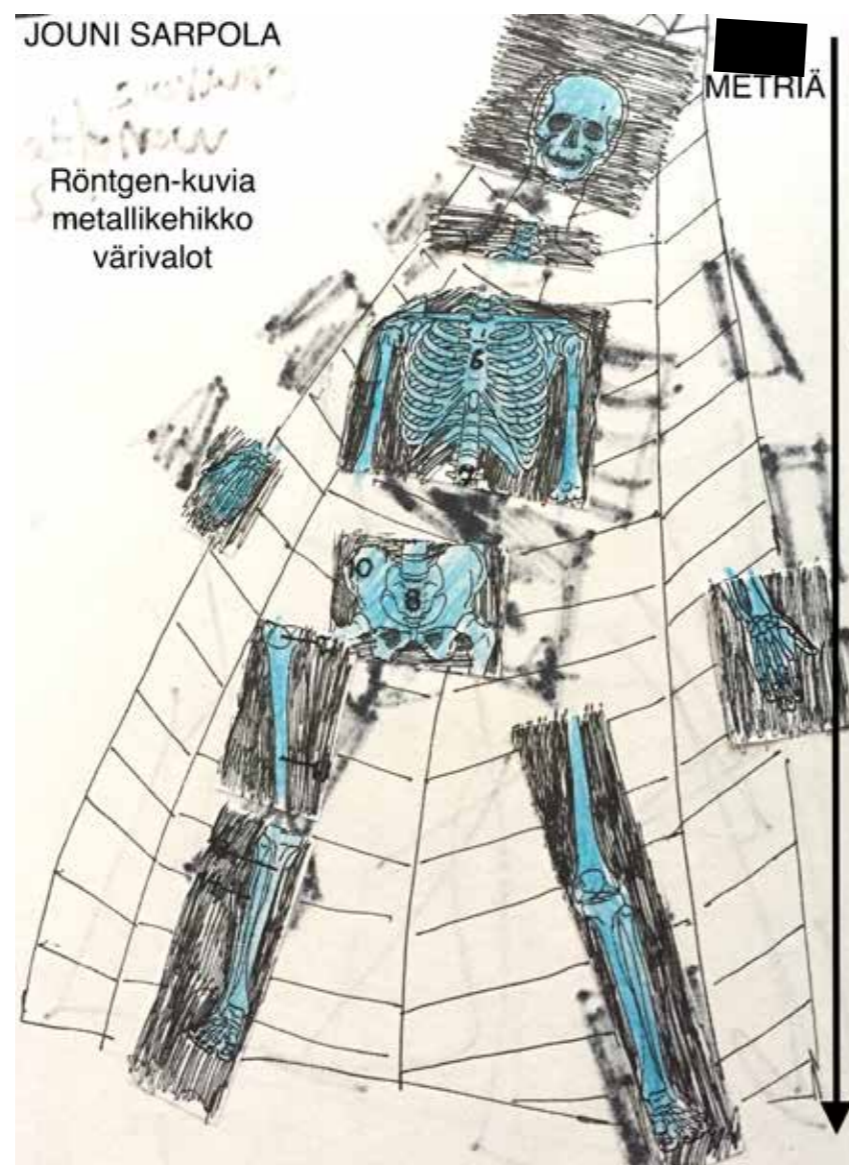


PARERAGON

Kirje Markus Paajaselle

2

3



Kuva: Jouni Sarpola

Jouni Sarpola

"Arvioin ihmisen tahdonvoiman sen mukaan, kuinka paljon vastustusta, kipua ja kidutusta hän voi kestää ja kuinka hän osaa kääntää tilanteen edukseen."

Friedrich Nietzsche

"Hyvässä puheessa on obsuuraa, eli epäselvyyttä, sanoi Quintilianus"

Markus

Markus Copper oli ennen Markus Paajanen (s. 1968). Hän menehtyi aivan liian aikaisin alkukesästä 2019. Useilla taidepalkinnoilla tunnustettu taiteilija teki taiteellisesti merkittävän uran, mutta kaikki alkaa jostain. Tämä ura alkoi helsinkiläisestä lähiöstä, jossa Markus tuli kiusatuksi, mutta siitä myöhemmin. Markus Copper asui ja työskenteli pitkään Skoonessa Ruotsissa. Kävin haastattelemassa häntä kesällä 2013. Suomen Kuvalehden artikkelin mukaan Copperin kohtaaminen Svedalassa on saman henkinen elämys kuin monet hänen teoksensa, todellisuuden pimeän puolen kosketus. Matkasin odottavalla mielellä ensin Kööpenhaminaan. Sieltä lähdin junalla Ruotsin puolelle. Markuksen ohjeiden mukaan jäin pois pienellä Svedalan asemalla. Markusta ei näkynyt, vaikka hänen piti olla sovitusti vastassa. Levottomuuteni kasvoi, mutta jäin istumaan aseman eteen. Odotin puoli tuntia, Markusta ei näkynyt. Odotin tunnin, odotin kaksi. Sitten aloin ihmetellä, että olinko itse erehtynyt päivästä ja soitin hänelle. Hän vaikutti sitä, että oli ollut nukkumassa. Hän lupasi tulla hakemaan. Pelkäsin, että olin suuttanut hänet ja siten haastattelu menisi haasteltavan ärtymyksen takia pilalle. Jäin odottamaan. Noin puoli tuntia myöhemmin hän ajoi paikalle vahalla autonrämällä ja tervehti hajamielisesti. Hänellä oli ilmeisesti krapula. Ajoimme Svedalan keskustaan, jossa menimme Systembolagetiin ostamaan olutta. Kello oli noin 11 aamupäivällä. Ennusmerkit eivät olleet tässä vaiheessa hyvät. Sitten ajoimme Markuksen asuinpaikkaan. Se on vanhan metsästysmajan piharakennus. Copper asuu ja rakentaa helvetinkoneitaan 1800-luvulla ladoksi rakennetussa kivialossa, kirjoitti Suomen Kuvalehti vuonna 2015. Markus oli eristänyt pienen osan rakennuksesta asuintilaksi, jossa oli sänky, pari

videopeliä, vanha tietokone, jääkaappi ja mikro. Koko muu navetan kokoinen rakennus on varattu taiteen tekemiselle. Isossa hallissa huomioni kiinnittyi ensiksi valtavaan veistokseen. Sen nimi oli *Valaanpyyntiasema*. ”Toi Valaanpyyntiasema tulee vihdoinkin tekemään, sen mitä sen pitikin tehdä – . Se tulee soittamaan vihdoinkin sen, mitä sen pitikin. Se on parasta mitä mä oon ikinä tehnyt. Sit mä oon vapaa.” Markus kertoi 2.7.2013 minulle haastattelussa. Hän on myöhemmin kertonut, että ateljeen vieressä ollut pieni metsä oli hänelle tärkeä. Muistan sen hyvin, kävimme siellä yhdessä ihmettelemässä villisikojen makuupaikkoja. Juttelimme kokonaisen kesäisen päivän kaikesta mahdollisesta, söimme ja joimme olutta. Illalla Markus sai idean: lähdemme Malmöeseen. Tilasimme taksin ja Markus vaihtoi työhaalarit likaisiin farkkuihin ja kuluneeseen villapaitaan. Samalla minä lämmittelin kasvojani päivän viimeisissä auringon säteissä.

”Mähän olin sillä opettajana tuolla Vapaassa taidekoulussa ja kyllä siitä heti huomaa, et sillä on ihan eri mittakaava kuin muilla. Mä sanoin sille heti, että Akatemian kouluun, tää on ihan väärä paikka.” totesi Pekka Jylhä 2013 minulle omassa haastattelussaan. Markus valmistui kuvanveistäjäksi Kuvataideakatemiasta vuonna 1995. Copperin suurikokoisten veistosten materiaalit ovat usein kovia materiaaleja, kuten rautaa, terästä ja puuta, joihin hän yhdistelee valoa ja ääntä sekä liikettä. Näitä aikaa saadakseen hän hyödyntää esimerkiksi liiketunnistimia, sähkötoimia ja tietokoneohjausta. Copperin teokset ovat lyhyesti määriteltyinä koneveistoksia. Lopputyönään hän esitteli eläinten ruumiinosia, jotka olivat sijoitettuna metallisalkkuihin, ja ne olivat upotettuna nesteeseen sekä teoksen *Sixpack of Instant Death 'n* (1995). Tässä teoksessa on nähtävissä useita nyrkin ja miehen sukupuolielimen hybridejä, jotka sisältävät räjähdettä. Kuusi erillistä osaa pitää ensin liittää yhteen, jotta ne muodostaisivat pommin. Räjähdyspanokset olisi ehkä voinut laukaista avaimilla. Avaimet Copper piti itsellään. Osat hän jakoi lopputyönäyttelyn jälkeen lähimmille ystävilleen. Teokset olivat suojattu lasilevyillä, kertoo Leevi Haapala (2011, 187). Tätä kirjoitettaessa uutisoitiin laajasti (8.9.2020, mm. Iltalehti), että poliisi etsii kolmea osaa tästä veistossarjasta. Poliisi halusi kiireesti saada teokset haltuunsa, koska oli saanut tietää, että teokset sisältävät mahdollisesti räjähdysainetta. Juttu nousi esiin Kiasmassa toimineen konservatoriopiskelijän toimesta, joka teki tutkielmaa Copperin työstä, kertoo Iltalehti 9.9.2020. Poliisilla oli hallussaan kolme osaa, mutta ei tiennyt missä loput ovat. Poliisi tiedotti Twitter-tilillään syyskuussa 2020, että loppujen osien haltijat eivät saa rangaitusseuraamuksia. Poliisi pyysi yleisöä ilmoittamaan tiedot teosten olinpaikoista viipymättä poliisille. Uransa alkuaikoina Copper jatkoi vielä usean työn parissa, joissa väkivalta oli todellinen ja

uhkaava. *Porvarisovi* (1996), *Rautaneito* (1996) ja taiteilijan läpimurtoteos *Juggernaut* (1992), joka on jättimäinen katsojaa kohti vierivä metallipallo, ovat kaikki aggression ja tuhon merkkejä. *Knivare-robotin* (2008) heiluttaa teräasetta, jos sitä lähestyy. Monet Copperin veistokset tunnistavat liikkeen infrapuna- tai ultraäänimekanismeilla, ja silloin ne käynnistyvät.

Hänen merkittävimpiä näyttelyitään – palkintonäyttelyn lisäksi – ovat olleet kansainvälinen kiertonäyttely *Arctic Hysteria* vuosina 2008–2010 sekä Kiasmassa nähty *Horror Vacui* -yhteisnäyttely vuonna 2009. (Haapala 2011, 336.) Hänen teoksensa *Archangel of Seven seas* (1998) on yksi nykytaidemuseo Kiasman kokoelmien suosituimpia töitä.

Pekka Jylhä kommentoi Copperin nousukiitoa: ”Se menestys oli ihan mieletön” (Jylhän haastattelu 12.7.2013).

Miehen, joka leikkaa kätensä irti ja asettuu makuulle puiseen arkkuun, täytyy olla umpihullu. Mielisairaalaan hänet aiemmin passitettiin. Ei hän siellä parantunut, mitä lie parantuminen tarkoittaakaan. Lohtua tuo kuitenkin se ajatus, että idea teokseen *Tuonelan sorsat* (1996) on syntynyt juuri Lapinlahdella. Sorsien nauru kaikui seinissä, kun Markusta tapaamaan saapunut veli kertoi autohaaveistaan. Useat Markuksen töistä olivat omakohtaisia tai omaelämäkerrallisia. (SK. 2015.) Ensi katsomalta tätä ei usein ole helppo todentaa, mutta kun tutustui ihmiseen, hänen historiaansa ja tapaan olla, niin asiat saivat merkityksen ja usein selityksen.

Kun Markus oli jälleen sairaalassa, hän näki tunnetuimman teoksensa aihion lipuvan ikkunan ohi. Valtava ryhävalas ui ikkunan takana, kun hän oli parantumassa käden vieneestä onnettomuudesta, kertoo Suomen Kuvalehti (2015). Hän luonnosteli sairaalassa useita muitakin teoksia. Leevi Haapala pohtii, mikä oli lääkkeiden vaikutusta, mikä taitelijan trauman voittamisen hurmioituneen tilan tuottamaa euforiaa (2011, 172). Markuksen Ihon pinta-alastaan paloi 15% ja jalka muuttui pronssin väriseksi, samoin muuttui Paajanen Copperiksi. Markus Paajasta ei enää ollut. Tai oli se pieni poika vielä siellä jossain. Leevi Haapala kuvaa kirjassaan, että Copper palasi heti sairaalasta päästyään työstämään Valasta, kun ei voinut muuta (2011, 181). Toimijuus, toiminta ja psyyke ovat saman kokonaisuuden eri puolia. Haapalan mielestä tässä kaikessa oli kyse taiteilijamyitin luomisesta. Myytin luomiseen osallistuivat toimittajat, lähipiiri ja kirjoittajat, kuten minäkin. Haapalan mielestä hän edusti (kone)romanttista traagista taiteilijaa ja näin kannatteli myös itse taiteilijamyyttiään. (2011, 168.)

Tutustuminen

Kulttuuri-impulssilla tarkoitetaan jotain erittäin vaikuttavaa kulttuurikokemusta, joka vaikuttaa yksilön ajatteluun, ja jopa tulevaan käyttäytymiseen hyvin perustavalla tavalla. Se ei siis ole vain vaikuttavaan romaanin päähenkilöön samaistumista tai herkistymistä vaikuttavan runon tai laulun äärellä. Sillä tarkoitetaan vavisuttavaa ja näkökulmaan vaikuttavaa kokemusta. Sellaisen kokemuksen minulle tarjoili nuori Markus Copper Hämeenlinnan taidemuseon yläkerrassa, jossa hänen *Ars Fennica* -näyttelykokonaisuutensa oli esillä vuonna 1999. Kyseisen vuoden palkinnon saajan valitsi kuraattori Saskia Bos, joka perusteli päätöstään seuraavasti: ”Pitkän harkinnan jälkeen valintani kohdistui nuoreen, myrskyisään taiteilijaan, jota ajaa tarve ymmärtää maailmaa ja tehdä se paremmin käsitettäväksi tekemällä asioita omin käsin.” (SK/Lehtinen, 2015.)

Tässä esseessä ja näyttelyssä halusin käsitellä osin samoja teemoja kuin mitä Markus töissään: kummaa puuhastelua, villiä ajattelua ja näiden yhdistelemistä. Michelangelon sanoin puhutaan siis siitä oikeasta kuvanveistosta, jota tehdään – ”per forza di levare”. Osista kokoamista, rakentelua, kehittelyä, koneellisuutta, vierautta ja myyttisyyttä. Omien traumojenkin käsittelyä taiteen keinoin. Sitä en tiennyt, että miten. Pitäisi siis yhdistää teoreettinen ja käytännöllinen, järkevä ja myyttinen, puuhastelu ja päättely, villi ja analyttinen. Mutta nyt ne ovat tässä. Toivon, että teksti selittää teoksia ja teokset tekstiä.

Jotain omaa

Haapalan luennassani Copper edustaa oudon tekijän uudelleen syntymistä (2011, 169). Jyrki Siukonenkin pohjaa ajatteluun Lévi-Straussin kuvaukseen *bricoleurista* (1962), tuosta ambivalenttisesta usean taidon yhdistelijästä. Siukosen mukaan jopa sanan suomentaminen on hankalaa, mutta yhtä kaikki hänen mukaansa Lévi-Strauss tarkoitti tällä henkilöä, joka pystyy toimimaan kahden jännitteisen navan välissä. Yhtäällä on ”villi” ajattelu ja toisaalla länsimainen rationaalinen ajattelu. Tämä kuvaus tulee esille Lévi-Straussin teoksessa *La Pensée sauvage* (1962). Siukosen mukaan *bricoleurin* toiminta ei ole perinteisesti katsottuna ”puhdasta”, vaan se on osista kokoamista, vanhan käyttämistä kokonaisuuden aikaan saamiseksi, alkuperäisen ajattelumallin hylkäämistä ja uuden löytämistä. Se on kokeilua rajapinnoilla, voisi jopa sanoa,

että kompleksisen ajattelun haltuunottoa. Nämä kaikki määritelmät palautuvat takasin Lévi-Straussin ajatukseen rationaalisen ajattelun käsitteestä suhteessa ”villiin ajatteluun” ja länsimaiden perinteisen tapaan toimia. (Siukonen 2011, 42—45, 79.) Tästä herää väistämättä ajatus, onko esimerkiksi kuvanveiston harjoittaminen rationaaliselle yhteiskunnalle sillä tavoin vierasta tai myyttistä, että se koetaan kummalliseksi puuhasteluksi, jonka tarkoitusta on johdonmukaisen päättelyn avulla vaikea hahmottaa. Koen tämän näyttelyn omat teokseni tällaiseksi puuhasteluksi ja avaan niitä nyt hieman.

Olen toteuttanut omat teokseni myös Markuksen muistoa kunnioittaen. *Omakuva* tarkoittaa tässä yhteydessä minäkuva. Teos kuvaa minua, mutta kuvat eivät ole kuvia minusta. Kuvat olen kerännyt ystäväiltäni ja siten ne koostavat kuvaa minustakin. Olen siis itse läsnä ja en ole. Olen osieni summa ja tulos. Idea tähän työhön minulla on ollut jo kauan. Ehkä siksi se saattaa henkiä jotain 90-lukulaista, postmodernia ajattelua, jossa ihminen todentaa itseään uudelleen, tilanteesta toiseen ja uusiutuu, sekä muuttuu kokemuksen karttumisen myötä. Ihminen on erilainen tilanteesta, paikasta tai seurasta johtuen tai niiden vuoksi. Siinä on sen kaltaisen ajattelun viehätys, mutta ehkä myös haikeus.

Röntgenkuvat paljastavat vammat. Niitä otatetaan, kun olemme murtaneet jotain. Kun olemme rikki. Röntgen onkin 80-luvulla mullistanut esimerkiksi lastensuojelun. Röntgen paljasti mitattavat lasten pahoinpitelyt, kun laitteet halpenivat ja kuvia alettiin laajamittaisesti käyttämään terveydenhuollon diagnostiikassa, jolloin lasten murtumat ja parantuneet vammat ilmestyivät näkyviin. Työni asettelussa on myös viittaus siihen, että amerikkalaiset sotilaat ovat käyttäneet ihmisvartalon sitomista laatikoiden päälle kuulustelutekniikkana tai suoraan sanottuna kidutusvälineenä. On röntgeniä tosin käytetty Amerikoissa lasten syntymäpäiväjuhilla hupaisana ohjelmanumeronakin.

Ruotsalainen keppihevonen viittaa toisaalta Markuksen asuinpaikkaan, toisaalta ruotsalaiseen kulttuurihistoriaan sekä omaan historiaani, mutta myös Markuksen töihin sekä minun estetiikkaani. Samankaltaista tiedostamatonta taiteen ja elämän yhteensovittamista olen aina kuvitellut löytäväni Copperin esimerkiksi *Rosen Garten* (2004) työstä ja hänen asettumisestansa Malmö liepeille asumaan. Olen miettinyt näiden tekojen havaintoa ja syy-seuraussuhdetta. Ruotsalaisella puuhevosella viitataan usein Taalainmaan hevoseen. Keppihevonen on taas vertaus ansiottomalle arvostukselle tai perusteettomalle pyrkimykselle. Puuhevonen voi assosioitua myös lasten leikkikalun tai vaikkapa sahapukkiin. Koristeluun, työhön tai leikkiin, puuhasteluja kaikki.

Klassinen esimerkki puuhevosesta on tietenkin myyttinen Troijan hevonen, petoksen symboli. Haluanko omalla hevosellani ilmaista petosta? Ehkä, en tiedä. Pyrinkö itse elämässäni johonkin ilman arvoa tai ansioita — mahdollisesti. Osa taideteosten ideoista ovat niin sublimoituneita ja kerrostuneita, että on lopulta vaikea tiivistää kaikkea ajattelemaansa sanoiksi, mutta pitää yrittää. Hiljaisuus ei ole kenellekään hyvästä. Vaikka esittämäni lähtökohdat tuntuvatkin monisäikeisiltä, niin totean, että olen ottanut osia näistä kaikista. En välttämättä konkreettisesti, mutta ajatuksen tasolla kyllä. Kehittelen ideoitani usein juuri tällä tavalla. Niihin kerrostuu useita ajatusrakennelmia ja mielle yhtymiä. Tähän tarvitsen paljon ajattelu-aikaa. En ole niin terävä, että pystyisin kirkastamaan ajatukseni heti. Tämäkin työ on muovautunut useasti, ennen kuin se saavutti lopullisen muotonsa. Perimmäinen ajatus puisen hevosen tekoon on kuitenkin se, että se on ollut kidutusväline. Ihminen on asetettu teräväselkäisen puupukin selkään hajareisin ja hänen nilkkoihinsa on sidottu kivet painoksi, jotka vetävät uhria alaspäin. Usein painoa on lisätty hitaasti päivien aikana, jolloin kidutus on kestänyt kauemmin. Lopulta uhri on haljennut kahtia. Ruotsissa tätä kidutusmenetelmää on käytetty suhteellisen pitkään. Teoksen mustavalkoväriyty on tietoinen ja esteettinen valinta, jotta saisin näyttelyn työhöni yhtenevää ilmettä.

Kolmas työni on nimeltään *Mannekin pisshead*. Sen viittaus kuuluisaan brysseliläiseen veistokseen lienee kohtuullisen ilmiselvä, vaikka kirjoitusasu on hieman eri. Muita visuaalisia esikuvia löytyy Chiricon surrealistisista maalauksista, joissa useissa on samakaltainen hahmo, kuin nukkeni. *Mannekin pisshead* kertoo itsestäni, mutta myös nykyajan moniulotteisesta, mutta valitettavan yksilökeskeisestä tarinakulttuurista — kauneusihanteineen. Katsoja voi tämän teoksen äärellä pohtia onko hahmon pää täyttymässä vai tyhjentymässä. Kumpaan suuntaan neste kulkee letkuissa? Onko astia täyttymässä vai tyhjenemässä? Taipuuko pää astian lailla nesteeseen vai häpeän painosta? Onko ylväs muotinukke pakotettu nöyrytymään vai kestäkö asento? Kuinka paljon ihminen kestää ja jaksaa? Mitä tapahtuu, jos ei jaksakaan, vaikka kuorma olisi itseaiheutettua? Meneekö kuppi nurin?

Huomaan, että tämä työ ja *Omakuva* resonoiivat jotain merkityksellistä. Niissä on hyvin vanhoja kaikuja omasta henkilöhistoriastani, jotka ovat viimeaikaisten tapahtumien johdosta nousseet pintaan. Pohdin usein kysymystä hyvästä ja pahasta ihmisestä. Olenko itse hyvä vai paha? Olenko minä kusipää, mikä on minun tarinani vai onko koko narratiivia olemassakaan? Koen, että en rakenna elämäni yhtenäisenä tarinana, vaan ne ilmenevät jaksoina, tapahtumaketjuina,

jotka eivät välttämättä omaa rakennetta tai jatkumoa. Joskus on vain pitänyt toimia reaktiivisesti. Kaatua ja nousta. Levätä ja toimia. Joskus jopa käyttää keppihevosta. Tietenkään kukaan ei ole pelkästään paha tai hyvä. Tai ainakaan paha. En edes minä. Eikä Markus, mutta yksi on.

Paha

Aamuruskon poika (1999) on kolmesta yhteen kytketystä tolppasta koostuva installaatio. Tolpissa on kohdevalot. Kahdessa tolppista on metallisia osterinkuoria, kiinnitettynä vipuvarsiin, joita liikkuttavat vastapainot. Viimeisin torni toimii ”ohjauskeskuksena” tai konetornina kuten Haapala sitä kuvailee. (2011, 195.) *Aamuruskon poika* saa uskonnolliset viittaukset symbolisessa, numerologisessa ja nominaalisessa muodossa. Numerologinen konnotaatio liittyy lukuun kolme. Ilmeisin luvun tulkinta on, että kolme tolppaa islamin uskossa viittaavat Saatanaan. Haapalan mukaan (MT. 199) tämä viittanee Mekkan lähistöllä sijaitseviin kolmeen kiviseen pylvääseen. Nämä kolme kiveä edustavat pahalaisen Abrahamille langettamaa kolmea kirousta. Näin nämä kolme tolppaa ovat puhtaan pahuuden ilmestymiä. Toisaalta Lucifer on islamissa myös valontuojan roolissa. Nominaalinen viittaa raamatulliseen tulkintaan langenneesta enkelistä eli aamuruskon pojasta. Karkotettu tai langennut enkeli oli Lucifer, aamuruskon poika. Jumalan (aiemmin) lähin enkeli ja valon kantaja. Ajan myötä Lucifer kerrytti itseensä kateuden Jumalan poikaa kohtaan ja koki tullessaan kohdellusti huonosti, ja näin hän kääntyi Jumalaa vastaan. Hänet karkotettiin ja hän otti uuden nimen: Saatana (joka on Hephraa ja tarkoittaa vastustajaa). Hän löysi uuden kodin, joka oli Helvetti, ja ilmeisesti uuden ulkomuodonkin. Toiselta nimeltään Saatana tunnetaan *Azazelina*. Hahmo on pääosin psykologinen ilmiö, mutta sillä on jonkinasteinen olemus, jopa okkultisteille. Saatanan ontologinen määritelmä on hieman haastavaa, mutta jos yleistäen totean, niin se on ulkoinen, toiseutta (vierautta) edustava hahmo, johon voi halutessaan saada yhteyden. Tämä toki vaatii olemuksen hyväksynnän. Tarkoitan, että yhteyden toivojan on lähtökohtaisesti hyväksyttävä entiteetin (symbolin) tai olennon olevaisuus todellisuudessa eli se ei voi palautua pelkäksi myyiksi, jotta siihen voi aktuaalisesti ottaa yhteyttä. Ymmärtääkseni saatanapalvojat odottavat olemuksen sallivan yhteydenottamisen, joten kommunikaation täytyy olla ainakin osin dialogista, eikä se voi olla jumalhahmon monologia.

Circle of Brotherhood

Circle of Brotherhood on vuonna 2011 valmistunut kuudesta valkeasta hahmosta koostuva veistokokonaisuus. Hahmot muistuttavat erehdyttävästi Ku Klux Klanin huputettuja miehiä. Järjestöön liittyy myös hahmojen lukumäärä. Alkuperäisen järjestön perustivat kuusi sisällissodan hävinneen osapuolen turhautunutta veteraania. He eivät sopeutuneet hävityn sodan jälkeiseen uuteen todellisuuteen, vaan halusivat jatkaa taistelua ja tuosta katkeruudesta kumpusi yksi tunnetuimmista vihajärjestöistä. Toisaalta luku kuusi viittaa ihmiseen, koska luku seitsemän on varattu Jumalalle.

Markus kärsi lapsena koulukiusaamisesta Vantaan Hakunilassa ja vasta kun hän teki luonnollisen kokoiset Ku Klux Klanin miehet, hän sai yhteyden noihin kiusattuna olemisen muistoihin, hän kertoi vuonna 2015 Suomen Kuvalehdelle. Kiusaaminen loppui vasta kun hän uskalsi katsoa kiusaajiaan silmiin ja uhmata heitä. Yhteys pitäisi tarkoittaa paranemista, mutta niin kai ei koskaan käynyt. Markus oli rikki. Kiusatuksi tuleminen vaikutti Copperiin perustavanlaatuisesti. Hän kertoo kiusaamisen synnyttäneen raivohulluuden sisälleen. Hän oli villi ja ehdoton. Ruotsalaisessa taksissa juttelimme elämästä ja yhdessä kohdassa Markus sanoi minulle, että olemme hyvin samanlaisia. Olin otettu. Mutta emme me olleet. Kun saavuumme Malmön rautatieasemalle, Markus käski minun hypätä ulos. Jätimme taksin maksamatta. Olin hämiläni, hän ei ollut. Ajattelin että mieshän on sekaisin. Elämän rohkeus erotti meitä. Voin toki kuvitella monta samaistumiskohtaa, mutta yhtä en ole, nerokas. Se on se määre, joka meitä erotti ja erottaa. Eikä se haittaa minua. Tunnen ja olen tuntenut raivoa, surullisuutta, sopeutumattomuutta, häpeää ja pilkkaa. Olen varmasti aiheuttanut niitä tuntemuksia myös muille. Markuksen nerous lohduttaa edelleen minua; kiusatuilla pojillakin on mahdollisuus. Onneksi on ihmisiä, jotka tuntevat samoin: Taiteellis-filosofinen nerokkuus on Schopenhauerin mielestä sukua sairaudelle ja hulluudelle. (Nordin 1999, 373–374).

Valkoisten raivokkaiden hahmojen käsivarret nousevat säännöllisin väliajoin ilmaan. Hahmojen lasikuituisessa pinnassa on lukusia partakoneen teriä. Luonnollisen kokoisilla hahmoilla on käsissään polkupyörän ketjut. Hahmot heilauttavat käsiään säännöllisin väliajoin. Hahmot ovat selvästi jatkumoa koko uran kestäneeseen omien traumojen käsittelyyn. Nämä pyöränketjuja heiluttelevat kuusi kasvotonta hahmoa ovat Markusta kiusanneet pojat koulun pihalla. Ne heiluttelevat uhkaavasti käsiään ja väkivallan läheisyys on käsin kosketeltavaa. Partaterät affek-

toivat kipua ymmärrettävällä ja välittömällä tavalla. Miehet on sijoitettu niin, että niiden taakse on vaikea nähdä ja niitä ei voi kiertää. Ne on kohdattava silmätysten ja katsottava miten käy. Valmistumisensa aikoihin teos oli ajankohtaisempi kuin arvasimmekaan. Väitöskirjani haastattelusuudessa hän totesi että: ”Kun olin pystyttämässä tota Brotherhoodia [Copperin veistos], niin just samaan aikaan Breivik menee ja ampuu – –. Tiesin, että media tulee kiinnostumaan noista. Ni, heti otti TV-4 yhteyttä.” (Copperin haastattelu 2.7.2013.)

Copperin teosta voisi pitää keskinkertaisena kliseenä, mutta sitä se ei ole. Tulkinta on väärä, mutta ajankohta copperilaisen oikea ja ratkaiseva. Hän onnistui usein kommentoimaan aikaansa hyvin brutaalilla ja aggressiivisella tavalla, joka ehkä tuntui 2000-luvun alussa joistakin katsojista vieraalta, jopa tabulta. Omien traumojensa lisäksi hän käsitteli useita kansallisia ja kulttuurisia kipukohtia. Teoksessa *Khyber Pass* hän kommentoi naisten ympärileikkauksia, vuonna 2004 *Kursk* kuvasi uponneen sukellusveneen miehistön viimeistä epätoivoista taistelua. Samaa tematiikkaa hän käsitteli vuonna 2006 teoksessa *Estonia*, jonka traaginen tarina puhuttaa edelleen. Anthony Julius (2002) on jakanut tabujen rikkomisen kolmeen osaan: poliittiseen, interrogatiiviseen ja innovatiiviseen. Taidekontekstissa innovatiivinen tabujen rikkominen on leikittelevää (abjektio) ja jättää tabut omaan arvoonsa. Ei anneta tabulle arvoa. Kielletään moraaliset auktoriteetit. Näin ollen on itse annettu vapaus koskella rajuja aiheita. Ei taiteen pahuuden kuvaus ja epämiellyttävyyks ole pelkkää pelottelua ja väristyksiä, vaan vierauden kuvaus, sen tuomista havaintokokemukseemme. Taidekauhu on vieraan ja tiedostamattoman aiheuttamaa pelkoa. Taidekauhussa ei aina ole kyse samanlaisesta pahuuden arkipäiväisyydestä, josta Hannah Arendt puhuu, banaalia se kylläkin voi olla, ja usein onkin, mutta arkipäiväistä se ei ole. Tästä syystä muukalaisviha ja taidekauhu limittyvät osittain, niiden aiheuttaman tunnereaktion takia: pelkäämme vierasta ja vierautta.

Taideteos on esillä ollessaan arvostelun kohde. Esteettinen subjektivismi tarkoittaa, että kuinka arvostelman esittäjä esillä olevan taideteoksen kokee. Taideteoksen yhteydessä katsojan ainutkertaisella kokemuksella on arvo, jonka olemusta ei välttämättä muuta uudet tai erilaiset näkökannat, saati lisääntynyt tieto arvostelman kohteesta. (Räikkä & al. 2018 102–104.) Subjektiviivisen arvostelman esittäjän toteamus on ainoastaan subjektivistisessä mielessä totta. Tämä tekee esteettisestä subjektivismista itsestään suoraan alttiin kysymykselle, onko se totta. Onko esteettinen subjektivismi vain semanttista sanahelinää, jonka tarkastelulla ei ole merkityksellistä arvoa? Ei. On kaksi eri asiaa pitää jostakin ja pitää jotakin. Eli on eri asia pitää

jotakin kauniina kuin pitää jostakin sen kauneuden takia. On eri asia, pidämmekö jotain asiaa merkityksellisenä jostain muustakin syystä kuin sen kauneuden takia, koska taideteos voi olla hyvä tai muuten merkityksellinen ilman, että se on kaunis. Kauneus ei ole taideteoksen arvo sinänsä eikä se perustele taiteen hyvyttä tai huonoutta. Taideteoksen hyvyys ei palaudu sen estetiikkaan. Esteettinen arvo pitää pystyä määrittelemään. Pitämisen ilmaisulle täytyy luoda perusteita. Esteettinen arvostelma pitää näin ollen pystyä perustelemaan. Helsingin Sanomissa vaadittiin museoihin lisää pahan mielen taidetta. Washingtonilainen taidemuseo oli siirtänyt Philip Gustonin (1913–1980) näyttelyn hamaan tulevaisuuteen, koska maalari on kuvannut Ku Klux Klanin huputettuja miehiä arkipäiväistäen ja jopa hupsuina. Museo pelkäsi yleisön pahastuvan. Epämukavat kuvat epämukavista rasisteista eivät sovi tähän aikaan. Mihin ne sopivat? Näkökulman kirjoittaja oikeutetusti olettaa museoiden aliarvioivan yleisönsä. Samaan on viime aikoina syyllistyneet myös muut kulttuurilaitokset, kuten tiedetään. Kirjoittaja toteaa taiteen toisinaan jättävän jälkeensä ikävän tunteen, koska se on kertonut jotain totta todellisesta maailmasta. (HS/Frilander 4.10.2020.)

Copperin veistosarjaan kuuluu myös myöhemmin samana vuonna valmistunut *The Grand Dragon*, itse pääpaha, joka assosioituu minun (mutta ehkä vain minun) mielessäni Nietzschen punaiseen tuomariin. Veistoksen merkitys on usein esteettisen lisäksi symbolinen. Symboleissa on vain se ongelma, että ne ymmärretään usein väärin, kuten edellä kerrotusta Copper-sitaatista voi päätellä, mutta median tarkoitus onkin paisutella, suurennella ja asettaa valokeilaan jokin näkökulma. Toisaalta, jos ajattelee noin 20 vuotta kasvanutta äärioikeistolaisuutta, niin voidaan todeta, että Markuksen työ on edelleen ajankohtainen ja TV-4:n aavistus osin oikea. Natsien tavoitteena on aina ollut politiikka, joka ei ole politiikkaa, ja se on mahdottomuus (Vrt. Carter Hett 2019).

Tyhjää voi vain liittää tyhjään tai kuten Epikuros asian muotoili, niin tyhjäästä ei synny mitään. Vihaamisen nihiloiva voima riittää rakentamaan merkityksettömyyden kehän, jonka piiriin ei mahdu kuin itsensä perusteleva merkityksettömyys. Tämä tosiasia on ainoa totuus, jonka punainen tuomari meille syöttää ja sen totuudeksi todistamiseen ei tarvita muuta kuin tuhoamisen ja tuhoamisen toiveen todellinen petollisuus eli ihmisen rajallisuus, ja tämä inhimillisyyden ilmaus tekee vihaamisesta uhoamisesta naurettavaa itsensä pilkkaa.

Lopuksi

Ajattelen nietscheläisittäin dionyysisen pimeän puolen tuottavan kulttuurin maukkaimmat hedelmät. Synkästä ja pimeästä versoaa jotain ylevää ja kaunista — ei yleispätevää kaunista, jota jokainen tunnistaa. Nietzsche tähdensi teoksessaan *Tragedian synty* (1872), että dionyysinen aines loi välttämättömän ehdon kulttuurin kukoistukselle. Tässä kohdassa hän hahmottelee ihmisen olemassaolon traagista tiivistymää, jota ohjaavat traagiset, irrationaaliset ja jopa demoniset voimat. (Vrt. Nordin 1999, 380—381.)

Palaan vielä yhteen väitöskirjani haastattelun kohtaan. Markus jatkoi haastattelussamme silloin uuden idean esittelyllä:

Markus: ”Jaaha; Hermoraunio I. Tässä tulee olemaan viulun kieliä ja jänteitä.”

Minä: ”Mikä toi on?”

Markus: ”Mä en tiedä mikä se on.”

Minä: ”Tai sit se voi olla jotain heijastavaa pintaa?”

Markus: ”Niin, eihän sen tarvi olla laatikko, vaan leikkaa sen, vaikka teräksestä. Se oli hyvä idea,

Thank you — —.”

Kiitos itsellesi paljosta, Markus!

Argumentum Ad Hominem?

14

Kuva: Pirjo Seddiki

LÄHTEET:

- Carter Hett, Benjamin (2019) Demokratian kuolema: kuinka Hitler nousi valtaan. (suom.) Tommi Uschanov. WSOY. Helsinki.
- Frilander, Aino (4.10.2020) Vaadin museoihin pahan mielen taidetta. Helsingin Sanomat. Helsinki. C5. Luettu 4.10.2020.
- Haapala, Leevi (2011) Tiedostumaton nykytaiteessa – katse, ääni ja aika vuosituhanen taitteen suomalaisessa nykytaiteessa. Valtion taidemuseo. Kuvataiteen keskusarkisto 22. Helsinki.
- Julius, Anthony (2002) Transgressions: The Offences of Art. Chicago. University of Chicago Press.
- Lehtinen, Lauri (16.1.2015) Sahasiko taitelija Markus Copper kätensä tahallaan? Helvetinkoneita rakentava kuvanveistäjä teki itselleen myös ruumisarkun. Suomen Kuvalehti. Helsinki. Luettu 17.7.2020.
- Nietzsche, Friedrich (2008) Tragedian synty. Kääntäjä: Tuusvuori, Jarkko. S. Niin & Näin. Tampere. Alkuperäisteos ilmestynyt 1872.
- Nordin, Svante (1999) Filosofian historia — länsimaisen järjen seikkailut Thaleesta postmodernismiin. Pohjoinen, Oulu.
- Räikkä, Juha & Al. (2018) Ajattelen, filosofoi. Sanoma Pro. Helsinki. 102–104.
- Sarpola, Jouni (2015) Spectapoliiksen patsaat: Avaruuslaivue, liikavarvas ja muutama muu julkinen veistos vuosituhanen vaihteissa. Helsinki. Aalto-yliopisto.
- Siukonen, Jyrki (2011) Vasara ja hiljaisuus. Lyhyt johdatus työkalujen filosofiaan. Kuvataideakatemia. Helsinki.



Pirjo Seddiki

Naisille takana ja sivussa ja subjekteina (lat. subiectus alla oleva...)

(Kunnian)osoitukseni on yritys kohdistaa katsetta epäselvään, tarkentamattomaan, reunaan, halkeilleeseen ja pois raavittuun tai ohi itse kohteen. Käsittelemän aiheeni Jacques Derridan *Parergonin* eli kehyksen hengessä.¹ Kehys sulkee ulkotilan pois ja määrittelee, mikä kuuluu itse teokseen ja on siten merkityksellistä tai hämmentää rajan sisällä olevan ja ulkopuolisen välillä. Immanuel Kantin mukaan, jota Derridan teksti kommentoi, antiikin veistoksen kankaan draperaus on *parerga*, silkkaa koristeaihetta, ornamenttiikkaa, ylijäämää, ohi oleellisen. Taidokas draperaus kuitenkin toimii samaan aikaan teoksen osana. Se on ”*hors d’oeuvre*”, teoksen ulkopuolella, lisäys. Teoksen sisällön ollessa itse alastomassa kehossa. (Maalauksissani lakanakan kaan suikaleet muistuttavat draperauksia, kankaita ilman sisältöä.) Derridan teksti käsittelee Immanuel Kantin pyyteettömän, puhtaan esteettisen nautinnon, toisin sanoen kauneuden ajatusta.

Argumentointiin liitetty käsite *argumentum ad hominem* on vahvasti negatiivinen. Tässä tekstissä ihmisten persoonaan ja toimintaan kohdistetun huomion ei ole tarkoitus kumota heidän esittämiään väitteitä ja tekstejä. Enkä siis vaivaudu tässä yhteydessä kaivautumaan itse käsitteen syövereihin. Parergan ajatusta seuraten sisätilan ja ulkotilan, oleellisen ja lisäyksen merkitykset ovat samanaikaisesti läsnä. Kirjoitan filosofisen ajattelun taakse henkilökohtaisen taustasävyä ja allekirjoitan henkilökohtaisen myös poliittiseksi, maalaan kehyksen keskiöön. ”*Rakasta taidetta/filosofiaa, älä taiteilijaa/filosofia, suurin osa heistä oli ikäviä ihmisiä.*” Ikäviä epämiellyttävässä, ilkeässä mielessä.

Eksyminen on antoisinta. Se pitää mielenpohjan kuohkeana (Juho Holloa lainatakseni)². Genealoginen harhailuni käynnistyi vaivihkaa Gustave Courbet’n teoksesta ”*L’Origine du monde*” vuodelta 1866. Maalaus on tällä hetkellä Musee d’Orsayssa Pariisissa ja on inspiroinut lukuisan määrän feministisesti orientoitunutta taidetta sekä teoriaa. Maalauksen herättämä vaivautu-

neisuus pitää varuillaan, ärsytys estää jähmettymisen totuttuihin ajattelumalleihin, kuohkeuttaa. Muiden muassa Marina Abramovic³ kertoo teoksen edelleen häiritsevän ja järkyttävän, kuten taiteen tuleekin, vai? Teos herättää hämmennyksen, huomio kohdistuu naiseen ilman päätä, reidet avoinna makaamassa ja odottamassa katsetta, uutta elämää, syntymää, tyydytystä, häpeää tai nautintoa tai kaikkia näitä yhdessä. Tämä on syvästi ruumiillista, keho on läsnä ja maailma syntyy konkreettisesti naisesta. Tai sitten se on yksinkertaisesti pornografinen. Maalaus sysäsi ajattelemaan naisia suurten taiteilijoiden ja ajattelijoiden taustalla, edessä malleina ja rinnalla eläjinä, marginaalissa ja varjoissa – ilman päätä. Tarina lähti salapoliisikertomuksen tapaan etenemään ja synnyttämään uusia haaroja kadottaen lopulta alkupisteensä (*l’origine*). Vuonna 2018 ilmestyneessä kirjassa kulttuurin tutkija Claude Schopp paljastaa⁴, että mallina teoksessa oli aktiiviuransa päättänyt balettianssija Constance Quéniaux. Johtolankana toimi lähimpiin kirjeaineiston ohella Courbet’n maalaus balettianssijan jäämistössä, joka esitti kamelian kukkia maljakossa. Kameliat olivat viittaus kurisaaneihin ja aukeavat kukinnot naisen sukuelimiin. Päätelmä tehtiin osin myös häpykarvojen värin perusteella. Aiemmin teoksen malliksi epäiltiin punahiuksista Courbet’n rakastajatarta. Myöhemmin teokselle on kuviteltu myös maalattu pää, joka olisi leikattu alkuperäisestä teoksesta. Museo kiistää tämän teorian ja nainen jää edelleen ilman päätä.

Courbet’n tuotannossa on lukuisia tiukasti rajattuja maalauksia muiden päistä ja taiteilijan omasta kuten *L’homme blessé* (haavoittunut mies). Tämän teoksen luonnoksissa miehen rintaan nojaa hellästi rakastajatar, kun taas lopullisessa maalauksessa naisen korvaa miekka sekä vuotava haava rinnassa. Mutta itse herra Courbet ei ole tässä tekstissä nyt keskiössä. ”*L’Origine du monde*” maalauksen tilasi aikanaan egyptiläisturkkilainen diplomaatti ja kulttuuripersoona Halil Şerif Pasha (Khalil-Bey 1831-1879). Epäselvien vaiheitten jälkeen teos päätyi filosofin ja psykoanalyytikon sekä nykytaiteen tutkimuksen auktoriteetin Jacques Lacanin maaseututalon seinälle. Tästä kiinnostukseni heräsi. Teos miehen seinällä, jonka kuuluisimpia sekä ärtymystä että lukuisia väärinymmärryksiä ja -tulkintoja herättänyt internetin syövereissä leviävä sitaatti on ”*la femme n’existe pas*” eli naista ei ole. Lainaus on karkeasti irrotettu kontekstistaan, mutta en nyt mene sinne. Lacanin kirjoitukset katseesta, falloksesta tai Toisesta ja käsitteiden ympärille kietoutuneista ulottuvuuksista kehystävät maalausta. Lacanilla teos oli häveliäästi kätkeytyneenä puisten ovien takana. Ovissa on abstrahoituna itse teoksen ääriiivat hädin tuskin tunnistettavina. Ovet oli veistänyt hänen vaimonsa lanko André Masson. Lacanin vaimo Sylvia Maklès oli myös kirjailijan ja filosofin Georges Bataillen entinen vaimo. Sylvia Bataille teki myös näyttävän uran elokuvatähtenä.

¹ Derrida, Jacques and Owens, Craig. 1979), pp. 3-41.

² Hollo, Juho. 1919, p. 239

Tästä kaivautuminen naisten tarinoinhin miesajattelijoiden varjoissa vasta alkaa. Samalla kysymys subjektista tai itsestä yhdistää näitä kahta ajattelijaa (miestä) osin naisen kautta. Carolyn Dean on valinnut nämä herrat, koska molemmat osoittautuvat sangen liukkaiksi määrittelyille ja kategorisoineille ollakseen ranskalaisen minän pohtimisen ytimessä.⁵ (Ali)tajunta ja minä, jokin syvä lähde, josta kaikki taide kumpuaa, on tässä ytimessä. Voiko kliseisesti sipulin kuoria ja löytyykö keskeltä lopulta mitään? Onko ydintä ja jos on, mistä se on muodostunut vai onko se vain rapautuvaa maalikerrosta, jossa ei erotu selkeärajaisia objekteja, ainoastaan toistensa peittävää usvaa ja pois raaputettavia tai syöpyneitä pintoja ilman syvyyttä?

Palataan takaisin polulle tai kiertämään kehystä. Sylvia Bataille näytteli 1930-luvulla lukuisissa ihastuttavissa rooleissa, parhaat näistä Jean Renoirin elokuvissa kuten *Partie de campagne* (Retki maalle) ja *Le Crime de Monsieur Lange* (Herra Langen rikos). Sylvia meni kaksikymmenvuotiaan naimisiin filosofi ja kirjailija Georges Bataillen kanssa. Hän muutti yhteen Jacques Lacanin kanssa jo vuonna 1938 (joka oli silloin naimisissa Marie-Louise Blondinin kanssa), mutta hän erosi Bataillesta vasta vuonna 1946. Osaksi syynä oli myös maailmansota ja Ranskan miehitys, Sylvia oli juutalainen. Bataillen kanssa heille syntyi tytär 1930 ja vuonna 1941 hän synnytti Lacanille tyttären, Judithin. Molemmista tyttäristä tuli myöhemmin psykoanalyttikkoja. Judith Bataille (hetken Lacan) meni naimisiin Lacanin opetuslapsen Jacques-Alain Millerin kanssa. Judith Lacan julisti ihailua isäänsä kohtaan kirjalla, joka sisältää valokuvia Lacanista (*Album Jacques Lacan: visages de mon père*). Voimme näin kohdistaa katseen mieheen, joka itse kirjoitti katseesta. Mutta Lacanin vaimo Marie-Louise Blondin, lempinimeltään Malou oli synnyttänyt tällä välin myös toisen tyttären ja pojan sekä oli kahdeksannella kuulla raskaana, kun Lacan kertoi Sylvian odottavan myös hänen lastansa. Siten tyttäret syntyivät lähes samaan aikaan sekä Judith Bataille että Sibylle Lacan. Lacan saapui ”Maloun” ja lastensa luo joka torstai päivälliselle, eikä lapsilla ollut tietoa uudesta perheestä ennen kuin 1958 vanhimman tyttären häissä.

Sibylle Lacan julkaisi viisikymmenvuotiaana kirjan nimeltä *Un père puzzle* (eräs, yksi isä epämääräisellä artikkelilla varustettuna), jonka johdannossa hän luonnehtii kirjaa kaikkea muuta kuin fiktioksi.⁶ Kirja sisältää viittauksia psykoanalyysin käsitteisiin eli sekä maineikkaan sisarpuolensa Judithin että isänsä elämäntyöhön. Kirja kuvaa poissaoloa, isää, joka on, mutta ei ole koskaan läsnä. Läsnä on isän nimi Lacan, joka kuuluu heille (vrt. *forclusion du nom du père*). Sibylle Lacanin teksti on musertavaa. Hän tuntee itsensä kömpelöksi sulavan Judithin rinnalla, joka on hienostunut kaupunkilainen ja hän itse maalaistollo. Kansikuvassa Sibylle on lyhyttukkainen poikatyttö, jonka alaviistoon suunnattua katsetta varjostavat paksut kulmakarvat. Kirja sisältää hirvittäviä yksityiskohtia. Vieraillessaan isänsä työhuoneessa hän näkee siellä yhden ainoan valokuvan, joka on säteilevästä Judithista. Kuka Kukin on -kirjassa on maininta Lacanin ainoasta tyttärestä, Judithista. Sibylle on pyyhitty olemattomiin. Kirjassa on myös riipaiseva kuvaus isästä ilmestymässä bordellin ovesta. Se on näkymä hylätyn äidin ja lasten parvekkeelta. Sibylle toteaa itsestään: ”Je suis le fruit du désespoir.” (Olen epätoivon hedelmä.) Samalla ajatukset alkuperästä, naiseudesta, falloksesta ja isän auktoriteetista kiertyvät toisiinsa.

Sylvia Lacanin elämästä kirjoittanut ja aiheesta väitellyt Jamer Hunt⁷ vertaa Sylvia Lacanin tilanetta Claude Lévi-Straussin ja Marcel Mausin kuvailemaan ”naisten vaihtoon”, antropologiasta tuttuun käytäntöön, jossa nainen on abstrahoitu voimattomaksi, vallattomaksi. Lahjojen vaihto on osana sosiaalisen rakenteen ydintä. Pystyn hyvinkin jakamaan saman murtuman Huntin kanssa hänen kuvaillessaan suhdettaan ranskalaisiin ajattelijoihin kuten juuri mainitut Lacan, Bataille tai Derrida, Merleau-Ponty, Sartre. Heillä kaikilla oli elämä, jota kehystivät lihaa ja verta olevat ihmiset abstraktioiden ohella. Miten nämä kehosta ja ruumiillisuudesta, maskuliinisesta ja

⁵ Dean, Carolyn J. 1992.

⁶ Lacan, Sibylle. 1994.

⁷ Hunt, Jamer. 1995.

feminiinisestä, katseesta, toiseudesta, halusta ja nautinnosta kirjoittaneet miehet ovat eläneet? Elämät eivät voi olla jossain muualla, *parergonissa*, merkityksettömässä kehyksessä, ulkopuolella.

Huntia ajoi omaan tutkimukseensa havainto, etteivät kumpikaan Lacan tai Bataille kerro mitään Sylviasta, hän on täysin näkymätön, symboli, abstraktio. Ympäröivä tila on kuvailtu pikkutarkasti ja syvästi, mutta keskelle jää tyhjä paikka, Sylvia. Naiset muodostavat tyhjän näyttämötilan, jolla miehet näyttelivät osansa ja määrittelevät samalla suhteensa toisiin miehiin.

19 Sylvia Maklès samoin kuin sisarensa Rose, Bianca ja Simone ystäväystyivät aikansa avantgardisteista kapinallisimpien surrealistien kanssa. Ystäväpiiriin kuuluivat André Breton, Louis Aragon, Theodore Fraenkel ja André Masson, joka meni naimisiin Rosen kanssa. (Masson on samainen alussa mainitun puisen oven veistäjä.) Fraenkel nai Biancan. Sylvia oli samoihin aikoihin mukana myös poliittisessa, yhteiskunnallisesti tiedostavassa teatteriryhmässä Groupe Octobre, joka tuotti näytelmiä tehdastyöläisille.⁸

Jotenkin tuntuu epäuskottavalta, että Sylvia Lacanista olisi muotoutunut siveyden sipuli, joka halusi lankonsa veistävän ovet Courbet'n maalaukselle ja peittävän sen häveliäästi. Näin väitetään muun muassa Lacania käsittelevällä nettisivustolla⁹. Oli niin tai näin, yritykseni elvyttää Silvia Maklès-Bataille-Lacania eloon miesten varjoista tuntuu kuivuvan ja halkeilevan. Georges Bataille perusti ystävineen salaseuran ja julkaisun nimeltä ”*Acéphale*” (pääton). Nimi-hahmona oli ensimmäisen numeron kansikuvan pääton mies, jonka oli piirtänyt André Masson (puuvien veistäjä edelleen). Vuosina 1936-39 toiminut seura liittyi väljästi esoteerisiin ajatuksiin ja puolusti voimakkaasti lihan, ekstaasin, erotiikan, hulluuden, uhrin ja muiden dionyysisten ilmiöiden voimaa. Järkeä ja sen seuraaminen oli päättömän julkaisun vastavoima. Kaikkialla vallitsevaa järkeä (päättä) vastaan toimittiin puolustamalla Nietzschen perintöä, jonka oli natsien nousuhuumassa tahrannut pääasiassa hänen sisarensa. Muita ajattelijoina taustalla olivat tietenkin Sade, mutta myös Kierkegaard. Kuolema ja erotiikka flirttailivat toistensa kanssa. Tavoitteena oli eräänlainen (anti)uskonnollinen seura, joka oli samaan aikaan antikristillinen, antikommunistinen ja antifasistinen. Seuralla ja julkaisulla oli myös vahvasti yhteiskunnallisia tavoitteita, jäsenet perustivat epävirallisen *Collège de Sociologie*'n, joka organisoivat keskusteluja ja luentoja. Salaseuran riiteistä liikkui vilttejä huhuja muun muassa ihmisuhreista ja sadomasokistisista orgioista.

Colette Peignot, ”Laure” oli yksi harvoista nimellä tunnetuista naisista mukana seuran toiminnassa. Hän kuoli vähän yli kolmekymmenvuotiaana Bataillen asunnossa tuberkuloosiin, johon hän oli sairastunut jo teini-iässä. Colette Peignot'n kohtalo oli kaikkiaan traaginen ja täydentää osaltaan kärsivien naisten galleriaa. Hän syntyi vauraaseen porvarissukuun, johon kuului merkittäviä henkilöitä Ranskan kulttuurihistoriassa. Vasta 13-vuotiaana hän menetti isänsä sekä kolme setäänsä ensimmäisessä maailmansodassa ja samaan aikaan sairastui itse. Ympäri oli itsemurhia, sairautta ja loputtomasti kuolemaa.¹⁰ Porvarillinen moraalit edusti sotaa, kuolemaa, väkivaltaa sekä henkistä että fyysistä. Hän liittyi varhain surrealistiälykköjen piiriin ja kirjoitti artikkeleita kommunistisen liikkeen nimissä 1930-luvulla ja asui jonkin aikaa Moskovassa taistellen stalinismin nousua vastaan. ”Laure” kasvoi traagiseksi hahmoksi lukuisissa hänestä kirjoitetuissa kirjoissa ja artikkeleissa. Hänen eroottiset ja kuolemaa, kärsimystä, uhria

⁸ Hunt 1995, 107-108

⁹ Lacan.com

¹⁰ Peignot, Colette / Laure. 1943.

käsittävät tekstit ja varsinkin eletty elämä tekevät hänestä lähes rocktähteyteen vertautuvan symbolin, itsensä uhraaminen eräänlaisen pyhyyden nimissä, lyhyt kirkas leimahdus, Poltetun oranssin Marinan tapaan.¹¹ 1970-luvulla Coletten veljenpoikansa kirjailija Jérôme Peignot nosti Colette Peignot'n omaa kirjallista tuotantoa Bataillen varjosta.¹² Perustettuun yhdistykseen *Association des amis de Laure* kuului merkittäviä aikansa älykköjä kuten Michel Leiris, Michel Foucault, Jean-Paul Sartre ja Marguerite Duras. "Laure" muuttui vähitellen abstraktiksi kuin väripinta ilman sisältöä ja syvyyttä.

Colette Peignot katsoo kalpeana ja vakavana surullisin silmin niissä muutamissa valokuvissa, joita hänestä on säilynyt. Todellinen "la sainte de l'abîme", pohjattoman syvyyden pyhimys, kuten Elisabeth Barillén teoksen nimessä.¹³ Tunnen kitsahtavaa vaivautuneisuutta ja samalla kutkuttavaa innostusta kaivautuessani näiden miesajattelijoiden ja heidän suhdekiemuroittensa syövereihin. Tarinoissa on värikylläinen, äitelä, ikuisesti ihmismieltä kiehtova juoni, suoraan lapsuuteni peyton placesta tai varhaisaikuisuuteni dynastiasta, dallasista, kauniista ja rohkeista, nykypäivän salatuista elämästä, temppareista. Keitä olivat naiset ja kuinka paljon he vaikuttavat teksteissä, joita enemmän tai vähemmän hartaasti luumme ja siteeraamme?

The relationship between knowledge and pleasure is thus revealed in its purity: there is nothing to know. (Derrida, 1979 s.8)

P.S. Miksi Sylvia, Sybille ja Laure, mutta Lacan ja Bataille? Saan itseni kiinni jatkuvasti tästä ja se kiusaannuttaa. Naiset asettuvat kuin luonnostaan väliaikaisiin pikkurooleihin etunimillään, kun isän nimi seuraa patriarkaattisena perintönä ja erottaa pääosan esittäjät.

11 Connolly Sean. 2010.
12 Peignot. Jerome. 2005.
13 Barillé, Élisabeth. 1997.

LÄHTEET:

- Abramovic, Marina. 2014. Fondation Beyeler. Haettu 22.10.2020 osoitteesta: <https://www.youtube.com/watch?v=cjen0HRspjo>.
- Barillé, Élisabeth. 1997. *Laure, la Sainte de l'abîme*. Paris: Flammarion. Haettu 22.10.2020 osoitteesta: <https://excerpts.numilog.com/books/9782402284905.pdf>.
- Connolly Sean. 2010. *Laure's War. Selfhood and Sacrifice in Colette Peignot*. French Forum, Volume 35, Number 1, Winter 2010, pp. 17-38 (Article). Published by University of Nebraska Press.
- Dean, Carolyn J. 1992. *The Self and Its Pleasures. Bataille, Lacan and the History of the Decentered Subject*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Derrida, Jacques and Owens, Craig. *The Parergon*. October, Vol. 9 (Summer, 1979), pp. 3-41. Published by: The MIT Press. Haettu 22.10.2020 osoitteesta: <http://users.clas.ufl.edu/burt/poescrypts/JacquesDerridaTheParergon.pdf>.
- Hollo, Juho. 1919. *Mielikuvitus ja sen kasvattaminen II. Sielutieteellinen ja kasvatusopillinen tutkimus*. Porvoo: WSOY.
- Hunt, Jamer. 1995. *Absence to Presence. The Life History of Sylvia [Bataille] Lacan*. Huston: Rice University.
- Lacan, Sibylle. 1994. *Un père puzzle*. Paris: Gallimard.
- Lacan.com. Nd. Haettu 22.10.2020 osoitteesta: <https://www.lacan.com/courbet.htm>.
- Peignot, Colette / Laure. 1943?. *Histoire d'une petite fille*, Paris: Hors commerce. (édition et notes de Georges Bataille et Michel Leiris). Haettu 22.10.2020 osoitteesta: <https://archive.org/details/1943Laure-HistoireDunePetiteFille>.
- Peignot, Jérôme. *Entretien/Jérôme Peignot et Laure*. 2005. Haettu 22.10.2020 osoitteesta: <https://remue.net/Entretien-Jerome-Peignot-et-Laure>.
- Schopp, Claude. 2018. *L'Origine du monde: Vie du modèle*. Paris: Editions Phébus.

Parergon/Palimpsesti/Hommage/Sitaatti

Kuva: Mikko Snellman



22

23

Mikko Snellman

Se liikkuu ja velloo, heiluttaa minua/sinua/sitä edestakaisin, huojuttaa, hyökyttää, en pääse eteenpäin, yritän, en pääse, en taaksepäin, se heiluttaa ylös, alas, ylös, hämärästi näen porraskaiteen, en saa otetta, sataa, yöllinen taivas on painava matto joka tuulee, kuka tässä liikkuu ja missä suhteessa, vesi ?, ehkä selhän vatkaa minua edestakaisin kuin vispilä, huojuttaen pyörivin liikkein, mitä selhän tahtoo ? ¹

Käsittelen näyttelyn teemoja oman installaationi ja maalausteni kautta viitaten Marcel Duchampin Suuren Lasiin (La grand Verre, Le marieé mise à nu par ses celibataires même/ Poikamiestensä alastomaksi riisuma morsian, jopa 1912-23), Andre Bretonin Le Cadavre Exquis:iin, Man Rayn Macbethiin ja Gilles Deleuzen & Félix Guattarin käsitteeseen elimetön ruumis. Nämä asettuvat installaatiossani verkostoon ja yhteyksiin, joista kaikki ei ole suinkaan taiteilijankaan tiedossa. Installaatio toimii subjektin tavoin tuottaen uutta verkostoa katsojissaan. Mitään ylevää tai loogista ongelmanratkaisuhakuista loppupäätelmää ei ole luvassa. Valitan. Suuri Lasi on Marcel Duchampin (1887–1968) arvoituksellinen teos, jota hän teki yli vuosikymmenen ajan. Sen monimerkitykselliset teemat koostuvat mm. suklaamylystä, miesten univormumuoteista (poliisi, pappi, lähetti-poika, tarjoilijan assistentti, hautausurakoitsija, santarmi, palvelija, asemapäällikkö), linnunradasta, valokaasusta, ampieisesta, perhospumpusta.... Teoksesta tihkuu halukoneet, jotka mekaanisina tuottavat ei-mekaanista valokaasua, symbolisia vihjeitä ja abstrakteja olioita, jotka viittaavat aistimellisuuteen ja erotiikkaan. Onko kyseessä rakkauskone siis? Häiden absurdi algoritmi? Ready-made. Lupaus kauneudesta, joka riisutaan paljaaksi?

”Vaikka teos koostuu erilaisista koneista, se suhtautuu teknologiaan ja mekanisaatioon epäilevästi, mutta siinä on myös Duchampin taiteessa usein esiintyvä eroottinen puoli, jonka esitystapa kuitenkin on suhteellisen neutraali. Suuri Lasi on valmistettu lasista ja sen sisään lyijylangalla upotetuista teknisistä piirroksista, mutta käytettyjen aiheiden lista on huomattavan pitkä taideteokselle. Onkin kysyttävä, onko teos enemmän tiedettä vai taidetta. Vastaus voisi olla, että se tutkii tieteellisin menetelmin taidetta, ollessaan samalla taideteos.”²

¹ yöllinen uintikokemus Näsijärvessä, elokuussa 2020.

² Myllylä 2012

Marcel Duchamp: La Grand Verre/ Suuri Lasi. 1913-23 teos ei ole ”retinaalista taidetta”, kuten Duchamp sanoi arvostellessaan aikakautensa modernismia, joka impressionismia myöten oli kiinnostunut näkövaikutelmista.³ Teoksen yläosassa nähdään mekanistinen Morsian ja alaosassa yhdeksän poikamies-muotia/poikamieskone. Teoksen konemetaforien taustalla on nähty yhteys Duchampia kiehtoneeseen huvipuistopeliin, jossa palloja heittämällä saadaan nukke (alastomana) putoamaan sängyltään. Nukkeja oli sekä morsiammia että sulhasia. Tässä tiivistyy taiteilijaa kiehtoneet teemat: mannekiini/nukke-aspekti, koneisuus, peliaspekti ja alastomuuden äkkinäinen shokki-aspekti.⁴

Suuri Lasi meni kuljetuksessa rikki, se säröytyi. Duchamp piti tästä kovin ja totesi, että nyt teos on valmis. Minä pidän tästä sattuman puuttumisesta teokseen kovin. Yritän tehdä Pienen lasin, joka on sekin rikkoutunut kuljetuksessa, teokseni purkuvaiheen jäljissä. Särö, murtuma, päästää valon sisään. Se mahdollistaa jonkin uuden ilmestymisen. Se ei ole tahdonalaista toimintaa, vaan yllättää ja suistaa joskus epätoivoonkin, mutta lopulta asettuu mielekkääksi osaksi teosta. Ei tietenkään aina.

Halusin käyttää lasia osana installaatiota. Lasi on hauras ja läpinäkyvä, toisin kuin maalauskan-gas, joka peittää kerroksensa ja kankaan kudelman alleen (kaikki on päällemaalattua jo aivan gesso-vaiheesta asti, kaikki maalaukset ovat päällemaalauksia, eikä mitään muuta olekaan, päällekkäisiä kerrostumia, palimpsesteja. Tämänhän Deleuze ja Guattari näkivät jo aikoja sitten).

...always desire, not necessity. Not a wisp of down, not a cloud, but wings, teeth, claws.

”Caravaggio Medusan pää. (1590-1600, Firenze, Galleria degli Uffizi) vangitsee äärimmäisen kauhun, jonka Medusa kokee kuollessaan. /.../ Medusan pää tavoittaa ristiriidan, jota ei ehkä voida palauttaa sukupuolten välisen epäharmonian tuottamiin säröihin. Kauhu palautuu Deleuze ja Guattarin (1980) kuvaamaan elimettömään ruumiiseen. Näennäisistä eroistaan huolimatta Deleuzen ja Guattarin skitsoanalyysi, psykoanalyysi ja fenomenologia kuvaavat samankaltaista pohjustavaa nollatason ruumiillisuutta.”⁵

³ Ades & Cox & Hopkins 1999

⁴ id.

⁵ Oksanen 2016, 96-97

Elimetön ruumis ja halun assemblaasit

Deleuzen ja Guattarin käsittekartastosta löytyy myös kehon/ruumiin subjektin ongelmatiikkaan lukeutuva käsite elimetön ruumis (Corps sans Organes, englantilainen muoto Body without Organs on minulle tutumpi kirjallisuudesta ja siksi käytän jatkossa tätä lyhennettä). Tämä käsite yhdistyy kiinteällä tavalla halun ja affektien toimintatapaan. Itse asiassa kyse ei ole ruumiista ilman elimiä, vaan ruumiista ilman organisaatiota (elimien välillä). Elimet eivät ole elimettömän ruumiin (ransk. CsO, engl. BwO) vihollisia vaan organismi, organisaatio. Tämän käsitteen hän lainaa Antonin Artaud’lta:

*When you will have made him a body without organs, then you will have delivered him from all his automatic reactions and restored him to his true freedom.*⁶

Deleuzen & Guattarin mukaan elimetön ruumis on jo olemassa valmiina, mutta vaatii tietyn käytännön, harjoittelua ikään kuin, jotta sen saa käyttöön. Kokeellisuus on tässäkin avainsana. Elimettömän ruumiin voi myös tyriä, ja se voi pahimmillaan johtaa kuolemaan, jollei ole varovainen. Varovaisuutta vaaditaan, ei viisautta. Ilman BwO:ta ei voi haluta. Sitä itseään ei voi kuitenkaan saavuttaa koskaan, sillä se on juuri raja. Deleuze & Guattari kysyykin,

eikö ole turhauttavaa ja kyllästyttävää katsella silmillään, kuunnella korvillaan, hengittää keuhkoillaan ja niellä suullaan tai ajatella aivoillaan kun voisi kävellä päällään, laulaa onteloillaan, nähdä ihonsa läpi, hengittää mahallaan: ”yksinkertainen Juttu, Entiteetti, täysi Keho, paikallaan pysyvä Merimatka, Anorexia, iholla tuntuva Näky, Yoga, Krisna, Rakkaus, Kokeilu.”⁷

Kun psykoanalyysi kysyy: ettekö ole vielä löytäneet itseänne?, Deleuze & Guattari kysyy: emmekö ole löytäneet vielä BwO:tamme? Emmekö ole hajottaneet itseämme vielä riittävästi osiin?

Kyseessä ei ole kuitenkaan postmoderni pirstaleinen minuus. Elimettömässä ruumiissa haluvir-

⁶ Termi on peräisin Antoinin Artaud’n radionäytelmästä To have done with the Judgement of God 1947

⁷ Deleuze & Guattari 2004, 167. Käännös omani.

rat virtaavat vapaasti deterritorialisoituneina. Minuus laajentuu ja avautuu, liukenee, yhdistyy assemblaaseina materiaan, affekteihin. Esimerkkeinä tai jonkinlaisina tyypittelyinä, Deleuze & Guattari nostaa esiin: hypokondria-kehon, paranoia-kehon, skitso-kehon, huumatun kehon ja masokistisen kehon. Näistä osa perustuu kirjallisuuteen ja osa esim. Freudin potilaskertomuksiin. Keskeistä on että elimet ovat menettäneet toimintansa tai ne ovat muuttuneet päivastaisiksi, liuenneet ja palautuneet, veri kiertää väärinpäin⁸ tai elimet suljetaan ”neulomalla” ne kiinni (sitomalla, tukahduttamalla) kuten masokistin tapauksessa. Deleuzen & Guattarin analyysi viime mainitusta ei korostakaan nautintoa (joka on enemmänkin affektio, tunne, kuin affekti) kivun seurauksena. Heidän/sen mukaan nautintoa tulee pitkittää, koska se keskeyttää jatkuvan halun tuottavan prosessin. Halulla he tarkoittavat – eivät siis nautintoa vaan – itsenäistä, tuotantoprosessia ilman viittausta ulkopuoliseen toimijaan (esim puutteeseen tai nautintoon).⁹

Ian Buchanan mukaan kehon käsite osittain korvautuu Deleuze & Guattarilla elimettömän ruumiin käsitteellä. Itse asiassa molemmat ovat assemblaaseja, yhdelmiä, koosteita, joissa ei kummassakaan ole varsinaisia ”elimiä”. Keho ilman elimiä, elimetön ruumis (BwO) ei kuitenkaan korvaa kehon käsitettä vaan on enemmänkin seurausta kehon käsitteestä ja käytöstä Deleuzen & Guattarin ajattelussa. Vaikka elimetön ruumis onkin eräänlainen nollatason ruumiillisuus, ei se ole olemassa ”edeltä käsin” vaan rinnakkain ruumiin/kehon kanssa. Elimetön ruumis on jatkuvassa itsen luomisen prosessissa. Se on myöskin aina ”joku keho”, ei minun eikä sinun (a body). Nimetön. Elimetön ruumis on myös halu; se jonka kautta halutaan ja se jota halutaan. Kyseessä on ilmiö, joka kattaa psyykkisen, fysiologisen, biologisen, sosiaalisen ja jopa kosmisen. Tai jonkin näistä. Vaikka elimetön ruumis ei ole tila tai avaruus (saati paikka), on se kuitenkin *spatium*.¹⁰ Kuitenkin, voisiko sanoa tapansa mukaan, Deleuze ja Guattari kuitenkin paradoksaalisesti puhuvat elimettömästä ruumiista aineena, joka valtaa avaruutta/tilaa tietyllä asteella. Tämä aste (tai laajuus) riippuu tuotetuista intensiteeteistä. BwO:ta voi kutsuaikin intensiteettien matriisiksi. Intensiivinen aine on energiaa. BwO on siis halun immanenssin taso.¹¹

⁸ Esimerkki lähisukulaiseltani

⁹ Deleuze & Guattari 2004, 170-171

¹⁰ The topology of Deleuze's spatium Burchill, Louise: Philosophy Today; 2007. Burchillin mukaan spatium on jonkinlainen pinta, abstraktijatkumo, preindividuaali ja ei-empiirinen tietoisuuden läpäisevä taso.

¹¹ Deleuze & Guattari 2004, 170-171

Atte Oksanen yhdistää BwO:n käsitteen fenomenologiseen ja psykoanalyttiseen ajatteluun. Merleau-Pontyn lihan käsite ja Thomas Ogdenin rajaton aistiyhteys¹² tulevat elimetöntä ruumista lähelle. Oksanen kutsuu näitä ”pohjustavaksi nollatason ruumiillisuudeksi”.¹³ ”Liha (ransk. chair) kattaa esidiskursiivisena välitilana sekä ihmisen että maailman ruumiin”.¹⁴ Yhteneväisyyksistään huolimatta lihan käsite on sidottu visuaaliseen ja tietoisuuteen. Se ilmenee havaittuna mutta myös havaitsevana. Tosin Deleuze & Guattari edellä juuri mainitsi, että elimetön ruumis on myös halu, se jonka kautta halutaan ja se jota halutaan. Mutta missään nimessä elimetön ruumis ei ole tavoitettavissa havainnossa kuten liha. Elimetön ruumis jää abstraktimmaksi tasoksi.

Myös Thomas Ogdenin käsite rajaton aistiyhteys lähestyy elimetöntä ruumista.¹⁵ Se on hänen mukaansa kaikkein primitiivisin psykologisen organisaation taso. Se on esisymbolinen, ruumiillinen affektiavaruus, josta kaikki kokemukset minuudesta syntyvät. Se myöskin voi olla virtaava ja rytminen kuten elimetön ruumis ja mahdollistaa myös liiallisen vajoamisen, hajoamisen ja kasaan pusertumisen kauhun.

*This is how it should be done. Lodge yourself on a stratum, experiment with the opportunities it offers find an advantageous place on it, find potential movements of deterritorialization, possible lines of flight, experience them, produce flow conjunctions here and there, try out continua of intensities segment by segment, have a small plot of new land at all times. It is through a meticulous relation with the strata that one succeeds in freeing lines of flight, causing conjugated flows to pass and escape and bringing forth continuous intensities for a BwO.*¹⁶

Man Rayn maalaukset: Hands Free

Basket, white night. And the deserted beaches of a dreamer's eyes. The heart trembles.

Man Ray's drawings: always desire, not necessity. Not a wisp of down, not a cloud, but wings, teeth, claws.

¹² Autistic-contiguous position.

¹³ Oksanen 2006, 97-99.

¹⁴ Id.

¹⁵ Juha Siltala on kääntänyt tämän ”keskeytymättömäksi itseensä vajoamisen tasoksi”. Ks. Oksanen s. 97 n4.

¹⁶ Deleuze & Guattari 2004, 178.

There are as many marvels in a glass of wine as at the bottom of a sea. There are more marvels in an eager hand held out than in all that separates us from what we love. Let us not perfect or embellish what is opposed to us.

A mouth around which the earth turns.
Man Ray paints in order to be loved.
Paul Eluard, Donner à Voir, 1939

Man Ray: Macbeth. 1948.

Macbeth

”Elämä on kuin varjo häilyväinen, vain näyttelijä rukka, joka riehuin lavalla keikkuu aikansa ja häipyy; se kertomus on, hupsun tarinoima, täys ääntä, vimmaa - tarkoitusta vailla”¹⁷.

Man Rayn poimuttunut, laskostunut draama laskeutuu matemaattiseen vektorikuvioon täsmällisesti, segmentoiden draperiat, mutta odottamaton avautuva muoto, lipas, hauta tai Kaaban Musta Kivi rikkoo symmetrian jylhyiden. Avautuminen on kurkunpään kaanon tässä oopperassa, jossa toimitaan affektien materiavirrassa, juoksutuksissa ja virtauksissa. Tämä teos summaa omaa kehollista kokemustani, ja rihmastoja, joita olen avannut installaatiooni. Symmetria on rikottava, jotta koneelliset sommittumat pääsevät valloittamaan uusia mantereita. Maalauksen avautuva muoto toimii sotakoneena, joka viitoittaa uuden maan esiinmarssia. Vielä emme sitä kuitenkaan näe.

Macbeth vallanhimossaan murhatutti kilpailijansa ja yritti saada kuninkuuden julmalla tavalla haltuunsa. Minä menetin oman linnani ja valtakuntani, jota rakennettiin 13 vuotta. Se hulluus, jolla sen menetin on kuin Macbethin tarinasta. Man Ray maalaa sen sotilaallisen ryhdikkäästi, mutta armottomasti paljastaen hetken ennen romahdusta. Miten sen voisikaan peruuttaa? Mutta minä otan (joku ottaa, se/hän/hen) nämä draperiat, sotakoneen (Kaaban pyhä kivi?) ja matemaattiset vektorit, sillä ne ovat suuntia, suuntauksia ja suuttimia, joilla saadaan uusi manner esiin. Se nousee kuin meren pohjasta, jokin vajonnut mannerlaatta, mutta se on tulevaisuudesta kotoisin.

¹⁷ Shakespeare: Macbeth. Suomenos Paavo Cajander. 1944.

Le Cadavre Exquis: Ihana Raato

André Breton kirjoittaa miten ihana raato –metodi syntyi huumorin, nautinnollisuuden ja paikallisten oluiden säestämänä 1925 vanhassa talossa (joka jo tuhoutunut) Rue du Château –kadulla. Marcel Duchamp, Yves Tanguy, Jacques Prévert ja André Breton synnyttivät idean kollaboratiivisesta kuva- tai sanataideteoksesta, johon ei päde kuin yksi selkeä sääntö: tulee jatkaa pienistä aluista (hyvin pienistä jakeista, lähes pisteistä) eteenpäin täysin oman valinnan mukaan. Tällöin kokonaisuutta ei hallitse kukaan vaan olio, joka syntyy, on todella sekamuodostelma jäsenten osallisuudesta. Sinänsä lapsellinen peli, mutta lopputulokset hirviömäisiä. Metodina toimii siis peittäminen ja avaaminen, laskostus. Bretonin mukaan ihana raato –metodi tarjosi myös oivan keinon pitää kriittinen älyllisyys kaukana ja todella vapauttaa mielen metaforinen aktiviteetti.¹⁸

“The-exquisite-corpse-will-drink-new-wine.”¹⁹

Breton huomauttaa että kyseinen metodi (taiteellisen kollaboraation, mutta miksei taiteellisen tutkimuksen, ajattelun metodi myös?) sisältää jo määritelmässään antropomorfismia: se on figuurin kompositiota. Antropomorfismi saavuttaa kliimaksin ihanassa raadossa ja yhdistää kohdakkain sisäisen ja ulkoisen maailman. Tästä syystä ihana raato –kuvat asettuvat totaaliseen negatioon suhteessa fyysikaalisten, kehollisten ominaisuuksien imitaation (mimesis) kanssa.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUTTA

Ades, Dawn & Cox, Neil & Hopkins, David 1999. Marcel Duchamp. <https://astrofella.wordpress.com/2017/11/13/marcel-duchamp-dawn-ades-neil-cox-david-hopkins/>

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix 1987/2004. A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia. Transl. Brian Massumi. Athlone. London.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix 1991/1993. Mitä filosofia on? Gaudeamus. Tampere.

Myllylä, Heini 2012. Marcel Duchampin readymade, suuri pila vaiko suuri väärinkäsitys. Kulttuurilehti Mustekala. (13.4.2012)

Oksanen Atte 2006. Haavautuva minuus. Väkivallan barokki kontrolliyhteiskunnassa. Tampereen yliopiston paino. Tampere.

Waldenberg, Patrick 1965. Surrealism. Thames&Hudson: London.

¹⁸ Waldberg 1965, 95

¹⁹ Ensimmäinen ihana raato -runosäe oli tämä. Waldberg 1965, 94.

Ihmisen seuraaminen II

30 31

Kuva: Elina Heikkilä



Elina Heikkilä

Pitäisi kirjoittaa kunnioituksesta, tai kunnianosoituksesta. Kunnioituksesta jotakin toista tai jonkun toisen jättämää jälkeä – esimerkiksi taideteosta – kohtaan. Kuvataiteessa teoksen nimeäminen otsikolla Hommage à (Nimi) osoitetaan kunniaa toiselle taiteilijalle tai taideteokselle ja samalla oma teos liitetään osaksi tiettyä (taidehistoriallista) jatkumoa. Nimi antaa myös katsojalle tulkinnan välineitä.

Yhteisnäyttelymme teemaksi päätyneet sana kunnianosoitus herättää minussa ristiriitaisia ajatuksia. Sana pitää sisällään niin kohteensa sokeaa ihailua kuin hyvin arkistakin toisen arvostusta ja kunnioitusta. Toisaalta jonkinlaisessa ylevyydessään se johdattaa pohtimaan ihmisen raadollisuutta ja kaikkea sellaista, jolle on vaikea osoittaa kunniaa. Vaikuttaminen ja vaikutteiden saaminen on ihmisenä olemisessa ja kasvussa luonnollista, mutta usein ilmassa ovat ideaalit, ei niinkään se lihallinen todellisuus, jossa vaikuttaminen tapahtuu.

Tämän tekstin työnimenä oli alusta asti Ihmisen seuraaminen. Se syntyi siitä, että lapsuudessa ja nuoruudessa minua kehoitettiin seuraamaan Jeesusta, abstraktia – ja tietyn tulkinnan mukaan jumalallista eli virheetöntä – historian henkilöä. Jeesuksen seuraamisessa oli omat ongelmansa, kuten myös suhteessa erääseen ihmiseen, jota minun olisi kymmenen käskyn perusteella pitänyt kunnioittaa. Toisaalta minulla on kokemuksia myös aidosta lähimmäisen arvostuksesta, vaikka samalla kunnioituksen osoittaminen on vaikeaa, koska toinen(kin) on lihaa ja verta ja siten vajavainen. Joskus olisi helpompi kääntyä edesmenneiden puoleen, sillä heidän puutteensa eivät samalla tavalla tule näkyviin.

Tekstiä työstäessäni huomasin, että Juha Varto on kirjoittanut artikkelin otsikolla Ihmisen seuraaminen.¹ Hän käsittelee siinä kasvatuksen kysymyksiä. Huomion tehtyäni en muuttanut omaa otsikkoani, mutta lisäsin järjestysluvun II – osoittaakseni kunnioitusta.

Ihminen ei tiedä, missä on vuoden kuluttua siitä, kun tulee sopineeksi jotakin, esimerkiksi tulee varanneeksi galleriatilan ja siten näyttelyn ajankohdan. (Onneksi hän kenties jollain tavalla

¹ Varto, Juha 2007.

hahmottaa, mistä on tulossa – vai hahmottaako?) Tuli nimittäin korona. Ja me ostimme asunon. Se oli parin kuukauden sisällä vasta toinen, jota kävimme katsomassa – enemmänkin uteliaisuudesta kuin todellisesta halusta tai tarpeesta muuttaa. Mutta niin vain meillä oli uusi koti, joka tarvitsi suuren remontin (ja remonteilla on tapana paisua tai ne aliarvioidaan, kuten me ilmeisesti teimme). Sitten hankimme työmiehiä, aikataulutimme ja roudasimme. (Minulta meni selkä, tuli välilevyn pullistuma. Kyllä se tästä, vähitellen.) Kesä meni remontoimassa, eikä valmista ollut vielä syksylläkään. Jouduimme muuttamaan kaaoksen keskelle.

Kaiken toiminnan keskellä ajatus tulevasta näyttelystä kolkutti takaraivossa. Tori.fi oli ahkerassa käytössä, sieltä löytyi remonttiin liittyen yhtä ja toista. Vitriini ei suoranaisesti liittynyt remonttiin, mutta sellainenkin tuli ostettua, näyttely mielessäni – vitriiniin kun usein laitetaan esineitä, joita halutaan varjella ja siten kunnioittaa. Vitriinistä tuli ylimääräinen esine kantaan muutossa, mutta se rauhoitti mieltäni, vaikka en tiennytkään, tulenko hyödyntämään sitä.

Yhteisnäyttelyn teema syntyi jostakin jotenkin, siten kuin jotkut yhteiset teemat syntyvät: joku sanoo ääneen jotakin, johon toinen tarttuu ja jossain vaiheessa päätös on tehty, mutta kaiken alkuperä on jo hieman hämärtyneet. Muistan kuitenkin, että pohdin siinä vaiheessa kovasti vaikuttamista ja vaikutetuksi tulemistä – ihmisen seuraamista.

Olin juuri väitellyt² ja akateemiseen tutkimukseen kuuluvat lähdeviittaukset olivat tuoreena mielessäni. Tutkimustakin voi tarkastella jonkinlaisena kunnianosoituksena, jonka ilmenemismuoto on lähdeviittaukset. Tutkija tekee valintoja lähdeaineistonsa suhteen, eikä taiteen ja taidekasvatuksen tutkimus edes väitä olevansa neutraalia, tutkijan kokemuksesta irrallista. Täysin mitättömään lähteeseen ei ole syytä viitata. Neutraaleimmillaan lähde on silloin, kun tutkija osoittaa asiaosaamistaan ja taustoittaa tutkimuskohdettaan. Ja jos ajatus lähdeviittauksista kunnianosoituksena tuntuu kaukaa haetulta, joka tapauksessa tutkija tulee valinnoillaan liittäneeksi itsensä osaksi tiettyä tutkimustraditiota – kuten taiteilija tehdessään teoksia, joilla osoittaa kunnioitusta edeltäjilleen. (Vaikka teosta ei olisikaan kunnianosoitettu kenellekään tai millekään, se on joka tapauksessa osa jonkinlaista jatkumoa – kukaan ei työskentele umpiossa.) Tutkimuksessa jatkumo halutaan tuoda selkeämmin esiin, se on sisäänkirjoitettu tutkimuksen rakenteisiin – tutkimus ei olisi tutkimusta ilman kontekstia ja lähdeviittaus käytäntönä sitoo sen näkyvästi laajempaan asyayhteyteen.

² Heikkilä, Elina 2019.

Mutta kenelle kunniaa saa osoittaa? Kehen saa viitata? Tutkimusmatkallani huomasin, että tutkimuksessakin on suuntauksia ja toivottavia painotuksia: sellaisia erityisen toivottavia viitattavia, joilla saa uskottavuutta toisten silmissä – ja toisaalta sellaisia, jotka ovat piilossa, ei-toivottuja tai hyljeksittyjä.

Muutimme kaaoksen keskelle: oli suihku, yksi vesipiste, osa keittiötä, ei muita kaappeja. Muuttolaaatit täyttivät tilan ja ennen kuin niitä pääsi purkamaan, piti rakentaa säilytystilaa. Pala palalta kotimme järjestyi: saimme vaatehuoneen valmiiksi, kasasimme kaappeja ja kirjahyllyjä. Vieläkään ei ole valmista. Meillä on nyt vähän enemmän tilaa, mutta koska suunnitelmana on tehdä varastosta työhuone, sitä ei voi täyttää laatikoilla, jotka olivat aiemmin maanneet lappeessa – matalaan tilaan katon rajassa oli työnnetty yhtä sun toista, joka haluttiin pois silmistä ja mielestä. Nyt piti miettiä, mikä on säilyttämisen arvoista.

Aika pian muutto rupesi symboloimaan laajempaakin elämänmuutosta, minulle uutta alkua vaikean sairauden ja väitöksen jälkeen. Myös jo sovittu näyttely edusti uutta alkua, jonkinlaista koettelua siitä, kuka minä olen tekijänä – edellisestä intensiivisemmästä jaksosta maalaamisen parissa on kymmenisen vuotta aikaa. Harmitti, että en ehtinyt haudutella teosideoita, kokeilla, epäröidä – siis työskennellä rauhassa, kuten olin toivonut.

Minulla on arkistojen mieli. Vaikka myös kaaos on tuttua (en pidä siivoamisesta), minussa piilee mapittaja. Lappeeseen työnnettyjä laatikoita purkaessani löysin kansioita, joihin olin kerännyt aikajärjestyksessä vanhoja tiliotteita ja kuitteja. Selailin myös taiteen maisterin opinnäytetyöhön liittyviä kansioita (kansioiden selässä luki lopputyö, sillä nimellä opinnäytetyötä silloin kutsuttiin) sekä intensiivisen opetustyön (peruskoulu, lukio, työväenopisto) aikaisia aineistoja. Jotakin olin hävittänyt jokunen vuosi sitten, kun lape alkoi turvota. Paljon oli vielä jäljellä. Papereiden välistä tipahti lopputyönäyttelyn mainoslappunen. Havahduin: aluekatsaus³, sitä hän olin tekemässä nytkin! Taide ja elämä sulautuivat ja ymmärsin, että tästä langanpäädästä minun piti pitää kiinni.

Kun teosajatus pulpahti päähäni, tarkastelin arkistoja uudesta kulmasta. Löysin muistiinpanoista jälkiä omasta kipeydestäni. Kansio kansiolta vakuutuin, että olen näyttelyn teeman liepeillä: tämä kaikki on vaikuttanut minuun, tehnyt minusta sellaisen kuin olen. On asioita ja ihmisiä, jotka ovat tehneet minusta kipeän, mutta myös asioita ja ihmisiä, jotka ovat avanneet ovia ja ymmärrystä. Juuri tämä (opiskelu- ja työ)historiani on vaikuttanut siihen, missä olen nyt.

³ Heikkilä, Elina 1998

Löysin lopputyöhön liittyvistä kansioista useamman artikkelin, jotka oli kirjoittanut Carolyn Christov-Bakargiev, se samainen kuraattori, joka kuratoi väitöskirjani lähdeaineistona käyttämäni Documentan Kasselissa vuonna 2012. Hämmästyin, sillä en lainannut häntä lopputyönsäni. Joku oli kuitenkin saanut minut lukemaan, kopioimaan ja säilyttämään artikkelit. Eteeni ilmestyi muitakin väitöksessä esiin tulleita nimiä: ajattelijoita ja taiteilijoita. Selaillessani arkistoa minua rupesi kiehtomaan myös esiin nousevan tarinan fragmentaarisuus: kun luin merkinnän sieltä ja toisen täältä, näkyviin ei tullut yhtenäistä tarinaa vaan palasia, jonkun isomman osia, jotka kuitenkin palauttivat mieleeni muistoja. Pohdin sitä ihmistä, joka olin silloin ja sitä, joka nyt luki näitä fragmentteja. Minulla heräsi halu tarjota vastaava kokemus näyttelyssä kävijälle: kävijän kannalta satunnaisen henkilön historian palasia, jotenkin kaoottisesti ja fragmentaarisesti, kuten elämä tapahtuu.⁴

Minun elämäni on minun elämäni – juuri sellainen, jonka voi saada kasvamalla tietynlaisessa perheessä tietynlaisten vanhempien lapsena, tietynlaisten sisarusten kanssa, tietyssä koululuokassa, yhteiskunnassa ja maailman kolkassa. Kuinka kuvailisin jotakin sellaista, joka kuuluu vain minun historiaani? Kuinka kuvailisin ihmisyyttä, joka on yksittäistä ja ainutlaatuista ilman, että tekisin yleistyksiä? (Ajatus yksittäisyydestä nousi minulle tärkeäksi jatko-opintojen aikana.) Kuinka kuvailisin jotakin sellaista, joka on hyvin yksityistä, mutta jonka haluaa jakaa, koska kokemus on itselle tärkeä? Kuinka kuvailla kokemuksia, joista jää jälki – sellainen jälki, että se määrittää elämää vielä aikuisenakin? Kuinka kertoa, että sinun kuvitelmasi minun elämästäni on aina vain sinun, jotakin, jolta elämäni saattaa näyttää, mutta jota se ei kuitenkaan ole? Kuinka kuvata, että tapahtunut on peruuttamatonta, kohtalo, joka ei ole ollut valittavissa, se vain on ollut – kohtaloni?

Olen koko ikäni oppinut vähättelemään. Olen oppinut vähättelemään erityisesti itseäni mutta myös muita. Olen oppinut sanomaan itselleni yhä uudelleen ja uudelleen, että entä sitten? Jokin tekee kipeää, jokin kalvaa, mutta entä sitten? Katso lähimmäistä, häntäkin varmasti kalvaa. Katso Afrikan nälkää näkevä. Älä ole itsekäs, sinullahan on kaikki (ulkoisesti) hyvin. Ja jos joku lähimmäinen valittaa, olen oppinut ajattelemaan, että entä sitten: mieti tuota toista, hänellä on

⁴Tämän oivalluksen jälkeen mieleeni nousi Kasselin Documentassa 2012 näkemäni, piirtäjänä ja maalarina tunnetun Ida Appelbroogin (s. 1929) installaatio, jossa taiteilija asetti esille omista arkistoistaan kaivamaansa henkilökohtaista historiaa, ja painatti kopioita merkinnöistään ja kirjeenvaihdostaan pitkän historiansa ajalta: monistamisen seurauksena esimerkiksi kopio henkilökohtaisesta kirjeestä – jonka katsoja sai ottaa mukaansa – levisi laajalle.

varmasti asiat vielä huonommin.

Olen oppinut, että minulla ei ole mitään merkitystä, minun taidoillani, minun ajatuksillani, minun haluillani ei ole mitään merkitystä. Ei mitään, ei yhtään mitään. Elämäni on korkeammassa kädessä ja merkitykset on annettu ylhäältä, minun ei tule kysyä eikä kyseenalaistaa. Tämän seurauksena olen käpertynyt, jähmettynyt ja kohmettunut – ja mennyt sinne minne muut vievät, koska minun tahtoni ei ole minun käsissäni.

On jollain tavalla hämmentävää, että tästä huolimatta minussa jokin on elänyt, kysynyt ja kyseenalaistanut. En edelleenkään tiedä, mistä se on noussut, miksi se on odottanut ja lopulta itänyt. Ehkä olin liian utelias, ehkä ymmärsin (mutta miten ihmeessä) kysyä oikeita kysymyksiä, ehkä kohtalo oli minulle suojea ja satuin sellaisten näkymien ääreen, jotka herättivät ensin aavistamaan ja sitten ymmärtämään, että oli mahdollista elää myös toisenlaisissa todellisuuksissa. (Siellä minun todellisuudessani annettiin ymmärtää, että ne toiset siellä toisenlaisissa vasta onnettomia ovatkin.)

On aika räjäyttävä tunne, sitten kun maailma on jo vähän avautunut, sitten kun on jo vähän (fyysistä tai henkistä) etäisyyttä kipua aiheuttavaan, sitten kun alkaa jo vähän ymmärtää moninaisuuden mahdollisuutta, vaikka se vähän pelottaakin, niin kun siihen rakoon osuu joku ajattelija, joka antaa sanoja, joka antaa sellaisia sanoja, jotka auttavat ymmärtämään tapahtunutta, joka kuvailee juuri sen, jolle itse ei löydä sanoja ja kuitenkin tunnistaa itsensä siitä kuvailusta, se on hieno kokemus. Kun huomaa, että ei olekaan ihan yksin niiden ajatusten kanssa, kun huomaa, että on muitakin, jos ei saman niin jollain tavalla samankaltaisen kokemuksen kokeneita – niin samankaltaisen, että he ovat löytäneet sanoja, sellaisia, joista tunnistan myös itseni. Siinä hetkessä tapahtuu aika paljon kaikkea liikuttavaa. On hirmuisen vaikea kuvata sitä hämmentävää tajunnan avaruudellista laajenemista, joka syntyy, kun asiat ja ajatukset osuvat, suorastaan törmäävät minuun.

Sellaisten hetkien vakuuttavuudesta huolimatta mieleeni nousee epäily siitä, osuuko joku minuun siksi, että se on niin samankaltainen kuin kokemani vallan väärinkäyttö: entä jos tämä onkin valeasuun pukeutunutta yritystä hallita minua, vain hiukan toista kautta? Ehkä vain vaihdoin jumalani toiseen? Entä jos vain kuvittelen ymmärtäväni jotain toisin? Miten erottaa hyvä ja huono vaikutus?

Mutta ei kai voi olla huono asia, jos kokee vapautuvansa, jos uskaltaa ajatella ja toimia pelkäämättä tai ainakin melkein pelkäämättä – tai paremminkin, jos uskaltaa ottaa riskejä pelosta huolimatta. Uskaltaa ottaa riskejä, koska ei enää usko, että maailma loppuu epäonnistumiseen tai oman epävarmuuden paljastumiseen. Ei voi olla huono asia, jos uusi ymmärrys sallii virheet ja vie moninaisuuden äärelle. Ei voi olla huono asia, jos oppii näkemään asioiden toisen puolen, oppii ajattelemaan toisin, kyseenalaistamaan omia totuuksiaan ja sen seurauksena ymmärtämään itseään ja paikkaansa elämässä – toisin, mutta omasta mielestään hyväksyvämmiin, niin, että kaiken värittänyt ahdistus liudentuu.

Nuoruutta ihaillaan, mutta minulla ei ole nuoruutta, jota ihailla. Sen sijaan minulla on keski-ikä ja kokemuksen tuoma ymmärrys siitä, että vajavaisiakin ihmisiä kannattaa seurata. Minulla on ajan myötä syntynyt ymmärrys siitä, että elämä on sekava vyyhti, jossa kaikenlaiset asiat ovat kietoutuneita toisiinsa, jossa yhtä ei voi erottaa toisesta. Selitykset ja tarinat saavat jokaisessa kerronnassa hieman eri painotuksen, ja silti kokemus on niin tosi kuin elämä voi olla. Olen helpottunut siitä, että maailmani ei ole enää mustavalkoinen, kahtia jakautunut meihin ja heihin. Minä olen, sinä olet, mutta ei ole mitään yhteistä ymmärrystä tai yhteistä totuutta, jonka voisi olettaa. Minulle vapautta on se, että ei ole mitään yleistä, ei yleistyksiä. On vain oma totuus, oma ymmärrys – ja toisaalta halu yrittää ymmärtää toista, sinua. Vaikka olen syntynyt 60-luvulla, minun totuuteni ei ala lauseilla: me 60-luvulla syntyneet. Minun totuuteni ei myöskään paljastu 80-luvulla nuoruuttaan eläneiden muisteloista, sellaisista populaarikulttuurin oletuksina jakamista sukupolvikokemuksista.

Etsin hyvin pitkään tapaa tehdä ”oikein”, kirjoittaa ”oikein”. Koska en kokenut kuuluvani ”meihin”, ajattelin, että minusta tulee hyvä opettaja tai taiteilija tai mitä ikinä halusinkaan, kunhan vain ensin ymmärtäisin, mistä on kyse. Kuvittelin, että jonkinlainen absoluutti lymyää asian jos toisenkin takana, minun pitää vain löytää ja omaksua nämä yleispätevät lainalaisuudet. Nyt ajattelen, että – erityisesti taiteessa, mutta ylipäänsä ihmisen elämässä – ei ole kyse oikeasta tai väärästä tavasta tehdä, vaan enemmänkin mahdollisesta ja mahdottomasta. Vaikka yksittäisyys on noussut minulle tärkeäksi, ihmistä ei ole ilman toista. Minun ajatukseni ovat omiani ja samalla muiden – kaikki ne sotkuisetkin vyyhdit, joiden seasta voi kenties tunnistaa jonkun puhetta. Jotkut äänet ovat vahvempia, toisia tuskin tunnistaa. Tätäkään ymmärrystä ei olisi syntynyt, jos en olisi uskaltanut seurata ihmistä.

Ihmisen seuraamisessa on kyse myös kasvatuksesta, ihmisen kasvusta. Varto kirjoittaa alussa mainitussa artikkelissa yhden ihmisen kasvatuksesta – ei kaikkien, ei massojen, vaikka tämä modernin ajan ajattelutapa onkin ensisijainen kasvatuksessa: tiedon ja käsitteellisen ajattelun opettamisella ihmisestä kasvatetaan hyödyllistä ja yhteiskuntakelpoista. Vaikka tätäkin kasvatustapaa tarvitaan, Varto nostaa esimodernin ajan moninaisten kasvatuskäsitysten joukosta esiin ajatuksen yhden ihmisen kasvamisesta toista seuraamalla: toinen ihminen on toiselle elämisen malli, rajallisenakin. Tästä on sekä hyviä että huonoja käytännön esimerkkejä. Ristiriidasta huolimatta ajatus yksittäisen ihmisen kasvattamisesta kerrallaan on Varton mielestä tärkeä. Vaikka kasvatustiede tutkii joukkoja ja etsii yleistä, moni meistä tunnistaa vaikuttavia hetkiä omasta historiastaan: tilanteita, joissa ei ole juuri mitään yleistä tai helposti jaettavaa, mutta joista jää vahva kokemus muutoksesta, jonkinlaisesta antautumisesta vieralle, jota ei heti ymmärrä. Varto kirjoittaa, että näissä hetkissä kasvatettava oppii itsestään, koska hän joutuu luottamaan kokemukseensa sen sijaan, että saisi varmuuden itsensä ulkopuolisten käsitteiden tai tiedon kautta. Hetkisyys on tärkeä, ”koska jokainen hetki elämistä on ratkaiseva hetki”. Varto kuvaillee, kuinka monelle tulevaisuuden pitkälle kantavat tärkeät oivallukset ovat hetkiä, tapahtumia, kokemuksia, sanoja osana arjen tapahtumista, ei niinkään vanhempien tai koulun tavoitteita. Varton mukaan seuraaja ja seurattava ovat kiinteästi sidoksissa toisiinsa, eivät objekti ja subjekti. Hän viittaa Platoniin kuvatessaan, kuinka tietämisen ja jonkin (osaamisen) saavuttamisen korvaa rakastaminen – jonkinlainen outo riippuvuus, ”jolla kasvatettava ja kasvattaja ovat sidoksissa toisiinsa”. Varto nostaa esiin kunnian, kiintymyksen ja luottamuksen.

Lainasin väitöksessäni taiteilija Ethel Adnan ajatuksia rakkaudesta. Hän kirjoittaa ihmisistä, jotka eivät riskeeraa rakkauden takia. He ovat peloissaan ja tyytyvät keskinkertaisuuteen. Tämä on ymmärrettävää, koska rakkaus kaikissa muodoissaan on kaikkein tärkeintä, jonka haluamme kohdata, mutta samalla kaikkein vaarallisinta, kaikkein huonoimmin ennustettavaa ja se voi tehdä hulluksi. Mutta Adnan kirjoittaa, että se on myös ainoa pelastus, jonka hän tietää.⁵

Myös kasvatustieteilijä Juho Hollo, jolta lainasin väitökseeni ajatuksia kasvatuksesta, kirjoittaa viime vuosisadan alussa suvaitsevaisuudesta ja rakkaudesta. Hän kuvaa, kuinka jokainen kasvatustapahtuma on omanlaisensa, eikä yleispätevää ohjetta käytännön varalle ole. Sykähdyttävien esimerkki voi olla samalla varoittava. ”Omassa kauneudessaan ja täydellisyydessään eläen se

lausuu meille: noli me tangere. Toisin sanoen: se kieltää jäljittelemästä. Mutta samalla se yllyttää seuraamaan, tekemään samoin, mutta tekemään omalla tavalla, oman elämänliikunnan varas-
sa.”⁶

LÄHTEET:

Varto, Juha 2007. Ihmisen seuraaminen. Verkkojulkaisu Synnyt/Origins 4/2007. http://arted.uiah.fi/synnyt/4_2007/varto.pdf (haettu 23.10.2020)

Heikkilä, Elina 2019. Ehkä taide ehkä kasvatus. Kasvatus ja vallan mahdollisuus nykyaikaisen taiteen toimintatapojen valossa. Aalto-yliopiston julkaisusarja DOCTORAL DISSERTATIONS 67/2019. Espoo: Aalto ARTS Books.

Heikkilä, Elina 1998. Aluekatsaus – kirjoituksia minun todellisuuteni ja taiteen todellisuuden kohtaamisista. Taiteen maisterin opinnäytetyö, julkaisematon. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Adnan, Ethel 2012. The Cost for Love We Are Not Willing To Pay. Teoksessa Book of Books. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 94–96.

Hollo, Juho 1939. Kasvatuksen teoria. Porvoo: WSOY, s. 132.

⁶ Hollo, Juho 1939, s. 132. Löysin Hollon lainauksen sattumoisin, olin laittanut sen talteen väitöskirjaa tehdessäni ja se pongahti esiin tätä artikkelia valmistellessani. Huomaan kuitenkin, että esiin puskee ristiriita: noli me tangere sanontana liitetään Jeesuksen ylösnousemukseen, enkä ole varma, haluanko sekoittaa loppukaneettiin Jeesusta. Toisaalta kirjoitin sekavista vyyhteistä, joten menköön.

Parergon

Näyttely galleria Koppelo, Kauppakatu 14, 33210 Tampere
Aika: 6.11. – 29.11.2020

Olemme neljä tamperelaista Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulusta valmistunutta Taiteen tohtoria. Ryhmämme jäsenet ovat Elina Heikkilä, Jouni Sarpola, Pirjo Seddiki ja Mikko Snellman. Ryhmän nimi ”Laavalamput” viittaa yhteiseen lukupiiriimme, jossa tuimme toisiamme opinnoissa eteenpäin.

Valmistuttuamme haluamme jatkaa kollektiivista toimintaamme, ja näin ollen näyttelymme galleria Koppelossa avautuu 6.11.2020. Näyttelyn yhteyteen olemme teosten lisäksi laatineet julkaisun, jossa kehystämme näyttelyn teemaa.

Lähtökohtana näyttelylle oli (kunnian)osoitus taiteilijoille ja ajattelijoille. Vähitellen huomasimme kiinnostavamme huomiota enemmän taustalla ja sivussa oleviin asioihin taiteilijoiden ja ajattelijoiden sijaan. Antiikin kreikassa sana Ergon tarkoittaa teosta, työtä ja toimintaa. Parergon puolestaan merkitsee sen sivussa, reunassa ja lisäyksenä olevaa. Parergon on rajapinta, samanaikaisesti teoksen sisä- ja ulkopuolella.

Näyttelyssä on esillä maalauksia, kollaaseja, veistoksia ja installaatioita.

Elina Heikkilä
Miko Snellman
Jouni Sarpola
Pirjo Seddiki

GALLERIA KOPPELO
11 / 2020