

RUUMIS, AFFEKTI JA TULEMISEN PROSESSI

Feministinen, affektiivinen ja uusmaterialistinen näkökulma Heidi Tikan videoinstallaatioon
Mother, Child (2011/2000)

Enni Niemelä
Pro gradu -tutkielma
Taidehistoria
Historian, kulttuurin ja taiteiden
tutkimuksen laitos
Turun yliopisto
Toukokuu 2015

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu
Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos/Humanistinen tiedekunta

NIEMELÄ, ENNI: Ruumis, affekti ja tulemisen prosessi. Feministinen, affektiivinen ja uusmaterialistinen näkökulma Heidi Tikan videoinstallaatioon *Mother, Child* (2011/2000)

Pro gradu -tutkielma, 81 s., 3 liites.

Taidehistoria

Toukokuu 2015

Tutkielmassa tarkastellaan suomalaisen kuvataiteilija Heidi Tikan videoinstallaatiota *Mother, Child* (2011/2000). Tutkielmassa tutkitaan installaation uusinta, vuonna 2011 tehtyä versiota. *Mother, Child* on liikkuvan kuvan installaatio, jossa videokuva projisoidaan valkoiselle harsokankaalle, jota istuimelle asettunut katsoja pitää käsivarsillaan. Kankaalle heijastuu liikkuvaa kuvaa poikavauvasta, joka imee naisen rintaa. Installaatioon osallistuessaan katsojalle syntyy vaikutelma siitä, että hän pitää vauvaa sylissään, jolloin hän voi eläytyä lasta hoivaavan ja imettävän äidin asemaan. Lisäksi tutkielmassa huomioidaan, kuinka installaation tekniikan ansiosta videolla näkyvä vauva ja installaation katsoja voivat olla vuorovaikutuksessa keskenään.

Tutkielma jakautuu kolmeen käsittelylukuun, joissa jokaisessa lähestytään *Mother, Child* -installaatiota eri näkökulmasta: ensimmäisessä käsittelyluvussa *Mother, Child* -installaatiota tarkastellaan feministisen taiteentutkimuksen lähtökohdista, toisessa käsittelyluvussa installaation analyysissä sovelletaan affektiteorioita ja kolmannen käsittelyluvun teoreettisen viitekehyksen muodostaa uusmaterialismi. Tutkimuskysymykset keskittyvät installaation katsojan ja videolla näkyvän naisen ruumiin tarkasteluun, installaation affekteihin sekä installaation materiaalisuuteen ja tulemisen prosessiin.

Valittujen näkökulmien avulla sekä molekulaarisen taidehistorian metodia ja deleuze-guattari-laista filosofiaa soveltamalla tutkielmassa löydetään vaihtoehtoisia tapoja, joilla lähestyä *Mother, Child* -installaatiota jonakin muuna kuin representaationa: muotoutuvana, materiaalisena ja affektiivisena katsojan ja installaation ainutkertaisena kohtaamistapahtumana. Maailman representoimisen eli esittämisen tai samankaltaisten äitiyskuvien toisintoiston sijaan tutkielmassa korostuu ajatus *Mother, Child* -installaation olemassaolosta omana aktiivisesta materiaalista muodostuvana itsenään ja osana todellista, materiaalista maailmaa. Tutkielmassa installaation olemassaolo ja jatkuva muotoutuminen määritellään tulemisen prosessiksi. *Mother, Child* edellyttää katsojansa ruumiillista ja affektiivista osallistumista tapahtuakseen eli tullakseen olevaksi.

Tutkielmassa esitetään, että osallistavaa taidetta tutkittaisiin osallistuvan taiteentutkimuksen ja affektiivisen virittäytymisen keinoin, jolloin tutkija voi hyödyntää tunnereaktioitaan ja affektoitumisen kokemuksiaan tutkimuksessa. Tällöin tutkimuskohteeseen suhtaudutaan tutkimuksen objektin sijaan keskustelukumppanina ja tutkija asettuu samalle tasolle taiteen kanssa. Tutkijan on antauduttava taiteen molekulaarisen virran vietäväksi, mikä merkitsee herkkyyttä ja avoimuutta taiteen materian ja affektien liikkeelle sekä taiteen lähelle menemistä eli seuraamista.

Asiasanat: affektiivisuus, feminismi, imetys, installaatiot, kuvataide, materiaalisuus, nykytaide, prosessit, ruumiillisuus, ruumis, taide, taidehistoria, taideteoriat, taiteentutkimus, vauvat, videotaide, äitiys.

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
1.1. Tutkimuskohde	1
1.2. Tutkimuskysymykset ja tutkimusmenetelmät	2
1.3. Kirjallisuus	6
2. RUUMIS, ÄITIYS JA REPRESENTAATION ONGELMA	10
2.1. Naisen, äidin ja katsoja-kokijan ruumiit	10
2.2. Äitiyden toisto	16
2.3. Osallistava videoinstallaatio: representaatio vai tapahtuma?	24
3. AFFEKTI	31
3.1. Affektin määritelmät ja affektiivinen käänne	31
3.2. Affektoituva ruumis	37
3.3. Affektoiva ruumis	43
4. MATERIAALISUUS JA TULEMISEN PROSESSI	49
4.1. Uusmaterialismi ja installaation tulemisen prosessi	49
4.2. Materia ja sen affektiivisuus	55
4.3. Molekulaarinen taidehistoria	61
5. LOPPULUKU	68
KUVALUETTELO	71
LÄHDELUETTELO	72
KUVALIITE	

1. JOHDANTO

1.1. Tutkimuskohde

Pro gradu -tutkielmassani tutkin kuvataiteilija Heidi Tikan videoinstallaatiota *Mother, Child* (2011/2000). *Mother, Child* on liikkuvan kuvan installaatio, jossa videokuva projisoidaan valkoiselle harsokankaalle, jota istuimelle asettunut katsoja pitää käsivarsillaan (kuva 1). Kankaalle heijastuu liikkuvaa kuvaa poikavauvasta, joka imee naisen rintaa (kuvat 2, 3). Vauvan ääntelyistä koostuva ääninauha on sovitettu yhteen kuvanauhan kanssa. Installaatioon osallistuessaan katsojalle syntyy vaikutelma siitä, että hän pitää vauvaa sylissään, jolloin hän voi eläytyä lasta hoivaavan ja imettävän äidin asemaan. Installaation tekniikan ansiosta videolla näkyvä vauva ja installaation katsoja voivat olla vuorovaikutuksessa keskenään: Videon tarina muuttuu ja on eripituinen riippuen siitä, kuinka rauhallista tai rauhatonta näyttelytilassa on. Jos videokuvan katsoja on esimerkiksi paikallaan, eikä tilassa ole muuta liikettä, vauva imee maitoa välillä äidilleen hymyillen, kunnes vauva lopulta nukahtaa. Jos taas katsoja liikuttaa kangasta liian suurieleisesti, vauva reagoi liikkeeseen itkemällä. Vastaavasti kankaan lempeällä keinuttelulla katsoja voi saada videon vauvan rauhoittumaan.

Tikka kertoo työskentelevänsä pääsääntöisesti konteksti- ja paikkasidonnaisten installaatioiden parissa. Tikan mukaan hänen teoksensa pitävät usein sisällään osallistavia prosesseja, joiden kautta katsoja on kehollaan performatiivisessa suhteessa teokseen. (Tikan Internet-sivusto). Tikka onkin tuotannossaan ollut kiinnostunut tarkastelemaan vuorovaikutteisen teknologian ja ruumiin välille muodostuvia suhteita. Lisäksi hänen teoksissaan voidaan nähdä selkeitä yhtymäkohtia feminismin debattien kanssa. (Heikka 1998, 106.) *Mother, Child* -installaation lisäksi Tikka on käsitellyt äitiyttä myös muussa tuotannossaan. Hänen installaationsa *Screen Memories* (1994) stereokuvissa Tikka käsitteli lapsuuden peitemuistoja, joiden voi tulkita yhdistyvän symbolisesti äitiyteen. Installaation useimmissa kuvissa naisen ja äidin vartaloa tarkastellaan lapsen katseen kautta alaviistosta. (Mäkelä 2002.) *Mother, Child* -installaatioissa lasta tarkastellaankin yläviistosta äidin näkökulmasta.

Mother, Child kuvattiin 1990-luvun lopussa, ja sen ensimmäinen versio valmistui vuonna 2000. Installaatiota esitettiin Yhdysvalloissa, Kanadassa, Iso-Britanniassa ja Belgiassa, kunnes siitä tehtiin uusi versio vuonna 2011, jolloin sen tekniikkaa parannettiin. Samalla Tikka teki

videon narratiiviseen rakenteeseen pieniä muutoksia: kun videon tarina päättyy, kuva katoaa lopussa ja viestittää näin katsojalle, että video on päättynyt. Lisäksi Tikka teki uuteen versioon pieniä leikkausmuutoksia. (Tikka & Jouhtimäki 2.12.2014.) Vain uudempaa versiota on esitetty Suomessa: vuonna 2011 Suomen valokuvataiteen museossa ja vuodenvaihteessa 2014–2015 Wäinö Aaltosen museon *Ääni – kuva – kokemus* -näyttelyssä. Tutkielmassani tutkin installaation uusinta, vuonna 2011 muokattua versiota, ja havaintoni installaatiosta tein, kun se oli esillä Wäinö Aaltosen museon näyttelyssä.

1.2. Tutkimuskysymykset ja tutkimusmenetelmät

Olen kiinnostunut niin kutsutun uuden taidehistorian¹ jälkeen esitetyistä kysymyksistä ja taidehistoriantutkimuksen kohtaamista haasteista. Mielestäni *Mother, Child* kutsuu tutkijansa pohtimaan uudelleen taidehistorian tutkimusnäkökulmia ja asettamaan erilaiset lähestymistavat vuoropuheluun keskenään. Erilaisten tutkijoiden ja näkökulmien myötä toisistaan eroavat käsitykset siitä, kuinka tutkimusta tulisi tehdä ja kuinka kuvia tulisi lähestyä, ovat läsnä tutkielmassani. Tällöin vuoropuhelun, johon erilaiset lähestymistavat asetan, voi tulkita riiteleväksikin. Näkökulmien vertailu, yhdistely ja rinnastus ovat ensisijaisesti keinoja, joilla tutkielmassani osoitan kritiikkiä valitsemieni näkökulmia ja lähdekirjallisuutta kohtaan mutta myös paikantumistani tutkijana ja perehtyneisyyttäni nykytaidehistorian laaja-alaiseen, näkökulmatietoiseen ja moniääniseen tutkimukseen.

Tutkielmani jakautuu kolmeen käsittelylukuun, joissa jokaisessa lähestyn *Mother, Child* -installaatiota eri näkökulmasta: ensimmäisessä käsittelyluvussa tutkin installaatiota feministisen taiteentutkimuksen lähtökohdista, toisessa käsittelyluvussa sovellan installaation analyysissä affektiteorioita ja kolmannen käsittelyluvun teoreettisen viitekehyksen muodostaa uusmaterialismi. Tutkimukseni tavoitteena on tarkastella valitsemieni näkökulmien keskeisiä piirteitä ja tieteenfilosofisia lähtökohtia. Koska valitsemistani näkökulmistani kahden, eli affektiivisen ja uusmaterialistisen näkökulman, voidaan ajatella olevan vasta muotoutumassa, suhtaudun tutkimusotteisiini myös kriittisesti ja vertailen tutkimusotteitani edustavien tutkijoiden käsityksiä

¹ Uuden taidehistorian katsotaan syntyneen 1980-luvulla akateemisessa taidehistorian oppiaineessa tapahtuneiden tutkimuksen metodeihin ja teorioihin liittyvien muutosten myötä. Uusia näkökulmia taidehistorian tutkimukseen saatiin muun muassa marxilaisesta kirjallisuusteoriasta, psykoanalyttisestä teoriasta ja feministisestä yhteiskuntakritiikistä. (Vänskä 2007, 60.)

toisiinsa. Tutkimuskysymykseni, joita esittelen käsittelyluvuittain seuraavaksi, keskittyvät installaation katsojan ja videolla näkyvän naisen *ruumiin* tarkasteluun, installaation *affekteihin* sekä installaation *materiaalisuuteen* ja *tulemisen prosessiin*.

Australialainen filosofi Elizabeth Grosz määritteli vuonna 1995 feminististen (tutkimus)tekstien olevan ensinnäkin tekstejä, jotka tekevät näkyviksi ja kyseenalaistavat patriarkaalisia tai fallosentrisia oletuksia. Toiseksi, vaikka feministinen teksti ei varsinaisesti edellytä feministikirjoittajaa, sen tulee tavalla tai toisella kyseenalaistaa miehen ja ihmisen fallosentrinen rinnastaminen. Feminististen tekstien kolmas piirre liittyy näkökulmien uudistamiseen: feminististen tekstien on oltava kriittisiä ja haastettava patriarkaalisia normeja, mutta niiden tulee myös tuottaa uusia analyysi- ja argumentointitapoja. (Grosz 1995, 22–23.) Taidehistorioitsija Leena-Maija Rossin mukaan taidehistorian tutkimusnäkökulmien uudelleenarvioinnissa feministisellä taiteentutkimuksella onkin ollut merkittävä vaikutus. Taidehistorialle uudet, vaihtoehtoiset näkökulmat ovat esimerkiksi merkinneet huomion kohdistumista vastakatseisiin sekä erilaisten häilyvämpien objekti–subjekti-asetelmien etsimiseen. Feministisessä taiteentutkimuksessa onkin muun muassa pyritty kuvakielen murtumia ja ristiriitaisuuksia paljastavan sekä kuvakieltä muuttavan katseen politiikan tuottamiseen ja edesauttamiseen. (Rossi 1999, 187–188.)

Feministinen näkökulma on siis olennainen tutkimukselleni ensinnäkin siksi, että sillä on ollut suuri merkitys nykyisen, uuden taidehistorian jälkeisen taiteentutkimuksen muodostumiselle, koska se on pyrkinyt luomaan toisenlaisia näkökulmia ja toimintastrategioita, tuomaan esiin tiedon tuottamiseen liittyviä ristiriitoja sekä esittämään uudenlaisia kysymyksiä. Tutkielmasani muun muassa kiinnitän huomiota subjekti–objekti-vastakkainasetteluun ja kirjoitan miehisestä katseesta. Lisäksi feministisen näkökulman hyödyntäminen *Mother, Child* -installaation tarkastelussa on mielestäni aiheellista installaatiossa kuvatun äitiyden ja (naisen) ruumiin vuoksi, jotka ovat olleet feministiselle taiteentutkimukselle keskeisiä kiinnostuksen kohteita.

Ensimmäisessä käsittelyluvussa katson *Mother, Child* -installaatiota feministisen taiteentutkimuksen silmin ja tarkastelen, kuinka installaatio linkittyy ajan suomalaiseen feministiseen taiteeseen ja sitä koskevaan tutkimukseen. Ensimmäisessä käsittelyluvussa lähdän analysoimaan *Mother, Child* -installaation äidin ruumista sekä katsojan ruumista feministisestä näkökulmasta. Tutkin, miten videolla näkyvää, äidin alastonta naisen ruumista kuvataan ja katsotaan.

Luvun toisessa alaluvussa analysoin *Mother, Child* -installaation kuva-aiheita: Tarkastelen installaatiota rinnakkain länsimaisen äitiyden kuvaamisen perinteen kanssa ja kysyn, millaisessa yhteydessä *Mother, Child* on sitä edeltäneiden äiti-lapsi- ja imetysaiheisten kuvien kanssa. Tutkin, miten tutut kuva-aiheet toistuvat installaatiossa ja pohdin, kuinka äitiyskuvien lisäksi *Mother, Child* on yhteydessä niihin sanallisiin diskursseihin, jotka määrittävät länsimaisessa kulttuurissa äitiyttä. Lisäksi tutkin, miten *Mother, Child* -installaation katsoja ottaessaan imetävän äidin roolin toistaa äitiyttä. Luvun kolmannessa alaluvussa tarkastelen installaatiota representaatiokritiikin kautta. Representaatioajattelua onkin kritisoitu etenkin feministisen taiteentutkimuksen piirissä. Pohdin, miten videoinstallaatiota, johon katsoja osallistuu ruumiillaan, tulisi tutkimuksessa lähestyä. Kiinnitän analyysissäni erityistä huomiota installaation ja katsojan väliseen suhteeseen.

Toisessa käsittelyluvussa kirjoitan affektista eli (ruumiillisesta) vaikutuksesta, affektoimisesta eli vaikuttamisesta sekä affektoitumisesta, vaikutetuksi tulemisesta. Affektiteorioita on hyödynnetty taiteentutkimuksessa noin kahdenkymmenen vuoden ajan, mutta affektitutkimus ja sen suuntaukset ovat edelleen muotoutumassa. Affektiivisen otteen omaksuminen edellyttääkin affektin tarkempien määritelmien perusteellista tarkastelua ja oman määritelmän muodostamista. Toisen luvun ensimmäisessä alaluvussa keskityn affektiteorioiden tarkasteluun ja affektin määrittelyyn. Affektitutkimuksen eri pääsuuntauksista kirjoittaessani tuon esiin oman paikantumiseni affektitutkimuksessa. Kirjoitan niin ikään affektiivisesta käänteestä ja selvitän, mikä sen merkitys on taiteentutkimukselle.

Affektiivisen otteen omaksuminen *Mother, Child* -installaation tutkimuksessa on olennaista installaation vuorovaikutteisuuden vuoksi. Vuorovaikutteisuudella viitataan paitsi installaation tekniikkaan myös siihen, miten *Mother, Child* -installaation katsoja osallistuu installaatioon ruumiillaan ja millaisessa suhteessa katsoja ja installaatio tällöin ovat. Käsiteltyäni affektiteorioita yleisesti ensimmäisessä alaluvussa siirryn toisessa alaluvussa soveltamaan niitä installaation analyysissä. Tutkin, miten *Mother, Child* vaikuttaa eli affektoi katsojaa ja miten katsojan ruumis tulee affektoiduksi. Tällöin oma kohtaamiseni installaation kanssa on pohja, jolle perustan analyysini. Omakohtaista kokemustani tarkastelemalla tutkielmani kytkeytyy osaksi

osallistuvaa taiteentutkimusta.² Osallistuva taiteentutkimus lähentää taiteen tekemistä ja tutkimusta toisiinsa, ja prosessuaalisuutta tutkivalla otteellaan se pyrkii irti subjekti–objekti-vastakainasetteluista (Elfving & Kontturi 2005b, 7). Tutkielmassani en niinkään ajattele *Mother, Child* -installaatiota tutkimukseni ja analyysini objektina, vaan pyrin käymään vuoropuhelua installaation kanssa installaatioon osallistumalla ja osallistumiskokemustani tarkastelemalla. Kolmannessa alaluvussa tarkastelen affektien liikettä ja kykyä muuttaa ruumista. Pohdin, voiko katsojan vaikuttamista vauvaan ja videon kulkuun pitää affektoimisena. Onko katsojan ruumis siis paitsi installaatiosta affektoitunut myös siihen takaisin vaikuttava, affektoiva? Sovellan analyysissäni ranskalaisen filosofi Gilles Deleuzen tulkintaa spinozalaisesta affektikäsitteestä.

Tutkielmani kolmannessa ja viimeisessä käsittelyluvussa tutkin *Mother, Child* -installaatiota uusmaterialistisesta näkökulmasta. Suomalaista nykytaidetta uusmaterialistisesta ja feministisestä näkökulmasta tutkineen taidehistorioitsija Katve-Kaisa Kontturin mukaan uusmaterialismi tarkoittaa materiapainotteista tutkimusotetta, jossa materia nähdään liikkuvana, muuttuvana ja luovana toisin kuin pysyvänä pohjana tai perustana, jolle kulttuuri rakentuisi tai rakentaisi (Kontturi 2010, 180). Uusmaterialistiset teoriat ovat muotoutuneet melko hiljattain, jolloin uusmaterialistista tutkimusotettakin siis vasta kehitellään. *Mother, Child* -installaatioissa kiinnostavaa on, kuinka katsojan osallistamisen myötä installaatio saa ainutkertaisia piirteitä. Uusmaterialismi painottaa singulaareja tapahtumia yleistyksien sijaan, joten tutkin *Mother, Child* -installaatiota yksittäisenä videoinstallaationa ja kohtaamisiani installaation kanssa yksittäisinä tapahtumina. Uusmaterialistisen näkökulman soveltaminen on siis perusteltua, koska *Mother, Child* ei ole muuttumaton tai liikkumaton taideteos ja koska installaation ja katsojan välinen kohtaaminen on aina ainutlaatuinen. Se, että keskityn tutkielmassani tutkimaan vain yhtä taideteosta, jättää myös tilaa teoreettiselle pohdinnalle. En kuitenkaan pyri tutkielmassani osoittamaan installaation suoraan kuvastavan jotakin tiettyä teoriaa. Kontturia mukaillen näen, että taiteella ja teorialla on yhteyksiä, jotka ovat ainutkertaisia, eikä taide koskaan materialisoi teoriaa täydellisesti (Kontturi 2006, 12). Tutkielmassani selvitän, miten valitsemiani näkökulmia, kuten muotoutuvassa olevaa uusmaterialismia, voidaan taiteentutkimuksessa soveltaa eli toisin sanoen millaista tietoa valitsemillani näkökulmilla voidaan *Mother, Child* -installaatiosta saada.

² Osallistuvasta taiteentutkimuksesta esimerkiksi Taru Elfvingin ja Katve-Kaisa Kontturin toimittamassa artikkelikokoelmassa *Kanssakäymisiä. Osallistuvan taiteentutkimuksen askelia* (2005a).

Kolmannen käsittelyluvun ensimmäisessä alaluvussa määrittelen tarkemmin uusmaterialistisen näkökulmani ja pohdin, miten sitä tulee soveltaa installaation analyysissä. Tutkin installaation tulemista eli muutosprosessia ja kysyn, mitä tuleminen ja prosessi käsitteinä tarkoittavat. Lisäksi tarkastelen, miten *Mother, Child* on liikkeessä. Toisessa alaluvussa kirjoitan materiasta ja materian affektiivisuudesta. Tutkin, millaisesta materiasta *Mother, Child* -installaatio muodostuu ja miten installaation materiaalisuus on aktiivista ja muuttuvaa. Kiinnitän erityistä huomiota katsojan ruumiiseen sekä harsokankaaseen, jolle videokuva heijastetaan. Kolmannessa alaluvussa tarkastelen Kontturin hahmottelemaa molekulaarista taidehistoriaa eli prosessuaalisuuteen perustuvaa tutkimusmetodologiaa. Sovellan molekulaarisen taidehistorian metodologiaa ja käsitteistöä *Mother, Child* -installaation tutkimukseen ja selvitän, mitä molekulaarisuus tarkoittaa. Lisäksi tutkin, miten installaation molekulaarista virtaa voidaan seurata.

1.3. Kirjallisuus

Mother, Child -installaatiota ei ole tutkittu aiemmin, eikä myöskään Heidi Tikan tuotannosta ole julkaistu tutkimusta. Taiteilijan tuotannosta olen saanut tietoa hänen kotisivuiltaan sekä muutamista taiteilijaesittelyistä, joihin olen johdannossa jo viitannut. Lisäksi hyödynnän tutkielmassani Tikan ja installaation ohjelmoijan Juho Jouhtimäen kanssa Wäinö Aaltosen museossa joulukuussa 2014 *Ääni – kuva – kokemus* -näyttelyn ripustuksen aikana käymääni keskustelua. Keskustelumme keskittyi installaation tekniikkaan ja videon kuvaamiseen. Keskustellessamme en niinkään pyrkinyt selvittämään installaation mahdollisia teoreettisia lähtökohtia, sillä tutkielmassani en ole kiinnostunut pohtimaan taiteilijan intentiota.

Feminismi ei ole yhtenäinen kokonaisuus, vaan se pitää sisällään ristiriitaisiakin ajatuksia, konteksteja ja traditioita (ks. esim. Koivunen 2010, 11). Tutkielmassani hyödynnän useamman feministiselle taiteentutkimukselle keskeisen tutkijan ajatuksia etenkin ruumiista ja naisen kuvaamisesta. Ensimmäisen käsittelyluvun yksi päälähteistäni on Katve-Kaisa Kontturin *Feminismien ristiaallokossa. Keskusteluja taiteen ja teorian kytkennöistä* (2006), jossa Kontturi kirjoittaa feministisen teorian ja taiteen yhteyksiä. Toinen tärkeä lähde tutkielmalleni on taidehistorioitsija Kirsi Saarikankaan artikkeli ”Äitiyden esittäminen ja *Post-Partum Document*” (1997), jota hyödynnän kirjoittaessani äitiyden kuvaamisesta ja ruumiista. Lisäksi käytän ruu-

miällisyydestä, tulemisesta ja tunnusta kirjoittaessani Elizabeth Groszin teoksia *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism* (1994) ja *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth* (2008) lähteinäni. Taidehistorioitsija Suvi Niinisalo, joka on tutkinut äitiyttä ja äitien kuvaamisen historiaa suomalaisessa ja eurooppalaisessa kuvastossa, tarkastelee teoksessaan *Äidin sylissä ja muita kuvakulmia äitiyteen* (2011) äitiekuvia erityisesti suhteessa äitiyden ja naisten historiaan. Hänen teoksensa on tärkein lähteeni tutkiessani *Mother, Child*-installaation kuva-aiheita. Lisäksi hyödynnän Kontturin artikkelia ”Prosessi, materia ja muutos. Uus-materialistista estetiikkaa kentällä” (2005), kun pohdin kuva-aiheiden toisin toistamista.

Kun tutkin *Mother, Child*-installaatiota suhteessa representaatiokeskusteluun hyödynnän erityisesti mediatutkija Ilona Hongiston ja kirjallisuudentutkija Kaisa Kurikan toimittaman artikkelikokoelman *Toisin sanoin. Taiteentutkimusta representaation jälkeen* (2013) esipuhetta, jossa Hongisto ja Kurikka käyvät läpi representaation eri määritelmiä ja representaatioon kohdistunutta kritiikkiä. Lisäksi pohtiessani representaatiota ja toistoa tukeudun Gilles Deleuzen ajatteluun. Deleuzen filosofia yhdistää tutkielmani eri käsittelylukuja, sillä perustan tutkielmani pitkälti hänen näkemyksilleen esimerkiksi representaatiosta, affektista, tulemisesta ja materiaista. Käytän lähteinäni Deleuzen teosta *Difference and Repetition* (2012a) kirjoittaessani toistosta ja representaatiosta sekä teosta *Spinoza. Käytännön filosofia* (2012b), jossa Deleuze tuo esiin spinozalaista affektikäsitystään. Lisäksi lähteitani ovat Deleuzen ja ranskalaisen filosofi Félix Guattarin yhdessä kirjoittamat teokset *Anti-Oedipus. Kapitalismi ja skitsofrenia* (2007), *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia* (1988) sekä *Mitä filosofia on?* (1993). Hyödynnän deleuze-guattarilaista filosofiaa erityisesti toisessa ja kolmannessa käsitteilyluvussa, joissa tutkin *Mother, Child*-installaation affekteja ja tulemisen prosessia.

Affektin käsitteen määrittelemisen on haasteellista: kuten edellä totesin, vaikka affektiajattelun juuret ulottuvat pitkälle historiaan, ovat affektiteoriat edelleen vasta muotoutumassa. Affektin ymmärtäminen edellyttää tutustumista ensinnäkin 1600-luvulla eläneen hollantilaisen filosofi Benedict de Spinozan, yhdysvaltalaisen persoonallisuusteoreetikko Silvan Tomkinsin ja Deleuzen näkemyksiin mutta myös nykyisen affektiteorian eri suuntauksia edustavien tutkijoiden määritelmiin. Yksi tutkielmani päälähteistä on yhdysvaltalaisen kulttuurintutkija Gregory J. Seigworthin ja australialaisen kulttuurintutkija Melissa Greggin laatima artikkeli ”An Inventory of Shimmers” Greggin ja Seigworthin toimittamassa artikkelikokoelmassa *The Affect Theory Reader* (2010), joka on muodostunut keskeiseksi affektitutkimusta kartoittavaksi te-

okseksi. Hyödynnän artikkelia tarkastellessani affektin määritelmää ja affektiteorian eri tutkimussuuntauksia. Tutkielmassani pyrin muodostamaan affektitutkimuksesta kokonaiskuvaa käymällä läpi erilaisia affektitutkimukselle keskeisiksi muodostuneita teoksia, ja hyödynnän niitä myös tarkastellessani *Mother, Child* -installaation affektiivisuutta. Näitä teoksia ovat esimerkiksi yhdysvaltalaisen kirjallisuudentutkija Eve Kosofsky Sedgwickin *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity* (2002) sekä kanadalaisen yhteiskuntateoreetikko ja prosessi-filosofi Brian Massumin artikkeli ”The Autonomy of Affect” (1995).

Suomessa affektitutkimusta on tehty jonkin verran 2000-luvulla.³ Taidehistorioitsija Leevi Haapala, joka on tutkinut suomalaista nykytaidetta psykoanalyttisen taiteentutkimuksen ja affektiteorian lähtökohdista, tiivistää vuonna 2011 väitöstutkimuksensa *Tiedostumaton nykytaiteessa. Katse, ääni ja aika vuosituhatosen taitteen suomalaisessa nykytaiteessa* johdannossa affektitutkimuksen pääsuuntaukset ja käy läpi affektitutkimuksen keskeisiä tutkijoita. Hänen affektia käsittelevä lukunsa on toistaiseksi ainoa suomenkielinen taidehistorian piirissä kirjoitettu tutkimus, jossa tiivistetään hyvin affektitutkimuksen keskeisimpiä piirteitä. Hyödynnän tutkimuksessani hänen teostaan, jossa Haapala kohdistaa huomionsa erityisesti psykologiaan kytkeytyvään affektikäsitteeseen. Lisäksi käytän lähteenäni suomalaisen affektitutkimuksen piiriin lukeutuvaa teosta *The Weight of Images. Affect, Body Image and Fat in the Media* (2014), jossa mediatutkija Katariina Kyrölä kirjoittaa affektiivisesta katsomiskokemuksesta sekä kuvien ruumiillisesta tuntemisesta ja ajattelusta.

Suomalaisessa taiteentutkimuksessa Kontturi on ollut keskeinen vaikuttaja uusmaterialistisen näkökulman kehittämissä. Hän on tutkinut suomalaista nykytaidetta uusmaterialistista teoriaa sekä deleuze-guattarilaista filosofiaa soveltaen. Kontturin tuotannolla onkin suuri merkitys tutkielmalleni. Hyödynnän analyysini päälähteinä etenkin hänen väitöstutkimustaan *Following the Flows of Process. A New Materialist Account of Contemporary Art* (2012a) ja hänen artikkeleitaan ”Taideprosessi liikkuvana, luovana sommittumana. Kaksi kohtaamistapahtumaa” (2010) ja ”Molekulaarinen taidehistoria. Kolme teesiä” (2013) affekteista ja uusmaterialismista kirjoittaessani. Lisäksi hyödynnän tutkielmassani politiikantutkijoiden Diana Coolen ja Sa-

³ Suomessa taidehistorian piirissä on kirjoitettu esimerkiksi affektiivisesta katseesta, affektiivisesta habituksesta ja teoksen esteettisyyden määrittymisestä suhteessa teoksen aistillisen ja affektiivisen ulottuvuuteen. Ks. esim. Minna Ijäksen, Altti Kuusamon ja Riiikka Niemelän toimittama artikkelikokoelma *Kuinka tehdä taidehistoriaa* (2010). Nykytaidehistorian lähtökohtia esittelevässä kokoelmassa on useampia mainintoja affektitutkimuksesta. (Ijäs et al. 2010, passim.)

mantha Frostin toimittamaa uusmaterialismia hahmottelevaa artikkelikokoelmaa *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics* (2010a) sekä yhdysvaltalaisen kirjallisuudentutkija Stacy Alaimon ja yhdysvaltalainen feministiteoreetikko ja politiikantutkija Susan Hekmanin toimittamaa teosta *Material Feminisms* (2008a) uusmaterialismia määritellesäni. Lisäksi käytän lähteenäni taidehistorioitsija Kati Kivisen väitöskirjaa *Toisin kertoen. Kertomuksen tilallistaminen ja kohtaaminen liikkuvan kuvan installaatioissa* (2014), jossa Kivinen tutkii suomalaisia liikkuvan kuvan installaatioita ja kirjoittaa ruumista taideteoksen tapahtumisen paikkana materiaalisella ja performatiivisella tasolla.

2. RUUMIS, ÄITIYS JA REPRESENTAATION ONGELMA

2.1. Naisen, äidin ja katsoja-kokijan ruumiit

Mother, Child -installaation videolla lasta sylissään pitävän naisen keho on näkyvissä vain osittain: naisen paljaat rinnat, vasen olkapää ja vasen käsivarsi kehystävät videon alareunaa ja vasenta reunaa. Välillä näkyvissä ovat myös vauvaa tukevan vasemman käden sormet videokuvan yläreunassa (kuvat 4, 5). Videolla pääosassa vaikuttaa olevan vauva, joka sijaitsee videokuvan keskellä ja imee naisen vasemmasta rinnasta maitoa.⁴ Siinä missä nainen pysyy videolla paikoillaan ja vaitonaisena, vauva liikehtii ja äänтелеe. Välillä vauva on rauhaton ja liikuttaa suureleisesti käsiään, taivuttaa vartaloaan tai vaihtaa päänsä asentoa. Toisinaan vauva taas on rauhallinen ja keskittyy imemään maitoa, kunnes videon lopussa hän on täysin paikoillaan ja nukahtaa. Videokuvaa katsoessani huomioni kiinnittyy naisen osittain näkyvissä olevaan ruumiiseen, jota tarkastelen tässä luvussa sekä naisen ruumiina että äidin ruumiina. Myöhemmin kiinnitän huomiota myös installaation katsojan ruumiiseen.

Ruumiillisuus on aina ollut keskeinen kysymys feminismille, mutta 1980-luvulta lähtien kiinnostus ruumiiseen ja ruumiillisuuteen kasvoi feminististen teorioiden piirissä ja ruumista alettiin lähestyä uusista näkökulmista (ks. esim. Palin 2004, 225). Vuonna 1998 ensimmäisen keran julkaistussa artikkelissaan ”Muuntuvat ja moninaiset kuvat” Leena-Maija Rossi kirjoittaa naiskuvista 1990-luvun suomalaisessa taiteessa ja puhuu ruumiillisuuden ”buumista”: tutkimuksen lisäksi ruumiillisuuden teema näkyi myös 1990-luvun kuvataiteessa, kun suomalaiset naistaiteilijat kiinnostuivat sukupuolten kuvien analyysistä ja feministisestä teoretisoinnista. Taiteessa ryhdyttiin ajattelemaan toisin perinteisiä naisiin liitettyjä aiheita kuten äitiyttä, alistumista, koristautumista sekä naisten ruumiisiin kohdistettavia odotuksia ja vaatimuksia. (Rossi 2001, 69–70.) *Mother, Child* -installaation ensimmäinen versio valmistui vuonna 2000, kaksi vuotta Rossin artikkelin alkuperäisen julkaisuvuoden jälkeen. En ajattele *Mother, Child* -videoinstallaation suoraan heijastavan aikansa keskustelua ja olosuhteita.⁵ Tutkielmassani en

⁴ Kuvamateriaalia on yhteensä noin 10–15 minuuttia. Materiaali koostuu sekä lyhemmistä, muutaman sekunnin mittaisista videopätkistä että pisimmillään noin neljän minuutin mittaisista pätkistä. Katsoja ei yleensä havaitse leikkauksia, koska hän liikuttelee kangasta, jolle videokuva heijastetaan. (Tikka & Jouhtimäki 2.12.2014.)

⁵ Taiteen heijastamisesta ks. esim. Kontturi 2006, 13; Rossi 1999, 177–200. Kirjoitan tarkemmin heijastamisesta ja representaatiosta tämän luvun kolmannessa alaluvussa.

myöskään ole kiinnostunut selvittämään, onko Heidi Tikka tietoisesti pyrkinyt luomaan femi-nismejä välittävän feministisen taideteoksen.⁶ Näen installaation kuitenkin osallistuneen ajan taiteen ja tutkimuksen piirissä ruumiillisuudesta, naisen kuvaamisesta ja feministisestä teoriasta käytyyn keskusteluun: samassa artikkelissa Rossi mainitseekin Tikan yhtenä ajan äitiyden kääntöpuolia kuvaavana nykyaiteilijana (Rossi 2001, 72–73).

Mother, Child -installaation videolla kuvattu nainen on ikään kuin pelkkä ruumis: nainen ei puhu tai pidä muutakaan ääntä, eikä hänen ruumiinsa edes liiku. Siten naisen ruumis tuntuu ensimmäisten havaintojen perusteella passiiviselta. Videon katsoja saa naisesta tietoa vain naisen alastoman, imettävän ruumiin kautta. Katve-Kaisa Kontturin sanoin länsimaista ajattelua on jäsentänyt sukupuolittunut ruumis–mieli-jako. Nainen on samaistettu ruumiiseen, mikä on rajoittanut naisen toimintaa niin taiteen piirissä kuin yhteiskunnallisestikin. Mies puolestaan on samaistettu mieleen ja ajatteluun. Kun ajatteleva, toiminnallinen mies on subjekti, on hänen hallitsemansa, alistamansa ja miehisen katseensa objekti seksuaalinen, ruumiiseen ja luontoon samaistettava nainen. (Kontturi 2006, 34, 56.) Mutta onko *Mother, Child* -installaation videolla näkyvä nainen alistettu ja hänen ruumiinsa miehisen katseen kautta hallittu, objekti?

Kirsi Saarikangas kirjoittaa, että visuaalinen kulttuuri tuottaa uudelleen naisellisuutta kuvallisissa esittämisisä, joissa ruumiillisuus ja sukupuoli muotoutuvat ja saavat merkityksensä. Länsimaisessa kuvallisessa perinteessä naisen ruumis on näyttäytynyt sekä nautinnon, elämän, ravinnon ja viattomuuden lähteenä että tuhon ja pahuuden alkujuurena – ”Neitsyt Mariana, Pandora ja Eevana”. (Saarikangas 1997, 102.) *Mother, Child* -installaatiossa videolla naisen ruumiista ovat pääasiassa näkyvissä hänen rintansa, joista vauva imee maitoa. Tässä naisen ruumiin voidaan ajatella näyttäytyvän ensinnäkin ravinnon lähteenä vauvan imiessä naisen rintaa ja saadessa ravintoa naisen ruumiista. Lisäksi videolla näkyvä naisen ruumis on vauvalle elämän lähde: hoivaava ja ruokkiva naisvartalo on vauvan elämän edellytys ja mikäli ajatellaan videolla näkyvän naisen olevan vauvan biologinen äiti, on naisen ruumis myös antanut elämän lapselle. Naisen kuvaaminen ravinnon ja elämän lähteenä liittyy äitiyden kuvaamiseen, ja äitiyttä onkin usein pidetty erottamattomana naiseudesta (ks. esim. Saarikangas 1997, 102).

⁶ Feministisestä taiteesta feminismien mediaattorina ks. Kontturi 2006, 18.

Taidehistorioitsija Tutta Palin jäsentää feministiset ruumisteoriat kahteen päälinjaan: joko ruumis nähdään positiivisena voimana tai ruumiin ongelma pyritään ylittämään sorron vastustamiseksi. Ensin mainittu päälinja liittyy oman ruumiin haltuunottoon sekä naisruumiin myönteisen potentiaalin ja erityisyyden tunnustamiseen. Toisena mainitun päälinjan mukaan naisruumiin ongelmat juontuvat tavasta arvottaa naisen ruumis miehen ruumista huonommaksi ja nainen anatomiastaan riippuvaisemmaksi. Naiseuteen luonnollisesti kuuluvaksi on nähty uusintaminen eli reproduktio, kun taas luovaa produktiivisuutta on pidetty miesten alueena. (Palin 2004, 225–226, 234.) Ajattelen *Mother, Child* -installaation videolla näkyvän naisen ruumiin kautta esitettävän äitiä ja äidin ruumista. Tikka onkin kertonut, että videon nainen on hän itse ja videolla hän imettää omaa poikaansa (Tikka & Jouhtimäki 2.12.2014). Installaatiossa yhdistyvät siis Tikan äitiyden ja taiteilijan ammatin myötä sekä uuden elämän että taiteen luominen. Kontturin mukaan 1960- ja 1970-lukujen feministisessä taiteessa kritisoitiin romanttista taiteilijäkäsitystä, jonka mukaan taiteilijalla tuli olla henkinen kyky ylittää ruumiinsa ja kanavoida seksuaalisuutensa taiteelliseksi luomistyöksi ja jonka mukaan naisen luonnollinen tehtävä, äitiys, nähtiin esteenä naisen taiteelliselle työlle. Feministisessä taiteessa materiaallinen ja materiaallinen ruumis arvotettiin hengen yläpuolelle. (Kontturi 2006, 56–57). Tutkielmassani en kuitenkaan tämän enempää lähesty installaatiota suhteessa taiteilijäkäsityksen kritisoinnin kontekstiin, enkä myöskään ajattele videota ensisijaisesti Tikan omakuvana.⁷ Sen sijaan ajattelen, että taiteilija on käyttänyt omaa – naisen, äidin ja taiteilijan – ruumistaan yhtenä välineenä videon tekemisessä.

Mother, Child -installaation videolla on mielestäni samanaikaisesti näkyvissä kaksi naisen kuvaamisen traditiota: nainen äitinä ja nainen alastomana. Brittiläisen taidehistorioitsija Rosemary Bettertonin mukaan tällaisissa teoksissa yhdistyy kaksi naisvartalon representaatiota: naisvartalo reproduktiivisena ja yksityisenä sekä eroottisena ja seksuaalisesti käytettävissä olevana (Betterton 1996, 20).⁸ *Mother, Child* -installaation videolla olevan naisen ruumiin katominen tuntuukin tunkeilulta yksityisen tapahtuman, imetyksen, äärelle. Lisäksi alastoman naisen imettämisen katselu vaikuttaa hyvin todentuntuaiselta erityisesti installaation mediumin, videon vuoksi. Vaikka nainen onkin alasti, pyrin seuraavaksi osoittamaan, miksi naisen ruumista ei mielestäni kuvata videolla eroottisena.

⁷ Tikka ei myöskään ole näyttelyidensä yhteydessä tai nettisivuillaan pyrkinyt aktiivisesti tuomaan esiin sitä, että videon nainen on hän itse (Tikka & Jouhtimäki 2.12.2014).

⁸ Tämä yhdistelmä yleistyi kuvataiteessa 1800-luvulla, kun taiteilijat alkoivat käyttää paljasrintaisia, imettäviä naisvartaloita poliittisina allegorioina representoimassa esimerkiksi tasavaltaa (Betterton 1996, 196).

Kuvataiteessa alastonta naisvartaloa on kuvattu kivikautisen hedelmällisyyden jumalatar *Willedorfin Venuksesta* lähtien: esimerkiksi antiikissa naisvartalon ihanteita veistettiin esiin jumalatarveistoksiin, kun taas 1800-luvun maalaustaiteessa alastoman naisruumiin kautta kuvattiin muun muassa myyttistä henkilöä tai itse mallia poseeraamassa taiteilijan studiolla. Brittiläinen taidehistorioitsija Rozsika Parker ja alun perin eteläafrikkalainen mutta nykyisin Britanniassa vaikuttava taidehistorioitsija Griselda Pollock kirjoittavat feministisen taidehistoriantutkimuksen klassikoksi muodostuneessa teoksessaan *Old Mistresses. Women, Art and Ideology* (1981), kuinka 1800-luvun maalaustaiteessa, jolloin alastomien naismallien maalaaminen yleistyi, naisten alastomia ruumiita kuvataan haluttavina ja avoimen seksuaalisina riippumatta maalausten tyylistä. Maalauksissa nainen on usein unessa, tajuton tai muuten piittaamaton maallisista asioista, jolloin Parkerin ja Pollockin mukaan mahdollistetaan naisen ruumiin häiriötön ja voyeuristinen eli tirkistelevä katseleminen. Näin nainen esitetään mieskatsojan objektina, ja alastoman naisen kuvassa nainen on yhtä kuin ruumis ja luonto. (Parker & Pollock 1981, 115–119.) *Mother, Child* -installaation videolla näkyvän naisen kasvoja ei kuvata, joten katsoja ei saa naisen ilmeiden avulla tietoa naisen tunteista, ajatuksista tai siitä, mihin hänen huomionsa on kiinnittynyt. Vaikka videolla näkyvä alaston naisruumis on paikoillaan, katsoja näkee, että nainen imettää ja pitelee vauvaa sylissään. Näin katsojalle syntyy vaikutelma, että nainen on keskittänyt huomionsa vauvan imettämiseen ja hoivaamiseen. Videota katsomalla ei käy ilmi, että nainen olisi erityisen tietoinen kuvaustilanteesta ja katsojan katseen kohteena olemisesta. Sen sijaan nainen vaikuttaa keskittyneeltä imettämiseen, ei poseeraamaan alastomalla ruumiillaan.

Kuvataide on pitkään osoittanut naisruumiille objektiaseman: naiset ovat olleet taiteen ja katseen kohteita, kun taas taiteen tekijät ovat pääasiassa olleet miehiä (ks. esim. Parker & Pollock 1981, passim; Kontturi 2006, 56).⁹ 1970-luvulla käydyn naisruumista koskeneen feministisen keskustelun myötä taiteessa on sittemmin esitetty vastalauseita naisruumiin objektoimiselle ja miehisen katseen kohteena olemiselle (Saarikangas 1997, 111). Mielestäni *Mother, Child* -installaatiossa naisen alastonta ruumista ei kuvata eroottisena. Videolla näkyvää alastonta ruumista ei katsella voyeuristisesti – katsojalle ei muodostu illuusiota naisen ruumiin häiriöttömästä tarkastelusta tai tirkistelystä jostakin piilosta käsin, vaan teoksen katsoja eläytyy videolla

⁹ Naistaiteilijoista ja heidän marginalisoimisestaan ks. esim. Meskimmon 1996.

näkyväksi naiseksi. Alastoman naisen ruumista katsotaan alaviistoon, kuten omaa vartaloa katsottaisiin, ensinnäkin videon kuvakulman vuoksi, mutta myös siksi, että videokuva heijastetaan katsojan syliin – katsojan ruumiiseen. Tällöin naisen ruumis ei myöskään ole miehisen, alistavan ja objektoivan katseen kohde, vaan videon naisruumista katsotaan naisen oman katseen kautta imettäväksi äidiksi eläytyen.

Mother, Child tekee naista alistavat ruumis–mieli- ja subjekti–objekti-dikotomiat näkyviksi. Tulkitsen, että välttyessään miehisen katseen objektoimiselta videon nainen säilyttää ruumiinsa itsellään ja ruumis saa oman itseisarvoisen statuksensa. Vaikka naisen ruumis on liikkumaton, se ei vaikuta aiemmin mainitsemieni ensimmäisten havaintojeni mukaisesti myöskään enää passiiviselta: Ensivaikutelman mukaan naisen ruumis oli osittain piilossa katseilta, eikä hänen kasvojaankaan kuvattu. Passiivisuuden sijaan naisen ruumis kuitenkin toimii – se suorastaan vaatii installaation katsojaa kohtaamaan videon naisen ruumiin katseellaan ja ruumiillaan.

Katsoessaan *Mother, Child* -installaation videokuvaa katsoja katsoo samalla omaa ruumistaan – erityisesti käsivarsiaan, jotka pitelevät ja liikuttavat harsokangasta sekä syliään, johon kuva kankaan lisäksi heijastuu. Näin katsoja ottaa lasta hoivaavan äidin roolin omalla ruumiillaan. Installaation tekniikka mahdollistaa sen, että videolla näkyvä vauva ja installaation katsoja voivat olla vuorovaikutuksessa keskenään. Installaatio koostuu mustasta, noin neliön kokoisesta puurakenteisesta alustasta ja sen keskellä olevasta samanvärisestä puisesta istuimesta, jolle katsojan on tarkoitus asettua istumaan. Katsojan yläpuolella on videoprojektori, josta videokuva projisoidaan ja web-kamera, joka havainnoi katsojaa ja häntä ympäröivää tilaa. Kun katsoja istuu tuolille ja asettaa valkoisen harsokankaan käsivarsilleen, tuolissa oleva kapasitiivinen sensori aistii muutoksen ja käynnistää videokuvan. Videokuva heijastuu katsojan syliin, ja katsojan tehtävänä on asetella harsokangas käsivarsilleen niin, että kuva heijastuu siihen. Pimeässä näyttelytilassa videokuva ei erotu hyvin, jos kuva heijastuu vain katsojan syliin, joten valkoinen harsokangas on olennainen osa installaatiota ensinnäkin kuvan heijastuspintana. Kangas toimii niin ikään tärkeänä yhdyssiteenä paitsi katsojan ruumiin ja videon naisen ruumiin myös katsojan ja vauvan välillä.

Videon tarina muuttuu ja on eripituinen riippuen siitä, kuinka rauhallista tai rauhatonta näyttelytilassa on. Jos videokuvan katsoja on paikallaan eikä tilassa ole muuta liikettä, vauva imee maitoa ja välillä hymyilee ja ottaa kontaktia äitiin, kunnes lopulta nukahtaa. Jos taas katsojan yläpuolella oleva web-kamera havaitsee tilassa liikettä, kuten muiden tilassa olevien ihmisten

liikkumista installaation lähettyvillä tai jos kangasta käsivarsillaan pitävä katsoja liikkuu, videolla oleva vauva häiriintyy ja alkaa itkeä. Katsoja voi yrittää rauhoitella ja hoivata lasta, ja kun tilassa on taas rauhallista, vauvakin rauhoittuu ja lopulta nukahtaa. Tämän jälkeen video päättyy. Videokuva päättyy myös silloin, jos tuolissa oleva sensori havaitsee, että tuolilla oleva katsoja on noussut ylös tuolista ennen kuin videon tarina on päättynyt. (Tikka & Jouhtimäki 2.12.2014.)

Mother, Child -installaation katsojat ovat täten katsoja-kokijoita: videokuvan katsominen edellyttää katsojan osallistumista installaatioon omalla ruumiillaan, jolloin katsoja kokee installaation ruumiillisesti. Videokuva käynnistyy vain, kun katsoja asettuu istuimelle videoprojektorin ja web-kameran alle, ja videokuva päättyy heti, kun katsoja lopettaa osallistumisensa. Huomioni kohdistuu tällöin *Mother, Child* -installaation performatiivisiin piirteisiin. Taidehistorioitsija Helena Sederholmin mukaan nykytaide toimii usein performatiivisesti, eli ilmaisu tapahtuu toiminnallisesti performatiivien avulla, vaikka esitettäisiinkin kuvia tai lausuttaisiin sanoja. Performatiivinen ilmaisu on moniselitteistä, ja siihen vaikuttavat kulloinenkin aika, paikka ja tilanne, jossa asia ilmaistaan. (Sederholm 2002, 76–77.) *Mother, Child* -videoinstallaatio siis osallistaa katsojansa ja saa hänet siten performoimaan naista sekä äitiä omalla ruumiillaan.

Mother, Child -installaation videon naisruumis sekä katsojan ruumis ovat vuorovaikutuksessa keskenään. Elizabeth Grosz kirjoittaa, kuinka aiemmin ruumiin käsite on ollut sidoksissa biologian ja lääketieteen diskursseihin. Grosz sanoo, että ruumiita ei voida täysin ymmärtää historiattomina, esikulttuurisina tai luonnollisina objekteina ja esittää, että ruumiit ovat kulttuurisesti tuotettuja. Hän myös huomauttaa, että ihmisruumiit eivät ole liikkumattomia, vaan ne ovat interaktiivisia ja produktiivisia: ne toimivat ja reagoivat. (Grosz 1994, 5–6.) *Mother, Child* -installaation katsoja-kokijan ruumis on siis Groszia mukaillen paitsi fyysinen ihmisruumis myös kulttuurisesti tuotettu ruumis, joka on liikkuva, interaktiivinen, tuottava, toimiva ja reagoiva. Kohdatessaan videolla näkyvän vauvan ja naisruumiin katsoja-kokijan ruumis on sekä läsnä fyysisessä näyttelytilassa omana itsenään, ruumiinaan, että eläytynyt imettävän äidin ruumiiksi. Eläytyminen ei kuitenkaan ole yksinkertaista, vaan katsojasta riippuvaa ja siten eri tavoin ilmenevää äidin roolin ottamista. Tarkastelen, miten katsoja toistaa äitiyttä tarkemmin seuraavassa alaluvussa.

Mother, Child osallistui 1990- ja 2000-luvulla suomalaisen taiteen ja tutkimuksen piirissä ruumiillisuudesta, naisen ja äitiyden kuvaamisesta sekä feministisestä teoriasta käytyyn keskusteluun. Argumentoin, että *Mother, Child* tekee näkyviksi naisia alistavat ruumis–mieli-dikotomian sekä subjekti–objekti-vastakkainasettelun. Katsoja-kokijan ansiosta *Mother, Child* -installaation videolla näkyvä, passiiviselta vaikuttava nainen ei ole alistettu eikä hänen ruumiinsa ole objekti. Katsoja-kokijan ruumiin ja installaation välisen vuorovaikutuksen myötä videon nainen muuttuu aktiiviseksi ja liikkuvaksi. Lisäksi videon naisen alastonta ruumista katsotaan naisen omasta näkökulmasta eikä miehisen katseen kautta. Tarkastelen installaation ja katsojan välistä suhdetta lisää seuraavassa alaluvussa kuva-aiheiden toiston ja äitiyden kuvaamisen kautta.

2.2. Äitiyden toisto

Mother, Child -installaation videolla nainen imettää ja pitää sylissään vauvaa, kun taas installaation katsoja pitää sylissään harsokangasta, jolle videokuva heijastetaan, jolloin katsojalle syntyy vaikutelma, että hänkin kannattelee vauvaa käsivarsillaan ja imettää. Äitiyden sekä äidin ja lapsen välisen suhteen kuvaamisella on olennainen osa länsimaisen taiteen historiassa. Kirsi Saarikankaan sanoja mukailen äiti ja (poika)lapsi on ollut länsimaisen kuvallisen perinteen keskeinen naiseutta määrittävä, tuottava ja uusintava kuva-aihe (Saarikangas 1997, 102). Äitiyttä on kuvattu ihmiskunnan esihistoriasta alkaen. Hiljalleen muotoutunut äiti–lapsi-aihe mukautui ajan kuluessa eri aikoina ja paikoissa vallinneisiin tyyliin ja säilytti näin asemansa osana taiteen traditiota.

Tässä alaluvussa tarkastelen *Mother, Child* -installaation äiti–lapsi-aihetta sekä sen imetysaihetta, jonka miellän äiti–lapsi-aiheen alakategoriaksi. Installaatio muistuttaa samankaltaisia teoksia kuva-aiheidensa kautta. Seuraavaksi tarkastelenkin *Mother, Child* -installaatiota suhteessa länsimaiseen äiti–lapsi- ja imetysaiheiseen kuvastoon. Tarkoitukseni ei niinkään ole vertailla installaatiota muihin saman aiheisiin teoksiin teoskuvien kautta, vaan tutkia, millaisessa yhteydessä *Mother, Child* on sitä edeltäneiden äiti–lapsi- ja imetysaiheisten kuvien kanssa ja miten nämä kuva-aiheet toistuvat *Mother, Child* -installaatiossa. Kuva-aiheiden tarkastelu on tarpeellista, koska äitiys sekä äidin ja lapsen välinen suhde ovat installaation ilmeisen tärkeitä teemoja jo sen *Mother, Child* -nimestä alkaen. Näen äitiyskuvat niin keskeisenä osana länsimaista kuvastoa, että niiden tuttuudella on varmasti myös vaikutusta siihen, miten

katsoja kokee ja tulkitsee installaation. Äitiyskuvien lisäksi *Mother, Child* on yhteydessä niihin sanallisiin diskursseihin, jotka määrittävät kulttuurissamme äitiyttä. Tutkinkin tässä luvussa, miten katsoja toistaa imettävän äidin roolia.

Suvi Niinisalo toteaa, että esihistoriallisella ajalla naisen kyky lisääntyä yhdistettiin maan hedelmällisyyteen ja sitä, että naiset saattoivat tulla raskaaksi, pidettiin mystisenä ja maagiseen valtaan liittyvänä. Oletetaan, että esihistoriallisella ajalla palvottiin Suurta Jumalatarta, jonka kohdun symboleina käytettiin pitkään luolaa, astioita ja maljakoita. Lehmää puolestaan on käytetty äitiyden symbolina lehmän runsaan maidontuotannon vuoksi. Kivikaudelta on löydetty myös itse hedelmällisyyden jumalatarta esittäviä figuureja, kuten *Willendorfin Venus*. (Niinisalo 2011, 12–15.) Nykypäivään säilyneiden artefaktien perustella äitiyttä on siis kuvattu taiteen historian alussa erityisesti äidin hedelmällisyyden, eli ruumiin ominaisuuksien, kautta. *Mother, Child* -installaatioissa tämä *Willendorfin Venuksestakin* välittyvä äitiyden kuvaamisen perinne toistuu: äitiyttä kuvataan naisen alastoman ruumiin ja sen muotojen, erityisesti rintojen kautta. Installaatioissa äitiys näyttäytyy ruumiillisina toimintoina, joita ovat lapsen imettäminen ja sylissä pitäminen mutta myös keinuttaminen ja heijaaminen, joilla installaation katsoja voi rauhoitella itkevää lasta.

Niinisalo kirjoittaa, että imettämistä on kuvattu jo antiikin taiteessa, jossa mytologiset jumalattaret imettivät lapsiaan (Niinisalo 2011, 80, 30). Imetys liittyy keskeisesti myös antiikin Rooman perustamisen myyttiin. Perimätieto kertoo naarassudesta, joka imetti Rooman perustajia Romulusta ja Remusta. Imetyksen kautta on siis kuvattu ja korostettu paitsi äidin ja lapsen viimeistä fyysistä sidettä raskauden jälkeen myös äidin ruumiillisuutta sekä yhteyttä luontoon ja muihin jälkeläisiään imettäviin nisäkkäisiin. Keskiajalla puolestaan imetysaihe näkyi kuvissa, joissa Neitsyt Maria imetti Jeesusta (Niinisalo 2011, 80). Neitsyt Marian kuvat aina keskiajalta lähtien ovat muodostuneet keskeiseksi osaksi länsimaista äitiyskuvastoa. Niinisalon mukaan niissä yhdistyvät sekä esikristillisen ajan äitijumalatarteosten että kristillisen kuvaston tunnuspiirteet. Palvottavan jumalattaren sijaan Neitsyt Maria on äitinä ”erityinen, esimerkillinen ja ideaalinen, mutta samalla myös helposti lähestyttävä ja inhimillinen”. (Niinisalo 2011, 28.) Näen *Mother, Child* -installaatioissa yhtymäkohtia Neitsyt Marian kuvaamisen perinteesseen. Siinä missä *Mother, Child* poikkeaa jumalatarteosten suoranaiseen hedelmällisyyden palvontaan liittyvistä piirteistä, voi installaation pimeässä ja hiljaisessa näyttelytilassa kokea rau-

hallisen tunnelman kautta jopa pyhyyttä. *Mother Child* tuo lapsen imettämisen arkielämän ympäristöstä pimeään näyttelytilaan – ei vain katsottavaksi mutta myös koettavaksi. Installaation intiimiys voi tehdä arkisesta imettämisestä hartaankin kokemuksen.

Kiinnostava yksityiskohta installaatiossa on istuin, jolle katsoja käy istumaan. Istuimen ilmeisen merkityksen eli katsojan istumapaikkana toimimisen lisäksi istuin on ensinnäkin tärkeä installaation tekniikan kannalta kapasitiivisine sensoreineen, mutta istuin linkittää installaation myös jumalataräitien ja Neitsyt Marian kuvaamisen perinteeseen. Niinisalo toteaa, että äitijumalatarakulteissa Suuri Äiti kuvattiin istumassa valtaistuimella, ja kun Neitsyt Maria omaksui Taivaankuningattaren roolin katolisessa taiteessa 1200-luvulla, alettiin Mariaakin kuvata valtaistuimella, kohotettuna ihmisten yläpuolelle ja erotettuna tavallisesta ja syntisestä naisesta. Istuimellaan Maria näyttäytyi rakastavan äidin sijaan etäisenä valtiana. (Niinisalo 2011, 35–38.) *Mother, Child* -installaation puinen istuin on musta ja koruton: se ei niinkään muistuta tyyppillistä valtaistuinta, vaan se on pikemminkin osa installaation rakennetta. Kuitenkin ajatus istuimella istuvasta katsojasta videokuvan naista korkeammalle kohotettuna on kiinnostava: Tällöin videolla oleva nainen on tavallinen ja syntinen, johon hänen alastomuutensakin viittaa, sekä lastaan rakastava äiti. Istuimella istuva katsoja puolestaan on korkeammassa asemassa, ja hänellä on valtaa suhteessa videon naiseen ja lapseen. Katsoja voi ruumiinsa liikkeillä vaikuttaa lapsen rauhallisuuteen tai rauhattomuuteen, ja katsoja voi myös koska tahansa keskeyttää videon nousemalla istuimestaan. Toisaalta *Mother, Child* kytkeytyy Neitsyt Maria -kuviin myös videolla näkyvän, vaikkakin alastoman, naisruumiin epäeroottisuuden kautta, mistä kirjoitin tutkielmassani aiemmin. Niinisalon mukaan kirkollinen Neitsyt Maria kuvataan huomattavan epäseksuaalisena, vaikka hänet on yhdistetty hedelmällisyyteen ja häntä on rukoiltu jälkeläisten toivossa (Niinisalo 2011, 30). Äitikuviissa naisen ruumis voidaan siis tulkita tavalla tai toisella äitiyttä määrittäväksi tekijäksi.

Niinisalon sanoin myöhäiskeskiajalla Neitsyt Marian ruumiillista äidin roolia alettiin taas korostaa taivaan kuningattaruuden sijaan kuvaamalla häntä imettämässä Jeesus-lastaa. 1600-luvulla imetysaihe siirtyi Neitsyt Marian kuvista eurooppalaisten perheiden arkea kuvaaviin laatuviiniin, kun taas 1800-luvulle tultaessa imetysaiheisessa kuvastossa tapahtui Niinisalon mukaan muutos. Niinisalo väittää muutoksen johtuneen siitä, että 1800–1900-luvuilla taiteilijat olivat innoittuneita uusista, äitiyteen liittyvistä aatteista, mikä näkyi erityisesti ajan imettämisaiheisissa teoksissa. Niissä äiti kuvattiin rakastavana, hellänä, huolehtivana ja lapsilleen omis-

tautuvana naisena, ja imetystilanne oli usein rahallinen ja sen tapahtumamiljöönä toimi yksityinen tila, koti. (Niinisalo 2011, 38, 80.) Äitiyteen liittyvien aatteiden vaikutuksen lisäksi imetyskuvat erosivat edeltäjistään myös kuvataiteellisten muutosten johdosta: realismin myötä tavalliset ihmiset, perheet ja kodit tulivat kuvauksen kohteiksi.

1800-luvun suomalaisen kuvataiteen naiskuvia tutkinut taidehistorioitsija Riikka Stewen toteaa, että äitiyden kuvaaminen oli erityisen suosittua 1890-luvulla. Toisin kuin Niinisalo, Stewen kiinnittää huomionsa rakastavien äitien kuvien ja äitiysaatteiden sijaan siihen, kuinka naisen alistettu asema näyttäytyy ajan äitiyskuvissa. Stewen argumentoi äidin ylistyksen merkitsevän samalla naisen alistamista kotiin. (Stewen 1987, 123.) Feministisessä taiteentutkimuksessa onkin kiinnitetty huomiota sukupuolittuneeseen sfäärijakoon: naisen paikka on perinteisesti ollut kotona ja tätä naisen liikkumisen rajoittamista on pidetty keskeisenä syynä siihen, miksi nainen on rajattu niin yhteiskunnallisen kuin taiteellisenkin piirin ulkopuolelle.¹⁰ *Mother, Child* -installaatio oli esillä Wäinö Aaltosen museossa, jota voidaan pitää julkisena tilana. Installaation alustan ja istuimen takana ollut musta paksu verho paitsi peitti sen takana olevan installaation tekniikan myös loi rauhallisen ympäristön installaation kohtaamiselle. Lisäksi näyttelytilaan installaation ripustusvaiheessa pystytetyt seinärakenteet vaikuttivat siihen, että tila ei enää tuntunutkaan niin julkiselta.

Mother, Child ei kuitenkaan viittaa äitiyden perinteiseen paikkaan, kotiin. Videota katsomalla ei käy ilmi, missä imetys tapahtuu. Suomessa imettävien äitien näkyminen julkisilla paikoilla on yleistynyt viime vuosikymmeninä, mutta edelleen käydään keskustelua siitä, onko imettäminen julkisilla paikoilla liian yksityistä. Installaation kohtaaminen saattaa katsojasta tuntua ulkopuolisen tunkeutumiselta johonkin yksityiseen, kuten imetystapahtumaan tai äidin ja lapsen väliseen suhteeseen. Kirjoittaessaan yhdysvaltalaisen kuvataiteilija Mary Kellyn äitiyden kokemuksesta sekä äidin ja lapsen välistä suhdetta käsittelevästä tunnetusta teossarjasta *Post Partum Document* (1973–1979) Saarikangas kiinnittää huomiota sekä teoksen fyysiseen ja rajattuun näyttelytilaan, jonka näyttelykävijät jakoivat, että katsojan henkisiin, rajoiltaan hämäämpiin tiloihin tai mielentiloihin (Saarikangas 1997, 120). Asettuessaan *Mother Child* -installaation fyysisessä näyttelytilassa sijaitsevalle istuimelle katsoja asettuu samalla myös imettä-

¹⁰ Sfäärijaosta ja taidehistoriankirjoituksen naisboikotista ks. Parker & Pollock 1981, passim, ks. erit. 1–49; ks. myös Kontturi 2006, 39.

vän äidin asemaan. Installaation videokuvaa katsoessaan ja ruumiillaan installaatioon osallistuessaan katsoja käy läpi erilaisia mielentilojaan, jotka vertautuvat äidin mielentiloihin. Äidin roolin omaksuminen on siten asettumista äitiyden tilaan. Saarikangas tulkitsee äitiyden tilan haluavaksi, epäroiväksi, epävarmaksi, väsyneeksi, kyseleväksi ja hurmaantuneeksi tilaksi, joka on samanaikaisesti ruumiillinen, sosiaalinen ja psyykinen (Saarikangas 1997, 120). Tämä tulkinta soveltuu niin ikään *Mother, Child* -installaatioon: katsoja saattaa kokea olonsa äitiyden tilaan astuessaan hyvinkin epävarmaksi, mutta videon vauvan kohtaaminen voi myös hurmata katsojansa.

Ensimmäisten havaintojeni perusteella vaikuttaa siltä, että *Mother Child* -installaatiossa tapahtuu toistoa eri tasoilla. Ensinnäkin äiti-lapsi- ja imetyksukuva-aiheiden voidaan nähdä toistuvan *Mother, Child* -installaatiossa. Koska äitiyskuvat ovat keskeisiä länsimaiselle kuvastolle, on installaation katsoja oletettavasti nähnyt aiemminkin lukuisia kuvia äitiydestä, jolloin aiemmat kuvat vaikuttavat myös installaation tarkasteluun ja kokemukseen. Toistoa tapahtuu myös videokuvan tasolla: videokuva toistuu eri tavoin riippuen katsojan liikkeistä ja siitä, kuinka kauan hän osallistuu installaation ruumiillaan. Samoin katsoja toistaa äitiyttä eri tavoin: välillä lapsen hoivaaminen on helppoa, kun taas välillä lapsi on levoton ja itkuinen, jolloin äidin roolin omaksuminen katsoja saattaa kokea olonsa vaikeaksi. Myös itse äitiyden on nähty muodostuvan toistuvista tehtävistä: Saarikankaan mukaan kotityötä, lasten hoitamista ja kasvattamista on pidetty uusintavina ja epäitsenäisinä toiminnan aloja, joissa korostuu toisto luomisen ja tuottamisen sijaan (Saarikangas 1997, 103). *Mother, Child* -installaatiossa vauvan sylissä pitäminen, imettäminen ja rauhoittelu toistuvat uudelleen ja uudelleen, aivan kuten tosielämässä pienten lasten äitien – mutta myös isien – arjessa lastenhoidon tehtävät toistuvat. Katve-Kaisa Kontturin sanoin elämän vaaliminen, hoitaminen ja ylläpito ovat olleet feminiinisiksi käsitettyjä passiivisia tehtäviä (Kontturi 2006, 59). *Mother, Child* kuitenkin edellyttää katsojan aktiivista osallistumista installaation: vaikka videolla näkyvä nainen on paikoillaan ja vaikuttaa passiiviselta, täytyy katsojan liikuttaa ruumistaan ollakseen kontaktissa videon vauvaan ja vauvaa hoitaakseen.

Edellisessä alaluvussa jo tulkitsin, että *Mother, Child* -installaation videolla näkyvä äiti ei ole alistettu eikä miehisen katseen objekti ja että installaatio osallistaa katsojansa ja saa hänet tällöin performoimaan naista ja äitiä omalla ruumiillaan. Väitänkin, että videolla näkyvä nainen muuttuu passiivisesta aktiiviseksi installaation katsojan avulla, jolloin kyseessä on hetkellinen äidiksi tuleminen prosessi: *Mother, Child* mahdollistaa katsojalleen äitiyden ruumiillisen kokemuksen ja siten äidin roolin omaksumisen. Kontturin sanoin naisruumiin morfologian myötä

naisen ruumis on sekä antava että ottava ja avoin sekä sisään että ulos. Näin feminiinien subjektiivisuus on ”vuorovaikutteisista ja prosessinomaista, aina muutoksessa”. (Kontturi 2006, 63–64.) Videolla näkyvä nainen ei siis ole alistettu tai miehisen katseen objektoima, vaan videon naisen subjektiivisuus on vuorovaikutteisessa prosessissa installaation katsojan kanssa. En kuitenkaan ole kiinnostunut liittämään tutkielmaani osaksi jälkistrukturalismille keskeistä subjektiiviskustelua. En siis pyri selvittämään videolla näkyvän naisen subjektiivisuutta ja sen muotoutumista. Sen sijaan näen installaation katsojan ja videon välisen suhteen vuorovaikutteisena, ruumiillisena prosessina, joka mahdollistaa hetkellisen äidin roolin ottamisen, äidiksi tulemisen.

Se, millaisen äidin roolin installaation katsoja omaksuu, liittyy siihen, miten katsoja käsittää äitiyden. Katsojan käsitys äitiydestä nivoutuu hänen omiin kokemuksiinsa esimerkiksi omasta äidistä tai äitinä olemisesta. Naistutkija Jaana Vuoren mukaan äitiyden kokemuksesta on kirjoitettu erityisesti 1980-luvulta alkaen. Esimerkiksi yhdysvaltalainen feministikirjoittaja Adrienne Rich argumentoi jo vuonna 1976, että naisia alistavasta äitiyden instituutiosta tulisi irtautua erottamalla äitiyden instituutio ja äitiyden kokemus toisistaan: äitiyden kokemus ja naisen suhde lapseen tulisi nähdä naisille mahdollisesti rikastuttavina ja vahvistavina asioina. (Vuori 2012, 113; Rich 1995, passim, ks. erit. 280.) Katsoja saattaa installaation äärellä tiedostamattaan toistaa omakohtaisia kokemuksia äitiydestä. Toiset katsojat viihtyvät installaation äärellä pidempään ja lapsen hoivaaminen tuntuu luontevalta. Toiset katsojat taas saattavat tuntea ahdistusta videon lapsen lähellä olemisesta ja lapsen itkusta. Riippumatta siitä, miten katsoja kokee *Mother, Child* -installaation henkilökohtaisesti, vaatii installaatio katsojaansa huomioimaan äitiyden kokemuksen ja tekee näin näkyväksi naisen kokemuksen.¹¹

Katsojan kokemusten lisäksi äidin roolin omaksumiseen vaikuttavat äitiydelle annetut kulttuuriset merkitykset. Niinisalo toteaa, että äitiys käsitteenä on ollut aina muutoksessa ja että sitä määritellään koko ajan uudelleen. Äitiä on kuitenkin ajasta riippumatta pidetty turvallisuuden, hoivaamisen ja elämän antajan vertauskuvana. (Niinisalo 2011, 12, 142.) Katsoja saattaa ilmentää äidin roolia näiden kulttuurisesti määriteltyjen teemojen kautta sekä tiedostamattaan toistaa ruumiillaan äitiyskuvastosta tutuksi tullutta äitiyttä. Katsojan käsitys äitiydestä ja äidin roolin omaksuminen kytkeytyvät siten myös äitiysdiskursseihin. Äitiysdiskursseista kirjoitta-

¹¹ 1960-luvun lopulta lähtien androsentrismi eli sukupuolisokeaa miehille rakentuvaa ajattelua kritisoi-
tiin vaatimalla naisten kokemusten ottamista huomioon. (Koivunen & Liljeström 2004, 274).

malla nivon tekstiäni osaksi niin taidehistorian tutkimuksessa kuin muillakin aloilla tapahtuneen suunnanmuutoksen, tekstuaalisen käänteeseen, jälkeistä taiteentutkimusta, josta Kontturi kirjoittaa artikkelissaan ”Prosessi, materia ja muutos. Uusmaterialistista estetiikkaa kentällä” (2005). Taidehistoriassa suunnanmuutokset juontuvat taidehistorian peruspilareiden, kuten heijastusteorioiden ja tulkintojen pysyvyyden, kyseenalaistamisesta. Myös näkemys taiteilijasta teoksensa itseoikeutettuna auteurina on asetettu kyseenalaiseksi.¹² Tekstuaalisen käänteeseen myötä taiteentutkijat ovat tuoneet tutkimuksissaan esiin tietoisuutensa todellisuuden diskursiivisuudesta. Kuten Kontturi asian muotoilee:

[...] tietoisuus todellisuuden diskursiivisuudesta – siitä, ettei todellisuudella ole pysyvää perustaa, vaan että se muotoutuu jatkuvasti erilaisissa puhetaivoissa ja käytännöissä. Tällöin huomio suuntautuu yksittäistä (taide)objektia tai tiettyä kokonaisuutta laveammalle: sitä määrittäviin puhe- ja kirjoitustapoihin. (Kontturi 2005, 154.)

Mother, Child yksittäisenä taideobjektina on suhteessa paitsi muihin äitiyttä kuvaaviin taideteoksiin ja kuviin myös äitiyttä määrittäviin käsityksiin, jotka ilmenevät esimerkiksi ihmisten puheissa tai teksteissä. Kun tutkitaan taidetta kehystäviä tai tuottavia tekstejä ja lähestytään taidetta tekstinä, kyseenalaistuu Kontturin sanoin käsitys taiteesta pelkkänä fyysisenä esineenä ja itsenäisenä kokonaisuutena: sen sijaan taiteen nähdään muodostuvan eri osatekijöiden verkostoissa (Kontturi 2005, 154). Olen jo tutkielmani alussa argumentoinut, kuinka *Mother, Child* osallistui oman aikansa suomalaisen taiteen ja tutkimuksen piirissä ruumiillisuudesta, naisen ja äidin kuvaamisesta ja feministisestä teoriasta käytyyn keskusteluun. Niinisalo toteaaakin, että äitiekuvat liittyvät myös vahvasti oman aikansa sosiaali- ja kulttuurihistoriaan. 2000-luvun äideistä käyty keskustelu näkyy myös nykytaiteen äitiekuvien arkisuudessa ja inhimillisyydessä: huolehtivien äitien lisäksi kuvattavina voivat olla myös väsyneet ja masentuneet äidit. (Niinisalo 2011, 11, 142–143.) *Mother, Child* -installaation kokonaisuus muodostuu siis suhteessa 2000-luvun äitiyskäsitteisiin ja esimerkiksi imetystä koskevaan keskusteluun.

Mother, Child on prosessissa sitä edeltäneiden kuvien kanssa, mutta se on myös omana aikansa tuote. Kuten Kontturi kirjoittaa: ”Kuva ei ole olemassa ilman sitä edeltäviä ja sille rinnakkaisia

¹² Etenkin ranskalainen semiotikko Roland Barthes on kritisoinut tekijän asemaa (ks. Barthes 1993). Kontturi mainitsee tässä yhteydessä Saarikankaan toimittaman teoksen *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään* (1999) kokonaisuutena, joka esittelee tätä paradigman muutosta ja taidehistorian peruspilareiden kyseenalaistamisen seurauksia suomalaisen taidehistorian kentällä. (Kontturi 2005, 153–154).

kuvallisia ja sanallisia diskursseja, vaan prosessissa niiden kanssa. Prosessi saa diskurssit liikkeeseen: ne eivät pysy entisellään vaan toistuvat toisin.” (Kontturi 2005, 155–156.) *Mother, Child* -installaatioissa äiti–lapsi- ja imetyskuva-aiheet toistuvat tunnistettavasti, mutta installaatio ei ole kopio sitä edeltäneistä teoksia. Tarkastellessani installaatiota suhteessa perinteisiin tapoihin kuvata äitiyttä ja imetystä, löysin sekä yhtäläisyyksiä että eroavaisuuksia. Kuva-aiheiden voitaisiin tällöin ajatella toistuvan toisin installaatioissa. Kontturin mukaan ajatus toisin toistamisesta on ollut keskeistä jälkistrukturalistiselle taiteentutkimukselle. Taiteen ei ajatella enää heijastavan vaan re-presentoivan eli esittävän uudelleen. (Kontturi 2005, 156.) Vaikka *Mother, Child* -installaation videokuvan voidaan nähdä esittävän uudelleen, toistavan toisin äiti-lapsi- ja imetyskuva-aiheita, koostuu installaatio myös muustakin kuin videokuvasta. Installaation katsoja vaikuttaa ruumillaan ja liikkeillään siihen, miten videokuva toistuu. Tällöin installaatio on mahdollista kokea eri tavoilla ja eripituisena: video ei toistu samalla tavalla jokaiselle katsojalle, jolloin videon kuva-aiheet toistuvat eri tavoin. Installaatio ei myöskään ole selkeärajanen ja katsojaansa kahlitseva, sillä vaikka installaatio vaatii katsojaansa osallistumaan installaatioon ruumiillaan, se antaa katsojalle samalla liikkumatilaa, jolloin katsoja voi omaksua äidin roolin omalla tavallaan, omista kokemuksistaan käsin. Tätä katsojan osallistamista tarkastelen seuraavassa alaluvussa suhteessa representaatiokritiikkiin.

Näen, että *Mother, Child* -installaation ja sitä edeltäneiden tai sille rinnakkaisten äiti–lapsi- ja imetysaiheisten kuvien välinen suhde ei kuitenkaan perustu toisin toistamisen ajatukseen. Vaikka *Mother, Child* tuo mieleen samankaltaisia äitiyskuvia, *Mother, Child* ei toista niitä täysin eikä myöskään toisintoista jotakin yhtä ja selkeää äitiyden kuvaa tai käsitystä. Sen sijaan installaatioissa äitiys näyttäytyy eri tavoin riippuen installaation katsojasta. *Mother Child* on sitä edeltäneiden äitiyskuvien kanssa prosessissa, jossa äitiys ei toistu toisin, vaan se muuttuu. Kontturin mukaan butlerilaisittain ymmärretty kulttuuristen kuvien toisintoisto on melko ennakoitavaa ja yllätyksetöntä. Artikkelissaan Kontturi ehdottaakin uusmaterialistista näkökulmaa haastamaan vallitsevia diskurssikeskeisiä visuaalisuuden teoretisointeja. Materiaalisuuden ja sen jatkuvan muutoksen ja tulemisen tilan huomioiminen ei kuitenkaan tähtää tilanteeseen, jossa materiaalisuus ottaisi diskursiivisuuden paikan. Sen sijaan materiaalisuutta tulisi tarkastella tulemisen tilassa myös diskursiivisuuden kanssa. (Kontturi 2005, 156–157). Tässä luvussa olen tarkastellut *Mother, Child* -installaatiota suhteessa äitiysdiskursseihin ja ajatukseen kuva-aiheiden toisin toistamisesta. Toisintoiston sijaan ajattelen, että *Mother, Child* muuttuu ja sen

kuva-aiheet ovat liikkeessä installaation katsojan kanssa. Tutkielmani neljännessä luvussa jatkan aiheesta tarkastelemalla *Mother, Child*-installaation muutosta, tulemisen prosessia ja materiaalisuutta uusmaterialistisesta näkökulmasta.

2.3. Osallistava videoinstallaatio: representaatio vai tapahtuma?

Mother, Child-installaation videokuva ei käynnisty ilman installaation rakenteisiin kuuluvalla tuolilla istuvaa katsojaa. Videokuva päättyy myös heti, kun katsoja poistuu tuolilta. *Mother, Child* siis edellyttää katsojansa ruumiillista osallistumista. Tässä alaluvussa tarkastelen *Mother, Child*-installaatiota erityisesti katsojansa osallistavana videoinstallaationa. Jatkan osittain siitä, mihin edellä argumenteissani päädyin: Aiemmin väitin, että *Mother, Child* on prosessissa sitä edeltäneiden ja sille rinnakkaisten äitiyskuvien ja äitiyttä määrittävien diskurssien kanssa. Installaatiossa kuva-aiheet muuttuvat, ja installaation voi kokea eri tavoin riippuen katsojan osallistumisesta. Seuraavaksi selvitän, miten osallistavaa videoinstallaatiota tulisi lähestyä – voidaanko *Mother, Child* mieltää representaatioksi, kun se osallistaa katsojansa? Pohdin erityisesti installaation ja katsojan välistä suhdetta.

Representaatio on yksi keskeisimmistä humanistisen ja yhteiskuntatieteellisen tutkimuksen käsitteistä sekä tieteentutkimuksen ja -filosofian ongelmista. Sen käsite juontuu latinan kielen sanasta *repraesentare*, joka tarkoittaa ensinnäkin havainnollistamista ja (mielessään) kuvailua mutta myös heti tekemistä ja toteuttamista. (Knuutila ja Lehtinen 2010, 8, 10.) Ilona Hongisto ja Kaisa Kurikka käyvät läpi representaation eri määritelmiä toimittamansa artikkelikokoelman *Toisin sanoin. Taiteentutkimusta representaation jälkeen* (2013) esipuheessaan:

Representaatio-sanana merkityksen voi yksinkertaistaa tarkoittamaan jonkin asian kuvaamista tai määrittelyä tekemällä se jälleen läsnä olevaksi, uudelleen esitettäväksi. Representaatio voi tarkoittaa myös jonkin asian edustamista, korvaamista tai näkyväksi (tai ei-näkyväksi) tekemistä tietyn merkkijärjestelmän avulla. Toisin sanoin representaatiossa on kyse viittaussuhteesta johonkin, joka on sen itsensä ulkopuolella. (Hongisto & Kurikka 2013, 8.)

Jos *Mother, Child*-installaation videokuvaa ajatellaan representaationa Hongiston ja Kurikan ensimmäisenä mainitseman määritelmän mukaisesti, voitaisiin installaation nähdä esittävän

uudelleen äidin ja lapsen välistä suhdetta tai imettämistä. Tällöin video siis tekee imetystilanteen jälleen läsnä olevaksi: imetys on tapahtunut joskus aiemmin ja tapahtuma on tallennettu videolle. Kun videokuva käynnistyy, harsokankaalle heijastuu kuvaa imettävästä äidistä ja vauvasta, jolloin imetystapahtuma tulee jälleen läsnä olevaksi. *Mother, Child* ei kuitenkaan koostu vain videokuvasta, vaan installaatiolle olennaista on katsojan osallistuminen omalla ruumiillaan. Voidaanko installaation kokonaisuutta osallistuvine katsojineen tarkastella representaatina? Representoiko katsoja siis ruumiinsa liikkeillä ja omaksumalla imettävän äidin roolin tosielämän imetystapahtumaa vai uudelleen esittääkö katsoja kenties videokuvan välittämää representatiota? Edellä lainaamassani sitaatissa Hongisto ja Kurikka mainitsevat representatiion toiseksi määritelmäksi sen, että representatio tekee jonkin asian näkyväksi tietyn merkijärjestelmän avulla. Tarkastelen tätä määritelmää seuraavaksi.

Mediatutkija Susanna Paasonen mukaan feministinen representatiotutkimus perustuu 1970-luvulla tehtyyn naiskuvatutkimukseen, joka kritisoi stereotyyppisiä valtavirran naiskuvia. Esimerkiksi mainosten naiskuvien nähtiin ylläpitävän naisia alistavaa ja väheksyvää sukupuoli-ideologiaa. (Paasonen 2012, 43.) Feministisen näkökulman mukaan se, miten naisia esitetään, vaikuttaa siis naisten asemaan ja niihin tapoihin, joilla naisiin suhtaudutaan. Paasonen sanoin sukupuolentutkimuksessa, samoin kuin taiteentutkimuksessa, representatiion avulla on tutkittu kulttuuristen merkkien merkityksiä ja vaikutuksia. Tällöin representatiot nähdään symbolisina merkkeinä, jotka viittaavat johonkin muuhun kuin itseensä sekä itse merkityksenantoon toimintana. (Paasonen 2012, 40.) Representatio on siten tiettyjen merkitysten antamista kuville. Koska representatiot vaikuttavat tapoihin, joilla ihmiset suhtautuvat representoitavina oleviin asioihin, antavat representatiot merkityksiä myös itse maailmalle (ks. esim. Paasonen 2012, 40).

Aiemmin tutkielmassani tarkastelin, miten äitiyttä kuvataan *Mother, Child* -installaatiossa ja totesin installaation olevan prosessissa sitä edeltäneiden ja sille rinnakkaisten äitiyskuvien kanssa. Tutkin myös naisen alastonta ruumista ja miten naisruumista on taidehistoriassa kuvattu ja tutkittu. Paasosta mukaillen representatiotutkimus onkin ollut kiinnostunut historiallisesti rakentuvien kuvavarantojen kokonaisuuksista eli representatiojärjestelmistä. Kun kuvat rakentuvat aikaisempien kuvien varaan, on merkityksenannossakin kuvien kierron myötä kyse laajemmista kokonaisuuksista. (Paasonen 2012, 42.) Edellä totesin, että *Mother, Child* -installaation katsoja on oletettavasti nähnyt ennenkin lukuisia kuvia äitiydestä, jolloin aiemmat kuvat vaikuttavat siihen, miten katsoja kokee installaation ja ottaa äidin roolin omalla ruumiillaan.

Väitin myös, että *Mother, Child* on suhteessa äitiysdiskursseihin sekä oman aikansa feministiseen taiteeseen ja tutkimukseen ja niiden piirissä käytyihin keskusteluihin äitiydestä ja naisruumiista. Mielestäni *Mother, Child* ei kuitenkaan vain representoi äitiyttä, eikä se myöskään rakennu representaatiojärjestelmän varaan – *Mother, Child* ei esitä, vaan se on.

Hongisto ja Kurikka kirjoittavat, kuinka konstruktionistisen näkemyksen mukaisessa representaation prosessissa yhdistetään toisiinsa erilaisia merkkikieliä. Tämä tarkoittaa, että maailmaa ja sen ilmiöitä koskevat havainnot käsitteellistetään eri kielijärjestelmiä käyttämällä. Representaatioprosessin avulla ihmisen on mahdollista ottaa maailma haltuunsa tai ylipäättään tehdä se käsitettäväksi. (Hongisto & Kurikka 2013, 9.) Jamaikalais-brittiläisen kulttuuriteoreetikko Stuart Hallin sanoin representaatio yhdistää merkityksen ja kielen kulttuuriin. Kielen voidaan nähdä paitsi refleктоivan myös konstruoivan maailmaa. (Hall 2010, 15.) Hongisto ja Kurikka puhuvat konstruktionistisen näkemyksen yhteydessä ihmisen, maailman ja käsitteiden välisestä muurista:

Tätä konstruktionistista näkemystä voi nimittää representationalistiseksi ontologiaksi, jossa inhimillisen havaitsijan, maailman ja käsitteiden väliset suhteet rakentuvat eroavaisuuden periaatteelle. Ihminen tekee havaintoja ikään kuin hänestä irralliseksi hahmottuvasta maailmasta ja muuntaa nämä havaintonsa jälleen joksikin muuksi. Näin ollen inhimillisen toimijan, maailman ja käsitteiden välillä on aina erottava ja eristävä tila, aukko – tai muuri.” (Hongisto & Kurikka 2013, 9.)

Jos kuvia tarkastellaan konstruktionistisen näkemyksen kautta, muodostuu havaitsijan ja maailman välille muuri. Tällöin kuvia tarkastellaan vain jotakin esittävinä eli kielijärjestelmien avulla käsitteellistettyinä havaintoina todellisesta maailmasta, jolloin todellisuuden päästään vain representaatioiden kautta. Tämän sijaan esitän, että taidetta tulisi tarkastella osana todellista maailmaa eikä vain todellisuutta esittävänä tai heijastavana.

Representaatioajattelusta ja toistosta kirjoittaneen Gilles Deleuzen mukaan toistaminen on tietynlaista käyttäytymistä suhteessa johonkin ainutlaatuiseseen ja erityiseen, jolla ei ole kaltaistaan tai vastinetta. Toisto ei ole yleisyyttä eikä samankaltaisuutta: se, että toistettu asia voi muistuttaa paljon jotakin samankaltaista asiaa, ei estä asioita eroamasta toisistaan. (Deleuze 2012a, 1–2.) *Mother, Child* muistuttaa muita äitiyskuvia, mutta se ei toista niitä täysin. Vaikka *Mother, Child* on prosessissa muiden äitiyskuvien kanssa, se on olemassa myös omana itsenään. De-

leuzen kirjoitusta mukaillen *Mother, Child* on yhteydessä äidin ja lapsen välisen suhteen ainutlaatuisuuteen ja erityisyyteen. Suhdetta toistaessaan *Mother, Child* ei kuitenkaan ole samankaltainen äidin ja lapsen suhteen kanssa, vaan installaatiossa on jotakin uutta, mitä aiemmin ei ole ollut.

Hongiston ja Kurikan mielestä Deleuze onkin mannermaisen filosofian merkittävimpiä representaatiokriitikoita, koska hän on uudelleenpohtinut representaatioajattelun tapoja, joilla etsiä eroavaisuudesta toistuvuutta sekä tuttuja ja pysyviä muotoja (Hongisto & Kurikka 2013, 9). Tarkastelin aiemmin *Mother, Child* -installaatiota suhteessa toisiin äitiyskuviin, mutta en niinkään vertaillut niitä tai pyrkinyt palauttamaan installaatiota muihin äitiyskuviin. Vaikka naiskuvien ja ruumiiden kuvien tutkimus on tärkeää ja subjekti–objekti- tai mieli–ruumis-vastakkainasettelujen purkaminen olennaista, en koe niitä yksistään riittäviksi kuva-analyysin keinoiksi. Hongiston ja Kurikan edellä mainitsema pelkkä tuttujen ja pysyvien muotojen tunnistaminen *Mother, Child* -installaatiota tutkiessani saattaisi johtaa siihen, etten huomioisi installaation ainutkertaisia piirteitä, jotka liittyvät etenkin katsojien ja installaation kohtaamistilanteisiin.

Deleuzen mukaan representaatioajattelu määrittelee representaation neljän elementin, identtisyiden, vastakohtaisuuden, analogisuuden ja samankaltaisuuden, kautta. Näiden kriteerien sijaan huomio tulisi kiinnittää eroavaisuuteen, joka Deleuzen mukaan ei tarkoita eroa jostakin, vaan puhdasta eroa. (Deleuze 2012a, 61, 142–146, 174.) Tätä puhtaan eron konseptia pohtiesaan australialainen kuvataiteilija ja taideteoreetikko Barbara Bolt kysyy, voidaanko eroa ajatella ilman, että ajatellaan sen eroavan negatiivisesti jostakin. Tähän Deleuze pyrkii eroavaisuuden toistuvuuden strategiallaan. (Bolt 2004, 40; ks. myös Hongisto & Kurikka 2013, 10.) En tutkielmaani varten havainnoinut, miten eri museokävijät kohtasivat *Mother, Child* -installaation kanssa pystyäkseni vertailemaan katsomiskokemusten eroja. Sen sijaan ajattelen installaation kohtaamistilanteita yksittäisinä ja ainutkertaisina tapahtumina. Väitän, että *Mother, Child* -installaatiota tulisi tarkastella representaation sijaan tapahtumana.

Deleuze kirjoittaa, kuinka representaatio epäonnistuu vangitsemaan todellista, erojen maailmaa. Representaatiolla on vain yksi keskus, ainutkertainen ja etääntyvä perspektiivi, mikä johtaa valheellisen syvyyteen. Representaatio välittää kaiken, mutta se ei mobilisoi eikä liikuta mitään, sillä liike tarkoittaa lukuisia keskuksia, perspektiivien kerroksisuutta, näkökulmien vyyhtiä ja hetkien rinnakkaisuutta. (Deleuze 2012a, 67.) Liikkeellä on olennainen merkitys deleuzeläiselle filosofialle. Deleuze on kirjoittanut yhdessä Félix Guattarin kanssa esimerkiksi

materian liikkeestä, virtauksesta ja variaatioista (Deleuze & Guattari 1988, passim, ks. erit. 409). Bolt tulkitsee Deleuzen näkemyksen pohjalta, että representaatio on kangistunut eli siitä on tullut jäykkä ja muuttumaton (Bolt 2004, 37).¹³ En näe *Mother, Child* -installaatiossa jäykkyyttä, vaan pidän installaatiota muuttuvana tapahtumana ja liikkuvana prosessina. Uusmaterialistinen taiteentutkimus tarkastelee kuvia representaatioiden sijaan tapahtumina, ja tutkielmani neljännessä luvussa jatkankin *Mother, Child* -installaation tutkimusta tapahtumana ja tulemisen prosessina uusmaterialistisesta näkökulmasta.

Aloitin tämän alaluvun kysymällä, miten *Mother, Child* -installaatiota tulisi lähestyä videoinstallaationa, joka osallistaa katsojansa. Representaation sijaan tutkin installaatiota katsojan ja videotaidteen välisenä kohtaamistapahtumana. Videotaidetta tutkinut taidehistorioitsija Taru Elfving kirjoittaa kohtaamisistaan kuvataiteilija Eija-Liisa Ahtilan teosten kanssa ranskalaisen feministifilosofi Luce Irigarayn näkemyksiin pohjautuen vuoropuheluna eli kosketuksena. Kohtaamisessa ei ole Elfvingin mukaan olennaista representaatioiden luenta, vaan itse kohtaminen katsojan ja representaatioiden sekä kuvien ja tarinoiden välillä. (Elfving 2013, 223.) *Mother, Child* -installaation ja katsojan kohtaamisessa on mukana fyysistä kosketusta: katsoja istuu installaation rakenteeseen kuuluvalla tuolilla ja pitää käsivarsillaan harsokangasta, jolle videokuva heijastuu. Installaation kohtaaminen saattaa myös koskettaa katsojaa henkisesti mielessä.

Elfving kirjoittaa, kuinka kosketus viittaa läheisyyteen, joka kiinnittää huomiota subjektien väliseen tilaan ja siihen, mitä tilassa tapahtuu. Tällöin huomio kohdistuu subjektien sijaan niiden ääriä oleville kosketuspinoille – subjekteja ei määritellä, vaan ne tapahtuvat yhdessä vuorovaikutuksen tilassa. Kohtaavat asiat eivät myöskään sulaudu yhteen, vaan niiden erot säilyvät. (Elfving 2013, 219.) *Mother, Child* -installaation tapahtumassa katsoja ja videoinstallaatio, samoin kuin katsoja, vauva ja naisen alaston ruumis, ovat hetkellisesti läheisessä suhteessa toisiinsa, yhteydessä. Elfvingin mukaan katsoja ”vedetään mukaan muutokseen ja omille ääriin, muotoutumaan yhdessä teosten kanssa” (Elfving 2013, 216). *Mother, Child* -installaation katsoja osallistuu installaatioon aktiivisesti ruumiillaan, ja hän kommunikoi ruumiinsa avulla videon ja sillä näkyvien hahmojen kanssa. Näin installaatio vetää katsojan mukaansa muutok-

¹³ Semiootikko ja taidehistorioitsija Altti Kuusamo kuitenkin argumentoi, että representaatio on merkityksenmuodostumisen prosessi, jossa on myös merkkien välistä liikettä (Kuusamo 1996, 42–43).

seen, ja katsoja ja installaatio muodostavat yhdessä oman ainutkertaisen tapahtumansa. Elfvingin sanoin osallistuminen on muutosta aikaan saava tapahtuma, jossa katsoja saattaa kadottaa tuntuman omiin rajoihinsa. Prosessi ja tapahtuma tulevat subjektia tärkeämmiksi. (Elfving 2005, 29; Elfving 2013, 216.) Ei ole olennaista, kuka *Mother, Child* -installaation istuimelle asettuu videota katsomaan, vaan miten videoinstallaatio siinä hetkessä on – millaisen tapahtuman katsoja ja installaatio muodostavat yhdessä.

Kun video- ja installaatiotaide 1900-luvun jälkipuoliskolla yleistyivät taiteentekemisen mediuksina, ei taidehistorian tutkimuksessa aluksi tiedetty, miten niitä tulisi lähestyä niiden erityispiirteiden vuoksi.¹⁴ Erityisesti mediataiteen ajallisuus nousi huomion kohteeksi: Ensinnäkin voidaan ajatella, että videoteos on olemassa vain silloin, kun se on esillä. Ajallisuus kytkeytyy myös videotaiteen katseluun, sillä toisin kuin vaikka maalausta, videota voidaan katsoa vain sinä aikana, kun sitä esitetään. Lisäksi pohdittiin videonauhojen huonoa säilyvyyttä ja näin videoteosten ajallista rajallisuutta. (Belting 2003, 85.) Audiovisuaalisia medioita tutkinut mediatutkija Jukka Sihvonen kirjoittaa, kuinka amnesia, muistinmenetys, on yksi audiovisuaalisten medioiden pyrkimyksistä: näkeminen on ajallis-muistillisen ulottuvuuden sisältävä ajallinen prosessi, jota reaktiivinen väline pyrkii pyyhkimään pois korostamalla ”tässä ja nyt -hetken (kuvitteellista) välittömyyttä” (Sihvonen 1996, 8). Vaikka *Mother, Child* -installaation video on kuvattu vuosia ennen sen esilläoloa Wäinö Aaltosen museossa, muodostuu katsojalle installaation kohdatessaan vaikutelma siitä, että imetystilanne tapahtuu näyttelytilassa juuri sillä hetkellä, kun hän osallistuu installaatioon. Taiteen voidaan ylipäätään ajatella olevan aina reaaliaikaista katsojan kokemuksessa (Johansson 2010, 199). Lisäksi installaation katsojalla on mahdollisuus tietoisesti tai tiedostamattaan vaikuttaa ruumiillaan videon pituuteen. Katsojan ruumiillinen kokemus myös vahvistaa tässä ja nyt -vaikutelmaa: katsojan ruumis on fyysisesti läsnä siinä hetkessä ja näyttelytilassa.

Mother, Child -installaatiota ei ole mielekästä tarkastella jäykkänä, selkeärajaisena ja muuttumattomana representaationa, sillä se ei vain representoi äitiyttä, enkä myöskään näe sen rakentuvan representaatiojärjestelmän varaan. Maailman representoimisen eli esittämisen sijaan

¹⁴ Esimerkkeinä videotaiteen erityispiirteistä Leena-Maija Rossi mainitsee videotaiteen (mutta myös valokuvan ja performanssin) tarkastelussa keskeisiksi subjektiivisuuden ja objektiivisuuden, läsnä- ja poissaolon, mukaanottamisen ja poissulkemisen, tilan ja ajan käytön, katsojaan vaikuttavan dramaturgian sekä katseen ja ruumiillisen kokemuksen ohjaamisen kysymykset (Rossi 1999, 191).

Mother, Child on olemassa omana itsenään ja osana todellista maailmaa. Representaation sijaan lähestyn installaatiota tapahtumana: Osallistaessaan katsojansa installaatio ja katsoja muodostavat ainutkertaisen tapahtuman. Nämä tapahtumat ovat muuttuvia, liikkuvia ja hetkellisiä prosesseja.

3. AFFEKTI

3.1. Affektin määritelmät ja affektiivinen käänne

Mother, Child -videoinstallaation tekniikan ja katsojan ruumiillisen osallistumisen ansiosta *Mother, Child* ja katsoja ovat vuorovaikutteisessa prosessissa. Kutsun näitä installaation ja katsojan välisiä vaikutuksia affekteiksi. Jotta voin tutkielmassani analysoida, miten *Mother, Child* vaikuttaa eli affekttoi katsojaa ja miten installaation katsojan ruumis tulee affektoiduksi, on minun ensin määriteltävä, mitä affektilla tarkoitan. Affektin käsitteen määrittelemisen ei ole yksinkertaista: Vaikka affektitutkimuksen voi ajatella olevan vasta muotoutumassa, on affektiajattelulla juurensa jo 1600-luvun filosofiassa ja taideteoriassa. Lisäksi tutkijoilla on erilaisia näkemyksiä siitä, mitä affektilla tarkoitetaan ja miten sitä tulisi tutkia. Tässä alaluvussa tuon esiin affektin käsitteen historiaa ja sen vaikutusta nykytutkimukseen. Lähdän ensin tarkastelemaan affektin eri määritelmiä ja tekemään eroja monimuotoisen affektitutkimuksen eri suuntauksien välille. Seuraavassa alaluvussa siirryn analysoimaan *Mother, Child* -installaation affektitutkimuksen lähtökohdista käsin.

Gregory J. Seigworth ja Melissa Gregg nimeävät affektitutkimukselle kaksi eri päätutkimushaaraa. Joko affektien toimintaa tarkastellaan persoonallisuusteoreetikko Silvan Tomkinsin (1911–1991) psykobiologisen näkemyksen kautta tai Gilles Deleuzen filosofi Benedict de Spinozalta (1632–1677) lainaaman affektikäsitteksen avulla. Vuonna 1995 ilmestyi kaksi affektia käsittelevää artikkelia, jotka ovat vaikuttaneet merkittävästi näiden tutkimussuuntauksien kehitykseen. (Seigworth & Gregg 2010, 5–6; ks. myös Haapala 2011, 41.) Ensimmäisenä mainittuun tutkimussuuntaukseen on vaikuttanut Eve Kosofsky Sedgwickin ja Adam Frankin artikkeli ”Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins” (2004) ja jälkimmäisenä mainittuun suuntaukseen Brian Massumin artikkeli ”The Autonomy of Affect” (1995). Tarkastelen seuraavaksi näitä artikkeleja sekä affektitutkimuksen kahden päätutkimushaaran keskeisimpien edustajien näkökulmia affektiin aloittaen ensimmäisenä mainitusta, psykologiaan sidoksissa olevasta suuntauksesta.

Tomkins käsittää affektin ihmiselle synnynnäiseksi, ensisijaiseksi ja biologiseksi motivaatiomekanismiksi. Näitä biologisia perusafekteja on Tomkinsilla yhteensä yhdeksän. Seitsemän

niistä on affektipareja: kiinnostus–jännittyneisyys, nauttiminen–ilo, yllättyminen–pelästyminen, tuska–ahdistus, viha–raivo, pelko–kauhu ja häpeä–nöyryytys. Näiden lisäksi on kaksi yksittäistä affektia, halveksunta ja inho. (Tomkins 2008, 619, 627; Haapala 2011, 41.) Kosofsky Sedgwick ja Frank käyvät artikkelissaan läpi Tomkinsin affektikirjoituksia, joiden he argumentoivat sijoittuvan modernin ja postmodernin väliseen kyberneettiseen taitoskohtaan.¹⁵ Kosofsky Sedgwick ja Frank näkevät Tomkinsin affektiteorian tarjoavan vaihtoehtoisen näkökulman kognitiivisen psykologian, behaviorismin ja psykoanalyysin rinnalle. (Kosofsky Sedgwick & Frank 2004, 105–107.) Artikkelin ansiosta ennen melko tuntemattoman Tomkinsin näkemykset affektista levisivät laajalle, ja moni affektitutkija määrittelee affektin edelleen Tomkinsia mukailleen.

Kosofsky Sedgwick, jota voidaan pitää yhtenä Tomkinsin näkemyksiin ja psykologiseen affektikäsitteeseen perustuvan tutkimussuuntauksen merkittävimmistä edustajista, on huomauttanut, että nimenomaan reaktioilla on affektiivisiä ominaisuuksia, eikä reaktioihin johtavilla ärsykkeillä. Kosofsky Sedgwick on pyrkinyt osoittamaan, että affekti ei ole jotakin, joka olisi viettien alaisuudessa, vaan kuten Tomkins on argumentoinut, vietit ja affektit vaikuttavat ihmisiin rinnakkain ja ovat molemmat peruuttamaton osa ruumiillisuutta sekä sidoksissa kognitiiviseen prosessiin.¹⁶ Kosofsky Sedgwickin mukaan affekteilla on enemmän vapautta kuin vieteillä, koska affektit voivat saada millaisen objektin tahansa: affektit voivat kiinnittyä esimerkiksi asioihin, ihmisiin, ideoihin, tunteisiin, suhteisiin, aktiviteetteihin, ambitiioihin, instituutioihin sekä muihin affekteihin. Tällöin ihminen voi vaikka innostua vihasta tai tuntea häpeän vuoksi inhoa. (Kosofsky Sedgwick 2004, 18, 19, 25; ks. myös Haapala 2011, 46.) Psykologiaan sidoksissa olevassa affektikäsitteessä korostuvat siis affektien biologisuus ja niiden kytkeytyminen kognitiivisten prosessien lisäksi ruumiillisuuteen. Kosofsky Sedgwick onkin käyttänyt tutkimuksessaan itse kehittämänsä käsitettä ”koskettava tuntemus” (*touching feeling*).¹⁷ Hän on kiinnostunut koskettava-sanankaksoismerkityksestä, sillä se viittaa sekä emotionaaliseen että tuntoaistiin liittyvään koskettamiseen. (Kosofsky Sedgwick 2004, 17.) Kosofsky Sedgwickillä kosketus ja affekti ovat siis läheisessä suhteessa toisiinsa.

¹⁵ Tällä Kosofsky Sedgwick ja Frank viittaavat niihin muutoksiin, jotka tapahtuivat tavoissa muodostaa hypoteeseja aivoista ja mielestä (Kosofsky Sedgwick & Frank 2004, 105).

¹⁶ Vietit tarkoittavat ihmisen alkukantaisia pyrkimyksiä täyttää mielihyvätarpeensa. Itävaltalaisen psykoanalytikko Sigmund Freudin määritelmän mukaan vietti aiheutuu ruumiin sisältä tulevasta viettivoimasta tai -ärsykkeestä (Freud 2005, 88–89). Haapala toteaa Freudin viettiteorian eroavan Tomkinsin affektikäsitteestä, jonka mukaan affektit eivät saa suoraa kohdetta (Haapala 2011, 41).

¹⁷ ”Koskettava tuntemus” on suomennos, jota ainakin Haapalan käyttää Kosofsky Sedgwickin käsitteestä (Haapala 2011, 41).

Australiassa vaikuttava sukupuolentutkija Elspeth Probyn on tutkinut Tomkinsin ajatusten pohjalta häpeää, joka on Tomkinsille yksi perusaffekteista. Probyn määrittelee, miten tunne (tai emootio, eng. *emotion*) ja affekti eroavat toisistaan. Probynin mukaan tunteilla viitataan sosi-aalisiin ja kulttuurisiin ilmaisuihin, kun taas affektit ovat luonteeltaan fysiologisia ja biologisia. (Probyn 2005, 11.) Näin affekteilla tarkoitetaan ruumiillisia vaikutuksia, mutta niillä on myös yhteys psyykeen. Probyn kuitenkin vastustaa (affekti)tutkimuksen joko–tai-ajattelua: hänen mukaansa on yhtä yksinkertaistavaa käsittää häpeä pelkästään biologisesta, neurologisesta ja ruumiin näkökulmista käsin kuin sivuuttaa ne kulttuuriset kontekstit, joissa affekteja ilmaistaan tunteilla (Probyn 2005, 15).¹⁸ Affekteja tutkittaessa tulisi siis huomioida paitsi ruumiilliset vaikutukset myös kulttuurisissa ja sosiaalisissa asiayhteyksissä ilmaistut tunteet.

Kuten Seigworth ja Gregg tiivistäen toteavat, Tomkinsin ja Deleuzen näkemyksiin perustuvat tutkimussuuntaukset eroavat toisistaan siinä, miten niissä suhtaudutaan affektiin. Tomkinsia mukailevat tutkijat näkevät affektin olevan jotakin, mikä saa ruumiilliset vietit aikaan.¹⁹ Deleuzen näkemykseen tukeutuvat tutkijat puolestaan pitävät affektia kokonaisena, vitaalina ja muotoutuvana inhimillisten ja ei-inhimillisten tulemisten joukkona (Seigworth & Gregg 2010, 5–6). Tarkastelen nyt Deleuzen Spinozalta lainaamaan affektikäsitteeseen perustuvaa tutkimussuuntausta ja sen määritelmää affektista.

Deleuzen näkemys perustuu Spinozan affektimääritelmään, jota Spinoza esittelee etiikkaa käsittelevän kirjoituksensa affektien luonnetta ja alkuperää koskevassa osiossa. Spinozan mukaan affektilla tarkoitetaan ensinnäkin ruumissa aikaansaatuva vaikutusta (affektit voivat lisätä, vähentää, edesauttaa tai rajoittaa ruumiin toimintavoimaa) mutta myös itse affektin ideaa (Spinoza 1994, 154). Tällä kaksijakoisella määritelmällä on ollut merkittävä vaikutus Deleuzen affektikäsitteeseen. Teoksessaan *Spinoza. Käytännöllinen filosofia* (2012b) Deleuze tarkastelee Spinozan ajattelua ja käsitteitä. Deleuze kirjoittaa affektista seuraavasti:

On esitetty, että yleisesti ottaen termiä vaikutus (*affectio*) käytetään suoraan ruumiista, kun taas affektit (*affectus*) liittyvät mieleen. Mutta todellinen ero ei ole tämä. Todellinen ero on näiden kahden asian välinen: yhtäältä ruumiin vaikutuksen ja tuon vaikutuksen idean, johon ulkoisen ruumiin tai kappaleen luonto

¹⁸ Viitataan sivunumerolla Probynin teoksen johdantoon, jossa sivunumero on merkitty roomalaisin numeroin XV.

¹⁹ Affekti ei ole Tomkinsille intensiteetti vaan ”hermostollisen kiihtymisen voimakkuus” (Haapala 2011, 41).

sisältyy, sekä toisaalta affektin, johon sisältyy niin ruumiin kuin mielen osalta toimintakyvyn lisääntyminen tai väheneminen. *Affectio* viittaa vaikutuksen kohteena olevan ruumiin tilaan ja sisältää vaikuttavan ruumiin läsnäolon, kun taas *affectus* viittaa siirtymään tilasta toiseen, jolloin vaikuttavat ruumiit vastaavasti vaihtelevat. (Deleuze 2012b, 64.)

Sitaatista käy ilmi, kuinka Deleuze tulkitsee Spinozan näkemyksen vaikutuksen ja affektin eroista. Deleuzen mukaan vaikutukset muodostavat tiloja (*constitutio*) vaikutuksen kohteena olevassa ruumiissa. Tällöin näiden tilojen välillä tapahtuvat siirtymät, kestot, ovat affekteja. Kestot kiinnittävät vaikutukset edeltävään tilaan sekä saavat ne suuntautumaan kohti seuraavaa tilaa. (Deleuze 2012b, 63–64.) Toisin sanoen affektit ovat siis liikkuvia. Teoksessa *Mitä filosofia on?* (1993) Yhdessä Félix Guattarin kanssa Deleuze määrittelee affektin tulemiseksi. Heidän mukaansa affekti ei kuitenkaan ole siirtymistä yhdestä eletystä tilasta toiseen, vaan ihmisen tulemista ei-inhimilliseksi. (Deleuze & Guattari 1993, 174, 177.) Deleuzen affektikäsitys pitää siis sisällään ajatuksen sekä vaikuttavasta voimasta että tiloista, joiden välillä affektit liikkuvat.

Affektiin kohdistuneeseen kiinnostuksen kasvuun vaikuttaneessa artikkelissaan “The Autonomy of Affect” (1995) Massumi kirjoittaa Spinozan affektikäsituksesta ja Deleuzen siitä muodostamasta näkemyksestä. Massumi painottaa, että on tärkeää tehdä eroa tunteen ja affektin käsitteiden välille, kuten Spinoza teki jo vuosisatoja sitten. Affektin autonomialla Massumi tarkoittaa affektin avoimuutta ja osallistumista virtuaaliseen: Affektit ovat intensiteettejä – virtuaalisia, synesteettisiä perspektiivejä, jotka ovat ankkuroituneita todellisiin asioihin, joissa affektit ruumiillistuvat. Affekti ei kuitenkaan jää sen ruumiin vangiksi, jonka vitaalisuutta tai vuorovaikutuksen potentiaalia affekti on, vaan se pakenee. Tunne on voimakkain ilmaisu affektin hetkellisestä vangitsemisesta sekä osoitus siitä, että affekti on paennut sitä. (Massumi 1995, 88–89, 96.) Tämän määritelmä tukee aiemmin esiin tullutta huomiota siitä, että affektit ovat liikkuvia. Kiinnittyessään ruumiiseen affekti saa aikaan tunteen. Affekti ei kuitenkaan jää kohteensa vangiksi, vaan se jatkaa liikkumistaan.

Seigworth ja Gregg yhdistävät affektin eri määritelmät seuraavasti: Affekti on hetkellisen tai joskus pitkäkestoisemman yhteyden vaikutus tai ulostyöntävä voima sekä erilaisten voimien ja intensiteettien väylä mutta myös väylän kesto. Näin affektilla tarkoitetaan intensiteettejä, jotka kulkevat (ihmis- tai muusta) ruumiista toiseen sekä resonansseja, jotka kiertelevät ruumiiden ja maailmojen ympärillä joskus niihin kiinnittyen. Lisäksi affektilla tarkoitetaan myös näiden

intensiteettien ja resonanssien välillä olevia väyliä tai variaatioita. (Seigworth & Gregg 2010, 1.) Tämän määritelmän yhdistää siis sekä vaikutuksen ja (ihmisessä) vaikutuksen aikaansaavan voiman. Näitä voimia voidaan Seigworthin ja Greggin mukaan kuvailla tunnetason voimiksi, jotka liikkuvat tietoisien ajattelun ulkopuolella ja jotka ajavat ihmisiä kohti liikettä ja ajattelua (Seigworth & Gregg 2010, 1). Ihminen voi siis tiedostaa omat tunnetilansa, mutta ei niitä voimia, jotka saavat hänet tuntemaan.

Lähestyn tutkielmassani affektia ei-inhimillisenä intensiteettinä. Hahmotan affektit voimiksi, jotka saavat aikaan vaikutuksia, enkä niinkään näiden voimien vaikutusten seurauksiksi eli (psykologiseksi tai kulttuurisesti ilmaistuksi) tunteiksi. Affektit kuitenkin liikkuvat tunnetasolla ja saavat ihmiset tuntemaan ja ajattelemaan, jolloin affektin ja tunteen käsitteet helposti sekoittuvat. Näen, että affektit ovat aina tulemisiä ja jatkuvassa liikkeessä. Tämä spinozalainen ja Deleuzen filosofiaan perustuva tapa käsittää affekti on ominaista uusmaterialistiselle tutkimukselle, joka on yksi tutkielmani tutkimusnäkökulmista ja johon palaan myöhemmin affekteja tarkasteltuani.

Kahden päätutkimushaaran nimeämisen lisäksi Seigworth ja Gregg jakavat affektitutkimuksen kahdeksaan rajatumpaan tutkimussuuntaukseen. Nämä suuntaukset eroavat toisistaan siinä, minkälaisiin ongelmiin suuntausta edustavat tutkijat ovat tarttuneet. Suuntaukset eivät kuitenkaan ole tarkkarajaisia, vaan tutkijoiden tavat lähestyä affektia saattavat olla osittain päällekkäisiä. (Seigworth & Gregg 2010, 5–8.) Affektitutkimuksen eri suuntauksien edustajat eroavatkin toisistaan lähinnä siinä, perustavatko he tutkimuksensa Tomkinsin vai Deleuzen ja Spinozan näkemyksille. Affektitutkimuksessa on kuitenkin tyypillistä ottaa nämä molemmat näkemykset huomioon ja vertailla eri määritelmiä keskenään, kuten itsekin olen tutkielmassani tehnyt. Olennaista myös on, että tutkimuksessa kyseenalaistetaan affektiivisen käänteen myötä aiemmin merkittävinä pidettyjä asioita ja kiinnitetään huomiota uudenlaisiin tapoihin tehdä tutkimusta.

Leevi Haapalan sanoin affektiivisestä käänteestä on keskusteltu kulttuurin ja taiteen tutkimuksessa 1990-luvun puolivälistä lähtien (Haapala 2011, 41). Tuolloin julkaistiin tekstissä aiemmin esiin tulleet Kosofsky Sedgwickin ja Frankin sekä Massumin affektia käsittelevät artikkelit. Katve-Kaisa Kontturi ja uskontotieteilijä Teemu Taira ovat kirjoittaneet affektiivisestä käänteestä, ja heidän mukaansa affekti teoreettisena käänteenä viittaa kahteen asiaan: yhtäältä ideologioiden, merkitysten ja representaatioiden ylivallan kyseenalaistamiseen ja lingvistisen

käänteeseen haastamiseen ruumiillisuutta ja materiaalisuutta korostavien teorioiden kautta, toisaalta ”jälki”-teorioiden hallinnoiman kriittisen tutkimuksen rintamalinjojen murrokseen (Kontturi & Taira 2007, 43).²⁰ Taiteentutkimuksen piirissä tehdyssä affektitutkimuksessa olennaista ei siis ole merkitysten tunnistaminen taideteoksissa. Lisäksi affektiivisen käänteeseen myötä tutkijat ovat pyrkineet irtautumaan totutuista, kielikeskeisistä tavoista tehdä tutkimusta.

Affektiivinen käänne merkitseekin monille tutkijoille reaktioita jälkistrukturalististen teoretoisointien rajoitteille (Liljeström & Paasonen 2010, 1). Massumi totesi vuonna 1995, että affektin tutkimukselle ei ollut sopivaa sanastoa, koska tutkimuksen käyttämä sanasto oli peräisin merkityksiä painottavista teorioista. Merkityksiä korostamattoman affektifilosofian puutteessa tutkijat olisivat helposti voineet kääntyä psykologian puoleen ja tarkastella affektia psykologisten kategorioiden kautta ja näin käyttää affektia synonyyminä tunteelle. Massumi kuitenkin korosti, että tuolloin jälkistrukturalismin tekemä merkittävä dekonstruktiivinen työ tehtäisiin tyhjäksi. (Massumi 1995, 88.)

Tässä alaluvussa olen esitellyt affektiivista tutkimusnäkökulmaani tarkastelemalla affektitutkimuksen kahta eri pääsuuntausta. Lisäksi olen käynyt läpi eri suuntauksia edustavien tutkijoiden muodostamia määritelmiä affektista sekä löytänyt jatkuvasti muuttuvista ja liikkuvista affektiteorioista erilaisia tarttumapintoja, joista tukevan otteen ottamalla voin seuraavaksi lähteä analysoimaan tutkimuskohdettani. Edellä muodostamani affektikäsityksen kautta liitän tutkielmani osaksi affektitutkimuksen spinozalaista tutkimushaaraa. Affektiivisen käänteeseen kytkeytyvään tutkimuskirjallisuuteen ja tutkimuksesta käytyyn keskusteluun pohjautuen voin myös *Mother, Child* -installaation affekteja analysoidessani kyseenalaistaa totuttuja tapoja tehdä tutkimusta.

²⁰ Jos taas affektiivinen käänne nähdään teoreettisen painopisteen siirtymän sijaan nykykulttuurin ominaisuutena, se voi tarkoittaa (1) tunteiden merkityksen kasvua yhteiskunnassa (2) yhdysvaltalaisen kulttuurintutkija Lawrence Grossbergin affektiteoretoisointia myötäillen postmodernia populistista kokemistapaa (3) affektiivisten keinojen avulla saavutettuja ideologioita vaikutuksia nykypolitiikassa (4) tietynlaisen työn muuttumista merkityksellisemmäksi postfordistisessa yhteiskunnassa (Kontturi & Taira 2007, 43–44). Tutkielmassani keskityn tarkastelemaan affektia teoreettisena käänteenä ja sen merkitystä taiteentutkimukselle.

3.2. Affektoituva ruumis

Seuraavaksi havainnollistan affektitutkimuksen eri suuntauksia ja tutkin *Mother, Child* -videoinstallaation affekteja. Analysoin, miten *Mother, Child* vaikuttaa eli affektoi katsojaa ja miten installaation katsojan ruumis tulee affektoiduksi. Analyysini perustuu omaan kohtaamiseeni installaation kanssa. Vaikka edellä määrittelin affektin ei-inhimilliseksi intensiteetiksi spinozalaisen ja Gilles Deleuzen filosofiaan pohjautuvan affektikäsitteen mukaisesti, hyödynnän analyysissäni myös psykologiaan sidoksissa olevan affektitutkimuksen edustajien käsityksiä affektista. Kuten Gregory J. Seigworth ja Melissa Gregg toteavat, vaikka Silvan Tomkinsin ja Deleuzen toisistaan eroavien affektikäsitteiden pohjalta syntyneitä tutkimussuuntauksia ei voidakaan täysin sovittaa yhteen, voivat ne kuitenkin joissakin tapauksissa sulautua toisiinsa (Seigworth & Gregg 2010, 6). En tutkielmassani niinkään lähesty *Mother, Child* -installaatiota psykoanalyttisen teorian lähtökohdista, mutta jotkin käyttämästäni lähteistä ovat sellaisten tutkijoiden kirjoittamia, joiden tutkimusotteeseen on psykoanalyysillä ollut vaikutusta. Psykoanalyttisen teorian soveltaminen *Mother, Child* -installaatioon voisi kuitenkin olla perusteltuakin: esimerkiksi Leena-Maija Rossi kuvailee Heidi Tikan visuaalista ajattelua hienovireisen psykoanalyttiseksi ja toteaa Tikan teosten tuottavan katsojilleen väkeviä ruumiillisia elämyksiä. (Rossi 2001, 73).

Ennen kaikkea analyysini tarkoituksena on kuitenkin tehdä eroja affektitutkimuksen kahden edellisessä aluvussa esitellyn päättämishaaran välille. Uusmaterialismi, joka on yksi tutkimukseni päänäkökulmista, eroaa psykoanalyysistä tieteenfilosofisesti, ja pyrin tutkielmassani asettamaan nämä tulokulmat vuoropuheluun keskenään. Katve-Kaisa Kontturin sanoin psykoanalyysin maailmankuva on selkeästi ihmis- ja kielikeskeisempi kuin uusmaterialismissa, jossa ollaan kiinnostuneita ei-inhimillisestä (Kontturi 2010, 201). Myöhemmin tutkielmassani kirjoitankin ei-inhimillisestä ja materian affektiivisuudesta.

Mother, Child -installaation äärellä tai sen osallisena katsoja saattaa käydä läpi useitakin erilaisia tunnetiloja. Hymyilevän vauvan hoivaamisen myötä katsoja voi tuntea olonsa iloiseksi, kun taas vauvan itkun aikana olo voi olla hermostunut tai ahdistunut. Se, mikä saa katsojan tuntemaan erilaisia tunteita, on affekti. *Mother, Child* siis puhuttelee katsojia affektiivisella tasolla. Psykologista affektikäsitteistä nykytaidetta koskevassa tutkimuksessaan painottava Leevi Haapala muotoilee asian seuraavasti:

Taideteoksilla on usein kyky saada aikaan tai nostaa esiin katsojassa erilaisia affekteja, jotka voivat muuttua henkilökohtaisiksi tuntemuksiksi [...] Se, millaiset teokset saavat katsojan nauttimaan, yllättymään tai kokemaan raivoa, johtuu taas affektiivisen tilan tunnistamisesta ja tulkitsemisesta kulttuurisesti ja sosiaalisesti koodatuiksi tunteiksi. (Haapala 2011, 46–47.)

Mother, Child -installaation katsojat reagoivat affektien myötä installaatioon kulttuuriin ja sosiaalisesti omaksutuilla tavoilla. En kuitenkaan ajattele, että katsojan tunnereaktiot syntyvät niinkään affektiivisen tilan tunnistamisesta, vaan tiedostamatta ja automaattisesti. Istuessani *Mother, Child* -installaation tuolilla pystyin tekemään havaintoja videokuvassa näkyvästä vauvasta ja naisen ruumiista sekä tarkastelemaan omia tunnereaktioitani. Hymyilevän vauvan (kuva 5) hymy tarttui helposti minuunkin, mutta myös itkevän ja kehoaan väännelevän vauvan (kuva 4) ahdingon suurieleisyys ja dramaattisuus huvittivat minua. Tunteeni tunnistaessani tiesin, että olin affektoitunut, mutta en pystynyt tarkastelemaan sitä affektia, joka minuun kulloinkin oli vaikuttanut. Tulin siis tietoiseksi affektoitumisestani vasta, kun olin havainnoinut uuden tunnereaktion.

Ajattelen, että minuun vaikuttaneet affektit olivat peräisin *Mother, Child* -installaation videokuvasta. Haapala toteaaakin, että affektin ymmärtämiselle on keskeistä ajatus siitä, että ”affekti on siirrettävissä ihmiseltä toiselle, tekstistä lukijaan ja kuvasta katsojaan” (Haapala 2011, 41).²¹ Voidaan siis ajatella, että *Mother, Child* pitää sisällään erilaisia affekteja, jotka siirtyvät videokuvan tapahtumien, kuten vauvan itkun tai rauhoittumisen, katsomisen kautta installaation katsojaan. *Mother, Child* -installaation kyky vaikuttaa katsojaansa, eli affektoida, tarkoittaa siten affektien siirtymistä videokuvasta katsojaan. *Mother, Child* ei kuitenkaan ole vain videokuva, jota katsellaan etäältä, vaan katsojan ruumiin osallistava installaatio. Affektit eivät siis siirry katsojaan pelkästään videon katsomisen kautta, vaan installaation ruumiillisesti kokemalla ja äidin roolin omaksumalla. Installaation ruumiillista kokemusta ja äitiyttä tarkastelin tutkielmassani aiemmin feministisestä näkökulmasta. Määrittelin installaation katsojan ja videon välisen suhteen vuorovaikutteiseksi, ruumiilliseksi prosessiksi, joka mahdollistaa äidin roolin ottamisen eli hetkellisen äidiksi tulemisen. Nyt jatkan tämän ruumiillisen prosessin tarkastelua kiinnittämällä huomiota prosessin affektiivisuuteen.

²¹ Affektin siirto on psykoanalyttikko Teresa Brennanin kehittämä käsite (Brennanista Haapala 2011, 42).

Affektiteorioiden merkitystä feministiselle teorialle tutkineen mediatutkija Anu Koivusen mukaan affektiivinen käänne on feminismille kaiken kaikkiaan seurausta paluusta ruumiiseen. Feministinen teoria keskitti 1990-luvulla huomionsa ruumiiseen vastalauseena strukturalismille ja jälkistrukturalismille ja näin rakensi perustuksia uudelle, tunteisiin kohdistuneelle kiinnostukselle. (Koivunen 2010, 11, 13.) Affektin, tunteen ja ruumiin käsitteet ovat siis nivoutuneet toisiinsa feministisessä teoriassa. Esimerkiksi brittiläis-australialainen feministiteoreetikko ja affektitutkimuksesta tunnettu Sara Ahmed ei tee eroa tunteen ja affektin välille. Onnellisuutta tutkinut Ahmed kirjoittaa, kuinka onnellisuuden tähdätessämme tavoittelemme onnellisuuden objekteja. Vain ollessamme avoimia näille objekteille voimme tulla onnellisiksi eli affektoituneiksi. (Ahmed 2010a, 29–32 ja 2010b, 31–36.) *Mother, Child* saattaa tehdä katsojansa onnelliseksi, mutta näen eron onnellisuuden tunteen ja affektin välillä: pidän onnellisuutta affektoitumisen aikaansaamana vaikutuksena eli tunnereaktiona. Vaikka analyysissäni tarkastelen installaation herättämiä tunteita, suhtaudun niihin vain affektoitumisesta ilmaisevina sekä mahdollisesti ruumiissa näkyvinä tai tuntuvina reaktioina.

Mother, Child -installaation katsoja osallistuu installaatioon omalla ruumiillaan monin tavoin. Hän istuu keskellä lavastusta tekniikalla varustetulla istuimella ja pitää kangasta, jolle video kuva heijastetaan, omilla käsivarsillaan. Hän voi liikutella kangasta ja asetella sitä eri tavoin syliinsä. Myös katsojan tunnereaktiot voivat näkyä katsojan ruumiissa ja sen liikkeissä: Osallistuessani installaatioon ensimmäisen kerran arkailin harsokankaan liikuttamista ja istuin lähes täysin paikoillani. Kun vauva alkoi itkeä, keinuttelin kangasta varovaisesti ja jännittyneenä. Seuraavilla osallistumiskerroilla, kun olin jo tottunut installaation herättämiin tuntemuksiin ja muiden näyttelytilassa olleiden ihmisten katseiden kohteena olemiseen, liikutin käsiäni enemmän ja vastasin vauvan ilmeisiin hymyilemällä. Se, että installaation katsojana reagoisin installaatioon ruumiillani, oli osoitus siitä, että ruumiini oli tullut affektoiduksi. Halusin sitä tai en, affektit siirtyivät ja vaikuttivat minuun, mikä tarkoittaa, että ruumiini affektoituminen ei ollut hallinnassani. Saatoin kuitenkin yrittää pidätellä nauruani silloin, kun vauva huvitti minua tai vastustaa ruumiissani herännyttä halua liikuttaa käsiäni ja harsokangasta hetkinä, jolloin vauva kaipasi keinuttelua ja rauhoittelua. Vastustin tällöin affektien aikaansaamia reaktioita ja vaikutuksia, mutta itse affektoitumista en pystynyt torjumaan. Ihmisruumis on siis avoin affektoitumiselle.

Mother, Child voi affektoida katsojansa ruumista eri tavoin, jolloin katsoja installaatioon osallistuessaan saattaa käydä läpi negatiivisiakin tunnetiloja. Haapala on havainnut, että nykytaideteoksissa, joissa käsitellään ruumista nykykulttuurissa, otetaan yleensä haasteeksi ruumiin esittämiseen liittyvät epämiellyttävät lähtökohdat, joiden kautta nykytaiteilijat pyrkivät muokkaamaan sovinnaisia tai vallitsevia käsityksiä (Haapala 2011, 46). *Mother, Child* -installaatioissa on kuvattuna se kahdenkeskinen henkinen ja fyysinen suhde, joka imettävän äidin ja hänen vauvansa välillä on. Katsoja saattaa kokea tämän suhteen tarkastelun ja siihen osallistumisen ulkopuolisen tunkeutumisena äidin ja lapsen väliseen suhteeseen sekä intiimiin ja yksityiseen imetystapahtumaan. Katsoja ei voi myöskään piiloutua installaatiolta, vaan se tulee aivan liki videokuvan heijastuessa hänen sylissään olevalle kankaalle. Videokuvan ja katsojan välille syntyvä läheinen ja vuorovaikutteinen yhteys on pakollinen, mikäli videokuvaa haluaa katsoa, mikä voi tuntua katsojasta kahlitsevalta. Katsoja saattaakin kokea videokuvan katsomisen edellyttämän ruumiillisen osallistumisen aikaansaaman affektoitumisen epämiellyttäväksi.

Kohdatessani *Mother, Child* -installaation ensimmäisen kerran huomasin tuntevani oloni vieraaksi installaation osallisena. Sen sijaan, että olisin tarkastellut videokuvaa etäältä, kuten taidenäyttelyissä tavallisimmin teoksia katsotaan, minun pitikin asettua osaksi installaation tapahtumista sekä muiden tilassa olleiden ihmisten katseiden kohteeksi. Istuttuani installaation tuolille ja aseteltuani harsokankaan käsivarsilleni osasin odottaa videokuvan käynnistymistä ja tiesin jo etukäteen installaatiosta kuvia katseltuani, mitä videolta tulisin näkemään. En kuitenkaan osannut odottaa ensireaktiotani. Harsokankaalle heijastuneen alastoman naisen ruumiin katsominen tuntui kummalliselta ja vääraltä: Ensin katsoin alaspäin omaa ruumistani ja harsokangasta ja samassa katsoinkin jo toisen naisen ruumiista ja hänen paljaita, suuria rintojaan aivan kuin ne olisivat omani. Naisen ruumis tuntui vieraalta samoin kuin ajatus videolla näkyvän vauvan imettämisestä. Tunsinkin voimakasta tarvetta työntää videokuvaa ja siten eläytymistä toisen naisen ruumiiseen ja imettämiseen kauemmas itsestäni. Kirsi Saarikankaan mukaan raskaus ja synnyttäminen ovat rajuja ja väkivaltaisia ruumiillisia kokemuksia, joissa elämä ja kuolema ovat samaan aikaan läsnä. Tämä ruumiillisuus jatkuu pienen lapsen hoidossa vain hieman miedompana. (Saarikangas 1997, 112.) Lapsen hoidon ruumiillisuus välittyi voimakkaasti videolta. Videokuvan katsominen omaan syliin heijastettuna ei tuntunut samalta kuin esimerkiksi imetysaiheisen valokuvan katsominen saattaa tuntua. Etäältä tarkastelemisen sijaan *Mother, Child* vaatii katsojansa eläytymään imettävän äidin asemaan ja käymään läpi niitä tunteita, joita imetys tai vauvan itku voivat äidissä herättää.

Ranskalainen feministifilosofi Simone de Beauvoir kirjoitti jo vuonna 1949 ensimmäisen keran julkaistussa, sittemmin feministisen ajattelun klassikkoteokseksi muodostuneen teoksensa *Toinen sukupuoli* (2011) toisessa osassa äitiydestä suhtautuen kielteisesti äidiksi tulemiseen ja pitäen sitä naisia alistavana asiana (de Beauvoir 2011, 349–410). *Mother, Child* -installaation voidaan ajatella alistavan katsojansa äitiydellä, sillä katsoja on ruumiinsa liikkeiden avulla hoi-vattava lasta ja käytävä läpi äitiyteen ja imettämiseen liittyviä tunteita. Äitiyden avulla *Mother, Child* affektoi katsojaansa ja tekee hyvin vaikeaksi installaatiosta kesken kaiken lähtemisen: kun katsojan ruumis on affektoitunut ja hän on omaksunut äidin roolin, hänen on äärimmäisen vaikea hylätä hänelle annetut velvollisuutensa ja kävellä pois hänen hoivaansa tarvitsevan vauvan luota.

De Beauvoir myös toteaa teoksessaan, että nainen voi kokea raskaana olevan ja imettävän ruumiin vieraaksi itselleen. Raskaus voi naisesta tuntua ruumista heikentävänä asiana johtuen siikiöstä, joka on osa hänen ruumistaan ja sitä hyväksikäyttävä loinen. Synnytyksen myötä äidin ja lapsen ruumiit eriytyvät toisistaan, mutta monet äidit solmivat uudestaan läheisen, eläimellisen suhteen lapseen imetyksen avulla. (De Beauvoir 2011, 361–383, ks. myös Saarikangas 1997, 104.) *Mother, Child* tarjoaa katsojalleen tilaisuuden kokea äidiksi tulevan naisen mahdollisesti tunteman vieraantumisen omasta ruumiistaan. Installaatioon osallistuessani tunsin videolla näkyvän naisen ruumiin vieraaksi, aivan kuten raskaana oleva ja imettävä nainenkin voi de Beauvoiria mukaillen kokea ruumiinsa vieraaksi itselleen. Tällöin koin tuntemattoman naisen alastomaan ruumiiseen eläytymisen uhkaavana oman minuuteni rajoille: istuessani osana installaatiota olin samanaikaisesti minä, mutta olin myös eläytynyt joksikin toiseksi.

Mother, Child voi siis affektiansa avulla herättää katsojassaan inhon tunteita vierasta ruumista kohtaan ja näin luoda katsojalleen eräänlaisen abjektikokemuksen. Teoksessaan *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1983) bulgarialais-ranskalainen feministifilosofi ja psykoanalyttikko Julia Kristeva määrittelee abjektin subjektiksi muotoutumisen vaiheeksi, jossa lapsi kokee äidin ruumiin inhottavana ja omaa minuuttaan rajoittavana uhkana. Abjekti on siis eräänlainen subjektiuden ja objektiuden välinen rajatila. (Kristeva 1983, passim., ks. erit. 9–21.) Samaan tapaan *Mother, Child* -installaation osallisena katsoja on minuutensa rajamailla. Alastoman naisen ruumis tulee hyvin lähelle katsojaa ja pakottaa hänet katsomaan vierasta ruumista kuin omaansa. Lisäksi installaation vuorovaikutteisen tekniikan ja ruumiinsa affektoitumisen

myötä katsoja liikkuu vieraan ruumiin puolesta, mikä lisää hämmennystä oman minuuden rajoilla ja voimistaa mahdollista inhon tunnetta. Affektit eivät välitä ruumiin tai minuuden rajoista, vaan ne siirtyvät vapaasti.

Lihavuutta ja ruumiinkuvia feministisestä näkökulmasta tutkinut Katariina Kyrölä kirjoittaa, kuinka kuvat vetävät ihmisiä puoleensa nimenomaan affektiensa avulla. Affektiivisen katsomiskokemuksen ansiosta kuvat tuntuvat ruumiissa tai kuvien kautta voidaan tuntea ruumiillisesti. (Kyrölä 2014, 13, 199.) *Mother, Child* -installaation katsojakaan ei siis pelkästään ajattele ja katsele liikkuvaa kuvaa alastomasta naisruumiista ja imetyksestä, vaan tuntee ne ruumiissaan affektiivisen ja ruumiillisen katsomiskokemuksen kautta. Se, tuntee ko katsoja videokuvan ruumiillisen kokemuksen inhottavana vai miellyttävänä elämyksenä, riippuu katsojasta. Oma kokemukseni vieraan naisen ruumiin ja imetyksen tuntemisesta omassa ruumiissani oli ristiriitainen: Ensin koin eläytymisen kummallisena ja vastenmielisenäkin. Myös vauvan itku aiheutti minussa hetkellisen stressitilan, minkä vuoksi halusin toisaalta työntää videokuvaa pois itseltäni ja paeta voimakasta ääntä, kun taas toisaalta ruumiini tuntemusten kautta koin velvollisuudekseni jäädä vauvan luo ja ottaa haltuuni vauvasta huolehtivan äidin roolin. Aloitin automaattisesti keinuttaa käsiäni ja rauhoitella lasta. Ruumiilliseen ja affektiiviseen katsomiseen totuttuani ja siten ruumiini affektoitumisen hyväksytyäni pystyin vapaasti nauttimaan tilanteen vieraudesta sekä minun ja videolla näkyvään vauvan välille muodostuneesta yhteydestä.

Kyrölä argumentoi, että pysähtymällä tuntemaan ja ajattelemaan ruumiillisesti kuvien kanssa voidaan ihmisessä heräävät tunteet ottaa ajan kuluessa ja affektiivisten kohtaamisten vaihtumisen myötä strategiseen käyttöön (Kyrölä 2014, 206). Osallistamalla installaatioon tutkimuksen yhteydessä sain ruumiini affektoitumisen ja tunnereaktioideni kautta installaatiosta tietoa, jota en olisi saanut sitä pelkästään etäältä ja objektiivisesti tarkastelemalla. Osallistavaa videoteosta on toisin sanoin mielekästä tarkastella osallistuvan taiteentutkimuksen keinoin. Haapala määrittelee tapansa tarkastella osallistuvasti liikkuvan kuvan teoksia affektiiviseksi virittäytymiseksi. Affektiivinen virittäytyminen tulee Haapalan mukaan ”teosten esittämänä vaatimuksena, koska eri aistimuodot [...] ovat välittömästi havainnon osina liikkuvan kuvan installaatioita tarkasteltaessa. Etäisyyden ottaminen vaatii erityistä ponnistelua, huomiotta jättämistä tai esitystilasta poistumista.” (Haapala 2011, 321.) Mielestäni affektiivinen virittäytyminen helpotti yhteyden muodostamista tutkimuskohteeseen: olemalla tietoinen installaation affektoimisesta ja ruumiini affektoitumisesta en sivuuttanut tunteitani installaation tulkitsemisessä, vaan sallin installaation puhutella ja osallistua tutkimukseeni.

Mother, Child -installaatiossa affektit siirtyvät videokuvaa katsomalla ja installaatioon ruumiillisesti osallistumalla katsojaan. *Mother, Child* vaikuttaa eli affektoi katsojaa eri tavoin: tunteet, joita katsojalle affektoitumisen myötä syntyy, ovat riippuvaisia myös itse katsojasta. Osallistuessani installaatioon havaitsin kokevani sekä positiivisia että negatiivisia tunteita. Lisäksi installaation affektit saivat minut tuntemaan tunteita, joita imettävä ja lasta hoivaava äiti saattaa kokea. Installaation affektien myötä katsojan ruumis tulee affektoiduksi, jolloin katsoja saattaa affektien vaikutuksesta reagoida tunnetason lisäksi myös fyysisesti. Lisäksi katsoja voi installaation affektien avulla tuntea videolla näkyvän naisen ruumiin sekä vauvan imetyksen omassa ruumiissaan. Esitän, että osallistavaa videoinstallaatiota tutkitaan osallistuvan taiteentutkimuksen ja affektiivisen virittäytymisen keinoin, jolloin tutkijan tunnereaktioita voidaan hyödyntää tutkimuksessa eikä tutkimuskohteeseen suhtauduta pelkkänä tutkimuksen objektina, vaan sen annetaan puhutella tutkijaansa.²²

3.3. Affektoiva ruumis

Edellä tutkin, kuinka *Mother, Child* affektoi eli vaikuttaa installaation katsojaan: Katsoja saattaa käydä läpi useita eri tunnetiloja ja reagoida installaatioon kulttuurisesti omaksutuilla tavoilla. Lisäksi katsojan ruumis affektoituu, jolloin katsoja voi reagoida installaatioon ruumiiltaan ja tuntea videolla näkyvän imetystilanteen ruumiissaan. Katve-Kaisa Kontturi tulkitsee spinozalaisittain, että affekti ei ole koskaan vain psykologinen ilmiö tai kulttuurinen emotio, vaan se saa ruumiit liikkumaan ja muuttumaan konkreettisesti mutta huomaamattomasti (Kontturi 2012a, 28). *Mother, Child* -installaation katsojassa affektit voivat kuitenkin laittaa katsojan ruumiin muuttumaan ja liikehtimään myös näkyvästi. Tässä alaluvussa tarkastelen, miten affektit liikkuvat *Mother, Child* -installaatiossa tukeutuen aiemmin muodostamaani määritelmään affektista tunnetasolla vaikuttavana, jatkuvasti liikkuvana intensiteettinä. Lisäksi jatkan katsojan affektoituneen ruumiin tarkastelua kiinnittämällä erityistä huomiota ruumiin liikkeisiin ja muutoksiin.

²² Kontturin mukaan on eettinen kysymys, pyrkiikö tutkija kirjoittamaan taiteen kanssa ja sen objektivointia välttämättä vai hallitseeko hän teoksia kategorisoimalla (Kontturi 2005, 166).

Aiemmin totesin, kuinka affektit siirtyvät installaation katsojaan ruumiillisen ja affektiivisen katsomiskokemuksen kautta. Katsojan affektoitunut ruumis saattaa reagoida fyysisesti affekteihin ja liikkua affektien vaikutuksesta. Kiinnostavaa on, kuinka ruumiinsa liikkeiden avulla katsoja voi myös vaikuttaa videon keston ja videolla näkyvään lapseen. Osallistuessani installaatioon sain harsokangasta ja käsiäni heiluttelemalla vauvan itkemään, kun taas lopettamalla voimakkaan liikkeen ja keinuttelemalla hiljalleen kangasta sain vauvan rauhoittumaan. Installaation istuimen yläpuolella oleva web-kamera havaitsi liikkeeni, ja installaation vuorovaikutteisen tekniikan ansiosta minun oli mahdollista olla yhteydessä videolla näkyvään vauvaan ja vaikuttaa videon kulkuun. Pohdin, eikö tätä katsojan vaikuttamista vauvaan ja videon kulkuun voisi pitää myös affektoimisena? Voiko katsojan ruumis olla siis paitsi installaatiosta affektoitunut myös siihen takaisin vaikuttava, affektoiva?

Affektoiminen tarkoittaa ruumiillista vaikuttamista, mutta ruumiista puhuessani en kuitenkaan tarkoita pelkästään fyysistä ihmisruumista, sillä affektit vaikuttavat myös ei-inhimillisiin ruumiisiin kuten taiteen ruumiiseen (ks. esim. Seigworth & Gregg 2010, 1). Kontturi toteaa spinozalaisittain, että affektiivisuus merkitsee ruumiiden kykyä muuttua, antaa ja vastaanottaa affekteja, affektoida ja affektoitua (Kontturi 2013, 251). Väitän, että *Mother, Child* saa installaation katsojassa affektit liikkeelle, jolloin katsojan ruumiskin voi siten sekä affektoitua installaatiosta että affektoida. Tällöin katsojan ruumis siis affektoi installaation ruumista eli vaikuttaa installaatioon ja muuttaa sitä. Koska installaation videokuva vauvasta muodostaa yhden osan installaatiosta, voidaan tarkemmin ajateltuna katsojan ruumiin todeta affektoivan paitsi installaatiota myös vauvan ruumista. Tämä tapahtuu, kun katsoja asettuu lasta hoivaavan äidin asemaan.

Aiemmin tutkielmassani määrittelin *Mother, Child* -installaation representaation sijaan tapahtumaksi. Osallistaessaan katsojansa installaatio ja katsoja muodostavat ainutkertaisen tapahtuman. Nämä installaation ja sen katsojien väliset tapahtumat ovat erilaisia riippuen katsojasta, hänen ruumiistaan ja siitä, miten hän affektoituu ja affektoi. Kohtaamistapahtumat ovat siis muuttuvia, liikkuvia ja hetkellisiä prosesseja installaation ja sen katsojan välillä liikkuvien affektien vuoksi. Gilles Deleuze ja Félix Guattari määrittelevät taideteoksen aistimusblokiksi tai aistimusolennoksi eli eräänlaiseksi perseptien ja affektien sommitelmaksi. Persepteillä Deleuze ja Guattari eivät tarkoita havaintoja, vaan kuten affektit ne ovat itseisarvoisia olentoja ja riippumattomia sen henkilön, joka perseptit kokee, tilasta. Affektit ovat voimakkaampia kuin niiden välittämät tunteet, ihmisen tulemista ei-inhimilliseksi, kun taas perseptit ovat luonnon ei-

inhimillisiä maisemia. (Deleuze & Guattari 1993, 168–174.) *Mother, Child* -installaatiotakin voidaan siis lähestyä aistimusolentona, joka on syntynyt aistimuksien avulla ja joka kuvaa aistimuksia. Lisäksi installaatio voidaan nähdä eräänlaisena affektivoimien ja perseptimaisemien kompositiona.

Deleuzen ja Guattarin mukaan taiteilija kohottaa taiteellisen työnsä kautta eletyt havainnot ja tuntemukset persepteiksi ja affekteiksi. Taiteilijat ovat näkijöitä ja tulijoita, filosofien kaltaisia ajattelijoita, jotka taideteostensa avulla säilyttävät ja välittävät aistimuksia. (Deleuze & Guattari 1993, 168–177.) Samoin Heidi Tikka hyödynsi installaation teossa ruumiinsa lisäksi omaa kokemustaan äitiydestä ja imetyksestä. Installaation perseptien ja affektien kautta kokemus välittyy katsojille. Tekemäänsä määritelmää affektista ei-inhimilliseksi tulemisena Deleuze ja Guattari havainnollistavat kirjallisuusesimerkkien avulla. Affekti ei ole siirtymistä yhdestä eletystä tilasta toiseen, eikä ei-inhimilliseksi tuleminen ole jäljittelyä tai samastumista, vaan ”äärimmäistä satunnaisuutta kahden täysin erilaisen aistimuksen syleilyssä [...] kyse ei ole yhden muuttumisesta toiseksi vaan siitä, että jotakin siirtyy yhdestä toiseen. Tämä jokin voidaan määritellä vain aistimukseksi.” (Deleuze & Guattari 1993, 177–178.) Aistimukset siis siirtyvät taideoksesta eli aistimusblokista katsojaan. Affektit puolestaan sijaitsevat eläviä (ihmisiä) pyörittävillä epämääräisyys- tai erottamattomuusvyöhykkeillä, joita vain elämä luo ja joita vain taide löytää niille tunkeutuen. (Deleuze & Guattari 1993, 178.) Affektit ovat siten tulemisia, ja affektien avulla sekä *Mother, Child* että katsoja voivat tulla joksikin. Installaatio ja katsoja voivat yhdessä muodostaa oman ainutkertaisen ja hetkellisen tapahtumansa sekä muuttaa ja affektoida toisiaan.

Kontturi määrittelee deleuzeläisittäin affektien olevan suorina, materiaalisia (tai aineettomia) yhteyksiä ja (ei-inhimilliseksi) tulemisia, joissa ihmiset avaavat systeeminsä heidän ulkopuolelleen oleville voimille. Affekti on ruumiin kykyä vaikuttaa ja kytkeytyä maailmaan – se on aina välissä, aina muuttumassa, ja siksi affektista on vaikea ottaa otetta. (Kontturi 2012a, 28.) *Mother, Child* -installaation katsoja on avoin affekteille. Affektien avulla katsojan ruumis kytkeytyy maailmaan siihen vaikuttaen ja siitä vaikuttuen. Katsoja ei myöskään hahmota installaatiota vain katsomalla, vaan affektivoimien ansiosta hän hahmottaa installaation myös ruumiinsa ja tunteidensa kautta. Affektien muodostaman yhteyden kautta katsoja ja installaatio ovat vuorovaikutuksessa keskenään. Katsoja voi affektoida installaatiota joko tiedostamattaan tai tiedostaen, jos installaatio ja sen tekniikka ovat hänelle entuudestaan tuttuja. Vastaavasti

installaatio muuttaa ja affektoi katsojan ruumista. Affektivoimat ovat intensiteettejä, jotka kulkevat installaation ja katsojan välillä alati muuttuen, minkä ansiosta *Mother, Child* on siten jatkuvaa tulemista. Kontturi on kirjoittanut intensiivisestä ja affektiivisesta seuraavasti:

Intensiivinen liittyy affektiiviseen, joka ei suinkaan tarkoita henkilökohtaista koskettavuutta vaan taiteen potentiaalia koskettaa, muuttaa suoraan ja välittömästi ruumista sekä tietoisuutta ja psyykeä osana tuota ruumista. Intensiivinen [...] avaa ihmisruumiin laajemmille yhteyksille, sellaiselle tasolle, jossa se ei arkipäiväisesti (ainakaan) vielä toimi. (Kontturi 2010, 181.)

Mother, Child on affektiivinen eli sillä on potentiaalia koskettaa ja muuttaa katsojan ruumista mutta myös tietoisuutta ja psyykeä. Muutokset voivat olla huomaamattomia ja hetkellisiä, mutta niillä voi myös olla pidempiäkin vaikutuksia. Katsojan tietoisuuteen vaikuttamalla affektit muuttavat katsojan tapaa hahmottaa paitsi installaatiota myös muuta todellisuutta. Lisäksi muutokset voivat näkyä katsojan ruumiissa hyvin selkeästi: katsojan liikkeet ja fyysiset reaktiot ovat seurausta affektoitumisesta. Vastaavasti katsoja voi affektoivalla ruumiillaan muuttaa installaatiota ja esimerkiksi sen pituutta. Lisäksi katsoja voi ruumiinsa liikkeiden avulla affektoida vauvan ruumista. Käsiään ja harsokangasta liikuttamalla katsoja kurkottaa kohti virtuaalista ja epätodellista vauvaa, jonka ruumis affektoituu ja reagoi katsojan liikkeisiin esimerkiksi rauhoittumalla. Tällöin katsoja mahdollisesti havaitsee hänen ja vauvan välille syntyneen yhteyden. Kun vauva reagoi katsojan liikkeisiin, se myös muuttuu todellisemmaksi – aivan kuin vauva todella olisi katsojan sylissä ja katsoja voisi ottaa häneen kontaktia. Vauva puolestaan reagoi herkästi ja fyysisesti äitinsä – tai installaation katsojan – ruumiin liikkeisiin. Näin *Mother, Child* tekee selväksi, kuinka ruumiillinen suhde äidin ja vauvan välillä on. Lisäksi *Mother, Child* tuo esiin ja katsojan ruumiillisesti koettavaksi affekteja, joita äiti–lapsi-suhde pitää sisällään.

Brian Massumin painottamat ajatukset affektista intensiteettinä sekä affektin autonomisuudesta eli avoimuudesta ovat keskeisiä tutkielmalleni. Käsitän *Mother, Child* -installaation affektit Massumia mukaillen avoimiksi ja liikkuviksi vuorovaikutuksen potentiaaleiksi (ks. Massumi 1995, 96). Mielestäni vuorovaikutteisuus on olennaista *Mother, Child* -installaatiossa monelakin tavalla. Vuorovaikutteisuus on esimerkiksi välttämätöntä äidin ja lapsen välisessä ruumiillisessa suhteessa, samoin kuin katsojan osallistuminen ja affektoituminen ovat edellytyksiä installaation tapahtumiselle. Massumin sanoin affektit ruumiillistuvat niissä asioissa, joihin ne hetkellisesti ankkuroituvat (Massumi 1995, 96). Katsoja affektoi installaatiota, jolloin affektit

ruumiillistuvat vauvan reaktioissa. *Mother, Child* puolestaan affektoi katsojaa, jolloin affektit kiinnittyvät hetkeksi katsojan ruumiiseen. Tätä affektin hetkellistä vangitsemista ilmaisee se fyysinen reaktio tai tunne, joka katsojalle syntyy affektoitumisesta. Massumi panee merkille, että tunne on subjektiivinen ja henkilökohtainen, kun taas affektia ei voi omistaa (Massumi 1995, 88). Tämä liittyy affektien liikkeeseen: Affektoitunut katsoja ei voi omistaa häneen vaikuttanutta affektia. Myöskään vauvaan katsojan liikkeiden kautta vaikuttaneet affektit eivät jää videon vangiksi.

Kuitenkin pohdin, eikö taide voi omistaa affekteja? Edellä tarkastelin Deleuzen ja Guattarin määritelmää taideteoksesta aistimusblokkina eli perseptien ja affektien sommitelmana, jonka taiteilija luo kokemiensa aistimusten pohjalta. Eikö tähän näkemykseen pohjaten voitaisi ajatella, että taiteella on kyky pitää affekteja vankinaan? Ajattelen, että *Mother, Child* pitää sisällään affekteja, joilla on kyky liikkua videon katsojan ruumiiseen ja siitä pois. Katsojasta vauvaan siirtyvät affektit sen sijaan eivät jää videon vangiksi, koska katsojan ja installaation – ja siten katsojan ja vauvan – kohtaaminen on oma yksittäinen ja ainutkertainen tapahtumansa. Affektit eivät siis voi niinkään liikkua yhdestä katsomistapahtumasta toiseen eli eri katsojien välillä installaation välityksellä. Katsomistapahtumassa on aina kyse installaation ja katsojan välisestä affektien vaihdosta.

Teoksessaan *Parables for the Virtual* (2007) Massumi kirjoittaa, kuinka tunne tulisi nähdä kontekstuaalisena ja affekti tilanteiden läpi liikkuvana (*trans-situational*). Subjekti–objekti-dualismin kritisoimisen ja dekonstruoimisen sijaan tulisi tutkimuksessa Massumin mukaan kiinnittää huomiota tähän kontekstin eli jatkumattomuuden ja tilanteiden läpi (*trans-situation*) liikkumisen eli jatkuvuuden välillä vallitsevaan kahtiajakoon tai rytmiin. Tilanteiden läpi liikkuvana affekti on kokemusten yhdyslanka – liima, joka pitää maailman kasassa. (Massumi 2007, 217.) En ajattele, että *Mother, Child* -installaatiolla on joitakin kiinteitä merkityksiä, jotka tutkija voisi installaatiota analysoimalla niin sanotusti paljastaa. Sen sijaan installaatio on liikkuva ja muuttuva: kohtaamani *Mother, Child* saattaa erota hyvinkin paljon jonkun toisen kokemuksesta installaation äärellä. Siten *Mother, Child* tulee aina uudelleen uuden katsojan kanssa. Kuitenkin näen, että installaation erilaiset mahdollisuudet vaikuttaa katsojaan ovat samoja jokaisessa kohtamistapahtumassa. Ajattelen siis installaation affektoimisen potentiaalia eräänlaisena vakiona, jolloin installaation muuttuja on sen katsoja. Täten installaatio luo puitteet vuorovaikutukselle, johon ruumiillaan osallistumalla katsoja mahdollistaa installaation ja katsojan

välisen tapahtuman muodostumisen ja muuttumisen. Katsojan ja installaation yhdyslankana, liimana, toimivat affektit.

Kontturi huomauttaa, että tekniikalla, kuten sillä miten teos on ripustettu, on oma merkityksensä taiteen kykyyn vaikuttaa ja affektoida. Kontturi nimittää tätä teknis-affektiivisuudeksi. Käsitteen avulla voidaan kyseenalaistaa ajatus tekniikan ja affektiivisuuden erillisyydestä sekä painottaa jokaisen taidetapahtuman ainutkertaisuutta ja poliittisuutta, joka ”ei typisty sen kielelliseen sanomaan tai signifikaation [sic] tasoon.” (Kontturi 2012b, ks. myös 2012a, 176.) Kontturin käsite on sovellettavissa myös *Mother, Child* -installaatioon.²³ Teknis-affektiivisuuden avulla voidaan tarkastella esimerkiksi installaation vuorovaikutteisen tekniikan merkitystä affektien liikkeelle. Kuten aiemmin olen jo todennut, installaation tekniikka web-kameroineen mahdollistaa yhteyden syntymisen katsojan ja installaation välille. Ajattelen tekniikan olevan väline, jonka kautta affektit liikkuvat katsojan ja vauvan välillä ja jonka ansiosta liikettä tapahtuu molempiin suuntiin. Tekniikan ja katsojan ruumiillisen osallistumisen myötä katsoja ja taide tulevat siis yhdenvertaisiksi – sekä katsoja että vauva ovat tasaväkisiä muutosvoimiltaan. Osapuolten tasa-arvoisuus ilmenee jo installaation nimessäkin: äiti, lapsi.

Väitän, että *Mother, Child* -installaatiossa affektit eivät pelkästään liiku vain yhdensuuntaisesti. Installaation katsojan ruumis ei vain affektoidu, vaan se myös vaikuttaa, affektioi, kun *Mother, Child* saa katsojassaan affektit liikkeelle. Määrittelenkin katsojan ruumiin affektoivaksi ja affektoituneeksi ruumiiksi. Paitsi että katsojan ruumis affektioi installaatiota, se myös affektioi videolla näkyvän vauvan ruumista. Installaation vuorovaikutus on siis nimenomaan vuorottain vaikuttamista, affektoimista. Installaatiossa vuorovaikutuksessa ovat äidin roolin omaksunut katsoja ja hänen lapsensa, mutta myös installaation ruumis ja katsojan ruumis ovat yhteydessä. Katsojan ja installaation kohtaaminen on jatkuvaa liikettä, installaation tulemista. *Mother, Child* pitää sisällään affekteja, joilla on kyky liikkua videon katsojan ruumiiseen ja siitä pois. Installaation mahdollisuudet vaikuttaa katsojaan pysyvät samoina jokaisessa kohtaamisessa, mutta koska katsoja muuttuu, on myös jokainen katsomistapahtuma ainutkertainen.

²³ Tekniikka liittyy Kontturilla erityisesti taiteen materiaalisuuden tarkasteluun (Kontturi 2012b). Affektiivisen ja ruumiillisen katsomiskokemuksen tutkimus edellyttääkin mielestäni materiaalisuuden huomioimista. Perehdyn tähän seuraavassa käsittelyluvussani.

4. MATERIAALISUUS JA TULEMISEN PROSESSI

4.1. Uusmaterialismi ja installaation tulemisen prosessi

Tässä käsittelyluvussa tutkin *Mother, Child* -installaatiota ja sen materiaalisuutta ja tulemisen prosessia uudenlaisen materialismin näkökulmasta ja käsittein. Materia on kiinnostanut tutkijoita ennenkin: Diana Coolen ja Samantha Frostin mukaan materialismi tieteenä on muotoutunut luonnontieteessä tapahtuneiden edistysaskeleiden myötä. 1800-luvun materialistifilosofit, kuten Karl Marx, Friedrich Nietzsche ja Sigmund Freud, saivat vaikutteita aikansa luonnontieteellisestä kehityksestä, ja etenkin Isaac Newtonin mekaniikalla on ollut merkittävä rooli varhaisemmissa materialismeissa. Coole ja Frost toteavat, että luonnontieteessä 1900-luvulla tapahtuneen kehityksen ansiosta olemme saaneet uutta tietoa fysiikasta ja biologiasta, mikä edellyttää, että etsimme uusia tapoja ymmärtää luontoa ja materiaalista maailmaa. Uudenlaisen materialismin on siis erottava edeltävistä materialismeista toisenlaisen painotuksen avulla sekä materiaalisuutta uudella tavalla käsittämällä. (Coole & Frost 2010b, 5.)

Suomessa tämän monitieteisen teoreettis-metodologisen suuntauksen nimeksi on viimeisen kymmenen vuoden aikana vakiintunut uusmaterialismi.²⁴ Barbara Boltin mukaan se, mikä uusia materialistisia teorioita yhdistää, on tapa ajatella kaikkien olioiden ja prosessien, mukaan lukien ihmisten, koostuvan materiasta, materiaalisista voimista ja fyysisistä prosesseista (Bolt 2013, 2). Katve-Kaisa Kontturin sanoin olennaista uusmaterialismille on uudenlainen tapa käsitellä materiaalisuutta passiivisen perustan, jolta merkityksiä tulkitaan, sijaan aktiivisena ja muuttuvana (Kontturi 2005, 156–157, 167). Taidehistorian piirissä materiaalisuudesta on kirjoitettu ennenkin. Materiaalisuus ei ole kuitenkaan ollut taidehistoriallisen tulkinnan keskiössä, ja lisäksi materiaalisuus on usein mielletty pelkäksi taiteen staattiseksi perusaineeksi, joka muovautuu joksikin vain taiteilijan työn tuloksena (Kontturi 2012a 20–21; 2005, 159–160). Uusmaterialistisesta näkökulmasta katsottuna *Mother, Child* koostuu siis materiasta, joka on aktiivista ja muutoskykyistä. Lisäksi installaatiota voidaan tarkastella fyysisenä prosessina, jossa materiaaliset voimat liikkuvat ja vaikuttavat. Tarkastelen installaation materiaalisuutta tarkemmin tämän luvun toisessa alaluvussa.

²⁴ Kontturi ja Tiainen poimivat uusmaterialismi-termin (*new materialism*) italialais-australialaisen feministifilosofi Rosi Braidottin luennoilta vuonna 2004. Luennolla Braidotti viittasi termillä nykyajatteluun, joka ammentaa Gilles Deleuzen ja Benedict de Spinozan materialistisesta ja ruumis–mieli-jakoa vastustavasta filosofiasta. (Kontturi & Tiainen 2007, 52.)

Seuraavaksi tutkin, miten *Mother, Child* -installaatiota voidaan analysoida uusmaterialistisesta näkökulmasta. Aiemmin tutkielmassani totesin, kuinka uusmaterialistinen taiteentutkimus tarkastelee kuvia representaatioiden sijaan tapahtumina. Kirjoittaessani representaatiokritiikistä väitin, että *Mother, Child* -installaatiota tulisi tarkastella representaation sijaan tapahtumana, sillä se ei vain representoi eli esitä äitiyttä. Maailman representoimisen ja representaatiojärjestelmän varaan rakentumisen sijaan ajattelen, että *Mother, Child* on olemassa omana itsenään ja osana todellista maailmaa. Analyysini myötä totesin, kuinka osallistaessaan katsojansa installaatio ja katsojat muodostavat ainutkertaisia tapahtumia, jotka ovat muuttuvia, liikkuvia ja hetkellisiä prosesseja. Tutkin seuraavaksi tarkemmin installaation tulemisen prosessia uusmaterialistisesta näkökulmasta. Mitä tuleminen ja prosessi tarkemmin ovat? Entä miten *Mother, Child* -installaatio on liikkeessä?

Kontturi kirjoittaa yhdessä musiikkitieteilijä ja mediatutkija Milla Tiaisen kanssa, kuinka tutkimuksessa pitkään vallinnut tendenssi pelkistää maailmaa liiaksi kieleen on uhka, johon uusmaterialismi tarttuu. Kieli- ja lingvistiperäiset todellisuuden hahmotukset ovat saaneet ihmis- ja sosiaalitieteissä ylivallan, jota uusmaterialismi pyrkii problematisoimaan korostamalla tapahtumia ja tekoja. (Kontturi & Tiainen 2007, 16–17). Uusmaterialismi ei kuitenkaan kiellä taiteen merkitysulottuvuutta: Kuten Kontturi korostaa, uusmaterialismi ei pyri tilanteeseen, jossa materiaalisuus omisi sosiaalisen konstruktivismin tai diskursiivisuuden paikan. Sen sijaan uusmaterialismi painottaa, ettei näitä tekijöitä tule erottaa toisistaan, vaan ne tulisi nähdä toisiinsa kietoutuneina. (Kontturi 2005, 157, ks. myös Kontturi & Tiainen 2007, 16.)²⁵ Näin (uus)materiaalinen käänne ei siis tarkoita merkitysten tarkastelun hylkäämistä. Sen sijaan uusmaterialismi tuo aiemman ajattelun rinnalle uusia tapoja ajatella ja lähestyä tutkimuskohdetta.

Tarkastelemalla *Mother, Child* -installaatiota myös uusmaterialistisesta näkökulmasta tutkielmani ei jää pelkästään sellaiselle representaatiopainotteisen tutkimuksen asteelle, jolla tarkastelisin installaatiota vain äiti-lapsi- ja imetykskuva-aiheiden toisintoistona tai äitiysdiskurssien määrittelemänä.²⁶ Kontturi puhuukin taiteesta sosiomateriaalisena prosessina, jossa sosiaaliset, diskursiiviset ja materiaaliset tekijät lomittuvat (Kontturi & Tiainen 2007, 21). Ajattelen, että

²⁵ Materiaalisuus on siten jatkuvassa muutoksen ja tulemisen tilassa myös diskursiivisuuden kanssa (Kontturi 2005, 157).

²⁶ Kontturin mukaan kriittinen representaatioanalyysi on hyvä väline esimerkiksi sukupuolittuneiden valtasuhteiden näkyväksi tekemiseen ja käsittelyyn, mutta se häivyttää usein alleen hienosyisemmän havainnoinnin mahdollisuudet (Kontturi 2012b).

Mother, Child on liikkeessä sitä määrittävien äitiysdiskurssien kanssa, sillä ovathan diskurssitkin liikkuvia. Ymmärrän diskursiiviset tekijät osaksi *Mother, Child* -installaation prosessia, mutta painotan kuitenkin tutkielmassani sen materiaalisia tekijöitä. Painotukseni avulla tuon tutkielmassani esiin taiteen ominaisuuden, joka on taidehistoriallisessa analyysissä ollut tähän asti taka-alalla. Kontturin sanoin diskursiivisuus ja valtavirtateoriat ovat vakiintuneet taidehistoriankin yleistietoudeksi. Uusmaterialistit korostavat vakiintuneiden käsitteiden kyseenalaistamista, jotta tapamme ajatella uudistuisivat. (Kontturi 2005, 158.) Uuden taidehistorian jälkeisessä tutkimuksessa paitsi taidetta myös taidehistoriallisen tutkimuksen itsestäänselvyyksinä pitämiä asioita on tarkasteltu kriittisesti ja uusista näkökulmista. Uusmaterialismi tuo tähän keskusteluun omat näkemyksensä.

Kielentutkimuksesta taidehistoriaan tullut käsitys merkityksen tuottamisesta on kuitenkin myös positiivisella tavalla laajentanut taiteen moninaiseksi prosessiksi painottaessaan yhteyksiä taiteen ja kulttuurin välillä. Taiteen mieltäminen prosessiksi on viimeisen kahden vuosikymmenen kuluessa vakiintunut kriittisen taidehistorian ydinteesiksi, mikä tarkoittaa, että taideteoksen ei ajatella sisältävän esineenä yhtä totuutta, vaan se saa eri tulkintoja tutkijan näkökulmasta riippuen. Silti tekstuaaliset luennat ovat pitäneet tutkimuskohteitaan niin sanotusti valmiina ilmiöinä, jotka tuottavat esimerkiksi diskursseja ja arvoja. Merkityksen tuottaminen on painottanut yksittäisen taideprosessin jaettuja ulottuvuuksia sen ainutkertaisuuden sijaan. (Kontturi & Tiainen 2007, 21–22; Kontturi 2012b.) Kriittisessä taidehistoriassa prosessuaalisuus on siis yhdistetty epistemologisiin eli tietoteoreettisiin pohdintoihin (Kontturi 2012b). Uusmaterialismi puolestaan on kiinnostunut prosessin ontologiasta eli esimerkiksi siitä, miten taide on olemassa prosessina. Uusmaterialismin mukaan *Mother, Child* -installaatiokaan ei siis vain heijasta tai esitä materiaalista maailmaa, vaan se on osa sitä.

Kontturin mukaan ”yksikään kuva tai representaatio ei olisi tulkittavissa tai edes olemassa ilman taiteen tekemisen ja kokemisen materiaalis-ruumiillisia prosesseja” (Kontturi 2012b). Samoin edellä viittasin Boltin huomioon siitä, että uudet materialistiset teoriat näkevät kaikkien olioiden ja prosessien muodostuvan materiasta ja fyysisistä prosesseista. Tätä *Mother, Child* -installaation fyysisyyttä ja materiaalis-ruumiillista prosessia tarkastelin jo tutkielmassani aiemmin kirjoittaessani installaation katsojan ruumiillisesta osallistumisesta. Katsoja vaikuttaa ruumiillaan ja liikkeillään siihen, miten videokuva toistuu eli toisin sanoen katsoja vaikuttaa installaation olemassa olemiseen. Koska installaatio on mahdollista kokea eri tavoilla ja eripituisena, voi installaatio myös olla olemassa erilaisena eri katsojien kanssa. Kuten aiemmin totesin, ei

niinkään ole kiinnostavaa, millainen katsoja *Mother, Child* -installaation istuimelle asettuu videota katsomaan, vaan miten videoinstallaatio katsomishetkessä on eli millaisen tapahtuman katsoja ja installaatio muodostavat yhdessä. Nämä tapahtumat ovat ainutkertaisia, eikä niitä tarkastelemalla pidä mielestäni tavoitella yleistyksiä tutkimuskohteesta. Toisin sanoen tämä jo aiemmin muodostamani käsitys *Mother Child* -installaatiosta ruumiillisena prosessina ja ainutkertaisena tapahtumana tarkentuu ja vahvistuu, kun tarkastelen installaatiota uusmaterialistisesta näkökulmasta.

Ainutkertaisen tapahtuman lisäksi *Mother, Child* -installaatiota voidaan kuvailla singulaarisiksi. Kontturin sanoin singulaari tarkoittaa harvinaislaatuista ja poikkeuksellista. Käsite pyrkii ylittämään yleisen ja erityisen eron, mikä liittyy perustan radikaaliin kiistämiseen uusmaterialismissa. Singulaarisuus on tapahtumallista. (Kontturi 2005, 158.) Tapahtumallisuuden myötä *Mother, Child* saa siis singulaarisia piirteitä. Singulaaria installaation ja katsojan kohtaamistapahtumaa ei voida täysin ennustaa, koska jokainen kohtaaminen on aina poikkeuksellinen tapaus muihin kohtaamisiin nähden. Kontturi mukailleen voidaan todeta, että tarkastellessani tutkielmani alkupuolella installaation suhdetta sitä edeltäneisiin äitiyskuviin en analysoinut installaatiota vain yleisessä mielessä, vaan otin huomioon installaation erityisyyden. Erityisyys ei kuitenkaan juonnu suhteessa muihin äitiyskuviin, vaan *Mother, Child* on erityinen, koska sen katsomistapahtumat ovat ainutkertaisia.²⁷ Yleisen ja erityisen välillä on siis singulaareja kytköksiä. (Kontturi 2005, 158–159.) Ymmärrän singulaarisen asian myös joksikin, jota ei voi representoida. Tämä johtuu nimenomaan asian ainutkertaisuudesta ja tapahtumallisuudesta. *Mother, Child* -installaation ja katsojan fyysisessä ja tapahtumallisessa kohtaamisessakin on jotakin epämääräistä: kohtaamisia on vaikea määritellä ja niiden rajoja hahmottaa, koska ne ovat muuttuvia, tuloillaan.

Uusmaterialismi näkee asioiden olemassa olon tulemisena. Tulemisen eli muutoksen ontologiassa todellisuus näyttäytyy lakkaamattomana liikkeenä ja eriytymisenä, jolloin asioiden olemukset eli tavat olla olemassa ovat prosesseja (Kontturi & Tiainen 2007, 18). Tulemisen ontologian mukaan asiat eivät siis ole valmiita olentoja, jotka läpikäyvät muutoksia, vaan ne ovat loputtomassa liikkeessä ja jatkuvassa muutoksentilassa (ks. esim. Parikka & Tiainen 2012,

²⁷ Kontturin mukaan yksi jälkistrukturalismin tärkeimmistä painotuksista on eri ilmiöiden erityisyyden tutkimus. Uusmaterialismissa sen sijaan erityisyys ei ole jälkistrukturalismin tavoin suhteessa yleiseen vaan erityisyyttä ainutkertaisuutena. (Kontturi 2005, 160.)

338). Tulemisen käsite ja ajatus siitä, että tuleminen eroaa olemisesta, ovat peräisin Gilles Deleuzelta ja Félix Guattarilta, jotka puolestaan omaksuivat tulemisen käsitteen alkujaan Nietzscheä (ks. esim Deleuze & Guattari 1993, 71). Aivan kuten aiemmin kirjoitin erosta ja siitä, kuinka Deleuzen mukaan ero ei tarkoita eroa jostakin, vaan puhdasta eroa, voidaan Deleuzen käsitys tulemisestakin nähdä eräänlaisena puhtaana tulemisena: tuleminen ei tarkoita tulemista joksikin valmiiksi, vaan silkkaa tulemista ja jatkuvaa muutoksentilaa.

Teoksessaan *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia* (1988) Deleuze ja Guattari kirjoittavat muun muassa intensiiviseksi, eläimeksi ja naiseksi tulemisesta. Tämä tuleminen ei siis kuitenkaan tarkoita tulemista joksikin valmiiksi: Kirjoittaessaan tytön naiseksi tulemisesta Deleuze ja Guattari toteavat, että vaikka tyttö tulee naiseksi orgaanisessa mielessä, ei naiseksi tuleminen viittaa pelkästään tytön ja naisen väliseen dualismiin. Tyttö on atomien yhdistelmä, jonka tuleminen on liikettä ja lepoa, nopeutta ja hitautta. Tytön naiseksi tuleminen on siis välitila, ja vain välitilojen avulla voidaan ylittää dualismeja. (Deleuze & Guattari 1988, passim, ks. erit. 276–277.) Elizabeth Grosz tarttui tähän naiseksi tulemisen ajatukseen vuonna 1994 argumentoiden, että Deleuzen ja Guattarin filosofialla voisi olla suurta merkitystä feminisille, joka tähtää binaaristen vastakohtaparien ylittämiseen. Grosz tulkitsee naiseksi tulemisen prosessien ketjuksi, jotka liikkuvat subjektiivisuuden pysyvyyden, identiteettien rajojen ja vakiintuneiden rakenteiden ulkopuolella. Tuleminen ei ole valinta, eikä subjektin uudelleen muotoutumiseen voi vaikuttaa. Näin tulemisessa on jotain villiä ja arvaamatonta. (Grosz 1994, 164–174, 178.) Myös *Mother Child* -installaation tuleminen on ei-intentionaalista ja ennakoimatonta. Installaation tuleminen ei ole tulemista valmiiksi, vaan jatkuvaa ja kontrolloimatonta muutostilaa.

Mother, Child edellyttää katsojansa ruumiillista ja affektiivista osallistumista tapahtuakseen eli tavallaan tullakseen olevaksi. Kuten Kontturi ja Tiainen tiivistäen toteavat, taiteen tuleminen on olevaksi tulemista (Kontturi & Tiainen 2007, 16). Vaikka installaatio vaatiikin katsojaansa osallistumaan installaatioon, se antaa katsojalle samalla liikkumatilaa, jolloin katsoja voi omaksua äidin roolin omalla tavallaan ja omista kokemuksistaan käsin. Aiemmin totesin, kuinka videolla näkyvä naisruumis muuttuu passiivisesta aktiiviseksi installaation katsojan avulla, jolloin kyseessä on hetkellinen äidiksi tulemisen prosessi. Käytän hetkellinen-sanaa korostaakseni, että kyseessä on muutostila, jolla ei ole päämäärää tai lopputulosta. Tuntiessaan sekä henkisesti että fyysisesti äitiyden ruumiillisen kokemuksen ja omaksuessaan äidin roolin

katsoja lähestyy äitiä eli tulee äidiksi. *Mother, Child* -installaation ja katsojan vuorovaikutteinen ja ruumiillinen kohtaamistapahtuma on siis tulemisen prosessi. Näitä tulemisen prosesseja voidaan ajatella olevan yhtä monta kuin on kohtaamistapahtumiakin. Toisaalta tuleminen ei ole jotakin, jolla olisi alku tai lähtökohta, vaan tuleminen on jatkuvaa. Tuleminen on tapa, jolla *Mother, Child* on olemassa.

Uusmaterialismi näkee ilmiönsä liikkuvina. Liike, kuten taiteen liike, ei ole pelkästään diskursiivista, vaan se on myöskin kauttaaltaan materiaalista. (Kontturi & Tiainen 2007, 21.) *Mother, Child* -installaatio on elävä, ruumiillinen tapahtuma, jossa on havaittavissa liikettä monella tasolla. Installaatiossa on liikkuvaa kuvaa, joka on liikkeessä sitä edeltäneiden äitiyskuvien kanssa ja joka toistuu eri tavoin riippuen katsojan ruumiin liikkeistä. Nämä ruumiin liikkeet ovat fyysisiä ja näkyviä, mutta aiemmin tarkastelemieni affektien myötä installaation ja katsojan välillä on myös havaitsematonta liikettä. Installaatiolla on kyky muuttaa ja koskettaa katsojan ruumista sekä tietoisuutta ja psyykeä. Affektien liikkeen aiheuttamat muutokset voivat olla hetkellisiä tai niillä voi olla pidempiäkin vaikutuksia. Materian affektiivisuudesta kirjoitan tarkemmin seuraavassa alaluvussa.

Tulemisen ontologia on siis samalla muutoksen ontologiaa siksi, että siihen liittyy jatkuva, dynaaminen liike. Tulemisen liike kytkeytyy yllätyksellisesti muihin liikkeisiin, joita erilaiset kohtaamiset saavat aikaan. (Kontturi 2005, 163.) *Mother, Child* ei etäältä tarkasteltuna välttämättä vaikuta dynaamiselta, sillä installaation tunnelma hämärässä näyttelytilassa on usein rauhallinen ja katsoja saattaa olla liikkeiltään hyvinkin pienieleinen. Dynaamisuuden ja muutoksen havaitsee installaatioon osallistumalla eli asettumalla osaksi liikettä. Tällöin katsoja tulee liikutettavaksi sekä ruumistaan ja harsokangasta liikuttamalla saa installaation liikkeeseen.

Uusmaterialistinen taiteentutkimus tarkastelee kuvia representaatioiden sijaan tapahtumina. Osallistaessaan katsojansa *Mother, Child* ja katsojat muodostavat ainutkertaisia ja singulaareja tapahtumia, jotka ovat muuttuvia ja hetkellisiä prosesseja. Näen nämä prosessit tulevina ja muutoksen tilassa olevina fyysisinä ja materiaalis-ruumiillisina prosesseina. Tulemisen eli muutoksen ontologiassa todellisuus on lakkaamatonta liikettä ja eriytymistä, jolloin *Mother, Child* -installaation olemus eli tapa olla olemassa on prosessi. Installaation tuleminen ei tarkoita tulemista joksikin valmiiksi, vaan ei-intentionaalista ja ennakoimatonta tulemista sekä jatkuvaa ja kontrolloimatonta muutoksentilaa. *Mother, Child* edellyttää siis katsojansa ruumiil-

lista ja affektiivista osallistumista tapahtuakseen eli tullakseen olevaksi. *Mother, Child* -installaation prosessit ovat myös liikkuvia. Installaation liike ei ole vain diskursiivista, vaan myös materiaalista liikettä. Tämä liike voi olla näkyvää, fyysistä liikettä tai havaitsematonta muutosta, kuten affektien liikettä katsojan ja installaation välillä. Liikkeen dynaamisuuden ja muutoksen havaitsee installaatioon osallistumalla eli asettumalla osaksi liikettä.

4.2. Materia ja sen affektiivisuus

Mother, Child koostuu erilaisista teosmaterioista. Näyttelytilaan rakennettiin ripustusvaiheessa puinen musta lavaste, johon kuuluvat noin neliön kokoinen alusta sekä istuin kapasitiivisine sensoreineen. Lisäksi installaatioissa on käytetty tekstiilejä: lavastetta kehystää musta verho ja videokuva heijastetaan valkoiselle harsokankaalle. Installaation tekniikkaan lukeutuvia osia, kuten web-kameraa, videoprojektorin ja muuta mustan verhon taakse kätkeytyä tekniikkaa, voidaan myös ajatella teosmaterioina. *Mother, Child* -installaation materiaalisuudella en kuitenkaan tarkoita vain sen teosmaterioita. Tässä alaluvussa tutkin tarkemmin installaation materiaalisuutta. Edellä kirjoitin, kuinka uusmaterialismille on keskeistä sen uudenlainen tapa käsitellä materiaalisuutta. Taiteen materiaalisuus ei ole muuttumaton perusta tai passiivista ainetta, jonka pinnalla merkitykset liikkuvat. Materiaalisuus on taiteen aktiivinen osallinen ja yksi taiteen ainutkertaisuuden alueista. (Kontturi & Tiainen 2007, 27.) Seuraavaksi tutkin, miten *Mother, Child* -installaation materiaalisuus on aktiivista ja muuttuvaa. Tarkastelen myös materiaalisuuden suhdetta affektiivisuuteen.

Diana Coole ja Samantha Frost toteavat, että elämme väistämättä materiaalisessa maailmassa: materia on läsnä jokapäiväisessä elämässämme levottomana ja myöntymättömänä, sillä se ympäröi meitä ja koostumme itsekin materiasta (Coole & Frost 2010b, 1). Käsitän todellisuuden materiasta eli aineesta muodostuvaksi maailmankaikkeudeksi. Materian lisäksi on olemassa erilaisia aineellisia voimia sekä energioita. Uusmaterialismin mukaisesti pidän materiaa liikkuvana ja ajattelen materian olevan tulemisen tilassa. Coole ja Frost kysyvätkin mielestäni osuvasti, miten voisimme teorioita muodostaessamme olla huomioimatta materian voimaa ja ensisijaisuutta (Coole & Frost 2010b, 1). *Mother, Child* -installaatio on kauttaaltaan materiaallinen: se koostuu materiasta eli tarkemmin atomeista, jotka voivat liikkua ja värähdellä. Koska materia on läsnä kaikessa olevassa ja se on tulemisen tilassa, on tarkasteltava, miten materia osallistuu installaation tulemiseen. Installaation ja katsojan väliset tapahtumat ovat prosesseja,

jotka ovat tulevia ja muutoksen tilassa olevia fyysisiä ja materiaalis-ruumiillisina prosesseja. Materiaaliset voimat liikkuvat näissä prosesseissa ja vaikuttavat niiden tulemiseen.

Aiemmin totesin ajattelevani *Mother, Child* -installaation olevan osa todellisuutta sen heijastamisen sijaan. Lisäksi näen, että *Mother, Child* -installaatiolle muodostuu näyttelytilassa oma materiaallinen todellisuutensa. Paitsi että installaatio koostuu materiasta, materia myös ympäröi sitä. Installaation tilallisuus vaikuttaa siis sen materiaalisuuteen. Kuten Kati Kivinen, joka on tutkinut liikkuvan kuvan installaatioiden tilallisuutta ja kerronnallisuutta, toteaa, installaatio-taiteeseen on sisäänkirjoitettu ajatus vastaanottajan tilallisesta tavasta kohdata taideteos, mikä luo pohjan liikkuvan kuvan installaation tarkastelulle:

Liikkuvan kuvan installaatioissa tilallinen teosmuoto tuo itsessään verrattain immateriaaliselle taidemuodolle (vrt. projisoitu filmi tai videokuva) materiaalisemman ja fyysisemmän olomuodon; tilallisuus toteutuu sekä taideteoksen omassa fyysisessä että teoksen virtuaalisessa tilallisuudessa, joka viittaa teoksen esittämään tarinan maailmaan. Oma merkityksensä teoksen tilallisen luonteen tarkastelulle on myös teoksen vastaanottoa ympäröivällä esitystilalla, missä teoksen vastaanottaja kohtaa taideteoksen. (Kivinen 2013, 28.)

Mother, Child ei ole vain videokuvaa, vaan siinä on myös fyysisiä elementtejä, jolloin se edustaa tilallista teosmuotoa. Vaikka *Mother, Child* -installaation teosmateriaalien materiaalisuus onkin kiinteää, saa installaatio myös aineettomia piirteitä: heijastettava kuvamateriaali antaa vaikutelman immateriaalisuudesta, mutta koska videokuva heijastetaan katsojan syliin ja hänen käsivarsillaan olevalle harsokankaalle, saa videokuvakin materiaalisemman olomuodon. *Mother, Child* ei myöskään ole vain visuaalinen tai fyysisesti koettava teos, vaan siinä on lisäksi mukana auditiivista materiaalia, joka koostuu vauvan ääntelyistä. *Mother, Child* -installaation videokuvaa ei katsota etäältä syventyen videon tarinan maailmaan tai virtuaaliseen todellisuuteen, vaan video ja vauvan äänet tulevat osaksi fyysistä näyttelytilaa ja katsojan todellisuutta. Katsoja voi aistia installaatiota paitsi katselemalla ja kuuntelemalla myös tuntemalla videolta välittyvän imetystilanteen ruumiissaan affektiivisen ja ruumiillisen katsomiskokemuksen kautta. Ajattelen ruumiin muodostuvan materiasta, jolloin ruumiillisuus ja materiaalisuus kytkeytyvätkin tutkielmassani toisiinsa. Stacy Alaimo ja Susan Hekman kirjoittavatkin teoksensa *Material Feminisms* (2008) johdannossa, kuinka feminismille materiaalisuus kytkeytyy erityisesti ruumiillisuuteen: Ruumiin ei ajatella muodostuvan vain kielen avulla, vaan ruumis nähdään diskursiivisten tekijöiden lisäksi materiaalisena. Tämä ruumiin materiaalisuus on aktiivista ja joskus myös vastaanhangoittelevaa voimaa. (Alaimo & Hekman 2008b, 1–4.)

Uusmaterialismia on kehitelty feministisessä filosofiassa ja erityisesti luonnon ja biologian feministisessä analyysissä, jossa materian passiivisuus kiistetään ja luonto nähdään aktiivisena ja morfogeneettisena toimijana, joka on mahdollistanut kulttuurin (Kontturi 2010, 180). Alaimo ja Hekman väittävät, että postmodernismi ei ole tarpeeksi hyödyttänyt feminismiä teoreettisena perustana. Vaikka postmodernistit väittävät hylänneensä dikotomiat, ajattelevat Alaimo ja Hekman, että postmodernistit ovat kuitenkin omaksuneet ehdoitta kielen ja todellisuuden välisen dikotomian. Postmodernistit näkevät todellisuuden muodostuvan kielen avulla, kun taas materiaallinen feminismi käsittää maailman materiaalisena todellisuutena. Alaimo ja Hekman kuitenkin näkevät kielellisen käänteen materiaalsen feminismin perustaksi, jolle rakentaa uutta. Materiaallinen feminismi ei tähtää modernismin paluuseen, vaan pikemminkin materiaalsen ja diskursiivisen välisen dikotomian dekonstruomiseen. Lisäksi materiaalsen feminismin edustajat haluavat selvittää, miten määritellä todellisuus tieteessä ja miten kuvailla ei-inhimillistä voimaa tieteellisessä kontekstissa (Alaimo & Hekman 2008b, 1–7.)²⁸

Uusmaterialismi ei siis kiellä kieltä tai jätä huomioimatta sitä, miten (materiaaliselle) todellisuudelle on pyritty kielen avulla antamaan merkityksiä. Kuten Milla Tiainen ja kulttuurihistorioitsija Jussi Parikka toteavat, uusmaterialismi ei kuitenkaan ymmärrä ruumiillisuutta ja muuta materiaalisuutta ”pelkkänä merkkien, representaatioiden ja tiedon operaatioiden kohteena” (Parikka & Tiainen 2012, 324–325). Materia ei siis tarvitse kieltä ollakseen olemassa tai tulla olevalaksi: materia ei ole passiivinen pohja tai alusta, jolle merkityksiä annetaan. Samoin *Mother, Child* -installaation materia on olemassa ja tulemisen tilassa ilman kielen avulla sille annettuja merkityksiä. Toisaalta, kuten Katve-Kaisa Kontturi huomauttaa, kuvataiteen teosmaterioilla on myös aina merkitystä: materia ei ole vain mykkä viestin välittäjä (Kontturi 2006, 19). Ajattelen, että installaation osallistuvan katsojan ruumis on osa installaation materiaalisuutta. Katsojan ruumiin materiaalisuus ja liikkeet ovat olennaisia installaation tulemiselle. Katsojan ruumis ei kuitenkaan ole passiivinen ja mykkä viestin välittäjä – eikä ole installaation muu materiakaan. Installaation katsojan ruumis on aktiivista materiaa, jolla on kyky affektoida installaatiota sekä tarkemmin videon vauvaa. Lisäksi katsojan ruumiin materia vaikuttaa installaation ja katsojan välisen tapahtuman syntymiseen ja muutoksiin.

²⁸ Kaikki postmodernistit eivät kuitenkaan torju ajatusta maailman materiaalisuudesta. Myös Alaimo ja Hekman myöntävät tämän (Alaimo & Hekman 2008, 3).

Australialaisen kulttuuriteoreetikko Claire Colebrookin mukaan paluu ruumiiseen on johtanut siihen, että feminismissä on kääntynyt kohti vitalismia: ruumiita ei nähdä vain mielen tai aktiivisuuden välineinä, vaan vitaalisten prosessien ja voimien kautta tulevina (Colebrook 2008, 52). Poliitikantutkija Jane Bennetin sanoin vitalismilla on oma pitkä traditionsa, ja materialistit ovat ennenkin kirjoittaneet vitaalisesta materiasta. Uusi vitaalinen materialismi näkee materian aktiivisena, energisena ja vitaalisena eli elinvoimaisena. Vaikka materia on osa meitä, se on myös ulkopuolinen ja vieras voima. (Bennett 2010, 47–48.) *Mother, Child* -installaation katsojan ruumis ei ole vain väline, jota katsoja käyttää haluamiinsa tarkoituksiin. Kun katsoja osallistuu installaatioon, hänen ruumiinsa liikkuu kuin vaistomaisesti tai automaattisesti katsojan omaksuessa äidin rooliin. Tästä katsojan ruumiin reagoinnista kirjoitin tutkielmassani aiemmin tarkastellessani katsojan ja installaation välille syntyvää vuorovaikutteista suhdetta. Totesin *Mother, Child* -installaation saavan katsojassa affektit liikkeelle, jolloin katsojan ruumis voi sekä affektoitua installaatiosta että affektoida. Katsoja ei voi kontrolloida ruumiinsa affektoitumista, jolloin ruumiin materiaakaan ei voida hallita: kuten Colebrook väittää, materiaalilla on mahdollisuus vapautua ihmisestä, ihmisen kautta (Colebrook 2008, 82).

Ajattelen feministisen uusmaterialismin mukaisesti, että katsojan ruumis tulee vitaalisten prosessien ja luovien muutosvoimien kautta. *Mother, Child* -installaatiossa kiinnostavaa on, kuinka katsojan ruumiin ja installaation materiaallinen tuleminen prosessi on yhteinen. Coolen ja Frostin mukaan materiaalisuus on aina enemmän kuin pelkkä materia: materiaalisuus on voimaa, vitaalisuutta, suhteellisuutta tai eroa, joka tekee materian aktiiviseksi, luovaksi, tuottavaksi ja arvaamattomaksi (Coole & Frost 2010b, 9). Materiaalisuuden muutosvoima saa katsojan ja installaation materian liikkeeseen ja kohtaamaan. Ajattelen katsojan ruumiin tulevan osaksi installaation materiaa katsojan ja installaation välisessä kohtaamistapahtumassa. Kivinen kirjoittaa liikkuvan kuvan installaatioiden ruumiillisesta vastaanottamisesta tarkastelemalla teoksen vastaanottajan ruumista kahdella tasolla: ruumista taideteoksen tapahtumisen paikkana materiaalisella ja performatiivisella tasolla sekä ruumiinfenomenologisesta näkökulmasta katsoen (Kivinen 2013, 29).²⁹ On kuvaavaa ajatella katsojan muutoksille ja affekteille altista sekä materiasta koostuvaa ruumista *Mother, Child* -installaation tapahtumisen paikkana.

²⁹ Ensimmäisenä mainittu taso viittaa Barbara Boltin tekemään huomioon siitä, kuinka taideteoksen vastaanottajan ruumiillisuutta ei ole onnistuttu ottamaan huomioon taiteen materiaalisuutta tutkittaessa (Bolt 2004, 7; Kivinen 2013, 29).

Ruumiillisuutta ja materiaalisuutta uudella tavalla korostavien teorioiden ilmestyminen 2000-luvun taideteoreettiseen keskusteluun kytkeytyy affektiiviseen käänteeseen (Kivinen 2013, 32). Materian aktiivisuus ja muutosvoimat liittyvät affektivoimiin. Ajattelen, että materiaalisuuden vitaalisuus ja kyky tehdä materiasta aktiivista ja luovaa ovat materian intensiivisyyttä. Olen määritellyt affektivoimat intensiteeteiksi, jotka kulkevat installaation ja katsojan välillä alati muuttuen, minkä ansiosta *Mother, Child* on jatkuvaa tulemista. Materian muutosvoimat liikkuvat affektivoimien rinnalla, jolloin niitä on hankalaa erottaa toisistaan. Ajattelenkin, että materia on affektiivista, mutta samalla myös affektivoimat voivat vaikuttaa materiaan, kuten ruumiin, affektoitumiseen. Affektivoimat ja materian muutosvoimat siis vaikuttavat toisiinsa ja saattavat myös toimia yhdessä.

Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin ajatus affektien sijainnista eläviä (ihmisiä) pyörittävillä epämääräisyys- tai erottamattomuusvyöhykkeillä, joita vain elämä luo ja joita vain taide löytää niille tunkeutuen, kytkeytyy mielestäni myös materiaalisuuteen (Deleuze & Guattari 1993, 178). *Mother, Child* -installaatiossa affektivoimat ja materian muutosvoimat liikkuvat installaation ja ruumiin välisellä epämääräisyysvyöhykkeellä ja saavat katsojan ja installaation yhdistymään samaksi tulemisen prosessiksi. Kontturi määritteleekin affektin huomaamattomuuden alueeksi stimuluksen ja vastareaktion, sisällön ja vaikutuksen sekä objektin ja katsojan välillä Deleuzen ja Guattarin vitalistisen materialismin (tai materiaalisen vitalismin) mukaisesti huomauttaen, että Deleuze ja Guattari korostavat suoria yhteyksiä ja affektin välittömyyttä (Kontturi 2012a, 28). Affektien liike ei siis ole rajoitettua, vaan suoraa ja välitöntä. Samoin materia on liikkuvaa, ja Deleuzella ja Guattarilla vitalistiseen materialismiin kuuluukin käsitys materiasta liikkuvana ja virtaavana (Deleuze & Guattari 1988, passim).

Ajatus affektin välittömyydestä muistuttaa termiä tuntu (*sensation*), josta Elizabeth Grosz puhuu Deleuzea ja Guattaria tulkitessaan. Tuntu on subjektin ja objektin välinen epämääräisyysvyöhyke tai blokki, joka ilmaantuu kahdenvälisessä kohtaamisessa. Tuntu ei vaikuta ruumiiseen aivojen, representaatioiden, merkkien tai kuvien kautta, vaan suoraan ruumiin omiin sisäisiin voimiin, soluihin, elimiin ja hermostoon. (Grosz 2008, 73.) Tunnulla on siis affektin tavoin suora ja välitön yhteys ruumiiseen: se ei vaikuta tietoisella vaan ruumiillisella tasolla. Groszin sanoin tuntu on voimaa, energiaa, rytmiä tai resonanssia, joka pitää sisällään perseptejä ja affekteja. Tuntu ei sijaitse katsojien ruumiissa, vaan taideteoksen ruumiissa. Vain taide kykenee tarjoamaan ihmisen ruumiille sellaisen tunnun, jota se ei ole ennen kokenut. Taiteen

tuntu vetää ihmisiä puoleensa, jolloin kyseessä on tulemisen prosessi, jossa elävä olento tyhjentää itsensä täyttyäkseen taideteoksen tunnulla. (Grosz 2008, 73, 75.) Voidaan ajatella, että *Mother, Child* -installaatio pitää sisällään tunnun, jota katsoja ei ole ennen kokenut ja josta katsoja täyttyy tulemisen prosessissa. Installaation tuntu sekä pitää sisällään affekteja että vaikuttaa materiaalisella tasolla katsojan ruumiiseen.

Kuten aiemmin kirjoitin, Deleuzen ja Guattarin mukaan affektit ovat ihmisen tulemista ei-inhimilliseksi (Deleuze & Guattari 1988, 256). Affektit, kuten ruumiitkin, kuuluvat materiaaliseen maailmaan (ks. esim. Kontturi & Tiainen 2007, 21). Materiaalinen maailma on siis affektiivinen sekä tulemisen tilassa. *Mother, Child* -installaatiossa katsoja tulee materiaalisesti ja affektien avulla osaksi installaatiota – ei-inhimilliseksi. Ajattelen, että harsokankaalla, johon videokuva heijastetaan ja jota katsoja pitää sylissään, on olennainen merkitys tässä materiaalisessa tulemisen prosessissa. Kangas on valkoista harsokangasta, jota käytetään usein vauvojen hoidossa erilaisiin tarkoituksiin kuten röyhtäyttämiseen ja puhdistukseen, ja kangasta voidaan hyödyntää myös esimerkiksi harsovaippoina, peittona, auringonsuojana lastenvaunuissa ja jopa eräänlaisina lohtuleluina. Installaatiossa kangas on tärkeä yhdysside katsojan ruumiin ja videon naisen ruumiin, katsojan ja vauvan sekä katsojan ja installaation välillä. Kankaan avulla video tulee katsojan lähelle ja katsoja voi omaksua imettävän äidin roolin. Harsokankaan materiaalisuus siis yhdistää katsojan ruumiin ja vauvan toisiinsa. Olen aiemmin todennut, että affektit toimivat katsojan ja installaation yhdyslankana eli liimana. Affektien lisäksi materian liike saa installaation ja katsojan yhdistymään tulemisen prosessiksi.

Harsokankaan aikaansaama yhteys katsojan ja vauvan välille on myös fyysinen: koskettamalla kangasta, joka herkästi assosioituu vauvan hoitamiseen ja äitiyteen, katsojan voidaan ajatella olevan kirjaimellisestikin kosketuksissa äitiyden kanssa. Harsokangas toimii virtuaalisen vauvan heijastuspintana sekä fyysisen vauvan korvikkeena. Kangasta liikuttamalla katsoja voi vaikuttaa virtuaaliseen vauvaan ja saada hänet esimerkiksi rauhoittumaan ja nukahtamaan. Harsokankaan materia tulee siis vauvan ruumiiksi installaation ja katsojan materiaalis-ruumiillisessa prosessissa, jossa puolestaan katsojan ruumiin materia tulee äidin ruumiiksi. Yhdessä installaation ja katsojan aktiiviset ja muuttuvat materiat muotoutuvat hetkellisesti kokonaisuudeksi.

Mother, Child -installaatio koostuu materiasta, joka on tulemisen tilassa. Ajattelen installaation katsojan ruumiin muodostuvan aktiivisesta materiasta, minkä vuoksi ruumiillisuus ja materi-

aalisuus kytkeytyvät analyysissäni toisiinsa. Katsojan ruumis on osa installaation materiaalisuutta, ja väitänkin, että katsojan ruumiin materiaalisuus ja liikkeet ovat olennaisia installaation tulemiselle. Materian muutosvoimat liittyvät affektivoimiin. Ajattelen, että materia on affektii- vista, mutta samalla myös affektivoimat voivat vaikuttaa materia affektoitumiseen. Lisäksi voidaan ajatella, että installaatio pitää sisällään tunnun, josta katsoja täyttyy tulemisen proses- sissa. Installaation tuntu pitää sisällään affekteja ja vaikuttaa materiaalisella tasolla katsojan ruumiiseen. Katsoja tulee materiaalisesti ja affektien avulla osaksi installaatiota eli ei-inhimil- liseksi. Harsokankaalla, johon videokuva heijastetaan ja jota katsoja pitää sylissään, on olen- nainen merkitys tässä materiaalisessa tulemisen prosessissa katsojan ja installaation välisenä yhdyssiteenä. Installaation ja katsojan materiaalis-ruumiillisessa prosessissa harsokankaan ma- teria tulee vauvan ruumiiksi, kun taas katsojan ruumiin materia tulee vitaalisten prosessien ja luovien muutosvoimien kautta äidin ruumiiksi. Tämä materiaallinen tuleminen on yhteinen pro- sessi, joka saa katsojan ja installaation materia liikkeeseen ja kohtaamaan.

4.3. Molekulaarinen taidehistoria

Tässä alaluvussa kirjoitan taidehistorian ja taiteen välisestä uudenlaisesta suhteesta, jota Katve- Kaisa Kontturi hahmottelee väitöskirjassaan *Following the Flows of Process. A New Materi- alist Account of Contemporary Art* (2012a) ja artikkelissaan ”Molekulaarinen taidehistoria. Kolme teesiä” (2013). Kontturi nimittää tätä kehittämäänsä tutkimusmetodologiaa molekulaa- riseksi taidehistoriaksi.³⁰ Molekulaarisen metodin tarkoituksena on taiteen nykyistäminen eli kanssa-aikaistaminen. Tämä tarkoittaa asettumista taiteen kanssa samalle tasolle, jolla ”taide toimii materiaalis-semioottisessa erityisyydessään.” (Kontturi 2013, 255.) Sovellan seuraavaksi molekulaarisen taidehistorian metodia ja käsitteistöä *Mother, Child* -installaation tutki- mukseen. Aiemmin jo tutkin installaation tulemisen prosessia ja materiaalisuutta uusmateria- listisesta näkökulmasta, ja Kontturi pitääkin uusmaterialismia molekulaarisen ajattelun katto- käsitteenä (Kontturi 2013, 256). Analysoin installaation tulemisen prosessia molekulaarisesti virtaavana nivoen analyysissäni samalla yhteen käsittelyluvussa jo aiemmin tekemiäni päätel- miä.

³⁰ Kontturin mukaan hän on hahmotellut tutkimusmetodologiansa ideaa myös monissa aiemmissa artikkeleissaan, joissa hän on puhunut uusmaterialismista (Kontturi 2013, 256).

Kontturille molekulaarisuus tarkoittaa maailman virtausta ja sulavuutta. Sellaisetkin asiat, joita usein pidetään kiinteinä, ovat myös liikkeessä: ne värähtelevät ja muuttuvat jatkuvasti mutta lähes havaitsemattomasti. (Kontturi 2013, 235.) Kontturi on omaksunut molekulaarisen otteen Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin filosofiasta, jonka mukaan kaikki tulemiset ovat molekulaarisia (Deleuze & Guattari 1988, 277; Kontturi 2013, 236). Molekulaarisuudessa ei ole kyse vallasta (*power*), joka on jähmettynyt ja rajoittava rakenne, vaan voimasta (*force*). Tämä voima on materian jatkuvaa liikettä, jota ei voida ennakoita. Molekulaarisuus on siten ”kaiken elämän ontologinen periaate, maailman tulemisen muutosliikettä, joka läpäisee niin inhimillisen kuin ei-inhimillisen toiminnan ja myös kytkee ne toisiinsa.” (Kontturi 2013, 237.) *Mother, Child* -installaation aktiivisen materian muutosvoimat ovat siis molekulaarisuutta. Samoin installaation tulemisen prosessit ovat molekulaarisia.

Kontturi mieltää molekulaarisen molaarisen kanssapariksi. Molaarinen tarkoittaa säännönmukaista ja pysyvää, ja molariteeteilla viitataan jähmettyneisiin ja vakiintuneisiin asetelmiin, kuten stereotyyppisiin representaatioihin, joita molekulaariset mikroliikkeet kuitenkin läpäisevät. Näitä liikkeitä molekulaarinen taidehistoria pyrkii hahmottamaan ja käsitteellistämään korostaakseen, ettei representaatioita tule lukea huomioimatta sitä materiaalista liikettä, jossa representaatiot ovat muotoutuneet. (Kontturi 2013, 237–238; 2010, 190.)³¹ Aiemmin tutkielmassani totesin, kuinka en kokenut naiskuvien ja ruumiin kuvien vertailua *Mother, Child* -installaatioon riittävänä kuva-analyysin keinona, vaikka pidänkin erilaisten vastakkainasettelujen purkamista tärkeänä. Kiinnostavampaa on ollut pohtia installaation ainutkertaisia piirteitä. Deleuze ja Guattari kirjoittavat molekulaarisen ja molaarisen käsiteparista tarkastelemalla binaarisia asetelmia, joita he pitävät molaarisina. Esimerkiksi miehen ja naisen sukupuolet muodostavat kahdenvälisen molaarisen asetelman, kun taas molekulaarisesti sukupuolia on tuhansia. (Deleuze & Guattari 1988, passim, ks. erit. 213; ks. myös Kontturi 2010, 190; 2012a, 62.) Molekulaarisuus tuo muutosvoimiensa ansiosta asioihin, kuten taiteeseen, ainutkertaisuutta. Huomioimalla taiteen molekulaarisuuden eli materian liikkeen päästään tutkimuksessa lähemmäs taiteen ainutkertaisuuden tarkastelua kuin perinteisessä representaatioanalyysissä.

Kontturi esittää kolme teesiä, joiden kautta molekulaarisen taidehistoria hahmottuu. Teeseistä ensimmäinen perustuu ontologisiin kysymyksiin ja väittää, että taideteos on aina ontologinen

³¹ Kontturi huomauttaa, että molekulaarinen ja molaarinen ovat alkujaan kemian ja molekyylibiologian termejä (Kontturi 2010, 190).

prosessi ja tulemista. Toinen teesi pureutuu etiikkaan, joka molekulaarisessa taidehistoriassa tarkoittaa taiteen materiaalisen liikkeen huomioimista. Kolmas teesi puolestaan koskee politiikkaa ja näkee taiteen politiikan erottamattomana taiteen materiaalisesta tulemisesta. (Kontturi 2013, 238–250.) Seuraavaksi tarkastelen näitä teesejä yksitellen ja sovellan niitä *Mother, Child* -installaation analyysissä.

Ensimmäistä teesiä olen jo noudattanut tutkielmassani tarkastelemalla *Mother, Child* -installaatiota materiaalisena tulemisen prosessina. Molekulaarisen taidehistorian mukaan tutkijan ei pidä tarkastella taidetta ottamalla siihen kriittistä ja molaarista etäisyyttä, vaan hänen tulee avautua taiteen molekulaarisille liikkeille – virroille. (Kontturi 2012a, 193; 2013, 239). Deleuze ja Guattari kirjoittavat virrasta tai virtauksesta *Anti-Oidipuksessa* (2007). Koneen käsitteen avulla Deleuze ja Guattari esittävät, että maailma muodostuu virtaavista ja toisiinsa kytköksissä olevista koneista: esimerkiksi rinta on maitoa tuottava kone, kun taas suu on siihen kytketty kone. Se, mikä saa kaiken virtaamaan ja kytkemään jatkuvat virrat toisiinsa, on halu. (Deleuze & Guattari 2007, 9–13.) Näin materia on siis virtaavaa, liikkuvaa. Tätä materiaa voidaan vain seurata. Virran seuraaminen tarkoittaa intuitiivista liikkumista oli virta sitten materiaa tai jonkin muun virtausta. (Deleuze & Guattari 1988, 409.) Tutkijan ei siis tule tarkastella taidetta etäältä, vaan hänen on seurattava tutkimuskohdettaan läheltä. Mitä *Mother, Child* -installaation seuraaminen sitten tarkemmin tarkoittaa? Miten installaatiota seurataan käytännössä ja miten sen materiaalista liikettä tulisi ajatella?

Deleuze ja Guattari väittävät, että ajattelu ja oleminen tarkoittavat samaa asiaa. Ajattelu vaatii ääretöntä liikettä, joka on samalla olemisen materiaa. Deleuze ja Guattari kirjoittavatkin nomadisesta ajattelusta, joka viittaa paimentolaisten vapaaseen liikkumiseen. (Deleuze & Guattari 1988, passim; 1993, 46.) *Mother, Child* -installaation materiaalisen liikkeen ajattelemisen edellyttää tarkastelijaltaan liikkuvaa ajattelua: tutkijana en voi representaatioanalyysin keinoin keskittyä tunnistamaan installaatiosta tuttuja piirteitä ja tarkastelemaan sen merkitystasoa rutiinimaisesti, sillä silloin installaation ainutkertaisuudet ja materiaalisuuden muutosprosessit jäisivät analyysini ulkopuolelle. Kuten Kontturi toteaa, taidetta analysoimalla ei pidä pyrkiä palauttamaan taidetta johonkin yleisempään yhteyteen. Taide on sosiomateriaalinen keskustelukumppani, jota lähestytään erityisenä ja singulaarina tapahtumana ja jolla on aina mahdollisuus suunnatta tarkastelijansa ajatukset uusiin suuntiin. (Kontturi 2005, 158; 2013, 236.)

Mother, Child -installaation ainutkertaisuuden ymmärtäminen edellyttää siis osallistumista installaation tulemiseen. Aiemmin esitin, että osallistavaa videoteosta olisi tutkittava osallistuvan taiteentutkimuksen ja affektiivisen virittäytymisen keinoin, jolloin tutkija voi hyödyntää tunnereaktioitaan ja ruumiillisen vaikuttumisen kokemuksiaan tutkimuksessa. Tällöin tutkimuskohteeseen ei myöskään suhtauduta pelkkänä tutkimuksen objektina, vaan sen annetaan puhutella tutkijaansa. Kontturi toteaaakin Deleuzea ja Guattaria mukailleen, kuinka taiteen virtoja ei voida tarkastella penkalta käsin, vaan tutkijan on antauduttava virran vietäväksi. (Kontturi 2012a, 200; Deleuze & Guattari 1988, 372.) Taidetta on tarkasteltava läheltä. Molekulaarinen taidehistoria ei siis pyri jäljittämään tapahtunutta, vaan seuraamaan sitä, mitä tapahtuu. Kontturi ehdottaa seuraamisen metodologisiksi välineiksi käsitteitä tanssiminen ja hengittäminen. Tanssiminen tarkoittaa, että tutkija avautuu taiteen liikkeelle ja antaa taiteen tuottaa hänelle uudenlaisia tunteja. Hengittäminen puolestaan viittaa liikkuvan materiaalisuuden läpäisevyyteen ja taiteen kykyyn kytkeytyä katsojaansa esimerkiksi hengittämisen kautta. (Kontturi 2012a, 193; 2013, 240–245.)

Mother, Child -installaation tarkastelussani tanssimien ja hengittäminen tarkoittavat avoimuuttani katsojana ja tutkijana. Ruumiillisesti installaatioon osallistumalla annoin installaation vaikuttaa ruumiiseeni ja tuottaa minulle tunteja, joita en aiemmin ollut kokenut. Uudenlaiset tunteet liittyivät etenkin minuuteni rajojen liikkumiseen ja äitiyden kokemukseen. Kyseessä ei kuitenkaan ollut ruumiin ylitys, vaan ruumiin muuttuminen. Kontturin sanoin ruumis ei siis ylevöitä tai etäännytä kokemuksiaan, vaan antaa itsensä muuttua uusissa yhteyksissä ja tulla kytköksissään (Kontturi 2013, 244). *Mother, Child* sai minussa myös affektit liikkeelle, jolloin affektoiduin installaatiosta ja pystyin installaatiota takaisin affektoimalla sekä siihen ruumiillisesti vaikuttamalla osallistumaan installaation tulemiseen. Seuraaminen on siten hengittämistä ja tanssimista – avutumista taiteen materiaaliseen liikkeeseen ja asettumista samalle tasolle taiteen kanssa pysäyttämättä taiteen virtausta. Käsitteet tavoittavat taidetapahtumien monikietoutuneisuuden ja kutsuvat tutkijan asettumaan alttiiksi taiteen tilanteisille ja suhteisille ainutkertaisuuksille eli värähtelyille. (Kontturi 2013, 245, 255.)

Molekulaarisen taidehistorian toinen teesi väittääkin, että etiikka merkitsee tutkijan valppautta ja herkkyyttä taiteen materiaalista liikettä kohtaan. Tämä tarkoittaa myös sen materiaalisen työskentelyprosessin huomioimista, jonka kautta taide muotoutuu. Voidaan ajatella, että *Mother, Child* -installaation työskentelyprosessi alkoi, kun Heidi Tikka ryhtyi työstimään teok-

sensa ideaa. Prosessi eteni taiteilijan oman imettämishetken kuvaamisesta kuvamateriaalin editoimiseen ja installaation teknisen toteutuksen suunnitteluun. Kontturin mukaan olisi kuitenkin epäeettistä väittää, että taiteilijan osuus olisi merkittävin taiteen materiaalisessa kehkeytyksessä. Vaikka taiteilijan työ on huomionarvoista, molekulaarinen taidehistoria vastustaa perinteistä yksilökeskeistä ajatusta luovasta toimijuudesta. Taiteilijan lisäksi myös taide toimii, ja taiteen toimijuus muotoutuu materian virtauksissa. (Kontturi 2012a, 194–195; 2013, 245–246.) En ajattele *Mother, Child* -installaation työprosessin olleen yksin taiteilijan käsissä, vaan esimerkiksi taiteilijan vauva, installaation ohjelmoijat ja tekniset suunnittelijat ovat omilta osiltaan vaikuttaneet työprosessiin.³² Näiden toimijoiden lisäksi taidekin on yksi *Mother, Child* -installaation tekoprosessin toimijoista. Taide operoi installaation materian virtausten kautta alkaen taiteilijan ja hänen lapsensa välisestä videolle taltioidusta imetystilanteesta, jossa heidän ruumiidensa aktiiviset materiat kohtasivat.

En kuitenkaan pidä mielekkäänä sitä, että tarkastelisin installaation tekoprosessia tämän enempää esimerkiksi taiteilijan haastattelujen pohjalta. Työprosessin tutkimus molekulaarisen taidehistorian mukaisesti edellyttää, että tutkijalla on mahdollisuus seurata taiteen tekoprosesseja ja tehdä havaintoja taiteen materiaalisesta kehkeytymisestä työprosessin eri vaiheissa, kuten Kontturi on tehnyt (ks. esim. Kontturi 2012a, passim). En siis lähde jälkikäteen, installaation jo niin sanotusti valmistuttua, pohtimaan installaation työprosessia tämän pidemmälle. Sen sijaan olen kiinnostunut pohtimaan, miten taide jatkaa toimimistaan varsinaisen työprosessin jälkeen. Aiemmin totesin näkeväni installaation katsojan ruumiin osana installaation materiaalisuutta ja olennaisena installaation tulemiselle. Installaatio ei siis ole valmis näyttelytilassa esillä ollessaan, vaan sen toimijuus ja tuleminen jatkuvat katsojan ruumiillisen osallistumisen myötä.

Kontturi kirjoittaa molekulaarisen taidehistorian eettisyyden teesin yhteydessä etenkin maa-lauksen kehkeytymisestä ja työn merkityksen huomioimisesta, mutta mielestäni teesi on sovellettavissa myös katsojan roolin arvostamiseen. Kontturin mukaan hänen muotoilemansa molekulaarisen taidehistorian käsitteistöä ei olekaan tarpeen soveltaa kirjaimellisesti. Sen sijaan kä-

³² Installaation ohjelmoinnista vastasivat Juho Jouhtimäki (2011) ja Juhana Kallio (2000), teknisen suunnittelun teki Seppo Väkevä (2011/2000), lavan suunnittelusta vastasi Jaakko Pesonen (2011) ja näyttelyarkkitehtuurin suunnittelun teki Ilkka Suppanen (2000) (Tikan Internet-sivusto).

sitteiden on tarkoitus innoittaa ja haastaa pohtimaan taidetapahtumien ainutkertaisia osatekijöitä eli prosesseja. Nämä prosessit eivät ole pelkästään diskursiivisia tai materiaalisia, vaan aina molekulaarisesti virtaavia. (Kontturi 2013, 255.) Omakohtaisia kokemuksiani analysoituani esitän, että sellaisten liikkuvan kuvan installaatioiden, jotka osallistavat katsojansa ruumiillisesti, tutkimuksessa eettisyys merkitsee katsoja-osallistujan roolin ja kokemusten huomiointia. Katsoja tulee siis nähdä osana materiaalista liikettä, ja parhaiten tutkija saa tästä liikkeestä tietoa asettumalla taiteen likeisyyteen installaatioon osallistuen ja antautumalla taiteen virran vietäväksi.

Molekulaarisen taidehistorian kolmas teesi on, että taiteen politiikka on taiteen materiaalisesta tulemisesta erottamatonta. Molekulaarinen taidehistoria ymmärtää poliittisuuden sen ilmeistä merkitystä laajemmin uudenlaisina olemisen ja ajattelemisen tapoina, jotka haastavat vakiintuneita käsityksiä ja joita taiteen materiaallinen tuleminen ehdottaa. (Kontturi 2013, 250–255.) *Mother, Child* -installaation materiaaliseen tulemiseen kytkeytyvä poliittisuus on sen affektiivisuudessa. Molekulaarisessa taidehistoriassa affektiivisuus on sitä, miten taide liikkuu eli tulee ja kuinka taiteen katsojina vaikutumme tästä affektiivisestä liikkeestä. Lisäksi poliittisuus liittyy taiteen teknisiin seikkoihin. (Kontturi 2013, 251.) Teknis-affektiivisuudesta kirjoitinkin määritellesäni installaation vuorovaikutteista tekniikkaa välineeksi, jonka kautta affektit liikkuvat katsojan ja vauvan välillä ja jonka ansiosta liikettä tapahtuu molempiin suuntiin. Tekniikan ja katsojan ruumiillisen osallistumisen myötä katsoja ja taide tulevat siis yhdenvertaisiksi ja ovat tasaväkisiä muutosvoimiltaan. Vaikka en ole kiinnostunut etsimään installaatiosta kielellistä poliittista sanomaa, ajattelen Kontturia mukailen, että installaatiolla on taidetapahtumana oma erityinen politiikkansa, joka läpäisee materiaalista tulemistä ja johon voidaan teknis-affektiivisuuden käsitteen avulla paneutua (Kontturi 2013, 253–254). *Mother, Child* -installaation poliittisuus on katsojan ja installaation yhdenvertaisuudessa, jonka molekulaarisuus mahdollistaa.³³

Mother, Child -installaation molekulaarisuus on materian aktiivisuutta ja muutosvoimia. Samoin installaation tulemisen prosessit ovat molekulaarisia. Molekulaarisuus tuo muutosvoimiensa ansiosta taiteeseen ainutkertaisuutta. Ainutkertaisuuden tarkastelu edellyttää tutkijalta

³³ Kontturin sanoin taiteen poliittisuus suuntaa ajattelua kohti tulevaisuutta. Taiteen käsitteellistäminen molekulaarisena tulemisena on siten liikkuvaa ja tulevaisuuteen avautuvaa. Samoin nykytaide hahmottaa aina jonkin uuden tulemistä tai ilmaantumista. Molekulaarinen taidehistoria näkee siis nykytaiteen paitsi kronologisena myös ontologisena käsitteenä. (Kontturi 2013, 255.)

asettumista molekulaarisen virran vietäväksi, mikä tarkoittaa, että tutkija ei voi tarkastella tutkimuskohdettaan etäältä eli penkalta käsin, vaan hänen on seurattava tutkimuskohdettaan läheltä. Käytännössä *Mother, Child* -installaation seuraaminen ja ainutkertaisuuden ymmärtäminen edellyttävät osallistumista installaation tulemiseen hengittäen ja tanssien. Tämä tarkoittaa avutumista taiteen materiaaliselle liikkeelle ja asettumista samalle tasolle taiteen kanssa. Etiikka merkitseekin tutkijan valppautta ja herkkyyttä taiteen materiaalista liikettä kohtaan sekä sen materiaalisen työskentelyprosessin huomioimista, jonka kautta taide muotoutuu. Omakohtaisia kokemuksiani analysoituani esitän, että katsojansa ruumiillisesti osallistavien liikkuvan kuvan installaatioiden tutkimuksessa eettisyys merkitsee katsoja-osallistujan roolin ja kokemusten huomioimista. Katsoja tulee siis nähdä osana materiaalista liikettä, ja parhaiten tutkija saa tästä liikkeestä tietoa asettumalla taiteen likeisyyteen installaatioon osallistuen ja antautumalla taiteen virran vietäväksi. Tietoa *Mother, Child* -installaation materiaalisesta tulemiseen kytkeytyvästä poliittisuudesta puolestaan saa affektiivisuutta tarkastelemalla: installaatiolla on taidetapahtumana oma erityinen katsojan ja taiteen välisen yhdenvertaisuuden politiikkansa, joka läpäisee materiaalista tulemistä ja johon voidaan paneutua teknis-affektiivisuuden käsitteen avulla.

5. LOPPULUKU

Pro gradu -tutkielmassani olen tutkinut Heidi Tikan *Mother, Child* -installaatiota feministisestä, affektiivisestä ja uusmaterialistisesta näkökulmasta. Ruumiiseen, affekteihin, materiaalisuuteen ja tulemisen prosessiin pureutuvat tutkimuskysymykseni ovat nousseet esiin tutkimuskohdetta tarkastelemalla. Lisäksi olen kiinnittänyt analyysissäni erityistä huomiota installaation vuorovaikutteisuuteen, ainutkertaisiin piirteisiin, äitiyteen sekä siihen, miten installaatio osallistaa katsojansa ruumiillisesti.

Mother, Child kytkeytyy 1990- ja 2000-luvulla suomalaisen taiteen ja tutkimuksen piirissä ruumiillisuudesta, naisen ja äitiyden kuvaamisesta sekä feministisestä teoriasta käytyyn keskusteluun. Tutkielmassa totean, että installaation videolla näkyvä, passiiviselta vaikuttava nainen ei ole alistettu eikä hänen ruumiinsa ole objekti. Osallistuvan katsojan ruumiin ja installaation välisen vuorovaikutuksen myötä videon naisen ruumis muuttuu aktiiviseksi ja liikkuvaksi. Feministisen näkökulman lisäksi olen tarkastellut ruumista ja ruumiillisuutta myös affektiteorioiden ja uusmaterialistisen näkökulman kautta. Tutkielmassa määrittelen affektoimisen ruumiilliseksi vaikuttamiseksi ja näen, että affektit ovat aina tulemisiä ja jatkuvassa liikkeessä. Oma-kohtaisten osallistumiskokemusteni pohjalta totean, että *Mother, Child* -installaation katsojan ruumis tulee installaatiosta affektoituneeksi sekä installaatiota ja videolla näkyvän vauvan ruumista takaisin affektoivaksi. Installaation vuorovaikutus on siis kirjaimellisesti vuorottain vaikuttamista, affektoimista. Vuorovaikutuksessa ovat äidin roolin omaksunut katsoja ja hänen lapsensa, mutta myös installaation ruumis ja katsojan ruumis ovat yhteydessä toisiinsa.

Valitsemieni näkökulmien avulla sekä deleuze-guattarilaista filosofiaa installaation tarkasteluun soveltamalla olen löytänyt vaihtoehtoisia tapoja, joilla lähestyä *Mother, Child* -installaatiota jonakin muuna kuin representaationa: muotoutuvana, materiaalisena ja affektiivisena katsojan ja installaation kohtaamistapahtumana. Maailman representoimisen eli esittämisen tai samankaltaisten äitiyskuvien toisintoiston sijaan *Mother, Child* on olemassa omana itsenään ja osana todellista, materiaalista maailmaa. Olen tutkielmassani määritellyt installaation olemassaolon ja jatkuvan muotoutumisen tulemisen prosessiksi. Tulemisen eli muutoksen ontologiassa todellisuus on lakkaamatonta liikettä ja eriytymistä. Installaation tuleminen ei tarkoita tulemistä joksikin valmiiksi, vaan ei-intentionaalista ja ennakoimatonta tulemistä sekä jatkuvaa

ja kontrolloimatonta muutoksentilaa. *Mother, Child* edellyttää siis katsojansa ruumiillista ja affektiivista osallistumista tapahtuakseen eli tullakseen olevaksi.

Mother, Child koostuu materiasta, joka on tulemisen tilassa. Myös katsojan ruumis on materiaa ja siten olennainen osa installaation materiaalisuutta ja tulemista. Materian muutosvoimat kytkeytyvät tutkielmassani ruumiillisuuden lisäksi affektivoimiin. Väitän, että materia on affektiiivista, ja määrittelen molekulaarisen taidehistorian mukaisesti materian aktiivisuuden ja muutosvoimat molekulaarisuudeksi. Samoin installaation tulemisen prosessit, joissa katsojat tulevat materiaalisesti ja affektien avulla osaksi installaatiota eli ei-inhimilliseksi, ovat molekulaarisia. Harsokankaalla, johon videokuva heijastetaan ja jota katsoja pitää sylissään, on olennainen merkitys tässä materiaalisessa tulemisen prosessissa katsojan ja installaation välisenä yhdysiteenä. Installaation ja katsojan materiaalis-ruumiillisessa prosessissa harsokankaan materia tulee vauvan ruumiiksi, kun taas katsojan ruumiin materia tulee vitaalisten prosessien ja luovien muutosvoimien kautta äidin ruumiiksi.

Tutkielmassani olen esittänyt, että osallistavaa taidetta olisi syytä tutkia osallistuvan taiteentutkimuksen ja affektiivisen virittäytymisen keinoin, jolloin tutkija voi hyödyntää tunnereaktioitaan ja affektoitumisen kokemuksiaan tutkimuksessa. Tällöin tutkimuskohteeseen suhtaudutaan tutkimuksen objektin sijaan keskustelukumppanina ja tutkija asettuu samalle tasolle taiteen kanssa. Kuten olen tutkielmassani molekulaarisen taidehistorian mukaisesti argumentoinut, taiteen virtoja ei pidä yrittää tarkastella penkalta käsin, vaan tutkijan on antauduttava taiteen molekulaarisen virran vietäväksi. Tämä tarkoittaa herkkyyttä ja avoimuutta taiteen materian ja affektien liikkeelle sekä taiteen lähelle menemistä eli seuraamista.

Feminismi, uusmaterialismi ja affektiteoriat osoittautuivat *Mother, Child* -installaation analyysissä toimivaksi yhdistelmäksi. Näkökulmien avulla tutkimukselle avautui useampia tulokulmia, joiden kautta lähestyä installaatiota. Lisäksi teoreettinen pohdinta, tutkimussuuntausten tieteenfilosofisten erojen huomiointi sekä eri näkökulmien välinen vuoropuhelu toivat tutkielmaan paitsi moniäänisyyttä myös uusia kysymyksiä. Tutkimuksen jatkoa ajatellen pidän syvempää perehtymistä materiaaliseen feminismiin hyvänä vaihtoehtona. Materiaalinen feminismi on kiinnostunut todellisuudesta materiaalisena sekä ei-inhimillisistä voimista, minkä vuoksi miellän materiaalisen feminismin kytkeytyvän myös spinozalaiseen affektikäsitteeseen ja deleuze-guattarilaiseen filosofiaan. Toinen vaihtoehto olisi jatkaa tutkimusta soveltamalla molekulaarisen taidehistorian metodia ja käsitteistöä yhdessä osallistuvan taiteentutkimuksen

keinojen kanssa laajemmin osallistavan nykytaiteen tutkimukseen. Näen molekulaarisen taidehistorian mielenkiintoisena avauksena nykytaidehistorian kentällä sekä keinona, jolla kohdistaa tutkimuksen huomiota katsojan rooliin ja materiaalisuuteen osallistavassa nykytaiteessa.

KUVALUETTELO

Kuva 1. Tikka, Heidi. *Mother, Child*, 2011/2000. Videoteos. Ohjelmointi Juho Jouhtimäki (2011) ja Juhana Kallio (2000), tekninen suunnittelu Seppo Väkevä (2011/2000), lavan suunnittelu Jaakko Pesonen (2011), näyttelyarkkitehtuurin suunnittelu Ilkka Suppanen (2000).
Kuva: Enni Niemelä.

Kuva 2. Tikka, Heidi. *Mother, Child*, 2011/2000. Videoteos. Ohjelmointi Juho Jouhtimäki (2011) ja Juhana Kallio (2000), tekninen suunnittelu Seppo Väkevä (2011/2000), lavan suunnittelu Jaakko Pesonen (2011), näyttelyarkkitehtuurin suunnittelu Ilkka Suppanen (2000).
Kuva: Enni Niemelä.

Kuva 3. Tikka, Heidi. *Mother, Child*, 2011/2000. Videoteos. Ohjelmointi Juho Jouhtimäki (2011) ja Juhana Kallio (2000), tekninen suunnittelu Seppo Väkevä (2011/2000), lavan suunnittelu Jaakko Pesonen (2011), näyttelyarkkitehtuurin suunnittelu Ilkka Suppanen (2000).
Kuva: Enni Niemelä.

Kuva 4. Tikka, Heidi. *Mother, Child*, 2011/2000. Videoteos. Ohjelmointi Juho Jouhtimäki (2011) ja Juhana Kallio (2000), tekninen suunnittelu Seppo Väkevä (2011/2000), lavan suunnittelu Jaakko Pesonen (2011), näyttelyarkkitehtuurin suunnittelu Ilkka Suppanen (2000).
Kuva: Enni Niemelä.

Kuva 5. Tikka, Heidi. *Mother, Child*, 2011/2000. Videoteos. Ohjelmointi Juho Jouhtimäki (2011) ja Juhana Kallio (2000), tekninen suunnittelu Seppo Väkevä (2011/2000), lavan suunnittelu Jaakko Pesonen (2011), näyttelyarkkitehtuurin suunnittelu Ilkka Suppanen (2000).
Kuva: Enni Niemelä.

LÄHDELUETTELO

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Suulliset tiedonannot

Tikka, Heidi, kuvataiteilija & Jouhtimäki, Juho, *Mother, Child* -installaation ohjelmoija, 2.12.2014. Keskustelu *Ääni – kuva – kokemus* -näyttelyn ripustuksen aikana Wäinö Aaltosen museossa Turussa.

Internet-lähteet

www.heiditikka.com (1.5.2015)

PAINETUT LÄHTEET

Kirjallisuus

Ahmed, Sara 2010a. ”Happy Objects” – *The Affect Theory Reader*. Toim. Melissa Gregg & Gregory J. Seigworth. Durham & Lontoo: Duke University Press, 29–51.

Ahmed, Sara 2010b. ”Creating Disturbance. Feminism, Happiness and Affective Differences” – *Working with Affect in Feminist Readings: Disturbing Differences*. Toim. Marianne Liljeström & Susanna Paasonen. Lontoo & New York: Routledge, 31–44.

Alaimo, Stacy & Hekman, Susan toim. 2008a. *Material Feminisms*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Alaimo, Stacy & Hekman, Susan 2008b. ”Introduction: Emerging Models of Materiality in Feminist Theory – *Material Feminisms*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1–19.

Barthes, Roland 1993 [1967]. *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Käänt. Lea Rojola & Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.

Belting, Hans 2003 [1995]. *Art History after Modernism*. Käänt. Caroline Saltzwedel & Mitch Cohen. Chicago & Lontoo: The University of Chicago Press.

Bennett, Jane 2010. ”A Vitalist Stopover on the Way to a New Materialism – *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Toim. Diana Coole & Samantha Frost. Durham & Lontoo: Duke University Press, 47–69.

Betterton, Rosemary 1996. *An Intimate Distance, Women, Artists and the Body*. Lontoo: Routledge

Bolt, Barbara 2004. *Art Beyond Representation. The Performative Power of the Image*. Lontoo & New York: I. B. Tauris.

Bolt, Barbara 2013. ”Introduction. Toward a ’New Materialism’ through the Arts” – *Carnal Knowledge: Towards a ’New Materialism’ through the Arts*. Lontoo: I.B. Tauris. 1–13.

Colebrook, Claire 2008. ”On not Becoming Man: the Materialist Politics of Unactualized Potential” – *Material Feminisms*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 52–84.

Coole, Diana & Frost, Samantha toim. 2010a. *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham & Lontoo: Duke University Press.

Coole, Diana & Frost, Samantha 2010b. ”Introducing the New Materialisms” – *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Toim. Diana Coole & Samantha Frost. Durham & Lontoo: Duke University Press, 1–43.

de Beauvoir, Simone 2011 [1949]. *Toinen sukupuoli II. Eletty kokemus*. Käänt. Iina Koskinen et al. Helsinki: Tammi.

Deleuze, Gilles 2012a [1968]. *Difference and Repetition*. Käänt. Paul Patton. Lontoo: Continuum.

Deleuze, Gilles 2012b [1970]. *Spinoza. Käytännön filosofia*. Käänt. Eetu Viren. Helsinki: Tutkijaliitto.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix 2007 [1972]. *Anti-Oidipus. Kapitalismi ja skitsofrenia*. Käänt. Tapani Kilpeläinen. Helsinki: Tutkijaliitto.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix 1988 [1980]. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Käänt. Brian Massumi. Lontoo: The Athlone Press.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix 1993 [1991]. *Mitä filosofia on?* Käänt. Leevi Lehto. Tampere: Gaudeamus.

Elfving, Taru 2005. ”Ääneen ajattelua. Eija-Liisa Ahtilan videoteosten kynnyksellä” – *Kanssakäymisiä: Osallistuvan taiteentutkimuksen askelia*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konstvetenskapliga Studier 32. Toim. Taru Elfving & Katve-Kaisa Kontturi. Helsinki: Taidehistorian Seura, 21–33.

Elfving, Taru 2013. ”Mimesiksestä mielettömään vuoropuheluun. Matkalla Eija-Liisa Ahtilan ja Luce Irigarayn kanssa” – *Toisin sanoin. Taiteentutkimusta representaation jälkeen*. Toim. Ilona Hongisto & Kaisa Kurikka. Turku: Eetos, 211–233.

Elfving, Taru & Kontturi, Katve-Kaisa toim. 2005a. *Kanssakäymisiä. Osallistuvan taiteentutkimuksen askelia*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konstvetenskapliga Studier 32. Helsinki: Taidehistorian Seura

Elfving, Taru & Kontturi, Katve-Kaisa 2005b. ”Ei mitä vaan miten” – *Kanssakäymisiä. Osallistuvan taiteentutkimuksen askelia*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konstvetenskapliga Studier 32. Toim. Taru Elfving & Katve-Kaisa Kontturi. Helsinki: Taidehistorian Seura, 6–9.

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

Gregg, Melissa & Seigworth, Gregory J. toim. 2010. *The Affect Theory Reader*. Durham & Lontoo: Duke University Press.

Grosz, Elizabeth 1994. *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Grosz, Elizabeth 1995. *Space, Time, and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*. Lontoo: Routledge.

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

Haapala, Leevi 2011. *Tiedostumaton nykytaiteessa. Katse, ääni ja aika vuosituhatosen taitteen suomalaisessa nykytaiteessa*. Nide 22. Kuvataiteen keskusarkisto. Helsinki: Valtion taide-museo.

Hall, Stuart 2010 [1997]. ”The Work of Representation” – *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Toim. Stuart Hall. Lontoo, Thousand Oaks & New Delhi: Sage Publications, 13–74.

Heikka, Elina 1998. ”Deep in the Dark” – *FRAMES. Viewing Finnish Contemporary Photography*. Toim. Päivi Rajakari et al. Helsinki: FRAME Finnish Fund for Exchange, 106–109.

Hongisto, Ilona & Kurikka, Kaisa 2013. ”Esipuhe: Muuri ja murros” – *Toisin sanoin. Taiteentutkimusta representaation jälkeen*. Toim. Ilona Hongisto & Kaisa Kurikka. Turku: Eetos, 7–17.

Ijäs, Minna et al. toim. 2010. *Kuinka tehdä taidehistoriaa?* Turku: Utukirjat

Johansson, Hanna 2010. ”Liikkuvan kuvan materiaalisuus ja haptinen representaatio” – *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Toim. Tarja Knuuttila & Aki Petteri Lehtinen. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 196–213.

Kivinen, Kati 2014. *Toisin kertoen. Kertomuksen tilallistaminen ja kohtaaminen liikkuvan kuvan installaatiossa*. Kuvataiteen keskusarkiston julkaisuja 26. Helsinki: Valtion taidemuseo, https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/42396/kivinen_vaitoskirja.pdf?sequence=1 (8.5.2015).

Knuuttila, Tarja & Lehtinen, Aki Petteri 2010. ”Johdanto: Representaatio – tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi” – *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Toim. Tarja Knuuttila & Aki Petteri Lehtinen. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 7–31.

Koivunen, Anu 2010. ”An Affective Turn? Reimagining the Subject of Feminist Theory” – *Working with Affect in Feminist Readings: Disturbing Differences*. Toim. Marianne Liljeström & Susanna Paasonen. Lontoo & New York: Routledge, 8–28.

Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne 2004 [1996]. ”Paikantuminen” – *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Tampere: Vas-tapaino, 271–292.

Kontturi, Katve-Kaisa 2005. ”Prosessi, materia ja muutos: Uusmaterialistista estetiikkaa ken-tällä” – *Kanssakäymisiä: Osallistuvan taiteentutkimuksen askelia*. Taidehistoriallisia tutki-muksia – *Konstvetenskapliga Studier* 32. Toim. Taru Elfving & Katve-Kaisa Kontturi. Hel-sinki: Taidehistorian Seura, 153–170.

Kontturi, Katve-Kaisa 2006. *Feminismien ristiaallokossa. Keskusteluja taiteen ja teorian kyt-kennöistä*. Turku: Eetos.

Kontturi, Katve-Kaisa 2010. ”Taideprosessi liikkuvana, luovana sommittumana. Kaksi kohtaa-mistapahtumaa” – *Kuinka tehdä taidehistoriaa?*. Toim. Minna Ijäs et al. Turku: Utukirjat, 179–209.

Kontturi, Katve-Kaisa 2012a. *Following the Flows of Process. A New Materialist Account of Contemporary Art*. Turun yliopiston julkaisuja – *Annales Universitatis Turkuensis*, sarja – ser. B, osa – tom. 349. Humaniora. Turku: Turun yliopisto, <http://www.doria.fi/handle/10024/76980> (8.5.2015).

Kontturi, Katve-Kaisa 2012b. ”Uusmaterialistista nykytaiteen tutkimusta. Väitöstilaisuuden lektio” – TAHITI – taidehistoria tieteenä, 2/2012. <http://tahiti.fi/02-2012/vaitokset/uusmaterialista-nykytaiteen-tutkimusta> (8.5.2015).

Kontturi, Katve-Kaisa 2013. ”Molekulaarinen taidehistoria. Kolme teesiä” – *Toisin sanoin. Taiteentutkimusta representaation jälkeen*. Toim. Iiona Hongisto & Kaisa Kurikka. Turku: Ee-tos, 235–260.

Kontturi, Katve-Kaisa & Taira, Teemu 2007. ”Affekti: Käsitteen säikeet, keskustelun lonkerot” – *Niin & Näin*, 2/2007, 43–45, http://www.academia.edu/2464437/Affekti_Kasitteen_saikeet_keskustelun_lonkerot (9.10.2014).

Kontturi, Katve-Kaisa & Tiainen, Milla 2007. ”Taide, teoria ja liikkuva vuorovaikutus. Osallistuvan taiteentutkimuksen ratkaisuja” – *Taiteilija tutkijana, tutkija taiteilijana*. Toim. Risto Pitkänen. Nykykulttuurin tutkimussarja 90. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 13–65.

Kosofsky Sedgwick, Eve 2004. *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Toim. Michèle Aina Barale et al. Durham & Lontoo: Duke University Press.

Kosofsky Sedgwick, Eve & Frank, Adam 2004 [1995]. ”Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins” – *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Toim. Michèle Aina Barale et al. Durham & Lontoo: Duke University Press, 93–121.

Kristeva, Julia 1983. *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection*. Pariisi: Le Seuil.

Kuusamo, Ahti 1996. *Tyylistä tapaan: semiotiikka, tyylit, ikonografia*. Helsinki: Gaudeamus.

Kyrölä, Katariina 2014. *The Weight of Images. Affect, Body Image and Fat in the Media*. Farnham & Burlington: Ashgate Publishing.

Liljeström, Marianne & Paasonen, Susanna 2010. ”Introduction. Feeling Differences – Affect and Feminist Reading” – *Working with Affect in Feminist Readings: Disturbing Differences*. Toim. Marianne Liljeström & Susanna Paasonen. Lontoo & New York: Routledge, 1–7.

Massumi, Brian 1995. ”The Autonomy of Affect” – *Cultural Critique*, No. 31, The Politics of Systems and Environments, Part II (Autumn, 1995), Minnesota: University of Minnesota Press, 83–109,

<http://www.jstor.org.ezproxy.utu.fi:2048/stable/pdfplus/10.2307/1354446.pdf?acceptTC=true> (25.11.2014).

Massumi, Brian 2007 [2002]. *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham & Lontoo: Duke University Press.

Meskimmon, Marsha 1996. *The Art of Reflection. Women Artists’ Self-portraiture in the Twentieth Century*. New York: Columbia University Press.

Mäkelä, Asko 2002. *Kuvitelmiä – Fantasies*. Toim. Asko Mäkelä. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 16, Sara Hildénin museon julkaisuja 69. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo, Tampere: Sara Hildénin taidemuseo.

Niinisalo, Suvi 2011. *Äidin sylissä ja muita kuvakulmia äitiyteen*. Jyväskylä: Atena.

Paasonen, Susanna 2012. ”Sukupuoli ja representaatio” – *Käsikirja sukupuoleen*. Toim. Tuija Saresma et al. Tampere: Vastapaino, 39–49.

Palin, Tutta 2004 [1996]. ”Ruumis” – *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino, 225–244.

Parikka, Jussi & Tiainen, Milla 2012. ”Kohti materiaalisen ja uuden kulttuurianalyysia – tai representaation hyödystä ja haitasta elämälle” – *Tulkinnan polkuja. Kulttuurihistorian tutkimusmenetelmiä*. Turku: Uniprint, 322–348.

Parker, Rozsika & Pollock, Griselda 1981. *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. New York: Pantheon Books.

Probyn, Elspeth 2005. *Blush. Faces of Shame*. Minneapolis: University of Minnesota. <http://site.ebrary.com.ezproxy.utu.fi:2048/lib/uniturku/reader.action?docID=10159638&ppg=10> (5.12.2014).

Rich, Adrienne 1995 [1976]. *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*. New York & Lontoo: W. W. Norton & Company.

Rossi, Leena-Maija 1999. ”Irti heijastuksista” – *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään*. Toim. Kirsi Saarikangas. Tampere: Vastapaino, 117–200.

Rossi, Leena-Maija 2001 [1998]. ”Muuntuvat ja moninaiset kuvat” – *Kuvista toisin sanoin. Feministikatsojan näkökulmia*. Toim. Leena-Maija Rossi. Helsinki: Lasipalatsi, 67–87.

Saarikangas, Kirsi 1997. ”Äitiyden esittäminen ja *Post-Partum Document*” – *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Toim. Sara Heinämaa et al. Helsinki: Gaudeamus, 102–126.

Saarikangas, Kirsi toim. 1999. *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään*. Tampere: Vastapaino.

Sederholm, Helena 2002. ”Performatiivinen taide ja naisidentiteetin rakentaminen” – *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Helsinki: Gaudeamus, 76–106.

Seigworth, Gregory J. & Gregg, Melissa 2010. ”An Inventory of Shimmers” – *The Affect Theory Reader*. Toim. Melissa Gregg & Gregory J. Seigworth. Durham & Lontoo: Duke University Press, 1–25.

Sihvonen, Jukka 1996. *Aineeton syli. Johdatus audiovisuaaliseen tulevaisuuteen*. Helsinki: Gaudeamus.

Stewen, Riikka 1987. ”Luopuminen/lempeä kapina: naisen kuvia 1800-luvun suomalaisessa taiteessa” – *Nainen, taide, historia. Taidehistorian esitutkimus 1985–1986*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 10. Toim. Riitta Konttinen. Helsinki: Taidehistorian seura, 117–131.

Spinoza, Benedict de 1994 [1677]. ”The Ethics” – *A Spinoza Reader. The Ethics and Other Works*. Toim. Edwin Curley. Käänt. Edwin Curley. New Jersey: Princeton University Press, 85–265.

Tomkins, Silvan S. 2008. *Affect Imagery Consciousness. The Complete Edition*. New York: Springer Publishing Company.

<http://site.ebrary.com.ezproxy.utu.fi:2048/lib/uniturku/reader.action?docID=10265325>

(11.4.2015).

Vuori, Jaana 2012. ”Äitiys sukupuolikysymyksenä” – *Käsikirja sukupuoleen*. Toim. Tuija Saaresma et al. Tampere: Vastapaino, 109–120.

Vänskä, Annamari 2007. ”Vikuroiva teoria? Taidehistoria, visuaalisen kulttuurin tutkimus ja queer-teoria” – *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Toim. Leena-Maija Rossi & Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus, 55–76.

KUVALIITE

Kuva 1.



Kuva 2.



Kuva 3.



Kuva 4.



Kuva 5.

