

TIIVISTELMÄ	4
ABSTRACT	6
JOHDANTO	8
1	
VISUAALINEN EPISTEME	50
2	
HALU KUTSUA ESIIN JOKIN KÄYTÄNTÖ AVOIMUUDEN NIMEÄMISEN MOTIIVINA	104
3	
JOKIN TEKEE NÄKYVÄN RIIPPUVAISEKSI ILMAANTUMISESTA	180
4	
MILLAISEN POLITIIKAN TAITEILIIJA VALITSEE?	270
LÄHTEET	366
KIITOKSET	374

Aalto-yliopiston julkaisusarja
Doctoral dissertations 220/2016

Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
Taiteen laitos
Aalto ARTS Books, books.aalto.fi
Helsinki, Finland

© TANELI TUOVINEN

Graafinen suunnittelu: Tuomas Kortteinen ja Katri Tikkanen
Materiaalit: Keaykolour Original Sombre Grey, Multioffset 90g
Fontit: Anselm Ten, Pano

ISBN 978-952-60-7091-9 (painettu)
ISBN 978-952-60-7090-2 (pdf)
ISSN-L1799-4934
ISSN 1799-4934 (painettu)
ISSN 1799-4942 (pdf)

Unigrafia
2016

2

3

Taneli Tuovinen

**Taiteellinen työ ja
visuaalinen ajattelu
– eräs havainnon
tutkimushistoria**

Aalto-yliopisto
Taiteiden ja suunnittelun Korkeakoulu

Tiivistelmä

Tutkimukseni on taiteellinen tutkimus, jonka raportoin teoreettisessa muodossaan kuvataidekasvatuksen perustutkimuksena. Tutkimusraportin menetelmällinen ote on fenomenologinen, käsiteanalyttinen sekä teoreettisen intressin suuntaama.

Tutkimus alkaa taiteidenvälisten kokemusten herättämällä kysymyksellä: miksi taiteellinen toiminta joskus osoittaa yhteytensä muihin käytäntöihin tavalla, johon yhteyden osoittanut toiminta ei itse anna vastausta? Tutkimusosassa seuraan kysymystä omassa toiminnassani ja sen jälkeen useissa kulttuurisissa yhteyksissä: visuaalisessa kulttuurissa, nykytaiteessa, työkalun filosofiassa, mimesiksen antropologisessa tarkastelussa, esteettisessä kokemuksessa, mielikuvituksessa, havaintoteoriassa sekä liikkeeseen kuuluvassa lihan viisaudessa. Kontekstualisointien myötä ajattelen työn keskeiset käsitteet uudelleen ja sijoitan tutkimukseni diskurssiin visuaalisesta. Tutkimuksen lopuksi palaan vuoropuhelussa valittujen taiteilijoiden kanssa alkuperäiseen tutkimuskysymykseen uudella käsitteellisellä otteella: millaisen politiikan taiteilija valitsee tehdessään visuaalisen ajattelunsa näkyväksi?

Esitän tutkimuksen lopputulokset eräänä mahdollisena genealogiana keskustelulle visuaalisesta ajattelusta. Lähteenä käytän erityisesti Foucaultin ajatusta epistemestä, suomalaisen taidekasvatuksen tutkimustraditiota, valittuja nykytaiteilijoita sekä omaa taiteellista tutkimushistoriaani. Tutkimukseni historiallisuus ja lähteet osoittavat, että visuaaliset käytäntömme, havainto, taiteellinen työ tai reflektio eivät synny tyhjästä tai itsen ulkopuolelle: ne kuuluvat visuaaliseen ajatteluun. Visuaalisen ajattelun lopputulokset aina jo kattavat ja antavat visuaalisten käytäntöjemme ilmaantumisen mahdollisuuden.

4

5

Tutkimus osoittaa, että kulttuurisen käytännön löytäessä visuaalisen ajattelunsa merkitys on ilmaantumisessa ja ilmitulemisen tavassa.

Tutkimus asettuu kritiikiksi kuvataidekasvatuksen reflektiivisen ajattelun perinteelle, jossa visuaalinen ajattelu kaventuu reflektion tunnistamaksi tehtäväksi. Reflektioperinteemme älyllistää visuaalisen kokemuksen tunne-elämän tai ylevöittämissä välineeksi. Tutkimuksessa painotetaan taiteilijan, kasvattajan ja tutkijan vastuuta ymmärtää kontekstia ja tulkita suhteita, joissa visuaalinen kokemus ehdollistetaan. Tutkimus perustelee, että ilmiöperustan oletaminen ei ole välttämätöntä kokemuksen visuaalisuudelle.

Tutkimus tunnistaa visuaalisen ajattelun tuotteiden kulttuurisen arvostamisen politiikaksi oikeudesta käyttää omaa mielikuvitustaan ja havaitsemisen taitoja sen päättämiseen mikä on näkyvää ja miksi. Omasta visuaalisesta ajattelustaan voi kuitenkin ottaa vastuun ja sitten tehdä se näkyväksi. Visuaalinen ajattelemisen viittaa nykytaiteesta tuttuun asenteeseen, jossa elämän kietoutuminen kaikkiin merkityksiin, joskus määrättömällä tavalla, halutaan ottaa mukaan kietoutuneisuudesta tehtävään arviointiin ja keskusteluun.

Abstract

This is an artistic research presented in a theoretical form in order to afford basic research of art-education. In methodology, the presentation is phenomenological with concept-analytical means, and follows the theoretical interest.

The research begins with a question evoked by interdisciplinary experiences: Why artistic practice, occasionally, seems to refer to other practices the way that gives no answer how the practice finds its reference? First I approach the research question in my own art practice, then in its other cultural contexts: visual culture, contemporary art, philosophy of tool, anthropology of mimesis, aesthetic experience, imagination, theory of perception and the movement as a source of wisdom of flesh. These contextualizations make it possible to rethink my conceptual framework and to locate the research within the discourse on visual. Finally in a dialogue with a selection of artists I turn to the original research question with new conceptual tools: What kind of politics an artist chooses to make visual thinking visible?

The research outcome is presented as a possible genealogy of discourse on visual thinking that finds its sources especially from Foucault's idea of episteme, in the Finnish art-education research-tradition, from selected contemporary artists and from my own research history. History and the sources of this research show that our visual practices do not emerge from nil or outside the agent: they already belong to visual thinking. The outcome of visual thinking already covers and gives the possibility for visual practice to appear. The research shows that when a cultural practice finds its visual thinking, the meaning is in appearing and in the appearance.

6

7

The research takes a critical stand towards a kind of reflective thinking, widely known in art education, where the visual thinking is narrowed down to a practical task of reflection. The Western tradition intellectualizes the visual experience, interpreting it as a tool for emotional-life or sublimation. This research emphasizes the responsibility of artist, educator and researcher, they must understand the context they work in and must interpret the relations; thereby the visual nature of experience becomes conditioned. The research argues that it is not necessary to presuppose the phenomena to consider experience visual.

Finally, the research gives evidence for appreciation of the outcome of visual thinking as politics of power, involving the right to use one's own imagination and perceptive skills when deciding and presenting what is visible, and why. However, everyone can take responsibility for one's visual thinking and make it visible. Visual thinking is related to the stance inherent in contemporary art where intertwining of life and its meanings is needed to assess and to create a discourse on the intertwining itself.

Johdanto

8

9

10		ITSE ASIA
12		MUODOLTAAN TEOREETTINEN TAITEELLINEN TUTKIMINEN
13		ESIIN SAATTAMISEN TUTKIMINEN
16		TUTKIMUSAINEISTO
17		TUTKIMUSMENETELMÄSTÄ JA SEN LOPPUTULOKSESTA
18		TUTKIMUSKYSYMYS JA SEN KEHITTYMINEN LYHYESTI
19		TUTKIMISEN AUTOFIKTIIVINEN OTE
21	1	KOHTI VISUAALISTA AJATTELUA
21	1.1	Kokemus
22	1.2	Taide maailmasuhteena
26	1.3	Ilmaantumisen praktinen dynamiikka kriittisenä lähtökohtana
28	1.4	Ajattelemisen rituaalit
29	1.5	Ilmaantumisen paradigma
35	2	MISTÄ TUNNEMME VISUAALISUUDEN IDEAN? TUTKIMUSARGUMENTIN ALUSTUSTA
37	2.1	Kapea visuaalisuus
38	2.2	Visuaalisen ajattelun demystifioimisen vaatimus
41	2.3	Visuaalisen ajattelun tutkimisen ehdoista
43	2.4	Visuaalinen ajattelu ilman reflektion tunnistamaa tehtävää
47	3	TUTKIMUKSEN RAKENNE JA JOHDANTO TUTKIMUSOSAAN

Für die Wenigen, die sich noch in den Archiven umsehen, drängt sich die Ansicht auf, unser Leben sei die verworrene Antwort auf Fragen, von denen wir vergessen haben, wo sie gestellt wurden¹. (Sloterdijk 1999, 56.)

... und damit liegt der Plan bereitet, auf dem sich die rezeptive Handlung abspielen soll². (Klee 1971, 375.)

ITSE ASIA

Tutkimukseni alkoi kiinnostuksesta taiteellista toimintaa kokoavia piirteitä kohtaan. Perustana oli kokemus, että en voinut välttää rinnakkain harjoittamieni taiteenlajien ja taitojen kulkeutumista toistensa alueelle. Miksi taiteellinen toiminta joskus osoittaa yhteytensä muihin käytäntöihin tavalla, johon yhteyden osoittanut toiminta ei itse anna vastausta?

Ilmiö, joka elämässä ylittää tietyt toiminnan muodot ja taideteet, ei kuitenkaan ole vieras: jotakin on läsnä aisteille, ei niinkään aistien takia vaan aisteille, koko ajan. Aistisen avaamisessa olemme saavuttaneet erilaisia taitoja ja taitojen ilmenemisen kuvaamiseksi ja arvioimiseksi olemme tarvinneet historiassamme paljon erilaisia apukäsitteitä.

Tutkimukseni alussa pyrin artikuloimaan tutkimusmotivaatiotani *amodaalisen* käsitteen kautta, joka on tuttu esimerkiksi havaintopsykologiasta. Amodaalinen ymmärretään tässä tutkimuksessa käsitteenä merkitykselle, jossa yksittäinen eletty historia ottaa paikkaansa toiminnassa tavalla, joka yhtä aikaa sopii kokemukseen ja ajatteluun, mutta pakenee tietyissä taiteenlajeissa, havainnossa, kielessä, kontekstissa ja representaatioissa mahdollisia modaliteetteja. Tutkimustani motivoineita taiteellisen toimintani trans- ja amodaalisia piirteitä tutkimalla ymmärsin, että kokemusta ei voi tarkastella kriittisesti ainoastaan yhden systeemin osatekijänä. Reflektioperintemme tarjoaa kokemuksen ja ajattelemisen suhteesta mielikuvan, jossa kokemus nähdään alustana jollekin muulle, tunne-elämälle tai ylevöittämiselle (ajattelulle). Taiteellisessa työn onnistumisen kannalta on kuitenkin tärkeää, että kokemuksessa myös se, mistä kokemus on, saa merkitysyhteytensä. Käytännöllinen ymmärrys kokemuksen rajallisuudesta

1 ”Ne harvat, jotka vielä ovat perehtyneet arkistoihin, eivät voi välttyä ajattelemasta, että elämämme on sekava vastaus kysymykseen, jonka esittämisaikan olemme unohtaneet.”

2 ”... ja niin on valmiina kaava, jolla vastaanotto sujuu.”

kuuluu jo kokemuksen piiriin, kun toimitaan aistisiin ja kehollisiin ehtoihin nojaten. Toiminnan amodaaliset piirteet ovat siis ehtona, että taiteellisella toimijalla on välitöntä tajua tekemisensä moraalista ja vastuullisesta ulottuvuudesta. (Arho 2003; Pitkänen-Walter 2006; Heimonen 2009; Houessou 2010; Valkeapää 2011; Mäkikoskela 2015; Weintraub 2003a; 2003b.)

Myös arkihavainto on riippuvainen amodaalisista merkityksistä: havaittajoina emme missään vaiheessa ole tyytyväisiä jo saatettuun representaatioon. Havaitseminen on jatkuvaa aktiivisuutta itsessämme säilyttääksemme läsnäolevan suhteen maailmaan (Noë 2004). Tässä suhteessa havaitseminen ja taiteellinen työ selkeästi jakavat lähteensä. Havaitsevassa ja taiteellisessa toiminnassa ilmiöt saavat kestävyyttä, jota niillä itsellään ei ehkä olisi. Aistiseen materiaaliin nojattessaan kokeminen ohjautuu eri vaiheiden läpi *tehdn näkyväksi* jonkun (toiminnan) historian eli on osa *visuaalista ajattelua*. Tässä mielessä havainto tai taideteos eivät ole vain tunteen herättäjiä tai vastauksia johonkin muuhun. Havainto ja taideteos eivät ole vain dokumentteja vaan *jälkiä työstä*, jossa maailman muuttaessa meitä muutamme myös sitä mikä muuttaa meitä (Noë 2015, 97).

Visuaalisten käytäntöjen (havainto ja taiteellinen toiminta) amodaaliset merkitykset herättävät tutkijassa kiinnostuksen: missä määrin ja miten arkiset, havainnolliset ja taiteelliset käytännöt ovat riippuvaisia visuaalisesta ajattelusta edellä kuvatussa, *näkyväksi tekevässä*, merkityksessä. Kokemuksen amodaalisessa ”valossa” tällainen kiinnostus voidaan ymmärtää niin teoreettiseksi kuin kasvatuskriittiseksi asenteeksi: aistisen selitys jo päättää kaiken muun.

Kriittinen kiinnostukseni näkyväksi tekemisen historiaa kohtaan syntyi Michel Foucaultin (2005) *tiedon arkeologian* kautta. Foucault käyttää käsitettä *episteme* nimetäkseen ehdon, joka saa meidät olettamaan, että jokin on kulttuurisempaa kuin toinen. Kyseisen eron tekeminen katsotaan tärkeäksi perinteisessä kasvatustieteilijänsä, jossa törmäämme ihanteeseen ylevöittää kokemuksen sekavuus kulttuurisella (epistemisellä) tiedolla. Kulttuurikasvatuksen piirissä vallitsee usein käsitys, että kokemus on luonnostaan individualistinen, umpikujamainen tai pelkästään subjektiivinen välimuoto, jota voidaan ”alkaa” reflektoidaan tulemalla tietoiseksi kokemustiedon ja kulttuurisen kontekstin erosta. Foucaultin ajattelun valossa tällainen ero on valtapoliittinen muodoste, sillä kaikki kokemus on aina jo kulttuurisesti ehdollistettu. Subjektiivisuus kokemuksen sekavuutena on myös kulttuurintuote ja subjektiivisen kokemuksen jalostaminen valikoidulla kulttuurisella tiedolla on siksi vallitsevan epistemen toteuttamista. Epistemen käsite siis haastaa reflektionistisen perinteemme käsityksen ajattelusta koke-

muksen ja tiedon välisenä varmistuksena: myös reflektio on riippuvainen kontekstista, jossa kokemuksia voi saada.

MUODOLTAAN TEOREETTINEN TAITEELLINEN TUTKIMINEN

Taiteellista tutkimusta tehdessäni huomasin, että taiteellisessa toiminnassa syntyy koko ajan piirteitä, jotka ovat pyrkimystä ottaa välimatkaa, siis asettaa itseään kauemmaksi siitä välittömästi eletystä, jossa joka tapauksessa aina historiallisesti on. Taiteellisen tutkimuksen professori Esa Kirkkopelto (2007) on esittänyt, että taiteellinen tutkimus eroaa tutkivasta taiteesta pyrkimyksessään teorian muodostukseen³. Nähdäkseni edellä kuvaamani varmuus siitä, että taiteellisessa toiminnassa kokemus ei kuulu vain yhteen systeemiin, antaa jo lähtökohdan, jota voidaan kutsua *teoreettiseksi intressiksi*. Teoreettisella intressillä viitataan siis tutkimuksellisen asenteen heräämiseen kun selviää, että amodaalinen etäisyys jo koettuun (”kaikki ei ole tässä”) ja tästä syntyvä ymmärrys *ilmaantumisesta* kuuluvat kokemuksen piiriin. Näen asettuvani viime vuosina toteutuneiden taiteellisten tutkimusten ketjuun, joissa on etsitty tapoja artikuloida tutkimuskontekstissa taideteosten ja toiminnan merkityksellisten suhteiden ilmaantumisen problematiikkaa (esim. Arho 2003, Pitkänen-Walter 2006, Heimonen 2009, Houessou 2010, Valkeapää 2011, Mäkikoskela 2015).

Kukaan edellä viitatuista taiteilija-tutkijoista ei käytä ilmaantumisesta puhuessaan ajatusta teoreettisesta. Itse näen nämä tutkimukset kuitenkin eräinä yrityksinä jakaa tutkimuksen muodossa taiteelliseen tutkimiseen kuuluva teoreettinen intressi. *Intressi* (*interesse*⁴) jo sanana viittaa siihen, miten taiteellisen tutkimuksen lopputulos voi olla muodoltaan teorettinen: tavan, jolla teoreettisen muoto kuvataan, tulee koko ajan osoittaa miksi ja miten se on syntynyt. Teorettinen intressi tarkoittaisi tässä yhteydessä halua pysytellä koetusta etäisyyttä antavan amodaalisen kysymyksen äärellä eli piirteissä, joissa taiteellinen toiminta herättää käytännössään kysymyksiä, joihin käytäntö ei itse pysty vastaamaan. Taiteellisessa toiminnassa syntyvän amodaalisen erottautumisen, paljastamisen ja ilmaantumisen problematiikka ei sinänsä ratkea korostamalla käsitystä subjektista omine pyrkimyksineen (tunne) tai tämän hetkisen ymmärryksen mukaista kontekstualismia (kulttuurinen reflektio). ”Subjektin ongelmaan” ja ”laajemman kontekstin” selitysvoimaan kiinnittynyt kriittinen mieliala tavoittaa vain sitä, mitä meille on jo kehollisesti tapahtunut.

3 Tämän piirteen merkitystä tutkimusasenteen muodostumisen kannalta tutkin yksityiskohtaisemmin tutkimukseni osassa 2.

4 Latinasta: inter (”välissä”) ja esse (”olla, sijaita”).

Taiteellisessa toiminnassa on kuitenkin olennaista taiteuteoksen tai -teon ilmaantumiseen osallistuminen, jolloin taiteilija ei nojaa ainoastaan siihen, mitä hän on kokenut vaan myös siihen, mihin toiminnassa esiin tuleva vastus valmistaa: avoimuuteen jollekin muulle ja kokemuksen uudelleen jäsentymiseen. Valkeapää puhuu esimerkiksi ”viipymisestä teoksen ilmapiirissä”, joka on monissa taiteenaloissa sisäänrakennettuna työskentelyn keholliseen luonteeseen. Kun taiteilija ajattelee toiminnassa koko kehollaan, teoreettinen syntyy sen jatkuvasta myöntämisestä, että olen osa kokonaisuutta. (vrt. Valkeapää 2010, 26.) Kokemuksen uudelleen jäsentyminen edellyttää aina kokijaa itseään yleisemmän merkitysyhteyden, jolloin kysymys on muustakin kuin henkilökohtaisesta emansipaatiosta tai tämänhetkisen ymmärryksen mukaiseen käsittekieleen takertuvasta teoreettisesta lohdutuksesta. Näin ajateltuna on selvää, että muodoltaan teoreettinen taiteellinen tutkimus eroaa kriittisellä tavalla tutkimuksista, joissa tietty teoreettinen välimatka tai a priori-konteksti on asetettu jo ennen tutkimuksen alkua⁵.

ESIIN SAATTAMISEN TUTKIMINEN

Tämän tutkimuksen kantava teema on pohtia visuaalisia käytäntöjä, havaintoa ja taiteellista työtä, yhtenä dynaamisena historiallisena ja situationaalisen kokonaisuutena: kuinka havainto maailmaa tutkivan toiminnan yhteydessä muuttuu koko ajan uudelleen, kuinka taiteellinen työ synnyttää jatkuvasti uutta havaintoa suhteessa näkyvään? Historiallinen ja situationaalinen tarkoittavat tässä yhteydessä linkkiä sellaiseen mikä on ennen, mutta mikä ei ilman taiteilijaa itseään olisi tullut ilmi. Arkihavainnossa linkki ilmenee siinä, että voimme kiinnostua vain sellaisista kohteista, jotka jo jollakin tavalla ovat läsnä kokemuksessa. Historiallis-situationaalinen ehto määrittää myös sen, että meillä ei ole vastaanottamisen tai esittämisen modaliteettia, joka vastaisi mitään koettua havainnon kohdetta sellaisenaan.

Klassinen havaintoteoria on pyrkinyt ratkaisemaan amodaalisuuden kysymystä jakamalla havaitsevan toiminnan alkeelliseen informaatioon (aistit, keho, yksilö) ja tästä selviytyvään reflektioon. Tässä tutkimuksessa myöhemmin seikkaperäisemmin tarkastelemani *enaktivistinen havaintoteoria* ei kuitenkaan yli-intellektualisoi amodaalista kokemusta vaan tarkastelee amodaalista keskeisenä sisällöllisen havaintokokemuksen tavoittamisen piirteenä. Havaintokokemuksen reflektionististen selitysmallien jatkuvasti kokonaisvaltaisempia kuvauskategorioita

5 Ennalta asetettuun teoreettiseen välimatkaan sitoutunut ajattelu redusoi toiminnan siihen, mikä valitun teorian representaation tavassa on

etukäteen, jonkin muun tapahtumisen pohjalta, katsottu merkittäväksi. (kts. esim. Kupiainen 1991a.)

kehittelevä multimodaalisuus/interdisipliinisyys -puhe ei sinänsä vie meitä lähemmäksi kysymystä osuvasta havainnosta⁶. Amodaalinen ja siitä johdetut teemat liittyvätkin tässä tutkimusraportissa tapaan, jolla havaintokokemus täytyy ratkaista jokaisen tietoisuusaktin kohdalla uudelleen. Niin havaintoa kuin taideteosta tulisikin tarkastella tulkittavien dokumenttien sijaan episodeina kontaktista maailmaan. (Noë 2004; 2009; 2012; 2015a.) Amodaalinen viittaa näin menettelykokonaisuuteen, joka saavuttaa maailman myös siten kun se on meistä riippumaton, sen pohjalta miten se on meille annettu ja modaalisesti esillä.

Suurin osa tutkimusraportissani esittelemistäni ajattelijoina ja taiteilijoina ovat omilla tavoillaan saman ihmetyksen äärellä: *ihmisellä on outo kyky nähdä kokemassaan syvyyttä*. Maailma ilmaantuu jatkuvasti muuten kuin mitään sanomattomana tasaisuutena. Ilmaantuminen on siis maailmallisia olioita, jotka saattavat mielen liikkeelle ja järjestävät maailmasuhdetta omasta voimastaan. Partikulaaristen sisällöllisten ratkaisujen (alkujen ja loppujen) lisäksi harjoitamme koko ajan käytännöllistä ymmärrystä tästä syvyyden ilmaantumisesta, joka ei sinänsä ala tai lopu mutta jää usein tulkintaa vaille: suurimman osan ilmaantumista vain annamme sen tapahtua.

Edellä toin esiin mahdollisuuden tarkastella taiteellista toimintaa ilmaantumisen problematiikassa pitäytymisenä. Taiteellinen työ näyttää synnyttävän harjoittajassaan amodaalisen pelitilan ja keinoja sen sietämiseen, koetteluun ja tutkimiseen. Pelitila tarkoittaa, että välitön sisällöllinen ratkaisu ei ole enää ensimmäinen tavoite, vaan ilmaantumisen tulkintaan kuuluvat piirteet saavat sisällöllisen merkityksen. Ehdotin, että taiteellisen tutkimuksen yhteydessä tämä voidaan ymmärtää teoreettiseksi intressiksi. Esimerkiksi taiteilija Marko Mäetamm kuvaa tähän tutkimukseen tekemässäni haastattelussa, kuinka hän tutkii teosmuodon mahdollisuuksia sen *ilmaantumisen kontekstissa*. Vasta tähän kontekstiin asettavan oivalluksen jälkeen hän tietää, kuinka teos voidaan toteuttaa eri mediuksissa ja yhteyksissä. Löytäessään tavan tulkita ilmaantumista taiteilija tuntee teosmuodon tiettyä mediumia, esitystilannetta tai ympäristöä yleisemmällä tavalla. Haastattelemani taiteilija Terike Haapoja taas puhuu peruskokemuksesta taiteena, jossa kehon rajat, kuolevaisuus ja taiteilijan työhön kuuluva yksinäisyys antavat tarvittavaa etäisyyttä haastaa vallalla olevaa representatiivista ajattelua sekä löytää keinoja, jotka kokemuksellisen omakohtaisuutensa kautta mahdollistavat jakamisen. Tanssija Kirsi Heimonen nimeää ilmaantu-

14

15

6 Yleistetty tieto, jatkuvuudet ja invarianssit ja itse havaintokin osoittautuvat reflektionistisessakin

tarkastelussa lopulta esimerkeiksi kokonaisuuden moninaisuudesta, eivät sen selityksiksi.

misen taitekohdan lihaksi, joka on aina paikalla kaiken aistittavuuden edellytyksenä. Näin liha tarkoittaa jokaiselle kuuluvaa mahdollisuutta ”kirjoittaa kokemuksista ilman liian tiivistä henkilökohtaista otetta”, sillä ”yhteys maailmaan ja toisiin toteutuu konkreettisimmillaan lihassa. <...> Liha antaa tutkijalle tarkastelukulman, jossa kirjoitus ei ole vain minusta vaikka se tapahtuu väylänä minussa”. (Heimonen 2009, 22.) Luonnollinen tarkastelutapa voidaan taiteilijan työssä ylittää maalari Tarja Pitkänen-Walterin kuvauksessa nojaamalla toiminnassa siihen, mistä on mahdotonta ottaa etäisyyttä, ”olemalla liian läsnä.” Tämä on ratkaisevalla tavalla muuta kuin luonnollinen olotila. Luonnollinen asenne Pitkänen-Walterin mukaan korvaa aistisesti eletävän todellisuuden, johon taiteellinen työ kiinnittyy. Hänen mukaansa taiteilijan ammattitaitoon kuulu kyky säädellä ja koetella itsessään tätä läsnäolon intensiteettiä ja sen jatkuvaa tulkintaa. (Pitkänen-Walter 2006, 73.)

Edellä mainitut esimerkit viittaavat tietynlaiseen asenteseen ja herkkyyteen, jossa amodaalinen ymmärtäminen osana taiteellista toimintaa johtaa tulkintaan ilmaantumisesta omana käytäntönään ja tutkimuskohteenaan. Olennaista teoreettisen intressin muodostumisen kannalta on vahva ymmärrys rajallisuudesta, joka kuitenkin samaan aikaan ylitetään, jotta itse ilmaantuminen osoittaisi kattavuutensa. Teoreettinen vaikutus taiteellisessa toiminnassa syntyy eräänlaisena kasvamisena maailman suuntaan ja sitten tuntemalla maailma tämän kasvamisen vaikutuksessa. Tällaisen kasvamisen filosofi Berardi (2014) sanoittaa hetkenä, jossa kokemus osoittaa ”tyhjentämättömyytensä julmuuden”, ja jatkaa:

Life continuously produces bodies that we cannot enjoy; they imperturbably pass us by, indifferently brushing against our gaze. Beauty is the cruelty of this infinite excess of nature, the sudden awareness of the fragility of our conscious organism, the intuition of the impossible infinity of experience.
(Berardi 2014, 31.)

Muodoltaan teoreettisen taiteellisen tutkimuksen kuvauksissa pyrkimyksenä ei ole antaa elämänohjeita, sanoa kuinka pitäisi toimia tai edes välttämättä tarkoittaa tai sanoa todellisuuden olemuksesta tai mallista mitään. Teoreettinen taiteellisessa tutkimisessa pikemminkin osoittaa kohti sellaista intressiä, joka tuo meitä itsemme ja toistemme luo ilman muuta perustelua, kohti kieltä ja toimintaa, jossa syyt kääntyä toisten puoleen syntyvät. Teoreettinen intressi taiteellisessa tutkimisessa ei siis ole kollektiivinen yleistys, eikä edellytä uskoa siihen mitä teoreettisella tarkoitetaan tai siihen miten se esitetään. Teoreettinen intressi taiteel-

lisessa tutkimuksessa, ilmaantumisen kysymyksessä pitäytyminen, voi taiteelliselle tutkijalle kuitenkin merkitä, jopa kokonaista elämisen asennetta kuten Valkeapää kirjoittaa: ”oma elämäni ei ole tutkimuksen aihe, vaan keino ymmärtää tutkimuskohdettani” (2011, 21).

Teoreettinen intressi taiteellisessa toiminnassa tarkoittaa tässä tutkimuksessa sellaisen mahdollisuuden vakavasti ottamista, että meillä ei ehkä ole radikaalimpaa todellisuusanalyysiä kuin mahdollisuutemme elävöityä kehollisista voimistamme ja kyvyistämme, joina yhteiselo kaiken muun kanssa saa meissä ilmauksensa. Teoreettisessa intressissä on siis lopulta kyse tutkijan kiertämättömästä vastuusta: kuinka hyvin tunnistaa ja paljastaa itsessään asenne, jonka valossa ilmiöt ovat olemassa ja rakentuvat merkityssuhteisiin. Tämä tapahtuma paljastuu tutkimuksen aikana useina eri variaatioina. (kts. Arho 2003, 17). Teoreettinen intressi taiteellisessa työssä onkin pikemminkin vastuullisuutta ymmärtää mahdollisimman hyvin taiteellisen toimintansa kattaviksi, kokoaviksi tai läpäiseviksi *koettuja* piirteitä. Tarkoituksena on koko ajan välttää minkään yleisen tason ulkoistaminen abstraktiksi todellisuudeksi.

Tämän tutkimuksen teoreettinen muoto hahmottui seuraamalla halua ymmärtää paremmin visuaalisissa käytännöissä (havainto, taiteellinen työ) ilmaantuvia sisällöllisiä ratkaisuja ja menettelytapoja, jotka johtavat sisällöllisten ratkaisujen äärelle: missä määrin olen niistä riippuvainen ja kuinka olen niistä riippuvainen? Tutkimusraporttini tehtävänä on saattaa esiin tässä tutkimushistoriassa esiin noussut teoreettinen intressi sekä osoittaa, ettei se ole pelkästään spekulatiivinen. Osoittaakseni tämän artikuloin tutkimukseni eräänä mahdollisena genealogiana keskustelulle visuaalisesta ajattelusta suomalaisen kuvataidekasvatuksen perustutkimuksena.

TUTKIMUSAINEISTO

Tutkimusraporttini pääaineistona käytän suomalaisessa taidekasvatustraditiossa vaikuttaneita kirjoittajia, joiden keskeisenä tutkimuskohteena ovat olleet juuri taiteellisen toiminnan kokoavat piirteet: Yrjö Hirn (1870–1952), Juho Hollo (1895–1967), Antero Salminen (1939–2003) ja Juha Varto (1949–). Toisen tärkeän osan tutkimusraporttini aineistoa muodostavat haastattelut valituilta nykytaiteilijoilta, jotka myös kirjoitustensa tai työnsä puolesta ovat käsitelleet kokoavien piirteiden kysymystä sitoutumatta mihinkään tiettyyn taiteellisen toiminnan muotoon tai modaliteettiin. Lisäksi tärkeän aineiston ja viitekehysten ovat tarjonneet taiteellisen tutkimuksen tekemiseen pureutuneet kirjoittajat ja tutkimukset kansainvälisen tutkimusyhteisöni vaikutuspiirissä. Lähteiden valinnassa olen pyrkinyt huomioimaan niin filosofin, tutkijan ja taiteilijan eri taiteenlajeja kattavat näkökulmat. Lisäksi olen

soveltanut tutkimuksessani erityisesti teoreetikko Michel Foucaultin (1926–1984) ajatusta kulttuurisesta epistemestä, filosofi Alva Noën (1964–) enaktivistista havaintoteoriaa, antropologi Michael Taussigin (1940–) etnografista tutkimusta aistien historiasta sekä maalari Paul Kleen (1879–1940) ajatuksia muotoa antavasta työskentelystä. Olennaisen tutkimusmateriaalin ja referenssin muulle materiaalille muodostaa oma kokemukseni taiteellisesta työstäni pääasiassa kuvan, musiikin ja kehoa kuuntelevan liikunnan aloilta sekä näiden opettamisesta⁷.

TUTKIMUSMENETelmäSTÄ JA SEN LOPPUTULOKSESTA

Taiteellisen tutkimusmenetelmän tunnistamista ja tulkitsemista tutkimukseni tarpeisiin olen tarkastellut seikkaperäisesti tämän tutkimusraportin osassa kaksi. Seuraavassa luonnehdin tutkimukseni menetelmällisyyttä lyhyesti ja yleisesti.

Tutkimuksen raportointi tutkimushistoriana tarkoittaa osoittaa kuinka tutkimisen suuntaviivat ja maamerkit tulevat jatkuvasti uudelleen ajatelluiksi. Näissä keinoissa painottuvat fenomenologinen kuvaaminen, käsiteanalyysi sekä taiteelliselle tutkimiselle tyypillisen teoreettisen intressin mukaan suuntautuminen. Tämä tarkoittaa jatkuvaa pyrkimystä olla rakentamatta mitään abstraktia todellisuutta mutta samalla saavuttaa ”kattava ote” omasta toiminnastaan ja perinteestä, jossa toiminnalla on merkitys.

Kirjallisen ja haastatteluaineiston analyysimenetelmää kutsun lähiluennaksi. Tällä tarkoitan, että olen perehtynyt kuhunkin lähteeseen lähilukemisen ja kirjoittajan ajattelutapaa kuuntelevan analyysin kautta. Analyysin jälkeen olen pyrkinyt luomaan kustakin lähteestä itsenäisen tutkimusluvun, joka tekee oikeutta valitun lähteen ominaispiirteille. Analyysin tavoite ei kuitenkaan ole ollut eksegeettinen vaan pyrkimys on tulkita lähteet selkeästi nykyajalle mahdollisen ja ajankoh-taisen keskustelun tarpeisiin, ehdottamaani keskustelua rikastuttaviksi argumenteiksi. Lähiluvun tavoitteena ei ole pyrkiä rinnastamaan eri lähteiden sattuvia tai satunnaisia yhtäläisyyksiä itse lähteitä todellisemmaksi tai yleisemmäksi rakenteeksi.

Tutkimuksen teoreettisen näkökulman avaajana on siis toiminut koko tutkijan kulttuurinen konteksti, jossa havaintokoke-muksia voi saada. Tutkimuksessani en kuitenkaan jatkuvasti luettele

7 Olen toiminut päätömisena kuvataiteen opettajana yläasteella ja lukiossa vuosina 2004–2005 sekä 2008. Taideteollisessa korkeakoulussa, nykyisessä Aalto-yliopistossa, olen

toiminut tuntiopettajan vuodesta 2005 ja vuodesta 2014 olen toiminut taiteidenvälisen pedagogiikan yliopistonlehtorina kuvataidekasvatuksen koulutusohjelmassa.

mitä erityispiirteitä kulttuuriseen kontekstiini kuuluu, koska merkityksellistä kontekstia rekonstruoivaa retrospektiota olennaisempaa oman tutkimustehtävänä kannalta on ymmärtää taiteellisen toiminnan ja havaintokokemuksen situationaalisuutta ja historiallisuutta, ilmiöitä, joihin havainnollinen suhde konkreettisimmillaan on. Situationaaliset ilmiöt jo sisältävät kaiken kokemuksessa vaikuttavan kulttuurisen, en voi niitä tahtoni mukaan valita. Selitysten muodostamisten vaarana on aina kulttuurisesti ehdollistetun situationaalisuuden menettäminen tutkimusmenetelmän keskeisenä piirteenä.

Havainto ymmärretään tässä tutkimuksessa lähtökohtana, jossa tutkittava ilmiö *on jo ymmärretty* esimerkiksi visuaalisuudessaan ennen tematisointia ja teoretisointia. Visuaalinen havainto säilyttää aina jossakin suhteessa omavaltaisuutensa, eikä asetu tutkijan teorian mukaan vaan paljastuu omasta voimastaan. Havainnon ensisijaisuus tarkoittaa, että tutkija on aina jo jollakin tapaa osa tutkimustaan, suhteessa sen kohteeseen, jolloin tutkimuseettinen vaatimus on ajatella ja tuoda ilmi nämä suhteet. Siksi tutkimukseni eräs tärkeä lopputulos onkin tuoda esiin tapa, jolla tutkimusorientaationi elää ja pakottaa ajattelemaan ja muuttamaan valittuja käsitteitä aina uudelleen.

”*Eräs havainnon tutkimushistoria*” kuvaa maailmasuhdetta myös yleisemmin: se ylittää kontekstualismin ja historismin, mutta ei rajaa kontekstia ja historiaa itsensä ulkopuolelle. Voidaan ajatella, että meillä ei ole maailmasta muuta kuin eräitä tutkimushistorioita ja toisaalta kaikki inhimilliset projektit ovat tietystä mielessä eräitä havainnon tutkimushistorioita. Emme voi tutkimisessa ja sen jakamisessa ylittää havaitsemisen aistista kritiikkiä.

TUTKIMUSKYSYMYS JA SEN KEHITTYMINEN LYHYESTI

Tutkimukseni motivoineiden taiteidenvälisten kokemusten myötä muotoilen alkuperäiseksi tutkimuskysymykseksi ”*mikä kokoaa taiteellista toimintaa?*”. Kysymystä seuraamalla päädyn pohtimaan ilmaantumisen, havaitsemisen ja esiin saattamisen kysymyksiä, jotka ovat kaikelle taiteelliselle toiminnalle yhteistä problematiikkaa ja realismia. Taiteellisen työn tekijä tunnistaa usein työssään piirteitä, jotka eivät ole johdettavissa taiteellisesta toiminnasta, mutta jotka eivät ilman sitä olisi tulleet ilmi. Tämä johti käsitteellistämään alkuperäinen kysymys uudelleen: millaista ajattelua ja toimintaa tarvitaan tekemään taiteellisesta käytännöstä visuaalinen, eli *näkyväksi tekevä?* Liittämällä pohdinnan keskusteluun taiteellisen tutkimuksen metodologiasta omakohtainen kuvaus käsittelee yleisemmin kysymystä, jossa palaamme tutkijoina minkä tahansa jatkumossa tapahtuvan,

historiaansa linkittyvän ja sitä rakentavan kriittisen ja eettisen teon ttimeen: taiteellisessa toiminnassa harjaantuva ja tutkiva muuttaa todellisuutta aina palautumattomalla tavalla.

Tutkimusasetelmani käsitteellisen orientaation muotoutuessa ajattelun tutkimuksen keskeisiä kuvauskategoriota jatkuvasti uudelleen. Koettelen orientaationi mahdollista kulttuurista perimää liittämällä kysymykseni esimerkiksi visuaalisen kulttuurin, nykytaiteen, esteettisen kokemuksen, mielikuvituksen, työkalun filosofian, mimeksin, havaintoteorian ja lihan viisauden diskursseihin. Samalla rajaan tutkimukseni selkeämmin laajaan ajatussuuntaukseen *näkyväksi tekevästä ajattelusta*. Tässä kohtaa *diskurssi visuaalisesta* antaa tarvittavan ja merkityksellisen kehyksen, jonka sisällä visuaalinen, aina kiinni ajassaan ja paikassaan mutta silti ei-koskaan-paikallaan-pysyvä ilmaantumisen dynamiikka, löytää tutkimukselta vaaditun ja halutun intensiteetin ja integriteetin. Liitän tutkimukseni kotimaisen ja ulkomaisen keskustelun kautta satavuotiseen kaareen, jonka osoitan olevan kutsuttavissa esiin myös suomalaisen taidekasvatuksen tutkimustraditiossa.

Tutkimusraportin loppupuolella palaan vuoropuhelussa valittujen taiteilijoiden kanssa alkuperäiseen tutkimusmotivaatioon uudella vakavuudella ja käsitteellisellä otteella: millaisen politiikan taiteilija valitsee tehdessään visuaalisen ajattelunsa näkyväksi? Puheenvuoroissa paljastuu, kuinka visuaalisen ajattelun tuotteiden kulttuurinen arvostaminen osoittautuu politiikaksi oikeudesta käyttää omaa mielikuvitustaan ja havaitsemisen taitoja sen päättämiseen ja esittämiseen mikä on näkyvää ja miksi. Kaikki näyttää kiertyvän kysymykseen luottamuksesta, sillä visuaaliset ilmiöt ovat ajassa ja paikassaan läsnä ainoastaan sille, joka ne havaitsee: mitä uskomme, vaadimme ja suvaitsemme toisiltamme visuaalisen ajattelun ja taiteellisen työn ilmauksina?

TUTKIMISEN AUTOFIKTIIVINEN OTE

Tavoitteena tutkimusraportissani on jatkuvasti tuoda esiin kaksi asiaa, 1) se kuinka tutkimus on syntynyt eli kuinka se, mikä tutkimustyössä ilmaantuu, rakentuu aina jo olemassa olevan yhteyden varaan ja 2) miksi tutkimus on syntynyt eli pyrkimys jakaa tutkimusintressi myös toisille. Tutkimisen muut keinot ovat alisteisia näille tavoitteille. Kirjallisuustieteen alalla käytetty käsite *autofiktio* (esim. Koivisto 2011), kuvaa hyvin sitä otetta, jolla taiteellinen tutkija pyrkii edellä mainittujen kahden piirteen mukana kuljettamiseen.

Autofiktiivinen ote on osuvan argumentin muodostumisen kannalta välttämätöntä, jotta tulisi ilmi, kuinka taiteellisessa tutkimisessa syy ja halu tehdä tutkimustyötä ilmaantuvat eri tavalla tutkimuksen eri vaiheissa ja yhteyksissä. Tämä tutkimus ei motivoitunut pelkästään mistään

operationaalista tai kriittisen ajattelun säännöstä käsin. Tutkimuksen syyt ja keinot nousivat esiin taiteellista työtä tekemällä, ja osoittivat myös kritiikin paikat omassa historiallisuudessaan. Tutkijan kriittinen asema ei ollut lähtökohta vaan pikemminkin se mihin tutkimusta autofiktiivisessä otteessa tekemällä päädyttiin. Kriittiseen asemaan päätymistä ei kuitenkaan voi kuvata vain luettelemalla kronologisia tai ilmeisiä kausaalisia yhteyksiä, valmiina asetettuja tavoitteita ja niihin pääsemistä lukkoonlyödyin käsittein: tutkimus ei käytännössä etene näin. Pikemminkin tutkimus etenee kohtauksittain, joilla jokaisella on omanlaisensa kestoja selventyä, motivoitua ja saada kommunikatiivinen muotonsa. Nämä ilmaantumiset ja niiden selventymiset eivät ole ajallisesti, tilallisesti tai ulkopuolelta käsitteellisesti hallittavassa yhteydessä keskenään. Pikemminkin tutkijan autofiktiivisten kykyjen vuoksi tutkimus kehkeytyy olennaisilta osiltaan, Juho Hollon sanaa lainatakseni ”äkkihäämötyksessä”, horisontissa, jonka ainoastaan aineistonsa ja menetelmänsä työskentelemällä sisäistänyt tutkija näkee, ehkä vain välähdyksenomaisesti. Tutkija tutkimisen kriittisimmässä vaiheissa ikään kuin lainaa kokemustaan sisäistämälleen aineistolle uudelleen jäsentymisen toivossa.

Yksittäinen varmuus uudesta oivalluksesta on edellytyksenä myös sille, että tutkija saa oivalluksen realisoitua toisille jaettavaan muotoon ja tämä vuorovaikutuksellinen realisoiminen koko ajan myös synnyttää uusia oivalluksia tutkijan sisäistämästä tutkimusmateriaalista. Autofiktiivinen ote kuvaakin juuri tätä tutkimuksen kriittistä vaihetta, jossa uudelleen jäsentyneet piirteet hahmottuvat siten, etteivät ne sinänsä vielä kuulu mihinkään, ne pikemminkin vain häämöttävät. Mutta koska ne ovat löytäneet paikkansa tutkijan autofiktiivisessä otteessa, hänellä on tässä kuitenkin hänet itsensä vakuuttava tausta, läpi eletty tutkimushistoria. Tähän nähden tutkija voi realisoida tutkimustaan ja ajan kanssa etsiä niitä kommunikatiivisia yhteyksiä, joissa tutkimalla tunnistettu löytää paikkansa esimerkiksi myös käsitteellisessä muodossa.

Autofiktiivinen ote ei tarkoita vain tutkijan itse aikaan saamaa fiktiota vaan liittyy tapaan, jolla lukija voi hahmottaa tätä tutkimusraporttia kommunikoivana kokonaisuutena. Kriittinen kommunikatio nojaa väistämättä myös vastaanottajan autofiktiiviseen etenemiseen. Tutkimuksen kokonaisuuden välittymisen kannalta vetoankin käsitteellisen lisäksi myös lukijan kykyyn tavoittaa omakohtainen autofiktiivinen ote lukukokemuksestaan, jolloin kommunikoiuus nojaa olemusten ja mielikuvien kannattelevuuteen, joita tutkimusraportin eri vaiheet mahdollisesti saavat lukijassa aikaan.

Kohti visuaalista ajattelua

Tässä luvussa esittelen tutkimuksen eräitä keskeisiä piirteitä sekä käsitteellistä orientaatiotani, joka kehkeytyi tutkimustyöni edetessä. Tärkeimmäksi johdonmukaisuutta antavaksi tekijäksi nousi kysyä itseltäni aina tarkemmin: millaisiin ilmiöihin tutkija nojaa työskennellessään ja oivaltaessaan jotakin, josta voi taas jatkaa jonnekin muualle? Millaisen politiikan ja käsitteellistämistavan tutkija voi valita tutkimuksensa puitteissa näiden ilmiöiden ymmärtämisen ja jakamisen kannalta?

Koin jatkuvasti ongelmalliseksi tieteellisen perintemme uskomukset ajattelun reflektiota tuottavista ja koettua ylevöittävästä tehtävistä. Ajattelua kuvataan oppikirjoissamme ja teorioissamme idealisoituna prosessina ja ilman todellista ajattelijaa tai ajattelun merkityksellistä kohdetta. Tällaisen keskustelun merkitys näyttää lopulta olevan, jonkinlaisen teoreettisen lohdutuksen luominen teoreetikon oman ajattelun epäselvyyksien unohtamiselle. Kuitenkin tutkijan tai taiteellisen työn tekijän kokemus ajattelemisesta on selkeästi johonkin muuhun kuin mielen omiin ongelmiin nojaavaa: ajattelemiseen ja toimintaan kuuluu olennaisesti, jonkinlainen vastus ja läsnäolo, joka pikemminkin saa ajattelemaan. (esim. Arho 2004, Pitkänen-Walter 2006, Heimonen 2009, Houessou 2010, Valkeapää 2011, Mäkikoskela 2015.) Vastuksen tai läsnäolon kanssa työskenteleminen voi välillä saada piirteitä, joissa kokemus on pikemminkin että ”minussa ajatellaan” kuin että itse olisin aktiivinen.

Pohdintani rinnastuvat tutkijayhteisössäni käytyyn keskusteluun taiteellisesta ajattelemisesta, mutta en ota keskustelua tässä muodoiltaan vakiintuneena vaan keskusteluna, jossa korostetaan oman ajattelunsa ominaispiirteiden tunnistamista ja niihin oikeanlaisen asenteen löytämistä. Tutkimuksen uskottavuuden kannalta tämä on tärkeää ja metodologisesti ja epistemologisesti motivoitua. Pohdinnat taiteellisessa toiminnassa ja tutkimisessa tapahtuvan ajattelun luonteesta johtavat tematisoimaan tutkimukseni kysymykseksi visuaalisen ajattelun ja taiteellisen työn yhteen kuuluvuudesta, joka taas antaa mahdollisuuden artikuloida näille jokin merkityksellinen ero.

1.1 KOKEMUS

Eräs tutkimustyöni keskeinen lähde on ollut amerikkalainen havaintotietoisuutta tutkiva filosofi Alva Noë. Hän on vahvasti sitä mieltä, että kaiken nykyaikaisen tietoisuustutkimuksen keskelläkin ihmisluonto ei ole yhtään vähemmän mysteeri kuin mitä se oli esimerkiksi yli sata vuotta sitten. Yksi olennaisin kiistan aihe on kokemuksen käsite.

Ajattelemisen omana käytäntönään näyttää ilmeisimmin viittaavaan pitkään historiaan jonkinlaisesta itsetietoisuudesta kokemuksen piirteenä, jonka myötä hahmotamme kokemukset ominamme. Kokemuksilla on tapahtuessaan jonkinlainen ensimmäiselle persoonalle kuulumisen piirre, joka on antanut pontta *ajatella* kokemuksia ominamme.

Kokemus tarkoittaa tässä tutkimuksessa ihmisen maailmasuhdetta sen kaikessa kokonaisuudessaan, suhdetta, joka ihmisellä on itsensä ulkopuolisen todellisuuden kanssa. Tällöin se tarkoittaa tietoisuutta, ajattelemista, tunteita ja kaikkia tapoja, joilla maailma ilmaantuu meille havainnossamme. Juuri tästä syystä kokemus on kiinnostava kuten jokainen tietää omasta kokemuksestaan: kukin on maailmassa, kaiken keskellä ja sisällä ja kokee aistisena kaiken aikaa kaikkea minkä kanssa on tekemisissä. Tässä jonkin muun kanssa tekemisissä olemisessa keho on kaikkein vakuuttavin, sillä vain kehossa on vastusta. Kehona olemme monin tavoin osa ympäristöämme ja reagoimme maailmaan voimakkaammin kuin ehkä uskommeeseen. Siksi taiteellisessa toiminnassa harjaantuva oppii ymmärtämään, että jokainen teko muuttaa jo olemassa olevaa peruuttamattomalla tavalla. Tämä tarkoittaa, että kokemustodellisuudessa ei ole mitään mitä voisi luokitella siinä missä käsitykseen perustuvaa todellisuutta voi luokitella loputtomasti.

Käsitteellisten jaottelujemme takana yksittäinen ihminen paljastuu pikemminkin temmelyskentäksi, jossa historia, nykyhetki, maailma, luonto, tahto, halu, yksilöllisyys ja yhteisöllisyys toimivat tavoilla, joita ei ole ehkä mahdollista erottaa toisistaan. Kun teemme havaintoja tai taidetta tällaisista elämämme ilmiöistä, se tarkoittaa, että asetamme aina myös itseämme esiin olentoina, jotka ajattelevat, tuntevat ja joille maailma ilmaantuu. Tätä kaikkea voidaan kutsua kokemukseksi, koska ainoastaan kokemuksen piirissä asiat voivat olla tajunnantiloja ja tajunnan tiloilla voi olla jotakin sisältöä, jos ne ovat läsnä kokemuksessa.

1.2 TAIDE MAAILMASUHTEENA

Yksi ilmeisen tärkeä historiallinen syy jakaa kokemusta erilaisiin osiin on, että maailmassa eläessämme, meillä näyttää olevan kyky tunnistaa asioita, jotka eivät siinä kuitenkaan suoraan näy. Osaamme valehdella toisillemme ja esimerkiksi taideteos ei yleensä ilmene kenellekään kerralla vaan vasta ajan kanssa, taideteos pikemminkin paljastaa ja peittää itseään samaan aikaan. Ratkaiseva elementti niin valheen kuin taideteoksen kohdalla näyttäisi olevan jossakin muualla, teoksen rakenteessa, ehkä toisen ihmisen ajatuksissa. Näkyvän ja näkymättömän ongelmaan syntyneitä uskomuksia on jatkuvasti tarpeellista kyseenalaistaa, mutta tämä poliittinen tarve ei kuitenkaan tarkoita, että kaikki olisi

kuitenkaan esillä tai valmiina. Näkyvän ja näkymättömän leikki ei ole syntynyt vain poliittisiin tai teoreettisiin tarpeisiin.

Kokevina organismeina pikemminkin löydämme itsemme *ilmaantumisen dynamiikasta*, josta taideteos ja valhe ovat hyviä esimerkkejä. Kuten jo tutkimuksen alussa toin esiin, ilmaantuminen ei synny pelkästään informaatiota refleктоimalla: Noë painottaa, monen pragmatikon ja fenomenologin tavoin, että maailman esittävä havaintokokemus on jotakin, jonka elävä olio saa aikaan maailman kanssa. Maailma meitä kiinnostavien tosiasioiden majoittajana tulee kohdatuksi käytännöllisessä otteessa maailmasta, joka sallii ja edellyttää havainnollista aktiivisuutta. Emme voi koskaan tarkkaan osoittaa missä aktiivisuus alkaa tai loppuu, yhtä vähän on mahdollista osoittaa enemmän tai vähemmän inhimillisiä piirteitä kokemuksessa. Näin on syytä lähteä siitä, että kokemus on jo täynnä havaitsijan itse-ilmaannuttamaa materiaalia, joka koko ajan jäsentää ja jäsentyy uudelleen, johon nähden ei voi sanoa, milloin reflektio alkaa tai loppuu. (Noë 2004, 165–170.)

Kokemus ymmärretään tässä tutkimuksessa siis kaikkien koettujen suhteiden koosteeksi: maailma sellaisena kuin ihminen voi sen kokea itsestään riippumattomana. Kokemuksen ulkopuolella ei ole mitään koettavaa, vaikka kokemukset selkeästi ovatkin jostakin. Tästä syystä tutkijan maailmasuhde on aina jo jollakin tavalla rajattu, taiteellinen, fiktiivinen, performatiivinen, luova, tietyllä tavalla vaikuttava ja siksi avoin arvioinnille ja tulkinnalle: taide on eräs (tutkimuskohteen) olemassaolon kokemuksen ehto eli eksistentiaali. Taide eksistentiaalina voidaankin ymmärtää käsitteeksi, joka ottaa etäisyyttä taidemaailman lainalaisuuksiin. Taiteen vakavasti ottaminen eksistentiaalina tarkoittaa sen välttämättömyyden pohtimista, että mahdollisuus tavoittaa maailmaa täysin, kokonaan sellaisenaan, on juuri inhimillisen toiminnan ja ajattelun ehto. Eksistentiaalinen taiteesta tässä yhteydessä tekee varmuus siitä, että olen itse siinä maailmassa jota tutkin, en sen ulkopuolella.

Taide maailmasuhteen keskeisenä tekijänä on taidekasvatusajattelun perinteisiä teemoja: taiteessa ihminen ja maailma luovat toinen toisiaan. Tämä pohdinta on usein tehty hyvin lapsikeskeisen paradigman sisällä muotoilemalla problematiikka esimerkiksi kysymykseksi kuinka ”lapsi keksii maailman uudelleen” (kts. esim. Surakka 1994; Salminen 2005). Tietyt kasvatukselliset ihanteet ovat estäneet kysymysten esittämistä muussa kuin kasvatuksellisten päämäärien valossa. Painotankin, että juuri näiden kasvatusihteista sinänsä riippumattomien, maailmasuhdetta perustavien, kysymysten kannalta näen itseni asettuvan taidekasvatuksen tutkimusperinteeseen.

Kun taide maailmasuhdetta konstituivana tekijänä nähdään kasvamisen tai tutkimisen yhteydessä, on suuressa määrin kyse

oikean etäisyyden etsimisestä: mitkä piirteet kokemuksesta taiteellisessa toiminnassa kelpaavat esimerkiksi ”tuloksiksi”. Taidekasvatuksen piirissä tuloksia on tarkasteltu elämänlaadun kysymyksenä⁸. Taiteellisen tutkimuksen professori Esa Kirkkopelto on tuonut keskusteluun taiteen mahdollisuudet todellisuussuhteen tutkimusta koskevan teorian muodostuksessa, jolloin maailmasuhteen tyydyttävyyden ei ole ensisijainen päämäärä. Hänen näkemyksessään taiteellinen tutkimus ei ole vain jokin ennen tuntematon alue, jonkin olemassa olevan tutkimuksen piirissä, sen sijaan taiteellisen tutkimuksen täytyy kyetä perustelemaan myös tutkimuskohteensa olemassaolo, toisin sanoen, se keksii ja perustelee, synnyttää uutta todellisuutta taiteen evidenssiin vedoten. Juuri elämän kokemuksensa ja taiteellisen ammattitaitonsa suhteen tutkija voi arvioida olevan merkitystä koko taiteellisen käytännön kannalta ja sen synnyttämän todellisuuskäsityksen kannalta. (Kirkkopelto 2007.) Taide maailmasuhteen olennaisena piirteenä mahdollistaa myös tarkastella tutkimusaineistoa, esimerkiksi haastatteluja, jälkinä⁹ koetusta maailmasta, niin omasta tai kuin toisten.

Kun ymmärrämme taiteen maailmasuhteen eräänä eksistentiaalina tarkoittaa tämä, että taiteellisen toiminnan kokemuksen rakenteeseen kuuluu jonkinlainen yhteyden odotusintentio – jälki koetusta maailmasta. Kokemus rakentuu piirteiden varaan, jotka havaintoaktissa saadaan, vasten identiteetin oletusta, josta olemme varmoja välittömästi. Tarkastelen tätä piirrettä tutkimuksessani myöhemmin *taiteellisen epistemen* käsitteen kautta. Kokemukseen ja taiteeseen kuuluva ”jälki” jostakin koetusta, jo liittyy taiteelliseen toimintaan ja kokemiseen olennaisen ”rationaalisuuden” piirteen, joka ei muuta kautta olisi mahdollinen. Koetun maailman jälki, omassa kokemuksessa, taideteoksessa tai toisessa ihmisessä tarkoittaa oman ajattelemisen kannalta selkeyttä, jolla ei välttämättä ole kokemuksellista vastaavuutta muualla, joten sitä ei voi tarkistaa reflektiolla. Silti se voi silti toimia oman toiminnan suuntaamisen, yleistämisen ja arvioinnin periaatteena.

Piirrettä voi käsitellä esimerkiksi syvällisenä eettisenä kysymyksenä (esim. Levinas 1996a) mutta nähdäkseni jo arkihavainto edellyttää tällaista *jatkuvaa ajattelua*, joka jo sisältyy kokemukseen, tapaan, jolla kokija tunnistaa, että hänen kokemuksensa on jostakin. Esimerkiksi havaintokokemus sisältää välitöntä tietoa tilanteesta toiseen selviytymisestä. Miten havaitseminen olisi mahdollista ellei se jo tarjoaisi perustoissaan havaitsijalle tietoa siitä missä määrin havaintoon

24

25

8 Kts. esim. peruskoulun opetussuunnitelman perusteet 1985, 1993, 2004 ja 2016.

9 Vrt. Levinas 1996b.

voi luottaa ja missä määrin se vaatii tarkentamista? Suuri osa havaintotietoisuutta koskevaa teoriaa ja filosofiaa on rakentanut tätä kysymystä havaintomaailman yksittäisten ilmiöiden ja oletetun identiteetin ristiriidalle. (Varto 2008, 59.)¹⁰

Taiteellisen työn ja havainnon pohtiminen ilmaantumisena tematisoi edellä mainitun kahtalaisuuden. Kysymys ei ilmaantumisessa ole selviytymisestä vaan sen menettelykokonaisuuden ymmärtämisestä, jonka yhteyden odotusintentio ja muuttuva havainto jakavat tullessaan ilmi. Noë (2004) esittääkin, että havaintotietoisuutemme tehtäviin ei kuulu, kuinka siirtää tai representoida jotakin kehon ulkopuolelta kehon sisäpuolelle.¹¹

Luonnollinen subjekti-objekti jakoa seuraava asenteemme ymmärtää havaintoa juuri tästä näkökulmasta. Ajattelemme havaitsemme tietyn osan annetusta kokonaisuudesta, johon itseni kokemuksiin mukaan kuvittelen. Ulkopuolista todellisuutta (objektit) tarkastellaan ymmärryksen esittämän kokonaisuuden ja siitä poikkeavan osan välisen eron todistuksina.¹² Noën mukaan, tämä lähtökohta juuri yli-intellektualisoi havaintokokemuksen luonteen kun ajatellaan, että objektit ovat oikeasti kokemuksen ulkopuolella ja ainoastaan jonkin fysikaalisen substanssin ja sen välittävien ominaisuuksien kautta ne voivat tavoittaa niistä merkityksiä prosessoivan mielen. Myös Whitehead kritisoi tätä käsitystä:

This way of thinking of matter is, I think, the historical reason for its introduction into science, and is still the vague view of it at the background of our thought which makes the current scientific doctrine appear so obvious (Whitehead 1920, 36).

10 Havaintoteorian käsitehistoriasta selviää, että erityisesti tieteelliselle tarkastelulle kokonaisuuden (situaatio) ja sen tietyn esillä olevan osan (aika) ristiriita on olemassa ja sitä on tärkeä hallinnoida. Tähän perustuvaa ajattelutapaa havaintokokemusta selittävän teorian muodostuksen yhteydessä kutsun myöhemmin täydentämisparadigmaksi. Tämä tarkoittaa katsoa, millaisin keinoin jonkin näkyvää läsnäoloa kysyvää selviää moninaisuudesta ja pystyy tematisoimaan ristiriidan molemmat osapuolet säilyttämällä ne erillään. Näin on mahdollista käyttää toista toisen merkityksen antajana. (Varto 2008, 60.)

11 Ajattelemisen tehtävä on Noën mukaan taiteellisen työn kaltainen artikuloidessaan tehtävän juuri samoin sanoin kuin miten Paul Klee havainnollisti aikanaan taiteellisen työnsä keskeistä haastetta: ”Kuinka esitän kuvassa liikkeen täältä tuonne.” Kysymys on siis suhteista, joissa toiminnassaan ajatteleva saa itsessään, jonkin toiminnan muodon ilmi.

12 Mitä enemmän tätä eroa on selvitetty sitä enemmän se on vaatinut myös objektien olemuksen uudelleen määrittelyä. Ihmiskeskeisyyden kritiikin myötä on tullut tarpeelliseksi puhua esimerkiksi hyperobjekteista.

Myös mielen representaatiokykyä korostavat selitykset yleensä ottavat havaintokokemuksen itsestään selvänä välivaiheena. Whitehead muistuttaa, että oletetun identiteetin, jota tässä siis kutsumme ”koetun maailman jäljen” kysymykseksi, ei kuitenkaan ratkea osoittamalla, että on olemassa subjekti omine pyrkimyksineen havaitsijan roolissa (1920, 28). Havainnon ja sitä koskevan ajattelemisen tematisoiminen ilmaantumisen kysymykseksi taas tarkoittaa, ettemme ole kiinnostuneita inhimillisen ylittävistä tekijöistä vaan tarkastelemme ilmiöitä, joihin nähden käytännöllinen kiinnostuksemme konkreettisimmillaan on: mikä aistihavainnossa on tavoitettavissa ja kuinka tässä tavoittamisessa voi olla mukana. Ilmaantumisen dynamiikka on oma ongelmakenttensä, jonka piiriin ei kuulu vedota tämänhetkisen ymmärryksen antamaan todellisuuskuvaan aistihavainnon osapuolista, kontekstien laajuudesta tai maailman tilasta. Ilmaantumisen dynamiikka havaintokokemuksen ajattelemisena tarkoittaisi näin ollen pikemminkin samaa kuin mitä Pitkänen-Walter sanoo, maalauksesta: ”Maalausta tulisi tarkastella todellisuuden tallenteen sijasta todellisuuden kohtaamisen näkökulmasta (2006, 64).”

1.3 ILMAANTUMISEN PRAKTINEN DYNAMIIKKA KRIITTISENÄ LÄHTÖKOHTANA

Vaikka ilmaantuminen ei ole tavanomainen tapa kuvata kokemisen tai ajattelemisen luonnetta, tällä en halua korostaa mitään ihmeenkaltaista olotilaa. Pikemminkin haluan korostaa kuinka arkemme ja toimintamme perustuu käytännölliselle ymmärryksellemme. Todellista maailmaa koskevan ymmärtämisen kannalta meidän on itsemme ymmärrettävä ero, joka on näkyvän kohteen pelkän ajatuksen ja jonkin ilmaantumisen kokemuksen välillä. Arkisessa elämässä ilmaantuminen tarkoittaa sitä konkreettista läsnäoloa, joka objekteilla on kokemuksen piirissä, ne ovat maailmassa, eivätkä vain minun ajatuksissani. Ilmaantuminen, praktinen ymmärtäminen, voidaan siis ymmärtää kokemuksen piirteinä, jotka haastavat koko ajan jo olemassa olevaa käsitystä asioiden tilasta. (Crawford 2012.) Haluamme jatkuvasti varmentaa ympäristöämme omin silmin, käsin ja siinä toimimalla. Taitomme, kehollinen oppiminen ja tutkiminen tuottavat käytännössämme oivalluksia, joita ei voi luoda sanoilla. Välillä aistien arkinen toiminta nousee tietoisuutemme taustalta keskiöön, kun aistinen paljastaa meille maailmaa niin vakuuttavalla tavalla, että sitä vastaan on turha väittää. Mutta kun irrotamme asian pelkästään ajattelun asiaksi, yhtäkkiä voimme harhautua käsittelemään havaintokokemuksen mielellistä sisältöä pelkästään diskurssin tuotteena, ajattelemaan pään sisällä. (kts. Noë 2009.)

Tutkin taiteellisen työn kokoavia piirteitä ilmaantumisen dynamiikkana. Tämä tarkoittaa sanoutumista irti reflektionistisesta

tarkastelusta, jossa tarkastellaan kuinka havaintotietoisuus luo kohteensa ja merkityksen. *Ilmaantumisen tutkimisessa havaintokokemus ei luo vaan saavuttaa siinä suhteessa, joka havainto käytännöissään on maailmaan.* Tutkiminen ilmaantumisen dynamiikassa tarkoittaa ottaa vakavasti historiallinen ehto, että omalta kohdaltaan tutkija ei tapaa mitään mikä ylittäisi havaitsemisen kyvyt tai muut käytännössä mahdolliset menettelytavat. Jokainen konkreettinen kohtaaminen maailmassa löytää jo vastineensa maailmassa. Tutkimuksellisen ajattelutavan tematisoiminen ilmaantumiseksi on kannanotto sellaisen epistemologisen lähtökohdan puolesta, jossa vältetään maailmasuhteen ennen aikaista osittamista ja pikemminkin ajatellaan, että tähän ei ole mitään epistemologista syytä: se mitä tutkimus ylipäättään voi paljastaa, ovat ne tavat, joilla koko ajan jo olimme maailmassa.

Ilmaantuminen voidaan ymmärtää myös anti-antroposentrisiksi lähtökohdaksi. Ihmisen merkityksen ajattelemisen ainoastaan sellaisen todellisuuden kautta, joka on ihmisestä riippuvainen, juuri korostaa ihmisen erityisyyttä kokonaisuudessa. Aidosti ei-inhimillinen tila ja aika syntyy yhteisessä ei-inhimillisten olioiden kanssa: ainoastaan epävarma ja ennalta tietämätön ilmaantumisen tila voi olla anti-antroposentrinen, koska siinä ihminen on yhtä lailla muiden kuin itsensäkin armoilla.

Rajauksen poliittinen merkitys on ilmeinen: selitämmekö aistisen kokemuksemme, joka on konkreettisin vastuksemme ja yhteytemme itsemme ulkopuolelle ja toisiin, jo olemassa olevalla todellisuu-della vai tarvitsemme pikemminkin kaikki aistiset kokemuksemme ymmärtääksemme mitä juuri nyt on tavoitettavissa maailmasuhteessa. Jälkimmäisessä vaihtoehdossa ilmaantumistapojen jakaminen tekee poliittiseksi: ilman ilmaantumistapaa ei ole jakamista, yhteistä elämis-maailmaa. Ihminen on koko elämänsä avoinna jollekin muulle ja tämä on meille arkea ja kaikkein tutuinta. Kaikki aistiseen sidotut ilmaantumiset ovat siis aina jo osa inhimillistä kulttuuria, mutta ei sinänsä oikein tai väärin, parempaa tai huonompaa. Vasta kykymme tulla osuvasti toimeen ilmaantumisessa kohdattujen ehtojen kanssa antaa ymmärrystä aikaan saannosten laadusta.

Ilmaantumistapojen kannalta tarkasteltuna voimme kysyä, kenen edun mukaista on jakaa ihmisen kykyjä ja olemuspuolia etukäteen, tehden eron alustavan tiedon (kokemus) ja paremman tiedon (reflektio) välille, *jos* olemme kiinnostuneita mitä meille voi olla tavoitettavissa? Ihmisillä on tulevaisuus ainoastaan maailmassa, joka hänelle toiminnassa ilmenee, ei ideaalisessa, mielikuvituksessa tai abstraktiossa. Ilmaantumiseen sitoutunut tutkiminen pyrkii tietämisen käytäntöihin, jotka eivät missään vaiheessa päästä aloittamaan tai lopettamaan ajattelemista.

Ajattelemisen ilmaantumisen ei tapahdu kokemisen jälkeen tai sen sivussa vaan sen ilmaantumisessa, sen läsnäolossa.

1.4 AJATTELEMISEN RITUAALIT

Ilmaantumisen teemalla viitataan tässä tutkimuksessa praktiseen ymmärtämiseemme hyvin avarassa merkityksessä, meihin kasvatettuun kriittistä mielialaa vähemmän varautuneeseen ja pikeminkin sallivaan asenteeseen suhtautua elämisen tapahtumiin. Itse kiinnostuin ilmaantumisen kentästä taiteellisen harjaantumisen ja työskentelyn kautta, erityisesti huomattessani, että en voinut välttää, että rinnakkain harjoittamani taiteenlajit ja taidot kulkeutuivat toinen toisensa alueelle. Tällä on vaikutuksia tietenkin sosiaalisessa elämässä, jossa tämä tulkitaan usein luovuutena: luovan ihmisen katsotaan osaavan yhdistellä asioita toisiinsa odottamattomalla tavalla. Toisaalta kokijalleen kokemus tästä ”luovuudesta” on aina jossain määrin hämentävä. Kokemuksessa ilmaantuvat uudet yhteydet ovat kuitenkin lopulta piirre itsessä joka on yhtä paljon omaa ansiota kuin syntymässä saatu hiustenväri. Kuitenkin taiteellisen toiminnan ilmaantumisen dynamiikkaa voi seurata, jäljittää. Tässä jäljittämisessä olen kehittänyt taiteelliset käytäntöni, hankkinut koulutukseni, löytänyt ammatin ja alkanut tutkimuksen tekemisen.

Yksi tapa nimetä omaa taiteellista toimintaani kokoavaa kiinnostusta on kutsua sitä kokemuksen transgressiivisten kykyjen seuraamiseksi. Tällä viitataan myös itseäni yleisemmin herkkyyteen, joka usein operationalisoidaan ennen kun se tulee kunnolla edes kokijansa tunnistamaksi ja siksi se usein jää kasvatuksesta, tieteestä tai taiteesta puhumisen varjoon.

Kokemuksen transgressiivisten kykyjen seuraamisella tarkoitan asennetta, jossa aktiivisesti vastaanotetaan koetun maailman ilmaantumisen tapoja: huomioidaan maailman vaikutuksia ja antaudutaan niille, annetaan painoarvoa omille aistimuksille ja kokemuksille ja pohditaan niiden mahdollisia merkityksiä omassa toiminnassa. Kutenkin samalla tavalla Varto luonnehtii, mitä itse asiassa ajattelemisen juuri on ajattelijan kannalta. Hän sanoo, että ajattelemisen on sellaisen merkityksellisen hahmottamista, josta ei vielä voi olla varma. Välillä ihminen on vain passiivinen maailman pommituksen kohde, mutta toisinaan herää aktiivinen kiinnostus, joka kohdistuu siihen, kuinka jokin on ilmaantunut, tullut nähtäväksi ja koettavaksi. Silloin jokin on avautumassa tai jo avautunut myös aistisessa, eli tullut nähtäväksi, kuuluttavaksi, maistettavaksi, haistettavaksi tai tunnettavaksi. (Varto 2008b, 64–65.) Myös kokemuksen roolista taiteellisen tutkimisen yhteydessä paljon kirjoittanut filosofi Tere Vadén esittää, että ajattelemisen on aktii-

visuutta ihmisessä, koko kehossa (2000, 181). Ainoastaan kokemuksen piirissä ajattelu voi myös sanoina ja käsitteinä koskea maailmaa, jota se tavoittaa, ymmärtää ja tutkii. Myös Noë (2015) on päätenyt luonnehtimaan käsitteiden käyttöämme ensisijaisesti maailman tavoittamisen käytäntöinä, jos ne eivät kommunikaatiossamme löydä tietä kenenkään koettuun maailmaan, ne eivät myöskään osu mihinkään muuhunkaan. Tällöin muodollisintakaan ajattelutyötä ei voida erottaa aistisesta ja kokemuksellisesta, jos ajattelu halutaan nähdä merkityksellisenä. Vadén luonnehtii kaikenlaista ajattelemista pikemminkin jäljittämisenä, ajamisena ja pyytämisenä. Kun toimimme ja ajattelemme johonkin merkitykselliseen nähden, on lopulta kyse jatkuvista pyynnin ja saannin menoista. (Vadén 2006.)

1.5 ILMAANTUMISEN PARADIGMA

Artikkelissaan *Tuntureilla – taiteellinen ajattelu tutkimuksen perustana* Leena Valkeapää (2010) tiivistää ja pelkistää osuvasti erään taiteellisesti ajattelevan perusongelman. Ensin on vaikuttuminen ja siitä seurannut elämys tai näky, joka jää taiteilijaan elämään siinä määrin, että hän haluaa työstää sen näkyväksi, esimerkiksi kuvana ja sitten:

Kuvan ja kokemuksen välissä oli kuitenkin niin pitkä välimatka, että kuva oli vain etäinen yritys keskustella kokemukseni kanssa. Työskennellessäni kuva alkoi viedä minua uusiin ja yllättäviin suuntiin. Olin vapaa heittäytymään maalauksen syntymisen prosessiin mukaan. Kokemus ei sitonut ilmaisuani. Valmiin maalauksen edessä olin itsekin katsoja, enkä osannut enää sanoa, mistä kuva oli todellisesti tullut, siihen oli sekoittunut niin monia erilaisia vaikutteita. (Valkeapää 2010, 16.)

Elettynä tilanteena tämä ei ole taiteelliselle toimijalle mitenkään uusi. Tutkimuskontekstissa kysymys kuuluu, kuinka esittää edellä kuvattu kokemuksen vapaa virtaavuus ja sen mukainen tutkimuksellinen eteneminen kielellä, jonka myös epäilijät hyväksyvät taiteellisen tutkimusmetodologian osana. Kysymys on, kuinka vaikuttumisen uudelleen tulkinta ja siinä kohdattu kompleksinen kulku voidaan ymmärtää myös kriittisen ajattelun moodina, jolla voi oppia jakamaan toisten kanssa kokemansa maailman?

Tästä kaikesta käy ilmi, että taiteellisen ajattelun kehittäminen tähän suuntaan, edellyttää ajattelukykyä, joka ei kiinnity liiaksi

nähtyyn, siihen mistä on helppo puhua vaan siihen mikä tekee näkyväksi siis ilmaantumisen kysymykseen. Nimeän edellä esitellyn asenteen tutkimuskontekstissa ilmaantumisen paradigmaksi. Tämä edellyttää sallivaa asennetta ilmaantumiseen nähden, jotta kokemuksen ensisijaisuuteen nojaavassa etenemisessä myös se, mistä kokemus on, saa merkitysyhteytensä. Tutkijan on tämän yhteyden tavoittamiseksi sallittava ja hyväksyttävä kokemukseen ilmeisellä tavalla jo kuuluvat transgressiiviset kyvyt. Tällöin ollaan sen taiteellisen ajattelemisen vaatimuksen äärellä, jonka Hannula, Suoranta ja Vadén esittävät: taiteellisen kokemuksen tulisi ohjata taiteellista tutkimusta avoimesti ja kriittisesti. (2003, 16.)

Kokemuksen transgressiivisillä kyvyillä on nähdäkseni olennainen rooli tutkimuksen tekemisessä, joka tapauksessa, millä tutkimusalalla tahansa, ilmaistiin tämä tutkimusraportissa hyvin, epäselvästi tai ei lainkaan. Ilman kokemuksen transgressiivistä kykyä on vaikea perustella, mistä mikään uusi ajatus muuten voisi ilmetä missään, koskaan. Puhun ilmiöstä tässä kuitenkin taiteellisen tutkijan näkökulmasta.

Tutkimuksessani olennaisimmaksi osoittautunut tutkimusmateriaali tuli kerätyksi ja tulkituksi ensisijaisesti satunnaisina, odottamattomina, irrallisina ja aiheettominakin kokemuksina. Nämä saivat aikaan satunnaisesti, odottamattomasti ja ennakoimattomasti yhteyksiä ja toisiaan täydentäviä käsityksiä, joista toiset näyttivät johdattavan tutkimustyötä haluttuun suuntaan, toiset tuntuivat sitä sekoittavan ja hankaloittavan. Tutkimuksen edetessä ymmärsin tämän kaiken kuuluvan ilmaantumisen paradigman menetelmälliseen asenteeseen. Asenne osoittautui välttämättömäksi, jotta niin hyödylliset oivallukset kuin sopimattomat päähänpistot, niin tutkimuksen onnistumista ja kommunikoiavuutta edistävätkin kuin tätä hankaloittavat kokemuksen ilmentyvät, tulevat ymmärretyiksi samassa kontekstissa, *kokemuksen ilmitulemisen kontekstissa*. Henkilöhistoriallisesti edullisia ja tarpeettomia tai muuten ongelmallisia kokemuksia yhdistää, että niiden ilmituleminen on tutkijan elämän käytäntöihin kuuluvan transgressiivisen kyvyn toimintapiiriä.

Taiteellisen tutkimusmenetelmän kannalta voidaan sanoa, että kokemuksen transgressiivisuus on se tapa, jolla erilaiset kokemukset asettuvat jonkinlaiseen horisonttiin ilman (ja siitä huolimatta), että niitä pyritään erityisesti tulkitsemaan tai soveltamaan. Kokemustodellisuuden voidaan ajatellakin hahmottuneen pitkälti tällä tavoin. Kuitenkin kokonaisuudeksi hahmottumista tärkeämpää on huomata, että kokemuksen ”itselle kokoavat” piirteet elävät kaiken aikaa ja saavat jatkuvasti uusia transgressiivisiä tilaisuuksia. Ilmaantuminen on koko ajan muuttuva merkitysten kietoutuessa koko ajan uusiin suhteisiin ja siten merkitykset ovat koko ajan saamassa uutta kokonaisuutta.

Ymmärrän kokemukseen kuuluvan transgressiivisuuden tutkijalle kuuluvana herkkyytenä astua sellaiseen ajattelemisen piiriin, jossa tavoitettavaksi tehtyjen ilmiöiden ilmaantuminen on tärkeämpää kuin selittäminen tai hallitseminen. Tässä kohdassa taiteellinen tutkiminen saa näkyväksi maailmaa, joka ei ilman tutkijan kokemusta ja sen transgressiivisiä kykyjä paljastuisi mahdollisena tai luvallisena. Tätä tapahtuu hyvin luonnollisella tavalla itse kullekin ajan kanssa, kun jokin kielteinen tai peitetty merkitys saattaa iän ja uusien kokemusten myötä muuttuakin myönteiseksi ja paljastua, tai toisin päin. Taiteellisen toiminnan yhteydessä tällaisia merkityksen muutoksia voidaan tuottaa tarkoituksenmukaisemmin keinoin ja lyhyemmässä kestossa, esimerkiksi värit, melodiat, henkilöhahmot, lausumat sekä mikä tahansa muu merkitysmateriaali voivat saman teoksen yhteydessä muuttaa täysin merkitystään ja sävyään riippuen siitä minkälaisen muuttuvan kokonaisuuden osaksi ne tulevat asetetuiksi.

Kokemustodellisuuden moninainen ja monikerroksinen rakenne toimii kriittisiltä osin itseohjautuvasti (Varto 1992, 70). Tässä tutkimuksessa esille ottamani transgressiivinen kyky on yksi tapa artikuloida ilmaantumisen itseohjautumista. Taiteellisen toimijan ja tutkijan on mahdotonta täysin selvittää, kuinka merkitykset uudelleenjäsenytyvät ja transgressoituvat kokemisen kontekstissa. Taiteellisen työn yhteydessä tähän ilmaantumisen piirteeseen voi ikään kuin luottaa, jolloin toiminnan päämääränä voikin olla pikemminkin ”avoimien merkitysten” synnyttäminen silloin, kun uudelleen jäsenytyminen on se mitä toiminnassa tavoitellaan määritelmien sijaan. Tämä ei ole mikään itsestään selvällä tavalla onnistuva toimenpide vaan edellyttää harjaantumista, koulutusta ja yhteisöllistä vuorovaikutusta, jotta luottamus kokemuksen ilmaantumistapoihin toteutuvat esimerkiksi tiettyssä toiminnan muodossa.

Juuri itseluottamuksen rooli taiteellisessa työssä ja tutkimisessä tulee ilmi esimerkiksi tämän tutkimuksen taiteilijahaastattelujen yhteydessä selvästi. Ilmaantumisen paradigma tavoitteena ei ole itsestään selvä eikä sen antamista voi ulkoistaa itseltään vaan se syntyy harjoituksen, koulutuksen ja vuorovaikutuksen myötä kehkeytyvässä ammattitaidossa. Ammattitaitonsa piirissä itse kukin osaa hyödyntää kokemuksen transgressiivisiä kykyjä jossakin määrin niin, että välitön tyydyttävyyys ei ole ensisijaista vaan pikemminkin kokemuksen osoittamat paradoksaalisuudet ja outoudet halutaan saattaa esiin niitä seuraamalla. Taiteellisen tutkimisen menetelmällisen kuvauksen kannalta kokemuksen transgressiivinen kyky on olennainen tekijä, sillä tutkimuksen onnistumisen kannalta sekä tutkimuskohteen että tutkijan kohdalla kokemuksen ennakoimaton uudelleenjäsenytyminen saa ratkaisevan merkityksen.

Transgressiivinen kyky ei tarkemmin tarkasteltuna kuitenkaan koske ainoastaan taiteilijan ammattitaitoa vaan tässä tutkimuksessa tarkastelen myös visuaalista arkihavaintoamme olennaisilta piirteiltään yhteneväisenä taiteelliselle toiminnalle. Transgressiivinen kyky voidaan nähdä tässäkin perustavana tekijänä.

Tietoisien tarkastelumme kohteet ovat nimittäin tietystä mielessä aina transgressiivisen kokemuksen aikaansaannoksia. Oli sitten kyse yksilöistä, yhteisöstä tai mistä tahansa elämässä kohdatusta ilmiöstä, kohtaamme aina ainoastaan omassa ympäristössään ja historiassaan muodostuneita merkityskokonaisuuksia, joita kukaan ei sinänsä ole päättänyt sellaisiksi. Tutkijana en pysty jäljittämään kovinkaan suurta osaa niistä tavoista, joilla esineet, tapahtumat ja muut ilmiöt ovat kaikesta muusta riippuvaista. Merkityskokonaisuuden muodostumisen lopputuloksena tarkasteltava asia on tekijöiltään ja järjestykseltään lopulta vieras läsnä oleva kohde tai tilanne, siis transgressiivisen kokemuksen tuote.

Kokemuksen transgressiivisuus mahdollistaa asioiden kohtaamisen ja tuntemisen, joita en lopulta tiedä, koska ne kuuluvat kokonaisuuteen, johon minulla ei ole suoraa pääsyä ja jota ymmärrän käytännössä sitä sen enempää ajattelematta. Kokemuksen transgressiivisten kykyjen myötä tutkijan situationaalisuus muuna kuin jo olemassa olevina käsitteinä saa myös merkitysyhteytensä ilmaantumisen piirissä. Situationaalisuudella viitataan tässä siis itse kutakin juurruttavaan tosiasiallisuuteen, joka vaikuttaa ihmisen toiminnassa niin kuin se vaikuttaa riippumatta siitä, miten olen sen käsittänyt. (Rauhala 1989.)

Tieteen, koulutuksen ja muiden tottumukseen perustuvien tietämisen tapojen kohdalla todellisuutta pyritään esittämään usein järjestyksenä, joissa asioilla on pysyvät aikansa ja paikkansa tai vastavasti koettavat asiat ovat kokemusta yleisemmän muutoksen periaatteen ilmentymiä. Morton (2007; 2013) näkee tällaisen koettuja ilmaantumistapoja ylittävään pysyvyyteen tai muutokseen vetoamisen länsimaiselle ajattelulle tyypillisen läsnäolevan metafysiikan variaatioina. Ongelmaa kutsutaan OOO (object-oriented-ontology) -teoriassa olioiden yli- ja aliarvioimiseksi. Taiteellisessa työskentelyssä kohdattavien asioiden yli- ja aliarviominen tarkoittaa juuri transgressiivisen ulottuvuuden poispyyhkimistä, jolloin tarkoitus on esineellistä tai muuten kiinnittää jokin kokemuksen ulkopuolinen todellisuus ratkaisevilta osin pelkästään ajateltaviksi tosiasioiksi. Metafysiikkana tässä ei ole sinänsä eroa korostetaanko pysyviä substansseja vai muutosperiaatetta. Taiteellisessa toiminnassa koetut ilmiöt eivät kuitenkaan ilmene minkään ilmaantumistaan todellisemman todellisuuden periaatteina tai yksikköinä. Pikemminkin kokemuksen transgressiivisten kykyjen paljastuminen odottamattomina yhteyksinä osoittaa kuinka tietoiset pyrkimykset osuvat yhteen koettavan

kanssa tunnistaessamme koko ajan saavutettavia tai karkaavia merkitysisältöjä, joiden muuttumistavasta ja periaatteista meillä ei kuitenkaan ole koskaan selkeää käsitystä.

Tällainen riittämättömyyskin saa aikaan olennaista tietoa, koska koettu ilmaantumistapa asettuu aina suhteeseen aiemman tiedon ja odotusten kanssa: vaikka ilmaantuminen onkin satunnaista suhteessa ajateltuun ja pääteltyyn, juuri ilmaantuva todistaa yksittäisiä kohtia ajattelusta vaikkei koskaan sitä kokonaan. Kokemusmaailma ei siis ole umpio vaan maailma, joka on avoinna ihmiselle ja hänen toimilleen. (Varto 2008, 61.)

Ilmaantumisen paradigman erityispiirteenä on välitön arviointi kokemuksen transgressiivisten piirteiden merkityksestä koki-jalleen. Taiteellisen tutkimisen kannalta tässä kohdassa voidaan käyttää osuvimmin ajatusta konkreettisesta vastuksesta, joka välittömällä tavalla osoittaa itsestäni riippumattoman todellisuuden asteen työskentelys-säni. Kokemuksen transgressiiviset kyvyt saavat aikaan jotakin, jonka yli tai ali en juuri nyt pääse. Sitä ei voi kiertää. Se on tässä ja nyt, omassa elämässä mukana. Kokemuksessa vakuuttumisen jälkeen näkyvä maail-makin näyttyy toisenlaisena, ainakin on selvää, ettei siinä näy kaikki. Transgressiivisyys liittyy siis tapaan, jolla tutkimuskohde tulee tutkimuk-sen kuluessa läheisemmäksi ja tutummaksi uudenlaisten jäsentymisten myötä. Uudelleen jäsentymiset löytyvät ilmaantumisesta, sen äärellä työskenneltäessä.

Uudelleen jäsentyminen on tutkimuksen luotettavuuden ja onnistumisen kannalta välttämätöntä, jotta myös tutkimuskohteen tutki-jasta riippumattomat piirteet tulisivat saavutetuiksi. Taiteellisesta työstä tutussa menetelmässä tämä uudelleen jäsentyminen näkyy erityisen selvästi, koska taiteellisen työn tekijä on harjaantunut dialogiseen suhtee-seen toimintansa toisen osapuolen kanssa, oli se sitten ihminen, työkalu tai työstettävä materiaali. Dialogissa korostuu hallittu kohtaaminen ja vuoropuhelu. Edellytyksenä on, että kohtaaminen itse määrittelee lähes-tymisen vauhdin ja tavoitteet. Kokemuksen piirissä minkä tahansa ilmi-tulleen voi asettaa suhteeseen sen kanssa, minkä jo uskoo ymmärtävänsä ja saavuttaneensa. Taiteellisen työn tekijällä on tämän ilmaantumisen paradigmani kutsumani mahdollisuuden vuoksi mahdollisuus olla yhtä aikaa mukana elämän tapahtumisessa ja arvioida sitä. Tässä dynamiikassa syntyy ehkä kuva, kuten Valkeapään esimerkissä, jonka lopputuloksesta ei tekijällä itselläänkään ollut selvyyttä kuin ehkä vasta viimeisen vedon jälkeen. Lopputulos paljastuu kuitenkin aina kompleksisempänä kuin sitä edeltäneet välivaiheet. Taiteellisessa tutkimisessa menetelmällisen tarkastelun ohella on aina kyse myös kokemuksen transgressiivisistä kyvyistä eli ilmaantumisesta kokonaisuudessaan.

Ilmaantumisen paradigma ei siis välttämättä anna parempaa kuvaa valmiista maailmasta vaan se kertoo maailmasuhteen luonteesta. Kokemus transgressiivisen kykynsä myötä toimii ikään kuin paradigmaattisesti siten, että se avaa kokemisen kohdetta, esimerkiksi taiteellista työtä, sen olennaisten todellistumisten suuntaan (siis kohti sellaista mikä on mahdollista), samalla se kerii auki myös tutkijaa itseään, syventäen hänen itseymmärrystään.

Kokemuksen transgressiivisistä kyvyistä kiinnostumisen myötä tutkijan huomio ei kiinnity mihinkään tiettyyn ilmenemis-
muotoon vaan ilmaantumisen dynamiikka itse voi saada epistemisen kiinnostuksen luonteen, sillä kokemuksessa saavutettu ei tule koskaan kokonaan tavoitetuksi. Tutkimuksen kannalta tällainen oivallus tarkoittaa tutkimuskohteen ja tutkijan oman kokemisen erottamista. Ilmaantuminen ymmärrettynä tässä mielessä paradigmaattisesti, eli aina tietyn tulkintasysteemin ylittävänä, tarkoittaa siis jatkuvaa aktiivisuutta sen selvittämisessä, kuinka ilmaantumisen herättämä on maailmaan nähden osuvaa tai harhaista. Taiteellisessa toiminnassa ilmaantumisen paradigma ei tule tyhjennetyksi missään tietyssä ajassa tai paikassa, samalla tutkijalle on selvää, ettei kokemus olisi kokemus ilman paikkaa ilmiöiden maailmassa.

Mistä tunnemme visuaalisuuden idean? Tutkimusargumentin alustusta

Taidekasvatuksessa alaa erityisesti määrittävän kokonaisvaltaisuuden ihanteen korostaminen ei ole uusi asia. 100 vuotta sitten suomalaisen taidekasvatuksen avantgarde tarkoitti kaikkien taidekasvatuksen lajien läheistä yhteistyötä. Ensimmäisiä alan oppi- ja ohjekirjoja työstänyt Lilli Törnudd (1862–1929) korosti taidetunteen opettamisen tärkeyttä taiteen- ja toiminnan lajeja ylittävällä tavalla, sillä taidetunteen tarkoituksena on palauttaa henkisyys luonnon yhteyteen (Muukka-Marjovuori 2014). Nykyinen taidekasvatus korostaa menetelmässään jatkuvaa liikettä yksityisen ja yhteisöllisen työskentelyn välillä, monimenetelmällistä otetta, jossa multimodaaliset kokemukset jäsentyvät osaksi kriittistä teorian muodostusta visuaalisen kulttuurin formaaleissa ja informaaleissa yhteyksissä. Visuaalinen ei tarkoita enää vain silmää vaan kaikkia näkyväksi tekemisen tapoja, keinoja ja yhteyksiä (Read 1943; Pohjakallio 2005; Granö, Keskitalo ja Ronkainen 2013; Kallio-Tavin 2012; OPS 2016).

Siitä lähtien kun media- ja ympäristökasvatuksesta tuli osa kuvataidekasvatuksen toimintapiiriä, ei ole ollut enää mielekästä sulkea mitään muutakaan kulttuurin alaa pois taidekasvatuksen kentältä. Kun visuaalisuus ymmärretään nyt kuuluvan kaikkeen koulun ja taidemaailman ulkopuoliseenkin todellisuuteen visuaalisen kulttuurikasvatuksen merkityksessä, toimintaa ohjaavatkin nyt pikemminkin yhteisökeskeiset ja julkiset ideat kuten monikulttuurisuus, demokraattisuus, eettisyys, monimuotoisuus, avoimuus, joiden taustana visuaalisuus kokoavana käsitteenä toimii.

Tutkimuksen kannalta on kuitenkin huomattava, että pedagoginen katse, joka tekee kulttuurin ilmiöt huomioon otettaviksi ja mielenkiintoisiksi, on samuuden vaatimus, joka ei välttämättä ole lähestyminen kokonaisvaltaisempaan tai edes eettiseen ja avoimeen suuntaan. Keskustelu visuaalisesta kulttuurista on pikemminkin vahvistanut, myös kriittisen puheen tasolla, luonnollista asennettamme olettaessaan yleisen visuaalisuuden idean havaintokokemusten tai yksittäisten visuaalisten ilmiöiden taakse. Tämä toki mahdollistaa uudenlaista kriittistä puhetta sekä valtopoliittista otetta, joka sinänsä on tärkeää tietyn visuaalisuuden sisällä, mutta joka samalla voidaan nähdä myös tavaksi yksinkertaistaa asioita, havaintoa ja kokemusta. Tilanne pikemminkin romahduttaa visuaalisia ilmiöitä koskevan tarkastelun tietynlaista representaation idean mukaista visuaalisuutta koskevaksi. Tästä näkökulmasta esimerkiksi monilukutaito-opetus keskittyy sellaisen visuaalisuuden piirteisiin, jonka näkyväksi tuleminen tavat ovat ikään kuin (yleistämisen)tarpeidemme palveluksessa, tiedostetusti tai

tiedostamatta. Visuaalisesta tulee reflektion tunnistama tehtävä, tiedostamisprosessi, jonka kriteerit kasvattaja tietää jo etukäteen vaikka itse lopputulokset voivat olla mitä tahansa. Nykyinen visuaalisuuden kaiken kattavuus onkin toimitetun, aiotun, esitetyn ja julkiseen variaatioon nojaavaa *kapéaa visuaalisuutta* ja sen sisällä luodun diskurssin näennäistä pluralismia. Visuaaliset käytännöt problematisoidaan alan sisäisessä keskustelussa vasta kun käytännöt ovat uudelleen läsnäoloistettu esimerkiksi pedagogisiin, poliittisiin ja teoreettisiin tarpeisiin sopivalla tavalla. Tätä väitettä on syytä tarkastella lähemmin.

Ongelma on sama kuin yleisemmin länsimaisessa *jo koettua* koskevassa tutkimuksessa. Kritiikki on osoitettu viime vuosiadalla esimerkiksi fenomenologisen filosofian suunnalta (Hirn 1900; Kupiainen 1991b; Vadén 2006; Varto 2000; Heidegger 2000; Henry 2008; Husserl 2012; Merleau-Ponty 1962; Schürmann 2003). Muotoilen kritiikin tämän tutkimuksen kannalta seuraavasti: periaate, jolla tapahtunutta arvioidaan ja arvostetaan on reflektionistinen. Tämä tarkoittaa, että pidämme itsestään selvästi visuaalisesti merkittävänä ja merkitsevinä niitä havaittuja piirteitä, jotka näyttävät valitussa seuraannossa ja aikavälillä ”johtavan johonkin”, joilla on siis sellaisia seurausilmiöitä, jotka voidaan tunnistaa myöhemmissä kehityskuluissa. Tässä ei yksittäisten käytäntöjen toteuttamisten kannalta ole mitään väärää. Ongelma ilmenee ikään kuin kääntöpuolena kun käytännöistä aletaan muodostaa tiedonala, politiikkaa ja tutkimusta, jotka esittävät vaatimuksia käytännöille. Reflektionismiin tukeutuva ajatteluperinne edellyttää, että visuaalinen on jokin periaate, joka toteuttaa itseään kaikista satunnaisista kehityksistä riippumatta, luonnehdittiin sitä sitten kokonaisvaltaisuutena, järjestyksinä, muutoksena, suhteellisuutena, itsetietoisuutena tai avoimuutena. Yleisen visuaalisen periaatteen olettaminen visuaalisten havaintojen taakse, yhtenäisen visuaalisuuden logiikan otaksuminen, yksinkertaistaa visuaalisen situationaalisia ehtoja, näkyväksi tekevää havaintokokemusta, tietynlaisen taloudellisen, kielellisen, tiedollisen, poliittisen ja pedagogisen samuuden suuntaan.

Yksinkertaistus unohtuu, sillä käsitekielen tasolla visuaalisuuden hallinnoiminen sisältää luonnollisesti jo kaiken: aineistot, menetelmät, aistit, kehollisuuden, modaliteetit, järjestykset, lopputulokset, viestintäkeinot, kulttuurit, filosofiat, genret ja sekä sosiaaliset ilmiöt¹³. Mahdolliset uudet ilmiöt ovat vain esimerkkejä hallinnoidusta visuaalisesta, kokonaisvaltaisuudesta ja avoimuudesta. Representaation ideaksi

36

37

13 Walker ja Chaplin (1997, 3) kuvaavat visuaalista kulttuuria transdisipliinisenä projektina, jossa yhtyvät ainakin estetiikka, antro-

pologia, arkeologia, arkkitehtuurin historia/teoria, kulttuurin tutkimus, dekonstruktio, muotoilu, feminismi, elokuvan tutkimus/historia, perinne

yksinkertaistettu visuaalisuus sallii kaikkien mahdollisten kielellisten merkitysten projisoimisen. Kollektiivinen ajatus visuaalisuudesta on jo heti saavuttanut periaatteellisen huippunsa, jolloin sen ”selitysvoinman” alle voidaan sijoittaa loputtomasti uusia ilmiöitä¹⁴. Reflektionismin soveltamisen projekti ei näytä tarvitsevan kritiikkiä, koska se avaa kaiken kulttuurisen toimintaympäristön juuri visuaalisen kulttuurikasvatuksen tarpeisiin sopivalla tavalla.

2.1 KAPEA VISUAALISUUS

Kapea visuaalisuus kulttuurikasvatuksen operatiivisena kohteena mahdollistaa käsitellä visuaalista kulttuuria ja kokemusta ikään kuin kokonaisuutena, joka koostuu itseään pienemmistä osatekijöistä, ja toisaalta itseään yleisemmästä systeemiavaruudesta (Seppänen 2002; Rossi & Seppä 2007; Granö, Keksitalo & Ronkanen 2013). Idealisointi paljastuu myös siinä, että visuaalisuutta koskevat käsitteet ovat subjektiivista riippumatta samoja käsitteitä. Tämä tulee ilmi erityisesti *visuaalisen järjestyksen* käsitteessä. Tutkija Janne Seppäsen julkaisut ovat visuaalisen kulttuurin suomalaisen keskustelun perusteoksia, joissa keskitytään siihen kuinka visuaaliset järjestykset määrittävät visuaalista.

Visuaalisten järjestysten tunnistamisen kannalta tärkeintä on, että ne ”sisältävät vakiintuneita ja jaettuja kulttuurisia merkityksiä” (Seppänen 2002, 36). Hänen mukaansa visuaalisen järjestyksen käsite viittaa ”visuaalisen todellisuuden säännönmukaisuuksiin ja niihin kytkeytyviin merkityksiin” (Mt., 14). ”Visuaalisia järjestyksiä voi löytää myös vakiintuneista katsomisen tavoista eli näkemisen fysiologiasta ja kulttuurisista normeista” (Mt., 35). Näin on selvää, että visuaalisen järjestyksen tavoittamisen ehtona on, että se ymmärretään tapahtumisesta erotettuna ja tiettyjä piirteiden mukaan yleistettynä. Kuvakulttuurien kohdalla ajatus on voitu tehdä melko helpoksi, koska esimerkiksi kuvalliset konventiot eivät missään vaiheessa tule tunnistetuksi ainutlaatuisina keksintöinä vaan indoktrinaation tuloksina. (Tavin 2016.) Näin merkityksiä voidaan jaotella esimerkiksi välittömiin, välillisiin ja mahdollisesti vaikuttaviin tekijöihin. Visuaalisen järjestyksen osoittaminen, kontekstin valinta ja luokitusten tapa ovat siis riippuvaisia operationalisoinnissa

tutkimus, kielitiede, kirjallisuus
kritiikki, marxismi, mediatutkimus,
fenomenologia, filosofia, valokuvan
tutkimus, poliittinen ekonomia, jäl-
ki-koloniaalinen tutkimus, post-struk-
turalismi, proksemiikka, psykoanalyysi,
havaintopsykologia, pervoteoria,
formalismi, semiotiikka, sosiaalinen
historia, sosiologia ja strukturalismi.

Listan luettuaan ymmärtää heti,
ettei se suinkaan ole täydellinen.

14 Tilanne muistuttaa abstraktia
versiota esiteoreettista käyttäytymistä
ohjaavasta havainnon vankilasta
ja villistä ajattelusta, joiden roolin
visuaalisen ajattelun historiassa
otan esiin osassa 3 luvussa 4.

oletetusta yleistämisen mahdollisuudesta. Yleistämisen mahdollisuuden itsestäänselvyyden tuoma selitysvoima sen sijaan saa näkemään visuaalisen järjestyksen periaatteen mahdollisuutena melko ongelmattomasti rinnastaa myös teorioita keskenään kuten esimerkiksi Jacques Lacanin symbolisen järjestyksen, Michael Foucaultin diskursiivisen järjestyksen sekä Jean Baudrillardin autenttisuuden käsitteet. (Kallio 2012.)

Myös näkymätön saa visuaalisille järjestyksille alisteisen merkityksen kun se kuljetetaan samuuden kielen alaisuuteen. Seppäsen (2002, 44) mukaan ”näkymättömyys on pois sulkemista visuaalisen järjestyksen piiristä”. Tässä näkymätön ajatellaan siis katveeseen jääneeksi näkyväksi. Kuitenkin on selvää, että valtarakenteen tai sen katvealueen nimen osaaminen ei kuitenkaan takaa, että mitään nähtyä asiaa sinänsä tai visuaalista ilmiötä olisi olemassa. Yleisen visuaalisuuden idean valossa voimme koetella ja ajatella käsitettä, sen vastakohtia ja yläkäsitteitä, vaikka itse asia ja ilmiö puuttuisivat. Vallitseva visuaalinen kulttuurikasvatus pitää sisällään paljon nimiä ja käsitteitä, jotka viittaavat sellaiseen, joka ei ole visuaalisesti läsnä tai paikalla. Pikemminkin katveeseen jää mahdollisuus ajatella, että visuaaliseen kuuluisi sellaista ainutkertaista, korvaamatonta ja vertaamatonta perinnettä, jossa elämän käytännöt ovat kasvaneet ilmoille suurelta osin ilman puhetta ja teoreettista etäisyyttä, ihmisten keskinäisessä toiminnassa, puhumattakaan luonnon olioista, joita ei voi kääntää toisille järjestyksille tai perustoille. Kasvatus kontekstissa kysymys on ilmeisen poliittinen: milloin ajatus visuaalisesta on luotu vahvistamaan tiettyyn intressiin ja yleistämistapaan sidottua näkyvää myös toisten kokemuksissa? Ajatus visuaalisista järjestyksistä toimii kulttuurikasvatuksen ja tutkimuksen käytännöissä juuri näin: kapean visuaalisuuden mukaiseksi voidaan tulkita mikä tahansa ja ”kaikki” tapahtunut, kun vapaasti voidaan valita tulkintakriteerit mistä kontekstista tahansa, milloin tahansa.

38

2.2 VISUAALISEN AJATTELUN DEMYSTIFIOIMISEN VAATIMUS

Menestyksellisten yleistämistapojen kääntyminen korvaamaan se todellisuus, joka yleistämistarpeen alun perin herätti, ei tietenkään ole visuaalisen kulttuurikasvatuksen omistama juoni. *Juoni* on yleisemminkin luonnollisen asenteen keskeinen piirre. Ongelma näyttää liittyvän läheisesti kulttuurimme pyrkimykseen tehdä kaikki näkyväksi ja siten hallittavaksi. Meillä on taipumus abstrahoida koettavissa olevasta jotakin, joka ei enää ole koettavissa (Varto 2008, 110). Arkihavaintoa tutkivissa teorioissa visuaalisten kohteiden tavoittamista on pyritty tutkimaan asettamalla havainnon osapuolet esineiden kaltaisesti erilleen, jotta tavoittamisen kokemus saadaan operationaalistettua

39

myös teoreettisessa kuvassa. Kääntöpuolenaan tämä on tarkoittanut sijoittaa havainnon tekijät samaan, osapuolet ylittävään ideaan kokonaisuudesta, kuten ympäristöön, luontoon, maailmaan tai sosiaaliseen tilaan. Näin kokonaisuuden idea periaatteessa jo määrittelee välimatkan ja näkyvyyden luonteen samalla esineellistäen visuaaliset kohteet. Visuaalinen elämismailma ymmärretäänkin usein niin luonnontieteellisenä kuin sosiaalisena tilana, systeemiavaruutena, katseiden vaihtona, jossa välimatka ja syvyys otetaan annettuna. Systeemiavaruudessa kaikki näkyvä läsnäolo on välttämättä jonkin uudelleen läsnäoloistamista (Bourriaud 2002). Systeemiavaruuden ennalta-asetusten piirissä representaation ja alkuperäisen materiaalin ero voidaan sanoa katoavan: kaikki uudelleen esitys voidaan ottaa uutena materiaalina, jollekin muulle. (Seppänen 2001, 67–68.) Oletus luonnollista havaintoa perustavasta samuudesta, ikään kuin esineellisyyksien abstraktina potentiaalisuutena, säilyy ja pikemminkin vahvistuu kun kaikki konkreettinen suhteellistuu.

Tällaisen käsittehistorian valossa on luonnollista ymmärtää visuaalisen kuuluminen samaan kategoriaan kuin esinemaailman tuotteet. Ajattelun toimivuus ja visuaalinen läsnäolo havaintomaailmassamme on niin luonnollista, ettemme tule kysyneeksi tätä, koska aina tärkeämpiä asioita näyttää olevan esillä tai käsillä, näkymättömissä tai näkyvillä. Visuaalisen järjestyksen antamassa todellisuuskuvassa viisaudeksi katsotaan osoittaa näkyvää perustavat rakenteet ja esittää uudenlaisen järjestyksen mahdollisuus. Tämän tutkimuksen kannalta luonnollinen asenne visuaalisen teorian muodostuksen taustaperiaatteena on esimerkkiä ajattelun ylivallassa, jossa hallinnan ja politikoinnin kieli hakeutuu lähemmäksi esinetodellisuutta muistuttavia merkityksiä. *Ajatus* visuaalisuudesta on kuin raaka-ainetta, jonka voi blokata poliittiseen teoriaan, opetukseen, taiteelliseen prosessiin, sisustukseen tai profiilikuvaansa.

Ongelma visuaalisuuden valikoivasta reprodusoimisesta ajattelunsääntöjä vastaavaksi muistuttaa myös nykyaikaisen ekologisen ajattelun piirissä käytyä keskustelua. Tässä keskustelussa on tuotu esiin kuinka luonto oletettuna paikkana tai jatkumona, jossa olioita voi suhteuttaa toisiinsa pelkästään ajattelun periaattein, on pikemminkin askel epäempiiriseen ja uskonvaraiseen suuntaan (esim. Vadén 2006; Morton 2007). Myös kuvataidekasvatuskeskustelussa edellä esitellyistä syistä kapean visuaalisuuden tuottama "kriittinen" ajattelu on saanut tällaisen taianomaisen viittaussuhteen roolin.

Käsitys kapeasta visuaalisuudesta nousee esiin vahvasti esimerkiksi tänä vuonna voimaan tulleen opetussuunnitelman laatijoiden ajattelussa. Kriittinen ajattelu ja monilukutaito perustellaan nimen-

omaan hyväksymällä menestyksellisen yleistämisen kriteerit. Opetussuunnitelman ohjaavaa vaikutusta kokonaisvaltaisen, ilmiöpohjaisen ja monimenetelmäisen painotuksensa kautta onkin syytä tarkastella myös valtana pysyväistää tiettyä visuaalisuuskäsitystä ja tietenkin myös ihmiskäsitystä. Räsänen kirjoittaa taiteellisesta käsitteellistämisestä: ”Olennaista havaitsemisessa ei ole se, mitä vastaanotamme ympäröivästä maailmasta vaan se, mitä teemme havainnoillamme, miten esitoimme eli esitämme niitä.” Ihmisen ajattelu on Räsänen mukaan kulttuurisissa välineissä tapahtuvaa edustuksellista (symbolista) toimintaa. (Räsänen 2015, 26.)

Vallan kysymyksiin keskittyvässä kognitiivista oppimiskäsitystä kriittisesti tarkastelevassa perinteessä havaintokokemus näyttäytyy myös ylitettävänä ongelmana. Kallio-Tavin (2015, 132) kirjoittaa kuinka kunkin oma perspektiivi on ongelma eettiselle kohtaamiselle, sillä ”maailma ei ole kuten se minulle näyttää”. Kallio-Tavinin käsityksessä korostuvat yhtä aikaa eettisyyden, avoimuuden, demokraattisuuden ihanteet, mutta samalla leikataan paljon pois: koko perspektiivinen todellisuus. Kun diskurssi visuaalisesta rajautuu tiedostamisprosessiksi, pyrkimykset kokonaisvaltaisuuteen tai avoimuuteen tulevat korostamaan itsetietoisien inhimillisen harkinnan erityisyyttä ja omistavaa otetta visuaalisista ilmiöistä, joita edellä kuvatuilla käsityksillä, monilukutaidon ajatuksella tai eettisen kohtaamisen periaatteilla, voidaan hallinnoida.

Visuaalisuuden kytkeminen pedagogisen toiminnan ideaaliin horisonttiin ja täytyy siis tunnustaa ja tunnustaa operationaaliseksi ratkaisuksi, joka palvelee taidekasvattajan valtapoliittisia tarpeita, kasvatuksellisia ihanteita ja muita etukäteen oletettuja periaatteita. Ilman tunnustusta reflektionismi ajattelun paradigmana jää ihmiskäsitykseen liittyväksi uskomukseksi, jota ei voi todentaa tai osoittaa virheelliseksi. Tämä ei tarkoita, etteivätkö kasvatustavoitteet sinänsä saisi olla kunnianhimoisia, jopa ideaalisia, mutta niiden rinnastaminen periaatteeseen, jolla näkyvä tulee ilmi, idealisoi myös visuaalisen. Idealisoimisella on merkittäviä valtapoliittisia ja eettisiä seurauksia sen salliessa syyllistävän puheen omakohtaisesta perspektiivistä, aistisuudesta ja visuaalisesta kokemuksesta kriittisen ja vapauttavan pedagogiikan nimissä.

Ongelmana näyttää siis olevan kiinnittymisemme yksityiskohtiin, satunnaisesti syntyneet jaot ja kieli, jonka olemme oppineet osaamaan. Havaintomme ja kuvamme näyttävät enimmäkseen syntyvän käytännöllisiä jakotarpeita varten. Havaittavat oliot kuten kuvat ovat muunlaisen visuaalisuuden ymmärtämisen kannalta haaste, sillä visuaalinen kokemus sitoutuu hyvin epämääräisesti. Visuaalisessa kommunikaatiossa merkityksenantoa tapahtuu niin kuvan tekijässä kuin

sen vastaanottajassa, joten tästä syystä välinelunne korostuu. Kuitenkin juuri visuaalisuuden tasolla kuvat ja havainnot pitävät mukana muutakin kuin objektivoinnin ja kommunikaation välineitä. Kuvat ja havainnot sisältävät koko ajan kaiken sen, mitä voimme niistä sanoa ja ajatella, ilman, että ne asettaisivat itse mitään rajoitusta. Emme osaa olla näkemättä yhteyttä samaan tilaan asetettujen kuvien välillä, vaikka niillä ei olisi mitään tiedostettua tarkoitusta keskenään. Visuaalisessa maailmassa ei tässä mielessä ole ulkopuolta, mutta siinä on ero, jonka keskellä olemme: se minkä osaamme ja se historia, joka on aina vanhempi kuin kuvien käyttäjät.

2.3 VISUAALISEN AJATTELUN TUTKIMISEN EHDOSTA

Representaation idean varassa rakentunut kriittinen katse on tullut tarkoittamaan abstraktia vapautta järjestyksistä yli maailman paljastavan visuaalisen havainnon. Tällöin näkyvä, visuaalinen ja havainto näyttäytyvät samankaltaisina reflektioon nähden: ne kaikki voidaan ajatella yhtäläisen tarkastelun piirissä ja mikään ei välttämättä edellä toista. Kuitenkin havaitsijan kannalta on selvää, ettei havaitseminen sinänsä ala tai loppu, se on pikemminkin tapahtuminen, jossa jokin visuaalinen olio tai ilmiö tulee ilmi. Tämä ei tapahdu missään abstraktissa tilassa vaan havaitsijan oma paikallaolo antaa tapahtumalle sen ymmärrettävät mittasuhteet. Tilanteessa on selvää, että havaitsija on yhtä aikaa sekä yksi näkyvä ilmiö muiden joukossa, mutta samalla myös kaikkien havaittujen näkyvien kannalta jotakin muutakin.

Vaikka visuaalinen on kiinni ajassa, paikassa ja kohdassaan, ja vaikka juuri havainnossa visuaalisen ajallisuus juuri näkyy – mikään visuaalinen havainto ei sellaisenaan enää toistu – kaikki tämä on keskustelussa koko ajan muuttumassa ajattelun asiaksi ja siten synnyttämässä yleisen visuaalisuuden, kuvitelman, jossa jonkun näkyvä todellisuus tulee esitetyksi myös toisille näkyvänä todellisuutena, jostakin toisesta tilanteesta nousseena. Esittelen tässä tutkimuksessani myöhemmin havaintotietoisuuden *enaktivistista* teoriaa, joka kritisoi perinteeseemme kuuluvaa mielikuvaa ajattelusta aistisesta irrottautumisena. Tällaiseen mielikuvaan nojaavat oppimiskäsitykset sivuuttavat sen tosiasian, että kaikkein arkisimmissa toiminnoissamme havainnon ja käsittämisen yhteenkuuluminen on monikerroin tärkeämpää kuin niiden erottaminen. Myös kommunikaatioon kuuluvien merkitysten havaitseminen edellyttää meiltä kykyä kiinnittää käsittämistämme keinoilla, joita havaitsemisen käytännöt tarjoavat, eli esittää jotain toiselle samoilla keinoilla kuin joita toinenkin voi tavoittaa. Väärinkäsitys ajattelun visuaalista ylevöittävästä tehtävästä johtuneen siitä, ajattelun

tärkeimmiksi tehtäviksi on perinteessämme, erityisesti kasvatustilanteissa, haluttu nähdä tietynlaisia tehtäviä, ja nämä tehtävät saattavat olla aivan muita, kuin mitä ajattelulla käytännössä ehkä on.

Reflektionismin ja sitä palvelevan retrospektiivisen kontekstualismin kritiikin esitti myös Yrjö Hirn (1900) tutkimuksissaan esteettisen kokemuksen luonteesta ja taiteen alkuperästä. Hirnin teoriaa esittelen lähemmin tutkimukseni 3. osassa. Hirnin kritiikki rakentuu huomioon siitä, kuinka alun perin jokainen esteettinen tapahtuminen, jota voi kuvata teon sanalla, maalaaminen, runoileminen, havaitseminen, tanssiminen, keskusteleminen, on osa ainoastaan omaa kokonaisuuttaan, rajoiltaan epämääräinen ja tällä ratkaisevalla tavalla kritiikitön toteutuessaan. Tunnistaminen yhdeksi rajalliseksi kokemukseksi tai partikulaariksi ilmiöksi on jo muuttanut tämän tapahtumisen luonteen.

Hirn ei ota esteettisen kysymyksessä apua kognitiolta tai muulta ”kolmannelta osapuolelta” vaan näyttää ymmärtävän kokemuksen yksikkönä, joka jo kantaa itsessään enemmän merkityksiä kuin mikään ideaalinen käsite tai momentaarinen osatekijä. Esteettinen on pienin yksikkö, mutta se on esteettinen vain liittyneenä johonkin tietoisuuteen, joka on situationaalinen ja historiallinen. Me emme voi järkevästi nimetä mitään modaaliteettia tai niiden tarjoamaa tietoa omiksi territoirioikseen. Tämä olisi jo idealisaation perustamista. Hirn ajattelee, että esteettinen on radikaalisti aiheeton, ja siksi hän rajaa kaiken ajattelun sääntöjen ja uskomusten hyödyntämisen ulos sen selityksissä, mutta hän ottaa kuitenkin vakavasti esteettisen ilmaantumisen ja siitä syntyvien ilmiöiden vaikuttavuuden. (Hirn 1900.)

Huomio, jonka Hirn tekee, on aiheellinen myös nykyisessä keskustelussa visuaalisesta. Ongelmana käytettäessä ideaalisia konteksteja ja käsitteitä on, että unohdetaan, millä tavalla ne ovat visuaalisia, mihin nähden voidaan väittää niiden visuaalisuus sekä mistä ne ovat konstruoitu. Visuaalisen ja ajattelun merkityksellisyys, suhde siihen kontekstiin, jossa kokemuksia voi saada – elämän kompleksiseen kokonaisuuteen – jää käsittelyn ulkopuolelle.

Tarkoituksenani ei ole keskittyä tässä tutkimusraportissa kapean visuaalisuuden ja visuaalisen kulttuurikasvatuksen kritiikkiin vaan esittää aivan toisenlaista keskustelua, jonka tarpeellisuus on noussut esiin taiteen ja taidekasvatuksen alalla työtä ja tutkimusta tekemällä. Edellä luonnostellun kritiikin tarkoituksena oli selvittää todellista tarvetta ymmärtää, missä kohdin me emme enää järkevästi puhu visuaalisesta ja missä vaiheessa puhe visuaalisuudesta ei enää toimi ohjeistavana vaan tulee käsitellyksi visuaalisen sijasta. Tehdäkseni eron keskusteluun yleisestä visuaalisuudesta puhun *visuaalisesta* sekä

visuaalisten järjestysten sijaan puhun tutkimuksessani myöhemmin *visuaalisesta epistemestä*¹⁵.

2.4

VISUAALINEN AJATTELU ILMAN REFLEKTION TUNNISTAMAA TEHTÄVÄÄ

Seuraan siis Hirniä lähtökohdassani ajatella visuaalista ajattelua toisin kuin itsetietoisuuden tunnistamana tehtävänä. Lähtökohtana on, että visuaalinen on riippuvainen *siitä tavasta*, jolla sille tulee annetuksi visuaalinen merkitys sen löytäessä jonkun kulttuurisen käytännön.

Ensinnäkin visuaalisella ajattelulla on aistinen ehtonsa, joka tarkoittaa maailmasuhteemme piirrettä, joka ei ole kenenkään hallinnassa. Aisteissamme olemme niin kaiken muun kuin itsemmekin armoilla. Aistisen palauttaminen ruumiilliseksi fenomenalismiksi tai reflektion kohteeksi ja tuotteeksi on jo ideaan päin sulkemista ja siten visuaalisesta ajattelusta etääntymistä, sen hallintapyrkimys. Visuaalinen ajattelu toteutuu itseni ja näkyvän ympäristön välittömässä yhteisyydessä. Harjoitamme visuaalisen maailman käytännöllistä ymmärtämistä koko elämämme ajan, tämä ei sinänsä ala tai loppu. Tällä tarkoitan kuitenkin muuta kuin arnheimilainen ja kognitiotieteellinen lähestymistapa, jotka katson kuuluvaksi reflektionismin perinteeseen. Sen sijaan, että visuaalinen ajattelu pyrki ratkaisemaan aistisen, visuaalinen ajattelu pikemminkin on syynä sille, ettei visuaalista ajattelua tehdä tai jaeta reflektion kautta. Visuaalinen ajattelu on jo ehtona ja toteutumassa kun osaamme identifioida näkyvää aistisessa arjessa nähden, kuullen, tuntien, maistaen ja haistaen, kehollisen ja fyysisen empatian ehdoin. Aistisen ehtonsa vuoksi ei ole takeita siitä, että visuaalinen ajattelu seuraisi edes omia lakejaan ja tämän vuoksi kukaan ei omista visuaalisen ajattelun lopputulosta. Näin ollen visuaalinen ilmiö, niin kauan kun se on visuaalinen eli jotakin näkyväksi tekevä, on visuaalinen suhteessa visuaaliseen ajatteluun, ei ajatukseen yleisestä visuaalisuudesta.

Visuaalinen ajattelu ei tarkoita palaamista luonnolliseen eikä se olekaan palautettavissa mihinkään siten, että visuaalisen ajattelun erityisluonne edelleen säilyisi. Luonnollisessa ja totalisoivassa asenteessamme otamme kokemukset jo lähteenä johonkin muuhun. Visuaalinen ajattelu on historiallinen omalla palautumattomalla ja kompleksisella tavallaan, joka on ainut selitys sen kulloisellekin tilalle. Vaikka me voimme harjoittaa visuaalisen historiallisuuden arkeologiaa (Foucault

15 Tarve puhua visuaalisesta järjestyksestä tai visuaalisesta epistemestä ei siis tarkoita eri maailmoista puhumista vaan kysymys on pikemminkin erilaisesta herkkyydestä

ja asenteesta suhteessa näkyvään. Toisaalta osoitan, että visuaalinen episteme täytyy aina jo olettaa visuaalisen järjestyksen konstruomiseksi.

2005, 2010), nämä alut eivät itsessään selitä sitä tilaa, mikä visuaalisesti ajattelevalla nyt on. Näkeminen, kuuleminen, tunteminen, aistinen ja fyysinen empatia eivät tarjoa välttämättä mitään lisä-informaatiota visuaalisesta ajattelusta, mutta ne ovat toimintaa, jotka saavat alkunsa siinä samassa maailmassa missä visuaalinen ajattelukin tapahtuu. Tästä syystä ne ovat välttämätön kohta diskurssissa visuaalisesta.

Merleau-Pontyn (1962, IX) sanoin, ”maailman läsnäolon näkevä laatu” on tieto, jota ilman ei olisi syytä tunnistaa kokemuksen kytkeytymistä visuaaliseen ajatteluun. Visuaalisen ajattelun analyysi ei kuitenkaan muutu radikaalimmaksi tällaista kokemusta abstrahoidulla. Pikemminkin voin nojata siihen että, maailman paljastava havainto on ikään kuin yhteinen viittaussysteemi, jossa kukin olio voi saada tietyn paikan – jotta havainto olisi ”maailman läsnäolon näkevä”. Toisin sanoen viittaussysteemissä kukin olio on visuaalinen suhteessaan visuaaliseen ajatteluun, sillä visuaalinen ajattelu on näkökulma, jonka asetan maailmaan yksittäisenä elämällä maailmassa, jonka ajallisesti ulotettua tutkimista havainto on (Noë 2004). Jos varmuuteni visuaalisesta todellisuudesta olisi pääasiassa riippuvainen reflektiosta ja niiden osuvuudesta, olisin paljon epäileväisempi ja jatkuvasti tekisin virhepäätelmiä arkisissa toimissani (Merleau-Ponty 1962, XI). Tästä näkökulmasta kokemuksen järjestäminen reflektiosta osuvaksi, jonkin oletetun ulkopuolisen rakenteen kanssa, ei ole välttämätöntä tai edes ehto havainnon visuaalisuudelle.

Visuaalisen ajattelun myötä jokaiseen maailmassa tapahtuvaan kokemukseen tulee visuaalinen tieto, jonka ainoastaan visuaalisesti ajatteleva voi siihen asettaa. Jokaisella hetkellä on oma visuaalinen perspektiivi ja yhdessä ne ovat visuaalinen perspektiivi – tähän kulttuuriset arvostuksetkin sisältyvät. Visuaalinen ei kerro kuitenkaan muusta kuin siitä, mitä on osunut kunkin kohdalle visuaalisessa elämismailmassa. Juuri tässä merkityksessä aistiminen perustelee itse itsensä tulemalla ilmi. Tämä tarkoittaa, että visuaalinen elämismailmamme ei synny tyhjästä tai itsen ulkopuolelle, ei myöskään reflektio. Aina on ”tieto” että on jotakin ja miten se näkyy elämisen piirissä. Suurimman osan visuaalisesta ajattelusta kuitenkin vain annamme olla, tulkintoja etsimme kun tarvitsemme apua, refleктоitavat tavoitteet ovat jäävuoren huippu.

Visuaalinen ajattelu edellä luonnostellussa merkityksessä siis ylittää reflektionismin, kontekstualismin ja historismin päämäärät vaikka se ei missään vaiheessa ylitä kontekstejaan ja historiaansa. Kutsun tätä lähtökohtaa Lauri Rauhalan (1989) käsitettä soveltaen visuaalisen ajattelun situationaalisuudeksi. Visuaalinen ajattelu on pääasiassa elämän kohteena olemista, vastaanottamisen aikaan saamista. Tässä mielessä se ei vastaa mitään näkyvän ideaa vaan on pikemminkin näkyväksi tekevää ilmaantumista – loputtomasti vaihdellen kärsimyksen ja nautinnon

välillä – Hirnin luonnehdintaa lainatakseni. Se mikä kattaa antamalla tämän vaihtelun on tässä visuaalinen, se ilmaantumistapa, jolla elämä meissä tulee tiedetyksi.

Hirn ajatteli, että esteettinen kokeminen on täynnä elämää, mutta perustavalla tavalla *aiheeton*, jolloin sen yhteyteen perustettu taiteellinen toiminta *aiheuttaa* merkityksiä, jotka välttämättä edelleen kuuluvat tähän aiheettomaan kontekstiin, eivätkä suinkaan nouse sen yläpuolelle. Ne kertovat jaetusta maailmasta, tavalla joka ei rajaudu tämän hetkisen ymmärryksen mukaisiin tarpeisiimme. Hirnin mukaan taiteellinen toiminta perustuu tällaisen aiheettomuuden kanssa toimeen tulemiseen, sen koetteluun omassa kehossa ja toiminnassa ja jopa tietynlaiseen ”unohdettuun tai jossain määrin mieleenpalautettuun väärinkäyttöön”. Taiteellinen väärinkäyttö tapahtuu niiden taitojen puitteissa, joita visuaalisen ajattelun koettelussa kehitämme tuomalla näitä taitoja ja niiden vaikutuksia kontekstiin, jossa niillä ikään kuin olisi merkitys. Taiteellinen toiminta asettaa ihmisen täten outoon kontekstiin, tätä Hirn (1949) ja Hollo (1918) kutsuvat ”esteettiseksi elämäksi”. Visuaalisen ajattelun poliittisen merkityksen voi ajatella tätä ajatusta soveltaen: visuaalisen ajattelun kulttuurinen/operationaalinen arvostaminen on aina huijaus ja siksi visuaalisissa käytännöissä kohdatut ilmiöt (havaitsemalla, taiteellista työtä tekemällä) asettavat kokijansa moraaliseen kontekstiin.

Näin ymmärrettynä visuaalisen ajattelun eettiset kysymykset eivät synny vasta visuaalisen ajattelun jälkeen, vaan ne on asetettu jo ennen ajattelua. Visuaalisen ajattelun kohteet ovat varsin usein sellaisia, jotka havaitsija on valikoinut kohteeksi sen mukaan, että havaitsija on kokenut ne visuaaliselle ajattelulle tärkeiksi, ja siis jo sinänsä velvoittaviksi, ajattelua nostattaviksi. Samalla koko visuaalisena ajattelun kulku on käsitettävä velvoittavaksi, koska visuaalinen ajattelu luo uusia merkityksiä ja rakentaa merkitysyhteyksiä vanhoille merkityksille ja siten suoraan vaikuttaa visuaalisen elämismaailman rakentumisessa. Näin on selvää, ettei visuaalinen ajattelu tässä ole mikään etäännytetty avoin käsite, harkinnan paikka tai täydennyskoulutuksen syy. Se on pikeminkin jatkuva hyökkäys, jonka voimana on Pitkänen-Walterin sanoin, ”avoimuuden väittämät” (2006, 51), jolloin kokemus saa merkityksen: kaikki ei ole tässä. Näiden väitteiden kanssa jokainen joutuu joka hetki tulemaan jotenkin toimeen henkilökohtaisen elämänsä keskellä.

Taiteilijan työssä avoimuuden väittämät ja näiden näkyvää kokoava luonne ovat toiminnan yhteydessä saattaneet piirtyä myös lihaan, käden liikkeeseen, jolloin taiteellisen työn tekijälle on selvää, että avoimuuden kokemuksen esiin saattamisessa tarvitaan muutakin kuin ideaalisia periaatteita ja ajattelun sääntöjä. Taiteellisessa työssä visuaalinen ajattelu voi transformoitua osaksi tapaa, jolla taidetta jo

muutenkin ymmärrämme: olla aistiperustainen (virtuaalinen) representaatio tarpeistamme ymmärtää ja jakaa varmuutta, luottamusta, yhteyden ottamisesta toisiin, itsensä kehittämistä, ilmaisemisesta ja kaiken tämän pohtimisesta.

Visuaalisen ajattelun äärellä keskeiseksi nousee kysymys missä määrin voimme luottaa aistisen ja toiminnan antamaan kokemukseen maailmasta, ei reflektiolla ylevöitettävänä materiaalina, vaan sinä paljastumisen ja peittymisen leikkinä, jona se tulee ilmi. Tässä luottamuksessa ratkaistaan oikeutus ilmaista kokemansa tavalla, jonka toiset voivat ottaa vastaan visuaalisen ajattelun ja taiteellisen työn ilmauksina.

Tässä alustettu visuaalisen ajattelun tarkastelu edellyttää luopumista siitä visuaalisen representaation *ideasta*, jolla esimerkiksi taidekasvatusdiskurssi rajaa visuaalisen visuaalisuudeksi, siis ”kaikeksi”, jonka ilmenemisen periaatteet, kriteerit ja päämäärät (eettiset, kriittiset ja poliittiset) kasvattaja jo tietää etukäteen. Visuaalisen ajattelun tutkimisessa on kuitenkin väistämätön vastuu osoittaa koko tutkimustoiminnan ajan yhteydet, joissa visuaalinen, tutkija ja visuaalinen ajattelu ovat yhteisessä maailmassa. Tässä idealisoidun visuaalisuuden mahdollistama neutraalilla tavalla ”avoim” ja kaikkea koskeva katse ei ole mahdollinen, tämä yleensä juuri irrottaa vastuun ja toiminnan toisistaan toimimalla etukäteen omaksuttuja periaatteita seuraamalla.

Luonnehtimani visuaalinen ajattelu asettaa taiteen ja kasvatuksen tehtäväksi paljastaa mitkä ovat ne tavat, jolla visuaalisen ajattelu tulee tunnistetuksi elämämme visuaalisten käytäntöjen yhteyksissä. Multi- ja moni-etuliitteillä varustetut käsitteet eivät vielä sinänsä takaa tässä mitään, mutta tarve etuliitteisiin näyttää pikemminkin viestivän siitä, että tulisi löytää, jotakin vähemmän määrällisyyteen nojaavaa (transsendentaalia) kuin pelkkä jostakin yleistetty kokonaisvaltaisuuden ajatus.

Visuaalisen teorian kannalta edellä mainittu tarkoittaisi, että emme niinkään tarvitse teoriaa tai tiettyä todellisuutta selittämään visuaalista kokemustamme vaan tarvitsemme kokemukseemme jotakin visuaalista ymmärtäksemme sitä todellisuutta, jota läpi elämme, joka hetki. Visuaalisen ajattelun ja taiteellisen työn suhde täytyy tulla artikuloituksi osuvalla tavalla: kuinka jotakin on visuaalisesti tavoitettavissa kulttuurissa, kulttuurin osana ja kulttuuria vastaan?¹⁶ Emme voi tyytyä visuaalisuuden ideaan, ikään kuin yhtä aikaa varustautumalla ja toivomalla, että sieltä tulisi esiin se, mikä on nähtävissä.

46

47

16 Kuin ironia, camp, satiiri, fetissi, vastavoima, mielikuvitus, teoria jne.

Tutkimuksen rakenne ja johdanto tutkimusosaan

Tutkimusraportin tutkimusosassa esittelen tutkimushistoriani neljässä eri osassa. Tarkoitus on tuoda esiin kuinka tutkimustyö synnytti tutkimusta tekemällä sen keskeisimmät oivallukset, käsitteet ja kritiikin tarpeen. Samalla on tarkoitus osoittaa itse tutkimusteeman monisyisyys, monisyntyisyys ja moninaisuus ja samalla tuoda esiin perusteet niille rajauksille ja ratkaisuille, joita olen tutkijana työn edetessä tehnyt. Toivon, että lukija voi myötelää ajatteluni muutoksia ja kehittymistä ja huomata kuinka se, mitä tutkimuksen tematisoinnista lopulta kehkeytyy selviää vasta pikku hiljaa siitä kirjoittamalla.

Aloitin tutkimukseni vuonna 2009. Työskentelin oikeastaan kaikki kuluneet vuodet pyhittäen syyslukukauden tutkimukselle ja kevätlukukauden tein työtä tutkimuksen mahdollistamiseksi jälleen seuraavana syksynä. Tutkimusjaksoon kuului myös intensiivinen kolmen kuukauden työskentelyjakso Itävallassa Linzin taideyliopistossa (Kunst Universität Linz). Olen esitellyt tutkimustani useasti Suomessa ja kansainvälisissä tutkijaverkostoissa. Tutkimuksen aikana toimin yhtenä NordForsk-rahoitteisen kansainvälisen tutkijaverkoston CAVIC (Contemporary Art and Visual Culture) koordinaattorina (2009–2012). Lisäksi osallistuin kahden julkaisun kirjoittamis- ja toimittamistyöhön: *Uusi taidekasvatusliike* (2014) sekä *EDGE – 20 Essays on Contemporary Art-Education* (2015). Pääasiallinen taiteellinen työni on tutkimuksen lisäksi ollut muusikkona ja taidealan opettajana toimimista. Minulla on elämän mittainen kokemus taiteellisesta toiminnasta, siinä harjaantumisesta, ammattilaisena toimimisesta ja sen opettamisesta. Tutkimuksen aikana perheeseeni syntyneet kaksi poikaa ovat omalta osaltaan olleet vaikuttamassa ja suuntaamassa huomiota tutkimuksen aikana. Oikeastaan kaikki muu tutkimuksessani on muuttunut matkan varrella paitsi tutkimukseen innostanut problematiikka sekä tutkimuksen työnimi ”taiteellinen työ ja visuaalinen ajattelu”. Tutkimusmotivaationi sekä valittujen käsitteiden väliin minun on täytynyt kehittää genealogia keskustelulle, jota ei tällaisena ole vielä käyty, mutta jonka osoitan olevan mahdollinen niin historian kuin nykyisyydenkin valossa.

Olen aloittanut tutkimukseni moneen kertaan uudestaan ja hylännyt ja vaihtanut apukäsitteitä ja niille ladattuja merkityksiä. Kun nyt katson jälkeen päin koko tutkimusjaksoa näyttää siltä, että tutkimus lopulta nousi esiin toiminnan pinnasta kuin maalaus esiin maalaus pohjalta. Niin kuin maalarikaan ei tiedä maalauksensa sisältöä ennen kuin on maalannut ja kokonaisuus hahmottuu pikemminkin tahattomasti vanhoja kerroksia peittämällä ja taas esiin putsaamalla,

tässä uusia yhdistelmiä tarkastelemalla ja taas uudestaan toisiinsa sovittamalla. Tekstin, kirjoittamisen ja teoreettisen diskurssin kanssa toimiminen oli ja on edelleen vieraalta tuntuva toimintaympäristö mutta koko ajan on vahvistunut itseymmärrys siitä, kuinka perustavalla tavalla teoreettinen työskentely ja muu taiteellinen työskentely ei olennaisen ja epäolennaisen erottamisen kannalta eroa tässä vaadittavan mielentilan kannalta toisistaan.

Olen tiivistänyt tutkimushistorian neljään erilaiseen ja eritasolla tutkimusteemaa käsitteleviin lukuihin. Tutkimuksen ensivaiheet kuvataan ja analysoidaan vasta tutkimuksen toisessa osassa, koska raportin dramaturgian kannalta katsoin tämän informatiivisemmaksi ratkaisuksi kuin esitellä tutkimushistoria pelkästään kronologisesti. Tutkimuksen osat 2, 3 ja 4 osaa ovat yhtä aikaa aineistoni esittelyä, analysointia, tulkintaa ja uudelleen käsitteellistämistä.

Osassa 1 pohdin visuaalisen epistemen käsitettä, jolla kysyn maailmasuhteen näkyväksi tekevän tiedon lajia. Pyrin orientoimaan lukijaa tämän tutkimuksen tematisoinnin tapaan, diskurssiin visuaalisesta, johon päätyminen oli tutkimuksen keskeisimpiä tuloksia. Samalla kannustan lukijaa itse ajattelemaan ehdotetun keskustelun yhteiskunnallista sekä omakohtaista merkitystä ennen tarkempaa tutkimushistorian kuvausta tutkimuksen seuraavissa osissa.

Osassa 2 esittelen tutkimusmotivaation ja tutkimuksen käsitteellisen orientaation kehittymistä sekä näiden ymmärtämistä laajemmin taiteellisen tutkimuksen ja muun aistisen ja kulttuurisen merkitysten historian osana.

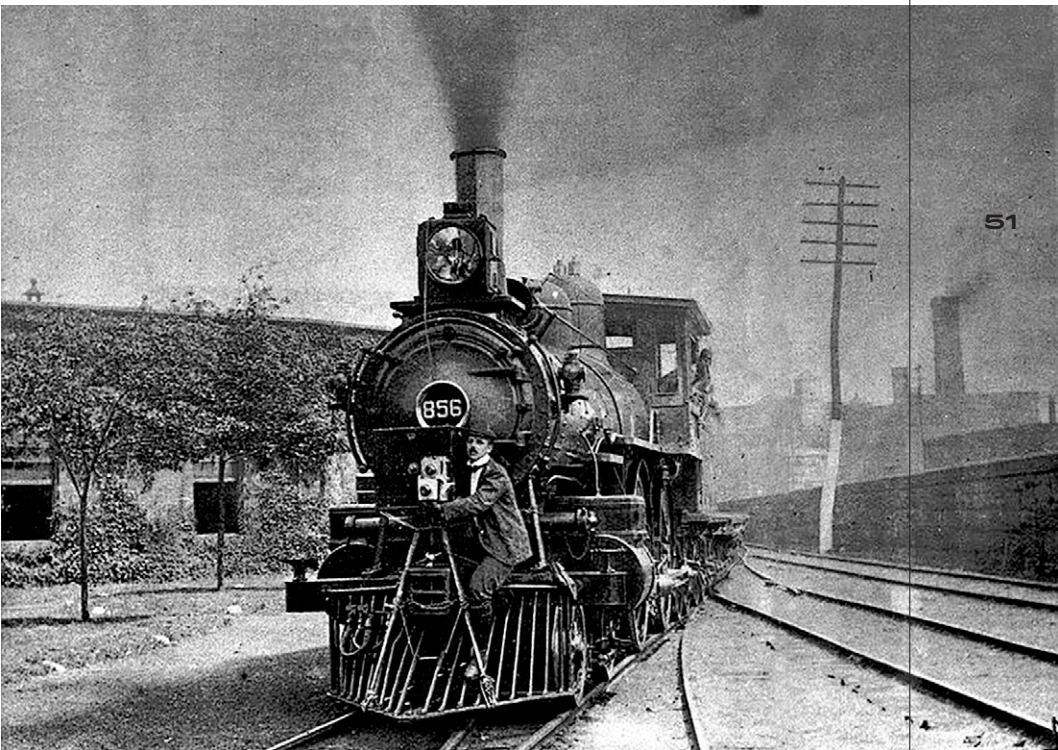
Osassa 3 fokusoin tutkimusraporttini suomalaisen taidekasvatuksen tutkimustraditioon. Teen tämän osoittamalla tutkimuksessani ehdottamalleni keskustelulle taiteellisesta työstä ja visuaalisesta ajattelusta erään mahdollisen genealogian, johon myös tutkimuksen muut osat nyt hahmottuvat osaksi.

Osassa 4 palaan vuoropuhelussa valittujen taiteilijoiden kanssa alkuperäiseen tutkimusmotivaatioon uudella vakavuudella edellisten osien pohdintojen valossa. Lukijan on hyvä muistaa, että haastatteluja tehdessäni vuonna 2011 en vielä ollut työstänyt kovinkaan jäsentyneesti omaa ajattelua tutkimukseni käsitteistä. Jälkikäteen näen tämän hyvänä asiana, koska nyt haastattelumateriaali toimii paremmin ehdottamaani keskustelua rikastuttamassa. Haastattelut toimivat myös omina kokonaisuuksinaan, mikä olisi voinut vaarantua, jos olisin toteuttanut haastattelut vahvistamaan sitä mihin olin itse jo päättynyt. Haastatteluja motivoivana ajatuksena oli saada taiteilijoilta vastauksia siihen, millaisen politiikan he valitsevat puhuessaan työnsä kokoavista piirteistä.

Visuaalinen episteme

50

Kameramies asettelee elokuva-
kameransa veturin nokkaan.
"Phantom ride" oli varhainen
elokuvan genre, joka oli suosittu
1800-luvun lopun Englannissa
ja Amerikan Yhdysvalloissa.



52	1	NÄKYVÄKSI TEKEVÄ TIEDON LAJI
54	1.1	Miksi kysyä visuaalista ajattelua?
55	1.2	Kysymys visuaalisen vaikuttavuudesta
59	1.3	Visuaalisen ajattelun erityismerkitys visuaalista elämismailmaa tutkivien alojen tutkimuksessa
61	1.4	Visuaalisen kysymisen erityisasema taiteellisessa toiminnassa
64	1.5	Visuaalinen ja rationaalisuus
69	1.6	Visuaalinen epistemen yhteenkuuluvuus
79	2	KÄYTÄNTÖ VISUAALISEN EPISTEMISENÄ RAKENTEENA
82	2.1	Kokemuksellinen sokeus
86	2.2	Visuaalinen taitekohtana
92	2.3	Ajatus teoreettisesta
93	2.4	Ihminen ja hänen tuplansa
101	2.5	Jälkilause: visuaalinen episteme

1 Näkyväksi tekevä tiedon laji

Millaista ajattelua vaaditaan tekemään havaitsevasta suhteestani maailmaan juuri *visuaalinen*? Tämä kysymys on jo siivutettu silloin kun, kulttuurimme sanotaan olevan visuaalisempi kuin koskaan. Taidepedagogiset ja kulttuurikriittiset teoreetikot luonnehtivat usein itsestään selvällä tavalla kulttuuriamme kohdannutta radikaalia visuaalista muutosta: nykykokemus ei voi välttyä kuvavirran teknologiselta kiihtymiseltä ja vaikutuksilta, joka toteutuu aivan eri mittakaavassa kuin menneisyydessä. Nykyään kuvat välittävät tiedon, hallinnoivat nautinnon dynamiikkaa, vaikuttavat tyyliin, päättävät kulutuksesta ja välittävät valtasuhteita (Rogoff 1998, 15). Nykytaide ja muu visuaalinen kulttuuri osoittavat jatkuvasti, ettei visuaalinen ole pelkkää silmää vaan *näkyväksi tekemiseen* kuuluu monia muitakin historiallisia piirteitä. Suhdettamme näkyvään kuvataan multimodaalisen reproduktion termein, toistona, intertekstuaalisena, simulaationa, pastissina, keinoitekoisuutena, itse-itseensä viittaavana ja spektaakkelinä (Darley 2000). Taidekasvatukselle mahdollisia asenteita tässä tilanteessa voidaan tarkastella esimerkiksi kuten Tavin (2016, 22) ehdottaa: a) joko ”fenomenologisena”, jolloin keskitytään löytämään nykytilanteelle selitysvoimaisia luonnehdintoja b) ”substantiaalisena”, jolloin keskitytään ikään kuin visuaalisen maailman ”sisäpuoleen”, esinetodellisuutta muistuttaviin merkityksiin, kuten kuviin, objekteihin, paikkoihin, instrumentteihin ja koneistoihin tai c) ”pedagogisena projektina”, jolloin keskitytään tarkastelemaan kuinka sosiaalinen ja yhteiskunnallinen aremme on vallitsevan hegemonian (politiikan/ideologian) luonnollistamaa. Onnistunut valta ja alistaminen synnyttää olion, joka ei ole visuaalinen vaan visualisoitu, ilman omia kokemuksia.

Eriytynyt keskustelu kulttuurin visuaalisesta käänteestä on kuvataidekasvatuksen alalle tärkeää koulutuspoliittisesti. Myös sosiaalisen kritiikissä on tarpeen osoittaa ongelma, kuinka yhteisöön kesyttäminen on samalla itse-esineistämistä, kaiken aikaa sen huomioon ottamista, mikä minä olen muille. Minä-suhteiden selityksissä on otettava huomioon, että tiedon kritiikit viimeisen sadan vuoden ajalta ovat osoittaneet sosiaaliset, pedagogiset, poliittiset ja ekologiset prosessit niin kompleksisiksi, että niiden konstruoiminen jälkikäteen tarjoaa selitysvoimaa, joka paljastuu aina lopulta valtopoliitikaksi. Postmodernissa keskustelussa onkin haluttu päästä eroon edellisten vuosisatojen tavasta puhua aidosta ja alkuperäisestä, koska kaikki esimerkit aidosta osoittautuvat usein tarkoituksenmukaisella tavalla harhaanjohtavaksi, tahdoksi pakottaa jokin joksikin. Tässä tarpeellisessa kritiikissä on kuitenkin oma hegemoninen latauksensa, jolloin hukkaan saattaa mennä jotakin, jolla yhä on pätevyysalueensa elämässämme. Joka tapauksessa emme vielä

52

53

etene luvun alussa esittämässäni kysymyksessä vaikka osoittaisimme, että visuaalisesta on mahdollista puhua jonkun politisoivan tai politisoidun tekijän valtarakenteista riippuvaisina minä-representaatioina.

Tarkastelen visuaalista ajattelua asenteena, joka pyrkii tunnistamaan vallitsevassa todellisuudessa paikkoja visuaaliselle ajattelulle ja sen näkyväksi tekemiselle. Asenne on tuttu erityisesti nykytaiteen toimintatavoista. Tunnistamisella viitataan menettelytavan löytämiseen, jota tähän tutkimukseen valitsemani lähteet erityisesti korostavat: elämän kietoutuminen kaikkiin merkityksiin joskus määrättömällä tavalla halutaan ottaa mukaan myös *kietoutuneisuudesta* tehtävään arviointiin ja keskusteluun. (Slager 2012; Weintraub 2003a; 2003b; Wojnarowicz 1992; Haapoja 2015; Valkeapää 2011; Mäkikoskela 2015; Noë 2015; Kirkkopelto 2014) Visuaalinen ajattelu viittaa siis pikemminkin koko aisthesista koskevan valmiuden ylläpitämiseen, joka syntyy aina uudelleen todentamalla kuinka jokin visuaalinen vakuuttaa ilmitulemisellaan: vastaanottajina olemme riippuvaisia visuaalisesta ja toisaalta visuaalista ei ole ilman vastaanottajaa, koska se on niin voimakkaasti juuri meissä itsessämme. Visuaalinen ajattelu ei ole harkinnan paikka vaan taiteellisen työn tekijöinä olemme pikemminkin keskittyneet visuaaliseen ajatteluun toistemme kohtaamisessa: se on aistisen ehtonsa vuoksi menetelmämme paljastaa millainen moninaisuus kulloinkin on totta ja tarpeellista havaintomme pyörtämättömässä merkityksessä: en voi enää sitä kieltää, koska jokin tuli minulle näkyväksi. Samalla on selvää, että juuri tätä taitekohtaa, eli visuaalisen ajattelun lopputulosta, ei kukaan sinänsä omista. Kuka tahansa voi ottaa näkemänsä käyttöönsä yhteyksissä, jotka eivät enää liity mitenkään ”alkuperäiseen” ilmaantumisen hetkeen.

Visuaalinen ajattelu ilmenee siis aina jonkin näkyvän visuaalisuutena. Vasta tällaisen merkitysyhteyden tunnistamisen jälkeen voidaan puhua *visuaalisesta epistemestä*. Tästä ehdosta johtuen visuaalisen kokemuksen laadullisia muutoksia tai tapahtumista ei voida perustella tai selittää millään kokonaiskuvalla vaan ainoastaan jonkinlaisella ulottumisella, osa-alueella, joka ei tule annetuksi reflektion tarpeisiin luodussa järjestyksessä tai kokonaisuudessa.

En pyri tutkimusraportissani luomaan kattavuuteen perustuvaa esitystä erilaisista käsityksistä siitä, mikä on visuaalista ja miksi. Ainoa eron tekevä luonnehdinta, jonka olen katsonut tarpeelliseksi tehdä yleiseen puhuntaan visuaalisesta, on sanoutua irti siinä piilevästä reflektionistisesta ihmiskuvasta. Eron tekemiseksi jo esitin käyttäväni visuaalisuuden käsitteen sijaan käsitettä visuaalinen. Myös visuaalisen epistemen käsite on syntynyt tarpeesta luoda mahdollisuus puhua visuaalisesta ajattelun luonteesta muutenkin kuin kytkemällä se

ainoastaan visuaalisen järjestyksen tunnistamiseen. Näitä eroja luonnehdin jo riittävästi johdannon luvussa 2. Käytän visuaalisen käsitettä siten, kun sen esiin nouseminen tutkimustyön edetessä tuli tarpeelliseksi ja välttämättömäksi niin tutkijan teoreettisten tarpeiden kuin tutkimuksen kommunikotavaksi tekemisen kannalta. Tämä ei tarkoita, että antaisin visuaalisen käsitteelle vain ”oman merkitykseni”. Pysin käyttämään käsitettä visuaalinen tavalla, joka samalla tuo yhteen tutkimukseni tuloksia, siten, että valittu diskurssi ajattelua herättävällä ja velvoittavalla tavalla liittyy visuaalisiin kokemuksiin ja siihen visuaalisessa maailmassa elämiin, jonka tutkimukseni lukija tunnistaa omalta kohdaltaan. Tarkoituksena on rakentaa genealogiaa keskustelulle, joka on aidosti tarpeellinen ja meille mahdollinen. Kuinka tunnistamme vallitsevan todellisuuden visuaalisen ajattelun paikkana ja keinoina sen näkyväksi tekemiselle? Tunnistamisen osuva artikuloiminen vasta antaa mahdollisuuden osallistua keskusteluun visuaalisesta vaikka itse visuaalinen ajattelu olisikin meille tuttua visuaalisessa maailmassa elämällä.

54

1.1 MIKSI KYSYÄ VISUAALISTA AJATTELUA?

Visuaalinen on näkyvän, kuvataiteen ja visuaalisen kulttuurin yleisin käsite. Ilman sen ymmärtämistä emme voisi olla visuaalisen kulttuurin aktiivisia jäseniä tai tunnistaa kuvataiteellisen työn merkitystä. Ilman visuaalista ajatteluamme tuskin olisimme niin vahvasti kuvien, median, kasvatuksen tai viihteen otteessa. Visuaalinen ajattelu pikemminkin huolehtii osallisuudestamme kuin tulee sen lisäksi tai jakaa sitä osiin. Visuaalinen on oudolla tavalla kaikille tuttu ja hyvin läheinen ja arkipäiväinen ilmiö, mutta määrittelytyö osoittautuu hyvinkin etäiseksi ja vaikeasti osoitettavaksi. Mitä visuaalisella missäkin tarkoitetaan perustuu erilaisiin käytännöllisiin hahmotuksiin, mutta ilmiönä visuaalinen säilyy yhtä aikaa mihinkään selitykseen tyhjentyttömänä. Visuaalinen on siis keskellämme hyvin itsestään selvänä käsitteenä. Kyseistä käsitettä käytetään kaikessa kuviin ja visuaalisiin tuotteisiin liittyvässä tietämisessä, väitteissä ja kaikkien niiden suhteiden kuvauksissa, joissa jotakin tulee näkyväksi ilmi.

55

Todennäköisesti jokainen joutuu tilanteisiin, joissa näemme jotakin ennen näkemätöntä tai tottumuksemme mukaan jopa mahdotonta. Kuitenkin on selvää, että juuri näkemisen vuoksi jotakin saattoi tulla ilmi ja omaksuttavaksi. Toisaalta on selvää, ettemme voi nähdä mitään mikä olisi meille mahdotonta nähdä. Mahdottomaltakin tuntuva havainto edellyttää siis jonkinlaista visuaalista ymmärtämystä omasta näkemisestään. Tarkemmin ajatellen myös arkisissa havainnoissamme, joissa emme ihmettele niiden ilmestymistä, nojaamme tähän samaan

piirteeseen maailmasuhteessamme: *maailma ilmaantuu meille* tavalla, jonka ymmärrämme jonkin muun kuin itseni ilmaantumiseksi.

Whitehead (1929) kutsuu luonnollista strategiaamme selviytyä ilmaantumisesta eron metodiksi, jolloin tärkeät asiat elämässä järjestyvät sen mukaan onko, jokin asia näköpiirissä vai ei. Esimerkiksi olemme kiinnostuneita ilmaantumiseen kysymisen sijaan onko norsu edessämme vai ei ja miksi. Eron metodiin nojautuen näyttää siltä, kun voisimme palauttaa koko näkyvän kentän identiteettien, erojen ja muuttujien järjestelmään, luonnollisten kuvauskategorioidemme varaan. Salminen (2005) lainaa omien havaintoa koskevien pohdintojensa perusteluiksi Wittgensteinilta ajatuksen siitä, että olemme luonnollisesti kiinnostuneita näkemisen yksityiskohdista ja satunnaisista tapahtumisista emmekä pidä itse näkemistä ihmeellisenä. Kuitenkin niin odotustemme mukaisissa kuin odotustemme vastaisissa tilanteissa itse ongelma on sama: kun havaitsija kokee, että hänen havaintonsa on todellinen, siis koskee jotakin muuta kuin häntä itseään, tämä tekee havainnosta osan jostakin. Havainnossa kaikki ei ole koskaan esillä sellaisenaan vaan kokonaisuus *näyttää* puuttuvan. Havaitsemisen ehdot, *epistemet*, ovat aina jostakin muualta kuin kokonaisuudesta. Palaan epistemen käsitteen merkitykseen tässä tutkimuksessa myöhemmin omassa luvussaan.

Visuaalista voidaan siis alkaa kysyä edellä kuvatun tavanomaisen ymmärrettävyyden kautta, joka on visuaalisen ajattelun tulos, mutta joka tutkimuksen kannalta on ymmärtämättömyyttä. Elämme elämäämme jossakin ymmärryksessä visuaalisista keinoistamme ja kyvyistämme mutta samalla näiden merkitys jää tottumustemme, reaktioidemme ja rutiiniemme hämäryyteen: jokaiseen suhtautumiseen, havaintoon, tekoon, huomioon ja argumenttiin suhteessa näkyvään ympäristöön ja visuaaliseen kulttuuriin sisältyy ehto, johon nähden olemme välinpitämättömiä. Voisi jopa sanoa, että juuri visuaalisen visuaalisuus jää meiltä pohtimatta. Monen visuaalista elämismaailmaa tutkivan alan, kuten taidekasvatuksen, pohdintoissa visuaalinen sanaa käytetään enimmäkseen valtapoliittisena etuliitteenä pohtimatta sitä tarkemmin.

1.2 KYSYMYS VISUAALISEN VAIKUTTAVUUDESTA

Visuaalisen ottaminen pohtimisen alle tarkoittaa, että ensin on lyhyesti selvitettävä, millä tavoin visuaalinen on omalaatuisensa kysymys ja miten se asettuu kuvan, representaation tai muun kulttuurin tuotteen kysymiseen.

Koska ajattelemme visuaalisesti, visuaalinen määrittää näkyvää ja näkyvä on aina jo ymmärretty visuaalisen suhteen, selitettävään näkyvään miten tahansa. Näin ollen voidaan sanoa, että visuaalinen

ei itse ole mikään tietty näkyvä asia. Visuaalinen ei ole kohde, jonka voi erottaa muista näkyvistä asioista ja asettaa niiden kanssa rinnakkain vaan näkyvät asiat tulevat meille ilmi visuaalisesti, ne ovat visuaalisia siten, että ne näkyvät meille. Visuaalinen on siis pikemminkin se minkä tunnistamme *tekevän näkyväksi*, se itse ei voi ilmaantua jonakin näkyvänä kappaleena. Visuaalinen tässä mielessä muodostaa näkyvän siinä määrin, kun visuaalinen ajattelumme koskettaa näkyvän visuaalista luonnetta, siis asioiden näkyväksi tulemista. Visuaalisen ajattelun kysymisen kohteeksi muodostuu siis *näkyväksi tuleminen tai näkyväksi tekeminen*. Kuten edellisessä kappaleessa jo totesimme katselemme jotakin näkyvää suhteessa sen näkyväksi tulemiseen vaikka olemme kiinnostuneita usein enemmän niistä substantiaalisista ja esinetodellisuutta muistuttavista merkityksistä, joita ilmaantumisessa tunnistamillemme kohteille annamme.

Näkyvän ilmaantumista ei kuitenkaan esiinny vain näkemissämme kohteissa vaan näkyväksi tulemista tapahtuu siinä, mitä ja miten itse olemme, liikumme, ajattelemme, puhumme, työstimme ja esitämme. Olemme siis myös itse näkyviä, näkyviksi tulevia ja näkyväksi tekeviä. Emme asetu visuaalisen ajattelumme ulkopuolelle. Visuaalisella on erilaisia tapoja tulla ilmi toimintamme eri tasoilla, koska olemme itse osa näkyvää todellisuutta sitä muokaten ja tutkien. Tästä välittömästä yhteisyydestä johtuu perustava visuaalisen ymmärtäminen: osaan toimia siinä maailmassa, joka on minulle havaintokokemuksena visuaalisesti läsnä.

Tämä antaa tutkimusmenetelmällisen lähtökohdan. Jos pääsymme visuaalisen ilmiöön on saavutettu sitä visuaalisesti ajattelemalla, tällöin tutkimuksen täytyy tapahtua sellaisessa suhteessa, jossa tämä alustava ymmärrys löytää tutkimuksellisen asemoitumisen tavan. Alustava ymmärtäminen voidaan ajatella myös tietynlaiseksi välinpitämättömyydeksi ja siten myös luonnollisuudeksi. Tämä tarkoittaa, että välinpitämättömyyden merkitys visuaalisen kokemuksen kannalta ei voi tulla olennaisilta piirteiltään ilmi pelkästään luonnollisuutta osoittamalla. Välinpitämättömyys havainnon ehtona ei selviä pelkästään ottamalla siihen etäisyyttä: välinpitämättömyyteen kuuluu, ettei sillä ole väliä.

Nämä huomiot antavat tietynlaisen tutkimuksellisen kontrollin valinnoille, joita olen tutkimukseni aikana joutunut tekemään. Tämä kontrolli ohjaa kysymään alustavasti visuaalista ajattelua kontekstissa, jossa se tulee ilmi. Kuten edellä todettiin visuaalinen on pikemminkin näkyväksi tulemista, tekemistä ja näkyvänä olemista. Näin ollen kontekstia, jossa visuaalinen voi tulla metodologisesti perustelluksi tutkimuskohteeksi, kutsutaan tässä työssä visuaaliseksi ajatteluksi, taiteelliseksi työksi tai havainnoksi. Kun viittaa näihin kaikkiin, puhun

visuaalisesta, eli näkyväksi tekevistä, käytännöstä. Kun ymmärrämme havaintokokemuksen myös visuaaliseksi käytännöksi, on selvää, ettei taiteilijan työ ammattina ole ainoa, joka tekee näkyväksi, mutta ammatina se on konteksti, joka on välineiltään, materiaaleiltaan, suhteiltaan ja rajauksiltaan avoin kysymään näkyväksi tekevän merkitystä.

Visuaaliset käytännöt, joita tässä aina jo määrittää visuaalinen ajattelu ja joka taiteellisessa työssä ja havaitsemisessa aina saa jonkinlaisen tulkinnan, voidaan ymmärtää laajasti jokaisessa ihmisessä mahdolliseksi ajattelutavaksi, joko pelkästään ymmärtämättömyytenä tai paremmin tiedostettuna. Tämän ymmärryksen käyttöön ottaminen on olennaista kaikilla aloilla, joissa ihminen saa jotakin aikaan, mutta terminologisista ja muista tutkimustoiminnallisista syistä, tarkastelemme visuaalista ajattelua siinä työssä, jossa se selkeimmin pyritään ottamaan käyttöön, eli kuvataiteellisessa työssä, jossa pyritään tietämään ja artikuloimaan ne välineet, suhteet ja vastuut, joilla jotakin voi esittää visuaalisesti. Kykenemättömyys artikuloida näkyväksi tekemisen välineitä itsessään tai työssään tarkoittaa samalla myös kyvyttömyyttä osallistua keskusteluun visuaalisesta ajattelusta.

Voimme siis todeta, että kuvataiteilija tutkii sitä esiymmärrystä, jossa asiat tulevat ajateltua visuaalisesti ja näkyviksi, jotta voisi paremmin ottaa visuaalisen käyttöönsä omassa työssään eli ymmärtää sen merkityksen. Kaikilla näkyvillä asioilla ja materiaaleilla ei ole samanlaista tai valmiiksi visuaalista voimaa, vaan ne täytyy aktiivoida taiteellisessa työssä tekemään jotakin näkyväksi ja tämä on juuri visuaalisen käyttöön ottamista ja edellyttää sen keinojen ymmärtämistä. Tätä näkyväksi tekevää aktivoimista kutsun tässä tutkimuksessa *jonkin visuaalisen epistemen rakenteen tunnistamiseksi*. Tunnistaminen näkyy esimerkiksi siinä, kuinka taiteilijat keräävät työnsä kannalta potentiaalista materiaalia mahdollisia taideteoksia varten, ikään kuin kohtaamiaan ilmiöitä pelastamalla. Tämä on olennainen vaihe, sillä uusi visuaalisen epistemen rakenne ei ilmaannu tyhjiössä ilman historiaa.

Taiteilijan työ ymmärretään tässä tutkimuksessa siis kontekstina, jossa visuaalista voidaan tutkia sellaisena kuin se voi tulla toiminnassaan ajattelevalle tunnetuksi, eli ymmärtää näkyvä siten kuin visuaalinen ajattelu on siinä mukana. Taiteilijoiden keräämä potentiaalinen materiaali kertoo, että asioiden näkyväksi tekemistä voidaan määrittää niiden visuaalisuudessa ilman, että taiteilijalla olisi valmis tai selkeä ja yksiselitteinen käsitys visuaalisen ajattelun merkityksestä ja näkyväksi tekemisen keinoista. Jos näin ei olisi etukäteen, ei tähän päivään mennessä olisi voinut syntyä taideteoksia tai visuaalisia tuotteita, jotka ovat lopputuloksiltaan jotakin muuta kuin aluksi jo tiedettiin ja nähtiin. Myös visuaalisten taitojen jakamista on vaikea selittää ilman tällaista

visuaalisen ajattelun tihkumista esiin muutoin kuin jossain valmiissa muodossa. Kaikessa tähänastisessa näkyviin asioihin liittyvissä taidoissa aina edellytetään visuaalinen, mutta ei välttämättä käytettävissä olevana käsitteenä, jota sen parempi ymmärtäminen, visuaalinen ajatteleminen taiteilijan työnä, pyrkii siinä kuitenkin tavoittamaan.

Visuaalisen edellyttäminen havainnossa tai taiteellisessa työssä tarkoittaa, että havainto tietyllä tavalla tarkennetaan edeltä visuaaliseen siten, että annettu näkyvä on tämän havainnon perusteella siinä hetkessä artikuloitu visuaalisuudessaan. Tällainen ohjaava katseen tarkentaminen kohti jonkin visuaalista läsnäoloa saa alkunsa tavanomaisesta visuaalisen ymmärryksestämme, jonka puitteissa aina jo liikumme. Näin ollen visuaalinen ajattelu jo kuuluu havainnon ja taiteellisen työn luonteeseen ja rakentumiseen.

Kysymys visuaalisen merkityksestä taiteilijan työn yhteydessä ei siis ole umpikuja. Niin havainnossa kuin taiteilijan työssä kysyminen on kytketty kysytyyn olennaisella tavalla visuaalisen kiinnostuksen perustavimman merkitysyhteyden mukaisesti. Tässä mielessä taiteellisessa työssä on visuaalisen kysymiseen aivan erityislaatuinen suhde ja taiteellinen työ ja havainto voidaan nähdä visuaalisen ajattelun kysymyksen ensisijaisina kohteina ja paikkoina. Taiteellisen työn erityisasemaa ei siis määritä yksittäisen taiteilijan henkilö vaan esimerkiksi se, että hän hahmottaa työtilaansa ja materiaalejaan aina oman toimintavalmiutensa kannalta työstettävässä mittakaavassa, siihen sopivina kiinnostuksina, tavoitteina, ongelmina ja onnistumisina. Tätä pohdin tutkimuksen toisessa osassa taiteellisen epistemen käsitteen kautta. Toimintakykyä rakentavat ilmiöt eivät ole tyhjennettävissä henkilöhistoriallisiin kysymyksiin sillä taiteelliseen toimintaan kuuluvassa toimintakyvyssä suurin osa taiteilijan toimintaa ei seuraa hänen uskomuksiaan vaan hänen ammattitaitoaan. Taideteosten konkreettinen aikaansaaminen viittaa aina henkilöä yleisempään merkitysyhteyteen, siihen, että visuaalinen ajattelu on tullut tähän työhön kuuluvassa esiyymmärryksessä ilmaistuksi. Tämä on taiteellisen työn erityislaatu, sen *vaikuttavuus*.

Vaikuttavuuden välttämätöntä piirrettä voidaan tarkastella situationaalisuuden ajatuksen kautta. Taiteilijan ja havaitsijan situationaalisuudella viitataan pelkkää kulttuuri- ja henkilöhistoriallista kontekstia laajempaan tosiasiallisuuteen, joka kietoutuu mukaan havaitsemaan ja taitavaan toimintaan riippumatta siitä, mitä itse kukin uskoo häntä koskeviksi tosiasioiksi kussakin tilanteessa. Kaikki vaikuttavuus on aina luonnon omiin keinoihin perustuvaa. Meillä ei ole väylää ohittaa luontoa ja sitä maailmaa, josta toiminnoissamme olemme riippuvaisia missään hetkessä, vaikka emme tätä tällaisena ehtona aktiivisesti ajatteleisikaan. (Heidegger 2000, 80, 171–172; Merleau-Ponty 1962, 407.)

Visuaalisen ajattelun lopputuloksena on kokijansa näkökulmasta kykyä katsoa, kykyä nähdä, kykyä saada aikaan. Tämä ei tarkoita, että näkisi ympäristössään jonkin ominaisuuden, joka aiemmin jäi toisen asian piiloon. Situaatiostaan käsin visuaalinen tulee muutetuksi tai uudelleen ilmaistuksi tavalla, jossa ympäristö ei sinänsä muutu, se näkyy toisin. Tämän voimme todeta niin kulttuuri- kuin yksilöhistoriallisestikin. Ainakin kuvista päätellen monet tekijät ovat vaikuttamassa kun sinänsä yhteiset ja samat asiat voivat näyttäytyä eri tavalla eri ihmisille eri aikoina.

1.3 VISUAALISEN AJATTELUN ERITYISMERKITYS VISUAALISTA ELÄMISMAAILMAA TUTKIVIEN ALOJEN TUTKIMUKSESSA

Edellä tutkimuksen keskiöön nostetut visuaaliset käytännöt, visuaalinen ajattelu, havainto ja taiteellinen työ, on helppo ohittaa kuittaamalla ne subjektiivisen tulkinnan kysymyksinä. Halutessaan on mahdollista sanoa, että kysymys on ainoastaan abstrakti ja riippuvainen siitä kuinka kukin sen haluaa *nähdä* ja siten voidaan kysyä missä määrin kysymys visuaalisesta ajattelusta on lopulta omanlaatuisensa konkreettinen kysymys esimerkiksi taidekasvatuksen tiedon- ja tutkimusalalle? Edellisessä luvussa esiin tuodun situationaalisen ehtonsa vuoksi visuaalinen ajattelu ei kuitenkaan ole tyhjennettävissä minkään tietyn näkemyksen mukaiseksi periaatteeksi. Tämä ei tietenkään estä sanan visuaalinen käyttämistä miten itse kukin haluaa oman projektinsa nimissä.

Kulttuurin tuotteiden visuaalinen tavoitettavuus on kulttuurisilla käytännöillä aikaan saatu ilmiö ja juuri siksi visuaalinen tavoitettavuus joko sallii tai kieltää uskomukset ja tottumukset, joita siihen nähden asetetaan (Foucault 2010). Esimerkiksi aspektiivisesti hahmotetuissa kuvissa, kuten egyptiläisessä, kreikkalaisessa ja keskiaikaisessa maalaustaiteessa käy ilmi, kuinka tämä näkemyksen tapa vastasi kuta kuinkin aistikyvyn avaruudellista muotoa ja siihen suljettua maailmaa. Visuaalinen ajattelu tulee esitetyksi tavalla, jossa oliot muodostavat maailman ja maailma on kiinni olioissa. (Varto 2000, 22–34.) Aspektiivista vaihetta niin kulttuuri- kuin yksilöhistoriassa näyttää seuraavan usein siirtymä perspektiiviseen näkemyksen tapaan, jossa maailma alkaa äärettömyytensä historian. Tässä historiassa tulee esille todellisuuden piirre, jota ei ole olemassakaan muualla kuin ajatuksen korjaamassa representaatiossa. Perspektiivisissä visuaalinen esitetään systeemiavaruuksena, absolutisoidun representaation kontekstissa.¹ (Mt.) Kolmantena esimerkkinä merkitysavaruuksessa esittäminen voi johtaa

¹ Vrt. johdannossa mainittu idealisoitu yleinen visuaalisuus.

koko hermeneuttisen apparaatin predikoimiseen. Tästä hyvän esimerkin antavat monimuotoisen taiteilijan, itsensä ja ympäröivän todellisuuden tutkijan elämäntyön tehneen Aleksanteri Ahola-Valon (1900–1997) ajatukset. Hän kutsuu omaa esittämisen tapaansa ”symboliseksi realismiksi” (Kiiskinen, 2011). Kaikki nämä esimerkit osoittautuvat kuitenkin historiallisiksi strategioiksi toimia jonkin meille mahdollisen visuaalisen ajattelun tavoittamisen suhteen.

Erilaisten kokonaisuuskäsitysten aukilukeminen eri esittämisen tapoja kritisoimalla ei kuitenkaan poista sitä tosiasiaa, että visuaalinen ajattelu on aina jonkun näkyvän visuaalisuutta. Näkyvä kokonaisuus koostuu erilaisista osista, jotka muodostavat kentän, jossa katse voi tarkentua, saada esiin ja rajata tietyn intressin ohjaamana. Visuaalisen kulttuurin ajatus pikemminkin näyttää imitoivan juuri tällaista ideaa, visuaalisesta kokemuksesta jo jollakin tapaa tuttua tarkastelutapaa. Usein taidekasvatuspuheessa visuaalinen kulttuuri nähdään kenttänä, jossa on taidetta, viihdettä, mainontaa, sosiaalista mediaa, monikulttuurisuutta ja kaikki nämä ilmentymät taas jakaantuvat omiksi alalajeikseen. Tällainen määrittelevä tarkastelu tematisoi ne tietynlaisen kentän objekteiksi esimerkiksi visuaalisen kulttuurikasvatuksen tavoitteisiin sopivalla tavalla. (OPS 2004; 2016; Räsänen 2015; Tavin 2016) Alueet saavat perusrakenteensa esiteoreettisessa kokemisessa ja tulkitsemisessa ja tulevat näin rajatuiksi alustavasti. Esimerkiksi taidekasvatuksen uudet tehtäväalueet ovat usein syntyneet reagoimalla tilanteeseen, jossa jokin uusi teknologinen käytäntö tai yhteiskunnallinen tilanne vaatii muuttamaan taidepedagogista käytäntöä (Pohjakallio 2005).

Kun mediakritiikki- ja ympäristökysymykset otettiin osaksi taidekasvatuksen toimintapiiriä, näiden ”uusien” alueiden muodostumisesta on tullut pikemminkin sääntö kuin poikkeus. Kehityksen vääjäämättömyydessä syntyneet peruskäsitteet sisältävät jo avaimet alueiden konkreettiseen avaamiseen. Vaikka tällaista kehitystä jälkeenpäin kootaan kirjoihin ja kansiin, ja niihin muodostetaan kriittistä suhdetta, osoitetaan paradigmoja, uusien alueiden kehitys ei tapahtuessaan perustu johdonmukaiseen visioon vaan – pääasiassa reaktiiviseen – pakkoon kysyä kulloisenkin alueen suhdetta kokonaisuuteen, sen perusrakentumista. (esim. Pohjakallio 2005, Tavin 2016.) Näin ollen visuaalisen kulttuurin toiminnan alan, kuten taidekasvatuksen ”liike” tapahtuu enemmän tai vähemmän radikaaleissa sille itselleen läpinäkymättömissä peruskäsitteiden korjauksissa. Filosofi Martin Heidegger kirjoittaa, että jonkin tiedonalan tason määrää, missä määrin se kykenee aikaansaamaan kriisin peruskäsitteissään (2000, 29). Tutkimusalan positiivinen kehitys siis edellyttää ymmärrystä, jonka pohjalta peruskäsitteet on

luotu. Visuaalisen ajattelun kysyminen liittyy visuaalista elämismailmaa pohtivien alojen määrittämiin pyrkimyksiin tai suuntauksiin, jotka nämä alat tunnistavat tai ottavat ”omikseen” silloin kun kukin ala ”näkee” tämän tarpeelliseksi².

Nähdäkseni tällainen ajattelun etenemisen idea, jossa tiedetty kokonaisuus aina osoittautuukin vain osaksi jostakin isommasta kokonaisuudesta, syntyy luonnolliseen havaintokokemukseen sitoutuneen historian pohjalta. Tässä tutkimuksessa on tarkoitus ei-deduktiivisella tavalla tuoda esiin visuaalisen tavoitettavuuden mahdollistamien toimintatapojen ja tehtäväkenttien syntyjä nimenomaan visuaalisen ajattelun ehdollistamana.

1.4 VISUAALISEN KYSYMISEN ERITYISASEMA TAITEELLISESSA TOIMINNASSA

Visuaalisen ajattelun käytännöt kuten havainto ja taiteellinen työ eroavat muusta näkyvästä siten, että niissä itsessään on kyseessä näkyväksi tekeminen. Taiteellinen työ ja havainto jollakin tavalla jo ymmärtävät itsensä visuaalisena. Taiteelliselle työlle on ominaista, että se on avattu itselleen visuaalisesti ja visuaalisen keinoin. Näkyväksi tekevä, eli visuaalinen, on taiteellisen työn näkyväksi tulemisen määre. Visuaalisen ajattelun vaikuttavuus näkyvän kontekstissa tulee ilmi siten, että se täytyy tehdä näkyväksi. Visuaalinen ajattelu on niin taiteellisessa työssä kuin havainnossa erityispiirre, johon se voi suhtautua ja aina jollakin tavalla jo suhtautuu.

Havainnon ja tietyn taiteellisen työn kohdalla visuaalista ei voida määrittää kysymällä ”mitä” visuaalinen tarkkaan ottaen on. Visuaalisen olemus on pikemminkin siinä, että visuaalinen ajattelu kuskakin tilanteessa on oma näkyväksi tulemisen tapansa, jonka on oltava kunkin näkyvän kohdalla omansa. Visuaalinen ajattelu ei voi olla sama kuin jollakin muulla, koska muuten tämä jokin muu, ei tulisi näkyväksi, visuaalinen viittaa tässä mielessä ainutlaatuisuuteen jopa yhteismitattomuuteen. Toisaalta näin väistämättä on, koska jokainen taiteilija on ainoastaan itse vastuussa työnsä näkyväksi tekemisestä, kukaan muu ei voi tehdä tätä hänen puolestaan. Samoin on havaitsemisen kohdalla. Visuaalinen ajattelu tulee näkyväksi siis yksittäisinä näkyväksi tulemisen

2 Tällainen eteneminen muistuttaa logiikaltaan subjekti-objekti jaon rakentumista länsimaisen havaitsemisen historiassa, jossa havaitsija tiedostaa havaitsevan vain osan, joka siksi näyttää poikkeavan jostakin kuvitellusta annetusta kokonaisuudesta.

Tätä tapahtumaa havaintopsykologi J.J. Gibson on analysoinut yksilön kannalta erottamalla näkökentän ja näkömaailman käsitteet toisistaan. Tätä tarkastelen tarkemmin tutkimuksen osassa 3 luvussa 4.

tapauksina. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että taiteellisen työn jälki tai tuotteet olisivat aina ennen näkemättömiä.

Taiteellisen työn ilmaisema visuaalinen ajattelu on tulosten arvostelemiseen nähden ensisijaisempaa. Jokainen näkyvä taiteellinen lopputulos kertoo myös, mikä oli se visuaalinen, joka tarvittiin tähän aikaansaannokseen. Jos löydämme itsemme tilanteesta, jossa arvioimme taiteellisen työn onnistumista tai merkitystä, visuaalinen ajattelu on silloin tullut tai tulossa meille näkyväksi. Taiteellisen toiminnan taiteelliseksi työksi tunnistaminen on taiteellisen työn tekijän oman visuaalisen ajattelun luonteen ymmärtämistä ja ymmärrettäväksi tekemistä.

Paul Kleen pohdinnoissa keskeisenä ajatuksena on, että taiteellista työtä ja visuaalista ajattelua tapahtuu niin taiteilijassa kuin teosten vastaanottajassa, ja visuaalinen kyky tehdä jotakin niin itselle kuin toisille näkyväksi on tässä keskeistä. Siksi havaitseminen eräänlaisena perustavana taiteellisena työnä on visuaalisen tutkimisen kannalta ilmeistä.

Näin voidaan tiivistää, että taiteellinen työ ymmärtää itsensä aina edellä kuvatun vaikuttavuutensa ehdoin, mahdollisuudesta joko toteutua tai olla toteutumatta. Taiteilija tai havaitsija on joko itse hankkinut vaikuttavuuden mahdollisuuksia tai sitten hän on kasvanut niihin. Kulloinenkin mahdollisuus taiteelliseen työhön itse määrää oman vaikuttavuutensa joko tarttumalla näihin mahdollisuuksiin tai hylkäämällä ne. Näkyväksi tuleminen kysymys, kysymys siihen kuuluvasta vaikuttavuuden rakenteesta, voidaan selvittää ainoastaan näkyväksi tekemisen työtä tekemällä. Tästä rakenteesta johtuvaa ymmärrystä omasta työstämme voimme kutsua tässä juuri vaikuttavuudeksi. Kysymys vaikuttavuudesta on näin ymmärrettynä taiteellisen työn keskeinen toiminnan muoto. Tämä tarkoittaa käytännössä, että visuaalisen ajattelun kohteet ovat varsin usein sellaisia, jotka havaitsija tai taiteilija on valikoinut ne kohteeksi sen mukaan, että hän on kokenut ne visuaaliselle ajattelulleen tärkeiksi, ja siis jo sinänsä velvoittaviksi, ajattelua nostattaviksi. (Tuovinen 2012.)

Vaikuttavuuden rakenteen ei tarvitse olla teoreettisesti läpinäkyvä. Kysymys taiteellisessa työssä tai tutkimuksessa esiin saatettavasta rakenteesta tähtää selvittämään, mitä vaikuttavuus tekee näkyväksi.

Näiden rakenteiden yhteyttä (vaikuttavuuden ja sen ilmauksen) kutsun omakohtaisuudeksi. Omakohtaisuuden analysointi ei siis ole luonteeltaan vielä vaikuttavaa vaan omakohtaista ymmärtämistä. Tällä luonnehditaan taiteelliseen työhön ja havaintoon kohdistuvan omakohtaisuuden analyysin tehtävää suhteessa taiteellisen työn vaikuttavuuden mahdollisuuksiin ja välttämättömyyksiin.

Koska vaikuttavuus määrittää taiteellisen työn näkyväksi tekemistä, sen jaettavaa luonnetta, ymmärrys taiteellisesta työstä itseltään vaatii aina alustavan pilkahduksen omakohtaisuudesta. Ymmärrämme omakohtaisuuden tarkoittavan vaikuttavuutensa mukaisen taiteellisen työn näkyväksi tekevää muotoa. Ja tällaiseen näkyväksi tekemisen ideaan sisältyy jo visuaalisen idea yleensä. Niin kuin jokainen kuva kantaa mukanaan ideaa kuvallisesta yleensä, samoin jokainen näkyväksi tekevä työ on osallinen visuaalisen yleisestä merkityksestä. Täten myös mahdollisuus ymmärtää taiteellista työtä on kiinni siitä, missä määrin työstetään kysymystä visuaalisen ajattelun merkityksestä, kuinka näkyväksi tekemisen keinot toimivat esimerkkinä yleisestä. Tähän kohtaan syvennyn tämän tutkimuksen toisessa osassa.

Taiteen lajit ja muodot ovat taiteellisen työn ja aistisen näkyväksi tulemisen tapoja. Näissä taiteellinen työ suhtautuu myös näkyvään, jota se ei itse ole. Tästä syystä taiteellinen työ osoittautuu tekijälleen luonteeltaan vähintäänkin kahtalaiseksi. Taiteelliseen työhön kuuluu olemuksellisesti ja väistämättä visuaalisessa maailmassa eläminen. Tästä syystä taiteelliseen työhön kuuluva visuaalinen ajattelu liittyy yhtä alkuperäisesti visuaalisen maailman ymmärtämiseen, joka syntyy siinä elämällä. Näkyvien asioiden valmistaminen kuuluu visuaalisessa maailmassa elämiseen.

Koska taiteilija jo elää siinä maailmassa, jossa hän haluaa valmistaa näkyviä asioita, työstää elämässään kohtaamiaan visuaalisia ilmiöitä ja merkityksiä, hänen täytyy tehdä työtä, jotta ne saisivat jaettavan muodon. Miten laajalta tämä kuilu välillä tuntuukaan: nähdä jotain ja selvittää tämä havainnollisesti jollekin toiselle. Kysymys kuulusta huolimatta on kuitenkin koko ajan yhteisestä näkyvästä, joka on lähestyttävissä visuaalisen maailman sisällä, sen erottamattomana osana. Näkyvää maailmaa käsittelevät alat, joilla ei ole taiteellisen työn kaltaista näkyväsitekemisluonnetta, ovat kuitenkin pohjustetut ja motivoituneet toimimisen rakenteissaan ja vaikuttavuudessa siinä samassa maailmassa, jossa visuaalinen ajattelu, taiteellinen työ ja havainto tulevat mahdolliseksi.

Rakenteen vaikuttavuus itsessään sisältää kaikki perustavat määreet visuaaliselle ajattelulle. Tämä paljastuu siinä, kuinka kaikki näkevät ihmiset tapaavat luottaa siihen, minkä omin silmin näkevät ja toisaalta tulevat syvimmin harhaan johdetuiksi sen perusteella, mitä uskovat näkevänsä. Tuskin kukaan näkevä kysyy asioiden visuaalisuutta vaan jokainen ottaa tämän varmaksi ja annetuksi lähtökohdakseen. Eri-laisten kulttuuristen visuaalisten systeemien ja järjestysten käyttö ja kritiikki on mahdollista, koska tällaiset kaikki kuuluvat visuaaliseen, josta meillä on kaikilla omakohtainen esiymmärrys.

Visuaalisen perustavanlaatuista ymmärtämistä, johon nähden kaikki visuaaliset toimintatavat voivat kehittyä, on etsittävä taiteellisen työn ja havaitsemisen omakohtaisuuden tutkimisesta. Näkyväksi tekemisen työllä on tässä mielessä tietynlainen erityisasema ennen kaikkea muuta näkyvää. Ensinnäkin tämä erityispiirre on käytännön toiminnallinen, sillä taiteellisen työn käytännössä muodostuva vaikuttavuus määrää tämän erityispiirteen näkymistä visuaalisuudessaan. Toinen erityispiirre on tutkimuskriittinen: taiteellinen työ on vaikuttavuusmäärensä perusteella itse-tutkiva ja itse-kriittinen. Mutta yhtä elimellisesti taiteelliseen työhön kuuluu näkyvän visuaalisuuden ymmärtäminen, joka ei ole taiteellisen työn kaltaista. Visuaalisen ajattelu ja sen ilmaiseminen erityisesti havaintona on kaiken näkyvän tavoittamisen käytännöllis-tutkimuksellisenä ehtona. Taiteellinen työ ja havainto, nimenomaan näkyväksi tekevyydessään, osoittautuvat tutkimuksellisesti ensisijaiseksi näkyväksi, joka on visuaalisen ajattelun kysymisen kohteena.

Jos tehtävänä on visuaalisen ajattelemisen selvittäminen tai jopa omasta visuaalisesta ajattelustaan vastuun ottaminen, taiteellinen työ ja havainto ei ole vain ensisijainen kysymisen kohde, vaan ylipäätään näkyvän metodinen rakenne, joka visuaalisuudessaan on jo suhteessa siihen, mitä tällä tehtävällä ajetaan takaa. Taiteellinen työ on siihen itseensä kuuluvan visuaalisen näkyväksi tekemistendenssin, siis visuaalisessa ajattelussa annetun esiyymmärryksen, radikalisoimista.

Seuraavissa luvuissa lähdän tarkastelemaan käytännöllisellä tasolla edellä filosofis-käsitteellisesti argumentoitua ja asetettua tutkimusasetelmaa sekä -asennetta.

1.5 VISUAALINEN JA RATIONAALISUUS

Filosofi ja kirjoittaja Alphonso Lingis arvostelee kirjassaan *Community of those who have nothing in common* (1994) tapaa, jolla tuottamamme rationaalinen diskurssi materialisoituu ja varmentuu kollektiivisissa hankkeissamme. Rationaalisuus katsotaan yhteiseksi hankkeeksi ja saavutukseksi. Noë jatkaa kritiikkiä muistuttaen, ettei rationaalisuus kuitenkaan voi perustua kollektiiviseen käsitykseen: ”Käytäntöjensä *taitaminen* on rationaalisuuden ilmaisemista, joka ei edellytä uskoa siihen, mitä rationaalisuudella tarkoitetaan” (Noë 2015, 69). Rationaalisuus ei lopulta tule taatuksi noudattamalla tai edes kommentoimalla yhteisökeskeisiä sääntöjä siitä, mitä voimme tai emme voi ajatella. Rationaalisuus on pikemminkin arvostusta sitä tapaa kohtaan, jolla kiinnostuksemme, tietomme, todistusvoimamme, huolenaiheemme ja ”toisten asioiden yhteenkuuluvuus” -tajumme muokkaavat välttämätöntä, käytännöllistä ja merkityksellistä. (Mt.)

Taitamisen lihalliset ehdot eivät missään vaiheessa ole ”olemista omassa maailmassaan” vaan maailmassa, jonka jakaa toisten kanssa. Taidoissamme ja teknologioissamme jakamisen käytännöt kulkeutuvat kaikkeen yksilölliseen ja yhteisölliseen organisoitumiseen. Rationaalisuus kaikissa yhteyksissä edellyttää herkkyyttä erottaa hyvät selitykset huonoista. Olennaisissa piirteissään rationaalisuus tulee ilmaistuksi siinä tavassa, jolla elämme; rationaalisuus ei ole jotakin, jonka puolesta meidän tarvitsee argumentoida tai jonka puolesta me edes pystyisimme argumentoimaan, rationaalisuutta ilmaisevia toimintatapoja yleisempänä tarkastelukulmana (Noë 2015, 70). Toiminnassa tavoitettu ajattelu kuitenkin usein unohtuu puhuessamme yleisemmin tieteestä, taiteesta tai kasvatuksesta. Noë argumentoi, että emme tarvitse tiedettä turvaamaan rationaalisuuttamme. Rationaalisuus on ehto kaikelle, mitä voimme kutsua ajatteluksi tai havainnoksi tai tietoisuudeksi. Rationaalisuutemme – oli se kuinka epätäydellistä tai problemaattista tahansa – oletetaan jo ennen tarkasteluja, joita toivomme olevamme kykeneviä suorittamaan sen perustoja kohti. (Noë 2015, 70.)

Havainnollistaaksemme Noën argumenttia voimme Crawfordin tapaan erottaa abstraktin rationaalisuuden ja ihmisen toimintakyvyn lait toisistaan. Crawford painottaa, että ihmiseltä edellytetään toimintakykyä, jos hän aikoo olla käytännöllisessä suhteessa toisten ja ympäristönsä kanssa. Toimintakykyä koskevissa ilmiöissä olemme tekemisissä todellisuuden kanssa, jota ei synnytä ihmisen tahto, vaan elämisaikoina toimimme tiettyjen välttämättömyyksien puitteissa. Taitojen hankkiminen edellyttää ennen kaikkea tottelevaisuutta ja jatkuvaa alistumista tietyille tosiasioille huolimatta siitä, mitä niistä ajattelemme.” Toimintakyky voi toteutua vain konkreettisissa puitteissa, jotka eivät ole ihmisen omaa tekoa”. (Crawford 2015, 70.)

Toimintakyky voidaan nähdä sosiaalisen disiplinaarin keskeisenä piirteenä, jota Foucault (2005, 2010) kutsuu *epistemeksi*. Hän otti käsitteen käyttöön viitaten rakenteeseen, joka saa meidät uskomaan, että jokin on tiedon arvoista ja vakavasti otettavaa ihmisen toiminnassa. Esimerkiksi tietyn toimintatavan omaksuminen kasvatuksessa ja politiikassa on samalla havaintokokemuksen muokkaamista kohti kollektiivista projektiota maailmasta. Toimintakyky herää ankarasti yhteisellä alueella, eikä jostakin vakuuttumisen käytäntöjä voi kuitata viittaamalla toimintakyvyn ”subjektiiviseen luonteeseen”. Toimintakyvyn ytimessä on läsnä tekijöitä, jotka eivät asetu kenenkään kontrolloitavaksi. Näin voidaan sanoa, että toimintakyky on epistemeä, joka edellyttää tietynlaista valppautta mille tahansa, sillä toiminta haastaa aina kokijansa yksilöllisyyden ja yhteisöllisyyden. Niin yksilöllisyys kuin yhteisöllisyyskin edellyttävät ymmärrystä omasta toimintakyvystä.

Esimerkkinä toimintakyvyn ja rationaalisuuden yhteisestä juuresta voidaan ajatella vieraan kielen oppimista, jonka seuraavassa kuvailee kauniisti kirjailija-filosofi Iris Murdoch:

Jos opettelen esimerkiksi venäjää, kohtaan kielessä vallitsevan rakenteen, joka vaatii kunnioitustani. Tehtävä on vaikea ja päämäärä kaukainen, eikä ehkä koskaan täysin saavutettavissa. Oppimisen myötä jokin minusta riippumaton paljastuu vähitellen. Tarkkaavaisuuden palkintona on todellisuuden tuntemus. Rakkaus venäjän kieltä kohtaan johtaa minut pois itsestäni kohti jotain minulle vierasta, jota tietoisuuteni ei voi valloittaa, nielaista, kieltää tai tehdä epätodelliseksi. (Murdoch 2001, 87.)

66

Sen lisäksi, että voimme saavuttaa toimintakykyä harjoittamalla itseämme, meillä on myös paljon luonnollista toimintakykyä, joka perustuu taitoihin, joihin emme kiinnitä tavallisesti huomiota. Suurin osa tapahtumista ja ilmiöistä tulee ymmärretyksi ilman ajattelemista, nopeasti ja suoraan, koska tottumus ja jo koettu osaavat asettaa ne toimiviin yhteyksiinsä.

Visuaalinen havaintomme on eräs esimerkki elämismääntämisestä toimintakyvystä, jossa koko ajan teemme päättelyä ilman, että päättelisimme mitään. Ymmärrämme, vaikka emme ymmärrä, mitä ymmärrämme. Olemme niin syvällä maailmassa, kokonaan uponneena, että maailman lainalaisuudet ovat omiamme ja tulevat selviksi tuhansia kertoja päivässä ilman, että kenenkään tarvitsee niitä erikseen ajatella tai päätellä (Varto 2008, 104).

67

Kun liikutat silmiäsi ja kehoasi saat aikaan aistisia muutoksia. Liikkuessasi suhteessa ympäröiviin asioihin, asiat *näyttävät* muuttuvan jollakin johdonmukaisella tavalla. Emme ajattele näitä ilmiöitä kovinkaan aktiivisesti, sillä nämä ilmiöt paljastavat samalla muita puuhastelumme kannalta keskeisempiä asioita. Maalarin toimenkuvaan voi kuulua tarkastella, kuinka ympäristön värit muuttuvat erilaisissa valaistuksissa ja vuorokaudenaikoina tai kuinka asiat vaihtavat perspektiivisiä ominaisuuksiaan etäisyyden muutoksissa, samalla kun arkisen toiminnan kannalta asiat säilyttävät samanvärisyytensä ja -kokoisuutensa. On kuitenkin selvää, että koko ajan tajuamme ja olemme herkkinä näille sävyjen, kokojen ja muotojen vaihteluille, kun liikumme ympäristössämme. Ainoastaan tällaisen harjaantuneisuuden ja taitavuuden myötä, sen myötä, että muutokset ympäristösuhteessa ovat meille tuttuja, meidän on mahdollista

fokusoitua maailmaan ympärillämme. Huomiotamme orientoivat ilmiöt jäävät arkisen havainnon kynnykselle, eikä niitä tavallisesti nähdä.

Näkemistä on kuitenkin mahdollista tarkastella sen kautta, kuinka näkeminen on sidottu tiettyyn toimintakykyyn ja toimintakyvyn ehtoihin. Tällöin näkeminen on pikemminkin kohdentamista, ympäristön avautumista, jota ohjaavat ajoitus, ajateltavuus, liike, soveltava spontaanisuus, funktionaalisuus ja nautinto yhtä lailla kuin tämänhetkisten tarpeiden ohjaama ymmärrys, odotukset ja tiettyihin tehtäviin tarttuminen. Näkeminen on tässä mielessä aina jo monella tasolla organisoitunutta toimintaa. Se on luonnollista mutta samalla tiedostamisen kannalta hyvin kompleksista. Merleau-Ponty (2012, 427)³ sanookin, että silmällä on näkemisen lahja. Tästä syystä kaltaisuus, jonka tavoitamme näkyvässä maailmassa peilatesamme siinä itseämme, on aina jo näkemisen seuraus, ei sen vaikutin (Merleau-Ponty 2012, 439). Merleau-Pontyn filosofinen teksti nähdäkseni ilmaisee tutkimuksellisen asenteen, jolla Noë tutkii kirjassaan *Action in Perception* (2004) näkemistä maailman tutkimisen tapana. Näkeminen hyödyntää välittömällä tavalla käytännöllistä ymmärrystämme tavoista, joilla liikkeemme tuottavat ja kontrolloivat aistisia tapahtumia. Tällainen rationaalisuus ei edellytä uskoa siihen, mitä se on, eikä se edellytä objektiivisuutta tai totuutta missään ehdottomassa mielessä; sen sijaan se osoittaa havaitsijalle vakuuttavuutta ja vaikuttavuutta, joka etenee jatkuvasti totuuden ja pelkän näyn rajalla.

Keskustelussa visuaalisen havaitsemisen rationaalisuudesta taideeteetikko ja havaintopsykologi Rudolf Arnheimin *Visual Thinking* (1970) on eräs keskeinen teos ja lähde tietylle lähtökohdalle kuvata visuaalista ajattelua. Tutkimuksessani työstämäni lähestymistavan kannalta Arnheimin näkökulma osoittautuu reflektionismiksi, jonka ideologisesta luonteesta irtisanoutuminen on muodostunut itselleni tutkimuksen edetessä yhä selkeämmäksi tehtäväksi. Tämä ei tarkoita, että Arnheimin tutkimukset olisivat tämän tutkimuksen kannalta merkityksettömiä. Arnheimin tutkimuksiin tutustumalla olen tunnistanut hänen lähtökoh-tiensa ja omien ajattelutapojeni yhteisiä oletuksia, mikä on mahdollistanut selkeämmän kriittisen suhteen myös omiin tottumuksiini.

Reflektionismissa visuaalinen teoria on perustettu tietoisuudelle, joka erottaa itsensä perspektiivisistä ilmentymistä. Tämä tarkoittaa, että on olemassa etukäteen jako alkeelliseen tietoon ja parempaan tietoon, sekä tämän eron tietämiseen. Reflektionistiset näkemisen tavat olettavat visuaalisen ajattelun suhteeksi mielen ja näkyvän välillä.

3 Teoksen nimi on suomen-nettu kahdella tavalla: ”*Silmä ja mieli*” (Pasanen 1993) tai ”*Silmä ja henki*” (Luoto 2012).

Arnheimin näkökulmasta visuaalinen on niitä muotoja, jotka kytkevät ulkopuolisen sisäpuoliseen, maailman mieleen. Hänen psykologisessa tarkastelussaan havaitsijan visuaalisen ymmärtämisen historia nousee tärkeään osaan. Näkeminen ajattelee ja on valikoivaa: ulkopuolisesta maailmasta ainoastaan osa realisoituu havainnoksi. Tutkijan tehtäväksi jää selvittää, mikä osa ja miksi. Persoonallinen historia selittää havaintokokemusten erilaiset sisällöt. Itse havaitseminen on Arnheimille neutraali tapahtuma, mutta visuaalinen on riippuvainen kunkin elämän historiasta, tottumuksista ja tavoista. Siksi hän onkin enimmäkseen kiinnostunut kulttuurisista jaetuista malleista, koulussa, julkisessa mediassa ja arvostuksissa. Visuaalisesta ajattelusta tulee näin indoktrinoivan koulutuksen ja itse tehdyn maailman menneisyyden kertomus. Arnheim keskittyykin enimmäkseen osoittamaan, kuinka tärkeää on tulla tietoiseksi tällaisesta historiasta⁴. (Arnheim 1970.)

Arnheimin jungilainen koulutus tulee ilmi siinä, että kulttuuriset muodostelmat otetaan itsessään riittävinä eikä kokonaan koulutuksesta ja harjaantumisesta riippuvaisina. Näin myös menneisyyden uudelleentulkinnan merkitys jää hänen visuaalisen ajattelun teoriansa ulkopuolelle. Hän on vakuuttunut, että tietyt muodot ja rakenteet ovat arkkityypisiä, vaikka emme itse koskaan tunnistaisikaan niiden tarinaa. Silti ne vaikuttavat ja ovat vaikuttamassa omaan ajatteluamme; ne ovat osa meitä itseämme. Tästä syystä näkyvä voidaan tulkita koodina, johon meillä on jo ratkaisu. (Arnheim 1970.)

Arnheimin psykologinen näkökulma ohittaa edellä luonnehditun, kaikkeen inhimilliseen toimintakykyyn olennaisesti kuuluvan rationaalisuuden merkityksen havainnossa. Vaikka uusien taitojen oppimisen myötä tai tottumuksiemme tiedostamisen myötä ajattelemme helposti, että uudet tiedot tulevat aikaisemman kokemuksemme lisäksi tai avuksi, ne pikemminkin tulevat sen sisään, yhdeksi kokemisen tavaksi. Olennaista ei siis ole pelkästään se, että toimintakyky sekä yksilölliset ja kollektiiviset hankkeet syntyvät elämismaailmasta vaan myös se, että nämä ovat jo aina osa sitä ja siten aina jo vaikuttamassa, millä tavalla elämismaailman piirteet voivat tulla tematisoiduiksi uudelleentarkastelua varten. Emme voi asettua kokemaan luontomme ulkopuolelle; toisaalta havaitsevassa toiminnassa emme ole koskaan luonnolta turvassa. Tutkimustyömme voi siis kohdistua sellaisen rationaalisuuden tunnistamiseen, johon nähden toimintakykymme ilmenee. Elämismaailma ja siitä aina uudestaan nousevat ongelmat pysyvät rationaalisuutemme ainoana lähteenä.

4 Tässä merkityksessä aiemmin kritisoimani visuaalisen kulttuurin tutkimus voidaan nähdä hyvin arnhei-

milaisena vaikka puhe olisikin sosiaalisesta todellisuudesta havainnon sijaan.

Vartoa (2008, 104) mukaillen, elämismailman merkityksen huomioiminen ei poista sitä, etteikö mikä tahansa ajattelu olisi oivalluksia herättävä, piristävä ja takuulla myös selvempi kuin elämismailman tapahtumat. Ongelmana on vain, että pelkkä tieto ei ole koskaan sama kuin näkemisessä koettu, josta tieto sai alkunsa ja johon tieto pyrkii taas osumaan ja palaamaan. Taiteilijalla on tässä tehtävänsä, koska välissä tapahtuu paljon: asioiden laatu muuttuu, niiden mitta muuttuu ja niiden esitystapa muuttuu.

1.6 VISUAALINEN EPISTEMEN YHTEENKUULUVUUS

Visuaalinen episteme on yhdistelmänä ensi näkemältä sopimaton ja sopimattomuus on tämän tutkimuksen kannalta tietoinen ratkaisu. Filosofian historiassa epistemellä on ollut erityinen merkitys: tieto joka ei muutu vaan on vakaa ja universaali. Ainoastaan ideat (mallikuvat, puhtaat muodot) olivat tällaisia, vain jumalilla on tämä. Kaikki muu tieto on muuta. Episteme oli lihatonta, kehotonta, ajatonta ja riippumatonta. Ajateltiin esimerkiksi, että geometria (puhtaat muodot) ja matematiikka (puhtaat määrät) olivat tällaista. Kaikki eivät kuitenkaan Kreikassakaan olleet samaa mieltä tämän uskon kanssa. He sanoivat, että ”puhdas” on aina inhimillinen abstraktio lähteistä, jotka ovat hyvin konkreettisia.

Näin ollen episteme vastaa jotenkin nykyistä ajatusta käsitteellisen tai teoreettisen tiedon luonteesta. Epistemologia terminä tarkoittaa kaikkia kysymyksiä, jotka koskevat tietämistä, olivat ne sitten vaihtelevia tai muuttumattomia. Tämä jo mahdollistaa sanan tuomisen mihin tahansa tietämistä koskevaan lähestymistapaan: epistemologia=tiedon teoria.

Tässä tutkimuksessa olen kiinnostunut taiteellisen työn kokoavista piirteistä, jolloin aistihavainto, kehollinen kokeminen ja elävällä toiminnalla rajattu merkitys yhteys tulevat tärkeiksi. On selvää, etten ole kiinnostunut ajattomasta tai universaalisti tavoitettavasta. Miten siis kutsua tällaisen lähtökohdan kokoavia piirteitä? Onni Okkonen toteaa kirjansa *Taiteen alku* (1916) viimeisellä sivulla: ”Taiteissa aavistamme ilmiöiden yhteenkuuluvuutta vaikka sisältö ja henki muuttuvatkin.” Omassa taiteellisessa työssä tällaiset aavistukset ovat olleet hyvin merkittävässä ja toimintaani suuntaavassa roolissa ja nämä myös motivoivat tämän tutkimuksenkin.

Käsitteieleemme on juurtunut vahvasti epistemiseen perinteeseen. Tämä tulee ilmi vaikeutena nostaa keskusteluun kokemuksellisesti kokoavia piirteitä ilman oletusta, että nämä piirteet asettuisivat kokoavuutensa vuoksi osaksi jotakin kokemuksesta yleistettyä rakennetta. Tämäkin viittaa kreikkalaiseen perinteeseen, jonka luonnetta

nykyään on nimetty logosentriseksi. Taustalla oli yritys koota kaikki kokemus ja ajattelu tiettyyn piiriin, jossa lähteet, rakenteet ja muodot tulevat yksinkertaistetuiksi teorian mukaan, nykyaikaisen ajattelun näkökulmasta siis fiktiivisen mallin mukaan.

Kreikkalaisilla oli halu nähdä kaikki ”korkeampien voimien” kosketuksena (=kohtalo) ja siksi he suosivat epistemeä doxan sijaan. Doxa oli sana, jonka he antoivat tiedolle, joka oli enemmän inhimillinen. Doxa viittaa uskoon, joka usein perustuu vahvasti arkikokemukseen ja kommunikaatioon. Näiden käsitteiden valossa aavistusta taiteiden tai taitojen yhteenkuuluvuudesta voisi kutsua vaikka doxan epistemologiaksi, keholliseksi epistemologiaksi. Osuvaa muotoilua tarkemmin ajateltuani katson, että kysymys on lopulta *havaintokokemuksesta*. Eri taiteet ja taidot ovat riippuvaisia havainnosta tavoilla, joita ei voi ulkoistaa kutakin havaitsijaa yleisemmälle tasolle. Kuitenkin on selvää, että yksilöllinen havaitseminen ei ole havaitsijan kannalta pelkkää sattumanvaraisuutta vaan havaitsijan toiminta seuraa tietystä tilanteesta havaitsijalleen välttämättömiä taitoja. Yksilö tavoittaa kokemuksia, jotka ovat Deweyn (1934, 36–37) sanoin integraaleja, eli koettuja kokonaisuuksia, jotka haluamme nimetä: eilinen teatteriesitys, maalausprosessi, huono aamu, ystävän näkeminen, väitöskirjatyö. Kokemus myös jatkaa integroitumistaan ajan kanssa.

Michel Foucault (2005) otti tiedon arkeologisissa tutkimuksissaan epistemen tarkoittamaan sitä, joka määrittää tietämisen ja vastaanottamisemme tapoja historiallisesti a priori. Episteme on ehtona, miten jokin asia voi tulla kulttuurissa tiedetyksi, koetuksi tai toteutetuksi. Foucault huomasi, että diskurssit synnyttävät erilaista kokemusta ja tietämistä. Tämä tarkoittaa, että ne toteuttavat omaa epistemeään. Episteme on syynä myös vieraiden aikojen tai paikkojen tekstien ja kuvien ymmärtämisen vaikeuksille. Epistemet näyttävät muuttuvan ja myöskin katoavan, niitä voi jossakin määrin kuitenkin ikään kuin kaivaa esiin, kuten Foucault itse tekikin useissa tutkimuksissaan. Foucault osoitti, kuinka kaikki asiat eivät voi tulla näkyviksi kaikissa yhteyksissä vaan, visuaalinen on riippuvainen epistemestä. Episteme voidaan Foucaultin mukaan ymmärtää yhtä aikaa sekä kokoavaksi että suhteelliseksi, paikalliseksi ja muuttuvaksi. Viime vuosisadalla onkin monelta taholta huomautettu, kuinka näkeminen on sosiaalinen ilmiö, jota ohjaavat monet historialliset kokoavat tekijät. Visuaaliset merkitykset ja keinot kytkeytyvät Foucaultilla suoraan epistemen hallinnoinnin kysymyksiin.

Visuaalisen havainnon kohdalla *kiinnostus* näyttää toimivan edellä kuvatun epistemen tavoin, kokoavasti mutta muuttuen hyvinkin satunnaisella tavalla. Noë (2004) ehdottaa ajattelemaan visuaalista, sinä mikä on kulloinkin tavoitettavissa maailmassa. Kiinnostusta voi

siis kuvata myös havaintokokemuksessa tavoitettavan kohteen tai laadun havaittavana läsnäolona. Tavoitettavuus viittaa Noën teoriassa aina tietynlaiseen sensomotoriseen taitoon, jota jonkin asian havaitseminen tai huomion keskiöön tuominen edellyttää. Kääntyilemme, kurkotamme, seuraamme, irrottaudumme ja palaamme taas pitääksemme tiettyjä asioita visuaalisen kokemuksen piirissä. Havaintokokemuksessa saavutettua visuaalista ilmiötä vastaa aina tietty havaitsijan toimintavalmiustieto ja valppaus. Kun visuaalisen kiinnostuksen ja tavoitettavuuden ymmärretään kytkeytyvän näin havaitsijan taitavaan toimintaan. Palaamme jälleen ajatukseen, että visuaalinen ei ole väline vaan pikemminkin tapa, jolla jokin ilmaantuu ja saavutetaan havaintokokemuksen piirissä.

Noën mukaan sensomotorisesta taidostamme nouseva toimintavalmiustieto perustuu kykyymme tunnistaa ja seurata niitä piirteitä liikkeissämme ja toiminnassamme, jotka tuottavat aistisia muutoksia suhteessa, jossa olemme riippuvaisia itsemme ulkopuolisesta todellisuudesta (2012, 22). Esimerkiksi tarkastellessamme katselemalla kohdetta se ilmaantuu visuaalisesti kokemuksessamme, koska olemme sensomotorisesti kiinnostuneita tuomaan tarkasteltavan kohteen kokemuksemme piiriin ja ylläpitämään tätä kokemuksellista suhdetta nojaamalla taitoihin, jotka tarvitaan tekemään tästä suhteesta juuri visuaalinen.

Näin ymmärrettynä on jo helpompi nähdä, että aistihavainto on siis aina jo havaitsijan näkemys kokonaisuudesta, vaikka puheessa aistimuksesta nimettäisiinkin vain osa. Tavanomaisesti erittelemme havaintoamme maailmasta aistimuksiksi. Aistimusten puheeksi ottaminen taas edellyttää, että ne tulevat käsitetyiksi vastakohtaisuuksiansa kautta: lähellä–kaukana, yö–päivä, nuori–vanha, pimeys–valo, kuuma–kylmä jne. Näille vastakohtaisuuksille on ominaista se, että ne mahdollistavat toinen toisensa ymmärtämisen. Kaukaisesta puhuminen edellyttää kokemuksen läheisestä. Aistimuksista puhuminen on siis lopulta puhumista kokonaisuudesta, jona muutos ilmenee. (Noë 2004.)

Erottelukykymme onkin lopulta riippuvainen kokonaisuudesta, jonka osa se itsekin on. Näkeminen on aina varjojen ja valon yhteenkietoutumista: absoluuttisessa pimeydessä tai valossa itse näkyvyys katoaa. Näin ollen voikin ajatella, ettei aistinen erottelukykycään ole vain naturalistista selviytymistä varten. Aistinen maailmasuhde on olennaista maailmassa olemisen kokonaisuuden ymmärtämisen kannalta. Aistinen maailmasuhde paljastaa ihmisen paikkaa ja paikan paljastuminen taas paljastaa suhteellisuuden, joka edellyttää kokonaisuuden, jossa tämä kaikki on.

Havaittavan suhteellisuuden ilmiötä kutsuin tutkimusajatteluni alkuvaiheissa *valööriksi*. Tällä nimeän visuaalisen teorian kannalta

tajuttua inhimillisen kokemisen kokonaisuutta. Havaintotietoisuus on maailmasuhteen mielekkäästi valörisoima perustava rakenne. Mielekkäät havainnot ilmenevät aina jossakin valörisoivassa tilassa (kts. Eliade 2010). Valörisoituminen voidaan nähdä myös aikana (Whitehead 1920). Minulla ei ole aikaa sellaisenaan, mutta kun ajattelen elämäni, huomaan, että voin ajatella sitä vain ajan mukaan, ennen ja jälkeen, edellinen ajanhetki on aina jo toinen ajanhetki. Eläminen muuttuu menneeksi, muistoiksi, ajan myötä ja samalla hahmottuu aika, jossa elämä on tapahtunut. Kaiken tämän havaitsemisesta ei voi ottaa pois eikä sinne voida asettaa mitään esinemäistä, vaan kaikki täytyy tapahtua kokonaisuuden ymmärtämisen kautta. Näin havainnossa tarjoutuu jokin mielekäs kohde, eikä vain keskenään suhteellista aistidataa tai vaikutelmaa. Tämä asia tulee tarkemmin eritellyksi tutkimusraportissa myöhemmin, jossa esittelen tarkemmin visuaalisen läsnäolon kysymystä Noën havaintoteorian avulla.

Havainnon valörisoivalla luonteella viitataan siis annettuun lähtökohtaan, jossa kokemuksellisesti tarkasteltuna olemme aina erilaisen havainnollisten ilmaantumistapojen keskiössä: asiat voisivat aina olla lähempänä tai kauempana, tummempia tai vaaleampia, isompia tai pienempiä, nopeampia tai hitaampia. Voimme siirtyä uusiin olosuhteisiin, jotka siirtävät meidät pois tutulla tavalla valörisoidusta paikastamme, mutta ajan myötä uusi paikka eriytyy toiminnan mukaan siten, että olemme taas taitojemme ja yhteyksiemme paljastamien kontrastien osoittamassa keskiössä. (kts. Klee 1971.) Valörisoitumisen ilmiö on kaikille tuttu tilanteessa, jossa siirrymme valoisasta pimeään tilaan, jolloin voimme seurata kuinka havaintomme orientoituvat uuteen valaistukseen. Tämä on yksi esimerkki tavasta, jolla voimme tulla tietoiseksi kehollisten käytäntöjen ensisijaisuudesta havaintotietoisuuteen nähden. Kehon orientoivien taitojen aikaan saama vaikutus ilmenee tavassa, jolla ympäristön havaitseminen on riippuvainen valööreistä. Maailmasuhteen valörisoituminen on ehtona löytää, hyödyntää ja ajatella vastakohtaisuuksien ja kontrastien paljastamia merkityksiä. (Noë 2004.)

Edellä sanotun perusteella voisikin sanoa, että aistihavainnon epistemisestä luonteesta kiinnostuminen ei ole niinkään ajatteleminen havainnoilla vaan pikemminkin kehollista toimintaa, joka ajattelee havainnoimalla. Kysymys on yksinkertaisimmillaan huomio, että havainnoiminen paljastaa aina enemmän kuin havainnon. Havainto on aina satunnaisten tarpeidemme kannalta ylijäämäinen. Tästä näkökulmasta havainnossa ei ole erillisiä ongelmia, enemmän tai vähemmän kulttuurisia piirteitä. Aistihavainto on jo kaikkienensa inhimillinen, se on ihmisen aikaansaama tutkimustulos, maailma sellaisena kuin yksittäinen ihminen voi sen kokea, arkipäiväisyyteni. Arkipäiväisyys ei olisi

mahdollista ilman ylijäämää, inhimillinen arki edellyttää asioita, joihin suhtaudumme välinpitämättömästi ja passiivisesti.

Havaintokokemuksen ylijäämän huomaaminen, ymmärtäminen ja siitä kiinnostuminen on tapa, jolla tuon tutkimustuloksen kritiikki minulle ilmenee. Kritiikki tulee ilmi joka tapauksessa ajan kanssa: kaikki mihin suhtaudumme välinpitämättömästi, kaikki minkä olemme unohtaneet unohtaneemme, voi arvaamatta osoittaa olemassa olonsa ennemmin tai myöhemmin. Maaailmasuhde ihmiselle kohdistuvana kritiikkinä toteutuu myös ekologisessa mittakaavassa.

Planetaarista yhteiselo (co-existence) on alettu tarkastella antroposeeniksi nimetyn epookin näkökulmasta, joka tarkoittaa ajanjaksoa, jossa ihmisen toiminnasta on muodostunut geologinen voima. Morton (2013a) on tuonut tähän keskusteluun näkökulman, jossa muistutetaan, että planeetallamme mahdollisen elämän kannalta merkitystä ei ole sillä millaisiksi yksiköiksi tai jaksoiksi me ihmiset arvotamme, siis valörisoimme, maailman itseemme nähden. Merkitystä on ainoastaan kokonaisuuden kannalta sillä, mitä me konkreettisesti teemme planeetalle, johon elämämme perustuu. Tämä on ekologinen näkökulma ajatella ylijäämää, joka inhimilliseen toimintaan aina kuuluu: maaailmasuhde tuo ilmi kokonaisuuden, johon nähden toimintamme tulokset ilmenevät tavoilla, joita emme voi ennakoita ja jotka paljastuvat vasta ajan kanssa. Tämä luonnon valtavuus on samalla jonkinlainen kaikkia planeetan olioita koskeva yhteyden osoitus.

Ihmiskeskeisyyskriittisen keskustelun mittakaavassa usein unohtuu, että havaitseminen ja siihen perustuva vaikuttaminen on aina luonnon omiin keinoihin perustuvaa. Tässä mielessä havaitsemisen mahdollisuus on jo yhteyden osoitus tavalla, joka ylittää psykologian. Havainnon ylijäämään törmääminen (= havainto paljastaa aina enemmän kuin havainnon) on jo vastausta kokonaisuudelle yhteisellä itseämme vanhemmalla kielellä. Taiteilija, maalari, muusikko, tanssija, tutkija voi tutkia yhteistä kieltä, joka on aina jo vanhempaa kuin kenenkään omia päämääriä koskeva kieli ja jopa aina myös vanhempaa kuin kieli, jolla voin koskettaa toista. Tästä nousevat havainnoinnin tulokset, käsitteet, ovat kommunikoinnin materiaalia ja parhaimmillaan kuvausta yhteisestä. Näin yhteisestä voi tulla toimintakykyä ja taitoa, jonka itse ymmärrän ja mihin se kuuluu ja kuinka sitä voi soveltaa sekä opettaa toiselle. Tämä ei tarkoita, että henkilöhistoriallisilla emootioilla, siis valörisoivan kokonaisuuden tietyllä esillä olevalla osalla, olisi tässä elämän kannalta sen enempää merkitystä, kuin Mortonin hyvin abstraktissa ajatuksessa ainoastaan toimintaa koskettavasta planetaarisesta mittakaavasta. Kysymys velvoittavuudesta kokonaisuuteen nähden on kuitenkin nykyään tärkeä monella tavalla.

Terike Haapoja pohtii velvoittavuuden syntymistä Nicolas Bourriaudin tekstin *Relational Aesthetics* (2002) äärellä. Haapoja tarkentaa, että Bourriaudin ajatusta ”totaalisen installaation näyttämöstä” ei voi toteuttaa yhteisesti katsottavan kuvan logiikalla vaan taiteilijan on rakennettava teoksensa ikään kuin sisältä käsin, tekijöiden omien ruumiillisten positioiden pohjalta. Mimeettistä puuhastelua, tarinan kerrontaa tai todistamista ensisijaisempana tapahtumana esitys muodostaa tilanteen, jota ei katsella demokraattisesta katsomosta käsin vaan johon kukin osallistuu omaan kohtaansa sidotusta paikasta käsin. Tämä paikka on jakamaton, vaihtamaton ja juuri siksi velvoittava. (Haapoja 2006) Haapoja puhuuikin tähän tutkimukseen tehdyssä haastattelussa kokemuksen koreografoimisesta ja yksinkoettavasta taideteoksesta, joka havaintokokemuksena syntyy hänen installaatioonsa astuneelle vierailijalle. Tästä seuraavan teeman Haapoja (2006) näkee yleisemminkin nykyaikaisen strategioissa: ”sen sijaan, että konteksti kehystäisi teoksen, teos yhä useammin käsitteellisesti kehystää kontekstin”.

Visuaalisen havainnon episteminen luonne näyttää edellyttävän valöörin kokonaisuuden lisäksi toisen kokonaisuutta kuvaavan elementin, jonka nimeän tässä resoluutioksi. Resoluutio ei tule ilmi aistitun suhteellisuutena vaan se tulee ymmärrettäväksi kokemuksellisesti. Näkemiseni ja kokemiseni ei ole esteetöntä, maailma ei ole läpinäkyvä. Toimintani ja työskentelyni paljastaa, että itse asiassa kokemus ja maailma ilmenevät vastuksena itselleni (kts. Mäkikoskela 2015). Visuaalisen havainnon kannalta olennainen valo saa merkityksensä vasta, kun se osuu ja pysähtyy johonkin eli vasta kun se valaisee. Valaistessa paljastuu aina jokin maisema/maailma, joka pakottaa minut toimimaan sen mukaan. Mikä pysäyttää valon, jää lopulta aina pimentoon, mutta ymmärrän sen olemassaolon välttämättömyyden. Myös paikalle tuomani kokemuksellisuuden lähde, jonka valossa maailma paljastuu tietystä perspektiivissä, jää myös piiloon. Resoluutio, joka jakaa näkyvää mielekkäästi tarkasteltaviin osiin, on ratkaisevalla tavalla aina minua ennen, vasta tietyn resoluution piirissä voin havahtua ymmärtämään, että minä tarkastelen ja mitä olen valmis sen vuoksi tekemään.

Tältä pohjalta voimme kokoavasti todeta, että visuaalinen episteme viittaa tässä ankaran situationaaliseen tapaan, jolla kiinnostuksemme maailmassa tulee aistisesti suunnattua. Ihmisen situationaalisuus liittyy ihmisen tosiasiallisuuteen, siihen annettuun yhteyteen ja niihin annettuihin rakennetekijöihin, joissa ihmisen maailma toteutuu. (Rauhala 1989; Varto 1992, 46) Esimerkiksi visuaalisessa havaintokokemuksessa, jokin tulee ymmärretyksi osana valöörisoitunutta kokonaisuutta mutta on samalla merkityksellinen ymmärtäjän kannalta siten, että se liittyy johonkin resoluutioon, jonka havaitsija kokee välttämättömäksi.

Kirurgit ja erittäin heinovaraisten mekaanisten laitteiden kanssa työskentelevät käyttävät kehollisten liikkeidensä apuna visuaalista kuvaa, jossa työn alle kuuluvat asiat on suurennettu monikertaisina ja valörisoitu työtä helpottavalla tavalla. Tällainen muutos valöörissä ja resoluutiassa mahdollistaa työntekijässä, joka havaitsemalla seuraa kuvaa ja kehollisen kokemisensa suhdetta, kehollismotorista toimintavalmiutta, joka ei ilman näiden ehtojen muutosta olisi ollut mahdollista. Tämä suhde on ikään kuin virtuaalinen korrelaatti, jossa aikaansaatu näkyvä kytkös havaitsijan keholliseen toimintaan tekee monitorissa tavoitetut ilmiöt todelliseksi havainnollisella tavalla. Tässä järjestelyssä ihmisen tavalliseksi oletettuja havaitsemisen todellistumisen ehtoja manipuloidaan, jotta saadaan aiheutettua muutos tähän liittyvässä vaikutuksellisuudessa. Valöörin ja resoluution muutos saavat työntekijän toimimaan tarkkuudella, joka ilman tätä manipulointia olisi aistimotorisesti mahdotonta tai huomattavasti hankalampaa.

Esimerkissä käy ilmi, että visuaalisen havainnon situationaalinen ehto on muutakin kuin vain tiedettyjen historiallisten ja kulttuuristen yhteyksien kokoelma vaikka havainnon ehdot ilman muuta sisältävät kaikki mahdolliset tiedot ja vaikuttimet, jotka havainnoimalla työtään tekevä kohtaa ja kantaa mukanaan. Tämä ei kuitenkaan sinänsä ole visuaalista. Toiminnan ja siihen kuuluvan ymmärtämisen rakennetekijät ovat kunkin havaitsijan kulloisessakin tosiasiallisuudessa. Läpi eletty tosiasiallisuus on minkä tahansa visuaalisen ilmiön kannalta paljon monimutkaisempi ilmiö kuin mitä itse kukin voi missään tilanteessa ottaa huomioon tai jälkikäteen rekonstruoida. Kysymyksen asetteluni rinnastuu Yrjö Hirnin (1900) tutkimuksiin esteettisen kokemuksen luonteesta. Vaikka uudet kulttuurisia käytäntöjä korostavat selitystavat näyttivät vanhoja teorioita selitysvuimaisemmilta, Hirn näki, etteivät nämäkään tavoittaneet niitä ilmiöitä ja yhteyksiä, joista esteettinen kokija on riippuvainen kokiessaan esteettisesti.

Situationaalisenä oliona ihminen on aina tekemisissä kokonaisuuden kanssa, jota hän ei tiedä, ja tällaisessa paikassa käytäntöjensä harjoittaminen edellyttää ymmärtämistä, jonka rakennetekijät eivät sijaitse ainoastaan ihmisessä vaan myös situationaalisuudessa. Tällainen on aina ainutkertaista ja situationaalisuuden rakennetekijät ovat ilmeisesti kestossa yksilöistäviä: ihminen muuttuu myös situaationsa kannalta enenevästi yksilöllisemmäksi. (Varto 1992, 47.) Mitään yleistävää periaatetta tai toimintatapaa ei visuaalisen teorian kohdalla näin ajateltuna voida esittää, vaikka näkemisen teoriaa on tehty oikeastaan pelkästään tästä yleisen visuaalisuuden näkökulmasta. Mikään teoria tai diskurssi ei kuitenkaan poista tosiasiaa, että olemme visuaalisen kokemuksemme ensimmäisiä ja viimeisiä todistajia.

Visuaalisen todellisuuden tutkimisen kannalta kysymys kuuluukin, millä muulla tavoilla näkemys voisi tulla informoiduksi uudella tavalla ja kokemus jäsennellyksi toisin kuin vain edellä kuvatuilla yksinkertaisilla mittakaavan ja valööripaletin muutoksilla? Eikö ole selvää, että maalatessaan maalari rakentaa maalaukseensa liikkeitään ja ajatteluaan, siis taitoaan, vastaavan resoluution ja valöörin kokonaisuuden, jotta maalauksessa näkymään tarkoitetut ilmiöt voivat siinä tulla nähtyiksi? Tässä mielessä maalaus synnyttää tietyn situaationaalisuuden ja siten visuaalisen menettelykokonaisuuden sen visuaalisen menettelykokonaisuuden sisään, jonka jo ikään kuin olemme nähneet omasta situatiostamme, tai johon *nähdessä* jo suuntaamme toimintaamme. Kuinka taideteos muuten saisi kyvyn esitellä oman kielioppinsa, jonka välttämättömyydestä esimerkiksi Haapoja puhuu tämän tutkimuksen haastattelussa? Kuinka muuten Klee (1970) voisi saada ajatuksen taiteilijan velvollisuudesta tehdä teoksia, jotka opastavat katsojaa tai kokijaa katsomaan ja kokemaan teoksen oikein?

Merleau-Ponty ilmaisee asian koko taidehistorian mittakaavassa: ”kuvallisten merkitysten kenttä on ollut avoin siitä lähtien kun ensimmäinen ihminen ilmaantui maailmaan. Ensimmäinen luolapiirros perusti tradition vain siksi, että se itse ammensi toisesta, nimittäin havaitsemisen traditiosta.” (Merleau-Ponty 2012, 322.) Taiteen historian ja havaitsevan kehon suhde ei siis ole yksinkertaisesti analoginen Merleau-Pontyn mukaan: ruumiin ilmaisutoiminta, joka alkaa jo pienimmästä havainnosta, laajenee toiminnoiksi, joista osaa olemme oppineet myös kutsumaan taiteeksi. Myös Dewey näkee kuinka havaitsemisen ja taiteen käytännöt tuottavat toisiaan. Kirjassaan *Art as Experience* Dewey (1934, 50) muotoilee asian seuraavasti:

Man whittles, carves, sings, dances, gestures, molds, draws and paints. The doing or making is artistic when perceived result is of such a nature that its qualities as perceived have controlled the question of production.

Toiminnassa, ympäristössä ja työstettävissä materiaaleissa tavoitettujen laatujen puolelta kontrolloiduksi tuleminen viittaa siis ylijäämään havaintokokemuksessa, joka on Merleau-Pontyn mukaan ylimäärä tekijän artukuloituihin tarkoitukseen ja jota taiteen historia tai taiteilijan psykologia heijastelevat aina riittämättömällä tavalla: ”Tämä ylijäämä liittyy taiteellisen työn tekijän osaksi moninaista vuorovaikutusta: ruumiin ele, joka suuntautuu maailmaan, kytkee sen suhteiden järjestykseen, jossa ruumiin ele kokoaa itsensä tavalla, joka hetken hallitsee tätä hajanaisuutta ja panee puumerkkinsä kaikkeen mitä ruumis tekee. Tämä

kokoaa myös kaikkien taidemaalarien eleet yhdeksi ainoaksi yritykseksi. (Merleau-Ponty 2012, 319.)

Merleau-Pontyn (2012, 318) tarkoituksena on pohtia näkemisen kysymystä ilman, että visuaalisen käytännön ilmiöiden yläpuolelle asetettaisiin jokin kausaalinen taso, joka tekisi maalaustaitteen maailmasta omalakisena, yliaistillisen sen enempää kuin minkään luonnollisen jatkeen. Visuaalisissa käytännöissämme, havaitsemisessa ja taiteellisessa toiminnassa työstämme siis aina kokonaisuutta vaikka näytämme tutkivan jotakin pientä osaa. Merleau-Ponty (2012, 322) puhuu ”lakkaamattomasta ilmaisuyrityksestä, joka perustaa yhden ainoan historian – samaan tapaan kuin ruumiimme ote kaikesta sen tavoittamasta perustaa yhden ainoan tilan.” Visuaalisella käytännöllä ei siis ole sinänsä ”erillisiä ongelmia, todella vastakkaisia teitä, ei osittaisia ”ratkaisuja” (Merleau-Ponty 2012, 473).

Edellä kuvatun perusteella on ollut tarkoitus tuoda esiin kuinka visuaalisen teorian kannalta on syytä ottaa huomioon, että visuaalisella on voimaa, joka eroaa pelkän tietämisen tavasta ohjata havaintoa. Jokainen aistimus on jo asenne, aistit eivät siis anna dataa tai vaikutelmia vaan näkemyksen siihen, mitä olemme tekemässä, mitä olemme havaitsemassa, mitä olemme ajattelemassa. Lihamme asettaa meidät jo asennoitumaan aistimodaliteettien kautta tietyllä tavalla: katseleminen, kuunteleminen ja koskettaminen viittaavat kaikki samalla jo tietynlaiseen asennoitumiseen. Tällä tavalla ne ovat tuomassa esiin sitä, mitä tässä ollaan kutsuttu visuaaliseksi epistemeksi. Visuaalinen havainto ymmärrettynä epistemisenä rakenteena tarkoittaa visuaalisen oivaltamista merkitysyhteytenä, jota kautta myös ihmisen situatio eli tosiasiallisuus saa merkitysluonteensa. Tässä mielessä aistihavainto ja visuaalinen ovat kokemuksen tavoittamia näkemisen tapoja, joista yksilö pääsee selville. Havainnon suhteellis-sattumanvaraiset ja välttämättömät piirteet eivät kumpikaan ole objektiivista siinä mielessä, että ne olisivat erillään havaitsijan aktiviteeteista ja kokemuksellisesti opitusta. Ainoastaan yksilön kokemuksessa ne muodostavat visuaalisen kokonaisuuden. Havainto on visuaalinen siten, että kokija erottaa toiminnassaan tiedon, jolla jokin tuodaan katseen kohteeksi ja tiedon miltä jokin näyttää minun paikaltani katsottuna. (Noë 2004.)

Visuaalisen erityispiirre ankarasti situationaalisenä epistemisenä on, että vakuuttavuus on riippumaton tavasta, jolla se ilmaistaan, kuvataan tai yleensä kommunikoidaan. Visuaalisen välittömyys tulee kasvavan ihmisen kohdalla tutuiksi kokemuksissa, joissa ikään kuin antaa itsensä tulla opetetuksi näkemään. Kun visuaalisen alan ammattilainen ymmärtää visuaalisen epistemisenä rakenteena, joka jo aina sisältää esiyymmärrystä, taitoja ja toimintaa, tarkoittaa tämä, että siihen voi myös

voi osallistua ja samalla ujuttaa mukaan omaa ymmärrystä ja siten tutkia miten maailma asettuu kulloinkin näkyvään horisonttiin.

Jos merkitys ymmärretään ilman situationaalisuuttaan, kapeasti konteksti- ja traditiosidonnaiseksi, ikään kuin käsitteellisten valmiuksien malleina, silloin aistisella tapahtumisella/tulemisella ei ole vielä merkitystä. Aistinen on pikemminkin merkityksellistävyys joka antaa rakentaa jonkin merkityksen. Taiteellisen työn ja tutkimuksen näkökulmasta kuitenkin hetki, jossa maailma antaa itsensä aistisessa, on merkittävä, koska tapa, jolla aistinen piiryy näkyväksi, on merkityksellinen, ei siksi, että meillä olisi siitä sellaisenaan hyötyä käytännöllisyydessämme vaan siksi, että näkyväksi tuleminen on itse tavoittamani rajapinta siihen, mikä on elettynä totta. Tästä hetkestä kumpuaa voima, joka sanoihimme latautuu ja jonka käsitteemme saavat, siihen me lopulta viittaamme teorioillamme, kaikki tiedollinen kohdallisuus mitataan lopulta osuvuutena aistisen kanssa.

Aistinen on jotakin, jonka kanssa jokainen on yksin, se on vain minun elämäni. Tämä puhe tässä, joka nyt ottaa aistisen puheeksi on ajattelua ja reflektiota omasta olemassaolostani. Puheeksi ottaminen näyttää osoittavan kerta toisensa jälkeen, että olemassaolon jäljet ja merkit eivät voi olla yhteisiä muuten kuin sopimuksen tasolla, mutta tapa, jolla jäljet jäävät ja polttavat lihaamme, yhdistää meitä ja jälkiin nähden voimme palata keskusteluissamme. Vaikka muuten hukutamme toisiamme informaatioon, vasta tämä piirre saa meidät lopulta vakuuttamaan toisistamme. Näin myös taiteilija voi kertoa omasta olemassaolostaan toiselle, aistisessa toinen voi kokea toisen maailmaa, koska aistinen on ainoa kohta, jossa valta ei ole minulla vaan sillä, mistä minä on rakentunut.

Käytäntö visuaalisen epistemisenä rakenteena

Käytäntö visuaalisen epistemisenä rakenteena viittaa tässä tutkimuksessa menettelytapaan, jossa jokin, mikä ei kuulunut havainnon (kehon oman herkkyyden) piiriin, tuleekin havaitsemisen keskeiseksi osaksi ja toimii siinä tarvittavien kykyjen ja taitojen piirissä ikään kuin aistivaan kehoon kuuluvana osana. Tämä viittaa siihen, että kehomme kuuluu jo siihen maailmaan, jossa ja jota havaitsemme. Uudet havainnot eivät sinänsä poista tätä seikkaa. Visuaalinen viittaa kehollisen funktion, jossa jonkin muun läsnäolo havaintokokemuksen piirissä on riippuvainen aisteista tavalla, joka ei ole vain abstrakti sana tai käsite. Noë määrittelee, että havainto on visuaalinen ainoastaan kohde- ja liikeriippuvuuksien piirissä (2004, 2012).

Visuaalinen episteme viittaa varmuuteen, joka ei ole ainoastaan reflektiolla tunnistetun kontekstin ja historian mukaan määräytynyt vaan on välttämättä situationaalinen: jokin on varmuudella osa elämäni nyt, huolimatta miten selitän sen tämänhetkisellä ymmärrykselläni. Situationaalisuudella viitataan tässä kaikkiin niihin ehtoihin, joissa sanat ja käsitteet löytävät paikkansa aistisessa kehossa jonkun toiminnan yhteydessä. Jokainen elää elämäänsä ja arkeaan täysin aistisen maailmasuhteensa varassa, aistista arkea, yhdessä toisten kanssa. Tämä on täynnä arkista sisältöä ikään kuin näkymänä, jonka sisälle tärkeämmät asiat myös sopivat. Tämä arki perustuu tuntoon, hajuun, makuun, kuuloon, näköön, motoriseen toimintavalmiuteemme ja näiden antamaan mittakaavaan. Nämä piirteet ovat saaneet epäarvonmerkityksen reflektoidua etäisyyttä vaativassa kulttuurissamme, mutta niillä on epäilemättä keskeinen sija kunkin kokemushorisontin avajaana. Aistinen on tärkein yhteinen aikaan saannoksemme: jos hukkaamme keinot toisen aistiseen tavoittamiseen, hukkaamme kaiken muunkin yhteisen. Aistinen on kosketuspintamme maailmaan ja yhteytemme toisiin, se on perinnettä joka voi ainoastaan olla elävää, jonkun lihassa, muuten se ei ole missään muuallakaan. Tällainen jälki tai viesti visuaalisessa maailmasuhteessa ei kuulu minkään järjestyksen kieleen vaan ne kuuluvat aististen olioiden kielen alueelle.

Lingis (2007) argumentoi, että edellä luonnehdittu läsnäoleva suhde on arkipäivää kaikissa niissä suhteissa, joihin liittyy luottamusta toiseen ja itsensä ulkopuoliseen todellisuuteen. Me onnistumme löytämään oikeita eleitä, kestoja, hiljaisuuksia, sanoja tavoittaessamme jotakin koettavaa ja jakaessamme tätä toisille. Kehollisiin ehtoihin sidottu toiminta ei kuitenkaan ole ainoastaan suhdetta toisiin ihmisiin, se on ennen kaikkea suhdetta todellisiin olioihin. Havainnon ja sosiaalisen

ekologian lisäksi nojaamme tavoitettavuuteen, joka pitää meidät kosketuksissa todellisten asioiden kanssa, joihin olemme luoneet aistisen yhteyden. (Lingis 2007, 1–6.)

Visuaalisen havainnon tärkein kuvailtavissa oleva piirre näyttää olevan, että visuaalista läsnäoloa on mahdollista kysyä ennen selittävän järjestyksen olettamista. Havainnon kohdalla tämä tarkoittaa, että havaitsemalla voimme realisoida ympäristössämme, itsessämme ja toisissamme vain sellaista, joka meillä jo on visuaalisessa elämismassassa tavoitettavissa.

Voidaankin jopa sanoa, että ainoa kohta, jossa visuaalinen, eli jotakin näkyväksi tekevä merkityksen anto vaikuttaa, on niissä ilmiöissä, jotka ovat itseämme, luonnon olioina, kaikista lähinnä. *Visuaalisista ilmiöistä emme voi itseämme irrottaa ulkopuolisiksi tarkkailijoiksi, koska ne ovat ilmiöitä juuri siksi, että olemme itse aistivana paikalla.* Visuaalisessa kokemuksen laadullista muutosta tai tapahtumista ei voida perustella tai selittää millään kokonaiskuvalla vaan jonkinlaisella ulottumisella, osa-alueella, joka ei tule annetuksi reflektion tarpeisiin luodussa järjestyksessä tai kokonaisuudessa.

Käytäntö visuaalisen epistemisenä rakenteena viittaa tässä tutkimuksessa herkkyteen, jonka äärellä kukin näyttää olevan pakotettu jonkinlaisen asenteen omaksumiseen omassa toiminnassaan. Berardi (2014) analysoi tutkimuksessaan globaalissa mittakaavassa kulttuurimme ajautumista yksipuoliseen herkkyysstrategiaan, joka suuntautuu kiihtyvään kuvien ahmimiseen ja keskinäiseen kilpailuun. Toisaalta esimerkiksi monien taiteilijoiden työssä välittyy tietynlaista rauhaa visuaalisen edessä, joka on muuta kuin se kauhu, joka syntyy kriittisessä keskustelussa, jossa päädytään aina uudelleen siihen, että todellisuuden mittakaava ylittää visuaalisen (ja koko ihmisen aisthesiksen)⁵. Toiset taiteilijat aktivoituvat visuaalisia ilmiöitä tunnistaessaan kantamalla huolta inhimillisen kulttuurin, sen elämän moninaisuuden puolesta, haikailevat menneen perään ja yrittävät pelastaa ja tuoda esiin marginaaliin ja katveeseen jääneitä ilmiöitä omasta luomastamme maailmasta.

Maailman visuaalisena näkeminen on ilmiö, joka ikään kuin omalla välttämättömyydellään työntyy esiin representaatio teknologio-

5 Tästä taiteilijan tavoittamasta rauhasta kertoo mielestäni Valkeapää kolumnissaan (Lapin kansa 12.6.2014) seuraavasti: ”Aistini kertovat luonnosta monenlaista, neuvovat asettumaan milloin mihinkin asentoon: sulkemaan ja avaamaan. Kiirehtimään ja hiljentämään. Vaikka itse pysyn vain paikallani, niin muutokset tapahtuvat

ja muuttavat minuakin. Me ihmiset olemme kaikkien luontokappaleiden kanssa samassa tilanteessa, omassa elämässämme jossakin kohtaa syntymän ja kuoleman välillä. Todellisuudella on omat lainalaisuutensa, meille käsittämättömät. Hetkittäin havahdumme aistimaan suuria ilmiöitä, kuten kevään tulon pulppuavan ihmeen.”

den yhä aggressiivisemmän kaikkialle ulottuvan simultaanisuuden läpi. Nykyisessä älypuhelimien ja katseemme kaikkialla tavoittavien näyttöjen kuvavirrassa ei ole enää aikaa selittää mitä on nähnyt – tämä vielä viittaisi käsitykseen maailmasta käsitteellisenä. Erityisesti nuorten keskuudessa näyttää kukoistavan käytännöt, joissa käsitteellistä yhteyttä tärkeämpää on, että asiat välitetään ja tuodaan esiin vain *näkyvinä maailmoina*: mitään selitystä ei tarvita. Kuva näkyvänä maailmana on tarkoitettu lähestyttäväksi ja kuitattaviksi vain visuaalisessa vastaanottamisessa.

Joka tapauksessa kaikkina aikoina ihmiset ovat yrittäneet saada visuaalisten kokemuksiensa myötä jotakin tiettyjä asioita näkyväksi, itselleen tärkeitä, yhteisölleen tärkeitä, ja jotkut jopa koko maailman kaikkeudelle tärkeitä. He ovat käyttäneet tässä mitä erilaisimpia menetelmiä, jotkut käyttävät laulamista tai tanssimista, jotkut ovat puhuneet näistä asioista, jotkut ovat tehneet kuvia. Perimmältään voisi ajatella, että kuitenkin se mitä he ovat kaikki yrittäneet saada näkyväksi on se, minkä juuri jonkun käytäntö visuaalisen esiintulemisen paikkana perimmältään saa näkyväksi kun se onnistuu.

Visuaalinen on usein se tie, jossa se mikä oli unohdettu alkaa ennemmin tai myöhemmin vaatia huomiota. Esimerkiksi nykytaiteen käytännöissä kulttuurin tuotteet alkavat usein paljastua visuaalisen epistemisenä rakenteina, jolloin ne saavat kokijansa muistamaan kuinka ne lopulta ovat lähtöisin kokonaisuudesta, jota emme tunne, mutta jossa varmuudella elämme. Taiteilijaa näyttää usein kiinnostavan visuaalisen voiman mieleen palauttaminen, se mikä siinä ei ole vain esinemaailmaa tai valmista menetelmää. Visuaalinen materiaali, jonka kanssa taiteilija työskentelee teoksen aikaan saamiseksi, on usein tietynlaista visuaalisesti tavoitettavan raukenemisen pelkoa⁶. Kuinka olisi mahdollista saada kaikki se, mikä antaa tarkkaavaisuudelleni aihetta kiinnitettyä, pelastettua sen hauraudelta? Visuaalisen kokemuksen piirissä tuntuu säilyvän jotakin, ainakin jälkinä, jolla ei ehkä muuten kuin visuaalisena olisi tällaista kestävyyttä itsessään.

Nykytaide on monin tavoin osoittanut, että kaikki se mihin aistit voivat tarttua kuuluvat visuaaliseen maailmaamme. (Weintraub 2003a; 2003b; Slager 2012; Hirvi-Ijäs 2014.) Episteminen kiinnostus visuaalisen kohdalla edellyttää siis ulottautumista siihen nähden, mistä visuaalinen ilmiökin on lähtöisin, sen liikkeiden ja muutosten aistista seuraamista (Klee 1972; Noë 2004). Visuaalisen epistemisen luonteen tavoittaminen on sen tutkimista, miltä jokin näyttää sen sijaan, että

6 Tämä tulee havainnollisesti ilmi tämän tutkimuksenkin taiteilija-haastattelujen kautta osassa 4.

tutkittaisiin sitä, miltä sen haluttaisiin näyttävän. Koska aistiset ilmiöt syntyvät maailmassa tässä ei ole kysymyksessä kaikki käy –periaate, joka johdannossa esitellyn ilmaantumisen paradigman ja visuaalisen ajattelun kannalta olisi menetelmällisesti pakottava ajatus. Sen sijaan visuaalinen havainto pikemminkin aina avaa toiminnalle tietä osoittamalla kuinka tutkimuskohde säilyy visuaalisena toiminnassa, joka samalla tekee näkyväksi tähän tarvittavaa ymmärtämissyhteyttä.

Kaikissa eri ikäpolvien, teknologioiden ja aikakausien herkkyyssstrategioissa näyttää olevan olennaista jollakin tavalla yllä pitää valmiutta, joka syntyy aina uudelleen todentamalla kuinka visuaalinen episteme edellyttää hierarkian, jossa jokin visuaalinen vakuuttaa ilmitulemisellaan: vastaanottajina olemme riippuvaisia visuaalisesta ja toisaalta visuaalista ei ole ilman vastaanottajaa koska se on niin voimakkaasti juuri meissä itsessämme. Tällöin on selvää, ettei visuaalista kokemusta voi tyhjentää luettelemalla sitä mitä siinä näkyy ja missä järjestyksessä tai ei näy vaan vaan pikemminkin visuaalinen epistemen merkityksessä tulee ilmi siinä kuinka se perimmältään on aina mahdollinen uudelleen ja uudelleen ottaa käyttöön.

Aisteinemme ja taiteen tapahtuessa olemme itse kukin kiinni nykyhetkessä tavalla, jossa on selvää, että se, mitä tavoitan, on ikään kuin sitä, mikä on muuten jo mennyt, mutta jonka ymmärtäminen on kuitenkin välttämätöntä, jotta en menettäisi herkkyyttäni ja sitä maailmaa, joka on minulle tässä mahdollinen.

2.1 KOKEMUKSELLINEN SOKEUS

Kun näkevä ajattelee sokeutta, hänen on vaikea välttää ajatusta, että sokeus tarkoittaa jonkinlaista pimeyteen jäämistä. Sokeus on kuin asioiden mustenemistä, poisjäämistä ja menetystä. Näkevän näkökulmasta sokeus ajatellaan asemaksi, jossa voisi olla valoa, mutta tiettyjen olosuhteiden pakosta, esimerkiksi sokeutumisen, valoa ei enää ole: sokealla täytyy olla valtava aukko maailmassa ja jatkuva tunne epätäydellisyydestä. Tämä ajattelutapa perustuu tietenkin käsitykseen, jossa näkeminen asetetaan normiksi ja sokeus poikkeamaksi. Tässä käsityksessä voimme löytää myös vaikutuksia siitä mielikuvasta, jossa havaintokokemus nähdään ulkoa kerättyyn informaatioon perustuvana input-output-systeeminä.

Tässä tutkimuksessa olen tähän mennessä useaan kertaan maininnut jotain Noën enaktivistisen havaintoteorian piirteistä. Teoriassa keskeistä on ajatella sensomotorinen ymmärtäminen kokemuksen ehdoksi. Sensomotorinen ymmärtäminen ei ole konstruktivistista tiedon keruuta vaan pikemminkin maailmassa toimimisessa kehkeytynyttä vastaanottavuutta, jota ei voi luonnehtia määrällisesti vaan pikemminkin

vain siinä tapahtuvien muutosten kautta. Tätä lähtökohtaa voi tarkastella kokemuksellisena sokeutena, joka tarkoittaa, että tietynlainen havainto edellyttää tietynlaista sokeutta. Arkiset huomiomme kokemuksellisesta sokeudesta ovat Noën mielestä oiva kenttä havainnollistaa sensomotorista lähestymistapaa ja sen merkitystä havaintoteoreettisesti (2006, 3).

Kokemuksellisessa sokeudessa ei ole kyse näkemisen ja sokeuden vastakkainasettelusta, vaan useiden arkihavaintoon liittyvien käytäntöjen ja ilmiöiden jatkuvuus ja vaikuttavuus pikemminkin edellyttää tietynlaista sokeutta tietyille asioille. Ajatus antaa myös uusia mahdollisuuksia pohtia käsityksiämme niin sokean kokemuksista kuin kaikenlaisista visuaalisista kokemuksista. Pitkäaikaisesti sokea ei välttämättä koe sokeuttaan häiriönä, puutteena tai menetyksenä. Tämä ei tarkoita myöskään legendaksi muodostunutta käsitystä, kuinka sokeat korvaavat sokeutensa muilla aistialueillaan, vaikka tämä varmasti onkin totta jossakin määrin (Kaufman, Théoret, and Pascual-Leone 2002).

Kokemuksellinen sokeus johdattaa ajattelemaan näkyvien merkitysten rakentumista laajemmin kuin vain kiinnittymisenä johonkin tiettyyn informaatiokanavaan tai lähteeseen. Jos pidät itseäsi kutakuinkin normaalisti näkeväenä, et kuitenkaan kykene koko ajan näkemään mitä viereisessä huoneessa seinän takana tai edes selkäsi takana tapahtuu. Tämä ei kuitenkaan tavallisessa tilanteessa aiheuta kokemusta aukosta visuaalisessa tietoisuudessa. Emme tavallisesti ajattele menetyksenä, ettemme erota hajuja yhtä tarkasti kuin koira tai koe miten kärpänen näkee maailmansa. Myös omat näkemiseen erikoistuneet elimemme ovat tarkemmin tutkittuina kaikkea muuta kuin täydelliset tavoitettavan informaation kannalta, näkökentässämme on esimerkiksi koko ajan ”sokea piste” mutta emme koe tätäkään puutteena.

Voimme tuottaa itsellemme Ganzfeld-ilmion laittamalla itsellemme puolikkaat pingispallot silmiemme eteen, jolloin kaikki mahdollisuudet erottaa mitään tiettyä näkökentässämme katoaa (Gibson 1979, 150–151). Tämä ei kuitenkaan poista visuaalista havaintoa. Kuvatussa kokeessa havainto on nyt kokemus siitä, kuinka normaalisti tavoittamani kontrastit ja valöörivaihtelut on valkaistu pois. Näkyvät kohteet ja niihin heijastamamme odotukset ovat vain näkemisen toinen puoli. Siitä, minkä näkee, ei voi nähdä, mikä saa näkemisen aikaan. Vaikka kokoaisi kaiken nähdyn yhteen, ei silti voisi nähdä näkemisen ehtoa. Varmuus siitä, että havaitsemme jotakin (tunnistettavuus) ja että luotamme oman kokemuksemme kattavuuteen (omakohtaisuus) ei ole siis pelkästään riippuvaista ympäröivän informaation keräämisestä ja määrästä. Noën mukaan visuaalisen havaintokokemuksemme sisällöt ovat jo alun alkaen sellaisia, jotka kokija ymmärtää visuaalisina (2006, 6).

Ymmärtäminen havaintojen ehtona on Noë'n mukaan luonteeltaan sensomotorista. Tämä tarkoittaa, että arkihavainnon selkeys ja toimivuus perustuu siihen, että se mikä havainnossa on mahdollista tavoittaa on integroituneena ajattelun ja liikkeen mahdollisuuksiimme. Tällaista synkronointia olemme harjoittaneet elämämme alusta asti. Näiden harjoitusten myötä me luonnollisesti käännämme silmämme mielenkiintomme kohteiden mukaisesti, kykenemme mukautumaan ja muuttamaan jossain määrin tavoittamiamme vaikutelmia liikkeidemme kautta siten, että tämä vastaa ajatuksiamme ja käsillä olevaan tilanteeseen. Toiminnassa on mahdotonta erottaa eri aistialueita selkeästi toisistaan. Kuullessamme kovan äänen samassa käännämme päätämme ja teemme päätöksen, kuinka reagoimme siihen: katsonko tarkemmin vai väistänkö jotakin. Samalla tavalla eri aistimukset eivät ole erotettavissa, kun kohdistamme tarkkaavaisuutta ihmisvilinässä. Pelkkä aistidata tai muunlaiset vaikutelmat ilman tällaista käytännöllistä ymmärrystä jäävät ilman sisältöä.

Taitava liikkuminen tarkkaavaisuutensa mukaan on aina samalla jonkin pois jättämistä vaikka se tietystä instrumentaalisisessä merkityksessä osuisikin silmiini tai korviini tai iholleni. Kokemuksellisen sokeuden aste on siis suoraan verrannollista kykyihin, joilla henkilö tai eläin integroi aistista maailmasuhdettaan liike- ja ajattelukokonaisuuksissaan. Noë esittelee useita havaintopsykologian ja neurotieteiden alaan kuuluvia esimerkkejä, jotka puhuvat sensomotoristen taitojen välttämättömyyden puolesta (2006, 5). Hän tuo esiin kuvauksia toipilaista, joiden silmien näkökyky on palautettu leikkauksen avulla. Niissä toistuu havainto, että pitkään silmiään käyttämätön ei siteiden poistamisen yhteydessä suinkaan välittömästi näe ja osaa siirtää katsettaan tiettyihin kohteisiin. Yleensä kohteet ilmenevät vasta äänen, usein lääkärin puheen auditiivisen paikantamisen myötä, katseen kohdistaminen tapahtuu aluksi muiden aistimodaliteettien avulla. Ensimmäisestä kohdistuksesta huolimatta esimerkiksi toisen ihmisen kasvot näyttivät monelle toipilaille pikemminkin valon ja varjon kaokselta kuin tunnistettavilta kasvoilta. (Mt., 5–6.)

Noë kertoo myös kuinka ihmiset, joiden näkökyky on palautettu pitkän sokean elämän jälkeen usein kokevat tarpeelliseksi sulkea silmänsä arkisten asioidensa äärellä, kuten hampaita pestessään. He saattavat ikään kuin sokaistua näkemästään siinä määrin, että se vaikeuttaa tavallisten toimintojen suorittamista. Visuaaliset vaikutelmat, jotka tällaisessa äkillisessä näkökyvyn palautumisessa vastaanotetaan, pysyvät sekavina ja epäinformatiivisina, kuten vieraan kielen lausahdukset. Heillä siis on näkökokemuksia, mutta ne eivät suoraan lisää koke-

muksen sisältöä ja informaatiota kuten reflektionistisessa havaitsemisen mallissa on helposti ajatellaan.

Edellä kuvatut esimerkit olivat esityksiä tavalliseen näkemiseen liittyvien poikkeusten valossa. Kokemuksellinen sokeus on kuitenkin Noën mukaan piirre, joka yhdistää kaikkia havaitsijoita. Sokeutena tämä on helpompi huomata jonkun toisen toiminnassa, esimerkiksi siinä, kuinka toiselta voi jäädä jotakin aivan hänen silmiensä edessä tapahtuvaa näkemättä ilman mitään fysiologista syytä. Kuinka usein olemme esimerkiksi omin silmin lukeneet jonkin tekstin pätkän ja todenneet sen kirjoitusvirheettömäksi, mutta kun joku toinen osoittaa minulle virheet, en voi ymmärtää, miksi en nähnyt niitä aiemmin vaikka ne selkeästi olivat esillä koko ajan. Tämä ja monet muut arjen tapaukset osoittavat, että meidän on vaikea lopulta erottaa toisistaan konkreettisesti näkyvää ympäristöä ja ymmärrystä siitä. Toisaalta kokemuksellinen sokeus ilmenee myös siten, ettemme koe kyvyttömyyttä tai menetystä, vaikka emme näekään kaikkea ympäröivää kerrallaan tai jotakin tiettyä juuri nyt. Kokemuksellinen sokeus osoittautuu paljon yleisemmäksi ilmiöksi havainnossamme kuin tavallisesti tulemme ajatelleeksi. (Noë 2004, 3–4.)

Eletty havainto ei Noën teoriassa riipu pelkästään aistimusten määrästä, luonteesta, laadusta tai modaaliteetista vaan kokemusta alustavasta maailmaan ulottumisesta sensomotorisen tiedon harjoittamisena. Erona reflektionistiseen näkemykseen on, että ongelmat sensomotorisessa ymmärryksessä eivät suinkaan jätä meille tarpeettomia kokemuksia tai vaikutelmia vaan pikemminkin sensomotoristen taitojen puute tietyllä alueella jättävät meidät ilman kokemuksia. Kokemustemme laatu tai merkitys vastaa sitä, kuinka olemme ne ymmärtäneet. Kokemuksellisen sokeuden arjen kaikkia alueita leikkaavat ilmiöt kertovat Noën mukaan, että saavuttaaksemme todellisen maailman esittävän havaintokokemuksen meidän täytyy harjoittaa sensomotorista tietämystämme maailman esittävän havaintokokemuksen aikaan saamiseksi. Noë tiivistää havaintokokemuksen rakenteen sanomalla, että havainnossa kohtaamme tavan, jolla kohtaamme maailman (Noë, 2004).

Kokemuksellinen sokeus tietynlaisena välttämättömänä lähtökohtana suuntaa visuaalista teoriaa kysymään, missä määrin ymmärtämisen käytännöissään havaitsija itse saa jotakin ilmaantumaan ja kuinka jotakin toisaalta ilmaantuu myös ilman havaitsijan antamaa tarkoitusta. Tämän eron tunnistaminen liittyy olennaisesti siihen, miten voimme tunnistaa visuaalisten käytäntöjemme epistemistä luonnetta. Myös tottumuksen mukanaan tuoma helppous voidaan eräänä sensomotorisen ymmärryksen muotona käsittää erääksi kokemuksellisen sokeuden muodoksi. Kokemuksellisen sokeuden ylittämättömyys vihjaa, että emme missään vaiheessa ole tekemisissä näkyvien tosiasioiden, todellisuuksien,

esineiden tai olioiden kanssa, joilla olisi vakiintunut olemassaolo tai luonne. Sen sijaan, olemme varmuudella tekemisissä jonkin kanssa, mutta jota emme kykene tunnistamaan arkikokemuksen piirissä koska olemme joka tilanteessa jollakin tavoin kokemuksellisesti sokeita.

2.2 VISUAALINEN TAITEKOHTANA

Taideteos saattaa vaikuttaa ensin mitään sanomattomalta ja mielenkiinnottomalta. Jostakin syystä et kuitenkaan anna periksi, katsot tarkemmin, huomaat ehkä jotakin tuttua, tutkit teoksen nimen, muun informaation sekä havainnon suhdetta. Tutkit kuinka teos on toteutettu, keskustele et ehkä samalla tästä kaikesta jonkun toisen kanssa. Jotakin yllättävää saattaa nyt tapahtua. Taideteos avautuukin ikään kuin uudessa valossa, näetkin sen kuin uusin silmin tai ikään kuin vasta nyt kohtaisit teoksen kasvokkain. Näet teokseen, osaat arvostaa sen rakennetta ja huomaat sen osien merkityksen kokonaisuuden kannalta. Teos on nyt läsnä sinulle merkityksellisenä.

Teos itsessään ei muutu, siinä ei ole sen enempää rakennetta tai merkitystä kuin aiemminkaan, muutos tapahtuu katsojassa, tai pikemminkin hänen tilanteissaan. Tämä tarkoittaa, että muutos ei ole pelkästään subjektiivinen, muutos ei koskenut vain tunteita tai uskomuksia: muutos mahdollistaa konkreettisesti uudenlaista havaintoa, nähdä sellaista mitä et aiemmin nähnyt. Tällaista itsessä tapahtuvaa muutosta, joka tekee mahdolliseksi nähdä yhtäkkiä sellaista mikä jo koko ajan oli nähtävissä, Noë kutsuu siis ymmärtämiseksi.

Visuaalinen näyttää toimivan tässä taitekohtana, mutta samalla on selvää, ettei tämä taitekohta ole mikään näkyväksi tehty yleistetty rakenne, kuten verkkokalvokuva, perspektiivioppi tai tapakulttuurin erittely. Visuaalinen voidaan ottaa keskeisimpänä osatekijänä kun tulemme tietoisiksi muutoksista tilanteissamme, silloin kun näemme toisin. Visuaalinen meissä ikään kuin tunnistaa käytännön osuvuuden yhdessä sen sisällön kanssa, jonka se sai ilmaantumaan. Niin kuin kaikissa vaativissa jotakin aikaan saavissa käytännöissä, ei ole mitään itsenäistä menetelmää tai rakennetta, joka sinänsä takaisi mitään lopputulosta. Tarvitaan aika ja paikka, havaintaja sekä konteksti, jossa jotakin ilmenee.

Seuraavassa käyn läpi eräitä kuvauksia visuaalisen taitekohdan luonteesta käytännöllisemmissä yhteyksissä. Perustavana ajatuksena voimme ottaa Noë'n luonnehdinnan: Tavan, jolla maailma ilmaantuu havainnossamme, geneerinen modaaliteetti ei ole *jotain representoitua* vaan *jotain tavoitettavaa*, jotain johon minulla on pääsy (Noë 2012). Tämä tarkoittaa arkihavainnon kohdalla, että kiinteiden ja peittävien asioiden tosiasia ei ole havaitsemisen kyvyttömyyttä, vaan pikemminkin havaitsemisen saavutus: tämä on maailmassa toimimisen kannalta olennaista evidenssiä.

Se kertoo, että kuulumme tähän kasautuneeseen ympäristöön itsekin. Emme ole suljettuja siihen, mitä projisoituu tiettyyn asuttamaamme pisteeseen. Me herkistymme, tutkimme, törmäämme, tutkimme ja herkistymme uudestaan. Noën mukaan juuri tämä tutkiminen ja toiminta vasta on näkemistä. Näkeminen ei ole representaatioiden vastaanottamista vaan pikemminkin *ymmärrettävän tavoitettavuuden ja pääsyn turvaamista* siihen, mitä maailmassa on, tiettyihin tilanteeseen osuviin taitoihin nojaamalla. Visuaalinen taitekohta liittyy juuri tähän: havainto siitä, että emme näe objektia kaikilta puoliltaan tai että emme koskaan tavoita sen väriä kaikissa mahdollisissa valaistuksissa, ei ole esteenä sille, ettemme kokisi kokonaisten ja eriväristen objektien läsnäoloa kokemuksessamme. (Noë 2004; 2015.) Visuaalinen kokemus siis edellyttää situationaalista ajallisesti aukeavaa topologiaa, jossa havaitsija sensomotorisesti maailmaan sidotun avoimuuden kautta kykenee jossain määrin erottamaan toisistaan sen kuvan, johon tämä suhde perustuu sekä itsekoetun sisällön.

Taideyliopistossa aloittamieni opintojen alussa luin Maurice Merleau-Pontyn (1964) tekstin *Silmä ja mieli*. Olen lukenut tekstin muutamia kertoja opiskelu- ja työurani aikana, eri käännöksinä ja joka kerralla koen ymmärtäneeni sen jotenkin eri tavalla. Erääseen kohtaan olen pysähtynyt joka kerta yhtä mietteliäänä. Kohta on havainnollisessa arkipäiväisyydessään samalla piinallisen filosofinen. Nyt myöhemmin tämä katkelma on muodostunut itselleni paradigmaattiseksi kuvaksi visuaalisesta kokemuksen epistemisestä luonnosta. Merleau-Pontyn (2012, 470–471) antama kuva koskee visuaalista havaintoa rautatiestä:

**Kiskot lähenevät eivätkä
kuitenkaan lähene, ne lähenevät,
jotta ne pysyisivät tuolla
etäisyydellä saman välimatkan
päässä toisistaan; maailma on
perspektiivini mukainen, jotta se
olisi minusta riippumaton, se on
minulle ollakseen ilman minua,
ollakseen maailma.**

Merleau-Ponty sanoo, että tällainen *visuaalinen ominaislaatu* antaa minulle ja vain minulle jonkin sellaisen läsnäolon joka en ole minä, jonkin joka yksinkertaisesti ja täydesti on. (Mt.)

Luulen, että iranalainen ohjaaja Abbas Kiarostami tutkii samaa kysymystä hieman ironiseen sävyyn elokuvansa *Five - Five Long Takes Dedicated to Yasujiro Ozu* (2003) oheen tuotetussa lisämateriaalissa. Itse elokuvassa hän on kuvannut pitkiä otoksia Kaspian Meren rannalta. Eräässä otoksessa hän kuvaa rantaan seesteisesti ajautuvien aaltojen lisäksi yksinäistä ajopuuta, joka aaltojen voimasta tulee heitetyksi pidemmälle rantaan vain vieräkkeen loivaa rantaa pitkin takaisin meren suun-

taan. Tietyissä vaiheessa laho puunkappale puolittuu tässä kiikutuksessa. Merleau-Pontyn ajatukseen visuaalisen ominaislaadusta elokuva liittyy nähdäkseni siinä, että kommenttiraidalla ohjaaja kertoo asiantuntevan seesteisellä äänellään, kuinka kaksi erilaista työskentelytapaa olisi voinut johtaa nähtyyn lopputulokseen.

Ensimmäinen tapa olisi toteuttaa elokuva hyödyntäen elokuvateollisuuden omia keinoja: kuinka aallot saadaan oikeaan ajoitukseen ohjelmoidulla tekniikalla lyömään juuri toivotulla syklillä ja kuinka puuhun upotetut räjähdyspanokset on mahdollista räjäyttää käsikirjoituksen kannalta juuri oikealla kohdalla halkaisten ajopuun toivotulla tavalla. Näin kommentoitu elokuva rinnastaa samaan aikaan maisemana ilmenevän luonnon oman dynamiikan, visuaalisen havainnon ja sen selitysyrietykset itseironisella tavalla. Lopputuloksena on selkeys siitä, että lopulta kaikki selitykset lausua ääneen sitä mitä kuvassa oikeastaan tapahtuu jäävät yhtä kauas jälkeen kokonaisuuden rikkaudesta kuin ohjaajan behind the scenes -monologi näkymättömiin jäävistä järjestelyistä. Vaikka kuvailisin ääneen mahdollisimman tarkasti kaikkea elokuvassa näkemääni, tietyissä mielessä jäisin yhtä ontuvalle tasolle kuin narratiivi erikoistehosteisiin luottavan ohjaajan visiosta. Kuilu luonnon tapahtumien ja ihmisen tarttumiskyvyn välillä on ilmeinen, kuitenkin se on siinä, näkyvänä, vellovana merenä ja heittelehtivänä ajopuuna, elokuvana tietystä perspektiivistä kuvattuna. Ero tulee ymmärretyksi visuaalisena. Havainto asemoi havaitsijan paikkaansa, jotta näkyvä ympäristö voisi olla läsnä kokemuksessa myös omasta voimastaan. Tiettyyn paikkaan sidottu havaitseminen tekee maailman visuaalisen tavoittamisen riippuvaiseksi eletystä perspektiivistä.

Kiarostami esittää toiseksi mahdolliseksi tavaksi saman lopputuloksen aikaansaamiseksi työskentelytavan, jossa tuotantokoneisto korvataan yhteistyöllä tuulen, veden ja maan kanssa. Tämä on yksinkertaisempaa kuin monien ihmisten erilaisten taitojen huomioiminen mutta kulultaan arvaamattomampaa ja kompleksisempaa. Tässä työskentelytavassa on hyväksyttävä sattumanvaraisuus ja tapahtumien kohtalomaisuus, jolloin elokuvaksi tuleva ei ole pelkästään ohjaajan etukäteen päättämää.

Perspektiivi ei tässä jälkimmäisessä työskentelytavassa ole pysyvä tai staattinen muoto. Perspektiivi tulee ilmi liikkeessä ja suhteessa luonnon ilmiöihin ja siihen kuuluu luonnon tapahtumiin osallistuminen. Menettely edellyttää aktivoitumista eri tavalla kuin hallintaan pyrkivän tallenteen muodostaminen. Tärkeäksi muodostuu se mikä perspektiivistä tulee näkyväksi, joka ei tule koskaan nähdyksi kerralla kokonaisuudessaan, näkyvä jatkuu aina siellä minne menen tai minne käännyn. Myös havainnossa silmän fysiologian tasolla *osallistuvan liikkeen* pysäyttäminen

kuihduttaa näkyvyyden, ympäristön syvyydet, kontrastit ja värit sekä muut visuaalisen erottelukyvyn piirteet.

Poliittisessa kontekstissa perspektiivi viittaa taiteelliseen toimintaan kuuluvaan mahdollisuuteen katsoa asioita omasta paikastaan, johon sisältyy aina jotakin, joka hallitsevalta hegemonialta puuttuu. Tämä aktivoitumisen mahdollisuuden paljastuminen on huomaamista, että tiettyssä mielessä taiteilija omassa kaikelle avoimessa aktiivisuudessaan asettuu kaikkea muuta vastaan. Perspektiivistä käsin voi kuitenkin aina ujuttaa jotakin näkymään. Asettumalla tiettyyn paikkaan tuon aina mukanaan jotain, joka ei tähän paikkaan aiemmin kuulunut. Kiinalainen nykytaiteilija Wei Wei alleviivaa tätä mahdollisuutta asettumalla perspektiivisen taiteen perinteeseen ottamalla näyttelynsä aina vierailmansa kaupungin keskeisistä nähtävyyksistä valokuvia siten, että hän kuvaa ottaessaan samalla näyttää kuvassa keskisormeaan kohteelle.

Taiteilija Terike Haapoja kirjoittaa artikkelissaan *Media-ajan maisemia* (2008) haasteista, joita läsnäolevan maiseman outo ajattomuus asettaa tietyille näkökulmalle:

Yritän kohdistaa kameraa, löytää hyvää sommitelmaa. Saan mukaan aukean ja puolikkaan lehtipuiden rykelmästä, mutta kuvasta tulee valju, yksioikoinen. Siirrän kameraa suuren kuusen toiselle puolelle. Nyt taas pienet koivuntaimet peittävät koko kuvakentän. Hetken sommittelun jälkeen asetelma tuntuu löytyvän, mutta tajuan pian, että vaikutelma johtuu lupiineista: kuukauden kuluttua paikalla kasvavat miehenkorkuiset, harmaavartiset ukonputket. Ja vaikka keskipäivän aurinko luo nyt komeat varjot, paikka on aamulla ja illalla kuusten pimentämä. Maisema asettuu kuvaksi vain, jos valitsen tietyn ajan hetken: vaivihkaisetkin muutokset tuhoavat esteettiset yritykseni. Kuitenkin juuri vaivihkaiset muutokset yritän havaita: kameran tulisi kuvata maisemaa kahdenkymmenen viiden kuvan sekuntivauhtia kymmenen seuraavan vuoden ajan.

Lainauksessa ilmitullut havaintokohteen havaitsijan paikan ja ajan ylittävä luonne tulee ilmi myös mahdollisimman arkipäiväisen esineen kohdalla. Noë tuo tämän esiin työstäessään havainnollisen läsnäolon ongelmaa:

Katsot omenaa. Se on läsnä edessäsi kokonaisena, vaikka tietyt osat siitä jäävät aina piiloon. Merkille pantavaa tässä on juuri se, että juuri nyt sinulla on havainnollinen taju omenan piiloon jäävän osan läsnäolosta vaikka et sitä näekään suoraan. Näet, että et näe omenaa kerralla kaikkienensa. Kokonainen omena on visuaalisesti läsnä havaintokokemuksessasi. Tämä koskee objekteja yleisemminkin – ne ovat ajattomia – se tekee niiden kokemisen ymmärtämisestä arvoituksellista. Perinteisen filosofian kielellä objektit ovat transendentteja: ne ylittävät kokemuksemme, jotakin jää piiloon aina. Vaikka et näe objektia kerralla kaikilta puolilta, sinulla on kokemus sen läsnäolosta tietyissä ajankohdassa. (Noë 2012, 74.)

90

Mistä tällainen havainnollinen tajumme objektien läsnäolosta koostuu?

Noë esittää, että tämä on keskeisin kysymys havainnon teoriassa, koska emme ratkaise kysymystä vaikka etenisimme ajattelemaan, että arvioimme, päättelemme tai arvaamme, että omenan näkymätön puoli on siellä, että emme todellisuudessa näe sen poissaoloa. Jos lähtökohtana on, että emme näe omenaa kokonaan, ongelma on ymmärtää mistä havainnollinen tajumme asioiden piilotetusta läsnäolosta voisi koostua, jos se ei koostu siitä, että me näemme sen. Fenomenologisena lähtökohtana taas on syytä ottaa huomioon, että on selkeä ero *ajatella*, että jokin näköpiirin ulkopuolelle jäävä on läsnä havainnossa ja *nähdä* kuinka jokin katseelta piiloon jäävä on olemassa (omena ei ole visuaalisena kokemuksena vain sen näkyvä pinta). Kuinka siis tavoittaa havainnossa läsnäolo, joka ei ole jo havaittua. (Noë 2012, 75.)

91

Edellä esittelemissäni muutamissa esimerkeissä tulee jo ilmi, että visuaalista taitekohtaa voi kuvata monelta kannalta, havaintona, luontona, elokuvana, maisemana, tiettyinä hetkenä, avoimuutena, aktivoitumisena, visuaalisena läsnäolona. Kaikkia näitä voidaan tarkastella kuvauksina, jotka ovat kuin väitteitä taitekohdasta, joka vasta merkityksellistää taiteilijan position. Aistinen tavoitettavuus ilmentää itseään lopulta tavalla, joka vaatii vähän hallintaa meidän puoleltamme, se tulee läpi omalla tavallaan satunnaisista hallintapyrkimyksistä huolimatta. Samalla käy ilmi, ettei tällaisen äärellä pysyminen ole luonnollista vaan pikemminkin tarkastelemme luonnollisesti näkyvää välimatkan päästä kuvan ja perspektiivin välityksellä, tavalla, jossa kaikki ilmaantuu ja

katoa suhteessa havaitsijaan. Tässä tutkimuksessa haastattelemani ees-tiläinen nykytaiteilija Marko Mäetamm luonnehtii taiteellisesta työtään juuri taitekohdassa pysymisenä:

Kummallista kyllä voit tehdä taidetta niin kuin teet kaikkea muutakin, mutta et voi tehdä kaikkea muuta niin kuin tekisit taidetta. En voisi kuvitella tekeväni mitään, mikä ei olisi jo osa arkeani. Ajattelen, että taiteellinen työ on vain yksi kieli kertoa tarinaani. Ei olisi mitään järkeä puhua sellaisesta, mikä ei kuuluisi minulle. Ethän voi olla muuta kuin mistä puhut. Mutta en siis näe mitään tärkeää autobiografian jakamisessa. Lähde ehkä on autobiografinen, siten se antaa voimaa siihen mitä teet. Tärkeää on asettaa lähde muutaman askeleen päähän pelkästä autobiografiasta antaaksesi toisille pääsyn (access) siihen mitä olet tekemässä. Taidot kehittää ja ajatella ovat kuitenkin taiteilijalla samat työhuoneella kuin sen ulkopuolella, joten tässä mielessä näitä ei voida erottaa. En ole kuitenkaan oikeastaan koskaan kokenut, että voisin hyödyntää tai käyttää sitä, mitä olen kokenut tai oppinut taiteessa, missään muualla kuin taiteessa. Mutta kaikkea sitä, mitä olen kokenut ja oppinut muualla voin hyödyntää ja käyttää taiteessa. Taide on ikään kuin tällainen loppusijoituspaikka (nauraa). (haast. 2011.)

Näissä kuvauksissa tulee eri tavoin esiin Merleau-Pontyn pitkin uraansa työstämä teema, kuinka se mikä tulee näkyviin visuaalisen piirissä liittyy näkymättömään. Tässä ajatuksessa näkyvä ja näkymätön ovat suoraan riippuvaisia toisistaan. Jos jotakin näkyy, siinä on välttämättä mukana myös näkymätön. Tämä kysymys on tietenkin tärkeää visuaalista elämissä maailmaa tutkivien kannalta: mistä voi tulla jotakin uutta siihen minkä me voimme nähdä? Miten visuaalinen itsessään voi olla sellainen, että siinä voi tulla esiin jotakin uutta? Sanotaanhan, että maailma on nykyään visuaalisempi kuin ennen. Visuaalinen täytyy siis ymmärtää siten, että jos siinä voi tulla näkyviin uutta tai jotakin muutakin kuin mikä jo näkyy, silloin siinä täytyy olla jotakin joka ei vielä ole tullut näkyviin. Näkymätön ei ole sidoksissa nähdyin periaatteisiin kuten aikaan,

kuten Haapojan esittämän kuvan rajaamisen ongelman kohdalla tuli ilmi. Visuaalinen vastaa itsessään sitä paradoksia, jonka näkyvän ja näkymättömän asettumaton suhde havainnossa asettaa hämmennyksenä, kiihtymisenä, uskalluksena, huvittumisena siis, jonain joka jää mieleen. Edellä esitettyjä esimerkkejä yhdistää, että visuaalisen asettumattomuus on sen arvo ja merkitys.

Tällainen paradoksaalinen tavoittaminen ja oppiminen on vanhempaa ja tärkeämpää kuin ehkä äkkiä osaamme ajatellakaan. Se tarjoilee meille ymmärrystä tämänhetkisen ymmärrykseni ja vastaanottokyyni rajallisuudesta. Visuaalinen havainto palautuu aina yksittäiseen kokijaan mutta silti pitää yllä kokijassaan tämän leikkiluonteen ja yllättävyyden. Kokemuksen esiin nostama ei suinkaan ole itseni hallinnoimaa. Kokemukset syntyvät kaiken muun kanssa elämisestä ja visuaalisessa yhteydessä ne voivat löytää tavan ilmetä itselleni siten, että ne ovat minulle mahdollista nähdä. Tällaiset minulle mahdolliset ennennäkemättömyydet voivat saada minut kiinnostumaan tästä kokemuksesta näkyväksi tekevästä horisontista.

Näkyvän tavoitettavuusluonteen ja kokonaisuuden kysyminen ei ole missään tapauksessa uusi ongelma.

2.3 AJATUS TEOREETTISESTA

Varto (2008, 113) kirjoittaa, että filosofian alku on luonnonfilosofiassa, mutta syytä tähän on harvemmin kysytty: eikö olisi ollut ilmeisempää pohtia ihmisen, yhteiskunnan tai vaikkapa kaupankäynnin ongelmia, historiallisen yhteyden huomioon ottaen?

Varton antama vastaus tähän on, että luonnonfilosofia kiinnosti, mihin *nähdén* kokemus on, siis jonkinlainen kokemuksen horisontti, joka ei koskaan muuttunut samalla tavalla kuin oliot tai ilmiöt, jotka olivat välittömän kokemuksen piirissä. Varto näkee tämän ilmeisenä erona myyttiseen selittämiseen. Luonnonfilosofi tarkasteli jotain tuttua oliota tai ilmiötä, joka oli tärkeä lähinnä kokemuksen myötä, välineenä tai ilona, mutta vailla sen perustavampaa kiinnostusta. Jokainen tällainen kohde näytti pysyvän samana ainakin jonkin aikaa tietyissä mielessä. Sen sijaan tällaisen samana pysymisen kokeminen oli muuttuvaa. Olosuhteet, luonto, ympäristö, koko koettu horisontti muuttui jatkuvasti. Tämä muutos ei niinkään muuttanut tarkastelukohdetta, mutta kylläkin kokemusta. Tällä tavoin kokemuksessa esiin tulevat olosuhteet horisonttina olivat siis perustavammanlaatuisia kuin oliot tai ilmiöt sinänsä tai kuin ihmisen tapa kokea tai tietää. (Varto 2008, 113.)

Esimerkkejä tällaisesta olosuhteiden muuttumisen luonteesta tunnemme erityisesti Herakleitokselta. Muutos on selvimminkin esillä juuri ympäristön, seudun tai horisontin muuttumisessa: kun päivä vaihtuu

yöksi, maa mereksi, nuori vanhaksi, elämä kuolemaksi. Tässä tärkeää oli erottaa kokemuksessa mielipide tai käsitys yhteisesti koettavissa olevan taustan, horisontin, muuttumisesta. Vastakohtaisilta vaikuttavat ilmiöt muuttuvat ajan myötä toisikseen ilman, että tällä tavalla syntyisi mitään uutta. Mitään välittävää tilaa ei ole tietyn olotilan ja sen vastakohtan välillä. Herakleitos sanoo, että tällaiset vastakohtat ovat yksi ja sama. Jos emme voisi kokea toista tällaisesta parista, emme voisi kokea toistakaan. Nyt kuitenkin muutos tilasta toiseen tekee mahdolliseksi kokea tämä horisontti. Kokemuksen tarkastelu paljastaa vastakohtien samuuden, niiden kuulumisen toisilleen, tietyn riippuvuuden. (Varto 2008, 121.)

Mainittu horisontti osoittautuu Herakleitoksella tietynlaiseksi taitekohdaksi. Sen avulla huomaamme, että vain tietyt kokemukset ovat yhteisiä. Kokemuksesta meillä on mielipiteitä tai käsityksiä, joiden avulla voidaan luoda taitoja, kuten merenkäynti, valtion asioiden hoito, kauppa ja niin edelleen. Taitojen tarkoituksena on tehdä mahdolliseksi selviäminen kokemustasolla. Tämän vuoksi tämä kokemuksellisen tematisoiminen ja saattaminen ”yhteisesti” keskusteltavaan muotoon on tärkeää ja tarpeellista. Vastakohtien samuuden tunnistaminen on kuitenkin myös kokemuksesta yleistettyä ja jättää sinänsä epäselväksi, millainen yleispätevyys tällaisella ajan mukaan paljastuvalla samuuden antamalla järjestyksellä on. Herakleitos käyttää apunaan jakoa ihmisiin ja jumaliin, joka ei Varton mukaan ole jäänne myyttisestä ajattelusta vaan Herakleitoksen tapa käyttää ajasta puhuessaan apunaan jumalia suhteistamistekniikkana. Näin hän tuo esille, että ihmisen tapa kokea ajassa ei välttämättä kerro mitään sen enempää ajasta itsestään kuin siitäkään, mikä on koettu; on mahdollista, että vain ihminen kokee ilmiöt tietyllä tavalla peräkkäin. (Varto 2008, 115–123.)

Näin pääsemme kysymykseen perspektiivin olemuksesta. Parmenides oli filosofi, joka ensimmäisenä artikuloi esiinpyrkivän perspektiivisen maailmasuhteen eli ihminen tarkastelemassa, katselemissa ulkoapäin kaikkea sitä, mikä on. Tämä teoreettisen ajatus ei todellakaan ollut itsestäänselvä, sillä minne ihminen perspektiivissään oikein menee katsellakseen? Missä on sellainen paikka, josta voi tutkia näkyvän ja näkymättömän taitetta? (Varto 2008, 89.)

2.4 IHMINEN JA HÄNEN TUPLANSA

Kuvia katsoessa visuaalinen läsnäolo tuo esiin toisaalta virtuaalisen luonteensa, toisaalta on selvää, että kuvat muodostavat hyvin todellisen omanlaisensa konkreettisen toimintaympäristön. Emme usein osaa tehdä eroa visuaalisen läsnäolon virtuaalisten ja todellisten piirteiden välillä, emmekä edes ehkä haluakaan tätä. Niin kauan kun kuva ja perspektiivi ovat kietoutuneet yhteen, ihminen on samalla halunnut

kehittää erityisiä point-of-view -teknologioita, joilla katsoja ikään kuin imaistaan perspektiivin pakottamaan visuaaliseen imuun ennen kuin katsoja ehtii itse tähän väliin. ”Phantom ride” oli aikainen elokuvan genre, joka osoittautui hyvin suosituksi Britanniassa ja Yhdysvalloissa 1800-luvun lopulla. Genre ikään kuin teki tietä elokuvan muillekin narratiivisille mahdollisuuksille esittämällä katsojalleen ainoastaan ajoneuvon kulkemista eteenpäin vaihtuvissa maisemissa. Elokuva oli kuvattu ripustamalla kamera ajoneuvon, esimerkiksi junan, keulaan. Sana ”kummituskyyti” juontuu elokuvan vaikutuksesta katsojaan, koska kameroiden kehittyessä oli mahdollista asemoida kamera siten, että itse elokuvassa tuli näkyväksi vain liikkuva kolmiulotteisuuteen vahvasti viittaava maisema, tie ja kaikki muutokset näissä tuntuivat nousevan jonkin näkymättömän voiman toimesta. Katsoja tunsu itsensä leijumassa junaradan yllä näkymättömässä paikassa liitäen ennen näkemättömien maisemien halki. Liikkuvan kuvan kehityksen myötä katsojan oli mahdollista löytää yhä uusia tapoja hämmästyttää itseään pääsemällä kokemaan läsnäoloa ennen näkemättömissä paikoissa ja tilanteissa.

Tätä kirjoitettaessa älypuhelimien omistavien nuorten keskuudessa kasvattaa nopeasti suosiotaan sovellus, jolla on mahdollista katsella vaivattomasti maailmaa ikään kuin jonkun toisen silmin, jonkun toivotun tai satunnaisesti valitun toisen kuvaamana. Sovellus julkaisee kuvatut tilanteet jaettaviksi ja sitten poistaa ne määritellyn ajan jälkeen.

Myös viihde, mainonta, porno- ja esimerkiksi terroristien suosimat snuff-kuvastot hyväksi käyttävät samankaltaista rakennetta. Kuvallinen materiaali ikään kuin kytkee katsojan otteeseensa jo ennen kuin tämä on astunut mihinkään tietoiseen katsomisen tilaan. Visuaalinen läsnäolo näyttää yhdistävän vain yhteen todelliseen päämäärään: vastaanottoon. Visuaaliset tuotteet näyttävät olevan olemassa katsomista (kuulemista, kokemista, kaikkea aistimista) varten. Vasta vastaanoton kokemuksessa jostakin näkyvästä tulee visuaalista, teoksesta teos ja taiteestakin jotakin muuta kuin materiansa. Terike Haapoja (2008) kuvaa tilannetta yhteiskunnallisesti näin:

Katsoja on pakotettu kantamaan syyllisyytensä tekoon, ja sitä kautta sarron tekojen yhteiskunnalliseen ketjuun. Kokemus voi olla avartava, mutta se voi olla myös vaihtoehdottomuutta huokuva ja väkivaltaa yleistävä, ikään kuin kaikki katsojan omassa elämässään tekemät valinnat oikeuden puolesta julistettaisiin mitättömiksi.

Ongelmaksi näyttää muodostuvan jonkinlainen visuaaliseen läsnäoloon kietoutunut reproduktion mahdollisuus, joka yllä kuvatulla tavalla ei ainoastaan poista visuaalisen kokemuksen alkuperäisyyden arvoa vaan myös muuttaa alkuperän hierarkiaa. Havaittaja näyttää visuaalisen voiman armoilla menettävän oman voimansa toiminnassa aikaan saadun kokemuksen välittämiseen: pelikenttä visuaalisen käytännön ja lopputuloksen välillä näyttää menetetyltä. Yhdenmukaistettuun vastaanottoon perustuvassa havainnoista yleistetyille todellisuudelle ei näytä olevan vaihtoehtoja, koska löydämme itsemme vain tässä yhdessä systeemissä, vaihtoarvoon ja suhdelukuihin perustuvassa ekonomiassa.

Ekonomia ymmärrettiin Kreikassa kaikkeksi mikä kuuluu kotipiiriin, eli tiettyssä hyvin laajassa merkityksessä tarkoittaa samaa kuin mitä tarkoitin tutkimukseni johdannossa ajatuksella taide maailmasuhteena. Oman toimintapiirin aikaansaannokset ja yhteydet tekevät kotipiirin. Kuten edellisissä kappaleissa käytiin läpi, visuaalinen taide epistemisenä rakenteena pitää sisällään siis nämä kaikki edellä mainitut piirteet, mutta on myös jotakin muuta: jotain joka antaa ekonomialle sen arvon. Muistamme Mäetammin edellä lainatun kuvauksen siitä, kuinka taitojen ja toiminnan tasolla hänen arjellaan ja taiteellisella työllään ei ole eroa, mutta näillä on selkeä hierarkia hänelle itselleen. Tämä kertoo siis siitä, että konkreettisimmillaan käytännön elämisessä visuaaliset merkityssysteemit saavat alkunsa yksilöissä, tässä tapauksessa havainnon ja taiteen tekijöissä⁷. Kaupallinen systeemimme vaaliikin havaitsevia ja kokevia ihmisiä, asioita ei enää myydä esineinä vaan kokemuksina, kokemusesineinä. Kokija siis luo arvon itse. Kuluttajien täytyy kapitalismissa pysyä ”luovina” alhaisimmalla mahdollisella sijoituksella, joka usein osoittautuu värikkääksi ja herkulliseksi kuvaksi, tai ainakin heidän tarpeensa täytyy tulla kontrolloiduiksi tarinoilla, myyteillä, narratiiveilla, tottumuksilla, jotka pitävät heidät tarpeeksi muokattavina systeemin hyväksi.

Edellä sanottu oli siis hyvin yksinkertaistettu kuvaus siitä mitä tapahtui itsenäiselle yksilölle, potentiaaliselle taiteilijalle (romanttikan idealle) kun astuimme moderniin yhteiskuntaan, jota kapitalistinen ekonominen järjestys ohjaa. Voimme ajatella kapitalismin tässä mielessä syntyneen romantiikasta.

Niin visuaalinen havainto kuin taidekin inhimillisenä nyt-hetkisenä käytäntönä tulee ilmi monitulkintaisista lähteistä, osittain idealistisista, osittain ulkoisten arvojen ja päämäärien ohjailemina. Suuri

7 Tästä syystä 3D-elokuvaesitykseen mennessä jokaiselle katsojalle täytyy jakaa omat lasinsa,

vaikka elokuva ja lasit itsessään ovat kaikille samanlaiset, kukaan ei voi kokea elokuvaa toisen puolesta.

osa havainnon ja taiteen käytännöistä kuuluu kokemusteollisuudelle, joka näyttää olevan loputon itseensäikäpertyvä merkityksen antovoima. Se kuitenkin voi tietysti mielessä vain imitoida havaintoa ja taidetta, ilman voimaa antaa merkitystä imitaatioilleen. Se ei voi ottaa tuotoksiaan itse vastaan. Se ei voi olla visuaalinen itse itselleen. Esimerkiksi mainonta ja viihdeteollisuus pyrkivät koko ajan imitoimaan merkittäviä huippukokemuksia ja ainutlaatuisia tilaisuuksia, ikään kuin pyrkien porautumaan yksilölliseen merkitystodellisuuteemme, yhden ihmisen perspektiiviin.

Tällä on seurauksia visuaalista elämismailmaa tutkivien alojen kannalta. Jos taide tai havainto ilmaantuu menettelykokonaisuudessa, joka ei ole kykenevä antamaan sille merkitystä, siis pelkässä imitaatioissa (simulacrum), tuloksena näyttää kriittiselle mielelle olevan tyhjiö, joka kuitenkin käyttäytyy ikään kuin todellinen. Tämä huomio on esimerkiksi kasvattajien jatkuvana huolenaiheena. Ongelmana on kuitenkin, kenellä on oikeus sanoa mikä on vain tyhjää ja mikä merkityksellistä. Näin paljastuu imitaation todellinen voima, jolla se jatkuvasti pyrkii tekemään tyhjäksi kritiikkinsä: kukaan ei voi yleisesti todistaa, että imitaatiot ovat huijausta, ja vaikka voisikin, heti on syntymässä vielä kriittisempi teoria, joka esittää, ettei alkuperäisiä koskaan ollutkaan. Visuaalisen ongelma ilmenee siis lopulta kysymyksenä todellisuudesta ja luottamuksesta.

1900-luvun taidepuheessa kuvan autonomisuus on ollut haastettuna monin tavoin. Kuvaan sinänsä ei enää suhtauduta vain imitaationa, kopiona tai pelkkänä kuvauksena. Kuvalle on hahmottunut muukin tehtävä, jonkinlainen identiteetti kuvana: mitä tarvitaan, että jonkin voi tunnistaa kuvaksi? Tämä on tullut ilmi samalla kun hermeneutiikka, fenomenologia, dekonstruktio ja valta-analyysit ovat tulleet yhä aiheellisimmiksi. Kun on opittu tuomaan ilmi, kuinka sosiaaliset, taloudelliset, poliittiset, pedagogiset ja itsekkäät agendat ovat hallinneet kuvien käyttöä ja niiden tulkinta-avaruuksia, kuva palaa yhä voimallisemmin vastaanottajan kokemukseen. Kuva on tärkeä siinä, mitä kaikkia selitystapoja se sallii ja kestää ja siten tietyllä tavalla selättää.

Myös nykytaiteessa on ohjelman lailla otettu käyttöön kokemuksemme siitä, että koko ajan ilmestyy kaikkea uutta, jota ei aiemmin ollut, jolloin tarvitaan uusia käsitteitä, uusia nimiä, uusia lähestymistapoja, uusia yhdistelmiä, jotta jokin joka selkeästi on olemassa jo tulisi tavoitettavaksi myös meille ja minulle. Tätä kiihtyvää kaikkien esiin pyrkivien vaihtoehtojen koostetta on syytä kutsua *visuaaliseksi* nykytaiteen ja visuaalisen kulttuurin näkökulmasta. Tätä asennemuutosta suhteessa näkyvään voitaisiin kutsua jälleen Foucaultia seuraten *epistemiseksi suhtautumiseksi*.

Foucaultin ajatus, että tietynlaiset historialliset muodosteet määräävät kaikkea tietämisen ja vastaanottamisen tapaa muistuttaa

jossakin määrin ajatusta paradigmoista mutta täytyy visuaalisen yhteydessä ymmärtää laajempänä kysymyksenä sen määrittäessä laivammin kulttuurissa tietämistä, taitamista ja vastaanottamista. Eri diskurssit eroavat tässä siten, että ne synnyttävät erilaista kokemusta ja tietämistä, koska niillä on jossakin määrin oma epistemensä. Episteminen suhtautuminen näkyy siinä, että nyt ymmärretään diskurssiavaruuksien tutkimisen paljastavan samalla sitä epistemeä johon siinä nojattiin. Epistemen merkitys ja ajasta riippuvainen luonne tulee ilmi niin historillisuutta kuin paikkasidonnaisuutta tunnistavan tarkastelun myötä. Epistemen puuttuminen aiheuttaa hermeneuttisen ongelman, ilman sitä ei voi tietää, mitkä asiat minäkin aikana tai missäkin yhteisössä ovat epäilyksettömiä tai ylipäätään olemassa.

Foucaultin *tiedon arkeologian* (2005) mukaan aikakausia toisistaan rajaavia epistemejä erottavat tilan muuttuvat merkitykset suhteessa aikaan ja ajan merkitys suhteessa tilaan vallitsevan diskurssin sisällä. Kun diskurssitodellisuudet paljastivat kolmiulotteisen tila-aika rationaalisuutensa, myös humanistiset tieteenalat tutkimuskohteineen (myytit, ihmissuhteet, taide, culture studies) saivat ”oikean” tieteen statuksen aikaan ja tilaan jakautuvan, siis näkyväksi tehdyn, tietyn rationaalisuuden mallin mukaan. (Foucault 2010.)

Näin osattiin ajatella, että näkeminen on sosiaalisiin narratiiveihin kietoutunut ilmiö, jota ohjaavat historialliset tekijät. Modernin kritiikkiä onkin kuvattu usein perspektivismin kritiikiksi, koska moderni näkökulma hallitsee maailmaa segmentteinä ja territorioina ottamatta huomioon sen tarinaa eli sitä kuka katsoo ja mistä käsin. Perspektivismin tarjoama illuusio hallinnasta ei anna syytä ajatella katsoa asiaa jonkun toisen silmin. Perspektivismi ei voi esittää kritiikkiä itselleen, kritiikin on tultava muualta.

Visuaalisen kannalta tässä oli merkittävää huomata, ettei jonkun asian näkyväksi tekeminen olekaan mahdollista kaikissa epistemeissä. Visuaalinen on siis riippuvainen epistemestä. Siksi episteme määrittelee, missä kaikessa visuaalisella on merkitystä. Tärkeää tässä on, kuka taitaa ne välineet, joilla näkyvä artikuloidaan, koska he, joille ei anneta artikuloinnin välineitä, eivät myöskään osallistu tähän keskusteluun epistemestä. He, jotka voivat käyttää tällaisia välineitä, vaikuttavat näkyvän tulemiseen muiden nähtäväksi omana aikanamme. Tällaista valtaa voi käyttää kuka tahansa tunnistessaan visuaalisen epistemisen rakenteen eli historiallisuuden jossakin välineessä.

Nykytaiteen toimintapiirissä on luovuttu satoja vuosia vallinneesta ajatuksesta, että tarvitaan tiettyjä välineitä ja niiden opettelua, jotta voi käyttää visuaalista välineenään. Nyt näyttääkin, että aivan muut piirteet ovat tärkeitä visuaalisen toteutumissa ja paljastetuksi

tulemisissa. Nykytaide ei pyri sopimaan olemassa olevaan visuaaliseen, kontekstoitumaan, vaan pyrkii kontekstoimaan kaiken, mitä se ei itse ole, ja näin säilyttämään pohdittavuuden, ajateltavuuden. (Weintraub 2003a; 2003b.) Nykytaiteessa ei esitetä ”vanhoja” töitä uudelleen vaan pikemminkin pyritään uudistamaan kulttuurin näkökulmasta epistemeä, eli sitä, mikä meissä määrää vastaanottamista, sitä, mikä on ehtona tietämiselle, kokemiselle ja tekemiselle.

Visuaalinen episteme näyttää olevan muuta kuin mitä kutsumme ylimalkaisesti kuvakulttuureiksi. Ajatellaan esimerkiksi eri kulttuurien uskonnollisten kuvien pitkää historiaa: ilmeistä on, että ne ovat erilaisia täällä ja toisaalla. Perimmältään niissä on kuitenkin pyritty tekemään näkyväksi sellaista mitä on *käytetty hyväksi*, eli esimerkiksi uskoa, tietoa, näkemisen ja esittämisen tapoja, historiallisia ja taloudellisia seikkoja sekä muita elämästä tuttuja ilmiöitä. Näitä on käytetty hyväksi *visuaalisella tavalla* eli laittamalla tämä kaikki yhteen ja siten lataamalla jokin niin voimakkaasti, että muutkin ovat alkaneet nähdä tässä visuaalista, jotain jonka joku muukin on aikaisemmin nähnyt. Tällaiseen lataamiseen nykytaiteessakin usein pyritään uusin vapauksin kuvan irrottua institutioistaan. Tässä tutkimuksessani lähteinä käyttämäni visuaaliset taiteilijat ovat tästä esimerkkejä. Tarkoituksena näyttää olevan tuoda jossakin ilmitullut visuaalinen voima yhä uudelleen uusiin ja uusiin yhteyksiin, erityisesti yhteyksiin, jotka eivät mitenkään liity edelliseen esittämisen tapaan mutta liittyvät kuitenkin visuaaliseen, joka alun perin oli esittämisen voimana. (Weintraub 2003a; 2003b.)

Niin nykytaiteen kuin yksittäisen havainnonkin kohdalla näyttääkin, että visuaalinen itsessään toimii ikään kuin episteme. Visuaalinen ilmiö on jotakin, joka ei vielä ole tullut näkyviin, joka ei ole pelkästään sidoksissa aikaan ja paikkaan, jotakin, joka tekee *jokaiselle meistä mahdolliseksi* käyttää samaa kuvaa muussa yhteydessä tavalla, joka ei ole mimeettistä, matkimista tai viittaamista vaan visuaalisen epistemen käyttöön ottamista, jopa tavoilla, joissa ei ole suoraa tunnistettavuutta kenellekään muulle kuin tekijälleen. Tällä tavalla visuaalinen paljastaa tietyn demokraattisuutensa: kaikki sille annetut merkitykset ovat mahdollisia.

Nykytaiteessa kohtaamme teoksia, jotka tunkeutuvat katsojaan, niissä on oltava osallinen. Tällaiset piirteet ja keinot ovat luomassa uutta suhtautumista siihen, mitä visuaalinen voi tarkoittaa. Nykytaiteen teoksia on vaikea pitää, säilyttää, jopa esittää missään. Ne ovat usein rajallisia ainutlaatuisia tapahtumia. Klassisessa estetiikassa oli tärkeää, että kauneuteen oli välimatka: jos menee liian lähelle itse kauneus (ja sen pysyvyys) katoaa. Modernin ideaaliseen tilaan ja avaruuteen liittyi

tämä välimatka, samoin se kuuluu nykyiseen visuaaliseen viihteeseen, joka tuo mukanaan toistettavuuden ja tiettyyn kokemuksen jäämisen.

Välimatkan ongelma näkyy pohtiessamme visuaalisten tuotteiden rajankäyntiä merkin ja teon territorioiden kohdalla. Terike Haapoja (2008) sanookin: ”Nykytaide on usein juuri todellisuuteen sekaantumista, sosiaalisten asetelmien saturoimista. Taiteen ilmaismuotoja on siis turha kritisoida siitä, että ne ylittävät teon ja demonstraation rajan: taide on operoinut teon puolella jo pitkän aikaa.” Ristiriidat näyttävän syntyvän, koska emme tiedä omalla kohdallamme, milloin soveltaa kosmisen tarkkailijan ja milloin osallistujan valmiuksiamme, samalla syntyy sekaannusta, kohdataanko taide merkinä vai toimintana.

(Post)Moderni episteme ilmeneekin tavassa, jolla diskursi-
sitodellisuuksiin sitoutuneet teoriarealistiset käsitykset muodostavat jokainen oman todellisuutensa vailla välttämätöntä vastaavuutta todellisuudessa tai toisissa järjestelmissä. Näin agendalta poistuu varsinainen visuaalinen episteme, korvaantumalla yleisellä visuaalisuuden ajatuksella, joka on kuin esinemaailman yleisin esine, vaikka kukaan ei olisikaan sitä näkemässä. Näin mitään visuaalisesti läsnäolevaa, josta puhe olisi tai jota tutkimus koskisi, ei ole olemassa yhteisen ja jaetun maailman mielessä. Visuaalinen tulee kritiikin kohteeksi vasta, Haapojan (2008) sanoin, ”ilmasun loukatessa näkyvästi toisen (olennon, yhteisön, kulttuurin) integriteettiä alamme kysyä ilmaisuuden oikeutusta, nähdä sen tekona ja soveltaa siihen teon etiikkaa.”

Visuaalinen todellisuus on modernissa epistemessä kuvakulttuurina tai taidemaailmana jaettu tärkeään ja luonnolliseen, jälkimmäinen ei sinänsä näytä kaipaavan kritiikkiä tullakseen ymmärretyksi. Visuaalinen elämismaailma ja sitä seuraavat havainnot, kuten horisonttiin häipyvät junanraiteet, viittaavat hiljaisesti mutta varmasti jatkuvasti kritiikin ulkopuolelle jäävään passiivisuuteen ja välinpitämättömyyteen visuaalisen havainnon ehdoissa.

Vaikka kuvakulttuurien kannalta tarkasteltuna visuaalinen vaikuttaa upottavalta ja kaiken nielevältä, yksittäisessä havaitsevassa toiminnassa sen käytännöllinen merkitys on pikemminkin äärellisyys ja vastus. Visuaalinen vastus tulee ilmi tavalla, jonka muistamme Merleau-Pontyn jo aiemmin lainatuista sanoista: ”maailma on perspektiivini mukainen, jotta se olisi minusta riippumaton, se on minulle ollakseen ilman minua, ollakseen maailma” (2012, 470–471). Visuaalisen vastuksen kohtaaminen tarkoittaa siis toiminnan topoksen identifioimista: ei missä tahansa vaan omalla kohdalla. Pelkät ajattelun säännöt eivät takaa omakohtaisen havaitsevan toiminnan tuloksia. Luovuus, rationaalisuus, mielikuvitus tai virtuaalinen kytkeytyneenä vastukseen antaa visuaaliselle käytännölle sen voiman.

Foucault tuo omassa diskurssissaan diskurssista esiin ajatuksen visuaalisen vastuksesta puhuessaan kaikkien konkreettisten rajoitusten positiviteetista. Konkreettisuuden positiviteetti voidaan löytää niin materiasta, yhteisöstä kuin ajattelustakin. Tiedon arkeologian tehtävänä on tiedon positiviteettien ehtojen paljastaminen ja tässä konkreettisuuden kysymyksessä Foucaultin arkeologia johtaa modernin epistemen täyttymyksen äärelle, jossa Sama/Toinen absoluuttisena erona ei enää päde. Foucaultin mukaan 1800-luku keskittyessään pelkkään aikaan etsiessään alkuperää ihmisyyden ja Samuuden nimissä epäonnistui ymmärtää äärellisyyden merkityksen juuri vastuksena. Vasta huomattuaan, että Sama asuttaa Toista, siis kuuluvat samaan diskurssiin, moderni episteme tuli siksi mitä se on: Toinen Samana sekä Sama Toisena. Hän kirjoittaa:

At the foundation of all the empirical positivities and of everything that can indicate itself as a concrete limitation of man's existence, we discover a finitude — which is in a sense the same... and yet it is radically other: in this sense the limitation is expressed not as a determination imposed upon man from outside (because he has a nature or a history), but as a fundamental finitude which rests on nothing but its own opens up the positivity of all concrete limitation... (Foucault 1970, 315).

100

Tämä tapa ajatella Samaa pitää sisällään idean Toisesta juuri ajatuksessa eroista vastuksena:

Man has not been able to describe himself as a configuration in the episteme without thought at the same time discovering, both in itself and outside itself, at its borders yet also within its very warp and woof, an element of darkness, an apparently inert density in which it is embedded, an unthought which it contains entirely, yet in which it is also caught. The unthought (whatever name we give it) is not lodged in man like a shrivelled-up nature or a stratified history; it is, in relation to man, the Other... (Foucault 1970, 326.)

101

Luvussa ”ihminen ja hänen tuplansa” (2010, 283), Foucault osoittaa, että ihmistieteiden kohde on ihminen itse, joka, kielen sisältä sen ympäröimänä representoituu itselleen, joka puhumalla, sanoja, merkityksiä, propositioita, lopulta tarjoilee itsensä kielen representaatiossa – mutta tämän representaation ytimessä on puute, koska kieli voi viitata lopulta ainoastaan itseensä. Itsensä määrittelyssä kieli kohtaa rajansa, joka on juuri kohta, jota Toinen asuttaa.

Samoin Merleau-Pontyn kuvaamassa havainnossa äärellisyys on sekä keskittänyt että kyseenalaistanut näkyvän maailman ymmärryksenä puutteellisuudesta. Foucault tarkastelee kieltä yhtä ankarasti kuin Merleau-Ponty havaintoa: niin kieli kuin havaintokin, kuitenkin aina vastaavat vain itselleen, ei ole ulkopuolta, tämä on olemassa olon identiteetti ja ero Samuuden hahmon sisällä.

Merkitsijä/merkitty ero ei päde. Foucault ja Merleau-Ponty eivät halua paljastaa toisen maailman todellisuutta, pikemminkin tematisoimalla kahdentumisen, he haluavat paljastaa sen mitä ei menneisyydessä tullut koskaan sanottua – visuaalisen epistemen.

Tämä ei tarkoita itsestä riippumattoman todellisuuden ja itsen liukenemista. Merleau-Ponty esittää lopputuloksen sanomalla, että vastuksena ymmärretty *visuaalinen ominaislaatu* antaa minulle ja vain minulle jonkin sellaisen läsnäolon joka en ole minä, jonkin joka yksinkertaisesti ja täydesti on.

Foucault puhuu saman suuntaisesti oman diskurssinsa vapaasta leikistä käsin. Jos sijoitamme hänet Hynesin (2005) ehdotuksen mukaan Saman ja Toisen moderniin epistemeen, hän näyttää olevan sellaisen uuden mahdollisuuden laidalla/alussa, jossa diskurssi itse voi mahdollisesti hävitä omaan radikaaliin vapauteensa. Foucaultin diskurssi häivyttää itsensä omaan auktoriteettiinsa, avaa itsensä hiljaisuudelle, jossa ainoastaan oliot ovat olemassa tinkimättömässä Toiseudessaan, tehden tyhjäksi kaikki yritykset tyhjentää ne Samuuteen.

Diskurssi ei ole elämä; sen aika ei ole sinun aikasi. Et tee siinä sovituksia kuoleman kanssa (Foucault 2005, 272).

2.5 JÄLKILAUSE: VISUAALINEN EPISTEME

Visuaalinen episteme Foucaultin esiin tuomana konkreettisen vastuksena osoittaa, että ihminen ei ole luoja missään sanan merkityksessä vaan pikemminkin kokoaja, joka ei ole täysin selvillä taidoistaan eikä niiden menettelytavoista. Antropologi Michael Taussig pohtii kirjassaan *Mimesis and Alterity* (1993) visuaalisten maailmojen fysionomia

piirteitä: kuinka modernin ihmisen mimeettiset kyvyt toimivat pitkälti autopilotin tapaan, jolloin kulttuuria perustava maaperä jää piiloon sinne, missä sosiaaliset rutiinit ja keholliset dispositiot sitä rakentavat. Hän sanoo, että vallankumouksellinen tehtävä tässä tilanteessa olisi toimia niin, että tottumus saa itsensä kiinni. Autopilotti täytyy herättää omaan automaattisuuteensa uuden suunnan ja uuden fysionomian aikaan saamiseksi. (Taussig 1993, 25.)

Taiteellisen työn kannalta Taussigin artikuloima vallankumouksellisuus on pikemminkin työhön aina jo kuuluva menettelytapa ainakin yksittäisen taiteilijan kohdalla: maalari, muusikko, tanssija tutkii tottumusta työstämänsä materiaalin fysionomisten muutosten kautta. Muutokset fysionomiassa eivät ole kuitenkaan ainoat lopputulokset! Koska taiteilijat työskentelevät sillä *materiaalla, jona vastus heille ilmenee*, he oppivat myös missä määrin he ovat tästä materiasta riippuvaisia ja ehkä jopa oppivat tietämään, kuinka ovat riippuvaisia. Näkyväksi tekevällä (visuaalisella) vastuksella työskentelevillä on erityinen suhde todellisuuteen: he eivät voi olla sen suhteen ylimielisiä.

Halu kutsua esiin jokin käytäntö avoimuuden nimeämisen motiivina

104

105

107	1	TAITEELLISEEN TUTKIMUKSEEN ASETTUMINEN
113	2	JÄLKIVIISAS KATSAUS TUTKIMUSMOTIVAATIOON
114	3	ENNAKKOLUULOTON KUVAUS
115	3.1	Alku taiteiden välissä
121	4	MILLAINEN YLEISTÄMINEN ON MAHDOLLISTA?
122	4.1	Keho teoreettisen intressin lähteenä
128	4.2	Tuntuma
136	4.3	Painopiste merkityksellisen liikkeen ehtona
140	4.4	Taiteellinen ekonomia
147	4.5	Alustava tutkiminen
149	4.6	Tutkimusasetelman muodostuminen taiteellisessa toiminnassa harjaantumisen yhteydessä
151	4.7	Kehollisesti läsnäolevan tutkimusasetelman erityispiirteitä
158	4.8	Loppupäätelmät taiteellisesta tutkimusmenetelmästä ja tästä jatkaminen
161	4.9	Taiteellisen epistemen lähteestä
166	5	MILLAISISSA MUISSA SUHTEISSA ILMIO NÄYTTÄISI TULEVAN ESIIN?
166	5.1	Rajoittumaton tuntuma eli pieni kommentti työkalun filosofiaan
171	5.2	Mimeettinen ylijäämä
177	5.3	Kun tutkimuskohde alkaa kirjoittaa esiin itse itseään

**Tarvitaan uudenlaista
ihmistutkimusta kuvaamaan
täsmällisesti toimintakyvyn
kokemusta (Crawford 2012, 69.)**

Edellisessä osassa esittelin lukijalleni kuinka tutkimusorientaationi artikuloituu keskusteluksi visuaalisesta ja tuo samalla tutkimuksen mahdollistaman kritiikin sosiaaliin, yhteiskunnallisiin, kulttuurihistoriallisiin ja filosofiaan yhteyksiinsä. Nyt alkavassa osassa palaan aivan tutkimukseni alkuun, koko tutkimusorientaationi hahmottumiseen. Tällainen dramaturginen ratkaisu auttaa lukijaa näkemään tutkimukseni osat 1 ja 2 itsenäisiä kokonaisuuksia laajemmassa merkitysyhteydessä: minkälaiseen tutkimus historiaan osassa 1 esitetty nojaa ja toisaalta millainen tutkimuksellinen intressi osassa 2 tutkijaa johdattaa, mutta jonka selvittämiseksi hän vielä etsii menetelmää, käsitteitä ja osuvaa keskusteluyhteyttä.

Tutkimukseni osassa 2 kuvaan ensin kulttuurista ja tutkimuspoliittista tilannetta, jonka vaikutuspiirissä motivoitin osallistumaan tutkimuksellani taiteellista tutkimusta koskevaan keskusteluun. Tämän jälkeen seuraan fenomenologisen menetelmän vaiheita kuvatakseni tutkimukseni alkua. Samalla määrittelen tutkimusorientaatiotani perustavia käsitteitä ja syitä niiden jatkokehittelylle. Tutkimusraporttini toisen osan kattavana tavoitteena on selvittää miten ja miksi ajatteluni muuttui ja eteni taiteellisen toiminnan kokoavien piirteiden kysymisestä kohti diskurssia visuaalisesta.

Maisteri- ja jatko-opintoni suomalaisessa yhteiskunnassa ja taideyliopistossa osuivat aikaan, jossa 90-luvun lamavuosien jälkeen talouden perustaa määriteltiin uudelleen. 2000-luvulla menestystä ja hyvinvointia koskeva puhe perustui ”innovaatioon”, osaamiseen sekä uudenlaisen tuotannon synnyttämiseen yhdistämällä ennakkoluulottomasti eri osaamisalueita. Saman toiminta-ajatuksen oletettiin kantavan hedelmää niin teollisuuden, kaupan kuin tieteiden ja taiteiden alueella. Keskustelu ”huippuyliopistosta” nojasi vastaavanlaisessa ilmapiirissä syntyneeseen keskusteluun.

Vaikka voitaisiin perustella, että jonkinlaista ”taiteellista tutkimusta” on aina jossain määrin harjoitettu, on siitä vasta edellä mainitun ajanjakson myötä tullut institutionaalinen, julkisin varoin tuettu ”tutkimusala”. Vaatimus yhtäläisistä oikeuksista ja taloudellisista tuista muiden tieteenalojen rinnalla, herättää samalla tarpeen sen perusteiden kriittiseen uudelleenarviointiin. (Kirkkopelto 2007.) Keskustelua on leimannut vuoroin innostuneisuus uuden tieteenalan äärellä, vuoroin epäileväisyys. Epäilyä on osoitettu niin tieteilijöiden kuin taiteilijoidenkin suunnalta, joissa taiteellisen tutkimuksen pelätään rapauttavan humanistisen tutkimuksen tieteellistä ja siten yhteiskunnallista statusta. 2010-luvulla rahoitusmahdollisuuksien avartuessa myös taiteellisen tutkimuksen suuntaan moni entinen epäilijä on osoittautunut tyytyväiseksi apurahan vastaanottajaksi taiteellisen tutkimuksen nimissä.

Itse olen nähnyt tutkimukselleni taiteellisen tutkimuksen viitekehysten osuvaksi siksi, että taiteellisen tutkimuksen aloite voidaan perustella taiteellisella toiminnalla. Kirkkopelto (2007) sanoo taiteellisen tutkimuksen professuurin virkaanastujaisluennossaan, että aloite taiteelliseen tutkimukseen lähtee taiteilijasta, on taiteilijan tekemää tutkimusta, joka liittyy hänen itsensä tuntemiin ja hallitsemiin taiteellisiin käytäntöihin ja muotoihin, hänen kokemuksiinsa taiteentekijänä. Taiteellisen toiminnan mahdollisuudella motivoitua tutkimuksellisesti viitataan siis taiteen tiedonalan kannalta keskeiseen *herkyyteen*, joka teemana kuitenkin useimmiten jää tutkimusdiskurssissa esimerkiksi juuri taiteesta ja tieteestä puhumisen alle.

Taiteellisen tutkimuksen yhteydessä myös Varto (2012) on puhunut menetelmällisestä anarkiasta. Mahdollisuus keskustella taiteellisesta tutkimuksesta voidaan nähdä seurauksena käänteestä, jonka tutkimus on kokenut viimeisen sadan vuoden aikana. Laadulliset tutkimusmenetelmät ja käytäntölähtöinen (practice-based) ajattelu ovat suurella vaivalla tuoneet aistit ja havainnon perustavalla tavalla metodologiaan ja samalla osoittaneet uudella tavalla inhimillisten käytäntöjen

monitasoisuuden ja sisäisen ristiriitaisuuden. Tästä näkökulmasta tutkimuskäytäntö on otettava sellaisena kuin se tapahtuu, jotta sen monipuolisuus ja joskus määrättömyyden tulevat todellisina mukaan siitä tehtävään arviointiin ja pohdintaan. Näin ollen kuvaamisen, dokumentoinnin ja esittämisen keinot ovat nousseet keskeiseen rooliin tutkimustyössä, koska ainoastaan tätä kautta voidaan saada selville, minkälainen moninaisuus on totta missäkin yhteydessä. (Varto 2011a, 23.) Taiteellinen tutkimus voi Kirkkopellon ja Varton mukaan motivoitua olemassa olevaan metodologiaan nähden anarkisella tavalla, jolloin mikään aiempi toimintatapa tai konteksti ei ole sellaisenaan välttämätön perustelu tutkimukselle.

Kirkkopelto (2007) jatkaa teemaa:

Taiteellista tutkimusta ja menetelmiä tekemään tulee taiteilija, ei tieteilijä. Hänellä ei välttämättä ole tutkimustyön edellyttämiä tiedollisia valmiuksia; sen sijaan hänellä on ongelma, kysymys, joka on noussut hänen taiteellisesta työstään ja elämäkokemuksestaan suhteessa siihen, mutta jolla hän arvioi olevan merkitystä koko taiteenlajin kannalta ja sen synnyttämän todellisuuskäsityksen kannalta.

Nähdäkseni tämä tarkoittaa, että voimme tarkastella taiteellisen tutkimuksen piirissä epistemologista ja metodologista lähtökohtaa, jossa ei ole etukäteen päätetty millä tavoin se mahdollisesti on myös kriittinen lähtökohta. Situationaalinen viittaa siihen, että yksilön käytäntö ymmärretään persoonakohtaiseksi ja historialliseksi ammattitaidoksi, tapahtumiseensa ja materiaaliinsa sidotuksi, mutta tutkimuksellisen intressin herätessä käytäntö osoittaa olevansa myös vapaa näiden tuomista rajoista. Tutkimuksellinen asenne on siis aina etäisyyttä antava muutosentiseen, mutta taiteellisen tutkimuksen kontekstissa tällainen aloite voi kasvaa taiteilijan oman käytännön situationaalisesta ymmärtämisestä. Situationaalisen ja varta vasten päätetyn kriittisen asenteen eroilla on nähdäkseni merkittävä vaikutus siinä, miten tutkimuksen teoreettinen muoto voidaan ymmärtää taiteellisen tutkimuksen kohdalla. Kirkkopelto (2007) nimittäin tähdentää, että juuri pyrkimys teorianmuodostukseen erottaa taiteellisen tutkimuksen tutkivasta taiteesta:

Taiteellinen tutkimus ei ole vain vaihtoehtoinen tapa toteuttaa omia taiteellisia projekteja, vaan sille on voitava asettaa tietty objektiivisuuden vaatimus. Tuo objektiivisuus ei edellytä

**metodologista monismia.
Liikkeelle voidaan lähteä
yksinkertaisesta ajatuksesta,
että jokainen tutkimusongelma
löytää tai luo riittävän ponnistelun
kautta ne menetelmät, joiden mukaan
ongelma on ratkaistavissa.
Oleennaista on tutkimukselle
asetettu metodin, tiedollisuuden
ja totuuden vaatimus, johon kukin
tutkimus vastatkaa omalla
perustellulla tavallaan.
(Kirkkopelto 2007.)**

Seuraavassa pyrin osoittamaan oman tutkimusmotivaationi erittelyn kautta kuinka taiteellisen toiminnan situationaalisuus tulee vahvimmin ilmi kehon teoreettisena intressinä, jolla tarkoitan tapaa, jolla taiteellisen työn kokoavat piirteet paljastuvat sen omien menettelytapojen myötä. Ainoastaan taiteellisen työn tekijällä itsellään on pääsy toimintansa *epistemiseen* kytkeytymiseen, jos on tarpeeksi kiinnostunut työskentelytavoistaan. Kiinnostusta herättävien *ilmiöiden arvostamiseen* ei ole ulkopuolista näkökulmaa. Kiinnostus voi siis avata tutkimuksellisen suhteen aikaisempaan, mutta tämän ei voida sanoa tapahtuvan kriittisesti missään kollektiivisessa merkityksessä. Yhteisesti kriittiseksi asetettu lähtökohta konstruoi a priori kontekstin, johon kritiikin kohde sijoitetaan. Kirkkopelto tähdentääkin situationaalisuuden voimaa kritiikin synnyttämisessä sillä, ”samoin kuin tutkiva taide, taiteellinen tutkimus ei ole taiteen tutkimusta vaan todellisuuden tutkimusta taiteen keinoin, taiteen evidenssiin, sen olemis- ja ilmenemistapaan vetoavaa todellisuuskäsitystemme uudelleenjäsentymistä ja kritiikkiä” (Kirkkopelto 2007.)

Työlleen omistautuminen ei edellytä konstruointia ulkopuolisuutta, mutta tuo työskentelyyn menetelmällisiä piirteitä, jotka luonteeltaan ovat selkeästi arvioivaa etäisyyttä antavia. Taiteellisen työn tekeminen ei ole luonnollisen asenteen mukaista puuhastelua, vaan työlleen omistautuminen on samalla sen merkityksellisyyden hallintaa, joka oman käytäntönsä situationaalisesta ymmärtämisestä nousee. (kts. Hannulan, Suorannan ja Vadénin 2014, osa II, luku 5.) Taiteellinen tutkiminen ja siitä nouseva teoria syntyy vasten sitä sisältöä, jonka käytäntö tuo esiin. Tällaisia taiteellisen työn piirteitä päädyn seuraavassa analyysissä kutsumaan kokoavasti käsitteellä *taiteellinen episteme*, jonka näen kaikkea todellisuutta tutkivan toiminnan ehtona. Sovellan Foucaultin tapaa käyttää episteme -käsitettä ajasta ja paikasta riippuvaisena. Tuon ajatuksen yksittäisen toimintapiirin tasolle. Tarkoituksena on tuoda keskustelun alle ehto, joka tekee meidät toiminnassamme valikoiviksi maailmaan nähden, mutta joka kuitenkin on ehtona sille, että saamme

jotakin aikaan. Tällä viitataan jo johdannossa Noën (2015) esiin nosta-
maani ajatukseen toimintakykyyn sidotusta rationaalisuudesta, joka ei
ole ajattelun sääntö, eikä siis edellytä uskoa siihen mitä rationaalisuus
on. Tässä tutkimukseni osassa esitän analyysini siitä, kuinka taiteellinen
episteme syntyy alustavassa tutkimisessa. Situationaalisuus on aina histori-
allinen ja alustavan tutkimisen tulos, jolloin taiteellinen episteme aina jo
kuuluu inhimilliseen toimintaan ja yhteiseloön luonnon olioiden kanssa.

Toiminnan edellyttämä episteme ilmenee juuri sinä, mitä
toimija on tiettyssä tilanteessa valmis tekemään eli ymmärtäessään kuinka
toiminnan materiaallinen ja looginen ehto lähenevät toisiaan. Konk-
reettisen toiminnan materiaallisen ja loogisen ehdon pohtiminen on
meille kaikille tuttua koko elämän ajalta. Tästä syystä tämä pohtiminen
tarjoaa myös käsityksiä ja uskomuksia suuremman tavan näyttää toteen
mahdollisia lopputuloksia ja toisia olemis- ja havaitsemistapoja. Maailma
on aina avoin kumppani kaikenlaiselle toiminnalle, mutta asettaa joka
hetki toiminnalle myös puitteet. Jokainen käytännöllinen toiminta on
siten, jonkinlainen ratkaisu itseä yleisemmässä merkitysyhteydessä, johon
keho konkreettisuudessaan jo kuuluu.

Uusien olemis- ja havaitsemistapojen toteen näyttäminen
ei tarkoita taiteen sisäisiin kysymyksiin uppoamista vaan Kirkkopelto
painottaa, että tässä tutkiminen voi turvautua yhtä hyvin luonnontietei-
den kuin humanististen tieteiden apuun. Taiteellisena toimintana tutki-
muksella säilyy kuitenkin aina mahdollisuus vedota ”taiteen aistittavaan
evidenssiin”, johon vedoten ”se puhuu toisenlaisten todellisuuskäsitysten
puolesta.” (Kirkkopelto 2007.) Tällainen evidenssi takaa, että pelkän
epistemologisen kysymyksen lisäksi taiteellinen episteme on samalla
aina poliittinen argumentti: kenen tai minkä tiedolle annamme arvoa
ja merkitystä tutkiessamme todellisuutta? Ketä tai mitä kuuntelemme?
Ihmiset ovat tuhansien vuosien ajan osoittaneet *ajatellunsa* tuotteet ensi-
sijaisesti taitavien käytäntöjensä lopputuloksina. Vasta noin 500-400
vuotta sitten hyvin rajatulta alueelta muualle levinnyt maailmankuva
pyrki osoittamaan, että ajattelu ilmenee periaatteiden tuntemisena, jol-
loin käytännön lopputulokset ovat sovelluksia. Tällaisessa historiallisessa
mittakaavassa tarkasteltuna huomion arvoista oli, että taiteilijat hieman
yli sata vuotta sitten alkoivat kutsua töitään tutkielmiksi. Samalla syntyi
diskurssi siitä, kuinka kaikki kuuluu taiteen kontekstiin, kaikkea voi
käyttää taiteen materiaalina, kaikkea voi katsoa taiteena, jolloin voidaan
myös spekuloida sillä, että taiteilijoita ei sinänsä enää tarvita tai vaih-
toehtoisesti jokainen on taiteilija. Tämän keskustelun syntymiseen oli
ilmeisesti muitakin syitä, kuin mitä nykyinen psykologisoitunut diskurssi
antaa ymmärtää.

Ymmärrän taiteellisen tutkimuksen siis historiallisena ilmiönä ja nykyiseen kulttuuriseen elämänmuotoomme paljastuneena mahdollisuutena. Pyrkimyksenä ei ole esittää miten erilaista tai erinomaista taiteellinen tutkiminen on johonkin muuhun tutkimisen tapaan nähden. Taiteellisen tutkimuksen mahdollisuus on syntynyt historialliseen tilanteeseen, jossa näytämme tarvitsevan kaikkia (tutkimusta/taitoja) kuvauksia, jotta emme vahingossakaan enää hyväksy kuvaa todellisuudesta sellaisena, joka on hallittavissa. Vasta tähän tilanteeseen nähden on mahdollista puhua Hannulan, Suorannan ja Vadénin (2003; 2014) tapaan kokemuksellisesta demokratiasta ja metodologisesta yltäkylläisyydestä. Tällä he tarkoittavat taiteellista tutkimusta, joka on pikemminkin jatkuvasti uudistuvaa halua, uskallusta ja kykyä pitää omissa käsissä syyt, käytännöt, kontekstit, innovaation ja ymmärryksen mittarit selvittääksemme toisille *miksi* teemme tutkimusta ja *miten* se on mahdollista.

Tämä ei tarkoita, että taiteellisen epistemen näkökulma täytyy olla ”subjektiivinen” tai riippuvainen yksilön ”alitajunnasta”. Taiteellista epistemeä ei voi jakaa tällaisiin ”asioihin” tai ”territorioihin” sillä toiminta näkyvän, kuultavan ja kosketettavan maailman kanssa nojaa aina jo itsen ulkopuoliseen todellisuuteen, on tästä riippuvainen ja välttämättä seuraa sitä (Dewey 1934, 50). Maailman vastus ja vastuksen ilmaisema materiaali kehollisen taiteilijan rinnalla tekee sopimattomaksi olettaa, että mitään syntyisi pelkästään yksilön mielen omista lähteistä. Esimerkiksi Tarja Pitkänen-Walter painottaa väitöstutkimuksessaan (2006) monen muun taiteellisen tutkimuksen tavoin (kts. esimerkiksi Arho 2003, Heimonen 2009, Valkeapää 2011, Mäkikoskela 2015), että taiteellinen toiminta nimenomaan haastaa työn tekijän itseriittoisuuden. Taiteellisessa toiminnassa itse löydetyn kuittaaminen itseilmaisuna johtaa Pitkänen-Walterin mielestä kyseenalaisiin sisäisyyttä korostaviin mielikuviin. Hän toteaa: ”Mitä itseä – millaista subjektiivista näkemystä – voidaan ilmaista, jos subjektiivisuus ymmärretään jatkuvasti maailmasuhteessaan uudelleen muotoutuvana?” (Pitkänen-Walter 2006, 57.) Pitkänen-Walterin mukaan ”henkilökohtaisuus tulisi tulkita erilaisuuden, siis muiden ilmaisusta poikkeavan, mutta yhtä kaikki yhteisen maailmamme ilmaukseksi. Tässä tulkinnassa henkilökohtaisuus ei tarkoittaisi yksilön sulkemista omaan, meistä erilliseen toiseuteensa, vaan pikemminkin hänen henkilökohtaisuutensa kääntyisi meitä kaikkia koskevaksi asiaksi.” (2006, 64.)

Toiminnassa aikaan saatua voidaan organisoida kuin mitä tahansa konkreettista systeemiä, tunnistaa, identifioida ja artikuloida toiminnassa itsessään ilmaantuvien keinoin. Taiteellinen tutkija voi tarkastella todellisuussuhdetta subjektiivisten tallenteiden sijaan todellisuuden

kohtaamisen näkökulmasta. Juuri tällainen todellisuuden kohtaaminen omakohtaisuudessaan on meille yhteistä. (Pitkänen-Walter 2006, 64.) Tässä viitataan pikemminkin taiteellisesta toiminnasta myös tutkimiseen mukaan tuotavaan asenteeseen, josta Valkeapää (2011, 109) puhuu uskalluksena asettaa itsensä alttiiksi toimimalla paljastajana ja valaisijana kokemukseen nähden etukäteen asetettujen odotusten toteuttamisen sijaan.

Kysymys taiteellisesta epistemestä liittyy tiiviisti taiteellista tutkimusta koskevaan keskusteluun, jota on käyty intensiivisesti taideakatemoissa Suomessa ja Euroopassa aikavälillä, jona olen tehnyt väitöstutkimustani. (kts. Slager 2012.) Keskustelussa usein epäselväksi jäävällä tavalla viitataan siihen, että taiteellinen tutkiminen tapahtuu esimerkiksi tutkija Mika Elon sanoin ”singulaarissa otteessa.” Elon mukaan taiteellinen ote ei pyri ylittämään rajojaan muodostumalla jonkin yleisen erityistapaukseksi, otokseksi. Taiteellisessa toiminnassa ote pikemminkin työstää omia rajojaan. (Elo 2014, 18.) Tutkimukseni tässä osassa selvitän miten olen pyrkinyt ymmärtämään tällaista lähtökohtaa ja kuinka olen tulkinnut sitä tutkimusdiskurssissa.

Kirjoittaessani tutkimusraporttiini kuvausta tutkimukseni lähtökohdista en voinut välttää tiettyä jälkiviisautta. Kuvaus alkoi osoittautua työtäni kohtaan heränneen epistemisen kiinnostuksen kuvaukseksi ja siten myös taiteellisen menetelmän kuvaukseksi. Oivalluksen esiin tuomiseksi olen kirjoittanut tutkimukseni tämän osan jättäen näkyviin kirjoittaessa syntyneitä oivaltamisen jälkiä. Menetelmäni keskeisten piirteiden jäljittäminen tutkimusmotivaationi äärelle on eräs merkittävimmistä tutkimustuloksistani: *ymmärsin, että keskeisin osatekijä taiteellista menetelmää ymmärrettäessä on tunnistaa se sisällön kanssa, jonka se tuo ilmi, ei ainoastaan menetelmänä.*

Edellä mainituista syistä en tukeudu seuraavassa analyysissä moneen kirjalliseen lähteeseen. Kaikki tässä auki kirjoittamani, on syntynyt aktiivisessa keskustelussa taiteellisen työni, kuvallisen, musiikillisen, liikkumisen ja opettamisen käytännöissä yhdessä toisten kanssa. Olen kontekstualisoinut seuraavassa esittämäni pohdinnat riittävästi tässä tutkimukseni toisen osan johdannossa esittämäni viittausten myötä.

Kutsun tätä taiteellisen toiminnan omakohtaista kaiken muun kanssa tapahtuvaa tutkimista ja oppimista näkökulmasta riippuen ”itselle yleistämiseksi” tai ”yhteisideoimiseksi”. Viitataan maailmasuhteeseen, jonka jaan muiden työtäni koskettavien kanssa, ja jota on mahdollista arvioida siihen itseensä kuuluvien kokoavien piirteiden kautta. Pyrin lähtökohtieni analyysillä osoittamaan, että taiteellisen tutkimisen lähtökohdat ja ehdot syntyvät käytännöistä itsestään ennen ulkopuolista tarkastelua.

Olen hyödyntänyt tutkimusintressini ja siihen kuuluvan menettelytavan erittelyn kuvaamisen Varton laadullisen tutkimuksen metodologiaa varten laatimaa vaiheittaista esitystä etenemisestä fenomenologisen menetelmän mukaan. (Varto 1992a, 87–90.) Tutkimukseni tarpeisiin olen tiivistänyt vaiheet kolmeen. Itse kukin vaihe sisältää itsessään erilaisia erittelyjaksoja, mutta menetelmän uuden vaiheen alkamisen aloittava luku alkaa aina tiivistyksellä Varton fenomenologista etenemistä erittelevästä kuvauksesta. Itse antamani otsakkeet näille vaiheille ovat:

Ennakkoluuloton kuvaus

Millainen yleistäminen on mahdollista?

Millaisissa muissa suhteissa ilmiö näyttäisi tulevan esiin?

Ennakkoluuloton kuvaus

Tarkoituksena on kuvata tutkimustehtävän syntyminen mahdollisimman ennakkoluulottomasti ennen teoreettista ohentamista. Oivaltavuus tarkoittaa tässä selkeää irtaantumista ennakoasetuksista ja pyrkimystä katsella tutkittavaa avoimesti. Menetelmän vaikeus on siinä, että tämä on kaiken arkisen ja myös perinteisen tieteellisen lähestymistavan vastaista. Kuitenkin kuvailemisen jälkeen vasta on mahdollista lähteä tarkastelemaan, onko ilmiössä piirteitä, jotka voidaan yleistää, ja millaisia yleistämisen keinoja paljastuu. Varto sanoo, että fenomenologinen menetelmä alkaa hiljaisuudessa; tämä korostaa sitä, että kuvailemisen voi kohdallisesti tehdä vasta havainnoimisen ja tämän erittelyn jälkeen. (Varto 1992a, 87.)

114

Tämä vaihe fenomenologista menetelmää muistuttaa usein taiteellisen työskentelyn aloittavaa luonnostelun tapahtumaa. Luonnostellessa määritellään muutamilla vedoilla, miten koko työskentelyn elementit ja tulevat vaiheet asettuvat. Luonnostellessaan myös taiteilija usein on hiljaa ja keskittyy kohteeseensa omalta paikaltaan. Kuvailussa ei voi käyttää mitään yksiselitteistä käsitteistöä, sillä tällainen kiinnittää ilmiön johonkin yleisempään yhteyteen ennen aikojaan. Kuvaileminen pyrkii täsmällisyyteen sellaisen kielen mukaisesti, joka syntyy kuvailemisen tarpeisiin.

Tutkimukseen johtavien vaiheiden kautta on tarkoitus kuvata muutosta, jossa taiteellinen toiminta aktiviteettina kääntyy tutkimuksellisen intressin lähteeksi. Tutkimuksellinen intressi näyttäytyy ensi kertaa kokemuksissa, joissa taiteellinen käytäntö tulee nähdyksi epistemisenä rakenteena. Itsessä tapahtuvan muutoksen ja siinä yleistettävien piirteiden etsiminen ei ole prosessin kuvausta vaan taiteelliseen käytäntöön jo sisältyvän epistemisen rakenteen ja sen esiin saattamisen tutkimista. Tutkimuspoliittisesti tämä on tärkeää, koska taiteellisen käytännön epistemisen luonteen ymmärtäminen tekee mahdolliseksi arvostaa ja hyväksyä variaatiot ja arvostaa yksittäistapausta.

115

Taiteidenvälisyys oli ensimmäinen käsite, jonka poimin tarpeisiini diskurssista, johon nuorena taideopiskelijana olin pudonnut, ja jonka ajattelussani ja kielenkäytössäni asetin edustamaan taiteellisen toiminnan piirrettä, jonka parempaan ymmärtämiseen tunsin vetoa. Nyt toimin samassa yliopistossa taiteidenvälisen pedagogiikan lehtorina, valmistelen väitöskirjaani tämän teeman alla, joten ensimmäisiin käsitteisiin tarttumisen kohtalonomaisuus näyttää ilmeiseltä.

Akateemisissa yhteyksissään taiteidenvälisyyttä koskeva tai siihen viittaava keskustelu usein nojaa ennakkokäsitykseen, jossa monitaiteisuus, moniaistisuus, multimodaalisuus ja interdisipliinisyys tarkoittaa toimintaa ja lopputuloksia, joista kuka tahansa pystyy tunnistamaan tällaisen integraation tunnusmerkit. Integraatiokäsitykseen nojaava toiminta tarkoittaa käytännössä niin prosessissa kuin lopputuloksissa edustusta kaikilta integraation osapuolilta. Tällaisesta integraatiosta on tullut viimeisen 15 vuoden aikana, joina olen työskennellyt yliopistossa, yhä vakiintuneempi ja tutkimuspoliittisesti ihannoidumpi ja ensisijaisesti hallinnollisesti vaadittava toiminnan muoto. Oman taiteidenvälisen tutkimusmotivaationi lähtökohtana oli kuitenkin edustuksellisen integraation sijaan taiteenlajien ja modaliteettien rinnakkaisuuden merkityksellisyys. Rinnakkaisuuden merkityksellisyydessä on kyse pikemminkin transmodaalisisista tai amodaalisista käytännöistä, kokemuksista ja menetelmistä. Edustuksellisen interdisipliinisyiden ajatuksessa ja amodaalisten yhteyksien kokemisessa liikutaan erilaisten epistemisten kiinnostusten piireissä.

Monet asiat ja niiden sanat ovat muuttuneet ja hahmottuneet keskenään uudelleen tämän tutkimuksen aikana, mutta tutkimusintressini synnyn olen esitellyt aina kutakuinkin samaan tapaan läpi tutkimustyöni vaiheiden. Toki ymmärrän lähtökohtani nyt paljon rikkaampana kuin aluksi, mutta olen huomannut tutkimukseni kuluessa, että merkittävä kokemuksellinen ilmiö mahdollistaa palaamisen joka hetki ja aina uudestaan siihen hetkeen, jossa tutkimuksellinen motivaatio syntyi haastaen aina uudelleen sen, miten olin sen artikuloinut esimerkiksi kirjoittamalla.

Kuvatessani tutkimukseni lähtökohtia, tutkimusintressin ja menetelmän syntyä pyrin tekemään sen käsitteillä, joita minulla oli tutkimukseni alussa omiin tarpeisiini luotuna ja jotka siis tutkiminen itsessään on synnyttänyt. Pyrkimyksenä on osoittaa, että tutkimus ja sen keinot eivät synny tyhjästä vaan jäsentyvät jo jäsentyneeseen. Koska tutkimuksen lähtökohdat ovat situationaaliset, johtivat ne minut huomaamaan, että olin tehnyt alustavaa tutkimusta jo ennen kuin aloitin tutkimustyön. Tarkemmin sanottuna alustavan tutkimisen merkitys paljastui vasta tutkimuksen myötä.

3.1 ALKU TAITEIDEN VÄLISSÄ

Tutkimustani alustavana mielenkiintona oli havainto, että vaikka en niinkään yhdistänyt erilaisia ilmaisumuotoja toimintani näkyvissä lopputuloksissa, *en voinut välttää*, että kaikki harjoittamani taidot vaikuttivat toinen toisiinsa kaikissa toimintani yhteyksissä, joskus täysin harkitsemattomasti, joskus ideoina ajatteluni apuna, joskus hyödynsin

toisessa taiteenlajissa kokemaani harkitun menetelmällisesti. Tällainen työskentelyssäni ja siinä syntyvässä ajattelussa vaikuttava piirre toteutui piiloon jäävällä tavalla; kokemuksessani toin aina paikalle muutakin kuin esillä oleva konteksti tai toiminnan puite suoraan ehdotti tai mahdollisti.

Kirjoittaessani tarkemmin ajanjaksosta, jossa tutkimusmotivaationi herää, en pidä mitenkään yllättävänä, että kiinnostukseni suuntautuu nimenomaan taiteidenvälisesti ja pohtimaan taiteellista toimintaa kokoavia piirteitä. Ennen yliopisto-opintoja harjoitin itseäni rinnakkain kuvataiteissa (mm. maalauksessa, piirtämisessä, keramiikassa, valokuvaamisessa), musiikissa (lukuisissa eri instrumenteissa, sävelsin, esiinnyin, johdin erilaisia kokoonpanoja, studiotyöskentelin) ja kehoa kuuntelevissa kamppailulajeissa (judo, aikido ja taiji). Samalla jo opetin erityisesti kuvataidetta ja musiikkia. Tällainen muutaman vuoden kestäneen intensiivisen harjoittamisen vaihe oli mahdollista lukion ja yliopisto-opintojen taitteessa.

Olennaista tässä vaiheessa on, että harjaantuminen tapahtuu kehollisten intressien, pääasiassa nautinnon, ohjaamina. Minulla ei ollut juurikaan teoreettisia opintoja harjoittamistani taiteenlajeista. Nuorena harjaantumisessa ovat kaikkein tärkeimpiä taidot, jotka aukeavat ikään kuin omalla vakuuttavuudellaan, kiinnostavuudellaan ja nautinnollisuudellaan. Tällaiseen *etenemiseen* ei pääse valmiista tiedosta käsin. Kyky oivaltaa itse, mistä missäkin on kyse, on kaikkein vakuuttavin tapa lähestyä asioita.

Olennaista ovat nopeat oivallukset, ideoiminen välinettä ja toiminnan lajia vaihtamalla. Toiminnan keskeneräisyys monessa lajissa kerrallaan tuntuu synnyttävän omanlaisiaan ajattelun pyrähdyksiä, jotka eivät ehkä kannu kovin pitkälle eivätkä oikein kuulu mihinkään lajiin: kun toiminta alkaa viedä pidemmälle, kuvana, musiikkina, runona, esityksenä, se alkaa ehkä innostuksen viedessä näyttää ”liian taiteelliselta” tai mihinkään kuulumattomalta. Ideat ja kokemukset, jotka tällä tavalla syntyvät, ovat silloin tällöin palanneet mieleeni ja löytäneet paikkansa myöhemmissä töissäni opettajana ja toisaalta tutkimuksen tekemisen teoreettisissa tai filosofisissa yhteyksissä. Nämä ovat kuitenkin käytäntöjä joihin tutustuin vasta myöhemmin.

Taiteidenvälisiä peruskokemuksia tunnistan lähes koko muistamani historian ajalta, mutta edellä kuvaamani harjoittelujakson aikana taiteidenvälinen kokemus löytää piirteitä, joita voisi jo kutsua tutkimukselliseksi intressiksi. Huomasin olevani enemmän kiinnostunut omaa työskentelyäni ja ajatteluaani ohjaavista periaatteista ja tämän ohjautumisen herättämistä ilmiöistä kuin pelkästä taiteen tuottamisesta. Saatoin tämän kiinnostuksen tunnistettuani suhtautua taiteellista toimintaani ohjaaviin ilmiöihin ikään kuin metakäytäntöinä.

Vaikka edellä kuvaamani harjoitusjakson aikaisen toimintani lopputulokset eivät olleet muodoltaan yleensä taiteidenvälisiä, siis toteutuneet kokonaistaideteoksen (edustuksellisen integraation) suuntaan, ymmärsin kohtaavani taiteellisia käytäntöjä yhdistäviä kysymyksiä mitä erilaisimmissa yhteyksissä. Tunnistan taiteidenväliset kokemukset juuri taiteidenvälisiksi silloin, kun tietyt taiteelliset käytännöt löytävät yhteytensä ennakoimattomalla tavalla. Tämä on pikemminkin niiden tunnistettavuuden ehtona. Myös tämän yhteyden merkityksen ymmärtäminen tapahtuu ikään kuin jonkin tietyn lajin ulkopuolella.

Taiteidenvälinen toiminta johtaakin minua tilanteisiin, joissa muualta tuleva ymmärrys täytyy muuttaa käytännöksi määrittelemällä uudestaan taidoilleni tuttuja merkitys yhteyksiä ja sanavarastoa. Tällainen toiminnan problemaattisuuden ja nautinnollisuuden rinnakkaisuus nostaa esiin toisenlaisia lopputuloksia, ymmärrystä kysymyksistä, jotka voivat olla työn alla jatkuvasti läsnä vaikka toiminnan ympäristöt vaihtuvat. Kaikessa konkreettisuudessa harjaantumisessa, ajattelemisessa, ilmaisemisessa, valmistamisessa ja esittämisessä olen toiminnan aikana pikemminkin olioiden kanssa, joiden muotoa, lämpöä, värejä, rytmiä, liikettä, kestoja, luonnetta, voimaa, intensiteettiä haluan oppia ymmärtämään ja koettelemaan.

Toiset oliot ovat enemmän omien taitojeni varassa, toiset ovat heti kaikkien tunnistettavissa ja nimettävissä, toiset oliot ovat hauraasti olemassa ja ovat pikemminkin riippuvaisia tavasta, jolla ne tulevat esiin. Kaikessa merkityksellisessä toiminnassa täytyy palata ajattelun tasolle, jossa tulee osuvimmin ratkaistuksi, milloin aktivoitua, milloin aloitan tai lopetan, milloin otan sisään, milloin päästän ulos, milloin kiristän, milloin ohennan, milloin tulkitsen, milloin annan olla, milloin hallitsen, milloin antaudun. Tällainen toiminta tarjoaa aivan toisenlaista ajattelun selkeyttä kuin esimerkiksi institutionaalinen opetussuunnitelma tavallisesti pystyy sisällyttämään tavoitteisiinsa.

Kokemukseni mukaan itseohjautuvaan harjoitukseen kuuluva selkeys syntyy siitä, että asiat paljastuvat omissa mitoissaan, ikään kuin niiden läpi nähden: ne välittömästi osoittavat, miksi ne ovat olemassa ja mistä kaikesta riippuvaisia. Tällaisessa ajattelussa en itse hallinnoi asioita yläpuolelta tai pelkästään rutiininomaisesti. Olen itse yksi näistä selkeyttään etsivistä asioista.

Toisaalta on selvää, että tällaiset transferenssi kokemukset eivät ole osoitusta mistään erityislahjakkuudesta tai edes taiteeksi nimettyihin käytäntöihin rajautuvasta merkityksestä. Kysymys on pikemminkin elämisen käytännöistä sekä transformaatioista, joita ne poikivat. Kehon rooli ei ole ainoastaan kantaa taitojani, herkkyyksiäni, ideoita tai sattumuksia tilanteesta toiseen, vaan kehollisen kokemisen kautta olen

aina juurtunut myös käytäntöihin, jotka ovat jo paikalla, työn alla ja siksi läsnä siellä, missä itsekkin olen. Mistä muualta eri aistialueet, taidot, käsitteet ja taiteet saivat isomorfiset luonteensa ja vakuuttavuutensa?

Juurtuneisuus kehollisiin kykyihin on taiteellisessa työskentelyssä myös välttämätön kommunikaation, jakamisen, yhdessä toimimisen ja empatian ehto. Yhteiset aina läsnäolevat käytännöt ovat välittömämpi reitti toisen kokemukseen, kun toiminta on tärkeintä. Kutsuin näitä kehon aina läsnäolevia käytäntöjä tutkimukseni aluksi ”radikaaliksi arjeksi”, koska oman toimintani kannalta kaikki arkiset yhteydet, joissa eri taiteenlajeja harjoitetaan, eivät itseni kannalta ole tarpeeksi arkisia. Radikaaliksi arjeksi ajattelen nimenomaan käytännöt, joiden kanssa olen eniten tekemisissä.

Jokainen käytäntö rajaa ja suuntaa toimintakykyäni tiettyjä välineitä ja päämääriä kohti. Tämä yhteys radikaaliin arkeen näkyy taitojen kohdalla siinä, että oppiakseen jonkin taidon tai esittääkseen sillä jotakin, kukin kohtaa käytäntöjä, joita kukaan toinen ei voi tehdä toisen puolesta. Harjaantumalla jokainen kohtaa omaa yksittäisyytään kaiken muun äärellä. Näiden käytäntöjen hahmottuminen omaksi problematiikakseen tuli itselleni välttämättömäksi taiteidenvälisen kokemusten myötä juuri niiden monimuotoisen ja –yhteyksisen, välittömästi vakuuttavan, oudon ja ennakoimattoman mutta selkeän *kehollisen ilmitulemisen* tavan vuoksi.

Kehollinen ilmituleminen ei ollut etukäteen päätetty pyrkimys vaan pikemminkin tapa, jolla taiteellinen työskentely palkitsee tai hämmentää tekijäänsä ja siten myös motivoi uuteen suuntaan. Jonkin olennaisen asian oivaltaminen, uuden merkitysyhteyden hahmottaminen on nautinnollista, elävöittävää, selkeyttävää ja kiinnostusta herättävää. Samoista syistä se on myös usein turhauttavaa, väsyttävää, sekoittavaa ja lannistavaakin. Selkeyden kokemus kääntyy usein ihmetykseksi: ”Tietenkin, miksi en aiemmin tullut tätä ajatelleeksi?”

Taiteidenväliset kokemukseni opettivat minulle, että oivallukseni, oppimiseni ja taiteellisen ajattelemisen uudet mahdollisuudet eivät tulleet mistään toimintani ulkopuolisesta tahosta, taivaasta, älykkyydestäni, lahjakkuudestani tai luovuudestani, toisaalta ne eivät myöskään vakuuta pelkästään kenenkään toisen ideoina tai toisia imitoimalla. Tarvitaan oikeaan osuvaa toimintakykyä ja vastaanottavaa mieltä juuri silloin, kun jotakin tapahtuu. Oivallukset ja uudet näkemykset käytäntöjen, taitojen ja taiteiden välissä tapahtuvat, koska ne ovat *mahdollisia* radikaalin arjen kannalta. En voi oivaltaa tai realisoida mitään sellaista mikä ei jo tapahtuisi radikaalin arkeni piirissä ja siten olisi jotain maailmasuhteestani riippumatonta. Kysymys on pikemminkin

yhteisideoimisesta kaiken muun kanssa. Yhteisideoiminen manifestoituu pikemmin esimerkiksi toimintakykynä kuin itseni ilmaisemisena.

Taiteellisessa työskentelyssä keskeistä on itsensä ja rajojensa koettelu, mahdollisuus etsiä tapoja tehdä ja toteuttaa asioita, jotka ovat minulle mahdollisia, tai pikemminkin *löytää asioita, jotka olen tehnyt itselteni mahdollisiksi realisoida*. Koska oman radikaalin arjen tunteminen on tällaisen työskentelyn tärkein lähde, tällaista työstämällä ideoimista ei voi ulkoistaa, sillä itse tunnen parhaiten omat rajani ja mahdollisuuteni silloin, kun ne ilmenevät.

Koko ajan on kuitenkin selvää, että työskentelyä koskevat ratkaisut syntyvät dialogissa: materiaalin kanssa, vastustajan kanssa, soittokaverin kanssa, instrumentin kanssa, värin kanssa, lattian kanssa, ohjelmiston kanssa, kielen kanssa, opettajan kanssa, tradition kanssa, kaiken arkisen kanssaelämisen kanssa, yleisön kanssa ja kaikkien niiden ongelmien kanssa, jotka nousevat esiin tästä dialogista. Taiteidenvälisestä oppimisesta omaksi käytännökseen erottuva ei edellytä uskoa maailmasta riippumattomaan todellisuuteen tai fantasiaan tai henkilökohtaiseen nerokkuuteen. Kaikille koettavien ratkaisujen etsiminen ja toteuttaminen omassa toimintavalmiudessa ja työskentelyn lopputuloksissa ei viittaa luovuuteen vaan pikemminkin radikaaliin arkeen, jota voidaan tarkastella yhteisideoimisen merkityksessä.

Yhteisyys radikaalina arkena ei kuitenkaan viittaa kollektiivisiin hankkeisiin vaan tekemiseen, kokemiseen, arvioimiseen, ajattelemiseen ja keskustelemiseen yhdessä. Ajatus radikaalista arjesta viittaa tällaiseen konkreettiseen todellisuussuhteeseen, jossa asiat tapahtuvat painolla, joka on riippumatonta siitä, mitä niistä ajattelen tai kuvittelen. Radikaali arki viittaa toimintaan, jolloin läsnä ovat koko ajan toiset ja oman kokemiseni aina koettavat piirteet. Kokemukseni taiteiden ja taitojen välissä kertoivat minulle radikaalin arkeni paljastavan satunnaisten kokemusten välillä yhteyksiä, jotka minun on mahdollista tavoittaa, koska tietyt keholliset kokemukset ovat aina jo koonneet toimintahistoriani yhteen *jollakin tavalla*. Tästä järjestyksiperiaatteesta ei ole lopulta muuta taetta kuin että se aina ajoittain toteutuu ja sopii siihen mitä teen. Tutkimusintressiini liittyy siis oivallus kehosta, toiminnassa paljastuvana ajattelua aiheuttavana ”*kehotuksena*” tutkia ilmiöitä, joiden kanssa joka tapauksessa jokainen on jo tekemisissä. Ilmiöt eivät tule ilmi suoraan vaan niitä tavoittamaan syntyneiden taitojen ja toiminnan muotojen yhteydessä.

Radikaalin arjen ilmiöistä kiinnostuminen voidaan ymmärtää myös toiminnan avoimuuden tunnistamisena. Avoimuus ei tarkoita neitseellistä tilaa, koska minulla on aina jokin käsitys. Tämä oivallus radikaalista historiallisuudesta samalla vapauttaa hirttäytymästä mihinkään yhteen tai jo saavutettuun. Ero aiempaan taiteelliseen työhön on

selvä: ilman muutosta vain tiedän – etsin samaa, jonka jo tiedän. Muutoksen jälkeen tiedän, että en tiedä mitä etsin, ja sen vuoksi löytäminen ja erityisesti tunnistaminen käyvät työlääksi. Avoimuus on muutoksen jälkeinen tila, josta ei voi tietää mitä siitä seuraa.

Taiteidenvälinen työskentelyni kääntyi siis kohdallani tutkimukseksi sen radikaalia arkea ilmituovan mahdollisuuden myötä. Samalla kiinnostuin itse ilmaantumisen hetkeen kuuluvien suuntautumisten intuitiivisesta ymmärtämisestä. Tällaisin sanamuodoin kuvasin tutkimukseni alussa tutkimusintressiäni ja menetelmäni.

Seuraavaksi siirryn tämän tutkimuksen tarpeisiin sovelta-
mani fenomenologisen menetelmän toiseen vaiheeseen.

120

121

Millainen yleistäminen on mahdollista?

Tutkitaan nyt (itselle) yleisiä olemuksia ja piirteitä, joissa ilmiön laadut ovat nähtävissä. Tämä tarkoittaa sekä kuvailuun sopivien yleiskäsitteiden etsimistä ja laadullisen yleisen erottamista siitä satunnaisesta, joka aina kuuluu jokaiseen aineistoon. Tutkittavaa yksittäistä ilmiötä tarkastellaan tässä esimerkkinä yleisestä. Tavoitteena on lähtökohta, jossa löydettyjen laatuojen perusteella voidaan edetä laatuojen käsitteellistämiseen, katsella ulos yksittäisestä historiasta se, mitä sen laadullinen yleisyys on. (Varto 1992a, 87.)

Tutkimusmotivaatiooni palaaminen ja sen parempi kuvaaminen on myös osoittautunut samalla taiteellisen ja tutkivan toimintani menetelmällisen lähtökohdan kuvaukseksi. Erittelen tässä tarkemmin omien taiteidenvälisen kokemusteni pohjalta ilmiön lähtökohtia sen ilmenemisen systemaattisuuksia huomioimalla.

Nimesin edellä esitettyä muutosta ja siitä seurannutta asennoitumista tutkimukseni tässä vaiheessa *kehonteoreettisen intressin* heräämiseksi. Kutsuin kehonteoreettisia kokemuksia ensin ”itselle yleistämiseksi” tehdäkseen eron etäisyyden ottamisen tavoille, joiden periaatteet tulevat jostakin muualta kuin omasta työskentelystäni. Toisaalta tunnistin, että kyse oli koko ajan pikemminkin radikaalista arjesta ja kehollisesta yhteisideoimisesta.

Vaihtelevat kontekstit ja toiminnanmuodot sisältöineen jo jäsensivät tunnistamaan kysymyksiä, jotka eivät sinänsä tyhjentyneet mihinkään tiettyyn taiteenlajiin tai siinä esiin tulleseeseen tilanteeseen. Toisaalta kehonteoreettiset ymmärtämysyhteydet antoivat samalla mahdollisuuden pohtia, kuinka tiettyä käytäntöä laajempien transmodaalisten sisältöjen soveltaminen voidaan saada aikaan jossakin tiettyssä toiminnan muodossa. Esimerkiksi liikkeen ekonomisuus, joka oli erityisen harjoituksen alla kamppailulajeissa, nousi myös teemaksi musiikin ja kuvan tekemisen yhteyksissä.

Ekonominen liike kamppailulajien yhteydessä saa käytännöllisen merkityksensä esimerkiksi seuraavassa huomiossa: jos liikutan tai jännitän jäseniäni ylimääräisellä tai turhalla tavalla, seurauksena on todennäköisesti kipua tai loukkaantuminen. Ekonomisuus tulee ilmi myös strategisen ajattelun merkityksessä, koska painopisteensä oikein sijoittamisella on mahdollista muuttaa kamppailun voimasuhteita olennaisesti. Johonkin taitoon kuuluva ekonomisen liikkeen taju on yksi esimerkki teemoista, jotka tunnistaessani saivat tutkivan merkityksen myös

visuaalisen ja musiikillisen työskentelyn yhteydessä. Taiteidenvälisenä ilmiönä liikkeen ekonomisuudella ei ole enää kyse välittömästä loukkaantumisesta, vaan ekonomisuuden periaate liittyy selkeästi sellaiseen toiminnassa tutkivaan pohdintaan, jossa tekijä pohtii erilaisten vastusten ja mahdollisen merkityksen esiin saamisen suhdetta. Palaan tähän ekonomisuuden näkökulmaan myöhemmin. Seuraavaksi esitän tarkemmin muutaman keskeisen esimerkin tunnistamistani taiteen- ja arkisemmankin toiminnan lajeja ylittävistä problematiikoista, jotka kehonteoreettisen intressin herääminen nosti itsenäisiksi tutkimisen teemoiksi.

4.1 KEHO TEOREETTISEN INTRESSIN LÄHTEENÄ

Edellä kuvaamani tutkimusta motivoivat lähtökohdat paljastivat, että kehollisilla toiminnoillani on kyky jäsentyä kohti sekä kokoavia että eriytyneempiä yhteyksiä oman toimintani sisällä. Sitä elävällä toiminnalla aikaan saatua taustaa, jota vasten tällainen eriytyminen hahmottuu kutsun tässä siis kehonteoreettiseksi intressiksi. Yhtä aikaa kokoava ja eriyttävä jäsentymisen ei sinänsä ala tai loppu vaan sen voi löytää jo kaikkein arkisimmissakin toiminnanmuodoissa. Analysoimalla ilmiötä tarkemmin haluan osoittaa eron, joka on kehonteoreettisen intressin roolilla arkisissa askareissa ja toisaalta tutkimuksellisen intressin herättäjänä.

Teoria ja asioiden yleistäminen ajatellaan yleensä kehollisuuden ja yksittäisten kokemusten vastakohtana. Tarkastelen kuitenkin tässä kuinka kehollisuuden paljastaminen keinoin toiminta piiryy kokijalleen erilaisina hierarkisina suhteina, läheisyyksinä ja etäisyyksinä, kokonaisuuksina ja niiden osina tavalla, joka *muodoltaan* vastaa teoreettista hahmottamista¹, kuitenkin ilman ulkopuolelta mukaan tuotua kontekstia. Oma toimintaa eriyttävät ja kokoavat rakenteet seuraavat intressiä, jota tavoitellaan omassa toiminnassa. Kehollinen kokeminen jäsentyy uudelleen ikään kuin syvemmälle omaan käytäntöön, joka ilmenee esimerkiksi osuvampana toimintavalmiutena ja valppautena. Tämä ei sinänsä ole harvinainen kokemus. Kulttuurissamme puhumme kuitenkin ilmiöstä mielen kykyihin sidotuina käsittein: keho ei ajattele kulttuurissamme.

¹ Termillä *theorein*, katselen, tutkiskelen, tarkoitettiin jo varhain poikkeuksellista tapaa katsella jotain ottamatta huomioon sen satunnaista ympäristöä tai aikaan sidottua kokonaisuutta. Varton mukaan käsitteiden teoria ja praxis perustana näyttää olevan intuitiivinen

erottelu kahteen tapaan tarkastella maailmaa: katselemalla sitä matkan päästä ja olemalla siinä toimien. Erottelu on perinteemme perusero, jolloin jako on korostanut olevan merkitystä filosofian lähtökohdaksi ja siten ihmisen erityisasemaa kokonaisuudessa. (Varto 1992c, 61–62.)

Teoreettisen etäisyyden ottaminen on kuitenkin tärkeä kysymys tutkimuksellisesti, koska tällainen näkökulma on kuitenkin usein ratkaisemassa sitä, missä mittakaavassa asioita katsellaan ja mitkä asiat ylipäättään tavoittavat ajattelunpiirimme. Kehonteoreettisen intressin luonteeseen kuuluu yleistäminen toiminnalle itselleen, toimintaan, jota juuri nyt ollaan tekemässä. Saavutettu näköala ei välttämättä sovi mihinkään muuhun yhteyteen. Toiminnassa heräävän intressin muoto on kuitenkin selkeästi teoreettinen, *theorein* – oikealta etäisyydeltä katselua juuri nyt. Tällaiset kehonteoreettiset ilmitulot toisaalta kehittyvät ylläpidettäviksi taidoiksi, toisaalta syntyvät tietyn hetken tarpeisiin raueten ja unohtuen saman tien. Tämä on merkittävä piirre tietoteoreettisesti kun ajatellaan mitä sallimme tutkimuksessa toisiltamme kriittisen reflektion ilmauksina.

Tällainen kehonteoreettinen eli yksittäisen kokemuksen kattavuuden esiin tuova ja sitä mukana kuljettava intressi näyttää ilmeisimmin syntyvän ajan ja toiston myötä. Siksi esimerkiksi toiminnan ajallisiin ja toistollisiin piirteisiin puuttamalla intressiä voidaan jotenkin suunnata ja kohdentaa. Kasvatus ja opettamiskäytännöissä tämä piirre tunnetaankin itsestään selvänä menetelmänä. Kyse toiminnan uudelleen jäsentymisessä on jonkinlaisesta itsenäisen toiminnan lähteestä, jota ei voi ulkoistaa kenellekään muulle. Halu seurata toiminnassa esiin noussutta ilmiötä tarkoittaa samalla käytäntöjen etsimistä ja valmistelua itsessä. Omassa toiminnassa aikaan saadut käytännöt palvelevat tavoitettavuutta esimerkiksi entistä kattavampana herkkyytenä, hahmotuksena ja näkemyksenä.

Toistettaessa jotakin sarjaa suhde siihen muuttuu ajan myötä, jos tarkkaavaisuutta, kehonteoreettisen intressin ehkä tavallisinta ilmenemismuotoa, riittää. Tarkkaavaisessa asenteessa toiston myötä suhde löytää uusia vivahteita, toiminnan kohde tulee ikään kuin rikkaampana kokonaisuutena esiin, joka ilmenee esimerkiksi sujuvuutena: toistamalla oivalletun myötä ajatuksen ei tarvitse pysähtyä jatkuvasti erityisiin kohtiin vaan voi suuntautua seuraamisen halun mukana. Tätä tapahtuu jatkuvasti arkisissa toimissamme. Esimerkiksi harjatessani hampaita ”paremmalla” kädelläni en ajattele liikkeitäni yksi kerrallaan vaan ajattelen vain harjaamista, jolloin yksittäiset edestakaisin-liikkeet ovat ikään kuin yksi liike tai akti, jota voin säädellä tarpeitteni mukaan. Huonommalla kädelläni harjatessani ero on selvä ja harjaamisliikkeen saattaa välillä katketa sen vuoksi, etten kykene yhdistämään edestakaisia liikkeitä yhdeksi kokonaisuudeksi, koska harjaantumattomuuteni (kirjaimellisesti) huonommalla kädellä ei ole saavuttanut samanlaista kokoavampaa jäsenyneyttä kuin käsi, jolla olen yleensä tottunut harjaamaan.

Keholla on arkisiin aktiviteetteihin juurtunut kyky sisäistää toiminnanmuotoja uusiksi kokonaisuuksiksi. Esimerkiksi soittajaksi harjaantumisessa arkinen kyky saa monitasoisempia merkityksiä, kun soittaja harjoituksen myötä hakee itselleen kattavampaa ja herkempää otetta instrumenttiinsa ja soittamiseen. Kehon kyky jäsentyä toiminnassa avarammiksi kokonaisuuksiksi otetaan toiminnan taustalta työskentelyn keskiöön, jolloin pyritään luomaan liikkumatilaa ja sisällöllisiä mahdollisuuksia pohtia esimerkiksi tulkintaan, ilmaisuun ja ekonomiaan liittyviä kysymyksiä. Niin perinteinen taitojen harjoittelu kuin ammattimaisempi eteneminenkin jäsentyy harjaantumisessa uudelleen organisoimalla toiminnan keinoja ja toiminnan mielekkyyden suhdetta. Toiminnan uudet mielekkyydet, sujuvuudet ja tavoitettavuuden tasot tarkoittavat tietoisessa toiminnassa etäisyyksiä omassa historiassa, joka rakentaa näkemystä siihen mitä ollaan tekemässä.

Taitamisen yhteydessä kehonteoreettisen intressin ero arkirutiineihin on, että tässä voidaan tietoisemmin siirtää huomiota jäsentymisen eri vaiheisiin, osiin, jatkumoihin ja historiaan eli itse jäsentymisen muuttumisen ilmiöihin. Voidaan puhua pikemminkin toiminnan sisällöllisten kysymysten ilmaantumisesta pelkän toiminnan jatkamisen sijaan. Soittaja ei enää tässä vaiheessa ajattele erikseen instrumenttiaan, soittamiseen tarvittavaa asentoa tai muistele soittamiseen annettuja sääntöjä, vaan keholliset taidot kannattelevat näkemystä toiminnan äärellä. Etäisyys toiminnan alkeisiin synnyttää omat ilmiönsä, joihin soittaja voi nyt keskittyä. Toisaalta toiminnan alkeisiin voidaan koko ajan palata ja taiteellisen toiminnan fokus voi löytää sisällöllisten vaatimusten äärellä monenlaisia tapoja hyödyntää kehonteoreettista intressiään, mahdollisuutta liikkua osista kokonaisuuteen ja takaisin.

Vaikka tällaista sisällöllisten kysymysten mukaan tuleminen vaihetta jo voidaan kutsua ajatteluksi, on tässä merkille pantavaa, että tila syntyy kuitenkin nimenomaan soittamiseen liittyvien yksittäisten vaiheiden kehollisen sisäistämisen ja sisäistämisen ilmiöihin eläytymisen kautta. Soittajat puhuvat tilasta, jossa he alkavat ”lämmetä”. Tämä tarkoittaa, että toiminnan kautta kehonteoreettinen intressi herättelee tajunnantasoja yhä valppaammiksi näkemään niitä mahdollisuuksia, jotka tiettyssä mielessä jo ovat soittajassa, niille pitää ”lämmetä”. Näin ollen kehonteoreettista etenemistä ei ole syytä ymmärtää pelkästään kumulatiiviseksi tai konstruktivistiseksi suuntautumiseksi.

Kehonteoreettisen etenemisen kautta hienojakoistuvat piirteet toiminnassa asettuvat osaksi kehon tietoista liikkuvuutta siten, että keho muistaa ja ottaa huomioon yksityiskohdat ja niiden keskinäiset hierarkiat ilman niiden ottamista erikseen ajattelun kohteiksi. Jokainen sisäistetty tarpeellinen toiminto, esimerkiksi tietty ääni, ote, rytmitys,

aika-arvo, progressio, arpeggio, legato, staccato, venytys, äänenkuljetuksellinen tilanne, musiikin osa, vaihe ja ohjelmisto kuuluvat tiettyyn ammattitaitoon, joihin nähden soittaja voi tarpeen tullen fokusoida toimintaansa uudelleen. Soittaja pikemminkin tiedostaa olevansa tällaisessa jäsentymisessä kaiken keskellä, ei suinkaan sivusta katsomassa, mikä on perinteinen mielikuva teoreettisesta etäisyydestä. Saavutettavat piirteet ovat siis läsnä olematta suoraan fokuksessa, pikemminkin saatavilla, siellä täällä toiminnassa herätellyn tajunnantason potentiaaleina, tekniikkaa avaavana ”lämpönä”.

Kehonteoreettinen ei kuitenkaan pelkästään liity taitojen ja historian avaamiseen ja mieleenpalauttamiseen. Kehonteoreettisen intressin antama näköala liittyy kykyyn orientoitua jokaisen tilanteen mukaan, ikään kuin aloittaa kaikki läsnäolevan tilanteen kannalta tarvittava hahmottaminen aina uudestaan. Vaikka koko historia onkin tässä vaikuttamassa, herkkä kehonteoreettinen ote tarkoittaa kykyä orientoitua juuri tässä hetkessä ja toiminnassa ilmaantuvien tosiasioiden mukaan. Kehollinen historia pikemminkin aktualisoituu tähän alusta aloittamiseen nähden eikä pyri sulkemaan tilannetta pelkästään tottumuksen piiriin. Arho puhuu väitöstutkimuksessaan muusikon suhteesta soittamiseen, jossa valmiit muodot ja jo opittu ja tiedetty ei vielä takaa mitään, vaan näkemys omaan työalaan syntyy eletyn kehon lihallisista kytköksistä kaiken muun kanssa: ”Eletty keho mahdollistaa maailmassa toimimisen, oppii tietämään koskettamisessa tarvittavan voiman, ajassa ja tilassa toimimisen edellytykset, liikkeiden suunnat ja otteiden laajuudet, mahdollistaa toimimisen tilanteissa, jotka eivät ole koskaan aivan samankaltaisia kuin aikaisemmat tilanteet.” (Arho 2003, 172.)

Taiteellisessa työssä tapahtuvan arvioimisen ja kommunikaation kannalta kehonteoreettinen intressi on tärkeä. Esimerkiksi ammattitaitonsa jo saavuttaneelle soittajalle on mahdollista orientoitua juuri läsnäoleviin reunaehtoihin ja niihin nähden ”aloittaa alusta” tai pikemminkin ”soittamaan hetkessä”, kuuntelemaan, kannattelemaan ja elävöittämään yhdessä soittamalla aikaan saatuja ilmiöitä. Oikealta etäisyydeltä tarkasteleminen liittyy tässä kehon orientoivaan kykyyn luoda näkemys juuri nyt mahdolliseen työskentelyyn aina uudestaan. Kokenut soittaja osaa sisäistää uuden tilanteen reunaehdot ja kääntää ne toimintansa vahvuuksiksi. Mikään valmis teoria tai ulkoakuljetettu toiminnan malli ei riitä tai takaa onnistumista muussakaan taiteellisessa työskentelyssä. Taiteellinen työ on riippuvainen tästä mahdollisuudesta orientoitua ja eriyttää taitonsa aina uudestaan. Ilman jatkuvaa uudelleen orientoitumista ja eriytymistä tavoittamisen ja ilmaisemisen dynamiikka katoaisi.

Kehonteoreettinen historia näkyy ”kokemuksena”. Soittaja osoittaa tämän kyvyssään synnyttää keinonsa löytää intressin kannalta toiminnan oikealta etäisyydeltä katsomista. Oikea etäisyys toimintaan on merkittävää myös yhteisön kanssa jaettujen tavoitteiden piirissä. Esimerkiksi muusikot arvioivat toisensa hyvin nopeasti tällaisen näkemyksellisyuden mukaan. Kokemuksen mukanaan tuoma näkemyksellisyys tulee ilmi toisille esimerkiksi siinä, kuinka hyvin tietyn soittajan taito on eriytynyt ja kuinka hyvin hän pystyy ”aloittamaan alusta” eli soittamaan tavalla, joka oikeuttaa läsnäolon juuri tässä tilanteessa ja kokoonpanossa.

Tällainen omakohtainen näköala toimintaan kehittyy kokemuksen myötä mutta myös kokemattomat soittajat voivat olla hyvin näkemyksellisiä toiminnassaan. Nykyään niin musiikissa kuin muissakin taidemuodoissa ei välttämättä olla enää niin kiinnostuneita teknisestä kokemuksesta vaan juuri näkemyksellisyys tai muut kehonteoreettisen ilmitulot ”sanottavana” on se mitä tullaan kuuntelemaan ja näkemään, toiminnan oikeaoppisuuden sijaan. Kehonteoreettisen historian ilmentymien löytymisten ja tunnistamisten vuoksi käytäntö toimii suoraan siinä käytävän arvioimisen ja ideoimisen paikkana niiden kesken, joilla on omaa kehonteoreettista historiaa kyseisessä taiteenlajissa ja siihen kuuluvassa herkkyydessä tai asenteessa.

Kehonteoreettiset ilmiöt tietynlaisena ”itselle yleistämisen” historiana ja sen näkymisenä eivät ole pelkästään subjektiivista henkilöhistoriallisessa mielessä vaan ne ovat omakohtaisia yksilön olemushistoriallisessa merkityksessä. Omakohtaisuus täytyy ymmärtää itsen, toisten, olioiden ja kaiken ympäröivän todellisuuden yhteisenä projektina, joka kokemusten käsittämiseksi saa edellä kuvatun jaettavissa olevan ja toiminnassa usein hyvin välittömän ilmauksensa. Esimerkiksi sinänsä sanattomasti toimiva muusikko tai tanssija voi ”sanoa” asioita soitollaan, tavalla, joka vain hänen oman historiansa synnyttämän kokoavan näkökulman alla on mahdollinen, kuitenkin siten, että kaikki ymmärtävät ”sanottavan” välittömästi toimintaa seurateessaan. Musiikissa ja tanssissa kuten muissakin ”taiteen kielissä”, on aina läsnä tämä outo mahdollisuus spontaaniin runouteen. Mahdollisuus ilmaista jotakin ennen kuulematomalla tavalla ja tulla oitis ymmärretyksi.

Kehonteoreettinen intressi on sen todellisuussuhteen synnyttämää, joka näkemys omaan toimintaan on. Kehonteoreettinen intressi ei siis ole teoriaa yksilöä yleisemmistä asioista, joka tuotetaan abstrahoimalla yksilöllisiä konteksteja. Kehonteoreettisen intressin merkitys ei kuitenkaan ole subjektiivinen solipsistisessa mielessä, sillä sen mahdollisuus liittyy koko ajan osuvan toimintatavan kysymiseen. Kehonteoreettinen intressi on omakohtaisuuden paremmin näkemistä pääsemällä selville omakohtaisista taidoista. Paljastumisessa jatkuvasti

kohdattu maailma ja toiset ihmiset toimivat peileinä, ideoina, välittömänä palautteena ja jaettujen ilmiöiden kannattelijoina.

Tutkimuksellisen intressin kannalta on olennaista, että tunnistan, kuinka kehonteoreettinen intressi tulee esiin luonteeltaan kahtalaisena. Kehonteoreettinen ote tulee tavallisesti tunnetuksi ilmiöinä, joiden laatuun voin itse välittömästi vaikuttaa olemassa olevan toimintavalmiuteni sisällä. Toisaalta kehonteoreettinen uudelleen jäsentyminen paljastaa kysymyksiä, joihin tietty käytäntö ei suoraan vastaa. Tämä omaan toimintaan sidottu ailahtelu osuvuuden ja outouden välillä toistuu keskeisenä muotona taiteellisen toiminnan kuvauksissa. (Pitkänen-Walter 2006; Arho 2003; Heimonen 2009; Mäkikoskela 2015; Houessou 2010.)

Maailmasuhteen paljastaminen kaikissa taiteenlajeissa kehollisena toimintana nojaa tajunnan ulkopuolisiin ilmiöihin kuten taideteoksiin, ja siksi kehon vastaukset voivat myös ylittää ajattelun yllättävällä tavalla. Esimerkkinä tästä on koko tutkimukseni perustava intressi, tulemiseni tietoiseksi erillisten taitojeni trans- ja amodaalisista piirteistä. Ymmärrän nyt tutkimustani motivoineet kokemuksen trans- ja amodaaliset piirteet tässä tutkimani kehonteoreettisen ulottuvuuden ilmiöiksi. Kehonteoreettisuus näkyi jo siinä, että eri taiteellisten käytäntöjen yllättävät yhteydet suuntasivat minut kysymään, mitä kaikkea voin ottaa käytännöstäni transmodaaliseen työskentelyni kohteeksi ja paremman ymmärtämisen kohteeksi. Samalla kehonteoreettinen intressini suuntautui tunnistamaan piirteitä, joissa trans- ja amodaalisten ilmiöiden tunnistamiseen tarjoutuisi mahdollisuus. Trans- ja amodaalisuus tarkentuu nyt tarkoittamaan ilmiöitä, joihin toiminta voi fokuoittaa, mutta, jotka eivät enää ole käytäntöä, josta ne syntyivät, vaan muuttuvat pikemminkin käsitteellisiksi sisällöiksi vaikkakaan eivät täysin asetukaan riippumattomiksi lähteistään. Kehonteoreettinen intressi on siis tätä tutkimusta varten luomani käsite edellä kuvatun kokemuksellisen kentän kuvauskategoriaksi. Sitä voidaan ajatella jopa eräänlaisena ankarasti laadullisena teoreettisena fysiikkana, koska sen paikka on selkeästi kehon kyvyistä selville pääsemisessä, yhä uudelleen ja uudelleen.

Kehonteoreettisessa etenemistavassa jokin vakiintunut taito näyttäytyy välillä vain sivutuotteena, jopa vastuksena. Esimerkiksi halun ja nautinnon mukaan suuntautuvassa tutkivassa asenteessa näkemysrakenteet eivät useinkaan ole niin pysyviä, että ne ehtisivät kehkeytyä tekniikoiksi. Kehonteoreettiset rakenteet ovat pikemminkin jotakin täyttymistä palvelevia hahmotuksia ja tällaiseen saavutukseen juuri nyt kehitettyjä keinoja ja näkyjä suunnata toimintaa jonkin ainutlaatuisen hetken edellyttämällä tavalla.

Mahdollisuus olla ripustautumatta tiettyihin taitoihin voi myös asettua teoreettisen intressin teemaksi. Esimerkiksi voidaan ajatella juuri edellä esitelty kysymys toiminnassa mahdollisesti heräävästä taiteellisen ekonomian ajatuksesta. Tällöin ekonominen periaate voi irrota niistä riippuvaisuuksistaan, joissa se alun perin ilmeni, esimerkiksi loukkaantumisriskin välttämisenä. Taiteellisen ekonomian piirissä voi tulla perustelluksi osoittaa miksi tekniikka, hallinta tai muuten ilmenevä erityinen kontrolli ei välttämättä olekaan kontrollia vaan pikemminkin syrjäpolkuja ja sivutuotteita toiminnan kannalta olennaista tavoitettaessa. Näin taiteellinen toiminta voi saada piirteitä, jotka ovat sekä (kehon-) teoreettisesti motivoituneita, ekonomisesti perusteltuja taiteellisen käytännön kannalta että haastavat entisen (tekniikkani). Esimerkiksi osallistuessani Kirsi Heimosen väitöstutkimuksen erääseen vaiheeseen maalasin usein eri tekniikoin Kirsin tanssia ja liikettä. Tanssin tavoittamisessa visuaalisin keinoin oli ekonomisesti perusteltua, että tuotin maalauskohteestani satoja kuvia ja aina uusia yrityksiä tavoittaakseni kuvissani sitä, mitä Kirsin tanssissa näin. Tämä edellytti oman pysähtyneisiin kohteisiin mukautuneen maalaustekniikkani haastamista orientoimalla itseäni uudestaan elävän tanssin äärellä. (kts. Heimonen 2009, 293–294.)

Kehonteoreettisen intressin yllättävyys ja taiteellisen ekonomian tavoitteet muodostavat jännitteen, joka viittaa taiteellisen työskentelyn arvovalintoihin ja sitä kautta arvotietoon, koska merkisyhteys on edelleen yhteinen: toiminta. Juuri kehollisen toiminnan ankarasti yhteisen lähtökohdan oivaltaminen tuo esiin kysymyksiä, joihin tietty käytäntö ei anna vastauksia. Näin teoreettinen intressi voi suuntautua taiteelliselle käytännölle oikeutta tekevän ekonomian edellyttämiin arvovalintoihin. Toimintana näkemys on kuitenkin yhä edelleen kehollisen kokemisen avaamaa.

4.2 TUNTUMA

Itselleni ilmeisin ilmiö taiteenlajien sukulaisuutta pohdittaessa on tuntuma itse tekemiseen ja sen edellytyksiin. Mikään työ ei olisi käytännössä mahdollista ilman kokemusta tunteesta ja ymmärrystä sen muutoksista. Tuntumassa työni on minulle aktuaalisesti läsnä, välineinä, materiaaleina, tekniikkoina, tilana, muistina, ympäristönä, yhteisönä. Tuntumalla tarkoitan elävää suhdetta, jonka muodostan toiminnan lihallisissa ehdoissa kaikkeen siihen, minkä kanssa voin olla tekemisissä.

Toiminnassani voin tunnistaa ylä- ja alatuntumia, joissa toimintani saavuttaa otteensa työstettävään todellisuuteen ja jaettaviin tuloksiin. Esimerkiksi maalarina minulla on tietty tuntuma koko maalaamisen aktiin, joka sisältää asemoitumisen suhteessa maalaustilaan, maalaamisen välineisiin ja materiaaleihin sekä maalaamiseen tarvitta-

vaan ajankäyttöön. Tuntumassa maalari ottaa haltuun ajan ja paikan, joissa toiminta tapahtuu.

Tuntuma on taitos, jossa konkreettiset puitteet avautuvat merkityksellisinä tai pikemminkin valmiina merkityksen antoon. Tuntuman sisällä jokainen olennainen kosketus maalaamistoiminnassa avautuu myös jossakin paikallisessa tuntumassa: esimerkiksi jokaisessa siveltimessä, pensselissä, palettiveitsessä, maalilaadussa, ohenteessa, kanakaassa, pohjusteessa ja pigmentissä on oma erityislaatunsa, joka asettaa välttämättömiä ehtoja niiden kanssa toimimiseen. Tuntuma syntyy työn tekemisessä ja hiipuu toiminnan tauotessa.

Aika on olennainen tekijä. Jos en pidä tuntumaa toiminnan muotoon, sen materiaaleihin, välineisiin ja tavoitteisiin, tuntuma alkaa ohentua, kaventua, unohtua tai haihtua. Tuntuma on elävää vastaanottamista ja kohtaamista valmistavaa aluetta itsessäni. Jos se katoaa, sen löytämiseksi on nähtävä vaivaa, tehtävä työtä. Tämä on varmasti tuttu ilmiö kaikkien erilaisia taitoja harjoittavien keskuudessa. Tietous, käsitteet ja teoriat ymmärrettyinä pelkkinä harjoittamattomina varastoina eivät takaa sitä, että kehollisessa toiminnassa ja suhteessa konkreettisiin välineisiin toiminta onnistuisi tarkoitetulla tavalla. Mahdollisuus työstää omia ideoita toiminnan yhteydessä vaatii tuntumaa työn välineisiin, elävällä toiminnalla rajattua, kehon toimintapiirissä läsnäolevaa merkitysyhteyttä.

Toiminta, jonka parissa työskentelee eniten, näyttää synnyttävän myös perusteellisimman tuntuman toiminnan harjoittajan elämässä. Aristoteles (Nikomakhoksen etiikka luku II) kirjoitti tämän huomion kirkkaana esiin toteamalla, että kukin on hyvä siinä, mitä tekee, siinä mille antaa aikansa ja tarkkaavaisuutensa. Tuntuma liittyy nimenomaan tähän mahdollisuuteen antaa aikaansa ja tarkkavaisuuttaan jollekin. Tuntuman pohtiminen johti minut myös tutkimuksen tekemiseni ehtojen kysymiseen: missä määrin ja miten olen tutkijana riippuvainen tuntumasta ja siihen kuuluvasta dynamiikasta. Kuinka tuntuma ehdollistaa tutkijan todellisuussuhteen ja siinä ilmenevät asiat?

Tuntuma on ilmiö, jonka olemassaoloa ei voi kokea toisen puolesta, se tulee ilmi toiselle määreissään. Esimerkiksi esitustilanteessa tuntuman hallitsemisen tai puuttumisen seuraukset voivat yleisössä tulla heti kuulluiksi tai nähdyiksi. Tuntuma on havainnollinen toisille vain vaikutuksinaan. Jos tuntuma on huono, tämä tulee ilmi takelteluna, tarpeettomuuksina, löysyytenä. Tämä paljastuu toiminnan näkyvässä puolessa. Oman tuntuman paikka ilmenee kuitenkin ensisijaisesti kokijalle itselleen, siis esimerkiksi tuntumana omaan instrumenttiin, työvälineisiin, kehoon tai kamppailutoveriin.

Tuntuma ilmenee yhtä aikaa sekä toimijan kontrollin ehtona että kontrollin kohteena. Tuntuman ensisijaisuus ja välttämättömyys

suhteessa vaikutuksiin toiminnan lopputuloksissa voi olla toiminnan tapahtuessa tunnettu vain toimijalle itselleen. Ensimmäiselle persoonalle ilmenemisen luonteen voi perustella: tuntuma on riippuvainen itse kunkin toiminnan historiasta, ja tämä on jokaisella erilainen ja siksi myös tuntuma on ainutlaatuinen ilmiö. Tämä arkisen elämämme kannalta itsestäänselvä ilmiö, itsensä kokoava avoimuus kaikelle muulle, on tuotu viime vuosina taiteellisen tutkimuksen keskustelun piiriin. Kaikissa taiteenlajeissa voidaan törmätä tilanteisiin, joissa hyvin erilaiset taiteilijat työskentelevät yhdessä mutta ovat vastuussa omasta tunteestaan itselle ja toisille.

Tanssija Kirsi Heimonen (2009, 81–99) havainnoi tarkasti väitöstyössään tanssityöpajaan osallistuvien omaan lihaan sidottuja toiminnan ehtoja ja sitä, kuinka nämä ovat tanssija-tutkijan katseen tavoitettavissa yksilön liikkeissä ilmenevästä tyylistä. Maalari Jaana Houessou (2010) kuvaa avoimesti kuinka nauttii havainnoida kollegoidensa yksittäisistä tunteista kieliviä yksilöllisiä tapoja kohdata yhteiseksi maalauksprosessiksi avattu tila. Muusikko Anneli Arho (2003) kuvaa klassisen muusikon omalta kohdalta elettyä kokemusta orkesterin osana. Muusikolle on selvää, että vaikka tarkoituksena olisi soittaa tiettyä kapeaa musiikin osa-aluetta tai tyyliä, kukin joutuu kiinnittämään omassa toiminnassaan huomiota erilaisiin piirteisiin, jotta kuultava lopputulos olisi toivotunlainen. Tarkimmassakin ihmisten muodostamassa näkyvässä yhdenmukaisuudessa, rytmissä, harmoniassa tai yhteistyössä kukin toimija on jollakin omakohtaisella jakamattomalla tasolla yksin vastuussa suhteestaan toiminnan välineisiin ja sitä kautta yhdessä toimimisestaan.

Toiminnan kannalta olennainen tulee vastaanotetuksi ja arvioiduksi tunteissa, joka toimijalla on itseensä ja toiminnan todellisuuteen tai joka toiminnan todellisuudella on hänestä. Tuntuma on ilmiö, jonka kanssa jokainen on yksin, mutta varmuus elää toiminnan yhteydessä vastaanottavaisuutena itsen ulkopuoliselle ja sen välttämättömyyksille. Ilmiön arkinen tuttuus usein unohtuu kamppailussa ilmiön kielelliseksi kuvaamiseksi. Tarvekieli painostaa tottumuksissaan yksittäisten ja yhteisten ilmiöiden erottamiseen, mutta suomen kieli tarjoaa toisenlaista viisautta: ainoastaan yhdessä tuntuma on todellinen.

Tässä tutkimuksessa olen kiinnostunut tarkastelemaan, mikä on tunteeksi, tunnoiksi tai tunnuiksi kutsuttu lihaan asettuva toiminnan ulottuvuus taiteilijassa. Tuntuma voi syvetä tai haihtua riippuen ajasta, työn, toistojen ja harjoitteiden määrästä ja se on aina jotenkin tekijänsä historian muotoinen. Missä se on?

Yleensä kaikessa taitavassa toiminnassa on jokin erityisen herkistynyt kehollinen kohta, usein puhutaan sormenpäistä. Tällaisessa jatkuvasti tarkkaavaisen toiminnan kosketuskohdassa tuntuma tulee esiin. Tuntuma ilmenee eräänlaisena toimintavalmiuden otteena, jossa

toimija ja toiminnan puitteet toimivat yhdessä. Tämä ei tietenkään päde vain taiteellisen toiminnan välineisiin vaan kaikkeen maailmassa toimimisen taitoihin.

Tätä tutkimusta kirjoittaessani vietin muutamia pitkiä kirjoitusjaksoja yksin, ilman konkreettista puheseuraa. Näinä jaksoina luin ja kirjoitin aktiivisesti enkä kokenut olevani oikeastaan yksin. Kun jouduin fyysisesti siirtymään majapaikastani esimerkiksi kauppaan, huomasin kuinka jo muutamien päivien puhumattomuus, oman äänen käyttämättä jättäminen tuli ilmi siten, että tuntuma omaan äänentuottamiseen ja puhumiselimiini muuttui. Ääneni olikin tahtomattani oudon heikko ja artikulointi vaati enemmän huomioita verrattuna opettamistyöjaksoihin, jolloin puhuin suurimman osan päivästäni. Taitavassa ja taiteellisessa toiminnassa keskitytään tuntuman antamaan herkkyyteen eri tavalla kuin arkisissa ja rutinoituneissa taidoissa. Esimerkiksi laulajalla tuntuma oman äänenmuodostukseen on paljon tietoisemmin ja jatkuvammin läsnä pienimmissäkin muutoksissaan, kun taas arjen taidot muistuttavat tuntuman muutoksista, kun ne eivät enää kohtaa tottumuksen ohjaamien odotusten kanssa. Esiintyvälle taiteilijalle tuntuman ylläpitäminen on osa päivittäistä arkea, perusrutiini, jota ilman hän tuntee olonsa vajaaksi. Kysymys on siitä otteesta, jolla taiteelliseen toimintaan kuuluville elementeille avaudutaan ja kuinka niitä koetellaan ja hallitaan.

Tuntumaan, tuntuihin, tuntoihin viittaavat ilmaukset esimerkiksi taideteoksia koskevassa keskustelussa osoittavat jatkuvasti, ettei kyseessä ole tunne psykologisessa mielessä vaan konkreettinen kosketuskohta työssä ja havaintokokemuksessa tavoitettuihin *merkityksellisiin* asioihin. Taidehistorioitsija Inkamajaja Iitiä pyrkii tavoittamaan Tarja Pitkänen-Walterin maalausten luonteen kirjoittamalla, että Tarja ei ilmaise värillä tunteita vaan lietsoo aistillisia tuntuja. Hänen mukaansa teoksissa on tuntuma jo sellaisenaan. Teosten vaikutus syntyy Iitiän mukaan ”aistienvälisistä tunnuista, joihin näköaisti pelkästään ei yllä: maalin kastikkeisuudesta, maalipastan lohkomisista, lihan kiillosta ja härskiyydestä, mansikan mausta, värin maksoittumisesta, maalin lätäkähdyksistä, kalvon venytyksen kipeydestä...” Tuntujen äärellä katsoja pääsee jonkin tuntumaan, minä tulee rajoilleen, materiaali ylittää minän tietoisien kontrollin. (Iitiä 2003, 18.)

Merkitykset eivät voi löytyä tuntuman ulkopuolelta, vaan jo tunteissa ratkaistaan millaisia merkityksiä, esimerkiksi käyttötapoja, jokin materiaali, kehonliike tai työkalu voi saada. En voi toimia tuntumani ulkopuolella. Tässä on myös selvää, että tuntuma ei sinänsä ole taitavuutta, mutta se liittyy taitoon, koska tuntuman piirissä myös kaikki epäonnistumiset ja yllättävät tapahtumat tulevat kohdatuiksi. Näiden tunnistamisessa toiminnan suuntaa voidaan arvioida uudelleen.

Tuntuma on toiminnan vaikuttava tausta tai yksilön toimintaa määrittelevä repeämä, jossa myös toiminnan ulkopuolinen saa merkitysyhteyden. Tuntuma ei ole vain pelkkä tuntoaistimus, koska se liittyy olennaisesti taitoon ja harjaantuneisuuteen. Se tulee kaiken rutiininomaisen kontaktin lisäksi ja elää oman kiinnostukseni mukana. Sillä on toimintaa arvottava ja arvioiva merkitys. En kuitenkaan voi tuntumaa täysin hallita vaan sen esiin tuleminen ja pois hiipuminen osoittaa sen yhteyttä minusta riippumattomaan asioiden tilaan. Se ei ole kuvittelun tuote, vaikka en voi sitä suoraan osoittaa toiselle.

Tuntuma ei sinänsä tee mitään, sillä ei ole tuloksia: vasta tuntuman mahdollistamilla toiminnoilla on tuloksia ja näkyviä seurauksia. Tuntuma jää tavallisesti jokaisen omaksi huolen tai huolettomuuden aiheeksi. Kuitenkin voidaan ajatella, että kaikki toimintamme maailmassa ovat jonkinlaisen tuntuman välittämiä, kohdentamia ja avaamia. Mikään ensimmäisessä persoonassa tapahtuva kosketus ei ole merkityksetön kappale vastaan kappale, vaan lihassani sikiävän tuntuman aiheeton tai aiheellinen elävöityminen.

Jos haluamme toimia maailmassa, saada aikaan tai tuoda itsemme jollakin tavalla toisten tietoon, tulla näkyviksi, meidän on aina ensin saavutettava ja selvitetävä tuntumana annettu välttämättömyyden kenttä: emme voi toimia yli tai ohi niiden näkemysten, joina kykymme aktuaalisessa oliollisessa suhteessa paljastavat. Tanssija tiedostaa, kuinka hänen työssään tuntuma koskee koko kehoa. Heimonen puhuukin tuntuman sijaan juuri kentästä ja tanssin tilasta: ”Kenttä on huokoisa. Kentän laajuus on käsittämättömän suuri, se ilmestyy jokaisessa kädenojennuksessa, hypyssä ja kosketuksessa. Sillä on myös kulloisenkin tilanteen määrittämät rajat” (Heimonen 2009, 80). Heimonen kuvaa kuinka kaikki hänen tarkastelemansa asiat, kuten kirjoitukset, tulevat hänessä tarkastelluksi tässä kentässä, joka tekee tapahtumiset todeksi omassa lihassa. (Mt.)

Yleensä tuntuman merkitystä tulee ajatelleeksi vasta silloin kun huomaa sen ohentuneen tai kaventuneen. Siinä missä minulla on tuntuma maailman kanssa, siinä maailma on saatavillani ja vaikutettavanani. Ilman tuntumaa en olisi maailman avoimuudesta tietoinen toimintani tasolla. Kun tuntuma on hyvin heikko, esimerkiksi harjaantumattomuuteni tai puutteellisen valppauteni vuoksi, olen aktiivisuudessani kuin norsu posliinikaupassa.

Taiteelliseen työhön kuuluu myös tuntuman avaaminen vastaanottajan suuntaan, kuten edellä tuli ilmi Heimosen huomiossa ammattitaidon alaisuuteen kuuluvien kirjoitusten tarkastelussa. Jos tuntuman avaaminen suhteessa toisiin epäonnistuu, taiteellisen työn tulokset eivät ehkä tule edes huomatuksi tai ne eivät vaikuta kiinnostavilta.

Tässä työstämäni tutkimuskohteeni tarkempi kuvaus voidaan ymmärtää eräänlaisena jaetun tuntuman luomisena tämän tekstin lukijan suuntaan, tilan avaamisena, jossa yhteys, joka minulla ja sinulla koko ajan jo on havaittavana tekstinä, tulisi kosketuskohdaksi ajatusten heräämiselle ja jakamiselle. Tuntumalla ja tajulla tekojeni jaettavista seurauksista on välitön yhteys toisiinsa.

Tekstin kirjoittamisessa ja lukemisessa aikaan saatu tuntuma liittyy olennaisen jakamiseen. Niin lukijalla kuin kirjoittajalla on oma tuntumansa tekstin tunnistamiseen ja lukemiseen. Tärkeäksi koetussa kommunikaatiossa tuntumassa on kuitenkin kyse muustakin. Tekstin äärellä lukijan on ymmärrettävä tuntuma merkitysyhteytenä. Vasta näin hän voi tunnistaa edellä kuvatun vetoamisen ja voi arvioida omaa osallisuuttaan merkityksen muodostumisessa. Tuntuma on läsnä oleva, jossakin määrin avoin ja aina edelleen työstettävä kosketuskohta toiminnan konkreettisiin ehtoihin. Aistiva yksilö tuo tuntuman mukanaan tiettyyn kirjoittamisen ja lukemisen hetkeen ja siinä ymmärtämiseen. Tuntuman kommunikatiiviset vaikutukset voivat toteutua luonnollisen asenteen mukaisesti rutiineina mutta myös menetelmällisesti, jos vaikutusten koettelu ja työstäminen nousee taiteellisessa työssä omaksi käytännökseen.

Mahdollisuus kirjoittaa tuntuma tekstiin toisen luettavaksi voidaan nähdä valintana asettua tuntumana ilmitulevan dynamiikan tarjoamaan merkitysyhteyteen. Toisen kirjoittajan tuntuma tekstiin voi tehdä itselleni mahdolliseksi tavoittaa tämä valinta omassa kohtaamisessani toisen kirjoittajan tekstin kanssa. Taussig (1993) puhuu kirjoittamisesta, joka haluaa säilyttää objektin objektisuuden. Lukija voi seurata kuinka kirjoittajan ajattelu painautuu lähemmäksi objektia, ikään kuin pyrkien koskettelemalla, haistamalla, maistamalla, transformoimaan itseään. Tämä juuri tekee jostakin kirjoituksesta unohtumattoman: tinnikättömyys luoda ”eksakteja fantasioita”. (Mt., 2.) Tällaisessa kielessä sanoiksi kääntäminen merkitsee enemmän kuin vain kääntämistä, enemmän kuin selittämistä – se on tuntumaan itseensä sisältyvien voimien kiihottavaa paljastumista (Mt.).

Taidekoulutuksen politiikkaa voidaan tarkastella toimintana, joka määrittelee mihin tuntuma halutaan suunnata. Nykyään taidekasvatuksen tuntumaa ollaan siirretty pois perinteisistä kaunotaiteiden välineistä kohti yhteistoimintaa, puhetta ja käsitteellistä toimintaa. Tuntumasta on tullut entistä vaikeampi käsittää, sillä hyvin käytännöllistä toimintaa laajemmat keskustelut tuntumasta on nykyaikana psykologisoitu henkilökohtaisen historian ilmiöiksi. Vielä ennen maailmansotia kirjoitetuissa teksteissä voimme löytää helposti toisenlaista suhtautumista. Esimerkiksi tässä tutkimuksessa esittelemäni

ajatukset Yrjö Hirniltä ja Juho Hollolta kuuluvat vielä puhuntaan, jossa oli luontevaa tarkastella tuntumaa laajemmin ”elämäntuntona”. Elämäntunnot ovat heille tajunnallisuuden piirre, joka pikemminkin antaa kriittistä etäisyyttä henkilöhistoriallisiin sentimentteihin.

Olen edellä hahmotellut omiin taiteidenvälisiin kokemuksiini nojaten keskustelua tuntumaksi nimeämästäni ilmiöstä. Ristiriita nousee tuntuman arkipäiväisen tuttuuden ja sanallisen artikuloinnin vaikeuden välillä. Tuntuma on tietystä työssä saavutettu ote maailmasta tai maailman ote minusta. Tuntuman artikuloiminen koskettamiseen kuuluvien mielikuvien yhteydessä on haastavaa, koska tässä oletamme helposti erillisen subjektin ja objektin, sisäpuolen ja ulkopuolen, välillisen ja välittömyyden vastakkain asettelut. (kts. esim. Elo 2014.) Tuntuma ei kuitenkaan ole toisiaan rajaavien territorioiden välitila. Vaikka tuntuma viittaa suhteeseen, joka minulla on toiminnan edellytyksiin, kaikki tavat joilla tuntuman voi tunnistaa, viittaavat tuntuman *yksittäiseen* luonteeseen. Tuntuman fenomenologia pakottaa ajattelemaan maailmasuhdetta pikemminkin kysymyksenä elävöityä maailman suuntaan ja tuntea tämän elävöitymisen vaikutus itsessä. Tällä kryptiseltä kuulostavalla kuvauksella ehdotan toisenlaisen kohtaamisen ajatteleminen mahdollisuutta kuin toisistaan erotettujen kohteiden lähestymistä samassa tilassa. Tästä syystä olen tyytyväinen tällä kohtaa ilmaukseen: tuntuma tulee ilmi yhdessä.

Tuntuma viittaa kaikkiin koettuihin suhteisiin, jotka ovat tietystä toiminntapiirissä ja -lajissa tärkeitä yksittäiselle toimijalle. Tuntuma toiminnassa on toimijan lihaan sidottujen erilaisten muuttuvien ja elävien suhteiden kokonaisuus. Tuntuma viittaa yksilön itsensä tuntemaan toiminnan piiriin, muttei mihinkään muuttumattomaan olemukseen tai toiminnasta erilliseen saarekkeeseen. Tuntuma on pikemminkin pääsy maailmaan, jonka kanssa yksilö voi olla tekemisissä, jota hän voi koetella työssään ja jota hän kokemalla tämän koettelemisen samalla myös muuttaa. Tämän vuoksi taiteellisessa toiminnassa, jossa tuntumalla on toimintaa suuntaava merkitys, tuntumassa on kysymys herkästä kohdasta, erillisyyden, yksiköitymisen ja vakiintumisen ylittämistä, maailmassa ilmenevien suhteiden saavuttamisesta, aktivoimisesta ja ylläpidosta.

Taiteellisessa työssä tuntumalla ei ole varaa olla rajoittunut tai itsekäs vaan tuntuma on pikemminkin jatkuvaa huolehtimista, jotta suhde toiminnan edellytyksiin ja välineisiin olisi mahdollisimman tavoitettava ja avoin. Se on jatkuvaa potentiaalisten materiaalien ja välineiden aktivoimista rajaamalla niitä tietyn herkkyuden piiriin. Rajamalla tuotettu potentiaali tulee ilmi juuri tuntuman kokemuksessa. Tuntuma on ikään kuin maailman tarjoama aktiivisuutta, jonka kautta voin aktivoida toimintani välineitä ja kohteita johonkin tarkoituksiin. Jos tuntumalle ajatellaan jokin tehtävä, niin se ei niinkään ole toimin-

taympäristön identifioiminen työn kannalta ja ympäristön johonkin käyttöön ottaminen. Päämäärä on ikään kuin tuntumaan kuuluvissa ilmiöissä jatkuva elävän ja avoimen suhteen uudelleen asettaminen silloin kun tuntuma on kunkin toimijan kohdalla ylläpidettävissä ja harjoitettavissa.

Tarkasteltuani tuntuman yleisempiä piirteitä huomaan, että kaikki elämäiseni käytännöt ovat jonkinlaisen tuntuman ehdollistamia. Tiedän, että jos antaisin hengityskoneen hoitaa hengittämistäni useiden viikkojen ajan, joutuisin opettelemaan itse hengittämisen uudelleen, koska tuntuma hengittämisen edellyttämiin toimintoihin ehtisi surkastua esimerkiksi tiettyjen lihasten käyttämättömyyden vuoksi. Tuntuma vaikuttaa olevan yksi niistä välttämättömyyksistä, joiden läpi täytyy elää, joiden kanssa täytyy eläköseen tulla toimeen, ja josta täytyy huolehtia, mutta joka joka hetki saa väistyä tärkeämpien asioiden tieltä.

Kysymystä voi tarkastella toisinkin: tuntumaa voidaan lähestyä todellisuuden tutkimuksen metodologiana. Tällöin tuntumaa tulisi tarkastella esiyymmärryksen tai alustavan tutkimuksen avaamana tiettyyn taitoon kuuluvana ontologisena piirinä. Kohtaan tuntumassa kuitenkin vain sellaista, jonka toimintani maailmassa on tehnyt mahdolliseksi kohdata. En voi kohdata mitään itselleni mahdotonta. Kaikista uskomattomimmatkin kokemukseni ovat olleet minulle mahdollisia kokea. Tuntuma viittaa siis alustavaan tutkimiseen, jossa maailma on tavoitettavissa sellaisena kuin voin sen kokea. Tuntuman korostaminen todellisuuden tutkimisen metodologiana merkitsee kritiikkiä kaikkia luonnolliseen mimeettisyyteen tai representaatioon perustuvia lähtökohtia kohtaan, jotka asettavat ihmisen ja luonnon ongelmattomasti samaan koettuun tilaan a priori.

Tuntuma alustavana tutkimuksen lopputuloksena tarkoittaa, että tuntumassa, se minkä kanssa olemme konkreettisesti tekemisissä, on jo *ymmärretty* kehollisen toimintani piirissä. Kaikki ihmisen kokema tavoittaminen on jo inhimillisen läpäisemää. Toisaalta alustava tutkiminen juuri tekee inhimilliseksi, koska tuntumassa myös minun toimintani mukautuu siihen minkä kanssa olen toiminnassa: tuntumassa voin ymmärtää tavoittavani jotakin. Tuntuma on kynnyks ja taitekohta, jossa olen avoinna aistis-tajunnallisesti jollekin muulle. Samalla tämä muu tulee esiin tavalla, jonka alustava tutkiminen on tehnyt mahdolliseksi. Taiteellisessa toiminnassa tuntuma alustavana tutkimuksena tuo samalla itsensä esiin myös tutkimuskohteena. Tutkimuskohteena tuntuma tekee mahdolliseksi saavuttaa tapauskohtaista ymmärrystä ja tietoa toimimalla sellaisessa kokonaisuudessa, josta en tiedä mitään. Kokonaisuus on minulle kehollisesti tuttu, olenhan kehona välttämättä osa tätä kokonaisuutta. Esimerkkinä tästä on painovoiman merkitys

toiminnassa. Painopisteen tutkiminen oli myös eräs tutkimustani motivoineista taiteidenvälisistä käytännöistä.

4.3 PAINOPISTE MERKITYKSELLISEN LIIKKEEN EHTONA

Monen taiteenlajin ohjauksessa, jossa kehollisella toiminnalla on keskeinen rooli, painotetaan painopisteen merkitystä: tukevaa suhdetta maahan, sopivan alhaista painopistettä asennon tukevoittamiseksi ja rentouttamiseksi. Itse opin tästä paljon harrastamieni kamppailulajien judon, aikidon ja taijin yhteydessä. Kamppailun voimasuhteita on mahdollista muuttaa radikaalisti oman painopisteen siirroilla sijoittamalla viisaasti suhteessa vastustajan painopisteeseen. Liikkeen yhteydessä painopisteen muutos vaikuttaa kaikkeen muuhunkin toiminnan kokonaisuuteen kuuluvaan. Osuvilla painopisteen siirroilla on mahdollista kaataa isokin vastustaja ilman mainittavaa voimanponnistusta.

Jokaisella on oma painopisteensä, joka antaa ehtonsa oikeastaan kaikelle inhimilliselle toiminnalle. Toimiminen maailmassa opettaa kullekin missä määrin kukin on riippuvainen painopisteestään. Ymmärrys liikkeen ja painon ja tasapainon ilmiöistä ovat jo olemassa arjessamme monen merkityksellisen toiminnan lähteenä.

Painopisteen menetelmällinen käyttö asettaa toiminnassa ajattelemiselle omat tasapainoa koettelavat periaatteensa. Painopiste on yhtä aikaa kaiken liikkeen ehtona ja sen apuna. Painopisteellä ei ole osoitettavaa rajaa vaan sen sijoittuminen maailmassa on riippuvainen ulkoisesti vastaanotetun tai itse aiheutetun liikkeen suunnasta ja voimasta. On tavallista, että painopiste on näkyvän kehoni ulkopuolella kuten akrobaattisissa liikesarjoissa tai tuolissaan jalat pöydällä nojailvalla väitöstyön kirjoittajalla. Painopiste samalla ilmaisee toiminnan yksilöllisyyttä mutta se ei ole itseilmaisua psykologisessa merkityksessä. Painopisteensä kokeminen on ilmausta tietyistä välttämättömyyksistä, jotka vaikuttavat ihmisen toiminnassa, yhtä aikaa ehtoja sanellen ja mahdollisuuksia avaten. Voisi jopa sanoa, että kaikki ihmisen toiminta on eräänlaista omakohtaisen ja liikkuvan painopisteen sekä kaikkiin olioihin vaikuttavan painovoiman keskinäisen suhteen ajallista ilmausta ja uudelleen organisoitumista. Tavallisissa toimissamme emme usein ajattele asiaa koko oliotodellisuuden kannalta. Kuitenkin kaikkia olioita koskeva painovoima ja mahdollisuutemme vaikuttaa oman painopisteemme asettumiseen maailmassa on merkitysyhteyden työstämistä, jonka piirissä kaikki muu merkityksellinen liike voi toteutua.

Painopiste ei siis tässä tarkastelussa ole objekti, joka on välillä läsnä tai välillä poissa niin kuin arkisen huomiomme kohteet. Painopiste on osa elämää kehollisena *työnä ja harjoituksena*, kaikkeen muuhun

satunnaiseen työhön jo sisältyvänä välttämättömänä taustailmiönä. Jos esimerkiksi seison tukevasti kahdella jalalla ja haluan jotakin tiettyä tarkoitusta varten nostaa toista jalkaani ilmaan siten, että säilytän koko ajan toimintani hallinnan, tämä ei ole mahdollista ilman painovoiman ja painopisteen uudelleen organisointia. Ennen kuin toinen jalkani voi nousta maasta minun on siirrettävä painopisteeni tukijalalleni. Vasta painonsiirron myötä nostettavalle jalalle syntyy liikkumavara, jonka muu keho (ja siten myös koko muu oliotodellisuus) on nyt tehnyt liikutettavalle jalalle mahdolliseksi. Painopistettä uudelleen sijoittamalla voin nostaa tai liikuttaa itseäni suhteessa muuhun ympärillä olevaan. Kehoni liikkeet perustuvat tähän kykyyni jäsentää asentoa ja eri kehonosia ajallisesti ja tilallisesti siten, että ne muodostavat fyysiseen nojaavia positiviteetteja tahdonalaisen toiminnan fokuksille. Jokainen tahdonalainen liike on mahdollinen vasta kun suhde painovoimaan on työstetty esiin kehon varassa. Vasta tällaisen esiin työstämisen piirissä voin omata toimintapotentiaalia ja tuntea liikkeeni vaikutuksia itsessäni, toisissa ja ympäristössä.

Liikkumispotentiaalimme historian voidaan evolutiivisesti ymmärtää kirjautuneen lihaksistomme ja luustomme rakenteeksi. Kehon organisoituminen fyysisessä maailmassa ja tästä syntyvät ehdot ja vastukset on ymmärretty monen tutkivan taiteilijan ajattelussa taiteellisten merkitysten lähteeksi. Esimerkiksi da Vinci ja Klee syventyivät tutkimaan miten liikkeessä tapahtuvaan merkityksen antoon vaikuttaa se, että toisen lihaksen supistuminen edellyttää liikkeen aikaan saamiseksi toisen lihaksen rentoutumista, sekä kuinka tämä vastavuoroisuus on kiinnittynyt luuston tarjoamaan tukirankaan siten, että lihakset pysyvät tasapainoisessa suhteessa: näin lihakset ja tukiranka sinänsä tajunnan ulkopuolisena rakenteena on jo järjestynyt tavalla, josta voidaan ikään kuin lukea auki meille mahdollisten toimintamuotojen esihistoriaa. Klee esimerkiksi teetti oppilaillaan piirtämisharjoituksia, joissa piirtimeen oli lisätty kohtuuttomasti painoa, jolloin piirtäjä joutui tulemaan tietoisemmaksi siitä rakenteesta ja niistä voimista, jotka pohjustavat viivojen syntyä, ja joiden ehtoja hän ei tavallisesti piirtäessään tullut ajatelleeksi.

Kehollisessa toiminnassa painopisteen kokemus ja tähän sisältyvät yksittäiset variaatiot voidaan ajatella toimintatodellisuudessamme vaikuttavien välttämättömyksien ankkuriksi taiteellisessa toiminnassa. Painopisteen kanssa elämisen toimintaa kokoava historia on aina mukana siellä missä jotakin aikova ja tätä aietta liikkeissään toteuttava ihminen on. Koettu painopiste ei tee mitään maailmassa, se ei ole olemassa kuten materiaalista koostuva ilmiö, sillä se on täysin abstrakti esinetodellisuuden kannalta ajateltuna. Vasta liikkumalla tulen tietoiseksi painopisteen merkityksellisyydestä ja tavasta jolla riippu-

vaisuuteni liikkeen lainalaisuuksista saa aikaan tiettyjä merkityksiä tietyssä toiminnassa, sen jäljissä ja tuotteissa. Eletyllä painopisteellä on siis samanluontoinen alkuperä, joka tuli ilmi kehonteoreettisen intressin ja tuntuman tarkastelussa.

Kehonteoreettinen intressi, tuntuma ja koettu painopiste ovat siis taiteellista toimintaa ehdollistavia ilmiökokonaisuuksia, joina keho manifestoi omaa historiaansa toiminnassa. Kehollisia ehtoja ilmi-tuovia ilmiöitä ei voi käskeä esiin, sillä ne ilmaantuvat omalla tavallaan. Arkiset taitomme ovat kuitenkin todistusta siitä, että voimme ikään kuin osallistua kehollisten ehtojen ilmitulemiseen sitä koettelemalla, tutkimalla ja paljastamalla. Tällainen lähtökohta on artikuloitu tutki-muspuheeseen esimerkiksi tanssin tutkimuksessa pre-reflektiivisen tai pre-subjektiivisen käsitteillä (Parviainen 1994).

Kehonteoreettinen intressi, tuntuma ja koettu painopiste osoittautuvatkin ilmiöiksi, joissa keho tuntee itsensä toiminnassa ja ajattelee itse itseään. Yksilön toiminnan kannalta tavoitetaan toimintatietoa, jonka lähde ei voi ulkoistaa. Esimerkiksi tajuni painopisteeni kannattelemista merkityksistä on välitöntä tietoa välttämättömyyk-sistä, joiden vuoksi tietyt asiat eivät tule koskaan ulottuvilleni ja joiden vuoksi taas tietyt asiat toimintapiirissäni *näyttävät* mahdollisilta. Tämä ei tietenkään tarkoita, että painopisteeseen nojaava ymmärrys antaisi minkään ulkopuolisen mittapuun kannalta oikeaa tietoa, koska paino-pisteeseen nojaava merkitysyhteys antaa *yksilökohtaisen realismin*, johon suhteessa arvioin kaikkea muuta toimintani suuntaamista. Painopiste situationaalistaa toimintaani. Se ei ole mitään minkä voisin osoittaa toiselle näkyvänä, mutta se edustaa liikkumisen tajussani lihaani sidot-tua taitekohtaa inhimillisen positivitteen ja fyysisen, ei-inhimillisen todellisuuden rajalla.

Edellä sanotusta voi päätellä, että painopistettä ei voi taiteellisen toiminnan yhteydessä ajatella vain objektivoitujen pai-novoimalakien ilmentymänä, vaan painopisteen ilmiötä täytyy myös pohtia tapana, jolla se värittää ja sisällöllistää liikkeitäni, itselle ja muille. Liikkeen tajunnalliset laadut saavat luonteensa suhteessa painovoiman antamiin reunaehtoihin. Fyysisessä toiminnassa on selvää, että painovoi-man välttämättömyydellä on kiinteä suhde toiminnan laatuun, millaisena toiminta ja sen vaikutukset tulevat tavoitetuiksi ja toisaalta kuinka kukin omalla liikkumisellaan voi vaikuttaa asioiden ilmitulemisen muotoihin. Seuraavassa havainnollista tapaa, jolla yhteys painopisteeseen avautuu merkityksellisenä rumpujen soitossa.

Rumpujen soiton opettelemisen haasteena ovat eri raajojen eriaikaiset liikesarjat kuultavan rytmikuvion aikaansaamiseksi. Fyysi-set liikkeet yhdistyvät taitavassa rumpalityöskentelyssä saumattomasti

musiikilliseen ilmaisuun, ja tämä yhdistyminen tuo esiin soittajassa toiminnan laatua arvioivan ja hallinnoivan ulottuvuuden. Esimerkiksi soittamisen ajoituksen arvioiva ulottuvuus edellyttää tukeutumista painopisteeseen ja siihen liittyvään toiminnan keholliseen logiikkaan. Kutsun tätä logiikaksi, koska taitavassa toiminnassa kehon liikkeet tulevat ajatelluksi suhteessa välttämättömyyteen, josta keho on riippuvainen yhtenä fyysisen maailman oliona. Materiaalinen ja looginen ehto siis lähenevät toisiaan rumpujen soitossakin. Tämä lähentymisen mahdollisuus ei synny tyhjästä, vaan rumpalin liikkuva keho on elämän kokemuksessaan jossakin määrin työstänyt sitä logiikkaa, jolla hän voi maailmassa toimia, harjaantua, tutkia ja saada jotakin kuuluviin.

Rumpujen soitossa vaikuttaa hetkellisesti ja satunnaisesti useita painopisteitä. Ne ilmaantuvat ja katoavat hetkellisesti jonkun toiminnassa itselle yleisemmällä tasolla vaikuttavan painonsiirron alaisuudessa. Suhteeni painovoimaan on jakautunut itselleni toisaalta yleisempiin ja toisaalta satunnaisempiin painopisteisiin. Rumpukapulat ovat kädessä tietyn painopisteen ehdoilla, jokaisella raajalla on liikkuaakseen oltava oma liikkeen keskuksensa, jotta tarpeeksi nopeat, tarkat ja ilmaisuvoimaiset liikkeet olisivat mahdolliset. Kaikkea kehollisen liikkeen monimuotoisuutta ja hienojakoisuutta kuitenkin myös kokoaa tietty tukipiste, johon nähden kehon eri osien erilaiset liikejaksot tukeutuvat ollakseen yhdessä samaa toimintaa. Länsimaisella rumpalilla liikkeen keskus sijoittuu istuimen ja lantion väliselle alueelle, jossa se elää suhteessa jalkojen liikkeeseen ja vaihtelevaan tukeen.

Ihmisen painopiste sijoittuu fysiologisesti tarkasteltuna monessa toiminnassa alavatsan ja lantion seudulle: ensimmäisiä lattiasta nousevia liikkeitään harjoitteleva lapsi oppii ensimmäiseksi nojaamaan keholliseen keskustaansa. Lapsen liikkuminen perustuukin ensimmäisinä vuosina takapuoli-johtoiseen liikkumiseen ja painopisteen matalana pitämiseen. Yhteys maahan on luotettavin kontrolli omalle toiminnalle silloin, kun liikkeen yleistäminen laajemmiksi kaariksi on vielä vaikeaa. Harjaantuvassa ja taitavassa liikkeessä painopiste ei ole vain tukipiste. Painopisteen muutosten kanssa toimeen tulemalla ja uudelleen organisoitumalla liikkuva ihminen tulee opetetuksi ja haastetuksi liikkumaan oman toimintakykynsä piirissä.

Eletty painopiste avautuu toiminnassa merkityksellisenä. Toisaalta se ilmenee varioimalla, rikastuttamalla ja hajaannuttamalla toiminnanpiiriä. Toisaalta se kokoaa, ennakoii ja vapauttaa huomiotani tietyistä yksittäisistä toiminnoista. Rumpalilla tämä tarkoittaa tiettyihin iskuihin kiinnittymisen sijaan laajempien kokonaisuuksien hahmottamista, mahdollisuutta tietyn toimintakokonaisuuden keston arvioimiseen, ymmärtämiseen ja jakamiseen. Taitamisessa tavoitteellinen liike

herättää harjoittajassaan hetkessä tilannetta arvioivan keskuksen, joka kokoa ja eriyttää taiteellisen toiminnan merkityksen antoa. Merkityksenannon keinot ammentavat samasta välttämättömyydestä kuin taju fyysisestä painopisteestä pitää keho toiminnan edellytyksiä vastaavassa asennossa ja liikkeessä. Painopisteen fyysiselle taiteelliselle toiminnalle tarjoama logiikka tulee ilmi kattavuutena, yhtä aikaa sekä kokoavina piirteinä että jatkuvasti eriytyvinä osakeskuksina. Taiteellinen toiminta pysyy siis muodoiltaan avoimena siinä määrin kuin taitomme ja kykymme maailmassa toimimiseen ovat avoimia jäsentymään uudelleen. Fyysinen painopiste ja ajattelun sisällöllinen keskus lankeavat hyvin lähelle toisiaan taidossa harjaantumisessa, koska taiteellisessa toiminnassa liike koskee yhtä aikaa näitä kumpaakin. Toiminnan sisällöllisen keskuksen luonnetta voidaan tarkastella kehon ohjaamana ymmärryksenä oman toiminnan taiteellisesta ekonomiasta.

140

4.4 TAITEELLINEN EKONOMIA

Taiteellinen ekonomia tulee ilmi liikekokemuksessa, jossa selviää samalla hetkellä miksi ja miten liike tehdään. Jos jompikumpi tieto puuttuu, liike ei suuntaudu ekonomisesti. Ekonominen liittyy taiteellisessa toiminnassa liikkeen mielekkyyteen. Kehollisessa liikkeessä ekonomisen merkitys on tavallisesti jonkinlaista nautintoa liikkeen laadusta, sen osuvuudesta, tarkoituksenmukaisuudesta, selkeydestä, herkkyydestä, hartaudesta. Ekonomisuuden realisoiminen omassa liikkeessä kumpuaa aina toiminnan tosiasioiden tuntemisesta.

Ekonomisen periaatteen tunteminen omassa toiminnassa voidaan ymmärtää erääksi oman työn itsearvioimisperustaksi. Toiminnan ekonomisen laatu on mahdollista tunnistaa, kun jossakin taidossa on harjoittanut itseään alkeita pidemmälle. Tämä ei kuitenkaan ole sisäsyntyistä itsearviointia, vaan nimenomaan tietoisuutta toiminnan konkreettisista ehdoista ja vaikutuksista jaetussa maailmassa. Tämä on itsearviointia, koska ainoastaan itse voi olla tietoinen tavasta, jolla koko konteksti vaikuttaa kunakin hetkenä tietyssä toiminnassa. Tradition ja opettajan merkitys on suuri ekonomisen periaatteen tunnistamisessa, mutta oman toiminnan realisoimisen tapahtumaa kukaan muu ei voi ohjata toisen puolesta.

141

Omasta harjaantumiseni historiasta muistan, että toiminnan ekonomia tuli keskusteluun juuri kamppailulajeissa, joissa selkeästi ylimääräisen voiman ja turhan aktiivisuuden sijaan keskityttiin vastustajan jo tarjoaman voiman kääntämiseen häntä itseään vastaan. Voiman kääntäminen vaati ekonomisen herkkyyden harjoittamista ja *omista luonnollisista reaktioista poisopettelua*. Luonnollisesti vastaamme voimaan vastavoimalla. Tavallista on esimerkiksi kaatuessaan pyrkiä ottamaan

pudotus vastaan jäykäksi suoristetulla käsivarrella. Budolajien kaatumistekniikoissa tällainen reaktio ylitetään muodostamalla tekniikoita, joissa kaatumista sinänsä ei pyritä estämään, vaan syntynyt liikemomentti suunnataan tilanteen kannalta järkevästi ja hallitusti ilman, että mikään tietty kehon osa joutuu vastaamaan voimaan voimalla. Myös omat vaistomaiset reaktiot vastustajan hyökkäykseen perustuvat usein turhaan ja päämäärättömään aktiivisuuteen, vastaamiseen voimaan voimalla tai tietämättömään toimintaan, jolloin jompikumpi kamppailijoista yleensä vahingoittaa itseään tai toista.

Ekonomisuus ei ole universaali taitavan toiminnan periaate tai ihanne vaan toiminnassa realisoituva valinta toimia tietyllä tavalla, toiminnan itsensä paljastamien muotojen seuraamista pelkän reagoimisen sijaan: liikkeen parempaa tiedostamista, sen mukaan toimimista ja sen uudistavaa toteuttamista toiminnan jatkuviissa yksittäisissä tilanteissa. Tässä ei välttämättä tehdä iteilmaisullisia valintoja, jotka usein liitetään taiteelliseen toimintaan, vaan valinnat ovat hyvin konkreettisen toiminnan keskellä jopa itsestään selviä: oikean ja väärän toiminnan tavan erottaminen taitavassa toiminnassa tulee välittömästi tiedostettua siinä yhteydessä kun se tapahtuu.

Taiteellisen ekonomian outo piirre sisältää ehdotuksen teki jälleen toimia paremmin, osuvammin ja hyvin tiedon pohjalta, jonka toiminta välittömästi antaa. Esimerkiksi kamppailulajeissa tämä tulee jatkuvasti ilmi, koska pelkkien liikkeiden kaavamaista oikeaoppisuutta tärkeämpää on opetella liikkumaan ja soveltamaan tekniikoita siten, että riski loukkaantua tai satuttaa itseään tai toista olisi mahdollisimman pieni. Esimerkiksi kaatumis- tai heittotekniikoissa budoka tunnistaa välittömästi, jos kyseisen liikkeen voisi tehdä vieläkin harmonisemmalla tavalla.

Olen huomannut, että ekonominen vaatimus voi ilmetä toiminnassani muutenkin kuin loukkaantumisen uhkaamana. Ekonomisella tavalla toimiminen voi tarkoittaa esimerkiksi tarkoituksenmukaisuutta, oikeaoppisuutta, epäitsekkyyttä, viisautta, kohtuullisuutta, hyvettä, johdonmukaisuutta, oikeaa ajoitusta tai tietyn taidonlajin erityislaadun toteuttamista. On erotettava toiminnassa tapa, joka vaatii enemmän itseltä kuin tapa, joka on riittävä pelkästään tietystä tilanteesta selviytymiseen. Kyse on oudosta arvovalinnasta, jonka äärelle taidon harjoittaminen saattaa. Maailmasuhdetta harjoittamalla syntyy väistämättä näkemystä asioihin, jotka eivät olisi muuten tulleet esiin. Tällöin myös ekonomian toteutumisen kriteerit näyttävät eri ihmisille eri tavoin, riippuen kunkin omasta toiminnan ja taitamisen historiasta.

Nykytanssin harjoittelun menetelmiin kuuluu usein ohjaajan kehoitus seurata kehon impulsseja niitä hyvin vapaalla tavalla manifestoiden: ”Miten keho haluaa tänään liikkua ja miten se ehdottaa mitä

se haluaisi tehdä?” Heimonen tuo tutkimuksessaan esiin, kuinka hänen liikeimprovisaatio työpajaansa osallistujat kokivat oivalluksia omasta kehosta opettajana, jossa luonto kertoo kuinka toimia ja liikkua (2009, 285). Kehon olemassaolosta motivoituneissa harjoituksissa kehollinen läsnäolo ilmenee annettuna ylijäämänä, elämän juuri tähän hetkeen nousevana poreiluna, joka heti samalla haastaa arkiset ja totunnaiset tavat olla ja liikkua, hakea asentoa ja asettua sosiaaliseen tilaan. Heimonen kirjoittaa, että ”maailma tulee läsnäolon läpi <...> opiskelijoiden avoimuus, herkkyys aistia itseä ja toisia muodostaa jonkinlaisen kosketuspinnan <...> Tapa, jolla maailma liukuu opiskelijoihin, ja kuinka he hengittävät tilaa, merkitsee jotain selittämätöntä, ylijäämää. (2009, 259.) Kehon välittömät impulssit haastavat koko ajan kykyämme ja haluamme manifestoida. Tämä ei tarkoita, että impulssit tulisivat vain sisäisestä todellisuudesta, vaikka ne ovat koettavissa subjektiivisesti omassa kehossa. Impulssit ovat situationaalisia, yhteiselon tulosta kaiken muun kanssa ja juuri siksi ne haastavat taiteellisella ekonomisuudellaan pelkän mentaalisen ekonomian kuten esimerkiksi sosiaalisen roolin ylläpitämisen.

Ekonomisesti asennoitumalla pyrin ymmärtämään kohdallisemmin suhdettani maailmaan, johon minulla itselläni on pääsy omilla toiminnoillani ja arkipäiväisyydessäni, ja jossa jo väistämättä olen. Näyttää siltä, että kun tämän tavoitteen on kerran löytänyt jossakin taidossa, se ikään kuin ehdottaa tulla löydettyksi muuallakin. Ekonomisen liikkeen tunnistamisen myötä sen tavoittamista on mahdollista etsiä muissakin taitavan toiminnan yhteyksissä. Tällaisen tavoitteellisuuden ilmaantuminen näkyy toiminnan itsenäisyytenä ja yksilöllisyytenä, vaikka ilmaantuminen syntyy nimenomaan niistä ylijäämän kysymyksistä, jotka minusta riippumattoman todellisuuden ilmitulot aiheuttavat: pakotuksista, vastuksista, vastuista ja velvoitteista. Eräässä nimettömäksi jättäytyneen kirjoittajan lehtiartikkelissa kuvattiin melonnan intohimoista harrastamista. Maailman kaikkia mahdollisia melontakohteita valloittanut kirjoittaja kuvasi uraansa, joka lopulta johti hetkeen, jolloin hän huomasi kykenevänsä melomaan täysin äänettömästi. Hän ymmärsi tullessaan yhdeksi välineensä ja vesielementin kanssa. Tämä oivallus auttoi häntä päättämään harrastuksensa hänelle itselleen kunnialliseen tapaan.

Ekonomisen periaatteen tuntemiseen liittyy piirteitä, jotka ovat juurtuneet keholliseen maailmasuhteeseen. Näitä piirteitä toin jo esiin tarkastelemalla niitä kehonteoreettisen intressin, tuntuman ja painopisteen teemojen kautta. Vaikka ekonominen taiteellisessa toiminnassa voi hahmottua periaatteena, taiteellinen ekonomia ei kuitenkaan ole valmis kaava, vaan alkaa aina uudestaan hahmottua käsillä olevan tilanteen ehdoilla. Taiteellinen ekonomia ei tarkoita kaikkien tunnistamaa minimalismia, kivettyntä traditionallisuutta tai funktionaalisuutta

lopputuloksissaan, vaikka se voi toki sellaisenakin ilmetä. Omassa toiminnassa paljastuu taiteellinen ekonomia laatu- tai arvovaatimuksena, joka ilmenee konstituutiosta, jota taiteellinen toimija ja hänen toimintansa välitön ympäristö yhdessä rakentavat. Koska taiteilijalla on kokonaiskäsitys toimintansa kontekstista, hänen toiminnassaan ilmenevät myös piirteet, joiden kautta tietyn toiminnan olennaiset ja epäolennaiset piirteet voidaan erottaa ja siten toimia oivalletun mukaisesti.

Suurimman osan inhimillisen elämän asioista saa hoide- tuksi ja valmiiksi tarpeeksi hyvin, eikä kenenkään ole pakko keskittyä asioiden hoitamiseen ja niistä selviytymisen muulla tavalla kuin mitä toiset ihmiset odottavat ja vaativat. Oma toimintamme voi karkeasti aja- teltuna kehittyä maailmassa kahta kautta, mitä muut odottavat, antavat ja vaativat ja mitä itse oivaltaa ja vaatii itseltään. Taiteellisen ekonomian taju viittaa jälkimmäiseen. Nykyään ei ole enää tradition langettamaa pakkoa esimerkiksi hioa mitään tiettyä tekniikkaa huippuunsa, vaan esimerkiksi nykytaiteessakin monet muut asiat ovat paljon tärkeämpiä kuin perinteisten julkisiksi tehtyjen ideaalien seuraaminen. Tilanne tar- joaa perinteiseen taidonkäsitykseen nähden vapautuneemmat puitteet tutkia taiteellisen toiminnan ekonomisia piirteitä.

Ekonomisuus taiteellisessa toiminnassa ei välttämättä tar- koita, että toiminta olisi taloudellisempaa esimerkiksi omien voimavaro- jen kannalta. Ekonomisuus arvovalintana nykytaiteellisessa kontekstissa vaatii monenlaisia keinoja: vaivaa ja aikaa, amatöörien mukanaoloa, jat- kuvia uusia versioita, kokeilua, tiettyyn muotoon kiinnittymättömyyttä, jotta olennainen säilyisi toiminnan ytimessä. Taiteellisen toiminnan yhteydessä näemme usein suhteessa julkisiin ideaaleihin kuinka taiteelli- nen työ näyttää ylijäämäisenä. Taiteellinen toiminta ei tyhjene pelkäs- tään ympäristön antamiin odotuksiin, ei edes omiin ennakkoehtoihinsa (Arho 2003; Pitkänen-Walter 2006; Heimonen 2009; Houessou 2010; Valkeapää 2011; Mäkikoskela 2015).

Julkisista ideaaleista katsottuna taiteilijan toiminta ei näytä välttämättä ollenkaan ekonomiselta. Taiteellisen toiminnan merkitys voidaan kuvailla jatkuvien uusien toimintatapojen ylimääränä ja epä- määräisyytenä. Hyötysuhdejattelun näkökulmasta taiteellinen toiminta saattaa esittäytyä jatkuvina harhapolkuina ja taiteena itseään varten. Esimerkiksi Pitkänen-Walterin teoksiinsa näkyviin jättämä kamppailu maalausmateriaalien kanssa tai tanssijan (Heimonen) järjestämät kuk- kasipulien istutushetket muistisairaiden kanssa voivat kirvoittaa edellä mainittua kritiikkiä. Yksittäistä taiteilijaa ohjaavan taiteellisen ekono- mian kannalta kysymys voi silti olla olennaisen etsimisestä kaikista niistä kohtaamisista, joita oma toiminta maailmassa aiheuttaa.

Modernistisromanttinen taidonkäsitys ja nykytaiteessa tyypillinen tekijän hajauttaminen sekä erityistaitojen tarpeettomuus tuntuvat rinnastettuina hyvinkin vastakohtaisilta funktioilta. Ekonomisuuden kannalta tilanne ei ehkä ole muuttunut. Taiteellisessa kontekstissa ekonomisuudella on tietynlainen funktio tulla mielekkäästi toimeen jonkinlaisen ylijäämän kanssa tapauskohtaisesti. Ylijäämä ilmenee elämänä, kehollisena läsnäolona yhteiskunnan dynamiikkaan sisältyvinä monimuotoisina kohtaloina ja tapoina tulla toimeen itsensä ja toisten kanssa. Taiteellisessa työssä niin kehosta kuin yhteiskunnasta nouseva ylijäämä pyritään tunnistamaan ja tuomaan esiin jollakin mielekkäällä tavalla. Mestarin toiminnasta huokuu vaivattomuus, onnistuneessa yhteisötaideteoksessa huokuu osuvuus. Kummatkin ovat merkkejä taiteeseen kuuluvasta jaetusta ekonomisesta ymmärrysyhteydestä.

Taiteellinen ekonomia ei ole mimeettistä heijastelua, sisäisen ja ulkoisen peilaamista vaan pikemminkin arvovalintojen ilmene mistapoja. *Kysymykset miksi ja miten ovat jo nykyhetkessä elettyjä vastauksia ylijäämän vaatimuksiin.* Arvovalinnat, laatuvaatimukset tai pyrkimykset osuvuuteen eivät synny tyhjästä, vaan taiteellinen toimija on aina jo asetettu yhtenä oliona olioiden kokonaisuuteen ratkaisemaan omalla kohdallaan sitä, kuinka pitää erillään ja saada yhteen kaksi eri näkökulmaa: taiteilijan mahdollisuus olla yhtä aikaa mukana yhteiselossa (co-existence) sen osana ja samalla arvioida sitä ulkopuolisena. Tällaisiin ajatuksiin törmäämme tietenkin myös ihmisen toiminnan seurauksia pohtivissa yhteyksissä. Esimerkiksi nykyaikaisesta ekologisesta ajattelusta kirjoittanut Timothy Morton (2013) näkee taiteen merkityksen kaikkia olioita koskevan yhteiselon paljastamisessa, jonka piirissä välttämättä aina olemme.

Yksittäisen toimijan kannalta ekonomia kytkeytyy edellä esitettyihin taiteellista toimintaa kokoaviin ilmiöihin: kehonteoreettiseen intressiin, tuntumaan ja elettyyn painopisteeseen. Kokoavuuden juuret ovat luonnossa ja oman kehollisuuteni alkuperässä osana luontoa ja sen välttämättömyyksien alaisuudessa. Ekonominen asenne taiteellisessa toiminnassa tarkoittaa toimintatapaa, joka ei pyri astumaan yli maailman, johon taiteilijalla omassa toiminnassaan on konkreettisesti pääsy, ja jonka seurauksia hän pystyy toimintansa sisällä arvioimaan toiminnassa syntyvin kriteerein. Se on eräänlaista omaan paikkaansa tyytymistä, sen mahdollisuuksien mukaan kultivoimista ja jakamista puitteissa, taidoissa ja kyvyissä, jotka taiteilija itse tunnistaa ekonomisiksi. Ekonomista oivallusta ei voi suoraan antaa tai toteuttaa toisen puolesta, koska sen ilmituleminen liittyy olennaisesti yksittäiseen maailmasuhteeseen. Kun ekonomia tulee oivalletuksi omassa toiminnassa, omalta kohdaltaan, se ikään kuin kutsuu, ehdottaa ja jopa pakottaa toimijan pois

omasta maailmastaan, tavoitteistaan ja kuvitelmistaan. Yliyksilöllinen näkökulma sisältyy ekonomian tajuun, koska se syntyy juuri toiminnasta osana kokonaisuutta, jota ei voi läpeensä tietää.

Esiintyjän taidon keskeisiä piirteitä voidaan ymmärtää myös tietyn ekonomisen vaatimuksen kautta. Jos esiintyjällä ei ole ymmärrystä todellisuudessa jaetuista ehdoista, joihin kaikilla tiettyyn tilaisuuteen osallistuvilla on pääsy, hän tuskin saavuttaa tavoitteitaan, ja hänen liikkeensä, eleensä ja yrityksensä saada aikaan jotakin näyttävät ainoastaan teatraalisilta, turhilta ja avuttomilta. Taiteellinen ekonomia toiminnassa ei siis voi olla irrallaan tekijästään. Ekonomisen tavoite antaa tekijälle vastuun koko toimintansa kaaresta, jotta se vastaisi muodoltaan sitä todellisuutta, jossa se tapahtuu ja toisaalta olisi hänelle itselleen mahdollisimman antoisa ja hyödyllinen.

Taiteellisen ekonomian lopputulosten saavuttamisessa piilee vaara. Omassa työssäni huomaan usein kuinka ajatteluni alkaa seurata jo aikaan saatua, jolloin ajattelun ekonomisen logiikka vaivihkaa korvautuu kuvittelulla jo saavutettujen ajatusten puitteissa. Esimerkiksi kirjoittaessa metaforat tai generiset käsitteet, jotka aluksi auttoivat jonkin ajatuksen esiin nostamisessa, alkavatkin muodostaa omaa logiikkaansa ja joiden myötä itselleni kirjoittajana syntyy halu täydellistää teksti yksiselitteiseksi. Tällöin ajattelu ei enää pysy siinä, mikä sai sen alulle, vaan ajateltu alkaa viihdyttää itseään. Jokaiselle jonkun toisen kirjoittamista ohjanneelle on tuttua, kuinka ekonomisen vaatimuksen esiin saattamat muodot alkavat kehittää omaa logiikkansa ja täydellistymispyrkimystään. Kirjoittaja saattaa huomaamattaan innostua enemmän omista tutkimuksellista muodosteistaan kuin tutkittavasta asiasta. Kaiken lisäksi kirjoittaja aina vain saattaa luulla toimivansa ekonomisen tavoitteen mukaan. Lopputulosten esiin saattamisessa taiteellinen ekonomia on siis pikemminkin passiivisuutta tai itsensä ja oman kehonsa lainaamista tapahtumien ekonomiselle kululle kuin aktiivista pyrkimystä toimia oikein tai ajattelun säännön mukaan. Esimerkiksi Mäkikoskela (2015) pohtii kolmiulotteista kuvataiteellista työskentelyä ja teoksen syntymistä valmiiden ideoiden työstämisen ideaalista luopumisen näkökulmasta.

Ekonomisuus taiteellisen toiminnan moduksena tarkoittaa kurinalaisuutta ajattelussa, joka toiminnassa on läsnä. Ekonomian taju edellyttää harjaantumista ja ainakin pedagogit ovat huomanneet, että esimerkiksi lasten on vaikea saada mielensä pysymään paikallaan. Ekonomisen tajun puute näyttää ruokkivan individualismia. Taiteellinen ekonomia vaatisi siis tietynlaista antautumista ja tyytymistä toiminnan ehtoina toimivaan ympäristöön ja välineisiin, jotta olisi mahdollista ymmärtää niitä paremmin. Tämä on individualistisessa kulttuurissa ongelmallista. Taiteellisen ekonomian puute tuottaa individualisteja, jotka kasvavat

reagoiviksi, assosioiviksi, epävarmoiksi, jolloin nokkeluus korvaa viisauden ja hätäisyys maltillisuuden. Ilman kykyä luottaa toiminnassa taiteelliseen ekonomisuuteen individuaali haluaa ottaa kaiken ensin huomioon ennen kuin toimii. Hän haluaa itse harkita kaikkea suhteessa julkiseen variaatioon eikä siten tiedä mitä vaatia itseltään. Hän toimii ulkoisten mallien mukaan tunnistamatta omia oivalluksen paikkojaan.

Taidon opettamisen traditiossa ekonominen ymmärrys on edelleen mukana ja väistämätöntä. Useaan taiteellisen toiminnan harjoitteeseen sisältyy oikean asennon ja liiketekniikan etsimistä, mikä edellyttää keskittymistä ja kärsivällisyyttä. Tämä vaatii tietynlaista alitumista, esimerkiksi opetustilanteessa ohjaajan kokemukselle, toisaalta omalle kokemukselle, kehon, välineiden ja materiaalien välttämättömille piirteille. Tämä asetelma on tunnetusti tuottanut historiassamme valtavasti huonoa pedagogiikkaa ja vallankäyttöä, jonka päämääränä on ollut jokin muu kuin taidon jakaminen. Tällainen ekonominen tavoitteen muuttaminen vallankäytön välineeksi, yleistetyksi periaatteeksi ja ideologiseksi projektiksi on saanut aikaan traumaattisia opetuksi tulemisen kokemuksia taiteessa tai vaihtoehtoisesti mekaanista tekniikan taituruutta.

Yksittäisen ihmisen luonnetta tällainen koulutus on vaurioittanut synnyttämällä yhteistoiminnan kannalta tarpeettomia ilmiöitä kuten häpeää omista kyvyistään ja ominaisuuksistaan sekä haluttomuutta asettaa itseään alttiiksi uudelle. Tämä voi tulla ilmi varautuneisuutena suhteessa toisiin ihmisiin. Kuitenkin onnistuneessa pedagogisessa työssä ja taidon oppimiseen kuuluvalla kurinalaisuudelle omistautuminen antavat tuloksia, jotka näkyvät sekä onnistuneina lopputuloksina että myös toimijan omassa kyvyssä hallita ajatuskulkujaan ja asettaa näille vaatimuksia. Zen-perinne kiinnittää huomiota tapaan, jolla fyysinen itsensä hallitseminen vapauttaa mielen halustaan säntäillä (Klemola 2004). Mutta vastaavanlainen perinne kulkee mukana myös monissa muissa taidoissa ja niiden jakamisessa usein sanoittamatta ja ”hiljaisesti”.

Ekonomia toiminnassa tarkoittaa eräänlaista askeesia ajattelussa, joka liittyy tiettyyn työhön. Askeesi tarkoittaa tässä tilannetta, jossa harjoitamme jotakin, emmekä ajattele mitään muuta. Tähän mielentilaan viittaa Juho Hollo (1918a) harrastuksen kantasanana myötä, joka viittaa toiminnassa mahdolliseen hartaaseen keskittymiseen eli hartauteen. Hollo ajatteli, että jos ihminen ei noudata ajattelussaan askeettisuutta eikä ole jo ajatellut omalla kohdallaan ja hiljaa asioita, niin toisten kanssa toimiessaan hän synnyttää vain keskinkertaisuutta. Toisten ajatukset ottavat helposti vallan ja pyrkimys yhteisymmärrykseen voittaa pyrkimyksen oikeaan toimintatapaan, samoin pyrkimys saada

toisilta hyväksyntää voittaa rehellisyyden. (kts. Hollo 1931 *Itsekasvatus ja elämisen taito*)

Simone Weil on yksi ajattelun kurinalaisuuden ajattelijoita. Hänen ajatuksissaan ajattelemisen ja sen edellyttämä kurinalaisuus muistuttaa geometriaa. Simone Weil ajatteli geometrian merkitystä abstrahoivana, kokoavana taitona, jossa konkreettinen ympäristö ei muutu luvuiksi tai merkeiksi, mutta on silti enemmän järjestyksessä kuin jos sitä tarkastelisi vain erillisinä tapauksina. (Winch 1989.) Varto tulkitsee Weilin ajattelua siten, että jos matematiikka tarkoittaa, asioiden tematisoimista ennalta annettujen periaatteiden mukaan, geometria syntyy jokaiselle tarkastelijalle suoraan toiminnasta, havainnoista ja ajattelemisesta, jos osaa olla valpas (Varto 2005, 16). Varto pitää arvokkaana Weilin näkemystä kaikkien taiteenlajien kasvatuksellisesta voimasta. Taiteen lajit eivät siirrä ensisijaisesti uskomuksia, vaan haastavat tarkastelemaan toiminnan tapaa. (Varto 2005, 24.) Taiteen lajit voidaan ymmärtää taiteellisen ekonomian harjoituksena.

Pedagogisessa toiminnassa taiteellinen ekonomia ylittää aina representaation: kommunikaation ehtona on ymmärtää oman koordinaation suhde yliyksilölliseen toimintaan. Taiteellista ekonomiaa voidaan siis minän ja sinän erottamisen edellytyksenä luonnehtia itsetietoisuuden keskeisenä piirteenä: taiteellinen ekonomia on myös vastuuta teoista. Vastuun ottaminen kommunikaatiossa ei ole pelkästään esimerkiksi geneettisesti ennalta määriteltyä. Ajattelun askeettisten kykyjen piirteisiin voi sisältyä kieleen liittyvää taitamista ja ymmärrystä ennalta määrättyjen olioiden ja niihin liittyvien tekniikoiden lisäksi. Kieli taiteellisen ekonomian piirissä voi saada Weilin ajatuksen mukaisen abstrahoivan toimintaa kokoavan entiteetin luonteen. Ekonomisen herkkyyden piirissä jaettu kieli pystyy kiinnittämään abstrakteja mielikuvia, jotka muuten jäisivät ilman konkretisointia. Toiset tällaisista konkretisoinneista katoavat tuuleen, raukeavat tietyn merkityksenantohetken jälkeen, kun taas toiset jäävät pitemmäksi aikaa kommunikaatioon.

4.5 ALUSTAVA TUTKIMINEN

Seuraavassa tiivistän jo edellä kirjoittamaani ja pohdin taiteidenvälisten kokemusteni ”itselle yleisiä” piirteitä. Analyysini paljasti, että tällainen itselle yleistämisen kyky on tavoitteellisen toiminnan edellytys niin yksilöllisen kuin yhteisöllisen toiminnan kannalta. Nämä piirteet osoittautuivat tarkastelussani maailmasuhdetta konstituiviksi tekijöiksi joihin taiteellinen toiminta ja tutkiminen voivat rakentua. Analyysini tuloksena oli huomata, että taiteellinen toiminta nousee käytäntöön jo kuuluvasta *alustavasta tutkimisesta* ja toisaalta taiteellinen toiminta muuttaa niitä ilmiöitä, joita alustava tutkiminen tuo esiin. Tämä

tarkoittaa, että taiteellista käytäntöä voidaan tarkastella historiallisena epistemisenä rakenteena taiteellisen tutkimisen metodologian kannalta. Tutkimusmetodologisena huomiona tämä tarkoittaa, että mikään menetelmä ei synny tyhjästä. Uuden menetelmän omaksumisen täytyy välttämättä jäsentyä jo johonkin aiempaan epistemiseen rakenteeseen.

Taiteellinen käytäntö ja siinä jo olemassa olevat alustavan tutkimisen periaatteet ja organisoitumisen käytännöt paljastuvat siis *taiteellisen epistemen* lähteeksi. Edellä erittelemäni taiteellisessa toiminnassa harjaantumista määrittävät ilmiökokonaisuudet osoittivat kaikki tarkemman analyysin jälkeen, että harjaatujan oma toiminta toimii epistemen lähteenä. Taiteellinen episteme tulee ilmi samoissa toiminnoissa joissa se syntyy. Taiteellinen episteme on ehtona, jotta taiteellinen toiminta voi syntyä käytännöistä, jotka toiminnan harjoittajalle ovat jo mahdollisia. Samoin taiteellinen toiminta itsessään voi kehittyä epistemensä mukaan niissä piirteissä, jotka toimintaan jo kuuluu. Taiteellinen episteme täytyy edellyttää, jotta taidoissa harjaantumisen ja taiteellisen toiminnan looginen historiallisuus on mahdollinen, sillä nämä eivät yksilön näkökulmasta sinänsä ala tai lopu vaan jäsentyvät aina jo jäsentyneeseen.

Taiteellisen epistemen omakohtainen menettelytapa on luonteeltaan radikaalin yhteisideoimisen tulosta, se ei synny tyhjiössä. Taiteellisessa käytännössä tämä näkyy siinä, että taiteellisen epistemen menettelytavat ovat avoimesti esillä ja arvioitavissa taiteena, ne ovat esillä nähdyssä, kuullussa ja kosketetussa. Taiteellinen käytäntö epistemisenä rakenteena voidaan siis ymmärtää diskurssiksi siltä osin, kuin käsitteet ja oikeat menettelytavat tulevat koetelluiksi yhteisideoimisen periaatteella, joka on meille itsestään selvästi tuttu. Menettelytavan kehollinen luonne on selvä kaikille, jotka jakavat taidon omasta perspektiivistään. Tämä on myös ehtona tutkimisen vastuullisuudelle. Kuten Dewey (1934) kirjoittaa, taitavassa toiminnassa suurin osa taitajan toimintaa seuraa hänen havaintoiaan eli on siksi taiteellista. Tuloksena ei välttämättä ole muuta kuin taidetta ja ymmärrystä, mutta olennaista on, että näissä saavutetut merkitykset on mahdollista jakaa taiteellisen epistemen piiriin kuuluvien konkreettisten lopputulosten, tekojen ja teosten myötä.

Olen perustellut kuinka yksittäinen taiteellisen työ säilyy epistemen aikana ja paikkana. Vaikka on olemassa aina kollektiivisia hankkeita ja niihin kuuluvia tiedollisia rakenteita tietyn käytännön ympärillä, jokainen on sidottu taiteelliseen epistemeensä omassa kyvyssään sen aikaansaamisessa ja tämän aikaansaamisen koettelussa. Tämä on toisaalta niin yksityistä, että olemme ikään kuin kaikki sen äärellä.

Taiteellisen epistemen keskeistä ilmenemistapaa olen kutsunut *tuntumaksi*. Käsitteen variaatiot toistuvat taiteilijoiden kuvauksissa omasta toiminnastaan ja siinä tavoitetuista varmuuksista.² Heimonen

kirjoittaa, että taiteilijan täytyy kunnioittaa aistisuuttaan, sillä ”ruumiin tunto hohkaa varmuuttaan” (2009, 279–280). Vadén luonnehtii, että kokemus kielestä ei ole kokonaan kielellisen rakenteen tavoitettavissa. (2000, 33–34) Myös Arho toteaa, kuinka kirjoittaessaan musiikin ilmiöistä muusikkona ”kirjoittaminen tapahtuu aina jonkin kirjoittamattomana läsnäolevan äärellä” (2003, 56). Taiteellista käytäntöä ei voida ymmärtää epistemisenä, joka on vakiintunut. Taiteellinen episteme viittaa aina toimintaan, jossa on läsnä myös se, mikä voidaan kokea.

Tuntuma osoittautuu siis apukäsitteeksi, jolla viitataan niin taidoissa ilmenevään hyvin paikalliseen merkitysyhteyteen kuin myös taiteelliselle työlle tyypilliseen epistemiseen herkkyyteen ja siinä mahdollisesti heräävään asenteeseen. Tuntuman kuvaaminen myös epistemisenä asenteena on osuvaa, koska tuntuma aina jo sisältää tietyllä tapaa rajoittuneen intressin, jotenkin kehitellyn fokuksen johonkin. Tuntuman tiettyssä toiminnassa tekee mahdolliseksi, että vain tietyt lopputulokset tulevat tunnistetuiksi, ajatelluiksi tai hyväksytyiksi. Näin se toimii ehtona näkyville ilmiöille kuten Foucaultin episteme, mutta rajaa yksittäisen toiminnan piiriin.

Tuntuma viittaa juuri alustavan tutkimisen lähtökohtaan, jossa kaikki tämä on jo jotenkin asetettu ennen kuin mikään kriittisempi tarkastelu alkaa. Tämä on olennainen tieto, kun kysytään millaista tietoa käytäntöön perustuva ja taiteellinen tutkiminen synnyttää. Kehonteoreettinen intressi ja taiteellinen ekonomisuus ovat tuntuman avaaman ja rajaaman merkitysyhteyden sisäisiä ja aina keskinäisessä jännitteessä ilmenviä tendenssejä. Eletty painopiste merkityksellisen liikkeen lähteenä oli pelkistetty esimerkki siitä, miten käytäntöön sitoutunut (practice-based) tieto todellisuuden tutkimuksessa elää, on tavoitettavissa ja koeltavissa. Taiteellinen episteme alustavassa tutkimisessä on maailmasuhteeseen aina jo kuuluvaa läsnäolon itsekoettelua ja -varmentamista.

4.6 TUTKIMUSASETELMAN MUODOSTUMINEN TAITEELLISESSA TOIMINNASSA HARJAANTUMISEN YHTEYDESSÄ

Seuraavassa tiivistän nyt alustavaksi tutkimiseksi tunnistamiani taiteellisessa toiminnassa harjaantumisen piirteitä tutkimusasetelman muodostumisen kannalta. Erityispiirteeksi paljastui jo, että tässä luonnehdittua tutkimisenmenetelmää ei sinänsä aloiteta tai lopeteta, vaan tutkiminen koskee ja kehittää niitä suhteita, jotka jo jollakin

2 Kts. esim. Päivi Takala
(2014) *Äänen tunto: elokuva-
äänen kokemuksellisuudesta.*

tavalla määrittävät maailmasuhdetta. Tästä syystä taiteellisen tutkimusmenetelmää ei voida käsitellä niinkään minään ulkopuolisena tekijänä vaan taiteellisen epistemen tavoittamisen, aikaansaamisen ja koettelun kysymyksenä. Lukijan on syytä muistaa, että tässä omiksi näkökulmiksi erotetut kehonteoreettinen intressi, tuntuma ja taiteellinen ekonomisuus ovat koko ajan saman toiminnan ja kokemuksen tutkimuksellisen kuvauksen tarpeisiin eriteltyjä piirteitä.

Olen siis seurannut ja uudelleen konstruoinut käsitteellisesti tutkimusasetelman muodostumista taiteellisessa toiminnassa harjaantumisen yhteydessä. Tutkimusasetelman muodostumisen vaiheet voidaan esittää esimerkiksi seuraavasti:

- 1 käytäntö tulee tehdyksi
 - 2 taito tulee tarkoituksenmukaisesti kehitetyksi
 - 3 menettelytavat tulevat tunnistetuiksi tietämistä varten
- Neljäs vaihe erottautuu näistä juuri selkeän tutkimuksellisen näkökulmansa vuoksi mutta on seurausta kolmesta ensimmäisestä vaiheesta.
- 4 käytäntö tulee tietoiseksi epistemisestä luonteestaan

Oivallus mahdollistaa epistemen luonteen ja siihen kuuluvien menettelytapojen soveltamisen muissakin yhteyksissä. Soveltaminen ei siis tarkoita enää vain vaiheiden 1–3 mukaista työskentelyä edes taiteidenvälisessä tai kokonaisvaltaisessa merkityksessä. Erona on oivaltaa oma käytäntö epistemen lähteenä. Oivalluksen myötä toiminta tarjoaa kehityssuuntia ja evidenssiä, jotka aiemmin paljastuivat vain tietystä taidemuodossa tai -lajissa. Tässä viitataan siis tarkastelukulman muutokseen, jonka lähteenä harjoittaminen toimii, mutta jolle taiteellinen käytäntö sinänsä ei tarjoa selitystä.

Taiteellisen tutkimuksen professori Esa Kirkkopelto esitti näkemyksensä taiteelliselle tutkimukselle ominaisesta tutkimusasetelman muodostumisesta virkaanastujaisluennossaan (2007). Hänen mukaansa taiteellinen tutkimus ei voi olla vain vaihtoehtoinen tapa tehdä taidetta vaan tutkivan taiteen erottaa taiteellisesta tutkimisesta juuri pyrkimys teorian muodostukseen.

Taiteellinen tutkimus ei ole kiinnostunut vain taiteilijan omien taitojen tai taiteen kehittamisestä. <...>. Tässä sijaitsee olennainen tutkijaeettinen kriteeri, joka määrittää taiteellista tutkijuutta suhteessa muihin taiteilijoihin. Vaikka taiteellinen tutkimus liittyy johonkin taiteenlajiin tai sen hienojakoisimpaankin haaraan, se ei

tutki varsinaisesti sitä vaan artikuloi teoreettisesti tuon taiteen suhdetta johonkin mistä käsin määräytyy sen totuus, toisin sanoen: se perustelee kyseistä taidetta uudestaan. Tutkija kohtaa kysymyksen jostakin taiteenlajista kokonaisuutena, toisin sanoen sen rajoista, ja pyrkii niiden uudelleenartikulointiin. Näin tehdessään tutkijan positio ei tarkalleen ottaen ole enää tuon taiteenlajin piirissä, vaan missä? Väitän, että se on taiteellisessa tutkimuksessa. (Kirkkopelto 2007.)

Tulkitsen tässä tekstissä edelleen Kirkkopellon ajatusta nimenomaan taiteellisessa toiminnassa harjaantumisen näkökulmasta. Näin tekemällä muistutan, että yllä kuvattu ”asettuminen taiteelliseen tutkimukseen” ja ”teoreettinen artikuloiminen” täytyy toteutua jo tietyn harjoitetun ammattitaidon sisällä, jo saavutettua taitoa uudelleen tulkitsemalla, muuten se ei aidosti tapahdu millään muullakaan tasolla. Taiteen harjoittaja/tutkija ei voi yhtäkkiä valita, mitä tahansa muuta tapaa tietää, etsiä ja saada tietoa, tulla vakuuttuneeksi tiedosta ja sanallistaa sitä. On siis tutkimuseettisesti tärkeää, että teoreettinen/tutkimusasetelman syntyminen tunnistetaan jo taiteelliseen käytäntöön kuuluvaksi piirteeksi. ”Taiteenlajin uudelleen perustelevinen” viittaa nähdäkseni monimuotoisuuden vaatimukseen kulttuurisissa käytännöissä. Ymmärrän Kirkkopellon vaatimuksen ”pyrkimyksestä teorian muodostukseen” siis vaatimukseksi välttää satunnaisesti koetun ja hetkellisesti pätevän tason ulkoistamista abstraktiksi todellisuudeksi. Tämä edellyttää laajaa näkemystä niistä suhteista ja menettelytavoista, joissa oma taiteellinen käytäntö todellistuu. Tästä piirteestä johtuen tulee mahdolliseksi pohtia mahdollisuutta ajatella teoreettista taiteellisessa tutkimuksessa jonakin muuna kuin abstraktiona, sovellettavuutena ja yleispätevyytenä. Voisiko (kehon)teoreettinen harjaantumisen ja taiteellisen tutkimisen yhteydessä viitata johonkin meille mahdolliseen silloin kun löydämme itsessämme ja toisissamme menettelytavat, joissa tunnistamme käytännössämme sellaista mikä ei liity entiseen, mutta joka samalla kehon herkkyyksinä tekee näkyväksi tässä tarvittavan ymmärtämisyhteyden?

4.7

KEHOLLISESTI LÄSNÄOLEVAN

TUTKIMUSASETELMAN ERITYISPIIRTEITÄ

Seuraavassa käsitteellistän edellä esiin tulleita alustavan tutkimisen piirteitä tarkemmin tutkimusmentelmällisen tarkastelun näkökulmasta, jotta tulisi selkeämmäksi perustella analyysissäni paljastunut

hierakia: tutkimusmenetelmä voi jäsentyä ainoastaan jo jäsentyneeseen, joka siksi jo väistämättä on jo jotenkin tutkimuksellinen. Pyrkimys on siis artikuloida taiteelliseen epistemeen nojaavan tutkimusasetelman erityispiirteitä, jotka samalla perustelevat vielä osuvammin mitä olen tutkimukseni alkuvaiheessa tehnyt.

Taiteellisen epistemen tutkimiselle antaman luonteen mittakaavassa teoreettinen asemoituminen ei perustu refleктоivaan ajatteluun vaan pikemminkin kehon ja kehollisen toiminnan kykyyn valmistella ja tehdä mahdolliseksi merkityksellisyyden kannalta tarpeellinen jäsentyminen koko toiminta-aktiin kehon itsekoettelun kautta. Tämä voi tarkoittaa niin aistiherkkyiden valmistelua kuin myös jonkin olemassa olevan tekniikan uudelle tasolle saattamista. Taiteidenvälisten kokemusteni kohdalla tällainen eteneminen nosti esiin piirteitä, jotka haastoivat olemassa olevat taitoni ja niiden lajit. Kaikissa näissä tasoissa kehonteoreettinen intressi tarkoittaa sitä, että itsekoettelun ja herkkyyksien valmistelemisen on samaa dynamiikkaa kuin itsessään autonomisen tutkimuskohteen ilmenemisen rikkauden jatkuvaa huomioimista.

Kehonteoreettinen intressi on tuttu yhteyksistä, joissa kehon taidoilla ja yksittäisellä historialla on keskeinen asema toiminnan jäsentymisessä ja siinä vaikuttavien periaatteiden tunnistamisessa. Lähtökohdaksi voidaan ottaa, että kehonteoreettinen intressi on aina läsnä jollakin tavalla inhimillisessä toiminnassa. Toimintakyvyn ajatus viittaa jo tietynlaiseen eriytyneeseen lähtökohtaan. Tästä syystä voidaan ajatella, että meillä jokaisella on oma kehonteoreettinen historiamme, joka koostuu kaikista niistä jäsentymisistä ja uudelleenjäsentymistä, joissa olemme oppineet itsemme lihana. Tämä historia ei ole läpinäkyvä tai tarkasteltavissa ulkoapäin vaan pikemminkin olemme siinä aikaansaamiemme jäsentymisten, etäisyyksien ja läheisyyksien varassa. Toimintakyvyn harjoittamisen kannalta olennaista on kehonteoreettiselle intressilleen omistautuminen. Halu keskittyä paradoksaalisesti laajentaa toiminnan kokemuksen alaa.

Kehonteoreettinen historiamme eroaa kuitenkin selvästi epistemisen traditiomme synnyttävästä teoreettisesta historiasta. Kehonteoreettinen aktualisoituu ainoastaan toiminnassa ja elävässä tunteessa. Intressi viittaa pyrkimykseen elävöityä toiminnassa aina uudelleen. Kehonteoreettinen historia ei ole varasto vaan jälkien runsaus siinä, mitä on juuri nyt läsnä. Tällöin käytämme esimerkiksi ilmaisua kuinka joku kokemuksellaan ”ottaa tilanteen haltuun”. Kehonteoreettinen intressi ajaa asioiden äärelle, jotka juuri tässä toiminnan muodossa ja hetkessä ovat todellisia: kuvitelmat eivät päde, kun kysymys on oikeasta ajoituksesta, kestosta ja intensiteetistä.

Kehon kyky antaa etäisyyttä arkisiin aktiviteetteihin ilmenee sellaisen orientaation etsimisenä, jossa toiminnan harjoittaja pikem-

minkin pyrkii kuuntelemaan toiminnan vaikeasti lähestyttävää kohtaa, jossa merkitykset syntyvät jonkin saavuttamisen dynamiikan keskiössä. Etäisyys arkipäiväisyyteen tulee ilmi jonkinlaisesta elävänä tai vapaana pitämisen työstä, joka tiettyssä määrin on luonnollisen toiminnan ehtona, mutta joka ammattitaidon kohdalla erottuu myös omaksi käytännökseen. Tällaisessa teoreettisessa näkökulmassa on selkeä ero perinteiseen teoreettiseen tai käsitteelliseen hahmotukseen, jotka pikemminkin pyrkivät pysäyttävään otteeseen. Kehollisen toiminnan tarjoamat keinot omistautua voidaan ymmärtää alustavaan tutkimiseen kuuluvana teoreettisena intressinä tietyn toimintapiirin sisällä, joka ei vielä välttämättä tarkoita etäännyttämistä, yleistämistä tai idealisoivaa teoretisointia. Taiteellisen epistemen piirissä ero luonnolliseen asenteeseen tapahtuu toiminnassa, jota leimaa tuntuma, tavoitettavuus, saavutettavuus, välittäminen ja halu, kaikki se mikä elämisenkautta pakottaa meitä ulos entisestä.

Kehonteoreettisen etenemisen pääkriteeri ei taiteellisessa työskentelyssä ole sovellettavuus jossakin muualla, vaan pääkriteeri on merkityksellisyys, siis toiminta-aktin antoisuus tapahtumisen hetkessä. Jos teoreettinen ymmärretään tiedon ehtona, niin taiteellisen epistemen yhteydessä tietokaan ei tarkoita sovellettavuutta. Kehonteoreettinen on merkitystä tavoittavaa toimintaa toimintana, käytäntöä käytännössään. Tiettyyn toimintaan kuuluvan tuntuman yhteydessä teoreettisen intressin herääminen ei siis edellytä representaatiota, vaan toiminta ja päämäärien asettaminen eivät voi olla erillään toisistaan. Representaatio paljastaa aina puutteinaan sen, mikä ei ole tullut ajatelluksi, kun taas toiminnan merkityksellinen onnistuminen viittaa aina puutteettomuuteen ja itsessään riittävyteen.

Kehonteoreettinen taiteellinen tutkiminen on siis tämän tutkimusosan alussa lainaamani tutkija Mika Elon sanoin ”singulaarista”, mutta ei ehkä otetta sinänsä mistään, joka jo viittaa pysäyttämiseen, vaan pikemminkin taiteellisen epistemen otetta meistä. Sen millä on ote meistä on ikään kuin pakko ilmetä singulaarisena, jotta se voisi tulla esiin tyydyttävyyden dynamiikkana, tietona toiminnan kokonaisuudesta, kehon kyvyistä, jäsentymisen periaatteista ja niiden riittävydestä. Taiteellisessa toiminnassa läpi eletty dynamiikka voidaan alustavan tutkimuksen ehdollistamana ymmärtää epistemisenä kiinnostuksena: jatkuvana selvittämisenä mikä kuuluu omaan käytäntöön, mikä ei, mikä tässä on tietoa, mikä olisi mahdollista ottaa tietona? Ilman kehonteoreettista intressiä tällaisten arviointikriteerien olisi tultava ulkopuolelta, jonkun muu kehittäminä, yhteen kerättynä jossakin muussa yhteydessä ja käytännössä. Itse kukin tietää kuitenkin omasta kehollisten herkkyyksien ja välttämättömyyksiensä historiastaan kuinka paljon joutuu tulemaan toimeen sellaisen kanssa, josta vakuuttumiseen ulkopuolista reflektiota ei tarvita. Myös

muualta tuodut arviointikriteerit taiteellinen tutkija joutuu kytkemään omaan käytäntöönsä ja arvioimaan ne taiteellisen epistemensä kautta. Tekijä itse on lähteenä ja siksi taiteellinen episteme on vaikuttamassa jo kulttuurisissa ja yhteisöllisissä tarpeissamme ja motiiveissamme. Tekijä itse on myös vastuussa siitä kuinka kehonteoreettinen eteneminen onnistuu, koska kukaan ei voi realisoida liikettä toisen puolesta. Tämä on se alustavassa tutkimisessa syntynyt maaperä joka saa meidät Kirkkopellon (2007) sanoin ”perustelemaan tiettyä taidetta uudestaan” ja ”taiteeseen itseensä kuuluvaan evidenssiin nojaten”.

Aikaisemmin jo kuvailemani tuntuma tavoitteellisen toiminnan ehtona tuo esiin singulaarisen luonteensa tiukasti ajassa ja paikassaan. Siksi tuntuma voidaan alustavan tutkimisen merkityksessä ymmärtää epistemisenä herkkyytenä, jonka kautta toiminnan välineet, materiaalit ja kohteet paljastuvat tietyssä valossa, jonka kautta kohdattu ilmiö tai toiminta ymmärretään joksikin tai jonakin. Tuntumassa paljastuva ”tatsi” tai ”ote”, tai yleisemmin laatu ja siihen liittyvät merkitykset varmistavat, että toiminta koskee elämisessä alustavasti tutkittuja ja siksi yksittäiseksi historiaksi tematisoituja kohteita. Tässä tuntuman laatu tarkoittaa toiminnan kannalta olennaista koherenssia. Tuntuma on sellaisen kokonaisuuden huomioon ottamista, missä ymmärtäminen tapahtuu siinä maailmassa, jossa toiminta ja sen merkitys ovat. Koherenssilla korostan, että taiteellisen otteen tuntumassa ei ole aitoja erillisiä osia vaan tuntuman kokonaisuus on konteksti, joka määrää osiensa merkityksen.

Tuntuma tietynlaisena esiasetuksena suuntaa toimintaa tiettyihin piirteisiin kiinnittymällä. Tuntuma ei koskaan koske kaikkea. Rajauksen kautta kiinnittyminen paljastaa toiminnan merkitystä silloin kun tuntuman aika (tietty osa) ja paikka (kokonaisuus) pysyvät osuvassa suhteessa. Laaduttomuus lopputuloksissa kertoo yleensä juuri kokonaisuuden ja sen osien huonosta hahmottamisesta. Kokonaisuuden ja sen osan suhteen ymmärtäminen viittaa edellä mainittuihin kehon teoreettiseen intressiin ja taiteelliseen ekonomiaan. Ensin mainittu pyrkii mahdollisimman rikkaaseen ja intensiiviseen otteeseen toiminnan kohteesta kun taas ekonomisuus kuvaa tendenssiä realisoida moninaisuus toiminnassa mielekkäällä tavalla. Tuntumalla näyttää olevan usein kaksipuolinen merkitys. Se viittaa johonkin, joka on aistisesti läsnä ja siis aisteista riippuvaista, toisaalta se viittaa tuntuman haltijan ehtoihin olla alttiina tietyille vaikutteille.

Tuntuman episteminen herkkyys kuvaa henkilön valmiutta identifoida uusia kohteita, joiden alkuperä on henkilön käytännössä,

154

155

3 Tätä tuntuman, näkemyksen ja näkemisen suhdetta tutkin havainnollisemmin luvussa 5.1

Rajoittamaton tuntuma eli pieni kommentti työkalun filosofiaan.

ja ennakoida asioita käytännön ja itsen ulkopuolelta. Tuntumassa henkilö näkee, mikä on tarpeellista ja tietämisen arvoista ja miksi näin on.³ Tuntumassa tavoitetun laadun herkkyyks ja hauraus antavat toiminnassa paljastuvalle erityistä arvoa, sillä tuntuman varassa etenemisessä on selvää, että toiminta tapahtuu juuri tässä ja nyt, keskellä omaa elämää ja samassa maailmassa kaiken toimintaan kuuluvan kanssa. Esimerkiksi Pitkänen-Walter kirjoittaa, kuinka ”maalaaminen antaa mahdollisuuden tunnustella todellisuutta keskittyneesti” (2006, 61). Tuntuman paljastamia laatuja ei ole missään objektiivisessä todellisuudessa, vaan jokainen paljastuminen on riippuvainen toimijan omista lähtökohdista ja herkkyydestä tunnistaa laatuja. Tämä on tuntuman historiallisuuden vakavasti ottamista. Tuntuma on ainoastaan omakohtaisessa merkitysmailmassa, niissä rajoissa ja taidoissa, jotka kullakin sattuvat olemaan. Nämä rajat ovat satunnaiset, sekavat, ristiriitaiset, elävät ja muuttuvat, mutta en tiedä/vakuutu mistään muusta tuntumasta kuin omastani: tuntumaa, ja yleisemmin taiteellista epistemeä, ei ole missään muissa rajoissa.

Taiteellisessa työskentelyssä tuntumat voivat ilmaantua moninaisella tavalla ja vaihtelevasti. Joka tapauksessa ilmaantuminen tapahtuu hyvin luonnollisesti ikään kuin työskentelijän omana tietona. Reflektio tai jo artikuloitu tieto ei takaa tuntumaan pääsemistä. Pikeminkin jokainen vain kokee omalla kohdallaan, kuinka tuli ajan myötä herkäksi huomaamaan mikä toiminnassa tuli läsnäolevaksi. Epistemisen herkkyyden herääminen erilaisina tuntumina mahdollistaa erilaisten tiedettävien ja tutkimusta vaativien kohteiden tunnistamisen. Tämä voi tapahtua tilanteissa, jotka normaalisti ymmärretään tottumuksiksi ja rutiineiksi tai sellaisissa prosesseissa ja tapahtumissa, joilla ei ole valmista merkitystä tietämisen kannalta. Siksi esimerkiksi monen luovan ammattitaidon harjoittamiseen kuuluu käytäntö kerätä potentiaalista materiaalia.

Tietty ammattitaito herkistää havaitsemaan elämisessä työn kannalta ”mahdollisesti” tärkeitä ilmiöitä, ideoita, kuvia, ajatuksia, esineitä ja tilanteita. Taiteellisen työn kannalta mahdollisesti tärkeän materiaalin konteksti ja hyöty ei vielä tunnistamishetkellä ole selvä. Monet taiteilijat, myös tässä tutkimuksessa haastatellut, keräävät potentiaalista materiaalia, joka voi aktualisoitua tietyn projektin yhteydessä arvaamattoman ajan kuluttua. Projektin onnistumisen kannalta saattoi olla kuitenkin ratkaisevaa, että taiteilijalla oli tällaista potentiaalista, mihinkään vielä kuulumatonta materiaali, jonka potentiaalisuuden, sen tarkemmin määrittelemättä, hän oli joskus jo tunnistanut. Tuntumana eletty historia ilmaantuu ja jäsentyy omalla tavallaan, jopa tavoilla jotka yllättävät kokijansa, mutta kuitenkin kuuluvat selkeästi tiettyyn ammattitaitoon.

Metodologiselta kannalta olennaista on tunnistaa tuntuma epistemisenä herkkyytenä: se tulee itsestäni, omasta käytännöstäni,

omasta kiinnostuksestani ja näissä harjaantumisesta. Ei ole olemassa yleistä tai jaettua tuntumaa ja siksi on tärkeää osata sisällyttää sen vaikutukset yksilökohtaisten ehtojen joukkoon eikä tutkimustyön yleisten ehtojen osaksi. Tuntuman yksittäinen luonne jo omalta osaltaan sisältää ajatuksen, että käytäntölähtöiset toimintatavat ja taiteelliset käytännöt sisältävät tietoa, jota ei voi löytää muualta ja siksi nämä täytyy ymmärtää itsessään taiteellisen epistemen rakenteiksi.

Metodologinen perusta taiteellisessa käytäntöön perustuvassa ajattelussa täytyy siis artikuloida jokaisessa tutkimuksessa selvästi ja erottuvasti tältä osin, jotta tällainen tuntuman avaama tiedon muodostus tulisi artikuloitua selvemmin oikeassa yhteydessään kunkin tutkimuksen kohdalla.

Edellä olen jo ajatellut uudelleen omassa toiminnassani tunnistamieni kehonteoreettisen intressin ja tuntuman merkitystä nimenomaan sellaisen tutkimusasetelman muodostumisen kannalta, jonka taiteellisen toiminnan harjoittaminen voi tekijässään saada aikaan. Argumenttini Kirkkopellon asettamaan vaatimukseen siitä, että tutkivan taiteen erottaa taiteellisesta tutkimuksesta pyrkimys teorian muodostukseen, oli se, että tällainen muutos, tutkimuksellisen asetelman tunnistaminen, taiteelliseen tutkimukseen asettuminen, täytyy tapahtua jo itse kunkin oman ammattitaidon sisällä, muuten se ei todella tapahdu missään muussakaan yhteydessä. Tämän muutoksen kuvaamiseksi olen tarvinnut taiteellisen epistemen käsitteen kuvaamaan sitä ehtoa, joka paljastuu inhimillisessä aktiivisuudessa kaiken muun lisäksi. Taiteellinen episteme syntyy aktiivisessa tunkeutumisessa pakottavan todellisuuden alueelle, ja siitä mitä näistä kahdesta syntyy ja saadaan aikaan: tanssia, maalaamista, soittamista, havaitsemista ja dialogia. Taiteellinen episteme ei välttämättä johda mihinkään, mutta *muuttaa toimijan kokemista*. Taiteellisen toiminnan episteminen luonne voi fokuoitua mahdollisuudeksi olla yhtä aikaa mukana toiminnan tapahtumisessa ja sen arvioimisessa. Tällainen asemoitumisen ehto kertoo siitä, että taiteellisen epistemen vakuuttavuus ei ole sen sovellettavuudessa. Pitkänen-Walter tiivistää tätä erityispiirrettä näin: ”Taiteellisen työskentelyn lähtökohtana ei välttämättä ole tiedon tai edes ymmärryksen halu. Taidetta tehdään, koska se tuntuu mielekkäältä, kiinnostavalta tai nautittavalta tavalta olla. Taiteen tekeminen tuntuu mielekkäältä, koska se mahdollistaa ”olemisen”. (2006, 25.)

Jatkan nyt edelleen taiteellisten toiminnan kuvausten tutkimusdiskurssiin tulkitsemista huomiolla, että on tärkeää tunnistaa edellä artikuloitu mielekkyyden kokemus *toiminnan yhteydessä* aikaan saaduksi ja ylläpidetyksi taiteellisen epistemen rakenteeksi. Tutkimusasetelman muodostuminen taiteellisessa toiminnassa tai sen kuvauksissa

saattaa olla yhtä aikaa näin hauras ja selkeä: ymmärrämmekö taiteilijan puheen vain ”prosessin kuvaukseksi”, joka tarvitsee muuttuakseen toisia koskevaksi abstrahoimisen kykyjämme vai kuuntelemmeko taiteilijan puheessa jälkiä taiteellisesta epistemestä. Jälkimmäinen viittaa asenteseen joka saa arvostamaan moninaisuutta kuvauksen tasolla yleistämisen sijaan. Jälkimmäinen asenne myös ymmärtää, että mielekkyyden tavoittaminen taiteellisessa toiminnassa edellyttää monia harjaantumisen, kouluttautumisen, keskustelun ja kriittisyyden käytäntöjä, jotka eivät synny umpiossa. Kysymys on epistemestä Foucaultia mukaillen, koska toiminnassa aikaansaatu otetaan itsestään selvänä vakuuttuneisuuden muotona, joka ei tapahtuessaan kaipaa ulkopuolista tai täydentävää näyttöä. Kuten Pitkänen-Walter omassa väitöstyössään tuo monin eri tavoin esiin (esim. 2006, 57), kyse ei ole pelkästään omassa maailmassa olemisesta: mielekkyys, joka syntyy pakottavan todellisuuden kanssa toimimisesta, siihen osuvalla tavalla osallistumalla ja toiminnan merkitystä arvioimalla, edellyttää pikemminkin taiteellisen ekonomisuuden tajua, jota kukaan taiteilija ei voi pelkästään kuvitella omassa päässään. Toiminnan mielekkyys nousee työssä tarvittavan ajattelun askeesista, jota Pitkänen-Walter erittelee konstruktivisen subjekti-mielikuvan purkamisena ja ylittämisenä. Ollakseen merkityksellistä toiminnan fokus täytyy olla sen faktisuudessa, ei jossakin tietyssä todellisuuden asetuksessa ja sen varioimisessa. Näin maalaamisen mielekkyys kietoutuu paradoksiin: kuvan maalaaminen tarkoittaa kuvan rikkomista (Pitkänen-Walter 2006, 23).

Ilman ymmärrystä taiteellisen toiminnan epistemisestä rakenteesta, esimerkiksi taiteellisena ekonomian tajuna, toiminta päättyy koko ajan mielettömiin ja epärealistisiin ratkaisuihin, jotka eivät lopulta tyydytä edes tekijäänsä tai tämän ympäristöä. Taiteelliseen toimintaan kuuluvaa ekonomisuuden tajua voidaan siis pitää taiteelliseen epistemeen sisältyvänä intersubjektiivisuuden periaatteen tulkintana ja ymmärtämisena. Taiteellinen toiminta tavoittaa mielekkyyden silloin, kun toiminnan harjoittaja kykenee erottamaan toiminnan kohdetta koskevan pelkästään toimijaa koskevasta jo saavutetusta mielikuvasta. Taiteellinen epistemen ilmenemistavat kuten mielekkyyden kokemus täytyy ymmärtää siis aivan toisentasoiseksi ilmiöksi kuin henkilöhistorialliset tunteet.

Vaikka taiteellinen ekonomia tulee tavallisesti ilmi pitkään harjoitettujen taitojen kohdalla olen painottanut, että kehonteoreettisen intressin ja tuntuman tapaan myös taiteellinen ekonomia on historiallinen ilmiö. Tämä tarkoittaa, että ymmärrys siitä kuuluu aina jo jollakin käytännöllisellä tavalla maailmasuhteeseen. On siis osuvampaa sanoa, että maailman vastus synnyttää välittömästi oman evidenssinsä niissä käytännöissä, joissa se ilmenee. Toimintamme maailman vastuksen kanssa

ei ala tai loppu tiettyinä hetkenä, siksi ei myöskään taiteellisen ekonomian tajummekaan. Taiteellinen ekonomia taiteellisen epistemen piirteinä tulee ilmi jo siinä, kuinka maailman vastus ottaa välittömästi paikkansa kokemuksessa tulemalla samalla mahdollisimman havainnolliseksi. Jokainen havainnollinen kokemus on jonkinlainen tapauskohtainen ratkaisu tuoda esiin toiminnan muuttuva piiri siinä koetun sisällön kanssa. Tämä tulee väistämättä esiin myös taideteosten kohdalla ja niiden kontekstuaalisoinneissa.

Tämä on tarkemmin ajateltuna hämmentävä ilmiö, vaikka käytännössä hyvin tuttu ja siksi merkittävä piirre: inhimillinen käytäntö, kuten havainto tai taiteellinen toiminta, ovat maailmaan sitoutuneessa historiallisuudessaan eli alustavana tutkimisena, ankara menettelytapa, joka synnyttää oman epistemensä ja keinonsa sen jäsentämiseen.

4.8 LOPPUPÄÄTELMÄT TAITEELLISESTA
TUTKIMUSMENETelmäSTÄ
JA TÄSTÄ JATKAMINEN

Edellä olen siis kuvannut, eritellyt ja uudelleen ajatellut tarkemmin kolmea taiteidenvälistä työskentelyäni läpäisevää teemaa. Tarkastelu johti näkemään teemat alustavan tutkimuksen piirteinä, jonka varaan uudet taidot ja tutkimukselliset käytäntöni välttämättä asettuvat aina jollakin tavalla. Kuten lukija huomaa, teemat eivät ole mitenkään selkeästi toisistaan erotettavissa, rajattavissa tai osoitettavissa tai edes todistettavissa. Olen nostanut ne erilleen sekä eriyttämään että kokoomaan keskustelua taiteellisen tutkimuksen menetelmällisyydestä. Edellä esittämäni toimii kuvauksena eräästä mahdollisesta taiteellisen tutkijan yrityksestä ymmärtää ja jakaa toimintansa epistemisiä sitoumuksia. Luotan kuitenkin, että kuvaukseni tapa nojata kokemukseen taiteellisesta toiminnasta resonoi toimijoissa, jotka työskentelevät taiteellisen epistemen kanssa. Uskon, että taiteellisen työn tekijä tunnistaa toiminnan todellisuuden, josta analyysini motivoituu. Tarkoituksena on kuitenkin jättää auki kaikki mahdollisuudet soveltaa ja täydentää kuvausta tai löytää osuvampi tapa tehdä tämä johonkin muuhun yhteyteen osuvamman tavalla. Itse taiteellista työtä tehdessä ei erittelemiäni piirteitä olekaan syytä erotella, mutta tutkimusasetelman muodostumisen kannalta eritteleminen palvelee trans- ja amodaalisen problematiikkaa, joka on taiteellisen toiminnan piirre, johon käytäntö ei sinänsä pysty vastaamaan. Syy taiteellisen epistemen menettelytapojen erittelyyn on koko ajan ollut tutkimuksellinen sen osoittamiseksi, että taiteelliseen toimintaan kuuluu tietty episteminen luonto ja sitä esiin tuova herkkyys ja asenne. Näiden piirteiden kohtaaminen toiminnassa tuovat työhön teoreettisia ja arvioivia menettelytapoja. Näiden menettelytapojen läs-

näoloa inhimillisessä käytännössä olen kutsunut alustavaksi tutkimiseksi, joka ei ole kenenkään itse keksimä metodologia vaan toimintaan aina historiallisesti kuuluva rekisteri. Kaikki muu tutkimuksellinen asennoituminen on alustavan tutkimisen herättämää ja siten se tarjoaa keinot tutkimuksellisiin keinoihin sekä saamaan uuden otteen tottumuksiin, joiden varassa luonnollisessa asenteessamme toimimme.

Seuraavassa esitän tässä erittelemäni alustavan tutkimisen kolme⁴ kokoavaa piirrettä vielä tutkimusmetodologisesti tiivistettyinä:

Tuntuma: Tuntumassa aistisesti paljastuvat laadut ja näihin liittyvät kohteet takaavat, ettei tietäminen karkaa transendentiaaliksi, vaan pysyy taiteellisenä epistemenä, jonka lähde tutkija itse on. Ainoastaan näin tavoitetaan se merkitysyhteys, jossa tutkimustoiminta koskee alustavassa tutkimisessa tematisoituja kohteita.

Kehonteoreettinen intressi: on tutkimuskohteen autonomisuuden periaatteiden kehollista arvostamista. Teoreettinen intressi avaa keholliselle toiminnalle tietä osoittamalla kuinka tutkimuskohde säilyy läsnä olevana toiminnassa ja samalla tekee näkyväksi tähän tarvittavaa ymmärtämisyhteyttä keholle mahdollisten herkkyyksien piirissä.

Taiteellinen ekonomia: Kykyä realisoida kehonteoreettisen kattavuuden vaatimukset koetun moninaisuuden äärellä tilannekohtaisesti merkityksellisellä tavalla. Edellyttää kykyä erottaa toiminnan kohdetta koskeva pelkästään toimijaa koskevasta. On siis intersubjektiviisuuden periaatteiden tuntemusta.

Argumenttini on, että ihminen on aina jo jossain määrin tutkimusta tekevä avoin systeemi. Emme ole tuomittuja tietämään taiteellisen prosessin viereen, eikä tietäminen edellytä parempaa tietoa joka perustuu käytäntöä ylittävän järjestyksen välttämättömyyteen. Näiden perinteisten tietämistä kuvaavien mielikuvien rinnalle nostan taiteellisen epistemen tiedon lähteenä. Alustava tutkiminen on ehtona, että tällainen tiedon lähteen ajatus on tyydyttävä, koska lopputuloksen uskottavuus on jo sisäänkietoutunut sen selviämisen rakenteeseen.

Koska alustavan tutkimisen piirteet ovat riippuvaisia kehosta ja aistisesta, taiteellinen menetelmä on tarkassa merkityksessään aluton, se on pikemminkin jatkuvaa menetelmällistä anarkiaa. Taitava toiminta etenee ikään kuin omiin mahdollisuuksiinsa ja rajoituksiinsa havahtumisena: menetelmä on riippuvainen kyvystä tunnistaa omassa toiminnassa hukatut ehdot aina uudestaan ja uudestaan. Kehon teoreettinen intressi voi saada tutkivan merkityksen tässä uudelleen tun-

4 Näitä piirteitä itse kukin tunnistaa omalta kohdaltaan monia muitakin. Nämä kolme ovat

tutkimuksellinen valintani, jolla uskon kattavan tarvittavan vakuuttavuuden asian artikuloimiseksi.

nistumisessa, tietyssä ajassa ja paikassa, jolloin toiminnan uudelleen orientoiminen alkaa välittömästi kehittää tuntumaa, eriyttää ja testata näin ilmenneiden ilmiöiden ja toimintatapojen mielekkyyttä. Esimerkiksi maalauksessa on monta erilaista työvaihetta, ja viimeisen teon syynä on äärimmäisen harvoin mitkään niistä, jotka ovat olleet aikaisempien vaiheiden tekojen syynä. Tämä ei tarkoita, että teot olisivat toisistaan irrallaan, vaan että teot eivät selitä toinen toistaan. Havainto ja toiminta muuttuvat taiteellisen tutkivan toiminnan yhteydessä yhä uudestaan ja uudestaan, koska muuttumisen ehdoksi ymmärretty alustava tutkiminen ei ole ajallinen minkään tietyn ajanjakson merkityksessä.

Taiteellinen episteme ei siis ole tiedonjärjestelmä maailmasta vaan kehollisen maailmassa toimimisen aikaan saama dynaaminen tausta. Toiminta-aktit tulevat esiin edellyttämällä tällaisen dynamiikan. Havaitsejan ja taiteilijan suhde maailmaan ei ole selkeän symmetrinen, koska taiteellinen episteme edeltää kaikkea uudelleenjäsentymistä ja analyysiä. Episteminen kiinnostus taiteellisessa toiminnassa voidaan tunnistaa ajatteluna, joka on olemassa maailmaa tavoittavana liikkeenä ennen saapumista vakiintuneeseen käsitykseen itsestään ajatteluna. Tapahtuma, jossa maailma näyttäytyy olemassa olevana, muodostaa toiminnan piirissä asiat ja tapahtumat, joista reflektio puhuu. Toiminnassa aikaansaatu taiteellinen episteme viittaa menettelytapaan, jossa kullakin taiteellisella toimijalla on jo työssään ennen kaikkia peruskäsitteitä käsitys siitä, ”mitä” on olemassa ja ”kuinka” sen oleminen on riippuvaista siitä, mitä itse kukin on valmis tekemään. Taiteellinen episteme on siis merkitysyhteys, jossa jokin voi tulla tarkastelluksi jonakin säilyttämällä edelleen ne piirteet, joiden varassa se on osoittautui välttämättömäksi osaksi toimintaa.

Taiteellisen epistemen menettelytavat on olennaista saada uudelleen kuvatuksi, uudelleen muotoilluksi ja tulkituksi kunkin valitun tematisoinnin, kuten valitun taidon ja taiteen tiedonalan yhteydessä. Tähän tarvitaan kustakin rajauksesta syntyviä monenlaisia keinoja ja menetelmiä. Taiteellisen epistemen eri tematisointien tuottamista diskursseista ja tarkastelutavoista olen käyttänyt esimerkkejä tanssin, kuvataiteen, musiikin ja autoetnografian tutkimuskäytännöistä. Myös nämä tutkimustyöt ovat aina jo sisältyneet alustavan tutkimisen käytäntöön. Tästä syystä keskeinen toimintaa ja tutkimusta ohjaava piirre on taiteellisen epistemen välttämättömyys, siitä nouseva ammattitaito ja jokaiselle ihmiselle kuuluva kyky luovasti vastata toiminnallaan ja toiminnassa siihen, mitä jo tapahtuu.

Tutkimusoppaissa korostetaan tutkijan esiymmärryksen esiin tuomista ja artiluintia. Vaarana kuitenkin on, että huomio kiinnittyy vain refleктоimalla muodostettuihin käsityksiin ja henkilöhistoriallisiin

esiasetuksiin. Esiyymmärryksen ajatusta tulisi avartaa alustavan tutkimuksen suuntaan, jolloin mukana on myös se merkitysyhteys, jossa tutkimusintressi ja -käytännöt voivat syntyä. Tällainen lähtökohta perustelee taiteellisen epistemen mahdollisia muotoja paremmin kuin jo tiedetyt kontekstit. Vieläkin kriittisemmin voi sanoa, että mikään esiyymmärrys ei paljastu esiyymmärrykseksi ilman alustavaa tutkimista ja sen lopputuloksia. Myöskään alustava tutkiminen ei paljastu esiyymmärrykseksi ilman yymmärrystä alustavaan tutkimiseen kuuluvista keinoista ja sitoumuksista, jotka taiteellisen epistemen kautta ovat aina jo jollakin tavalla tuttuja.

4.9 TAITEELLISEN EPISTEMEN LÄHTEESTÄ

Esiyymmärryksemme käsittäminen alustavaksi tutkimiseksi tarkoittaa mahdollisuutta ottaa toiminnan mielekkyyden dynamiikka mukaan myös toiminnan mielekkyydestä tehtävään arviointiin ja keskusteluun. Toiminnan mielekkyydessä alustava tutkiminen paljastaa avoimuutta ja huolehtimisen käytäntöjä rakenteista, jotka elämisen ja arjen kannalta ovat olennaisimpia. Tämä ei ole automaatiota vaan tajunnallisuuttamme alustavaa taustaa kehollisen toimintamme maailmaan kuulumisesta. Paremmin kuin esiyymmärrys, alustava tutkiminen tavoittaa osuvammin tutkimusta perustavan ehdon: syvenevä tietomme tutkimusta motivoivasta kohteesta, elämismaailmasta ja avoimuuden aktiivisuudesta on aina lähtöisin alustavasta tutkimisesta ja siinä paljastuvasta taiteellisesta epistemestä omassa kehollisessa kokemisessamme.

Taiteellinen episteme on juurtunut käytäntöön, jossa olen osana historiallisesti, biologisesti ja sosiaalisesti organisoituneita elämismaailman aktiviteetteja. Tutkimus herää näissä aktiviteeteissa, eikä se koskaan jätä näitä. Käytännöt jäsentyvät aina jo jäsentyneille käytännöille, jotka kokonaisuudessaan organisoivat elämismaailmani. Asioiden ymmärtäminen on tässä mielessä jonkinlaista mieleenpalauttamista tai hermeneuttista esiin nostattamista jonkin muun unohtuvan kustannuksella. Tutkimustoiminta on aina jonkin verran hermeneuttinen yritys. Tutkimuksen ratkaisevilta osin ei ole muuta todellisuutta kuin itse käytännön menettelytavat, jossa tutkimustulokset voivat ilmetä.

Taiteellinen käytäntö alustavana tutkimisena viittaa tässä elämismaailman ulottuvuuteen, joka on yksittäisen ihmisen arkea, se on yksittäistä historiaa. Kutsuin tätä tutkimukseni alussa radikaaliksi arjeksi. Yksittäisen historian ja toimintakyvyn ilmituleminen elämismaailman menettelytapojen yhteydessä voi tulla tunnistetuksi epistemisenä rakenteena, koska tässä yhteydessä tulee tiedetyksi sellaista mitä ei tapahdu missään muualla. Taiteellisessa toiminnassa epistemen rakenteen voima on sen jatkuvasti läsnäoleva outous, mikä tulee tunnistetuksi koska se jää tulematta tutuksi. Outous pitää aistisen aistisena, kehonteoreettisen

intressin kehollisena ja näin vastustaa kääntymistä mieleksi, käsitteelliseksi. Tämä on myös tutkimuksen kannalta eettinen piirre, koska se pitää yksittäisen tutkijan ja tutkimuskohteen yksittäisenä samalla kun se on kiinni kaikessa muussa. Tiedämme hyvin käytännöllisellä tavalla, että tämä on meille yhteistä vaikka emme voi yksittäisyyttämme ulkoistaa.

Kun ajattelemme tarkemmin aivan tavallista kanssa käymistämme toisten kanssa, kasvatusta, opetusta, harrastuksia, kaupankäyntiä, viihdettä, seksiä. Oletamme toisiltamme taitavuutta ja hallintaa toiminnan jäsentämisen piirteissä. Taitavuus tässä arkipäiväisessä merkityksessä tarkoittaa, että pysymme mukana, olemme selvillä ja tajuamme mitä tilanteissa tapahtuu. Elämisen aktiviteetit pitävät toimintamme ja tajuntamme kiinni maailmassa, jatkuvasti tästä yhteydestä huolehtien. Tässä käytännössä mittaamme myös toisten toimintaa.

Kävelen, puhun, hengitän, ajan autolla, tanssin, havaitsen, valmistan ruokaa. Kaikissa näissä on jo olemassa perusmerkityksellisyys, joka näkyy siinä, kuinka nojaan toimintani jatkuvuuteen: luotan toimintani aikaansaannoksiin, luotan siihen, että saan järkevän lauseen suustani, vaikka en ole sitä aloittaessani vielä ajatellut loppuun. Samalla myös tiedän, että en voi ottaa kaikkea tätä liian itsestään selvänä. Elämisen aktiviteetit ovat kaikissa arkisissa käytännöissä hyvin hienovaraista valppautta mahdollisille muutoksille ja uudelleen asennoitumisille. Arkisista aktiviteeteista tulee ikään kuin maaperä, jolle nojaamme koko ajan, vaikka toisaalta valmistelemme itse tätä maaperää maailman kanssa koko ajan.

Jos tuntuma katoaa, jos tavoitettavuus (teoreettinen intressi) katoaa, jos kyky realisoida (ekonomisuus) katoaa, katoaa maailmakin. Kysymys on, Juho Hollon käsitettä käyttäkseni, *todellisuusläsnäolosta* arkipäiväisimmillään. Tiedämme hyvin käytännöllisellä tavalla keinot, joilla löydämme tilanteesta toiseen. Tätä maaperää olen kutsunut tähän mennessä elämismaailmaksi, joka on fenomenologisen filosofian peruskäsite.

Elämismaailma viittaa siihen, että olemme aina jo organisoituneet jollakin tavalla ja ”olemme organismeja hyvin laajassa merkityksessä” kuten Noë (2015) asian ilmaisee. Elämismaailmallinen lähtökohta tarkoittaisi, että olemme organismeja hyvin laajassa merkityksessä. Organismien organisoitumiseen vaikuttavat voimat ja suhteet ovat myös Paul Kleen tarkkojen huomioiden kohteena, kun hän tutkii muodon antamisen kysymyksiä. Noën ja Kleen pohdintoja yhdistää yritys luonnehtia niitä merkityksiä, joita ankarasti yhteinen lähtökohdamme tuo esiin niissä käytännöissä, joiden kanssa itse kukin joutuu tulemaan toimeen omalta kohdaltaan. Suuri osa tätä organisoitumista ei ole kokijan oman päätösvallan alaisuudessa, eikä ole tulosta mistään

suunnitelmallisuudesta. Sitä vastoin se perustuu välttämättömyyksiin, jotka kumpuavat biologisista ja sosiaalisista ehdoista, joilla organismi tavoittaa käytäntöjensä kannalta rikasta kosketuspintaa ympäristöönsä ja luo jatkuvassa vuorovaikutuksessa perustaa, johon arjessaan nojaa.

Kanssakäymisemme perustuu piirteisiin, joissa omakoh-
taisuus muuttuu kaikkia koskevaksi: ajoitukseen, näkemykseen, uusien
mahdollisuuksien avaamiseen ja näkemiseen, tajuun sopivista suhteita,
kestosta, intensiteetistä, oivalluksista kanssakäymisen aikana, uusien
kokonaisuuksien hahmottamisesta, sanavarastosta, tuntumasta, siitä
miten kokemus tulee ilmi ja kuinka se on jaettavissa. Nämä piirteet eivät
suoraan ole arjessamme tärkeintä ja huomiomme kohteena, vaan olemme
uppoutuneet aktiviteetteihimme ja säätelemme uppoutumistamme
edellä mainittujen piirteiden varassa. Tämän kaiken keskellä meillä on
kuitenkin, Lingistä (2007, 1–6) mukaillen, kyky löytää keskenämme
oikeat sanat, oikeat kestot, oikeat hiljaisuudet, oikeat rytmit ja oikeat
kosketukset välillämme.

Teemme siis tutkimusta arkemme ohessa koko ajan ja tutki-
muksen kohteena eivät ole satunnaiset päämäärämme vaan pikemminkin
aina läsnäolevat käytännöt, joilla ylläpidämme yhteyden maailmaan,
toisiin, pysyttelemme kiinni merkityksellisen organisoitumisemme voi-
mavirrassa. Harjaannutan itseäni koko ajan siinä kuinka tuon asioita
huomioni keskiöön, kuinka voin tuoda asioita toisten tietoisuuteen,
kuinka pidän ”pelin auki” esimerkiksi mahdolliselle nautinnolle.

Työskentelymme tällaisen jäsentelyn ja uudelleen jäsente-
lyn varassa ei ole yksin kenenkään hallinnassa, vaan organisoituminen
on kompleksista kuten eläminen kaiken kanssa koko ajan. Arkinen
toimintamme muistuttaa rituaaleja, joissa heittäydymme laajemman
yhteyden varaan ja työstämme tätä haurasta yhteyttä. Tähän olemme
sotkeutuneet. Taitomme, kykymme ovat aina jonkinlaisia itsenäisyyden
suvantoja, taitoa antaa ja tehdä tilaa, tavoittaa omaa aikaa tai muodos-
taa argumentti, ollessamme kuitenkin riippuvaisia kaikesta muusta.
Tällainen episteminen hallinta on taiteen ja sosiaalisen elämän ydintä.
Jotta taiteellisessa epistemessä ilmaantuva voisi saada hahmon, jonka
sen ilmaannuttaja voi itse ymmärtää, ja jonka mukaan muutkin voivat
sen siten vastaanottaa, niin kehollisuuden ja kulttuurin välillä on oltava
vahva side juuri yhdessä ihmisessä. Taiteellisen epistemen käyttöönotto
edellyttää aina uudelleen organisoitumista itsessä, jotta uusi voi jäseny-
ä esiin jo jäsenyneysessä, jotta uusi voi olla minussa olematta vielä minua.

Toimimme sen mukaan mikä on meille elämismaailmassa
jaettu. Taiteellinen episteme ei voi historiallisuudessaan nousta itsensä
yläpuolelle, siksi sen vaikutus arjessamme ja taitavassa toiminnassamme

muistuttaa kapillaari-ilmiötä. Varto (2008d, 68-86) antaakin tähän sopivan kuvan:

Taide imee meitä kohti itseään. Taiteella tarkoitan tässä ihmisen pitkää historiaa aistisen ja keho- lisen taitamisen tiellä, historiaa, jonka alkumetreillä opimme laula- maan, tanssimaan, piirtämään ja lopulta puhumaan. Tiedon välit- täminen tuskin oli tärkein funktio millekään näistä, sillä suurin osa maailman elollisista tulee hyvin toimeen tiedonvälityksessä ilman ihmiskykyjä. Aistinen ja kehoallinen taitaminen ovat aina olleet houkut- televia, haastavia ja tarttuvia: kun näkee toisen taitavan, tuntee itsessään, kuinka sama taito alkaa imeä, houkutella ja vaatia. Se ei ole ilmaisua, ei kommuni- kaatiota, ei kilpailua, ei tietämistä eikä fyysistä selviämistä ei edes empatiaa vaan imu, jonka takana ovat kaikki toiset ihmiset ja heidän taitonsa sekä vahva kokemus, että kuulun heihin. Taide on epäilemättä historiallista ja siis relatiivista suhteessa aikaan, tapoihin ja tottumuksiin. Se ei perustu neroudelle eikä jumalan kosketukselle. Sillä voi olla monia strategioita, tavoitteita ja ilmen- tymismuotoja. Mutta silti kaikkia sitoo toisiinsa arvoitus, joka on esitetyn tai ilmaistun ja sen merkityksenannon välillä. Kuten metaforan synty on aina yllätys ja usein heuristinen kokemus ("ahaa, noinko sen voi myös ajatella!"), taiteena ilmituleva on kauttaaltaan tällaista mahdollisuutta nähdä, kokea ja ajatella toisin. Tällöin myös voi arvioida toisin ilmiöitä, jotka ovat muutoin tuttuja. Tämä ei tapahdu tyhjiössä vaan perin- teessä, jossa kaikki olemme osallisina.

164

165

Omassa toiminnassani taiteellisen epistemen tutkiminen alkoi peri- aatteiden tunnistamisesta asemoituessani systemaattisesti toiminnassa kohdatun vastuksen suhteen. Systemaattisuutta osoittavat piirteet osoittautuivat merkiksi siitä, että kehoallisuus on luotettavaa vain jos vastaanotan ja välitän tavoitettua aktiivisuutta sen sijaan, että olen aktii-

vinen toiminnassani. Vaikka pidän käytäntöjäni ja taitojen sisältöjä itsevalittuina, käytäntö ei paljastu lineaarisesti tai konstruktiivisen kokijan mielen mukaan. Maailmassa toimiminen johdattaa uudelleen aloittavalle kokemisen tasolle maailmasuhteessa, keho paljastaa tällaiset oppimisen tilanteet taiteellisena epistemenä. Näin taiteellinen episteme tulee ilmi taiteellisen työn tekijässä. Myöskään ymmärrys käytäntöni laadusta ei synny pelkästään käytännöstä. Situaationi on koko ajan jonkin tietyn kontekstin ja laajemman kontekstin rajalla.

Taiteellinen toiminta paljastaa ilmiöitä, jotka ovat tärkeitä, joskus siinä määrin, että ne haluaa jakaa. Tämä tärkeys voidaan tuoda esiin myös lähteenä moraaliseksi kokemukselle. Vastus toiminnassa tuo esiin väistämättömyyden, joka ei ole historiallisesti rakennettua totuutta vaan ehto, jonka kanssa toimintani on kunakin hetkenä tekemisissä. Kohtaamiset vastuksen kanssa paljastavat taidot ja taidot asettavat mielen moraaliseen kontekstiin, toiminnan vakuuttavuuden piiriin, jota kukaan ei sinänsä omista. Ilman tätä suuntaa velloisin vain mieleni maailmassa, joka aina antaa yhä enemmän muutosta ja vastauksia, mutta ei tiedä mistä ne tulevat. Toisen kanssa kommunikointi liittyy tähän, koska myös hän kuuluu oman alustavan tutkimisensa kautta taiteellisen epistemen piiriin omalta kohdaltaan.

Olemme tässä vaiheessa tutkineet tutkimuskohdetta Varton erittelemän fenomenologisen menetelmän mukaisesti. Kerroin tutkimukseni osan 2 alussa, että olen tiivistänyt menetelmän tutkimusraporttini tarpeisiin kolmeen vaiheeseen. Tähän mennessä olemme kulkeneet ensimmäisen (ennakkoluuloton kuvaus) ja toisen (millainen yleistäminen on mahdollista) vaiheen läpi. Seuraavaksi siirryn tutkimukseni lähtökohtien kuvauksen kolmanteen vaiheeseen. Muistutan lukijaani, että vaiheiden seuraaminen alkoi tutkimusmotivaation kuvaamisena, se osoittautui matkan varrella tutkimusmenetelmän kuvaukseksi ja artikuloimiseksi. Nyt kolmannessa vaiheessa menetelmän seuraaminen on johtanut meidät jo tutkimuskohteen ilmaantumistapojen tutkimisen äärelle.

5 Millaisissa muissa suhteissa ilmiö
näyttäisi tulevan esiin?

Edellisen perusteella tiedämme millainen yleinen kuuluu ilmiöön. Tarkastelu on kuitenkin kiinni ilmiössä ikään kuin ilmiö olisi irrallinen yksikkö. Seuraavaksi etsitään merkitykselliset suhteet, joissa ilmiö todellistuu juuri näissä löydettyissä laaduissa. Kuvittelemalla saadaan esille kaikkia suhteita, joissa ilmiö voi tulla esiin. Tämä ei ole pelkkää fantasiaa vaan järjestelmällistä etsimistä, jossa tutkija rajaa ilmiön todellistumista käyttäen hyväkseen lukuisia välineitä: päättelyä, kokemustietoa, kuvittelukykyä, sovelluksia. Tarkoituksena on selvittää, onko ilmiö edelleen sama ilmiö, kun nämä ja nämä suhteet muuttuvat. Suhteet voivat olla ilmiön sisäisiä tai ulkoisia ominaisuuksia. (Varto 1991, 87–90.)

166

Tässä kolmannessa vaiheessa nostan alustavan tutkimisen ja taiteellisen epistemen kysymykset esiin omaa toimintaani yleisemmissä keskusteluissa. Tarkoituksena on samalla osoittaa lukijalle, kuinka tutkimukseni tässä vaiheessa ymmärsin paremmin kuinka tutkimukseni oli siirtymässä selkeämmin *diskurssiin visuaalisesta* tuntuman toimintaan synnyttävän näkemyksen kautta.

5.1 RAJOITTUMATON TUNTUMA
ELI PIENI KOMMENTTI
TYÖKALUN FILOSOFIAAN

Kirjassaan *Vasara ja hiljaisuus* taiteilija-tutkija Jyrki Siukonen (2013) tekee lyhyen johdatuksen työkalun filosofiaan. Hän ottaa puheeksi myös tuntuman käsitteen ja siihen kuuluvia merkityksiä. Myös Siukosen pohdintoissa ilmenee kuinka läheisesti tuntuma taiteellisen epistemen paikkana liittyy tietynlaiseen näkemiseen, näkemyksellisyyteen työssä, jossa tuntuma paikantuu tai paikantaa jotain jonakin. Siukosen suomenos Pirsigiltä osoittaa tämän osuvasti:

On olemassa niin sanottu mekaanikon tuntuma, joka on hyvin ilmeinen niille jotka tietävät mikä se on mutta vaikea niille, jotka eivät tiedä; ja kun näkee konetta korjaamassa jonkun jolla sitä ei ole, kärsii usein koneen mukana. (Pirsig 2010, 352. Siukosen suomenos)

167

Yhdistäessään tuntuman pohtimisen taiteilijoiden puhumattomuuden kysymyksiin Siukonen kuitenkin jättää problematisoimatta Polanyin ”hiljaisen tiedon” kategorian. Tuntuman merkityksen paremmin ymmärtämisen kannalta niin Pirsigin kuin Polanyin ajatukset kinesteettisestä herkkyydestä ja keskittyneestä tietoisuudesta pyrkivät palauttamaan näkemyksellisyyden ja taidossa harjaantumisen erääksi tietämisen tavaksi, ikään kuin sen toistaiseksi jäsentymättömäksi ja sanattomaksi osaksi, joka kuuluu siihen, mikä on jo sanoina. Tästä syystä tuntuman sijoittaminen hiljaiseen tietoon ei tavoita tuntumaan kuuluvaa näkemyksellisyyttä taiteellisen epistemen merkityksessä vaan pikemminkin pysyy diskursiivisessa täyttäessään vain jo sanallistetun diskurssin aukkoja. Hiljainen tieto ei ole riittävä kategoria arvostamaan tuntuman epistemistä, sen näkyväksi tekevää luonnetta. Kategorian käyttäminen tutkimuspuheessa on noussut pikemminkin keinoksi vaientaa taiteellisen episteme.

Crawford (2012) tarjoaa kirjassaan *Elämän korjaajat* luonnehdinnan mekaanikon tuntumasta, joka tekee paremmin oikeutta taiteelliselle epistemelle:

Moottorivaurioiden perimmäiset syyt ilmenevät johdonmukaisina kulumisen kehityskaarina, ja moottorinrakentaja oppii havainnoimaan niitä tarkasti. Hän oppii suuntaamaan huomionsa oikein. Hän ei vain passiivisesti ota havaintoja vastaan vaan etsii niitä aktiivisesti. <...> Lukemattomia kertoja kokeneet mekaanikot ovat paljastaneet minulle jotain, mikä on ollut aivan silmiäni edessä mutta minkä havaitsemiseen tarvittava tieto on puuttunut minulta. Kokemus on kummallinen. Silmiini tuleva aistitieto on sama, mutta ilman asiaankuuluvaa merkitysyhteyttä piirteet jäävät näkymättömiksi. Kun joku on näytännyt ne, on tuntunut vaikealta uskoa, etten olisi nähnyt niitä aiemmin. (Crawford 2012, 94.)

Jälleen huomaamme tuntuman ja näkemisen yhteyden: mekaanikkojen yksittäiset tarinat ja erot tuntumaan kuuluvissa taidoissa avautuvat erilaisina näkemyksinä samaan moottoripyörään (maailmaan). Tärkeä on myös huomio, että näkemys voi muuttua kun kokenempi auttaa kokemattomampaa asettamaan kokemustaan uudestaan.

Crawford tuo esiin kuinka hyvä mekaanikko ei tee havaintojaan sivusta katsojana ennalta päätetty diagnoosi mielessään, vaan hänen havainnoimisensa on pikemminkin aktiivinen tapahtumakulku, johon

kietoutuvat hänen kokemuksensa ja tietonsa mekaanisista lainalaisuuksista ja syy-seuraussuhteista. Lisäksi hänen havaintonsa ovat sidoksissa kolmanteen asiaan: eettisesti sitoutuneeseen asenteseen. Hän todella on kiinnostunut etsimään johtolankoja ja syitä vain, jos hän välittää moottorista henkilökohtaisesti. Konkreettinen yhteys maailmaan on merkityksellistä, koska jokapäiväisyyden tylsistyttämä tietoisuus ja todellisuuden tajuaminen oman ammattitaidon (ja -ylpeyden) tarjoamin keinoin ovat kaukana toisistaan. (Crawford 2012, 97.)

Ammattitaitoon kuuluu näkemyksellinen havainto, jossa pelkän neutraalin näkökulman täydennykseksi kokemuksessa on aina ”lisä”, mutta joka juuri edellytetään asioiden todellisen tilan hahmottumiseksi. Crawford rinnastaakin taiteilijan ja mekaanikon työskentelytavat keskenään: ”Hyvä taiteilija ja hyvä mekaniikko eivät käytä mielikuvitustaan paetakseen maailmasta vaan kytkeytyäkseen siihen” (2012, 101). Ammattitaitoinen ihminen ei ole siis pelkästään taiteellisen epistemensä ehdollistama, vaan työn tuntumassa tavoitettu episteme on mahdollista suunnata todellisuuteen nähden työssä paljastuvien vaatimusten mukaan. Crawfordin tiivistää kysymyksen oman mekaanikon kokemuksensa pohjalta seuraavasti: ”Maailma on nähtävä selvästi, jotta voi reagoida siihen oikein, ja sitä varten on päästävä oman pään ulkopuolelle” (2012, 105).

Tuntuma ja näkemys heräävät maailmassa, mutta Crawfordin mukaan taitavan ja tavoitteellisen toiminnan yhteydessä herää muutakin: mahdollisuus ulottua maailmaan, nähdä se selvemmin, reagoida siihen oikein, tavalla, joka ei ole vain pään sisäistä kuvitelmaa. Siukonen pohtii Heideggerin kuuluisaa katkelmaa vasaroimisesta, jossa ilmenee, että työkalun kanssa tehty työ ei viittaa vain käyttöönsä ja siihen mitä varten se on tehty, vaan myös tekijäänsä ja käyttäjänsä: ”Työ on veistetty häneen, hän ”on” työn tulemisessa läsnä. (Das Werk wird ihm auf dem Leib zugeschnitten, er ”ist” im Entstehen des Werkes mit dabei.)” Työn kautta, työssä mukana me emme kohtaa vain käsillä olevaa, vaan myös olevan, jolla on ihmisen olemistapa. Näin kysymys käsilläolemisesta, olemisen muotona jossa jotakin paljastetaan, laajenee työhuoneen kotoisen maailman ulkopuolelle (der häuslichen Welt der Werkstatt) yhteiseen maailmaamme.” (Siukonen 2013, 52.)

Polanyi puhuu keskittyneestä tietoisuudesta ja antaa ehkä huomaamattaan havainnollisen lähtökohdan sille, mitä Heideggerin ”olla työn tulemisessa läsnä” voisi tarkoittaa tuntuman ja näkemyksen kannalta. Ennen iskemistä pyrimme kannattelemaan vasaraa niin, että osuma naulaan olisi mahdollisimman tehokas. ”Lyödessämme vasaralla emme tunne että sen varsi on iskenyt kämmentämme vasten, vaan että sen pää on iskenyt naulaan.” (Polanyi 1962, 55.) Kyseessä on jo edellä esitelty kyky tuoda kohdallista työskentelemistä täydentävä ”lisä”,

jolla tässä tapauksessa vasaran ja naulankannan osumakohta elävöityy kokemuksen keskukseksi työn näin vaatiessa. Osumakohta sinänsä ei ole vasaroijan fysiologisen kehon piirissä, mutta toiminnan yhteydessä hän *ulottaa tuntumansa* koskemaan myös tätä, hän on tässä ulottautumisen merkityksessä ”työn tulemisessa läsnä”.

Työn teossa mahdollinen läsnäolonsa ulottaminen itsensä ulkopuolelle on tutkimukseni kannalta olennainen ilmiö matkalla kohti diskurssia visuaalisesta. Moottoripyörän korjaaminen ja vasaroiminen osoittautuivat riippuvaiseksi eräänlaisesta maailmaan päin kasvamisesta ja oman toimintansa merkityksen tunnistamisesta tässä syntyvässä näkemyksessä. Ilmiön jatkokehittelyn kannalta edellä mainitut esimerkit osoittautuvat kuitenkin liian kapea-alaisiksi toiminnan muodoiksi. Mitä oppisimmekaan, jos työkalun filosofiaa kirjoitettaisiinkin esimerkiksi huuliharpusta? Siukonen lainaa edelleen filosofi Heideggeria: ”Lähin kanssakäymisen tapa ei ole kuten olemme osoittaneet, pelkkä käsittävä tietäminen, vaan toimielias käyttävä huolehtiminen, jolla on oma tietämisen tapansa.” ”*Käsillä oleminen* on tapa, jolla maailman asiat näyttäytyvät ihmiselle alkuperäisemmin” (2013, 74). Huuliharpun näkökulmasta täytyisi puhua kuitenkin *huulilla olemisesta*, joka jo viittaa erilaiseen herkkyyteen maailmasuhteessa kuin käsi.

Steinbeck tarjoaa kuvauksen huuliharpun huulilla olemisen saavuttamasta taiteellisesta epistemestä romaanissaan *Vihan hedelmät* (1939):

Soittaessasi opit uusia tapoja muokata sointia käsillä, opit terävöittämään ääntä huulten avulla, eikä kukaan sinua opeta. Tapaillet mielesi taustalla liikkuvaa säveltä <...> huuliharpusta saa lähtemään vaikka mitä: ohuita ruokomaisia ääniä, sointuja ja rytmin säestämää melodiana. Voit muovailta sointia kämmenten välissä, saada harpun valittamaan ja itkemään kuin säkkipillin; voit tehdä siitä täyteläistä ja munkeaa kuin urkujen soitto; voit saada sen soimaan terävänä ja katkerana kuin vuoristopillin äänen.

Huuliharpun ilmaisuvoimaisuus perustuu sen paikkaan ihmiskehossa tarpeeksi syvällä rentoina lepäävien huulien välissä, jolloin soittajan henki hyvin konkreettisesti tavalla siirtyy soittimeen. Taitavan soittajan musiikissa on näin mahdollista *kuulla suun muoto*. Suu on ainutlaatuinen kaikukoppa, minkä vuoksi toisen sointia on mahdotonta kopioida. Huuliharpusta tulee helposti kuin soittajan äänen jatke, jota sisään ja ulos

hengittäminen korostavat. Huuliharpisti hengittää musiikkia, ja sydämen lyönnin tavoin hengityksen rytmiin eläytyminen on yleisinhimillinen piirre. (Jokelin 2013, 71.)

Huuliharpulla on intiimimpi suhde ihmiskehoon kuin vasaralla. ”Huulilla oleminen” antaa huuliharpistille vasaroijaa avaramman pelitilan (Spielraum) ”olla työn tulemisessa läsnä”. Pelitilaa avartaa myös se, että huuliharpun ääntä kuulevalla on jonkinlainen tuntuma kuulemaansa. Soittamisen ja kuuntelemisen tuntumalla on tietenkin kulttuuriset ja historialliset yhteytensä. Sekä huuliharppu että höyryveturi olivat 1820-luvun keksintöjä ja vaikuttivat tietyn kulttuuripiirin taiteelliseen epistemeen niin soittajan kuin vastaanottajan elämänpiirissä. Vuosisadan loppuun mennessä junasta oli tullut Euroopan tärkein kulkuväline, joka mahdollisti teollisen vallankumouksen ja sinkosi ihmiset ja materiaalivirrat ennätysnopeudella paikasta toiseen. Juna muutti ajan ja paikan välille mielletyn yhteyden ja samalla vakiintui ajatus junasta välineenä, jolla päästiin pois nykyisestä ja tunnetusta. Tässä yhteydessä törmäämme taas kysymykseen visuaalisesta.

Liikkuva junanvaunu tarjosi uudenlaisen tavan nähdä ympäröivä maailma. Ikkuna muodosti raamit maisemalle, joka vaihtui saumattomasti panoraaman tavoin. Maisema tarinallistui ja esitteli humalluttavana jatkumona maaseudun, lähiöiden ja urbaanin asutuskannan vaihtelut. Monet kulttuurihistorioitsijat pitävät junaä tärkeänä esielokuvallisena kokemuksena vuosikymmeniä ennen elokuvan syntyä. (Jokelin 2013, 64.) Samaan aikaan huuliharppunsa mestarillisesti hallitsevat soittajat kykenivät imitoimaan taidokkaasti juniin liittyviä äänimaisemia. Taitavilla soittajilla oli kyky viedä kuulija toiseen paikkaan. Junaimitaatio muodosti usein kertomuksen liikettä ja leikkauksia sisäl-

5 Thomas Mann (1924) kuvaa kirjansa *Taikavuori* alussa päähenkilönsä Hans Castorpin junalla matkustamisen kokemusta: ”Se loitontaa hänet tavanmukaisesta ympäristöstä, entisistä velvollisuuksista, harrastuksista, suruista ja tulevaisuuden mahdollisuuksista. Välimatkasta, joka mutkitellen ja nopeasti ohi soluen erottaa hänet kotiseudusta, kehkeytyy ilmoille voimia, joiden tavallisesti arvellaan kuuluvan ainoastaan ajalle. Tunnista tuntiin vaihtuvat paikat aiheuttavat sisäisiä muutoksia, jotka suuresti muistuttavat ajan ihmisessä synnyttämiä, mutta eräällä tavalla ovat niitä voimakkaampiakin. Ajan tavoin paikan muutokset

tuottavat unohdusta, mutta siten, että irrottavat ihmisen minuuden suhteista ympäristöönsä ja asettavat sen alkuperäiseen vapauden tilaan, jopa käden käänteessä muuttavat pikkutarakan poroporvarin kulkurin tapaiseksi olennoksi. Aikaa sanotaan Letheksi, unohduksen virraksi, mutta etäisten seutujen ilmalla on varsin samantapainen vaikutus – ellei yhtä perusteellinen niin toisaalta paljon nopeampi.” (Mann 1982, 8.) Myös John Cage (1978) rinnastaa matkustamisen ja oudon vapauden mahdollisuuden luennoissaan (lecture on nothing/ lecture on something). Hän kirjoittaa kuinka päämääräinen toimintamme sitoo näkemämme

tävänä esityksenä. Junaimitaatioesityksiä voitiin pitää esielokuvallisena taiteena, mutta ne herättivät myös invokaation tapaisia taianomaisia kokemuksia. Soittajat kykenivät kutsumaan esiin mukaansatempaavalla ilmaisullaan junan luonnon. Herkkä tuntuma, instrumentin intiimi, miltei kehon sisään ulottuva kosketus sekä kulttuurissa läsnäolevasta havaintomaailmasta ammentavat taidot tuntuvat yhdessä tuottavan jonkinlaista ”visuaalista ainesta”, joka hämmentää todellisuuden kokemusta vakuuttaessaan yhtä aikaa sekä representaationa että esiin kutsuttuna ohittamattomana läsnäolona. Imitoivien huuliharpien esiintymiset radiossa ja äänilevyillä kertovat imitaatiomusiikin laajasta ja yllättävän pitkäkestoisesta suosioista. Vielä 1920-luvulla radiossa esitetyt huuliharilla toteutetut junaimitaatiot herättivät kokemuksia, jollaisen Charlie W. Morton kuvaa 50 vuotta myöhemmin: ”Muistan vieläkin DeFordin junan äänen. Se kuulosti niin aidolta, että saattoi melkein nähdä junan lähestyvän raiteita pitkin.” (Jokelin 2013, 65.)

5.2 MIMETTINEN YLIJÄÄMÄ

Tässä luvussa tarkastelen aistis-kehollisessa toiminnassa ilmaantuvan visuaalisen materiaalin kysymystä antropologisesta näkökulmasta. Antropologi Michael Taussig käyttää käsitettä mimesis tavalla, joka viittaa läheisesti edellä esittämiini pohdintoihin alustavasta tutkimisesta. Mimesis tarkoittaa Taussigille ”luontoa, jota käytämme valmistaaksemme toisen luonnon”. Taussigin antropologisissa pohdintoissa mimesis on toimintaa, jonka vaikuttavuus ikään kuin realisoimattomana odottaa realisoitumistaan inhimillisten käytäntöjen kätköissä. Hän puhuu mimeettisestä aarteesta, joka voi saada vallan tilanteissa, joissa tottumuksen piirissä tapahtuva toiminta jostakin syystä murtuu

jatkuvuudeksi yhtä satunnaisesti kuin se, mitä matkustaessamme näemme kulkuvälineen ikkunasta. Cage pohtii kuinka tavallista on rakentaa elämäntapahtumien ja itsemme välille omistussuhteita. Omistussuhteen muodotuminen muistuttaa tilannetta, jossa mieleemme jää jotain, jonka luulimme nähneemme liikkuvan junan ikkunasta. (Cage 1978, 110.) Mann vihjaa lukijalle kertojan äänellään Taikavuoren olevan tutkielma ajasta. Aika on asiallisen todellinen juuri siinä määrin kun se ”saa aikaan” (1982, 542). Ajan hämäännyttävä vaikutus nousee kyvyttömyydestä erottaa toisistaan käsitteet ”vielä” ja ”taas”, joiden

yhteen kietoutuminen ja sulautuminen synnyttää ajattomat ”aina” ja ”iäti” mielikuvat. (Mt.) Cage tutkii juuri tätä hämäännystä kirjoittaessaan, ”We need not destroy the past: it is gone; at any moment, it might reappear and seem to be and be the present. Would it be a repetition? Only if we thought we owned it, but since we don’t it is free and so are we. <...> No-continuity simply means accepting that continuity that happens. <...> Every something is an echo of nothing <...> Our poetry now is the realization that we possess nothing. Anything therefore is a delight (since we do not possess it).” (Cage 1978, 110–132.)

tai tarkoituksella murretaan esimerkiksi oraalisten loitsujen (mimesiksen mimesis) avulla. Hän vertailee kirjassaan *Mimesis and Alterity* (1993) kuinka mimeettinen työ on jaettu esiteoreettisessa ja länsimaisessa elämäntavassa. Esimerkkinä esiteoreettisesta kulttuurista hän tutkii Panaman reservaateissa elävää Kuna-yhteisöä. Kuna-kulttuurissa mimeettinen aarre ja sen tarjoamat voimavarat ovat integroituneet yhteisön elämän arkeen monimuotoisilla tavoilla. Antropologin katseen alla nämä tavat ilmenevät maailman kahtalaisena luonteena erityisesti erilaisina taikavaikuttamisen tarpeina yhteisön jäsenten rooleissa ja töissä sekä näkymättömän maailman jatkuvana läsnäolona kaikessa toiminnassa. Näkymätön maailma vaikuttaa tuplaamalla itsessään kaiken näkyvän ja auttaa näin ymmärtämään ja jäsentämään näkyvän arjen ilmiökoko- naisuuksia, niiden syitä ja seurauksia.

Länsimainen ihminen sen sijaan törmää mimeettiseen aarteeseen pikemminkin vahingossa esimerkiksi mimeettisiä kykyjämme hyödyntävien teknologioiden kehityksen avaamien repeämien kohdalla. Repeämiä syntyy, kun teknologia vapauttaa mimeettisestä aarteesta sellaista, minkä mahdollisuutta vallitsevassa mimeettisen järjestyksessä ei osattu odottaa. Tämän ihmetyksen erääksi symboliksi muodostui musiikkitalenne yhtiön His Master's Voice (HMV) tavaramerkki, jonka logoksi napattiin maalaus koirasta kuuntelemassa gramofonia. Koira kurkistaa gramfonin sylinteriin ihmetellen, kuinka hänen omistajansa tuttu ääni kuuluu sylinterin sisältä⁶. Vastaavat reaktiot ovat tuttuja myös ihmisten parissa, ja Taussig kuvailee erityisesti erilaisten tallennusvälineiden aiheuttamia reaktioita länsimaisessa ihmisessä silloin, kun he ensi kertaa kokevat tallenteen tuottaman vaikutuksen itsessään.

Repeämät mimeettisessä järjestyksessä saavat länsimaisen ihmisen kokemuksessa oudon "ainutlaatuisen kohtaamisen" lisäarvon, joka tulee ilmi esimerkiksi eri kulttuurien niin sanottujen "ensi kohtaamisten" yhteydessä. Taussigin mukaan "ensi kohtaamisen" ennen kokemattomuuden nostattamaa lisäarvoa viihdeteollisuus pyrkii uusintamaan tallennus- ja representoimiskoneistonsa keinoin.

Tärkeä dokumentti ensi kohtaamisesta, johon Taussig erityisesti keskittyy, on 23-vuotiaan Charles Darwinin kirjoittamat tekstit tutkimusmatkastaan *Beagle* -aluksella toiselle mantereelle. Joulukuun 18. päivänä vuonna 1832 hän kirjoittaa päiväkirjassaan miltei myyttisestä näkymästä, jossa hän valtameren ylitettyään kohtaa Tierra del Fuegon

172

173

6 Maalaus on vuodelta 1898 ja nimeltään "Talvi". Sen maalasi Francis Barraud (1856–1924).

paikallisia ihmisiä ensi kertaa. Darwin kirjoittaa: it was without a doubt the most curious & interesting spectacle I ever beheld”. (Taussig 1993, 73.)

Darwinin kuvauksen kohtaamisesta voi Taussigin mukaan nähdä kolmena vaiheena, jotka olen seuraavassa pelkistänyt ja nimennyt.⁷

Ensimmäinen vaihe: valaiseva havaitseminen

Ensimmäinen visuaalinen kontakti alkoi Darwinin mukaan tilanteella, jossa kummatkin osapuolet hakivat paikkaansa tilassa orientoituakseen itselle sopivalla tavalla ennen näkemättömässä tilanteessa. Pyrkimyksenä oli tavoittaa molemminpuolisen kiinnostuksen myötä asetelma, jossa kaikki osallistujat voisivat aistia toisensa kirjaimellisesti kasvatusten. Tässä hetkessä kaikki mahdolliset vastakohtaisuudet ilmaantuvat kaikella voimallaan. Darwin kirjoittaa: ”I would not have believed how entire the difference between savage & civilized man is. It is greater than between a wild & domesticated animal, in as much in man there is greater power of improvement”. (Taussig 1993, 73.)

Toinen vaihe: Yksityiskohdat luovat lisää yksityiskohtia

Darwin kuvailee seuraavaksi, kuinka hän alkoi erottaa pikku hiljaa kohtaamastaan joukosta yksilöitä, heidän erilaisia vaatteitaan, korujaan, ihon värejään, maalauksia kasvoissa, jotka ulottuivat korvasta korvaan, käsien eleitä, äänen sävyjä ja painoja, nenän muotoja, kieli ”that does not deserve to be called articulate”. Hän tunnisti joukosta myös johtajan, jonka kiinnostuksen kohteena mitä ilmeisimmin oli keräillä veitsiä. (Taussig 1993, 74.)

Kolmas vaihe: mimeettinen vertigo ja ylijäämä

Darwin huomasi, että hänen kohtaamansa villi-ihmiset alkoivat välittömästi matkia tulijoita, heidän pienimpienkin yllykkeiden myötä. He pyrkivät toistamaan kaiken haukotuksista ja yskimisistä ja kehon heilahduksista lähtien. Tietenkin eurooppalaiset tämän huomattuaan lähtivät leikkiin mukaan ja tarttuivat kaikkeen toivoon mahdollisesta kommunikaatiosta. Pian koko joukko löysi itsensä keskeltä oudon näköistä peliä, naaman nykimistä, rintojen läpsimistä, takapuolen keikuttelua, raapimista, lyömistä, käsikynkkää kävelyä, siristyksiä, kieleilyä, tanssimista. Tähän kaikkeen sisältyi ripaus parodiaa – parodiaa sitä kohtaan, mitä kumpikin osapuoli kykeni toista matkiessaan tekemään. Taussigin mukaan oli ilmeistä, että kyseessä oli myös parodia imitoimisesta itsestäänkin. Kumpikin osapuoli näytti imitoivan imitoimista kye-

⁷ Darwin lainaukset ovat Taussigin mukaan.

täkseen imitoimaan paremmin imitoijaansa. Kaikki vaikutti yhtä aikaa kovin tarpeelliselta mutta myös hyvin oudolta. (Taussig 1993, 80–81.)

Darwin oli hyvin vaikuttunut ”villien” odottamattoman ja poikkeuksellisen taidokkaasta kyvystä imitoida mitä tahansa. Hän epäili syyksi tähän eurooppalaisia harjaantuneemmat havaitsemisen taidot, herkemvät aistit ja siten väkevämmät aistimukset, jotka todennäköisesti ovat kuuluneet myös ”meille kehityksemme villissä vaiheessa”. (Taussig 1993, 81.)

Taussig kuitenkin huomauttaa koko kirjansa teemaan vedoten, etteivät hyvät aistit ja terävät havainnot vielä riitä selittämään taitavaa mimeettistä kykyä eivätkä varsinkaan sitä, miksi joku haluaisi olla hyvä imitoimaan ympäristöään. Taussig sanookin, että mimeettiset ”synnyt” sijaitsevat taiteessa ja politiikassa, eivät esimerkiksi selviytymisessä. Yhteisöllinen elämä ja tabut ovat aina kietoutuneet taiteelliseen toimintaan, ihmisen itsensä aikaansaamiin, näkyviin, kuuluviin, tanssittaviin ja kerrottaviin kuvauksiin elämästä ja sen välttämättömyyksistä. Samalla kokemuksen piiriin piirtyy transgression ja taiteen outo suhde. Taussig antaa Georges Bataillelle kaiken kunnian siitä, että tämä useimmista poiketen ei selitä Lascaux ’n luolamaalauksia turvaamispelin kautta vaan näkee ne pikemminkin *todistuksena* pyhän vapauttamiselle tappamisen välivaltaisuudessa. Maalaukset tässä merkityksessä seuraavat transgressiota, tappamisen tabua. (Taussig 1993, 85.)

Transgressiivisissa tapahtumissa mimeettinen aarre tai potentiaali nostattaa kuvia ja siten kokemusta arvaamattomalla tavalla. Taussig esittää lukuisia etnografisia esimerkkejä vastaavanlaisista tilanteista, joissa rituaalein soviteltu suhde ”näkymättömään” ylitetään, jolloin mimeettinen työ ja ylijäämä suunnataan yhteisöä ja kulttuuria konstituiviin tekijöihin. Koska tabujen ylittäminen esimerkiksi tappamisena on välttämätöntä, täytyy heidän, joiden työhön kuuluu transgressio, asettua yhteisössä asemaan, jolla on erityinen suhde näkymättömään ja henkiin. Yhteisön sisäinen hierarkia on suoraan yhteydessä siihen, kuinka yhteisön yleinen moraalitabujen rikkomattomuutta kohtaan säilyy. Hierarkian myötä syntyy myös konkreettisen väkivallan lisäksi ”salainen välivalta”, jossa tabuja vartioivat henget täytyy myös pystyä riisumaan voimastaan, kuitenkin vallitsevan maailmakuvan piirissä. Tämä tapahtuu Kuna-kulttuurissa siten, että kylässä on ”miesten talo”, jossa nuorukaiset initoidaan henkien vallan riisumisen salaisuuteen. Initiaatio näyttäytyy muulle yhteisölle heidän maailmansa sääntöihin kuuluvana piirteenä siten, että aikuisten miesten asemaan ja tehtävään maailmassa kuuluu luoda yhteys näkymättömään kommunikoimalla henkien kanssa. (Taussig 1993, 85.)

Mimeettisen työn jakamisesta syntyvä sosiaalinen jännite, ero aikuisten miesten ja poikien sekä miesten ja naisten välillä kulkee

mukana kaikessa toiminnassa. Tämän salaisuuden ympärille rakentuneessa dynamiikassa naisten rooliin kuuluu kaikin mahdollisin näkyvin muotoin ylläpitää yhteisön esi-isien hengiltä perittyjä uskomuksia, perinnettä, kaikkia sääntöjä, jotka jollakin tavalla identifioivat heidät tietyksi kansaksi ja tietenkin myös kasvattaa lapset näihin sääntöihin. Roolitus on tietenkin edellytys ”salaisen väkivallan” mahdollisuudelle. Näiden käytäntöjen monimuotoisuudessa alkujaan kuvitellut maailmat eivät Taussigin mukaan tule ainoastaan esitetyiksi, toisinnetuiksi vaan myös aktualisoiduiksi uskonnollisina periaatteina ja sosiaalisina sääntöinä. Illuusiot palvelevat uskomuksia ja siten elämän käytäntöjen totuutta rituaalisten sarjojen kautta, joissa esittäminen ja todellisuus pidetään paikoillaan mimeettisen taiteen ja yhteisen salaisuuden turvin. Taussig (1993, 86) sanoo: *Mimesis sutures the real to the really made up – and no society exists otherwise.*”

Yhteisöissä, joissa mimeettinen työ on keskeisessä roolissa ja jaettu koko yhteisön kesken, kaikki arjen toiminta on rajankäyntiä näkymättömän kanssa. Tästä todistavat jatkuva pyhän, henkien ja niiden kuvien ilmaantuminen transgressoivissa tilanteissa. Tästä on säilynyt piirteitä modernissakin maailmassa vallitsevassa uskonnollisessa käytäytymisessä. Esimerkiksi katolisissa kulttuureissa elämää uhkaavat tai sen päättävät tapahtumapaikat merkataan pienimuotoisina ilmestyksinä kokijalle sopivien pyhimysten tai muun uskonnollisen kuvaston mukaan.

Edellä kuvaamani ja tutkimukseni tarpeisiin tehty tiivistys Taussigin erittäin polveilevasta tutkimuksesta oli yhteisöllinen esimerkki siitä, kuinka alustava tutkiminen ja sen kerrostumat eräänlaisena mimeettisenä vertigona vapauttavat ylijäämää ja synnyttävät strategioita ylijäämän kanssa elämiseen. Menettelytapa on Taussigin mukaan jo vaikuttamassa silloin, kun länsimaisissa yhteiskunnissa aikuiset ja lapset muodostavat suhteitaan, siis yhteisöllisyytensä perustaa. Kun aikuinen mukauttaa käytöstään lasten maailmaan tavoitteenaan usein kontrolloida sitä, hän samalla opettaa lapsen imitoimaan aikuisen imitoimista. Vastaako lapsi tähän imitoimalla aikuisen imitoimista? Oliko aikuinen alunperinkin imitoimassa lapsen imitaatiota aikuisen imitaatiosta? Emme voi siis kunnolla löytää, milloin tämä kaikki alkaa ja loppuu, mutta selvää on, että paljastamme ja peitämme jotakin samaan aikaan ”for sake of our epistemic health and the mutual cheer of realness”. (Taussig 1993, 77.)

Taussig pyrkii osoittamaan kuinka inhimillisen toiminnan eri muodoissa esiin nouseva mimeettinen ylijäämä ei ole pelkästään kulttuurin lopputuote, vaan kertoo jotakin sen perustasta. Kunat uskovat, että kaikilla kasveilla, kivillä, elämillä, joilla, ihmisillä, taloilla ja kylillä on henkimaailmaan kuuluvat vastineensa (purpa). Henki tai sielu (purpa) tietyllä välttämättömyydellä on yhteneväinen näkyvän materiaalisen

muotonsa kanssa. Jos eläimellä puuttuu yksi raaja, myös tämän purpa on raajapuoli. Purpa osoittautuukin Taussigin tutkimuksissa rajoiltaan epämääräiseksi kategoriaksi. Purpa tarkoittaa myös kuukautisverta (punainen purpa), siemennestettä (valkoinen purpa), varjoa, valokuvaa (kasvo purpa) sekä puhetta (suu purpa). Purpa on käsite, jolla nimetään Kuna-kulttuurin mytologiassa koko maailman ja sen olioiden yhteistä syntyhistoriaa. Purpa sisältää synty tietoa, jolla tärkeitä henkiä voidaan kutsua ja jossakin määrin hallita lausumalla lyhyitä oraalisia loitsuja. Loitsuissa kerrotaan kuinka tietty henki on syntynyt maailmaan ja kuinka henki toimii maailmassa. Tämä antaa loitsun lausujalle jonkinasteisen vallan hengen hallintaan. Vastaavanlaisella ymmärryksellä purpan vaikutuspiiristä voidaan myös ymmärtää ja hallita sairauksien aiheuttajia ja muuta näkymättömän ja näkyvän keskistä dynamiikkaa. Taussig (1993, 102) jakaa monen muun Kuna-tutkijan näkemyksen, että loitsut itse eivät ole yhtä kuin purpa: *tieto, jota loitsut merkitsevät yhteisön jäsenille on purpa.*

Taussig pitää tärkeänä selvittää, miksi purpan uskollinen kuvaaminen, sen imitoiminen narratiiveina, tanssina, lauluna, figuureina tai mielikuvina on olennaista näkymättömän maailman kanssa toimiessa. Tämä imitoimisen tuottama lisäarvo tulee ilmi monen muunkin esiteoreettisen kulttuurin kohdalla, joissa elää käsitys yksilön tai yhteisön kyvystä suojautua hengiltä kuvaamalla ne jollakin tavalla. Tällaisessa vaikuttamisessa käytetyt taikakalut ja -figuurit eivät kuitenkaan ole tarkkoja kopioita kuvallisen realismin merkityksessä. Taussig kritisoi antropologeja, jotka ovat päätyneet selittämään taikakalujen viitteellistä yhdennäköisyyttä liikaa sosiaalisten konventioiden mukanaan tuomana tyylittelynä⁸. Taussig tarkentaa, että taikavoimaisen figuurin tarkoitus ei ole esittää yhdennäköisyyttä vaan mahdollistaa taikakalun käyttäjän toiminnan uskollisuus näkymättömän maailman lainalaisuuksille. Tässä Taussig viittaa maagiseen maailmasuhteeseen kuuluvaan keskeiseen käsitykseen kaikkien olioiden yhteisestä syntyhistoriasta. Syntyhistorian läsnäolo figuurin valmistamisessa koettuna materiaalisuutena, esittämisenä ja katselemisena, näkymättömästä näkyväksi hahmottuvana läsnäolona, saa merkityksen, jota pelkkä yhdennäköisyys ei pysty antamaan.

Kuna-kulttuurin synty tietoon kuuluu ymmärtää kuinka kaikki on syntynyt samasta kohdusta. Tämä merkitsee, että asiat, jotka joskus ovat olleet kosketuksissa toisiinsa aikojen alussa, jatkavat vaikuttamistaan toisiinsa alkuperäisen kontaktin hajottua. Näin ymmärrettynä purpan näkyville saaminen, esiin nostattaminen, kosketettavaksi ja koeteltavaksi tekeminen niitä valmistamalla, toistamalla, käyttämällä ja objektivoimalla on vähintäänkin yhtä merkittävä tieto syntyhistoriasta

176

177

(purpa) kuin yhdennäköisyyden osoittaminen. Näkymätön ei Kuna-kulttuurissa muodosta toista maailmaa tai rinnakkaista todellisuutta, vaan on pikemminkin materiaalisen todellisuuden sisässä sen elinvoimana. Näkymätön maailma ympäröi henkilöä ja hänen toimintaansa koko ajan joka puolelta samalla kun se jo sijaitsee jokaisen materiaalisen objektin sisällä. Purpa on yhtä aikaa jonkinlainen ilmiöyksen yleinen muoto sekä kaiken sen representaatio, jossa purpa elää. (Taussig 1993, 100–111.)

5.3 KUN TUTKIMUSKOHDE ALKAA KIRJOITTA ESIIN ITSE ITSEÄÄN

Tutkimukseni osassa 2 olen nyt selvittänyt kuinka tutkimusasetelmani suhteessa taiteelliseen toimintaan on syntynyt, sekä yksilöhistoriallisessa että tutkimusmetodologisessa merkityksessä. Tutkimusorientaationi ja tutkimuskohteeni hahmottumisen keskiössä ovat koko ajan olleet sellaiset jotakin näkyväksi tekevät piirteet, joihin käytäntö ei anna vastausta, mutta jotka ilman tiettyä käytäntöä eivät olisi tulleet ilmi ja osoittaneet merkityksellisyyttä. Taiteellisen epistemen käsite kokoa ehdottamassani keskustelussa juuri tällaisen dynamiikan ilmaantumistapaa, joka on jo näin kapeassa käsittelyssä osoittautunut taiteellisen ja sosiaalisen elämän keskeiseksi tekijäksi. Tutkimusraporttini tulevat osat ja luvut jatkavat tässä jo aloittamaani fenomenologisen menetelmän kolmanneksi tehtäväkokonaisuudeksi kokoamaani vaihetta eli antaa tavoitetun ilmiön ilmetä ja oivaltavan havainnoinnin kautta tutkia ilmiötä edelleen. Kuten edellä ottamissani hyvin satunnaisissa esimerkeissä tulee ilmi, ei ole yhdentekevää, miten ilmiö ilmenee tutkimisen eri tasoilla ja vaiheissa. Samalla tutkitaan, kuinka tutkimuskohde rakentuu merkityssuhteisiin tutkijan ajattelussa. Samalla tutkimisen merkitys tarkentuu juuri tämän tutkimustyön kannalta. Viimeisenä vaiheena on tulkita esiin merkityksiä, jotka eivät ole välittömästi havaintoa, sen erittelemistä ja kuvailua varten. Tarkoitus on mennä syvemmälle tutkimuskohteeseen sen kautta mikä ei ole välittömästi annettua. Tarkoituksena on hahmottaa rakenteita ja merkityskokonaisuuksia, jotka aidosti liittyvät erittelyn antamaan tietoon sitä edelleen kooten ja selvittäen. Varton mukaan tässä kaikki keinot ovat lopulta sallittuja, kunhan ne palvelevat itse tutkimustehtävää, joka tässä tutkimuksessa on siis selvittää sitä mikä kokoa taiteellista toimintaa. (Varto 1991, 88–90.)

Tutkimusorientaatiotani ja -tematisointiani koskevan ymmärryksen saavutettua itsevarmuutta toteuttaa edellä kuvattua kolmatta vaihetta, päätän samalla rajata tutkimusraporttissani käyttämäni aineistoa selkeästi suomalaisen taidekasvatuksessa vaikuttaneiden teoreetikoiden piiriin selkeyttääkseni tutkimusraporttini keskusteluyhteyttä sekä fokusoidakseni tutkimusargumenttia. Lähteet tarkentuvat

tästä näkökulmasta taiteellisen toiminnan ja havaitsevan toiminnan kokonaisuuden ja näkyväksi tekemisen kysymysten kautta: Yrjö Hirn kirjoittaa esteettisestä kokemuksesta, Juho Hollo mielikuvituksesta, Antero Salminen havainnosta ja Juha Varto lihan viisaudesta. Tässä yhteydessä filosofi Alva Noën havaintoa koskevat pohdinnat osoittautuvat tärkeäksi täydentäväksi lähteeksi, koska hänen tutkimustensa kautta pystyn jatkamaan Salmisen havaintoteoriaa sekä toisaalta viemään esiin nousseita kysymyksiä taiteellisen ajattelun kysymysten piiriin, joista erityisesti Varto kirjoittaa taidekasvatuksen tutkimuksen kontekstissa.

178

179

Jokin tekee näkyvän riippuvaiseksi ilmaantu- misesta

180

181

183	1	JUHO HOLLO JA MIELEEN KUVAUTUMINEN
184	1.1	Mielikuva tapahtumisena
187	1.2	Mielikuvituksen paikka älyllisenä toimintona
190	1.3	Mielikuvitus omana käytäntönään
195	1.4	Tunne-elämä, todellisuusläsnäolo ja mielikuva
200	2	YRJÖ HIRN JA TAIDE ENNEN TAIDETTA
200	2.1	Hirn ja aikalaiskeskustelu
205	2.2	Esteettinen ja ei-esteettinen
208	2.3	Taideimpulssi ja elämäntunto
212	2.4	Elämäntunnon dynamiikka
216	3	JOHTOPÄÄTÖKSET LUVUISTA 1 JA 2
222	4	ANTERO SALMINEN JA HAVAINNON HAASTE
223	4.1	Havainnon kuvateorian juuret
226	4.2	Havainnon luonnollisuus
228	4.3	Täydentämisparadigma
230	4.4	Havainnon kuvateoriasta ekologiseen näkemiseen
233	4.5	Optisesta virtauksesta visuaalisen läsnäolon tutkimiseen
236	5	ALVA NOË JA HAVAINNON ENAKTIVISTINEN TEORIA
238	5.1	Ymmärtäminen havaitsemisen perustana
240	5.2	Jotakin on läsnä olemalla poissa
244	5.3	Visuaalinen tavoitettavuus
246	5.4	Perspektiivinen kontrolli
251	5.5	Maailmaa koskevaan havaintoteoriaan täytyy sisältyä jotakin haurasta
252	5.6	Yhteenvedo enaktivistisesta havaintoteoriasta
255	6	JUHA VARTO JA LIHAN VIISAUS
257	6.1	Vastus
257	6.2	Vaikutetuksi tuleminen
258	6.3	Keho tuo esiin kontekstin
259	6.4	Visuaalinen keho
263	6.5	Ilmaantuminen
265	7	JOHTOPÄÄTÖKSET LUVUISTA 5 JA 6

answering
ecstasy with excess
all together
acrobatically

(ote William Carlos Williamsin
runosta *The Crimson Cyclamen*)

Tutkimusraportin osassa 3 esittelen tutkimuksessa ehdottamalleni keskustelulle erään mahdollisen genealogian fokusoimalla tutkimusraportiani nyt suomalaisen taidekasvatustutkimuksen traditiossa näkyväksi tekemisen kysymyksestä kirjoittaneiden ajattelijoiden kanssa. Edellisessä osassa taiteellisen epistemen kysymystä tarkasteltiin kokoavana käsitteenä tuntuman ja näkemyksen kaltaisille ilmiöille, jotka osoittautuvat kehon herkkyyksistä riippuvaisiksi elävällä toiminnalla aikaansaaduiksi merkitysyhteyksiksi, joilla työn tekijä kytkeytyy työnsä todellisuuteen. Tuntuman ja näkemyksen kiinnittämättömät piirteet paljastavat näkyvästä kohteesta elementtejä, joita ei voi määritellä etukäteen, ainoastaan havaita, nähdä, kuulla, siksi kukaan ei niitä sinänsä omista, mutta jotka selkeästi kuitenkin kuuluvat tiettyyn havainnolliseen ajattelevaan toimintaan, ammattitaitoon, toiminta- ja kulttuuripiiriin. Tällainen havainnollinen ”jonkin-läsnäolo-aines” nostattaa sellaista mikä muuten jäisi piiloon ympäristössä, mutta mikä kuitenkin antaa merkitystä havaittavalle. Tässä tutkimuksen osassa otamme jo lähtökohdaksi, että tällainen näkemyksellinen täydentäminen, jokin uudelleenmerkitsevä puoli, joskus täysin odottamattomallakin tavalla, ilmaisee kuuluvansa maailmasuhteemme luonteeseen. Voimme nyt suoraan keksittyä tämän lisän *ilmaantumisen* kysymykseen ja sen tapaan näyttäytyä ”ikään kuin” visuaalisena.

182

183

**Psykologia on joutunut
käsittelymään kuvitteellisuutta
ilman tavallista oppisanaa ja
ihmetellen sitä “uutta valaistusta”,
joka harvinaiselta tuntuvaan
elämyksen ylitse lankeaa.
(Hollo 1918a, 195.)**

Juho August Hollo (1895–1967) oli suomalaisen kulttuurielämän vaikuttaja, joka toimi Helsingin yliopiston kasvatustieteiden ja opetusopin professorina vuosina 1930–1954. J. A. Hollo on taidekasvatuksen kannalta tärkeä suomalainen hahmo, jonka lausumat ovat monessa kohdoin radikaalimpia ja vaativampia kuin hänen aikaistensa, myös kansainvälisesti tarkasteltuna. Eräs hänen keskeisistä kiinnostuksen kohteistaan oli mielikuvitus, jota hän tutki väitöstutkimuksessaan *Mielikuvitus ja sen kasvattaminen* (1918). Tätä teosta tarkastelen tutkimuksessani seuraavaksi. Merkille pantavaa on kyseisen teoksen alkulauseessa luonnehdinta kasvatustieteiden tilasta ja sen uusista pyrinnoista, joka sopisivat sinällään lähes suoraan myös tähän päivään. Hollo luonnehtii samaan aikaan risteilevien uudistusvirtausten aiheuttamaa rauhatonta hapuilevuutta, joka lietsoo ristiriitoja ja epävarmuutta kasvatustieteiden ratkaisujen suhteen. Kokoaiviksi piirteiksi hän tunnistaa tässä liikehdinnässä pyrkimyksen tiettyyn kokonaisvaltaiseen otteeseen, jota hän kutsuu elimellisyydeksi sekä kokonaisvaltaisuuteen sisältyvään dynaamiseen kasvatustieteeseen, joka nähdään tarpeellisena alituisesti muuttuvassa ja uusia sopeutumistapoja vaativassa ajassa. Seuraavaksi paneudun tutkimukseni kannalta tarkemmin edellä mainittuun teokseen erityisesti sen ensimmäiseen osaan.

Latinankielinen sana *imaginatio* on Hollon analyysin mukaan uudempien mielikuvituselämää tarkoittavien nimitysten ehdoton esikuva ja se on johdettavissa kuvaa merkitsevästä sanasta (1918a, 64). Hollo lähtee pohtimaan mielikuvituksen ilmiötä luonnehtimalla kuinka yleisimmässä kansanomaisessa mielikuvituskäsityksessä puhutaan jonkin henkilön hyvästä (eloisasta, vilkkaasta) mielikuvituksesta. Tällöin tarkoitetaan, että henkilöllä on mielessään hyvin havainnollisia kuvia, niin havainnollisia, että hän jotakin tapahtumaa kertoessaan ikäänkuin *kuvailee* (kuvailee) mieleensä sen vaiheet. Hän ”osaa loihtia tapahtuman vaiheet esiin niin eloisassa muodossa, että kuuntelijoistakin saattaa tuntua siltä kuin olisivat olleet itse tapauksen todistajina” (Mt.). Samantekevää on tässä sattuuko seikka olemaan kertojan todella kokema vai keksiikö hän sen: muistin ja kuvittelun välille ei vedetä rajaviivaa. Kysymyksessä on vain *mieleenkuvaaminen*, havainnolliset *mielikuvat* ja tajunnan *kuvallisuus*. Mielikuvituksen käsite perustetaan tältä näkökannalta Hollon mukaan

yksinomaan sen ”ainekseen”. Tavallisessa merkityksessään mielikuvitus tarkoittaa tajunnassa ilmeneviä eiosisia *näkökuvia* (Mt.).

Hollo erittelee tutkimuksensa aluksi, kuinka mielikuvitus tulee arkitoiminnassa ilmi tilanteissa, joissa pystymme vaikuttaamaan ja jopa muuttamaan sitä mikä havainnoissamme ja kokemuksissamme lopulta tulee nähdyksi, kuulluksi tai ymmärretyksi. Ajateltavien asioiden havainnollisuus ja yleisemmin kokemus *todellisuusläsnäolosta* on tärkeää mutta sisä- ja ulkopuolen välinen vaihto ei selitä selvästikään kaikkea mielikuvituksen kohdalla.

Mielikuvituksen ajatus tulee ilmi hyvin monenlaisissa yhteyksissä arkisessa elämässä, eivätkä nämä käsitykset toteudu tai asetu millään johdonmukaisella tavalla. Hollo käyttääkin tutkimuksessaan paljon aikaa ja huolellisuutta tavoitteenaan mielikuvituselämämme mahdollisimman tarkka fenomenologia. Tässä työssä mielikuvituksen merkitysten kirjo kattaa mielikuvakombinaatioiden eli kuvitelmien rakentumisen, sen yhteydet muistiin, havaintoon, tahtoon, ajatteluun, käsitteisiin, tunne-elämään, sekä aspektiluonteeseen. Aspektiluonteella Hollo viittaa merkityksen yksilöllisiin painotuksiin erilaisten persoonallisuuksien kohdalla: kuvitteellinen tajunnan tila ilmenee omalaatuisena asenteena ja valaistuksena. Erittelyssään Hollo pyrkii tuomaan tunnistettavasti esille ”aineksen”, johon mielikuvituksen piiriin kuuluvissa ilmiöissä viittaamme. Tämän aineksen jäljittäminen muodostaa perustan Hollon tutkimuksissa mielikuvan ”sieluntieteellisen olemisoikeuden pohdinnalle” (1918a, 70).

Seuraavassa tuon Hollon mielikuvitusta koskevasta tutkimuksesta esille piirteitä, jotka resonoivat oman tutkimustehtäväni ja -aineiston kanssa. Mielikuvituksen kysymys voidaan nähdä yhtenä olennaisena diskurssina taiteellista työtä kokoavista piirteistä, kyvystämme tehdä toiminnallamme itsellemme jotakin näkyväksi.

184

1.1 MIELIKUVA TAPAHTUMISENA

Hollon mukaan mielikuviamme keskeisenä olemuspiirteenä on niiden havainnollisuus. Tämä tulee ilmi erityisesti muistin toiminnossa, joissa on huomattu, kuinka motorisia toimintoja kiinnittävät, säilyttävät ja vaihtoehtoja monipuolistavat toiminnalliset *kuvat* osoitautuvat erittäin keskeisiksi tekijöiksi esimerkiksi mieleenpainamisessa. (1918a, 71–73.) Lähtökohtana mielikuvan havainnollisen merkityksen ymmärtämisessä onkin, ettemme saa harhautua ajattelemaan mielen havainnollista ainesta ainoastaan ”katselemalla”. Hollo esittelee tutkimuksia, joiden mukaan voimme laskea mielikuviksi esimerkiksi näkö-, kuulo-, puhe- ja kirjoitustyyppit. Myös monet muunlaiset tyyppittelyt olisivat mahdollisia. Yhdistävänä tekijänä mielikuvan havainnollisuudessa Hollo näkee, että niiden syntyminen palautuu jonkinlaiseen toimintaan

185

ja liikuntoon. Mielikuvat ovat huomattavan usein liikuntokuvia. Myös sanat voidaan mielikuva-aineksen tasolla ymmärtää havainnollisiksi, koska ne ovat meille tuttuja puheeseen liittyvän motoriikan kautta. Liikkeen ja aikaan juurtuneina sanat muodostavat kokemuksessamme tietynlaisen sanakuva-aineksen (Mt.).

Seurauksena on Hollon mukaan, että emme voi ajatella puheeseen, sanalliseen ja käsitteelliseen toimintaan liittyviä mielikuvia pelkästään abstrakteina ja vastakohtaisina konkreettisemmin liikuntokuviksi hahmottuville mielikuville. Kielellisten toimintojen asettaminen ennalta muita toiminnan muotoja ylemmiksi tai enemmän ajattelua koskeviksi on perinteeseemme kuuluva uskomus, joka usein otetaan kyseenalaistamatta psykologisten tutkimusten lähtökohdaksi. (1918a, 70–79.)

Hollo tuo esiin seuraavaksi, että vaikka osaamme käytännössä käsitteellisesti ajatella ulkoisen havaintokuvan ja sisäisen mielikuvan eron, meidän on hyvinkin vaikea erottaa, missä määrin nämä eroavat toisistaan, pikemminkin täydennämme sisäistä ja ulkoista havaintoamme hyvin sekoittuneella tavalla, vaikka tarvittaessa myös ymmärrämme näiden eron. Muistin ja fantasian kohdalla mielikuvan rooli näyttää sekoittuvan samansuuntaisesti: muistaminen on aina jossakin määrin fantasiaa ja fantasia edellyttää muistettavia asioita. Hollon mukaan tässä dynamiikassa on mielikuvan luonteen ymmärtämiseksi tärkeää huomata kuinka antaessamme mielikuva-aineksellemme ”funktioita”, niiden projisoituessa ulos tai sisään ja toimiessa jonkun menneen tai mahdollisen edustajina, olemme jo astuneet pelkän mielikuvan ohi. Mielikuva-aines voi toimia edellä kuvattuihin tarpeisiin, mutta on syytä tunnistaa mitkä kuvatut nimitykset viittaavat jo mielikuva-aineksen funktionaalisiin määrityksiin. (1918a, 81–83.)

Samanlainen problematiikka ilmaantuu pohtiessamme havainnollisen mielikuva-aineksen yleistämisen ja abstrahoimisen ongelmaa. Mielikuvan konkreettisuus ei vielä määrittele, koskeeko mielikuva jotakin suppeaa tai laajaa ryhmää. Yleistäminen ei tee mielikuvasta epämääräistä tai abstraktia, koska jotkin mielikuvat ovat luonteeltaan kaavamaisia tai häilyviä. Mielikuvan edustavuus jossakin funktionaalissa yhteydessä riippuu mielikuvan haltijan valmiuksista ja tiedoista liittää kyseinen mielikuva johonkin funktionaaliseen yhteyteen. Vasta tällaisessa funktionaalissa yhteydessä mielikuva voi saada esimerkiksi yleismielikuvan tehtävän. (1918a, 84–85.)

Hollon mielestä on tärkeää erottaa myös yleismielikuvan tehtävä tajunnan funktiona eikä sen elementtinä. Yleismielikuvan tehtävän saaneista mielikuvista puhumme usein käsitteinä, jolloin mielikuvat abstraktimman ja käsitteellisemmän käyttöfunktion yhteydessä näyttävät saavan epähavainnollisen leiman. Hollon mukaan käsitys havainnollisesta

ja epähavainnollisesta mielikuva-aineksesta on lopulta kuitenkin tarpeeton. Jaon taustalla on rajoittunut käsitys mielikuvasta. Tässä olennaista on muistaa ja ymmärtää, kuinka monenlaisissa muodoissa mielikuva saattaa esiintyä tajunnallemme. Toisaalta on tärkeää tunnistaa, kuinka ”monet mielikuvan lajit voivat menettää havainnollisuuttaan siinä määrin, että niistä tulee pelkkiä hämärästi häilähteleviä ja äkisti syntyviä ja katoavia skeemoja, viivakaavoja yms, jotka siitä huolimatta *kannattavat* mitä laajinta merkityssysteemiä” tilanteessa ja hetkessä, tietyn toiminnan yhteydessä, jossa mielikuvilla on merkityksensä. (1918a, 88–89.)

Mielikuvat voivat Hollon mukaan jopa kadottaa kuvaluonteensa siinä määrin, että ne ovat vain symboleja, vertauskuvia tai kuten pikakirjoituksen lyhennysmerkkejä, mutta tästä huolimatta *edustavat* kuvaluonteessaan piilevää ajatusta. Erityisen haastavaa on Hollon mielestä tuoda tarkastelun alle mekanisointumiseen taipuvaiset liikuntamielikuvamme, erityisesti niiden luonteen muuttuessa symboliseksi. Sisäisen puheen ilmiö liittyy Hollon mukaan tällaisiin mielen piirteisiin. Olennaista on Hollon kannalta kuitenkin tunnustaa, että mielikuvan havainnollisuus tai epähavainnollisuus ei ole ominaisuus, joka määräisi sen merkitystä, mielikuvan tarkoittaman tosiasiamäärän suuruutta. Kaikki ”korkeammaksi” arvioitu tieto, jonka perustana on tavattu ja tahdottu pitää erityistä ”korkeampaa ajatusainesta” (ajatuksia ja käsitteitä), näyttää voivan liikkua tajunnassa kannatteenaan hyvinkin selvä mielikuva. (1918a, 88–89.)

Edellä kuvattu sekavuus raukeaa sillä, että osaamme Hollon mukaan erottaa, ”ettei mielikuva ole mitä se tietää” – toisin sanoen, ettei mielikuva staattisena ilmiönä ole sama kuin mielikuva toimintona. Tällöin jako tiedonainekseen, (fenomenologiseen ja staattiseen) ja epähavainnolliseen funktionaaliseen ja dynaamiseen näkökantaan osoittautuu vain monimutkaistukseksi. Hollo päätyy lopulta tulokseen, että ”niin hyvin mielikuvituksen kuin muunkin tiedollisen elämämme aineksen muodostavat yksinomaan mielikuvat.” (1918a, 90.)

Tämä tulos osoittaa sensationalismin suuntaan mutta vain osaksi. Hollo suuntaa tässä kohden huomiomme sanaan ”aines”, jolla hän on tähän mennessä, omien sanojensa mukaan, uskaliaasti kutsunut psyykkisiä ilmiöitä. Hollo paljastaa syyksi sanavalintaan korostaa tietynlaista *tarkasteluasennetta*, jolla tietoelämää nyt tarkastellaan. Psykkinen aines ja ilmiöt saavat tässä vain suhteellisen todellisuusarvon. Tähän asenteeseen liittyy ”fenomenologinen varteenotto”, josta ei voi erottaa funktionaalista ja dynaamista selitystä. Näin mielikuva esiintyy pikeminkin ”*tapahtumisena*”, jolloin sensationalistinen määritelmä täydentyy ja joutuu uuteen valoon. (1918a, 90.)

Mielikuvitus ei siis mielikuvien tapahtumisena Hollon mielestä ole määriteltävissä muistin tai ajattelun kannalta eikä suhteessa edellä mainittuihin tosiseikkoihin. Kuitenkin on selvinnyt että mielikuvitusta on tarkasteltava tajunnan funktiona, tiedollisena ja älyllisenä toimintona (1918a, 91). Hollon näkemys toiminnan nostattamista mielikuvista, niiden paikasta ja luonteesta tapahtumisena kääntyy näin ollen vaatimukseksi ajatella ihmisen kuvallista orientoitumista maailmaan radikaalimmin kuin ajattelussa, joka mielikuvan, arkeemme sopivia, funktionaalisuuksia korostaessaan näyttäytyy nyt pikemminkin kuvasta etäännyttävänä ajatteluna.

1.2 MIELIKUVITUKSEN PAIKKA ÄLYLLISENÄ TOIMINTONA

Psykykinen todellisuus muodostaa Hollon mukaan yhtenäisen tapahtumisen, josta vain abstraktion avulla voidaan ottaa eri puolia tarkasteltaviksi, mutta joka täydennykseksen vaatii orgaanisen yhteyden silmällä pitämistä. ”Mitä enemmän vivahtuksia keksimme tajunnan ilmiöissä, sitä tarkemmaksi luonnollisesti käy psykologinen tietomme ja sitä oikeammaksi, kunhan eri vivahtelujen elimellinen yhteenkuuluvaisuus ei pääse unohtumaan.” (1918a, 93.)

Tämä tulee ilmi havainnon luonteessa. Havaintomme näyttävät muodostuvan välittömien aistimusten sekä entisten havaintojemme pohjalta. ”Näiden yhdysosain toisistaan erottaminen käy tavallisissa oloissa vaikeaksi, sillä mielikuvat, esimerkiksi muistikuvina, vastaavat useimmiten riittävän uskollisesti todellisia havaintoja,” jolloin näiden yhteen sulautuminen ei tule tarkemman tarkastelun kohteeksi. (1918a, 92–93.)

Hollo ottaa esimerkikseen nelijalkaisen pöydän, josta yleensä näemme ehkä ainoastaan kolme jalkaa kerralla sekä vinosti hahmottuvan pöytälevyn, mutta silti pöytä kokonaisuudessaan tulee havaituksi. Monikaan ei Hollon mielestä ilman kyseisen kokeen tekoa huomaa, ”kuinka erinomaisen toisenlainen pelkkäin välittömään aistimusten synnyttämä *oman ruumiillisen olemuksemme kuva* on kuin se, jonka kuvastin kertoo. Mielikuvan täydentävä vaikutus pistää vasta silloin silmiimme kun havainto saa illuusioluonnetta osakseen sen verran, että se kyseenalaistaa jo olemassa olevan käsityksemme mitä ja miten tulisi nähdä.” (1918a, 94.)

Monen havaintopsykologisia kokeita varten tuotetun illuusiokuvan kohdalla voimme todeta, kuinka tarkkaavaisuuden muuttaminen suhteessa omaan havaintoon paljastaa havainnon muunlaiseksi kuin mitä sen oletti olevan. Tässä on Hollon mukaan vaikea erottaa monitulkintaista roolia, joka näissä ilmiöissä on havaitsijan aktiivi-

suudella ja passiivisuudella: ”sellainenkin henkilö, joka ei tiedä mitään kiintopisteiden ja silmänliikkeiden vaikutuksesta, voi kokea kuvion sallimat käsittämismahdollisuudet, mutta hänestä tuntuu siltä kuin nuo eri muodot valahtaisivat näkyviin ilman vähintäkään itsetoimintaa hänen puoleltansa.” (1918a, 94.)

Illuusiokuvat tai arkielämän hahmotukset lopputuloksina eivät kuitenkaan Hollon mukaan ole mielikuvitusta sinänsä vaan mielyhtymiemme ikään kuin pakonomaista asettumista, luonnollista assosiointia: näemme maailman aina jonakin. (1918a, 122.) Kun tunnistamme havainnon ja mielikuva-aineksen toisilleen tarjoamat lisät, voimme samalla tunnistaa mielikuvituksen itsenäistä paikkaa ja mahdollisuutta psyykkisessä todellisuudessamme. Tätä voi tutkia esimerkiksi siinä kuinka havainnon ja mielikuvituksen toisilleen tarjoamat lisät tulevat tulkituiksi eri yhteyksissä eri tavalla: toisinaan mielikuvitus näyttäytyy osuvan havainnon turmelijana toisinaan havainnon syventäjänä. (1918a, 102.)

Hollo painottaa, että psyykkinen todellisuus muodostaa yhtenäisen tapahtumisen, josta vain abstraktion avulla voimme ottaa eri puolia sinänsä tarkasteltaviksemme. Kyse ei missään tapauksessa ole territorioista, vaikka tähän suuntaan tarvekielivaistomme ohjaa ajatelluamme ja siten haittaa fenomenologista tarkastelua. (1918a, 92.) Kyse on havainnon intensiivisyyden dynamiikasta. On nimittäin selvää, että havainto eri yksilöissä tai eri tapauksissa samassakin yksilössä saattaa ilmetä ”hyvin pintapuolisena vaikutelmahipaisuna tai välillä koko aistimusrikkauden tyhjentävänä elämyksenä ja tietysti myöskin kaikissa näiden äärimmäisyyksien välillä olevissa muodoissa”. (1918a, 102.) Hollo painottaa, että keskittyessämme mielikuvitukseen kyseessä on aina yksilöllinen mielikuvitus, sillä esimerkiksi mielikuvien eloisuus ei ole epistemologisen teoretisoinnin välitettävissä, vaan erilaisuus kiinnittyy pikemminkin aistisiin ja havainnollisten mielikuvien ja välittömän tunne-elämän ilmiöihin:

**Sama maisema voi toisella
kertaa tulla tajutuksi vain
sekasortoisena näkökuvana,
johon ei vaikutelmista irroitu
yhtäkään sykehdyttävää piirrettä
ja joka siis ikäänkuin elottomana
varjona hetkisen häämöttää esiin
kadotakseen kohta olemattomiin;
toisella kertaa sitä vastoin värit,
viivat ja muodot lukemattomine
aistimuksellisine vivahtuksineen
tulventivat mieleen, joka ikään kuin
täyttyy tästä runsaudesta, vieläpä
kenties niin, että värit esiintyvät
sointuina, viivat rytmeinä, nähdyt**

**muodot pehmeinä tai kovina jne.
Rikas aistimussisältö synnyttää
siten aistianalogiain laajentaman
havaintosinfonian. (1918a, 102.)**

Lainauksessa luonnehditusta yksilöllisestä tapahtumakontekstista joh-
tuen mielikuvitusta ajatellaan helposti jonkun omana. Hollo tuo selkeästi
esiin, että mielikuvitus työskentelee kuitenkin aineksilla, jotka tulevat
yksilöstä riippumattomasta todellisuudesta, ”tapahtumisesta”, joka tavoit-
tetaan mieleenkuvautumisina ja joita voidaan jakaa elävöittämällä niitä
uudelleen havainnollisissa muodoissa.

Mielikuvitus ilmenee havaitsevassa toiminnassa tavassansa
nostattaa, Hollon sanoin, ei-älyllisiä merkityksiä. Havaitsemme enemmän
tai vähemmän kuin tarkassa mielessä todella näemme. Havaitsemme myös
poissaolevien piirteiden läsnäoloa ja intensiteettejä. Tässä mielikuvitus
toimii nimenomaan kuvana, eli se toteutuu yhteydessä juuri nyt havait-
tavaan kohteeseen, johonkin todellisuusläsnäoloon. Mielikuva-aines ei
havaitsemisessa välttämättä vielä edellytä kiinnittämistä mihinkään
lukkoonlyötyyn funktioon. Mielikuvan kiinnittämättömät piirteet pal-
jastavat näkyvästä kohteesta elementtejä, joita ei voi määrittellä etukä-
teen, ainoastaan havaita, nähdä, kuulla nyt – siis ymmärtää kokemuksen
välittömyydessä. Selittäminen vaatii jonkin teorian puoleen kääntymistä.

Mielikuvitus nostattaa sellaista joka muuten jäisi piiloon,
mutta joka kuitenkin antaa merkitystä havaittavalle: tätä kohtaa Hollo
kutsuu juuri ”mieleen kuvautumiseksi”, tapahtumiseksi, jossa mielikuvaa
ei voi tyhjentää siihen mikä on havaittua. Mieleen kuvautuminen aina
uudelleen avaa jonkin lisän, jonkin uudelleenmerkitsevän puolen, joka
saattaa olla odottamaton luonnoltaan.

Jos lähestymme näitä piirteitä nimeämällä tai muuten
käsitteellisesti, mielikuvituksen lisäarvo menetetään ja objektista tulee
sellainen, miksi subjekti sen määrittelee. Tässä kohden Hollo ajattelee
selkeästi vastoin klassista epistemologiaa, jossa subjektin ja objektin
erottamattomuus ei salli mielikuvaa tai mielikuvitusta tässä välissä.

Mielikuvitukselle luonteenomaista on uusien kombinaa-
tioiden synnyttäminen erityisellä tavalla, joka eroaa pelkän luonnolli-
seksi ymmärretyn havainnon, muistin ja ajattelun tavoista. Luonnollisen
asenteen mukainen tiedollinen elämä on useimmiten assosiatiiivisesti tai
jo ymmärretyn kannalta motivoitunutta. Mielikuvitus ilmaisee Hollon
mukaan tiedollisen suuntautumisen, jonka päämääränä on pelkän luon-
nollisen vastaanottavaisuuden ja säilytyspyrkimysten sijaan totunnaisuus-
desta irtaantuminen, orgaaninen, oma-aloitteinen kasvaminen, ja vastoin
loppumatonta erittelevää haaskelua kokoava keksiminen. (1918a, 147.)

Mielikuvituksen merkitys havaintoelämälle on Hollon
mukaan vapauttaa ajattelu luonnollisen havainnon vankilasta antamalla

sille produktiivinen luonne. Samalla on muistettava, että mielikuva-aines psyykkisenä tapahtumisena edellyttää kokijaltaan tietynlaista vastaanottavuutta. Tällä ei tarkoiteta vain mielikuvituksen tarpeisiin työstetyn aineksen merkitystä vaan havaintoelämän terävyys ja kirkkaus on samalla mielikuvituksen terveen kasvamisen välttämätön ehto. Molemmat toiminnot esiintyvät parhaissa muodoissaan kiinteästi toisiinsa liitettynä ja toisiansa edellyttävinä. (1918a, 105.) Mielikuvitus on näin merkityksellistävää antaessaan merkityksiä jo tavoitetulle. Tässä Hollo näkee mielikuvituksen keskeisessä roolissa psyykkisen elämän kahtalaisessa välttämättömyydessä: mielikuvitus on ”vastaanottavaisuutta uudelle, vivahtelevalle, ja kykyä omaksua se niin kiinteällä tavalla kuin mahdollista.” (1918a, 122.)

1.3 MIELIKUVITUS OMANA KÄYTÄNTÖNÄÄN

Kun olemme tunnistanee, kuinka olennainen tehtävä mielikuvituksella on arkisen elämämme ilmiöiden kohdalla, voimme myös erottaa sen omana käytäntönään. ”Mielikuvitus ei täysin peitä luonnetansa vaan tekee sen ainakin karkein piirtein tavoitettavaksi.” (1918a, 122.) Usein tietöelämämme paneutuu itsepintaisesti noudattelemaan vanhoja, koviksi tallattuja assosiaatiouria pysytellen kiinteästi asioiden helppojen kosketussuhteiden piirissä. Tämä voi Hollon mukaan johtua väsymyksestä tai jopa ominaisuudesta, jota hänen tekee mieli kutsua ”henkiseksi alamittaisuudeksi”. Hollo päivittelee kanssapuhetta, joka syntyy tällaisen perusteen pohjalta, ja joka ilmenee ”diskursiivisesti mataen, joka nykii puoleensa lukemattomia kohta jälleen unohtuvia reproduktiivisia seikkoja toisen asian liittyessä toiseen mitä hatarimmalla ulkokohtaisella hakasella” (Mt.). Hollossa tällainen ”ajattelu” herättää melkein pelon tunnetta. Hän kysyykin provosoivasti: ”olisiko suurtakaan eroa ajatusjuoksun järjellisyydessä, jos eläinten todellinen tajunnan sisältö voisi purkautua keskustelijain käyttämän kielen muotoon.” Hän kysyy, mikä erottaakaan ylintä eläintajuntaa alimmasta inhimillisestä. Mielikuvituksen ilmiö vaatii Hollon mielestä ratkaisevan eron tunnistamisesta, jossa totunnaisuudesta vapaudutaan ehdottomalla tavalla. (1918a, 123.)

Hollo näkee mielikuvituksen paikan tunnistamisessa mahdollisuuden harjoittaa tietynlaista ajattelun tarkkaavaisuutta, kurinalaisuutta, jopa askeesia, joka ilmenee, kun ajattelussa ilmaantuvaa motiivia ei heitetäkään pois heti toisen mieleenjuolahduksen johdosta ennen kuin se on ”nähty” mitä erilaisimmilta puolilta, ennen kuin siitä on mitä ”erilaisinten kombinatiotilojen avulla paras mehu puserrettu”. Hyvä muisti ja tarkka havainto ovatkin Hollon mukaan hyvän mielikuvituksen välttämätön ehto. ”Ilman rikasta ja uskollisesti säilyvää sisältöä ei olisi kombinoivilla toiminnoilla lukuisia ja hienovivahteisia kiinnekohtia. Siitä

syystä muistin samoin kuin havainnonkin koulutus on mielikuvituksen kasvattamisen tärkeimpiä edellytyksiä.” (1918a, 124.)

Hollon tarkastellessa mielikuvitusta älyllisenä toimintona, hän pureutuu perinteemme uskomukseen, jossa pidetään ajattelun varmaa suuntautuneisuutta ihanteellisena kykynä suhteistaa asioita loogisesti. Tämä käsitys ikään kuin ennakoita asettaa mielikuvituksen alempaan tasoon kuin ajattelun. (1918a, 136.) Hollo kuitenkin kuvailee monelta eri kantilta, kuinka kokemuksemme todistaa jatkuvasti, kuinka mielikuviemme havainnollisuus tai eloisuus kannattelevat ajattelumme laajoja ja monitasoisia merkityssysteemejä. Hollon mielestä tämä ei tarkoita, että mielikuva olisi loogisiin tai muuten assosiativisesti ilmeisiin yhdistymistapoihin verrattuna epähavainnollinen tai neutraali toimiesseen käsitteellisten kykyjemme kanssa. Mielikuvituksen tuoma vastus tarkkaavaisuudelle ilmenee sen tavoittamassa ”tajunnan ahtauden” ilmiössä, jolloin ymmärrämme, ettemme kykene parhaimmassakaan tapauksessa saman aikaisesti tarkkaamaan kuin varsin rajattua vaikutelma- tai mielikuvamäärää. Tarkkaavaisuutta on mahdollista jakaa peräkkäisten ilmiöiden kesken ja saavuttaa ajallisia kokonaisvaikutelmia, joilla myös on rajansa. (1918a, 130–131.)

Mielikuvitukseen liittyvää, tarkkavaisuuteen kuuluvaa, erikoispiirrettä Hollo kuvaa sanomalla, että sen piirissä tavoitetut asiat voivat olla ”potentiaalisesti läsnä” (1918a, 135). Tarkkaavaisuus ilmenee näin yhtä aikaa sekä keskittyvässä että erikoisesti käsitteellistä pelkistämistä estävässä muodossaan. Mielikuvia nostattavan toiminnan yhteydessä ajattelu voisi tarkentua sekä keskittyvästi että laajentuvasti. Tällaisessa tarkkaavaisuudessa mielikuvat voivat Hollon mukaan tulla tarkastetuiksi ikään kuin yhtenä otteena, kokonaisuutena.

Hollo (1918a, 137) selvittää, että huomion laajentunut jakautuminen ei perustu mielikuvien analyttiseen tarkasteluun vaan yhteenliittyminen tapahtuu ”jonkin yksityisen, esiin välkähtäneen piirteen nojalla”:

Syntyy yhtäläisyyskombinaatioja, analogioja, sanalla sanoen mielikuvituksen ilmiöitä, jotka tämä omalaatuisen liityntänsä nojalla selvästi eroavat ajattelun loogillisesta yhdistelyistä, vieläpä siinä määrin, että mielikuvituksen kombinaatioissa useimmiten on jonkinlainen epäloogillinen, joskaan ei välttämättä loogisuudenvastainen, vaan pikemmin erikoisen ”kuvittelulogiikan” mukainen leima. Käsitteellisen selvyuden

**ja täsmällisyyden sekä
ajatusjuoksun varmuuden sijassa
on kuvittelevain kombinaatiojen
ylimpänä ominaisuutena
mielikuvayhdistelmän
omalaatuisuus (originaalisuus) ja
koko kombinatiotoiminnon uutuus.
(1918a, 137.)**

Hollo viittaa kuvittelulogiikalla ajatteluaspektiin, jossa mielikuvituksessa ajattelulle paljastuu ilmiöitä, jotka ovat tärkeitä juuri mieleenkuvittumisen yhteydessä. Tästä Hollon mukaan muodostuu mielikuvasisältö, jolla kuvittelussa näyttää olevan keskeinen oma tarkoitusperänsä. Hollon mukaan näyttää olevan niin, ettei mielikuvasisältö kirjallisimmassa teoksessakaan kalpene pelkäsi merkijärjestelmäksi vaan ”mielummin säilyttää esineellisen (kokijastaan riippumattoman) eloisuuden, josta jakautuvan tarkkaavaisuuden varassa helpommin kirpoaa ennen suorittamattomia kombinaatioja.” (1918a, 138.)

Mielikuvasisällön merkityksen painottaminen ei kuitenkaan tarkoita, että kuvittelu merkitsisi kiintymistä mielikuvittusisältöön sinänsä. Tämä on Hollon mielestä ehdottomasti harhauttavaa. ”Kuvittelussa kuten ajattelussakin on tarkoitusperänsä, ja mielikuvia voi toisessa niin hyvin kuin toisessakin tapauksessa pitää välineinä sen saavuttamiseksi.” Ero piilee siinä, miten tehtävä suoritetaan. (1918a, 138.) Kuvittelulogiikka eloisuuden jäljillä näyttää etenevän laajentuvan tarkkavaisuuden johdonmukaisuudella, ikään kuin kuvin kuvittelemalla, kun taas ajattelulla, jolle tahdon tai muuten rajaavan taipumuksen johdattelemana, on ”taipumus palautua tai pitäytyä mekaanisessa ja ensinhavaitussa muodossaan, samoin kuin apperseptiiviset (havainnossa mielikuvituksen varassa tavoitettavat piirteet) ajattelutoiminnot taipuvat muuttumaan pelkiksi assosiaatioksi.” (1918a, 158.)

Mielikuvitus ja ajattelu ovat Hollon pohdinnan mukaan toistensa välttämättömiä täydennyksiä, älyllisen kokonaisprosessin kaksi eri momenttia. Voimakas synteesi edellyttää tarkkaa analyysiä ja viimeksi mainittu puolestaan viittaa edelliseen. ”Kuvittelun vapahtaa sitä uhkaavista vaaroista ajattelun järjestelmällinen kehittäminen: ajattelun rappeutumisen tehokas estäjä on kuvittelun eloisana pitäminen.” (1918a, 144.)

Hollon dialektinen kuvaus tajunnallisuutemme eri aspekteista on hyvin eloisaa ja vivahteikasta mutta tämän päivän keskustelusta tarkasteltuna myös turhauttavankin sopuisaa, jolloin Hollon painottama kokoava ja elimellinen yhteys psyykkisen todellisuutemme ilmiöiden välillä on vaarassa jäädä turhankin harmoniseksi tasapainotteluksi. Tätä harmonisuutta Hollo yrittää ylittää rikkaalla kielellään mielikuvien eloisuudesta ja havainnollisuudesta. Hollon tarkoituksena on painottaa,

että tavoitettu havainnollisuus tai analyysiin tyhjentymätön eloisuus ei tarkoita mitään pysyvää ajattelun rakennetta tai sääntöä vaan viittaa jatkuvasti mielikuvan nostattamaan dynamiikkaan, jonka tehtävänä on ”elävain yhteyksien *ilmaiseminen*” aina uudelleen ja uudelleen (1918a, 191). Hollon luonnehdintaa tiiviimmän näkemyksen ajattelun ja mielikuvan mahdollisimman läheisestä dynaamisesta yhteydestä esittää Filosofi Mikel Dufrenne seuraavasti:

**Mielikuvitus on jo ajattelun moodi;
ajattelu huuhtoutuu kuvan mukana
antaen itsensä tulla lumotuksi;
näin kuva nostattaa ajattelua
(Dufrenne 1987, 29).**

Eloisuus ja havainnollisuus kuvastavat Hollon ajattelussa juuri kohtaa, jossa ajattelu nojaa mielikuvaan tapahtumisena lumoutuen toisaalta sen mahdollistavasta laajentuvan tarkkaavaisuuden eloisuudesta, toisaalta sen tarjoamista havaintolisistä, jotka tekevät havainnosta jotakin, jota on syytä tarkastella havaintona eikä vain ajattelun tuotteena. Tästä lumoutumisesta johtuen mielikuvitus ajattelunmoodina ilmenee esimerkiksi pelkän sana-ajattelun vastavoimana sekä diskursiivisten yksityiskoh- taisuuksien sijaan kokoavana yhtäaikaaisuutena. Hollo painottaa, että havainnollisuus on ilmeisesti vain tajunnallisuutemme fenomenologinen eikä funktionaalinen ominaisuus ja korkeintaan suhteellinen.

Edellä tuli ilmi, kuinka Hollo itse päätyi ajatukseen, että tietoelemän koko aineksen muodostavat mielikuvat, ja, koska mielikuvat ovat *aina* havainnollisia, funktionaalisuuden sijaan havainnollisuus voi viitata luontoon ja muuhun konkreettiseen ainoastaan tietynlaisen intensiivisyyden muodossa. Hollo painottaa, ettei havainnollisuus todellakaan ole ”objektiivinen” kuvittelun ominaisuus, sillä se, mikä toiselle henkilölle voi merkitä hyvinkin korkeata havainnollisuusastetta, on ehkä toisen mielestä lähellä epähavainnollisuuden rajaa. Havainnollisuudesta on syytä puhua lähinnä ajattelun kaavoittelevan toiminnon vastakohtana. Havainnollisuuden pätevyys piilee pyrkimyksissä mahdollisimman yksilölliseen havainnolliseen muotoon ajattelun vastavoimana. (1918a, 145.)

Mielikuvituksen tuottavuus ei tarkoita, että mielikuvitus olisi ainoa luova henkinen funktio, joka kehittelee, muovaa ja luo aiheilmia, joita mielikuvitus välähdyttää esiin. Tavallisimmin se on *alkunäkemyks*, joka on kuvittelun luomus, oli kysymys sitten taideteoksesta, teknisestä keksinnöstä tai jostakin muusta. Nämä työskentelymuodot vaativat hyvinkin pitkällistä ajattelun, runsaiden reproduktio- ja havaintolisien sekä henkilön koko psykofyysisen tarmon jännittämistä. ”Siitä syystä olisi parempi puhua hedelmöittävästä, kuin luovasta mielikuvituksesta.” (1918a, 146.)

Taiteilija Terike Haapoja on käyttänyt oman työskentelynsä alkusyksystä sanaa ”tunnetuus”. Myös monet muut taiteilijat puhuvat työskentelyään motivoivista piirteistä erilaisin tunteihin viittaavin sanankääntein. Hollo sanoo, että parhaissa tapauksissa kuvitteellisuuden nostattama *varmuustunne* ja ”diskursiivinen todellisuusasenne” esiintyvät toistensa luonnollisina täydentäjinä. (1918a, 206.) Taiteilijan työn kohdalla Hollo painottaa, että on olennaista pystyä erottamaan kuvitteellisuuden ilmiöt ja muu todellisuus toisistaan, jotta voi tutkia tämän eron potentiaaleja ja lopulta esittää jotakin olennaista tavoilla, jotka tarjoavat jaetun keskustelun kannalta kuvitteellisuuden ilmiöille kestävyyttä, jota ilmiöllä ei pelkkänä alkunäkemyksenä ehkä ollut. Hollo sanoo, että taiteellisen työn tehtävänä on ”kiinnittää kuvitteellinen hohde ja kajaste säilyviin teoksiin, josta ne *havainnollisuuden* voimalla heijastuvat tylsempiinkin mieliin.” (1918a, 202.)

Hollon mukaan tuottava tunneteho esiintyy toisella kertaa rajuuden voimana, innoituksena, jonka aikana kuvitteli parhaissa tapauksissa toimii ikäänkuin tahdottomana paljastajana, toisella kertaa hartaan työskentelyn voimana. Harras työskentely, harrastaminen, samoin ”poistaa tahallisuuden tunnon, mutta joka kiivaan, puolittain itsetiedottoman toiminnan sijaan luo hillitymmän, kestävämmän ja tajutulla kiintymyksellä omaksutun kuvittelusuunnan.” (1918a, 173.)

Hollo käyttää taiteilijan työtä esimerkkinä tässä keskustelun selkeyden vuoksi, mutta sanoo, että tämä ilmiö on totta ja mahdollista kaikessa työssä, joka edellyttää mielikuvituksen panosta. *Mielikuvan* rooli tässä produktiivisessa voimassa tulee ilmi Hollon seuraavassa huomiossa: käänteentekevien yhdistelmien lähde on siinä ”keksintähetken tunnelmassa, jota varten keksijän koko siihen astinen elämä näyttää eleyttä; muualta sitä on turha etsiä.” (1918a, 173.)

Kaikki inhimilliset erityistoiminnot, joissa mielikuvituksen vaikutus on tavattavissa, ovat Hollon mukaan jo ihmiselämän yleisempään luonteeseen kiinnitetyt, sillä ainoastaan tunteella on arvo itsessään. Tunne-elämällä on satunnaisista elämäpiireistä riippumaton mutta samalla kokoava merkityksensä: *tunne-elämän ilmiöt ovat aina läsnä*. Kukin tietty toiminta tai ilmiö saa oikeutuksensa niiden pohjana olevien tunteiden piirissä. (1918a, 174.) Koska Hollo näkee tunne-elämän mielikuvituksen välttämättömänä pohjana, tarkastelen seuraavaksi tarkemmin mitä Hollo tunteilla mielikuvituksen ja taiteellisen toiminnan yhteydessä tarkoittaa. (Mt.)

1.4 TUNNE-ELÄMÄ, TODELLISUUSLÄSNÄOLO JA MIELIKUVA

Hollo ei ollut yksin omana aikanaan ajatellessaan, että mielikuviutus oli nimen omaan keino kytkeytyä todellisuuteen eikä vain uskomuksiin ja oletuksiin siitä¹. Niin Hollon kuin kohta tarkemmin käsittelemässäni Yrjö Hirninkin ajattelussa koettu yhteys todellisesti elettyihin tapahtumiin tulee ilmi tunne-elämän ilmiöinä. Tässä viitataan nimenomaan dynamiikkaan, joka yksilöllä on itsensä ylittävän todellisuuden kanssa. Introspektio ilmaisee vain tiedonelämän tosiasioita ja muuta se ei voikaan ilmaista, sillä sen pohjana on muistin tiedollinen toiminto. ”Mutta se mikä muistetaan – niin meidän on pakko ajatella - täytyy olla ennen elettyä, joten senkin, mitä introspektio osoittaa mielikuvana, täytyy, kuten jo huomautimme funktionaalisesta katsantokannasta puhuessamme, *aikaisemmin ilmetä toimintona, tapahtumisena*” (Hollo 1918a, 152). Kokemus sisältää aina introspektion älyllisten keinojen lisäksi piirteitä, jotka jäävät tältä osin tavoittamatta mutta kuitenkin ovat tajuavalle subjektille välittömästi läsnä. Näitä piirteitä Hollo kutsuu tiedon ja näkemyksen sijaan elämyksiksi. Tunne-elämään kuuluu siis psyykkisen todellisuuden kannalta olennainen avoimuus, joka viittaa jatkuvasti läsnäolevaan mahdollisuuteen laajentaa tätä todellisuutta. Koska koemme tunne-elämämme nostattamia elämyksiä, tiedämme samalla, että tämä mitä minulla jo on ei ole kaikki. Oma kokemus varmentaa tämän silloin kun huomaamme, että tunne-elämän ilmiöt ovat palautumattomia mihinkään muuhun nähden. Tämä on Hollon mukaan mitä ilmeisin ajatuksenvaihtoa tai -johtelua tarvitsematon tosiasia, kun sen selittää itse välitön elämyksemme. (1918a, 152.)

Kaikille ovat tuttuja itsehuomiot, jossa mielikuva palautuu mieleen, mutta saakin toisenlaisen tunteen nousemaan kuin silloin kun mielikuvan tuottanut kokemus alun perin tapahtui. Tällöin on Hollon mukaan väärin sanoa, että mielikuvaan liittynyt tunne on muuttunut. Kyse on siitä, että uusi tunneväritys on uuden elämyksen synnyttämä. Tunteita ei voi palauttaa kuten yksilöllisen muistin mielikuvia, koska elämykset ovat ainoastaan nykyisyyttä. Tunteen sijasta muistelussa palautuu aina jokin tietoelemääni liittynyt osa ja nykyisessä elämyksessä jokin mieleenpalautettu voi löytää jälleen jonkin tunnesävyyn. Uusi tunneväritys/taustatunnelma syntyy elämyksessä ja sitä Hollo nimittää palautumattomuudeksi. Tämä ei ole poikkeus tai erityistapaus vaan toteutuu Hollon mukaan aina. (1918a, 151.)

¹ Vrt. esim. Lilli Törnudd (1862–1929), Onni Okkonen (1886–1962), Yrjö Hirn (1870–1952), Toivo Gideon Tuhkanen (1877–1957)

Tunteen tärkein evidenssi on, että tunne ilmaantumisellaan vahvistaa olevansa jotakin elämällä koettua (1918a, 152). Välitön tunne on vaikutus koetusta ja juuri kokemuksena tunne vaikuttaa palautumattomuudellaan. Tältä pohjalta voimme Hollon mukaan arvioida monien tiedollisten tosiasioiden todellisuussuhteita ja esimerkiksi vakuuttua jonkin reproduktion illuusio- tai harhavaikutelmasta. ”Varmuuden pohjana on vaistomainen, kokemuksen lujittama tietoisuus siitä, että tunne-elämän tosiasiat eivät palaudu” (1918a, 152). Jokainen muistuma on pienoismuodossa kuin kokemus lapsuuden kotiseudulle palaamisesta. Moni asia on ehkä vielä mielikuvan mukaisella paikallaan, mutta kuitenkin kaikki on muuttunut. Välitön elämys kertoo, mikä joskus oli tässä, on pysyvästi mennyt. Tästä syystä voimme Hollon mukaan suhtautua aina kriittisesti reproduktioon ja ylipäätä tunnistaa sellaisen: tunnetta ei voi säilöä.

Tunne-elämän tosiasioita selittää ratkaisevalla tavalla ainoastaan, että elämme itse elämyksemme. Näitä elämyksiä vasten muisti kuvastelee itseään mielikuvien avulla, mutta mielikuvilla voi tajuavalle subjektille olla todellista todistusarvoa ainoastaan, kun ne ovat tajuavalle subjektille välittömästi läsnä – ei tietona, ei näkemyksenä vaan elämyksinä. (1918a, 153.)

Koska emotionaalinen psyykkinen kokemus rajoittuu välittömän elämyksen piiriin, sitä ei voida kuvailla niin kuin älyllisiä toimintoja, jotka introspektio tavoittaa mielikuvina. Näin kuitenkin Hollon mukaan valitettavasti tehdään, esimerkiksi pyrittäessä saavuttamaan psykologian tutkimuskohteille ja -menetelmille itsenäistä ja eksaktia leimaa. (1918a, 153.)

Intropsektiivinen analyysi ulkohavaintoihin yhtyneenä selittää Hollon mukaan tunteen ja tahdon ilmiöitä, varsinaista tunne- ja tahtomomenttia, yhtä paljon kuin ”salaman valokuvaaminen selittää sähkön omituista luonnetta”. Ainoa tapa pyrkiä ymmärtämään elämyksen palautumattomuuteen sitoutuneita ilmiöitä, on niille ominaisten säilyntä- tai paremmin kehittymistavan nojalla pyrkiä niitä määrittelemään. Näin voimme teoreettisessa ja relatiivisessa merkityksessä nähdä eroa emotionaalisen elämän molempien pääalueiden, tunteen ja tahdon, välillä. Yleisesti tämä säilyminen ja kehittyminen näkyy kun tajuinen toimintamme saa kasvavaa suuntautumisvarmuutta. (1918a, 154.) Tällaisen elämyksen osuvuuteen, kattavuuteen ja vallitsevuuteen tähtäävät toiminnot Hollo nimeää vietin, vaiston, halun ja tahdon tosiasioiksi. Näihin tosiasioihin mielikuvat voivat olla taas hyvinkin kiinteässä suhteessa. (1918a, 155.)

Elämyksen kattavuus on eittämättä kohta, jossa mielikuvat saavuttavat edellä jo todettua merkityksellistä eloisuutta ja havainnollisuutta. Hollo näkee, että tunne-elämä ja mielikuvat voivat suuntautua kokoamaan elämystemme ja tiedollisen elämämme piirteitä yhtenä tapah-

tumisen momenttina. Tunne-elämän kokemukset ja niihin liittyvät pyrkimykset eivät siis palaudu kuten mielikuvat, mutta ne voivat jäädä tuntevan ja tahtovan subjektin voitoiksi omalla omituisella tavallaan. Eletyt kokemukset säilyvät liukenemalla, jos ne ovat sykähdystenä sulautuneet elämyksen tunteenomaiseen ja tahdolliseen pohjaan. Tunteen evidenssi on välittömästi ja kokonaisuudessaan läsnä jokaisessa elämyksessä sitä selvempänä mitä merkittävämpi elämys on ja mitä paremmin viljelty ja terveemmin kasvanut on tunteen ja tahdon elämä. (1918a, 154.) Viljeltynä tunne-elämä toimii totunnaisuuden tunneliikuntaa tylsyttävää voimaa vastaan ja toisaalta sitoo satunnaisia liikuntoja laajemmiksi yhteyksiksi, tunnelmiksi, mielialoiksi, jopa elämäntunnelmaksi ja säilyväksi mielenlaaduksi. Tällainen voi antaa Hollon mukaan arvaamattoman rikkaan vivahdusrikkauden. (1918a, 155–156.)

Tunne-elämän muodollisen kehityksen Hollo näkee tottuumuksen vastavoimana, tunne etsii itselleen alinomaista uudistumista. Uudistuminen tapahtuu mielikuvitusta muistuttavasti, eli yksittäistunteiden yhdistyessä laajemmiksi yhteyksiksi, tunnelmiksi, mielialoiksi, mielenlaaduksi, joilla voi olla hyvin yksilöllisiä sävyjä. (1918a, 154.) ”Kuvittelun simultaaniset yhtäläisyysyhdistelmät esiintyvät jakautuvan tarkkaavaisuuden nojassa ja näin syntyvä synteesi nähtävästi pohjaltaan juontuu tunne-elämän ilmiöistä” (1918a, 171).

Kuva ja tunne ovat tässä mielessä likeisemmässä suhteessa kuin ajatus ja tunne. Tunne saa elämyksen kestäessä välittömän ilmauksen kuvissa, jotka havainnolliseen tapaan esittävät tai symbolisoivat eletyn koko omalaatuisuutta. Sitä vastoin yksittäinen elämys ilmenee ajatukselle esimerkkinä muiden joukossa. (1918a, 163.) Mielikuvituksen vallitessa, ”tunnemieliala kannattaa mielikuvasisältöä antaen sille ominaisen luonteen ja voiman” (1918a, 170–171).

Tunteen terävyyden tai rajuuden vetäytyminen, tunteen toistamattomuus, on Hollon mukaan edellytyksenä keskeisen sielullisen kykymme kannalta ja tällaista muutosta kasvamisemme nimenomaan edellyttää, kun tunne-elämämme kehittyä kohti suurempaa monipuolisuutta. Yksittäinen tunne löytää merkityksen kokonaistunteen sisäisen rikkauden osana. Tämä tunne-elämän luonne on tärkeä siinä missä mielikuvien havainnollisuuskin: ”kumpikaan eivät yksin pysty selittämään tunne-elämän tai mielikuvituksenkaan kehittymistä.” (1918a, 164.)

Tunne-elämän ja mielikuvituksen yhteydellä Hollo näkee olevan keskeinen merkitys niin synesteettisten kuin taiteidenvälisen ilmiöidenkin kannalta. Eri modaliteetit ”yhdistyvät sen vuoksi, että välittömässä elämyksessä koettu subjektiivinen tunneliikunta projisoituu niihin, että siis niillä on yhteinen pohja parhaillaan eletävässä tunnelmassa” (1918a, 172). Yhdistävä tekijä on tunteesta peräisin, mutta tunne

on tällöin käsitettävä välittömänä elämyksenä, ei pelkkänä vaikutelmien lisämomenttina.

Viiva, väri ja tuoksu liittyvät toisiinsa ollen kuitenkin sinänsä aivan syyttömiä liitynnän aiheutumiseen. Jos kysytään miksi tunnelma valautuu juuri noihin tietoeilämän osiin, on vastattava, että ainoa selitys on tunnelman laatu tuolla määrätyllä hetkellä; siinä piilee yhteensulautuneena se, minkä ulkovaikutelmat näennäisesti antavat. <...> Niin kauan kuin eletyn tunnelman vivahdus säilyy, säilyy myöskin uutuusvaikutelma, joka tiedollisesta yhdistelmästä uho. Ei ole väärin sanoa, että tunnelma silloin esiintyy tuottavana, sillä ilman sen valautumista olisi tuo viiva, tuo väri ja tuo tuoksu yhtä mykkä kuin mikä muu havaittavissa oleva tiedonelämän osa hyvänsä. Nyt niissä on elämä, ne muodostavat akordin, rytmin, jonka tiedän välittömästi elämyksestäni niihin heijastuvaksi. (1918a, 172.)

Elämyksessä ilmitulevalla kokemuksella on Hollon mukaan oma riippumaton merkityksensä, joka ainoana takaa muille ilmauksille oikeutuksensa (1918a, 173).

Mielikuvitus/kuvittelu on uusien kombinaatioiden tuottamista, joka on tunne-elämään pohjautuva älyllinen toiminto. Produktiivisuus, spontaanisuus ja tuotteiden arvo on yksin tunne-elämästä johdettavissa. Tunteen tarjoama evidenssi on Hollon näkemyksessä mielikuvituksen välttämätön pohja, sen syy ja selitys. Mielikuvitus puolestaan antaa sisällön ”mykälle” tunteelle, se vaikuttaa siihen takaisin, jopa niin, että tunteen kehitys tapahtuu mitä kiinteimmin liittyen kuvittelun kehittymiseen. Kuvittelu antaa tunteen purkautumiselle kokoavan muodon. Toisaalta kuvittelu voi johdattaa tunnelman, mielialan ja mielenlaadun pysyvämpiin ja hartaampiin muotoihin, todellisuudessa suurempaan/laajempaan mutta sisäisempään voimakkuuteen. ”Harras tunteenomaisen kiintymys syntyy ja säilyy vain siten, että asia näkyy mahdollisimman monissa yhteyksissä ja mitä erilaisimmissa kulmissa. Lyhyesti voimme sanoa harrastuksen suuressa määrin riippuvan siitä, saadaanko asiaan kuvittelun avulla valautumaan uutuuden vastustamatonta tenhoa.” (1918a, 174.)

Tunteen ja kuvittelun keskinäisen dynamiikan aikaan saamat mielialat voivat Hollon mukaan laajeta yhtenäisiksi *elämäntunnoiksi*, joissa nykyhetken välittömien vaikutusten ja oman ahtaan toimintapiirin ulkopuoleltakin tulevat viestit löytävät herkkää kaiku-pohjaa. (1918a, 175.) Elämäntunnot viittaavat hetkeen, johon sisältyvät sekä yksilölliset piirteet mielikuvituksen avaamassa *horisontissa* sekä *kokemuksessa kohdatun todellisuuden avoimuus*.

Tässä kohtaa olemme löytäneet nähdäkseni perustelut sille, miksi Hollon tutkimus mielikuvituksesta kannattaa lukea ajatuksella läpi – näemme miten Hollo asemoi käsitteensä sen keskustelun kannalta, jonka genealogiaan katson Hollon kuuluvan eli keskusteluun näkyväksi tekevän ilmaantumisesta. Samalla löydämme vakuuttavammat perustelut sille, miksi Hollo puhuu mielikuva-aineksesta tapahtumisena ja hedelmöittäväenä alkuelämyksenä. Tiivistän Hollon mielikuvituksen fenomenologian seuraavasti: *mikä kokemuksessa tulee muistetuksi tai kuvatuksi, tekee horisontin mahdolliseksi*.

Hollon antama ensisijaisuus tunne-elämälle ei viittaa henkilökohtaiseen sentimentaalisuuteen vaan tajunnallisuutemme tosiasioiden dynamiikkaan. Tunne-elämän ilmiöiden palautumattomuus kertoo välittömydestä, joka tulee ilmi elämisen aktiivisuudessa mutta osoittautuu kohdaksi, jossa pikemminkin vastaanotamme aktiivisuutta. Tästä välittömydestä Yrjö Hirn tarjoaa oman teoriansa tutkimuksissaan taiteen alkulähteistä.

2 Yrjö Hirn ja taide ennen taidetta²

**Pain is the most convincing reality
we can imagine (Hirn 1900, 64.)**

Yrjö Hirn (1870–1952) oli aikansa tunnetuimpia suomalaisia tiedemiehiä maailmalla. Hän toimi estetiikan professorina Helsingin yliopistossa vuosina 1910–1937. Hän kiinnitti mielellään huomiota kulttuurin marginaalisina pidettyihin ilmiöihin ja niiden kirjallisiin kuvauksiin. Hänen voidaan esimerkiksi sanoa kirjoittaneen ensimmäisen merkittävän suomalaisen tutkimuksen leikistä. Leikillä on Hirnin mukaan poikkeuksellinen voima pitää yllä perinnettä ja siksi kykyämme leikkiin ei tulisi hänen mukaan ainoastaan arvostaa tai ihastella vaan pikemminkin suojella, esimerkiksi kasvattajien välineellistävilä pyrkimyksiltä (Hirn 1918, 65). Syyt leikin tarkasteluun johtavat todennäköisesti juurensa Hirnin varsinaisen tutkimusteeman suuntaan, joka koski kysymystä taiteen synnystä. Vuonna 1900 häneltä ilmestyi väitöskirjan pohjalta kirjoitettu tutkimus *The Origins of Art, Psychological and Sociological Inquiry*, jossa hän tuo esiin kiinnostuksensa taiteellisen toiminnan elämää säilyttäviä vaikutuksia kohtaan.

Hirnin ajattelua käsittelevän luvun aloittavassa osassa tuon esiin oman näkemykseni Hirnin taiteen syntyä koskevan tutkimuksen tunnusomaisista piirteistä. Tekstin toisessa ja kolmannessa osassa käyn keskustellen hänen ajatustensa kanssa tarkemmin läpi esitettyjen näkökantojen perusteluja. Tarkoitukseni ei ole nostaa Hirnin ajatuksia tähän päivään hänen aikanaan vallinneiden ihanteiden ja käsitejärjestelmien vuoksi. Hirn kirjoitti omaa tutkimustaan aikana, jolloin taiteessa ja taidekeskustelussa jo oli näkyvissä muutokset, jotka nyt omana aikanamme näyttävät pikemminkin taiteen tunnuspiirteiltä ja vähimmäisvaatimuksilta. Esimerkkeinä tällaisesta kehityksestä käyvät taiteen irtaantuminen perinteisistä instituutioistaan ja kaikkien hierarkisten suhteiden mureminen. Hirnin tavassa asettaa kysymyksensä taiteellisen toiminnan alkuperästä näen mahdollisuuksia pohtia kriittisemmin tätä edelleenkin jatkuvaa kehitystä. Voisivatko jatkuvat yhteisillä käytännöillämme tuotetut uusien toimintapiirien aktivoitumiset myös avartaa jotakin?

2.1 HIRN JA AIKALAISKESKUSTELU

Hirn esittää tutkimustensa keskeisenä johtopäätelmänä, että ihmisluvulle ominaisen esteettisen näkemisen ehtona on taiteellinen

2 Tämä luku on päivitetty versio tekstistä, joka on julkaistu aiemmin nimellä ”*Taide ennen taidetta*

sellaisena kuin sen tunnemme – Yrjö Hirnin matkassa taiteen alkulähteille” (Heikkilä & Tuovinen (toim.) 2014).

toiminta, jonka lähde on seurattavissa arkisesta työstä ja elämästä tuttuihin käytäntöihin ja maailmasuhteen merkityksiin. Näin asemoituessaan Hirn kritisoi klassista taidefilosofiaa ajattelun järjestyksestä, jossa esteettiset ideaalit ja teoreettiset systeemit otetaan itsestään selvinä lähtökohtina. Hänen mielestään liian usein taideteoriassa pelkästään ajatuksin aikaan saatu todellisuus on tullut korvaamaan arkisen elämisen maailmaa, josta nämä ajatukset ovat alun perin nousseet. (1900, 2–4.) Taidetta koskevan tutkimuksen olisi Hirnin mukaan alettava mahdollisimman vapaasti ilman etukäteen määrittäviä oletuksia arjessa kohdatun esteettisen elämämme psykologisista ja sosiaalisista ilmiöistä, silläkin uhalla, että tämä saattaa vaarantaa etukäteisoletuksemme aiheesta (Mt., 5).

Hirn näkee vakavana puutteena oman aikansa taideteoreettisessa keskustelussa, että yleisesti taiteilijat eivät ole olleet halukkaita kuvaamaan työskentelyään ohjaavia tuntemuksia ja impulsseja teoreettisemmalta kannalta, ja jos ovatkin, heitä ei ole otettu vakavasti (1900, 114). Tämän vuoksi taidefilosofinen tarkastelu onkin liian usein lähtenyt liikkeelle pikemminkin vasta itse taiteellisen toiminnan jälkeen. Taideteoksiin on suhtauduttu kuin jäämistöön, joka palvelee jo olemassa olevien ajatustottumusten mukaisia tarpeita ja hypoteeseja. Hirn haluaakin nimenomaan ymmärtää taiteen ennen kaikkea inhimillisenä *toimintana*. (Mt., 5) Hänen mukaansa valmiiden taideteosten sijaan meidän tulisi tarkastella taiteellisen työn tekijän työhönsä sitoutumista, sille omistautumista, siitä nauttimista, työskentelyn aikana tapahtuvaa arviointia, siinä syntyvien ilmaisutarpeiden ja toisille tiettäväksi tekemisen dynamiikkaa. Taiteilijat itse olisivat Hirnin mukaan tämän kysymyksen ainoita päteviä todistajia (Mt., 114).

Edellä mainittu ei kuitenkaan tarkoita, että Hirn näkisi taiteilijat etuoikeutettuina kyvyiltään. Taiteilijoiden puoleen kääntyminen tässä asiassa nousee selkeästä tarpeesta purkaa abstrahoituja lähtökohtia taiteellista toimintaa kokoavassa teoriassa. Tässä on syytä huomata, että yleisyyden kannalta Hirnin teoria ei sanottavasti eroa edellä kritisoiduista filosofoinnin tavoista, mutta näillä on selkeä ero etäännyttämisessä. Hirnin selitys pyrkii seuraamaan elämäänsä elävää ihmistä, johon hänen arjessaan vaikuttavat voimat, jotka eivät ole pelkästään häntä. Tämä tapahtuu tietenkin niiden käsitteellisten välineiden avulla, joita hänen aikanaan oli käytössä. Tässä tutkimuksessa ei ole tarkoitus jäädä pohtimaan, mitä Hirn oikeasti tarkoitti jollakin tietyllä käsitteellä. Sen sijaan pyrin avartamaan tutkimuksessani kehittelemääni keskustelua tarkastelemalla sitä tapaa, jolla Hirn asettaa kysymyksensä taiteen alkulähteistä.

Ymmärtääksemme taiteellisen toiminnan syntyä ja kulkua meidän on Hirnin mukaan tarkasteltava erityisesti arkielämän piirteitä,

joissa paljastuu toimintaympäristön ja koko todellisuussuhteen ihmisestä riippumaton luonne. Esimerkiksi omat liikkeen ja elämäntoimintojen tuntemukset ovat jatkuvasti vaikuttamassa ja suuntaamassa arjen käytäntöjämme, vaikka niiden alkuperä on selkeästi ihmisen itsensä ylittävissä todellisuuden tasoissa: ajassa, luonnossa, historiassa ja fyysisessä todellisuudessa.

Ihmisen maailmasuhde on näin ymmärrettynä jo lähtökohdiltaan luova, dynaaminen ja ilmaisutarpeellinen, ikään kuin taiteellista työtä ennen taidetta sellaisena kuin sen tunnemme tai jollaiseksi sen ajattemme. Hirn käyttää tästä asetelmasta nimityksiä taideimpulssi, taidevietti tai taideaisti. Näillä käsitteillä hän viittaa siihen, kuinka ihminen on tuntevana oliona alusta asti olemassa avoimena jollekin muulle, jonkin muun kanssa. Siksi ihminen herkkyytensä ja toimintansa muodoissa saa aikaan maailmansa siinä missä maailma antaa tämän mahdollisuuden. Aikaansaannosten paremmin tai huonommin realisoitumiseen vaikuttavat toki monet kulttuuriset olosuhteet, ei vähiten yksilön omat kyvyt ja harjaantuneisuus, mutta taideaistin Hirn näkee hyvin yleisinhimillisenä mahdollisuutena.

Me käymme kaikki tietämättämme taiteilijain koulua ja sovitamme omaan oloihinsuhtautumiseemme samaa katsomistapaa, johon taide on meitä totuttanut.

Esteettinen maailman näkeminen merkitsee jonkinlaista tiedotonta sommittelutoimintaa, joka valikoi, järjestää ja eristää vaikutelmia, niin että niihin mahtuu rikas ja täyteläinen sieluntila ja niin että voidaan joutua niihin nähden sellaiseen suhteeseen, joka on samalla kertaa yhtä läheinen ja yhtä kaukainen kuin suhde taiteilijan ja hänen teoksensa välillä. Missä tuollainen elävöittävä ja samalla kontemplatiivinen käsitys <...> tuollainen esteettinen mielikuvitus ilmenee, siellä voimme todellisuuden vaikutuksesta kokea samoja tai samanlaisia tunteita kuin taide-esityksen vaikutuksesta. (1949, 87.)

Edellisestä lainauksesta jo näemme, että vaikka Hirn kritisoikin käytännön elämän ylä- tai ulkopuolelle itsensä asettavaa esteettistä teoriaa, hän kuitenkin pitää tärkeänä, että otamme vakavasti esteettisen kokemuksen erityislaadun. Tässä hänen metodinsa muistuttaa tapaa jolla Hollo lähtee erottamaan mielikuvituksen ilmiöitä sellaisista, jotka eivät niitä

ole tekemällä eron tajunnallisuutemme fenomenologis-teoreettisiin ja elämisen kannalta funktionaalisiin piirteisiin. Esteettisen kokemuksen itsetarkoituksellinen merkitys ja avartavaksi mielletty vaikutus on Hirnin mukaan niin yleisesti jaettu ilmiö ja usean taidefilosofisen teorian keskiössä, ettei se ole voinut syntyä pelkästään teoreettisiin tarpeisiin³. (1900, 13.) Esteettiset ilmiöt ilmenevät aina jossakin käytännöllisessä yhteydessä, jäsentyvät osaksi jo jäsentynyttä, mutta tämä ei sinänsä tyhjennä niiden todellisuutta tai tee niistä ainoastaan teoreettisia kysymyksiä.

Taiteen alkuperää koskevassa historiallisessa tarkastelussaan Hirn näkee esteettisen näkemisen mahdollisuuden avautuvan sitä kautta, että taiteellinen toiminta on samalla myös etääntymistä sen omista lähtökohdista. Taideteoksen onnistuessa siinä vaikuttavat voimat löytävät vastavaikutuksia taidetta laajemmista elämän yhteyksistä. Näin taiteellisen toimijan näkemisen tavassa voi tapahtua muutos: touhuaminen muuttuu tarkasteluksi, oma aktiivisuus pikemminkin aktiivisuuden vastaanottamiseksi ja tulemme kiinnostuneiksi asioista omaa käyttöämme laajemmalla tavalla (1949, 80).

Esteettisessä näkemisessä käytännölliset sitoumukset eivät enää saa kaikkea valtaa, vaikka juuri niiden aktivoimana tällainen suhtautuminen voi päästä heräämään. Hirn näkee, että ihmisen oppiessa asioiden esteettistä tarkastelua, hänen asemansa voi muuttua siten, että aina useammat arkitodellisuuden piirteet taisteluneen ja vaivoineen saattavat antaa aihetta uuteen lähtökohtiaan vapautuneempaan kiinnostukseen. Hirnin sanoin, ”tällainen muutos voi olla sitä täydellisempi, mitä enemmän luonnon ja arjen tarjoama muotoaines saa merkitystä taidetuotannossa” (1949, 82). Hirn näkee, että joka kerta, kun taide on rikastuttanut aluettaan ”uudella voittomaalla”, on ihmisten kyky arvostaa luonnon ja elämän esteettisiä ominaisuuksia syventynyt ja herkistynyt. Luovat henkilöt osaavat nostaa vaikutelmat niiden arkipäiväisyydestä ja tehdä ilmiöt inhimillisten sieluntilojen tulkeiksi. (Mt., 202.)

Esteettisesti tarkasteltaessa elämän ilmiöt eivät enää paljastu pelkästään suhteessa tiettyyn projektiin vaan pikemminkin tulevat ilmi entistä intensiivisemmällä tavalla, kokemusta rikastuttavina ilmiöinä ja siksi päämäärinä itsessään. Tällainen esteettisten ja ei-esteettisten piirteiden dynamiikka on Hirnin mukaan keskeistä, kun haluamme ymmärtää taiteen ilmaisumuotojen ja laajempien toimintapiirien kehkeytymistä. (1949, 207.) Taiteen monimuotoisuus ei Hirnin teoriassa ole perustoiltaan tietyn ihmisen tai kulttuurin poikkeuksellisuutta vaan

3 Saman totesi myös Hollo (1918) mielikuvituksen ilmiöistä.

arjen käytännöissä kohdatun elämäkulun aikaansaannosta ihmisen toiminnan yhteydessä.

Hirn haluaa siis tutkimuksissaan taiteen alkulähteistä palauttaa esteettisen teorian elämisen arkeen taiteellisen toiminnan syntyä koskevan tarkastelun kautta. Tässä ei ole tavoitteena taiteen naturalisointi vaan Hirn pyrkii osoittamaan, ettei taide synny tyhjästä. Toisaalta hän puuttuu tendenssiin, jossa taiteen ei-esteettiset selitykset usein sortuvat idealisoimaan arkeamme sillä seurauksella, että näin syntyneet selitykset pikemminkin tulevat otetuksi esiin esteettisen kokemuksen sijasta kuin sitä osuvasti kuvaamaan.

Hirnin aikana monet ei-esteettisiin lähtökohtiin perustuvat taiteen selitykset olivatkin jo kasvattaneet vaikutusvaltaansa. Esimerkiksi pelkästään darwinistiset tai naturalistiset selitykset hän katsoi usein kapeiksi niiden jäädessä vielä etäälle teoriasta, joka tekisi oikeutta taiteellisen toiminnan arjen käytäntöihin juurtuneille lähtökohdille. Ei-esteettiset selitykset pyrkivät useimmiten tyhjentämään esteettisen kokemuksen pelkästään olemassaolon kamppailun konformistisiin ja opportunistisiin valintoihin. Hirn (1900) painottaa tutkimuksessaan, että ei-esteettiset yhteydet täytyy ymmärtää taiteellista toimintaa herättäviksi ja edistäviksi konteksteiksi sen sijaan, että taiteellinen toiminta tyhjenisi tällaisiin ehtoihin. Taide ei voi pudota ihmiselle tyhjästä vaan ihmisen arkinen työ on täynnä toiminnan tapoja, jotka ovat antaneet syytykkeitä ja mahdollisia ilmaisumuotoja toiminnan esteettisten piirteiden löytymiselle ja voimistamiselle.

Hirnin mukaan myös kaikkein piintyneinkin esteettisen viljelyksen halveksija on tietämättäänkin esteettisten vaikutusten alaisena, sillä käytännöllinen elämämme ei voi tulla toimeen ilman esteettistä elämää. Ilman sitä elämä olisi kalseata, mykkää, pimeätä eikä enää elämisen arvoista (1949, 207). Toisaalta jokainen esteettisen arvon tunnistamistyö on samalla jonkinlaista taiteelliseen työhön vertautuvaa aikaan saamista arkisen työn keskellä (Mt., 85). Inhimillinen toiminta osoittautuu Hirnin taiteen alkuperää koskevissa tarkasteluissa perustoiltaan tällaiseksi paljastamiseksi ja esiinsaattamiseksi, jota kohdallisemmin ymmärtääksemme tarvitsemme erityistä tarkastelutapaa. Tätä tapaa hän kutsuu tunteen sielutieteeksi (psychology of feeling).

Tällaisen asemoitumisen kautta Hirn, klassista taidefilosofiaa ponnekkaammin, pyrkii korostamaan, että esteettisellä voi olla vaikutusvaltaa ihmisen mieleen ainoastaan arkielämän käytäntöjen ja tuntemusten yhteydessä, konkreettisesti elämisen maailmassa, jossa itse kukin liikkuu, tuntee ja toimii (1949, 81). ”Niin riippuvat esteettiset ja ei-esteettiset ilmiöt toisistaan” (Mt., 207). Tämä on Hirnille samalla yhteys, jossa taideilmiöt tulisi myös saattaa tutkituiksi. Useat Hirnin

aikana vallitsevat esteettiset teoriat ja taiteen selitykset ovatkin karanneet hänen mielestään ”aivokummituksiksi” keskittyessään vain jompaan kumpaan, joko esteettiseen tai ei-esteettiseen tapaan tarkastella taiteellista työtä, tai pyrkiessään selittämään toista toisella. Tällaisissa näkökulmissa nimittäin unohdetaan ajatella tarkemmin juuri taiteellisen toiminnan kriittisintä kohtaa, esteettisen ja ei-esteettisen eron ydintä: *kuinka todellisuudella on vaikutusvaltaa mielessämme?*

2.2

ESTEETTINEN JA EI-ESTEETTINEN

Esteettisen ja ei-esteettisen eron oikea ymmärtäminen on Hirnin mukaan olennaista taiteellista toimintaa kohdallisesti tarkastelevassa teoriassa. Tässä luvussa pyrin selvittämään, mitä oikein ymmärtäminen Hirnin taiteen alkuperää koskevissa pohdinnoissa voisi tarkoittaa.

Taidetta koskevat pohdinnat antiikin filosofien ajoista lähtien ovat tuoneet esiin tätä eroa muistuttavia käsitteellisiä jakoja. Ajatteluperinteessämme on ollut tapana käsitellä elämän eri rekisterejä vastakohtien kautta ja näitä kuvitteellisesti yhdistävän tason aste-eroina. Tällaista historiaa vastaan Hirn näkee oman kysymyksenasettelunsa tarpeellisuuden. Taidefilosofiseen aikalaiskeskusteluun osuva kritiikki nousee Hirnin vaatimuksesta ymmärtää esteettisen ja ei-esteettisen *yhteenkuuluvuus*. Kuitenkin niiden sekoittaminen toisiinsa synteesejä rakentamalla tai pyrkimällä selittämään toinen toisella johtavat hänen mielestään väistämättä ”sairaalloiseen ja elämänvastaiseen todellisuusvaikutelmilla leikkimiseen.” (1949, 206.) Hollo operoi samanlaisen problematiikan kanssa muistuttamalla ongelmista, joita muodostuu, jos tunne-elämän ilmiöitä aletaan tarkastella tiedonelämän menetelmin, ikään kuin vain staattisten tunnusmerkkien fenomenologiana. Vaikka Hollo pyrkii tuomaan ilmi mieleenkuvaantumisen ilmiön satunnaisista funktioista riippumattomana ilmiönä, ilmiö ei voi hänen mukaansa tulla tarkastelluksi oikeassa yhteydessä, jos emme tavoita teorioissamme tämän yhteyden arkisia ja funktionaalisia tunnusmerkkejä. (1918, 127.)

Myös Hirn pyrkii kohdentamaan esteettisen kokemuksen tarkastelua retrospektiivisiä ja staattisia selityksiä osuvammin. Hirnin (1900, 2-3) mukaan esteettisen tarkastelun merkitys on kokenut inflaation kun häntä edeltäneessä tieteellisessä keskustelussa esteettinen sai täydentävän välitilan luonteen, joka ei ollut täysin rationaalisen aluetta mutta ei myöskään täysin aistista. Ajattelijoille, jotka kaikkein kärkkäimmin olivat kamppailleet voittamattomalta vaikuttanutta järjen ja aistien vastakkainasettelua vastaan, käsitys kyvystämme operoida näiden välillä näytti riittävän ja tyydyttävän välittömimmän kritiikin. Samoin inhimillisen toiminnan eettisen tarkastelun koettiin emansipoituneen, kun ruumiin ja mielen kysymyksiä kyettiin nyt tarkastelemaan myös esteettisesti.

Edellä mainitut ratkaisut esteettisen kysymykseen ovat Hirnin mukaan esimerkkejä siitä kuinka hänen aikansa teoreettisessa tarkastelussa pyritään kohti yksitasoista todellisuuskuvaa. Syyksi tähän hän näkee kulttuurin kaikilla aloilla kiihtyvän toimintatapojen, -yhteyksien ja -muotojen moninaistumisen. Tässä murroksessa kiinnostus taiteen esteettisiin kysymyksiin on vaipunut yhdeksi mahdolliseksi näkökulmaksi muiden joukossa. Hirn ei näe tätä kehitystä kulttuuria monipuolistavana vaan pikemminkin totalisoivana liikkeenä, joka johtaa jatkuvaan korkeiden ja alhaisten kulttuurin piirteiden purkamiseen ja relativointiin. Tämä tarkoittaa käytännössä monistiseen yleisnäkemykseen perustuvan filosofisten ja moraalisten kysymysten kentän jatkuvaa vahvistumista. (1900, 2–3.)

Samana kehityksen piirteitä Hirn (1900) näkee taidefilosofisessa keskustelussa, jossa puhtaaseen esteettiseen keskittyneet teoriat ovat fuusioitumassa tai jopa korvautumassa ei-esteettisiin piirteisiin keskittyvillä taiteen selityksillä. Näissä tunnusomaista on pyrkiä selittämään taiteen itsetarkoitukselliset piirteet muulla periaatteella, jonka asiaa taide ja esteettiset arvot ajavat. Tällöin esteettisen erityislaadulta, jota usein nimitetään pyyteettömyydeksi ja itsetarkoituksellisuudeksi, näyttää putoavan pohja.

Hirn kuvaa kuinka taideteosten synnystä selkoa ottamalla, noudattaen esimerkiksi historiallisia, yhteiskuntatieteellisiä tai sielutieteellisiä tutkimustapoja, huomataan piankin, että hyvin suuri osa puhtaasti esteettiseksi arvotettua luomistyötä ei olekaan esteettistä:

**Mitä pidemmälle uudenaikainen
arvostelu ulottaa tungettelevat
uurintansa taiteilijain
yksityiselämään, sitä useammin
käy selville, että jonkinlainen
sivuharrastus – henkilökohtainen,
valtiollinen, siveellinen tai
uskonnollinen – on sekaantunut
toimintaan. (Hirn 1949, 31.)**

Tutkimukset taiteen synnystä, joita edellä mainittujen alojen tutkijat olivat jo Hirnin aikana suorittaneet, olivatkin suuressa määrin olleet omiaan järkyttämään uskoa koko esteettisen kokemuksen erityisluonteen olemassaoloon (Mt., 31).

Usein on toista kansaa, esimerkiksi esiteoreettista heimokansaa, tutkineelle käynyt siten, että se mikä ennen asiaan perehtymistä saattoi kulttuurin ulkomuodossa tai tavoissa näyttää puhtaasti esteettiseltä tai vaihtoehtoisesti pelkästään primitiiviseltä ilmaukselta, onkin paremman tiedon myötä osoittanut täyden tarpeellisen, käytännöllisen ja ei-esteettisen sisältönsä. Leikkaukset, ihopiirroksiset, tanssit,

laulut, kutomukset ja koristeet, joita asiaan perehtymätön on helposti valmis pitämään puhtaasti taiteellisina sommitelmina, selitetäänkin nyt mieluummin uskonnollisina vertauskuvina, omistussuhteiden merkeinä, kommunikaatiokuvioina ja muina käytännön elämän kannalta olennaisina ilmiöinä. Tällaiset selitysmallit ovat Hirnin mielestä oikeita juuri tarkoitukseen, jota ne palvelevat. Ne kyseenalaistavat käsitykset taiteen puhtaudesta ja siitä, että taide syntyisi tyhjästä tai käytännön elämää todellisemmasta todellisuudesta. Esteettisten arvojen yhteys kunkin omaan elämisen maailmaan on aina riippuvaista kulttuurisesta esiyymmärryksestä ja yhdessä elämisestä. (1949, 30–40.)

Taiteen alkulähteitä koskevassa tutkimuksessaan Hirn pyrkii kokoamaan kattavan otannan tärkeimmistä ei-esteettisistä ja hyödynomaisista tekijöistä, jotka ovat edistäneet eri taidemuotojen syntyä ja kehitystä. Näitä ovat tiivistettynä *ajatustradition ilmaisemisen ja jakamisen, eroottisen ja sosiaalisen viehättämisen sekä miellyttämisen, työhön ja sotaan suuntautuvan kiihottumisen ja organisoitumisen, imitoimisen, esiintymishalun, leikki- ja urheiluvietin sekä taikavaikutusten tarpeet*. Jokaisen näistä tarpeista, kuten varmasti vielä monista muistakin, voidaan Hirnin mukaan nähdä antaneen aihetta merkittäviin luomiin ja ilmauksiin, joiden kohdalla voidaan myöhemmin, taidekeskustelun alettua, nähdä syitä, joista taiteellinen toiminta on saanut ilmaisumuotojaan. (1949, 44.) Hirn toteaaakin, ettei taide milloinkaan lakkaa opettamasta, viehättämästä, elähdyttämästä eikä se milloinkaan kadota taikavoimaansa (Mt., 53). Tällaisten vaikutusten voidaan nähdä jatkuvasti olevan hyödyllisiä milloin mihinkin tarpeeseen tilanteesta ja kulttuurista riippuen.

Tältä pohjalta Hirn pitää tosiasiana, että esteettisiä arvoja tunnistava taideaistimme on kehittynyt taitamismuotojen vaikutuksen alaisena, joita ei alkujaan oltu tarkoitettu tyydyttämään esteettisiä tarpeita. Tarkentuvien tutkimustapojen vallitessa olisikin epäuskottavaa yrittää osoittaa, missä ja milloin ihmisen historiassa arjen elämästä irrallinen ja riippumaton, puhtaasti esteettinen itsetarkoitus olisi liittynyt hyötynäkökohtien seuraksi ihmisen historiassa. (1949, 39.) Hirn näkee myös tarpeettomana lähteä muodollisesti enää määrittelemään kohtaa, jossa ei-esteettinen päättyy ja esteettinen alkaa (1900, 14).

Hirnin mukaan esteettisen ja ei-esteettisen eron poisselittäminen johtaa kuitenkin ongelmiin. Tällainen ei ole osuvaa koetun todellisuuden kanssa ja näin näytetään sortuvan juuri teoreettisiin ongelmiin, joita alun perin lähdettiin ratkaisemaan sinänsä hyvässä pyrkimyksessä palauttaa taiteellinen ja esteettinen elämisen arkeen. Banalisoidessaan esteettisen luonteen ei-esteettiset selitysmallit halua nähdä taiteellisen toimijuuden ennakoitavissa olevana yksilö- tai yhteisöprojektina. Kaikki toimintaan osallistuvat ikään kuin sisältävät

jo sen, miksi taiteellinen toiminta voi muuttua merkitykselliseksi. Tällöin ajatellaan, että ainoastaan kulttuurinen ja biologinen yhteys ilmaisee itsensä muunnelluissa muodoissaan. (1949, 32–35.)

Kohdallisen taideteorian kannalta ongelmallista tällaisissa ei-esteettisissä selittämistavoissa on Hirnin mielestä aiheettomien ja itsetarkoituksellisesti ilmaantuvien ilmiöiden puuttuminen. Näin tarkastelun ulkopuolelle jää esimerkiksi toiminnan tunne-elämää *herättävä* vaikutus. (1949, 32–35.) Toisin sanoen pelkästään ei-esteettinen lähestymistapa ei siis ole Hirnin mittapuulla tarpeeksi käytännöllinen. Nimettömät, aiheettomat, yksittäiset ja odottamattomat tuntemukset ovat konkreettisen todellisuuden kanssa toimiessamme kuitenkin aina läsnä ja vaikuttamassa toiminnan arvioimisessa.

Hirn (1900; 1949) painottaakin, että jälkikäteen luodulla käytännöllisellä järjellä tai kulttuurihistoriallisella tiedolla kuvattu ympäristö, motiivit ja olosuhteet eivät vielä konkreettisesti *ole* osa kenenkään toimintaa. Hirnille tapa, jolla todellisuus tulee meitä vastaan itsetarkoituksellisella tavallaan, on otettava huomioon taiteellisen toiminnan alkuperää koskevassa tarkastelussamme. Vasta näin otamme Hirnin mukaan tosissamme arkisen elämisen käytäntöjemme lähtökohdat. Näin tulee myös mahdolliseksi purkaa perinteisten esteettisten teorioiden mystifioivaa taidekuvaa. Samalla saatamme ymmärtää maanläheisemmin esteettisen kokemuksen itsetarkoituksellista luonnetta, joka historiamme aikana on kuitenkin voimallisimmin yhdistänyt muuten keskenään erilaisia taiteenselityksiä.

Taide, joka palvelisi ainoastaan käytännöllisen elämän tarpeita, yhtä lailla kuin taide, joka olisi ehdottomasti vapaa ja ainoastaan omia tarkoituksiperiään noudattavaa, ovat Hirnin mukaan teoretisoinnin tuottamia ajatuskudelmia, joilla ei ole vastaavuutta elämän todellisuudessa, sen enempää kuin taloustieteilijän puhtaasti ”ekonomisella ihmisellä” (1949, 40). Hirn argumentoikin, että on yhtä mahdotonta selittää pois taiteellis-esteettistä pyrkimystä, kuin tavata sen läsnäolo puhtaassa olotilassa missään konkreettisessa taideteoksessa (1900, 15).

2.3 TAIDEIMPULSSI JA ELÄMÄNTUNTO

Voidaksemme vielä paremmin ymmärtää taiteen synnyssä elämän käytännöllisten yhteyksien roolia, meidän on Hirnin mukaan pyrittävä asettamaan ei-esteettiset päämäärät, ”jonkin toisen yleisemmän, helpommin käsitettävän ja paremmin tunnetun toiminnan yhteyteen”, sellaisen käytännön yhteyteen, joka niin kuin esteettinenkin toiminta, noudattaa omia tarkoituksiperiään. (1949, 56.)

Hirn kiinnittää tässä huomionsa ruumiillisessa ja sielullisessa elämässämme *biologisesti merkitseviin toimintamuotoihin*, joilla voisi olla syytä sanoa olevan oma aiheeton tarkoitusperänsä.

Jos antaudutaan tutkimaan tunteen sielutiedettä, niin tavataan piankin etsitty vastaavuus. Silloin näet käy selville, että me sekä yksinkertaisten aistimusten että mutkikkaampien tunne-elämysten n.s. ilmaisuliikkeissä olemme tekemisissä toimintamuodon kanssa, joka sellaisenaan on riippumaton kaikista ulkonaisista ja vieraista tarkoitusperistä (1949, 56–57).

Tämä tarkoittaa muuta kuin projektiluontoinen käytännöllinen suuntautumisemme. Hirn haluaa tarkastella pikemminkin arkisen elämämme aina koettavia piirteitä, jotka useimmiten ovat ongelmattomia ja itsestään selviä.

Hirn johdattelee lukijansa keskittymään erityisesti tunteen ja liikkeen yhteyteen. Tällaiseen periaatteeseen nojaamme esimerkiksi, kun pyrimme poistamaan oman toimintamme yhteydessä epämiellyttävän kivun aiheuttamaa lamaannusta tai tukemaan mielihyvän suomaa elvytystä. Kirjassaan taiteen alkulähteistä Hirn käy hyvin yksityiskohtaisesti läpi, kuinka mieltä liikuttavat tuntemukset ovat välittömässä vastaavuussuhteessa keholliseen liikkeeseen elintoimintoina, omana liikkuvuutena, yhteyksinä ympäristöön ja toisiin. Keholliset ja arkiset yhteytemme liikkeessä aiheuttavat tajuntaa viritäviä ”konteksteja”, ikään kuin pyrkimyskenttiä. Näiden suuntaamina me koko ajan tähtäämme poistamaan epäsuotuisten tuntemusten aiheuttamaa estyneisyyttä, puutumista, epäselvyyttä tai tukemaan suotuisien, vapautuneisuuteen ja selkeyteen johtavien tuntemusten virvoittavuutta. (1900, 37–44.)

Oman kehon liikkeen tunteminen, siitä vaikuttuminen ja aktivoituminen sekä tämän yhteyden ymmärtäminen kietoutuvat ajallisesti toisiinsa. Tällaisen periaatteen mukaan asemoimme itseämme pyrkimyksissämme pidättää mielihyvää ja tehdä periaate yhä selemmäksi itsellemme omien liikkeidemme kautta. Ikävien tuntemusten kohdalla pyrimme vapautumaan niistä liikettä synnyttävillä laukeamisilla, vetristymisillä ja asennon vaihdoilla etsimme siedettävämpään olotilaan. (1949, 57.) Hirn korostaa, että edellä kuvatulla elämän tuntemusten konkreettiseen todellisuuteen kiinnittymisellä ei ole tarkoitus esittää mekaanista sääntöä, ainoastaan osoittaa ja ottaa vakavasti teoreetti-

sen tarkastelun kannalta tämä jokaiselle tajunnalliselle olennolle tuttu periaate. (1900, 30–42.)

Vasta näin suunnatussa tarkastelussa voimme paremmin ymmärtää, millä tavalla ihmisen suhde toimintaympäristöönsä on ennen kaikkea käytännöllisesti motivoitunut ja ymmärretty. Tämä suhde, toimintana, on välitöntä kiinnostusta olioihin, joihin nähden tämä suhde ensisijaisesti on. Olemme arjessamme riippuvaisia tällaisista kosketuspinoista itsemme ulkopuolelle. Tässä tarkoitetaan olioita, jotka edellä kuvattujen tunnesisältöjen yhteydessä hahmottuvat kestoina, tilallisuutena, liikkeenä, suuntina ja kausaalisuutena. Tällainen kiinnostus ei vielä tarvitse teoreettista tai muuten motivoitunutta perustetta, koska kyseessä on ihmisen itsensä kokemisen, elinvoimaisuuden ja tajuamishalun toteutumisyhteys. Tällainen arkinen kiinnostus elämää kohtaan tarkoittaa pikemminkin ihmisen luontaista pyrkimystä säilyttää otteensa maailmaan vakaana, aktiivisena ja turvallisena. Ihmisen sielunelämää herätteleviä elämäntuntemuksia voidaankin ymmärtää ihmisen elämäntuntemuksista esiin nostettuina pyrkimyksinä vakauttaa ja selkeyttää suhdetta oman toiminnan perustoihin.

Tässä kohdassa on syytä muistaa, että tämäkään kiinnostus ei ilmesty tyhjältä vaan on läpeensä historiallista. Opimmehan pienestä pitäen tulemaan toimeen maailmassa kehon liikkeiden ja itsetuntemusten kautta, liikkeen dynamiikassa, joka on välittömyydessään vakuuttavaa toiminnan ja ymmärtämisen yhteyttä. Kasvava ihminen koettelee itseään jatkuvasti kaiken häntä ympäröivän kanssa ja löytää itsensä maailmassa aina uusilla tavoilla. Vaikka tämä suhde ajan myötä täyttyy tärkeämmiltä näyttävillä kysymyksillä, maailmasta kiinnostuneet itse-varmennus-käytännöt eivät katoa minnekään. Arkinen toimintamme on edelleen niistä riippuvainen niiden ollessa konkreettisin suhteemme elämään ja sen olosuhteisiin.

Hirn kuvaa teksteissään huolellisesti kuinka arkisen toiminnan sinänsä aiheettomien vaikutusten itsetarkoituksellisesti heräävä dynamiikka voi kehkeytyä ilmaisuvietyksi arkisen työn yhteydessä (1949, 63). Jälleen materiaalin tähän antavat työt itse, esimerkiksi työhön sisältyvä ajallisuus, kuten tahti, rytmi ja pulssi, antavat työn lähtökohtiin etäisyyttä, joka voi alkaa elää omaa elämäänsä, ensin työn tehokkuuden tai miellyttävyyden tehostamisen kautta ja sitten mahdollisesti yhä itsenäisemmällä tavalla. Samalla tavalla esimerkiksi geometrisilla muodoilla, liikehtimisrytmeillä, matkimisella ja sävelettömällä ääntelyllä voivat liike- ja elontoimintojen muutokset löytää ihmisessä ja ihmisten välisessä toiminnassa muotoja, jotka nostattavat ja ilmaisevat työn myötä tuntemusten aiheetonta ja itsetarkoituksellista ainesta. Esimerkiksi keveyden, ahdistuksen, vapautumisen, varmuuden tai voiman

tunnevärejä voidaan kuljettaa tehokkaasti ja uskollisesti arkiselle työlle omistettujen käytäntöjen yhteydessä ja niitä mukaillessa. Yhtäläillä tällaisen toiminnan jakamisella, esittämisellä tai muuten sellaiseen osallistumisella on huomattava tunteenherättämiskyky. (Mt., 64–65) Kuten Hirn huomaa jo oman aikansakin uuden taiteen toimintatavoissa, tällaisen elävöittämistoiminnan piirissä koko näkyväistä todellisuutta on lopulta mahdollista käyttää tunteen nostattamisen, kehittämisen ja ilmaisun välikappaleena. Tämä johtuu edellä kuvatusista yhteydestä, joka luonnon muodoilla, kuvitelluilla muodoilla ja ihmishahmolla toiminnassa on. Luonnon suurista viivoista saatamme Hirnin mukaan lukea viittauksia sieluntiloihin ja olemme tuntevinamme niissä itsessämme heräviä asentoja ja liikkeitä. (Mt., 67.)

Hirnin ajatukset tasapainoilevat johdonmukaisesti läpi hänen tekstiensä tavalla, joka pyrkii pitämään keskustelussa yhtä aikaa läsnä arkisen toiminnan taidetta edistävät piirteet sekä näissä itsetarkoituksellisesti heräävän tunnedynamiikan vaikutukset. Näin voimme sanoa, että vaikka käytännöllisyydessä on alusta lähtien kysymys tietynlaisesta sopeutumisesta omaan ympäristöön, kysymys ei ole pelkästään biologinen vaan pikemminkin kysymyksellä on biologiaan perustuva merkitys (1949, 61). Painotus on siis ihmisessä eikä ihmisessä lajina. Taidetta edistävä käyttäytyminen ja sen seuraukset saavat lähtökohtansa aina yksittäisen maailmassa toimimisen historiassa eivätkä jälkeensä ajatuksen tasolla luonnolliseksi konstruoidussa ympäristössä. Ihminen pyrkii pikemminkin jatkuvasti sopeutumaan elämäntilanteisiinsa osin välinpitämättömällä tavalla, osin aktiivisesti ajattelemalla, arvioimalla, kokeilemalla.

Liikkeellä ja sen tunteenherättämiskyvyllä, toiminnalla ja sen mahdollisuuksissa ylittää omat lähtökohtansa, on siis biologis-fysiologinen perustansa. Tämä yhteys on kuitenkin jo lähtökohdissaan täynnä aiheetonta ainesta, johon kulloinenkin käytäntö ei suoraan anna vastauksia. Tätä aiheetonta ainesta tutkitaan Hirnin teoriassa siis tunnedynamiikan teemalla. Sen keskeinen piirre on selvittää ilmiöitä ja kykyjä, joiden kanssa kukin *omalta kohdaltaan* pyrkii tulemaan toimeen käytäntöjensä yhteydessä. Tämä tarkoittaa esimerkiksi kykyä säädellä ja löytää omassa toimintavalmiudessaan liikkumavaraa ja aktiivisuutta, jossa toiminnassa viriävä elinvoimaisuus löytää tyydyttäviä kestoja, ilmauksia, vastakaikua ja variaatioita. Epäonnistuminen ilmenee taas epäsuotuisina tiloina, kuten väsymisenä, turhautumisena ja kipuna. (1900, 49.)

Vasta tunne-elämän väistämätön omakohtaisuus *yhdessä* lajityypillisten ominaisuuksien ja kulttuuristen yhteyksien kanssa antaa Hirnille kokonaisuuden, jossa on osuvaa puhua käytännöllisestä kiinnostuksesta konkreettisimmillaan. Tämän kokonaisuuden *ilmenemistavassa* Hirn näkee periaatteen, jonka teoreettinen tarkastelu ei edellytä

yleistettyä kuvaa etukäteen tai tähän pohjautuvaa selitystä jälkikäteen. Teoreettisen johtolangan tunteen sielutieteellisessä tarkastelussa antaa toimintamme sielunelämää elävöittävä vaikutus, joka liikkeen ja tunteen vastaavuutena aiheuttaa sitoutumisen halua, tunteen ilmaisuja sekä vastavaikutustarpeita ja tajuisuuspyrkimyksiä. Tämä ilmiö on Hirnin mukaan merkittävä, sillä sen vaikutukset ovat jo hetkellisiä voittoja elämän ehdoista. (1949, 81–82.)

Kuvatun dynamiikan organisoima säätelykyky omasta kehosta ja sen taidoista paljastaa toiminnan muotoja ja kykyjä, joiden myötä dynamiikka saa laajempia yhteyksiä yhteiselämän kannalta. Toiminnassa saavutetun elävöitymisen myötä joudumme uudelleen rakentamaan omaa havaintokokemustamme, arvoja, taitoja, tietoja, ympäristöä sen perusteella, mitä elämästä kulloinkin tulee tunnetuksi. (1949, 61–62.) Nämä ovat siis sopeuttavia toimia mutta eivät lajin vaan ihmisenä kasvamisen kontekstissa.

2.4 ELÄMÄNTUNNON DYNAMIIKKA

Olemme ottaneet huomiomme kohteeksi toiminnan ja sen tuntemisen yhteydessä paljastuvien ilmiöiden arjen toimintaan palautuvat juuret. Meidän on vielä keskityttävä Hirnin näkemyksen mukaisesti tarkemmin tämän yhteyden intensiivisyyden dynamiikkaan. Itsemme ulkopuolelle juurtuneella liikkeellä, työllä ja toiminnalla on tajunnan tasojamme alustava ja nostattava vaikutus havahtumisina, valpastumisina, virkistymisinä, tarkkaavaisuutena sekä tajuamishaluna, joka ”ajaa meitä hetkellisen tuskankin uhalla itsessämme herättämään elämäntajuntaa selventäviä ja tehostavia tunteita ja mielenliikkeitä” (1949, 57).

Edellä kuvattu on siis itsensä kokemista jonkin toiminnan äärellä. Nämä ovat niin läheisiä ilmiöitä, että kokoavasti voidaan sanoa, että toiminnassa herätettyjen tuntemusten, pyrkimysten ja halujen vakuuttavuus ei suinkaan tule ulkopuolelta katselemalla tai päättelemällä. Ilmiöiden tarjoama välitön tunnemateriaali muodostuu toiminnan ja ympäristön hahmottamisen lähtökohdaksi. Hirn kehittää tätä lähtökohtaa kuvaamaan monia elämä-alkuisia nimityksiä, kuten elämänkuuhu, elämäntunto, elämänuskallus, elämänhalu, elämänkyky, elämänvoima jne. Tällaisesta aktivoitumisesta lähtien toimintaamme muulla tavoin liittyvät piirteet saavat merkitysyhteytensä. Elämäntuntoja hän pitää sielullisina perusilmiöinä. Ne ovat elämää sellaisena kuin se on konkreettisimmillaan meille ennen minkäänlaista etäännytyttä. Elämäntuntojen takana ei ole mitään todellisempaa tunnettavaa eikä niiden esiintyminen ole sidottu mihinkään erityiseen sivistystasoon tai kulttuuriin. (1949, 57.)

Tässä vaiheessa on jo tarpeellista erikseen painottaa, kuinka Hirn sanoutuu irti tunteen sielutieteellisessä tarkastelussaan liikatun-

teellisuuden puolustamisesta. Mikään ei olisi tässä yhteydessä Hirnin mukaan vastenmielisempää, kuin, että ”tässä esitettyä teoriaa väitetäisiin sentimentaaliseksi taiteenselitykseksi” (1949, 75). Myös Hollon tarkastelut tunne-elämästä voidaan perustella samasta näkökulmasta. Tunne sielullisena toiminnassa elettyinä tosi-asiana tarjoaa niin Hirnille kuin Hollollekin heidän aikanaan vielä uuden teoreettisen tarkastelun mahdollisuuden, jota ei vielä oltu kaapattu pelkästään psykologismen tarpeisiin. Tunne-elämällä on siis Hirnin ja Hollon mukaan oma riippumaton merkityksensä ja tämän mahdollistama tarkastelukulmansa, joka Hollon mukaan ”takaa muille ilmauksille oikeutuksensa” (1918a, 173). Toisaalta hän toteaa, että ilman mielikuvaa ja muuta tiedollista elämää tunne olisi sokea. Myös Hirn korostaa, että tunne yksin ei voi antaa aihetta todelliseen taideilmaukseen (1949, 75).

Hirn näkee tärkeän erotuksen jokapäiväistä puhetta seuraavien mielenliikutusten ja taiteeseen kuuluvien tunnetilojen välillä. Sielutieteellisen tarkastelun tehtävä näyttää Hirnillä olevan pikemminkin osoittaa kuinka tunne-elämämme tärkein kohta on juuri elämän ilmituleminen. Läpi tutkimuksensa Hirn painottaa, että elämän esteettiseen ilmitulemiseen vaaditaan Hirnin näkemyksessä kaksi puolta. Toinen on ihmisen ulkopuolinen aines, mistä taideteokset saavat konkreettisuutensa: taiteen ulkonaiseen ainekseen kiinnittyminen on ohjannut ihmisten mieltä havaitsemaan elämän esteettisiä arvoja (1949, 86). Toisaalta niin luonnon kuin taiteen tarkastelussa on ratkaisevana aineksena sielullinen tosiasia, meidän tapamme suhtautua ulkotodellisuuteen (Mt., 88–89).

Elämäntunnessa nämä kumpikin ”laitaa” ovat läsnä samassa tilassa. Ainoastaan tällaisessa kohdassa taiteella voi olla vaikutusvaltaa ihmisten elämässä ja siksi Hirnin sanoin taide voi ”yhä edelleen syventää ja teroittaa käsitystämme elämän ja ulkomaailman esteettisistä ominaisuuksista” (1949, 86). Näin ollen ”esteettinen on olemassa vain meidän omassa sielunelämässämme” (Mt., 91). Mutta kaikenlainen ”elämästä riippumattomuus ostetaan menettämällä elämäntunto” (Mt., 205). Elämäntuntoihin liitetyt henkilökohtaiset tunteet ovat aina yksilöhistoriallisesti määräytyneitä, ja niiden esiintyminen on tässä esitetyn teorian kannalta toissijaista (1900, 32–33).

Hirnin kuvausten pohjalta voidaan kokoavasti ajatella, että elämäntunnot ovat meille tärkeitä, koska ne rakentavat ja pois-rakentavat sielunelämää ja sen motiiveja. Elämäntunnot eivät myöskään ole olioita fysiikan mielessä vaan pikemminkin osoittavat ilmitulemisessaan tapaa, jolla koetut asiat sitoutuvat toisiinsa (1900, 305). Elämäntunto on jatkuva, mutta voimme päätellä sen intensiteettien ajallisesta vaihtelusta, että tunnot ilmestyvät meille toiminnan yhteydessä, jolla on ulkoinen

laitansa arkisissa yhteyksissämme ja sisäinen laitansa taidoissamme ja tiedoissamme. Näin ollen voimme sanoa, että Hirnin tunteen sielutieteellistä tarkastelua ei voi kuitata vain subjektiivisuudella vaan elämäntunnon vakuuttavuus on mitä suurimmassa määrin yhteisen aluetta hyvin konkreettisesti merkityksessä, työnä, arkena, juhlanan, etäisyyksinä, läheisyyksinä ja muina elämän yhteyksinä. Myöskään pelkästään fyysikaalinen tai biologinen todellisuus ei kohtaa merkityksenantotapahtumiamme.

Hirnin taiteen lähteiden tutkimisen menetelmä ei osoit-taudu teoreettiseksi pyrkimykseksi ratkaista subjektiivisuuden ongelma yhteisön kannalta, joka tuntuu olevan nykyisen esteettisestä käytävän keskustelun tärkein huolen aihe. Hänen teoriassaan yhteisen alueen tarkastelu pikemminkin vasta tulee mahdolliseksi yksilön sielunelämän aluetta koskeneen tutkimuksen kautta, pyrkimyksessä palauttaa taiteellisen työn teoreettinen tarkastelu elämisen maailmaan ja koske-maan ilmiöitä, joihin nähden yksittäinen sielu voi maailmassa toimia. (1949, 58.) Keskeistä tässä Hirnin mukaan on elämäntunto, joka täytyy ymmärtää tietynlaiseksi vastaavuusjärjestelyksi mielenliikituksen sekä konkreettisen ympäristössä liikkumisen ja kehollisten elintoimintojen välillä. Tämä järjestely toteutuu eläytyessämme elämäntuntojemme vakuuttavuuden mukaan, katsellessani, kuunnellessani, liikkuessani ja toimiessani. Hirn tarkoittaa tällaisen järjestelyn sosiaalista luonnetta puhumalla myötätunnosta, joka peruseräpäätteeltään on osa samaa dynamiikkaa kuin elämäntunto.

Hirnin ajattelussa myötätunto täytyykin ymmärtää mahdollisimman kirjaimellisesti: seuraamme aina toisia ja ympäristöä silmil-lämme, käsillämme tai liikkeillämme siten kuin ne olisivat osa minua tai eivät ainakaan minusta erossa. Kun seuraan, aktivoitunut myös fyysisesti. Myötätunnossani esiin tuleva kiinnostukseni kohde tulee ikään kuin osaksi minua. (Mt., 59–67.) Toiset eivät siis ole enää pelkästään itseni ulkopuolella, vaan tämä mahdollisuus myötäelämiseen tekee asiat paljon läheisemmiksi itselle kuin mitä perinteinen subjekti/objekti käsitys sallii. Elämäntunnon konkreettinen lähde on elämän arki kaikkine yhteyksi-neen ennen kokemus maailman jakamista sisä- ja ulkopuoleen. Tämä elämän konkreettinen ensisijaisuus tarkoittaa myös, että olemme aina kehollisessa elämäntilanteessamme jo tavoittaneet sen, mikä aktivoituu sielunelämäksi. Hirnille sielunelämä ei voi olla maailman ja luonnon ulkopuolella vaan ne sisältyvät kaikki yhteen.

Elämäntunnot ovat Hirnin mukaan arkisen taiteellisen työn käytännöissä tuntemiamme elämän sinänsä *aiheettomia* vaikutuksia, mutta niiden ilmaantumisessa *aiheettuva* tunnedyndamiikka houkuttelee seuraamaan, pakottaa liikkumaan ja lumooa meitä osaksi tiettyä toi-mintaa, riippuen elämäntilanteesta, -historiasta ja -yhteyksistä. Aktii-

visuutena toteutuvien ilmauksiensa kautta ihmisen elämä ikään kuin palaa osaksi olosuhteita, joista se nousikin. (1949, 58.) Elämän elämisen ajallinen ja paikallinen todellisuus on käytännöllisimmillään moninaisten tekijöitten summa, ja nämä tulevat ilmi järjestyksessä, joka on niille ominainen, eivätkä ne noudata mitään muuta järjestystä. Tämä on elämän ilmitulojen itsetarkoituksellinen luonne, jota Hirn seurailee ja näkee sen myös taiteellisen toiminnan yhteydessä tavoitetun esteettisen itsetarkoituksellisuuden juurena. Tämä on myös käytäntö, jonka yhteydessä kaikki ei-esteettisetkin käytännöt välttämättä ovat, sillä nämä ovat myös historiallisia niiden kasvaessa ja kuihtuessa elämäntuntojen motivoimina.

**Yhtä vähän kuin villikansat
ovat keksineet eleelliset
jäljittelyesityksensä ja
näytelmänsä luodakseen siten
"vapaata" taidetta, yhtä vähän
on luonnolla ja elämällä ollut
aikomus tarjota meille esteettisiä
vaikutelmia (Hirn 1949, 89.)**

Taiteen yhä jatkuva historia ilmiöineen on Hirnin teoriassa todistusta tällaisesta aiheettomasta vaikutetuksi tulemisen itsetarkoituksellisesta dynamiikasta, joka seurailee elämän käytäntöjen yhteyksissä nousevaa elämäntuntoa sekä kunkin yksilön elämään liittyviä kulttuurisia tosiseikkoja. Päämäärät, lähtökohdat ja toiminta, joka tässä yhteydessä viriää, ovat suurimmassa määrin nousseet ilmoille "elämän omista *valinkaavoista*" (1949, 204).

Tällaisen historian saatossa olemme tottuneet taiteessakin jakamaan asioita kahdella tasolla: kielellä, jonka yhdessä osaamme, ja elämän läsnäololla (1900, 304). Hirnin dynaaminen argumentti onkin, että näitä tasoja ei voi puhdistaa toisistaan teoreettisesti, mutta eron voi tunnistaa, kukin omalta kohdaltaan. Käytännön toiminnassa tämän eron tekemisellä ei ole merkitystä mutta teoreettisiin tarpeisiimme olemme halunneet pitää yllä tämän suuntaisia jakoja. (1949, 40). Hirnin omaperäinen anti taiteellista tutkimustyötä koskevan keskustelun kannalta on, että elämäntunnon dynamiikkaa voidaan tarkastella aiheettoman vaikutetuksi tulemisen johdosta yleisemmin itsetarkoituksellisen vakuutavuuden ja elävöittävyyyden kannalta. Tämä ei edellytä poistumista taiteellisen työn ääreltä, jota kukin tekee silloin kun tekee.

3 Johtopäätökset luvuista 1 ja 2

Niin Hirn kuin Hollo pyrkivät tutkimuksissaan hylkäämään niin mielikuvitusta kuin esteettistä kokemusta koskevat perinteiset argumentit ja huomioivat kokemustodellisuuden antaman evidenssin erilaiset valotukset kummassakin kysymyksessä. Kysymyksenä on, miksi ja miten kuljettaa tutkimuskeskustelussa mukana sellaista, mikä ei ole pelkästään teoreettisten tarpeitten mukaista. Hirn ja Hollo seuraavat kokemuksen evidenssiä refleктоimatta sitä jonkin teorian mukaiseksi vaan itsehuomioimisen menetelmällä he pyrkivät palaamaan hetkeen, jossa jokin tulee mahdolliseksi kokemuksen piirissä. Tämän hetken tietäminen näyttäytyy nykykeskustelussa joko vanhanaikaiselta tai mihinkään kuulumattomalta, koska sosiaalisesti teoria ja julkiset ideaalit näyttävät aina tärkeämmältä. Nykypäivästä katsottuna Hirnin ja Hollon näkökulman voi esittää näinkin: taiteellisessa toiminnassa tai mielikuvituksessa ei ole universaalia tai yleistä ulkopuolella yksilöiden, jotka kuitenkin keskenään jakavat asioita, muodostavat yhteisön, kulttuurin. Tämä tulee jossakin määrin tutkimisen kohteeksi pikemminkin toiminnassa, elämäänsä koettelemalla, ei kollektiivisissa tarkasteluissa. Hollolla mielikuva ja Hirnilla taiteellinen työ kytkevät toiminnassa yksilölliset piirteet elettyjen ilmiöiden avoimuuden kanssa. Koetut ilmiöt toimivat jokseenkin samalla tavalla: ne ilmaantuvat meille, aktivoivat meitä, ruokkivat mielikuvitusta ja tiedollista elämäämme. Hirnin ja Hollon menetelmät, tunteen sieluntiede ja itsehuomioiminen, paljastavat tämän niiden ainoaksi todelliseksi luonnoksi. Näiden lähestymistapojen kannalta se, ovatko ilmiöt tosia vai epätosia on vähemmän merkittävää, kuin niiden tapahtuminen omalla kohdalla, ehkä jopa merkityksetöntä.

Hirn ja Hollo päätyvätkin siihen, että niin taiteellinen työ kuin mielikuvituskin voivat erottua omiksi käytännöikseen jäljittämällä kokemuksen välittömyyttä, uutta alkua joka hetkessä, ikään kuin historiatonta lähtökohtaa evidenssin palautumattomuudessa, yksilöllistä valintaa ja vapautta, lopulta erityisesti läsnäolon monimuotoisuutta, joka on avoinna kaikille kunkin itsensä luomiseen. Niin Hirnin kuin Hollonkin ajatukset kuvaavat pyrkimystä puhdistaa kokemus staattisuudestaan ja seurata sen virtaa. Taiteella ja ajattelulla ei ehkä olekaan tämän todellisempaa todellisuutta. Hirnin ja Hollon teoriassa esteettiset kokemukset ja mielikuvituksen omat ilmiöt kuvataankin mihinkään kuulumattomuutensa vuoksi ikään kuin jatkuviksi väärinkäsityksiksi tai radikaalisti aiheettomiksi lähtökohdiksi, joilla ei sinänsä ole ihmiselle mitään muuta merkitystä kuin se, mitä hän niille itse antaa. Niin esteettisten kokemusten kuin mielikuvituksen ilmiöiden ilmaantuminen ja tavoitettavuus näyttää olevan jossain määrin riippuvaista omaan toimin-

216

217

taamme jotenkin sidotuista kokoavista ja dynaamisista piirteistä. Hirnin ja Hollon tutkimusten pohjavireeksi tuntuu jäävän kysymys: miksi emme siis manipuloisi näitä sinänsä aiheettomia ilmiöitä ja siten kääntäisi kokemuksia eduksemme? Vaikeus tällaisen asenteen löytymiselle on ilmeinen vaikka tämän Hirn ja Hollo jättävät suoraan sanomatta: vaikeinta on myöntää juuri aiheettomuus ja sen ehdottomuus. Kaikki taitaminen ja mielen sisäinen todellisuus on kiinni aiheettomuuteen nojaamisesta, sillä elämäntunnon saavutamme aika ajoin selkeyttä (elämänuskallusta Hirnin sanoin), joka ohittaa kuvittelemisen, lait, abstraktion ja yleisen. Tällaisen dynamiikan äärellä olemme kun harjaannumme niissä käytännöissä, joita ei voi ulkoistaa tai tehdä toisen puolesta.

Tässä aiheettomuudessa Hollo näki mielikuvallisen tapahtumisen (esimerkkinä aistihavainnon välttämätön aperseptisyys) merkityksen. Aiheettomuus on ihmisen aistisuudessa tarttumassa kuviin havainnollisina esimerkkeinä jostakin, ikään kuin puhumassa meille ennen kuin itse olemme kykeneviä puhumaan siitä. Tähän yhteyteen kuuluu nähdäkseni taidekasvatuksen perinteeseen kuulunut ihmetys, että lapset siellä ja täällä ensimmäisinä vuosinaan piirtävät periaatteiltaan hyvin samanlaisia kuvia, ikään kuin he olisivat nähneet luonnon muodossa, joka on samaa kaikkialla. Myös taidehistoriassa voimme löytää vastaavia ilmiöitä eri kulttuurien vaiheiden kohdalla. Niin Hollo kuin Hirnin pohtivat kuinka mieleenkuvautumisen ehdot sijoittuvat tähän mahdollisuuteen tulla nostatetuksi, lumotuksi niiden kuvien tuttuudesta, jotka olemme ikään kuin jo valmiita tunnistamaan ilman mitään syytä. Tietyt ehdot ovat siis jo vakuuttaneet meidät kun tavallisesti tunnistamme vaivattomasti onko mielikuvissamme ja havainnoissamme tunnistettavia piirteitä. Tällöin mielikuvitus tekee työnsä niin pitkälle, että me menetämme elämyksellisen sisällön, joka läsnäolevassa kokemuksessa ehkä oli. Vakuuttuessamme jonkin havainnollisuudesta lumoudumme siinä määrin, että annamme kaiken ohjauksen mielikuvitukselle. Tällöin ongelmana niin Hirnin kuin Hollonkin mielestä esteettisen elämän kannalta on, että mieleen kuvautuminen tottumuksena ottaa johdon ja siten pitäydymme ”vanhassa tiedossa” ja luonnollisessa havaitsemisen moodissamme.

Puhuessaan elämäntunnoista Hirn ja Hollo pyrkivät tarkasteluissaan pääsemään tämän tottumuksen väliin. Jos ajattemme asiaa subjekti-objekti -jaon avulla, silloin elämäntunto viittaa tapahtumaan, jossa kokija ei itse päätä kuinka objekti tulee tavoitetuksi tai näkyväksi tai muuten havainnolliseksi. Havainnollisuudeksi voimme Holloa seurailleen ymmärtää tilanteen, jossa objekti nostattaa kiintymystä ja lumooa mielikuvien ja muotojen avulla, joita jo kannan mukana ja samalla mielikuvitus pikemminkin rikastuttaa objektia yli rajojensa. Elämän-

tunnolla Hirn ja Hollo viittaavat intensiteetiltään hyvin moninaiseen tajunnalliseen tapahtumaan, jossa kuitenkin keskiössä on, että löydämme jotakin tarpeeksi mielenkiintoista siirtääksemme huomion siihen.

Elämäntunnot ovat Hirnin ja Hollon kuvausten mukaan täynnä sisältöjä, aistittuja, tiedettyjä, odotettuja ja suunniteltuja, mutta toisaalta ne näyttäytyvät kuin ohjelmina (tunnetiloina), jotka tietty tilanne laukaisee käyntiin. Niin Hirn kuin Hollokin painottavat, että mielikuvaan (siksi johonkin horisonttiin) sidotun luontonsa mukaan elämäntunnot eivät koskaan asetu tietyksi asenteeksi, mielipiteeksi, tiedoksi tai virittyneeksi taidoksi: ne johdattavat huomiotamme, säättävät tunne-elämäämme ja suuntaavat intressiämme. Tästä syystä Hirn ja Hollo pyrkivät tekemään selkeän jaon teoreettisten tarpeittemme sekä elämisen ja sen ymmärtämisen tarpeiden välillä. Hollo muotoilee asian näin: ”Totuus älyllisenä ihanteena ilmenee kahdensuuntaisesti; ymmärryksen totuutena, joka löytyy tunnetulta alueelta, joka on siis ollut ennestäänkin olemassa, sekä toisaalta keksittynä, tuotettuna kuvittelun totuutena, joka kenties hyvinkin perinpohjaisesti muovaa sitä, mitä ymmärrys on oppinut käsittelemään samalla kertaa sekä todellisuutena että totuutena.” (Hollo 1918a, 183.)

Elämäntunnon ja tuottavan mielikuvituksen samanaikaisen nousuhetken Hirn ja Hollo asettavat esteettisen elämyksen ytimeen. Taiteilijalle tämän hetken ikuistamis-, muokkaamis- tai esittämispyrkimys vaatii tahtoa ja tarmoa. Tällaisessa työssä voi Hirnin ja Hollon mukaan ilmaisua etsivä elämäntunto löytää leponsa, ikään kuin ”todemman vastineen” kuin mitä todellisuus sinänsä voi tarjota. Hollo kutsuu tätä jo teoreettiseksi toiminnoksi, eräänlaiseksi muovaustyöksi, joka ei suoraan pyri sopeutumaan todellisuuteen kuten tavallisessa havaitsemisen ymmärtämisessämme. (Hollo 1918a, 183.) Tähän liittyy Hirnin ja Hollon kuvailema taiteilijan kokema nautinto ja halu viivytellä tai pysyä liian kauan yhden työn äärellä. (Hollo 1918a, 188–189; Hirn 1949, 88.)

Niin Hollo kuin Hirn näyttävät ajattelevan koko tajunnallista todellisuuttamme tällaisena elämäntunnon avaamana suhteena ja horisonttina. Tajunnan tilojemme ja koetun maailman perustana on luonto, kokonaisuus, jossa asiat ovat niin kuin ovat omalla voimallaan ja josta taideteoksetkin saavat konkreettisuutensa. Kokemuksemme ja tuntemustemme palautumattomuus kertoo juuri tästä: luontoon emme koskaan suoraan astu, se on jo tapahtunut, kun alamme sitä ajatella. Hollo sanookin, että esteettinen elämämme on lähtökohdiltaan ainoastaan luontoon suhtautumista. (Hollo 1918b, 172.) Tässä suhtautumisessa kohdattujen arvojen muodossa työstämme sitä, mitä Hollo Hirn kutsuvat esteettiseksi elämän käsitykseksi. (Hollo 1918b, 172; Hirn 1949.)

Edellisen perusteella voimme tarkastella elämäntuntoa esteettisen elämän lähtökohtana, niin arkisessa toiminnassamme kuin taiteellisessa työssäkin, jossa maailmassa eläminen koskettaa meitä meissä: maailma on tavoitettavissa, siinä on samaa kuin meissä ja siksi sillä on mahdollisuus nostattaa ja provosoida meissä esiin kiinnostusta. Taide ei siksi voi olla enää vain ajanvietettä vaan ”kiinteää kamppailua todellisuuden arvojen ilmaisemiseksi, todemman todellisuuden luomiseksi mielikuvituksen ja tunteen vaatimuksia noudatellen” (1918b, 172). Samaan aikaan meillä jokaisella on oma henkilökohtainen elämämme, jota ajattemme ja jonka kanssa pyrimme tulemaan toimeen, sitä kontrolloimalla ja ohjaamalla. Asetelman vuoksi esteettisen elämän kysymykset tulisi olla kaikkien agendalla. Tämä agenda näkyy niin Hollon kuin Hirninkin elämäntyössä heidän uutterina pyrkimyksinään ujuttaa suomalaiseen kulttuuriin mahdollisia merkityksiä, jotta dynamiikalla olisi mahdollisuuksia tulla esiin.

Maailma ei tässä ole vitalistinen lähtökohta, sillä Hirn tai Hollokaan ei aseta ihmistä samaan kuvitteelliseen tilaan tai jatkumoon luonnon kanssa. Mikä elämäntuntona tulee tunnistettavaksi, on kulttuurin tuote, jonka tavoittamisen keinoin olemme kaikkein kasvatetuimpia ja siksi välinpitämättöimpiä. Siksi esteettisen elämän jäädessä taustalle olemme suhteessa siihen yhtä sopeutuneesti kuin patterit laturiinsa. Tämän tavoitettavuuden säätelyyn ja kommunikointiin liittyvät valtakysymykset, suurilta osin kasvatukseen liittyvät, ovat luoneet tarpeisiinsa käsityksen siitä, että jokin kokemuksessamme on enemmän inhimillistä kuin jokin muu.

Esteettisen elämän oliokokonaisuuden jakamisen hallinnoinnisen sijaan tutkimuksemme tulisi Hollon ja Hirnin ajatuksia seuraamalla suuntautua pohtimaan ihmismielen (tapahtumisessaan aiheetonta) *herkyyttä* kohdata olioiden tiheyttä ja intensiteettejä. Asiat, jotka eivät ole inhimillisesti havainnollisia, näyttävät ohuilta, tekeleiltä. Mielelle läsnäolevat oliot eivät ole vain pintaa, vaikka emme osakaan selkeästi tehdä eroa ja kuvata tätä. Tämän tutkimuksen kannalta on ollut tärkeää seurata Hirnin ja Hollon ajattelun menetelmää, joka pitää johdonmukaisella tavalla tutkimuksellisessa puheessa myös edellä monelta suunnalta kuvatun herkkyyden, joka useimmiten kuitenkin jää taiteesta, tieteestä, ajattelusta ja kasvatuksesta puhumisen alle. Tutkimukseni keskeisen teeman, visuaalisen ajattelun, ymmärtämisen kannalta on syytä erikseen vielä mainita, että oman aikansa puhumisen tapojen ja käsitteellisten jakojen analyysin lisäksi Hirn ja Hollo samalla tulevat esittäneeksi vakuutavasti, *että juuri tämän herkkyyden vuoksi tavoitamme maailman kuvina*.

Hirnin ja Hollon ajattelun johdonmukaisuus kytkeytyy haluun pohtia psyykkisen todellisuutemme ankaran historiallisuuden

merkitystä: jokin mielessämme ei voi sinänsä olla toisin, se mikä tapahtuu meille niin kuin se tapahtuu, tapahtuu meille käsityksistämme huolimatta. Hirn kirjoitti tutkimuksessaan taiteen alkulähteistä kokonaisen luvun siitä, kuinka kipu on osoitus todellisuudesta. Yhtä perustavia ilmiöitä voimme kokoavasti kutsua tässä yhteydessä ”kokemukseksi”. Hirnin ja Hollon tutkimusmenetelmään kuului ajatella kokemustodellisuutta jäsentelyinä jostakin, jotta jäsentelyt voisivat olla todellisia kokemuksia. Psykkisen elämän tosiasioilla viitataan juuri tähän: ne eivät voi koettuina ilmiöinä olla vain mielivaltaisesti ei-mistään jäsentelyjä. Taiteeseen suuntautuva ajattelu tai mielikuvituksen kasvataminen eivät siis ole rajattuja ideaaliseen rakenteeseen vaan tulevat pikemminkin projisoiduiksi mahdollisuuksiin, joita nämä jo sisältävät koetuissa lähtökohdissaan. Siksi Hollo painotti mielikuvan luonteen tarkastelun olevan riippuvainen funktionaalisista kytköksistä, samoin Hirn painotti, että esteettinen kokemus voi tulla osuvan tarkastelun kohteeksi vasta, kun ymmärretään oikein sen yhteenkuuluvuus ei-esteettisten ilmiöiden kanssa.

Kummatkin kuvaukset, niin Hirnin ajatus ihmisessä syntyvästä sinänsä aiheettomasta tarpeesta tietyn elämäntunnon osuvan ilmauksen löytämiseksi kuin Hollon ajatus kuvittelu-logiikan kuvilla kuvittelevasta luonteesta, viittaavat mahdollisuuden toteuttaa omassa toiminnassa kokemuksen analyysi siten, että havaitsemisen edellytykset tulevat paljastetuiksi vastaavuuksissa, joita havaitsemisessa itsessään on havaittavaa varten. Toisin sanoen näkemisen kompleksisuus tulisi ottaa mukaan näkemisestä tehtyyn analyysiin ja keskusteluun. Tällaisen ajattelun ohjaamana toiminta ei suuntaudu sen mukaan, kuinka tietoa tulee aina lisääntyvästi, välillä kriisiytyen, vaan pikemminkin tajunnallisuuden koetusta perustasta, joka itsessään jo sisältää muutoksen elementin moninaisuutensa, asettumattomuutensa ja palautumattomuutensa vuoksi.

Tässä on selkeä ero reflektionismiin, jossa kokemuksen alustava tieto objektivoidaan kokemisen jälkeen uudestaan ja siten tehdään saavutettavaksi tarkastelulle, jonka tehtävänä on saada koettu olemaan läsnä, toimitettuna, aiottuna, jonakin, edessämme. Reflektionismi on pyrkimys järjestää koettu joksikin, ei ottaa sitä koettuna. Reflektionismin kannalta koetut ennako-oletukset ovat aina takanamme tai mukanamme järjesteltävissä uudelleen, kun taas koettu lähtökohta ikään kuin odottaa edessämme projektiotaan esimerkiksi mahdollisena taideteoksena. Tämän ulottuvuuden kuvaamiseksi ymmärrän tarpeen, Hirnin ja Hollon aikana puhua erikseen tunne-elämän evidenssistä, tiedollisen elämän rinnalla. Heidän aikanaan psykologia oli vielä uusi ja monelta osin avoin orientaatioltaan. Nykyään tunne-elämä psykologisoituna diskurssina on keskittynyt aivan muihin asioihin. Jos Hirn ja Hollo eläisivät nykyään

he tuskin haluaisivat osallistua nykyiseen tunne-elämä keskusteluun. Tutkimuksessani liitänkin heidät keskusteluun visuaalisesta ajattelusta. Tässä keskustelussa Hirniä ja Holloa voidaan lukea eräinä mahdollisina kuvauksina kuinka tajunnallisuuden ilmiöistä voidaan keskustella ilman, että ne menettävät suhteet, joilla niistä alunperin tuli tajunnallisuuden ilmiöitä: mielikuva formaalisempana ja elämäntunto oman toiminnan varmuusmateriaalina ovat avoimia tulevaan nähden. Vaikka ne molemmat kiinnittävät ihmiselle mahdollisen näkemisen, toinen muotoon ja toinen sisältöön, niiden pääasiallinen merkitys näyttää olevan rajaamassa aluetta, josta visuaalinen käytäntö, havainto, mielikuvitus tai taiteellinen työ voivat tulla esiin.

Tällaista lähtökohtaa Hollo artikuloi erityisesti kultivoinnin kysymyksenä, Hirnin taideteoriassa voi löytää paikkoja myös toisenlaisille merkityksille. Kysymys nousee hänellä esiin historiassamme ilmenneestä mahdollisuudesta *nähdä* ihmisen olemassaolo reaktiona tähän maailmovaan elämänkirjoon: maailma elää elämääni. Hollon kultivointi-ajatuksen perustelutkin näyttävät liittyvän tällaiseen huomioon, vaikka hän ei sitä suoraan sanokaan. Tämän voi lukea rivienvälistä hänen ehtymättömästä tajunnallisuuden eloisuutta korostavasta analyysistään: kultivoinnin mahdollisuus tulee todelliseksi vasten näkökulmaa, josta selviää, että jokin mielessä hyödyntää kaikkea, mikä siellä on ja miten se toimii.

Tässä puheena olevan lähtökohdan tiivistää ranskalais-algerialainen taiteilija Adel Abdessemed (2012) osuvasti: ”The Image is vision, total and absolute, a visual condensation of thoughts, emotions, feelings. Seeing, feeling, having a immediate sensory experience. The world penetrates through the eyes into my living substance and nourishes my mind as will and power.” <...>

”At the beginning of our perceptual life we see things marked by light, we listen to sounds, we feel the mothers’s warm skin, warmth as the first experience of total happiness. It may be that I haven’t evolved much beyond this original condition.” (Mt., 42.)

4. Antero Salminen ja havainnon haaste

**Näköhavainnon
tutkimus on paljolti ollut
empiristisen selitystavan
ongelmien testaamista
(Salminen 2005, 100.)**

Seuraavaksi siirryn pohtimaan taidekasvattaja Antero Salmisen (1939–2003) kirjoituksista käsin havaitsemiseen kuuluvia visuaalisia käytäntöjä ja näille annettuja selityksiä ja tässä syntyneitä ongelmia. Salminen liittyy visuaalisten käytäntöjen kokoavia piirteitä tutkivaan keskusteluun erityisesti havainnon ja liikkeen suhteen kysymyksen kautta. Salminen oli Taideteollisen korkeakoulun pitkäaikaisimpia ja arvostetuimpia opettajia ja toimi taidekasvatuksen osaston yliopettajana ja sittemmin professorina eläkkeelle jäämiseensä saakka vuoteen 1997.

Havaitsemiseen olennaisesti liittyvän liikkeen ja aktiivisuuden pohtiminen ei ole suomalaisessa taidepedagogiikassa uusi keksintö. Lauri Anttila muistelee, kuinka 1960-luvulla taideteollisen oppilaitoksen opiskelijoille tämän tyyppinen havaitsemista koskeva pohdiskelu oli hyvin ajankohtaista (Koskinen 2005, 90). Esimerkiksi Kai von Fieandtin teoksessa ”Havaitsemisen maailma” (1962) lausutaan: ”Havaitseminen ei ole ärsykkeiden passiivista vastaanottamista, kirjausta, vaan aktiivisesti luovaa toimintaa.” Anttilan opiskelutoveri Salminen piti merkittävänä amerikkalaisen havaintopsykologi James J. Gibsonin (1904–1979) tutkimuksia. Gibsonin oivallus havainnon ekologisesta luonteesta saakin Salmisen uran aikana osuvia tulkintoja taidekasvatuksen kontekstissa ja tulkinnat ovat myös taideteoreettisesti ajankohtaisia. Havainnon staattisuuden kritiikki liittyi saumattomasti havainnon kuvaluonnetta koskeviin kysymyksiin. Tästä ei ole pitkä matka laajempaan kuvataiteessa 1900-luvun tapahtuneeseen kehitykseen, joka taittui ilmiöksi, jota kutsumme nimellä ”nykytaide”, kuten Anttila huomauttaa (Koskinen 2005, 90). Näyttää, että liikkeen tiedostaminen yhä tärkeämpänä elementtinä havainnossa, kuvassa ja taiteessa on osa laajempaa ihmisen toimintatapoja ja ihmiskäsitystä muuttavaa liikettä. Nobelin palkinnon vuonna 1981 saaneiden David Hubelin ja Torsten Wieselien tutkimuksissa osoitettiin tieteellisesti, ettei mitään staattista havaintoa ole ja että silmä käytännössä sokeutuu, jos se ei liiku. Samaan aikaan Salminen kirjoittaa useissa teksteissään, että ”silmiä ei ole kamera”, koska silmä on kehittynyt liikkuvaan havaintoon ja on itse jatkuvassa liikkeessä. Samalla taiteessa oli jo kehkeytynyt uusia tapoja rakentaa, esittää ja kokea teos. Monitasoiset ja – muotoiset, ajallisesti jatkuvan muutoksen alaiset produktiot etsivät uusia suuntiaan happeningin ja performans-

222

223

sin alueilla. Myös veistokset lainasivat ajallisia elementtejä muuttuen vaellusten ja aktioiden raporteiksi ja vuorovaikutukseksi edellyttäen liikkumista teosten sisällä ja suhteen, samalla niistä tulikin installaatioita ja ympäristötaidetta. Liikkuvan havainnon ja kuvan ajatus läpäisi siis taiteellisen toimintapiirin kenttää monella muullakin tavalla kuin ilmeisimmin videotaiteena. Anttila kertoo kehitelleensä perusopetusta ja liikkuvan kuvan tutkimusta Kuvataideakatemiassa juuri Salmisen huomioiden pohjalta. (Koskinen 2005, 91.)

Taiteen tiedonalan kannalta on selvää, että pohdinnat havainnosta kuuluvat taidekasvatukseen, koska historia on osoittanut, että mielikuva, joka kunakin aikana on vallinnut havaintotietoisuuden rakenteesta, on toiminut myös paradigmaattisena mallina sovelluksille siitä, miten ihmisen maailmasuhde ylipäättään jäsenyytyy, kuinka siihen voi puuttua esimerkiksi kasvatuksella ja kuinka sitä voi tutkia. Mielikuva havaitsemista kameratoimintaa muistuttavana ”sisätiloissa” toteutuvana tapahtumasarjana on edelleen vaikuttamassa reflektionistisessa käsityksessä, jossa kaikki subjektiivinen kokeminen, kehollinen, aistinen ja omakohtainen ymmärretään ”kuvaksi” (kokonaisvaltaisuudeksi, multimodaalisuudeksi, affektiivisuudeksi), jonka äärellä merkityksen anto on reflektion tunnistama tehtävä. Moninaisuuden korostaminen ei tässä sinänsä muuta ihmiskuvaa, sillä koettu maailmasuhde säilyy alustana jollekin muulle (esim. Räsänen 2015).

Tiivistän seuraavassa klassisen tarkastelutavan ominaispiirteitä visuaalisen havaintokokemuksen luonteesta ja sitä koskevista historiallisista käsityksistä. Samalla ilmenee millaiseen kritiikkiin Salminen näki tarvetta sekä löydämme perusteet millaiseen kritiikkiin Salmisen ajatukset antavat aihetta tämän tutkimuksen puitteissa.

4.1 HAVAINNON KUVATEORIAN JUURET

Visuaalisen havaintoteorian suuri kysymys on ollut kuinka kokemuksemme esittää meille niin yksityiskohdiltaan ylitsevuotavan, värikkään ja moniulotteisen maailman, vaikka meitä ympäristöömme liittävät aistielimet paljastuvat aina vain tarkemman tutkimuksen myötä vaillinaisemmiksi ja jatkuvasti epäyhtenäisemmäksi kokonaisuudeksi. Silmän toiminnan fysiologia on jo hyvä esimerkki tästä. Kuva verkkokalvolla on monella tapaa häiriintynyt ja vaillinainen⁴. Kuinka tämä epäjohtomukaisuus ja puutteellisuus korjautuu aistielimien ja kokemuksen välillä?

Perinteinen selitys on ollut, että havaintokokemusta synnyttävä fysiologinen prosessi valmistelee jossakin vaiheessa keräämänsä tiedon pohjalta representaation, jonka pohjalta prosessi jatkuu alkupe-
räisen lähdemateriaalin ja silmän rakenteen puutteiden paikkaamisella.

Näkeminen on tässä käsityksessä aistidatan vaillinaisuuksia korjaava itsessään näkymätön prosessi, jota voidaan lopulta kutsua millä tahansa ”henkisiä” kykyjämme nimeävällä termillä kuten ajatteleva, mielikuva tai reflektointi.

Ongelma tuli esiin jo Descartesin havainnollistamana. Ongelma syntyy siitä, että verkkokalvokuvan ajatellaan toimivan havaintoprosessin kannalta jonakin havaittuna eli kuvana. Tämä käsitys johti esimerkiksi Da Vincin ja Keplerin ongelmiin, jotka johtuvat käsityksestä, jossa verkkokalvokuva ymmärrettiin uudelleen katseltavaksi kuvaksi ihmisen sisällä (Homunculus fallacy). He pohtivat kuinka verkkokalvoille osuvat kuvat muuntuvat visuaaliseksi kokemukseksi, esimerkiksi kuinka kaksikulotteisesta kuvasta saadaan kolmiulotteinen kokemus tai kuinka kahdesta hieman erilaisesta kuvasta syntyy yksi visuaalinen kokemus. Tässä ovat jo mukana reflektionistiset peruselementit, sillä tähän kysymyksenasetteluun kuuluu jo käsitys, että kaukaisuuden ja yhtenäisyyden ilmiöt voidaan selittää paremmin jollakin muulla ilmiöllä, tässä tapauksessa verkkokalvokuvalla, joka oikeasti on lähellä tai hajanainen.

Descartes oivalsi kuitenkin, että kun luovumme ajatuksesta, että verkkokalvokuva tulee koetuksi näkyvänä kuvauksena jostakin muusta, verkkokalvokuvan orientaatio suhteessa todellisuuteen ei enää ole ongelma⁵. Havaitun kaltaisesta kuvasta luopuminen antaa mahdollisuuden pohtia kysymystä visuaalisesta välimatkasta muuten kuin ensisijaisesti representaatioihin perustuen. Meidän ei tarvitse enää pohtia kahden verkkokalvokuvan yhdistämisen ongelmaa saati sen ylösalaisin asettumista. (Descartes [1637] 1965, 105.)

Kukaan nykypäivän teoreetikko ei enää suoraan sano ajattelevansa, että näkeminen olisi sisäisten kuvien katselemista. Kuitenkin pohdinnat, kuinka ihmisen näkymättömät kyvyt, kuten ajatteleva

224

4 Verisuonet sekä hermoradat kulkevat verkkokalvon reseptoreiden editse. Nämä esteet estävät ja muuttavat silmään tulevan valon määrää ja suuntaa ja aiheuttavat varjoja. Silmä itse on jatkuvassa liikkeessä, tehden liikkeitä ja liikkeiden sisään mahtuvia mikroliikkeitä useita kertoja sekunnissa. Silmän erottelukyky on epätasaisesti jakautunut. Sauva- ja tappisolut ovat epätasaisesti asettuneet verkkokalvon pinnalle. Tarkan alueen ulkopuolella näitä löytyy yhä vähemmän. Tästä syystä silmä on miltei värisokea tarkan alueen ulkopuolella. Tästä huolimatta emme

koe maailmaa mustavalkoisena visuaalisen kenttämme laitamilla. Silmän siinä kohdassa, johon optinen hermo muodostuu, itse kullakin on seurauksena sokea piste, joka aiheuttaa käytännössä epäjatkuvuutta ja aukon verkkokalvokuvaan. Kuitenkaan emme koe aukkoa visuaalisessa kentässämme, vaikka katsoisimme vain yhdelläkin silmällä, jolloin toinen silmä ei ole kompensoimassa puutetta.

5 Descartesin vaihtoehto tähän oli ihmisen maailmasuhteen mekanistinen malli, jota tässä ei tarvitse lähemmin eritellä.

225

ja reflektio, täydentävät tai muokkaavat kokemuksemme vastaamaan todellisuutta, on periaatteessa sama kuin edellä esitetyllä antiikkisella kysymyksellä, huomauttaa Noë (2004, 46). Selitysmalleissa, joissa silmän vaillinaista informaatiota täydennetään alitajuisesti aivojen toimesta, kuten sokean pisteen, tai ympäristön vakauden ongelmaa, päädytään edelleen samaan ongelmaan, eli aistimusten ottamiseen kuvattuna tai kuvautuneena representaationa jostakin (Dennet 1991).

Havaitsemiseen liittyvän ajattelun kannalta tämä antaa syytä kritisoida käsitystä, jossa havaitsemisessa ajattelun päätehtäväksi asetetaan informaation määrän ja oikeellisuuden arvioiminen. Tuotukseen ehjän representaation ympäristöstä aivojen tarvitsisi tässä tapauksessa ensin tuottaa itselleen representaatio, josta ilmenee tietyn informaation määrä tai puuttuminen. Neuroteoreetikot puhuvat sisäisestä neuraalisista rakenteista, jotka ovat tilallisesti tai topologisesti isomorfisia edellä esitetyn havainnon kuvateorian ongelmallisuuden kanssa. Havaintokokemuksen selittäminen välivaihekuvilla tai muulla representaatiolla silmässämme tai päässämme on ongelmallista, koska se perustuu naiviin input-output mielikuvaan ihmisestä. (Noë 2006, 47–48.) Myös Seppänen, joka on kirjoittanut suomessa urauurtavia teoksia visuaalisista järjestyksistä ja visuaalisesta lukutaidosta näyttää uskovan, että ”kaikki visuaaliset havainnot ovat kuvallisia, koska silmän verkkokalvon pohjalle piirtyy kuva” (Seppänen 2002, 149).

Silmän representoivaa fysiologiaa korostava kysymyksen asettelu on saanut alkunsa oletuksesta, jossa luonnollinen rikas ja moniulotteinen kokemuksemme ei yksiselitteisesti näytä vastaavan keinoja ja aineksia, joita meillä on havaitsemiseen käytettävissämme. Visuaalisen kokemuksen syntymiseen vaaditaan jokin täydentävä elementti. Siksi suuri osa perinteistä havaintotutkimusta on pohtinut näkymättömiä ja tiedostamattomia toimintoja, joilla tämä ristiriita tulee paikatuksi, ennen tai jälkeen havainnon. Vertailukohtana on ollut luonnollinen havaintokokemuksemme ympäristöstä, joka näyttää olevan kokonainen, rikas ja moniulotteinen. (Arnkil 2007.)

Myöhemmin uus-skeptismin piirissä havainnon täydentämiskeskustelussa nousi esiin näkökulma, joka huomautti, että itse asiassa ympäristön havaitseminen ei annakaan meille kokonaista, kauttaaltaan yksityiskohtaista ja moniulotteista kuvaa. Mitä luulimme luonnolliseksi havainnoksemme, ei vastaakaan mitään luonnollisesti näemme. Näemme aina kuitenkin vain omasta näkemispisteestämme lähtien ja nimenomaan havaitsemme tämän. Kun esimerkiksi katson luentosalissa suurta joukkoa ihmisiä tietystä kohdasta huoneen edestä, en näe kaikkia kasvoja kerralla yhtä tarkasti. Tämän voi jokainen todeta. Kuitenkin meillä on hyvin rikas ja yksityiskohtainen *kokemus* koko tilasta ja kaikista siellä istuvista ihmi-

sistä. Tästä seuraa, esimerkiksi Dennetin (1991, 335) mukaan, että vaikka havaintokokemuksemme tällaisena vastaa paremmin totuutta kuin mitä itse asiassa havaitsemme, kokemus on kuitenkin illuusio. Näemme itse, että emme näe koko näkymää kerralla. Kokemus ei ole havainnon paikkaamista ennen havaintoa. Illuusio täytyy olla siis tietoisuuden aikaan saamaa eikä itse näkemisen käytäntöjen. Täydentäminen ei uus-skeptismin mallissa tapahdu tietoisuuden ulkopuolella vaan on sen sisäinen asia, subjektiivinen tulkinta. Subjektiivinen tulkinta luo vaikutelman, joka vastaa subjektille tärkeää todellisuutta, jota havaintosysteemi ei sellaisenaan tavoita⁶.

Noë kritisoi Dennettiä siitä, ettei uus-skeptismin tarkentama kuvaus havaintokokemuksesta ole edelleenkaan tarpeeksi empiriinen. Noën mukaan meillä ei voi olla kokemusta kaikkien edessä olevien yksityiskohtien läsnäolosta ainoastaan yhdestä kiintopisteestä. Mikään arkihavainto ei ala tällä tavalla. Vaikutelma, että luennotsija näkee edessään luentosalin täynnä ihmisiä, vaikka ei heitä näkisikään yhdellä katseella, *syntyy vasta näkemisen pohjalta*. Uus-sektismi on siis edelleen sukua ympäristö suhteestaan erotettuun kuvaan perustuvalla havaintoteorialle. Siksi täydentämisajatus on edelleen tärkeä. (Noë 2006, 56–57.)

Havaintoteorian historiassa edellä esitetyt kaksi ideaa selittää havaintokokemuksen syntyä saavat havaintoteoreettisessa keskustelussa erilaisia variaatioita: kokemuksen ajatellaan syntyvän täydentämällä visuaalista informaatiota ennen tai jälkeen havainnon. Täydentämisen vaatimus nousee siis käsityksessä, jossa alun perin verkkokalvokuva ja myöhemmin koko keho ja aistit ajatellaan välittäjän tehtävään kognitiota varten. Käsitystä kutsutaan tässä tutkimuksessa tästä lähtien Salmisen mukaan ”havainnon kuvateoriaksi”.

Antero Salminen asettui omista pohdinnoissaan havainnosta kritisoimaan havainnon kuvateoriaa, erityisesti sitä kuinka näköhavainnon suhdetta ympäristöön tutkitaan kuvankaltaisena välivaiheena.

4.2 HAVAINNON LUONNOLLISUUS

Uus-skeptismi nostaa kuitenkin tärkeän mahdollisuuden kysyä eri tavalla havaintokokemuksen luonnetta. Klassinen kysymys on ollut, kuinka näemme asiat oikein. Uuden havaintotutkimuksen piirissä on tullut tärkeäksi kysyäkin, ”tiedämmekö todella, miltä asiat näyttävät meille.” Mihin perustuu se referenssi, johon vertaamme havainnon todel-

6 Tämä näkemys toimii vahvistamaan sellaista psykologistista ihmiskäsitystä, jossa visuaalisuus on subjektiivisuutta.

lisiä käytäntöjä? Miten syntyy varmuus siitä luonnollisesta kokemuksesta, jonka äärellä katsomme tarpeelliseksi selvittää miten täydentäminen havaitssijassa toteutuu?

Luonnollisuuden selittämisestä ja saavuttamisesta onkin tullut havaintotutkimuksen keskeisin tehtävä, niin havaintopsykologisen kuin -filosofisenkin tarkastelun piirissä (Noë 2004, luku 2). Niin havainnon kuvateoriassa kuin sen kritiikissäkin ohjaavana periaatteena on ollut arkinen kokemus maailman esittävästä havainnosta. Salmisen havaintopohdintojen merkittävin lähde havaintopsykologi J.J.Gibson kutsuu tätä luonnollista kokemusta ”näkömaailman kokemukseksi”. Salminen luonnehtii näkömaailmaa ja sen luonnollisuutta tähän tapaan: Kun katselen ympärilläni, koen laajan näkymän loputtoman rikkaine yksityiskohtainen. ”En koe vain näkökenttää, tai valoärsytystä tai kuvia silmissäni tai aivoissani, en pohdi käsityksiäni maailmasta kun havaitsen sen olemassaolon. Havaintoni tapahtuu maailmassa ja kokemus paljastaa ympäröivän todellisuuden, jossa arkiset toimintani sijoittuvat.” Salmisen mielestä hämmästyttävintä näkemisessä on, että havaintokokemuksemme antaa meille maailman. ”Arkihavainnon merkillisin piirre on, ettemme koe siinä mitään merkillistä. Sen toimintatapa on meiltä itseltämme kätöksä.” (Salminen 2005, 103.)

Salmisen ja Gibsonin kuvaama kokemus näkömaailmasta on yksityiskohtaisen panoraaman kaltainen, koska minne tahansa katsomme, tapaamme aina lisää yksityiskohtia. Katsomme aina sinne, missä oletamme olevan katsottavaa ja aina minne katson, siellä kohtaan jotakin, joka tarkasteltaessa paljastaa aina lisää yksityiskohtia ja ”ulko-puolta”. Luonnollinen näkömaailma on jatkuvasti läsnäoleva paikka, jossa organismi itseään ja katsettaan kuljettaa. Näkömaailma on pysyvä ja rajoittamaton eli se ei näytä liikkuvan, kun käännämme silmiämme tai kun käännymme ympäri, eikä se näytä kallistuvan, kun käännämme päätämme. Rajoittamattomuus tarkoittaa, että näkömaailman kokemukseen ei kuulu ikkunaa, josta sinne kurkkisimme. Elämyksellisesti näkömaailma on kaikilta kohdiltaan terävä, koska kaikki, mitä voin nähdä, on jo siellä, ja näkömaailma laajenee tasaisesti joka suuntaan. Näkömaailman kokemuksessa on mukana myös tietoisuus omasta kehostamme osana tätä maailmaa. (Salminen 2005, 33.)

Luonnollisen näkömaailman rinnalle eriytyy myös näkökentän kokemus, joka Gibsonin mukaan on eriytymisen tulos. Tätä vahvistavat esimerkiksi Salmisen huomiot lapsen kuvallisesta kehityksestä sekä kulttuurihistoriallinen kehitys, jossa perspektiivinen näkemys vaati mahdollistukseen tietynlaisen ajattelutapojen vakiintumista. Näkökenttä on erityinen kokemus, joka syntyy ilmeisimmin katsellessani jotakin itseäni, päätäni ja silmiäni liikuttamatta. Puhtaimmillaan näkökenttä ilmenee

yhdellä silmällä kiinteästi katsottaessa. Näkökenttä on tarkka keskustasta ja epätarkka reunoilta. Näkökenttä näyttää siirtyvän paikaltaan kääntäessämme silmiämme tai päätämme, se kääntyy kallistaessamme päätämme tai katsoessamme pää ylösalaisin, sillä tuntuu olevan ikkunan kaltainen funktio suhteessa ulkomailmaan. (Salminen 2005, 34.)

Näkökentän kokemus on yhtä luonnollinen kokemus kuin näkömaailma, koska kun tulemme tietoiseksi näistä, ne jatkuvasti perustelevat toisiaan. Gibsonin mukaan tämä eriytyminen on jo jonkin asteista ympäristön kokemista ”ikään kuin kuvana” ja siis mahdollisuutta *tiedostaa omaa potentiaalia* siinä, miltä ja miten asiat näyttävät joltakin. (Salminen 2005, 34.) Tätä taustaa vasten ei ole yllätys, että havaintoteoriassa havainnon näkömaailmakokemusta haastamaan ilmaantuu myöhemmin luonnollinen näkökentän kokemus, joka korostaa täydentämisessä havainnon rakenteellisten piirteiden sijaan subjektiivisen ja suhteellisen tietoisuuden roolia. Nämä kummatkin näkemykset kokemuksesta yhdistyvät luonnollisessa havaintokokemuksessa, jossa koemme monimuotoisen visuaalisen maailman ympärillämme, vaikka en koskaan näekään sitä kokonaan, siis sellaisena, jona sen luonnollisesti käsitan, eli kauttaaltaan jatkuvana.

4.3 TÄYDENTÄMISPARADIGMA

Ajatukset näkömaailmasta ja näkökentästä voidaan ymmärtää luonnollisuutensa kautta eräänlaisina protokäsitteinä, joiden avulla pyrimme toimintaamme maailmassa hallitsemaan. Perinteessämme käsittämiseen on kaksi perinteistä tapaa, käsillä *zuhanden* ja esillä *vorhanden* (Heidegger 2000), jotka muistuttavat Gibsonin havainnon erittelyä peruskokemuksiin siinä, että toisessa ympäristöä tarkastellaan yksilön käyttämän välineen (havaitessa paikallaan olevaan silmän) paljastamana ja toisessa ympäristöä tarkastellaan itsenään (näkömaailma). Varto (2000, 49) huomauttaakin, että tämä jako kuvastaa hyvin länsimaisen metafysiikan pyrkimystä lähestyä kaikkea muotoilemalla se omien tarpeittemme mukaan.

Ajattelua ja omia tarpeitamme korostavassa perinteessämme on ollut tapana erottaa tämä luonnollisen havaintokokemuksen/toiminnan sisäinen kaksinapaisuus toisistaan, kokonaisuuden tietäminen ja vain tietyn osan paljastava havainto. Esimerkiksi on luonnollista ajatella näkemistä tai aistisuutta toimintana, jossa mainitut aistit ikään kuin, Salmisen (2005) sanoin, *koskettavat konkreettisia vastin kappaleitaan*, silmä näkee jäniksen piirteet, korva kuulee junalle kuuluvat äänet, kieli maistaa jäätelön makeuden tai käsi koskettaa toisen ihoa tuntemustensa perusteella. Luonnollinen käsitys näkee aistit toimivina silloin, kun aistija vakuuttuu kehollisesti toisen olion tavasta koskettaa itseään konkreetti-

sella tavalla. Aistien roolin ymmärtäminen konkreettisen informaation kerääjinä ohjaa myös usein keskustelua kokonaisvaltaisuudesta. Ajatus kokonaisvaltaisesta aistisuudesta kaventuu helposti ajatukseksi, että ihminen toimii kokonaisvaltaisesti kun hänellä on mahdollisimman paljon eri modaliteetteja ”käytössään”. Aistihavainnon ja kokonaisuu- den erottaminen kuuluu siis jo luonnolliseen tapaamme ”ottaa aistit huomioon” arjessamme.

Samansuuntainen käsitys toistuu eri mittakaavoissa Modernin eri viitekehyksissä. Alustavan tiedon keräämisessä korostuu yksittäisen silmäparin satunnainen ja vaillinainen luonne, siis subjektiivisuus, kun taas täydentävässä vaiheessa representoiminen, ajattelu ja vaillinaista tietoa kattavamman totuutta vastaavan kokonaisuuden tuottaminen. Modernin kritiikeissä taas juuri representoiminen, ajattelu ja totuutta tavoittelevat pyrkimykset ovat saaneet subjektiivisuuden roolin ja kriittinen reflektio saa jälleen uuden etäisyyden, jolla asettua ikään kuin alustavan tiedonmuodostuksen viereen, johonkin kattavam- paan kokonaisnäkemykseen vedoten.

Salminen ja Gibsonin tapa tarkastella modernin havainnon eriytymistä kuitenkin pitäytyvät siinä, ettei tietyn esillä olevan osan ja tietyn ympäristön, siis kokonaisuuden, havaitseminen ole erotettavissa toisistaan missään vaiheessa. Näkemisen kokonaisvaltaisuus tai sen luon- nollinen kokonaisuus, johdattavat ajattelemaan *näkemisen referenssiä näkemiseen sisältyvänä tekijänä*.

Aisteissamme olemme aina kiinni, jossakin konkreettisesti, myös silloin kun emme niitä ”käytä”. Tästä syystä voidaan ajatella, että mikä tulee aistituksi ei tyhjene aistia vastaavan kohteen ajatukseen. Visuaalinen havaintokokemus yhdellä kertaa sekä paljastaa että ylittää paljastuvaksi ilmenevän näkyvän järjestyksen. Kokonaisuus tulee ilmi yksilön kokemuksessa, se ei ole näkyvä kohde visuaalisessa todellisuudessa. Kuinka näkömaailma ja näkökenttä voisivat erottua toisistaan, elleivät ne tässä erottumisessaan koskisi samaa kokemusta ympäristöstä. On täysin eri asia pystyä eriyttämään näkemisen kokemusta liikkumalla sen sisällä näkökentän ja näkömaailman välillä ja näin fokusoitumaan johonkin, kuin erottaa nämä havaitsemisen toisiaan seuraaviksi vaiheiksi ja siten irrottaa ne kokemuksesta, jossa ne tulivat mahdollisiksi. Havainnossa tavoitetut havaittajaa ympäröiväkokonaisuus ja näkökulma tähän ovat havainnon ymmärtämisen kannalta yhteydessä. Tämä yhteyden ilmene- mistä Salminen haluaa selvittää ja se liittyy hänet tutkimukseni ytimeen.

Nimeän näkökentän (psykologian) ja näkömaailman (empi- rian) erottamista, *havainnon täydentämisen paradigmat*. Havainnon täy- dentämisen paradigma tulee selkeimmin ilmi havainnon kuvateorian perinteessä, jota Salminen voimallisesti kritisoi. Tulevassa pohdinnassani

kuitenkin selviää, ettei täydentämisen ongelma tyhjene Salmisen kuvateorian kritiikkiin. Myös Salminen ja Gibson jakamattomuutta ja luonnollista kokemusta korostavassa havaintoteoriassa lopulta sijoittuvat täydentämisen paradigman sisälle, kuten kohta huomaamme.

4.4 HAVAINNON KUVATEORIASTA
 EKOLOGISEEN NÄKEMISEEN

Salminen kirjoitti vaikututtuaan Gibsonin ajattelusta aikaan uudenlaista havaintoteoriaa Suomessa esitelleen artikkelin, jonka otsikoi ”verkkokalvokuvasta optiseen virtaukseen” (2005, 92). Salmisen gibsonilaisessa näkemyksessä oli pyrkimyksenä havainnon kuvateorian kritiikki ja luonnollista havaintoa kohdallisemmin kuvaava esitys.

Salminen pyrki ylittämään täydentämisen paradigmaan sisältyvän havaitsijan ja ympäristön erottamisen ongelman Gibsonin ajatuksella havainnosta optisena rintamana. Tässä täydentämisen tarve pyritään tekemään tyhjäksi ajatteleamalla, että valo ja sen muutokset, jotka yhdistävät havaitsijaa ja hänen näkemäänsä ympäristöä, jo itsessään sisältävät kaiken informaation jonka rikas, moniulotteinen ja jatkuva havainto syntyäkseen vaatii. Salminen kutsuu tätä Gibsonia seuraillen ”ekologiseksi lähestymistavaksi”. Siinä havaitseminen ja toiminta ovat yhteenpunoutuneet, jolloin liikkuminen on primaarista ja liike on tietoteoreettisesti suorassa yhteydessä optisen rintaman muodon muutoksiin. Havaitseminen on tiedonhankinnan ajallisesti keskeytymätön palautepiiri. Havaitsemisen kehitys ja oppiminen ei ekologisessa lähestymistavassa ole täydentämistä tai korvaamista vaan loputtoman rikkaan aistitiedon eriyttämistä ja siis taito, jota voidaan kehittää. (Salminen 2005, 106.)

Salminen ei tietenkään ajatellut, että kaikki tieto ympäristöstä tavoitettaisiin silmillä tai optisesti, vaan optisen rintaman ajatus kuvasi pikemminkin ihmisen kokonaisvaltaista suhtautumista ympäristöönsä. Yhtä hyvin hänen mielestään voitaisiin puhua vaikka akustisesta rintamasta (2005, 117). Korostaakseen liikkeen ja liikkumisen merkitystä ja ensisijaisuutta havaitsemisessa Gibsonkin puhuu mieluummin ”havaintojärjestelmistä” perinteisten aistierottelujen sijaan. Kaikille havaitsemisjärjestelmille on ominaista omanlaisensa aktiivinen etsiminen, tarkkailu- ja tutkimistoiminta ja toisaalta jatkuva toisiinsa vaikuttaminen. Näköjärjestelmien tehtävänä ei ole pelkkä passiivinen tiedon kerääminen vaan järjestelmät suuntautuvat tarkkaavaisuutena siihen, mikä kulloinkin on tärkeää havaitsijan kannalta. (2005, 115.)

Gibson tarkentaa myös valon käsitettä omassa teoriassa kokonaisvaltaisuuden suuntaan selventämällä, ettei kyseessä oleva optiikka eikä valo ole fysiikan valoa vaan pikemminkin *ilmiövaloa*, jossa eroa sisä- ja ulkopuoleen ei voi osoittaa vaan asiat näkyvät organismin

toimintaa sallivina ympäristön piirteinä (affordance) pikemmin kuin sisäistä representaatiota vaativana todellisuutena. (Gibson 1979, luku 8.) Gibsonin teoria ei anna kovin paljon liikkumavaraa eriyttää ajattelua sen suhteen, kuinka tämä ekologinen ja välimatkan kannalta katkokseton tila, ympäristön yksityiskohdat sisältävä ilmiövalo, lopulta ilmenee *kokemuksena*, eli tavalla, jolla olisi toimintaa arvioivaa tai arvottavaa merkitystä muutenkin kuin lyhimpänä matkana tiettyyn todellisuuteen.

Gibson ja Salminen tuovat siis kritiikkeissään esiin täydentämisparadigman, koska sen tehtävänanto reflektiolle tapahtuu luonnollisuuden ja visuaalisen kokonaisuuden kustannuksella. He eivät kuitenkaan näe luonnollisuudella ja ekologisella kokonaisuudella muuta merkitystä kuin niihin palaamisena, koska havainnosta, joka on ymmärretty ekologisena näkemisenä, myös reflektio ilman muuta hyötyy. Heidän agendansa on vastustaa ihmisen ja havaintokohdemaailman erottamista ja heidän pääpyrkimyksensä on osoittaa näiden yhteinen funktionaalinen tila ilman ontologisia ja tietoteoreettisia katkoksia.

Salmisen ja Gibsonin käsityksessä havainnossa ilmaantuva itsetietoisuus, siis minän ja sinän erottaminen, sisältyy ihmisen käsitykseen muusta eli luontosuhteeseen. Havainnon palauttaminen luonnolliseen kontekstiin, jossa se toteutuu, on perusteltua, koska siinä näkeminen koskee asiakokonaisuutta, jossa kaikki eriytyminen ja ihmisen todellistuminen tapahtuu. Ainoastaan tässä yhteydessä näkömaailmalla ja näkökentällä alun perin voi olla *visuaalista* merkitystä.

Ekologisessa näkemisen teoriassa visuaalisen merkitys tulee ilmi näkemisessä ensisijaisena reflektiivisenä tehtävänä, joka on ”löytää” itsensä samasta ympäristöstä näkyvien objektien kanssa. Samaan ympäristöön, ekologiaan, kuuluvat oliot toteuttavat yhdessä kaiken visuaalisen järjestyksen. Luonnollisuuden ja visuaalisen kokonaisuuden ehtona sekä kaiken liikkeen kontekstina on koko ajan läsnäoleva vaihteleva löytyvä näkömaailma. Optisen rintaman jatkuvuus ajallisesti keskeytymättömänä palautepiirinä on turvattu ajatuksessa välimatkasta ja näkömaailmasta, jossa kaikki on jo valmiina. Optisen rintaman sisältämä informaatio perustuu ymmärrykseen pysyvien ja muuttuvien piirteiden suhteista, jotka näkömaailman löytyvyys ikään kuin pitää yllä. Tässä voidaan siis nähdä loogisen realismin vaikutus, joka perustuu tietyn konkreettisen asiaintilan muuttumattomuuteen⁷.

Näin ollen myös Gibsonin ja Salmisen pohdinnat paljastuvat täydentämisparadigman perillisiksi hieman yllättävällä tavalla. Havaitsemisen kokonaisvaltaisuus ymmärretään tässä organismin käytettävissä

7 Täten se eroaa kartesiolaisesta abstraktista tilasta.

olevia modaliteetteja korreloivana näkökulmasidonnaisuutena, joka täydennetään jo ennen näkemistä ajatuksella näkömaailman pysyvyydestä ja tälle käsitykselle ehdollistetulla visuaalisella informaatiolla. Havaintosuhde itsessään on tässä määritelty sellaiseksi, ettei se tarvitse täydentämistä, joka ei siihen jo itsessään kuuluisi. Tähän liittyvällä liikkumisella ajattelulla, oppimisella, taidolla ja muulla eriytymisellä on tehtävänä välittää annetun välimatkan ja liikkeen synnyttämiä muutoksia näkemisessä. Tätä kuvaa Salmisen käsite *havaintopolku*.

Salmiselle havaintopolku on ekologinen käsite, jonka pohjana on ihmisen ennalta annettu paikka ympäristössä, jonka hän tulee havaintopolkua kulkiessaan havaitsemaan. Täydentämisparadigma on siis rajattu uudella tavalla. Ekologisessa näkemisessä havainto täydentyy siis jo ennen kuin se alkaa, koska kysymystä ympäristön läsnäolosta ei esitetä. Tämä teoria vastaa vakuuttavasti selityksenä luonnollista havaintokokemusta, jonka Salminen asettaa lähtökohdakseen, ja johon hänen mielestään onnistuneen havaintoteorian tulisi vertautua: ”Näemme panoraaman ympärillämme, emme kuvia silmissämme tai aivoissamme. Itse olemme panoraaman keskipisteessä” (Salminen 2005, 117.)

Salmisen suomalaisen taidepedagogiikan alalla esiin tuomalla näkemisen ja sen edellyttämän liikkumisvapauden rajoittamisen analyysillä on pitkä perinne länsimaisessa filosofisessa historiassa. Salminen muistuttaa, kuinka Platonin kuuluisassa luolavertauksessa hänen mukaansa jo ennakoidaan modernia tapaa yrittää ymmärtää näkemistä kuvaamalla olosuhteita, joissa havaitsija ja näkyvä todellisuus erotetaan toisistaan erinäisin rajoituksin: ”Täällä he ovat olleet lapsesta asti, jaloistaan ja kaulastaan samaan paikkaan kytkettyinä. He pystyvät katsomaan vain sisäänpäin, koska kahle estää heitä kääntämästä päätänsä.” (Salmisen oma lainaus 2005, 102.) Salmisen rinnastus sopii hänen omiin tarpeisiinsa ja on siksi monimielinen sekä paljastava. Platonin ajatukset on usein tulkittu järkeä korostavan ja aistihavaintoa täydentävän, modernin perspektivistisen ihmiskäsityksen juurena. Salminen käyttää kuitenkin itsekin Platonin vertauskuvaa modernista näkökulmasta, siis perustellakseen metodiaan ja teoriaa ekologiseen havaintoon palaaamisesta. Filosofi itse pikemminkin käyttää myyttiä tuodakseen esille sellaista, mitä hän ei voi tuoda esille metodin avulla: sellaista, mikä ei liity entiseen (Varto 1992, 49). Moderni näkökulma perspektivisminä näkyy edelleen myös sen kritiikeissä, niin myös Salmisella, eli yrityksenä rikkoa normi jollakin laajemmalla yhteydellä⁸. Salminen käyttää luonnollista havaintoa (oletusta annetusta näkömaailmasta) kritiikkinä havainnon kuvateoriaan kohtaan. Platonin luola ei kuitenkaan kuvaa (organismien) havaintopolkua tai sen esteitä vaan (ihmisen) välttämätöntä etenemis-

järjestystä, jonka lähtökohtana on luonnollinen havainto (se missä syyt ajatella laajempia yhteyksiä aina ensiksi tulevat ilmi).

4.5 OPTISESTA VIRTAUKSESTA VISUAALISEN LÄSNÄOLON TUTKIMISEEN

Edellä esittämässäni analyysissä havainnon kuvateoria osoittautui osaksi suurempaa kysymystä havainnon täydentämisparadigmasta, johon myös Salmisen kehittämä kritiikkikin näyttää lopulta kuuluvan. Täydentämisparadigman tunnistaminen on tärkeää erityisesti silloin kun yritämme pohtia ajattelun paikkaa ja tehtävää havaitsemisen yhteydessä. Havainnon täydentämisen vaatimus on perinteisesti saanut ajatteluksi kutsutun näkymättömän elementin roolin, joka on silloit-
tanut ja ylevöittänyt saatavilla olevan informaation ja tietyn havaitun kokonaisuuden aina epäselväksi jäävää suhdetta.

Ekologisen näkemisen teoriassa näköhavainto tarjoaa ajattelun välineitä, käsitteitä, joilla on prognostinen (ennakoiva) ja diagnostinen (asiaintilaa selvittävä) merkitys. Ekologisen näkemisen havaintoteoriassa tiettyyn hetkeen sitoutunut visuaalinen keskitytään muuttamaan toimintavalmius- ja orientaatiotiedoksi, menneisyyden ja tulevaisuuden suhteiksi. Ajatus näkömaailmasta, josta Google Earth-mallinnus on nykYTEKNOLOGIAN mukainen sovellus, on tietynlainen keski-arvo edellisestä, eräänlainen *havainnon vankila*. Tätä voi pitää luonnollisen havainnon keskeisimpänä ajattelua ohjaavana piirteenä. Ekologinen käsityksemme on syntynyt havaintopolulla selviytymisen vaatimuksista, silmän ja kehon liikkeiden keskinäiseksi koordinaatioksi. Mutta visuaalisen ajattelun kysymisen näkökulmasta voimme kysyä, päteekö tämä koordinaatio siellä, missä silmä ja kehon liike korvautuvat käsitteillä eli havaintopolulla kulkemisen lopputuloksilla.

Tässä pääsemme alueelle, jota voimme kutsua jo mielikuvitukseksi Lévi-Straussin (1962) esittämän termin ”villin ajattelun” merkityksessä. Aika ja tila muodostavat lähimaailman, ikään kuin rikastetun havaintopolun, joka on subjektiivinen projektio mentaalista tilasta täynnä animistisia kuvia, jotka eivät ole kuvauksia, vaan kuvia monista hallitsemattomista piirteistä, reaktioista, joita organismilla on ympäristöönsä. Tässä mielessä havainto voi saada gibsonilaisittain yllättäviä, täysin subjektiivisia visuaalisesti orientoituvia merkitys- ja havaintotiloja. Tällainen *käsitteellisyys* koostuu perimmältään toimintaskemoista. Toimintaskemojen käsitteellistä ajattelua muistuttavista

8 Eli ikään kuin korvata perspektiivi ”paremmalla” näkömaailmalla. Tämä on nähdäkseni jo reflektionismia.

ja niiden metaforisista piirteistä ovat Lakoff ja Johnson (2003) tehneet perusteellista analyysiä. He argumentoivat, että kaikki käsitteet voitaisiin ymmärtää luonnollisen havainnon sisältämien kehollisten suhteiden kuvallisina metaforina. Kirkkopelto kuitenkin huomauttaa, että jos toimivan kehon mahdollistama *kuvaus* on yhteistä kaikille aistihavainnoille, silloin visuaalinen (kaikkiin aistittuihin kuuluvana piirtenä) välttämättä saa ideaalisemman merkityksen kokemuksessa ja siten irtoaa pelkästä havaintopolkuun sidotusta logiikastaan. Tämä kertoo Kirkkopellon (2014, 94) mukaan, että visuaalinen on osallisena kaikkien aistihavaintojemme muodostumisessa. Havaintopolku siis antaa havaitsemiselle visuaalisen lähtökohdan, mutta visuaalinen ei rajaudu vain sen piiriin⁹. Tältä kannalta katsottuna toimintaskemoista ja niiden yksilökohtaisesta kurittomuudesta on vielä liian lyhyt matka havaintopolun ekologiseen näkemiseen, jotta se riittäisi visuaalisen ajattelumme luonteen kuvaamiseksi.

Kontekstistaan mielivaltaisesti irtoavat toimintaskemat eivät ajattelemisen ja dialogin kannalta anna vielä paljon näkömaailmassa selviytymisestä eroavia mahdollisuuksia. Ne kuitenkin nostattavat uudenlaista kokemusta toimintavalmius- ja orientaatiotiedon herätessä myös sellaisissa tilanteissa ja paikoissa, joissa se ei alun perin ollut mahdollista tai jossa sitä voi koetella omassa toiminnassa esimerkiksi imitoimalla, jotakin, joka on jo jossakin muualla.

Havaitseminen, venyttäessään omia ehtojaan, kertoo, että syvenevä tietomme näkyvästä ei ole lähtöisin tarkentuvasta luonnollisesta havainnosta vaan omassa toiminnassamme avautuvasta visuaalisesta aktiivisuudesta. Visuaalinen kuvaus antaa siis toisenlaista tilaa ja syytä tulkinnalle kuin mitä toimintaskema-ajattelu antaisi.

Täydentämisparadigmaan sitoutuneessa perinteessä otetaan itsestään selvänä ajatus, että näkyvää koskeva ajattelu olisi vain ihmistä, siinä merkityksessä, että näkyvän ilmitulemisen logiikka on tarpeittemme palveluksessa. Täydentäminen näyttää välttämättömältä välivaiheelta kun asetetaan vastaavuusvaatimus aikaan ja aisteihin sidotun informaation ja maailman paljastavan kokemuksen välille. Asetelma näyttää osoittavan meille kuin itsestään selvyyttenä, että ainoastaan

234

235

9 Tässä tulkiten Kirkkopellon oikeaan osuvan ajatuksen kuvien ideaalisesta luonteesta visuaalisen kannalta. Siinä missä itse käytän käsitettä *visuaalinen*, Kirkkopelto käyttää käsitettä *mimesis*. En tässä yksityiskohtaisesti paneudu näiden ratkaisevaan eroon, mutta uskon, että lukija intuitiivisesti näkee sen: Kirkkopelto (2014)

päättyy käsitteeseen ”mimeettinen ruumis”, kun itse päädyn tutkimukseni käsitteeseen ”visuaalinen keho”. Nähdäkseni Kirkkopellon sinänsä täysin johdonmukaisesta teoreettisesta kehittelystä puuttuu näkyväksi tekevä konteksti. Mimesis on oman tutkimukseni kannalta ymmärtämistä, mutta se ei ole vielä suhde.

ajattelemisen reflektioivana ja parempaa informaatiota tuottavana kykynä voi hallinnoida tätä vastaavuutta. Asian toisena puolena on tekniikoiden ja välineiden ymmärtäminen vain havaitsemisen apuvälineinä ja paremman havainnon aikaan saannoksina. Visuaalinen kuuluu reflektionismissa samaan kategoriaan kuin muutkin esinemaailman tuotteet. Ajattelun toimivuus ja visuaalinen läsnäolo havaintomaailmassamme on niin luonnollista, ettemme tule kysyneeksi tätä luonnollisuutta, koska aina tärkeämpiä asioita näyttää olevan esillä tai käsillä, näkymättömissä tai näkyvillä.

Perinteessämme on tapana ajatella, ettei ihmisen keho voi ajatella tässä muuten kuin reflektoitavan materiaalin tuottajana, pelkän reagoivan havainnon tasolla. Kuitenkin kaikkein arksimmissa toiminnossamme havainnon ja käsittämisen yhdessä oleminen on monikerroin tärkeämpää kuin niiden erottaminen. Havaintokokemus on riippuvainen kokemuksellisesta sokeudesta. Käytännön toiminnan mielekkyyden kannalta liikaa tietoa tarkoittaa samaa kuin liian vähän tietoa. Koska jokainen tilanne ja kohtaaminen on jollakin tavalla ainutlaatuinen, informaation määrä tai reflektion kattavuus ei vielä takaa jaettavaa yhteyttä. Havainnollisuudessa on pikemminkin kyse löytää *oikeat menettelytavat*, joissa syntyy läsnäoleva suhde havaitsemisen ja käsittämisen välille, sen lisäksi, että havainto on konstruoitu holistis-ekologisesti.

Tutkimalla havaitsemiseen liittyvää toimintakyvyn kokemusta on ehkä mahdollista valaista hetkeä, jossa erottuvat selkeämmin toisistaan havaintoaktin luonnollinen tehtävä pitää meidät yhteydessä maailmaan ja sen kuriton virtuaalinen luonne. Tässä dynamiikassa meille näyttää tarjoutuvan jotakin, jonka haluammekin nähdä.

5 Alva Noë ja havainnon enaktivistinen teoria

**Visual experience is always
experience of things being some
way or other from a point of
view. Perceptual content has an
intrinsically perspectival aspect
(Noë 2004, 170.)**

Alva Noë (s. 1964) on filosofian professori Californian yliopistossa (Berkeley). Hänen havaintotietoisuutta koskevat tutkimuksensa ovat herättäneet paljon keskustelua viime vuosina kognitiotieteen viitekehyyksessä, jossa hän on tuonut esiin tutkimuksiaan. Itselleen yllätyksenä hän on saanut myös paljon vastakaikua erityisesti tanssin alueella työskenteleviltä tutkijoilta ja harjoittajilta. Hänen pohdintansa kietoutuvat läsnäolon kysymyksen ympärille ja viimeksi ilmestyneessä kirjassaan *Strange Tools – Art and Human Nature* (2015) hän pohtii kuinka pakkomielteemme taideobjekteihin on muodostunut esteeksi ymmärtää sitä, kuinka taide toimii meihin nähden. Seuraavassa en kuitenkaan käsittele hänen ajatuksiaan taiteesta vaan jatkan havaintoteoreettista pohdintaa Noë:n avulla siitä, mihin Salminen meidät jätti.

Noë on kehitellyt *enaktivistista* havainnon teoriaa, joka ei ota etukäteen annettuna havainnon ja ajattelun, taitojen ja käsitteiden eroa. Havaintoteoriassaan hän lähtee visuaalisen läsnäolon ilmiöstä idealisoidun luonnollisen havaintokokemuksen sijaan. Vaikka varsinkin myöhemmät gibsonilaiset ajatukset sopivatkin suurelta osin Noë:n näkemykseen, keskeisenä erona on, että Noë ei aseta havaitsijaa ja havaittavaa samaan tilaan ennen havaintoa. Kokemuksemme etäisyydestä, valoisuudesta, suoraan näkyvästä ja piiloon jäävästä ei ole informaatiota luonnollisesta asiailasta vaan osoitusta *ymmärryksestä*, jonka maailman esittävä havaintokokemus edellyttää. Havaitsija ei ole pelkästään arvottavassa suhteessa todellisuuteen vaan maailman osana, hän ei tiedä ainoastaan inhimillisellä tai satunnaisella tavalla vaan havainto koostuu myös asioiden esiintulemisymmärryksestä, jota ilman mikään ei ilmenisi missään eikä tunnistuisi miksikään. Tämä tarkoittaa käytännössä, että me saamme aikaan havainnon. ”Maailma tuo itsensä saavutettaville fyysisen liikkeen ja vuorovaikutuksen kautta.” (2006, 1.) Havaintokokemuksemme tavoittaa sisältönsä ylläpitämiemme kehollisten taitojen ansiosta. Havainnon sisältöä ja sitä miten toimimme maailmassa ei voi erottaa toisistaan. Mitä havaitsemme määrittyy siinä, että tiedämme kuinka toimia käytännöllisellä tasolla, se määrittyy siinä, mitä olemme valmiita tekemään tarpeen vaatiessa. (2006, 1.)

Emme tule arjessa välttämättä ajatelleeksi, kuinka paljon käytännöllisessä ymmärtämisessä kontrolloitua muutosta havaintokoke-

236

237

muksessa jatkuvasti tapahtuu. Asiat muuttavat suhteitaan visuaalisessa kentässäni, kun liikun niitä kohti tai niistä pois päin, lähellä oleva kohde on suhteessa suurempi kuin kaukana oleva. Kohteiden näkökulmaprofiilit muuttuvat, kun liikumme niiden suhteen. Äänet muuttuvat voimakkuudeltaan ja väriltään, kun liikumme äänenlähdeä kohti. Lähietäisyydellä tulemme tietoisiksi mitä erilaisimmista muuttuvista tuntemuksista, kun viemme kättämme pitkin esineen pintaa. Noen näkökulmasta harjaantumisen, jossa tulemme arjessamme toimeen ymmärtämällä jatkuvasti näitä somomotorisia riippuvuuksia, tulisi ymmärtää asiantuntijuutena ja taitavuutena. Olemme havaitsemisen mestareita, mikä ilmenee huomaamattomana itseohjautuvuutena, osaamme liikuttaa ja suhteuttaa liikkeemme, silmämme, päämme, kehomme tavoittaessamme kokemuksen millaisten tapahtumien osana olemme. Me spontaanisti kurotamme kaulaamme, jäseniämme, taivutamme, vilkuilemme, tavoittelemme apuvälineitä, siirrymme saadaksemme paremman näkemyksen, otteen, hajun tai kuulokuvan mielenkiintomme kohteista.

”Olla havaitsija on yhtä kuin ymmärtää, implisiittisesti, liikkeen vaikutukset aistisuudessaan” (Noe 2005, 1). Näin lyhyestäkin määritelmästä selviää, että Noë lähestymistapa sotkee perinteistä rajaa ajattelukäytäntöjen ja havaitsemiskäytäntöjen välillä. Noë sanookin, että puhumalla ymmärtämisestä ja havaitsemisesta ja näihin liittyvästä taidosta hänen tarkoituksenaan on ollut purkaa käsitteiden ajattelua ylevöittävää roolia ihmisen elämässä sen sijaan, että nostaisimme vaatimustasoja sen suhteen, mitä tarkoittaa olla havaitsija. (Noë 2015b) Tämä ei hänen sanojensa mukaan poista ymmärtämisen ja tietämisen kriittistä roolia, pikemminkin päinvastoin. Enaktivistisessä teoriassa pyrkimys on avata yhteinen ajateltavuus havainnolle, tietoisuudelle, ajattelulle ja toiminnalle. Yhteistä ajateltavuutta korostaakseen hän puhuu somomotorisesta ymmärtämisestä. Somomotorinen ymmärtäminen ei ole mikään erityinen tietämisen tapa vaan jatkuvaa suhdetta siihen tapaan, jolla havaitsija voi toimia maailmassa. Somomotorinen ymmärtäminen ei siis kosketa mitään tiettyä oliota tai tapahtumaa vaan kuvaa havaitsijan suhdetta näkyvään ympäristöönsä kokonaisena. Somomotorinen ymmärtäminen kohdistuu maailmaan, pikemminkin toimintavalmiutena, jossa ymmärtäminen tuo esille maailmassa havaitsijan itsensä kykenevänä suuntautumaan johonkin ja samalla olioiden mahdollisuudet tulla ymmärretyksi jonakin.

Noë pyrkimyksenä ei ole ymmärtämisen ensisijaisuutta korostamalla todistaa, että havaintokokemuksetkin ovat myös-ajateltua tai ikään-kuin-ajateltua kuten esimerkiksi arnheimilainen havaintoteoria pyrkii osoittamaan. Enaktivistinen näkökulma pikemminkin osoittaa, kuinka reflektionistinen käsitys niin havaintokokemuksesta kuin ajat-

telustakin on yli-intellektualisoinut erottaessamme reflektion ja havaintokokemuksen ikään kuin varmistaaksemme tällä operaatiolla sen, että kokemuksemme koskevat jotakin. Havaintokokemuksen käsittäminen ylevöitettävänä informaationa, aistidatana tai vaikutelmina, on enaktivistisen teorian valossa astumista kauemmaksi itse havaintokokemuksesta. Havaitseminen on elämyksien saamista, jotka havaitsija ymmärtää. Kaikki kokemuksessa tavoitettava sisältö on jälki ymmärryksestä maailmasuhteessa. Enaktivistisen visuaalisen teorian kannalta ei ole tärkeää selittää havaintoja yleistämällä, mitä asioita luonnossa todella on näkyvissä tai vielä näkemättä ja siten osoittaa havaintokokemuksemme jatkuva subjektiivisuus tai muu puutteellisuus. Tärkeämpää on tutkia millaisia muotoja tämä havaintoa perustava ymmärrys voi saada.

Noe mukaan enaktivistinen havainto teoria tarkoittaa, että kaikkien havaintoja tekevien olentojen havaintotietoisuuden ehtona on, että ne perustavalla tavalla tuntevat aina jo aistivaikutusten ja taitavien liikkeidensä yhteenkuuluvuuden. Havaistijat ovat tällä tavoin tuttuja itsensä ja maailman kanssa. Havaintokokemuksen aikaan saaminen tarkoittaa aina havaitsijan puolelta kykyä itseliikkeeseen. Itseliikkeet ovat siis riippuvaisia toisaalta havaintotietoisuuteen sisältyvästä itsetietoisuudesta, kehollisen tapahtumisen läsnäolon kokemuksista, sekä perspektiivisistä suhteista, joissa havainnon tekijä hahmottuu aina jonkinlaiseksi polttopisteeksi suhteessaan muihin. Kun kaikki havainto perustuu jo ymmärrykseen maailmasta sellaisena kun sen voi havaita, näin ei tule ongelmaksi, miten itse suhde maailmaan syntyy tai muuttuu illuusioksi, kun tieto tästä on jo lähtökohtana. Havaitseminen on ymmärtämisen piirissä edellytettävien ilmiöiden dynamiikkaa eikä siis erotettavissa itse suhteessa olemisesta. Vasta tältä pohjalta voimme asettaa kysymyksiä vastaavuuksista ja täydentämisen tarpeista.

238

5.1 YMMÄRTÄMINEN
 HAVAITSEMISEN PERUSTANA

Ei ole yllättävää sanoa, että havaitsemme mitä maailmassa on. Noen havaintoteoria kuitenkin painottaa, että tämä edellyttää tiettyä ehtoa: me havaitsemme jotakin, *silloin kun se on havaittavissa*. ”To see an object, it must be there for us, and to be there for us, we must, in some sense, know it.” (2012, 15.) Havainnollinen läsnäolo on eräs muoto, jona käytäntöjen ymmärtäminen avautuu merkityksellisenä (Mt.).

Noë tiivistää havaintoteoriansa sensomotorisen lähtökohdan seuraavasti: kohde tai laatu on aistihavainnollisesti läsnä kun havaitsija ymmärtää – hyvin käytännöllisellä tavalla – että havaitsijan paikkasidonnainen suhde kohteeseen tai laatuun täyttää seuraavat fyysiset ja sensomotoriset ehdot:

239

Liike-riippuvuus: kehon liikkeet ilmeisellä tavalla kontrolloivat suhteen luonnetta, joka havaitsijalla on kohteeseen tai laatuun.

Kohde-riippuvuus: Liikkeet ja muutokset kohteessa ilmeisellä tavalla kontrolloivat suhteen luonnetta, joka havaitsijalla on kohteeseen tai laatuun.

Kohde tai laatu on läsnä kokemukselle ja siksi havainnollisesti tavoitettavissa, kun sensomotorinen suhteemme kohteeseen täyttää liike- ja kohderiippuvuuden piirteet. Olemme havainnollisesti kosketuksissa johonkin kun suhteemme kohteeseen on erityisen herkkä sille, kuinka asiat ovat kohteessa, ja tapaan, jolla aiheutamme muutoksia suhteessamme siihen. (Noë 2012, 22–23.)

Tietäminen sensomotorisessa yhteydessään täytyy ymmärtää suuremmin ja käytännöllisemmin kuin reflektion merkityksessä, johon tieto ja käsittäminen nykyään liitetään. Tietäminen havainnollisessa moodissa ei ole aistidatan tai muun kokemuksellisen aineksen ylevöittämistä parempaan kontekstiin, ei edes sen subjektiivista tulkintaa. Noën mukaan havaintokokemus on mahdollinen, koska se on juurtunut toimintaan, joka hyödyntää ymmärryksemme mahdollistamia sensomotorisia jatkuvuuksia. Sensomotoriset jatkuvuudet ovat ymmärrystä tavoista, jolla liike on sidottu muutoksiin aistisessa tapahtumisessa. Havaitsevassa toiminnassa hyödynnämme tällaista tietoa siinä, miten oma liikkeemme tuottaa aistista muutosta maailmaa tutkiessamme. Tämä käytännölliseen taitamiseen perustuva ymmärtäminen ei ole havaitsemista varten vaan juuri havaitsemista. (Noë 2015a.) Ennen kaikkia muita käsityksiä havaitsijalla on jo käsitys siitä ”mitä” on olemassa ja ”kuinka” se on tavoitettavissa kokemuksen piirissä.

Taidot ja käsitteet voidaan nähdä Noën havaintoteoriassa yhteisen tehtävän äärellä: ne ovat saavutettavuuden tekniikoita, jotka eivät kumpikaan löydä osuvaa kontekstia ilman ajattelijan aistisuutta (2015b). Tästä syystä kaikkien representaatioidemme on oltava jollakin tavalla havainnollisia¹⁰, painottuivat ne sitten sensomotorisen tai käsitteellisen ymmärtämisen piiriin. Representaatioiden sisällöt saavutetaan maailmaan sitoutuvien taitojen ansioista. Tämä tarkoittaa välttämätöntä perspektiivistä elementtiä, jossa havaintokokemuksemme ei tapahdu oman aktiivisuutemme ulkopuolella ja jota ilman emme voisi olla selvillä ajattelevan toimintamme suhteesta maailmaan. Tämä elementti on saanut nimen Noën 2004 ilmestyneen kirjan otsikossa *Action in Perception*.

10 Tämän ajatuksen myös Hollo esitti pohdinnoissaan mielikuvituksesta.

Ymmärtämisen perustan sijoittaminen sensomotoriselle tasolle, ei kiistä ymmärtämisen ja tietämisen kriittistä roolia alusta alkaen. Noën tarkoituksena on pikemminkin osoittaa, kuinka havainto, tietoisuus, ajattelu ja toiminta kohtaavat kritiikin jo lähtökohdissaan ollessaan maailman informoimia käytäntöjä. Noë puhuukin *aistisesta kritiikistä*. Esimerkiksi visuaalisen havainnon kohdalla meidän täytyy ymmärtää, miten asiat ovat tutkimalla, miltä asiat näyttävät tietystä perspektiivistä. Ainoastaan tiettyssä perspektiivissä voimme oppia tavan, jolla havaittavat asiat ovat tavoitettavissa, aistisesti läsnä. Noën esittääkin, että meidän täytyy ajatella uudelleen miksi koemme perspektiivisiä piirteitä ja mitä asioiden erilaiset ilmaantumistavat itse asiassa ovat.

Kuinka vaikeaa onkaan nähdä mitään itsessään; näemme luonnollisesti aina jotakin, jonakin, jossakin. Tämä ei ole enaktivistisessä teoriassa representaation täydentämisen kysymys vaan osoitus, kuinka sensomotorinen ymmärtäminen ja käsitteet ovat aina jo kietoutuneet näkyvään ennen kuin ehdimme refleктоimaan mitä jokin on tai mitä siltä haluan (Noë 2015b.) Tietyt ilmiöt ovat aina jo avanneet havaintokokemuksen merkityksellisenä tavoilla, jotka läpäisevät kaikkia yksilöllisiä, yhteisöllisiä, kulttuurisia ja teknologisia yhteyksiä, joissa kokemus on mahdollinen. Tarkastelen seuraavaksi tarkemmin ymmärtämisen ja näkyvän yhteen kietoutumista visuaalisen läsnäolon, tavoitettavuuden ja perpektiivisen kontrollin kysymysten kautta. Nämä eivät ole havainnon kohteita välimatkaan perustuvalla tavalla vaan ne ovat osana näkyvää osoittamalla tapaa, jolla kaikki näkyvä on sidottu yhteen.

5.2 JOTAKIN ON LÄSNÄ OLEMALLA POISSA

Enaktivistisen visuaalisen teorian painottama sensomotorinen ymmärtäminen havaintokokemuksen ehtona selittää myös miksi omassa elämisen ympäristössämme emme havaitsijoina missään vaiheessa ole tyytyväisiä jo olemassa olevista käsityksistämme. Havaitsemisen jatkuva liike, sen aistisesti tavoitetut kohdat (värit, hajut yms.) sekä näitä painottamaan käytetyt sanat, eleet, toimet ja rituaalit ovat ehtoina sille, että voimme olla mukana siinä mikä tapahtuu käsityksistämme huolimatta. Tämä voidaan ymmärtää tajuna suhteellisuudesta: havainnossa olemme suhteessa kaikkeen tähän ja ymmärrämme, ettei kaikki ole vielä tullut ilmi.

Näköpiirini periferiaan tai sen ulkopuolelle jäävät yksityiskohdat kuuluvat myös maailman visuaalisen läsnäolon kokemukseen vaikka emme katselekaan niitä suoraan. Ympäristö yksityiskohtineen ja piiloon jäävine osineen ei ole esillä tarkkana ja kattavana representatona. Visuaalinen kokemus koostuu pikemminkin tavoitettavuuksista, sellaisista läsnäoloista, jotka eivät suoraan näy, mutta joihin tiedän voi-

vani siirtää katseeni, jotka voin liikkeitteni myötä tuoda esiin ja joihin voin tarkentaa huomioni tarpeen tullen. Noën mukaan ympäristön ilmiöt ovat visuaalisesti läsnä tiettyinä hetkenä kun havaitsija orientoituu samassa hetkessä määrättyssä sensomotorisessa toimintavalmiudessa suhteessa niihin.

Arkea ylläpitävät liikekokonaisuutemme kertovat, että ymmärrämme olevamme kehollisesti samassa maailmassa sen sijaan, että tavoittaisimme asioita pelkästään jonkin välittävän elementin kautta. Visuaaliseen havaintokokemukseen sisältyvä toimintavalmiustieto paljastaa, että olemme jatkuvasti kiinnostuneita maailmasta ja olemme jatkuvasti aktiivisia pyrkiessämme turvaamaan pääsymme (access) asioiden äärelle ja yhteytemme siihen mitä tapahtuu, ikään kuin kosketuksiin pääseminen kiinnostaisi meitä eniten. Tiedämme kuinka realisoida toimintavalmiustietomme itsessämme ja ympäristössämme tarpeen tullen.

Tämä ei ole vain ajattelun tai päättelyn asia. Havainnollisten taitojen edellyttämä liike ei tuota meille mitään menetelmällistä ongelmaa. Meidän ei tarvitse erikseen kääntyä kehon puoleen saadaksemme välineen suuntautua maailmaan. Sama välittömyys pätee koko ympäristön yksityiskohtiin, kaikki on nähtävillä, mutta tämä kaikki ei ole paikalla jatkuvasti nähtynä. Koemme toimintaympäristömme tavoitettavana, toimintavalmiustieto jo tuo esiin koetun läsnäolon, kun jokin on valmiina tulemaan nähdyksi. (Noë 2012, 94.)

Havaintokokemuksemme perustavin ilmiö on Noën mukaan edellä luonnehdittu läsnä–poissaolo-rakenne. Peitetyt osat näkemistämme asioista ilmaantuvat myös kokemuksessamme, vaikka jäävät piiloon suoralta katseeltamme. Katsoessamme esimerkiksi yksiväristä seinää, näemme nopeasti, onko seinä yksivärinen vai ei. Tarkemmin katsomalla näemme, että valoisuus ja sen myötä värisävyt vaihtelevat valoisuuden ja muiden heijastusten vaihtelujen mukaan. Näemme yhtä aikaa seinän havaitun värisenä, toisaalta se on sävyiltään kauttaaltaan ilmeisen vaihteleva. Olemme siis varmoja seinän yksivärisyydestä vaikka havainto ei missään vaiheessa tavoita yksivärisyyttä sinänsä. Tätä kokemusta voidaan verrata edellä kuvattuun kohtaamiseen havainnollisesti läsnä olevien esineiden kanssa, joita emme minään hetkenä näe kaikkina. Seinän yksivärisyys on läsnä kokemuksessamme samaan tapaan kuin omenan takaosakin on paikallaan havaintokokemuksessamme, koko ajan suoralta katseeltani piilossa. Tiettyssä mielessä yksivärisyys, jonka koemme seinän omaavan, karkaa koko ajan katseen fokuksesta, tavoitamme katseella koetun värin aina vain hienojakoisempia vaihteluja ja sävyjä. Samansuuntainen ilmiö toistuu myös esineiden geometrinen muotojen yhteydessä. Näemme pyöreän lautasen, vaikka miltei kaikista näkökulmista tavoitamme vain soikeita piirteitä lautasesta. Lautasen

pyöreys on kokemuksessani läsnä olemalla poissa, samoin seinän paikallisväri sekä omenan kiinteä ja kokonainen muoto. Enaktivistisen teorian mukaan suoralta havainnolta piiloon jäävät osat ovat läsnä kokemuksessamme, koska meillä on ymmärrystä siitä kuinka on mahdollista tuoda ne näköpiiriimme. Havaitakseni värin pysyvyyden, kokonaisen omenan tai lautasen pyöreiden minun täytyy siis olla selvillä liikkeittäni vaikutuksista suhteessani kokemuksen kohteeseen¹¹.

Reflektionistinen käsitys on ajatella, että todellisuudessa tavoitamme visuaalisesti paljon vähemmän kuin luonnollisesti ajattemme näkevämme. Loppu on päättelyä, reflektiota ja arvostelmia informaation pohjalta. Esimerkiksi omenan etupuolesta me päättelisimme tai järjeilisimme, että myös piiloon jäävä osa omenaa on olemassa. Tässä on kuitenkin tärkeää huomata ero, joka on *ajateltavan tiedon* välillä, jossa oletamme omenat kokonaisiksi, ja *havainnollisen läsnäolon* välillä: havaintoni koskee reaalista kokonaista omenaa.

Päättelyargumentin ongelma Noën mukaan on, että se kuvailee väärällä tavalla kuinka kokonainen muodokas omena ilmaantuu kokemuksessa. Ilmeistä on, etten tavoita katseellani piiloon jääviä osia, mutta kuitenkin *näen* niiden jäävän peittoon. Noë painottaa, että perustava tapa, jolla tavoitan tämän läsnäolon, on nimen omaan *visuaalinen*, ei vain ajateltu tai päätelty konstruktio. Meillä on visuaalinen taju niiden asioiden läsnäolosta, joita emme *kokemuksemme mukaan* näe. Tämä on Noën mukaan yksinkertainen esimerkki *läsnäolon* välttämättömästä hauraasta ilmenemistavasta. (2012, 95.)

Noë painottaa, että läsnä-poissaolo-rakenne on keskeisin havainnollinen ilmiö ja tämän ymmärtäminen on havaintoteorian keskeisin ongelma. Tämän ilmiön selitykset määrittelevät visuaalisessa teoriassa lopulta kaiken muunkin. (2012, 95.) Ilmiötä on kutsuttu havaintopsykologiassa amodaaliseksi havainnoksi tai kysymykseksi havainnon pysyvyydestä (perceptual constancy).

Tässä kohden on mahdollista kysyä, eikö edellä kuvattu ”visuaalisella tavalla läsnäolevan poissaolon” ajatus tee yksinkertaisesta tai marginaalisesta asiasta monimutkaista ja suurta numeroa. Tiedämme, että omenat ovat yleensä kokonaisia omenoita: onko ”vaillinaiseen” aistihavaintoon tarpeellista kiinnittää niin paljon huomiota, jos kokemuksemme näköjään korjaa sen ”puutteet” siten, että enimmäkseen voimme

242

243

¹¹ Kyse ei ole siis reflektoitavan informaation keräämisestä vaan toiminnan muodosta joka saa aikaan tietynlaisen kokemussisällön.

toimia maailmassa ongelmitta. Tavallisesti meillä ei ole syytä pohtia, onko jokin oikeasti läsnä vai läsnä olemalla poissa.

Kysymys on kuitenkin tärkeä visuaalisen teorian kannalta: mikä havainnossamme lopulta on visuaalista, mikä näkyvää, mikä pääteltyä? Tässä kohden olisi helppoa ajatella, että läsnäolo poissaolona on ikään kuin virtuaalista läsnäoloa, ja että tämä virtuaalisuus olisi mahdollista asettaa vastakohtaksi ”aidolle” tai konkreettiselle näkyvälle läsnäololle. Saatamme helposti ajatella, että omenan etumus on oikeasti siinä missä näemme sen ja omenan takapuoli on se, mikä on läsnä olemalla poissa. Seinällä näemme oikeasti eriteltäviä värisävyjä kun itse paikallisväri on läsnä kokemuksessamme olemalla poissa.

Näin ajatellessamme lähdemme täydentämisparadigmaan kuuluvasta ajatuksesta (kuten Salminen), että on olemassa jotakin todella annettua ja todellista ja näkyvää, joka ei kaipaa filosofointia tai kritiikkiä osakseen. Noë huomauttaakin, että havaintoteoriassa on usein otettu itsestään selvänä ajatus, jota harvat filosofit ja tiedemiehet ovat tulleet myöntäneeksi tavastaan ajatella havaintoa. Se perustuu olettamukseen aineellisesta ja konkreettisesta todellisuudesta, joka ei tarvitse kritiikkiä ollakseen todellista. Mutta tarkemmin katsottuna huomamme, että poissaoleva läsnäolo pätee myös omenan etuosaan, kaikki havainnollinen läsnäolo on läsnäoloa poissaolona. Havainnollinen läsnäolo on ikään kuin virtuaalista loppuun asti ja kaikilta kohdiltaan. Ainoastaan omenan läsnäolo on välitöntä tietoa, että omena on. (Noë 2004, luku 4.)

Noë kehottaa: tarkastele omenan etuosaa. Näet sen. Mutta näetkö sen kokonaan, kaikkinsa? Onko se kaikkinsa tietoisuudessasi kerralla? Tarkasti katsoessasi huomaat, että et yhtään enempää näe omenan etupuolta yhdessä tietoisuusaktissa kuin mitä näkisit omenan joka puolelta kerralla. Kokemus on fraktaali joka kohdassa. Suuressa tai pienessä mittakaavassa mikään koettu laatu ei ole niin yksikertainen, että voisimme tavoittaa sen kaikkinsa yhdellä vilkaisulla. Visuaaliset ilmiöt rakentuvat kompleksisesti siten, että ne ylittävät aina sen, mitä on tavoitettavissa yhdessä silmäyksessä. Me emme voi käyttää apuna, minkä oletamme annetuksi tai luonnollisesti näkyväksi päästäksemme sinne mikä on piilossa, koska mitä enemmän tarkastelemme, huomaamme, että itseasiassa kaikki on piilossa. Meillä ei ole suoraa yhteyttä, kokonaisuuteen, jossa kuitenkin olemme kuin kotonamme.

Havaintokokemuksesta on vaikea löytää autenttista tai ”luonnollista” nähtävää, joka ei jo olisi läsnä-poissaolo-rakenteen, amodaalisen näkemisen tai tutkimuksen alussa mainitun kokemuksellisen sokeuden läpäisemää. Tästä syystä näkyvän kaikki luonnolliset rakenteet ansaitsevat kriittistä ajattelua osakseen. Noë:n havaintoteoriassa kritiikin tarve on samalla merkki, kuinka sensomotorinen ja käsitteellinen ymmär-

ryksemme on aina jo kietoutunut havaintoomme. Tämä on jo ohjannut silmää tavoittamaan tiettyjä asioita ennen kuin ehdimme reflektoida havaintokokemustamme. Otamme tavallisesti havainnossa tavoitetut kohteemme jonkin luonnollisen ja käytännöllisen ymmärtämisyyhteyden mukaisesti, vaikka varmuus niiden läsnäolosta perustuu *havaitsemisen ajalliseen* rakenteeseen, jota Noë kutsuu sensomotoriseksi ymmärtämiseksi: siinä havaitut kohteet eivät koskaan näyttäydy juuri siten kuin oletamme mutta ne ovat kuitenkin visuaalisesti läsnä kokemuksessamme.

5.3 VISUAALINEN TAVOITETTAVUUS

Kuten edellä jo mainittiin havainnollinen läsnäolo ei ole kuitenkaan vain läheisyyden tai pelkän olemassaolon kysymys. Kysymys ei ole pelkästään havaitsijan kyvystä totalisoida maailma, kysymys on *tavoitettavuudesta*. Ymmärtäminen asemoi havaitsijan tavoitettavuuden piiriin, yli pelkän olemassaolon tai läheisyyden idean.

Perinteisessä havaintoteoriassa tavoitettavuutta on pyritty tutkimaan pitämällä havainnon osapuolet erillään sijoittamalla heidät samaan, osapuolet ylittävään ideaan kokonaisuudesta, kuten ympäristöön, luontoon, maailmaan, sosiaaliseen tilaan, jossa kokonaisuuden idea periaatteessa määrittelee välimatkan ja näkyvyyden luonteen. Visuaalinen elämämaailma ymmärretäänkin usein niin luonnontieteellisenä kuin sosiaalisena tilana ikään kuin systeemiavaruuksena, jossa välimatka otetaan annettuna. Systeemiavaruuksessa kaikki näkyvä läsnäolo on välttämättä jonkin uudelleen läsnäoloistamista.

Noë huomauttaa, että tässä usein jää perustelematta mitä uudelleen läsnäoloistaminen, representaatio yleensä, systeemiavaruuksessa olisi, miten se syntyy ja miten se toimii. Mitkään konkreettiset representaatiot, joita kohtaamme maailmassa, eivät kuitenkaan vain tapahdu tai ilmesty tyhjästä. Jos ajatteleme piirroksia, maalauksia, valokuvia, kuvauksia, pienoismalleja jne. Nämä ovat kaikki sellaisia, jotka joku tiettyihin taitoihin nojaten valmistaa. Tehdäkseen representaation maailmasta tekijän täytyy tarkastella, ajatella ja tutkia maailmaa ympärillämme ja pohtia sen rajaamista ja valita mukaan tiettyjä piirteitä. Tältä pohjalta on vaikea ajatella mitä olisivat tietyn systeemin ”pelkästään sisäiset representaatiot” maailmasta. Kuinka pelkästään sisäisten mallien kautta voisimme ajatella maailmaa ja siinä toimimista? (2012, 31.)

Noë'n näkemys tässä onkin, että emme yhtään enempää representoi maailmaa ajattelussa ja kokemuksessa kun mitä luomme ja muokkaamme sitä esimerkiksi taiteellisissa käytännöissämme. Niin kuin taideteos muodostetaan koetussa maailmassa ja koetusta maailmasta löytyvin materiaalein, myös havainnon kohde tulee havaituksi juuri siksi, että se on kokemuksen piirissä ja tulee tavoitetuksi koettavassa maail-

massa pätevien keinojen kautta. Tästä syystä tarvitsemme Noën mielestä uuden lähtökohdan ajatella tavoittamista kokemuksessa. (2012, 31.)

Enaktivistinen teoria, ottamalla sensomotorisen ymmärtämisen lähtökohdakseen, ylittää käsityksen visuaalisesta välimatkana tematisoimalla täydentämisparadigman oletetun kahtalaisuuden. Näin kysymys visuaalisesta havainnosta fokusoituu täydentämisparadigmaan sisäänkirjoitettujen ongelmien sijaan visuaalisen läsnäolon kysymykseen yleensä.

Visuaalisen läsnäolon kokemus, joka edellyttää tiettyjen sensomotoristen taitojen seuraamista, ilmenee kaksinaisesti: jonkin havaitsemista vastaa myös havaittajan ilmaantuminen itselleen. Noë (2004) painottaa useasta näkökulmasta, että näkemiseen kuuluva liike ei ole luonteeltaan vain liikettä suhteessa ympäristöön vaan myös suhdetta itse aikaansaatuun liikkeeseen. Ainoastaan *itseliikkeen* kautta havainnoija voi koetella ja siten oppia olennaisia sensomotorisia riippuvuuskokonaisuuksia. Noën sensomotorinen ymmärtäminen riippuvuussuhteista ei ole vain loogisten konstruktoiden avulla operoimista vaan näiden periaatteiden omakohtaista tuntemista ja realisoimista ne läpi elämällä. Havaintoa seuraamalla tiedän, kuinka kehoni liikkeiden avulla voin tuoda nämä asiat kokemukseni piiriin, kosketuksiin kanssani, mutta ymmärrän myös, kuinka toteutan nämä liikkeet. Havainnollinen läsnäolo on siis aina sekä jonkin maailmaan kuuluvan ilmiön ilmaantumista että itseni ilmaantumista itselleni. Toimintavalmiustieto realisoituessaan taidoissa saa muodon, jolla kykenemme seuraamaan sensomotorisia riippuvuussuhteita, jotka välittävät suhdettamme havainnon kohteisiin. Toimintavalmiustieto kertoo, kuinka jotakin on olemassa omasta voimastaan, toisaalta toimintavalmiustieto, jonka läsnäolo havaittajan herättää, on vain havainnon tekijälle mahdollinen. Havainnoinnin kohteet tulevat siis ensin tunnistetuiksi läsnäoloa seuraavina ja ylläpitävinä *kehotuksina*, näihin sitoutuen havainnoitsija voi toimintoillaan löytää ja saada aikaan empiiristä tutkittavaa.

Todellisuusläsnäolo¹² rakentuu omalla tavallaan, ja tämä tapa jää aina suureksi osaksi selvittämättä. Noë ottaakin lähtökohdakseen, että maailma ilmaantuu meille, se on aina jo jotenkin tavoitettavissa kun aktivoitumme. Tämä antaa jo lähtökohdan ajatella näkemistä ajallisesti ulotettuna maailman tutkimisena. Tätä havaitsemisen käytännöistä tuttua lähtökohtaa voidaan esimerkiksi taiteellisiin ja tutkimuksellisiin tarkoituksiin, jossain määrin kontrolloida. Taidot, tiedot ja ymmärrys määrittävät sitä piiriä missä asiat voivat olla tavoitettavissamme; ja siten ne myös määrittävät havaintotietoisuutemme piiriäkin. Tässä jatkuva

12 Käytän tässä Hollon käsitettä.

vertailu havainnon ja tarkkaavaisuuden ja näin saadun mielellisen sisällön välillä tarkoittaa sitä, millaisesta läsnäolosta on kysymys ja auttaa luomaan mielellisistä sisällöistä käsitteellisiä kokonaisuuksia ja käsitteitä, joiden avulla havaintojen kohde tulee ymmärretyksi yleisemmästä kulmasta. Noë tarkoittaa: maailma ilmaantuu visuaalisessa kokemuksessamme tavoitettavuutena, mutta ei kuitenkaan *pelkästään* tavoitettavuutena. Se ilmaantuu tavoitettavana erityisellä tavalla, tavalla, jota tässä kutsumme visuaaliseksi. Useat arkihavainnon sovellukset kuin myös tutkimukselliset tekniikat ja menetelmät ovat pohjaltaan tämän yksinkertaisen visuaalisen kontrollin toteuttamista¹³. (2012, 33.) Seuraavassa pohdin Noën havainnon teorian valossa, kuinka visuaalinen kontrolli ilmenee havainnon perspektiivisissä piirteissä.

5.4 PERSPEKTIIVINEN KONTROLLI

Noën enaktivistisen teorian ytimessä on toiminnan modaaliteetti, jolla ymmärtäminen havaittavista tapahtumista säilyy havainnollisena. Tämä tarkoittaa, että havainto on paljon muutakin kuin valmiit havainnot ja niiden perusteella yleistetty konteksti. Havainnon sensomotorisiin taitoihin sidotut ilmaantumistavat edellyttävät, ettei visuaalista havaintoa voi kutistaa manipuloitavaksi esineeksi ja silti säilyttää sitä mikä siinä on visuaalista. Noën enaktivistinen näkemisen teoria täytyykin tulla tarkastelluksi kuvauksena siitä, kuinka perspektiiviin sidotut ilmaantumistavat voivat tuoda esiin myös sen miten niihin kuuluu visuaalinen.

Tämä ei tarkoita tiedollisen ja kokemuksellisen erottamista. Päinvastoin: tiedon kaikki tarkastelutavat, niin kulttuurinen, abstrakti kuin sensomotorinen ja kokemuksellinen ovat vaikuttamassa miten ja mitä asioita havaintokokemuksessamme tavoitamme. Jotakin voi olla ”ajassa”, ”ilmassa” tai ”tunnelmassa” mutta vasta kun ilmiöllä on toiminnallinen topos, siihen voi tarttua ja se voi tulla ymmärtämisen piiriin. Sensomotorinen ymmärryksemme liittyy tosiasiallisuuteen, johon tiettyyn aikaan ja paikkaan sidottu havaitseminen välttämättä nojaa, jotta havaittu ympäristö avautuisi havaittajalleen merkityksellisenä. Situationaalisia riippuvuussuhteita tarkastellaan seuraavassa havainnon perspektiivisten piirteiden näkökulmasta.

Jokainen muutos ja liike, niin katsojassa kuin kohteessakin, määrittelee joukon muutoksia havaitussa näkökulmassa; mikä tahansa

13 Jos tunnemme eroa visuaalisen läsnäolon ja esimerkiksi kosketuksessa saavutetun läsnäolon välillä, tämä vastaa erilaisiin taidollisiin reper-

tuaareihin nojaamiseen silloin kun tutkimme ja saavutamme pääsyä siihen minkä kanssa olemme tekemisissä.

muutosten joukko havaitussa näkökulmassa määrittelee vastaavat mahdollisten liikkeiden joukot. Näin voidaan Noen mukaan jokaisessa kohde- ja liikeriippuvaisessa havainnossa ilmenevää visuaalista kontrollia tarkastella visuaalisen potentiaalin näkökulmasta. (2004, 77.) Enaktivistisen teorian näkökulmasta ei ole maailmasta irrallista havaintoa, näkyvän ja ymmärtämisen yhteenkietoutuminen on aina havainnon ehtona. Havaintojemme peittävyyskin tarjoaa siksi meille havainnon eräänä potentiaalina olennaista tietoa tavastamme nojata sensomotoriseen ymmärrykseemme maailmasta. Visuaalisen potentiaalin näkökulmasta havaitsemme vain sellaista mitä meidän on mahdollista havaita. Jos havaitsemme visuaalisesti jotakin, joka ei jonkun toisen näkökulmasta vastaa käsitystä todellisuudesta, havainto kuitenkin vastasi omaa situatiotamme ja siitä nousevaa sensomotorista ymmärrystä. Visuaalisen potentiaalin ilmiö onkin tästä syystä havainnosta riippumattomiksi ajateltuja kohteita olennaisempi tutkimuskohde. Havaintokokemus pyrkii esittämään meille maailman. Havaintokokemus on suuntautunut tuomaan esiin ne ilmiöt, joiden kanssa voin olla tekemisissä juuri nyt. (2004, 81.)

Visuaalinen potentiaali ei siis ole mikään valmis suure vaan se on avoin siinä määrin kuin sensomotoriset taitomme ovat avoimia muuttumaan, erehtymään, unohtumaan ja kehittymään. Sensomotoristen taitojen vaikuttavuutta voidaan Noen mukaan kutsua laajemmin havainnon sensomotoriseksi potentiaaliksi. Taitojemme sensomotorisen potentiaalin piirissä, voimme tavoittaa havainnon kohteen sille ominaisessa sensomotorisessa profiilissa. Kohteen sensomotorinen profiili on se tapa, jolla kohteen ilmaantuminen muuttuu liikkeessasi siihen nähden. Noen mukaan otteemme tästä sensomotorisesta profiilista saa meidät kohtaamaan havaintokohteen varsinaisen muodon tavoitettavaksi kokemuksessa. (2004, 78.) Havainnon kohteen varsinaisen muodon tavoittaminen tulee ilmi esimerkiksi siinä, ettemme ylläty jatkuvasti niistä muutoksista havainnon kohteen ilmenemisessä, joita liikkeemme siinä aiheuttavat. Selkeän arkihavainnonkin edellytyksenä on ymmärrys sensomotorisen tiedon potentiaaleista. Visuaalinen potentiaali tai sensomotorinen profiili ei siis ole pelkästään optisen projektion tavoittamista. Sensomotorista tietoa harjoittamalla selviää, ettei havainnon kohteiden ilmenemistapa ja -potentiaali ole miten tahansa valittavissa vaan sensomotorinen potentiaali syntyy nimenomaan kohderiippuvaisuuden ja siten havaintoon kuuluvan visuaalisen kontrollin piirissä. Visuaalisessa kontrollissa havaintoni ulottuu havaitsevassa toiminnassa kohti eriytyneempää otetta niistä olioista, jotka ovat toimintani keskiössä. (2004, 77.)

Kun ymmärrämme havainnon ehdot sensomotorisen potentiaalin piirissä, itse havainnon kohteet täytyy ymmärtää vastaavuuk-sina tiettyihin sensomotorisiin valmiuksiin nähden. Ainostaan näiden

valmiuksien nojalla voimme tavoittaa, jotakin konkreettista koettavaa. Sensomotorinen potentiaali sinänsä on avoin kasvusto, avoin samassa merkityksessä kuin taitomme ovat avoimia kehittymään, uudelleen suuntautumaan, unohtumaan ja tulemaan uudelleen tulkituiksi. Sensomotorinen potentiaali ei siis tule konkreettisten kohteiden lisäksi tai päälle vaan havaitsijalle juuri nyt mahdollinen sensomotorinen tieto määrää millaisen konkretian voin kulloisessakin havaintokokemuksesani tavoittaa kulloisenkin havaintokohteen kohdalla. Enaktivistinen näkökulman mukaan havaintokokemuksemme tavoittaa sisältöään, esimerkiksi kokoja, muotoja ja ulottuvaisuuksia ja etäisyyksiä havaitsijan sensomotoristen kytkösten ja taitojen pohjalta. Tämä on siis oman toiminnan ja ympäristön sensomotorisen potentiaalın ymmärtämistä ja kohteen sensomotorisen profilın paikantamista tietyssä ympäristössä havaitsijan omasta situaatiosta lähtien. (2004, 79.)

Noë on edellä painottanut, että näkeminen on ymmärrettävän tavoitettavuuden turvaamista taidoissa, jotka koskevat maailmaa joka havaitsijalle on mahdollinen (2015). Havaintosisällön kannalta ymmärrettävän tavoitettavuuden turvaaminen taidoissa tarkoittaa seurata miltä jokin näyttää, kuulostaa tai tuntuu. Yleisemmin sanottuna havaitseminen on sen selvittämistä, kuinka asiat ilmaantuvat. (2004, 82.) Enaktivistinen teoria ottaessaan lähtökohdakseen, että näemme ainoastaan sellaista, minkä jo jollakin tavalla ymmärrämme, tarkoittaa havainnossa kahta momenttia: ilmaantumistavoista selville pääsemällä pääsemme myös selville maailmasta. (2004, 83.) Noë muistuttaa, että havaitsemisen tehtävän kannalta näitä kahta momenttia voidaan tulkita väärin, erottamalla pelkästään perspektiiviset piirteet ja perspektiivistä riippumattomat todelliset kohteet toisistaan. Reflektionismin perinteeseen kuuluukin punnita havainnon kohdallisuutta tältä pohjalta. Tällaiselle toiminnalle on tietenkin käytännölliset perustelunsa, mutta havainnon teoreettisena kuvauksena tässä noudatetaan Noë:n mukaan edelleen uskomusta, että perspektiivinen näkökulma on todellisuuden tavoittamisen kannalta lähtökohtaisesti täydentämistä vaativa välivaihe.

Noë kuitenkin painottaa, että juuri ne havainnon kannalta olennaiset sensomotoriset riippuvuus-suhteet, joiden nojalla saavutamme ja pidämme havainnon kohteita huomiomme piirissä ovat tietyssä mielessä jo täydellisen ”objektiivisia” havaitsijan perspektiivin kannalta. Ne kytkeytyvät alusta alkaen asioiden reaaliin havaintosisältöihin kuten muotoon ja kokoon. Nämä eivät tulisi ilmi ilman havainnon liike- ja kohderiippuvuutta. Ne eivät ole todellisuudesta irrallisista vaikutelmista, tuntemuksista tai aistidatata. Vaikutelmien, tuntemusten ja aistidatan erottaminen kokemuksessa on jo siitä etääntymistä ja havainnon ideali-

soimista. (2004, 82.) Liikeriippuvaisuuden piirissä ilmitulevat kohteet tulevat kohdatuksi ainoastaan niiden ilmaantumisen tavoissa (2012, 66).

Ollessaan sensomotorisen ymmärtämismme käytännöllisiä ilmentymiä ilmiä ovat pikemminkin kuin jatkuvaa koettelua ja koskettelua. Tässä analogiassa näkemällä miltä asiat näyttävät on samalla tulemista kontaktiin niiden kanssa. Tutkimalla miltä asiat näyttävät välttämättä jo koetelemme ja käsittelemme sitä miten asiat ovat. Noë sanookin, että: ”Nähdä *ne* on yhtä kuin pääsemistä kontaktiin *niiden* kanssa.” (2012, 72.) Täyttäessään kohderiippuvaisuuden ehdon, ilmenemistavat asettuvat ympäristön ja sen kohteiden puolelle havaintaja/maailma jaossa. Perspektiiviset piirteet ovat Noën mukaan jo itsessään näkemisen saavutuksia, siis asioita jotka näemme.” P-properties are themselves objects of sight, that is, things that we see. They are visible.” (2004, 83.)

Havaitessamme jotakin pystymme erottamaan kokemuksessa kohteen pysyvän muodon sen ilmenemistavasta, eli miltä asiat näyttävät suhteessa esimerkiksi kokoon täältä katsottuna. Tämä pelkästään perspektiivin tavoittama ilmenemistapa täsmälleen vastaa kohteen muotoa tavalla, joka tarvitaan kattamaan kohde sinänsä tietystä paikasta katsottaessa. Visuaalinen ilmenemistapa ei ole kohteen mikä tahansa tulkinta vaan tapa, jolla kohde välttämättä piirtyy havaintoon tarkastellessamme sitä perspektiivistä käsin. Niin kauan kun sinulla on perspektiivinen kiinne kohta johonkin kohteeseen itsesi ulkopuolella, se miltä asia näyttää voidaan tunnistaa täysin tietyksi maailman avaaman näkymän piirteeksi (Armstrong 1961; Harman 1990). Havaintokohteen kuuluvat piirteet kuten koko, muoto ja väri käyttäytyvät tässä mielessä samaan ilmaantumisvaruuteen kuuluvien sensomotoristen riippuvuussuhteiden mukaan täyttäessään kohderiippuvuuden ehdon. Perspektiivisesti ilmaantuvat piirteet ovat havaitun luonnon paljastaman ympäristön ja sen kohteiden ominaisuuksia.

Värin tavoittaminen riippuu myös ymmärryksestä, kuinka värin ilmenemistapaan vaikuttavat ehdot muuttuvat ja vaihtelevat (2004, 128). Yhtenäinen väri on läsnä kokemuksessa vain amodaalisesti. Juuri tässä mielessä väri-, muoto ja muut pysyvyyteen viittaavat havainnot yhtenevät. Värin kokeminen tarkoittaa siis otetta sen visuaalisesta potentiaalista eli ymmärtää sitä liikkeen, paikan ja valaistuksen muutosten myötä. Värin pysyvyyden löytäminen edellyttää sen aikaan sidottujen ilmenemispotentiaalien ymmärtämistä. (2004, 132.) Värit ovat tapoja, jolla värilliset oliot muuttavat ilmitulemisen tapaansa silloin kun väri-kriittiset ehdot muuttuvat. Värit ovat Noën teoriassa osoittamassa tapaa, jolla värilliset oliot kuuluvat samaan kokonaisuuteen (2004, 138). Ne muuttuvat kun suhteemme aisoihin muuttuu. Värit kuten kaikki havainnolliset ilmenemistavat ovat aitoja ympäristön piirteitä. (2004,

144.) Ne ovat tässä mielessä siis havaitsijan kannalta objektiivisia. Värejä voidaan ajatella objektiivisena siksi, että ne eivät ole suhteita asioiden ja mielen välillä vaan suhteita asioiden ja niiden ympäristön välillä, johon värillinen asia kuuluu; värit eivät ole riippuvaisia pelkästään havaitsijan olemassaolosta. Ne voivat tulla jaetun kokemuksen kohteeksi ja siten kommunikaation kohteeksi. (2004, 149.) Väri havaintokokemuksen sisältönä auttaa Noën mukaan meitä ymmärtämään sensomotoristen profiilien kytkeytymistä ilmaantumisavaruuden ajalliseen kokonaisuuteen. Värien kokeminen on muotoutunut havainnollisen otteen mukaan, joka meillä on kokemuksellisesta väriavaruudesta. Koemme ne mahdollisuuksien variaatioiden kyllästäminä. Me emme näe väriavaruutta kaikinensa kun tavoitamme jonkin kohteen ominaisvärin. Mutta historiallinen tajumme laajemman väriavaruuden olemassaolosta vaikuttaa siihen, mitä punaisen kokeminen on. Värin kokeminen on ymmärrystä sen suhteesta värilliseen maailmaan. (2004, 137.)

On selvää, että visuaalisia esityksiä tuottavan taiteilijan työ vaatii muodon, koon ja värin lisäksi monien muidenkin hänen työtään koskevien perspektiivisten ominaisuuksien taitamista. Edellä kuitenkin on tuotu esiin, kuinka nämä kaikki ovat osa tiettyyn perspektiiviin sidottua ilmaantumisen näkyväksi tekemisen ymmärtämistä. Esimerkiksi yhdysvaltalainen Taikuri Penn Jilette (2014) rinnastaa maalarin työn ja taikurin työn siinä merkityksessä, että hyvän taikurin tärkein taito ei suinkaan ole osata kikkoja ja näppäriä liikkeitä vaan ymmärtää mahdollisimman selkeästi miltä omat liikkeet ja koko esitykseen rakennettu muoto näyttävät yleisöstä käsin ja nimenomaan siten ymmärrettyinä mitä yleisö uskoo näkevänsä kun he kiinnittävät tarkkaavaisuutensa esimerkiksi esiintymislavan tapahtumiin. Ammattitaikuri osaa tarkastella esiintymislavan tapahtumia ”objektiivisesti” tai pikemminkin ”inhi-millisesti”, niin omasta kuin katsojan näkökulmasta. Ammattitaitonsa pohjalta hän myös tietää, missä määrin hänen havaintonsa eroavat hänen rakentamansa esityksen näkevän katsojan kokemuksesta. Kyse on koko ajan siitä missä määrin ja millä tavalla tietyt asiat saavat näkyä synnyttääkseen katsojassa sensomotorista seuraamista ja siten tietynlaisia havaintokokemuksia ja -odotuksia. Niin taikuri kuin maalari tietyyssä mielessä valmistavat esityksiä, jotka ovat mahdollisia tietyn jaetun visuaalisen kontrollin piirissä perustuessaan kehollisella toiminnalla saavutettaviin ilmaantumistapoihin.

Liikettä on tässä käsitelty sensomotorisen ymmärtämisen peruselementtinä, mutta Noë painottaa, että tämä ei tarkoita, etteikö liikkeissään rajoittuneilla voisi olla kokemusta jonkin tavoitettavuudesta ja perspektiivisistä piirteistä. Toimintavalmiustieto ympäristöön orientoitumisen perustana pitää sisällään juuri sen, että kukin soveltaa siihen

omaa liikkeen mahdollisuuttaan. Sensomotorinen tieto ei edellytä sinänsä mitään tietynlaisia liikkeitä vaan oman liikkuvuuden mahdollisuuksien näkemistä siinä tavassa, jolla asiat ilmenevät. Enaktionistinen teoria rajaa ainoastaan pois sen mahdollisuuden, että joku, jolla ei ole mitään sensomotorista ymmärrystä itsessään ja itsestään, voisi saavuttaa kokemuksessaan havaintosisältöjä (tai mitään muutaakaan sisältöä). (2004, 90.)

5.5 MAAILMAA KOSKEVAAN
HAVAINNOTEORIAAN TÄYTYY
SISÄLTÄÄ JOTAKIN HAURASTA

Kun maailmasuhteen ymmärtäminen nähdään ehtona sen kokemiselle, havainto voi käytännön kannalta osua harhaan niin kuin se usein osuukin. Tällöin syynä ei ole se, että havaitsemme väärin koska ensin päättelimme väärin jonkin kohteen suhteen. Sensomotoriseen teoriaan kuuluu olennaisesti aina tietyn asteinen kokemuksellinen sokeus, koska havainto on aina ymmärtämisen valmiuksiin perustuvaa. Havainto työskentelee aina sellaisen kanssa, joka on sen edellä. Ymmärtämisen harjoittamisessa on osallisena myös se mitä ei vielä ymmärrä. Havaitsemisen taitojen oivaltaminen ymmärtämisen harjoittamisena tarkoittaa tietyn sokeuden hyväksymistä ja siihen nojaamista. Noë huomauttaakin, että toimintamme havaitsemisen yhteydessä viittaa koko ajan siihen, että tiedämme tämän, vaikka emme ajattele sitä enempää. Taiteilija tai taikuri voivat ikään kuin eriyttää toiminta-alaa jaetun kokemuksellisen sokeuden sisällä harjoittaessaan itseään visuaalisen potentiaalın tekevien taitojen suhteen. Missään vaiheessa kukaan havaitsija ei kuitenkaan voi asettua perspektiivinsä eli ymmärryksensä ulkopuolelle. Siksi havaittujen sisältöjen tavoittamiseen kuuluu myös väärät, epävarmat tai puutteelliset havainnot. Puutteellinen havainto johtuu pikemminkin siitä, että tukeudumme väärin tai toisiin verrattuna epäsattuviin sensomotorisiin taitoihin ja odotuksiin. Havaitseminen on jatkuvaa sensomotoristen taitojen harjoittamista, jolloin kykymme eriyttää osuvasti havainnon kohdetta on suoraan verrannollinen kuinka eriytyneet taitomme ovat ja kuinka tarkkaavaisesti olemme asennoituneet suhteessa niihin. (2004, 84.) Ilman väärinymmärtämisen ja haurauden mahdollisuutta kyse ei olisi maailmaa tavoittavien riippuvuussuhteiden harjoittamisesta.

Noë korostaa tutkimuksissaan, kuinka monin tavoin maailma eri ilmenemismuodoissaan on meille läsnä havainnossa ja ajatuksissa, mutta läsnäolo on asettumattomuudessaan hauras. Hyvin arkisetkin suhteemme ympäristöön, toisiin ihmisiin, omaan kehoon voivat muuttua vaikeiksi, etäisiksi, kun jokin olennainen elementti yhtäkkiä puuttuu, tulee tielle tai katoaa. Tämä tarkoittaa, että väärinymmärtäminen, kykenemättömyys ymmärtää ovat maailmasuhteen ilmeisiä mahdollisuuksia. Sen lisäksi,

että ymmärrämme asioita päättelemällä ja päätyemällä lopputuloksiin, joilla on merkitystä jonkin satunnaisen ymmärtämysyhteyden kannalta, jossakin todellisuudessa eläminen edellyttää, että harjoittamme koko ajan ymmärrystämme tästä hauraudesta: maailman tavoitettavuudesta huolehtiminen ja huolehtimiseen kuuluvat riskit on sisäänkirjoitettu kaikkeen muuhun toteuttamiseen ja realisoitumiseen. Kysymys välttämättömästä hauraudesta kertoo myös selkeydestä, joka itse havaitsemisessa kohdataan, haurauskin on modaliteetti, josta olemme varmoja välittömästi. Tämä tarkoittaa, että luottamus, joka ihmisillä ja eläimillä on omaan havaintoonsa, ei voi jäädä nykyaikaisen havaintofilosofisen tarkastelun ulkopuolelle eikä sitä voi kuitata subjektiivisuutena.

Edellä lyhyesti esitellyt Noën havainnon enaktivistisen teorian piirteet vihjaavat, että meillä on suurempi *episteminen suhde* visuaalisen potentiaalin tekijöihin, kuin todellisuuteen, joka päätellään havaintojen lopputuloksista. Visuaalinen voidaankin ymmärtää enaktivistisessä teoriassa kokoavana käsitteenä kaikelle sille epistemelle, jonka havaitsijan liike- ja objektiriippuvuus paljastaa tietystä perspektiivistä katsottuna. Visuaalinen ymmärrettynä jokaista yksittäistä havaintoa määrittävänä epistemenä tarkoittaa, että visuaaliset perspektiiviset piirteet eivät luo karttaa näkyvästä, ne eivät sinänsä ole näkyvän osia, koska ne eivät jaa maailmaa osiin. Visuaaliset perspektiiviset piirteet tuovat esiin merkityksiä, joissa näkyvät ovat erilaisissa visuaalisissa suhteissa, joita on mahdollista asettaa suhteessa näkyvään. Vaikka Noë käsitteleeekin esimerkeissään hyvin ideaalisina tilanteina tunnistettavia ilmiöitä, esineen muotoa, kokoa ja väriä, hänen huomionsa on koko ajan tässä vaikuttavien merkitysten havaitsijaa kontrolloivassa ja historiallisessa roolissa. Visuaalisen perspektiiviset piirteet eivät siis ole ideaalisia vaan havainto visuaalisen ajattelumme epistemenä rakenteena on tutkittavissa ainoastaan silloin kun havainnossa on paikalla sen edellyttämä historiallinen rakenne *sekä* mikä havaintoaktissa tulee havaituksi. Esimerkiksi perspektiivi oppina tulee ymmärretyksi vasta teoretisoituna, pakotettuna tapana ”ymmärtää” näkemäänsä, jonka tarve syntyy vasta kulttuuristen kerrostumien myötä. Perspektiivi tällaisena yleisenä perspektiivisyytenä ei kuitenkaan kerro meille yhtään enempää siitä luonnosta, jonka kanssa elämme, mitä elämämme aikana tulemme näkemään kuin mitä aakkoset ja kielioppi kertoo meille siitä, mitä tulemme elämämme aikana puhumaan, kirjoittamaan ja lukemaan.

252

253

5.6 YHTEENVETO ENAKTIVISTISESTA
 HAVAINTOTEORIASTA

Enaktivistinen visuaalista koskeva havaintoteoria esittää siis, että koemme maailman kohtaamalla sen miltä se kussakin tilanteessa

näyttää. Olennaista tässä on, ettei meillä missään vaiheessa ole siitä lopullista varmuutta. Noën sensomotorinen havaintoteoria tutkii juuri tällaisessa riittämättömyydessä tapahtuvaa asettumista. Havaitsemisen valmistumattomuus, erheet, erilaiset koetut intensiteetit, muodon muutokset ovat juuri toimintapiiriä, jossa havaitseminen on merkityksellistä. Me ratkomme, opetamme, opimme, kehitymme, kritisoimme, määrittelemme, muotoilemme, arvioimme hauraassa tavoitettavuuden dynamiikassa, jota havaitseminen käytännössä on. Meille on mahdollista juuri havaintokokemukseen kuuluvan tavoitettavuuden valmistumattomuutta vasten oivaltaa kokonaisuuksia ja suhteita pyrkimättä ulkopuolisen katseelle paljastuvaan järjestykseen asioista. Muuta perustaa ei ole, emme voi päättää havainnon vakuuttavuutta, vaan vakuuttuminen selviää tutkimalla liikkeessä tiettyä esillä olevaa osaa (aika) ja tiettyä ajateltavaa kokonaisuutta (paikka).

Vakuuttavuuden linkki näyttää lopulta aika sattumanvaraiselta ja hetkelliseltä ja se voi muuttua ilman paljoakaan logiikkaa. Se linkittyy vain siihen millaisia sensomotorisia valmiuksia kullakin sattuu olemaan, miten tietty tilanne saa niitä aikaan, millaisia mahdollisuuksia niitä on harjoittaa tai mitä niissä palautuu mieleen missäkin tilanteessa. Tämä näkyy siinä kuinka erilaisissa töissä ja käytännöissä ja eri ikäisinä havaittajat ovat ohjautuneet havaitsemaan juuri omaan elämään liittyviä kohteita, jotka voivat jäädä täysin kokemuksen ulkopuolelle, joltakin toiselta. Tämä viittaa siihen, että aistihavainnon voiman alkuperä ei niinkään ole kollektiivisessa todellisuudessa vaan se situationaalisesti organisoituneessa sensomotorisessa tiedossa, joka havainnossa on tehty näkyväksi (esim. tavoitettavuutena) ja siksi se on määräämässä sitä mitä itse kukin katsoo ”todellisuutena”. Todellisuus viittaa tässä siihen kuinka havainnon vakuuttavuus arkisessa toiminnassa ja työnteossa tapahtuu suoraan, ilman referenssiä erikseen aistikokemukseen tai ajatteluun. Ajattelun ja kokemuksen erottaminen omiksi alueikseen näyttäisi tarkoittavan aina myös irtaantumista havaitsevasta toiminnasta.

Ilmaantumistavat, kuten koko, muoto ja väri, ovat liike- ja kohderiippuvuuden piirissä esiintyviä visuaalisia ilmiöitä, jotka eivät ole tapoja tuottaa vaikutelmia todellisuudesta vaan Noën mukaan ne tulisi nähdä ilmaantumiskokonaisuudessa, jonka periaatteiden tunteminen omassa toiminnassa tuo esiin koettavat objektit, kohteet ja laadut. Jonkin kokemuksessa kohdatun tuominen havainnossa ilmaantumisavaruuden piiriin ikään kuin vapauttaa sen pelkästään arkisista yhteyksistään, osana näkyvää se osoittaa millä tavoin se voi olla osa olioiden maailmaa ottamalla itselleen, muodon, koon ja värin siinä samassa kompleksisuudessa, jossa kaikki muutkin näkyvät oliot etsivät oikeaa paikkaansa vaihtelemalla sitä tapaa, jolla ne olosuhteiden muuttuessa tulevat ilmi. *Visuaalinen*

näyttäisi tarkoittavan Noën havaintoteoriassa, että näemme itsemme ja asiat saman kokonaisuuden osina arkihavainnossamme tällaisena odotushorisonttina: ilmaantuvana kattavuutena, jossa mitä tahansa maailmaan kuuluva voi tulla esiin, mutta esiin tuleminen edellyttää tähän muotojen, koon ja värin ja kaikkien muiden olioiden kompleksiseen kokonaisuuteen asettumista. Visuaalinen antaa todellisuuskuvan: se on maailma joka näkyy.

Visuaalinen oletus seuraa meitä myös ajattelemisessa ja abstraktimmassakin päättelyssä, keinona selviytyä yleistämisestä, toisaalta oletus auttaa, kuinka jokin konkreettinen voi tulla ymmärretyksi juuri konkreettisuudessaan. Havaitsemisessa vallitsee ymmärtämisessä ilmituleva oletus-ykseys, joka osoittaa, kuinka ajattelu ja koettava osuvat yhteen toiminnassa. Juuri kokemuksen satunnaisuus ja fragmentaarisuus varmistavat, että aistihavainnossa tietyt asiat tulevat informoiduiksi ajattelulle ilman erillistä referenssiä ajateltuun, ilman reflektiota. Arkisessa visuaalisessa havainnossa kokonaisuus on kuitenkin rajattu ja muuttuvat asiat sen verran toistuvia ja helposti seurattavissa, että ymmärryksemme luo tästä tottumusta ja säännönmukaisuutta ja päättelyä¹⁴. Kaikki tämä voi kuitenkin perustua vakuuttuneisuuteen, että tällaiseen tottumukseen ja päättelyyn on luottaminen. Passiivisuutemme suhteessa maailman ilmitulemiseen on sidottu tiettyyn aktiivisuuteen suhteessa näkyvään ympäristöömme. (2012, 123–125.) Tästä seuraa, että ympäristö ei ole neutraali fyysinen alue vaan ympäristö on konkreettinen siten kun se on asutettu siinä elämisen toimesta. Havaintomaailma ei ole erillinen paikka tai maailma, se on meidän maailmamme. Maailmassa on vastuksia, joita vasten sensomotorinen ymmärtäminen syntyy, samoin erityiset taitomme kasvavat vasten tällaisia vastuksia. Havaittu maailma ei ole pelkästään tuottamamme vaan maailma meille. Se on olemassaolomme perustuva biologinen ja luonnollinen maailma, se antaa olemassaolon meille, joilla on pääsy tähän maailmaan tarvittavassa (visuaalisessa) moodissa. (2004, 155.)

Noën esiin nostama kysymys taitoihin perustuvasta havainnon visuaalisesta kontrollista näyttäisi viittaavan mahdollisuuteen harjoittaa havaitsemisessa sellaisia taitoja, ikään kuin omana käytäntönään, jotka edeltävät esittämisen tapaa (havainnon hyödyllisyys) vaikka eivät edelläkään maailman ilmaantumisen tapaa, maailmassa todellisesti toimimisen sensomotorista perintöä. Tätä perintöä siirryn tarkastelemaan Varton ajatusten kautta tietynlaisena lihallisena viisautena.

254

255

Useimmista toimista on tuloksena jotakin, artikulaatio tai teko, tuote tai design. (2008a, 24.)

Filosofi, alun perin teatterin tutkija, Juha Varto (s. 1949) on toiminut 2000-luvulla Taideteollisen korkeakoulun, nykyisin Aalto-yliopiston taiteen laitoksella kuvataiteen tutkimuksen ja opetuksen professorina. Varto on monipuolinen ajattelija ja kirjoittaja, mutta poimin tässä hänen ajattelustaan piirteitä, jotka tietyllä tapaa tulivat jo esiin Noën havaintoteoriassa, mutta joissa Varto näyttää menevän fenomenologisesti vielä syvemmälle.

Varton mukaan visuaalinen on osuva ilmaus jollekin, joka on tulossa näkymään tai on läsnä olemalla poissa, ikään kuin tavoitettavissa, mutta suoralta katseelta piilossa. Visuaalinen on jotain joka edellyttää aktiivista kokemusta ja toimintaa, tuodaksemme ja pitääksemme maailman näköpiirissä kun pyrimme näkemään sen selvästi omasta perspektiivistä katsoen. Kuitenkin siinä missä tieto on objektinsa vangitsemista ja asettamista, visuaalinen pysyy loppuun asti erotuksena itseni ja ilmaantuvan välillä; visuaalisesta kokemuksesta en ole koskaan valmis sanomaan: näin tämä todella on. Visuaalinen säilyttää villiytensä kynnyksenä, johon käsitteellistämisen lait eivät osu. Puhe näkymättömästä toimii Varton mukaan tässä hyvänä metaforana, sillä visuaalisen voima piilee mahdotto- muudessa saada se kokonaan näkyväksi. Jotakin jää aina näkymättömiin (kaikkien aistien kohdalla) ja tämä on osoitusta historiallisuudesta, siitä kuinka ymmärtäminen ja käsitteet ovat aina jo kietoutuneet kokemuksen perustaan. Tämä on samalla tapa, jolla maailma tuo mukanaan uutuuden lisän jokaisen visuaalisen ilmiön kohdalla. Visuaalinen ei osoita lopulliseen tietoon vaan jonnekin muualle. (Varto 2013, 131–134.)

Visuaalinen ymmärrettynä näin osoittaa erityiseen tapaan olla suhteessa maailmaan. Kun tieto tähtää selittämään ilmiöitä ja niiden suhteita, visuaalinen pyrkii uudelleen-organisoimaan halumme päätyä tiettyyn lopputulokseen. Visuaalinen tarjoaa herkkyyden alueen, joka sisältää sekä itseni että sen mitä minulle tarjoutuu ja jossa uutta näkemystä, taitoa ja kiinnostusta ilmaantuu ennakoimattomalla tavalla. Visuaalisessa havainnossamme nojaamme ikään kuin johonkin, joka käy sen edellä ja tämä on jatkuvasti tärkeämpää kuin jo nähdyn pitäminen esillä. (2013, 131–134.) Visuaalinen ei viittaa tarkempaan otteeseen tai parempaan otantaan nähdystä maailmasta vaan havaintokokemuksen riippuvaisuus visuaalisesta tuli aiemmin ilmi Noën kokemuksellisen sokeuden ilmiön myötä. Visuaalisessa havainnossani jo saavutettu tieto tai sen määrä ei takaa kokemusta vaan ymmärtämisen mahdollistama

ulottuminen maailmaan tarkkaavaisuutena, vastaanottamisena ja altistumisena pikemminkin ratkaisee menetätkö jotain siitä mihin nähden voin kokea jotakin muuta.

Noën enaktivistinen teoria suosii havaitsemista visuaalisen lähteenä ja siksi ihmisen liikkuvuutta ja aktiivisuutta lähtökohtana. Varto ja hänen lähteensä kuten filosofit Maurice Merleau-Ponty ja Michel Henry korostavat itse-todistavaa luontoa kokemuksen jälkeen. Loppu-tulos näyttää kuitenkin samalta: visuaalinen ilmenee menettelyn yhteydessä, jolla on ulkoinen laitansa elämismaailmana ja sisäinen laitansa taitoina ja tietona.

Noën enaktivistinen havaintoteoria on syntynyt neurokognitiotieteeseen kuuluvan ihmiskuvan kritiikiksi ja siksi hänen pyrkimyksenään on ollut osoittaa, ettei havaitseva toiminta koskeakseen jotakin todellista tarvitse ulkopuolista reflektiota, koska ymmärtäminen havaintokokemuksen mahdollistavina taitoina on jo lähtökohtana. Sensorinen ymmärtäminen muuttuu visuaaliseksi kun se löytää oikean kontekstin arjen käytännöissä. Noë myös sanoo, että visuaalisiin käytäntöihin kuuluu harjoittaa itseään toiminnan sellaisessa modaliteetissa, johon nähden keho tietää miten on valmis toimimaan tietyissä hetkessä. Noë vetoaa teoriassaan tämän kokemuksen kokemukselliseen yleisyyteen, mutta ei mene tässä kysymyksessä fenomenologisesti pidemmälle.

Varto on omista kirjoituksissaan pohtinut paljon taitavan toiminnan kehollista evidenssiä. Varton mukaan taitaminen syntyy paikassa, ajassa ja suhteessa siihen lihaan, jonka taitamista se on. Vain yksi liha voi harjaantua omassa taitamisessaan ja saavuttaa siten jotakin, joka on paikallista, ajallista ja yksittäistä. (2008, 64.) Syy lihasta puhumiselle motoriikan, taitojen ja aistimisen lisäksi on Varton mukaan ilmeinen: lihalla on piirteitä, jotka erottavat sen muiden ilmiöiden olemisen tavoista ja nämä piirteet sisältyvät sen itsepaljastumiseen, siihen tapaan, jolla liha näyttäytyy itsenään muuttumatta sieluksi tai ajatuksiksi. (2008, 65.) Liha vakuuttaa meidät todellisuudesta kun aistisessa tunnistamme maailman ja itsen rajan sulamisen, tähän ei pelkkä ajatus kykene.

Varto sanoo, kuten Noëkin, että meissä on aistista ja kehollista esitietoa, joka on jo kertynyt ajalta ennen kuin osasimme nimetä ensimmäistä havaintoamme. Tämä esitieto voi olla harhaista mutta se korjaantuu kokemusten karttuessa. Tämä korjaantuminen ja näin syntyvät oivallukset ovat ihmisen arkista viisautta, lihan viisautta, joka ohjaa häntä monissa asioissa, joihin ei ole muita ohjaajia. Varton mukaan esimerkiksi moraalinen asennoitumisemme, oikean ja väärän taju, suhteemme toisiin ihmisiin syntyy suurimmaksi osaksi aistisesta ja lihasta, ei suinkaan pohdituista ajatuksista vaan hajuista, mauista, äänistä, välittömistä reaktioista ja liikkeistä ja niiden koettelusta. Varton

mukaan myöskään ihmisten keskinen kommunikaatio ei näytä edellyttävän selitystä jälkikäteen vaan kommunikaation mahdollisuus sisältyy lihaksi tulemiseen, joka vain noudattaa muuta kuin kuviteltua juonta.

6.1 VASTUS

Mikäli oppiminen tapahtuu vain mielensisäisenä kulkuna käsitteiden ja mielikuvien maailmassa, oppimisen tulos on selvästi erilainen kuin vastuksen kanssa toimiessa. Vastus on merkki todellisuudesta, joka selviää vain kehossa. Mieli kehittää parempaa kontekstia, josta nähden se pyrkii hallitsemaan vastustaan. Liha paljastaa itsensä usein kiertämättömänä kehollisena pakkona, jota harjaantuminen ei voi väistää mutta ajan kanssa muuttaa välttämättömyydet ymmärrykseksi. Vastus tuo esiin myös toisten merkityksen: keho on aina ensin ja tästä syystä emme kysy onko maailma totta tai ovatko toiset olemassa, koska tämä kaikki jo kuuluu omaan olemassaoloomme. Vastus on tämän yhteen kuulumisen tietämistä. Liha on tuttu kaikille, koska siinä on jo kaikki se mistä olemme tehdyt, siksi olemme jo sitoutuneet kaikkeen muuhun. Liha edellä kuvattuna ilmiönä on Varton mukaan itsensä koettelemista, joka kuuluu jokaiseen kokemukseen. Kun kokee jotain lihassaan, tarkoittaa se samalla, että kokee kehollisuudessaan elämän ja samalla tietää, että on sen kohde, vastaanottaja. Elämä on jotakin muuta ja lihana ihminen on sen osa. Kohteena oleminen, kohteeksi asettuminen on Varton mukaan se tapa, jolla ajattelemisen meissä tapahtuu. Vaikutetuksi tulemisen seurauksena keho ajattelee tuomalla itsemme esiin lihana. (Varto 2008a, 33–40.)

6.2 VAIKUTETUKSI TULEMINEN

Elämämme on Varton mukaan pääasiassa vaikutetuksi tulemista ja tämä synnyttää meissä lihan. Lihan taitojen oppiminen edellyttää, että tulemme vaikutetuiksi: aina on jokin, joka vaikuttaa, ja sen seuraaminen paljastaa meille olioita, joihin nähden vaikuttava suhde konkreettisimmillaan on. Liha ei ole tässä kimpale kehoa tai ruumista vaan fenomenologinen käsite kyvyillemme tietää itsessämme missä ja miten vaikutumme jostakin joka on lähtöisin joko muualta (on siis toista) tai sisältyy tavalla tai toisella itseen mutta ei ole sitä, miksi itsen välittömästi on tottunut tajuamaan. Kun vaikuttaja on muualta, huomaamme, että vaikuttamisessa ilmaantuu jonkinlainen vastus, joka ilmaisee vierauden asteen. Vastus myös kertoo, kuinka ilmiötä on lähesyttävä ja kuinka lähelle sitä ehkä voi päästä.

Sen sijaan itsessä syntyvä vaikutus ei ole vastusta vaan välitöntä ilmaantumista, joka on hyvin selvää ja kirkasta: liha on aina jo tässä, nautinnossa ja kärsimyksessä, sairaudessa ja terveydessä, kyvyttömyydessä ja voimassa. Varto lainaa Michel Henryn pohdintaa subjektiivisen

kehon varmuudesta, jossa Henry ajattelee kokemusta, jossa ihminen on paikallaan ja tuntee liikkeen, joka on elämän merkki hänessä: hermojen erilaiset jännitystilat, joiden kokeminen ei ole hermojen kokemista vaan käsien, jalkojen, ihon kokemista minuna; sydämen ja hengityksen liikkeet, jotka eivät ole fysiologista kokemista vaan voiman ja heikkouden kokemista minuna; aistisuuden keskittymistä ja hajoumaa, joka ei ole näkemistä ja kuulemista vaan sen paljastumista, että juuri minä olen elävä ja aistiva. Henry toteaaakin: ”Kuinka minä voisin elää, jollei elämäni olisi annettu minulle, jollen minä olisi oma elämäni?” (Varto 2008a, 70.)

Selkeys nousee siitä, että tapaan, jolla liha vakuuttaa itsensä ei ole välimatkaa, liha kuuluu ainakoettaviin. Vaikutetuksi tuleminen, avoimuus jollekin muulle ei sinänsä ala eikä loppu. Siksi liha säilyttää kokemuksessa eron ja outoutensa kaikkeen muuhun. Varto sanoo, että ainakoettava ei ole aktiivisen toiminnan tulos vaan välttämättä ihmisen passiivisuutta. Ainoastaan tässä radikaalina vastaanottamisena liha säilyttää sille kuuluvan selkeyden. Elävän lihan eteen meidän ei tarvitse tehdä mitään: se on siinä määrin meissä, että ilman sitä me emme olisi. Liha on elämää. Passio on luonnon asettama tila, kehollisina, luonnon olioina olemme tällä tavalla luontoon kuuluvia. Lihana otamme vastaan ilmaantumisen, joka ei ole refleктоitu vielä miksikään. (2008a, 66-67.) Itse-vaikuttuminen kehollisena kokemuksena on se, mitä myös Henry kutsuu lihaksi.

6.3 KEHO TUO ESIIN KONTEKSTIN

Tuomme kehona kaiken mikä meille on tapahtunut jokaiseen hetkeen ja tilanteeseen. Kehollinen historia ei siis ole vain ylijäämää vaan kehollisen läsnäoloa ja keho tekee kaiken kehollisen historian myös nyt läsnäolevaksi lihaksi. Tässä kehollinen myös ilmaantuu. Näin saattaa käydä yllättävästi ja odottamattomasti taitavan toiminnan yhteydessä, silloin kun itse kukin tekee parastaan. Käytäntömme synnyttävät koko ajan piirteitä, joista emme ole varmoja mistä ne tulivat ja mihin ne kuuluvat, mutta taitoja kehittämällä, ikään kuin valeasussa saatamme niitä esiin, taiteena. (Varto, 2015 luento.) Taidepuheeseen on pinttynyt puhunta tunteiden esiin nousemisesta ja niillä työskentelystä. Tämä oli jo tuttu puhumisen tapa Hirnin ja Hollon teorioissa, mutta niitä lukiessa on myös selvää, että se, mitä Hirn ja Hollo tarkoittavat tunne-elämällä on selvästi kirjoitettu toisessa valossa kuin miten asian nykyään tulkitsemme. Varto vaatii, että kaikkea minkä koemme toiminnan kannalta tärkeäksi tulee kutsua osuvalla nimellä, joka osuvasti paikantaa sen, kontekstuaalisoii sen ja haastaa jokapäiväisen keskustelun. Taidot eivät voi tukeutua tunteisiin, koska sinänsä kontekstittomat tunteet sumentavat arvioinnin mahdollisuuden, joka on olennaista taidossa. Olennaisinta Varton

mukaan on, että emme nimeä ilmaantuvaa ennen kuin tunnistamme sen. (Varto 2015, luento.)

Eletty kehoni on se kaikki mitä minulle elämässä tapahtuu riippumatta siitä, mitä uskon, muistan tai ajattelen itselleni tapahtuvan. Kehollinen toiminta on myös suorassa yhteydessä ympäristön kanssa, eikä tätä suhdetta voi katkaista. Keho-maailma-suhde on meille kaikista tutuin ja vakuuttavin. Emme näe itseämme maailman kontekstissa, mutta kuvittelemme itsemme helposti samaan kontekstiin kaiken nähdyn kanssa. Siksi korvaamme eletyn kehomme kenen tahansa keholla. Keho on kuitenkin aina yksilön historia, mikään muu historia ei ole mahdollinen. Taidot ovat kehollista historiaamme ja ovat siksi yksilöllisen toiminnan lähteenä ja kontrollina. Siksi usein taitoa harjaannuttavan toiminnan yhteydessä keho tuo itsensä esille kohtauksittain, synnyttäen ilmaantumistavan, jota ei ole ajatuksella. (Varto 2010, luento.)

Keho ei ole analysoiva, luokitteleva tai harkitseva vaan välitön ja sen voimana on osoittaa riippuvaisuutensa maailmasta, jossa se itsekkin on. Kehollinen toiminta syntyy minussa tavalla, jonka ajatteleminen alkaa siitä, eikä jostakin aikaisemmasta. Keholla ei ole ole-massa historiallista totuutta niin kuin ajattelemisella vaan ainoastaan se, mikä sillä kunakin hetkenä on. Kun tietää kehollisen historiansa kautta, jotakin mitä ei tiennyt tietävänsä seuraa toiminnan varmuutta, joka usein ylittää kuvitellut toiminnan kriteerit. Näin saavutetun elämänuskalluksen myötä kukin on kykenevä opettamaan itseään luottamaan siihen, mitä itsessään tapahtuu: mitä omasta historiasta tuleekin ilmi, se on epäilemätöntä, enkä voi sitä kieltää. Taitona tämä varmuus saa kiinteämmän perustan ja se voidaan ymmärtää luotettavuuden ja vakuuttavuuden kriteerinä, joka kriteerinä jossakin muussa yhteydessä voi olla mahdotonta asettaa. Taiteellisessa toiminnassa itsen kehollinen historia ja sen joskus aggressiivisetkin interventiot kuviteltuun elämään on otettava vakavasti. Tällainen harjoitus saattaa Varton mukaan valmistaa meitä uudelle luotettavuuden lähteelle nojatessamme siihen, mitä kehittyvä taito tekee ilmeiseksi meissä itsessämme. Ihmisellä voi olla paljon kehoa mutta silti puuttua konteksti, jossa keho tekisi jotakin näkyväksi. (Varto 2010, luento)

6.4 VISUAALINEN KEHO

Visuaalinen, jotakin näkyväksi tekevä, kokemus Noën mukaan edellyttää havaitsijan kykyä itseliikkeeseen, joka ei ole havaitsemista varten vaan on havaitsemista. Varton mukaan kehon liikettä voidaan jäljittää kahteen suuntaan. Liike on filosofiassa tarkoittanut sekä elämää, että ainoaa tunnistettavaa toimintatapaa. Kaikki kykeneminen on suhteessa maailmaan, mutta ennen tätä meillä täytyy jo olla vallas-

samme oma liikkeemme; olemme yhtä niiden kanssa. (Varto 2008a, 68) Liike ei ole ulkopuolista vaan liike on se, missä ilmaannumme itsellemme. Minä toimin suoraan maailman kanssa, koska ensisijassa liha on minun ja minä. Meidän ei tarvitse kääntyä kehon puoleen saadaksemme välineen suuntautuessamme maailmaan. ”Näin ”minä kykenen” sivuuttaa lähteenä huudahduksen ”minä ajattelen”; ensimmäinen ilmaantuminen itselle tapahtuu lihassa, joka on tämän vuoksi ilmaantumisen ja ilmeisyyden lähde” (Varto 2008a, 68). Näin tunnistettava ei Varton mukaan ole kehon tai ruumiin idea vaan se liha, jossa paikannun kehossani (Varto 2008a, 98). Elettyä kehoa ei voi objektivoida vaan se on lähestyttävissä ainoastaan lihana. Varto sanoo, että ”me tiedämme, että vain liha on ajassa kun sen sijaan ajatus ja kuvitelmat ovat jossakin muualla” (Varto 2008a, 111). Tämä saattaa tulla ilmi juuri liikkumalla tai muuten taitamalla lihamme ajallisuuden ja kohdassa olemisen (Varto 2008a, 111). Mieli ja keho eivät saa koskaan ilmaantumistapaansa mutta se mikä ilmaantuu on liha, joka rakentaa itsensä aina eri tavalla eri konteksteissa, aina outouden sävyssä. Nämä eivät ole erillisiä sillä itsenään toimiminen on mahdollinen vain kehossa, joka on maailmaa ja maailmassa. Itsensä tunteva liha on siis maailman ja kehon synnyttämää, ikään kuin itsensä ilmaus. Tästä ei Varton mukaan ole pois pääsyä. Michel Henry sanallistaa ilmaantumisen ”lähteen” näin: Meidän on oivallettava, että ennen kuin meillä voi olla tematisoitua tietoa mistään, reflektio on ensin sisäinen kokemus. Tämä alkuperäinen tapa ymmärtää reflektio panee meidät myöntämään, että ollakseen jotakin ja minun, reflektio on samaa olemista kuin liike. (Varto 2008a, 68.)

Tämä ilmaisu vie meidät lähemmäksi kohtaa, jossa keho tekee jotakin näkyväksi, on siis visuaalinen: kyse on kyvystämme ”löytää” tai ”paljastaa” kokemuksessamme subjektiivinen liike; yksittäinen kokemus itsestään visuaalisena. (Varto 2008a, 68.) Visuaalisessa liikkeessä kokemuksen kaikki intuitiot ovat jo ilmeisiä, niitä ei tarvitse alkaa epäilemään, ne ovat jo minussa; jos jotakin ilmenee aloitan siitä. Liha voi löytää oman liikkeensä, jolloin merkitys on ilmaantumisessa ja tavassa tulla ilmi, ei siinä missä muodossa. Tätä voisi jo kutsua visuaaliseksi ajatteluksi.

Näihin Varton ajatuksiin rinnastan omat yritykseni esitellä taiteellisen epistemen käsite, jolloin oman toiminnan ymmärtämisessä ja siinä paljastuvan mukaan eletty keho tulee keskiöön. Taitavassa tai taiteellisessa toiminnassa paljastuva taiteellinen episteme ei ole representaatiota jostakin, joka on olemassa ennen sitä tai ei ole sitä. Sillä on juurensa lihan liikkeessä, toiminnan tavassa saattaa jotakin ilmi. Taiteellisen epistemen mahdollisuus on samalla mahdollisuus synnyttää omat menetelmänsä sen koetteluun. Liike taiteellisena epistemenä tarjoaa siis menetelmällistä tietoa visuaalisen ajattelun kannalta:

- a) Lihan liike (elämä) tietää itse itsensä. Sitä ei välitä mikään eikä ole olemassa välimatkaa itsen ja liikkeen, itsen ja elämän välillä.
- b) Lihan liike on omani. Sen avulla suhteudun maailmaan. Ennen kuin voin ulottua muualle, minulla on kokemusta liikkeestä itsestään ja sen kokijana itsestäni.
- c) Liike ei ole taiteellisen epistemen merkityksessä väline tai välittäjä.
(Vartoa soveltaen 2008a, 69).

Visuaalista teoriaa vaivaa sekaannus ymmärtää visuaalinen pelkästään ulkopuolen (ek-static) ilmiökokonaisuutena, johon jokainen näkeminen ja mahdollinen näkemään tuleminen heitetään. Tämä on Henryn mielestä onnettoman tuhoisaa siten, että ilmiön luonne kavennetaan koskemaan ainoastaan näkemisen lopputuloksia tai niiden kokonaisuutta. Tämä tekee visuaalisesta Henryn mukaan perversion. Visuaalinen tulisi ymmärtää ehtona, joka tekee näkyväksi, mutta joka ei vielä määritä nähtyä miksikään. (Henry 2008, 96.)

Taiteellinen episteme ei ole lopputulosta Henryn kuvaamassa ulkoistamisen merkityksessä. Taiteellinen episteme ilmaantuu ilman kontrollia ja suunnittelua kehollistuneeseen ja lihallistuneeseen historiaan yksilön lihassa, siihen mikä meille tapahtuu käsityksistä huolimatta. Henry ottaa huomioon fenomenologisesti tarkastellen, että lihassa on annettu ”tuntematon” keho, joka alkaa tulla tunnetuksi – siis omaksi – organisoituessaan suhteena maailmaan ja itsen. (Varto 2008a, 98.) Ilman elämää ja vastusta on mahdotonta tehdä eroa näiden kahden välillä: kappalemaisen ruumiinsa ja kehonsa, jona elää (Varto 2008a, 99). Henry ottaakin eletyn historian vaikuttavuuden visuaalisina ilmiöinä ennen abstraktiota.

Sekaannusta syntyy koska ihminen ei näe itseään maailman kontekstissa, mutta kuvittelee itsensä kyllä samaan kontekstiin kaiken jo näkemänsä kanssa. Siksi eletty keho ei ole tärkeä yleisen näkyvyyden ottaessa vallan. Näkyvyys tai visuaalinen tila ymmärretään usein oletuksena jostakin, joka on a priori jaettu toisten kanssa ja olemassa ennen kuin mikään muu visuaalinen kokemus. (vrt. Salminen ja Gibson.)

Tällainen kollektiivinen jakaminen vaikuttaa luottamusta herättävästi. Tällaisina visuaalisina järjestyksinä me jaamme todellisuuden, sen uskomusjärjestelmät ja pelot ilman, että meillä on yhtään omaa kokemusta, joka liittyisi niihin. Näin moraalit tulevat päteviksi, vaikka meillä ei olisi yhtään eettistä kokemusta kysymyksistä, joita

**moraali käsittelee. Kuvittelun
paras voima näyttää olevan
sen riippumattomuus ajasta ja
paikasta; jostakin syystä tällainen
riippumattomuus on ymmärretty
arvoksi, joka vakuuttaa,**

kirjoittaa Varto (2008a, 38) kirjassaan *Tanssi maailman kanssa*. Varto viittaa siihen, että emme ajattele maailmaa elämän, kokemuksen ja näkyvän kontekstina. Aisthesis vaikutuksineen ei ole enää rajaseutu, josta hakea varmuutta ja uusia haasteita tietämiselle. Mieli abstraktina ja kollektiivisena on otettu maailman sijaan. Varto on Henryn kanssa samaa mieltä siitä, että kaikki eivät tunnista yksittäistä historiansa erillisyyttä vaan jopa olettavat, että meillä on kaikilla sama historia, sama liha ja siksi he pyrkivät löytämään jaetun tarinan ja kieltävät kaiken sen mikä ei siihen sovi.

Varto ja Henry painottavat, ettemme voi erottaa itseämme maailmasta missään kohtaa: olen näkemiseni, kuulemiseni ja liikkeenä. Näitä ei voi ulkoistaa, sillä ne ovat todellisia ainoastaan oman elämäni kontekstina. Olen kehoni. Keho voidaan ymmärtää tässä merkityksessä poikkeuksellisella tavalla visuaaliseksi, koska kaikki muu on olemassa vastuksen kokemisen kautta, toisena olemisen kautta, mikä tekee helposti väärinymmärryksen, jonka mukaan lihani olisi olemassa myös samalla tavalla, vastuksena, välillisenä, transsendenttina kappaleena.

Varto nojaa Henryyn, joka päättyy kehon ehdottomaan immanenssiin: on mahdotonta ajatella, että kokemuksemme ja tietomme lihastamme olisi vain välillistä, esineruumiin reflektointia tai vain maailman vastuksen synnyttämää päättelyä. (Varto 2008a, 69.) Henryn määritelmä tämän tutkimuksen yhteydessä tarkoittaisi, että alkuperäinen, todellinen ja ehdoton kehon olemassaolo on visuaalinen olemassaolo. Visuaalinen merkitsee nyt, että kaikki ilmiöt, jotka ovat suhteessa kehoon, ovat kehon omia ilmiöitä ja siten paljastavat välitöntä tietoa niiden ilmaantumisesta. (Varto 2008a, 69.) Tämä tarkoittaa myös, että visuaalinen ei ole jotain, joka tulisi ilmiöihin lisäksi tai jakaisi niiden kokonaisuuden. Varto selventää, että välittömyys ja immanenssi ovat menetelmällisiä käsitteitä, joiden tarkoitus ei ole väittää jotakin vaan asettaa visuaalinen kontekstiin, jossa ei voi – menetelmällisesti – ottaa käyttöön filosofian tai tieteen välimatkaa luovaa välinettä, nimeämistä ja objektiksi tekemistä. Visuaalisesti ajatteleva liike ei ole tietoa missään sanan mielessä ja sen vuoksi se jää ulkopuolelle yritysten asettaa se jonkin toisen kuvaksi tai ilmaukseksi. Tästä syystä emme kysy onko maailma totta tai ovatko toiset olemassa, koska tämä kaikki jo kuuluu visuaaliseen.

262

263

6.5 ILMAANTUMINEN

Visuaalisen kehon ymmärtämisen kannalta fokus tulisi Varton mukaan olla ilmaantumisessa ja ilmitulemisen tavassa, ei siinä missä muodossa, siis mitä ilmaantuu. Me näemme sen vuoksi, että jokin ilmaantuu näin nähtäväksi. Jokainen näkeminen on näin ymmärrettynä kuin kohtaaminen, hyökkäys, jossa moninainen maailma on hetken yhdellä tavalla ja sen me otamme vastaan tavalla tai toisella. Huomaamme kyllä pian, ettei maailma ole siinä vaan vain jokin, joka edustaa hetken maailmaa, mutta sillä hetkellä se on täyttä ja kaikkia. (Varto 2008a, 35.) Jos jotakin ilmenee, aloitamme siitä.

Suurimman osan ilmaantumisista annan vain olla ja tulkinnan tuotan vain silloin kun tarvitsen esimerkiksi apua. Näin keho on visuaalinen, silloin kun ilmaantuminen on täysin siinä, missä se on, eikä se osoita mitään kontekstia, joka sumentaishi. Sen sijaan ”näkyvyys” on aina jo kategoria, joka on asetettu johonkin kontekstiin ja siten liittyy itseään yleisempään, usein kielellisesti tai käsitteellisesti määrättyyn merkityskokonaisuuteen. Se ei ilmene enää kokemuksen ehdoin vaan se on toimitettua, aiottua ja esitettyä. (Varto 2008a, 37.) Erona tulkintaan joka on aktiivista, ilmaantuminen on sellaista mikä tapahtuu minulle. Tulkinta tapahtuu vasta sen jälkeen kun jotakin on ilmaantunut. Elämän konteksti on täynnä ilmaantumistapoja joka hetki ja tapaamme ottaa ne sellaisinaan, emme kysy koko ajan onko tämä totta vai epääito. Ilmaantuminen on tärkeintä, vasta myöhemmin se saattaa tulla selvemmäksi. Ilmaantuminen näyttää olevan toden kriteeri. Ihmisillä saattaa olla ilmaantumisia, jotka eivät ole totta jokapäiväisestä näkökulmasta, mutta niiden ilmaantuessa ei ole väliä onko tätä totuttu pitämään totena vai ei. Ilmaantuminen on aina totta sille kenelle ilmaantuu. Henryn mukaan sille mikä on tuttua ilmaantumisessa, meidän täytyy olla erityisen kriittisiä ja ottaa vieraus vakavasti, koska se on totuuden ja todellisuuden kriteeri. (Varto 2011, luento.)

Ilmaantumisen merkityksessä liha on vastakohta perinteiselle visuaaliselle teorialle: se ei ala objektista eikä subjektista, tai muusta eri osapuolten ”kosketuksesta”, sen sijaan liha aina jo antaa ja kattaa ilmaantumisen dynamiikan: kuinka ilmiöt ilmaantuvat meille. Itsensä jakaminen kehon sisä- tai ulkopuoleen tai itsensä ja toisten asettaminen yhteiseen näkyvyyteen toisiaan etääntyviksi ja lähestyviksi ”kehoiksi” ei vielä takaa tai tavoita kontekstia, jossa keho tekee jotakin näkyväksi. Visuaalinen keho on lihan kattavuutta ja se takaa, ettei ihminen näe itseään ulkopuolelta maailman kontekstissa. Visuaalisen kehon kattavuus voidaan ymmärtää ilmiöiden toisena puolena, jossa ne kohtaavat meidät elämän kontekstissa.

Vaikka me tapaamme ajatella maailmaa esineiden ja tavaroitten kokoelmana, Varto painottaa, että nämä kuitenkin on joskus saatettu ilmi. Itse asiassa minun on itseni ollut saatettava ne ilmi, koska toisen ilmi-anto ei ole vakuuttava. Michel Henry pohtii tätä toteamalla, että vaikeinta on sallia itselleen sen ymmärtäminen, kuinka olennaisesti kaikki olemiseen liittyvä, tietäminen ja taitaminen ovat kiinni visuaalisesta kehosta, siis ilmaantumisen oikeanlaisesta ymmärtämisestä. Ilmaantumisen lopputulos vastaanottaminen voidaan ymmärtää itse-säätelynä ja itse-vaikuttumisena tästä säätelystä. (Varto 2008a, 38-39.)

Elämän konteksti on monimuotoinen ja siksi lihan ilmenevistävät ovat moninaiset. Kuinka esimerkiksi seuraavissa ilmaantumistavoissa visuaalinen keho sekä kattaa että antaa niiden ilmaantumisen mahdollisuuden:

tietoisuus,
sielu,
keho,
objekti,
minä itse,
haluttava,
toinen,
sinä,
sinun kehosi,
vallassa,
antautuminen,
tiedetty,
lähteenä,
rakastettu,
koeteltu?

264

265

Varton mukaan ilmaantumistapa täytyy aina tulla koeteluksi. Sen teemmekin yleensä sen perään kysymättä, ainoastaan tiedämme kuinka tehdä se (visuaalinen keho on tämä tieto). Elämisen ja havaitsemisen vuossa, muutos itsessämme ei yleensä hajota meitä, pikemminkin se tekee elämän elämisen arvoiseksi, opimme, muutamme, pärjäämme. Varto sanookin, että mitä konkreettisemmalta jokin vaikuttaa sitä enemmän ajattelua se meiltä vaatii. Tässä palaamme 6. luvun alussa Varton esittämään luonnehdintaan, että ajattelu on kohteena olemista ja kohteeksi asettumista: näin ilmaantumista luonnehtivat passiivisuus ja itse-säätely voidaan ymmärtää yhtenä dynamiikkana. Varto tiivistää dynamiikan Michel Henryn avulla näin: maailmassa olemisen – vaikutetuksi tuleminen – passiivinen olemisen – kehollisen itse-säätely – taidon omaaminen. Näin Varto punoo auki ja osoittaa laajemman merkityksen sille, minkä Noë otti havainnon lähtökohdaksi: tiedämme kuinka identifoida maailmaa: tuntemalla, maistamalla, haistamalla, kuulemalla, tai ainakin näin oletamme, kun toimimme sensomotorisen tietomme mukaan. Tämä ei kuitenkaan ole Noëlle ja Vartolle kaikki ilmaantumisessa.

Havaintoa seuraavat taidot voidaan näin ymmärtää kehollisena historianamme ja ovat siksi visuaalista, koko aisthesiksen piirissä näkyväksi tekevää, ajattelumista toimien sen lähteenä ja kontrollina. Taidot ja herkkyys niissä ovat koko ajan synnyttämässä ilmaantumistapaa, jota ei ole ajatuksella. Tätä teemme useimmiten huomaamattamme, kuten Varto ja Noë painottavat. Havaitsemiseen kuuluva liike on käytännöllinen, jolloin se nojaa johonkin havaintoa edeltävään. Havaitseva liike on hauras ja siksi tottelee jonkin muunlaista järjestystä kuin pelkällä ajattelulla hallinnoitu toiminta. Siksi se myös herättää kiinnostusta eri tavalla kuin jo tiedetty. Havaittajoina tiedämme tämän: käymme koko ajan rajaa, jossa ennakoimme (tutkimme ilmaantumistapoja) ja toisaalta olemme valmiita minkä tahansa ilmaantumiselle – näemme milloin mitäkin ennennäkemättömyyksiä taitamiemme ilmaantumistapojen ”takana” – olemme esimerkiksi aina valmiit hämmästyttämään uudesta virtuaalimaailmoja tarjoavasta teknologiasta. Visuaalista läsnäoloa koskeva kysymys kuuluukin, onko näillä vaiheilla – jo nähdyllä ja sillä mitä seuraavaksi tulen näkemään – merkittävää eroa? Missä määrin se mitä jo olen (kaikki se missä olen havainnossa jo mukana) vaikuttaa siihen mitä toiminnassani vasta aloitan (näen) ja mihin tässä välissä visuaalinen läsnäolo tavoitettavuutena lopulta viittaa? Kuinka se, mitä olen valmis tekemään nyt, vaikuttaa siihen mitä olen valmis tekemään seuraavaksi?

Noë kritisoi ankarasti havainnon reflektionistista selittämistä (psykologinen kognitio), joissa otetaan lähtökohdaksi, että havait-

sija on aina joku ”minä” ja että tämä ”minä” joko sallii tai estää jonkin uuden taidon tai havainnon mahdollisuuden. Vastaavassa diskurssissa taidekasvatuksen alalla puhumme myös lahjakkuudesta, tendensseistä, toimijoista, valmistautuneisuudesta, tiedostamisesta ja muista raskauttavista dispositioista tai näiden dekonstruktiosta. Havaitsemisen käytäntöjen kohdalla tämä ei päde. Havaittavan maailman tavoitettavuus ei perustu jo saavutettuun käsitykseen havaitsijan konstituutiosta vaan aistisen avoimuuden ylläpitämiseen ja siihen tarvittavien taitojen harjoittamiseen. Koko ajatus jo olemassa olevasta käsityksestä, menneisyydestä, tulevasta ja kokemuksesta dokumenttina ei päde havainnollisen toiminnan yhteydessä. Ihminen on kokoelma monitasoisia suhteellisia tapahtumia, jotka tulevat ymmärtämisen piiriin vasta toiminnassa, joka vaatii kaiken tarkkaavaisuuden ja omistautumisen. Mitä kutsumme historiaksemme, menneisyydeksi tai kontekstiksi on toiminnan yhteydessä niin kompleksista, että on mahdotonta määritellä sitä yhden yksilön elämisen kannalta¹⁵.

Yksittäisen ihmisen kokemuksessa maailma ympäröi jokaista meistä kaikkialta tavalla, jossa kaikki arvostuksemmekin ovat kietoutuneet siihen ja tämä on situationaalisuuden avaama ja ohjaava maailma. Noën havaintoteorian kannalta kutsumme tätä nimellä ”visuaalinen”, perspektiiviseksi korrelaatiksi maailmalle.

Havainto on visuaalinen tavalla, jossa objekteja vastaavat objektien mahdollisuudet ovat havainnossa aina täynnä. Ne ilmenevät aina kokonaisuutena annetussa muodossaan, näin ollen visuaalisessa havainnossa muodollinen ja sisällöllinen seuraavat samaa ilmaantumisen ilmeisyyttä ja varmuutta – mutta visuaalinen on muutakin.

Noë ja Varto perustelevat omin painotuksin, mitä tarkoittaa, että emme toimi kokonaisuudessa täysin vapaasti: olemme kehittäneet havainnollisia keinoja kontrolloida, mitä itsellemme tapahtuu. Olemme samalla avoimia mille tahansa mutta silti olemme tottuneet erittelemään havaintoamme esimerkiksi sen suhteen mikä on luonnollista ja mikä ei. Edellytyksenä ovat sensomotoriset valmiutemme eivät voisi olla kuitenkaan mahdollisia elleimme pystyisi tunnistamaan, tuntemaan ja kokemaan omia liikkeitämme ominamme. Vasta tästä ilmeisyydestä nousevat kysymykset toimintavalmiuteni luonnollisuudesta tai sopivuudesta johonkin. Havaintokokemus herättää meissä aina enemmän kuin olemme valmiita toimimaan. Tämä on havainnossa visuaalista, se ei ole vain taitoja

266

267

15 Tämä on tullut ilmi myös evoluution näkökulmasta. Enää ei ajatella, että jokin laji olisi koskaan täydellisesti sopeutunut ympäristöönsä. Yksittäis-

ten organismien kannalta eläminen on jatkuvaa toimeen tulemistä ja ympäristöön sopeutumisen on jatkuva ja monikerroksinen prosessi.

tai motoriikkaa ja niitä vastaavia objekteja. Visuaalinen takaa ettemme oikeasti voi kontrolloida havaintosisältöjemme saavuttamia kokonaisuuksia, kaikki havainnossa näyttää liittyvän kaikkeen, edellinen vaihe ei paljasta seuraavaa vaan visuaalinen havainto pikemminkin on aluton.

Oppimista selitetään usein reflektiolla, mutta reflektiossa ei ole tällaista avoimuutta. Maailman ilmaantuminen havaintona edellyttää, että maailma ottaa paikkansa myös havaitsijassa tavalla, joka ei ole tunnettu. Tässä ei sinänsä ole eroa, tuleeko maailma ilmi tarkoituksen mukaisena harjoituksena vai satunnaisesti. Se tulee ilmi selkeästi joka tapauksessa. Selkeydellään visuaalinen transgressoi ilmaantumistapansa. Havaitseminen nojaa siihen, että identifioin ja tunnistan kokemukseni siinä hetkessä, kun se muuttuu joksikin muuksi. Näen, että näen jo ennen kääntymistä näkyvyyden suuntaan. Esimerkiksi toimintaa seuratessamme, emme niinkään keskity välimatkan tuottamiin ilmiöihin vaan annamme maailman kohtaamisen dynamiikan ilmetä kokemuksen merkityksenä. Ainoa mitä havainnossa on annettu selkeänä on jokin visuaalinen, näkyväksi tekevä kokonaisuus, joka on visuaalinen siksi, että itse olen paikalla sitä aikaan saamassa: millään muulla tavalla aikaan saatu ilmi-anto ei ole samalla tavalla vakuuttavaa visuaalisena. Varto pohtii voimallisemmin tätä visuaalisen *selkeyttä*, joka kattaa jaot sisä- tai ulkopuoleen, tulevaan tai menneeseen. Myös Noën mukaan havainnon ydin onkin ulkoisen näkymän sijaan kohdata se tapa, jolla kohtaamme maailman mutta ympäristösuhteen ehdoilla puhuessaan hänen täytyy käyttää *haurauden* käsitettä, koska aina näyttää olevan esillä jotakin tärkeämpää.

Selkeyden ja haurauden ristiveto ei ole vain elämistä vaan pikemminkin tanssia, jota tanssimme maailman kanssa. Tällä metaforalla sekä Noë ja Varto toisistaan tietämättään ovat luonnehtineet ihmiselle annettua tilaa, jossa edes jonkinlaista varmuutta antaa se, että olemme jokaisen visuaalisen kokemuksemme ensimmäisiä ja viimeisiä todistajia. Olen itse myös vakuuttunut, että tämä tanssi on hyvä metafora myös visuaaliselle ajattelulle, jonka lopputuloksena on jonkin visuaalisen vastaanottaminen, näemme sen vuoksi, että jokin ilmaantuu näin nähtäväksi. Visuaalinen ajattelu perustuu siihen läsnäoloon, jossa olen, jolloin se on uskottomuutta millekään muulle metodille, kiello sille että yksi näkökulma/tarina olisi oikea kaikille. Visuaalisen vastaanottamisen mieleenpalauttamisen kivuliaisuus tekee kokijan yhä tietoisemmaksi tästä. Koska visuaalisen ajattelun dynamiikka perustuu pitkälti kunkin omaan kykyyn säädellä vaikutuksia, tulokset, niin havainnossa kuin muutenkin, ovat hyvin henkilökohtaisia ja epäluotettavia. Tätä dynamiikkaa voi katsoa monelta kantilta, sisäisenä tai ulkoisena kysymyksenä, lajin kannalta, oppimisen kannalta, tutkimisen kannalta, identiteetin etsimisen

kannalta. Tässä tutkimuksessa dynamiikkaa tarkastellaan taiteellisen työn yhteydessä eli meille mahdollisena diskurssina visuaalisesta.

Varto menee vielä syvemmälle ilmaantumisen työstämisen kysymyksessä. Tässä pääsemme visuaalisen ajattelun ja taiteilijan työn suhteen pohtimiseen sillä epäselvyyksiä kohdatessa koetlemme visuaalisesti ajattelevaa kehoamme huolellisemmin; testaamme sitä aiempaan tietoomme ja tähtäämme indentifioimiseen ja tunnistamiseen. Ilmaantumisen tutkiminen paljastaa, missä määrin ilmaantuva on riippuvainen kulttuurisista yhteyksistä (kattavuus/erilaisuus) ja yksilöllisestä historiasta (keho/yksittäinen). Tämä ei tarkoita vain oppimista, tulemista taitavammaksi, eikä itse-kontrollia ja ympäristön hallintaa. Ilmaantuminen tapahtuu jossakin muualla kuin tähän mennessä kootun identiteetin sisällä, se on jatkuvaa ”minän” ja itsessäni ilmaantuvan maailman rajan menettämistä. Yleensä emme pidä tätä rajanmenetystä tärkeänä, koska niin monia yksittäisiä tapahtumia on käynnissä kokemuksessamme kaiken aikaan – mutta ilmestyksiä saattaa tulla itse kullekin.

Keho paljastaa tässä visuaalisen luonteensa antaessaan puitteet ilmiöiden tunnistamisen itse-säätelylle, siten, että ne muuttuvat ymmärtämiseksi, kehollisesti ymmärretyn voidaan ajatella vastaavan näkemisen kykyä. Tämä voi tarkoittaa, että koeteltu ja kokijassaan arjen käytännön löytänyt ilmaantumistapa voidaan ilmaista – koetteluun jälkeen toiminnassa sanoin, kuvin, tekemällä – ja virtuaalisesti millä tahansa sanoilla, kuvilla, tekemisellä; kun asia on ymmärretty, se on nähty kaikilta puoliltaan¹⁶.

Mutta tärkein koetus Varton mukaan tapahtuu itsessä pyrkiessämme tulkitsemaan lihan ilmaantumistapaa itsessämme, sen itseilmaisevuutta. Se on yhtä aikaa tuttu ja vieras, tiedetty mutta käsitteiltä pakeneva. Kokemus on, kuin en voisi löytää itseä itsessäni. (2008a, 70–71.) Mitä tästä syntyy? Varton vastaus on, että ainoa vaihtoehto on vain olla minä, siis ottaa vastuu omasta visuaalisesta ajattelemisestaan. Varton ajatuksena on, että taiteellisella toiminnalla on sisältö joka on tulla vaikutetuksi maailmasta (vastus/taiteellinen episteme) sekä tulkita tämä visuaalisen ajattelun lähteenä. Kaikki se minkä toiminnallani saan aikaan tulee osaksi visuaalista kehoa, itsenäni olemista ja sen todesta ottamista.

Visuaalinen ajattelu itseään koettelevana kokemuksena (taiteellisena epistemenä) paljastaa, että liha on itse-ilmaiseva, se antaa todellisuuden jäljen sellaisenaan, on siis visuaalinen. Tämä tuli jo todettua liikkeen kohdalla ja tämän voi esittää havainnollisesti, monesta yksittäistapauksesta kuten Noën analyysistä kuinka liikkeemme maailmassa

16 Vrt. Suomen kielen sanan ymmärtää juuri: ymbär-piirtää.

tuottavat aistista muutosta. Yleisempi merkitys vaatii Varton mukaan jo suurempaa oivallusta: välittömästi nähtävä antaa välineet nähdä olevan (Varto 2008b, 59). Tila, havainnon vankilana, luo kuvitelman erillisyydestä, mutta itse-vaikuttuminen tuo ilmi visuaalisen: siksi vaikutun myös kaikista muista. Visuaalisen ajattelun ymmärryksen luonteeseen, taiteelliseen epistemeen, nähden kokemus tulee kootuksi uudelleen. Taidot keskittävät meidät siihen, missä kukin on selkeimmin ajassaan ja paikassaan, sormenpäissä elävässä tunteessa, myös havainto on visuaalinen juuri tässä merkityksessä, ikään kuin laajimpana tunteena, kattavuutena siihen mikä on tulossa ilmi. Tässä selviää, kuinka toiminta tapahtuu maailmassa, ei missään ideaalissa, mielikuvituksessa tai abstraktiossa. Liike ja sen seuraukset saavat jo lähtökohtansa visuaalisessa jaetussa maailmassa, ei kuvitellussa luonnollisessa. Taiteellinen episteme kertoo aina jo tämän: olla osa visuaalista ajattelua eli olla kaikkien muiden ilmaisema sekä olla muuttuva, elävä, olla oman visuaalisen ajattelunsa vaikuttama, sen jälkeen kun on tullut kaikkien muiden ilmaisemaksi.

Tulkitsen edellä Vartoa niin, että silloin kun tutkimuksemme kohde on ymmärryksemme visuaalisesta ajattelusta, taiteellinen episteme, ainoa käsite, jota tarvitsemme on visuaalinen, visuaalinen maailmallisuuden, lihallisuuden ja kehollisuuden kuvana. Visuaalinen kietoo yhteen ja paljastaa visuaalisen ajattelun ilmaantumisen dynamiikkana: visuaalisesti ajattelevalle on annettu työ, joka on mahdollista vain taiteellisessa epistemessä, silloin kun se on ymmärretty tavaksi, jolla visuaalinen ajattelu paljastuu.

Visuaalinen ajattelu olisi tässä merkityksessä aktiivista transformaatiota elämään, jota näytän eläväni, elämäksi, joka todella tapahtui minulle. Tästä ei välttämättä synny muuta kuin taidetta ja ymmärrystä, joka voi näyttäytyä yhteisössä esimerkiksi yksilöllisenä kompetenssina, ”ikään kuin” valtana, jolla paljastaa asioiden kääntöpuolia, kääntää asetelmia pääläelleen ja hallita tietty diskurssi muuttamalla musta valkoiseksi. Varton mukaan taiteellisen työn merkitykset voivat olla myös muualla: saada ote omaan elämään, nähdä kuinka kokemukset saavat kontekstinsa, kuinka tapahtumat näyttävät kytkeytyvän toisiinsa, saavuttaa etäisyys päivärutiineihin. Taiteellisessa epistemessä pyrimme palaamaan hetkiin ja poimimaan sieltä tärkeimmän, kootaksemme niistä visuaalisen, josta-kin jonka olen nähnyt ja jonka pyrin tuomaan esiin tässä elämässäni. Visuaalista ajattelua taiteellisenä työnä voitaisiinkin tästä näkökulmasta luonnehtia asenteena, joka on, kuten Varto kirjoituksissaan kuvaa taiteellisesta ajattelemisesta: uskallusta toimia paljastajana, vapauden tilan asettamisesta sille, mikä pyrkii näkyväksi. (Varto 2008c, 65.)

Millaisen politiikan taiteilija valitsee?

274	1	TARJA PITKÄNEN-WALTER JA ITSE KOHDATTU EI KENENKÄÄN MAA
277	1.1	Ensimmäisenä tapahtumapaikalla
280	1.2	Todellisuuden tutkimusta
282	1.3	Taiteen tieto
285	1.4	Avoimuuden väitteiden politiikkaa
288	2	MIRCEA CANTOR GLOBAALIN JA UNIVERSAALIN RISTEYKSESSÄ

270

271

294	3	MARKO MÄETAMM JA ITSETUOTETTU REFERENSSI
296	3.1	Kommunikaation illuusion välttämättömyys
299	3.2	Valmistamistieto
301	3.3	Taide pääteasemana
302	3.4	Työmoraali
303	3.5	Potentiaallinen materiaali
304	3.6	Personal is political
308	4	DAVID WOJNAROWICZ JA TULI OMASSA VATSASSA
309	4.1	Doing time in a disposable body
310	4.2	Memories that smell like gasoline
310	4.3	Laying open a trust
312	5	TERIKE HAAPOJA JA TYÖ, JOTA KUKAAN MUU EI TEE
314	5.1	Taiteilijan työ arvovalintana
317	5.2	Teosmuotoa etsimässä
319	5.3	Estetiikka antaa oikean mitan
321	5.4	Peruskokemus taiteena
322	5.5	Muutos maailmasuhteessa
324	5.6	Yksinäisyys, työ ja tuotanto
328	6	PAUL KLEE JA MUOTOA-ANTAVA OTE
331	6.1	Ajattelemisen luonnon ilmiönä
333	6.2	Dynaaminen suhde
336	6.3	Viiva
337	6.4	Kompleksinen kulku
340	6.5	Toiminnan näkymättömät juuret
343	6.6	Dialogin mahdollisuus
346	6.7	Kokoavia ajatuksia Kleestä
351	7	TUTKIMUKSEN LOPPUPÄÄTELMÄT
354	7.1	Taiteellinen episteme
359	7.2	Visuaalinen keho

**Ich hätte sagen müssen: Alles ist,
was der Mensch ist. Der Mensch
sollte mit dem offenen Arsch als
Gesicht auftreten können
– Günter Brus**

Tässä osassa esittelen tutkimuksessani keräämäni ja tulkitsemani haastattelumateriaalin, sekä muutamia muita tutkimuksen eri osien välistä keskustelua täydentäviä taiteilijanäkökuilma. Samalla palaan tutkimuksen edellisten osien valossa uudella vakavuudella alkuperäisiin tutkimuskysymyksiini: Mikä kokoaa taiteellista toimintaa? Millaista ajattelua vaaditaan tekemään taiteellisesta toiminnasta näkyväksi tekevä? Miten löydämme itsessämme ja toisissamme menettelytavat, joissa osaamme identifioitua johonkin näkyvään toiminnassamme? Kokoava kysymys tälle kaikelle on nyt: *millaisen politiikan taiteilija valitsee tehdessään visuaalisen ajattelunsa näkyväksi?*

Haastatteluja tehdessäni en vielä ollut selvillä tutkimusraporttini kategorisoinneista ja muodosta, olin aivan alussa. Nyt jälkikäteen näen tämä hyvänä asiana, koska näin kerättynä haastattelumateriaali toimii paremmin ehdottamaani keskustelua rikastuttamassa. Haastattelut toimivat myös omina kokonaisuuksinaan, joka olisi voinut vaarantua, jos olisin toteuttanut haastattelut vahvistamaan sitä mihin olen itse jo päätenyt. Haastatteluja motivoivana ajatuksena oli saada taiteilijoilta vastauksia siihen, millaisia keinoja he valitsevat puhuakseen työnsä kokoavista piirteistä. Kutakin valittua taitelijaa koskevaan osaan olen kirjoittanut myös oman tulkintani siitä, mitä kyseessä oleva taiteilija tuo mukaan tutkimuksessani avaamaani keskusteluun.

272

273

Tarja Pitkänen-Walter

Rikkoutuneita eleitä: hartaus 2007

Jenny ja Antti Wihurin kokoelma /
Rovaniemen taidemuseo.



Kuva: Tommi Keränen.

Tarja Pitkänen-Walter ja itse kohdattu ei kenenkään maa

**Pyrkimyksenäni on vahvistaa
katsojan mahdollisuutta kokea ja
elää maalaus.**

Tarja Pitkänen-Walter (s. 1960) toimii Kuvataideakatemian maalaustaitteen professorina. Maalauksen moniaistisuus, materiaalisuus ja tilallisuus ovat hänen taiteensa teemoja. Kuvataiteen tohtorin opinnäytteessään *Liian haurasta kuvaksi – maalauksen aistisuudesta* (2006) hän tarkasteli mielikuvan muotoutumista, taiteellista prosessia ja abstraktia ilmaisuaan aistimuksellisuuden näkökulmasta.

Valitsin Pitkänen-Walterin analyysit taiteellisesta työstä yhdeksi tutkimukseni lähteeksi ja referenssiksi luettuani hänen omien jatko-opiskelujensa aikaista tekstiä, jossa hän mainitsee tutkimuksensa työnimeksi ”synesteettinen abstrakti”. Tuollaisen nimen olisin halunnut keksiä myös omalle opinnäytteelleni. Pitkänen-Walterin väitöstyö valmistui samoihin aikoihin kun oma maisterin opinnäyteeni oli valmistumassa ja aloin harkita jatko-opintoihin siirtymistä.

Pitkänen-Walter käsittelee väitöstyössään taiteellisen työskentelynsä keskeisiä piirteitä ja monet haastatteleamalla esiin tulleista teemoista löytyivät myös väitöskirjan tutkimustekstissä, monesti jo osuvasti artikuloituina. Tästä syystä olen kirjoittanut tämän Tarjaa koskevan osan lomittamalla hänen väitöskirjassa muotoilemiaan ajatuksia haastattelutilanteessa käymäämme dialogiin. Haastattelutilanne erottuu siten, että lausetta tai kappaletta edeltää joko nimi Tarja tai haastattelijan nimi Taneli. Olen jaksottanut Tarjaa koskevaa tekstikokonaisuutta suunta-antavilla väliotsakkeilla lukemisen helpottamiseksi. Nämä ratkaisut pätevät myös muissa tämän tutkimusosan taiteilijahaastatteluissa. Haastattelin Tarjaa hänen työhuoneellaan Helsingissä 16.11.2011.

Tarja tarkastelee tohtorin opin- ja taidonnäytteessään maalausta moniaistisuuden näkökulmasta. Hän hahmottaa maalaamista amodaaliseen aistimiseen perustuvana ymmärtämisen tapana. Representatiivisen, symbolisen objektin asemasta hän tarkastelee pikemminkin todellisuuskokemusta muuttavaa symbolisointiprosessia. (2006, 7) Hänen kanssaan keskustellessani tuli selkeästi ilmi, kuinka hänen tutkimusintressinään on ylittää maalauksen tarkastelutapa, joka ymmärtää maalauksen merkinä. Hän viittaa erityisesti 80-luvun keskusteluun, jossa kuvaa katsottiin lähinnä kiinnittämällä huomiota siihen, millaisia valtarakenteita kuva edustaa ja millaisina merkkeinä nämä rakenteet näkyvät kuvassa. Tarjan mielestä maalaus on tällaisessa tarkastelussa täysin sivuroolissa (haast. 2011). Kommunikaatio toisten taiteilijoiden

kanssa kertoo aivan toisenlaisista käsityksistä: keskustelu tapahtuu yleensä toisten tekemisistä inspiroitumalla, töiden puhuessa puolestaan. Jokin kuva-aiheeseen nähden epäolennainen seikka, esimerkiksi maalausjäljen ilme, voi toimia syvällisen, kotoisan tai vaikkapa humoristiseksi kääntyvän, tuntoisuuksiin vetoavan keskustelun avaajana.

Tarja kertoi, kuinka väitöstyötä tehdessään hän ei ollut kovinkaan tietoinen uusmaterialismin lähestymistavoista, joten hän kokee kirjoittaneensa omin sanoin paljon teemoista, jotka uusmaterialistinen taiteen teoria on tuonut nykyiseen keskusteluun.

Tarja Teoreetikot kuten Barbara Bolt ja Laura Marks ovat pystyneet laittamaan mulle sanoiksi sitä, jonka olen itse tunnistanut, mutta jota en ole osannut laittaa sanoiksi. Tärkeämpää on kysyä: mitä tapahtuu siinä tekemisessä? Näin kysymykset poliittisuudesta, vallasta ja voimaantumisesta ovat jo osa työskentelyä itseään. Kun ajatellaan vuoropuhelua materiaalin kanssa tässä kontekstissa niin kysymys kuuluu, että mihin se itse asiassa luo yhteyden? (haast. 2011.)

Tarja kirjoittaa lähestyvänsä abstraktia ilmaisua amodaalisen aistimuksen näkökulmasta, representaatiota vastaan kapinoivana ilmiönä. Tästä ei seuraa, että abstrakti olisi merkityksetöntä, muttei liioin, että abstrakti sisältäisi transsendenttisiä merkityksiä. Tarja näkee abstraktin kuvakielen pikemminkin immanenssin, kehollisen läsnäolon ja aistimisen esityksenä. (2006, 17.) Amodaalisuus viittaa tässä mielikuvaan, jonka varassa ja jota vasten maalari työskentelee. Mielikuva ei tarkoita vain kertovaa tai esittävää näkymää vaan myös kuva-aiheeksi kääntymättömiä elementtejä: värien suhteita, liikkeitä, muotokieltä ja rytmien intensiteettejä. Mielikuvassa eri aistimodalityetit sekoittuvat. Mielikuva saattaa sisältää ääntä, tuoksua, makua, määrällisyyttä, suuntaisuutta, painavuutta, valoisuutta ja kosteutta. Mielikuvaan voi kuulua jokin tuntu tai tunnelma. (2006, 19.) Kuten edellä mainitsin, Tarjan väitöstyön työnimenä oli jossakin vaiheessa ”synesteettinen abstrakti”. Tämä nähdäkseni viittaa amodaalisesti aistittavan mielikuvan luonteeseen. Tarja kirjoittaa: ”Tarkastelen työssäni kuvan luomista olemassaolon kokemuksen synnyttäjänä: teen kuvaa, siis olen (2006, 16).” ”Kun haluan rikkoa kuvan, haluan luoda maailman, maalauksen ja itseni uudelleen. Minulla ei ole muuta suojaa elottomuutta vastaan. Olen pakotettu näkemään – haluan nähdä – koska aistimus on ravintoani” (2006, 73). Tarja korostaakin, että hänen taiteellisessa tutkimuksessaan on kyse eräästä taiteellisesta prosessista maalauksen näkökulmasta.

Väitöstyössään Tarja pohtii edelleen, kuinka nykytaide ilmenee tapahtumana, interventiona, aineellisen objektin ja illuusion

sijaan. Toiminta ja tekeminen tapahtumisena ovat saaneet keskeisen merkityksen. Tämä ei välttämättä tarkoita muutosta teosmuodossa, vaan pikemminkin katsomisen tavassa ja asenteessa taiteeseen. Myös maalausta voidaan tarkastella yhä osuvammin tapahtumana. ”Tapahtuman ensimmäinen osa käydään taiteilijan, teoksen ja maailmassa olon välillä, toinen teoksen, katselijan ja maailmassaolon välillä (2006, 16)”. Tarjan työskentelyään koskevat pohdinnat pureutuvatkin tuon tapahtuman vaiheisiin. Jonkin esiin piirtymisen tapahtuman vaiheet ovat tuttuja niin maalarille kuin kaikille kuvan katsojille. Tässä kohdassa maalauksen ja havaitsemisen luonne kiteytyy paradoksiin: kuvan maalaaminen/näkeminen tarkoittaa mielikuvan rikkomista ja uudelleenrakentumista. (Pitkänen-Walter 2006, 23.)

1.1 ENSIMMÄISENÄ TAPAHTUMAPAIKALLA

Maalaaminen on Tarjalle todellisuuden representaation purkamista ”toisentyyppisen tapahtumapaikalla olemisen” kautta. Representaation purkaminen ilmenee esimerkiksi tyhjyyden, tarkoituksettomuuden ja merkityksettömyyden kokemuksina. Nämä ovat välttämättömiä maailmaan kohdistuvan uuden halun muotoutumisen kannalta. ”Maalauksen rakentamiseen sisältyy aistimusten työstämistä: intensiteettien välityksellä tapahtuvaa todellisuuden kohtaamista.” (2006, 23.) Vasta tällaisen työn kautta ympäröivän maailman tapahtumat ehkä tulevat kohdatuiksi.

Näillä intensiivisillä merkityksillä työskenteleminen tuntuu kokemuksen erityisen elävyyden vuoksi tavanomaista välittömämmältä todellisuuden kohtaamiselta – siinä määrin kuin välittömyys yleensä on ihmiselle mahdollista. ”Se tuntuu yksinkertaisesti elämiseltä.” Tähän kokemuksen laatuun Tarja viittaa läsnäolon käsitteellä. (2006, 21.) Tarjalle maalausprosessi tarkoittaa tapahtumista, jossa tekijä on yhtä lailla kohteena kuin tekijänäkin. Siinä pohditaan representaation avautumista läsnäoloksi. Läsnäololla Tarja ei viittaa representaatiofilosofian tapaan käyttää termiä vaan hän tarkoittaa sillä yksinkertaisesti kehollista paikalla olemista ja jonkin kohtaamista. Kehollinen paikallaolo liittyy mielikuvan rikkoutumiseen ja uuden rakentumiseen. Siksi maalaaminen on elävöittävä tapahtuma. Siksi sitä voi ajatella performatiivina. (2006, 67.)

Taneli Miten näet sen, milloin jokin toiminta muuttuu taiteelliseksi, jos lähdetään siitä, ettei sitä rajaa tai rajattomuutta enää voi asettaa ulkoapäin tai toisen puolesta? Onko tämä demokraattinen vai epädemokraattinen lähtökohta? Onko tämä jotain mikä on vain joillakin ihmisillä vai kaikilla ihmisillä, vai mistä tässä on kyse?

Tarja (Nauraa) Mä näen sen oikeastaan sellaisena *hetkenä* siellä prosessissa. Kun olet tehnyt jotakin työtä ja olet siinä aika pitkällä, kun se työ on hahmottunut johonkin vaiheeseen. Sitten siihen tulee sellainen vaihe, että et kuitenkaan ole tyytyväinen siihen työhön. Se ei vastaa sitä mitä olit lähtenyt tavoittelemaan. Tai ihan hyvin se voikin vastata sitä mutta olet *silti* tyytymätön. Ja tämä on aika tuskainenkin vaihe: tähänkö se unelma sitten romahti! Eikö tästä tullutkaan mitään muuta. Silloin saattaa tapahtua se, että näetkin sen ihan uudessa valossa. Siinä aukeaa näkökulma, jota et ollutkaan ajatellut. Se liittyy juuri materiaalin kanssa työskentelyyn siten, että se idea tulee muualta kuin sinusta. Materiaali käyttäytyy, jollakin tietyllä tavalla, sillä on jokin vastus, tulee ihan jotakin kummallista jälkeä, jonka voi ensin kokea vaikka virheenä. Olen jotenkin oppinut työskentelemään sen kanssa, koska tiedän, että se juuri on se asia, jonka kautta voin nähdä, jonkin uuden perspektiivin. Mä kutsun sitä vuoropuheluksi materiaalin kanssa. Se tarkoittaa, että kuinka siinä voi tulla esiin jokin sellainen, että rupeat näkemään jonkun ihan uuden langan siellä. Sitä kautta se sitten kehittyy, joskus sellaiseksi mitä et ollut ajatellut ollenkaan. Se on siinä mielessä kiinnostava hetki, että se voimaannuttaa tekijää. Tulee sellainen energia ja se on just se hetki. Subjektiutesi muuttuu ja oikeastaan jo sitä ennen se riisuuntuu eli tulee sellaiseksi, että et tiedä oikein mistään mitään, haurastut, sitä ennen. Mutta sitten kun se vitalisoituminen tapahtuu niin se subjektius on rakentunut ikään kuin uudelleen. Sen jälkeen on intoa täynnä erilailla.

Taneli Jos tämä on sulle tuttu ja olennainen tilanne työssäsi niin oletko löytänyt mitään tapoja lähestyä juuri tätä ilmiötä?

Tarja Joo on olemassa erilaisia keinoja. Käytännöllisempiä keinoja on, että vaikka kuvaa työstämäänsä teosta jollakin muulla välineellä kuten esimerkiksi kännykkäkameralla. Kun katson maalausta sitten tietokoneella niin näen sen eri lailla, koska tässä on silloin mukana etäännytyt. Tai joskus voi auttaa sellainen, että katselee ihan muita kuvia, jotta saa halun heräämään. Se on pitkälti halun herättämisen asia. Tai sitten puhut ihan muita asioita mutta olet kuitenkin sen työn äärellä silloin kun se on jo aika pitkällä. Muu toiminta työn äärellä voi tuoda oivalluksen, että noihan se pitää mennäkin, siis jotain jota en vain keksimällä voinut tehdä. Eli täytyy päästä sen keksimällä keksityn jutun yli kohtaamalla sen mitä et voi etukäteen sanoa mitä se on ja mistä se tulee, joka tapauksessa on selvää, että en suunnitellut sitä. Toisaalta kun on jokin saatava todella valmiiksi vaikka näyttelyä varten, niin sitä helposti myös lusmuilee, sitä jotenkin vaan mieluummin keräilee, ”no en vielä tee valintaa”, ikään kuin siinä olisi myös jokin vastakynnys, eli että en meinaa suostua siihen. Vaikka siis en tiedäkään elämässä mitään muuta niin ihanaa kuin se kummallinen oivaltaminen. Sen takia sitä sit

kuitenkin tekee, koska tarvitsee sellaista kokemusta. Elämä muuten on vähän yksitoikkoista.

Tarja Se esimerkki mikä minulla on tästä kaikkein voimakkaimpana omassa elämässä oli silloin kun murrosiässä olin lukiossa. Olin hyvä kirjoittamaan fiktiota, erityisesti kotona kun sain rauhassa keksittyä siihen. Yhtäkkiä siinä kirjoittamisen keskellä aukesi sellainen hyvin voimakas mielikuva, jollasta mulla ei ole ikinä ollut, ei ennen eikä jälkeen. Aiheena oli, että nainen makasi suolla kuolleena, se oli jotenkin meikattu ja jonkun eri aikakauden ihminen ehkä 1800-luvun loppua. Kirjoitin sen siihen aineeseen. Jos tätä kokemusta johonkin vertaisi niin se olisi kuin löytynyt timantti, joka säteili pitkään, vielä monta viikkoa mun olooni. Näin koko todellisuuden eri tavalla sen jälkeen. Siinä löysi ikään kuin kokonaan uudenlaisen tason omaan olemiseensa. Jotain tämän tapaista mielestäni tapahtuu pienemmässä mittakaavassa taiteellisessa työssä – se aukaisee uuden näkymän. Silloin tajuaa sen, että koko se tapa, jolla me milloinkin nähdään ja koetaan ja hahmotetaan on lopulta hyvin häilyväinen asia. Täten objektiivisuuden ajatus on aika haastava, vaikka kokemus sellaisesta voi olla aika selkeä. Ehkä voisin kutsua tätä vanhalla käsitteellä tasapaino, eli nähdä mahdollisimman monta näkökulmaa yhtä aikaa, jotta pystyy käsittelemään jotakin tasapainossa. Kun tajuaa mielen herkkyyden nähdä potentiaalisesti niin monella tavalla. Tämä on juuri se mikä tekee siitä ”objektiivisen” tai ehjemmän. Taiteellinen työ on siis opettanut mulle sen kuinka herkästi ihminen voi ajatella, että juuri näin tämä asia on ja kuinka samalla voi olla ihan täysin harhassa ja vain luottaa hirveästi siihen. Pitää olla valmis kysymään ”onks tää näin?” ja ”miten sinä tämän näet?”, ”miten tämä asia on?” Tämän ainakin olen oppinut taiteen tekemisestä.

Tarjalle taiteellisessa työssä mahdollinen ”toisentyyppinen tapahtumapaikalla oleminen” ei niinkään ilmennä subjektiivisuutta vaan pikemminkin hänen kuvaamassa maalausprosessissa jokin haastaa maalarin subjektiivisuuden. Tämä tarkoittaa samalla, että todellisuuden haltuunottamisen väline – mielikuva-representaatio – alkaa horjua. Tarja kirjoittaa väitöstyössään olevansa kiinnostunut, kuinka mielikuvat muodostuvat maalatessa tyhjästä. Tällä hän ei viittaa omaan luovuuteensa vaan taiteilijan paikkaan maailmassa: ”minä en tuota kuvia tietoisesti päättelemällä – saan itse olla esiin nousevien kuvien ensimmäinen katsoja” (2006, 20). Tyhjästä nouseminen tai kuten Tarja sanoo ”tyhjään näkeminen” viittaa teoksen aistimuksellisuuden ilmentymiseen. Tyhjästä nouseminen viittaa intensiivisiin tuntuihin. Tuntuina asiat kohtaavat ilman valmiiksi määriteltyjä, tarkkarajaisia identiteettejä. Asioiden suhteet, erot ja merkitykset syntyvät vasta maalauksen tapahtumassa. (2006, 20-21.) Tarja kuvailee

taiteilijan paikkaa pikemminkin rekisteröijänä, kuin tuottajana. Siinä ei tuoteta omia ideoita. Päinvastoin, oma, myös oma minuus, kasaantuu siitä, mitä maailma milloinkin tuo eteen. (2006, 20.)

”Kuinka itseilmaisu –yhtä lailla kun tunteet ja ajatukset –ylipäättään voivat olla pelkästään subjektiivista? Eikö subjektiivinen havainto jo väistämättömästi havainnon luonteen takia tarkoita yksilön ja maailmasuhdetta; sitä, että henkilön ohella puhutaan myös maailmasta? Niin sanottu maalauksellinen itseilmaisu on käsitteenä kyseenalainen. Mitä itseä –millaista subjektiivista näkemystä – voidaan ilmaista, jos subjektiivius ymmärretään jatkuvasti maailmasuhteessaan uudelleen muotoutuvana? Maalauksena tapahtuma työhöoneen yksityisyydessäkään ei tarkoita maailmasta eristyneisyyttä, muiden ihmisten olemassaolon hylkäämistä tietoisuudesta. Pikemminkin työhöoneen tapahtumista voisi puhua maailman ja toisen kohtaamisen prosessina.” (2006, 57.)

”Henkilökohtaisuus tulisi tulkita erilaisuuden, siis muiden ilmaisusta poikkeavan, mutta yhtä kaikki yhteisen maailmamme ilmaukseksi. Tässä tulkinassa henkilökohtaisuus ei tarkoittaisi yksilön sulkemista omaan, meistä erilliseen toiseuteensa, vaan pikemminkin hänen henkilökohtaisuutensa kääntyisi meitä kaikkia koskevaksi asiaksi.” (2006, 57-58.)

280

1.2 TODELLISUUDEN TUTKIMUSTA

Maalauksista tulisi tarkastella Tarjan mukaan siis todellisuuden tallentamisen tai itseilmaisun sijaan todellisuuden kohtaamisen problematiikkana (2006, 64). Tässä olennaiseksi piirteeksi Tarja tunnistaa, jonkin omakohtaisesti tunnistettavan yllättävän elementin. Tällä hän viittaa ihmisen aistisuuteen, joka juuri aistisena ei muutu transendentaaliksi.

Tarja Itse ajattelen enemmän esteettisen merkitystä ylipäättään. Esteettisellä en tarkoita nyt pelkkää näkyvää vaan ylipäättään kehollisesti koettavaa ja aistittavaa aluetta. Se on minusta jotakin, joka pitäisi uudelleen määritellä tänä päivänä, mitä se merkitsee ihmiselle? Se liittyy juuri tähän voimaantumiseen muussakin kuin vain taiteessa.

281

Tarjalle ”esteettinen” ei viittaa koristeelliseen tai kauneuteen vaan väitöstyössään hän tuo esiin, kuinka esteettinen katsomisen tapana voi tarkoittaa hidasta, ajatuksistaan unohtunutta tuijotusta ja harhailua, jossa katselijan kehollisuus voi sovittautua kuvaan. Tällöin aine saa mahdollisuuden puhua. Esteettisessä katseessa aine elää katseen edessä. Esteettinen katse kietoo katsojan kehollisuuden teokseen poiketen tietoisesti katseesta, joka pikemminkin litistää ja jähmettää kohteensa rajatuksi käsitteeksi: maalaukseksi, veistokseksi, maljakoksi – kuvaksi. Katseen ruumiillisuus tarkoittaa kehon rytmisten prosessien ja samalla

tiedostamattoman hivuttautumista näkemisen tapahtumaan, kuvaan. Tällaisen katseen edessä katsottava ei asetu litteäksi objektiksi. Kuva ikään kuin avautuu tai ”puhkeaa”. Mieli seuraa silmän reittiä. Se kulkee pitkin pieniä yksityiskohtia. Nämä yksityiskohdat avautuvat esteettiselle katseelle käsitteitä suurempina, ne eivät mahdu käsitteisiin. Ne puhuvat esteettistä, käsitteille outoa kieltä. Täten taiteilija – ja esteettiselle antautuva katsoja – tarkastelee yksityiskohtia, pintojen materiaalisia tuntuja, värien ja aineiden häivää. Juuri ne puhuvat merkityksestä. Kyseessä on katsominen uutta merkitystä luovana tapahtumana. (2006, 48.)

Taneli Kirjoitatkin, että pelkkä väri ja muodot eivät riitä vaan pidät tärkeänä tuntuja ja intensiteettejä.

Tarja Värit ja muodotkin käsittelevät tuntuja, intensiteettejä ja mielikuvia. Väriä ja muotoa voi ajatella ikään kuin voimallisten asioiden, tuntuja ja viettien ihona. Sommittelukaan ei ole pelkästään sommittelua. Se liittyy esteettisen välityksellä tapahtuvaan voimaantumiseen ja halun heräämiseen.

Taneli Missä määrin nämä tunnut tai intensiteetit ovat työstettävissä?

Tarja Taide on niiden työstämistä. Vitalisoitumisen edellytys on juuri mielikuvan romahduttaminen ennakoimattomalla tavalla, jotta uusi voi tulla esiin. Ja juuri sitä ennakoimattomuutta tavoittelee, mutta samaan aikaan ikään kuin seuraisi mietoa hajua tai jotain hyvin hataraa lankaa. Tavoitteena on, että saavuttaa sen jonkun joka vastaa sitä hataraa mitä etsii. Jossa samalla matkalla on murtunut jokin lähtökohtainen mielikuva. Tässä pätee se Francis Baconin ajatus siinä Deleuzen (1990) *The Logic of Sense* -kirjassa, että taiteilija ei lähde liikkeelle koskaan valkoiselta neitseelliseltä pohjalta, vaan se pohja on aina jo täynnä niitä kliseitä, joita tottumukseen kuuluu, modernissa maailmassa pitkälti valokuvasta nousevia. Näistä maalarin on irtaannuttava. Nykymaailmassa nämä usein ovat juuri valokuvan haamuja, koska valokuva määrittää niin paljon meidän näkemistämme. Taiteilija tavallaan lähtee auraamaan niitä kliseitä pois siinä työssään. Jos se onnistuu niin siinä lopulta klisee murtuu, elävöityy. Musta tämä pätee jokaisen yksittäisenkin työn kohdalla.

Väitöstyössään Tarja kirjoittaa seuraavasti: ”Materiaalisen työstämisen jäljet maalauksessa alleviivaavat kehollista ja aistimuksellista osallisuuttamme maailmaan. Maalausprosessissa perehdytään tunnustelemaan kehollisia tuntuja, pidennetyssä käsitteiden paradoksalisoitumisen tilassa. Materiaalin työstäminen maalausprosessissa muodostaa representaation kehon mahtuvan viiveen.” (2006, 73.) ”Pysäytettyä kuvaa todellisuudesta on osattava käyttää oikein! Minulle maalaus tarkoittaa

kokemuksellisesti nimenomaan todellisuudessa elämistä. Todellisuus ei pysähdy eikä pääty maalaukseen, päinvastoin: maalaaminen antaa mahdollisuuden tunnustella todellisuutta keskittyneesti. <...> Maalarina seison tämän kuvaan sisältyvän ristiriidan keskellä.” (2006, 61.)

1.3 TAITEEN TIETO

Tarja kirjoittaa, että ”oikeastaan kuvat itsessään eivät ole merkittäviä: niiden merkityksellisyys on pikemminkin tekemisen prosessin tyydyttävyydessä.” Teokset pikemminkin jäävät tienviitoiksi kuljetusta matkasta. (2006, 20.)

Taiteellisen työskentelyn lähtökohtana ei välttämättä ole tiedon tai edes ymmärtämisen halu. Taidetta tehdään, koska se tuntuu mielekkäältä, kiinnostavalta tai nautittavalta tavalta olla. Taiteen tekeminen tuntuu mielekkäältä, koska se mahdollistaa ”olemisen”. <...> Minulle teoksen arvo on siinä, että sen tekeminen mahdollistaa tietynlaisen ajattomuudessa olemisen kokemuksen. <...> Prosessi on sanattomuuden ja loogisuuden tapailua lyhyinä kosketuskohtina. (2006, 25.)

282

Maalauksen kuvat ovat itsessään liikkumattomia, joten ne antavat katsojalle paikan seurata kehollisiin rytmeihin kietoutuneen mielen liikettä sen oman tahdin mukaisesti – tarkan havainnon tuntemattomaksi hajoamisen ja edelleen tunnistettavaksi rakentumisen edestakaisena prosessina – liikkeenä läsnäolosta representaatioon ja takaisin. (2006, 58.) Tarjan maalauksissa jakaminen tapahtuukin tämän liikkeen jälkinä, hänen omien sanojensa mukaan ”avoimeksi jättämisen väittein” (2006, 51). Hän kirjoittaa haluavansa aina uudestaan tutustua materiaalin tahtoon. ”Minua kiehtovat ja inspiroivat ne yllätykset, joita materiaalin ”väittämät” suovat” (2006, 49). Näiden tavoittamisessa maalarin välineinä ovat värit, muodot, intensiteetit, tekstuurit, struktuurit, valöörit, kulöörit. Tällöin liikutaan todellisuuden ilmiöiden puolella, jotka vaativat maalarin toiminnan ja katsomisen tavan ollakseen olemassa, niillä ei olisi muuten omaa kestävyyttä ajassa. Tarjan väitöstyön nimenä onkin *Liian haurasta kuvaksi*. Jos tällaiset hauraat avoimuuden väittämät päätyvät teokseen, katsojan kokemus teoksesta voi avautua ensi näkemältä kuvittelemattomiin suuntiin, hyvinkin antoisalla tavalla. Kun taiteellisessa toiminnassa tavoitetut avoimuuden väitteet eivät vielä ole kiinnitetty teokseksi, siis ikään kuin ”pelastettu”, haurauden tavoittaminen edellyttää taiteilijalta pikemminkin romahtamista radikaaliin merkityksettömyyteen, juonet-

283

tomuuteen, törmäystä materiaaliseen toiseen. Keskiössä on silloin Tarjan sanoin antautumisen tapahtuma. (2006, 16.)

Jo arkisessa elämässäänkin Tarjalle on tärkeä kyetä katso-
maan maailmaa tällaisesta ”tyhmänä kuin maalari” -olotilasta käsin.
”Asetan tuolin ikkunan ääreen ja nautiskellen tuijottelen vaikkapa
pimeästä ikkunasta öiseen maisemaan. Pysin olotilaan, jota kertomuksen
seuranta, asioiden käsittämisen vaatimus ei saa häiritä (2006, 53)”. Tämä
tarkoittaa hetkellistä vapautumista ennalta tiedettyjen näkökulmien
rajoituksista ja suorituskeskeisestä tarkkaavaisuudesta. ”Suorituskeskei-
nen tarkkaavaisuus liittyy modernien periaatteiden mukaiseen yksilön
valjastamiseen taloudellisen kasvun yhteiskuntaan, suorittamisesta ja
ärsyketulvasta irrottautuminen osoittaa toisensuuntaiseen ihmisenä
olemisen pyrkimykseen. En tietenkään tarkoita tällaisia olotiloja ja asen-
netta vain maalarielle kuuluviksi. Kuka tahansa voi kokea samankaltaisia,
maalauksen praksikseen luontevasti kietoutuvia tiloja.” (Mt.)

Katsomisen tavan muutoksen mahdollisuus on asia, joka
on kuulunut Tarjan sanoin hänen koulutukseensa. Tätä mahdollisuutta
hän edelleen itse aktiivisesti harjoittaa ja tutkii työssään. Kysymys ei
ole erityislahjakkuudesta, vaan harjoituksen kautta vaalitusta kyvystä
löytää itsestään ”pyhyys”, jossa antautuu tuijottajaksi, pysähtyjäksi,
ajatuksistaan unohtuneeksi. Tuon pyhyden tavoittamista saattaa
helpottaa Tarjan mukaan toistuva käytäntö, esimerkiksi maalaami-
nen. Tämä ”pyhyys” on kykyä olla läsnä, elää suhteessa maailmaan ja
toiseen etsimättä todellisuuden juonta. (2006, 59.) Tätä Tarja juuri
kutsuu uuden kuvan luomiseksi. Toinen Tarjan antama nimitys tälle
on eläminen. (2006, 59.)

Taneli Pystytkö erittelemään, millaisia seurauksia tällä vitalisoi-
tumisella on muun elämän kannalta vai onko se merkitys
vain yksityinen? Vaikuttaako se esimerkiksi sun opetuksessa
jotenkin?

Tarja Kyllä tämä voi tapahtua myös oppilaan työn äärellä. Onnis-
tuneessa opetustilanteessa opettajan, oppilaan ja teoksen välille muotou-
tuu erityinen kohtaaminen, jossa erilaisten mahdollisuuksien näkeminen
aktivoituu, ja vitalisointi tapahtuu sitä myötä. Mutta opetustyössä
pysyy sanat koko ajan mukana. Omassa työssä on taas sellaisia vaiheita,
jossa on jollakin niin epävarmalla pohjalla, että ei ole oikein sanojakaan
edes. Tällöin kokee itsensä ihan pöntöksi kun tapaa yllättäen ihmisiä.

Esimerkkinä tulee mieleen taiteilija Cindy Sherman, joka
tarinan mukaan, muuttaessaan uuteen paikkaan löysi sieltä sattumalta
edellisen asukkaan jättämiä maskeja. Hän alkoi leikkiä niillä peilin edessä
ja siitä kehittyi hänen nykyinenkin ilmaisunsa. Tämä leikki auttoi häntä

luomaan suhteen siihen paikkaan missä hän asuu, ottamaan paikkansa tavallaan, uudessa ympäristössä. Siitä hän sitten loi myös paikkansa koko taidemaailmassa kansainvälisestikin. Vitalisoituminen on mahdollisuuksien näkemistä, elintilan laajentamista.

Se on siis yhteyksien aukeamista. Muistan jonkun vanhan haastattelun Mika Waltarista, kun hän kertoi ollessaan mielisairaalassa nähneensä yhteyksiä eri asioilla hyvin oudolla tavalla: kun kivi liikahti sillä olikin yhteys jossakin ihan muualla. Mulla ei ole onneksi ihan noin hurjaksi mennyt!

Taneli Itsekin olen monen ammattikirjoittajan kanssa jutelleena huomannut kuinka vahvana heillä on, ehkä kielen hallinnan kautta, sellainen metaforinen aisti, eli se kuinka tietyn pienen esineen tai asian kautta voisi kuvata jonkin toisen paljon merkityksellisemmän asian. Tämä on just sitä yhteyksien näkemistä maailmassa, mikä tietystä mielessä on juuri myös olemassa olevien yhteyksien purkamista.

Tarja Juuri silloin kun työ on intensiivistä niin silloin voi nähdä kuinka toi ja toi liittyvät ja kuuluvat näihin ja näihin, ja siis näkee paljon enemmän kuin siinä oikeastaan vielä onkaan. Ja sitten taas kun työ katkeaa ja palaa myöhemmin uudestaan työhuoneelle, eikä ole enää sama fiilis päällä, niin se työ ei enää ehkä näytäkään kiinnostavalta, pikemminkin se näyttää huonolta. Tällöin tunnistaa, että siinä työskentelyssä tosiaan saattaa tapahtua helposti sellaista liiallista sijoittamista.

Tarja kirjoittaakin väitöstyössään, että häntä puhuttelee ajatus, että taiteilija on liiallisesti läsnä. Liiallisen läsnäolon hän ymmärtää tarkoittavan mahdottomuutta ottaa etäisyyttä, mahdottomuutta luoda välitön tulkinta todellisuudesta. (2006, 73.)

Tarja Siksi onkin tärkeää, että taiteellisessa työssä pystyy menemään, siihen mielentilaan, jossa asiat merkitsee enemmän kuin ne merkitseekään, ja sitten taas ottamaan etäisyyttä. Sujuva liikkuvuus erilaisten tilojen välillä on tosi tärkeää tasapainoisuuden ja oman terveyden kannalta. Tähän kiinnitetään huomiota myös silloin, kun valitaan opiskelijoita taidekouluun. Silloin tärkeää on se kuinka ihminen pystyy mielensä kanssa liikkumaan, liikaa vai liian vähän, meneekö ihan hulluksi tai tuleeko ongelmaksi ettei kykene irrottautumaan jostakin yhdestä kaavasta. Mutta kyllä aina yllättyy siitä kuinka joku äkkiä työskentelyssään voi muuttua ihan muuksi kun mitä saattoi olettaa.

1.4

AVOIMUUDEN VÄITTEIDEN POLITIIKKAA

Tarja korostaa maalausta ja taiteellista toimintaa yleisem-
minkin ei-kenenkään maana, taitekohtana, jossa mielikuva/subjektius
murenee ja kokoaa taas itsensä. Vaikka maalaus on itse työstetty, sillä
on mahdollisuus paljastua kliseidensä alta pikemminkin näkyvänä
ei-kenenkään maana tai tapahtumana. Tarjan ajatus maalaamisesta
”materiaalin tahtoon” tutustumisesta kuitenkin tuo taiteelliseen toi-
mintaan todellisuutta ankarasti koskevan *näkökulman*, joka ei ole vain
jatketta ”taide heijastaa ympäröivää todellisuutta” -asenteelle tai ”taide
rakentaa ympäröivää todellisuutta” -näkökulmalle, joista Tarja pikem-
minkin haluaa sanoutua irti. Todellisuuteen suuntaavan performatiivin
ajatuksella hän etsii ”mahdollisuutta löytää väistämättömän valtapelin
oheen merkityksistä tyhjää, vapaata mielen aluetta” (2006, 66). Tällä ei
kielletä taiteen lukuisia tulkinnan mahdollisuuksia ja kaikkia mahdollisia
merkitysyhteyksiä. Pyrkimyksissä pois valtapelistä kohti merkityksen
tyhjenemistä voi löytää tarkastelukulman, jonka evidenssi ei viittaa
entiseen ja joka vitalisoi taiteilijaa saattamaan esiin aikaan ja paikkaan
sidotuin keinoin uudelleen hahmottumisen tapahtumaa. (Mt., 66.)

Tarjan taiteellisen toiminnan pohdinnat porautuvat niin
teoksina kuin tekstinä siihen kohtaan aistista maailmasuhdettamme,
jossa taiteellisen materiaalin kanssa vuoropuhelu synnyttää kuvia ja
niiden murtumia. Tässä työssä ammattitaitoisen maalarin subjektius voi
toimia ikään kuin valokatkaisijana, mielikuvasubjektisuuden valo on vain
uskallettava katkaista, silläkin uhalla, että se on muuttunut, kun valo
tulee takaisin. Pelkän vakiintuneen mielikuvan/subjektisuuden varassa toi-
miminen on Tarjan mukaan taiteilijan työlle sokeutta. Yhden mielikuvan
varassa itsestä ja toisista toimiminen ei ole näkemistä, vaan taiteilijan työssä
Tarja viittaa oman ajattelun paikkaan, joka on juuri itsenäistä kykyä
haastaa oma subjektuitensa. Taiteellinen työskentely on itsessään jo niin
vaativaa, että oman mielikuvan haastaminen ja siitä lopulta luopuminen
on sisäänkirjoitettu vaatimus taiteilijan pätevyydelle.

Haastattelun yhteydessä Tarja painotti, ettei kyse ole kenen-
kään tietyn taiteilijan erityistaidoista, vaan kysymys on pikemminkin
asenteesta ja siitä millaisessa toiminnassa itse kukin itseään harjoittaa.
Maalaamisessa harjaantuu oman aistisuutensa ja toimintakykynsä lainaa-
miseen todellisuuden tutkimiselle. Tällaista oman ajattelun paikkaa Tarja
myös peräänkuuluttaa yhteiskunnassa ja erityisesti kasvatustyössä. Hän
näkee, että pikemminkin oppilaitosten käytännöt kiertävät oman ajatte-
lun paikkoja siitä huolimatta, että oppiainetta kutsutaankin kuvataiteen
nimellä. Oman ajattelun paikalla Tarja viittaa mahdollisuuteen syventyä
johonkin, jonka mielekkyys nousee siitä, kuinka aistinen maailmasuhde
haastaa ulkoa ja lukemalla opitun, ja toisinaan myös etukäteen itselleen

määritellyn identiteetin rajat. ”Tämä on se mitä yritin kuvata jo aiemmin: näet kymmenen näkökulmaa yhtä aikaa ja sen että ne kaikki ovat *oikeita*, ne eivät ole vain vaihtoehtoja vaan kaikki *oikeita*! Vaikka taiteelliseen työhön kuuluu valinta erilaisten vaihtoehtojen välillä, kysymys oikeasta ja väärästä kyseenalaistuu. Toimitaan ihan toisenlaisessa rekisterissä (haast. 2011).”

Käydyin keskustelun ja aineiston kannalta tarkasteltuna Tarja Pitkänen-Walter työskennellessään kysyy eri tavoin, millainen on se suhde, jossa kuva, johon suhde perustuu ja tutkija, joka on tuottanut oman materiaalinsa, kohtaavat. Taiteellisen tutkimuksen keskustelun kannalta Pitkänen-Walterin pohdinnat taiteellisen toimintansa luonteesta paljastaa olennaista ymmärrystä: yhden taiteilijan (Tarjan) episteminen asenne ja menettelytapa ei sinänsä eroa muusta tutkimuksesta, jossa visuaaliset käytännöt toimivat keskeisenä menetelmänä.

Esimerkkinä etnografi, joka kuvaa Panamassa filmin, editoi ja esittää sen kuvallisena materiaalina sekä tutkimusargumenttina. Lisäksi etnografi antaa kirjallisen lausunnon koko menettelystä. Samaan tapaan taiteilija vierailee ei-kenenkään maalla, kuvaa, editoi ja esittää sen materiaalina sekä tutkimusargumenttina kuvina (sekä antaa kirjallisen lausunnon koko menettelystä). Kummassakaan tapauksessa ei ole kyse kaikkea dominoivasta subjektiviteetista eikä myöskään abstraktista objektiivisuudesta tai kriittisyydestä. Kumpikin pyrkii tulemaan olosuhteiden ja luonnon/materiaalin kanssa toimeen, tavoittamalla erilaisia lähteitä, havainnoimalla, tekemällä, arvioimalla ja harjoittamalla. Kumpikaan ei ole solipsistinen tai subjektiivinen tavalla, jossa yksittäinen ei aukenisi jaettavaksi lähteeksi. Päinvastoin visuaaliset (jotakin näkyväksi tekevät) käytännöt perustuvat ammattitaitoon ja koulutukseen, johon kuuluvat arvioimisen ja kriittisyyden käytännöt. Nämä käytännöt ovat olleet tämän tutkimuksen keskiössä koko matkan. Visuaaliset käytännöt jatkuvasti esittelevät epistemensä, eli maailmaan sidotun avoimuutensa, siinä paikassa, jossa kuva ja kuvan tekijä asettuvat tutkimukseen.

Mircea Cantor
Epic Fountain 2012
Hakaneuloja 24-karaatin kullasta
Yksityiskonta



Mircea Cantor globaalin ja universaalin risteyksessä

Vaarana kaikille nykytaiteilijoille on ajatella pelkästään kuvien endoilla sen sijaan, että he nojaisivat mielikuvitukseensa sekä silmän verkkokalvoon.

Tutkimusta aloittaessani kiinnostuin romanialaisen taiteilijan Mircea Cantorin (s. 1977) töistä niiden visuaalisten valintojen vuoksi. Tunnistin Cantorin töissä sukulaisuutta elementtien kanssa, joita itse työstin oman maisterin opinnäytteeni aikana. Valitessani hänet yhdeksi tutkimukseni lähteeksi, en vielä ollut ymmärtänyt, kuinka kovassa nosteessa hän oli taiteilijana tuohon aikaan kansainvälisesti. Kansainvälisestä urasta lopulta seurasi se, etten saanut missään vaiheessa häneen suoraa yhteyttä puhumattakaan mahdollisuudesta henkilökohtaiseen haastatteluun. Olen kuitenkin seurannut hänen ajatuksiaan muiden tekemien haastattelujen ja kirjoitusten kautta sekä vieraillemalla hänen näyttelyssään. Seuraavassa kirjoitan tiiviin koosteen Cantoria koskevien havaintojeni ja muistiinpanojeni pohjalta. Erityisesti pyrin tuomaan esille, millaisen politiikan Cantor valitsee puhuessaan työnsä kokoavista piirteistä.

Vuodesta 1999 Mircea Cantor on luonut sarjoja minimalistisista, poettisista ja metafysisistä töistä, jotka nojaavat useisiin medioihin: videota, valokuvaa, piirtämistä, veistosta ja asetelmia. Cantor viittaa taiteessaan usein epävarmuuden tarpeeseen (the need of uncertainty).

Kiinnostukseni epävarmuutta kohtaan liittyy nykyhetkeen sekä kykyyn rinnastua yllätykseen. Etsimme läpinäkyvyyttä ja ennustettavuutta nykyään kaikessa. Luottamuspuola ulottuu kaikkeen. Haluamme todistaa, tietää ja olla varmoja. Varmuuden arvo on siksi kokenut inflaation; tarvitsemme juuri vastaista. Tässä taiteilijalla voi olla rooli. (Cantor 2008, 21.)

Cantor tähtää visuaalisesti monitulkintaisiin töihin, tästä hyvänä esimerkkinä 24 karaatin kullasta valmistetuista hakaneuloista kootut katosta roikkuvat DNA-molekyyli muodot (*Epic Fountain* 2012) tai videoklippit hänen pojastaan, joka leikkaa vesihanasta putoavaa suihkua saksilla (*Vertical Attempt* 2009). Hänen poliittisen kritiikkinsä on sanottu osuvan modernin maailman inhimillisiin ristiriitoihin. Työskentelyssään

hän nostaa esiin myyttejä ja erilaisten kulttuuritraditioiden elementtejä ilman nostalgiaa, pikemminkin hänen työnsä huokuvat tietoisuutta siitä kuinka menneisyyden symbolit voivat kestää edelleen nykyhetkessä jotain tiettyä käyttöä yleisemmällä voimalla. Hän on työskennellyt paljon kotiseutujensa käsityöläisten parissa tuoden taiteen kautta näkyvyyttä katoaville yhteisöllisyyden muodoille. Cantor, joka syntyi Romaniassa, ei väitä kuuluvansa mihinkään maahan tai alueeseen vaan sanoo ”työkentelevänsä ja elävänsä planeetalla.”

On olennaista, että emme tänä päivänä puhu globaalisti ja pelaamalla monikulttuurisuus kortilla vaan olennaista on puhua universaalista, joka on vastakohta globaalille. Tämä on juuri se mikä tulee tuhoamaan globalisaation. (Cantor 2011.)

290

Taidekriitikko Jean-Pierre Boraz luonnehtii Cantoria sanomalla, että hän on kuin herkkä ja utelias otus etsiessään innoitusta todellisuudesta tarjotakseen tarkkaan valikoituja ja oivaltavasti rajattuja kuvia. Cantorin työtapaan kuuluu käyskennellä rauhallisesti luonnossa tai muussa annetussa ympäristössä, jotta löytäisi avainelementin, joka määrittelee, mitä pitää tehdä voidakseen esittää kuvan, symbolin tai objektin. Cantor (2008, 22) toteaa itse: ”Taiteilija on kuin pesusieni. Mihin sen panetkin, se alkaa imeä kosteutta. Olen herkkä tietyille todellisuuksille, jotka voivat tulla teosteni inspiraation lähteeksi.” Hän ei ole niinkään kiinnostunut antamaan kannanottoja johonkin tiettyyn poliittiseen teemaan. ”Sen ymmärryksen kautta, joka minulla on siitä mitä tänään tapahtuu ja siitä paikasta, joka minulla on taiteellisen ajatteleminen ketjussa, voin tuoda esiin tiettyjä ideoita, joilla voi olla vaikutusta.” (Mt.) Kysymys ei ole kuitenkaan Cantorin omien sanojen mukaan siitä, että tehtäisiin ”vain vielä yksi kuva”. Kuvan tekeminen ei ole yhdentekevää:

Kuinka voimme tuottaa kuvia sen jälkeen kun ne tehdään kaupallisten merkkien alaisuudessa. Filmeissäni rytmillä on keskeinen rooli. Ne eivät esitä suoraa osallistumista vaan esteettisen ja filosofisen mukaan tulon. (Cantor 2012, 8.)

291

Epävarmuus on Cantorin töissä konkreettista, kosketettavaa ja poeettisesti annettua, jotain joka yhdistää ja erottaa yksilöitä toisistaan. Se on jonkinlaisen tyhjentyvätön voiman ilmaus, ikään kuin havainnon jatkuva uudelleen syntymistä. Eräs Cantorin tunnetuimmista töistä *Departure* (2005) on video tyhjästä galleria tilasta, jossa peura ja susi

rauhattomina etsivät paikkaansa ja ovat valppaina toistensa suhteen. Katsoja tulee miltei pakotetuksi kokemaan asettumattomuuden, joka läsnäoloon aina liittyy. Katsoessamme rauhattomasti hengittävää eläintä tunnemme tietyn sukulaisuuden (Cantor 2012, 26).

Epävarmuus tulee esille myös tyhjyyden läsnäolona, joka on aiheena Cantorin teoksessa *Seven Future Gifts* (2008). Voimme tunnistaa helposti lahjapaketit tässä teoksessa, mutta todellisuudessa seitsemän paketoitua erikokoista lahjaa paljastuvat ainoastaan konkreettisten lahjanarujen myötä. Lahjanarut näyttävät olevan kiedotut pelkän tyhjyyden ympäri. Paketti on olemassa vain mielikuvituksessamme. Tyhjiys tulee ilmi ”tosiasiana, joka ei ole paikalla”. (Cantor 2012, 22.)

Cantor näkee taiteilijalla selkeän poliittisen tehtävän:

Taiteilijoiden tulisi sublimoida suhteensa nykyisyyteen. Teen selkeän eron taiteeseen, jolla on tämä alkemistinen kyky ja siihen joka tyytyy kuvittamaan tai kommentoimaan globaalia kontekstia. <...> Pääasia on tajuta taiteellinen velvollisuus: millaiselle kentälle meidän tulisi johtaa taiteellinen työmme, millä keinoilla varustaa itsemme, kuinka pitkälle jalostaa jotakin ja milloin lopettaa. (Cantor 2012, 30.)

Kritiikki globaalia ajattelua kohtaan nousee hänen omakohtaisista kokemuksistaan siirtolaisuudesta ja pakolaisuudesta. Pakolaisuus paljastaa, kuinka ihmisen toinen puoli on ympäristö, jota ihminen paikkaa vaihtamalla imee itseensä ja siten muuttuu enemmän kokonaiseksi. Kokonaisuudeksi tuleminen ei Cantorille tarkoita pelkkää tietoisuutta kansojen monimuotoisuudesta vaan tulemista yleisemmin maan asukiksi. Koska ympäristöään ihminen ei voi valita, draama ja sitä kautta syy taiteelle on ilmeinen. Tässä piilee tietynlainen taiteen totuuskin: sen voi löytää vain yhden ihmisen näkökulmasta, sillä ei ole objektiivisuutta. Totuus paljastuu elämisessä, juuri minun perspektiivistäni, ja tämä on meille yhteistä. Tähän liittyy Cantorin kohtalonomainen usko ihmisen velvollisuuteen huolehtia elämisestään ja perspektiivistään: jos hän ei huolehdi, kukaan muukaan ei huolehdi, ja osa maailmaa katoaa, sillä huolettomien (globaalien) elämä massana ei pidä yllä totuutta vaan valhetta. Niinpä taiteilijan vastuu on toimia projektiivisesti. Projektiivisuus ei Cantorin töissä tarkoita mitään analysoitavaa viestiä tai toteutettavaa tehtävää vaan projektiivisuus on toiminnan suunta, joka Francois Quintinin sanoin ilmenee näkyvinä muistumina maailman tilasta, yhteyksinä, jotka sekä

yhdistävät että erottavat yksilöitä: kipuna, unohduksina, sosiaalisina ehtoina. Myös elämää on ajateltava suuntansa mukaisesti, jonkinlaisena vitaalisena projektina, eteen heitettyinä toteutettavana elämänä, jolla on sekä herooinen että runollinen merkitys. Monet Cantorista kirjoittaneet ovatkin halunneet kuvailla häntä jonkinlaiseksi soturiksi.

Mikä lopulta on olennaista taideteoksessa? Ei se mitä näkyy vaan se mikä johdatti sinut jonkin näkymiseen. Se ei ole lopputulos vaan energia joka taideteoksen äärellä vapautuu. Kysymys on jännitteestä. Kuinka luot taiteilijan jännitteen liikkuvaan kuvaan. Ei jännitteestä jännitteen takia vaan asettumalla jännitteeseen löydät muita asioita silloin, kun sinun täytyy valita. <...> Tarkoitus ei ole esittää todellisuutta sellaisena kuin sen sait kiinni vaan transformoida se. (Cantor 2014.)

292

293

Marko Mäetamm

I Am There 2006

öljy kankaalle 100 x 150 cm



**Art will always be in your head.
You can never escape from the
problems that you're trying to
solve through your work.**

Kiinnostuin Marko Mäetammista (s. 1965) taiteilijana hänen Venetsian Biennaalissa (2007) toteuttamansa näyttelyn *Loser's Paradise* pohjalta. Myöhemmin selvisi, että hän piti tätä toista esiintymistään Venetsiassa käännekohtana omalla urallaan, niin kansainvälisessä mittakaavassa kuin myös oman työskentelynsä sisältöjen kannalta. Näyttely koostui verta vuotavista taloista, hiekkalaatikoista sekä karhusta, henkilökohtaisista tunnustuksista sekä perheen sisäisistä verilöylyistä, joissa kuvottavuus ja kauneus, onnellisuus ja epäonni tiivistyivät yhdessä kuvassa muistuttamaan kokonaisuudesta, johon ihminen kuuluu osana mutta myös ulkopuolisena. Hänen sisältönsä avautuvat henkilökohtaisuuden ja vilpittömyyden kautta mutta saavuttavat koko ajan yleisinhimillisiä kerrostumia pitkälti huumorin tuoman etäisyyden turvin, koska ainakin omalla kohdallani tämä huumori herää tavalla, johon en ennen Mäetammien töiden kohtaamista osannut varautua. Hän tosin itse on todennut useissa haastatteluissa, ettei pyri olemaan hauska. Arkisuudestaan huolimatta Mäetamm ottaa töissään esiin ratkaisemattomia kysymyksiä pyrkimättä vastaamaan niihin suoraan, tiivistäen ne muotoon, jossa itse kukin voi alkaa ajatella, miksi asiat ovat niin kuin ovat ja voisivatko olla toisinkin. Mäetamm on töissään saavuttanut jonkinlaisen balanssin ja visuaalisen vetoavuuden transformoimalla elämänsä jännitteitä, sen sairaampia ja vihaisimpia fantasioita teoksiksi, jotka herättävät katsojassa tarkastelukulman lähellä oleviin asioihin.

Haastattelin Markoa hänen työhuoneellaan Tallinnassa 16.5.2012. Haastattelun aluksi kerroin hieman oman maisterin opinnytteeni tekemisestä. Marko tarttui heti tähän:

Marko Olin ensimmäinen opiskelija joka teki maisterinopinnytteen Eestin taideakatemiassa, joten minulla ei ollut silloin mitään vertailukohtaa kuinka tehdä se. Yritin työssäni kuvata taiteellisen työskentelyni metodia. Yritin laittaa sitä johonkin loogiseen kontekstiin, jotta muut voisivat sitä ymmärtää. Kuinka valitsen olennaisen materiaalin, kuinka sommittelen, kuinka olen samaan aikaan tekemässä ja tarkastelemassa kauempaa. Kuinka ideat ilmestyvät, joskus sisältäpäin, joskus ulkoapäin. Olen edelleenkin kiinnostunut tästä synnyttämisen mekaniikasta, kuinka ideat syntyvät yhden ihmisen mielessä tai studiossa. On mahdollista, että et edes tarvitse ulkopuolta. Voi tietysti työskennellä niin, että kerää ympärilleen joitakin lähtökohtatekstejä, mutta huomasi myös, että voin

synnyttää itsekkin sellaista, mikä resonoi näiden tekstien kanssa ilman, että tarvitsin niitä tekstejä tämän aikaan saamiseen.

Taneli Sinä itse synnytit siis referenssin?

Marko (nauraa) Olin koekaniini tässä mielessä. Toisaalta olin onnekas, koska saatoin tehdä työn joka ei perustunut mihinkään teoriaan vaan kehitin itse työn vaatimukset. Ja se oli tosi mukavaa tehdä. Yleensä maisterintyössä täytyy olla paljon viitteitä muualle, mutta minä käytin viitteinä ainoastaan omia töitani, yli sataa litografiaa ja myös maalauksia. Taideteokseni kannattelivat siis kirjoittamistani ja kirjoitukseni ottivat tukensa taideteoksistani. Työt olivat tutkimus, johon tukeuduin. Ne pitivät jo sisällään syyt ja ratkaisut tekemisilleni. Tämä oli minun ratkaisuni kyetä puhumaan siitä, mikä on olennaista työtä tekeväälle taiteilijalle, ei kenellekään pseudo-teoreetikolle tai pseudo-taiteilijalle. Sanoinkin jo silloin, että en pysty todistamaan mitään, pikemminkin vain arvaan (nauraa). Ei ollut mitään todennettavaa! Todistin ainoastaan asioita omassa työssäni, niitä mitkä olivat minulle tärkeitä ja kirjoitin vain niistä.

Nykyään en ole enää kiinnostunut siitä, mitä tapahtuu työskentelyn takahuoneessa, se kiinnosti ennen. Huomasin, ettei sitä pysty jäljittämään, on helpompi jäljittää sitä, miten asiat tapahtuvat. On paljon kiinnostavampaa antaa asioiden tapahtua. Antaa töiden ilmaantua. Tämän seuraaminen ei perustu niinkään konstruoimiseen vaan pikemminkin päätöksen tekoon, se on matka.

3.1 KOMMUNIKAATION ILLUUSION VÄLTÄMÄTTÖMYYS

Taneli Mistä asioista siinä matkalla täytyy sitten päättää? Minua kiinnostaa tässä, kuinka teosten ilmaantumistapahtumaa voisi demystifioida, koska siitä puhuminen yleensä sivuutetaan viittaamalla romanttiseen taiteilijakäsitykseen. En kuitenkaan usko, että kaiken pystyy selittämään ulkopuoleltakaan tai jälkikäteen. Mistä tässä pitää taiteilijan näkökulmasta olla tietoinen?

Marko Se on kaikkienensa hyvin harmaa alue ja siksi kiinnostava. Olen eri mieltä niiden kanssa, jotka sanovat, että taiteellisessa työssä asiat vain tapahtuvat. Mikään ei vaan tapahdu! Kaikella on syynsä. Se ei ole vain odottelua että asiat tulevat sinulle ja sitten vain teet ne näkyväksi. No voi se joskus olla näinkin. Omasta kokemuksesta kuitenkin sanoisin, että kyse on siitä että reflektoit jatkuvasti jokapäiväistä elämäsi ja kokemuksia siitä. Tietyt kokemukset jäävät seuraamaan sinua. Et pysty sijoittamaan niitä sopivalla tavalla tai asettamaan niitä ajatustesi mukaan. Ne voivat olla hävettäviä asioita tai ehkä emotionaalisesti muuten vahvoja. Ne palaavat

tietyin väliajoin ja huomaan, että poimin työhöni juuri tällaisia asioita. Ajattelen, että jos joku asia jaksaa tulla esiin tällä tavalla useasti sen täytyy olla sillä tavalla arvokas, että se sietää tulla julkiseksi. Siinä täytyy olla jotakin muuta kuin vain henkilökohtainen tunnekokemus. Sillä on jokin itseäni tärkeämpi merkitys jos se saa minut kääntymään puoleensa ja jos se aina palaa koskemaan minua. Silloin siinä on energiaa tai muuta sellaista lähdeä, josta kannattaa keskustella myös julkisesti. Tärkeää on tietysti tehdä päätös laittaako jotakin esille julkisesti vai ei. Toisille tämä voi olla enemmän autoterapeuttinen prosessi. Itse olen kuitenkin kiinnostunut enemmän juuri tästä julkisesta kommunikaatiosta taiteilijan ja yleisön välillä. Se kiinnostaa minua eniten, saavuttaa dialogi toisten kanssa.

Taneli Mitä dialogi tässä tarkoittaa?

Marko Sitä, että asetan työni julkisesti esille ja joku toinen kohtaa tämän työn. Tästä olen humaltunut, haluan tavoittaa tätä dialogia. Tästä olen kiinnostunut enemmän kuin mistään muusta. Outoa tässä dialogissa on se, että voisin myös ilmaista itseäni helpomminkin sinulle ja muille vaikka vaan verbaalisesti. Mutta koen tarvitsevani tämän laajemman väylän. Tästä syystä juuri tartuin siihen mitä voidaan kutsua visuaaliseksi taiteeksi. Se erottaa minut muusikosta tai kirjailijasta. Siksi löysin itseni visuaalisen taiteen keskeltä. Päätavoitteena on muodostaa dialogi.

Taneli Onko tässä tärkeää tietää miten yleisö kokee työsi?

Marko Kyllä olen kiinnostunut siitä kuinka dialogi toteutuu, mitä he siitä sanovat. Jotta tämä voi palata taas työskentelyyni. Työstän koko ajan ajatusta siitä kuinka selkeä viestini voi olla. Kuinka hyvä se on kommunikoimaan. Tätä pyrin parantamaan eri töitteni kohdalla ja tätä harkitsen tarkkaan. Tämä liittyy myös siihen kuinka hyvin tunnistat kuinka hyvä olet kommunikoimaan oman persoonasi ulkopuolella. Jos tunnistat, että jotakin on olennaisesti pielessä tai jotakin puuttuu tässä kohtaa, niin se nähdäkseni on useasti syynä siihen miksi jostakin tulee luova ihminen. Se voi tulla ilmi jo lapsena. Jos koet, että sinulla ei ole ongelmaa kommunikoida ortodoksisella tavalla, ajatella, kävellä ja urheilla, silloin ei ole mitään syytä tulla luovaksi ihmiseksi. Luovuus löytää sinut tai sinä löydät sen silloin kun tunnistat, että sinulta puuttuu joitakin olennaisia kontaktin kohtia. Tämä kaikki alkaa jo hyvin varhain. Et ehkä tiedä sitä, mutta alat kuitenkin automaattisesti etsiä vaihtoehtoisia tapoja ”kytkeäksi itsesi sisään” tähän ulkopuoleen (laittaa kätensä ikään kuin pistorasiaan). Tämä tarkoittaa vaihtoehtoisten väylien löytämistä ja nämä vaihtoehtoiset asiat ovat niitä luovia asioita. Luot ikään kuin kieltä, visuaalista kieltä, ääntä, verbaalista ja sitten alat puhua ihmisille siten miten et pystyisi puhumaan tavallisilla tavoilla.

Taneli Tässä on mielenkiintoista sitten, se, että mikä kommunikoi?

Marko Minä siis kommunikoin sen mikä riivaa, ärsyttää ja häiritsee minua ja siksi huolettaa. Haluan jakaa kaiken sen mitä en pysty itse hoi-telemaan. (nauraa) Haluan jakaa sen minkä kanssa on epämukavaa. Se on kiinni antennestasi ja herkkydestäsi ymmärtää mikä tulisi toimimaan taiteen käytännössä. Ei kaikesta tietenkään ole syytä puhua. Tämä on jotakin jonka voit oppia ja jota voit tutkia. Voit oppia kokeilemalla tai tekemällä tämän (asettaa käden kupin muodossa pöydälle) että toimiiko se vai onko se merkityksetön julkisessa tilanteessa. Mutta jos teenkin näin (kääntää kupin ylösalaisin) silloin huomaan, että näin se toimii-kin sellaisten ihmisten kokemanakin, jotka eivät muuten tiedä näistä asioista (pitelee ikään kuin jotain käsissään) tai siitä mitä minä tiedän. Minun täytyy siis muokata itselleni tärkeä asia siten, että toiset voivat vastaanottaa sen ikään kuin tavallisena tai jonakin joka merkitsee heille jotakin, jonain jonka he tunnistavat. Voin toki esittää asioita, jotka ovat pelkästään kummallisia, mutta niistä ei yleensä seuraa mitään muuta kuin lyhyt ihmetys. Minun täytyy siis löytää tällainen oikea kytkös jokaisen työn kohdalla uudestaan. Luoda ikään kuin magneetti teille. Vasta sitten, joku voi tulla kiinnostuneeksi työstäni. Tässä kaikessa voit harjaantua ja hioutua, mutta siinä miten asiat tulevat sinulle tai löytyvät, siinä ei ole paljonkaan oppimista. Jossakin on se tietty kohta, jossa et voi päättää mitään. Täytyy vain päästää irti ja tehdä se. Lamma on ensin tapettava, koska olet riivattu, (tappaa lampaan) ja sitten voit alkaa jakaa lihaa siten mitä kukin haluaa ja mitkä on niitä paloja, joita kukaan ei halua, mistä paloista voidaan käydä kauppaa. (nauraa)

Taneli ööh...

Marko (katsoo pitkään silmiin) ...niin niin, mitä on kommunikaatio! Tämä, jota kuvasin on siis hyvin henkilökohtaista. Tiedän taiteilijoita, jotka kontrolloivat tätä vaihetta paljon selkeämmällä mielellä. Mutta minulle

298

1 Toisaalla Marko on todennut myös, että töiden julkiseksi tekemisen tarve ja kommunikaatiolle muodon etsiminen vasta tekevät taiteilijan työstä ammattimaista. Taiteilijan työn surullinen ja pettymyksiä aiheuttava piirre on jatkuvasti huomata, kuinka jokainen ymmärtää taidetta omalla tavallaan ja kuinka kieli, jonka taiteilija on vaivalla kehittänyt johonkin teokseen ja jonka kautta hän puhuu toisille – kaikki tehtynä kommunikaation toivossa – on lopulta ymmärrettävää ainoastaan yhdelle ihmiselle maailmassa: hänelle itselleen.

“Taiteen ironisin piirre on siinä, että kun alat tekemään sitä, ripustaudut illuusion siittä, että lopulta kykenet välittämään, jonkin viestin tarpeeksi selkeällä tavalla. Luulet, että sinut tullaan kuulemaan ja ymmärtämään oikein. Mutta tämän illuusion on oltava olemassa, se saa sinut luomaan tyylin ja jatkuvasti kehittymään. Siksi kommunikaatio on minulle pääasia taiteessa. En näe järkeä siinä, että keskustelisin vain itseni kanssa.” (Mäetamm 2014.)

299

tämä (näyttää lammasta) on aika harmaata aluetta. Heittelen asioita ulos, joiden täytyy tulla ulos, ilman, että paljon siitä päättäisin. (nauraa)¹

3.2 VALMISTAMISTIETO

Taneli Jos kuitenkin ajattelet kohtaa missä juuri näet sen mikä toimii ja mikä ei, niin millaista näkemistä se on, vai onko näkeminen tässä olleenkaan hyvä sana?

Marko Tuo on todella vaikea! (nauraa ja nauraa)

Taneli ...tarkoitin ehkä sitä, että miten demystifioida tätä kohtaa mikä usein kuvataan vain siten, että taiteilijalla on jokin idea, jota hän työstää. Mutta tässä taiteilija aina saa tällaisen ideavaraston roolin.

Marko Okei, sanoisin, että se vain näyttää siltä, että ne tulevat ei-mistään, mutta tietenkin ne tulevat... (levittelee käsiään). Et yleensä vain huomaa kaikkea sitä mitä ympärilläsi ja itsessäsi tapahtuu ja siksi se saa kysymään, että mistä tämä idea oikein tuli? Se on vähän niin kuin unien näkeminen. On vaikea sanoa, mistä jokin tietty uni johtui, mutta kuitenkin on selvää, että unien elementeillä voi olla hyvin erityisiä syitä. Kaikkea sitä mitä koet ja ajattelet päiväsaikaan, mutta et vain huomioi sitä kaikkea. Tämä on olennainen osa luovaa työtä ja se juuri ei ole mitään mystistä. Voin ajatella tarkasti vain niitä askelmia, joista olen työskennellessäni tietoinen.

Työskentelyssä on kaksi kohtaa, joihin en pysty tietoisesti kohdentumaan, ne menevät minulta ohi. Ensinnäkin siihen kun saan idean. Jossakin vaiheessa työskentelyä vain huomaan, että nyt työstän jotakin. Jatkan ajattelua, työskentelyä, teen luonnoksia, otan kuvia, ja sitten katselen erityisen tarkkaan kuinka löydän oikean muodon taideteokselle. Pitäisikö sen olla piirustus, video, monia asioita, kirjoitettu tarina, jokin kolmiulotteinen objekti. Nämä kaikki minun täytyy käydä läpi hyvin tarkkaan. Täytyy harkita myös omia kykyjäni ja taloudellista tilannetta. Tämä kaikki on vakavaa ajattelua eikä siinä ole mitään mystistä. Se on rationaalista suunnittelua. Ja näin työskentelet askel kerrallaan ja työ on siinä ilmaantumassa. Ja tässä kaikessa on paljon työtä prosessia kontrolloitaessa. Ja sitten usein kohtaat ongelmia, jotka liittyvät aivan viime vaiheisiin, jossa kaikki muuttuu vaikeammaksi ja vaikeammaksi (näyttää kuinka väylä kapenee) päästä lopputulokseen. Tässä täytyy olla yhä varovaisempi kaiken kanssa. Huomaat ehkä, että tuo ja tuo asia on pielessä. Mutta äkkiä se onkin valmistunut! Ja tämä kohta menee myös ohi. Eli kaksi olennaisinta kohtaa yleensä missään! Milloin se alkaa ja kohta juuri ennen loppua. Tietenkin työskentelen tietoisesti koko ajan mutta ehkä kyse on juuri siitä, että työskentelet niin syvällä ja intensiivisesti, ettet edes tiedä kaikkia asioita joiden kanssa työskentelet, ja jotka lopulta

vievät työn viimeiseen vaiheeseen. Tämän huomaaminen on kuitenkin aina tosi tärkeää. Minä tein sen!

Taneli Kiinnostavaa, että itse sitten tunnistaa sen hyppäyksen kun jotain valmistuu.

Marko Kyllä, mutta yhtä tärkeää on tietysti, että tunnistat milloin se ei ole valmis. Tunnistat sen, että siinä on edelleen jotain työstettävää. Ja se vaivaa sinua. Ja joskus jos huomaat, että se ei ota valmistuakseen, tällöin täytyy vain päättää tehdä se valmiiksi rationaalisemmin. Mutta silloin se ei ole parhain mahdollinen työ. Paras työ on silloin kun se tapahtuu yhdessä hetkessä. Tunnet 200 prosenttisella varmuudella, että nyt se on täysin valmis. Silloin sitä ei edes tarvitse enää katsoa. Se on siellä! (asettaa käsillään jotakin näkymätöntä jämäkästi paikalleen)

Taneli Oletko siis silloin varma, että se kommunikoi?

Marko Olen 200-prosenttisen varma, että en voi tehdä sitä paremmin. Ja siksi asetan sen mielelläni julkisesti esille. Tiedän, että tämä on se mitä todella haluan sanoa ja tuoda esiin, ja näytän sen. Totta kai minua kiinnostaa mitä toiset ihmiset siitä sanovat. En kuitenkaan välttää juurikaan kritiikistä jos olen itse jo vakuuttunut, että se jo tapahtui parhaalla mahdollisella tavalla. Silloin ei ole väliä sillä, jos se herättää negatiivista vastaanottoa. Silloin jos asiat eivät tapahdu oikein ja minun täytyy alkaa laskelmoimaan ja säätämään saadakseni työni loppuun kuuntelen muita enemmän. Tällöin sisällä on sellainen piilotettu tunne, että lopputulos ei todellakaan ollut se mitä olin etsimässä. Tällöin palautekin on paljon tärkeämpää, koska siitä saattaa löytyä se vastaus, jota en itse löytänyt. Tällöin on kysymys oppimisesta kuuntelemalla toisia siitä miksi työ on liian pitkä tai epäselvä tai jotain muuta. Tällaiset työt opettavat siis paljon vaikka se on periaatteessa hyvin epämukavaa kun se tapahtuu näin päin.

Taneli Tämä kai liittyy siihen mitä mainitsit aikaisemmin, eli jonkinlaisen oikean muodon löytämiseen. Jos sitä ajattelee tämän painottamasi kommunikaation yhteydessä, niin miten kuvailisit sitä mikä kontrolloi sitä muodon etsimistä kommunikaation tarpeisiin, jos kyseessä on kuitenkin sellaiset asiat, joita ei tavallisessa kommunikaatiossa voi esittää?

Marko Itse ymmärrän muodon tässä hyvin laajasti, se ei ole vain kuinka korkea tai leveä jokin on tai se ei edes tarkoita sitä, mikä mediumi tarvitaan. Kysymys on muodosta, joka resonoi yleisön valmiuksien kanssa. (miettii pitkään) Ajattelen että hyvä taideteos tekee kommunikaation toisten kanssa helpommaksi eikä suinkaan raskaammaksi. Eli minun täytyy taiteilijana huolehtia siitä, että tämä prosessi toteutuisi mahdollisimman yksinkertaisesti. Ei työntää katsojaa kauemmaksi vaan pikemminkin kyetä kutsumaan häntä luokse työn ääreen. Tätä varten pyrin arvaamaan mikä olisi paras muoto tähän.

Joskus on selvää, että sama työ tai idea vaatii erilaisen muodon eri yhteyksissä. Esimerkiksi työ voi olla alunperin tekstiseinällä johon liittyy objekti tilassa, toisessa paikassa voikin olla tarpeellista käyttää videota tekstin sijaan, jotta katsoja pääsisi lähemmäksi. On siis mahdollista löytää erilaisia muotoja samalle idealle. Tämä ei tietenkään ole hyvä asia markkinoinnin näkökulmasta. Markkinat eivät koskaan halua nähdä samaa taideteosta eri elämänmuodoissa (liform). Ne haluavat nähdä idean ja kehon samassa. Minun työni kuitenkin usein omaavat erilaisia kehoja. Minulle on tärkeämpää voida muuttaa medioita siten, että koko näyttelyn peli jäsentyy uudelleen, enkä ajattele teoksia sillä tavalla valmiina muotoina. Muutan mieluummin koko pelin, kuin esitän työn joka ei sovi kokonaisuuteen. Mutta silti jokainen työ täytyy olla oikein rajattu ja omaan paikkaansa asettunut. Mutta tämä ei siis mene nykytaidemarkkinoiden sääntöjen mukaisesti. Olen erityisen kiinnostunut tästä elämänmuodon löytämisestä, koska idea on siinä. Idea sinänsä ei muutu. Se voi olla jokin työ, esimerkiksi ”Handyman”, joka on yksi töistäni, mutta se ei tarkoita että se olisi ainoa muoto sille työlle. Teosmuodon etsimisessä idea on tärkeämpi kuin yksittäiset ruumillistukset. Mutta tämä on taas sitä minkä oppii esittämällä töitä eri ihmisille eri paikoissa. Saavutat siis tällaisia ”tietoja”. Sinulla voi olla vaikka 3-4 eri ”tietoa” yhdestä työstä, siitä miten ja missä ne toimivat ja miten taas eivät. Siksi työskentely tulee jossakin määrin helpommaksi. Mutta sen oppii vain askel kerrallaan etenemällä koska tässä ei ole muuta tapaa tietää. Tietysti välillä on outoja suoria hyppäyksiä uuteen tietoon, mutta se on selittämätöntä puolta tätä asiaa. Tämä kuulostaa ehkä taas vähän taikuudelta, mutta se menee niin, että kun löydät oikean lopputuloksen ennemmin tai myöhemmin, kokemus on, että ”minä tiesin sen!”. Jos en löydä lopputulosta kokemus on ”minä en tiennyt sitä!”. Se ei ole siis mitään taikuutta vaan työn tekemistä.

3.3 TAIDE PÄÄTEASEMANA

Taneli Kuuluuko tämä äsken kuvaamasi vain taiteellisen työskentelyn piiriin vai muuallekin?

Marko En oikeastaan pysty ainakaan itseäni erottamaan taiteilijana kaikesta muusta tekemisestäni. Tietenkin taideteokseni ovat jotakin muuta kuin arkipäiväistä elämääni mutta silti koko kellari on samaa aluetta, se mistä se tulee. Ajattelu sinänsä ja asioiden päättäminen on pitkälti samanlaista, valitettavasti. Kummallista kyllä voit tehdä taidetta niin kuin teet kaikkea muutakin, mutta et voi tehdä kaikkea muuta niin kuin tekisit taidetta. (nauraa)

Taneli Tekeekö tämä sinut jotenkin poliittisesti tai eettisesti virityneeksi? Vaikuttaako se mitä taiteellisessa työskentelyssäsi koet tai opit muuhun elämääsi?

Marko En voisi kuvitella tekeväni mitään joka ei olisi jo osa arkeani. Ajattelen että taiteellinen työ on vain yksi kieli kertoa tarinaani. Ei olisi mitään järkea puhua sellaisesta mikä ei kuuluisi sinulle. Etkä voi olla muuta kuin mistä puhut. Mutta en siis näe mitään tärkeää autobiografian jakamisessa. Lähde ehkä on autobiografinen, siten se antaa voimaa siihen mitä teet. Mutta tässä on tärkeää kyetä, erottaa se muutaman askeleen päähän pelkästä autobiografiasta antaaksesi toisille pääsyn (access) siihen mitä olet tekemässä. Jos katsoja näkee, että kyseessä on vain jonkun henkilökohtainen asia hän voi saman tien sulkea oven. Silloin henkilökohtaisten asioiden yhteiset piirteet eivät saa mahdollisuutta kohdata. Siksi työn täytyy ainakin uskotella kuuluvansa johonkin muuhun kuin tekijän elämään. Tämä on minusta tärkeä ero, en ole itsekään kiinnostunut toisten taiteilijoiden henkilökohtaisista huolista. Taidot kehittää ja ajatella ovat kuitenkin taiteilijalla samat niin työhuoneella kuin sen ulkopuolella, joten tässä mielessä näitä ei voida erottaa. En ole kuitenkaan oikeastaan koskaan kokenut, että voisin hyödyntää tai käyttää sitä mitä olen kokenut tai oppinut taiteessa, missään muualla kuin taiteessa. Mutta kaikkea sitä mitä olen kokenut ja oppinut muualla voin hyödyntää ja käyttää taiteessa. Taiteen tekeminen on ikään kuin tällainen loppusijoituspaikka (nauraa). Mikään ei pala sieltä. Studiotyöskentelystäni ei ole mitään otettavissa muuhun elämään, arjen kanssa asia on juuri päinvastoin. Taide on roskapussi johon kaikki muut ainekset joutuvat. Tai se on keitto, johon kaikki muu laitetaan. Sitten voit joko syödä sen tai heittää pois.

302

3.4 TYÖMORAALI

Taneli Liittyykö tähän mitään työmoraalia? Jotkut taiteilijat, joiden kanssa olen keskustellut ovat sanoneet, että kun saavuttaa tietyn statuksen, syntyy tilanne, että he voisivat tehdä mitä vaan ja se ikään kuin menisi läpi yleisölle. Tässä voi siis syntyä ikään kuin tila ”hujata”, mutta kysymys kuuluu ketä, miten ja miksi? Tunnistatko tällaista?

Marko En ole oikeastaan huomannut tuollaista. Ehkä en ole saavuttanut sellaista statusta mistä puhut. Tunnen, että minun täytyy edelleen joka kerta todistaa toisille, että se mitä teen on tärkeää. Minusta on tärkeää, ettei ole ihan sama miten yleisö työsi vastaanottaa vaikka itse määrittelenkin paljon sen kriteereistä.

Tunnistan itsessäni tällaisen itse-arviointi mekanismin, joka pitää huolen siitä, etten voi päästää asioita käsistäni ennen kuin ne on

303

valmiit parhaalla mahdollisella tavalla. Oudolla tavalla tiedän, että etsin jotain, ja siirryn pikku hiljaa sitä kohti vaikka en tiedäkään mitä se on. Sitten löytyy ehkä se kynnys, jossa tiedän, etten enää voi viedä työtä eteenpäin. Voin toki kysellä matkan varrella joiltakin mielipiteitä mutta en voi päästää sitä ulos studiostani ennen kuin se on kypsä. Eniten minua tyydyttää se, että olen rehellinen omien silmiäni edessä. Se, että työ on valmis voi olla sellaista mitä kukaan muu paitsi minä ei voi tunnistaa. Se ei siis tarkoita, että työ olisi täydellinen, vaan sitä, että olosuhteisiin nähden ja hetkeen nähden olen saavuttanut parhaan mahdollisen lopputuloksen. Kun näissä puitteissa en näe enää mitään mihin työn olisi mahdollista edetä, silloin ymmärrän sen valmiiksi. Teen ikään kuin rauhan työn kanssa. Tiedän, että toiset voivat jatkaa työstämistä taas näyttelyn jälkeen, jos työ jäi jostakin syystä kesken mutta minä en voi toimia niin. Se ei olisi reilua.

Taneli Kenelle?

Marko Minulle, mutta ei myöskään toisille, yleisölle. Kukaan ei ole pyytänyt minua tulemaan taiteilijaksi, kukaan ei ole pyytänyt tekemään tätä työtä. Miksi sitten näyttäisin jotain puoliksi tehtyä? Koska ainoastaan minä tiedän tämän, se tuo ristiriidan siinä mielessä, että korjaan usein sellaisia vaikeitakin ja taloudellisesti rasittavia yksityiskohtia vaikka animaatioissani, joita toiset eivät välttämättä edes huomaisi. Mutta minun täytyy tehdä se koska minä tiedän sen. Tiedän myös, että joskus tämä on täysin naurettavaa. Mutta olen iloinen kun olen tällä tavalla herkkä tällaisille asioille. Se liittyy tietenkin työn laatuun. Haluan tuntea, että teen kaikkeni, jotta työ on sellainen kuin sen tulisikin olla.

Tämä liittyy siihen, että kun tiedän, että olen tehnyt kunkin työn kohdalla parhaani, en enää tarvitse niitä ympärilläni. En juurikaan katsele vanhoja töitani tai laita niitä kotiini esille. Kun katselen töitani se liittyy aina ammattini tilanteisiin vaikka näyttelykontekstissa, mutta muuten minulle riittää, että olen saanut ne valmiiksi. Tekeminen kiinnostaa kuitenkin enemmän kuin valmiit työt.

En tarvitse valmiita töitä itselleni, koska en tee niitä itselleni vaan teen ne puhumaan ja kommunikoimaan jotakin. Sitten kun kommunikointi on toteutunut, en enää tarvitse sitä. Silloin on syntynyt jo jotain muuta kommunikoitavaa, valmisteltavaa, työstettävää, valmiiksi tehtävää ja ehkä esitettävääkin.

3.5 POTENTIAALINEN MATERIAALI

Taneli Miten valmistaudut työhösi, silloin jos et tee mitään tiettyä työtä?

Marko Pidän jatkuvasti kameraa mukanani ja pidän silmät auki ja jatkuvasti pohdin kuinka saa jotakin sopimaan taiteelliseen työhöni. Kirjoittelen ja nauhoitan myös koko ajan pieniä tarinoita ja juttuja. Tietokoneellani on paljon tavaraa kaiken varalta. Niiden läpikäyminen auttaa löytämään uusia ideoita. Ostan myös outoja esineitä tai kerään pakkauksia, jotka jostain syystä osoittavat jotain outoutta. Suurin osa näistä lojuu täällä studiollani, enkä lopulta käytä niitä mihinkään.

Taneli Ja sinä olet ainoa, jota tietää miksi ne on täällä?

Marko Minä olen ainoa. On tärkeää tukea itseäsi näillä mahdollisuuksilla tai potentiaaleilla pitääksesi mielikuvituksesi hereillä ja vivahteikkaana. Prosessi on käynnissä monessa kohtaa ja monella tasolla samaan aikaan. Matkoillani vierailen kaikenlaisissa kaupoissa tietämättä mitä etsin ja samalla ajattelen jotakin työtäni. Kerran minut otettiin kiinni ja laukkuni tutkittiin, koska käyttäydyin niin kummallisesti, en ollut tavallisen ostajan oloinen. (nauraa) Mutta yleensä on tosi mukavaa kierrellä toreilla ja kaupoissa etsimässä tietämättä mitä etsii. Mielikuvituksessa tapahtuu minusta jotain hyvin samanlaista. Tällä ei ole kommunikatiivista voimaa, ainoastaan potentiaalisesti, koska se ei ole vielä missään.

Taneli Taiteellisen työn demystifioimisen kannalta olisi kuitenkin minusta tärkeää pohtia tämän vaiheen olemusta, koska se juuri osoittaa, ettei taiteilija synnytä tyhjistä vaan, että kaikella syntymisellä on jo jokin koottu yhteys johonkin, vaikka se linkki olisikin pelkästään yhden ihmisen tiedossa.

Marko Tuo liittyy vähän siihen riivattuna olemiseen. On vain pakko ostaa jotakin typerä esineitä, koska ne kuitenkin ikään kuin kannattelevat joitakin ideoita. (esittelee esimerkkinä Suomessa tehtyä luurankokynttilänjalkaa, joka löytyi sattumalta jäätelökaupasta). Jostakin syystä on tosi tärkeää, että tämäkin on täällä. Muistan vieläkin sen dilemman, pitäisikö ostaa tämä vai ei?

Olen itse asiassa ajatellutkin tehdä esityksen näistä kaikista asioista, joiden ostamiseen minulla on ollut pakkomielle.

3.6 PERSONAL IS POLITICAL

Kymmenisen vuotta sitten Marko oli vastaanottanut työn taideakatemian dekaanina. Hän kuvaili työtä juoksumatoksi, josta saattoi paeta vain iltaisin. Silloin hänen piti aina puntaroida viettääkö aikaa perheensä kanssa vai työhuoneellaan. Samoihin aikoihin Marko näki Budapestissa näyttelynpystytysmatkallaan unen, jossa eräs mies suositteli häntä tappamaan perheensä voidakseen omistautua taiteelle. Hän ymmärsi herättyään, että tämä uni täytyy muokata taideteokseksi. Unen työstäminen teokseksi oli Markon (2014) sanojen mukaan hyvin käänteentekevä kokemus hänen urallaan.

Ymmärsin tien joka minun täytyi ottaa töissäni: minun täytyi puhua itsestäni! Koin, että kaikki aikaisemmat tekemiseni, olivatkin olleet vain pelin pelaamista ja, että nyt saatoin työskennellä jollakin joka oli todellista. Aloin myös katsella toisten taiteilijoiden työskentelyä tämän uuden prisman kautta. Näyttikin siltä, että tämä tyhjä "leikkikenttä" väreineen ja muotoineen on juurikin tätä – leikkiä, esittämistä, toimintaa, ilman mitään todellista perustaa. Tämän jälkeen olen ollut jatkuvassa valppauden tilassa arkielämässäni, sillä joka päivä perhetapahtumat toimivat taiteeni inspiraationa.

Taneli Töissäsi kommentoit ja tarkastelet asioita näkökulmasta, josta näkee ristiriidat, joita esimerkiksi perhe-elämän ja taiteilijan ammatin yhteen sovittaminen tuottaa. Töissäsi on siis usein kertojan tai tarkkailijan näkökulma, joka asettuu ikään kuin arkisen roolisi ja taiteilija roolisi väliin ihmettelemään kumpaakin. Kuka tämä puhuja tai tarkkailija on?

Marko Tuo onkin mielenkiintoista. Usein saan palautetta töistäni, että keskityn vain kapeaan omaan alueeseeni niissä, mutta tämä keskittyminen oman elämän itsestäänselvyyksiin ei olisi mahdollista ilman, että saavuttaisin, jonkun etäisyyden niihin. Täytyy kyetä luomaan etäisyys, jopa oman elämän ajattelemiseen ja kriittisesti suhtautumiseen. Se on jatkuvaa vuoroittaista sisään ja ulos astumista. Missä on todellinen henkilö siis?

Varmasti ei ole mitenkään harvinaista katsella omaa elämänsä kolmannen persoonan näkökulmasta ja huomata kuinka surkea tyyppi olen näissä tilanteissa. Mutta tässä tarvitaan asennetta, joka ei ota itseään niin vakavasti, koska ilman sitä, et todella pysty esittämään todella arkoja asioita. Jos kykenet esittämään itsestäsi ainoastaan parhaita puolia ei ole mahdollisuutta alkaa pelata sillä, että esittämällä nolojakin asioita toisille, niistä tulee itsellekin paljon helpompia. Kaiken tämän salaamiseen menee paljon energiaa mutta jos olet sen suhteen avoin saat pikemminkin sen energian omaan käyttöösi. Voit käyttää sen teoksen tekemiseen. Kun laitat itsesi ja surkean tilanteesi esittämiesi asioiden keskiöön itse asia välittyy paljon paremmin myös toisille ja he saavat siten myös etäisyyttä siihen katselemalla tuota tyyppiä turvallisen matkan päässä, mutta se on juuri se tyyppi, jonka he tunnistavat omastakin elämästään.

Tämä on juuri sitä mikä auttaa kommunikointia. Ja siksi käytän tätä menetelmänä. Ja tietenkään tässä ei voi sivuuttaa sitä terapeutista vaikutusta, joka tällä on itselleni. Se auttaa jatkamaan elämää jos kykenet liittämään sen taiteelliseen työhösi, tehdä se ikään kuin uudestaan, käyttää sitä polttoaineena. Tämä voima jakaantuu siis itselleni ja muillekin ihmisille, silloin kun siinä onnistun. Kaikki tämä energia jäisi muuten käyttämättä.

Venetsiassa (2007) olleessa näyttelyssä esitin tekstipohjaisen teoksen, jossa avasin uneni, jossa minua pyydettiin uhraamaan perheeni saadakseni enemmän henkilökohtaista vapautta ja aikaa. Kaikki perustui oikeaan ja eloisaan uneen. Paikan päällä sain paljon sellaista palautetta, että ”tämä on niin vapauttavaa luettavaa”, ”olen itsekin ajatellut juuri noin”, ”tämä on juuri minun elämäni”, ”olisipa mieheni täällä lukemassa tämän tekstin”. Tällöin aloin todella ymmärtää, että tämän suuntainen lähestymistapa on todella voimakas tapa pysäyttää ihmisiä näkemään teoksen. Kysymys on kollektiivisten tarinoiden löytämisestä. Ja hyvin henkilökohtaiset tarinat ovat juuri niitä kollektiivisia. Niitä voi kertoa vain itse kokemalla ne, muuten ei ole mahdollisuutta tietää mitä ne ovat. Jos jokin ei tule koetuksi, silloin sitä ei ole mahdollisuus viedä siihen pisteeseen, että ihmiset voivat tunnistaa sen. Siksi muutenkin työskentelen omalla elämälläni, koska se todella on siellä ja se todella on täällä. Muutenkin on reilu vaihtokauppa antaa ihmisille sitä mikä on todellisuudessa omaa. On eri asia tuoda esiin jotakin vain lainattua omana juttunasi. Tässä on asiani, tässä on kokemukseni ja tässä on tarina. Vaikka tarina on puolittain fiktiivinen, se silti perustuu omakohtaiseen tarinaan, siten se voi avautua toisillekin.

Haastattelussa selvisi kuinka Markon Mäetammin menetelmällinen kiinnostus on hetkissä, joissa jotakin ilmaantuu olemattomuudesta olemassa oloon ja jossa tekijän kokemus kuvan tekohetkellä on tärkeä tiedon rakentamisen hetkenä. Tämä tieto liittyy olennaisesti siihen, kuinka dialogi taideteosten äärellä voi toteutua toisten kanssa. Hänelle on selvää, että nämä hetket eivät ole merkittäviä siksi, että ne ovat hänen vaan siksi, että ne ovat jaettavia, perustuessaan ammattitaidolle, käytännölle, työlle ja läsnäololle. Mikä taiteilijan elämässä ja työskentelyssä on avointa tarkastelulle kuuluu taiteella käytävän kommunikaation piiriin, muu ei. Mäetamm on päättänyt ajattelemaan, että oman toiminnan juurissa on kaikenlaista jota voi kaivaa esiin, mutta se ei ole pääasia tai edes tarpeellista. Mitä edellä kuvatussa tapahtumassa tulee ilmaistuksi on jotakin muuta kuin tekijän luonteenpiirteitä.

David Wojnarowicz

Untitled (Burning Child) 1984

Akryyli ja karttakollaasi nukelle

51 x 22 x 26 tuumaa.

Yksityiskokoelma



308

309

**I am vibrating in isolation
among you.**

David Wojnarowicz (1954–1992) oli maalari, valokuvaaja, kirjoittaja, elokuvantekijä ja performanssitaiteilija sekä AIDS-aktivisti, joka toimi New Yorkissa. Teini-iässään hän toimi prostituoituna. Hänen monimuotoisessa taiteellisessa työssään tärkeä kokoava piirre tulee ilmaistuna kehon sisäisenä tulena ja toisaalta tulen syttymiseen viittaavana polttoaineen hajuna. Kirjoituksissaan hän kuvasi silmiään jatkuvasti tallentaviksi videokameroiksi. Kirjoittaessaan hetkestä, jossa hän tunnistaa kuolevansa pian, hän toteaa huomaavansa, että hänen silmänsä lakkaavat toimimasta videokameroiden tapaan.

Wojnarowiczin taiteellinen työ on esimerkki siitä, että meillä ei ole systemaattista visuaalisen ajattelun kieltä mutta meillä on jälkiä arjessa ja taiteellisessa työssä koetusta elämästä, ikään kuin visuaalisen ajattelun kielinä. Tämän tutkimuksen keskeiseksi teemaksi on noussut tuoda esiin kuinka visuaalinen ajattelu ei synny tyhjästä, se on aina maailmassa ja historiassa, ei ideaalisessa, mielikuvituksessa tai abstraktiossa. Keskustelua taiteen epistemologiasta sekavoittaa se, että historiamme on jakanut meidät kahdenlaisiin tietäjiin kun aistittava erotettiin käsitteellisestä. Aistisen jakamiseen ei ole käsitteitä mutta voimme jakaa kokemusta ikään kuin jatko-kokeilla saadaksemme jonkun kokemaan samoin. Kun episteme klassisesti tarkoittaa pysäytettyä tai ajatonta, taiteellinen episteme viittaa aina ilmaantumiseen, joka syntyy tuloksena siinä lihassa, jonka visuaalista ajattelua se on. Taiteelliseen epistemen käyttöönotto on siis poliittinen (arvo)valinta ja tässä valossa lainaan kahta Wojnarowiczin lyhyttä otetta hänen kirjastaan *Memories That Smell Like Gasoline* (1992).

4.1

DOING TIME IN A DISPOSABLE BODY

”It is not just that violence fades into sweetness; it’s looking at the flesh of the body and recognizing that is a restraint that keeps the blood inside the form; where the blood of the body creates a pressure so that it would spray out in every direction if it were not for the skin holding it back; it’s sensing the history of that body and the temporariness of it all. I understand that his body and mind have no understanding of the proscriptions of this society’s values; that time is lost to him except for progressions of gestures that attempt to satiate hungers of various sorts. When I engage with a guy like this I am laying open a trust, illusory or otherwise, that can strip open all the body’s desires, and for a brief moment living we let ourselves get lost.” (Wojnarowicz 1992, 30.)

4.2 MEMORIES THAT SMELL LIKE GASOLINE

”I can’t feel my hands any more all the circulation is gone. Funny how everything all my life moved excruciatingly slow until this moment and now I’m just begging for it to stop. His arm pulls back, fingers shove something in my mouth; it’s a wad of mud and sand. He treats me like he owns me. I’m stuck in a drift, lost, no hope, or anything familiar. Maybe now I’ll get relief, maybe he’ll crush my skull or strangle me. Suddenly I recall something from earlier when he loosened my belt and dragged my pants down to my calves and smacked me as hard as he could and it hurt so bad I tried to make it sexual I tried to imagine it was gentle or that he was somebody sexy or that I was a mile away walking in the opposite direction. Oh hit me I said trying to act like I was into it so maybe he’d get bored. Turning over and over and over what the fuck is he doing for? He lunges and reaches far into darkness of the truck and I hear a container of liquid, sounds like a metal container and liquid sounds the image of lighter fluid or gasoline went through my mind. Is this it? I could see the flames; I could see my body being turned over by campers looking like a side of beef left too long in the fire, black and charred with bones poking out of it. I felt the squirt of liquid all over my ass, a memory smell from childhood flooding the truck. Baby oil. I just want to die, I just want to die, I just want to die. If say it often enough will I lose my fear of his hands tightening around my throat? I’m sinking in dark pools of atmosphere and his palm is sliding around the small of my back, into the crack of my ass cheeks.” (Wojnarowicz 1992, 24–25.)

310

4.3 LAYING OPEN A TRUST

Liha sisältää taiteilijan ja maailman, samalla hetkellä, samassa tilassa, visuaalinen ajattelu ei ole todellinen ilman toista. Visuaalisessa ajattelussa suunta on maailmasta ihmiseen välttämättä, sillä taiteellisen epistemen kannalta todellisella ei ole merkitystä toiminnan ulkopuolella. Taiteellinen episteme omassa ajassa ja paikassaan tekee ja pois-tekee taiteellisen työn mahdollisuuden. Sitä mitä taiteellinen episteme valmistaa tai pois-valmistaa voidaan koko sen historiallisuuden huomioon ottaen kutsua tietoisuudeksi tai mieleksi. Tässä on ainakin kaksi puolta, jotka Wojnarowiczin esimerkeissä tulevat esiin:

311

- 1) Tietoiseksi tuleminen tapahtuu olemalla suhteessa maailmaan/elämään:”I just want to die”.
- 2) Elämän jakaminen tekee inhimilliseksi ja tässä maailma on yhteinen elämisaailma:”I am laying open a trust, illusory or otherwise, that can strip open all the body’s desires.”

Nämä saadaan aikaan kehon kautta mikä tulee ilmi siinä, että jokainen konkreettinen kohtaaminen maailmassa, löytää jo vastineensa havaintokokemuksessa. Taiteellisen epistemen aikaan saaminen vaatii maailman ja ihmisen välisen rajan ylijäämää ja pikemminkin väärinkäyttöä, itse koettelua, itse-vaikuttumista elävänä kehona.

Wojnarowiczin tekstit on kirjoitettu lähellä sitä pintaa, jolla hänen aistinsa vastaanottavat hänen elämänsä tapahtumia passiivisella välttämättömyydellään. Tekstit osoittavat, että taiteellista epistemeä voi jakaa, jos kokemus on ehdollistettu sitä varten kunkin oman visuaalisessa ajattelussa. Taiteellinen episteme ymmärryksenä visuaalisesta ajattelusta tulee ilmi lähteenä, kuin haluna kutsua esiin niitä käytäntöjä, joita kehossa kohdatun avoimuuden nimeäminen motivoi. Visuaalinen ajattelu on aina osa ihmisen toimintaa ja inhimillistä kohtaamista, mutta ei lopputuloksiltaan koskaan oikein tai väärin, parempaa tai huonompaa. Vasta se, kuinka hyvin ja osuvasti kykenemme tulemaan toimeen taiteellisessa epistemessä esiin kutsuttujen käytäntöjen kanssa, antaa aiheutta arvioida toiminnan merkitystä. Wojnarowiczin työn tarkkuus osoittaa että, se, mitä visuaalisesta ajattelusta syntyy, on, eikä katoa mutta sitä ei voi ottaa itselleen. Tästä esimerkkinä vuonna 1990 tehty työ *When I put My Hands on Your Body (no.30)*, jossa Wojnarowicz silkkipainoi tekstin pätkän valokuvalle mätäneivistä ja hajoavista ihmisluurangoista. Osassa tekstiä lukee:

”When I put my hands on your body on your flesh I feel the history of that body. Not just the beginning of its forming in that distant lake but all the way beyond its ending ... I am consumed in the sense of your weight the way your flesh occupies momentary space the fullness of it beneath my palms. I am amazed at how perfectly your body fits to the curves of my hands ... If I could attach our blood vessels in order to anchor you to the earth to the present time to me I would ... It makes me weep to feel the history of you of your flesh beneath my hands in a time of so much loss...”

Visuaalisen ajattelun lopputuloksen ymmärtäminen taiteellisenä epistemänä on avoimuutta, joka tekee taiteellisen työn mahdolliseksi, mutta joka ei missään merkityksessä ole neutraalinen tila, kuten Wojnarowiczin lainauksista selviää. Se on itseä kohdanneen muutoksen jälkeinen tila, jota voidaan lähestyä, ei ajattelun sääntönä vaan pikemminkin haluna toimia paljastajana sille visuaaliselle ajattelulle, joka itse kussakin toteutuu ja joka on itse ainut selitys sen kulloisellekin tilalle. Tutkimuksen kontekstissa kysymys kuuluu, voiko tätä jakaa muuten kun sen lähteillä? Kuka tämän tietää: teoreetikko vai tekijä?

Terike Haapoja

Inhale – Exhale 2008/2013

Kestollinen veistos

vaneri, lasi, maa-aines, CO2 sensorit, ääni

Succession 2008/2013

1-kanavainen video installaatio

yksi kierto 4min



Kuva: Eeva Ohtonen

Arkun kokoinen lasilaatikko tuntuu hengittävän, kun ilma-aukot aukeavat 20 sekunnin välein sen mukaan kun maatumisen tuottama CO₂ taso nousee arkun sisällä.

Projektio seinällä näyttää kuinka taiteilijan naamalleen painamalle kankaalle kasvamaan jätetyt bakteerit kasvavat 9 päivän aikana.

Terike Haapoja ja työ, jota kukaan muu ei tee

**Ei mua luonto sinänsä
kiinnosta vaan suhteeni itseni
ulkopuoliseen, sellaiseen
mitä en pysty hallitsemaan ja
siksi luonto mua kiinnostaa
enemmän kuin sosiaaliset asiat.**

Terike Haapojalle (s. 1974) taiteen politisointi on taiteen autonomian rajojen ja poliittisen ajattelun konventioiden ja kielellisten rakenteiden kyseenalaistamista. Haapojan taiteellisen ajattelun juuret ulottuvat Porkkalan metsiin, joissa hän lapsena tutustui maailmaan monimuotoisena ja monitasoisena tilallisuutena. (Hirvi-Ijäs 2004, 26.) Työssään ja taiteellisessa tutkimuksessaan häntä motivoi kiinnostus hahmottaa ympäristöetiikan, uuden luonnontieteellisen tutkimuksen ja nykytaiteen kosketuspintoja. Teknologian pohtiminen taiteessa on paljastanut Haapojalle monta eri kautta kuinka teknologia aina kantaa mukanaan jonkinlaista kulttuurista luontosuhde problematiikkaa. Teknologia on välineitä kohdata tuntematon tai luontosuhde, se ei ole arvoneutraalia vaan aina välittää kohtaamista. Hänen teatteritaustastaan juontuu kiinnostus työskennellä elävien materiaalien kanssa: mitä elävä vuoro-vaikutus lopulta voi olla?

**Ihmisen ja muun luonnon
väliseen erontekoon perustuva
maailmankuva on mahdollistanut
ei-inhimillisen maailman
näkemisen resurssina ja ihmisen
toiminnan kohteena. Tämä
ideologia on läsnä monissa niissä
menetelmissä, joita sovellamme
myös taiteessa. Ympäristökriisi
on kuitenkin näyttänyt meille
konkreettisesti tuon ajattelun
rajoitteet. Ympäristökriisi ei
merkitsekään yhden teeman
ilmaantumista, vaan pikemminkin
koko maailmasuhteemme
uudelleen tematisoitumista tuon
kriisin kautta. (Haapoja 2009.)**

Teoskokonaisuudessa *Suljettu joukko – avoin kesto/ Closed circuit – Open duration* (Forum box 2008 / Venetsian Biennaali 2013) katsojalla on mahdollisuus kommunikoida puun kanssa oman hengitysilmansa avulla sekä tarkastella lähikuvassa mikrobeja ja loisia, jotka elävät ihollamme symbioosissa kanssamme. Suhtautumisemme ei-inhimillisiin olentoihin ja ympäristöön avautuu Haapojan taiteessa vakavana poliittisena kysy-

myksenä. *Toisten puolue* (2011) oli näyttely ja poliittinen interventio, jossa yhdistyivät samalla taiteellinen tutkiminen ja aloite oikean poliittisen puolueen aikaan saamiseksi. (Hirvi-Ijäs 2004, 30.)

Teosmuodon, taiteen toimintapiirin, kokemusten ja ajattelun rajakäynnit tiivistyvät Haapojan töiden kokijan omassa kehossa. Haapoja pohtii aktiivisesti uusia mahdollisuuksia katsojan ja taideteoksen kohtaamiselle ajatellen näyttelyssä käyntiä dramaturgiana ja kokemusta jonain, jolla on oma koreografiansa. Osallistavassa installaatiossa *The Edge of the World* (2011-) yksi katsoja kerrallaan kutsutaan uppoutumaan mediainstallatioon, jossa voi 3D-teknologian kautta tiedostaa ja arvioida uudelleen todellisuuden tajuamista, aistien ja havaintokyvyn muotoja. Kokonaisuus ylittää esteettisen taide-elämyksen pyrkimykset pikemminkin kokeellisena aistilaboratoriona. (Hirvi-Ijäs 2004, 31.)

Tutkimukseni kannalta tulini tarttuneeksi Haapojaan mahdollisena lähteenä hänen videoteoksensa *Entropia* (2004) innoittamana. Työ esittää yhden suhde yhteen -koossa lämpökamerakuvaa kuolleen hevosen ruumiinlämmön hitaasta haihtumisesta.

Uskon, että taiteen kyky reflektoida tiedon tuotannon mediuksia, toimia yksityisen ja jaetun kielen välisellä alueella ja hyväksyä kokemus yhtenä tiedon näyttämönä, voi osaltaan avata ajattelulle mahdollisuuksia, jotka paremmin vastaavat ihmisen ja muun luonnon välisiä monimuotoisia suhteita. Kuitenkin myös taide itse, aikansa kulttuurin tuotteena, on altistettava tuolle reflektiolle. (Haapoja 2009.)

Haastattelin Terikeä hänen työhuoneellaan Helsingissä 3.11.2011.

5.1 TAITEILIJAN TYÖ ARVOVALINTANA

Taneli Miten taiteilijana näet tutkimuksen merkityksen työsi yhteydessä?

Terike Vapaana taiteilijana eläminen tarkoittaa, että ei ole muita sitoumuksia kuin mitä itse rakentaa itselle. Tätä olen saanut tehdä viimeiset kymmenen vuotta. Tutkijakoulupaikka tai muu työsuhde alkaa yht'äkkiä velvoittaa kaikenlaiseen muuhunkin. Täytyy löytää uudelleen mielekkyyskulma, se miten tämä on itselle mielekästä. Aina voi tehdä hiukan tehtävän ohi. Tutkimus ei ole vaan taiteellisen työn analyysiä. Se tuo mukanaan tietyn suunnitelmallisuuden.

Itselleni tuotti vaikeuksia työstää tutkimussuunnitelmassa oleva teema teokseksi, eteneminen tässä järjestyksessä tuntui ns. perse

edellä puuhun menemiseltä. Tällä tarkoitan etenemistä teorian kautta, jolloin taiteellinen osuus jää helposti vain kuvittamaan niitä asioita, joita teoreettiset kysymykset vihjaavat. Minun kokemukseni oli, että arvoituksellisuus, riski ja outous jää helposti tällöin pois. Esimerkiksi kun olin kiinnostunut työskentelemään ihmisen mikrobiomi-teeman kanssa syntyi paljon materiaalia, josta tulisi hyvä luku tai artikkeli mutta ei taideteosta. Tästä syystä vaihdoin aiheeni täysin. Uudeksi aiheeksi muodostui kysymys luonnon edustuksellisuudesta. Siihen en tiennyt etukäteen vastausta. Tämän koen ainoaksi mielekkääksi tavaksi tehdä taidetta.

Samoin kävi Aamos Anderssonin taidemuseoon suunnittelemissani eläinten aistit näyttelyideassa. Huomasin kuinka etukäteen valittu tematiikka edellä eteneminen on lopulta vain turvallisilla vesillä liikkumista. Tämän lisäksi kauhukseni huomasin, että olisi helppo tehdä nykytaiteen näköistä bulkkia! Jotain, joka vaan näyttäisi siltä ja se olisi ”silleen kiinnostavaa”. Mua alkoi hirvittää kun tajusin, että voisin tehdä tämän ja että se vielä menisi läpi. Tämä tuntui aivan kauhealta ja näin toimiminen olisi ollut itselleni ammatillinen itsemurha, taiteilijana. Eli työskennellä vaan oman mukavuusalueen sisäpuolella vaan siksi, ettei enää oikeasti tarvitse mennä sen ulkopuolelle, koska se oli just sitä mitä minulta odotettiin. Olisin voinut pyöriä vaan sillä tietyllä alueella josta minut jo tunnustetaan. Tästä syystä heitin taas alkuperäisen ideani pois. Uusien materiaalien ja tekniikan, esimerkiksi datalasiens, kautta tapahtuikin niin, että teosmuodosta tuli taas kiinnostava. En tiennyt yhtään mitä tämä lopulta tuottaa. Outo teosmuoto. Lähin rakentamaan näyttelyä riskillä.

Tutkimusmoodi rakentaa matriisia, joka on teorian kautta melko joustamaton, taide on kuitenkin paljon radikaalimpaa. Jos haluaa mennä alueille, jotka on outoja, ihmeellisiä tai avoimia kysymyksiä, niin siksi niitä ei voi suunnitella etukäteen. Tällaista ei voi oikein kirjoittaa tutkimussuunnitelmaan etukäteen. Miten tutkimus sallisi sen, että se lähteekin ihan toiseen suuntaan kesken kaiken? Näin taiteellinen työni kuitenkin näyttää etenevän.

Taneli Mistä tunnistaa, ettei työ muutu huijaukseksi?

Terike Mulle se on ihan sellainen gutt-reaction tyyppinen ratkaisu, eli jos siinä teosmuodossa ei tapahdu mitään outoa. (alkaa katsella ympäri huonetta, etsii pitkään katseellaan jotakin, hieroo naamaansa) Jos asiat on rationaalisesti hallittuja niin silloin tuntuu siltä, että ne teokset ei silloin pidä sisällään avoimia kysymyksiä. Tämä on siis eri asia kuin että jokin kuvittaa avointa kysymystä teoriassa. Jos teos kuvittaa vain jotakin avointa kysymystä teoriassa, teoksena tällainen ei avaa jotain outoa. Toki teoria-pohjaisia töitäkin tarvitaan. (miettii) Tämä liittyy siihen muotoon:

aluksi voi suunnitella eri tyyppisiä asioita, mutta kun alkaa työstämään ihan sitä miltä se tuntuu, miltä se teos haisee ja tuntuu käsissä, eli sitä miten sinä kohtaat teoksen, itse tekijänä, minkä kokoinen ja muotoinen se on kaikinpuolin ja ... (hieroo niskaansa)

Mikä olisi konkreettinen esimerkki? Ajatus mikrobiomista, jota työstin Kalhama-Piippoon, eli miten meidän ihmiskäsityksemme muuttuisi, jos ajattelisimme ihmistä ekosysteeminä. Alle 1 % kehossamme olevista lajeista tiedetään, ja se vuorovaikutus niiden miljardien lajien ja yksilöiden välillä jotka asuu meissä, tämä on täysin tuntematonta ja siinä on paljon psykofyysisiä elementtejä mukana, miten eri bakteeri-kannat aktivoi eri välittäjäaineita ja ties mitä, paljon elementtejä jotka kyseenalaistavat autonomisen subjektin olemassaolon. Tämä ajatus näyttää vuorovaikutuksen merkityksen ihan eri tavalla. Kun lähdin miettimään miten lähestyä tätä kaikkea teoksen kautta, se ei onnistunutkaan. Tulokista suurin osa oli näitä ajatuksia ja teoriaa kuvittavia tuotoksia. Kysymys ei siis kiteytynyt mielestäni sopivalla tavalla mihinkään teokseen, pikemminkin syntyi yksi teos ja paljon tekstiä. Vaikea sanoa, miten tämän tietää ja missä tämä tuntuu.

Aioin kuitenkin jatkaa ilman, että tiedän mitä siitä tulee, koska avoimuus on siis minulle tärkeää tässä kysymyksenasetteluvaiheessa. Ongelma oli siis tässä tapauksessa, että minulla oli ikään kuin vastaus valmiina: tämä tulee kyseenalaistamaan ihmiskäsityksemme ja tässä ohessa viitemateriaali, post-humanismi ja kaikki muu, olkaa hyvä! Itselleni on ollut iso oivallus todella luottaa siihen gutt-reaktioon, eli tiedän kun se ei tunnu siltä miltä pitäisi, nyt mennään liikaa mukavuusalueella, nyt tämä ei tunnu oikealta, tulokset voivat toki olla ihan kiinnostavia, mutta ihan kiinnostava ei riitä! Pitää olla pelissä jotain paljon riskimpää, että on järkeä vetää läpi sellainen hirveä rumba kuin mitä näyttelyn rakentaminen esimerkiksi on.

Tästä Toisten puolue -projektista tuli juuri sellainen mihin mulla ei ollut vastauksia ja ratkaisuja valmiina, ei ollut lopulta etukäteistietoa siitä miten se teosmuoto syntyi sen avoimen kysymyksen kautta. Kysymys oli, että kuinka näitä muita lajeja, jotka ovat faktisesti läsnäoleva porukka yhteiskunnassamme, miten niiden edustuksellisuus pitäisi järjestää. Se on siis lähtökohtaisesti mahdoton kysymys. Sitten kaikki kuitenkin lähtee siitä kysymyksestä ja näyttely rakentuu sitä kautta, kaikesta siitä mitä siihen liittyy, ilman, että mulla oli mitään tuoda siihen mitään valmiiksi ajateltua. Se ei olisi ollut yhtään niin kiinnostavaa.

Taneli Kuulostaa siltä, että taiteellisen työn mielekkyys tulee sinulle ihan muualta kuin siitä, että tekisit vain taidetta, joka on helppo tunnistaa taiteeksi?

Terike Olen tehnyt myös sellaisia töitä, joissa tietää, että niissä ei ole tapahtunut sitä sellaista oleellista, mystistä, jotakin avausta, outoutta, silti ne on ollut ihan hyödyllisiä tehdä, se on oman tekemisen mielekkyyden kysymys. Tarvitaan sellainen tutkimusmatkailija asenne, mielenkiintoinen tapa elää, ettei kannata toistaa, sen jälkeen kun se on jo jotenkin ratkaistu. Jos olen vain kierrättänyt vanhoja töitä pitkään niin silloin en ole siis tehnyt sitä mitä voisi kutsua tutkimustyöksi eli sitä outoihin paikkoihin menemistä työn kanssa. Jos tätä ei ole tehnyt pitkään aikaan tulee kokemus, ettei ole tehnyt mitään töitä. (nauraa) Se on vaan sellaista oheispuuhastelua, on sekin työtä, mutta mikä on se taiteilijan työn ydin, on siellä tutkimusmatkailussa, siinä mitä ei kukaan muu tee.

5.2 TEOSMUOTOA ETSIMÄSSÄ

Taneli Miten työn äärelle pääsee, sen työn mistä nyt puhutaan? Mikä laittaa sinut töihin?

Terike Aika pitkälle käytännön olosuhteet, itse olen edennyt paljon produktio edellä, kun on tiedossa jokin iso tila, työskentelen niin, että jokainen näyttely on oma maailmansa, yksi kokonaisuus. Olen lähtenyt yleensä heti työskentelemään siihen tilaan, mitä siellä voisi tapahtua. Silloin on aika paljon naimisissa sen kanssa mitä siellä galleriatilassa voi tehdä, millainen tuotantokoneisto siinä on. Tämä tekee siihen jo kärkeen sellaista painetta, joka alkaa viemään asioita johonkin suuntaan.

Tämä liittyy siihen, että pääsee itse kokeilemaan. Vasta itse kokeilemalla voin varmentua, että tapahtuuko tässä mitään outoa ja siksi esittämisen arvoista. En halua ottaa sellaista riskiä, että se oikea juttu puuttuu. Aamokselle tehdessäni hyönteisten aisteihin liittyvää näyttelyä muistan menneeni äänisuunnittelijan kanssa kellarissa datalasiit päässä infrapunakamera mukana ja reppuselässä. Huomasin, että tämä on tosi pelottavaa, tämä tuntuu fyysisesti niin oudolta, tosi ihmeelliseltä. Silloin päätin, että sen sijaan, että kuvaisin tällaista materiaalia katsojalle halusinkin laittaa heidät kokemaan juuri sen pelottavan outouden, jonka nyt koen itsekin. Tällöin en oikein tiedä missä se teos tapahtuu, siinä mentiin sillä tavalla riskiä kohti, mutta samalla oli selvää, ettei ollut riskiä siitä, etteikö jotakin kiinnostavaa tapahtuisi. Tästä syystä vaikka tuotanto oli hyvin kiireinen ja jäi monelta osin kesken, niin silti tuntui, että tämä kannattaa esittää, koska kukaan ei oikein tiennyt mitä tämä on vielä. Se liittyy jotenkin sellaiseen, että sen avoimuuden täytyy tuntua jotenkin kropassa.

Toisten puolueen tasolla se tuntui kropassa jotenkin kielen tasolla, silloin kun siitä yritti puhua. Haastattelin ihmisiä ja ymmärsin, että kieli ei jotenkin pysy perässä siinä miten tästä aiheesta puhutaan.

Kieli on niin ihmiskeskeistä. Siksi siitä näyttelystä tuli sellainen, että se käsitteli kieltä. Siten siitä oli jollakin tasolla varma, että tässä on tämä paradoksaalisuus jo olemassa, lähtien jo siinä tavassa, jolla tein sitä työtä: Miten haastattelen ihmisiä, miten yritän kirjoittaa jostakin asiasta jostakin ja kuinka minun on mahdotonta päästä sen tietyn kielenkäytöntavan ulkopuolelle. Silloin tiedän, että se ristiriitaisuus ja monimerkityksellisyys ja arvoituksellisuus, se on jo siinä mediumissa millä työskentelen. (mieltii) Tuolla tavalla tulee ilmi se mistä tietää, että toimiiko tämä vai eikö toimi. (imitoi kädellä avainta)

Taneli Kun haluat itse kokemalla varmistaa olennaiset asiat teoksestasi, niin tarkoittaako se sitä, että ajattelet asiaa silloin toisten ihmisten kannalta vai riittääkö, että se on selvää sinulle itsellesi?

Terike Kyllä se riittää, että se on selvä itselleni. Tietenkin toisten ihmisten kommentit on tässä tärkeitä. 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.

Taneli Miten tämä tapahtuu sellaisissa tuotannoissasi, joissa on paljon ihmisiä apuna ja mukana? Kuunteleeko kaikki kiltisti sinua vai voiko sanoa että teos syntyisi sisällöllisessä mielessä yhdessäkin?

Terike Ei kyllä oikeastaan. Teimme viisi vuotta sitten esityksellisen jutun Kiasmaan, *Terminaali*, jolloin olin enemmän ohjaajan asemassa. Toimittiin työryhmänä mutta se ei sitten kuitenkaan tullut yhtään kasaan. Oli siinä paljon hyvääkin, mutta minusta tuntui, että hukkasin oman tapani käsitellä muotoa. Itselleni on luontevinta toimia siten, että veto on minulla. Työryhmä voi koostua ammattilaisista, omalta osa-alueeltaan, ja tällä on tietysti paljon merkitystä sisällön löytymisessä, mutta se mitä teos kertoo ja miten se kertoo, se on minulla. Se on luontevin tapa tehdä.

Taneli Missä teos syntyy? Sinä olet keskiössä mutta paljon tulee kuitenkin muualta, minkä kohdan kanssa siinä sitten ollaan tekemisissä?

Terike Kyllä ne lopulta tulee itsestä. Töissäni on paljon teknologiaa ja luontoa, mutta kyllä ne lopulta palautuvat omaan kroppaan, kuolevaisuuteen ja ruumiillisuuteen ja tosi yksityiseen. Kaikki lopulta lähtee siitä, että mitä tässä nyt tapahtuu, mitä minä koen nyt. Teknologia sitten tuottaa kokemuksia, ”tämähän on jännittävää” ja siitä syntyy teos. Ajattelen itseni art&science -kentässä kuitenkin vain tavalliseksi taiteilijaksi. En ajattele, että työni käsittelisivät luontoa tai tiedettä tai teknologiaa tai mitään sellaista, vaan aivan perusteemoja kuten kuolevaisuutta, ruumiillisuutta,

havaintoa tai kommunikaatiota; sellaista tasoa, mikä motivoi minua tekemään yhtään mitään. Tieteen taso tulee siihen välineitten kautta.

Se lähtee siis jostakin perustavasta kokemuksesta. Esimerkiksi tämä lämpökamerasarja, josta tein useamman työn. Ensimmäinen lähti syntymään kun perheenjäseneni kuoli ja olin todistamassa sitä ruumiin jäähtymistä. Se oli niin järisyttävä, iso, mystinen kokemus, johon liittyi tietysti paljon kaikkea henkilökohtaistakin. Mutta erityiseksi jäi kokemus siitä mysteeristä: miten joku muuttuu täysin subjektista objektiksi siten, ettei siinä ei kuitenkaan muutu mikään. Se vaan siirtyy olioiden kastista toiseen, ylittää sen tabun alueen siinä välillä. Samaan aikaan luin kaikkea filosofiaa, mitä tahansa, ja sitten tiede-lehdessä törmäsin lämpökameraan, jolla oli tehty juuri jotain jäähtymiseen liittyvää. Tämä yhtäkkiä resonoi sen kokemukseni kanssa niin, että se teosmuoto syntyi heti siinä, (hieroo käsiään yhteen), oma kokemus ja se teknologia, jolla sitä voi käsitellä niin jotenkin synkkaavat. Idea syntyy siinä. Se idea on jo aika valmis siinä vaiheessa. Eli tiedän, että mun pitää kuvata jokin kuoleva asia, miten se jäähtyy. Kun lähden toteuttamaan sitä siinä kertyy kaikenlaisia uusia merkityksiä mitä se teknologia tuottaa. Tässä tapauksessa huomasin miten teknologia estetisoi koko kuvaustapahtuman siten, että sen tapahtuman brutaaluis katoaa ihan kokonaan. Jäljelle jää vain se karkkivärien pinta. Tätä teemaa voin sitten purkaa tiedollisella tasolla vaikka tutkimustekstinä, mutta en enää puhu perheenjäsenen kuolemasta siinä kohtaa. Mutta kaikki alkoi siitä resonanssista.

5.3 ESTETIIKKA ANTAA OIKEAN MITAN

Taneli Mikä merkitys estetiikalla muuten on työssäsi? Teoksesi kuitenkin minusta eroavat sellaisista art&science-genrelle usein tyypillisistä raajan funktionaalisuuden ilmentymistä.

Terike Se on sitä mikä tuottaa itselleni paljon nautintoa. Se on sen tyyppistä kauneutta, joka tietää paljon siitä mitä töissä tapahtuu ja mistä ne kertoo. Silloin on kahta tärkeämpää, että muodossa heti on jotakin tunnistettavaa, jonka jälkeen vasta alat lähestymään sitä tiedollisemmin, jolloin muut tasot avautuvat myös. Siinä pitää olla heti se mikä tuntuu ja avaa katsojassa jotakin.

Työssäni *Inhale-Exhale* (Forum Box 2008) käsittelin kuolemaa. Siinä on arkku täynnä humusta. Siinä on hiilidioksidimittari joka mittaa vapautuvaa hiiltä, ja siinä on läpät, jotka on ohjelmoitu menemään kiinni ja auki. Tämän takia hiilidioksidin taso menee siellä sisällä ylös ja alas, kun siitä maa-aineksesta vapautuu hiilidioksidia. Se kuullaan hengityksenä, hengitysäänenä, ja se teknologia on ihan ympäristöntutkimuksessa käytettyä teknologiaa. Heillä on purnukoita maassa, joissa on juuri vaikka tuollainen minuutin intervalli ja siten ne mitailee paljonko

sitä hiiltä vapautuu ilmakehään. Eli tässä ei sinänsä ole vielä mitään. Mutta minulle oli kauhean oleellista että kaikki tämä oli ruumisarkun koossa eli ihmiskehon mittasuhteissa se koko hässäkkä. Tämä tarkoittaa, että kun näet sen, niin väistämättä assosioit sen omaan krooppaasi, ja sitten siihen, että me kaikki maadutaan. Siten se muoto kertoo heti jonkun muun asian kuin vain sen biologisen prosessin. Tässä täytyi myös miettiä oikea intervalli sille hengitykselle ja paljon muita elementtejä, jotta se resonoi katsojan ruumiillisuuden kanssa. Vasta tähän kaikki muu tieto hiilen kierrosta ja mittareiden toiminnasta liittyy.

Taneli Mainitsit tässä monta kertaa oikean muodon merkityksen?

Terike Se liittyy juuri siihen omassa kropassa tuntumiseen. Esi-merkiksi se hevosen lämpökamerakuva, *Entropia* (2004), sen täytyy olla aina yhden suhde yhteen koossa. Silloin ihmiset, jotka eivät tiedä asiasta muuten mitään ymmärtävät heti mihin se liittyy ja osaavat seurata sen loppuun. Tässä mielessä kauneus on jotakin muodon täsmällisyyttä. Mutta se saattaa olla myös heikkous, koska minulla on taipumus tehdä työni vähän liian siisteiksi.

Olen miettinyt paljon sellaisia teosmuotoja, jotka eivät olisi pelkästään muotojen kauneutta tai koherenssia. Jos vaikka teettäisin katsojille lentämisharjoituksia, niin mikä olisi silloin se oikea muoto? Yksi muoto on siinä, että olet roikkumassa valjaissa, toinen on siinä, että katsot sitä ulkoapäin. Kysymys on siis katsojan omasta fyysisestä kokemuksesta ja siitä miten sitä oikein koreografioi tai kompositioi. Kokemuksen kompositio on mulle avoin ja mielenkiintoinen kysymys tällä hetkellä, mitä siinä voi tehdä ja miten se rakennetaan?

Taneli Onko tässä kysymys siitä, mistä olet kirjoittanutkin, kuinka teoksellisuus tavallaan on tullut koko ajan läheisemmäksi kun kokemus ymmärretään taiteen näyttämöksi?

Terike Aamoksen näyttely oli tässä mielessä juuri kiinnostava, koska se koetaan yksin pimeässä eikä siinä ollut sellaista valmiiksi julkista tai jaettavaa elementtiä. Yksin koettavan taideteoksen idea on jotenkin mielenkiintoinen.

Taneli Jos teos on yksin koettava, niin mitä siinä silloin merkitsee, että teos on taiteilijan tekemä?

Terike Juuri siellä Aamoksen näyttelyssä kävi niin, että ihmiset koki sen hirveän eri tavalla. Monelle se oli haastava ja pelottava kokemus. Mutta toisaalta oli sellaisia ihmisiä, jotka muutenkin olivat klaustrofobisia tai pelkäsivät pimeää, ja heillä tämä pelottavuus meni ikään kuin yli siten, että he pystyivätkin kokiessaan refleктоimaan sitä. He kokivat ahdistavuutta, pelokkuutta, epävarmuutta omasta kehosta ja yksinäisyyttä, kaikkea negatiiviseksi ymmärrettyä, mutta silti he eivät lopulta kokeneet itse teosta epäonnistuneena. Heillä huomio pikemminkin

siirtyi siihen mitä pelkoja ja arkuuksia liittyen kehoon ja havaintoon minussa herää ja siitä tuli juuri se taidekokemus mitä ei missään muussa tilanteessa saisi. Mutta se edellytti juuri sen hyppäyksen kyetä ottamaan etäisyyttä omaan kokemukseen sen sisällä ja tämä on minusta kiinnostava alue, koska siinä ei ole mitään standardi ratkaisuja. Näyttelyssä oli myös sellaisia ihmisiä, jotka kävivät siellä ilman mitään kynnystä, he olivat jo valmiiksi etääntyneet koko kokemukselle ja siksi he eivät myöskään pystyneet näkemään kokemusta teoksena.

5.4 PERUSKOKEMUS TAITEENA

Taneli Mikä voisi silloin olla taideteoksen lähtökohta jos siinä ei ole mitään julkista referenssiä tai elementtiä?

Terike Oma lähtökohtani taiteen tekemiseen ainakin on se, että suurin osa kokemuksista on aina yksinäisiä ja yksityisiä. Siis sitä miten 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. Nimenomaan taiteena tämä on minusta kiinnostavaa. Kyllähän teatterissakin on tehty aika paljon tällaisia yhdelle katsojalle esitettäviä esityksiä, mutta minulla tähän ajatukseen liittyy museoinstituution mureneminen. Esimerkiksi siinä miten vaikeaa on peruskokemukseen palaavaa teosta esittää, kun ihmiset tulee museoon yleensä porukalla, ja kokemaan yhdessä jotain. Miten esittää sellaista, joka ei kuulu siihen muotoon, jota taiteesta yleensä ajatellaan, että se on jotenkin valmiiksi jaettua.

Tässä tullaan ehkä teatterin ja kuvataiteen välimaastoon. Kysymys on esittämisestä eri asennossa, silloin kun joku ensimmäisessä persoonassa kokee sen, verrattuna siihen, että taiteilija itse ensin kokee ja sitten tekee siitä esityksen, jota joku toinen alkaa katsella esityksenä. Se on eri tilanne. Tämä esittämisen välimuotojen purkaminen minua on kiinnostanut paljon, erityisesti sen Aamoksen näyttelyn jälkeen. Siinä on paljon sellaista mitä ei voi tietää, ei ole valmista lukutapaa, teosmuotoa ja kielioppia. Ja joka tapauksessa on tärkeää kyseenalaistaa konventionaalaisia rakenteita.

5.5 MUUTOS MAAILMASUHTEESSA

Taneli Toisaalta näyttää, että voit käyttää materiaalina mitä tahansa, mutta toisaalta mikä tahansa ei kuitenkaan käy. Mikä tässä valinnassa toimii vastuksena?

Terike Kokeellisuus on siten tärkeää, että minua kiinnostaa ne uudet muodot koska uusi muoto mahdollistaa uuden kokemuksen. Kyllä

tietysti on taiteilijoita jotka osaa tehdä perinteisen mallisia teatteri-esityksiä ja silti ne on oivaltavia. Suurin osa taiteesta kuitenkin on sitä, että varioidaan konventionaalista muotoa, eikä myöskään tuoteta sinne mitään merkittävää kerrontaa sen sisälle. Ja se on sellainen mitä ei haluasi itse tehdä tai ainakin olla sen kanssa varovainen. Kiinnostavampaa on taide, joka kokeilee uutta muotoa, ihan siinä onnistumatta, verrattuna taiteeseen, joka keskiverroksi toteuttaa jotakin ihan ok, esimerkiksi jonkin narratiivisen videon, joita on sitten miljardi. Jos katsoo taidehistoriaa niin kyllähän kyse selkeästi on siitä uuden muodon löytämisestä.

Uusi muoto tavallaan kyseenalaistaa vanhan kokemuksen moodit, ja siten mahdollistaa uudenlaisia kokemuksen tapoja, ja siten tekee maailman uudelleen ajattelemisen tapoja mahdolliseksi. Kyse ei siis ole vain siitä, että puhutaan uusista asioista vaan kyseessä on koko sen maailmasuhteen muuttaminen, jossa taide pystyy olemaan mukana. Taide asettuu silloin kokemuksellisella tavalla eri asentoon. Yhtäkkiä vinksahaa se, että mistä tässä taideinstituutiossa on kyse. Mikä on se kaikki sopimuksenvaraisuus mikä liittyy näihin juttuihin. Tällainen avaa pelin uudenväliselle ajattelulle, tavalla joka tapahtuu kropassa, (kouristaa kättä ja laittaa päätä vinoon).

Taneli Miksi tätä tarvitaan, suurin osa ihmisistä näyttää olevan tyytyväinen vanhoihinkin esittämisentapoihin?

Terike Sitä mikä on uutta taiteessa ei saa sekoittaa tähän kehitysmanttraan, että maailma paranee, edistyy. En usko edistykseen sellaisena, minusta maailma vaan muuttuu. Eikä se myöskään tyhjene sellaiseen kapeaan eettisyyteen, että taide paljastaa vallan ja hyväksikäytön rakenteita tai ihmisen ja luonnon suhdetta, siis se miten taiteen muodot tietenkin jollakin tavalla aina liittyvät yhteiskuntaan. Taideteoksen kohdalla olennaista on, että kaikki 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? Jos pystyt reflektoimaan tätä teoksen kautta niin tässä syntyy todellista tilaa kyseenalaistaa, kyseenalaistaminen on aina hyvää (nauraa).

Muistan sellaisen teatteriteoksen, en muista taiteilijaa, mutta jossa oli aineistona jonkun oikean sotatuomioistuimen tuomioita. Katsojia pyydettiin valitsemaan kukin yksi tuomio ja sitten he lukivat niitä vuorollaan mikrofoniin kaikkien kuullen syytetyille, joita näyttelijät esittivät lavalla. Minusta tämä oli hyvä esimerkki siitä kuinka omakoh-taisuuden kautta teos saa ihan erilaisen sävyn verrattuna siihen, jos sama olisi esitetty pelkästään lavalla ja pelkästään näyttelijöiden toimesta. Ehkä se on se performatiivisuus, se teko, itse tekeminen, jota tässä ajan takaa. Mahdollisuus tehdä toisin, tulee tekemisessä esiin.

Taneli Miltä osin koet kehittyneesi työssäsi? Onko siinä piirteitä, joihin huomaat palaavasi aina uudestaan?

Terike Olen oppinut luottamaan sellaiseen tuntumaan, joka liittyy kaikkeen projektin hallintaan ja siihen liittyviin kysymyksiin. Tuotantoni ovat paisuneet koko ajan isommiksi, koko ajan tulee opittua kantapään kautta miten ihmisten kanssa työskennellään. Valosuunnittelun opinnoissani jo tajusin, että minusta ei tule koskaan hyvää perinteisessä näyttämövalaisussa, joten siksi ymmärsin voivani tehdä saman tien sellaista mikä tuntuu oikealta, sillä mielellä, että tämä on joka tapauksessa jo mennyt pieleen. Sitä kautta alkoikin sitten tulemaan hyvää palautetta siitä kuinka mielenkiintoista ja omannäköistä teen. Epäonnistumisen kautta olen löytänyt oman tavan tehdä. Pitkään meni, että opin luottamaan omaan vaistooni, just tähän gutt-reaktioon, siitä, että mikä tuntuu oikealta ja mikä ei. Sitten vasta kun saavutin tällaista varmuutta, eli ammattitaitoa ja luottamusta omaan arvostelukykyyn ja luottamusta oman kokemuksen kuuntelemiseen, osasin mennä sinne missä ne olennaiset asiat ovat. Tällaisen luottamuksen varassa on ihan erilaiset mahdollisuudet mennä sellaisia teosmuotoja kohti, joista ei tiedä etukäteen. En koe, että olisin oppinut mitään kauhean konkreettista. En näe liittyväni sinänsä mihinkään tiettyyn välineeseen.

Forum Boxin näyttelyssä oivalsin, että tämän minä osaan ja tästä minä nautin. Se on se taito rakentaa sitä, miten katsoja liikkuu, miten katsoja kohtaa asioita. Tämä on se mistä pidän ja tuolloin se oli puhdasta nautintoa vaikka itse prosessi olikin todella raskas. Puhdas nautinto syntyy siinä kun saan pohtia sitä, että – ”nyt kun katsoja tulee sisään niin se näkee ensiks ton ja sit se kävelee ehkä tonne ja nää tuntuu tältä kun nää on tässä ja tuolla on tollaset korkeet ja sit se menee tonne (osoittelee käsillään) ja siellä on tällanen miniatyyri ja sitten aukeekin maisema” – siis rakentaa näyttelyä sitä kautta että miltä tuntuu olla siellä niiden kaikkien teosten kanssa. Se on taito tunnistaa tilan dramaturgiaa, joka auttaa siinä, miten katsojan näyttelykokemus on koreografisoitavissa kun pystyn tarkastelemaan omaa kokemustani sellaisena esimerkkikokijana, se on mun ammattitaitoani.

Kaikkea tätä ehkä yhdistää joku semmoinen, että pitää olla se vapaus mennä eri suuntaan. Aika usein tässä on kysymys sellaisesta kommunikaatiosta ulkomaailman kanssa, jolloin tekeminen palautuu siihen, että olen tällainen ruumiillinen kuolevainen olio, joka pyrkii olemaan vuorovaikutuksessa maailman kanssa. Jos täytyy sanoa yksi yleinen toistuva teema, niin luonto, mutta ei minua luonto sinänsä kiinnostaa vaan se suhteeni itseni ulkopuoliseen, sellaiseen mitä en pysty hallitsemaan ja siksi luonto mua kiinnostaa enemmän kuin sosiaaliset asiat.

Taneli Miltä nämä kysymykset sinusta kuullostavat?

Terike Ne on tosi mielenkiintoisia koska näitä en ole itse ääneen ajatellut. Joudun miettimään koko ajan sellasia mitä en ole oikeastaan ehtinyt miettimään.

5.6 YKSINÄISYYS, TYÖ JA TUOTANTO

Taneli Keräätkö jonkinlaista potentiaalista materiaalia ja miten sitä hyödynnät?

Terike Kun käyn läpi näitä vanhoja luonnoskirjojani niin aina siirrän ne ideat missä vielä on jotakin, aina uuden kirjan alkuun silloin kun olen aloittamassa uutta kirjaa. Tällä tavalla ne sitten tislautuu pikkuhiljaa ja joitakin sitä alkaa sitten joskus työstämäänkin, mutta suurin osa on sellaista mikä ei koskaan mene mihinkään.

Ideoiden löytäminen vaatii sellaista moodia, että pitää olla ekaks sellainen maailmasta kiinnostunut vire. Jos on jotenkin kauhean kiireinen tai stressaantunut joidenkin muiden asioiden kanssa niin ei se työ sitten sellaista kauheasti kestä. Jos on vaikka isoja ihmissuhdehuolia tai paljon opetusta niin silloin en ole yleensä sellaisessa mielentilassa, että pystyisin avautumaan sille työntekemiselle. Kyllä se vaatii jollakin tavalla sellaisen tietynlaisen yksinäisyyden (hymyilee). Se on kuitenkin aina niinkuin rakastettu se työ, että siinä pitää olla jokin sellanen iso (tekee isoa ympyrää kädellään) rauha olla sen kanssa.

En ole ikinä ollut sellaisessa tilanteessa, että olisin vaki-työsuhteessa, jolloin olisi erilaista työtä siinä rinnalla, sekin voisi olla tietenkin ihan ravitsevaa, siis inspiroivaa tietylle työvaiheelle, mutta enemmänkin ainakin itseni pitää pikemminkin rajoittaa sitä ärsykkeiden määrää. Minulla on jo tarpeeksi tekemistä siinä, että yritän fokuoittaa siinä mikä on oman työn kannalta olennaista ja pitää sen herkkyyden siihen, että kuulostelee ja tarkastelee ja tekee niitä muistiinpanoja ja mietiskelee asioita pikku hiljaa eteenpäin, eli se mieletön inputin määrä ei olleenkään auta sitä kuitenkaan.

Taneli Minusta tämä luonnoskirjavaihe ja ideointi on mielenkiintoinen epistemologisesti, koska se olennaisesti kuuluu tähän työhön juuri siinä merkityksessä, että se ei vielä sido mihinkään. Jotakin tulee kuitenkin merkattua muistiin, ikään kuin pelastettua tai vapautettua sieltä mistä se löytyi. Sen jälkeen se jokin on jotenkin tavoitettavissa silloin kun tilaisuus ilmenee. Usein työpäiväkirjojen esittämistä väheksytään taiteellisen tutkimuksen raportoinnin yhteydessä koska näyttää siltä, että sisältö on merkityksellistä vain tekijälle itselleen. Potentiaalinen materiaali on kuitenkin usein

edellytyksenä, että jotakin jaettavaa lopulta voi jäsentyä esiin johonkin.

Terike Niin jossakin vaiheessa erotettiin juuri, että taiteilija tekee vain teoksia ikään kuin ydintyönään. Oman kokemukseni mukaan kaikille niille taiteilijoille joita itse tunnen, valmiiden teosten tekeminen on ihan 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 niille teoksille ja niiden syntymiselle. Ihan sama kuin, että sanoisi, että kirjat olisivat vain filosofin työtä, eikä suinkaan se aika, jonka he käyttävät ajatteluun.

Taiteellinen tutkimus olisi tärkeää juuri siitä näkökulmasta, että tulisi näkyviin tämän työn praktisuus, just tämä mistä sinä teet, mikä se taiteellisen työn käytäntö on, se on itse asiassa se vuori työtä siellä, josta se kaikki filosofointi ja maailman ajattelu koostuu, se mikä ei tule suoraan välttämättä esiin vaan on muissa muodoissa jaettavaa.

Tiedän yhden filosofin, joka on ystävän ystävä. Se ei ole juuri mitään julkaissut, mutta sen keskustelut ja ajatukset olivat sillä tavalla sokraattisia. Siis koko sen tuotanto tulee esiin pelkästään sen dialogin ja keskustelun kautta, josta näki että tuotanto on valtava. Sillä se heijastusvaikutus siihen miten ihmiset ajattelee sen ympärillä, kehittää niitä ajatuksia, ja miten se kaikki jatkuu toisten ihmisten teoissa, eli mikä lopulta on se tuotanto?

Terike Haapojaa kuunnellessa tulee vakuuttuneeksi, että taiteellisen ajattelemisen ja luonnon suhteessa ei ole kyse ainoastaan uusien representatiivisten muotojen antamisesta. Jokin taitelijan työssä tarvitsee representatiivisia muotoja kuten kieltä, tiedettä ja teoriaa, jotta se tekee itsensä tiedetyksi ja tarkastelee muotoja sen omien tarkoituseriensä kannalta. Se toimii riippumattomasti, ikään kuin ajattelemisen, silloin kun se on jonkin omaa, minun ajatteluani.

Ajattelemisen täytyy antaa jossakin representationaalisessa muodossa vaikka se itse ei ole representaatio, ne pikemminkin ovat ajattelemisen lopputuloksia. Postmodernissa tilanteessa ajattelemisenkin on uudessa situaatiossa: avatakseen pääsyn todellisuuteen, ajattelemisen tehdään representaatiossa ainoastaan. Tämä on tapa sanoa, miksi taide näyttää tieteeltä, teorialta, tai joltakin disiplinaalilta, jonka ei alunperin pitänyt olla taidetta. Haapoja (2014) kirjoittaa:

**Art as a site of critical opposition
flees the art world, leaving
behind a pet opposition of
sellable shells. These shells tour
museums, galleries and biennales,
generating more profit for the non-**

democracy they work for. Critical art, in contrast, takes on parasitic structures and camouflages itself into society, using art funding to establish sites for the unheard voices to be heard. Art flees to the academy, finding shelter from doctorate programs. It flees to design, scaling its anarchy to the size of everyday objects. It flees to activism, abandoning material forms altogether and holding on to only the immaterial structures of a new thought.

Haapojan taide ottaa osaa keskusteluun todellisuudesta siellä, jossa ajattelua vielä tapahtuu: arkisten objektien äärelle sekä aktivismissa, jossa ajattelun rakenteet eivät ole vielä tulkittu tietynlaisiksi. Taiteen ja ajattelemisen uudelleenhakeutumiseen liittyy myös Haapojan artikulointi kiinnostuksensa paikasta maailmassa: ” Ei mua luonto sinänsä kiinnosta vaan suhteeni itseni ulkopuoliseen, sellaiseen mitä en pysty hallitsemaan ja siksi luonto mua kiinnostaa enemmän kuin sosiaaliset asiat ” (haast. 2011.) Tässä kontekstissa Haapojan taiteellinen ajattelemisen on pikemminkin kehittämässä taidetta siksi mitä se jo on, aistien antama virtuaalinen representaatio tarpeistamme ymmärtää ja jakaa. Tarpeet ymmärtää ja jakaa syntyvät sosiaalisuutta yleisemmästä yhteiselosta kaiken muun kanssa. Yhteiselo ei ole kenenkään hallittavissa, silti ei ole epäilystä, etteikö taiteilija itse olisi konkreettisella tavalla yhteiselonpiirissä. Ainoastaan hallitsemattomuutensa vuoksi yhteiselo Haapojan (2013) sanoin jää aina ”tuonpuoleiseksi”:

Mitä tahansa teemme, esiin ei piirry eläimen havaitsema todellisuus vaan ainoastaan omien aistiemme rajat.<...>Vaikka en pysty jakamaan eläimen kanssa sen ymmärrystä maailmasta, sen tiedollista suhdetta todellisuuteen, pystyn jakamaan tämän: olemisen ruumiillisen kokemuksen ja huolen omasta kuolevaisuudesta.

Emme siis aja takaa ajatusta luonnosta, mutta ”tuonpuoleista” me voimme taiteellisessa työssä ikään kuin pitää ”tällä puolella”. ”Etsin tähtäimeeni sitä, minkä silmä peittää ja mitä järki ei tyhjennä. Kuolevaisuus ei ole maailman tapahtuma, vaan inhimillisen ajattelun kategoria.”(Haapoja 2013.) Haapojan taide ajaa takaa ajattelemista, joka tapahtuu luonnossa tai pikemminkin luontona: luonto intellektuaalisena paikkana, jossa voimme myöskin saada kokemuksia, ei vain tiettyjä esityksiä siitä.

Haapojan ajatukset kietoutumisestamme ”tuonpuoleiseen” inhimillisen arkemme ehtona sekä hänen haastattelussa esiin tuomansa kiinnostukset pohtia yksin koettavan taideteoksen mahdollisuutta ja kokemuksen koreografointia, tuovat mieleen vanhan ajatuksen kokonaistaideteoksesta, mutta jota ei tarvitsekaan erikseen rakentaa vaan joka pikemminkin tulee ilmi meille mahdollisessa asennemuutoksessa. Friedrich Nietzsche esitti aikanaan kokonaistaideteoksen (Gesamtkunstwerk) ajatuksen Richard Wagnerin oopperoista ikään kuin korkeimpana representaationa, jonka olemme luoneet: kuva, musiikki, laulaminen ja näytteleminen samassa. Hänen ajatukseensa kuului filosofian syrjäyttäminen. Terike Haapoja työstää taidetta, joka ei korvaa filosofiaa vaan saa sen tapahtumaan itsessä.

Paul Klee

Ihminen-kala- ihminen-syöjä 1920

Piirros



328

329

Välttääkseni väärinkäsityksiä painotan, että työ ei tietenkään koostu vain muodosta, tämä on harhaluulo. Mutta minun on painotettava vielä enemmän seuraavaa: täsmällisinkään tieteellinen tieto luonnosta, kasveista, eläimistä, maasta ja sen historiasta tai tähdistä ei ole ollenkaan hyödyllistä elleimme ole saavuttaneet välttämättömiä välineitä sen representoimiseen; koska läpäisivinkin ymmärrys näiden asioiden toiminnasta universumissa on meille hyödytöntä elleimme ole varustettuja osuvilla muodoilla; koska syvällisinkin mieli ja kaunein sielu ovat meille tarpeettomia ellei meillä ole kohdallisia muotoja käsillämme.² (1971, 100.)

Maalari Paul Kleen (1879–1940) ajatukset ja kuvat, postuumisti julkaisuina hänen muistikirjoissaan *Das bildnerische Denken* osa 1 sekä *Unendliche Naturgeschichte* osa 2, kuvaavat hänen opetuksiaan modernin taiteen kokonaisuudesta. Hänen työnsä ja ajattelunsa demonstroivat jatkuvaa dialektista katsomisen ja ajattelun tapaa, jolla on selkeä pedagoginen painotus. Hän pyrkii tekemään mahdolliseksi diskurssia näkyvästä näkyvään itseensä kuuluvien keinoin. Klee näkee, että maallisina olioina olemme osana järjestystä, jota emme tiedä: taiteilija osallistuu tämän järjestyksen syntymiseen omalta kohdaltaan, jos hän ymmärtää yhteenkuuluvuuden omassa toiminnassaan. Tässä tasapainon moninaiset ilmentymät ovat Kleellä usein lähtökohtana: tasapainoiaan etsivät ilmiöt ja ykseys, joka niissä tulee ilmi, ovat koko ajan edessämme, sisässämme ja ajatuksissamme. Nämä piirteet koetaan ”universumin liikkeiden keskinäisenä leikkinä”(1992, 79). Tästä näkökulmasta pyrkimys diskurssiin näkyvästä

2 Das betone ich, damit nicht das Mißverständnis entsteht, als ob ein Werk nur aus Form bestehe. Aber noch mehr muß ich andererseits hier betonen, daß die genaueste wissenschaftliche Kenntnis der Natur, der Pflanzen, der Tiere, der Erde und ihrer Geschichte, der Sterne uns nichts nützt, wenn wir nicht mit allem Rüstzeug versehen

sind zu ihrer Darstellung. Daß uns die geistvollste Auffassung des Zusammenwirkens dieser Dinge im Weltganzen nichts nützt, wenn wir nicht auch nach dieser Richtung mit Formen ausgerüstet sind. Daß uns das tiefste Gemüt, die schönste Seele nichts nützt, wenn wir die dazugehörigen Formen nicht bei der Hand haben.

nähtävän antamin välinein ei Kleelle ollut siis tarpeeton tai mahdoton. Tämä laaja merkitysyhteys tulee ilmeiseksi esimerkiksi jo kehon ja viivan yhteytenä, jota hän kuvaa esimerkiksi puhumalla viivan kävelyttämisestä/ulkoiluttamisesta.

Kleen kantava teema on kuvallinen hahmottaminen. Hän ei pyrkinyt täydellistämään tutkimuksissa tavoittamiaan johdonmukaisuuksia yhdeksi systeemiksi, mutta tämä toisaalta vain voimistaa selkeyttä: hän käsittelee koko ajan kuvien tekemisen syytä. Tässä hänen peruskäsitteensä on *muotoa hahmottava* (Formgestaltung). Tämä kulkee hänen mukanaan piirroksissa, maalauksissa, kolmiulotteisessa työskentelyssä sekä värien käytössä. Muotoa-hahmottava ei ole siis geometrinen käsite vaan yleiskäsite, joka kuvaa hänen visuaalista ajattelamistaan kun se ymmärretään tehtäväksi joka taiteilijalla on, kun hän ryhtyy työhön. Kun työ sisältää tämä tehtävän, työ on muotoa hahmottava. (kts. 1971, 454.)

Ajatus muodosta tulee Kleen pohdinnoissa ilmi monella tavalla, mutta pelkistäen muodon luonne näyttää paljastuvan kahtalaisena. Hän kirjoittaa, että muodot tavoittavat meitä olemuksensa ja ilmiönsä läpi, ne ovat kuin vielä näkymättömän sukulaiselimiä. Raja olemuksen ja ilmiönsä välillä on hento, ei ole selkeää ristiriitaa, se tulee ilmi pikemminkin jonain, joka vaatii tarttumaan olennaiseen (1992, 154). Klee ei halua käsitteen käyttömme vievän ajattelua muodosta lopputuloksen tai lopun suuntaan, muoto on aina genesis, alku, aktiivisuus (1992, 169). Hänen harjoituksensa tähtäävät löytämään muodon, mutta ei siis pelkästään piirtämisen ja geometrian merkityksessä vaan tätäkin laajemmassa merkityksessä.

Muodon löytyessä seuraava vaihe on liittää muoto johonkin muuhun, joka voi lopulta olla miltei mitä tahansa. Tämä käy hyvin ilmi esimerkiksi hänen tavastaan nimetä töitään. Nimeämisen tapa on selkeästi tärkeä väline tässä liittämisessä³. Liittämisen esimerkit löytyvät Kleellä asioista, jotka tapahtuvat kynän ja paperin välissä aina hänen omaan puutarhaansa. Muoto liitetään maailmaan, joka ei ole rakenteistunut kuten taiteilijan omat välineet. Ympäristö näyttäytyy Kleen töissä merkitystodellisuutena, jota tarvitaan, jotta taiteellinen toiminta ei jäisi vain hermeettiseksi. Muotoa hahmottava toiminta ei avaudu itselle eikä visuaalisesti toisille, jos siihen ei sisälly aspektia, joka tulee mukaan yhteisenä lähtökohtana. Tämä saattaa toteutua kuitenkin hyvinkin viitteellisin, minimalistisin, ja piktoriaalisin

3 Kleen antamat nimet piirustuksilleen vaikuttavat välillä hassuilta ja yksinkertaisiltakin, mutta niiden funktio on selkeästi liittää muuten abstrakti

kuva koettuun todellisuuteen, joka saa toisaalta katsomaan tavallista ympäristöä abstraktin näkökulmasta. (kts. esim. 1971, 36 – *Drei Geisterschiffe*)

piirtein. On selvää, että nämä liitoskohdat eivät ole Kleen kuvissa representoimassa vaan pikemminkin mukana täkyinä silmälle. Tästä kertoo Kleen kuuluisa lause ”taide ei reprodusoi näkyvää vaan tekee näkyväksi.”⁴(1971, 76.)

Ajattelemisen tähtää näkemään tässä merkityksen, jonka yhdistäminen tuo esiin. Kleelle merkitys avautuu aitona pyrkimyksenä luoda diskurssi näkyvästä näkyvän omilla keinoilla. Graafisia muotoavia elementtejä ovat esimerkiksi pisteen, viivan, tason ja tilan energiat. Klee sanoo, että voimme abstraktin kautta paljastaa kuvallisen ”narratiiviset piirteet ja esittää ne uudelleen suurella tarkkuudella”⁵. (1971, 76) Jotta tunnistaissimme edellä mainitun eron narratiivien ja sen suhteen, mihin ero perustuu, välillä, kuvallisten elementtien tulisi olla selkeästi esillä kuvassa. Kuvallisten elementtien tarkoituksena on synnyttää muoto menettämättä omaa identiteettiään, siis osallisuuttaan vastaanottajien yhteisiin lähtökohtiin. (1992, 77.)

6.1 AJATTELEMINEN LUONNON ILMIONÄ

Klee ajattelee, että ajattelemisen on luonnon ilmiö. Ajattelemisen ei siis tule luonnon lisäksi tai asetu sen ulkopuolelle, myös ajateltu on osa luontoa. Tämä on eri ajatus kuin kreikkalaisilla, jossa ihminen ajattelee ja tuo luontoon jotakin mikä ei ole luontoa. Luonto ja sen liike on aina ensin, mitään ei synny ajattelemalla, jonka jälkeen vasta voitaisiin paljastaa luonto. Kleelle luontoon kuuluminen on sitä, että taiteilija tuntee luonnon eikä liitä sitä vain omiin kuvitelmiinsä. Taiteilijalla ei ole mitään muuta lähtökohtaa menetelmissään, materiaaleissaan ja päämäärissään kuin luonto. Päättymätön luonnon historia tarkoittaa toiminnan ja luonnon jatkuvaa kehää. Molemmat lisäävät sitä, minkä kanssa voidaan olla tekemisissä. ”Ainoastaan liikkeessä muodon nyanssien rikkaus on mahdollista”⁶(1971, 8).

Olennaista on, että toimija tuntee luonnon, eli että päättymättömyys synnyttää ihmisenkin kannalta merkityksellistä. Hierarkia on siis tärkeä ja muuttumaton, ja tulee ilmi esimerkiksi siinä, kuinka Klee kuljettaa kokonaisuuteen vaikuttavia voimia ajattelussaan pienten yksityiskohtienkin kohdalla. Kuvittelukyky on tärkeä mutta se voi olla tärkeä vain luonnon historian ohjaamana.

4 Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.

6 Nur in der Bewegung ist die Vielheit der Nuancierung möglich.

5 Schemen- und Märchenhaftigkeit des imaginären Charakters ist gegeben und äußert sich zugleich mit großer Präzision.

Klee aloittaa luentonsa yleensä aiheesta riippumatta jollakin yksinkertaisella luonnonmuodolla. Tämä havainnollistaa nopeasti, kuinka kokonaisuuden vallitsevat voimat näkyvät esimerkiksi puun lehdessä. Lehden muoto on tosi, koska se on olennaisen rakenteensa ja ilmiönsä synteesi. Luonnonmuodoilla on universaali syy, ne ovat yhteisen materiaalisen ja ideaalisen jännitteen ilmauksia (1992, 32–35). Tämän jännitteen erilaisia fokuksia taiteilija voi oppia tuomaan esiin omassa työssään olemuksen ja ilmiön vaihtelevien käsittelyperiaatteiden tuntemisen myötä.

Luonnon tärkein piirre Kleelle näyttää olevan, että luonto on aina ratkaisevasti taiteilijan edellä: se on jo tehnyt ja muodonnut asiat, hahmottanut muotoa siten, että taiteilija ei koskaan saavuta sitä täysin. Luonnon muotoaminen on aina jo tapahtunut pidemmälle kuin mitä taiteilija voi tehdä. Luonnonhistoria on loputtomasti muotoava. Luonto ei ole valmis, ymmärtämisen tai toiminnan tavoitteena edessämme, vaan se on loputon koska se ei voi koskaan tullakaan saavutetuksi, se on jatkuvassa dynaamisessa tulemisensa tilassa. Tämä tulemisen tila ei ole järjestyksen antiteesi, koska sellaisena se olisi ”paikallisesti määritelty suhteessa kosmoksen käsitteeseen” (1971, 3).

Luonnossa muodot tulevat esiin niiden oman tulemisen kontekstissa. Luonnon tutkija näkee, että muoto muotoaa itseään eteenpäin kehittääkseen itsensä mahdollisimman pitkälle, muuttuakseen sitten joksikin toiseksi. Tämä on muotoa hahmottavan työn kannalta tärkeä piirre. Luonnon kulussa jokin muuttuu joksikin menettäen kaiken mitä oli ennen. Luonnon kontekstissa ei ole viivoja, pysyviä rajoja ja kategorioita. Nämä ovat vasta abstraktisti havainnossa.

Kleelle oli tärkeää ajatella yhteyttä, jossa luonto on tulemisensa tilassa. Klee väheksyi esimerkiksi perspektiivioppia tästä näkökulmasta. Hänestä tärkeämpää kuin muotojen abstrakti tunteminen, oli, että vasta tämä tulemisen tila kertoi, miksi jotkin muodot ovat meille abstraktisti tärkeitä. Silloin tulee selväksi, että muodot eivät ole syntyneet mielivaltaisesti vaan samasta luonnosta, johon itsekin kuulumme.

332

333

6.2

DYNAAMINEN SUHDE

Kaikki on dynaamista luonteeltaan; staattiset ongelmat tulevat ilmi vain joissain määrätyissä kohdin universumia, kosmisten kappaleiden kuorella. Meidän hauras olemassaolomme maanpinnan ulkokuorella ei saa estää meitä näkemästä tätä. Tiedämmehän, että kaiken täytyy pyrkiä kohti maan keskustaa. Jos kavennamme perspektiivimme mikroskooppiseen ulottuvuuteen, tulemme jälleen dynaamisen alueelle <...> Yhtä lailla on olemassa makrodynaamisuuutta ja mikrodynaamisuuutta. Välillä sijaitsee staattinen poikkeus, inhimillinen olemassaolomme muotoineen. Toisin sanoen, "me" olemme episodi kokonaisuuden sisällä, episodi, joka on tiukan ja viettelevän välttämättömyyden kohteena.⁸(1971, 5.)

Klee kuvaa monin esimerkein, kuinka muodot kuten väritkin ovat aina dynaamisessa suhteessa toisiinsa. Ne syntyvät ja katoavat, saavat merkityksiä ja transformoituvat suhteessa toisiinsa eivätkä koskaan irrallisina. Klee ei näe luonnossa valmista rakennetta vaan hän pikemminkin kuvaa voimia, joiden varassa kunkin muodon tai värin on puolustettava aluettaan ollakseen mitä on, ikään kuin jatkuvasti löytääkseen todellisen paikkansa. Tämä etsiminen määrää lopulta myös, miten organismit rakentuvat. Todelliseen paikkaansa nähden organismi voi "kaivertaa itselleen liikkumisensäärin, jos organismi hallitsee liikkumisensa taitavasti, se voi saavuttaa tiettyä itsenäisyyttä. Näin kasvit kasvavat, ihminen ja eläimet kävelevät tai lentävät."⁹(1971, 183.) Organismi itse on väliaikainen pysyvä (individual) muoto, jonka olemassaolo kuitenkin perustuu siihen ominai-

8 Das Ganze (die Welt) ist dynamischer Natur; statische Probleme treten erst an gewissen Teilen des Weltganzen auf, bei "Gebäuden", auf der Rinde der einzelnen Weltkörper. Unser Stocken an der äußeren Erdrinde darf uns nicht hinder, das zu erkennen. Denn wir wissen, daß eigentlich alles nach dem Erdzentrum hin müßte. Verkleinert man den

Mikroskopische, so kommt man wieder auf das dynamische Gebiet <...> Demnach gibt es ein Makroskopisch-Dynamisches und ein Mikroskopisch-Dynamisches. Dazwischen steht der statische Sonderfall, allerdings der Sonderfall unsere menschlichen Daseins und unsere Formen. Also "Wir" als unter gebieterischem, strengem Zwang stehende Episode innerhalb des Ganzen.

suuteen että sen sisäiset osat jatkavat paikkansa etsimistä. Organismien elävä toimintakyky syntyy individuaalisten ja dividualisten piirteiden jännitteessä ja niiden realisoitumisen onnistumisessa. Tässä merkityksessä myös taiteilija ja luonto ovat osmoosissa ja taiteilija voi ilmentää luonnon liikkeitä myös itsessään ja tarkkailla näitä piirteitä. Klee viittaakin monesti siihen kuinka hänen työnsä kasvavat kuten kasvikin kasvaisi.

Luonnon ja taiteilijan osmoosia voi nähdäkseni verrata Hannah Arendtin (2002) ajatuksiin ihmisen tilasta syntyvyytensä ja kuolevaisuutensa välissä. Syntymä ja tuleva kuolema ovat ajankohtia mutta myös manifestoituvat ihmisen jokaisessa toiminnan hetkessä. Koko elämä saa lopulta perustavan merkittävyytensä näistä: jokainen toimi tulee tärkeäksi tai tyhjäksi näiden kahden puolen puristuksessa. Yksilö kasvaa, kypsyy ja kuihtuu mutta kaikki nämä vaiheet ovat elävää kietoutumista siihen, kuinka maailman ja luonnon dynamiikka saavat ilmauksensa organismin rakenteessa. Myös kuihtuminen pois on luontoon kuulumisen realisoitumista ja siksi ilmausta, joka ei muuten tulisi ilmi. Klee ilmaisee tämän sanomalla, että kaikilla luonnon olioilla on ”kosmogeneettinen momenttinsa”, joka on vaikuttamassa kaikissa sen kehityksen vaiheissa. (1992, 4.)

Kleen kuvallisissa pohdinnoissa näkyy, kuinka tärkeää hänelle on mietiskelyissään kaikkeuden konteksti: kaikki, mitä emme voi koskaan tavoittaa kokemalla tai päättelemällä. Yksittäiset koettavat luonnonmuodot ovat aina osia jonkin kokonaisuudessa, johon itsekkin kuulumme. Tämä kokonaisuus on dynamiikka, jolla kaikki muuttuu, on tulemisensa tilassa, on ainut pätevä konteksti ja merkitysyhteys, jossa kaikki voidaan ymmärtää. Ihmisen kyky tavoittaa tällaista merkitysyhteyttä on vaillinainen ja siksi tämä on taiteilijalle tärkeää. Klee katsoo, että maallisina olioina olemme osana järjestystä, jota emme tiedä, siksi jokainen kompositio on kannanotto kokonaisuuteen nähden.

Tarkastelemalla Kleen koottuja muistiinpanoja (1970; 1971) kokonaisuutena, ei voi välttyä huomaamasta kuinka tärkeää juuri dynamiikan ymmärtäminen ja havainnollistaminen Kleelle oli. Dynamiikka ilmenee konkreettisesti siinä, kun jokin muuttuu joksikin toiseksi tai kun jokin muoto tai väri on jonkin asian kohdalla olennainen eikä pelkkä ominaisuus. Luonnonilmiöt ja tuotetut esineet eroavat, koska luonnonilmiöissä kaikki tapahtuu välttämättömästi. Ei ole satunnaisuuksia tai mielivaltaisuuksia, jolloin kysymys luonnosta asettuu Kleellä eri tavalla

334

335

9 ... er muß sehen, wie er sich mit dem Banne abfindet und sich allmählich einen Bewegungsbereich schafft, der unter kluger Fügung

zu einer Art von Selbständigkeit führen kann. In diesem Sinne wächst die Pflanze, geht oder fliegt Mensch und Tier.

kuin perinteisessä luonnontieteessä. Kleen tutkimukset luonnosta liittyvät havaintoon ja sen ohjaamaan toimintaan. Jatkuvuus on olennaista. Luonnon ilmiöissä yksityiskohtien tai pysäytyskuvien näkeminen ei auta paljoakaan vaan tärkeää on saada käsitys, millä tavalla kokonaisuus tapahtuu ja sitten mahdollisesti esittää se. Tärkeää on saada esille muutos, ei opiskella sitä muuttumattomuuksien kautta. Taiteessa dynamiikka rakentuu taiteilijasta lähtien, ei millään tätä yleisemmällä tasolla. Kaikki invarianssit ovat olemassa ja varianssit paljastuvat suhteena taiteilijaan, joka niitä päättää tarkastella¹⁰.

Huomaamme katsellessamme muidenkin taiteellisten ajattelijoiden kuin Kleen maalauksia, kuinka dynamiikka vaikuttaa niissä, vaikka ne ovat ”vain” maalauksia. Tämä ei liity vain siihen, kuinka taiteilija on esittänyt asiansa. Dynamiikan vaikutuksesta johtuu, että myös Kleen pedagogiset yksittäiset esimerkit, lehti, puu, lentäminen ja tuuli tai voimakas ääni, josta hän on esittänyt kuvallisia ilmaisuja, ovat herkästi antautuvia pysäytykselle, mutta heti ymmärtää, että emme näissä tarkastele invariantteja tuokioita: olennaista on saada esiin dynamiikka, joka näihin ilmiöihin jo sisältyy.

Kleellä on kuvasarja (1971, 286), jossa hän on pyrkinyt kuvaamaan, miltä jotkin Bachin teokset hänestä näyttävät. Hän ei selitä, mikä samanlaisuus tai erilaisuus äänessä ja kuvassa vaikuttaa, koska kaikkien kokemushan näistä on erilainen. Klee sanoo, että hänen esityksensä ei ole äänen kuvaamista, siten, että hän kuvaisi ääniaaltoja tai äänen etenemistä. Jokin, joka ei ole havaittavissa millään muulla kuin kuulolla, saa muodon, jonka myös pitäisi pysyä kuultavana – kyseessä on siis kuultavissa oleva maalaus.

Muodon antaminen, muotoaminen, muotoa hahmottava toiminta on aina väliaikaista, sen on jatkuttava edelleen, jotta se tuottaisi tulosta. Kleen kuvat ovat sarjan osia, joissa tulee selväksi väliaikaisuus, joka yhteen työhön liittyy. Klee teki omaa päättymätöntä luonnon historiaansa. Hänen jokainen työnsä on ikään kuin osa pidempää sarjaa, mutta on selvää, ettei hän itsekään tiennyt täysin mitä sarjaa. Kleen pedagogisten ajatusten pohjalta myös Kleen tuotantoa tekee kuitenkin mieli tarkastella tällaisena sarjana, joka paljastaa dynamiikkaa, joka ei näy väliaikaisista tuloksista.

10 Tällainen äärimmäinen relatiivisuus vaikutti koko 1900 luvun henkiseen ilmapiiriin ja se vaikutti erityisen voimakkaasti sellaisiin

ihmisiin, jotka pohtivat sitä kuinka pysäytetty kuva voi kuvata sellaista mikä ei koskaan ole pysähtynyt, esimerkiksi luonnon ilmiötä.

6.3 VIIVA

Kandinskyn tavoin Klee pohtii loputtomasti viivan syntyä ja merkitystä. Klee kirjoittaa, että viiva, jonka piste on saattanut liikkeelle, on kaikkein ladatuin ja aktiivisin viiva, se menee kävelylle, päämäärättömästi, ainoastaan kävelyn vuoksi. (1992, 105.) Mielenkiintoista on, että viivan syntyä pohtiessa täytyy pohtia ilmiötä, joka ei näy, mutta joka toisaalta on koko ajan sen varassa mikä näkyy – tämä on viivan perustava ongelma, joka syntyy aina uudelleen jokaisessa viivassa. ”Viiva sisältää energioita, jotka manifestoivat itsensä halkaisemalla ja kuluttamalla aikaa. Tällä tavoin lineaarinen elementti ylläpitää vastavuoroista suhdetta imaginaariseen tilaan”¹¹(1971, 340.)

Klee ei ajattele viivaa pelkästään rakenneosana, esimerkiksi tason synnyttäjänä, vaan tärkeää on nähdä viiva myös itsenäisenä seurattavana tapahtumisena – esimerkiksi veden kuvaamisessa. Myös kahden viivan keskinäisen suhteen teema avautuu kysymykseksi kuinka taiteilijan täytyy ymmärtää viivojen suhdetta tavalla, joka liittyy luonnon seuraamiseen, dynamiikan löytämiseen.

Klee korostaa, että vaikka luonnossa sinänsä ei ole ääri viivoja, viivan voi tunnistaa vaivatta havainnossa ja sen voi helposti aloittaa paperilla. Kumpikaan näkökulma ei erillään kuitenkaan paljasta paljoakaan viivasta. Tässäkin tapauksessa viivan tekeminen ja arvioiminen tuottavat lisää tietoa ja lisää havaittavaa. Tämä varmasti on syy, miksi Klee itsekin palaa kysymykseen viivasta.

Kleen teesi on, että taiteellinen työ synnyttää toimintaa, joka tekee näkyväksi, mitä ei muuten näkisi. Menetelmät tähän voivat olla tavattoman yksinkertaisia esimerkiksi viivan kohdalla ja avulla. Viivassakin kuitenkin kohtaamme asioita, jotka eivät millään muulla tavalla tule näkyviksi.

Kleen pohdinnat ja harjoitukset tähtäävät kehittämään ymmärrystä viivasta, ei kehittämään viivaa. Tässä näkyy selvä pedagogisen ajattelun ero: Klee ei pitänyt erityisen tärkeänä motorisen taidon kehittämistä vaan oman *ajattelemisen taidon* kehittämistä. Näitä ei tietenkään pysty erottamaan taiteellisessa toiminnassa, mutta hänen työsään tämä selkeä asenteellinen ero tulee koko ajan ilmi. Viivan kohdalla kysymys on aina esittämisestä, siis representaatiosta, jota ei voi suoraan antaa sellaisenaan.

336

337

¹¹ Eine Linie enthält Energien, die schneidend und zeitraubend sich äußern. Dadurch erhält das

lineare Element eine wechselseitige Beziehung zum imaginären Raum.

6.4 KOMPLEKSINEN KULKU

Kleen pohdintojen äärellä voidaan ajatella, että taiteilijan läheinen suhde luontoon muodon hahmottamisen kautta hallitsee taitajan kaikkea muutakin ajattelemista, kun hän toimii taiteen yhteydessä.

Tässä merkityksessä, muodon antamisen kannalta, Klee otti kaikki muutkin taiteenlajit vakavissaan, erityisesti musiikin ja sen kuuntelemisen. Hän piti musiikillista muotoamista täydellisempänä ja ehdottomampana kuin kuvataiteellista ja tämä ero oli hänelle tärkeä kuvataiteellisen erityislaadun osoittamisessa. Kysymys ei ole arvottamisesta vaan siitä kuinka muoto ymmärretään eri tavalla eri taitojen kohdalla. Muotoa hahmottavan otteen, eli muodon ja muodon takana olevan kontekstin ymmärtäminen, on hyvin erilaista eri taiteen lajeissa.

Tätä kautta on perusteltavissa Kleen ajatus, että minkä tahansa taidon hallitseminen johtaa siihen, että ihminen käyttää tässä oivallettua myöskin muissa yhteyksissä. Joka taiteenlajin tapauksessa hän korostaa, että taiteellinen ajatteleminen tapahtuu toiminnassa. Taidon mukana suurin osa taitajan toimintaa seuraa hänen taitoaan eli on taiteellista. Muotoa antavan työn näkökulmasta maisema ei seiso tuolla itsenään, liikkuessamme se ottaa vastaan liikkeitä. Maisema voi tässä olla siis minkä tahansa modaliteetin avaama maisema. ”Ihminen saa maiseman liikkeelle. Liikkuvat voimat ilmenevät ikään kuin ne olisivat ihmisen suhdetta maisemaan. Tällaisen liikkuvan asenteen me voimme ottaa maisemaa kohtaan. Mikä on lähellä ohittaa meidät nopeasti; mikä on kauempana kulkee mukanamme (säilyy näköpiirissämme).”¹²(1971, 361.)

Kleen muotoa antavassa otteessa tapahtuvan työskentelyn kulkua voisi siis tiivistää vaiheina, jotka ovat kaikki osa samaa dynamiikkaa: Luonto – havainto – ajattelemista+toiminta (jompikumpi herättää toisen). Luonto siis tarjoaa aktiivisuuttaan, jonka lopputuloksena syntyy jotakin joka on muoto, se mikä tulee representoiduksi.

Luonto ei siis tarjoa muotoa kuten klassisessa mimesis-teoriassa, lehden muoto lehden muotoa ja ihmisen hahmo ihmisen hahmoa. Toimintaan ja liikkeeseen sidottuna muotojen ilmituleminen kulkee hyvin mutkikasta tietä ja tässä on syy miksi taitajan ajatteleminen tapahtuu hänelle itsellekin usein käsittämättömänä ja hämmästyttävänä.

Klee ei etsinyt innoittavaa motiivivia mimeettisessä mielessä. Hänen työskentelynsä eteni pikemminkin tulemalla kompleksisemmaksi edetessään ja juuri tämän hän koki kiinnostavana. Mimesis, luonnon

12 Der Mensch hat der Landschaft die Möglichkeit der Bewegung gegeben. Momente sozusagen in dem Verhältnis des Menschen zur Landschaft. Das wäre die Bewegtheit,

die man landschaftlich einnehmen kann. Was nah ist, geht schneller vorüber, was weit weg ist, geht immer mit (bleibt im Gesichtskreis).

matkiminen perinteisessä merkityksessään, katoaa täysin. Mikä lopulta syntyy, on muoto, kuten taulu tai esine, jota voimme tarkastella itsenäisenä kappaleena, emme ainoastaan representaationa. Taideteoksessa ei ole välttämättä mitään, minkä voisi tunnistaa aikaisempien vaiheiden rakenteista.

Aistisesti ”stimuloitunut” (gereizt) viittaa Kleen mukaan kohti alkavan hetken yhteyttä näkemisen esihistoriassa, siihen mikä on mennyt, mikä on side menneeseen. Liike on normi kaikelle, joten kysymys alusta katoaa. Osumme stimuloituessamme normatiivisen liikkeen vaikutukseen, jolloin luova dispositio ottaa meissä muodon: kun itse tulemme liikutetuiksi, huomaamme olevan helpompaa saada muitakin asioita liikkeeseen. (1992, 168.)

Näin ollen kysymys, millä tavalla luonto ilmenee taideteoksessa, ei Kleen luonnonhistorian kuluessa tarkoita syy-seuraus-suhdetta, jossa ilmeni ketju, jota voisi kulkea eteen- ja taaksepäin. Taiteellisen toiminnan ketju pikemminkin aina hukkaa matkan varrella sen, mistä on saanut ideansa. Jokainen toiminnan kohdista synnyttää sellaista, mikä ei kuulu aikaisempaan. Mimeettis-kausallinen ajattelu ei voi selittää miten luonto ilmenee taideteoksessa. Taiteilijan työ perustuu hänen kykynsä tunnistaa omassa toiminnassa hukatut ehdot. Nähdäkseni näin Klee pyrkii kuvaamaan käsitystään ihmisen luovuudesta, ihmisen reaktiokykyä luonnossa.

Abstraktissa todellisuus on säilytetty. Löydämme sillan todellisuuden kokemukseen. Se on tapa hallita konfliktia, joka on elämän ainesta kaikilla aisteilla, jäljittää sen merkitystä, pyrkii parempaan kehittelyyn. <...> Emme voi muotoilla luovuuden olemusta mutta voimme, jossakin määrin, liikkua kohti sen lähdeä. Joka tapauksessa meillä on tämä voima paljastaa luovuuden funktiot siten kuin ne tulevat paljastuneeksi meille.¹³ (1971, 463.)

Klee puhuu abstraktista konkreettisen materiaalin muotona, se voi tulla tunnetuksi ainoastaan tutun materiaalin yhteydessä toimimalla. Tullakseen ilmi, sen täytyy astua muotoon, joka on elävä

13 Mit der Abstraktion ist die Realität bewahrt. Man findet eine Brücke zu den Erfahrungen der Wirklichkeit. Den Konfliktstoff des Lebens mit offenen Sinnen bewältigen, seinem Sinne nachspüren und dabei einen möglichst entwickelten Punkt

erstreben. <...> Wir können ihr Wesen nicht aussprechen, aber wir können dem Quell entgegengehen, soweit es eben geht. Jedenfalls haben wir diese Kraft zu offenbaren in ihren Funktionen, wie sie in uns selbst offenbar ist.

ja todellinen eli sen täytyy olla merkityksellinen (1992, 463). Abstrakti kuvassa on Kleen mukaan aivan muuta kuin teoreettinen rakenne. Se pikemminkin muistuttaa musiikin ja runon abstraktiutta, se ”on olemassa ja tuntee itse itsensä”¹⁴(1971, 463). Tällä tavoin muoto on Kleen sanoin ehdoton (Das Absolute):

**Tästä syystä saattaa ollakin virhe
puhua abstraktista taiteesta.
Tällainen abstraktio on konstruktio,
tekele. Kysymys ei ole lisäämisestä
tai pelkistämisestä: joko jotakin
on esillä, tai sitten se ei ole siinä.¹⁵
(1971, 463.)**

Taiteilijan tehtävä ei kuitenkaan ole abstrakti, vaan Kleen mukaan tehtävänä on sallia muodon olla toimiva organismi, tehdä samaa kuin luonto, rinnakkaisesti, ei siis täydellistää luontoa vaan tuottaa jotakin joka sanoo: se on kuin luonnossa. (1992, 453.) Tavoitteena on ”oppia näkyvän esihistoriaa, kaivaa syvältä ja laskea esiin paljaaltaan. <...> Opimme tulemaan valppaiksi tullaksemme tutuiksi historian kulun kanssa, opimme organisoimaan liikettä loogisten suhteiden kautta, opimme logiikkaa, opimme organismista.”¹⁶ (1971, 69). Kleen käsitys taiteellisesta ajattelemisesta osoittaa miten ihminen toimii, kun hän toimii edellä kuvatulla tavalla luovasti, ei pelkästään mimeettisesti eikä ilman luontoa.

Representoiminen on välttämätöntä taiteellisessa toiminnassa, koska useimpia ilmiöitä, ei voi esittää sellaisinaan tai antaa sellaisinaan. Ilmiöt voidaan siis ainoastaan uudelleen antaa tuntemalla näkyvän esihistoriaa. Kleen pohdinnoissa tulee ilmi kuinka meidän täytyy itse tietyllä tavalla valita ja saada aikaan välineet, joilla me ilmaisemme ”siteemme menneeseen” uudelleen. Luonto ei näytä toimivan suinkaan niin, että jokin ilmaisisi itse itseään ja antaisi sitä kautta meille suoraan välineet. Muotoa hahmottava ote tulee ilmi vasta havainnon ja toiminnan yhteydessä. Dynaaminen on toiminnassa. Se liikkuu sisään, se ei ole staattinen vaan toimintaa. Artikuloinnin ja liikkeen avulla on mahdollista tavoittaa ainutlaatuinen. Hallitsevan liikkeen ja osaliik-

14 ...an und für sich vorhanden ist und empfunden wird.

15 Es ist vielleicht dadurch falsch, von abstrakter Kunst zu sprechen. Diese Art Abstrahiertheit ist konstruiert, gemacht. Es ist kein Fazit möglich, sondern entweder ist dieses Etwas vorhanden, oder es ist nicht da.

16 Man lernt die Vorgeschichte des Sichtbaren. Lernt in die Tiefe graben, lernt bloßlegen. <...> Man lernt früh aufstehen, um mit dem Ablauf der Geschichte vertraut zu werden. Lernt Bewegung durch logischen Zusammenhang organisieren. Lernt Logik. Lernt Organismus.

keiden välillä on orgaaninen yhteys (1992, 235.) Organismi ei Kleellä viittaa suoraan luontoon vaan luonnon kanssa toimeen tulemisen historiaan. Kleen taiteelliseen ajatteluun ei kuulu mitään luonnollista lähtökohtaa, joka tarkoittaa myös, että emme kohta missään vaiheessa tilannetta, jossa luonto antaisi meille taiteen ”ja siksi aina jo on aie havaitsevalle toiminnalle”¹⁷(1971, 375.)

Tuodaksemme meitä liikuttavat voimat takaisin luontoon taiteellisen työn kautta tarvitsemme Kleen mukaan jotakin muuta kuin vain ”selkeästi ajatellun kaavakuvan”(1992, 355). Yleisesti ottaen maalaukset, suurimmaksi osaksi, pysyvät hiljaa paikallaan, vaikka kaikki ovat liikettä. Liike sisältyy kaikkeen ilmaantumiseen (Werdenden). Ennen kuin työ on olemassa sen täytyy ilmaantua, samoin työn täytyy jatkaa ilmaantumistaan ollakseen myös tulevaisuudessa. (Mt.)

Olennaista on ymmärtää, mitä tapahtuu kun taiteellisessa työssä hukkaamme omien lähtökohtiemme asettamat ehdot ja oman toimintamme kulloinkin asettamat ehdot. Tämä kohta on taiteellisen työn tekijälle tuttu, kuvaukset vaihtelevat: Pitkänen-Walter puhui mielikuvan murtumisesta ja uudelleen syntymisestä, Mäetamm kuvasi tietävänsä tarkkaan työskentelyssään ne kohdat, jotka menevät ”häneltä ohi” työtä aloitettaessa ja lopetettaessa, Haapoja kertoi kuinka hänen ammattitaitonsa ytimessä on ollut oppia luottamaan tähän epävarmuutta kohti avautuvaan tuntumaan omassa kehossa, joka tietyssä mielessä aina jo osoittanut miten siihen voi suhtautua. Itse nimesin oman toiminnan ehtojen hukkaamista menettelytavaksi, jossa taiteellinen episteme jäsentää kokemuksen uudelle tasolle: muutosta on vaikea rekonstruoida sen tapahduttua mutta sen tapahtumisesta ja lähteestä (oma toiminta) ei ole epäilystä. Kompleksinen kulku on ilmeinen.

6.5 TOIMINNAN NÄKYMÄTTÖMÄT JUURET

Seuraavaa Kleen ajatusta voi nähdäkseni lukea niin pitkäjäksoisempaan taiteellisen työskentelyyn kuin välittömämpään vastaanottavaan havaintoonkin liittyvänä tehtävänä. Kleen mukaan ennen taiteilijat kuvasivat asioita, joita oli nähtävillä tai asioita, joita ihmiset olisivat halunneet nähdä. Nyt näkyvien asioiden relatiivisuus on tullut selväksi, näkyvä on vain sattumanvarainen erikoistapaus universumissa; on enemmän näkemättömiä mahdollisuuksia kuin nähtyjä. Asiat ilmaantuvat mitä moninaisemmin ja laajemmin ja ovat ristiriidassa heti eilisen/edellisen kokemuksen kanssa. Tämä tarkoittaa, että itse kunkin täytyy nähdä

¹⁷ Und damit liegt der Plan bereit, auf dem sich die rezeptive Handlung abspielen soll.

vaivaa löytääkseen konkreettisen muodon kaikelle sattumanvaraiselle. Liikkeen hahmottuminen vaatii aina aikaa. (1992, 78–79.)

Ajattelemisen toiminnassa on muotoa hahmottavaa ja se tapahtuu suhteessa ihmisen omassa toiminnassa löytyviin orgaanisiin yhteyksiin, keholliseen maailmassa olemiseen. Kehollisessa maailmassa olossaan ihminen ei nojaa ainoastaan siihen, mitä hän on kokenut vaan myös siihen mitä hän on tulossa kokemaan. Näin suuntaudumme johonkin, johon nähden olemme valmistautuneet ja jota olemme valmistautuneet odottamaan, sen sijaan, että käsittelisimme vain, mikä on jo kehollisesti meille tapahtunut. Ihminen ei saa motivoitua periaatteista periaatteen vuoksi vaan ainoastaan tarpeen kohdatessaan (1992, 499). Muuten on vaarana mittakaavan unohtuminen: taide on esimerkki luonnosta, siinä missä jo nähty on esimerkki kosmisesta (1992, 79).

Kleen pohdinnat havainnosta eivät ole psykologisia vaan hän pohtii, kuinka taitajan asemoituminen maailmassa muuttuu edellä kuvatussa ketjussa: kuinka havainto ajattelevan toiminnan yhteydessä muuttuu koko ajan uudelleen, kuinka taiteellinen työ synnyttää jatkuvasti uutta havaintoa suhteessa sellaiseen mitä voidaan kutsua luonnoksi. Tämä tarkoittaa linkkiä sellaiseen mikä on ennen, ja mikä ei useimmissa tapauksissa ole enää luontoa vaan, minkä taiteilija on itse tehnyt luonnoksi, josta voi taas seurata eteenpäin. Tästä syystä Klee muistuttaa, että ennen mitään muodollista alkua, ”ennen kuin ensimmäinen viiva on vedetty, koko esihistoria on jo mukana”¹⁸. (1971, 99–100.)

Kleen loputtomilta tuntuvat pohdinnat ihmisen ja luonnon suhteesta kertovat olennaista ajattelun ja taiteellisen toiminnan suhteesta. Toiminta ja ajattelemisen ovat siis sidottuja luontoon ja tästä nouseviin fyysisiin ehtoihin. Klee pyrkii monella tasolla tekemään kehollisten ehtojen orgaanisia konteksteja paremmin näkyviksi esimerkiksi tutkimalla ihmisen elimistön, lihasten ja tukirakenteen keskinäisiä riippuvuussuhteita. Näiden painovoimaan ja biologiaan juurtuneet ehdot määrittelevät tiettyjä menettelykokonaisuuksia ja siten mahdollisia toiminnan muotoja. Aistittuina mahdolliset toiminnan muodot taas pohjustavat sitä, millaisin korostuksin ihmisen itse kokemansa liike tulee ajattelun kohteeksi. (1992, 344.) Esimerkiksi miltei kaikkia orgaanisia muotoja ja rakenteita voi tarkastella aktiivisten, välittävien ja passiivisten piirteiden kautta. Näille löytyy aina konkreettinen vastinpari toiminnan fyysisissä ehdoissa ja siinä mitä meidän on näiden ehtojen puitteissa mahdollista tavoittaa havainnon kohteena. Mikä ajatelluksi otetussa kokonaisuudessa lopulta koetaan esimerkiksi aktiiviseksi, välittäväksi tai passiiviseksi, riippuu

18 Vor dem ersten Strich eine ganze Vorgeschichte liegt.

havaitsejan asemasta ja tämän mukanaan tuomasta rajauksesta. (1992, 345–349.) Rajauksen keholliset ehdot ilmenevät esimerkiksi optisfyysisessä mittakaavassa, jossa meidän on mahdollista tavoittaa asioita ja tehdä niitä tavoitettavaksi. Olennaista on tavoittaa fyysisesti rajatussa taitavassa toiminnassa elävä yhteys, niin aktiivisuutemme sisällä kuin aktiivisuutemme suhteellisuudessa luontoon nähden. (1992, 344.) Tämä dynamiikka tulee ilmi yksikertaisimmillaan jo viivan kohdalla.

Klee tutkii viivan kohdalla ilmiötä, jossa aktiivinen viivan asettaminen aina myös saa meidät vastaanottamaan muuta kuin pelkästään mitä olimme asettaneet. Pelkillä viivoilla voimme esimerkiksi tuoda nelion läsnäolevan muodon kokemuksemme piiriin. Tämä kuvaa yksinkertaisimmillaan problematiikkaa, jossa Klee etsi mahdollisuuksia investoida erilaisia liikemomentteja kuvassa ja pohtia näkemisen ja ajan kehollisia juuria. ”Kuinka annan muodon liikkeelle tästä tuonne?”¹⁹ (1971, 195). Ainoastaan toiminnan kokemuksellinen paikka alkaa rakentaa, millisiin riippuvuussuhteisiin asiat keskenään järjestyvät (1992, 315). Tämä tarkoittaa myös, että ihminen tekee välttämättä taidetta, joka on suorassa suhteessa hänen aistikykyynsä. Jos muut eläimet tekevät taidetta suhteessa omaan aistikykyynsä, me emme voisi olla varmoja tekevätkö. Aistimisen tapaan sidotun ehdon vuoksi emme pääse siihen käsiksi. Aistikyky ratkaisee sen, minkä kanssa voimme olla tekemisissä taideteoksina. Näin ollen aistikyky myös ratkaisee, miten me ajattelemme taiteellisen työskentelyn (ja havainnon) merkityksen suhteessa siihen kokemistapaan, joka meillä on. Ajatteleva taiteellisessa toiminnassa tulee määrättyksi lukuisista tekijöistä, jotka eivät ole ajattelemista itseään.

Kleen sanoin taiteilija, edellä kuvattujen fyysisten ehtojensa taitajana, on aktiivinen toimija, joka antautuu luonnolle ajatuksissa²⁰. Tämä voidaan ymmärtää tietynlaisena passiona. Tällä tarkoitan asennetta, jossa olennaiseksi tulee sellaista, mikä ei pelkän aktiivisen toiminnan kontekstissa tule useimmiten mieleen. Kleen kielellä tämä ei siis tarkoita, että taiteilija kuvittelee, vaan että hän pikemminkin taitaa luonnon ajattelemisessaan.

Klee ajautuu tätä kohtaa lähestyessään puhumaan myös henkisestä, kun hän yhdistää dynaamisen ja henkisen. Tämä johtuu arvatenkin siitä, että dynaamista ei sinänsä ei voi kuvata, ainakaan tavalla, johon taiteilija itse olisi tyytyväinen²¹. Dynaaminen on tulemi-

19 Wie gestalte ich die Bewegung von hier nach dort?

20 Kleen luento Über die moderne Kunst (1945) voidaan lukea tämän kuvauksena.

21 Tämä problematiikka tulee ilmi paljon pidemmälle vietynä Kandinskyn kirjoituksissa.

sensa tilassa, pysyvää transformaatiota. Kuitenkin edes jonkin asteisen dynaamisuuden kuvaaminen vaatii, että taiteilija oivaltaa jatkuvan muuttumisen siinä, mitä on tekemässä. Emmehän edelleenkaan ajattele, että jo opittu ja ymmärretty takaisi onnistumista taiteellisessa työssä, tarvitsemme jotakin muutakin. Tätä vasten voidaan ehkä ymmärtää, miksi taidetta halutaan kuvata henkisenä tapahtumasarjana. Ristiriita tulee jo esiin kaikkein yksinkertaisimmissakin kuvaustilanteissa: jos kuvaamme kävelemistä erillisinä kuvina, käveleminen on kuitenkin kaikkea muuta kuin sen kuvat. Se mikä tekee kävelemisestä kävelemistä tulee ilmi toisin kuin kaikki muu luonto.

Dynamiikka näyttää viittaavan ulos maailmasta ja siksi henkinen saattaa tuntua osuvalta ilmaukselta. Klee kuitenkin koko ajan korostaa, että taiteilijana ihminen asettaa itse itsensä suhteeseen tämän- ja tuonpuoleisen kanssa. Tämä suhde voi paljastaa vapauden alueen, joka ei ole täällä eikä tuolla, vaan juuri kysymisessä ja epävarmuudessa. Hän itse toteuttaa tätä ajattelemalla, että teos ei ole kohta, jossa asiat ovat tehty lopullisesti valmiiksi. Edellä jo esitinkin ajatuksen, että Kleen koko tuotanto muodostaa dynaamisen kokonaisuuden, jonka osana hänen visuaalinen ajattelunsa on päätynyt tiettyihin lopputuloksiin, jolloin jotain dynaamisesta tulee näin esitetyksi. Mikään teoria tai usko tämän- tai tuonpuoleisen luonteesta ei anna tällaista vapautta eikä siksi voi taata mitään taiteellisessa työssä. Ehkä henkinen onkin tässä pikemminkin kysymistä ja vain valmistautumista epävarmuuteen²².

6.6 DIALOGIN MAHDOLLISUUS

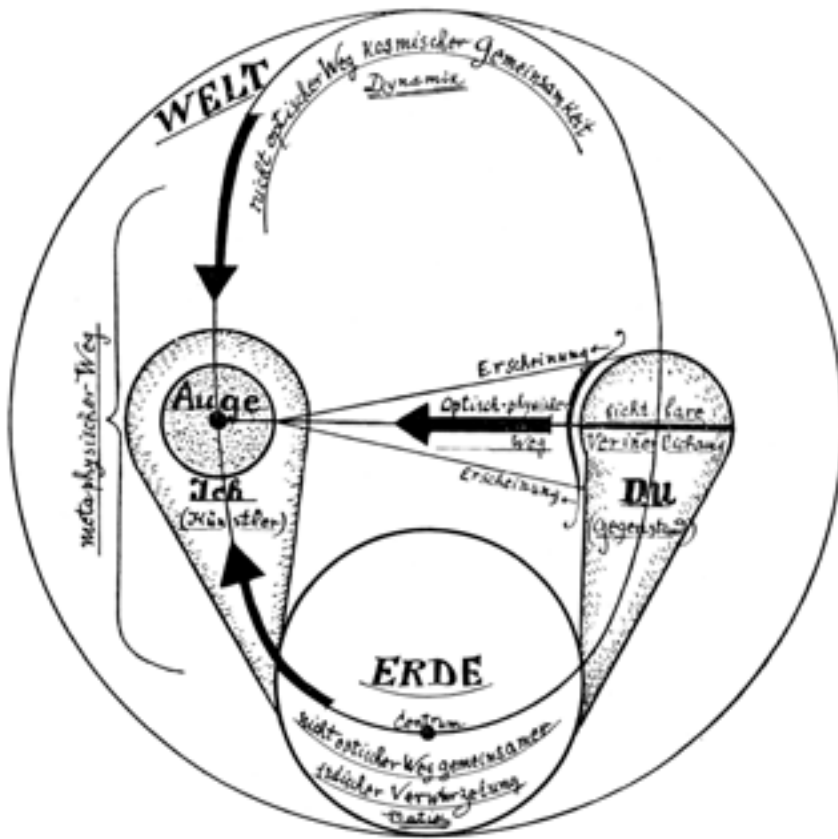
Klee on erityisen tunnettu ajatuksesta, että teos on tehtävä siten, että se opastaa sen vastaanotossa. Maalaus on tehtävä niin, että se kertoo, miten sitä on katsottava²³. Hän siis korostaa yhteyttä taiteilijan ja vastaanottajan välillä. Teos on se, mikä yhdistää. Kun taiteilijalla on ajattelemisen toimintana, vastaanottajalla on ajattelemisen aistisissa kokemuksessa.

Katselija on tavallaan taiteilija myös itsekin, liikkuminen tapahtuu ikään kuin toisessa suunnassa kuin taiteilijalla. Hänkin liikkuu ja siksi ymmärtää aikaan sidotulla tavalla. Ensin fyysisesti: yksinkertaisintakaan pintaa silmä ei vastaanota siten, että kaikki olisi esillä yhtäläisellä intensiteetillä yhtä aikaa. (1992, 358.) ”Silmä, kuin laiduntava eläin, tunnustelee maaperää ylhäältä alas, oikealta vasemmalle, kaikkiin

22 Ehkä Tove Janssonin usein lainattu lause tiivistää kaiken meille tässä yhteydessä tarpeellisen henkisyyden: ”Kaikki on epävarmaa, siksi voimme olla levollisia.”

23 kts. Klee, Paul. 1970. *Unendliche Naturgeschichte*.

Paul Klee
Neliyhteys



344

Auge	silmä
Centrum	keskusta
Du(Gegenstand)	sinä(kohde)
Dynamik	dynamiikka
Erde	maa
Erscheinung	ilmaantumistapa
Ich(Künstler)	Minä(Taiteilija)
metaphysischer Weg	metafyysinen tie
nicht-optischer Weg	ei-optinen tie
gemeinsamer irdischer	
Verwurzelung	yhteenkuuluvuus maisten juurien kautta
kosmischer	
Gemeinsamkeit	kosmisen yhteenkuuluvuus
optisch-physischer Weg	optis-fyysinen tie
sichtbare	
Verinnerlichung	visible intensity
Statik	staattinen
Welt	maailma

345

niihin suuntiin joihin se kokee tarvetta. Se kulkee polkuja, jotka sille on asetettu työssä, työssä, joka itse sai olemassaolonsa liikkeen kautta ja tuli pysäytetyksi liikkeeksi”²⁴ (1971, 359–360). Silmän liike on kiinni siitä miten teos on organisoitunut. Jos teos on rakennettu selkeästi jatkuvia laatuja kehittämällä, silmä liikkuu laiduntaen niiden laatuja väliä, jotka sitä miellyttävät, jokaisen laadun suosiollisuudesta nauttiminen vie oman aikansa. (Mt.) Teosmateriaalin ytimessä on siis vapautettu taju uusista mahdollisuuksista, jotka ylittävät jo vastaanotetun valtakunnan. Astumalla sisään dynaamiseen konstruktion, voimme havaita inhimillisen sisällön näkyvässä muodossa sisäisesti. Teoksen kohdatessaan katsoja on ”figuroitunut” sisäisesti, oman olemuksensa pohjalta. Hän on ”sisäisesti täynnä muotoa”²⁵. (1971, 383.) Näissä Kleen kuvauksissa tulee selkeästi ilmi, kuinka yhteys on aistisessa. Kaksi erilaista kokemisen tapaa liitetään suurempaan kokonaisuuteen, joka on kuvattu *neliyhteys*piirroksessa.

Hän avaa piirrosta esimerkiksi seuraavasti: optisen penetraation lisäksi on olemassa ei-optinen intiimi fyysinen kontakti, joka tavoittaa silmän maahan sitoutumalla, kuten on myös ei-optinen kontakti kosmisen siteen kautta. Painovoimaan nähden hakeudumme aina tasapainoon, ”seisoen vaikka voisin ihan hyvin pudotakin”²⁶, kaipaamme kohti dynaamista, kun pyrimme vapaaksi maallisista siteistä, esimerkiksi uudessa ja lentäessä rikomme siteitämme liikkeen avulla. Kaikki tavat kohtaavat silmässä kääntyen muodoksi, johtaen ulossuunnattuun näköön ja sisäiseen näkemykseen. (1971, 66–67.)

Ottaessaan edellä mainitun kuvan esiin kirjassaan *Kannettava filosofinen sanakirja* (1992c, 92), Varto katsoo kuvan olevan tärkeimpiä historiallisia kuvauksia dialogista. Jotta kohtaamisessa voisi olla kysymys minkäänlaisesta yhteydestä, yhdessä kokemisesta, ymmärtämisestä, toisiaan kohti joutumisesta/vetämisestä, kohtaaminen edellyttää, että luonto, josta tässä on ollut puhe, sulkee sisäänsä koko tapahtumisen. Luonto on siis synnyttänyt ajattelevan toiminnan ja ajattelemisen aistisessa suhteessa. Aistisuus ei tässä yhteydessä tarkoittaisi yksittäisten aistien aistimellista antia tai edes niiden synteettistä luomusta ymmärryksessä vaan ihmisen asettumista avoimena samaan maailmaan, jossa taideteoskin on. Avoimuudesta puhuminen herättää aina kysymyksiä, mutta toisaalta voimme ajatella, että olemme koko elämämme olleet

24 Auf diese Weise tastet das Auge gleich einem grasenden Tier die Fläche nicht nur von oben nach unten, sondern auch von links nach rechts und in jeder Richtung ab, zu der ein Anlaß gegeben ist. Es begeht die Wege, die ihm im Werk eingerichtet,

welches selber bewegt entstanden war und festgelegte Bewegung wurde.

25 ”Inwendig voller Gestalt.”

26 Stehen, trotz allen Möglichkeiten zu fallen.

avoimia jollekin muulle. Tällaista kokonaisuutta vasten meissä on luonto, josta olemme eriytyneet olennoiksi, joilla on kyky kävellä ja ajatella, ja joilla sanomme tavallisesti olevan viisi aistia. Tämä on kaikkein tärkein yhdistävä tekijä, maalliset juuret, joista Klee puhuu. Silloin kun toiminta ja vastaanottaminen ovat vastakkain, maalliset juuret, luonto itsessämme, on ratkaiseva tekijä toisiamme ymmärtäessämme. Liikkeet asettuvat yhteyteen esineen, kohteen ja sen lähtökohdan kanssa: kummatkin ovat maasta. Maa ei ole aistista vastaanottoon liittyvän yhteisyyden merkityksessä, se ei ole fiktio. Aistein jaettu maailma on mahdollinen maallisten juurten kautta, jotka ovat kaikkien ihmisten taustalla: kaikkien ihmisten juuret ovat yhteisessä maassa ja luonnossa, kuten Klee sanoo.

Aistinen vastaanottaminen aloittaa siitä mihin taiteellinen toiminta on pysähtynyt. Optisfyysinen tie on mahdollista vain saman luonnon kautta ja sen kautta ihmiset myös pyrkivät ymmärtämään asioita. Teorian kautta vastaanottaminen tavallaan kieltäytyy yhteisen ymmärtämisen mahdollisuudesta, poistamalla ainoan mahdollisen osuvan merkitysyhteyden. Teorian kautta toisen ymmärtäminen aina kolonialisoi tai totalisoi toisen alamaisekseen. Kun emme halua antautua dialogiin, hallitsemme omaa vastaanottamistamme teorioillamme: lopullinen selitysmalli on aina tyydyttävämpi. Kleen ajatusten kannalta teoreettinen lohduttavuus ei tuota vastaanottamista vaan ainoastaan teoksen selittämistä joksikin muuksi kuin mitä se on. Klee painottaa, että kohtaamisen itsessään täytyy olla vastaanottamista, hahmottamista juurten kautta, johon silmän liike on sidottu: taiteilijan työn täytyy pysyä toimintana, jotta vastaanottaminen edellyttää aistista suhdetta luontoon. Näin kumpikin puoli (taiteilija ja vastaanottaja) ovat osa päättymätöntä luonnon historiaa: ovat luonnonilmiöitä, sitoutuessaan ainoastaan luontoon.

346

6.7 KOKOAVIA AJATUKSIA KLEESTÄ

Kaikesta järjestelmällisyydestä huolimatta kokonaisuus, joka näyttää olevan Kleen kuvallisen ajattelun merkitysyhteytenä, on oudolla tavalla irrationaalinen. Siksi hän palaa vetoamaan asioiden orgaaniseen yhteen kuuluvuuteen (kts. 1992, 235). Kleen erittelemät elementit ja niiden väliset loogiset suhteet toimivat *selityksen ja niille tehdyn harjoituksen yhteydessä*, mutta kuvan kokonaisuus, joka sitoo kuvalliset elementit, tai muodot muodostelmaksi lopulta aina puuttuu. Symbolit ja elementit ovat tämän puuttuvan tavoittelemisen välineitä ja jotta tämä tavoittelu olisi tietoista, on tärkeää, että elementit pysyvät tarpeeksi puhtaina itse kuvassakin. Se mitä tavoitellaan aina uudestaan, työ kerrallaan, kutsutaan Kleen ajattelussa muodoksi. Muoto liittyy myös kaikkien organismien tapaan muotoutua kohti ainutlaatuista kokonaisuutta. Hän puhuu myös organismeista samaan tapaan kuin

347

muodosta, tässä muoto on ainutlaatuisen kokonaisuuden ymmärtämistä sen individuaalien ja dividualien elementtien oikeana suhteena ja yhteenkuuluvuutena. Inhimilliseen toimintaan liittyy aina muotoa antava piirre, joka taiteilijan työssä voi asettua toimintaa ohjaavaksi periaatteeksi: jo tiedetystä, jo nähdyistä ei voinut johtaa onnistunutta maalausta, koska jo nähty (staattinen) ikään kuin tuottaa vain oman ontologisen piirinsä, omat olionsa ja omat sisältönsä. Näistä taas ei voi johtaa jälkikäteen sitä mistä ne ovat syntyneet.

Taiteellisessa muotoa antavassa toiminnassa tutkimisen alla on myös, mitä kaikkea toiminta kerää yhteen ja mitä kaikkea se sallii. Valmis käsitys, myytti, paradigma tai oppi ei salli vaan määrää. Sen sijaan neliyhteydessä taiteilija on tekemisissä (luonnon) muotojen/olioiden kanssa, jotka eivät joudu johonkin piiriin tai tule esineiksi pelkästään jo nähdyin/ihmisen (kosmisen) maailman tarpeiden mukaan.

Klee pohtiikin paljon mahdollisuuksia ikään kuin sisällyttää eri sääntöjä, eri lainalaisuuksia, jotka itsessään ovat tosia ja toimivia, yhteen kuvaan. Moninäkökulmaisuus ei Kleen kohdalla tarkoita ”paremman kokonaiskuvan saamista” tai ”asioiden suhteellisuuden” toteamista. Kleen tarkoituksena on aikaan saada liikettä katsojassa hyvin konkreettisella ja lihallisella tavalla. Kleelle kaikkein tärkeintä oli katsojan aktivoituminen sellaisen järjestyksen tasolla, johon kaikki muutkin näkyvät oliot kuuluivat, painovoiman ja sitä tottelevien lihasten piirissä.

Kleen ajatus muistuttaa fenomenologista lähtökohtaa, että ihminen on maailmassa kaikkien muiden olioiden kanssa eikä tämän yli tai ohi voida ajatella muunlaista tai ihmiselle muuten ymmärrettävää olemassaolon tasoa. Tämä yhteiselon taso on Kleen yhteydessä maa, joka on yhteinen ja siksi juuret sille, että jonkin voi ymmärtää ja että jokin voi tulla ylipäättään ymmärryksen kohteeksi. Aidosti toiset, kuten tutkimuksen tai ymmärtämisen kohteet, eivät ole kokonaan erilaisia kuin ihminen. Ihminen on myös ei-ihminen, eläin ja olio siinä järjestyksessä, missä kaikki muutkin. Kleen kuvaama maallisuus on edellytys, että havainnon tekijä ja kohde kuuluvat samaan merkitysyhteyteen: ne ovat eri, mutta maalauksessa ne sivuavat, koskettavat, tunkeutuvat toistensa alueelle. Kaikki nämä ilmiöt ovat kuitenkin esimerkkejä siitä, etteivät ne voi vallita toisiaan, muuten ne katoaisivat, eivät olisi olemassa.

Postmoderni näkökulmamme on luonut uudelleen yhden tarkastelukulman, jonka alla tarkastelemme eri näkökulmia lihattomasti ja tästä johtuen, emme tarkastele asioita niiden oliollisessa suhteessa vaan käsitteellisessä tilassa, jossa teemme mahdolliset näkökulmat itsellemme mielenkiintoisiksi, esimerkiksi filosofisesti tai poliittisesti. Kleelle ihmisen tieto, havainto, luonnon tarkastelu, lait ja invarianssit osoittautuvat

vain esimerkeiksi kokonaisuuden moninaisuudesta, eivät sen selityksiksi. Kokonaisuus täytyy ratkaista jokaisen työn kohdalla uudelleen. Tästä syystä hänen ajatuksensa maalaamisesta päättymättömänä luonnon historiana on osuva ja ymmärrettävä.

Kleen hahmottelemassa kokonaisuudessa ihmisen lähtökohta asettuu yhteyteen myös näkemisen kohteen lähtökohdan kanssa. Molemmat ovat maasta, niiden juuret ovat painovoimassa, jonka piirissä kaikki maalliset, konkreettiset oliot järjestäytyvät. Kaikki painovoiman piirissä oleva tarkoittaa maailmassa olemista. Tämä yhteys näkyy niiden kosmisessa yhteenkuuluvuudessa, siinä kuinka oliot vaikuttavat ja asetuvat toisiinsa esimerkiksi tasapainon erilaisissa ilmiöissä. Tämä tarkoittaa, että ne ovat oikeasti olemassa – ne eivät ole fiktiota. Optis-fyysinen ulottuvuus osoittaa aina kohti asioiden olemassaoloa, maallis-kosmisen ymmärryksen ansiosta emme näe mitä tahansa vaan näemme olioita, jotka sopivat maailman. Tunnistamme itse yhtenä maailman olioista sen tavan, jolla asiat etsivät omaa paikkaansa näkyvässä kokonaisuudessa.

Nykypäivän keskustelussa Kleen tapa muotoilla ajatuksensa tuomitaan taiteen piirissä usein vanhanaikaisina. Nykyaikana on ilmenyt kuitenkin tutkimusaloja, joiden piirissä Kleen ajatukset voisivat olla osuvampia kuin mitä ollaan tähän mennessä osattu ottaa huomioon. Esimerkiksi ekologian ja estetiikan suhdetta koskevassa keskustelussa on nähtävissä suuntia, joissa ihmisen ja luonnon suhde saa piirteitä, jotka muistuttavat enemmän Kleen kuvaamaa modernin maalaustaitteen dynamiikkaa kuin mitään tiettyä sosiaalipoliittista tilannetta tai tarvetta (Morton 2007). Kokonaisuus ja sen kohtaaminen inhimillisellä toiminnalla ovat jälleen tulleet ekokatastrofin myötä ajattelumme keskiöön. Vadén (2006, 70) muotoilee nykyajattelun vaatimuksia siten, että ”kulttuurin selviäminen, kehittyminen – sen ”eloonjäänti” tai ”menestys” – ei ole seurausta sen uskomusten oikeellisuudesta tai virheellisyydestä; ei ehkä sen uskomuksista lainkaan.”<...>” itse asiassa mitään kohtaamista ei ole, vaan yhteisen pyynnin ja saannin menot”. Ajatus on yhteneväinen Kleen huomion kanssa, että emme missään vaiheessa joudu tilanteeseen, jossa luonto antaisi meille taiteen. Pikemminkin näistä pyynnin ja saannin menoista ihminen ja taiteilija voi yrittää poimia itselleen tärkeää ja tätä Klee on kirjannut meille kuvissaan ja teksteissään ”päättymättömänä luonnon historiana”.

Tietoisuuden tutkimuksessa Noë on tuonut mukaan ajatuksen aistisesta kritiikistä ja sen merkityksestä kaikkea havainnollista läsnäoloa koskevassa toiminnassamme. Aistinen kritiikki tarkoittaa, että meidän täytyy tietyllä tapaa alistua luonnolle siinä merkityksessä, että saamme itsessämme aikaan tiettyjä liikkeitä, jotta se mitä on edessämme, esimerkiksi taideteos, avautuisi merkityksellisenä. Tähän kritiikkiin

astuessamme taideteoksen kohtaaminen on Noën mukaan syytä kuvata pikemminkin hyvin Kleetä muistuttavalla ilmauksella: tulemme tutkivan liikkeemme seurauksena opetetuiksi näkemään havainnon kohteen tai taideteoksen. (Noë 2012, 125–127.)

Varto epäilee omassa analyysissään Kleen neliyhteydestä, ettei tämä ajatus yhteenkokoavasta ja siksi muotoa antavasta yhteydestä ole ymmärrettävissä nykyisessä representaatiofilosofiassa, koska jälkimmäisessä ei ole muuta kuin ihmisen maailma, kuten tieteessäkin, jossa on vain representaatio maailmasta, joka on saavutettu havainnon ja metafyyristen oletusten kautta (1992c, 92–93). Tämä tarkoittaisi Kleen käsitteiden pitäytymistä staattisen todellisuuden ilmiöissä, eli pelkästään jo nähdyntodellisuuden sisällä, jossa metafyyristä yhteyttä yritetään konstruoida.

Kleen neliyhteyden komponentit eivät ole minkään todellisuuden rakennetta metafyyrisessä mielessä vaan jonkin ilmaantumisen hetkeen kuuluvien suuntautumisten intuitiivista ymmärtämistä. Tällaisen ymmärtämisen voi esittää aina jollakin muullakin tavalla. Ilmaantumiseen kuuluva ei tarjoa muuta pätevyyttä kuin tietyn arvauksen siihen suuntaan, että jonkun toisenkin ihmisen järki huomaa maailmassa siihen kuuluvan ykseyden/identiteetin. Identiteetin oletus on osoitus, kuinka tietoisuus, pään sisäinen toiminta ja abstrakti ajattelu osuvat kuitenkin yhteen koettavan kanssa. Tämän ykseyden ilmitulemisen erityispiirre on metafyyriseen asetukseen verrattuna, että sen edellytyksenä on havainto: koettava (dynaaminen) aina on satunnaista suhteessa ajateltuun ja päätelyyn. Tässä näkökulmassa juuri satunnainen (dynaaminen) todistaa yksittäisiä kohtia ajattelusta vaikkei koskaan sitä kokonaan. Taiteilija saa maailmaa esiin yksittäisissä teoksissaan, toisaalta tuotantonaan, vaikkei koskaan onnistu siinä kokonaan. Muodot tulevat tunnetuksi tapaus kerrallaan, pitäytymällä riittämättömässä, näkemisen kokemuksessa. Jos ihminen yrittää suoraa tietä järjestyksen paljastamiseen, Varton (2008b, 62) sanoin ”hänen käteensä jää vain joukko abstraktioita, jotka voivat olla mitä tahansa tai eivät ehkä mitään.”

Kleen elämäntyöllä oli selkeä pedagoginen painotus, tämä tarkoitti kuvallisen ymmärryksen, meihin kulttuurimme jäsenenä kasvaneen näkyvän esihistorian, tuntemista. Klee ei siis tavoittele kuvallisissa tutkimuksissaan järkeä tavanomaisessa lainomaisuuden tai järjellisyuden mielessä. Hänen kuvallinen logiikkansa ei ole siis muodollinen kieli, jona monet Kleetä tulkinneet ovat häntä halunneet lukea, se ei siis ole oikeaa ajattelua minään psykologistisena sääntönä. Kleen taiteellinen työ on pikemminkin tutkimusta sellaisista periaatteista, joilla ykseys kaikkien ajateltavaksi, koettavaksi ja tarkasteltavaksi tulevien taustalla voidaan saavuttaa ja säilyttää puhumisessa, ajattelemisessa ja ajattelussa, siis kuvissa ja käsitteissä. Niin sanoilla kuin kuvilla ei ole sinänsä merkitystä,

jollei ole olemassa aluetta, joka antaa tämän merkityksen. ”Voin yrittää sanoa – tai piirtää, maalata – kuinka painokkaasti tahansa jonkin ilmauksen, mutta mikäli se on vain minun, se ei liitä yhteen mitään, se ei kokoa oliota ja merkitystä niin, että joku muukin ymmärtää (Varto 1992c, 94).” Kuva on tässä suhteessa kuitenkin sanaa havainnollisempi paljastaja ja Kleen opetukset ovatkin jatkuvaa liikkumista kuvien ja sanojen välillä. Kuva pakottaa katsomaan ja keksimään kieleen uusia ilmauksia. Sanat ja käsitteet antavat syitä katsoa kuvaa tarkemmin, jos siitä jäi jotakin huomaamatta. Kleen pedagoginen työ on siis niin sanana kuin kuvanakin yritystä artikuloida ”muotoa hahmottavaa”, joka on jokaisen työn ja harjoituksen kohdalla *ikään kuin* huulilla tai maalarin sormenpäissä.

350

351

Tutkimuksessani olen pohtinut visuaalisen ajattelun monitasoista ilmenemistä näkyväksi tekevissä käytännöissämme (havainnossa, taiteellisessa toiminnassa) ja toisaalta kuinka visuaaliset käytännöt ovat harjoittajalleen paikkoja ottaa vastuuta omasta visuaalisesta ajattelustaan. Tutkimusta tehdessä taiteidenvälisistä kokemuksista nousseelle tutkimusmotivaatiolle löytyi tapa artikuloida se diskurssina visuaalisesta: *kun kulttuurinen käytäntö löytää visuaalisen ajattelunsa, merkitys on silloin ilmaantumisessa ja tavassa tulla ilmi.*

Kutsuin tätä merkitystä taiteellisen toimintani erittelyssä syntyneiden oivallusten jälkeen käsitteellä *taiteellinen episteme*. Käsite rinnastuu Foucaultin (2005; 2010) epistemen ajatukseen siitä, kuinka visuaalinen on riippuvainen ajallisista, paikallisista ja muuttuvista epistemeistään. Taiteellinen epistemen käsite osoittaa kuinka tällainen ehdollistuminen toteutuu myös yksittäisessä toimintapiirissä, elävällä toiminnalla rajattuna merkitysyhteytenä. Kun taiteellinen episteme tulee esille taiteellisessa työssä, voi syntyä tietoinen pyrkimys suunnata taiteellisen toiminnan kulkua ajatteleamalla visuaalisesti: asettaa päämääriä ja pohtia tekniikoita, jotka eivät ole johdettavissa taiteellisesta toiminnasta, mutta jotka eivät ilman sitä olisi tulleet ilmi. Kysymys on kyvystä nähdä, saattaa ja asettaa, jotakin välttämättömän kehityksen tilalle.

Tutkimusraportissani tarkastelin taiteellisen epistemen ilmiön läsnäoloa kulttuurissa taiteelliseen työhön ja sosiaaliseen elämään kuuluvana dynamiikkana esimerkiksi taiteellisen tutkimisen, työkalun filosofian, mimesiksen antropologian, visuaalisen kulttuurin, nykytaiteen, esteettisen kokemuksen, mielikuvituksen, havaintoteorian sekä lihan viisauden diskurssien kautta. Taiteilijahaastatteluissa ja puheenvuoroissa hahmottui kuinka taiteellisella epistemellä viitataan myös arvovalintaan, jossa visuaalisia käytäntöjä ei tarkastella ainoastaan suorimpana tienä kommunikaatioon, politiikan välineinä, vallitsevan tilan analyysinä ja poliittisten ihanteiden muodollisena omaksumisena vaan *vastaamisena taiteelliseen epistemeen nähden*. Vastaaminen taiteelliseen epistemeen päin viittaa sellaisen keskustelun löytämiseen, jossa halu luottaa toiseen ja toisen tekemiseen voisi syntyä.

Taiteellisen epistemen ymmärtäminen osana näkyväksi tekemisen problematiikka, johti tutkimuksen suuntautumaan genealogiaksi visuaalista ajattelua demystifioivalle keskustelulle. Visuaalisen ajattelun kuvauskategoriolla haastan erityisesti tutkimusalallani kuvataidekasvatuksessa vallitsevia käsityksiä ajattelun ja reflektion tehtävistä, vaikka tämä kritiikki ei sinänsä ole ollut tutkimukseni päätehtävä. Kritiikin tarpeen osoittaminen oli kuitenkin välttämätöntä, koska se

oli samalla myös kritiikkiä itseeni kasvaneita ja kasvatettuja käsityksiä kohtaan. Valitsemani diskurssin perusteet nojaavat erityisesti ranskalaisen fenomenologisen filosofian menetelmällisiin käsitteisiin, joiden tarkoitus ei ole väittää jotakin vaan asettaa visuaalinen kontekstiin, jossa ei voi – menetelmällisesti – ottaa käyttöön reflektion, filosofian tai tieteen välimatkaa luovaa välinettä.

Vallitseva tutkimuspuhe visuaalisesta todellisuudesta osoittaa, että tavallisessa kriittisessä keskustelussa näkyvä ja todellinen eivät kytkeydy toisiinsa. Tutkimusparadigmasta riippuen näyttää olevan erilaisia syitä olettaa, että olemme tietoisia todellisuuden rakenteista ja elementeistä, jotka ovat ratkaisevilta osin näkymättömiä esimerkiksi geenit, atomit, subjektiivisuus, tunteet, valtarakenteet, visuaaliset järjestykset tai hyperobjektit. Jokainen tutkimusala tuottaa näkyvän ja todellisuuden erosta tutkimuskohdettaan perustelevan projektin, johon nähden ala voi saavuttaa ja osoittaa tuloksiaan.

Niin uskonnolliset, kaupalliset kuin pedagogiset organisaatiot hyödyntävät tätä kokemuksen ja todellisuuden yhteensopimattomuutta. Ne ehdottavat tapoja ymmärtää ja ottaa huomioon näkyvää syvempiä periaatteita yhdistämään eri mittakaavoja, joiden kanssa itse kunkin täytyy elää. Havaitseminen korvataan metaforien systeemillä, kuvilla, jotka toimivat kuin termit valmiissa kielessä. Humanistisilla aloilla tutkitaan representaatiota jostakin näkymättömistä rakenteista ja realismi edellyttää näiden rakenteiden olemassaolon tiedostamista. Tieteessä todellisuus esitetään tieteellisenä representaationa ja realismi edellyttää tämän hyväksymistä. (Vadén 2006.) Näkymättömän todellisuuden mittakaava ylittää ihmissilmän ja on tavoitettavissa ainoastaan epäsuorasti esimerkiksi teoriaan sidotuilla metaforilla tai koneilla. Näin ”todellista” on se mikä tulee näytetyksi ”näkyvänä” toisille.²⁷ (esim. Haapoja 2015.)

”Harjaantunut totuus” näkyvästä todellisuudesta on, että perspektiivinen todellisuus (mesosfääri) ymmärretään banaaliksi – näkyvyys ei voi toimia todellisuuden kriteerinä. Näkyvä todellisuus on konstruktio, joka on saatu todellisuudesta, jota emme näe. Koska aistinen, yksilöllinen, inhimillinen mittakaava ei ole sovellettavissa todellisuuden mittakaavaan, havaitseminen saa tässä tarpeellisen tehtävän: havainto on konstruktio/illuusio, joka tekee tavallisen elämän mahdolliseksi mutta se ei ole todellisuutta. Nykyisessä kriittisessä mielialassa *kokemus* todel-

352

353

27 Tästä Terike Haapojan lähes koko tuotanto on esimerkkinä ja tutkimuksena.

lisuuden suuntaan astumisesta tuotetaankin ikään kuin ”pääsynä pois illuusiosta”, ei nähtynä maailmana, vaan tiedostamisprosessina.

Oman tutkimusalani kuvataidekasvatuksen piirissä vallitsevassa ihmis- ja oppimiskäsityksessä voidaan tunnistaa ihanne tiedostamisprosessista. Tiedostamisprosessin pedagogisen tuottamisen mekanismeja voi luonnehtia karkeasti jaoteltuna kahdelta suunnalta. Toisaalta viittaa humanistisille aloille tuttuun reflektioperinteeseen, jossa ihminen/ajatelu on tuomittu kaiken affektiivisuuden viereen. Näin voidaan tutkia näkyvää representaation idean mukaan, jolloin näkyvällä on pelkästään inhimillinen merkitys. Käsitteessä on sopivaa ajatella, että mitä kattavammassa ja monimuotoisemmassa otteessa todellisuusrepresentaatiota otetaan huomioon, sitä tuottavampia voidaan olla niin positivistisessa kuin kriittisessäkin mielessä. Näkyvän manifestaatiot, objektit, identiteetit, suhteet, paikat ja tapahtumat, tulkitaan ihmisten itsensä tuottamien järjestysten välttämättömyydeksi. Tämän lisäksi voidaan puhua ekologisesti orientoituneesta tiedostamisprosessista, jossa edellytyksenä on oivaltaa, kuinka oliot liittyvät toisiinsa tavalla, jota ihminen ei voi katkaista eikä siis nähdä. Ihminen on luonnonoliona välttämättä tuomittu näkemisessään tietyn oliokokonaisuuden sisään. Näkyvän manifestaatiot, objektit, identiteetit, suhteet, paikat ja tapahtumat, tulkitaan inhimillisen ylittävän järjestyksen välttämättömyydeksi. (kts. Kallio-Tavin & Pullinen 2015; Göthlund, Illeris, Jonsdottir, Thrane & Tuovinen 2015.)

Kuten tutkimuksessani aiemmin kuvasin, itse visuaalinen saa tässä pedagogisesti hallinnoidussa tiedostamisprosessissa lopulta deterministisen ja siksi kapean merkityksen, vaikka visuaalisen katsotaankin koko ajan liittyvän kaikkeen, kuvina, taiteena, puheena ja valtapoliittisina etuliitteinä. Visuaalinen kaventuu konstruktiksi, jonka ilmitulemisen tavat ovat ihmisen tarpeiden hallinnassa, tietoisesti tai tiedostamatta. Visuaalisesta ajattelusta tulee näin reflektion tunnistama tehtävä, osana toivottua tiedostamisprosessia. Kapean visuaalisuuden idea on paradigmaattisesti tarpeellinen, jotta tietyn oletetun ilmiöperustan mukainen kokonaiskuva havainnon ehdoista toteutuisi. Ilmiöperustalla tarkoitan oletusta sellaisesta todellisuuden tasosta, joka usein otetaan annettuna, joka ei sinänsä tarvitse kritiikkiä. Tästä esimerkkeinä mielikuva kokemuksesta rajattuna territoriona tai sosiaalisesta tilasta katseiden systeemiavaruutena tai kehosta kulttuuriselle tulkinnalle aistidataa tuottavana fysiologisena yksikkönä.

Itsensä jakaminen kehon sisä- tai ulkopuoleen, tai itsensä ja toisten asettaminen yhteiseen näkyvyyteen toisiaan katseleviksi, etään-tyviksi ja lähestyviksi ”kehoiksi”, ei vielä takaa tai auta ymmärtämään kontekstia, jossa elämänsä eläminen tekee jotakin näkyväksi. Sen sijaan näihin käsitteellistysiin jo kuuluu jokin käytännöllinen ymmärrys siitä

kuinka identifioimme visuaalisen maailman ja itsemme sen osana. Aina on jo ”tieto” siitä, mikä näkyy ja mitä olen valmis tekemään siihen nähden. Visuaalinen ajattelu on osa kaikkea mikä elämässä tapahtuu riippumatta siitä, mitä uskon, muistan tai ajattelen itselleni tapahtuvan. Visuaalisen ajattelun tulos, havaitsemisen yksittäinen historia, siksi kattaa ja antaa ilmaantumisen mahdollisuuden havaittaville ilmiöille. Se takaa, ettemme näe itseämme ulkopuolelta siinä kontekstissa jossa aistiminen syntyy. Visuaalisessa ajattelussa kysymys ei siis ole katsomisen tavoista vaan visuaalinen kuuluu itse olioon. Visuaalinen ajattelu pikemminkin aina avaa havainnollisena pysyvälle toiminnalle tietä, osoittamalla kuinka tutkimuskohde säilyy visuaalisena toiminnassa, joka samalla tekee näkyväksi tähän tarvittavaa ymmärtämysyhteyttä. Visuaalisen ajattelun kannalta ilmiöperustan oletaminen ei ole välttämätöntä havainnon visuaalisuudelle. Tutkimuksen kautta visuaalinen ajattelu tuli ymmärrettäväksi ehdoksi sille, että visuaaliset käytäntömme ja niiden jakaminen, visuaalinen elämisaailma, eivät synny tyhjästä tai itsensä ulkopuolelle, kuten ei myöskään reflektio.

Edellä selvisi myös, että keskustelu visuaalisen ja ajattelun luonteesta ja paikasta on samalla valtapeliä oikeudesta käyttää omaa mielikuvitustaan ja silmän ensisijaisia taitoja sen päättämiseen mikä on näkyvää ja miksi. Kysymys laajenee kysymykseksi ikiaikaisesta oikeudesta tutkia maailmaa ja kaikkea siihen sisältyviä suhteita omilla silmillään, arvioida itse toimintaansa siinä vastuksessa, joka syntyy kaikkeen muuhun nähden ja esittää ajattelunsa tulokset kehittämiensä taitojen lopputuloksina ”oikein” toimimisen sijaan. Kyse on samalla mitä tunnistamme, vaadimme ja suvaitsemme toisiltamme visuaalisen ajattelun ja taiteellisen työn lopputuloksina. Kysymys on hyvin lähellä problemaatiikkaa, joka on suurena syynä mahdollisuudelle keskustella taiteellisesta tutkimuksesta. (esim. Slager 2012.)

Katson tutkimukseni keskeisten lopputulosten kietoutuvan tutkimuksessa syntyneiden *taiteellinen episteme* ja *visuaalinen keho* käsitteiden ympärille, joten seuraavassa tiivistän tutkimuksessa nousutta uutta ajattelua näiden käsitteiden ympärille.

7.1 TAITEELLINEN EPISTEME

Tässä tutkimusraportissa olen tuonut esille millaisia reittejä pohdintani taiteellisen toiminnan kokoavista piirteistä on tutkimukseni aikana löytänyt. Olen lähilukenuit Hirnin, Hollon, Kleen, Foucaultin, Taussigin, Salmisen, Noën ja Varton tutkimuksia sekä haastatellut Pitkänen-Walteria, Haapojaa ja Mäetammiä tulkiten heitä pääasiallisina tutkimusraporttini lähteinä keskustelulle taiteellisesta työstä ja visuaalisesta ajattelusta. Mainittujen kirjoittajien ajatteluissa keskityin siihen, kuinka

he tuovat esiin sen tavan, jolla ulotumme maailmaan ja joka ei synny pelkästään mistään muodollisesta kokonaisuudesta. Salmisella tämä kysymys jäi teoreettisesti ilmaisematta, hän kirjoitti asiasta vain kysymyksinä ja kirjoitti havaitsemisen teoriansa muusta. Hirn, Hollo, Klee, Noë ja Varto sen sijaan kehittivät omissa diskursseissaan tästä myös teoreettista ajattelua. Teoreettinen näkökulma niin esteettisen kokemuksen, mielikuvituksen kasvattamisen, muotoa-antavan otteen, visuaalisen havainnon kuin lihan viisaudenkin kohdalla muodostuu siitä, että kirjoittajat katsovat tärkeäksi kiinnittää huomiota siihen, kuinka tapa, jolla lähestymme maailmaa, on kriittisellä tavalla *päättäväisempää* kuin se mitä maailmasta saamme. Meillä näyttää olevan suurempi episteminen suhde *maailman lähestymisen tapaan* kuin itse maailmaan tai kehoon maailmassa sinänsä. Tämä oli myös kohta, johon huomasin jälkikäteen kiinnittäneeni erityisen paljon huomiota oman tutkimusmotivaationi analyysissä. Ehdotin ilmiölle nimeä ”taiteellinen episteme”, sillä Foucaultin ajatusta seuraten, tällaiset epistemet tekevät meidät toimintamme todellisuuteen kytkeytyviksi ja siksi valikoiviksi, yksittäisyytemme ja erilaisuutemme mukaan suuntaaviksi.

Taiteellinen episteme on saanut tässä tutkimuksessa monia luonnehdintoja, jotka kaikki paljastavat omalla tavallaan ilmiön moninaisuutta: kiinnostus, elämäntunto, todellisuusläsnäolo, tuntuma, muoto, tavoitettavuus, ilmaantuminen, liha, visuaalinen. Tärkeää nähdäkseni on, että näitä luonnehdintoja tulee jatkuvasti lisää, sillä taiteellisen epistemen ilmenemistavat ovat yhtä moninaisia kuin on elämäkin, joten ei ole syytä kiinnittää ajatusta tiettyihin käsitteisiin tai yhteen käsitteelliseen tasoon. Edellä mainittujen luonnehdintojen ymmärtäminen taiteellista epistemeä koskeviksi, ei tarkoita, että ne tarkoittaisivat samaa, taiteellinen episteme ei ole yläkäsite missään induktiivisessa mielessä. Ei ole olemassa mitään yleistä järjestystä, jota kaikki taiteellinen toiminta seuraisi. Varmin episteminen suhde meillä on siihen kontekstiin, johon nähden tämä suhde konkreettisimmillaan on, eli jossa kehollinen tekee jotakin näkyväksi itselleen. Taiteellinen episteme ei missään vaiheessa ole yleisin laji epistemeä, taiteellinen toiminta ei ole erityistapauksia yleisestä vaan aidosti eri aikaan ja paikkaan syntyneitä tematisointeja. Taiteellinen toiminta, niin kuin yksittäinen kehokin ”valloittaa” omaa toimintapiiriään ja itseluottamustaan omassa historiassaan ilman, että mitään valmista rinnastusta johonkin muuhun voisi tehdä sen piirteistä.

Työ, jossa taiteellinen episteme syntyy ja kehkeytyy on materiaalinen, siis johonkin vastukseen nähden toteutuva, se tapahtuu sisällöllisissä tapauksissa ja koskettaa yksittäisiä oliollisia suhteita, mutta epistemen luonteensa se paljastaa toiminnassa esiin tulevana pyrkimyksenä koko ajan ylittää tämä materia ja yksittäisyys. Kehollisessa toiminnassa syntyy siis taiteellinen episteme, joka ei ole muodollinen

eikä materiaallinen, säilyttäen kuitenkin molempien erilaisuuden ja yksittäisyyden ilmeisyyden ja varmuuden. Taiteellisessa toiminnassa riittää, että tekijä ymmärtää kuinka kokemus ylittämisestä/transgressiosta tulee edellytetyksi tietyn työn aikaansaamisen kannalta. Sen materiaalin kanssa työskenteleminen, jona vastus kussakin tilanteessa ilmenee, on pääasiassa tällaista itsensä varmentamista ja hukkaamista ja uusintamista Pitkänen-Walterin sanoin, ”sanattomuuden ja loogisuuden tapailuna, niiden lyhyinä kosketuskohtina” (2001, 127). Taiteellinen episteme on perimmältään kehon historiallista tulkintaa, eli sen piirissä esiin tulevat piirteet ovat kehollisista tapahtumasarjoista, jotka vain voivat antaa tietylle toiminnalle merkityksen. Asian voisi esittää näinkin: koska kokemusmaailma on koettava ykseys, taiteellinen episteme kuuluu siihen: satunnainen todistaa yksittäisiä kohtia taiteellisessa toiminnassa vaikkei koskaan sitä kokonaan (Varto 2008, 61).

On muistettava, että kaikki episteme on lähtöisin kulttuurimme tuotteesta, yhdestä ja samasta merkitysten historiasta. Taiteellinen episteme ei ole pätevää jossain muussa yhteydessä tai jossain muussa todellisuudessa kuin ihmisen omassa elämisen todellisuudessa. Taiteellinen episteme ei ole henkilökohtainen piirre vaan kuvaus tavasta, jolla yksittäinen taiteellinen toimija on ehdollistettu monisyntyisen kulttuurisen rakenteensa mukaan.

Taiteellisessa toiminnassa esille tullut episteme tulee mukaan myös muuhun oppimiseen ja tutkimiseen. Ihminen ei voi yhtäkkiä valita jotakin muuta tapaa tietää, etsiä ja saada tieto, tulla vakuutuneeksi tiedosta ja sanallistaa sitä. Taiteellinen episteme on monin tavoin perustavampi piirre kuin opittu, koska se on taiteellisessa työssä harjaantuneessa muullakin tavoin kuin vain käsitteinä: se on hänessä kehollisena pakkona, jota ei voi väistää. Tästä syystä toiminta ja siinä harjaantuminen tuottavat oivalluksia, joita ei edes voi luoda sanoilla. Toisaalta maailma on aina valmiina toimintaan ja siten kokemuskin tulee kootuksi hetki hetkeltä uudelleen.

Taiteelliseen epistemeen kuuluu usein jonkinlainen fanaattisuus omassa lajissaan (Kandinskyn ilmaisu), ikään kuin pakko edetä, tulla paremmaksi ja siis ymmärtää, missä itse on epistemeen nähden. Tämä jo luonnehtii sitä tapaa, jolla taiteellinen episteme on kuitenkin jaettavissa ja toisten tunnistettavissa, varsinkin jos jakaa jonkin tiettyyn taiteeseen kuuluvan taidon. Meillä ei ole systemaattista taiteellisen epistemen kieltä mutta meillä on jälkiä arjessa ja taiteellisessa työssä koetusta elämästä, ikään kuin taiteellisen epistemen kielinä. Tämän vuoksi voidaan sanoa, että meillä on kulttuurisesti vakiintunut toiminnallinen piiri, taiteellinen toiminta, jolla on selvä identiteetti. Taiteellinen episteme on kuitenkin aina tietoa juuri tietyn toiminnallisen piirin merkitysyhtey-

dessä, ei missään yleisessä kontekstissa, koska sellaiseen ei ole käytännössä pääsyä. Taiteellinen episteme antaa näin myös lähtökohdan tarkastella mikä motivoi kollektiivisesti tietynlaiseen toimintatapaan ryhtymiseen. Taustalta löytyy yleensä toiminnallinen piiri, jonka sisällä on tarpeeksi pitkään ja moninaisesti toimittu. Tästä syystä on myös olemassa yhteinen vakaumus siitä, että kyse on itseidentifioivasta toiminnasta, joka selvästi erottuu kulttuurisesti, hallinnollisesti ja taloudellisesti muusta toiminnasta.²⁸ Taiteellisen *toiminnan* kohdalla tämä on ilmeistä.

Tässä merkityksessä diskurssi taiteellisesta epistemestä eroaa keskustelusta mitä on taide, joka karatessaan keskusteluksi taidekäsitteistä, muuttuu yleensä hyvin epäselväksi. Taiteellista epistemeä, joka toiminnassa tunnustetaan, tämä epäselvyys ei ole koskettanut samalla tavalla. Käytäntöjensä taitaminen kertoo aina keskustelun mahdollisuudesta, jota pelkät käsitykset eivät voi valloittaa. Tietyn kiinnostuksen ja harjaantuneisuuden, oppimisen, kouluttautumisen ja kehittymisen perusteella kukin voi valita itselleen toiminnallisen piirin ja siten taiteelliseen epistemeensä nojaamalla määritellä toimintansa taiteelliseksi toiminnaksi ennen kuin kukaan muu ehtii sitä kieltämään tai sallimaan tai edes näkemään sille mahdollisuutta.

Toiset toiminnalliset piirit näyttävät olevan dogmaattisia ja vaativat uskoa ja normin omaksumista eli valmiita epistemisiä rakenteita. Siten ne saattavat vierottaa monia ajattelevia ihmisiä, kuten Feyerabend (1975) arvelee. Hänen mukaansa toiset piirit taas vetoavat kokemukseen, jakamiseen ja yhdessä pohtimiseen ja siten näiden voidaan ymmärtää vetävän puoleensa taiteelliseen epistemeen nojaavia ihmisiä.

Taiteellisen epistemen käsite antaa tutkimuksellisen näkökulman niin omaan kuin toistenkin taiteelliseen ja tutkivaan toimintaan. Taiteellisen epistemen piirissä teot ja tulokset ovat taiteellisia, saavutukset ovat taiteellisia ja erehdykset ovat taiteellisia; taiteellisen epistemen kannalta niitä ei voi arvioida muulla tavoin. Niissä esille tuleva tietäminen saa varmuutensa, maailmasuhteensa, intersubjektiivisuutensa ja arvonsa taiteellisesta toiminnasta ja sen antamista mahdollisuuksista, ei mistään yleisestä abstraktista epistemologiasta.

Vaikka yhteinen maailma ja yhteinen eläminen sitovat toisiinsa kaikki ihmisten toiminnalliset piirit ja ne täten ovat tekemisissä toistensa kanssa eivätkä siis kapseloidu omiksi maailmoikseen, tieto niissä on kuitenkin aina tietoa juuri yhden taiteellisen epistemen merkitysyhteydessä, ei missään yleisessä kontekstissa, koska sellaista ei ole.

28 Asiaa voi tarkastella myös taidon näkökulmasta kuten esim. Varto (2001) on tehnyt.

Taiteellisen epistemen vaikutus tehdä meistä valikoivia ja tähän perustuva kyky muodostaa toiminnallisia piirejä ei ollut kuitenkaan Hirnin, Hollon, Kleen, Noën ja Varton tärkein huomion kohde. He kiinnittivät huomionsa kukin omalla tavallaan, *kiinnostuksemme kontekstiin*, siihen mikä antaa kokemukselle rajat ja siksi myös kyvyille. Hollo (1918) antaa tähän ehkä kuvaavimman käsitteen: *mielenahtaus*. Kaikki mainitut kirjoittajat pohtivat taiteellisen epistemen antamin mahdollisuuksin kuinka ihminen on ehdollistettu aina ennen kokemuksen tapahtumaa. Tästä ehdosta johtuen emme koskaan saa täyttä selvyyttä mielenahtautemme piirteistä ja virittyneisyyksistä. Mutta toisaalta kaikki ehdottavat, että tiettyssä toiminnassa – taiteellisessa työssä, havaitsemisen havainnollisena pitämisessä, kuvin kuvittelemalla – ajattelemalla (visuaalisesti) voimme ikään kuin ”käyttää tiettyä mielenahtautta” ja suunnata tai hallita kokemista ainakin hetken aikaa.

Hollo, Hirn, Klee, Noë ja Varto painottavat tiettyä herkkyyttä ja sitä seuraavaa ajattelijalle mahdollista dispositiota, jossa ”mielenahtaus” tai ”aina jo” sisältyy jo kokemuksen rakenteeseen, jolloin emme ulkoista sitä taiteellisen ja havaitsevan toiminnan ehdoista. Dispositio voidaan saavuttaa, jos kokija ymmärtää dynamiikan tässä: mitä omaan ja mitä voin omata. Viittaa siis mielenahtauden tunnistamisesta syntyvään epistemiseen asenteeseen, josta yksilö omana kokonaisuutenaan voi päästä selville. Kokemuksen sisäiset piirteet ja mielenahtaus, kokemus siitä, että on muutakin, ovat siis ratkaisevalla tavalla kokemuksellista tietoa. Niin Hirn, Hollo, Klee, Noë kuin Vartokin painottavat, että ihminen, jolla ei ole tietoa kokemuksellisesti, esteettisesti, kuvittelemalla, toiminnassa ajattelemalla opituista asioista, ei voi suunnata epistemiseen kiinnostukseen. Myös tieto mielenahtaudesta tai ”aina jo”-rakenteesta on kokemus, sillä vain oma kokemus tekee mahdolliseksi, että elävällä toiminnalla rajattu episteme tulee vakuuttavasti tiedetyksi.

Taiteellinen episteme asettuu tässä asenteessa tutkittavaksi taitekohdaksi kunkin oman toiminnan yhteydessä. Kokemuksen varainen ja taiteellinen episteminen asenne ovat yksilön kokemuksen saavuttamia tiedon tyyppisiä eivätkä missään vaiheessa riippumattomia aktiivisuudesta taiteellisessa toimijassa itsessään. Oikeastaan vasta tämän disposition kautta on mielekästä puhua taiteellisesta epistemestä ja teoreettisesta intressistä taiteellisen toiminnan sisällä. Taiteellinen episteme ei ole ”objektiivista” tietoa sanan nykyaikaisessa mielessä, koska sen teoreettinen muoto ja välttämättömyyden vaatimus kokemuksellisenä ilmiönä on riippumaton tavasta, jossa se ilmaistaan, kuvataan tai yleensä kommunikoidaan. Se on riippuvainen tavasta, jolla oma kokemus ehdollistetaan. Taiteelliseen epistemeen sisältyvä teoreettinen intressi

olisi oman toiminnan todellisuuden ja sitä rakentavien piirteiden, syntymisen, muuttumisen, suhteellisuuden, itsenäisyyden ja kuoleamisen teoriaa – siis toiminnassa tarvittavan merkitysyhteyden tunnistamista, eli oikealta etäisyydeltä katselemista.

Hirnin, Hollon, Kleen, Noën ja Varton tarkastelut ovat siis kiinnostuneet siitä, kuinka taiteellinen episteme yhdessä maailmassa toimimisen kanssa tekevät kokemuksen. Nämä eivät ole erillisiä, sillä taiteellinen episteme on mahdollinen vain kehossa, joka on maailmaa ja maailmassa, elämäntunto (Hirn), mielikuva-aines (Hollo), muoto (Klee), visuaalinen läsnäolo (Noë), itsensä ilmaiseva liha (Varto) on siis maailman ja kehon synnyttämää, ikään kuin itsensä ilmaus. Tässä ei ole ulkopuolta. Tästä ehdosta johtuu, ettei taiteellinen toiminta, mielikuvitus tai visuaalinen teoria edellytä perustakseen mitään ”itseksi tulemisen prosessia” missään pedagogisessa tai sosiologisessa merkityksessä. Taiteellinen episteme ei näin ollen voi olla rajattu jonkun konstruktivistisen subjektin mukaan vaan tuo ilmi jotakin ainoastaan materiaalisesta ehdosta, joka ei toiminnassa voinut olla toisin. Jos jotakin ilmenee, se on välitöntä tietoa, että olen itse tapahtumaa aikaan saamassa sen vastaanottajana. Kun tässä kohtaa pysytään dispositiossa, jonka Hirn, Hollo, Klee, Noë ja Varto tuovat esiin, tällöin taiteellisen epistemen pääasiallinen merkitys ilmitulemisen tapahtumassa ei ole siinä, mitä se tuottaa vaan sen alueen rajaamisessa, josta taide ja ymmärtäminen voivat olla.

Jokaisella erilaisella taiteellisella työllä on omanlaisensa taiteellinen episteme, eräänlaisena ilmitulemisen horisonttina, jossa toiminnan merkitysyhteys voi tulla esille: *näin taiteellinen työ tulee tekijälleen mahdolliseksi*. Näin ollen taiteellisen tutkimuksen tekemisessä on edellytettävä sen tiedon mukaista tutkimusta, joka tekijällä on epistemensä mukaan. Taiteellinen tutkiminen on annettu epistemenä, joka voi tulla vain tekijänsä tulkitsemaksi. Taiteellinen tutkimus tarvitsee paikan, jossa taiteellinen episteme voi saada tällaisen tarkastelun. Oikein sijoitettuna tietoteoriaan tämä vastaisi samaa kuin taiteellisen (epistemen) tutkimuksen metodologia.

7.2 VISUAALINEN KEHO

Tutkimuksessani olen esittänyt kuinka visuaaliset käytännöt, havainto ja taiteellinen työ voidaan ymmärtää osana visuaalisen ajattelun historiallisuutta. Kysymys taiteellisesta epistemestä toteutuu nähdäkseni myös havaitsemisen kohdalla: jokaisella erilaisella havainnolla on omanlaisensa horisontti tai ”mielenahtaus”, jossa sen merkitysyhteys voi tulla esille: näin maailma antautuu meille havaintokokemuksina. Yksittäiseen tilanteeseen syntyvä episteminen kiinnostus on olennaisella tavalla elävän havainnon ehtona. Noë painottikin, että havainto on jo

tutkimisen modaliteetti. Tämä on kuitenkin aivan muuta kuin Arnheimilainen visuaalinen ajattelu, jossa lähtökohtana tottumuksen tuottama ja ajattelun tunnistama koodi, jolla kokemus selvitetään.

Tutkimuksessa olen ottanut lähtökohdaksi visuaalisten käytäntöjen historiallisuuden, jolloin kunkin omalla kohdallaan *väistämätön* eletty historia on olennainen osa visuaalista kokemusta. Lähtökohtaa on tässä tutkimuksessa luonnehdittu radikaaliksi arjeksi, syntyhistoriaksi, alustavaksi tutkimiseksi, sensomotoriseksi ymmärtämiseksi, visuaaliseksi ajatteluksi, kustakin käsittelyn alla olevasta tematisoinnista riippuen. Joka hetkessä läsnä oleva historia, joka ei voi olla mikään muu kuin mitä se on, tarkoittaa, että kokemus ei ole kaaos, se ei ole vain sekavaa eikä toisaalta yksinkertaista järjestystä. Se on aina jotenkin organisoitunut. Se on aina myös jotenkin artikuloitu. Se on selvittämisyprkimyksiimme nähden epäjatkuva ja ristiriitainen, mutta aina se on yksittäinen kokonaisuutensa, joka syntyy yhteiselosta kaiken muun kanssa. Visuaalisella ajattelulla on aina jo tämä: jokaisena hetkenä on tämä kokemuksen kokonaisuus, Michel Henryn käsitettä käyttäkseni alkuperäinen keho, josta ilmiöt ja niiden merkitysyhteydet voivat tulla.

Kuten tässä tutkimuksessa on tullut esiin, tällainen kokonaisuus edellyttää tietynlaista representatiivista ajattelua, joka voi nousta taiteellisessa toiminnassa keskeiseksi tutkimuksen kohteeksi. Tutkimuksen kohteeksi ottamisessa voi olla eroja, joka tulee ilmi esimerkiksi siinä kuinka Noë ja Varto eroavat siinä, millaisen merkityksen he antavat visuaaliselle etäisyyden kokemukselle. Kumpikin ovat sitä mieltä, että visuaalinen tarjoaa meille perustavaa aktiivisuutta²⁹, jolla tuomme maailman näköpiiriimme. Tämä tuo esiin horisontin, johon nähden konkreettinen lähestymisen akti ja erottuminen voi realisoitua. Näin maailma tulee minulle näkyväksi. Näin me jo ajattelempa visuaalisesti.

Noë ehdottaa ajattelemaan visuaalista kaikkena mikä on tavoitettavissa, koska tämä korreloi sensomotorisen ymmärtämisen

29 Nykyisessä keskusteluilmapii-
rissä tarvitaan jonkin verran aktiivi-
suuden korostamista, jotta voitaisiin
luopua maailma/luonto-käsityksestä,
joka on ikään kuin luotu tyhjästä
ja johon meidät on tiputettu kuin
tietokonepeleihin. Kaikki mikä havain-
nossa tulee esiin on aikaan saatua,
omassa toiminnassa ja historiassa,
näkyvässä kohtaamme vain visuaalisen
ajattelumme tuotteita, emme luontoa,
joka on etukäteen luotu tai joka luo
itsestään jotakin tai jolla olisi itsessään
pysyviä lakeja tai muuttumisen sään-

töjä. Vaden (2006) esimerkiksi esittää
tällaisen *luojattoman luonnon* vaatimuk-
sen nykyaikaiselle ympäristöfilosofialle.
Visuaalisen ajattelun kohdalla luojat-
tomuus ja visuaalisen aktiivisuus tulee
ilmi siinä, ettei visuaalisten ilmiöiden
kannalta oletusta ilmiöperustasta
tarvita. Luotamme aina jo havaintoon
tavalla joka ei ole edistyksen, kehi-
tyksen tai jonkun toisen sanelemaa.
Visuaalinen ajattelu on tätä oman
toiminnan ja havainnon jatkuvaa
kehää, jossa molemmat lisäävät sitä
minkä kanssa voidaan olla tekemisissä.

piiriä: kaikki mitä näemme tarkoittaa jo että olemme sen ymmärtäneet: osaamme tuoda sen havaintomme keskiöön. Varto ymmärtää välimatkan tavoittamisen sijaan erottumisena, joka ei ole sidottu tilaan vaan erottuminen maailman visuaalisuutena, josta kaikki lainaa mahdollisuutensa manifestoida itsensä. Vartolla visuaalinen ei siis rajaudu ymmärtämiseen vaan ilmaantumiseen. Välimatkat, joihin nähden me rakennamme käsitteen, joka tottumuksen mukaisesti vastaa välimatkoja mielessämme, ovat Varton mukaan jo paljastettuja välimatkoja (representationaalista historiaa, humanismin ideologiaa). Representaation historiaan perustuva objektia perustava ja siihen tarttuva läheisyys ja etäisyys ovat modaliteetteja, jotka kuuluvat perustavampaan erottumiseen (amodaaliseen), koska visuaalisen voima piilee siinä välttämättömyydessä, ettei sitä koskaan voi tehdä täysin näkyväksi minkään aistin kannalta. Visuaalinen voi siis osoittaa vain visuaaliseen, muut päätelmät eivät saa tukea pelkästä havainnollisesta läsnäolosta tai tavoitettavuudesta, sillä ne eivät sinänsä johda itsessään mihinkään lopputulokseen. Tämä viittaisi siihen, ettei visuaalisen amodaalisuus ole pelkästään spekulatiivinen: se synnyttää jotakin uutta jokaiseen visuaalisen ilmiöön ja siten kuuluu ehtona visuaalisen ajattelemisen rakenteeseen. Visuaalisuus säilyy siis loppuun asti erottamisena ilmaantuvan ja itseni välillä. Liha avaa aina kohti maailmaa, ei sinne, jossa olemme jo oppineet itsemme lihana.

Erottaminen on kuvaus ideasta, jossa visuaalinen(ja)keho tulkittuna etäisyyksiksi, maailmaksi ja luonnoksi, nähdään päämäärätietoisesti, rajatusti ja suodatetusti, ikään kuin kehystettynä ja rajattuna. Tavoittaminen viittaa objektiin (humanismin kontekstissa näkemiseen), erottaminen ainoastaan rajaukseen. Idea on tuttu kuvallisista käytännöistämme. Kuville ei löydy mitään todellista alkuperää ja samalla ne ovat auki mille tahansa tulkinnalle, koska näkemisessä tavoitettavalta amodaaliselta näyttää lopulta aina puuttuvan käsitteellinen ja narratiivinen historia. Kun kuva erottaa kokemuksessa jotakin, näyttää siltä kuin kaikki siinä olisi jotenkin fokusoitunut/tarkentunut, mutta samalla tarkentuessaan se juuri avautuu itsensä ulkopuolelle. Kuvan näkeminen edellyttää jatkuvaa ajattelua siitä kuinka kuva esittää sen kaiken joka siinä on nähtävissä. Vasta tämä on kuvan todellinen rajaus: kuvallisessa kokemuksessa mikään ei ole ulkona vaikka kaikki on ulkona oikeastaan. Kuva on siis jatkuvasti työstettävä representaatio visuaalisesta kehosta. Rajauksen ongelma on, että se ei ainoastaan tulkitse kaiken sen mikä on siinä annettuna, vaan myös kaiken sen mikä jää sen ulkopuolelle, sen mikä on rajattu. Näin kuva erottaa paljastaessaan ”kaiken” tavoitettavuutena: joutuessaan uuteen merkitysyhteyteen visuaalinen ilmiö tulee uudelleen asetetuksi.

Yksittäinen representatiivinen muoto toimii ovena, antaa rajauksia, antaa tietyn aikaulottuvuuden virtuaalisesti ja kuin labora-

torion, jossa on mahdollista eritellä maailma ja luonto merkityksiksi ja jaksoiksi hallittavan rajauksen sisällä. Taiteellisen työn ja tutkimuksen on siis nojattava representaatioon, joka ei esitä visuaalista tavoitettavuutta maailman paljastamisen välineenä vaan uudenlaisena vastaamisena, rajauksena, joka ei ole ainoastaan syntymässä annettu, sisäinen tai vain inhimillinen. Ikään kuin jotakin, mutta joka ei ole mitään itse. Kaikki mikä on tavoitettavissa, mennyttä tai tulevaa, voi tulla ymmärretyksi ”ikään kuin” visuaalisena. Visuaalisen tarjoama valta on aina vain ”ikään kuin” valtaa, sillä ilmiöt eivät ajassaan ja paikassaan kuulu muille kuin sille, jolle ne ilmaantuvat.

Näin tarkasteltuna voin palata uudelleen tutkimuksen aluksi esittämäni taiteidenvälisessä toiminnassa ja havaitsemisessa tärkeäksi nousseeseen amodaaliseen kokemukseen. Taiteellista työtä tehdessäni kokemus ei kuulu yhteen systeemiin, havaintokokemus (aisthesis) tapahtuu aina rajalla: se on tiedon rajalla silloinkin kun se tietäen tai tietämättään noudattaa jo nähdyn asetuksia, tuodakseen esiin sen merkitysyhteyden horisontin, jossa kokemuksia voi saada, ilmeiseksi, tunnistettavaksi ja kaikille nähtäväksi. Tässä rajattamisen yhteydessä syntyyä itse-koettelun kenttää kutsuin taiteellisen tutkimisen teoreettiseksi muodoksi sekä tutkimuksen edetessä Varton ajatuksia omiin tarpeisiini tulkiten *visuaaliseksi kehoksi*. Käsite viittaa visuaalisen ajattelun lihallisiin ja itse itsensä tunteviin ja ilmaiseviin ehtoihin.

Visuaalinen keho ei ole artikuloimista eikä valtaa, sitä ei voi käyttää. Se on eikä katoa, mutta sitä ei voi ottaa itselleen. Siinä on maailma sellaisena kuin se voi minulle tulla: visuaaliset käytäntömme ovat lihassa ja saavat ilmauksensa myös lihana. Tässä mielessä visuaalinen on poeettista, se syntyy tuloksena eikä raukene ilmaan siten kuin puhe ja ajatus. Visuaalisessa kehossa on kohta, jossa minä voin taitoineni tulla visuaaliseksi. Elävän kehon tärkein piirre Hirnillä, Hollolla, Noella ja Vartolla on näkyväksi tekeminen sekä muuttuvan havainnon aluttomuuteen asettaminen. Juuri tällä tavalla ymmärrämme havaintomme visuaalisena: elämä on kaiken sen ilmaantumista, jonka varassa kunkin yksittäisen ihmisen ulkoinen ja sisäinen elämä tapahtuu. Visuaalisen ajattelun visuaalinen ei saa tukea mistään ”modaliteetista”: havaitsijoina emme missään vaiheessa ole tyytyväisiä jo saavutettuun modaalisuuteen, toisaalta seuraavaksi saavutettu havainto merkitessään ainoastaan edellisen täydennystä ei ole myöskään vakuuttavaa. Keholliset toiminnot ovat omiamme mutta myös koko ajan jaettuina, tavalla jolla emme ole ainoastaan mieltämme vaan pääasiassa aistisessa suhteessamme maailmaan. Taiteellisessa toiminnassa taiteellinen episteme osoittaa itse itsensä suhteessa kaikkeen muuhun näkyvään sekä tässä osoittamisessa antaa

itsensä kokemuksena, joka ohittaa kuvittelemisen. Tästä syystä tässä esiin tuleva kiinnostuskin on aivan omanlaistaan. Visuaalisen käsite tiivistää tutkimustani ohjanneen kiinnostuksen havainnon, tuntuman, ilmaantumisen, taiteellisen epistemen ja visuaalisen ajattelun yhteisestä luonnosta, kyse on siis eri nimistä, joita ilmiön tematisointi sen eri mittakaavoissa tutkimukselta edellytti. Tutkimuksen teoreettinen muoto voidaan nyt artikuloida seuraavasti ”eräänä havainnon tutkimushistoriana”:

- a) Visuaalinen paljastuu visuaalisen ajattelun tulokseksi.
- b) Visuaalisen ajattelun ymmärryksen luonne paljastuu taiteellisena epistemenä.
- c) Taiteellinen episteme paljastaa visuaalisen kehollisena taitekohtana, aistisena.
- d) Taiteellinen episteme tekee mahdolliseksi ottaa vastuu omasta visuaalisesta ajattelusta ja ajatella visuaalisen ehdottomuutta siinä työssä, joka kulloinkin saa tunnistamaan sen, mikä ilmaantuu.

Pitkänen-Walter kuvasi maalarin visuaalisen kehon kokemusta kirjoittamalla, kuinka ”materiaalin työstäminen maalausprosessissa muodostaa representaation kehon mahtuvan viiveen.” (2006, 73.) Koska visuaalinen keho kattaa koko ilmaantumisen dynamiikkaa, se ei ole näkyvä, mutta se on väistämättömästi lihaa ja siksi visuaalinen, koska se on samalla varmuutta ilmaantumisesta: ”kehollisesta paikalla olemisesta ja jonkin kohtaamisesta” (Pitkänen-Walter 2006, 67). Visuaalinen keho on taiteellisen toiminnan abstrakti entiteetti täynnä todellisuutta, jota Pitkänen-Walterin käsitteet ”synesteettinen abstrakti” ja ”liian haurasta kuvaksi” osuvasti myös kuvaavat.

Myös Noë painotti havaintoteoriassaan havaitsijan itseä koskevan toimintavalmiustiedon ilmaantumisen taitekohtaa, mutta hän ilmaisi kysymyksen siten, että sensomotorinen ymmärtäminen seuraa aistista muutosta. Visuaalisen kehon käsite viittaa motoriikan ja taidon sijaan vaikutetuksi tulemiseen, elämään ja sen kohteena olemiseen eli ajatteluun. Visuaalinen viittaa kehon kykyyn kaventaa itsessään minun ja maailman kuilua koko ajan luomalla lisää näkyvää siitä todellisuudesta, jossa itse on elävänä osana. Tämä tehtävä on kaikissa visuaalisissa kokemuksissa ensisijaista, sillä vasta näin itse kokijakin voi ymmärtää itsensä kokemuksen piiriin ja kuuluvana maailmaan, joka on muuta kuin se tarina, jota siitä kerrotaan. Minun kokemukseni ei ole sinun kokemuksesi, eikä yleinen visuaalisuus ole kenenkään taiteellista epistemeä. Taiteellinen episteme tekee mahdolliseksi ajatella visuaalisen ehdottomuutta siinä työssä, joka kulloinkin saa minut tunnistamaan sen, mikä ilmaantuu.

Visuaaliset ilmiöt eivät ole visuaalisia siksi, että ne ovat kaikille yhteisiä, ne ovat yhteisiä siksi, että ne ovat visuaalisia³⁰. Taiteellinen toiminta osoittautui tässä tutkimuksessa paikaksi, jossa minkä tahansa ilmaantuvan voi taiteellisessa työssä osana visuaalista ajattelua asettaa suhteeseen sen kanssa minkä jo ymmärtää. Tästä ei ehkä synny muuta kuin taidetta ja jatkuvasti yksilöivämpää ymmärtämistä, mutta tämä muuttaa itse visuaalista kokemusta, koska kokemus on osa visuaalista ajattelua.

364

365

³⁰ Vrt. Ahlman (1929, 101):
”Arvot yhdistävät ihmisiä sentähden,
että he pitävät niitä arvoina, mutta

ne eivät ole arvoja sentähden, että
ne yhdistävät ihmisiä – tällaisena
ilmenee asia sisäiselle havainnolle.”

Lähteet

366

367

- ABDESSEMED, ADEL. 2012.
Conversation with Pier Luigi Tazzi.
Arles: Actes Sud
- AHLMAN, ERIK. 1929. *Totuudellisuuden probleemi.* Porvoo: WSOY
- ARENDR, HANNAH. 2002 (1958).
Vita Activa. Ihmisenä olemisen ehdot.
Suomennos Eija Virtanen et al.
Tampere: Vastapaino
- ARHO, ANNELI. 2003. *Tiellä teokseen. Fenomenologinen tutkimus muusikon ja musiikin suhteesta länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa.*
Studia Musica 21. Helsinki: Sibelius-Akatemia
- ARISTOTELES. 1981. *Nikomakhoksen etiikka.* Suomennos Simo Knuuttila.
Juva: Gaudeamus
- ARNHEIM, RUDOLF. 1969. *Visual Thinking.* Los Angeles: University of California Press
- ARNKIL, HARALD. 2007. *Värit havaintojen maailmassa.* Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu
- ARMSTRONG, DAVID M. 1961. *Perception and the Physical World.* London: Routledge & Kegan Paul
- BERARDI, FRANCO. 2014. AND.
Phenomenology of the End. Cognition and sensibility in the transition from conjunctive to connective mode of social communication. Helsinki: Aalto University publication series /Doctoral dissertations 139/2014
- BOURRIAUD, NICOLAS. 2002.
Relational Aesthetics.
Dijon: Les Presses du Réel
- CAGE, JOHN. 1978. *Silence. Lectures and Writings.* London: Marion Boyars
- CANTOR, MIRCEA. 2008. *The Need for Uncertainty.* London: Camden Arts Centre
- CANTOR, MIRCEA. 2012. *Mircea Cantor / Prix Marcel Duchamp 2011, 3 october 2012 – 7 january 2013.* Näyttelyjulkaisu. Pariisi: Center Pompidou
- CRAWFORD, MATTHEW B. 2012 (2009). *Elämän Korjaajat – Kädentaitojen ja käytännöllisen ammattitaidon ylistys.* Suomennos Johan L. Pii & Tuukka Tomperi. Tampere: niin&näin
- GÖTHLUND, ANETTE., Illeris, Helene., Gunnhildur, Jonsdottir., Kristine, Thrane & Tuovinen, Taneli. 2015. *EDGE: 20 Essays on Contemporary Art Education.* Kööpenhamina: Multivers Academic
- DARLEY, ANDREW. 2000. *Visual digital culture: Surface play and the spectacle in new media genres.* New York: Routledge
- DELEUZE, GILLES. 1990 (1969). *The Logic of Sense.* Kääntäjät Mark Lester & Charles Stivale. New York: Columbia University Press
- DENNETT, DANIEL C. 1991. *Consciousness Explained.* Boston: Little, Brown
- DESCARTES, RENÉ. 1965 (1637). *Discourse on Methods, Optics, Geometry and Meteorology.* Kääntäjä P.J. Olscamp. New York: Bobbs-Merrill
- DEWEY, JOHN. 1980 (1934). *Art as Experience.* New York: Penguin
- DUFRENNE, MIKEL. 1987. *In the Presence of the Sensuous.* New York: Humanity Books
- ELIADE, MIRCEA. 2010 (1949). *Ikuisen paluun myytti. Kosmos ja historia.* Suomennos Teuvo Laitila. Helsinki: Lokikirjat
- ELO, MIKA (toim.) 2014. *Kosketuksen figureja.* Helsinki: Tutkijaliitto
- FEYERABEND, PAUL. 1975. *Against Method: Outline of an Anarchist Theory of Knowledge.* London: New Left Books
- FOUCAULT, MICHEL. 2005 (1969). *Tiedon arkeologia.* Suomennos Tapani Kilpeläinen. Tampere: Vastapaino
- FOUCAULT, MICHEL. 2010 (1966). *Sanat ja asiat. Eräs ihmistieteiden arkeologia.* Suomennos Mika Määttänen. Helsinki: Gaudeamus
- FOUCAULT, MICHEL. 1970 (1966). *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences.* New York: Vintage Books.
- GIBSON, JAMES J. 1979. *The Ecological Approach to Visual Perception.* Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum

- GRANÖ, PÄIVI., KESKITALO, ANNE & RONKAINEN, SUVI. 2013. *Visuaalinen kokemus: johdatus moniaistiseen analyysiin*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus
- HAAPOJA, TERIKE. 2008. Sanoja, tekoja, keinoja ja päämääriä -mietintöjä taiteen etiikasta. *Tanssi –lehti* 2/2008
- HAAPOJA, TERIKE. 2009. Taide tieteellisen maailmankuvan rajoilla. *Taide-lehti* 4/2009
- HANNULA, MIKA., SUORANTA, JUHA & VADÉN, TERE. 2003. *Otsikko uusiksi. Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat*. Tampere: n&n
- HANNULA, MIKA., SUORANTA, JUHA & VADÉN, TERE. 2014. *Artistic Research Methodology. Narrative, Power and the Public*. New York: Peter Lang
- HARMAN, GILBERT. 1990. The intrinsic quality of experience. *Philosophical Perspectives* 4, ed. J. Tomberlin, Northridge, CA: Ridgeview, 31–52
- HEIDEGGER, MARTIN. 2000 (1927). *Oleminen ja aika*. Suomenos Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino
- HEIKKILÄ, ELINA & TUOVINEN, TANELI. 2014. *Uusi taidekasvatus liike*. Helsinki: Aalto ARTS Books
- HEIMONEN, KIRSI. 2009. *Sukellus liikkeeseen – liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu
- HENRY, MICHEL. 2008 (1990). *Material Phenomenology*. Kääntäjä Scott Davidson. New York: Fordham University Press
- HIRN, YRJÖ. 1900. *The Origins of Art – A Psychological & Sociological Inquiry*. London: Macmillan and Co. Limited
- HIRN, YRJÖ. 1949. *Esteettinen elämä*. Helsinki: Otava
- HIRVI-IJÄS MARIA. 2014. *22 tapaa – Taiteellinen ajattelu suomalaisessa nykytaiteessa*. Helsinki: Parvus Publishing
- HOLLO, JUHO. 1918a ja 1918b. *Mielikuvitus ja sen kasvattaminen*. Edellinen osa ja jälkimmäinen osa. Porvoo: WSOY
- HOLLO, JUHO. 1931. *Itsekasvatus ja elämisentaito*. Porvoo: WSOY
- HOUESSOU, JAANA. 2010. *Teoksen synty – kuvataiteellista prosessia sanallistamassa*. Jyväskylä: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 108
- HUSSERL, EDMUND. 2012 (1936). *Eurooppalaisten tieteiden kriisi ja transsendentaalinen fenomenologia*. Suomenos Markku Lehtinen. Helsinki: Gaudeamus
- JOKELIN, JANTSO. 2013. *Huuliharppukirja*. Turku: Sammakko
- KALLIO-TAVIN, MIRA & PULLINEN, JOUKO (toim.). 2015. *Conversations on Finnish Art Education*. Helsinki: Aalto University, School of Arts, Design and Architecture
- KALLIO-TAVIN, MIRA. 2015. *Altistumisen pedagogiikkaa: eettisyyden ja poliittisuuden suhteesta*. Teoksessa Heimonen, Kirsi; Kallio-Tavin, Mira; Pusa, Tiina. 2015. *Kesken-erillään – taiteessa altistumisesta*. Helsinki: Aalto ARTS Books, 125–152
- KAUFMAN, T., THÉORET, H & PASCUAL-LEONE, A. 2002. Braille character discrimination in blindfolded human subjects. *Neuroreport* 13, no. 16: 1–4
- KIISKINEN, JOUNI. 2011. *Visuaalinen tie arvoelämään. Aleksanteri Ahola-Valon itsekasvatuksen menetelmä ja etiikka*. Helsinki: Aalto-yliopisto Väitöskirjat 6/2011
- KILJUNEN, SATU & HANNULA, MIKA. 2001. *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataideakatemia
- KIRKKOPELTO, ESA. 2007. *Virkaanastujaisluento. Teatterikorkealehti* 2/2007
- KIRKKOPELTO, ESA. 2014. *Mimesiksen kosketus*. Teoksessa Elo, Mika (toim.) 2014. *Kosketuksen figureja*. Helsinki: Tutkijaliitto, 92–127

- KLEE, PAUL. 1970 (1964). *Unendliche Naturgeschichte: Prinzipielle Ordnung der bildnerischen Mittel, verbunden mit Naturstudium und konstruktive Kompositionswege. Band 2, Form- und Gestaltungslehre*. Basel: Schwabe & Co
- KLEE, PAUL. 1971 (1956). *Das bildnerische Denken. Form- und Gestaltungslehre Band 1*. Basel: Schwabe & Co
- KLEE, PAUL. 1992 (1956). *Paul Klee Notebooks Volume 1: The thinking eye*. Kääntäjä Ralph Manheim. London: Lund Humphries Publishers Limited
- KLEMOLA, TIMO. 2004. *Taidon filosofia: filosofian taito*. Tampere: Taju
- KOIVISTO, PÄIVI. 2011. *Elämästä autofiktioksi. Lajitradition jäljillä Pirke Saision romaanisarjassa Pienin yhteinen jaettava, Vastavalo ja Punainen erokirja*. Väitöskirja, Humanistinen tiedekunta, Helsingin yliopisto.
- KUPIAINEN, REIJO. 1991a. Ontologinen ero ja sen tulkinnan muuttuminen Heideggerilla. Teoksessa Varto, Juha (toim.). Pohdin 4. *Filosofia tutkimuksia Tampereen yliopistossa*. Tampere: Tampereen yliopisto, 40–57
- KUPIAINEN, REIJO. 1991b. *Ajattelemisen anarkia: Transmetafyysinen asenne Martin Heideggerilla*. Tampere: Tampereen yliopisto
- LAKOFF, GEORGE & JOHNSON, MARK. 2003. *Metaphors We Live By*. London: The university of Chicago press
- LEVINAS, EMMANUEL. 1996a. *Etiikka ja äärettömyys. Keskusteluja Philippe Nemon kanssa*. Suomentos Antti Pönni. Tampere: Gaudeamus
- LEVINAS, EMMANUEL. 1996b. *Toisen jälki*. Suomentos Outi Pasanen. Tampere: Gaudeamus
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE. 1962. *La pensée sauvage*. Paris: Plon
- LINGIS, ALPHONSO. 2007. Contact and Carres. *Journal of Phenomenological Psychology* 38 (2007), 1–6
- MANN, THOMAS. 1982 (1924). *Taikavuori*. Suomentos Kai Kaila. Juva: WSOY
- MERLEAU-PONTY, MAURICE. 2012 (1964). *Silmä ja henki*. Teoksessa Luoto, Miika & Roinila, Tarja. 2012 (toim. ja suom.) *Maurice Merleau-Ponty – Filosofisia kirjoituksia*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo, 415–477.
- MERLEAU-PONTY MAURICE. 1962 (1945) *The Phenomenology of Perception*. Kääntäjä Colin Smith, London: Routledge and Keagan Paul
- MORTON, TIMOTHY. 2007. *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. London: Harvard University Press
- MORTON, TIMOTHY. 2013a. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- MORTON, TIMOTHY. 2013b. *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*. Michigan: Open Humanities Press
- MURDOCH, IRIS. 2001. *The Sovereignty of Good*. Routledge Classics: London
- MUUKKA-MARJOVUO, ALMA. 2014. *Taidetunteen kasvattaminen. Lilli Törnudd taidekasvatuksen maailmoja luomassa*. Helsinki: Aalto-yliopiston julkaisusarja 132/2014
- MÄKIKOSKELA, RIIKKA. 2015. *Ympäri, sisällä. Kolmiulotteinen työskenteleminen kuvataiteessa*. Helsinki: Aalto-yliopiston julkaisusarja 143/2015
- NOË, ALVA. 2004. *Action in Perception*. Cambridge: The MIT Press
- NOË, ALVA. 2009. *Out of Our Heads*. Hill and Wang: New York
- NOË, ALVA. 2012. *Varieties of Presence*. Harvard University Press
- NOË, ALVA. 2015a. *Strange Tools – Art and Human Nature*. New York: Hill and Wang

- OKKONEN, ONNI. 1916. *Taiteen alku*. Helsinki: Otava
- PARVIAINEN, JAANA. 1994. *Tanssi ihmisen eksistenssissä – Filosofinen tutkielma tanssista*. Tampere: FITTY
- PITKÄNEN-WALTER, TARJA. 2001. *Kuvan tunto-oppia tavailemassa*. Teoksessa Kiljunen, Satu & Hannula, Mika. 2001. *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataideakatemia, 125–139
- PITKÄNEN-WALTER, TARJA. 2006. *Liian haurasta kuvaksi – maalauksen aistisuudesta*. Jyväskylä: Like/Kuva
- POHJAKALLIO, PIRKKO. 2005. *Miksi Kuvista? Koulun kuvataideopetuksen muuttuvat perustelut*. Jyväskylä: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 60
- RAUHALA, LAURI. 1989. *Ihmisen ykseys ja moninaisuus*. Helsinki: SHKS
- READ, HERBERT. 1943. *Education through Art*. London: Faber and Faber
- ROGOFF, IRITH. 1998. *Studying visual culture*. In N. Mirzoeff (Ed.), *The visual culture reader*. London: Routledge, 14–26
- ROSSI, LEENA-MAIJA & SEPPÄ, ANITA (toim.). 2007. *Tarkemmin katsoen – Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Helsinki: Gaudeamus
- RÄSÄNEN, MARJO. 2015. *Visuaalisen kulttuurin monilukukirja*. Helsinki: Aalto ARTS books
- SALMINEN, ANTERO (toim. Koskinen, Inkeri). 2005. *Pääjalkainen – Kuva ja havainto*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu
- SCHÜRMAN, REINER. 2003 (1996). *Broken Hegemonies*. Bloomington: Indiana University Press
- SEPPÄNEN, JANNE. 2002 (2001). *Katseen voima – kohti visuaalista lukutaitoa*. 2.painos. Jyväskylä: Vastapaino
- SLAGER, HENK. 2012. *The Pleasure of Research*. Helsinki: KUVA
- SLOTERDIJK, PETER. 1999. *Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus*. Frankfurt: Suhrkamp
- STEINBECK, JOHN. 2010 (1939). *Vihan hedelmät*. Suomennos Alex Matson. Helsinki: Tammi
- SURAKKA, TARJA (toim.) 1994. *Lapsi keksii maailman uudelleen – taidevarhaiskasvatuksessa*. Helsinki: Suomen kuntaliitto
- TAVIN, KEVIN. 2016. *Angels, Ghosts, Cannibals. Essays on Art Education and Visual Culture*. Helsinki: Aalto ARTS Books
- TAUSSIG, MICHAEL. 1993. *Mimesis and Alterity – A Particular History of the Senses*. New York: Routledge
- TÖRNUDD, LILLI 1926. *Kuvaanto-opetuksen metodiikka*. Porvoo: WSOY
- VADÉN, TERE. 2006. *Karhun nimi. Kuusi luentoa luonnosta*. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry
- VADÉN, TERE. 2000. *Ajo ja jälki. Filosofisia esseitä kielestä ja ajattelusta*. Jyväskylä: Atena
- VALKEAPÄÄ, LEENA. 2011. *Luonnossa. Vuoropuhelua Nils-Aslak Valkeapään tuotannon kanssa*. Helsinki: Maahenki
- VARTO, JUHA. 1992a. *Laadullisen tutkimuksen metodologia*. Helsinki: Kirjayhtymä
- VARTO, JUHA. 1992b. *Myytti ja metodi – johdatus filosofian menetelmiin*. Tampere: TAJU
- VARTO, JUHA. 1992c. *Kannettava filosofinen sanakirja*. Tampere: FITTY
- VARTO, JUHA. 2000. *Uutta Tietoa. Värityskirja tieteen filosofiaan*. Tampere: Tampere University Press
- VARTO, JUHA. 2001. *Kauneuden taito: estetiikkaa taidekasvattajille*. Tampere: Juvene Print-Tampereen Yliopistopaino Oy
- VARTO, JUHA. 2005. *Mitä Simone Weil on minulle opettanut*. Helsinki: Kirjastudio
- VARTO, JUHA. 2008a. *Tanssi maailman kanssa. Yksittäisen ontologiaa*. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry/niin&näin
- VARTO, JUHA. 2008b. *Ajattelun alku ja loppu*. Lahti: Elan Vital

- VARTO, JUHA. 2011a. Taidepedagogiikan käytäntö, tiedonala ja tieteenala: Lyhyt katsaus lyhyen historian juoneen. Teoksessa Anttila, Eeva (toim.) 2011. *Taiteen jälki. Taidepedagogiikan polkuja ja risteyksiä*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 17–32
- VARTO, JUHA. 2013. *Otherwise than Knowing*. Helsinki: Aalto University publication series
- WALKER, J. & CHAPLIN, S. 1997. *Visual Culture: An Introduction*. Manchester, U.K.: Manchester University Press
- WEINTRAUB, LINDA. 2003a. *In the Making : creative options for contemporary art*. New York: D.A.P.
- WEINTRAUB, LINDA. 2003b. *Making Contemporary Art : how today's artists think and work*. London: Thames & Hudson
- WHITEHEAD, ALFRED. 1920. *The Concept of Nature*. Cambridge: University Press
- WHITEHEAD, ALFRED. 1929. *Process And Reality: an essay in cosmology*. New York: The Social Science Book Store
- WILLIAMS, WILLIAM CARLOS. 1976. *Selected Poems*. Penguin Books: London
- WINCH, PETER. 1989. *Simon Weil – The Just Balance*. Cambridge: University Press
- WOJNAROWICZ, DAVID. 1992. *Memories that Smell Like Gasoline*. Hong Kong: Artspace books
- SÄHKÖISET
- CANTOR, MIRCEA. 2014. *Collected Works*, exhibited at Rennie Collection at Wing Sang, November 8, 2014 – March 28, 2015. Haastattelu näyttelyn yhteydessä. <https://vimeo.com/117448778>
- HAAPOJA, TERIKE. 2015. *A History of Othering*. A conference paper for ZKM Tribunal against the cries of the 20th century. Karlsruhe, 19/6/2015 <http://www.terikehaapoja.net/the-history-of-othering/>
- HAAPOJA, TERIKE. 2014. *Shooting back with a color gun – counter-strategies for critical art*. Julkaistu [fciny.org](http://www.fciny.org) 12/2014
Luettu <http://www.terikehaapoja.net/shooting-back-with-a-color-gun/>
- HAAPOJA, TERIKE. 2013. *Kuvia tuonpuoleisesta*. Julkaistu *Lähikuva*-lehdessä 2013. Luettu <http://www.terikehaapoja.net/kuvia-tuonpuoleisesta-2013/>
- HAAPOJA, TERIKE. 2006. *Esitys vai installaatio. Joitakin huomioita*. Julkaistu *Teatteri* –lehti 1/2006
Luettu <http://www.terikehaapoja.net/esitys-vai-installatio-2006/>
- HAAPOJA, TERIKE. 2008. *Media-ajan maisemia*. Essee julkisesta teoksesta *Katoava maisema*. Julkaistu 2008 valmistuneen, verkkotekniikkaa hyödyntävän, ”katoava maisema – teoksen sivulla. www.katoavamaisema.fi
Luettu <http://www.terikehaapoja.net/media-ajan-maisemia-2008/>
- HYNES, DARREN. 2005. *Michel Foucault's Archaeology of Knowledge*. Memorial University of Newfoundland.
<http://jthomasniu.org/class/571/Readings/fou2>
- JILETTE, PENN. 2014. DP/30: Tim's Vermeer pals Penn & Jenison. <https://www.youtube.com/watch?v=A4ASENGNoOwjilette>
- MÄETAMM, MARKO. 2014. “I Don't Want to Be Funny”. Interview by Anna Iltner. Baltic, Russina and Scandinavian Art Territory.
http://www.artterritory.com/en/texts/interviews/3402-i_dont_want_to_be_funny/
- NOË, ALVA. 2015b. *Concept Pluralism*. Julkaistu T. Metzinger & J. M. Windt (Eds). *Open MIND: 27(T)*. Frankfurt am Main: MIND Group <http://www.alvanoe.com/papers/concept-pluralism-direct-perception-and-the-fragility-of-presence>

PERUSOPETUKSEN

OPETUSSUUNNITELMAN

PERUSTEET 2014. http://www.oph.fi/download/163777_perusopetuksen_opetussuunnitelman_perusteet_2014.pdf

KALLIO, MIRA. 2012. Seeing in progress: Thought on the Current State of Visual Culture and Art Education in the Aalto University. *Synnyt – Taiteen tiedonala*, 1/2012, 1–9. <https://wiki.aalto.fi/display/Synnyt/1-2012>

TUOVINEN, TANELI. 2012.

Taiteellisen toiminnan vaikuttavuudesta. *Synnyt – Taiteen tiedonala*, 2/2012, 18–24. <https://wiki.aalto.fi/display/Synnyt/2-2012>

VALKEAPÄÄ, LEENA. 2010.

Tuntureilla. Taiteellinen ajattelu tutkimuksen perustana. *Synnyt – Taiteen tiedonala*, 1/2010, 16–30. <https://wiki.aalto.fi/display/Synnyt/1-2010>

VARTO, JUHA. 2008c. Taiteellisesta ajattelemisesta. *Synnyt – Taiteen tiedonala*, 3/2008, 46–68 <https://wiki.aalto.fi/display/Synnyt/3-2008>

VARTO, JUHA. 2008d. Kohti taiteellista ajattelua. *Synnyt – Taiteen tiedonala*, 2/2008, 68–86 <https://wiki.aalto.fi/display/Synnyt/2-2008>

SÄHKÖISESTI JAETTU

LUENTOMATERIAALI

<https://aaltodeptofart.wordpress.com/>

VARTO, JUHA. 2011b (19.2.)

Contemporary philosophy.

VARTO, JUHA. 2010 (16.2.) *Taiteellinen ajatteleminen*

VARTO, JUHA. 2015 (6.10.) *Artistic Research – mastering your episteme*

VARTO, JUHA. 2012 (28.2.) *Towards a methodology of artistic research*

372

373

Kiitokset

Kiitän ohjaajaani Juha Vartoa rohkaisusta tutkijan polulle sekä mahdollisuudesta tehdä tutkimusta hänen oppilaanaan.

Kiitos esitarkastajilleni Tarja Pitkänen-Walterille ja Mika Hannulalle kannustavista ja asiaansa paneutuneista lausunnoista.

Kiitos Tarjalle ja muille tutkimukseeni mukaan avoimella ja auttavalla mielellä lähteneille taiteilijoille Terike Haapojalle sekä Marko Mäetammille.

Kiitän Tere Vadénia hänen inspiroivasta työstään ja lupautumisestaan vastaväittäjäkseni.

Kiitos Lisa Erdmanille, Kirsi Heimoselle, Jouni Kiiskiselle ja Riikka Mäkikoskelalle kokemusasiantuntijuudesta väitöstyön eri vaiheissa ja erityisesti prosessin loppuunsaattamisessa.

Kiitos Suomen Kulttuurirahastolle täysipäiväisen tutkimustyön mahdollistaneesta rahoituksesta.

Kiitos Aalto ARTS:lle opiskelu- ja työpaikan antajana sekä rahoituksen myöntäjänä.

Kiitos mahtavalle työyhteisölle Aalto/ARTSissa kannustuksesta, tuesta, työrauhasta ja ymmärtäväisyydestä väitösprojektiani kohtaan. Kiitos esimiehilleni Mira Kallio-Tavinille, Kevin Tavinille sekä Martti Raevaaralle mahdollisuudesta saattaa väitöstyöni valmiiksi opetustyön rinnalla.

Kiitos Marja Rastaaile mahdollisuudestani toimia tuntiopettajana, joka antoi edellytykset tutkimuksen aloittamiselle.

Kiitos Anette Göthlundille ja Helene Illerikselle yhteisistä antoisista ja opettavaisista vuosista CAVIC koordinaattoreina.

374

375

Kiitos kaikille jatko-opiskelutovereille kullanarvoisesta vertaistuesta ja -turvasta Aallossa, Helsingissä, Suomessa ja maailmalla.

Kiitos Tuomas Kortteiselle ja Katri Tikkaselle työni ammattitaitoisesta taittamisesta.

Mainittujen lisäksi lukemattomat ihmiset ovat innoittaneet tietäen tai tietämättään minua työskentelemään akateemisessa yhteisössä, viemään väitöstutkimustani tiettyyn suuntaan ja ennen kaikkea saamaan se valmiiksi. Olen kiitollinen näistä kaikista kohtaamisista.

Kiitos Raijalle ja Petri Carlssonille residenssiolosuhteista kesällä 2013.

Kiitos soittokavereilleni työyhteisöstä, joka ei ole akateeminen.

Kiitos Eila-mummille ja Marja-mummalle korvaamattomasta avusta lastenhoidossa ja samoin kuin kaikille muille sukulaisille, jotka ovat panoksellaan edesauttaneet työn valmistumista vuosien varrella.

Suurin kiitos kuuluu elämänkumppanilleni Tiialle avusta, kannustuksesta, jakamisesta. Usein koko väitöstyön eteneminen on ollut sinun voimiesi ja periksiantamattomuutesi varassa ja usein on kiitos jäänyt kunnolla lausumatta. Kiitos Tiia!

Omistan lämpimimmät kiitokseni pojilleni Aapolle ja Eerolle, joiden olen tutkimukseni aikana nähnyt syntyvän ja kasvavan. Olette tuoneet täysin odottamattoman määrän iloa elämääni. Nyt huomaan teidät, kohta kuuden ja neljän vanhoina, olevan työstämässä omia havainnon tutkimushistorioitanne.

3.10.2016

Helsingin Arabianrannassa

Tekijä

TANELI TUOVINEN toimii Aalto-yliopistossa taiteidenvälisen pedagogiikan yliopistonlehtorina. Hän esittelee taiteellisen väitöstutkimuksensa teoreettisessa muodossaan kuvataidekasvatuksen perustutkimuksena. Ennen lehtoraattiaan hän toimi kymmenen vuotta tuntiopettajana kuvataidekasvatuksen koulutusohjelmassa. Tuovinen on opiskellut Aalto/ARTS:n lisäksi myös Berliinin (UdK) ja Linzin taideyliopistoissa. Tutkimus- ja opetustyönsä ohessa hän on toiminut koordinaattorina kansainvälisessä CAVIC (Contemporary art and visual culture in education) tutkijaverkostossa, sekä ollut mukana toimittamassa ja kirjoittamassa kahta kirjaa: *Uusi taidekasvatusliike* (2014) sekä *EDGE – 20 Essays on Contemporary Art-Education* (2015).