

ITSEN MERELLINEN RAKASTAJA

- Itsen rakastamisen feminiininen versio Susanna Majurin
valokuvissa



Kansikuva: Susanna Majuri *Joutsen*, 2011.

Sanna Lipponen

Pro gradu

Turun yliopisto

Historian, kulttuurin ja taiteiden
tutkimuksen laitos

Sukupuolentutkimus

Elokuu 2013

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos/Humanistinen tiedekunta

LIPPONEN, SANNA: Itsen merellinen rakastaja – Itsen rakastamisen feminiininen versio Susanna Majurin valokuvissa

Pro gradu -tutkielma, 118 s.

Sukupuolentutkimus

Elokuu 2013

Tutkielma käsittelee suomalaisen nykyvalokuvaajan Susanna Majurin valokuvataidetta. Useissa Majurin kuvissa on rakennettu ja valokuvattu tila, jossa veteen upotettu suuri kangas tarjoaa taustan sitä vasten sukeltavalle mallille. Kangas siihen sijoittuvine maisemineen tai eläinhahmoineen leijuu kuvatilan täyttävässä vedessä muodostaen taustan sukelluksissa seikkaileville naishahmoille. Majuri luo veden avulla unenomaisia ja mielikuvituksellisia maisemia, jotka ovat tunnistettavia ja kuitenkin niissä on jotakin vierasta.

Tutkielmassa tarkastellaan Majurin kuvia psykoanalyttikko, kielitieteilijä ja filosofi Luce Irigarayn itsen rakastamisen feminiinisen version kautta. Itsen rakastamisen teemoja Irigaray käsittelee teoksessaan *Sukupuolieron etiikka* (1984), mikä toimii tutkielmassa kuvien keskeisimpänä teoreettisena keskustelukumppanina. Tutkielman tarkoitus on luoda vuoropuhelu Majurin kuvien ja Irigarayn itsen rakastamisen feminiinisen version välille. Samalla sovellan Irigarayn vertauskuvallisen ja taipuisan kielen kautta itsen rakastamisen teemoja kuvantulkintaan. Tutkielma rakentuu näiden itsen rakastamisen käsitteeseen liittyvien teemojen ympärille ja niiden kautta luvuiksi. Nämä teemat ovat sisällyttäminen, positioon liittyvä leikki aktiivisen ja passiivisen välillä sekä itsen kahdentaminen ja kahdentuminen itsessä. Tutkielmassa perehdytään tarkemmin Majurin teoksiin *Gravity* (2011), *Joutsen* (2011), *Mirror* (2010) ja *Kaksoiset* (2009), mutta viitataan myös laajemmin Majurin valokuvatuotantoon. Tarkastelussa painottuvat Majurin teoksissa esiintyvät naishahmot sekä kuvatilan täyttävä vesi.

Tutkielmassa Majurin kuvat näyttäytyvät Irigarayn itsen rakastamisen feminiinisen version käsitteen mukaisina itsen rakastamisen toteutumisen tiloina, mielentiloina tai olotiloina – naisen omina paikkoina itsessään ja itselleen. Tutkielmassa ovat keskiössä Majurin valokuvat ja niiden katsominen itsen rakastamisen käsitteen lävitse, mutta toistensa yhteyteen tuotuna sekä Majurin teokset että Irigarayn itsen rakastamisen teema avautuvat uusiin suuntiin.

Asiasanat: Susanna Majuri, valokuva, nykytaide, Luce Irigaray, sukupuoli, feminiininen, vesi, itsen rakastaminen, ihmettely

SISÄLLYSLUETTELO

1	Johdanto	4
1.1	Feminiininen ja sukupuoliero.....	8
1.2	Feministinen taiteentutkimus ja feminiininen tyyli.....	19
1.3	Itsen rakastaminen.....	28
2	Sisällyttäminen.....	35
2.1	Vesi paikkana ja sisällyttäjänä	39
2.2	Veden sisällyttämänä oleminen.....	44
2.3	Aukilaskostaminen.....	50
3	Leikki aktiivisen ja passiivisen välillä	56
3.1	Ihmetyksen eleet.....	61
3.2	Vaeltaja vedessä.....	74
4	Itsen kahdentuminen ja kahdentaminen itsessä.....	85
4.1	Erilainen peili(kuva).....	91
4.2	Kasvottomat kaksoset ja peilikuvat.....	95
4.3	Peilikuvan koskettaminen	101
5	Päätäntö.....	109
	Lähteet.....	113

1 JOHDANTO

Turun taideakatemiasta ja Taideteollisesta korkeakoulusta valmistuneen nykyvalokuvaajan Susanna Majurin (s. 1978) teoksissa naishahmot seikkailevat veden äärellä ja pinnan alla.¹ Majuri tunnetaan kansainvälistä mainetta niittäneen *Helsinki School* – ryhmän jäsenenä sekä muun muassa PMMP-yhtyeen *Veden varaan* -levyn (2009) kansien kuvaajana. Majurin valokuvien tunnelma on satumainen ja fantasian elementti määrittää niitä. Kuvat ovatkin kiehtoneet minua jo keväästä 2010 lähtien, jolloin kävin katsomassa Suomen valokuvataiteen museossa Majurin ensimmäisen laajemman yksityisnäyttelyn *Vedentutkijan tytär* (27.1.–23.5.2010). Koin heti erityistä kiinnostusta Majurin kuvissa monella tasolla toteutuvia tiloja kohtaan. Konkreettisesti Majurin monissa kuvissa on rakennettu ja valokuvattu tila, jossa veteen upotettu taustakangas tarjoaa kulissit sitä vasten sukeltavalle mallille. Kangas siihen sijoittuvine maisemineen tai eläinhahmoineen leijuu vedessä muodostaen taustan vedessä sukelluksissa seikkaileville naishahmoille. Siten kuvien naishahmot sijoittuvat näennäisen kolmiulotteisessa tilassa kuin välitilaan. Majuri luo kuvissaan ja kuvillaan ikään kuin metatiloja kuvaamalla ensin olemassa olevan kohteen, josta muodostuu jättimäiselle vahakankaalle printattu maisema, joka taas toimii vedessä taustana veteen sukeltaville malleille. Tietynlainen kuvista löytyvä fantasiaelementti liittyy mielestäni kuvan tilantuntuun sekä veden luomaan liikkeen ja keveyden vaikutelmaan. Vesi

¹ Hahmojen sukupuolen määrittelyyn vaikuttavat pääasiassa mekot asuina, pitkät hiukset ja eleet, vaikka tietyissä kuvissa sukeltaja saattaakin itse asiassa olla mies kuten esimerkiksi teoksissa *Jääkarhu* (2009) ja *Lumikettu* (2009).

mahdollistaa naishahmojen kellumisen ikään kuin paikoillaan tilassa ja veden vaikutuksesta voi lähes aistia liikkeiden hitauden. Kantaessaan kuin harteillaan hahmoja sekä leikitellessään hienovaraisesti hahmojen hiuksilla ja helmoilla vesi luo kuvaan epätodellista keveyden tuntua. Mielestäni vesi tuo mukanaan kuvan katsomiseen illuusion sille osin ominaisesta jatkuvasta liikkeestä virtauksineen ja ilmakuplineen – vaikka vesi on kuvaushetken jähmettämä, ei liikevaikutelma katoa vaan kaivertuu konnotaatioina kuvapintaan. Kuvassa vedenpinnanalaisena olemisen voi lähes aistia itsekin - kuva kutsuu katsojansakin sukelluksiin.

Majurin kuvien kohdalla minua kiinnostaa tulkita tilaa konkreettisesti konstruoitua kuvatilaa laajemmin, sillä teoksissa tilat tuottavat tietynlaista tunnelmaa. Kuvissa sukellaan uniin tai satujen maailmaan: upottaessaan taustakankaita vesialtaaseen Majuri luo veden avulla myös unenomaisia ja mielikuvituksellisia maisemia, jotka ovat tunnistettavia ja kuitenkin niissä on jotakin vierasta. Veden avulla on mahdollista muokata tiloja: ne hahmottuvat, vääristyvät, tulevat tavoitettaviksi ja karkaavat taas jatkaen tätä liikettä loputtomiin. Aivan kuin unessa tuttuakin tila muuntuu toiseksi ja Majurin valokuvat näyttäytyvät valvetilaan tuotuna unen pysäytyskuvina. Majuri leikittelee veden avulla paikan käsitteellä luoden aivan uusia tiloja, jotka vertautuvat jonkinlaisina mielenmaisemina, joissa naishahmon on mahdollista asustaa ja jotka hänen on mahdollista kääntää sisältä ulos. Nämä tilat voivat näyttäytyä katsojalle samanaikaisesti sekä hyvin subjektiivisina että samaistuttavina. Vieraan elementin, veden, haltuun ottaessaan hahmot ottavat haltuunsa myös kuvatilaa mielenmaisemina näyttäytyvät miljööt kuin leikiten.

Tutkielmassani tarkastelen Majurin kuvia feminiinisinä tiloina rajatummin belgialaisranskalaisen feministifilosofin, psykoanalyytikon ja kielitieteilijän Luce Irigarayn (s. 1930) itsen rakastamisen feminiinisen version kautta. Itsen rakastamisen teemoja Irigaray käsittelee teoksessaan *Sukupuolieron etiikka* (1984), mikä toimii tutkielmani kannalta keskeisimpänä teoreettisena keskustelukumppanina. Majurin kuvien kohdalla tässä yhteydessä olennaiseksi muodostuu käsitykseni kuvista Irigarayn itsen rakastamisen feminiinisen version käsitteen mukaisina itsen rakastamisen toteutumisen tiloina, olotiloina – naisen omina paikkoina itsessään ja itselleen. Tulkitsen Irigarayn innoittamana ja hänen teemojaan soveltaen sekä laajentaen Majurin teoksissa esiintyvää vettä ikään kuin alitajunnan attribuuttina: se on ulottuvillamme, meissä ja silti olemukseltaan vieras. Liitän tämän laajemmin itsen rakastamisen

kuvalliseen metaforaan, jolloin Majurin kuvat näyttäytyvät tietynlaisina mielentiloina – itsen rakastamisen feminiinisen version toteutumisen tiloina. Kuvissa konkreettisesti rakennettu kuvatila toimii näin mielen konkretisaationa, jolloin kuvat täyttävän veden on mahdollista muodostaa paradoksaalisesti silta ulkoisen ja sisäisen maailman välille.

Tutkielmassani luon vuoropuhelun Majurin teosten sekä Irigarayn itsen rakastamisen feminiinisen version käsitteeseen liittyvien teemojen välille. Koen itsen rakastamisen käsitteen ja sen teemojen avaavan Majurin teoksista uusia kiinnostavia ulottuvuuksia. Tällaisina teemoina näyttäytyvät positioon liittyvä leikki aktiivisen ja passiivisen välillä, kahdentumisen ja kahdentamisen kysymykset sekä sisällyttäminen.² Tutkielmassani näihin teemoihin nivoutuvat myös muun muassa ihmettelyn, kosketuksen ja peilautumisen tarkastelu. Tulkiten Majurin valittuja teoksia myös laajemmin hänen tuotantoonsa peilaten Irigarayn *Sukupuolieron etiikan* kanssa keskustellen, häntä lainaten sekä hänen teoriaansa ja käsitteitään kuvan tulkintaan venyttäen, kokeillen. Majurin kuvien vedenalaiset maisemat saattavat sisältää potentiaalin feminiiniselle itsen rakastamiselle ja sallia sille suojaosan paikan toteutua veden sylissä. Hienon tulkinnallisen juonteen tätä tarkoitusta tukemaan tarjoavat mielestäni myös Irigarayn feminiiniseen kiinnittämät vesi- ja nestemetaforat, jotka virtaavat toivottavasti tutkielmani kautta myös Majurin kuvien lävitse huuhtoen uusia merkityksiä mukanaan kuvista tähän tekstiin. Tutkielmassani pyrin siis pitämään keskiössä Majurin valokuvat ja niiden katsomisen itsen rakastamisen käsitteen lävitse uusia tulkintoja tuottavalla tavalla sekä kasvattamaan ”niitä ajatuksen alkioita”³, jotka voivat viedä uusiin suuntiin kuvien katsomisen matkalla.

Irigaray sopii mielestäni Majurin kuvien yhteyteen myös teksteihinsä valuvan vertauskuvallisuutensa ja leikillisyytensä kautta. Irigaray on rikkaassa kielellisessä ilmaisussaan hyvin kuvallinen ja ottaa kirjoittajana vahvasti erilaisia rooleja asettaen itsensä eri positioihin erityisesti *Sukupuolieron etiikka* –teoksessa – jopa yksittäisen luennan aikana. Hänen kirjoitustapansa on tietyllä tapaa affektiiviseen ja aistilliseen kurottavaa: tekstit näyttäytyvät lemменleikin areenana, jossa Irigaray puhuu hysteerisen naisen äänellä tai uppoutuu tekstuaaliseen kisailuun rakastajanaan kulloisenkin klassisen filosofimiehen kanssa myötäillen tai vastustellen, toista muovaten. Irigarayn teksteille ehkäpä leimallisimmaksi muodostunut sukupuolieron käsite on jatkuvasti

² Irigaray 1996, 77.

³ Heinämaa 2000, 13.

läsnä ja siihen niveltyn Irigarayn suurimpana tavoitteena näyttäytyy filosofisten tekstien ja ajattelurakennelmien ykseyden purkaminen. Irigaray tekee näkyväksi sen, miten filosofiaa ja ajattelurakennelmia hallitsevassa maskuliinisessa diskurssissa nainen jää miehen pimentoon, kääntöpuoleksi⁴ ja siten todellisen sukupuolieron on mahdoton toteutua. Irigaray pyrkii antamaan puheoikeuden naiselle ja luomaan feminiinistä diskurssia – paikkaa naisille ”itsessään ja itselleen olemisen välille”.⁵ Sukupuoliero lävistää Irigarayn kirjoitustapaa sekä sanomaa monella eri tasolla sekä hämmentävällä, että ehdottoman hedelmällisellä tavalla. Irigaray pyrkii piirittämällä kohdettaan monesta eri suunnasta. Kaikessa ristiriitaisuudessaan ja jopa tarkoituksenmukaisessa sekavuudessaan Irigaray luo mielenkiintoisen ja oivaltavan sekä alati laajenevan keskustelun verkoston vain yhden uuden näkökulman sijaan. Koen tämän avartavaksi, vapauttavaksi ja tulkintani kannalta motivoivaksi: Irigarayn innoittamana pyrinkin Majurin teoksia tulkitessani ajatusten ja kysymysten herättämiseen sekä teemoilla leikittelyyn merkitysten kahlitsemisen sijaan.

Susanna Majurin valokuvat ovat kiertäneet muun muassa New Yorkissa, Pietarissa, Tokiossa ja Reykjavikissa. Majurin teoksia on merkittävässä sekä ulkomaisissa että kotimaisissa, yksityisissä että julkisissa kokoelmissa, joista jälkimmäisiin kuuluvat esimerkiksi suurten suomalaisten museoiden, Suomen valokuvataiteen, Kiasman ja Emman, kokoelmat.⁶ Turun Logomossa 16.1.-18.12.2011 järjestetyn *Liisa Ihmemaassa* – näyttelyn kuraattorit Elina Heikka ja Anna-Kaisa Rastenberger viittaavat teoksillaan näyttelyssä mukana olleisiin suomalaisiin nyky(nais)valokuvaajiin seuraavalla tavalla:

”Anni Leppälän, Susanna Majurin tai Nelli Palomäen taide tuntuu hankalasti asettuvan yhteiskuntaan suoran vaikuttavan feministisen taiteen pitkään linjaan. He eivät nouki aineksiaan arkipäivästä, eikä arjen ja sen lainalaisuuksien näkyväksi tekeminen ole heidän päämääränsä. Jos heidän taiteellaan on feministis-emansipatorinen ulottuvuus, se on jossain aivan muualla.”⁷

Tuon ulottuvuuden tavoittelu on myös tämän tutkielmani tarkoitus, sillä koen tutun ja vieraan, arjen ja fantasian rajankäynnin tarjoavan varsin kiinnostavan ulottuvuuden

⁴ Sivenius 1984, 7.

⁵ Irigaray 1996, 127.

⁶ Susanna Majurin portfolio: <http://www.helsinkischool.fi/helsinkischool/artist.php?id=9029&type=CV>

⁷ Heikka & Rastenberger 2011, 31.

feministiseen valokuvan tutkimukseen ja feminiinisen luotaamiseen Susanna Majurin valokuvataiteessa.

1.1 Feminiininen ja sukupuoliero

Majurin valokuvataidetta voisi sen satumaisten maisemien ja osin pastellisen sävy maailman kautta kuvailla kauniiksi ja söpöksi – näine määreineen teokset voivat assosioitua naiseuteen, feminiiniseen tai tyttöyteen. Teoksissa on mielestäni jollakin tavalla läsnä hankalasti hahmotettava ja erityisesti paikannettava feminiininen ulottuvuus tai elementti. Kuvien tilat ovat siis sukupuolittuneita, mutta miten? Kuvien yleisvaikutelma on feminiininen, mutta miksi? Mitä on feminiininen? Majurin tuoreemmissa teoksissa naishahmoiksi määrittävät ihmishahmot seikkailevat vedenalaisessa maailmassa sukeltaen erilaisia taustoja vasten. Mekkoihin pukeutuvat hahmot kohtaavat vedenalaisissa seikkailuissaan toistensa lisäksi erilaisia eläinhahmoja tai vedenalaisen avaruuden syvyyksissä. Hahmojen kasvot peittyvät veden liikkeissä ja heidän vaatteilla verhotut solakat kehonsa ovat lähes androgyynejä. Riittävätkö pitkät hiukset ja mekko vaatteena veden mukana liikkuessaan tekemään hahmoista naisia? Tehostavatko taustat jollakin tapaa naiseuden vaikutelmaa? Teosten kuva-aiheet taas pörröisine eläimineen ja siroine lintuineen sekoittuvat pastelliseen ja ehkä siten tyttömäiseen sävy maailmaan. Myös vedessä eleiden elegantti keveys korostaa fantasiamaisuutta, mutta viittaavatko eleet siten myös feminiiniseen? Ainakin hahmot ovat erottamaton osa näitä sadun- tai taianomaisia tiloja – metapaikkoja kuvatilalla ollessa paikka paikoissa tai sen viitatessa veden allakin rantamaisemiin. Näissä moniulotteisissa kuvissa hahmot sukkeltelevat aivan kuin kulisseissa taustalta toiseen, seikkailusta toiseen.

Seikkailut eivät ole feminiiniselle toimijalle itsestäänselvyys. Majuri itse puhuikin teostensa hahmoista tietoisesti tyttöinä juuri tästä syystä: ”Sitä paitsi tyttö on vähän kuin poika, tytön ja pojan ero ei ole kovin suuri...” Majurin mukaan tytön on mahdollisempaa pojan tapaan seikkailla kun taas naiseus siihen liitettyine odotuksineen lähinnä pelottaa häntä. Majuri tekee teoksissaan nähtäväksi sen, että niin kauan kuin pysyy tyttöyden piirissä, ei tarvitse asettua naiselle määriteltyyn paikkaan ja voi seikkailla oman mielensä mukaan: ”Kuvien hahmot saavat elää sitä elämää mitä

haluavat. Tytöt saavat seikkailla mielin määrin.” Näissä seikkailuissa hahmoilla on mahdollisuus Majurin mukaan ”ainakin päästä siitä perille, mitä he haluavat olla.”⁸ Majurin sanotaan paljastavan kuvillaan koko tyttönä olemisen spektrin siskosta tyttöystävään⁹ maalaten sen vielä vedellä hyödyntäen tietoisesti veden vertauskuvallisia ulottuvuuksia ja kykyä sisällyttää itseensä.

Veden ja feminiinisen risteämisen kautta kiinnostavana kumppanina vuoropuheluun Majurin kuvien kanssa asettuu Luce Irigaray kuroessaan feminiinistä kiinni muun muassa erilaisin vesi- ja nestemetaforin. Koen, että siinä missä vesi heijastaa pinnalleen ympäristöään, heijastelevat Majurin kuvat veteen ja naiseuteen liitettyjä merkityksiä. Teoksessaan *Marine lover of Friedrich Nietzsche* (1991) Irigaray kuvaa naissukupuolta merelliseksi mysteeriksi, syvyyksissään salaperäiseksi ja olemukseltaan virtaavaksi sekä siten alati muuttuvaksi entiteetiksi. Hänen näkemyksensä naiseuden nestemäisestä olemuksesta saavat mielestäni mielenkiintoiset kulissit Majurin kuvissa, joissa feminiininen on läsnä monella eri tasolla liikkuen hahmojen sukupuolittuneissa kehoissa. Feminiininen väreilee kuvien taustoissa ja kuvatilassa valtoimenaan virtaavissa vesissä valuen jopa määrittämään teosten tyyliä. Myös Irigarayn tekstin tyyli on virtaava. Tyyliiltään Irigarayn tapa kirjoittaa vastaa tietyllä tapaa vettä sen virratessaan alati eteenpäin eksyttäen vangitsijansa: ”Irigarayn tekstiä on mahdotonta ’tulkita’. Se pakenee kaikkia kiinnitysyriytyksiä, merkityksen yksiselitteisyyttä”, kuten *Sukupuolieron etiikan* suomentaja Pia Sivenius kuvaa. Samalla hän kiinnittää huomiota Irigarayn tekstin tapaan virrata omia uomiaan jopa siinä määrin, että Irigaray johdonmukaisesti kieltäytyy erottamasta viittauksia omasta tekstistään.¹⁰ Irigaray ottaa mahdolliset alkuperäistekstit käsittelyynsä ”lause lauseelta, tapansa mukaan riepottellen sanottua, ottaen sen mukaansa ilakoiville hakoteille. Irigarayn luenta joko johtaa todellisiin oivalluksiin tai ei johda, riippuen siitä pystyykö lukija hyväksymään hänen arvaamattoman, ’kohtuuttoman’ mutta ei koskaan ryppyotsaisen tekstuaalisen (epä)logiikkansa.”¹¹ Irigarayn tekstejä määrittää mielestäni leikillisuus hänen ottaessa erilaisia rooleja kirjoittajana, mutta samankaltainen leikillisuus välittyy myös Majurin tavassa kuvata. Feminististä filosofiaa tutkivan Sara Heinämaan mukaan Irigarayn tekstien ”[k]aksinkertaiset huulet, limakalvot ja hyväilevät kädet eivät toimi pelkästään - eivätkä ensisijassa - epäkäsittelinä, jotka purkavat filosofisten tekstien ja

⁸ Rastenberger 2010.

⁹ Susanna Majurin näyttelyn lehdistötiedote, Galerie Adler:

http://www.galerieadler.com/kuenstler/majuri/index_bottom_pressrelease_ausstellung_e.html

¹⁰ Sivenius 1984, 45.

¹¹ Heinämäki 1995.

ajattelurakennelmien ykseyttä. Ne muodostavat oman positiivisen kokonaisuutensa.”¹²
Tällaisena näyttäytyy myös moni Majurin teos. Siinä, missä Irigaray kirjoittaa oivaltavalla tavalla epäkäsittein, Majuri kuvaa kiehtovia epäpaikkoja.

Irigarayn positiointi feministisessä ja filosofisessa keskustelussa tapahtuu oman tutkielmani kannalta mielekkäimmällä tavalla paitsi Irigaraylle tyypillisen sisällöstä erottamattoman kirjoittamistavan kautta, myös hänen ajattelulleen keskeisen sukupuolieron käsitteen kautta. Sukupuolieron käsite on Irigarayn tuotannossa merkittävässä roolissa: hän peräänkuuluttaa sukupuolieron etiikkaa, mahdollisuutta sukupuolten todelliselle ja todellisina toteutumiselle, yhdessä ja erikseen. Sukupuolten toteutumista varjostaa kuitenkin se seikka, että feminiininen määrittää maskuliinisen diskurssin kautta eikä itsessään.

”Irigaray esittää, että on olemassa alkuperäinen sukupuoliero, ero, joka kuitenkin jää diskurssissa vaille huomiota. Se on luonteensa vuoksi vaikeasti esitettävissä, joten diskurssi syrjäyttää sen. Se jää diskurssissa selkeästi ilmaistavissa olevan ’saman’ pimentoon, ’toinen’ jää ’yhden’ kääntöpuoleksi. Nainen on tämä ’toinen’.”¹³

Ei ole olemassa feminiinistä diskurssia, naisen ääntä tai paikkaa naisen määrittelemänä: ”Koska ei ole olemassa sukupuoleltaan feminiinistä kieltä, naisia käytetään niin kutsutun neutraalin kielen laatimisessa mutta ilman puheoikeutta. Siksi naisten on vaikea päästä tilanteeseen, jossa he ovat itselleen. Heidän on vaikea rakentaa paikkaa itsessään ja itselleen olemisen välille.”¹⁴ Ja siksi

”Irigaray pyrkii paikallistamaan ja identifioimaan erityisen käytännön, jossa seksuaalinen ero on näkyvässä tekstin tasolla. Irigarayn mukaan naisellinen on miehisissä esityksissä alistettu, ’toinen’ (nainen) on palautettu ’saman’ (mies) systeemiin. Irigaray haluaa tuoda esiin tavan, jolla diskurssi määrittää feminiinisen ja määrittää sen nimenomaan puutteena tai virheenä, maskuliinisen subjektin kääntöpuolena.”¹⁵

¹² Heinämaa 1997.

¹³ Sivenius 1984, 50.

¹⁴ Irigaray 1996, 127.

¹⁵ Sivenius 1984, 7.

Sukupuolieron toteutumiseen tähdäten Irigaray pyrkii luomaan naisille omaa kieltä, jossa limaisa, lihan imaginaarinen ja aistillinen transsendenssi limittyvät. Irigaray hahmottelee uutta ajattelua ”joka irtautuu sielun ja ruumiin, hengen ja seksuaalisuuden, taivaallisen ja maallisen vastakkaisuudesta.”¹⁶. Miehestä puhuessaan Irigaray puhuu enemmänkin vallitsevasta maskuliinisesta kulttuurista ja ajattelutavasta. Sukupuolieroa hän ruotii tämän diskurssin sisäisenä keinotekoisena työnjakona, jossa nainen kiinnitetään ruumiiseen ja mies ajatteluun, mistä seuraa Irigarayn pyrkimys feminiinisen, aistillisen ajattelutavan kielellistämiseen. Irigaraysta on hankala puhua ilman metaforaa, sillä hänen kirjoitustapansa on kielikuvineen rikas. Hän kurottaa luovilla käsitteillään paitsi metaforiseen, myös affektiiviseen ja aistilliseen.¹⁷ Irigaray kehittää kieleen ulottuvaa ruumiillista, aistillista ajattelua, joka hälventää ruumiin ja ajattelun vastakkainasettelua: ”Irigaraylle ihmisen oleminen on yhteenkietoutuma, jossa hengen ja ruumiin vastakkainasettelu ei enää päde: eletty ruumis, joka paitsi syö, havaitsee, liikkuu ja nukkuu myös ajattelee, kirjoittaa ja rakastelee”¹⁸. Tässäkin suhteessa kysymykset siitä, mihin sukupuoli materiaalisesti kiinnittyy tai kuinka se ruumiillistuu kielijärjestelmän kautta, ovat kiinnostavia. Näihin kysymyksiin Irigaray vastaa monin tavoin jättämällä vastaukset samanaikaisesti vielä avoimiksi. Filosofisten tekstien ja ajattelurakennelmien ykseyden purkaminen näyttäytyy Irigarayn suurimpana tavoitteena, mihin hän pyrkii piirittämällä kohdettaan monesta eri suunnasta.

Irigaray on monialaisuudessaan ja omaperäisyydessään outolintu, joka ei solahda täysin mihinkään kategoriaan vaan herättää teksteillään ajatuksia ja jakaa mielipiteitä. Sen lisäksi että Irigarayta tituleerataan psykoanalyytikoksi, filosofiksi ja feministiteoreetikoksi, hänet liitetään usein osaksi *écriture féminine* –kirjoittajia.¹⁹ Feministiteoreetikko ja filosofi Rosi Braidotti luonnehtii *écriture féminine* –ilmiötä liikkeeksi yhtenäisen koulukunnan sijaan.²⁰ Hän määrittelee feminiinisyyden teoriaan liittyen *écriture féminine* -liikkeen “uus-feminiinisyytenä’ tai feminiinisen kirjoituksen teoriana.” Jälkistrukturalistisessa Ranskassa feminiinistä kirjoittamista leimasi Braidottin mukaan “[n]aisfeminiiniseen (*la féminine*) keskittyminen ja erityisen naisen

¹⁶ Sivenius 1996, 5.

¹⁷ Metaforaan palaan tarkemmin luvussa 1.2 tarkastelllessani metaforan, metonymian ja morfologian suhdetta.

¹⁸ Lehtinen 2005, 57.

¹⁹ Margaret Whitford puolestaan linjaa teoksessaan *Luce Irigaray – Philosophy in the Feminine* tarkoituksensa käsitellä Irigarayta nimenomaan feministisenä filosofina erotuksena *écriture féminine* –termin avulla erilaisten kirjoittajien yhteen niputtamiselle. Whitford 1991, 3.

²⁰ [ibid.]

seksuaalisuuden, naispuolisen tiedostamattoman, morfologian²¹ ja erityisen ‘lihallisuuden’ korostaminen”.²² Hänen mukaansa sen “keskeinen teoreettinen tekijä on lacanilaisuuden ja dekonstruktion yhdistäminen.”²³ Irigarayn erityisyyttä Braidotti kuvaa hänen monialaisuutensa kautta: “[V]aikka psykoanalyysi ja filosofia muodostavat hänen argumentaationsa pääkehykset, Irigaray ei jää näiden oppialojen rajojen sisälle, vaan käyttää pikemminkin niiden omia käsitteellisiä olettamuksia kumotakseen niiden perustukset.”²⁴ “Irigarayn sanotaan usein tutkivan psykoanalyysin lähtökohtia ja naisellisen ilmaisun mahdollisuuksia”²⁵, mutta *Sukupuolieron etiikka* edustaa Braidottin mukaan selvästi metafysiikkaa.²⁶

Irigarayn tekstuaalinen omintakeisuus sekä erityisesti sukupuolieron käsite ovat herättäneet laajasti keskustelua ja kritiikkiä. Braidottin mukaan *écriture feminine* -liikkeeseen ja erityisesti Irigarayhin kohdistuneen biologisen determinismin ja essentialismin kritiikkiä ovat esittäneet muun muassa sosiaalista sukupuolta korostavat Monique Wittig sekä Monique Plaza. “[Monique] Wittig toteaa, että patriarkaalien tapa kieltää feminiininen ja radikaalien eron teoreetikkojen feminiinisen ylistäminen edustavat samaa fallista ajattelutapaa. --- Naisen kategoria on samanlainen ansa kuin Fallos tai Mies.”²⁷ Sukupuolieron käsitteen kritiikki liittyy usein sen biologiseen ja jopa anatomiseen tulkintaan, jolloin Irigarayn tekstit typistyvät niille epäominaiseen ja varsin latteaan muotoon. Tämänkaltaisissa tulkinnoissa on Braidottin mukaan kyse kuitenkin suoranaisestä väärinluennasta²⁸.

“Korostaessaan ruumiista aloittamisen merkitystä Irigaray ei – toisin kuin [Monique] Plaza väittää – lankea biologiseen reduktivismiin. Kyseessä oleva ‘ruumis’ ei selvästikään ole biologinen muodostelma, vaan pikemminkin se on libidinaalinen pinta, joka mahdollistaa subjektiuden muokkaamisen monimuotoisten samastumisten pelien sekä kielen ja toiseuden vuorovaikutuksen kautta.”²⁹

²¹ Morfologian käsitteeseen palaan tarkemmin luvussa 1.2 tarkastellessani metaforan, metonymian ja morfologian suhdetta.

²² Braidotti 1993, 196.

²³ Braidotti 1993, 207.

²⁴ Braidotti 1993, 219.

²⁵ Heinämaa 2000, 10.

²⁶ [ibid]

²⁷ Braidotti 1993, 205.

²⁸ Braidotti 1993, 202.

²⁹ Braidotti 1993, 222.

Irigarayn ruumiillista ja kielellistä ainutlaatuisella tavalla yhteen punovat tekstit ovat elävyydessään ja aistillisessa rikkaudessaan haastavaa luettavaa merkitysten limittyessä ja karatessa – erityisesti käännostekstejä luettaessa. Lukiessani rinnakkain sekä Pia Siveniuksen suomennosta sekä englanniksi käännettyä teosta alkuperäisteoksen sijaan ja sen rinnalla jää Irigarayn kimuranteista kielileikeistä osa kääntymättä. Suomenkielestä puuttuvien sukujen vuoksi Siveniuksen sukupuolieron teoreettista syvyyttä koskevat huomautukset ovat tärkeitä:

"Kun kulttuuria ja sen representaatiojärjestelmiä koskevaan kysymykseen tartutaan uudestaan lähtemällä liikkeelle sukupuolisista ruumiista, jotka ovat erilaisten subjektiivisuuksien paikkoja, joudutaan pohtimaan kieliopillisen suvun toimintatapoja. --- Muistuttaakseni tästä kielen tasosta olen suomennoksessa naisellisen ohella käyttänyt sanaa feminiininen vastineena käännösyntyisiä uhmaavalle termille *le feminin*."³⁰

Irigaray asettaa maskuliinisukuisen feminiinisen haastamaan feminiinisuvulla merkittyä miehisen kulttuurin määrittämää naisellista. Tämä kielijärjestelmän vastainen feminiininen pakenee luokittelua virraten ja tulvien sen raja-aitojen ylitse.³¹

Irigarayn tekstit osoittavat miten sukupuolieron merkitys ulottuu pitkälle maskuliinisen järjestelmän määrittelemien naisen ja miehen tuolle puolen. Samalla ne tekevät näkyväksi todellisen sukupuolieron poissaolon. Irigarayn sukupuolieron käsitteeseen liitetty essentialistisuus on kuitenkin pitänyt Irigarayn tiukasti poissa esimerkiksi queer-teorian piiristä. Lukijasta tai lukutavasta riippuen Irigarayn tekstit taipuvat myös queer-teoriaan kuten feministi- ja queer-teoreetikko Lynne Huffer osoittaa artikkelissaan "Are the Lips a Grave?" (2011). Huffer viittaa artikkelissaan filosofi ja feministiteoreetikko Elizabeth Grosziin Irigarayn sinnikkäänä puolustajana. Groszin mukaan Irigaray pyrkii tekemään sukupuolieron käsitteen avulla näkyväksi paitsi toisen sukupuolen häivyttämisen toisen eduksi, myös tarpeen useamman position luomiseen. Groszin mukaan vain naiset voivat ottaa haltuun ajan ja tilan muodostaakseen oman morfologiansa. Ennen tätä olemme olemassa vain "hom(m)oseksuaalisuudessa"

³⁰ Sivenius 1996, 7.

³¹ Käytän Siveniuksen tapaan myös itse johdonmukaisesti termiä feminiininen, vaikka eroa naiselliseen ja todellisten naisten ominaisuuksien kuvaamiseen korostava termi 'naisinen' palvelisi tässä tarkoituksessa myös hyvin.

(*”hom[m]osexuality”*³²), jossa naiset tulevat kohdelluiksi vain objekteina eivätkä koskaan kumppaneina.³³ Huffer pohtii Irigarayn poissaoloa queer-teoriasta ja kysyy johtuuko se siitä, etteivät queer-teoreetikot ole tutustuneet Irigarayn teksteihin kunnolla³⁴ – ehkäpä he ovat ohittaneet Irigarayn teksteihin todellisen syventymisen tarpeellisuuden heteroseksuaalisuuden korostukseenkin liitetyn essentialistileimaan eron käsitteen yhteydessä törmätessään.

Irigarayn sukupuolieron käsite on siis ymmärrettävä laajemmin kuin sitoen se ainoastaan kahden sukupuolen väliseksi biologiseksi eroiksi. Braidottin mukaan ”Irigaray on teoreetikko, joka on ollut intohimoisen kiinnostunut erosta: sukupuolten välisistä eroista, naisten keskinäisistä eroista, yksittäisen naisen sisäisistä eroista.”³⁵ Irigaraylle sukupuoliero merkitsee radikaalia eroa, joka ei palauta kahta, paria, mihinkään yhteiseen mittaan tai kokonaisuuteen ja tällaisena sukupuoliero on edellytys myös muiden erojen mahdollisuudelle. Se ei välttämättä tarkoita naisen olemuksen perustamista biologiaan tai anatomiaan. Näin myöskään Braidottin mukaan Irigarayn käyttämällä käsitteellä ”feminiininen” ei välttämättä ole mitään tekemistä todellisten naisten kanssa, vaan se määrittyy tyypillisesti maskuliiniseksi asenteeksi, joka muuntaa epäjärjestyksen miehissä feminiinisiksi arvoiksi.³⁶ Braidotti kuvaa Irigarayn tekstien visionäärisiä, utopistisia ja jopa profeetallisia tasoja, jotka ilmaisevat Irigarayn uskoa naisten itse määrittelemään feminiiniseen uutena symbolisena ja diskursiivisena järjestelmänä. Hän korostaa myös Irigarayn intensiivistä pyrkimystä täyttää tekstinsä uudelleenmääritellyllä, naisen äänellä kuvatulla ”feminiinisellä” vastakohtana miehisen järjestelmän määrittelemälle ”feminiiniselle”.³⁷

”Braidotti tiivistää tiettyjen feminististen positioiden — muun muassa Irigarayn — käsityksen ruumiin ensisijaisuudesta seuraavaan: Uudessa ’ruumiillisen materialismin’ muodossa ruumis ymmärretään jakopinnaksi, kynnykseksi, materiaalien ja symbolisten voimien leikkauspisteeksi. Ruumis on pinta, johon moninaisen vallan ja tiedon koodit piirtyvät; se on muodostelma, joka muuntaa ja käyttää hyväkseen heterogeenisen ja epäyhtenäisen luonnon voimavaroja. Ruumis ei ole essentia eikä siis

³² Vrt. Ranskan ’homme’ = mies.

³³ Huffer 2011, 525.

³⁴ Huffer 2011, 529.

³⁵ Braidotti 1993, 208.

³⁶ Braidotti 1994, 124.

³⁷ Braidotti 1994, 130.

'anatominen kohtalo'; se on yksilön ensisijainen paikka maailmassa ja hänen ensisijainen tilanteensa todellisuudessa.”³⁸

Yksilön paikkaa ja Irigarayn positiota avaa myös psykoanalyttinen perinne, jossa ”sukupuoliero liittyy subjektin illusoriseen paikanottoon kielellis-sosiaalisessa maailmassa.”³⁹ Jacques Lacanin entisenä oppilaana ja ahkerana kriitikkona Irigaray sijoittuu psykoanalyttisesta perinteestä ammentavaan jatkumoon. Lacanin yhdistettyä psykoanalyysiin kielitieteet ja strukturalismin, Irigaray luotaa näiden piiristä puuttuvaa todellista feminiinistä ja etsii naisen erityistä ilmaisua – feminiinistä tyylinä, diskurssina.⁴⁰ Sukupuoliero limittyy kielijärjestelmään tiukasti: ”Kieli on eroavuus ja kieli kertoo erosta, joka muodostaa, rakentaa subjektin yhteydessä Toiseen.”⁴¹ Tässä järjestelmässä subjekti määrittyy mieheksi ja naiselle jää toisen rooli: ”nainen määritellään psykoanalyysissa, kuten koko länsimaisessa ajattelussa, aina miehestä käsin, miehestä eroavaksi, miehen (puutteelliseksi) versioksi. Nainen on aina spekul(aris)oinnin kohde, ei koskaan diskurssin subjekti.”⁴² Toinen on miehen määrittelemä ja siksi todelliselta olemukseltaan (merellinen) mysteeri. Kielen runko ja purjeet ovat miehisen maailman laiva, jolle nainen tarjoaa peilaavan pinnan seilattavaksi: ”Kielen humalluttamina, rohkeimmat navigaattorit. Runkoineen ja purjeineen, eivätkö he halua ottaa omistukseensa kaikki syvyydet?”⁴³ Näissä syvyyksissä feminiininen asuu piilotettuna. Näiden syvyyksien omistuksesta luopumatta, mutta niitä nähtäväksi tehden Irigaray astuu feminiinisen ilmaisun etsinnässään sivuun, eteen ja taakse psykoanalyysin perinteen poluilta. Hän lähestyy ja luo feminiinistä filosofiaa.

”Feminiininen filosofoimisen tapa kunnioittaa niitä subjektiviteetin piirteitä, jotka ilmenevät naisten diskurssissa. --- Yleisesti tämä ilmentää relationaalisen identiteetin eroa feminiinisen ja maskuliinisen subjektin välillä. Feminiininen subjektiviteetti pitää etusijalla subjekti-subjekti -suhdetta, suhdetta erossa, horisontaalista suhdetta, kahden

³⁸ Heinämäki 1995.

³⁹ Heinämäki 1995.

⁴⁰ Sivenius 1984, 4-6.

⁴¹ Sivenius 1984, 48.

⁴² Sivenius 1996, 8.

⁴³ Irigaray 1991, 48. Suomennos englanninkielisestä teoksesta omani: ”*Delirium of language, the boldest navigators. With their hulls and sails, don't they want to take possession of all depths?*”

suhdetta. --- Feminiiininen filosofia on filosofiaa, joka kunnioittaa, tulkitsee ja kehittää feminiinisen subjektiviteetin arvoja.”⁴⁴

Irigarayn feminiininen filosofia liittyy luontevasti osaksi feminististä filosofiaa, mutta Irigarayn lähestymistapa on omintakeinen:

”Irigarayn tutkimusmetodi on poikkeuksellinen. Hän ei lähesty tutkimiaan ajattelijoita rakkauden ja vihan akselilla, kuten monet feministiteoreetikot ovat tehneet ennen häntä. Se olisi miehinen tapa rakastaa. Sen sijaan Irigaray toteaa: ’Rakastan sinua, mutta en halua tulla suljetuksi ympyrääsi. Yritä kuunnella mitä jää ulkopuolelle. En halua olla vain kaksoisolentosi. Kutsun sinua ulkopuolelta, vallanhalun tuolta puolen.’”⁴⁵

Lacaniinisuuden ja dekontstruktion yhdistämisen tavoitteen kautta Braidotti kuvaa Irigarayn ja *écriture féminine* –liikkeen eroa materialistis-humanistisen asenteen omaaviin kritiikoihin. Metatasoa ei voida lukea kirjaimellisesti. Irigaray pyrkiikin ”fallo-logosentrismien dekonstruktioon nimenomaan tunnustamalla toisenlaisen symbolisen järjestelmän, joka perustuu naisfeminiiniseen erityisyyteen.”⁴⁶ Osa Irigarayn valtavasta vertauskuvien varastosta ammentaa juurensa psykoanalyysin perinteestä tai kommentoi sitä. Sivenius sijoittaa Irigarayn kritiikissä keskeiseksi kysymykseksi falloksen funktion: ”Miksei eroavuutta voi ymmärtää muutoin kuin viittaamalla falloksen funktioon? --- Naisen sukupuolisuus ei ole kiinnitettävissä muotoon, ykseyteen”⁴⁷ ja Irigarayn ehkä ikonisin vertauskuva toisiinsa painautuneista huulista asettuu fallista morfologiaa vastaan — sitä, minkä hän näkee artikuloituneen psykoanalyysissa, ja mikä hänen mukaansa hallitsee koko (filosofisen) ajattelumme perinnettä. Yksinkertaistaen kaksinkertaiset huulet asettuvat fallosta vastaan huulten edustaessa toisia (feminiinisiä) merkityksiä ja falloksen yhtä, oikeaa (maskuliinista) merkitystä.⁴⁸ Huulet metaforana luotaavat myös uudenlaisen dialogin mahdollisuutta naisen ja miehen välillä sekä pyrkivät "saamaan naisen ja miehen vuoropuheluun itsensä kanssa (lukijan on syytä ymmärtää sana 'itsensä' tässä kahdella tavalla)"⁴⁹ Se, että nainen on määrittynyt psykoanalyysin perinteessä sukupuolielimen puuttumisen

⁴⁴ Lehtinen 2002.

⁴⁵ Sivenius 1996, 8.

⁴⁶ Braidotti 1991, 214.

⁴⁷ Sivenius 1984, 49.

⁴⁸ Sivenius 1984, 53.

⁴⁹ Irigaray 1996, 5.

kautta, saa Irigarayn kysymään, eikö naisella ole muka lainkaan sukupuolielintä – ja toteamaan, että naisella niitä on kaksi tai jopa koko keho: ”Mutta naisella on sukuelimiä vähän joka puolella. Hän nauttii vähän kaikkialla!”⁵⁰ Lisäksi Irigaray kritisoi psykoanalyysin perinteessä jakoa maskuliiniseksi määrittyvään klitoraaliseen aktiivisuuteen ja feminiiniseen vaginaaliseen passiivisuuteen pyrkien purkamaan tätä jakoa, joka näyttäytyy seksuaalisuuden standardisoimisena maskuliinisin parametrein.⁵¹

Irigarayn huulet kumartavat vertauskuvana paitsi psykoanalyysin suuntaan, myös fenomenologiseen diskurssiin tehdessään näkymättömän näkyväksi: toisaalta naissukupuolen ja feminiinisen morfologian mahdottomuuden miehissä diskurssissa ja toisaalta naisten oman äänen kautta mahdollisuuden naissukupuolen ja feminiinisen morfologian muotoiluun.⁵² Irigaray nostaa keskustelukumppanikseen *Sukupuolieron etiikassa* ranskalaisen fenomenologisen koulukunnan filosofin Maurice Merleau-Pontyn. Irigarayn ja Merleau-Pontyn näkemyksissä merkittävin eroavuus löytyy sukupuolieron kautta. Filosofien kuvastossa Merleau-Pontyn toisiaan koskettavat kädet ovat sukupuolineutraalit, kun taas Irigarayn huulet feminiinisyydessään paljastavat diskurssin sukupuolittuneeksi. Kuitenkin ruumiin ja ajattelun yhteyttä korostaen Irigaray paikantuu Merleau-Pontyn läheisyyteen, kuten filosofian, kirjallisuuden ja uskonnon tutkija Elisa Heinämäki toteaa:

”Merleau-Ponty voisi olla yksi niitä harvoja ajattelijoita, joiden sukulaissieluisuudesta Irigarayn kanssa tulisi lämpimästi iloita. Merleau-Pontyn vaikutus Irigarayhin tuntuukin ilmeiseltä paitsi yleisen kysymyksenasettelun myös uutta käsitteistöä luovan ilmaisun tasolla. Kielen voima on kummankin teksteissä olennainen osa argumentaatiota. Molempien kieli on paitsi älyllisesti haastavaa, myös puhtaasti nautinnollista mehevyytensä, lihallisuutensa, paradoksaalisuutensa kautta.”⁵³

Huulimetaforaan liitetty feminiinisen käsite liikkuu Irigarayn käsittelyssä varsin viekkaasti viitaten välillä vaginaaliseen seksuaalisuuteen, välillä todellisiin naisiin ja välillä tähän abstraktimpaan naiselliseen tai naisiseen, jolle miehinen diskurssi ei anna

⁵⁰ Heinämaa 1996, 169.

⁵¹ Irigaray 1985, 63.

⁵² Morfologian käsitteeseen palaan tarkemmin luvussa 1.2 tarkastellessani metaforan, metonymian ja morfologian suhdetta.

⁵³ Europaeus & Lehtinen 2002.

puheroolia – se on jotakin, mikä on ennen ja jälkeen maskuliinisen.⁵⁴ Maskuliinisen ollessa läsnä, on feminiininen aina toisaalla⁵⁵: Irigarayn feminiiniseen liittyy avoimuus ja joustavuus, joka pakenee pakottajaansa. Käsitteen käyttöön tuo haastetta sen määrittelemättömyys, mutta itse iloitsen käsitteen avoimuuden suomista mahdollisuuksista.⁵⁶

”[M]inusta näyttää siltä, että Irigarayn feminiininen toimii elementtinä Merleau-Pontyn ja Levinasin tarkoittamassa mielessä. Se ei ilmene esineenä vaan väliaineena, johon esineet asettuvat ja jossa ne toimivat, jossa me käsittelemme niitä. Se toimii eräänlaisena ympäristönä, jossa subjekti ja objekti, akti ja kohde voivat jäsentyä, erottua.”⁵⁷

Tällaisena Sara Heinämaan kuvailemana elementtinä näyttäytyvät mielestäni myös Majurin kuvat ja niiden feminiinisenä tavoittamattomana toiseutena näyttäytyvä vedenalainen syvyys. Myös Heinämaan kuvaaman Irigarayn feminiinisen, naisellisen kirjoitustyylin voi mielestäni nähdä vertautuvan kiinnostavalla tavalla Majurin tapaan kuvata. Tulkitsen itsen rakastamisen näyttäytyvän Majurin teoksissa niiden pinnanalaisen tilan kautta: teoksessa itsen rakastamisen tilaa voi ajatella vedessä oleilun kautta elementaarisenä, fantasiamaisuutensa kautta imaginaarisena tai toisen todellisuuden kautta virtuaalisena. Irigarayn kuvaama naisen olemassaolon potentiaali aktualisoituu teosten salaisissa sisäisissä imaginaarisissa fantasiamaailmoissa⁵⁸. Veselementin sylissä, tässä toisessa, vedenalaisessa maailmassa feminiininen saa tilan toteutua. Mielenmaisemissaan tai alitajuntansa syvissä vesissä naishahmot antavat ja samanaikaisesti saavat itselleen tilan. Tulkitsen Majurin maisemia Irigarayn peräänkuuluttamana naisen omana tilana, missä he ovat itselleen ja rakentavat paikan ”*itsessään ja itselleen olemisen välille.*”⁵⁹ Naishahmot voivat oleilla itsen rakastamisen olotilassa näissä erityisissä vesissä.

⁵⁴ Irigaray 1996, 89; 230. Irigaray 1985, 28.

⁵⁵ Toisaalta taas myös maskuliininen on toisaalla feminiinisen ollessa läsnä: mielestäni Irigarayn näennäinen dialogisuus riepottelee maskuliinista vain feminiinisen rajoittajana artikuloimatta sitä välttämättä sen tarkemmin. Irigarayn tyylin näennäinen dialogisuus kiinnittää huomion, sillä mielestäni kyseessä on osin dialogiksi naamioitu monologi jossa maskuliininen määrittyy vain feminiinistä rajoittavana. Dialogisuudesta ks. Lehtinen 2005. 53-4.

⁵⁶ Avoimuuden epämukavuudesta esimerkiksi Robinson 2006, 12.

⁵⁷ Heinämaa 1997.

⁵⁸ Heinämaa 1997. [Heinämaa viittaa mm. ”feminiinisessä elementaarisessa oleiluun”]

⁵⁹ Irigaray 1996, 127.

1.2 Feministinen taiteentutkimus ja feminiininen tyyli

Edellisessä alaluvussa pyrin hahmottelemaan Irigarayn positiota hänen psykoanalyysitaustansa, sukupuolieron käsitteen sekä hänen (filosofisen) tyyliensä kautta. Samoin kuin filosofia ja länsimainen ajattelu, kuten esimerkiksi psykoanalyttinen perinne, myös taiteen tekeminen ja taiteesta kirjoittaminen ovat olleet pitkään miesten dominoimia alueita.⁶⁰ Nainen on saanut toimia tekijän sijaan kohteena, tulla määritellyksi miehisen diskurssin ja miehisen katseen (*”male gaze”*) kautta. *”Male gaze”* –termi vuotaa elokuvatutkimuksen puolelta laajemminkin käyttökelpoiseksi visuaalisen kulttuurin tarkastelun välineeksi⁶¹ ja avaa binaarioppositiota, jossa mahdollisiksi positioiksi määrittyvät maskuliininen identifikaatio ja feminiininen toiseus. Feministisen kulttuuriteorian piirissä on analysoitu monin tavoin kuinka naisen ruumis ja kuva ovat määrittyneet (miehisen) katseen kohteeksi sekä pyritty etsimään uusia tapoja naisen tarkasteluun.⁶² Taiteentutkija Tuuli Lähdesmäen mukaan sukupuolinäkökulma visuaalisen kulttuurin saralla onkin muuttunut marginaalisesta valtavirraksi viime vuosikymmenten kuluessa.⁶³ Queer-teorian kritiikin kautta on tunnistettu myös aiempi käsitys sukupuolen kaksinapaisuudesta sekä korostettu paitsi sukupuolten ja seksuaalisten identiteettien sosiaalisesti, diskursiivisesti ja performatiivisesti tuotettua sukupuolten moninaisuutta⁶⁴, myös feminismien moninaisuutta:

”Moninaisuuden ja liikkuvuuden taktiikoihin keskittyminen vie väistämättä ajatukseen (feministisen) taiteen prosessinomaisuudesta. Taide ei yksioikoisesti kuvasta tai heijasta ’oman’ aikansa feminismejä. Toisintoistamisessa on myös paljon kyse katsojan luennoista – halusta ymmärtää kuvastot ja taiteilijuudet konventiota rikkoviksi.”⁶⁵

Näkökulmien moninaisuus visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa tarkoittaa myös keskenään ristiriitaisia näkökulmia ja jatkuvaa neuvottelua.⁶⁶ Feministisen taideteorian

⁶⁰ Freeman 2007, 1.

⁶¹ Armstrong 2002, 14.

⁶² Lähdesmäki, 2009.

⁶³ Lähdesmäki, 2009.

⁶⁴ Lähdesmäki, 2009.

⁶⁵ Kontturi 2003.

⁶⁶ Lähdesmäki nostaa esimerkiksi suomalaisessa keskustelusta käydystä neuvottelusta Annamari Vänskän konstruktivistisen näkökulman edustajana (sosiaaliseen) sukupuoleen (*’gender’*), mitä puolestaan Sara

tutkija Hilary Robinson kaipaa taidehistorian kaanonin miesvaltaisuuden heräämisen jälkeen erilaisia tapoja tarkastella naisten tekemää taidetta: kuinka voimme ymmärtää sitä, 'lukea' sitä? Hänen mukaansa Irigarayn tekstit tarjoavat kiinnostavia soveltamismahdollisuuksia tähän. Irigarayn ajatukset naisen subjektiviteetistä, sukupuolittuneen subjektiviteetin näkyväksi tekemisestä sekä subjektien välisyydestä eivät ole Robinsonin mukaan vain kiehtovia filosofisella tasolla vaan tärkeitä myös nykytaiteen kohdalla käytävässä teoreettisessa ja kriittisessä keskustelussa.⁶⁷ Robinson pyrkii soveltamaan tiettyjä Irigarayn teksteissä toistuvia käsitteitä sekä argumentteja nykytaiteen feministiseen tutkimukseen ja valjastamaan Irigarayn käsitteissä piilevän potentiaalin nykytaidetta tekevien naisten käytäntöjen feministiseen kriittiseen analyysiin. Robinson pyrkii taideosten selittämisen sijaan tekemään taiteen (sukupuolittuneita) käytänteitä näkyväksi.

Taiteeseen liittyvien käytäntöjen ohella erityisesti valokuvan ja valokuvataiteen kohdalla kiinnostavan lisänsä sukupuolinäkökulmaan visuaalisen kulttuurin kentällä tuovat valo(kuva)n ja totuuden kulttuuriset yhteen nivoutumat, joita taidehistorioitsija ja kulttuurintutkija Melissa Miles käsittelee artikkelissaan ”The Burning Mirror: Photography in an Ambivalent Light” (2005). Miles kuvaa kuinka keskustelua valokuvasta värittävät erilaiset hierarkkiset dikotomiat: valo – ruumiillisuus, mieli – ruumis, tunne – äly, todellinen – representaatio.⁶⁸ Valokuvaukseen olennaisella tasolla liittyvä valon muuttuva ja häilyvä luonne pyritään maskuliinisen diskurssin mukaisesti valjastamaan valokuvan palvelukseen, hallitsemaan sitä: vakauttamaan ja neutralisoimaan mekaanisesti.⁶⁹ Valokuvausdiskursseissa keskeisessä roolissa ovat Milesin mukaan sekä valon, että sen tallentamiseen liittyvän tekniikan hallitseminen, mutta toisaalta toistuvat kuvaukset sattumanvaraisista keksinnöistä.⁷⁰ Valokuvassa valo näyttäytyy Milesin mukaan myös siltana todellisten objektien ja tallenteen välillä – ja kuitenkin valo itse jää kummankin alueen ulkopuolelle⁷¹ : välitilaan ja tavoittamattomiin. Tällä tavoin valo vertautuu myös Irigarayn kuvaamaan maskuliinisessa järjestelmässä toisaalla pysyttelevään ja toisaalta välitilaan tuomittuun feminiiniseen.

Heinämaa kritisoi korostaen ”sekä biologisia että sosiokulttuurisia tekijöitä sukupuolieron muodostumisessa”. Lähdesmäki 2009.

⁶⁷ Robinson 2006, 5.

⁶⁸ Miles 2005, 344.

⁶⁹ Miles 2005, 335.

⁷⁰ Miles 2005, 345. Esimerkkinä jälkimmäisestä Miles mainitsee Man Rayn solarisaation tekniikan ’löytämisen’.

⁷¹ Miles 2005, 344.

Miles tarkastelee artikkelissaan valokuvaa siihen liitettyjen valon, totuuden ja läsnäolon teemojen kautta. Milesin mukaan jo valistuksen (*”En-light-ment”*) aikakaudella valoon filosofisissa diskursseissa liitetyt totuuden ja objektiivisuuden konnotaatiot juurtavat juurensa valon kykyyn paljastaa, valaista ja tehdä maailma nähtäväksi, havaittavaksi.⁷² Miles kuvaakin kuinka 1800-luvulla valokuvista tuli ”totuuden dokumentteja” (*”documents of truth”*) ja kuinka valokuvaan kohdalla kiinnostavina näyttäytyvät erilaiset metaforat ”Jumalan valosta” ”totuuden valoon”.⁷³ Alleviivataksien valon merkitystä filosofisissa diskursseissa Miles viittaa jälkistrukturalistifilosofiin Jacques Derridaan, joka nimeää valon ja pimeyden metaforan länsimaisen filosofian metafysiikan perustavimmaksi metaforaksi.⁷⁴ Valokuvan filosofisten ulottuvuuksien kannalta kiinnostavana ja kuvaavana näyttäytyy myös kirjailija ja esseisti Susan Sontagin tulkinta Platonin luolavertauksesta valokuvan filosofisena edeltäjänä. Sontagin tulkinnan mukaan luolavertaus toimii valokuvadiskurssissa eron merkitsijänä muutoin hankalasti erotettavien kuvan ja totuuden sekä todellisen ja representaation välillä.⁷⁵

Taidehistorioitsija Carol Armstrong vie miehisen katseen valokuvan alueelle kiinnostavalla tavalla. Hän kuvaa Edward Westonin valokuvataiteen kohdalla kameran silmää falloksena, joka tunkeutuu syvälle vaginaaliseen pimeyteen – ei vain naisruumiin vaan itse Luonnon kohtuun.⁷⁶ Hän viittaa myös silmän ”haluun koskettaa näkemäänsä – ei vain tarttuakseen vaan silittääkseen, kouriakseen – ja sulkeakseen raon itsensä ja objektinsa väliltä.”⁷⁷ Armstrong hahmottelee myös maskuliinista ja feminiinistä tapaa valokuvata: hän asettaa vastakkain Westonin miehisen optiikan, teknofilian ja ajattomat muodot sekä naisvalokuvaajan Tina Modottin kiintymyksen ikääntymiselle ja kosketukselle alttiiseen haptiseen materiaan.⁷⁸ Tässä vastakkainasettelussa feminiinistä tapaa valokuvata edustavat Armstrongin mukaan viehäytys kosketeltavaan kaikkine vikoineen sekä kiinnostus muutoksiin ja kuolevaisuuteen muuttumattomuuden ja kuolemattomuuden sijaan sekä harmaan eri sävyt jyrkän mustavalkoisuuden sijaan.⁷⁹ Armstrong luotaa ja kuulostelee feminiinisen valokuvauksen tavan mahdollisuuksina

⁷² Miles 2005, 330.

⁷³ Miles 2005, 331.

⁷⁴ Miles 2005, 330.

⁷⁵ Miles 2005, 332.

⁷⁶ Armstrong 2002, 4-5.

⁷⁷ Armstrong 2002, 6. Suomennos englanninkielisestä tekstistä omani: *”[eyes] desire to touch what it sees – not in a grasping but in a stroking, groping way – and to close the gap between itself and its object.”*

⁷⁸ Armstrong 2002, 8.

⁷⁹ Armstrong 2002, 8.

myös maskuliinisen ylevän formalistisen valokuvauksen kääntämistä taktiiliin, materialistiseen, ruumiilliseen. Hän korostaa siirtymää muodosta kosketeltavaan, muodollisen ilmaisun etäännytetystä optiikasta rajat ylittävään empaattisen tunteen haptisuuteen.⁸⁰

Feminiinisen ja maskuliinisen valokuvaamisen tavan kysymyksiä lähestyy myös valokuvaaja, taiteen- ja sukupuolentutkija Panizza Allmark luonnehtiessaan artikkelissaan ”Traversing One’s Space: Photography and the *féminine*” (2011) omaa valokuvaamisen tapaansa *écriture féminine* –johdannaisella termillä ”*photographie féminine*”. Hänen mukaansa valokuvauksessa on mahdollista havaita sukupuolten välillä tiettyjä eroja lähestymistavoissa, vaikka selvää tyylillistä eroa mies- ja naisvalokuvaajien välillä ei voida esittää.⁸¹ Näistä merkityksellisimpänä näyttäytyvät erot ruumiillisuuden ja tilan kohdalla, sillä nainen on aina kuvattu ruumiillisen tilana ja mies katsojana.⁸² Miehiseen katseeseen (”*male gaze*”) viitaten hän käyttää termiä ”hallitseva katse” (”*mastering gaze*”), mikä laajentuu tekniikan hallitsemisen ohella miehiseen, hallitsevaan tapaan katsoa asioita.⁸³ Allmarkin mukaan naiset ovat tottuneet jatkuvasti neuvottelemaan tilasta ja kohtaavat kuvaamansa ruumiillisina, ruumiinsa kautta ja heidän lähestymistapansa on usein intiimimpi.⁸⁴ Hieman kärjistetystikin Allmark esittää haastavansa kuvillaan monien naistaiteilijoiden tapaan miesten tuottaman speaktaakkelin hyödyntämällä ”uinuvaa, intiimiä ruumiillista lähestymistapaa” kuvattavaan.⁸⁵ Lisäksi Allmark liittää feminiinisen valokuvaamisen tapaan maskuliinisten kuvaustapojen vastustuksen. Feminiininen valokuva voi vältellä maskuliinisia konventioita poikkeavin rajaus- tai esillepanotavoin: kyseenalaistamalla yhden hallitsevan katseen tai katsomisen tavan.⁸⁶

Katsomisen tapoihin limittyen Carol Armstrongin mukaan erityisesti moderni valokuva muokkasi valokuvan merkitystä metonymiasta metaforiseksi: viittaussuhteensa sijaan merkitys muodostuu valokuvan muodollisen sisällön kautta. Valokuva osana kuvattua todellisuutta ja siten metonymiana muuntuu kuvaajansa sielun kuvaksi uudessa

⁸⁰ Armstrong 2002, 14.

⁸¹ Allmark 2009, 268. Allmarkin mukaan kuvaustapaan vaikuttavat sukupuolen lisäksi myös muut intersektiot: ikä, etnisyys, luokka. Allmark 2009, 267.

⁸² Allmark 2009, 269.

⁸³ Allmark 2009, 266.

⁸⁴ Allmark 2009, 268.

⁸⁵ Allmark 2009, 276. Suomennos englanninkielisestä tekstistä omani: ”*a quiescent, intimate embodied approach*”.

⁸⁶ Allmark 2009, 273.

kontekstissa – aina tiettyyn tautologiaan saakka: modernin valokuvan muoto on kuvaajan muotoa kohtaan tunteman tunteen ja oman formalisminsa symboli.⁸⁷ Armstrong pohtii myös metaforan kielellistä olemusta, joka on valokuvaan sovellettuna haasteellinen – erityisesti valokuvan indeksisen luonteen vuoksi.⁸⁸ Armstrong esittää kuinka vertaus korostaa asioiden samankaltaisuutta muuttamatta niitä miksikään itsensä ulkopuoliseksi. Metafora taas muuttaa asioita välittämällä merkityksiä. Metaforan muuttavat ja siirtävät kyvyt syleilevät tai hylkivät merkityksiä, korostavat tai horjuttavat eroa viittaussuhteiden kautta – myös valokuvauksessa.⁸⁹ Armstrongin mukaan esimerkiksi Modottin valokuvat ”välttävät vertausta ja sukkuloivat epävakaasti metaforan ja metonymian välillä.”⁹⁰ Samankaltaisuuksien kautta valokuvien on mahdollista tehdä näkyväksi metaforan ja vertauksen ero sekä niiden ero metonymiasta.⁹¹ (Valo)kuvataiteen, feminiinisen ja metaforan suhteet ovat mielenkiintoisia. Irigaray itse kritisoi metaforalle (”*a quasi solid*”) annettua asemaa ohi metonymian (joka liittyy hänen mukaansa likeisemmin nesteisiin). Ja kuitenkin valokuvan kautta metaforan liukuma metonymiaan tapahtuu himmeän alueen kautta – alueen, joka sijaitsee ”optisen ja haptisen, muodon ja kosketuksen, ikonisen ja indeksisen (tai Irigarayn termin, metaforisten figuurien kiinteyden ja metonymisten suhteiden nestemäisyyden) välillä”.⁹² Irigarayn mukaan ”[f]eminiininen on erityisesti nestemäinen, yhtä liukas kuin metafora itsessään liikkeessään toisesta toiseen ja taas takaisin”.⁹³

Irigaray on itse kirjoittanut taiteesta vain vähän⁹⁴, mutta Irigarayn tekstien ja käsitteiden moniulotteisuus on innoittanut muun muassa edellä mainittuja kirjoittajia taivuttamaan niitä kuvantulkintaan ja taiteesta kirjoittamiseen. Varsinaiset Irigarayn ajatuksia todella luotaavat viittaukset saattavat kuitenkin jäädä löyhiksi tai pintapuoliseksi ja joskus jopa Irigarayn peruskäsitteet ovat Robinsonin mukaan väärin tulkittuja.⁹⁵ Visuaalisen kulttuurin piiriin tuotuna Irigaray on kuitenkin hyvin kiinnostava (väärinlukemistenkin

⁸⁷ Armstrong 2002, 9.

⁸⁸ Armstrong 2002, 9.

⁸⁹ Armstrong 2002, 10.

⁹⁰ Armstrong 2002, 11.

⁹¹ Armstrong 2002, 12.

⁹² Armstrong 2002, 17. Suomennos englanninkielisestä tekstistä omani: ”[b]etween the optical and haptical, form and touch, the iconic and the indexical (or to use Irigaray’s terms, between the solidity of metaphoric figures and the fluidity of metonymic relations).”

⁹³ Armstrong 2002, 18. Suomennos englanninkielisestä tekstistä omani: ”[T]he ‘feminine’ is particularly fluid, as slippery as metaphor itself in its movement from the one into the other and back again.”

⁹⁴ Robinson 2006, 6. Robinsonin mukaan on tärkeä huomata myös, ettei Irigaraylla ole taustaa tai koulutusta taiteen saralla.

⁹⁵ Robinson 2006, 7.

kautta) – jopa kritisoidessaan visuaalisen ylivaltaa. Robinsonin mukaan Irigaray ei kuitenkaan ole visuaalisuutta vastaan vaan kritisoi näkemisen tiettyjä patriarkaattia tukevia rakenteita.⁹⁶ Robinson kiinnittää huomiota myös siihen, miten Irigarayn käsitteiden tulkitseminen metaforisina on ongelmallista. Metafora ja metonymia määrittävät hänen mukaansa miehisen diskurssin määritelmien kautta. Siten metafora ja metonymia riisuvat Irigarayn käsitteiden kerroksia tylästi ja jättävät eron kielellisten rakenteiden ulkopuolelle. Robinson kuvaa kuinka feministiteoreetikot Margaret Whitford ja Diana Fuss erottavat Irigarayn teksteissä metonymian metaforasta. Robinson kuvaa, kuinka Fuss ehdottaa esimerkiksi Irigaraylle tyypillisen ”kaksien huulten” olevan metaforan tai metonymian sijaan ”metonymian metafora” (*”a metaphor for metonymy”*).⁹⁷ Robinsonin mukaan metaforan kohdalla on merkityksellistä tunnistaa sen rooli falloskeskeisten representaatioiden tuotannossa ja havaita tarve ”limaisen morfologialle” (*”morphology of the mucus”*).⁹⁸ Morfologian käsitettä Robinson avaa syntaksina taiteilijan sekä taiteen ja sukupuolen kysymyksiä pohtivan teoreetikon Mary Kellyn muotoilun kautta: ”samanaikaisena visualisaationa ja teoretisaationa [...] sisällön ja muodon yhteen sitomana merkityksen konstruointina”. Robinson ei kuitenkaan hylkää metaforan käsitettä täysin vaan hänen mukaansa metaforan rakenteiden on kuitenkin kenties mahdollista toimia suhteessa ”eroon” (*”différance”*).⁹⁹ Metaforan ja morfologian mekanismien myötä korostuvat Irigarayn kunnianhimoiset tavoitteet tyylin ja sisällön yhteensovittamisesta.¹⁰⁰ Tyyli ulottuu Irigarayn kohdalla kielellisen leikillisyyttä syvemmälle, erottamattomaksi osaksi sisältöä. Filosofiantutkija Virpi Lehtinen kuvaa kuinka (filosofinen) tyyli ”ulottuu aina tahdonakteihin, emootioihin, muistamiseen, havaintoon, liikkumiseen ja aistimiseen.”¹⁰¹ Irigarayn tyyli on Lehtisen mukaan ”poeettista, kyselevää ja fragmentaarista mutta silti kriittistä etäisyyttä ottavaa, tunnistettavaa ja itsepintaista omalla tavallaan”¹⁰². Irigarayta voisi myös luonnehtia systemaattisen sijaan tyyliltään assosiativiseksi.¹⁰³

⁹⁶ Robinson 2006, 52.

⁹⁷ Robinson 2006, 108.

⁹⁸ Robinson 2006, 110.

⁹⁹ Robinson 2006, 108. Suomennos englanninkielisestä teoksesta omani: *”a visualisation and theorisation simultaneously [...] a construction of meaning that’s lying together with form and content”*.

¹⁰⁰ Esimerkiksi Heinämaa 2000, 10.

¹⁰¹ Lehtinen 2005, 52.

¹⁰² Lehtinen 2005, 53.

¹⁰³ Whitford 1991, 3.

Irigarayn kohdalla tyylin kannalta kiinnostava ja kuvaava on myös mimesiksen käsite ja strategia. Irigaray käyttää käsitettä mimesis luovasti ja strategisesti tavoitteenaan toisenlaisen naiseuden mahdollistuminen:

“Matkia. Mimesis. Mimetismi, jonka Irigaray tarjoaa meile keinoksi kääntää ympäri peilipelit, heijastukseen perustuvat samastumiset ja spekulaarinen talous, joka tukee maskuliinista logosta asettamalla sen ulkoiset rajat ja siten myös minän ja ‘toisen’ väliset rajat. Kyseessä on radikaali paljastamisen strategia, joka toimii toistamalla tämän talouden sortavaa logiikkaa – ja se oikeuttaa Irigarayn esittämän vaatimuksen ‘toisesta tilasta feminiinistä varten, jonnekin muualle kuin maskuliinisiin tiloihin’”.¹⁰⁴

Irigaray toistaa oletuksia, joissa nainen jää kielettä, koditta ja jopa sielutta, mutta sillä tavoin että herättää ajatuksia muutoksen mahdollisuudesta:

”Itse asiassa naisilla ei ole sielua. Eikö heillä ole sitä sen vuoksi, että he ovat sisätila ja ulkoisuus? He eivät tosin useinkaan pysty kokemaan sisä- ja ulkopuolta, sillä he elävät myös kynnyksenä, joka varmistaa väylän toisesta toiseen. Voidakseen joskus elää tämän kynnyksen (maaperän, joka ei ole mikään perusta) itseään varten, naiset tarvitsevat puhekielen tai kieltä. Heillekin on tarpeen kielijärjestelmän talo, jolla miehet ovat korvanneet jopa oman ruumiillisen olinsijansa ja oleskelunsa toisen ruumiissa.”¹⁰⁵

Nainen taas sijoittuu ”ajan ja aikojen ’välitilaan’. Kutoen ajan huntua, ajan kudosta, ajan ja tilan kudelmaa, aikaa tilassa. Menneisyyden ja tulevaisuuden välissä, tulevaisuuden ja menneisyyden välissä, paikka paikassa. Näkymätön. Astia? Sisällyttävä? Sielun sielu?”¹⁰⁶ Feminiinisen morfologiaa tavoittelevalla kielellään Irigaray ujuttaa naisen miehisen kielen piiriin. Tuossa kielessä ”[n]ainen on alaston, koska häntä ei sijoiteta eikä hän sijoitu omalle paikalleen. Asuillaan, meikillään ja koruillaan nainen yrittää antaa itselleen kuoren tai kuoria. Naisella ei ole käytettävissään sitä kuorta, joka hän on,

¹⁰⁴ Braidotti 1993, 221.

¹⁰⁵ Irigaray 1996, 127.

¹⁰⁶ Irigaray 1996, 71.

ja siksi hänen on luotava keinotekoisia.”¹⁰⁷ Naisen on luotava itse oma kuorensa, kielensä – asunsa ja asumuksensa - mimeettisestä (ja metaforisesta?) morfologiaksi muotoillen.

Aristoteleen näkemys mimeettisestä jäljittelystä palaa puolestaan metaforaan: "Koska runoilija on jäljittelijä kuten maalari tai jokin muu kuvantekijä, hän välttämättä aina jäljittelee yhtä kolmesta: mitä on ollut tai on; mitä on sanottu tai ajateltu olevan; tai mitä pitäisi olla. Tämä esitetään kielen avulla, johon voivat kuulua vieraat sanat tai metaforat." Se, mitä on ollut tai on, mitä on sanottu tai ajateltu olevan, tai se, mitä pitäisi olla, kohdataan esittämällä ne tietyllä tavalla runoudessa tai taiteessa. Taiteen kautta kuvataan Aristoteleen mukaan potentiaalista ja samalla taiteen kautta luodaan kohtaamispaikka potentiaaliselle.¹⁰⁸ Pelkkä mimeettinen jäljittely ei siis riitä vaan tarvitaan myös metaforaa, minkä kautta yhdistämällä toisiinsa epätodennäköisiä asioita, päästään lähemmäksi luonteeltaan jahdattuja, aina kiinni joutumista pakenevia vaikutelmia ja samalla arvoituksellista itseä, kuten Wittgenstein sen asettelee: ”Kukaan ei voi nähdä sisällesi, mutta sinä voit nähdä sisällesi ollessasi niin lähellä itseäsi, olemalla itsesi sinä tunnet omat mekanismisi.”¹⁰⁹ Tällaisena potentiaalisuudessaan paljastuvana tilana itselle näyttäytyvät mielestäni Majurin teokset.

Myös Robinson avaa mimesiksen strategiaa mimeettisen jäljittelyn kautta. Hänen mukaansa naistaiteilijoiden työskentelyä tarkastelemalla on mahdollista erottaa kahdenlaisia mimeettisiä käytäntöjä. Ensinnäkin taideteosta tarkastelemalla voi havaita, miten taiteilija on kehittänyt visuaalisen kielensä katsomalla, valikoimalla ja soveltamalla. Lisäksi mimeettisenä käytäntönä voidaan nähdä, miten taiteilija kritisoi edeltäjiään ja edeltäviä käytäntöjä.¹¹⁰ Tulkinnat jäljittelyn, mimiikan ja mimesiksen käsitteiden keskinäisestä suhteesta vaihtelevat. Robinson viittaa Grosziin, jonka mukaan “Irigaray jäljittelee [”*mimics*”] hysteeristä mimiikkaa [”*mimicry*”]. Hän jäljittelee jäljitteleyä itseään.”¹¹¹ Robinsonin mukaan mimesiksen käsite on luonteeltaan monimerkityksellinen. Se on toimintaa, jossa teoria ja käytäntö kohtaavat.¹¹² Irigarayn

¹⁰⁷ Irigaray 1996, 27.

¹⁰⁸ Aristoteles 1997, 237.

¹⁰⁹ Wittgenstein, 2007, 21. Suomennos englanninkielisestä teoksesta omani: *”No-one can see inside you, but you can see inside yourself, as through being so near yourself, being yourself, you know your own mechanism.”*

¹¹⁰ Robinson 2006, 18.

¹¹¹ Robinson 2006, 25. Suomennos englanninkielisestä teoksesta omani: *”Irigaray mimics the hysteric’s mimicry. She mimes mime itself.”*

¹¹² Robinson 2006, 26.

mukaan Platonin teksteissä voidaan nähdä kaksi mimesiksen tapaa: mimesiksen tuotantona ja imitaation, spekulisaation sekä reproduktion mimesiksen. Näistä ensimmäisessä eli mimesiksessä tuotantona piilevät hänen mukaansa naisten kirjoittamisen mahdollisuudet (*”une écriture de femme”*).¹¹³ Jäljittelyn, mimiikan ja mimesiksen käsitteiden erot avautuvat havainnollisesti Robinsonin erottaessa Irigarayta seuraten toisistaan tuottamattoman, ylläpitävän (*”non-productive mimesis”* tai *”maintenance mimesis”*) ja tuottavan (*”productive mimesis”*) mimesiksen.¹¹⁴ Tuottamaton jäljittely, ylläpitävä mimesis tukee patriarkaalisia rakenteita ja siirtää niitä sukupolvelta toiselle. Siinä mimiikka näyttäytyy siis tietynlaisena selviytymiskeinona¹¹⁵, jossa identiteetti joutuu tai jää pois paikoiltaan, kuten naamioitumisen ja hysterian kautta. Tuottavan mimesiksen kautta naisten sen sijaan on mahdollista ottaa haltuun subjektiviteettinsa ja purkaa falloskeskeisiä rakenteita.¹¹⁶ Robinsonin mukaan Irigarayn työ edustaa samanaikaisesti sekä tuottavaa mimesistä toimintana että sen analyysia.¹¹⁷ Irigarayn teksteissä teoria ja käytäntö kulkevat käsi kädessä: “Irigarayn mukaan *parler-femme* on kieli, jota ei voi metapuhua, *siitä* ei voi puhua.”¹¹⁸ Braidottin mukaan “Irigarayn mimesiksen strategia on poliittisesti voimauttava koska se nivoo samanaikaisesti yhteen identiteetin, identifikaatioiden ja poliittisen subjektiviteetin kysymykset.”¹¹⁹ Mimesiksen strategian mahdollisuudet ovatkin mittavat ja Hufferin mukaan “[i]rigaraylainen mimiikka on queer-performatiivisuuden unohdettu edeltäjä”¹²⁰ Mimesiksen strategiassa myös dialogisuuden merkitys korostuu: “on yhtä tärkeää osata kuunnella kuin puhua”.¹²¹

¹¹³ Robinson 2006, 26.

¹¹⁴ Robinson 2006, 27.

¹¹⁵ Robinson 2006, 30.

¹¹⁶ Robinson 2006, 8.

¹¹⁷ Robinson 2006, 9.

¹¹⁸ Korsisaari 1997, 63.

¹¹⁹ Braidotti 1996. Suomennos englanninkielisestä tekstistä omani: *”Irigaray's strategy of 'mimesis' is politically empowering because it addresses simultaneously issues of identity, identifications and political subjectivity.”*

¹²⁰ Huffer 2011, 522. . Suomennos englanninkielisestä tekstistä omani. *”Irigarayan mimicry is a forgotten precursor of queer performativity.”*

¹²¹ Korsisaari 1997, 63.

1.3 Itsen rakastaminen

Irigaray on feministisen valokuvatutkimuksen kannalta kiinnostava esimerkiksi mimesiksen strategian sekä identiteettiä ja tilaa pohtivien tekstiensä kautta.¹²² Robinson kuvaa kuinka Irigarayn mukaan taiteessa naisen “on hankala syntyä” (*“difficult for a woman to be born”*) ja kuinka naisen tulisi “synnyttää itsensä naisena” (*“give birth to herself as a woman”*).¹²³ Taide voi kuitenkin mimesiksen strategian kautta toimia alustana naisen itsensä synnyttämiselle sekä feminiinisen morfologian luomiselle. Taide voi tarjota mahdollisuuden naisten oman äänen tutkimiseen sekä tarjota naisille tilan artikuloida kokemuksiaan.¹²⁴ Mikäli katsomiseen liitetyt subjekti-objekti –suhteet halutaan purkaa, täytyy sukupuolentutkija Lauran E. Whitworthin mukaan (uudelleen)tarkastella tilallisuutta.¹²⁵ Pyrinkin luotaamaan feminiinisen tilan ulottuvuuksia Majurin kuvien kontekstissa ja tulkitsen Majurin teoksia itsen rakastamisen feminiinisen version toteutumisen tiloina. Samalla lähestyn Panizza Allmarkin “sukupuolitetun maiseman” (*“the gendered landscape”*) käsitettä.¹²⁶ Allmark kuvaa maisemavalokuvauksen sukupuolittuneisuutta suhteessa omaan valokuvatuotantoonsa. Hänen kuvissaan tilat eivät näyttäyty romanttisina pakopaikkoina feminiiniselle tai kuvaa voitokkaita seksuaalisen vapauden, löytämisen tai seikkailun kuvauksia, mutta tarjoaa toisenlaisia feminiinisen mahdollisuuksia verrattuna miesvalokuvaajien teoksiin.¹²⁷ Valokuvillaan Allmark ”kirjoittaa *feminiinistä* ruumistaan”¹²⁸, jonka kautta hän neuvottelee tilasta¹²⁹.

Susanna Majurin teokset voivat näyttäytyä Allmarkin kuvista poiketen hyvin romanttisina seikkailuina vedenalaisessa maailmassa, mutta samanaikaisesti ne luotaavat kiinnostavalla tavalla feminiinisen ulottuvuuksia. Majurin teoksissa naishahmojen voisi ajatella löytäneen oman paikkansa vedenalaisista mielenmaisemista. Naishahmoja värittää määrätietoisuus, omassa elementissä olo – juuri itsessään ja itselleen oleminen. Irigarayn kuvaama naisen olemassaolon potentiaali aktualisoituu teosten salaisissa sisäisissä imaginaarisissa feminiinisissä fantasiamaailmoissa. Nämä maisemat ja maailmat ovat olemassa olevia, virtuaalisella tasolla toteutumista odottavan

¹²² Tästä esimerkiksi Whitworth 2011, 94.

¹²³ Robinson 2006, 6.

¹²⁴ Freeman 2007, 1.

¹²⁵ Whitworth 2011, 98.

¹²⁶ Allmark 2009, 265.

¹²⁷ Allmark 2009, 268.

¹²⁸ [ibid.] Suomennos englanninkielisestä tekstistä omani: *“[I am] writing my feminine body”*.

¹²⁹ Allmark 2009, 266.

potentiaalisen sijaan. Tulkintani mukaan Majuri luo siis valokuvillaan tilan feminiiniselle ja tutkii valokuvaamalla feminiinisen morfologian mahdollisuuksia. Majurin kuvia voisikin tulkita feminiinisen tyylin ja Robinsonin kuvaaman tuottavan mimesiksen käsitteiden ilmentyminä. Tämä ajatus taustalla hahmottelen Majurin kuvien tulkintaa itsen rakastamisen tiloina. Näissä vedenalaisuudessaan elementaalisissa tiloissa erilaiset minuudet kohtaavat kuin yhteisessä välitilassa tasaveroisina mahdollistaen minän ja itsen välisen liikkeen. Näenkin Majurin valokuvissa heijastuksia itsen rakastamisen feminiinisestä versiosta niin naiseuden kuin oman itsen olemuksen tunnistamisena, siihen tutustumisena, itselleen avautumisena ja jonkinlaisena oman sisäisen tilan haltuunottona. Ja vaikka Irigarayta tulkittaessa sukupuolieron keskeisyys on usein näyttäytynyt määrittävänä tekijänä, rajaan omassa tutkielmassani sukupuolieron kysymyksen syvällisemmän avaamisen sivummalle. Eron käsite kuitenkin seuraa mukana ja sovellan sitä lähinnä Braidottin kuvaamiin yksittäisen naisen sisäisiin eroihin.

Irigaray käsittelee itsen rakastamisen feminiinistä versiota teoksessaan *Sukupuolieron etiikka*, jossa hän käy vuoropuhelua tunnettujen länsimaisten (mies)filosofien kanssa luoden uutta naisellista, aisti(me)llistä kieltä. *Sukupuolieron etiikka* on oman luentani kannalta keskeisin teoreettinen keskustelukumppani ja innoittaja Majurin teosten tarkastelussa. Pyrinkin rakentamaan tiiviin dialogin *Sukupuolieron etiikan* luentoja – erityisesti itsen rakastamisen feminiinisen version teeman – sekä Majurin teosten välille. Sivenius kuvaa teoksessaan *Avautua solmuun* (1984) tekstiä kudelmana, rakenteena, ”jossa eri langat limittyvät kirjoittajan mukaan, mutta ovat samalla sidoksissa tekstin tekstillisyyteen, sen tekstiiliin. Kudelmaa ei voi selvittää muutoin kuin siinä mukana ollen, sen rakenteessa pysyen.” Samalla hän perustelee tarkastelemiensa tekstien sisällä pysyttelyä, mistä seuraa ”ulkoisten aineiden ja viittausten vähäisyys.”¹³⁰ Kuulostelen ja tunnustelen siis Irigarayn luentoja Siveniuksen tapaan tiiviisti tiettyihin teksteihin – tässä tapauksessa *Sukupuolieron etiikan* luentoihin – keskittyen. Samasta syystä suosin tekstissäni suoria sitaatteja *Sukupuolieron etiikan* suomennoksesta. Tuon tekstit ja teemat kuvantutkimuksen piiriin sekä pyrin soveltamaan niitä luovasti. Se, että keskityn tulkinnassani *Sukupuolieron etiikkaan* ja erityisesti siinä esitettyyn itsen rakastamisen feminiiniseen versioon Irigarayn koko tuotannon sijaan, rajaa luontevasti tutkielmaani ja edesauttaa Siveniuksen kuvaaman tekstiilin tunnusteluun syventymistä, sen tunnun tuomista Majurin maisemiin.

¹³⁰ Sivenius 1984, 8.

Itsen rakastaminen on Irigarayn mielestä edellytys sukupuolten välisen rakkauden toteutumiselle ja "[i]lmaisu itsen rakastaminen nostaa esiin tiettyjä mahdollisuuksia ja runsaasti kysymyksiä. Esiin nousevat sisällyttäjien ongelmat, itsen kahdentaminen ja kahdentuminen itsessä sekä itsen positio tai asema-asette ja asema-asetteen omaksuminen itsessä."¹³¹Hän erottaa itsen rakastamisesta feminiinisen ja maskuliinisen version, joista ensimmäiseen siis keskityn tutkielmassani. Irigarayn mukaan

”Naisen itsensä rakastaminen edellyttää näin ollen

- irrottautumista vallitsevasta tilanteesta ja naisen perinteisestä asemasta
- rakkautta sitä lasta kohtaan, joka nainen on ollut ja joka hän edelleen on; vastavuoroista sisällyttämistä, jossa äiti kietoo lapsen sisäänsä ja lapsi äidin
- avautumista, sen vastavuoroisen rakkauden lisänä, joka avaa pääsytien eroon”¹³²

Kun taas ”[m]iehen itsensä rakastamisen muotona tai äänilajina on usein nostalgia, jota tunnetaan ainiaaksi kadotettua maternaalis-feminiinistä kohtaan.”¹³³ Ja

”[m]iehen itsensä rakastaminen näyttää heilahtelevan kolmen kiintopisteen välillä:

- kaipuu takaisin kohtuun
- Jumalan etsiminen isän kautta
- rakkaus jotakin itsen osaa kohtaan.”¹³⁴

Jäsennän tutkielmani itsen rakastamisen ilmaisuun liittyvien teemojen mukaan luvuiksi. Näinä teemoina säilytän sekä feminiiniseen että maskuliiniseen versioon liitetyt sisällyttämisen, positioon limittyvän leikin aktiivisen ja passiivisen välillä sekä kahdentumisen ja kahdentamisen kysymykset. Tarkastelen näitä teemoja itsen rakastamisen feminiiniseen version edellytysten lävitse ja tutkin niiden ulottuvuuksia suhteessa Majurin teoksiin. Korostan itsen rakastamisen feminiinistä versiota rajaamalla edellä mainitut maskuliiniseen version ”kolme kiintopistettä” eli maskuliinisen version

¹³¹ Irigaray 1996, 78.

¹³² Irigaray 1996, 88.

¹³³ Irigaray 1996, 78.

¹³⁴ Irigaray 1996, 79.

itsen rakastamisen ehdot tutkielmani ulkopuolelle. Pääluvuissani pyrin rakentamaan vuoropuhelun Majurin kuvien ja itsen rakastamiseen liittyvien teemojen välille tarkastellen teemojen metaforisia ulottuvuuksia ja kuvien lomassa luovasti luovien. Mielestäni metafora on käsitteenä käyttökelpoinen ja turhan taipuisa jäädäkseen turhaan lukituksi vain maskuliiniseen järjestelmään. Käytän metaforan käsitettä tässä tutkielmassa tunnistuen sen haasteet ja kurotan sen morfologisia ulottuvuuksia kohti. Koen, että metafora taipuu morfologian apuvälineenä erittäin hyvin juuri itsen rakastamisen ja sen teemojen tarkasteluun. Metaforan merkitys on myös kiistaton koko käsitteellisen järjestelmämme nojautessa metaforiin.¹³⁵ Se, että metaforista syntyy arvoitus, jonka "periaate on, että tosiseikoista puhutaan mahdottomilla yhdistelmillä"¹³⁶, limittyy kauniilla tavalla Irigarayn ajatuksiin feminiinisestä vaiettuna merellisenä mysteerinä. Metaforan transformatiivista mekanismia hyödyntäen tarkastelen, kuinka Majurin kuvat muuttuvat Irigarayn tekstien kautta tulkittuina – ja ehkäpä jopa kuinka Irigarayn tekstit muuttuvat Majurin kuvien yhteyteen liitettynä.¹³⁷ Majurin kohdalle tuotuna itsen rakastaminen nostaa esiin tiettyjä aspekteja, assosiaatioita ja tulkintoja häivyttäen toisia. Metaforan luonteeseen kuuluukin korostaa tiettyjä ominaisuuksia ja tukahduttaa toisia.¹³⁸ On kiinnostavaa, kuinka kirjoittamisprosessissa toisiinsa ehkä erityisenkin epätodennäköisesti sopivat sanat tai asiat tuodaan joskus väkivaltaisestikin toistensa yhteyteen ja niiden kohtaamisessa tapahtuvan metamorfoosin kautta uudet ajatukset syntyvät. Ajatusten mutaatioiden ja paritteluiden tuoksinassa kipinöi – ajatukset sinkoilevat toisistaan kuollen pian pois tai metaforan mukana nykyaikaan uudessa muodossa liikkuen.¹³⁹ Irigarayn ajatuksenjuoksussa metaforan taipuisuus läkähdyttää, mutta ehkäpä Majurin kuvien vedenalaiseen maisemaan tuotuna sen liikkeet loivenevat ja laskostuvat toisenlaisiin muotoihin.

Kuva-aineistona tässä työssä toimivat erityisesti Majurin tuoreempaan tuotantoon kuuluvat teokset *Gravity* (2011), *Joutsen* (2011), *Kaksoset* (2009) sekä *Mirror* (2010), mutta viittaa myös laajemmin Majurin muuhun tuotantoon, jolloin aineistona toimii pääasiallisesti Majurin kuvaportfolio *Helsinki School* -ryhmän verkkosivuilta.¹⁴⁰ Aineiston tarkastelun aloitan teoksesta *Gravity* (2011), jota tarkastelen ensimmäisessä

¹³⁵ Lakoff & Johnson 1980, 3.

¹³⁶ Aristoteles 1997, 181-2.

¹³⁷ Pearce 2004, 144.

¹³⁸ Lakoff & Johnson 1980, 141.

¹³⁹ Pearce 2004, 116.

¹⁴⁰ Susanna Majurin portfolio:

luvussa sisällyttämisen teeman kautta. Sisällyttäminen toteutuu monella tasolla teoksessa mahdollistaen esimerkiksi kuvan, veden sekä hahmon tarkastelun sisällyttäjänä. Toisaalta myös katse ja esimerkiksi kosketus voidaan tulkita sisällyttämisen tavoiksi. Sisällyttämistä tarkastelevassa seuraavassa luvussa keskityn pohtimaan sisällyttämisen metaforisuutta, sisällyttäjämetaforaa ja erityisesti sekä vettä että naishahmoa sisällyttäjänä *Gravity* -teoksessa. Tässä teoksessa koen sisällyttämisen kannalta kiinnostavana tavan, jolla kuva sisällyttää itseensä eri elementtejä (hahmon, veden..) sekä sen, miten kuvan sisällä hahmot puolestaan sisällyttävät itseensä vettä. Lisäksi naishahmo sisällyttää itsensä paitsi ruumiina (ruumis sisällyttäjänä), myös asennollaan, eleillään kiertyessään ikään kuin itsensä ympärille. Myös vesi sisällyttäjänä kiehtoo erityisyydellään: sen läpinäkyvyys, tiivis kosketus sekä sen liike ja leikki tarjoavat erilaisia näkökulmia tarkastella tätä poikkeavaa ja Majurin valokuville tyypillistä sisällyttäjää.

Veden liikkeen ja leikin kautta siirryn seuraavaan teemaan, leikkiin aktiivisen ja passiivisen välillä. Tämä liittyy Irigarayn mukaan itsen rakastamisen feminiinisessä versiossa enemmän itsen positioon, asema-asenteeseen ja asema-asenteen omaksumiseen itsessä: siihen, missä suhteessa minä on itsen. Tässä luvussa tarkasteluun nousee Majurin teos *Joutsen* (2011), johon peilaan kartesiolaista ihmettelyn käsitettä eräänä aktiivisen ja passiivisen leikin ilmentymänä. Lisäksi tarkastelen laajemmin Majurin tuotannossa havaittavaa itsen liikkuvaa, liukuvaa positiota. Kronologisesti kuvissa tapahtuva hahmojen matka veden ääreltä pinnanalaiseen maailmaan nivoutuu kiinnostavalla tavalla itsen rakastamiseen liittyvään odysseiaan, mikä taas assosioituu omassa luennassani Rosi Braidottin nomadisen subjektin käsitteeseen. Toisaalta positio toimii myös alustana aukilaskostamisen käsitteen pohtimiselle. Aukilaskostamiseen liittyvä sisäpuolen kääntäminen ulos kiinnostaa kuvan kohdalla: metaforisella tasolla tarkasteltuna Majurin voi ajatella kuvillaan laskostavan auki, nähtäville, vedenalaisen (sisäisen?) maailman.

Kahdentamisen ja kahdentumisen kysymyksiä avaavassa kappaleessa jatkan teoksen *Joutsen* parissa tarkastelemalla sitä symmetrian ja epäsymmetrian kautta. Kahdentamisen ja kahdentumisen teemaa tarkastelen peilautumisen ilmiön kautta. Peilautumisen voi ajatella ulottuvan Majurin teosten hahmojen välille *Joutsenen* lisäksi teoksissa *Kaksoiset* (2009) ja *Mirror* (2010), joissa hahmot suorastaan sekoittuvat kietoutuessaan tiukasti toisiinsa. Peilautumisen kautta pohdin myös kuvissa näkyviä

kasvoja tai kasvottomuuksia. Peilautumisen teeman tarkastelu on mahdollista paitsi teosten sisällä hahmojen välillä, myös eri teosten välillä. Erityisesti Majurin teosten *Kaksoiset* ja *Mirror* taustamaiseman ollessa sama vain veden ja hahmojen asemoinnin muuttuessa.

Ennen kaikkea Majurin kuvat näyttävät maailmana naisia varten:

"Maailma naisia varten. Tällaista maailmaa ei koskaan ole ollut olemassa ja samalla se on jo olemassa, mutta torjuttuna, pinnanalaisena ja potentiaalisena. Naiset ovat aina olleet välittämässä miesten lihaksi tulemista, hänen ruumistaan ja maailmaansa. He eivät näytä koskaan tuottaneen oman lihaksi tulemisensa erityisyyttä tai sellaista saman alkuperäisyyttä, jolla on suhde lihaksi tulemiseen. Ennen ja jälkeen päivänvaloon tulon. Ennen ja jälkeen sen, kun on astuttu ulos ruumiin ulkopuoliseen ja maailman sisäiseen kirkkauteen. Tällä samalla - riippumatta kaikesta, mitä siitä ulkopuolelta käsin voidaan sanoa - on sellainen suhde ilmenemiseen, joka ei palaudu miehiseen maailman ilmentymäksi. Sillä on nimittäin tapana asustaa limaisassa."¹⁴¹

Majurin kuvissa naishahmot löytävät mielestäni paikan itselleen limaisan sijaan vedestä, jonka pinta on ehkäpä "limaisan kiiltelevä, läpikuultava muttei läpinäkyvä". Siten limaisan ja veden

"attribuutit ovat ominaisia Luce Irigarayn feminiiniselle. Niissä sijaitsee Irigarayn mukaan erilaisen merkityksenannon mahdollisuus. Lima on ruumiin eritteenä aina rajalla, se on kohtaamispinta ja suojakuori, joka läpikuultavana vihjaa merkitysten moninaisuuteen, muttei läpinäkyvänä kuitenkaan kiinnitä merkitystä muuttumattomaksi."¹⁴²

Feminiininen vesi sisällyttää itseensä kuvien hahmot luoden samalla oman pinnanalaisen maailmansa. Vedessä Majurin kuvien naishahmot löytävät pinnanalaisen sisäisen ja salaisen paikan itselle. Tämän tilan voi nähdä vahvasti sukupuolittuneena Irigarayn sitaatinkin valossa. Se näyttää naiseksi hankalasti tavoitettavana omana

¹⁴¹ Irigaray 1996, 130.

¹⁴² Kontturi 2003.

tilana – paikkana, jossa nainen on itselleen itsensä kautta. ”Naisen täytyy lakata rakastamasta itseään voidakseen rakastaa miestä, kun taas mies voi ja hänen suorastaan täytyy jatkaa itsensä rakastamista. --- Naisen puolestaan pitää luopua äidistään ja autoerotiikastaan, jottei hän enää rakastaisi itseään ja jotta hän rakastaisi vain miestä”.¹⁴³

Irigaray ei määrittele itsen rakastamista tai sen teemoja tyhjentävästi ja itse käytänkin niitä Irigarayn määrittelyn joustavuutta hyödyntäen ja vien ne Majurin kuvien vedenpinnanalaan maailmaan. Irigarayn vapaan ja kielellisesti rikkaana virtaavan ilmaisun innoittamana kirjoitan itsekin laveasti ja leikkien kuvatulkinnessani assosiaatioiden vanavedessä suunnasta toiseen liikkuen. Majurin materiaaliset kuvat on mielestäni mahdollista nähdä mielen konkretisaatioina, psykoanalogiina. Näissä mielenmaisemissa esiintyvät myös hahmot materiaalisine ruumiineen. Hahmot ovat vedessä koko kehollaan ja kohtaavat toisensa tässä tilassa. Itsen rakastamiseen tutkielmassani liittämäni kartesiolaisen ihmettelyn kautta tulkitsen Majurin kuvissa uiskentelevien hahmojen tutustuvan ehkäpä sisäisiin eroihin(sa) ja sisäiseen moninaisuuteen(sa). Siten Irigarayn kysymykset siitä, kuka rakastaa ketä ja missä suhteessa itsen rakastamisen kohdalla, ovat kuvien kohdalla kiinnostavia.

Irigaray saattaa moniulotteisen kirjoitustapansa kautta lukijan ajatukset liikkeeseen. Omat ajatuskulkuni vaeltavat veteen heitetyn kiven aikaansaamien laajenevien renkaiden tavoin havaitessani teemojen toisaalta sulkevan sisäänsä aimo joukon uusia käsitteitä ja taas toisaalta linkittyvän toisaalle, mutta pyrkimyksenäni on antaa Majurin teosten ankkuroida ajatuksiani itseensä. Siinä, missä Heinämaa pyrkii ”lukemaan yhtä modernin filosofian perinnettä sellaisella ihmetyksellä, jota Irigaray etsii naisen ja miehen väliltä”¹⁴⁴, pyrin itse lukemaan Majurin kuvia Irigarayn tekstien kautta ihmetellen. Tulkintani Majurin kuvista muodostuvat Irigarayn kielikuvien kautta mutta liikkuvat vapaasti myös uusiin suuntiin, omia uomiaan.

¹⁴³ Irigaray 1996, 84.

¹⁴⁴ Heinämaa 2000, 13.

2 SISÄLLYTTÄMINEN

Susanna Majurin teos *Gravity* (2011) on kaunis siniharmaissa sävyissään. Siinä sinisävyiseen mekkoon sonnustautunut kuvan keskeinen naishahmo on asenoltaan kuin ryhdikäs, elegantti sikiö kiertyessään harkituin elein itsensä ympärille. Vasemmassa yläkulmassa siipiään kivellä levittelevä lintu lienee haukkojen sukuun kuuluva merikotka, jonka katse kurottaa kohti kiertynyttä naishahmoa. Hahmojen asentojen kautta lintu vaikuttaa uhkaavalta, toisessa tilanteessa katseen voisi tulkita myös esimerkiksi uteliaaksi. Kuvassa esiintyy myös muita lintuja, luultavasti merilokkeja, jotka runsaslukuisinakin näyttävät tyytyvän statistin osaansa kuitenkin kuvan katsojaa kulmiensa alta arasti vilkuillen. Taustalla aallot huuhtoutuvat rantaan rauhallisina taivaan siintäessä sinisenä ja ryppyisenä, mutta seesteiseen säähän viittaavana. Kuvassa on paljon tunnistettavaa ja todellista, mutta silti vaikutelma on jollakin tapaa unenomainen.

Konkreettisesti kuvassa on valokuvattu tila, jossa veteen upotettu taustakangas tarjoaa kulissit sitä vasten sukeltavalle mallille. Kangas siihen sijoittuvine lintuineen leijuu vedessä muodostaen taustan itsensä ympäri kietoutuneelle naishahmolle. Siten naishahmo sijoittuu näennäisen kolmiulotteisessa tilassa kuin välitilaan, jonka täyttävä vesi mahdollistaa naishahmon kellumisen ikään kuin paikoillaan tilassa ja veden vaikutuksesta voi lähes aistia liikkeiden hitauden. Kantaessaan hahmoa sylissä vesi samalla leikittelee hienovaraisesti hahmon hiuksilla ja helmoilla kuin keveyden tuntua

korostaen. Mielestäni vesi tuo mukanaan kuvan katsomiseen illuusion sille osin ominaisesta jatkuvasta liikkeestä virtauksineen ja ilmakuplineen - vaikka vesi on kuvaushetken jähmettämä, ei liikevaikutelma katoa vaan kaivertuu konnotaatioina kuvapintaan. Kuvassa vedenpinnanalaisena olemisen voi lähes aistia itsekin!



Kuva 1: Susanna Majuri *Gravity* (2011).

Luce Irigarayn itsen rakastamisen feminiiniseen versioon liittämisen teemalle edellä kuvaamani Susanna Majurin teos *Gravity* tarjoaa lukemattomia tulkintamahdollisuuksia. Se, tarkastellaanko sisällyttäjänä esimerkiksi kuvaa, katsetta, minää, vettä, väriä, taustaa, naista vai kehoa, nostaa erilaisia näkökulmia sisällyttämisen teemasta esiin. Kuvat ovat kiehtovia sisällyttäjiä – ne pitävät pinnassaan monia muotoja, jotka kuljettavat katseen kautta merkityksiä mieleen. Ulko- ja sisätilan kohdalla kiinnostavan näkökulman tarjoaakin kuva sisällyttäjänä. Vedessä näkyvien heijastusten kautta koko valokuva viittaa kuvaushetkellä kuvan ulkopuoliseen ympäristöön. Kuvaa on mahdollista katsoa sisällyttäjien ketjuna: kuva sisällyttää sisäänsä veden, hahmon, mutta myös hahmo näyttäytyy (itsensä) sisällyttäjänä paitsi ruumiina, myös asennollaan ja eleillään. Kenties ketjun voi tulkita toisin päin ja nähdä siten sisällyttäjien vaihtuvan, jolloin Irigarayn peräänkuuluttamaa sisällyttäjien vastavuoroista liikettä ei teoksesta jää puuttumaan. Monitasoisuutensa myötä *Gravity* -teoksessa vedenpinnanlainen maailma näyttäytyy kiehtovana paikkana. Majurin

kiehtovat, epätodelliset paikat osallistuvat sisällyttäjien leikkiin Irigarayn epäkäsitteiden rinnalle tuotuna. Koenkin sekä Irigarayn kielelliset ja käsitteelliset valinnat että Majurin tavan kuvata eräänlaisina sisällyttäjien leikkinä. Tässä luvussa tulkitsen sisällyttämistä metaforana, joka avautuu kauniisti kuoren käsitteen kautta¹⁴⁵. Sisällyttäminen on vastavuoroista liikettä, jossa minä laskostuu itsensä ympärille - kuin (kirje)kuori minä taipuu ja taittuu itsensä ympärille kiertyvään muotoon muodostaen siten oman paikkansa, asumuksensa. Myös itse sisällyttäminen taipuu käsitteenä moneksi Irigarayn vertauskuvallisen kielen kulkuvälineenä. Hän määrittelee sisällyttämistä tarkemmin suhteessa ihmettelyyn tai pikemminkin sen vastakohtana; sisällyttäminen on sitä, mitä ihmettely ei ole sisällyttämisen määrittyessä siksi, ”mikä kykenee piirittämään, kiertymään ympärille, saartamaan.” Kun taas ”[i]hmettely muodostaa avautuneen kohdan ympäröivän ja syliinsä sulkevan jälkeen tai ennen sitä.”¹⁴⁶

Sisällyttäminen vaatii kuitenkin itsen rakastamisen kohdalla erityistä avoimuutta – kuori ei voi sulkeutua itsensä ympäröiväksi umpioksi, vaan sen on oltava mahdollistua avautua ja laskostua aina uudelleen. Siten sisällyttäjä on muutakin kuin säiliö tai potentiaalinen paikka. Se on liikettä sisä- ja ulkotilan välillä. Siten sisällyttäminen näyttäytyy paitsi itsen ympärille kiertymisenä tai laskostumisena, myös jälleen aukilaskostamisena. Aukilaskostaminen merkitsee Irigaraylle avonaisuutta maailmalle ja toiselle, mutta mielestäni se on tärkeää ulottaa koskemaan juuri minän suhdetta itseän. Käsitän aukilaskostamiseen kuuluvan olennaisesti sekä itsen että toisten moninaisuuden tunnistamisen ja tunnustamisen sekä siten myös ympäristön vaikutuksen myöntämisen. Sisällyttämistä voisi ajatella avoimuuden, joustavuuden ja kommunikatiivisuudenkin kautta määrittävänä liikkeenä sekä kykynä muodostaa itsensä yhä uudelleen minän ympärille¹⁴⁷. Rikastuttaakseen sisällyttämisen ja aukilaskostamisen metaforisia ulottuvuuksia Irigarayn kielessä ”kuoret kuroutuvat auki”¹⁴⁸ ja toisaalta taas ”tietoisuus vaikutuksista kietoo sisään”¹⁴⁹. Hänen mukaansa maailma kohdataan henkisyiden kirjekuoren kautta – naisilla tämä kuori on avoin ja ruumis siten läsnä maailman kohtaamisessa.¹⁵⁰ Sisätilan ja ulkopuolen suhteessa tulisikin pyrkiä avoimuuteen eikä sulkeutua esimerkiksi vain sisäiseen. Toisaalta taas

¹⁴⁵ Siveniuksen suomennoksessa envelopper/l’enveloppe sisällyttää-sanan eri johdannaisilla ja termillä kuori (engl. envelope; container). Irigaray 1996, 26; 103. Irigaray 1993, 83.

¹⁴⁶ Irigaray 1996, 101.

¹⁴⁷ Palmer 2004, 226-7.

¹⁴⁸ Irigaray 1996, 106.

¹⁴⁹ Irigaray 1996, 112.

¹⁵⁰ Irigaray 1996, 105. Heinämaa 1996, 169.

tulisi samalla kääntää sisäpuoli ulkopuoleksi. Mikäli Majurin teoksia tarkastelee itsen rakastamisen toteutumisen tiloina, tekee Majuri juuri tämän: kuvillaan hän kääntää sisäisen fantasiamaailman toisten havaittavaksi ulkomaailmassa – valuttaa ulos alitajunnan syvimmät vedet vain kuorta kääntämällä. Näissä vesissä nainen löytää oman paikkansa – sisällyttäen itse itsensä kiertyen oman paikkansa ympärille kuten naishahmo asennollaan tekee teoksessa *Gravity*.

Kuvissa sisällyttäjinä näyttäytyvät myös sekä nais- että eläinhahmot sisällyttäjä- tai säiliömetaforan kautta. Metaforan perustana on usein oma kehomme, sillä koemme itseämme muusta maailmasta erillisinä entiteetteinä. Jokainen meistä on säiliö, jolla on yhdessä pitävä pinta – iho, joka erottaa meidät muusta maailmasta. Lisäksi ymmärrämme muut objektit ja jopa tilat pintansa sitomina sisä- ja ulkopuolen omaavina entiteetteinä sekä rajaamme asioita luontaisesti. Toiset ihmiset tai eläimet sekä huoneet ja sisätilat on helppo ymmärtää sisällyttäjiksi ja säiliöiksi, mutta metafora taipuu myös esimerkiksi metsä(n sisä)ssä tai vete(n sisä)ssä olemiseen. Hahmotamme rajat, vaikka tarkasteltava asia ei olisi selvärajainen veden, metsän tai pilvien tapaan.¹⁵¹ *Gravity* -teoksessa erityisen mielenkiintoisena sisällyttäjänä näyttäytyykin kuvapinnan tai kuvapintojen välitilan täyttävä vesi, joka tuntuu kykenevän ohittamaan kuvan rajaaman ja pysäyttävän hetken rajattomuudessaan ja virtaavuudessaan. Vesi näyttäytyy poikkeuksellisena sisällyttäjänä sen rajatessa sisällyttämänsä tiiviisti ja häivyttäessä piirteet jättäen samalla näkyviin. Samalla vesi on esimerkki kuvaan sisällytetystä substanssista, joka voi myös määriytyä sisällyttäjäksi, kuten vesi uima-altaassa: on mahdollista mennä altaaseen, joka määriytyy tällöin sisällyttäjäobjektiksi ja olla vedessä, joka taas määriytyy sisällyttäjäsubstanssiksi.¹⁵²

Tässä luvussa käsittelen siis itsen rakastamisen feminiiniseen versioon liittyvän sisällyttämisen teeman kautta Susanna Majurin teosta *Gravity*. Alaluvuissa nostan tarkasteluun sisällyttämisen teemaan olennaisesti limittyvän paikan käsitteen ja tarkastelen veden erityisyyttä sisällyttäjänä sekä sisällyttäjakehoa vedessä sisällytettynä olemisen kautta. Veden ja ihon rajalla myös kosketus nousee tärkeäksi teemaksi vedessä olemiseen liitettynä. Kosketus ei välttämättä suoraan sisälly sisällyttämisen teemaan, mutta tuon sen sisällyttämisen yhteyteen tarkastellessani vettä sisällyttäjänä ja veden sisällyttämänä olemista kuvassa. Luvun keskiössä on kuitenkin (feminiinisen) veden

¹⁵¹ Lakoff & Johnson 1980, 58.

¹⁵² Lakoff & Johnson 1980, 30.

erityisyys sisällyttäjänä. Sisällyttämiseen niveltävä aukilaskostaminen muodostaa oman alalukunsa, sillä sisä- ja ulkotilan kysymyksenä sitä on mahdollista tarkastella sekä hahmon että veden kannalta. Kuvan naishahmo muodostaa eleillään ja asennollaan itsestään sisällyttäjän, rajaten raajoillaan kuin itsensä sisä- ja ulkopuolen. Hahmon kiertyminen itsensä ympärille jää kuitenkin avoimeksi – ote ei ole tiukka tai sisälleen täysin sulkemaan pyrkivä vaan hellästi ja – veden allakin – ilmavasti kiertyvä. Aukilaskostamisen mielenkiintoisena muotona tai variaationa *Gravity* -teoksessa näyttäytyy kuvatilán täyttävä vesi, mikä heijastavuudessaan rakentaa sillan ulko- ja sisätilan välille. Lisäksi veden kautta muodostuu kuvaan jännittävä paradoksi: vedenalainen rantamaisema.

2.1 Vesi paikkana ja sisällyttäjänä

Irigaraylla sisällyttäminen limittyy olennaisesti paikan käsitteeseen. Sisällyttämisen teemaa hän pohtii *Sukupuolieron etiikka* –teoksensa Spinoza-luennassa, jonka keskustelukumppanina on Baruch Spinozan *Etiikan* (1677) ensimmäinen osa, "Jumalasta". Otsikon mukaisesti Spinoza käsittelee tekstissään Jumalaa, jonka hän käsittää ainoana substanssina, minkä attribuutin olemassa olon tiloina modukset näyttäytyvät. Hän siis käsittelee olemusta ja olemassaoloa sekä näiden syitä ja vaikutuksia. Spinoza kuvaa Jumalan ainoana substanssina olemukseltaan äärettömänä, ikuisena ja jakamattomana. Jumala on olemassa omasta syystään ja on siten välttämätön. Jumala on yksi. Irigarayn luennan mukaan Jumala on siten ainoa, joka luo oman paikkansa, asumuksensa ja antaa oman kuorensa, oman tila-aikansa. Irigaray käsittelee luennassaan Spinozan tekstiä Jumalasta varsin metaforisesti johdatellen lukijan pohtimaan kanssaan paikan olemusta, syitä ja sukupuolten potentiaalia. Paikka ja tila käsitteinä saavat Irigarayn tekstissä rinnalleen kuoren. Mies saa kuorensa naiselta: sikiönä, rakastajana ja isänä mies on sisällytetty naiseen. Miestä rajaavat siis Jumala, äiti ja nainen - naisen ollessa olemukseltaan moninainen, ei ääreellinen eikä ääretön. Irigarayn mukaan nainen näyttäytyy onnettomuudekseen vain käytettävissä olevana paikkana ja olemassa olon mahdollisuutena: nainen ei pääse olemassaolon tilaan vaan jää tiettyyn välitilaan edustaessaan ainoastaan olemassaolon potentiaalia.¹⁵³

¹⁵³ Irigaray 1996, 53; 104.

Gravity -teoksessa naishahmon voi tulkita olevan välitilassa sekä konkreettisesti kuvatilaa vasten että metaforisesti naisen suhteen nesteisiin ollessa erityinen. Irigaray toteaaakin, että

”[t]ietty naisellisen nautinnon representaatio vastaa tätä nestemäiseksi muuttumista. Naisellisen paikattomuuden kahdentuma – sitä mies etsii. Naisen tulee olla paikka mutta niin, ettei hän asuta sitä. Naisen kautta paikka on miehen käytettävissä, ilman että nainen käyttää sitä. Naisen nautinnon tulee ’muistuttaa’ sitä, mikä kulloinkin vuotaa paikalla, joka nainen on sisältäessään, sisältäessään itsensä.”

Vaikka teoksen naishahmon itsensä ympärille kiertynyt asento voi näyttäytyä sisäänpäin kääntymisenä ja jopa jonkinlaisena luovuttamisena, koen mielekkääksi tulkinnan kahdentuneesta oman paikan haltuunotosta vastakohtana miehen etsimälle naisellisen paikattomuuden kahdentumalle. Naishahmo löytää itselleen ja itsen rakastamisen feminiinisen version toteutumiselle tilan vedenalaisesta maailmasta, jota hän korostaa rakentamalla vedessä vielä itsestään ikään kuin paikan asennollaan. Hahmo asettuu osaksi ympäristöään veden kannatella häntä ja toisaalta hänen asentonsa asettuu vastaamaan myös lintujen linjakkuutta. Hän on kotona omassa kehossaan sekä oman mielensä syvissä vesissä. Hänellä on paikkansa, jota hän myös päättäväisesti asuttaa.¹⁵⁴

Sisällyttämisen otsikolla Irigaray käy keskustelua Spinozan kanssa ja kritisoi kovasti Spinozan tekstille keskeistä Jumalaa. Jumala, johon Irigaray viittaa, määrittyy pikemminkin jonkinlaiseksi miehen käsitteellistämäksi konstruktioksi, maskuliinisen ajattelun ja diskurssin tavaksi. Tässä ajattelutavassa ja sille perustuvassa kielessä ei naisella ei ole mahdollisuutta olla paikka itselleen vaan

”[k]eskenään joutuvat kilpailemaan
– säiliö lapselle
– säiliö miehelle
– säiliö naiselle itselleen.

¹⁵⁴ Irigaray 1996, 70.

Tässä kilpailussa ensimmäiseksi mainittu paikka on käytännöllisesti katsoen ainoa. Toinen on eräänlaista ensimmäistä kohti suuntautuvaa lävistystä: väylä, ei oikea paikka. Kolmas on kielletty tai mahdoton, jota ehkä määrittää irti leikkaaminen hylestä, materiaasta.”¹⁵⁵

Tälle ajattelutavalle, joka tekstissä saa Jumalan nimen, Irigaray kaipaa feminiinisen mahdollistavaa ajattelua ja ilmaisutapaa. Lihan imaginaarinen ja symbolinen ajattelu ovat Irigaraylle Jumalan ohella väyliä feminiinisen toteutumiseen ja siten sukupuolten kohtaamiseen tasa-arvoisina.¹⁵⁶ Esimerkkinä tästä tulkitsem Susanna Majurin teoksia ja satumaisuudessaan saattaisi *Gravity* -teoskin kurottua imaginaariseen ja symboliseen tullessaan myös kuvassa lihaksi. Paikka naiselle löytyy kuvassakin naisesta itsestään, mutta vasta vedenalaisessa maailmassa. Tapahtuuko itsestään ja itselleen paikan löytäminen niin henkisen kuin konkreettisen kuorenkin kuroutuessa auki ja laskostuessa jälleen uudelleen? *Gravity* tuon kuoren kuvana antaisi siten naiselle sekä olemuksen että olemassaolon omassa paikassaan:

”Nainen olisi kuori (jonka hän antaa). Mutta naisella ei ole sen paremmin olemusta kuin olemassaoloakaan, sillä hän on olemuksen ja olemassaolon mahdollisuus: käytettävissä oleva paikka. Nainen olisi oma syynsä – mutta vähemmän sattumanvaraisella tavalla kuin mies – jos hän (uudelleen) sisällyttäisi itsensä kuoreen, jonka hän pystyy ’antamaan’, kuoreen, joka on yksi hänen ’attribuuteistaan’ tai ’affekteistaan’, mutta josta nainen ei nauti oman itsensä syynä. Jos nainen sisällyttäisi itsensä siihen, minkä hän antaa, hänet voitaisiin käsittää vain olemassa olevaksi.”¹⁵⁷

Gravity -teoksessa naishahmo sisällyttää itsensä siihen, minkä hän antaa – jopa useammalla tasolla. Teoksessa paikan voisi siis tulkita henkisyiden kirjekuoresta valuvana veden muodossa metaforisena mahdollistajana ja kuvan hahmon itsenäisen olemisen positiivisena itselleen oman asumuksensa, kuorensa luomisena – kiertymisenä itsensä ja oman paikkansa ympärille, sillä paikka ei ole asia vaan se, ”mikä nimenomaan tekee asian olemisen mahdolliseksi paikassa ja paikan ulkopuolella olemassa olevana.”¹⁵⁸

¹⁵⁵ Irigaray 1996, 59.

¹⁵⁶ Irigaray 1996, 107; 113-4.

¹⁵⁷ Irigaray 1996, 104.

¹⁵⁸ Irigaray 1996, 56.

Irigarayn mukaan naisen suhde nestemäiseen on erityinen ja paikan käsittelyn kautta hän nivoo yhteen nestemäisyyden, paikan ja sisällön suhteita.

”Nainen jaotellaan kahtia: naisen suhdetta nesteisiin useimmiten halveksitaan ja hänen suhdettaan kiinteään arvostetaan. Arvostus on naisen kannalta kuitenkin kaksipiippuinen asia, sillä se ryöväää naiselta naisen hienoimman osan: paikan sinänsä, paikan, jonka nainen näkymättömästi sisältää. Paikan, joka useimmiten valahtaa levälleen tulematta edes huomatuksi, tai joka levitetään häpäisemällä jopa naisen tiedostamatta tai vasten hänen tahtoaan?”¹⁵⁹

Naisen ja nesteiden suhteen negatiiviseksi väritymiseen Irigaray liittää miehen pelon syvyyksiä kohtaan: ”Vaara alkuaineeseen imeytymisestä ruokkii loputtomasti ahdistustasi, unohtelvaisuuttasi ja kuolemaasi. Hautasi, aina niin lähellä --- Ja sinä työnnät takaisin asuttamasi paikan rajoja, asiaa joka yrittää saartaa sinut – täyttäen nenäsi, suusi, silmäsi, korvasi ikimuistoisin vesin.”¹⁶⁰ Vesi onkin paitsi ikimuistoinen, myös ikuinen ja vaatii kunnioitusta kyvyssään synnyttää elämää ja kyetessään kulkemaan läpi elollisen ja elottoman luonnon. Alati vaeltaessaan vesi antaa ja ylläpitää elämää, mutta myös tuhoaa sitä. Myrskyt, tulvat ja mannerjäätiköt muovaavat maisemaa radikaalisti, hukuttaen alleen kaiken elävän ja elottoman. Tämä maailmankaikkeuden virta on vääjäämättömyydessään vaarallinen ja *Gravity* -teoksessa ikimuistoiset vedet paitsi täyttävät tilan, myös hukuttavat alleen koko maiseman. Vesi ympäröi naishahmon huolellisesti, mutta myös itse hahmo rinnastuu ja jopa liukenee visuaalisesti osaksi taustalla aaltoilevaa rantavettä. Naishahmon mekon väri viittaa veteen sinisen sävyllään, vaikka vesi elementtinä itsessään onkin läpinäkyvyydessään lähinnä väritön. Hahmo sulautuu veteen viitatessaan toisaalta taustan rantavesiin ja toisaalta leijuessaan kuvatilaa täyttävässä vedessä kuin osana sitä. Näin olemalla kuin kahdentunut osa vesielementtiä muuntuu hän myös itse jonkinlaiseksi veden personifikaatioksi. Vesi on hänen paikkansa, hänen kuorensa – hän ja hänen vedenalainen maailmansa ovat yhtä.

Maurice Merleau-Pontylle vesi ja väri virittyvät suhteessa toisiinsa:

¹⁵⁹ Irigaray 1996, 70.

¹⁶⁰ Irigaray, 1991, 66-7. Suomennos englanninkielisestä teoksesta omani: ”*The danger of immersion in primary matter endlessly feeds your anguish, your forgetfulness, and your death. Your tomb, ever so close at hand. --- And you thrust back to the edges of the place you now occupy the thing that always threatens to engulf you – filling your nose, your mouth, your eyes, your ears with immemorial waters.*”

”Se [väri] vuotaa, levittäytyy, tulvii esiin... se asettuu minuun muistuttaen kaikkein arkaaisimmasta minussa: nesteestä. Se muistuttaa siitä, mistä sain elämän, siitä, mikä kietoi minut sisäänsä syntymää edeltävässä olotilassani ja ympäröi minut, vaatetti minut, ruokki minua kun olin toisen ruumiissa. Sen ansiosta tulin myös tulin päivänvaloon, synnyin ja kykenin näkemään ilman ja valon... Väri herättää minussa henkiin koko tämän aiemman elämän, jota voi jopa kutsua esikäsitteelliseksi, esiobjektiiviseksi, esisubjektiiviseksi. Se on näkyvän perusta, jossa näkevä ja nähty eivät vielä erotu toisistaan vaan heijastelevat toisiaan ottamatta määrättyä asemaa suhteessa toisiinsa. Katseeni kylpee näkemässään värissä. [---] Väri konstituoii annetun, ja annettu karkaa subjektiivisuuden valtapiiristä ja upottaa subjektin uudestaan ja jatkuvasti näkyvän näkymättömään olinsijaan. Tätä olinsijaa ei voi hallita, se on helvetillinen tai taivaallinen, se edeltää tai seuraa sitä ruumiillistumista, jonka subjektin ja objektin kahtiajako määrittelee. Väri on näkemisen ja minun näkemiseni vastine.”

161

Merleau-Ponty kokee värin taikavoiman vahvana sen edellyttäessä kaikkea havaittavaa ja toisaalta ollessa osana genealogista perimää meissä paitsi ulkoisina piirteinä, myös väreihin liittyvien tunnelmien aistimisena.¹⁶²

Vesi väreineen vaikuttaa *Gravity* -teoksen tunnelman tavoittamiseen ja samanaikaisesti sitä säätelevät myös vaikutelmat vedenalaisen maailman vaikutuksista aisteihin. Vedessä olemisen voi ajatella värinkin kautta näkyvän ja näkymättömän tietynlaisena kohtaamispaikkana. Vesi edustaa kosketuksellaan ja kyvyllään kantaa naishahmoa näkymätöntä ja toisaalta vesi tulee näkyväksi kuvassa monin tavoin. Naishahmon kelluva asema tekee näkyväksi – vaikkakin vain viitteellisesti – veden vaikutuksen. Lisäksi veden kuvaan pysäytetyissä liikkeissä lipuvat heijastukset paljastavat veden kyvyn peilata ympäristöään. Kuitenkin näkyvimmin vesi tulee esiin itse veden sijaan taustakankaassa: rantamaiseman aalloissa ja horisontissa kankaan merilintujen voimistaessa vielä vaikutelmaa symbolisesti. Siten vedenalaisen maailman rannoilla kohtaavat Merleau-Pontyn käsittelemät näkyvä ja kosketeltava, jotka näyttäytyvät

¹⁶¹ Irigaray 1996, 175.

¹⁶² [ibid.]

hänelle erillisinä ja toisiinsa koskaan täysin sulautumattomina, mutta toisaalta katseen kautta kohtaavina: katse ”antaa näkevän ja näkyvän, koskevan ja kosketeltavan, ’subjektin’ ja ’asioiden’ loputtomasti vaihtua toisikseen vuorottelussa ja tasapainoilussa.”¹⁶³ Katse taas on toisaalta Merleau-Pontyn mukaan yksi koskettamisen muunnelma: ”Katse tunnustelelee asioita, kietoo ne sisäänsä ja liittää ne yhteen. Se löytää asiat aivan kuin tuntisi ne ennestään, ’ne ovat sille tuttuja ennen kuin se ne tuntee’.”¹⁶⁴ Tämän rinnalla *Gravityn* naishahmon itsensä syliinsä sulkevan eleen voisi tulkita metaforiseksi itsen koskettamiseksi, jossa kosketus ”otetaan vastaan kuin sisä- ja ulkopuolelta vaikuttava kylpy, nestemäisenä.”¹⁶⁵ Kosketus nestemäisenä kylpynä laajentuu toki koskemaan koko teosta kun kiertymisen koskettava ele huuhtoo mukanaan koko maiseman tuohon nestemäiseen kylpyyn, jossa kohtaavat kosketuksellisen maailman elementtien ja eleiden sukulaisuudet. Siinä missä Merleau-Pontylla käsien ja maailman sukulaisuus tulee ilmi materiaalien tekstuurin aistimisessa¹⁶⁶, sukeltaa *Gravityn* naishahmo vedenalaiseen maailmaan ilman olentojen, lintujen sukulaisuudessa kylvettäen koko parven ja maiseman.

2.2 Veden sisällyttämänä oleminen

Vedenalaisen maailman näkymättömyyteen, näkyvyyteen ja kosketeltavuuteen liittyvät myös muut aistihavainnot. Vaikka *Gravity* on visuaalinen teos, liitän vedenalaisen paikan ajattelun myötä siihen myös kuulohavaintoihin sekä äänentuottamiseen liittyvät muutokset metaforisine merkityksineen. Paikkana vedenalainen maailma luo haasteita totuttuun kommunikaatioon veden virratessa suuhun, puheen puuroutuessa ja äänen muuntuessa matkallaan: ”Jos rakastetun naisen pudottaa syvyyksiin, hän menettää taas äänensä. Hänen lauluaan ei kuulla. Hänen vokalisaationsa unohtuu. Rakastettu nainen mykistyy tai pelkästään skandeeraa, pysyy rakastajan puheen konsonanttien välissä.”¹⁶⁷ Vedenalaista maailmaa voisi tulkita mykäksi maailmaksi, erityisesti *Gravity* -teoksen naishahmon peittäessä itsensä ja kasvonsa kuin kokonaan kommunikoinnista

¹⁶³ Irigaray 1996, 179.

¹⁶⁴ [ibid]

¹⁶⁵ Irigaray 1996, 185.

¹⁶⁶ Irigaray 1996, 180.

¹⁶⁷ Irigaray 1996, 229.

ympäristönsä kanssa luopuen. Ja kuitenkin pinnan alla paljastuu ”[i]tseen vasten painautumisen salaisuus, hiljaisuuden niin outo puhe.”¹⁶⁸

Gravity-teoksen vedenalaiset maisemat kuiskivat ”vaitioloon kaivertuneista luovista mahdollisuuksista”¹⁶⁹ tarjoten niille kauniit kulissit. Tässä ympäristössä naisen on mahdollista toteuttaa itseään ja hankkiutua eroon häntä määrittelemään pyrkivistä sanoista. Kieli ja kosketus kohtaavat uudessa ulottuvuudessa, naisen omassa asumuksessa mielenkiintoisella tavalla: kaikessa, mitä nainen sanoo, hän samalla koskettaa itseään – astuu sivuun, palaa ja lähtee liikkeelle muualta, toisesta nautinnon tai kivun kulmasta. *Gravity* -teoksen naishahmo on kumartunut kuuntelemaan toista merkitystä, mikä kutoo itseään, syleilee itseään uusin elein, uusin sanoin. Siten on mahdollista saavuttaa avautuma intiimiin maisemaan, missä mentaalisen monologin moniäänisyys muodostuu näennäisen mykkänä maailmana. Dorrit Cohn viittaa narratologiaa käsitellessään autonomiseen sisäiseen monologiin, ”hiljaiseen mentaaliseen puheeseen”, missä ”lukija kohtaa minän, jolla jo on reflektiojajhenkilöhahmon luonteenomaiset piirteet. Se ei kerro mitään kuulijalle tai lukijalle tai puhuttele tätä, vaan reflektoi omassa tietoisuudessaan senhetkistä tilannettaan.”¹⁷⁰ Tällaisen narratologisen välitilan kuvallisena vastineena ja jopa sen laajentumana näyttäytyy mielestäni Majurin teos *Gravity*, jossa naishahmon asentoa voisi tulkita kuvallisena ja kehollisena reflektointiin syventymisenä.

Vedenalaisella rannalla kelluen kyyhöttävä hahmo ei ota kontaktia katsojaan, vaan väistää tämän katsetta peittäen kasvonsa. Hahmo muodostaa myös kuin oman kiertoratansa kietomalla kädet ympärilleen kehäksi. Kädet, jotka kiertävät kehoa kevyesti, viittaavat kuitenkin kosketuksen aavistukseen. Metaforisesti ajatellen ele on jotakin itsen koskettamisen ja toisaalta koossa pitämisen väliltä. Asento on staattisuuden sekä passiivisuuden ilmentymä erityisesti siipiään estottomasti levittelevän linnun suoranaisen haastavuuden rinnalla. Naishahmon tummat hiukset nutturalla, ballerinaselkäinen kevyesti veden mukana liikkuva mekko sekä sirot, solakat raajat viestivät vaikutelmaa tyttömäisyydestä. Naishahmo voi vaikuttaa puolustuskyvyttömältä petolinnun edessä ja kuitenkin naishahmon eleiden huolellisuus viestii hallintaa. Hän haluaa olla juuri tässä. Hänellä on jopa vesi puolellaan. Ja ehkäpä linnunkin hyökkäävyys on vain asentojen vuoropuhelun valheellinen tulkinta. Tätä

¹⁶⁸ Irigaray 1996, 35.

¹⁶⁹ Irigaray 1996, 200.

¹⁷⁰ Cohn 2009, 120-1.

naishahmo ei kerro. Hän ei paljasta kasvojaan, sillä hän ei halua valita yksiä kasvoja kauneimmiksi ja parhaiksi niin monista vielä tulevista kasvoista. Veden tapaan hän haluaa pystyä ilmenemään aina toisena.¹⁷¹ Veden alla turha puhe karsiutuu veden pyrkiessä suusta sisään:

”Ei ole mahtavampaa perillistä kuin meri. Kaikki on jatkuvasti liikkeessä ja säilyy ikuisesti virtaavana --- Niinpä muista nestemäinen maaperä. Ja maista sylki suussasi myöskin – huomaa hänen [nainen] tuttu läsnäolonsa hiljaisuutesi aikana, kuinka hänet [nainen] unohdetaan sinun puhuessasi. Tai taas: kuinka sinä lakkaat puhumasta kun juot.”¹⁷²

Kasvonsa peittävän naishahmon vedenalainen miltei mykkä maailma on rakenteeltaan sellainen, että kielen mahdollisuudet ovat siinä jo annettuja. ”Kaikki on siinä ja aina vastavuoroisesti käännettävissä.”¹⁷³ Tulevien kasvojen tapaan ehkäpä myös jo ohi lipuneet kasvot saavat palata. Hahmon hallittu ja hiljainen asento voi muistuttaa myös muistelijaa.

”Kosketuksen muisto? Se on muistoista kaikkein pakottavin ja samalla vaikein palauttaa mieleen, sillä kosketuksen muisto merkitsee paluuta sitoumukseen, joka ei tunne alkuaan eikä loppuaan. Onko se lihan muisto, johon on kaivertunut ja tallentunut jokin vielä kirjoittamaton? --- Tuntemus, joka ilmaisee itsensä ensimmäistä kertaa ja lausuu jotakin toiselle hiljaisuuden keinoin?”¹⁷⁴

Naishahmo muuraa omaa asumustaan menneisyyden palasista kaikessa hiljaisuudessa veden tuudittaessa. ”Ja niin monet varjot vielä nukkuvat syvyyksien kehdoissa. Kuinka paljon hiljaisuutta vielä lepää syvällä alhaalla!”¹⁷⁵ Veden kehdoissa hiljaisuus sitoo syvyyksiin, mutta kenties juuri siellä naisen kelpaa lellä omilla äänillään laulellen.

¹⁷¹ Irigaray 1991, 59.

¹⁷² Irigaray 1991, 37. Suomennos englanninkielisestä teoksesta omani: ”*For there is no peril greater than the sea. Everything is constantly moving and remains eternally in flux. [---] So remember the liquid ground. And taste the saliva in your mouth also – notice her familiar presence during your silence, how she is forgotten when you speak. Or again: how you stop speaking when you drink.*”

¹⁷³ Irigaray 1996, 200.

¹⁷⁴ Irigaray 1996, 237.

¹⁷⁵ Irigaray 1991, 58. Suomennos englanninkielisestä teoksesta omani: ”*And so many shadows still sleep in the cradle of the deep. How much silence still rests deep down below!*”

Irigarayn luodatta ja luodessa feminiinistä tai feminiinisen mahdollistavaa ilmaisu maskuliinisen diskurssin rinnalle tai jopa korvaajaksi sekä pohtiessa kosketeltavan ja näkyvän suhdetta, jää kuultava kauemmaksi. Siihen liittyen onkin kiinnostavaa, kuinka filosofi Susanne Langerin mukaan musiikin kautta tulevat hienovaraisemmat ja monimutkaisemmat tunteet artikuloituuksi, mitä kielen avulla voidaan nimetä.¹⁷⁶ Musiikki on toisenlaista symbolista kuin kirjallinen ilmaisu ja yltää ehkäpä diskursiivisten ja jopa abstraktien tai yksilöllisten merkitysten tuolle puolen – siten mahdollistaen kenties feminiiniset moninaiset merkitykset. Musiikin kautta tunteiden luonteen kohtaaminen voi tapahtua läheisemmin, yksityiskohtaisemmin ja siten ehkä jopa totuudenmukaisemmin kuin kielen kautta.¹⁷⁷ Kielessä merkitykset eivät voi tavallisesti olla samalla tavoin ambivalentteja, pakenevia tai vaikeaselkoisia kuin musiikin, missä sisällön lisäksi voidaan kohdata sisältöjen läpinäkyvä leikki ja liike luontevasti toisiinsa limittyneinä. Liike ja leikki saavat kumppanikseen laulun sijoittuessaan tässä tapauksessa vedenpinnanalaiseen maailmaan, josta naishahmo voi löytää laulunsa laulamiseen ja kuulemiseen moniaistisen ja metaforisen tilan: ”Nämä nesteet merkitsevät pehmeästi ajan. Ja ei ole tarvetta koputtaa, kuuntele vain kuullaksesi musiikin. Hyvin pienillä korvilla”¹⁷⁸ Pienten korvien kuuluviin kantautuvat mykän maailman melut ehkäpä mieluiten ja musiikin tapaan *Gravity* -teoksen kuvatila näyttäytyy paitsi tunteiden ja merkitysten kohtaamisen mahdollistavana tilana, myös suoranaisena leikkikenttänä tietoisuuden kartalle merkitsemättömällä diskursiivisen ajattelun jättömaalla – tai -merellä. Teos vertautuu musiikin luomaan leikkikenttään, jossa kohtaavat mielikuviutus, henkilökohtainen, assosiatiiivinen, looginen, affektit, unelmat ja ruumiilliset rytmit ryhtyen leikkiin, jossa muodostelmien ja sanattoman tiedon rikkaus luovat jatkuvasti uusia sääntöjä. Leikkiin, joka elinvoimaisuudessaan käsittää koko emotionaalisen ja orgaanisen kokemisen tiedon impulsseineen sisällyttäen sekä tasapainon, että konfliktin, elämisen ja kuoleamisen ja tuntemisen – uimisen ja hukkumisen. Häivähdyksen omaiseen leikkiin, joka ei koskaan valmistu tai lopu, vaan johon pelkkä ohikiitävä ääni voi kutsua. Leikkiin, jonka voi ymmärtää vain siitä nauttimalla.¹⁷⁹ Elizabeth Groszin mukaan maalauksen kautta pyritään herättämään kaikki aistimukset silmän kautta siinä, missä tämä tapahtuu musiikissa korvan kautta. Grosz lähestyy maalaustaiteesta ja musiikista kirjoittaessaan synesteettistä aistimusta, sillä hänen mukaansa myös maalaus tähtää äänen näkemiseen sekä musiikki äänten ja

¹⁷⁶ Langer 1942, 218-9; 222

¹⁷⁷ Langer 1942, 22; 226; 234-5

¹⁷⁸ Irigaray 1991, 37. Suomennos englanninkielisestä teoksesta omani. ”*These fluids softly mark the time. And there is no need to knock, just listen to hear the music. With very small ears.*”

¹⁷⁹ Langer 1942, 237; 243-4.

muotojen kuulemiseen. Maalaustaide liikuttaa Groszin mukaan silmää ympäri kehoa muuttaen näkyvän kosketeltavaksi ja kuultavaksi.¹⁸⁰ Siten maalaustaide ja musiikki näyttävät leikkinä, jossa aistimusten arvaamattomuus liikuttaa kokijaansa.

Veden leikin kautta *Gravity* -teos tekee syvyydet lihaksi, mikä on ymmärrettävä myös Merleau-Pontyn merkitykseltään laajempaan olemisen elementtinä. Hän määrittelee lihan joksikin tilallisajallisen yksilön ja idean välitilassa sijaitsevaksi. Merleau-Pontyn mukaan jokainen ajatus ilmenee lihassa. ”Liha ei kuitenkaan ole kaaos vaan itseensä palaava tekstuuri” - tekstuuri, jossa sekä mennyt että tuleva kohtaavat salaisissa syvyyksissä?¹⁸¹ *Gravity* -teoksen naishahmo kiertyy itsensä ympärille ruumiillistaen liikkeensä siinä universumissa, jota ne tutkivat. Itsen rakastamisen feminiinisen version kynnyksellä ”[k]aksi sisäistämistä, itsetutkiskelua asettuvat ristikkäin. Kahdesti kuljetaan sisältä ulos, ulkoa sisään, ja nämä siirtymät kirjataan samalle kartalle.”¹⁸² Vedenalaisiin karttoihin hahmo merkitsee oman paikkansa itsellään ja itselleen – kuin leikiten. Vedenalaisen maailman karttojen ja kompassin tarpeellisuus tulee ilmi vesimassojen liikkeen eksyttäessä helposti sukeltajan, joka sekoittaa suunnan pintaan ja pohjaan: ”Sukeltajien, joilla ei ole lentokapteenin navigointilaitteiden suoma etua, tiedetään kadottaneen tajunsa pinnan suunnasta ja hukkuneen uituaan alaspäin.”¹⁸³ Veden sisällyttämänä oleminen kiehtoo havaitsemiselle tärkeän horisontaalin ja vertikaalin, mutta myös syvyyden ja pinnan kadottamisen kautta. Vesimassat luovat *Gravity*-teoksessa kuvatilaan liikkuvuuden illuusion. Veden heijastuksiin ja virtaavaan liikkeeseen liittyen Melissa Miles kuvaa artikkelissaan ”The Burning Mirror: Photography in an Ambivalent Light” (2005) australialaisen valokuvaajan Danielle Thompsonin tapaa työskennellä veden kanssa ja veden kautta. Thompson tallentaa valokuviinsa veden ja valon virtaavan liikkeen seisomalla kuvatessaan meressä ja antamalla veden liikuttaa itseään ja kameraa.¹⁸⁴ Majurin valokuvissa valon ja veden liikkeet ovat nähtävissä monin tavoin, vaikkei Majuri itse asetu veden vietäväksi Thompsonin tapaan. Vesi on jatkuvassa liikkeessä, johon se pakottaa myös teoksen horisontissa siintävän taivaan rypistäessään taustakankaan. Vesi tuntuu kuin vaihtavan sävyjä itsessään ja ympäristössään, vaikka se kuvassa onkin paikoilleen pakotettu, kirkas ja läpinäkyvä. Vesi nesteinä on käsin kosketeltava ja silti häviävä – aivan kuin

¹⁸⁰ Grosz 2008, 82.

¹⁸¹ Irigaray 140; 146-149.

¹⁸² Irigaray 1996, 180.

¹⁸³ Berleant 2002, 234.

¹⁸⁴ Miles 2005, 340.

teoksen tunnelmakin. Paitsi tunnelman, myös vedenalaisen maailman aistimiseen katsojakin voi ehkäpä samaistua. Vedessä olemiseen, veden sisällyttämänä olemiseen liittyy veden kosketus. Veden kosketus on liikkuva, se liukuu ihon yli, ympäri ja samalla se on hyvin kokonaisvaltainen ja tiivis. Vesi ympäröi sisällyttämänsä hyvin huolellisesti ja hyväilee lempeästi samalla sisässään kantaen. Nimensä puolesta teos voikin viitata painovoimaan, vetovoimaan, vakavuuteen tai raskauteen. Kiinnostavimpana vaihtoehtona veden kohdalla koen painovoiman tematiikan ja vedessä olemisen vaikutuksen painon ja painottomuuden kautta: veden kosketus ehtii iholla joka puolelle ja sekoittuu sisällytetyn painottomuuden tunteeseen. Painovoiman vaikutukset ovat erilaiset maalla ja vedessä. Tunteeko hahmo painonsa raskaampana painottomuudessa?

Vesi on varsin erikoinen sisällyttäjä myös virtaavuutensa ja muuntautuvuutensa kautta. Se on avoin ja läpinäkyvä, mutta voi olla myös tahdossaan taipumaton ja viedä mukanaan niin halutessaan. *Gravity* -teoksessa vesi rinnastuu naishahmoon tämän asunsa värin myötä, mitä vahvistaa myös asun läpikuultavuus. Mekko elää hahmon yllä veden nostaessa sen helmoja kuin leijumaan. Hahmo ja vesi vaikuttavat olevan yhteisymmärryksessä, mutta sisällyttääkö hahmo veden vai vesi hahmon – vai ovatko he todella yhtä? Naishahmo jonkinlaisena veden personifikaationa vertautuu moniin elämän ja nesteen metaforiin. Nesteenmäärä kehossa voi metaforisella tasolla merkitä elinvoimaa elämän näyttäytyessä nesteenä, jolle ruumis on sisällyttäjä (nähdä 'elämän valuvan hänestä' tai nähdä hänen 'pursuavan elämää').¹⁸⁵ *Gravity* -teoksessa naishahmo määrittyisi tässä yhteydessä kuitenkin varsin elinvoimaiseksi nesteen tulviessa hänen ylitseen peittäen koko maiseman.¹⁸⁶ Veden vallatessa koko kuvatilaa rantojen yläpuolellakin vaikuttaa siltä, ettei vesi tottele rajapintoja vaan tulvii niistä yli ja naishahmo sijoittaa itsensä kartalle kellumalla omassa asumuksessaan ja olemalla osa vedenalaista maailmaa. Hänen ja veden välille rajan vetämisen vaikeus viestii tiiviistä, ellei jopa toisiinsa limittyneestä liitosta. Vesi myös toistaa tiiviillä syleilyllään tavallaan hahmon luomaa itsensä syliin ottamisen asetelmaa. Hahmo sulkee syliin itsensä paitsi ruumiina myös metaforisena sisällyttäjänä veden muodon ottamalla. Ehkäpä hahmo saattaa näin minän ja itsen syleilyyn itsen rakastamisen vesistöissä nauttien koko kehollaan kellumisesta. Kelluvan hahmon liikevaikutelma on näennäinen hänen kelluessaan ikään kuin paikoillaan tilassa, mutta mielestäni tämä voimistaa vaikutelmaa

¹⁸⁵ Lakoff & Turner 1989, 19;85.

¹⁸⁶ Lakoff & Turner 1989, 88, 99. Elinvoiman nestemäisyys –metafora liittyy ihmisiin ovat kasveja – metaforaan, mistä Majurin *The Plant*-teos (2004) näyttäytyy osuvana kuvallisena esimerkkinä.

siitä, että hahmo ottaa tilan ja elementtinsä, veden, haltuunsa – muuttaen siihen jopa asumaan.

2.3 Aukilaskostaminen

Käsitän aukilaskostamisen erottamattomana osana sisällyttämistä, mutta toisaalta myös sen vastaliikkeenä. Minän muodostaessa kuoren itselleen on kuoren kuitenkin jäätävä maailmalle avonaiseksi – avonaisuus ja valppaus maailmaa kohtaan kutittavat kuoren raolleen. Sisällyttäjä on metaforisella tasolla laskostamalla muodostuva kirjekuori, joka jää avonaiseksi ja jonka on kyettävä laskostamaan itsensä yhä uudelleen. Aukilaskostamisen liike on siis sisällyttämisen seuralainen: sisällyttäjän laskostamista kuoreksi seuraa aukilaskostamisen akti ja taas toisin päin, loputtomiin. Irigarayn mukaan naisilla kuori on avoin ja ruumis siten läsnä maailman kohtaamisessa, mutta pelkkä avoimuus maailmalle ja toiselle ei kuitenkaan mielestäni riitä, vaan avonaisuus tulee ulottaa myös sisäänpäin, omaan itseen kohdistuvana liikkeenä. Minä kuroo kuorensa itsen, joka taas kuroo kuoren auki synnyttäen jatkuvan sisällyttäjien liikkeen alati aukilaskostuessaan ja laskostuessaan takaisin kiinni kuitenkin aina erilaisena. Ajatuksen liike kuroo kuoria auki liikkeessään sekä subjektien välillä että sisällä.

Gravity -teoksessa ajatus sisä- ja ulkotilan liikkeestä tulee kuvassa lihaksi. Itsen rakastamisen feminiinisen version tietynlaisena toteutumisen tilana teos tulvii yli kuorien (ja rantojen) veden peittäessä koko kuvapinnan. Aukilaskostamisen kautta teosta voi tarkastella alitajunnan syvien vesien vapauttamisena, jotka myös viittaavat ulkopuolelleen pinnan heijastuksissa. Tavallaan teoksessa kuoret kääntyvät aukilaskostamisen ylittäessään ympäri, mikäli kuva(tila)n käsittää sisäisen maiseman ulkoisena lihallistumana. Näissä vesissä nainen löytää itsensä ja oman paikkansa – sisällyttäen itse itsensä kiertyen oman paikkansa ympärille kuten naishahmo asennollaan *Gravity* -teoksessa. Hahmon kiertyessä itsensä ympäri hän muodostaa itsestään kuin sisä- ja ulkotilan. Siten aukilaskostaminen sisä- ja ulkotilan kysymyksenä on kiinnostava naishahmon kohdalla. Avoimuus ja herkkyys aistimiseen säilyvät sisällyttämisen eleessä. Hahmo ei kierrä käsiään ympärilleen tiiviisti eikä loppuun saakka vaan liike jää harkitun vajaan. Laskostamalla raajansa itsensä ympärille hahmo sisältää myös potentiaalin niiden aukilaskostamiseen. Hahmon asento rinnastuu

ympäröivän lintuparven vartaloa vasten suljettuihin siipiin, mutta oikean yläkulman siipensä levittäneen linnun asento on hänelle myös mahdollinen. Liike ja leikki ovat hänelle tässä tilassa, hänen omassa paikassaan mahdollisia loputtomiin. Veden tapaan ja veteen vertautuen hänenkin on mahdollista virrata asemasta ja olotilasta toiseen.

Naishahmon tavassa kiertyä itsensä ympäri on jotakin, mikä vertautuu Merleau-Pontyn toisiaan koskettaviin käsiin. Merleau-Ponty esittelee kosketuksen moniaistisia ulottuvuuksia, joissa hän tekee eron itsensä koskettamisen ja jonkin oman ruumiin ulkopuolisen koskettamisen välille. Itseä kosketettaessa koskijan tietoisuus sekoittuu eri aistien tai ruumiinosien tietoisuuksiin voimistaen havainnon vaikutusta, kehon kokemusta. Tämän perusteella Merleau-Ponty pohtiikin, miksei voimistava synerginen kokeminen olentojen tai organismien välillä olisi mahdollinen sen toteutuessa olennon tai organismin sisällä.¹⁸⁷ Itseään metaforisesti koskettava, syliinsä sulkeva hahmo vertautuu veden syliinsä sulkevaan kosketukseen. Ovatko koskettamisen tavat kuvassa niin likeisiä, tiiviitä, että koskettajan ja kosketeltavan roolit menettävät merkityksensä? Ruumiin kokeminen tilallisesti häivyttää eron subjektin ja objektin, aistien ja älyllisyyden väliltä: Merleau-Ponty ”väittää ettemme havainnossa viime kädessä tee eroa itsemme ja esineiden välillä. Havainnossa näkyvä maailma ja visio kietoutuvat yhteen.”¹⁸⁸

Itsen koskettamisen kahdentuman voi *Gravity* -teoksen kohdalla laajentaa koskemaan myös veden ja hahmon yhteensulautumista. Mikäli teosta tarkastelee toisena katseen, sanomisen ja lihan ulottuvuutena, voivat naishahmo ja ympäröivä vesi hänen asumuksenaan tulla tulkituksi minän ja itsen vastavuoroisena sisällyttämisenä ja aukilaskostumisen areenoina¹⁸⁹. Tällöin itsen koskettaminen ulottuu siis myös veden ja ihon rajapintaan, jossa koskettajan ja kosketetun suhde todella sekoittuu:

”Ja vaikka ’koskettaa itseään’, miessukupuolelle, määrittyy eron asettamisen kautta subjekti – predikaatti, subjekti – objekti, kaikkein arkaaisimmassa muodossaan, toisin sanoen suhteessa attribuutioon: x:n suhde y:hyn – mikä silti sallii passiivisuudelle paikan auto-affektiossa, tai muualla jännitteen aktiivisen ja passiivisen välillä olemiseen kuuluvana –

¹⁸⁷ Irigaray 1996, 141-142.

¹⁸⁸ Hautamäki 1993.

¹⁸⁹ Irigaray 1991, 89. Toisen katseen, sanomisen ja lihan ulottuvuuden Irigaray liittää ikonisuuteen maalaustaitteessa.

koskaan ei tiedetä kuka/mikä x on, kuka/mikä y on naisessa. Jokainen nainen on samanaikaisesti 'x' ja 'y' mutta ei olemalla lisäyksenä, vähennyksenä tai jakolaskuna... Ei edes kertolaskuna sen riskeeratessa lähentämällä volyyymia.”¹⁹⁰

Feminiinisen kohdalla kosketus näyttäytyy kuin avoimena kohtaamispaikkana eikä tiettyyn suuntaan kohdistuvana liikkeenä aktiivisesta passiiviseen, subjektista objektiin. ”Naisen on tavoitettava itsensä rakastaminen naisena, tunnettava näkymättömän vaikutus ja vaikutettava näkymättömissä. Tätä tuntemista voi ilmaista itsensä päättymätön koskettelu.”¹⁹¹ *Gravity* -teoksessa hahmo sulkee itsensä syliinsä, mutta eleen jäädessä avoimeksi se on pikemminkin metaforinen osoitus kyvystä ottaa rakkauden kohteeksi itsensä kuin ilmentymä sukupuolivietin sijoittumisesta omaan vartaloon. Itsen koskettamisen ulottuvuudet kulkevat sisältä ulos ja ulkoa sisään.

Samankaltainen ristiriita kuin kosketuksen kohdalla liitetään itsen rakastamisen feminiiniseen versioon:

"Nainen ei rakasta itseään objektina. Hän voi pyrkiä rakastamaan itseään sisätilana, mutta nainen ei voi nähdä itseään. Naisen pitää onnistua rakastamaan näkymätöntä, hänen on rakastettava muistoa kosketuksesta, jota ei koskaan näy. Kosketuksen voi usein vain tuskaisesti kokea, sillä sen paikkaa, 'substanssia' tai ominaisuuksia ei voi havaita.”¹⁹²

Gravity -teosta tulkittaessa alitajunnan vesien tulvimisena sisätilasta tulee ulkoista, vaikka sisäpuolen kääntäminen ulkopuoleksi kahtena Merleau-Pontyn esimerkin tapaan, jossa käsi koskettaa maailmaa, ei ole Irigarayn mukaan mahdollista. Irigarayn mukaan "...käteni sen paremmin kuin maailmakaan ei ole 'hansikas', niitä ei voi palauttaa vaatetukseensa. Käteni ja maailma eivät ole tällä tavoin käännettävissä." Maailmalla ja koskettajalla on omat juurensa, joten niiden kääntäminen olisi hänen mukaansa

¹⁹⁰ Irigaray 1991, 91. Suomeksi englanninkielisestä teoksesta omani: *"And even if 'to touch oneself', for the masculine gender, is defined as that which begins to set up the distinction subject-predicate, subject-object, in the most archaic fashion, i.e., in the relation of attribution: x is (to, in, ...) y – which still allows passivity to have a place in auto-affection, or else a suspension between activity and passivity in the attribution of being – it will never be known who/what is x, who/what is y in the female. Each female is at the same time 'x' and 'y' but not by being addition, subtraction, division... Not even multiplication, as this would risk closing up the volume."*

¹⁹¹ Irigaray 1996, 89.

¹⁹² Irigaray 1996, 88.

väkivaltainen teko.¹⁹³ Tavassa, jolla Majurin kuvissa kuoret kääntyvät itsensä ympäri ja tulvivat yli, ei mielestäni ole kyse väkivaltaisesta vaan leikinomaisesta aukilaskostamisen teosta, mihin vesi vastaa ja taipuu tyytyväisenä.

Vesi itsessään ei laskostu auki sen ollessa vain läpinäkyvydessään avoin, mutta se saa tärkeän roolin sisä- ja ulkotilojen dialogissa teoksessa *Gravity*. Sisällyttämisen sekä sisä- ja ulkotilan tarkastelun kysymyksiä tarkastelee myös Luran E. Whitworth eteläafrikkalaisen Parminder Sekhonin valokuvien yhteydessä artikkelissaan “Picturing ‘Naked Life’: Bodies at the Margins in the Photography of Parminder Sekhon” (2011). Whitworth lähestyy Sekhonin valokuvia tilallisuuden ja identiteetin rakentuneisuuden kautta: hänen mukaansa Sekhon tekee valokuvissaan näkyväksi tilojen rakentumisen sekä sen kautta viittaa identiteetin ja itsen rakentuneisuuteen.¹⁹⁴ Whitworthin kuvaus Sekhonin teoksesta *Bricklane* (1999) välitilassa seikkailevine hahmoineen on osuva myös Majurin kuvien kohdalla: Sekhon litistää kuvapinnan rajaamalla rakennuksensa tiukasti taustaksi sekä siten kuvasta puuttuvat syvyysvaikutelma ja horisontti vertautuvat Majurin kummalliseen, kaksinkertaiseen kuvatilaan, jossa hahmot ovat samanaikaisesti vedessä ja sen ulkopuolella horisontin siintäessä syvyyksissä. Molempien valokuvaajien teoksissa hahmot asettuvat liminaaliin, välitilaan – samanaikaisesti sekä sisä- että ulkopuolelle. Metaforisessa rikkaudessaan kenties suurimman paradoksin vesi muodostaakin juuri vedenalaisilla rannoillaan. Teoksessa vesi tarjoaa vedenalaisten rantojensa kautta metaforisella tasolla kiinnostavan kohteen sisä- ja ulkotilan liikkeenkin tarkastelulle – samoin kuin teoksessa nähtävät ulkopuolen heijastumat vedenpinnassa. Tilaa, aukilaskostamista ja vesimassojen käyttäytymistä voi mielestäni tarkastella myös tietynlaisena sisällyttäjien liikkeenä Majurin teoksessa *Gravity*. Siten kuvatilaa täyttävä vesi heijastavuudessaan rakentaa paradoksaalisesti ja metaforisesti siltoja ulko- ja sisätilan välille. Teoksessa kuvattua näkymää voisi ajatella feminiinisen veden valtaamana – feminiinisen tulviessa yli rantamaiseman sekä kiduksettomien ilman eläjien. Tulvivatko sisällyttäjät, kuoret toistensa yli vastavuoroisesti?

Teoksessa *Gravity* vesi näyttäytyy osuvana ja oivallisena sisällyttäjänä nestemäisessä muodossaan. Teos kuvastaa monesti vedenlaiseen maailmaan kuviteltua jännittävää valtakuntaa, joka on kuin omamme ja kuitenkin erilainen. Metaforinen maailma sallii

¹⁹³ Irigaray 1996, 180.

¹⁹⁴ Whitworth 2011, 98; 107.

ylläkin kuvatut vesileikit mielellään. Vesi koskettaa ihoa joka puolelta rajaten tiiviisti sisällyttämisen kohteensa kuitenkin massana lempeästi ympärille muotoutuen. Veden kosketuksen likeisyys sekoittuu painottomuuden tunteeseen sekä vedessä liikkumisen erityisyyteen. Vedessä olemisen keveys kohtaa metaforisella tasolla veden raskauden konnotaatioista. Kirkkaana vesi on läpinäkyvä paljastaen (mieli)kuvan sisäiset tapahtumat ja kuitenkin kuvassa näkyvät pinnan heijastukset puolestaan paljastavat kuvan edustaman (mieli)kuvan ulkopuolisen todellisuuden olemassaolon. Kuvan naishahmo kelluu omassa maailmassaan vedessä mielenmaisemien(sa) rannoilla ja tulvivien vesimassojen sisällä seikkailevat erilaiset liikkeessä pysyvät kerrokset – kerrokset, jotka ovat syvyydessään ja pinnallisuudessaan tasa-arvoisia:

”Ja meri voi lähettää kimaltavia skaaloja loputtomasti. Hänen [nainen] syvyytensä kuoriutuvat lukemattomiin ohuisiin, kimaltaviin kerroksiin. Ja jokainen niistä on saman arvoinen kuin toinen tavoittaessaan heijastuksen ja päästäessään sen vapaaksi. Säilyttäessään ja sumentaessaan. Sen vangitessa valon välkähtelevän leikin. Sen säilyttäessä näköharhat. Moninaiset ja liian lukemattomat ovat silmän ilot, mitkä hukkuvat kimaltavien pintojen järjestäjään. Ja ilman loppua näkyvissä. --- Ja nämä pinnat ovat tasa-arvoisen syviä ja pinnallisia. Paitsi jos yhdestä tehdään henkilöä kannatteleva silta estämään häntä [miestä] hukkumasta joka ylittää muttei läpäise.”¹⁹⁵

Vesimassojen tasa-arvoa rikkoo siis sisällyttäjäksi ylentäminen. *Gravity* -teoksessa vesimassat kantavat naishahmoa hellästi, mutta tämän näköhavainnoille auliisti paljastaen. Säilyttääkseen tunnistamattomuutensa hahmon on itse peitettävä kasvonsa, sillä vesi ei niitä tässä teoksessa pyri piilottamaan. Vesi on taitava sisällyttäjä – halutessaan se häivyttää piirteet ja jopa perspektiivin virrallaan tai sitten se antaa katsoa syvälle sisäänsä. *Gravity* -teoksessa vesi viittaa innokkaasti sisä- ja ulkopuolelleen. Sisäpuoleltaan se näyttää hahmon lisäksi kokonaisen maiseman, jossa tosin tohkeissaan tuplaa itsensä rannan aalloissa. Ulkopuoleltaan se näyttää vain häivähdyksiä –

¹⁹⁵ Irigaray 1991, 46. Suomensuos englanninkielisestä teoksesta omani: ”*And the sea can shed shimmering scales indefinitely. Her depths peel off into innumerable thin, shimmering layers. And each one is the equal of the other as it catches a reflection and lets it go. As it preserves and blurs. As it captures the glinting play of light. As it sustains mirages. Multiple and still far too numerous for the pleasure of the eye, which is lost in that host of sparkling surfaces. And with no end in sight. [---] And these surfaces are all equally deep and superficial. Unless one of them is made into a bridge that holds a person up, prevents him from sinking, that crosses over but never penetrates.*”

aavistuksenomaisia heijastuksia. Naishahmon peittäessä omat kasvonsa, vesi valitsee itselleen sopivat kasvot aina uudelleen: ”Mikä rajaton ulkomuotojen maailma lepää kätkeytyneenä mahtavissa merissä!”¹⁹⁶ Myriadisilmin vesi katsoo takaisin – moninaisuus ja muuttuvuus kuuluvat veteen elementtinä, mutta paikkana vesi sijaitsee *Gravity* -teoksessa kuin sisä- ja ulkopuolen kynnyksellä. Aukilaskostamisen metaforiset ulottuvuudet tulevat esiin veden sisällyttämän hahmon ja tulvivan rantamaiseman kohdalla, mutta myös mainituissa veden heijastuksissa. Teoksessa ollaan veden sisässä, mutta samalla sen ulkopuolella, rannalla. Itse kuvakin tuntuu sisätilansa ohella veden avulla heijastavan ulkopuoltaan. Valokuvalla onkin metonyminen suhde ulkopuolelleen sen viitatessa itsestään erillisenä jo olemassa olevaan kuvattuun kohteeseen. Majurin valokuvissa kuvatut tilat kuitenkin muuntuvat metonymioista metatiloiksi kuvan paikasta ollessa pikemminkin osa kuvattua uutta paikkaa.

Artikkelissaan ”This Photography Which Is Not One” (2002) Carol Armstrong hahmottelee naisen kaksoispositiota samanaikaisesti subjektina ja objektina. Samaan tapaan kuin Irigarayn huulimetaforassa, jossa naisen kohdalla kosketettava ja koskettaja ovat erottamattomat, kuvaa Armstrong naisen olevan samanaikaisesti sekä subjekti että objekti ollessaan sekä kameran takana, että edessä. Miehisen katseen (”*male gaze*”) kautta nainen on aina katsomisen kohde – myös kuvatessaan itse.¹⁹⁷ Feminiinisen kaksoisposition kuvana voisi näyttäytyä myös Majurin teos *Gravity* mahdollistaessaan teoksen naishahmon oleilun samanaikaisesti kahdessa paikassa: vedessä ja veden äärellä – rannalla syvyyksissä. ”Paikka on asiassa, ja asia on paikassa. Paikka on sisä- ja ulkopuolella ja liikkeen seuralainen; se on liikkeen syy ja seuralainen äärettömiin jatkuvassa laajentumisessa, kunkin paikan sisällyttäessä itseensä edeltävän.”¹⁹⁸ *Gravity* -teoksessa nainen on paikassa ja samanaikaisesti paikka naisessa vastavuoroisesti ja osana sisällyttäjien ketjua. Teoksessa naiselle mahdolliseksi ajateltu olinsija laskostuu auki toisen sisä- ja ulkotilan sisällyttämänä kuvallisessa muodossaan metaforisen tai morfologisen mekanismin sanelemana ja saatelemana.

¹⁹⁶ [ibid] Suomenos englanninkielisestä teoksesta omani: ”*What limitless world of appearances lies concealed beneath the great seas!*”

¹⁹⁷ Armstrong 2002, 14.

¹⁹⁸ Irigaray 1996, 58.

3 LEIKKI AKTIIVISEN JA PASSIIVISEN VÄLILLÄ

"Itsen rakastaminen saa aikaan erikoislaatuisen liikkeen, eräänlaisen leikin aktiivisen ja passiivisen välillä. Siinä minän ja minän välillä toteutuu kaksoissuhde, joka ei oikeastaan ole aktiivinen eikä passiivinen. --- Subjekti ja itse eivät ole positiossaan liikkumattomina tai pysähtyneinä annettuna oloonsa."¹⁹⁹

Irigarayn mukaan itsen rakastamisen kohdalla esiin nousevat sisällyttäjien ongelmien ohella myös ”itsen positio tai asema-asette ja asema-asetteen omaksuminen itsessä”²⁰⁰, mikä liittyy olennaisesti yllä olevan sitaatin nivomanakin leikkiin aktiivisen ja passiivisen välillä. Leikkiä aktiivisen ja passiivisen välillä teemana voinee havainnollisesti avata esimerkiksi edellisessä luvussa kuvaamani aukilaskostamisen käsitteen avulla. Sisällyttämisen teemaan liitettynä liikkeen tarkastelu keskittyi ulkoisen ja sisäisen välille, mutta aukilaskostaminen itsessään näyttäytyy myös eräänä esimerkkinä leikistä aktiivisen ja passiivisen välillä sisällyttäjien, kuorten, kuroutuessa toisaalta hyvin aktiivisesti auki kohti ulkomaailmaa ja sitten taas sisäänsä sulkien. Toisaalta myös apposen auki ammottaminen tai sisällyttämiseen seisahtuminen sinällään voi olla hetkittäin hyvin passiivista ja juuri liike näiden välillä on vastavuoroisuudessaan luonteeltaan likeistä leikille.

¹⁹⁹ Irigaray 1996, 77.

²⁰⁰ [ibid]

”Irigaray painottaa, että asenne, jossa feminiininen toteutuu, on passiivisempi kuin ne asenteet, jotka paljastavat todellisuuden käsilläolevana. Se on jopa passiivisempi kuin lempeä hyväily, joka seuraa ihon pintaa varmana päämäärästään. Feminiinisen koskettaminen ei ole haltuunottamista vaan tunnustelua, hapuilua ja kuulostelua: ’Ei aktiivinen, ei passiivinen eikä puolipassiivinen. Aina passiivista passiivisempi ja kuitenkin aktiivinen.’”²⁰¹

Itsen rakastamisen feminiininen versio näyttäytyy tässä yhteydessä lähes salaisena, samettisena sisällyttämisen eleenä – kuitenkin kykenemättä tai haluamatta hallita tai ottaa haltuun. Feminiininen passiivista passiivisempänä ja kuitenkin aktiivisena liittyy liikkeeseen ja leikin luonteeseen. Aukilaskostamisen pysähtymätön liike sisällyttämisen ja avautumisen välillä vaatii sekä aktiivisen ja passiivisen puolen. Passiiviseksi pysähtymätön liike ei avaudu vain aktiivisen kautta. Tinkimättömydessään se ei tottele tai taivu määritelmiin, vaan sille luonteenomaista on leikkisyys sekä jatkuvuus uusia kuoria muodostaen ja jälleen tuon muodon hyläten - alati uutta etsien.

Aukilaskostaminen tarjoaa siis aina uuden muodon ja näkökulman leikkiinsä ja leikkinsä kautta. Leikki aktiivisen ja passiivisen välillä toimii tässä luvussa otsikkona ja alustana position ja asema-asenteen pohtimiselle itsen rakastamisen kontekstissa. Se näyttäytyy minän aina uusiutuvana suhteena itseän – kuinka minä ja itse laskostavat toisensa vastavuoroisesti sisällyttäjien leikin jatkuessa loputtomiin luoden yhä uudenlaisia kuoria. Aukilaskostamisen aallonharjalla minä ja itse seikkailevat sinkoutuen aina uuteen asentoon ja asemaan suhteessa toisiinsa. Osuvana kuvallisena vastineena ja heijastuspintana (paradoksaalisesti syvyyksissä) tälle minän ja itsen leikille koen Susanna Majurin kuvien vedenalaisen maailman hahmoineen ja niiden keskinäisine kohtaamisineen. Leikin ja kohtaamisen teemojen kautta kiinnostavana teoksena näyttäytyy *Joutsen* (2011), jossa erityisesti naishahmon eleet kielivät keveydestä ja liikevaikutelman leikkilisestä näennäisyydestä. Kuin leikkien hahmo kurottaa käsiään kohti toista kuvan kulkijaa, joutsenhahmoa. Naishahmo valkoisissaan rinnastuu väriensä puolesta joutsenhahmoon, mutta myös kaarevine kauloineen ja käsineen visuaalisen parin vaikutelmaa tukien hahmot ovat asemoituneet kohtaamiseen kasvot käännettyinä toistensa puoleen. Edellisessä luvussa tarkastelemani *Gravity* -teoksen naishahmo kiertyi kuorena itsensä ympärille, mutta *Joutsenen* naishahmon

²⁰¹ Heinämaa 1997.

asento on avoin. Ehkäpä hahmojen kohtaaminen kutittelee kuoren, kehon asentoineen, auki? Itsen rakastamiseen liitettynä leikki aktiivisen ja passiivisen välillä voi tarjota monia tulkinnallisia mahdollisuuksia teoksen kohdalla, mutta tässä luvussa koetan kiinnittyä kiitävään hetkeen aivan avautumisen alkaessa. Tuota hetkeä nimitän ihmetykseksi ja tarkastelen sitä ihmetyksellä.

”Ihmettely ei ole sisällyttämistä. Se vastaa sitä aikaa tai tila-aikaa, joka vallitsee ennen ja jälkeen sen, mikä kykenee piirittämään, kiertymään ympärille, saartamaan. Ihmettely muodostaa avautuneen kohdan ympäröivän ja syliinsä sulkevan jälkeen tai ennen sitä. --- Tunne, jota ei voi toistaa. Ihmettely on ensimmäisen kohtaamisen herättämä mielenliikahdus. Ja jatkuvan uudestisyntymisen tunne?”²⁰²

Näin Irigaray toteaa määritellessään sisällyttämistä ja ihmettelyä suhteessa toisiinsa. Sisällyttäminen ja ihmettely asettuvat siten tavallaan vastakkaisiksi aukilaskostamisen liikkeen ääripäiksi, mutta myös tietynlaiseen seuraussuhteeseen: aukilaskostamisen syklin syövereissä ne sykkivät kumpikin aina vuorollaan, toiselle tilaa antaen. Sisällyttämisen ja aukilaskostamisen liikkeessä ihmetyksellä paitsi paikantuu ja ajallistuu, myös tietyllä tapaa eleellistyy *muodostamalla* avautuneen kohdan. *Joutsenessa* naishahmon eleet kuvallistavat kauniilla tavalla herkkyydessään havainnolle heräämisen ja ihmetyksen kurottaessaan kuin kohti joutsenhahmoa tämän kohdatessaan. Siinä, missä edellisessä luvussa tarkastelin kuvatilaa täyttävää vettä ja siinä seikkailevaa naishahmoa, tässä luvussa keskiöön nousee naishahmo ihmettelyn eleineen sekä samanaikaisen vastavuoroisen ihmettelyn kohteena. *Joutsen* on myös erityisen kiinnostava juuri *Gravity* -teoksen kumppanina, sillä molemmissa esiintyvä naishahmo näyttäytyy ruumiinrakenteeltaan ja kampaukseltaan samana, vain vaatetustaan vaihtaneena – suunnilleen samoin myös maisema vedenalaisine rantoineen ja lintuparvineen, mutta tunnelma, hetki, asento ja asema-asenne aukilaskostamisen akselilla ovat tyystin erilaiset. Lintuteema jatkuu teosten välillä - joskin lajien vaihtuessa, vaihtuvat myös konnotaatiot. Haukka ja joutsen kuljettavat katsojan tyystin toisenlaisille tulkinnallisille teille. Silmiinpistävimät erot edellisessä luvussa käsittelemääni teoksen naishahmoon nähden ovat hahmon asento ja vaatetus. Sininen läpikuultava mekko on vaihtunut valkoiseen ja asento avautunut. Hahmo ei sulje itseään (enää tai vielä) syliinsä vaan avaa asentonsa ja raajansa. Hän viihtyy vedessä ja ikään

²⁰² Irigaray 1996, 101.

kuin nojaa siihen. Asennon avautuessa hänelle avautuu myös kokonaan uudenlainen näkökenttä katseen kohdistuessa ympäristöön.



Kuva 2: Susanna Majuri *Joutsen* (2011).

Erityisen kiinnostavaksi koen näissä kahdessa teoksessa tapahtuvan tulkinnallisen sijoittumisen sisällyttämisen ja aukilaskostamisen liikkeen leikissä. Rinnastettuina toisiinsa teosten naishahmojen kehojen liikkeitä *Gravityn* itsensä ympäri kiertymisestä *Joutsenen* asennon avonaisuuteen herättävät kiinnostavia kysymyksiä. Symmetrian ja epäsymmetrian kautta teokset näyttäytyvät toistensa visuaalisina vastineina nais- ja lintuhahmoineen. *Gravityn* naishahmon suljettu asento sisältää pysähtyneisyydessäänkin potentiaalin asennon avaamiseen, samoin kuin *Joutsen*-teoksen naishahmon avoin asento sulkeutumiseen. Vuoropuheluun ottavat osaa asennoillaan myös teosten suuret linnut. *Gravityn* haukan avatessa siipensä selälleen, korostuu naishahmon ympärilleen kiertynyt asento kunnes asetelma kääntyy lähes päinvastaiseksi *Joutsenen* kohdalla: naishahmon kaikessa keveydessään kesken jäänyt, pysäytetty asento on avoimuudessaan kovin kuvaava kurkottava kurkistus ihmetykseen kun taas lintuhahmo tässä teoksessa sulkee siipensä kehoaan kohti.

Majurin muissakin teoksissa naishahmo on samankaltainen: tuotantoa tutkailemalla varhaisemmista tuorempiin, näyttäytyvät teokset kuin jonkinlaisen matkan etappeina,

joita naisen on Irigarayn mukaan hankala matkallaan merkitä²⁰³. Majurin tuotannossa tapahtuvan naishahmojen kronologisen veteen vajoamisen voisi tulkita itsen rakastamisen feminiinisen version odysseiaksi naishahmon näyttäytyessä metaforisena oman itsensä ulottuvuuksien ihmettelijänä matkallaan kohti itsen rakastamisen toteutumisen tilaa syvyyksissä. Tässä luvussa tarkastelun kohteeksi nousevat naishahmon eleiden ohella siis hänen muuttuva positionsa ja matkansa: mistä hahmo on tullut ja minne hän mahtaa olla menossa? Veden virtaavuuteen rinnastuen positio pyrkii eteenpäin ja alati uusiutumaan. Pääpaino pitäytyy kuitenkin ihmettelyn teeman tarkastelussa sen tavallaan tosin toimiessa myös itsen rakastamisen odysseian mahdollistajana. Ihmetyksen kohdalla viitataan Irigarayn Descartes-luentaan *Sukupuolieron etiikka* –teoksessa sekä tätä keskustelua teoksellaan *Ihmetys ja rakkaus* (2000) jatkaneeseen Sara Heinämaahan. Se, että minä kykenee kohtaamaan itsen aina uutena, on mielestäni itsen rakastamisen edellytys Irigarayn asettaessa sukupuolieron etiikalle vaatimuksen toisen – miehen tai naisen – kohtaamisesta aina uutena. Siinä, missä Heinämaa suhtautuu Irigarayn sukupuolten välille vaatimalla ihmetyksellä länsimaista filosofiaa kohtaan, tulkitseen itse samaisen ihmettelyn vallassa Majurin teoksia Irigarayn saatettua elonhenkeni ja ajatukseni liikkeeseen.

Ihmettelyn kuuluessa uuden kohtaamiseen merkityksellisiksi nousevat hahmojen keskinäiset suhteet sekä tapa kohdata toisia veden alla eläjiä, havainnoille herkistyminen ja avautumisen asenne maailmaa, muita kohtaan – ja samalla kuitenkin erityisesti itseä kohtaan. Leikkiä aktiivisen ja passiivisen välillä tulkitseen tässä luvussa ihmettelyn ohella ja siihen toki niveltyn feminiinisen liikkuvana, liukuvana positiona: matkantekona itsessä ja vedessä. Liikkumisena pysähtymällä. Maailman kohtaamisena liikkeessään. Havaitsemiselle ja hetkelle heräämisensä sekä ihmettelylle avautumisena. Herkkyytenä ja valppautena matkallaan. Majurin teoksissa näkemäni matkan teko vedenalaiseen maailmaan rinnastuu matkaksi omaan itseen ja tällä matkalla merkityksellisiksi saavat nousta subjektin vieraat kerrostumat, jotka kohdataan joko ensimmäistä kertaa tai kuin ensimmäistä kertaa niiden virratessa vastaan. Majurin vedenalaisissa kuvissa naishahmot ovat löytäneet veden alta oman tilansa, mahdollisuuden kohdata itsensä aina uusina. Häilyvine piirteineen heidän on mahdollista hakea muotoaan yhä uudelleen ja alati muuttuen. Hahmojen voisi ehkä ajatella vielä määrittelevän itseään, tutustuvan sisällyttämiinsä toiseuksiin samalla pitäen kuorensa avoimena tässä jatkuvassa liikkeessä. Välillä hahmon rajat piirtyvät

²⁰³ Irigaray 1996, 83-4.

veden läpinäkyvyydessä sen maltaessa pysyä pienen hetken hiljaa paljastaen sisällyttämänsä, kuten *Gravityn* seesteisen synkähköissä syvyyksissä – vain innostuen hetken kuluttua liikkeen ja leikin, ilmakuplien ja väreineen häivyttämään koko maiseman, kuten *Joutsenessa*. Veden liikkeen myötäileminen limittyy ulkoisten vaikutteiden ja sisäisen virtaavuuden vastavuoroiseen sisällyttämisen ja aukilaskostamisen leikkiin, jossa ihmetyksellä on oma hätkähdyttävä hetkensä ennen tai jälkeen syliin sulkevan, sisällyttävän.

3.1 Ihmetyksen eleet

”Ihmetys on Descartesin mukaan ensimmäinen kaikista tunteista. Se on perustava tunne, muiden tunteiden osatekijä mutta itse niistä riippumaton.”²⁰⁴ Tunteet puolestaan kuuluvat filosofi René Descartesin mukaan mielen ja ruumiin liitokseen samoin kuin aistimukset ja havainnot. Näitä kaikkia liikuttavat hänen mukaansa elonhenget ja yleisnimityksenä hän käyttää niistä termiä *passio* eli mielenliikutus. Ihmetyksen, leikin aktiivisen ja passiivisen välillä sekä ulko- ja sisätilan kysymysten kannalta on kiinnostavaa, kuinka mieli itsessään on Descartesin mukaan passiivinen ja tässä mielessä sitä liikuttavat sen ulkopuoliset seikat.²⁰⁵ Mielen saadessa itse itsensä liikkeeseen on kyse Descartesin mukaan sisäisestä eli intellektuaalisesta passiosta, sillä ”mieli on niissä sekä aktiivinen aiheuttaja että passiivinen vastaanottaja.”²⁰⁶ Descartes pohtiikin mielenliikutuksia sekä aktiivisuuden ja passiivisuuden, että sielun ja ruumiin kautta. Mielenliikutukset määrittyvät havainnoiksi tai aistimuksiksi, jotka suhteistetaan sieluun. Descartesin mukaan mielenliikutukset syntyvät, vahvistuvat ja säilyvät elonhenkien liikkeissä. Niiden tehtävä on kiihottaa ja järjestää sielu siihen, mihin (reaktioon) ne ruumista valmistavat. Descartesin mukaan alkuperäisiä mielenliikkeitä on kuusi: ihmettely, rakkaus, viha, halu, ilo ja suru.²⁰⁷ Tässä alaluvussa tarkastelen siis ihmettelyä – tuota mielenliikutuksista perustavinta, jota myös Irigaray ruotii *Sukupuolieron etiikka* –teoksen Descartes-luennassaan.

”Irigarayn sukupuolieron etiikan kannalta on tärkeä ymmärtää, miksi ja missä mielessä Descartes käsittää juuri ihmetyksen ensimmäiseksi

²⁰⁴ Heinämaa 2000, 52.

²⁰⁵ Irigaray 1996, 195.

²⁰⁶ Heinämaa 2000, 53.

²⁰⁷ Descartes 1956, 167-9; 187.

tunteeksi. Descartes perustelee näkemystään huomauttamalla, että me voimme ihmetellä asiaa 'ennen kuin lainkaan olemme perillä siitä (*connaître*), sopiiko se meille vai ei'. Lisäksi hän painottaa, että ihmetyksellä ei ole vastakohtaa toisin kuin muilla tunteilla. Rakkaus esimerkiksi asettuu vihaa vastaan, kunnioitus halveksuntaa vastaan ja iloa surua vastaan. Ihmetys edeltää tällaisia vastakkaisuuksia.”²⁰⁸

Ihmetys poikkeaa siis muista tunteista myös tehtävänsä puolesta. Ihmetykseen ei liity arvioita kohteesta vaan avoimuuden vaatimus, siten se myös ”sallii meidän huomata ja oppia asioista, joista emme tiedä mitään tai jotka poikkeavat siitä, minkä jo tunnemme. Ihmetys on tila, jossa vasta kiinnitämme huomion johonkin, ennen kuin sovellamme kohtaamaamme hyvän ja pahan, nautinnollisen ja tuskallisen, hyödyllisen ja haitallisen arvoasteikkoa.”²⁰⁹ Ihmetys on siis valmistava tunne – aukko aktiivisessa arvioinnissa, pysähtyminen – muttei passiivisessa mielessä vaan nimenomaan leikkiä aktiivisen ja passiivisen välillä.

Tätä arvioita edeltävää hetkeä kovin kuvaavaksi koen kaikessa keveydessään ja leikillisyydessään Majurin teoksen *Joutsen*. Siinä naishahmo nostaa katseensa kohti ympäristöään, avaa asentonsa ja aistinsa havainnoille arvioita edeltävässä tilassa tunnustellen, intuitiivisesti ihmetellen – ehkäpä ihastellenkin. Asennon avautuminen aktiivisen ja passiivisen leikin kuvaajana yhdistää toisaalta passiivisen veden liikkeiden mukana myötäilyä sekä toisaalta tietoisesta ja aktiivisesta keuhonhallinnasta ja eleistä. Kartesiolaisella ihmetyksellä, veden vallassa, hahmo tarkastelee oloaan ja ympäristöään. Majurin teos voi toimia tulkinnasta riippuen sekä sisäisen, että ulkoisen mielenliikituksen kuvana. Ihmetys imeytyy tai kiipii kapillaari-ilmiön kaltaisena affektina naishahmon kehoon toisaalta ruumiin kautta vedessä olemisen ja liikkumisen tunnusteluna, mutta myös ruumiin ulkopuolelta - kuten kohtaamisessa joutsenhahmon kanssa. Elonhenkiä liikuttelevat sekä naishahmon sisäiset että ulkoiset seikat, mutta mielekkäimpänä koen tulkinnan naishahmon ja joutsenhahmon kohtaamisesta eräänlaisena mielensisäisenä leikkinä – tietynlaisena psykoanalogiana, jossa minä ja itse ihmettelevät toisiaan laskostaen toisensa uusiksi kuoriksi ja sisällyttäen toisensa vastavuoroisesti ja varovaisesti. Naishahmo ehkäpä edustaa tutumpaa minän muotoa joutsenen tullessa tavatuksi itsen roolissa ensimmäistä kertaa – tai kuin ensimmäistä

²⁰⁸ Heinämaa 2000, 54-5.

²⁰⁹ Heinämaa 2000, 56.

kertaa. Tulkintaa minän ja itsen edustajina tukee tavallaan myös naishahmon ja joutsenhahmon visuaalinen sukulaisuus teoksessa – kurottavat käsien kaaret kahdentuvat kumartuvan kaulan parina ja hahmojen toisiaan vastaava väritys vaikuttaa turhan identtiseltä ollakseen silkkaa sattumaa: nokan ja ihon värit kohtaavat värikartalla, mustat hiukset rinnastuvat mustaan naamioon varsinkin valkoisen puvun vielä verhotessa molempien kehoa. Hahmojen silhueteissakin samankaltaisuudet syntyvät naishahmon mekon leijuessa laskoksineen keveänä kuin kyhmyjoutsenen höyhenpuku.

Irigarayn mukaan ihmetyksen merkitys ajatusten liikkeissä on suuri. Alunperin ihmettelyä on pidetty jopa filosofian alkuna: kun irrottaudumme oppimistamme ennakkoluuloista ja -käsityksistä todellisuuden edessä ja kykenemme kohtaamaan sen täysin uutena ja vieraana, alamme ihmetellä sitä. Ihmettelyn ei tulisi palvella vain välineenä tiedon hankkimiseen, vaan sitä tulisi arvostaa itsessään.²¹⁰ Tunteuttoman edessä ensimmäisen havainnon valppaus vilahtaa hajamielisen ohi kiitävässä hetkessä totunnaisten arvostelmien ahtautuessa valtaamaan alaa ajatuksista. Luentonsa alussa Irigaray kritisoikin luonnontieteiden ja filosofian erottamista toisistaan. Irigaray pitää luonnontieteen ja filosofian kahtiajakoa uhkana itse ajattelulle.²¹¹ Hänen mukaansa tuolloin ajaututaan vain passiivisten mielenliikkeiden piiriin nitistämällä itse ihmettelytieteen lähtökohtana ja olennaisena osana. Luentonsa lopussa hän pyrkii yhdistämään materian ja metafyyssisen, mikä voidaan nähdä hänen tieteenkriittikkensä synteessä, jossa sisällyttäminen ja avautuminen kohtaavat.²¹² Irigaray liittää ihmettelyn sekä siihen kuuluvan avoimen ja kunnioittavan suhtautumistavan tiiviisti sukupuolten välille – ehdoksi sukupuolieron etiikalle, mutta mielestäni se on nivellettävä erityisesti sukupuolieron etiikankin edellytyksenä osaksi itsen rakastamista: jotta voi nähdä toisen aina uutena, tulisi ensin kyetä näkemään itsensä muuttuva luonne. Itsen ulottuvuuksien ja eri minuuksien ihmettely sekä niihin tutustuminen ovat tulkintani mukaan vauhdissa visuaalisessa muodossaan Majurin teoksissa.

Joutsen edustaa ehkäpä esimerkkiä tästä eri minuuksien tutustumisesta materian ja metafyyssisen leikkikentillä. Hahmot kelluvat kehoillaan kuin alitajuntansa syvissä vesissä ajalehtien ajatustensa rannoilla. Hallitsemattomat veden virtaukset kuljettavat hahmoja kohtaamisesta toiseen ja toisaalta sukelluksen suunta vie aina eteenpäin. Vesi on tiiviisti ympärillä ja samalla toisaalla, tavoittamattomissa vedenalaisten rantojen

²¹⁰ Wahlstedt 1997.

²¹¹ Irigaray 1996, 91.

²¹² Irigaray 1996, 102.

siirtyessä taustalle kerta toisensa jälkeen. Ihmetykseen liittyen Heinämaa viittaa Descartesin esimerkkiin ihmisen suhteesta vuoreen: ”voimme kyllä painautua vuorensinämää vasten, mutta emme kykene kietomaan käsivarsiamme sen ympärille niin kuin puun tai minkä tahansa sopivan kokoisen kappaleen ympärille.” Mikäli *Joutsenta* tarkastelee mielen maininkeina, tuntuvat niissä vuorottelevan vieras ja tuttu ennalta-arvaamattomin aikatauluin kohtaamisten ollessa oikeastaan vain murto-osa minuuden mahdollisista muodoista aukilaskostamattomien kuorten pinoutuessa potentiaaliin.²¹³

Teoksessa hahmot sijoittuvat toisiaan kohti kuin muodostaen asennoillaan ja asemillaan ruumiiden vuoropuhelun. Hahmojen väliin jäävän tilan ja liikevaikutelman näennäisyyden ansioista teoksessa voi aistia ihmetykseen kuuluvan pysähdyksen, jossa toinen kohdataan kuin ensimmäistä kertaa.²¹⁴ Tällaisessa ihmetyksen kaltaisessa kohtaamisen tilassa ”voimme malttaa ja odottaa, pysähtyä kuuntelemaan, tunnustelemaan ja katselemaan, miten hän kertoo itsestään, miten toteuttaa itseään.”²¹⁵ Ihmetys kohtaamisena kiteytyy kysymykseen ’kuka sinä olet?’ tai ’yhtäläillä ’kuka minä olen?’²¹⁶ ja toisaalta se vaatii keskeytyksen, missä toisen on mahdollista vastata, kertoa itse itsestään. Keskeytys ihmetyksen kohdalla

”ei ole vain tiedollisten asenteiden, teorioiden ja uskomusten peruuttamisesta vaan myös luonnollisten tunteiden, havaintojen ja liikkeiden keskeyttämisestä. Tämä kaikki on pysäytettävä, jotta sukupuolihero saisi tilaa muodostua. --- on kyettävä katsomaan, koskettamaan ja kuuntelemaan toista – miestä tai naista – ikään kuin ensimmäistä kertaa.”²¹⁷

Ihmetys vaatii siis avoimen tilan, jossa ihmettelyn kohteen on mahdollista ilmetä ilman että sen olemus sanellaan subjektiivisten tottumusten toimesta. *Joutsenessa* keskeytys toisen – tai itsen – kohtaamisessa asettuu kuin keskeytettyihin eleisiin, kunnioittaviin kumarruksiin sekä toiselle (ja tutustumiselle) jätettyyn tilaan. Asennot ja asemat antavat kuvallisen muodon sekä toteutumisen tilan ihmetykselle.

²¹³ Heinämaa 2000, 56; 63.

²¹⁴ Irigaray 1996, 69.

²¹⁵ Heinämaa 2000, 13.

²¹⁶ Irigaray 1996, 203.

²¹⁷ Heinämaa 2000, 68.

Panizza Allmark kuvaa feminiinistä valokuvaamisen tapaa luodessaan feminiinisen ruumiillisuuden neuvottelua tilasta kuvatun miljöönsä sisällä.²¹⁸ Feminiinistä valokuvaamisen tapaa määrittää Allmarkin mukaan tietoisuus ruumiista ja tilassa olemisesta: ”feminiininen valokuvaestetiikka resonoi feminiinisten ruumiillisten kokemusten kanssa”.²¹⁹ Mielenkiintoisina tuon neuvottelun kuvina näyttäytyvät myös Majurin teokset *Joutsen* ja *Gravity*, joissa naishahmojen tilassa oleminen määrittyy vedessä olemisen kautta. *Joutsen* ihmettelyn kuvana esittää eräänlaisen ihmetyksentäyteisen kohtaamisen, jossa kuvapinnan vesikin asettaa avautumisen eleet elävyydessään etusijalle antaen hahmoille ilmakuplineen leikkiin rohkaisevan tilan kohdata. *Gravityssä* sen sijaan vesi sisällyttää kylmän rauhallisesti hahmot ollessaan jopa luonnottoman hiljaa paljastaen ja piirtäen asennossaan jähmettyneen sisällyttämänsä naishahmon rajat terävästi ja tarkasti. *Joutsenessa* ilmakuplien leikki liittyy nais- ja joutsenhahmojen hipiät hienovaraisesti yhteen kuvan veden lainehtiessa taustan lähes aavistuksenomaisuudessaan akvarellimaisen maiseman yli. *Gravityssä* petolinnun levitettyjen siipien alla sykkyrässä sinnittelevän naishahmon saattoi samaistaa enemmän jo väreilläänkin viitatessaan veteen – sisällyttäjäänsä – linnun sijaan. Jylhää *Gravityä* lämpimämpi sävy maailma *Joutsenessa* ulottuu jopa naishahmon ihonväriin ja tekee tunnelmasta leikkisämmän ja avoimemman. *Joutsenessa* naishahmon eleet avautuvat joka suuntaan mutta kohdistuvat toisen, joutsenhahmossa eteen lipuvan itsen, ihmettelyyn – ihmettelyyn, johon tässä tapauksessa liittyvät ehkäpä orastavat ja kutkuttavat havainnot siitä, kuinka samanlainen ja kuitenkin erilainen tämä toinen minän mahdollisuus on. Ihmettely on Irigarayn mukaan ennen ja jälkeen ristiriitaisuuksien. Toisen on yllätettävä erilaisuudellaan aina uudelleen. Tämä ihmettelyn liike on luonteeltaan keveä, vapaa ja jatkuva. Se pikemminkin avaa kuin sulkee sisäänsä, sisällyttää. Näin ihmettelyyn liittyy myös Descartesin esiin nostama liike, jonka suunta Irigarayn mukaan on toista kohti tai toisen läpi. Ilmeisempänä ihmettelijänä *Joutsenessa* toista kohti suuntautuvine eleineen näyttäytyy naishahmo, joka käsin kurottavana kutkuttavien kuorten avaajana tuo asemallaan asennettaan esiin, mutta kohtaamisen toisena puolena näyttäytyvä joutsenhahmo ottaa myös osaa vastavuoroiseen ihmettelyn aktiin. Ihmettelyssä materia ja metafyyminen risteytyvät, niiden siitos tapahtuu yhä uudelleen. Ihmettely liikkuu teoksen ympärillä monella

²¹⁸ Allmark 2009, 266.

²¹⁹ Allmark 2009, 267. Suomennos englanninkielisestä tekstistä omani: ”feminine aesthetic of photography that resonates with feminine embodied experiences”.

tasolla: meissä, ajassa ja (väli)tilassa.²²⁰ Teoksen – ja ihmettelyn – väreilevässä tunnelmassa onkin odotuksen tuntua: mitä tapahtuu seuraavaksi?

Descartes-luennassaan Irigaray kuljettaa lukijansa – ihmettelijänsä – mukanaan kuin ajan ja avaruuden läpi. Hän tempaa tekstillään lukijansa kuin outoon tanssiin osoittaakseen ihmettelylle luonteenomaisen leikillisyyden ja lopulta vastavuoroisuuden. Ihmettelyä voisi myös tulkita tunteen ohella tanssina, polkuna materian ja metafysisen välillä – tienä, joka on tanssittava yhdessä mutta itseään toiseen hukuttamatta. Minän liikkuminen maailmassa niveltyy ihmettelyn kautta myös oman tilan haltuun ottamiseen: ”Liikkumalla maailmassa, kulkien tai tanssien läpi universumin minä rakennan itselleni enemmän olinsijaa kuin katsomalla.”²²¹ Majurin luomassa vedenalaisessa maailmassa hahmot tanssivat ja oleilevat omassa elementissään liikkeen luodessa vaikutelman passiivisesta pysäytettynä ja toisaalta aktiivisesta jatkuvuudessaan. Naishahmo *Joutsenessa* ei kellu tyystin liikkumatta muttei myöskään ui tiettyyn suuntaan. Kevyin elein hän on, *oleilee*, vedessä. Ihmetys saa monia rooleja leikissä aktiivisen ja passiivisen välillä – tanssina, oleiluna se vaihtaa positiotaan passiivisen ja aktiivisen akselilla. Ja minä vie itseä kunnes vuoro vaihtuu.

Hilary Robinson kuvaa kuinka Irigaray erittelee artikkelissaan ”Gesture in Psychoanalysis” (1993) eleiden sukupuolittuneisuutta psykoanalyysissa. Irigarayn mukaan äitiä ikävöidessään tytöillä on tapana uppoutua sisäisiin nukkeleikkeihin tai merkitä subjektiivista tilaansa ruumiillisesti tanssimalla ja pyörimällä.²²² Tanssiminen voi näyttäytyä Irigarayn mukaan tapana luoda tila itselleen.²²³ Mikäli *Joutsen*-teosta tarkastelee tanssin kannalta, voi teoksen nähdä tällaisena tilana joka tanssillisin elein otetaan haltuun. Kuitenkaan naishahmo ei tanssi yksin – joutsenhahmo on hänen partnerinsa. Naishahmon eleen kautta vedenalainen maailma näyttäytyy tanssiinkutsun tilana tai jopa sitä edeltävänä keskeytyksenä havainnossa. Sen väreilevä tunnelma on odottava ja antaa ihmettelijöiden ja ihmeteltävien vastavuoroisesti roolejaan vaihtaen havaita toisensa ja jopa tutkailla toista ennen improvisoituun ihmettelyn tanssiin ryhtymistä.

²²⁰ Irigaray 1996, 99-102.

²²¹ Irigaray 1996, 195.

²²² Robinson 2006, 11.

²²³ Robinson 2006, 129.

”Kun ensimmäistä kertaa katsomme ja näemme jotakin, kiinnitämme siihen huomiota aivan erityisellä tavalla: me emme arvioi sitä vaan pelkästään huomaamme sen. Ihmetys on eräänlainen pysähdys tai keskeytys, joka tekee mahdolliseksi suunnanmuutoksen. Se antaa mielen ja ruumiin liitokselle mahdollisuuden poiketa ja irrottautua tutuista liikkumisen tavoista. Se on eräänlainen empivä tai odottava tila ennen ratkaisua siitä, sopiiko koettu meille.”²²⁴

Totutuista ja tutuista liikkumisen tavoista irti päästäminen on ehkäpä ensimmäinen tanssiaskel mielen lähtiessä leikkiin.

Tanssi kommunikaationa kuljettaa kuin kujeillen kuvioitaan hetken aikaan, mutta sen on myös päätyttävä koskaan loppuun asti pääsemättä. ”En koskaan tule tietämään, mikä tai kuka on toinen. --- Ihmettelyn kohdetta ei valloiteta, omisteta, vaan se jää selittämättömäksi. Subjektiiiviseksi, vielä vapaaksi?”²²⁵ Ihmettelyn kaltaisesta hetkessä improvisoidusta tanssista on osattava myös päästää ajoissa irti, jotta aukilaskostamisen liike saa jatkaa jähmettämättömänä. Elonhenget vaativat huomion toisaalle ja aloittavat uudenlaisen tanssin tuntemattomien kumppaneiden kanssa. Toisaalta tuon tanssin pyörteiden uuvuttaessa voi ihmetys näyttäytyä myös tanssin taukona. Ihmettely näyttäytyy samanaikaisesti tanssina ja sen taukona: ”Ihmisen on myös kyettävä pysähtymään voidakseen levätä ja luodakseen tilaa itsensä ja toisen väliin, kyetäkseen katsomaan kohti, mietiskelemään ja ihmettelemään. Ihmettely on yhtä aikaa aktiivinen ja passiivinen teko.”²²⁶

Tauon aikana ja tanssin pyörteiden äityessä kiihkeiksi on hengityksen merkitys olennainen. Teoksessaan *J'aime à toi* (1992) Irigaray viittaa jooga-kulttuuriin ruumiin kultivoimisena, mihin myös liittyy huomion kiinnittäminen hengitykseen.²²⁷ Havainnoille herääminen vaatii samaan tapaan sekä hengityksen, että sukupuolieron kulttuuria ja tapahtuu hengittämisen johdattamana.²²⁸ Hengittäminen vertautuu tässä löyhästi myös ihmettelyyn tanssina, jossa vuorovaikutus vaatii hengityksenkaltaista liikettä sisään ja ulos, vuorotellen. Viejän vaihtuessa Majurin teosten tanssijat vetävät kuvitteellisilla kiduksillaan vedenalaisessa maailmassa henkeä syvälle sisään ja

²²⁴ Heinämaa 2000, 57.

²²⁵ Irigaray 1996, 30.

²²⁶ Irigaray 1996, 92.

²²⁷ Sivenius 1996, 13.

²²⁸ Lehtinen 2002.

puhaltavat ilman ulos sen purkautuessa kuvassa näkyviksi ilmakupliksi, mikä mahdollistaa tanssin ja kohtaamisten keveyden kuvallisessa muodossaan. Hengitys on kiinnostava metafora ihmettelyn yhteyteen tuotuna. Sisään hengittämällä havaitaan – tauko hengityksessä luo tilan totuttujen tapojen ja arvioiden eteen – mitkä puolestaan uloshengityksellä ehkäpä poistuvat uuden vaikutelman tieltä. Ajattelu on hengityksenkaltaista liikettä ja ihmettelyn merkitys ajattelulle on merkityksellinen myös Heinämaan mukaan: ”Vain ihmettelyyn kykenevällä ihmisellä on liikkuva ja joustava mieli, joka tekee oppimisen mahdolliseksi.”²²⁹ Havaitseminen on mahdollisuus antautua aktiivisella tavalla suhteeseen sen kanssa, mikä on meille läsnä.²³⁰ Tämä pätee Heinämaan mukaan myös filosofiaan, ajatteluun: ”Päämääränä ei ole täydellinen itseymmärrys, vaan avoimempi, joustava ajatuksen liike, sellainen, joka kykenee kohtaamaan toisen, kohtelevaan toista – maailmaa, ihmistä ja kirjoitusta – sen outoudessa.”²³¹

Irigaray tulkitsee ihmetystä filosofi Friedrich Nietzschen teksteihin viitaten väsymättömänä vedenneitona ja Irigarayn mukaan Descartesista poiketen

”Nietzsche sijoittaa naisen ensimmäisen ja perimmäisen mielenliikutuksen paikalle. Ihmettelyksi, joka kestää. Sillaksi hetken ja iäisyyden välille. Tutkimattoman vetovoimaksi ja paluiksi sitä kiertämään, kaikista kahleista irti kirvonneena, jokaisen rannikon ja sataman tuolla puolen. Purjehtimaan äärettömyyden ytimeen, painovoimasta vapaana. Liikkuen kepeämmin kuin sydämen tai tunteiden pakko? Tanssien tai lentäen? Karistamaan maaperän ja sen varmuuden jaloistaan purjehtiakseen vetten halki – vedellisenä, ilmavana, taivaallisena. Mielenliikutus, jossa liikahdetaan kohti. Tai jonkin läpi, sillä se ei pysähdy koskaan”.²³²

Joutsenen yhteydessä naishahmo ihmettelyn kuvana on Nietzschen tekstin valossa osuva kun se purjehtii veden varassa vapaana – samanaikaisesti rannalla ja silti rantojen sekä satamien ulottumattomissa syvyyksissä. Keveän liikkeen pysähtyneenä kuvana naishahmo onnistuu säilyttämään liikkeen vapautuneisuuden vaikutelman. Painovoiman kahleet kevenevät veden kantaessa hahmoa sylissä ja nostaen vedenalaisen tanssijan

²²⁹ Heinämaa 2000, 57.

²³⁰ Europaeus & Lehtinen 2002.

²³¹ Sivenius 1996, 12-3.

²³² Irigaray 1996, 100.

kuin lentoon kaislikon yllä. Ihmetyksen kuvana naishahmo on vähintäänkin vedellinen, ilmava ja taivaallinen, mutta sitä on myös hänen tanssiparinsa, joutsenhahmo. Taivaalla, ilmassa liitelevä lintu sukeltaa syvyyksien salaiseen kohtaamiseen. Ihmettelyn liike toista kohti tai läpi edeltää sekä seuraa Irigarayn mukaan ristiriitaisuuksia ja vastakkainasettelua, muttei mielestäni vastavuoroisuutta. Vastavuoroisuus on läsnä ihmettelystä sen tanssiinkutsun koskiessa molempia hahmoja ja erityisesti tanssin pyörteissä positoiden muuttuessa villisti – joskaan ei täsmällisesti. Tähän limittyen Irigaray kritisoi jälleen Merleau-Pontyn näkemyksiä maailman ja itsen käännettävyydestä, sillä askeleet ovat aina ainutkertaiset eivätkä saata uudelleen ”avaruuden samaan pisteeseen samaan aikaan”.²³³

Merleau-Pontyn ajattelun mukaan ruumiillinen ja näkevä minä laskostuu olevan kudoksesta ja maailma hahmotetaan juuri ruumiillisuudesta ja omasta tilallisuudesta käsin – osana maailmaa.³ Kääntäen ruumiillinen olento on samanaikaisesti osa näkyvää maailmaa ja näkevä, koskeva ja koskettava – tanssittaja ja tanssittava?⁴ Siten suhde maailmaan on ”aina jo vastavuoroinen, yhteenpunoutuva, ja tällaisena palauttamattomissa epäsuhtaisiksi subjekti-objekti-aseiksi.”⁵ Maailmassa oleminen on sen erottamattomana osana olemista näkyvän ja näkymättömän, tanssittajan ja tanssittavan kietoutuessa toisiinsa. Havaitseminen tapahtuu aina keskeltä, tanssin pyörteistä näkökulman vaihtuessa villistikin ja horisontin vilistäessä silmissä:

”[H]avainto on aina tietyn kentän, tietyn horisontin aukeamista, jossa välit, välimatkat, piilossa ja muualla jatkuva kokonaisuus kaikkienensa antavat meille meidän kokemuksemme. Näkyvä piilottaa ja paljastaa olevan kokonaisuuden jatkumisen toiste ja toisaalla. Näkyvä nykyhetki on merkittävä juuri sen latentin menneen, tulevan ja muualla olevan kautta, jonka se ilmaisee ja salaa.”²³⁴

Elisa Heinämäen mukaan Irigaray tulkitsee Merleau-Pontyn maailman olevan ”yksinäisen minän suljettu universumi”, jossa ”toinen koskettuna ja koskevana unohtuu.”²³⁵ *Joutsenessa* yksinäinen minä on tavallaan omassa universumissa vedenalaista maailmaa asuttaessaan, mutta teoksen oletettua minää tuskin voi sanoa yksinäiseksi. Hahmo on korkeintaan yksinäisyydessään moninainen vedenalaisen

²³³ Irigaray 1996, 202.

²³⁴ Heinämäki 1995.

²³⁵ Heinämäki 1995.

maailman ollessa täynnä erilaisten hahmojen, ehkäpä erilaisten minuuden mahdollisuuksien, kohtaamisia. *Joutsenessa* hahmojen välinen kosketus on vielä kohteliaan kaukana. Kehot kuitenkin kuvallisesti ”avaavat itsensä maailmalle” ja asettavat minän ”tilanteeseen tässä maailmassa”.²³⁶

Alkuperäistä kokemustamme maailmassa tai maailmasta ei tavoiteta, jos asetetaan subjekti objektin, minä toisen, tietoisuus materian tai ruumiillisen, ajatteleva ihminen maailman vastakohtaksi — ja vielä siten, että kahtiajaon toinen puoli on aina palautettavissa toiseen, ensisijaisempaan. Whitworthia mukaillen subjekti-objekti – suhteet on purettava tarkastelemalla tilallisuutta sekä ruumiillisuutta (uudelleen).²³⁷ Ihmettelyn kohdalla suosisin mieluummin tulkintaa tanssittavan ja tanssittettavan vastavuoroisuudesta kuin ihmettelyn typistämistä yksisuuntaiseksi subjekti-/objektiasetelmaksi. Tämä tanssiva pari näyttäytyy myös Merleau-Pontyn ajatuksia luovasti soveltaen osana muuta kuvallista, vedenalaista maailmaa *Joutsenessa*. Teoksessa syntyy vaikutelma siitä, että hahmot katsovat toisiaan, vaikka itse asiassa emme näe naishahmon katsetta veden leikkiessä hänen hiuksillaan kuljettaen ne kasvojen peitoksi. Kuitenkin kohtaavien katseiden oletus luo kaksisuuntaisen liikkeen hahmojen välille, mikä *Gravity* -teoksesta puuttuu hahmon luodessa katseensa alas kiertyessään itsensä ympärille ja peittäessään vielä katseensa kädellään. Avautuminen ja sulkeutuminen saavat uuden muodon myös katseen kannalta tarkasteltuna teoksissa. Sulkeutumisen ja itsensä ympärille kietoutumisen vastakohtana *Joutsen* kuvaa avautumista myös avoimuutena kohtaamisille sekä maailman havaitsemiselle heräämisenä osana ympäristöään. *Gravityssä* naishahmo kiertyy itsensä ympärille erottaen liikkeellään tietyllä tavalla itsensä ympäristöstään kuin kieltäen kuvallisesti osallisuutensa ympäröivän maailman menoon peittäen itsensä näkevänsä ja näkyvänsä. *Joutsenessa* sama(nkaltainen) naishahmon positio ja suhtautuminen ympärillä avautuvaan vedenalaiseen maailmaan on avoin ja utelias. Hän vaikuttaa havaintoon hiljaa heränneeltä oleillessaan osana maailmaa vedessä. Joutsenhahmon rinnalla naishahmo näyttäytyy sekä ihmeteltävänä että ihmettelijänä.

Gravityn ja *Joutsenen* naishahmoissa ja vedenalaisten maisemien asetelmissa on paljon samaa, mutta ne eivät ole käännettävissä toisiinsa. Vaikka naishahmo näyttäytyy teoksissa sama(nlaisena), on hän osa ympäristöään kussakin kuvassa ja määrittänyt jo

²³⁶ Heinämäki 1995.

²³⁷ Whitworth 2011, 98.

siten erilaiseksi rantamaisemien avautuessa molemmissa erilaisina. Kiinnostavalla tavalla hahmojen seikkailut sijoittuvat kaislikkoon, mikä sijoittuu rannan ja veden välimaastoon – ja kuitenkin kuvissa veden alle. Kuvien maailmassa on hankala määritellä, milloin vesi alkaa ja ranta päättyy rannan sijaitessa vedenpinnan alapuolella joka tapauksessa. Veden vallassa olemisen vaikutelmaa vahvistavat osaltaan myös vesilinnut kuuluessaan symboliseen veteen liitettävään kuvastoon. Molemmissa teoksissa kaislikkoon sulautuneet statistilinnut jäävät jättimäisten petolintujen varjoon naishahmon huomion kohdistuessa joko omaan itseen kuten *Gravityssä* tai kuin oman itsen kuvana näyttäytyvään toiseen, joutsenhahmoon, kuten *Joutsen*-teoksessa.

Majurin teoksissa hahmojen tulkintaan vaikuttaa siis niiden miljöö ja positio siinä. Uusmaterialistista nykytaiteen tutkimusta luotaavan Katve-Kaisa Kontturin mukaan naisen anatomia voi toimia uudenalaisen subjektiviteetin mallina, sillä naisen ruumis on antava ja ottava, avoin sekä sisään että ulos. Hänen mukaansa tällainen subjektius on vuorovaikutteinen ja prosessinomainen, alati muutoksenalainen.²³⁸ Myös Majurin teosten naishahmot suhteutuvat osaksi ja osana ympäröivää maailmaa: samalla kun naishahmo, itse, muuttuu, muuttuu myös maailma ja siten jokainen kohtaaminen on ainutlaatuinen. Tämänkaltaisia liikkeen ja muutoksen kautta ainutlaatuisia kohtauksia kuvaa myös ranskalainen taidekriitikko ja esseisti Nicolas Bourriaud hahmotellessaan relationaalista estetiikkaa.²³⁹ Bourriaud kuvaa taiteilijan kontekstisidonnaisuutta termillä *'catch the world on the move'* eli tavoittaa maailma liikkeessä(än) tai liikkeestä(än). Maailma kohdataan aina tietyssä ajassa ja paikassa, mutta olemukseltaan muuttuvana, dynaamisena. Havaitsemme aina olevan paitsi ollessamme merleaupontylaisittain itsekkin osa maailmaa, myös liikkeen keskeltä, itsekkin siis myös liikkeessä olevina.²⁴⁰ Relationaalisen taiteen käsite sitoo Bourriaudilla ihmisten vuorovaikutuksen ja sosiaalisen kontekstin muuttuviksi olosuhteiksi itsenäisen ja yksityisen symbolisen tilan sijaan. Bourriaudin kuvailuissa kiinnostavana koen taideteoksen muutoksen läpikäveltävästä tilasta ajanjaksoksi, jonka läpi eletään sekä näkemyksen taideteoksesta avaukseksi rajoittamattomaan keskusteluun. Jälkimmäinen vertautuu mielestäni oivallisesti Wittgensteinin tulkintaan taideteoksesta ehdotuksena tai ehdotuksen tunteen herättäjänä²⁴¹. Ehkäpä taideteos itsessään on ehdotus tulkinnalliseen tanssiin? Bourriaudin mukaan taide tiukentaa suhteiden tilaa - taiteen kohtauksista voisi siis

²³⁸ Kontturi 2003.

²³⁹ Bourriaud 2002, 14.

²⁴⁰ Bourriaud 2002, 14.

²⁴¹ Wittgenstein, 2007: 27, 29

kenties kuvata intensiivisenä, tiiviinä tai tiheänä tapahtumana, missä näkeminen, havainnointi, kommentointi ja kehittyminen limittyvät ainutlaatuisessa tilassa ja ajassa luoden uusia mahdollisuuksia. Potentiaaliseen ponnistamisena ja avoimena tilana tai tapahtumana sekä havainnoinnille heräämisenä näyttäytyy myös ihmetys, jonka myös Irigaray kokee mahdolliseksi taiteen piirissä: ”Hämmästyksen, ihastuksen ja ihmetyksen tunne tuntemattoman edessä pitää palauttaa paikalleen, sukupuolieron paikalle. Tunteet on joko tukahdutettu, lannistettu, vaiennettu tai varattu Jumalalle. Silloin tällöin taidesineille on jätetty jonkinlaista ihmettelyn sijaa.”²⁴² Taideteoksen kohdalla katsoja ja taideteos osallistuvat ihmettelyyn - taideteos ehkäpä tanssiin katsojansa kutsuvana. Kohtaamiset ja tanssiinkutsut tapahtuisivat siten taideteosten kohdalla monella eri tasolla.

Tanssi *Joutsenen* vedenalaisessa maisemassa tapahtuu osana tätä maailmaa. Vesi toimii toisaalta yhtenä tanssittajista ja toisaalta alkavien tanssiaisten tapahtumapaikkana. *Joutsenessa* kurioositeettina tanssipaikalla näyttäytyy outo yksityiskohta teoksen vasemmassa alakulmassa, jossa kaislikko kuroutuu kankaana naishahmon jalkaterän kintereillä ja paljastaa kuin kulissien takaisen tumman veden. Samalla kuvapinta sekoittuu vedenpintaan, joka heijastelee erityisesti teoksen oikeassa reunassa vedenpinnan yläpuolisen maailman elementtejä pintaansa. Puunsiyden kaltaiset kuviot tanssivat vedenpinnan liikkeissä ja myös siten hahmot tanssijoina sekä itse vedenalainen tanssipaiikka näyttäytyvät maailman erottamattomana osana kun kulissit kuroutuvat näkyviin. Hahmojen kohdalla maailman erottamattomana osana oleminen näyttäytyy kuvallisessa muodossaan myös hahmojen rajojen tai ääriviivojen häilymisenä veden liikkeiden mukana. Erityisesti naishahmon ääriviivat eivät piirry tarkkarajaisina vaan ehkäpä hänen minuutensa on niin tiiviissä kosketuksessa ympäristönsä kanssa, että rajat häilyvät sekoittaen veden ja siihen sisällytetyn. Häilyvyys voi viitata varsin voimakkaaseen vuorovaikutukseen ympäristön kanssa, mitä tehostavat myös ilmakuplien leikki vedessä hahmojen kohdalla – myös hengittävät hahmot saavat hengityksen liikkeellään ympäröivän veden liikkeeseen. Veden luoma liike, ilmakuplat ja heijastukset kiinnittävät huomion maailman kohtaamiseen liikkeessä, jopa liikkeen ollessa pysäytetty kuvaan. *Joutsenessa* veden ja hahmon pysäytetyt liikkeet korostuvat, mikäli teosta tarkastelee *Gravityn* rinnalla. *Gravityn* lähes luonnottoman liikkumaton vesi avaa sisällyttämänsä selkeänä nähtäville. *Gravityn* naishahmon linjakkuus, sileys ja selkeys piirtävät ihon ääriviivat vettä vasten, siihen sisällytettynä. *Joutsenessa*

²⁴² Irigaray 1996, 30.

naishahmon rajat hälvenevät vedessä epätarkoiksi myös taustan kaislikon kuhistessa silmissä. Vesi vääristää havainnon – tai tekee sen vähemmän ilmeiseksi liikkeellään ja leikillään. *Joutsenessa* vesi tuo liikkeellään myös itsensä näkyviin eikä kertaudu naishahmon viitatessa veteen vaan visuaaliseen pariinsa, joutseneen. *Gravityssä* myös naishahmon liikkumaton asento näyttäytyy kuin kivettyneenä kivimaiseman yhteydessä kun taas *Joutsenessa* naishahmo taipuu kevyesti asentoihin kaislojen tapaan veden varassa vapaasti liikkuen avoimesta asennosta toiseen: ”Nainen odottaa, hyytymättä paikoilleen. --- Nainen pyrkii omaan täyttymykseensä ja laskostuu valmiiksi auki voidakseen ottaa enemmän vastaan.” Ihmettelyn ja aistimisessa viipymisen kautta naishahmo avaa eleensä laskostuen asennollaan auki. Kuvassa ”[k]umpikin kerää voimiaan ja avautuu ja laskostuu uudelleen”.²⁴³

Tulkintani mukaan *Joutsen* pukee kuvalliseen muotoon ihmettelyn siinä missä *Gravity* sisällyttämisen. Teosten sukulaisuus saa mielenkiintoisen ulottuvuuden ihmettelyn ja sisällyttämisen suhteessa ihmettelyn määrittäessä siksi, mitä sisällyttäminen ei ole:

”Ihmettely muodostaa avautuneen kohdan ympäröivän ja syliinsä sulkevan jälkeen tai ennen sitä. Ihmettely liikuttaa sitä, joka on jo syntynyt mutta jota rakkaus ei ole vielä kietonut uudelleen sisäänsä. Ihmettelevä tuntee vetovoiman kosketuksen, liikahtaa sen sisällä ja sitä kohti, mutta ei kaipaa alkuperäistä oleskelupaikkaa. Tunne, jota ei voi toistaa. Ihmettely on ensimmäisen kohtaamisen herättämä mielenliikahdus. Ja jatkuvan uudestisyntymisen tunne? Affekti, joka elää edelleen keskellä muita tunnemuotoja, sellaisia, joita ei voi palauttaa toinen toisiinsa, rakkauden ja taiteen avaava tunne. Mutta se avaa myös ajattelun.”²⁴⁴

Ehkäpä tuo avaava tunne on tulkittavissa väylänä hiljaisuuden ja yksinäisyyden läpi - ihmetyksen tanssiinkutsuna. Kutsuna, jonka eleisiin nais- ja joutsenhahmo taipuvat ja kumartavat. Kutsuna tanssiin koko maailman kanssa aistit valppaina, havainnolle heränneinä.

²⁴³ Irigaray 1996, 214.

²⁴⁴ Irigaray, 1996, 101.

3.2 Vaeltaja vedessä

”Naiset toteuttavat matkansa viipyen liikkeessä ja paikallaan. Molempaa. Heidän liikkeensä jatkuu pysyen lähes paikallaan. He ovat liikkeessä ja liikkumattomia, eivätkä suuntaa voimiaan mihinkään kolmanteen. Naisissa olevan voiman liike ei noudata maailman tai maailmojen rakentamisen teleologiaa tai pyri kulkemaan kohti. Naiset liikkuvat melkein päliikkähtämättä.”²⁴⁵

Kuten edellisessä luvussa kuvasin, ovat hahmot *Joutsen*-teoksessa jatkuvassa liikkeessä, vaikka vaikuttavat olossaan pysähtyneiltä. Tosin tuo liike voi olla luonteeltaan sellaista, että sen huomaa vasta sen lakatessa, pysähtyessä. Ihmetys näyttäytyy Heinämaalle juuri keskeytyksenä, pysähtymisenä, mutta mikä tahansa pysähtyminen ei kuitenkaan käy vaan sen on tapahduttava totutun toiston kohdalla. Vaikka hahmojen eleet ovat teoksiin pysäytetyt, saavat ne syntymään liikkeen teosten sekä katsojan ja teoksen välillä. Majurin teoksissa naishahmot kulkevat kuvasta toiseen kuin pitkin mielenmaisemiaan samoillen. Tämä vääjäämätön vettä kohti suuntautunut matka näyttäytyy tulkintani mukaan Irigarayn ajatusten aaltoja mukaillen eräänlaisena itsen rakastamisen odysseiana: minän matkana kohti itseä ja itsen rakastamisen tilaa. Naishahmo etsii mahdollisuutta omaan paikkaan, tila-aikaan ja löytää sen viimein vedenalaisesta maailmasta, mihin hän sukeltaa. Tuossa maailmassa itsen rakastamisen tilan on mahdollista toteutua ja siten lopulta seurata matkoilla mukana jatkossakin. Oma paikka voi lopulta olla missä vain sen matkatessa mukana ja Braidottinkin mukaan erät tärkeimmistä matkoista tehdään juuri liikkumatta fyysisesti mihinkään.²⁴⁶

Majurin hahmoille tuo etäisyyttä ottava pysähtyminen on ehkä mahdollista vasta veden alla veden pakottaessa hidastamaan liikkeitä, havaitsemaan tuon muutoksen totuttuun oloon ja etenemiseen. Vesi näyttäytyy siten silmät avaavana ja ajatuksen avoimeksi pakottavana aalokkona, avaavalla tavalla pysäyttävänä tilana. Edellisessä alaluvussa totesin *Joutsenessa* sekä naishahmon että veden liikehdinnän olevan näennäistä liikkeen ollessa pysäytetty kuvaan tarkastellessani samalla ihmettelyn olemusta sekä sen kuvallisen esittämistävän mahdollisuuksia. Tässä alaluvussa liikahtan itsekin tarkastelupositioissani hieman eri tulokulmaan ja pyrin keskittymään matkaan kohti itsen

²⁴⁵ Irigaray, 1996, 126

²⁴⁶ Braidotti 1994, 5.

rakastamisen tilaa Majurin valokuvissa läpi tuotannon²⁴⁷. Tarkastelen matkaa vedenalaiseen omaan tilaan sekä tuota tilaa tavoittelevia hahmoja matkallaan.

Majurin tuotannossa kuvissa esiintyvien naishahmojen matka vedenalaiseen maailmaan herättää kiinnostavia kysymyksiä: mistä hahmot ovat tulossa, kuinka he ovat päätyneet paikalle ja mihin he ovat matkalla? Myös hahmojen oleminen vedessä näyttäytyy leikkinä aktiivisen ja passiivisen välillä: sukeltaminen pinnan alaiseen maailmaan on toisaalta aktiivista ja intentionaalista, mutta sekoittuu vedessä kellumisen passiivisuuteen. Konkreettisen vedessä liikkumisen sijaan mielenkiintoni kohteena on kuitenkin Majurin kuvissa tapahtuva myyttinen matka, oma odysseia tiellä itsen rakastamiseen. Majurin kuvissa koen siis kiinnostavaksi itsen rakastamisen feminiinistä versiota mukaillen selvittää abstraktimmalla tasolla mistä hahmot tulossa ja minne menossa itsen rakastamisen matkallaan. Tämän matkan seuraamisessa Irigarayn tekstit toimivat selkeiden reittiohjeiden sijaan karttoina kauas ja joka puolelle. Kryptiset tekstit innoittavat poukkoilemaan moniin suuntiin ja kiehtovat kuvat sulkevat sisäänsä. Irigarayn mukaan

”Naisen velvollisuus on sulautua rakkauteen, suojattiinsa, ilman takaisin paluuta ja omaa rakkautta, joka antaisi naiselle pääsyn ’omaan’ tila-aikaan. Hämärästi nainen alkaa tiedostaa ja erottaa kaipauksen itseensä – odysseiansa. Hän alkaa kyetä erottamaan omat kyyneleensä Odysseuksen kyynelistä --- Kyse ei ole samasta asiasta. Yhteiset rakkauden kyyneleet ovat mahdollisia, jos nainen etsii myös ’omaan’ rakkauttaan, suorittaa menestyksellisesti oman matkansa. On turha estää toista, miestä tai naista, suorittamasta matkaansa. Rakkaudessa on oltava kaksi. On osattava erota ja löytää jälleen. Kummankin on lähdettävä etsimään itseään ja pysyttävä uskollisena tavoitteelleen.”²⁴⁸

Mielestäni Majurin naishahmot eivät tyydy potentiaalisen paikan rooliinsa laisinkaan vaan vaikuttaisivat etsivän läpi hänen tuotantonsa paikkaa itselleen ja liikkuvan kohti vettä. Tässä alaluvussa koetan jäljittää näitä uskollisesti vettä kohti vaeltajia ja tarkastella hahmojen kautta havaittavaa itsen liikkuvaa, liukuvaa positiota.

²⁴⁷ Tarkastelen tuotantoa Susanna Majurin Helsinki Schoolin verkkosivujen kuvaportfolion kautta. <http://www.helsinkischool.fi/helsinkischool/artist.php?id=9029&type=portfolio>

²⁴⁸ Irigaray 1996, 90.

Whitworth tarkastelee Parminder Sekhonin valokuvia kuvissa rakentuvan tilallisuuden kautta. Hänen mukaansa valokuvien hahmot ovat tiiviissä vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa, mutta myös taiteilijan ja kuvattavien hahmojen sekä hahmojen ja katsojan välille muodostuu vuorovaikutussuhde.²⁴⁹ Erityisen kiinnostavana koen Majurin kuvien kohdalla Whitworthin huomion Sekhonin teosten välille syntyvästä animaation tunnusta. Animaation tuntu syntyy Whitworthin mukaan samankaltaisten kaupunkimaisemien ja kuvissa toistuvien samojen henkilöiden kautta.²⁵⁰ Sama animaation tuntu on mielestäni havaittavissa myös Majurin teoksissa. Majurin tuotannossa naishahmo(t) ja vesi ovat läsnä sekä varhaisemmissa että tuoreimmissa teoksissa. Varhaisemmissa kuvissa vesi ei vielä virtaa valtoimenaan vaan vaanii viitteellisinä elementteinä: vesiliukumäkenä tai väreinä. Veteen symbolisesti sitouttavat teosten miljöissä vilisevät vesiteitse tapahtuvan matkanteon välineet ja maamerkit: veneet, laivat ja majakat. Läpi tuotannon vesi esiintyy kuvissa kaikissa olomuodoissaan – pilvinä taivaalla, jäänä ja lumena, hengityksen huurustamisessa lasissa. Kiinnostavimpana sen olomuodoista koen feminiiniseksi määrittyvän nestemäisen, virtaavan olemuksen. Tuo virta kuljettaa kuvissa katsojansa mukanaan hahmojen varsinaiselle vaellukselle vedenpinnan yläpuolelta, kuivalta maalta, vedenalaisille alitajunnan rannoille – veden äärelle veden alla.

Majurin varhaisemmissa teoksissa kuvissa esiintyvä hahmo on täysin vedenpinnan yläpuolella. Tällaisissa teoksissa hahmon katse on usein luotu alas ja/tai usein vain viitteellistä vettä kohti. Useissa teoksissa hahmon asento tai suhde tilaan voisi viestiä ehkä vähintäänkin tyytymättömyyttä senhetkiseen olotilaan sekä kaipuuta muualle. Tukahdutetuksi tulemisen tunteet heijastuvat kuviin ja ihmetys – kyky nähdä itsensä, toisensa tai maailma uutena – loistaa poissaolollaan. Majurin varhaisemmassa tuotannossa naishahmot kenties kokevat kuihtuvansa kuivalla maalla, kuten esimerkiksi teos *The Plant* (2004) osuvasti kuvaa. Teoksessa hahmo kärsii suoranaisestä kasvinkaltaisesta kuihtumisesta, kun taas teoksessa *Mykines* (2007) hahmo voisi määrittyä veden ympäröimäksi saaren vangiksi. Molemmissa teoksissa naishahmo on kuin vankina itsessään ilman ihmetystä! Ja samalla nainen ”pysyy välittömyydessä, järkähtämättä itsensä sisällä (*'instance'*, joskus *'insistancé'*) ja hänestä polttaa sisäinen pakote, joka muistuttaa kasvin kasvua.”²⁵¹ Tuo kuihtumaisillaan oleva kasvi tunnistaa vielä sisältään kumpuavan janon veden viitteellisenkin läsnäolon viettelemänä: ”Vain

²⁴⁹ Whitworth 2011, 103.

²⁵⁰ Whitworth 2011, 103.

²⁵¹ Sivenius 1996, 15.

harvoin naisen tai naisten ihmiskuntaan kohdistama viettely tarkoittaa itselleen olemista. Viettely pikemminkin tempaisee feminiinisen irti itsessään olemisen tilasta --- nainen repäistään irti kasvimaisesta elämästään”²⁵² Kasvimaisesta elämästään kuihtumisen partaalta naishahmo herää kenties kyyneleidensä suolan herättämään janoon – janoon, haluun ja kaipaukseen kohti vettä vielä edes aavistamatta siellä avautuvaa tila-aikaa, oman paikan mahdollisuutta. Varovaisesti janoaan seuraten naishahmo lähtee liikkeelle, epävarmasti ja ehkä epätoivoisestikin aluksi edeten, mutta yhä määrätietoisemmin. Vettä varovasti tunnustellen²⁵³, siihen tutustuen ja rantojen kahleita kiskoen²⁵⁴ taaksepäin vilkaisten vain kuin hyvästit jättäen²⁵⁵ hahmo liukuu lopulta vedenalaisiin maisemiin kaipuun veden sisällyttämäksi kuljettaessa häntä. Ehkä tuo sammumaton jano herättää hahmon ajaen etsimään omaa asumustaan, itseään. Matkanteon edetessä ajatukset avartuvat totutuilta kiertoradoilta ja hahmo herää havainnoille, ihmettelyle ja kohtaamisille. Matkan edetessä ehkä etäisyys minän ja itsen välillä kuroutuu kuin umpeen. Totutusta irti päästämällä tapahtunee myös itsen tutustuminen.

Varhaisia vedenpinnan yläpuolisia maisemia seuraavissa kuvissa itsen rakastamisen odysseia on alkanut, mutta kuten teoksissa kuvallisesti esitetään on kyseessä vielä välitila, liminaali. Hahmo ei ole enää alkupisteessään kuivalla maankamaralla, mutta vedessäkin vasta puoliksi – usein täsmälleen napaan asti veden alla ja sen yllä. Mikäli kuvia ajattelee matkana vedenpinnan alaiseen maailmaan, kuljetaan näissä kuvissa sitä kohti jo päättäväisesti, vaikka tietyt elementit matkaa hankaloittaisivatkin. Teoksessa *Salme* (2007) hahmon matkaa aavalle ulapalle estää konkreettinen köysi. Teoksessa *Grow* (2008) hahmon kulkuun vedessä vaikuttaa ikään kuin teoksen katsoja, johon hahmo luo ehkä viimeisen katseen jättäessään tämän lopullisesti taakseen. Tuo katse on kiehtova epäselvässä sanomassaan. Katsooko hahmo katsojaansa haastaakseen? Palatakseen toisen luo uutena? Pyytään mukaan? Katse kertoo kuitenkin matkanteon määrätietoisuudesta, etenemisen väistämättömyydestä. Ehkä matkan tarkoitus alkaa hahmottua, ympäröivä maailma kaikua veden kutsun voimasta. Oman tilan kaipuussa määränpään määritelmä kulminoituu: ”Paikan riippumattomuus aineesta ja muodosta

²⁵² Irigaray 1996, 167.

²⁵³ Majuri, Susanna: *Jesus* (2007).

²⁵⁴ Majuri, Susanna: *Salme* (2007.)

²⁵⁵ Majuri, Susanna: *Grow* (2008).

voi tarkoittaa sitä, että oma paikka on se, mitä kohti kuljetaan. Paikasta erotettuna asia tuntee vetovoimaa paikkaa kohtaan ikään kuin olemassaolonsa ehtona.”²⁵⁶

Paikka, jota kohti kuljetaan tuntuu lähestyvän vedenpinnan kohotessa pään yläpuolella ja vedenalaisten rantojen aaltojen lyödessä vastaan Majurin tuoreimmassa tuotannossa. *Joutsen* edustaa odysseian päätepistettä – päätepistettä, joka ihmettelyn kautta syntyy aina hetken verran kauempana tulevaisuudessa uudelleen. Vedenalainen mystinen maailma mahdollistaa yhä uudet kohtaamiset ja kohtaamiset kuin uutena. Matkalla kyvyn kohdata asioita ihmettelemällä kehittäneinä hahmot ottavat kohtaamisissa tilan ja vieraan elementin, veden, haltuunsa: he ovat tulleet kuin kotiin. Kohtaamalla itsensä uudelleen ja aina uutena he nauttivat uudesta olotilastaan ja ehkäpä olomuodostaankin. Veden ja itsensä kosketuksen nautinto näyttäytyy viattomana, mutta kokonaisvaltaisena: vesi ympäröi ihoa, hyväilee sitä tiiviisti kauttaaltaan ja sulkee sen syvään syliinsä.

Majurin naishahmojen ihmetykselle herättävä vaellus vettä kohti on nähtävissä teoksissa hahmojen suhteen ja etäisyyden veteen heijastuksissa heidän olotilaansa: mitä lähempänä he vettä ovat, sitä vapautuneempia ovat heidän eleensä ja olemuksensa. Mielestäni tämä tuo itsen rakastamiseen liitetynä näkyväksi kuvallisessa muodossa sen, että matkan tekeminen ilman ihmettelyä olisi vain siirtymistä paikasta toiseen. Vedenalaiseen maailmaan matkanteko sekä siellä vaihtuvissa maisemissa seikkaileminen saavat naishahmon näyttäytymään pelkän siirtymisen sijaan tietynlaisena myyttisenä vaeltajana, mikä niveltyy mielestäni kauniilla tavalla paitsi Irigarayn itsen rakastamisen odysseiaan, myös Braidottin nomadisen subjektin käsitteeseen. Majurin kuvissa tämä nomadinen subjekti on liikahtanut aina yhä erilaiseen maisemaan, erilaiseen kohtaamiseen ja siten myös Irigarayn kaipaama naisen oma tila paikantuukin kaikkialle kulkiessaan naisen mukana hänessä itsessään. Kerrostuneen ja ajallisesti muuttuvan yksilöllisen minän maisemat vaihtuvat monella tasolla. Samalla tavalla kuin Majurin kuvien sisällyttämä ja sisällyttäjänä toimiva vesi, ne vaihtuvat virratessaan aina uusiksi.

Nomadinen subjekti merkitsee Irigarayn ajatuksien yhteyteen suorastaan solahtaen Braidottille deleuzelaisittain tulkittuna mielessä sisä- ja ulkopuolen välistä symbolisen liiman kaltaista virtaavuutta tai nestemäisyyttä (*fluidity*)²⁵⁷ – ja (ulkoisen) intensiivistä

²⁵⁶ Irigaray 1996, 57.

²⁵⁷ Braidotti 2000, 169.

yhteyttä sisäiseen tai sisäisessä (*intensive interconnectedness*).²⁵⁸ Siten nomadinen subjekti limittyy myös Irigarayn aukilaskostamisen käsitteeseen ja odysseiaan sekä siten myös ihmettelyn merkitykseen matkanteossa. Nomadinen subjekti merkitsee Braidottille paikallistunutta, postmodernia, kulttuurisesti eriytynyttä ymmärrystä subjektista yleensä ja erityisesti feministisestä subjektista.²⁵⁹ Tulkitsen *Joutsenessa* näkyvää aukilaskostamisen teemaa nomadisen subjektin valossa naishahmona, joka näyttäytyy odysseiansa myötä tyttömäisyydestään huolimatta vahvana veden valloittajana, myyttisinä nomadina. Nomadisuuteen sisältyväksi liitän missä tahansa kotona olemisen merkityksen, mihin hahmo on kuin kasvanut matkallaan. *Joutsenen* naishahmo on jo liikkunut kovin kauaksi maankamaralla kuihtuneesta kasvinkaltaisesta olotilastaan, jossa nainen oli kuin koditon, vailla omaa paikkaa itsessään. Häneltä puuttui ”valta kietoutua johonkin sellaiseen, joka kertoisi hänen nautinnostaan, hänen sukupuolisesta ruumiistaan. Tämä jokin pukisi naisen uudelleen, suojelisi naista sen talon ulkopuolella, joka nainen sisäpuolelta on.” Hänet oli ajettu sisäiseen maanpakoon historiinkin estäessä naista rakastamasta itseään, verhoutumasta ”’omaan’ nautintoonsa” ja ”’omaan’ rakkauteensa”.²⁶⁰ Veden alla näihin verhoutuneena *Joutsenen* naishahmo kantaa kotia mukanaan, itsessään.

Kotinsa lisäksi ja siihen liittyen nomadinen subjekti kantaa mukanaan myös itsensä eri kerroksia. Hän on paitsi muuttava, myös muuttuva. Kun hän pystyttää kotinsa tiettyyn maisemaan vain pakatakseen sen taas pian, nomadinen subjekti pakkaa myös jotakin tuosta hetkestä mukaansa. Kerrostumat saattavat jäädä huomaamatta, samoin kuin maiseman uutuus, mikäli ihmetys puuttuu: ”Naisen on matkallaan vaikea merkitä etappeja! Ennen kaikkea naiselta puuttuu valta kääntää jälleen ympärilleen se oleskelupaikka, joka hän on.”²⁶¹ Ihmetyksen avulla tapahtuu havainnoille herääminen ja etappien tarkastelu mahdollistuu. Ihmettely itsen rakastamiseen liittyvänä aukilaskostamisen liikkeen tiettyinä hetkenä liittyy lähes sen vastaparina näyttäytyvään sisällyttämiseen, jossa minän on mahdollista rakentaa itselleen oma paikkansa, pystyttää ja purkaa leirinsä yhä uudelleen:

”Naisen itsensä rakastaminen edellyttää näin ollen

- irrottautumista vallitsevasta tilanteesta ja naisen perinteisestä asemasta

²⁵⁸ Braidotti 1994, 5.

²⁵⁹ Braidotti 1994, 4.

²⁶⁰ Irigaray 1996, 84.

²⁶¹ Irigaray 1996, 83-4.

- rakkautta sitä lasta kohtaan, joka nainen on ollut ja joka hän edelleen on; vastavuoroista sisällyttämistä, jossa äiti kietoo lapsen sisäänsä ja lapsi äidin
- avautumista, sen vastavuoroisen rakkauden lisänä, joka avaa pääsytien eroon.²⁶²

Irrottautumiset vallitsevista tilanteista kerääntyvät ajallisiksi kerrostumiksi nomadisessa subjektissa. Ne tuovat mukanaan katkoksia jatkuvuudessa ja jopa ristiriitaisuuksia minuudessa. Itsen rakastamisen olotilaan päästäkseen mahdolliset ristiriitaisuudet ja vieraudet on ihmetyksen kautta havaittava, tunnistettava sekä hyväksyttävä – purettava ja jälleen pakattava matkalle mukaan.

Joutsenen kohdalla hahmo on kuin kotonaan veden alla sekä suhtautuu eleistä päätellen lähinnä leikkisästi kohtaamiinsa elementteihin ja otuksiin. Pinnanalaisissa seikkailuissa ihmetyksen seuralaisena näyttäytyy askeleen perässä positiivinen asenne uutta kohtaan. Positiivisuudessa piilee ”kollektiivisen melankolian” lähes lamauttaneen subjektin pelastus, tila muutokselle.²⁶³ Nomadisen subjektin kerrostuneisuus rinnastuu Irigarayn yhteydessä väistämättömiin vedessä olemisen ja sisällyttämisen yhteydessä ilmi tuleviin kohdussa olemisen konnotaatioihin. Vaikka sisällyttäjänä vesi vertautuu naiseen, joka kantaa sisällään lasta, nousee itsen rakastamisen yhteydessä merkitykselliseksi Irigaraylle kuitenkin naisen oman sisäisen lapsen – joka nainen on ollut – rakastaminen.²⁶⁴ Sisäisen lapsen rakastaminen merkitsisi siis itsen rakastamisen feminiinisessä versiossa itsen sisäisten ajallisten erojen sekä siten tietyn itsen virtaavuuden ja muutoksen hyväksymistä. Braidottin subjekti on lähes levottoman nomadinen luonteeltaan ja ennalta määriteltyjä sukupuolirooleja väistellen se jatkaa matkaansa väsymättä ja kohtaamisesta toiseen, kuten Majurin tuotannossa taustalta toiseen sukkelteleva(t) hahmo(t).

Kerrostuneen nomadisen subjektin matka jatkuu itsen ääriin saakka mutta vaatii tarkkaa tietoa siitä milloin lopettaa, pysähtyä. Majurin kuvissa matka jatkuu paitsi ääriin, myös syvyyskiin ja siellä vielä samanaikaisesti rannoille. Nomadinen subjekti paikantuu hankalasti mutta löytää halutessaan tila-aikansa mistä vain, vaikka vaara suunnan kadottamisesta voi olla valtava varsinkin syvyyksissä. Vesimassojen tiedetään

²⁶² Irigaray 1996, 88.

²⁶³ Braidotti 2010, 142.

²⁶⁴ Irigaray 1996, 88.

hukuttavan herkästi sukeltajansa sukeltajan hukatessa suunnan pintaan. Majurin kuvissakin aivan kuin unessa tuttu tila muuntuu toiseksi ja huijaa myös katsojaansa. Vedenalaista maailmaa kuvaavia teoksia toisaalta katsotaan sivusta hahmottaen monissa rannat horisontteineen. Kuitenkin kuvaa katsotaan kuin pinnan yläpuolelta veden vallatessa ja heijastusten paljastaessa kuva(kulma)n. Sovellettuna simultaani-perspektiivinä kuva kadottaa vedenalaisen vertikaalisen ja tarkastelun suunnan.

Nomadisen subjektin tekee Majurin kuvissa erikoiseksi osaltaan sukeltajiaan kuljettava elementti, vesi. Vesi näyttäytyy feminiinisenä ja jopa naisena, kuten Irigarayn meren suolan makuisessa ja kuitenkin kirpeässä kirjeessä Nietzschele, *The Marine Lover of Friedrich Nietzsche* –teoksessa. Nainen ”on ollut sama ikuisuuksien ajan ja silti samanaikaisesti aina erilainen ja siksi hän tulee ja menee, muuttuu ja jää, menee eteenpäin ja tulee takaisin, ilman kiertoa. Leviää ja avautuu tässä loputtomassa tulemisessa.”²⁶⁵ Tämä naisvesi näyttäytyy jonkinlaisena elementaalisenä, virtaavana voimana: ”Hän tulee ja menee, itsessään ja itsensä ulkopuolella, herkeämättä.”²⁶⁶ Majurin tuotannossakin on nähtävillä, kuinka olosuhteista riippuen naisvesi voi muuttaa muotoaan ”jäädä levottomiin aaltoihin” sulaen tai taas kovettuen.²⁶⁷ Veden voimasta vaikuttuen nainen kasvaa siksi, ”joka on itse oma paikkansa, se, joka kääntää sisäpuolensa ulkopuoleksi ja muodostaa siten oman asumuksensa. Ainutkertaisen ja välttämättömän, yksinäisen, mutta itsessään ja itseriittoisena. Se ei tarvitse toista vastaanottaakseen ’tila-aikansa’.”²⁶⁸ Kuihtuvasta olotilastaan heränneenä ja matkallaan vahvistuneena Majurin naishahmo näyttäytyy kuin vangitusta vapaaksi liikkuneena ja liikkuvana feminiinisen representaationa.

Nomadisen naishahmon rinnalla merkityksellisiksi nousevat (matkalla) kohdatut hahmot ja niiden mahdolliset metaforiset merkitykset. Kielitieteilijät George Lakoff ja Mark Johnson kuvaavat itseymmärryksen suurimmaksi osaksi kunnollisten henkilökohtaisten metaforien etsimisen, sillä juuri niiden avulla hahmotamme elämäämme. Lakoffia ja Johnsonia soveltaen tämänkaltaisten metaforien etsimisen rituaalina tai tarinana voisi tulkita myös itsen rakastamisen odysseiaa.²⁶⁹ Matkan

²⁶⁵ Irigaray 1991, 14. Suomenos englanninkielisestä teoksesta omani: ”*For some (I) have been from all eternity, and, at the same time, ever different. And thus (I) come and go, change and stay, go on and come back, without any circle. Spread out and open in this endless becoming.*”

²⁶⁶ Irigaray 1991, 115. Suomenos englanninkielisestä teoksesta omani: ”*She goes and comes, in herself and outside herself, ceaselessly.*”

²⁶⁷ Irigaray 1991, 115.

²⁶⁸ Irigaray 1991, 103.

²⁶⁹ Lakoff & Johnson 1980, 234.

taittaminen vaatii väsymätöntä neuvottelua ja uudelleen neuvottelua kokemusten merkityksestä.²⁷⁰ Majurin kuvissa nomadinen subjekti kohtaa metaforansa konkreettisesti: kun hän sukeltaa vedessä ja kohtaa symbolin kaltaisia kumppaneita. Kohtaamisissa neuvottelua käydään metaforien kanssa kuvallisessa muodossa: eleillä niille käännetään selkä tai niitä tervehditään ihmetyksellä tai ilolla. Alitajunnan syvissä vesissä neuvottelut saavat jatkuvasti uuden muodon. Siten ehkä voikin sanoa ihmettelyn sijaitsevan ”[m]eissä itsessämme ja meidän välillämme.”²⁷¹ On myös kiinnostavaa, että kohtaamisten mahdollisuudet ovat rajattomat ja kuitenkin ”[m]itään uutta ei voi tapahtua, on vain keskeytymätöntä kutomista maailman ja subjektin välillä --- Ehkä pyörittelen kielen maailmaa tai maailman kieltä kuin hulahulavannetta?”²⁷² Kulkevatko metaforan maailmassa yhdistelmien variaatiot kehon ympäri kuin hulahulavanne? Ainakin Majurin kuvissa useammat metaforat risteytyvät yhden osoittautuessa riittämättömäksi simultaanisesti ilmaisemaan eri ulottuvuuksia.²⁷³ Kuvissa sekoittuvat kiehtovalla tavalla esimerkiksi sisällyttämis- ja matkametaforat erityisesti Irigarayn itsen rakastamisen feminiinisen versioon vielä risteytettyinä ja ihmetyksellä maustettuna.²⁷⁴ Metaforien risteytyksissä uudet aukilaskostamisen mahdollisuudet saavat muodon, mutta toisaalta niiden risteytyksiin ei välttämättä liity jatkuvuus tai yksiselitteisyys:²⁷⁵ ”Kasvu ja kukoistaminen on mahdollista vain, jos pysytään uskollisena minän, toisen ja maailman jatkuvalla uutuudelle.”²⁷⁶ Kasvin kaltaisesta olotilasta irtipääseminen tapahtuu itsen rakastamisen feminiinisessä versiossa oman janon heräämisenä ja oman odysseian aloittamisen mahdollisuutena toisen estämättä: ”Tulevaisuutta on, jos toinen antaa minun olla avoimena omalle etsimiselleni eikä upota minua omaan janoonsa, joka ei janoa mitään, paitsi ehkä sitä, että saa vaiennettua minun hiljaisen olemiseni ja voi jäädä yksin olemaan.”²⁷⁷ Tulevaisuudessa naiselle voivat avautua mahdollisuus tehdä matkaansa omalla tavallaan osana maailmaa:

”Nainen on sisäisesti sidoksissa universaaliin kiertoon ja värähtelyyn, jotka eivät umpeudu uusintamisen kehäksi. Naisen kiertämä sykli ei milloinkaan palaa samaan. Se on hämärän työn jatkuvaa ja kärsivällistä

²⁷⁰ Lakoff & Johnson 1980, 233.

²⁷¹ Irigaray 1991, 102.

²⁷² Irigaray 1996, 203.

²⁷³ Lakoff & Johnson 1980, 95.

²⁷⁴ Lakoff & Johnson 1980, 91.

²⁷⁵ Lakoff & Johnson 1980, 45.

²⁷⁶ Irigaray 1996, 101-2.

²⁷⁷ Irigaray 1996, 235.

synnyttämistä, passiivisempaa kuin mikään vapaaehtoinen passiivisuus mutta silti sukua maailman luomiselle ja siittämiselle.”²⁷⁸

Henkilökohtaisten metaforien metsästysmatkalla kauneuden erityisosaamisesta olisi myös hyötyä:

”Arkkitehdit olisivat tarpeen. Kauneuden arkkitehdit, jotka hahmottelevat nautintoa – erittäin herkkää ainesta – jättävät nautinnon rauhaan ja rakentavat sitä, kunnioittavat sen lähestymistä, kynnyistä ja intensiteettiä ja kehottavat sitä laskostumaan auki, ilman väkivaltaista iskuja. Pelkästään seuralaisena? Se laskostuu auki vain auki laskostamalla. Nautinto koskettaa itseään tullessaan kosketetuksi itseään koskettaessaan. Nautinnon täytyy kyetä järkkymättömyyteen. Jotta voisi asua muiden kanssa, sen täytyy jatkaa asumista itsessään. Jotta voisi asua sen kanssa, on päästävä sen asumuksen sisimpään. Tämä sisin on jatkuvassa liikkeessä, mutta ei kuitenkaan vailla pysyvyyttä.”²⁷⁹

Majurin teoksissa kuvalliset metaforat ovat kuin kauneuden arkkitehtien varta vasten veteen suunnittelema. Ne kutsuvat katsojansa leikkiin ja toisaalta hahmot sulkeutuvat omaan kohtaamisten täyteiseen maailmaansa, jossa taas vesi esiintyy tärkeässä roolissa pelkän kulissin sijaan ja sen ohella. Kohtaamiset avaavat aina uusia näkökulmia ja tulkinnallisissa leikissä eri elementit tanssivat herkeämättä kiihtyvää tahtia. Eri elementit ovat jatkuvassa liikkeessä, maailmassa joka on jatkuvassa liikkeessä, joten tulkinnat ne vasta ovatkin liikkeessä! Ja siksi

”[n]iin kauan kuin olemme sidoksissa ihmisruumiiseen, emme voi ohittaa tiettyä kehitysrytmiä. Meidän on samanaikaisesti sekä kannustettava eteenpäin että pidettävä suitsista kiinni. Kumpaakin. Yhdessä maailman kanssa ja ilman sitä. Toisen kanssa ja ilman toista. Kumpaakin. Eikö koneiston kiihtymisnopeus jatkuvasti uhkaakin hävittää meidät? Voisiko ihmettely poistaa tämän uhkan? Jos voimme tarkkailla, mietiskellä ja ihailla koneistoa sellaisesta paikasta, josta se ei meitä näe?”²⁸⁰

²⁷⁸ Irigaray 1996, 216.

²⁷⁹ Irigaray 1996, 236.

²⁸⁰ Irigaray 1996, 93.

Ihmettely antaa meille ”syyn ja keinot siirtyä paikaltamme ja pysähtyä, edetä tai vetäytyä.”²⁸¹ Uutuudenvaatimukseen liittyen toisen ”täytyy aina ja jatkuvasti yllättää meidät, vaikuttaa meistä uudelta ja täysin erilaiselta kuin millaisena hänet tunnemme tai mitä otaksumme, että hänen tulisi olla. Silloin voimme katsoa toista, pysähtyä katsomaan sitä ja tutkailla ja lähestyä itseämme kysymyksin. Kuka sinä olet? Minä olen ja minä tulen tämän kysymyksen ansiosta.”²⁸²

²⁸¹ [ibid.]

²⁸² [ibid.]

4 ITSEN KAHDENTUMINEN JA KAHDENTAMINEN ITSESSÄ

”Itsen rakastaminen. Genetiivi on monimerkityksinen. Kuka rakastaa ketä, tai kuka rakastaa kenenkä osaa? Miten määritellä subjektin ja objektin välinen suhde tai kahden eri subjektin välinen suhde? Itsen rakastaminen. Minä olen suhteessa minuun, mutta millä tavalla? Minä on suhteessa itseän, mutta miten? Minkälaisen välityksen kautta? Millä keinoin? Minkä instrumentin avulla? Keitä ovat nämä kaksi termiä: rakkauden subjekti ja rakastettu minä? --- Siinä minän ja minän välillä toteutuu kaksoissuhde, joka ei oikeastaan ole aktiivinen eikä passiivinen.”²⁸³

Irigaraylle itsen rakastamisessa kyse on siis subjektin ja objektin tai kahden subjektin välisestä suhteesta, joka ei ole luonteeltaan passiivinen tai aktiivinen. On hankalaa määritellä, kuka rakastaa ja ketä. Ei myöskään ole selvää, kuinka minä ja itse suhteutuvat toisiinsa. Ovatko minä ja itse subjekti kahtena vai asettuvatko ne vuorotellen toistensa objekteiksi? Edellisissä luvuissa käsittelemässäni aukilaskostamisen liikkeessä minä ja itse sisällyttävät toisensa vastavuoroisesti laskostuen yhä uusiin asemiin ja muotoihin, jolloin minä ja itse määrittyvät sekä subjektiksi että objektiksi omalla vuorollaan vain vaihtaakseen jälleen roolejaan. Toisaalta kyse voi olla myös kahden subjektin leikistä – leikistä aktiivisen ja passiivisen

²⁸³ Irigaray 1996, 77.

välillä, mutta ainakin ne asettuvat itsen rakastamisen feminiinisen version odysseiassa toistensa erottamattomiksi matkakumppaneiksi.

Kahdentuminen on käsitteenä ja vertauskuvana taipuisa Irigarayn teksteissä kurottaen myös itsen rakastamisen teeman ulkopuolelle. Irigarayn teksteissä toistuvana esimerkkinä kahdentumisen vertauskuvasta näyttäytyvät esimerkiksi huulet, jotka eivät ole koskaan yksi vaan itsessään aina kaksi – ja vielä kaksi kertaa: ”ja naisilla on useita kertoja kaksi huulta!”²⁸⁴. Morfologiaa luotaavana metaforana huulet ovat rinnastettavissa Maurice Merleau-Pontyn toisiaan koskettaviin käsiin kuten tutkielmani johdannossa viittasin, mutta huulten sukupuolittuneisuus, feminiinisyys, limittyy tärkeällä tavalla myös leikkiin aktiivisen ja passiivisen välillä: ”Irigaray kuvaa suhdetta feminiiniseen myös viittaamalla toisiaan vasten painautuviin huuliin ja käsiin. Tämäkin teema kulkee läpi hänen tuotantonsa, mutta vasta *Éthique*-teos tuo selvästi esille huulten ja käsien filosofisen merkityksen.” Siinä

”Irigaray painottaa, että asenne, jossa feminiininen toteutuu, on passiivisempi kuin ne asenteet, jotka paljastavat todellisuuden käsilläolevana. Se on jopa passiivisempi kuin lempeä hyväily, joka seuraa ihon pintaa varmana päämäärästään. Feminiinisen koskettaminen ei ole haltuunottamista vaan tunnustelua, hapuilua ja kuulostelua: ’Ei aktiivinen, ei passiivinen eikä puolipassiivinen. Aina passiivista passiivisempi ja kuitenkin aktiivinen.’”²⁸⁵

Huulimetaforan tavoin kahdentumisen teema limittyy leikkiin aktiivisen ja passiivisen välillä myös minän ja itsen suhteessa toisiinsa sekä sisällyttämiseen. Nainen on sisällyttäjänä kuin kahdentunut paikka toimiessaan potentiaalisena paikkana sekä miehelle että lapselle, mutta itsen rakastamisen feminiinisen version kohdalla itsen kahdentamiseen ja kahdentumiseen itsessä liittyy lähinnä lapsi, joka nainen on itse ollut. Aktiivisesti ja passiivisesti nainen kantaa menneisyyttä mukanaan, sisällään, kun hän taittaa matkaansa nomadisena subjektina. Itsen rakastamisen teemat ja käsitteet risteävät ja lävistävät toisensa kiinnostavalla tavalla ja heijastavat moninaisia merkityksiä. Nämä teemat ja käsitteet paitsi kahdentuvat, myös moninaistuvat peilatussa jälleen toisiaan.

²⁸⁴ Sivenius 1984, 53.

²⁸⁵ Heinämaa 1997.

Tässä luvussa tarkastelen Irigarayn itsen rakastamisen feminiiniseen versioon liittämien itsen kahdentamista sekä kahdentumista itsessä heijastuksia. Koetan tavoittaa teemoja pikemminkin peilautumisen teeman kuin laajalle levittyvien kahdentamisen tai kahdentumisen käsitteiden kautta Susanna Majurin teoksissa²⁸⁶. Majurin kuvissa myös kahdentumista ja kahdentamista voi tarkastella monin eri tavoin antaen tilaa näkökulmien risteävyydelle. Aukilaskostamiseen liittyvä sisäpuolen kääntäminen ulos kiinnostaa kuvan kohdalla: metaforisella tasolla tarkasteltuna Majurin voi ajatella laskostavan kuvillaan auki, nähtävälle, vedenalaisen (sisäisen) maailman sekä samalla peilaavan maailmoja toisiinsa, heijastellen vielä niiden viitteitä veteen. Edellisissä luvuissa olen tarkastellut itsensä sisällyttämää ja siten kahdentunutta tai kahdentanutta vettä sekä kuin peilikuvaansa ihmettelevää hahmoa. Edellisessä luvussa tarkastelin myös *Gravity-* ja *Joutsen* –teosten keskinäistä peilautuvuutta. Peilautuminen näyttäytyykin monella tapaa näppäränä näkökulmana tarkastella Irigarayn itsen rakastamisen feminiiniseen versioon liittämiä kahdentumisen ja kahdentamisen kysymyksiä erityisesti peilin ollessa metaforana Irigarayn olennainen ja osuva työkalu psykoanalyysiperinteen penkomiseen sukupuolittuneisuuden esilletuomiseksi. Peili ei Irigarayn mukaan merkitse vain työkalua itsen näkemiseen vaan maailman peilaamiseen.²⁸⁷ Peilautumisen laajempaa metaforana Irigarayn teksteissä näyttäytyy nainen miehen peilinä²⁸⁸, mutta keskityn tässä luvussa tietynlaiseen itsen peilaamiseen, minän visuaaliseen kahdentumiseen sekä peilikuvan läpi astumiseen.²⁸⁹

Tässä luvussa kahdentumisen ja kahdentamisen eräänä esimerkkinä keskiöön nouseva peilautuminen on paitsi Irigarayn kohdalla toistuva ja taipuisa teema, myös Majurin teosten kohdalla kiinnostava ilmiö. Majurin teoksissa peilikuvallisuus on läsnä vedenpinnan heijastuksissa, vedenalaisen ja –ylisten maailman sukulaisuussuhteissa sekä hahmojen välillä. Peilautumisen teemaa tarkastelen Majurin kuvien yhteydessä esimerkiksi kasvojen ja kasvottomuuden kautta sekä suhteena peilikuvaan. Majurin kuvissa itsensä kahdentanut tai itsessään kahdentunut vesi heijastaa peilin tavoin elementtejä itsensä ulkopuolelta ja veden valtaamissa kuvissa peilautuvat ulkopuoliset

²⁸⁶ Irigaray 1996, 77.

²⁸⁷ Tämä liittyy *Speculum de l'autre femme* –teoksen englanninkieliseen käännökseen *Speculum of the Other Woman*, jossa nimen kahdentunut merkitys ja sanaleikki jäävät puolitiehen: spekulatio jää peilaavan spekulon varjoon. Tästä esimerkiksi Robinson 2006, 72-3.

²⁸⁸ Braidotti 1994, 71. Sivenius 1984, 54.

²⁸⁹ Peilautumisen metaforiset ulottuvuudet ovat moniulotteisia Majurin kuvissa ja pyrin pitämään peilautumisen teeman tiukasti kuviin kiinni sidottuna rajaten samalla suurelta osin pois tarkemman Lacanin ja psykoanalyysin kritiikin avaamisen.

maisemat myös metaforisesti: vedenalainen maailma on tietynlainen oman maailmamme peilikuva vedenalaisen maailman lainatessa elementtejä pinnan yläpuolelta värittäen tai vääristäen niitä haluamallaan tavalla luoden niistä oman samanaikaisesti tutun ja vieraan peilikuvan. Valokuvaan pysäytettynäkin se liike luo heijastamansa uudelleen: vedenpinnan myyttinen peili, johon tarujen Narkissoskin kurkistaa, on ovela. Siten on kiinnostavaa myös kuinka hahmot suhtautuvat peilikuvaansa: he saattavat peittää siltä(kin) katseensa, kuten *Gravity* -teoksessa tai tarkastella kiinnostuneina peilikuvaansa – jopa ihmetellä sitä, kuten *Joutsen*-teoksessa – tai kietoutua siihen, kuten teoksissa *Mirror* (2010) ja *Kaksoset* (2009). Kuvissa peilit ovat myös moninaisia kuvatilaa täyttävän ja pinnallaan heijastavan veden näyttäytyessä hyvin erilaisena peilinä kuin hahmot toistensa peileinä.

Peilautumisen teema on läsnä tavallaan jo sisällyttämisluvussa, missä tarkastelen kuinka *Gravityssä* hahmo rinnastuu visuaalisesti vaatteiden väreihin veteen, sisällyttäjänsä. Edellisessä luvussa keskiössä olevassa *Joutsenessa* taas naishahmo peilautuu paitsi positiollaan, myös visuaalisella olemuksellaan väreihin ja eleihin toiseen teoksen hahmoon, joutseneen. Samalla nämä kaksi teosta asettuvat tulkinnalliseen dialogiin keskenään toistensa tietynlaisina peilikuvina erityisesti aktiivisuuden ja passiivisuuden, sisällyttämisen ja ihmettelystä avautumisen teemojen sekä niiden välisen vuorovaikutuksen kautta. Tulkinnallisesti teosten sisäiset peilikuvat puhuttelevat, mutta myös teosten välillä piilevät siis peilautuvuuden tarkastelulle mainiot mahdollisuudet. Tiedyt Majurin teokset jakavat jopa saman taustamaiseman muodostaen kuin kurkistuksen rinnakkaismaailmaan mahdollisuuksineen.²⁹⁰ Kahdentuntuisen taustamaiseman sitoo teokset visuaalisesti yhteen jatkaen ja jakaen peilikuvankaltaista samankaltaisuuden ja silti vieraan vuoropuhelua, jona vedenalaisen ja –ylisen maailman heijastuksia voi tarkastella.

Tässä luvussa jatkan edellisessä luvussa tarkastelemani *Joutsen*-teoksen parissa, mutta naishahmon sijaan keskityn joutsenhahmoon. Kuten aiemmin kuvasin, joutsenhahmo näyttää kiinnostavalla tavalla symmetrian ja epäsymmetrian vivahteiden kautta naishahmon visuaalisena parina valkoisissaan. Eleiden yhtenevyys ja värit virittävät visuaalisen sukulaisuuden havainnointiin hahmojen ollessa asemoitu(ne)ina toisiaan

²⁹⁰ Joissakin tapauksissa teosten rinnasteisuuden korostamiseksi yhteisten taustamaisemien lisäksi myös teosnimet pakottavat peilaamaan ja tarkastelemaan teoksia yhdessä, kuten teosten *Together* (2012) ja *Alone* (2012) kohdalla. Joissakin tapauksissa teos asettuu visuaaliseksi pariiksi saman taustan omaavan teoksen kanssa, mutta nimensä puolesta toisen teoksen (vastakohta)pariksi – vrt. *Icy* (2012) ja *Blue* (2012) taustoineen sekä *Blue* ja *Red* (2012) teosnimineen.

kohti – kumartuneina kuin peilikuvaansa tarkastelemaan. Nostan siis keskiöön edellisessä luvussa painottuneen naishahmon sijaan ja osin sen rinnalle joutsenhahmon, jota tulkitsen nomadisen subjektin myyttisenä kulkuvälineenä sekä itsen kahdentamisen (tai kahdentumisen itsessä) teeman kautta itsen peilikuvana. Joutsenhahmon myyttiset ulottuvuudet kahden maailman välillä viestinviejänä liikkeessaan luovat kiinnostavan ulottuvuuden myös Irigarayn enkeleiden ja eleiden rinnalle tuotuna. Nomadisena subjektina naishahmo vaelttaa vettä kohti ja vedessä, mutta joutsen on symbolinen viestinviejä ja välittäjä kahden maailman välillä. Näiden maailmojen peilautuvuuden merkkeinä näyttäytyvät edellä mainitut heijastukset ja tuttujien elementtien vieraus vedenalaisessa maailmassa, mutta myös eläin naishahmon peilikuvana herättää kiinnostavia konnotaatioita.

Lisäksi tuon tarkasteluun tässä luvussa Majurin teokset *Kaksoiset* (2009) ja *Mirror* (2010), joista molemmat viittaavat kahdentumisen ja kahdentamisen teemaan sekä peilikuvaan ilmeisin tavoin jo teosnimillään. Kuitenkin teokset ovat myös visuaalisesti keskenään kaksoiset sekä toistensa peilit jakaessaan saman taustamaiseman. Peilautumisen teema tarjoaa monta lukutapaa ja –tasoa teosparin kohdalla. Vedessä sukeltavat hahmot samaa maisemakuvaa vasten, mutta kuvapinnan täyttävän veden ansiosta erilaisessa maisemassa. Peilautumisen teema on erityisen kiinnostava myös juuri näiden kuvissa esiintyvien toisiinsa kietoutuvien naishahmojen sekä teosten sisäisen, että teosten välisen peilautuvuuden ja peilautumisen ylittämisen kannalta. Teoksissa naishahmoparit näyttävät hiustenväriensä puolesta samoina mutta vaatetukseltaan vastakohtapareina *Kaksoiset* -teoksen verhotessa hahmot valkoiseen ja *Mirrorin* mustaan. Kummassakin teoksessa hahmot suorastaan sekoittuvat visuaalisesti toisiinsa kun vesi häivyttää kummankin kasvot – he kuin imeytyvät peilikuvaansa tai kaksoseensa.

Sekä *Kaksoiset* että *Mirror* ovat tulkittavissa minän ja itsen tiiviinä liittoina, joissa kietoutumiseen niveltyy kosketuksen teema. Hahmot tarttuvat, takertuvat toisiinsa kosketuksen kahdentuessa veden tiiviin otteen myötä. Teoksissa toisiaan kahmivat kahdentuneet kädet ja kasvojenkin kenties kumartuessa toisiinsa samat maisemat viipyvät taustoina kuitenkin erilaisina. Toisiinsa kietoutumiseen liittyy Irigarayn ilmiantama riski identiteettien sekoittumisesta. Vaikka teoksissa naishahmoista toinen on tumma ja toinen vaalea, he näyttävät teosten sisällä muutoin samanlaisina asuiltaan, iholtaan ja muodoiltaan. Tiiviissä otteessaan kahden erillisen hahmon sijaan

hahmottuu yksi syleily, joka kahdentuu kahdella tavalla: sekä veden kautta että teosten peilautuessa toisiinsa.



Kuva 3: Susanna Majuri *Mirror* (2010).



Kuva 4: Susanna Majuri *Kaksoset* (2009).

4.1 Erilainen peili(kuva)

”Jos katson itseäni peilistä, jos näen toisen peilissä, havainto muistuttaa (tunto)ajstimusta. Peilin tai mielen heijastama kuvajainen on menettänyt ruumiin tilavuuden, näen itseni vain kahdessa ulottuvuudessa, ja näen toisen käänteisenä alter egona.”²⁹¹ Majurin teoksessa *Joutsen* joutsenhahmo on mielestäni tulkittavissa naishahmon peilikuvana, käänteisenä ’alter egona’ kun hahmot muodostavat värein, elein ja asennoin visuaalisen parin. Toisiaan kohti asemoituneina valkoisissaan hahmot asettuvat kuin aloittaakseen ruumiillisen vuoropuhelun tai tanssin: naishahmon raajojen kaaret vastaavat joutsenen kaulan kumarrukseen. Hahmojen välille voi kuvitella kiinteän katseiden kohtaamisen, vaikka naishahmon katse häviää hiusten taa. Hahmoissa kiehtoo niiden samankaltaisuus kaikessa erilaisuudessaan. Symmetrian ja epäsymmetrian kautta kuva on kiinnostava hahmojen asettuessa toistensa ja toisistaan poikkeaviksi peilikuviksi.

Hahmojen välillä yhtäläisyydet löytyvät värityksestä, eleistä ja asennoista, mutta selkeän eron niiden välille maalaa toki se seikka, että toinen hahmoista on nainen ja toinen lintu. Naisen ja eläimen visuaaliseen peilautuvuuteen limittyvät erilaiset symboliset konnotaatiot. Onkin kiinnostavaa, millaisia merkityksiä eläinhahmoon voi liittää naishahmon peilikuvana Majurin kuvissa itsen rakastamisen feminiinisen version kautta tarkasteltuna. Majurin teoksissa naishahmot kohtaavat erilaisia eläimiä ja asemoituvat niihin hyvin eri tavoin. *Joutsenen* lisäksi myös teos *Gravity* kuvaa naishahmon lintujen rinnalla. Lukuisten lintujen lisäksi Majurin teoksissa uiskentelevat myös erilaiset petonisäkkäät: karhut ja ketut, jotka kahdentuvat pohjoisempien sukulaistensa kautta napakettuina ja jääkarhuina. Karhu kiehtoo teoksessa *Mesikämmen* (2011) sekä jääkarhuna teoksessa *Jääkarhu* (2009). Näissä molemmissa teoksissa hahmot lähestyvät karhua uteliaina kun taas kainot ketut ja napaketut väistävät hahmoja katseillaan teoksissa *Lumikettu* (2009) ja *Fox* (2011). Teokset osoittavat, miten yhteyden ei riitä yksipuoliseksi jäävä aloite eikä peiliin katsominen onnistu mikäli peilikuva kääntää katseensa pois. Ehkäpä eläinhahmo näyttäytyy peilikuvaksi asettuessaan vieraampana minuuden muotona, animaalisena itsen vielä tunnistamattomana puolena. Irigaray luotaa naisen ja eläimen yhteyttä kysymällä:

²⁹¹ Irigaray 2001, 40. Suomennos englanninkielisestä teoksesta omani: ”If I look at myself in the mirror, if I see the other in the mirror, perception resembles sensation. The image reflected by the mirror, or by the mind, has lost the volume of the body; I see myself in only two dimensions, and I see the other as an inverted alter ego.”

”[o]nko nainen enemmän tai vähemmän kesytetty lapsi tai eläin, joka verhoutuu ihmisen vaatteisiin ja pukeutuu niihin uudelleen tullakseen ihmisen kaltaiseksi?”²⁹² Elizabeth Grosz puolestaan mukailee Nietzscheä luodattaessaan eläimellisen ja taiteen yhteyksiä – hänen mukaansa ”[s]e, mikä on meissä taiteellisinta, on myös meissä petomaisinta.”²⁹³ Eläinhahmoihin itseään peilaavat Majurin naishahmot kurkistavat kuin itsensä toisiin – ehkäpä juuri taiteellisiin – puoliin. Minä ja itse laskostuvat uusia muotoja etsien aina uudelleen kuin keskinäistä roolileikkiä leikkiessään alati uudistuvaan virtaavaan veteen vertautuen.

Eläimellisen ohella naisilla on Braidottin mukaan taipumus nähdä peilikuvansa usein jopa hirviömäisenä²⁹⁴, mutta Majurin kuvissa uusien (eläin)kohtaamisten kohdalla positiivisuus, uteliaisuus ja leikkimielisyys värittävät feminiinisen ääriviivoja. Ne tulvivat yli ääriviivojen ja sallivat yhä uusia muotoja. Nämä uudet muodot eivät ole naiselle itsestäänselvyys naisen toimiessa maskuliinisessa järjestelmässä ”litteänä peilinä – uskollisena, kiillotettuna peilinä, tyhjänä kaikista omista muodoistaan”²⁹⁵. Naiselle on jäänyt vain miehen peilikuvaan kuuluvien heijastusten välittäminen: ”Nainen voi toimia miehen peilinä, heijastuspintana, josta mies voi nähdä itsensä kokonaisuutena vaan ainoastaan miehen kääntöpuolena.”²⁹⁶ Braidottin mukaan “‘ajattelun punos’ rakentuu olennaisesti toisen kautta, ajattelu heijastuu aina valkokankaan ansiosta. Länsimaisen ajattelun etuoikeutettu heijastuspaikka on naisen ruumis: ‘tuo kaikkivoipa peili, jonka (itseään) ajattelevan subjektin itseriittoisuus kiistää ja sivuuttaa, naisen ‘ruumis’, jolla siitä lähtien peilataan ja spekuloidaan.’”²⁹⁷ Peilikuva heijastuksineen ei ole *’saman tuottamista’* vaan *’saman toisen tuottamista’*.²⁹⁸ Braidotti kuvaa, kuinka tämä saman toisen tuottaminen täytyy tehdä näkyväksi, sillä “[a]jatteleva subjekti, joka heijastuu kokonaan naisen ruumiin peilistä, ei enää näe peiliään. Hän ei näe sitäkään, että hänen ajattelunsa – kuten ajattelu ylipäätään – perustuu fiktion, tähän subjektin illuusioon omasta totaalisuudestaan.”²⁹⁹ Myös Majurin teosten naishahmojen erilaiset (eläin)peilikuvat näyttävät heijastuksilla leikkittelyn kautta kiinnostavina kuvajaisten erilaisuuden kuin korostaessa sitä, kuinka nainen peilikuvana on edustanut

²⁹² Irigaray 1996, 217.

²⁹³ Grosz 2008, 63. Suomeksi englanninkielisestä teoksesta omani: *”What is most artistic in us is that which is the most bestial.”*

²⁹⁴ Braidotti 2002, 203.

²⁹⁵ Robinson 2012, 66.

²⁹⁶ Sivenius 1984, 54.

²⁹⁷ Braidotti 1991, 217.

²⁹⁸ Robinson 2012, 65-6.

²⁹⁹ Braidotti 1991, 218.

vain saman toista. Uusilla erilaisilla peilikuvillaan naishahmot määrittelevät oman muotonsa yhä uudelleen sen sijaan, että tulisivat määritellyksi miehen kääntöpuolena – ikuisesti tukemassa sitä, mitä mies haluaa olla. Peilikuvan symmetrian paradoksi – jossa nainen ei ole sama kuin mies, mutta tulee määritellyksi suhteessaan samaan, mieheen – tulee tietyllä tapaa näkyväksi naishahmon ja eläinhahmon epäsymmetrian sekä symmetrian leikin kautta.³⁰⁰ Tässä leikissä naishahmo ehkäpä astumisen sijaan uiskentelee peilin läpi: ”Jotta nainen voisi tulla oman kielensä kantajaksi, hänen olisi astuttava pelin läpi. Päästäkseen sen tuolle puolen nainen ei enää ole heijastus tai poissaolo, vaan eri.”³⁰¹ Nainen ei vain ota omaa peilikuvaansa vaan moninaiselle luonteelleen ominaisesti kokeilee useita erilaisia muotoja aiemmin ulkopuolelta annetun sijaan.

Eläinhahmojen erilaisten peilikuvien joukosta nostan tässä lähempään tarkasteluun *Joutsen* -teoksen joutsenen, jolla on omat nomadisen subjektin myyttiset nyttinsä. Valkoisella värillään joutsen viittaa usein puhtauteen ja viattomuuteen. Kulttuuristen konnotaatioiden rikkaus kuljettaa katsojan ehkäpä Ledan tarusta Kalevalan Tuonelan joutseneen. Joutsen voi toimia samanaikaisesti Kristuksen kärsimyksen vertauskuvana ja hindujumalattaren Sarasvatin ratsuna. Onpa joutsen uinut myös ikuisen rakkauden ikoniksikin. Merkitystensä mukana joutsen kuljettaa myytistä toiseen ja tiettyjen myyttien mukaan joutsen onkin välittäjä jopa maailmojen välillä: ”Itämerensuomalaiset uskoivat, että joutsen saattoi toimia viestinviejänä elävien maailman ja Tuonelan välillä. Pitkäkaulaisena se saattoi kurkottaa jokien ja järvien pohjalla sijaitsevaan kuolleiden valtakuntaan ja tuoda sieltä tietoja eläville ihmisille.”³⁰² Joutsen kykenee kurottamaan kaulansa maailman eri tasojen välillä välittäen tietoa, laulaen lauluja tuonpuoleisesta tämänpuoleiseen ja takaisin. Joutsen on tällä tavoin kuin kaksisuuntainen peili kahden maailman välissä. Majurin teoksessa *Joutsen* on mahdollista tarkastella vedenalaista ja vedenpinnan yläpuolista maailmaa toistensa peilikuvina. Vedenpinnan peilipinnalla koreilevat kujeilevat heijastukset puunsyitä muistuttavine kuvioineen tehden siten kuvan ulkopuolisen maailman näkyväksi. Kirkas, läpinäkyvä vesi antaa katsoa sisäänsä, mutta paljastuu pinnan heijastuksissa. Eräänä peilin paljastavana elementtinä toimii myös kuvan raja-alue, joka katkaisee kaislat ja linnut surutta mutta sallii samalla ajatuksen jatkaa vedenalaista maailmaa tämän peilin kehysten ulkopuolelle. Kyseessä ei ole kuvankokoinen rajattu tankki vaan vesikin virtaa kuvatilaa lävitse. Kiinnostava on myös

³⁰⁰ Robinson 2012, 66.

³⁰¹ Sivenius 1984, 55

³⁰² Hautala & Heikkinen 2009, 100.

kuvan vedenalaisen maailman suhteutuminen tilallisesti pinnan yläpuoliseen maailmaan: katsotaanko kuvaa kuin sivulta vai kuin ylhäältä päin? ³⁰³ Myös joutsenhahmo on kiinnostavalla tavalla osa vedenalaista maisemaa veden äärellä ja sen alla – kuitenkin kauloineen kumpaankin ulottuvuuteen kurottaen ja ihmetellen.

”Ihmettely on ensimmäinen mielenliikutus ja ikuinen risteyspaikka maan ja taivaan tai maan ja manalan välillä.”³⁰⁴ Liike kahden maailman välillä virittää viitteellisen yhteyden Irigarayn enkeleihin, jotka ovat eleillään erikoistuneet ihmettelyyn. Maailmojenvälistä valtatieitä viilettävät enkelit, joihin joutsenet välittäjän roolissaan rinnastuvat. Sekä joutsenet, *Joutsenen* naishahmo sekä enkelit pukeutuvat tahrattomaan valkoiseen seilatessaan maailmojen välillä ja asioidessaan ihmetyksen alueella. Ehkäpä joutsenet ovat näitä enkeleitä, sillä ne ovat varsin tarkoin varjeltu salaisuus:

”Enkeleistä ei voi kertoa mitään muuta kuin niitä esittävän eleen. Ele tuntuu olevan enkeleiden ’luonto’, vaikka ne puhuvat sanansaattajan ominaisuudessaan. Liike, asento ja vuorottelu liikkeen ja asennon välillä. Enkelit panevat liikkeelle – kuohuksiin? – halvaantuneen ja apaattisen ruumiin, sielun ja maailman. Ne musikalisoivat tai harmonisoivat transsitilat ja kouristukset.”³⁰⁵

Enkelit ovat paikalleen lukitsemattomia, vielä ruumiillistumattoman seksuaalisuuden hahmoja – lihan keveä ja jumalallinen ele, jonka toisena inkarnaationa voisi kenties joutsenkin peilikuvilla leikittelyn kautta näyttäytyä. Enkelinä joutsen kulkee läpi kuorien, ilmoittaa matkan mahdollisuudesta ja repii ”auki universumi(e)n, identiteettien, tapahtumien ja tekojen kulun sekä teorian sulkeumaa.”³⁰⁶ Maailmasta toiseen, universumista toiseen joutsen seikkailee ja saattelee seuraajansa.

Maailmojen vuoropuhelun virittäjänä joutsenen kulttuuristen merkitysten kirjo on laaja ja *Joutsenen* valkoisiin pukeutunut parivaljakko, joutsen ja naishahmo saavat kiintoisan verrokin myös hindujen taiteen, oppimisen ja viisauden jumalatar Sarasvatista, joka nimensä puolesta tarkoittaa ”virtaavaa” (*”flowing one”*). Sarasvati kuvataan usein kauniina, vaaleana, valkoisiin pukeutuneena naisena, joka istuu valkoisella lootuksen

³⁰³ Vrt. Allmarkin feminiiniseen valokuvaukseen liittämät konventioita rikkovat rajaus- ja tarkastelutavat. Allmark 2009, 273.

³⁰⁴ Irigaray 1996, 99.

³⁰⁵ Irigaray 1996, 33.

³⁰⁶ Irigaray 1996, 32-3.

kukalla joen äärellä tai ratsastaa joutsenella. Valkoiseen pukeutuva joutsenella ratsastava jokijumalatar herääkin kuin henkiin Majurin teoksessa.³⁰⁷ Sarasvatin seuralaisella ja ratsulla, joutsenella, on monia myyttisiä ominaisuuksia. Pyhän joutsenen sanotaan kykenevän juomaan maidon erikseen veden ja maidon sekoituksesta, minkä vuoksi se edustaa kaksijakoisuutta hyvän ja pahan sekä ikuisen ja hetkellisen välillä. Lisäksi joutsen voi lipua vedenpinnalla kastelematta höyhenpukuaan ja lennähtää hetkessä taivaalle veden syleilystä, mikä symboloi kykyä kohota helposti maallisten siteiden yläpuolelle.³⁰⁸ *Joutsenen* virtaavan veden ympäröimä ja valkoisiin pukeutunut naishahmo taipuu joutsenseuralaisineen auliisti Sarasvatin kuvaksi, nomadiseksi subjektiksi, joka kulkuvälineellään ja peilikuvallaan kykenee ylittämään maailmojen rajoja aina näkyvän tai näkymättömän maailman tuolle puolen ja takaisin. Hän kykenee ylittämään itsensä rajat ja avaamaan mahdollisuuksia uusille aukilaskostamisen liikkeen ilmentymille peilikuvallaan leikitellen.

Kuin ikoni *Joutsen* kuvaa siirtymää sisäpuolelta ulkopuolelle "näkymättömän painostaessa näkyväisyydessä". "Näkymätön on sisäisesti polttavaa todellisuutta, se ei ole vain näkyvän kääntö- tai nurjapuoli vaan sen kudelma ja kokoelma tässä ja nyt tämä ei tarkoita sitä, että näkymättömään voitaisiin yksinkertaisesti tarttua käsin tai jollakin välineellä, vaan kyse on toisesta katseen, sanomisen ja lihan ulottuvuudesta."³⁰⁹ Tässä ulottuvuudessa uivat mielestäni myös *Joutsen*-teoksen hahmot, jonne perinteinen peilikuva ei pääse. Sinne pääsemiseksi tarvitaan vaihtoehtoisia peilikuvia, esimerkiksi enkelinmuotoinen joutsen välittäjäksi ulottuvuudesta toiseen. Peilin tapaan Majurin teokset avaavat ja samanaikaisesti rikkovat rajan sisä- ja ulkotilan välillä näkyvän ja näkymättömän leikillään. Samalla hahmoissa kohtaavat myös niiden menneisyydet ja ehkäpä jopa tulevaisuudet peilikuvaa vaihtamalla, mutta pätevän peilin puuttuessa minän kerrostumat jäävät näkymättömiin.

4.2 Kasvottomat kaksoset ja peilikuvat

Parminder Sekhonin valokuvataidetta tilallisuuden ja identiteetin rakentuneisuuden kautta tarkastellessaan Luran E. Withworth kiinnittää huomiota valokuvattujen

³⁰⁷ Wulf 1987, 71.

³⁰⁸ Encyclopædia Britannica: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/523994/Sarasvati>

³⁰⁹ Irigaray 1996, 89.

henkilöiden vaatetukseen. Hänen mukaansa vaatteet, meikit ja korut kertovat jotakin kantajastaan ja toimivat siten identiteetin merkitsijöinä (*“signifiers of identity”*).³¹⁰ Peilautumisen teeman kautta on kiinnostavaa kuinka Whitworth kuvaa Sekhonin teosta *Two Black Girls* (1999), jossa kahden tytön tummat ja vaaleat vaatteet ilmentävät vaalean ja tumman kontrastia “visuaalisessa vuorovaikutuksessa” (*“visual interplay”*).³¹¹ Värien kautta tytöt näyttäytyvät toisalta toistensa vastakohtina ja toisalta komplementoivat toisiaan.³¹² Identiteettikysymyksiin tiukasti limittyvän peilautumisen teeman kautta hahmojen vaatteiden väritys on hyvin kiinnostavaa myös Majurin teosten *Kaksoiset* ja *Mirror* kohdalla. Nämä teokset ja teosten hahmot asettuvat toistensa peilikuviksi pukeutuessaan *Kaksoisissa* valkoiseen ja *Mirrorissa* mustaan asuun. Molemmissa mekot liimaantuvat kiinni ihoon ja leijuvat liikkuen veden mukana muodostaen muhkean silhuetin tai karaten kohti vyötäröä paljastaen helman alta vahingossa enemmänkin ihoa, kuten *Kaksoisissa*. Silti pitkähihaisissa valkoisissa mekoissaan kaksoiset näyttäytyvät viattomina veden vain leikitellessä helmoilla haluamallaan tavalla. *Mirror* -teoksessa naishahmot ovat valinneet mustat mekot, joissa he sulautuisivat tummaan taustaan hämmästyttävän hyvin elleivät mekot hihattomina paljastaisi vaaleina hohtavien käsivarsien ja kaulojen kietoutumista toisiinsa.

”Itsen rakastamisessa on mukana kaksi, joka ei oikeastaan ole kaksi – olettaen, että minä ja itse on samanaikaisesti erotettu toisistaan ja erottamattomat.”³¹³ Paitsi identiteetin ja peilautumisen sekä symmetrian ja epäsymmetrian kannalta, teokset *Kaksoiset* ja *Mirror* näyttäytyvät kiinnostavina myös erotetun ja erottamattomuuden tematiikan kautta – sekä yhdessä että erikseen. Symmetrian puolesta toistensa peilikuvina puhuvat molemmissa teoksissa sukelluksissa oleilevat kaksi naishahmoa, tumma- ja vaaleahiuksinen. He ovat kietoutuneet tiukasti toisiinsa ja vaikuttavat leijuvan kuvatilaa Majurin teoksille tuttuun tapaan täyttävässä vedessä, mutta tumman ja vaalean väriparin peilautuminen ja visuaalinen vuorovaikutus ulottuu Majurin teoksissa *Kaksoiset* ja *Mirror* paitsi hahmojen, myös teosten välille. Teosten hahmoparien hämmästyttävä samankaltaisuus vaatteiden värejä lukuun ottamatta tekee teoksista toistensa kahdentumat erityisesti heidän kelluessaan saman taustan edessä. Taustamaiseman vuorten ympäröimä sola puineen ja sävyineen siirtyy lähemmäksi *Kaksoisissa*, mutta on silti sama kuin *Mirror* -teoksessa. Majurin tuoreemmalle

³¹⁰ Whitworth 2011, 102.

³¹¹ Whitworth 2011, 105.

³¹² [ibid.]

³¹³ Irigaray 1996, 80.

tuotannolle tyypilliseen tapaan taustamaisema rantoineen on upotettu vedenalaiseen maailmaan ja kahdentumisten tiheys levittäytyy teosparin kohdalla monelle tasolle: kummankin teoksen sisällä sekä vesi että hahmot kahdentuvat, mutta myös teosten välillä hahmo- ja vesiparien lisäksi kahdentuvat teosten taustat. Teosten kahdentumat paljastuvat peilaamalla teoksia toisiinsa. Moninaista on helpompi tarkastella peilautuvuuden kautta peilikuvan ja kuvattavan näyttäytyessä aina erilaisena – ja silti samanlaisena.

Molempien teosten taustalla olevassa maisemassa vesi kahdentuu rantamaisemana näissäkin teoksissa, mutta nyt hahmot leijuvat vedessä asemoituna taustakankaan maiseman veden päälle eivätkä sen rannoille erotuksena esimerkiksi teoksille *Gravity* ja *Joutsen*, joissa niin ikään vedessä leijuessaan hahmot sijoittuvat suhteessa taustan rantamaisemaan kuitenkin rannan puolelle. *Mirror*- ja *Kaksoset* –teoksissa rannat ympäröivät hahmoja horisontissa, josta nousevat myös lumisten vuorten rinteet. Maisemien ja koko kuvien värikartta on molemmissa niukka: sinivihreään taittuvan mustavalkoisuuden vaikutelmaa rikkovat oikeastaan vain naishahmojen ihonsävyt sekä vaalean naishahmon hiusten lämpimämpi sävy. Kylmät sävyt ja kuin kuolleet puut lumisessa maisemassa maalaavat tunnelmaltaan jopa kalsean kuvaparin.

Kahdentumisen ja peilautumisen teemoihin teokset tiukasti kiinnittävät kuva-aiheen ohella niiden nimet. Toisessa teoksessa naishahmojen tiivistä sukulaisuussuhdetta korostaa nimi *Kaksoset* ja toisessa nimi *Mirror* viitanee hahmojen kiinteään keskinäiseen peilattavuuteen. Nimet voivat kuvata teosten sisäisten hahmojen suhdetta toisiinsa, mutta ne voivat viitata hyvin myös teospariinsa. Teokset ovat keskenään taustojensa ja hahmopariensa myötä kuin kaksoset tai toistensa peilikuvat. Taustojen vuoropuhelu luo myös vaikutelman tuon saman maiseman laskostumisesta auki erilaisena. Peilikuvina teosten voi ajatella viittaavan erilaisiin mahdollisuuksiin tai vaiheisiin peilikuvien potentiaalin ollessa loputon!

Molemmissa teoksissa asetelma on siis hyvin samantyyppinen. Tumma- ja vaaleahiuksinen naishahmo pitelevät toisiaan tiukassa syleilyssä veden varassa samaa vuorten välissä virtaavaa vesimaisemaa vasten. Molemmissa jopa tuo kuvatilaa vapaana täyttävä vesi käyttäytyy hämmästyttävän samankaltaisesti lähettäen laajenevia renkaita hahmoparin ympärille, joskin sallien *Kaksosissa* tumman naishahmon puhkaista päällään pintansa huolehtien kuitenkin kasvojen häivyttämisestä ilmakuplin. *Mirror* -

teoksessa hahmojen kasvot ovat syleilyssä näkymättömiin sulletut. Vesi tekee kuitenkin renkaiden lisäksi itsensä näkyväksi molemmissa teoksissa liikkeillään juuri hämärtäen tai vääristäen hahmojen piirteitä. Kuin peilitalon vääristävät peilit vesi liioittelee tai luo linjoja. Se vääristää, vehkeilee ja piilottaa piirteitä. Kaksoset saavat säilyttää kasvottomuutensa veden ansiosta siinä passiivisenoloisina kelluen, kun taas *Mirror* -teoksen hahmojen toisiaan kohti koukistuneet kintut korostuvat veden luodessa niihin uusia kulmia. Molemmat teokset tekevät omalla tavallaan näkyviksi ”[n]uo mahtavat, pimeät, märät syvyydet, joissa muodot hämärtyvät ja sekoittuvat.”³¹⁴

Peilautumisen kannalta on kiinnostavaa, että molemmissa teoksissa hahmojen kasvojen tarkastelu taittuu pikemminkin kasvottomuuksien tarkasteluksi – kuinka peilata näkymättömiä kasvoja? ³¹⁵ Irigaray asettaa kasvoille ihmetyksen ilmeen näkymättömässä:

”Kasvot ovat uppoutuneet kosketukseen, itsensä koskettamisen ja uudelleen koskettamisen kokemuksen yöhön ja peittyneet sen huntuun, joka löytää olinseutunsa vain projektien tuolla puolen. Näkymättöminä kasvot joutuvat lakkaamatta puolustamaan itseään sekä näkyvältä että yöltä. Kummaltakin. Rakastettu, rakastajanainen tulee esiin kaikkien naamioiden alta. Liikahtaa tappavan rakkauden kohmeesta ja pääsee edelleen kehittymään. Tottumuksista irtautunein kasvoin.”³¹⁶

Ihmetyksen ilmetessä vasta totutusta toivuttuaan kasvot ovat kuin uudet. Ehkäpä niitä on mahdoton välittää veden lävitse totutun merkitsemään maailmaan. Ehkä tästä maailmasta katsottuna ihmettelyn ilmeeseen taipuneet kasvot jäisivät joka tapauksessa näkymättömiin. Toisaalta kasvottomuus johtuu *Kaksosissa* veden väreilystä ja pinnan kuplista. Vesi kätkee kasvot kuvassa näyttäytyen siten varsin viekkaana kuvastimena. Veden petollisuus peilinä lienee tullut tutuksi jo Narkissoksenkin kohdalla ja Irigaray antaakin ohjeeksi: ”Siispä hankkiudu kauaksi merestä. Hän (nainen) on liian häiritsevä. Hän häivyttää kasvot ja muistot. --- Liian levoton ollakseen todenmukainen peili.”³¹⁷ Kasvojen kätkijänä vesi näyttäytyy eräänlaisena naamiona. Irigarayn mukaan olisi

³¹⁴ Irigaray 1991, 161. Suomennos englanninkielisestä teoksesta omani: ”*Those great dark, wet depths where shapes blur and blend.*”

³¹⁵ Irigarayn vedenpinnan alle sijoittuvissa teoksissa vain teos *Icy* (2012) paljastaa naishahmon kasvot.

³¹⁶ Irigaray 1996, 212.

³¹⁷ Irigaray 1991, 52. Suomennos englanninkielisestä teoksesta omani: ”*So get away from the sea. She is far too disturbing. She blurs faces and memories. --- Too restless to be a true mirror.*”

parempi paljastaa kuin kätkeä sitä, mikä pyrkii syntymään niin monien kasvojen ollessa mahdollisia. Virtaava vesi ei halua valita kasvoista vain yhtä parhaaksi tai kauneimmaksi vaan ilmestyä aina toisena. Veden virratessa lempeästi yli kasvojen se liikuttaa niitä, muuttaa, häivyttää tai korostaa niitä halunsa mukaan. Toisaalta veden viekkauksen vaatimana varotoimenpiteenä voisi myös kasvottomuutta epäillä veden naamion kantamisena puuttuvan peittämiseksi. Ehkä kasvoton hahmo onkin todellisen peilikuvan sijaan kasvoton, olematon heijastus – houkutuslintu syvyyksiin.³¹⁸

Kasvojen ulottuvuuksia hieman erilaisesta näkökulmasta tarkastelee filosofi Emmanuel Lévinas teoksessaan *Totaliteetti ja ääretön*, minkä Irigaray nostaa yhdeksi luentansa kohteeksi teoksessa *Sukupuolieron etiikka*. Lévinas tarkastelee rakkautta "totaliteettina" ja hänen mukaansa rakkautta riipii kahdentuneisuus, sillä siinä toteutuu ikään kuin kaksinainen yksinäisyys, jonka melankolisuus tuskin on tuntematon itsen rakastamisen feminiiniselle versiollekaan. Minä ja itse ovat yksin ja yhdessä samaisten kasvojen takana. Lévinasin tekstissä kahdentuneisuuden lisäksi juuri kasvot ovat keskiössä. Niiden avulla ilmaistaan suhde jumalaan ja toiseen. Kasvot ovat kuin avoin kohtaamispaikka.³¹⁹ Mikäli kasvot ymmärretään Lévinasin tapaan suhdetta Toiseen määrittävänä kohtaamispaikkana, toimivat kasvot sosiaalisen ja moraalisen ilmentyminä. Kasvoillamme paljastumme toiselle ja tätä paljastumista joko *Kaksosten* ja *Mirror* –teoksen hahmot haluavat välttää tai niitä ympäröivä vesi peittää.

Kaksoset ja *Mirror* taideteoksina ovat kasvoiltaan vähintäänkin läheisessä, kaksosten kaltaisessa sukulaisuussuhteessa toisiinsa. Nyanssien merkitys teoksissa on tärkeä: teosten sama taustamaisema ja naishahmopari tekevät teoksista hyvin samankaltaiset, mutta samalla erot nousevat rinnakkain vertailtuna esiin. Nyanssit voivat osoittaa opitun ja tunnistettavan merkityksen katsomisessa ja tulkinnessa. Filosofi Ludwig Wittgensteinin mukaan: ”Voin piirtää sinulle kasvot. Ja eriaikana piirrän sinulle toiset kasvot. Sinä sanot: ’Nuo eivät ole samat kasvot’ – mutta et pysty sanomaan ovatko silmät lähempänä toisiaan, vai suu pidempi (silmät suuremmat tai nenä pidempi), tai mitään tällaista, ’Se näyttää jollakin tapaa erilaiselta’.”³²⁰ Nyanssit määrittävät koko

³¹⁸ Irigaray 1994, 59.

³¹⁹ Lévinas 1969, 253; 261.

³²⁰ Wittgenstein 2007, 31, 35. Suomennos englanninkielisestä tekstistä omani: ” I may draw you a face. Then at another time I draw you another face. You say: ’That’s not the same face’ – but you can’t say whether the eyes are closer together, or mouth longer [eyes bigger or nose longer], or anything of this sort. ’It looks different, somehow’.”

kohtaamisen vaikutelmaa. Jo hyvin pienet nyanssit muuttavat kuvan sisältöä ja tulkintaa merkityksellisellä tavalla ja kuitenkin peilikuvansa muutoksia on hankala erottaa.

”Mutta kasvoni eivät luonnostaan ole koskaan minun näkyvissäni. Niiden katsomiseen tarvitsen peiliä, sillä en koskaan luonnostaan näe niiden ilmehdintää, joka muodostaa niiden lihallisen näkyvyyden.”³²¹ Minä ja itse eivät näe omia kasvojaan ja siksi kääntävät ne toistensa puoleen ja peittävät ne. Majurin teoksissa kasvojen tai kasvoilla kohtaamisen sijaan kätkeyt kasvot häilyvät veden virratessa. Kasvot näyttäytyvät liukuvana ja liikkuvana kohtaamispaikkana, erilaisten peilien palapelinä. Kasvojen ja katseen peittyessä veteen minä ja itse ehkä kohdistavat ne näkymättömissä toisilleen. Toisaalta minän ja itsen läsnä ollessa omassa ulottuvuudessaan ihmettelyn ilmeet ilmaistaan kätkeytyksi. Kun aukilaskostamisen liike kaivaa kuoren auki, saattavat uudet kasvot vasta muodostua näkyviin. *Kaksosten* ja *Mirrorin* kätkeyt kasvot estävät ehkä paljastumisen mutta eivät peilautumista. Hahmot peilautuvat toisiinsa, kohtaavat toisensa kietoutumalla. Kuraattori, taidekriitikko ja esseisti Nicolas Bourriaud keskustele teoksessaan *Relational Aesthetics* muun muassa ranskalaisen elokuvateoreetikon Serge Daneyn kanssa. Daneyn mukaan ”kaikki muodot ovat meitä katsovia kasvoja” (*”all form is a face looking at us”*). Herääkin kysymys siitä, että mikäli muodot katsovat meitä, kuinka meidän tulee katsoa niitä? Muodon asettaminen vastakkaiseksi sisällölle ei tuo Bourriaudin mukaan vastausta ja hänen mukaansa tulisikin puhua muodostelmista muodon sijaan (*”formation”*; *”form”*), sillä muodoissa ei ole kyse itseensä suljetuista objekteista vaan muoto on olemassa juuri kohtaamisessa ja niissä dynaamisissa suhteissa, joita taiteilija ehdottaa suhteessa muihin muodostelmiin. Muodot kehitetään toinen toisesta esteettisen keskustelun edetessä niiden ehkäpä limittyessä jo jatkuvien kohtaamisten kautta edelleen erottamattomasti toisiinsa tehden muodon suhteellisuudesta suhteellista.³²²

Myös Merleau-Pontyn mukaan ”[a]siat näyttävät katsovan meitä. Erityisesti värin ja värien osalta asiat muistuttavat siitä, mitä ne säilyttävät maailman ja ennen kaikkea näkyvyyden lihasta.”³²³ Hänelle katsominen on yksi kosketuksen muoto ja hän antaa myös ”näkevän ja näkyvän, koskevan ja kosketeltavan, ’subjektin’ ja ’asioiden’ loputtomasti vaihtua toisikseen vuorottelussa ja tasapainoilussa.”³²⁴ Merleau-Pontyn

³²¹ Irigaray 1996, 190.

³²² Bourriaud 2002, 21.

³²³ Irigaray 1996, 179.

³²⁴ [ibid]

ohella ja häneen viitaten Bourriaud korostaa muodon suhteellisuuteen liittyvää muodon dialogisuutta. Jokainen taideteos näyttäytyy ehdotuksena ja suhdekimppuna mahdollistaen uudenlaiset suhteet tai suhtautumiset äärettömyyteen saakka. *Mirror* ja *Kaksoiset* voivat teosparina näyttäytyä vilkaisuna äärettömiin mahdollisuuksiin ja esimerkkeinä saman tapahtuman erilaisista potentiaalisista kuvista. Teoksina ne paljastavat kasvonsa veden viekkaan kuvastimen kautta samoina ja kuitenkin erilaisina. Kaksien kasvojen dialogissa korostuvat symmetrian ja epäsymmetrian merkit. Ehkä edellisen kaltaisen dialogin negaatioksi Bourriaud nimeää arvostelman, joka jähmettää taideteoksen olemuksensa moninaisuudelle vastakkaisesti. Suhteiden muodostumista ohjaavat muodon kasvot. Subjektien välisten suhteiden ilmentymät saavat muotonsa tietyllä tavalla kasvoissa, mutta taiteen kohdalla on kyse ei ole vain vastuuntunnon taakasta vaan vuorovaikutuksesta. Taideteoksen kohtaamiseen liittyy sen kasvojen kohtaaminen – muodon keksiminen muuttuu kohtaamisen keksimiseksi. Taideteoksen kohtaamiseen liittyy myös katsojan halun ja halun representoimisen välinen vaihto, missä jotakin näytetään ja joka palautetaan halutussa muodossa. Taiteilija pyrkii Bourriaudin mukaan näyttämään jotakin transitiivisen etiikan kautta. Kaikki muodot edustavat keskusteluun kutsuvia kasvoja, joiden ilmeet ja eleet ehkäpä muuttuvat ja muuttavat loputtomasti aivan kuten katsojansakin. Siten taide tuottaa jatkuvasti uusia mahdollisia kohtaamisia sekä samalla mahdolliset kohtaamiset uusia mahdollisuuksia.³²⁵ *Mirror* ja *Kaksoiset* eivät paljasta kuvattujen naishahmojen kasvoja, mutta antavat tilaa havaita kasvojen potentiaalin. Taiteen mahdollisuudet muotoineen ja kohtaamisineen voivat olla osana muotoilemassa Irigarayn kaipaamaa feminiinisen morfologiaa. Majurin kuvien kohdalla kohtaamisten potentiaali ulottune hahmojen kasvoista taideteoksen ja katsojan kasvojen peilaamiseen. Majurin teosten kasvot eivät ole ilmeiset vaan peilaavat katsojankin kasvot veden värittäminä takaisin: ”Kuinka monet kasvot vielä odottavat syntymäänsä mertenpohjissa?”³²⁶

4.3 Peilikuvan koskettaminen

Sekä Melissa Miles että Hilary Robinson käsittelevät Irigarayn peiliteemaa polttopeilin (*“burning mirror”*) käsitteen kautta. Miles soveltaa polttopeilin toimintatapoja

³²⁵ Bourriaud 2002, 22-4.

³²⁶ Irigaray 1991, 136. Suomennos englanninkielisestä tekstistä omani: *“How many faces are still to be born in the bottom of the seas?”*

tarkastellessaan valon voimaa valokuvan kontekstissa. Polttopeili ei näyttäydä hänen tulkinnassaan tuhon välineenä vaan vaihtoehtoisena ja validina tapana tarkastella valokuvaa teoreettisesti.³²⁷ Robinson puolestaan tarkastelee Irigarayn hahmottelemaa feminiinistä kaksiulotteisena maskuliinisen saman toisen peilikuvana. Siten saman toisen peilautumisen kautta peili sallii vain symmetrian paradoksin leikin³²⁸, mutta koveraa peiliä ajatellen Robinson huomauttaa kuinka litteän, kaksiulotteisen peilin pinnan takana olevassa tilassa palaa.³²⁹ Koveran peilin voimaan viitaten Robinson kehottaakin astumaan peilin lävitse.³³⁰ Susanna Majurin kuvissa peilin lävitse astumisen eräänä variaationa naishahmot astuvat peilin kaltaisena heijastavaan ja heijastuvaan maisemaan. Tämä vedenalainen maailma voi kuvata tilaa maskuliinisen litteän peilin tuolla puolen. Mielestäni tuo tila tarjoaa jopa polttopeiliä osuvamman feminiinisen vertauskuvan heijastelevan ja läpinäkyvän välillä leikittelevän elementin veden ja erityisesti siinä olemisen kautta.

Veden tunnistamattomaksi naamioimat kasvot toistuvat Majurin teoksissa vaikuttaen erottamattomilta vedestä ja veden vaikutuksesta mutta kätkeyt kasvot sulautuvat kuvissa paitsi veteen, myös toiseen hahmoon, kuten erityisesti teoksessa *Mirror*. Siinä, missä Lévinas kohdistaa katseensa kasvoihin kohtaamispaikkana, näkee Irigaray (rakastajien) koko ruumiin kasvoina.³³¹ Irigarayn kuvaamat kehon mittaiset kasvot kohtaavat toisen laajemmalla ihon pinta-alalla, lihassa ja lihalla. Hahmojen välillä, rajana ja toisaalta kehon laajana kohtaamispaikkana, toimii tiiviissä syleilyssä avoimena pysyvä iho: ”Rajat koskettelevat toisiaan pysyen avoimina. Voivatko rajat kosketella toisiaan koskettamatta sisällytetyn ruumiin rajoja?”³³² Vedenalaisessa asumuksestaan koko kehollaan nauttien hahmot unohtavat itsensä ja veden rajan havaitsematta heidät sisäänsä kietovaa nestemäistä ruumista, vettä. Teoksissa *Kaksoset* ja *Mirror* myös hahmojen keskinäiset rajat katoavat. Koskettamisen kautta toisiinsa tiiviisti kietoutuvat hahmot kahdentavat koskettajan ja kosketeltavan roolit vastavuoroisesti niitä vaihtamalla tai samanaikaisesti jakamalla:

”Mutta kun se, joka sisältää itseensä, on erillinen ja vain kosketuksessa siihen, minkä se sisältää itseensä, niin kappale on välittömästi itseensä

³²⁷ Miles 2005, 334.

³²⁸ Robinson 2006, 66.

³²⁹ Robinson 2006, 68.

³³⁰ Robinson 2006, 67.

³³¹ Irigaray 1996, 214.

³³² Irigaray 1996, 69.

sisältävän rajapinnassa, joka ei ole sen osa, joka on siinä, eikä ulottuvuudeltaan suurempi, vaan yhtä suuri, sillä kosketuksessa olevien asioiden äärirajat ovat samassa paikassa. Se, joka on jatkuva sen kanssa, joka sisältää itseensä, ei liiku tässä viimeksi mainitussa vaan sen kanssa, mutta se, joka on erillinen, liikkuu siinä. Asia on näin riippumatta siitä, liikkuuko se, joka sisältää itseensä, vai ei.”³³³

Lauran E. Whitworthin mukaan “[n]iin monet representaatiot, niin monet ulkoasut, erottavat meidät toisistamme niin, että olemme unohtaneet oman ihomme tunnun.”³³⁴ Ehkäpä ihon tuntuun herääminen voi tapahtua Majurin kuvissa veden kosketuksen kautta. Metaforisella tasolla iho toimii veden ja ruumiin rajalla samanaikaisesti sekä kosketuksen agenttina että objektina. Sukupuolta ja kieltä tutkivan Lynne Pearcen mukaan kosketuksen kohteena ja aistijana iho heijastelee materiaalisia ja symbolisia merkityksiä, joista symbolisilla on tapana nielaista materiaallinen merkitys jopa molempiin viitattaessa.³³⁵ Iho näyttäytyy kuitenkin paikan ohella kohtaamisten ja kosketusten mahdollistajana ja rajana hyvin kirjaimellisesti ja konkreettisesti silloin, kun se liimaa itseensä merkityksiä vaikkapa ihonvärin myötä.³³⁶ Molemmissa Majurin teoksissa naishahmojen ihot hohtavat vaaleissa, mutta erottuvissa sävyissään vastustaen veden ja taustan lähes mustavalkoista sävy maailmaa. Ne kuitenkin kietoutuvat ruumiin ja veden rajapintaan sekä nauttivat osastaan naisen kehon sukupuolielimenä. Ehkä ihon pinnan ja subjektin syvyyden ristisiitoksen voi nähdä Pearcen kuvaamana eräänlaisena epistemologisena siirtymänä ruumiillistumasta ruumiinsisäistymiseen.³³⁷ Toisaalta juuri iho on kynnys sisä- ja ulkotilan välissä. kuten Elizabeth Grosz kiteyttää:

"[I]ho ja sen monet tuntemukset, jotka sijoittuvat ihon pinnalle, ovat alkukantaisimpia, tyypillisimpiä ja perustavanlaatuisimpia kaikista aististimulaatioiden lähteistä. Ihon pinnan tarjoama tieto on sekä sisäistä että ulkoista, aktiivista että passiivista, vastaanottavaa ja ilmaisevaa, ainoa aisti, joka voi tarjota 'kahdentuneen aistimuksen'. Kahdentuneet

³³³ Irigaray 1996, 64. ”Kun se, joka sisältää itseensä, on erillinen ja vain kosketuksessa, niin kappale eli ruumis on välittömästi itseensä sisältävän rajapinnassa. Itseensä sisältävä ei ole sisältönsä osa eikä ulottuvuudeltaan suurempi vaan yhtä suuri, sillä kosketuksessa olevien asioiden äärirajat yhtenevät. Aristoteles, Fysiikka, 211a, Suomennosta muutettu.”

³³⁴ Whitworth 2011, 92. Suomennos englanninkielisestä teoksesta omani: ”So many representations, so many appearances, separate us from each other that we have come to forget the feel of our own skin.”

³³⁵ Pearce 2004, 139.

³³⁶ Pearce 2004, 140-1.

³³⁷ Pearce 2004, 140.

aistimukset ovat niitä, missä subjekti hyödyntää yhtä kehon osaa koskettaakseen toista, siten esittäen sisäisen aktiivisen ja passiivisen aistimuksen, subjektin ja objektin positiot ja mielen ja ruumiin vaihdettavuuden.”³³⁸

Kahdentunut aistimus luo tavallaan sisä- ja ulkotilan kohtaamispaikan. Sisä- ja ulkotilan kiinnostavana kohtaamispaikkana iho muodostaa toisenlaisen välittäjän maailmojen välillä. Siinä, missä Irigarayn mukaan "[h]uulet, limaisa ja enkelit ovat välittäjiä ja viestinviejiä ruumiin ja sielun, sisäpuolen ja ulkopuolen, seksuaalisuuden ja henkisyuden välillä"³³⁹, toimii sellaisena mielestäni ehdottomasti myös iho. Raja-alueena iho on avain aistimiseen sekä samalla silta sisä- ja ulkopuolen välillä. Irigarayn mukaan myös

"[a]istiminen olisi ehkä feminiinisen tavanomaisin ulottuvuus? Feminiininen, naiset, jäisivät aistimisen piiriin tarvitsematta nimeämistä ja käsitteitä. Vaille sulkeumaa. Aistimisessa viipyminen tarkoittaa, että pysyy avautuneena ja koko ajan kuulolla ulkopuolen ja maailman suhteen, aistit valppaina. Kasvaako nainen joskus kiinni maailmankaikkeuteen, tulematta välttämättä jaetuksi kahden kirkkauden ja kahden pimeyden välillä? Maailman aistiminen ja pysyttäminen maailman aistimisessa sulkematta sitä tai itseään tarkoittaa, että muodostaa maailmaan kynnyksen ja vaalii sitä. Aikakauden, paikan ja ajan myötä muuttuva kynnyks." ³⁴⁰

Irigarayn mukaan esimerkiksi rakastelussa kohtaavat kahdet kasvot ja kaksi kehoa, mitkä samalla luovat ja muotoilevat toisensa uudelleen. Ihoa pitkin kulkevat kädet laskostavat ihon auki uutena. Mielestäni myös teokset *Kaksoiset* ja *Mirror* kuvaavat kahden kehon ja kaksien kätkeytyjen kasvojen uudelleenmuotoilua, vaikka kyseessä on rakastelun sijaan toisenlainen kehojen kiinteä kohtaaminen. Kuvissa minä ja itse jakavat kasvonsa vain toisilleen koko kehon salaisessa syleilyssä, joka puolestaan kahdentuu

³³⁸ Grosz 1994, 35. Suomennos englanninkielisestä teoksesta omani: *"the skin and the various sensations which are located at the surface of the body are the most primitive, essential, and constitutive of all sources of sensory stimulation. The information provided by the surface of the skin is both endogenous and exogenous, active and passive, receptive and expressive, the only sense able to provide the 'double sensation'. Double sensations are those in which the subject utilizes one part of the body to touch another, thus exhibiting the interchangeability of active and passive sensations, of those positions of subject and object, mind and body."*

³³⁹ Sivenius 1996, 14.

³⁴⁰ Irigaray 1996, 161.

veden sylissä. Naisen nautinto nimittäin ”tulee jostakin loputtomasta koskemisesta. --- Nainen löytää itsensä siitä enemmän tai vähemmän laajentuneena, syvältä kosketettuna, hetken halussaan auki laskostuneena.”³⁴¹ Kahtena toisiinsa kietoutuneena kehokimppuna kuvat tekevät tavallaan näkyväksi aukilaskostamisen aktin sen laajemmassa merkityksessä: ”Olla kietoutunut ei ole vain toiseen kiedottuna olemista, kahden erillisen entiteetin liittämistä yhteen, vaan itsenäisen, omavaraisen eksistenssin puutetta. Eksistenssi ei ole yksilöllinen asia.”³⁴²

Teokset *Kaksoset* ja *Mirror* voi nähdä symmetrian ja epäsymmetrian näkökulmasta tarkastelemalla myös tietynlaisena toisen, saman naisen syleilynä. Vesi kietoo kasvot kuvallisesti yhteen ja sekoittaa ne siten toisiinsa. Itsen kahdentuminen tai kahdentaminen itsessä näyttäytyy kahden saman naisen kiinteänä asetelmana hahmojen toisiinsa tiiviisti myös kehoillaan kiinnittyen. Toisiinsa kietoutumiseen liittyy riski identiteettien sekoittumisesta. Mikäli hahmot kietoutuvat toisiinsa, eivät he näe toisiaan tai peilattaessa vaadittu etäisyys supistuu olemattomiin: ”Yksi naisten välisen rakkauden vaaroista on heidän identiteettiensä sekoittuminen, kunnioituksen puute eroja kohtaan tai erojen havaitsematta jättäminen”³⁴³ Kun peilikuva imee mukaansa, on vaikea erottaa mihin itse päättyy ja mistä kuvajainen alkaa.

Irigaray kuvaa *Sukupuolieron etiikassa* ”saman rakkautta naisten kesken tai feminiinisessä muodossaan”³⁴⁴, mitä hän pitää edellytyksenä myös toiseen kohdistuvalle rakkaudelle. Naisen on siis kyettävä rakastamaan itseään ja muita naisia – hänen on kyettävä antamaan näille muun kuin miehisen määrittämä muoto, peilikuva – ennen kuin sukupuolten välinen rakkaus tulee mahdolliseksi. Irigarayn mukaan naisten keskinäistä kommunikaatiota kuvaavat tavallisesti tyypistävät ja alistavat ilmaukset ”[k]uten sinä, minä myös, minä enemmän (tai vähemmän), kuten kaikki muutkin”³⁴⁵, joissa nainen palautetaan naisen omalle miehisen kulttuurin määrittelemälle paikalleen. Keskustelisivatko *Kaksoset*- ja *Mirror* -teosten hahmot keskenään näin? Saattaisivatko he sanallistaa suhteensa tähän saman rakkautta vajaan muotoon vai kykenevätkö he luomaan oman symboliikkansa? ”Ilman sanojen ja eleiden vaihtamisen välitilaa naisten

³⁴¹ Irigaray 1996, 68, 83.

³⁴² Barad 2007, ix. Suomennos englanninkielisestä teoksesta omani: ” *To be entangled is not simply to be intertwined with another, as in the joining of separate entities, but to lack an independent, self-contained existence. Existence is not an individual affair.* ”

³⁴³ Irigaray 1996, 82.

³⁴⁴ Irigaray 1996, 121.

³⁴⁵ Irigaray 1996, 124.

väliset tunteet toteutuvat karkean eläimellisellä tai kasvimaailman tavalla.”³⁴⁶ väittää Irigaray, mutta juuri teokset *Mirror* ja *Kaksoiset* kuvaavat Majurin teoksille jopa poikkeavalla tavalla naishahmojen välisen kohtaamisen esimerkiksi toistuvien eläinhahmojen sijaan. Kuin kahdentumisen (peri)kuvissa, vedenalaisissa välitiloissa *Kaksoiset* ja *Mirror* molemmat kuvallistavat sen, että

”naisten on rakastavin mielin ja tuplapanoksin[sic] pantava kahdesti[sic] peliin se, mitä he ovat:

- ulkoisen ja sisäisen ravitsevan kuoren rakkaus; rakastaen sisäisesti ja ulkoisesti ihollaan ja limakalvoillaan
- ruumiin rakkaus; sekä sen ruumiin, jonka he antavat, että sen, jonka he antavat (itselleen) uudelleen.”³⁴⁷

Se, että itsen rakastamisen feminiinisen version mutkikkuus liittyy Irigarayn mukaan naisen hankalaan suhteeseen ulkoista kohtaan, avautuu mielenkiintoisella tavalla peilautumisen teeman kautta tarkasteltuna. Naisen ei pitäisi luottaa omaan miehisen määrittelemään peilikuvaansa. Tämä voi olla hankalaa, sillä nainen ei näe itseään ulkopuolelta. Naisen täytyykin ”onnistua rakastamaan näkymätöntä, hänen on rakastettava muistoa kosketuksesta, jota ei koskaan näy.”³⁴⁸ Ovatko *Kaksoiset* ja *Mirror* näkymättömän kosketuksen muiston kuvia? Nähtävän ja näkymättömän, peilautuvan ja häilyvän rajat etsivät avoimina uusia muotoja vedessä sen ollessa samanaikaisesti kuin näkyvä ja näkymätön, kosketeltava. Merleau-Pontyn toisiaan koskettavien käsien tapaan teosten naishahmot kiertyvät toisiinsa niin tiiviisti, että on lähes mahdoton erottaa enää koskettajaa ja kosketettavaa, subjektia ja objektia.³⁴⁹ Samalla kun hahmot kietovat kosketuksen kautta toisensa tiiviiseen otteeseen, he kätkevät kasvonsa ja katseensa syvälle syleilyyn. Hahmojen kietoutuminen yhteen on nähtävissä, mutta heidän kasvonsa eivät. Toisiinsa kietoutuessaan ja kasvonsa syleilyyn painaessaan hahmot koskettavat toisiaan, mutta eivät näe kosketustaan, katsettaan tai kasvoja(an). Toisiinsa kietoutuessaan he kokevat toisensa koskettamalla, eivät katsomalla.

³⁴⁶ Irigaray 1996, 125.

³⁴⁷ Irigaray 1996, 125.

³⁴⁸ Irigaray 1996, 88.

³⁴⁹ Irigaray 1996, 179.

Merleau-Ponty –luentansa yhteydessä Irigaray ruotii näkevän ja kosketeltavan suhdetta kriticoiden näkemisen ylivaltaa,³⁵⁰ mihin koko peilautumisen teema perustuu. Naisen peilautuminen miehisen peilin läpi on Irigaraylle kantava kritiikin kohde läpi hänen tuotantonsa: ”Peili toimii erottavana miekkana, väylänä pois elävästä maailmasta toiseen maailmaan, mutta se ei ole mitään sellaista, minkä avulla lapsi pääsee ulos äidin maailmasta.”³⁵¹ Irigaraylle peili näyttäytyy litteänä, kylmänä ja kovana. Se näyttäytyy koko naista rajoittavan miehisen järjestelmän perikuvana:

”Peilin avulla päästään toiseen näkyvän järjestykseen. Se on kylmä ja jäinen, hyytävä ja hyytynyt, eikä se kunnioita elävää ja toimivaa materiaalisuutta, eri puoliksi määrittymistä. Näen itseni peilissä kuin toisena. Asetan peilissä näkemäni toisen ja itseni väliin, ja se häiritsee kokemusta, joka minulla on toisesta jonakuna, joka on kääntynyt nurinpäin. --- Peilissä olevan toisen ja minut käänteiseksi muuttavan toisen välissä on myös saman toinen, joka on minulle yhtä aikaa läheisempi ja etäisempi. Tämäkin on näköilmiö, sillä tämä toinen pitää tietämättään kiinni näkevästä katseestani, ja näkee minusta sen, mitä en itse kykene näkemään. Yhtä lailla hylättyinä me kumpikin muodostamme toisillemme näkymättömyyden aukkoja”³⁵²

Peilin yhteys näkemiseen on kiistaton ja vaikka Irigaray myöntää, että ”[n]äkeminen on yksi kosketuksen muoto”³⁵³ ei hän näe kosketusta yhtenä näkemisen muotona tai mahdollisuutena toisenlaiseen, lempeämpään kuvastimeen. Mielestäni Majurin teokset *Kaksoiset* ja *Mirror* voivat kuvata kosketukseen perustuvia pehmeitä ja positiivisia peilejä, joiden kautta olisi mahdollista päästä Irigarayn uudelleen muotoilemaan, Lévinasilta lainattuun hyväilyyn kosketukseen:

”Tällä kosketuksella toiset, joita on kaksi, tulevat yhdessä lihassa yhteenliitetyiksi ja erotetuiksi. Se tapahtuu ennen ja jälkeen subjektin asettamisen, neitseellisessä lihassa, jota hallinta ei vielä pidä eikä tulekaan pitämään otteessaan. Tämä kosketus verhoaa kummatkin sisältä ja ulkoa,

³⁵⁰ Irigaray 1996, 194. Hilary Robinsonin mukaan Irigaray ei kuitenkaan ole visuaalisuutta vastaan vaan falloskeskeisyyttä vastaan ja haluaa palauttaa näön ja kosketuksen keskinäisen riippuvaisuussuhteen. Robinson 2006, 9.

³⁵¹ Irigaray 1996, 191.

³⁵² Irigaray 1996, 190-1.

³⁵³ Irigaray 1996, 195.

ulkoa ja sisältä, vaatteella, joka ei manaa esiin, kutsu apuun tai nauti alastomuuden perversiosta, vaan tutkiskelee alastonta ja pukee sen uudestaan – aina ensimmäistä kertaa äärettömäksi lihaksi äärellisessä. Hyväilyn kosketus peittää ja paljastaa alastoman aina uudestaan, ikään kuin rakentaen rakastavaa pesää, jossa voi suojelevasti etsiä toiseutta ja myöntää sen.”³⁵⁴

Tuossa pesässä haudotaan itsen rakastamisen feminiinisen version munia, jotka edustavat ”tulemista, jota ei mitata kuoleman voittamisella vaan kutsumalla itseä ja toista syntymään.”³⁵⁵ Kahdentuneisuudessaan minän ja itsen mahdollisuudet peilata toisiaan uusin tavoin ovat loputtomat:

”Äärimmäisessä yhteenkuuluvuudessa tunteva ja tunnettu irrottautuvat huimaavaan pyörteeseen, upottautuvat vielä muodottomaan ja palaavat aina alkuvirran syvyyksiin asti, missä syntymää ei ole vielä sinetöity omaan identiteettiinsä. --- Se merkitsee vielä muovaamattomien kasvojen puhkeamista kukkaan. Kukoistus on peräisin kaikkein syvimmältä soljuvasta ruokkivasta virrasta.”³⁵⁶

Mielestäni Majurin kuvissa naishahmot haastavat kätkeyillä kasvoillaan ja kieto(utu)valla kosketuksellaan katseen ylivallan peilautumisessa. Hahmot peilaavat kuin koskettamalla katsomisen sijaan. Toiseen tulvan yllättäessä takertumisen sijaan hahmot voivat myös pelastaa peilikuvansa uuteen kukoistukseen:

”Toivotaan, että joku sinunkaltaisesi ilmaantuu vetämään sinut pois mudasta! Joku toinen, ja kuitenkin samankaltainen, uskollinen peili auttamassa sinua ylittämään tien takaisin noiden mahtavien syvyyksien kerrostumien lävitse. Raahaamassa sinua jälleen kerran ulos kokonaisuudesta, jossa asuit ennen kuin nousit niin korkealle.”³⁵⁷

³⁵⁴ Irigaray 1996, 206.

³⁵⁵ [ibid]

³⁵⁶ Irigaray 1996, 209.

³⁵⁷ Irigaray 1991, 66. Suomennos englanninkielisestä teoksesta omani: *”So olet us hope someone like yourself turns up to pull you out of the mud! Someone other, and yet like, a faithful mirror to help you cross back through the layers of those great depths. Dragging you once again out of the whole where you lived before you rose so high.”*

5 PÄÄTÄNTÖ

Upottaessaan taustakankaita vesialtaaseen Susanna Majuri luo veden avulla unenomaisia ja mielikuvituksellisia maisemia. Näissä tutun oloisissa ja tunnistettavissa maisemissa on kuitenkin jotakin vierasta: aivan kuin unessa tuttu tila muuntuu toiseksi. Kuvissa seikkailevat naishahmot kulkevat kuin kulisseista toiseen matkallaan maalta vedenalaiseen maailmaan. Näitä nomadeja tavoitellessani olen itse kulkenut mielenkiintoisen matkan tutkielmani tiimoilta ja sen kanssa.

Luce Irigarayn metaforinen, moniulotteinen teksti sekä virtaava kirjoitustapa voivat tuntua aluksi työläiltä tavoittaa, mutta toisaalta ne tempaisevat mukaansa innoittaen lukijan ajatuksen mukaan leikkiin – leikkiin, joka vie mukanaan. Irigarayn itsen rakastamisen feminiinisen version lävitse Majurin kuvien lukeminen tuntui kutkuttavalta ajatukselta, mutta hedelmällisyydessäänkin haastavalta erityisesti Irigarayn käsitteistään erottamattoman kirjoitustavan vuotaessa kohdallani voimakkaasti kuvantulkintaan. Tavoitteeni Irigarayn virtaavan kirjoitustavan luovasta soveltamisesta tähän tutkielmaan tuntui siis aluksi varsin rohkealta aikeelta, mutta asettui pian luontevaksi tavaksi lähestyä aihetta teemojen avatessa kuvien yhteyteen sijoitettuina kuuliaisten metaforien tapaan kiinnostavia näkökulmia Majurin kuvien vedenalaiseen maailmaan. Samalla koen myös Irigarayn käsitteiden saaneen veroisensa kulissit näistä maisemista.

Vuoropuhelun rakentaminen Majurin kuvien ja Irigarayn itsen rakastamisen feminiinisen versioon liittyvien teemojen välille alkoi sisällyttämisen teeman tarkastelusta. *Gravity* -teoksen itsensä ympärille eleillään kiertyvän naishahmon ohella moniulotteisena ja varsin viekkaana sisällyttäjänä näyttäytyy teoksessa taustamaiseman kautta jopa itsensä sisällyttävä ja luonteeltaan leikkisä vesi. Sisällyttämisen teemaa päädyinkin taivuttamaan tutkielmassani veden erityisyyteen sisällyttäjänä ja veden sisällyttämänä olemisen ulottuvuuksiin. Sekä sisällyttämisen teeman että teoksen tarkastelumahdollisuuksien moninaisuus yllätti tämän ensimmäisen teemaluvun kohdalla. Lisäksi havaitsin sisällyttämisen teeman nivoutuvan myös hankalasti erotettavaksi leikistä aktiivisen ja passiivisen välillä sekä kahdentamisen ja kahdentumisen kysymyksistä erityisesti tuotuaani kosketuksen käsittelyn sisällyttämisen teeman yhteyteen. Tekstissä oli huomioitava, että tutkielmani kappaleet eivät näyttäneet suostuvan tiiviiksi tankeiksi eivätkä tarkastelemani teemat pysyvän otsikoiden alla vaan pyrkivät veden tavoin vuotamaan toisiinsa sekoittuen. Tutkielmassani päätinkin teemojen kappaleiksi rajaamisesta huolimatta pyrkiä niiden vuoropuheluun kieltämättä niiden päällekkäisyyttä tai limittyneisyyttä ja kuitenkin antaa tarkastelemieni Majurin teosten ankkuroida ajatuksen sekä siten rajata teemojen tarkastelua.

Sisällyttämisen ja aukilaskostumisen liikkeiden vastavuoroisuuden kautta siirryin tutkielmassani leikin aktiivisen ja passiivisen välillä tarkasteluun. Teeman taipuisuus ja monimerkityksellisyys rajautuivat melko luontevasti *Gravity* -teoksen rinnalle tarkasteluun nousevan *Joutsen*-teoksen kautta. *Joutsenen* naishahmon eleiden kautta leikki aktiivisen ja passiivisen välillä muotoutuu kartesiolaisen ihmetyksen kuvallisten ulottuvuuksien luotaamiseksi. Tietoinen pyrkimykseni lukujen ja käsitteiden keskinäiseen keskusteleavuuteen ulottuu paitsi tekstin, myös kuvien välisiin yhteyksiin. Siten itsekkin ihmettelyn valtaan joutuneena sekä siitä innoittuneena tulen tarkastelleeksi Majurin tuotannossa tapahtuvaa naishahmojen matkaa maalta vedenpinnanalaiseen maailmaan. Tällä omalla odyssiälläan naishahmot näyttäytyvät nomadisina subjekteina vaihtaessaan vielä vedenpinnan allakin maisemaa. Matkallaan hahmot kohtaavat paitsi erilaisia maisemia, myös erilaisia pinnan alla eläjiä. Nämä kohtaamiset voivat näyttäytyä tietynlaisina hahmojen kahdentumina: esimerkiksi *Joutsen*-teoksessa naishahmo vertautuu joutsenhahmoon sen visuaalisena vastineena muodoin ja värein.

Tutkielmani rakennetta rajaavina ja ohjaavina elementteinä toimivat sekä Irigarayn itsen rakastamisen feminiiniseen versioon liittämät teemat että Majurin valitut teokset.

Erityisesti ihmettelyn kohdalla koin haastavaksi tämän kiinnostavan teeman sijoittamisen tutkielman osaksi sen edustaessa olemukseltaan leikkiä passiivisen ja aktiivisen välillä, mutta kietoessa samalla kahdentamisen ja kahdentamisen kysymykset itseensä erityisesti nais- ja joutsenhahmojen visuaalisen samankaltaisuuden kautta. Päädyin mielestäni toimivaan ratkaisuun sijoittaessani *Joutsen*-teoksen molempien otsikoiden alle samanaikaisesti jakamaan ja jatkamaan teemojen tarkastelua: siltana ihmettelystä aktiivisen ja passiivisen leikin ilmentymänä kahdentamisen ja kahdentumisen kysymyksiin. Tutkielmani viimeisessä teemaluvussa perehdyinkin peilautumiseen tarkastellessani kahdentumisen ja kahdentamisen kysymyksiä paitsi *Joutsenessa*, myös teoksissa *Mirror* ja *Kaksoset*, sillä Majurin teoksissa tietynlaisina toistensa peileinä näyttäytyvät hahmojen ohella myös teokset suhteessa toisiinsa. Siten teemojen tarkastelun antoisuus on vauhdittanut mutkikasta matkaa vuoropuhelun luomiseen kuvien ja käsitteiden välille.

Itse Irigarayn tekstien tietynlaisena ongelmakohtana voisi näyttäytyä dikotomian painottuminen osin moninaisuudenkin kustannuksella. Margaret Whitfordin mukaan Irigarayta tulisikin tulkita dynaamisesti vangitsematta hänen teoriaansa sen oman näkökulman rajoituksin³⁵⁸ ja olen osin ottanut erilaisia vapauksia soveltaessani Irigarayn käsitteitä kuvantulkintaan. Kartesiolaisen ihmettelyn ulottaminen Irigarayn korostamasta sukupuolten välisen rakkauden ehdosta itsen rakastamiseen tuntuu mielestäni luontevalta jatkumolta Majurin kuvien kohdalla. Myös naishahmojen toisiinsa kietoutumista teoksissa *Mirror* ja *Kaksoset* kuvaa mielestäni kiinnostavalla tavalla tulkintani pehmeästä peilistä, vaikkei Irigaray teksteissään toistaiseksi tunnista kuin maskuliinisen kovan ja kaksiulotteisuuteen pakottavan peilin. Olenkin tutkielmassani pyrkinyt liikkumaan painopisteestä toiseen, kuin tarkastelemaani teosta piirittäen. Samalla kuitenkin liikun itekin tietynlaisen dikotomian ikeessä, sillä tutkielmassa teemojen tarkastelumahdollisuuksien rajaamista haastavammaksi tehtäväksi koin tasapainoilun Majurin kuvien ja Irigarayn käsitteiden välillä. Kuvien ja käsitteiden välille rakentamani vuoropuhelun käydessä varsin tiiviiksi pyrki Irigarayn ääni hetkittäin hukuttamaan kuvat alleen ja toisinaan taas ajauduin Majurin teosten syvien vesien vietäväksi. Tutkielman rakenteen hahmottelu jollakin tapaa orgaaniseksi – (veden allakin) eläväksi ja hengittäväksi – kokonaisuudeksi tuntui tärkeältä tavoitteelta, jossa koen kuitenkin onnistuneeni.

³⁵⁸ Whitford 1991, 6.

Mielestäni Majurin kuvissa tapahtuvan peilautumisen voi tulkita paitsi kahdentumisen ja kahdentamisen kysymyksinä, myös moninaisuutena, joka korostaa naisen olemusta ja olemista itsessään lukuisana tai lukemattomana. Siten Irigarayn ajatus, jossa ”kaksi on aina ajattelun perusyksikkö”³⁵⁹ olisi kiinnostavaa haastaa jatkotutkimuksen muodossa. Feminiinisen (sisäisen) moninaisuudenkin ulottuvuuksia ajatellen viittasin tutkielmani johdannossa suomalaisten nykynaisvalokuvaajien yhteydessä feministisemansipatorisen ulottuvuuden luotaamiseen, mihin Irigarayn itsen rakastamisen feminiininen versio tarjoaa mielestäni hedelmällisen näkökulman. *Liisa Ihmemaassa* – näyttelyn kuraattorit Elina Heikka ja Anna-Kaisa Rastenberger nostivat esiin suomalaisista nuorista naisvalokuvataiteilijoista Majurin ohella myös muun muassa Anni Leppälän.³⁶⁰ Jatkotutkimuksen kannalta kokisinkin kiinnostavana heijastella itsen rakastamisen feminiinisen version teemoja Majurin ohella myös Leppälän tuotantoon. Majurin tapaan Leppälä rakentaa kuvissaan ja kuvillaan feminiinisiä tiloja. Näiden kahden valokuvaajan rinnalla feminiinisen ja tilallisuuden kautta kiinnostavina näyttäytyvät myös Riitta Päiväläisen valokuvat luonnossa leijuvine vaatekappaleineen. Matkan, tilan ja välitilan kysymykset kiehtovat kaikkien kolmen valokuvaajan rakennetuissa ja silti sattumankin muovaamissa valokuvissa Irigarayn innoittaman ihmettelyn kautta. Teosten ja niiden kuvaamien tilojen feminiininen ulottuvuus voisi avautua itsen rakastamisen feminiinisen version kautta, mikäli se nähdään niin naiseuden kuin oman itsen olemuksen tunnistamisena, siihen tutustumisena, itselleen avautumisena ja jonkinlaisena oman sisäisen tilan haltuunottona. Mielestäni tuon tilan tutkiminen valokuvaamalla heijastuu myös valokuvan sisään laskostuen irigaraylaisittain alati uudelleen kuvaa katsottaessa.

³⁵⁹ Lehtinen 2005, 58.

³⁶⁰ Heikka & Rastenberger 2011, 31.

LÄHTEET

Allmark, Panizza 2009. ”Traversing One's Space: Photography and the féminine.” Teoksessa *Symbolic Landscapes*. Ed. Gary Backhaus & John Murungi. Springer. New York.

Aristoteles 1997. *Runousoppi. Teokset 9. Classica-sarja*. Suomentanut Paavo Hohti (*Runousoppi*). Selitykset laatinut Juha Sihvola. Gaudeamus. Helsinki.

Armstrong, Carol 2002. ”This Photography Which Is Not One: In the Gray Zone with Tina Modotti.” *October* 101/2002.

<http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/016228702320275436?journalCode=octo> [tarkastettu 8.8.2013]

Barad, Karen 2007. ”Preface and Acknowledgments”. Teoksessa *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press. Durham NC.

Berleant, Arnold 2002. ”Maaailma vedestä käsin”. Suom. Tommi Nuopponen. Teoksessa *Vesi vetää puoleensa*. Toim. Yrjö Sepänmaa & Liisa Heikkilä-Palo. Maahenki Oy. Helsinki.

Bourriaud, Nicolas 2002. *Relational Aesthetics*. Trans. Simon Pleasance, Fronza Woods & Mathieu Copeland. Les Presses du réel. Paris.

Braidotti, Rosi 1996. "Cyberfeminism with a Difference".
http://www.let.uu.nl/womens_studies/rosi/cyberfem.htm [tarkastettu 8.8.2013]

Braidotti, Rosi 2002. *Metamorphoses – Towards a Materialist Theory of Becoming*. Polity Press. Cornwall.

Braidotti, Rosi 1994. *On Nomadic Subjects – Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Columbia University Press. New York.

Braidotti, Rosi 1993. *Riitasointuja*. Suomennoksen toimittanut Päivi Kosonen. Vastapaino. Tampere.

Braidotti, Rosi 2000. "Teratologies." Teoksessa *Deleuze and Feminist Theory*. Ed. Ian Buchanan and Claire Colebrook. Edinburgh University Press. Edinburgh.

Cohn, Dorrit 2006. *Fiktioin mieli*. Suom. Paula Korhonen. Gaudeamus. Helsinki.

Descartes, René 1956. Artikla 53. Teoksessa *Mielenliikutukset*. Suom. J. A. Hollo. WSOY. Porvoo.

Encyclopædia Britannica.
<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/523994/Sarasvati> [tarkastettu 8.8.2013]

Europaeus, Marke ja Lehtinen, Virpi 2002. "Metodi ja hengittäminen: Luce Irigarayn haastattelu." *niin & näin –filosofinen aikakauslehti* 1/2002.
<http://netn.fi/artikkeli/metodi-ja-hengittaminen-luce-irigarayn-haastattelu> [tarkastettu 8.8.2013]

Freeman, Alanna 2007. "Reading Art, Reading Irigaray: The Politics of Art by Women by Hilary Robinson." *The Art Book* 3/2007.
<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-8357.2007.00842.x/full> [tarkastettu 8.8.2013]

Grosz, Elizabeth 2008. *Chaos, Territory and Art. Deleuze and the Framing of the Earth*. Columbia University Press. New York.

Hautala, Hannu & Heikkinen, Reijo 2009. *Kalevalaista luontoa: Tapion karjaa - Luonto & eläimet vanhan kansan sananparsissa*. Arcticmedia. Kajaani.

Hautamäki, Irmeli 1993. ”Lukijalle”. Johdatus Maurice Merleau-Pontyn artikkelin ”Cézannen epäily”. <http://www.mustekala.info/node/1640> [tarkastettu 8.8.2013]

Heikka, Elina & Rastenberger, Anna-Kaisa 2011. ”Arjen ja fantasian rajankäyntiä.” Teoksessa *Liisa Ihmemaassa*. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 34.

Heinämaa, Sara 1996. *Ele, tyyli, sukupuoli. Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuoliyksymykselle*. Gaudeamus. Helsinki.

Heinämaa, Sara 2000. *Ihmetys ja rakkaus. Esseitä ruumiin ja sukupuolen fenomenologiasta*. Nemo. Helsinki.

Heinämaa, Sara 1997. ”Pinnan liikettä - Luce Irigarayn ajatus naisellisesta tyylistä.” *niin & näin –filosofinen aikakauslehti* 3/1997. http://netn.fi/397/netn_397_hein.html [tarkastettu 8.8.2013]

Heinämäki, Elisa 1995. ”Mitä ei voi nähdä - Matka katseen ja kosketuksen maailmaan Maurice Merleau-Pontyn ja Luce Irigarayn seurassa”. *niin & näin –filosofinen aikakauslehti* 4/1995. <http://netn.fi/artikkeli/mita-ei-voi-nahda> [tarkastettu 8.8.2013]

Huffer Lynne 2011. “Are the Lips a Grave?” *GLQ. A Journal of Lesbian and Gay Studies* 4/2011. <http://glq.dukejournals.org/content/17/4/517.full.pdf+html> [tarkastettu 8.8.2013]

Irigaray, Luce 1991. *Marine lover of Friedrich Nietzsche*. Trans. Gillian C. Gill. Cornell University Press. Ithaca, NY.

Irigaray, Luce 1993. *The Ethics of Sexual Difference*. Trans. Carolyn Burke and Gillian C. Gill. The Athalone press. London.

Irigaray, Luce 1985. *This Sex which is not One*. Trans. Catherine Porter. Cornell University Press. Ithaca NY.

Irigaray, Luce 2001. *To Be Two*. Trans. Monique M. Rhodes & Marco F. Cocito-Monoc. Routledge. New York.

Irigaray, Luce 1985. *Speculum of the Other Woman*. Trans. Gillian C. Gill. Cornell University Press. Ithaca NY.

Irigaray, Luce 1996. *Sukupuolieron etiikka*. Suom. Pia Savenius. Gaudeamus. Tampere.

Kontturi, Katve-Kaisa 2003. ”Moninaiset naiset, kerrokselliset kuvat – Marita Liulian Ambitious Bitch feministisenä taiteena”. *Wider Screen* 4/2003.

http://www.widerscreen.fi/2003/4/moninaiset_naiset_kerrokselliset_kuvat.htm

[tarkastettu 8.8.2013]

Korsisaari, Eva Maria 1997. Teoksessa *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Gaudeamus. Tampere.

Lakoff, George & Johnson, Mark 1980. *Metaphors we live by*. The University of Chicago Press. Chicago.

Lakoff, George & Turner, Mark 1989. *More than cool reason*. The University of Chicago Press. Chicago.

Langer, Susanne K. 1942. *Philosophy in a New Key - a Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. Harvard University Press. Cambridge MA.

Lehtinen, Virpi 2002. ”Johdanto Luce Irigarayn haastatteluun Hengityksen ja sukupuolieron kulttuuri.” *niin & näin –filosofinen aikakauslehti* 1/2002.

http://netn.fi/397/netn_397_hein.html [tarkastettu 8.8.2013]

Lehtinen, Virpi 2005. ”Sukupuoli ja filosofinen tyyli”. Teoksessa *Feministinen filosofia*. Toim. Johanna Oksala & Laura Werner. Gaudeamus. Helsinki.

Lévinas, Emmanuel 1969. "Phenomenology of Eros". In *Totality and Infinity: an Essay on Exteriority*. Trans. Alphonso Lingis. Duquesne University Press. Pittsburg.

Lähdesmäki, Tuuli 2009. “Exploring Gender in Finnish Visual Art. From Margins to the Center, from the Center to Peripheries.” *WEBFU – Wiener elektronische Beiträge des Instituts für Finno-Ugristik* 4/2009. <http://webfu.univie.ac.at/wp/541> [tarkastettu 8.8.2013]

Merleau-Ponty, Maurice 1968. "The Intertwining and the Chiasm". In *The Visible and the Invisible*. Trans. Alphonso Lingis. Northwestern University Press. Evanston.

Miles, Melissa 2005. ”The Burning Mirror: Photography in an Ambivalent Light.” *Journal of Visual Culture* 4/2005. <http://vcu.sagepub.com/content/4/3/329> [tarkastettu 8.8.2013]

Palmer, Allan 2004. *Fictional Minds*. Lincoln University Press. Nebraska.

Pearce, Lynne 2004. *The Rhetorics of Feminism – Readings in Contemporary Cultural Theory and the Popular Press*. Routledge. London.

Rastenberger, Anna-Kaisa 2010. ”Vedentutkijan tytär - Susanna Majurin haastattelu”. <http://www.valokuvataiteenmuseo.fi/fi/component/content/article/10148> [tarkastettu 8.8.2013]

Robinson, Hilary 2006. *Reading Art, Reading Irigaray. The Politics of Art by Women*. I. B. Tauris & Co Ltd. New York.

Sivenius, Pia 1984. *Avautua solmuun*. Gaudeamus. Helsinki.

Sivenius, Pia. 1996. ”Sukupuolieron etiikasta”. Suomentanut Pia Sivenius. Teoksessa *Sukupuolieron etiikka*. Gaudeamus. Tampere.

Susanna Majurin näyttelyn lehdistötiedote. *Galerie Adler*.

http://www.galerieadler.com/kuenstler/majuri/index_bottom_pressrelease_ausstellung_e.html [tarkastettu 8.8.2013]

Wahlstedt, Pekka 1997. ”Ruumiin fenomenologiaa naisnäkökulmasta”. *niin & näin – filosofinen aikakauslehti* 4/1997. http://netn.fi/497/netn_497_kirja1.html [tarkastettu 8.8.2013]

Whitford, Margaret 1991. *Luce Irigaray – Philosophy in the Feminine*. Routledge. London.

Whitworth, Luran E. 2011. ”Picturing ‘Naked Life’1: Bodies at the Margins in the Photography of Parminder Sekhon.” <http://utexas.org> [tarkastettu 8.8.2013]

Wittgenstein, Ludwig 2007. ”Lectures on Aesthetics”. Teoksessa *Lectures & Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*. Ed. Cyril Barrett. University of California Press. Berkley and Los Angeles.

Wulf, Donna Marie 1987. *Saraswati*. Teoksessa *The Encyclopedia of Religion Vol. 13*. Ed. Mircea Eliade. MacMillan Publishing Company. New York.

KUVALÄHTEET:

Susanna Majurin portfolio *Helsinki School* – ryhmän sivuilla:

<http://www.helsinkischool.fi/helsinkischool/artist.php?id=9029&type=portfolio>
[tarkastettu 8.8.2013]

Susanna Majurin teoksia Galleria Heinon sivuilla:

<http://www.galleriaheino.fi/nayttely.php?aid=120760&k=20138>
[tarkastettu 8.8.2013]