

OSA I / III

Johdanto

, keräily, katsominen, tietäminen,

MAISTERIN OPINNÄYTTEEN
TUTKIELMA

Milla Toukkari

2015

OSA I

Sisällysluettelo

1 Johdanto

1.1 Työn konteksti ja kirjoittajan vastuuvapautus	5
1.2 Lähtökohta: kollaasi	6
1.3 Teoreettinen viite ja kehys	6
1.4 Tavoitteeni	7

2 Hypoteesi

2.0 Hypoteesi	8
2.1 Muisti? muisto ja muistelu, muistaminen	9
2.2 Kollaasi	11
I Fotomontaasin varhaishistoriaa	13
II Dadaistisen fotomontaasin synty	14
III Fotomontaasin asenteesta	16

3 Menetelmät

3.1 Taiteilijahaastattelut – kysyin kollaaseista kollegoilta	19
3.2 Taiteellinen työskentely	20
I Rajaus ja lähtöline: 178 + 1	20
II Taiteellinen työskentely menetelmänä	21
III Poliittisuudesta	23
3.3 Kirjallinen käsittely ja väite tieto-opista	24

1.1 Työn konteksti ja kirjoittajan vastuuvapautus

Tämä kirjallinen teos on yksi osa maisterin opinnäytetäni Taideyliopiston Kuvataideakatemiaan. Se koostuu kolmesta tekstivihkosta ja näyttelyn kuvallisesta dokumentaatiosta. Toinen osa opinnäytetäni on alkukevällä 2015 pitämäni yksityisnäyttely, jossa esillä olevia teoksia työstin 2013 syksystä lähtien. Kirjalliselle osalle sovittelin ensimmäisiä hahmoja kesällä 2014. Opinnäytteenohjaajanani on vuoden 2013 lopulta asti toiminut kuvataiteilija Minna L. Henriksson.

Opinnäytteeni on henkilökohtainen selvitys siihen, mitä kaikkea kollaasi voi työskentelyssäni tarkoittaa. Subjektiivisuus on läsnä työni kaikissa osissa, ja tarkasteluisani pääpaino on oman taiteilijuuteni ymmärtämisessä ja sitomisessa osaksi sekä nykytaidetta että kuvataiteen historiallista jatkumoa. Tässä ensimmäisessä tekstivihkossa keskityn enemmän tämän työn sisällön määrittelyyn ja sen osien perusteluun: mistä tässä on kyse, ja miksi se on tärkeää minulle? Toisessa osassa käsittelen kollaasia nykyaiteen kontekstissa: puran haastattelut, joissa olen keskustellut kollaasista kahden eri nykyaiteilijan kanssa. Kolmannessa vihkosessa pohdin näyttelypalautteen

kautta sitä, miten omat kollaasini ilmenevät katsojille, ja keskustelen niiden asenteessa fiktiivisessä haastattelussa fotomontööri Hannah Höchin kanssa.

Koen itse nykyaiteen kentällä toimimisen hieman paradoksaalisena: taiteilijana minun tulisi tuntea taiteen ja filosofian historia ja toisaalta tehdä jotain aivan muuta. Minun pitäisi hahmottaa työskentelyni ainakin suhteessa sellaisiin termeihin kuin representaatio, postmoderni, yleisyys, psykoanalyysi, politiikka, ja samalla puhua jostain ihmisyyttä sisältäpäin liikuttavasta. Olen pyrkinyt ratkaisemaan tätä ongelmaa keskittymällä ensisijaisesti siihen, mikä minua tällä hetkellä kiinnostaa ja koskettaa eniten: kollaasiin, suhteellisen laajassa merkityksessä.

En kuitenkaan oletta, että pelkkä henkilökohtainen kiinnostukseni riittäisi motivoimaan lukijaa kahlaamaan koko kirjallisen osan lävitse. Olen pyrkinyt rakentamaan tämän työn siten, että se toisaalta dokumentoi oman ymmärrykseni kehittymisen prosessia, toisaalta sitoo tämän ymmärryksen suhteessa taidemaailman ilmiöihin, termeihin ja teorioihin.

1.2 Lähtökohta: kollaasi

Hahmotan opinnäytteeni yhteydessä esittelemäni teokset kollaaseina. Minulle kollaasi määrittyy ensisijaisesti sen sisäisen vastarinnan ja paljastamispyrkimysten kautta. Lähtökohtani kollaasin määrittelylle on siis filosofinen, tietynlaista maailmankäsitystä kuvaileva. Käytän termejä kollaasi ja montaasi jonkin verran sekaisin, sillä oman määrittelyni mukaan ne viittaavat samaan asiaan: samanlaiseen filosofiaan. Tässä minua tukee Thomas P. Brockelman, joka myös sisällyttää kollaasin tarkasteluun sen johdannaiset – montaasin ja assemblaasin – pyrkiesään sellaiseen termin tulkintaan, joka pyrkii filosofiseen ymmärrys siitä, mitä kollaasi representoi (Brockelman 2001, 7).

Syy siihen, miksi toisaalta pysyttelen paperitaiteessa enkä laajenna kollaasin ja montaasin käsittelyä koskemaan esimerkiksi elokuvaa tai performansseja, on oma työskentelyni. Olen päämateriaalinaan paperia käyttävä taidegraafikko, joka työskentelee valokuvan kautta.

Motivaationi kollaasiin keskittymiselle oli intuitiivinen. Kollaasi on minulle jotenkin erityisen totta. Se on minulle tarkin kuvaus maailmasta, myös melankolisen hyväksynnän kautta: mikään ei ole eheää ja mitään ei pitäisi eheänä esittää. Pyrin tässä työssäni testaamaan tätä intuitiotani, ja etsimään sille mahdollisia perusteita nykytaiteen piirissä.

Taiteellisessa työskentelyssäni olen viehtynyt kollaasiin erityisesti siksi, että siinä olen vielä toistaiseksi onnistunut säilyttämään jonkinlaisen tuoreuden. Jostain syystä se on minulle matalan kynnyksen toimintaa, vastakohta pitkään suunnitelluille projekteille ja niiden jäykkyydelle. Lisäksi luulen, että sen luontevuus johtuu sen analogisesta suhteesta taidegrafiikan prosesseihin: siihen on sisäänrakennettu mielestäni samankaltaisia kuvanteon lämmittelyvaiheita kuin mitä esimerkiksi monet laatan valmistelut ovat. Kuvien valikointi ja leikkaaminen, samoin kuin laatan hionta, puhdistus ja pohjustus, suuntaavat ajatukset yhteen kohteeseen, tulevaan kuvaan.

Kollaasin tekeminen muistuttaa erehdyttävästi muistelua: se on yhtä luonnollista, automaattista, mutta toisaalta siinä piilee kriittinen voima. Samoin kuin muisteluun syvennyessäni usein löydän itsestäni jotain uutta, myös kollaasi voi kuvaan uppouttamisen kautta tehdä tietoiseksi jostain ennen havaitsemattomasta. Kollaasi on minulle siis muistin lailla työkalu luonnollistettujen asioiden työstämiseen, uudelleen arviointiin.

1.3 Teoreettinen viite ja kehys

Taustateoriavalintani perustuvat suurilta osin tuntuun siitä että jokin on tärkeää ja sekä työtä että omaa ajatteluani rikastavaa ja jäsentävää. Esimerkiksi luettuani Roland Barthes:n *Valoisan Huoneen* löysin paljon yhtenäisyyksiä sekä taidegrafiikan olemukseen että omiin ajatuksiini muistamisesta. Olin jo aikaisemmin lukenut häneltä jotakin, joten olin niin sanotusti jo aikaisemmin ”tarkistanut hänen taustansa” (strukturelismi, post-strukturelismi, semiotiikka), ja osasin sijoittaa hänet jotakuinkin filosofian historiaan. Hyvin samantyyppisesti toimin monien muiden teoreettisten viitteiden kanssa.

Itse asiassa, viite on ehkä liian formaali termi näille poiminnoille. Thomas P. Brockelmanin ajatukset kollaasista ovat hyvä esimerkki *poiminnoista*, joita haluaisin syventää tulevaisuudessa. Haluaisin päästä nostamaan koko mättään ja tutkia, mihin se kiinnittyy. Aloitin tätä hieman kirjoittamalla kollaasin yhteydestä feministisen filosofiaan ja tieto-oppiin, mikä sekin tosin jäi vielä vasta valistuneeksi aavisteluksi.

En ole kirjoittanut läheskään kaikista teoreettisista vaikuttimista, jotka olivat näyttelyä koostaessani läsnä. Tästä hyvä esimerkki on Jacques Derridan dekonstruktion strategia ja presence/absence-käsitepari, joista yritin saada otetta kesällä 2014. Niihin perehtyminen vaikutti selvästi lähes kaikkien näyttelyn teosten syntyyn ja monien ripustamisen tapaan. En kuitenkaan kirjoita dekonstruktiosta tässä oikeastaan muuta kuin tyytyväisen hyväksynnän sen löytymisestä maisteriseminaarissani.

Päätin myös olla kirjoittamatta Frantz Fanonin kolonialismin analyysistä, joka myös vaikutti useaan teokseen. Perustelen näitä valintoja keskittymisellä työni teemaan, kollaasiin. Käsitteenä ja historiallisena jatkumona niin dekonstruktio kuin kolonialismin ja post-kolonialismin perintö ja vaikutukset ovat valtavia aiheita ja ansaitsevat kokonaisia tutkielmia ja tutkijain uria. Toisaalta, myös niiden taiteellinen käsittely on minusta arvokasta työtä, jonka kautta vaikeat ja hiljennetyt aiheet voidaan nostaa uudelleen esiin. Päädyin siis olemaan täyttämättä tätä kirjallista osaa teoreettisilla selvityksillä

ja sen sijaan keskityin eri tapoihin lähestyä kollaasia, ja koettaa ratkaista *tekemällä*, miten voin taiteilijana rohkaista keskustelua mm. näistä teemoista. Toisaalta, yksi tavoistani toimia on tehdä juuri teoreettisesti motivoituneita laajennettuja kollaaseja, mutta yksi taas tutustua kollaasin syntyyn, ja yksi ”lähentyä elämää” tekemällä haastatteluja.

Teoriapainotteinen kirjallisuuskatsaus olisi varmaankin rajannut tälle työlle viitekehyksen, mutta minä päätin, että kehys on hajalla(an). Palasia siitä voi löytää näyttelyni teoksista, joita en halunnut myöskään selittää auki taustateorian yksityiskohtaisella kirjallisella ruotimisella. Lukijan tehtäväksi jää kasata se oman kykynsä ja tarpeen mukaiseksi.

1.4 Tavoitteeni

Yksi varhainen ja konkreettinen tavoite opinnäytteessäni oli yksityisnäyttelyn pitäminen, vaikka siihen ei Kuvataideakatemiassa enää rohkaista ja suunnata resursseja. Siitä oli tuleva kypsyyskoe minulle itselleni, ja sen sisällyttämiseksi tutkintooni alun perin valitsinkin opinnäytteen suorittamistavaksi kaksi julkista esiintymistä: Kuvan kevät –näyttelyn sekä yksityisnäyttelyn. Työskentelyni edetessä huomasin kuitenkin kasvaneeni jo sen verran kauas Kuvan kevään teoksesta, että sen syvällisestä dokumentoinnista olisi tullut enää pakotettua raportointia.

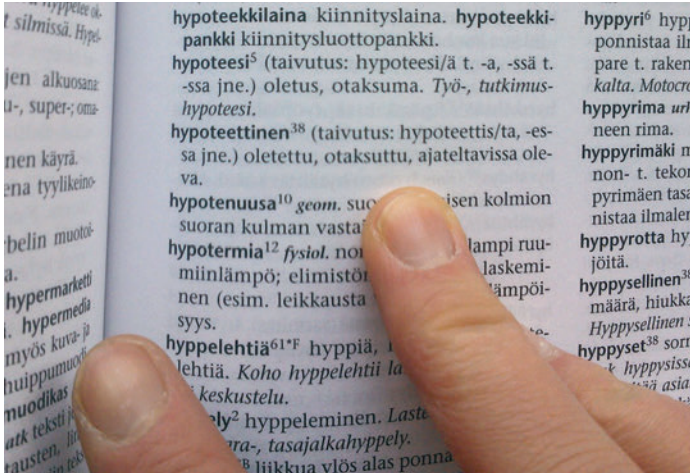
Opinnäytteen kirjallisen osan ohjaajan rohkaisemana päätin tehdä yksityisnäyttelyn lisäksi tutkielman, sillä se tuntui paljon relevantimmalta omaa tämänhetkistä kehitystäni ajatellen. Niin kuin kirjoittaminen on ollut tärkeässä osassa lähes kaikissa teoksissani, se on minulle myös muuten tärkeä itsereflektion ja ymmärtämisen kartuttamisen tapa. Miksi sitten rajata teksti noin 15 liuskaan, jos siinä tilassa ehdin hädän tuskin dokumentoida yhden näyttelyn?

Tähän tutkielmaan sisältyy täten toinen tavoite: koska kollaasin ilmaisumaailma edustaa minulle jonkinlaista henkilökohtaista totuutta, haluan kartuttaa ymmärrystäni siitä. Antamalla tarpeeksi tilaa kirjoittamiselle ja sen sisältämälle tutkimukselle, käsitykseni omasta taiteilijuudestani voi tiivistyä. Ja taiteilijuuttani työskentelyn, teorian ja haastattelujen kautta tutkimalla tavoittelen luonnollisesti seuraavaa: ymmärrystä omasta sijoittumisestani nykytaiteen kontekstiin.

Toiseksi viimeinen henkilökohtainen tavoitteeni on muodostaa jonkinlainen väliaikainen osaratkaisu yhteen niistä suurista haasteista, joita koen taiteilijana: kommunikointi katsojan kanssa. Rajankäynti ymmärrettävien, oivalluksen tuottavien teosten ja latteita tokaisuja laukovien kuvien kanssa on jotain sellaista, joka on aina läsnä uutta teosta työstäessäni. Sain tähän yhden mahdollisen Kuvan kevät –näyttelyn työssäni, jonka kautta onnistuin kokeilemaan yhtä uutta tapaa kertoa ja ei-kertoa, puhua yksityisestä ja samalla yleisestä. Teos 178 + 1 vei minut kuitenkin suuren oivalluksen äärelle, jonka käsittely jatkuu vielä pitkään tämänkin tekstin jälkeen.

Tuo oivallus, muistelun prosessin ja muistamisen tapojen tutkiminen yksittäisten muistojen sijaan, saattaa joskus vielä tarjota minulle vastauksen toiseen suureen haasteeseen, joka liittyy toisaalta omaan taiteilijuuteeni, toisaalta yleisesti taiteen syyhyn olla olemassa. Motivaationi toimia taiteilijana on toisaalta ymmärtää itse enemmän maailmasta, toisaalta lisätä tietoisuutta itseni ulkopuolella. Haaste piilee siis näiden kahden yhteensovittamisessa: työni tavoite on sen tutkimisessa, miten henkilökohtaisen ymmärryksen ja yleisen tietoisuuden lisääminen voi sovittaa yhteen.





Kielitoimiston sanakirja. Ensimmäinen osa A–K. 2012.
Helsinki : Kotimaisten kielten keskus.

Hypoteesi (muinaiskreikaksi ὑπόθεσις 'olettamus; neuvo; puheenaihe') on ehdotettu selitys ilmiölle.¹

Hypoteesi (kreik. hypothesis ‘alle asettaminen, ehto’). oletus, otaksunta, oletettu ja mahdolliseksi arveltu syy vajaan ymmärrettyjen ilmiöiden selittämiseksi, teorian lähtökohta.²

2.0 Hypoteesi

Se, minkä ymmärrän vajaasti, on muistini toiminta, ja omien menneiden kokemusteni minulle uudelleen ilmentymisen tapa. Eli se ilmiö, jolle ehdotan selitykseksi kollaasia, on muisti. Tämä on lähtökohta suurelle osalle viimeaikaisesta työskententelystäni. Mitä kauemmaksi taiteellista työskentelyäni muistelen, sitä useammat työni nykyhetken näkökulmasta tätä aihetta käsittelevät. Tässä tosin voi olla kyseessä barthesin esittelemä dilemma ³: muistan asiat sellaisina, joiksi muistini ne on sovittanut, en sellaisina, kuin ne ovat olleet.

Tämä todellisuuden ja muistin välinen kuilu on itse asiassa se kohta, johon kollaasia sovitan. Muistilla en tarkoita ainoastaan jotain kaukaista mennyttä vaan laajennan sen koskemaan myös >TÄTÄ< hetkeä, sillä katso: nyt se on mennyttä. Ja tämän laajennuksen motivaatio ei ole vain haluni leikitellä filosofisilla määritelmillä vaan todella paneutua miettimään, mitä se kertoo tietoisuudestamme. Sillä eikö ole niin, että tämä hetki kiinnittyy osaksi muistiamme suurimmilta osin niistä kohdista, jotka tunnistamme siitä – siis niistä, jotka ovat muistissamme jo valmiina. Se, mitä tiedämme olemassaolevaksi, ohjaa siis sitä, mitä voimme muistaa.

Se ohjaa myös sitä, mitä voimme nähdä, tai niin kuin John Berger vuoden 1972 Ways of Seeing –ohjelman alkusanoissa toteaa:

Tonight, it isn't so much the paintings themselves, which I want to consider, as the way we now see them. Now, in the second half of the 20th century, because we see these paintings as nobody saw them before. If we discover why this is so, we shall also discover something about ourselves and the situation in which we are living.

Berger puhuu maalauksesta, mutta hänen huomionsa todellinen keskipiste on minusta yleisesti sovellettavissa useilla, ehkä kaikilla, taiteen osa-alueilla. Näkemisen historiallisuus ja sen myötä muistin arkkitehtuuri ovat tärkeitä kysymyksiä myös minulle taidegraafikkona. Tai eiväthän ne ole kysymyksiä vaan vasta minä teen niistä kysymyksiä taiteellisen työskentelyni kautta: useissa teoksissani kysyn, miten näen ja koen menneen eli miten muistelen, ja mitkä reunaehdot mahdollistavat tällaisen muistelun.

¹ Tämän kauniin muotoilun alkuperäinen lähde on Wikipedia, vierailtu 23.1.2015.

² Turtia, Kaarina. 2001. *Sivistyssanat*. Helsinki: Otava.

³ Valoisa Huone, Roland Barthesin vuonna 1985 suomeksi julkaistu kirja jäljittää valokuvuaksen oleellista olemusta. Erityisesti kirjan toisessa osassa kirjoittaja pohtii omien esimerkkien kautta sitä, miten valokuvan tarjoama todellisuus eroaa kuvan katsojan kokemasta valokuvan totuudesta, ja miten erityisesti muutokuvissa tämä totuus kasvaa kuvan henkilön identiteetin ja yksilöllisen ulkonäön kuvauksen kautta kohti henkilön ilmeen, sielun, tallentamista. Barthes erittelee erityisesti kuvaa äitinsä lapsuudesta, tämän ollessa 5-vuotias. Ko. Talvipuutahrahkua ”sointuu niin äidin olemukseen kuin minun suruuni hänen kuolemastaan”. (Barthes 1985, s. 76)

2 Hypoteesi

Minä en lähde täysin tyhjästä etsimään vastauksia siihen, miten muistelen vaan alkuoletukseni on, kuten edellä esitin, että muistelun ja kollaasin muoto ja sisältö korreloivat. Kollaasin muoto – oletan – ottaa muistin käsittelyn hyvin sisällökseen.

Hypoteesia seuraa yleensä tutkimus, päätelmiä, analyysiä, synteisiä. Teorian muodostamista. Joukko kaikenlaisia eleitä, joihin minä en tässä työssäni lähde, sen ollessa kuitenkin vain maisterin opinnäytteen kirjallinen osa. Se, mitä kuitenkin uskaltauduin työssäni tekemään, oli hypoteesin koetteleminen kolmessa eri koejärjestyksessä: ensinnä sovittelin sitä taiteellisen työskentelyssäni teoksien päälle. Toiseksi kysyin siitä tiedeyhteisen jäseniltä, i.e. toisilta taiteilijoilta. Kolmanneksi kirjoitin siitä, testasin väitettä tekstissä. Tämä kolmas koe on samalla kahden edellisen raportti, eräänlainen tutkimusjulkaisu.

Hypoteesin käsittely on ymmärtääkseni hyvä aloittaa sen avainkäsitteiden selventämisellä. Seuraavassa raja-an hieman käsitteitä muisti ja kollaasi, jotta meille syntyisi jokin yhteinen vertailukohta, jota vasten lukija voi väittääni ja havaintojani tarkastella.

2.1 Muisti? muisto ja muistelu, muistaminen

Muistaakseni lukiossa opin, tarkemmin sanottuna psykologian ensimmäisellä kurssilla, mitä muisti on. Muisti on ihmisessä oleva kognitiivinen ominaisuus. Kognitiivinen taas tarkoittaa tiedonkäsittelyyn liittyvää – tämänkin muistan opetelleeni tuota kurssia varten. Kognitiot tulee erottaa muista ihmisen kyvyistä, esimerkiksi motorisista tai emotionaalisista. Enää en tosin ole varma, mihin tämä erotelu perustuu, ja miten jako eri ominaisuuksiin ihmisessä kulkee.

Muisti on siis ymmärrettävästi kiinnostanut aivotutkijoita pitkään, ehkä aina. Vuodelta 1996 peräisin olevassa artikkelissaan Koriat ja Goldsmith käsittelevät muistia erityisen kiinnostavasti puhuen siitä metaforana, johon on eri aikoina soviteltu erilaisia sisältöjä (Koriat & Goldsmith 1996). He toteavat, että aivotieteissä muistin tutkimusta on hallinnut kaksi vertauskuvaa, jotka ovat nyt (siis vuonna 1996) törmänneet yhteen. Perinteisempi varasto-metafora tutkii muistia lähinnä sen kapasiteetin kautta, kun taas nykyaikaisemmin aivoja ja ihmistä hahmottavat, arkipäiväisen muistin tutkijat painottavat tarkkuutta. Heille muistin metafora kääntyy enemmän

vastaavuudeksi: muistissa on kyse kirjeenvaihdosta, *correspondence*.

Koriat & Goldsmith pyrkivät artikkelillaan tarjoamaan uutta tulkintaa muistista, joka sisältäisi nämä kummatkin vertaukset, ja murtaisi vastakkainasettelua laboratorio- ja arkimuistin teorioiden välillä. Heidän mielestään muistissa on siis kyse sekä kyvystä muistaa paljon, että muistaa oikein.

Minä lähden muistin käsittelyssä siitä, että varasto, joka on täynnä menneitä kokemuksiani, on kärsinyt homeesta, tuholaisista ja varkaista. Etsiessäni sieltä jotain tiettyä muistoa esiin kaivamisen prosessi, muistelu, kasvaa paljon kiinnostavammaksi kuin se repaleinen lepatus, jonka lopuksi saatan tavoittaa. Olkoonkin tavoitettu muisto kuinka tarkka tahansa, se on aina vain sirpale menneestä kokemuksesta, eikä kerro sellaisenaan paljonkaan. Olen sitä mieltä, että muiston ja sen kohteen vastaavuuden arviointi tulee kiinnostavaksi vasta, kun pääsen käsiksi omaan tapaani muistaa. Muistaminen ei ole siis minulle asia, joka joko onnistuu tai ei – jolla on totuusarvo – vaan se on sisällön muuntumisen tavoittamista.

Käsitykseni muistamisesta mukailee Roland Barthesin kirjassaan *Valoisa huone* (1985) kuvailemaa: jonkin valokuvan näkeminen voi tuottaa ”tunteen, yhtä varman kuin muisto” (Barthes 1985, 76). Pääesimerkissään Barthes kuitenkin kohdistaa varmuuden kokemuksen kuvaan, josta hän ei voi todellisuudessa olla varma – jonka *todellisuutta* hän ei ole todistanut itse. Muiston totuus muodostuu siis myös jostain muusta kuin todellisuudesta menneessä tilassa, mitä valokuvan *olleellinen olemus, noema*, taas on Barthesille.

Haluan nostaa Barthesin pohdinnan valokuvasta esiin, sillä siinä on minusta perustavanlaatuisia yhteyksiä taidegrafiikan noemaan ja muisteluun sinänsä. Barthes toteaa, että valokuvauksen varsinainen olemus on sen todistuksessa sekä *todellisuudesta* että *menneisyydestä*. Valokuvauksessa ei voi koskaan kieltää, etteikö se olisi ollut paikalla (ibid. 82-3). Toisaalta tähän liittyy myös hämmennys: ”se on ollut täällä ja kuitenkin se on välittömästi otettu erilleen; se on ollut itsepintaisesti läsnä [sic] ja silti jo erotettuna” (ibid.).

Tunnistan tämän vaikeuden tunteen myös taidegraฟิกasta, ja koen sitä joka kertaa erityisesti omien vedoksieni äärellä: mistä tämä on tullut? Vaikka tämä vedos on *itsepintaisesti* tässä läsnä, tunnen, että se viittaa toiseen todellisuuteen ja aikaan, jossa sen alkuperäkin piilee. Ero laatan ja lehden välillä on minusta siis sukua hetkessä

2 Hypoteesi

kohdatun, kemiallisen valokuvan ja menneen fysikaalisen valokuvaustapahtuman erolle.

Barthesin mukaan ”valokuva on referenssin emanaatiota”: menneisyyden esine on välittömällä säteilyllään, siis säteilemällä valolla, koskettaut sitä pintaa, jota ”minun katseeni vuorostaan koskettaa” (ibid. 87). Taidegraafikassa tapahtuu minusta aivan sama, ja ehkä juuri tämän emanaation vuoksi grafiikan lehtien kehystäminen minusta tappaa ne: kehys sulkee laatan kautta kulkevan virtauksen menneisyyden esineeltä minun silmääni. Barthes väittää jopa, että ”valokuva asettaa meidät muita taiteita välittömämmin läsnä olevaksi maailmaan”, sillä todistaessaan menneestä se laittaa meidät ”laskemaan elämää, kuolemaa” (ibid. 88 & 90). Voiko tässä olla osavastaus siihen, miksi olen niin kiintynyt taidegraafikkaan ja valokuvaukseen? Olen pitkään puhunut omista töistäni muistin käsittelyn lisäksi minulla kuolemaan rinnastuvan etäisyyden käsitteen kautta: haluan niissä pohtia sitä ja ymmärtää sen melankolista välttämättömyyttä elämässä.

Muistamiseen ja muisteluun barthesilainen valokuvauksen idea kiinnittyy seuraavasti. Kirjoittaja toteaa, että ”valokuva ei koskaan ole olemukseltaan muistoa” (ibid. 97). Se on ”väkivaltainen - - siksi että se joka kerta väkisin täyttää katseen ja että mitään siinä ei käy kieltäminen eikä muuntaminen”. Toisaalta Barthes taas toteaa, että ”jossakin tiettyssä valokuvassa uskon havaitsevani totuuden piirteitä”, mutta tämä ei ainakaan muotokuvassa toteudu jonkun henkilön erityisen tarkan identiteetin tai

edes ulkonäön kuvaamisen kautta (ibid. 115). Totuutta on eniten kuvassa, jossa henkilöllä on ilme, joka ilmaisee subjektia. Tällaisessa ”totuudellisessa valokuvassa henkilö jota rakasten ja olen rakastanut ei enää eroa itsestään: on lopultakin yksi yhteen” (ibid.).

Totuudellisen valokuvan kuvaus kuulostaa minusta sellaiselta, jossa todellisuus ja realiteetit antavat tilaa katsojan omalle muistikuvalle ja käsityksille kohteesta. Tämä on yhdensuuntainen väite oman muistamista koskevan käsitykseni kanssa: ajattelen, että muisto on ikään kuin aina hieman epätosi tai väärä suhteessa alkuperäiseen hetkeen; siinä on jotain yli- ja alikorostunutta, muuntunutta. Se on aivojeni tuottama representaatio, tai oikeastaan vielä pahempaa: se on aivojeni aina uudelleen tästä nykyhetkestä käsin tuottama representaatio siitä edellisestä representaatiosta, joka kohdistui muiston kohteeseen ¹.

Jos kuitenkin onnistun tavoittamaan sen, miten tämä vääristymä on muodostunut ja jatkaa muodostumistaan, muistosta kehkeytyy rikas tulkinta, joka lisää ymmärrystäni itsestäni ja tilastani tässä ajassa ja paikassa. Tällöin myös se aikaisemmin mainitsemani repaleinen lepatus kasvaa arvokkaaksi: sen lisäksi, että se olisi vain henkilökohtainen, jakamaton menneisyyden siru, se tulee osaksi kulttuurista hyväksymisen ja hylkäämisen diskurssia. Tästä näkökulmasta muistin tutkiminen saattaa kiinnostaa aivotutkijoiden lisäksi myös kulttuurintutkijoita. Ja joka tapauksessa se kiinnostaa minua.

¹ “- tämä talvipuutarhavalokuva - - sointuu niin äitiniolemukseen kuin minun suruuni hänen kuolemastaan.” Barthes (1985), s. 76

2 Hypoteesi

2.2 Kollaasi

collage, n.

Text size: A A

View as: [Outline](#) | [Full entry](#)

Quotations: [Show all](#) | [Hide all](#)

Pronunciation: /kɒˈlɑːʒ/

Etymology: French, lit. 'pasting, gluing'.

An abstract form of art in which photographs, pieces of paper, newspaper cuttings, string, etc., are placed in juxtaposition and glued to the pictorial surface; such a work of art. Also *transf.*, *fig.*, and *attrib.*

[Thesaurus »](#)
[Categories »](#)

Oxford English Dictionary Online – OED, <http://www.oed.com.ezproxy.uniarts.fi/>
vierailtu Kuvataideakatemia verkosta 24.2.2015

Kollaasi (ransk. Collage < colle 'liimata')

1) Tait., kooste, koostelma, alk. Georges Braquen ja Pablo Picasson n. 1912 ensimmäistä kertaa käyttämä tekniikka, jossa taideteos sommitellaan liimaamalla sanomalehden, värillisen paperin tai kankaan palasista, etiketeistä, valokuvista, pitseistä, sulista ym.

2) Kirjall., teos, yl. runo, jossa on käytetty osaksi tai kokonaan eri lähteistä peräisin olevaa alkuperäismateriaalia sellaisenaan.¹

Kuvailen omia teoksiani mieluiten laajennetuiksi kollaaseiksi. Se, miten ne suhtautuvat yllä oleviin sanakirjamääritelmiin, ei ole kuitenkaan ongelmatonta. Niistä ei kovinkaan moni koostu liimalla yhteen kiinnitetyistä paperinpaloista, saati löydettyistä arkipäiväisistä esineistä. Niissä on usein tekstiä, mutta se on lähinnä yhdestä lähteestä – minusta – ja yhdistettynä kuvaan.

Perustelen työni kollaaseiksi käyttämäni vaihtoehtoisten yhdistämisen ja erottamisperiaatteitten avulla: käytän leikkaamiseen ja liimaamiseen välillä photoshopia, välillä materiaalin läpinäkyvyyttä ja päällekkäisyyttä.

Joskus tilassa syntyvä kokemus synnyttää vaikutelman kollaasista, kun katsoja siirtyy teoksen äärellä, sen yksittäiseltä kuvaosaselta toiselle. Nämä vaihtoehtoiset liimaamiseen eleet yhdistävät kuvia toisiinsa yllättävästi, luoden teosten sisällä rinnakkaisuuksia ja vastakkaisuuksia, minkä minä käsitän juuri kollaasin ytimenä.

Erilaisia kollaaseja on tehty taiteen historiassa jo paljon ennen Picasson ja Braguenkin keksintöä. Tässä käsittelyssäni minä rajaan kollaasin kuitenkin toisaalta juuri heidän perinteeseensä ja toisaalta siitä ammentaneeseen dadaistien fotomontaasiin näiden kummankin artikuloiman asenteen vuoksi. Perustan käsitykseni kollaasin olemuksesta täten ensisijaisesti sen filosofialle, en niinkään formalistiselle määritelmälle. Nojaan tässä Thomas P. Brockelmaniin (2001, 2), jonka mukaan

Collage intends to represent the intersection of multiple discourses. Indeed, it's only this intention that differentiates cubist collage from countless earlier examples of folk practices using materials (postage stamps, bones, you name it) in pictorial compositions – and thus justifies art historical talk of its "invention" at the hands of the cubists.

¹ Turtia, Kaarina. 2001. Sivistyssanat. Helsinki: Otava.

2 Hypoteesi

Taidehistorioitsija Christine Poggi kuvailee perinpohjaisesti artikkelissaan *“The Pasted-Paper Revolution” Revisited* (Kelly 2014), minkälainen kriittinen käsitys kuvasta sisältyy Picasson varhaisiin kollaaseihin. Tämä kollaasiin sisäänrakennettu kyseenalaistaminen on yksi merkittäviä motivaationlähteitä omassa työskentelyssäni.

Poggi (ibid. 84) huomauttaa, että kollaasin keksiminen kyseenalaisti aikansa käsitykset siitä, mitä ja miten taideteokset merkitsevät; mitä materiaaleja taiteilijat voivat käyttää; ja mikä voidaan määritellä taideteokseksi. Picasson kollaasit esittelevät aikaisempaa käsitteellisemmän lähestymistavan taiteen tekemiseen, jossa pääosassa on ”ironinen sääntöjen ja välineen tunnusomaisten piirteiden kieltäminen”. Poggin mukaan tuloksena on sirpaleisuuden ja murtumisen taidetta, taidetta joka vastustaa sekä puhtauden vaatimusta että pyrkimystä vakaiden ja pysyvien merkitysten ilmaisuun (ibid.).

Picasson työskentelyä voi Poggin mukaan näin jälkeenkäin kuvailla myös allegoriseksi: hän hyväksikäytti toisten tyylejä ja kuvia heijastaakseen niiden päälle toisia merkityksiä. Kreikan kielen *toinen* ja *puhuminen* -sanoista johdettuna suomen kielen *allegoria* tarkoittaa toisilla tai monilla äänillä puhumista. Heilahtelu mm. kirjaimellisen ja kuvan, vertikaalisen ja horisontaalisen välillä rakentaa ristiriitaisuuteen perustuvaa olemassaoloa monissa Picasson kollaaseissa (ibid. 86). Esimerkiksi esineiden samanaikainen maalaaminen sekä käyriksi että suoralinjaisiksi luo epävakautta, ja häiritsee minkään esineen kuvan luentaa ikoniseksi vastaavuudeksi luonnosta. Poggi kertoo, että Picasson taiteellisen työskentelyn periaate vuodesta 1912 olikin tuottaa jokaiselle kohdettaan kuvailevalle väitteelle myös sen negaatio, jonka seurauksena kysymys alkuperästä jää roikkumaan usean vastakkaisen mahdollisuuden varaan.

On spekuloitu, että Picassolle käänteentekevää oli kohtaaminen afrikkalaisten Kru-naamioiden kanssa. Luodessaan ihmiskasvoja jäljittelevää esinettä näiden naamioiden veistäjät käyttivät massaa ja tyhjyyttä päinvastoin kuin mihin Picasso ja eurooppalaiset ylipäänsä olivat tottuneet. Esimerkiksi silmiä taiteilija oli aina käsitellyt koloina, painaumuksina, kun taas näissä naamioidissa ne olivat selvästi ulostyöntyviä. Tämä huomio sai Picasson ymmärtämään, että taide on käsitteellinen kieli, joka ennenkin representoi kuin imitoi luontoa. Sen ei tarvitse muistuttaa viittauskohdettaan millään tavalla, mutta sen tulee säilyttää sen suhteellinen arvo siinä tietyssä yhteydessä, jossa se esiintyy (ibid. 86).

Leikkiminen vastakkaisuusmuodoilla horjuttaa tuttujen

käsitteiden merkitystä, mutta kuitenkin niin, että alkuperäinen käsitys erosta säilyy (ibid. 86): kollaasin elementtejä voidaan edelleen tarkastella akseleilla *lähellä – kaukana, läsnä – poissa, hahmo – tausta, kuvallinen – veistoksellinen* jne. Katsoja voi siis tunnistaa ne elementit, joista kuva rakentuu, mutta kuva vain on koostettu niin, että nämä elementit saattavat olla yhtä aikaa läsnä samassa kuvapinnan kohdassa. Tällaisesta kuvaan rakennetusta, suorastaan värinää aiheuttavasta moninaisuudesta tulee mieleeni Maud Lavinin artikkeli *Androgynia, katsoisuus ja Hannah Höchin fotomontaasit*. Lavin erittelee Hannah Höchin kollaaseja kuvaillen juuri niiden katsojassa aiheuttamaa liikettä naisen ja miehen representaatioiden välillä, ja päättämättömyydestä ja merkkien dekonstruktiosta aiheutuvaa mielihyvää (Rossi 1995, 154).

Se suuri oivallus, jonka kubismia edeltänyt kollaasi muotoili syntyessään, oli että taide ei ole identtistä sen kanssa, mitä se representoi. Tämä ajatus välttämättä alkoi hajottaa silloista käsitystä merkkijärjestelmistä: enää ei voi olettaa olevan olemassa mitään luonnollisia symboleita vaan ainoastaan joko tavanomaisia ja tottuvia tai sitten sattumanvaraisia representoinnin tapoja. Ainoastaan allegorioita. Silloinen aikalaisteoreetikko, yksi semiotiikan kantaisista Ferdinand de Saussure kehitti mullistaneen kielen teorian, jonka mukaan merkin ja merkitsijän välillä ei ole mitään luonnollista yhteyttä vaan ne liittyvät toisiinsa täysin sattumanvaraisesti. Poggi spekuloi, että tämänlaiset ajatukset saattoivat saada Picassonkin käsittelemään myös kubismin jonkinlaisena kielenä (ibid. 87).

Luonnollisuuden ja sen kautta pysyvyyden katoaminen vaikutti varmasti myös muihin taiteilijoihin. Aivan lopuksi Poggi huomauttaa, että vaikka Picasson kollaasit eivät olleet avoimen poliittisia, niissä on kriittinen ja etäännyttävä sävy, joka on ominaista allegorioille, brechtillisellä teatterilla ja montaasilla (ibid. 88). 1920-luvun poliittiset fotomontaasit ovat Poggin mukaan selvästi kubistisen kollaasin perintöä. Ja siinä missä Picassoa ja Braguea voidaan pitää kollaasin keksijöinä, dadaistit saavat kunnian fotomontaasista.

collage

[From the French *coller*, 'to gum'] a pictorial technique in which pieces of cut paper of all shapes and types are combined and stuck down on to another surface to create a design. Already popular with children and **AMATEURS**, it was taken up by major artists in the early 20th century beginning with the **CUBISTS**, who incorporated fragments of newspapers and photographs with which to make ambiguous reference to the conventional pictorial reality they were in the process of destroying. Later it was adopted by the **FUTURISTS**, **DADAISTS**, and **SURREALISTS**, the last emphasizing the juxtaposition of disparate and incongruous imagery.

The Concise Oxford Dictionary of Art Terms, <http://www.oxfordartonline.com.ezproxy.uniarts.fi/subscriber/vierailtu/Kuvataideakatemia-verkosta> 24.2.2015

I Fotomontaasin varhaishistoriaa

Muun muassa John Heartfield ja George Grosz toisaalla sekä Hannah Höch ja Raoul Hausmann toisaalla ovat hamunneet itselleen tunnustusta fotomontaasin keksijöinä. Inger Fredriksson (1979) kuvailee tätä kiistaa dadaisteille tyypilliseksi hiustenhalkomiseksi paneutumatta debattiin sen enempää. Fredriksson on kuitenkin samaa mieltä muun muassa Hannah Höchin (Ades, Butler & Herrmann 2014, 141; Dickerman 2005, 93) kanssa väittäessään, että valokuvamontaasi oli aina läsnä valokuvauksessa piilevänä (Fredriksson 1979, 24), ja kehittyi heti otollisen tilaisuuden tullen 1920-luvun vaihteessa omaksi taide muodokseen.

Montaasille suotuisia olosuhteita Fredriksson poimii niin populaarikulttuurin käytännöstä kuin aikalaisesteetikasta. Hän nimeää neljä eri fotomontaasin osa-aluetta, jotka yleistyivät 1800-luvun jälkimmäisellä puoliskolla, ja jotka osaltaan selittävät ajalle tyypillistä suhdetta kuvaan niin tekijöiden kuin katsojien näkökulmista (ibid.). Nämä ovat

Taidevalokuvaus
Pilakuvat
Muotokuvamosaiikit
Propagandakuvat

Käytännön syyt montaasin käyttämiselle olivat läsnä erityisesti taidevalokuvauksessa, jossa valokuvaajat ottivat useita ruutuja kohteestaan – esimerkiksi maisemasta – ja yhdistelivät parhaiten onnistuneet yhdeksi kokonaisuudeksi. Jopa useista kymmenistä negatiiveista yhdistelemällä tehtyjä valokuvia saatettiin toisaalta ihailla ja pitää

teknisinä mestariteoksina, mutta toisaalta myös huijauksena, jota ei kelpuutettu näyttelyihin (ibid.). Tunnistan tästä asenteesta jotain nykyäänkin kollaasiin taiteena liitettyä: sen aseman kanssa joutuu kamppailemaan ja puolustautumaan, sen arvoa todistamaan.

Kollaasin arvostuksen puute palautuu usein argumentteihin menetelmän helppoudesta ja askarteluluonteesta – jostakin, jota kuka tahansa voisi tehdä. Tämä helppous ei ollut varmaankaan läsnä keskustelussa 1800-luvun taidekuvamontaaseissa, mutta vaatimus aitouden alleviivaamisesta ja alkuperästä saattoi ollakin: juuri myytti taiteilijasta alkuperäisen tekijänä tuli pian olemaan dada-montaasin kyseenalaistamisen kohteena (Kelly 2014, 250; Dickerman 2005, 93).

Pilakuvien kautta fotomontaasin käyttö kasvoi räjähdysmäisesti. Monista pilakuvista tehtiin postikortteja, ja Saksaan syntyi jopa postikorttiteollisuutta, joka tuotti materiaalia vientiin asti. Muotokuvamosaiikit taas ovat kiinnostava kuriositeetti valokuvan historiassa: nykyään käsittämättömiltä – niin työmäärältään kuin käyttötarkoitukseltaan – vaikuttavat, jopa tuhannen ihmisen kasvoista koostetut kuvat toimivat toisaalta opetusvälineinä että viihdykkeinä (Fredriksson 1979, 25).

Fotomontaasia oli käytetty propagandistisiin tarkoituksiin Fredrikssonin mukaan jo 1800-luvun loppupuolella mm. postikorteissa (ibid.) ja lehtien kuvasivuilla (ibid. 27). Lehtien kansissa ja julisteissa se yleistyi 1900-luvun alkupuolella, mihin varmasti vaikutti painotekniikan kehitys. Fredriksson väittää, että pitkästä historiastaan huolimatta John Heartfield oli ensimmäinen taiteilija, joka käytti montaasia pääteknikkanaan.

2 Hypoteesi

II Dadaistisen fotomontaasin synty

Dadaistisen kollaasin ja montaasin synnystä on olemassa useita keskenään ristiriitaisia arvioita, joita tuntuu leimaavan taiteilijoiden halu ottaa kunnia omiin nimiinsä. Leah Dickerman toteaa kuitenkin, että uuden valokuvamontaasin keksiminen ja kehittäminen jäi eittämättä Berliinin dada-liikkeen pääperinnöksi (Dickerman 2005, 90). Seuraavassa sivuan dada-montaasin hyvin moniäänisiä ja ristiriitaisia syntyvaiheita, jossa lähes kaikilla vuonna 1918 perustetun Club Dadan jäsenillä oli oma osuutensa¹.

Dadaistinen kollaasi ja montaasi ovat joka tapauksessa vain osa laajempaa dada-liikettä, jonka levottomuuden alkuperänä olivat kaikki ne valtavat poliittiset, teknologiset ja taidemaailman muutokset ensimmäisen maailmansodan kynnyksellä ja aikana (Kelly 2014, 247-8). Varmaa on myös, että jo berliiniläisessä dadassa 1910-luvulla oli

löydettävistä eettinen ulottuvuus, joka pyrki näyttämään ristiriitoja muun muassa kulutukseen rohkaisemisen ja ensimmäisestä maailmansodasta johtuvan puutteen välillä (Dickerman 2005, 95).

Sodanaikaisessa Saksassa naiset kerääntyivät *liimahuoneiksi* (Klebestuben) kutsuttuihin tiloihin kokoamaan albumeita ja avustuspaketteja, jotka lähetettiin ruoka- ja muuta avustusta tarvitseville, erityisesti ensimmäisen maailmansodan rintamille (ibid.). Näissä kuvakoosteissa lähdemateriaalina käytettiin pahville liimattuja sanoma- ja aikakauslehtileikkeitä, postikortteja ja taideteosjäljennöksiä. Tällaisten montaasin koostaminen oli suosittua juuri 1910-luvun myöhemmällä puoliskolla, ja esimerkiksi montaasit, joita Grosz:n on kerrottu lähettäneen ystävilleen rintamalle, tulee kontekstualisoida tätä suosittua liimakirjojen (Klebebücher) kokoami-

A Note on the Term "Photomontage"

Throughout this book, we use the term *photomontage* rather than *collage* or *photocollage*. The term was associated with the German word *montieren* (to assemble, or fit), which the Berlin Dadaists used to describe their piecing together of photographic and typographic sources, usually cut from the printed mass media. They enjoyed the mechanical—and proletarian—connotations associated with the term and used it to distinguish their work from Cubist collages, or *papiers collés*, whose formalist abstraction they considered a dead end. For most of her life, Hannah Höch consistently used the term *photomontage* to describe her work, although early on she also used *Klebebild* (glued picture) or *Klebezeichnung* (glued drawing). Subsequent to the Dada period, the term *photomontage* has often come to have a more restricted meaning: a seamless, composite image achieved either by manipulating negatives in the darkroom or rephotographing a collage of photographs, techniques favored by such disparate artists as John Heartfield and the Russian Constructivists, on the one hand, and the Surrealists, on the other. Höch never engaged in such photographic artifice (other than in an occasional double-exposure self-portrait), preferring to accept the evidence of hand cutting over the creation of seamless illusion or the mass-production of images. In employing the term *photomontage*, we are, therefore, seeking to restore its original usage and to remain consistent with Hannah Höch's own language.

Boswell, Peter & Makela, Maria (toim.). 1996.

The Photomontages of Hannah Höch.

Minneapolis: Walker Art Center, 2.

sen käytäntöä vasten. Termin voi katsoa ennakoineen dadaistien itse omista ensimmäisistä kuvamontaaseista käyttämää nimitystä *Klebebilder* (liimakuvia) (ibid.; Boswell & Makela, 1996, 2).

Alun perin avustuspakkausten liitteinä kulkeneet pahvimontaasit kehittyivät postikortteiksi, joita lähetettiin sellaisinaan rintamalle. Sotilaat, jotka vastaanottivat nämä montaasit, tuottivat niihin omat vastineensa, ja lähettivät ne takaisin samaa reittiä. Dadaisti John Heartfieldin pikkuveljen, kirjailija Wieland Herzfelden mukaan siitä huolimatta, että sotilaat suosivat tällaisia kortteja, ei valokuvamontaasin keksimistä pitäisi kuitenkaan ulkoistaa näille nimettömille massoille (Dickerman 2005, 94–95).

¹ Berliinin Club Dadan perustajiin kuului liikkeen Zurichistä Berliiniin tuoneen Richard Huelsenbeckin lisäksi ainakin George Grosz, John Heartfield, Wieland Herzfelde, Franz Jung, Johannes Baader, Raoul Hausmann, Hannah Höch, Walter Mehring, Otto Schmalhausen ja Georg Scholz (Dickerman 2005, 85 & 87). Tulen viittaamaan näistä muutamaani, erityisesti heihin, jotka vaikuttivat olleen läheisimpiä Hannah Höch:lle.

2 Hypoteesi

Herzfelde spekuloi, että sotilaiden vastineet rohkaisivat isoveljen John Heartfieldin (alun perin Helmut Herzfelde) kehittämään tämän poliittisesti kiihottavan vapaa-ajan harrastuksen tietoiseksi tekniikaksi, jossa tiettyä kuvallista menetelmää määrittävät yhtenäiset käytännöt ja tavoitteet (ibid. 95).

Herzfelde ehdotti myös, että dadaistisen fotomontaasin yhteydessä puhuttaisiin enemmän löydöstä kuin keksinnöstä (ibid. 94). Tätä ajatusta tukee hyvin Brigid Dohertyn artikkelissaan (ibid. 97) esittämä huomio: Hausmann, Höch, Gorsz, Herzfelde ja Heartfield olivat kaikki yhtä mieltä siitä, että dada-montaasi syntyi vastineena sille materiaalille, jota he kohtasivat populaarikulttuurissa ja mediassa. Täten ehkä transformaatio tai muodonmuutos voisi todella olla varsinaista uutta keksintöä kuvaavampi termi.

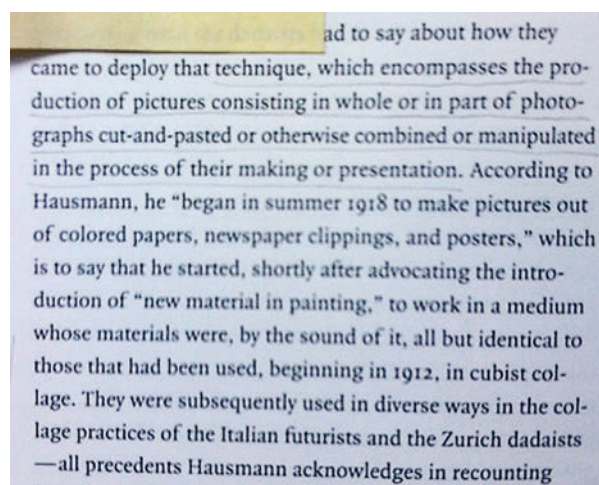
Näissä varhaisissa montaseissa dadaistit kuten Grosz ja Heartfield hyödynsivät paljon sellaisten tuotteiden mainoksia, joka korostui sota-ajan markkinoinnissa. Tiettyjen tarvikkeiden – mm. laulukirjojen, tyrävöiden ja koiranruoan – markkinointimateriaali oli erityisen läsnä dadaistisen valokuvamontaasin alkuvaiheissa. Korvikehunaja oli yksi tuotteista, joiden mainoskuvien käyttö kontekstualisoi fotomontaasia hyvin: yksi ehdotuksista dada-montaasin alkuperälle on se, että Grosz ja Heartfield keksivät sen koostaessaan vastaustansa mainokselle, jossa *Hurrah* ja *Heil und Sieg* –huudahduksia käytettiin hunajan esittelyyn (ibid. 95).

Vuonna 1930 Johannes Baader väitti keksineensä dada-montaasin ensimmäisenä. Hän lähetti 1918 kirjoittamia Raoul Hausmannin vaimolle Elfriede Hausmann-Schaefferille. Baaderin mukaan nämä kirjeet ovat *viestintää, joka pyrkii käyttämään hyväkseen assosiaation lähes rajattomia mahdollisuuksia ja tuottamia ärsykyksiä*. Tämänkaltaisen viestintä pyrkii ensisijaisesti välittämään sanomalehteä tarkemmin *äärimmäisen rikasta sisältöä tiiviissä ja visuaalisesti iskevässä muodossa* (ibid. 96). Hausmann vahvisti Baaderin väittämän ja päiväsi kirjeet maaliskuulle 1918. Kuitenkin varhaisin säilynyt, Baaderin kuvaileman kaltainen työ on fotomontaasi-postikortti, jonka hän on osoittanut Hanna Höchille tämän syntymäpäiväksi 1. Marraskuuta 1919 (ibid.).

Myös Hannah Höch muistuttaa itse fotomontaasin erästä syntytäksestä:

"- in the boxes of our grandmothers, in the fading, curious pictures representing this or that great-uncle as a military uniform with a pasted-on head. In those days the head of a person was simply glued onto a pre-printed musketeer"
(Ades, Butler & Herrmann 2014, 141)

Dickerman kertoo, että Hausmann ja Höch yhdessä kuvailivat löytäneensä tämän alkuärsyksen dada-montaasille yhteisellä Baltian-matkallaan kesällä 1918 (Dickerman 2005, 90). Kyse oli Hausmannin mukaan *jokaisesta talosta löytyvästä väri-litografiasta, joka kuvaa jalkaväensotilasta armeijan parakkien edessä. Jotta tästä palvelusajan muistosta olisi tullut henkilökohtaisempi, oli perheen miespuolisen jäsenen valokuva-muotokuva liimattu litografian päälle*. Höch puolestaan kuvaa samaan tapaan koostettua sotilaiden ryhmämuotokuvaa *naiivin kitsiksi värilitografiaksi*. Höch myös antaa Hausmannille kunnian sen soveltamisesta ensimmäisenä: "it provided Hausmann to expand upon the idea of working with photographs. Immediately after our return we began to do pictorial photomontage" (ibid.).



Fotomontaasin käyttöönoton ajankohta ei ole sekään ristiriidaton. Kuva teoksesta Dickerman, Leah (toim.). 2005. DADA. Washington: The National Gallery of Art ja New York: Distributed Art Publishers, Inc., s. 90.

2 Hypoteesi

Sekä Höch että Hausmann olivat myös samaa mieltä siitä, että alkaneiden kokeilujen takana oli muuttunut käsitys siitä, mitä kuva voi olla. Höch käsitti fotomontaasin valokuvauksen laajentumisena – ajatus, jota Hausmann ei taas ollenkaan jakanut hänen kanssaan (ibid. 93). Höchin lisäksi myös Grosz, Heartfield ja Herzfelde pitivät jo nyt suosituksi tulleen valokuvauksen ja sen laajennettujen käytäntöjen – nimettömien litografiavedosten ja muotokuvavalokuvien – tuotantoa kiinteänä osana fotomontaasia: niissä juuri piili potentiaali taiteellisen tuotannon ja alkuperäisyyden uudelleenajattelulle (ibid.).

Fotomontaasin syntyyn on myös välttämättä vaikuttanut painotekniikan kehitys: noin vuonna 1880 keksitty rasteri tai harmaasävykuva (halftone image) mahdollisti tekstin ja kuvan painamisen samassa prosessissa. Tämä lisäsi painokuvien määrää räjähdysmäisesti, mutta vasta 1900-luvun alkupuolella lehtiyhtiöt – esimerkiksi saksalainen Ullstein, jolle Hannah Höchkin työskenteli – kehittivät pyörivän, sylinterinmuotoisen painokoneen, jolla kuvien ja tekstin painaminen yhdessä onnistui nopeasti ja siististi (Boswell & Makela 1996, 49). Myös Höch itse mainitsee uuden tekniikan yhdeksi pääsystä fotomontaasin synnylle. Vuonna 1934 kirjoittamassaan hyvin lyhyessä katsauksessa fotomontaasiin hän mainitsee toiseksi syyksi elokuvan ja kolmanneksi nopeasti lisääntyneen, painetun reportaasivalokuvan (ibid.).

Ei voida siis muodostaa varmuutta siitä, kuka tarkalleen ottaen oli ensimmäinen fotomontaasin tekijä. Sen uusi käyttötarkoitus on kuitenkin sitäkin selvempi: menetelmän uuden käyttöönoton myötä aikaisemmasta harrastelijamaisesta, koristeluun tähtäävästä toiminnasta oli kehittynyt taidemuoto, joka ponnisti dadan hengestä. Valokuvauksen maaperästä oli versonut uusi tapa käsittää kuva, joka lähdeaineistonsa myötä¹ rakentui menneiden kokemusten arkistoille.

¹ Vaikka Dada Clubilla 1918 puhuttiin ennekkoluulottomasta, todellisen elämän materiaalien käytöstä, Dada-montaasit koostuivat pitkään lähinnä painotuotteista (Dickerman 2005, 90): kuvista ja materiaalista, jotka todistavat menneestä kuitenkin sitoen sen tähän hetkeen.

III Fotomontaasin asenteesta

Dadan olemus on kiistassa, vastakkain olemisessa totutun kanssa. Sen kaksi pääperiaatetta ovat ristiriita ja sattuma (Kelly 2014, 248), jotka ehdottomasti periytyivät myös fotomontaasiin.

Berliinin dadalle oli alusta lähtien tyypillistä ristiriitaiset ja epä johdonmukaiset lausunnot. (Dickerman 2005, 87)

Hyväsydämissen pahansuopaa (ibid. 89)

Dadaistinen manifesti esitteli sodan kokemuksen metonymiina kokemukselle moderniuudesta, joka myös pitäisi ymmärtää historiallisena kategoriana. Dadaistit tunnustivat elävänsä moderniutta, mutta samalla pyrkivät muodostamaan siihen kriittisen etäisyyden kuviensa ja kirjoitustesaan kautta. Sodan läsnäolo ja historiallisuus ilmaisee saman paradoksaalisuuden, joka on myös dadaistisen manifestin tämänhetkessä uutuudessa että sen liittymisessä enemmän tai vähemmän lähimenneisyyteen. (ibid.)

Taiteen tarkoitusperiä, yleistä epävarmuutta, ruumiillisuutta ja historiallisuutta koskevat kysymykset olivat suuressa osassa siinä käsityksessä, jonka Huelsenbeck esitteli ”tämän päivän korkeimmasta taiteesta” 1918. (ibid. 88)

Berliinin dadan taitelijat painoutuivat fotomontaaseissaankin melko erilailla: esimerkiksi John Heartfield edusti kommunismissaan varmasti näkyvimmin poliittista laitaa. Myöhemmin dada-liikkeen jälkeen hän teki mittavan uran jo pelkästään saksalaisen AIZ-lehden (Arbeiter-Illustrierte Zeitung; Työlaisten kuvalehti) kuvituksilla ja kansikuvilla (Evans, D. 1992; Ades, Butler & Herrmann 2014, 187). Raoul Hausmann taas oli Hannah Höchin mukaan kekseliäs ja fantasiointiin taipuvaisin (Ades, Butler & Herrman, 188). Tämä vaihtelu on jo sellaisenaan luonteenomaista dadalle, joka pyrki vavisuttamaan ja suorastaan tuhoamaan taiteellisen tradition aseman osana markkinoita (Dickerman 2005, 88) – rakennelma, mitä pitää yllä mm. taiteilijoiden tyylin tunnistettavuus, ymmärrettävyys, yhdenmukaisuus.

Vuonna 1918 dadaistien järjestämässä luentoillassa ääneen luettu Dadaistien manifesti alkaa huomautuksella

2 Hypoteesi

siitä, että taiteilijat ovat aina ennemmin oman epookkinsa ”olioita” kuin neroja, ja heidän työnsä ovat ensisijaisesti syntäjäntöhtönsä muovaamia (Dickerman 2005, 88). Nämä muistutukset alleviivaavat minusta liikkeen tunnistamaa todellisuuden sisäsyntyistä sirpaleisuutta, tai niin kuin Raoul Hausmann julisti edellä mainitussa tapahtumassa: Dadassa voit tunnistaa todellisen tilanteesi (ibid. 89). Lisäksi näissä huomioissa korostuu halu historiallisuuden myöntämiseen. Se, että kokemamme asiat ovat rakentuneet ennen meitä, ja silti meidän täytyy elää myös niiden menneisyys tässä hetkessä, lieene osa sitä syvää sisäistä ristiriitaa, josta dada syntyi. Ehkä tämän kahteen erilliseen mutta yhteenkietoutuneeseen maailmaan sijoittumisen ymmärtäminen juuri luo sen vieraantuneisuuden tunteen, sen etäisyyden, jonka päästä dadaismin kuvat syntyvät; mikään ei voi olla imitaatiota ja (modernistista) läsnäoloa (Brockelman 2001, 4), koska maailmasta sellaisenaan ei voi saada kiinni – sellaisenaan sitä *ei ole*.

Minusta oli erityisen kiinnostava saada selville, mitä taiteellinen työskentely yleisesti ja fotomontaasi sen mukana oli Hannah Höchille. Höch kirjoitti itse seuraavan

määritelmän omista pyrkimyksistään taiteilijana, ja se tuntuu resonoivan vashasti myös minun taiteellisen, hmmm, eetoksen kanssa.

Vuonna 1929 Amsterdamissa pitämänsä yksityisnäyttelyn katalogissa¹ Höch kertoo haluavansa hämärtää niitä selkeitä rajoja joita me ihmisinä olemme hanakoita rakentamaan kaiken sen ympärille, joka on meille saavutettavissa. Hän haluaa töissään näyttää, että mitkään käsitteemme ja eleemme eivät enää päde, kun muutamme näkökulmaamme – siis sitä paikkaa, josta arviomme ja tuomiomme teemme ja nämä rajat rakennamme. Höch haluaa näyttää, että on olemassa ”miljoonia ja miljoonia muita oikeutettuja näkökulmia, minun ja sinun näkökulman lisäksi”.

Haluaisin tehdä mahdottomalta vaikuttavan mahdollisen oloiseksi, ja auttaa ihmisiä kokemaan tämä tuntemamme maailma rikkaampana.

Olen ihminen, mutta mielikuvitukseni avulla voin olla silta.

Amsterdam, 1929

Hannah Höch

I would like to blur the firm borders that we human beings, cocksure as we are, are inclined to erect around everything that is accessible to us. I paint pictures in which I try to make this evident, tangible. I want to show that small can be large, and large small, it is just the standpoint from which we judge that changes, and every concept loses its validity, and all our human gestures lose their validity. I also want to show that there are millions and millions of other justifiable points of view beside yours and mine. Today I would portray the world from an ant's-eye view and tomorrow, as the moon sees it, perhaps, and then as many other creatures may see it. I am a human being, but on the strength of my imagination – tied as it is – I can be a bridge. I should like to make what seems impossible appear possible; I should like to help people to experience a richer world so that they may feel more kindly towards the world we know.

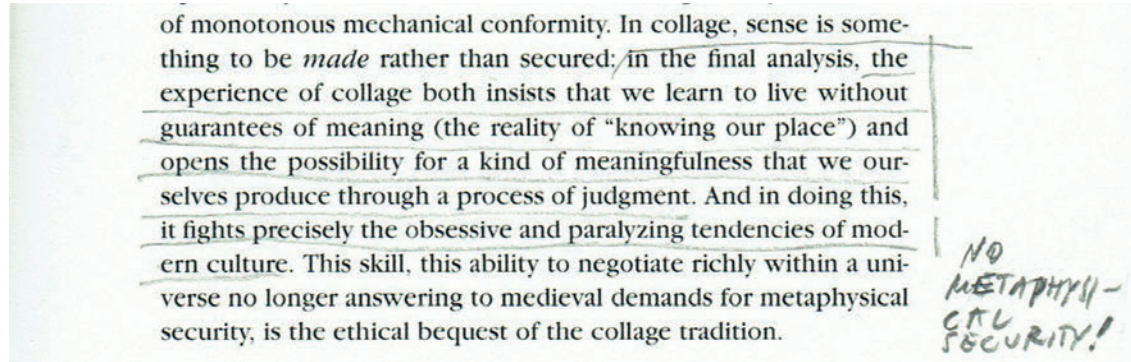
¹ Höch viittaa katalogin esipuheessaan (kts. kuva yllä) maalaamiseen. Höchin taiteilijuus oli laajaa: tekstiilisuunnittelun – jolla hän tienasi pitkään elantoaan – lisäksi hän maalasi paljon, ja piti uransa tietyissä vaiheissa sitä jopa itselleen montaasia tärkeämpänä taiteellisen ilmaisun muotona (Boswell & Makela

1996, 10-11). Vuonna 1929 hän työskenteli kuitenkin varmuudella myös fotomontaasin kanssa. Vuodesta 1924 1930-luvun alkuun hän työskenteli Etnografisesta museosta –sarjan parissa. (Ades, Butler & Herrmann 2014, 79).

2 Hypoteesi

Vaikka Höchin tavoite taiteilijuudelleen kuulostaa jo melko aatteelliselta, olen yrittänyt välttää ideologia-sanan käyttämistä kirjoittaessani kollaasista ja montaasista törmättyäni Thomas P. Brockelmanin (2005) väitteeseen: kollaasista tekee voimakkaan juuri se, että sitä ei voi pelkistää ideologiaksi, yhtenäiseksi aate- ja arvojärjestelmäksi (Brockelman 2001, 13). Kollaasi on heterogeenisyyttä (ibid.), ja sen valjastaminen jonkin tietyn ideologian keppihevoseksi² rampauttaa sen moniäänisyyden (ibid. 183), johon myös Höch selvästi pyrkii.

Jonkinlainen *eetos* kollaasilla voi Brockelmanin mielestä kuitenkin olla, ja hänen kuvaileman kaltaista asennetta olen lukevani Höchin lausunnosta: tämä eetos ei takaa minkään välttämättömän pohjan tai perustan olemassa-oloa, vaan se tuottaa käytäntöjä, jotka asettavat yksilön moneen eri maailmaan. Mikään näistä maailmoista ei ole toista pysyvämpi (ibid. 37), ja yksilön tulee oppia elämään tällaisessa ”maailmassa”, joka koostuu samaan aikaan keskenään kilpailevista ja yhteenkietoutuneista maailmoista. Brockelmanin mukaan tällä tavoin nähtynä kollaasista tulee työkalu, jonka avulla maailmasta voi selviytyä *ilman totuutta*, ilman karttaa (ibid.). Kollaasin avulla ei voi turvata ja varmistaa jotain tiettyä merkityksellisyyttä, mutta sen voi *rakentaa* (ibid.).



Thomas P. Brockelman: *The Frame and the Mirror – on Collage and the Postmodern*, sivu 37

² Dada-nimi valokoitui sattumalta Richard Huelsenbeckin ja Hugo Ballin ja selaillessa saksa-ranska-sanakirjaa ja löytäessään sattumalta lasten keppihevosta tarkoittavan sanan dada. (Kelly 2014, 248).



3.1 Taiteilijahaastattelut – kysyin kollaaseista kollegoilta

Heinä-elokuussa 2014 opinnäytteeni kirjallinen osa oli vasta epämääräinen haamu irrallisia teemoja ja väliot-sikoita. Tiesin kuitenkin jo silloin haluavani sitoa omaa kollaasityöskentelyäni nykytaiteeseen, ja ajattelin tämän parhaiten onnistuvan tutkimalla toisia aikalaisiani, erityisesti kollaasintekijöitä.

Keskusteluni toisten taiteilijoiden kanssa voidaan merkitä asiantuntijahaastatteluiksi: ne ovat auktoriteettien lausuntoja alalla, jossa ei ole varsinaisia sääntöjä ja joka perustuu monen, ristiriitaisen ontologian varaan. Taiteilijat puhuvat haastatteluissa itsestään, ja sen kautta myös minusta, sillä sessioissamme pyrimme tavoittaa sitä, mikä meillä on yhteistä: kollaasi.

Olen tehnyt aikaisemmin useita yksilö- ja ryhmähaastatteluja, ja halusin tehdä taiteilijahaastatteluja myös tähän opinnäytteeseeni niiden sisäsyntyisen todistusvoiman ja ajankuvauksen vuoksi. Haastattelujen tekeminen merkitsee minulle myös äänenantamista hiljennetylle; se on parhaimmillaan hetkellistä vallan uusjakoa. Vaikka valitsin haastattelemani taiteilijat ensisijaisesti heidän teosten perusteella, minulle ei ollut ollenkaan yhden-tekevää, että he ovat kaikki naistaitelijoita. Luettuani dadaismin ja erityisesti Berliinin dada-liikkeen synnystä, sukupuolipainotukseni korostui. 1920-luvun vaihteen molemmin puolen mies-dadaistit rakensivat pahimmanlaatuista kaksoisstandardeja: he vastustivat porvarillisuutta ja kankeita käsityksiä avioliitosta, mutta sulkivat naiset kokouksistaan kahvinkeitäjiksi, pysytellen samalla turvatuissa avioliitoissaan rakastajattarien ansaitessa heidän taiteellisen työskentelyn mahdollistamiseksi (Boswell & Makela 1996, 64).

Oikeastaan Berliinin dadaistien piirissä ei naisista voitu puhua monikossa. Höch-historioitsijat eivät voi myöskään olla huomioimatta Berliinin dadan miesten luomaa sisäpiiriä (Ades, Butler & Herrmann 2014, 20; Boswell & Makela 1996, 64). Yksi sen räikeistä ilmenemistä oli yritys jättää Höch vuoden 1920 Dada Fair -näyttelyn ulkopuolelle (Boswell & Makela 1996, 7). Juuri tuon tapahtuman myötä – osallistuttuaan sinne rakastajansa Raoul Hausmannin taivuteltua muita näyttelyn miehiä – Höch:n teosta *Schnitt mit dem Küchenmesser DADA durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* alettiin pitää näyttelyn kansikuvana, sen visuaalisena tiivistelmäni (ibid.).

Yksi syy keskittää haastattelut naispuolisiin kollaasitaiteilijoihin on siis kirjoittaa heille ehkä pala omaa historiaa. Toisaalta, valitsin elävät taiteilijat alun perin sattumalta tapahtuneen altistumisen ja ihastuksen kautta: törmätyäni kummankin työskentelyyn pidin heidän moniäänisyydestä ja ennakkoluulottomasta tavasta käyttää kuvaa. Höchin valinta oli samankaltainen: minusta hänen töisään on sellaista erityistä moniulotteisuutta ja tilaa, joka muilta fotomontaasin alkuaikojen tekijöiltä jää mielestäni suuren meluvyörykaoksen alle. Niin Niina Lehtonen-Braunin, Marja Viitahuhdan kuin Hannah Höchin teoksia katsoessani pystyn kertomaan itselleni monta tarinaa, kun taas monien muiden varhaisten (mies-)dadaistien kohdalla kollaasista työntyy yksi väite.

Tapa, jolla käsittelen aineistoa ei ole keskusteluanalyttinen – en keskity tilanteissa syntyvään vuorovaikutukseen. Taiteilijat ovat asiantuntija-informantteja, joiden kertoman ja talteen kirjoittamani kautta yritän päästä selville siitä, miten tulevat kollegani hahmottavat toisaalta kollaasia menetelmänä, toisaalta asenteena. Painopiste näiden keskustelujen erittelyssä on siis sisälöissä, joista yritän lukea taiteilijoiden käsitysten lisäksi omaa suhdettani kollaasiin. Ne toimivat heijastuspintana ja katalyyttinä omille pohdinnoilleni kollaasista ja sen merkityksestä minulle, sen tarkoituksesta osana omaa taiteellista toimijuuttani.

Katalyytti on kemian termi aineelle, joka nopeuttaa reaktiota kulumatta siinä itse. Keskustelujen litteroinnissa ja käsittelyssä olen kirjaimellisesti pyrkinyt tällaiseen käsittelyyn: tarkoitukseni ei ole ollut liuottaa haastattelujen näkemyksiä tukemaan omiani vaan juuri nopeutamaan omien käsitysteni sanallistumista. Vaikka tapani litteroida on aineistoa muokkaava enkä pyrikään keskustelutilanteen täydelliseen notaatioon, en ole missään tilanteessa halunnut käyttää Niina Lehtonen-Braunin tai Marja Viitahuhdan ajatuksia hyväkseni. Toivon, että tämä käy tästä kirjoituksestani ilmi.

Toivon myös, että lukija muistaa haastattelukujen pohdinnan ammentavan jaetuista tilanteista. On huomattava, että toisen taiteilijan läsnäolo oli keskustelujen ennakkoehto, niin kuin olemassa oleva taidekenttä ja –historia ovat ennakkoehtoja syntyville taiteilijoille. Haastattelumateriaalit tulee siis asettaa samalle viivalle muiden tekstilähteiden kanssa, historiallisten ja teoreettisten kollaasia tutkivien kirjoitusten yhteyteen. Elävien taiteilijoiden kanssa tehtyjen haastattelujen tehtävänä on määrittää paikkaani historiallisen jatkumon tässä päässä.

3.2 Taiteellinen työskentely

I Rajaous ja lähtöteline: 178 + 1

Opinnäytteeni alkuhypoteesi ei syntynyt tyhjästä, vain tätä työtä varten. Olen kiertänyt ja käsitellyt muistamisen teemaa jo ennen aloittamistani Kuvataideakatemiassa vuonna 2012. Nyt aivan viime aikoina olen kuitenkin ymmärtänyt, että aikaisemmin keskittymiseni on kohdistunut muistojen sisällön käsittelyyn ja siihen, miten muisto on olemassa minulle. Kuvan kevät 2014 –näyttelyyn tekemäni teoksen 178 + 1 myötä kiinnostukseni aiheeseen tarkentui, tai ainakin siirtyi selvästi. Tuon projektin kautta, siitä saamaani palautetta ja työprosessiani tutkiessani minulle hahmottui, että se mikä minua todella kiinnostaa ja jonka koen tärkeäksi myös laajemmin ajateltuna taiteilijan tehtävien kannalta, on itse asiassa muistelu ja muistin rakentuminen.

Teoksessa 178 + 1 käsittelin siis vielä enemmän kysymystä *mitä* muistan ja aloin vasta muotoilla kysymystä *miten* muistan. Tämä teos ja sen prosessi avasivat silmäni tämän miten-kysymyksen tärkeydelle: minusta alkoi tuntua, että siihen vastauksia etsimällä voin löytää jotain, joka auttaa minua ratkaisemaan ehkä yhden niistä suurimmista minua taiteilijana askarruttavista kysymyksistä: miten henkilökohtainen voi olla sekä kiinnostavaa että poliittiseksiin ymmärrettävää taiteessa?

Huolimatta teoksen suuresta merkityksestä rajaan sen kuitenkin ulos tästä opinnäytteestäni. Päädyin tähän tulemaan opinnäyteprosessini etenemisen myötä, ja suurin syy tähän on tila: haluan eritellä teoksieni ja oman ajatteluni nykysuuntaa niin perinpohjaisesti kuin itse pystyn, mutta kuitenkin niin, että kokonaisuus ei paisu hallitsemattomaksi. Tämän vuoksi nostan 178 + 1 teoksen esiin vain sen aikaansaaman vaikutuksen ja oivallusten kautta.

Projekti on minusta 178 + 1 -työlle sopiva nimitys, sillä suunnittelin ja toteutin työtä yhdeksän kuukauden ajan, ja sen prosessi vastaa hyvin sitä, mitä myöhemmin kuvailen tutkimukselliseksi otteeksi työskentelyssäni.

Ylitin sen kautta itseni monella tapaa: teos oli fyysisesti haastava (9 julisteen sarja toteutettuna minun haastaviksi kokemieni menetelmien litografian ja imagonin avulla); tilallisesti laaja (se levittyi 9:lle bussipysäkille); ja se sijoitui minulle uudelle alueelle – katutaiteen kentälle.

Tässä työssä yhtenä alkumotivaationani oli ratkaista yksityisen ja yleisen välistä suhdetta. Halusin etsiä tavan, jolla voin käsitellä henkilökohtaista muistoa ja tragediaa (viharikosta) ilman, että se redusoituu yksittäistapaukseksi. Halusin yrittää itse ymmärtää ja kannustaa myös katsojaa näkemään rikos osana laajaa rakennetta – väkivallan ja ajatustottumusten verkostoa – jossa me kaikki olemme osallisina.

Suurien henkilökohtaisten saavutusten ohella projekti tuotti minulle tunteen, että haluan jo pian tehdä jotain erilaista. Jo loppukevällä 2014 minulle tuli tunne, että tämä työ oli jonkinlainen muistokirjoitus. Silloin en tosin vielä tiennyt mille, vaikka huomasin olevani itse hyvin epävarma siitä, onnistuivatko teoksen kuvalliset elementit kuvaamaan sitä henkilökohtaista kokemusta, joka oli alkumotivaationa koko projektille. Minusta tuntui, että julistemuoto ja taustakuvio jyräsivät ja tekivät henkilökohtaisesta vedossarjasta liian ilmiselvää poliittista taidetta – sellaista, jota ei tarvitse edes mennä katsomaan lähempää: se huutaa, muttei vammauta (Barthes, 1985, 47).

Kuvan kevättä seuranneella kesällä minulle alkoi vähitellen valjeta, mitä voisi olla se uusi ja erilainen, jota minun pitää seuraavaksi alkaa tehdä. Utön ja Berliinin residensseissä oleskeluni aikana koin vahvasti, että olen hieman liiaksikin sitonut työskentelyäni itse keksimiini rajoituksiin, jolloin hyvistä lähtökohdista huolimatta teokset kangistuvat, niin kuin mielestäni 178 + 1 -projektin kanssa kävi. Nyt piti alkaa kokeilla! Irroitella, epäonnistua, yrittää jotain noloa, tai ainakin söpöä.

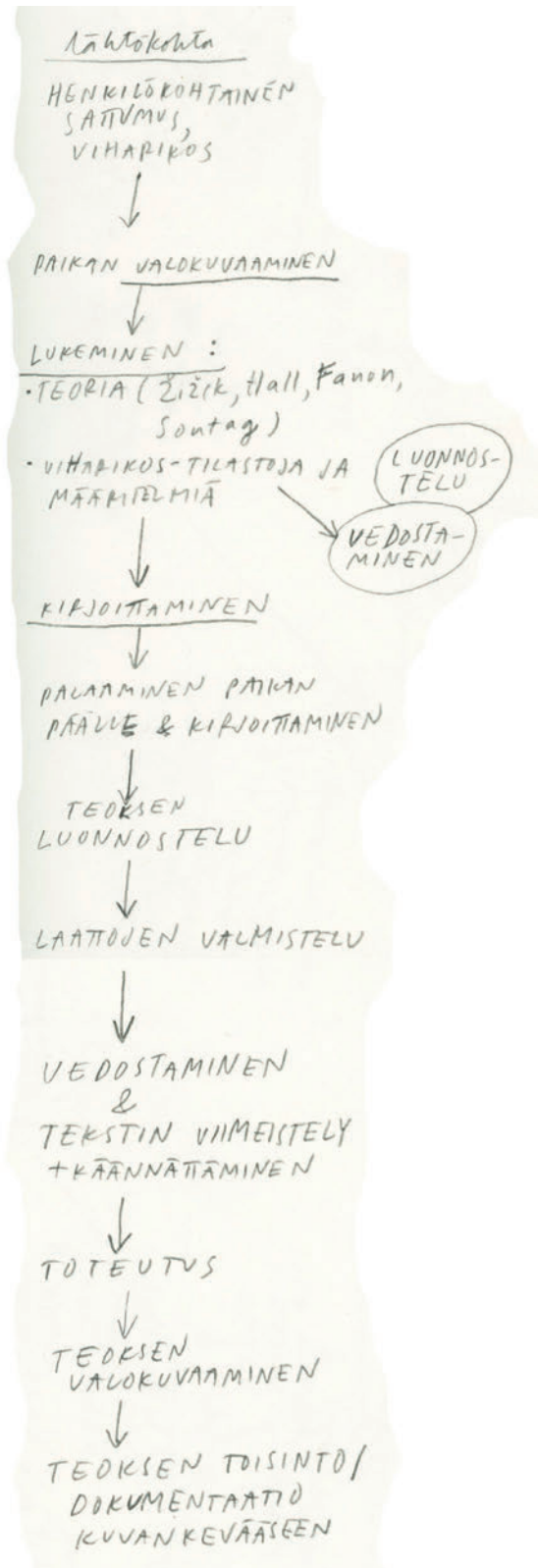
3 Menetelmät

II Taiteellinen työskentely menetelmänä

Taiteellinen työskentely on minulle tutkimusta, tai ainakin tutkimuksellista toimintaa. En tarkoita tällä sitä, että opinnäytteeni edustaisi taiteellista tutkimusta (artistic / practice-led / practice-based research) – se ei ole ollenkaan tarpeeksi systemaattista siihen. Tarkoitan tällä sitä asennetta, joka sallii minun puhua taiteen tekemisestä menetelmänä, jossa teoksen toteuttaminen ei ole lopullinen pyrkimys. Valmiit teokset eivät ole tärkeintä, eivät edes prosessin kuvana: ne ovat korkeintaan keskeneräisiä väitelauseita hetkellisen seisahduksen tilassa.

Pyrin tietenkin saattamaan teokseni sellaiseen muotoon, että niiden muotoilema väite olisi katsojan saavutettavissa. Kuitenkin, minulle nämä teokset ovat enemmän etappeja, arkistoituja löydöksiä, jotka olen puunnannut sellaiseen kuntoon, että voin niiden kautta esitellä tutkimuskohteeni: jonkin ilmiön, teorian, asiantilan, joka on herättänyt minussa ihmetystä. Ehkä voin parhaiten valottaa työskentelyäni kahden prosessiesimerkin avulla. Sekä Kuvan kevään teoksessa 178 + 1 että Pe(a) u commun, masques blancs:n laajennetussa kollaasissa asenteeni tulee omasta mielestäni hyvin esiin.

178 + 1 -teoksen yksinkertaistettu prosessikuvain



3 Menetelmät



Pe(a)u commun,
masques blancs
-teoksen
syntyminen

Valitsin nämä esimerkit siksi, että niissä näkyy myös taustakiinnostuksen siirtyminen teoksesta toiseen, ja osittain saman lähtökohdan käyttö uudelleen sitä jalostamalla. Lopullisen Pe(a)u commun, masques blancs -teoksen (Pcmb) toteutusprosessi käynnistyi oikeastaan vasta ylläesitettyjen kokeilujen jälkeen huomautessani olevani tyytymätön siihen väitelauseeseen, joka sapluunoissa sai muotoaan: se oli liian kevyt, pinnallinen, lattea. Toisaalta tyytyväisyyteni tähänastiseen prosessiin oli sitouttanut minut teokseen – olin kokeillut katutarroja, minulle uutta menetelmää, ja altistanut itseäni katutaiteelle syvemmin kuin aikaisemmin.

Olin siis motivoitunut jatkamaan löytämiäni kuvien pyörittelyä. Kokeilin menetelmän yksinkertaistamista, mutta edelleen tarramuotoisena teos jäi valjuksi ja etäiseksi. Jatkoin lukemalla lisää, mikä lopulta johtaakin varsinaisen teoksen tiivistymiseen:

Lyhyesti ilmaistuna: etenen työskentelyssäni ehdottoman induktiivisesti. Yksityistapausten osatodistukset – oman taiteellisen kiinnostuneisuuteni ilmentymät – alkavat osoittaa laajempaan ilmiöön, jonka tunnistan tai päätän tunnistaa maailmasta. Jatkan teoksen työstämistä kunnes koen, että voin ehdottaa sen sisältämää ilmiötä, teoriaa tai yleistä ihmetystä myös muiden tunnistettavaksi. Tätä on minulle tutkimuksellisuus ja taiteellinen työskentely menetelmänä.

III Poliittisuudesta

Tärkeä osa prosessiani on yrittää ymmärtää, miten taideteos voi olla poliittinen ja silti tehokas, kiinnostava ja toimiva muuallakin kuin poliittisen estetiikan alueella, jonka itse koen usein hyvin kapeana. Erityisesti taidegrafiikka tuntuu mielestäni usein kangistuvan jonkinlaiseen historialliseen poliittisuuteen: uudetkin katutaideyöt toistavat kollwitzmaista kuvakieltä ja Daumier:n töksäytteleviä kerrontamuotoja. Hyvä, tai siis huono esimerkki tästä on vuonna 2009 julkaistu *Paper Politics: Socially Engaged Printmaking Today*¹, jonka sivuja täyttävät huudutetut iskulauseet ja kärjistetyt kuvat, ja tekniikkaa dominoivat linoleikkauksen lisäksi silkkipaino ja sapluunamaalaus – jo kauan mainos-, pop- ja katutaiteen kieleksi hyväksytty painotavat.

Kärjistän tässä radikaalisti – on olemassa myös paljon sekä oivaltavaa että hienovaraista katutaidetta ja poliittista taidegrafiikkaa. Minulle itselleni tällaisten teosten tekeminen on kuitenkin aina mysteeri, jota yritän ratkaista melkein jokaisessa teoksessani. Tämä hankaluus liittyy jo aikaisemmin mainitsemaani ongelmaan yksityisen ja yleisen yhdistämisestä: miten tehdä *minulle* merkityksellisiä taidetekoja siten, että se ovat jonkun toisenkin saavutettavissa? Ja miten tehdä tämä kaatumatta toisaalta täydellisen hämääjän käsitetaiteeseen, toisaalta latteaan, ainoastaan poliittisen näköiseen slogan-taiteeseen?

Minulle tärkeä työkalu poliittisen taiteen hahmottamisessa on ollut Jacques Rancièren artikkeli *Problems and Transformations in Critical Art // 2004*. Aivan aluksi kirjoittaja määrittää tarkastelemaisensa kriittisen taiteen lähtevän pyrkimyksistä lisätä tietoisuutta vallankäytön mekanismeista, ja tehden tämän siten että katsojasta tulee tietoinen toimija, joka voi osaltaan vaikuttaa maailman muuttumisessa (Rancière 2009, 83). Tämän jälkeen Rancière huomauttaa, että kriittisen taiteen vaikeus ei itse asiassa ole ollenkaan siinä, että sen pitäisi tasapainotella taiteen ja politiikan välillä, vaan siinä, että sen pitää jatkuvasti neuvotella kahden esteettisen logiikan välillä. Nämä esteettisen logiikat kuuluvat omalle esteettiselle alueelleen, taiteesta itsenäisinä.

Estetiikan politiikassa on vahva sisäinen jännite, jonka voisi määrittää seuraavien vastakohtien välille:

- 1) Toisaalta taiteessa vallitsee esteettinen logiikka, jossa taide on niin poliittista ja elämää lähellä, että se lakkauttaa itsensä taiteena: esteettinen aistimellisuus sekoittuu muihin kokemuksen muotoihin.
- 2) Logiikka, jossa taide tekee itsestään poliittista väittäessään olevansa täysin politiikan ulkopuolella.

Kriittisen taiteen täytyy Rancièren mukaan löytää siis jokin kolmas esteettinen logiikka näiden muotojen välistä, ja sen tulee olla sellainen, joka yhdistää ne ja leikkii niiden välisellä jännitteellä (ibid. 85):

It's this negotiation between the forms of art and those of non-art that permits the formation of combinations of elements capable of speaking twice: from their readability and from their unreadability

Vapaasti suomennettuna: rajankäynti taiteen ja epätaiteen¹ muotojen välillä on sitä toimintaa, mikä sallii muodostaa yhdistelmiä sellaisista osasista, jotka puhuvat kahdesta suunnasta: luettavasta/ymmärrettävästä ja ei-luettavasta/ei-ymmärrettävästä. Eli sellaisten, elämään sekoittuneiden, ei-taiteeksi muuttuneiden muotojen – tai sitä aina olleiden – kuten viihteen ja journalismin, kitschin ja käyttöesineiden yhdistäminen taiteen muotoihin tuottaa tätä tarvittua kolmatta esteettistä logiikkaa, jolla on kriittistä ja poliittista voimaa.

Ja kuinka ollakaan, kollaasi on kirjoittajan mukaan keino löytää tämä kolmas esteettis-poliittinen periaate, sillä sen *tekniset muodot noudattavat perustavanlaatuista esteettis-poliittista logiikkaa* (ibid. 84). Siis: kollaasissa on todistus näiden kahden näennäisen vastakkaisen maailman yhdistymisestä (ibid.). Rancière ottaa esimerkeikseen dadaisti John Heartfieldin ja

¹ McPhee, Josh (toim.). 2009. *Paper Politics: Socially Engaged Printmaking Today*. Oakland: PM Press.

² Myös dadaistit käyttivät termejä taide ja ei-taide (art and anti-art) mm. esityksissään, jossa villisti rikottiin silloista taiteenesittämistapojen kaanonina (Kelly 2014, 249).

valokuvaaja-käsitetaiteilija Martha Roslerin työt, jotka kuuluvat taide-leiman alle, mutta jotka rakentuvat suurilta osin ei-taiteellisista elementeistä: lehtileikkeistä sekä mainos- ja reportaasikuvista.

Luin artikkelin viimeksi kokonaisuudessaan vuonna 2012, juuri aloitettuani Kuvataideakatemiassa, ja tuolloin sen sisältö liikkui ymmärryskyyni rajoilla. Vaikka en kokenut tietäväni poliittisuudesta paljoakaan – kuten en nytkään – tämä teksti alkoi seurata minua, muistuttaen aina välillä itsestään. Se on myös epäilemättä muovannut pyrkimystäni sellaiseen poliittiseen taiteeseen, jota itse kutsuisin hienovaraiseksi tai oivallukseen pyrkiväksi: sellaiseen, jossa tavoitteena on saada katsoja tuottamaan itse omat ajatuksensa siitä asiaintilasta, jonka taiteilija hänelle esittelee. Tai Rancièrea mukaillen, tehdä hänet tietoisemmaksi häntä ympäröivästä maailmasta, joka on muutoksen tilassa.

Tähän opinnäytteeseeni liittyvissä töissä pyrkimyksenäni on ollut lisätä tietoisuutta, ajattelua. Ne ovat siis poliittisia, mutta eivät toisaalta pelkästään tämän pyrkimyksen vuoksi. Rancièren artikkelin myötä olen myös taipunut ajattelemaan, että kaikki taide on poliittista, riippumatta taiteen sisällöstä tai taiteilijan motivaatiosta. Tämä väitteeni ei sisällä arvottamista vaan se kuvailee: en siis sano, että taiteen pitäisi olla poliittista, tai että ”paras taide” on poliittista. Tässä vaiheessa olen sitä mieltä, että taide on sitä, koska sitä tekee poliittinen toimija, yhteiskunnan osatoimija. Taide on osa tätä jaettua järjestelmäämme, josta sitä ei voi rajata pois.

3.3 Kirjallinen käsittely ja väite tieto-opista

Opinnäytteeni kirjallinen osa pyrkii olemaan yhdenmukainen aikaisemmin esittelemäni hypoteesin kanssa. Toisin sanoen, tämä maisterin opinnäytteeni kirjallinen osa pyrkii myös olemaan kollaasinomainen: se sisältää eri tekstityyppejä, ja antaa lähteen alkuperän seurata mukana siinä määrin kuin sen säilyttäminen ei vaadi enempää energiaa ja eleitä kuin uuden identiteetin työstäminen. Tutkielmanakin se on avoimesti subjektiivisesta näkökulmasta koottu, moniääninen kollaasi. Lisäksi se sisältää toistoa, tulkintaa ja saman väitteen käsittelyä eri näkökulmista, eri välinein, eri ihmisten kanssa. Tämä muoto muistuttaa myös muistamisen toiminnasta: kerätty muistin aineisto saa uusia tulkintoja aina, kun se muistelun kautta altistetaan uusille näkökulmille, uudelle aikaperspektiiville, ja asetetaan uusien muistojen – vaihtoehtoisten menneisyyden kokemusten – yhteyteen.

Käsittelen teoksissani muistia ja sen kerroksellisuutta, häilyvyyttä ja muistelun kohteiden tavoittamisen problematiikka. Lisäksi, niin teoksissani kuin tässä kirjoituksessanikin koetan etsiä kollaasin merkityksiä. Kuten keräillessäni, leikatessani ja liimatessani, myös tätä muistiinpanojen kokoelmaa koostaessani pyrin toisaalta suoruuteen ja alkuperän kunnioittamiseen, mutta toisaalta sen tunnustamiseen, että oma läsnäolon välittäjänä muokkaa materiaalia. Lisäksi, usein lähteestä täytyy jotain karsia ja pyöristää, jotta se istuu kokonaisuuteen.

Kokonaisuuteen istuminen eli johonkin yhteyteen sopiminen on aina arvolatautunut valinta. Minulle on tärkeää, että lukijalla on mahdollisuus päästä käsiksi näihin arvoihin. Ne ovat minun arvojeni, ja ehkä jonkun toisenkin, mutta tekijänä minulla ei ole oikeutta olettaa niiden yleispätevyyttä. Kuitenkin, kuten Kirsti Malterud (2001) huomauttaa artikkelissaan *Qualitative research: standards, challenges, and guidelines*, arvoni ja asenteeni tulevat arvokkaaksi tutkimusmateriaaliksi, jos noudatan refleksiivisyyttä systemaattisesti koko työn läpi.

Malterud:lle tämä refleksiivisyys alkaa

by identifying preconceptions brought into the project by the researcher, representing previous personal and professional experiences, prestudy beliefs about how things are and what is to be investigated, motivation and qualifications for exploration of the field, and perspectives and theoretical foundations related to education and interests.

(Malterud 2001)

Minulle refleksiivisyys on myös ensi sijassa rehellisyyttä ja antautuvaa etsintää, joka ei voi onnistua ellen tiedosta omaa lähtötilannettani: mitkä ovat käsitykseni siitä, mitä etsin. Malterud perustelee refleksiivisyyttä lisäksi nykyaikaisella tieto-opilla, joka tiedostaa tutkijan position ja näkökulman tutkimusaiheeseen sekä kyseenalaistaa niin sanotun neutraalin tarkkailijan ajatuksen. Hän viittaa feministisen tieteenfilosofian klassikon Donna Harawayn urauurtavaan artikkeliin¹, jossa Haraway huomauttaa, että tarkkailijan näkökulma on aina rajallinen ja määrittää sen, mitä voidaan nähdä. Dynaaminen objektiivisuus alkaa sen tunnustamisesta, että tieto on aina osittaista (partial) ja paikka- ja tilannesidonnaista (situated) (Malterud 2001).

Nostin Malterudin ja Harawayn tässä esiin, koska tämä ajatusketju on minulta jäänyt aikaisemmin kesken, ja haluaisin nyt viedä sitä pikkuaskeleen eteenpäin. Väitän – tai minulla on vahva tuntuma – että kollaasi on perusluonteeltaan feminististä juuri sen moniäänisyyden, kriittisyyden ja toimijoiden rajallisten näkökulmien tiedostamisen vuoksi. Ja koska määrittelen kollaasin ensisijassa filosofiaksi, täytyy minun hieman selvittää sitä, mitä tällainen feministinen filosofia sitten voi olla.

Nojaan Johanna Oksalan artikkeliin *Feministinen filosofia nykyisyyden ontologiana* (Oksala & Werner,

2005). Artikkelissaan Oksala kertoo kirjoittavansa oman vastauksensa siihen, mitä feministinen filosofia hänelle tarkoittaa. Hän perustaa useita näkemyksiään Michel Foucault'n ajatuksille muun muassa tiedon ja vallan suhteesta, ja muotoileekin lopuksi tämän ajattelulle perustuvan kolmen askeleen ohjelman, joka mahdollistaa uudenlaisen, feministisen ontologian syntyminen. Käyn hieman myöhemmin pintapuolisesti läpi nämä askeleet, koska koen Oksalan aukikirjoittaman prosessin kiinnostavana ja hyödyllisenä myös omassa taiteellisessa työskentelyssäni.

Ennen ohjelmaansa Oksala tiivistää, että feministinen filosofia nykyisyyden ontologiana tarkoittaa sellaista "ajattelumme ja toimintamme perustavien jäsenysten tutkimusta, jolla on kriittinen tavoite: se on kriittinen käytäntö, jonka [sic] kääntyy tutkimaan oman ajattelumme ja toimintamme perusteita tavoitteenaan purkaa alistavia valtasuhteita" (ibid. 168). Kirjoittaja mukailee Foucault'ta huomauttaessaan, että "- ne ontologiset rakenteet, jotka muovaavat kokemuksemme todellisuudesta ja joita pyrimme filosofiassa paljastamaan eivät voi löytyä kokemuksesta itsestään eivätkä havainnoivasta tietoisuudesta vaan historiallisesti muuttuvista, kielellisistä käytännöistä". Oksala jatkaa vielä: "Filosofia nykyisyyden ontologiaksi ymmärrettynä pyrkii siis paljastamaan ajattelumme tiedostamattomia taustaoletuksia ja käsitteellisiä jäsennyksiä", ja tekee tätä analysoimalla käsitteitä ja ajatusmalleja niiden historiallisen synnyn ja kehityksen kautta (ibid. 162–163).

Tämä feministinen, filosofian historiallisuuden tiedostamisen asenne muistuttaa minua sekä Malterud:n reflektiivisyydestä että siitä, mitä Poggi (Kelly 2014, 87) kirjoitti Picassosta: tämä alkoi käsittää kuvien rakenteen sattumanvaraisena, sopimukseen perustuvana käytäntönä, ja alkoi muokata kubismissa itse omaa "kieltä" todellisuuden kuvaamisen tavalle.

Oksala muistuttaa Heideggeristä, jonka mukaan jokaisella aikakaudella on oma erityinen ontologiansa, joka kuvaa sitä tapaa, miten todellisuus paljastuu aikalaisille (Oksala & Werner 2005, 159). Hieman myöhemmin hän vetoaa myös Michel Foucault'on huomauttaessaan, että totuuden tuottaminen on sidoksissa valtasuhteisiin (ibid. 167), jolloin se, miten voimme ymmärtää ajan, jossa elämme, liittyy välttämättä vallitseviin valtarakenteisiin.

Myös Thomas P. Brockelman (2001) puhuu Heideggeristä tutkiessaan nykyaikaa postmodernina ja lähestyessään sitä erityisesti kollaasin kautta. Hän väittää, että kollaasi käsittelee yhtä kysymystä ihmeellisellä

¹ Haraway D. 1991. Situated Knowledges: the Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. Teoksessa Haraway D. 1991. Simians, Cyborgs, and Women: the Reinvention of Nature. New York: Routledge, 183–201.

3 Menetelmät

selkeydellä (ibid. 9), ja se kysymys on juuri Heideggerin muotoilema historiallis-kulttuurisen maailmallisuuden kysymys. Heideggerin ”maailmat” tarkoittavat Brockelmanin mukaan merkityksellistä kontekstia, jonka sisällä merkitysten syntyminen on mahdollista (ibid.). Siis: konkreettiset merkitykset ilmenevät aina suhteessa *horisonttiin*, jonka luonne ilmenee siinä itsessään mutta joka vastustaa objektiivista representaatiota. Tieto ei voi läpäistä tätä horisonttia, tai tästä horisontista on vaikea saada tietoa; se on *opaque to knowledge*. Tämä horisontti on kuitenkin konteksti yksilön kokemuksille, joista muodostuu hänen elämysmaailmansa. Maailma, jossa tämä horisontti on, merkitsee määrätyn ja ei-objektiivisen rajan representaatiolle, mitä ilman representaatio ei toimisi ollenkaan (ibid.).

Ymmärtääkseni Brockelmanin mukaan kollaasi rakentuu näiden kahden maailmallisuuden – representoivan ja rajatun kokemusmaailman ja ei-representoivan, päättämättömän, merkitsemättömän horisontin – välissä olevalle uudenlaiselle suhteelle¹. Tällä alueella ollessaan se lupaa uudenlaista totuutta ja kokemusta, jotka mahdollisesti myös mullistavat tieto-oppia ja estetiikkaa (ibid. 11). Brockelman näkee kollaasin myös erityisesti postmodernin kuvana, jonka purkamista hän ehdottaa kollaasin merkityksiä tarkastelemalla.

Sekä Oksala että Brockelman tuntuvat puhuvat sokeudesta jollekin: joko representaation rajalle tai oman ajattelun rajalle. Käsitän Oksalan tarjoavan ratkaisuksi feminististä filosofiaa, joka on samalla nykyisyyden ontologiaa sen tutkiessa sitä, ”millä tavoin kulttuurimme jäsentää käytäntöjä esimerkiksi erottelemalla tieteellisen tutkimuksen propagandasta ja politiikasta” (Oksala & Werner 2005, 167). Oksalalle sokea piste on ajattelumme rakenteet ja reunaehdot, joihin voi päästä käsiksi ottamalla niihin kriittistä etäisyyttä filosofisen ihmettelyn avulla (ibid. 163–4).

Brockelmanin vastaus postmoderniuden representaation ymmärtämiseksi piilee kollaasissa: sen tavassa tuottaa jännite sen merkitsijöiden erityisyyden ja niiden representoiman totuuden välille (Brockelman 2001, 14) – yksityiskohtien ja yleisten totuuksien välille. Kollaasi vaatii meitä hyväksymään paradoksaalisen käsityksen tiedosta, siis sellaisen, joka vaatii tietäjän ja katsojan välttämättä jäävän päättämättömyyden tilaan (ibid. 185); se vaatii meitä hyväksymään sekä niin sanotun maailman järjestäytymisen periaatteen *merkityksettömyyden*, satunnaisuuden, että sellaisen merkityksen olemassaolon, joka ei ole universaali. Tässä vaatimuksessa on

kyse maailmallisuuden kriisistä, jossa universaaliuden periaatetta ei täysin hylätä vaan se korvataan jakautuneella universaaliudella (ibid. 186).

Näen yhtäläisyyden Brockelmanin kollaasin postmoderniuden ja Oksalan feministisen filosofian välillä: se, miten kollaasi kieltäytyy kiinnittymästä mihinkään tiettyihin oppeihin ja perustuu heterogeenisyydelle (ibid. 13), vastaa minusta Oksalan esittelemää ohjelmaa nykyisyyden ontologialle. Samoin keinoin kuin kollaasi saa perustavanlaatuisen päättämättömyyden ja tätä kautta sallivuuden kautta kiinni postmodernista tilasta, samoin feministinen filosofia sen kolmikohtaisen ohjelman kautta pääsee käsiksi nykyisyyden ontologiaan:

1) Oksalan mukaan aivan ensin tulee selvittää ne tiedostamattomat ja julkilausumattomat taustaymmärrykset, jotka pitävät yllä vallitsevia käytäntöjä ja hierarkioita (Oksala & Werner 2005, 169). Minusta tämä rinnastuu kollaasin prosessissa materiaalin keruuseen: maailmassa olevan tiedostamiseen, tarkkaan ja kriittisesti katsomiseen. Niin kuin Oksalakin toteaa, usein menneisyyden tarkastelu voi tuottaa tarvittavan etäisyyden, jonka päästä nykyhetki on mahdollista nähdä kriittisesti. Samoin kollaasimateriaali on aina menneestä, siinä ei voi olla tämän hetken läsnäoloa. Ehkä kollaasin kriittisyys perustuu tälle välttämättömälle ajalliselle etäisyydelle, jonka kautta maailmaa ei voida kuvata imitaationa (Brockelman 2001, 4) vaan kommenttina.

2) Seuraavaksi täytyy osoittaa, että nämä rakenteet eivät ole välttämättömiä. Keskeinen pyrkimys on siis ”avata mahdollisuus kuvitella vaihtoehtoja häivyttämällä se *unohdus*, joka liittyy valitsevien käytäntöjen alkupeuran” (Oksala & Werner 2005, s. 171). Nähdäkseni juuri tätä tapahtuu käsitteellisesti silloin, kun kollaasitaiteilija leikkaa, poistaa, lisää ja peittää: hän kehittelee vaihtoehtoisia representaatioita, toista kieltä, uutta tapaa yhdistää eletty kokemus merkkiin. Hän laittaa *erityiset* merkit merkitsemään uusia *universaaliuksia*.

3) Viimeiseksi kuvitellaan konkreettisia vaihtoehtoja alistaville ontologisille järjestyksille (ibid. 171). Oksala muistuttaa, että nykyisyyden ontologia pyrkii ”ennen kaikkea ymmärtämään omaa itseämme, meidän ajattelumme, mutta myös kuvittelemaan mahdollisuuksia muuttaa sitä kyseenalaistamalla sen itsestäänselvyydet sille vieraalla ajattelulla” (ibid. 172). Eikö tässä feministisen filosofian kriittisessä tavoitteessa ole kyse jonkinlaisesta uuden suhteen etsimisestä maailmojen välille? Nämä maailmat ovat siis mennyt universaaliuden ja homogee-

3 Menetelmät

nisyyden maailma ja tuleva, heterogeenisyyden ja jaetun universaaliuden maailma.

+ + + + + + + + + +

Syy, miksi päätin alkaa vertailemaan kahta melko eri maailmoista kotoisin olevaa käsitettä – nykyaikaisen kollaasin ja feminististä olemassaolon oppia – konkretisoituu minusta juuri kuvailussa niiden syntymisen tavasta. Minusta niiden asenne maailmaan on sama: ne ovat epäluuloisia. Niiden ytimessä on ajatus perustavanlaatuisesta moninaisuudesta, mutta kuitenkin ne eivät kumpikaan ole vain ideologioita. Ne pyrkivät kuvailemaan merkitysten järjestelmää, jonka toiminnassa olemme itse mukana puolisoine merkitysten tuottajina ja kantajina, ja lisäksi muistuttamaan siitä, että tämä järjestelmä voi olla aina myös toisenlainen.

Loppuluvussa Brockelman vielä muistuttaa siitä, miksi kollaasi on hyvä työkalu postmodernin tilan käsittelylle: niin kuin kollaasi, myös postmoderni vastustaa missään kielessä² tapahtuvan ymmärryksen pelkistämistä ykseyteen. Päinvastoin, kummankin ymmärrys on luonteeltaan jakautunutta. Tätä on myös feministisen filosofian käsitys nykyisyyden ontologiasta sen ottaessaan lähtökohdaksi ajatuksen, jonka mukaan vallitsevat valtarakenteet eivät ole välttämättömiä. Tämän yhteneväisyyden vuoksi haluan väittää, että sekä kollaasi postmodernin tilana että feministinen filosofia näkökulmana nykyisyyden ontologiaan tuottavat jaetun lähestymistavan todellisuuteen, samankaltaisen käsityksen siitä, millaista *tietäminen* on.

¹ Brockelman käyttää Walter Benjaminin kirjoitusta metropoliksesta kuvaillessaan kollaasin toiminnan ambivalenttiutta. Minusta on huomionarvoista, että myös Poggi (Kelly 2014), viittaa aivan artikkelinsa lopussa Benjaminin käsitykseen allegoriasta, ja kuinka Picasson toiminta on allegorista, monilla äänillä puhuvaa. Selvitykseni tästä jakatuneesta maailmallisuudesta ja kollaasin toiminnasta jää pahasti kesken sen laajuuden ja monimutkaisuuden vuoksi. Luulen kuitenkin, että kokonaisuudessaan tämä tulee vielä vastaan joskus tohtoriopinnoissa.

Benjaminin mukaan siis elämää suuressa metropoliksessa luonnehtii alituisessa shokissa oleminen, mikä uhkaa jatkuvan kokemuksen kokemuksen mahdollisuutta (Brockelman 2005, 9). Uusi teollinen kaupunkiympäristö ei ”tapa” kokemusta, eikä siinä eläminen täysin kadota jokapäiväisen elämän maailmanjärjestystä (organizing world). Enemmänkin tämä maailma on muuntunut sellaiseksi, että sen perinteinen poeettinen toiminta on estynyt. Brockelman tulkitsee: on edelleen olemassa maailma, mutta sen rakenne ei enää takaa toiminnalle tarkoitusta.

Brockelman jatkaa (ibid. s. 10): Benjaminin analyysi näyttää maailmallisuuden kaksi toimintoa:

- 1) se tekee kulttuurin ja kielen toiminnan mahdolliseksi
- 2) se sallii, että näiden kokeminen voi rakentua merkitykselliseksi.

Ilman tätä jälkimmäistä toimintoa eletty maailma hajoaa lukemattomiksi alakentiksi – joita Benjamin siis vertasi shokkiin. Ilman sitä, kokemuksella ei ole karttaa, ja ensimmäisestä toiminnasta tulee persoonaton vaihdon kenttä, neutralisoitu merkityksen konteksti.

Kuitenkin, kokemuksen sirpaloiduttua ja kartan rajojen kadottua uusi raja syntyy, raja joka merkitsee että maailma on ilmeisen merkityksetön sellaisenaan, kokonaisuutena.

Nämä olosuhteet vaativat filosofista tukimista: mikä on tämä raja, näiden kahden maailmallisuuden fragmentin – maailman korvaamiselle monilla maailmoilla ja maailman muuntumisella yhtenäiseksi rakenteeksi – välillä.

² Ei siis ainoastaan missä tahansa luonnollisessa kielessä vaan myös synteettisessä, dialektisessa tai teleologisessa kielessä tapahtuvaan ymmärryksen syntymiseen (Brockelman 2001, 184).



**KUVATAIDE-
AKATEMIA**

✕ TAIDEYLIOPISTO