

JUSSI MATILAINEN

Modernin sirpaleita
Ja representaation haastajia

KUVATAITEILIJÄ (YLEMPI AMK)

2020

| | | |
|---|--|-----------------------------|
| Tekijä(t) Matilainen, Jussi | Julkaisun laji Opinnäytetyö, ylempi AMK | Päivämäärä toukokuu 2020 |
| | Sivumäärä 52 | Julkaisun kieli suomi |
| Julkaisun nimi Modernin sirpaleita Ja representaation haastajia | | |
| Tutkinto-ohjelma kuvataiteen YAMK | | |
| <p>Tiivistelmä</p> <p>Opinnäytetyö käsittelee henkilökohtaisen käytännöllisen teorian rakentumista taiteellisen työskentelyn ja pedagogian näkökulmasta. Siinä lähestytään modernia ongelmallisena subjekti-objektisuhteena ja modernin ajattelun haastavia strategioita. Kritiikki kohdistuu modernien dikotomioiden vaikutuksiin kuten vastakkainasetteluun sisäisen ja ulkoisen välillä. Moderni nähdään samanaikaisesti yhtenäisenä kertomuksena ja yhteiskunnan sirpaloitumisena.</p> <p>Teksti ei kuvaa ajattelun muotoutumista, vaan muotoilee ajattelua. Performatiivista lähestymistapaa arvioidaan suhteessa representationalistiseen perinteeseen kuvataiteessa. Opinnäytetyössä taiteellinen tuotanto nähdään osallistumisena yhteiskunnallisiin prosesseihin.</p> <p>Modernin ajattelun historiallinen rakentuminen ja sen vaikutukset nykyaikaan asetetaan kriittisen tarkastelun kohteeksi. Ruumiillisen, performatiivisen ja materialistisen ajattelun kautta lähestytään taiteellista tutkimusta ja taiteen tuottamaa tietoa. Modernin ajattelun tuottama universaali representaatio saa haastajakseen performatiivisuuden jonka tuottama tieto on paikallista ja aikasidonnaista. Syntyvässä diskurssissa poliittista ei rajata taiteen ulkopuolelle.</p> <p>Opinnäytetyössä taiteen nähdään tuovan mielikuvituksen neuvotteluihin, joissa todellisuus saa muotonsa: Se ei kuvaa todellisuutta, vaan osallistuu todellisuuden tuottamiseen. Representaatiota ja performatiivisuutta ei kuvata toistensa vastakohtina vaan lähestymistapojen erona. Nykyaikaisessa performatiivisuus nähdään sisäänrakennettuna. Lähestymistavassa korostuvat rumiillisuus ja moniaistisuus.</p> | | |
| <p><u>Asiasanat</u> moderni, representaatio</p> | | |

| | | |
|---|--|-------------------------------------|
| Author(s) Matilainen, Jussi | Type of Publication Master's thesis | Date May 2020 |
| | Number of pages 52 | Language of publication: Finnish |
| Title of publication Fragments of Modern And Changers of Representation | | |
| Degree programme Visual arts Master's Degree | | |
| Abstract <p>The thesis deals with the construction of personal practical theory from the perspective of artistic work and pedagogy. It approaches the modern as a problematic subject-object relationship and the challenging strategies of modern thinking. Criticism is directed at the effects of modern dichotomies: such as the confrontation between the internal and the external. At the same time, the modern is seen as a unified narrative and a fragmentation of society.</p> <p>The text does not describe the formation of thinking, but shapes thinking. The performative approach is judged in relation to the representationalist tradition in the visual arts. In the thesis, artistic production is seen as participation in social processes.</p> <p>The historical construction of modern thinking and its implications for modernity are placed under critical scrutiny. Through bodily, performative, and materialistic thinking, artistic research and the knowledge produced by art are approached. The universal representation produced by modern thinking is challenged by performativity whose knowledge is local and time-bound. In the resulting discourse, the political cannot be excluded from art.</p> <p>In the thesis, art is seen as bringing the imagination to negotiations, where reality takes its form: It does not describe reality, but participates in the production of reality. Representation and performativity are not described as opposites of each other but as differences in approaches. In contemporary art, performativity is seen as built-in. The approach emphasizes corporeality and multisensory.</p> | | |
| Key words Modern, representation | | |

SISÄLLYS

| | |
|---|-----------|
| Lähtökohtia | 5 |
| Traditio | 18 |
| Kyklooppi | 22 |
| Patsas ja sen ongelmallisuus | 31 |
| Yhteiskunta | 37 |
| Haastajat | 39 |
| Nomadi | 42 |
| Kolmas tila ja kokemuksellinen demokratia | 44 |
| Lopuksi | 48 |
| LÄHTEET | |

LÄHTÖKOHTIA

Työpöydälläni lojuu pieni puinen sorvattu hyrrä. Laitan sen toisinaan pyörimään, se on hyvä hyrrä, pyörii pitkään, mutta ei loputtomasti. Yhteiskunta, se todellisuus jossa elämme, on jatkuvassa liikkeessä, mutta ei itsestään. Sitä pitää koko ajan ylläpitää. Se ei ole annettuna, vaikka joskus siltä näyttäisikin, ilman jatkuvaa aktiivista osallistumista se kupsahtaisi kumoon.

Hyrrän on sorvannut Kankaanpään poliisipäällikkö. Taiteilija ja yhteiskunta -kurssin ohjelmaan kuuluneesta kohtaamisesta on jo vuosia, mutta sen muistan elävästi, että poliisin organisaatiomuutos oli turhauttanut eläkeikää lähestyvän poliisimiehen pisteeseen, jossa eniten kiinnostivat puutyöt. Uniikkeja hyrriä oli antaa koko opiskelijaryhmälle, niitä syntyi sitä tahtia, että niitä oli antaa kaikille poliisilaitoksella vieraileville koululaisryhmille. Ehkä kaikille asiakkaille. Hyrrien lisäksi löytyi myös kynttilänjalkoja ynnä muita puusta sorvattuja artefakteja, niiden valmistamista kuvaavia selostuksia ja metafyyysisiä pohdiskeluja puutöistä, varmaan jotain myös poliisityöstä.

Taiteilija ja yhteiskunta on yhdessä Aapo Korkeaajan kanssa kehitelty kurssikonsepti, joka edelsi esitystaiteen tuleamista suuntautumisvaihtoehdoksi Kankaanpään taidekoulussa (SAMK kuvataide) kymmenisen vuotta sitten. Olen ollut siinä opettajana mukana alusta asti. Kurssilla tarkastellaan yksilöä osana yhteiskuntaa. Käytännössä haastatellaan yhteiskuntaa ylläpitävien instituutioiden edustajia; kirkkoherraa, kaupunginsihteeriä, poliisipäällikköä... keskustellaan virkanimikkeiden takaa löytyvien ihmisten kanssa, keskustellaan ajankohtaisista aiheista, keskustellaan keskustelemisesta. Ennen ja jälkeen. Keskustellaan omista ennako-oletuksista ja suhteista yhteiskuntaan, politiikasta. Ja tietysti taiteesta.

Valtion väkivaltamonopoli, puiset hyrrät ja kuvataiteen opetus vaikuttavat ensialkuun kaukaisilta toisistaan. Asioiden väliset suhteet ja niiden kantamat merkitykset

syntyvät kuitenkin bermudan kolmiossa, sellaisessa triangulaation myllyssä, jossa kukin kärjistä on mukana aktiivisena toimijana. Kärkiä, sivuja ja kulmia on tilanteesta riippuva, mutta aina monikollinen määrä. Tarkkailupisteen lähtiessä liikkeelle, kierrellessä kohteitaan, paljastuu etteivät kohteetkaan ole pysyviä ja paikoilleen nakutettuja. Pelikentällä on päätyjä enemmän kuin kaksi, maaleista tai palloista puhumattakaan. Pelin säännöt ovat hukassa. Vaikka väkeä tulee ja menee, geometrian aksioomat lakkaavat pätemästä ja yhteinen päämäärä puuttuu, ei tilanne kuitenkaan ole toivoton. Emme ole keskellä jumalatonta kaaosta, vaan moninapaisessa neuvottelutilanteessa. Koordinaatistostaan karanneet muuttujat tunnustelevat siellä niitä pienimpiä nimittäjiä joilla tulla yhdessä toimeen - olemme sellaisessa pisteessä, jossa asiat alkavat kehkeytyä.

Instituutiovierailut näyttävät erilaisten statusten ja roolien kautta rakentuvan näkökulman yhteiskuntaan ja sen kuinka rakenteita performoidaan. Taiteilija ja yhteiskunta -kurssin tavoitteena on pohtia tutkimuksellisuutta taiteellisen tuotannon välineenä ja sitä miten taide osallistuu yhteiskunnallisiin prosesseihin, sitä miten ja millaista tietoa taide tuottaa. Käytäntönä on jalkautuminen pikkukaupungin todellisuuteen, tutustuminen sen rakenteisiin ilman tuotannollisia paineita. Se tarjoaa välineitä taustatutkimuksen ja tiedonhankinnan hyödyntämiseen, mutta etenkin kohtaamisille herkistymiseen. Ja laajemmin, se kysyy miten yhteiskuntaa tuotetaan, miten sen rakenteet lopulta palautuvat yksilöön ja miten itse kukin osallistuu arjen politiikkaan.

En tässä tutkielmassa pureudu aiheeseen esitystutkimuksen näkökulmasta, vaikka se kieltämättä tarjoaisikin käyttökelpoisia välineitä ja sillä on ollut opettamiseeni jonkinlainen vaikutus. Kurssi taiteilija ja yhteiskunta kulkee tässä mukana, koska se on toisaalta vaikuttanut oman ajatteluni täsmentymiseen ja toisaalta toimii esimerkkinä taiteen opetuksesta teknisten traditioitten ulkopuolella. Opintojaksot ovat yhteisiä matkoja, joiden tavoitteita tai lopputuloksia ei voi tyhjentävästi määrittää. Ne ovat eväsretkiä rajapinnoille joissa neuvottelut yhteisistä asioista käydään, tutkimusmatkailijan leikkimistä. Leikkiä mahdollisen alueen laajentamisena. Leikistä esitystutkimuksen näkökulmasta esim. Marvin Carlson.

(Carlson 2006, 39. 40.) Matkavalmisteluihin kuuluu kriittinen katsaus omaan eväsreppuun, mitä sieltä löytyy, mitä tarvittaisiin ja minkä voisi jättää kotiin. Minkä voisi jakaa kaverin kanssa. Etenemisnopeus määrittyy inhimillisesti kävelytahtiin, pakko ei ole päästä perille, voi pysähtyä ihmettelemään tienpientareita, voi mutkitella ja se on suotavaakin.

Kurssi sisältää oppimateriaalina suodatinkahvin kanssa nautittavaksi; laadullisesti ja määrällisesti vaihteleva joukko tekstejä ja tallenteita. Lähtökohtia, joista ehkä tulee mieleen jotain ja avautuu uusi sivuraide tai sitten päädytään umpikujaan. Käytännössä keskustelemista, käytännöistä keskustelemista. Kurssi ei rakennu koherentin teoreettisen kehyksen sisään, vaan matkanjohtajana mukaan raahaamani teoreettiset ja käytännölliset lähestymistavat sotkeutuvat opiskelijoiden mukanaan tuomiin ja kohtaamiemme ihmisten sekaan heittämiin.

Pyrin tässä kuvaamaan sellaisen käyttöteorian rakentumista, joka vaikuttaa henkilökohtaisessa tavassani suhtautua taiteeseen ja sen opettamiseen. Se liittyy yleisesti suhteeseeni maailmaan ja tässä erityisesti taiteilija ja yhteiskunta -kurssin teoreettiseen rakentumiseen. En pyri taidehistoriallisesti, -teoreettisesti tai filosofisesti koherenttiin kuvaukseen, vaan kartoittamaan omaa suhdettani niin traditioon kuin nykytaiteeseenkin. Lähestyn teoriaa käyttöjärjestelmänä, joka mahdollistaa sovellusten toiminnan. Teoria ei ole itsetarkoituksellinen päämäärä, vaan käytäntöön kietoutuvaa ymmärrystä, käytäntöjen synnyttämistä. Teorian ymmärtäminen osana materiaalista toimintaa edellyttää binääristen oletusten ylittämistä. Taidon ja tiedon - materiaalisen ja symbolisen - yhtäläisyyden tunnistamista, mikä on tässä pitkälti Mikko Lehtosen kautta minulle välittynyttä. (Lehtonen 2014, 13. 14.) Teorian käytännöllisyyden painottaminen, se että teoriaa ei latisteta ulkokohtaisen analyysin välineeksi, liittyy laajemmin ajatteluun, jossa asiat eivät ole valmiita, tarkkarajaisia, eivätkä pysyviä, vaan muotoutuvat jatkuvissa ja vuorovaikutteisissa prosesseissa. Tämä jatkuvasti käynnissä oleva muotoutuminen, inhimillisen todellisuuden uusintaminen, tapahtuu rinnakkain ja saumattomasti sekä teorian että käytännön tasolla. Sovellan tutkivaan taiteilijuuteen ja taiteelliseen tutkimukseen liittyviin pohdintoihin monialaiseksi määrittyvän

kulttuurintutkimuksen aineksia. Lehtonen asemoi kulttuurintutkimuksen Stuart Halliin viitaten, samaan aikaan akateemisen tutkimuksen sisä- ja ulkopuolelle. Se on maailmallista, likaista, osallistuu tutkimiinsa prosesseihin ja sulattaa yhteen erilaisia teoreettisia lähestymistapoja. Siinä kaikkia kulttuurisia käytäntöjä tutkitaan suhteessa toisiinsa ja yhteiskunnallisiin sekä historiallisiin rakenteisiin. (Lehtonen 2014, 340. 341. 343.) Samoin taiteellisen tutkimuksen, jonka tarkka määritelmä on tässä jätettävä auki, voi ajatella soveltavan erilaisia teoreettisia lähestymistapoja, olevan akateemisen tutkimuksen sisä- ja ulkopuolella, osallistuvan tutkimiinsa prosesseihin sekä olevan likaista ja maailmallista. Taiteellisen tutkimuksen näkökulmaa raotan tässä lähinnä Hannulan, Suorannan ja Vadénin kautta. Lisäksi ajatteluuni on alkanut tulla vaikutteita uusmaterialismin ja posthumanismin suunnalta. Tässä ne ovat peräisin lähinnä Jane Bennettiltä. (Bennett 2020.) Taiteilija ja yhteiskunta -kurssi sijaitsee esitystaiteen opintolokerossa, mutta en koe kurssilla opettavani esitystaidetta. Se on laajemmin tutkivan taiteilijuuden ja eri välineiden välissä operoivan nykytaiteen opetusta. Eräänlaisena johtoajatuksena olen muutoinkin, taiteilijana ja opettajana, pitänyt välineiden välisyyttä ja vakiintuneiden, tekniikan kautta määrittyvien, traditioiden kriittistä tarkastelua, kuitenkin materiaalisuutta unohtamatta.

Tarkastelen tässä omaa opettajuuttani ja esitystaiteen opetusta kuvataiteen näkökulmasta. Ja toisin päin. Tarkastelen näitä itsestäni käsin. Esitys- tai performanssitaidet ei ole uusi tekniikka perinteisten rinnalla, vaan uusi näkökulma, joka avartaa myös suhdetta kuvataiteeseen ja sen perinteiseen opetukseen. Immateriaalisuutensa ja tietyn teknisen tradition puuttumisen, sekä paikallisuutensa ansiosta se on sillan rakentamista teoreettisen ja käytännöllisen välille. Performanssitaidteen historiallisesta muotoutumisesta esim. Helena Erkkilä. (Erkkilä 2008. 14.) Esitystaidet on painopisteen siirtämistä representaatiosta performatiivin suuntaan, toiminnallisuuden, aika- ja paikasidonnaisuuksien tunnistamista. Siirtymistä universaalista paikalliseen: Kuvasta toimintaan, jolla on välitön kohteensa, ontologisen eron kaventamista suhteessa maailmaan. Representationalistinen ajattelu sivuuttaa ruumiit ja niiden toiminnallisen suhteen maailmaan painottaessaan merkitysten rakentumista tietoisuudessa. Performatiivina

kieli on tekoja, toimintaa tuottavia lausumia. Lausumia välittömänä toimintana. Performatiivin käsite on alkujaan peräisin kielitieteen alueelta, mutta jatkanut elämäänsä esitystutkimuksessa (Carlson 2006, 94). Tässä sitä ei rajata puheaktiin, vaan esim. Judith Butleria seuraten, se sisältää laajan skaalan erilaisia toiminnallisuuden piirteitä (Erkkilä 2008, 36. 135.) Performatiivisuuden avulla on lopulta mahdollista lähestyä kaikkea inhimillistä toimintaa. Olennaista on toimintaan osallistumisen, erilaisissa prosesseissa aktiivisesti toimimisen painottaminen. (Lehtonen 2014, 59, 90. 322. 325.)

Performatiivisuuden rinnalla affektiivisuus on asettunut haastamaan representationalistisen ja merkityksiin keskittyvän tavan keskeisyyttä hahmotettaessa kulttuuria. Affektiivisessä ajattelussa ruumiillisuus ja materiaalisuus saavat enemmän painoarvoa kieleen keskittyneen strukturalistisen ja jälkistrukturalistisen teoretisoinnin rinnalla. (Niin & Näin 2007, 43. 44.) Affekti käsitteenä kuvaa vaikutusta, joka on tunnetta edeltävää, jotain ruumiillisempaa ja materiaalisempaa, jotain joka ei ole vielä täysin saanut tunteen sosiaalisesti määrittyneitä muotoja. Käsite palautuu Baruch Spinozan ajatteluun, jossa sillä kuvataan ulkoisten vaikutusten ihmisessä tuottamia tapahtumia (Pietarinen 1994, 37). Se on päätyntä nykyajatteluun pitkälti Deleuzen ja Guattarin ajattelun myötä, jossa affekti on jotain tunnetta olentomaisempaa ja itseisarvoisempaa (Deleuze & Guattari 1993, 168). Ymmärrän affektin suorana materiaalisena vaikutuksena, joka ei tyhjentävästi voi saada kuvausta tunteena tai katoaa kielen tavoittamattomista. Se on jotain ihmisen ja maailman häilyvällä rajapinnalla tapahtuvaa vaihtoa, jotain joka kiinnittää meidät ruumiillisesti maailmaan.

Esityksellisyys ja keho ovat mahdollisia välineitä nykytaiteen loputtomassa työkalupakissa. Näkökulmassani esitystaide ei tavoittele paikkaa perinteisten kuvataiteen lajien rinnalla, vaan osoittaa tekniikan kautta määritelyjen lokeroiden tarpeettomuuden. Tässä ajaudutaan väistämättä tekemään tiliä myös modernin kanssa. Esim. Douglas Crimp liittyy analyysissään performanssin, tai performatiivisuuden, tiukasti yhteen 1960- ja 70-lukujen amerikkalaisen nykytaiteen kanssa. Keskeisenä piirteenä hän näkee tässä juuri taiteiden välisyyden. Se haastaa

modernin taiteen välineiden ja niiden olemuksen ymmärtämisen ensisijaisesti sen omien rajojen vaalimiseen ja niiden tutkimiseen kiinnittyvänä projektina. (Crimp 1990, 124. 125.)

Moderni asettuu tässä monella tapaa kriittisen tarkastelun kohteeksi. Ymmärrän sen laajimmillaan kehityskuluksi alkaen myöhäiskeskialjalta; siirtymäksi kohti kansallisvaltioita ja kansainvälistä rahataloutta, jatkuvasti laajentuvana työnjakona, siirtymänä kristillisestä aristotelismistä ja skolastiikasta humanismiin, tieteellisenä vallankumouksena, eurooppalaisena rationalismina ja kolonialismina, yksilön sivilisoitumisena ja individualisoitumisena. Toisin sanoen, ihmisen asettumisena tiedon subjektiksi tämän ottaessa kohtalonsa omiin käsiinsä. Modernin ytimessä on eriytynyt subjekti-objektisuhde, moderni on dikotomista, se pyrkii universaaliuteen ja objektiivisuuteen, se tuottaa suuria kertomuksia ja yleispäteviä pelkistyksiä. Modernin haastajat pyrkivät puolestaan tavoittamaan sen kadottaman ajallisuuden ja paikallisuuden, ainutkertaisen kokemuksellisuuden, yhteyden ruumiiseen, toisten ruumiisiin ja luontoon. Tarkennan myöhemmin modernin genealogiaa Lehtosen avustuksella ja liitän nykytaiteen näkökulman modernin ylittämiseen performatiivisuuden käsittettä hyödyntäen. Pyrin olemaan tässä varovainen, sillä modernin asettama ansa laukeaa helposti. Representaation ja performatiivin vertailu ei saa luisua dualistisen ajattelun uusintamiseen. Varovainen täytyy olla myös kaikenlaisen yleistämisen kanssa, en voi esittää käsittelemistäni asioista rationaalista ja ehjää kuvaa. Lähestymistavan täytyy siis olla henkilökohtaista, paikallista eikä syntyvän tiedon tarvitse päteä aina ja kaikkialla. (Lehtonen 1994; Lehtonen 2014; Rossi 2010; Hirvonen & Saarinen 2008.)

Performanssi ei ole kuvataiteen toinen, vaan jo kuvataiteen tekniikoissa vaikuttava käytäntö. Se tarjoaa toiminnallisuuden tunnistavan reitin lähestyä taideteosta, siinä käytetystä tekniikasta riippumatta. Se ei tuo kehollisuutta kuvataiteen käytäntöihin, vaan tekee ruumiin näkyväksi paikoissa, joista moderni oli sen pyrkinyt siivoamaan näkymättömiin (Erkkilä 2008, 27). Ruumis asettuu vastakkain modernin kanssa, joka rakentuu symbolisen ja reaalisen erosta: Representaatioiden avulla maailmaa merkityksellistävän subjektin erosta objekteihinsa. Ontologisesta erosta maailmaan.

Pyrin tässä tuomaan esille niitä ongelmallisiksi paljastuneita ajattelutapoja, joissa modernit dikotomiat ovat rakentuneet. Prosesseja joissa henki erotettiin ruumiista ja ihminen luonnosta, ja tämän kaiken länsimaiseen kulttuuriin jättämiä jälkiä. Kuvataiteen näkökulmaa unohtamatta. (Lehtonen 2014, 59. 107. 326; Lehtonen 1994, 254. 256.)

Jostain sieltä pohjamudista kaivellen löytyy tietysti René Descartes. Ja passiivinen materia, josta aktiivinen tietoisuus rakentaa havainnot. Vain henki on toimija. Ruumiillisuudesta ja aistimellisuudesta pyristellään irti vahvasti maskuliinisissa merkeissä. Puhtaan henkisen tiedon selkeys tukahduttaa kokemuksen ruumiillisen ja affektiivisen ulottuvuuden, ruumis osana luontoa on koneen kaltainen objekti hengen subjektille. Ruumiillisuus asetetaan järjen kontrolloitavaksi osana sivilisoitumisprosessia. Lehtonen viittaa Susan Bordoan, joka tulkitsee kartesiolaisen rationalismin päämääräksi feminiinisen maailmankaikkeuden kesyttämisen. (Lehtonen 2014, 55. 249.)

Performatiivi on ei-representationalistisen lähestymistavan keskiössä, jota yritän tässä hahmottaa. Kun toiminnallisuus otetaan ensisijaiseksi ulottuvuudeksi ihmisolioita tarkasteltaessa, voidaan performatiivisuus laajentaa näkökulmaksi, josta voi tarkastella mitä tahansa toimintaa tai artefaktia. Tai vieläkin pidemmälle, materian, ei-elollisen osallistumisessa maailmaan voi myös halutessaan nähdä toiminnallisuutta. Tässä performatiivisuus ei ole lausuman tai siis minkä tahansa olion ominaisuus, vaan näkökulma josta sitä tarkastellaan. Siten vaikkapa alussa kuvaamaani hyrrää voisi tarkastella toiminnallisten prosessien allullepanijana. Tässä pöydällä lojuessaan, se aika ajoin saa minut pyöräyttämään itseään. Kankaanpääläinen poliisimies eittämättä suoritti performanssia jakaessaan hyrriä opiskelijoille, mutta oliko se uudenkarhea sorvi vai sopivan kuiva puunkappale, joka sai miehen ryhtymään hyrrien tekijäksi? Hybridisenä työkaluolentona poliisimies on laajentanut ruumistaan ja sen toiminnallisia mahdollisuuksia erilaisilla puuntyöstövälineillä. Ruumiin, sen taitojen ja lisäosien joilla se kurkottaa itsensä ulkopuoelle, rajat ovat häilyviä. Performatiivisuus lähestymistapana pakottaa tarkastelemaan toimintaa osana toimintaa, se ei pysäytä ja eristä kohdettaan

representaation tavoin maailmasta vaan kiinnittää huomion jatkuvasti laajeneviin toiminnallisiin prosesseihin. (Lehtonen 2014, 141. 142. 323. 324.)

Performatiivisuus on 1960-luvulta alkaen ollut paikka- ja aikasidonnaisuutta korostavan nykytaiteen ydintä. Taiteilijan ruumiista on tullut taiteen keskeinen materiaali ja väline. (Erkkilä 2008, 13.) Crimp käyttää performanssin käsitettä tulkinnassaan 1970-luvusta koskemaan kaikkea taidetta, jossa taiteilija ja katsoja yhdessä synnyttävät teoksen “jossain tilanteessa ja joksikin aikaa” (Crimp 1990, 125). Helena Erkkilä viittaa Michel Benamouhun, joka “pitää performanssitaidetta kaikkea postmodernia yhdistävänä taidemuotona” (Erkkilä 2008, 41). 1990-luku viimeistään, ja ehkä myös uudelleen, nosti performatiivisuuden taidekeskustelun ytimeen korostaessaan tekijää, vastaanottoa, vastaanottajaa ja prosessimaisuutta. Performatiivi löytyy representaation sisältä, joka ei tyydy heijastamaan todellisuutta, vaan osallistuu todellisuuden ja todellisuuskäsitysten synnyttämiseen. (Erkkilä 2008, 150. 151. 27; Lehtonen 2014, 327.) Lehtonen pakatoi: “Symbolisen toiminnan tarkastelu performatiivisena toimintana nostaa esiin symbolisen toiminnan materiaalisuuden ja sosiaalisuuden” (Lehtonen 2014, 328).

Jotta kuvio ei nyt näyttäisi liian selkeältä, mitä se siis ei suinkaan ole, joudumme kyseenalaistamaan representaation taustaoletuksia. Performatiivin ja representaation erottaminen ei onnistu, molempia on mahdollista tarkastella toisensa ominaisuutena. Ero ei ole selvärajainen. Tässä paljastuu myös näkökulman antimodernius, pyrkimys ei ole loppuunviedyissä jaotteluissa, ei lopullisissa määrittelyissä tai ehdottomissa totuuksissa. Käsitteet eivät rakennu erosta ja poissulkemisesta. Yhteiskunnallista ja poliittista näkökulmaa voi radikaloida avantgarden avulla. Performanssilla on historiansa kokeilevan taiteen kokeilevana käytäntönä. Performanssi tai vähintäänkin performatiivisuus on prosesseissa, jotka edeltävät representaatiota. Performanssi on laboratoriokokeiden välineenä osallistunut prosesseihin, joiden lopputulokset on nähty taiteen muilla kentillä. Muutenkin moderni alkaa näyttää erilaiselta, kun huomio kiinnitetään 1900-luvun moderniin taiteeseen. Tarkasteltaessa siis vaikkapa maalausta läsnäolona ja ruumiillisena tekona. (Erkkilä 2008, 39. 40. 41.) Representationalistinen ajattelu liittyy kartesiolaiseen, rationaaliseen

maailmankuvaan, mutta moderni ei ole koskaan ollut yhtenäinen tai ristiriidaton. Modernikin alkaa näyttää erilaiselta, kun sitä itseään tarkastelee performatiivina, tarinana joka, sen sijaan että näyttäisi läpinäkyvästi historiallisen kehityskulun, on politiikkaa, tietynlaisen ymmärryksen ja sitä kautta toiminnan tuottamista todellisuudessa. (Lehtonen 2014, 326. 327.)

Kuvataide reagoi 1800-luvulla voimakkaasti valokuvauksen keksimiseen. Ulkoisen todellisuuden representoinnin kentälle saapunut ylivoimainen haastaja pakotti sen etsimään erityisyyttään muualta. Maalaustaide tuli uudella tavalla tietoiseksi historiastaan, siitä tuli itsetietoinen, se alkoi kiinnittää kasvavaa huomiota omaan olemisensa tapaan. Samoihin aikoihin taiteen siirtyminen museoihin, katkaisi sen yhteyden niihin vaihteleviin konteksteihin, joihin se oli alun alkaen tehty.

1960-luvulla valokuvan noustessa taiteen kategoriaan ja alkaessa saastuttaa myös perinteisiä kuvataiteen muotoja, alkoi reikiä puhjeta taiteiden väliin, mistä Crimp käyttää esimerkkeinä Rauschenbergia ja Warholia (Crimp 1990, 65). Tämä on yksi rinnakkaisista kertomuksista. Moderniin taiteeseen liittyy myös valitettavia väärinkäsityksiä. Radikaali avantgarde on pitkälti siivottu pois kaanonista piilottamalla sen radikaali välineiden välisyys. Crimp kuvaa tilannetta Yhdysvalloissa New Yorkin Modernin taiteen museon kautta; avantgarden vallankumouksellinen poliittisuus on laimennettu sijoittamalla teokset tekniikan perusteella rajattuihin osastoihin. Näin on kadotettu monialaisten taiteilijoiden tuotannon perimmäinen merkitys jakamalla ne valtavan museon, toisistaan erotetuille osastoille ja pakottamalla ne käytetyn tekniikan kautta rakentuviin konteksteihin. Näin oletus modernista taiteesta välineen ominta olemusta tutkivana, autonomisena ja itseensä käpertyvänä, osoittautuu vähintäänkin liioitelluksi. Tarkemmin sanottuna tarkoituksellisesti tuotetuksi. (Crimp 1990, 89. 90.) Historiallisen avantgarden päämääränä on nimenomaan ollut taiteen toteutuminen yhteiskunnassa, se on ollut lähtökohtaisesti monialaista ja performatiivista. Modernin taiteen historia on kuitenkin pyrkinyt vaimentamaan omaa olemustaan modernia rationalismia ja porvarillista yhteiskuntaa vastaan asettuvana vallankumouksellisena voimana. Avantgardesuuntaukset on banalisoitu historiallisiksi tyyleiksi ja huomio on keskittynyt estetiikan alueella pintaan toiminnallisuuden sijasta. Pyrkimys synnyttää

uudenlainen yhteiskunta on jäänyt pyrkimyksen varjoon synnyttää uudenlainen estetiikka. Avantgarden tarkoitus ei ole ollut heijastaa aikansa yhteiskunnallisia muutoksia, vaan muuttaa yhteiskuntaa aktiivisesti. Performatiivisuus on jäänyt tulkinnassa representaation varjoon. (Pyhtilä 2005, 36. 37. 38)

Performatiivin ja representaation asettaminen vastakkain mutkistuu edelleen, kun niitä tarkastellaan modernin formalismin kautta. Erkkilä tunnistaa modernissa maalauksessa muuttuneen olemisen tavan. Kieltäytyminen viittaamasta itsensä ulkopuolelle on fanaattisen antirepresentationalistista. Clement Greenbergin määritelmä modernista maalauksesta on puhdas, vain itseensä viittaava kokonaisuus (Erkkilä 2008, 148). Se on liki postmoderni animoidessaan materiaaliselle, litteälle pinnalle itsenäisen tilan olioiden todellisuudessa. Rakentelen tässä analogiaa muuttuneisiin käsityksiin kielestä. Lehtonen tulkitsee Roland Barthesia: "... kielen ajateltiin asettavan rajansa sille, mitä milloinkin voitiin kokea ja ymmärtää" (Lehtonen 1994, 217). Maalaaminen lakkaa olemasta ilmaisun väline, siitä tulee itsenäinen horisontti. Sen itsenäisessä tavassa olla, on sukulaisuutta performanssin läsnäoloon. Vaatimus välineen itseisarvoisesta asemasta ja teoksen omalakisesta itsenäisyydestä, virallisen modernin irtiotto avantgarden poliittiseen ja osallistuvaan monialaisuuteen, osoittautuu nyt radikaalisti modernin subjekti-objektijaon vastaiseksi. Maalauksen lisääntyvä itsenäisyys alkaa tehdä siitä subjektin kaltaista: Sen oleminen ja toiminta on arvaamattomampaa kuin representoitavaan viittaussuhteella kiinnittyneen kuvan, eikä se helpolla alistu tekijäsubjektinsa itseilmaisun välineeksi. Välineen keskittyessä ruumillistamaan ominta tapaansa olla, ei ontologisesta erosta maailmaan ole enää tietoaakaan. Minimalismin myötä taiteilijan luopuessa asemastaan kontrolloida teoksen tuottamia suhteita, vapauttaessaan teoksen rakentumaan tilan, ajan ja katsojan vuorovaikutuksesta, siirtymä representaatiosta performatiiviin on valmis. (Crimp 1990, 13. 62. 153. 156; Erkkilä 2008, 148. 149; Lehtonen 2014, 326. 289.) Olemme näin päätyneet itsensä kanssa ristiriidassa olevan modernin äärelle, moderniin, joka tuottaa aina myös oman kritiikkinsä. Se on tapahtumahorisontti jonka ulkopuolelle ei ole pääsyä, absoluutti, joka piirtää mahdollisen rajat.

Viimeiseksi avantgardeliikkeeksikin tituleerattu Kansainväliset situationistit päivittää 1960-luvulla Karl Marxia kulutusyhteiskuntaan: “Filosofit ja taiteilijat ovat ainoastaan selittäneet tilanteita; nyt tehtävänä on niiden muuttaminen” (Pyhtilä 2005, 31). Asenne korostaa toiminnallisuutta. Marxilla tavara syntyy käyttö- ja vaihtoarvon ykseydestä. Ihmisen esineellistyessä, tämän työpanoksen määrittäessä ensisijaisesti vaihtoarvon kautta käyttöarvon sijaan, suhde tavarahan muuttui fetisistiseksi, koska abstraktiksi muuttuneen työn arvo määrittyi suhteessa tavaroihin niiden markkinoilla. Työstään vieraantunut ihminen luovutti inhimillisyydestään osan tuottamalleen tavaralle. Ja joutui siten ostamaan markkinoilta luovuttamaansa inhimillisyyttä takaisin tavaroiden muodossa. Situationistien speaktaakeliteoriassa tavarafetisismillä on kuvien fetisoituminen. Speaktaakelissa kuvat korvaavat aistimellisen maailman, se on kuvien välittämä suhde maailmaan ja toisiin ihmisiin, sosiaalinen suhde. (Pyhtilä 2005, 68. 80. 81. 88; Seppänen 2002, 58. 59.) Marko Pyhtilä siteeraa situationisti Guy Debordia: “Kaikki, mikä oli suoraan elettyä, on nyt etääntynyt representaatioksi” (Pyhtilä 2005, 109). Vieraantuminen todellisuudesta oli saavuttanut pisteen, jossa speaktaakeli tuotti ihmiselle tämän omasta olemisesta representaatioita kulutettavaksi. Marxin kuvaus ihmisten välisten suhteiden muuttumisesta tavarasuhteiksi, oli situationistien käsittelyssä muuttunut kuvien välittämiksi suhteiksi. (Pyhtilä 2005, 110.)

Debordin ajattelussa vaikuttaa moderni dualismi, speaktaakelin vieraannuttaman olemisen tuolla puolen on jotain aitoa. Representaatiolla on suhde representoituun. Toisin on, vaikka yhteisiä piirteitä löytyykin, Jean Baudrillard’n simulaation kanssa. Seppänen kuvaa simulaatiota, joka on kuvien todellisuus ilman todellisuutta johon ne viittaisivat. Representaatio katoaa ontologisen eron kadotessa, kuva on yhtä todellinen tai epätodellinen ja samassa maailmassa kuin mikä tahansa muukin olio. Sen tapa olla ei nojaa viittaukseen sen ulkopuolella olevaan. Vapautettuna kahleistaan kuin abstrakti maalaus. Vieraantuminenkin käy nyt mahdottomaksi. Baudrillard’n teoria ei kuvaa todellisuutta, koska ei ole mitään esityksestään erillistä todellisuutta, on vain simulaation taso, jossa teoria tapahtuu kuvaamassaan järjestelmässä. (Seppänen 2002, 60. 66. 67.) Kun kuvia ei ole mahdollista lähestyä representaatioina, jää jäljelle niiden toiminnallisuuden tarkastelu. Miten ne ovat ja

osallistuvat ja millaisiin prosesseihin, kenen kanssa jne. Toisin sanoen niiden performatiivisuus.

Maailmassa ollaan ruumiillisen toiminnan kautta ja maailma rakentuu vuorovaikutteisessa toiminnassa. Kaikki eliöt ovat riippuvaisia ympäristöstään jota hyödyntävät. Elämän perusta on aineenvaihdunta, materian virtaaminen eliöiden läpi, siten niiden tarkkarajainen erottaminen ympäristöstään tai toisistaan ei onnistu. Ihmisen kyky hyödyntää ympäristöään on historiallisesti ja sosiaalisesti kerrostunutta. Materiaalisen luonnon ja inhimillisen toiminnan yhteensulautumina syntyvät artefaktit laajentavat ruumiita ja kiinnittävät ne toisiinsa, elolliseen ja elottomaan materiaan. Ihmiselle kaikki materiaallinen sisältää myös symbolisen tason, kaikki aistittu sisältää jo aistittua ja kulttuuriin koodautunutta. Simulaatiossa on ehkä jotain perää, kuvat eivät ole irrallaan muusta todellisuudesta. Tarkkaa rajaa representaation ja sen kantaman merkityksen välille ei pääse syntymään. Artefaktit ovat kanssakäymisen tuotteita, jotka kiinnittävät ihmisen paitsi luontoon myös toisiin ihmisiin. Ne ovat ruumiillisen ja tiedollisen toiminnan tuloksia, samalla ne tuottavat aina uutta ruumiillista ja tiedollista toimintaa. Ja ruumiillinen tuottaa tiedollista ja tiedollinen ruumiillista. Kaikki on kompleksista. Jos symboleita tarkastelee performatiiveina, huomaa niiden toimivan ihan siinä samassa todellisuudessa muidenkin eliöiden kanssa. Ihminen on hybridiolento, jonka rajoja ei voida tarkkaan määrittellä. Samalla, kun ruumiin toiminnallinen vaikutuspiiri teknologioiden kautta laajenee, se häivyttää ruumiillisuutta, tekee siitä vaikeammin tunnistettavaa. Ei-inhimillinen toimijuus on vaikea erottaa inhimillisestä toimijuudesta, tai ehkä mahdotonta ruumiiden sulautuessa teknologioihin ja tiedon lisääntyessä omasta ruumiistamme. (Lehtonen 2014, 137. 141. 142. 143. 144.)

Laboratorio ei ole kliininen: kanssakäyminen todellisuuden kanssa on ruumiillista ja toiminnallista. Ajattelu on tahmeaa, tekstit ovat aina tahmeita. Murusia putoilee, tarttuu partaan. Sinne tänne, osa varisee lattialle, osa liimautuu kiinni johonkin. Lika on asioita väärässä paikassa. Joku on määrittänyt paikan ja sinne hyväksyttävästi kuuluvat asiat. Hygienia on sivilisoitumista, se on modernia, järjestystä ja kategorioita. Ruumiin kieltämistä, sen ulkopuolelle asettumista. Pyrkimyksiä alistaa

sekava selkeään muotoon. Se on ideaalinen projektio. (Lehtonen 2014, 56. 249, 250.)

Järjestyksen vastakuvana on osallistuva, sekavan moniaistisen, monimutkaisen, moniarvoinen jatkuvasti mutatoituva sotku. Toistaminen ja toisintoistaminen jatkuvan uusintamisen työkaluina, maailma rakennetaan uudelleen hetki hetkeltä. Maailmassa ollaan ruumiillisesti ja aistimellisesti (Lehtonen 2014, 88).

En tavoittele ehjää kokonaiskuvaa, vaan haarukoin tätä sekavaa vyyhteä fragmentaarisesti, sieltä täältä, etsien ja luoden yhteyksiä. Purkaen kytkentöjä, uudelleen kytkien. Modernin ongelma on juuri pyrkimyksissä suuriin tarinoihin, sen ympäri on kierrettävä paikallisen kautta, luovuttava halusta universaaliin ja objektiiviseen. Kuulostellen mahdollisuuksia ajatella aina kulloisellakin tavalla.

Viimeistään tämän epidemian myötä, olen luopunut kaikkien tartuntaketjujen selvittelystä. Kaikki palaset eivät loksahda kohdilleen. Tieteellinen metodi perustuu toistettavuuteen. Mitattavuus ja lukkoonlyödyt ominaisuudet tuottavat valheellisen hallinnantunteen (Hannula & Suoranta & Vadén 2003, 39). Ajatus ei toistu kahta kertaa samanlaisena. Likaantuminen on konkreettista. Palaan tätä kirjoittaessani teksteihin, jotka ovat vaikuttaneet ajatteluni kehittymiseen eri vaiheissa. Seuraan omia jälkiäni pedagogian parissa. Otan yhden ylimääräisen kierroksen hermeneuttisessa kehässäni. Viitteiden tarkentaminen ei tee asioista selkeämpiä, uudelleenluku mutkistaa ajattelua. Tekstit eivät ole pysyviä, ne muuttuvat lukukokemusten tuhriessa toisiaan. Tahmaisuus tarttuu ja liimaa lähdeviitteitä toisiinsa. Kuivuessaan tahma muuttuu hauraaksi ja lohkeilee, osa viitteistä varisee lattialle. Yritän silti piirtää karttaan yhden mahdollisen reitin. Ja edelleen, piirtämisen metaforasta huolimatta, ollakseni rehellinen käsittelemilleni ajattelutavoille: Tämä ei representoi ajatteluani, vaan *on* ajattelua, sen jatkuvaa muutosta ja kehkeytymistä, kirjoittamista performatiivin näkökulmasta ensisijaisesti toimintana. Käytän tilaisuutta hyväkseni ja konmaritan ajatteluani.

TRADITIO

Lähestyessämme potentiaalisesti vaarallista risteystä, otetaan nopea vilkaisu peruutuspeiliin ja hidastetaan vauhtia. Hengitetään syvään. Tässä kohdassa pyrin hahmottelemaan oman näkökulmani kehittymistä suhteessa kuvataiteen ja sen opetuksen perinteeseen. Suhteessa yleisesti moderniin ja erityisesti Kankaanpään taidekouluun. Teoreettista selkänöjaa haeskelen Mikko Lehtosen käytännöllistä suhdetta maailmaan painottavasta, symbolisen ja materiaalisen yhteen kietovasta ajattelusta ja erityisesti hänen analyysistaan modernin subjektin syntymisestä. Näiden ja ajatteluni tartuttaneiden muiden ajatuksenpätkien kautta lähestyn isoa ja ongelmallista möykkyä nimeltä moderni ja sen yli kiipeämistä, sekä tähän kaikkeen liittyen, siirtymää representaatiosta performatiiviin. Näkökulma on käytännöllisessä teoriassa, joka vaikuttaa työskentelyssäni niin taiteilijana kuin opettajanakin. En kuvaa taiteellista työskentelyäni tai opetuksen metodologiaa, vaan taiteilijuuden ja opettajuuden taustalta löytyvää yhteistä nimittäjää. Ajattelua.

Oma taiteilijuuteni on kehittynyt pitkälti suhteessa Kankaanpään taidekouluun, pieneen, jokseenkin eristyksissä olevaan ja perinteiseen laitokseen. Se on ainoa taidekoulu, jossa olen opiskellut, ja muutamia yksittäistapauksia lukuun ottamatta, myös ainoa jossa olen opettanut. Valmistuin vuonna 2002 taidemaalariksi. Nuoruuden vimmallalla, enemmän oletuksiin kuin tietoon pohjautuen, koin tarpeelliseksi suorittaa jonkinasteisen isänmurhan, kyseenalaistaa ja poisoppia koulutuksen tarjoamasta taiteilijuudesta. Moderni, ainakin näin jälkikäteen tuotetussa kertomuksessa, näytti sopivalta kohteelta ja performanssi, josta en tuolloin tiennyt senkään vertaa, tarjosi aseistuksen. Performanssitaide edusti minulle jotain institutionalisoituneen taiteen katvealueilla tapahtuvaa. Nuorelle taiteilijalle se näytti tarinoiden villiltä länneltä, perinteisten taiteen välineiden ja tekemisen tapojen väliin aukeavalta preerialta. Tietömänä tasankona se viitoitti tietä taiteilijalähtöisille ja kollektiivisille touhuille, tee-se-itse undergroundin sotkuisille takapihoille ja

jättömaille. Tai nykytaiteen valtavirtaan; kaanonien ulkopuolelle, arjen politiikkaan, aktivismiin, kehollisuuteen ja performatiiviin.

Kankaanpääläisessä narratiivissa taidekoulu puolustaa säilömänsä eurooppalaisen sotien jälkeisen modernismin perinnettä: Radikaalista avantgardesta kuorittua formalismia. Koulun historiaan mahtuu toki kaikenlaista, mutta muodon hallinta on ollut tärkeässä asemassa. Johanna Frigård siteeraa itseänikin opettanutta koulun perustajaa, taidemaalari Juhani Tarnaa vuodelta 1968: “Geometria tarjosi muodolle ja tyyli vaatimukselle samankaltaiset mahdollisuudet kaikkialla ja arvosteluperusteet luotiin myös tästä. Tähän todella loppui taiteen paikallisuus ja mahdollisuus levitä alkoi ja jatkuu parasta aikaa” (Frigård 2015, 22).

Oma suhteeni moderniin juontaa suoraan opiskeluaikaani. Se ei ole koskaan ollut selkeä tai johdonmukainen. Moderni on kritiikin kohde ja oletettu kiistakumppani jollekin, joka yhtä lailla, on vaikeasti määriteltävissä. Hyvä ja rakas vihollinen. Käytän käsitettä myös epäjohdonmukaisesti. Se on, mitä tulee muisteloihini opiskeluajoilta, kapeammin taiteen alueella operoiva käsite, kun taas lähemmäs tätä päivää tultaessa, käsitän sen hyvin laajana aatehistoriallisena kategoriana. Tilanteesta riippuen käytän sitä merkityksissä, jotka sijaitsevat jossain näiden välissä. Jostain näkökulmista tämä toki vaikuttaa aikansa eläneeltä pyörittelyltä, moderni on ylitetty ja ohitettu moneen kertaan, toisaalta se on myös jotain ymmärrykseemme pesiytynyttä, edelleen siellä vaikuttavaa. Hyvällä tuurilla siihen voi edelleen törmätä taidekoulunkin käytävillä.

Modernia on vaikea hahmottaa, koska laajeneminen on osa sen identiteettiä, tässä mielessä se on näkökulma, kunnianhimoinen sellainen. Se pyrkii sulkemaan sisäänsä mahdollisimman laajan näkymän, se on utelias oppimaan kaikkea uutta. Kykenevä muuttumaan ja ottamaan haltuun ennennäkemätöntä. Innokas esittämään itsensä yleispätevä. Moderni on kirjoittanut itsensä historiaan tieteellisten traditioiden ylihistoriallisena perijänä ja vaalijana, samalla kuitenkin kätkien roolinsa niiden synnyttäjänä (Lehtonen 1994, 39). Se on kiinteässä yhteydessä tieteelliseen maailmankuvaan, se on havaitsemistapa ja tapa käsitellä havaittua. Se on

jakautuneisuutta ja subjektin universaaliutta. Tarinana se on loputtoman kiehtova. Historia näyttää meille kausaalisen kehityksen; järjen voimalla olemme kiivenneet kohti kulttuuria. Se on luonnon ylittävää. Ihminen on siirtynyt maailmasta rakentamaansa taloon katselemaan todellisuutta ikkunaruuudun takaa.

Modernissa ymmärryksessä objektiivisen tiedon ehtona on erillisuus tutkittavasta kohteesta (Seppänen 2002, 49). Tästä seuraa tietysti se, että moderni katse ei tavoita itseään. Perinteinen käsitys tiedosta on moderni konstruktio, joten modernin paketoiminen tieteellisesti vedenpitävään pakettiin vaikuttaa sekin hankalalta. Siten modernia on tutkittava sieltä täältä, pieninä paloina, subjektiivisesti ja paikallisesti. Epämodernisti, lankeamatta suurten kertomusten houkutuksiin. Ehkä pikemmin taiteen kuin tieteen tarjoamalla välineillä. Edellä lainattu Tarna sijoitti geometriaan taiteen paikallisuuden lopun. Douglas Crimp puolestaan museoinstituution syntymiseen. (Crimp 1990, 32. 37.) Modernin kontekstissa ajatus näyttäytyy positiivisena, kunnianhimosaan se tähtää aina universaaliin. Nykytaide ja modernin jälkeiset pyristelyt rakentuvat sen sijaan juuri paikallisuuksien ja erityisyyksien tunnistamisen ja tunnustelun ympärille. Ainutkertaista ei ole tarkoitus yleistää. Tieto ymmärretään mieluummin paikallisena ja rajallisena (Lehtonen 1994, 263). Paikallisuus ei nyt tarkoita, että rajat kiinni, päinvastoin, se tarjoaa postkolonialistisia vaihtoehtoja eurosentrismityteen, moninaisuutta binäärisiin oletuksiin rakentuville politiikoille. Se on mikrotason monikulttuurisuutta vaihtoehtona yhtenäiskulttuurille, sukupuolten moninaisuutta, lähiruokaa ja paikallisdemokratiaa. Asioiden ymmärtämistä toimintana ja toiminnan ymmärtämistä aina paikallisena; ruumiin vuorovaikutuksena ruumiiden kanssa. (Lehtonen 1994, 15. 18. 42. 98. 254.)

Moderni on jakautuneisuutta. Subjektin erillisyyttä luonnosta, omasta ruumiistaan ja objekteista. (Lehtonen 1994, 19.) Todellisuus on jakautunut representaatioissa kahdeksi, edustajaksi ja edustetuksi. Hyödynän tässä, etupäässä Lehtosen tukeutuen, performatiivin käsitettä ja performatiivisuutta, toiminnallisuutta korostavana, vaihtoehtoisena näkökulmana ihmisen tapaan olla maailmassa. Ja joudun näköjään heti paremman puutteessa käyttämään ilmaisuja kuten “näköjään” ja “näkökulma”, vaikka se juuri on yksi tämän kuvion ongelmakohtista.

Performatiivisuus ei luo esityksiä representaatioina, se luo käytäntöjä (Lehtonen 2014, 327). Moderni on silmäkeskeinen, näkemiseen ymmärtämisenä viittaavat ilmaisut ovat täyttäneet kielen (Lehtonen 1994, 128). Representaation ensisijaisuus vakioi sekä kohteen että näkymän tuottavan subjektin. Sen ehtona ovat pysyvät identiteetit ja asiaintilat. Se keskittyy esitykseen ja sen vastaavuuteen suhteessa todellisuuteen, olettaen näille ontologisen eron, ja samalla laiminlyöden tulkitsijan osuutta, tulkintojen muuttuvia konteksteja ja vastavuoroista ruumiillisuutta. ”Representationalistisessa teoriassa tiedosta sivuutetaan käytännössä kokonaan ihmisruumis ja ihmisten käytännöllinen kanssakäyminen maailman kanssa” (Lehtonen 2014, 59). Modernin, ja sen sisään kirjoitetun representaation, haastamisen on siten parempi olla häilyvää, moniaistista, ruumiillista ja henkilökohtaista. Katsominenkin on toimintaa, katse vaikuttaa katsottuun, se on vastavuoroista. Katseen ymmärtäminen vastavuoroisena toimintana kyseenalaistaa modernin ei-osallisen ja objektivoidun katseen, joka määrittää modernia tietoa ja tiedettä. Se kyseenalaistaa katseen, joka on valtasuhde ja löydettävissä myös kuvataiteen syvästä päästä. (Lehtonen 1994, 125. 128; Lehtonen 1996, 44. 45; Lehtonen 2014, 326.) Edelleen lähestymistapani taustalla on yleisesti pohdintaa taiteen tuottaman tiedon olemuksesta, taiteellisesta tutkimuksesta ja tutkivasta taiteilijasta, sekä erityisesti kurssin taiteilija ja yhteiskunta teoreettisesta pohjavireestä.

Se moderni, jonka kimppuun tässä käydään on ongelmallinen subjekti-objekti suhde. Moderni taide on kesytetty taidehistoriaan sen radikaaleimpien lähtökohtien kustannuksella, mutta moderni on myös jotain perustavampaa ja vaikeammin ylitettävää: Se on rationaalinen maailmankuva. Painottaen yhdyssanan jälkimmäistä osaa, se tuottaa todellisuuden projektiona. Se alistaa tiedon havaintojen ja tunteen affektien representaatioiksi. Se on olemista olevinaan, tuttua vierautta. Sisällön ja sen tuottavan subjektin poissaoloa: Ontologista erottumista todellisuudesta. (Lehtonen 2014, 326). Käsittelen modernia tässä suhteena, joka rakentuu rinnan tieteellisen maailmankuvan kanssa, sitä voi kuvata myös kartesiolaiseksi perspektivismiksi: ”Descartesin muotoilema subjekti tavoittelee luonnon, toisten ihmisten ja oman itsensä täydellistä rationaalista hallintaa” (Lehtonen 2014, 56). Se on ei-läsnaoleva

ja ei-ruumiillinen pyrkimys ymmärtää maailma rationaalisena mekanismina ja esittää se objektiivisesti formuloituna universaaliin muotoon. Sen ytimessä on rationalistinen ajatus kausaliteetista, syy-seuraussuhteen ensisijaisuudesta todellisuutta tarkasteltaessa. Se on vähintäänkin metaforisesti camera obscuran yhdestä paikallaan pysyvistä reiästä lankeava projektio. Se on perspektiiviopin tarjoama koordinaatisto moniulotteisen, moniaistisesti koetun todellisuuden esittämiseksi kaksiulotteisena. Se on kykloopin yksisilmäistä tuijotusta. (Lehtonen 1994, 67. 112. 256; Seppänen 2002, 46; Rossi 2010, 33. 34. 199.)

Kyklooppi

Kyklooppi on yksisilmäinen hirviö; ei siis kovinkaan mairitteleva nimitys kuvaamaan modernia subjektia. Kykloopin hirviömäinen erityispiirre on sen yksisilmäisyys. Ehkä myös ihmissyönti. Lopunaikojen odotuksen tunnelmissa, on houkuttelevaa piirtää kuva hirviöksi muuntuneesta modernista ihmisestä luonnosta vieraantuneena, itselleenkin toiseksi tulleet ja osin jo luomaansa tekniikkaan yhdistyneenä kyborgina, joka lopulta syö kaiken sen elävän lihan mitä on jäljellä. Houkuttelevaa on myös yhdistää yksisilmäisyys kameraprojektion tapaan pysäyttää todellisuus yhdestä paikallaan olevasta pisteestä käsin. Instagram-maailmaan päivitettyssä speaktaakeliteoriassa todellisuus korvautuu kuvilla samoin kuin Karl Marxin analyysissä käyttöarvo korvautuu vaihtoarvolla. Kansainvälisten situationistien haamu jatkaa mukana vähintäänkin rivien välissä. Ihminen on astunut selfiekepin verran itsensä ulkopuolelle. Kuvat totta tosiaan välittävät sosiaalisia suhteita, identiteetit rakentuvat kuvapalveluiden armoilla. Speaktaakeli on nyt todellisempi kuin mitä se oli Debordille 1960-luvulla tai edes Pyhtilälle 2000-luvulla. (Pyhtilä 2005, 67. 88.) Simulaatio kadottaa todellisuuden lopullisesti. (Seppänen 2002, 68.) Liikuskelen siis ajatuksen ympärillä, että modernin tuottamassa suhteessa ympäröivään todellisuuteen on jotain vikaa ja että hyvistä korjausyrityksistä huolimatta, kaikki ei vielääkään ole ihan reilassa. Digitalisaatio ja tekoäly ovat kyklooppisia teknologioita, yhteiskunta on pitkälti järjestäytynyt moderneja jakolinjoja noudatellen. Suhde luontoon ja ruumiiseen on sivilisoitumisen jäljiltä vielä kosketusarka. Lähtökohdissani moderni on edelleen relevantti keskustelunaihe,

se ei kokonaisuudessaan ole jäänyt taakse, sitä ei ole ylitetty, vaan se on pesiytynyt hermoratoihimme ja aiheuttaa toisinaan paikallisesti kivuliaita rakkuloita sekä yleisemmin heijastelee ajattelun ja toiminnan sokeissa pisteissä. Pysin tässä sykloopin avulla lyhyesti hahmottelemaan kulttuurintutkija Mikko Lehtosen kuvaileman modernin diskurssin. Lehtonen hyödyntää Donna Harawayta, kuvatessaan modernia subjektia sykloopiksi ja sen haastajaa nomadiksi. (Lehtonen 1994, 131. 243.)

Representationalistisessa ajattelussa tietoisuus erottaa ihmistä muusta maailmasta, ei yhdistä siihen (Lehtonen 2014, 59). Sykloopin diskurssi on maailmasta irrottautuneen modernin subjektin perspektivistinen suhde maailmaan, maailmaan jonka muodostavat oliot tässä määrittävät patsaiksi, jähmetetyiksi representaatioiksi todellisuudesta. Tietoisuus synnyttää todellisuuden representaatioina ja tuottaa näin subjektin ja tämän tuottamien esitysten ontologisen välimatkan todellisuuteen. Nomadinen tiedon subjekti puolestaan ei pyri pysäyttämään kohdettaan, jonka kuvauksena on kojootti. (Lehtonen 1994, 131. 259.) Hyödynnän nomadin hahmoa tavoitellessani nykytaiteelle ominaista tapaa tuottaa tietoa ja osallistua todellisuuden tuottamiseen. Taustalla on tarve lähestyä, tai rakentaa, konfliktia representaatioon ja performatiiviin kiinnittyvien tulkintojen välillä. Näkökulmani on kuvataiteessa, jonka suhteen representaatioon koen edelleen olevan ongelmallinen. Vaikka taiteen filosofiassa kipupisteet olisikin käsitelty, kuinka sujuvasti se on siirtynyt taiteen käytäntöihin ja niiden opettamiseen?

Modernin subjekti-objekti dualismin yli on ainakin näennäisesti päästy. Taiteen ja todellisuuden ero ei ole määräävässä asemassa. Lehtonen tulkitsee Roland Barthesin subjektikeskeisyyden kritiikkiä 1960-luvulta, näkökulma on kirjallisuuden tutkimuksessa: Subjektia ei ole ennen tekstiä. Ei ole mitään autonomista tai autenttista toimijuutta, joka käyttäisi tekstiä välineenä todellisuutensa välittämiseen. Merkityksenantokäytännöt määrittävät subjektin. Ei ole viatonta kieltä, eikä kielen ulkopuolella sijaitsevaa kirjoittajaa tai lukijaa. (Lehtonen 1994, 216, 217.) Kulttuuri ymmärretään jälkiteollisessa maailmassa laajentuneena, estetiikka läpäisee kulutuksen kaikki kerrostumat ja taideteos on hyödyke muiden joukossa.

Subjektitkin koostuvat kulutettavista identiteeteistä, minuus on jatkuvaa aineenvaihdon prosessia. Poliitiikan alue on laajentunut henkilökohtaiseen. Todellisuus järjestyy merkkien ja merkitysten kautta ilman selkeää jakoa representaatioon ja representoituun. (Lehtonen 1994, 230. 231. 250.)

Performatiivisuuden asettuminen taiteen prosessien ytimeen ei ole uusi asia, kuitenkin taiteen ympärillä käytävä keskustelu ei ole automaattisesti tunnistanut sen merkitystä. On havaittavissa heiluriliikettä, kaksi askelta eteenpäin, yksi askel taaksepäin. Crimp puolustaa 1960-luvulla taidetta eteenpäin vieneitä paikkasidonnaisuutta ja poliittisuutta 1980-luvun uusekspressionismia ja estetiikan valheellista puolueettomuutta vastaan; uusromantiikkaa, joka palauttaa henkilökohtaisen ilmaisun ja taiteilijan persoonan jälleen taiteen keskiöön. Hampaisiin joutuu erityisesti maalaustaide ja siihen, nyt postmodernin hengessä, liitetyt määreet kuten vapaus, mielikuviutus, illuusio ja transsendenssi. Crimp huomaa väärinkäsityksen, se mitä luullaan virheellisesti posmoderniksi, onkin modernin kuolonkouristuksia. (Crimp 1990, 83). Hän näkee todellisen siirtymän pois modernista kiistäneen myytin ihmisestä ikuisena ja taiteilijasta ainutkertaisena luojaolentona. (Crimp 1990, 108.) Moderniin pesäeroa tehnyt taide oli ollut lähtökohtaisesti performatiivista; se oli välineiden välistä tai ulkopuolista. Se oli 1960- ja 70-lukujen Performanssitaide, videotaidetta, minimalismia, valokuva- ja käsitetaidetta; taidetta joka haastoi universaalin taiteilijan ja sekä formalistisen että romanttisen tulkinnan modernista uudenaikaisella aika- ja paikkasidonnaisuudellaan. Ja poliittisuudellaan. Suhde representaatioon ja läsnäoloon on monimutkainen; Crimp siteeraa Laurie Andersonia: “ Taide ja illuusio, illuusio ja taide / Oletko sinä todella tässä vai onko se vain taidetta? / Olenko minä todella tässä vai onko se vain taidetta?” (Crimp 1990, 123. 124.)

Millaisissa historiallisissa ja poliittisissa olosuhteissa maalaustaidetta tänään tehdään? Eläkö kykloopin katse edelleen kiinnittyneenä esimerkiksi kameran tuottamaan projektioon, onko selfiekulttuuri murtautunut oman positionsa kätkevän yksisuuntaisen katseen, vai todistaako se identiteettien esineellistymisestä? Valokuvalla on vielä digiaikanakin hiukan jäljellä luonnollisesta todistusvoimastaan.

Tekoäly nakertaa valokuvaa kausaalisen indeksinä. Veikkaan, että valokuvan suhde muihin kuvantamisen välineisiin ei ole vielä loppuunkäsitelty. Seppänen lainaa Herra Daguerrea esittelemässä keksintöönsä: “Se on kemiallinen ja fysikaalinen prosessi, joka antaa luonnolle kyvyn jäljentää itse itseään.” (Seppänen 2002, 152. 153.) Näkökulma on posthumanistisen materialistinen ennen aikojaan. Kuvien todellisuus rakentaa identiteettejä, se ei heijastele niitä, tämä lienee selvää. Kameraprojektio ehdollistaa kuvakulttuuria, näemme itsemme ja toisemme kuvina. Muotokuva tai omakuva ei kuvaa henkilöä, vaan tuottaa hänet julkisena olentona. Suhde kuviin on saanut perverssejä piirteitä. Aamupuurokin maistuu paremmin, kun siitä on jakanut ensin kuvan. Sosiaalinen media pullistelee time-lapse -videoita hyperrealistisista valokuvan kopiaimisista piirtämällä, viikoittain minullekin tarjotaan maksullista kurssia, jolla oppisi maalaamaan valokuvan tarkasti. En ole vielä tarttunut tarjoukseen.

Figuratiivisenkaan maalaustaiteen kutsuminen esittäväksi tuntuu nykytodellisuudessa kuitenkin lähtökohtaisesti väärältä. Representaatio ja performatiivi eivät ole tarkkarajaisia. Tulkinta riippuu tulkitsijasta, on helppo todeta että taideopiskelijoiden maisemaalausretket ovat silkkaa performanssia, mutta maisemamaalaus on itsessään myös performatiivi. Se on toimija joka tuottaa toimintaa, se ei representoi maisemaa, vaan synnyttää maiseman. Maiseman syntymä edeltää ja ehdollistaa siihen liittyviä toimintoja. Taiteilijalla on toki myös toimijuutta, mutta se ei ole itsenäistä ja se on ajallisesti rajattua. Malauksen toimijuus (kuten tietysti kaikki toimijuudet) pyrkii liittoutumaan muiden toimijuuksien kanssa, maalaus jatkaa suotuisissa olosuhteissa toimintaansa likimain ikuisesti. (Bennett 2020, 51.) Tämän kyseessä olevan maalauksen kanssa on tietysti otettava huomioon myös sitä edeltävien maalausten toimijuudet, jotka nyt liittoutuvat sen ja mainitun taiteilijan kanssa. Olisi ongelmallista ajatella maiseman olevan olemassa ilman maisemamaalausta, niiden toimijuudet ovat toisiinsa kietoutuneita. Vaikka luonto ja kulttuuri ovat nekin tiukasti toisiinsa kietoutuneita, maalustaiteesta riippumatta on mahdollista, että jossain sijaitsee esimerkiksi pelto, metsäsaareke ja vuori, mutta ne organisoituvat maisemaksi vasta niitä katsottaessa ja niitä on hyvin vaikeaa tai mahdotonta katsoa puhtain silmin, ilman maisemamaalausten väliintuloa. Barthesia väännellen voisi

sanoa, että maisemamaalaria tai maisemamaalauksen katsojaa ei ole maiseman ulkopuolella. Tai maisemaa maalauksen ulkopuolella. Maisema on olioiden sommitelma. Myös kameran toimijuus on änkeytynyt mukaan maisemaan kuten lähes kaikkeen maalaustaiteeseen. Sitä katsotaan suhteessa jo nähtyyn ja näytettyyn ja se katsoo takaisin. Katsottu vaikuttaa katsojaan ja päinvastoin, prosessi on aina vähintään kaksisuuntainen. (Lehtonen 1994, 224. 225.) Maisema ei ehkä ole helpoin esimerkki tämän havainnollistamiseen. Taiteilija ja yhteiskunta -kurssilla kohdatut instituutioidensa edustajat vaikuttavat jo ilmeisemmin heitä tutkivaan katseeseen. Yhteiskuntaa käsittelevät teoriat tuottavat yhteiskuntaa. Pörssiheilahduksia raportoiva talousuutinen heiluttaa pörssikursseja. Vastavuoroisuus ei kuulosta kaukaa haetulta, ja silti moni edelleen vaatii riippumattomia faktoja pöytään uskoen niiden objektiivisuuteen.

Maalauksen tarkasteleminen kuvana joka representoi aihettaan muuttuu erityisen ongelmalliseksi, kun lähestytään graffiti- tai katutaiteita. Ne on liki välttämätöntä ymmärtää performatiivina. Ne käyvät poliittista kamppailua julkisen tilan hallinnasta kaupallista ja institutionaalista valtaa vastaan. Välillä toisiaankin vastaan. Ne ovat paikka- ja aikasidonnaisia, paikallispolitiikkaa, niiden irrottaminen alkuperäisistä yhteyksistään on väkivaltaa. Väkivaltalla on tässä yhteydessä konkreettista, se on myös äärimmäinen tapa yrittää säilyttää subjekti-objektisuhde. Graffititaiteen tekijyys elää kamppailuissa tilasta, sitä ei voi lähestyä subjekti-objekti jaottelun kautta. Bommaaja on yhtä töginsä kanssa, katutaiteilijaa ja tämän taidetta ei voi erottaa kadusta. Taiteilija ja teos ovat täysin sulautuneet julkiseen tilaan ja siitä käytäviin sosiaalisiin kamppailuihin. Taide synnyttää tilan, jossa taiteilija elää. Kaupunkisuunnittelu, arkkitehtuuri, liikennejärjestelyt, sosioekonomiset suhteet, media, erilaiset alakulttuurit... kaikki kietoutuvat yhteen urbaanissa taiteessa, jota ei mitenkään voi typistää kuvaksi jota sen esittämä aihe määrittää. Näin ainakin ennen kuin julkisen taiteen konsulttifirmat alkoivat pyörittää muraalibisnestä ja verenhimoiset kuraattorit löysivät katutaiteen.

Maalaustaide, ei jonain käsitteellisenä kategoriana, vaan tässä ihan vaan vaihtelevana joukkona värikkäitä olioita, osallistuu monenlaisiin päällekkäisiin prosesseihin. Sillä

on vuorovaikutustaitoja. Sen tapaa toimia ei voi yleistää, se riippuu tilanteesta ja kohtaamisen jakavista muista olioista. Emme tavoita taidehistorian meille esittämän teoksen toiminnallisuutta sen syntyajankohdassa, mutta sen vaikutus tässä ja nyt on todellista. Jos inhimillistä toimintaa ja sen tuotoksia tarkastellaan ensisijaisesti performatiivin näkökulmasta, joudutaan se tekemään paikallisesti ja ajallisesti, sillä toimintaa tuottava toiminta on jotain, jolla on aina tietty konkreettinen ja välitön kohteensa. Joudumme luopumaan maailmoja syleilevästä universionalismista ja elämää suuremmista kertomuksista. Ja se tekee asioista välttämättä myös poliittisia: Tässä esimerkkitapauksessa maisemamaalaus ja sen kanssa työskentelevä taideopiskelija saattavat siis vaikka joutua tempaistuksi prosessin pyörteisiin, jossa synnytetään kestävämpää luontosuhdetta tai kansallista identiteettiä tai kriittisesti representaatioon suhtautuvaa diskurssia. Maisemamaalauskin on mukana niissä monenkeskisissä neuvotteluissa, joissa todellisuus ja siinä toimimisen ehdot synnytetään. Maiseman maalaaminen, jos sitä siis lähestyy performatiivina, ei esitä maisemaa, eikä se itseilmaisuna esitä tekijänsä sisintä, vaan se tuottaa (muun muassa) sekä maisemaa että taiteilijan identiteettiä. Maalaus on teko, eikä se tapahdu umpiossa, vaan sotkeutuu kaiken maailman prosesseihin.

Jossain uusmaterialismin ja posthumanismin hämärissä liikuskeleva Jane Bennett avaa Bruno Latourin käsitteistöä: Aktantti on toiminnan lähde. Se voi olla inhimillinen, tai olla olematta, todennäköisimmin se on yhdistelmä kumpaakin, erilaisia elollisia ja elottomia aineksia. Se ei ole subjekti tai objekti, vaan "väliintulija". Sen kyky toimia on subjektikeskeiseen ajatteluun nähden hajautetumpaa ja kerroksellisempaa. Toiminta on vuorovaikutusta ja osallisuutta. Aktantit eivät toimi yksin. (Bennett 2020, 35. 36. 48.) Moderni ymmärtää todellisuuden kausaalisesti, näkemys painottaa vertikaalista hierarkkisuutta. Horisontaalinen ajattelu kokee prosessien rinnakkaisuuden, todellisuus on elävää kudosta, jossa oliot ja niiden toimijuudet ovat rinnakkaisia, mutta eivät tarkkarajaisia. Se ei kumoa modernin havaintoja, vaan laajentaa ymmärrystä mittaamalla todennettavan ulkopuolelle. Moderni pyrkii asettamaan ihmisen kaiken toiminnan lähteeksi. Bennett tarjoaa tähän lääkkeeksi kritiikin lykkäämistä, metodologista naiiviutta ja antautumista esimodernien asenteiden; taikauskon, animismin,

vitalismin ja antropomorfismin tahraamaksi. (Bennett 2020, 45. 46.) Ehkä juuri taide on alue, jossa on sallittua leikkiä ja haltioitua elävästä materiaasta. Antautua materiaalisen johdateltavaksi metodologisen naiivisti. 2000-luvun sotkumaalari tunnistaa tämän: Elävän materiaalin. Sen kanssa leikitään ja läträtään, se johdattelee uusille poluille, se voi tuottaa pettymyksen eikä sitä voi täysin ennakoida. Materiaalin hallinnan korvaa kanssaeläminen. Materiaaliin syntyy suhde, sitä voi rakastaa ja vihata, se saa oliomaisia piirteitä. Ja se suhde on ruumiillinen ja toiminnallinen.

René Descartesin (1596 – 1650) nimeä vääntäen, kartesiolaisiksi kutsutaan länsimaiseen ajatteluun vaikuttaneita käsityksiä ihmisen ja luonnon erillisyydestä (Lehtonen 2014, 49). Käsite kartesiolainen perspektivismi yhdistää tähän keskeisperspektiivin 1400-luvulta alkaen tarjoaman havaintotodellisuuden realistisen esitystavan. Esitystavan, joka ei tietenkään tuota realistista näkymää, vaan on sopimuksenvarainen rakennelma. (Lehtonen 1994, 121.) Kartesiolaisen perspektivismin maailmaa tutkiva subjekti on kyklooppi, jonka katse on idealisoitu ja staattinen, ei-ruumiillinen, ei-osallinen ja sijaitsee tarkasteltavan todellisuuden ulkopuolella. Se pyrkii ikuistamaan kohteensa objektiksi, patsaaksi. Tai maisemamaalaukseksi, joka ei tunnista taiteilijan katsetta näkymän tuottajana, eikä prosessin vähintään kaksisuuntaista luonnetta. Kykloopin maalaus uskottelee kuvaavansa havaintotodellisuutta sellaisenaan, se olettaa käyttämänsä välineet neutraaleiksi ja syntyvän kuvan muuttumattomaksi. Kykloopin katse sanelee kohteen, sen sijainti vastaa lineaariperspektiivisen projektion tarkkailupistettä, joka sijaitsee kuvan ulkopuolella. Kyseessä on myös modernin tieteellisen asenteen symbolinen muoto, jossa objektiivisen tiedon ehtona on tarkkailijan erillisuus tarkkailtavasta. Oikea tieto maailmasta on ruumiista irrotettua ja matemaattisen järjestelmän ehdollistamaa. (Lehtonen 1994, 120. 256; Seppänen 2002, 48. 49.) Perspektiivinen esittäminen kehittyi yhtä matkaa muuttuvan luontosuhteen kanssa. Molempia määrittää moderni jako sisäiseen ja ulkoiseen. Perspektiivinen projektio alistaa aistitun todellisuuden matemaattisen mallin mukaiseksi. Se on siten myös luonnon ihmisessä, ruumiillisen ja aistisen, alistamista järjen kontrollille. Descartesin ruumiinvastaisuus edellyttää, että tietoisuus vartioi omaa eheyttään. Subjekti oppii

tutkimaan omaa havaintoaan objektiivisesti, oikea tieto todellisuudesta edellyttää viettien hillintää ja ruumiillisuuden tukahduttamista; sisäisen ja ulkoisen välisen rajalinjan väsymätöntä puolustamista. (Lehtonen 1994, 122. 123.)

Kuvakäsityksen rationalisoituminen perspektiivisen projektion kautta oli hidas prosessi, joka eteni asteittain sydänkeskiajalta 1400-luvulle. Renessanssi enteilee 1600-luvun tieteellistä vallankumousta. Paolo Rossi määrittää muutosvoimaksi tekniikan ja tieteen välille muodostuneen kiinteän yhteyden (Rossi 2010, 33). Optiikan ja mekaniikan kehitys nostivat käsityöläisyyden arvostusta, mikä joudutti empiirisen tutkimuksen kehittymistä tuottamalla siihen soveltuvia uusia instrumentteja. Hedelmällinen liitto toi yhteen vapaat taidot ja aiemmin ylenkatsotut insinööritaidot, alkemian ja käsityöläisyyden. (Rossi 2010. 36. 37.) Renessanssimiehet ahkeroivat monialaisesti. Perspektiiviopin lisäksi taiteilijat tutkivat ja julkaisivat tutkimuksiaan mm. sotakoneista, arkkitehtuurista ja geometriasta. Perspektiivioppia kehittäneelle Leon Battista Albertille (1404 - 1472) matematiikka oli taiteilijan ja tiedemiehen yhteistä aluetta. (Rossi 2010, 60. 61.) Pyrkimys havainnon realistiseen, empiiriseen ja toistettavaan esittämiseen lineaariperspektiivin avulla, asettuu keskeiseksi osaksi modernin maailmankuvan rakentumista nimenomaan kuvana.

Keskiajan maailma oli yhtä jakamatonta organismia, jonka osia määrittivät keskinäiset riippuvuussuhteet. Vielä renessanssissakin sielu ja ruumis olivat tiukasti kiinni toisissaan. 1600-luvulle tultaessa ihmisen suhde kosmiseen järjestykseen alkoi purkautua, ihmisenä olemista alettiin hahmottaa tästä itsestään käsin. Tiedon alue alkoi kaventua, kun tietoisuudesta tuli sen ensisijainen lähde. (Lehtonen 1994, 107.) Moderni käsitys tiedosta ei sisällä koskettelua, maistelua tai haistelua; ne ovat liian epämääräisiä, liian ruumiillisia. Niiden kautta kytkeydytään osaksi ympäristöä, ne ovat materiaalisen tulemistä iholle ja kehon sisäpuolelle. Näköaisti tuottaa välimatkan jonka avulla hallitaan ympäristöä, moderni maailma ja tietoteoria kohottivat katseen aisteista ensimmäiseksi. Lehtonen paketoi: “Syntyvä tietoteoria, pyrkimys itsensä siviloimiseen ja ruumiillisuuden alentaminen toissijaiseksi liittyvät läheisesti toisiinsa” (Lehtonen 1994, 108). Modernia edeltävissä ajattelutavoissa

totuus, hyvyys ja kauneus olivat sukua keskenään, nyt huomio keskittyi todellisuuden ja siitä tietoisuudessa tuotettujen representaatioiden vastaavuuteen. Tiedon junasta jäänyt aistimellinen aines päätyi rationaalisen tarkastelun kohteeksi estetiikassa. Tietävä subjekti jatkoi näin oman ruumiillisuutensa alistamista objektiksi. (Lehtonen 1994, 112. 113. 125.)

”Kun perspektiivinen esittäminen keksittiin, silmästä tuli havaintomaailman ja myös minuuden keskipiste. Perspektiivisestä esittämisestä itsestään tuli symbolista: se ei ainoastaan kuvaa havaintoa vaan myös ehdollistaa sitä” (Pallasmaa 2016, 16).

Perspektiivi asemoi subjektin kuvattavan todellisuuden ulkopuolelle, kuin ikkunan taakse. Syntyvä kuva esittää objektien pintaa ja niiden keskinäisiä suhteita pysähtyneessä ajassa ja lineaarisesti katoamispisteeksi kutistuvassa tilassa. Perspektiivi on matemaattinen koordinaatisto, joka esittää kappaleiden suhteita toisiinsa tietystä havaintopisteestä tarkasteltuna. Kuvakäsitys sidotaan todellisuuden esittämiseen realistisena havainnon pysäytyskuvana. Se on projektio, joka ei enää kuvaa jumalasta totuutta maailmasta ja sen rakentavista suhteista yhtenäisenä, myös katsojan sisältävänä kokonaisuutena. Se on humanismin - ihmisen keskipisteeksi asettava ja myöhäiskeskiajan metafyyssisen symbolismin havainnon empirismillä korvaava - kuva. Se on toistettavissa olevan havaintokokemuksen mahdollistava matriisi, joka tuottaa pysähtyneen ja ruumiittoman näkökulman todellisuuteen. (Lehtonen 1994, 120. 121.)

Vaikka kuvataiteen historiassa moderni taide näyttäytyy irrottautumisena havainnon realistisesta esittämisestä, manifestoituu moderni, rationaalinen maailmasuhde selvimmin juuri 1400-luvulla vakiintuneessa käsityksessä kuvasta havainnon representaationa. Samalla kun rationaalinen ajattelu kaventaa tiedon aluetta, kaventaa perspektiivinen esitys kuvan aluetta. Tilan ja ajan kuvaamisen joustavuus palaa länsimaiseen kuvataiteeseen oikeastaan vasta 1900-luvulla kubismin myötä. Douglas Crimp tulkitsee, että vielä modernismin alussa, minkä hän sijoittaa maalaustaiteessa Édouard Manet'hen, kuva ymmärrettiin rakenteellisen yhtenäisyyden kautta (Crimp 1990, 14). Perspektiivikuva on valtasuhde, jolla vapaudutaan ruumiillisesta, moniaistisesta ja vastavuoroisesta maailmassa olemisesta materiaalisuuden

ulkopuolelle asemoidun järjen nimissä. Todellisuuden ulkopuolelle asemoitunut katsoja ei tunnista katsotun vaikutusta itseensä. Se on immuuni maailmalle, sen yläpuolella. Moderni on silmäkeskeinen. Katse ei tuntoaistin tavoin luo yhteyttä kokijan ja koettavan välille, vaan tuottaa välimatkan. Modernisaatiota eteenpäin vieneet teknologiat ovat myös pitkälti näkemiseen kytkeytyviä. Kirjapainotaidon kehittyminen tuotti tekstile välimatkan oraaliseen kulttuuriin, mikroskooppi ja kaukoputki irrottivat näköhavainnon ruumiin asettamista rajoista. Tutkijankammiossa ulkoinen maailma avautuu katseelle todellisuudesta erillisinä esityksinä. Subjektin erillisyys ulkoisesta todellisuudesta on objektiivisen, todellisuutta koskevan tiedon ehto. (Lehtonen 1994, 124. 125. 128.) Rationaalisuutta ei voi haastaa rationaalisesti. Tieteen toisena, sen ylijäämistä kyhätyn, estetiikan ja taiteen yritykset asettua vastavoimaksi maailmaa objektivoivalle kykloopin katseelle, on tuomittu epäonnistumaan niin kauan kuin eletään modernien dikotomioiden kautta määrittyvässä maailmassa. Asetelman voi haastaa vain ylittämällä sen taustaletuksena olevan subjektin erillisyyden objekteista. (Lehtonen 1994, 130.)

Patsas ja sen ongelmallisuus

Kyklooppi vangitsee kohteensa, kuorii siitä epäolennaisina pitämiänsä piirteitä pois, parantelee ehkä vähän, jotta se sopisi paremmin edustamaan sen rajaamaa tyyppiä. Se kerää kasviota, litistää kedon kukkasen, koska kolmiulotteisuus ei ole tarpeen määriteltäessä lajityypillisiä piirteitä, säilyvyys paranee ja arkistointi helpottuu. Se kadottaa yksilöllisen taksonomiseen luokitukseen. Kyklooppi tuottaa kuvitelmissaan objektiivista tietoa läpinäkyvästi välittäviä esityksiä. Se tuottaa pysähtyneen kohteen, maailmastaan erillisen patsaan. Läpinäkyvässä kielessä tuotetaan ero sanojen ja asioiden välille. Sisäisen ja ulkoisen ero toistuu muodon ja sisällön erossa. (Lehtonen 1994, 149.)

Taideteoksen äärellä sisällöstä puhuminen jonain erillisenä, eetterissä leijailevana oliona on kiusaannuttavaa. Kysymys on lähtökohtaisesti asetettu väärin. Yritys jäljittää salakielelle kryptattua, muotoon piilotettua viestiä on joka kerta yhtä turhauttava. Teoksen kohtaaminen tekona ja kysymykset siitä miten se muuttaa tai

säilyttää maailmaa, ovat mielekkäämpiä kuin irralleen päässeen sisällön jahtaaminen. Miten taide on maailmassa, miten se osallistuu ja mihin kaikkeen, kenen kanssa? Missä se on ja millaisen tilan se synnyttää, keitä se sinne kutsuu? Toisin sanoen: millaisen version todellisuudesta se tuottaa? Representaation rakentaessa sisällön sen poissaolon kautta, ja siihen liittyen, olettaessa tekniikka läpinäkyväksi välittäjäksi, kadotetaan jotain olennaista: Läsnäolo ja materiaalisuus. Olettaessa välittävän muodon avaavan suoran yhteyden katsojan ja poissaolevan sisällön välille, sisällön tuottava tekijä piiloutuu. Lehtonen käy käsiksi modernin subjekti-objektisuhteen purkautumiseen Roland Barthesin avulla: “fakta oli konstruktio, joka konstruoi itsensä siten, että se samalla häivytti oman konstruktioaluonteensa” (Lehtonen 1994, 218). Kritiikin kärki osuu tieteen kieleen. Siihen kartesiolaisen perspektivismiin tuottamaan käsitykseen faktoista tiedon kohdallisina representaatioina. Kieleen, joka on realististen representaatioiden raskauttava. Objektiivisuus, realismi ja kielen viattomuus osoittautuvat mahdottomiksi strukturalistisessa analyysissä, todellisuus paljastuu kielelliseksi konstruktioksi. Taideteos ei kuljeta jossain sen takana olevan todellisuuden äärelle. Ei ole jotain kielen ulkopuolella sijaitsevaa, minkä tekijä kirjoittaisi esiin. Modernin autonomisen tekijäsubjektin on nyt alistuttava osaksi moninapaista prosessia, jossa merkitykset leivotaan. Pysyvien merkitysten paikan ottaa lainausten kudos. Sisäisen ulkoistava itseilmaisuu paljastuu kuvitelmaksikin kun teos asettuu alttiiksi vuorovaikutukselle ja merkitysten rakentuu luennasta sosiaalisten suhteiden kentillä. Lehtonen siteeraa Barthesia: “Kirjailijan kuolema on lukijan syntymän väistämätön hinta” (Lehtonen 1994, 220). (Lehtonen 1994, 219. 221. 222. 223.)

Bennett turvautuu Theodor Adornoon vitaalisen materialismin ja olio-voiman etsinnässään. Kritiikin kohteena on nyt länsimainen käsitteellistämisen hybrisi. Pyrkimys määrittellä käsitteiden avulla todellisuutta unohtaa käsitteen ja sen pyydystämisen olion välisen kuilun. Kuilu on kuitenkin aina läsnä piinaavana tunteena, että jotain on unohtunut. Adorno kuvaa sitä ei-identiteetiksi. Representaation riittämättömyys kantaa mukanaan kadotetun läsnäoloa. Tietoisuus kuilusta aiheuttaa raivoa määrittelemättömyyttä kohtaan; se on pakkomielteisen pyrkimyksen hallita, ja siinä epäonnistumisen, tuottamaa julmuutta ja väkivaltaa.

Valistuksen ja modernin raskas taakka. Lääkkeeksi tähän tarjotaan: Käsitteellistämisen prosessin asettamista kriittisen tarkastelun alaiseksi. Sen tunnustamista, että käsitteellistäminen kätkee yhteismitattomuutensa kuvaamiensa kohteiden kanssa. Lisäksi utopiamielikuvitusta ja klovnin rohkeutta; narrimaista uskallusta ylittää käsitteiden kova rationaalisuus. (Bennett 2020, 41. 42. 43. 44.) Se on myös antautumista affektiivisuudelle, herkkyyttä aistia vaikutuksia määriteltyjen tunteiden tuolla puolen.

Vaikka tässä onkin pyörityt vahvasti kielen ympärillä, ei se tarkoita etteikö jotain olisi sovellettavissa kuvataiteenkin puolelle. Ei-identiteetti on helppo ymmärtää taiteen tavassa olla. Käsitteelliselle tavoittamattomaksi jäävän tavoittelussa. Deleuzen ja Guattarin ajattelussa taide sijaitsee epämääräisyys- ja erottumattomuusvyöhykkeellä, se on jossain siellä olioiden väleissä, asioiden määrittymistä edeltävissä tiloissa. Edelleen voidaan olla myös siellä kukkulan laella maisemamaalarin housuissa, hetkessä joka edeltää maiseman, maalauksen ja maalarin erottumista toisistaan erillisiksi olioiksi. (Deleuze & Guattari 1993, 178.) Yritän palauttaa taiteilija ja yhteiskunta -kurssinkin tähän vielä tuonnempana. Eikä anneta kirjailijan kuoleman pilata tunnelmaa. Tekijyys ei ole tyystin kadonnut, vaikka sen kaikkivoipaisuuskuvitelmat olisivatkin romahtaneet. Taide on vahvasti kerrostunutta. Ymmärrykseemme on kiteytynyt modernin jäämiä. Taiteen tekniikat ja luokittelut kantavat mukanaan historiallista painolastia. Taidehistoria asettaa taiteilijan hankalaan rakoon. Ellei pidä varaansa, tulee helposti uusintaneeksi ongelmallisia muotoja. Teoria irtautuu ulkokohtaisen analyysin välineeksi, kun sitä ei tunnusteta kiinteänä osana tuotannon prosessia. Sisäinen ja ulkoinen, järki ja tunteet, käsitteet ja oliot, kaksinapaisuus tarjoaa houkuttelevan selkeän tavan jäsentää todellisuutta. Lehtonen kuvaa tätä käsitteellä kryptokartesiolaisuus. Vaikka Descartes ei ole ollut kovinkaan ajankohtainen filosofi vuosisatoihin, on hän jättänyt vaikeasti poispyyhittäviä jälkiään länsimaiseen ajatteluun. (Lehtonen 2014, 49.) Tradition ensisijaisiksi määrittelemät taiteen tekniikat kätkevät historialliset ja poliittiset sidonnaisuutensa. Tyhjä taulu ja taidemaalarin työkalupakki nähdään neutraaleina välineinä. Maisema erillisenä maisemamaalauksesta. Taidekoulussa teoriaopinnot ovat erillään käytännön opetuksesta.

Kun sisältö irrotetaan muodosta, voidaan alastonmallia piirrellä viikosta toiseen ihan vain harjoituksen vuoksi. Kehon esittäminen taiteessa onkin silmä-käsi-koordinaation kehittämistä ja klassisten huurujen hengittämistä ilman hengityssuojainta; taiteen perinteen ja välineiden kyseenalaistamatonta omaksumista. Anatomian kurssi vie ruumiilta viimeisetkin inhimillisyyden rippeet. Tässä dreijataan astiaa johon joskus tulevaisuudessa voidaan säilöä sisältö. Välineen ja siihen kytkeytyvän toiminnan poliittisuus piirretään näkymättömiin.

Taideopetus kiinnittyy monesta kohtaa traditioon. Taustalla on ajatus, että vaikka nykytaiteen ymmärretään sallivan rajattoman määrän materiaalisia muotoja, tiettyjen perinteisten tekniikoiden haltuun ottaminen edeltää niitä. Rajallisten resurssien maailmassa kaikkea ei voi tietenkään opettaa, joten joku joutuu valitsemaan mikä on toista tärkeämpää. Vanha hokema kuuluu: ensin on osattava säännöt ennen kuin niitä voi rikkoa.

Politiikkaa tehdään valitsemalla säännöt, määrittämällä oikea tapa, vaikka sen rikkomiseen varovasti kannustettaisiinkin. Maailma on materiaallinen, ajattelu on materiaalista. En kritisoi opetusta tekniikan kautta, vaan tekniikan irrottamista yhteyksistään, sen neutraalia läpinäkyvyyttä. Taito pitäisi ymmärtää maailmaan kiinnittymisenä, jossa aineenvaihdunta on jatkuvaa ja tapahtuu joka suuntaan. Taidot jotka mahdollistavat maailmassa olemisen ovat aina intersubjektivisia yhdistelmiä materiaalisesta ja tiedollisesta. Ei ole tekniikkaa ilman teoriaa. Taiteen toiminta ei tapahdu muusta todellisuudesta erillisessä ulottuvuudessa. Inhimillinen toiminta on tietämistä ja tekemistä, historiallista, yhteisöllistä ja yksilöllistä - materian ja symbolin yhteensulautumista. Kaikki tieto ja taito on kasautuvaa, yksilön yli kantavat symboliset muodot mahdollistavat niiden välittymisen, kehittymisen ja säilymisen. Kaikki artefaktit ovat ihmisen ja luonnon vuorovaikutusta, ne ovat ihmisten välisen sosiaalisuuden tuotteita ja niihin on kiteytyneinä taitavien ruumiiden historia. (Lehtonen 2014, 108. 115. 141.)

Myös aistit ovat sekä biologisia että historiallisia. Ne ovat kielellisiä ja sosiaalisia, niiden avulla kiinnitytään maailmaan. Ne ovat kiinnittyneet myös

käsitteellistämisprosesseihin: Värien aistimisen on osoitettu olevan yhteydessä käytettyihin kielellisiin kategorioihin. Aistiminen on erottamaton osa toimintaa, se sisältää aina jo aistittua ja on aistitun jakamista. Lehtosen esityksessä yksittäistä aistia olennaisempaa ovat kaikkien ihmisten kaikki aistit, ne synnyttävät sen aistimellisen maailman, jossa me toimimme sosiaalisina olentoina jatkuvassa kanssakäymisessä toistemme kanssa. (Lehtonen 2014, 98. 99.) Ja myös taide on tässä tärkeässä roolissa, se on kokonaisvaltaista, ruumiillista ja läsnäolevaa. Se on performatiivista ja vuorovaikutteista toimintaa, jatkuvaa aineenvaihduntaa ympäröivän kanssa. Ja se tekee patsaasta ongelman. Tekijän ja tehdyn pysyvyys, tarkkarajaisuus ja representaation ensisijaisuus kadottavat symbolisen toiminnan performatiivisuuden. Inhimillinen toiminta on toiminnan tuottamista ketjuuntuneissa prosesseissa, joista ei voida irrottaa jotain osatekijää ja asettaa sitä jalustalle. Symbolinen toiminta on sosiaalista ja materiaalista kanssakäymistä maailman kanssa. Symbolit eivät ensisijaisesti esitä, vaan ovat toiminnan mahdollistavia välineitä. Ihminen on symboleineen ja objekteineen erottamattomasti yhtä tuottaessaan todellisuutta jatkuvan toiminnan kautta. (Lehtonen 2014, 153. 154. 155. 156.)

Bennett tulkitsee Spinozaa Deleuzen ja Guattarin kautta: “ruumiit lisäävät voimaansa moniaineksisena sommitelmana tai moniaineksisessä sommitelmassa” (Bennett 2020, 51). Sommitelmien avulla tavoitellaan kokonaisuuden ja sen osien suhdetta tilanteessa, jossa osat eivät enää kuuliaisesti palvele kokonaisuutta. Emme ole mekanistisen luonnonfilosofian perinteen mukaisesti koneistomaisen maailman äärellä, jossa koneen kaltainen todellisuus palautetaan kappaleiden liikevoimiin ja niiden välisiin suhteisiin (Rossi 2010, 199). Tai ehkä ollaankin, mutta koneisto ei toimi järkevästi eikä tarkoituksenmukaisesti. Ollaan selvästikin modernin vertikaalisuuden jälkeisellä horisontaalisella pinnalla. Ja se pinta on liukas. Olemme kudoksessa tai verkostoissa, jotka toimivat juuri ja juuri, joissa keskinäinen riippuvuus on vastustuksen ja väkivallan värittämää. Sommitelmaa ei hallitse keskus, se ei ole vakaa ja pysyvä, ei puun tapaan rungostaan eri suuntiin haaroittuva, vaan jatkuvassa liikkeessä. Sommitelmat eivät ole homogeenisiä, ne sisältävät eriasteisia ja erilaisia toimijuuksia, mutta myös yhteistä, sommitelman itsensä toimijuutta, joka ei kuitenkaan yllä organismin tai koneen tasolle. Toimijuuden käsite hajoilee.

Mikään toimijuuksista ei totaalisesti kontrolloi sommitelmaa, inhimillinen toimijuus sekoittuu muihin toimijuuksiin. Bennett sommittelee affektiivisistä ruumiista muodostuvia rakenteita osoittaakseen ihmiskeskeisten ajattelutapojen rajoittuneisuutta. (Bennett 2020, 52. 53.)

Vain hiukkasen Descartesia nuorempi Baruch Spinoza (1632 - 1677) tarjoaa dualistiselle tavalle ymmärtää todellisuutta vaihtoehdon. Ja tällä on ollut vaikutuksensa posthumanistisiin ja uusmaterialistisiin näkökulmiin. Ei vähiten Gilles Deleuzen kautta. Henkinen ja aineellinen, ihminen ja luonto, elollinen ja eloton ovat yhtä, ne ovat saman äärettömän substanssin äärellisiä moodeja. Erilaiset moodit, *luonnon eli jumalan* ilmentymät, vaikuttavat jatkuvasti toisiinsa. Ne eivät ole toisistaan erillisiä. (Pietarinen 1994, 23. 37.) Modernilla ihmisellä on omahyväisyydessään taipumus palauttaa ulkopuolinen vaikutus omaksi ansiokseen. Spinozalle täydellistä aktiivisuutta voi olla vain äärettömällä ja täydellisellä substanssilla. Ihmisellä ei ole erityisasemaa jumalan valittuna, ihmisen toimijuus on osa samaa luonnon kokonaisuutta. Olemassaoloa ylläpitävä voima *conatus* on yhteistä kaikelle olevaiselle, se on elämän voimaa joka ei rajoitu elolliseen. Ääretön ja jakamaton substanssi ilmenee äärettömänä määränä attribuutteja (substanssin attribuutit ovat samalla sen moodien attribuutteja, koska kaikki on lopulta yhtä), sen pysyviä ominaisuuksia. Ihminen ei kuitenkaan vajaavaisuudestaan johtuen kykene tunnistamaan näistä kuin kaksi; ulotteisuuden ja ajattelun. Koska attribuutit ilmaisevat ääretöntä substanssia ovat ne itsekin äärettömiä. Ulotteisuus ja ajattelu tarjoavat kaksi näkökulmaa, jotka molemmat ilmaisevat täydellisesti jakamatonta ja ikuista substanssia. Henkinen ja materiaalinen ovat perimmältään siis yhtä, samoin elävä ja eloton. Ei ole toisistaan erillistä sisäistä ja ulkoista. (Pietarinen 1994, 24. 40. 125. 127.) Miten tämä sitten liittyy mihinkään, tai varsinkaan taiteeseen? No eihän se välttämättä liitykään, Bennett saati Spinoza eivät kirjoita aiheesta taiteeseen liittyen, Deleuze ja Guattari kylläkin sitä sivuten. Ajatus ei-identiteeteistä ja utopiamielikuvituksesta käsitteellistämishybrin kriittiseen arviointiin liittyen, tai ajattelun ja ulotteisuuden tasa-arvoisesta kyvystä tavoittaa todellisuus täydellisesti, sopivat hyvin myös taiteen kontekstiin, jopa vähän imartelevat kuvataiteilijaa, joka kokee toimineensa juuri näiden periaatteiden pohjalta tähänkin saakka.

Yhteiskunta

Jatkan tässä vielä lyhyesti modernin yhteiskunnan rakentamista Mikko Lehtosen avulla. Yhteiskunnan nähdään modernin diskurssissa rakentuvan toisistaan irrallisina sfääreinä; politiikka, talous, valtio, kansa ovat eksklusiivisia, modernien dikotomioiden rajaamia käsitteitä. Laajassa mielessä moderni on työnjakoa ja yhteiskunnan monimutkaistumista, josta ei ole paluuta. Se on teollisen, teknologisesti kehittyneen yhteiskunnan itseymmärrystä. Horisontti jonka yli ei ole mahdollista nähdä. Se on palstoittanut todellisuutemme siivuiksi joiden välillä on vaikea liikkua, se on jatkuvan jakautumisen prosessi, jossa eri elämänalueet saavat aina vain tarkemmat määritelmät erotukseksi toisistaan. Se on poissulkeva valtasuhde, suuri kertomus maailman haltuunottamisesta nimeämällä ja määrittelemällä, maailman objektiksi tekemisestä subjektille. Moderni hajotti perinteisiä yhteisöjä ja tuotti uusia. Kirkon ja feodaalisten järjestelmien paikan otti kansallisvaltio: Sivilisoituminen ja privatisoituminen tuottivat modernin kansalaisuuden. (Lehtonen 1994, 19. 46. 54. 60. 61.)

Filosofian näkökulmasta modernin kehittyminen voidaan sijoittaa ajanjaksolle 1300-luvun alusta 1700-luvulle (Hirvonen & Saarinen 2008, 23). Uskonnollisen maailmankuvan hajoamisen ja kansallisvaltioitten kehittymisen kautta 1500- ja 1600-luvuilla syntyy uusi individualistinen, rationalistinen ja välineellinen kulttuuri. Rahatalouden vahvistumisen ja uudenlaisen työnjaon kautta feodaalinen järjestys antoi tilaa subjektiviteetille. Tieteellinen vallankumous, teollinen vallankumous ja Ranskan vallankumous synnyttävät luonnosta erillisen yksilösubjektin, jolla on valtaa yli niin luonnon, toisten ihmisten kuin oman ruumiinsakin. Subjekti on eurooppalainen, miespuolinen, täysi-ikäinen ja kyllin varakas. (Lehtonen 1994, 17, 18. 41.) Modernia edeltänyt ihmiskäsitys sen sijaan oli holistinen; sisäinen, ulkoinen ja sosiaalinen olivat yhtä, kiinteässä yhteydessä luontoon. (Lehtonen 1994, 16, 65.)

Historia on voittajien historiaa. Tämä pätee myös diskursiivisiin kamppailuihin. Moderni on peittänyt jälkensä muuttamalla universaaliksi ja luonnolliseksi.

Ymmärryksemme länsimaisen ajattelun kehittymisestä ja siten omasta itsestämme on modernien ajattelutapojen projektio. Meidän on liian helppoa ajatella länsimaissa läpikäydyn prosessin olevan universaali, luonnollinen tie yhteiskuntien kehittyessä. Puhumme antiikin kulttuurista tai keskiajan tietoteoriasta, vaikka kulttuuri ja tietoteoria ovat modernin luomia kategorioita. (Lehtonen 1994, 38.) Emmekä muuta voi, ajattelumme saati kielemme ei tavoita jo kadonnutta ja jo korvautunutta. Näemme vain toteutuneen vaihtoehdon. Moderni on pienhiukkasia hengitysilmassa, se on yleinen ihmisoikeuksien julistus ja eriyty wc-tila, jossa ulostaa rauhassa.

1800-luvun alussa kulttuuri täsmentyy tarkoittamaan yksinomaan hengen viljelyä. Valistukselle keskeinen sivilisaation käsite ymmärrettiin yhteiskunnallisen ja moraalisen täydellistymisen prosessina. Henkisen irrotessa materiaalisesta, sivilisaatiolla alettiin ymmärtää yhteiskunnan käytännöllistä, materiaalista puolta. Kulttuurin ja sivilisaation käsitteiden avulla rakennetaan uusi kansakuntaa koskeva diskurssi. Käsitteet heijastelevat uutta historiakäsitystä, jossa historia aletaan ymmärtää ihmisen oman toiminnan tuloksena. Kansa on tuon prosessin keskiössä, sillä on sen oma menneisyys ja tulevaisuus, sen kohtalo on sen omissa käsissä. Kansallisvaltio kiinnittää yhteen kansan ja yhteiskunnan, valtiokoneistosta tulee kansan tahdon ilmaus, valta joka joskus oli lähtöisin jumalasta on nyt lähtöisin kansasta. Kulttuuri ja sivilisaatio asettuvat erottamaan eurooppalaista subjektia paitsi muista ihmisistä myös luonnosta. Ilman näitä erotteluja, moderni, välineellinen käsitys luonnosta olisi mahdoton. (Lehtonen 1994, 51. 52. 53. 55. 70.)

Ranskan vallankumouksen ja teollisen vallankumouksen myötä valistuksen optimismi saa pessimistisiä sävyjä. Sivilisaatio alkaa näyttää yksilöä vieraannuttavalta. Tieteen ja teknologian saavutukset eivät tuotakaan pelkkää hyvää. Romanttisessa ajattelussa kulttuuri asemoidaan itsenäiseksi henkisyiden ja sisäisyyden maailmaksi. Kulttuuri heijastelee nyt ihmisyyden ikuisia ja luonnollisia arvoja erotuksena mekaanisesta ja materiaalisesta sivilisaatiosta, joka on pragmaattisen talouden ja politiikan aluetta. Materiaalinen ja henkinen jatkoivat irtautumista toisistaan, kulttuurin ei enää nähty suoraan osallistuvan

yhteiskunnalliseen kehitykseen vaan tavoittelevan yksilöllistä harmoniaa omassa sfäärissään. (Lehtonen 1994, 69. 70. 71.)

HAASTAJAT

Taiteilija ja yhteiskunta -kurssilla provosoidutaan kiinnostumaan yhteiskunnallisista asioista. Se kannustaa uteliaasti askeltamaan alueille, joissa toiminnan ehdoista neuvotellaan. Se kannustaa tunnistamaan politiikan taiteessa, jossa se mielellään piiloutuu estetiikkaan ja kaivamaan sitä esiin sen muista piilopaikoista. Poliittinen on korostunut ehkä siitakin syystä, että edellinen toteutus sattui sopivasti vaalikeväälle. Sitä edeltänyt sähköistyi suunnitteilla olleesta maakuntahallinnon uudistuksesta.

Taiteessa on muutospotentiaalia, poliittista mielikuvitusta mahdollisen rajojen venyttämisenä. Se on toisin toistamista ja reikien puhkomista oletettuihin rajapintoihin, tai saavutettujen etujen puolustamista. Strategiana on asioiden selvärajaisuuden kyseenalaistaminen; talous ei ole vain taloutta, taide ei ole vain taidetta. Lehtosen käyttämin käsittein, kyseessä on radikaali kontekstualismi (Lehtonen 2014, 12). Taide on politiikkaa pienien ja suurempien tekojen muodossa, hyönteishotelleja taiteena, kommunikaatiota yli lajirajojen, toimijuutta tunnistaen ei-inhimillisiä ja ei-elollisia toimijuuksia. Asioihin paneutumista tunnistaen niiden vaikutuksen itseen ja oman vaikutuksensa niihin. Herkistymistä monenkeskisten prosessien äärellä. Leikki siirtää mahdottoman mahdollisen alueelle, utooppisuus kiertää rationaalisen asettamia ehtoja. Arjen politiikka taiteessa on mielikuvituksen tuomista neuvotteluihin, joissa todellisuus väännetään muotoonsa. Se on privatisoitujen unelmien palauttamista yhteiskunnalliseen keskusteluun. Sosiaaliset rakenteet alkavat hahmottua, kun tunnistetaan yksilön vaikutus niihin ja niitä muokataan yksilön ja mikrotason kautta paikallisesti.

Materialistinen ja performatiivinen näkökulma sitoo tapahtuvan tiettyyn paikkaan ja aikaan. Teoria ja käytäntö ovat erottamattomasti kietoutuneet toisiinsa. Mikään ei ole yksin itsestään, eikä tarkkarajaista. Asiat liittyvät toisiinsa ja rakentavat toisiaan

vuorovaikutteisissa prosesseissa. Huokoisina ne elävät jatkuvasta vaihdosta ja kiinnittyvät ympäröivään. Tulevan nykyaiteen ammattilaisen keskeiset taidot ovat herkkyyksiä sekä materiaaliseen että kulttuuriseen liittyen. Herkkyyttä tunnistaa yhteyksiä ja vaikutuksia, herkkyyttä tunnistaa prosesseja, joissa olemassaolo uusinnetaan. Herkkyyttä tunnistaa oma suhde näihin, ja siirtää se toimintaan. Se mitä materiaaleja jollekin kurssille on järjestetty ei lopulta ole määräävä tekijä, vaan minkälaista suhdetta materiaaleihin rakennetaan. Miten niiden avulla osallistutaan maailmaan.

Riippumatta tekniikasta tulisi painottaa sen tuottamia yhteyksiä, nähdä taideteos osallistumisena, toimintana joka ei rajoitu vain taiteen kuvitteelliseen tilaan. Teos on kohtaamisen mahdollistava paikka, solmukohta toimijaverkostoissa. Kriittinen ajattelu ja radikaali kontekstualismi ovat nykyaiteen välineitä siinä missä sivellin ja palettiveitsikin. Kriittisen diskurssin luominen vaatii opettajalta sitoutumista ja oman position näkyväksi tekemistä, sitä että jalat ovat tukevalla maaperällä, ja sitten valmiutta myös siirrellä tennareitaan tarpeen mukaan. Oman sijainnin ja ainutkertaisen kokemuksen korostaminen objektiivisuuden kustannuksella ei kuitenkaan johda relativismiin. Totuudenjälkeinen ongelmien ei synny siitä, että tunnustetaan erilaiset todellisuusversiot, vaan siitä että niitä tuottavat intressit piilotetaan. Eli ne lopulta palautuvat dikotomisen subjekti-objektisuhteen tuottamien representaatioiden ongelmiin. Taiteilija ja yhteiskunta -kurssi kiinnittyy ajankohtaiseen. Mediakriittinen näkökulma puhkoo reikiä poliittiseen retoriikkaan ja yksilötason kohtaamiset haastavat instituutioiden itsestään tuottamia representaatioita. Internet ja journalismin kriisit nostavat medialukutaidon vaatimustasoa. Menneisyyden hallinta edeltää nykyhetken hallintaa. Kurssia voisi aivan yhtä hyvin kutsua kansalaistaidoksi, se kannustaa aktiiviseen kansalaisuuteen.

Taide alkaa tuottamaan toimintaa, kun taiteilija menettää yksinoikeuden määrittää teoksen sisältämiä suhteita. Tai tämä tulee näkyväksi, kun alunperinkin kuvitteellinen yksinoikeus paljastuu siksi. Taiteesta saa tiukemman otteen, kun käy käsiksi asioihin joita ei ensimmäisenä mielletä taiteeksi. Poliitikasta ei pääse irti julistautumalla epäpoliittiseksi. Taiteilijuus toteutuu osana yhteiskuntaa tuottaessaan sitä, se ei

rajaudu omaksi piirikseen, vaan toimii rajapinnoilla, asioiden väleissä. Se kampeaa niihin tiloihin, venyttää mahdollisuuksia osallistumalla. Taide on omimmillaan sukkuloidessaan muiden tonteilla. Kyseenalaistaessaan vakiintuneet omistussuhteet. Se avaa kytköksiä ja kytkee uusia. Nomadi ei ole sidottu yhteen tiettyyn paikkaan, vaan määrittyy uteliaasta vaeltelusta. Teos ei ole pieni talo preerialla, jota sukupolvi toisensa perään asuttaa, kuokkien samaa peltotilkkaa, samoin vanhoin opein.

Taiteilija ja yhteiskunta -kurssi ei koostu vakiintuneista harjoitteista, mutta vastaan tulevia käytäntöjä voidaan varovasti kokeilla. Edellisessä toteutuksessa evästystä etsittiin esimerkiksi kaupunkitutkija Noora Pyyryn osallistavasta toimintatutkimuksesta, jossa tämä hengaili nuorten kanssa julkisessa tilassa (Hanging out with young people, urban spaces and ideas : Openings to dwelling, participation and thinking). Poliittisuutensa tunnistavassa tutkimuksessa kyseenalaistetaan sisä- ja ulkopuolisen, tutkijan ja tutkittavan jaottelua, hahmotellen tietämisen ja osallistumisen suhteita luovaan ja merkitykselliseen olemiseen kaupunkitilassa. Nuorten arkeen tarttuva tutkimus tavoittelee toisin olemista hyödyntäen situationistista dériveetä, päämäärätöntä ajelehtimista. Leikin ja lumoutumisen kautta arki nyrjähtää ja maailmaa rakentavat suhteet avautuvat hetkellisesti. Tutkimuksellinen asenne kaihtaa valmiita kysymyksenasetteluja ja antaa toiminnallisuuden näyttää tietä. Vaikka urbaani psykomaantiede ei olekaan kurssin ytimessä, antaa se käyttökelpoisia karttamerkkejä taiteeseen ja yhteiskuntaan suuntautuville retkille. Sitä paitsi, parhaiden situationististen perinteiden mukaanhan vääräkin kartta voi viedä, jos ei perille, niin johonkin siistiin paikkaan. (Pyhtilä 2005, 52.) Taiteen toiminnallisuus ja poliittisuus on leikkisää ja karnevalistista, se on siinä että se katalyyttinä avaa sidoksia ja mahdollistaa uusia kytkentöjä, vaikka sitten vähäisessäkin määrin ja vain hetkellisesti. Toimintaa joka ei typisty kirjalliseksi ohjeiksi tai ohjatuiksi harjoitteiksi. Se on kokeilevaa vaihtoehtojen löytämistä käytännöissä, vääriä reittejä ja käyttökelpoisiksi osoittautuvia oikopolkuja. (Pyyry 2015.)

Taiteen ja mielikuvituksen kadottaminen yksilöllisen ja henkisen alueelle kaventaa niiden mahdollisuuksia osallistua maailman synnyttämiseen. Teoksen lähestyminen

ensisijaisesti representaationa ei helpota asiaa. Modernin käsitystä tiedosta asettuu haastamaan taiteen tapa tuottaa tietoa. Kaivelen tässä esiin joitain itseäni vaikuttaneita ajattelutapoja liittyen taiteeseen ja sen opetukseen, taiteelliseen tutkimukseen, performatiivisuuteen; nykytaiteen paikallisuuteen ja poliittisuuteen. Jatkan edelleen Mikko Lehtosen parissa, lisääillen sekaan tarkemmin taiteelliseen tutkimukseen liittyviä ajatuksia lähinnä kolmikolta Hannula, Suoranta, ja Vadén.

Nomadi

Tutkiva taiteilija on nomadi, jonka toiminta on lähtökohtaisesti osallistuvaa; todellisuuden tuottamista pelkän tarkkailun sijasta. Kuva rikkoutuu, nomadi ei paikannu ulkopuoliseksi tarkkailijaksi jonka suhde kohteisiinsa on yksisuuntainen. Todellisuus ei enää yksiselitteisesti alistu esityksen materiaaliksi. Syntyvä tieto on tietoa jossakin, se on toiminnallista ja paikallista. Harawayn (ja mm. Rosi Braidottin) käsittelemässä asetelmassa nomadinen intellektuelli on hylännyt kykloopin kaikkivoipaisuuskuvitelmat. Se liittyy modernin subjektikäsitystä kriittisesti tarkastelemaan kulttuuritutkimukseen ja feministiseen tutkimukseen. Nomadi joutuu luopumaan yrityksistä kohdata todellisuus valmiina ja sellaisenaan, koska ei itsekään ole valmis. Subjektin identiteetti muovautuu jatkuvasti kohtaamisissa, tutkijan suhde tutkittavaan on vuorovaikutteista, prosessi muuttaa niitä kumpaakin. Siten syntyvä tietokaan ei voi olla universaalina. (Lehtonen 1994, 243. 263.) Taustalla on modernin kriisiyttäneitä uudenlaisia kysymyksenasetteluja 1900-luvun jälkipuoliskolla liittyen mm. identiteetteihin, sukupuoleen ja etnisyyksiin. (Lehtonen 1994, 193. 194.) Modernien käsitysten ymmärrys tiedosta universaalina ja objektiivisena on tarkentunut historiallisesti ja maantieteellisesti rakentuneeksi ja siten asettanut uudenlaisia vaateita myös tieteen itsekriittisyydelle (Lehtonen 1994, 254).

Maailma alkaa hahmottumaan monimuotoisena verkostona, jossa tutkijalle ei enää riitä tarkastella todellisuutta sen irrallisen preparaatin kautta. Tarina tekee tässä koukkauksen 1920-luvun Neuvostovenäjälle; avantgarden, kulttuuripolitiikan ja kirjallisuusteorian hedelmällisissä liemissä ui Mihail Bahtin ystäväpiireineen. Lehtonen lainaa Pavel Medvedeviä: "... taideteos on kanssakäymisen esine."

Bahtinin piirille sisäinen ja ulkoinen ovat yhtä. Subjekti on mahdollinen vain vuorovaikutuksessa objekteihin ja toisiin subjekteihin. Taideteos ei voi siten olla sisäisen ulkoistamista. Kirjoittaja ja kirjoitettava ovat samalla tasolla. Subjektin yrittäessä määrittää objektiaan, määrittää objekti samalla subjektiä. Venäjän avantgardepöhinän kylmettyä, Bahtinkin vaipuu unholaan, mutta palaa eurooppalaiseen keskusteluun mm. Julia Kristevan kautta 1960-luvulla. (Lehtonen 1994, 196. 208. 212.)

Nomadi vaeltaa tutkimallaan kentällä vuorovaikutuksessa kohteensa kanssa. Liikkuva ja tunnusteleva tutkimustapa ei pyri jähmettämään kohdettaan patsaaksi, se tunnistaa oman, jatkuvan muuttumisensa ja vaikutuksensa kohteeseensa. Patsaan tilalla on Harawayn metaforassa kojootti, Navajo ja Hopi -kansojen triksterihahmo, se ei ole muuttumaton objekti vaan temppuileva petkuttaja. Nomadi tiedostaa ettei kojoottia voi vangita, se ei ole tarkoitukseen. Suhde on vastavuoroinen; katselemista ja katsotuksi tulemista, koskettelua ja kosketetuksi tulemista. Subjekti ja objekti eivät ole tarkkarajaisia. Ne asuttavat samaa preeriaa ja ovat kasvaneet siellä yhdessä. Nomadin osallisuus ja paikallisuus tuovat helpotusta myös relativismiin, kaikki ei olekaan vain kielen konstruoimaa. Läsnaolo oikeuttaa sanomaan jotain todellisuudesta. Ja se edellyttää liikkuvuutta ja ruumiillisuutta. Näkymän rajallisuuden ja paikallisuuden hyväksyminen, oman position, tiedon intressin ja konstruktioaluonteen tunnistaminen sekä kyklooppisen subjekti-objekti dikotomian ylittäminen luovat edellytykset uudenlaiselle vastuulliselle objektiivisuudelle. Nomadin diskurssi ei asetu poikkiteloin ainoastaan suhteessa moderniin, vaan myös strukturalismin ja jälkistrukturalismin kielikeskeisyyden kanssa. Se palauttaa ruumiillisuuden sille kuuluvaan asemaan. (Lehtonen 1994, 261. 260. 265. 255.) Siellä preerialla ne oliot sitten liikuskelevat ja tekevät tuttavuutta ilman pyrkimystä vangita toista osaksi omaa kertomusta. Tämä on se sama preeria, jolle olen myös performanssitaitteen kuvitelmissani sijoittanut: Taiteen aluetta, jossa etusijalle on asetettu välitön kohtaaminen; ruumiillisuus, aika- ja paikkasidonnaisuus. Oman ruumiillisuuden kautta toisen ruumiillisuus asettuu ymmärrettäväksi, tai siihen on edes pieni mahdollisuus: Yritys olla kadottamatta ainutkertaista lihaa abstraktiin

yleistykseen. Siellä se on jossain, kuilun pohjalla, käsitteen tavoittamattomissa, ehkä Adornon ei-identiteettinä (Bennett 2020, 43).

Kolmas tila ja kokemuksellinen demokratia

Koen opettajan vastuun olevan siinä kuinka on jotain mieltä, ei siinä että aina olisi oikeassa. Enkä mielelläni opeta asioita jotka eivät herätä minussa intohimoja, saati kirjoita niistä. Opettamisen täytyy siis olla heittäytyvää ja herkistyvää läsnäoloa. Itsensä näkyväksi tekemistä, paikantamista konteksteihin joiden läpi kuljetaan. Riskin ottamista ja altistumista yhdessä. Oman epävarmuuden tunnustamista varman tiedon jakamisen sijasta. Väärinymmärtämistä ja vaaran kohtaamista, mutta tietysti niin turvallisessa ympäristössä kuin kulloinkin on mahdollista. Monikollista oppimista, opettamista oppien. Itsen asettamista keskelle pedagogista asetelmaa.

Henkilökohtaisen taiteellisen ja pedagogisen ajatteluni näkökulmasta nomadin diskurssi yhdistyy väkevästi kysymyksiin taiteen mahdollisuuksista tuottaa tietoa ja siihen liittyvistä taiteellisen tutkimuksen ja tutkivan taiteilijan lokeroista. Mika Hannulan pyörittelemä käsite kolmas tila juontaa Homi K. Bhabhaan ja yhdistyy väärinymmärtämiseen eettisenä lähtökohtana (Hannula 2001, 9). Hannula korostaa paikantunutta suhdetta, jaettua tilaa, joka ei ole kummankaan osapuolen hallittavissa.

Kahviteltaessa vaikkapa kirkkoherran kanssa tilanne on epäsymmetrinen, kolmatta tilaa ei hevillä tavoiteta. Riskinä on vajoaminen passiivisuuteen, omien lähtökohtien jääminen jalkoihin toisen dominoidessa vuosikymmeniä hiotulla karismallaan kohtaamista, tai omaan oppositiopoteroon kaivautuminen ja sinne jääminen ilman mahdollisuutta ottaa mitään vastaan. Kolmas tila ei ole aidosti jaettu tila, jos se täyttää koko huoneen. Kohtaamisen epätäydellisyys on tunnustettava sen reunaehdoksi.

Kolmas tila ilmiselvästi vastustaa nomadisen asenteen lailla kyklooppista hallintaa tavoittelevaa alistussuhdetta. Se on Hannulan mukaan utooppinen ja vastavuoroinen

suhde, jonka kautta hahmotellaan post-binäärisiä mahdollisuuksia ja se liittyy feministisiin ja post-kolonialistisiin ajattelutapoihin (Hannula 2001, 8). Eli ei olla ainakaan kaukana siltä aiemmin kuvatulta preerialta. Kolmas tila on arjen politiikkaa, tila jossa neuvotellaan kohtaamisen ehdoista, erilaisista todellisuusversioista, sisällöstä ja representaatiosta. Hannulan näkökulma on tukevasti kiinni nykytaiteessa, kohtaaminen voi tapahtua niin taideteoksen kuin lajitoverinkin kanssa. Kohtaamisessa on paljon samaa, kuin Lehtosen viittaamana Mihail Bahtinilla 1920-luvulla: Kanssakäyminen sisältää samanaikaisesti sekä kysymyksen: “Kuka sinä olet?” että kysymyksen: “Kuka minä olen?”. Olennaista on oman näkökulman esiintuominen, uskallus asettaa itsensä alttiiksi ja ottaa kantaa. (Hannula 2001, 10; Lehtonen 1994, 212.)

Kolmas tila ei toteudu, eikä eettinen kohtaaminen voi tapahtua, puhtaalla pöydällä. Ihmisen ei ole mahdollista luopua ennakoasenteistaan, ne ovat kiinteä osa meitä. On sen sijaan tunnistettava omat asenteensa, suhtauduttava niihin tarvittaessa kriittisesti, tehtävä näkyväksi se mikä on ja mistä tulee, oltava jotain mieltä ja hyväksyttävä sama myös toiselle. Tietoisena siitä, että aina ja kaikilla on asenne joka ennakoi. On annettava tilaa ja mahdollisuus, kuunnellen mutta rakentavaa kriittistä asennetta unohtamatta. Neutraali kohtaaminen on illuusio, osapuolet raahaavat aina mukanaan omat painolastinsa. Tarkoitus ei ole saada toista kääntymään omalle kannalle, vaan pongahtaa uudelle tasolle, mikä ei tietenkään aina onnistu. (Hannula 2001, 48. 49. 52.)

Hannula ehdottaa, että eettisesti kestävän kohtaamisen tulisi perustua vastavuoroiseen väärinymmärtämiseen, kunhan muistaa sitoumuksen väkivallattomuuteen ja rakkauteen. Modernin kyklooppisubjektin pohjaton halu ymmärtää on vallankäyttöä ja väkivaltaa. Väärinymmärtäminen tarjotaan tässä tilaa antavaksi, omia intressejä kriittisesti havainnoivaksi, toisen ennako-oletukset hyväksyväksi joustavaan kanssakäymiseen pyrkiväksi asenteeksi. Lähtökohtaisesti hyväksytään se, ettei täyttä ymmärrystä voi syntyä ilman toisen pakottamista omaan todellisuusversioon, sillä ymmärtäminen ei ole koskaan neutraalia ja intressitöntä. Täydellinen yhteisymmärrys on mahdotonta ja tavoitteena virheellinen, koska toisen

asemaan tyköistuvasti asettautuminen ei voi onnistua. Silti ja ennen kaikkea, on tärkeää tunnustaa ja tunnistaa toinen ja tämän erilaisuus (Hannula 2001, 56. 57).

Hannula jatkaa pyörittelyään Gianni Vattimoon tukeutuen saksankielisen Verwindung-käsitteen avulla. Jostain Nietzschen ja Heideggerin hämäristä peräisin oleva käsite liikkuu akselilla hyväksyminen-hylkääminen. Tässä sen kanssa koetellaan yhteiseloä binääristen oletusten kanssa. Siis ollaan taas modernien dikotomioiden kimpussa, sellaisten kuin järki ja tunteet, subjekti ja objekti. Ideana on hyväksyä lähtökohdat, mutta yrittää olla jäämättä niiden vangiksi. Ja näitä sitten pureskellaan, tunnustetaan niiden luonne kaikkea muuta kuin neutraaleina, pysyvinä tai luonnollisina. Tämä on surutyötä modernin kanssa, sitä ei pyritä selittämään pois tai kieltämään, siihen rakennetaan suhdetta, asemoidaan itseä. Tunnustetaan moderni meissä. Tai mitä sieltä kivireestä sitten löytyykään. Modernia ei voida ylittää kuin erehdystä, verwindungamalla valitaan mitä kantaa mukana ja mistä voisi yrittää hankkiutua eroon. Se on maailmasuhteen konmarittamista. (Hannula 2001, 28. 29. 30.)

Taiteellisen tutkimuksen tekeminen ei varsinaisesti kuulu kurssin taide ja yhteiskunta ohjelmaan, mutta tutkimuksellista asennetta taiteen välineenä kyllä pohdiskellaan. Varovaisesti sen pintaa raaputellen, tulee vastaan Hannulan, Suorannan ja Vadénin käyttämä käsite kokemuksellinen demokratia. Siinä taiteen tuottama kokemuksellinen, ainutkertainen ja paikantunut tieto on tasaveroisessa suhteessa muihin tiedon lajeihin. Käytännöllinen ja teoreettinen eivät toimi toisistaan irrallisina, vaan yhteistyössä. Taide ei kuvita teoreettista pohdintaa, vaan on aina myös itse teoriaa. Tieteellinen perinne on pyrkinyt kolonisoimaan muita tiedon alueita, muiden välineiden tuottamaa tietoa. Ominut tiedon yksinoikeudella omaan sfääriinsä. (Hannula & Suoranta & Vadén 2003, 10. 15. 16. 17.) Taide saa ottaa vapauksia, se ei tuhoa sen tuottaman tiedon arvoa. Lehtonen puolestaan viittaa Barthesiin, joka toteaa tieteen kohteiden ja metodien olevan niin erilaisia ja rajoiltaan häilyviä, että kirjallisuuden ja tieteen erottaminen toisistaan on keinotekoista. Ero typistyy institutionaaliseen asemaan ja suhteeseen joka niillä on kieleen: tiede olettaa käyttämänsä kielen neutraaliksi ja läpinäkyväksi. (Lehtonen 1994, 221. 222.)

Hannulalle ja kumppaneille kokemus on jonkun tunnetuksi tulemista, jatkumo selkiytymättömästä ja eriytymättömästä aina esineellistyneeseen muotoon. Kokemusjatkumo kyseenalaistaa tieteenalojen rajoja ja tarkkailevan subjektin erillisyyttä kohteestaan. Kokemus on jatkumona osa kohdettaan ja muuttaa sitä. Itsekriittisenä, subjekti-objektijakoa haastavana prosessina ymmärretty tiedon syntyminen ei sisällä keinotekoista rajapintaa, josta alkaen tiedon kriteerit täytyisivät. Demokratian ihanteita kunnioittaen luistellaan rataa päästä päähän. (Hannula & Suoranta & Vadén 2003, 30. 31. 32).

Toistettavuus ja mitattavuus tuottavat hallinnantunnetta, joka kuitenkin perustuu oletuksiin esineellisyydestä ja pysyvistä identiteeteistä. Kokemuksellinen demokratia ei kumoa tieteellistä metodia, mutta tarjoaa liikkuvamman, ainutkertaisen kokemuksen tunnistavan ja siten tiedon aluetta laajentavan näkökulman. Luopumalla pyrkimyksistä pakata kokemus universaaliin, yhteismitalliseen ja yleispätevään muotoon, voidaan säilyttää sen ainutlaatuisuus. Taiteellisessa tutkimuksessa tämä mahdollistaa paikantuneen, kohdettaan kunnioittavan ja kuuntelevan eettisesti kestävän lähtökohdan. Syntyvän taiteellisen tiedon ei tarvitse päteä aina, kaikille ja kaikkialla, vaan meille tässä ja nyt. (Hannula & Suoranta & Vadén 2003, 39. 42.)

Tiedon alueen laajeneminen ainutkertaisiin kokemuksiin avartaa taiteen toimintakenttää. Se kuljettaa meitä vääjäämättä tiiviimpään kanssakäymiseen alueiden kanssa, joita ei ole pidetty taiteen paikkoina ja kutsuu osallistumaan. Kokemusjatkumona se liikuu täysin määritellyn ja täysin määrittymättömän välillä. Se on ajattelua muodossa ja materiassa. Spinozaa mukaillen: ajattelua ja ulotteisuutta (Pietarinen 1994, 125). Kieltäytymistä valmiiksi muotoilluista kysymyksistä ja vastauksille tarjotuista muodollisista kriteereistä.

Taide ja yhteiskunta -kurssilla tutkitaan omaa lähiympäristöä, kurssi tuottaa tietoa. Kohdattaessa eri alojen ammattilaisia yksilöinä, instituutioiden viralliset narratiivit alkavat purkautua. Tutkimuksen kohteena on yhteiskunta ja taiteilijat tutkijoina ovat osa sitä. Jaetussa tilassa ja hetkessä tapahtuu hyllymetreittäin. Se, jalostuuko tieto

tunnistettavaan teosmuotoon, on sivuseikka: Olemme kokemusjatkumossa, portaattomassa siirtymässä aina kokemuksen ensihäivähdyksestä viimeistelyyn teokseen tai tutkimusraporttiin. Lähtöruudussa ei tarvitse tietää kuinka pitkälle kokemus kantaa ja kuinka täsmentyneen muodon se lopulta saa. Todellisuus on jatkuvassa prosessissa ja jokainen osallistuu sen rakentamiseen omalta osaltaan. Ajattelu kiinnittää meidät maailmaan; se tapahtuu rajapinnoilla, siinä välissä, kohtaamisissa. Se on toimintaa, osallistumista tässä ja nyt käynnissä oleviin prosesseihin; se palautuu lopulta ihmisenä olemisen intersubjektiivisiin muotoihin. Se on affektiivisten ruumiiden kanssakäymistä. Taide ei tee poikkeusta, se on yksilön ylittävää todellisuuden tuottamista uuteen muotoon. Se voi tässä tapauksessa olla puuhyrriä, tai vaalikalveja ja kirkkoherran sekä suolaisia että makeita leivonnaisia.

LOPUKSI

Tämän kirjoitelman työnimenä oli pitkään Fragments of Mechanism samannimisen teoskokonaisuuden ja Tampereella järjestämäni näyttelyn mukaan. Tarkoitukseni oli kirjoittaa konkreettisemmin taiteellisesta työskentelystäni. Ajaututtuani kuitenkin pahasti sivuraiteille, on se jäänyt johonkin matkan varrelle. Sen lisäksi, että vuoden takainen näyttely ei tunnu enää ajankohtaiselta, olen sotkeutunut performansitaiteen pedagogiaan liittyvään toiseen kirjoitusprosessiin, joka on nyt päässyt sotkeentumaan tämän prosessin kanssa. Kuitenkin tällaisenaan teksti ehkä paljastaa enemmän taiteellisesta työskentelystäni, kuin jos olisin alkanut selostamaan sen yksityiskohtia. Käyttämäni lähdemateriaali kiinnittää tämän tekstin joka tapauksessa osaksi teostuotantoani: toiset teksteistä ovat vaikuttaneet elimellisesti taiteelliseen työskentelyyni, joka puolestaan on johdattanut minut taas toisten tekstien pariin jne. Tässä konkretisoituu syklinen liike, jossa rajaviivoja ajatteluni, lukemieni tekstien ja tuottamani taiteellisen tai kielellisen sisällön välillä, ei voida tarkasti määritellä.

Olen pyrkinyt kulkemaan omia jälkiäni teoreettisen parissa, en esittelemään teoriaa, vaan antautumaan sen kuljetettavaksi. Yhtä mahdollista reittiä piirtämällä. Tekstit eivät tässä ole objekteja, joita purkaisin osiin vaan kanssatoimijoita, jotka rakentavat

yhteistä ulottuvuuttamme. Minä olen siellä myös, tekstin merkityksellistäjänä, kaikkine kokemuksineni ja vaivoineni. Se on ulottuvuus, jonka rakentamiseen osallistuu vaihteleva määrä vaihtelevia olioita. Yhtenä viimeisimmistä, muttei varmaankaan vähäisimpänä, prosessiin on osallistunut SARS-CoV-2 -virus. Ei onneksi läsnäolevana kehossani, mutta välillisesti lähes kaikkeen vaikuttavana. Tässä tapauksessa pitkälti myös tervetulleena mahdollistajana, joka on raivannut kalenteriini ylimääräistä tilaa. Toisaalta se on toiminut joitain osaprosesseja katkaisten vaikuttaessaan lähteiden saatavuuteen. Se on myös osallistunut merkityksellistämisprosesseihin; erityisesti ei-inhimillisiin toimijuuksiin ja materian toimijuuteen, tämä pikkuinen mytty proteiineja ja aminohappoja, on tuonut traagista ulottuvuutta. Se on myös jo nyt kasvattanut vyötäröni ympärystämää ja muutenkin saanut huomioni kiinnittymään entistä enemmän omaan kehooni.

Kirjoitusprosessi on tuntunut parhaimmillaan antoisalta, välillä myös ihan kamalalta. Lähes kaikki lähdekirjallisuus on peräisin kirjahyllystäni, usein ainakin entuudestaan tuttua. Uuden luennan myötä suhde materiaaliin on muuttunut. Ilahduttavasti tekstit ovat alkaneet keskustella keskenään uudella tavalla. Ne ovat paljastaneet minulle keskinäisiä yhteyksiään, joita en aiemmin ole havainnut. Ja paljastaneet muistini valikoivuuden ja sen että mikään ei ole pysähdyksissä. Jokainen lukukerta muuttaa sekä tekstiä että sen lukijaa. Kantavan teeman mukaisesti, olen pyrkinyt positioimaan itseäni tekstien avulla. Tuloksena on osittainen omakuva, ei representaationa vaan performatiivisena, tekstien kumppanuuden läpäisemänä prosessina. Prosessina joka ei luulottele kuljettavansa lukijan tekstin ulkopuolella sijaitsevan todellisuuden äärelle. Leikittelyä sanoilla. Ei itsen kuvaamista, vaan itsen tuottamista tekstissä.

Taustalla on kaikkeen vaikuttava ja kaikesta vaikuttuva suhde taiteeseen. Ainakin yhden mahdollisen kertomuksen mukaan, performanssitaide on toiminut katalyyttinä identiteettini muodostumisessa. Se on ollut väline, jolla tunkeutua asioiden väleihin, raivata tiloja valmiiden lokeroitten täyttämään todellisuuteen. Ja löytää itsestään uusia puolia. Rakentaa omaa paikkaansa jossain taidemaalarin roolin ja nykytaiteen oletettujen vaateiden puristuksessa. Se on myös tuottanut pettymyksiä. Kymmenisen vuotta sitten aloin ounastella, etten halua olla performanssitaiteilija. Vapaa preeria ei

tuntunutkaan enää niin vapaalta, liikaa performanssihybristä, taiteilijoita taputtamassa toisiaan selkään ja korostamassa performanssitaiteen erityisyyttä ja oikeutta tulla tunnustetuksi muiden taiteenlajien joukossa. Vääjäämätöntä institutionalisoitumista ja oman alueen rajojen määrittelemistä. Haen edelleen tasapainoa, luontevaa tapaa olla tekemisissä performatiivisten muotojen kanssa kuvataiteen sisällä, toiminnallisuuden avaamia tiloja ja tilanteita. Tässä tapauksessa performatiivista suhdetta kirjoittamiseen.

Fragments of Mechanism teoskokonaisuus hyödynsi Réne Descartesin tekstejä, mikä osaltaan selittänee vanhuksen kohtuuttomankin isoa roolia tässä kirjoitelmassa. Mahdolliset reitit joita tähän on päädytty, kulkevat kiinnostuksestani perspektiivisen esittämisen kehitykseen ja sen kautta erityisesti camera obscuraan. Taiteellinen työskentelyni nojaa usein ajatukseen montaaista, kuvien tai sanojen väliin syntyvistä uusista merkityksistä. Keskenään resonoivista fragmenteista. Siellä rajapinnoilla ei tilanne ole koskaan täysin kenenkään hallinnassa. Asiat ohjailevat toisiaan, merkitykset laajenevat verkostoina, sattumallakin on oma osuutensa. Mikko Lehtonen, jolla niin ikään on tässä kohtuuttomaksi paisunut rooli, löytyi alun perin äitini kirjahyllystä. Täysin sattumalta, todennäköisesti etsiskellessäni jotain aivan muuta. Moni kirja on päätynyt hyllyyni sattumalta, osa on tullut toisen kirjan kutsumana, jotkut ystävien mukana. Vanhimmat taidekoulun vaikutuksesta. Uusimpana Jane Bennettin *Materia väre*, ehkä osittain viruksen kuljettamana ja johon tämä teksti on myös luontevaa päättää. Bruno Latourilta peräisin oleva ”toiminnan pieni yllätys” viittaa tekemisen itsensä, aktanteista ja näiden ominaisuuksista riippumattomaan, hieman kryptisesti esiteltyyn toiminnallisuuteen. Bennett lainaa: ”Ei ole objektia, ei subjektia [...] Mutta on tapahtumia. En koskaan toimi; se, mitä teen, yllättää minua aina hiukan” (Bennett 2020, 56).

LÄHTEET

Bennett, J. 2020. Materian väre.

Tampere: Niin&Näin.

Carlson, M. 2006. Esitys ja performanssi - kriittinen johdatus.

Helsinki: Like.

Crimp, D. 1990. Museon raunioilla.

Hämeenlinna: Karisto.

Deleuze, G. & Guattari, F. 1993. Mitä filosofia on.

Tampere: Gaudeamus.

Erkkilä, H. 2008. Ruumiinkuvia! - Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa.

Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto.

Hannula, M. 2001. Kolmas tila - väärinymmärtäminen eettisenä lähtökohtana.

Helsinki: Kuvataideakatemia.

Hannula, M. Suoranta, J. Vadén, T. 2003. Otsikko uusiksi taiteellisen tutkimuksen suuntaviivoja.

Tampere: Niin&Näin.

Hirvonen, V. & Saarinen, R. 2008. Keskiajan filosofia.

Helsinki: Gaudeamus.

Kontturi, K-K. & Taira, T. 2007. Affekti - Käsitteen säikeet, keskustelun lonkerot.

Niin & Näin 2/2007. Viitattu 2.5.2020.

<https://netn.fi/sites/www.netn.fi/files/netn072-12.pdf>

Lehtonen, M. 1994. Kyklooppi ja kojootti: Subjekti 1600-1900 -lukujen kulttuuri- ja kirjallisuusteorioissa. Tampere: Vastapaino.

Lehtonen, M. 2014. Maa-ilma - Materialistisen kulttuuriteorian lähtökohtia. Tampere: Vastapaino.

Lehtonen, Mikko. 1996. Merkitysten maailma. Tampere: Vastapaino.

Pietarinen, J. 1994. Ilon filosofia – Spinozan käsitys aktiivisesta ihmisestä. Helsinki: Yliopistopaino.

Pyhtilä, M. 2005. Kansainväliset situationistit - Speaktaakkelin kritiikki. Helsinki: Like.

Pyry, N. 2015. Hanging out with young people, urban spaces and ideas: Openings to dwelling, participation and thinking. Helsingin yliopisto. Viitattu 2.5.2020.
<https://helda.helsinki.fi/handle/10138/156111>

Rossi, P. 2010. Modernin tieteen synty Euroopassa. Tampere: Vastapaino.

Seppänen, J. 2002. Katseen voima - Kohti visuaalista lukutaitoa. Tampere: Vastapaino