

This is a self-archived version of an original article. This version may differ from the original in pagination and typographic details.

Author(s): Saarinen, Jussi

Title: Teoreettisia lähtökohtia psykoanalyttiseen taiteentutkimukseen

Year: 2012

Version: Published version

Copyright: © Kirjoittaja

Rights: In Copyright

Rights url: <http://rightsstatements.org/page/InC/1.0/?language=en>

Please cite the original version:

Saarinen, J. (2012). Teoreettisia lähtökohtia psykoanalyttiseen taiteentutkimukseen. In A. Waenerberg, & S. Kähkönen (Eds.), *Taidetta tutkimaan : menetelmiä ja näkökulmia* (pp. 259-279). Kampus Kustannus. Kampus Kustannus/JYY:n julkaisusarja, 86.
<http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-8610-0>

Teoreettisia lähtökohtia psykoanalyyttiseen taiteentutkimukseen

Johdanto

Psykoanalyttinen taiteentulkintaperinne syntyi 1900-luvun alkupuolella Sigmund Freudin (1856–1939) kirjoitusten pohjalta. Nykyisin psykoanalyttinen taiteentutkimus kattaa toisistaan laajastikin poikkeavia suuntauksia omine teorioineen, kiinnostuksen kohteineen ja tulkintamenetelmineen. Usein psykoanalyttinen lähestymistapa risteää muiden, esimerkiksi taidehistoriallisten, feminististen tai semioottisten lähestymistapojen kanssa.

Artikkelini tarkoituksena ei ole luoda kattavaa esitystä psykoanalyttisen taiteentutkimuksen eri suuntauksista, vaan pohtia sitä, mikä niistä tekee juuri psykoanalyttisia. Vastauksena esitän, että psykoanalyttinen taiteentutkimus liikkuu tiedostamattoman jäljillä. Vaikka tiedostamatonta hahmotehtaanakin eri suuntauksissa eri tavoin, kaikki psykoanalyttiset tutkijat olettavat sen vaikuttavan taiteelliseen luovuuteen, taideteoksiin ja esteettisiin kokemuksiin. Lisäksi yleinen kanta on, ettei taide koskaan ilmaise tiedostamatonta sellaisena kuin se itsessään on. Juuri symbolisen maailman kerrostuneisuus ja monimerkityksisyys antavat psykoanalyysille motiivin tulkita sitä, miten tiedostamaton on läsnä taiteessa. Artikkelini tavoitteena onkin antaa käsitys siitä, miten tiedostamaton on kytketty taideilmiöihin aina Freudista Lacaniin asti. Lopuksi tarjoan esimerkin siitä, miten taiteilija kuvaa tiedostamattoman merkitystä omassa taiteellisessa työskentelyssään.

Freud ja taide

Alkususäyksen psykoanalyysin ja taiteiden vuoropuhelulle antoi Freud, joka sivusi ja eritteli kehitteillä olevan teoriansa pohjalta eri taiteenlajeja. Freud

itse totesi, ettei suinkaan ollut taiteiden asiantuntija, vaan tavallinen harrastaja¹. Eniten häntä kiehtoivat kirjallisuus ja kuvanveisto, vähemmässä määrin maalaustaide². Musiikin hän määritteli itselleen ”suljetuksi kirjaksi”³. Freudin taidemakua on luonnehdittu klassiseksi ja sovinnaiseksi. Aikansa ekspressionistista maalaustaidetta hän suorastaan kavahti⁴. Freud oli kuitenkin varsin kultivoitunut, mikä ilmeni hänen intohimoisessa arkeologiaharrastuksessaan, taidekeräilyssään ja monissa tutkielmissa, joissa hän käsitteli taidetta tai viittasi siihen⁵.

Freud otaksui, että taiteeseen liittyvät psyykkiset ilmiöt ovat selitettävissä yleispätevän mielen teorian pohjalta. Hänen esittämänsä psykologiset lainalaisuudet koskivat ennen kaikkea mielen kehitystä, rakennetta ja toimintaa. Mielen perustavaksi voimaksi Freud määritteli kehollisuudesta kumpuavan seksuaalis-aggressiivisen viettienergian. Mielen hän kuvaili kehittyvän vaiheittain sen mukaisesti, mihin ja miten tätä viettienergiaa puretaan. Esimerkiksi oraalisessa kehitysvaiheessa viettitydytykset ja -pettymykset saavutetaan pääosin suun kautta – imemällä, nielemällä, pois sylkemällä ja puremalla⁶. Vaikka vietit saavat kehityksen myötä yhä moninaisempia kohtaloita, myös niiden aiempiin (infantiileihin) kohteisiin jää psyykkisiä energiavaroja. Mielen rakentuessa vietit ajautuvat enenevässä määrin ristiriitaan sekä keskenään että ulkomaailman kanssa, jolloin tyydytyksen tavoittelusta tulee erilaisten konfliktien sävyttämää. Fiksaatiosta puhutaan silloin, kun tietyn kehitysvaiheen mielihyvän lähteet ja muodot jäävät tavallista merkitsevämiksi yksilön persoonassa. Regressio puolestaan merkitsee varhaisemmille kehitystasojille palaamista ja tätä kautta kyseisten vaiheiden viettitydytyslähteiden ja -muotojen uudelleen aktivoitumista.⁷

Vuonna 1900 Freud esitti topografiseksi kutsutun mallinsa psyyken kerrostuneesta rakenteesta. Tietoinen kerros sisältää havaintomaailman eli kaike sen, mistä olemme tarkkaavaisuutemme ansiosta kullakin hetkellä selvillä. Esitietoista on se, mihin emme juuri nyt kiinnitä huomiota, mutta jonka voimme tiedostaa kohdistamalla uudelleen tarkkaavaisuuttamme. Tiedostamatonta on laajassa mielessä kaikki se, mikä ei ole tietoista tai esitietoista. Freudille merkittävin oli kuitenkin torjuttu tiedostamaton eli piilotajunta, joka kattaa tietoisuudesta aktiivisesti poissuljetut psyykkiset sisällöt.⁸

Freudin vuonna 1923 esittelemä strukturaalinen malli puolestaan jaoteli mielen eritasoisesti tiedostettuihin toimintaryhmittymiin: idiin, egoon

ja superegoon.⁹ Kokonaan tiedostamattomaan idiin hän sisällytti viettien psyykkiset johdannaiset, joista merkittävän osan muodostavat tietoisuudesta torjutut mielikuvat, fantasiat, toiveet ja yllykkeet. Idille ominaista viettienergian vapaata virtaamista Freud kutsui psyyken primaariprosessiksi, jonka hän jo unitutkimuksissaan totesi ajan, paikan ja logiikan ehdoista riippumattomaksi¹⁰. Tyypillisiksi primaariprosessin ilmiöiksi Freud tunnisti muun muassa tihentymät ja siirtymät¹¹. Tihentymissä useampi tiedostamaton psyyken sisältö tiivistyy yhteen ajatukseen tai mielikuvaan (esimerkiksi unissa esiintyvät hahmot, jotka ovat samanaikaisesti eläimiä ja ihmisiä, tai useita eri ihmisiä). Siirtymissä vietin kohde korvataan toisella kohteella jonkin yhteisen ominaisuuden perusteella (esimerkiksi meri edustaa kohtua). Olennaista on, että tihentymät ja siirtymät tuottavat piilotajuisista psyykkisistä sisällöistä kuvallisia representaatioita. Tästä syystä niitä on käytetty paitsi unien myös kuvataiteen tulkinnallisina lähtökohtina¹².

Psyyken havainnoivan, yhteensitovan ja toimeenpanevan kokonaisuuden Freud nimesi egoksi. Siinä missä idiä ohjaa pyrkimys välittömään viettityydytykseen ulkoisista olosuhteista riippumatta (mielihyväperiaatteen mukaisesti), ego työstää viettilylykkeet todellisuuden vaatimuksiin taipuviksi kompromissimuodostelmiksi (realiteettiperiaatteen mukaisesti). Egon suorittamaa viettienergian sitomista Freud kutsui psyyken sekundaariprosessiksi. Se ylläpitää valvetietoisuutta, jossa pätevät totutut aika- ja paikkasuhteet sekä kausaaliset ja kielelliset lait. Egolla on käytössään laaja repertuaari tiedostamattomasti toimivia puolustusmekanismeja (defenssejä), jotka pitävät uhkaavat viettipyrkimykset loitolla tietoisuudesta. Näistä keskeisin ja kehittynein on torjunta, joka pitää huolen siitä, etteivät idin primaariprosessi ja mielihyväperiaate pääse liialti häiritsemään egon sekundaariprosessin ja realiteettiperiaatteen mukaista toimintaa. Torjunta vaatii runsaasti psyykkistä energiaa, sillä se perustuu vastavarausten ylläpitämiseen viettilylykkeisiin nähden. Strukturaalisen mallin myöhäsyntyisimmäksi määritetty psyyken osa, superego, viittaa sisäistettyyn käsitykseen hyvästä ja pahasta, sallitusta ja kielletystä. Superego asettaa egolle vaatimuksia viettienergian säätelyn suhteen ja joko hyväksyy tai hylkää sen toiminnan. Sen tiedostettua puolta voidaan kutsua omaksitunnoksi.

Siinä missä puolustusmekanismit pyrkivät sulkemaan pois viettityydytyksen, Freudin sublimaatioksi nimeämä prosessi suuntaa ja jalostaa seksuaalis-

sävytteiset yllykkeet sosiaalisesti hyväksytyihin kohteisiin ja muotoihin¹³. Se toisin sanoen mahdollistaa viettipyrkimysten tyydyttymisen realiteetti-periaatteen ja superegon vaatimusten mukaisesti. Sublimaatioon liittyy sekä torjunnan ohittamista että torjutun aineksen paluuta naamioidussa muodossa. Freud havaitsikin taiteilijoiden työskentelyssä merkittävää torjunnan hölymistä ja poikkeuksellista kykyä sublimoida viettipyrkimyksiä yhteishyödylliseen muotoon¹⁴. Psykoanalytikko Veikko Tähkä on antanut mielenkiintoisen esimerkin siitä, kuinka sublimoitu aktiviteetti voi kehittyä viettinomaisesta toiminnasta taiteelliseksi työskentelyksi. Hän kuvailee, kuinka ulostuksellaan leikkivä ja tuhriva lapsi siirtyy ensin leikkimään kuralla, sitten muovailusavella, ja voi lopulta säilyttää muovailun aikuisiän harrastukseensa. Jos lahjoja riittää, hän saattaa valita kuvanveiston ammatikseen.¹⁵

Freudin suhtautumista taiteelliseen luovuuteen ja taiteilijoihin voidaan kokonaisuudessaan pitää melko kaksijakoisena. Yhtäältä hän arvosti suuressti esimerkiksi kirjailijoita, joita hän luonnehti aikalaisiaan edistyneemmiksi mielen salojen ymmärtämisessä – tietentekijät mukaan lukien¹⁶. Toisaalta kun luovuutta motivoi torjutun aineksen mahdollisimman tyydyttävä käsittely, taiteilijat olivat osittain rinnastettavissa viettilyllykkeiden kanssa painiviin introvertteihin neurootikoihin¹⁷. Luovan työskentelyn menetelmistä tai taideteosten esteettisistä kriteereistä Freud ei halunnut lausua juuri mitään. Hän myönsi, ettei analyysi pysty selittämään taiteellista lahjakkuutta eikä liioin paljastamaan taiteilijan tekniikan saloja¹⁸.

Varautuneisuudestaan huolimatta Freudia askarrutti se, miten taiteilija onnistui pukemaan yksityisen torjutun aineksen sellaiseen muotoon, että yleisökin saattoi saada siitä mielihyvää.¹⁹ Hän esitti, että taiteilija lieventää henkilökohtaisen fantasiansa luonnetta verhoamalla tai muuntamalla sitä. Samalla hän tarjoaa esteettisen houkutuspalkinnon tai esimieliyhvän, joka maanittelee yleisön mukaan viettityydytyksen lähteille²⁰. Tässä asetelmasa teoksen ilmiäsu toimii syöttinä, jolla lahjotaan vastaanottajan kriittiset kyvyt, heikennetään torjuntaa ja raivataan tilaa tiedostamattomien jännitteiden mielihyvänäyteiselle purkamiselle. Tätä esimieliyhvän ja syvemmän viettityydytyksen välistä suhdetta Freud tarkasteli myös vitsien rakenteen ja kerronnan yhteydessä²¹.

Visuaalisia taiteita Freud käsitteli laajemmin vain kahdessa tutkielmasaan. Näistä varhaisemmassa (1910) Freud kartoitti Leonardo da Vincin

persoonallisuuden kehitystä muun muassa homoseksuaalisuuden ja narsismin näkökulmista. Lisäksi hän arvioi, miten Leonardolle tyypillinen sublimointi ja regressio vaikuttivat hänen tieteellisiin ja taiteellisiin pyrkimyksiinsä. Näiden teemojen valossa Freud analysoi tarkemmin kahta Leonardon maalausta. *Pyhä Anna kolmantena* -teoksessa hän näki Leonardon varhaislapsuuden merkittävimmät hoivasuhteet yhteen sommitelmaan tiivistettyinä. *Mona Lisan* hymyn hän puolestaan tulkitsi sulauttavan yhteen taiteilijan varhaisen äitisuhteen torjutut, ristiriitaiset puolet. Freud ei vetänyt maalauksista suoria johtopäätöksiä Leonardon persoonasta tai elämästä. Päinvastoin hän käytti niitä lisätodistusaineistona oletuksilleen Leonardon keskeisistä varhaislapsuuden muistoista ja piilotajuisista konflikteista. Tutkielmallaan Freud alusti niin kutsutun psykobiografisen tutkimusotteen, jossa pyritään kokonaisvaltaiseen käsitykseen taiteilijan elämänsäkaaren, psyyken dynamiikan ja luovan tuotannon välisistä suhteista²².

Myöhemmän, Michelangelon *Mooses*-veistosta käsittelevän tutkielmansa (1914) Freud julkaisi ensin anonymisti ja kuvaili sitä jälkikäteen ”ei-analyttiseksi lapsekseen”.²³ Tulkintansa Paavi Julius II:n haudalle teetetystä *Mooses*-veistoksesta hän rakensi sellaisten yksityiskohtien varaan, jotka olivat aiemmilta tutkijoilta jääneet huomiota tai ymmärrystä vaille. Freud analysoi seikkaperäisesti *Mooses*en oikean käden etusormen, parran ja hänen pitelemiensä laintaulujen välisiä suhteita, erityisesti hahmon oletettujen (aikaisempien) liikeratojen ja asentojen valossa. Freud esitti, että Mooses on ”hakattu kiveen” juuri, kun on saanut hallintaan raivonsa havaitsemiaan pakanallisia menoja kohtaan. Veistos voidaan nähdä kompromissimuodostelmana, joka ilmentää sisäisten intohimojen onnistunutta hillintää mielen korkeampien toimintojen avulla²⁴. Lisäksi Freud arvioi, että teos on sekä Julius II:n väkivaltaisia taipumuksia paheksuva piilotettu kannanotto että Michelangelon itselleen osoittama varoitus omien intohimojensa uhkaavasta voimasta. Tämä monitulkintaisuus paljastaa taideteoksen ylideterminoituneen luonteen – sen, kuinka yhteen symboliin aina kiteytyy useita piilotajuisia ja tietoisia vaikutteita²⁵.

Freudin taidetta käsittelevien kirjoitusten systemaattisuudesta ja yhtenäisyydestä on esitetty monenlaisia arvioita.²⁶ Varsinaista esteettistä teoriaa tai taiteentutkimuksen metodologiaa hän ei kuitenkaan luonut. Näin ollen olisi ongelmallista väittää, että freudilainen taiteentulkinta on ykskantaan sitä

tai kategorisesti tätä. Freudin monipuolisia tutkielmia on luettu monin eri tavoin, jolloin hänen taidetta ja psyykettä koskevia näkemyksiään on myös kehitelty ja sovellettu varsin erilaisin painotuksin. Näin tapahtui jo hänen elinaikanaan. Vuonna 1912 perustettiin ensimmäinen psykoanalyttisen taiteentutkimuksen lehti, *Imago*, jossa esiteltiin pääsääntöisesti psykobiografisia tutkielmia. Vuonna 1924 puolestaan julkaistiin psykoanalyysin inspiroima surrealismin ensimmäinen manifesti. Freud otti etäisyyttä suuntaukseen, vaikka vakuuttui myöhemmin ainakin Salvador Dalín taidoista²⁷. Seuraavaksi siirryn tarkastelemaan joitakin keskeisiä Freudin jälkeisiä näkökulmia.

Id-, ego- ja objektisuhdepainotteiset tulkintatavat

Id-painotteiset taidetulkinnat nojaavat pääsääntöisesti Freudin viettiperäisiä ristiriitoja korostaviin näkemyksiin. Näin ollen taideteokset näyttäytyvät tekijöidensä seksuaalissävyytteisten konfliktien naamioituneina ilmaisuina. Maalauksia lähestytään kuva-arvoituksina, joiden ratkaiseminen edellyttää taiteilijan tuottamien symbolien, siirtymien ja tihentymien purkamista piilotajuisiin alkutekijöihinsä. Perusteellisen tulkinnan odotetaan paljastavan taiteilijan torjutut muistot ja fantasiat, neuroosit ja perversiot. Mielenkiintoisimmillaan tämänkaltainen analyysi saattaa osoittaa, kuinka tietyt torjutut sisällöt palaavat taiteilijan töihin yhä uudestaan. Toisaalta se on vaarassa typistää taiteen pakonomaiseksi oireiluksi. Tunnettu toteamus siitä, kuinka taiteilijat työstävät koko elämänsä yhtä ja samaa teosta, asettuu tästä näkökulmasta varsin pessimistiseen valoon. Pahimmillaan id-painotteinen analyysi voi ajautua vulgaariin freudilaisuuteen, jossa käärme viittaa aina penikseen, psykopatologisia ilmauksia nähdään kaikkialla ja teosten kulttuurihistoriallinen konteksti sivuutetaan tyystin.

Kategorisia tulkintoja on tehty siitäkin huolimatta, ettei Freud itse pitänyt taideteoksia halujen tai neuroosien yksioikoisina ilmauksina. Hän piti todenmukaisempana, että teoksella on useita lähteitä, ja näin ollen myös useita tulkintamahdollisuuksia – aivan kuten unillakin²⁸. Lisäksi hän tiedosti eron sen välillä, tarkastellaanko teosta itsenäisenä esteettisenä objektinä vai elämäkerrallisenä todistusaineistona. Nykyään pidetään selvänä, että uskottavan psykobiografisen tulkinnan muodostaminen vaatii monipuoli-

sen ja kattavan aineiston käyttöä. Analyysissa voidaan hyödyntää taiteilijan kokonaistuotannossa havaittavia kehityslinjoja ja toistuvia teemoja, elämäkerrallista tietoa, mahdollisia kirjeitä, muistiinpanoja ja julkisia kirjoituksia, aikalaisanalyysseja sekä taidehistoriallista tietoutta ajan tyyliuunnista, symboleista jne. Lisäksi analyysi on syytä kiinnittää aikansa poliittisten, taloudellisten ja kulttuuristen virtausten kontekstiin. Teoksia tulee tarkastella avoimesti ajan kanssa, yhä uudelleen²⁹.

Freud myönsi olevansa kiinnostuneempi taiteen aiheista kuin sen teknisistä ja muodollisista ominaisuuksista.³⁰ Id-painotteiset lähestymistavat jatkoivat sisältöä korostavalla linjalla, mikä johti ennen pitkää ongelmiin. Kun analyysin päämääränä on paljastaa teoksen piilotajuinen sisältö, teoksen esteettiset ominaisuudet – sommittelu, värit, muodot, materiaali, tekstuuri – jäävät toisarvoisiksi. Esteettinen kokeminen näyttäytyy kovin yksitotisena ja yllätyksettömänä, jos sitä tarkastellaan vain taiteilijan piilotajuisten motiivien tavoittamisen näkökulmasta. Taideteokset eivät kuitenkaan ole vain viestejä, vaan itsenäisiä objekteja, jotka kutsuvat luomaan lukemattoman määrän merkityksiä. Lisäksi id-painotteiset näkemykset perustuvat luovuuskäsitykseen, jossa tekijän ja teoksen välille oletetaan melko suora yksisuuntainen suhde. Taiteellinen työskentely voidaan vaihtoehtoisesti ymmärtää monitahoisena ja joustavana vuoropuheluna taiteilijan ja teoksen välillä, jolloin materiaalin ja muodon haasteet vaativat ongelmanratkaisukykyä ja ennakoimattomien ratkaisujen tekemistä. Koko ajatus siitä, että luovuus perustuisi defensiivisiin taipumuksiin, vaikuttaa kovin kapealta – sikäli kun luovuus useimmiten koetaan myös aktiivisena todellisuutta jäsentävänä ja rikastuttavana prosessina. Filosofin Paul Ricoeurin sanoin: taide voi olla sekä oire että ratkaisu³¹.

Ego-painotteiset lähestymistavat vastustavat näkemystä, jonka mukaan luovuus kumpuaa yksinomaan infantiileista toiveista ja konflikteista. Idin sijaan ne korostavat egon kykyä leikkiä primaariprosessin aineksilla. Voidaankin puhua ratkaisevasta muutoksesta luovuuskäsityksessä: taiteellisessa työssä suunta ei ole enää idistä egoon, vaan pikemmin egosta idiin päin. Taiteilijaa ei nähdä piilotajuisten paineiden kanavoijana, vaan primaariprosessin hyödyntäjänä, apunaan egon sekundaariprosessin säätelytoiminnot. Psykoanalytikko Ernst Kris luonnehti luovuutta ytimekkäästi ”regressioksi egon palveluksessa”³². Luovuus vaatii egon kontrollin tarkoituksenmukais-

ta höllentämistä, jotta päästäisiin käsittelemään piilotajuksen primari-prosessin antia. Luova työ on jatkuvaa vuorottelua regression ja kontrollin – uppoutumisen ja kriittisen arvioinnin – välillä. Tässä asetelmassa mielihyvää ei tuota piilotajuisten yllykkeiden tyydyttyminen tai konfliktien purkaminen, vaan piilotajuksen aineksen leikinomainen työstäminen yhteisesti jaettavaan muotoon.

Siinä missä id-painotteiset lähestymistavat etsivät taideteosten piilotajuisia sisältöjä, ego-painotteiset tulkinnat antavat enemmän tilaa teosten muodollisten ja teknisten ominaisuuksien tarkastelulle. Aiemmin esitetyssä sublimointiesimerkissä lapsen varhainen tuhriminen muuttuu ensin muovailuksi ja lopulta kenties ammattimaiseksi kuvanveistoksi. Se, mikä aluksi oli viettien ohjaamaa välitöntä toimintaa, kehittyy hallituksi tutkimiseksi. Tällöin keskeisiksi nousevat itse materiaali ja sen työstämiseen liittyvät välineet, tekniikat ja haasteet. Kun ego valtaa tilaa idiltä, luovuutta ja luovia tuotoksia ei voida enää tyhjentävästi palauttaa idin yllykkeisiin. Ego-painotteinen lähestymistapa tarjoaa täten käyttökelpoisen tavan tutkia taiteellisen työstämisen ja ongelmanratkaisun – eli egon toimintojen – näkökulmista vaikkapa Piet Mondrianin maalausten rakenteita tai Jackson Pollockin vapauden ja kontrollin rajoilla liikkuvia valituksia ja roiskeita³³.

Kokonaisuudessaan id- ja ego-painotteiset tulkinnat keskittyvät idin, egon ja superegon välisiin suhteisiin, vaikkakin eri näkökulmista. Molemmissa on pääsääntöisesti tutkittu sitä, miten yksittäisen mielen sisäiset tapahtumat vaikuttavat luovuuteen, taideteoksiin ja esteettisiin kokemuksiin. Objektisuhdeteoreettiset näkökulmat painottavat sen sijaan mielen ja maailman välisiä suhteita. Niissä kuvataan psyykkisen olemassaolon perustumisesta varhaisiin vuorovaikutussuhteisiin, joissa rajat itsen ja maailman välillä ovat vasta muotoutumassa, ja hyvän/pahan sijoittamista itseen ja toiseen koetellaan eri tavoin. Näiden varhaisten suhteessa olemisen muotojen oletetaan hallitsevan myös aikuisen tiedostamatonta maailmaa – ja täten vaikuttavan taiteen tekemiseen ja kokemiseen monin eri tavoin.

Psykoanalyytikko Donald Winnicott (1896–1971) on esittänyt, että kaikki kulttuurinen toiminta lepää potentiaalisen tilan varassa³⁴. Tätä tilaa hän luonnehti lapsen ja äidin varhaisesta suhteesta juontuvaksi ”kolmanneksi alueeksi” – eräänlaiseksi puolimatkan krouviksi sisäisen ja ulkoisen, kuvitellun ja todellisen välillä. Potentiaalinen tila mahdollistaa luovan leikin

transitionaaliobjektien kautta³⁵. Tuttu esimerkki varhaisesta transitionaaliobjektista on riepu tai nalle, jonka lapsi luo edustamaan äidin läsnäoloa tämän ollessa poissa. Merkittävää ei ole niinkään se, mitä objekti lapselle edustaa, vaan se, että objekti avaa hänelle pääsyn luovan illuusion ja leikin maailmaan. Näin hän saavuttaa kyvyn liikkua subjektiivisen ja objektiivisen todellisuuden välimaastossa. Toteamukset ”Minä loin tämän” ja ”Tämä löytyi itseni ulkopuolelta” ovat tällöin yhtä lailla totta – asiointila, jonka voimme havaita myös Marcel Duchampin readymade- ja found object -teoksissa. Tämä varhainen luovan tilan prototyyppi toimiikin perustana myöhemmälle symbolisoinnille ja taiteelliselle työlle. Taiteilijat työstävät omista materiaaleistaan transitionaaliobjekteja, jotka edustavat jotain puuttuvaa, kaivattua kokemusta. Myös uskonnollinen taide voi toimia kahden maailman kohtauspisteinä, oli kyseessä sitten ikoni, sarkofagi tai kirkkorakennus³⁶. Winnicottin teoriassa objekti on taidetta vasta kun se kohdataan potentiaalisessa tilassa. Taideteos on sekä konkreettinen että symbolinen, ulkoinen että sisäinen, eikä sen muotoa ja sisältöä voida erottaa toisistaan tuhoamatta sen taiteellista olemusta.

Psykoanalyttikko ja objektiuhdeteoreetikko Melanie Kleinin (1882–1960) ajatuksia soveltaneet tutkijat ovat puolestaan keskittyneet suremisen ja sovituksen prosesseihin taiteessa. Klein hahmotteli mielen kehittyvän objektien (erityisesti hoivaajiin) kohdistettujen viha–rakkaus -kokemusten pohjalta. Vastasyntynyt vauva ei vielä erota itseään muusta maailmasta eikä liioin hahmota objektien kokonaisuutta tai erillisyyttä. Aluksi viha ja rakkaus suuntautuvatkin osaobjekteihin, joista tärkein on äidin rinta. Tyydytyksen hetkinä vauva kohdistaa rintaan kaiken rakkautensa, jolloin siitä tulee hyvä objekti, kun taas turhautumisen hetkinä hän kohdistaa siihen äärimmäisen vihansa, jolloin siitä tulee paha objekti. Hyvän rinnan vauva haluaisi sisäistää itseensä (introjektio); pahan rinnan hän haluaisi ulkoistaa (projisoida) ja tuhota aggressionsa voimalla. Klein kutsuu skitsoparanoidiseksi positioksi tilannetta, jossa idealisoidun hyvän rinnan tuottama tyydytyks ja vihatun pahan rinnan vainoava uhka vuorottelevat lapsen kokemuksessa. Rinta saa näin ollen kahtalaisen varauksen, jossa hyvä ja paha erotetaan jyrkästi toisistaan.³⁷

Depressiivinen positio koittaa, kun lapsi oivaltaa mielikuvissaan yhteyden hyvän ja pahan rinnan välillä: ne eivät olekaan erillisiä, vaan kuuluvat yhdelle ja samalle äidille. Näin syntyy laajempi ymmärrys objektien (myös itsen)

erillisyydestä ja mahdollisuudesta sisältää sekä hyvää että pahaa. Koska lapsi on mielikuvissaan pyrkinyt tuhoamaan pahan rinnan, hän kokee huolensekaista syyllisyyttä siitä, että on aiheuttanut tuhoa myös hyvälle objektille, äidilleen. Edelleen hän kohdistaa sisäistettyihin kokonaisobjekteihin aggressiivisia ja tuhoavia mielikuviaan. Päälimmäiseksi nousee tällöin hyvän objektin menettämisen pelko. Ankaruutta syyllisyys ja menetyksen pelko luovat reparaation tarpeen – halun sovittaa ja korjata objektille tehty paha. Symbolinmuodostuksesta kehkeytyy yksi reparaation keskeisimmistä keinoista. Koska lapsi haluaa säästää objektinsa omalta tuhoavuudeltaan, hän suunnitellaan sen objektin korvaavaan symboliin. Symbolinmuodostus perustuu näin ollen koettuun menetykseen, suruun, sekä haluun luoda menetetty objekti symbolisesti hyväksi ja uudeksi.³⁸

Kleinilaisittain voidaan kiteyttää, että taidekokemusten alustana toimivat tiedostamattomasti koetut kohtaamiset lapsen ja äidin välillä. Taiteellista luomisprosessia on tältä pohjalta luonnehdittu siirtymäksi skitsoparanoidisesta positioista depressiiviseen positioon – eräänlaiseksi kamppailuksi hyvän ja eheän kokonaisobjektin puolesta³⁹. Sublimointi ei ole vain viettilykkeiden jalostamista, vaan menetetyksi koetun objektin uudelleen luomista. Työssään taiteilija elää läpi erillisyyden ja eriytymättömyyden kokemuksia sekä hyödyntää sisäistettyihin objektisuhteisiinsa liittyviä tuhon ja sovituksen tarpeita. Teosten tulkinnan kannalta on merkitsevää, että luomistyön tiedostamattomien vaikuttimien oletetaan osin projisoituvan myös itse taideteokseen. Teosta voidaan täten tarkastella ilmauksena siitä, miten itsen ja objektien välisiä suhteita on luovan prosessin aikana käsitelty. Esimerkiksi taidehistorioitsija Adrian Stokes (1902–1972) ehdotti taiteen historian kirjoittamista sen pohjalta, miten skitsoparanoidinen ja depressiivinen positio – nimenomaan eriytymättömyyden ja erillisyyden muodoissaan – ovat olleet läsnä eri kulttuurien ja ajanjaksojen taiteessa⁴⁰. Taidepedagogi Anton Ehrenzweig (1908–1966) puolestaan kuvasi, kuinka liikehdintä skitsoparanoidisten ja depressiivisten positioiden välillä tuottaa taideteoksiin piilotajuisen järjestyksen, joka on kokonaisvaltaisesti koettavissa muttei tietoisesti havaittavissa⁴¹.

Ehrenzweig myös luonnehti taideteoksia persooniksi, joiden kanssa keskustellaan osin samoin ehdoin kuin ihmistenkin kanssa⁴². Ahdistunut tai kontrolloiva taiteilija/kokija voi pakottaa keskustelun kapeisiin raameihin

ja suunnata sen kulkua jäykkien ennakkokäsitystensä mukaisesti. Näin hän pyrkii varmistamaan, ettei mikään uhkaa hänen tutuiksi ja turvalliseksi muodostuneita psyykkisiä rajojaan. Avoin dialogi antaa enemmän tilaa toisen esittämille vaatimuksille ja avauksille – ja täten myös yllätyksille. Jos taiteilija/kokija uskaltaa hetkellisesti luopua sekundaariprosessin kontrolloivasta otteesta, primaariprosessi voi murtaa havaitsemisen ja kokemisen kahleita. Parhaimmillaan taide synnyttää luovaa rajankäyntiä itsen ja maailman välillä, ja edesauttaa eheämmän ja joustavamman egon kehittymistä⁴³. Myös taidemaalari Juhana Blomstedt (1937–2010) kertoi suhtautuneensa tauluihinsa kuin henkilöihin. Hän kuvasi, kuinka työn 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 kasvava ja monen vaiheen jälkeen päättyy”⁴⁴. Hän koki, että taideteos on valmis kun teoksella ja taiteilijalla ei ole enää mitään sanottavaa toisilleen. Mutta kun taideteos lopulta tuodaan julkisen keskustelun piiriin, onko se koskaan valmis?

Halu, katse ja tiedostamaton

Ranskalainen psykoanalyttikko Jacques Lacan (1901–1981) uudisti perinpohjin psykoanalyttista teoretisointia tiedostamattomasta ja täten myös käsityksiä siitä, mitä on olla symbolisoiva subjekti. Kuten yllä esitetyissä tulkintatavoissa, myös lacanilaisessa taiteentulkinnassa keskiöön nousevat psyyken kehitykseen ja rakenteeseen liittyvät lainalaisuudet. Lacan kuvaili pienen vauvan hajanaista olotilaa leikkisästi termillä *l’hommelette* (*hommelette*, pieni mies; *omelette*, munakas)⁴⁵. Eriytymättömyydestään huolimatta vauva alkaa jo varhain peilata itseään äidin katseesta ja samalla kokea itsensä joksikin, kuten hellyyden ja huolenpidon kohteeksi. Ratkaisevan askeleen kohti erillisyyttä lapsi ottaa puoleentoista ikävuoteen mennessä, niin kutusutussa peilivaiheessa⁴⁶. Tuolloin lapsi kohtaa ensimmäistä kertaa peilikuvansa siten, että samastuu näkemäänsä ja kokee itsensä kokonaiseksi objektiksi. Tämä narsistinen samastuminen eheään ideaaliminään on äärimmäisen houkutteleva ja mielihyvääntäyteinen tapahtuma. Toisaalta se on myös erheellinen ja skismaattinen, sillä peilikuvaa pidetään samanaikaisesti sekä

itsenä että ei-itsenä. Minuus, ego, on näin ollen heijastettu rakennelma, jonka perusta valetaan illuusion ja vieraantumisen jännitteeseen tilaan.

Peilivaihe toteutuu esikielellisessä, imaginaarisessa rekisterissä – aistien ja mielikuvien maailmassa. Sen ytimessä on illuusio, jossa vauva kuvittelee täydellisen vastaavuuden itsensä ja äitinsä/peilikuvansa välille. Hän uskoo olevansa äidin halun ainoa kohde ja haluaa täten olla kaikkea sitä, mikä äidin halun tyydyttäisi. Vastaavasti äiti toimii vauvan tarpeiden primaarisena tyydyttäjänä. Tämä sinetöi illusorisen tilan, jossa vauva ja äiti muodostavat toisiaan täydentävän ykseyden. Äidin ajoittainen poissaolo antaa lapselle kuitenkin syytä epäillä jonkun muunkin kilpailevan äidin halusta. Lisäksi lapsi pääättelee, että kolmas osapuoli pitää hallussaan äidin halun tyydyttävää objektia, fallostä. Tätä äidin halun kohdetta lapsi janoaa myös itselleen. Halu perustuu havaittuun puutteeseen ja ohjautuu alusta pitäen sen mukaan, mitä aistimme ja näemme muiden haluavan. Vaikka lapsi ennen pitkää oivaltaa, ettei fallostä – täydellistä tyydytyksen lähdetä – ole kenelläkään todellisella ihmisellä, sen jäänteitä etsitään läpi elämän erinäisistä objekteista. Näitä halun kohteita, ja samalla sen syytä, Lacan kutsui nimellä *l'objet petit a*. *Objet petit a* ei viittaa varsinaisiin objekteihin, vaan siihen mikä niissä on haluttavaa, halun herättävää.⁴⁷

Isän kieltö/laki pakottaa lapsen odottamaan tyydytystä ja torjumaan äitiin kohdistuvan halunsa. Tällöin hänen kohtalonaan on lopullinen astuminen symboliseen rekisteriin: jo olemassa olevaan kielen, erottelujen ja sääntöjen maailmaan. Vaikka imaginaarisen täyteen illuusio katoaa ulottumattomiin, sen kaipaus jää elämään. Samalla mieli jakaantuu peruuttamattomasti tietoiseen ja tiedostamattomaan puoleen. Strukturalistisen lingvistiikan lähtökohdista Lacan esitti, että tiedostamaton rakentuu kielen tavoin. Tällä hän tarkoitti sitä, että tiedostamattomaan torjutaan nimenomaan symbolisen rekisterin merkitsijät – sana-äänteet, representatiot –, joilla poissaolevaa ja halua merkitään. Tiedostamattomat halut ovat näin ollen niitä edeltävän, merkityksiä tuottavan symbolisen rekisterin synnyttämiä. Lisäksi Lacan esitti, että tiedostamatonta kielellistä liikehdintää ohjaavat metaforan ja metonymian prosessit, jotka ovat rinnastettavissa tihentymän ja siirtymän mekanismeihin. Loputtomien merkitsijäketjujen ja muunnelmien kautta symbolinen tavoittelee sitä, minkä kokeva subjekti on kielijärjestelmään astuessaan kadottanut. Lacanin subjekti-

käsitystä voidaan luonnehtia traagiseksi. Haluamme sellaista, mitä emme koskaan voi saada.⁴⁸

Lacanin *skoopin vietin* käsite kuvaa halun läsnäoloa katseessa; sitä, kuinka katse etsii jotain, joka edustaa objet petit a:ta. Silmät eivät ole vain havaitsemista varten, vaan toimivat skoopin vietin välineinä, mielihyvän etsijöinä. Lacan kuvailee silmän ja katseen asettumista ristiriitaiseen suhteeseen, jossa silmä on sidoksissa symbolisen rekisterin vaateisiin, kun taas katse tavoittelee narsistista, imaginaarista tyydytystä. Visuaalinen taide houkuttelee katseen eräänlaiseen ansaan, jossa tarjotaan samastumisen mahdollisuutta siihen, minkä taiteilija on kutsunut näkemään. Objet petit a ei kuitenkaan osoittaudu piilotetuksi – ja täten löydettäväksi –, vaan poissaolevaksi. Seurauksena on narsistisen fantasian talttumisen. Kun taiteilija houkuttelee katsojan mukaan halun ja poissaolon dialektiikkaan, voi hyvässä tapauksessa seurata luopumista virheellisistä samastumisista.⁴⁹

Taiteentutkija Elizabeth Wright on luonnehtinut René Magritten *Le Viol*-teosta lacanilaisen katseen metaforaksi. Maalauksessa naisen kasvot on korvattu naisen vartalolla niin, että nännit ovat silmät, napa on nenä ja häpy suu. Kasvoja kehystää ajanmukainen muodikas kampa. Jos sulkeistamme kulttuuriset raamit (hiukset) pois, alastomuus jää selkeästi nähtäväksi. Kasvot näyttävät tällöin tyystin seksuaalisoituneina. Wright tulkitsee tämän metaforaksi siitä, kuinka halu on läsnä kaikessa mitä teemme. Lisäksi kuva ilmaisee oman halumme ohella toisen halun valloittamista (*le viol*). Paljaat kasvot viittaavat julkiseen minään, joka kuvassa riisutaan yksityisen paljastamiseksi. Wright kuvailee, kuinka teoksessa (taiteilijan) symbolinen silmä häiritsee katsojan narsistista, imaginaarista katsetta. Silmien korvaaminen nänneillä havahduttaa näkemään halun läpitukenavuuden, jolloin myös katsojan oman katsomisen luonne paljastuu hänelle itselleen. Katse on aistimuksellinen, ruumiillinen kokemus.⁵⁰

Imaginaarisen ja symbolisen rekisterin lisäksi Lacan kartoitti kolmannen, reaalisen, rekisterin vaikutusta psyyken toimintaan. Reaalinen on kaikkea sitä, mitä merkitsijä ei kykene tavoittamaan. Sitä on luonnehdittu muun muassa symbolisoitumattomaksi tiedostamattomaksi ja tiedostamattoman puhtaaksi, tyhjäksi ytimeksi. Lacania voidaan siis lukea niin, että torjutun tiedostamattoman lisäksi on syvempi, reaalisen tiedostamattoman taso. Koska reaalinen pakenee merkityksenantoa, sitä on mahdotonta näyttää sellai-

senaan. Se kuitenkin tunkeutuu symboliseen jatkuvasti. Taiteellinen työ voi täten kurkottaa torjuttuja traumoja, kammottavia kokemuksia ja menetyksiä syvemmälle, tiedostamattoman tyhjiin ytimeen. Psykoanalytikko Pirkko Siltala kuvaakin osuvasti, kuinka ”odottamaton, ennakoimaton, satunnainen yllätyksellisyys sekä aistimuksellisuus sisältyvät taiteelliseen työhön ja ohjaavat taiteilijaa tiedostamattoman lähteille. Taiteilija kohtaa ei-tiedettävän ja antaa sille viivan, hahmon, muodon, värin, äänen ja muistin. Taiteissa tutkitaan sitä, mikä ei ole tiedettävissä. Siitä ei voi sanoutua irti”⁵¹.

Taiteilijan sanoin

Kuvataiteilija, Kuvataideakatemian maalaustaiteen professori Tarja Pitkänen-Walter on hyödyntänyt psykoanalyttista teoretisointia väitöstudiumuksessaan⁵². Seuraavassa kuvauksessa hän tarkastelee tiedostamattoman osuutta omassa taiteellisessa työskentelyssään. Vaikka kuvaus on kirjoitettu tätä artikkelia varten, Pitkänen-Walter on tietoisesti välttänyt sen sitomista mihinkään yksittäiseen psykoanalyttiseen teoriaviitekehykseen⁵³. Näin hän jättää runsaasti tilaa erilaisille ajatuksille ja tulkinnoille. Kuvausta – ja erityisesti sen käsitystä tiedostamattomasta – voidaankin lähestyä useamman psykoanalyttisen suuntauksen kautta, muun muassa seuraavien kysymysten avittamana: Mistä Pitkänen-Walterin mainitsema ”tuntematon ja ennalta arvaamaton” muodostuu? Miten se ilmenee, ja miten sitä voidaan hyödyntää? Mitä kaikkea katsominen ja havaitseminen pitävät sisällään? Minkälainen suhde taiteilijan ja teoksen välille muodostuu luovassa prosessissa? Entä miten luovaan työskentelyyn sisältyvät psyykkiset ja aistimukselliset prosessit heijastuvat itse teokseen?

Taiteellisessa työskentelyssä merkityksellisin ja elähdyttävän hetki on, kun teos itse ”ottaa ohjat” ja esittää tekijälleen jotain ennalta arvaamatonta. Tuolloin taiteilijan tehtävänä on seurata tuota ”annettua”, tehdä sille hienovaraisesti visuaalisia ehdotuksia toivoen, että innoittava paljastuminen saisi tukea valinnoistani; ettei annettu paljastunut häipyisi vaan voimistuisi valintojeni myötä. Taideteoksen rakentamisessa oleellisinta on tällainen tuntemattoman ilmaantuminen, sen vaaliminen ja seuraaminen. Tuntematon tuo näet mukanaan elävyyden ja vitalisoitumisen tunteen.

Taiteellinen työskentely ei kuitenkaan tarkoita ”ennalta arvaamattontta”, ”annettua” tai ”paljastunutta” vitalisoijaa yksinään. Nuo kaikki kasvavat tutun, tarkkaan suunnitellun ja mietityn sivuun, suunniteltua laajentamaan, ennalta hahmotettua mielikuvaa murtaen. Taiteellisesa työskentelyssäni olennaista on siis hapuilemani mielikuvan ja teosuunnitelman samanaikainen rakentaminen ja rikkominen. Kyse on sellaisesta toiminnan tavasta, jossa tekijä antaa – ja tietoisesti raivaa – tilaa jollekin ennalta arvaamattomalle, suunnittelun tavoittamattomissa olevalle. Mikä hyvänsä ennalta arvaamattomuus ei kuitenkaan toimi. Suunnitellun ja arvaamattoman välille on rakennettava ja rakennuttava merkityksellinen suhde. Tässä prosessissa kumpikaan ei saa muokata toista liikaa. Näiden kahden välille on rakennuttava mielenkiintoinen suhde, jossa molemmilla on tilaa olla.

Maalauksen prosessi tarkoittaa katsomisen kautta hahmottuvaa ajattelua. Erotan prosessissa useanlaisia katsomisen ja näkemisen muotoja tai pikemminkin katseen ja ajatuksen välisiä suhteita. Maalatessa tarkkaillaan siveltimenjälkeä, maaliaineen levittymisen tapaa, värisävyä, muodon rakentumista, elementtien välisiä suhteita. Maalauksen praksis sisältää siis tarkkaa, erittelevää havainnointia.

Yhtä olennaista on ajatuksistaan unohtunut tuijotus tai työn äärellä tapahtuva katseeseen kietoutuneen tietoisin ajatuksen harhautus. Tässä vaiheessa maalaus on jo saavuttanut hataran suunnitellun osuuden määrän päin. Sellaisenaan se ei kuitenkaan tyydytä tekijää. Siihen täytyy löytää uusi ulottuvuus. Suunnitellun juonen oheen täytyy kehittyä toinen, arvaamaton juoni. Usein uusi juoni on jo kehittynyt, ja maalarin tehtävä on vain huomata se ja vahventaa sitä. Uusi juoni on voinut kehittyä esimerkiksi värien suhteesta, maalin tai siveltimen jäljestä tai virheestä, elementtien koosta ja muotokielestä. Taiteilija tarkkailee maalauksen oman viestin/sisällön muodostumista. Taiteilija voi käyttää peiliä tai kameraa nähdäkseen maalauksensa uudesta perspektiivistä toisen median suodattamana. Hän voi kääntää teoksen ylösalaisin tai viedä sen toiseen tilaan katsottavaksi. Joskus toisin näkeminen mahdollistuu, kun ajatukset keskitetään teoksen äärellä toisaalle esim. satunnaisen puhelinkeskustelun myötä. Tällöin maalauksen voi äkillisesti hahmottaa toisin; siinä voi nähdä sellaisen visuaalisen juonen, jonka eteenpäin kehittämisen kokee merkitykselliseksi.



Tarja Pitkänen-Walter: *Värikentiltä väriniityille*, 2003, yksityiskohta teoksesta. Yksityiskoelma. © KUVASTO 2011.
Kuva: Tuntematon valokuvaaja/Valtion taidemuseo/Kuvataiteen keskusarkisto.

Teokseni *Värikentiltä väriniityille – tyhmänä kuin maalari* (2003) rakentuu nähdäkseni taiteellisen prosessin ”annetun” symbolisaatioksi. Teosta tehdessäni ajatukseni harhailivat toisaalta impressionismille ominaisessa, väriin keskittyvässä näköhavainnossa sekä 2- ja 3-ulottei-

suuden limittyneisydessä, toisaalta representaatiokeskeisen taidekäsitteksen kapeudessa ja kritiikissä. Tyhmänä kuin maalari -asenne (saappaiden asento maalilätäkössä) edustaa omiin ajatuksiin uppoutumista, tuijottamista/töllöttämistä näkemisen ja itsensä unohtamiseen saakka.

Kun maalari maalaa maalausta, kaikki maali ei päädy siveltimestä kankaalle. Matkallaan paletilta kankaalle osa maalinesteestä tippuu lattialle. Taiteilijan työhuoneen lattia voi peittyä satunnaisesti ryhmitteistä väriänteistä. Minua kiinnostavat nämä taiteellisen prosessin tahattomat jäljet. Värikentiltä väriniityille -teoksessani maali ei ole yltänyt lainkaan seinälle, pikemminkin representaatio, kuvaesitys on romahtanut lattialle, satanut pisaroina maahan. Maalairoiskeiden keskellä töpöttävät saappaat – yhtäläillä maalipisaroiden peitossa. Maalaus on ikään kuin satanut tekijän/katsojan päälle.

Ymmärtääkseni teokseni väittää, että maalausta ei tule ymmärtää pelkästään katsojastaan erillisenä objektina tai diskursiivisesti käsiteltävänä koodistona. Maalaus ei asetu hallinnassa pysyvän välimatkan päähän. Se ylittää tietoisesti ajatellut erillisyyden rajamme. Se koskettaa meitä – kostuttaa ja läpäisee meidät – aistimuksellisesti ajatusta nopeammin. Siksi ilmeisin, oletettu representaatio, kuva-aihe, taulu seinällä, ei ole merkityksellisin taso. Sehän edustaa tuttua mielikuvaa, paikoillaan ja entisessä pysyttäytymistä. Mielikuvan rikkoutuessa (seinältä romahtaminen) tavoittuu juureva, kehollinen aistimuksellisuus ja sen myötä elävöitymisen ja merkityksellisyyden kokemus.

Tyhmänä kuin maalari -asenteessa diskursiivinen ajattelu ei ole arvossaan. Pikemminkin se edustaa assosiativista, vuorovaikutuksellista ja voimallista sanattoman alueen operointia katsoja-tekijässä ja tekijä-katsojan operointia sanattoman alueella.

Lopuksi

Psykoanalyysi on tutkinut mieltä jo runsaan vuosisadan verran, jolloin näkemykset tiedostamattoman luonteesta ja vaikutuksista ovat muuttuneet huomattavasti. Tiedostamattomasta ei enää nähdä pelkästään uhkaavana torjuttujen psyykkisten sisältöjen säiliönä. Rinnalle on noussut näkemyksiä, joissa muun muassa korostetaan tiedostamattoman prosessuaalisia, aistimukselli-

sia ja rakenteellisia ominaisuuksia. Lisäksi, kun tiedostamattoman luovuutta edistävä ja kokemusta elävöittävä potentiaali on tunnistettu, on voitu myös pohtia sen hyödyntämiskeinoja. Mitään lopullista yhteisymmärrystä tiedostamattoman kehityslinjoista tai vaikutustavoista ei kuitenkaan ole saavutettu, eikä liioin siitä, mistä se ylipäätään koostuu. Psykoanalyysi on muotoutunut hämmentävänkin moniääniseksi traditioksi.

Psykoanalyttisen taiteentutkimuksen kannalta keskeisintä on, että tiedostamattoman uskotaan vaikuttavan laajasti taideilmiöihin. Tulkinnan tehtävänä on tällöin avata sitä, miten luovuus, taide ja esteettinen kokeminen kantavat ja ilmentävät tiedostamatonta. Psykoanalyysin tavoitteena ei ole sulkea ja päättää tulkintaa, vaan avata ja jatkaa sitä. Taide ei siis ole psykoanalyysille yksisuuntaisen analysoinnin kohde – ilmiö, johon sovellettaisiin kiveen hakattuja tulkintametoodeja. Päinvastoin psykoanalyttisen teorian kehitys on ollut enenevässä määrin taidelähtöistä, kun taidemaailman monimutkaistuminen on vaatinut psykoanalyttisiä tutkijoita tarkentamaan käsitteensä mielen rakenteista ja toiminnasta.

Taiteentutkijat ovat puolestaan soveltaneet psykoanalyttista teoriaa innovatiivisesti omiin tarpeisiinsa, omaan asiantuntemukseensa nojaten. Monet suomalaiset tutkijat ovat viime vuosikymmeninä hyödyntäneet erityisesti ranskalaisesta ja feministisestä perinteestä kumpuavaa psykoanalyttista ajattelua. Psykoanalyysia käsittelevästä ja soveltavasta suomenkielisestä taiteentutkimuksesta kiinnostuneet voivatkin kääntyä esimerkiksi Helena Erkkilän, Irmeli Hautamäen, Juhani Ihanuksen, Harri Kalhan, Anna Kortelaisen, Altti Kuusamon, Tutta Palinin, Kirsi Saarikankaan ja Juha-Heikki Tihisen kirjoitusten puoleen⁵⁴. Avoin vuoropuhelu psykoanalyysin ja taiteentutkimuksen välillä taannee rikastuttavia tulkintoja jatkossakin.

1. Freud 1914, 211.
2. Freud 1914, 211.
3. E. Freud 1960, 389.
4. Jones 1957, 44.
5. Esim. Freud 1905a, 1907, 1910, 1914. Kattava lista Freudin taideviittauksista SE XXIV, 187–194.
6. Taidehistorioitsija Ernst Gombrich 1963, 30–44, on esittänyt esteettisen mielihyvän juontuvan oraalisen vaiheen tapahtumista.
7. Freud 1917, 339–357.
8. Freud 1900, 610–621; 1923, 13–18.
9. Freud 1923.

10. Freud 1900, 588–609.
11. Freud 1900.
12. Ks. esim. Spitz 1985, 83; M. Wolfensteinin analyysi René Magritten maalauksista.
13. Freud 1905a, 178; 1923, 45–47.
14. Freud 1910, 136; 1917, 376.
15. Tähkä 1982, 36.
16. Freud 1907, 8.
17. Freud 1913, 187; 1917, 376; 1925, 64–5.
18. Freud 1925, 64.
19. Freud 1908, 153.
20. Freud 1908, 153; 1913, 187.
21. Freud 1905b.
22. Freud 1910.
23. Siteerattu Fuller 1980, 43.
24. Ricoeur 1970, 169.
25. Freud 1914.
26. Ks. esim. Ricoeur 1970, 163–177; Wollheim 1974, 219.
27. Siteerattu Freudin kirje Stefan Zweigille, Ihanus 1987, 80.
28. Freud 1900.
29. Ks. esim. Spitz 1985, 54–97; Ihanus 1987, 71–89; Hamilton 2001; Hagman 2010.
30. Freud 1914, 211.
31. Ricoeur 1970, 174.
32. Kris 1952, 253.
33. Spitz 1985, 19.
34. Winnicott 1971, 100, 107.
35. Winnicott 1971, 1–25.
36. Schneider Adams 1996, 201–205.
37. Klein 1975a, 1975b.
38. Klein 1975a, 1975b.
39. Stokes 1978; Fuller 1980; Segal 1991.
40. Stokes 1978, 12.
41. Ehrenzweig 1967.
42. Ehrenzweig 1967, 57–58, 104–105.
43. Milner 1957; Ehrenzweig 1967; Newton 2001.
44. Jäämeri 2007.
45. Lacan 1998, 197.
46. Lacan 1977, 1–7.
47. Lacan 1977; 1998 (yhteenvedo käsitteistä: 277–282).
48. Lacan 1977; 1998 (yhteenvedo käsitteistä: 277–282).
49. Lacan 1998, 67–119.
50. Wright 1998, 108–109.
51. Pitkänen-Walter 2006, 101.
52. Pitkänen-Walter 2006.
53. Henkilökohtainen kirjeenvaihto.
54. Ks. esim. Erkkilä 2008; Hautamäki 1997; Ihanus 1989, 1995; Kalha 2005; Kortelainen 2003; Kuusamo 1984, 2010; Palin 1998 Saarikangas 1997; Tihinen 2008.

KIRJALLISUUS

- Ehrenzweig, Anton 1967.** *The Hidden Order of Art. A Study in the Psychology of Perception.* London: Phoenix Press.
- Erkkilä, Helena 2008.** *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja keho taide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa.* Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto.
- Freud, Ernest (toim.) 1960.** *The Letters of Sigmund Freud,* käänt. Taria ja James Stern. New York: Basic Books.
- Freud, Sigmund 1953–1974.** *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (SE), I–XXIV, käänt. James Strachey. London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.
- Freud, Sigmund 1900/1953.** *The Interpretation of Dreams.* SE, IV–V.
- Freud, Sigmund 1905a/1953.** *Three Essays on the Theory of Sexuality.* SE, VII, 125–243.
- Freud, Sigmund 1905b/1960.** *Jokes and their Relation to the Unconscious.* SE, VIII.
- Freud, Sigmund 1907/1959.** *Jensen's Gradiva.* SE, IX, 7–95.
- Freud, Sigmund 1908/1959.** *Creative Writers and Day-dreaming.* SE, IX, 141–153.
- Freud, Sigmund 1910/1957.** *Leonardo da Vinci and a Memory of His Childhood.* SE, XI, 63–137.
- Freud, Sigmund 1913/1955.** *The Claims of Psycho-Analysis to Scientific Interest.* SE, XIII, 164–190.
- Freud, Sigmund 1914/1955.** *The Moses of Michelangelo.* SE, XIII, 211–238.
- Freud, Sigmund 1917/1963.** *Introductory Lectures on Psychoanalysis, Part III.* SE, XVI.
- Freud, Sigmund 1923/1961.** *The Ego and the Id.* SE, XIX, 3–68.
- Freud, Sigmund 1925/1959.** *An Autobiographical Study.* SE, XX, 7–74.
- Fuller, Peter 1980.** *Art and Psychoanalysis.* London: Writers and Readers.
- Gombrich, Ernst 1963.** *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art.* (4. painos.) Oxford: Phaidon.
- Hagman, George 2010.** *The Artist's Mind: A Psychoanalytic Perspective on Creativity, Modern Art and Modern Artists.* London and New York: Routledge.
- Hamilton, James 2001.** "Nothing Specific, Nothing Human: The Life and Work of Piet Mondrian". *The Psychoanalytic Review* 88 (3), 337–367.
- Hautamäki, Irmeli 1997.** *Marcel Duchamp. Identiteetti ja teos tuotteina.* Helsinki: Gaudeamus.
- Ihanus, Juhani 1987.** *Kauneus ja kuvotus. Luovuuden, kirjallisuuden ja taiteen psykologiasta kirjoitettua.* Helsinki: Gaudeamus.
- Ihanus, Juhani 1995.** *Toinen. Kirjoituksia psyykestä, halusta ja taiteista.* Jyväskylä: Gaudeamus.
- Jones, Ernest 1957.** *Sigmund Freud: Life and Works, Vol. III.* London: The Hogarth Press.
- Jäämeri, Hannele 2007.** "Kohtaan taulun kuin henkilön". *Suomen Kuvalehti* 41. <<http://suomenkuvalehti.fi/jutut/kulttuuri/kohtaan-taulun-kuin-henkilon>> (viitattu 3.3.2011).
- Kalha, Harri 2005.** *Tapaus Magnus Enckell.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Klein, Melanie 1975a.** *Love, Guilt and Reparation and Other Works, 1921–1945.* New York: Simon and Schuster.
- Klein, Melanie 1975b.** *Envy and Gratitude and Other Works, 1946–1963.* New York: Simon and Schuster.
- Kris, Ernst 1952.** *Psychoanalytic Explorations in Art.* New York: International Universities Press.
- Kortelainen, Anna 2003.** *Levoton nainen. Hysterian kulttuurihistoriaa.* Helsinki: Tammi.

- Kuusamo, Altti 1984.** ”Psykoanalyttisistä lähestymistavasta kuvataiteen tutkimuksessa”. *Synteesi*, 3, 95–115.
- Kuusamo, Altti 2010.** ”Omakuva ja autokommunikaation ulottuvuudet. Merkityksen muodostumisen itseviittaavat elementit omakuvan lajissa”. Teoksessa *Kuinka tehdä taidehistoriaa?*, toim. Minna Ijäs, Altti Kuusamo & Riikka Niemelä. Turku: Turun yliopisto.
- Lacan, Jacques 1977.** *Écrits: A Selection*, käänt. Alan Sheridan. London: Tavistock.
- Lacan, Jacques 1998.** *The Seminar of Jacques Lacan. Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, käänt. Alan Sheridan. New York: W.W. Norton & Company.
- Milner, Marion 1957.** *On Not Being Able to Paint* (2. painos.) New York: Tarcher/ Putnam.
- Newton, Stephen James 2001.** *Painting, Psychoanalysis, and Spirituality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Palin, Tutta 1998.** ”Merkistä mieleen”. Teoksessa *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*, toim. Arja Elovirta & Ville Lukkarinen. Lahti: Helsingin yliopiston ja Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Pitkänen-Walter, Tarja 2006.** *Liian haurasta kuvaksi – maalauksen aistisuudesta*. Helsinki: Like.
- Ricoeur, Paul 1970.** *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation*. New Haven and London: Yale University Press.
- Saarikangas, Kirsi 1997.** ”Äitiyden esittäminen ja Post-Partum Document”. Teoksessa *Ruumiin kuvia: Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*, toim. Sara Heinämaa, Martina Reuter & Kirsi Saarikangas. Tampere: Gaudeamus.
- Schneider Adams, Laurie 1996.** *The Methodologies of Art: An Introduction*. Oxford: Westview Press.
- Segal, Hanna 1992.** *Dream, Phantasy and Art*. London and New York: Tavistock/ Routledge.
- Spitz, Ellen Handler 1985.** *Art and Psyche: A Study in Psychoanalysis and Aesthetics*. New Haven and London: Yale University Press.
- Stokes, Adrian 1978.** *The Critical Writings of Adrian Stokes*, vol. III, 1955–1967. London: Thames and Hudson.
- Tihinen, Juha-Heikki 2008.** *Halun häilyvät rajat. Magnus Enckellin teosten maskuliinisuuksien ja feminiinisyysien representaatioista ja itsen luomisesta*. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Tähkä, Veikko 1982.** *Psykoterapian perusteet psykoanalyttisen teorian pohjalta* (3. painos.) Helsinki: Werner Söderström Oy.
- Winnicott, Donald W. 1971.** *Playing and Reality*. London: Tavistock.
- Wollheim, Richard 1974.** *On Art and the Mind*. Cambridge: Harvard University Press.
- Wright, Elizabeth 1998.** *Psychoanalytic Criticism: A Reappraisal* (2. painos.) Cambridge: Polity Press.