

Vastaanottava ruumis, vastustava mieli

Abjektio Kalervo Palsan teoksissa

Satu Suma

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, taidehistoria
Historian, kulttuurin ja taiteidentutkimuksen laitos, Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Lokakuu 2022

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, taidehistoria

Satu Suma

Vastaanottava ruumis, vastustava mieli – Abjektio Kalervo Palsan teoksissa

Sivumäärä: 80 s., 3 liites.

Tarkastelen tässä pro gradu -tutkielmassa suomalaisen taiteilija Kalervo Palsan teoksia *Sininen uni* (1972), *Nimetön, miehekkäät kuukautiset* (1973) sekä *Odotus* (1974) psykoanalyttisen tutkimuksen ja erityisesti abjektiteorian näkökulmasta. Abjektin paikka on tila, jossa kaikki merkitys katoaa. Se on paikka, jossa minä lakkaa olemasta minä. Abjekti myös uhkaa elämää, ja se on torjuttava rajusti. Elävä subjekti karkottaa kehon lähettyviltä ja kehosta toisen, imaginäärisen uhan, joka hämmentää itsen ja kehon rajoja. Rajat ovat näennäisiä, osin kuviteltuja, jossa minä sijaitsee erillään toisista ja toiseudesta. Vaikka abjekti on torjuttava, se palaa yhä uudelleen ja on siten myös torjuttava uudelleen. Torjumisen sekä vahvistaa että horjuttaa rajoja. Se myös määrittelee elävää ja kuollutta, hyvää ja pahaa.

Psykoanalyysi ja abjektiteoria sen osana ovat omalla tavallaan keinoja määrittää tiedostamatonta. Ne tarjoavat työkalun tuottaa merkityksiä. Abjektiossa tiedostamaton ja vieras tulee todeksi reaktioissa ja torjunnassa, esimerkiksi häpeän kaltaisissa tunteissa. Mieli vastustaa sitä, mikä pyrkii ruumiin sisään tai ruumiista ulos. Psykoanalyysin näkökulmasta tiedostamaton tarjoaa illuusion siitä, että oma minä on jotenkin ennustettavissa tai hallittavissa. Illuusio mahdollistaa minän ja ihanneminän välissä liikkumisen ja leikin, jotka puolestaan mahdollistavat luovuuden ihmisyydessä. Utopia on vapaa rakkaudenkaipuusta ja kastaatiosta. Utopiassa jokainen on oman elämänsä hedelmöittäjä. Tiedostamaton, illuusio ja imaginäärinen sekä lääkitsevät että poistavat ristiriitoja.

Tarkastelemani teokset ovat täynnä sietämättömiä asioita, kuten satuttamista, eritteitä, pornografisuutta ja ahdistusta. Ne häiritsevät järjestystä ja normia. Niitä katsomalla ottaa riskin, että tulee itsekin saastuneeksi. Väreiltään ne hivelevät silmää. Kenties syy runsaisiin väreihin olivat hämärät olot vajassa, jossa Palsan teokset syntyivät tai kenties niiden tarkoitus on hämätä ja pehmentää rankkoja aiheita. Tarkastelemani teokset ilakoivat väreillään, mutta iskevät sitten kovaa haastaen katsojan äärimmilleen. Ne ovat melkein liian henkilökohtaisia, jotta niitä voisi ulkopuolinen katsoa.

Avainsanat: abjekti, Kalervo Palsa, psykoanalyysi, inho, häpeä, toiseus

Sisällysluettelo

1	Johdanto	4
2	Kalervo Palsa	8
2.1	Biografia ja taiteellinen perintö	8
2.2	Päiväkirjat ja kirjeet	13
3	Teoreettinen kehys	20
3.1	Psykoanalyttinen taiteentutkimus	20
3.2	Abjekti	25
4	Porno kontekstina	33
4.1	Taidetta vai pornoa?	33
4.2	Häpeä	41
5	Nainen on toinen	50
5.1	Naisen ruumis ja representaatio	50
5.2	Äiti (Alussa ja lopussa on naru)	55
6	Vaaraa ja uhkaa	62
6.1	Saastaa	62
6.2	Inho	66
7	Lopuksi	73
	Lähdeluettelo	75
	Painamattomat lähteet	75
	Kirjallisuus	76
	Kuvaliite	81

1 Johdanto

Löysin Kalervo Palsan teokset sattumalta. En ollut aikaisemmin kuullut kyseisestä taiteilijasta, enkä ollut koskaan nähnyt hänen teoksiaan. Tein tiedonhakuja täysin toiseen aiheeseen liittyen Kansallisgallerian verkkosivuilla, enkä vielääkään pysty ymmärtämään miten ihmeessä päädyin näiden teosten äärelle etsiessäni arkkitehtuuripiirustuksia. Todettakoon siis, että tiedonhakutaidoissani oli tuolloin paljon kehittämisen varaa. Ensinäkemältä selailin mitään sanomattomia piirustuksia, joita haku antoi. Jatkoin jostain syystä selailua ja törmäsin teokseen *Odotus* (1974). Ensimmäinen reaktioni teoksen nähdessäni oli hämmennys ja klikkasin kuvan äkkiä piiloon, ettei kukaan näe minun katsovan sitä. Tunsin jonkinlaista häpeää, vaikka olin yksin omassa toimistossani. Jatkoin kuitenkin teosten selailua ja näin teoksen *Sininen uni* (1972). Se oli jollain tavalla liikuttava, jopa hempeä, sitten tajusin, että kyse olikin ulosteen syömisestä. Suljin nämä sivut pikaisesti ja palasin alkuperäisten etsintöjeni pariin.

En kuitenkaan saanut näitä kuvia mielestäni ja halusin katsoa niitä uudelleen. En tiedä oliko kyseessä tirkistelynhalu, mutta jokin näissä teoksissa kiehtoi. Vaikka tarkasteluun valikoituneissa teoksissa tuntuu olevan jotakin väärää ja kauheaa, ne houkuttelevat katsomaan ja kysymään. Teokset houkuttelevat pehmeiden värien avulla katsomaan ja iskevät sitten kovaa. Teosten kerrostuneisuus kiehtoo tavalla, jota en osaa selittää. Taidehistorian opintojen alussa mieleeni jäänyt Julia Kristevan (1941–) abjektiteoria alkoi mielessäni yhdistyä näihin teoksiin ja lopulta näistä aineksista syntyi tutkielmani aihe sekä teoreettinen kehys. Tarkastelen siis tutkielmassani abjektiteorian sekä muun psykoanalyttisen taiteen tutkimuksen avulla Kalervo Palsan teoksia *Sininen uni* (1972), *Nimetön, miehekkäät kuukautiset* (1973) ja *Odotus* (1974).

Teoksessa *Sininen uni* (kuva 1) kuvataan sinistä huonetta, joka ikään kuin leijailee irti todellisuudesta. Se on tunnelmaltaan etäinen ja kylmä, kuin jääkuutio. Teoksen taustalle maalatut valkoiset hennot kukat mutkittavat aiheen ympärillä. Ne muistuttavat mummon tai äidin verhoista tai pussilakanoiden kuosista, mikä tekee kokonaisvaikutelmasta pehmeän. Teoksen keskeinen aihe on pornokuvastosta lainattu kohta, jossa ulostetaan toisen suuhun. Palsan aikaan kyse oli marginaalisesta tai eliittikulttuurisesta pornosta, kuten Pasolinilla. Lattialla makaava mies makaa jalat koukussa ja hänen kätensä kurottautuvat kohti hänen

yläpuolellaan kyykkivän toisen miehen takapuolta. Yläpuolella oleva mies ulostaa alla olevan suuhun, samalla pidellen erektiossa olevaa penistään. Myös lattialla makaavan miehen penis työntyy huomattavana kiintopisteenä erektiossa. Yläpuolella oleva mies katsoo ohi olkansa, mutta hänen katseensa ei tavoita aktia. Käsittelen teosta tässä tutkielmassa sen esiin nostamien aiheiden kautta; homoseksuaalisuus, pornokuvasto sekä uloste. Ulosteen syöminen kuvottaa, mutta teoksen tematiikassa kokonaisuudessaan piilee mielestäni jotakin kiinnostavaa moniulotteisuutta.

Teoksessa *Nimetön, miehekkäät kuukautiset* (kuva 2) Palsa kuvaa miehen peräaukkoa, joka kaartuneen selän avulla työntyy kohti katsojaa. Teoksen taustana oleva keltainen väri tekee teoksesta irrallisen ja sarjakuvamaisen kohtauksen, jossa sadomasokistisen seksin jäljet näkyvät. Huomio kiinnittyy niin ikään kuvasuhteessa valtaviin kivespusseihin ja penikseen, joita Palsa kuvaa tarkasti. Peräaukosta vuotava veri valuu runsaana ja se kulkee jalkoja ja penistä pitkin kuin joki, jonka pato on avattu. Tämän teoksen osalta keskeiseksi teemaksi omassa tarkastelussani nousevat veri eritteenä, myös – teoksen nimen myötä – kuukautisveri. Kuten *Sininen uni*, myös tämä teos jatkaa homoseksuaalisuuden ja fetissien temalla.

Kolmanneksi tämän tutkielman tarkastelun kohteeksi valikoitui teos nimeltä *Odotus* (kuva 3). Teos on ensimmäinen Palsan teos, jonka olen koskaan nähnyt. Teoksessa hirviön muotoa hakeva mies seisoo kuvan keskellä, pysäytettynä, kuin tunnustusrivissä. Hänen ilmeensä on ahdistava ja katse katsoo katsojan ohitse. Hänen ilmeestään on aistittavissa tuskaisuutta, aivan kuin katseen kohteeksi asettaminen tuntuisi piinalliselta. Mies on suuri ja täyttää lähes koko kuvan. Miehen lihallisuus vyöryy kohti. Vaaleanpunaisessa laatikossa seisova rujo mies on raskaana. Laatikkomainen vaikutelma syntyy itselleni tiukasta rajauksesta, jonka ahtaus suhteessa miehen kokoon korostaa tukalaa tilannetta. Lämpivalaistu kohtu on kiinnostava elementti miehen kehossa. Sekä oikealla että vasemmalla yläkulmissa Palsa on kuvannut miestä synnyttämässä. Vasemmassa yläkulmassa mies ulostaa lapsen kyykistyen, oikealla puolella olevassa kuvassa mies makaa kasvottomana, samaan aikaan kun hänen peräaukostaan syntyy lapsi. Teoksesta nousevat itselleni esiin raskaus ja äitiys teemana sekä miehen ja naisen ruumiiden samanaikainen erilaisuus ja – toisaalta samankaltaisuus, kun mies ja nainen sijaitsevat samassa kehossa. Naiseuden temalla tarkastelen myös naisen objektin asemaa ja toiseutta, sillä näissä teoksissa nainen on paikalla vain kohtuna.

Tarkastelemani teokset ovat melkein liian henkilökohtaisia, jotta niitä voisi ulkopuolinen katsoa. Lisäksi ne ovat täynnä sietämättömiä asioita, kuten satuttamista, eritteitä, pornoa ja ahdistusta. Ne häiritsevät järjestystä ja normia. Niitä katsomalla ottaa riskin, että tulee itsekin saastuneeksi. Maalaukset ovat kuin väritettyjä piirroksia, joissa on sarjakuvamaisella pysähtyneellä tavalla vangittu kohta. Sarjakuvan tavoin ne kertovat myös tarinaa, jonka katsoja tuottaa mielessään tekstien puuttuessa. Väreiltään ne hivelevät silmää. Kenties käytännön syy runsaisiin väreihin olivat hämärät olot vajassa, jossa Palsan teokset syntyivät tai kenties niiden tarkoitus on hämätä ja pehmentää rankkoja aiheita. Kulttuuripsykologi Juhani Ihanus (1987, 196) toteaa, että sarjakuvamaisesti esitetty kuva on ikään kuin näyttämön ensimmäinen näytös, joka siittää toisen teoksen jatkamalla edellisessä esitettyä aktia. Palsa ei kuitenkaan kunnioita sen paremmin tyyllistä kuin kerronnallista johdonmukaisuutta tai jatkumoa teoksissaan, vaan pahoinpitelee kohtauksesta toiseen kiihkoissaan hyvän ja puhtaan. Näissä teoksissa kaikki on nautinnon logiikalle alisteista.

Kohdatessani teokset ensimmäisen kerran koin niiden katsomisesta häpeää. Teokset jäivät kuitenkin mieleeni ja halusin katsoa niitä uudelleen. Tutkielmaa hahmotellessani minulle heräsi kysymys siitä, mistä oma häpeäni johtuu. Pohdin omaa kohtaamistani teosten kanssa ja ymmärsin kohdanneeni ne ensisijaisesti pornona taiteen sijaan. Taidetta on lupa katsoa, pornoa ei pitäisi katsoa. Taidetta vai pornoa käsittelevässä luvussa tarkastelen näiden suhdetta, sekä pornon ja seksuaalisuuden tuottamaa häpeää.

Abjektiteorian kautta tarkastelen puolestaan teoksissa näkyviä eritteitä, ja mitä ne kertovat ihmisistä ja kulttuurista. Tapamme suhtautua asioihin on pitkälti subjektiivista, osin kulttuurisesti muodostuneita asenteita ja arvoja. Pornon ja raskauden, äitiyden ja naisen esittämisestä ja toiseudesta on oma lukunsa. Paitsi tukee abjektiteoriaa, laajempi psykoanalyttinen näkökulma auttaa ymmärtämään ja käsittelemään seksuaalisuutta sekä minuutta ja toiseutta. Tarkastelun kohteeksi päätyvät Palsa tekijänä, sekä aiheet, joita teokset käsittelevät. Koska Palsa oli itselleni tätä tutkimusta aloittaessa tuntematon, koen kiinnostavana myös tarkastella, miten Palsa itse näkyy näissä teoksissa ja mitä ne kertovat tekijästä itsestään. Yhtäältä pohdin siis teorian kautta teoksista esiin nousevia ilmiöitä, mutta myös Palsaa henkilönä ja taiteilijana, koska hänen tuotannossaan on paljon omaelämäkerrallisia aineksia. Kokoava tutkimuskysymykseni on, mitä tarkastelukohteeksi valitsemistani teoksista voi löytää, jos katse kestää hämmennyksen ja kuvotuksen.

Palsaa monipuolisesti tutkineen Jyrki Siukosen (2009, 7) mukaan Palsa on saanut paljon huomiota ja hänestä on kirjoitettu jopa enemmän kuin muista aikansa suomalaisista taiteilijoista. Hänestä tehdyt kirjoitukset sekä tutkielmat keskittyvät kuitenkin pääasiassa pohtimaan Palsaa eräänlaisen tarina- ja rooliminnan kautta, joka on osin hänen itsensä, osin median tuottamaa. Eräänlainen pohjoisen taiteilijanerona myytti on kiinnostanut monia tutkijoita. Omassa tutkielmassani tarkasteluun valikoituneet teokset ovat kuitenkin sellaisia, joista ei ole vielä kirjoitettu. Tietävästi tarkastelemani teokset eivät ole koskaan olleet julkisesti esillä. Myöskään abjektiteoriaa ei ole aikaisemmin tutkimuksissa sovellettu Palsan teosten tarkasteluun, joten näistä lähtökohdista koen tutkimukseni tuovan uuden näkökulman. Tutkielmani saa myös ajankohtaista merkitystä siitä, että tänä vuonna (2022) tulee kuluneeksi 75 vuotta Palsan syntymästä ja tämän johdosta Kittilässä järjestetään juhlavuoden näyttely. (Kuivas 2022). Seksuaalisuuden teeman ympärille rakentuva tutkielma on sikäli myös ajankohtainen, että Palsan pitkäaikainen ystävä ja tukija Maj-Lis Pitkänen työstää tällä hetkellä kirjaa, jonka aiheena on Palsan lapsuudessa kokemat seksuaaliset traumat. (Karemo 2022).

Palsan teosten tarkastelu vaatii katsojalta uteliasta ja avaraa katsetta. Avoimuus liittyy intuitiivisten ensireaktioiden työstämiseen, sekä haluun ymmärtää teoksia Palsan ajatusten ja kokemusten näyttämönä. Lähdän siis kohti tutkimusta avoimin mielin ja annan aineiston puhua ja johdattaa eri ilmiöiden ja aiheiden pariin. Haluan ajatella tätä tutkielmaa jonkinlaisena työkaluna, joka auttaa jäsentämään paitsi itselleni, myös muille näitä näennäisesti rankkoja teoksia, jotta niiden katsominen ei päättyisi pelkästään torjuvaan reaktioon. Tavoitteeni on ymmärtää ja jäsentää havaintojen avulla sitä maailmaa, jonka Palsa halusi meille näyttää.

2 Kalervo Palsa

2.1 Biografia ja taiteellinen perintö

Aikaisemmassa tutkimuksessa Palsaa itseään ja hänen taiteilijuuttaan on jo tutkittu melko laajasti, joten tässä tutkielmassa esittelen hänet taiteilijana ja henkilönä vain lyhyesti keskittyen lähinnä teemoihin, jotka valitsemistani teoksista nousevat esiin. Teoksista nousevilla teemoilla viitataan siihen, miten teokset linkittyvät Palsan omaan kokemusmaailmaan ja näkemyksiin erityisesti seksuaalisuudesta. Omien sanojensa mukaan hän maalaa maailmaa sellaisena kuin sen näkee, maisema, jota hän maalaa on hän itse. Koulussa hänelle sanotaan, että hänen maalauksensa ovat ahdistavia. Paletti on synkkä ja mielikuvitusta nimitetään julmaksi. Opettajat eivät tiedä, miten häneen tulisi suhtautua. (Siukonen 2011, 92).

Hugo Kalervo Palsa syntyi 12 maaliskuuta vuonna 1947 Kittilässä, jossa hän vietti suurimman osan elämästään. Palsan lapsuutta kuvaavat parhaiten sanat köyhyys, turvattomuus ja puute. Elämän raadollisuus paljastui hänelle liian aikaisin. (Pitkänen 2015, 9). Perhe sai osittain elantonsa majoittamalla pihapiirinsä rakennuksiin kulkureita ja työmiehiä. Tästä johtuen perheen elämää väritti jatkuva vieraiden ihmisten tulva, mikä toi mukanaan tappeluita, alkoholia, uhkapelejä sekä matkamiehiä viihdyttämään saapuneita naisia. Perhe myös trokasi viinaa maksaakseen laskut. Ehkä paetakseen ympäristöään Palsa keskittyi piirtämiseen ja päiväkirjojensa kirjoittamiseen. Usein hän vetäytyi makasiiniin eli pieneen vajaan piirtämään. (Aarnio 2002, 98).

Teini-iässä Palsa luki paljon, erityisesti klassista kirjallisuutta, sekä filosofiaa ja taidetta käsittelevää kirjallisuutta. Esimerkkinä mainittakoon Kafka, Hemingway, Sartre ja Dostojevski. (Päiväkirjamerkintä 7.1.1968, Pitkänen 1990, 73; Siukonen 2011, 96). Erilaiset ideologiset suuntaukset kiinnostivat Palsaa, mutta hän myös hylkäsi ideologiat yhtä nopeasti kuin oli julistanut niiden olevan absoluuttinen totuus ja kuolevansa aatteidensa puolesta. Taiteen näkökulmasta häntä kiinnostivat ekspressionismi sekä surrealismi. Hän omaksui jo tuolloin itselleen taiteilijapersoonan ja alkoi kehittää sitä ihailemiensa mestareiden kaltaiseksi. (Aarnio 2002, 99).

Palsan taiteellisen uran kannalta yksi merkittävimmistä ajanjaksoista on vuoden 1969 syksy, jolloin hän valmistuu lukiosta ja ryhtyy vaihtamaan ajatuksia Maj-Lis Erosen (myöhemmin Pitkänen) kanssa. Kirjeissä Pitkäsen tavoite on edistää Palsan uraa ja hän ehdottaa useisiin näyttelyihin hakemista sekä sarjakuvien tarjoamista julkaistavaksi Kirjayhtymälle. Maj-Lisillä on selvästi Palsan itsetuntoa ja uskoa kohottava vaikutus. Tuolloin Palsa matkustaa ensimmäisen kerran Helsinkiin ja on aikeissa osallistua Suomen Taideakatemia koulun pääsykokeisiin, jotka hän kuitenkin jättää välistä vedoten siihen, ettei Maj-Lis päässyt mukaan. Hän tarjoaa sarjakuviaan Kirjayhtymälle, mutta niitä ei tuolloin julkaista. Lokakuussa hän järjestää Rovaniemellä muutaman päivän mittaisen näyttelyn, jonka tarkoituksena on saada teoksia kaupaksi. Kaikki vaivannäkö on kuitenkin turhaa ja yritykset edistää uraa ammattimaisena taiteilijana osoittautuvat pettymyksiksi. Rahanpuute syö Palsan uskoa hänen omaan taiteeseensa ja taiteilijuuteensa. Palsan valtaa epätoivo siitä, ettei taiteella voi elää. (Siukonen 2009, 16–17, 23).

Syksyn 1969 jälkeen alkoholi ja stimulantit saavat aiempaa suuren roolin Palsan elämässä. Vuosikymmenen vaihtuessa juomistahti kiihtyy, eikä taiteilija kykene irtautumaan masennuksesta. Hän ajautuu kriisiin ja päiväkirjan kirjoittaminen jää tauolle pitkäksi aikaa. (Siukonen 2009, 24). Tere Vadén (1997, 105) näkee alkoholismien olevan eräänlainen keino taistella valta-asetelmia vastaan, mikä toistuu myös Palsan taiteessa. Aktiivinen juoppous ja hulluus myös paljastaa suomalaisuudesta kaiken sen mikä on arvostettua ja hyvää. Valtaeliitti, sivistyneet ja kulturellit arvostavat hillittyä käytöstä, joka suomalaisuudessa ja suomalaisten mielessä tarkoittaa teeskentelyä.

Vuosina 1971–1973 Palsa opiskeli Taideteollisessa keskuskoulussa ja vuosina 1973–1977 Suomen Taideakatemia koulussa. Tuolloin hän kehitti taiteensa peruskuvaston, johon kuuluvat moraalialueita yleisesti rikkovat aiheet, kuten seksuaaliset perversiot, fetissit ja itsemurhalla leikkittely. Kuolema ja seksuaalisuus ovat Palsan koko tuotannon avaintemoja. (Siukonen 2013). Maalausten lisäksi Palsa kirjoitti ja kuvitti myös sarjakuvia. Sarjakuvat mukailevat maalausten teemoja. Taiteilijanimenään hän käytti sarjakuvissa Porno-Kallea tai markiisi de Palsaa. Teosten rivot ja rajut aiheet aiheuttivat sen, että hänen töitään ei arvostettu hänen elinaikanaan. Lähinnä niihin suhtauduttiin kiusaantuneesti ja vältellen. Vasta Kiasmassa vuonna 2002 pidetty retrospektiivinen näyttely *Kalervo Palsa. Toinen tuleminen* nosti Palsan taiteen arvoa ja tunnettavuutta. (Karjalainen 2002, 5).

Palsa oli tietoinen itsestään ja ympäristöstään jo hyvin nuorena. Hän halusi vapautua pohjoisen paikallisuuden asettamista rajoitteista, eikä hänen toiveenaan tai tavoitteenaan ollut, että hänet tunnettaisiin pohjoisen maalarina. ”Mie tunnen oikein syvvää ja mustaa vihhää koko Lappia kohtaan. En tiä ittekhään mistä se johtuu. Täälä kaikki on niin alhasta ja saastasta, ainakin ihmiset on”, toteaa Palsa itse. (Liksom 2002, 8). Hän halusi sen sijaan tulla tunnetuksi eurooppalaisena, kansainvälisenä maalarina, joka suurten eurooppalaisten taiteilijoiden tavoin nousisi kuuluisuuteen kuolemansa jälkeen. Kuitenkin Palsan tuotanto ja taide ovat jääneet pysyvästi suomalaiseen taidehistoriaan, jossa hänen elämällään ja taiteellaan on oma paikkansa. Pyrkimyksistään huolimatta Palsa ei ole päässyt eroon pohjoisuudestaan, ei eläessään eikä kuollessaan. (Siukonen 2009, 36). Viimeisenä talvena vuonna 1987 Palsa palaa uudelleen sinne, missä hänen taiteensa ja hän itse sai alkunsa. Pohjoinen ei ole enää vieras ja paha, ahdistuksen ja tuskan paikka, vaan se on muuttunut turvaa tarjoavaksi suojaksi. (Siukonen 2009, 61; Vadén 1997, 22).

Taiteilijaan ja hänen teoksiinsa kohdistuva tutkimusperinne on yksi taidehistorian tutkimuksen kulmakivistä. Taiteilijoista kirjoitettaessa heidät usein kuvataan yksilöinä, jotka ovat jollakin tavalla tai monellakin tavalla valtavirrasta poikkeavia. Heidän elämäänsä myös liitetään mystiikkaa ja nerouteen viittaavia arvoituksia, joita on vaikea määrittää tai todentaa. Taiteilijoista rakennetaan myyttisiä hahmoja. (Pirinen 2012, 281, 288). Palsasta on mediassa ja kirjallisuudessa pyritty luomaan eräänlaista pohjoista taiteilijaneromyyttä (Heinimäki 2002, 21), jota osin pyrin omassa tutkielmassani purkamaan. Tarkoitukseni on luoda tilaa erilaiselle luennalle. Lähtökohtainen ajatukseni on, että pohjoisuudella ja juoppohullun suomalaisuuden romantiikalla on lokeroiva vaikutus, joka asettaa Palsan osaksi suomalaista melankolista mielenmaisemaa ja tekee hänestä sitä kautta stereotyyppisen suomalaisen miehen. Kuitenkin omassa käsityksessäni Palsa on paljon muutakin. Hänen henkilö- ja taiteilijakuvansa on mahdollista nähdä huomattavasti moniulotteisempana.

Siukonen (2009, 13) jakaa käsitykseni siitä, ettei Palsa ei ollut pelkkä metsien ja Lapin mies. Hänen teksteistään näkyy selvästi se, että hän seurasi ja reagoi joskus voimakkaastikin ympäröivään maailmaan ja aikaan. Ajankuvan mukaiset aatteet ja suunnat vaikuttivat Palsaan, mutta myös moneen muuhun aikalaiseen, joten sikäli Palsa ei ole erityinen, eikä hänen aatteitaan voi siinä mielessä pitää ainutkertaisina tai omaperäisinä. Palsa oli tunnetusti hyvin lukenut. Hän sivisti itseään monipuolisesti aina filosofiasta taiteeseen. Hänen lukeneisuutensa saa vahvan kontrastin, kun tätä tarkastellaan hänen taustansa ja perhehistoriansa huomioiden.

Lukeneisuus ei sinällään ollut Suomessa poikkeavaa erityisesti 1960-luvun jälkipuolella, jolloin esimerkiksi vaativiakin teoksia esiteltiin lehdistössäkin laajasti. Sivistyneisyys osaltaan vapauttaa Palsan Lapin myytistä eräänlaisena luonnonlapsena.

Siukonen (2009, 13) nostaa esiin myös Palsan sitaatin, jossa hän kertoo ostaneensa kesätöistä ansaitsemillaan rahoilla suomeksi käännettyä ranskalaista kirjallisuutta. Erityisesti Palsa oli kiinnostunut Voltairen ja Rousseauin tuotoksista. Siukosen mukaan on merkittävään huomionarvoista, että tällaisia teoksia oli saatavilla Kittilän kirkonkylän kirjakaupasta. Aikakauden kulttuurin ja ilmapiirin lisäksi, Palsa imi itseensä suuren määrän klassikoita maailmalta. Palsan päiväkirjoista Pitkänen tuo esiin hänen taiteelliset samaistumisensa ja ihailunsa kohteet. Palsa ihaili esimerkiksi Vincent van Goghin, Chaim Soutineen ja Vilho Lammen teoksia ja taiteilijapersoonia. Palsan tavasta tarkastella maailmaa näkyy minäkeskeisyys. Hän imee kaiken itseensä ja vertaa itseään ilmiöihin sekä muihin ihmisiin. Asiat tulevat ilmi ja ovat aina jollakin tavalla suhteessa hänen omaan minuuteensa. (Siukonen 2009, 15).

Freud tutkii kirjassaan *Uni ja isänmurha* taiteilija Leonardo da Vinciä (1452–1519) hänen persoonansa ja taiteilijuutensa kautta. (Freud 1995, 101). Vaikka Palsa samaistui esimerkiksi Vincent van Goghiin ja Chaim Soutineen, koen Freudin pohdinnasta löytyvän enemmän yhtäläisyyksiä Palsaan. Freudin näkemyksen mukaan on välttämätöntä tarkastella tutkittavan kohteen seksuaalista toimintaa, jotta elämäkerrallisesta tarkastelusta tulisi syvälinen ja tarkka. Da Vinci oli Freudin mukaan malliesimerkki seksuaalisuuden kylmästä torjunnasta. Hän vältti niin teksteissään kuin teoksissaan kuvaamasta seksuaalisuutta, mikä oli Freudin mukaan erikoista, koska kuten tiedämme, suuret taiteilijat usein nautinnokseen tuottavat mielikuvituksensa kautta eroottisia ja jopa rivoja teoksia. Leonardo puolestaan tuotti vain muutaman anatomisen piirroksen naisen sukuelimistä, kohdusta ja sikiön asennosta. (Freud 1995, 108–109).

Freudin mukaan da Vincin piirroksissa, joissa kuvataan yhdyntää läpileikkaavalla tavalla, voidaan havaita outoja virheitä. Niissä miehen ruumis on kuvattu kokonaan, naisen ruumis vain osaksi. Seksuaalisuuteen liittyvä torjunta on estänyt taiteilijaa katsomasta naista, mikä on johtanut näihin virheisiin. Esimerkiksi naisen nänniin hän on piirtänyt vain yhden maitotiehyen, vaikka todellisuudessa niitä on useampia. Kohtu on piirretty vain sekavin viivoin. Sen sijaan miehen sukupuolielimet on esitetty tarkasti. Piirroksessa huomattavaa on

myös se, miten yhdyntä on kuvattu tapahtuvan. Piirroksessa yhdyntää kuvataan tapahtuvan seisten. Seisoma-asento viittaisi myös torjumiseen, koska makuuasento viittaisi viipyväisyyteen ja haluun jäädä. (Freud 1995, 110). Vaikka Palsa ei omista töissään tavoitellut anatomista oikeaoppisuutta tai pyrkinyt kuvantamaan ihmisen fysiologiaa, on mielestäni kiinnostavaa, että hänen teoksissaan naiset esitetään lähinnä rintoina, kohtuna ja alapää on piirretty joko karvoja esittävänä kolmiona, suttuna tai hirttosilmukkana (Karemo 2022). Tarkastelemissani teoksissa naiset loistavat poissaolollaan. Naisen merkinä näkyy vain kohtu. Sen sijaan miehen penistä Palsa kuvaa usein erityisen tarkasti.

Freudin mukaan da Vincin olemuksen ydin on hänen lapsuudessaan syttynyt tiedonjano, jonka seksuaalivietti saa aikaan. Sen avulla hän onnistui sublimoimaan suurimman osan himoistaan taiteeseen ja tutkimiseen. Seksuaalisen elämän surkastuminen ja seksuaalienergian kanavoiminen taiteeseen ja tutkimukseen rajoittuu Freudin käsityksessä sublimoituun homoseksuaalisuuteen. (Freud 1995, 119). Yhtymäkohta Palsaan löytyy myös da Vincin lapsuudenmuistoista, joissa hän kertoo muistavansa, kuinka kotka laskeutui hänen kehtoonsa, avasi pyrstöllään lapsen suun ja iski tätä monta kertaa huulille. Puhuessaan suhteistaan rakastajaansa ja ystävänsä Reidar Särestöniemeen Palsa puhuu heistä kahtena kotkana. (Kalervo Palsan kirje Maj-Lis Pitkäselle 13.4.1985, Pitkänen 2015, 207). Häntä tai pyrstö symboloi Freudin käsityksessä miehen sukuelintä. Hänen mielessään kotka fantasiana liittyy passiiviseen seksuaaliseen käyttäytymiseen ja erityisesti homoseksuaalisten miesten uniin. Toisaalta seuratessaan kotka-ajatusta Freud tulee myös pohtineeksi äidin merkitystä kotkana ja liittää kotkaan egyptiläisen äitijumalan Mutin. Korppikotka valikoitui äitiyden symboliksi, koska uskottiin, että oli olemassa vain naaraspuolisia kotkia. Mut-jumalattaressa yhdistyvät äidillinen ja miehinen voima, aivan kuten teoksessa *Odotus* (1974). (Freud 1995, 120–132).

Palsan pitkäaikainen ystävä ja tukija Maj-Lis Pitkänen toimitti ystävänsä Kalervo Palsan päiväkirjoista kirjan vuonna 1990. Tuolloin Palsan kuolemasta oli kulunut kolme vuotta. Päiväkirjajulkaisun avulla Palsasta ja hänen merkityksestään taiteilijana luotiin kokonaan uudenlaista kuvaa. Päiväkirjojen antama kuva Palsasta on varsin kaunokirjallinen, mikä vaikuttaa osaltaan vahvasti siihen, millaisia tulkintoja Palsasta voidaan tehdä. Tere Vadénin kirjassa *Arktinen hekkuma* Palsa esitetään jossain määrin fiktiivisenä hahmona, kuten kirjoittaja itse toteaa. (Vadén 1997, 3–4). Elämäkerrallinen kerronta on kuitenkin tulkintaa vaativa kirjallinen lajityyppi. Tietyllä tavalla jokainen päiväkirjajulkaisun lukija myös omalta osaltaan luo kuvaa taiteilijasta annetun tiedon perusteella. Itselleni päiväkirjoista ei välity

pohjoisen juoppohullu, vaan omassa mielessäni Palsa oli ajattelevainen ja herkkä taiteilija, jolla oli paljon sanottavaa. Hänessä on myös toinen puoli, joka pyrkii häiritsemään ja järkyttämään kenties siksi, että voisi piilottaa oman järkevyytensä ja herkkyytensä säästyäkseen tuomitsemiselta ja nauruilta.

2.2 Päiväkirjat ja kirjeet

Olen kääntynyt maailmasta ja minua rakastetaan. Haluan kaiken ja halveksin kaikkia ja kaikkea. Minä ryven loassa ja kaikki mitä näen, on saastaa. Sontaa. Sonnassa me idämme ja kypsämme kasvettuamme. Elämä on pitkä ja vaiherikas. Olen hysteerikko ja tiedän sen. Myönnän perverssit taipumukseni. Minun osalleni Kohtalo (olen fatalisti ja nihilisti) on varannut jotain suurta ja minä näytän vielä kaikille. Ei minua mikään estä. (Päiväkirjamerkintä 17.11.1966, Pitkänen 1990, 34).

Nostan psykoanalyysin mielessä pitäen kohtia Palsan omista sanoista koskien hänen varhaisia kokemuksiaan ja ajatuksiaan, jotka taustoittavat teosten syntymistä. Maj-Lis Pitkänen kirjoittaa toimittamiensa päiväkirjojen johdannossa Palsan elämästä hyvin lyhyesti. Hän esittelee siinä tämän elämän keskeiset vaiheet. Kuitenkaan kirjassa ei ole mitään mainintaa siitä, miten toimitustyö on tapahtunut. Lukijalle jää siis varsin epäselväksi se, ovatko päiväkirjat esimerkiksi julkaistu kokonaisuudessaan ja miltä osin niitä on muokattu vai onko lainkaan. Lukija joutuu siis ilman ennakkotietoa tarkastelemaan teosta ikään kuin sellaisenaan, totena, mutta kokonaisuus on kuitenkin vahvasti kaunokirjallinen. Jyrki Siukosen (2009, 9) mukaan mainitsematta on jäänyt kokonaan esimerkiksi se, että varhaisimmat tekstit, joita Palsa oli kirjoittanut, oli kirjoitettu peilikirjoituksella. Myös Leonardo da Vinci on ollut yleisesti tunnettu peilikirjoituksestaan. Ilman selitystä jää myös kahden vuoden katkos tekstien välissä. Vuosilta 1970–1972 ei ole juuri merkintöjä.

Siukosen tutkimusten mukaan Maj-Lis Pitkänen ei ole tehnyt julkaistuihin päiväkirjamerkintöihin juurikaan muutoksia. Myös kirjoitusvirheet on jätetty sellaisinaan tuomaan teksteihin aitoutta. Tässä mielessä siis lukija lukee Palsan autenttisia päiväkirjamerkintöjä. Pitkänen on kuitenkin lyhentänyt tekstejä ja jättänyt pois kokonaisia ajanjaksoja ja katkelmia kappaleiden sisältä. Tämä selittyy jo pelkästään sillä, että Palsan tuottamaa tekstiä on valtavat määrät, eikä sen todellista laajuutta ole dokumentoitu. Pois jättäminen ja editointi väistämättä muokkaavat Palsasta annettua kuvaa, joka on syytä pitää

mielessä. Päiväkirjat eivät siis kerro koko totuutta – edes Palsan minäkerronnasta. (Siukonen 2009, 10).

Päiväkirjoihin tehdyt laajamittaiset poistot koskevat juuri tässä tutkimuksessa tarkastelemieni teosten syntyäikää, mikä on mielestäni jollakin tavalla kiinnostavaa. Usein Palsa puhuu teksteissään teoksistaan ja ajatuksistaan niiden takana, mutta tarkastelemistani teoksista ei ole mitään mainintaa päiväkirjoissa eikä kirjeissä. Poistot kohdistuvat siis 1970- ja 1980-lukujen merkintöihin. Siukosen (2009, 12) mukaan tuota ajanjaksoa leimaa vahva alkoholismi. Pois jätetyissä teksteissä kuvaillaan Palsan taistelua alkoholismin ja masennuksen kanssa. Teksti on Siukosen mukaan toisteista ja tuskallista. Taisteluiden lomaan tähän aikakauteen mahtuu tylsää ja tasaista arkea, joka on myös jätetty pois kirjasta. Juopottelun ja masennuksen lisäksi pois jäävät kokonaan kaikki ne kohdat, joissa puhutaan maolaisuudesta ja marxilais-leniniläisten ryhmien toiminnasta, jossa kummatkin Pitkänen ja Palsa olivat mukana 1970-luvulla. Siukosen mukaan näiden ajatusten poisjättäminen on sikäli ollut ymmärrettävää, että kirjan julkaisuvuonna näistä tapahtumista oli kulunut liian vähän aikaa. Toisaalta Siukosen mukaan näiden tapahtumien ja ajatusten poisjättäminen on myös sulkenut pois palan kulttuurihistoriaa, joka on ollut ajankuvalle tyypillinen. (Siukonen 2009, 12).

Pitkäsen Palsan kirjeistä toimittama valikoima *Antaa salaman tulla, minä odotan* (2015) toistaa pitkälti päiväkirjojen tekstejä. Kirjeissään Pitkäselle taiteilija purkaa päiväkirjan tavoin tuntojaan ja ahdistustaan. Kirjeissä näkyy myös päiväkirjoista pois jätetyt 1970-luvun ilmapiiri kaikessa ristiriitaisuudessaan, mutta erityisesti juuri poliittinen ilmapiiri. Palsa osallistuu poliittiseen keskusteluun ja suhtautuu yhteiskuntaan vieroksuen. (Siukonen 2011, 110). Kirjeessään vuonna 1972 Palsa kertoo Maj-Lisille myös homoseksuaalisista kokemuksistaan, jollaisen hän oli kokenut omien sanojensa mukaan vuonna 1971. Kirjeessään hän kertoo yrityksestään tulla homoksi, joka aiheutti hänessä uteliaisuutta omaa itseään kohtaan. Kokemus oli ennen kaikkea tapa laajentaa tietoisuutta, mutta se aiheutti myös syyllisyyttä ja häpeää. (Pitkänen 2015, 96–98). Äidille kirjoitetut kirjeet (Pitkänen 2015, 217–235) ovat toisenlaisia. Niissä ei puhuta itsemurha-ajatuksista tai kurjuudesta, niissä poika kertoo äidille toiveistaan hyvinkin arkisesti. Äidille Palsa antaa kuvan, että kaikki on hyvin. Äiti oli Palsalle mahdollisesti tärkein ihminen. Lapsista nuorin oli ainut isänsä tunnustama. Äiti jaksoi aina uskoa poikaansa ja kannusti tätä maalaamaan ja opiskelemaan silloinkin, kun se oli vaikeaa. (Pitkänen 2015, 238).

Palsan päiväkirjoista ja hänen kirjoittamistaan kirjeistä käy ilmi, miten herkkä ja reaktiivinen hän oli suhteessa ympäristöönsä. Hänen tapansa suhtautua asioihin ja tapahtumiin oli hyvin kriittinen ja voimakas. Erilaiset kokemukset taiteilijan elämässä auttavat ymmärtämään myöhemmin sitä, miten ne manifestoituvat hänen teoksissaan ja millaisia merkityksiä niistä voidaan tulkita. Palsa pohti myös syvästi omaa olemassaoloaan ympäristössään ja esimerkiksi mahdollisuuksiaan menestyä taiteilijana Kittilässä. Toisaalta hänen päiväkirjoissaan on kiihkeää pohdintaa ja fantasiointia hänen halustaan lähteä kauas pois Kittilästä. Syy poispääsystä haaveiluun löytyi Kittilän tuomitsevasta ilmapiiristä. (Aarnio 2002, 100).

Palsan minuus päiväkirjojen sivuilla elää jatkuvassa vuoristoradassa. Milloin hän on onnellisuutensa kukkuloilla, koska hän on rakastunut. Kun hän ei ole rakastunut, vaan on tullut torjutuksi ja hylätyksi, hän pohtii itsemurhaa. (Päiväkirjamerkintä 18.11.1966, Pitkänen 1990, 35). Erityisesti naiset voivat kohottaa tai laskea hänen mielialaansa. Hän kirjoittaa myös avioliitosta onnellisuuden ja tasapainon lähteenä: ”Minä pystyn naimaan ja voin saavuttaa aviollisen onnen ja luultavasti siten saavuttaa tasapainon ja sopeutumisen tänne.” (Päiväkirjamerkintä 22.11.1966, Pitkänen 1990, 36). Palsa janoaa rakkautta. Hän haluaa tytön, jota rakastaa ja joka rakastaa häntä. Rakkaus on kaikki mitä hänen elämässään on, ja rakkaus on myös se, joka syöksee hänet tasapainosta ja horjuttaa hänen sielunsa rauhaa. Vain rakkaus voi estää häntä vajoamasta lopullisesti. (Päiväkirjamerkintä 23.12.1966, Pitkänen 1990, 38).

Kuvataiteilija ja yliopistonlehtori Kalle Lampela (2015) kuitenkin toteaa artikkelissaan ”Kalervo Palsan utopia”, että Palsalle utopia ei ollut rakkaus, vaan menestymisen halu. Hän olisi halunnut menestyä taiteilijana ja ihmisenä. Palsan maailmassa tämä kuitenkin jäi saavuttamatta. Palsa itse toteaa: ”Rakkaus on himoa ja utopiaa. Olen kokenut rakkauden vain unessa, en todellisuudessa”. (Pitkänen 2015, 45). Toisaalta siis myös taide ja erityisesti haaveet suuruudesta nostavat Palsan taas takaisin elävien kirjoihin. Uhmakkuus, himo ja hauraus ovat läsnä kaikissa kirjoituksissa. Päiväkirjat ovat sikäli kiinnostavaa luettavaa, että niissä on mukana myös aidon syvällistä pohdintaa taiteesta ja ihmisenä olemisesta. Toisaalta teksti on uuvuttavaa rähinää ja raivoa, jota värittää suuruudenhullut ajatukset hänestä itsestään. Hän kirjoitti päiväkirjoja tietoisesti myös muille ja maailmalle. Hän halusi, että hänen päiväkirjansa kertoisivat maailmalle hänen suuruudestaan ja neroudestaan. Ne tulisi julkaista hänen kuolemansa jälkeen, jolloin hän omien sanojensa mukaan saisi kauan etsimäänsä kuuluisuutta. (Pitkänen 1990, 9).

Päiväkirjoissa Palsa tuo hyvin esiin omaa maailmaansa ja minäänsä. Omien sanojensa mukaan hän on nero, toisaalta taas täysin hylätty paska. (Päiväkirjamerkintä 19.11.1966, Pitkänen 1990, 35). Hän kiroaa useaan otteeseen maailman ja muut ihmiset. Hylätyksi tulemisen kokemus, yksinäisyys ja eristäytyneisyys näkyvät selvästi päiväkirjan sivuilla. Vaikka Palsa avaakin paljon omia ajatuksiaan esimerkiksi filosofiasta, elämästä ja taiteesta, häneltä näyttää kuitenkin puuttuvan täysin kyky ymmärtää omaa vastuutaan ihmissuhteissaan. On siis kiinnostavaa, että hänen oma jyrkkä minä vastaan muut -asenteensa ei anna vähääkään periksi, mutta hän kuitenkin odottaa muilta hyväksyntää ja avointa vastaanottoa. Minkäänlaisia myönnytyksiä Palsa ei tee, ei taiteessa eikä ajatuksissaan.

Palsan henkilöihahmossa on kiinnostavaa ristiriitaa. Hänessä on kaksi puolta. Toinen puoli rakastaa syvästi ja janoaa tulla rakastetuksi, kaikkien hyväksymäksi ja ihailemaksi. Toinen puoli taas halveksii kaikkea, syyttää ja kiroaa. Palsalla on siis jokseenkin kieroutunut suhde todellisuuteen, joka hänen mukaansa ei näe eikä hyväksy häntä, mitä tahansa hän tekeekin. Todellisuudessa Palsa ei tee mitään sen eteen, että hänestä voisi pitää. Hän on eristäytynyt, ujo ja kummallinen. Se on häneltä myös tietoinen valinta. Omassa yhteisössään häntä pidettiin hulluna juoppona, jonka kaikki tietävät, mutta eivät ehkä haluaisi tietää. Ihmiset vieroksuvat häntä. (Kalervo Palsan kirje Maj-Lis Eroselle tammikuu 1973. Pitkänen 2015, 109). Normaaliluodesta erottautuminen on Siukosen (2011, 118) mukaan kuitenkin se, mikä todistaa ja vahvistaa hänen taiteilijuuttaan ja tekee sekä hänestä että taiteestaan aidon.

Päiväkirjoista löytyy myös yksityiskohtainen kuvaileva kertomus siitä, miten Palsa tappaa vanhan koiransa. Raaka väkivallanteko on kuvattu häiritsevän yksityiskohtaisesti. Koiran lopettaminen oli Palsalle traumaattinen kokemus. Siukosen (2009, 41) mukaan perheen koirat olivat Palsalle tärkeitä, ja hän koki niiden olevan enemmän kuin vain lemmikkejä. Siukonen (2009, 65–68) huomauttaa myös, että koira on sikäli merkityksellinen tässä tarinankerronnassa, että siinä yhdistyvät kaksi suurta voimaa; Kuolema ja seksuaalisuus. Koira on ihmisen paras ystävä. Luotettu läheinen, jolle voi uskoa salaisuutensa. Läheisen kuolemasta tuskin koskaan toipuu, ainakaan sitä ei unohda. Usein kuoleman raakuus tulee yllätyksenä, ja siksi kokemus jää mieleen unohtumattomasti. Palsan oma kuvaus koiransa tappamisesta on lähes reaaliaikainen kertomus, joka yhtäaikaaisesti yrittää ottaa etäisyyttä tekoon ja selittää tappamista välttämättömyydellä.

Palsa näyttää tunteensa vain päiväkirjansa sivuilla ja projisoi myös omia tunteitaan äitiinsä, jonka hän kertoo surevan koiran kohtaloa. Palsan koirantappotarinassa on kyse ihmisen vallasta ja alistamisesta. Siinä tulevat esiin ihmisen valta ja kyky päättää toisen elämästä ja kuolemasta. Siukosen (2009, 71) näkemyksen mukaan tappaminen liittyy osaltaan miehen seksuaaliseen kykyyn. Koiransa tapon jälkeen Palsa kirjoittaa päiväkirjassaan, että hän vihaa kaikkia, jotka nauttivat tappamisesta ja että hän itsekin vihaa tappamista. Huolimatta siitä, että hän tekstissään julistautuu pasifistiksi, ajatus satuttamisesta ja ihmiseen kohdistuvasta äärimmäisestä väkivallasta nousevat toistuvasti esille hänen taiteessaan. (Siukonen 2009, 73).

Aikuiselle Palsalle elävä koira oli inhimillinen ja se edusti sellaisen läheisyyden mahdollisuutta, jota hänen oli vaikea löytää ihmisten keskuudesta. (Siukonen 2009, 76).

Palsasta kirjoitettaessa useat tekstit keskittyvät taiteilijuuden kuvauksiin ja osaltaan pyrkivät vahvistamaan hullunero-myyttiä, mutta yksi harvemmin käsitelty teema on Palsan oma seksuaalisuus, vaikka seksuaalisuus on yksi hänen taiteensa pääasiallisista teemoista.

Päiväkirjajulkaisun alussa Palsa kuvailee Sonja-nimisen tytön kanssa kohtausta, jossa Sonja viettelee hänet. Hän kuvailee yksityiskohtaisesti sitä, mitä hän haluaisi Sonjalle tehdä. Varsin selväksi tulee hänen kiinnostuksensa Sonjan takapuoleen, mutta hän ei tee mitään, koska hän ei omien sanojensa mukaan halua eikä uskalla. Kohtaus päättyy masturbaatioon ja seuraavana päivänä päiväkirjamerkinnässään hän nimittää Sonjaa ”Portto, ajattelen, narttu, huora, lutka”. (Päiväkirjamerkintä 29.7.1962, Pitkänen 1990 18; myös 12.2.1968, 73).

Tämä päiväkirjamerkintä avaa hyvin Palsan suhtautumista naisiin, ja vastaavia päiväkirjamerkintöjä on useita. Ensin hän haluaa ja rakastaa, sen jälkeen hän kiroaa ja vihaa. Siukosen (2009, 73) mukaan erektion ja kuoleman yhteen nivoutuminen ovat teema, joka on usein Palsan taiteessa läsnä. Eläimen kuoleman sijaan Palsa on itse se eläin, joka kuristuu ja kuolee. Puheet itsemurhasta jäävät kuitenkin aina vain ajatuksiksi, joihin lääkkeenä toimii masturbointi. Päiväkirjoissa juominen, viha, itsemurhapuhe ja seksuaaliset turhaumat ovat pääasialliset teemat. Ne luovat Palsan minäkuvaa. Erektio on lopulta se, joka hänet pitää hengissä.

Tarkastelemieni teosten aiheissa näkyy homoseksuaalisuus, ja myös tästä aiheesta Palsa kirjoittaa useasti, erityisesti nuoruusvuosinaan. Keskustelussaan Niilo-nimisen kaverinsa kanssa hän ei osaa vastata Niilon ihmettelyyn siitä, miksei hän kulje naisissa vaan sulkeutuu makasiiniin. Kysymys on Palsalle arka. (Päiväkirjamerkintä 14.8.1966, Pitkänen 1990, 33).

Toisessa keskustelussa hän mainitsee kertoneensa, ettei ole vielä päässyt naimaan. Hän ei kuitenkaan voi paljastaa himojaan, koska hänen on salattava masturbointinsa sielulleen

vahingollisena turmeluksena. Palsa kärsii, koska hän tietää olevansa syntinen. (Siukonen 2009, 41). Palsan seksuaaliset pakkomielteet liikkuvat fantasian tasolla. Niissä kuvataan homoseksuaalisuutta ja seksuaalisuuden äärimmäisiä ilmenemismuotoja. Kuvat eivät kuitenkaan ole mustia, synkkiä tai tuomitsevia, vaan niiden fantasiaa, eroa todellisuudesta värittävät kirkkaat ja iloiset värit.

Toisessa merkinnässä Palsa toteaa, etteivät kaverit ymmärtäisi häntä sekä: ”Kadunmiehen reaktio: Nyrkki silmään homoseksuaaleille”. (Päiväkirjamerkintä 23.12.1966, Pitkänen 1990, 37–38). Toisessa merkinnässään (28.12.1966, Pitkänen 1990, 39) hän taas selvästi kirjoittaa, että hän ei ole homo. Heti tämän toteamuksen jälkeen seuraa pitkä teksti, jossa hän ihailee antiikin kreikkalaisten homoutta. Hän toteaa, että kreikkalaiset olivat poikkeuksetta homoja, erityisesti kuvanveistäjät. Naisia pidettiin vain lastentekoa varten, mutta myös naisten keskuudessa Palsan mukaan oli homoseksuaalisuus valloillaan. (28.12.1966, Pitkänen 1990, 39–40). Omasta mielestäni homoseksuaalisuus on Palsalle ennen kaikkea fantasia, jota hän pyrki myös toteuttamaan. Suhteet etenkin Timo K. Mukkaan ja Reidar Särestöniemeen tulevat ilmi kirjeissä. Kirjeissään Maj-Lis Pitkäselle hän puhuu rakastajistaan myös elämäkumppaneina ja ystävinä. Jopa naimisiin menemisestä puhuttiin, muttei sitä koskaan toteutettu. (Päiväkirjamerkintä 13.4.1985, Pitkänen 2015, 207; Pitkänen 1990, 165, 166, 225).

Seuraava lainaus kiteyttää hyvin Palsan omat ajatukset seksuaalisista turhaumistaan, jotka syntyivät lapsuudessa:

Jotenki tuntuu ettei vittu maistuis vaikka saisin sitä ilmaseks. Mullahan on ollu kokonaisen elämän ajan tämä pilluongelma. Ainako sitä mulle on tarjottu sei ole kelvanu ja sikkonko sitä ei ole ollu maila eikä halhmeila niin olen sitä rukoillu. Mulla on niin kauhean koa kunnioitus naista kohtaan, että minun on vaikeata aatelakhaan, että koskisin elävää naista. Kuolutta niinki. Vissiin mulla on jääny alitajuntahaan kauhea trauma ko isä kohteli äitiä ko kusiämpäriä. Pikkupoikana ko olen sitä kattonu niin sivviin soon tehny mulle niin syän sielunvian, että pelkään. (Liksom 2002, 9–10).

Palsan päiväkirjaa voidaan ehkä tarkastella jonkinlaisena omaelämäkertana. Siinä tulee vahvasti esiin psykoanalyttinen ihmiskuva, jossa lapsuuden ja nuoruuden kehitysvaiheet taustoittavat koko kertomusta. Nuoruus ja lapsuus ovat avainasemassa selittämään myöhempää minää. Kirjallisuudentutkija Mikko Carlsonin (2021, 35) mukaan on kuitenkin syytä hieman kyseenalaistaa sitä perinnettä, jota omaelämäkerrat jäsentävät.

Psykoanalyttinen lähestymistapa tekstin tarkastelussa ei ole ongelmaton, koska on mahdotonta päästä syvälle psykoanalyysin ytimeen teksteistä, joiden todenperäisyyttä ei voi varmentaa. Palsan tekstiin on siis nähdäkseni suhtauduttava eräänlaisena minäkuvana, jota on kirjoittanut vahva tarina- ja rooliminenä.

3 Teoreettinen kehys

3.1 Psykoanalyttinen taiteentutkimus

Psykoanalyttinen näkökulma taiteentutkimukseen on kiinnostava, koska sen avulla voidaan avata tiedostamattomia merkityksiä. Merkityksiä voivat tuottaa teoksen itsensä lisäksi myös taiteilija ja kokija. Psykoanalyttisessa taiteentutkimuksessa voidaan tarkastella joko taiteilijaa itseään ja taiteentekemisen prosessia, mutta taidetta voidaan myös tulkita vastaanoton näkökulmasta, jolloin merkitykseen liittyvät arvot ja uskomukset tuottaa tarkastelija eli taiteen kokija. Mielestäni hedelmällisintä analyysi on silloin, kun nämä tekijät yhdistetään. Painotuksesta riippuen tarkastelu voi keskittyä tulkitsemaan teosta taiteilijan kautta, mutta taiteilija voidaan myös irrottaa tutkimuksen taustalle ja tarkastella teoksia esimerkiksi ajallisuuden ja paikallisuuden kautta. Oli painopiste mikä tahansa, tulkinta muodostuu aina taiteen tarkastelun keskiöksi.

Psykoanalyttinen taiteentutkimusperinne syntyi 1900-luvun alkupuolella ja sen syntyyn vaikuttivat erityisesti Sigmund Freudin (1856–1939) tekstit. Nykyisin psykoanalyttinen taiteentutkimus on monisyinen, ja se pitää sisällään monenlaisia suuntauksia.

Psykoanalyttinen lähestymistapa taiteen tulkintakeinona risteää usein esimerkiksi feministisen tutkimusperinteen kanssa. Psykoanalyttinen taiteentutkimus tarkastelee tiedostamatonta. (Saarinen 2012, 259). Juhani Ihanuksen (1987, 181) mukaan tiedostamaton vaikuttaa taiteelliseen luovuuteen, mikä näkyy teoksissa ja vaikuttaa sitä kautta esteettisiin kokemuksiin. Tiedostamaton yhdistää vastakohtia korvaten ulkoiset realiteetit ja tuomalla esiin primääriset prosessit. Vaikuttavan teoksen tiedostamaton näkyy sekasortoisena luomisprosessina, joka tuottaa perverssiä fantasianomaista liikehdintää. Perverssiydellä ei tässä yhteydessä tarkoiteta yksittäistä tekoa, vaan kiihkeitä aikomuksia, joiden tarkoitus on saavuttaa rajaton mahdollisuus tyydytyksiä. Taiteen tiedostamaton pitää sisällään kaikki unohdetut ja torjutut merkitykset sekä latautuneet fantasiasisällöt. Kuitenkin yleisen käsityksen mukaan taide ei sellaisenaan ilmaise tiedostamatonta. Symbolinen maailma, kerrostuneisuus ja merkityksenanto avaavat taiteen tulkinnan psykoanalyttiselle tulkinnalle.

Freud'n käsityksen mukaan taiteeseen liittyvät psyykkiset ilmiöt selittyvät pitkälti mielen teorian pohjalta. Psykologiset lainalaisuudet, joita Freud kehitti, vaikuttavat mielen kehitykseen, rakenteeseen ja toimintaan. Mielen perustaksi Freud määritteli seksuaalisaggressiivisen viettienergian, joka ohjaa hänen mukaansa kaikkea ihmisen

toimintaa. Mieli kehittyy vaiheittain riippuen siitä, miten tätä viettienergiaa kulloinkin suunnataan. Mielen rakentuessa viettien aikaansaamat tyydytyksen ja turhautumisen kokemukset jättävät jälkensä, joka puolestaan heijastelee erilaisina ristiriitoina ulkomaailman kanssa. Näin ollen tyydytyksen tavoittelu on tavalla tai toisella aina konfliktien sävyttämää. (Saarinen 2012, 260). Tarkastelemissani teoksissa näkyvät monenlaiset ristiriidat. Tyydytystä etsitään keinoin, jotka ovat vahingollisia, alistaisia ja turmelevia. Toisaalta taas teoksessa *Odotus* (1974) ristiriita näkyy miehen ja naisen paikkoina.

Ristiriidan aineksia tarkasteltaessa niiden voidaan huomata syntyneen voimakkaista vastakkainasetteluista, toteaa psykoanalyttikko Karen Horney kirjassaan *Sisäiset ristiriitamme*. Vastakkain asettuvat esimerkiksi ylpeät alistumisvaatimukset ja myöntövä alistuvuus. Usein ristiriidat tapahtuvat myös piilotajunnassa, mikä tarkoittaa, että vastakkain asettuvia tekijöitä ei tiedosteta tai tietoisesti kohdata, vaan ristiriitaiset ajatukset torjutaan tietoisesta mielestä. Kehollisena tuntemuksena nämä torjutut tunteet kuitenkin näkyvät. Pinnassa näkyvät heijasteet eivät kuitenkaan näytä rajua sisäistä myllerrystä, jonka ristiriidat aiheuttavat. (Horney 1969, 20). Horneyn (1969, 25) mukaan myös Carl Jung näki vastakkaisuuksien merkityksen tärkeänä osana ihmisen psyykettä. Hänen mukaansa jokaisen aineksen olemassaolo todisti myös vastakohtan olemassaoloa. Siten ulkonainen naisellisuus merkitsee sisäistä miehisyyttä. Samoin pinnalla esiintyvä ekstroversio tarkoittaa salaista sisäistä hajoamista. Jungin mukaan neuroosit syntyvät, kun ihminen elää ja kehittyy vain yksipuolisesti.

Horneyn oman käsityksen mukaan neuroosin perimmäinen synty tapahtuu ihmisen vastakkaisissa asenteissa toisia kohtaan. Kääntyessään ihmisiä vastaan lapsen kokemusmaailma näyttäytyy vihamielisyytenä ja vastaan kääntyminen tarkoittaa joko tietoisesti tai tiedostamatta vastaan taistelua. Lapsi kapinoi tavoilla, jotka ovat hänelle mahdollisia. Hänen tahtonsa olla ja elää voimakkaammin ja kovemmin on muita vahvempi, ja tavoitteekseen hän on valinnut muiden päihittämisen selvittääkseen itse, mutta myös osaksi siksi, että voisi kostaa kokemansa vääryydet ja turvattomuuden. Vetäytyessään erilleen muista lapsi ei halua kuulua joukkoon, eikä taistella. Sen sijaan lapsi rakentaa oman maailmansa, koska kokee, ettei ympäröivä maailma ymmärrä häntä. Kaikissa näissä toimissa on kyse ahdistuksesta, joka ilmenee avuttomuutena ja vihamielisyytenä. (Horney 1969, 26–27). Horneyn (1969, 29) mukaan ei ole sattumaa, että varhain sisäistetyt ristiriidat alkavat näkyä paitsi ihmisen suhteissa muihin ihmisiin, myös persoonallisuudessa. Lopulta sisäiset ristiriidat

imaisevat ihmisen kokonaisuutena, jolloin myös hänen suhteensa itseensä ja elämäänsä järkkyy.

Perimmäisiä ristiriitoja ei kuitenkaan tulisi tarkastella pelkästään yksilössä ilmenevinä, vaan myös yhteisöllisessä mielessä yleisesti hajottavana suojamuurina, jonka yksilö itselleen rakentaa suhteessa toisiin. Suojamuri peittää alleen sisäiset hajottavat ristiriidat, jotka tulevat pintaan erilaisina ulostuloina ja ratkaisuyrityksinä, esimerkiksi taiteessa. Eristäytyminen saattaa näkyä myös kiihkeinä ulostuloina, joissa henkilö ilmaisee myötätunnon ja hyväksymisen tarpeita, vaikka todellisuudessa hänen tunne-elämäänsä varjostaa kyltymätön turvallisuuden tavoittelu. Tämän tarpeen tyydyttämisestä voi muodostua pakkomielle, jolloin kaikki hänen toimintansa tähtäävät turvallisuuden löytämiseen. Oman itsen olemassaolo ripustautuu siten riippuvaiseksi muista. Riippuvaisuus tekee ihmisestä erityisellä tavalla haavoittuvaisen ja tämä puolestaan saa ihmisen tuntemaan itsensä nöyryytetyksi, kun hän ei saa hyväksyntää ja myötätuntoa ja hänen haluihinsa ei vastata. (Horney 1969, 30–34). Ihanus toteaa, että: “taiteilija sekä syleilee, että manaa pois tiedostamattoman ristiriitoja” (Ihanus 1987, 187).

Palsan päiväkirjojen sivuja lukiessa on selvää, että hän kärsi sisäisistä ristiriidoista ja työsti niitä paitsi taiteessaan myös teksteissään. Hän tuntuu ajattelevan, että niin kauan kuin hän on heikko ja avuton, hän on yksin vihamielisessä maailmassa, joka on hänen omien sanojensa mukaan voimakkaiden kiertopalkinto. Avuttomuus merkitsee sekä vaaraa että uhkaa. Jos hän onnistuisi löytämään jonkun, joka rakastaisi häntä enemmän kuin ketään muuta, hän voisi olla turvassa ja tuon henkilön suojeluksessa. Hänen ei tarvitsisi taistella itsensä puolesta, sillä tuo henkilö ymmärtäisi häntä ja antaisi hänelle kaiken tarvitsemansa ilman, että hänen tarvitsisi sitä pyytää tai selitellä itseään. Tuolle rakastetulle hänen heikkoutensa olisi eduksi, koska tuo henkilö rakastaisi juuri sitä haavoittuvaisuutta ja hän puolestaan voisi nojautua toisen voimaan ja suojaan. Aloitteet, joita hän ei kykenisi itse tekemään tapahtuisivat tuon toisen rakkaudenosoituksina. Päiväkirjojen ja kirjeiden perusteella Maj-Lis Pitkänen oli Palsalle tuo henkilö.

Psykoanalyytikko Pirkko Siltalan (2012, 185) mukaan ruumiilliset oireet eli neuroosit ovat yksi keskeinen tarkastelun kohde Freudin teoriassa. Neuroositeorian Freud kytki hysteriaan ja sitä koskeviin näkemyksiin, joiden mukaan hysteria näkyy erityisesti ruumiillisina affektiivisina tiloina. Varhaisissa hysteriaa käsittelevissä teorioissaan (1895) Freud yhdisti

hysterian traumaattisiin seksuaalisiin hyväksikäyttökokemuksiin lapsuudessa. Myöhemmin Freud liitti teoriaansa myös lapsen oman seksuaalisuuden ja oidipuskompleksin sekä siihen liittyvät fantasiat. Piilotajunta liittyy vahvasti osaksi näitä seksuaalisuuden kokemuksia, ja sen avulla voidaan myös ymmärtää ja käsitellä hysteriaa. Hysteriassa, sen oireissa on kysymys siitä, että tietoiset ja tiedostamattomat prosessit ovat irtaantuneet toisistaan. Tämä johtaa Freudin mukaan siihen, että tiedostamaton ottaa tietoisuuden paikan. Juhani Ihanus (1987, 9–12) toteaa, että neuroosi katsotaan yleisesti kulttuurielämän tuotteeksi. Se on kulttuurin ja taiteentekemisen ehto. Toisin sanoen neuroosi on samanlainen liike taiteelle kuin pelko objektille. Freudin mukaan taiteilija on herkkä yksilö, jolla on kyky kanavoidsa kielletty ja torjuttu aines taiteeseen, jossa siitä tulee hyväksyttyä.

Freud jakaa strukturaalisessa mallissaan tietoisuuden kolmeen eri tasoon. Näitä tasoja hän nimittää idiksi, egoksi ja superegoksi. Id on kokonaan tiedostamattoman aluetta, joka toimii viettien psyykkisinä johdannaisina. Id muodostuu tietoisuudesta torjutuista mielikuvista, fantasioista, toiveista ja yllykkeistä. Idissä viettienergia virtaa vapaana ja on Freudin mukaan psyykeen primääriprosessi. Primääriprosessi tulee näkyväksi erityisesti tihentymissä ja siirtymissä. Tihentymällä tarkoitetaan useiden psyykeen sisäisten ajatusten tai mielikuvien ilmenemistä samanaikaisesti. (Saarinen 2012, 261). Esimerkiksi taiteessa ilmaistuna tämä saattaisi tarkoittaa hahmoja, jotka ovat samaan aikaan ihmisiä ja eläimiä tai useita eri ihmisiä. Palsa kertoo päiväkirjassaan 3.1.1977 unesta, jossa kotieläimen ja villieläimen hahmot sekoittuvat. (Siukonen 2009, 63). Vastaavasti teoksessa *Odotus* (1974) mies ja nainen sekoittuvat. Siirtymillä tarkoitetaan jonkin kohteen korvaamista toisella vietin kohteella perustuen sen ominaisuuksiin. Tarkastelemassani teoksessa kohtu on sijoitettu miehen kehoon. Kohtu edustaa kuvassa naista ja siirtymän logiikalla naisen paikalla on mies. Mies korvaa naisen tässä viettien esityksessä. Saarisen (2012, 261) mukaan olennaista tihentymille ja siirtymille on, että siinä tuotetaan piilotajunnasta kuvallisia representaatioita, jotka ilmentävät esimerkiksi taiteilijan piilotajuisia tulkintoja. Alkuperäisessä teoriassaan Freud käytti malliaan unien tulkintaan, mutta yhtä lailla metodia voi käyttää myös taiteentutkimuksessa.

Kehon puolustusreaktiot pyrkivät sulkemaan pois viettityydytyksen silloin, kun se koetaan jollakin tavalla sopimattomaksi eli se tuottaa häpeää. Kuitenkin Freudin sublimateiksi kutsuma prosessi kohdistaa seksuaalisesti sävyttyneet yllykkeet sosiaalisesti hyväksytyihin kohteisiin ja ilmaisumuotoihin. (Saarinen 2012, 262). Toisin sanoen viettien toteuttaminen on

mahdollista siten, että ego ja superego sen hyväksyvät. Prosessi on ikään kuin torjunnan ohittamista tai sen naamioimista hyväksyttävään muotoon, esimerkiksi taiteeseen. Tämä prosessi tulee todeksi etenkin taiteessa, koska taiteen avulla on mahdollista tuoda esiin ja kuvata asioita tavalla, joka ei todellisuudessa olisi hyväksyttävää tai edes mahdollista. Siten taiteesta tulee viettipyrkimysten yhteisesti hyväksytty ja hyödyllinen ilmentymä. Halut ja vietit tulevat käsitellyksi Palsan taiteessa tavalla, joka hämmentää ja inhottaa.

Taiteessa Freudia kiinnosti erityisesti kysymykset siitä, miten taiteilija onnistuu ilmaisemaan oman torjutun aineksen sellaisessa muodossa, että siitä saattoi muodostua teos, joka tuottaa mielihyvää yleisöllekin. Freudin käsityksen mukaan taiteilija vaimentaa omia henkilökohtaisia fantasioitaan verhoamalla ja muuntamalla niitä. Naamion avulla syntyy myös esteettinen houkutus, joka palkitsee katsojan viettityydytyksen ja tuottaa mielihyvää. Tässä asetelmassa teoksen ilmaisumuoto toimii ikään kuin houkuttimena heikentää tai poistaa torjuntaa ja siten purkaa jännitteitä tuottamalla mielihyvää. (Saarinen 2012, 262).

Tarkastelemani teokset eivät houkuttele esteettisillä aiheilla, mutta niiden ensimmäinen houkutus on niiden kirkas ja iloinen värimaailma, joka antaa ensisilmäyksellä valheellisen kuvan miellyttävästi. Aiheet eivät ole keveitä tai esteettisesti miellyttäviä, vaan ne hyökkäävät hävettämään odottamattomasti.

Freudin käsitys naamioimisesta ja piilotajunnan esteettisestä esittämisestä ovat mielestäni paikkansapitäviä, mutta tarkastelemieni teosten kohdalla käänteisesti. Palsan tapa käsitellä omia seksuaalisia turhautumisiaan ja taipumuksiaan ei esiinny naamioituna tai piiloteltuna. Eksplisiittisesti esittämällä voidaan myös riisua katsoja aseista. Ikään kuin tuomalla oma rumuutensa ja kauheutensa kaikkien nähtäville kaikkein raaimmassa muodossa voidaan myös suojata itseä siltä, ettei kellään jää enää mitään sanottavaa tai kauhisteltavaa, koska mitään ei jätetä arvailujen varaan. Lieventyminen ja vaimentaminen tapahtuu näissä teoksissa mielestäni käänteisesti siten, että rakkauden kaipuun käsittely tapahtuu rumasti ja raa’asti, koska tunteet yksinäisyydestä ja rakkauttomuudesta ovat repiviä tunteita.

Freudin id-lähtöiset tulkinnat korostavat näkemystä, jonka mukaan taideteokset ilmentävät tekijöidensä seksuaalissävytteisiä ristiriitoja naamioituina. Teoksia lähestytään ikään kuin arvoituksina, joiden tulkinnassa hyödynnetään taiteilijan itsensä luomia symboleja, joiden kautta pyritään purkamaan siirtymiä ja tihentymiä ja siten paljastamaan piilotajuiset vietit. Perusteellisen taiteentulkinnan tarkoitus on paljastaa taiteilijan itsensä torjutut muistot ja

fantasiat sekä perversiot ja neuroosit. Tämänkaltaisen analyysi on sikäli mielenkiintoista, että sen avulla voidaan myös havaita toistuvat teemat taiteilijan töissä. Toisaalta taas tällä tavalla tarkasteltuna taide näyttäytyy aina jonkinasteisena oirehtimisena, jossa myös kulttuurinen konteksti joutuu syrjään ja menettää merkityksensä. (Saarinen 2012, 264).

Id-painotteinen tulkinta perustuu osaltaan luovuuskäsitykseen, jossa taiteilijan ja tekijän välille voidaan vetää yhtäläisyysviiva. Toisaalta luovuus ei yksinomaan synny primääreistä vieteistä ja infantiileista toiveista. Saarisen (2012, 265–266) mukaan ego-keskeisellä lähestymistavalla voidaan ajatella taiteilijalla olevan kykyä leikitellä näillä primääriprosessin aineksilla. Toisin sanoen se mitä id esittää onkin egon tuottamaa. Taiteilija ei siis ole pelkästään viettiensä viestintuoja, vaan käyttää näitä primääriprosessin aikaansaamia tuntemuksia ja ajatuksia ja yhdistää ne todellisuuteen esimerkiksi rajoja rikkomalla. Läsä on siis tietynlainen kontrolli, joka joko tietoisesti tai tiedostamatta rikkoo olemassaolon ja ymmärryksen rajoja. Kuten tarkastelemani teokset, myös Palsan oma elämä risteili kriittisen arvostelun ja uppoutumisen eli hekumalliseen hurmoksen rajamailla.

3.2 Abjekti

Pirkko Siltala (2012, 333–334) toteaa, että bulgarialais-ranskalaisen filosofi, kirjailija ja psykoanalyttikko Julia Kristevan psykoanalyttisen näkemysten alkulähteillä ovat Sigmund Freud, Jacques Lacan ja D. W. Winnicott. Kristevan käsityksessä Freudin psykoanalyysi oli mullistava. Kristevalle psykoanalyysi näyttäytyy intiiminä vallankumouksena, joka paljastaa ihmisyyden sävyt kokonaan uudella tavalla. Hän kokee psykoanalyysin nostavan esiin aidon intiimiyden, joka tulee näkyväksi erityisesti kärsimyksessä. Avain intiimiyteen sijaitsee semioottisessa ja symbolisessa kuvittelussa. Kuvitteellinen toiminta ja kuvituksen tuotoksena syntynyt materiaallinen esine, kuten taideteos ilmentää tuota intiimiä vallankumousta.

Freud käsitteli esseessään *Das Unheimliche* epämuokavuuden elämyksellisyyttä eli käsittämättömiä tunteita, jotka ilmenevät ihmisen kohdatessa jotakin kauheaa, jota ei voi käsittää. Hänen mukaansa estetiikassa on kyse kauniin, suurenmoisen tai houkuttelevan katsomisesta, kun taas kohteita, jotka herättävät vastakkaisia tunteita, voidaan käsitellä ristiriitaisina ja tuskallisina torjumisen kokemuksina ja tunteina. (Freud 2005, 55).

Kammottavat kokemukset rikkovat tuttua ja turvallista ja tekevät maailmasta epäluotettavan. *Unheimlich* ei ole itsessään käsite tai kosketeltava kappale tai asia, vaan se on

kokemuksellinen sävy, joka muuttaa maailmassa olemisen kokemuksen turvattomaksi. Sana *Heim* tarkoittaa saksan kielessä kotia, *heimlich* puolestaan tarkoittaa salaista. *Unheimlich* tarkoittaa salaisen paljastumista, joka tuottaa kauhua. Kyse ei kuitenkaan ole välttämättä julkituomisesta tai julkisesta esiintymisestä, vaan tiedostamattoman salaisuuden paljastumisessa kokemuksissa tai mielessä. (Kilpeläinen 2015, 104).

Psykoanalyttikko Marike Finlayn mukaan kauhua tuntiessaan subjekti muuttuu lihaksi, joka altistuu silpomisen ja runtelemisen mahdollisuudelle, mutta toisaalta kauhun tunne voi myös tuntua nautinnolliselta, koska se toimii puolustuskeinona psykoosin ja romahtamisen estämiseksi. Finlayn tulkinta on kuitenkin melko yksiselitteinen, ja se niputtaa kauhun yhdeksi kokemukseksi erilaisten sävyjen sijaan. Psykoanalyttisten tulkintojen haaste piilee tiedostamattoman käsityksessä, koska tiedostamaton johtuu kulttuurisista konventioista eli toisin sanoen kaikki tiedostamaton ja sellaisena pidetty pitää sisällään kulttuurisia oletuksia. (Kilpeläinen 2015, 44).

Identiteettikysymyksiä pohtiessaan Kristeva tukeutui vahvasti Freudin ajatuksiin tiedostamattomasta. Erityisesti hän kiinnostui heimlich- ja unheimlich-käsitteiden välisestä suhteesta ja siitä seuranneesta jännitteestä. Unheimlich voidaan ymmärtää joksikin salaiseksi hämäräksi, vieraaksi ja pelottavaksi, mikä Kristevan käsityksessä edustaa sitä outoutta itsessämme, joka puhuu meille psyykkisissä ja somaattisissa oireissa. Heimlich puolestaan tarkoittaa jotakin tuttua ja kotoisaa, jotakin sellaista, jonka tunnistaa ja hyväksyy itsessään. Unheimlich edustaa kaikkea sitä, jonka olisi pitänyt jäädä tietoisuuden ulkopuolelle, eli toisin sanoen ruma ja inhottava tulevat tietoisuuteen ikävällä tavalla, aiheuttaen kauheuden kokemusta, mikä myös pelottaa. (Siltala 2012, 337). Freudin omien sanojen mukaan kammottava ei ole kauheaa siksi, että se olisi jotakin uutta tai vierasta, vaan kyse on nimenomaan siitä, että ihminen tunnistaa itsestään tai maailmasta jotakin sellaista, joka on sielulle entuudestaan tuttua ja vasta torjumisprosessin myötä muuttunut vieraaksi. Torjuminen edellyttää tietoisuutta. Unheimlich paljastaa maailmasta epävakaisuuden ja sen, ettei mikään luonnolliseksi mielletty tarkoita välttämätöntä tai luonnollista. Maailma on siis olemassa ihmisestä riippumatta. Toisin sanoen unheimlich edustaa sekä tuttua että turvallista ja samanaikaisesti myös kauheaa ja vierasta. (Kilpeläinen 2015, 104–105).

Kristeva yhdistää Freudin unheimlich-käsitteen omaan abjektiteoriaansa. Kristeva kehitti abjektiteorian määritelmää teoksessaan *Pouvoirs de l'horreur* (englanniksi *Powers of Horror*,

1982), joka julkaistiin vuonna 1980. Ranskaksi ja englanniksi sana *abject* viittaa ensisijaisesti torjuntaan. Laajemmassa ymmärryksessä se tarkoittaa hylättynä olemista ja inhoa eli jotakin sellaista, jonka ruumis tai minä torjuu. Myös ulkopuolisuuden tunne ja toiseuden pelko ovat osa abjektin käsitettä. Kristevan (1982, 3) mukaan abjektireaktio syntyy, kun minä kohtaa jotakin sellaista, joka rikkoo minän rajoja eli kun objektin ja subjektin, itsen ja toiseuden rajat hämärtyvät. Abjekti ikään kuin vaarantaa subjektin rakenteen ja mahdollisesti rikkoo tai vähintäänkin uhkaa sitä. Abjekti ei itsessään ole objekti, mutta yhteistä abjektilla ja objektilla on se, että ne yhtä lailla uhkaavat minuutta. Abjekti siis osaltaan myös sanoittaa sitä tosiasiaa, ettei minuus ole pysyvää. Ihmisruumiin rajat voivat rikkoutua ja muuntua. Abjektista tulee toisin sanoen uhkaava silloin, kun tuo erillinen tunkeutuja ei suostu pysymään poissa, vaan se yhä uudelleen tulee ja tunkee rajoille. Siten abjekti on myös rakastettu tai läheinen, jota ei tunne. (Kristeva 1982, 29).

Yhtäältä voidaan siis ajatella, että abjekti on jotakin sellaista, joka uhkaa minuuden rajoja ja ruumiin eheyttä. Abjektion vastakohtana ei ole selvästi määriteltävää objektia, vaan abjekti reaktiona koostuu tunnetiloista ja ajatuksista. Abjektin esiintyminen tarkoittaa oman toiseutensa löytämistä objektista, joka peilin tavoin heijastaa sitä, mikä on vastakohta eheälle ja puhtaalle minälle. Subjektille abjekti esiintyy ulkoapäin tulevana uhkana. Uhan kokemus edellyttää läheisyyttä ja läheisyys puolestaan tarkoittaa myös tiedostamista ja siten myös kiinnostusta. Kokemus on siis samanaikaisesti haluja herättävä, mutta myös pelottava, koska uhka esittää aina itsen tuhoutumisen mahdollisuuden. Halun vastakohtana toimii torjuva reaktio, joka ahdistuksen ilmenemisen kautta estää ruumista sotkeutumasta uhkaan ja antamaan sille valtaa. (Kristeva 1982, 9).

Kristevan (1982, 1–2) mukaan abjekti on yksi objektin ominaisuus, joka pakenee merkitystään. Toisin sanoen abjekti on osa objektia joko tietoisesti tai tiedostamatta, ja pyrkimykset pitää kiinni omasta minästä aiheuttavat ruumiillisia inhon kokemuksia, joita ihminen pyrkii kaikin tavoin välttämään. Kristeva nostaa esimerkiksi maidon, joka ei halua olla hänen huulillaan, vaikka hänen vanhempansa niin haluavat. Ruuan ympärillä käytävään abjektikeskusteluun liittyy näin eräänlaista sisään ja ulos tulemisen liikkeitä – aivan kuten tarkastelemisani teoksissa, joissa sisään ottaminen on kokoava teema. Nautinnollinen ruoka herättää halun syödä ruokaa, mutta inhottava ruoka saa pakenemaan, se oksettaa ja inhottaa, eikä sitä halua ottaa sisäänsä. Vastenmielisyyden tunteen kokeminen on ominaista abjektin kokemukselle. Kristevan teoriassa ruumiin rajat sijoittuvat erityisesti niihin kohtiin ruumissa, jonka kautta sisään ottaminen ja ulostulo tapahtuvat. (Arya 2016, 106). Näitä rajapaikkoja

edustavat erityisesti ruumiin aukot, kuten suu ja peräaukko. Tarkastelemissani teoksissa rajat rikkoutuvat paitsi perversion kautta, myös kirjaimellisesti sisään ja ulostulon vastenmielisessä ristiaallokossa.

Kristevan psykoanalyttisessa tulkinnassa lapsi muotoutuu omaksi itsekseen merkitysten maailmassa, jossa ulkopuolella oleva maailma saattaa uhata hänen minuuttaan. Abjekti on hänen mukaansa se, joka täytyy torjua, jotta minä eli yksilö voi selviytyä. Yksilön pyrkimykset eriytyä maailmasta ja toisaalta palata siihen juontuvat lapsen ensimmäisestä abjektikokemuksesta eli äidistä. Tässä käsityksessä uhaksi koetaan asiat, jotka horjuttavat minuutta. Yksilön selviytymisen kannalta on siis tärkeää, että hallinnan tunne säilyy ja itsen ja toisen väliset rajat ovat selvät. Abjekti uhkaa hajottaa tämän näennäisen turvallisuuden tunteen sekoittamalla subjektit ja objektit keskenään. Abjekti merkitsee siis ennen kaikkea merkitysten romahtamista ja aiheuttaa ikään kuin sekasortoisen tilan, jossa oma olemassaolo, oma paikka järkkyy. (Kilpeläinen 2015, 114).

Abjektilla on merkittävä rooli minuuden varhaisessa muodostumisessa. Alussa äidin ja lapsen ykseydessä eroja ei ole, mutta vähitellen lapsi eriytyy äidistä huomattaessaan tämän olevan erillinen itsestään. Eron myötä toinen eli tässä tapauksessa äiti muuttuu kauhua herättäväksi, minuutta uhkaavaksi tekijäksi, jolloin yksilön eli lapsen minuuden selviytyminen vaatii puolustautumista ja äidin torjumista. (Kristeva 1982, 20). Äiti on siis lapsen ensimmäinen uhka eli abjekti. Kristevan (1982, 1–3) mukaan lapsi pelkää äidin murentavan hänen itsenäisyytensä saavutukset. Äiti ikään kuin uhkaa viedä lapsen takaisin osaksi itseään, koska minuus ei ole vielä tarpeeksi vahva ja itsenäinen. Toisaalta pelkoa lapselle aiheuttaa myös ymmärrys siitä, että hän on erillinen olento, mikä aiheuttaa turvattomuutta. Toisinaan kerran torjuttu palaa uudelleen ja pakottaa torjumaan itsensä uudelleen. Myöhemmin abjekti näkyy äidin sijaan esimerkiksi erilaisissa ruumiineritteissä, jotka herättävät uudelleen torjuntareaktion. Eritteiden kulku sisään ja ulos ruumiista hajottaa uudelleen minuutta, kun kehon rajat rikkoutuvat ja hämärtyvät. (Arya & Chare 2016, 2).

Kristevan ajatuksissa kauhu yhdistyy rajoihin ja niiden ylittämiseen. Toisaalta kauhu ja abjekti liittyvät rajojen liikkumiseen, jossa ihminen tuntee sekä kauhua että kiinnostusta. Vaara kiehtoo tavalla, joka ei ole helposti ymmärrettävissä. (Freeland 2000, 19). Maailman jakautuminen itseen ja toiseen on siis rajanvetoja, jonka päämääränä on säilyttää itsensä. Rajanvedot eivät ole itsestään selviä tai helposti määriteltävissä tai yleistettävissä. Ne ovat

osin myös kulttuurisidonnaisia, toisaalta taas subjektiivisia. (Kilpeläinen 2015, 114). Oman itsen hylkääminen eli minuuden abjekti syntyy, kun subjektille eli minälle selviää, että kaikki se, mihin hänen olemassaolonsa on aikaisemmin perustunut (äiti), onkin menetetty, eikä enää palaa. (Kristeva 1982, 5). Kun minä toiseutuu itsenäiseksi, se ei enää voi palata ykseyteen paitsi kuoleman kautta. Tyhjiys tuo subjektille paitsi vallan tunteen myös pelon ja yksinäisyyden tunteita. Valta itsen ja suhde toiseen määrittyy vuorovaikutuksessa, jonka alla on abjektia tuottava pelko hylätyksi tulemisesta. Ruumiillinen ja henkinen minä ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa ympäristön ja toisten kanssa. Toiseus voi kaikessa kiehtovuudessaan pelottaa ja inhottaa.

Abjektikäsitteeseen liittyy myös taustoittavia käsitteitä, joita avaan seuraavaksi. Käsite semioottisesta alueesta on yksi niistä, joka on oleellinen tarkasteltaessa *Odotus*-teosta. Semioottisen käsitteellä Kristeva tarkoittaa merkityksenannon materiaalisia ja ruumiillisia ulottuvuuksia, jotka ovat peräisin vieteistä. Näihin vietteihin liittyy ruumiin rytmiä ja melodiaa, ikään kuin soitinnusta. (Halttunen-Riikonen & Ovaska 2013, 79). Psykoanalyysin kehyksessä Kristeva pitää semioottista aluetta niin sanotusti äidin alueena. Symbolit ovat Kristevan mukaan semioottisen vastakohta, koska symbolit tarkoittavat nimeämistä ja merkityksenantoa, ja hän pitää niitä isän alueena. Teokseen *Odotus* liitän myös vahvasti Kristevan ajatukset prosessinalaisesta subjektista, jotka juontavat juurensa Saussuren teoriasta (Sivenius 1984, 10–12). Prosessinalaisella subjektilla tarkoitetaan subjektia, jolla ei ole pysyvää identiteettiä. Subjektina olo on jatkuvaa luomisprosessia, jossa subjekti muuttaa muotoaan esimerkiksi kielen ja puheen kautta. Tarkastelemassani teoksessa yhdessä subjektissa sijaitsevat sekä mies että nainen, semioottiset ja symboliset olemassaolon merkitykset, jotka elävät jatkuvassa vuorovaikutuksessa ja muodostuvat uudeksi elämäksi.

Käsitteellään semioottinen eli aistillisaffektiivinen puhuva ruumis Kristeva liittää ruumiillisuuden ja kehollisuuden osaksi psykoanalyysiä. Yhtäältä siis mieli ja ruumis sijaitsevat samassa kehossa ja myös kehollisuus tuottaa tunteita, eivätkä ne siis tule todeksi pelkästään mielessä. Puhutaan niin sanotusti kehomuistista. Tunteet jäävät kehoon ja näkyvät kehollisina ilmaisuina myös tiedostamattomasti. Käsite semioottinen käsittää kaiken ihmisyydessä. Se pitää sisällään tiedostamattoman ja vietit. Taiteessa ja kielessä semioottinen perusta rakentuu symboleista ja merkityksen muodostuksessa. Taiteellinen prosessi toisin sanoen vapauttaa ruumiilliset aistimukset symboliseen, jossa ne esiintyvät värein, muodoin ja erilaisin rytmein tuottaen paitsi aistillisia, myös ruumiillisia kokemuksia ja merkityksiä. Ne

esiintyvät eräänlaisina todellisuuden murtumina. Semioottisessa liikkeessä subjekti sekä luo että muuttuu itse. (Siltala 2012, 342).

Semioottinen saattaa vaikuttaa kaoottiselta tai sellaiselta, joka on mahdoton osoittaa. Se rakentuu kuitenkin eräänlaisen koodiston varaan, jota Kristeva nimittää khoraksi. Khora tarkoittaa symbolisen ilmenemistä esimerkiksi sävyinä, hajuina, lämpötiloina ja makuina tai ääninä, tiloina ja rytminä. Khora tarkoittaa kreikan kielessä paikkaa, luolaa tai kohtua. Kohtu olisi tässä tapauksessa mahdollisesti ymmärrettävin vertaus sille, mitä semioottisella tarkoitetaan. Kohtu on syntyvän eli muuttuvan paikka tai tila, joka mahdollistaa luomistapahtuman. Toisin sanoen tila mahdollistaa vastaanottamisen. Sen ydin on matemaattinen ja ravitseva, eheyttävä ja suojaava. Khora muodostuu vieteistä ja viettien aikaansaamasta liikehännästä. Vietti on tuon halun ohjaava voima, joka johtaa myös alhaisten halujen äärelle. (Carlson 2021, 39). Liike myös hetkittäin tukahtuu ennen kuin laukeaa. Samanaikaisesti se säilyttää ja muuttaa, erottaa ja tuo yhteen. Muodoltaan khora on kuitenkin tiedostamaton. Khora on symbolinen alkulähde, joka on meissä aina läsnä, eivätkä sen vaikutukset lakkaa koskaan. Se tarjoaa ikuisesti tilan kaikelle syntyvälle. Toisin sanoen khora on ikuinen mahdollisuus, eikä siihen voi sovittaa häviämisen käsitettä, koska se myös säätelee ja jäsentää tuhoa ja kuolemaa. Khora on siis myös kielellisen ymmärryksen syntypaikka, joka mahdollistaa symbolisen sisäistämisen. Mahdollisuus syntyä ja tulla tarkoittaa siis myös mahdollisuuksia, jotka auttavat meitä fuusioitumaan ja tiedostamaan kauhean, jota voidaan torjua identifioimalla kauheutta aiheuttavasta erilliseksi subjektiksi. (Siltala 2012, 343–344)

Symbolisuus toimii semioottisen rakennusaineena, mikä tarkoittaa khoraa ja abjektia. Samanaikaisesti semioottiset ulottuvuudet sisällyttävät itseensä ajattelun ja kielen lisäksi taiteen, jossa nämä ilmenevät. Taiteen, kielen ja ajattelun välille ei voi vetää selkeitä rajoja. On mahdotonta määrittää niitä erilleen toisistaan tai määrittää sitä, mikä on kulloinkin mistäkin lähtöisin tai mistä tilasta mikäkin syntyy. Semioottisesti ajatellen äiti voi muuttua symboliseksi merkiksi, esimerkiksi turvaa tuovaksi tilaksi, äidinmaito puolestaan lapsen huulilla muuttuu ajan kuluessa sanoiksi. Symbolinen hakee vertauskuvaa äidistä, joka pitää osaltaan huolta pysyvyydestä samalla, kun se tilana mahdollistaa muutoksen. Kielelliseen eli symboliseen astumista Kristeva käsittelee sekä uhkana että mahdollisuutena. Kielelliseen asettuminen tarkoittaa samalla ykseydestä luopumista eli äidistä eroamista ja astumista isän alueelle. Isä voi Kristevan käsityksessä olla joko uhka tai rakkauden lähde. Isän alueelle

siirtymistä Kristeva pitää abjekti-tilana. Siirtymällä symbolisesta semioottiseen tilaan lapsella on mahdollisuus siirtyä äidin rakkaudesta isän rakkauteen, joka antaa tilaa ja mahdollisuuden avata kielen kautta symbolista maailmaa, mikä puolestaan edistää metaforan muodostusta. (Siltala 2012, 344–345)

Symbolisella voidaan tarkoittaa myös puhetta, jonka avulla ihminen pyrkii järkeistämään kaaosta ja pitämään itsensä koossa. Kristevan käsityksessä psykoanalyysin ydin on juuri subjektin puhe, eikä puhetta ja subjektia voida eriyttää toisistaan, eikä niitä voida myöskään tyhjentävästi tai kokonaisvaltaisesti ymmärtää. Puhuva subjekti tuottaa samaan aikaan semioottisia ja symbolisia mielikuvia, joissa esimerkiksi kärsimys ja paha olo tulevat ilmaistuksi sanojen lisäksi ruumiillisesti. (Siltala 2012, 350). Jyrki Siukosen (2009, 77) mukaan taideteos on taiteilijan kieltä, puhetta ja tapa ilmentää semioottista. Tässä mielessä taide vertautuu kieleen sanojen ja merkitysten tuottajana, jonka analysoijana on psykoanalyttikon sijaan katsoja. Siukosen mukaan Palsan taide oli vanhanaikaisesti vain taidetta eikä taidepuhetta taiteen tekemisestä. Palsan kapina rajoittui kankaalle. Hänen sisäinen kapinansa taas tapahtui ahtaissa oloissa, jotka hän oli pääasiassa itse luonut. Palsalle taide tuntui olevan vapauden sijaan taakka, jonka kanssa hänen oli kuljettava koko elämänsä, halusi tai ei. Taide oli Palsalle sekä pakopaikka että vankila. Vakavamielisyys taidetta kohtaan näkyy Palsan teksteissä, luomisen tuska puolestaan kuvataideteoksissa.

Psyko-seksuaalisuus on myös symbolista. Se kätkee sisäänsä fantasiat ja illuusiot. Psyko-seksuaalisuus on seksuaalista halua, jossa halu määrittyy kokemuksena ja tunteena. Seksuaalisuus on yksi rakkauden ilmentymistä, mutta se ei yksin selitä rakkautta, vaikka rakkauteen ja rakastumiseen liittyy seksuaalisuuden tavoin halu. Rakkauden ilmeneminen seksuaalisuudessa näkyy yhtäältä hellyytenä, antamisena ja antautumisena sekä toisaalta vastaanottamisena ja välittämisenä. Siinä itse ja toinen ovat symbioosissa rakentamassa toisistaan jotakin uutta. Rakkauden ja kasvun, yhteen tulemisen ja uudelleen syntymisen edellytyksenä on kahdenvälinen luottamus ja tunne siitä, että on turvassa. Sanat, ajatukset ja merkitykset tulevat luoduiksi tässä liikehdinnässä. Seksuaalisuus on kietoutunut maailmaan ja ihmisiin. Se on siis osa ihmisenä olemisen rytmiikkaa eikä pelkästään lisääntymiseen tähtäävää toimintaa. (Siltala 2012, 316).

Tarkastelemisani teoksissa seksuaaliset halut purkautuvat tavalla, joka rikkoo normaaliksi määritetyn rajoja. Teoksissa kuvataan suuhun ulostamista, rajua ruumiin rikkoutumista ja

kohtua miehen kehossa. Palsan teoksissa abjekti suuntautuu subjektia kohti ja toisaalta abjektin kautta teokset etenevät äärimmäisyyteen. Teokset eivät pelkästään riko normeja vaan venyttävät vielä perversionkin rajoja. Perversio haastaa siis toisin sanoen normatiivisen halun rajoja. Perversio on jotakin sellaista, joka rikkoo rajoja, siinä eläimellisyys ja ihmisyyss sekoittuvat, ruoka ja uloste eivät ole toisistaan erillisiä. Kipu ja nautinto sekoittuvat perverssin seksuaalisuuden hekumassa. Kristevan (1982, 23) mukaan perversio on toinen, koska sillä ei ole paikkaa normaalissa seksuaalisuudessa. Perinteisen subjekti-objektiasetelman paikalle asettuu abjekti, joka ei hyväksy eikä vastusta. Filosofin Judith Butlerin (1993, 130) mukaan perversiot ovat ikään kuin rajamaita, ne ovat osa todellisuutta, mutta ne eivät kuulu kenellekään. Tässä todellisuudessa, vieraassa maassa, abjekti ei saa subjektin oikeutta.

Palsa puhuu päiväkirjoissaan usein omasta perverssiyydestään ja pervoudestaan ja pitää perversiota ikään kuin seksuaalisuuden todellisena muotona ja nautintoa ja iloa tuottavana elämän tarkoituksena: ”Tullee komean perverssiä jälkeä. Minun ominta itteäni”. (Liksom, 2002, 18). Vadén (1997, 115) toteaa, että perversio on toisaalta pornon myötä seksuaalisuuden normaali muoto, mutta toisaalta erilaiset perversiot juontuvat normaalin seksuaalisen halun tukahduttamisesta. Toisin sanoen normaalin seksuaalisuuden estyminen tuottaa perversioita eli siten normatiivinen seksuaalisuus on omalta osaltaan vaikuttanut väkivaltaisten perversioiden ilmentymiseen. Näitä aiheita käsitellen lisää seuraavassa luvussa.

4 Porno kontekstina

4.1 Taidetta vai pornoa?

Tunsin häpeää katsoessani tähän tutkielmaan valikoituneita teoksia ensimmäisen kerran. Käsittelen tässä luvussa häpeää ja erityisesti pornon ja seksuaalisuuden tuottamaa häpeää. Toisin sanoen pyrin löytämään vastauksia siihen, miten porno ja taide erotetaan toisistaan ja toisaalta mikä on niiden suhde ja miten häpeä liittyy tällaisen kuvaston katsomiseen. Seksuaalisuus ja porno liittyvät osaltaan myös teoreettiseen kehykseen abjektikäsitteen kautta, jossa oma minuus on uhattuna ja rakentuu uudelleen. Tarkastelemissani Palsan teoksissa abjekti on ikään kuin rajaton hahmo, joka tuottaa inhon ja häpeän torjuvia reaktioita seksuaalisessa kuvastossa. On selvää, että tuntiessani häpeää näiden teosten äärellä kohtasin ne ensisijaisesti pornokuvastona taiteen sijaan, mikä asettaa kysymyksiä pornon katsomisesta sekä sen representaatiosta, erityisesti taiteessa.

Antiikin taiteen representaatioiden tutkimus koskien seksuaalista toimintaa tuo esiin pornografiakäsitteen modernin muodon. Renessanssiajan alussa varakkaat keräilijät haalivat kokoelmiinsa varhaisia kreikkalaisia ja roomalaisia teoksia, kuten veistoksia, keramiikkaa ja pronssiesineitä, jotka representoivat seksuaalisuutta. Näitä esineitä luokiteltiin yleisesti erotiikaksi. Herculaneumin (1738) ja Pompejin (1748) löytyminen toi uudelleen tarkasteluun eroottisen esitystavan nostaen esiin pohdintoja kultinomaisista seksuaalisista toiminnoista. Kenties tunnetuin Herculaneumista löydetty taideteos on veistos nimeltään *Pan ja naarasvuohi*, joka esittää vuohen ja – epäsuorasti Pan-jumalan hahmossa – ihmisen seksuaalista aktia. (Clarke 2013, 143).

Sana pornografia juontaa juurensa kreikan sanasta *pornografos*, jonka suora käännös tarkoittaa huorakirjoittajaa. Alkuperäisessä merkityksessään sillä tarkoitetaan kirjoittajaa, joka kirjoitti tekstejä aikansa kuuluisista prostituoiduista. Saksan kielessä sana *Pornographie* tarkoittaa säädytöntä tai hävytöntä esinettä. Englanninkielisiin teksteihin sana *pornography* sen nykyisessä merkityksessä ilmestyi vuonna 1852. Oxfordin sanakirjaan se tallennettiin ensimmäisen kerran vasta vuonna 1909. Tuolloin sanan määriteltiin olevan kuvaus prostituutiosta tai prostituoidusta jonakin yleisen hygienian vastaisena. Tarkentavana määritelmänä pornografia tarkoittaa sellaista ilmaisua, joka esittää tai ehdottaa jotakin säädytöntä aihetta joko kirjallisuudessa tai taiteessa. (Clarke 2013, 141).

Filosofi Mari Mikkola kirjoittaa pornon ja taiteen välisestä keskustelusta artikkelissaan ”Pornography, Art and Porno-Art” (2013). Pornon ja taiteen ympärillä käyty keskustelu on asettunut yleensä tarkastelemaan teoksen kiihottavia elementtejä. Pornon on tarkoitus kiihottaa seksuaalisesti, kun taas taiteella ei ole tätä tarkoitusta. Pornossakaan kiihottavuuden ei ole pakko olla ainoa päämäärä, mutta se on kuitenkin keskeinen osa sitä. Pornossa kiihottuminen ja seksuaalisten halujen purkautuminen on päämäärä, jota tavoitellaan. Pornolla on ikään kuin tehtävä, joka sen pitää suorittaa tullakseen luokitelluksi pornoksi tai ylipäättään ollakseen määritelmän mukainen. Seksuaalisen kiihotuksen lisäksi pornolla voi kuitenkin olla myös taiteellinen aspekti, joka näkyy erityisesti esitystavassa. Mikkolan mukaan näkökulma pornosta pelkästään kiihottamisen välineenä tai siihen tähtäävänä on kuitenkin liian kapea. (Mikkola 2013, 27–28).

Pornografinen kuva voi yleisesti ajateltuna kiihottaa, mutta onko se pornokuvaston keskeinen tehtävä? Mikkolan (2013, 28) mukaan tällainen näkemys on yksinkertaistava, koska se eliminoi pornokuvaston mahdollisuuden olla myös samanaikaisesti taidetta. Näistä samoista näkökulmista tarkastelen myös valitsemiani teoksia, joiden koen olevan muutakin kuin (homo)seksuaalista fantasiaa. Esimerkiksi tarkastelemassani teoksessa *Sininen uni* (1972) kyse ei ole pelkästään ulosteen syömisestä, vaan myös rajojen rikkoutumisesta niin itsen kuin toisen välillä, hyvän ja puhtaan rajoja rikkomalla. Toinen otetaan itsen sisään tavalla, joka on perverssiä ja likaista. Mikkola (2013, 29–30) toteaa, että pornokuvastoa käyttämällä voidaan myös kyseenalaistaa esimerkiksi yhteiskunnallisia konventioita ja siten pornografiaa hyödyntävät representaatiot voivat toimia myös esimerkiksi poliittisen kannanoton välineinä pelkän seksuaalisen kiihotuksen sijaan. Esimerkiksi Suomessa homoseksuaaliset teot kieltävä rikoslaki kumottiin vasta vuonna 1971. (Pakkanen 2007, 21). Pornon kuvaston kautta on myös mahdollista rikkoa rajoja muutenkin kuin fyysisessä mielessä, sen avulla voidaan kyseenalaistaa esimerkiksi heteroseksuaalisuuden ykseyttä ja kaiken muun seksuaalisen ilmaisun toiseutta. Heteronormatiivisuuden kyseenalaistaminen voi toimia myös kritiikkinä uskonnon ja viranomaisten vallankäytölle ja säätelylle.

Pornografisen esittämisen yksinkertainen tulkinta vie huomion myös teoksesta *Nimetön, miehekkäät kuukautiset* (1973), jonka näkeminen pelkästään rajun pornon tavoin kiihottumista tuottavana kuvana on yksinkertaistava. Kuten teoksessa *Sininen uni* myös tässä teoksessa voidaan tarkastella valta-asemien esittämistä sekä sitä, miten naiseuteen liitettävät ruumiin toiminnot asetetaan miehen kehon kautta avoimeksi tarkastelulle. Häpeää ja eristäytyneisyyttä

aiheuttavat kuukautiset voivat olla näkyvissä, kun kyseessä on miehen keho. Tosin veri liittyy tässä teoksessa myös satuttamiseen ja sadomasokistiseen seksuaalisuuteen, joka nostaa sen jälleen kielletyksi aiheeksi. Teoksen *Odotus* (1974) voisi myös asettaa pelkästään pornografisen kiihotuksen kehykseen, jos tarkastelemme raskautta tai toisen raskaaksi tekemistä pornon fetissinä. Kuitenkin teoksen taiteelliset sävyt tulevat näkyviin tavassa esittää raskaana olevaa hahmoa, läpivalaistua kohtua ja sitä, miten nainen ja mies ovat olemassa samanaikaisesti. Toisin sanoen teosta voidaan tarkastella paitsi seksuaalisuuden näkökulmasta, myös samuuden ja eriytymisen risteymissä sekä valta-asetelmissä koskien itseä ja seksuaalisuutta.

Pornon määrittelemisen on vaikeaa, koska se on myös ajasta ja kulttuurista riippuvainen käsite, mutta yleisesti pornoksi voidaan mieltää kaikki sellainen, joka esittää seksuaalissävytteistä sisältöä. Pornoksi luokittelu tapahtuu myös kanavissa, joissa porno esiintyy, esimerkiksi pornolehdet -videot ja -sivustot ovat pornon esittämisen paikkoja ja siten pornoksi määrittely tapahtuu alustan kautta. (Mikkola 2013, 28). Taiteen määrittely tapahtuu tilallisesti tai institutionaalisesti esimerkiksi sijoittamalla esine museotilaan. Myös kirjallisuus määrittyy pornoksi, kun se esittää seksuaalisuutta ja seksuaalisia fantasioita ja tekoja tavalla, joka on heteronormatiivisesta lisääntymiseen tähtäävästä puhetavasta erillään. Yhteistä näille on niiden potentiaali kiihottaa.

Estetiikan tutkija Edward Winters käsittelee artikkelissaan ”Image Economies and the Erotic Life of the Unlovely”, fantasiaa osana pornoa ja pohtii sen esiintymistä taiteessa. Hänen mukaansa pelkästään seksuaalisten tekojen tai sukuelinten kuvaaminen ei riitä määrittelemään pornoa. Mielikuvitus ja porno yhdistyvät fetissien kautta, jotka tekevät pornoa aivan tavallisistakin asioista. Esimerkiksi Winters (2013, 119–122) nostaa kenkäfetissin. Sellaiselle ihmiselle, joka ei kiihotu kengistä tai sääristä, kuvassa on kuvattu vain arkista esinettä, kun taas ihmiselle, joka saa seksuaalista tyydytystä ja kiihottuu kengistä, kuva voi olla hyvinkin pornografinen. Ongelmallista on myös tietynlainen leimaaminen ilman perusteluja. Tästä esimerkkinä moraaliset arvot, jotka eivät ole homogeenisia kaikkien ihmisten välillä. Pornoa ja saastaa voi siis myös tulkita omista moraaliarvoista käsin, mutta se ei riitä arvottamaan teosta pornoksi näin yksioikoisin määrittelyin.

Kenties selkein erottelu pornon ja taiteen välillä tapahtuu yksityisen ja julkisen tilan välillä. Siinä missä alastonkuvaa voi katsella sunnuntaina taidegalleriassa, pornon kuluttaminen ja

katselminen tapahtuu yksityisyydessä, omassa tilassa. Alastonkuvan katsominen, kun se esitetään taiteena, kutsuu keskustelemaan ja kuvailemaan sitä osana kulttuurikeskustelua. Pornografinen sisältö puolestaan ei ole sellaista, josta yleisesti keskustellaan. Taiteesta ja maun käsitteistä voi keskustella julkisesti, se on jopa jonkinlainen sivistyneisyyden merkki. Taide on julkista ja kaikkien katsottavissa, eikä sen esittämisessä esimerkiksi galleriatilassa tai museossa ole näennäisesti mitään henkilökohtaista. Pornografisen sisällön kuluttamiseen ja katsomiseen taas liittyy vahvasti subjektiivisuus ja sen kautta käsitellään omia seksuaalisia haluja. Halut ovat yksityisiä ja henkilökohtaisia, taide taas julkista ja jaettavaa. Taiteella on siis henkilökohtaisuudesta etäännyttävä vaikutus, koska se asettuu julkiseen tarkasteluun, mutta toisaalta se myös yhdistää sen käyttäjiä julkisen keskustelun kautta. Porno puolestaan eristää ihmisen omaan fantasiamaailmaansa. (Winters 2013, 125–126).

Pohdin tilallisuuden käsitettä myös teoksen *Odotus* kautta, koska ruumiin olemassaolo ja esittäminen on myös tilallista. Ruumis avaa paikkoja, jotka luovat olemassaololle tilaa. Olemassaoloa ei ole ilman paikkaa tai tilaa. Siltalan (2012, 285–286) mukaan elollinen ruumis on koko elämän ajan myös samanaikaisesti kuollut ruumis: edeltäjänsä kuoleman kautta eläväksi tullut uusi minä, samassa ruumiissa. Ruumis kytkeytyy siitä puhuttaessa myös ihmisen sisäiseen ahdistukseen. Ruumis on psyykeen paikka, läsnä olemisen edellytys. Ruumis ei ole pelkästään keho tai sellaisenaan lihaa vaan se on myös mielen ruumis. Ruumis on mielen käytettävissä oleva elin. Mielen murtuminen murtaa myös kehon, jolloin se alistuu ilmaisemaan mahdotonta olemassaolon vaikeutta ja tuskaa. Samalla tavoin ruumiilla on mahdollisuus murtaa mieli. Rajanylitykset ja murtumat muuttavat väistämättä toisen toiseksi, irralliseksi.

Rahalla on myös roolinsa siinä, miten taide ja porno voidaan rajata toisistaan erillisiksi. Valtavirtaporno tähtää rahan tekemiseen ja raha toimii usein motivaattorina tuottaa mitä erilaisempaa ja äärimmäistä pornomateriaalia. Taiteen tekemisessä sen sijaan pääasiallisena motiivina harvoin on raha. (Mikkola 2013, 31). Taiteessa ilmaisulla on merkittävä rooli paitsi taiteilijan tapana työstää kenties omia kokemuksiaan tai kuten Palsa päiväkirjoissaan kirjoittaa, maalata maailmaa sellaisena kuin sen näkee. (Siukonen 2011, 92). Tarkoitus ei siis ole tuottaa sisältöä, joka saisi mahdollisimman paljon suosiota menekin kautta, vaan taiteen tehtävä erityisesti Palsan kohdalla on ollut nimenomaan häiritseminen ja poliittinen ajatusten herättäminen, vaikka toki hänkin halusi elää taiteesta. Hänen taiteilijakuvansa rakentui paitsi perverssyydelle, myös sille, että häntä ei hyväksytty ja ymmärretty eli tietynlainen

herättämisen ja häiritsemisen teemat toistuvat koko hänen tuotannossaan seksuaalisen esittämisen kautta. Palsa ei myöskään hyväksynyt ystävänsä ja rakastettunsa Reidar Särestöniemen Lapin romantiikkaa ja myytin rakentamista, joiden tarkoitus oli edistää taiteen kaupallista menestystä. (Pitkänen 2015, 237–238).

Sellaisenaan taiteessa ja pornossa ei kuitenkaan ole eroja, jos katsotaan pelkästään kuvaa, vaan ero tulee nimenomaan katsomisesta ja tavasta käsitellä teosta. Samaa kuvaa voidaan siis käsitellä kahdella eri tavalla tai ne voivat linkittyä samanaikaisesti pornoksi ja taiteeksi. Katsominen on subjektiivinen kokemus, joka jäsentyy katsojan omassa mielessä, ja siten taide sijoittuu vastaanottajan subjektiiviseen kokemus- ja arvoperäiseen määritelmään siitä, mikä on pornoa ja mikä taas taidetta. (Mikkola 2013, 71). Ajalla on oma merkityksensä siinä, miten teosta katsottaessa luokitellaan. Sama ihminen voi esimerkiksi myöhemmin ajatella teoksesta eri tavalla. Siten teoksen luokittelu joko taiteeksi tai pornoksi ei ole yksiselitteistä. Teoksen esittämistavassa tai kuvamaailmassa voi myös olla jotakin sellaista, jonka voidaan ymmärtää olevan tabu ja jonka ymmärtäminen ja näkeminen pornografisena kertoo puolestaan seksuaalisesta vapautuneisuudesta. Katsoja pystyy siis näkemään seksuaalisena myös sellaista, mikä ei ole yleisesti hyväksyttävää tai normien mukaista liittämällä sen osaksi omaa fantasiamaailmaansa.

Etiikan ja moraalipsykologian tutkijat Shen-yi Liao ja Sara Protasi käsittelevät artikkelissaan ”The Fictional Character of Pornography” pornon fiktiivisyyteen liittyviä elementtejä. Heidän mukaansa pornoon kytkeytyy olennaisesti myös fiktion käsite, joka tarkoittaa representaatiota, jonka tarkoitus on herättää ja tuottaa mielikuvia. Pornossa todellisen ja fiktiivisen esittämisen rajat hämärtyvät esittämistavan kautta. (Liao & Protasi 2013, 100). Tarkastelemissani teoksissa tuota rajaa häivyttävät esimerkiksi värit. Teosten värimaailma on värikäs ja naivistinen, mikä irrottaa ne todellisuudesta selkeästi fiktiiviseen mielenmaailmaan sijoittuviksi kohtauksiksi. Teoksen *Sininen uni* (1972) värimaailma on kylmän sininen. Hahmot sijaitsevat sarjakuvamaiseen tapaan pelkistetyssä taustassa. Taustalle maalatut valkoiset hennot kukat tuovat teokseen mielestäni kodikkuutta ja hempeyttä. Ne ovat miehisen aktin taustalla vaikuttava feminiininen elementti. Teoksessa *Nimetön, miehekkäät kuukautiset* (1973) puolestaan värimaailma on keltainen. Keltainen sävy tuo mieleen iloiset kevään värit ja pääsiäisen, mutta vesiväritekniikan tuottamat lammikon muodot tuovat väistämättä mieleen myös virtsan. Teoksen keho on ikään kuin irrallaan keltaisessa maisemassa, mikä tekee siitä myös todellisuudesta irtaantuneen ruumiin. Teoksen *Odotus*

(1974) värimaailma on kauttaaltaan vaaleanpunainen. Vaaleanpunainen tai erityisesti räikeän pinkki väritys tukee teoksen hahmon fiktiivisyyttä, kun hahmo on asetettu selkä seinää vasten kuin tunnustusrivissä, mutta sen tausta ja paikka eivät tuota mitään yhteyksiä todelliseen maailmaan. Vaaleanpunainen väri tuo myös mieleen vulvan, joka kuvasta näennäisesti puuttuu.

Tarkastellessamme pornon esitystapaa on kuitenkin todettava, ettei kaikki pornografinen kuvasto ole pelkästään fiktiivistä. Porno ei siis voida erottaa taiteesta sillä perusteella, että se olisi aina fiktiivistä ja taide puolestaan käsittelee aina totuutta tai representoisi todellisuutta. Toisaalta taas pornon kuluttaminen esimerkiksi masturbaatiotarkoituksessa tarkoittaa sitä, että sen käyttämiseen liittyy aina jollakin tavalla mielikuvitus. Seksuaaliset halut eivät ole pelkästään himoja, vaan ne ovat myös kognitiivisen mielen tuotosta, joka käy keskustelua tarkoituksen mukaisen toiminnan toteutumisen ja toteuttamisen kanssa. Fiktiivisyydellä on kuitenkin oma osansa siinä, minkälainen materiaali iskostuu ihmisen mieleen ja kehoon, jonka kautta fantasiat voivat tulla myös todellisiksi teoiksi. Fiktio siis osin myös muokkaa asenteita ja mielikuvitustamme siitä, mikä on mahdollista, eli oma subjektiivinen mieli ja halut rakentuvat osin fiktion tuottamina. Taide ja porno eivät siis tässä mielessä eroa toisistaan, koska yhtä lailla kaikesta materiaalista voidaan ammentaa omaan minään lisää sävyjä, ja tällä tavalla minuus myös muokkautuu fiktiossa. (Liao & Protasi 2013, 100–101).

Mielikuvituksella on merkittävä rooli siinä, miten seksuaaliset fantasiat tulevat todeksi, aivan kuten taiteen tekemisessäkin (Liao & Protasi 2013, 102). Palsa ei ammenna taiteensa aiheita todellisuudesta, vaan ne ovat hänen sisäisen mielikuvituksensa tuotoksia. Hänen tapansa ajatella ja kohdata maailma näkyy teoksissa tavalla, joka ilmenee julmuuden ja alistamisen teemoina ja groteskeina kuvina. Mielikuvituksella on myös oma roolinsa silloin, kun seksuaalisesta fantasiasta tulee tekojen kautta todellisia. Liao & Protasin (2013, 103) mukaan esimerkiksi masturboiminen vaatii mielikuvitusta, mutta akti itsessään ei ole teeskenneltyä tai kuviteltua, vaan mielikuvituksen kautta tuotettu mielihyvä aktualisoituu todellisuudessa. Kuitenkin juuri mielikuvituksella on vahva merkitys seksuaalisen mielihyvän kokemisessa. Porno on siis ikään kuin väline paitsi mielikuvitukselle, myös seksuaalisille akteille. Seksuaalisia haluja verrataan usein myös muihin haluihin ja tarpeiden tyydyttämiseen, kuten esimerkiksi syömiseen tai juomiseen. Näiden ero on kuitenkin siinä, että seksuaalisen janon voi sammuttaa myös representaation avulla. Kuviteltu omena ei vie nälkää, mutta kuviteltu seksikumppani tai pornofantasia voi tyydyttää seksuaalisia haluja. Ainoastaan todellisuudessa

koettava uni voi auttaa väsymykseen. Unen kuvittelemisen ei sitä tee. Pornografinen kuvasto voi siis ikään kuin objektin tavoin olla tyydytyksen saamisen väline.

Oma suhtautumisemme siihen, mitä pidämme eroottisena tai seksuaalisena pohjautuvat Wintersin (2013, 124) mukaan pitkälti länsimaiselle ajattelulle. Kulttuuriset tekijät ja valitut näkökulmat vaikuttavat paljon siihen, miten katsomme teosta ja minkälaisena sen koemme. Esimerkiksi teos, joka voidaan tulkita pornoksi, voi ärsyttää tai inhottaa, jos katsomme sitä pelkästään kuvan aiheen kautta. Näkökulma voi kuitenkin muuttua, jos kuvaa tai teosta katsotaan esimerkiksi sen tekotapojen kannalta kiinnittämällä huomiota esimerkiksi väreihin tai maalaustekniikkaan. Tällöin voimme ohittaa aiheen ja ällötyksen ja asettaa sen erilaiseen tarkasteluun. Toisaalta taas teosta ei tarvitse edes katsoa, jotta siitä voi tulla pornoa. Pelkästään teoksen, maalin tai kankaan tuoksu voi olla eroottinen sellaiselle, jolle tuoksut tuottavat mielihyvää ja kiihotusta.

Taiteessa esitetyt aiheet ja kohtaukset ja oma suhtautumisemme näihin tapahtumiin myös elävässä elämässä eivät perusteellisesti eroa toisistaan, vaikka niissä onkin eroja. Esimerkkinä voidaan tarkastella teosta *Nimetön, miehekkäät kuukautiset* (1973). Verta vuotavan peräaukon näkeminen oikeassa elämässä inhottaa enemmän kuin taiteessa tai kuvana nähtynä. Kristevan (1982, 17) mukaan taiteella on siis jonkinlainen puhdistava voima. Taide mahdollistaa abjektiksi miellettyjen asioiden käsittelyn puhdistavalla tavalla, koska taide etäännyttää ja toisaalta saa myös mielikuvituksen sävyjä tavalla, joka tekee taiteessa esitetyn kauhean erilliseksi todellisesta elämästä. Taiteen avulla on siis toisin sanoen mahdollista käsitellä mahdotonta. Taide antaa mahdollisuuden kohdistaa objektin taiteeseen, jotta se ei esiintyisi todellisuudessa. Se mahdollistaa myös todellisuudessa tapahtuneiden asioiden käsittelemisen sellaisena, jotta niistä johdetut eheytyksen kokemukset voivat olla parantavia. Winters (2013, 127) toteaa, että taiteella on myös voimaa näyttää tai piilottaa maailmaa ja elämää tavalla, joka on mahdollista vain mielikuvituksen tullessa todeksi kankaalle. Arvioimme maailmaa sen mukaan, miten se näyttäytyy meille, ja taide on yksi tämän näyttäytymisen väline. Taiteellisella ilmaisulla, minkälaisia tunteita sen luomistyössä on käytetty ja mistä lähtökohdista taide syntyy, on paljon merkitystä siinä, miten koemme ja millaisia tunteita voimme kokea elävässä elämässä. Taidetta ja tunteita yhdistää ihmisen kuvitteellinen maailma.

Artikkelissaan ”The Fluidity of Acceptability: Seduced by Art and Pornography and the Kinsey Institute Collection” taidehistorioitsija, kuraattori Marina Wallace (2013, 274) tarkastelee taiteen ja pornon välistä liukumaa kulttuuristen tekijöiden kautta. Siinä missä porno voidaan nähdä moraalisesti arveluttavana, taide puolestaan mielletään yleisesti esteettisesti miellyttäväksi. Näiden kahden kohdatessa rajat rikkoutuvat, eikä luokittelu ole enää itsestään selvää. Wallace nostaa artikkelissaan esiin taidehistorioitsija Lynda Neadin näkemyksen, jonka mukaan pornosta on tullut yksi nykykulttuurin kiistellyimmistä aiheista, koska sitä on vuosien saatossa vastustettu kiivaasti eri tahojen toimesta. Vastustajina ovat toimineet niin feministit kuin virallisetkin tahot kuten kirkko ja valtio.

Yleisesti taiteella on jonkinlainen esteettinen arvo. Teosten täytyy olla jollakin tavalla esteettisesti kiinnostavia, jotta niitä voidaan taiteen nimissä esittää huolimatta siitä, että aihe liikkuu pornon kehityksessä. Taiteeksi esille ei voida laittaa teoksia, jotka ovat pelkkää pornoa. Wallacen (2013, 277–278) mukaan yleisesti eroottinen esittäminen mielletään taiteelliseksi eli hyväksyttäväksi, roisi ja groteski esitystapa taas eivät ole sellaisia, joita halutaan ja voidaan esittää esimerkiksi galleriassa tai museossa. Taustalla vaikuttavat tietynlaiset moraalikäsitteet, jotka nousevat esille esimerkiksi kuraattoreiden työssä, koska myös yleisön vastaanotto täytyy ottaa huomioon. (Wallace 2013, 284). Toisaalta yleisön reaktio kertoo myös onnistuneesta näyttelystä, jos menestystä mitataan julkisuudella. Instituutiot ovat Suomessa usein myös julkisesti rahoitettuja, joten sikäläkin esitettävän taiteen tulee jokseenkin vastata yleistä hyväksyntää. Hyvän maun rajoissa pysyttelemine on myös tietyllä tavalla poliittinen valinta. Tietynlainen museoissa ja gallerioissa tapahtuva sensuuri on tarkastelemieni teosten kohdalla kiinnostavaa, koska Kiasmassa suosiota saanut laaja, Palsan tuotantoa läpivalaiseva näyttely *Toinen tuleminen* (14.9.2002–5.1.2003) ei sisältänyt tarkastelemiani teoksia. Tietävästi teokset, joita tässä tutkielmassa käsittelen, eivät ole koskaan olleet julkisesti nähtävillä.

Artikkelissaan Wallace (2013, 285) toteaa myös, että pornoa tai seksuaalisia akteja esittäviä teoksia suojaa ainoastaan niiden esteettinen viehätys ja kiinnostuksen herättäminen. Teoksessa on siis oltava jotain muutakin kuin vain irvokasta aktia. Liao ja Protasi (2013, 113) muistuttavat, että yleisön ja yhteisöjen näkemykset muuttuvat ajan kuluessa, siksi hyväksyttävän rajaa tulisi koetella jatkuvasti. Tällainen lähestymistapa edellyttää avoimuutta ja sallivuutta niin esittämisessä kuin taiteen tekemisessäkin. Tietynlainen ilmaisunvapaus tulisi säilyttää huolimatta siitä, kykeneekö teos täyttämään moraalisen hyväksynnän ehdot.

Eettisessä mielessä pornosta keskustellaan kuitenkin aina yhtenä kokonaisuutena. Kaikki mikä on pornoa, tuomitaan alhaiseksi roskaksi, vaikka pornossa ja pornokuvastossa on paljon erilaisia sävyjä.

4.2 Häpeä

Tutkimuksissaan Freud tarkasteli yksilöitä ja heidän halujaan. Vietti on tuon halun ohjaava voima, joka johtaa myös alhaisten halujen äärelle. Alhaisina haluina pidetään sellaisia haluja, joiden julkitulo tuottaisi häpeää. Kielletty halu, kielletty kosketus ovat määreitä, jotka määrittyvät kulttuurisessa kontekstissa, mutta yhtäältä niiden voidaan ajatella olevan sellaisia tekoja, ajatuksia ja ihmissuhteita, jotka eivät kestä päivänvaloa. Freudin ajatuksissa matala halu ohjaa erityisesti sivistyneitä henkilöitä, joille tämä on luonteenomaista. Taustalla vaikuttavat ajatukset fyysisen kanssakäymisen epäpuhtaudesta, jotka eivät kuulu sivistyneeseen ja ylevään elämään. Toisin sanoen porvarillisen henkilön julkisuuskuvan tulee olla puhdas ja moitteeton, kun taas yksityinen puoli kääntyy kohti perversioita. (Kalha 2007, 78–90).

Queer-tutkija Sara Ahmed käsittelee kirjassaan *The Cultural Politics of Emotion* (2004) kulttuurisessa kontekstissa ilmeneviä tunteita, esimerkiksi häpeää. Ahmedin (2004, 104–105) mukaan tuntiessaan häpeää ihminen hylkää itsensä ja kääntyy kohti itseään vain löytääkseen turvattoman tilan, jossa ei ole turvallista olla itsensä, mutta on myös mahdotonta tehdä mitään muuta. Häpeän kokemus on siis jähmettävä ja pysäyttävä ja sillä tavalla myös riisuva. Häpeän tunnistaminen itsessä tarkoittaa myös ymmärrystä siitä, että on erillinen toisista ja toisaalta yhteyksissä toisiin häpeän kautta. Häpeä on toisin sanoen sosiaalinen tunne. Jos ihminen olisi olemassa ainoana maailmassa, ei häpeää voisi kokea, koska ei olisi ketään jolle häpeää osoittaa, eikä olisi vertailukohtaa eli peiliä, jota vasten itseään tarkastella. Häpeä ei kuitenkaan ole väistämätön reaktio, eivätkä kaikki ihmiset tuota samalla tavalla subjektille häpeää, vaikka hän jäisikin kiinni pahoista teoistaan. Esimerkiksi masturboinnista kiinni jääminen kumppanille on eri asia kuin esimerkiksi omille vanhemmille.

Psykologi Silvan Tomkins (2008, 762) ehdottaa, että tunteakseen häpeää ihmisen on ensin välitettävä tuon toisen mielipiteestä ja oltava jollakin tavalla yhteydessä häneen. Toisin sanoen toinen, joka aiheuttaa häpeää, on sellainen, jonka hyväksyntää kaipaa joko tietoisesti tai tiedostamatta. Ahmedin (2004, 106) näkemyksen mukaan häpeälliseen kanssakäymiseen

tai kohtaamiseen joutuminen myös muuttaa väistämättä suhdetta, ja tuottaakseen häpeää tuon suhteen on jossain määrin perustuttava rakkauteen tai haluun. Näin ollen häpeä ei siis ole pelkästään negatiivinen tunne, se myös kertoo rakkaudesta, halusta ja kiinnostuksesta. Se mikä häpeässä paljastuu, näyttäytyy rakkauden menettämisenä tai sen menettämisen pelkona, joka itsessään paljastaa rakkaudemme kohteen. Esimerkiksi häpeällisen lapsuuden läpikäyminen herkistää tunteille, joiden käsittely voi myös muuntua voimavaraksi. Häpeästä voi kirjoittaa tai häpeää voi myös käsitellä taiteen kautta.

Normatiiviset rajat ylittävä rakkaus voidaan ymmärtää sellaiseksi, joka väistämättä tuottaa tai aiheuttaa häpeää. Esimerkiksi homoseksuaaliset mieltymykset, jotka ovat vastoin heteronormatiivista ydinperhettä, voidaan nähdä häpeällisinä. Homoseksuaalisuudesta voi muodostua perheen sisälle haava, jota pitää ulkopuolisilta häpeän pelossa peitellä. Perheen, suvun tai ystävien hyväksyntä ja rakkaus voi osin myös olla yleisesti hyväksi mielletyn elämäntavan mukaan elämistä, jolloin hyväksyntään kytkeytyy myös vastakohtana pelko hyläytyksi tulemisesta. (Ahmed 2004, 107). Toisin sanoen pelkoa herättää abjektion kohteeksi joutuminen. Häpeä siis jossain määrin myös määrittelee ihmisen arvoa yhteisössä, jonka normeihin ja odotuksiin tulisi vastata pysyäkseen sen jäsenenä. Sopimattomuus ja erilaisuus tulee kuitenkin asettaa katseen ja arvostelun kohteeksi, jotta se voidaan tuomita häpeälliseksi. Häpeä ja esillä oleminen ovat siis synonyymejä siinä mielessä, että ne asettavat yksilön yhteisön katseen alle ja että yhteisö tekee päätöksen siitä, kuka tai mikä on arvokasta ja hyvää.

Artikkelissaan ”’Häpeällinen’ salaisuus?” kirjallisuudentutkija Mikko Carlson tarkastelee Christer Kihlmanin *Ihminen, joka järkkyy* -romaaniteosta ja siinä esiintyviä seksuaalisuuteen liitettäviä häpeän muotoja. Erityisesti häntä kiinnostavat tekstistä esiin nousevat seksuaalisen häpeän teemat sekä seksuaalisuuden ja sukupuolen normien rajanylitykset. (Carlson 2021, 25). Näitä samoja teemoja ilmentävät myös tarkasteleman teokset. Kihlmanin teos on alun perin julkaistu vuonna 1971 ja käsittelee alkoholismia sekä homoseksuaalisuutta. Myös Palsa kärsi ajoittain alkoholismista, ja hänen homoseksuaaliset taipumuksensa selvästi aiheuttivat kipuilua. Carlson (2021, 26–27) pohtii Kihlmanin teoksen esittämistapaa ja toteaa, että se on yhtäältä fiktiivinen, mutta myös faktan rajoilla kulkeva proosakertomus. Kirjailija itse on Carlsonin mukaan tuonut esiin, ettei kirjaa voi pitää täysin fiktiivisenä, mutta se ei myöskään ole omaelämäkerrallinen ulostulo. Carlsonin näkemysten perusteella kirjassa on paljon samoja piirteitä kuin Palsan päiväkirjoissakin. Niistä voi selvästi nähdä, että osa teksteistä on kirjoitettu värikynällä ja tietynlaisessa tarinankertomistarkoituksessa. Toisaalta niistä on

mahdoton sanoa, mikä on faktaa ja fiktiota. Carlson (2021, 26–27) kertoo kirjailijan kirjan julkaisemisen jälkeen argumentoineen, ettei hän allekirjoita tunnustuksiaan, koska hänen mukaansa tunnustaminen viittaisi jonkinlaiseen häpeään, joka viittaisi syntien anteeksiantamiseen. Syntien anteeksipyyttäminen taas tarkoittaisi sitä, että henkilö olisi tehnyt syntiä, eikä Kihlman ole kokenut kirjoittamiaan asioita sellaisiksi.

Carlsonin viitoittamana pohdin, ovatko taide ja kirjallisuus toimineet eräänlaisena ”ulostulon” välineenä aikana, jolloin homoseksuaalisuus on ollut kriminalisoitu. Tarkemmin sanottuna, ovatko Palsan päiväkirjat ja tarkastelemani teokset olleet Palsan tapa tunnustaa omat laittomat taipumuksensa, koska myös Palsa tunsikin Kihlmanin tekstit (päiväkirjamerkintä 14.11.1969, Pitkänen 1990, 149). Kihlmanin teksteissä otetaan kantaa ajan käsityksiin homoseksuaalisuudesta ja sen synnystä. Kirjoittajan mielestä ei ole lainkaan hedelmällistä pohtia sitä, milloin tai miten homoseksuaalisuus saa alkunsa tai mikä on se käännekohta, josta taipumus syntyy. Varsinaisia ongelmia aiheuttavat enemmänkin sukupuoli ja seksuaalisuusnormit, joihin soviittautuminen aiheuttaa sisäistä ristiriitaa. Carlsonin (2021, 32, 41) mukaan *Ihminen joka järkkyy* -teoksessa esitetyssä yhteiskunnassa homoseksuaalisuus on ollut yksi merkittävimmistä häpeää aiheuttavista aiheista. Kirjassa homoseksuaalisuus esitetään siten, että se tavalla tai toisella päätyy aina epäonnistumisiin, ja siinä esitettyjä homoseksuaalisia stereotypioita ovat tuominneet niin lääketieteen kuin kirkonkin edustajat. Kirjasta nousee esiin Mannerheim, joka kirjan mukaan oli homoseksuaali. Homous ikään kuin häpäisee kansallissankarin ja tekee hänestä pilkan kohteen.

Myös kirkko on saanut oman osansa kritiikistä Kihlmanin teoksessa. Kirkon näkemyksen mukaan homoseksuaalit hyväksytään ihmisinä, kuten muutkin syntiset, mutta kirkko ei tunnusta tai hyväksy homoseksuaalisia tekoja tai suhteita. Homoseksuaalisuus siis näennäisesti hyväksyttiin 1960- ja 1970-luvuilla Suomessa kirkon toimesta, mutta yhä edelleen homoseksuaalisuus aiheuttaa kiistaa kirkon ja uskonnon näkökulmista.

Rangaistavana tekona homoseksuaalisuus poistui Suomen laista vuonna 1971, mutta juuri kirkon vaatimuksesta lakiin kirjattiin kehotuskielto pykälä, jonka avulla homoseksuaalisuuden julkituomista pyrittiin kontrolloimaan. Tietynlainen leimallisuus on siis yhä vahvasti läsnä, kun puhutaan homoseksuaalisuudesta. Jossain määrin edelleen ajatellaan, että homoseksuaalisuus olisi vain valintakysymys ja sellainen valinta, jota tulisi piilotella tai ainakin hävetä. (Carlson 2021, 33).

Kirjallisuudentutkija Pia Livia Hekanaho tarkastelee artikkelissaan ”Gay Shame ja radikaali häpeän politiikka” juuri uskonnon vaikutuksia häpeään ja erityisesti seksuaaliseen häpeään. Hekanahon (2021, 55) mukaan häpeä on ikään kuin omituinen performatiivinen tapahtuma, jonka pervous piilee siinä, että se samanaikaisesti sekä hajottaa, että synnyttää identiteettiä. Häpeä ja leimallisuus ovat olennainen osa kaikkea sitä, minkä voidaan ymmärtää olevan pervoa. Performatiivisuus tulee esiin kielessä ja toiminnassa, joka tuottaa merkityksiä ja myös muuttaa aiempia merkityksiä. Häpeä on siis toisin sanoen tarttuva tunne, jolla on erityinen poliittinen arvo, koska se määrittää esimerkiksi sitä, mitä queer on. Onko se pervoa vai osa normalisoitavissa olevaa seksuaalisuutta. Häpeä osoittaa paikan, jossa joko luodaan vieraantumista tai jossa voidaan myös kokea yhteenkuuluvuuden tunnetta. Hekanaho (2021, 56) kuitenkin tähdentää, ettei häpeä ole ainoastaan queer tutkimukselle merkityksellinen tunnetila.

Seksuaalisuus ja häpeä kytkeytyvät kristillisessä kulttuurissa tiiviisti toisiinsa, toteaa myös mediatutkija Susanna Paasonen artikkelissaan ”Kielletyn hedelmän haju. Häpeä ällötys ja pornografia” (2021). Historiallisessa kontekstissa seksuaalisuus rajautuu yleisesti yksityisyyden piiriin ja seksiaktit on pyritty säätelemään sellaisiksi, että niitä tapahtuu vain avioliiton puitteissa. Seksuaalisille akteille tarvitaan siis ikään kuin puhdistava siunaus papin aamenen myötä. Seksuaalista käytöstä ja seksuaalisuuden toteuttamista on siis pyritty historiassa säätelemään niin viranomaisten kuin kirkonkin toimesta. Häpeän uhka on ollut vahvasti läsnä, kun seksuaalisuutta ja seksuaalista käytöstä on pyritty vaientamaan. Homoseksuaalisuus ja aviorikos ovat esimerkiksi olleet lain mukaan rankaistavia tekoja. Yhteiskunnan normeista poikkeavaa seksuaalisuutta on pyritty kontrolloimaan paitsi häpeän uhan, myös paljastamisen, kohun ja naurunalaiseksi asettamisen keinoin. Yhä edelleen skandaaleja ja kohuja syntyy näiden teemojen ympäriltä. Paljastamisen arvoisia asioita seksuaalisuudessa ovat esimerkiksi homoseksuaalisuus, kaupallinen seksi, parisuhteen ulkopuoliset suhteet sekä fetissit, jotka nähdään huonoina ja paheellisina seksuaalisuuden ilmentyminä. (Paasonen 2021, 84).

Pornoa on yleisesti käytetty masturbaation välineenä. Paasonen (2021, 86) tarkastelee artikkelissaan historioitsija, seksologi Thomas Laqueurin ajatuksia masturbaatiosta syntisenä toimintana, jonka juuret johtavat kristilliseen ajatukseen ”siemenen maahan heittämisestä” aktina, joka on rinnastettu väärään ja tuomittavaan toimintaan, aivan kuten homoseksuaalisuuskin. Homoseksuaalisuus ja masturbaatio ovat siis syntiä, koska ne ovat

vieraantuneita ja vääriä toimintoja aviolliseen lisääntymiseen tähtäävään seksiin rinnastettuna. Masturbaatio on historiassa nähty myös terveyttä vaarantavana toimintana, jossa se on rinnastettu mielipuolisuuteen ja turmelukseen. Itsensä saastuttaminen masturbaation kautta on voinut valistuskirjallisuuden mukaan johtaa mitä erilaisimpiin sairauksiin. Masturbaatio määrittyy paheelliseksi ongelmaksi myös siksi, että se nähdään toimintana, joka rikkoo hallittua ja eheää ihmiskuvaa. Rationaalinen ihminen ei lankea syntiin ja viettelykseen, vaan hallitsee tunteensa ja himonsa tai vähintäänkin salaa ne. Masturbaatio on nähty haitallisena hurmion ja nautinnon kiihkona, johon järkevä ihminen ei lankea. Masturbaation hekuman alkulähteillä ovat mielikuvituksen tai kuvien tarjoamat fantasiat. Itsekontrollin menetys on yksi kiihottavimmista fantasioista. Toisaalta kontrollin menetys aiheuttaa pelkoa ja on omiaan tuottamaan häpeää. Kiinnijäämisen pelko myös kiihottaa. (Paasonen 2021, 87).

Freudin näkemyksistä teoksessaan *The Anatomy of Disgust* (1997) kirjoittava Ian Miller pohtii miehisen seksuaalisuuden muodostuvan halulle, joka antautuu ällötykseen ja hekumoi siinä. Ällöttävä ja seksuaalisuus yhdistyvät tarpeena alentaa ällöttävä halun kohde saastaiseksi, jolloin halun kohteesta muodostuu kielletty hedelmä. Freudilaisesta näkökulmasta saastuttava seksiakti toimii myös kumppanin alentamisen keinona. Alemman ja ylemmän luokan väliset seksuaaliset kanssakäymiset olivat Freudin aikana tavanomainen fantasia, mutta myös todellisuutta. Ylempiluokkainen herra saattoi myös turmella alemman luokan neidon, koska pelkästään alempi luokka ei tehnyt hänestä haavoittuvaa, vaan myös hänen nuoruutensa ja puhtautensa oli sellaista, joka saatettiin häpäistä. Ensisijainen ällötyksen ja häpeän yhdistyminen kulttuurisessa mielessä seksuaalisuuteen tapahtui siis Millerin mukaan luokkayhteiskunnan sisäisenä, luonnollisena ilmiönä. (Miller 1997, 127–131).

Miller pohtii teoksessaan myös ruumiin rajoja, mitä tulee seksuaalisuuteen ja seksiakteihin. Seksuaalisessa aktissa sopivuuden rikkoo se, joka antaa luvan ällöttäviin tekoihin. Millerin ajatuksissa nämä luonnottomat aktit rajoittuvat kuitenkin pääosin kielisuudelmiin ja heteroseksuaalisuuden esittämiseen. Keskeisiä teoksessa ovat kaikki ruumiinrajojen ylitykset, siten myös kuolema ja syöminen osallistuvat omalta osaltaan rajojen ylityksiin; elämän kiertokulkuun ja katoavaisuuteen. Suu ja peräaukko ovat yhteydessä toisiinsa saman suoliston kautta, mutta Millerin mukaan peräaukon erityinen saastaisuus piilee siinä, ettei suun kuulu koskettaa sitä. Mikäli ihminen laittaa suunsa toisen peräaukkoon, hän paitsi uhkaa yleistä järjestystä, myös asettaa itsensä täydellisesti saastuneeksi. (Miller 1997, 96, 99–101, 127–128).

Ulostoiden syöminen edustaa siis Millerille (1997, 118) äärimmäistä häpeällisyyttä. Paasosen (2021, 97–98) mukaan ulostoiden syöminen on jotakin niin saastaista, että sitä on edes vaikea kuvitella. Toimintana ulosteen syöminen tarkoittaa kaiken olemassaolon kääntämistä nurinpäin, mikä osaltaan ehkä näyttäytyy yleisen hyvän ja järjestyksen halveksimisena. Teko on äärimmäinen ja eläimellinen. Ulosteen syömisessä on sikäli kiinnostava ominaisuus, että siihen eivät yleensä liity niin sanotusti normaalit eli penetratiiviset seksiaktit, vaan ällöttävyys ja uloste itsessään, kielletty hedelmä on se, mikä kiihottaa ja kiinnostaa. On siis jossain määrin tultu kauas seksistä. Ulosteen syöminen esitetään kuitenkin nimenomaan seksuaalisena aktina, jonka on tarkoitus kiihottaa seksuaalisesti.

Häpeää tuottavat seksuaalisten perversioiden lisäksi myös muut ruumiineritteet, kuten kuukautisveri. Käsittelen seuraavaksi kuukautisiin liittyvää häpeän tematiikkaa. Sosiologi Elina Oinas toteaa artikkelissaan ”Häpeä, arki ja ruumiillisuus”, että tytön ensimmäiset kuukautiset ovat sosiaalisessa mielessä kiinnostava ilmiö, koska toisaalta ne ovat hyvin yksityinen tapahtuma, mutta toisaalta kuukautisten alkamiseen liittyy häpeää niin sanotusti kiinni jäämisestä ja niiden näkymisestä muille. Siten ruumis ei enää ole yksityinen, vaan se liittyy osaksi kulttuurisia asenteita, joiden kautta tytön minäkuva muokkautuu uuden elämänvaiheen myötä. Häpeän uhka saa tytön pohtimaan paitsi minuuttaan, myös omaa ruumiinkuvaansa. Kuukautiset ovat sikälikin kiinnostava minuuden rakentumisen vaihe, että siinä oma ruumis muuttuu hetkessä täysin vieraaksi. Vieraana omassa kehossa oleminen tuntuu pelottavalta, ja uhka häpeästä vaikuttaa sosiaaliselta kontrollilta, kun on mahdollisuus tulla pilkatuksi oman ruumiinsa toimintojen vuoksi. Häpeä siis osaltaan rakentuu yhdessä yksilön subjektiivisten kokemusten kautta, jotka heijastuvat yhteiskunnallisissa arvoissa ja asenteissa eli siinä, miten yksilö tulee toisten taholta kohdatuksi. Näissä kohtaamisissa myös minuus sekä toiseus rakentuvat tavalla, joka on mullistava: toisaalta eheyttävä, toisaalta tuhoava. Kuukautiset siis myös osaltaan valottavat niitä yhteiskunnallisia jännitteitä, jotka muodostuvat näennäisesti tasavertaisessa yhteiskunnassa. (Oinas 2021, 151–152).

Häpeä osaltaan hallitsee myös käsityksiä siitä, mitä koetaan normaaliksi ja mikä puolestaan voidaan nähdä poikkeavana. Häpeän uhka on läsnä, vaikka todellisuudessa häpeään ei ensisijaisesti liity tekoja. Epäonnistuminen ja sosiaalisten tilanteiden tuottama häpeä itsessään eivät välttämättä tuota häpeää, riittää, että niiden uhka on olemassa. Kuukautisten tapahtumiseen ei voi vaikuttaa, siksi niistä harvemmin koetaan syyllisyyttä. Häpeällä on kuitenkin paikkansa siinä, että hävetä voi minkälaisia asioita tahansa. Häpeän tunne ei siis

välttämättä likaa tai tahraa häpeän kohdetta, se enemmänkin tuottaa mielenkiintoisia avauksia subjektista itsestään, joka häpeää kokee. Häpeä voi siten myös olla tunne, joka esiintyy tahtomatta tai tiedostamatta. Kuukautiset ovat omalta osaltaan kiehtova osoitus siitä, että emme hallitse ruumistamme, vaan ainoastaan reaktioita. (Oinas 2021, 155).

Antropologi Emily Martin kirjoittaa teoksessaan *The Woman in the Body* (1989) siitä, miten naiset ja tytöt opetetaan häpeämään omaa ruumiillisuuttaan. Naisen anatomia poikkeaa miehen anatomia, jota pidetään normaalina. Siten naisen keho on normaalista poikkeava. Poikkeava tarkoittaa tässä tapauksessa myös väärää, jotakin hävettävää. Toisaalta ruumiillisuus itsessään on ongelma länsimaisessa kulttuurissa eli yhtäältä ruumis kokonaisuutena koetaan häpeällisenä, etenkin ruumiintoiminnot, jotka kuuluvat tai näkyvät ulospäin. Niitä tulisi piilotella ja hävetä. Ruumiillisuuden kauheutta vahvistetaan kulttuurisesti esimerkiksi erottamalla mieli ja ruumis toisistaan. Siinä missä ruumis on saastaista ja alhaista materiaa, mieli koetaan ylevöittävä. Ruumis siis ikään kuin irtaantuu mielestä ja eroaa siten myös minuudesta. Nainen ja mies asettuvat näihin kategorioihin siten, että nainen mielletään alhaiseksi ruumiillisuutensa edustajaksi ja kuvaksi, kun taas mies esitetään rationaalisenä: siten mielestä on tehty maskuliinisuuden kuvaaja. (Oinas 2021, 156). Kirjassaan *Sukupuolieron etiikka* Luce Irigaray käsittelee kriittisesti Freudin näkemyksiä naisista. Irigarayn mukaan sekä Freud että Lacan ymmärtävät naisen olevan miehestä riippuvainen, ei miehestä eroava itsenäinen subjekti. Heidän käsityksensä mukaan nainen on jollakin tavalla miehestä seuraava, puutteellinen versio. (Sivenius 1996, 7–8)

Kuukautisiin liittyvä häpeä tarkoittaa myös tietynlaista performatiivista peittelyä. Judith Butlerin (1993) käsityksen mukaan ruumis on kokonaisuutena sarja erilaisia performansseja. Performanssit puolestaan rakentuvat kulttuurisessa kehyksessä, joka sisältää merkityksenantoja. Siten sosiaalisuus esiintyy myös toistettujen tekojen kautta. Toisteinen performatiivisuus taas puolestaan voisi toimia jonkinlaisena häpeän poistajana, kun kyseessä on tapa tai toiminta, joka toistuu tai toistetaan useiden toimesta. Toisaalta toisteisuus asettaa toiminnalle raamit, jotka voidaan myös kokea ahtaiksi siinä määrin, miten esimerkiksi naiseutta on hyväksyttävää toisintaa. Näiden kulttuuristen toisintamisien ulkopuolelle jäävää ei voida ymmärtää tai hyväksyä. (Oinas 165–170, 172).

Naisten tuntema opittu häpeä tarkoittaa mielestäni sitä, että kyseessä on ulkoapäin tuleva hallinnanyritys. Siten tällainen häpeän kokeminen voidaan ymmärtää myös alistavana.

Osaltaan feministinen tutkimus ja näkemykset ovat pyrkineet purkamaan tätä kahtiajakoa miehen ja naisen välillä ja tuomaan naisen kehon osaksi normaalia. Naisen tulisi näiden näkemysten mukaan päästä miehen rinnalle ja tulla samalla tavalla hyväksytyksi. Toisesta näkökulmasta voidaan ajatella, että mahtumalla muottiin ja tulemalla osaksi normaalia (miestä), tulee toisintaneeksi jonkun muun asettamaa normaalia. Siten naisen asema tässäkin tasavertaisuuden ajatuksessa olisi jonkinlaisen hallinnan alaisena. Kyse on ristiriitaisista rajanvedoista normaalien ja epänormaalien välillä, joihin naiset ja miehet sijoittuvat eri tavalla eri paikassa ja ajassa.

Häpeän tuntemisen vastakohtana voidaan pitää ajatusta siitä, että häpeän sijaan naisen tai tytön tulisi pitää kuukautisistaan tai ruumiistaan. Ajatus on kuitenkin puhtauskäsitteiden näkökulmasta varsin vieras, koska eritteet eivät voi olla sellaisia, joista voi pitää. Toisaalta siis häpeän vastakohta tarkoittaisi inhottavuuden kyseenalaistamista ja siten verestä tulisi jotakin yksinkertaista tai jopa hyväksyttävää. Tämä on kuitenkin lähes mahdoton ajatus. Oinas (2021, 158–159) toteaa, että edelleen tutkijoita askarruttavat kysymykset siitä, miten tällaiseen inhoon on aikanaan suostuttu ja miksi naiset valitsevat edelleen toisintaa tätä häpeän kulttuuria ja siten myös hylkäävät oman kehonsa. Omassa mielessäni kyse on kulttuurisesta ja yhteisestä sopimisesta, jossa naiset ovat vain toinen sopijapuoli. Kuitenkin on mielestäni utopistinen ajatus, että eritteistä koskaan tulisi millään muotoa hyväksyttäviä tai ihailtavia. Koen siis jossain määrin, että eritteet ovat ällöttäviä ja inhottavia tulivatpa ne miehestä tai naisesta, siten myöskään hierarkkinen jaottelu mieheen ja naiseen ei ole tässä yhteydessä selvä tai sellaisenaan esimerkiksi sukupuolen mukaan todennettava, vaan rajat elävät kulttuurista ja ajasta toiseen.

Tarkastelemassani teoksessa *Nimetön, miehekkäät kuukautiset* (1973) miehen peräaukosta vuotavaa verta nimitetään kuukautisvereksi. Tässä Palsa ikään kuin kääntää miehen ja naisen roolit toisinpäin, mikä on mielestäni edellä kuvattuun miehen ja naisen, kulttuurisessa hierarkiassa ylempi- ja alempiarvoisen käsitteiden näkökulmasta kiinnostavaa. Palsa asettaa miehen naisen paikalle vastaanottajan asemaan. Kun kuvaa tarkastelee vain visuaalisesti, on kyseessä sadomasokistinen seksiakti. Kun kuvaa katsoo teosnimen huomioiden, kääntyy koko sosiaalinen todellisuus pääläelleen. Yhtä kaikki teos herättää inhoa ja torjuntaa, mutta se nähdäkseni myös osoittaa sen, ettei miehen tai naisen paikalle asettuminen muuta käsitystä siitä, mikä on ällöttävää. Toisaalta Palsa ei teoksessaan myöskään ilmaise häpeää, mikä on edellä kuvatun mukaisesti naisiin liitettävä pakonomainen ominaisuus. Pohdin, olisiko

kuvassa viitteitä naiseen, jos vuotoa yritettäisiin peitellä, eikä niin, että verinen peräaukko suorastaan työntyy päälle. Tietynlainen miehinen röyhkeys on siis teoksessa läsnä. Seuraavassa luvussa pohdin lisää naisen toiseutta.

5 Nainen on toinen

5.1 Naisen ruumis ja representaatio

Artikkelissaan ”Äitiyden esittäminen ja Post-Partum Document” taidehistorioitsija Kirsi Saarikangas (1997, 102–103) toteaa, että kuvallinen esittäminen ja taide tuottavat naisesta kuvaa, jossa ruumiillisuus ja seksuaalisuus saavat uudenlaisia merkityksiä. Naisuus määrittyy kuvissa tavalla, joka on ajasta ja paikasta, sekä kulttuurista riippuvainen. Länsimaisessa kontekstissa nainen esitetään edelleen joko pyhänä äitinä tai turmeltuna ja likaisena viettelijänä. Naisen ruumis on siten joko syntymän ja elämän, ravinnon ja hoivan lähde tai tuhoa ympärilleen kylvävä paha. Myös Palsa koki epävarmuutta ja pelkoa suhteissaan naisiin ja naiseuteen. Pitkäsen (2015, 44) mukaan Palsa pelästyi lapsena, mikä vaikutti hänen suhtautumiseensa. Tämä vaikutti myös siihen, että taiteessaan hän kuvaa miehet irstaina, perversseinä ja väkivaltaisina.

Kuvallinen esittäminen on pitkään tuottanut naisesta esineellistävää kuvaa, jossa nainen ihmisenä katoaa ja hänestä tulee muiden tarpeiden objekti. 1970-luvulla tähän vääryyteen tartuttiin feministisessä keskustelussa, jossa naisen asema haluttiin palauttaa itselliseksi. Toisin sanoen naiset kieltäytyivät objektin asemasta ja katseen kohteena olemisesta. (Saarikangas 1997, 110–111). Susanna Paasosen mukaan representaatiolla on merkitystä, koska sen avulla muokataan kuvaa kaikesta, mitä meille esitetään. Representaatio omalta osaltaan siis tuottaa merkityksiä, joilla kulttuurissa ihmiset ja yhteisö arvottavat niitä tapoja, joiden kautta esimerkiksi naisiin suhtaudutaan. (Paasonen 2012, 39–40). Nainen itsessään ei ole kauhea tai abjekti, mutta muuttuu sellaiseksi representaation kautta, jonka tarkoitus on vahvistaa miehen ja naisen eroja luomalla naisesta kuva äärimmäisenä pahana, joka on vaiennettava. Kauhukuvilla on tarkoitus sitoa nainen pysyvästi erilliseksi miehestä, toiseuteen, josta mies puhdistautuu. (Creed 2007, 83).

Objektin aseman saaneen naisruumiin ongelmat juontuvat naisen kehollisista toiminnoista, jotka alleviivaavat eroja miehen ja naisen välillä. Ruumiin toimintojen erilaisuus asettaa naisen lähtökohtaisesti toiseuteen, miehen ruumiista eroavaksi, siten huonommaksi. Kristevan mukaan miehen ja naisen välille vedetty raja palvelee hyvän ja kunnollisen käsitteitä. Filosofin Elizabeth Grosz (1994, 4–6) toteaa, että ruumiillisuus on aina ollut osa lääketieteen ja biologian käsitteistöä, mutta ruumis on aina myös kulttuurinen ja osa luontoa. Ruumista ei siis

voida irrottaa kontekstista ja asettaa sitä näin ollen kahleisiin, joissa sen toiminnot määritetään pelkästään lisääntymis- tai luomistarkoituksessa, vaan ruumis myös reagoi ja puhuu. Erityisesti naisen ruumis sekä antaa että ottaa, sekä sisään, että ulos. Naiseudessa ja naisen ruumiissa korostuvat vuorovaikutus ja prosessinomaisuus. (Kontturi 2006, 62–63).

Ruumiilliset ilmentymät välittävät merkityksiä samoin kuten sanat, unet tai taide. Siten myös ruumiillisia ilmiöitä voidaan tulkita ja sanoittaa samalla tavalla. Ruumis on merkitysten koodisto, josta kaikki symboliikka on lähtöisin. Symbolit syntyvät elävästä ruumiista ja siellä ne myös säilyvät. Symbolit ovat näin ajateltuna myös eräänlaisia ruumiin perintöjä. Ihmisruumis elää vuorovaikutuksessa merkitysten täyttämässä materiaalisessa maailmassa. Ruumiillisuudessa kohtaavat materiaallinen ja henkinen. Ajatteleva ruumis muodostaa merkityksiä ja on siten ikään kuin jatkuvassa luomisprosessissa. Aistimusten ja tuntojen rytmikkyys on semioottista khoraa. Symboliikka sisältää kaiken, myös eläväksi tulemisen vastakohtana kuten kuoleman, tuhon ja aggression. Sanattomat viestit ovat sykkeen kaltainen elämän perusoletus. Toisin sanoen elämä on semioottista khoraa. (Siltala 2012, 162–164). Esseessään *The Laugh of the Medusa* Helene Cixous (1976, 875–893) toteaa, että ruumiillisia tunteita, aistimuksia ja havaintoja ei voida ohittaa, koska mielikuvat ja symbolit nousevat esiin esimerkiksi kuvissa etsiessämme niille sanoja. Ruumis on aistimusten alkulähde, jonka yhteyteen kokemukset aina palaavat. Ruumis on rakkauden ensimmäinen nimetön muoto ja vasta ruumiista, sen avulla voidaan johtaa kuvat, sanat ja ajattelu, joka ilmenee esimerkiksi taiteena.

Ruumiin ja mielen yhtenäisyyttä on käsitelty jo Freudista lähtien aistimusten affektiivisena perustana. Ruumis ja mieli yhdessä pitävät sisällään myös symboliikan ja mielikuviuksen muodostumisen. Prosessinomainen tulemisen muotoutuminen on tietoisena ja tiedostamattoman välistä jännitettä. Siihen sisältyy sekä tietoinen eli eksplisiittinen, symbolinen muisti että tiedostamaton eli implisiittinen muisti. Affekteilla on keskeinen merkitys siinä, miten ruumiin ja mielen välistä vuorovaikutusta tutkitaan ja tarkastellaan. Affekti on ihmisenä olemisen kokonaisuutta ylläpitävä yhteys, mielen ja ruumiin välillä. Yhdessä nämä muodostavat ihmismielen kerroksellisen sisällön. Mielen maailma on välttämätön työkalu ihmiselle, joka sisäisen maailman lisäksi on jatkuvassa vuorovaikutuksessa ulkoisen kanssa. Mielen avulla ihminen käsittelee ja työstää esimerkiksi pettymyksiä, sisäisiä ristiriitoja, ahdistusta ja pelkoja. Jos ihminen joutuu tilanteeseen, jossa näiden asioiden käsittely ei ole mahdollista, hän joutuu ikään kuin tyhjyyden tilaan, jossa

torjunnan (abjekti) seurauksena mieli ja ruumis joutuvat toisistaan erilleen. (Siltala 2012, 169–170).

Erilaisuus ja erot sukupuolten välillä ovat sukupuolta tarkastelevan tutkimuksen keskeisimpiä, joskin myös kiisteltyjä käsitteitä. Sukupuolierojen tarkastelu sai alkunsa psykoanalyttisen tutkimuksen johdannaisena. Sukupuolieron tutkimuksen keskeinen näkökulma on, että minuus rakentuu juuri erojen kautta. (Halttunen-Riikonen & Ovaska 2013, 74–75). Kristevan tutkimuksissa naisilla ja naiseudella on erityinen merkitys. Psykoanalyttisessa tutkimuksessa nainen on jossain määrin joutunut miehisen keskustelun varjoon. Naisen ruumiillisuus ja subjektius on käytännössä sivuutettu tai siitä on keskusteltu aina suhteessa mieheen, osana miestä. Lacanin mukaan naista sellaisenaan ei ole edes olemassa. Kristeva halusi poistaa naiseudesta ja äitiydestä miehiset kahleet ja palauttaa naisen itsenäiseksi subjektiksi miehen rinnalle. Hänen pyrkimyksensä hakivat jalansijaa naisille olla oma ruumiillinen ykseytensä oman todellisuutensa kautta ilman miehistä näkökulmaa. Toisin sanoen hänen tavoitteensa oli vapauttaa nainen toiseudesta. (Siltala 2012, 353).

Ihmisen käsittely samuuden näkökulmasta on ongelmallinen sekä miehelle että naiselle. Kun ihmistä katsotaan erillään sukupuolestaan, tarkastelun ulkopuolelle jäävät kaikki eriytymisen mahdollisuudet sekä erityisyydet, etenkin kokemuseräisessä olemassaolossa sekä vuorovaikutuksessa toisen ja maailman kanssa. Näin myös molemmat väistämättä vieraantuvat omasta halustaan ja toisesta tulee omien halujen väline. Toinen täydentää toista ja molemmat ovat syntyneet ikään kuin velvollisina olemaan toisiaan varten. (Siltala 2012, 354). Näin ajateltuna voidaan päätyä myös uhkaavaan tilanteeseen, jossa rajoja rikotaan niin pitkään kuin toinen suostuu. Rajojen rikkomisella tarkoitan minuuden rajoja, jossa itse lakkaa olemasta ja yhtyy osaksi toista palvelukseksi vaan toisen haluja ja tarpeita. Kumpikin hakevat toisistaan sitä, mikä itsestä puuttuu, mutta seurauksena voi tällöin myös olla itsensä kadottaminen samuuteen.

Seksuaalisuudella on myös osansa ruumiinkuvissa naisen ja miehen representaatioina. Heteroseksuaalisuus vaikuttaa kehon rajoihin siinä mielessä, että se luo omalla tavallaan rajan, joka asettaa muunlaisen seksuaalisuuden toiseuteen. Queer-tutkija Sara Ahmedin (2004,145) mukaan heteroseksuaalisuudella annetaan ja tuotetaan kuvaa normatiivisuudesta, joka ikään kuin pakottaa kehon suuntaamaan halunsa toiseen saman sukupuolen sijasta. Heteroseksuaalisuus vahvistaa omalta osaltaan ideaalia, jonka vastakohtana muunlainen

seksuaalisuus näyttäytyy erilaisuutena tai fantasiana. Suuntautumalla oikein tuotetaan myös oikeaa ja väärää kuvaa siitä, mitä keholla voi ja saa tehdä. Väärin suuntautumalla seurauksena on ulkopuolella eläminen ja lisääntymiseen tähtäävän kehollisuuden lupauksen pettäminen, joka uhkaa koko sosiaalisen yhteiskunnan olemassaoloa ja voidaan siten tulkita myös vaarallisena.

Sosiaaliin normeihin mukautuminen luo turvaa ja mahdollisuuden liikkua vapaasti yhteisössä. Kyse on ihmisen sopeutumisesta kulloinkin vallitseviin arvoihin. Toisin sanoen ei voida yksiselitteisesti todeta jonkin ideaalin olevan sellaisenaan puhtaasti hyvää, kyse on kontekstisidonnaisuudesta ja paikallisuudesta, samoin kuin persoonallisuudesta ja subjektiivisesta näkemyksestä. Turvallisuutta tuo myös ajatus siitä, että ei kohtaa maailmaa erilaisena vaan on olemassa maailmassa sellaisena, joksi maailma on muokannut. Huutomerkinä oleminen paikassa, jossa on hiljaista, on jollakin tavalla alttiiksi ja haavoittuvaksi asettumista. Haavoittuvuus ja hauraus puolestaan ovat adjektiiveja, jotka naisruumiiseen yleisesti liitetään. Naista tulee suojella, vain miehen voi altistaa vaaralle ja kivulle. Naisen kivusta on tullut ikään kuin totuuden mittari, jotakin sellaista, joka kertoo väistämättä epäonnistumisesta. (Ahmed 2004, 147–148, 152, 173).

Artikkelissaan ”A Queer Balance: Power Relations in Homosexual Representations and in Choosing Flowers” (2013) taiteilija Michael Petry toteaa, että pornografiset tuotokset ovat miehen katseen hallitsemia, oli kyse sitten homoseksuaalisesta tai heteroseksuaalisesta pornografiasta. Toisin kuin heteropornossa, homopornossa miehen katse suuntautuu itseensä. Katseen ja halun kohteen on naisen sijaan mies. Heteropornossa naisen asema on siis toiseus ja nainen muuttuu objektiksi, jolla ei näennäisesti ole valtaa. Homoseksuaalisessa pornossa vallan käsitteet muuttuvat sikäli, että miehet altistetaan miesten katseille ja mies tekee itsestään toisen. Heteroseksuaalisuus myös usein esittää miehen täysin toisella tavalla kuin homoseksuaalisessa pornossa. Heteropornossa miehellä on toissijainen rooli. Miehen ei tarvitse olla kaunis tai viehättävä, koska mies on tässä asetelmassa subjekti ja nainen on hänen objektinsa, hänen vallassaan ja käytettävänä. Tällä tavalla luodaan ikään kuin kuvaa tavallisesta miehestä ja illuusiota siitä, että tavallinenkin mies voi saada kenet tahansa naisen ja valjastaa hänet seksuaalisten tekojensa kohteeksi. Naista toiseuttavasta asetelmasta kertoo myös se, että homoyhteisössä homopornon näyttelijöitä pidetään tähtinä ja ammatti on täysin hyväksyttävä ja jopa kunnioitettu. Homopornon näyttelijöitä ei siis luokitella naisen tavoin paheksuttaviksi huoriksi. Homopornossa kaikki ovat madonnia. (Petry 2013, 257–258).

Homopornossa asetelma on siinäkin mielessä erilainen, että sitä katsovat mies on yksi miehistä. Hän ei siis ole erillinen aktista vaan osa sitä. Hän voi samaistua kumpaan tahansa mieheen kuvassa tai videossa. Hän voi samaistua joko aktiivisesta tai passiivisesta roolista tai kummastakin samanaikaisesti, koska hän voi olla tässä kuvassa kumpi tahansa. Queer erotiikassa yleisesti valta-asetelmat eroavat heteropornosta siinä, että siinä valta jakautuu näennäisesti tasan näyttelijöiden, ohjaajan ja kuvaajan kesken. Vaikka homopornossakin esitetään esimerkiksi sadomasokistisia fantasioita, niitä voidaan helpommin tulkita juuri fantasioiksi sen sijaan, että niissä nähtäisiin aitoja valta-asetelmia, alistamista ja nöyryyttämistä. Kyse ei ole siitä, että tämä olisi aina totta tai että miesten kesken ei tapahtuisi aitoa alistamista tai vallan väärinkäyttöä, vaan kyse on yleisestä konsensuksesta millä tavalla homo- ja heteropornoa katsotaan. Heteropornoa on enemmän tai vähemmän syytä tarkastella kriittisesti erityisesti naisen asemasta esineenä. (Petry 2013, 258–259).

Mielikuvituksella on merkittävä rooli siinä, miten seksuaaliset fantasiat tulevat todeksi. Porno kulutustuotteena ja tyydytyksen tuojana ei ole ongelmaton siinä mielessä, että sillä voi olla myös negatiivinen vaikutus siihen, mikä muodostuu halun kohteeksi. Pornon representaatiot omalta osaltaan joko vahvistavat normatiivisia käsityksiä tai rikkovat niitä. Asenteet ja ajatukset seksuaalisuudesta ja sen konventioista muuttuvat väistämättä sen mukaan, minkälaista kuvastoa on kulloinkin saatavilla. Kuitenkaan ei voida yksiselitteisesti todeta, että porno on aina haitallista tai vahingoittavaa tai että se olisi pornokuvaston välttämätön osa. Vahingollisten fyysisten aspektien lisäksi naiset altistuvat pornon kautta myös sanallisen väkivallan kohteeksi. Alentava nimittäminen huoraksi on esimerkiksi pornoteollisuuden ilmentymä, jota vain naiset joutuvat kokemaan, koska leimallisesti naiset ovat joko madonnia tai huoria. Nainen ei voi olla hyvä ja puhdas, jos hän tekee tai kuluttaa pornoa. Pornolla on naisia kohtaan myös syrjivä ja alistava puoli. Pornossa naiset joutuvat usein tekojen kohteeksi. Heitä alistetaan ja nöyryytetään ja hallitaan. (Liao & Protasi 2013, 102–105).

Abjekti houkuttelee ja kiinnostaa, se kiehtoo haluttavuudessaan, mutta on myös torjuttava. Myös naisen keho esitetään samoin. Naisen keho on houkutteleva ja viettelevä, toisaalta turmeltunut ja saastainen. Likaisen naisen koskeminen saattaisi tahrata miehen maineen. Kristevan (1982, 4) mukaan abjektin paikka on nainen, koska abjekti on se, joka uhkaa kaikkea patriarkaalista järjestystä. Naisen on siis ikään kuin omalla toiminnallaan suoritettava rituaalinomaista puhdistautumista ja kiinnitettävä erityistä huomiota siihen, miten hän käyttäytyy ja puhuu välttääkseen epäpuhtauden ja säädyttömyyden. Kaikki eritteet lukeutuvat

abjektiksi, siksi ne on torjuttava puhtauden nimessä. Erityisesti naiseen liitettävä kuukautisveri on sekä abjekti että häpeää tuottava performanssi, jossa piilottelemalla nainen todistaa puhtauttaan. (Creed 2007, 37–38).

Historiallisesti suomalaisessa kulttuurissa naisen ruumis on alistunut hallinnan ja vallankäytön kohteeksi monin eri tavoin. Naisen ruumiin toimintoja, kuten raskautta, imetystä ja seksuaalisuutta säädeltiin monin tavoin, koska näiden koettiin olevan uhka paitsi miehille myös koko kansakunnalle. Rangaistukset siveellisyyden rikkomisesta eli rajanylityksistä olivat julmat ja seksuaalisuus liitettiin erityisesti alemman yhteiskuntaluokan naisiin. Nykyajassa on kuitenkin havaittavissa vapautumista, vaikka yhä edelleen seksuaalisuus ja etenkin naisen seksuaalisuus ja ruumiillisuus ovat kontrolloituja. Avoimuudesta ja uudelleen määrittelystä kertoo toisaalta sallivuus, jossa heteronormatiivisuus ei enää ole ainoa sallittu psykoseksuaalisuuden muoto. Muutos on mahdollistanut naiselle löytää oman paikkansa miehen rinnalla, mitä tulee seksuaalisuuteen ja sen ilmaisuun. Tässä ajassa nainen on ottanut haltuunsa seksuaalisen ja äidillisen ruumiinsa. (Siltala 2012, 318–319).

5.2 Äiti (Alussa ja lopussa on naru)

Äiti oli mulle hyvä. Se hoiti minua suurella rakkauella. Tietäähän sen ko sooli neljäkymmentäviisi ko sai minut. Mie sain tissiäki vielä nelivuotihaana ja siitä olen ollu äitile kauhean kiitollinen. Että se anto ittestänsä niin paljon. Sen turvin molen jaksanu etheenpäin. En ole itteäni tappaanu enkä muitakhaan. Ja ilman suurta äirinrakkautta minusta ei lis koskaahn tullu näkevää ihmistä eikä suurta taiteilijaa. Mie en olis uskaltannu maalata sitä mitä mie nyh maalaan. Molisin jääny pinthaan, siihen mihin kaikki muukki. (Liksom, 2002, 10).

Freud kehitti ruumisminä-käsitteen, joka on minuuskäsitteen alkuperäinen lähde. Ruumiillinen minä syntyy äidin ja vauvan varhaisessa vuorovaikutuksessa. Vauvan ja äidin vuorovaikutus on edestakaista liikettä, jossa sulaudutaan ykseyteen, joka rakoilee hetkittäin lapsen alkaessa muodostaa omaa minuuttaan. Lapsen psyykinen ja fyysinen kehitys yhdistyvät siis kokonaisvaltaiseksi minuuden alkulähteeksi. Tämän liikehdinnän tuloksena syntyy minuuden ydin, joka ei ole pelkästään aistiärsykkeiden tai yksittäisten tarpeiden

täyttämisen kokemusten armoilla, vaan fyysinen ja psyykkinen minä luovat todellisuuden, joka mahdollistaa minuuden rakentumisen sellaiseksi, ettei se ole enää palautettavissa täydellisesti välittömiin fysiologisiin ärsykkeisiin, joita ruumis vastaanottaa sen ulkopuolelta. (Siltala 2012, 160–161).

Ruumis tarjoaa paikkoja, jotka luovat olemassaololle tilaa. Psykoanalyttikko Donald Winnicottin (1896–1971) näkemyksen mukaan kaikki kulttuurinen toiminta perustuu potentiaaliseen tilaan. Potentiaalisena tilana Winnicott (2005, 1–18, 99–105) käsittää myös lapsen ja äidin varhaisen suhteen, jota hän nimittää niin sanotusti kolmanneksi olemassaolon alueeksi. Nimitys johtuu toiseuden ja ykseyden tilojen välitilasta, jossa yksi ei ole itse, eikä myöskään toinen. Tämä potentiaalinen tila mahdollistaa leikin, josta myös taiteessa on kyse. Kuvitteellinen turva, potentiaalisesti tekeminen ja prosessissa taiteeksi tuleminen ovat leikkiä. Aivan kuten lelu lapselle, teos avaa taiteilijalle mahdollisuuden luovuuteen ja fantasian maailmaan, jossa mielikuvituksella on kyky tuottaa uutta todellisuutta. Saarisen (2021, 266–268) näkemyksen mukaan objektista tulee kuitenkin taidetta vasta sitten, kun teos asettuu potentiaaliseen tilaan. Teoksessa sisäinen ja ulkoinen kohtaavat tavalla, joka symboloi luovuutta ja luomista, koska teos keskustelee eri tavalla, eri ajassa ja paikassa. Taidekokemusten perustana voidaan siis jossain määrin todeta olevan tiedostamattomat kohtaamiset äidin ja lapsen välillä.

Äitiys on Kristevalle erityinen kiinnostuksen kohde. Se on myös abjektiteorian alkulähde. Kristeva (1993, 103–121) pohtii, että äitiyden merkityksen jäsentäminen uudelleen voi tarkoittaa myös naiseuden ja äitiyden erottamista toisistaan. Toisin sanoen nainen voi olla olemassa naisena myös ilman äitiyttä. Hänen tulee voida olla omanlaisensa nainen, vaikka hän on myös äiti. Kristevan ajatukset naiseudesta ja äitiydestä haastavat psykoanalyttisia perinteitä, jossa naisesta ja äidistä ei keskusteltu subjektina vaan äiti esitetään toisena. Äiti on ikään kuin omanlaisensa hahmo, joka on olemassa erillään sukupuolesta. Siten äiti näyttäytyy myös passiivisena heijasteena, jota vasten lapsi peilaa itseään ja rakentaa oman minänsä. Kokonaisuutena äitiys on kuitenkin kerroksellinen ilmiö, joka pitää sisällään niin kulttuurisia, semioottisia, symbolisia kuin biologisiakin kerrostumia. Äiti voidaan siis nähdä myös eräänlaisena symbolisuuden kehtona ja synnyttäjänä, joka luo lapselle semioottisen vuorovaikutuksen ketjun äidin kanssa. Äiti on siis yhtä aikaa sekä semioottinen, että symbolinen.

Äidiksi tuleminen edellyttää raskautta. Kristevan (1993, 180–182) ajatuksissa raskaus on äärimmäinen kokemus, joka pitää sisällään raivoisan ruumiin kahdentumisen. Synnytyksen prosessissa ruumis kahdentuu, jolloin rajoja rikotaan niin tietoisuuden, kuin luonnonkin välillä. Raskaus prosessina on äidille rajojen rajamailla kulkemista. Yhtäältä äiti on yksi, toisaalta kaksi tai toinen. Välitila muuntaa paitsi kehoa, myös identiteettiä, jolloin nainen vähitellen muuttuu äidiksi. Siltalan (2003, 22–23) mukaan ykseyden tilasta ja yhteisessä ruumiissa lapsi ei kuitenkaan sula äitiin tai toispäin. He ovat tietoisesti erillisiä toisistaan, vaikka ovatkin ruumiillisesti yhteydessä toisiinsa. Äidin ja vauvan yhteiselo onkin jatkuvaa rajoilla tanssimista, yhteen sulautumisen ja toisaalta eriytymisen hetkiä.

Raskaaksi tuleminen puolestaan edellyttää ainakin perinteisessä mielessä seksuaalista kanssakäymistä, jota Kristeva tarkasteli myös osana tutkimuksiaan naisen seksuaalisuudesta. Tutkimuksissaan hän pyrki täydentämään aikaisempia psykoanalyttisen tutkimusperinteen olettamuksia. Toisin sanoen Kristeva on eri mieltä Freudin kanssa siitä, että miehiset sukupuolielimet sävyttäisivät kaikkea anatomista sukupuolisuutta sukupuolesta huolimatta. Kristevan näkemyksen mukaan primäärinen oidipaalin vaihe ulottuu syntymästä falliseen kehitysvaiheeseen, mikä jatkuu varhaislapsuudessa noin neljänteen ikävuoteen saakka. (Kristeva 2004, 59–67).

Freudin näkemyksen mukaan nainen kammottaa, koska nainen on kastroidu. Kastroiduun naiseen liittyvät myös Freudin käsitykset fallisesta naisesta. Fallinen nainen tarkoittaa joko naista, jolla on penis tai naista, jolla on miehin olemus. Hänen mukaansa sekä poika- että tyttölapsen käsittävät varhaisessa lapsuudessa äidin fallisuuden, joka puolestaan heijastaa lasten omaa seksuaalista ja kehollista kehitystä. Poikalapsen käsityksessä nainen on samanlainen kuin hän itse, eikä hän ole tietoinen äidin kastroitiosta. Tyttölapsi puolestaan odottaa oman peniksensä kasvamista. Fallinen nainen esiintyy myös pornografiassa, jossa nainen varustetaan tekopeniksellä, siten nainen nähdään näin katsottuna puutteellisena, miehestä eroavana ja aseettomana. Kastroidu tai kastroidu nainen ja fallinen nainen ovat naisen puutteellisuuden representaatioita miehisestä näkökulmasta. Penis ei edusta kastroitiota, vaan peniksen voima sijaitsee sen väkivaltaisessa kyvyssä työntyä sisään, halkaista ja hajottaa. (Creed 2007, 87, 156–157).

Sukupuolten erot ovat keskeisiä myös Jacques Lacanin tutkimuksissa, joissa hän tarkastelee Freudin näkemyksiä kastroitiosta. Lacanin käsityksessä sekä naiset että miehet ovat

kastraation alaisia ja tämän kastraation taustalla on äidin sijasta isä. (Lacan 1981, 41).

Kastraatio ei edusta todellisuutta, vaan kastraatio on aina symbolista ja edustaa muutakin kuin ruumiin osien ilmenemistä tai niiden puuttumista. Kastraatio liittyy siis mielikuvitukseen ja symbolisuuteen, joka sekä Lacanin että Kristevan mukaan ovat isän aluetta. (Grosz 1990, 71).

Kristevan käsityksessä kastraatio on välttämätön, jotta lapsi voi astua isän alueelle, jossa hän yksilöityy omaksi itsekseen vain ollakseen ikuisesti toisten peilinä, kohteena ja haastamana. Lapsen on mahdollista astua symbolisuuteen ainoastaan kastraation ajatusten kautta, jossa erojen ymmärrys syntyy. Lacanin mukaan kastroiva äiti on vanhempi, joka on saanut isältä liikaa valtaa. Lapsen ajatuksessa peniksen eli isän puute ja naisen sukupuolielinten pelko aiheuttavat myöhemmässä elämässä peniksen etsimisen tarpeen, jota haetaan kumppanista. Hänen ajatuksissaan kastroiva äiti liittyy siis ennen kaikkea homoseksuaalisuuteen sekä perversioihin. (Creed 2007, 161–164).

Abjektin paikka on tila, jossa kaikki merkitys katoaa. Se on paikka, jossa minä lakkaa olemasta minä. Abjekti myös uhkaa elämää, se on torjuttava rajusti. Kristevan käsityksessä torjunta esiintyy myös häpäisynä, jonka hän yhteiskunnallisena performatiivisuutena liittyy äitiin. Hänen mukaansa kehollista häpäisyä tuotetaan eritteiden keinoin kahdella tavalla, joko ulostamalla tai menstruamalla. Uloste uhkaa ulkoisesti, kun taas menstuaatio on sisäinen uhka. Kumpikin näistä saastuttavista eritteistä liittyy äitiin. Kuukautiset liittyvät äidiksi tulemiseen kehollisena välttämättömyytenä ja uloste puolestaan liittyy äidin auktoriteettiin hänen määrittäessään lapsen kehoa ja sen hyväksyttäviä olomuotoja ja ulostuloja esimerkiksi lapsen opetellessa kuivaksi. Potalla käyminen on semioottista ruumiin toimintojen hallintaa, jossa äidillä on roolinsa siinä, miten lapsi kokee tapahtuman ja miten äiti rakentaa rajat sille, mikä on hyväksyttävää ja oikeaa toimintaa. Äidin ja isän auktoriteetti eroavat toisistaan siinä, että äiti opettaa lapselleen hyvän ja puhtaan olomuodon, isän alueella eli kielellisellä alueella taas lapsi näistä lähtökohdista kommunikoi ja liittyy osaksi yhteisöä hänen opittuaan tarvittavat taidot. Toisin sanoen äidin alue on häpeästä vapaata, isän alueella sijaitsee häpeä. (Kristeva 1982, 72).

Kristevan (1982, 96–102) mukaan veri itsessään on abjekti, koska mikä tahansa kehosta vuotava ja ulostuleva, oli kyseessä sitten mies tai nainen, saastuttaa ja tahraa. Kuitenkin naisesta ulostuleva veri koetaan erityisen saastaisena. Naisen kuukautisveri uhkaa sekä miestä että naista, koska se todistaa miehen ja naisen kehon poikkeavuuden toisistaan. Kuukautisveri

osoittaa myös naisen yhteyden luontoon, kaikkeen eläimelliseen ja perustavanlaatuisen muutokseen, samalla etäännyttäen naisen symbolisesta puhtaudesta ja järjestyksestä. Se osoittaa myös miehen eläimellisyyden, koska vuodattaakseen verta miehen tulee rikkoa toisen tai omaa kehoa tavalla, joka on väkivaltainen. Veri edustaa siis toisin sanoen eläimellisyyttä ja epäpuhtautta, mikä on kiinnostava rajanveto ja siten myös objektin paikka, jossa kuolema ja syntymä yhdistyvät sekä feminiiniseen että maskuliiniseen. Verellä on mahdollisuus sekä ylläpitää elämää virratessaan kehossa ja toisaalta päättää elämä virratessaan kehon ulkopuolella. Jäte, kuukautisveri ja uloste symboloivat hajoavaa järjestystä. (Creed 1986, 70).

Naisvartalon ruumiilliset toiminnot, kuten kuukautiset ja lisääntyminen ja niihin liittyvät groteskit toiminnot aiheuttavat abjektion, joka ilmenee eräänlaisena miehisenä hysteriana. Hysteria-sanan alkujuuret johtavat myös naiseen ja naiseuteen, sillä kreikan kielen sana *hystera* tarkoittaa kohtua. Hysteria lääketieteellisenä tutkimuskohteena ja psykoanalyysissä liitetään naiseen, mutta miehistä hysteriaa ei voida sulkea pois. Freudin mukaan miehessä hysteria ilmenee maskuliinisen suorituskyvyn ja olemisen epäonnistumisena. Tämä taas liittyy kastroiopiin, joka aiheutuu naisen sukupuolielimen näkemisestä. Jatkuva toiseuden alleviivaaminen korostaa miehistä hysteriaa. Yhteinen nimittäjä ja tausta miehelle hysterialle on äiti ja äidin (rakkauden) puute. Kastroiva äiti on miehisen hysterian ydin. (Robbins 1993, 135).

Aina renessanssin ajoista asti kohtu on esitetty paholaisen symbolina esimerkiksi yhdistämällä siihen sarvet. Kristillisessä taiteessa kohtu esitettiin usein tuonelan paikkana. Se näyttäytyi tässä yhteydessä mädäntyvänä kohtuna, jonne syntiset karkotettiin. Äidin keho on kaikessa luomisvoimassaan siten myös kuoleman kuva, koska se edustaa kaiken muuntuvuuden ja toiseksi tulemisen paikkaa. Arkaaisen äidin pelko juontaa siis juurensa naisen lisääntymiskyvystä. Se on osaltaan myös isällisen kyvyn hallitsemista ja muuntamista. (Kristeva 1982, 77).

Synnyttäminen on aina koettu myös jollakin tavalla eläimellisenä, siten nainen liittyy osaksi epäpuhtauden ajatuksia antautumalla eläimelliselle luomistyölle. Yhteydet luontoon ja elämän alkulähteelle ovat miehisestä näkökulmasta torjuttavia, koska ne edustavat kaiken järkevän ja järjestelmällisen eli miehisen tuhoa. Kolmannessa Mooseksen kirjassa epäpuhdas äidillinen keho liitetään mätänevään ruumiiseen synnytyksen kautta, jota kuvataan kehoa repivänä ja väkivaltaisena tapahtumana. Jotta keho voisi olla puhdas, sen tulisi olla koskematon.

Puhtauden symbolisuus tarkoittaa kehon koskemattomuutta ja siten luonnollisuutensa kieltämistä ja torjumista (abjekti). Raamatussa esitetyt kielletyt asiat liittyvät kaikki jollakin tavalla äidilliseen kehoon ja naiseen. Raamatussa esitetyjä tabuja ovat esimerkiksi ruoka, kuolema ja insesti. Nainen elämän synnyttäjänä on kuoleman vastakohta ja raja, alkuperäinen elämän lähde ja ruoka syntyvät myös naisen kehosta ja insesti rikkoo elämän kiertokulun pyhyyttä asettaen naisen näiden rajojen väliin rikkoutumaan. (Kristeva 1982, 91, 100–102).

Palsa kuvaa teoksessa *Odotus* (1974) synnytystä puhtaana ja helppona tapahtumana, jossa ulostamisen tapaan vauva liukuu ulos kehosta. Kuva ei mielestäni herätä kauhua ja abjektia kuitenkaan synnytystapahtuman kautta. Abjektia herättää omassa mielessäni keskeisimmän hahmon groteski olemus. Mies näyttää pelottavalta ja hänen ilmeensä on ahdistava ja kärsivä. Hahmon muodot näyttävät epäinhimilliseltä. Kilpeläisen (2015, 74–75) mukaan ihmisen muodon alkaessa hämärtyä se alkaa pelottaa ja muuttuu mielessä hirviöksi. Kun ihminen kohtaa hirviön, hän näkee eettisesti ja esteettisesti vastenmielisen olennon. Olemalla epämääräinen, outo tai kummallinen hahmo saavuttaa ahdistuksen tilan eli mielikuvituksen, jossa pelot voivat tuottaa kauhun ja inhon kokemuksia. Pelottavan kuvasta tekee myös tapa asettaa hahmo ikään kuin haastamaan katsojaa. Hahmo seisoo paikallaan, täysin avoimena ja katsoo ohi katseen. Miehen keho on suuri ja se täyttää melkein koko kuva-alan, mikä tekee siitä myös uhkaavan. Kiinnostavaa kuvassa on kohtu, jossa sikiön muoto hakee mielessäni myös kouran muotoa. Se kutsuu ja houkuttelee kenties palaamaan ykseyteen. Ykseyden esityksenä koen myös miehen kehon, jossa nainen esitetään kohtuna. Sekä mies, että nainen sijaitsevat kehossa yhtä aikaa luoden täydellisen ykseyden paikan.

Se, että naisen kohtu nähdään edelleen kauhun objektina, kertoo mielestäni siitä, että naisen kohtuun, sekä sukupuolielimiin paikannetaan ero miehen ja naisen välillä, mikä tekee naisesta vieraan ja toisen. Psykoanalyysi keskittyy pohtimaan naisen sukupuolielimiä, joita psykoanalyttisessa tulkinnassa tarkastellaan kastroituna. Toisaalta naisen kyky synnyttää elämää nähdään sekä ihmeellisenä, vieraana että pelottavana. Äitiys on ongelmallinen paitsi kulttuurisesti, myös imaginäärisessä mielessä. Freudin mukaan äitiys näyttäytyy varjomaisena hahmona, kun taas Lacanin mukaan äiti näyttäytyy sukupuolielintensä kautta rappiollisena kuiluna, josta kaikki saa alkunsa. Kumpikaan heistä ei tee eroa äitiyden eri sävyjen välille. Heidän mukaansa äiti näyttäytyy joko suojaavana tai tukahduttavana hahmona esioidipaalisessa kehitysvaiheessa tai seksuaalisen kateuden ja halun representaationa oidipaalisessa asetelmassa. Kristeva (1982, 91) yhdistää Freudin näkemykseen oidipaalisesta

äidistä myös mielikuvituksessa luodun äitiyden. Hedelmällinen naisen keho pidetään abjektin tavoin erillään äitiyden ympärille rakennetusta fantasiasta, jolla on mahdollisuus tuhota subjekti.

6 Vaaraa ja uhkaa

6.1 Saastaa

Länsimainen ihminen haluaa ennen kaikkea järkeistää ja jaotella kaiken sopiviin lokeroihin, joista käsin asiat tai ihmiset ovat helposti hallittavissa. Ihmiset unelmoivat maailmasta, jossa kaikki on järjestetty järkiperaisesti ja siten toimivasti. Toiset sijoitetaan tämän puhtaan ja oikean maailman ulkopuolelle. Ulkopuolisuus kuvataan usein epämääräisenä viidakkona, jossa ihminen taantuu barbaariksi. Tuo viidakko samalla pelottaa, mutta myös houkuttaa. Mikä on kuitenkin se hinta, jonka joudumme maksamaan siitä, että saavutamme täydellisen järkiperaisyyden ja järjestyksen? Psykoanalyttisessä näkemyksessä aitous on harhaa ja fantasiaa. Abstrakti ajattelu on Palsan mukaan juuri se tekijä, joka erottaa meidät eläimistä.

Kirjassaan *Lika* (2018) filosofi Olli Lagerspetz pohtii lian merkitystä ihmisten vuorovaikutuksessa. Hänen mukaansa likaisuus kertoo siitä, kuinka suhtaudumme asioihin. Hänen mukaansa lian vaistonvarainen ja esteettinen puhdistaminen on seurausta yhteiskunnallisista rakenteista, joissa kaiken halutaan ajatella olevan tervettä, puhdasta ja kurinalaista. Likaisuus on aitoa ja todellista, puhdas epäaitoa ja siloteltua. Likaisuus on ruumiillista, puhtaus henkisyttä tai jotakin muuta ylevää. Siinä missä lika on alkuperäistä, puhtaus on tukahduttamista. Puhtaus tappaa bakteerit ja mikrobit, puhtaus estää tai poistaa likaiset ajatukset kaikesta elävästä, eli likaisesta. Puhtauden ja järjestyksen kaipuu kertoo väistämättä siitä, että koemme hallinnan ja elävän elämän menettämisen pelkoa. Siten myös taistelemme vastaan maailman moninaisuutta, jossa lika ja puhtaus voivat sijaita samanaikaisesti. (Lagerspetz 2008, 26).

Lika ja likaisuus kaipaavat kuitenkin jonkinlaista määritelmää, koska myöskään lika ei ole yksinkertainen tai helposti todennettavissa. Likaisuuden käsite on pitkälti kulttuurinen käsite, joka on myös alati muuttuva. Esimerkiksi Suomessa vielä muutama vuosikymmen sitten oli tavallista käydä vain kerran viikossa pesulla. Nykyajassa tuo ajatus on vastenmielinen ja saa kehon väreilemään inhosta. Likaisuutta on myös eri asteita. Lika voi olla arkista likaa, roskaa, pölyä ja tahroja, mutta saastaa se on silloin, kun se muuttuu pelottavaksi. Uloste ja veri esimerkiksi ovat saastuttavia ja siksi pelottavia. Arkinen pöly on myös likaa, mutta reaktio sitä kohdatessa ei ole yhtä kavahtava. Lika ja saasta voivat myös olla vertauskuvia ja siten kuviteltuja. (Lagerspetz 2008, 36). Filosofi Timo Airaksinen toteaa teoksessaan *Saasta* –

Filosofinen johdatus jätteen todellisuuteen, että sairaudet ja lika inhottavat, koska ne merkitsevät rappiota ja häpeää. Liialla ja saastalla on myös suhde vierauteen, saastaisuus on kummallista ja vierasta. Lika ei ole pelkästään tieteellinen hygienian ja bakteeriotien asia, sillä on myös kulttuurinen ja sosiaalinen merkitys. Kulttuurimme on läpikotaisin tieteen hallitsema, siksi ajattelemme ehkä liikaakin likaa vain lääketieteen ongelmana. Lika on vierasta ja vaarallista, se on torjuttava. (Airaksinen 2010, 47).

Likaa koskevaa keskustelua voi tuskin käydä ilman, että tarkastellaan antropologi Mary Douglasin ajatuksia teoksessa *Puhtaus ja vaara: ritualistisen rajanvedon analyysi (Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo 1966, suom. 2005)*. Teoksessaan hän tarkasteli ihmisyhteisöjen rajanvetoja erityisesti puhtauskäsitteitä sekä ruumiin symboliikkaa koskien. Hänen mukaansa lika on objekti tai subjekti, joka sijaitsee väärässä paikassa. Lika ei siis ole pelkästään saastuttavaa materiaa, se voi myös olla ihminen tai ajatus, joka on väärässä paikassa tai vääränlainen. Toisin sanoen lika edustaa epäjärjestystä, joka symbolisessa mielessä voi horjuttaa paitsi yksilöä myös yhteisöjä yksilön kautta. (Douglas 2005, 36–37). Douglasin näkemykset liittyvät sikäli myös tähän tutkielmaan, koska Kristeva hyödynsi hänen ajatuksiaan omassa abjektiteoriassaan. Yhtä lailla kummassakin ajattelussa yhdistyvät perusnäkemykset kulttuurin osuudesta siihen, miten ihminen tulkitsee ja ymmärtää ympäristöään. Kulttuuri ihmisen ymmärryksessä tarkoittaa ennen kaikkea järjestystä eli sovittuja normeja. Kummassakin näkemyksessä kulttuuri muuttuu ihmisen mielessä eräänlaiseksi käsiterakenteeksi tai symbolien järjestelmäksi, jotka ohjaavat ihmisen käsitystä todellisuudesta. Keskeisenä rajanvetona on minun ja toisen väliin vedettävä raja. Se mikä on omaa, on sallittua, se mikä on toisen, on kiellettyä. Toinen on vieras ja outo, jotakin kiellettyä tai epätoivottua. (Lagerspetz 2008, 127).

Douglasin näkemyksen mukaan epäpuhtaus on tekijä, joka uhmaa kulttuurin tai yhteisön näennäistä järjestystä. Kristeva vahvistaa tätä näkemystä toteamalla, että lika uhmaa nimenomaan järjestyksen objektiivista haurautta. (Kristeva 1982, 94). Immanuel Kant esitti ensimmäisenä, että luonto on järjestelmä, joka jäsentyy ihmismielessä todellisuudeksi. Todellisuuden rakentuminen ei ole yksiselitteistä, koska todellisuus on ihmisestä riippumaton. Todellisuuden toteaminen edellyttää kuitenkin ihmistä jäsentämään kokemaansa ja näkemäänsä. Järjestäytyminen edellyttää käsitteitä ja kategorioita, joiden avulla ihminen jäsentää todellisuutta. Kategoriat ovat yhteiskuntajärjestyksen tuotosta. Kategorioiden lokeroiva ja normeihin pakottava olemus tuo esiin yhteiskunnan rakenteet ja niiden

hallitsevuuden. Toisaalta yhteiskunnan jäsenillä on oltava jonkinlainen heterogeeninen ajattelutapa, jotta yhteisö pysyy yhtenäisenä ja jatkaa näiden normien noudattamista. Yhteiskunnan normit, koodisto ja kategoriat ovat sopimuksenvaraisia, aikaan ja paikkaan sidottuja, kuten myös käsityksemme puhtaudesta. (Lagerspetz 2008, 128–129). Kristeva (1982, 25–30) esittää asian siten, että ihmisen tavanomainen ajattelu toimii kulttuurissa muodostettujen ja annettujen symbolisten järjestelmien puitteissa. Järjestelmä rakentuu hyväksytyjen käsitteiden varaan ja kaikki ulkopuolelle jäävä hylätään eli muodostaa abjektin. Abjektio on Kristevan mukaan inhoreaktio jotakin epäpuhdasta ja uhkaavaa kohtaan. Lika ja saasta kyseenalaistavat normatiivista järjestystä ja siten myös vahvistavat käsitystämme puhtaudesta.

Kristevan abjektikäsite pohjautuu erityisesti Freudin näkemyksiin alkuperäisyyden myytistä, mutta hän lisäsi teoriaan äidin hahmon auktoriteettina ja siten liittää teorian osaksi esikielellistä kehitystasetta. (Kristeva 1982, 130). Kristevalla ja Freudilla on yhteinen käsitys siitä, että saastaisuuskäyttäytymisellä ja ihmisen identifioitumisella järjelliseksi eläimeksi on yhteys. Looginen ajattelu ja järkevyyden viittaavat siis luonnosta etäntymiseen ja luonto edustaa tuota likaisuutta. Kristevan ja Freudin painotukset likaa käsiteltäessä eroavat kuitenkin toisistaan jonkin verran. Se mikä on ahdistavaa ja inhottavaa, uhmaa ihmisen uskomusta siitä, että elämä on mielekäästä ja hyvää, mutta samalla nämä tunteet voivat paljastaa kätkeytyn totuuden ihmisyydestä.

Minän ja toisen välinen raja on Kristevan mukaan alkujaan likakäsityksen perusta. Alkuperäinen ensimmäinen abjekti koetaan lapsuudessa, jossa lapsi pyrkii itsenäistymään eli eroamaan äidistään erilliseksi minäksi. Lapsi oppii ymmärtämään itsensä erilliseksi yksilöksi ja siten erottaa itsensä objektien maailmasta rajanvedoilla. Lapsen minän kehittymisen kannalta irrottautuminen äidistä on välttämätöntä ja tämä erottaminen voidaan Kristevan mukaan nähdä eräänlaisena puhdistumisriittinä. Koskemattomuuden vahvistaminen ja äidin torjuminen estävät, ettei lapsi tule äidin – eli luonnon – nielemäksi. Siten omaan ruumiiseen kohdistuva uhka on likaisuuskäsitteen ydin. Lika on ruumiin ulkopuolelta tuleva uhka, joka tunkeutuu oman minän ja ruumiin alkuperäiseen puhtauteen (Kristeva 1982, 36, 89, 134). Likaisuuteen ja puhtauteen liittyy siis tietynlainen kahtiajako. Lika, jäte, saasta ja uloste ovat epäpuhtaita, koska ne on tuomittu sellaisiksi, ettei niitä voi haluta. Epätoivottu on perustavanlaatuisesti saastaa ja vierasta, jotakin kauheaa ja vastustettavaa. Torjuntareaktiolla on keskeinen merkitys tässä arvottamisessa. Reaktiota itsessään voidaan pitää

tahdonilmaisuna sille, mikä on hyvää ja puhdasta. Taistelu likaa ja likaisuutta vastaan on Kristevan mukaan oikeastaan ulkomaailmalta puolustautumista. (Kristeva 1982, 132).

Likaisuus ja saasta liittyvät siis vahvasti minäkokemukseen ja tuottavat myös vastakkainasettelua. Symbolisella tavalla lika liittyy vierauteen ja vaaraan, jolloin vastakkain ovat ”me”, jotka olemme ja elämme siististi, ja ”ne” saastaiset, jotka elävät häpeällisesti. Lika on jotain sellaista, jonka ei pitäisi olla olemassa, se pitää poistaa ja siitä on hankkiuduttava tavalla tai toisella eroon. Lika on jotain vierasta, jotain toista. Mielellään jotain sellaista, jota ei haluta liittää itseän tai minuuteen. Jokainen ihminen, joka joutuu likaisuuden keskelle (häpeä) tai pakotetaan siihen (häpäisy), assosioituu liian ominaisuuksiin ja muuttuu inhottavaksi ja saastaiseksi. Ihmisestä tulee vieras ja vaarallinen. Tilanne on nöyryyttävä ja häpeällinen, jotakin kauheaa, josta tulee pyristellä eroon ja siivota itsensä ja tekonsa. Nöyryyttäminen inhottaa, mutta se myös kiihottaa. (Airaksinen 2010, 55)

Vastakkain asettuvat myös seksuaalisuuden ympärille tuotetut inhottavuuden teemat. Homoseksuaalisuus on erityisen inhottavaa ja saastaista, erityisesti miesten keskuudessa. Naisten välinen seksi puolestaan on hämmentävää ja sitä on vaikea arvioida, koska naiseuteen ja naiseen liitetään tietynlaista puhtauden myyttiä. Seksin likaisuus ja saastaisuus merkitsee myös vaaraa, joka vaarantaa siveellisyyden ja puhtauden. Likainen ja inhottava seksi turmelee ja vaarantaa ihmisen syvimmän puhtauden. Likaisuuteen ja seksiin liittyy vahvasti porno. Porno saastuttaa mielen ja luo mieleen kuvia ja ajatuksia kielletyistä ja inhottavista fantasiaista. Porno on väkivaltaa, siksi vaarallista. Tämä on yleinen ajatus, jonka pohjalta porno voidaan tuomita. Ajatusmaailma pornon ympärillä toimii jotenkin niin, että väkivalta luonnollisesti tuottaa vaaraa, siten myös porno on vaarallista, jos se on väkivaltaista. (Airaksinen 2010, 58–59).

Alkuperäinen rajanveto äidin (luonnon) ja lapsen välillä toistuu ihmisen elämässä kerta toisensa jälkeen, koska elämässä esiin nousevat tilanteet, ihmiset, esineet tai asiat pakottavat ihmisen yhä uudelleen suojautumaan ja rajoittamaan sitä, millä tavalla ulkopuolella oleva saa koskettaa tai tulla lähelle. Vaaralliset ja houkuttelevat asiat pakottavat yhä uudelleen arvioimaan omaa tilaamme, ja siten rajanveto sallitun ja kielletyn välillä elää jatkuvassa vuorovaikutuksessa. Ihmisen kammo likaa ja saastaa kohtaa johtuu pelosta, että saattaisimme tulla saastan kaltaiseksi tai tahraamaksi. Kristevan mukaan tuo tiedostamaton voima, uhka, joka myös houkuttaa meitä, pelottaa, koska se kyseenalaistaa eroavuutemme, oman

puhtauteemme ja eheytemme. Tämä taistelu pelkoa, häpeää ja tuhoutumista vastaan jatkuu aina kuolemaan saakka. Olemassaolon käsitteellinen ehto on rajanveto toisen ja minän välille. (Kristeva 1982, 90).

6.2 Inho

Queer-tutkija Sara Ahmed tarkastelee teoksessaan *The Cultural Politics of Emotion* sitä, miten tunteet muokkaavat kehon pintaa ja millä tavalla se näyttäytyy toisaalta yksilöllisenä, toisaalta yhteisöllisenä kehollisuutena. Kehot muovautuvat kontaktissa muiden ja ympäristön kanssa. Toiset ovat ikään kuin tunteidemme, minuutemme muodostumisen lähde. (Ahmed 2004, 1). Sana ”inno” esittää jotakin vastenmielistä, hyvän maun vastaista. Innon tunne esiintyy silloin, kun kohtaamme jotakin epätavallista. Esimerkiksi haju, ulkomuoto tai ruoka voivat inhottaa. (Ahmed 2004, 82) Mikä kuitenkin määrittää inhottavan? Miksi inhottavan kokemus on henkilökohtainen ja mistä sen määritelmä rakentuu? Miksi voi inhota sitä, mitä toinen tekee esimerkiksi kehollaan? Miksi taidetta voi inhota vain siksi, että se kuvaa jotakin vierasta?

Airaksisen (2010, 50–51) mukaan inno yhdistyy voimakkaasti pelkoon ja pakokauhuun ja esiintyy usein tilanteissa, joissa kohdataan jotakin uutta ja vierasta. Innon ja uutuuden tai vieraan suhde on läheinen. Ihminen pyrkii torjumaan uuden mahdollisesti siksi, että uusi tai vieras ihminen tai asia saattaa olla vaarallista ja jollakin tavalla uhata joko fyysistä terveyttä tai henkistä minää: joissain tapauksissa molempia. Inno ja innon osoittaminen esimerkiksi käytöksellä, eleillä tai sanoin on yksi vieraan torjumisen muoto. Kuitenkin näennäisesti ja ymmärrettävästi vaarattoman esineen tai teoksen katsominen voi yhtä lailla tuottaa innon tunteita. Katsoessaan teosta voi ajatella sen olevan ruma, kummallinen, rivo ja vastenmielinen ja siksi kääntää katseensa pois. Toisaalta se mikä on uutta ja vierasta, kummallista ja kauheaa myös houkuttaa katsomaan uudelleen. Kielletyn katsomisessa on erityinen houkutus. Uteliaisuus voi voittaa innon.

Inno on aikaan ja kulttuuriin sidottu ilmiö. Yhtäältä se on kulttuurisesti opittu, ja toisaalta jotkin asiat, kuten eritteet ovat perustavanlaatuisesti ällöttäviä kulttuurista riippumatta. (Ahmed 2004, 83–84). Meitä edeltäneet ihmiset eivät todennäköisesti kavahtaneet samanlaisia asioita, kuin me nyky maailmassa. Esimerkiksi entisaikoina sairauksien hoito oli paikoin puutteellista, joten sairauksien vaara yhteisölle oli todellisempi kuin meille tässä

(yli)hygieenisessä yhteiskunnassa. Inhoa ei siis voi selittää pelkästään lääketieteellisenä ilmiönä. Lääketiede osaltaan kuitenkin selittää inhoa, jota tunnemme esimerkiksi likaa kohtaan. Inho on ilmiönä laajempi, eikä pelko pelkästään aiheuta inhoa. Emme esimerkiksi ajattele sutta inhottavana, vaikka pelkäämmekin sitä. Toisaalta käärme voi pelon lisäksi inhottaa. Käärme on liikkeissään liian outo ihmiselle. (Airaksinen 2010, 52).

Kehossa inho voi ilmetä kasvojen ilmeenä, etäännyksenä, pahoinvointina tai inhon tunteena. Jossain määrin tuntemukset ovat myös materiaalisia ja inhoreaktio syntyy kosketuksesta. Inhon tunne ei siis ole pelkästään psyykkinen, vaan myös kehollinen. Subjektiiivisuus puolestaan tarkoittaa sitä, etteivät objektit itsessään ole ällöttäviä, vaan saavat tämän attribuutin vasta inhoreaktiossa. Affektiivinen prosessi on siis omalta osaltaan merkittävä ällöttävän tunnistamisessa. Tunne siitä, että jokin on vastenmielistä, tarvitsee aina objektin eli ällötysten kohteen. Ällötystä ei voi ajatella konkreettisista kohtaamisista irralleen abstrahoituna. Inhon tunne suuntautuu aina johonkin, se on siis lähtökohta itseyden ja toiseuden tilan rajaamiseen. (Ahmed 2004, 84–85).

Kosketuksella ja kohtaamisella on merkitystä siinä, miten ällöttävä määritellään ja mikä tekee objektista tai subjektista itsestään ällöttävän. Ahmedin (2004, 85) mukaan etäisyydellä on keskeinen osuus siinä, kuinka voimakkaasti keho reagoi inhottavana pitämäänsä asiaan. Esimerkiksi tarkasteleman teos *Nimetön, miehekkäät kuukautiset* (1973) ei ole sellaisenaan uhkaava, koska se on maalaus ja siihen voi ottaa etäisyyttä. Myös taide itsessään etäännyttää verrattuna vastaavien kohteiden kohtaamiseen fyysisessä tilassa. Teoksessa *Odotus* (1974) hahmo ei kankaalla katsottuna pelota, se enemmänkin herättää kysymyksiä, mutta jos vastaava hahmo olisi mahdollista kohdata sellaisenaan suolet näkyvillä omassa tilassa, se voisi pelottaa ja järkyttää aivan toisella tavalla. Ahmed (2004, 85–86) kuitenkin toteaa, että kohteen täytyy joka tapauksessa jollakin tavalla koskettaa herättääkseen inhon tunnetta. Ällötys valtaa sekä katsojan että kohteen. Taide on sikäli myös vähemmän uhkaavaa, että kohde ei liiku. Se ei voi tulla itseä kohti muuta kuin optisena vaikutelmana, ja katsojalla on vapaus määrätä etäisyys. Ihanuksen (1987, 182) mukaan inho ja torjunta ovat jossain määrin samankaltaisia, koska kummassakin keho voi reagoida etäännyttämällä itsensä kohteesta. Toisaalta keho on ensin mennyt tuota uhkaavaa tilannetta, asiaa tai ihmistä kohti, jotta uhka on rekisteröitynyt. Abjektio toteutuu tässä edestakaisessa liikkeessä. Inho ja ällötys voivat herättää myös raivon tai suuttumuksen tunnetta. Loukkaava voi siis suuttuttaa, ei pelkästään

inhottaa. Ällöttävä voi myös loukata. Suuttuminen tai raivostuminen ovat kehon suoja mekanismeja etäisyyden ottamisen tavoin.

Jotta voisimme ymmärtää, miksi jotkin asiat tai esineet ovat meille inhottavia ja toiset eivät, ilmiötä on hedelmällistä tarkastella Kristevan abjekti-käsitteen kautta. Abjekti kätkee sisäänsä kaiken sen mahdollisen ja mahdottoman, joka kuvottaa. Se on omalta osaltaan alttiiksi asettumista, kammottavan kohtaamista. Abjekti uhkaa sitä, minkä voimme ymmärtää, mutta sen uhkaavuudessa piilee myös tuntematon aspekti. Kristevan (1982, 53) mukaan jonkin uhkaavaksi kokeminen tarkoittaa, että siihen myös samaistuu jollakin tasolla. Ulkoapäin tuleva uhka heijastelee siis myös sisäistettyä uhkaa, jotakin epätoivottua. Se kyseenalaistaa oman kaikkivoipaisuutemme, olemassaolomme yksilönä. Toisin sanoen abjekti kääntää hyvän ja puhtaan ylösalaisin, ulkoisesta tulee sisäistä ja sisäisestä ulkoista, kuten tarkastelemissani teoksissa. Ne ilmenevät toisistaan riippuvaisina ja toisiinsa reagoivina reaktioina.

Abjektissa rajasta tulee objekti, siten objekti on ikään kuin rajankaltainen vastus. Objektin ulkoinen, erillinen olemus vahvistaa tätä rajaa, mutta toisaalta osoittaa myös sen liikkumis- ja muuttumiskyvyn objektin uhatessa. Objekti eli raja edustaa kaikkea sitä mitä itse ei ole. Sellainen mitä ei tunnista omakseen on vierasta. Itseksi tunnistetulla, omaksi mielletyllä ei ole rajoja, vaan sen rajat ovat sulautuneet itseen. Rajat myös suojaavat itseä ulkopuolelta tulevilta uhilta, siten uhka ja toiseus yhtyvät yhdeksi vastustajaksi. Ällötys- tai inhoreaktiolla myös haetaan näitä rajoja tehden selvää eroa siihen, mitä on valmis ottamaan sisäänsä, osaksi minuuttaan ja mikä tulee hylätä. Epävarmuus on pelkoa ja pelko aiheuttaa torjuntaa. Kyse on epävarmuudesta, joka horjuttaa minuutta. Rajojen asettaminen luo turvaa ja mielikuvaa eheydestä, puhtaasta ja kokonaisesta minästä. Ahmedin (2004, 86–87) mukaan epävarmuutta ja pelkoa aiheuttaa myös hallinnan menettäminen tai sen pelko, jolloin ihminen pelkää yhtyvänsä ällöttävään tai inhottavaan eli toisin sanoen menettää kyvyn määrittää ja rajata itseään.

Rajat eivät synny tyhjästä, ne ovat reaktioita ja vuorovaikutusta. Ominaista rajan tunnistamiselle on ajallinen viive, jonka jälkeen muodostuu reaktio, joko vastaanottava tai torjuva. Vastaanotto voi tapahtua siitä huolimatta, että jälkeinpäin inhottaa, tai voi vastaanottaa, vaikka inhottaa. Sisäänsä, omaan minuuteen tai kehoonsa voi kutsua sellaistaikin, joka ei näennäisesti ole hyväksi tai hyväksytyä. (Ahmed 2004, 87). Näistä teemoista tarkastelemissani teoksissa on kyse. Kyse on rajojen asettamisesta ja

muuntumisesta: likaiseksi tulemisesta ja toisaalta myös rajojen murtamisesta naisen ja miehen välillä, jossa elämä saa alkunsa ja tulee todeksi ikään kuin rajattomassa tilassa. Nautinto muodostuu likaisuuden ja kehon rajan ylittämisen kanssa toisiinsa sadomasokistisella tavalla kietoutuen teoksissa *Sininen uni* ja *Nimetön, miehekkäät kuukautiset*. Toisaalta teoksessa *Odotus* kehon rajat rikkoutuvat itse syntymässä ja synnyttävä hyväksyy rajojensa ja kehonsa rikkoutumisen. Tosin ei voida tietää, onko lapsen saaminen tässä toivottua vai pakotettua tai epätoivottua, mikä puolestaan rikkoo minuuden rajoja. Synnyttämiseen liittyen Kristeva (1982, 3) toteaa, että minä muodostuu abjektissa, jonka liikkeissä minä syntyy. Eriytymisen prosessi ja vuorovaikutus, jossa itse määrittyy, on ikään kuin oman itsen synnyttämistä.

Kehon likaisuus ja inhottavuus määrittyy pitkälti valtasuhteissa. Valtaan liittyy siis olennaisena osana likaisuus. Lika voi osaltaan ylläpitää valtaa suhteissa, se voi olla hallintakeino erottaa tai tahrata toinen. Toisaalta liian tuottaman inhon avulla voidaan myös pitää kiinni rajoista ja tehdä eroa tai irrottautua siitä, mikä on pahaa, kammottavaa tai likaista. (Ahmed 2004, 88). Lika ei ole pelkästään rajoja rikkovaa tai uhkaava objekti, joka on lähtöisin subjekteista, se voidaan nähdä alhaisena saastana, sellaisena, jonka yläpuolella on kehon eheys ja puhtaus. (Miller 1997, 9). Lika itsessään on myös jonkinlainen raja. Voidaan ajatella, että se itsessään on objekti eli toinen. Lika on jotakin sellaista, jolla ei ole paikkaa. Se on inhottavaa, koska sillä ei ole paikkaa. Se on muukalainen ja vieras. (Douglas 2000, 36). Toisaalta liian määrittäminen itsellisenä entiteettinä on ongelmallista, koska se tarvitsee subjektin tullakseen liaksi ja se sotkee minän ja toisen. Samalla se liittyy ne yhteen. Subjektilla on mahdollisuus irtaantua likaan vedoten, toisaalta toisen likaisuus voi houkuttaa, kuten Palsan teoksessa *Sininen uni*. (Vrt. Ahmed 2004, 88).

Alhainen asema liittyy myös osaltaan kehoon siinä mielessä, että alhaiseksi tai saastaiseksi mielletty eritteet syntyvät kehon alaosissa. Seksuaalisuus ja jäte syntyvät tällä vyöhykkeellä. Ei kuitenkaan voi todeta, että kaikki alempiarvoinen tai alhaiseksi mielletty olisi suoraan inhottavaa tai saastaista. Siten myöskään seksuaalisuus ole suoraan inhottavaa. Käsitteet ylempi ja alempi toimivat eräänlaisina metaforina hyvän ja pahan välillä. (Ahmed 2004, 89). Tietynlainen vastakkainasettelu ja arvohierarkia on myös läsnä tarkastelemisani teoksissa. Kaikissa niissä on yhteistä se, että niissä kuvatut kehot vastaanottavat toisen tavalla tai toisella. Valtasuhteet näkyvät erityisen selvästi teoksessa *Sininen uni*, jossa toinen miehistä on kirjaimellisesti asettunut toisen alle. Teoksessa *Nimetön, miehekkäät kuukautiset* valtaasettelma näkyy alistavana satuttamisena, minkä tuloksena keho vuotaa inhottavaa verta.

Teoksessa *Odotus* minän ja toisen valtasuhde näkyy lapsen sisäänsä ottamisena ja raskaudessa, jossa kohtu hallitsee lasta. Millerin (1997, 9) mukaan se, jota inhottaa, asettaa itsensä jonkin yläpuolelle. Yläpuolella olemiseen sisältyy kuitenkin jonkinasteista haavoittuvuutta. Siinä minä asettuu toisen yläpuolelle ja on ikään kuin vastuussa alempana olevista. Teoksessa *Sininen uni* yläpuolella oleva on jossain määrin haavoittuvassa asemassa, koska hänen tehtävänsä on tehdä se, mikä yleisesti tehdään salassa. Hän ulostaa toisen silmien alla. Hänen on asetettava kehonsa siten, että hän huomioi alempana olevan aseman. Tässä ylemmäksi asettuminen ei suoranaisesti ehdota valta-asemaa, vaan se kertoo myös halusta asettua alttiiksi olemaan alempi tai saastainen, koska he yhdessä toteuttavat aktia.

Tarkastelemissani teoksissa on läsnä myös performatiivisuus, toisin sanoen aktit. Tarkemmin sanottuna seksuaaliset aktit. Judith Butlerin (1993, 20–22) mukaan performatiivisuus on signalointia, ei pelkästään merkityksenantoa. Toisin sanoen jonkin asian inhottavaksi nimeäminen ei tee objektia näkyväksi, vaan se osoittaa performatiivisuuden eli reaktioiden kautta oman asemansa suhteessa objektiin. Performatiivisuudella on siis erityinen rooli valta-asetelmissa, joissa toisinnetaan ja tuotetaan merkityksiä eroamalla ja yhtymällä toiseen. Tässä performanssissa inhoreaktio alentaa ja eristää. Performatiivisuus aktina on toisaalta ohimenevä hetki, hetkittäistä rajojen rikkomista tai valtasuhteiden muodostumista. Tarkastelemissani teoksissa tuo hetki materialisoituu ja muuttuu pysyväksi. Toisaalta ne jättävät avoimeksi sen, mitä seuraavaksi tapahtuu tai mitä kuvattuja tapahtumia ennen on tapahtunut, toisin sanoen menneisyys ja tulemisen prosessi jäävät näkymättömiin. Inho herää vasta, kun teosta katsotaan ja katsoja suuntaa teokseen inhonsa. Teos itsessään ei ole inhottava, vaan se odottaa kanssakäymistä katsojan kanssa, joka osoittaa sitä kohtaan joko inhoa tai halua – tai molempia, kuten objektiossa.

Jonkin nimeäminen tai toteaminen inhottavaksi on siis performatiivista. Inhottavaksi nimeäminen ja siitä etäisyyden ottaminen paradoksaalisesti tuottaa sen, mistä otetaan etäisyyttä. Inhottavaksi nimeäminen leimaa ja asettaa objektin vaaraan muuttua nimensä kaltaiseksi. Ainoa vaihtoehto taistella sulautumista vastaan on todistaa olevansa jotakin muuta eli toisin sanoen torjua tuo nimeäminen. Performatiivisuus perustuu kaavamaisiin muotoihin ja normeihin, jotka ovat ajan myötä syntyneet toistetuista konventioista. Merkit ja koodistot tarvitsevat toistoa syntyäkseen ja muodostaakseen sen perustan, johon vertaamme kaikkea kokemaamme. Yleinen ymmärrys, hyväksytyt, hyvä ja paha rakentuvat näiden sisäistettyjen konventioiden ympärille. (Ahmed 2004, 92–94).

Abjektio tarkoittaa jonkin asian hylkäämistä ja torjumista. Inhon ja torjumisen yhteydessä käytetty puhe on abjektiivista ja työntää inhottavan luotaan. Esimerkiksi toteamalla ääneen, että jokin tai joku on inhottava, voidaan kutsua muita liittoutumaan tähän tuomitsemiseen. Siten haetaan läheisyyttä muista, sellaisista, joiden ajatukset jakaa ja hyväksyy eli toisin sanoen abjektio voi olla myös pyrkimystä turvallisuuteen ja ykseyteen. Inhon jakaminen, yhteisöllisyyden kokeminen voi olla oma tapansa lievittää inhosta johtuvaa ahdistusta. (Ahmed 2004, 94–96).

Toisten kehoista tulee keskeisiä inhon objekteja, jos ne tulevat liian lähelle tai lähestyvät silloin, kun se ei ole sopivaa. Inhoreaktio asettaa toisen alemmaksi ja tekee hänestä saastaa. Usein tällaisessa kohtaamisessa on kyse seksuaalisuudesta, jota yritetään hallita asettamalla toiset jonkinlaisiin lokeroihin. Vieras ja inhottava on asetettava järjestykseen. Sitä on lähestyttävä, jotta uhka voidaan paljastaa ja saada hallintaan. Kammottava läheisyys on siis jossain määrin välttämätöntä, jotta voidaan tulla ymmärrykseen, että on tultu liian lähelle. Inho asettaa ja tuottaa näitä rajoja, joissa vierasta on mahdollista hallita. Inhottavaksi nimeäminen on siis toisin sanoen alkusysäys, joka performatiivisuudessaan hakee ja asettaa rajoja sille, mikä koetaan uhkaavaksi ja ällöttäväksi. (Ahmed 2004, 97).

Häpeä ja inho liittyvät siinä mielessä toisiinsa, että inhoreaktion syntyminen edellyttää kiinnostuksen heräämistä, jonka häpeä puolestaan estää. Häpeä ja inho affekteina kuitenkin eroavat toisistaan esimerkiksi erilaisina reaktioina. Inho aiheuttaa suoraan ja reaktiivisen torjuntareaktion, kun taas häpeä voi reaktiona olla viivästynyt ja etäännyttävä, ei suoraan reaktiivinen. Inho johtaa etäisyyden ottamiseen, kun taas häpeä johtaa estyneeseen haluun ja sitä kautta kiinnostumiseen. Häpeässä on siis kyse enemmänkin läheisyyden halusta ja sen estymisestä kuin todellisesta etäisyydestä. (Paasonen 2021, 89).

Affektiivisesta erilaisuudesta huolimatta inho ja häpeä kietoutuvat toisiinsa vahvistaen toinen toisiaan samalla, kun ne jäsentävät suhteita ihmisten, arvojen ja objektien välillä. Häpeä on tarttuva tunne, joka tahraa ympäristönsä. Häpeän on tarkoituskin tarttua, koska vain siten voidaan yhteisössä määrittää se, mikä jää hyväksynnän ulkopuolelle. Inhottavuus liittyy kuvaannolliseen esittämiseen, joka materialisoituu saastaan. Ruumiineritteet, esimerkiksi uloste ovat materiaallinen inhottavuuden ulottuvuus, joka kuvottaa ja ällöttää. Pornografisessa kuvastossa nämä kaksi yhdistyvät toisiinsa saumattomasti. Aktit ja eritteet vahvistavat pornografian asemaa saastaisena ja paheksuttavana. Eritteiden kautta pornoakti muuttuu

saastaiseksi, mikä edelleen vahvistaa inhotusta, mutta se mikä ällöttää tuottaa myös kiihotusta. Inhottava siis sekä erottaa että yhdistää ihmisiä ja objekteja toisiinsa, siinä myös haetaan kulttuurin normien rajoja. (Paasonen 2021, 90).

Nykyajassa pornosta on tullut massamedian ja kulttuurin tuote, joka on kaikkialla. Sisällön laajeneminen videon ja netin myötä on tarkoittanut sitä, että pornon alakategoriat ovat nousseet entistä näkyvämmiksi. Alakategoriolla tarkoitetaan esimerkiksi fetissejä ja äärimmäistä pornoa. Aiemmin fetissit rajoittuivat alakulttuuriin tavoin marginaaliselle yleisölle, mutta 2010-luvulla fetissit ja erityisesti eritteillä leikkiminen on tullut näkyvämmäksi kuin koskaan aikaisemmin. Esimerkkinä tästä ovat koprofilia eli ulosteilla leikkiminen ja koprofagia eli ulosteiden syöminen. (Paasonen 2021, 94). Uloste on jätettä ja kuonaa, siksi se koetaan saastaisena. Ihmisen ruumis on luotu sellaiseksi, että uloste poistuu silmien näkymättömistä. Näkökentästä poistaminen, katseen kääntäminen ja silmien sulkeminen viittaa häpeään ja hävyttömyyteen. Se mikä on likaista ja saastaista on piilotettava. Myöskään häpeään ja häväistykseen ei saa joutua. Ulostaminen tapahtuu sosiaalisessa kontekstissa yksityisyydessä, poissa silmistä. Etäällä ja muualla. Siitä ei keskustella, eikä sitä näytetä. (Airaksinen 2010, 61). Näiden ajatusten valossa voidaan ymmärtää, että Palsan teokset, jotka syntyivät 1970-luvulla, olivat hyvin epätavallisia omassa ajassaan.

7 Lopuksi

Ennakkokäsitykset vaikuttavat osaltaan siihen, miten taidetta katsotaan ja tulkitaan. Ennakkokäsitykset helposti muokkaavat myös teosta vastaamaan mielikuvia. Siitä voi nähdä ja löytää asioita omista oletetuista lähtökohdista vahvistaen niitä. Tämä on ihmiselle luontainen prosessi, jossa etsitään vahvistusta omalle itselle ja omille ajatuksille. Filosofinen lähestymistapa edellyttää kuitenkin tietynlaista avointa suhtautumista ja oletuksetonta tarkastelua. Lähestyin omaa tutkimustani filosofisesta näkökulmasta siinä määrin kuin se on mahdollista. Analyysin tekeminen edellyttää kuitenkin johonkin asettumista ja näkökulmia, jotka ovat tutkijasta lähtöisin.

Tutkielman teon alussa minulle ei ollut vielä täysin selvää, mikä lopullinen tutkimuskysymykseni tulisi olemaan, koska vaihtoehtoja tulkinnoille ja poluille tuntui olevan loputtomasti. Pohdin myös millä tavalla voisin rajata aineistoa siten, että se paitsi vastaisi tutkimuskysymykseen, toisi myös esiin sen, mitä haluan näistä teoksista sanoa. Jätin tarkoituksella tutkimuskysymyksen määrittelyn odottamaan ja keskityin tarkastelemaan aineistoa ja tutkimaan mahdollisia aihealueita sen ympäriltä. Halusin antaa tutkimusmateriaalille ja teorialle mahdollisuuden nostaa esiin kysymyksen asettamalla ne dialogiin keskenään. Suppea aineisto mahdollisti mielestäni ilmiöiden ja teosten syvemmän tarkastelun. Laadullisessa tutkielmassa on nähdäkseen hedelmällisempää, että aineisto on hieman pienempi, koska tarkoituksena ei ole tuottaa yleistyksiä ja todentaa jotakin oikeaksi, vaan tarkoitus on näkökulmien avulla avata mahdollisia tulokulmia ja käsitellä niitä teoreettisessa kehyksessä. Laaja aineisto osaltaan pakottaa myös etsimään ja esittämään yleistyksiä, jollaisia en halunnut tehdä.

Aloittaessani tutkielmaani taiteilija Kalervo Palsa oli minulle täysin tuntematon. Yhtäältä tämä tutkielma on ollut siis myös itselleni tutkimusmatka siihen, kuka Palsa oli ja mitä hänen taiteensa ja tekstinsä kertovat. Lopputulemana pidän Palsaa erityisen mielenkiintoisena ja monisävyisenä henkilönä ja taiteilijana. Erityisen vaikuttanut olen hänen sisäisestä motivaatiostaan omistautua taiteen tekemiselle huolimatta siitä, kuinka myrskyisää hänen oma henkilökohtainen elämänsä oli alusta loppuun. Taiteilijana Palsa näyttäytyy itselleni perverssinä riivaajana, joka maalasi teoksiinsa sen, minkä voisi olettaa pysyvän salassa.

Tutkielmaa tehdessäni koin valitsemani teoreettiset lähtökohdat hyödyllisiksi näiden teosten tarkastelussa. Psykoanalyysi ja erityisesti abjektiteoria osana sitä tarjosivat työkalun tuottaa merkityksiä ja analysoida teosten kuva-aiheita. Abjektissa tiedostamaton ja vieras tulee todeksi reaktioissa ja torjumisessa, tunteissa kuten esimerkiksi häpeässä, jota koin katsoessani teoksia ensimmäisen kerran. Mieli vastustaa sitä, mikä pyrkii ruumiin sisään tai ruumiista ulos. Psykoanalyysin näkökulmasta tiedostamaton tarjoaa illuusion siitä, että oma minä on jotenkin ennustettavissa tai hallittavissa. Illuusio mahdollistaa minän ja ihanneminän välissä liikkumisen ja leikin, jotka mahdollistavat luovuuden ihmisyydessä. Utopia on vapaa rakkaudenkaipuusta ja kastaatiosta. Utopiassa jokainen on oman elämänsä hedelmöittäjä. Tiedostamaton, illuusio ja imaginäärinen lääkitsevät ja poistavat ristiriitoja. Koen osaltaan Palsan teosten olleen tapa käsitellä ja tuottaa tietynlaista perverssiä utopiaa, jonka raameissa riettaus ja raivo saavat tulla todeksi ja ikään kuin purkautua kankaalle.

Tässä yhtälössä viettienergia on elämän voima. Usein viettienergia kanavoituu rakkauden etsimiseen ja seksuaalisiin tekoihin, mutta yhtä lailla tuon energian voi ohjata myös taiteeseen, kuten Palsa teki. Viettienergia pitää sisällään kuolemanvietin eli kaiken sen mistä luomisessa ja ilmaisussa on kyse. Luovuus näissä teoksissa ja Kalervo Palsassa näkyy viettienergian kanavoimisena seksuaalisten tekojen sijaan taiteessa tapahtuviin akteihin. Tavallisesti himo suuntautuu seksuaalisiin tekoihin ja rakkauden etsintään, mutta yhtä lailla luomisenergian voi kanavoida taiteeseen ja sitä kautta luominen näyttäytyy luovuutena.

Tarkastelemieni teosten suorat ja julmat aiheet työntävät ne taidekentän marginaaliin. Abjektitaide ei saa varauksetonta kiitosta ja hyväksyntää, koska se hämmentää ja inhottaa eritteineen ja akteineen. Kuitenkin tutkielman jälkeen koen teosten olevan entistäkin moniulotteisempia, eivätkä ne enää hätkähdytä tai hävetä. Päinvastoin koen teosten tarjoavan kiehtovalla tavalla monenlaisia tulkintamahdollisuuksia aiheidensa kautta. Koen ymmärrykseni lisääntyneen tutkiessani aihetta ja lukiessani erilaisia näkökulmia aiheen ympäriltä. Lopputulemana totean, että on mielestäni suuri vääryys, että näiden teosten kaltainen taide usein ohitetaan tai nähdään vain arvottomina ja inhottavina pornokuvina. Alkuperäinen tutkimuskysymykseni oli, mitä voi löytää, jos katse kestää kuvotuksen ja inhon. Vastaus tähän kysymykseen on: lukemattoman määrän tietoa ja ajatuksia ihmisyydestä, seksuaalisuudesta, asenteista ja kulttuurista yleisemminkin.

Lähdeluettelo

Painamattomat lähteet

Halttunen-Riikonen, Elina; Ovaska Anna (2013). ”Sukupuolieron ajattelijat”. *Niin & Näin* 3/2013. https://netn.fi/sites/www.netn.fi/files/netn133-14_0.pdf. Luettu 5.7.2022.

Karemo, Tuomas (2022). ”Vasta nyt olen valmis kertomaan totuuden Kalervo Palsasta – kohutun taiteilijan taulut tuholta pelastanut Maj-Lis Pitkänen puhuu nuorena kuolleesta ystävästään”. *Kulttuuricocktail* 18.6.2022. <https://yle.fi/aihe/a/20-10002965>. Luettu 5.7.2022.

Kuivas, Eeva (2022). ”Kalervo Palsan syntymästä 75-vuotta – juhlistetaan Kittilässä nykyaikateoksien sarjalla” *Yle Uutiset* 11.3.2022. <https://yle.fi/uutiset/3-12353978>. Luettu 12.3.2022.

Lampela, Kalle (2015). ”Kalervo Palsan utopia”. *AGON* 4/2015. <http://agon.fi/article/kalervo-palsan-utopia/>. Luettu 1.6.2022.

Siukonen, Jyrki (2013). ”Hirttoköysi ja filosofia – Kalervo Palsan uhma ja ylistys”. *Tahiti* 4/2013. <http://tahiti.fi/04-2013/dossier/hirttokoyysi-ja-filosofia-%E2%80%93-kalervo-palsan-uhma-ja-ylistys/> Luettu 14.6.2022.

Kirjallisuus

- Aarnio, Eija (2002). ”Alkusanat”. Teoksessa *Kalervo Palsa. Toinen tuleminen*. Toimittanut Aarnio, Eija. Gummerus. Jyväskylä.
- Ahmed, Sara (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press. Edinburgh.
- Airaksinen, Timo (2010). *Saasta – Filosofinen johdatus jätteen todellisuuteen*. Johnny Kniga. Helsinki.
- Arya, Rina (2016). ”The fragmented body as an index of abjection”. Teoksessa *Abject visions: powers of horror in art and visual culture*. Toimittaneet Arya, Rina ja Chare, Nicholas. Manchester.
- Arya, Rina; Chare, Nicholas (2016). ”Introduction: approaching abjection”. Teoksessa *Abject visions: powers of horror in art and visual culture*. Toimittaneet Arya, Rina; Chare, Nicholas. Manchester.
- Butler, Judith (1993). *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”*. Routledge. New York.
- Carlson, Mikko (2021). ”’Häpeällinen’ salaisuus?”. Teoksessa *Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä*. Toimittaneet Kainulainen, Siru; Parente-Capkova, Viola. Turun yliopisto.
- Clarke, John R. (2013). ”Before pornography: Sexual Representation in Ancient Roman Visual Culture.” Teoksessa *Pornographic art and the aesthetics of Pornography*. Toimittanut Maes, Hans. Palgrave Macmillan. Basingstoke.
- Creed, Barbara (2007). *The Monstrous feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. Routledge. New York.

- Douglas, Mary (2000). *Puhtaus ja vaara: ritualistisen rajanvedon analyysi*. Suom. Blom, Virpi; Hazard, Kaarina. Vastapaino. Tampere.
- Freeland, Cynthia.A (2000). *The Naked and the Undead. Evil and the Appeal of Horror*. Westview Press. Boulder.
- Freud, Sigmund (1995). *Uni ja isänmurha*. Toimittanut Rutanen, Mirja. Suom. Rutanen, Mirja; Enckell Mikael. Gummerus. Helsinki.
- Freud, Sigmund (2005). "Das Unheimliche, 1919". Teoksessa *Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia*. Toimittanut Lång, Markus. Suom. Lång, Markus. Vastapaino. Tampere.
- Grosz, Elizabeth (1990). *Jacques Lacan: A Feminist Introduction*. Routledge. London.
- Grosz, Elizabeth (1994) *Volatile Bodies: toward a corporeal feminism*. Indiana University Press. Bloomington.
- Heinimäki, Jaakko (2002). "Kittilän voima". Teoksessa *Kalervo Palsa. Toinen tuleminen*. Toimittanut Aarnio Eija. Kiasma. Gummerus. Jyväskylä.
- Hekanaho, Pia Livia (2021). "Gay Shame ja radikaali häpeän politiikka". Teoksessa *Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä*. Toimittaneet Kainulainen, Siru; Parente-Capkova, Viola. Turun yliopisto.
- Horney, Karen (1969). *Sisäiset ristiriitamme*. Toimittanut Kaila, Kai. Suom. Kaila, Kai. Weilin+Göös. Helsinki.
- Ihanus, Juhani (1987). *Kauneus ja kuvotus*. Gaudeamus. Helsinki
- Kalha, Harri (2007). "Halu alennuksessa: Sigmund Freud ja matalan vetovoima". Teoksessa *Pornoakatemia!* Toimittanut Kalha, Harri. Eetos. Turku.

- Karjalainen, Tuula (2002). ”Alkusanat”. Teoksessa *Kalervo Palsa. Toinen tuleminen*.
Toimittanut Aarnio Eija. Kiasma. Gummerus. Jyväskylä.
- Kilpeläinen, Tapani (2015). *Silmät ilman kasvoja. Kauhu filosofiana*. Niin & näin. Tampere.
- Kristeva, Julia (1982). *Powers of horror: an essay on abjection*. Käänt. Roudiez, Leon S.
Columbia University Press. New York.
- Kristeva, Julia (1993). *Puhuva subjekti: tekstejä 1967–1993*. Toimittanut Sivenius, Pia. Suom.
Sivenius, Pia. Gaudeamus. Helsinki.
- Kristeva, Julia (2004). ”Some Observations on Female Sexuality”. *The Annual of
psychoanalysis* 2004 Vol.32.
- Kontturi, Katve-Kaisa (2006). *Feminismien ristiaallokossa. Keskusteluja taiteen ja teorian
kytkennöistä*. Eetos. Turku
- Lacan, Jacques (1981). *The language of the self: the function of language in psychoanalysis*.
Käänt. Wilden, Anthony. Johns Hopkins University Press. Baltimore.
- Lagerspetz, Olli (2008) *Lika*. Gummerus. Helsinki.
- Liao, Shen-yi; Protasi, Sara (2013). ”The Fictional Character of Pornography”. Teoksessa
Pornographic art and the aesthetics of Pornography. Toimittanut Maes, Hans.
Palgrave Macmillan. Basingstoke.
- Liksom, Rosa (2002). ”Van Gogh on the road”. Teoksessa *Kalervo Palsa. Toinen tuleminen*.
Toimittanut Aarnio Eija. Kiasma. Gummerus. Jyväskylä.
- Mikkola, Mari (2013). ”Pornography, Art and Porno-Art”. Teoksessa *Pornographic art and
the aesthetics of Pornography*. Toimittanut Maes, Hans. Palgrave Macmillan.
Basingstoke.
- Miller, William Ian (1997). *The Anatomy of Disgust*. Harvard University Press. Cambridge.

- Paasonen, Susanna (2012). *Sukupuoli ja representaatio*. Teoksessa *Käsikirja sukupuoleen*. Toimittaneet Juvonen, Tuula; Rossi, Leena-Maija; Saresma, Tuija. Vastapaino. Tampere.
- Paasonen, Susanna (2021). ”Kielletyn hedelmän haju”. Teoksessa *Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä*. Toimittaneet Kainulainen, Siru; Parente-Capkova, Viola. Turun yliopisto.
- Pakkanen, Johanna (2007). ”Historia”. Teoksessa *Sateenkaari-Suomi. Seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen historiaa*. Toimittaneet Mustola, Kati ja Pakkanen, Johanna. Like. Helsinki.
- Petry, Michael (2013). “A Queer Balance: Power Relations in Homosexual Representations and in Choosing Flowers”. Teoksessa *Pornographic art and the aesthetics of Pornography*. Koonnut Maes, Hans. Palgrave Macmillan. Basingstoke.
- Pirinen, Hanna (2012). ”Biografinen ja historiallinen näkökulma taiteentutkimukseen”. Kirjassa *Taidetta tutkimaan. Menetelmiä ja näkökulmia*. Toimittaneet Kähkönen, Satu ja Waenerberg, Annika. Kampus Kustannus. Jyväskylä.
- Pitkänen, Maj-Lis (1990). *Kalervo Palsan päiväkirjat. Merkintöjä vuosilta 1962–1987*. WSOY. Helsinki.
- Pitkänen, Maj-Lis (2015). *Antaa salaman tulla, minä odotan. Kalervo Palsan kirjeitä*. Johnny Kniga. Helsinki.
- Robbins, Helen W. (1993). *More human than I am alone. Womb envy in David Cronenberg’s The Fly and Dead Ringers*. Toimittaneet Hark, Ian Ra; Cohan Steven. Routledge. New York.
- Saarikangas, Kirsi (1997). ”Äitiyden esittäminen ja Post-Partum Document”. Teoksessa *Ruumiin kuvia: subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Toimittaneet Heinämaa, Sara; Reuter, Martina; Saarikangas, Kirsi. Gaudeamus. Helsinki.

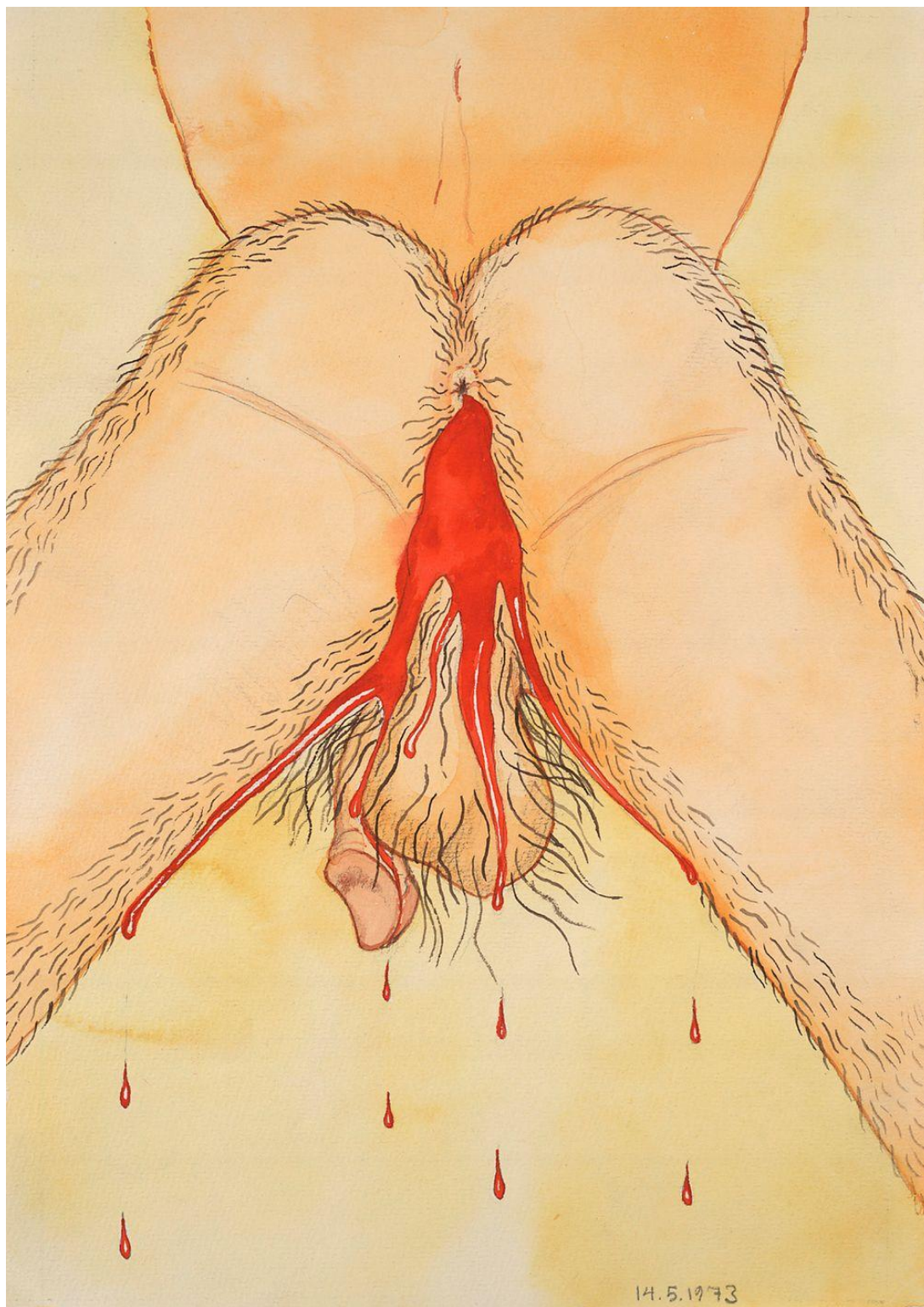
- Saarinen, Jussi (2012). ”Teoreettisia lähtökohtia psykoanalyttiseen taiteentutkimukseen”. Teoksessa *Taidetta tutkimaan. Menetelmiä ja näkökulmia*. Toimittaneet Kähkönen, Satu ja Waenerberg, Annika. Kampus Kustannus. Jyväskylä.
- Siltala, Pirkko (2003). *Äidin ja vauvan varhainen vuorovaikutus*. WSOY. Helsinki.
- Siltala, Pirkko (2012). *Psykoanalyttisia esseitä*. Prometheus. Espoo.
- Siukonen, Jyrki (2009). *Laulu sieluni autiudesta. Kolme tutkielmaa Kalervo Palsasta*. Lapin yliopistokustannus. Rovaniemi.
- Siukonen, Jyrki (2011). *Kuvia pohjoisen tasavallasta: Mukka, Särestöniemi ja Palsa*. Lapin yliopistokustannus. Rovaniemi.
- Sivenius, Pia (1984). *Avautua solmuun: naisnäkökulma ja miehinen diskurssi*. Gaudeamus. Helsinki.
- Tomkins, Silvan. S. (2008). *Affect imagery consciousness the complete edition. Volume II: the negative affects*. Springer. New York.
- Vadén, Tere (1997). *Arktinen hekkuma. Kalervo Palsa ja suomalaisen ajattelun mahdollisuus*. Atena. Jyväskylä.
- Wallace, Marina (2013). “The Fluidity of Acceptability: Seduced by Art and Pornography and the Kinsey Institute Collection”. Teoksessa *Pornographic art and the aesthetics of Pornography*. Toimittanut Maes, Hans. Palgrave Macmillan. Basingstoke.
- Winnicott, D. W. (2005) *Playing and Reality*. Routledge. London.
- Winters, Edward (2013). “Image Economies and the Erotic Life of the Unlovely”. Teoksessa *Pornographic art and the aesthetics of Pornography*. Toimittanut Maes, Hans. Palgrave Macmillan. Basingstoke.

Kuvaliite



Kuva 1. Kalervo Palsa, *Sininen uni*, 1972. Guassi paperille, 42 x 59 cm. Kansallisgalleria / Nykytaiteen museo Kiasma, Maj-Lis Pitkäsen kokoelma.

<https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/589553>



Kuva 2. Kalervo Palsa, *Nimetön, miehekkäät kuukautiset*, 1973. Vesiväri ja lyijykynä paperille, 29,5 x 21 cm. Kansallisgalleria / Nykytaiteen museo Kiasma, Maj-Lis Pitkäsén kokoelma. <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/612844>



Kuva 3. Kalervo Palsa, *Odotus*, 1974. Akvarelli ja lyijykynä paperille, 42 x 29,5 cm.

Kansallisgalleria / Nykytaiteen museo Kiasma, Maj-Lis Pitkäsen kokoelma.

<https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/610234>