



TAPPAUS
DAS DING

TIINA LEHIKAINEN



TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Kuvataiteen koulutusohjelma
Opinnäytetyön kirjallinen osio

Tiina Lehikoinen
2014

Opinnäytetyön kirjallisen osion aiheena on taiteellisen opinnäytetyön *Das Ding* (2014) tarkastelu osana psykonalyysista ammentavien elokuvallisten taideteosten jatkumoa. Tutkielmassa käsitellään ei-nimettävissä olevan tunnekokemuksen esittämistä ja tiedostumattoman ”tiedon” välittämistä taiteen keinoin.

Videoinstallaation *Das Ding* keskiössä on psykodramaattinen manipulaatio, joka tapahtuu kerronnan vertikaalisella tasolla. Harmonisen esteettisen elämyksen sijaan teos kutsuu esiin ambivalensseja tunteita.

Tietoisine camp-piirteineen *Das Ding* ei istu ongelmitta länsimaiseen estetisoidun melankolian traditioon, vaan horjuttaa ”hyvän” ja ”huonon maun” välistä dikotomiaa.

Asiasanat:

videotaide, kokeellinen elokuva, psykoanalyysi, tiedostumaton, masennus, melankolia, ambivalenssi, camp, kokemuksellisuus, kammo, semioottinen, objekti, affekti

ABSTRACT

Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Fine Art
Thesis

Tiina Lehikoinen
2014

This thesis work's written part observes the artistic part *Das Ding* (2014) in the context of psychoanalytically inspired cinematography. The work charts ways of expressing unidentified emotions and unconscious "information" through artistic methods.

The video installation *Das Ding* focuses on psychodramatic manipulation that happens on the vertical level of narration. Instead of harmonious aesthetics, the installation calls for ambivalent experiences.

With its conscious camp attributes *Das Ding* does not fit the aestheticized Western tradition of melancholy without problems. Instead it shakes up the dichotomy between 'good' and 'bad' taste.

Keywords:

video art, experimental film, psychoanalysis, unconsciousness, depression, melancholia, ambivalence, camp, experience, dread, semiotic, object, affect







1. JOHDANTO

2. TAIDE TUTKIMISEN VÄLINEENÄ

2.1. Taide vs. Tiede – Millaista on taiteen tieto

2.3. Ei-nimettävissä olevan tunteen esitys

3. MAYA DERENIN PERINTÖ JA VIDEOINSTALLAATION *DAS DING* TODELLISUUS

3.1. Horisontaalinen ja vertikaalinen kerronnan taso

3.2. Freudilainen kammo

4. TYYLIKÄS MELANKOLIA VS. TYYLITÖN MASENNUS

4.1. Melankolian esitykset taiteessa

4.2. Camp ja kokemuksellisuus

5. YHTEENVETO

LÄHTEET



1. JOHDANTO

Melankolian kuvaukset ovat olleet yleinen aihe länsimaisessa taiteessa antiikista lähtien, ja viimeistään romantiikassa riutuva minä ja elämänvieraus muodostuivat taiteen toistuviksi teemoiksi. Myös 2000-luvun taiteessa masennuksen kuvaukset ovat yleisiä, ja on puhuttu jopa melankoliabuumista. (Heikka [11.4.2014].) Tarkastelen tutkimuksessani, miten masennuksen käsittely on läsnä teoksessani *Das Ding* (2014) sekä aiheen, teeman että muodon tasolla, ja kuinka psykoanalyysistä vaikutteita ammentava videoinstallaationi liittyy osaksi melankolian kokemusta kuvaavien taideteosten jatkumoa. Olen kiinnostunut tunnekokemusta esittävän taideteoksen käsittelystä suhteessa tunteen ja tiedon väliseen dikotomiaan, sekä selvittämään, millaista taideteokseen sisältyvä ”tieto” voi olla luonteeltaan. Lisäksi minua kiinnostaa melankolian kuvausten episteeminen luonne. Käytän työssäni käsitettä ‘masennus’ psykoanalyysistä peräisin olevana kliinisenä terminä. Työni neljännessä luvussa tarkastelen melankoliaa esteettisenä kategoriana.

Työni ensimmäisessä käsittelyluvussa 2.1. *Taide vs. Tiede – Millaista on taiteen tieto* analysoin, miten taiteen tieto poikkeaa luonteeltaan niin kutsutusta ”tieteellisestä tiedosta”, ja millaista tietoa taideteos voi välittää maailmasta. Pyrin avaamaan videoinstallaationi *Das Ding* epistemologista luonnetta psykoanalyysin *tiedostumattoman*ⁱ (saks. ‘Das Unbewußte’) käsitteen avulla. Luvussa 2.3. *Ei-nimettävissä olevan tunteen esitys* osoitan, miten ei-nimettävissä olevasta tunnekokemuksesta voidaan välittää tietoa taideteoksen välityksellä. Keskeisiä lähteitä työni teoreettisen pohjan luomisessa ovat Leevi Haapalan väitöskirja *Tiedostumaton nykytaiteessa - Katse, ääni ja aika vuosituhatteen taitteen suomalaisessa nykytaiteessa* (2011), Sigmund Freudin esseekokoelma *Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia* (2005) ja Julia Kristevan *Musta aurinko – Masennus ja melankolia* (1998).

Toisen käsittelyluvun alussa nostan esille Maya Derenin näkemykset horisontaalisesta ja vertikaalisesta kerronnan tasosta, sekä hänen ajatuksensa elokuvasta psykodramaattisena manipulaationa. Deren hahmotteli teoretisoinneissaan formaalisin ratkaisuin tuotettua totaalista elokuvakokemusta, jossa elokuvakerronnallisilla tila-aika-illuusioidella on keskeinen tehtävä tietynlaisen todellisuuskokemuksen välittämisessä. Alaluvussa 3.1. *Horisontaalinen ja vertikaalinen kerronnan taso* tarkastelen, millaista psyyken prosessia epäjatkuvuudelle ja symbolisille latauksille perustava

kerronta implikoi. Kohdeluennan esimerkkinä käytän videoteostani *Das Ding*. Luvussa 3.2. *Freudilainen kammo* esittelen Freudilta peräisin olevan *kammon* (saks. ‘Das Unheimliche’) käsitteen. Analysoin, miten kammo ilmenee teoksessani aiheen ja teeman tasolla, ja lisäksi havainnollistan, kuinka teokseni esillepano on yhteydessä *asiamielteisiin* pohjaavan kammon kokemuksen tuottamiseen katsomistilanteessa.

Kolmannessa käsittelyluvussa palaan masennuksen esityksiin länsimaisessa taidetraditiossa. Koska kyseessä on pituudeltaan rajallinen opinnäytetyö, olen valinnut tarkasteluni kohteeksi ainoastaan kaksi kohdeteosta videoinstallaationi lisäksi. Luvussa 4.1. *Melankolian esitykset taiteessa* analysoin John Everett Millaisin maalaukseen *Ophelia* (1851–1852) sekä Susanna Majurin valokuvateokseen *Metsä* (2009) sisältyviä masennuksen esityksiä. Tarkastelen taideteosten suhdetta niiden aiheena olevaan tunnetilaan, sekä sitä, millaisia subjekti–objekti-suhteita teoksiin sisältyy. Koska estetiikka on aina myös arvottamisen väline, tutkin, millaisia valta-asetelmia teoksien esittämiin kokemuksiin ja teosten kokemiseen mahdollisesti liittyy. Luvussa 4.2. *Camp ja kokemuksellisuus* havainnoin, voiko camp toimia purkavana eleenä masennuksen esittämisessä. Koen ongelmalliseksi länsimaisessa taiteessa toistuvan riutuvan minän ylevöittämissä sekä estetisoidun melankolian yhdistämisen ”hyvän taiteen” tunnuspiirteeksi (Suonpää 2011, 177). Olen koettanut etsiä teoksessani camp-estetiikan avulla vaihtoehtoisia tapoja esittää ambivalenssia tunnekokemusta taiteen diskurssissa. Poseeraavan ja esteettiseksi objektiksi asettuvan kohteen sijaan masennus on ruumiillista, hallitsematonta ja hillittömyydessään jopa tragikoomista. Kyse on psyyken hajaannuksen tilasta, joka pakenee kieltä (vrt. Kristeva 1998, 26).

Yhteenvetoluvussa kokoan tutkimuskysymysten avulla esiin nousseet havainnot.

ⁱ Leevi Haapalan (2011, 28) tavoin käytän tutkielmassani totutun käännökseen ‘tiedostumaton’ sijaan Markus Längin suomennoksesta (Freud 2005) peräisin olevaa muotoilua ‘tiedostumaton’.



2. TAIDE TUTKIMISEN VÄLINEENÄ

2.1. Taide vs. Tiede – Millaista on taiteen tieto

Taiteen olemusta ja taiteen paikkaa yhteiskunnassa on pyritty määrittelemään eurooppalaisen sivilisaation alkuhämärästä lähtien. Platon katsoi *Valtiossaan* (n. 390 eaa), että runoudella on turmelevia vaikutuksia yhteiskuntaan, koska järjen sijaan lyriikka ja eepiikka vetosivat tunteisiin. Kuvataiteen Platon arvotti runoutta hierarkisesti vielä huomattavasti alemmaksi ja katsoi taiteen kuuluvan käsityöläisammattien joukkoon. Huolimatta tästä matalasta arvostuksesta, joka perustuu tiedon ja tunteiden väliseen dikotomiaan, Platonin kirjoitukset loivat kiinnostavan pohjan taiteen määrittely-yrityksille, joita on toteutettu lukuisia viimeisten parin tuhannen vuoden aikana. Toisinaan määritelmässä on korostettu taiteen todellisuutta jäljittelevää luonnetta; välillä taiteen erillisyyttä suhteessa rationaaliseen päättelyyn, kuten saksalaisfilosofi Gottfried Wilhelm Leibnizin teoksessa *Mietteitä* (1952, suom. L. F. Rosendahl); ja toisinaan taas ajatusta taiteesta aistiperäisen tietämisen alueena, kuten estetiikan isä Alexander Gottlieb Baumgartenin teoksessa *Theoretische Ästhetik* (1988). (Siukonen 2001, 23–37.)

Perustavan ristiriidan näissä filosofien hahmottelemisissa varhaisissa taidekäsitelyissä muodostaa se, onko taide mielletty *historiaksi* vai *fabulaksi*. Toisin sanoen, onko taide tietoa todellisuudesta (historia) vai mielikuvituksen tuote (fabula). Yhteistä näille määrittely-yrityksille on taiteen arvottaminen suhteessa niin kutsuttuun ”tieteelliseen tietoon”, sekä historian ensijaistaminen suhteessa fabulaan ja filosofisen tiedon ensisijaistaminen suhteessa tunteisiin. Se, millaiseksi taiteen olemus on kulloinkin ymmärretty, on siis ollut riippuvaista vallitsevista episteemisistä arvoasetelmista.

Jyrki Siukonen (2001, 37, 39) on ehdottanut, että Leibnizin (1952) ajatus *epätarkassa tiedossa elävästä taiteilijasta*, jonka tiedot maailmasta perustuvat analyttisen ajattelun sijaan aistihavaintoihin, ei välttämättä tarkoita, että taiteen tieto olisi vähempiarvoista kuin tieteen eksaktit faktat, vaan ainoastaan omanlaistaan. Toisin sanottuna jo Leibniz ajatteli, että taiteen avulla voidaan välittää tietoa, vaikkei taideteoksia pystytäkään määrittelemään tieteellisen tiedon kriteereillä. Keskeinen ongelma taiteen tiedon määrittelyssä liittyy kieleen: taiteen tieto ei ole verifioitavissa eikä palautettavissa sellaisenaan rationaalisen kielen piiriin (ibid., 12).



Kielellistämisen ongelmasta huolimatta ajatus taiteen ja tieteen sukulaisuudesta on elänyt vuosisatojen ajan, ja se voimistui jälleen modernismin myötä. Näkemykset taiteen tekemisestä tutkimuksena nousivat keskeisesti esille toisen maailmansodan jälkeen, ja tieteellisestä tutkimuksesta lainatun metaforiikan käyttö on olennaisessa asemassa myös nykyaiteen diskurssissa. (Ibid., 41.) Edustan itsekkin *tutkivaa taiteilijuutta*, mutta modernisteille ominaisten abstrahoitujen totuuksien tavoittelun tai taide-teoksen syntyvaiheita koskevan matemaattisen raportoinnin (vrt. *ibid.*, 47–49) sijaan näkökulmani on (*jälki*)*freudilainen*. Olen kiinnostunut nimenomaan taiteen *tiedostumattomasta* ja sen alueella sijaitsevasta tiedosta. Uskon, että taiteen tieto on saavutettavissa tarkastelemalla taideteoksen herättämiä affekteja ja esikielellisessä tilassa operoivia asiamielitteitä.

Termi tiedostumaton on peräisin Sigmund Freudin samannimisestä esseestä “Tiedostumaton” (2005, suom. Markus Lång), jossa Freud analysoi havaintopohjaisen ja kielellisen signifioijan välistä eroa ja erottaa tietoisuuden ja tiedostumattoman toppisesti toisistaan. Freudin (*ibid.*, 154) mukaan tietoinen kohdemielle jakautuu *sanamielitteisiin* ja *asiamielitteisiin*, kun taas tiedostumattoman alueella ovat mahdollisia vain asiamielitteet. Tiedostumattoman ydin koostuu *viettiä edustavista* mielteistä (nk. viettilylykkeistä), jotka haluavat purkaa varaumansa. Freud tarkastelee esseessään, voiko jokin mielle olla samanaikaisesti läsnä sekä tietoisuudessa että tiedostumattomassa, jos esitietoisuuteen tai tietoisuuteen sisältyvä sensuuri ei estä mielteen siirtymistä. Hän päätyy lopputulokseen, että tiedostumattomien muistojen on mahdollista siirtyä esitietoisuuden kautta kielen piiriin. (Ibid., 131, 141–143.) Tiedostumattomassa sijaitsevista asiamielitteistä on olennaista huomata, etteivät niiden varaumat koostu suoraan asiamuistoista, vaan pikemminkin välillisistä ja etäisemmistä muistijäljistä (*ibid.*, 154–155). Tiedostumattoman alueella operoivat asiamielitteet koostuvat akustisten, kinesteettisten, visuaalisten ja taktiilisten (eli kosketukseen ja tuntoaistiin pohjautuvien) elementtien keskinäisestä artikulaatiosta, mutta ne määrittyvät ensisijaisesti visuaalisuuden kautta. Tietoisuuden piiriin siirtyessään asiamielitteet yhdistyvät sanalliseen signifioijaan, ja tämä siirtymä mahdollistaa muistelun sekä tietoisuuden omasta ajatteluprosessista. (Haapala 2011, 29–30.)

Tietoisuuden ja tiedostumattoman välinen jaottelu on keskeinen tarkasteltaessa eroa kuvallisten ja sanallisten merkitysten muodostumisessa. Taiteen tutkimuksessa tiedostumatonta on käytetty kuvailevana määreenä, joka ilmaisee teokseen liittyvää toiseutta tai siihen kytkeytyvää erilaista tietämisen tapaa (*ibid.*, 28). “[T]iedostumaton on jotain teokseen olennaisesti liittyvää, joka voi ilmetä katsomistilanteessa muun muassa ruumiillisina tuntemuksina, aistimuksina, jännitteinä, lumoutumisena, äkillisten muistikuvien paluuna, mutta ei välttämättä ole katsomishetkel-

lä artikuloitavissa”, kuten Leevi Haapala (*ibid.*, 22) toteaa. Vaikka teokseen sisältyvän tiedostumattoman kielellistämisen tapahtuukin usein katsomishetken jälkeen, viive asiamielitteiden siirtymisessä tietoiseen kohdemielle ei tee teoksen välittämistä “tiedosta” ja teoksen herättämistä *affektiivisesta*ⁱ kokemuksesta vähemmän todellisia. Kaja Silvermanin (2000) ajatuksia mukaillen Haapala (2011, 31) toteaa, että taideteokseen sisältyvällä “[a]siamielitteellä on kyky vaikuttaa sellaiseen katsojaan, jolle asiamielle esittäytyy affektiivisena avautumisena”. Koska affektit ovat luonteeltaan biologisia ja epäpersonallisia intensiteetin kokemuksia, jotka ovat siirrettävissä ihmiseltä toiselle, taiteen tiedolla voidaan ajatella olevan ruumiillinen perusta (Haapala 2011, 41, 44–45).

Katson, että taiteen tiedon saavuttamiseksi formaalis-analyttisten analyyysien rinnalle tarvitaan psykoanalyttisesti orientoitunutta *tiedostumattoman kuuntelua* ja taideteoksen tarkastelua kokemukseksi (vrt. *ibid.*, 28). Liityn taidekäsitteissäni osaksi nykyfilosofian *ontista* suuntausta, jossa maailmassa olemisen tarkastelun keskiössä on *kokemuksellisuus*. Ontisessa filosofiassa maailmasuhde määrittyy aistien ja kehollisen kokemuksen kautta, ja ratkaisevaan asemaan *tiedon* ja *olemisen* kannalta nousevat ääritilanteet, joista puuttuvat opitut toimintamallit. (Lintonen 2006, 36.) Seuraavaksi tarkastelen masennuksen esitystä teoksessani *Das Ding* tällaisena *kokemuksellisena ääritilana*, jonka välittymisessä teoksen aktivoimilla asiamielitteillä ja affekteilla on keskeinen tehtävä.

2.2. Ei-nimettävissä olevan tunteen esitys

Filosofi Jean-Luc Nancy on kritisoinut teoksessaan *Corpus* (1996) ruumiin ambivalenssia roolia länsimaisessa metafysiikassa. Ruumis on samanaikaisesti sekä koskematon että kiihottavan halun kohde, sillä filosofit ovat keskittyneet puhumaan ainoastaan ideoiden maailmasta. (Nancy 1996, 21–23.) “Lännen järjen ja järjettömyyden periaatteena on ahdistus, halu nähdä, koskea ja syödä Jumalan ruumis, *olla* tuo ruumis *eikä mitään*

ⁱ Freudin (2005, 133) mukaan affektit eivät tarkasti ottaen voi sijaita tiedostumattoman alueella toisin kuin viettipohjaiset mielteet; (- -)”[T]iedostumattomaan mielteeseen verrattuna on kuitenkin se merkittävä ero, että tiedostumattoman mielle jää torjunnan jälkeen todelliseksi muodosteksi järjestelmään T-n (= tiedostumaton), kun taas tiedostumatonta affektia vastaa siellä vain alkamismahdollisuus, joka ei saa kehittyä. Vaikka kielenkäyttö säilyy moitteettomana, ei tiedostumattomia affekteja siis ankarasti ottaen ole sillä tavoin kuin on tiedostumattomia mielteitä. Järjestelmässä T-n voi kuitenkin hyvin olla affektimuodosteita, jotka muiden lailla tiedostuvat. Koko ero liittyy siihen, että mielteet ovat varaumia – pohjimmiltaan muistijälkien varaumia –, kun taas affektit ja tunteet vastaavat purkamisprosesseja, joiden viimesijaiset ilmaukset havaitaan elämyksinä.” (- -) (Ibid., 133–134.)



muuta. Samassa ruumiilla ei koskaan ole ollut tapahtumapaikkaa – etenkin silloin, kun sitä on nimetty ja kutsuttu. Meille ruumis on aina uhrattu: ehtoollisleipäⁱⁱ, kuten Nancy (Ibid., 23) kirjoittaa.

Tämä lihan ja hengen kahtalaisuus on leimannut myös taiteen ja taiteellisen tiedon määrittelyä. Taideteoksen materiaalisen toteuman ja teoksen synnyttämän kokemuksen sijaan taiteelle on haettu uskottavuutta *ideoiden todellisuudesta*. Koska tiedostumattoman kohtaaminen taideteoksessa tapahtuu usein ruumiissa ennen kieltä (Haapala 2011, 22), taiteen keinoin on mahdollista välittää tietoa myös nimeämistä pakenevista tunnekokemuksista. Tarkastelen seuraavaksi narsistisenⁱⁱ masennuksen esitystä videoinstallaatiossani *Das Ding*, ja sitä, kuinka teos toimii asiämielteisiin pohjaavan kokemuksen välittäjänä.

Das Ding edustaa psykoanalyttisesta teoriaperinteestä ammentavien elokuvallisten teosten jatkumoa. Psykoanalyttinen orientoituminen on teoksessani läsnä sekä aiheen, teeman että rakenteen tasolla, ja lisäksi tässä kirjallisessa osiossa suorittamassani luennassa. Videoinstallaationi teoreettisena inspiraationa on toiminut psykoanalyttikko Julia Kristevan klassikkoteos *Musta aurinko – Masennus ja melankolia* (1998), eli *Das Ding* on jo lähtökohdiltaan psykoanalyysiorientoitunut. Kristeva erottelee teoksessaan masennuksen eri muotoja, ja klassisen masennuksen rinnalle hän nostaa *toisen lajisen masennuksen*, jonka suru ei johdu *Kohteesta* vaan itse *Asiasta*. Termillä *Asia* (saks. 'Das Ding') tarkoitetaan psykoanalyysissa psyyken rakenteissa lepävää seksuaalisuuden tyysijaa, joka ei suostu merkityksen muodostukseen. Toisin sanoen *Asia* pakenee nimeämistä ja siltä puuttuu signifioija. Pakkoneuroottisen narsistisen masentuneen suru on kaikkein alkukantaisin ilmaus symboloimattomasta narsistisesta haavasta. Hänen surunsa on niin arkaaista laatua, ettei mikään ulkopuolinen (eroottinen) Kohde voi korvata masentuneen libidon vanginnutta esikohdetta (Kristeva 1998, 24–25). "Arkaaisesta kiintymyksestä lähtien masentunut kokee jäävänsä osattomaksi äärettömästä hyvästä, jostakin, jota ei voi nimetä eikä esittää", kuten Kristeva (ibid., 25) toteaa. Kohteen sijaan masentunut on tunteensa vanki, ja melankolian kokemus on hänen *Asiansa* (ibid., 26).

Teokseni keskushenkilö on tällainen *Asiaansa* hellivä ja sen vangiksi jäänyt subjekti. Olen käsitellyt masentuneen psyyken haavaa *fiktiivisen tarinan* muodossa, jonka juoni on yksinkertainen: tyhjässä huoneessa istuu yksinäinen henkilö (= keskushenkilö), joka juo kahvia, ja samaan aikaan vierailemme hänen sisäisellä näyttämöllään. Kyse on *psykodramaattisesta*

ⁱⁱ Psykoanalyysissa narsismiksi nimitetään egon varhaista kehitysvaihetta, jossa egon sukuvietit tyydyttyvät autoeroottisesti (Freud 2005, 101).



taiiteellisesta manipulaatiosta – teos käsittelee yksilön sisäistä kokemusta, jonka aikana tiedostumaton kehittää ja kääntää koetun tapahtuman emotionaaliseksi tunteeksi (Valkola [19.3.2014]). Toisin kuin aristoteelisessa draamassa, henkilö ei edusta dramaattisen toiminnan aktiivista lähdetä, vaan hän on pikemminkin ei-persoonallinen elementti draamallisessa kokonaisuudessa. Hahmon anonymiys riisuu hänet yksilön persoonallisiin piirteisiin kohdistuvista rajoituksista, ja tämä mahdollistaa hahmon tarkastelun osana teoksen laajempaa teemaa. (Vrt. Deren 2008, 58–59.)

Aihetasolla teokseni innoittajana on toiminut Carl Theodor Dreyerin toteamus hänen lähtökohdistaan elokuvalla *Vampyr – Der Traum des Allan Grey* (1932): “Kuvitelkaa, että is-

tumme tavallisessa huoneessa. Äkkiä meille kerrotaan, että oven takana on ruumis. Sinä hetkenä huoneemme on muuttunut täysin: kaikki siinä oleva näyttää toisenlaiselta, valo ja atmosfääri ovat muuttuneet, vaikka ne fyysisesti ovat entisellään. Näin siksi, että me olemme muuttuneet, esineet ovat sitä, millaisina ne koemme” (von Bagh 1998, 146). Samoin kuin Dreyerin *Vampyrissä*, myös *Das Dingissä* on kyse *ruumiista* – tai sen aavistuksesta. Teoksessani ruumis ei sijaitse missään fyysisessä paikassa, vaan se on kätkeyty tyhjässä huoneessa istuvan keskushenkilön mieleen. Samaan aikaan, kun henkilö juo kahvia, näemme hänen sisävaruudessaan seikkailevan vampyyrin, joka houkuttelee päähenkilöä kuolemaan. Masentuneen psyyken puuttuvan Kohteen korvikkeeksi muodostuva pohjaton suru (vrt. Kristeva 1998, 24) saa teoksessani ruumiillistuman lapsivartaloisen vampyyrin hahmossa. Vampyyri edustaa kuoleman kutsua, johon masentunut mieli *Toisen* puuttuessa kiinnittyy. Merkitsevän Kohteen puutteesta tästä kuoleman kutsusta muodostuu *minän reunaosa*, ja suljetussa huoneessa istuvaa henkilöä uhkaa kivistyminen eläväksi kuolleeksi (vrt. *ibid*, 24, 27).

Kahvinjuojan sormet tarttuvat toistuvasti lusikkaan, jolla hän hämmentää kahvia, ja välillä hän nostaa sylissään lepäävää tassilautasta, mutta henkilön toiminta on perustaltaan merkityksetöntä. Kristeva (*ibid.*, 98) kutsuu tällaista sisäisestä tyhjyydestä kumpuavaa käyttäytymistä, jolla masentunut koettaa korvata hävettävän menetyksen paikan, *valkeaksi toiminnaksi*. Kyse on merkityksenmuodostuksesta vapaasta toiminnasta, jolta puuttuu suunta. Masentuneen psyykessä melankolinen Asia torjuu menetyksen työstämisen ja keskeyttää minän ulkopuolelle suuntautuvan haluamisen metonymian. (*Ibid.*, 25–26.) Melankoliasta kärsivän henkilön kohdesuhteille on tyypillistä ambivalenssiristiriitä, joka juontuu mielen torjutusta aineksesta, ja saa aikaan regression, jossa halun suunta taantuu egon narsistiselle tasolle (vrt. Freud 2005, 101, 172–173).

Das Ding on nimensä mukaisesti ei-nimettävissä olevan psyyken prosessin kuvaus, jossa masennuksen kokemus on transponoitu merkeiksi, muodoiksi ja rytmeiksi (vrt. Kristeva 1998, 34). Narsistinen masentunut on pimeän huoneensa vanki (vrt. kielellinen tila), joka sijaitsee syvällä hänen mielensä uumenissa. Katsomiskokemuksessa pääsemme osalliseksi hänen murheestaan teoksen herättämien affektiivisten tuntemusten ta-solla.

Avaan tarkemmin teokseni kuvastoa ja rakennetta sekä niiden yhteyttä freudilaiseen *kammon* teemaa työni seuraavassa luvussa.





3. MAYA DERENIN PERINTÖ JA VIDEOINSTALLAATION *DAS DING* TODELLISUUS

3.1. Horisontaalinen ja vertikaalinen kerronnan taso

Elokvantekijä ja elokuvateoreetikko Maya Deren (1917–1961) on todennut, että hänen pyrkimyksensä oli luoda esikoisohjauksellaan *Meshes of the Afternoon* (1943) mytologinen kokemus. Kun toteutin videoinstallaatiotani *Das Ding*, Derenin varhaiset kirjoitukset elokuvan todellisuudesta ja kerronnan avulla tuotetusta *totaalisesta kokemuksesta* (vrt. “[I]t must create a total experience”, Deren 2008, 128) vaikuttivat ratkaisevasti teokseni luonteeseen. Halusin tehdä videoteoksen, joka olisi ennen kaikkea tilassa ja ajassa ilmenevä *kuvallinen kokemus* tietystä psyyken teemasta.ⁱ

Deren hyökkää esseissään *Cinema as an Art Form*ⁱⁱ ja *Cinematography: the Creative Use of Reality*ⁱⁱⁱ voimakkaasti sekä viihteellisiä tarinaelokuvia että akateemisia dokumenttielokuvia vastaan ja peräänkuuluttaa, että muiden taidemuotojen matkimisen ja kirjallisuudesta lainattujen juonirakenteiden imitoimisen sijaan elokuvan on löydettävä välineelle ominainen ilmaisukielensä ja luotava oma elokuvan kielioppi. Derenin (2008, 19, 117, 128) mukaan elokuvan tehtävänä on tuottaa kokemus, joka pohjautuu välineen mahdollistamiin keinoihin, sen omaan struktuuralliseen malliinsa ja liikkuvan kuvan ainutlaatuihin luonteeseen. Elokuvan muotoa koskevilla huomioillaan Deren asettuu osaksi 1900-luvun avantgardistista liikettä ja ”runollisten” elokuvien jatkumoa (vrt. Maas [19.3.2014]).

Vuonna 1953 pidetyssä Cinema 16 -symposiumissa, joka käsitteli runouden ja elokuvan välisiä yhtymäkohtia ja eroja, Deren esitteli ajatuksensa *vertikaalisesta* ja *horisontaalisesta* kerronnan tasosta. Derenin mukaan (Maas [19.3.2014]) runoudelle on ominaista ”vertikaalinen” orientoituminen kohteeseensa, sillä tapahtumisen (*action*) sijaan runous on kiinnostunut siitä, miltä asiat *tuntuvat* ja mitä ne *merkitsevät* – runous pyrkii

i Deren oli kiinnostunut Freudin *havainnon muodostumista* koskevista ajatuksista, ja hän uskoi, että elokuvan symbolisesti latautuneilla kuvilla on vastaavuutensa ihmisten tietoisuudessa ilmeneville ”suorille kuville” (vrt. Valkola [19.3.2014]). Itse en allekirjoita näin suoraa siirtymää tiedostumattoman ja tietoisuuden välille, mutta uskon Derenin tavoin tietynlaiseen ”kaksoisvalotukseen”, jonka näen tapahtuvan katsomiskokemuksessa aktivoituvien asiamielteiden välityksellä.

ii Essee julkaisu ensimmäisen kerran *New Direction* -lehdessä 1946 / 09.

iii Essee julkaistu ensimmäisen kerran *Daedalus 89* -lehdessä, 1960 / 01.

tekemään näkyväksi tunteen tai metafyyssisen kokemuksen.^{iv} Horisontaaliseksi kerronnaksi Deren luokitteli draaman, jota määrittää toimintakeskeisyys. Olennaista jaottelusta on huomata, etteivät nämä kerronnan tasot ole toisiaan poissulkevia, vaan ne voivat ilmetä myös rinnakkain. (Ibid. [19.3.2014]; vrt. Deren 2008, 44.)



Deren, Maya: *Meshes of the Afternoon*. (pysäytyskuvat)

iv Cinema 16 -symposiumissa käyty keskustelu ilmestyi Willard Maasin editoimana *Film Culture* -lehdessä. Deren toteaa alustuksessaan: (- -) “The distinction of poetry is its construction (what I mean by “a poetic structure”), and the poetic construct arises from the fact, if you will, that it is a “vertical” investigation of a situation, in that it probes the ramifications of the moment, and is concerned with its qualities and its depth, so that you have poetry concerned in a sense not with what is occurring, but with what it feels or what it means. A poem, to my mind, creates visible or auditory forms for something which is invisible, which is the feeling, or the emotion, or the metaphysical content of the movement” (- -) (Maas [19.3.2014].)



Olen soveltanut teokseeni ajatusta näistä kahdesta kerronnan tasosta, joskin painopiste on luonnollisesti vertikaalisella kerronnalla, koska teokseni keskiössä on tiettyä psyyken prosessia kuvaavan kokemuksen tuottaminen. *Meshes of the Afternoon* -elokuvan tavoin videoteokseni tilahahmotus on ympyrämäinen ja liukuva. *Das Ding* alkaa kuvalla Friedrich Wilhelm Murnauin ohjaamasta kauhuklassikosta *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922), jossa Orlok (Nosferatu) ilmestyy linnassaan vierailevan Thomas Hutterin huoneen ovelle. Murnauin ohjauksessa kyseistä kuvaa edeltää kohtaus, jossa Orlok näkee Hutterin vaimon valokuvan ja ihastuu naisen kaulaan, minkä jälkeen Hutter lukee vampyyrejä käsittelevästä kirjasta Nosferatun himoavan nuorta verta (“the blood of the young”, vrt. neitsyiden verta) ja alkaa epäillä Orlokin olevan Nosferatu. Ovelle ilmestyneestä Orlokista elokuvan kerronta siirtyy Hutterin vaimon makuuhuoneeseen. Nuori vaimo nousee sängystään ja alkaa kävellä unissaan kuin olisi riivattu.

Teoksessani ei näytetä ovikohtausta edeltäviä eikä sitä seuraavia kohtauksia, vaan ainoastaan oviaukkoon paikalleen jähmettynyt Orlok, josta irtautuu toinen hahmo. Kyse on *vertikaalisella tasolla* tapahtuvasta kuva-sitaatin *päällekirjoituksesta*, jossa alkuperäinen kuva aktivoi tietyn tyylillisen viitekehyksen ja lajiin liittyvät odotukset. Lainaus ei kuitenkaan ole puhdas adaptaatio, vaan alkuperäistä kuvaa on tulkittu uuteen suuntaan. Orlokin varjosta ulos astuva tyttövaltalainen lapsivampyyri näyttelee seinälle käsimerkkejä, ja aluksi hahmot sekoittuvat näyttämöllä toisiinsa. Kun vampyyri viimein irtautuu Orlokin hahmosta, hänestä muodostuu tilanteen “herra”, ja Orlov osoittautuu passiiviseksi varjoksi, joka edustaa mennyttä. Vampyyrin kujeilevat eleet korostavat teatraalista leikin tuntua ja aktivoivat odotukset fantasmagorisesta sadusta, jossa uhkaavan maskuliinisen seksuaalisen halun sijaan vampyyri edustaa outoa ja lumoavaa kuolemaa.

Prologina toimivasta varjoteatteriesityksestä kuvakuljetus leikkaa musiikkiin, ja seuraavaksi näemme lähikuvan tyhjässä huoneessa istuvan kahvinjuojan sylistä. Hänen kädellään lepää valkoinen posliinikuppi, tassilautanen ja lusikka, ja kupissa läikehtii mustaa kahvia. Kyseessä on kuva, jolla istutetaan tarinan fyysiset puitteet ja aktivoidaan *horisontaalisella kerronnan* tasolla tapahtuva tarina (= kahvinjuontihetki). Kahvikuppi-kuvaa seuraa ulkotilassa tapahtuva kohtaus, jossa vampyyrihahmo istuu ruohottuneen kivikellarin oviaukon päällä ja vilkuttaa kameralle. Tämän kutsuvan eleen jälkeen kamera palaa takaisin kahvinjuojan syliin, ja kun hän nostaa kätensä kahvilautasen alta, paljastuu teoksen todellisuudessa vallitseva ajan vääristymä. Väkivaltaiselta vaikuttava käden ele, joka on toteutettu hidastamalla kuvaa, assosioituu ahdistukseen ja sisäiseen hajaannukseen. Aivan kuin hahmo ei kykenisi hallitsemaan ruumistaan.

Hajoamisen teemaa voimistaa seuraava kuva, kun kerronta leikkaa rosoiseen metsämaisemaan. Metsän keskellä kulkee hiekkatie, ja seuraavassa kuvassa esitellään puiden suojaan jäävä valkoinen linna (tai tarkasti ottaen kuvassa näkyy vain linnan oikea yläkulma, ja teoksen lopussa esitellään linnan vasen yläkulma; tämä kuvapari muodostaa kerronnallisen ellipsin). Metsää ja rakennusta esittävien kuvien indeksaalisuuden kautta tarinalle luodaan fyysinen tapahtumaympäristö (= syrjäisessä metsässä sijaitseva vanha linna), joka on tuttu vanhoista kauhuelokuvista.

Teoksessani ulkoinen ja sisäinen miljöö ovat kuitenkin jatkuvassa sekoittumisen tilassa, ja fyysisen rakennuksen sijaan kyse on pikemminkin mielen sisäisestä linnasta (vrt. Kristeva 1982, 46). Tilojen sekoittuminen aiheuttaa kauhun tunteen, joka on osittain tuttu myös varhaisista kauhuelokuvista.ⁱ Teokseni *fabulan epistemologinen funktio* erottaa sen kuitenkin edeltäjistään, sillä juonivetoisen tarinan sijaan teokseni keskiössä on masennuksesta kumpuavan kielettömyyden (vrt. Kohteen puute) ja siihen liittyvän kammon kokemuksen välittäminen vertikaalisella kerronnan tasolla. Videoinstallaation kerronta perustuu voimakkaalle kuvalliselle intensiteetille, joka kuvastaa henkilön psyydessä säteilevää kauhustuttavaa Asiaa (vrt. ‘Das Ding’).

Derenille (2008, 122–124) ajan ja tilojen manipuloimisella tuotetut erilaiset illuusioiden ja hahmojen välisten suhteiden sekoittaminen ovat keskeisiä elokuvallisia keinoja. Hän sijoittaa nämä toiminnot elokuvakameran funktioita analysoidessaan *paljastamisen (discovery)* alueelle. Paljastamiseksi hän luokittelee elokuvakameran teknisistä keinoista myös hidastukset, pysäytykset, teleskooppilinsikuvat ja visioidut, jotka operoivat tilan ja ihmissilmän tavoittamissa. Toinen Derenin elokuvakameralle antama funktio on *keksiminen (invention)*, mikä toteutuu, kun kameralle tallentamat “kuvitteelliset todellisuuden rakenteet” järjestetään uudelleen leikkauksellisten illuusioiden avulla. (Ibid., 115, 124–125; vrt. Valkola [19.3.2014].) Olen käyttänyt teoksessani lukuisia keksimiseksi (= hidastukset, nopeutukset, zoomaukset, mustavalkoisen 8 mm filmin käyttö, kameralle kuvauksenopeudesta syntyvä aikailluusio ja kerrontaan upotetut kuvasitaatitⁱⁱ) sekä paljastamiseksi (= leikkausratkaisut) luokiteltavia

ⁱ Esimerkiksi Dreyerin *Vampyrissä* ei tehdä erottelua sisäisen ja ulkoisen kerronnan välille, vaan uni ja tosi sekoittuvat elokuvassa toisiinsa (von Bagh 1998, 146).

ⁱⁱ Murnaun ohjaaman *Nosferatun* ohella teokseni sisältää sitaatteja Dreyerin *Vampyristä*. Jalkapuoli haudankaivaja, jonka varjo kulkee *Vampyrissä* hahmosta irrallaan, esiintyy teoksessani kaksi kertaa. Ensimmäisen kerran hän ilmestyy videoteoksen puolivälissä istumaan penkille, jonka “päällä” tarinani vampyyri jo istuu (ts. kyse on projisoidusta kohtauksesta), ja toisen kerran, kun kerronta palaa kyseiseen kohtaukseen videoteokseni loppupuolella. Jälkimmäisessä kuvassa vampyyri poistuu penkiltä. Haudankaivaja ja vampyyri tulevat kuvan keskellä si-

keinoja. Pyrkimyksenäni on ollut tuottaa näiden elokuvallisten keinojen avulla affekteja ruokkiva kokemus, jolla on ruumiillinen perusta.

Linnakuvan jälkeen kerronta siirtyy rakennuksen sisälle. Valkoisen salin nurkassa pyyhkäisevä nainen hyppii paikallaan mustat miesten saappaat jalassa. Samaan aikaan kuulemme marakassin helinää. Kuvan nopeuden manipuloinnilla hyppyyhin on tuotettu illuusio painovoimattomuudesta. Naisesta kamera leikkaa tyhjässä huoneessa istuvaan vampyyriin, joka kiertää pöydän ääressä maatuskanukke auki.



jaitsevalle penkille eri suunnista (vrt. toinen elämästä, toinen kuolemasta). Penkkikohtauksen aikana, samoin kuin teokseni alun varjoilla leikkimiskohtauksessa, objektien järjestys sekoittuu kuvassa hetkellisesti. Katsoja ei voi olla varma, kumpi kuvan kerroksista on “projisoitu”, ja kumpi hahmoista on “lihallinen”.





Maatuskakohtaus on fyysisesti voimakas, sillä puisten nukkiin avautumisesta kuuluvat pisteäänät on nostettu ääniraidan pintaan. Maatuskoiden sisältä (vrt. psyyken kerroksellinen rakenne) ei paljastu viimeistä pientä kiinteää nukkea, vaan mustaa nestettä, jonka vampyyri juo.

Juomisen ja syömisen aktit toistuvat teoksessa useita kertoja, sillä ne ovat voimakkaasti affekteja ruokkivia kuvia ja liittyvät erottamattomasti teoksen sisäisen ja ulkoisen todellisuuden välillä vallitsevaan ambivalenssin teemaan. Maatuskan avaamista seuraa leikkaus metsämaisemaan, ja teoksen “unijakso” alkaa. Sen aikana näytetään muun muassa, kuinka ruumisarkusta ulos tunkeutuva käsi ja huoneessa läsnäoleva anonyymi valkoinen käsi haparoivat toisiaan, ja kuinka keskushenkilö, joka esiintyy samaan asuun puettuna kuin vampyyrihahmo, lyö valkoisen posliinihevosen rikki, ja hevosen sisältä paljastuu puuttuva ydinmaatуска.

Useat teoksessani käyttämät elementit ovat tuttuja varhaisista kauhuelokuvista ja toisaalta psykoanalyysin suosimasta symboliikasta: vampyyri yhdistyy kuolemaan, autio linna tuntemattomaan menneisyyden uhkaan, vampyyrin hampaat miehen sukuelimiin, hevonen vitaaliseen voimaan ja hajotettuna seksuaaliseen kyvyttömyyteen jne. Teokseni kerronta etenee rationaalisten siirtymien sijaan *metonymioiden* varassa. Kahvi nesteenä vertautuu paitsi mustaan sappeen, jonka liiallisen erityksen uskottiin antiikissa synnyttävän melankolisen temperamentin, myös vereen, sillä mustavalkoisen kuvan perusteella on mahdotonta päätellä nesteen alkuperäistä väriä. Juominen puolestaan yhdistyy toimintona sekä nautintoon että kammoon, kun ei-kiinteä aine muuttuu nielaistaessa osaksi kehoa.

Teoksessa *Powers of Horror: An Essay On Abjection* (1982) Kristeva lanseerasi *abjektin* käsitteen. Abjekti pakenee subjektin ja tämän kohteen välistä merkityksen muodostuksen kaavaa, eikä se palaudu kielen kategorioihin, vaan abjekti on havaittavissa ainoastaan vastenmielisyydestä syntyvänä vierauden kokemuksena (ibid., 26, 47–48). Teoksessani abjektien läsnäolo on ilmeisimmillään juuri syömis- ja juomisakteissa. Kristevan (ibid., 47–48) mukaan abjekti ilmenee subjektissa ikään kuin ylimääränä, jota subjektin on mahdotonta sisällyttää omaan ruumiiseensa. Siinä missä tarinani vampyyri himoitsee verta, keskushenkilö kammoksuu kuppiin tarttumista ja kahvista nauttimista, sillä hän tuntee pakokauhua elämää kohtaan (vrt. veri = elämä).



3.2. Freudilainen kammo

Kristevan (1998, 34) mukaan kaunokirjallisessa teoksessa “semioottinen’ ja ‘symbolinen’ muuttuvat välitettäväksi jäljiksi tunnetodellisuudesta”:ⁱ *Semioottinen*, joka ilmenee aistimusten ja mielteiden tasolla, on läsnä kaikissa subjektin symbolisissa ilmauksissa, ja *symbolisen* piirissä merkityksenmuodostumisen ruumiillinen perusta ilmenee rytmeinä, sävyinä ja murtumina (Siltala [20.4.2014]). Videoinstallaationi operoi näillä molemmilla *kielen tasoilla*.

Semioottisen merkityksenmuodostuksen alue aktivoituu teoksensani fragmentaarisen ja symboleilla leikkivän kuvakerronnan sekä kuvan eheyttä uhkaavan ääniraidan herättämien asiamielteiden muodossa. Teoksen kerroksellinen rakenne, fyysisten tilojen sekoittumista enteilevät äänet, vanhoihin kauhuklassikoihin viittaavat kuvalliset sitaattit sekä kuvien metonymisillä siirtymisillä etenevä kerronta vaikuttavat tuntemusten ja tiedostumattoman tiedon alueella. Lisäksi teoksessa esiintyvien hahmojen näyttelijätyö pohjautuu mykkäfilmien tavoin erilaisten affektien ilmentämiseen (vrt. Haapala 2011, 43), sillä teokseen ei sisälly lainkaan vuorosanoja tai selittäviä tekstiosioita alun mottoa lukuunottamatta.

Symbolisen merkityksenmuodostuksen alueelle sijoittuvat puolestaan 1) teoksen nimi, joka aktivoi psykoanalyttisen diskurssin läsnäolon, 2) teoksen muoto, joka paljastaa, että kyse on taideteoksesta, jolla on ajallinen kesto, rytmi ja fyysinen toteuma, 3) Charles Baudelairin esseestä “Modernin elämän maalari” peräisin oleva sitaattiⁱⁱ, joka toimii teoksen mottoana, 4) kuvalliset sommitelmat

ⁱ Semioottisella Kristeva (ibid., 45) tarkoittaa kreikan sanan ‘semeion’ alkuperäistä merkitystä: *tunnusmerkki, oire, osoitin, näyte, painauma, kaiverrettu tai kirjoitettu merkki*. Samaa prosessia freudilaisessa psykoanalyysissä kutsutaan *uomauttamiseksi ja järjestelyksi*, joka antaa rakenteen vieteille ja niiden kirjauksia siirtäville ensisijaisille prosesseille. Symbolinen on puolestaan merkityksenmuodostuksen aluetta, jossa operoidaan lauseilla, ja jossa on kyse väitteistä ja arvostelmista. (Ibid., 45.) Toisin sanottuna semioottinen on subjektin ruumiillinen, aistimus-affektiivinen ja tiedostumaton ulottuvuus, joka ilmentää tiedostumatonta tietoa ja muistia, ja symbolinen ilmaisee puolestaan tietoista tietoa ja muistia (Siltala [20.4.2014]).

ⁱⁱ (- -) “*Kaikkiällisen elämän rakastaja puolestaan astuu väkijoukkoon kuin suunnattomaan sähköaltaaseen. Häntä voisi verrata myös peiliin, joka on yhtä rajaton kuin tuo väkijoukko itse, tai kaleidoskooppiin, jolle on annettu tietoisuus, ja joka kaikissa asennoissaan esittää elämän moninaisuutta ja sen elementtien nopealiikkeistä kauneutta. Hän on ei-minää kyltymättä havitteleva minä, joka muuttaa tuon ei-minän joka hetki kuviksi, ilmaisee sen kuvina, jotka ovat elävämpiä kuin elämä itse. Levoton ja alati pakeneva elämä.*” (- -) (Baudelaire 2001, 188.)

sekä rajaukset ja 5) videoinstallaation aktivoimat asiamielteet, jotka vapautuvat kielen piiriin.

Toisin kuin romantiikan maalaustaiteeseen viittaava maisemallinen melankolia, joka on suosittua nykymaalauksessa ja valokuvataiteessa (vrt. Lintonen 2006, 34), *Das Ding* käsittelee masennusta mykkäelokuvista vaikutteita ammentavan fiktion muodossa. Ylevän ja hartaan tunnekokemuksen sijaan teos kutsuu esiin *kammon* ja *epämukavuuden*ⁱⁱⁱ (vrt. saks. ‘Das Unheimliche’) tuntemuksia. Kammottavan käsite on peräisin Freudilta. Freud hahmotteli kammottavan olemusta analysoimalla saksan

ⁱⁱⁱ Käyttämäni termit *kammottava* ja *epämukava* ovat peräisin Markus Längin suomennoksesta. Haapala (2011, 35) nostaa aiheellisesti esiin Freudin termiin liittyvän kääntämisongelman. Hän esittelee tutkimuksessaan Harri Kalhan (2004) vaihtoehtoisen suomennoksen ‘lummo’, joka muodostaa kaksoiskytköksen sanojen ‘kammo’ ja ‘lumo’ välille, ja ilmaisee näin paremmin termiin ‘Das Unheimliche’ liittyvää ambivalenssia (ibid., 35).





sanaan 'unheimlich' kiinnittyviä merkityksiä sekä suorittamalla luennan E.T.A. Hoffmannin kertomuksesta "Der Sandmann" (1816); (- -)
"[K]ammotus on sellaista kauhua, joka juontuu ammoon tutusta, muinoin mukavasta", kuten Freud toteaa (2005, 31). Kyse on siis kauhistuttavasta (objektista), joka tuntuu samaan aikaan vieraalta ja oudon tutulta, ja tämä merkitysten ambivalenssi herättää subjektissa negatiivisia ahdistuksen tunteita.

Samuel Weberin (1973) ajatuksia mukaillen Haapala (2011, 38) huomauttaa, että analyysissään "Freud jättää kertomatta jotain olennaista psykoanalyttisesta näkökulmasta – nimittäin silmien yhteyden haluun". Hoffmannin kertomuksessa päähenkilö Nathanael pelkää menettävänsä silmänsä, ja tuo pelko kytkeytyy hänen lapsena kuulemaansa taruun. Freudin luennassa silmien menettämiseen kohdistuva pelko alistetaan kastroatiokammolle, vaikka näkemisen alue on laajemmin kytköksissä koko subjektin perustaan. Psykoanalyttikko Jacques Lacan (1964/1973) tulkiten Haapala (2011, 94) jatkaa: (- -) "[S]ubjektius, ja siten myös näkemisen alue, rakentuu tiedostamattoman puutteen taloudelle." (- -) "Katse (*gaze*), joka viipyy kuvien takana tai asuttaa niitä, leijuu ikään kuin minun ja kuvan välissä, mutta ei halua antautua mestaroinnille. Maailman katse objekti *a:na*^{iv} on mahdollisuus uuteen ymmärrykseen". Katseen tehtävä on etsiä eroottinen kohde *itsen* ulkopuolelta, jotta subjektin halu voisi tyydyttyä (ibid., 94). Nathanaelin kammo silmien menettämisestä yhdistyy siis pelkoon subjektin hajoamisesta; näkökyvyn menettäminen uhkaa koko hänen minuuttaan, ja kertomuksen lopussa Nathanael ajautuu hulluuteen.

Katseeseen liittyvä *halun teema* sekä näkökyvyn menettämiseen kytkeytyvä *kammon teema* ovat läsnä teoksessani sekä aiheen että teeman tasolla. Kahvia juovan keskushenkilön katse on kääntynyt ulkoisen maailman sijaan hänen sisäänsä, ja teoksen loppupuolella paljastuu, ettei hänellä ole edes silmiä.^v Hahmon kasvot kätkee puolinaamio, jonka silmänaukoista hohtaa vain otsan paljas iho. Keskushenkilön "sokeutta", joka ilmentää masentuneen subjektin passiivista katseluviettiä ja paluuta narsistiseen kohteeseen (vrt. Freud 2005, 101), korostaa se, että kuolemaa edustava

^{iv} Lacanin psykoanalyttisessä teoriassa *objekti a* ilmaisee haluun sisältyvää puutetta; subjektin halu on aina toisen halua (Haapala 2011, 93–94).

^v Keskushenkilöön liittyvää "kammottavuutta" lisää myös hänen määrittelyongelmansa: hahmo kantaa samanaikaisesti molempiin sukupuoliin kiinnittyviä ominaisuuksia, sillä hän on toisaalta äidillisen tuttu pilkullisessa puuvillamekossaan, ja toisaalta hänellä on miehen vartalo sekä parrakkaat kasvot. Metafreudilaisesti naamion sokaiseman hahmon voi nähdä edustavan myös kastroitua miestä, sillä Freudin (2005, 45) mukaan silmillä ja miehen sukuelimillä on kiistaton symbolinen yhteys, kuten unet ja myytit todistavat.

vampyyrihahmo katsoo teoksessani useita kertoja kohti kameraa.

Vampyyrin katse on avoimesti eroottinen ja haluava, ja hän edustaa aktiivista katseluviettiä, mutta hillittömässä halussaan vampyyrin tuijotus on myös uhkaava. Siinä missä kahvinjuojan sokeus yhdistyy hänen kyvyttömyyteensä, vampyyrin katse artikuloi pohjatonta halua. Flirttaileva vampyyri haluaa nielaista kohteensa. Kuoleman kätyrin tuijotus yhdistyy myös kreikkalaisen mytologian *Medusaan*, joka oli naispuolinen gorgo ja kykeni kivettämään katseellaan ihmisiä kuoliaiksi. Teoksessani kivettyminen on mentaalista: kahvia juova keskushenkilö on “kivettynyt” ikuiseen kahvihetkeensä, ja hänen toimintansa kumpuaa tyhjyydestä. Henkilö on kykenemätön haluamaan mitään ulkopuolista kohdetta.^{vi}

Das Ding päättyy kuvaan, jossa vampyyri kävelee kameraa päin ja tuijottaa röyhkeästi objektiivin läpi kohti katsojaa. Tuijottaessaan hän lipoo vihjailevasti hampaitaan, ja samaan aikaan rivon kutsun kanssa kuulemme vampyyrin suusta mekaanista kalketta. Tämän jälkeen kuva leikkaa mustiin, mutta huoneessa kaikuvat yhä epävireiset jouset. Loppukohtauksessa kammon tunteen nostattaa epäily vampyyrihahmon alkuperästä: mekaaniset äänet vihjaavat, että kenties lihallisen hahmon sijaan kyse on koneesta. Myös Hoffmannin kertomuksessa elollisen ja mekaanisen välinen jännite on kauhua synnyttävä tekijä (vrt. *ibid.*, 41). Teoksessani kumman tunnetta synnyttävät lisäksi kertomuksen kompleksinen rakenne ja avoin lopetus. Tarinaan ei sisälly mielihyvää tuottavaa sulkeumaa, eikä katsojalle selviä, mitä keskushenkilölle tapahtuu hänen hörpättyä viimein kahvia.

Abjektien tuottaman vierauden ja katseeseen liittyvän kammon lisäksi outous on läsnä teoksessani ripustuksen tasolla. Katsomistilanteessa kammottavuus ilmenee aistien ja kokemuksen kestoa “kummaavina” tekijöinä (vrt. Haapala 2011, 36), sillä taustaprojisointilevyiltä näytettävä teokseni on tilallinen. Pimeässä huoneessa roikkuvalta levyiltä näkyvä elokuvallinen teos muistuttaa lasinegatiiveja, joita käytettiin ennen filmin keksimistä valokuvan valmistamiseen, tosin kooltaan projisointilevy on huomattavasti lasinegatiiveja suurempi. Lasinegatiiveja nimitettiin aikanaan valokuvan *raakakappaleiksi*, sillä lasille valotettu kuva siirrettiin negatiivin avulla paperille – kyseessä oli siis eräällä tapaa kuvan “välitön” muoto ennen varsinaista valokuvaa (vrt. objekti). Tämä assosiaatio installaation ja varhaisen valokuvatekniikan välillä tuottaa teokseen tietynlaisen ajattomuuden tunnun, ja ripustuksessa korostuva “aineettomuus”

^{vi} Freudin (2005, 101) mukaan katseluvietin esiaste, jossa katseen kohteena on subjektin oma ruumis, on narsistinen muodoste.



vihjaa, että kenties *Das Ding* on muistuma jostakin toisesta ajasta. Ikään kuin kyse olisi myytistä, joka palaa.

Teoksen ääniraita on ripustuksen ohella toinen keskeinen katsomistilannetta kummaava tekijä. Tilassa kuuluvat äänet ympäröivät katsojaa ja piirittävät hänet osaksi unenkaltaista *arkaaista kokemusta*. Epämelodiset ja orgaaniset äänet aktivoivat kauhuun liittyviä affekteja, ja niiden "irralisuus"^{vii} kuvasta voimistaa ambivalenssin tuntua. Syntyy illuusio kuin videon äänten enteilemä näkymätön uhka sijaitsisi elokuvallisen todellisuuden ja katsojan todellisuuden välissä. *Das Ding* asettuu katseen objektiksi, ja toisaalta se imaisee katsojan osaksi tiedostumattoman muiston kirjautamaa muistuttavaa kokemusta.



Kuva: Niko Skorpio



4. TYYLİKÄS MELANKOLIA vs. TYYLITÖN MASENNUS

4.1. Melankolian esitykset taiteessa

Länsimaisessa taidetraditiossa *melankolian* käsitettä leimaa kiinnostava ambivalenssi. Tämä “sairaus” – miellettiinpä melankolia sitten ruumiin toiminnoista johtuvaksi (vrt. mustan saven erityis) tai sielulliseksi häiriötilaksi – on ylevöitetty *henkisen hienostuneisuuden merkiksi*. Jo Aristoteles yhdisti melankolisen temperamentin nerollisuuteen, ja renessanssin uusplatonikoille elämänvieraus ja ikävystyneisyys yhdistyivät elimellisesti luovaan työhön (Radden 2000, 55, 57, 71). Renessanssiajan runoilijat katsoivat melankolian olevan yhteydessä syvämiellettisyyteen ja fantasiakykyn. 1500-luvulta lähtien melankolian käsite on ollut aktiivisesti läsnä puhuttaessa taiteilijuudesta ja taiteesta (Heikka [11.4.2014]). Valistuksen rationalismia vastustaneiden romantikkojen kirjoituksissa melankolian tunne yhdistyi *syvemmän sisäisyyden kokemukseen*, ja aikakauden taiteelle olivat tyypillisiä erilaiset yöpuolen kuvaukset sekä suloisen surumielisyyden teemat. 1800-luvun lopun fin de siècle -tunnelmissa melankolias-ta muodostui taiteen hallitsevin ja voimakkain tunne (ibid. [11.4.2014]), ja myös modernille ja sen jälkeiselle taiteelle on ominaista voimakas ulkopuolisuuden ja tyhjyyden kokemus. Taidekentällä melankolia mielletään edelleenkin “hyvän taiteen” tunnuspiirteeksi (vrt. Suonpää 2011, 177).

Osa estetiikan tutkijoista katsoo, että melankolia on verrattavissa *subliimin kokemukseen*, ja se pitäisi ymmärtää omaksi *esteettiseksi kategoriakseen*. Perinteisesti melankoliaa on käytetty synonyyminä masennukselle ja surulle, mutta käsitteiden niputtaminen taidekeskustelussa on ongelmallista. Melankolian ilmenemismuodot esteettisessä mielessä ovat hyvin moninaisia ja laajempia kuin termin kliiniset merkitykset. (Brady & Haapala [11.4.2014].) Bradyn ja Haapalan [11.4.2014] mukaan melankolia toimii subliimin kokemuksen tavoin kaksinapaisella logiikalla: siinä missä subliimin kokemus alkaa usein epämuikavuudesta ja päättyy tyydytykseen, positiiviset ja negatiiviset tuntemukset vaihtelevat myös melankolian kokemuksessa.¹ Näitä kahta esteettistä tunnetilaa yhdistää meditatiivisuus, reflektiivisyys ja kontemplaation kokemus. Subliimi ja melankolia voivat ilmetä myös limittäin samassa teoksessa, esimerkiksi saksalaisromantikko Caspar David Friedrichin maisemamaalaukset. (Ibid. [11.4.2014])

i (- -) ”While the sublime seems to begin in displeasure and end in pleasure, melancholy’s negative and positive aspects alternate unpredictably” (Brady & Haapala [11.4.2014]).



Immanuel Kantin teoksessa *Kritik der Urteilkraft* (1790, suom. Arvostelukyvyyn kritiikki) esittämiä ajatuksia mukaillen Brady ja Haapala [11.4.2014] havainnollistavat subliimin ja melankolian kokemuksien suhdetta luontoon ja maisemaan. Jylhät luonnon-ilmiot, kuten myrskyävä meri tai valtava vuoristo, yhdistyvät länsimaisessa estetiikan traditiossa subliimin kokemuksen, kun taas melankolian kokemuksen voi herättää esimerkiksi marraskuinen kuollut luonto. Maiseman ja melankolian tunteen välinen yhteys on löydettävissä myös John Everett Millaisin maalauksesta *Ophelia* (1851–1852, öljy kankaalle) sekä Susanna Majurin valokuva-teoksesta *Metsä* (2009, C-printti). Olen valinnut nämä kaksi teosta kohdeluentani esimerkeiksi melankolian ilmenemisestä taiteessa, koska molemmissa teoksissa melankolia yhdistyy masennuksen kuvaukseen.

Kuten useille viktoriaanisen ajan maalareille, William Shakespearen teokset toimivat inspiraation lähteenä myös John Everett Millaisille. *Ophelia*-maalauksen aihe on peräisin Shakespearen *Hamletista*: näytelmässä Ophelia on Tanskan prinssi Hamlettiin rakastunut aatelisnainen, joka tulee torjutuksi, ajautuu hulluuteen ja lopulta hukuttautuu. Kyseessä on siis masentuneen nuoren naisen traaginen kohtalo. Millaisin maalaus kuvaa nuoren naisen itsemurhaa, joka tapahtuu *Hamletin* neljännessä näytöksessä. Näytelmässä hukuttautumiskohtausta ei nähdä lavalla, vaan tieto kuolemasta välittyy kuningatar Gertruden ja Laertesin dialogin kautta. Millaisin maalaus on esteettisesti hienostunut, ja melankolian yhteys maalauksen esittämään maisemaan on ilmeinen. Maisema on harmoninen ja intiimi, ja siinä korostuu (joskin hillitysti) luonnon hallitsemattomuus. Teoksen poikki kulkee virtaava jokuoma, jossa Ophelia makaa. Veden alle vajoavan naishahmon ympärillä rehottaa villi aluskasvillisuus sammaleineen, esikkoineen ja vesikasveineen.

Rajaukseltaan maalaus on kokokuva, ja Ophelian ruumis on aseteltu maalaukseen horisontaalisesti. Asento korostaa naisen passiivisuutta, ja maalauksen sommitelmassa Ophelia on katseen objekti. Ophelian silmät ja suu ovat raollaan, kuin hänen murheensa olisivat rauenneet kuolemassa. Kasvojen ilme ja käsien asento muistuttavat pyhimysten kuvaustapaa, kuten myös maalauksen muoto, mutta toisaalta Ophelian tyhjyyteen suuntautunutta katsetta voi pitää myös eroottisena. Väkivaltaisen kuoleman sijaan teoksessa korostuu estetisoitu melankolia, jossa surun tunteeseen sekoittuu katseen nautinto, ja tämä tunne yhdistyy hukkuvaan naisruumiiseen. Maalausjäljeltään pikkutarkka teos esittää huk-

kumishetken hyvin yksityiskohtaisesti, ja katsoja voi erottaa veden välkkeessä kimaltelevat naisen mekon koriste-helmetkin. Väriskaalaltaan Millaisin maalaus on kaukana tyyppillisistä tummasävyisistä kuoleman kuvauksista, sillä hänen edustamansa *Pre-Raphaelite* -koulukunnan maalarit korostivat maalaustekniikassaan kirkkaina hehkuvien puhtaiden värien merkitystä luonnon “todellisen luonteen” kuvaamisessa. Millaisin maalauksen paletti sisältää pikemmin alkavan kevään kuin syksyn murrettuja sävyjä. Melankolian yhteyttä feminiinisyyteen korostaa Ophelian kädessään pitelemä kukkakimppu, joka on levinnyt virtaan, sillä romantiikan kirjallisuudessa ja maalaustaiteessa köynnöskasvit yhdistyivät vertauskuvallisesti naiseuteen. Luonnonkuvaus Millaisin maalauksessa on tarkkaa ja perustuu hänen tekemilleen empiirisille havainnoille Hogsmill-joen törmästä. Masennuksen käsittelyssä Millaisin teos on kuolemaa ihannoiva ja ylentävä.



Millais, John Everett: *Ophelia*.



Susanna Majurin valokuvateoksessa *Metsä* itsetuhoisuus on myös läsnä, joskaan ei yhtä suorasti kuin lähtökohdiltaan kirjallisessa Millaisin maalauksessa. Yhdistän kuitenkin teoksen esittämät vedessä kelluvat naisruumiit itsemurhaan ja hukuttautumiskuolemaan. Valokuvateos kuvaa kahta vedessä makaavaa naisen ruumista, joista syvemmällä vedessä makaavan kasvot ovat pintaan päin, ja vedenpintaan nousut ruumis selin katsojaan. Kuva on otettu ylhäältä päin, ja veteen taittavat puiden varjot vihjaavat, että tragedian tapahtumapaikka on (teoksen nimen mukaisesti) metsä. Tämä indeksaalinen vihje on kuitenkin illuusio, sillä Majuri on lavastanut hukkumistilanteen puitteet sijoittamalla metsämaisemaa kuvaavan vahakankaan uima-altaan pohjaan. Luonnonmaiseman sijaan kyseessä on siis lavastettu maisema, joka toimii vertauskuvallisella tasolla. Majurin teoksessa metsän symboloima villi luonto yhdistyy mielen tiedostumattomiin voimiin.

Valokuvan kompositio, jossa molempien naisten raajoista osa rajautuu ulos kuvasta, on dynaaminen ja ladattu. Kätkeminen korostaa

mysteerin tuntua, ja katsoja alkaa kirjoittaa puuttuvaa tarinaa: ovatko naiset hukuttautuneet yhdessä, ja jos ovat, niin miksi? Vai onko toinen yrittänyt pelastaa toista? Myös naisten mekkojen värit kiinnittävät huomiota. Pohjaan vajoavan naisen mekko on vihreä ja saniaiskuvioinen, ja pintaan nousseen naisen mekko hehkuu tummanpunaisena, eli kyse on vastaväriparista. Värisymboliikka voi viitata naisten välillä vallitsevaan eroon, kenties heidän kouristuneet ruumiinsa edustavat kuoleman eri vaiheita, mutta toisaalta vastavärien voi nähdä myös vahvistavan naisten yhteenkuuluvuutta. Ehkä he ovat sisaria, tai kenties kyse on kaksoisolennosta. Syvyyopsykologiassa punainen liitetään ydintunteeseen, ja Juha Suonpää (2011, 150) on todennut, että Majurin kuvissa punaisen voi nähdä symboloivan viettimäistä tahdonvoimaa. Kenties pintaan noussut nainen on hukkuneen irronnut sielu, niin kutsuttu "todellisempi minä", joka pyrkii pintaan. Tai ehkä kyse on jopa marttyyristä, sillä katolilaisessa symboliikassa tummanpunainen symboloi marttyyriutta. Olisiko kyse siis uhraamisesta – mutta kenelle? Kuolemalleko? Vai melankoliaa tavoittelevalle katseelle?

Traagisesta kuva-aiheesta huolimatta Majurin valokuvateos on ensisijaisesti esteettinen, ja melankolian kokemus kytkeytyy kauneuden tuottamaan mielihyvään. Hukkuneet naiset on asetettu katseen objekteiksi, ja ahdistusta voimakkaammin teoksesta välittyä romantikoille ominainen surumielen kauneus sekä kuolemanviehtymys. Veden vääristämät kehot herättävät katsojassa kyllä asteittaisia kammon tunteita, mutta päällimmäisenä tunnetilana säilyy silti melankolinen nautinto. Majurin teoksille tyypilliseen tapaan kuvan hukkuneet naiset ovat kauniita; masentuneinakin heidän mekkonsa istuvat. Kalvakat, virrassa ajelehtivat mykät ruumiit kätkevät kuolemaan johtaneen mysteerin, mutta synkkyyydestä huolimatta *Metsän* melankoliseen miljööseen ei sisälly *abjektia*, vaan teos sijoittuu melankolian ylevään jatkumoon, jonka äärellä katsoja voi helliä suruaan turvassa.

Sekä Millaisin *Ophelia* että Majurin *Metsä* ovat tyylikkääitä ja hienostuneita masennuksen kuvauksia, jossa masennuksen kokemuksen välittämisen sijaan keskiössä ovat estetisoidut kuolleet ruumiit ja surumielen maisema. Katsojalle välittyä kyllä suru kuvattujen objektien (naisruumiit) kautta, mutta outouden tai ahdistuksen kokemuksen sijaan kuvat kutsuvat seurakseen pikemminkin hartauden ja ylevyyden tunteita. Teosten esittämät kuolleet ruumiit sijoittuvat osaksi kantilaisen perinteen esteettisen melankolian jatkumoa. Teokset ovat suunnatut katsojalle, joka haluaa tulla melankolisen kauneuden viettelemäksi.

4.2. Camp ja kokemuksellisuus

Erona Millaisiin ja Majurin masennuksen esityksiin *Das Ding* ei istu ongelmitta länsimaiseen estetisoidun melankolian perinteeseen. Ylevän sijaan videoinstallaationi herättämät mielteet kutsuvat kammoa ja kummaa esiin. Vaikka *Das Ding* sisältää myös tyypillistä melankolian maisemakuvastoa (esim. vastavaloon kuvatut synkät metsämaisemat ja autio huvipuisto), *kontemplatiivisen kokemuksen* sijaan teos nostattaa ambivalensseja tunteita ja pakenee nimeämistä. Eräs outouttava tekijä teoksessani on myös sen jo aiemmin mainittu suhde kauhu-elokuvaan, jotka mielletään yleensä viihteeksi. Videoinstallaatiossani toistuvaa vampyyrin hampaiden esittelyä tai esimerkiksi puun nyrkkeilykohtausta voidaan pitää *camp-elementteinä*ⁱⁱ, jotka edustavat huonoa makua.

Amerikkalaisen kirjallisuuskritikon ja jälkimodernin ajan keskeisen teoreetikon Susan Sontagin (2009, 19) mukaan *camp-sensibiliteetti* on eriytnyt maku, joka jakaa tietynlaisen esteettisen kokemistavan ja maailmankuvan. Sitä ei kuitenkaan tule ymmärtää staattisena koodistona, vaan camp on liikkeessä oleva asenne, joka löytää ”kauneutta” sieltä, minne sitä ei alunperin tarkoitettu (Kalha 2009, 4). Sontag (2009, 18, 21, 23) listaa campille ominaisiksi tyyli- ja muotopiirteiksi *keinotekoisuuden*, *mauttomuuden* ja *ylettömyyden*. Tavallaan nuo kaikki kolme piirrettä ovat läsnä videoinstallaatiossani, jos sitä katsoo *camp-laseilla*.ⁱⁱⁱ Teokseni fiktiivinen tarina flirttailevine kuolemahahmoineen voidaan mieltää keinotekoiseksi samoin kuin mustavalkoisen filmin käyttö, joka on materiaalina ”old” ja eleenä nostalgisoiva (vrt. Suonpää 2011, 149). Mauttomuudeksi voidaan puolestaan luokitella halvat lavasteet ja kuvalliset pastissit. Ylettömyydestä todistaa teoksen voimakas tunnekohostus.

Sontag (2009, 19, 26) katsoo, että camp edustaa kokonaan esteettistä sensibileettia, siinä missä korkeakulttuuri operoi moraalisen sensibileetin alueella, ja avantgarde ammentaa ideologiansa moraalisen ja esteettisen sensibileetin välisestä jännitteestä. Sontagin jaottelu ei istu täysin teok-

ⁱⁱ Kitschin tavoin camp on hyvin kompleksinen ja vaikeasti tavoitettava konsepti. Näiden postmodernin taiteen (ja taidepuheen) keskeisten käsitteiden semanttista monimielisyyttä selittää osin 50-luvulla filosofiassa tapahtunut antiessentiaalinen vallankumous, joka johti näkemykseen, ettei esteettisiä kategorioita voida yleistää, eikä minkään taiteen lajiolemusta voida määritellä tyhjentävästi. (Sontag 2009, 13; vrt. Kulka 1997, 22–23).

ⁱⁱⁱ Campissa on kyse katsojassa tapahtuvasta tunnistamisesta ja jaetusta affektista, joiden välineenä camp-objektiksi tunnistettu taide-esine toimii. Objektin sijaan camp viittaa subjektiin. (Kalha 2009, 5.)



seeni, sillä *tietoisesta "campayksesta"* huolimatta teoksellani on myös sisällöllinen ja moraalinen ulottuvuus. Kyse ei siis ole pelkästä pinnasta, ja tarkasti ottaen *Das Ding* sijoittuisi Sontagin kolmijaossa siis avantgarde- ja camp-sensibiliteetin välimaastoon. Vaikka erottelu avantgarden, campin ja vakavan korkeakulttuurisen sensibiliteetin kesken on kuvaava, katson campin eroavan sisällöttömyyden sijaan Sontagin mainitsemista kahdesta muusta sensibiliteetistä, koska se hylkii *monoliittisia merkityksiä ja elementaarisia tunteita*.

Ranskalaisen filosofin Jean-François Lyotardin (1986b, 152–154) mukaan *postmodernin estetiikan peruskokemus ei ole enää kauneus*, toisin kuin Aristoteleesta Kantiin jatkuneessa taiteen traditiossa, jossa kauneuden kokemuksen katsottiin synnyttävän katsojassa harmonian tunteen. Kai-kista säännöistä ja kanonisoiduista muodoista piittaamaton kriittinen postmoderni edustaa Lyotardille modernin jälkeistä tuntemattoman alueen valtausyritystä. Se etsii jatkuvasti uusia esitysmuotoja tehdäkseen aistittavaksi sen, että on jotain mitä ei voi esittää. Postmoderni taide ei pyri nautinnon synnyttämiseen tai harmoniaan, vaan sen tehtävä on korostaa eroja ja paeta maun konsensusta. (Lyotard 1986b, 156–157.)

Vaikka Lyotard liittyy postmodernin käsitteeseen heterogeenisiä sisältöjä, hänen teoriansa taiteesta *avantgardistisena strategiana* perustuu oletukselle, että on olemassa valistuksesta periytyvä moderni sensibiliteetti, jonka aika on nyt ohi. Postmoderni on modernia seuraava tila, joka asettaa kokeilun kohteeksi kaikki rajat (Pulkkinen 1986, 141–142). Rajojen kyseenalaistaminen liittyy myös campiin. Tietoinen camp-asetus pyrkii haastamaan arvohierarkioita, kuten "hyvää makua", asettamalla normatiiviset kategoriat outoon valoon (Kalha 2009, 3). Vanhojen esteettisten normistojen ja makuhierarkioiden tilalle camp tuottaa vaihtoehtoisia merkityksiä kujeilevan asenteensa avulla. Lyotardin kriittisen postmodernin ja campin välillä on paljon käsitteellisiä ristiriitojaⁱ, mutta näkemyseroista huolimatta katson, että tietoinen camp-asetus voi toimia avantgardistisena strategiana, jonka tehtävänä on paitsi horjuttaa esteettisten kategorioiden hierarkiaa myös haastaa käsityksiämme todellisuudesta.

Melankolian esityksille ominaisen reflektiivisen harmonian sijaan *Das Ding* on moninaisilla merkityksillä ladattu kokonaisuus. Filmille kuvattut kohtaukset ovat kyllä sommitelmiltaan klassisia ja elokuvallisia, mutta

ⁱ Lyotardin mukaan merkittävät kriittistä postmodernia edustavat teokset ovat luonteeltaan ei-esittäviä, ja juuri informaalisuutensa avulla ne pystyvät herättämään elementaarisia tunteita (Lyotard 1986b, 172–173). Tällainen ajatus on täysin vieras campille, joka perustuu pitkälti esittämiseen ja imitoimiseen, ja joka tavoittelee Lyotardin ylevän, tuskasta syntyvän nautinnon kokemuksen sijaan usein pelkästään nautintoa (vrt. *ibid.*, 168–169, vrt. Sontag 2009, 28–29).

teos ei pyri kohti kontemplatiivista kauneutta, vaan pikemminkin klas-sisten melankolian esitysten "kummaamiseen" ja masennuksen esitysten uudelleen kirjoittamiseen. Sontagin (2009, 26) mukaan camp-sensibiliteetin koko perimmäinen tehtävä on syrjäyttää "vakava moderni". Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö camp voisi olla vakavaa, vaan Sontag ainoastaan alleviivaa väitteellään modernin ideologian ja campin välistä katkosta. Camp ei pyri harmoniaan eikä se usko aitouteen, vaan camp saa sisältönsä merkkien ambivalenssissa keinunnassa.

Tietoisessa campissa olennaista on sen semioottinen monimielisyys: samaan objektiin (kuvaan, tyyliin tai repliikkiin) sisältyy (tai siihen sisällytetään camp-tulkinnassa) vähintään kaksi eri viestiä (Kalha 2009, 3–4; Kalha 2012, 126). Teoksessani objekteihin liittyvä merkitysten haajaantuminen ilmenee esimerkiksi tarinaan valjastamieni stereotyyppisten symbolien (linna, hevonen, maatuska) runsaana merkityskirjona. Lisäksi teokseen sisältyvät kuvalliset sitaatit korostavat camp-maun elimellistä kytköstä populaarikulttuuriin, ja samalla teos kiinnittyy osaksi keskustelua korkeasta ja matalasta taiteesta (*ibid.*, 128). Modernistisissa taideteorioissa korkeaan taiteeseen liitettiin seuraavat ominaisuudet: aito, alkuperäinen, ei-kaupallinen ja subjektiivinen. Matalaan taiteeseen yhdistettiin puolestaan seuraavat attribuutit: kopioitu, teollinen, väärennetty ja kaupallinen. (Koskela & Rojala 1997, 66–69.) Teokseeni sisältyvät kuvasitaatit ja alkuperäisten kuvien "väärentäminen" edustavat jaottelun mukaan matalaa makua. Katson kuitenkin että, teoksessani kriittinen tiedostaminen syntyy juuri kulttuuristen sitaattien kasautumisesta ja niiden päälle kirjoittamisesta. *Das Ding* rakentuu osittain tunnistettavissa olevan kuvaston päälle, mutta samalla se nyrjäyttää "alkukuvansa" paikoiltaan ja paljastaa jotain, mitä kuvaan ei alunperin pitänyt sisältyä.

Konsensuksen makua pakeneva tietoinen camp-asetus on sukua Lyotardin kriittiselle postmodernille, jossa keskeistä ovat shokeeraavuus, todellisuuden uudelleenarviointi ja tapahtuminen nyt-hetkessä (*il arrive*) (vrt. Lyotard 1986a, 156; 1986b, 174). Sekä camp-kokemus että avantgardistinen taide tapahtuvat molemmat preesensissä, vaikka camp-objektien aikamuoto onkin implisiittinen imperfekti (vrt. Kalha 2009, 11). Kalhan (*ibid.*, 11, 13) mukaan camp-subjekti saa nautintonsa "camppaamisesta", eli menneisyydessä sijaitsevien objektien uudelleen arvioinnista. Tehdes-säni teosta *Das Ding* loin camp-katseen melankolian perinteeseen sekä masennuksen esittämiseen, sillä minua häiritsi kuoleman ja riutuvan minän esteettinen ylevöittäminen. Harmonisen kokemuksen sijaan ma-sennus on kompleksista, ruumiillista ja hillittömyydessään jopa tragikoomista.

Videoinstallaationi on campayksen tuloksena syntynyt objekti, joka välttelee paikantumista osaksi kantilaisen estetiikan tradition ylevän melankolian kategorian ja kutsuu esiin ruumiin tiedostumattomaa tietoa. Tietoisen camp-asetteen *epistemologisena funktiona* on ollut pyrkimys erottaa elementaarisille tunteille perustuvasta taidekäsityksestä, korostaa kliinisen masennuksen kokemuksellista puolta ja horjuttaa “hyvän taiteen” ja “huonon maun” kategorioita.









5. YHTEENVETO

Renessanssista lähtien taiteeseen on liitetty ajatus intuitiosta ja erityisestä välittömän tiedon alueesta. Mateemaattisuudelle perustuvan luonnontieteellisen tiedon sijaan taiteen tieto sijoittuu kokemuksen alueelle. Claude Lévi-Straussin teoksessa *La Pensée sauvage* (1969, suom. Villi ajattelu) esittämiä ajatuksia mukaillen Jyrki Siukonen (2001, 84) toteaa, että taide sijaitsee jossakin myyttisen ajattelun ja tieteellisen tiedon puolivälissä. Tietoisen mielen lisäksi taide operoi tiedostumattoman alueella. Taideteos voi välittää kokemuspohjaista, hiljaista tietoa maailmasta katsomistilanteessa heräävien asiamielteiden sekä tietoisuuden piirissä aktivoituvien affektien myötä.

Koska taide välittää merkityksiä aina myös kielen semioottisella tasolla, kokemuslähtöinen taideteos voi välittää tietoa ei-nimettävissä olevasta psyyken prosessista asiamielteiden välityksellä. Teokseni *Das Ding* on fiktiivinen esitys masennuksesta, joka sijoittuu psyykoanalyttisesti orientoituneiden elokuvallisten taideteosten jatkumoon. Teoksen keskushenkilö on narsistisesta masennuksesta kärsivä hahmo, jonka psyyken sisäistä tilaa teos kuvaa. Ulkoisten kohteiden sijaan masentuneen katse on kääntynyt itseän, ja hän on jäänyt Asiansa vangiksi.

Teoksen kerronta tapahtuu vertikaalisella tasolla Maya Derenin narratiivista mallinnosta mukaillen, eli kerronnan keskiössä on voimakkaan tunnekokemuksen tuottaminen. Juonivetoisen tarinan sijaan *Das Ding* on tilahahmotukseltaan ympyrämäinen ja liukuva. Kauhuklassikkoihin viittaavat kuvalliset sitaattit sekä mykkäelokuvien perinteestä ammentava näyttelijätyö saavat teoksen vaikuttamaan osittain tutulta, mutta kuvien toisin toistaminen ja teokseen sisältyvät abjektit sekoittavat katsomiskokemusta. Ylevän sijaan teos kutsuu esiin kammoa.

Länsimaisessa taidehistoriassa masennuksen esityksille on ollut tyypillistä niiden sijoittuminen kantilaisen tradition esteettisen melankolian kategoriaan. Estetisoiduissa melankolian esityksissä riutuva minä sekä kuolema näyttävät ihannoituina, ja surun kokemus yhdistyy mielihyvään. Klassista melankolian tunnetta esiin kutsuvat teokset on tehty katseen objekteiksi, joita katsoessaan katsoja voi helliä suruaan rauhassa. *Das Ding* ei istu tähän traditioon ongelmitta, sillä henkisen hienostuneisuuden sijaan teokseen sisältyy myös matalaksi tyyliksi luokiteltavia piirteitä.

Olen käyttänyt teoksessani tietoista campaysta avantgardistisena strategiana korostaakseni masennuksen kokemukseen liittyvää hallitsemattomuutta sekä horjuttaakseni melankolian esitysten perinteeseen kytkeytyvää ”huonon” ja ”hyvän maun” dikotomiaa.

Teoksessani *Das Ding* camp-asetus ei ilmene ainoastaan aiheiden ja materiaalien tasolla, vaan kyse on myös ”käsitteellisestä campayksesta”, joka pyrkii taiteellisten lähtökohtien ja sisältöjen kriittiseen uudelleenarviointiin. Campaykseni kohteena ovat paitsi vanhat kauhuklassikot myös estetisoidut masennuksen esitykset ja osittain myös freudilaisen psykoanalyysin perinne. Olen pyrkinyt haastamaan taidekentän hyvän maun kategoriaa tuomalla osaksi teostani matalaksi luokiteltavia kauhuelokuvasitaatteja sekä sekoittamalla masennuksesta kumpuavaan kammon tunteeseen camp-virneen.

Vaikka representaatiokäytänteitä on haastettu lukuisia kertoja 1900-luvun aikana, katson, ettei kriittisen postmodernismin aika ole ohi vielä 2000-luvullakaan. Eräs relevantti tapa tuottaa kriittistä sisältöä ja arvioida uudelleen taiteen makuhierarkioita ovat erilaiset campaykset. Korkeakulttuurin klassisten teemojen sijaan kulttuurisilla sitaateilla leikkivät teokset eivät pelkää ”matalaa” ja voivat lähteä liikkeelle populaarikulttuurin triviaalitietoudesta. Juuri tässä piilee *Das Dingin* koskettavuus.





LÄHDELUETTELO

Kirjalliset lähteet

von Bagh, Peter 1998: *Elokuvan historia*. Helsinki: Otava.

Baudelaire, Charles 2001: *Modernin elämän maalari ja muita kirjoituksia*. Suom. Antti Nylén. Helsinki: Desura.

Deren, Maya 2008: *Essential Deren. Collected Writings On Film By Maya Deren*. New York: Documentext.

Freud, Sigmund 2005: *Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia*. Suom. Markus Lång. Tampere: Vastapaino.

Haapala, Leevi 2011: *Tiedostumaton nykyaikateossa – Katse, ääni ja aika vuosituuhannen taitteen suomalaisessa nykyaikateossa*. Kuvataiteen keskusarkisto 22. Helsinki: Valtion taidemuseo.

Kalha, Harri 2012: *Tom of Finland. Taidetta seksin vuoksi*. Helsinki: SKS.

Koskela Lasse & Rojala Lea 1997: *Lukijan ABC-kirja. Johdatus kirjallisuuden nykyteoriin ja kirjallisuudentutkimuksen suuntauksiin*. Tietolipas nro 150. Helsinki: SKS.

Kristeva, Julia 1998: *Musta aurinko – Masennus ja melankolia*. Suom. Mika Siimes. Sine loco: Nemo.

Kristeva, Julia 1982: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.

Kulka, Tomáš 1997: *Taide ja kitsch*. Helsinki: Kustannus Oy Taifuuni.

Lintonen, Kati 2006: *Mustissa vesissä – Melankolia nyt!* Taide-lehti 6, 32–37.

Lytard, Jean-Francois 1986a: Vastaus kysymykseen: Mitä postmodernismi on? Suom. Martti Berger. *Moderni / postmoderni*. Toim. Jussi Kotkavirta & Esa Sironen. Jyväskylä: Tutkijaliitto.

Lytard, Jean-Francois 1986b: Ylevä ja avantgarde. Suom. Hannu Sivenius. *Moderni / postmoderni*. Toim. Jussi Kotkavirta & Esa Sironen. Jyväskylä: Tutkijaliitto.

Nancy, Jean-Luc 1996: *Corpus*. Suom. Susanna Lindberg. Tampere: Gaudeamus.

Pulkkinen, Tuija 1986: Jean-Francois Lyotard. *Esittely. Moderni / postmoderni*. Toim. Jussi Kotkavirta & Esa Sironen. Jyväskylä: Tutkijaliitto.

Radden, Jennifer 2000: *The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva*. Oxford: Oxford University Press.

Siukonen, Jyrki 2001: *Tutkiva taiteilija. Kysymyksiä kuvataiteen ja tutkimuksen avoliitosta*. Sine loco: Kustannusosakeyhtiö Taide. Lahden ammattikorkeakoulun Taideinsituutti.

Sontag, Susan 2009: *Muistiinpanoja campista*. Suom. Kyösti Niemelä. Nuori Voima 4–5, 18–29.

Suonpää, Juha 2011: *Valokuva on IN*. Helsinki: Maahenki. Tampereen ammattikorkeakoulu & Suomen valokuvataiteen museo.

Nettilähteet

Brady, Emily & Haapala, Arto 2003: *Melancholy as an Aesthetic Emotion* (verkkodokumentti). *Contemporary Aesthetics* 1. Viitattu 11.4.2014, saatavissa: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=214>

Heikka, Elina 2001: *Melankolian viettelys* (verkkodokumentti). *Kaltio* 2. Viitattu 11.4.2014, saatavissa: <http://www.kaltio.fi/vanhat/index98dc.html?93>

Kalha, Harri 2009: *Camp: Mitä? Missä? Milloin?* (verkkodokumentti). *Kohti taipuisaa teatteria*. Toim. Hanna-Leena Helavuori, 3–17. Viitattu 14.4.2014, saatavissa: http://www.teatterimuseo.fi/wp-content/uploads/Taipuisaa_teatteria.pdf

Maas, Willard 1963: *Poetry and the Film: A Symposium* (verkkodokumentti). *Film Culture* 29, 55–63. Viitattu 19.3.2014, saatavissa: http://www.virtual-circuit.org/word/pages/Poetry/Symposium_Poetry.html

Siltala, Pirkko 2011: *Julia Kristeva – naispsykoanalyttikko mielen hämärä, mutta ratkaisevien alueiden kartoittajana* (verkkodokumentti). *Psykoterapia* 2, 137–152. Viitattu 20.4.2014, saatavissa: <http://www.psykoterapia-lehti.fi/tekstit/siltala211.htm>

Valkola, Jarmo 2001: *Maya Deren – Esteettistä etsintää ja heijastuvia kokemuksia* (verkkodokumentti). Tieteessä tapahtuu 19. Viitattu 19.3.2014, saatavissa: <http://www.tieteessatapahtuu.fi/012/valkola.htm>

Kuvalähteet

Millais, John Everett: *Ophelia*. Viitattu 11.4.2014, saatavissa: <http://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/ophelia/-wGU6cT4jixtPA>

Majuri, Susanna: *Metsä*. Viitattu 11.4.2014, saatavissa: <http://curiator.com/art/susanna-majuri/metsa-forest>



