa ajattelevansa yhä useammin, että ”kasvatus” ja ”kasvatuksellinen käänne”
voisivat olla juuri tätä: herkiä, jolloin osallistumme totuuden tuottamiseen
ja ilmaisemiseen. Tässä totuutta ei ymmärretä virheettömänä, todistettava-
na, tosiasiana, vaan sellaisena, joka kokoaa ympärilleen ihmisiä pohtimaan
sitä. Rogoff lisää, että totuuden ilmaiseminen suhteessa johonkin päivänpo-
liittiseen väitteeseen, ongelmaan tai järjestelmään on melko helppoa, koska
ehdot, joilla sellaiset totuudet otetaan vastaan ja artikuloidaan, on jo saneltu.
Totuuden kertominen marginaalissa ja muotoutumassa olevissa tiloissa, joi-
hin uteliaat kokoontuvat, on kokonaan toinen projekti: yksilön oma suhde
totuuteen. (Emt. 9)

Martinez kirjoittaa, että taiteellisen tutkimisen tapa tarjota tilaa ajattelulle
taiteessa ei vaadi tai oikeastaan siedä todisteita vaan pikemminkin ymmärrystä,
ja Rogoff haluaa tarjota tilaisuuden pohdinnoille ilman tarvetta todistaa väit-
tämää oikeaksi – tärkeintä on ajatus totuudesta etsintänä, joka kokoaa ihmisiä
yhteen jonkinlaiselle väliaikaiselle autonomiselle alueelle. Rogoffin mukaan
taidemaailmasta on enenevässä määrin tullut puheen ja keskustelun paikka,
joka tuo yhteen erilaisia ihmisiä.¹³¹ (Emt. 9) Rogoffin esimerkissä taideinsti-
tuutio suojelee toimintaa tarjoamalla väliaikaisia tiloja ja mahdollisuuden koh-
data ja keskustella – ja tämä vertautuu Arendtin kuvaamaan, muurien ympä-
röimään polikseen. Jokainen tuo tälle polikselle tai tähän näyttäytymistilaan
mukanaan oman erityisyytensä ja tulee näkyväksi pyrkiessään muotoilemaan
omia kysymyksiä.

Kuvatun kaltaiset erilaiset väliaikaiset tilanteet rakentuvat yksilöiden koh-
taamisista ja tapahtuu oivalluksia, muodostuu kysymyksiä ja kuvitellaan vaih-
toehtoja. Toiset ihmiset mahdollistavat tämän tapahtumisen, mutta lopulta
kyse on yksilöstä: yksilön omista kysymyksistä ja hänen omasta suhteestaan

131 Myös Rogoff viittaa documenta X:een, jonka kuraattori Catherine
David järjesti 100 päivän aikana 100 keskustelua, ja seuraavassa
documentassa XI oli neljä ”alustaa” keskustelulle ympäri maailmaa
ennen sen avaamista.

totuuteen. Rogoffin ajattelussa mielikuvitus ja vaihtoehtojen kuvittelu nousee tärkeäksi ja myös tämä tuo mieleeni Hollon. Jos ajattelen Hollon kasvamaan saattamista, siinä on kyse omista ajatuksista ja totuuksista, koska viisas kasvattaja ei tarjoa kasvatettavalle omiaan ainakaan rajoittavalla tavalla, ehtona hyväksynnälle. Tästä seuraa myös horjuntaa: koska kasvatusta (tai sivistystä tai valistusta) ei ole etukäteen päätetty tapahtuvaksi, se on mahdollista, *ehkä*-kasvatusta. Vaikuttaa siltä, että jollain tavalla väliaikaisuus rikkoo tavanomaisuuden, tavat ja arjen – ja ehkä sellaisissa hetkissä on kasvun *mahdollisuus*: arkeen tulee murtuma, joka puolestaan luo tilaisuuden jollekin uudelle ja ehkä vieraalle – myös kuvittelulle. Väliaikaisella autonomisella alueella voi tulla valaistuksi jokin sellainen, joka muuten ei tulisi nähdyksi.

Rogoffin avoimen tilan tavoittelu on myös oman kokemukseni perusteella sellaista, jota taiteen kokeminen ja tekeminen parhaimmillaan tarjoaa: tilaa pohtia avoimesti ilman ainoaa oikeaa tapaa ajatella. Lapsuudessani oli vain yksi ajattelumalli, yksi tapa tulkita maailmaa ja kaikki muu piti sulkea pois epätoivottuna. Se ahdisti ja loi hyvin rajatun maailmankuvan. Koska tavoitteena on jokaisen oma totuus, omat kysymykset ja tila käyttää mielikuvitusta, tulkitsen, että myös Arendtin kuvaama vallan mahdollisuus on olemassa.

LUOTTAMUS – JACOTOT’N TARINA

Rogoffin esiin nostamat kaksi termiä: *mahdollisuus* ja *toteutuminen* saivat minut ajattelemaan Rancièren tarinaa Jacotot’sta. Jacques Rancière on yksi aineistostani esiin nousseista johtolangoista. Hänen haastattelunsa aloitti EDUCATION:-osion ja hän on yksi teoreetikoista, joihin viitataan kasvatuksellisesta käänteestä puhuttaessa. Tarina Jacotot’sta ei kuitenkaan suoraan liity taiteeseen, vaan kasvatukseen.¹³² Joseph Jacotot (1770–1840) eli sata vuotta ennen Holloa.

132 *Vapautunut katsoja* –teoksensa alussa Rancière itsekin myöntää, kuinka hämmentynyt oli, kun sai kutsun pitää puheenvuoro taiteilijoille suunnatussa kesäkoulussa *Ignorant Schoolmaster* -kirjan pohjalta: hän mietti, mitä tekemistä tällä tarinalla voi olla nykyaikaisen taiteen ongelmien kanssa. Hetken mietittyään hän ajatteli, että ehkä älyllisen emansipaation ajatus ja nykykatsojan aseman rinnastus tarjoaakin mahdollisuuden ajatella uudesta näkökulmasta. (Rancière 2016, 7–8) Noin muuten Rancièren ajattelu on hyvin kiinni tiettyssä filosofisessa ja yhteiskunnallisessa keskustelussa, »

Hän vaikutti kotikaupungissaan Dijonissa paitsi yliopiston professorina myös poliittisesti. Napoleonin vallan kaaduttua Jacotot pakeni Brysseliin, jossa hän sai paikan yliopistosta ranskan kielen opettajana. Hän ei kuitenkaan puhunut flaamia, joka oli opiskelijoiden äidinkieli. Opetuksensa lähtökohdaksi hän löysi satunnaisen kirjan (*Calypso*), joka oli käännetty ranskasta flaamiksi. Opiskelijat oppivat vertailemalla ranskan- ja flaaminkielistä versiota keskenään. Tämä oli ollut hätäratkaisu, mutta Jacotot oli ihmeissään lopputuloksesta: opiskelijat oppivat täysin ilman häntä, ilman tavanomaisia selityksiä! Ikään kuin hän olisi lähettänyt opiskelijat metsään ja kertonut päämäärän ilman että olisi käynyt metsässä. Ja silti he oppivat! Tämä sai Jacotot'n – ja Rancièren – kyseenalais-tamaan opettajan roolin. Rancière kertoo Jacotot'n tarinan teoksessaan *The Ignorant Schoolmaster* ja hänen äänensä sekoittuu Jacotot'n ääneen, eikä aina ole selvää, kumpi puhuu.¹³³

Rancière (1991, 9–10) kuvaa, kuinka Jacotot'n opiskelijat etenivät tavalla, jolla heidän ei oikeastaan olisi pitänyt edetä: kuin lapset, sokeasti, ratkaise-malla arvoituksia. Rancière (emt. 4) ottaa – Hollon tavoin – lähtökohdakseen sen, mitä tapahtuu ennen selityksiä: lapsi oppii äidinkieltä luonnollisesti, hän oppii jäsentämään ja korjaamaan oppimaansa uutta opittuaan. Ihmi-seläin oppii heittäytymällä häntä ympäröivien merkkien ja asioiden keskelle ja ottaa paikkansa muiden ihmisten joukossa havainnoimalla ja vertailemal-la ”yhtä asiaa toiseen, merkkiä tosiasiaan, merkkiä toiseen merkkiin”. Kaiken oppimisen ydin on kääntämisen runollinen työ, päättelee Rancière. (Rancière 2016, 17)

Rancière (1991, 4) nostaa opettajan roolin kasvatuksen ongelmien keskiöön ja ongelmallistaa selittämisen, jota usein pidetään opetuksessa välttämättömänä: miksi ihmisen ei anneta oivaltaa itse ja jos hän ei oivalla, muuttaako seli-tys tilannetta mihinkään suuntaan? Aikojen alusta ihminen on oppinut juuri näin, kenenkään selittämättä. Mutta sitä ei useinkaan sanota ääneen: olen op-pinut monta asiaa ihan itsekseni, kyllä sinäkin opit, kun jatkat vain mitä olet tekemässä – opettele tosiasiat, matki, tiedä itse – näin luonto toimii. Toista sattuman metodia, jonka avulla voit hahmottaa kykysi. Tämä on Rancièren

johon hän osallistuu sellaisella teoreettisella tasolla, että se ei osu tutkimusasetelmaani.

- 133** Tämän vahvistaa myös englannintaja esipuheessa. Hän toteaa myös, että tässä kirjassa yhtyvät ensimmäistä kertaa kaksi Rancièrelle läheistä asiaa: kiinnostus historiaan ja osallistuminen filosofiseen keskusteluun.

mukaan kuitenkin vaikea askel: vaikka jokainen harjoittaa tämänkaltaista oppimista, kun siihen tulee tarve, sitä ei haluta tunnistaa, eikä sen tarjoaman älyllisen vallankumouksen kanssa haluta tulla toimeen. (Emt. 16) Yhteiskunnassamme usko tämänkaltaisen luonnollisen oppimisen jatkumiseen loppuu yhtäkkiä jo varhaisessa vaiheessa ja oppijasta tulee opetettava: miksi lapsen kykyyn oppia ei enää uskota? Rancière kuvaa tästä seuraavan jaon tietäviin ja tietämättömiin mieliin, kypsiin ja kypsymättömiin, viisaisiin ja tyhmiin. Kaikki opittavissa oleva on tämän logiikan mukaan peitetty ikään kuin tietämättömyyden hunnulla, ja sitten pedagogi voikin astua esiin raottamaan verhoa. Ennen pedagogin tuloa lapsi haparoi sokeasti, ratkaisi arvoituksia. Nyt hän oppii: hän kuulee sanoja ja toistaa ne. Päädytään siis tilanteeseen, jossa tarvitaan pedagogi, mestari avaamaan kirjaimia ja vertauksia, ja yritetään opettaa ymmärtämään selittämällä. (Emt. 6-8)

Jacotot'n opiskelijat eivät tienneet ennen, mitä nyt tiesivät – ja siksi Jacotot oli opettanut heille jotain, vaikka hän ei ollut välittänyt heille tietoaan. Se, mitä opiskelijat oppivat, ei ollut mestarin tietoa. Hänen mestarillisuutensa oli ”käskyssä”, joka sai aikaan sen, että opiskelijat muodostivat tiiviin ringin ja ottivat yhdessä haasteen vastaan. Jättämällä oman älykkyytensä ulkopuolelle Jacotot antoi opiskelijoille mahdollisuuden hahmottaa omansa tuon kirjan kautta. Oppinut ja mestari pysyttelivät erossa – ja samalla kaksi kykyä, jotka vaikuttavat oppimisessa, älykkyys ja tahto, myös erotettiin ja vapautettiin toisistaan. Rancièrelle tahto oppia on tärkeää tässä tasa-arvoisuuden metodissa. Hän kirjoittaa, että aina, kun yksi älykkyys on alisteinen toiselle, kysymys on *tyhmistämisestä*. Henkilö – erityisesti lapsi – voi tarvita mestaria, jos hänen oma tahtonsa ei ole tarpeeksi vahva, jotta hän pääsisi oppimisen polulle ja pysyisi siellä. Tässä on kuitenkin kyse tahtojen alamaisuudesta, ei älykkyysien. Kun älykkyys liitetään toiseen älykkyYTEEN, siitä tulee tyhmistämistä. Opetamisessa ja oppimisessa on aina mukana kaksi tahtoa ja kaksi älykkyyttä. Näiden kaikkien samanaikaista yhteensattumaa Rancière kutsuu siis tyhmistämiseksi. Jacotot'n tilanteessa opiskelija oli yhteydessä Jacotot'n tahtoon, sekä kirjan älykkyYTEEN, ei Jacotot'n: nämä kaksi olivat selkeästi erillään. Tiedostettua ja ylläpidettyä eroa näiden kahden suhteesta, eli älykkyYDEN toimintaa vain itselleen, kun tahto toteuttaa toisen tahtoa, Rancière kutsuu *emansipaatioksi*¹³⁴. (Emt. 12–13)

134 Varto on kuvannut emansipaatiota oivallisesti yritykseksi ”astua rajojensa yli ja tulla joksikin toiseksi”. (Varto 2017, 151)

Jacotot'n kokeilu näytti riittävältä valaistakseen sitä, että voi opettaa mitä ei tiedä¹³⁵, jos opiskelija on emansipoitunut eli jos hänet velvoitetaan käyttämään omaa älyään. Mestarin tehtävä on "aidata" äly satunnaiseen piiriin, josta se voi murtautua tulemalla tarpeelliseksi itselleen. Emansipoidakseen tietämättömän henkilön täytyy olla itse emansipoitunut ja tietoinen ihmismielen todellisista voimista eli vain emansipoitunut voi opettaa. Tietämätön voi oppia mitä mestari ei tiedä, jos mestari uskoo häneen ja velvoittaa hänen realisoimaan kykynsä. Rancière kirjoittaa vallasta ja voimattomuudesta, joka on läsnä tyhmistämässä – ja samalla kaikkialla yhteiskunnassa, jossa tietävän ja tietämättömän ero on näkyvissä.¹³⁶ (Emt. 15, 39) Rancière (emt. 18) lisää, että oppija oppii, mitä hän haluaa, ehkä ei mitään – emansipoitunut mieli voi itse päättää. Lisäksi instituutio ei voi emansipoida, mutta yksilöltä voi oppia: myös professoria kuuntelemalla (emt. 102).

Rancière kirjoittaa tarinaa Jacotot'sta 1980-luvulla, ja vaikuttaa pitävän Jacotot'n oivalluksia pätevinä. Hän kuvaa, kuinka pedagogiikan käytäntö pohjaa myös 1980-luvulla vastakkainasetteluun tiedon ja tietämättömyyden välille. Metodit, joilla tietämätön henkilö oppii, voivat vaihdella: tiukka tai hellävarainen metodi, perinteinen tai moderni, aktiivinen tai passiivinen – ja näiden tehokkuutta voidaan vertailla. Joka tapauksessa Rancière tulkitsee, että kyse on tyhmistämisestä. (Emt. 13–14) Yleisesti ajatellaan, että opettajan tehtävä on "hävittää oman tietonsa ja tietämättömän tietämättömyyden välinen etäisyys" (Rancière 2016, 14). Tämä jyrkkä ero tulee esiin järjestelmällisesti etenevässä opetuksessa, ja näin ensimmäinen asia, jonka oppilas oppii, on hänen tietämättömyytensä. Tämä on siis tyhmistämistä, jota vastaan Jacotot asetti intellektuaalisen emansipaation. "Älyllinen vapautuminen on älyjen tasaveroisuuden todentamista ja vahvistamista." Toisaalta "tämä ei tarkoita sitä, että kaikki älykkyyden ilmentymät olisivat samanarvoisia, vaan sitä, että älykkyys on kaikissa ilmentymissään itsessään tasa-arvoista".

135 Jacotot oli niin hämmästyntynyt opiskelijoiden suorituksista, että hän päätti testata menetelmäänsä ryhtymällä opettamaan aineita, joissa hän oli täysin epäkelpo: maalausta ja pianonsoittoa. Tarina ei kerro, miten tässä kävi.

136 Jacotot antaa esimerkin marssista, jolla seurataan johtajaa. Kun käskyjen tottelija pääsee perille, hän hämmästy: hän ei olisi koskaan omin avuin osannut tänne. Tästä seuraa johtajan ihailua, joka tyhmistää. (Rancière 1991, 59)

(Emt. 16–17) Siksi ei voi väittää tosiasiana, että kaksi mieltä on tasa-arvoisia, mutta ongelmana ei ole todistaa, että kaikki älykkyydet ovat tasavertaisia – tärkeintä on katsoa, miten tämän oletuksen kanssa voi toimia. (Rancière 1991, 46) Rancière pohtii pitkään älyjen tasa-arvoa.¹³⁷ (Ks. esim. emt. 46–50, 86–88) Älyjen tasa-arvoa voi aina verifioida, koetella, ja tällä koettelulla on vaikutus (emt. 98).¹³⁸

Rancièren mukaan emansipaation kokemuksen keskiössä on totuuden mukaisuuden periaate. Emansipaatio ei ole avain kaikkeen tietoon, mutta jokaisen ihmisen suhde totuuteen on merkittävä – se saa hänet polulle, hänen omalle ”kiertoradalleen” etsijänä. Tämä on moraalinen perusta oikeudelle tietää. Kenelläkään ei ole suhdetta totuuteen, ellei hän ole omalla kiertoradallaan. Rancière kirjoittaa, että ei saa olla uskoton itselleen, ei saa käyttää kahta valhetta: tiedän totuuden tai en pysty. (Emt. 57, 59) Rancière tuo esiin

137 Jacotot väitti myös, että naisilla ja miehillä on sama älykkyys. Tämän kuultuaan joku oli kysynyt Jacotot’lta, ovatko naiset tämän jälkeen vielä kauniita. (Rancière 1991, 109) Tämä on varmasti ollut aika radikaali ajatus 1800-luvun alussa. Yhteiskuntaluokat ovat muutenkin olleet silloin erillään ja etuoikeutetut etuoikeutettuja – ja heille universaalin opetuksen ajatus on ollut todellinen uhka, mikä tulee tekstissäkin esiin. Rancière kritisoi nyky-yhteiskunnan pedagogisoitumista, joka ilmenee esimerkiksi ajatuksessa elinikäisestä oppimisesta. Tämän seurauksena yhteiskunnassa on lukemattomia ”selittäviä” instituutioita. (Emt. 135)

138 Rancière kirjoittaa, että ei voi olla emansipoitunutta luokkaa, kokousta tai yhteiskuntaa, mutta yksilö voi olla aina emansipoitunut ja emansipoida millä hetkellä hyvänsä jonkun toisen. Yksilö voi julistaa toisille älyjen tasa-arvon harjoittamista ja siten lisätä niiden ihmisten määrää, jotka eivät pelaa yhteiskunnallista peliä huonompien paremmuudesta. Yhteiskunta, kansa tai valtio on aina irrationaalinen, mutta yksi voi moninkertaistaa niiden ihmisten määrän, jotka yksilöinä käyttävät järkeään ja pyrkivät kansalaisina vastustamaan yhteiskunnan mielettömyyttä. (Rancière 1991, 98) Toisaalta Rancièren mukaan emansipoitunut henkilö tietää, mitä voi odottaa sosiaaliselta järjestykseltä, eikä tee siitä suurta asiaa – hän kykenee noudattamaan ylempiensä (joiden tietää olevan pohjimmiltaan samanarvoisia) ohjeita. Tyhmistetyillä ei ole pelättävää, mutta he eivät koskaan tule tietämään sitä. Tyhmistäminen ei ole parantumaton taikauskoa, vaan se on pelkoa vapauden edessä. Arki ja tavat eivät ole välinpitämättömyyttä, vaan pelkuruutta ja sellaisten ihmisten ylpeyttä, jotka kieltäytyvät tunnistamasta omia kykyjään ja valitsevat mieluummin mielihyvän, jota saavat vahvistaessaan naapurinsa kyvyttömyyttä. (Emt. 108–109)

jokaisen oman suhteen totuuteen, ja kääntää katseen yksittäiseen. Tämä tuo mieleeni Rogoffin, joka kirjoitti myös yksilön omasta totuudesta. Jacotot’n tarina ei kerro mitään yleistä oppimisesta, vaan antaa tapausesimerkin *tilanteesta*, jossa oppiminen on *mahdollista* – jos emansipoitunut mieli niin haluaa.

Jacotot’sta tuli suosittu, mutta hän herätti myös epäilystä yliopistollaan, koska kaikki halusivat tulla kuuntelemaan miestä, joka kertoi kahden kynttilän valossa liian pienessä luentosalissa, että ”minun täytyy opettaa teille, että minulla ei ole mitään, mitä voisin opettaa teille”. (Emt. 15) Jacotot’n tapa lähestyä opetusta sai mainetta laajemminkin. Ihmiset eri puolilta Eurooppaa ja jopa Rio de Janeirosta halusivat kuulla, kuinka perustuksia ravisteltiin tiedon valtakunnassa – ja tämä kaikki vain siksi, että Jacotot, oppinut mies ja maineikas tiedemies, oli tullut hulluksi, koska ei osannut flaamia. (Rancière 2016, 18) Lopulta Jacotot palasi Ranskaan ja hänen vanhat oppilaansa, jotka olivat nyt korkeassa asemassa, tulivat kysymään häneltä, kuinka valtio voisi järjestää koulutuksen, jonka on velkaa kansalle. Jacotot vastasi, että ei pidä tehdä mitään. Valtio ei ole koulutusta velkaa kansalaisille, koska ei voi olla velkaa sellaisesta, jonka voi tehdä itsekkin. Koulutus on kuin vapaus: sitä ei anneta, se otetaan. Ministeri kysyi: mitä sitten pitää tehdä? Jacotot’n vastaus oli, että kerro kaikille, että otan tiettyssä hotellissa joka päivä vastaan isiä köyhistä perheistä näyttääkseni heille keinot emansipoida lapsiaan. Lisäksi samansisältöinen, emansipaation mahdollisuudesta kertova viesti tulisi viedä jotakuinkin kaikille, myös oppineille – ehkä he löytäisivät uusia keinoja tutkimukseensa. Ja jos he alkaisivat opettaa myös sitä, mitä eivät osaa, ehkä he tunnistaisivat uusia älyllisiä voimia, jotka saattaisivat heidät aivan uusien keksintöjen äärelle. (Rancière 1991, 106–107) Lopulta moni oppinut – ja vähemmän oppinut – levitti Jacotot’n universaalin opetuksen ideaa. Loppu ei ollut mitenkään onnellinen, koska ajatus päättyi myös tyhmistäjien leiriin ja se aidattiin opetusmenetelmäksi muiden oheen ja vertailtavaksi niiden kanssa – ja lopulta se kuihtui. (Emt. 110–)

Ymmärrän, miksi tarina Jacotot’sta on noussut merkittävään asemaan kasvatuksellisesta käänteestä puhuttaessa: siinä olevat elementit ovat hyvin tunnistettavissa taiteessa – ei ole tietäjää, on vain halu, joka vie eteenpäin, ja omalle toiminnalle ja omille oivalluksille annetaan arvo. Ei ole ”oppinutta”, joka veisi perille kädestä pitäen. Taiteen opetuksessa selittäminen on jo lähtökohtaisesti toisarvoisessa asemassa, koska toimimalla ja tekemällä oppiminen tulee ensin – ja tässä painotetaan oman kuvakielen tai kuvaston löytymistä, ei niin-

kään ”oikein” oppimista. Ymmärrän taiteen kentän kiinnostuksen Jacotot’n tarinaan vielä siksi, että siinä on yhtäläisyyksiä edellisessä luvussa avaamiini taiteen toimintatapoihin: Rancière kuvaa, miten opiskelijat etenivät ”kuin lapset, ratkaisemalla arvoituksia”. Yleisesti (edelleen) ajattelemme oppimisen tapahtuvan jotenkin järjestelmällisesti etenemällä. Taiteessa oppiminen on haparoivampaa, koska täsmällistä käsitystä oppimisen polusta ei useinkaan ole – omat oivallukset syntyvät useimmiten yrityksen ja erehdyksen kautta ja monesti mielivaltaisessa järjestyksessä. Tämä tapahtuu myös, kun ajattelen kokemustani kuvataideopettajana: samaan tehtävänantoon on monta vastausta. Yhtä oikeata tapaa perille pääsyyn ei ole. Opittu on tällöin kiinni omista kokemuksista ja oivalluksista, mestaria ei ole.¹³⁹

Löydän Jacotot’n tarinasta ja Rancièren pohdinnoista yhtäläisyyksiä myös Hollon kasvamaan saattamisen kanssa: kasvattajan tehtävä on saattaa kasvamaan ja pitää huoli kasvatuksen esteiden poistamisesta. Tässä esimerkissä oppiminen mahdollistettiin saattamalla Jacotot’n tahto opiskelijoiden tahtoa vastaan ja luotiin sille otollinen tilanne. Hollollekaan kasvattajan tieto – tai äly – ei ole tärkeä, vaan keskiössä on kasvatettava. Kysymys on myös halusta, tai tahdosta, kuten Jacotot’lla. Kasvattaja haluaa saattaa toisen kasvamaan, ei *selittää* toiselle maailmaa. Tässä kysytään kasvattajan taitoa. Hollokaan ei kirjoita menetelmästä – ja siksi hänen teoriansa jää tiettyssä mielessä vajaaksi – vaan hän tuo esiin tyylin, joka Jacotot’lla oli niin kiinteästi sidoksissa hänen persoonaansa, että yleistettynä metodina se kuihtui. Se, mikä toimi yksittäisen mestarin työssä, ei enää metodina toiminutkaan. Jacotot’n tarinassa tulee lisäksi esiin myös tärkeä piirre, jonka löydän myös Hollolta: luottamus kasvaan, luottamus ihmisen omaan kykyyn ja haluun oppia ja kasvaa. Rancière pohtii älyjen tasa-arvoa Jacotot’n tarinan pohjalta, mutta itse näen sen ennen kaikkea tarinana luottamuksesta: sinä opit myös ilman minun selityksiäni.

En tässä yhteydessä edes pyri selittämään Rancièren ajatusta älyjen tasa-arvosta koko laajuudessaan, koska minun on vaikea ymmärtää sitä. Rancière (1991, 46) yrittää vakuuttaa, että älyjen epätasa-arvo ei ole luonnollista, vaikka se siltä tuntuu. En tunnista tätä, enkä toisaalta löydä keskustelulle tasa-arvosta paikkaa tässä tutkimuksessa, vaikka sitä voisi hyvin tarkastella osana ihmisten välistä toimintaa.¹⁴⁰ Toisaalta hahmotan Rancièren (emt. 137) ajatuksen tasa-ar-

139 Tässä tarkoitan erityisesti nykytaidekasvatusta.

140 Tätä voi pohtia lisää vaikka seuraavassa tutkimuksessa. Arendt kirjoittaa tasa-arvosta poliksella, mutta hän ei kirjoita kaikkien tasa-arvosta, vaan poliksella näyttäytyvät vertaiset toisilleen. Ymmärrän »

von verifiointista. Tasa-arvoa harjoitetaan ja se varmennetaan, verifioidaan. Jos lähtökohtaisesti pidän toista alempi- tai ylempiarvoisena, se vaikuttaa siihen, miten toimin ja lähestyn toista. Rancière ei myöskään kirjoita kokemuksesta eikä kehollisuudesta, vaan keskittyy älyyn, joka usein käsitetään mielen kyvyksi (esimerkiksi älykkyyssosamäärä). Ehkä myös tämä saattaa minut vieraantumaan: taidossa ja oppimisessa – erityisesti taiteiden osalta – on ymmärrykseni mukaan kyse muustakin kuin älystä.

Tiina Pusa käyttää väitöksessään yhtenä teoreettikkonaan juuri Rancièrea. Pusa tutkii taiteen ja vanhuuden merkityssuhteita eli hän lähestyy asiaa hieman eri suunnasta kuin tämä tutkimus. Haluan kuitenkin lainata Pusan ajatuksia pitääkseni omani liikkeessä. Hän kirjoittaa, että tilanne, jossa tarjotaan mahdollisuus taiteen tekemiseen voi häiriytyä ”sellaisista sanoista kuin terapeutti, ohjaaja, pedagogi, opettaja, kouluttaja, konsultti tai taiteilija”. Hänen käsityksensä mukaan nämä sanat kutsuvat esiin rooleja, jotka ”eivät ole hedelmällisiä tai luontevia kunkin omalle taidekäsitteelle pohjautuvaa taiteen tekemistä ajatellen” ja pohtii, kuinka määritellä taiteen tekemisen tilanne välttämällä tätä asetelmaa. (Pusa 2012, 243) Pusa kirjoittaa myös vallasta, joka on läsnä tämänkaltaisissa tilanteissa, ja pohtii Rancièren älyjen tasa-arvon pohjalta taitojen tasa-arvon mahdollisuutta. (Emt. 76, 243) Hänen mukaansa ”taidekasvatusprosessin mittatikkuna” ei voi olla taideopettajan taito tai taidekäsite, koska se sulkee ”taidekasvatuksen mah-

hän rajaavan tasa-arvon tiettyihin tilanteisiin, jossa ollaan poissa tavanomaisista hierarkioista. Rancièrelle taas kaikki älyt ovat tasa-arvoisia, kaikkialla ja kaiken aikaa – vaikka hän kirjoittaakin yhteiskunnan hierarkioiden estävän tämän näkymistä. Rancièren ja Arendtin käsitykset vaikuttavat olevan toisistaan aika kaukana. Arendtin mukaan yhteiskunta yhtäläistää kaikissa olosuhteissa, ja hän kirjoittaa, miten tasa-arvon voitto on vain ”poliittinen ja oikeudellinen tunnustus siitä, että yhteiskunta on valloittanut julkisen alueen ja että erottautumisesta ja erilaisuudesta on tullut yksilön yksityisasioita”. (Arendt 2002, 47–48) Arendt kuvaa modernille tasa-arvolle perustuvalla yhteiskunnalla olevan ominaista konformismin, minkä on mahdollistanut se, että käyttäytyminen on korvannut toiminnan ja muodostaa ensisijaisesti ihmisten väliset suhteet. Se on hyvin erilainen kuin antiikin aikainen kaupunkivaltioiden tasa-arvo. Harvoin ”tasa-arvoisiin” (*homoiōi*) kuulumisen tarkoitti, että sai elää vertaistensa parissa. Julkisen alueella, poliksessa, vallitsi ”tuima kilpailuhenki, kun kansalaisten täytyi jatkuvasti erottautua muista ja näyttää ainutkertaisin teoin tai saavutuksin olevansa aina paras (aien aristēuein)”. Julkisen alue oli siis varattu yksilöllisyydelle: ”se oli ainoa paikka, jossa ihmiset saattoivat näyttää, keitä he todella ja ainutkertaisesti olivat”. (Emt. 48)

dollisuusvalikon” (emt. 217). Pusa tulkitsee älyjen tasa-arvon vaativan nimikkeiden poistamista ja taidon ja taidekäsitteiden häivyttämistä. Rancière ei ainakaan tässä tarinassa yritä häivyttää mestarin roolia, vaan laittaa vastakkain tahdon ja älyn, jotka eivät hänen mukaansa kuulu samaan tilanteeseen, jos tavoitteena on emansipaatio. Kasvattajalla on Rancièren ajattelussa rooli, se ei vain ole selittäjän rooli, vaan kasvattajan tehtävä on tarjota oppimistilanne – ja rajata se johonkin satunnaiseen piiriin, ja saattaa näin kasvatettava kasvamaan. En siis näe, että kasvattajan roolin häivyttäminen on vastaus, vaan kysymys on enemmänkin siitä, mitä on kasvattajan taito ja kuinka olla tietoinen vaikuttavista tekijöistä: on taitoa olla läsnä eri tilanteissa tarjoamatta liian valmiita vastauksia ja taitoa jättää tilaa toisen omille löydöille ja oivalluksille. Ajattelen Jacotot’n tarinan havainnollistavan ennen kaikkea luottamusta ja sellaisena haluan tuoda sen esiin tämän tutkimuksen kontekstissa. Lisäksi pidän Jacotot’n tarinaa jonkinlaisena tapausesimerkkinä Hollon kuvailemasta kasvattajasta ja hänen tyylistään.

TOIMINNAN ALULLE PANIJA JA KASVATTAJAN TYYLII

Ennen kuin palaan taiteen pariin, jatkan hetken pohdintaa kasvattajan roolista. Vaikuttaa selvästi siltä, että erilaiset väliaikaiset autonomiset alueet – jollaiseksi myös Jacotot’n luoman tilanteen voisi tulkita – eivät syntyneet itsestään, vaan henkilöllä, jota voisi kutsua kasvattajaksi (tai kuraattoriksi, kuvataiteilijaksi, kommuunin tai piknikin alulle panijaksi jne.), on ollut joku rooli.

Arendt (2002, 48) kirjoittaa, että ihmiset osallistuivat yhteisten asioiden hoitoon ja jakoivat lainkäytön, puolustuksen ja julkisten asioiden hoitamisen taakan rakkaudesta poliikseen: he halusivat säilyttää julkisen tilan ja sen tarjoaman mahdollisuuden näytää, keitä he ainutkertaisesti olivat. Arendt ei oikeastaan puutu siihen, minkälaisia rooleja ihmisillä toiminnassa on tai miten toiminta poliiksella lähtee liikkeelle, vaan hänelle riittää ajatus poliiksesta vertaisten näyttäytymistilana, jossa he tulevat kuulluksi ja nähdyksi ilman, että kukaan hallitsee toista. Hän kuitenkin pohtii Platonin toisistaan erottamia toiminnan muotoja: *arkhein* (aloittaminen) ja *prattein* (loppuun saattaminen), jotka olivat kreikkalaisen näkemyksen mukaan yhteydessä toisiinsa. Arendtin pohdinnassa toiminnan aloittaja ei useinkaan osallistu toimintaan ja ongelmana on, että hänestä tulee usein hallitsija ja toimijoista vain ”käskyjen toteuttajia”. (Emt. 225–) Arendtin ajatus tuo asetelmaani yhden näkökulman lisää. Kasvattajan rooliin on syytä kiinnittää huomiota – se on hyvinkin keskeinen, vaikka se ei olisikaan *selittäjän* rooli.

Arendtin mukaan toiminnan aloittajasta tulee usein hallitsija ja siksi on erittäin tärkeä ymmärtää, miten horjuva ero on siirtymä hänen kuvaamastaan vallan mahdollisuudesta – joka kuitenkin tulkintani mukaan *voisi* olla läsnä Jacotot’n esimerkissä – hallintaan. Tutkimukseni pohjalta näen, että polis tai erilaiset väliaikaiset autonomiset alueet *voisivat* toimia taidekasvatuksellisinä näyttäytymistiloina, joissa kasvattaja on toiminnan alkuun saattaja ja lopettaja ja jossa vallalla on mahdollisuus. *Tietoisuus* hallinnan vaaroista on kuitenkin erittäin tärkeää erityisesti siksi, että toiminnan aloittajasta tulee hyvin helposti hallitsija, eikä tätä siirtymää ole välttämättä helppo tunnistaa. Mikään kasvatuksellinen tilanne ei ole eikä voi olla niin selkeästi määritelty, että tiedettäisiin etukäteen varmasti, kuinka se toimii – siksi kysymys on aina ehkä-kasvatuksesta. Myös tämän vuoksi tiedostaminen ja keskustelu on niin tärkeää. Myös Bey toi esiin, että TAZ pitää *tiedostaa* ja *käsitteellistää*. Hollo kehotti jatkuvaan keskusteluun. Johtopäätökseni on, että tilanteen hahmottaminen ja sen mahdollisuuksien tiedostaminen on toiminnan alulle saattajan tehtävä. (Tämä toiminnan alulle saattaja voi olla kuka tahansa, ei vain koulutettu kasvattaja – samalla tavalla kuin kasvatuksellinen taiteessa voi ilmaantua kokijalle yllättävissä ja edeltä määrittelemättömissä hetkissä, myös kuka tahansa voi saattaa kasvamaan.)

Pohdin edellä sitä, miksi koulu ei nouse muistoissani kovinkaan suureen rooliin kasvatusta miettiessäni, ja päädyin siihen, että kodin hallinta oli niin vahvaa, että se ylitti koulun mahdollisuuden toimia alustana toiminnalle. Toisen selityksen voisi johtaa Jacotot’n tarinasta: asioita on selitetty minulle koko kouluaika, mutta olen ruvennut oppimaan vasta opiskellessani, kun motivoitin oppijana ja löysin oman haluni – ja rupesin oivaltamaan, kuinka asiat liittyvät toisiinsa. Siihen asti olin toistanut opettajan sanoja. Lisäksi opettajista parhaiten jäivät mieleeni ne, jotka poikkesivat valtavirrasta: he, joilla oli ulospäin havaittava intohimo opetettavaan aineeseen. Usein juuri heillä oli myös jokin oma *tyyli*.

Hollon ajatus sekä kasvamaan saattamisesta että mielikuvituksen kasvattamisesta jättävät paljon avoimeksi. Kasvattajalla on kuitenkin keskeinen rooli kasvatuksen esteiden poistajana. Kysymys on kasvattajan tyylistä ja hänen kyvystään pitää ”oma mielenpohja kuohkeana ja kuvittelukykyisenä”.¹⁴¹ Hol-

141 ”Merkkillinen, mutta kieltämätön tosiasia on, että varsinaiset kasvatustehtävät mielellään muuttuvat pelkiksi opetustehtäviksi.” Hollon mukaan tämä ei ole ihme, vaan ilmaisee ”henkisenkin elämän alueella tuntuvaa yleisen hitauden lakia ja yleistä taipumusta noudattamaan niitä uria, joita kuljettaessa kohdataan vähin vastustus”. (Hollo 1939, 99)

lon (1939, 120–121) ajattelussa myös kasvattaja kasvaa ja kasvatus on ”yhdesä-kasvamista”. Hollon mukaan kaikkea kasvamista sääntelevät huomattavalla tavalla ulkoiset tekijät, ennen kaikkea elämä sosiaalisissa yhteisöissä. Lisäksi jotkut yksilöt antautuvat tahallisesti ”suorittamaan kasvatustyötä, siis tavallaan jakautuen kasvatettavaksi ja kasvattajaksi.” Hollon mukaan tästä voi koitua arvokasta vain, jos yksilö ei eristäydy, vaan ”pysyy luonnollisessa yhteyssuhteessa siihen elämänkehään, jossa hänellä on sijansa”. (Emt. 65)

Soile Niiniskorpi (2009) hyödyntää väitöksessään Hollon ajattelua ja pohdii myöhemmin artikkelissaan Hollon ajatuksia opettajan tyylistä. Niiniskorven mukaan Hollo arvostelee oman aikansa didaktiikkaa opetusmenetelmien mekaanisesta käytöstä ja ehdottaa tyyliä (opetus)metodin tilalle muistuttaen tavastamme puhua elämäntyylistä menetelmien sijaan. Niiniskorpi luonnehtii tätä ”tyylididaktiikaksi” ja tyyllillä opettamiseksi ja kuvailee, kuinka Hollon ajattelussa sisältö ja muoto ovat kasvaneet yhteen ja löytäneet toisensa. Tyyli yhdistää eri asioita toisiinsa löytämällä niiden samankaltaisuuksia, metodi taas kaavamaisena ja ”muodollisen toistamisen myötä pakottaa erilaiset asiat samanlaisiksi”.¹⁴² (Niiniskorpi 2014, 65–66) Niiniskorpi rinnastaa taiteellisen ajattelemisen ja Hollon kuvittelulogiikan ”systeemittömyyden” toisiinsa. Hän kuvaa, että Hollon tyylin ”suurin merkitys opetukselle on sen kyvyssä yhdistää asioita toisiinsa, yhtenäistää ja luoda eheyttä”. Tyyli liittää opetusaineksen, opetustavan, opettajan ja oppilaan persoonallisuuden. Niiniskorpi summaa, että tyyllillä opettaminen on taitoa, taitamista. (Emt. 72–73)

Hollolle kasvatus on parhaimmillaan hyvin vähäeleistä ja hänen ajattelussaan hyvä kasvattaja luonnostaan ja vaistomaisesti kokeilee ja toimii, ja tämä kasvatustapahtuman ”vaistomainen ja epäteoreettinen luonne” estää luomasta kasvatuksen teoriaa. Tämänkaltaisen toiminta ”johtaa parhaassa tapauksessa kasvatukselliseen *taitavuuteen*, jolle usein myönnetään *taiteenkin* nimi”. (Hollo 1939, 44) Hollon kuvaama lähestymistapa edellyttää opettajan ja kasvattajan persoonalle suurempaa liikkumavapautta kuin moni muu lähtökohta, ja ylipäätään tämän näkemyksen pohjalta ei pysty muodostamaan ”varmoja metodisia sääntöjä, koska jokainen kasvattaja taiteilijana käyttelee omaa yksilöllistä menetelmäänsä, sitäkin vapaasti vaihdellen kulloisenkin tehtävän ja mielialan mukaan kuten taiteilija ainakin”. (Hollo 1918b, 144) Holloa siis houkuttelee

142 Niiniskorven mielestä Hollon tapa kirjoittaa toimii esimerkkinä sisällön ja muodon synteisistä: ”runolliset kielikuvat jättävät asioita auki lukijan ajateltavaksi” ja ovat samalla selkeän analyttisiä, johdonmukaisia ja kanta-aottavia. (Niiniskorpi 2014, 67)

rinnastaa samaa etymologista alkuperää olevat taito ja taide myös kasvatuksen yhteydessä keskenään, ja hän pohtii paljon kasvatusta taiteena, mutta kokee tämän lähestymistavan lopulta ongelmallisena, sillä ”on kumminkin huomattava, ettei kasvatuksen käytäntö, vaikka sitä taiteeksi nimitetään, todellisuudessa mitään puhdasta taidetta ole. Se vetoaa aina myös pelkkiin taidollisiin ja tiedollisiin kykyihin”. (Hollo 1939, 49; 1927, 94) Lisäksi tämä rinnastus johtaa ajatukseen kasvattajan taituruudesta ja hänen kasvatuksellisesta ”taiteestaan” ja kasvatettava jäisi näin passiiviseksi esineeksi, kasvatuksen kohteeksi. Kasvatuksen tuleekin perustua ”kokonaan elävän elämän liikuntoon kasvatettavassa, kasvattajassa ja heidän välillään”. (Hollo 1939, 104) Hollon mukaan tavoitteiden toteutuminen riippuu ratkaisevasti ”kasvattajamielen kuvitteellisten toimintojen virkeydestä ja elonvoipaisuudesta” ja kasvattajan tehtävänä on ”estää yksinomaan muistiin ja ymmärrystoimintoihin perustuvaa tavanomaisuutta painamasta kasvatustyötä pelkän opinjaon ja hengettömän totuttamisen asteille, missä se pakostakin hajautuu tehottomiksi pirstaleiksi”. Mikään ohjeistus ei siis sellaisenaan takaa tavoitteiden toteutusta, elleivät yksittäiset opettajat sisäistä hänen periaatettaan olemalla muutoksiin valmiita ja laittamalla peliin oman persoonansa. (Hollo 1918b, 269–271) Tässä tulee esiin tekijöitä, jotka ovat saattaneet Niiniskorven rinnastamaan taiteellisen ajattelun Hollon ”kuvittelulogiikan systeemittömyyteen”. Tämä auttaa myös ymmärtämään, että taiteen rinnastamisessa kasvatukseen on kyse ennen kaikkea tietynlaisesta ajattelusta, joka on tai voisi olla samankaltaista kuin taiteessa.

Varto kirjoittaa opettajan ammatillisesta roolista, jonka tämä on oppinut ja jota on vahvistanut instituutiossa. Opettaja voi (ehkä) siirtää yksittäiset kokemuksensa opettajana syrjään ja käyttää vain tätä rooliaan esimerkiksi tutkimisessaan opettajan työtä. Sama pätee Varton mukaan kaikkialla, ”missä voi toimia ilman alansa taitamista, pikemminkin mallioppimisen kautta ja satunnaisista ideoista selitystä etsien. Erona taiteelliseen tutkimiseen tässä on, että tekijä ei ole sidottu toimintaan vaan toiminta on ymmärretty irrallisena ilmiönä”. Hän kirjoittaa, että tämä pätee myös moniin muihin ammatteihin: toiminnan välineellistä luonnetta korostetaan ja ”esitetään, että toiminta on otettava roolina, koska vain siten on mahdollista kestää stressiä, ammatin vaaroja ja loppuun palamista”. (Varto 2017, 83) Varto kirjoittaa taiteellisesta tutkimisesta toimintana, jossa tekijä ei ole sidottu toimintaan. Hän tuo näkökulman edellä avaa- maani keskusteluun opettajan tyylistä. Esiin nousee samansuuntaista ajattelua kuin Niiniskorvella: jos opettaja laittaa likoon persoonansa ja taitonsa, hän voi lähestyä kasvatustyötä toimintana, johon on sidottu itse tekijänä, ja näin mahdollistuu ymmärrys taiteellisesta ajattelusta, johon Niiniskorpi edellä liitti

Hollon tyyliididaktiikan. Tämän seurauksena kasvattaja hylkää tietyn metodin ja ottaa käyttöönsä tyylin, joka on joustavampi ja sidoksissa hänen omaan erityisyyteensä. Opetustilanne ei siis voi olla taidetta, koska siinä palvellaan muita kuin taitelijan päämääriä (jolloin kasvatustilanteesta tulisi välineellinen), mutta opettaja voi käyttää taiteellista ajattelua toimiessaan opetustilanteissa – ja taiteellinen ajattelu mahdollistuu, jos tekijä on sidottu toimintaan. Tässä mielikuvituksella ja opettajan mielen kuohkeudella on suuri merkitys.

Erityisesti lapsuudessa ja nuoruudessa – jolloin Hollon kuvaamat ”tahalliset kasvatustoimenpiteet” tapahtuvat – aikuisilla on hyvin keskeinen rooli, ja siksi on tärkeä olla tietoinen paitsi riskeistä myös mahdollisuuksista, joita (tässä tutkimuksessa esille tulleet) erilaiset taidekasvatukselliset tilanteet voisivat tarjota. On tärkeää, että jos tavoittelee kasvamaan saattamista, tilan tarjoamista toiminnalle poliksella tai näyttäytymistilassa tai väliaikaisen autonomisen tilan muodostamista, tavoitellun vaatimuksista on oltava tietoinen – ja tässä tapauksessa se on tilanteen alulle saattajan ja lopettajan eli kasvattajan tehtävä. On erityisen tärkeää pohtia valtaa näissä tilanteissa: Onko vallalla mitään mahdollisuutta olla läsnä tai kuinka vahvaa on hallinta? Onko käsillä olevassa tilanteessa kasvatus välineenä jollekin ulkoiselle päämäärälle? Olenko selittämässä ja antamassa sanoja toiselle vai luotanko hänen kykyynsä oivaltaa itse? Esiin tulee myös Martinezin kuvailema horjunta: ollaan tilanteessa, jossa voi olla vaikea erottaa eri tekijöitä, mutta samasta syystä on tärkeä olla tietoinen tavoitteista ja valppaana. Vallan mahdollisuus on myös horjuva tila. *Ehkä* on läsnä. Kun Hollo painotti jatkuvan kasvatustilanteen tarpeellisuutta, ymmärrän asian koskevan myös jokaista käsillä olevaa tilannetta: Mahdollistaako aloittamani tilanne näyttäytymistilan tai väliaikaisen autonomisen alueen synnyn – jos sellaista tavoitellaan? Mihin minun pitää kiinnittää huomioni, mitä varoa ja mitä tavoitella? Onko vallalla mahdollisuutta? Kuka minä olen kasvattajana, minkälainen on minun tyylini, taitoni ja erityisyyteni kasvamaan saattamisessa?

Olen päätenyt documenta 12:n aineiston sysäämänä tarkastelemaan erilaisia tilanteita, joissa kasvatus – kuten sen olen Hollon avulla tulkinnut – mahdollistuu. Edellisessä luvussa tilanteet tai puitteet sallivat tietynlaisen Martinezin kuvaaman taiteen mahdolliseksi: taiteen, joka horjuu, ja *ehkän*, joka saattaa sen horjumaan. Tähän lukuun päätyneiden tapausesimerkkien pohjalta voisi sanoa, että myös kasvatuksen näkökulmasta tilanne, ja se, mitä se sallii tapahtuvaksi on keskeinen kun pohditaan kasvatusta taiteen kontekstissa. Vaikuttaa myös siltä, että tilanteen pitää olla lähtökohtaisesti salliva. Tulkitseen

myös, että tämänkaltaisissa tilanteissa valta mahdollistuu: kun minimoidaan hallinta, esiin nousee valta mahdollisuutena. Näin ihminen voi tulla näkyväksi omine kysymyksineen ja kykyineen ja hänelle jää tilaa etsiä itselleen tärkeää. Tilanteen määrittely avoimeksi mahdollistaa arkeen ja totuttuun murtumia, mikä taas luo tilaisuuden havaita asioiden ja esineiden muuttuvia suhteita ja merkityksiä – ja saa aikaan liikettä ja horjuntaa.

MAHDOLLISIA MAISEMIA¹⁴³

Etsiessäni vihjeitä taiteen ja kasvatuksen suhteesta selailin aiemmin lukemaani Harri Laakson väitöskirjaa *Valokuvan tapahtuma*. Omat marginaalimerkintäni saivat minut havahtumaan. Laakso tarkastelee valokuvan suhdetta todellisuuteen ja ymmärtää, että ”valokuvaus teki mahdolliseksi haaveilla todellisuuden suorasta siirtymisestä kuvaan, kun kuva aiemmin oli ennen kaikkea hienostunut merkkijärjestelmä ja sopimuksenvarainen peli”. Laakso kirjoittaa valokuvan varhaisen historian tavoitelleen näkymän tarkkaa kopioitumista ja tämä ”tartutti myös maalaustaiteeseen saman halun tallentaa tai oikeammin tuottaa juuri *se* maisema, jonka maalari edessään näki, sen sijaan että hän maalaisi mielikuvituksensa ohjaamana jonkin *mahdollisen* maiseman”. Laakso kuvaillee, kuinka lapsi piirtää maiseman tai aikuinen tuhertaa ajatuksissaan paperille puita ja pensaita ja tulee piirtäneeksi kuvauksen mahdollisesta maisemasta, eikä tietystä maisemasta. Valokuva sai meidät ajattelemaan, että ”jokainen kuva voisi yhä suoremmin ja tarkemmin muistuttaa – olla jopa projektio – siitä nimenomaisesta näkymästä, joka on silmiemme edessä”. Laakson mukaan valokuva kehityksellään hetkellisesti tuhosi – tai peitti – ”halun nähdä kertomuksia ja tarjosi tilalle haavetta todellisuuden ja kuvan vastaavuudesta”. ”Vastaavuus kuitenkin peittää aina kertomuksen halun: jos kuva parhaimmillaan vastaa jotain luonnossa olevaa, ei sille voi esittää enempää tarinallisia vaatimuksia, kuin on tottunut esittämään vaatimuksia pensaille tai puille.” (Laakso 2003, 160–161)

Pysähdyin Laaksolta lainatussa fragmentissa siihen, että kuva – tai taide-teos – ei oikeastaan koskaan vastaa maisemaa tai kokemusta maisemasta – tai mistään muustakaan. Se on aina toinen, vieras ja vaikka se kuvaisi tiettyä maisemaa, se ei koskaan *ole* tuo maisema. Laakso mainitsi ”halun nähdä ker-

¹⁴³ Myös Harri Laakson väitöksen väliotsikko.

tomuksia” ja sen, kuinka valokuva peitti tämän halun. Tämä saattaa minut palaamaan fiktion ja mielikuvituksen maailmaan. Varto laajensi edellä fiktioksi oikeastaan kaikki esitykset todellisuudesta. Pysähdyin miettimään, tuottaako Laakson esiin tuoma siirtymä todellisesta maisemasta kuvaksi Martinezin kuvaamaa horjuntaa? Onko se riittävä siirtymä, joka tarvitaan tuottamaan horjunta, *ehkä?* Eli on koettu todellisuus, arki ja sitten toinen, tässä tapauksessa taiteen todellisuus, joka risteää arjen todellisuuden kanssa eri tavoin, ja näin se valottaa arkea eri kohdista. Tapahtuuko tässä sama kuin edellä kuvailemassani siirtymässä väliaikaiselle autonomiselle alueelle tai näyttäytymistilaan, joka on siirtymä arjesta jonnekin toisaalle? Tarjoaako tämä ero, siirtymä tai muutos sellaisen mahdollisuuksien tilan, joka auttaa kasvamaan, ymmärtämään, oppimaan, koska maisema tai tilanne on jollakin tavalla horjahtanut suhteessa totuttuun? Onko lopulta kyse hyvin yksinkertaisesta asiasta? Tapahtuuko tässä horjunnassa jotakin sellaista, jossa kukaan ei voi olla tietäjä toisen puolesta: hän voi vain näyttää suuntaa ja tarjota näkymiä. On hyvin vaikea ulkopuolelta tietää, mikä yksilössä herättää juuri hänelle tarpeellisia kasvuun johtavia oivalluksia. On vain tärkeää, että oleillaan fiktion ja mielikuvituksen alueella ja tunnistetaan halu nähdä kertomuksia.

Rancièren ohella toinen aineistosta esiin noussut filosofi on Giorgio Agamben, jolta documenta 12:een on lainattu käsite *paljas elämä*. Buergel eikä kukaan muukaan pyri avaamaan tätä käsitettä – harvoista Buergelin viittauksista ymmärtää, että hän on tulkinut sitä hyvin vapaasti. Lähdin jäljittämään Agambenin ajatuksia, mutta päätin melko pian, että *paljas elämä* ei kuulu tutkimukseni asetelmaan. Löysin kuitenkin Agambenilta videoluennon, jossa hän käsittelee taiteessa tapahtuvaa vastusta. Hän lainaa alussa Deleuzen sanontaa ”luova teko on vastustava teko”¹⁴⁴. Hän käyttää Deleuzea lähtökohtanaan ja jatkaa ajatuksen kehittelyä omillaan. Agambenin mukaan Deleuze näyttää antavan termille sisällön, jossa vastustetaan ulkopuolista voimaa tai uhkaa. Käsitteen *luova teko* (*act of creation*) sijasta hän haluaa käyttää käsitettä *poettinen teko* (*poetic act*). Ulkopuolinen voima ei Agambenin mielestä riitä, kun avataan poeettista tekoa. Molempien, sekä luovan teon että vastuksen, täytyy olla sisäisiä eikä ulkopuolisia. (Agamben 2014) Agamben tuo esiin samat termit kuin Rogoff: mahdollisuus ja toteutuminen. Hän viittaa tässä Aristoteleeseen. Mahdollisuus voi toteutua, mutta yhtä hyvin olla toteutumatta, kuten

144 The act of creation is an act of resistance.

esimerkiksi arkkitehdin suunnitelma. Agamben puhuu yksittäisen ammatinharjoittajan taidosta (techne). Jokaisessa ihmisessä on läsnä tämä kaksinaisuus: mahdollisuus voi toteutua ja olla toteutumatta. Tähän mahdollisuuteen pitää olla kytköksissä, vaikka se ei toteutuisi. Agambenin mukaan ihminen on ainoa eläin, jolla on tämä suhde. Poettisessa teossa ei kuitenkaan riitä, että mahdollisuus toteutuu eli tapahtuu jokin teko tai rakentuu esimerkiksi talo: pianonsoittajan soittaessa mahdollisuus toteutuu, mutta ei välttämättä poettisena tekona. Jokaisessa poettisessa teossa on jotain, joka vastustaa, joka ”vangitsee” mahdollisen poettisen toteutumisen. Tätä mahdollisuutta ei voi hallita eikä siihen siis ole määräysvaltaa, vaan täytyy antautua omalle ”avuttomuudelle” ja ”kyvyttömyydelle” (*impotentiality*): jos taide olisi vain mahdollisen toteutumista, taide olisi vain suorittamista.¹⁴⁵ Todellisen mestarin työssä mahdollisen toteutumattomuus tai siitä tietoisuus on aina läsnä, koska todellinen mestari ymmärtää, että on myös mahdollista, että poettinen teko

145 Agamben antaa esimerkiksi uimarin, joka maailmanmestaruuden uituaan oli hämmentynyt: eihän hän edes osaa uida. Hän mainitsi myös kuuluisan laulajan, joka ei omasta mielestään osaa laulaa. En aivan hahmottanut esimerkkejä, mutta ymmärsin hänen ajatustaan katseltuani Kaija Saariahosta tehdyn dokumentin, jossa hän avaa työtään säveltäjänä. Saariaho kertoo, että ei erityisemmin nauti omien konserttiensa kuuntelemisesta, koska arvioi työtään koko ajan – sen voisi tehdä paremmin. Erityisen rasittavia ovat hänelle omien oopperoiden seuraamiset, jos paikalla pitää olla jotain produktiota varten harva se ilta pari tuntia kerrallaan ja kuunnella ja nähdä, miten muusikot tekevät parhaansa. Saariaho ei voi olla ajattelematta: ”Voi raukkoja, kyllä ne yrittävät jotain saada irti tosta, mutta minkäs teet kun tyhjistä on paha nyhjästä.” (8.40 Notes on Saariaho, Yle kulttuuri ja viihde 2016) Saan Agambenin esimerkkejä paremmin kiinni siitä, mistä Saariaho puhuu: jonkinlaisesta epävarmuudesta, jonka voisin tulkita myös horjuvuudeksi. Tämä näkökulma sopii mielestäni myös Agambenin ajatukseen. Taito ja oman taidon tunnistaminen on jollain tavalla läsnä – muutenhan säveltäjä ei tekisi sävellystyötä elämäntyökseen, mutta taidosta huolimatta tapahtuu horjumista – kun laittaa itsensä likoon, ei koskaan voi olla varma seurauksista. Dokumentin lopussa Saariaho toisaalta toteaa, että kun omaa musiikkia esitetään, se antaa voimaa jatkaa työtä. Tällöin poettinen teko on mitä ilmeisemmin toteutunut. (Kuulin maisteriopiskelijana 90-luvulla Saariahon luennon, jossa hän kertoi äänistä, joista hänen musiikkinsa syntyy. Sain siitä oivalluksen musiikin yhteydestä arkeen – käsitelin opinnäytetyössäni taiteen yhteyttä arkeen. Ehkä siksi jäin seuraamaan dokumenttia Saariahosta, vaikka en juurikaan tunne hänen musiikkiaan.)

ei todellistu. Agamben kuvaa, että hyvä runous ei sano vain sitä, mitä se sanoo. Hän puhuu mietiskelystä ja passiivisuudesta (joka ei tarkoita ei-minkään tekemistä), joka vapauttaa ihmisen biologisesta tai sosiaalisesta kohtalosta ja avaa mahdollisuuden ”työttömyyteen” (*worklessness*), jota kutsumme politiikaksi tai taiteeksi. Runouskin on kielen ”toimintakyvyttömyyttä”¹⁴⁶, joka tavallaan toimii kieltä vastaan ja siten avaa sille uusia mahdollisuuksia. (Agamben 2014)

Agambenin esimerkki on hyvin lyhyt ja cursorinen, mutta se auttaa minua jälleen eteenpäin. Hän antaa kiinnostavan lisän Rogoffin esiin tuomiin termeihin mahdollisuus ja toteutuminen ja valaisee hyvin myös sitä eroa, joka taiteessa on aistittavissa, joskaan ei helposti sanallistettavissa: milloin taiteen tekeminen on vain suoritus ja milloin taide toteutuu poeettisena tekona, joka on jotain enemmän? Pystyn myös ajattelemaan, että Agambenin kuvaama tietoisuus siitä, että poeettinen teko ei aina todellistu, sisältää horjuntaa: ei ole selvää tai yksinkertaista siirtymistä mahdollisesta toteutukseen (ja poeettiseen tekoon), vaan mukana on horjuntaa: epävarmuutta ja epäuskoa – *ehkää*.

Epäilemättä poeettisessa teossa on mukana myös mielikuvitusta. Eikä mielikuvitus ole Hollon mukaan ole mielikuvitusmaailmassa elämistä, vaan kykyä yhdistellä asioita uusin tavoin ja nähdä se, mikä ei ole heti ilmeistä. Varto kirjoittaa Hollon tarkoittavan ”sisäistä avaruutta”, joka avaa yksilölle maailmaa ja mahdollisuuksia. Kaikki kuviteltu – kuten Agambenin esimerkissä – törmää väistämättä vastukseen. Varto kirjoittaa vastuksesta *maailman vastuksena*. Hänestä sen vakavasti ottaminen on erittäin tärkeää, ja hän viittaa Leibniziin, joka esitti filosofisissa tutkielmissaan, että on ”olemassa yksinkertainen tae sille, että jokin on todellista eikä kuviteltua: se panee vastaan, siitä on *vastusta*”. Vaikka informaatioyhteiskunnassa täytyy muotoilla uudelleen, mitä vastus on, tämä on Varton mukaan edelleen keskeinen kriteeri. ”Vastuksen sanoma on, että ajatellut, kuvitellut ja konstruoidut ilmiöt ovat eri tasolla kuin todelliset (esineelliset, materiaaliset, keholliset). Tekijällä voi olla lukuisia hyviä ’ideoita’, mutta vain suhteessa todelliseen niillä on arvo, jolla on merkitystä muillekin.” Vasta ideoiden saaminen materiaalisiksi ”joko aineessa tai kielessä on todellista, koska silloin ne voi jakaa, niissä voi olla osallisena ja niitä voi kehittää”. Varto asettaa keskeiseksi kielen roolin, koska sen avulla jaamme ei-kiellellistä. Monet tutkivat taiteellisessa työssään pääosin materiaalejaan, ääniä, värejä, liikettä ja tämä on vastuksen aikaan saamaa. Myös taito on vastuksen väline,

”koska vain vasten vastuksia taito voi kehittyä; taito ei voi kehittyä ajattelemalla”. Toimintatavat ovat myös vastuksia, jokainen kehittyä – eikä kannata kiinnittyä mihinkään, vaan olla ”villi ja vapaa”. ”Vastus muuttaa toimintaa, koska se konkreettisesti estää kulkemasta kuviteltuun suuntaan.” Tekijä on tärkeä, koska vastuksen voi kokea osana taitoaan ja tekijä on kehollinen ja aistinen. (Varto 2017, 104–105)

Riikka Mäkikoskela kirjoittaa väitöksessään (2015) materiaalisesta vastuksesta ja antaa tästä tapausesimerkin omasta työskentelystään: esimerkiksi savea voi työstää vain saven ehdoin. Maailmassa toimiessamme vastus asettaa siis rajat mahdolliselle. Näin mielikuvitus ei jää vain abstraktille ja ideoiden tasolle, vaan tulee koetelluksi vastuksen kautta – on vastus sitten materiaallinen tai syntyy toimimalla. Jos ajattelen omaa lapsuuttani, vastus on ollut ankara. Tulkitsen ahtaan toimintatilani sellaiseksi vastukseksi, joka verhosi näkymät ja esti mahdollisuuksien hahmottamista. Mielikuvitukselle ei jäänyt tilaa, koska vastaukset oli annettu. Myöhemmin toimintatilani on laajentunut ja ankara vastus muuttunut hedelmälliseksi: yksiulotteisesta on tullut moniulotteista ja olen oppinut hahmottamaan omat rajani toisella tapaa, avarammin ja ymmärtäväisemmin. Oma osaamiseni ja ajatteluni liittyy entistä selkeämmin juuri minun taitoihini, koska olen saanut mahdollisuuden tulla näkyväksi toimimalla ja oppinut vähitellen tunnistamaan kykyjäni ja tullut samalla koetelleeksi ajatuksiani toiminnassa erilaisia vastuksia vasten. Entä mikä merkitys vastuksella on, kun ihminen toimii edellä kuvaamassani näyttäytymistilassa? Voiko ajatella, että jos rajojen koettelua ja vapaata toimintaa ei sallita, Hollon kuvaamat tottumuksen raiteet ovat läsnä ja minkään ennen näkemättömän on hankala murtautua esiin, koska sille ei anneta tilaa? Näyttäytymistilassakaan mikään ei ole rajatonta, koska toiminta tuottaa joka tapauksessa vastusta – kaikki ei ole mahdollista, ja vastus on tärkeä siksi, että kuviteltu palaa jollakin tapaa taas todellisuuteen, eikä jää vain kuvitelluksi, leijumaan ilmaan.

Mielikuvitus antaa tilaa mennä kohti ei-totunnaista ja näin avautuu yhä uusia mahdollisuuksia – kuten Terike Haapojan esimerkki tutkimusmatkailijan asenteesta ja epämukavuusalueelle menemisestä havainnollistaa. Mielikuvitus on läsnä erilaisissa horjuvissa tiloissa ja *ehkä*-ajattelussa: se näyttää mahdollisia suuntia. Se, syntykö poeettinen teko, jää toisten arvioitavaksi. Sitä ei tarvitse miettiä toiminnan hetkellä. Pitää vain antautua omalle ”avuttomuudelle” ja ”kyvyttömyydelle”, jos on kiinnostunut muustakin kuin vain suorittamisesta. Varto puhuu tässä yhteydessä aistisesta valppaudesta. Taiteellinen toiminta on erityistä toimintaa, ja siksi se on tärkeää ihmisyydelle.

Vaikuttaakin siltä, että taide mahdollistaa kasvua monin eri tavoin: taiteen ja kasvatuksen autonomiset alueet (kuten olen niitä edellä kuvaillut) harjoittavat ihmisyyden palvelutehtäväänsä toisiinsa rinnastettavilla tavoilla – molemmat karttavat välineellisyyttä ja molemmissa halutaan luoda avoimia tiloja. Taiteen konteksti tarjoaa kasvatukselle ainutlaatuisen viitekehyksen ja tukee kasvamaan saattamista ja kasvatuksessa keskeistä mielikuvituksen kasvattamista. Martinez kirjoitti taidenäyttelystä, että se on yksi harvoista paikoista yhteiskunnassa, jossa voi esittää erilaisia ehdotuksia tai väittämiä ja antaa näin katsojalle mahdollisuuden kognitiiviseen yllätykseen. Rogoffin esimerkki tilan tarjoamisesta kuvittelulle on samankaltainen mahdollisuus. Jokaisen omien kysymysten muotoilu taiteen ja taidekasvatuksen (autonomisessa) kontekstissa mahdollistaa kasvun ja oman totuuden etsinnän, koska tarjolla ei ole valmiita vastauksia. Myös ajatus kuvittelusta (erilaisten asioiden) vastustamisen sijaan on tärkeä, koska sekin kääntää huomion mahdolliseen. Rogoff nosti esiin myös sen, että pitää olla tila epäonnistua – ja epäonnistumisen riski nousee aina, kun mennään epämukavuusalueelle ja otetaan riskejä. Näin käy erityisesti, jos antaudutaan omalle avuttomuudelle ja kyvyttömyydelle tai ollaan aistisesti valppaana.

Toisaalta tässä luvussa tulee ilmi, että taide ei ole mikään monoliitti ja sitä voidaan käyttää välineenä hyvin moneen. Esiin nousee tiedostamisen tarkeys: pitää lausua ääneen, kirjoittaa ja keskustella yhä uudelleen siitä, mitä kullakin tilanteella tavoitellaan. Jacotot'n esimerkki puolestaan tuo esiin kasvattajan merkityksen ja vastuun. Jos kukaan ei toimi selittäjänä vaan tilanteen liikkeelle panijana, oma halu nousee tärkeäksi ja omien kysymysten ja totuuksien etsintä mahdollistuu. Avoimessa tilassa voi ilmaantua jotakin itselle merkittävää. Varton ajatus ilmaantumisesta pitää tässä yhteydessä ottaa vakavasti: ei ole valmista maailmaa, vaan maailma avautuu kullekin yksittäiselle ihmiselle hänen omassa tahdissaan. Varto kirjoittaa ilmaantumisesta lahjana, josta ei voi etukäteen tietää – kokee vain jonkinlaisen oudon hetken ja hämmennyksen siitä, mitä minulle äsken tapahtui. Samalla on läsnä tietoisuus siitä, että se oli ehkä jotakin merkittävää. (Varto 2008a, 37) Ilmaantuminen on oleelliselta osaltaan yksittäistä ja siksi sitä ei voi etukäteen toisen taholta määrätä, vaan se aina yllättää. On kuitenkin tärkeä luoda tilanteita, joissa tämänkaltaiset oivallukset mahdollistuisivat – ja mikä olisikaan parempi kuin taiteen konteksti, jonka ymmärretään (helpommin kuin monen muun elämänalueen) olevan lähtökohdiltaan yksittäistä. Jos jokin taideteos suhteessa yksittäiseen katsojaan toimii niin, että se rikastuttaa hänen maailmaansa tuomalla siihen uuden näkökulman ja ymmärryksen, jos jokin taideteos ravistelee, horjuttaa

ja hankaa, sillä on *mahdollisuus* kasvattaa. Ja jos jokin (toiminnallinen) tilanne taiteen kontekstissa saattaa juuri minulle jotakin ilmaantumaan, ymmärrykseni maailmasta muuttuu taas hivenen. Kasvamaan pakottaminen tai sen jotenkin itsestään selvästi ottaminen ei toimi, jos kasvatus ajatellaan Hollon kasvamaan saattamisena, ja jos kyseessä on monimerkityksellinen taide, joka ei pidä kategorisoinneista ja yksinkertaistuksista. Siksi on olemassa aina vain *mahdollisuus, ehkä*. Ihmisyydelle välttämätön *ehkä*.

Valta hallintana, sellaisena kuin se on kiinni lihassani, aiheuttaa unettomuutta ja jatkuvaa epävarmuutta ja epäuskoa siihen, osaanko ja pystynkö. Se on johtanut kiinnittämään huomiota yrityksiin minimoida valtaa. Pidän tutkimuksessani esiin tulleita näkökulmia kiinnostavina: en näe, että hallinnan vähentämistä ja vallan mahdollisuuksien kasvattamista tulisi välttää, päinvastoin; kasvamaan saattaminen, luottamus ja kaikkien sellaisten rakenteiden purku, jotka estävät ihmistä ajattelemasta tai oppimasta ajattelemaan, kuvittelemaan ja toimimaan omaehtoisesti, kasvattaa meitä mielekkääseen ihmisyyteen.

Toisaalta toiminnassa sellaisena kuin Arendt sen kuvaa tai Beyn muotoilemassa väliaikaisessa autonomisessa tilassa tai ylipäättään vapaissa toiminnan tiloissa on aina riskinsä. Arendt kirjoittaa rajoitusten ja rajojen voivan tarjota suojan toiminnan rajattomuutta vastaan, mutta ne eivät silti pysty tukahduttamaan toiminnan luontaista ennakoimattomuutta. (Arendt 2002, 194) Poliksen puheeseen ja toimintaan sisältyy arvaamattomuuden elementti, joka on läsnä aina, kun ihminen toimii, eikä käyttäydy. Arendt kirjoittaa tästä pitkään ja päättyy siihen, että riski on otettava: tämänkaltainen tila on ainoa mahdollisuus toiminnalle ja ihmisenä olemisen ehdon toteutumiselle sellaisena kuin hän sen ymmärtää. Poliksen rajat, muurit ja lainsäädäntö (tai esimerkiksi taiteen instituutio tämän tutkimuksen kontekstissa) tarjoaa rajat ja siten suojan toiminnalle ja samalla pienentää riskejä. Tämän jälkeen Arendt kirjoittaa pitkään anteeksiannosta: kun toiminta on vapaata, lääke toiminnan arvaamattomuuteen on hänen mukaansa anteeksianto. (Emt. 239–247) Tartun tähän, vaikka se vaikuttaa jotenkin epäsovivalta ratkaisulta tutkimuksen kontekstissa¹⁴⁷ ja on kenties samalla tavalla hieman ”hävettävä” kuin Rogoffin ajatukset hänen tuodessaan esiin parrhesian. Anteeksianto kuitenkin sopii tutkimuskontekstiini siinä mielessä, että jos tavoitellaan kasvamaan saattamista ja avoimia tilantei-

147 Myös Arendt (2002, 247) mainitsee, että anteeksiantamista on pidetty epärealistisena ja julkisen alueelle kuulumattomana kenties uskonnollisten yhteyksiensä vuoksi.

ta ja mahdollisimman vähän hallintaa, ei myöskään ole suoraviivaisia keinoja kontrolloida tapahtuvaa. Jokin voi mennä aina pieleen – ja aina voi pyytää ja antaa anteeksi. Lähtökohta on joka tapauksessa luottamus.

Myös Hollo (1939, 99) ymmärtää, että hänen kuvaamansa paljon avoimeksi jättävä menettelytapa asettaa haasteita kasvattajalle. Hän kirjoittaa suvaitsevaisuudesta ja humanisuudesta ja siitä, että ihmisessä on olemassa hyvää tahtoa tai ainakin hyvän tahdon mahdollisuus, oikeamielisyyttä ja tasapuolisuutta, ymmärrystä näkemyseroille, että ihminen ”ymmärtää, että maailman ja elämän ilmiöitä käy katseleminen usealta eri puolelta”. Hollo lisää humanisuuden merkitsevän myös ”kykyä ymmärtää toisten näkemyksiä, se merkitsee, ettei pidetä mitään inhimillistä aivan outona, vaan pikemminkin aivan läheisenä, siis joka tapauksessa käsitettävänä, vaikka ei välttämättä hyväksyttävänä”. Näistä ei voi Hollon mukaan tinkiä. Hän kuitenkin lisää vielä yhden tärkeän momentin, ”rakkauden perusvoiman”, ja viittaa rakkaudesta kirjoittavaan Kierkegaardiin. (Emt. 121–122)

Ethel Adnan kirjoittaa ihmisistä, jotka eivät riskeeraa rakkauden takia. He ovat peloissaan, ja tyytyvät keskinäisyyteen. Hän kirjoittaa, että voimme ymmärtää heitä: rakkaus on kaikissa muodoissaan kaikkein tärkeintä, jonka haluamme kohdata, mutta samalla kaikkein vaarallisinta, kaikkein huonoimmin ennustettavaa ja se voi myös tehdä hulluksi. Mutta Adnan kirjoittaa, että se on myös ainoa pelastus, jonka hän tietää. (Adnan 2012, 96)

Erilaisissa taiteen ja kasvatuksen autonomisissa vyöhykkeissä on siis riskinsä, mutta toisaalta – kuten oma kokemukseni paljastaa – myös hallinnalla on riskinsä ja väittäisin, että ne ovat vielä suuremmat, vaikkakin toisenlaiset. Oman kokemukseni pohjalta valitsen anteeksiannon, suvaitsevaisuuden ja rakkauden.







Istun nojatuolissa kirja sylissäni. Päässäni jyskyttää, sydän lyö tiheämmin kuin normaalisti, eikä keho tunnu lepäävän. Ajatukset puuroutuvat, pinnistelen jaksakseni. Täytyy muistaa, että tämä on päivä muiden päivien joukossa: tänäänkin tulee ilta ja yön lepo – tai ainakin saan luvan maata tekemättä mitään. Ei ole mitään varmuutta siitä, nukunko ensi yönä pari tuntia vai kuusi. Ja kuitenkin huomina tulee, kuten tuli tämäkin päivä. Ja kaikesta huolimatta on suunniteltava, laitettava merkintöjä kalenteriin, uskottava siihen, että pystyy suoriutumaan arjen haasteista. Vaihtaisin mielelläni osia jonkun hyvin nukkuvan kanssa: voisin vihdoinkin nukkua ja levätä kunnolla, ja tuo toinen ymmärtäisi paremmin tätä sumuverhoa minun ja maailman välissä.

Pahimpina unettomuuden kausina olen katsellut elämää ikään kuin toiselta planeetalta: ihmetellyt, mikä on tämä toiminnan, touhukkuuden ja sosiaalisten suhteiden näyttämö, joka minulle näyttäytyy. Se ei tunnu olevan olemassa kaltaisiani varten, vaan on jokin toinen laji, joka pystyy täyttämään sen vaatimukset: laji, joka nukkuu ja herää pirteänä seuraavaan aamuun.







Joka etsii, löytää aina. Hän ei välttämättä löydä, mitä oli etsimässä, ja voi löytää vähemmän kuin hänen oletettiin. Mutta hän löytää jotakin uutta, jonka pystyy suhteuttamaan asiaan, jonka hän jo tietää. (RANCIÈRE/JACOTOT)

Johto- päätöksiä

Olen nyt oleillut tutkimukseni maastossa ja esiin on noussut tutkimusasetelma-luvussa kertomallani satunnaisella (ja toisaalta hyvin täsmällisellä) valintojen oikeutuksella ajattelijoina ja ajatuksia, jotka ovat vakuuttaneet minut, paljastaneet minulle uutta ja laajentaneet ymmärrystäni kasvatuksesta, taiteesta ja niiden suhteesta. Olen suturoinut havainnoistani esiin käsillä olevan kokonaisuuden, jonkinlaisen kyhäelmän taiteen ja kasvatuksen mahdollisista suhteista. Katson, että tutkimukseni tavoitteet ovat täyttyneet ja olen saanut vastauksia tutkimuskysymykseeni: *Minkälaisena kasvatuksen ja vallan kysymykset näyttäytyvät nykytaiteen strategioiden valossa?* Esiin on noussut palasia, erilaisia ”tutkimuksen esineitä”, joita olen halunnut rinnastaa ja tuoda vuorovaikutukseen toistensa kanssa ja joiden näkyviin kirjoittaminen on saattanut minut huomaamaan samankaltaisuuksia ja toisiaan tukevia ja täydentäviä ehdotuksia – ja toisaalta myös sellaista, joka joukkoon soveltumattomana auttaa tulkinna. Sijaintini tutkimuksessa on ollut kokemusasiantuntija, mikä on vaikuttanut siihen, mihin olen kiinnittänyt huomiota ja kuinka olen sitä ymmärtänyt. Näkyviin tullutta kuvaa horjunta ja *ehkä*. Vaikuttaa siltä, että taiteen ja kasvatuksen kysymykset ovat kaukana yksiselitteisyydestä ja selkeydestä, mutta on kuitenkin mahdollista löytää kieltä ja käsitteitä, joiden avulla niitä voi lähestyä.

Kun olin vastavalmistuneena merkonomina töissä kustantamossa, minulle annettiin arvioitavaksi kirja, jonka naiskertoja huomaa keski-ikäisenä, että hän on elänyt koko elämänsä vanhempiansa, erityisesti äitinsä, tahdon mukaan. Jostain syystä lukukokemus – vaikka en juuri enempää teoksesta muista – on jäänyt vahvasti mieleeni, koska suorastaan pöyristyin tuolloin parikymppisenä siitä, kuinka joku voi vasta nelikymppisenä ”hankkia oman elämän”. Kuvittelin silloin, että minä olin vapaa ajattelemaan ja tekemään, mitä haluan – että minulla oli oma elämä. Kului parikymmentä vuotta ennen kuin huomasin, että olin elänyt koko elämäni vanhempieni, erityisesti isäni, vaikutusvallan alla. Miten on mahdollista, että itseä lähellä oleva tilanne tuodaan eteen, mutta sitä ei tunnista? Tunnistin kyllä varhaisessa vaiheessa isäsuhteeni ongelmat ja hahmotin myös tiukan uskonnollisuuden aiheuttaman rajatun maailmakuvan ja sen seurauksia. Tämä oli kuitenkin vain osatotuus – myöhempi ymmärrys saattoi huomaamaan, että kokonaisuus on mutkikkaampi. Ulkoisesti saattoi vaikuttaa siltä, että elin omaa elämääni: otin esimerkiksi tietoisesti etäisyyttä

äitini rooliin kodin palvelijattarena. Lapsuuteni vaikutus tuli kuitenkin lisäksi esiin piiloista, aukoista ja repeämistä: jostain putkahti esiin ajatuskuvio tai ensireaktio, jonka tunnistin lapsuuteni malliksi. Se tuli esiin myös häpeän kokemuksena, riittämättömyyden tunteena – ja lopulta unettomuutena. Minulle tämä osoittaa kasvatuksen kysymysten kompleksisuutta ja kietoutuneisuutta moniin tekijöihin, joista osa jää aina piiloon. Olenkin kantanut lapsuuden kokemuksiani mukani koko elämäni, paitsi tietoisesti, myös alitajuisesti ja kehollisesti. Tämänkaltaiset huomiot ovat auttaneet minua ymmärtämään kompleksisuutta ja Rauhalan ajatusta ihmisen kolmesta, toisiinsa kietoutuneesta olemuspuolesta sekä Varton ajatuksia yksittäisyydestä ja lihallisuudesta.

Arabikevään 2011 uutisoinnista painautui mieleeni haastattelu, jossa mielenosoituksiin osallistunut pohti tulevaisuuttaan sanoen, että Saddam Husseinin vaikutukset näkyvät pitkään, koska ”meissä kaikissa asuu pieni Saddam” – diktatuurin ajalta yksilöön jää jälki, halusi hän tai ei. Valta hallinnan muodossa jättää jäljen. Sen vaikutus on jokaiseen hieman erilainen, toisiin suurempi, toisiin pienempi, mutta jälki jää. Tunnistin haastattelusta omaa kokemustani: kun on pitkään ollut jonkun henkilön (tai ideologian) vaikutusvallan alla, tämän henkilön (tai ideologian) ajattelu ja tavat ovat niin piintyneet osaksi itseä, että niitä ei välttämättä huomaa, eikä niistä eroon pääseminen ole yksinkertaista. Eli vaikka hallitsija kaatuu, valta hallintana istuu niin syvästi lihassa kiinni, että siitä ei ole helppo päästä eroon edes olosuhteiden muuttuessa. Tulkitsen myös oman keski-ikässä tehdyn oivallukseni tästä johtuvaksi. On vaikeata erottaa itsessä vaikuttavia voimia, ja myös siksi kasvatuksen kysymysten esillä pitäminen on tärkeää – ehkä joku jossakin tunnistaa edes pienen osan tätä monimutkaista kokonaisuutta ja pystyy omalta osaltaan katkaisemaan sukupolvien ketjua.

Hannah Arendtin kuvailu toiminnasta ihmisyyden tärkeimpänä ehtona on saanut minut huomaamaan, että sen puute ”tuomitsi minut hyödyttömyyteen”, koska joku oli jo ajatellut puolestani, osoittanut reitin ja minun piti vain seurata valmiiksi kuljettua tietä. Juha Varto kirjoittaa, kuinka ”onnistunut valta ja alistaminen synnyttää olion, joka ei ole yksittäinen ja jolla ei ole omia kokemuksia. Tällainen ihminen on ideaalinen kansalainen missä tahansa valtiossa, myös demokraattisessa, *eikä hän kerro tarinaansa*, tai jos kertookin, kukaan ei kuuntele, koska se on kenen tahansa tarina”. (Varto 2008a, 94) Tämä on ollut minulle totta. Tutkimuksesta on tullut yksi keino löytää kieltä myös omalle kokemukselleni, ja olen samalla saanut mahdollisuuden soveltaa ja jakaa noussutta ymmärrystä taiteen ja kasvatuksen suhteesta tässä tutkimuk-

sessä. Oma kokemukseni on johtanut myös siihen, että minua kiinnostavat kaikki yritykset minimoida valtaa ja purkaa sellaisia rakenteita, jotka estävät ihmistä ajattelemasta itse, kuvittelemasta ja toimimasta omista lähtökohdista käsin. Tämän seurauksena näen Arendtin hahmotteleman vallan mahdollisuuden mielenkiintoisena ja tavoiteltavana: se avaa toiminnan kenttää tavalla, joka mahdollistaa yksilölle – vaikka hän on kaiken aikaa riippuvainen toisista – tilan toimia ja tulla näkyväksi omana erityisenä itsenään. Arendtille valta, samoin kuin näyttäytymistilan syntyminen, on mahdollisuus, joka ei tapahdu aina ja automaattisesti, kun ihmiset kokoontuvat. Vallan mahdollisuus kytkeytyy hänen ajattelussaan mahdollisuuteen toimia: ihmisillä voi olla valtaa vain, jos he ”elävät toistensa seurassa niin, että *heillä on koko ajan mahdollisuus toimia*”. (Arendt 2002, 203, kursivi oma) Lisäksi Arendt kirjoittaa:

Valta toteutuu vain siellä, missä teot ja puhe kulkevat käsi kädessä, missä sanat eivät ole tyhjiä eivätkä teot raakoja, missä sanoja ei käytetä aikomusten naamioimiseen vaan todellisuuden paljastamiseen, eikä tekoja loukkaukseen ja tuhoamiseen vaan suhteiden ja uusien todellisuuksien luomiseen. (Emt. 202)

Juho Hollon ajatukset kasvamaan saattamisesta ovat johtaneet näkemään paitsi oman kasvatukseni äärimmäisen välineellisyyden myös havaitsemaan, kuinka paljon kasvatusta käytetään yhteiskunnassamme välineenä milloin mihinkin. Yksilöllä on lopulta rajallinen määrä sellaisia tilaisuuksia, joissa häneltä ei odoteta jotakin ennakolta määriteltyä – jo hyvin nuoresta pitäen. Olen päässyt kasvatuksen avaruuden äärelle: kasvatuksen autonomisen alueen silmämääränä on elämä kokonaisuudessaan, ja kasvattajan tehtävä on vain poistaa esteitä kasvatuksen tieltä. Tämä kuulostaa yksinkertaiselta, mutta ei ole sitä, koska maailma on kompleksinen ja moninaisuus kuuluu ihmisyyteen. Tästä seuraa velvoite nöyryyteen: koska kasvattaja ei etukäteen tiedä, mihin kasvatettava on kasvamassa, hänen tulee olla tehtävänsä edessä nöyrä ja tiedostaa, että hänen roolinsa on palvelijan rooli, vaikka palveleminen ei ole muodikas ja nöyryyskin kuulostaa vanhanaikaiselta. Samalla on hyvä muistaa, että suhde toimii molempiin suuntiin – myös kasvattaja on kasvava. Olen tullut vakuuttuneeksi siitä, että tämä on ainoa mahdollinen lähtökohta saattaa toinen aidosti kasvamaan.

Tutkimukseni pohjalta olen päätenyt siihen, että tämänkaltaisen toista kunnioittava tila tai tilanne voidaan asettaa Arendtin polikseen tai näyttäytymistilaan, jolla valta mahdollistuu. Myös kasvatusta on toimintaa. Hollon ajattelun tuominen Arendtin rinnalle avaa näkymiä, joiden äärelle kannattaa pysähtyä.

Taidekasvatuksen näkökulmasta on lisäksi kiinnostavaa, että Hollo asettaa taiteen vahvasti kasvatuksen rinnalle, koska myös taide katsoo elämää koko sen avaruudellisessa laajuudessa ja samalla antaa esimerkkejä sellaisista toimintatavoista – liikkeestä, uteliaisuudesta ja avoimuudesta – jotka auttavat toteuttamaan Hollolle tärkeää kasvatuksellista päämäärää, mielikuvituksen kasvattamista, ja ylipäätään saattaa taiteen avulla kasvamaan ihmisiä, joiden mielenpohja säilyy kuohkeana koko eliniän. Tulkintani mukaan taidekasvatus voisi tarjota jonkinlaisen näyttäytymistilan tai poliksen – minkälaisessa taidekasvatuksellisessa yhteydessä se milloinkin ilmaantuu – jolla taide ja kasvatustoiisiinsa kietoutuneina mahdollistavat tilan näyttäytymiselle ja jokaiselle tilaisuuden ”tuoda itsensä esille, osoittaa teoilla ja sanoilla, kuka hän ainutlaatuisessa yksilöllisyydessään oli” (Arendt 2002, 199). Tutkimukseni antaa tämänkaltaisen tapahtumisen määrittelyyn lisää käsitteitä.

EHKÄ-TAIDE JA EHKÄ-KASVATUS

Koska vakuutun Hollon ja Arendtin ajattelusta oman kokemusasiantuntijuuteni pohjalta, saan tutkimukselleni hyvän pohjan ja rajauksen, joka helpottaa etenemistä. Nykytaidetta käsitellessäni huomioni kiinnittyy siihen, kuinka Carolyn Christov-Bakargiev nostaa esiin taiteen autonomian vaateen ja toisaalta sen sosiaalisen palvelutehtävän ja sijoittaa taiteen näiden kiasmaan. Tämä taas on hyvin rinnastettavissa Hollon hahmottelemaan kasvatuksen autonomiseen alueeseen, joka palvelee elämää. Kasvatuksen ja taiteen alueiden rinnastus syntyy näin luontevasti ja tulee esiin, että molemmat maailmat hyväksyvät lähtökohdakseen moniarvoisuuden ja moninaisuuden, välttävät ulkoa saneltuja tavoitteita, eivätkä halua katsoa muualle kuin ihmisyyteen itseensä. Ne tavoittelevat toimintaa omista tarpeistaan lähtien, ilman välineellisyyttä. Taiteen konteksti on siis hyvin luonteva keskustelukumppani kasvatukselle erityisesti, jos kasvatus ajatellaan kasvamaan saattamisena.

Tässä tutkimuksessa olen lähestynyt taidetta institutionaalisen määrittelyn avulla. Vaikka se ei ole ongelmatonta, sen lähtökohdat mahdollistavat erityisesti taidekasvatuksen kontekstissa juuri edellä kuvatun tulkinnan: taide säilyy taiteena, eikä ole tarkoituksenmukaista välineellistää sitä minkään muun kuin ihmisyyden palvelemiseen. Taide saa ja sen täytyy saada säilyä vapaana, jotta Chus Martinezin kuvailemat toisenlaiset ajattelun ja taiteellisen tutkimisen tavat, joita kuvaa horjunta, ei-tieto ja *ehkä*, saavat mahdollisuuden tulla esiin. Näin yhteiskunnassa säilyy alue, joka pysyy mahdollisimman vapaana erilai-

sista välineellisistä tavoitteista. Taiteen maailma näyttäytyy tutkimuksessani erityiseltä myös siksi, että ”mikään inhimillinen ei ole sille vierasta”, Hollon kuvausta lainatakseni.

Lisäksi tulkintani taiteen siirtymisestä (Arendtin jaottelua mukaellen) yhä enemmän toiminnan kentälle tuo esiin tärkeän näkökulman taiteen ja taidekasvatuksen mahdollisuudesta tarjota alusta toiminnalle yhteiskunnassa, jossa paikkoja Arendtin kuvaamalle toiminnalle on yhä vähemmän. Vaikka toiminta ei olekaan mitattavissa taloudellisen hyödyn kannalta, me tarvitsemme toisiamme ja toimintaa, koska olemme ihmisiä: Arendtin mukaan ilman mahdollisuutta toimia ihmisyytemme jää vajaaksi.

Hollolle kasvatus ja taide ovat rinnastettavissa siksi, että kummankin ”sil-mämääränä” on elämä koko avaruudellisessa laajuudessaan. Kun tähän lisää ajatukset kasvatuksen ja taiteen autonomisista alueista, taidekasvatukselle voidaan johtaa ainutlaatuinen tehtävä ja sijainti, jossa se irrotetaan välineellisyydestä. Näin tulkittuna myös taidekasvatuksen alue on autonominen ja sen tehtävä on palvella ihmisyyttä (eikä esimerkiksi talouden päämääriä). Tämä on tärkeä näkökulma nostaa esiin myös nykytaidekasvatuksen¹⁴⁸ yhteydessä. Taiteen ja kasvatuksen alueiden määritelmällinen samankaltaisuus ja taiteen siirtyminen toiminnan kentälle johtaa siihen, että erilaiset taiteen ja taidekasvatuksen kontekstissa tapahtuvat tilanteet voidaan lukea poliksena ja näyttäytymistilana, tai tulkita tilapäiseksi autonomiseksi alueeksi Hakim Beyn määritelmän pohjalta. Voidaan siis tulkita, että taiteen erilaiset väliaikaiset alueet voivat nousta alustaksi kasvamaan saattamiselle ja näin Arendtin hahmottelema ihmisen ainutlaatuisuus saa mahdollisuuden tulla näkyväksi taidekasvatuksellisessa toiminnassa. Tämä mahdollisuus on tai voisi olla läsnä hyvin monenlaisissa taidekasvatukselliseksi katsottavissa tilanteissa: taidenäyttelyissä, taiteen kontekstissa järjestetyissä tapahtumissa ja taidekasvatuksellisessa toiminnassa niin koulun kontekstissa kuin sen ulkopuolella, esimerkiksi vapaan sivistystyön piirissä – ja myös taiteilijoiden koulutuksessa.¹⁴⁹ Tutkimuksessa nousee esiin, että tästä mahdollisuudesta on tärkeää

148 Tämän tutkimuksen kontekstissa ei ole merkityksellistä, tulkitseeko termin nykytaidekasvatus viittaavan tämän päivän taidekasvatukseen vai taidekasvatukseen, jolla on suhde nykytaiteeseen. Kaiken kaikkiaan ajattelen, että taidekasvatuksella kaikkina aikoina on tai pitäisi olla suhde oman aikansa taiteeseen.

149 Slager kirjoittaa vahvasti sen puolesta, että taidekorkeakoulujen tulisi manifestoida itsensä kokeellisiksi laboratorioiksi ja spekulatiivisiksi tiloiksi, joissa keskustelu ja kulttuurin tuotanto tapahtuu. (Slager 2012, 13)

olla *tietoinen* ja pitää osata artikuloida, mitä kulloisellakin tilanteella tavoitellaan. Arendtin mukaan näyttäytymistila ja valta ovat vain mahdollisuuksia, eivätkä ne toteudu aina, kun ihmisiä on koolla. Beyn pohdinta tilapäisen autonomisen alueen luomisesta oikeastaan hyvin erilaisten kokoontumisten yhteydessä korostaa tietoisuuden merkitystä: TAZ ei tapahdu, jos sen mahdollisuudesta ei ole tietoinen. Voisi siis ajatella, että tietoinen pyrkimys luoda näyttäytymistiloja myös kasvattaa vallan mahdollisuutta.

Oman kokemukseni perusteella uskon, että erilaisten näyttäytymistilojen *tietoinen* tarjoaminen ja sen jatkuva artikulointi taidekasvatuksen kontekstissa voi olla jollekin *yksittäiselle* osallistujalle tärkeä, koska kukaan ei ole Arendtin mukaan samanlainen kuin joku toinen. Poliksella toimiessa eroavaisuudet ja yksilöllisyys on mahdollista tuoda esiin ja samalla tarjoutuu mahdollisuus kertoa oma tarina – omista lähtökohdista käsin.

Irit Rogoff kirjoittaa, että kasvatus voi tapahtua yllättävissä paikoissa ja sitä ei tarvitse määritellä etukäteen tapahtuvaksi. On kuitenkin tärkeä *mahdollistaa* kasvatus ja tarjota tilaisuus toimintaan, nähdyksi ja kuulluksi tulemiseen ja omien kysymysten muotoilemiseen. Tutkimukseni perusteella paljon avoimeksi jättävä tilanne johtaa tietoisena olemisesta huolimatta kasvatukseen, joka tapahtuu aina *ehkä*-kasvatuksena: kuten taide, myös kasvatus horjuu – kukaan ulkopuolelta ei voi määrätä kasvatusta tapahtuvaksi, se säilyy aina *ehkäänä*. Erilaisissa tilanteissa voi kuitenkin aina kysyä, palveleeko taide tai kasvatus juuri tässä hetkessä elämän koko avaruutta vai onko se typistetty välineeksi. Kun kasvavalle tai kasvatettavalle tarjotaan pääsy moniarvoisen taiteen äärelle tai ”sisään” taiteeseen, tällä taidekasvatuksellisella alustalla voidaan tarjota tilaisuus koetella ja tunnistaa omia taitoja ilman ennalta asetettuja päämääriä, voidaan harjoitella monimerkityksellisyyden sietämistä ja toisaalta siedetään epävarmuutta ja virheitä ja annetaan mahdollisuus epäonnistua. Tällä alustalla osallistujilla on oikeus mielikuvituksen käytön harjoittamiseen, omien kysymysten muotoiluun ja erilaisten ehdotusten esiin tuomiseen ilman tarvetta todistaa väittämiä oikeaksi.

Tutkimukseni perusteella vaikuttaa siltä, että taiteessa ja kasvatuksessa, kuten olen ne tässä tutkimuksessa määritellyt, on myös sellaisia ominaisuuksia, että niiden satunnaisesti rajatussa toiminnan piirissä myös valta on mahdollinen Arendtin kuvaamalla tavalla. Edellytys on, että taidekasvatuksen alustalla tapahtuva määritellään polikseksi, näyttäytymistilaksi tai tilapäiseksi autonomiseksi alueeksi, ja pyritään mahdollisimman vähään hallintaan. Arendt ei kä-

sittele kasvatusta, mutta tuo esiin ajatuksia toiminnan aloittajan ja lopettajan roolista, ja tulkitsen, että tämän roolin voi ottaa kasvattaja. Kasvattajan rooli näyttäytymistilän luomisessa ja kasvamaan saattamisessa nousee tärkeäksi, koska kasvattajalla on tilanteessa lähtökohtaisesti hallinta. Tutkimuksessani esiin nousee Jacques Ranciéren pohdinnat tyhmistämisestä ja toisaalta emansipaatiosta ja esimerkki Jacotot'sta, joka tuli ohjanneeksi oppimista, vaikka hänellä ei ollut yhteistä kieltä opiskelijoiden kanssa. Tarina johdattaa ajattelemaan kasvattajan roolia ja toisaalta tuo esiin luottamuksen tärkeyden: pitää uskoa toisen kykyyn oppia. Jacotot'sta tulee myös tapausesimerkki Hollon innoittamille pohdinnoille kasvattajan tyylistä, jossa opettajan oma persoona ja taidot ovat läsnä vuorovaikutteisessa opetustilanteessa kaavamaisemman metodin sijaan. Johtopäätös on, että kun tekijäisyys on sidottu toimintaan, opetustyössäkin voi hyödyntää taiteellista ajattelua, koska kysymys on tyylistä – ja pohjimmiltaan kasvattajan yksittäisyydestä ja ainutlaatuisuudesta ja juuri hänen taidostaan. Se, että kasvattaja on aina myös kasvava, on edellytys Hollon kuvaamalle kasvamaan saattamiselle ja toisaalta mahdollistaa kasvatuksen autonomisen alueen rinnastamisen Arendtin kuvaamaan polikseen, koska ei ole ”tietäjää” – kuten esimerkki Jacotot'sta selvensi. Mielikuvituksella ja myös kasvattajan ”mielen kuohkeudella” on tässä suuri merkitys, kuten Hollo osoittaa. Tietoisuus kasvattajan tai tilanteen alulle panijan roolista on tärkeä, samoin kuin tapahtuman luonteesta – ja tämä nousee tutkimuksessani kasvattajan tehtäväksi. Lisäksi on tärkeä muistaa, että valta on aina läsnä tämänkaltaisissa tilanteissa mahdollisuutena, koska sekin on horjuva tila.

Tietoisuus ja artikuloinnin merkityksellisyys tulee esiin myös taiteesta puhuttaessa. Taide ei ole monoliitti, vaan se on moniarvoista. Tutkimuksessani taiteessa mahdollistuva tapahtuminen sitoutuu tiettyyn ja tietynlaiseen, DOCUMENTA (13):n lähtökohtien mahdollistamaan, tilanteeseen, jossa myös kognitiivinen yllätys voi tapahtua, koska ”lukuohjetta” ei ole. Vaikuttaa siis siltä, että myös taide vaatii tietynlaisen tilanteen eli pelkkä taideteoksen olemassaolo ei riitä. Ei siis voi sanoa, että *kaikki* taide tai *kaikki* taiteen kontekstissa tarjotut tilaisuudet saavat aikaan jotakin tiettyä, vaikka toisaalta kasvatus *voi* aina tapahtua. Tätä konkretisoi Martinezin tekemä rajaus, jossa sidotaan tietynlainen taiteessa tapahtuva ei-konseptiin. Ei-konsepti siis mahdollistaa sellaista, mitä joku toinen lähtökohta ei mahdollista – ainakaan samalla tapaa. Ymmärrystä lisää myös documenta 12:n aineiston ”mykkyys” kasvatuksen suhteen: vaikka kasvatus on näyttelyn teema, aineisto ei selvitä kasvatuksen kysymyksiä suhteessa tämän tutkimuksen kysymyksenasetteluun. Tämä to-

distaa taiteen moniarvoisuutta. Lisäksi kasvatuksen osalta pätee, että kaikki kasvatusta ei ole kasvamaan saattamista, ja siksikin selkeä artikulointi ja tietoisuus on tärkeää. Erilaisia tarinoita ja tapauksia on hyvä tuoda esiin ja näin lisätä ymmärrystä siitä, minkälaiset (taide)kasvatukselliset tilanteet saattaisivat kasvamaan parhaiten.

Carolyn Christov-Bakargiev kutsui näyttelyyn osallistujia, ei taiteilijoita. Hän mainitsi myös taiteilijoiden olevan jollain tavalla amatöörejä. Vuoden 2013 Venetsian biennaalin kuraattori Massimiliano Gioni etsi ja löysi näyttelyyn ihmisiä, jotka olivat intohimoisesti ilmaisseet itseään kuvallisesti, mutta eivät kutsuneet itseään taiteilijoiksi. Rogoff halusi koota eri taustoista tulevia ihmisiä yhteen. Taidemaailmassa taiteilijuus ei ole enää edellytys toiminnalle ainakaan samassa määrin kuin ennen. Lisäksi kun tarkastellaan taiteen ja kasvatuksen kysymyksiä, institutionaalisesta taiteen määritelmästä ja ylipäätään taiteen määrittelemisestä tulee toisarvoista. Tärkeintä on osallistua ja toimia. Myös Hollo ajattelee samansuuntaisesti:

Olisi sentään ilmeinen erehdys luulla kysymyksessä olevan psyykkillisen asenteen voivan esiintyä ainoastaan taiteilijamielessä. Vai olisiko ehkä paremminkin sanottava, ettei taiteilija-nimeä tässä yhteydessä saa rajoittaa vain abstrakteen ammatilliseen piiriin, että täytyy ajatella jonkin verran taideniekkaa piilevän kenessä hyvänsä? (Hollo 1918a, 203)

Christov-Bakargiev kirjoittaa, että dOCUMENTA (13):ssa esillä ollut voi olla taidetta tai sitten ei. Tärkeää on, että työt ovat *luettavissa taiteen kautta*. (Christov-Bakargiev 2012b, 31) Taideinstituutio ja taiteen kenttä yleisemminkin tarjoaa vain alustan, jolla toimia ja testata ajatteluaan ja jota kautta teot tulevat luetuksi ja tulkituksi. Tämä on taidekasvatuksen kontekstissa kiinnostavaa. Kun osallistuminen ja toiminta *luetaan taiteen kautta*, erilaiset toimijat voivat saada äänen ja keskustelusta tulee yhä monimuotoisempaa. Hollo kirjoittaa toiminnan arvosta: ”Oman toiminnan tuloksena saavutettu kokemus se vasta muuttuu lihaksi ja vereksi, täysin vallituksi henkisen elämän sisällöksi eikä jää pelkäksi vastahakoisesti ja ohimenevästi mieleen isketyksi muistiritkamaksi.” (Hollo 1918b, 111) Toiminnan tärkeyttä määritelmien sijaan korostaa myös juuri edesmennyt taidekasvatuksen toimija ja ajattelija Antti Hassi (1931–2019):

Siksi on mieleetöntä sanoa: teen taidetta. Samalla tavalla ei kukaan ole oikeutettu väittämään: teen tiedettä. Tieteellisyyden arvioivat tieteen kriteereillä muut tiedeyhteisön jäsenet jälkikäteen. Sama pätee taiteeseen. Koska siis olen jäävi arvioimaan lähettämieni viestien perille menoa, voin vain

*sanoa: yritän tehdä taidetta. Taiteilijan ja tieteilijän arvoa ei voi itse ottaa, ne on saatava muilta.*¹⁵⁰ (Hassi 1994, 49)

Taide sellaisena kuin instituutio sen määrittelee ei siis ole osallistumisen ja mielikuvituksen kasvattamisen ehto eikä keskustelussa välttämätön siksi, että toiminta tulee ensin ja määrittely suoritetaan jälkikäteen. Taide sellaisena kuin se tällä hetkellä tapahtuu, tarjoaa vain alustan, jossa tekemisen rajoja ja muotoja ei tarvitse etukäteen määritellä. Tähän liittyy myös jonkinasteinen vapaus. Taiteen ja taidekasvatuksen alustalla toimivat eri taustoista tulevat osallistujat myötävaikuttavat siihen, kuinka erilaisista tietämisen tavoista muodostuu *aktiivinen maailman uudelleen kuvittelu* (Christov-Bakargiev 2012, 31). Massimiliano Gioni (2013, 18) kirjoitti biennaalin valinnoista: Häivyttämällä ammattitaiteilijoiden ja amatöörien, ulkopuolisten ja sisäpuolisten rajan näyttely ottaa antropologisen lähestymistavan kuvien tutkimiseen, ja se kohdentuu erityisesti *kuvitteellisiin maailmoihin ja mielikuvituksen toimintaan*. Rogoff kirjoittaa, että meidän ei pitäisi vain reagoida todellisuuteen vaan tuottaa todellisuuksia. Hän toivoo, että kasvatus voisi vapauttaa energiaa kuvitteluun vastustamisen sijaan ja myös hän tarjoaa instituutioita paikaksi, jossa eri taustoista tulevat ihmiset voisivat opetella kysymään omia kysymyksiä. Chus Martinez peräänkuuluttaa tarvetta toisenlaisen tiedon mahdollisuuden ymmärtämiseen ja arvostamiseen. Tämänkaltaisen tieto on vahvasti läsnä taiteessa, ja se pyrkii haastamaan suoraviivaisen ajattelun ja näin tuomaan esiin tiedon toisen puolen. Hänen kuvaamansa *ehkä*-ajattelu ja horjuva tila tuovat esiin taiteessa läsnä olevaa monitulkintaisuutta. Ne ovat myös kielellinen ilmaisu liikkeestä, jossa mielikuvituksella on keskeinen rooli. Tulee esiin, että aktiivinen maailman uudelleen kuvittelu ja mielikuvitus ovat merkittävässä asemassa nykytaiteessa ja Hollolle elintärkeä mielikuvituksen kasvattaminen kasvatuksellisenä tavoitteena rinnastuu tähän erinomaisesti. Hollon tärkeänä pitämä mielikuvituksen kasvattaminen vaikuttaisi tutkimukseni pohjalta edelleen ajankohtaiselta. ”Mielenpohjan kuohkeus” on tarpeen, jos ei haluta juuttua vanhoille raiteille ja jotta yksilölle voisi aueta jonkinlainen ”sisäinen avaruus”, jossa mahdolliseksi tulisi myös se, joka ei ole jo läsnä, ja näin maailma avautuu uusiin suuntiin.

Taiteen toimintatapa tai strategia näyttäytyy tutkimukseni perusteella jonkinlaisena ei-strategiana: ei ole yhtä toimintatapaa, vaan jokaisella toimijalla

150 Tekeminen ja taito saattavat kuitenkin muuttua taiteeksi. Tästä kirjoittaa Hassin lisäksi Varto.

on omansa. Mieleeni nousee tutkimukseni alussa Varton avulla avaamani ihmisen yksittäisyys: toiminnassa syntyvä tieto ja taito on aina sidottu yksilöön, ja yksittäisyys on ainutlaatuisuutta, irti olemista itseään yleisemmästä. Taiteen näyttäytymistila vaikuttaa erityiseltä paikasta tunnustella tätä ainutlaatuisuutta. Vaikka ei voida yleistää, voidaan nimetä usein esiin nousevia tekijöitä: intuitio, aistinen valppaus, heittäytyminen ja uskallus mennä kohti tuntematonta, uteliaisuus ja jonkinlainen tutkijan tai tutkimusmatkailijan asenne ja samalla luottamus siihen, että asiat tulevat nimetyksi ilman etukäteissuunnittelua, epäselvyydestä ja horjunnasta huolimatta tai ehkä juuri siksi. Mielikuvitus, fiktio, ehkä-ajattelu ja horjunta on ymmärrettävä keskeisiksi tekijöiksi.¹⁵¹ Taiteen tieto siis heiluu ja horjuu. Martinez kuvaa, että fiktion ja mielikuvituksen keskeinen piirre on mahdollinen epäonnistuminen, eikä niiden edes tule tarjota vakaata pohjaa vallitseville puhetavoille ja kielelliselle toiminnalle, vaan niiden tehtävänä on nimenomaan häiritä ymmärrystä. (Martinez 2012a, 46) Taiteessa maailma kuuluukin esittää, kuten se monesti kokemukselle avautuu: epäselvänä ja monimuotoisena, eikä pidä edes uskotella, että olisi jokin pohjimmainen totuus. Siksi taide on huono keskustelukumppani sellaiselle, joka vaatii (absoluuttista) totuutta ja todisteita. Mutta kuten Arendtin ajattelussa tulee esiin, toiminta ja erityisesti hallinnasta mahdollisimman vapaa toiminta on ihmisyydelle niin merkityksellistä, että hänen mukaansa ihminen ei ole enää ihminen, jos häneltä otetaan tämä mahdollisuus pois. Arendt kirjoittaa muureista ja laeista, jotka suojelevat toimintaa poliksella, ja tulkitsen, että esimerkiksi taideinstituutio ja myös kouluinstituutio voisivat toimia tämänkaltaisen toiminnan suojelijoina.

Taide ja taidekasvatus pystyvät tarjoamaan tämänkaltaisia vapaita tiloja, ja yhteiskunnan kaikenlaisista välineellisistä vaatimuksista johtuen tästä pitäisi pitää kiinni erityisesti nyt. Hollolle kasvamaan saattamisen ajatus ja pyrkimys antaa lasten ja nuorten kasvaa ”oman olemuksensa mahdollisuuksien ja lakien mukaan” tapahtuu nimenomaan tulevaisuuden oikeuksien nimissä. Vanhoihin, jo elettyihin kaavoihin pakottaminen ehkäisee ja rajoittaa tätä. ”Mutta sitä elämän ja maailman kuvaa, johon kasvavat ihmiset tulevaisuudessa päätyvät, joka on heidän elämänsä sisällyksenä ja muodonantajana, ei kukaan voi ennakolta määritellä”. (Hollo 1939, 59–60) Pieni ero ja horjunta sen välillä, mitä on ja mitä voisi olla, on tärkeää, koska se osoittaa mahdollisuuksien avaruuteen, jonka mielikuvitus tuo esiin, ja haluan nähdä kertomuksia. Se,

151 Jokaiselle nämä tekijät kuitenkin todellistuvat eri tavoin, eikä toinen voi sanoittaa toisen ymmärrystä.

että uskaltaa edetä kohti tuntematonta, olla epävarma, horjua ja ajatella horjuvasti ei vain avaa sisäistä avaruutta vaan mahdollistaa myös sen, että pystyy suhtautumaan muutokseen luottavaisemmin maailmassa, jossa ei, Martinzin sanoin, ole vakaata pohjaa.

NYKYTAIDEKASVATUS

Esille tulleen seurauksena kasvattajan asemaa ja taiteen toimintatapojen arvoa tulisi harkita: mitä horjuvalla tilalla ja tutkimuksessani esiin tulleilla ajatuksilla voisi olla annettavaa taidekasvatukselle – ja laajemmin yhteiskunnalle. Itse näen, että kuvataidekasvatuksella on ollut tämänkaltaisia tavoitteita historiallisesti paljonkin, ja tämä tulee myös esiin Pirkko Pohjakallion (2005) väitöksestä. Tekemisen ja toiminnan arvoa sekä tämän oikeuden kuulumista kaikille on korostettu. Kysymys ei siis ole mistään radikaalisti uudesta, vaan ehkä enemmänkin siitä, kuinka toimintaa perustellaan tai kuinka siitä puhutaan.

Juha Varto pohtii kansainvälistyvää maailmaa ja toisaalta suomalaisen taidekasvatuksen erityisyyttä, joka on tullut esiin kansainvälisen yhteistyön kautta. Hän kirjoittaa siitä valtavasta muutoksesta, joka on tapahtunut 2000-luvulla ja kuinka muutos on haastanut myös taidekasvatuksen menetelmiä: ”taide on nyt selvemmin toimintaa aistikokemusten alueella ja sen tietämistä”. Hänen mukaansa nyt olisi saatava kiinni tästä muutoksesta niin, että sitä pystyisi ohjaamaan. Itse toimintoja ja tekoja on vaikeampi ohjata, mutta muutos on mahdollinen muuttamalla keskustelun kontekstia lähinnä ylätasolla. Kyse on ”ideoista, ajattelemisesta ja tavoitteiden asettamisesta, siis strategisesta tasosta”. Vaikka useimmat toimijat toimivat erittäin hyvin, sanallistaminen on tärkeää. (Varto 2014, 9–12) Tässä on kenties tutkimukseni tärkein anti taidekasvatukselle: se auttaa puhumaan juuri strategisesta tasosta tarkastelemalla nykytaiteen toimintatapoja ja niiden suhdetta kasvamaan saattamiseen. Tutkimuksessani esiin tullut artikulointi ei ole ollut keskusteluissa juurikaan esillä – vaikka toisaalta tunnistan toiminnan tasolta paljon samansuuntaista ajattelua. Tutkimukseni auttaa siis perustelemaan taidekasvatuksellista toimintaa hieman uudesta kulmasta ja saattaa muuttaa keskustelua juuri ylätasolla, minkä seurauksena myös toiminta voi muuttua, kun ymmärrys siitä muuttuu.

Varto kirjoittaa digitaalisesta ajasta ja yksilöiden kulttuureista¹⁵² aikamme

152 Varto kuvaa postmodernin ajan vapauttaneen yksilön valitsemaan, mitä ajattelee, ja löytämään toiset, jotka ajattelevat samoin. »

tunnuspiirteinä. Lasten ja nuorten maailma on jo karannut aikuisten käsistä, koska omaa elämää on helppo toteuttaa piilossa aikuisten katseilta ja ymmärrykseltä. Tämä uusi on rakenteellista uutta, joka vaatii uusia ajatuksia. Hän kuvaa *Uuden taidekasvatusliikkeen*¹⁵³ olevan eräällä tavalla samassa tilanteessa kuin Hollo vuonna 1918, kun hän halusi Suomeen opetusta ja koulutusta, joka arvostaa lapsen ja nuoren todellisuutta ja kuvittelukykyä. Varto kirjoittaa, kuinka modernin jälkeisessä ajassa ”merkitykset eivät sitoudu mallikuviin, esikuviin tai tekotapoihin ja materiaaleihin vaan ajatuksiin, ajattelutapoihin ja orgaaniseen muutokseen, joka seuraa hyvin laajalla rintamalla kaikkea inhimillistä muutosta”. (Varto 2014, 13–14) Myös Hollo toi esiin meille aina tuntemattoman tulevaisuuden. Avoimena pysyminen on siis tärkeää: ei pidä jäädä vanhoihin menetelmiin vaan luottaa siihen, että moniarvoisuuteen kasvatetut kykenevät toimimaan myös maailman muutuksessa.

Varto jatkaa postmodernin ajan kulttuurin muotojen visuaalistumisesta, johon ”olemme reagoineet opettelemalla tulkintoja, monistamisen ja puhumisen tapoja ja diskursseja”. Hänen mukaansa lapsia ja nuoria ei kuitenkaan kiinnosta kuvallisen kulttuurin hallinta ja ymmärtäminen, koska käytäntö osoittaa, että sellaista hallintaa ei ole. Tämä uusi (ja jollakin tapaa vanha, esimoderni) tilanne vaatii Varton mukaan selvää kannanottoa taidekasvatukselta, on se sitten taiteilijaksi kouluttautumista tai yleissivistävän koulun oppiaineen sisältö. (Varto 2014, 14–16) Kun taiteilija on maailmaa ja maailmassa, hän on toisessa asemassa kuin katsoja, joka on ulkopuolinen ja tarkkailija. Varto kirjoittaa, että taidekasvatuksessa tämä tarkoittaa ajattelemisen ja toiminnan oppimista, joissa ”taide ja taiteellinen ymmärretään *erityisinä* menetelmällisinä ja sisällöllisinä tekijöinä”. Näiden annetaan käyttää meitä, jotta

meille paljastuisi nykyinen maailma sellaisena kuin sen näkee ja kokee ihminen, joka altistaa itsensä toiminnalle, mutta ei ohjaa toimintaa. Tämä on aktivoitumisen tie, jolla jo olemassaoleva käytäntö – taiteellinen toiminta ja

Kulttuurin muodot alkavat siten olla taas yksilöllisiä, jakautuneita ja fragmentteja, ”joissa merkitykset eivät avaudukaan yhteisen valtakulttuurin avulla; jokainen yksittäinen kulttuuri vaatii yhteyttä tekijäänsä tullakseen ymmärretyksi”. (Varto 2014, 15)

- 153** Tällä nimellä on kirjoitettu julkaisu *Uusi taidekasvatusliike*, jossa kootaan suomalaisia ajattelijoita yhteen ja pohditaan, mitä annettavaa heillä voisi olla tämän päivän taidekasvatukselle. Ks. lähteistä Heikkilä & Tuovinen 2014.

taiteellinen ajatteleva – otetaan käyttöön antautumalla sille ja sallimalla sen johdatus omassa toiminnassa. (Emt. 26)

Lainaan jälleen Vartoa, koska huomaan – vasta johtopäätöksiä kirjoittaessani – että hänen tekstinsä kiteyttää kiinnostavalla tavalla esiin tullutta ja perustelee sitä lisää. Varton mainitsema *Uusi taidekasvatusliike* ei ole (vielä) liikkeenä kovin tunnistettava, enkä tiedä, nouseeko se sellaiseksi. Haluan kuitenkin tuoda sen esiin, koska oma tutkimukseni vaikuttaa liittyvän siihen. Varto kirjoittaa, että ”jos taidekasvatus ajatellaan ihmisenä olemisen ehtoja esille tuovana toimintana ja käytetään johdonmukaisesti taiteellisia toimintatapoja menetelminä, olemme hyvin lähellä uuden taidekasvatusliikkeen ydintä”. Toiminta-avaruuteen kuuluvat tällöin ”intiimi suhde nykytaiteeseen, taiteellinen ajatteleva, riippumattomuus ulkoisista konteksteista ja siteistä, jotka ovat omiaan kahlitsemaan toimintaa ”järkeväksi””. Varto nimeää myös etsivän ja haastavan suhteen siihen, mikä jo on, hyvät kielelliset valmiudet ja kommunikointihalukkuuden sekä pelottomuuden. (Varto 2014, 25–26)

Kun asioille muodostuu tutkimuksenkin avulla yhteyksiä eri suuntiin ja muihin keskusteluihin, myös edellä tärkeäksi mainitsemani tietoisuus on helpompaa. Varto tuo tutkimukseeni yhteyden nykytaidekasvatuksen keskusteluun, johon en muuten puutu. Samoin en juurikaan puutu tutkimuksessani siihen, kuinka edellä esiin tullut sijoittuu taidekasvatuksen ja erityisesti kuvataidekasvatuksen traditioon tai miten sitä voisi soveltaa taidekasvatuksen alueilla – tätä keskustelua on toivottavaa käydä tutkimukseni pohjalta. En myöskään ota kantaa tai viittaa päivänpoliittiseen kasvatuskeskusteluun. Luki ja voi itse löytää yhteyksiä ja miettiä, kuinka käsillä oleva tutkimus suhteutuu tähän keskusteluun.

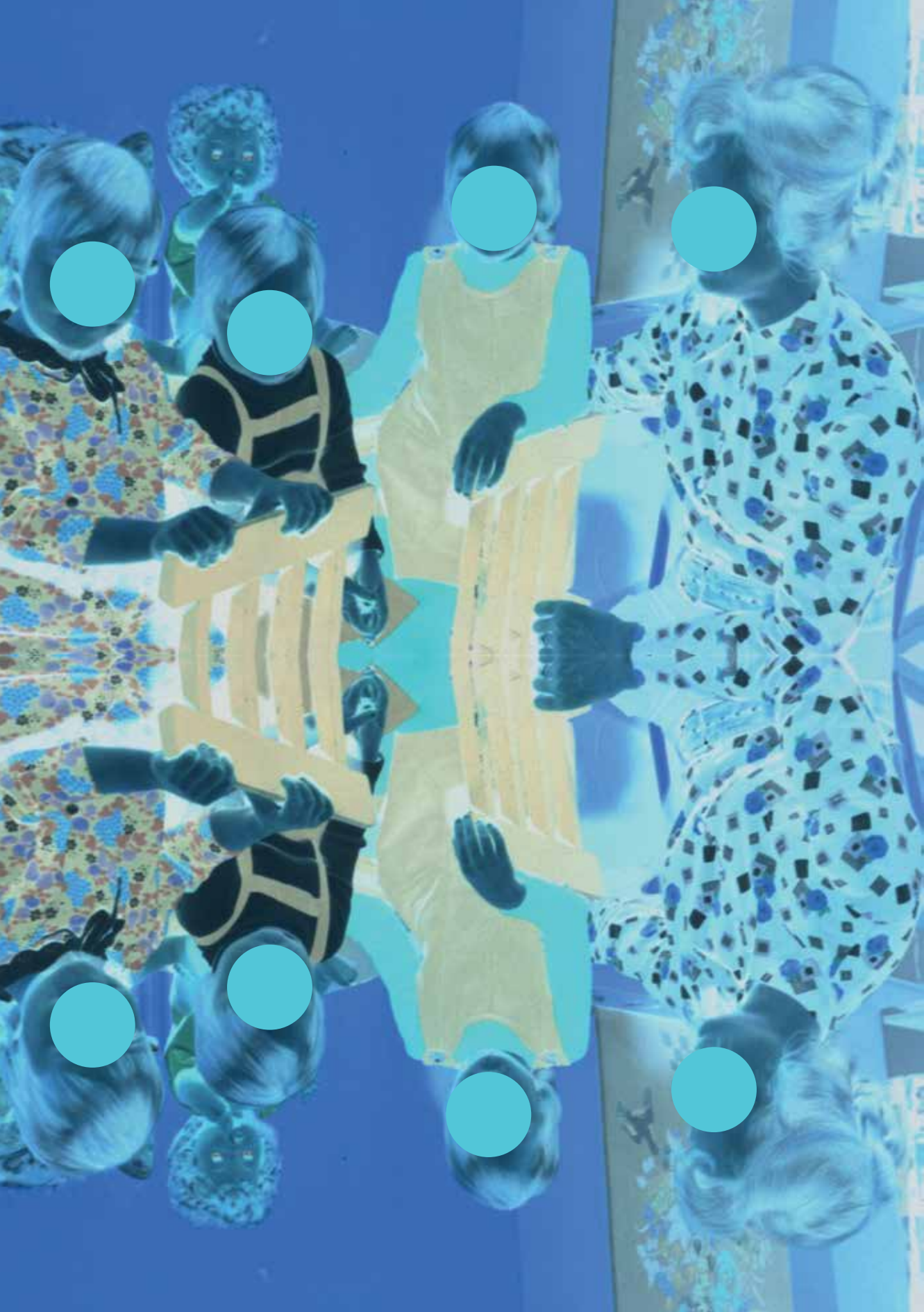
Joka tapauksessa tutkimukseni haastaa jokaista pohtimaan, onko oman mielen pohja säilynyt kuohkeana, ja samalla se kutsuu myös osallistumaan keskusteluun ja toimimaan. Mitä tarkoittaisi Hollon ajatus kasvamaan saattamisesta ja mielikuvituksen kasvattamisesta aktiivisena liikkeenä ja totuuden etsintänä käytännössä? Hollo antoi taidekasvattajan tehtäväksi ”valvoa kuvittelun etuja”. Yhteiskunnassa vallitsevan välineellisen ajattelun seurauksena nousee entistä tärkeämmäksi pitää huoli siitä, että tarjolla on näyttäytymistiloja ja vapaita vyöhykkeitä, koska välineellistämisestä vapaa toiminta on ihmisyydelle elintärkeää. Tähän taiteen ja taidekasvatuksen konteksti sopii tutkimukseni pohjalta erinomaisesti. Tutkimukseni on tuonut esiin puheta-
poja ja ymmärrystä siihen, minkälaisista lähtökohdista tämä on mahdollista. Rogoffille kysymysten muotoilijat muodostavat toimintakentän, ja hän nos-

taa esiin omien kysymysten kysymisen tärkeyden. Tämä pätee myös oman tiedonalani, taidekasvatuksen alan, kysymyksiin: kuka ne esittää? Lisäksi kasvatuksen kysymysten pohtiminen uudelleen ja uudelleen on tärkeää – tähän Hollokin kehotti. Tässä tutkimuksessa esiin tullut tuo keskusteluun uutta kieltä ja uusia näkökulmia sekä ymmärrystä taiteen ja kasvatuksen suhteesta. Kysymys kuuluu: minkälaisen maailman haluamme kuvitella – ja minkälaista osallistumalla tavoitella?

Taidekasvatuksen perustaan kuuluu tieto ihmisestä luovana, pohtivana ja toimivana agenttina, ja näitä piirteitä rajoittaa ainoastaan kantajansa kuvittelukyvyn kehittyneisyys. Kuten taiteen voi ajatella olevan jonkinlainen vapauden paikka muuten varsin kahlitussa yhteiskunnassa, taidekasvatuksen voi ajatella olevan alue, jolla on lupa käyttää taiteesta tuttuja keinoja, asenteita ja toimintamalleja koettelemaan kaikkea, mikä näyttää jäykistyneen paikoilleen, löytäneen paikkansa ja muuttuneen totuudeksi. Mitä enemmän tällaista toimintaa on, sitä selvemmin kaikki muu näkyy sinä, mitä se on: saavutettuna, pystyyn kohmettuneena, nyt jo tekijättömänä. Taidekasvatus antropologiana paljastaa, kuinka ihminen ja hänen ehtonsa tulevat näkyviksi toiminnassa, tehtäessä, liikkeessä, ei-vielä valmiina. (Varto 2014, 25)







(TOIVOTTOMUUS JA TOIVO)

On paradoksi, että niin kauan kuin sain vain suorittaa, nukuin. Aikuistumisen myötä elämä näyttäytyi yhä monimuotoisempana ja mutkikkaampana ja minun piti ottaa vastuuta ja tehdä päätöksiä. Kun minulla olisi ollut vihdoinkin mahdollisuus elää omaa elämäni, lihaani tunkeutunut valta muutti muotoaan ja rupesi pitämään minua valveilla öisin. Elimistöni reagoi kuin hälytystilassa, jonkinlaisessa eksistentiaalisessa jännitystilassa siihen, että en osannut toimia minulle vieraassa maailmassa. Olisin halunnut paeta jonnekin, tietämättä itsekään minne: turvaan moninaisuudelta, epäselvyydeltä ja kohtuuttomilta tuntuvilta elämisen vaatimuksilta.

Vuonna 2015 unettomuus alkoi olla todella lamauttavaa. Rintasyöpädiagnoosi vuonna 2016 pysäytti lopullisesti. Lihaani saturoitunut valta hallinnan muodossa myrkytti ruumiini, kehitti syövän ja halusi lopullisen ratkaisun. Minun on helppo uskoa, että oman kehoni toimintaa horjuttavat kokemukset ovat osittain – ehkä – myös lapsuuteni jälkiä minussa. Pystyn ajattelemaan, että valta otti minun kehoni objektina käyttöön. Se teki siitä alistuvan, ja aran. Valta tunkeutui syvälle lihaan ja myrkytti sen. Voin huonosti, mutta ajattelin sen kuuluvan elämään.

Nämä sanat kuitenkin syntyvät, tässä ja nyt. Olin onnekas. Vaikka asiat eivät ole hallittavissa, kaiken keskellä minua kuitenkin auttoi, että toimin ja tein elämäntapamuutoksia myös itse. Huomasin entistä selkeämmin, kuinka kompleksinen ihminen on. En voi olla varma, johtuuko parempi olo juuri siitä muutoksesta, jonka tein, vai onko mukana jokin muu vaikuttava tekijä, jota en ole osannut ottaa huomioon.

Nyt opettelen elämään kehollisena ja enemmän tässä ja nyt. Luultavasti opettelen loppuelämäni, tämä on kohtaloni: Jatkuva muistutus ihmisyydestä, jota ei pääse pakoon. Ja vaikka olen sidottu kohtalooni, en ole sidottu siihen ikuisesti samalla tavalla, vaan uusien huomioiden ja oivallusten myötä sijaintini muuttuu. Elämän mielekkyyttä näyttäytyy sellaisissa hetkissä, kun jokin verho väistyy ja ymmärrys saa uusia ulottuvuuksia. Mahdolliset maisemat lohduttavat.







Jälkisanat

VILKAISU TAAKSEPÄIN JA TUTKIMUKSELLINEN TULEVAISUUS

Tutkimukseni arvoitus on ratkennut ainakin osittain niin, että olen pystynyt joistakin näkyviin tulleista johtolangoista suturoimaan käsillä olevan kokonaisuuden. Siinä on edelleen aukkoja ja sumuisia kohtia, heikkouksia – mutta toivottavasti myös vahvuuksia. Alkuun tuntematon tutkimuksen maasto on tullut tutummaksi, maastossa samoaminen on tarjonnut haasteita ja yllätyksiä – ja maailmaani avartavia oivalluksia. Tekstiksi päätyntä on jollakin tavalla vakuuttanut minut. Toisaalta en voi olla varma, haistaako joku edelleen palaneen käryä tai onko alastomuuteni sittenkin ollut liikaa – kuten pohdin tutkimusasetelma-luvussa viittaamalla kurssiesseeseen ja Sanna Kekäläisen riisuutumiseen tavanomaisesta poikkeavan yleisön edessä. En myöskään voi tietää, kuinka tutkimusyhteisö ottaa väitöskirjani vastaan. Kuten Hassi totesi, ”taiteilijan ja tieteilijän arvoa ei voi itse ottaa, ne on saatava muilta”.

Kaiken kaikkiaan matka on ollut sen verran mielekäs, että haluaisin jatkaa arvoitusten perässä ja haastaa ajatteluni vielä lisää. Seuraavassa joitakin jatkotutkimuksen mahdollisia suuntia.

Ensimmäinen mahdollinen jatkotutkimusaihe liittyy tutkimuksessani usein esiin nousseeseen kehollisuuteen ja aistisuuteen. Minut kasvatettiin siihen ymmärrykseen, että kehollisuus on täysin toisarvoista ja kehoni on vain maallinen tomumaja. Sillä, kuka minä olin, ei ollut mitään tekemistä ruumiini kanssa, vaan kaikki tärkeä oli aineetonta – henkeä tai sielua. Olen pikkuhiljaa päässyt pois tästä ”pääistymisestä” ja oppinut hahmottamaan itseäni kokonaisvaltaisena, myös kehollisena oliona. Koin Berlinde de Bruyckeren näyttelyn (Sara Hildénin taidemuseo 2018) hieman yllättävällä tavalla lohduttavaksi: esillä oli paljon lihaa ja vähemmän päätä. Mitä tapahtuisi, jos uppoaisin omaan lihaani, sen haavoihin ja arpiin? Oman lihani merkityksellisyys on noussut esiin unettomuuden ja rintasyövän myötä. Se on edelleen arvoitus, mutta haluaisin oppia ymmärtämään sitä paremmin. Tästä seuraa kiinnostava yhteys nykytaiteeseen, joka on kehollista ja aistista: mitä löytyisi?

Toinen mahdollinen jatkotutkimusaihe liittyy taidon ja taiteen suhteeseen. Jos ja kun taidemaailma on siirtynyt yhä enemmän Hannah Arendtin kuvaamalle toiminnan kentälle, mitä tämä tarkoittaa taidolle ja taiteelle? Tästä Juha Varto on kirjoittanut jonkin verran, mutta lisää artikulointia tarvitaan. Mitä on taiteen taito nyt? Miten sen voi tunnistaa? Ja miten taito määritellään

taidekasvatuksellisessa kontekstissa, erityisesti jos taidekasvatus on suhteessa nykyaarteeseen? Jatkotutkimuksen aihe olisi siis taiteen ja taidon tarkastelu taidekasvatuksen kontekstissa.

Kolmas mahdollinen jatkotutkimusaihe liittyy fiktion ja tarinoiden merkitykseen moninaisessa maailmassa. Tässä tutkimuksessa Chuz Martinez toi esiin fiktion merkityksen ja Arendt tarinat. Oma kokemukseni on vienyt minut lapsuuteni vallankäytöstä unettomuuden sumuun ja lopulta rintasyövän ja syöpähoitojen kautta enenevään ymmärrykseen erilaisista suhteista, syistä ja seurauksista. Kokemukseni on, että yhteiskunnassa ei ole paikkaa tarinoille: yhtään viranomaista, hoitajaa tai lääkäriä ei ole kiinnostanut juuri minun tarinani ja tulkintani syistä ja seurauksista. Olen ymmärtänyt paljon ottamalla selvää itse, ja olen oppinut pitämään tarinat itselläni. (Onko terapeutti ainoa, joka kuuntelee, koska se on hänen ammattinsa?) Toisaalta ajattelen, että jo tarinan rakentaminen ja tulkintojen tekeminen on auttanut minua ihmisenä eteenpäin. Tässä jatkotutkimushaarassa haluaisin kuunnella muutaman muun tarinan ja hahmottaa, onko muillakin vastaavia kokemuksia? Entä minkälaisena alustana tarinoille toimii taide? Mikä on ihmisen tarinoiden paikka tässä yhteiskunnassa?





- Adnan, Ethel** 2012. *The Cost for Love We Are Not Willing to Pay*. Teoksessa Book of Books. Ostfildern: Hatje Canz Verlag, 94–96.
- Anttila, Pirkko** 2005. *Ilmaisu, teos, tekeminen ja tutkiva toiminta*. Hamina: AKATIIMI Oy.
- Arendt, Hannah** 2002. *Vita Activa. Ihmisenä olemisen ehdot*. Tampere: Vastapaino.
- Bennet, Jill** 2012. *Living in the Anthropocene*. Teoksessa Book of Books. Ostfildern: Hatje Canz Verlag, 345–347.
- Bey, Hakim** 2009. *Tilapäinen autonominen alue, ontologinen anarkismi ja poeettinen terrorismi*. Turku: Savukeidas.
- Buck-Morss, Susan** 2012. *The Gift of the Past/Das Gift der Vergangenheit*. Teoksessa Book of Books. Ostfildern: Hatje Canz Verlag. N0004, 80–89.
- Buergel, Roger M.** 2007a. *The Origins*. Teoksessa Documenta 12 Kassel 16/06–23/09 2007. Reader. Köln: Taschen GmbH, 25–39.
- Buergel, Roger M.** 2007b. *Leitmotifs*. <http://www.documenta12.de/index.php?id=leitmotiv&L=1> (Haettu 20.12.2017)
- Charpin, Pierre** 2010. *The World at thirty centimetres from the Floor (Comments on the Setup for the Third Design Museum)*. Teoksessa ”Quali cose siamo” (The Things We Are) III Triennale Design Museum. Milano: Mondadori Electa S.p.A., 447.
- Christov-Bakargiev, Carolyn** 2012a. *Preface*. Teoksessa Book of Books. Ostfildern: Hatje Canz Verlag, 14–15.
- Christov-Bakargiev, Carolyn** 2012b. *The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time*. Teoksessa Book of Books. Ostfildern: Hatje Canz Verlag, 30–45.
- Christov-Bakargiev, Carolyn** 2012c. *Letter to a Friend*. Teoksessa Book of Books. Ostfildern: Hatje Canz Verlag. N0003, 74–79.
- Christov-Bakargiev, Carolyn** 2012d. *Logbook*. Ostfildern: Hatje Canz Verlag.
- DOCUMENTA (13)** 2012a. *Logbook*. Ostfildern: Hatje Canz Verlag.
- DOCUMENTA (13)** 2012b. *The Book of Books*. Ostfildern: Hatje Canz Verlag.
- DOCUMENTA (13)** 2012c. *The Guidebook*. Ostfildern: Hatje Canz Verlag.
- Documenta 12**, 2007a. Kassel 16/06–23/09 2007. *Reader*. Köln: Taschen GmbH.
- Documenta 12**, 2007b. *About documenta*. <http://www.documenta12.de/en/about-documenta.html>. (Haettu 6.4.2018)
- Documenta 12**, 2007c. *Lehdistötiedote*. <http://www.documenta12.de/index.php?id=pressemitteilungen&L=1>. (Haettu 6.4.2018)
- Documenta 12**, 2007d. Kassel 16/06–23/09 2007. *Catalogue*. Köln: Taschen GmbH.

- Documenta 12**, 2007e. Kassel 16/06–23/09 2007. *Bilderbuch*. Köln: Taschen GmbH.
- Fischli, Peter ja Weiss, David** 2003. *Findet mich das Glück*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Foucault, Michel** 2005 (2. painos 2008). *Tiedon arkeologia*. Tampere: Vas-tapaino. Alkup. 1969. *L'archéologie du savoir*. Editions Gallimard.
- Gabri, Rene** 2012. *Letter to Christov-Ba-kargiev*. Teoksessa Logbook. Ostfildern: Hatje Canz Verlag, 17.
- Gioni, Massimiliano** 2013. *Esipuhe* teoksessa Il Palazzo Enciclopedico. The Encyclopedic Palace. Short guide. Verona: Grafiche SIZ s.p.a., 18.
- Hannula, Mika, Suoranta, Juha ja Vadén, Tere** 2014. *Artistic Research Methodology. Narrative, Power and the Public*. Steinberg, R. Shirley & Gaile, s. Gannella (Series Editors) The Critical Qualitative Research series, Critical Issues for Learning and Teaching Vol. 15. New York, Washington, D.C/Baltimore, Bern, Frankfurt, Berlin, Brussels, Vienna, Oxford: Peter Lang.
- Harni, Esko ja Saari, Antti** 2016. *Elämän politiikka J. A Hollon ajattelussa*. Kasvatus & Aika 10(2) 2016, 19–32. http://www.kasvatus-ja-aika.fi/site/?lan=1&page_id=773 (Haettu 20.3.2018)
- Hassi, Antti** 1994. *Ei taidetta taiteen vuoksi tehdä – taiteen arvon pohdiske-lua*. Teoksessa Hassi, Antti & Lam-painen, Marja & Lanu, Tarja (toim.) EIDOS. Muotoilu ja taide. Lahti: Lahden muotoiluinstituutti.
- Heikkilä, Elina** 2014. *Educational Turn – So What?* Verkkolehti Synnyt (1/2014).
- Heikkilä, Elina** 2014. *Kuvataide ja kuvataide sekä Juho Hollon ajatuk-sia mielikuvituksen kasvattamises-ta*. Teoksessa Heikkilä ja Tuovinen (toim.) Uusi taidekasvatusliike. Hel-sinki: Aalto ARTS Books, 85–103.
- Heikkilä, Elina** 2016. *Taide, toimin-ta ja vallan mahdollisuus*. Teoksessa Erkkilä, Haveri, Heikkilä & Seddiki (toim.) Taiteen vallassa. Rovaniemi: Lapin yliopisto, 61–72.
- Heikkilä, Elina, von Brandenburg, Cecilia, Muukka-Marjovu, Alma, Mäkikoskela, Riikka, Snellmann, Mikko & Tuovinen, Taneli** 2015. *Experience First!* Teoksessa Göthlund, Illeris & Thrane (toim.) Edge: 20 Essays on Contemporary Art Educa-tion. Denmark: Multivers Academic, 54–76.
- Heikkilä, Elina ja Tuovinen, Taneli** (toim.) 2014. *Uusi taidekasvatusliike*. Helsinki: Aalto ARTS Books.
- Hollo, Juho A.** 1918a. *Mielikuvitus ja sen kasvattaminen. Edellinen osa*. Por-voo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Hollo, Juho A.** 1918b. *Mielikuvitus ja sen kasvattaminen. Jälkimmäinen osa*. Porvoo: Werner Söderström Osa-kehtiö.
- Hollo, Juho A.** 1927. *Kasvatuksen maa-ilma*. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Hollo, Juho A.** 1939. *Kasvatuksen teoria*. Kolmas painos. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Kallio, Mira** 2008. *Taideperustaisen tutkimusparadigman muodostuminen*. Synnyt 2/2008. <https://wiki.aalto.fi/download/attachments/70792374/kallio.pdf>. (Haettu 6.4.2018)
- Krysa, Joasia** 2012. *There Never Was a Note G*. Teoksessa Book of Books. Ostfildern: Hatje Canz Verlag, 353–359.

- Laakso, Harri** 2003. *Valokuvan tapahtuma*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Lapin, Leonhard** 1996. *Pimeydestä valoon. Viron taiteen avantgarde neuvostomiehityksen aikana*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Latour, Bruno** 2011. *Some Experiments in Art and Politics*. e-flux journal #23 – march 2011 <http://www.e-flux.com/journal/view/217> (Haettu 22.10.2014)
- Lehtovaara, Maija** 1992. *Subjektiivinen maailmankuva kasvatus-tieteellisen tutkimuksen kohteena*. Akateeminen väitöskirja. Acta Universitatis Tamperensis ser A vol 338. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Malani, Nalini** 2012. *Kirje Christov-Bakargieville*. Teoksessa Logbook. Ostfildern: Hatje Canz Verlag, 18–19.
- Martinez, Chus** 2012a. *How a Tadpole Becomes a Frog. Belated Aesthetics, Politics, and Animated Matter: Toward a Theory of Artistic Research*. Teoksessa Book of Books. Ostfildern: Hatje Canz Verlag, 46–57.
- Martinez, Chus** 2012b. *Unexpress the Expressible*. Teoksessa Book of Books. Ostfildern: Hatje Canz Verlag. Noo75, 493–495.
- Martinez, Chus** 2012c. *Conversations*. Teoksessa Logbook. Ostfildern: Hatje Canz Verlag.
- Mendini, Alessandro** 2010. *The Things We Are*. Teoksessa ”Quali cose siamo” (The Things We Are) III Triennale Design Museum. Milano: Mondadori Electa S.p.A., 32–33.
- Mälikoskela, Riikka** 2015. *Ympäri, sisällä. Kolmiulotteinen työskentelemisen kuvataiteessa*. Aalto-yliopiston julkaisusarja. Doctoral dissertations 143/2015. Helsinki: Aalto ARTS Books.
- Niiniskorpi, Soile** 2009. *Käsityksiä kuvataiteesta. Kuvataideopettaja taiteen tekijänä ja kokijana*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A 94. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Niiniskorpi Soile** 2014. *Kuvittelun kirkastama todellisuus – Opetuksen estetiikkaa ja tyyliä Juho A. Hollon tapaan*. Teoksessa Uusi taidekasvatusliike. Helsinki: Aalto ARTS Books.
- Obrist, Ulrich** 2011. *In conversation with Hakim Bey*. e-flux journal #21. <https://www.e-flux.com/journal/21/67669/in-conversation-with-hakim-bey/> (Haettu 9.8.2018)
- Pohjakallio, Pirkko** 2005. *Miksi kuvista?* Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 90. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Pusa, Tiina** 2012. *Harmaa taide. Taiteen ja vanhuuden merkityssuhteita*. Aalto-yliopiston julkaisusarja. Doctoral Dissertations 89/2012. Helsinki: Aalto-yliopisto ja Laurea-ammattikorkeakoulu.
- Rancière, Jaques** 1991. *The Ignorant Schoolmaster. Five Lessons in Intellectual Emancipation*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Rancière, Jaques** 2016. *Vapautunut katsoja*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Rauhala, Lauri** 1983, 2005 & 2014. *Ihmiskäsitys ihmistyössä*. Helsinki: Gaudeamus Oy.
- Rogoff, Irit** 2008. *Turning*. e-flux journal #00. <https://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/> (Haettu 9.8.2018) Artikkelin löytyy myös esim. teoksesta e-flux journal reader 2009. Berlin: Sternberg Press, 148–166.
- Schöllhammer, Georg** 2007. Viitattut tekstit teoksessa Kassel 16/06–23/09 2007. Reader. Köln: Taschen GmbH.

- Seddiki, Pirjo** 2010. *Naisen kuvia. Sievän ja koristeellisen merkityksiä.* Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 105/Hämeen ammattikorkeakoulu HAMK:n julkaisuja 8/2010. Jyväskylä: Bookwell Oy.
- Slager, Henk** 2012. *The Pleasure of Research.* Helsinki: Finnish Academy of Fine Arts.
- Suoranta, Juha** 1996. *Juho A. Hollon neljä elämää.* Niin & näin 2/1996. (Löytyy myös <https://suoranta.files.wordpress.com/2009/03/jahollo.pdf>. Haettu 20.3.2018)
- Taneli, Matti** 2013. *Kasvatus on kasvamisan saattamista.* Kasvatus & Aika 7 (2) 2013, 36–41. (Löytyy myös: http://www.kasvatus-ja-aika.fi/site/?lan=1&page_id=550. Haettu 20.3.2018)
- Tuovinen, Taneli** 2016. *Taiteellinen työ ja visuaalinen ajattelu – eräs havainnon tutkimushistoria.* Aalto-yliopiston julkaisusarja Doctoral dissertations 220/2016. Helsinki: Aalto ARTS Books.
- Vadén, Tere** 2002. *Openness, Criticality and Language – Notes on the methodology of practice-based experimental research.* Teoksessa Kiljunen, Satu ja Hannula, Mika (toim.) *Artistic Research.* Helsinki: Academy of Fine Arts, 89–105.
- Vadén, Tere** 2014. Leena Valkeapään haastattelu: *Recognize the Unique and Stick with it.* Teoksessa *Artistic Research Methodology. Narrative, Power and the Public.* Steinberg, R. Shirley & Gaile, s. Gannella (Series Editors) *The Critical Qualitative Research series, Critical Issues for Learning and Teaching Vol. 15.* New York, Washington, D.C/Baltimore, Bern, Frankfurt, Berlin, Brussels, Vienna, Oxford: Peter Lang.
- Valkeapää, Leena** 2011. *Luonnossa. Vuoropuhelua Nils-Aslak Valkeapään tuotannon kanssa.* Aalto-yliopiston julkaisusarja 3/2011. Väitöskirjat. Helsinki: Maahenki Oy.
- Valkeapää, Leena** 2010. *Tuntureilla – taiteellinen ajattelu tutkimuksen perustana.* Synnyt 1/2012. http://arteduiah.fi/synnyt/1_2010/leenavalkeapaa.pdf. (Haettu 6.4.2018)
- Varto, Juha** 1992. *Laadullisen tutkimuksen metodologia.* Helsinki: Kirjayhtymä.
- Varto, Juha** 2003. *Isien synnit – kasvatuksen kulttuurinen ja biologinen ongelma.* Tampere: Tampere University Press.
- Varto, Juha** 2008a. *Tanssi maailman kanssa. Yksittäisen ontologiaa.* Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry / niin & näin.
- Varto, Juha** 2008b. *Kohti taiteellista ajattelemista. Tanssiopetus taidekasvatuksena.* Verkkolehti Synnyt 2/2008. <https://wiki.aalto.fi/download/attachments/70792374/varto.pdf?version=1&modificationDate=1348580282000&api=v2>. (Haettu 6.4.2018)
- Varto, Juha** 2008c. *Taiteellisesta ajattelemisesta.* Verkkolehti Synnyt 2/2008. <https://wiki.aalto.fi/download/attachments/70792372/varto.pdf?version=1&modificationDate=1348580086000&api=v2>. (Haettu 6.4.2018)
- Varto, Juha** 2014. *Johdanto.* Teoksessa Heikkilä, Elina ja Tuovinen, Taneli (toim.) *Uusi taidekasvatusliike.* Helsinki: Aalto ARTS Books, 9–27.
- Varto, Juha** 2017. *Taiteellinen tutkimus. Mitä se on? Kuka sitä tekee? Miksi?* Aalto-yliopiston julkaisusarja TAI-DE+MUOTOILU+ARKKITEHTUURI 1/2017. Helsinki: Aalto ARTS Books.

Wurm, Erwin 2006. *The Artist who Swallowed the World*. MUMOK Museum Modernen Kunst Stiftung Ludwig Wien / Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.

Julkaisemattomat ja muut lähteet

Agamben, Giorgio 2014. *Resistance in art*. Videoluento, European graduate schools. <https://www.youtube.com/watch?v=one7mE-8y9c>

art – das Kunstmagazin. Numerot: Nr. 7 / Juni 2007, Nr. 7 / Juni 2012, Nr. 8 / August 2012. Hamburg: Gruner + Jahr AG & Co KG.

Heikkilä, Elina 1998. *Aluekatsaus. Kirjoituksia minun todellisuuteni ja taiteen todellisuuden kohtaamisista*. Taideteollinen korkeakoulu, Taidekasvatuksen osasto, Kuvaamataidon opetuksen koulutusohjelma. Julkaisematon.

Saariaho, Kaija 2016. *Notes on Saariaho*. Dokumentti, Yle kulttuuri ja viihde.

Varto, Juha 2011. *Juho Hollon ihmiskäsitys*. Luento Hollo-symposiumissa, Sibelius-Akatemia 6.10.2011. (Halussani on kirjallinen kopio pidetystä luennosta.)





Tutkimuksessa tarkastellaan taiteen ja kasvatuksen suhdetta, erityisesti kasvatuksen vallan kysymyksiä, nykytaiteen toimintatapojen valossa. Kasvatusfilosofi Juho Hollo antaa käsitteitä puhua kasvatuksesta. Nykytaiteen toimintatapoja ja suhdetta kasvatukseen tarkastellaan kahden peräkkäisen nykytaiteen suurnäyttelyn, Documentan, kirjallisen aineiston pohjalta. Tulee näkyviin, että taiteessa tapahtuva tutkiva toiminta tuottaa tietoa, joka ei ole vakaata: se heiluu ja horjuu. Fiktio ja mielikuviutus nousevat esiin – ja ehkä merkinä horjunnasta. Kun Hollolle keskeinen *mielikuviutuksen kasvattaminen* rinnastuu nykytaiteen toimintatapoihin ja toisaalta Hannah Arendtin ajatuksiin toiminnasta ja *vallan mahdollisuudesta*, esiin piirtyy kuva, jossa taidekasvatus ottaa sijainnin autonomisena vyöhykkeenä. Tällä alustalla yksilö voi toimia, opetella kysymään omia kysymyksiään ja tulla näkyväksi ainutlaatuisena ihmisenä. Läsnä on moninaisuus ja *mahdollisuuksien avaruus ja runsaus*, koska toiminta ei palvele muita päämääriä kuin ihmisyyttä.

Vaikka valta säilyy aina vain mahdollisuutena, kasvatus on ehkä-kasvatusta ja taiteen tieto horjuu, taiteen tavalla muodostaa tietoa on kuraattori Chuz Martinezin mukaan tehtävä – se tarjoaa johtolankoja arvoitukseen, joka kuuluu: kuinka elää pohjattomassa maailmassa.



ISBN 978-952-60-8504-3
 ISBN 978-952-60-8505-0 (pdf)
 ISSN 1799-4934
 ISSN 1799-4942 (electronic)

Aalto-yliopisto
 Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
 Taiteen laitos
shop.aalto.fi
www.aalto.fi

KAUPPA +
 TALOUS

TAIDE +
 MUOTOILU +
 ARKKITEHTUURI

TIEDE +
 TEKNOLOGIA

CROSSOVER

DOCTORAL
 DISSERTATIONS