

Näemme maailman auttamatta kiinteänä, esineistä ja asioista koostuvana. Mutta [tällöin] jätämme huomiotta jotakin maailman sulavuudesta; liikkeet, värähtelyt, muutokset, jotka tapahtuvat alapuolella havainnon kynnyksen ja laskennan rutiinien, ja ulkopuolella sen millä on meille käytännöllistä merkitystä. [Kuitenkin] ... meillä on ... pääsy tähän värähtelyn runsauteen, joka piilee esineiden ja asioiden kiinteydessä. (Grosz 2005, 136.)

Filosofi Elizabeth Groszin sanat toimivat johdatuksena siihen, mitä artikkeliotsikon molekulaarisuus voisi taiteentutkimuksen yhteydessä tarkoittaa. Yksinkertaistetusti ilmaistuna molekulaarisuus on maailman sulavuutta, virtausta. Sellaiset esineet, joita usein pidämme itsestään selvästi kiinteinä, ovat tarkemmin tarkastellen liikkeessä. Ne värähtelevät. Kyse on jatkuvasta muutoksesta, joka on lähes havaitsematonta, tai kuten Grosz toteaa, ainakin tavanomaisten havainnon rutiinien tavoittamattomissa.

Taidehistoriassa kuten muussakin kriittisessä taiteentutkimuksessa on oltu jo vuosikymmeniä kiinnostuneita siitä, kuinka esineet ja ilmiöt avautuvat prosesseiksi. Prosessuaalisuus tunnustetaan tänä päivänä pikemmin tutkimuksen peruslähtökohdaksi kuin erityiseksi näkökulmaksi tai uudennuotukseksi teoreettis-metodologiseksi avaukseksi. Kuitenkin se mitä prosessuaalisuus on pääasiassa tarkoittanut on melko rajoittunutta: prosessuaalisuus on mielletty ennen kaikkea epistemologiseksi, tietoteoreettiseksi käsitykseksi siitä, ettei taideteos sisällä esineenä totuutta vaan

saa eri tulkintoja tutkijan näkökulmasta riippuen (ks. esim. Bal & Bryson 1991; Moxey 1999). Representaatioiden analysoinnista on puolestaan muodostunut se rutinoitunut tarkastelutapa, jonka avulla taide-esine avataan (merkitys)prosessiksi ja jonka kautta vaihtuvia merkityksiä tulkitaan, eritellään, luetaan (ks. esim. Rossi & Seppä toim. 2007). Siinä missä kriittinen representaatioanalyysi on erinomainen väline esimerkiksi sukupuolittuneiden valtasuhteiden näkyväksi tekemiseen ja käsittelyyn, se häivyttää monesti alleen hienosyisemmän havainnoinnin mahdollisuudet. Kun huomio kiinnitetään ainoastaan merkitystasoon, representaatiot tunnistetaan helposti samoiksi. Taiteesta tulee kriittinen objekti, jonka sanoma usein irtaantuu sen materiaalisuudesta. Toisin sanoen merkitysulottuvuus peittoaa värähtelyn runsauden.

Tässä artikkelissa visioimani molekulaarinen taidehistoria hahmottelee mahdollisuuksia tarkastella taidetta prosessina nimenomaan liikkuvan ja luovan materiaalisuuden näkökulmasta.¹ Otteeni ei ole kuitenkaan sen paremmin mystifioivan kosmologinen kuin luonnontieteellinen. Se nousee Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin filosofiasta, jossa molekulaarinen ymmärretään molekyylibiologiaa laajemmin. Deleuze ja Guattari puhuvat muun muassa molekulaarisesta politiikasta ja sukupuolesta. Tällä he tarkoittavat irtautumista kaksijakoisesta ajattelumallista, kuten kahden sukupuolen logiikasta, ja ymmärrystä erosta *eriytymisenä*, jatkuvana, usein miltei huomaamattomana molekulaarisena liikkeenä. Molekulaarisuus onkin yksi Deleuzen ja Guattarin *Mille Plateau*-teoksen (1980, engl. *A Thousand Plateaus* 1987) johtolangoista tai pikemmin säikeistä, sen esittämän radikaalin materialismin ja jatkuvan eriytymisen ontologian premissi (ks. myös Deleuze & Guattari 1977, 1986). ”Tuhannen tasangon” ja siten myös molekulaarisuuden innokkeet löytyvät usealta suunnalta, muun muassa Baruch Spinozan monismista, Charles Darwinin, Friedrich Nietzschen ja Henri Bergsonin vitalismeista sekä Gilbert Simondonin ja Alfred Whiteheadin prosessifilosofioista.

Molekulaarinen ei tarkoita mikroskooppisen tarkkaa analyysiä eikä se edellytä erityisiä teknisiä apuvälineitä tullakseen havain-

noiduksi, vaikka mielikuvan tasolla sellainen voikin olla hyödyllistä. Molekulaarisuus on kaiken elämän ontologinen periaate, maailman tulehisen muutosliikettä, joka läpäisee niin inhimillisen kuin ei-inhimillisen toiminnan ja myös kytkee ne toisiinsa. Se on voima (force), eikä rajoittava, jähmettynyt rakenne, jonka tunnemme nimellä valta (power). Kuten prosessifilosofi ja kulttuurianalyttikko Brian Massumi toteaa (1992, 6): ”Voimaa ei tule sekoittaa valtaan. Valta on voiman kotouttamista. Voima, villissä tilassaan, saapuu ulkopuolelta rikkoakseen rajoituksia ja avataksaan uusia näkymiä. Valta rakentaa seiniä.”

Molekulaarisuudessa on kyse voimasta eli materian jatkuvasta ja ennakoimattomasta liikkeestä. Tässä artikkelissa taiteen materiaalisuus ei siis merkitse jotain jähmettyneitä tai konkreettista; materiaalisuus ei rajoita ilmaisua tai ole sen neutraali perusta. Pikemmin taiteen erityisyys ja muutosvoima ovat sen materiaalisuudessa, joka puolestaan on jatkuvassa liikkeessä havaitsimme sen tai emme. On vielä täsmennettävä, ettei taiteen materiaalisuus tässä artikkelissa viittaa käsittelyssäni sosiaaliin rakenteisiin tai instituutioihin, jotka määrittäisivät tai ohjaisivat mitä taide tai muu yhteiskunnallinen toiminta voi olla, kuten ns. materialistisessa taidehistoriassa on esitetty (Pollock 1988; Doy 1998). Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että molekulaarinen taidehistoria ohittaisi rakenne- tai representaatiotason kysymykset tyystin. Ennenkin on kyse fokuserosta: molekulaarinen taidehistoria suuntaa huomion rajoitteita ja tunnistettavia toistoja mieluummin muutospotentiaaleihin ja ainutkertaisuuksiin.

Molekulaarisen taidehistorian termein rajoittavat rakenteet ja instituutiot tai stereotyyppiset representaatiot ovat molariteetteja, jähmettyneitä, vakiintuneita asetelmia. Molaarinen ei ole niinkään molekulaarisen vastin- kuin *kanssapari*. Niin jähmettyneiltä kuin molariteetit voivat vaikuttaa, tarkemmin tarkastellen niitä läpäisevät molekulaariset mikroliikkeet; ne ovat liikkeessä. Juuri näiden lähes havaitsemattomien liikkeiden hahmottaminen ja käsitteellistäminen on molekulaarisen taidehistorian tavoite. Se pyrkii myös muistuttamaan, ettei yhtäkään representaatiota olisi

tulkittavissa tai luettavissa ilman materiaalista liikettä, jossa nämä representaatiot ovat kehkeytyneet.

Ehdotukseni molekulaarisesta taidehistoriasta ei ole muotoutunut yksin materiaalisuutta painottavan liikkeen filosofian innostamana: kohtaamiset sellaisten taideprosessien kanssa, jotka ovat eri tavoin kyseenalaistaneet totunnaista käsitteistöä ja vakiintuneita ymmärryksiä, ovat kutsuneet miettimään uudenlaisia lähestymistapoja ja käsitteellistyksiä, jotka paremmin vastaisivat kohtaamiani taiteen materiaalsen kehkeytymisen tapoja. Hahmotan seuraavassa molekulaarista taidehistoriaa tarjoamalla kolme teesiä. Taiteen innoittamina nämä teesit rakentuvat sellaisten tutkimuksellisten 'paalujen' kuin ontologia, etiikka ja politiikka varaan. Ne eivät kuitenkaan toista perinteisiä ymmärtämisen tapoja vaan haastavat, horjuttavat ja avaavat niitä.

(1) Taideteos on aina ontologinen prosessi; se on tulemista

Sen sijaan, että molekulaarinen taidehistoria tutkisi taidetta jokseenkin selvärajaisena objektina, joka liikkuu ja muuttuu (vasta) tulkinnan prosessissa, se lähestyy taidetta materiaalsena prosessina – tulemisena, jolla on oma monikietoutunut eksistenssinä.² Tämä ei koske ainoastaan sellaisia itsestään selvästi materiaalsia prosesseja kuin esimerkiksi pronssista valettu veistos tai vuosi(satoj)en kuluessa rappeutunut freskomaalaus. Myös käsitteellisellä taiteella, joka saattaa koostua niinkin yksinkertaisista aineksista kuin konekirjoitetuista kirjaimista, on erityinen materiaalsen olemassaolonsa: tietyllä tavalla kaartuva ja tietyllä tavalla tietynlaista paperia koskettava metalli lyö musteen paperille kirjoittajan ruumiin liikkeen voimasta, sormen näpätystä. Paperi, muste, kone, fonttityyppi ja ihmisruumiin materiaalsuudet historioineen kohtaavat ainutkertaisen tulemisen prosessissa (vrt. Massumin 1992 kehittäely puun ja puusepän monisyisestä suhteesta). Se, että taiteen materiaalsen prosessit kytkeytyvät olennaisesti siihen, kuinka taide vaikuttaa meihin, affektoi, tekee tämän mate-

riaalisen eksistenssin huomioinnista tärkeää. Emme voi analysoida vain tekstin merkityssisältöä, sillä merkitystä ei ole olemassa ilman materiaa, eikä ideaa ilman ilmaisun muotoa (Deleuze 2005). Tämä tarkoittaa myös sitä, ettei mediumia, 'välinettä' voi noin vain ohittaa. Materia ei ole neutraali pinta, jolle vähemmän materiaaliset merkitykset tai ideat piirtyisivät.

Molekulaarisen taidehistorian tavoite on tuntea (engl. *sense*) taide materiaalisena prosessina, josta merkitykset ovat erottamattomia. Tämä edellyttää luopumista tiukasta paikantumisesta, joka sanelee tulkinnan mahdollisuudet etukäteen. Sen sijaan, että tutkija ottaisi kriittisen, molaarisen etäisyyden suhteessa kohteeseensa, hänen tulisi avautua taiteen molekulaarisille virroille. Suhde taideteokseen ei ole siis vain epistemologinen, se on myös ontologinen. Ontologia ei kuitenkaan tässä viittaa pysyvään olemiseen vaan liikkeeseen, tulemiseen: molekulaarisen taidehistorian ontologia on muutoksen ontologiaa (ks. esim. Parikka & Tiainen 2006; Kontturi & Tiainen 2007).

Vaikka taideteoksella olisikin oma eksistenssinsä, tulemisensa, se ei ole oma riippumaton ja pysyvä entiteettinsä. Taide vaikuttaa meihin ja vaikuttuu meistä, kun me kohtaamme sen – toisemme. Eksistenssi on alinomaa prosessissa, se kytkeytyy uusiin elementteihin, virtauksiin, kontakteihin ja irrottautuu aiemmista. Lukeminen, tulkinta ja lopulta dialogikin ovat kankeita ja yksipuolisia käsitteellistyksiä siitä affektiivis-ruumiillisesta monikietoutuneisuudesta, joka taideteoksien kohtaamiseen välttämättä sisältyy.³

Materian liike on molekulaariselle taidehistorialle siis ontologinen kysymys: sen sijaan, että taiteen erilaiset materiat olisivat jollain tavalla pohja tai perusta enemmän liikkuvaisille merkityksille, pyrkimyksenä on hahmottaa taiteen materian aktiiviselle tulemiselle sensitiivistä käsitteistöä. Käsitteistö on myös näistä tulemisista itsessään inspiroitunutta. Materian liikkeen, sen virtojen seuraaminen edellyttää erityistä metodologiaa. Retrospektiivisesti tai muuten kriittisen etäisyyden päästä tapahtuva tulkinta ei ole tällöin aina toimivin ratkaisu. Kuten Deleuze ja Guattari

(1987, 372) toteavat, virtojen erityisyys ja voima eivät hahmotu penkalta käsin. Kriittisen etäisyyden sijaan virtojen seuraaminen edellyttää läheisyyttä.⁴ Molekulaarinen taidehistoria ei jäljitä sitä mitä on tapahtunut vaan pyrkii seuramaan mitä tapahtuu, on tapahtumassa. Se osallistuu *taidetapahtumiin* (ks. esim. Massumi 2002 & 2011; Manning 2009), jotka eivät ole palautettavissa konteksteihinsa, tekijöihinsä, rakenteisiinsa tai sisältöihinsä vaan jotka kehkeytyvät ennakoimattomasti tilanteisina ja suhteisina yhteistuotoksina.

Miten käsitteellistää tällaista suoraa kontaktia, joka on laadultaan enemmän ruumiillinen kuin puhtaasti vain tiedollinen? Ehdotan tulkinnan, luennan ja analysoinnin sijaan tai rinnalle käsitteellistyskäsitteitä, jotka lähtökohtaisesti huomioivat ruumiillismateriaalisen liikkeen: tanssimista ja hengittämistä. Molemmat käsitteellistykset nousevat Helena Hietasen ja Jaakko Niemelän *Taivaskone*-teoksen (2005) kohtaamisesta eivätkä ne ole ainoastaan metaforisia.

Taivaskone on valotilateos, joka oli ensi kerran esillä osana Wäinö Aaltosen museon *Valohoito*-näyttelyä marras-tammikuussa vuosien 2005 ja 2006 taitteessa eli vuoden pimeimpänä aikana. Teos täytti museon korkean veistoshuoneen usvalla, jota halkoivat liikkuvat, väriään valkoisesta punaiseen, siniseen ja violettiin muuttavat valokeilat (kuvat 1 ja 2). Valokeilat syöksyivät tilaan läpi reikäseinän, joka jakoi tilan kahteen. Reikäseinän takana sijaitsivat sekä usvakone että dataprojektori, jonka abstraktista animaatiosta valokeilat saivat vaihtuvat sävynsä. Yleisöltä tämä takatila oli suljettu. Koneiden humina ja kohina oli osa tilallis-ruumiillisesti koettavaa teosta. Kiinnostavan väännön omaan teoskokemukseeni toi se, että kohtasin teoksen ensi kertaa, kun tilassa oli meneillään taiteilijapuheenvuoro, jossa Helena Hietanen kertoi niin rinta-syöpäkokemuksistaan, aiemmasta taiteestaan kuin teoksen rakenteellisista seikoista.

Vaikka teos ei sisältänyt paljon esittäviä, representationaalisia elementtejä vaan oli pikemmin abstrakti, teoksen lukeminen, sen



Kuvat 1–2: Helena Hietanen & Jaakko Niemelä, Taivaskone, valo-tilateos, 2005, kuvat: Turun museokeskus.

yhdistely moniin erilaisiin konteksteihin on tulkinnan kannalta varsin tuottoisaa. Hietasen sanat ruokkivat näiden yhteyksien vetämistä, ja taiteilijapuhetta seurannut yleisö teki myös omia ehdotuksiaan. Taivaskonetta voi lukea muun muassa kirkkotilan, uskonnollisten näkyjen, ns. rintasyöpätaiteen ja julkisen taiteen konteksteissa. Sitä voi katsoa rintasyöpäkokemusten representaatina tai vaikka yhteistyön tuloksena – Hietanen teki teoksen lopulta yhdessä miehensä kuvanveistäjä Jaakko Niemelän kanssa, koska oli sairastuttuaan niin henkisesti kuin fyysisesti liian heikko työskentelemään yksin. Tällä tavoin teoksesta muotoutuu kiehtova, moneen suuntaan avautuva merkitystapahtuma.

Molekulaarisen taidehistorian kulmasta merkitysulottuvuuden tarkastelu on kuitenkin riittämätön lähestymistapa. Lukeminen on antoisaa, mutta se ei metodina huomioi, miten *Taivaskone* on olemassa, miten se tulee, kehkeytyy samassa tilassa katsoja-osallistujien kanssa. Se ei se pysty käsitteellisesti tarttumaan siihen materiaalis-ruumiilliseen liikkeeseen, joka on erottamaton *Taivaskoneen* merkityksistä. Miksei siis rohkeasti etsiä käsitteellistyksiä, jotka paremmin hahmottaisivat taiteen kokemisen ruumiillisia Aspekteja? Aluksi on syytä miettiä tarkemmin, mitä tapahtuikaan lukiessani Hietasen ja Niemelän installaatiolle merkityksiä. Miten asettauduin suhteessa *Taivaskoneeseen*, eli suhtauduin siihen? Miten tunsin sen ruumiissani, kytkeydyin siihen ja se kytkeytyi minuun?

Kiinnostavasti useimmat katsoja-osallistajat asettautuivat tarkkailemaan teosta huoneen laitamille välttämättä suoraa kontaktin liikkuviin valokeiloihin. Ajatus siitä, että heille näin välttämättä lankeaisi vain etäännetyn tarkkailijan osa suhteessa *Taivaskoneeseen*, on hieman harhaanjohtava. Installaatio nimittäin levittyi koko veistoshuoneen tilaan – sen puskema usva kosketti yhtä lailla niitä, jotka vetäytyivät seinien viereen kuin niitä, jotka antoivat valokeilojen liike-rytmin rikkoo ruumiinsa keskilattialla. Mutta usva ei ainoastaan laskeutunut kasvoille, hiuksille, käsille ja vaatteiden verhoamille ruumiin pinnoille. Sen liikkuva materiaalisuus

oli läpäisevämpää. Kukaan tilassa olijoista ei voinut välttyä hengittämästä usvaa, sen hapen ja typen eli veden molekyylejä sisäänsä. *Taivaskone* kytkeytyy siis katsojiinsa varsin perustavanlaatuisella tavalla. Lomittuessaan hengityksen kautta osaksi ihmisruumiiden systeemejä se tuli hyvin liki.

Nykyfilosofista Luce Irigaray (1999, 2002) on kenties vahvimmin nostanut hengittämisen mielenkiinnon kohteeksi. Hän väittää, että olemme unohtaneet hengittämisen fundamentaalisen merkityksen. Ilma on jaettu, yhdistävä medium. Ennen kaikkea hengittäminen on kaiken elämän ontologinen premissi, perustava tarpeemme. Hengittämisen väheksyntä yhdistyy läntisen kulttuurin ruumiillisuuden väheksyntään. Irigarayn (2002, 76) mukaan me yhdistämme kulttuurisen kehityksen sanojen oppimiseen (kieleen astumiseen), tiedon ja kompetenssien omaksumiseen – ja elämme hengittämättä tai ilmaa muilta riistäen. Deleuzelainen feministifilosofi Rosi Braidotti (2006, 178) on puolestaan muistuttanut, kuinka tärkeää ajattelijan on avautua ulkopuolelleen, moninaisten yhteyksien rihmastoon, tuntuihin, havaintoihin ja mielikuvitukselleen. Tällainen ajattelu on hänen mukaansa lähempänä miettelystä tai tiedostavaa hengitystä kuin institutionalisoitunutta ajattelua, jota representaatioanalyysikin edustaa. Irigarayhin ja Braidottiin vedoten voisi kysyä, eikö hengittäminen olisi siis hyvä hahmotus tai ajattelun kuva eettiselle tutkimusotteelle, joka etäännetyn katsojuuden sijaan on kiinnostunut fundamentaalista, niin sisäisen ja ulkoisen kuin sisällön ja muodon rajat ylittävistä osallistumisesta?

Toinen metodologinen käsitteellistys, jota ehdotan, on tanssiminen. Tanssi on liikettä jonkun kanssa, se on korostetun suhteista (relational) ja myös ruumiillista (ks. esim. Manning 2009). Tanssiminen onkin deleuze-guattarilaisessa tutkimuksessa usein käytetty ajattelun kuva (Colebrook 2005).⁵ Esimerkiksi taiteentutkija Simon O’Sullivan (2006, 50) yhdistää tanssin taiteen kohtaamiseen ja osallistuvaan otteeseen: ”Taiteen kanssa-osallistujina me olemme mukana tanssissa taiteen kanssa; tanssissa, jossa

[--] molekulaarinen avataan, esteettinen aktivoidaan ja jossa taide toimii modus operandinsa mukaan. Se muuttaa, vaikka vain hetkeksi, tunnun itsestämme ja kokemuksen maailmastamme.” O’Sullivanille tanssiminen on muuttumista ja avautumista, toisin sanoen taiteen fundamentaalista, perustavanlaatuisista kohtaamisista. Tulkinnoilla ja luennoilla voimme osoittaa *Taivaskoneen* varsin liikkuvaiseksi merkitysprosessiksi, mutta tanssiessamme *Taivaskoneen kanssa*, avautuessamme sen liikkeelle, teos voi myös tuottaa uudenlaisia tuntuja, jotka eivät ilmene diskursiivisen tiedon kehityksessä tai representaatioanalyttisessä tulkinnassa.

Voikin todeta, että *Taivaskoneen* kanssa tanssiin antautuminen tarjoaa uudenlaisen ruumiin kokemuksen tai mallin: valokeilojen halkoma, pilkkoma ja usvan läpäisemä ruumis elää yhteyksissään. Sen sijaan, että teosta pitäisi esimerkiksi sädehoidon representaationa kuten eräs kuulija ehdotti, voisi ajatella, että teos tarjoaa uuden ruumiin paitsi taiteilijalle, jota moneen kertaan sairastettua rintasyöpä on vahingoittanut, myös katsoja-osallistujalle. Kyseessä ei ole ruumiin ylittäminen tai siitä eroon pääseminen, transsendensi. Pikemmin *Taivaskone* ehdottaa radikaalin immanenttia suhdetta maailmaan (ks. Braidotti 2002). Tällainen ruumis aistii, tulee kytköksissään. Se ei ylevöitä tai etäännytä kokemuksiaan, vaan antaa itsensä muuttua uusissa yhteyksissä.⁶ Molekulaarisen taidehistorian termein se ehdottaa uusia elämän mahdollisuuksia – rintasyöpää sairastavan taiteilijan tapauksessa hyvin konkreettisestikin.

Ehdottamani taiteen kohtaamisen käsitteellistykset hengittäminen ja tanssiminen ovat molemmat tapoja suhteutua taiteen materiaaliseen liikkeeseen, avautua sille. Gilles Deleuzesta innoituen niin hengittäminen kuin tanssiminenkin voidaan käsittää fundamentaalisen kohtaamisen metodeiksi. Deleuze (1994, 139) on kiinnostunut taiteesta nimenomaan ’objektina’, jota ei jäsennä tieto vaan perustavanlaatuinen, mullistava kohtaaminen. Siinä missä representationaalinen tulkinta voi tuottaa uutta tietoa, fundamentaalinen kohtaaminen haastaa totunnaisia olemisen ja tekemisen tapoja (ks. myös O’Sullivan 2006,1).

Aina taiteen liike ei ole kuitenkaan yhtä ilmeisesti havainnoitavissa kuin sellaisen tilataiteen kohdalla, joka koostuu herkeämättä liikkuvista valokeiloista ja kaikkialle näyttelytilaan leviävästä usvasumusta. Tämä tarkoittaa sitä, ettei taiteen virtojen seuraamista ole syytä rajoittaa ainoastaan ilmiselvästi liikkuviin teoksiin. Siitä huolimatta, että maalaus tai valokuvainstallaatio vaikuttaisi pysyvän paikallaan, niissä on silti liikettä: maalipinta säröilee vanhetessaan ja altistuessaan lämpötilan ja kosteustason vaihteluille; valokuvainstallaatio puolestaan vaikuttaa katsojaansa materiaalisuudellaan, joka liittyy esimerkiksi sellaisiin seikkoihin kuin ripustus.

Voi siis todeta, että taideteokset kyllä liikkuvat, mutta kykymme kokea taideteokset liikkeenä on melko rajoittunut. Molekulaarisen taidehistorian tehtävä on saattaa hankalastikin havaittavat liikkeet havaittaviksi; kutsua ne kriittisen tutkimuksen piiriin. Tämä tehtävä edellyttää lisää käsitteistöä, joka ei niinkään pysäytä taiteen liikettä kuin pyrkii virtaamaan sen kanssa. Tanssiminen ja hengittäminen ovat ehdotuksia ja suunnannäyttäjiä tälle kehitystyölle.

(2) Etiikka on taiteen materiaalsen liikkeen huomioimista

Molekulaarisessa taidehistoriassa etiikka ei arvioi tai punnitse taiteen esittämiä väittämiä. Pikemmin eettisyys on sensitiivisyyttä taiteen materiaaliselle liikkeelle, sille mikä sen erityinen tulemisen tapa on. Kuten *Taiivaskone*-esimerkki osoitti, representaatiota analysoitaessa huomio kiinnitetään harvoin siihen, miten nuo representaatiot ovat kehkeytyneet materiaalisesti. Molekulaarinen taidehistoria muistuttaakin, ettei yhtäkään representaatiota olisi olemassa tutkittavaksi ilman materiaalisia prosesseja. Tällä tavoin ajateltuna materiaalisuus on itse asiassa representaation tasosta erottamatonta; representaatio-prosessien usein ylenkatsottu osatekijä. Ymmärrän taiteen materiaalsen kehkeytymisen tässä varsin konkreettisesti: se viittaa materiaalsiin prosesseihin, joissa taide muotoutuu. Hahmotan taiteen muotoutumisen prosessit *työksi*.

Väitän, että työn huomioitta jättäminen on yksi representaatio-analyysin varjopuolista. Paneutuessaan moninaisten merkitysten mahdollisuuksiin sillä on harvemmin aikaa ja tilaa miettiä, miten nämä merkitykset ovat muotoutuneet – muutoin kuin diskursiivisesti tai institutionaalisella tasolla. Molekulaarinen taidehistoria ottaa vakavasti työn kysymyksen. Se haluaa nostaa osaksi taiteen analysointia sekä taiteen tekemisen että sen miten taide tekee, toimii.

Työn tutkimuksessa on olennaista inhimillisen ja ei-inhimillisen toimijuuden asettaminen samalla tasolle. Taiteilija ei ole autoritääriäinen toimija tai autonominen luoja, pikemmin hän on yksi luovan rihmaston osanen, kanssa-tekijä. Tai kuten Gilles Deleuze (1999) on todennut, taiteilija on maalaus koneen mekaanikko, joka laittaa koneen käyntiin, muttei yksin hallitse tai määritä sen toimintaa (vrt. Kurikka 2013 'kirjoittava kone'). Taiteilija ei siis yksin tuota taideteosta. Siinä missä jälkistrukturalistinen hahmotus osoittaa, kuinka se mitä on pidetty toimijan intentioina, on perusteltavissa ja palautettavissa monimuotoisten diskurssien ja instituutioiden puitteisiin, molekulaarinen taidehistoria ehdottaa, että toimijuus muotoutuu myös sellaisissa materian virtauksissa, jotka eivät ole yksin diskursiivisia vaan pikemmin ei-inhimillisiä ja ei-persoonallisia.

Yhtäältä molekulaarinen taidehistoria ottaa siis taiteilijan työpanoksen vakavasti, mutta toisaalta se kiistää perinteisen yksilökeskeisen ajatuksen luovasta toimijuudesta. Yksilösuoritusta tai diskursiivisia koukeroita enemmän se on kiinnostunut yhteistöistä, joissa teokset kehkeytyvät. Nämä yhteistyöt ovat luonteeltaan monesti enemmän molekulaarisia kuin tarkkarajaisten tekijäyksilöiden välisiä (ks. Kontturi 2012a, 89–99). Tämä ei tarkoita, etteikö taiteilijan työpanos olisi huomionarvoinen. On tärkeää muistaa, ettei meillä olisi yhtäkään teosta ilman taiteilijan fyysispsykykkistä työskentelyä, joka on vienyt päiviä, kuukausia, jopa vuosia. Olisi kuitenkin itsessään epäeettistä väittää, että hänen osuutensa olisi itsestään selvästi merkittävin. Pikemmin taiteilija

jakaantuu, hajaantuu tuhanneksi pikkuruiseksi työskentelijäksi, koneeksi tai koneistoksi, jonka osaset ovat niin inhimillisiä kuin ei-inhimillisiä, materiaalisia kuin immateriaalisia.

Eettiset pohdintani taiteen työstä kumpuavat maalari Susana Nevadon työskentelyä seurattessani nousseeseen ajatukseen siitä, miten työstöprosessille tulisi antaa enemmän painoarvoa taiteen tulkinnassa. Havainnoidessani kahdeksan kuukauden kuluessa ja noin kymmenellä työhuonevisiitilläni prosessia, jossa Nevadon *Rehellinen korteista ennustaja* -installaatio (2005) monine maalauksineen ja veistoksineen muotoutui, en voinut olla kiinnittämättä huomiota työn määrään, jota kokonaisuus edellytti. Erityisesti pieni ovaali maalaus, joka oli työn alla yksin kuukausia, on tässä suhteessa kiinnostava (kuvat 3 ja 4). Teoksessa poseeraa juuri synnyttänyt teiniäiti asennossa, joka periytyy katolisten pyhimyskorttien kuvastosta. Työn aiemmassa kerroksessa, joka kuultaa viimeisimmän kerroksen läpi, on puolestaan 1950–60-luvun taitteen aikakauslehdistä peräisin olevia mainoskuvia naisista alusvaatteissaan sekä karkea, taiteilijan lahjaksi saamaan alusasuun kuulunut pitsi. Jo representaation tasolla teos näyttäytyi monikerroksisena, moneen kiehtovaan suuntaan vievänä. Teoksen käsittely yksin kuva- tai merkityshistorian puitteissa tuntui kuitenkin jättävän pois jotakin oleellista: teos ikään kuin palautui konteksteihinsa, eikä käsitteistö antanut tilaa teosprosessiin sisältyvän *työn* esiintuomiselle.

Erityisen kiinnostavaa tässä maalausprosessissa oli se, että mil-laiseksi lopullinen maalaus muodostui, ei ollut yksinään taiteilijan (tietoisen) työskentelyn tulos. Pikemmin se liittyi yhteistyöhön, jota taiteilija teki teosmateriaalien kanssa, miten hän liikutti sivellintä, ensin kerrosti materioita kuvat mukaan lukien, ja sitten hioi kerroksia, joihin hän ei ollut tyytyväinen. Kerrokset tekivät myös omaa työtään: jo fyysis-kemikaalisella tasolla lehtileikkeiden huokoinen paperi reagoi akryylimaaliiin ja niin edelleen vieden teosta materiaalisesti eteenpäin, tuottaen kuvia, jotka eivät nousseet ainoastaan kulttuuristen kuvien repertuaarista. Barbara Boltin



*Kuvat 3–4: Pienen ovaalin maalauksen kerroksia helmikuussa ja touko-
kuussa 2006. Susana Nevado, Rehellinen korteista ennustaja -installaatio.
Kuvat: Katve-Kaisa Kontturi. Teos kirjoittajan omistuksessa.*

(2004, 5) käsite taiteen teos (engl. *work of art*, ei *artwork*), jolla hän korostaa taiteen aktiivisuutta, työtä, sai tässä konkreettisen ilmaisun. Se kutsui myös laajempiin pohdintoihin. Olisiko taiteen tai *maalauksen työ* sellainen käsite, joka muistuttaisi siitä sekä inhimillisestä että ei-inhimillisestä työstä, josta jokainen merkitysprosessi on erottamaton?

Haluan painottaa, että taiteen tai tässä kohdin erityisesti maalauksen työstä puhuminen on *eettinen* kysymys; se antaa arvoa tehdylle työlle. Käsitteellä on myös vahvasti ja tärkeästi marxilai-



nen vire. Se korostaa sitä työtä, jonka mitätöimistä tai huomiotta jättämistä taidekin *kulutusetisissä* edellyttää. Toiseksi se korostaa taiteen kykyä ja materiaalista toimijuutta; sitä miten taide tapahtuu, miten se toimii, tekee omaa työtään. Käsitteenä maalauksen työ nostattaa tietoisuutta siitä, että taiteen materiaaliset voimat ovat toimijoita nekin. Taiteilija ei siis ainoastaan käytä materiaaleja välineinä itseilmaisulle vaan materiaalit osaltaan vaikuttavat minkä tahansa taideteoksen kehkeytymiseen. Siispä voidaan todeta, ettei yhtäkään maalausta, esittävää tai ei, olisi ilman maalauksen työtä.

Käsite, joka korostaa materiaalsen ja esittävän eli representationaalisen vuorovaikutusta, on hiukkasmerkki (engl. *particle-sign*).⁷ Tämä liittyy edellä esittämäni taiteen työn tuotokseen eli

poikkeukselliseen kaksoisnapaan, joka muotoutui pienen soikean maalauksen keskelle sen tekoprosessin aikana, kerrostettujen ja kerrostuneiden materiaalien kohdatessa yllätyksellisesti (kuva 3). Kaksoisnapaa ei voi tulkita merkiksi, joka olisi muodostunut vain eri kuvadiskurssien kohdatessa ja kerrostuessa – eihän kaksoisnavalla ole ikonografista historiaakaan. Hiukkasperkin kehkeytyminen on erottamattomassa suhteessa taiteen materiaaliin prosesseihin, kuten siihen, miten maalikerrokset reagoivat toisiinsa ja hylkiessään toisiaan tekivät maalaukselle kaksi napaa. Käsiteyhdistelmän ensimmäinen osa viittaa merkin materiaaliseen kehkeytymiseen. Käsitteenä hiukkasperkki osoittaa, kuinka merkillä on aina ontologinen status: se yhdistyy erottamattomasti taiteen tekemisen materiaaliseen liikkeeseen.

Mutta se, että molekulaarinen taidehistoria kehottaa havainnoimaan taidetapahtumien materiaalisia hienosyisyyksiä ja monikietoutuneisuuksia huolella, ei tarkoita taiteen poliittisuuden ylenkatsomista, jopa päinvastoin.

(3) Taiteen politiikka on taiteen materiaalisesta tulemisesta erottamatonta

Jälkistrukturalistinen kriittinen tutkimus paikantaa taiteen poliittisuuden lukemiseen ja siten lukijan kulttuurisesti erityiseen paikantumiseen – jokainen tekee tulkintansa omista konteksteistaan käsin (ks. esim. Rossi 1999). Sen sijaan, että molekulaarinen taidehistoria väittäisi taiteen poliittisuuden nousevan taideteoksen ulkopuolisesta lähteestä, oli kyseessä sitten tulkitsijan näkemykset tai muu poliittinen agenda, esimerkiksi feminismi pitkin kuvahistorioineen tai uudemmat queer-poliittiset manifestit, se on kiinnostunut taiteen omasta politikasta. Tällainen taiteen politiikka on erottamatonta taiteen materiaalisesta tulemisesta. Näin poliittisuus ei merkitse ainoastaan sitä millaisia poliittisia tapahtumia, henkilöitä tai ryhmiä taide representoi, vaan pikemmin sitä millaisia uusia tulemisen tapoja se sytyttää materiaalisilla liikkeillään, jotka ovat monesti hyvin hienovaraisia, lähes havaitsemattomia.

Yksinkertaistaen ilmaistuna taiteen poliittisuus on erottamaton sen affektiivisuudesta eli siitä kuinka taide liikkuu, tulee, sekä siitä kuinka olemme vaikuttuneita tästä affektiivisestä liikkeestä. Mikä olennaista, tässä yhteydessä affektiivisuus ei merkitse niinkään tai ainoastaan kulttuurisia tuntemuksia, vaan erilaisten ruumiiden kykyä muuttua, antaa ja ottaa vastaan affekteja, affektoida ja affektoitua. Näkemys on spinozalainen (ks. esim. Deleuze 2012). Oleellista on se, etteivät ruumiit tarkoita ainoastaan ihmisruumiita – ne voivat olla mitä tahansa materiaalisia koostumia, kuten kirjoja, eläimiä, kollektiiveja, jopa ideoita (Deleuze 1988, 127). Näin affektit ovat materian liikettä ja muutosta, esimerkiksi elämänvoiman ja toimintakyvyn lisääntymistä (myönteinen affekti) ja vähenemistä (kielteinen affekti). Ihmiselle affektit ilmenevät tuntuna.⁸ (Grosz 2008, 72–82.)

Poliittisen taiteen yhteydessä ajatellaan usein, että siinä on oleellisinta sanoma, merkitysten tunnistaminen ja monesti ironia, joka edellyttää etukäteistietoa – muuten ironian ymmärtäminen ei ole mahdollista (Colebrook 2002). Perustuen Marjukka Irnin *Sappho wants to save you* -teoksen (2005–2010) kohtaamiseen esitän, ettei ideologinen tai representatiivinen taso ole kaikki kaikessa myöskään itsestään selvästi poliittista teosta tulkitessa (kuva 5). Väitän, että sellaisillakin materiaalisilla seikoilla, joita voisi luonnehtia teknisiksi, kuten esimerkiksi sillä miten teos on ripustettu, kiinnitetty paikoilleen, on poliittista voimaa ja merkitystä. Ilmiasultaan Irnin teos on melko tunnistettava; se kuvaa pontevisissa asennoissa poseeraavia vahvasti identiteettipoliittisen imagon omaavia naisia – t-paitojen 'sapfo haluaa pelastaa sinut' -tekstit ja videolla esitetty 1970-luvun alun lesbopoliittinen manifesti korostavat tätä (kuva 5). Mutta kun huomion kiinnittää ripustukseen, siihen miten teos on näyttelytilassa, kuvien vakaat identiteettipositiot ovat lopulta jatkuvassa liikkeessä. Kevyet kankaat ja hennot langat panevat kuvat liikkeeseen, joka haastaa otettujen asentojen pysyvyyden (kuva 6). Se millainen poliittinen sanoma taiteella on, miten se vaikuttaa tai on affektiivista, liittyy siis olennaisesti myös teknisiin seikkoihin.



Kuvat 5–6: Sappho wants to save you -teoksen lesbopolitiikkaa. Kuvat: Marjukka Irni.

Puhun tästä *teknis-affektiivisuutena*. Käsite haastaa ymmärryksen siitä, että affektiivisuus ja teknisyys toimisivat eri rekistereissä. Se myös ylittää muoto–sisältö-jaon. Tekninen ei tässä kuitenkaan viittaa muuttumattomiin tai pysyviin lujarakenteisiin tai sisällöstä erotettaviin teoksen puitteisiin. Teknisyys ei myöskään liity formalismiin, pikemmin kyse on dynaamisista muodoista (Manning 2009): teknisyys on potentiaalisuuksien kenttä, se on liikettä ja muutosta. Teknisyys ja affektiivisuus eivät ole näin vastakkaisia vaan suhteessa toisiinsa. Käsitteenä teknis-affektiivisuus myös korostaa, että jokaisella taidetapahtumalla on oma erityinen politiikkansa, joka ei typisty kielelliseen sanomaan, kuvalliseen tunnistettavuuteen, signifiikaation tasoon vaan lomittuu materiaaliseen tulemiseen.

Representaation tasolla *Sappho wants to save you* -installaation lesbohahmot seisoivat melko järkähtämättömissä asennoissa, itse-tietoisina identiteettipositioistaan, josta t-paitojenkin tekstitykset kertovat. He vahvistavat kulttuurintutkimuksen vakiinnuttamaa ymmärrystä identiteettipoliittisen taiston tärkeydestä: näkyvyys ja tunnistettavuus ovat tämän politiikan ytimessä. Teknis-affektiivisesti katsoen teoksen poliittisuus näyttää miltei vastakkaiselta, sillä tunnistettavien identiteettiesitysten sijaan etualalle nousevat ne lähes havaitsemattomat liikkeet, joilla teos toteaa ja kyseenalaistaa identiteettipositioiden häilyvyyden, niiden jatkuvan muutoksen. Installaation muutokuvien hienoinen värähtely sysää liikkeelle tuntemuksen siitä, että vakaiksi kokemamme positiot ovat alati muuttuvia. Näin poliittinen kamppailu siirtyy uudelle alueelle. Taistelu näkyvyydestä ja hyväksynnästä kääntyy kamppailuksi affektiivisista voimista, jotka edeltävät identiteettejä ja subjekteja ja toisaalta läpäisevät ne. Elizabeth Grosz (2005, 194) ehdottaa, että ”[s]ellaisen tunnistamisen politiikan sijaan, jossa alistetut ryhmät ja vähemmistöt kamppailevat saadakseen laillistetun ja varmistetun paikan julkisessa elämässä, feministisen politiikan pitäisi, näin uskon, nyt harkita [--] *havaitsemattoman* politiikkaa, joka jättää jälkiä ja vaikutuksia kaikkialle, mutta jota ei koskaan voi-

da identifoida yhteen ihmiseen, ryhmään tai järjestöön.” Tällainen politiikka on havaitsemattoman mikropolitiikkaa, jossa ei kamppailla naisten vapauttamisen puolesta vaan siitä, miten voimme tarjota liikkuvampia, joustavampia, sulavampia ja muutensorientoituneempia hahmotuksia naissubjekteista (Grosz 2005, 193). Groszin (mt., 195) mukaan havaitsemattoman politiikka ei heikennä seksuaalipolitiikkaa vaan ainoastaan avaa ja vahvistaa sitä oli kyseessä sitten feministinen, queer- tai mikä tahansa muu kamppailu. Sillä paneutumalla havaitsemattomiin voimiin niiden huomataan lopulta läpäisevän sukupuolittuneet subjektit, institutiot ja sosiaaliset käytännöt.

Taiteen ja taiteentutkimuksen alueelle siirrettynä Groszin ajatukset puoltavat väitettä siitä, ettei taiteen hienosyisiin molekuläärisiin liikkeisiin paneutuminen suinkaan vähennä sen poliittisuutta. Vaikka *Sappho wants to save you* on toki varsin esimerkillinen tapaus siitä, kuinka hienosyisyyksien havainnointi – sensitiivisyys taiteen teknis-affektiivisuudelle – voi haastaa representaation tason tulkinnan tai monimutkaistaa sitä, tämä ei kuitenkaan merkitse sitä, että hahmotus teknis-affektiivisuudesta soveltuisi ainoastaan tietyn ilmaisumuodon, kuten valokuva-installaation tarkasteluun. Pikemmin teknis-affektiivisyys on käsite, jolla voi paneutua ylipäätään taidetapahtumien ainutkertaisuuteen, esimerkiksi niiden omaan ja erityiseen poliittisuuteen. *Sappho wants to save you* on varsin ilmipoliittinen teos myös lesbouden manifestoinnissaan. Molekulaarisen taidehistorian ymmärrys poliittisuudesta on, kuten todettua, ilmipoliittisuutta laajempi: poliittisuus on synonyymi uudenlaisille olemisen tavoille, joita taiteen materiaalinen tuleminen ehdottaa. Näin käsitettynä myös Susana Nevadon kaksinapainen maalaus sekä Helena Hietasen ja Jaakko Niemelän *Taivaskone* ovat poliittisia teoksia. Ne eivät ole poliittisia siksi, että ne käsittelevät kuvastossaan asioita, jotka liittyvät läheisesti feministiseen ruumiin politiikkaan: Nevadon maalaus esittää juuri synnyttänyttä nuorta äitiä, joka poseeraa naispyhimykseltä periytyvässä asennossa, Hietasen ja Niemelän teos puolestaan

punnitsee kokemuksia rintasyövästä. Ne ovat poliittisia, koska ne materiaalisilla tavoillaan ehdottavat uudenlaisia ajattelemisen ja olemisen tapoja, jotka haastavat vakiintuneet käsitykset ja suunnatavat siten kohti tulevaisuutta.

Nykytaiteesta taiteen nykyistämiseen

Edellä esitetyt molekulaarisen taidehistorian teesit ovat nousseet kohtaamisistani nykytaiteen ja -teorian kanssa. Molekulaariselle taidehistorialle nykytaide ei kuitenkaan ole yksin omaan kronologinen käsite (ks. myös Zepke 2010, 63). Se on myös ja ennen kaikkea ontologinen käsite – nykytaide on jotain, joka hahmottaa jonkin uuden tulemista, ilmaantumista. Taide molekulaarisena tulemisena on välttämättä liikkuva ja tulevaisuuteen avautuva käsitteellisyys. Metodina molekulaarinen taidehistoria pyrkii puolestaan nykyistämään tai kanssa-aikaistamaan (engl. *contemporise*) taidetta eli asettumaan sen likeisyyteen, samalle tasolle, jolla taide toimii materiaalis-semioottisessa erityisyydessään.

Tässä prosessissa tarvitaan käsitteistöä, joka paremmin tavoittaa taidetapahtumien monikietoutuneisuuden ja kutsuu asettumaan alttiiksi taiteen tilanteisille, suhteisille ainutkertaisuuksille – värähtelyille, jotka pakenevat representaation logiikkaa. Hahmottamiani molekulaarisen taidehistorian käsitteitä ei ole tarkoitus soveltaa uskollisesti. Ne on luotu inspiroimaan uusia kokeiluja ja haastamaan pohtimaan kunkin taidetapahtuman ainutkertaisia osatekijöitä; prosesseja, jotka eivät ole koskaan ainoastaan diskursiivisia tai pelkästään materiaalisia mutta aina molekulaarisesti virtaavia.

Viitteet

¹ Artikkelini perustuu väitöskirjani kysymyksenasetteluun ja ehdotelmiin (Kontturi 2012a). Olen työstänyt molekulaarisen taidehistorian ideaa myös useissa artikkeleissa (ks. esim. Kontturi & Tiainen 2007, Kontturi 2010, Kontturi & Hongisto 2011, Kontturi 2012ab, Kontturi 2013). Näissä yhteyksissä olen usein puhunut uusmaterialismista, jota voi pitää molekulaarisen ajattelun kattokäsitteenä. Suomalaisen nykytaiteen tutkimuksen kentällä kiinnostus materiaalisuutta kohtaan on ollut virkeää. Uusmaterialistista otetta lähentyen materiaalisuuden kysymystä on käsitelty esimerkiksi psykoanalyttisen teorian ja fenomenologian näkökulmista. Ks. Johansson 2006; Erkkilä 2008; Nauha 2009; Haapala 2011; Saarikangas 1997; Stewen 1995.

² Monikietoutunut on Mariaana Fieandt-Jäntin ja Heikki Jäntin ehdotus kompleksisuuden suomennokseksi, ks. Guattari 2010.

³ Toki lukemista on itsessään hahmotettu monisuuntaisesti affektiivisena tapahtumana, ks. esim. Valovirta 2010.

⁴ Olen toisaalla esittänyt tässä hahmottamilleni metodologisille käsitteellistyksille yhteiseksi ohjenuoraksi *seuraamista* (Kontturi 2012, 13–23). Seuraaminen on samanaikaisesti, kiehtovasti, sekä aktiivista että passiivista. Englanniksi käyttämäni termi on *following*. Tämä on irtiotto havainnointiin liitetystä valtasuhteesta, jota muun muassa feministietnografittavat kritisoineet. Seuraajan on mukauduttava seurattavan liikkeisiin, ja tässä mielessä liike on vähintäänkin kaksisuuntaista. Seuraaminen ei ole uskollista tai oidipaalista perässä kulkemista saati ahdistelua vaan *liikkuvaa läsnäoloa*, osallistumista. Ehdottamassani taidetapahtumien havainnoinnissa, seuraamisessa, on myös oleellisesti kyse inhimillisen ja ei-inhimillisen toiminnan asettamisesta samalle tasolle; molemmat pyritään näkemään aktiivisina osatekijöinä.

⁵ Tanssiminen ajattelun kuvana palautuu Friedrich Nietzschen ajatteluun. Ks. esim. Kimerer LaMothen (2006) kirja *Nietzsche's Dancers*.

⁶ Toisaalla olen yhdistänyt *Taivaskoneen* myös teknotanssiin (Kontturi 2012a, 56–61).

⁷ Deleuzen ja Guattarin tuotannossa (esim. 1987) hiukkasmerkki esiintyy monikollisessa muodossa eikä niinkään käsitteenä kuin asianana ja on osa heidän molekulaarista repertuaariaan.

⁸ Tuntu on englanniksi ja ranskaksi 'sensation', joka on suomennettu myös *tuntumieleksi*. Tämä onnistuneesti ruumis–mieli–dikotomian ylittävä suomenkos on käytössä Mariaana Fieandt-Jäntin ja Heikki Jäntin suomentamassa Félix Guattarin (1995/2010) teoksessa *Chaosmosis* eli *Kaaosmoosi*.

Lähteet

- Bal, Mieke & Bryson, Norman 1991: "Semiotics and Art History". *Art Bulletin* 73: 2, 174–208.
- Bolt, Barbara 2004: *Art Beyond Representation: The Power of the Image*. London and New York: I. B. Tauris.
- Braidotti, Rosi 2002: *Metamorphosis: Towards A Materialist Theory of Becoming*. Cambridge: Polity Press.
- Braidotti, Rosi 2006: *Transpositions: On Nomadic Ethics*. Cambridge: Polity Press.
- Colebrook, Claire 2002: *Irony in the Work of Philosophy*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Colebrook, Claire 2005: "How can we tell the Dancer from the Dance? The Subject of Dance and the Subject of Philosophy" in *Topoi* Vol. 24, No. 1: 5–14.
- Deleuze, Gilles 2012/1970: *Spinoza: Käytännöllinen filosofia*. Suom. Eetu Viren. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Deleuze, Gilles 1988/1970: *Spinoza: Practical Philosophy*. Transl. Robert Hurley. San Francisco: City Lights.
- Deleuze, Gilles 1994/1968: *Difference and Repetition*. Transl. Paul Patton. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, Gilles 2006/1987: "Mikä on luomisteko?". Teoksessa Anna Helle, Vappu Helmisaari & Jussi Vähämäki (toim.): *Haastatteluja. Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin haastatteluja ja kirjoituksia*. Suom. Jussi Vähämäki. Helsinki: Tutkijaliitto, 60–72.
- Deleuze, Gilles 1999/1973: "Le froid et la chaud". Teoksessa *Gérard Fromanger: La Peinture Photogénique*. Series Revisions, series editor Sarah Wilson. London: Black Dog Publishing, 61–80.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix 1977/1972: *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Transl. Robert Hurley, Mark Seem & Helen R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix 1986/1975: *Kafka: Toward a Minor Literature*. Theory and History of Literature, Vol. 30. Transl. Dana Polan. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix 1987/1980: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Käänt. Brian Massumi. Minnesota: University of Minnesota Press.

Doy, Gen 1998: *Materializing Art History*. Oxford and New York: Berg Publishers.

Erkkilä, Helena 2008: Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990- luvulla psykoanalyysin valossa. Helsinki: Valtion taidemuseo.

Grosz, Elizabeth 2005: *Time Travels: Feminism, Nature, Power*. Sydney: Allen & Unwin.

Grosz, Elizabeth 2008a: *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*. The Wellek Library Lectures in Critical Theory. New York: Columbia University Press.

Guattari, Félix 2009/1992: *Kaaosmoosi*. Suom. Mariaana Fieandt-Jäntti & Heikki Jäntti. Helsinki: Tutkijaliitto.

Haapala, Leevi 2011: *Tiedostumaton nykytaiteessa. Katse, ääni ja aika vuosituhannen taitteen suomalaisessa nykytaiteessa*. Nide 22. Kuvataiteen keskusarkisto. Helsinki: Valtion taidemuseo.

Irigaray, Luce 2002/1999: *Between East and West: From Singularity to Community*. Transl. Stephen Pluháček. New York: Columbia University Press; Ithaca & London: Cornell University Press.

Johansson, Hanna 2005: *Maataidetta jäljittämässä. Luonnon ja läsnäolon kirjoitusta suomalaisessa nykytaiteessa 1970–1995*. Helsinki: LIKE.

Kontturi, Katve-Kaisa 2010: ”Liikkuva, luova materia. Kaksi kohtaamistapahtumaa”. Teoksessa Minna Ijäs, Altti Kuusamo & Riikka Niemelä (toim.): *Kuinka tehdä taidehistoriaa?* 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.

Kontturi, Katve-Kaisa 2012b: ”Uusmaterialistista nykytaiteen tutkimusta. Väitöstilaisuuden lektio”. TAHITI – taidehistoria tieteenä, 2/2012. <http://tahiti.fi/02-2012/vaitokset/uusmaterialistista-nykytaiteen-tutkimusta/> (20.11.2012).

Kontturi, Katve-Kaisa 2013: ”Double Navel as Particle-Sign: Towards the A-Signifying Work of Painting”. Teoksessa Barbara Bolt & Estelle Barrett (eds): *Carnal Knowledge: Towards a New Materialism Through the Arts*. London: I.B. Tauris.

Kontturi, Katve-Kaisa & Hongisto, Ilona 2011: ”’Sappho wants to save you’. Identiteettipolitiikasta mikroliikkeisiin”. *Naistutkimus* 4/2011: 6–18.

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

Kurikka, Kaisa 2013: *Algot Untola ja kirjoittava kone*. Turku: Eetos.

LaMothe, Kimerer L. 2006: *Nietzsche’s Dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the Revaluation of Christian Values*. Gordonsville, VA: Palgrave Macmillan.

Manning, Erin 2009: *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy*. Cambridge & London: The MIT Press.

Massumi, Brian 1992: *A User’s Guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari*. Cambridge, MA and London: The MIT Press.

Massumi, Brian 2002: *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press.

Massumi, Brian 2011: *Event and Semblance: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*. Cambridge & London: MIT Press.

Moxey, Keith 1999: ”The History of Art after the Death of the ‘Death of the Subject’”. *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Studies*. http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue1/moxey/moxey.html. (20.11.2012)

Nauha, Tero 2009: ”Fascinace and Fascinum: Multitude Between Evil Eye and Creation”. Teoksessa *Bracha L. Ettinger: Fragilization and Resistance*. Aivojen yhteistyö, Vihko 5 elokuu 09. Helsinki: Molecular Organization.

O’Sullivan, Simon 2006: *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thinking beyond Representation*. London: Palgrave Macmillan.

Parikka, Jussi & Tiainen, Milla 2006: ”Kohti materiaalisen ja uuden kulttuurianalyysia. Tai representaation hyödyistä ja haitasta elämälle”. *Kulttuuritutkimus* 2/2006: 3–20.

Pollock, Griselda 1988: *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Social Histories of Art*. London and New York: Routledge.

Rossi, Leena-Maija 1999: *Taide vallassa: taiteen poliittikkakäsityksen muutoksia*. Helsinki: Kustannus Oy Taide.

Rossi, Leena-Maija & Anita Seppä toim. 2007: *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Helsinki: Gaudeamus.

Saarikangas, Kirsi 1997: ”Äitiyden esittäminen ja Post-Partum Document”. Teoksessa Sara Heinämaa, Martina Reuter & Kirsi Saarikangas (toim.): *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Helsinki: Gaudeamus, 102–126.

Saarikangas, Kirsi 2006: *Eletyt tilat ja sukupuoli. Asukkaiden ja ympäristön kulttuurisia kohtaamisia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Stewen, Riikka 1995: *Beginnings of Being: Painting and the Topography of the Aesthetic Experience*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska Studier 15. Helsinki: Taidehistorian Seura.

Valovirta, Elina 2010: *Sexual Feelings: Reading, Affectivity and Sexuality in a Selection of Anglophone Caribbean Women's Writing*. University of Turku: Department of English Language and Culture.

Zepke, Stephen 2010: ”Anita Fricke: Contemporary Painting as Institutional Critique”. Teoksessa Simon O’Sullivan & Stephen Zepke (eds): *Deleuze & Contemporary Art*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 63–81.