

**This is an electronic reprint of the original article.
This reprint *may differ* from the original in pagination and typographic detail.**

Author(s): Saarinen, Jussi

Title: Maalaaminen ja esteettinen resonanssi

Year: 2017

Version:

Please cite the original version:

Saarinen, J. (2017). Maalaaminen ja esteettinen resonanssi. Psykoanalyttinen psykoterapia, 13, 6-12.

All material supplied via JYX is protected by copyright and other intellectual property rights, and duplication or sale of all or part of any of the repository collections is not permitted, except that material may be duplicated by you for your research use or educational purposes in electronic or print form. You must obtain permission for any other use. Electronic or print copies may not be offered, whether for sale or otherwise to anyone who is not an authorised user.

MAALAAMINEN JA ESTEETTINEN RESONANSSI

Maalaamisen ilmeisin tarkoitus on luoda taideteos, maalaus. Tähän aineelliseen päämäärään kietoutuu myös toisenlainen pyrkimys: taiteilija tavoittelee erityistä affektiivista kokemusta, esteettistä resonanssia, suhteessa maalaukseensa. Resonanssin saavuttaminen edellyttää puolestaan aktiivista vuoropuhelua teoksen kanssa. Analysoin tässä artikkelissa maalaamisprosessin dialogisuutta ja sen mahdollistamaa resonanssia psykoanalyttisen luovuusteoretisoinnin ja filosofisen affektitutkimuksen ristivalossa. Perusteeksi on, että esteettinen resonanssi on kehityksellisesti varhaiskantainen tunne, jota taiteilija aktiivisesti tavoittelee vuoropuhelussaan teoksen kanssa.

Avaan teesiäni tarkastelemalla aluksi maalaamisprosessia dialogina. Kuvaan myös esteettisen resonanssin paikkaa prosessissa ja selkiytän samalla resonanssin kokemuksellista, relationaalista ja kehityshistoriallista luonnetta. Valaisen tämän jälkeen aihetta ns. affektiivisen tukemisen näkökulmasta. Erittelen maalarin suhdetta niihin materiaalsiin resursseihin, jotka mahdollistavat resonanssin kokemisen. Lopuksi pohdin mahdollisia jatkosuuntia psykoanalyttista ja filosofista teoretisointia yhdistävälle luovuustutkimukselle.

Maalaamisen dialogisuus ja esteettinen resonanssi

Maamme merkittävimpiin konstruktivistisiin taidemaalareihin lukeutuva Juhana Blomstedt (1937–2010) luonnehti työn alla olevia teoksiaan mutkattomasti keskustelukumppaneikseen (Jäämeri, 2007). ”Suhtaudun tauluun kuin toiseen henkilöön, jonka kanssa keskustelen”, hän kertoo ja jatkaa, kuinka maalaamisen alussa ”ei ole muuta kuin avuton merkki kankaalla. Se on kuin lapsen ensimmäinen yritys sanoa sana. Sitten kangas alkaa vaatia, että kun olet tehnyt minulle tämän, sinun täytyy seuraavaksi tehdä näin. Hiljalleen se alkaa hahmottua, minun osuuteni kasvaa ja monen vaiheen jälkeen päättyy.” Vuoropuhelun hän toteaa jatkuvan, kunnes

kummallakaan ei ole enää sanottavaa toisilleen. ”Silloin taulu on valmis.” Maalaamisen dialogisen luonteen on pannut merkille moni muukin taiteilija, taidepedagogi ja luovuustutkija. Luovan vuoropuhelun piirteitä on kuvattu monenkirjavin käsittein ja useista teoreettisista lähtökohdista käsin (ks. esim. Ehrenzweig 1967; Nelson & Rawlings 2007; Newton 2008; Pitkänen-Walter 2006; Rose 1980; Townsend, 2014, 2015, Wentworth 2004). Oman tarkasteluni perustan psykoanalyttiseen teoretisointiin ja erityisesti Donald Winnicottin (1971), George Hagmanin (2005, 2010) ja Kenneth Wrightin (2009) kirjoituksiin aiheesta.

Hagmanin mukaan luovan prosessin analyysissä on tärkeä ymmärtää, millainen suhde taiteilijan sisäisen kokemuksen ja taideteoksen välille muodostuu (2005, 70). Hänen lähtökohtanaan on tunnettu ajatus, jonka mukaan tekijän ja teoksen suhde toteutuu *potentiaalisessa tilassa* (Winnicott 1971; ks. myös Wright 2009). Tässä tilassa sisäinen ja ulkoinen, subjektiivinen ja objektiivinen limittyvät kokemuksessa siten, ettei niiden välille muodostu selkeärajaista eroa. Taiteilija asettuu siis vuorovaikutukseen sellaisen objektin (teoksen) kanssa, joka on kokemuksellisesti osa sekä häntä itseään että ulkopuolista, aineellista todellisuutta. Hagmanin toinen keskeinen premissi on, että tekijä ulkoistaa teokseen aineksia omasta fantasia- ja kokemusmaailmastaan, jolloin siitä muodostuu subjektiivinen objekti eli *minäobjekti* (Kohut 1971). Ulkoistaminen ei tässä yhteydessä merkitse yksittäisten tunteiden suoraviivaista purkamista kankaalle, vaan jotain kokonaisvaltaisempaa ja vaativampaa – sitä, että maalari pyrkii ilmaisemaan symbolisessa ja esteettisessä muodossa koko eletyn elämän ja olemassaolon kokemusta. Hagmanille taideobjekti näyttääytyy taiteilijan subjektiviteetin ruumiillistumana ja varsinainen maalaamisprosessi paitsi konkreettisen teoksen myös tekijän oman subjektiviteetin työstämisenä. Taidemaalarin side maalaukseen on näin ollen kahtalainen: se on samanaikaisesti suhde sekä aineelliseen objektiin että itseen.

Hagman esittää, että maalaamisen keskeisin tavoite on luoda sellainen minäobjekti, joka peilaa tekijän kokemusmaailmaa mahdollisimman täydellisesti ja tyydyttävästi. Taiteellisen työskentelyn kannalta on siis olennaista, ettei taiteilija ainoastaan *ilmaise* sisäistä kokemustaan, vaan pyrkii ilmaisemaan sen *ideaalisessa muodossa* (2005, 71–72). Ideaalisen minäobjektin maalaaminen etenee pääsääntöisesti kolmen vaiheen kautta (2005, 73–79). Vaiheet eivät

välttämättä ole lineaarisia, vaan ne voivat toistua ja vaihdella ennen teoksen valmistumista. Ensimmäistä vaihetta leimaa inspiraation ja epätietoisuuden vuorottelu. Työskentelyn aloittaminen tuntuu sekä mahdollisuudelta että riskiltä. Jo ensimmäisten merkintöjen jälkeen teos herää henkiin: se alkaa tuntua aktiiviselta osapuolelta, joka avaa tiettyjä mahdollisuuksia ja sulkee toisia pois. Jokainen teos on aluksi vieras. Siihen on tutustuttava ja se on kohdattava yhä uudestaan. Teoksen keskeneräiset ja hajanaiset elementit hangoittelevat tuon tuostakin taiteilijan tietoisia pyrkimyksiä vastaan. Kokenutkaan maalari ei kykene täysin ennakoimaan, millainen kokonaisvaikutelma käytettyjen materiaalien ja taiteellisten eleiden (mm. siveltimenvetojen ja raaputusten) yhteisvaikutuksesta syntyy. Arvaamattomuus ja sattumanvaraisuus ovat kuitenkin hyvästä, sillä ne avaavat tilan uuden löytymiselle. Taidemaalari Tarja Pitkänen-Walter kuvaa osuvasti, kuinka maalaamista ohjaavan ”suunnitellun juonen oheen täytyy kehittyä toinen, arvaamaton juoni... [joka] on voinut kehittyä esimerkiksi värien suhteesta, maalin tai siveltimen jäljestä tai virheestä, elementtien koosta ja muotokielestä” (Saarinen 2012, 272–273). Hän korostaa, että ”taideteoksen rakentamisessa oleellisinta on tällainen tuntemattoman ilmaantuminen, sen vaaliminen ja seuraaminen. Tuntematon tuo näet mukanaan elävyyden ja vitalisoitumisen tunteen” (Saarinen 2012, 273).

Taiteilijan on työstettävä ”suunnitellusta ja arvaamattomasta” ehyt kokonaisuus, joka heijastaa hänen sisäistä kokemustaan mahdollisimman kattavasti ja uskollisesti. Kun yhteys sisäisen ja ulkoisen välillä lujittuu, seuraa vaihe, jossa myös yhteensopivuuden ja harmonian tunteet vahvistuvat. Vaihe huipentuu minäobjektikokemukseen, jossa maalaus peilaa ideaalisella tavalla tekijänsä subjektiviteettia. Tätä optimaalista ja mielihyvääntäyteistä yhteensopivuuden tunnetta Hagman kutsuu *esteettiseksi resonanssiksi* (2005, 75). Kun itse luotu objekti näyttäytyy tekijälleen arvokkaana ja täydellisenä, minäkokemus saa mahtipontisia piirteitä. Lisäksi resonanssi tuottaa elävöitymisen, jatkuvuuden ja eheyden tunteita. Hagman tähdentää, että jatkuvuus ei ole tunnetta vain siitä, että on sama subjekti hetkestä toiseen; se on eletyn elämän kokemista *merkityksellisenä* jatkumona. Vastaavasti elinvoimaisuus ei ole vain kehollista kuohuntaa vaan tunne, että on täysin elossa ja avoin niin itselle, muille kuin maailmallekin. (Hagman 2005, 74–79.)

Hagman muistuttaa, että luovaan prosessiin kuuluu vääjäämättä myös esteettisen resonanssin kadottaminen (2005, 76–77). Tällöin subjektiviteetin ulkoistetut ainekset tuntuvat yhteen sopimattomilta sisäisen kokemuksen kanssa ja teos vaikuttaa irralliselta, vieraalta ja jopa luotaantyöntävältä. Taiteilijan reaktio idealisoidun minäobjektin pettämiseen ratkaisee luovan vuoropuhelun kohtalon. Jos ahdistus resonanssin häilymisestä yltyy intensiiviseksi, kasvaa houkutus lopettaa työ ja hylätä teos. Luovan prosessin päätösvaihe eli maalauksen viimeistely edellyttääkin taiteilijalta epävarmuuden ja turhautumisen sietämistä. Parhaassa tapauksessa häntä kannattelee eteenpäin luottamus omiin kykyihin ja uteliaisuus tutkia edelleen materiaalin avaamia mahdollisuuksia. Ahdistuneisuus vaihtuu tyytyväisyyteen, kun esteettinen resonanssi palautuu ja siivittää teosta kohti lopullista, ideaalista muotoaan.

Taiteen tekeminen voi olla vahvasti koukuttavaa. Toistuva maalaamisen tarve juontuu siitä, että valmis teos irtautuu hiljalleen tekijästään. Eriytyessään ulkoiseksi objektiksi maalauksen minäkokemusta vahvistava vaikutus haalistuu. Kun elävöittävä side katkeaa, on prosessi aloitettava jälleen alusta. Täten taiteilijuutta leimaa ohimenevän ideaalisen minäobjektikokemuksen toistuva tavoittelu. Hagman kuitenkin täsmentää, että taiteellisen työn koukuttavuus ei perustu ainoastaan esteettisen resonanssin kokemiseen (2005, 78). Maalari viehättyy koko luovan prosessin syklistä, jossa minäkokemus elävöityy, horjuu ja tulee artikuloituksi uudestaan ideaalisemmassa muodossa. Tunne siitä, että kykenee luomaan itsensä uudelleen oman työskentelyn kautta, on hyvin palkitseva. Taiteen tekeminen voi siis tarjota sellaisia tyydyttäviä minäobjektikokemuksia, joita vaille yksilö on mahdollisesti jäänyt ja joita ei muuten ole saatavilla. Tästä näkökulmasta taide ei ole jotain, mitä taiteilija vain tekee: se on kokonaisvaltainen olemassaolon tapa.

Luovan dialogin ja esteettisen resonanssin juuret paikantuvat yksilön varhaisimpaan hoivaympäristöön (Hagman 2005, 2010; ks. myös Rose 1980; Townsend 2014, 2015, Stern 1985; Wright 2009). Suotuisassa varhaisvuorovaikutuksessa hoivaaja virittäytyy vauvan kehollis-affektiivisiin tiloihin ja peilaa niitä takaisin sopivalla tavalla. Peilaaminen toteutuu katsein, ilmein, äänin, elein, kosketuksin, liikkein jne. (Stern 1985). On tärkeää, että hoivaaja heijastaa vauvan kokemusta paitsi riittävän osuvasti myös hienovaraisesti muunneltuna. Tällöin

kyseessä on eräänlainen uudelleenvalanta täsmällisen jäljittelyn sijaan. Kun vauvan kokemus palautuu hoivaajan ”materiaalin” kautta ideaalisessa muodossa, seuraa elävöittävä resonanssin tunne. Hoivaaja on ensimmäinen objekti, joka tuo yksilön kokemukseen yhtenäisyyttä ja jatkuvuutta. Lisäksi peilaaminen vahvistaa vauvan kehittyvää tunnetta siitä, että hän on ympäristöönsä vaikuttava aktiivinen subjekti. Näin syntyy perusluottamus siihen, että hän voi *luoda*, oma-aloitteisesti muokata, ulkoista todellisuutta oman subjektiviteettinsa pohjalta.

Luovan kapasiteetin kehitymisessä koittaa käänntekevä hetki, kun lapsi löytää muita, hoivaajistaan erillisiä minäkokemusta ylläpitäviä ja vahvistavia objekteja. Winnicott kutsuu tällaisia objekteja *transitionaaliobjekteiksi* (Winnicott 1971). Tyypillisin esimerkki varhaisesta transitionaaliobjektista on turvariepu, joka edustaa hoivaajan läsnäoloa tämän ollessa poissa. Lapsen kokemuksessa ”minä loin tämän” ja ”tämä löytyi itseni ulkopuolelta” ovat yhtä lailla totta. Luovuuden näkökulmasta merkittävää ei ole niinkään se, *mitä* riepu lapselle edustaa, vaan se, että riepu on hänen itsensä luoma *symbolinen* objekti. Lapsi on saavuttanut kyvyn liikkua ja leikkiä potentiaalisessa tilassa, subjektiivisen ja objektiivisen todellisuuden välimaastossa. Lapsen kyky antaa ulkoisille objekteille subjektiivinen symbolinen merkitys on luovan maailmasuhteen kanta, joka toimii myös perustana myöhemmälle taiteelliselle työlle. Tästä näkökulmasta maalari työstää omista materiaaleistaan transitionaaliobjekteja, jotka mahdollistavat jonkin puuttuvan ja kaivatun kokemuksen toteutumisen.

Kaiken kaikkiaan luova dialogi on rakenteellisesti samankaltainen varhaisen hoivaaja–vauva-vuorovaikutussuhteen kanssa. Siinä missä vauvan kokemus saa muodon hoivaajan kautta, taiteilija saavuttaa sen teoksensa välityksellä. Molemmissa on kyse *aktiivisesta* kurkottamisesta kohti objektiä, jolta odotetaan elävöittävää responsia. Resonanssi syntyy, kun objekti peilaa minäkokemusta kattavasti ja osuvasti, ideaalisella tavalla. Kiteytetysti voidaan siis todeta, että minäkokemus on perustavasti relationaalinen ja alati muuttuva luomus, joka todentuu muotoa antavassa vuorovaikutusprosessissa ulkoisten objektien kanssa. Yksilö etsii läpi elämänsä minäobjekteja, jotka vahvistavat ja elävöittävät hänen kokemusmaailmaansa. Taiteilijat ovat sikäli erityisiä henkilöitä, että heillä on sekä pakottava tarve että pitkälle kehittynyt taito luoda resonoivia minäobjekteja omista, tarkkaan valikoiduista materiaaleistaan.

Olen edellä eritellyt luovaa prosessia ja esteettistä resonanssia relationaalisen psykoanalyysin pohjalta. Seuraavassa luvussa täydennän tätä psykoanalyttistä selontekoa ajankohtaisella affektifilosofisella analyysillä. Keskityn erityisesti siihen, kuinka maalari muokkaa materiaalista ympäristöään saavuttaakseen esteettisen resonanssin kokemuksen.

Esteettinen resonanssi materiaalisesti tuettuna affektina

Mielenfilosofiassa on viime vuosina keskusteltu yhä enemmän siitä, miten ympäristö kannattelee mielen toimintaa. Eräs varteenotettava selonteko ilmiöstä on *tuetun mielen* teoria (*scaffolded mind*) (ks. Sterelny 2010). Sen peruspremissi on, että luomme aktiivisesti ns. ekologisia lokeroita (*ecological niches*), jotka mahdollistavat tiettyjen kognitiivisten toimintojen toteutumisen ja tehostumisen. Ekologiset lokerot koostuvat erilaisista aineellisista ja sosiaalisista resursseista. Kehitämme jatkuvasti esimerkiksi työkaluja ja kokoamme yhteen informaatiota erinäisten kognitiivisten toimintojemme kannattelemiseksi. Älypuhelimet ovat tästä hyvä esimerkki: ne toimivat mm. muistamisen, ongelmanratkaisun, laskemisen ja suunnistamisen tukena. Esteettisen resonanssin kannalta oleellista on, että tuetun mielen teoriaa on hiljattain sovellettu myös affektiivisten tilojen analysointiin (*affective scaffolding*) (ks. esim. Colombetti & Krueger 2015; Maiese 2016). Nähdäkseni onkin ilmeistä, että muokkaamme ympäristöämme tukemaan ja vahvistamaan kognitiivisten toimintojen ohella myös affektiivista kokemista. Tuetun mielen teoria tarjoaa siis otollisen lähtökohdan analysoida maalaamista aktiivisesti muokatun ympäristön tukemana affektiivisena prosessina. Seuraavaksi esittelen lyhyesti tuetun mielen peruspiirteet, minkä jälkeen sovellan niitä maalaamisen ja esteettisen resonanssin erittelyyn.

Sterelny (2010, 473–479) valottaa tuetun mielen olemusta kolmen perusolottuvuuden kautta. Nämä ovat luottamus, yksilöityminen/integroituminen ja kollektiivisuus. *Luottamus* viittaa yksilön käsitykseen tietyn ympäristöresurssin tiedollisesta luotettavuudesta ja saatavuudesta. Esimerkiksi autonavigaattori on suhteellisen luotettava ja helposti saatavilla oleva resurssi: se ohjaa perille ja on kenen tahansa hankittavissa. *Yksilöityminen* viittaa puolestaan siihen, kuinka tietyt resurssit räätälöityvät pitkäkestoisen ja toisteisen käytön myötä vahvasti omakohtaisiksi.

Näin tapaa käydä juuri älypuhelimille eri sovelluksineen. Suhde resurssiin voi myös kehittyä sellaiseksi, ettei sen käyttö ole enää tietoisien huomion kohde: se *integroituu* tavanomaiseksi ja esitietoiseksi osaksi yksilön kehollista toimijuutta. Tämä pätee hyvin esimerkiksi näkövammaisen valkoisen kepin käyttöön. *Kollektiivisuus* viittaa siihen, missä määrin jokin resurssi on jaettu: käyttääkö sitä yksi toimija vai useampi toimija yhdessä. Keskityn jatkossa luottamuksen ja yksilöitymisen/integroitumisen teemoihin, sillä ne ovat henkilökohtaisen maalaamisprosessin kannalta keskeisempiä.

Colombetti ja Krueger soveltavat Sterelny'n teoriaa affekteihin ja hiovat samalla tuetun mielen perusulottuvuuksia (2015, 1162–1166). He huomauttavat, että affektien kohdalla luottamus resurssiin ei viittaa siihen, että odottaisimme resurssin toimivan totuudenmukaisen informaation lähteenä. Se tarkoittaa sitä, että luotamme resurssin *saavan aikaan* tietynlaisen affektiivisen tilan. Luotamme esimerkiksi siihen, että erilaisten musiikkikappaleiden avulla kykenemme säätelämään mielialojamme. Olen edellä kuvannut maalaamiselle tyypillistä affektiivista sykliä, joka huipentuu ideaaliseen minäobjektikokemukseen. Tästä näkökulmasta maalarin luottamus affektiiviseen resurssiin on ennen kaikkea luottamusta siihen, että *teoksen työstäminen tuottaa esteettisen resonanssin tunteen*. Kyseisen luottamuksen muodostumista voidaan tarkastella kahdella tasolla. Yleisemmällä tasolla taiteilija rakentaa itselleen arjesta eristetyn ekologisen lokeron, ateljeen, joka tukee symbolista työtä ja suojelee luovaa vuoropuhelua häiriöiltä. Ateljeen rakentaminen koostuu konkreettisesta ympäristön manipuloinnista. Valaistus, välineiden ja materiaalien asettelu, visuaaliset virikkeet ym. aineelliset seikat ovat useimmille maalareille elintärkeitä työskentelyn tukielementtejä. Psykoanalyttisin termein voidaan sanoa, että ateljee rajaa fyysisen tilan potentiaaliselle tilalle: se toimii luotettuna porttina objektiivisen ja subjektiivisen todellisuuden välimaastoon.

Siinä missä ateljee on maalausprosessin laajempi ekologinen lokero, tekeillä oleva teos on sen merkittävin yksittäinen affektiivinen resurssi. Juuri teos mahdollistaa esteettisen resonanssin ja elävöitymisen tunteet. Taiteilijalla tulee siis olla perusluottamus siihen, että maalauksen työstäminen mahdollistaa tavoitellun affektiivisen tilan saavuttamisen. Edellä esitin, että luottamus ympäristön responsiivisuuteen ja muokattavuuteen perustuu varhaisen

vuorovaikutuksen onnistuneeseen peilisuhteeseen. Myös Colombetti ja Krueger huomioivat, kuinka opimme säätelämään tunteitamme ja luottamaan tiettyihin resursseihin varhaisessa interaktiossa hoivaajien kanssa (*infant-caregiver affective niche*) (2015, 1167). Luottavaisen suhteen muodostaminen taiteellisiin materiaaleihin ja välineisiin on kuitenkin oma, myöhempi prosessinsa. Kestää vuosia sisäistää, miten tietyt aineet ja värit käyttäytyvät erikseen ja suhteessa toisiinsa ja oppia, miten erilaisia siveltimiä, veitsiä, lastoja ja muita työkaluja voi hyödyntää sopivien vaikutusten aikaansaamiseksi. Oppimisprosessi on myös hyvin ruumiillinen: siihen liittyy mm. käden hienomotoriikan ja laajempien kehollisten liikkeiden hallintaa. Kokemus ja ammattitaito vahvistavat uskoa siihen, että luovasta dialogista kehkeytyy palkitseva ja tyydyttävä prosessi. Tästä huolimatta luottamus on muodostettava jokaisen maalauksen kohdalla uudestaan, ja jossain vaiheessa se todennäköisesti myös horjuu. Kun teos ei resonoi tekijänsä sisäisen maailman kanssa, luottamus on aina jossain määrin koetuksella.

Luottamuksen lisäksi Colombetti ja Krueger esittävät hienojakoisen analyysin tavoista, joilla affektiiviset resurssit voivat yksilöityä ja integroitua osaksi ruumiillista toimijuutta (2015, 1164–1166). Kun resurssi juurtuu toiminnan osaksi siten, ettei sitä enää havaitse itsestä erillisenä objektina, on kyseessä integroituminen *ruumiilliseen skeemaan*. Tällöin resurssia voidaan luonnehtia kokemuksellisesti *läpinäkyväksi*. Colombetti ja Krueger kuvaavat, kuinka esimerkiksi rahapeliautomaatteihin uppoutuneet pelaajat kokevat rajojen hälvenevän itsen ja koneen väliltä. Toisinaan aineellista resurssia ei koeta täysin läpinäkymättömäksi itsen osaksi, muttei myöskään itsestä tyystin erilliseksi, vaan osaksi ns. *performatiivista ruumista*. Tällainen integroituminen on tyyppillistä, kun yksilö suorittaa kehollista taitoa vaativaa toimintaa. Colombetti ja Krueger kuvailevat ammattimuusikkoa, joka on soittaessaan erityisellä tavalla tietoinen ruumiistaan ja soittimestaan. Vaikka muusikon pääasiallinen huomio ei ole omassa ruumiissa, hän on tietoinen sen olemassaolosta ja toiminnasta pääasiallisesti kinesteettisten ja proprioseptisten tuntemusten kautta. Tällöin soitin ikään kuin juurtuu *soittavaan* ruumiiseen. Se ei ole eksplisiittinen tietoisuuden kohde eikä täysin läpinäkyvä objekti, vaan osa ilmaisullista, performatiivista toimintaa.

Kuten jo totesin, maalatessa taiteilijan keskeisin affektiivinen resurssi on tekeillä oleva teos. Tästä näkökulmasta voimme eritellä sitä, millä tavoin maalaus integroituu tekijän kokemukseen itsestään ja ruumiistaan. Yleisesti maalaamisprosessissa raja itsen ja teoksen välillä on häilyvä – toteutuhan se lähtökohtaisesti tilassa, jossa sisäinen ja ulkoinen limittyvät. Maalatessa kokemus rajoista on siis erityisen huokoinen ja joustava. Luovan prosessin kuluessa on havaittavissa *eriasteisia* muutoksia oman kehon ja teoksen kokemuksellisessa läpinäkyvydessä. Vaihtelu kytkeytyy prosessille tyypilliseen vuorotteluun täydellisen uppoutumisen ja kriittisen etäisyydenoton välillä. Näistä positioista teos koetaan eriasteisesti osaksi itseä tai erilliseksi objektiksi. Intensiivisimmillään taiteilija voi kokea jopa ekstaattista ykseyttä teoksensa kanssa (ks. Saarinen 2014a; 2014b). Kiteytetysti ilmaistuna teoksen kokemuksellista integroitumista ruumiillisen skeemaan tulisi tarkastella jatkumona.

Varsinaisen teoksen lisäksi affektiivisiksi resursseiksi voidaan lukea erilaiset välineet, joilla maalari teostaan työstää. Voimme täten analysoida myös sitä, miten taiteilija kokee työvälineiden käytön integroituvan maalaamisen aktiin. Siveltimet, palettiveitset ym. välineet voivat integroitua eriasteisesti osaksi taiteilijan ruumiillista performatiivisuutta. Pääsääntöisesti ne eivät ole täysin läpinäkyviä, sillä niiden käsittely ja liike kankaalla tuntuvat *joltain* erityisesti esi-reflektiivisellä, kinesteettisten tuntemusten tasolla. Ammattitaitoisessa ja osin automatisoituneessa työskentelyssä välineiden käyttö juurtuu huomaamattomaksi osaksi ruumiillista toimintaa. Tietoisuuden kohteiksi ne nousevat mm. silloin, kun kokeillaan uusia tekniikoita tai kun jokin ei toimi.

Colombetti ja Krueger toteavat, että voimme tulla riippuvaisiksi joistain affektiivisista resursseista (2005, 1162). Koemme niiden olevan korvaamattomia tiettyjen tunnetilojen toteutumisessa. Tämä muistuttaa Hagmanin ajatusta taiteen koukuttavuudesta. Taiteen tekemisestä voi kehittyä korvaamaton keino muokata ympäristöä ja saavuttaa tietynlaisia affektiivisiä tiloja. Taiteilijalle oma teos on tärkeä – ellei peräti tärkein – henkilökohtainen affektiivinen tuki ja resurssi. Colombetti ja Krueger eivät kuitenkaan erittele sen tarkemmin, mihin eri affektiivisten resurssien koukuttavuus voisi perustua. Näkisin, että taiteen kohdalla psykoanalyttinen teoretisointi tarjoaa uskottavan vastauksen. Yhtäältä taideteokset ovat

transitionaaliobjekteja, jotka mahdollistavat jonkin kaivatun kokemuksen toteutumisen. Ne ovat siis perusluonteeltaan *tydyttäviä* objekteja. Toisaalta ideaalisina minäobjekteina ne tarjoavat tekijälleen *uniikin* tyydytyskokemuksen eli grandioottisen tunteen omasta erityisyydestä ja kyvykkyydestä. Taideteos peilaa tekijän erinomaisuutta tavalla, joka on mahdollista vain itse luoduille ja kovan työn kautta muotonsa löytäneille minäobjekteille. Nämä taideobjektien ominaispiirteet selittävät hyvin niiden luomisen koukuttavuutta.

Lopuksi

Olen tässä artikkelissa pyrkinyt syventämään ymmärrystä maalaamisesta ja esteettisestä resonanssista. Ydinteesini on ollut, että esteettinen resonanssi on kehityksellisesti varhaiskantainen tunne, jota taiteilija aktiivisesti tavoittelee luovassa vuoropuhelussa teoksensa kanssa. Olen avannut ja tukenut teesiä niin psykoanalyttisistä kuin filosofisista lähtökohdista käsin. Analyysiani on motivoinut myös toinen, metateoreettinen tavoite: olen pyrkinyt selvittämään relationaalisen psykoanalyysin ja tuetun mielen teorian yhteensopivuutta luovuuden affektiivisuuden tutkimisessa. Tunnusteleva avaukseni on epäilemättä jättänyt sivuun joitakin tärkeitä kysymyksiä ja teemoja. Siitä huolimatta ajattelen, että affektiivisen tukemisen teorian mahdollinen anti aiheen tutkimiseen on suhteellisen rajallinen. Teorian perusajatus on niin yksinkertainen ja jopa itsestään selvä, että sen jatkosoveltaminen sellaisenaan saattaisi pian vaikuttaa toisteiselta ja epäkiinnostavalta. En siis näe suurta teoreettista lisäarvoa yhä seikkaperäisemmässä luonnehdinnassa siitä, miten materiaaliset resurssit tukevat affektiivisuutta luovan prosessin kontekstissa. Tuetun mielen teoria voi kuitenkin toimia pontimena kiinnostavampien ja haastavampien kysymysten selvittämiseen.

Tuetun mielen teoria mahdollistaa neutraalin asennoitumisen ontologiseen kysymykseen mielen rajoista. Sen puitteissa ei siis tarvitse ottaa kantaa siihen, voivatko materiaalisen ympäristön elementit toimia kognitioiden ja affektien *konstitutiivisina* rakenneosina. Karkeasti muotoiltuna kyse on siitä, voiko mieli laajentua organismin ulkopuolelle. Tuetun mielen teoria esittää vain, että mielen toiminta on materiaalisesti tuettua ja että muokkaamme aktiivisesti ympäristöämme tiettyjen toimintojen toteutumista ja tehostamista ajatellen. Kysymys mielen rakenneosista jää avoimeksi. Colombetti ja Krueger kuitenkin huomauttavat, että heidän kehittämänsä tuetun affektin teorian tavoitteena on haastaa nk. *internalistiset* affektiteoriat, joiden mukaan affektien

materiaaliset konstituentit sijaitsevat yksinomaan ruumiissa, eritoten aivoissa (2015, 1173). Tästä näkökulmasta ei ole yllättävää, että Colombetti on toisaalla argumentoinut, että affektiiviset tilat voivat konstituotua yhdessä ruumiillisten ja ei-ruumiillisten materiaalien välikappaleiden pohjalta (ns. *eksternalistinen* hybridimalli affektiivisuudesta) (ks. Colombetti 2015; Colombetti & Roberts 2015). Kiteytetysti sanottuna tämä tarkoittaa, että fyysisen ympäristön elementit voivat toimia välttämättöminä affektiivisten tilojen osina.

Mahdollisesti abstraktilta vaikuttava filosofinen erittely koskettaa suoraan psykoanalyttistä luovuusteoretisointia. Siinä missä eksternalismi haastaa internalismin, haastaa relationaalinen psykoanalyysi intrapsyykkisiä mekanismeja painottavan psykoanalyysiperinteen. Eksternalismin ja relationaalisen psykoanalyysin välillä on siis yhtymäkohtia, jotka ansaitsevat perusteellisemmän tarkastelun. Filosofinen internalismi–eksternalismi-keskustelu voi tarjota psykoanalyttiselle tutkimukselle käsitteellisiä välineitä artikuloida, miten mielen rajat elävät luovassa prosessissa. Winnicottin potentiaalinen tila on teoreettinen konstruktio, jota olisi erityisen kiinnostavaa analysoida laajennetun affektin valossa. Hagman kuvaa samaan henkeen, kuinka maalari ja teos muodostavat yhtenäisen ”intersubjektiivisen kentän” (2010, 28). Näistä lähtökohdista olisi hedelmällistä pohtia, voiko maalaus toimia välikappaleena mielen ja erityisesti affektiivisen kokemuksen laajenemiselle. Voiko taideteos olla esteettisen resonanssin konstitutiivinen osa? Millaisten ehtojen tulisi täyttyä, jotta voisimme väittää näin? Psykoanalyysi voi puolestaan valaista laajennetun affektin käsitettä varhaiskehityksellisestä ja dynaamisesta näkökulmasta käsin. Lopulta kyse on ongelmasta, joka koskee sekä filosofiaa että psykoanalyysiä: mihin piirtyvät mieleemme rajat?

Lähteet

Barnaby, N. & Rawlings, D. (2007). Its Own Reward: A Phenomenological Study of Artistic Creativity. *Journal of Phenomenological Psychology*, 38 (2), 217-255.

Colombetti, G. (2015). Enactive Affectivity, Extended. *Topoi*. DOI 10.1007/s11245-015-9335-2.

- Colombetti, G. & Krueger, J. (2015). Scaffoldings of the Affective Mind. *Philosophical Psychology*, 28 (8), 1157-1176.
- Colombetti, G. & Roberts, T. (2015). Extending the Extended Mind: The Case for Extended Affectivity. *Philosophical Studies*, 172, 1243-1263.
- Ehrenzweig, A. (1967). *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Perception*. London: Phoenix Press.
- Hagman, G. (2005). *Aesthetic Experience: Beauty, Creativity, and the Search for the Ideal*. Amsterdam: Rodopi.
- Hagman, G. (2010). *The Artist's Mind: A Psychoanalytic Perspective on Creativity, Modern Art and Modern Artists*. London: Routledge.
- Jäämeri, H. (2007). Kohtaan taulun kuin henkilön. *Suomen Kuvalehti* 41. Osoitteessa: <http://suomenkuvalehti.fi/jutut/kulttuuri/kohtaan-taulun-kuin-henkilon>.
- Kohut, H. (1971). *The Analysis of the Self*. Madison, CT: International Universities Press.
- Maiese, M. (2016). Affective Scaffolds, Expressive Arts, and Cognition. *Frontiers in Psychology*, vol. 7, artikkeli 359. <http://dx.doi.org/10.3389/fpsyg.2016.00359>.
- Nelson, B. & Rawlings, D. (2007). Its Own Reward: A Phenomenological Study of Artistic Creativity. *Journal of Phenomenological Psychology*, 38, 217–255.
- Newton, S. (2008). *Art and Ritual: A Painter's Journey*. London: Ziggurat.
- Pitkänen-Walter, T. (2006). *Liian haurasta kuvaksi – maalauksen aistisuudesta*. Helsinki: Like.
- Rose, G. (1980). *The Power of Form: A Psychoanalytic Approach to Aesthetic Form*. New York: International Universities Press.
- Saarinen, J. (2012). Teoreettisia lähtökohtia psykoanalyttiseen taiteentutkimukseen. Saarienen, J. (2012). Teoksessa Waenerberg, A. & Kähkönen, S. (toim.), *Taidetta tutkimaan – menetelmiä ja näkökulmia*, 259–279. Jyväskylä: Kampus Kustannus.
- Saarinen, J. A. (2014a). Taidemaalareiden ykseyden kokemuksista. Teoksessa Laitinen, A., Saarienen, J., Ikäheimo, H., Lyyra, P. & Niemi, P. (toim.), *Sisäisyys ja suunnistautuminen*:

Juhlakirja Jussi Kotkavirralle (Inwardness and orientation: Festschrift for Jussi Kotkavirta), 651–664. Jyväskylä: SoPhi.

Saarinen, J. A. (2014b). The Oceanic Feeling in Painterly Creativity. *Contemporary Aesthetics*, vol. 12. <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=704>.

Sterelny, K. (2010). Minds: Extended or Scaffolded? *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 9, 465–481.

Stern, D. N. (1985). *The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York: Basic Books, Inc.

Townsend, P. (2014). A Life of its Own: The Relationship Between Artist, Idea and Artwork. *Free Associations*, 65, 99-119.

Townsend, P. (2015). Creativity and Destructiveness in Art and Psychoanalysis. *British Journal of Psychotherapy*, 31 (1), 120-131.

Wentworth, N. (2004). *The Phenomenology of Painting*. Cambridge: Cambridge University Press

Winnicott, D. (1971). *Playing and Reality*. London: Tavistock.

Wright, K. (2009). *Mirroring and Attunement: Self-Realization in Psychoanalysis and Art*. NY: Routledge.

Jussi A. Saarinen

YTT, PsM, filosofian tutkija

jussi.a.saarinen@jyu.fi