

Kriittinen korkeakoulu
– sivistyksen vapaita taitoja

KATSAUS

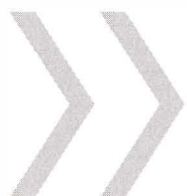
2 | 2008



Kuvataidenumero

KATSAUS

2 2008



2

Lauri Rauhalan filosofian "luennasta" sen ymmärtämiseen | Lauri Rauhala

TAITEILIJAESITTELYT

12

KANTO VIRPI Taiteilijan tehtävä

17

THOMAS NYQVIST Totuusarvoja

25

HELEN MILTON Maalaamalla muistamista?

26

GABRIELLA IKÄHEIMO Ajan kuluttama rakkaus

27

ELINA AHO Sisäisen maailman kartoitusta

28

JOHANNA ROPE Sarja omakuvia

29

SANNA SARVA Taiteellisen työn taustoja

ARTIKKELIT

32

Kysymyksiä kuvataiteen tohtorin tutkinnosta | Hermanni Yli-Tepsa

38

Paneelikeskustelu: Kuvataiteilijan muuttuva työnkuva

45

Näyttelykierroksella | Hermanni Yli-Tepsa

KIRJA-ARVOSTELUT

46

Imagismi | Esa Mäkijärvi

48

Kulttuurieliittiä pilkkomassa – Thomas bernhard: *Hakkuu* | Esa Mäkijärvi

49

Riippuvuutta aiheuttavaa runoutta – Lassi Hyvärinen: *Riippuvat puutarhat*
| Esa Mäkijärvi

50

Vaihtoehtoyhteiskunnan vastaisku – Jarkko Martikainen: *9 Teesiä*
| Esa Mäkijärvi

51

Whitmania sieltä täältä – Walt Whitman: *Valitut runot* | Esa Mäkijärvi

52

Kriittisen kuulumisia

KATSAUS

Julkaisija

Kriittinen korkeakoulu ry
Albertinkatu 27 a B 12
00180 Helsinki
puh. (09) 684 0010
www.kriittinenkorkeakoulu.fi
info@kriittinenkorkeakoulu.fi

Vastaava päätoimittaja

Eero Ojanen |
eero.ojanen@kriittinenkorkeakoulu.fi

Toimitussihteeri

Hermanni Yli-Tepsa |
hermanni.ylitepsa@gmail.com

Kuvataidenumeron toimitussihteeri

Heli Heikkinen.

Lehden ulkoasu

Pauliina Leikas | pauliina.leikas@uta.fi

Kansi

Etukansi: Virpi Kanto: *Itäisellä portilla – Vid den
östra porten*, 2007 (Kuvaaja: Jussi Tiainen)
Takakansi: Gabriella Ikäheimo:
Prahan talvi – Pragvinter I, 2008

ISSN 1795-2131

Tilaushinta

20 euroa/vuosi (neljä numeroa)
irtonumero 6 euroa

Tilaukset, jäsenyys ja osoitteenmuutokset

puh. (09) 684 0010
info@kriittinenkorkeakoulu.fi

Katsaus on kulttuurilehti, joka käsittelee Kriittisen
korkeakoulun toimintakenttään liittyviä aihepiirejä.
Lehti lähetetään jäsenenä yhdistyksen jäsenille.

Pääkirjoitus | 40 vuotta

Neljäkymmentä on erityisesti ajanlaskuun liitettyä mielenkiintoinen luku. Monissa yhteyksissä tietynlaiset asiat kestävät juuri 40 vuotta, tai myös 40 päivää. Raamatussa tämä luku tulee vastaan eri yhteyksissä, ja kenties sieltä se on levinnyt myös oikeudellisen ajattelun piiriin. Neljäkymmentä vuotta on jonkin kokonaisen ajanjakson pituus, koettelemukset tai kriisi kestävät näin kauan ja sitten ne ovat ohi. Ja kun jokin asia tai järjestely oli voimassa 40 vuotta, siitä tuli lopullisesti pysyvä, "ikäikäinen".

Euroopassa on vuoden 1968 perintöä ja tapahtumia muistettu nyt ehkä enemmän kuin aiemmin, ja asioista keskustellaan eri tavoin. Jonkinlaista kokonaisarviota kaivataan, jokin kierros on kuljettu umpeen myös noiden "hullun vuoden" tapahtumien suhteen. Ne ovat jossain mielessä ajankohtaisia, toisaalta peruuttamattoman kaukana.

Ulkoiset levottomuudet tai yksittäiset tempaukset saavat tällaisissa yhteyksissä usein liikaa huomiota osakseen. Vuoden 1968 osalla korostetaan usein Ranskan opiskelijakapinaa, tai Suomessa Vanhan ylioppilastalon valtausta. Jälkimmäinen tuki edusti jossain mielessä hyvin aikansa henkeä, mutta

silti se on yksittäisenä asiana saanut suhteettomasti huomiota osakseen.

Kriittinen korkeakoulu perustettiin toukokuussa 1968. Tämä meidän yhdistyksemme ja toimintamme on ollut noiden aikojen kestävä perintöä. Tarve saada yhteiskuntaan uudenlaista keskustelua, tarve pohtia koko ihmiskunnan polttavia ongelmia, tarve luoda uusia, joustavia muotoja luovalle toiminnalle ja sen erilaisten muotojen kohtaamiselle olivat olemassa silloin eivätkä ne ole mihinkään poistuneet.

Monet 1960-luvulla nousseet uudet asiat tai ajatukset ovat muuttuneet osaksi jokapäiväistä, itsestäänselvääkin todellisuutta. Myös Kriittinen korkeakoulu on vuosien varrella ollut mukana luomassa tai edistämässä sellaisia keskusteluja ja toimintoja, jotka ovat levittäytyneet ja ehkä vakiintuneetkin koko yhteiskuntaan. Ympäristötietoisuus on yksi esimerkki tällaisesta.

Kriittinen korkeakoulu on osoittanut, että ajatuksia herättävän toiminnan ei tarvitse olla ulkoisesti suurta tai muodoltaan räiskyvää. Tätä kulttuurin hiljaista työtä tarvitaan ja se tulee jatkumaan.

EERO OJANEN

» Kriittisen kritiikkiryhmä esittäytyy

Kritiikkiryhmä kokoaa yhteen kuvataidetta antaumuksella harrastavia erilaisia ihmisiä. Opiskelun päätarkoituksena on johdattaa tekijää lähemmäksi sitä, mitä hän kuvia tekemällä tavoittelee: oppia sanomaan asian, tekemään sitä, mikä pyrkii ulos luonnostaan.

Kokoonnumme kolmen viikon välein käsittelemään annettuja tehtäviä. Osa niistä on selkeästi muotoiltuja havaintoon perustuvia harjoituksia ja toinen osa väljiä aiheita, joita voi tulkita vapaasti ja toteuttaa parhaaksi katsomallaan menetelmällä. Aiheet antavat mahdollisuuden tarkastella keskeisiä ihmiselämän kysymyksiä jokaiselle ominaisella tavalla ja etsiä vastauksia paitsi omasta mielen

avaruudesta myös ulkomaailmasta sekä taidehistorian aarteita.

Työmuoto on osoittautunut todella antoisaksi: ohjaajana saan joka kerran hämmästyä sekä luovia ja syvällisiä tulkintoja että oivallisia toteutustapoja. Rajattomien mahdollisuuksien maailmassa nämä ihmiset pyrkivät karsimaan pois itselleen epäolennaisen. Tämä taito on vaikea, ja uskon, että se yleisestikin ottaen voi syntyä vain vuorovaikutuksessa toisten kanssa. Ainakin tässä ryhmässä yhteisten keskustelujen tärkeät hedelmät ovat olleet erilaisia tuntemattomia, mutta selvästi erottuvia lajikkeita. Oman persoonan lujittumiseksi tarvitsemme toisten hyväksymistä ja tunnistamista. Aito

katseleminen ja kuunteleminen tuntuu nykyään olevan aika harvinaista. On ollut hienoa nähdä miten syvästi jokaisen ryhmäläisen teokset ja ajattelu toisia kiinnostavat.

Jokaisella ryhmän jäsenellä on intohimoinen suhde kuvantekoon, se on iso osa elämää. Lisäksi joskus vuosikymmeniä kestänyt kiinnostus taiteeseen ja kulttuuriin yleensä on kerrostunut mahtavaksi henkiseksi varannoksi. Tekijät edustavat eri ammatteja: muussa elämässä saatu kokemus heijastuu töihin ja tekee niistä erityisen ainutkertaisia.

Keskiaukeamalla tekijät esittäytyvät.

Heli Heikkinen, kritiikkiryhmän vetäjä

» Lauri Rauhalan filosofian "luennasta" sen ymmärtämiseen

LAURI RAUHALA

Tietokirjojen esittelystä ja arvioinnista

Hermann Yli-Tepsa kertoo (*Katsaus* 2/2007) minun julkaisujeni "luennastaan" ja niiden hänessä herättämistä kokemuksista. Hän mainitsee nimeltä kolme kirjaani, mutta tarkastelee oikeastaan vain yhtä: *Ihmiskäsitys ihmistyössä* (uusintapainos Yliopistopaino 2005, alkuperäisteos Gaudeamus 1982). "Luennassaan" hän sanoo etsineensä lähinnä perusteita Lauri Rauhalan tutkijatyön "eräille johtomotiiveille" ja "omalaatuiselle ihmiskäsityksen analyysille". Varsinaista kirjaesittelyä ja tekijän ajattelun kriittistä arviointia hän ei sano tavoittelevansa.

Alussa Yli-Tepsa sanoo kohteliaasti, että Lauri Rauhalalla on vahva rooli suomalaisessa keskustelussa, joka koskee ihmistieteitä. Samalla hän toteaa valitellen, että "hänen teoksiaan ei ole mainittu missään muualla kuin Yliopistopainon mainosesitteissä. Mitään kommentteja ei ole löytynyt edes internetissä". Nämä toteamukset ovat minunkin havaintoni mukaan lähes osuvia. Tosin ensipainoksista oli aikoinaan joitakin esittelyitä ja arviointeja, mutta niiden tällöin saama vähäinen huomio lienee ymmärrettävissä siltä pohjalta, että analyysieni ajatukset olivat liian uusia soveltuakseen silloin vallinneeseen tiedeilmastoon. Poikkeuksen tekivät lukuisat nuoret uskaliaat väittelijät eri tiedekunnissa, jotka lähtivät ajatusteni pohjalta empiiriseen tutkimukseensa ja onnistuivat erinomaisesti. Heidän kauttaan analyysieni julkituloa ja sovellusta on sentään jonkin verran tapahtunut. Uusintapainoksista ja aivan uusimmista artikkeleistani on melko täydellisesti vaiettu. Kun tarkastelee nykyisiä ihmisen filosofiasta ja ihmistieteistä käytyjä keskusteluja, näyttävät ajatukseni varsin ajankohtaisilta.

Olisi voinut olettaa, että Yli-Tepsan esittämät huomiot filosofisten analyysieni syrjinnästä olisivat johtaneet hänet innolla niitä esittelemään eikä vain etsimään spekulatiivisesti tutkimustyöni motiiveja ja kumma-telemaan ihmiskäsitystäni. Tietokirjojen esittelyn ja varsinkin niiden arvioinnin väistely yleisemminkin on toisaalta ymmärrettävissä, sillä se on vakavasti otettuna todella vaativa ja työläs tehtävä. Juuri siksi kiireiset yliopistotutkijat, joilla olisi – omalle alalleen osuvasta julkaisusta – tarpeellista asiantuntemusta, eivät yleensä kovin halukkaasti tähän työhön tarjoutu. Esittely voi kuitenkin onnistua kokeneelta toimittajaltakin ilman syvällistä asiantuntemusta, jos hän tyytyy kertomaan lukijalleen ensisijaisesti sen, mitä kirjassa on ja mitä siinä tavoitellaan. Sehän on potentiaalisen lukijan ja kirjan ostajan mielenkiinnon herättämiseksi usein riittävä. Kärkevästä arvosteluista ja rohkeista tulkinnoista viisas esittelijä rajoituksensa tuntien pidättäytyy.

Filosofisluonteisen tietokirjan tekijän toivomus olisi, että hänen teoksensa esittelyyn ja erityisesti sen arviointiin ryhdyttäisiin hänen filosofisten lähtökoh- tiensa (tapauksessani eksistentiaalisen fenomenologi- an perusnäkemysten, analyysitapojen ja tavoitteiden) tuntemisen pohjalta. Kutsun filosofista ihmiskäsityk- sen analyysiani ihmisen ymmärtämisen ja ihmistut- kimuksen perusteitten analyysiksi (foundation re- search). Kehittelen näistä perusteista lähtien myös ihmis- ja kulttuuritieteille relevanttia tieteenfiloso- fiaa, joka liittyy hermeneuttisen tieteenfilosofian pit- kään perinteeseen (tämä käsite saa lisävalaisua jat- kossa). Tieteenfilosofiassa empiirinen tiede ongelmie- nen on filosofisen analyysin kohteena. Vaikuttaa sil- tä, että Yli-Tepsa ei näe tätä loogisesti jyrkkärajaista eroa, vaan sotkee tutkittavan ja tutkivan systeemin keskenään.

Kritiikkiä saa ja pitää tällöin kohdistaa siihen, miten johdonmukaisesti ja selkeästi kirjoittaja pysyy omak- sumassaan linjassa sotkematta siihen toisia tieteenfi- losofioita tai niiden yksittäisiä käsitteitä, missä määrin asetetut tavoitteet toteutuvat, tuoko analyysi jotakin merkittävällä tavalla uutta sen reaalisen (empiiris- tieteellisen) problematiikan tutkimiseksi, jota ollaan selvittämässä, miten esille tuodut uudet oivallukset liittyvät ongelmakentän aikaisempaan (empiiriseen ja filosofiseen) tutkimustraditioon ja miten suoritettu analyysi voi rakentavalla tavalla palvella ihmisen ja kulttuuristen kokonaisuuksien ymmärtämistä. Ei ole järkevää yrittää arvostella aivan erilaisista tieteen- filosofioista otettujen mallien ja käsitteitten avulla toi- sentyyppistä tieteenfilosofiaa (esimerkiksi positivistisella hermeneuttista; tämä tyyppijaottelu on myös G.H. von Wrightilla).

Vaatus, että tieteenfilosofiatyypit on pidettävä analyysien suorittamisessa selvästi erillään, ei sisäl- lä oletusta, että yksi tyyppi (esimerkiksi minun sovel- tamani) olisi kaikissa yhteyksissä paras, ainoa oikea ja tarpeellinen. On vain tiedostettava niiden loogi- nen yhteensopimattomuus ja torjuttava keskinäiset

teoreettiset ristisiitokset. Tärkeätä erillään pitämisessä on, että nähtäisiin miten juuri tämä tieteenfilosofia palvelee niitä reaalitieteitä, joille se apunsa suuntaa. Näitä "valmiita" tieteenfilosofioita voidaan kilpailut- ta kysyen: Kumpi (tai mikä) on toimivin jonkin tietyn empiirisen tutkimusalan kohdalla? Erityyppisten ana- lyysien tulokset voidaan myös tarvittaessa koota yhteen kyseessä olevan empiirisen problematiikan tieteenfi- losofisena kokonaisselvityksenä, mutta ei koettaa yh- tenäistää niitä esimerkiksi siten, että yksi kokonaan hävitettäisiin koettamalla palauttaa se toiseksi.

Kummastusta herättää se, että tietokirjojen arvioi- jiksi tarjoutuvat yllättävän usein henkilöt, joilla ei näytä olevan riittäviä edellytyksiä ottamaansa tehtä- vään. Monesti syntyy vaikutelma, että esittely-yritys tarjoaa sen kirjoittajalle vain sopivan tilaisuuden it- setehostukseen. Toiveena silloin lienee, että kvasi- varmuus, räväkkyä tyyli ja rohkeasti teilaava arvostelu varmasti huomataan. Lehtien toimituksissa ei aina ole pätevyyttä ratkaista, milloin on kyseessä asiantuntija ja milloin amatööri. Seuraukset voivat olla monitahois- sia. Kirjoittajan ehkä vuosien työ voi mennä ainakin osaksi hukkaan. Me kirjantekijät koemme joutuneem- me ymmärtämättömyyden, joskus myös suoranaisen ilkeämielisen vääristelyn uhreiksi. Esittelyissä kuka tahansa voi sanoa meidän julkaisuistamme mitä ta- hansa. Vaikka kirjan tekijä koettaa jälkikäteen sa- malla forumilla oikoa arvostelijan virheitä, se ei enää auta paljoakaan. Vahinko on jo tapahtunut ja aiheute- tut vääristymät jatkavat omaa elämäänsä. Kustanta- ja saattaa pettyä myyntiodotuksissaan ja kirjoittajalla on sen johdosta vaikea saada uusia töitään julkaistuk- si. Tapahtuneella voi olla myös laajakantoisia kult- tuurisia vaikutuksia. Kirjan kenties sisältämä ja tut- kimuksen kehityksen kannalta merkittävä uusi idea tai tieteellinen löydös voi jäädä pitkäksi aikaa vaille huomiota ja niiden tarjoamat sovellusmahdollisuudet koettelematta.

Yli-Tepsa edustaa valitettavasti kohdallani tehtä- vänsä huonosti perehtynyttä esittelijätyyppiä. Minun

on vaikea tunnistaa hänen tulkinnoistaan omaa ajatteluaani. Mikään ei siinä oikein tunnu asettuvan kohdalleen. Esityksessä on kyllä tuttuja sanoja ja pitempiäkin sinänsä oikeita sitaatteja, mutta niissä yhteyksissä, joissa ne esiintyvät ja tavoissa, joilla Yli-Tepsa niitä käyttää, ne kadottavat usein kokonaan minun antamani alkuperäiset merkityksensä. Monesti merkitys kääntyy täysin päinvastaiseksi. Varmaa ainakin on, että lukija ei voi saada siitä mitään muuta kuin pelkän väärinkäsityksen minun filosofiastani ja sen tavoitteista. Yli-Tepsalta puuttuu ymmärtämys siitä, mitä eksistentiaalinen fenomenologia on ja miten se toimii hermeneuttisen tieteenfilosofian menetelmänä puheena olleiden tutkimusalojen perusteitten paljastamisessa. Ehkä hänellä on ollut ajatuksissaan jokin omasta mielestään varman ja oikean filosofian malli, jonka lävitse hän lukee, tulkitsee ja arvioi minun filosofiiani järkevyyttä. Vaikka hän ei aio arvioida filosofiaani, esitys on täynnä tulkintoja ja arviointeja siitä. Hän ei mitenkään pohdi, mikä oikeuttaa yhden filosofoinnin tyyppin toisen järkevyyden mitaksi. Ehkä kuitenkin pääasiallinen syy siihen, ettei hän ole löytänyt filosofisen ajatteluni "juonta", voi olla se, ettei hän ole tarpeeksi sitä etsinyt. Lukija kuitenkin saa hänen esityksestään käsityksen, että kirjoittaja puhuu Lauri Rauhalan filosofiasta yleensä ja siihen hyvin perehtyneenä.

Filosofiiani ääriiviivamaista luonnehdintaa

Esitän seuraavassa joitakin oman filosofiiani pääpiirteitä, johtoaatteita, esikuvia, lähteitä, tavoitteita ja motiivejani tutkijana suhteuttaen niitä samalla oikaisevasti Yli-Tepsan tulkintoihin. Kirjani, jota Yli-Tepsa tarkastelee, oli tarkoitettu paitsi valistuneelle yleisölle myös eri oppilaitoksissa käytettäväksi kurssikirjaksi. Se korjasi kaiketi hyvin vallitsevan puutteen, koska se sai hyvän vastaanoton ja siitä otettiin lukuisia lisäpainoksia. Sairaanhoidajien Koulutussäätiö pyysi, että käyttäisin siinä heidän kurssikirjatarvettaan silmälläpitäen hoitotyöstä otettuja yksinkertaisia esimerkkejä.

Niin teinkin. Esimerkit ovat kuitenkin niin yleisinhi millisiä ja arkipäiväisiä, että ne ovat käyttökelpoisia asioiden valaisemiseksi muissakin ihmisen kuvaus- ja tutkimusyhteyksissä. Yli-Tepsa ei kuitenkaan näytä ymmärtävän esimerkin tehtävää olla osoittavana sormena asiaa kohti, vaan hän alkaa tuijottaa osoittavaa sormeaa. Hoitotyöstä otetuista esimerkeistä hän päättelee, että tieteenfilosofiini on hoitotyöstä ja/tai psykoterapiasta esiin kasvavaa. Nämä tutkimusalat eivät hänen näkemyksensä mukaan vain ohjaa, mitä tieteenfilosofiini tulee olla, vaan ne näyttävät suorastaan tekevät itselleen soveliaan filosofian. Tämä näkökulmavirhe on kauttaaltaan hämärtämässä Yli-Tepsan luentaa. Tietenkin empiirinen tutkimus syöttää tehtäviä filosofialle. Tieteenfilosofia tarvitsee työkohteekseen empiirisen tutkimusalan ongelmiseen, mutta jälkimmäinen ei koskaan muutu edelliseksi tai sotkeudu siihen, vaan looginen ero säilyy jyrkkänä näiden tutkimusalojen välillä.

Yli-Tepsan motiivieni etsinnän johtopäätöksissä on sikäli vähän asiaakin, että sain tieteenfilosofisen herätyksen Nikkilän sairaalassa psykologina työskennellessäni. Psykkisiin ongelmiin tutustuminen auttoi minua näkemään, että näiden ilmiöiden luonnetta ei siihen aikaan riittävästi ymmärretty eivätkä niihin sovelletut teoriat olleet relevantteja. Aloin ymmärtää, että ilmiöihin on paneuduttava perusteista käsin. Se merkitsi tutkijaintressini totaalista käännettä filosofiaan. Näin, että on lähdettävä ihmisen kokonaisuuden rakenne- ja tapahtumisperiaatteiden paljastamisesta. Vasta se mahdollistaa osaongelmien kohdallisen näkemisen sekä niille relevanttien tutkimus- ja sovel-lusmuotojen löytämisen. Tästä sai alkunsa ihmiskäsityksen analyysini. Se on laajemman ihmis- ja kulttuuritieteitten ongelmia analysoivan hermeneuttisen tieteenfilosofiini ensi askel.

Yli-Tepsa osuu myös oikeaan todetessaan ihmiskäsityksen olevan filosofointini tärkeä lähtökohta. Hän ei kuitenkaan ymmärrä, miksi se on tärkeä. Positiivis-tinen tieteenfilosofiahan ei erityistä ihmiskäsitystä

ihmistutkimuksen lähtökohdaksi tarvitse, koska ihmisen nähdään siinä yleensä vain luonnon osana ja on siksi myös periaatteessa jäännöksittä luonnontieteitten menetelmin tutkittavissa. Ihmiskäsitys on minulla filosofisen analyysin tulos. Empiiriset tieteet (psykologia, lääketiede, sosiaali- ja kulttuuritieteet) tuottavat omilta aloiltaan kukin ongelmiaan vastaavan ihmiskuvan. Pidän nämä käsitteet selvästi erillään ja suosittelisin sitä myös Yli-Tepsalle. Filosofialla ja empiirisellä tutkimuksella on omat tehtävänsä. Ne eivät kilpaile keskenään, eivätkä ole toinen toisella korvattavissa. Yli-Tepsa pitää erheellisesti myös ihmiskäsitystä minun omalaatuisena luomuksenani täysin tietämättömänä, että ihmiskäsitys – vähän eri tavoin ihmisen olemassaolon jäsentäen ja sen eri aspekteja tähdentäen – on ollut ainakin Immanuel Kantista alkaen eurooppalaisen ihmisen filosofian ydin – ja kestoteema. On yhä uudestaan toistettu Kantin kysymys: Mitä ihminen on?

Itse olen ihmiskäsityksen ontologisen rungon omaksumut (sitä täydentäen) lähinnä saksalaisilta filosofeilta Max Scheler ja Nicolai Hartmann. Heidän ja minun analyysini paljastavat, että ihminen ei ole homogeeninen olio, vaan hänen olemassaolossaan erottuu eri olemuspuolia (minulla tajunnallisuus, kehollisuus, situationaalisuus). Analyysimme myös osoittavat, että kustakin olemuspuolesta seuraa empiiriselle tutkimukselle oma spesifi problematiikkatyypinsä, joka ei ole yhdestä toiseen palautettavissa. Ne siis perustelvat ja oikeuttavat empiirisen ihmistutkimuksen monitieteisyyden. Yli-Tepsa tulkitsee minut yksitieteisyyden edustajaksi toistaessaan läpi esityksensä, että olisin vain psykoterapian ja/tai hoitotieteen filosofi ja tutkija. Kuitenkin yksitieteisyys (jota myös nykyinen biologismi edustaa) on aina ollut filosofointini arkkivihollinen.

Ihmiskäsitys ei siis ole mikään ulkoapäin tuotu mielivaltainen luokitus, vaan ihmisen olemassaolon analyysin paljastama ihmisenä olemisen yleinen sisäinen rakenne (struktuuri), jonka puitteissa empiirinen

tutkimus toimii ja tuottaa yksityiskohtaisempaa tietoa sovellusta varten. Toinen tärkeä ihmiskäsityksen analyysin tehtävä monitieteisyyden perustelun lisäksi on paljastaa, miten ihmisen moninaisessa erilaisuudessa vallitsee kuitenkin eheä kokonaisuus (ykyys, jota tarkastellaan myöhemmin). Laajempaa hermeneuttista tieteenfilosofiaa kehitellessäni tärkeää apua olen edellä mainittujen filosofien lisäksi saanut myös toisilta saksalaisilta filosofeilta Edmund Husserl ja Martin Heidegger.

Yli-Tepsa ei näitä mannermaisia lähtökohtiani suostu näkemään, vaan moittii – myös valitsemiensa suomalaisten filosofiaauktoriteettien tuella – että "Lauri Rauhala on tietämätön perinteestään" ja hänen ajattelunsa on "vailla yhtymäkohtia mannermaiseen filosofiaan", ja että hänen olisi pitänyt päästä lähemmäksi Husserlia. Virhettäni on myös se, että olen poikennut auktoriteeteistani omaan suuntaani. Aikaisemmissa julkaisujeni arvosteluissa usein esitetyissä väitteissä, että olen (yleisfilosofina) sitoutunut liian yksipuolisesti fenomenologiaan, on jotakin oikeutusta. Keskittymiselläni fenomenologiaan on selvä peruste. Perinteisestä yleisfilosofoinnista ei olisi ollut paljoakaan apua hermeneuttisen tieteenfilosofian kehittelyissäni. Mutta väite, että olisin ollut fenomenologialle uskoton, on mieltä vailla, sanoopa sen kuka suomalainen auktoriteetti tahansa. Olen tietenkin ollut valikoiva ja ottanut auktoriteeteiltani sellaista, mikä on palvellut tavoitteitani (mm. ohittanut matemaatikko ja loogikko Husserlin ja soveltanut etupäässä fenomenologi Husserlia). Tähän valikoivaan tapaanhan klassikoita yleensä käytetään, ellei kyseessä ole vain historiallinen esitys heistä. Pelkästään auktoriteetteja kopioiden ei olisi edes toivoa, että traditio rikastuisi ja palvelisi nykytilanteessa vallitsevien ongelmien ratkaisuyrityksiä. Uskon kuitenkin, että auktoriteettini hyväksyisivät omapäisyyteni ja sanoisivat, että juuri siten toimien fenomenologia edistyy.

En ryhdy lähemmin keskustelemaan Tuusvuoren ja kumppanien kanssa siitä, miten fenomenologista pe-

rinnettä pitäisi vaalia ja kuka sitä on Suomessa parhaiten tehnyt. Totean vain, että olen yli puolivuosisataa näitä opettajiani – lukuisine seuraajineen – opiskellut ja paljon heidän näkemyksiään reaalitieteellisiin ongelmiin soveltanut. Eikö juuri sovelluksissa perinteen pätevyys koetella ja sen kelvollisen osan vaaliminen näkyvimmin ilmene? Tiivistetyimmän mannermaisen fenomenologian perinne on ilmaistu Husserlin taisteluhuudossa: "Asioihin itseensä". Tämän iskulauseen Heidegger omassa filosofiassaan toistaa ja analysoi vielä perustavammalla tavalla. Ihmiskäsityksen analyysini ja hermeneuttisen filosofian kehittämyksi edustavat ihmis- ja kulttuuritieteitten osalta vaatimusta "asioihin itseensä". Osoittavathan ne, miten kullakin ihmisen olemuspuolella ja kulttuuri-ilmiöllä on oma (ontinen) itsessään olemisen tapansa (struktuurinsa ja myös reaalisäältänsä). Se juuri on asiaa itseään, jota ei teknisin mittausmenetelmin saisi menettää, vaan ne pitäisi koettaa pelastaa mahdollisimman aitoina empiiristen tutkimusalojen lähtökohdiksi. Ideaalisessa täydellisyydessään tämä vaatimus on tietenkin lähes mahdoton, koska filosofinen analyysikin on aina inhimillisten rajoitusten alaista ja empiirisen tutkimuksen toteuttamiskeinot kompleksisten ongelmien kannalta vajavaisia. Kuitenkin kulloisessakin reaalisessa empiirisessä tutkimustilanteessa tutkimuskohteen perusluonne ja käsitys sen asemasta todellisuudessa on filosofisen analyysin avulla paljastettavissa paljon paremmin kuin yleisissä asenteissa uskotellaan.

Fenomenologiselta pohjalta toimivan tieteenfilosofian tiedekritiikki kohdistuu tässä siihen, että tutkijan on itse tehtävä ontologinen ratkaisu (mitä tutkimuskohde on perusluonteeltaan) eikä jätettävä sitä empiirisen tutkimussysteemin tehtäväksi. Jälkimmäinen tekee sen joka tapauksessa aina omalla metodiensa loogisesti mahdollistamalla tavalla. Ilman tutkimuskohteen ontologifilosofista analyysia reaaliset ongelmat empiirisessä tieteessä voivat kategorialisoitua ja problematisoitua tutkimusta varten melko mielivaltaisesti tai tutkimusperinteen lukkoon lyöminä (syryttäen

näin tutkittavan asian vaatimuksen "tulla huomioon otetuksi omana itsenään"). Esimerkiksi positivistisesti orientoiduttaessa ensiarvoisinta tutkimuksessa tavalisesti onkin saada matemaattiseen jatkokäsittelyyn soveltuvia kvantitatiivisia tuloksia.

Poimintoja Yli-Tepsan esityksen erheistä

Mainitsen seuraavassa joitakin Yli-Tepsan esityksen kohtia, joissa hän tulkitsee filosofiaani karkeasti väärin tai kääntää ajatukseni suorastaan päinvastaisiksi.

Yli-Tepsan mukaan en lainkaan puhuisi Husserlin fenomenologisesta menetelmästä, vaan jostakin kummallisesta fenomenologisen tutkimuksen "tuloksesta". Mutta juuri Husserlin fenomenologista menetelmään olen esitellyt ja soveltanut! Olen osoittanut, että se toimii erilaisissa reaalisäällöissä. Juuri tämä toimivuus on fenomenologisen analyysin filosofinen tulos. Empiirinen (reaalitieteellinen) tulos ilmenee omalla tasollaan sitten, kun filosofista analyysia hyödynnetään. Sen havainnollistamiseksi miten fenomenologinen analyysi toimii, tarvitaan opetustarkeituksessakin jokin reaalisäältä, esimerkiksi ongelmallinen merkitys, jonka konstituution (rakenteen) analyysi paljastaa. Reaalisäältä ja filosofinen analyysi eivät tässä tutkimustapahtumassa mitenkään sekoi tu tai liity samaksi prosessiksi, kuten Yli-Tepsalla on taipumus asia nähdä.

Kun tieteenfilosofiaa sitten tehdään tositarkoituksessa, reaalitiede (ja sen osat vuorollaan) ovat aina filosofisen erittelyn kohteena. Siinä empiiriselle tutkijalle osoitetaan, miten paljastuva olemisstruktuuri on sisäisenä rakenteena mukana kaikissa hänen ratkaisuissaan ja työvaiheissaan. Koska filosofinen struktuurianalyysi on rationaalisista ja empiirisistä rajoituksista vapaata ja pystyy tarkastelemaan asioita myös kokonaisuuksina, se perustelee ja oikeuttaa tietynlaiset olemistapoja vastaavat (relevantit) tutkimukset ja soveltavat toiminnot ja syrjii toiset. Siinä on tieteenfilosofian mahtava palveluarvo empiiriselle tutkimukselle ja sille perustuvalla sovelluksella.

Yli-Tepsa toistaa jatkuvasti, että olemuspuolet ihmiskäsityksessäni olisivat totaalisesti erillisiä instansseja ja ihmettelee, miten siinä voi toteutua ihmisen kokonaisuus. Olen aina koettanut osoittaa – tässä kohdassa Scheleriä ja Hartmannia täydentäen – että olemuspuolten perusstruktuurien tasolla mikrotapahtumat kietoutuvat jo olemassaoloon tulossaan toisiinsa. Vastavuoroisissa suhteissaan ne edellyttävät toisensa ollakseen itse olemassa. Yhden mikrotapahtuman olemistapa on toisen olemuspuolen mikrotapahtuman välttämätön olemisehto. Ajatellaan esimerkkinä havaintoa. Ulkona (situaatio) sataa lumihiutaleita. Seurataan niistä yhtä. Tarvitaan aistimusjärjestelmät (kehollisuus), jotta olisi järjestellistä puhua sen olemassaolosta meille. Tarvitaan myös kokemuksellisuus (tajunta), jossa fysiologiset aistimuselementit tulkituivat havainnoksi: lumihiutale. Tajunnallisuuden kokonaisvireestä riippuen voimme vielä kokea tapahtuman erittäin kauniina (tajunnan henkinen taso) tai merkitsevän ehkä ikäviä lumitöitä.

Olennaista esimerkissämme on tiedostaa, että havaintoprosessi on ykseys. Sitä ei olisi, jos yksikin osatekijä puuttuisi. On vain käsitteellisen analyysin aiheuttama haittatekijä, että erilaisuus voi näyttäytyä erillisyytenä. Havaintopsykologiassakaan ei enää nykyisin puhuta esimerkiksi aistiärsykkeestä yksin olevana erillisenä reaalisenä ilmiönä. Se on vain havinnon yksi välttämätön olemisehto. Kuinka se voisi olla olemassa ilman toisia havaintoprosessin osia? G.H. von Wrightin kausaalisuuden analyysia seuraten osaprosesseista ei tässä voida puhua toistensa syinä (kuten Yli-Tepsa ehkä ajattelee), koska ne eivät ole siten toisistaan loogisesti riippumattomia kuin aidossa kausaalisuhteessa syyn ja vaikutuksen täytyy olla. Olemuspuolien empiirisessä tutkimuksessa makrotasolla erilaisuudet ovat välittömästi havaittavia, mielekkäästi tutkittavissa ja sovelluksessa käsiteltävissä, koska me elämme makromaaailmassa eikä esimerkiksi nanomaaailmassa. Ei siis ole ristiriitaista puhua ihmisen kokonaisuuden (persoonan) tutkimuksessa eri

problematiikkatyypeistä. Mitään karteesiolaista substantiaalista erillisyyttä, kuten aine-henki instansseja en ole niissä tietenkään edellyttänyt, vaan tätä instanssioletusta aina kritikoinut.

Ihmiskäsityksen analyysissa ongelmat erilaisuus ja kokonaisuus tulevat ratkaistuksi järjestisyytemme hyväksymällä tavalla. Yli-Tepsan väitteet, että en lainkaan analysoisi ihmisen kokonaisuutta, ovat analyysieni virhelukua. Päinvastainen asiantila käy ilmi jo monien julkaisujeni nimistä (esimerkiksi kirjoista: *Filosofinen orientoituminen psykosomaatiikan ongelmaan*, 1976, saksankielinen monografia *Die Seinsfrage in der sog. neueren Psychosomatik*, 1971, ja lukuisat samaan tapaan nimetyt artikkelit)

Yli-Tepsalle tuottaa vaikeuksia käsittää, että voi olla uutta ja erilaista kokonaisuutta konstituovaa osatekijöiden yhdessä olemista ilman, että kyseessä olisi jo niiden alkuperäinen samuus tai osatekijöiden keskinäiset kausaalisuhteet. Todellisuudessa on paljon olemassaoloa, olioita ja tapahtumia, joissa osatekijöillä on täysin omalaatuinen ja käytännöllisesti katsoen itsenäinen olemassaolonsa, joka on myös relevantisti erillisesti tutkittavissa, vaikka niiden muodostamassa yhdessäolemisessa kehkeytyykin uusi olemisen muoto, joka on osien kannalta täysin uutta ja erilaista. Tästä yhtenä esimerkkinä on kuvataide: kangas, värit, kehykset ja taideteos. Taiteen tutkimuksessa mainittuja konkreettisia taideteoksen realisoitavilaineita tuskin pidetään taideteoksen syinä. Myös ihmisen kohdalla olemuspuolien suhteita voidaan ymmärtää muutoinkin kuin kausalisuudella syinä ja vaikutuksina. Tässä olisi Yli-Tepsalle ollut avuksi hermeneutiikan ytimen ymmärtäminen: osatekijöiden suhteet (kontekstit) tulkitsevat niiden yhdessä olemisen kokonaisuudeksi ja antavat sille osien merkityksistä eroavan uuden merkitsevyyden. Hiekka olohuoneen lattialla ja uimarannalla ovat kontekstien tulkitsemia, siis kokemuksellisesti, aivan eri asioita.

Yli-Tepsa ihmettelee sanontaani, että olemuspuolet ovat tasavertaisia, vaikka toisaalta puhun tajunnan

erikoisasemasta. Hän ei huomaa käsite-eroa ontologin ja tieto-opillinen. Ontologisesti ihmisen olemuspuolet ovat tasa-arvoisia ja yhtä tärkeitä juuri siten, että mikään niistä ei voi puuttua, jotta ihminen olisi olemassa. Tieto-opillisesti eli tiedon tekemisessä (ja merkityksen annossa yleensä) asia on nähtävä toisin. Vain tajunta operoi käsitteellisyyksillä, joissa tieto ja maailmankuvan muodostus yleensä ovat mahdollisia. Vain tajunnassani tiedän, että minulla on aivot. Aivojen kemiassa ja fysiikassa ei ole käsitteellistä tietoa eikä niiden mittauksilla tavoiteta merkitystasoa (näin toteaa mm. aivotutkija Risto Näätänen). Juuri tästä seuraa, että tajunnallisuuden analyysi saa ihmiskäsityksen analyysissani ensisijaisuuden osan. Täytyy ensin ymmärtää tajunnan toimintaperiaatteet, jotta tulisi käsitettäväksi, miten se tutkii myös empiirisissä ihmistieteissä toisia olemuspuolia, kuten kehoa aivoineen ja kaikkea muutakin todellisuutta. Myös toiset ihmisen olemuspuolet ovat tietenkin mukana tutkimuksen rakenteessa – tavalla jonka niiden olemista pa mahdollistaa – mutta ne eivät koskaan tee käsite-tasoista tutkimusta.

Yli-Tepsa moittii terminologiaani yleensä. Hän mm. sanoo, että hylkään termin mieli. Hylkään sen vain kokemisen kokonaisuuden nimenä ja englannin *mind* -sanon suomenkielisenä vastineena. Kokemisen kokonaisuus on minulla tajunta. Mieli (monikossa mielet) on englannin sanan sense, saksan sanan *Sinn* ja filosofiassa käytetyn kreikkalaisperäisen noema sanan suomenkielinen vastine. Jos sanaa mieli käytetään *mind* -sanon käännöksenä, miten mainitut merkitykseltään rajoitetummat ja paljon käytetyt sanat käännetään? Mielet ovat niitä merkitsevyyden peruselementtejä, joissa tai joilla tajunta toimii. Yli-Tepsa ei huomaa, että silloin kun tutkija haluaa kyseenalaistaa vanhoja käsityksiä ja käytäntöjä, tarvitaan uusia käsitteitä ja uusia termejä käsitteiden nimiksi. Tieteellisessä ajattelussa mikään ei ole niin pyhää, että sen olisi kestettävä ikuisesti. Kyseenalaistamisessahan varsinkin filosofia juuri elää.

Erittäin moitittavaa Yli-Tepsan mukaan on, että kyseenalaistan mentaalisten ongelmien peruskategoriana nimityksen sairaus. Saksalaisen Emil Kraepelinin 1800-luvun lopulla tekemä ratkaisu yhdistää keholliset sairaudet ja mentaaliset ongelmat samaan systematiikkaan ja samanlaiseen diagnoosijärjestelmään sekä käsitekieleen on auttamattomasti vanhentunut. Missään muussakaan tieteessä 1800-luvun käsitykset eivät ole enää päteviä eivätkä sovelluksessa käyttökelpoisia. Sairaus- ja tautiajattelun vanhentuneisuus ja toimimattomuus on yleisesti maailmalla todettu. Olen joskus käyttänyt psyykkisistä häiriöistä nimitystä elämäntaidollinen ongelma, jota Yli-Tepsa ei näytä ymmärtävän. Sairaus ja tauti ovat vuosisatojen kuluessa voimakkaasti leimautuneet nimiksi kehollisille häiriöille. Elämäntaidollinen ongelma on monissa tapauksissa osuvampi nimitys ihmisenä olemiseen liittyvälle muulle kuin keholliselle ongelmalle, esimerkiksi nuorison syrjäytyneisyydelle, kuin tauti. Sairauksista puhuminen näissä yhteyksissä on johtanut ihmisten sosiaalisten ja kulttuuristen ongelmien medikalisoitumiseen ja estänyt niiden varsinaisen luonteen näkemistä ja relevanttien korjauskeinojen kehittelyä. Uudelle orientoitumiselle ja käsitekielen uudistamiselle on siten selvä tarve.

Yli-Tepsa ei halua nähdä, että olen vain etsinyt – ilman lopullisuuden vaatimusta – relevanttia kieltä puhuakseni asioista niiden olemistapaa vastaavasti. Olen jatkuvasti kehitellyt terminologiaani. Näin yleensä tapahtuu pitkään eläneen ja toimineen tutkijan kohdalla (Husserl on tästä hyvä esimerkki). Olen myös käyttänyt nimitystä kokemuksen epäsuotuisuus. Sekin sopii usein hyvin. Elämän vaikeudet eri olemuspuolissa heijastuvat aina lopulta myös kokemuksen sisältöön ja laatuun. Kokemuksen omalaatuisesta epäsuotuisuudestaan psyykenkin häiriö aina todetaan. Kokemuksisällöistä olen puhunut merkityksinä. Niiden kokonaisuus kullakin ihmisellä on hänen subjektiivinen maailmankuvansa. Sen avulla ihminen orientoituu maailmaan ja koettaa siinä ainakin

jossain määrin ohjata elämänsä kulkua. Mentaalinen ongelma on siis lopulta nähtävissä siinä, että elämän ohjaus ei onnistu, vaan syntyy vaikeuksia eri suuntiin ja eri tasoilla. Tärkeätä tässä nimikkeiden etsinnässä on tiedostaa, että merkitys ei voi koskaan sairastua niinkuin esimerkiksi aivot, vaan niiden viallisuus on jotakin aivan muuta.

Peruskategoriana minä puhun nykyvaiheessa mentaalisisistä ongelmista sairauden sijasta. Jos kokemisen epäsuotuisuutta ei subjektiivisessa maailmankuvassa itsen, toisten ihmisten, yhteiskunnan ja kulttuurien kannalta ole, kyseessä ei ole mentaalinen ongelma, vaan mahdollisesti aivosairaus. Siitä taas on puhuttava ja sitä yritettävä hoitaa sille relevantilla tavalla. Mentaalisia ongelmia ihmisillä on monenlaisia, ja niissä yleensä heijastuvat kyseessä olevan henkilön ainutkertaisen elämäntilanteen asiantilat. Mentaaliset ongelmat ovat siis vahvasti kulttuurisidonnaisia eikä lääketiede siksi ole niiden tutkimuksessa ja korjaamisessa mitenkään ensisijaisesti relevantti tutkimusala, puhumattakaan siitä, että se olisi tähän tehtävään ainoa pätevä.

Puheena olevia mentaalisia ongelmia ei voida luontevasti pusertaa yleistäviin sairauksien diagnooseihin, vaan yleistävien luokitusten täytyisi näissä perustua epäsuotuisten subjektiivisten maailmankuvien yhteisiin piirteisiin. Kirjoissani 1990-luvulla olen tehnyt joitakin ehdotuksia, mitä ja millaisia ne voisivat olla (mm. *Ihmisen ainutlaatuisuus*, 1999 luettelona s. 133). Kun mentaalisissa ongelmassa ensisijaisina ongelmina ovat merkitykset, ei niihin viitattaessa tulisi käyttää muutamaakaan sairauksien terminologiaa. Yksi vaihdettava termi on "hoito". Yli-Tepsa "hoitaa" elämäntaitoa ja kaikkea muutakin merkitysrakenteista olemassaoloa, mikä ei ole relevanttia. Olen kyllin painokkaasti ja usein sanonut, että merkityksiä ei hoideta kuten haavoja ja ruhjeita, vaan niitä realistisoidaan, oikaistaan, selkeytetään jne. maailmankuvan tasolla. Aivoja voidaan tietenkin lääkitä, jolloin aivokemia voi muuttua siten, että aivoinstrumentti mahdollistaa realistisemman merkityskokemuksen tajunnassa eli yksilön maailmankuvan tasolla. Merkityksiä lääkkeitä eivät voi välittömästi oikaista, koska lääke toimii vain kemian tasolla. Merkitys ei ole samaa kuin aivokemia.

Yli-Tepsa sanoo, ettei korrelaatioiden etsintä aivojen ja tajunnan sisältöjen välillä olisi minusta mielekäästä. Päinvastoin olen todennut juuri niiden olevan mielekkäitä ja mahdollisia. Muutahan aivotutkimus ei ole toistaiseksi kyennyt merkitysten ja neuraalisen tapahtumisen suhteesta osoittamaan.

Intentionaalisuuden käsitteen käyttö minulla ei tule Yli-Tepsan tulkitsemana selväksi. Merkityksen konstituutiosta oppikirjatasolla puhuttaessa on tarpeen esittää lähtökohtaisesti intentionaalisuuden käsite, koska

sen avulla merkityksen tarkoitavuus saadaan esille. Olen kuitenkin aina esittänyt, että vain osa subjektiivisen maailmankuvan merkityksistä on manifestisti intentionaalista. Se oli myös Husserlin näkemys. Vain tieteessä tavoitellaan selkeää intentionaalisuutta ja käsitteellisyttä. Epäintentionaaliset kokemukset kuten esimerkiksi pyhyys ja kauneuden lumo ovat korkeinta tai ylevintä henkisyttä, mihin vajavainen ihmistajunta pystyy. Yli-Tepsa kysyy, pitäisinkö minä vain käsitteellisyttä ihmisyyden edellytyksenä, jolloin vauvat eivät olisi ihmisiä eivätkä henkisiä olentoja. Jälleen hänen tulkintansa on juuri päinvastainen kuin ajatteluni. Rohkenin aikoinaan kritikoida tästä Eino Kailaa, joka sanoi, että ensimmäisellä ikävuo-
dellaan lapsi on vain animaallinen olento. Kyllä lapsi on henkinen olento, vaikka sen henkiset kukinnot tulevat esiin hitaammin kuin vitaaliset toiminnot. (Kirjassani Henkinen ihmisessä olen yksityiskohtaisemmin tarkastellut henkisyyden eri ilmenemismuotoja ja tasoja).

Yli-Tepsa tulkitsee, että kyseenalaistaisin yleistyksen tutkimuksissa. Vaikka vastustan sitä yleistystä, että kaikki epäsuotuisa ihmisessä (kuten esimerkiksi tunnekylmyys, itsetunnon heikkous, arvokokemusten kehittymättömyys, hylättynä olemisen tunnot, korostunut syyllisyyden tunne, ym. merkityskokemuksetkin) olisi sairautta ja vaikka suosittelen subjektiivisen maailmankuvan tutkimusta yksilökohtaisesti, ei se merkitse yleistyksistä pidättymistä silloin, kun siihen on perusteet. Olemuspuolilla ja niiden puitteissa toimivilla mikrotapahtumilla on sisäiset rakenteensa (struktuurinsa), jotka ovat ihmislaajalle yhteisiä. Siksi ne ovat filosofisesti yleistävästi analysoitavissa. Sitä olen julkaisuissani ja tässäkin esityksessä tehnyt. Elämän reaaliset haitat ja vaikeudet ovat kuitenkin kussakin olemuspuolessa erilaisia ja henkilöstä toiseen sekä lajiltaan että vaikeusasteeltaan vaihtelevia. Siksi niitä on myös yksilökohtaisesti empiirisesti tutkittava. Kehon sairauksille yleistävät tautinimikkeet voivat olla hyödyllisiä hoidon suunnittelussa.

Tajunta on taas erilainen. Senkin tapahtumisstruktuuri on yleistävästi analysoitavissa, kuten olen julkaisuissani jatkuvasti osoittanut. Yli-Tepsa kuitenkin toteaa, että minulla "tajunnallisuuden rakenteen analyysi on räätälöity tekemään oikeutta tietäntyyppiselle psykoterapian mallille" ja edelleen kysyy: "millä tavalla tämä paljastettu rakenne oikeuttaa tapauskohtaisen tutkimuksen?". Ei yleinen struktuuri sitä mitenkään oikeutakaan. Tapauskohtaisuuden tarve ja oikeutus seuraavat subjektiivisen maailmankuvan yksilöllisestä merkityssisällöstä, jonka aiheet ovat (pääosin) tulleet kyseessä olevan henkilön ainutkertaisesta elämäntilanteesta (situaatiosta). Yli-Tepsa ei pysty järkevästi operoimaan ajattelussaan yleisen ja yksityisen käsitteillä. Ajatteleeko hän, että silloin kun psykoterapiassa terapeutilla on autettavanaan tietty yksilö ja vain hän, terapeutin tulisi kuitenkin tehdä työtään kaikkia ihmisiä koskevana yleisten teorioitten avulla, vaikka siten syrjäyttää autettavan ihmisyyksilön ainutkertaisuuden ja hänen spesifit ongelmansa?

Auttamistapahtumassa etenevää olemuspuolten vastavuoroista prosessia ymmärtämättä hän kuvaa (sivut 23–25) kehollisen sairauden ja tajunnallisen kokemuksen suhdetta tavalla, jossa minun ajatteluni esitellään lukijalle erittäin alkeelliseksi osoittautuvalla tavalla. Hän murjoo siinä omia tulkintasepitelmiään, mikä on aivan oikeutettua, sillä niin kömpelöitä ja naiiveja ne ovat. Minun ajatteluni kanssa niillä ei vain ole mitään tekemistä. Olen näitä puheena olevia vastavuoroisia suhteita koettanut tehdä käsitettäväksi hermeneuttisen kehän mallin avulla (varmaankin julkaisujeni sadoilla sivuilla). Ilman hermeneuttisen kehän toiminnan ideaa ajattelustani ei saa otetta. Sen Yli-Tepsa on erheillään erinomaisesti osoittanut. (Vihje etsivälle lukijalle: Hermeneuttinen kehä on lyhyesti ja osuvasti luonnehdittu varmaankin kaikissa moderneissa filosofisissa sanakirjoissa, esimerkiksi *Dictionary of Philosophy*, edit. Thomas Mautner, Blackwell, Oxford 1996).

Käsittämätön on myös Yli-Tepsan tulkinta ihmis-
käsityksen vaikutuksesta tutkimuksen toimintastras-

tegiaan hänen sanoessaan: "...ihmisen olemassaolon tapojen on vastattava kunkin ihmistutkimuksen alan omaa ongelmakenttää". Eikö juuri päinvastoin ihmisen olemassaolon tapa (filosofisesti analysoituna ihmiskäsitys) rajaa jonkin empiirisen tutkimuksen alan ja relevantin tutkimustavan? Juuri tähän on ihmiskäsityksen analyysin ensiarvoista antia.

Esityksensä lopulla Yli-Tepsa vielä kerran osoittaa, miten vaikeaa hänen on ymmärtää esimerkkejä. Olen hänen lukemassaan kirjassa käyttänyt yhtenä monista esimerkeistä hierojan toimintaa osoittamaan, miten auttava toiminta menee kohteeseensa välittömästi eli hierojan käsien kautta kehoon. Tarkoitus oli jälleen kerran tähdentää, että avuksi olemistakaan ei voida antaa kertaheitolla ja yhdellä tavalla ihmisen kokonaisuuteen, vaan auttaminen menee perille kullekin olemuspuolelle spesifillä tavalla. Käytin siitä nimitystä kanava (kehon, tajunnan ja tilanteen kanavat). Kanava ei minulla ole mikään putki tai rööri, jota pitkin tietty vaikutus menisi kohteeseen sulkien pois kaiken muun vaikutuksen. Kanava on problematiikkatyyppille relevantin auttavan toiminnon nimi. Hieroja voi kertoa vitsejä (tajunnan kanava), pehmentää hierontaa (tilanteen), ja vaikuttaa myös niiden kautta, mutta jos hän vain polttaa savuketta ja istuu laverin laidalla, spesifistä keholle relevanttia auttamisen perillemeno ei tapahdu. Juuri tämän spesifiyden esille tuominen oli esimerkin tehtävä. Keho ei voi ottaa vastaan vitsien huumoria eikä tajunta käsien kosketusta ja tupakan häkää, joille keho on altis. Yli-Tepsa opettaa meille lukijoilleen triviaalilla tavalla, mitä kaikkea hierontatilanteessa voi tapahtua, niin että hierojaparasta on tulossa filosofiamme päähenkilö. Sairaanhoidajan työstä kirjassani oli esimerkki, miten hoitaja yhden toimenpiteen aikana vaikuttaa kolmen kanavan kautta; pilleri suuhun (keho), tyynyn ja patjan pöyhäisy (tilanteen) ja ystävällinen hyvä yö

toivutus (taju). Näiden toimintojen vaikutusten perillemeno potilaaseen ei toteudu yhtenä klimppinä, vaan kanavien spesifiyttä noudattaen.

Yhden uhkatekijänkin Yli-Tepsa on filosofiastani todennut. Hän on löytänyt verkosta kuntoutusyrityksen nimeltä Bodymind Oy (en tunne). Yli-Tepsa pitää "arveluttavana", että sen ihmiskäsitys on peräisin Lauri Rauhalalta. En ole koskaan kenellekään opettanut terapian ja kuntoutuksen tekoa enkä siis ole siitä vastuussa. Uskon, että Bodymind Oy:n terapeutit osaavat työnsä ja tekevät sitä vastuullisesti. Siitä, että olen koko filosofiurani ajan koettanut analyysseissäni osoittaa, minkälainen tutkimus- ja auttamiskohde ihminen on, tuskin seuraa mitään uhkaa apua tarvitseville ihmisille. Jos sen tuloksia hyödynnetään, siitä pitäisi seurata, että ihmisen ongelmia tutkitaan relevantisti ja apua tarjotaan keinoilla, joissa toiminta voi kohdistua kyseessä olevaan vaikeuteen.

Pitemmälle en enää Yli-Tepsan tekstiä yritä kommentoida ja oikoa.

Jos joku *Katsauksen* lukija olisi kiinnostunut lukemaan tiiviissä muodossa jotakin olennaista Lauri Rauhalan filosofiasta, suositeltavia ovat Jukka Hankamäen esittely lehdessä *niin & näin* 2/2006 ja Maija Lehtovaaran artikkeli teoksessa *Kasvatus- ja koulukysymys Suomessa vuosisatojen saatossa*, Tähtinen J. & Skinnari S. (toim.) 2007. Heidän etunsa on siinä, että he tuntevat hyvin filosofiaa, jota sovelletaan ja kehitellään, sekä ovat lukeneet varmaankin läpikotaisin filosofiset julkaisuni. Lehdessä *Tieteessä tapahtuu* 8/2007 on oma artikkelini, jossa myös on jotakin keskeistä filosofisen ajatteluni nykyvaiheesta. Luettelo tärkeimmistä filosofisista julkaisuistani on kirjassa *The Philosophical Twentieth Century in Finland*. Edit. Juha Manninen ja Ilkka Niiniluoto. Acta Philosophica Fennica. Vol. 83, 2007. ■

VIRPI KANTO

Taiteilijan tehtävä

Kuka minä olen? Mitä minä ajattelen?

Kuka minä olen? Nuorempana minulla oli taipumus uskoa omiin kulloisiinkin näkemyksiini. Ikä ja kokemus ovat sittemmin osoittaneet, että se mitä sanotaan mielipiteeksi, vaihtelee näkökulmasta riippuen. Puhe taiteesta on sanoja, mutta taide ei ole sanoja. Niinpä taiteen ja puheen suhde on väistämättä ristiriitainen. Puhe ei koskaan tavoita teosta, vaikka puhujana on taiteilija itse. Puheen tarkoituksena on ehkä inspiroida kuulijaa, herättää ajatuksia. Minulle puhe taiteesta on pääosin jälkeinpäin päättelyä siitä, mitä olen mahtanut ajatella, kun olen teoksiani tehnyt.

Viisi vuotta taidekoulusta valmistumisen jälkeen taidemaailma näytti erilaiselta kuin vasta valmistuttua. Nyt taidemaailma näyttää jälleen toiselta. Taiteilijan ammatissakin on tiettyjä vaiheita. Minulla oli heti opiskelun jälkeen "poliittinen vaihe", pyrkimys vaikuttaa yhteiskuntaan. Tein silloin pääosin sekatekniikalla monenlaisia kolmiulotteisia kollaaseja ja sommitelmia, jotka ovat enää vain kuvina olemassa. Jossain vaiheessa tämäntyylinen tekeminen ei enää riittänyt. Palasin takaisin rakkauteeni pariin, eli savimuovailuun. Opettelin käyttämään betonivalua monipuolisena materiaalina. Minä olen kuvanveistäjä, en maailmanparantaja tai poliitikko.

Näen taiteilijana olemisen osana omaa persoonallisuutta. Savimuovailu on minussa ja minä savesa. Muovailen alitajuntaani, tuntematonta minussa.

Muovailemalla saan itsessäni käyntiin puolen, joka ei muuten toimisi. Se puoli on elämäseni perusta, välttämätön. Jos en muovaile, en ajattele, en näe enkä kuule.

Koulutuksesta

Ensimmäinen opettajani oli kuvanveistäjä Tapio Junno. Hänen opissaan, 13-vuotiaana väänsin ensimmäiset rautarungot, tein muovailun ja kipsivalun, hakasin irti muotin. Ennen varsinaista taiteen opiskelua olin myös opiskellut ala-ikäisen erityisluvalla Oulun kansalaisopiston kursseilla piirustusta, maalausta ja kuvanveistoa.

Sitten seurasi elämän oppivuosia, sekavia ihmisuhteita, kouluttautuminen lastentarhanopettajaksi, irtisanoutuminen virasta ja päätös tulla isona kuvanveistäjäksi.

Siirtyminen taloudellisesti turvatusta maailmasta henkisesti turvattuun maailmaan alkoi Oriveden opistolla, jossa opiskelin vuoden taidelinjalla. Siellä kuvanveistoa opetti kuvanveistäjä Aarne Jämsä. Aarne osasi ilmaista veistämisestä jotain olennaista. Muutamat hänen lausahduksensa elivät pitkään mielessäni. Olin myös jonkin aikaa vanhan maestron, professori Aimo Tukiaisen apurina. Tuolloin opin paljon jokapäiväisestä työnteosta ja muodon kauneudesta, vaikken sitä silloin ymmärtänytkään.

Oriveden opiston jälkeen menin Kankaanpään taidekouluun. Siellä opettivat Ossi Somma ja Pertti Mäkinen. Toisen opiskeluvuoden alussa annettiin tehtäväksi ihminen. Koskaan ei ollut loppukritiikkiä eikä uusia tehtäväksiantoja. Jokainen teki mitä halusi. Opettajan sai paikalle katsomaan teostaan parina päivänä viikossa. Ossi osasi sanoa teoksesta, miten sitä voisi jatkaa. Hän opetti katsomaan omaa työskentelyään. Mistään sisällöistä ei kuitenkaan ollut koskaan puhe. Ei puhuttu siitä, mitä kukin halusi tai mihin kukin pyrki. Minun lisäksi kuvanveistoa opiskeli kaksi miestä. He olivat hyvin erilaisia kuin minä, joten aika vähän me keskustelimme veistoksista. Valmistuminen Kankaanpään taidekoulusta oli helpotus.

Valmistumisen jälkeen hankin työhuoneen Helsingistä. Osallistuin Muu ry:n toimintaan. Otin osaa muutamaaan yhteisnäyttelyyn Billnäsissä ja Muun tiloissa Helsingissä VR:n makasiineilla. Makasiineilla pidin myös ensimmäisen yksityisnäyttelyni vuonna 1989.

Puolassa

Helsingistä lähdin jatko-opiskelijaksi Puolaan, Poznaniin. Työt eivät kielitaidon puutteen vuoksi ottaneet sujuakseen. Tein pieniä keraamisia kuusia. Kuusista syntyi laajempikin projekti. Kiinnitin kuuset kaupungille lyhtypylväisiin, liikennevaloihin ja muihin satunnaisiin, ihmisten nähtävillä oleviin paikkoihin. Sitten seurasin mitä tapahtuu, seurasin ihmisten reaktioita. Kuvasin teokset. Lopulta kuuset sulivat saateeseen.

Seuraava taideteos oli sekin sopeutumista vallitseviin olosuhteisiin. Tein Chenstahovan luostarin pyhäinkuvien ja esineiden pohjalta esinekoosteita: pyhä perhe, Madonna ja lapsi, ehtoollisastia. Materiaalina käytin rahoja, tamponeja, kondomeja, lääkkeitä. Piirsin Poznanin karttaan ympyrän kaupungin ympärille ja merkitsin siihen paikan, johon halusin teokseni asettua. Ideana oli jälleen seurata katsojien reaktioita. Kuvasin teokset tuhottuina. Osaa teoksista oli myös muuteltu eri muotoon.



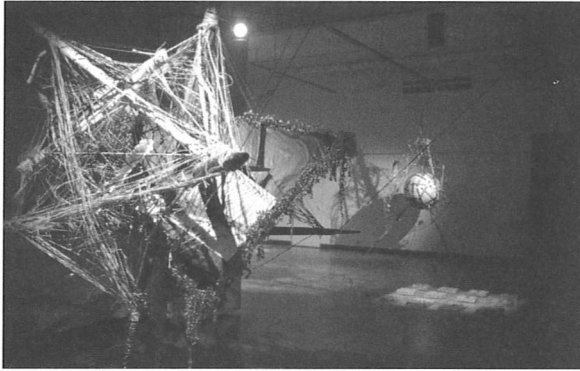
Madonnoja ja Pyhä perhe, sekatekniikka, 1990, Poznan

Danse Macabre

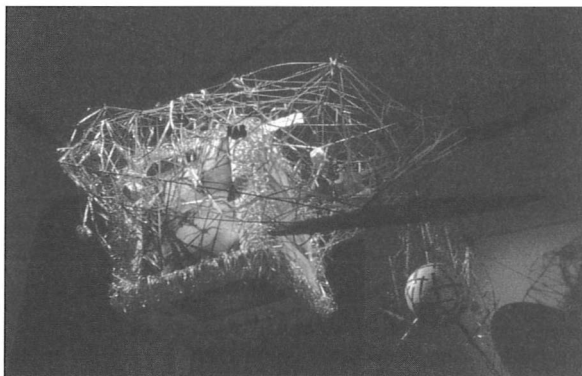
Suomeen palattuani tein luonnoksia veistoksiin Auschwitzin keskitysleirillä ottamieni kuvien pohjalta. Teokset olivat esillä Vanhan galleriassa vuonna 1992. Näyttelyn nimeksi tuli kuolemantanssi, *Danse Macabre*.

Olin jo unohtanut käyneeni nuorena tyttönä Auschwitzissa. Kun sitten näin kaasukammioiden seinät, kuulin yllättäen saman huudon kuin 15-vuotiaana seiniä katsoessani. Koin, että seinät kiljuivat minulle. Otin niistä valokuvia. Muutamaa vuotta myöhemmin valmistin teokset: tein veistoksia, geometrisia muotoja, jotka päällystin näillä valokuvilla. Niiden ympärille rakensin avaruuden rautalangasta, kipsistä ja naruista. Teosten halkaisijat olivat useita metrejä. Tärkeää ei ollut lopputulos, vaan sisäinen pakko lieventää huutoa, jonka seinät pitivät sisällään. Ajattelin, että teosten ja minun persoonani kautta tämä kaaos järjestyy ja levittäytyy universumiin tasaisemmin, että tämä energia rauhoittuu rituaalin kautta. Aina voi kysyä, tavoittaako puhe energioista jne. itse todellisuutta. Minulle energia on kuitenkin sana muiden joukossa, eikä puhe kaikesta huolimatta tavoita itse luomistapahtumaa.

Ehkä tekemisessäni on jokin yhteys vanhaan shamaanikulttuuriin. Kuten shamaani, minäkin lähdän



Bordelli, sekatekniikka, 1991



Kehto, sekatekniikka, 1991

matkalle henkiseen maailmaan, henkisten energioiden valtakuntaan. Pysin tiivistämään energian veistokseksi.

Takaisin saven pariin

Oma työhuone kerrostalorapun kellarissa mahdollisti taas savimuovailut. Työhuone on kuvanveistäjän tärkein työväline. Teinkin näyttelyn *Laterna Magicaan* vuonna 1993. Silloin sain ensimmäisen kerran kritiikkiä teoksistani.

Kuvanveistäjäliitto ei silti pitänyt minua ammattilaisena. En saanut edes kokelasjäsenyyttä ennen vuotta

1998. Arvostukseni liittoa kohtaan murentui, kun sitten pääsin mukaan liiton kokouksiin ja jäsenvalintatilanteisiin. Siellä näet sai kuunnella humalaisten öykkäreiden kommentointia tyyliin "onks toi hyvännäköinen". Onneksi ajat ovat jonkin verran muuttuneet.

Teosteni saama vastaanotto on ollut hyvin ristiriitaista. Miksi sitten uskoa, että on taiteilija? Taiteilijan ammatissa ei ole valmis koskaan. Onneksi kokemuksen myötä taidot karttuvat, näkemys tiivistyy ja ympäristön reagoinnit tai mielipiteet kadottavat merkityksensä. Kun oma persoonallisuus on muovautunut tekemisessä, ei kysymys ole ulkoisista mielipiteistä, vaan riippuvuussuhteesta tekemiseen.

Teoksia tehdessä ei ole hyvää eikä pahaa, ei rumaa eikä kaunista. Se on matkantekoa, jota kaikesta huolimatta johtaa jokin tavoittelu. Tarvitsen kauneutta ja muotoja, joista veistos koostuu. Se on minun ruokaani. "Kaunis" on sana: sen sisältö on tietty tervehdys, ele, kumarrus, jolla kehoitetaan jatkamaan matkaa. Teosten tekeminen on sanatonta, ilman sisäistä dialogia tapahtuvaa etenemistä. Matkaa voi jatkaa vain, kun on kunnioittavainen tapahtumia kohtaan.

Muoto on muovailun tärkeimpiä ja kauneimpia asioita. Jos ei ole muotoa, on kaaos ja tuska.

Työskentelyprosessista

Opiskeluvaiheen lopputöitä tehdessäni purin turhautumista ruoskimalla saviveistoksiani, sillä seurauksella, että sairastuin itse. Tilanne oli sama kuin olisin ruoskinut itseäni. Lopulta minun oli rituaalimaisesti paikattava teokseni, jotta voisin parantua. Tästä kokemuksesta lähtien olen tietoisesti varjellut mieltäni pimeiltä sivupoluilta. Sen verran kokemusta minulla on mielen syvyyksistä, että niitä kunnioitan. Teen teokseni tuntemattomassa "maailmassa", eli vapaassa tyhjyydessä, joka koko ajan synnyttää valitsemiaan asioita. Tällä polulla tasoitetaan tietä, jota kuljetaan elämästä kuolemaan.

Ajatuksellisesti voin määritellä teoksen matkan alun esimerkiksi sanoilla nöyryys tai armo. Teoksen

edetessä vapaasti, visuaalisesti, assosioiden, jokin alkaa siinä merkitä. Kun merkityksiä tulee enemmän, teoksen "sielu" muuttuu minulle tutuksi. Silti en tiedä, mikä se on. Saatan myös ihmetellä, kuinka siitä nyt tällainen tuli. Joku lopputulos on minulle merkittävämpi kuin toinen, koska se koskettaa henkilökohtaisemmin.

Teokset tuovat eteeni asioita, joita mietin ja pyrin ratkaisemaan. Ratkaisemalla teen taas uuden aloituksen, asetan jonkin kysymyksen ja lähdän matkalle. Tekemisessä pääsee lähemmäksi tuntematonta ja tuntematon taas loitontuu

Itäisellä portilla (Lehden kannessa)

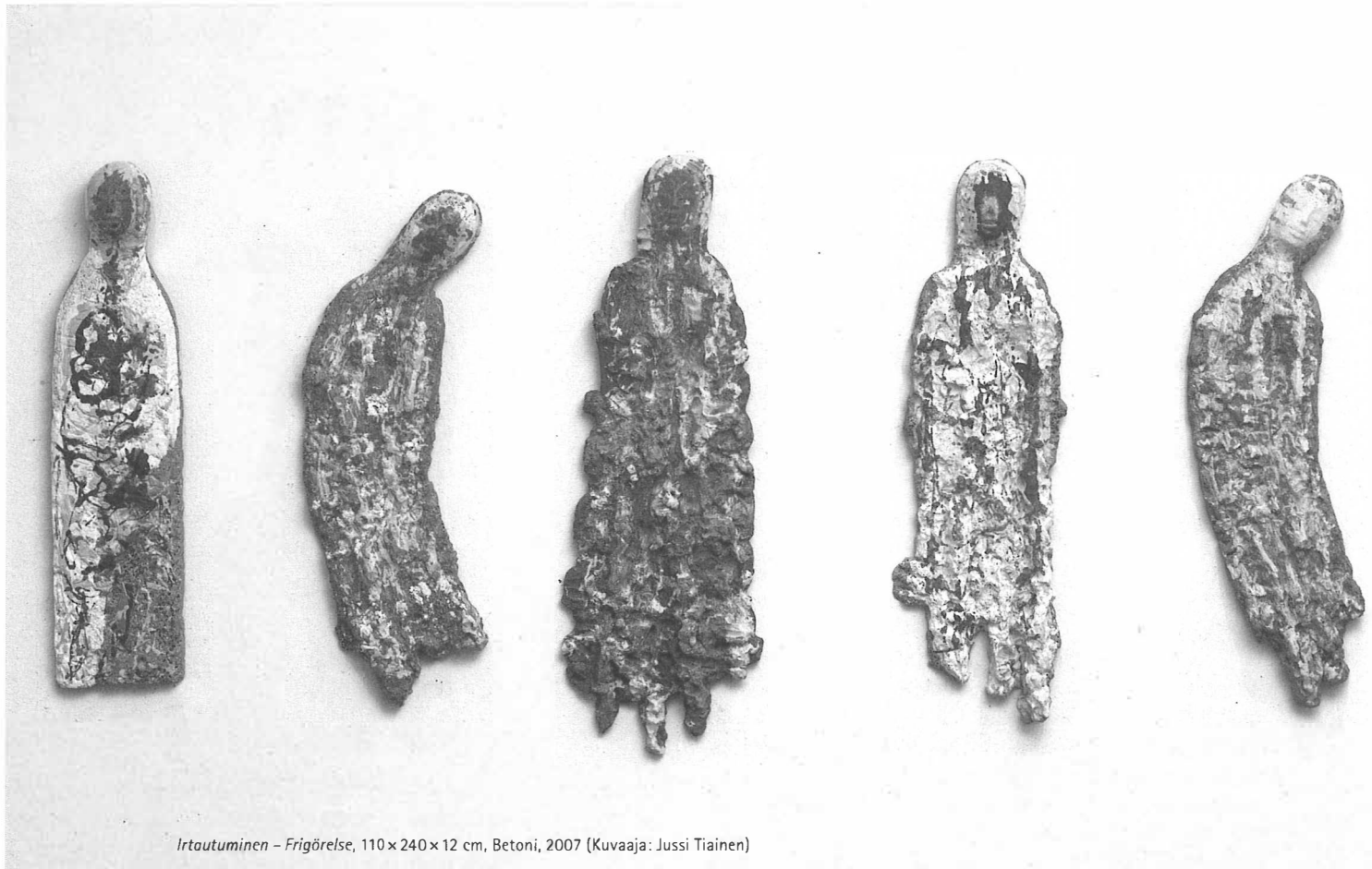
Tämä teos on yhdistetty kahdesta eri muovailusta, alitajunnan muotoabstraktiosta ja pienestä istuvasta hahmosta. Muovailu on valmissilloin, kun se "tuntuu" omalta, kun siihen on muotoutunut oma veistoksen energia. Tässä teoksessa, ja parissa muussakin, olen rikkonut muotteja ja yhdistellyt niitä uudelleen, ja myös vähän muuta. Näin olen saanut teokseen enemmän "tuntematonta" elementtiä. Teoksessa tiivistyy rakkauteni vanhoihin kiinalaisiin runoihin. Siinä istuu vanha kiinalainen mies. Ehkä mies katsoo edessään virtaavaa jokea? Nimi *Itäisellä portilla* tuntui istuvan teokseen. En tiedä, mikä portti on, tai mitä mies odottaa. Teoksen liike on liikettä sisäänpäin, kuten melkein kaikissa töissäni. Ei menoa minnekään, enemmän mietiskelyä.

Tuhat vuotta

Hahmoa muovaillessani tuli mieleen eräs tuntemani henkilö. Ajattelin häntä työn edetessä. Teoksessa ei tietenkään ole mitään näköistä, vaan kokonaisuus on tunne tuosta henkilöstä. Olen huomannut, että tapani "katsoa" ihmisiä on tuntuma, hahmo, tunne, jokin erityispiirre tai liike. En kuitenkaan muista sellaisia asioita, kuten olisiko katsomallani henkilöllä silmälasit, tai mikä oli hänen silmiensä väri. Käytän hahmottamiseen käsiä, vartaloa, liikettä enemmän kuin katsetta. Veistoksessa kaiken tämän voi kääntää positiiviseksi voimaksi. Käytännön arkipäivässä se on usein kiusallista.

Tuhat vuotta – Tusen år, 105 × 30 × 24 cm,
betoni, 2007 (Kuvaaja: Jussi Tiainen)





Irtautuminen – Frigörelse, 110 x 240 x 12 cm, Betoni, 2007 (Kuvaaja: Jussi Tiainen)

Irtautuminen

Kyseessä on kuoleman pohtiminen. Teoksen tekemisen aikoihin naapurin rouva kuoli syöpään. Teos on hyvästijättöni hänelle. Surutyö. Vasta myöhemmin huomasin, että teoksen muotokieli on samankaltainen kuin opettajani Ossi Somman. En ajattele kopioineeni häntä. Pikemminkin käytössä ollut materiaali ohjasi samankaltaisiin ratkaisuihin. Saatoin myös olla ajatuksineni samoilla "energiakentillä", kuin Somma teoksia tehdessään.

Ehkä tärkein alue, jolla työskentelen, muodostuu henkisistä tasoista tai energiakentistä. Ei ole samantekevää, millä taajuusalueella taiteilija liikkuu. Olen naista on, miten taiteilija resonoi maailmankaikkeutta. Itselleni selitän, että maailmankaikkeus, tai meidän

tajuntamme on niin laaja ja tuntematon, että siitä löytää loputtomasti erilaisia resonansseja. Taiteen tekeminen on matkustamista tässä äärettömyydessä, mikro- tai makrokosmoksessa.

Konkreettinen teosten tekeminen on portti tähän maailmaan. Tätä kaikkea filosofit, kirkkokunnat ja kaikenlaiset muut maailmankatsomukset selittävät omalla tavallaan. Minulle konkreettisen työnteon kokemus on merkittävin kokemus. Sen määrittelemisen sanallisesti latistaa ja asettaa kokemuksen johonkin hierarkiaan. Yritän tulla maanpinnalle heti, kun huomaan rakentavani totuuksia. Taiteen tekeminen on totuus. Taide on tuntemattoman esilletuomista, ei uuden keksimistä. ■

THOMAS NYQVIST

Totuusarvoja

KIRJOITUS ON MUOKATTU
KIASMASSA 26.3.08 PIDETYN
ESITELMÄN POHJALTA

Alkuvaiheita

Millainen on taiteellisen työni elämänkaari? Ulkoisesti katsoen työni ovat muuttuneet melko paljon. Aloitin abstraktina maalarina ja olen muuttunut hiljalleen figuratiiviseksi taiteilijaksi. Muutokseni on osittain seurannut laajempaa muutosta ympäröivässä taide maailmassa. Jokainenhan on oman aikansa lapsi ja seuraa taiteen virtauksia, vaikkakin omalla tavallaan.

Olen toiminut lähinnä Suomessa. Suomessa on erityinen taideilmasto. Täällä kansainväliset maalaustyyli, taiteen merkitykset ja ilmaisumuodot ovat aina saaneet omalaatuisen hahmon. Suomi on aina ollut marginaalissa ja on edelleen, vaikka ei ehkä niin suuressa määrin kuin aikaisemmin. Mielestäni tämä on ollut hyväkin asia. Maalauksen alueella on syntynyt omia kokeiluja hieman eri aikaan kuin muualla. Kun aloitin maalarinurani 80-luvulla, kansainvälisiä virtauksia seurattiin hienoisella viiveellä. Mutta maasto maalaamiselle oli neitseellisempi. Ehkä luonnon kokemus on vaikuttanut tähän. Luonto on ollut aina tärkeä tekijä ja se on vaikuttanut taiteeseen enemmän kuin monessa muussa paikassa.

Opiskelin Vapaassa taidekoulussa 70-luvulla. Koulu oli voimakkaasti suuntautunut värimaalaukseen 70-luvun alussa. Se tarkoitti, että maalauksen formaalisia seikkoja pidettiin itsestään selvinä ja mielenkiinnottomina. Piirustus ei ollut oleellinen asia. Piirustusta pyrittiin yksinkertaistamaan, jotta päästäisiin värin

ja valon puhtaalle alueelle. Vapaalla taidekoululla oli voimissaan tietty ranskalaisesta valomaalauksesta, impressionisteista ja intimisteistä lähtevä perinne. Myöhemmin sinne tuli vaikutteita amerikkalaisesta abstraktista ekspressionismista. Yksi taustahahmoista oli yhdysvaltalainen taiteilija Joseph Albers. Hän oli kirjoittanut kirjan nimeltään *Värien vuorovaikutus*, jonka Vapaa taidekoulu käänsi.

Olin henkilökohtaisesti kiinnostunut enemmän itse maalaamisprosessista kuin väristä. Tunsin mielenkiintoa abstraktia ekspressionismia kohtaan. Maalaustapahtuma sinänsä, eli se mitä siveltimellä tai jollain muulla keinoin saadaan aikaiseksi, oli minulle lähtökohta. Tämän aikakauden töissä lähdin maalaamisen tapahtumasta liikkeelle. Pidän niitä ensimmäisinä ominaistöinäni. Aikaisemmin olin maalannut paljon figuratiivisia maalauksia, jotka olivat koulumaisempia.

Maalaamisprosessi, siveltäminen, on edelleen neitseellinen alue taiteellisen kiinnostuksen kohteena. Jokaisella ihmisellä on oma käsialansa. Maalaamistapahtumassa jotain tästä tallentuu kankaalle. Kaikkien muiden tekijöiden ohella maalauksessa on jotain välitöntä, joka voi paljastaa jotain taiteilijasta. Tietysti vaarana on käsialan toiston kaavamaisuus. Taiteilijan manereista tulee ongelma. Miten voi maalata niin että tyyli tai käsiala pysyy tuoreena? Abstraktit



Nimetön VII, 130 × 145 cm, öljy, 1981

ekspressionistit taistelivat maneereja vastaan, välillä maalaten silmät ummessa, välillä vasemmalla kädellä (jos he olivat oikeakätisiä), välillä myös kääntämällä maalauksen ylösalaisin. He pyrkivät kaikin tavoin yllättämään itsensä ja vaikuttamaan siihen, että maalaaminen ei koskaan tapahtuisi aivan samalla tavalla.

Olin 80-luvun alussa samassa tilanteessa abstraktien ekspressionistien kanssa. Siveltämisen tietynlainen vapaus kiinnosti minua. Tiedostin myös, ettei maalaaminen voisi koskaan vapautua maalatuista aiheista tai asioista täydellisesti. Aihe saattoi olla esimerkiksi ajatteleman maisema, jota ilmaisi määrätty väriskaala.

Minimalismi

Maalaamisen kokeiluissani sain vaikutteita myös minimalisteilta. Minimalistinen suuntaus tuli taiteen kentälle 60-luvun lopulla ja 70-luvulla. Minimalistit yksinkertaistivat maalausta ja maalauksen tekemisen problematiikkaa. Yksi tärkeä hahmo oli yhdysvaltalainen Frank Stella.

Vuonna 1980 tein muun muassa sarjan maalauksia, jossa kaikissa oli enemmän tai vähemmän vaaka-

suoria siveltimen vetoja. Maalasin vain märkää märeälle, märkään maaliin. Lopetin maalaamisen, jos maalaus muuttui liian kuivaksi tai tahmeaksi. Huomasin, että kun väriin sekoitti erilaisia hartseja, se alkoi kuivua. Kun väri oli sopivan märkä, sivellin nosti maalia pinnasta ylös ja muodostui reliefimäinen struktuuri. Ryhdyin viljelemään tätä muuten vähäeleisissä töissäni.

Maalaus on konkreettisuudessaan kaksiulotteinen pinta johon laitetaan väriä. Siinä on myös kiilakehykset, levy, kangas tai joku muu materiaali, jonka päälle maalataan. 60- ja 70-lukujen modernistisessa ajattelussa maalaus piti pelkistää sen konkreettiseen ja tosiasialliseen, faktiseen puoleen. Kaikki illuusiot – esimerkiksi tilailluusiot tai illuusiot kappaleista – nähtiin epäolennaisina. 80-luvun alussa olin hyvin vahvasti sitä mieltä, etten halunnut illuusiota. Sallin korkeintaan jokin horisonttiviivan tai jonkinlaiseen luontoon viittaavan elementin. Mutta tässä tapauksessa kyse oli myös taiteilijan omasta luonnosta.

Minimalismista kohti figuratiivisuutta

Ajatukseni maalaamisesta vaihtelivat. Minimalistiset kokeilut kestivät ehkä noin vuoden verran. Sen jälkeen palasin takaisin siihen mitä tein aiemmin. Monet asiat pysyivät samana: maalasin yhä märkää märeälle. Maalasin öljyväreillä kankaalle, enkä hahmotellut mitään muotoja. Mutta tiedostamattomat impulssit ohjasivat kättä. Ihmisillä on taipumus kyllästyä siihen mitä on tehnyt aikaisemmin ja halu tulla yllätetyksi. Niinpä siveltimen jälki muuttui.

70-luvulla oli tapahtunut niin sanottu maalauksen kuolema. Minimalismi oli päätepiste silloiselle maalaukselle: lopputulos oli monokromaattinen pinta. Ainakin kansainvälisessä taidemaailmassa maalaus ikään kuin hävisi näkyvistä. Tilalle tulivat installaatiotaide, valokuva ja video.

80-luvulla maalaus syntyi sitten uudestaan. 80-luvun puolenvälin tienoilla oli jälleen paljon maalausnäyttelyitä ympäri maailmaa. Figuratiivinen maalaus tuli yhtäkkiä takaisin. Se näkyi Suomessakin: Vuosi-

kymmenen loppupuolella taiteen kentälle tuli paljon maalareita jotka löysivät klassisemmalla tavalla aiheita töihinsä. Minä katselin joidenkin figuratiivisten taiteilijoiden töitä. Yksi heistä oli amerikkalainen maalari Philip Guston. Hän oli ollut abstrakti expressionistimaalari 50–60-luvuilla, mutta 70-luvulla hän löysi tiensä takaisin figuratiivisuuteen. Yllättäen maalaustaiteessa tuntui tapahtuvan. Se vaikutti minuunkin. Koin että abstraktinen vaihe tarvitsi jotain muuta tilalleen.

Joissain töissänini 80-luvun puolivälin tienoilla näkyi uudelleen herännyt kiinnostus muotoa kohtaan. Ajattelin, että siveltimen vedot voivat jähmettyä muodoiksi. Mutta kyse oli väliaikaisista muodoista, joista siveltäminen näkyi. En ajatellut muotoja jotain objektia tai maisemaa esittävinä.

Seuraavassa vaiheessa menin vielä pidemmälle kohti figuratiivisuutta. Tosin edelleen oli vaikea sanoa, mitä kuva esitti. Vaikka pääasiallisesti olen maallannut öljyväreillä kankaalle, olen aina myös piirtänyt. Olen tehnyt paljon hiilipiirustuksia. Kokeilin piirtämisen mahdollisuuksia. Sillä oli vaikutusta teokseni hahmoihin. Muoto muuttui viivamaisemmaksi. Eräs työ sai nimekseen *Vierailija*, sillä sen hahmo tuntui vierailijalta sitä ympäröivässä tilassa tai maisemassa.

Kehitin vierailija-teemaa myös eteenpäin. Sain luotua vielä suuremman opposition maiseman, horisontin ja vierailijan tai vieraan elementin välille. Maalauksessa *Tumma maa* (1987) vierailija seuraa maalauksen muotoa. Se ikään kuin luo siihen sisäisen kehyksen. Vierailijan hahmon voi nähdä maalauksena maalauksessa, tai sisäisenä kehyksenä.

Perspektiivi

Vuoteen 1988 en ollut käyttänyt viivaperspektiiviä töissänini. Sitten tapahtui muutos, jolla oli pitkät jälki-seuraukset. Tämä näkyy esimerkiksi teoksessani *Nostalgia*. Työ sai nimensä luultavasti sen nostalgisesta väriskaalasta. Olennaista on, että maalauksessa oli

tietynlainen vastavalo ja kaupunkisilhuetti, jossa perspektiivi luo tilaa. Jostain syystä asiat menivät omalla painollaan siihen suuntaan, että minun oli pakko yrittää integroida perspektiivi ajatukseeni taiteesta.

Muutoksen toteuttamisessa minua auttoi se, että asuin Helsingin esikaupunkialueella. Siellä oli elementtitaloja ja niiden muodostamia tiloja. Niistä sain aiheeni. Jo aiemmin olin ollut viitteellisesti kiinnostunut tilasta ja maisemasta, mutta nyt kiinnostus tuli konkreettiseksi. Asuimme ensimmäisessä kerroksessa. Olin rakentanut säleikön, joka eristi meidän terassimme katualueelta.

Maalasin siis konkreettista paikkaa enemmän kuin aikaisemmin. Esimerkiksi *Nostalgia*-teoksessa maalaasin näkymän terassiltamme. Teoksen oikeassa alakulmassa näkyy esimerkiksi vähän pöytäämme. Kuvasin vasemmalla näkyvän rakennuksen sammakkoperspektiivistä. Silloin rakennuksen toinen ortogonaali tuli samantasoiseksi itse maansiivun kanssa, jolloin siitä ei tullut diagonaalia. Pystyin hyväksymään sen, että työssäni on yksi diagonaali, mutta ei kahta. Silloin maalauksen alaosa on ikään kuin veistoksen jalusta. Rakennuksen jalustasta tuli melko litteä. Tietyllä tavalla otin tilaa pois.

Pohdin enemmän maalausta kuin maisemaa. Maiseman avulla saatoinkin kuitenkin formuloida ajatukseeni sillä hetkellä kiinnostavaan muotoon. En ole ollut maisemamaalari niin kuin jotkut, jotka maalaavat oikeasti maisemaa. Käytän maisemaa ehkä enemmän ihmisten sisäisten tilojen maalaamiseen.

Työni tuolta ajalta, 80-luvun loppupuolelta olivat pitkälti variaatioita samasta teemasta. Niissä oli rakennuksien silhuetteja ja niiden ympäröimää valotilaa. Valotila ei tarkoittanut välttämättä taivasta, vaan saattoi muodostaa voimakkaankin pinnan. Pakopistealueisiin muodostui yleensä kohta, joka tuntui olevan maalauksen keskiössä. Se oli ihan eri maailmaa. Eräässä työssä tein siihen informalistisen maalauksen. Maalatessani sitä ikään kuin siteerasin itseäni. Siitä tuli mukaan vanha kiinnostukseni vapaampaan maalaamiseen.



Nimetön, 40 × 55, öljy, 1992–93

Yhdeksänkymmentäluvulle tultaessa maalaukseni olivat muuttuneet entistä tummemmiksi, maailma oli muuttunut oudommaksi. Mukaan oli tullut uusia hahmoja. Olen aina maalannut ihmistä, mutta en välttämättä näkyvässä muodossa. Ehkä lähimpänä on ollut pikemminkin robotin kuin ihmisen näköinen outo silhuetti. Mutta maalaukseni aina käsittelevät ihmistä. Maalauksen maailma liittyy aina ihmiseen, hänen tunteisiinsa ja ajatuksiinsa.

Piranesi

Maalauksessani on ollut erilaisia vaiheita. Edellinen vaihe on loppunut, kun on tajunnut, ettei ole enää voinut jatkaa vanhaa työskentelyä. 90-luvun alussa tuntui siltä, että edelliset työt olivat saavuttaneet sen mitä ne olisivat voineet olla. Into niiden tekemiseen katosi.

Löysin itseni tutkiskelemasta italialaisen 1700-luvun graafikon Giovanni Battista Piranesin töitä. Hän teki hurjia Veduta-maisemia, jotka pohjautuivat antiikin Rooman raunioihin. Olin ollut jo pitkään kiinnostunut aiheesta.

Piranesin raunioitunut maailma kiinnosti minua. Se liittyi jollain tavalla edellisiin töihini. Aiemmin maalaamani rakennukset olivat asumuksia, joiden funktio jäi epäselväksi. Siinä mielessä rakennuksiini sisältyi saman-

kaltainen monimielisyys kuin raunioihin. Rauniot kertovat jostain menneestä ja ovat vähemmän kuin alkuperäinen objekti. Samalla ne ovat enemmän kuin alkuperäinen objekti. Raunioituminen, epätäydellisyys voi stimuloida mielikuvitusta. Sen vuoksi muun muassa surrealistit ja romantiikan taiteilijat olivat kiinnostuneet raunioista ja niiden mysteerioista.

Minun oli kokeiltava, pystynkö ottamaan raunioihin sinänsä kantaa. Tein parafraseja Piranesin taiteesta. En mennyt itse etsimään raunioita. Aiheet tulivat Piranesin taiteen kautta.

Maalasin joitain vuosia muunnelmia Piranesista. Se oli alun perin eräänlainen kokeilu. Ajattelin vain kopioivani hänen töitään samalla kun mietin mitä oikeasti haluan tehdä. Kiinnostus kasvoi kuitenkin voimakkaaksi. Minun oli pakko tutkia koko Piranesin tuotanto ja löytää sieltä kuvat, joita pystyisin maalaamaan. Kuvia löytyi noin parikymmentä.

Seurasin melko tarkasti Piranesin kompositioita. Osittain yksinkertaistin ja poistin elementtejä. Sillä tavalla yritin noudattaa omia tuolloisia mielipiteitäni. Värien suhteen olin varovainen. Halusin värien tekevän kunniaa mustavalkoisille töille. Tämä on paradoksaalista, sillä Piranesin vedokset näyttävät hyvin värikkäiltä vaikka niissä ei ole väriä. Värittömyyden voisi ajatella liittyvän siihen,

etten maalannut todellisia paikkoja. Maalasin kuvia kuvista, ja ne olivat sillä tavalla toisen käden tietoa.

Paluu Helsinkiin

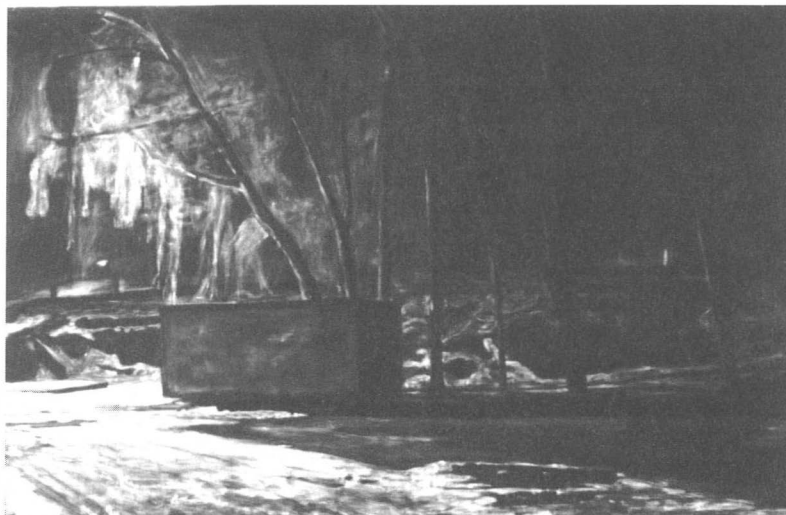
Noin vuonna 1996 päätin aiheissani palata Suomeen. Ryhdyin valokuvaamaan Helsingissä. Ehkä kokemus Piranesin Vedutojen kanssa vakuutti minut siitä, että minun piti palata vielä figuratiivisempaan maailmaan ja maalaamiseen. Se oli ainoa tie silloin. Tuntui siltä, että maalaamisessa oli tarjolla uusia mahdollisuuksia.

Maalasin muun muassa Sörnäisten kaasukelloa, joka näytti ikään kuin antiikin temppeliltä. Tein siitä muutamia erilaisia tulkintoja.

Tolpat, sähkölinjat Taivallahden maastossa oli toinen Helsingin ympäristöstä löytämäni aihe. Aloin kiinnostua mahdollisuudesta maalata paikkoja, jotka ovat arkipäiväisiä, tai jotka ovat ympäristössäni koko ajan. En halunnut kuitenkaan tehdä maalauksistani arkipäiväisiä. Sen vuoksi valitsin päivänvalosta poikkeavia valaistusolosuhteita kuten yön.

Kuvaan kameralla mustavalko-filmille. Tämä liittyy ehkä Piranesiin. Minulla on aina ollut kiinnostus mustavalkomaailmaan. Musta-vaikoinen valokuva ruokkii mielikuvitusta. Se antaa enemmän mahdollisuuksia värimaalaukselle kuin värikuva.

Toinen valokuvaukseen liittyvä aspekti on tapa käyttää valokuvaa



Nightscene, 200×300 cm, öljy, 1999

maalauksessa. Yleensä kuvaan samaa kohdetta monesta eri kulmasta, ja jos tuntuu kiinnostavalta, niin minulla on vähän erilaisia kompositioita. Saatan rajata kuvaa. Seuraan valokuvaa melko tarkasti kun olen päättänyt tekeväni siitä maalauksen.

Varsinkin isommissa töissä on kiinnostavaa kysyä, miltä valokuva näyttäisi jos sen maalaisi. Tämä kysymys stimuloi minua. Jo siinä vaiheessa kun otan valokuvia, pohdin niitä maalauksina. En ota valokuvia näyttääkseni niitä valokuvina. Ottaessani valokuvia olen aina jo astunut toisella jalalla maalausprosessiin.

Ajattelen, että isot työni ovat töistäni kaikkein kiinnostavimpia. Pienet maalaukset ovat useimmiten ikään kuin tutkimuksia isoja varten. Isossa mittakaavassa siveltäminen ja taiteilijan käsiala saa vapauksia. Pienissä töissä maalaus jää alisteiseen asemaan ja aihe dominoi. Mitä isompi työ on, sen enemmän on mahdollisuuksia maalata tiettyä kohtaa vapaasti. On isompia pintoja, joita voi käsitellä monella eri tavalla. Iso maalaus on tällä hetkellä minulle sellainen, missä varhaisemmat maalaustapani kohtaavat, vapaasta tekemisestä kohti sidottua. Aikaisemmat kokeiluni saavat näissä töissä paremman muodon, niissä voi toteuttaa eri puolia itseä.

Aikaisemmin olin "märkää märeille"-maalari. Maalasin niin kauan kuin maalaus oli märkä. Viimeisen vuosikymmenen aikana maalaustekniikani on muuttunut erilaiseksi. Olen alkanut maalata kerroksittain. Minulla on yleensä jonkinlainen alusmaalaus. Kun sommittelen maalauksen

ja tiedän kunkin asian paikan, pystyn ajattelemaan etukäteen kuinka asiat on rakennettava. Maalausten tekemiseni on huomattavasti sommitelmallisempaa kuin koskaan aikaisemmin. Onneksi siinä on myös yllätyksiä. Kaikkea ei voi mitenkään laskea. Jos kai-ken voisi etukäteen laskea, maalaaminen muuttuisi aika tylsäksi.

2000-luku

Vuosina 2001–2003 tein sumuisia maalauksia. Minua kiinnosti, miltä asiat näyttävät kun ne tulevat sumun läpi esille. Se liittyy ylevään maalaustraditioon. Tuona aikana aiheenani oli myös kuplahalli. Siitä minulla on useita variaatioita. Tuolloin maalaukseni olivat melko värittömiä. Yleensä ottaen haluan olla pidättyväinen värimaailman suhteen, jotta väri ei saisi liian suurta roolia.

Sittemmin värit ovat tehneet tuloaan takaisin. Ilmaisuni on ollut taas hieman värillisempää. Yksi aspekti, josta olen aina ollut kiinnostunut, liittyy valkoisen värin ilmaisuun. Valkoisen käyttö on ollut aina kiinnostavaa, koska se toimii neutralisijana samaan tapaan kuin musta.

Olen saanut vaikutteita muun muassa Corot'n maisemamaalauksista. Hänen maalauksissaan valkoinen on pieninä täplinä siellä täällä. Täplät voidaan selittää vaikkapa erilaisina kiiltoina puissa. Corot käyttää valkoista kuitenkin abstraktina, ei niinkään esittävänä elementtinä. Toinen maisemamaalari, jonka töistä voidaan tehdä samanlaisia havaintoja, on John Constable. Hänen töissään on paljon valkoista maalia, joka ei selity pelkästään tunnettujen esineiden tai olioiden valon heijastumina. Valkoinen liittyy jotenkin maalauksen abstraktiin tasoon. Ehkäpä olen saanut molemmalta maalarilta ideoita valkoisesta abstrahoivana elementtinä. Samalla se on eräänlainen etäännyttävä tekijä.

Viimeisissä töissäni värillä on tärkeämpi rooli ja valkoinen joutuu suurempaan ristiriitaan. Tämä kiinnostaa minua erityisesti tällä hetkellä.

Keskustelua

HELI HEIKKINEN: *Hyppäyksen tasapinnasta tilallisuuteen on täytynyt olla valtava. Tuliko tila Piranesin myötä? Runoilijan talossa -teoksessasi on valtava tila. Itse olen saman ajan kasvatti, että ei saa tehdä tilaa.*

THOMAS NYQVIST: Työ on oikeastaan maalattu kahdelle paneelille. Kahden paneelin jako palauttaa pintaa näkyviin. Tämä teki teoksen itselleni helpommaksi. Siinä vallitsee eräänlainen keskustelu: jos on tilaa, niin on oltava myös pinnasta muistuttavia elementtejä. En halua mennä illusionismiin, jossa maalaus on ikään kuin ikkuna todellisuuteen. Se on minulle täysin vierasta. Joihinkin töihin tulee toki toisia enemmän tilallista imua.

HEIKKINEN: *Näissä töissä on materiaalin tuntu ja kosketettavuus läsnä.*

NYQVIST: Maalaaminen liittyy kosketusaistiin. Jokainen joka on maalannut, tietää sen. On sokeita maalareita. Kosketuksella pystyy kokemaan paljon ja se on minulle hyvin oleellista. Maalatessa kosketus voi olla painava tai se voi olla kevyt. Kosketuksella on myös optista merkitystä, sillä se vaikuttaa siihen miltä jälki näyttää. Kosketuksen hallinta ei välttämättä ole kovin suunnitelmallista. Mutta kyse on samanlaisesta asiasta kuin vaikkapa viulistilla, jolla kosketus määrittelee, miltä viulu kuulostaa. Sama pätee maalaamisessa sikäli, että on huikea mahdollisuus luoda erilaisia maalauksia erilaisin kosketuksin. Tämä myös liittyy taiteilijan sisimpään.

HEIKKINEN: *Maisemalliset maalauksesi ovat tavallaan luontokuvia. Niissä on täysin villejä paikkoja.*

NYQVIST: En ole kiinnostunut luonnosta puhtaassa mielessä. Ainahan kun luonnon näkee tai tallentaa, se on tavallaan mennyttä. Koskematon luonto on siellä missä kukaan ei ole käynyt. Jo nähty luonto on otettu haltuun. Olen kiinnostunut maisemista tai paikoista, joissa on sekä luontoa että rakennuksia. Huomaan aina tarvitsevani molemmat osat. Rakennukset ovat ikään kuin ihmisen jatke, ne edustavat ihmistä.

YLEISÖ: *Mutta eihän ihmistä ole juurikaan töissäsi.*

NYQVIST: En kuitenkaan ole sellainen maisemamaalari, jolla maisemassa kiinnostaa ensisijaisesti sen rauhallisuus. Viittaani ihmiseen rakennusten ja ihmisten jättämien jälkien kautta. Toisaalta maalaukseni viittaavat ihmisen läsnäoloon ekspressiivinen tason kautta. Niissä on tietty maalaamisen tapa, kädenjälki. Kyse ei siis ole vain siitä, kuinka maalauksessa kuvataan ihmistä. Ihmisen on oltava maalauksessa läsnä monimielisellä tavalla.

HEIKKINEN: Paikoista tulee mieleen, että maalaamiasi viljejä paikkoja on yhä vähemmän. Aika monet ihmiset tykkäävät olla paikoissa, jotka eivät ole suunniteltuja. Kaupungin ulkopuolella on esimerkiksi kaikenlaisia teollisuusalueita, mutta kulttuuriympäristössä ei suunnittelemtomia paikkoja enää ole. Paikoissasi on hylätyn leima.

NYQVIST: Ehkä tällaisiin marginaalisiin paikkoihin liittyy mielikuvituselementti. Yökin, yötunnelma tai sumu, tai jokin vähän epätavallisempi tai erikoisempi valaistus voi vaikuttaa siihen. Mielikuvitus lähtee liikkeelle ja silloin tuttu paikka näyttää erilaiselta. Tämä liittyy sisäiseen maailmaan. Mielestäni ei riitä, että maalaus onnistuu matkimaan paikkaa. Maalauksen on onnistuttava matkimaan myös tajunnallista paikkaa, joka liittyy mielikuvitukseen. On olemassa arkkityypisiä, perusinhimillisiin asioihin kuten kuolemaan tai syntymään liittyviä paikkoja. Maalaustaiteen historiassa näitä on kuvattu hyvin eri tavoin.

Paikan kiinnostavuus ei ole tiettyssä paikassa sinänsä läsnä. Paikat assosioituvat jokaisen ihmisen mielessä hänen omaan historiaansa ja niihin paikkoihin jotka ovat merkityksellisiä hänen elämässään. Otan paljon valokuvia, mutta minulla on rajallinen määrä valokuvia tai paikkoja, joita pystyn käyttämään. Yksi kriteeri voi olla puhtaan esteettinen. Valokuva vain näyttää hyvältä, tai näen että tämän voisi kääntää minun tapaisekseni maalaukseksi. Se ei välttämättä aina riitä. Aiheen on täytettävä monta kriteeriä samanaikaisesti, mutta toisaalta se ei voi täyttää niitä kaikkia. Yksi tärkeä puoli on, että paikka muistuttaa jostain, liittyi se sitten

lapsuuteni paikkoihin tai johonkin jo nähtyyn. Siinä on oltava tuttuutta sekoitettuna vierauteen.

Paikka ikään kuin lupaa, että jos kaivaudun siihen, niin samalla paljastan itsestäni jotain, joka tuntuu minulle tärkeältä. Gerhard Richter sanoi, että hän on saatanut ottaa noin kymmenentuhatta valokuvaa, katsoo niistä ehkä sata ja lopulta valitsee kymmenen sellaista, joita voi käyttää maalaamisessa.

HEIKKINEN: *Osaatko sanoa, minkälaisesta kulmasta näet tämän maailman? Mitä maalauksiisi tulee, näkökulmasi vaikuttaa sijaitsevan aika lailla maan tasossa. Itse olen yläkerrasta kotoisin. Jos pyytää ihmisiä hakeutumaan omanlaisiinsa paikkoihin, jos on vaihtoehtoja, niin toiset menee ylös ja toiset jää alas.*

NYQVIST: Jos liikkuu tai kuvaa ylhäältä, niin silloin on sidottuna rakennukseen. Suomessa on aika vähän kukuloita. On toki mahdollista katsoa asunnon ikkunasta ulos. Olen tehnyt sellaisiakin töitä. Ikkunanäkymä on klassinen metafora maalaukselle, renessanssin aikana tullut ajatus. Maalarit ovat maalanneet paljon ikkunanäkymiä, jotka joko paljastavat tai jättävät paljastamatta sen ikkunan näkymän. Voisi ajatella, että kamerakin on vain liikkuva, mukana kulkeva ikkuna. Minun on oltava suhteellisen lähellä aiheitani. Korkean paikan mahdollistamia panoraamakuvia minulla ei ole.

YLEISÖ: *Käytätkö valokuvaa ihan loppuun asti, vai annatko maalauksen viedä mennessään jonnekin kuvan ulkopuolelle?*

NYQVIST: Tavallaan käytän valokuvaa loppuun asti. Se ei tarkoita, että maalaisin kaiken mitä valokuvassa on. Valokuvan ja maalauksen dialogi jatkuu loppuun asti. Jossain vaiheessa maalaus alkaa kuitenkin näyttää itseltään. Silloin tajuaa, että ainekset maalaukselle ovat olemassa. Valokuvan rooli vastaavasti pienenee. Jos alussa lähdin valokuvasta liikkeelle, niin maalauksen edetessä valokuva kutistuu mielessäni. Jossain vaiheessa näen, että maalaus ehdottaa tätä ja haluaa tätä, ja valokuva puolestaan eriytyy eri suuntaan, vaikka keskustelu jatkuu.

YLEISÖ: Menetkö vielä *takaisin* tutkimaan paikkaa kesken maalauksen?

NYQVIST: Itse asiassa teen melkein aina niin. Minulle on olennaista, että olen nähnyt paikan myös paljain silmin. Kuvan merkitystä ei voisi olla ilman sitä, että olen nähnyt paikan omin silmin ennen kuvaamista. Vaikka käytänkin valokuvaa apunani maalausprosessissa, niin myös muistan miltä paikka näytti. Kyse ei ole pelkästään minusta ja valokuvasta, vaan suhde on kolmenvälinen: on valokuva, muistikuva paikasta ja maalaus.

HEIKKINEN: Eikö sinua häiritse, että paikka muuttuu eri aikoina?

NYQVIST: Siksi kuvaankin usein öisin. Silloin paikka pysyy aina samanlaisena! Ehkä kyse on juuri päivämaalauksen ongelmasta, se minkä impressionistitkin kohtasivat. Kuinka voi tarttua alati muuttuvaan maisemaan? Miten maalauksen voi ratkaista tai valita? Valokuva tallentaa tietyn hetken valon. Valokuvassa tallennettuihin ominaisuuksiin voi tarttua. Kokemus eri valossa muuttuvasta paikasta rikastaa valokuvaa. Mutta silti on jossain vaiheessa itse päätettävä, että tavoittelee vaikapa huhtikuun valoa.

YLEISÖ: Alkupuolella viittasit itsensä yllättämiseen. Voitko *avata* yllätyksen käsitettä?

NYQVIST: Yllätyksen merkitys on oikeastaan muuttunut, sillä maalaukseni on muuttunut niin paljon sitten vuoden 1980. Silloin kun työskentelin vailla aihetta, niin itsensä yllättämisen merkitys oli suurempi ja erilainen. Informalismissa toisto oli paljon yleisempää. Toistinkin itseäni aika paljon. Itsensä yllättäminen on vähän suhteellinen asia. Joku voi kutsua itsensä yllättämiseksi sitä, mitä joku toinen pitää toistona. Yllättäminen määrittyy siis melko lailla subjektiivisesti. En tiedä, missä määrin toisen yllättymistä voi todentaa.

On toki taiteilijoita, joiden töissä on paljon erilaisuutta ja joissa aina todella repäistään irti tutusta maaperästä. Minulle yllätys on hienovaraisempi asia, sitä että työhön tulee jotain uutta. Viimeaikaisissa töissä yllätys tapahtuu esimerkiksi seuraavasti: on tietty alusmaalauks, jossa yleensä on vapaasti sivelletty yhdellä värillä.

Kun sitten maalaan sen päälle, vuorovaikutus alusmaalauksen ja päälle tulevan värin välillä tuottaa yllätyksiä. Tämä tapahtuu osittain läpinäkyvyyden ansiosta. Yllätykset eivät ole piirustuksessa, vaan enemmän maalauksen tasolla.

YLEISÖ: Itsensä yllättämistä voi pitää *samana* kuin itsensä pettämistä. Tässä on jännittävä ristiriita, *samanaikainen* tietoisuus ja epätietoisuus siitä mitä tekee. Tämä on mielestäni aika hankala toteuttaa.

NYQVIST: Sitä on erittäin hankala toteuttaa. Kun aloitan työt, putsaan edellisen päivän lasipaletin sikäli kuin se on osittain ehtinyt kuivua. Yleensä otan siitä paletti-veitsellä väriä. Laitan sitten väriä summittaisesti keskeneräiselle kankaalle. Osittain yritän tehdä tämän täysin sattumanvaraisesti. Osittain otan maalauksen kuitenkin huomioon, enkä laita väriä mihin tahansa paikkaan. Nämä ovat henkilökohtaisia prosesseja, joissa haluaa tulla yllätetyksi, jotta työ ei menisi liian kaavamaiseksi.

Maalaamisessa, jossa seurataan tiettyä valokuvan pohjustamia suuntaviivoja, voidaan pahimmassa tapauksessa päätyä tylsään ja merkityksettömään kuvaan. Siihen on yritettävä lisätä hallitsemattomia asioita. Jos kaiken voisi hallita, niin silloin työ olisi vähemmän kiintoisa kuin silloin kun mukana on elementtejä, jotka vievät maalaria, eikä maalari niitä. Maalaaminen ei ole pelkästään tahdon asia.

HEIKKINEN: Mitä sinulla on annettavaa siihen *taidekenttään*, joka on olemassa nyt?

NYQVIST: Vaikea sanoa. Se on vaikuttanut, että tällä hetkellä näkee ympärillä paljon valokuvataidetta ja videotaidetta ja tilanne on aika erilainen kuin 80-luvulla jolloin maalaus dominoi voimakkaasti. Kyllä tuollaiset asiat vaikuttavat siihen, että jatkuvasti on pakko uudelleen määritellä, missä seisoo. Todellisuudessa tämä lieenee kuitenkin pintataso. Omat määrätyt mahdollisuudet ovat aika pitkälti ennalta määriteltä. ■

| HERMANNI YLI-TEPSA



HELEN MILTON

Maalaamalla muistamista?

Tehtävän aihe oli lapsuuden muisto. Lähtökohtana käytin kellertävän haalistunutta valokuvaa. Muisto oli häilyvä, kuvan yksittäistä tapahtumaa en varsinaisesti muista. Muistan vain epämääräisen tunteen samasta ajankohdasta. Maalauksistani syntyi sarja, jossa yritin värien kautta tarkentaa muistoa.

Onko "valokuvamuisto" todellinen, jos se ei ole myös

sisäinen kokemus? Voiko muiston tavoittaa maalaamalla? Saako kuvaan tulla jotakin uutta?

Annetun aiheen lisäksi sarjaan vaikuttivat voimakkaasti erään ryhmämme jäsenen tekemät kuvat, jotka olin nähnyt edellisellä tapaamisellamme. Omat muistoni maalasin nopeasti näiden pakahduttavien, uniini tulvivien vaikutteiden vallassa, ikään kuin vastauksena hänen kuviinsa.

GABRIELLA IKÄHEIMO

Ajan kuluttama rakkaus

Vuoden aikana olen käyttänyt saamani tehtävät luovan potentiaalini tutkimiseen ja kartoittamiseen, sekä sen laajentamiseen.

Taidehistoriallisiin ajanjaksoihin liitetystä tehtävistä olen etsinyt omaa aluettani ja kotiutunut

romanttiseen traditioon, jossa melankolia muodostaa alustan taiteellisen merkityksen muodostamiselle.

Monilla teoksillani on voimakas yhteys nostalgisesti työstettyihin aikaan sidottuihin elämyksiin. Tämä on myös johtanut työni painopisteen materiaaalipohjaisen taiteen suuntaan, jossa materiaali itsessään antaa käsin kosketeltavan mahdollisuuden kokea menneitä esinemaailmoja.

Tässä työstämisessä on taiteellinen luominen, niin olen kokenut, spontaanisti tuottanut katsantoja, jotka eivät enää ole aika- tai henkilösidonnaisia. Teokset heijastavat uudenlaista absurdia ja epätodellista ajankohtaisuutta, joka puolestaan antaa mahdollisuuden jakaa esteettisiä vaikutelmia.



Arkiesiliina – Vardagsförkläde



Nattsexa – Jatkot



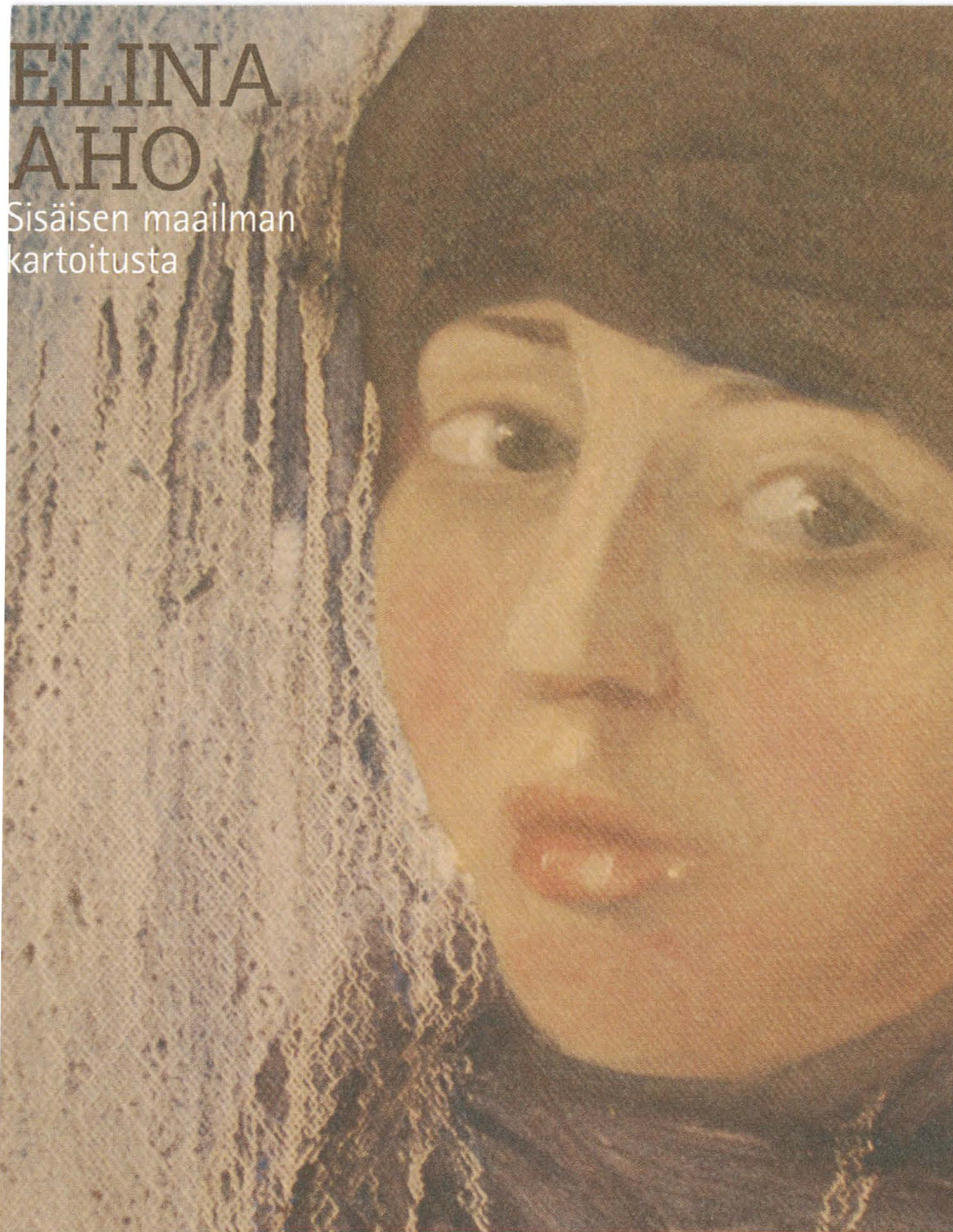
Pragvinter III – Prahan talvi



De Ålskade – Rakastetut

ELINA AHO

Sisäisen maailman
kartoitusta



Kuvantekemiseni takana on palo tutkia ihmisen mielenmaailmaa. Haluan tavoittaa osan persoonallisuudesta, ehkä kätke-
tyistäkin toiveista, haluista, peloista, tun-
teista, ristiriidoista. Koen, että tavoittaessani
jotain yksilön sisimmästä, tavoitan jotain
yleisinhimillistä. Yritän osaltani vastata it-
selleni kysymykseen, millaista on olla ihmi-
nen kaikessa moniulotteisuudessaan.

Olen tutkinut ihmiskuvaa eri menetelmil-
lä ja eri kuvalähteiden kautta, niin omaku-
van, elävien mallien, taidehistorian, ikonien
ja mainoskuvien valossa. Eri materiaaleilla
työskennellessä on jännittävää nähdä, miten
tekotapa vaikuttaa kuvan tunnelmaan. He-
delmällisimpänä lähtökohtana pidän elävää
mallia vuorovaikutuksellisen tilanteen ja
elävyyden vuoksi. Lisäksi nautin hyvinkin
tarkasta havainnon tutkimisesta. Ryhmäs-
sä syntynyt vuorovaikutus on rikastuttanut
ajatteluani syvästi. Tehtävänasettelut ovat
tarjonneet mahdollisuuden syvälliseen poh-
dintaan. Aikataulullinen paine on tuonut
virtaa kuvantekemiseen.

Kuvantekemisessä äärimmäisen mielenkiin-
toista on työn prosessimaisuus; maalatessa
tieto ja kokemukset tulevat eläväksi, raken-
tuen ja yhdistyen pitkälti alitajunnassa.



JOHANNA ROPE

Sarja omakuvia

Aloitin ottamalla valokuvia itsestäni. Tavoit-
telin selkeää valon ja varjon kontrastia,
kuvaa jossa kasvoni ovat kääntyneinä varjoon.
Valitsin yhden valokuvan lähtökohdaksi. Halu-
sin tutkia sitä maalaamalla ja piirtämällä.

Tein valokuvasta muunnelmia, ensin tarkem-
min mallia seuraten, sitten vapaammin muisti-
kuvan perusteella. Halusin jokaiseen erilaisen
tunnelman ja valon, erilaisen tilanteen, vaikka
perusasetelma varjoon kääntyneistä kasvoista
pysyi samana.

Maalauksia jälkeenpäin katsoessa ne elävät
voimakkaammin yhdessä kokonaisuutena,
kuin yksittäisinä kuvina. Lähtökohtana oleva
valokuvakin tuntuu muuttuvan yhdeksi maa-
lauksista.



TEKSTI ON LAADITTU
KIASMASSA 19.3.08 PIDETYN
ESITELMÄN POHJALTA

SANNA SARVA

Taiteellisen työn taustoja

Sanna Sarvan taiteellinen työ kumpuaa hänen omasta elämästään. Hänen mukaansa taiteen tekeminen on oman kokemuksen tutkimista, ja taiteen ymmärtäminen on väline oman elämäkokemuksen tarkasteluun. Myös suhde taiteessa esitettyihin teemoihin on henkilökohtainen. Jotkut niistä ovat itselle läheisempiä kuin toiset. Taiteelliseen työhön kuuluu myös tutkia oman suhdetta taiteen yleisimpiin teemoihin.

Teoreettisesti Sarvan työskentely on ollut vaihtelevasti suhteessa dokumentarismiin, paikkasidonnaiseen taiteeseen, julkiseen taiteeseen ja aktivistiseen taiteeseen.

Sarva on kiinnostunut sosiaalisesta todellisuudesta. Hän pyrkii taiteen kautta tutkimaan ja ilmentämään todellisuutta. Asenteeltaan tämä osin muistuttaa dokumentarismia. Esimerkiksi teos *Arvojen Muotokuva* (1996) pyrki vaikuttamaan ministeriöihin, jotka tekevät maahanmuuttajia koskevia päätöksiä. Teos myös esitettiin näissä ministeriöissä. Tässä mielessä jotkut Sarvan teokset ovat olleet luonteeltaan sekä paikkasidonnaisia, julkisia että aktivistisia.

Suzanne Lacyn (*Mapping The Terrain, New Genre Public Art*, 1994) ja Nina Felshinin (*But Is It Art: The Spirit of Art as Activism*, 1994) julkisen taiteen ja aktivismin teoriat ovat olleet Sarvalle tärkeitä. Lacy painottaa julkisen (engl. public) ymmärtämistä pikemminkin sosiaalisen kuin fyysisen paikan kautta.

Felshin on puolestaan tutkinut taidetta yhteiskunnallisen vaikuttamisen välineenä. Molemmat tuovat esille myös tämän kaltaisen taiteen arvottamisen problematiikkaa. Taidetta, joka nojaa yhtä paljon taiteeseen kuin sosiaaliseen todellisuuteen, ei voida lähestyä ja arvottaa pelkästään taiteen näkökulmasta.

Sarva on lähestynyt aiheitaan myös perinteisesti galleriassa esittämisen keinoin. Taideinstituutioiden ulkopuoliset esittämispaikat ovat syntyneet teoskohtaisesti. Kaikille teoksille ei ole hänen mielestään ollut olennaista etsiä uudenlaisia esityspaikkoja ja sitä kautta uudenlaisia yleisöjä.

Valtasuhteet, identiteetti, rotu, sukupuoli ja kieli ovat Sarvalle läheisiä teemoja. Hän on kiinnostunut myös esittämisen problematiikasta. Yksi esittämisen problematiikkaan liittyvä kysymys koskee esityspaikkojen merkitystä. Teosten esittämispaikat voivat olla hyvin erilaisia. Esittämispaikkoja ja yleisöjä vaihtelemalla myös teosten merkitykset muuttuvat. Esimerkiksi sotaa käsittelevä teos voi näyttäytyä erilaisena sotaa käyneille henkilöille kuin niille, jotka eivät ole sotaa kokeneet.

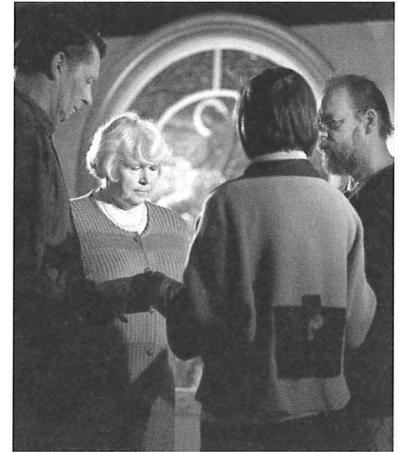
Sarva kertoo olleensa myös kiinnostunut omasta taiteilijan roolistaan suhteessa teoksissa esiintyviin ihmisiin. Kuinka paljon taitelija käyttää ääntään ja kuinka paljon hänen teoksissaan esiintyvät ihmiset

saavat oman autenttisen äänen-
sä kuuluviin? Näitä rajankäyntejä
pohtiessaan Sarva on pohtinut myös
työskentelynsä suhdetta yhteisö-
taiteeseen. Yhteisötaide on viime-
kädessä yhteisön taidetta. Sarvan
työskentely on kuitenkin enem-
män taitelijavetoista. Taitelija päät-
tää näkemyksestä ja kantaa myös
vastuun teoksesta.

Sarvan tekniikat ovat olleet vaih-
televia. Hän on käyttänyt ään-
tä, liikkuvaa kuvaa, valokuvaa
ja tekstiä. Hän on ollut tietoinen
myös niistä laatuun liittyvistä mie-
likuvista, joita teokset voivat välit-
tää. Esimerkiksi kännykällä otettu
valokuva viittaa erilaiseen sosiaa-
liseen todellisuuteen kuin studio-
valokuva.

Taideinstituutioiden ulkopuolel-
la esittämissään kuvissa Sarva on
käyttänyt ammattikuvaajien otta-
mia valokuvia. Näin hän on pyrki-
nyt esittämään kuvattavat jokseen-
kin arvokkaaksi ja laadukkaaksi
mielletävissä kuvallisissa puitteis-
sa ja siten vaikuttamaan implisiit-
tisesti katsojan kokemukseen siitä,
kuka tai minkä arvoinen ihminen
kuvassa esiintyy.

Tekstiä sisältävissä teoksissaan
Sarva on lähestynyt kansainvälistä
englantia virallisen englannin ve-
roisena yleisesti hyväksyttynä kie-
lenä. Toisin sanoen niissä käytetty
kirjoitettu kieli on niukasti editoi-
tua murtaen puhuttua englantia,



Kuvat teoksesta *Työ- ja vapaa-aika*

jossa sanonnat ja sanajärjestys mukailevat kunkin puhujan äidinkieltä. Kirjoitus on ollut jollain tapaa nauhoitetun puheen tai todistuksen kirjoit-
tettu versio.

Sarva on myös luettanut ihmisillä ääneen toisten kertomia tarinoita ja
tutkinut sitä, miten ääneen luettuna lukijan tulkinta muuttaa alkuperäis-
tä tarinaa.

Arvojen muotokuva, Työ- ja vapaa-aika

Teoksissa *Arvojen muotokuva* ja *Työ- ja vapaa-aika* Sarva kertoo lähte-
neensä valokuvan ja paikkasidonnaisuuden keinoin purkamaan asiak-
kaan ja työntekijän kohtaamisia julkisen sektorin toimipisteissä.

Toimipisteisiin toteutetut valokuvasarjat esittävät kyseisten toimipistei-
den työntekijöitä ja asiakkaita vastakkaisten tai rinnakkaisten identiteet-
tien kautta: maahanmuuttajat samanaikaisesti rikollisina ja merkkihen-
kilöinä ja hoitoalan työntekijät työssään ja vapaa-aikana.

Sarva pyrki teoksillaan muistuttamaan sekä asiakkaan että työntekijän
kokonaisemmasta ihmisyydestä ja horjuttamaan tai rikkomaan hetkel-
lisesti sitä epätasa-arvoista ja ennalta määriteltä valta-asetelmaa, joka
asiakkaan ja asiantuntijatyöntekijän välillä välttämättä vallitsee.

Molemmissa kuvasarjoissa Sarva on käyttänyt huolellisesti vedostettuja,
isokokoisia ja kehystettyjä valokuvia ajatellen olettamiaan yleisön sisäis-
tämää "hyvän valokuvan" esittämisen puitteita. Näin teokset hänen mu-
kaansa saivat näkyvyyttä ja uskottavuutta. Samalla kuitenkin nämä esit-
tämisen puitteet voimistuivat uskottavan esittämisen normeina. Teoksissa

esiintyneet ihmiset ja heidän ihmisyytensä tulivat esitetyiksi näiden puitteiden välittämänä.

I Say

I Say on gambialaisen maahanmuuttajan nauhalta litoituun nelituntiseen matkatarinaan perustuva kirja. Kirjan kieli mukailee puhuttua kieltä ja kirja on kokonaisuudessaan lähempänä todistajanlausuntoa kuin perinteistä kirjallisuutta. Kirja pyrkii esittämään tarinan sellaisenaan, mahdollisimman pitkälle ainoastaan kertomuksen kokijan suodattamana.

Kirjoitettuun kieleen voi aina palata ja uusi luenta avaa aina uusia oivalluksia. Sarva kertoo kirjan tarjonneen hänelle ainutlaatuisen tilaisuuden tutustua uuteen maailmaan. Tuo maailma aukeni pala palalta ja lopulta järjestyi kronologiseksi kertomukseksi vuosikymmenten ponnistelusta paremman elämän saavuttamiseksi – olosuhteissa, joissa sattumat ja kohdattujen ihmisten hyvyys, tai pahuus näyttelevät merkittävää ja käsin kosketeltavaa roolia.

Kirjaa esitettiin gallerioiden lisäksi myös hotelli Strand Inter Continentalin aulassa Helsingissä. Hotelleissa vieraat ovat matkamiehiä ja -naisia. Myös kirjan *I Say* henkilöt ovat matkalla.

Otteita kirjasta *I Say*

... "But definitely, people, who travel in Sahara, I respect them.

If you are in Sahara, you see something, like this building.

– *I see this is a building, yes. Maybe two minutes, three minutes, I'll get there.*

But three hours! Completely three hours to get there!

If you see light – you are here, you see light – you say: Maybe, in one-hour time, I'll get there.

Maybe today you cannot get there. Maybe tomorrow.

Sometimes, in some places, you think you are at a level, but you are on a top! Yes. You think you are at a level now, but you are on a top...

You walk, walk, walk, walk.

If it's night, it's coming night, people who take care of you, they tell you: Hey! This place, we have to go down. Tomorrow we'll walk.

If we go, some people, they can fall – die, or get wounded, very seriously. Because, maybe, you see a big hole, but you don't see the end. You are just close, but you don't know where – this end.

Sometimes, if the sun is shining, I think I'm drinking fire. Like I'm breathing this fire, coming into my nose, my mouth... So hot, so hot...

Sometimes, you sleep in a hole... some hole in a rock. If people come, they don't see you. Sometimes, some people, they are not a police, but they get a full uniform, a gun and everything. They attack you in Sahara! They take all your money. They beat, some people. Some people, they keep them for some hours, sometimes days. After, they release you, but you go only with water and some food. They take your watch. You cannot know time! They take your everything, even what you are wearing! But I'm lucky. I never get that kind.

If you are there, every day you expect to die.

If you, you alone, you are sick, feel sad, they cannot wait. They give you water. They give you food. They say: Bye bye.

That is the Sahara-law: If twenty people are going, one person's suffering cannot stop the others.

One boy who is sick, they leave him there. The time they arrive at Libya, they write: He died in Sahara.

They send his passport.

After, some people from Libya, these Algerian people, they meet him there.

– *What happened to you?*

They take him to Algeria, cure him in the hospital." ... ■

| HERMANNI YLI-TEPSA

Kysymyksiä kuvataiteen tohtorin tutkinnosta

HERMANNI YLI-TEPSA

Kiasman seminaaritullassa järjestetyn *Katseen filosofia* -luentosarjan tämän kevään teema oli "Kuvataiteilijan muuttuva työnkuva". Yksi keskustelunaihe oli kuvataiteen tohtorin tutkinto, joka on Suomessa vielä suhteellisen nuori käytäntö.

Tänä vuonna 160 vuotta täyttävässä Kuvataideakatemiassa on voinut suorittaa kuvataiteen tohtoriksi valmistavia jatko-opintoja vuodesta 1997 lähtien. Aiheen tiimoilta järjestettiin esitelmä ja paneelikeskustelu. Kuvataideakatemian rehtori Maria Hirvi-Ijäs esitelmöi kuvataiteen yliopistollisen koulutuksen haasteista, ja neljä kuvataideakatemian tohtoriopiskelijaa kävi keskustelemassa aiheesta.

Maria Hirvi-Ijäs hahmotteli esitelmässään kuvataiteellisen tutkimuksen paikkaa yliopistomaailman ja taidemaailman välimaastossa. Kuvataiteellisen tutkimuksen tekee erityiseksi muun muassa se, että tutkimuksen tekijä toimii samalla taiteilijana. Taiteellinen tutkimus on sidoksissa taiteilijan omaan taiteelliseen toimintaan. Tässä mielessä Kuvataideakatemiassa tehtävä taiteellinen tutkimus eroaa yliopistollisesta taiteen tutkimuksesta. Taiteellisen tutkimuksen kriteereitä määrittäessä taiteen oma luonteenlaatu, esimerkiksi siihen sisältyvä luovuuden, vapauden ja ennakkoimattomuuden ulottuvuus on otettava huomioon.

Taiteen kentällä tarvitaan erityisesti taiteellista ajattelua ja taiteen itsereflektiota. Taiteellisen tutkimuksen tarkoituksena on kehittää taiteellisen, muun muassa visuaalisen ja esteettisen ajattelun keskustelu-

muotoja ja näin vahvistaa taiteen omaa perinnetietoisuutta, identiteettiä ja kommunikaatiota. Tämä vahvistaa taiteilijoiden omaa panosta yhteiskunnallisessa keskustelussa.

Ijäksen esitelmässä taiteen tohtorin tutkinto näyttyi siis taiteen autonomisuutta edistävänä käytäntönä. Tutkimusta ja ajattelua ei tulisi jättää täysin taide maailman ulkopuolisten toimijoiden, kuten yliopiston taidehistorian tai estetiikan laitosten harteille. Ajatus taiteellisen ajattelun itsenäisyydestä ei kuitenkaan ole ristiriidassa taiteen yhteiskunnallisen osallistuvuuden kanssa, vaan pikemminkin vahvistaa kykyä siihen.

Miten kuvataiteen tohtorinopintoja varten opiskeltava aines ja kasvava mahdollisuus teoreettiseen tarkasteluun sekä ryhmässä työskentelyyn muokkaavat taiteen sisältöjä? Minkälaisia tulevaisuuden työnantajakuvia tohtorikoulutukseen – tai taidekoulutukseen yleensä – sisältyy, tai sinne yhteiskunnasta työntyy?

Muun muassa näihin alustaviin kysymyksiin vastattiin tohtoriopiskelijoiden paneelikeskustelussa. Mukana oli neljä kuvataideakatemian tohtoriopiskelijaa, Petri Kaverma, Pekka Kantonen, Elina Saloranta sekä Stig Baumgartner. Keskustelun puheenjohtajana toimi Heli Heikkinen.

Katsaus julkaisee kunkin tohtoriopiskelijan lyhyen henkilökohtaisen esittelyn sekä otteita keskustelusta, johon myös yleisö aktiivisesti osallistui.

Petri Kaverma

Aika, jos mikä on tunteen kysymys ja ihmisen voimakkaat tunteet liittyvät juuri aikaan. Kaipaus, suru, menettämisen tuska, samoin pitkästyminen, kärsimättömyys, epätoivo, mutta myös odotus, toivo, hetken riemu ja pienen hyvän hetken mukanaan tuoma hiljainen ilo ja hyvinolon tunne. Lopultahan ihmisen ajassa oleminen on paljolti juuri tunteita, ja tunteet taas saavat voimansa tai syvyytensä juuri niiden suhteessa aikaan. Aika on siis hyvin olennaisesti ikävän, ilon ja muiden vastaavien seikkojen aikaa. Ja aika esimerkiksi kaipauksena on ajan kannalta ehkä paljon todellisempi aspekti kuin historian aika tai fysiikan mittaama aika. Itse asiassa taide onkin luultavasti käsitelty aikaa vielä enemmän, ja myös saanut siitä enemmän irti kuin tiede. Aika on kova tosiasia, ja aika on vahvasti nimenomaan tunteisiin liittyvä asia.

(EERO OJANEN, *Ajan filosofia*)

Elämme tila-ajassa. Liike, siis aika on koko visuaalisuutemme perusta. Tällä Einsteinilaisella huomiolla on seurauksensa, jota nykytaiteen kehitys mainiosti tukee. Einsteinin suhteellisuusteoria on tämän kehityksen katalysaattori, sillä Einsteinin teorit löysivät tulkkinsa myös kuvataiteilijoiden joukosta.

(LAURI ANTILA, "Suhteellisuus ja taide", *Tieteessä tapahtuu* 6/2005; lyhentänyt P.K.)

Olen kuvataiteilija. Olen tehnyt paljon ympäristötaideteoksia ja osallistuvaa kuvataidetta. Tutkimukseni aihe on "Kokonaisvaltaisuuden ja oivalluksen synty installaatiotaiteessa". Installaatiotaide on melko laaja käsite tutkimusaiheessani, mutta tarkastelen lähinnä paikkasidonnaisten taideteosten vaikutusta, esimerkiksi ympäristötaiteen kautta.

Kuvataiteen tohtori on herättänyt toisinaan voimakkaita tunteita, epäilyjäkin. Epäilyä on ehkä enemmän oman ammattikuntamme kuin tieteen tekemiseen tottuneiden joukossa. Mitä sitten epäillään? Voiko liika tietoisuus taiteen tekemisen prosesseista tuhota luovuuden, tai voiko tutkiva taiteilija analysoida itsensä ja edustamansa taiteensaran puhki?

Taide ja tiede eivät ole toisilleen perinteisesti vieraita. Historia tuntee suuren määrän taiteilijoita, jotka ovat olleet samalla teoreetikkoja ja kriitikoita. Vielä 1600-luvulla ajateltiin, että vain taiteilija voi analysoida taidetta. Asia on nykyään kääntynyt pääläelleen, kun kyseenalaistetaan taiteilijan tarve teoriaan. Taiteilijat ovat toimineet myös luonnontutkijoina ja tieteellisten traktaattien kuvittajina. Tällainen oli esimerkiksi Lauri Anttilan vuonna 2005 julkaisemassaan esseessä mainitsema hyönteistutkija Maria Sibylla Merian. Hän jäi lähes kokonaan unhoon sekä tiedenaisena että taiteilijana. Taiteilijana ehkä siksi, että kuvitustyötä ei läheskään aina pidetty varsinaisena taiteena ja tutkijana siksi, että hän esitti 1700-luvulla ajan oletushorisonttiin sopimattomia väitteitä. Kaiken kaikkiaan osaltaan siksi, että hän oli nainen.

Taide, taiteilija ja taiteen analysoija ovat aina juuri siinä ajassa, jota he elävät ja kunkin ajan realiteetit vaikuttavat siihen, kuinka voimme toimia, millainen asemamme ja työnkuvamme on. Jotta nykytaiteilija saa äänensä esille, hänen on toimittava tietoisesti taidekentän sisällä. Taide on myös taidepuhetta, asioiden käsitteellistämistä ja taideprosesseja, joihin aika vaikuttaa ratkaisevasti.

Lähestyn taiteilijan muuttuvaan työnkuvaan liittyviä kysymyksiä juuri ajan problematiikan kautta. Toinen mahdollisuus olisi ollut muisti, mutta aika lienee kuitenkin tässä yhteydessä yleisparevampi teema.

Kävin aikoinaan kuvataideakatemiassa tila-aika-linjan, ja nämä elementit ovat tärkeässä asemassa myös tohtoriopinnoissani. Kuvataide on kiinnostavasti käsitelty aikaa teosten keskeisenä osana, mutta perinteiden muuttuminen on kuitenkin hidasta. Kuvataiteessa on edelleen staattisen, esineellisen ja ajattoman ihanne. Yllä siteeraamani Eero Ojanen ja Lauri Anttila kumpikin käsittelevät aikaa ja tuovat olennaisia asioita esiin teeman kannalta.

Tohtorikoulutus kuvataideakatemiassa on toistaiseksi näyttelyjen ohella tuottanut kirjallisen, väitöskirjan kaltaisen painotuotteen, jonka suhde lopputyön

visuaaliseen osuuteen ja perinteisiin väitöskirjoihin hakee vielä muotoaan. Meille ei tyrkytetä patenttiratkaisuja tai lukkoon lyötyä formaattia, vaan toimintaa kuvaa kullekin parhaiten sopivan mallin etsintä. Mutta miten tohtoriopiskelijoiden väitöskirja tai opin- ja taidonnäytteemme (kuten meillä tuo asia määritellään) eroaa "tavallisen taiteilijan" työstä? Onko ero vain yksinkertaisesti siinä, että perinteisesti taiteilija ei tee väitöskirjaa, mutta me teemme? Voiko taideteos itsessään olla riittävä tieteelliseksi väittämäksi? Tarvitseeko visuaalisten väittämiemme tueksi perinteistä tieteen kieltä, tai yleisesti subliimiksi käsitettyä tieteen formaattia? Minulle tämä ydinkysymys on motivaation lähde ja haaste. Ehkä tohtorikoulutuksen myötä opimme tiedostamaan tekemisiämme monitahoisemmin, ja nähtäväksi jää, mitä tämä merkitsee taiteen kentässä. Vaikutako se työnkuvaamme ja siihen, kuinka meihin suhtaudutaan?

Stig Baumgartner

Olen kolmatta vuotta opiskelijana jatkotutkinto-osastolla. Tutkimukseni nimi on tällä hetkellä "Maalaus esityksenä – tekijän paikka maalauksen rakenteessa". Tutkimusaiheeni lähtökohdiana on maalauksen työskentelyprosessin analyysi. Tutkin aihetta videoteoksilla, maalauksilla sekä esseillä. Jatko-opintoni alkoivat syksyllä 2005, ja suunnitelman mukaan saisin ne päätökseen 2010 (mikä ei nyt tietenkään pidä paikkansa).

Tutkimuksessani analysoin maalauksen prosessia suhteessa maalauksen rakenteeseen. Rakenteella tarkoitan maalauksen muoto-oppia, sommittelua, geometriaa ja syntaksia. Käytän esimerkkejä, joissa on perusteltua nostaa maalauksen prosessi ensisijaiseksi maalauksen muotoon vaikuttavaksi tekijäksi. Olen kiinnostunut analysoimaan oman taiteellisen työni avulla, mitkä ovat ne motiivit, jotka prosessia ohjaavat. Tutkin maalausprosessia omana rakenteenaan, eli ajallisena ja draamallisena kaarena. Tätä maalauksen ajallisuutta kutsun tutkimuksessani maalauksen esitykseksi. Tekijän paikka maalauksen rakenteessa lähtee ajatuksesta, jossa maalauksen tekotapaan viittaavat analyysit ikään kuin toimivat työkaluna teoksen valmistumiseen, mutta teorioina jäävät kuitenkin aina valmiin teoksen analyysiksi. Toisin sanoen, maalauksen muotoa ja rakennetta ohjattaessa pyrkimys valmiiseen perustuu jo jonkin valmiin analyysiin. Tekijän paikka tässä rakenteessa on välimuoto valmiin ja niin sanotun epäonnistuneen valmiin välissä, joka on samalla teoksen, tai taiteilijan ajatuksen ilmaisun näkyväksi tulemisen paikka.

Tutkimustyöni perustuu uusien taideteosten tekemiselle, niiden julkiselle esittämiselle gallerioissa ja museoissa, sekä esseetyöskentelylle. Oma taiteellinen työni käsittelee tutkimuksessani esittelemiäni teemoja henkilökohtaisella tasolla. Esseellä laajennan teemaa yleisemmälle tasolle, nykyaikaisen ja erityisesti maalaustaiteen kontekstiin.

Tällainen on johdanto tutkimussuunnitelmaani. Olen päivittänyt tutkimussuunnitelmaani pitkin opintoja. Opinnot ovat jossain mielessä jatkuvaa tohtorikoulutuksen, ja tämän myötä myös opintosuunnitelmien määrittelyä.

Miten tohtoriopinnot muokkaavat taiteen sisältöjä? Haluan puhua lyhyesti taiteilijoiden tutkimuksen teoreettisuudesta tai teoretisoitumisesta. Taiteessahan on aina ollut teoriaa, ja tässä mielessä tohtorikoulutus ei tuo mitään uutta. Näen, että tarve tohtorikoulutukseen on syntynyt osittain sen vuoksi, että taiteen kenttä tarvitsee edelleen myös taiteilijälähtöistä, tai taiteilijamääritteistä teoriaa niin sanotun muun teorian (eli taiteentutkimuksen) rinnalle. Teoria ei luonnollisestikaan muutu sen mukaan, oliko teoreetikko taiteilija vai tutkija. Mutta taiteen teorian ymmärtäminen on erilaista taiteilijalle, jolle taiteen tekemisen viitekehys on tutumpi.

Otetaan esimerkiksi Juhana Blomstedtin näyttely Helsingin kaupungin taidemuseossa. Häneltähän on ilmestynyt myös kirjoituksia. Kun Blomstedt kirjoittaa Edvard Munchista, lukijan voi olettaa tuntevan Blomstedtin omaa taiteellista tuotantoa. Näin olleen kirjoitus avaa jotakin uutta paitsi Munchin myös Blomstedtin tuotannosta. Yleensä taideopiskelijoille ja ehkä tavallisellekin yleisölle taiteilijoiden tuotanto on tutumpaa kuin teoreetikkojen. Väitöskirjojen lukeminen, teorian kahlaaminen on työlästä. Taiteilijan tuotanto (esimerkiksi Blomstedtin teokset) saattaa olla jopa helpommin lähestyttävä viitekehys kuin tutkijan teoria. Niinpä esimerkiksi opetuksessa kaivataan myös taiteilijan tuottamaa puhetta, jottei taidepuhe jäisi niiden ihmisten varaan, jotka valmistuvat muualta

kuin taidekoulusta. Tämän koen tärkeänä asiana siitä huolimatta, että kyse olisi kummassakin tapauksessa yhtä lailla teorioista.

Onko olemassa sellaista taidetta, jossa ei olisi jotain teoriaa, tai johon ei voisi soveltaa jotain teoriaa? En ymmärrä kuinka näin voisi olla. Näen asian päinvastoin. Taiteessa ylipäänsä ja varsinkin nykyaikaisessa teorian osuus on kasvanut hyvin paljon. Lisäksi on erityisesti käsitteelliseksi tai teoreettiseksi kutsuttua taidetta. Sen vuoksi on luonnollista, että teorialla on osuus myös taiteen tohtorikoulutuksessa.

Muokkaako mahdollisuus ryhmässä työskentelyyn taiteen sisältöjä? Muodostuuko meistä tohtoriopiskelijoista joku tietynlainen, koulukunnan kaltainen ryhmä? Meillä ei kyllä tohtorikoulutuksessa ole mitään yhteistä kattoteoriaa. Jokaisella on hyvin erilaiset lähtökohdat, erilaiset kysymyksenasettelut ja teokset. Meitä yhdistää ainoastaan sen ihmettely, minkä muotoista tohtoriopiskelu voisi olla. Luulen, että ihmiset tulevat toimimaan koulutuksen jälkeenkin melko eri tavoin. Kukin on toiminut taiteilijana jo ennen tohtorikoulutusta. En usko, että koulutus muuttaa sitä, mitä opiskelijat ovat aikaisemmin olleet. Jos kysytään, miksi tohtoriopiskelijat valmistuvat, niin voisi vastata, että he valmistuvat kuvataiteilijoiksi. Sikäli kuin he ovat tohtoriksi koulutettuja, he voivat toimia myös tutkijoina, opettajina, tai kuraattoreina. Mutta tämä ei välttämättä muuta sitä, mitä he ovat tehneet aikaisemminkin.

Elina Saloranta

Olen toista vuotta tohtorikoulutuksessa kuvataideakatemiassa. Tutkimussuunnitelmassani on seuraava alaotsikko: "Tutkielmia kuvan, sanan ja äänen vuorovaikutuksesta". Viitataan tällä videoteoksiin, tai liikkuvan kuvan teoksiin. Alaotsikossa tärkeintä on sana tutkielma (engl. *study* tai ransk. *étude*). Pidän siitä, koska sillä on historia kuvataiteen traditiossa,

mutta toisaalta sitä voidaan käyttää myös kirjallisista esityksistä. Kuvataiteessa puhutaan esimerkiksi mallitutkielmista.

Ajatukseni taiteellisesta tutkimuksesta on, että pyrin tekemään teoksia, jotka ovat tutkimuksellisia, tai joissa on tutkimusaspekti. Opinnäytteessäni teokset ovat keskiössä. Kirjoittamisen rooli on tallentaa prosesseja, joiden kautta teokset syntyvät ja toisaalta reflektoida teosten herättämiä ajatuksia käyttäen apuna kirjallisuutta, teoriaa. Mutta teorian rooli on aika pieni, mikä johtuu myös siitä, että minulla ei ole tarvittavaa kompetenssia toimia akateemisen kirjoittamisen tai keskustelun tasolla, tai käyttää teoriaa välineenä siinä mielessä. Kirjoittamiseni on enemmänkin henkilökohtaisen esseistiikan kaltaista.

Kun hain kuvataideakatemian tohtorikoulutukseen, luin pientä Kuvataideakatemian julkaisemaa kirjasta, jonka nimi oli *Taiteellinen tutkimus*. Kirjassa on erilaisia hahmotelmia siitä, mitä tohtorikoulutus voisi olla. Niistä minua lähimmäksi tuli Tuomas Nevanlinnan ajatus. Sen mukaan taiteilija asettaa itselleen jonkin kysymyksen, tai hypoteesin, ja lähtee sitten selvittämään sitä taideteoksen avulla. Tämän jälkeen tulokset kirjoitetaan muistiin ja niitä pohdiskellaan. Ero Nevanlinnan malliin on se, että minulla ei ole mitään yhtä tiettyä kysymystä silloin, kun lähden tekemään jotakin työtä. Lähtökohta voi olla hyvinkin intuitiivinen, tai emotionaalinen. Tästä lähtökohdasta nousee sitten yksi tai pari kysymystä keskeiseksi työtä tehdessä.

Minulle on tärkeää säilyttää avoimuus kirjoittamisessa ja ylipäänsä taiteellisen tutkimuksen tekemisessä. On yritettävä olla

rehellinen sille, millä tavalla taideteokset syntyvät oikeasti. Teoksia Ei pidä yrittää jälkikäteen pakottaa johonkin malliin, missä ne eivät oikeasti ole olleet. Kun olen keskustellut taiteellisesta tutkimuksesta muiden tohtoriopiskelijoiden kanssa, on esiin nousut sellainen sana kuin taiteilijakirjoittaminen. Taiteilijakirjoittamisen tuottamiselle voi antaa negatiivisen merkityksen. Itse kuitenkin näen positiivisena, että taiteilijat tuottavat taiteilijakirjoittamista. Haluan tehdä taiteilijan tohtorin tutkinnon ja akateemisen väitöskirjan välille selvän eron: en koskaan kutsu omaa työtäni väitöskirjaksi, vaan käytän nimeä opinnäyte. Itse asiassa näen tohtorikoulutuksen jatkumona kehityksessä, jossa taidekouluihin ensin tulivat maisterin tutkinnot. Jos on maisterin tutkinto, niin miksi ei olisi tohtorin tutkintoa? Jos maisterin tutkintojen kohdalla on hyväksytty se, etteivät taidekoulujen tutkinnot ole samanlaisia kuin yliopistotutkinnot, niin miksi tätä ei hyväksyttäisi tohtorin tasollakin?

Tohtoriopiskelijoiden ajoittaiset kokoontumiset ovat mielestäni myönteinen asia: on hyvä, että on konteksti ja paikka jossa voi käydä. Meillä on kerran kuussa kolmen tai neljän päivän seminaari, jossa istumme koko päivän, yleensä yhdessä. On erilaisia luentoja ja keskusteluja. Mutta kyse ei ole mistään tiiviistä ryhmästä, sillä joka kerta on melko erilainen kokoonpano. Ihmisillä on erilaisia opinnäytteen tekemisen strategioita. On selvää, että tohtorikoulutus vaikuttaa jollain tavalla opiskelijoiden tekemiseen. Olen myönteisesti yllättynyt siitä, että meille asetetaan instituution puolesta hyvin vähän paineita. Tässä mielessä työskentely on vapaata. Mutta joudumme perustelemaan valintojamme

ja päätöksiämme, ja tällä uskon olevan jotain vaikutusta. Kyselemme jatkuvasti itseltämme tai toisiltamme: miksi? Miksi esimerkiksi teen noin, enkä näin. Selitettävyyden ja perusteltavuuden vaatimukseen sisältyy toki se vaara, että taiteesta voi tulla kuivaa.

Pekka Kantonen

Olen 80-luvun alusta asti tehnyt niin sanottua MUU-taidetta, aluksi videota ja performanssia. 90-luvulta eteenpäin minulla on ollut yhteisöllisiä projekteja, lähinnä maaseudulla ja eri alkuperäiskansojen piirissä. 90-luvun alusta asti olen pitänyt videopäiväkirjaa perheeni kanssa. Tästä on tullut keskeinen materiaali tohtorityössäni. Tohtorityöni otsikko tällä hetkellä on: "Mitä tapahtuu kun jotakin kuvataan?" Se on kokeellinen ja osallistava tutkimus videopäiväkirjasta.

Toimintani taiteen medioissa on yhteistyötä sellaisten ihmisten kanssa, joiden kanssa olen tekemisissä. Tutkimuksessa minua kiinnostaa kuvatessa syntyvä vuorovaikutus. Kuten me kaikki tiedämme, kuvaamistapahtuma ei pelkisty siihen mitä kuvanotto tai tallennettu kuva ovat. Avaan kuvaamistapahtuman prosessia järjestämällä eräänlaisia laboratoriokokeita. Niissä muun muassa kuvassa olleet ihmiset toimivat ikään kuin koyleisönä, joka näkee materiaalia, keskustelelee ja kommentoi. Kuvaan sitten keskustelun näiden ihmisten luvalla. Myöhemmässä vaiheessa näytän keskustelun uudelle yleisölle, ja niin edelleen. Tutkimuksen merkitys ja teoria muodostuu tällaisessa keskusteluprosessissa.

Taidekentässä tutkimusta tekeville toimijoille iso kysymys koskee teoriaa: mitä teoria on? Omalla kohdallani vastaus on, ettei ole teoriaa. Se pitäisi jotenkin tehdä. Teoria on oikeastaan asian hahmottamista tai yleistämistä, eikä vain yksittäinen asia. Se ei ole sitä, että lainataan Foucault'ta ja Derridaa. Hyvä ohjenuora taiteellisessa tutkimuksessa on, että teoria on ajattelemista yleisemmällä tasolla.

Tuottaako tohtorikoulutus parempia taiteilijoita? Tähän sanoisin, että tohtorin arvo ei ole sama kuin upseerin arvo. Se ei tarkoita, että olisi taistellut paremmin taiteen kentällä. Kyseessä on akateeminen arvo. Tohtorin tutkinto syntyi vuosi pari sen jälkeen kun Kuvataideakatemiasta tuli yliopisto, parikymmentä vuotta sen jälkeen kun niin sanotut muut taiteet alkoivat yleistyä. Tohtorikoulutukseen valittu ensimmäinen sukupolvi oli suljettu ryhmä. Koulutuksen vetäjä ja ideoija, Satu Kiljunen tuli ryhmän sisäلتä. Itse kuulun toiseen sukupolveen, jota kutsun "perhokokoelman täydennykseksi". Se tarkoittaa, että periaatteena on ollut saada mahdollisimman kattava edustus kuvataiteen kentältä, joka alalta yksi tohtori. Pyrin tohtorikoulutukseen videotaiteilijana, mutta en päässyt. Kun sitten vaihdoin nimikkeen yhteisötaiteilijaksi, niin pääsin mukaan. Aluksi olin väärää lajiketta, tai saman lajin edustajia oli liian paljon.

Nyt on mielestäni alkamassa kolmas vaihe. Se tarkoittaa, että perhokokoelma on ikään kuin riittävän täydellinen, eikä pioneirisukupolvea enää tarvita. Näen tämän kielteisenä, sillä sen seurauksena mukaan ei enää oteta yli 50-vuotiaita. Kyse ei tietenkään ole säännöstä tai laista, mutta pelkään, että näin tapahtuu. Mukaan otetaan keskipolven taiteilijoita, joilla on tutkimuksellinen suuntautuminen.

Tohtorin tutkimus on vain tietty nimike, jolle voidaan tehdä hyvin monenlaista, riippuen korkeakoulun käytännöstä. Se avaa taidekentässä uutta tilaa taiteelliselle toiminnalle, mikä on ehdottomasti positiivisin seikka.

Paneelikeskustelu:

Kuvataiteilijan muuttuva työnkuva

Lyhennelmä tohtoriopiskelijoiden paneelikeskustelusta Kriittisen korkeakoulun *Katseen filosofia* -yleisöluentosarjassa Kiasmassa, 13.2.2008.

YLEISÖ: Minkälainen on tohtorin tutkinnon valintaprosessi?

KANTONEN: Nelihenkinen valintaraati valitaan kolmen vuoden kaudeksi. Valinta tapahtuu ensiksi kirjallisten hakemusten perusteella. Tutkimussuunnitelmaa on muistaakseni tämän jälkeen työstettävä tarkemmaksi, ja sitten on haastattelu.

KAVERMA: Meidän piti tehdä haastattelun jälkeen vielä yksi tarkempi tutkimussuunnitelma.

SALORANTA: Minun ja Petrin kohdalla oli sellainen tilanne, että seitsemän kutsuttiin haastatteluun ja kuusi pääsi sisään, mikä oli poikkeuksellista. Yleensä sinne on otettu kaksi tai kolme vuosittain.

KANTONEN: Valintalautakuntaan kuuluvat tällä hetkellä jatkotutkimuksen osaston professori Jan Kaila, kuvanveiston professori, samasta ohjelmasta tohtoroinut Jyrki Siukonen, taidehistoriasta väitellyt ja Kuvataideakatemiassa toimiva tutkija Anne Johansson, ja sitten on professorin nimittämä opiskelija Pertti Kekarainen, joka on myös koulun lehtori. Muistaakseni raatiin kuuluu vielä Tarja Pitkänen-Walter. Oletan, että laitoksen johtaja on ehdottanut tätä kokoonpanoa, ja Kuvataideakatemian hallitus on hyväksynyt sen.

BAUMGARTNER: Kirjallisen hakemuksen muodosta ei ole yksityiskohtaista ohjetta. Mutta hakemuksessa painotetaan oman taiteellisen työn esittelyä. Siinä on kyettävä määrittelemään ja analysoimaan oman työnsä taustoja.

KAVERMA: Meidän opin- ja taidonnäytteemme ovat pelkästään taiteellisia. Esimerkiksi taideteollisessa korkeakoulussa jatkotutkintotyöt ovat tieteellisiä. Taide-teollisessa korkeakoulussa tapahtui käsittääkseni melko iso muutos Riitta Nelimarkan tapauksen jälkeen. Taiteellisista lopputöistä ei enää haluttu kuullakaan. En tosin tiedä, mikä on Taideteollisen korkeakoulun nykytilanne. Sibelius-akatemiassa puolestaan voi tehdä kolmenlaisia jatkotutkintoja: tieteellisiä, taiteellisia ja innovatiivisia. Voi esimerkiksi keksiä jonkin uuden materiaalin huiluun, ja väitellä tämän huilun ominaisuuksista konsertoimalla.

YLEISÖ: *Voiko opiskelu jatkaa niin kauan kuin prosessi vaatii, vai onko tohtorikoulutuksessa jotain määräaikaa?*

KANTONEN: Suositus on noin viisi vuotta, mutta esimerkiksi Eija Liisa Ahtila on edelleenkin opiskelija. Hän on myös professori tällä hetkellä. Ahtila on opiskellut nyt yksitoista vuotta.

SALORANTA: Yleensä opiskelijoilla ei ole rahoitusta koko ajaksi. On lähinnä taiteilija-apurahoja, joita ei välttämättä ole saatu tutkimukseen, vaan ylipäänsä taiteelliseen toimintaan. Osa tekee töitä jatkotutkimusta rahoittaakseen.

YLEISÖ: *Mistä te henkilökohtaisesti olette löytäneet teoriaa, jolla te pystytte analysoimaan omaa tekemistä? Tarkoitan filosofiaa, taidehistoriaa ja niiden kokemista? Entä metodipuoli?*

KANTONEN: Vapaus tohtorikoulutuksessa on myös suurin vaikeus. Meille ei aseteta minkäänlaisia metodisia, teoreettisia tai tieteellisiä kriteereitä. Sitä kuitenkin haluaa tehdä jotakin merkittävää. Taiteilijakirjoitus on parhaimmillaan taiteilijan omasta näkökulmastaan luomaa, omaan tuotantonsa nojautuvaa kirjoitusta. Se on tutkimusta, mutta ei välttämättä tieteellistä. Minulle antropologia on viime aikoina ollut kaikkein olennaisin tutkimuksen lähde. Tällä hetkellä tosin olen siirtymässä elokuvatutkimukseen. Johtuen taustastani ja osittain materiaalistani olen kovin vähän sitoutunut kuvataiteen perinteeseen. Taiteen tohtoriopiskelijoille yleensä muotoutuu eklektinen tapa soveltaa teoriaa. Teoriat saattavat eksyttää opiskelijan toisaalle hänen omasta

tutkimusaiheestaan. Siksi mielestäni ohjauksella on hirveän iso merkitys työssämme.

YLEISÖ: *Mitä koulutus on antanut teille? Onko tullut kivaakkaampaa taidetta? Vai älyllisempää? Onko intuitiivisen tekemisen tapa vähentynyt? Onko analysoiminen muuttanut tekemistä? Varmaankin se ainakin jotain on antanut. Tunnutte innostuneilla.*

BAUMGARTNER: Jokaisella on jonkinlainen suhde jonkinlaiseen teoriaan. Taiteilijan suhde teoriaan ei kuitenkaan ole sama asia kuin hänen työskentelymetodinsa. Niinpä työskentely voi säilyä samanlaisena. Mietin kyllä oman työn analyttiseksi tuleminen vaaraa, kun pyrin tohtorikoulutukseen. Mutta mielestäni teoreettinen puoli on erilainen kuin taiteellinen puoli.

KAVERMA: Mielestäni taiteellisiin prosesseihin meneminen on aina eräässä mielessä heittäytymistä. En silti koskaan pidä pahana asiana tietoisuutta siitä, mitä ja miksi ollaan tekemässä. On erinomaisen tärkeää tässä ajassa, että me taiteilijat olemme juuri tässä hetkessä. Lisäksi on hyvä osata katsoa taaksepäin, sitä mitä on tapahtunut ja on hyvä ajatella, mitä edellä tulee.

SALORANTA: Itse en henkilökohtaisesti ole huolissani tutkimuksen seurauksista. Jatkan siitä, mitä olen muutenkin tehnyt. Nyt tosin kirjoitan systemaattisemmin ja pidempiä tekstejä kuin aikaisemmin. Luulen, että itse taiteellinen tekeminen ja analysointivaihe pysyvät erillään. Ehkäpä jossain vaiheessa otan pyrkimykseni tehdä kevyitä ja lyhyitä teoksia. Nyt kun on tohtorikoulutuksessa, tuntee että pitäisi tehdä jotain todella isoa ja vakavaa – muuten työ ei ansaitsisi tohtorikoulutuksen arvoa. Puhe arvonomesta särähtää korvaani. Miksi tohtorin pitäisi olla arvonimi? Tohtoreitahan koulutetaan nykyisin valtavasti. Onhan maisterikin arvonimi, ja kuitenkin sillä ei ole mitään merkitystä.

BAUMGARTNER: Joissakin maissa ei voi hakea virkaa, jos ei ole asiaankuuluvaa titteliä. Meillä Suomessa on käsittääkseni oltu yksimielisesti tällaista käytäntöä vastaan.

Mielestäni tohtorikoulutus on hyvin tarpeellinen niille, joilla on tietty kysymys, jota he haluavat tutkia ja etsiä. Tohtorikoulutus mahdollistaa sopivan teorian

etsimisen. Koulutus opettaa tarpeellisesti rajaamista ja ulossulkemista, jota tarvitaan kun halutaan vastauksia määrättyihin kysymyksiin. Ennen tohtorikoulutusta sitä oli kiinnostunut vähän kaikesta, ja sitä kohtasikin paljon kaikkea erilaista. Koulutuksen myötä on ollut mukava huomata tarttuneensa tiettyyn kiinnostavaan aiheeseen ja jättäneensä vähemmän kiinnostavia asioita pois.

KAVERMA: Tutkiminenhan on eräänlaista salapoliisin työtä.

BAUMGARTNER: Silti tarvitaan paljon apua hyvien teoria-valintojen tekemisessä. Joka tapauksessa, rajaamisen myönteiset seuraukset olen itse nähnyt tohtorikoulutuksen hyvänä puolena.

KANTONEN: Yritän puolestani vastata kysymykseen, onko tohtorikoulutus muuttanut taiteellista tekemistäni. Videopäiväkirja on nyt ollut pääsääntöinen taiteellinen aktiviteettini. Tämän rinnalla on ollut yhteisöllisiä projekteja. Yhteisölliset projektit ovat tulleet siihen pisteeseen, ettemme aktiivisesti etsi uusia projekteja.

Ilman tohtorikoulutusta miettin luultavasti, miten saisin tehtyä videoistani (joita on noin tuhat tuntia!) ison mielettömän installaatiotyön. Olisin hirveän ahdistunut. Onneksi kuvausprosessin jossain vaiheessa tajusin, ettei koko materiaalin määrää voi hallita. Tutkimuskonsepti mahdollisti aivan uuden tavan lähestyä materiaalia. Tutkimus vapautti minut tekemään jotain, mitä taide ei sallinut. Tutkimus oli siis kohdallani pikemminkin vapauttava kuin kahlitseva tekijä. Olen valinnut tiettyjä otoksia, joita olen lähtenyt näyttämään ja työstämään. Installaatiota ajatellessa ajattelin teosta. Nyt ajattelen, ettei matkan varrella saatujen tulosten tarvitse olla onnistuneita siinä teoksen onnistumisen mielessä, jossa teos näytetään yleisölle ja yleisö viihtyy ja kiinnostuu näkemästään. Tietysti taiteessakin joskus tahallaan turhautetaan yleisöä. Tutkimuksessa yllättävä epäonnistuminen tuottaa kuitenkin paljon tutkimusmateriaalia, jota en pysty mitenkään ennakoimaan. Tässä mielessä tutkimuskonsepti on hyvä taiteen tekemisen kannalta. Se poistaa laatukriteerin taiteellisen prosessin välivaiheista. Taiteilijalle ei yleensä sallita tällaisia "välitöitä" tai epäonnistumisia.

BAUMGARTNER: Ehkä tiedättekin, että Ruotsissa ensimmäiset taiteen tohtorit valmistuivat viime vuonna, Malmön Taideakatemiasta. Silloin ajattelin, että tohtorin tutkimus saattaisi tuottaa uudenlaisia taiteen tekemisen tapoja ja uutta taidetta. Malmössä oli muodoltaan hyvin vaikea teos, sillä se sisälsi paljon tekstiä. Tavaltaan siinä taiteen muoto oli tutkimusta. Tämä teki minut hieman pessimistiseksi tohtorikoulutusta kohtaan. Perinteistä taideteosta tuntui vaikealta sovittaa tohtorikoulutusympäristöön. On tietenkin hyvä asia, että on löydettävä paikkansa suhteessa teoreettiseen tutkimukseen.

SALORANTA: Koulussa keskustelemme paljon siitä, mitä uusia muotoja opinnäytteellä voisi olla, jotta muoto ei jäljittelisi akateemista väitöskirjaa. Kirjoitettu muoto saattaa luoda harhaanjohtavia odotuksia, vaatimuksia akateemisista kriteereistä. Jos pystymme luomaan toisenlaisia opinnäytteen muotoja, niin silloin olemme myös vapaampia tekemään tutkimusta.

KAVERMA: Voisiko meidän väitöstilaisuutemme olla esimerkiksi näyttely?

SALORANTA: Monet ovat kyllä sitä mieltä, että opinnäytteen täytyisi sisältää tekstiä.

KAVERMA: Onko tekstiosuus kuitenkin välttämätön?

BAUMGARTNER: Tässä on kysyttävä myös, kenelle opinäyte tehdään. Museossa oleva taidenäyttely on kuin mikä tahansa taidenäyttely. Pitäisikö nimetä erikseen tutkimukselliset näyttelyt, jotka eroaisivat tavallisista näyttelyistä? Nyt käytäntönä on, että jotkut ilmoittavat näyttelynsä kuuluvan tohtorin tutkintoon. Toiset taas eivät tätä tee, sillä tämä voi tuoda näyttelylle turhaa painolastia. On eri asia tehdä opinnäyttely koulun sisällä kuin ulkona julkisessa tilassa.

SALORANTA: Kenellekään ei ole oikein selvää, mitä tutkimuksellisuus teoksessa on. Mistä sen tunnistaa? Itse voin tunnistaa jotkut teokseni tutkimuksellisemmiksi kuin toiset. Mutta tämän voi kyseenalaistaa. Joskus teoksen tutkimuksellisuus tuntuu harhakuvitelmalta, esimerkiksi silloin kun teos käyttää tieteen ulkoasuja tai metodeja. Siitäkö se tutkimuksellisuus tulee? Jos

sellaiseen mennään, tutkimuksellisuus on melko pin-
tapuolista.

YLEISÖ: *Voisiko tutkinnolla olla toinen nimi kuin tohtorin
tutkinto? Mitä merkitystä juuri tällä nimityksellä on?*

KANTONEN: Kuvataideakatemiassa lopputyön virallinen
nimitys on tohtorin tason tiedon ja taidon opinnäyte.
Sitä on kielletty kutsumasta väitöskirjaksi. Kiellon pe-
rusteena on, ettei lopputyöllä ole tieteellisiä kriteereitä.
Byrokratian kielessä meille annetaan taiteilijan vapaus.
Mutta koska kyseessä on yliopisto, niin nimitysten on
seurattava yliopistokäytäntöä, jossa taiteen maisteria
seuraava nimitys on taiteen tohtori. Meillä on myös pro-
fessoreita, lehtoreita ja niin edelleen. Ehkä meidän pi-
täisi olla shamaaneja, tai...

YLEISÖ: *Onhan nimityksellä syvästi tekemistä tuottavuus-
ohjelman kanssa. Jokaisesta tutkinnostahan räpsähtää
opetusministeriön piikistä rahaa. Siitähän tohtorintuotan-
tolaitokset ovat sinänsä tulleet. Jokaisesta uudesta laitok-
sesta saa lisää rahaa. Siinä mielessä on mielenkiintoista
kysyä, miten tohtoriopiskelu koituu taiteilijoiden taiteen
sisällön, tai taiteen kentän hyväksi. Tieteen puolellahan
tohtorin tutkinto on eliitin erottamismetodi.*

KAVERMA: Tieteellisen tutkimuksen puolella tohtoreilla
saattaa olla jopa huonompi työtilanne kuin muilla. Kan-
nattaako kouluttautua tohtoriksi, jos työtä ei saa kos-
ka tohtorille on maksettava enemmän palkkaa ja sen
vuoksi heitä ei ole varaa palkata?

HEIKKINEN: Tieteessä on noudatettava traditiota, ja kaik-
ki tietävät pelisäännöt. Taiteellisen tutkimuksen puo-
lella tilanne on, ettei ole pelisääntöjä, yhteistä teoriaa,
joka kaikkien pitäisi yleisesti hyväksyä.

KANTONEN: Meitä ei panna paremmuusjärjestykseen.
Tämä on hyvä, koska järjestys olisi mielivaltaisen. On
silti syytä ajatella tutkimuksemme elinkaarta. Mikä
on lopputyön merkitys? Jääkö se akatemian kirjastoon,
muutamien katseltavaksi? Käytetäänkö sitä jossakin?
Lukeeko sitä joku, viittaako siihen joku? Tieteen puolel-
la viittauskäytäntö osoittaa, mitä tutkimus oikeastaan
on, elääkö se.

YLEISÖ: *Miten eri taiteenalat on edustettuina teidän tohto-
riopiskelijoiden kesken? Voiko tämä jako vaikuttaa joten-
kin koko taiteen kenttään?*

KANTONEN: Taiteilijat nykyään saattavat käydä kuvan-
veistolinjan, mutta harva pysyy pestissään. Moni iden-
tifiioituu kuvataiteilijaksi, ja tämä tarkoittaa, että voi
tehdä hyvin monenlaisia asioita. Graafikon koulutuk-
sen käynyt saattaa tehdä veistoksia, tai videoita... tässä
mielessä on vähän vaikea sanoa, mitä me edustamme.

BAUMGARTNER: Ehkä tohtorikoulutuksessa voi sanoa ole-
van esteetikkoja ja poliittisesti suuntautuneita.

SALORANTA: Itse kun tulin tohtorikoulutukseen, yllätyin
siitä kuinka erityyppisiä tekijöitä ja ihmisiä siellä oli.

KAVERMA: On kyllä mielenkiintoista miettiä, miksei mu-
kana ole esimerkiksi metalligrafiikkapyörittäjää.

KANTONEN: Täytyy ajatella, mitä koulutus antaa. Luu-
len, ettei koulutus anna juuri mitään aloille kuten gra-
fiikalle, jotka ovat pitkällä jossain perinteessä. Luennot
ja opetus tukevat nykytaiteen lähestymistapaa. Niissä
ei keskitytä taiteen historiaan sanan kapeassa merki-
tyksessä, tai tekniikkaan.

KAVERMA: Akatemian opiskeluaikoina käsityötaiteen
alueella oli vielä opettajia, jotka kehottivat jäämään
pois teoriatunneilta ja pikemminkin tekemään duunia.
Sellaista opetusta sai heiltä. En usko, että nykyään ku-
kaan opettaisi tällä tavoin.

YLEISÖ: *Mielestäni on hyvä, että tohtorikoulutus on ole-
massa. Itse olen käynyt keskiasteen koulutuksen, ja mie-
lestäni opetus siinä oli aivan liian intuitiivista. Odotan
kyllä tohtorikoulutuksen hedelmiä. En koe sitä uhkana.*

SALORANTA: Tohtoriksi opiskelemisen motiivina pide-
tään yleisesti sitä, että tohtorin on helpompisaada virko-
ja. Taiteessa on kuitenkin hyvin vahva nälkä keskuste-
lulle, puheelle ja lukemisen oppimiselle. On toki muita-
kin väyliä oppia. Ennen tohtorikoulutusta kävin todella
paljon eri paikoissa. Tämä ei ole ollut turhaa. Esimer-
kiksi yliopiston elokuvaaluennoilla istuminen on kanta-
nut hedelmää. Mutta tohtorin tutkinto tarjoaa jälleen

yhden vaihtoehdon taiteilijoille, joilla ei välttämättä ole saumaa kaupallisemmassa taidemaailmassa tai kansainvälistä uraa. Tohtorikoulutus tarjoaa mahdollisuuden toimia ja ehkä saada rahoitusta.

KAVERMA: On huiman mielenkiintoista katsoa, millaisia lopputuotoksia tohtorikoulutus tuottaa. Odotan niitä kovasti. Esimerkiksi Jan-Erik Anderssonilta tulee kohta talo valmiiksi tohtorikoulutuksen lopputyönä.

HEIKKINEN: *Kuinka laajaa oman alan tuntemusta teiltä tohtorikoulutuksessa vaaditaan?*

KANTONEN: Meille ei ole tässä suhteessa asetettu kriteereitä. Kirjoittajan tai puhujan perehtymätömyys alaan yleensä näkyy tekstistä. Perehtymätön puhe ei toimi keskusteluyhteydessään, vaikkapa liikkuvan kuvan tai yhteisötaiteen alueella. Omien vaikutelmien kirjoittaminen ja oman työn analysoiminen eivät yksinään kannata tutkimusta. Silti taideyhteisö ei ole tiedeyhteisön kaltainen. Ei ole olemassa taiteilijoiden tutkimuksia arvioivaa kriittistä massaa, sillä taiteilijoiden tutkimukset ovat toistaiseksi vielä niin yksittäisiä tapauksia Suomessa.

KAVERMA: Mielestäni juuri oman alueen määrittely on parasta työtä. Oman alueen rajaaminen, ja mitä siihen haluaa liittää, on jo osa taiteilijan tutkimuksen sisältöä. On hassua ajatella, että maalarin tulisi tuntea maalaustaide kokonaisuudessaan. Maalaustaidehan on todella laaja aihepiiri.

KANTONEN: Me taiteen tohtoriopiskelijat teemme tutkimusta omasta työstämme. Tärkeää on silloin kysyä, mitkä ovat työmme lähteet. Ja omaan työhömmme vaikuttaneet taitelijat me tunnemme kuin omat taskumme, he ovat meille rakkaita ja keskeisiä. Tutkimusprosessi on tämän tiedon tuottamista ulos. Se on oman työn ja omien kiinnostuksen kohteiden artikuloimista. Meidän ei tarvitse asettaa tutkimustamme taidehistoriallisesti kovinkaan laajaan kontekstiin. On tietienkin hyvä, jos sen tekee.

YLEISÖ: *Joku teistä sanoi, että monet tohtoriopiskelijat ovat kiinnostuneet opettamisesta. Miten on asia teidän kohdallanne? Opetatteko jossain? Tähtäätekö opetukseen?*

KAVERMA: Minun ei ole onnekseni tarvinnut opettaa neljään vuoteen. Olen toistaiseksi saanut opettamisesta tarpeekseni. Mutta halu opettaa vaihtelee aikakausittain. Koen olevani niin hankalalla alalla, että minun on ikään kuin itse koulutettava oma yleisöni. Näen opettamisen myös velvollisuudekseni.

BAUMGARTNER: Olen yrittänyt saada opetukseeni mukaan tutkimukseen liittyviä aiheita. Luentosarjan kirjoittamisesta on hyötyä tutkimukseen. Luennolla syntyy keskustelua aiheesta, siinä voi koetella väitteitään. Vasta silloin, kun joutuu puhumaan asioita luennolla, huomaa, mitä oikein on tekemässä.

SALORANTA: Ennen tohtoriopintoja opetin paljon. Opettamalla olen kartuttanut tietoa omasta alastani, elokuvasta ja videotäiteestä. Opiskelin Amerikassa, Chicagossa. Koulu kesti vain kaksi ja puoli vuotta ja käsitteli kokeellista elokuvaa. Sen jälkeen oli tarve kartuttaa tietoa. Nyt minulla on apuraha, joka vapauttaa opettamisesta, mutta käyn aina silloin tällöin pitämässä yksittäisiä luentoja. Se on hyvä tapa kerätä materiaalia, ja tehdä muistiinpanot, joista on myöhemmin hyötyä.

KANTONEN: Olen itse asiassa opettanut hyvin vähän taidekouluissa. Opettaminen on hyvä tapa testata, ymmärtääkö sitä mitä tekee. Klisee on, että opettaminen on aina pois omasta luovasta työstä. En tiedä pitääkö tämä paikkansa, vai onko tämä vain jotain, jonka hyvän taiteilijan kuuluu sanoa. Mielestäni yksi tohtorikoulutuksen motiiveista pitäisi olla parempien opettajien kouluttaminen. Koulutettavien tulisi oppia ymmärtämään paremmin omaa alaansa. Ajatus tohtorin merkityksestä tittelinä, joka oikeuttaa esimerkiksi maisterin ohittamiseen työpaikkojen haussa, on mielestäni riittämätön, samoin kuin

mekaaninen opettajien valintamenetelmä tittelin perusteella. Toki tohtorin arvolla on oltava myös tittelin merkitys, mutta sen on näyttävä myös sisällöllisesti, tohtoreiden ymmärryksen kasvamisena.

YLEISÖ: *Käykö niin, että opettajista, jotka eivät ole verbaalisesti lahjakkaita ja mieluummin näyttävät asioita kuin sanallistavat ne, tulee ikään kuin sukupuuttoon kuolevia perhosia, koska ne eivät mahdu perhoskokoelmaan?*

KANTONEN: Onko näin? Opettämisen kieli kapenee, jos eleet ja muut intuitiiviset opettämisen tavat katoavat asioiden sanallistamisen takia.

BAUMGARTNER: Onko teorian lisääntyminen koulussa vähentänyt muuta opetusta? En osaa sanoa. Käsityötaitoja vaalitaan edelleenkin.

KAVERMA: Tohtorikoulutus edustaa mielestäni eräänlaista jakamista. Koen oman työni jakamisena: otan asioista selvää ja jaan niitä eteenpäin. Opettaminen ja väitöskirjatyo liittyvät tähän. Puhumattomuudesta ja jakamattomuudesta tulee mieleen oppilaan ja opettajan keskustelu joskus kauan aikaa sitten. Siinä oppilas vilpittömästi ihailien kysyy opettajalta, kuinka tämä on tehnyt työnsä. Opettaja vastaa: "en kerro, ota itse selvää!". En usko, että meillä olisi enää tällaista asennetta. Parhaimmillaan esseeseminaareissa asiat tulevat erittäin selviksi.

YLEISÖ: *Oikeastaan mielessäni oli opettajien valintatilanne. Vievätkö tohtorit muiden opettajien opetuspaikkoja?*

KANTONEN: Jos tohtorikoulutuksella ei olisi sisällöllistä merkitystä, niin silloin koko koulutuksessa ei olisi mitään järkeä. Katson, että minä itse olen pätevämpi tohtorina kuin ennen sitä, suhteessa itseeni. En väitä, että olisin parempisuhteessa johonkuhun toiseen. Siinä täytyy olla jokin laadullinen muutos. Vaikka ollaankin taiteen eikä tieteen puolella, tohtorin arvo ei voi olla pelkkä intuitiivinen asia.

SALORANTA: Onhan taiteessa muitakin väyliä. Tohtorikoulutus on vain yksi niistä. Tunnustettu taiteilija on samalla viivalla kuin tohtorikoulutettu, jos ajatellaan statusta.

HEIKKINEN: *Oletteko seurannut tohtorikoulutuksen tilannetta muissa maissa?*

SALORANTA: Jan Svenungsson, joka on meillä professorina, oli jonkin aikaa Australiassa. Hän piti karmaisevan luennon tohtorikoulutuksesta siellä. Australiassa edes lehtorin virkaa ei saa, jollei ole tohtori. Käytännössä ihmiset pakotetaan suorittamaan PhD-tutkinto. Tutkinto tuottaa teoreettisia opinnäytteitä, joita ei julkaista kirjoina ja joita ei lueta. Lisäksi tieteellisestä maailmasta oli kopioitu käytäntöjä taidemaailmaan. Lehtoreiden piti esimerkiksi tuottaa vuosittain tietty määrä artikkeleita, jotka piti julkaista vertaiskelpoisessa aikakausjulkaisussa (engl. *peer-review*). Siellä taiteeseen on syntynyt tällainen peer-review-kulttuuri. Tämän tietäen on erittäin hyvä, ettei Kuvataideakatemia ole lähtenyt samankaltaiselle linjalle. Olen oppinut arvostamaan sitä, että me olemme taiteen, emmekä tieteen puolella.

BAUMGARTNER: Kansainväliseen yhteistyöhön on kovasti kiinnostusta. Se on palava keskustelunaihe.

YLEISÖ: *Eikö pohjoismaissa olla yleensä ottaen kriittisiä tohtorituotannon ajatusta kohtaan? Kuulostaa siltä, että Kuvataideakatemia tohtorikoulutus olisi lievennetty versio Australian äärimallista.*

SALORANTA: Mielestäni tohtorikoulutus täällä ei ole lievennetty versio Australian mallista, sillä täällä on lähdetty täysin toiselle tielle. Emme pyri Australian kaltaiseen malliin. Näkisin, että mallimme on toisenlainen.

KANTONEN: Anglosaksisissa maissa on pitkä traditio tohtorikoulutuksessa. Ne ovat pitkälti kehittyneet taideoteollisissa, TAIKin tyyppisissä yliopistoissa. Niissä koulutusohjelmissa olevat taiteilijat eivät ole välttämättä suuntautuneet tekemään taidetta tai näyttelyitä. Menestyneet taiteilijat harvoin suuntautuvat tohtoriopintoihin. Ne, jotka suuntautuvat yliopistoihin ja virkoihin, menevät tohtorikoulutukseen. Luulen, että Suomenkin taidekoulutukseen alkaa kohdistua eurooppalaisen yhdenmukaistamisen paineita. Aika näyttää, mihin menemme.

KAVERMA: Jos mukaan tulee paineita valmistumisen nopeudesta ja sisälle otettavista koulutettavista, niin se tulee muuttamaan tämänhetkisen systeemin kokonaan.

YLEISÖ: *Taideteollisessa korkeakoulussa on myös visuaalisen kulttuurin osasto, jossa on kuvataide- sekä ympäristötaidelinja. Koulutetaanko näillä osastoilla myös tohtoreita?*

KANTONEN: Vaimoni on valmistunut visuaalisen kulttuurin osastolta. Ymmärtääkseni sielläkin on kuvataiteilijoita. Taideteollisen korkeakoulun tohtorikoulutuksessa kirjoituksilta edellytetään kuitenkin tieteellistä tasoa. Pahimmassa tapauksessa koulutuksen teoreettisen osuuden paljous raskauttaa opiskelua, paitsi silloin kun teoria kuuluu taiteilijan työhön.

YLEISÖ: *Kannattaa lukea Riitta Nelimarkan tarina väittelystä.*

YLEISÖ: *Tuleeko teille taidehistorian laitokselta negatiivisävytteisiä kommentteja?*

KANTONEN: Ei ole tullut. Meillä on ollut yhteisiä seminaarejakin taidehistorian tohtoriopiskelijoiden kanssa. Taidehistorian laitoksella ihmiset tekevät aika vähän töitä nykytaiteesta.

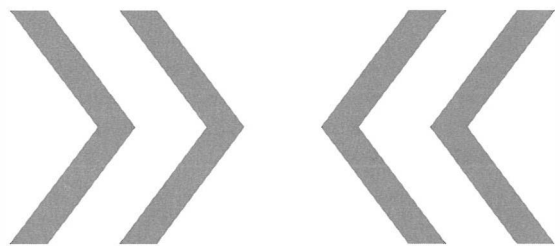
SALORANTA: Olen kuullut kommentteja tyyliin "ihan kiinnostava, mutta ei menisi läpi meidän laitoksellamme", tai "ei täytä akateemisia vaatimuksia". Siksi onkin tärkeätä tehdä selväksi se, että meillä on aivan erilaiset pyrkimykset.

KAVERMA: Tunnen erään taidehistorian tohtorin, joka aika ajoin ojentaa minua. Olemme aika hyvin tulleet toimeen – menimme naimisiinkin viime kesänä!

HEIKKINEN: *Palauttaisin mieleen luentosarjan otsikon: Kuvataiteilijan muuttuva työnkuva. Seuratessani tätä keskustelua, olen miettinyt, millä tavoin tohtorikoulutus liittyy taiteilijan työnkuvaan. Tuli mainituksi, että tietynlaiset taiteilijat saavat uutta elintilaa jatkotutkimusympäristössä. Koetteko, että tämä pätee yleisemminkin?*

KANTONEN: Koen, etten ole koskaan ollut niin vapaa taiteilija kuin nyt tehdessäni väitöskirjaa. Teen suurin piirtein vain yhtä asiaa. En saisi tätä tehtyä, jos tekisin muita asioita. Taiteilijana tulee jatkuvasti ajatelleeksi seuraavia töitä. Siinä joutuu jatkuvasti valmistelevaan eri vaiheissa olevia useita erilaisia projekteja. Tätä voisi hieman rumasti kutsua pienyrittäjän toiminnaksi, ei siinä mielessä, kuinka yrittäjän toiminta tuottaa rahaa, vaan siinä mielessä kuinka toimintaa joutuu hajottamaan eri projekteihin. Tohtorikoulutus muuttaa taiteilijan työnkuvaa siinä mielessä, että se on yhden asian tekemistä.

SALORANTA: Ennen tohtorinkoulutusta, tiettyjen projektien kautta minulle muodostui kuva taiteilijan työstä erilaisten projektien tekemisestä. Taiteilija onnistuu saamaan työlleen rahoitusta sitä paremmin, mitä virallisempia projekteja hänellä on. Tohtorikoulutuksen voi nähdä yhtenä tällaisena, tavallista pidempänä projektina. On ihanaa, että aikaa projektille on viisi vuotta, jopa enemmänkin. ■



» Näyttelykierroksella

| HERMANNI YLI-TEPSA

Huhtikuun ensimmäisenä sunnuntaina ilma oli harmaa. Se kuitenkin antoi odottaa hyvää: kevät oli ehkä tulossa monta kuukautta kestäneen sateisen "syksyn" jälkeen. Ystäväni kertoi vakavissaan harkitsevansa muuttoa joko etelään tai pohjoiseen, jos talvet jatkuivat samanlaisina. Oli sää Helsingissä mikä oli, yksi hyvä syy pysyä kaupungissa on kaikenlaisten pienten tapahtumien, kurssien, lukupiirien, esitelmien, yhteisten retkien, konserttien ja keikkojen kirjava runsaus. Näiden joukkoon lukeutuu keväällä kuukausittain järjestetty näyttelykierros, jonne sunnuntaina menin mukaan.

Näyttelykierroksen idea on oivallinen: taiteilija, taiteen tuntija tai tutkija vie ryhmän kiinnostuneita eri näyttelyihin. Saman päivän aikana saatetaan vierailla kolmessakin galleriassa. Lopuksi keräännytään kahvilan pöydän ääreen keskustelemaan päivän annista.

Helsingissä on paljon gallerioita. Gallerioissa esitetyvät taiteilijat ovat yleensä tuntemattomia ihmisille, joilla ei ole aikaa seurata taidemaailman tapahtumia. Useimmilla ei ole aikaa perehtyä taidehistoriaan saati nykytaiteen virtauksiin ja ajatuksiin taiteesta. Tietoa löytyy helposti liikaa ja sen jäsentäminen on työlästä. Sanomalehdistä tai mainoksista mieleen jää suuren kuvan kera esitelty taiteilijanimi. Yleisemmin puhuen oman alan ulkopuolinen toiminta voi pysyä täysin vieraana. Sen vuoksi on hyvä, että on toisia asian-tuntevia ihmisiä läsnä opastamassa vieraille alueille.

Kuvataiteilija Marja Väättäinen on opastanut kevään sunnuntai- ja huhtikuun kierroksia. Huhtikuun sunnuntaina hän esitteli meille "Kuvan jälkeen" -kokoelmaa ja Julian Schnabelin näyttelyä Kiasmassa. Katsottavaa oli runsaasti yhdelle kerralle.

Aluksi paneuduimme "Kuvan jälkeen" -kokoelman näyttelyyn. Väättäinen johdatteli kokoelmaan kertomalla siihen sisältyvistä ajatuksista ja taidesuuntauksista. Johdatus osoittautui hyvin tarpeelliseksi, sillä se

paljasti näyttelyn haastavuuden. Saimme kuulla, että näyttelyyn oli koottu töitä 1900-luvun taidesuuntauksista. Siinä kuljettiin modernismista ja abstraktista taiteesta muun muassa eri käsitetaiteen muotoihin, minimalismiin, sarjallisuuteen ja pop-taiteeseen.

Kokoelmanäyttelyn teoksia yhdisti niiden suhde kuvaan ja kuvallisuuteen. Oli pyrkimyksiä päästä jähmettyneen kuvan syntylähteille elävään elämään sekä kysymyksiä kuvan luonteesta ja rajoista. Oli halu päästä pois teoksen itsenäisestä muotokielestä, tai vielä halumennä kokonaan taiteen kielen ulkopuolelle tieteeseen, politiikkaan ja populaarikulttuuriin. Jokainen teos esitti oman kysymyksensä tai aatteensa.

"Kuvan jälkeen" -kokoelmasta poistuessa taisin olla risteilevistä ajatuksista tukossa. Julian Schnabelin suurten maalausten kohdalla jäinkin vain tuijottamaan niitä silmät ammolleen. Erään toisenkin ryhmäläisen mielestä Schnabelin töiden katseleminen oli helpottavaa edellisen näyttelyn jälkeen. Väättäinen hahmotteli suurempaa linjaa kahden näyttelyn välillä. Eräs maalaustaiteen suunnanmuutos 80-luvulla näkyi Schnabelin taiteessa: irti älyllisyydestä ja pohdiskelusta, takaisin taiteilijan vapauteen ja luovuuteen, häpeilemättömään retoriikkaan ja monumentaalisuuteen.

Kierroksen päätteeksi laskeuduimme juttelemaan Kiasman kahvilaan. Näyttelyssä vallinnut kiireetön ja leppoisa tunnelma jatkui kahvipöydässä. Puhuttiin muun muassa siitä, pitäisikö taidenäyttelyiden olla haastavia kuten "Kuvan jälkeen" -kokoelma vai houkuttelevia ja rentoja kuten Julian Schnabelin näyttely.

Samana ryhmän ja oppaan toistuvissa kokoontumisissa on mielestäni yksi ehdoton etu: rento epämuodollinen keskustelu, jossa ajatukset kypsyvät, viriää yleensä vasta ajan myötä. On hienoa, että pääsee keskustelemaan tällä tavoin ammattilaisen kanssa. Kiitos kuuluu tietenkin myös mainiolle oppaalle Marja Väättäiselle. ■

» Imagismi runouden suunnannäyttäjänä

Euroopan kirjallisuudessa 1900-luvun alussa syntynyt halu kokeilla loi roppakaupalla hyvää kirjallisuutta. Imagismi oli yksi tuon ajan tärkeimmistä runosuuntauksista ja tiennäyttäjä monille tuleville liikkeille. Sillä oli verrattain lyhyestä olemassaolostaan huolimatta lähtemätön vaikutus viime vuosisadan runouteen. Suuntaus syntyi englantilaisen kirjailijan ja filosofin T.E. Hulmen (1883–1917) vuonna 1908 perustamassa Poets' Clubissa. Kerhossa luettiin ja keskusteltiin ensimmäisistä imagistisista runoista. Näiden joukossa oli Hulmen omia runoja, kuten tammikuussa 1909 ryhmän lehdes-
sä julkaistut *Autumn* (Syksy) ja *A City Sunset* (Kaupungin Auringonlasku), joita pidetään yleisesti imagismin eräänlaisena lähtölaukauksena. Imagistisen runojen tavoitteena oli sisältää mahdollisimman tarkkoja kuvia ja kieltä. Säkeissä kuvattiin usein arkitodellisuutta ja tavallista ihmistä. Kyse oli reaktiosta vanhojen uskomusten särkymistä ja maailmankuvan epäselvyyttä vastaan. Runot oli tarkoitettu dynaamiseksi vastavoimaksi yhteiskunnan turvattomuudelle. Koettiin, että vanha mitallinen runous ei enää pysty vastaamaan todellisuuden asettamiin vaatimuksiin. Kaikenlaiset symbolit hylkäävä uusi runous oli vahvassa ristiriidassa esimerkiksi silloisen mitallisen runouden kanssa. Säkeiden tarkka kuvallisuus levisi sittemmin myös muihin taiteenlajeihin, kuten kubistisiin maalauksiin.

Kuva: Essi Mäkipjärvi

Yhdysvalloista Englantiin muuttanut runoilija ja kääntäjä Ezra Pound (1885–1972) oli kuitenkin se mies, joka teki liikkeen tunnetuksi. Hän piti Hulmen ajatuksista ja huomasi, että ne vastasivat hänen omaa käsitystään oikeasta runoudesta. Siinä missä Hulme oli enemmänkin organisoiija ja päällelöpäsmäri, Pound vei imagismia taiteena pidemmälle. Pound huomasi tarkkanäköisesti, että Hulme ammensi kuviinsa aineksia etenkin ranskalaisista ja englantilaisista symbolisteista, mutta pidemmältäkin aina kreikaksi, latinaksi, hepreaksi, kiinaksi ja japaniksi kirjoitetusta klassisesta kirjallisuudesta lähtien. Yksittäiset imagistit eivät tietenkään ammentaneet samoista lähteistä. Liikkeen sanoma oli kuitenkin harmonisen yleismaallinen ja juuri siksi se veti puoleensa monen tyyppisiä henkilöitä.

Sanoma levisi Poundin omassa runoudessa ja käännöksissä sekä hänen lukuisissa artikkeleissaan. Hän jätti Poets' Clubin nopeasti kyllästyttyään sen nurkkakuntaisuuteen ja perusti uuden ryhmän, Lontoossa kokouksiaan pitäneen ns. Eiffel Tower -ryhmän (nimi tuli siitä, että tapasivat kuuluisan pariisilaisen tornin mukaan nimetyssä ravintolassa). Vuonna 1911 Pound otti imagisteihin entisen rakastettunsa, runoilija Hilda Doolittlen, taiteilijanimeltään H.D.:n. Hänestä tuli Poundin ohella yksi uuden runoliikkeen aktiivisimpia ja tärkeimpiä vaikuttajia. Myöhemmin samana vuonna perustettiin vielä tänäkin päivänä ilmestyvä tärkeä amerikkalainen *Poetry*-lehti. Ezra Pound pestattiin lehden ulkomaiseksi toimittajaksi ja hän julkaisi ensimmäisissä numeroissa omiaan ja muiden imagistien runoja. Eräässä alkutaipaleen numeroista oli myös Poundin kirjoittamia lyhyitä manifesteja, jotka selvensivät imagistisen suuntauksen tarkoituksia.

Imagistit ja erityisesti Ezra Pound saivat kiitosta klassisen kiinalaisen ja japanilaisen runouden kääntämisestä. Myöhemmin esimerkiksi 1950- ja 1960-lukujen Beat-kirjallisuussuuntaus inspiroitui itämaisestä runoudesta paljolti juuri Poundin ansiosta. Vuonna 1914 julkaistiin yksi imagistisen liikkeen tärkeimmistä kirjoista, Poundin itsevaltaisesti toimittama *Des Imagistes* -antologia. Englanninkielisessä teoksessa oli kirjoittajina toimittajan, H.D.:n ja hänen aviomiehensä Richard Aldingtonin lisäksi mm. sellaisia nimiä, kuten Amy Lowell, James Joyce, Ford Madox Ford ja William Carlos Williams. Valitut runoilijat eivät kaikki edustaneet imagismia, mutta he olivat puhuneet liikkeestä hyväksyvään sävyyn. Kirja ei ilmeistyessään saavuttanut juurikaan suosiota, mutta se on sittemmin noussut klassikoksi.

Pound riitautui pian Eiffel Tower -ryhmänsä kanssa ja siirtyi eteenpäin. Hän perusti yhdessä maalari Wyndham Lewisin (1884–1957) kanssa imagismin ideaa pidemmälle viemään pyrkivän vortisismiin. Siinä tarkasta kuvasta tai hahmosta pyrittiin etsimään dynaamista periaatetta ja energiaa. Amy Lowell (1874–1925) otti Poundin paikan imagismi-liikkeen nimellisenä johtajana. Lowell julkaisi muutaman uuden imagisti-antologian ja sai jopa liikettä vastaan puhuneen D.H. Lawrencen (1885–1930) tarjoamaan runojaan. Ensimmäinen maailmansota merkitsi kuitenkin kulttuurille vaikeaa aikaa ja imagismin loppua. Ideat, joita vastaan kuvallisuuteen pyrkinyt runous oli hyökännyt, kääntyivät sitä itseään vastaan. Kaikkea sensuroitiin, myös runojen sisältämiä kuvia. Imagismi jäi kuitenkin ihmisten mieliin ja se nousi 1940-lukuun mennessä arvostettuun asemaan. Liikkeen vaikutus näkyy erityisesti englantilaisessa modernistisessa runoudessa, kuten T.S. Eliotin tuotannossa. 1910- ja 1920-luvuilla vaikuttanut suomenruotsalainen modernismi on myöskin vahvasti imagismin kyllästävä. Mm. Edith Södergranin (1892–1923) ja Elmer Diktoniuksen (1896–1961) runoissa on tarkkoja, uudistamiseen pyrkiviä kuvia. Monet muutkin ovat saaneet vaikutteita Hulmen ja Poundin aloittamasta tärkeästä työstä.

Lähteet

Wikipedia
GLENN HUGHES 1960: *Imagism & the Imagists – A Study in Modern Poetry*. Bowes & Bowes
STANLEY K. COFFMAN, JR. 1951: *Imagism : A Chapter for the History of Modern Poetry*, University of Oklahoma Press

Esa Mäkijärvi
esa.makijarvi@gmail.com

Kirja-arvostelu

Kulttuurieliittiä pilkkomassa

THOMAS BERNHARD: *Hakkuu*, romaani, Teos, 2007 (TARJA ROINILA SUOM.)

Thomas Bernhard (1931–1989) on itävaltalainen kirjailija, joka ravisteli maansa kulttuuria haukkumalla sitä mm. natsimenneisyytensä piilottelusta. Hänen provokatiivinen, äärimmäisen vakavuuden ja rikkaan satiirin välillä tasapainotteleva proosansa ei ole menettänyt särmäänsä. Vuonna 1984 alunperin ilmestynyt *Hakkuu. Muuan Mielenkuuhu* on ensimmäinen suomeksi käännetty Bernhardin kirja. Kyseessä on hieno romaani, joka kuuluu Teos-kustantamon uuteen, lupaavaan Babel-käännössarjaan.

Hakkuun nimetön kirjailija-kertoja istuu Wienissä järjestettävillä taiteilijaillallisilla. Paikalle odotetaan kuuluisaa näyttelijää ja tunnelma on teennäisen kultivoitunut. Romaani koostuu siitä, kun kertoja pistää kulttuurieliitin halki, poikki ja pinoon. Haukkuminen viedään niin pitkälle, että lukijan on pakko nau meta toinen toistaan nerokkaammille herjoille. Kaikilla ei kuitenkaan riittänyt huumorintajua. Bernhard kirjoittaa läheltä itseään. *Hakkuun* hahmokaarti on helposti johdettavissa oikeisiin henkilöihin. Kirjailija haastettiin oikeuteen kunnianloukkauksesta. Herneet nenään vetäneiltä kulttuurivaikuttajilta jäi ehkä huomaamatta, että Bernhard ei ollut aivan toisinaan. Hän puhui kyllä haastatteluissa "avoimista haavoista", mutta mainitsi samalla, että itävaltalaiset pystyvät käsittelemään vakavia asioita ainoastaan huumorin kautta.

Romaani on rakenteeltaan rohkea. Siinä ei ole kappalejakoja tai lukuja. Lauseet ovat pitkiä ja rönsyileviä. Erinomaisesti työstään suoriutuva suomentaja Tarja Roinila kutsuu Bernhardin elämää valottavissa hyvissä jälkisanoissaan lauseita "musikaalisiksi". Se pitää paikkansa. Musiikki on ollut vahvasti läsnä kirjailijan elämässä, sillä hän halusi oopperalaulajaksi ja opiskeli Salzburgin Mozarteumissa. Keuhkosairaus tuhosi hänen haaveensa ja pakotti siirtymään kirjailijaksi. Se oli lukijoiden voitto.

Bernhard toimi myös näytelmäkirjailijana. On hauskaa, että *Hakkuussa* solvataan toistuvasti Itävallan pääkaupungissa sijaitsevaa Burgtheateria, jonka kanssa Bernhard teki myöhemmin tiivistä yhteistyötä. *Hakkuu* on näytelmää muistuttava romaani niin asetelmaltaan kuin henkilöhahmoiltaan. Kertoja istuu nojatuolissaan ja tarkastelee halveksuvasti muita vieraita. Hän ei juurikaan osallistu keskusteluun tai liiku, vaan kertoo havaintonsa ja ajatuksensa. Bernhard argumentoi *Hakkuussa*, että Itävalta on valtava näytelmä. Kyseenalaisen menneisyyden lakaiseminen maton alle on räikein esimerkki kaikkien maassa asuvien pikkuporvarillisesta mentaliteetista. Kirja kyseenalaistaa ja herättää ajattelemaan monen merkittävän kaunokirjallisen tekstin tavoin.

Ryppyotsaiselta aluksi vaikuttava *Hakkuu* paljastuu ratkierimukkaaksi ja runsaaksi romaaniksi. Kirjassa yhdistyvät hirtehdinen, jopa absurdi huumori, kielellisyys, näytelmällisyys ja musikaalisuus. Teokselta on myöhemmin tulossa lisää Bernhard-suomennoksia. Niiden on oltava loistavia yltääkseen *Hakkuun* tasolle. Kyseessä on hieno romaani, jonka syvälliseen lukemiseen kannattaa varata aikaa.

Esa Mäkijärvi
esa.makijarvi@phnet.fi

Kirja-arvostelu

Riippuvuutta aiheuttavaa runoutta

LASSI HYVÄRINEN: *Riippuvat Puutarhat*, runoja, Ntamo 2007

Lassi Hyvärinen (s. 1981) esikoisrunokokoelmassa liikutaan vahvasti typografisissa, kielellä iloitteluissa tunnelmissa. *Riippuvat puutarhat* on tyylilajien sekoitus olematta kuitenkaan täydellinen sekasotku. Kirjan mottona on Johanneksen evankeliumista poimittu teksti "pelkoa ei rakkaudessa ole, vaan täydellinen rakkaus karkottaa pelon." Tämä antaa teoksesta harhaanjohtavan kuvan, mutta se on ehkä ollut tekijän tarkoituksenakin. Kirja on odottamaton sanavyörytys, joka hakee vertaistaan ainakin sen julkaisseen pienen kustantamon Ntamon katalogissa.

Hyvärinen kirjoitustyyli muistuttaa Henriikka Tavia, jonka niin ikään viime vuonna ilmestynyt ensimmäinen runokokoelma *Esim. Esa* (Teos, 2007) voitti ansaitusti *Helsingin Sanomien* esikoiskirjapalkinnon. Toinen hengenheimolainen on Eino Santanen, jonka mainio runokirja *Merihevon* kääntää kylkeään (Teos, 2006) on selvästi vaikuttanut Hyvärisen satiiriseen otteeseen. Kaikki kolme edellä mainittua runoilijaa ironisoivat perinteistä lyriikkaa. He hyökkäävät sitä vastaan, mutta hyödyntävät samalla teorioita omiin tarkoituksiinsa. Tavin ja Hyvärinen runoista välittyy sama musikaalisuus ja kyky luoda mieleenpainuvia kielikuvia oudoilla sanayhdistelmillä. Esimerkiksi jälkimmäisestä käy *Riippuvien puutarhojen* erikoiskummallinen ja ratkiriemukas säe "zetori keikkuu kummulla."

Riippuvien puutarhojen ensimmäisessä osiossa ironisoidaan runouden konventioita, kuten käsitteellistä, surrealistista ja dadaistista runoutta. Eräs runo on jopa huvittavasti nimeltään "Oikea runo." Hyvärisellä on oiva kyky olla samanaikaisesti sekä vitsikäs että tosissaan. Hän osaa nauraa itselleen. Kokeellisuus lisääntyy kirjan edetessä. Perinteinen lukija on tiukoilla *Riippuvien puutarhojen* sanaolentojen ja vaikeammin avautuvien runojen kanssa. Runossa "Concerto Grosso V. Jou-sille, kurjille ja kihokeille" Hyvärinen kirjoittaa: "TUPAKKAYS-KÄINEN SORSA 1. kahisee / TUPAKKAYSKÄINEN SORSA 2. kahis / a T.Y.S. 2 1/2 jen huuto 3. kahi" ja niin edelleen pitkään ja hartaasti. Lukijalta edellytetään pitkää pinnaa ja huumorintajua.

Hyvärinen pitää suosittua blogia osoitteessa <http://herranutz.blogspot.com>. Verkkosivulta käy hyvin ilmi tekijän halu rohkeisiin typografisiin kokeiluihin. Kaikki Riippuvien puutarhojen runot ovat olleet aiemmin luettavissa Hyvärinen blogista. Jokainen runo ei toimi kirjamuodossa yhtä hyvin kuin näytöllä, sillä rajoitetun sivukoon vuoksi niitä on jouduttu ptkimään. Tämä on mielenkiintoista, jos ajattelee kuinka runoutta tulisi lukea. Digitaalijakelu on ainakin Hyvärinen kaltaisten visuaalisten kirjailijoiden tapauksessa paikoin jopa printtiformaattia parempaa. Se herättää mielenkiintoisia ajatuksia tekijän ja lukijan rooleista tulevaisuuden maailmassa.

Hyvärinen runouskäsitys herättää varmasti keskustelua. Hän ei lähde hyvän runoilijan tavoin sulkemaan mitään pois, vaan käyttää kaikkia aineksia normaalista lyyrisestä ilmaisusta aina kollaasiin asti. Riippuvissa Puutarhoissa Hyvärinen ei kuitenkaan aivan saavuta valtavaa potentiaaliaan. J. H. Erkon palkinnon vuoden 2007 voittajan olisi kannattanut hioa ja kustannustoimittaa kirjaansa pidempään. Riippuvat puutarhat on nykymuodossaan laaja ja inspiroiva kokoelma modernia, älykästä ja rosoista runoutta. Se olisi hyötynyt karsimisesta. Yli sadassa sivussa on muutama kymmenen ylimääräistä. Hyvärinen toteuttaa liikaa eräitä säkeitään: "siis kun keksit sen, kajauta, / älä jää hautomaan vatvomaan / jotta tyhjyyys saisi taas täyttyä / ja jumalat / vetäytyä vuorille mietiskelemään."

Esa Mäkijärvi
esa.makijarvi@gmail.com

Kirja-arvostelu

Vaihtoehtoyhteiskunnan vastaisu

JARKKO MARTIKAINEN: *9 Teesiä*, runoja, Like 2008

YUP-rockyhtyeen keulahahmo Jarkko Martikainen (s. 1970) on viime vuosina laajentanut repertuaariaan kirjallisuuden suuntaan. Tämä ei ole yllättävää, onhan mies toimina aiemmin mm. kolumnistina ja Ylen ammoisen Ä&Ö-kirjallisuusohjelman vakiovieraana. Onhan kotimaisten ja ulkomaisten muusikkojen kynäilemiä kirjojakin kertynyt vuosikymmenien saatossa kertynyt vino pino.

Martikaisen ensimmäinen kirja *Pitkät Piikit ja Muita Kertomuksia* (Like, 2006) oli kokoelma lyhyitä tarinoita, joiden väliin oli laitettu kirjailijan itsensä tekemiä piirroksia. Teos sai varovaisen positiivisen vastaanoton. Sen muutaman sivun mittaiset tarinat olivat kieltämättä hauskoja, vaikka eivät mitään suurta kertomakirjallisuutta olleetkaan. Tekstit ruotivat Martikaisen lauluissaankin käsittelemiä teemoja, kuten ihmisten suhdetta elämään, työhön ja rahaan. Vapaana taiteilijana elävällä Martikaisella on varaa kritisoida nyky-yhteiskuntaa. Hänen kirjansa sanoma oli, että toisenlainenkin elämä on mahdollista.

Muusikon toinen kaunokirjallinen teos *9 teesiä* pureutuu lyriikan, tarkemmin sanottuna runojen ja aforismien maailmaan. Tekstit ovat puhuttelevan yksinkertaisia. Kuten kirjan nimestäkin voi päätellä, se koostuu yhdeksästä teemoittain jaetusta osiosta. Osioiden numerot ovat kirjailijan piirtämiä numeroista, eikä muita piirroksia ole tällä kertaa mukana. Se onkin viisainta. Kuvat ovat mukavaa vaihtelua tekstimassan keskellä, mutta esimerkiksi *Pitkissä Piikeissä* piirroksia oli liikaa. Martikainen on vasta keräämässä kannuksiaan kirjallisuuden saralla, mutta kertomuskokoelman runsas kuvallisuus kertoi, kuinka huono keskittymiskyky rokkimiehen kirjoja selailevalla peruslukijalla voi olla.

9 teesiä sisältää yksinkertaisia mietintöjä elämästä: "Elämä on antelias / jo siksi että antoi meille elämän. / Me olemme kiittämättömiä / mutisemme osaamme / valitamme kaiken vähyyttä / vaikka meillä on paljon / jo siinä että elämme." Havainnot tuntuvat tuoreilta, koska olemme jo pitkään (ehkäpä aina) eläneet arvonsa menettäneessä yhteiskunnassa. Kaikki ajattelevat omaa napaansa, eikä kanssaihmistä huomata muuta kuin kauppojen tai juottoloiden jonoissa tilaa viemässä. Martikainen käsittelee näitä meissä kaikissa piileviä vaikeita ajatuksia.



Kuva: Essi Mäkijärvi

Hyvästä lähtökohdastaan huolimatta *9 teesiä* ei ole kirjana kummoinen. Se on verrattain pitkä, yli 150 sivua, ollakseen sisällöltään näinkin köykäinen. Olennaiset asiat käydään läpi muutamassa osiossa ja *Pitkiltä Piikeiltä* kaipaamani pituus kääntyy tässä kirjassa itseään vastaan. Tekijällä on selvästikin kiinnostavaa sanottavaa ja ajatuksia. Hän haluaa herätellä lukijansa katsomaan ympärilleen, mutta *9 teesiä* on siihen liian sovinainen. Se on muotopuhdas, tyylikkäästi koottu ja kaikin puolin käypä kirja, mutta suurimmasta osasta runoaforismeja huokuu niiden pöytälaatikkomaisuus. Pienissä erissä Martikaisen uusin toimii paremmin ja ehkä niin on tarkoitettukin. Seuraava kirja voisi olla hitusen tinkimättömpi.

Kirja-arvostelu

Whitmania sieltä täältä

WALT WHITMAN: *Valitut runot*, runoja, Sammakko, 2007 (MARKKU JÄÄSKELÄINEN suom.)

Walt Whitman (1819–1892) on luetuin, siteeratuin ja kiisteltyin kaikista yhdysvaltalaisista runoilijoista. Karismaattisesta Whitmanista on moneksi: hän on seksuaalivähemmistöjen keulakuva, amerikkalaisuuden perikuva ja jopa Amerikka itse. Hänen merkityksensä rapakon takaisen runouden kentässä on joka tapauksessa valtava, oli miehestä sitten mitä mieltä tahansa. Hänen keskeinen työnsä, useana eri laitoksena julkaistu valtava runoelma *Leaves of Grass*, on amerikkalaisuuden, politiikan, luonnon ja ihmisyyden kuvaajana merkittävä ja edelleen ajankohtainen. Whitmania ei elinaikanaan arvostettu yhtä paljon kuin 1900-luvulla, jolloin hänet nostettiin klassikon asemaan.

Amerikkalaisia runoilijoita toivoisi käännettävän suomeksi enemmänkin. Tilanne on ainakin suuren yleisön sivistyksen kannalta keho, sillä esimerkiksi Walt Whitmania on tätä uutta kirjaa ennen käsitelty viimeksi Arvo Turtiaisen käännösalikoimassa *Ruohoa* vuonna 1965. Sitä ennen Whitmania on kääntänyt Lauri Viljanen vuoden 1954 kokoelmaansa *Ruohonlehtiä*. Näistä Turtiaisen kirja on kattavin ja siksi hyvä lähtökohta Whitmanin runouden tutkimiselle. Markku Jääskeläisen tuore Whitman-kokoelma *Valitut runot* on jatkoa kääntäjän yhteistyölle Sammakko-kustantamon kanssa. Aiemmin Jääskeläinen käänsi Sammakolle osan Jack Kerouacin *Matkalla*-romaanin uudesta laitoksesta.

Kaikki kolme edellä esiteltyä Whitman-käännöskirjaa sisältävät runoja amerikkalaisuuden ikonin koko elämän varrelta. Ne ovat siis valikoimia hyvässä ja pahassa. Whitmanin tuotannon läpileikkaus on toki sekin hyväksi, mutta monesta kokoelmasta ja eri aikakausilta poimitut runot tekevät kokonaisuuden pakostakin sirpaleiseksi. Pahimmillaan ongelma on Viljasella, jonka kirja on paikoin lukukelvoton, mutta myös uusin runovalikoima kärsii sekavuudesta. Lukijan näkökulmasta tuntuu siltä, että Whitmania olisi sittenkin parasta kääntää kokoelma kerrallaan. Runoilijalla kun on tapana piirtää kirjojensa sisällä laajoja kaaria, jotka jäävät satunnaisista otannoista pois. Näin os Whitmanin tarkoituksista jää harmittavasti ymmärtämättä.

Jääskeläinen käännös on tekstinä soljuvaa ja hyvätasoista. Tässä hän tavoittaa Whitmanin hengen. Runojen kuuluisa puhekielisyyskin on *Valituissa runoissa* erinomaisesti läsnä. Jääskeläinen käsittelee kohdettaan kuitenkin hieman liian kiltisti, sillä Whitman oli myös huutomerkkiä ahkerasti käyttävä tunteen runoilija. Käännökset sortuvatkin välillä turhaan virkamiesmäisyyteen. Runot ovat teknisesti taitavia, mutta kolkoja.

Valitut runot keskittyy Whitmanin luontolyriikkaan. Jääskeläinen enimmäkseen sivuuttaa poliittisemmän ja kantaaottavan runouden. Jyrkkä keskittyminen luontoteemaan ei tunnu aivan perustellulta, eikä Jääskeläinen jälkisanoinaankaan erittele valitsemisperiaatteitaan. Kirjasta puuttuu esipuhe. Whitmanin elämän ja tuotannon syvälinen käsittely olisi varmasti tullut monelle lukijalle tarpeeseen; onhan edellisestä käännösvalikoimasta vierähtänyt useampi vuosikymmen. Kokoelman kyllä avaa Whitmanin itselleen kirjoittama runo "Laulu itsestäni", mutta se lienee sittenkin turhan vähän näinkin tärkeän kirjailijan esittelemiseen.

Valitut runot on mukava keskustelunavaus, mutta se ei todennäköisesti kestä ajan hammasta. Sammakko ja Jääskeläinen ansaitsevat kuitenkin kiitosta Whitmanin tuomisesta uudelleen esille. Ehkä nämä runot innostavat kääntäjiä ja miksei kustantajiaakin tarttumaan edessä olevaan valtavaan projektiin, mammuttimaisen *Leaves of Grassin* suomentamiseen. Silloin alkaa tietenkin kädenvääntö siitä, mikä lukuisista laitoksista olisi sopivin, mutta käännettävähän ei lopu koskaan. Whitmanin elämänmyönteisellä lyriikalla on varmasti tilausta kyynisessä nykymaailmassa.

Esa Mäkipjärvi
esa.makijarvi@gmail.com

Kriittisen kuulumisia

Kevään toimintakausi on tätä kirjoitettaessa päättymässä. Kevään yleisöluento-sarja oli jälleen laajapohjaisen yhteistyön tulos: vanhuutta ja vanhenemista käsitelleen Studia Gerontologica -sarjan taustalla olivat Kriittisen korkeakoulun lisäksi Ikäinstituutti, Valli ja Helsingin kaupungin sosiaalitoimi. Sarjan viisi tilaisuutta onnistuivat mainiosti ja muodostivat monipuolisen kokonaisuuden. Konkreettinen tutkimus ja filosofiset näköalat yhdistyivät ja vuorottelivat, ja tästä laajasta aihepiiristä voisi varmaa saada vielä enemmänkin irti. Kiitoksia vielä kaikille mukana olleille, niin osallistujille kuin järjestäjille. Pyrimme saamaan syksyllä Katsauksen joitakin luentosarjan puheenvuoroista.

Kiasman Katseen filosofiaa -lentojen ja tilaisuuksien anti puolestaan on esillä tässä lehdessä. Yhteensä kuluneena keväänä yleisöluentoja oli viimevuotista enemmän, samoin yleisöä.

Kirjoittajakoulu ja kuvataidekoulu ovat jatkaneet entiseen tapansa, filosofian klassikkopiiri kasvatti osallistujamääräänsä merkittävästi aiempiin lukukausiin verrattuna. Myös muut toiminnot, niin vakiintuneet kuin uudemmatkin, toteutuivat kevään aikana suunnitelmien mukaisesti.

Syksyllä ja ensi vuonna aiomme lisätä ja kehittää filosofista tarjontaa, muun muassa viikonloppukurssseja. Koulutustoimintamme laajenee – tai ehkä palaa – uudelle alueelle, kun aloitamme sosiaali- ja terveydenhuollon ammattilaisille tarkoitetun uniryhmäohjaajakoulutuksen. Filosofiseen praktiikkaan eli filosofisen vastaanoton pitämiseen tähtäävä koulutus alkaa myös ensi vuoden alusta.

Syksyllä pohditaan ja muistellaan myös Kriittisen korkeakoulun 40-vuotista taivalta. Kulttuurikeskus Kriittinen korkeakoulu perustettiin toukokuussa 1968, toiminta pääsi varsinaisesti vauhtiin seuraavana syksynä. Kunniakas ikä ja taival tämäläntyyppiselle yhdistykselle ja toiminnalle!

hyvää kesää toivotellen, Eero Ojanen

»TILAA KATSAUS, LIITY JÄSENEKSI

Katsauksen voi tilata itselle tai ystävälle, hinta on 20 euroa/vuosi (4 numeroa): Tilaus maksetaan tilille 800016-715560, viestiksi Katsauksen tilaus. Tilauksen voi tehdä myös puhelimitse (09) 6840010 tai sähköpostitse info@kriittinenkorkeakoulu.fi

Kriittisen korkeakoulun toiminnasta kiinnostuneet voivat myös liittyä yhdistyksen jäseniksi ilmoittamalla asiasta toimistoon ja maksamalla 15 euron jäsenmaksun.

Jäseniä puolestaan muistutamme siitä, että tämän vuoden jäsenmaksuja toivotaan niiltä, jotka eivät ole vielä maksaneet.



KRIITTISEN KORKEAKOULUN KESÄ – KIRJOITA, MAALAA, UNEKSI!

MAALAUKSEN JA PIIRUSTUKSEN KESÄKURSSI SUOMENLINNASSA ma – la 28. 7.–2. 8. klo 10–17. Kurssi on tarkoitettu sekä vasta-alkajille että jo pitkään harrastaneille. Keskeisinä ovat valo, väri ja tila Suomenlinnan maisemissa. On mahdollista työskennellä havainnosta lähtien tai kuvata enemmän sisäistä maailmaa ja kokemusta. Opetus on yksilöllistä, olennaista on oman ilmaisun kehittäminen ja syventäminen. Ulkona työskentelyn lisäksi käytössämme on taidekoulu Maan kuvataideteila. Materiaalit jokainen hankkii itse, niiden käytössä – ja tarvittaessa hankinnassakin – annetaan ohjausta. Opettajana taidemaalari Johanna Aalto. Kurssin hinta on 160 euroa. Ilmoittautumiset 20. 7. mennessä.

KIRJOITTAMISEN LEMPEÄT ALKEET 1.–2. ja 8.–9. 8., la klo 17.30–21 ja su klo 12–19. Tervetuloa kahden viikonlopun kirjoituskurssille! Opettajat, kirjailijat Vilja-Tuulia Huotarinen ja Hannu Simppu, antavat palautteen osallistujien teksteistä työpajoissa sekä tutustuttavat proosan, draaman ja lyriikan perusasioihin. Lempeät alkeet sopivat myös kirjoittajille, jotka eivät ole aiemmin osallistuneet kirjoituskurssille. Kurssi pidetään koulun tiloissa Albertinkadulla. Kurssin hinta on 150 euroa. Ilmoittautumiset viimeistään 21. 7.

UNET MINUUDEN VAHVISTAJINA – KIRJOITAVA KASVURYHMÄ ma 4. 8. 2008 klo 17.30–20.30, la 9. 8. klo 10.00–16.30, su 10. 8. klo 10.00–15.30 ja to 14. 8. klo 17.30–20.30. Unet kertovat meistä itsestämme. Niihin tutustuminen auttaa löytämään minuutemme ulottuvuuksia ja rajoja. Kurssilla unia lähestytään luovan prosessin kautta. Taiteen hoitavalle vaikutukselle antaudutaan kirjoittaen, keskustellen ja kokemuksellisten harjoitusten keinoin. Ohjaajina FT Eeva Lehtovuori sekä psykoterapeutti Kaisu Naapila. Kurssi on tarkoitettu kaikille unista, kirjallisuudesta ja itsetuntemuksesta kiinnostuneille. Järjestetään koulun vuokraamissa tiloissa Helsingin Kampissa. Hinta 190 euroa (opiskelijat, työttömät ja eläkeläiset 160 euroa). Sitovat ilmoittautumiset pe 25. 7. 2008 mennessä.

Tiedustelut ja ilmoittautumiset: Kriittinen korkeakoulu,
Albertinkatu 27 a B 12, 00180 Helsinki, (09) 684 0010,
ma-to 12-15, info@kriittinenkorkeakoulu.fi,
www.kriittinenkorkeakoulu.fi



Se persoonallinen elämäntyö, jonka joku taiteilija suorittaa, ei ole syvästi kiinnostava sen takia että se suhtautuu tietyllä tavalla edeltäneisiin muotoihin tai muihin luonteeltaan tyyllillisiin piirteisiin, vaan on merkittävä nimenomaan itsestään lähtien ja taiteilijan persoonallisten rajoitusten sisäpuolella... sikäli kuin on. Se seikka, että muodollisia yhtäläisyyksiä ylimalkaan on havaittavissa, ei puolestaan ole sen merkittävämpi kuin sekään, että asianomainen on syntynyt tietyssä paikassa eräänä ajan-kohtana ja paraikaa elää jossain periaatteessa yhtä mielivaltaisessa paikassa. Sillä se, mikä hänen taiteensa saattaa tehdä tärkeäksi, ei ole hänen elämänsä aika tai paikka vaan hänen persoonallisuutensa voima. Pelkät muodolliset analogiat eivät näin voi tarjota mitään perusteltua väitettä puhtaasti taiteellisten ilmiöiden tarkastelulle.

Juhana Blomstedt: "Aikamme maalaustaide", *Katsaus* 2/1962.

