

Suvi Härkönen

FANTASTISIA RAKENNELMIA

Aalto-yliopisto
Taiteen laitos
2014

– Peileille ja heijastaville pinnoille –

SISÄLLYS

Johdanto	8
Installaatiosta ja ihmetyksestä	14
Lacanin peruskäsitteistä	20
Katsoja vai kokija?	28
Katsoja, teos, tyhjä tila	32
Halu ymmärtää	36
Todellisuudesta ja reaalisesta	42
<i>Horizontal Relations</i>	48
Todellisuuksien suhteista	56
Fantasian näyttämö	62
Paljastettu minä	68
<i>Jouissance</i> ja teoksesta nauttimisen mahdottomuus	74
Teoksen mahdottomasta mahdollisuudesta	80
Lopuksi	84
Lähteet	88
Kiitokset	92
Dvd-materiaali	

Fantastisia rakennelmia

Johdanto

*A little boy went out to play
When he opened his door; he saw the world
As he passed through the doorway, he caused a reflection
Evil was born
Evil was born, and followed the boy.*

– D. Lynch, *Inland Empire*

Tämä käsissäsi oleva opinnäytteeni koostuu kahdesta osasta, joista toinen on taiteellinen ja toinen teoreettinen. Taiteellinen osa muodostuu kahdesta näyttelystä, jotka pidin vuonna 2013. Kumpainenkin piti sisällään yhden suurikokoisen installaation. Ensimmäinen näyttelyistä, *Invisible Collisions*, oli Porin taide-museon hallinnoimassa Poriginal-galleriassa heinäkuussa 2013. Rakensin *Invisible Collisions* –näyttelyyn teokseni *I, exposed* (2013), joka on tilaan sitoutuva, katsojan läsnäoloon vahvasti pohjautuva valoteos. Toinen näyttely, *Horizontal Relations* (2013), esitteli samaa nimeä kantavan yhteisteoksen työparini Pavel Ekrriksen kanssa. Näyttely oli Tampereen taiteilijaseuran Studio Mältinrannassa marraskuussa 2013. Teos rakennettiin jälleen kyseessä olevaa galleriatilaa varten ja sen ehdoilla, ja nojasi sisälöltään katsojan kokemukseen. Tämän kirjasen liitteenä seuraa dvd, jolta löytyy kummankin teoksen dokumentointi. Seuraavassa esittelen molemmat teokset pääpiirteissään rakenteensa puolesta ja palaan myöhemmin tekstissä käsittelemään niissä ilmi tulleita teemoja ja ajatuksia.

Teos *I, exposed* (Härkönen, 2013) oli siis osa *Invisible Collisions*–näyttelyä. Käytössäni oli Poriginal-gallerian yläkerta kokonaisuudessaan ja jo varhaisessa vaiheessa päätin, etten aseta

tilaan juuri mitään. Halusin rakentaa teoksen, joka pohjautuisi pelkkään valoon ja katsojan läsnäoloon. Tila, johon teoksen rakensin, on kooltaan noin 8 x 10 metriä ja korkeudeltaan jotta-kuinkin nelisen metriä. Tilassa sijaitsevat kiinteästi puiset pylväät, jotka omalta osaltaan rytmittävät tilaa. Kiinnitin tilan katto-rakenteisiin kolme valospottia, joista jokaista varten asetin tilaan katsojan liikkeestä aktivoituvan liiketunnistimen. Valospotit oli aseteltu kattoon noin kolmen–neljän metrin välein kolmikulmai-seen muodostelmaan. Katsojan saapuessa tila oli kauimmaisella seinällä kajastavaa heikkoa valoa lukuunottamatta pimeä. Katsojan kulkiessa pimeässä tilassa liiketunnistimen havaitsemaan pistee-seen aktivoitui kattoon kiinnitetty valo, joka asetti katsojan ympyränmuotoiseen valokeilaan. Katsojan kävellessä pois liike-tunnistimen havaitsemalta alueelta valo sammui jättäen katsojan jälleen pimeyteen.

Horizontal Relations (Ekrias & Härkönen, 2013) oli myös koko tilan täyttävä teos. Teos rakentui metallirakenteesta roikkuvasta, hitaasti liikkuvasta, vaakatasossa olevan suorakulmion muodosta-vasta valolinjasta ja sitä liikuttavista rakenteista sekä moottorista. Kooltaan teoksen suorakulmio oli 4 x 6 metriä ja metallirakenne, josta se roikkui, sijaitsi noin neljän metrin korkeudella. Valolinja oli noin 1,6 metrin korkeudella teoksen ollessa pysähtyneessä tilassa, mutta vaihteli liikkeen mukaan noin 1,3 metrin ja 1,9 metrin välillä. Hämärään tilaan sijoitetun, valosta muodostuvan suorakulmion liike eteni ikään kuin suorakulmiota kiertäen yhden kulman noustessa aina vuorollaan korkeammalle muiden

laskeutuessa. Valolinjan liike muodosti vuoroin valosta muodostuvia terävämpiä kulmia, vuoroin pitkiä suorja linjoja kahden suorakulmion sivun sulautuessa yhteen. Liikkuvan suorakulmion ulkopuolelle ei jäänyt galleriassa paljoakaan tilaa, ja katsoja pystyi kulkemaan vaivattomasti liikkuvan rakenteen sisäpuolelle. Rakennetta oli kuitenkin mahdollista katsella myös sen ulkopuolelta.

Tämän teoreettisen osan puitteissa pyrin valottamaan ajatuksiani ja ideoita taiteellisen osan teosten takana. Käsittelen teoksia tekijän näkökulmasta, vielä tarkemmin sanottuna omasta näkökulmastani, joka perustuu taiteen tekemiseen ja installaation rakentamiseen. En pyri tekstissä ehdottamissani teoksen, katsojuuden ja kokemuksen määrittelyissäni objektiivisuuteen, vaan toimin tietoisesti prosessin yhtenä osana ja näin ollen prosessia sisältä käsin tarkastellen. En myöskään pyri esittämään minkäänlaista vakiinnutettavaa mallia installaatioiden – edes omieni – tulkintaan. Tekstin edetessä pyrin tuomaan ilmi teosteni lähtökohtaisen katsojakeskeisyyden tavalla, joka myös omalta osaltaan poistaa oletusta minkäänlaisen mallikokemuksen tai –tulkinnan mahdollisuudesta käsittelemieni teosten prosessin tapauksessa.

Tekstissäni olen kiinnostunut esittämään nimenomaan teosten esiintuomia teemoja ja näkemyksiä sekä muodostumisen, kokemuksen ja havainnoinnin prosesseja kahdessa edellä mainitsemassani teoksessa, joten en keskity tässä yhteydessä lainkaan teosten tuotantoprosessiin. Kantavana teesinä tekstissäni toimii ajatus katsojan vahvasta osallisuudesta teoksen muodostumisprosessissa

samoin kuin teoksen luoman ympäristön vahva osallisuus katsojuuden itsensä synnyssä. Painotan tuon muodostumisprosessin eräänlaista päättymättömyyttä ja valmiin, ”täydellistyneen” teoksen mahdottomuutta. Valotan myös installaation kokemuksellisesta luonteesta kohoavaa ajatusta katsojan määrittymisestä installaation puitteissa, minkä koen tämän tyyppisen teoksen katsojuutta vahvasti leimaavan.

Pohdin tekstissäni kokonaisvaltaisesti kokemuksellisen installaation ja sen katsojan suhdetta eräiden lacanilaisen psykoanalyttiseen teorian käsitteiden inspiroimana. Jacques Lacan (1901–1981) oli ranskalainen psykoanalytikko ja psykiatri, jonka eri tieteenaloista vaikutteita saanut teoria on aiheuttanut alallaan paljonkin kiistaa ja johtanut monenlaisiin tulkintoihin myös oman alansa ulkopuolella. Muun muassa visuaalisen alan tekijät, erityisesti elokuvateoreetikot, ovat ottaneet lacanilaisen teorian innolla omakseen ja soveltaneet käyttöönsä soveltuvilta osin. Lacanin kehityä ja muokattua ajatuksiaan useamman vuosikymmenen ajan oli lopputuloksena hyvin monimutkainen ja –tasoinen teoria. Tyydynkin tämän työn puitteissa käsittelemään teoriaa erittäin yksinkertaistetussa muodossa työni kannalta oleellisten tulkintojen näkökulmasta, keskittyen ainoastaan alueisiin, joiden koen liittyvän merkittävästi kokemuksellisen installaation muodostumisprosessiin edellä mainittujen kahden teoksen tapauksessa.

Pyrin esittelemään tekstissäni yhden mahdollisen tavan lähestyä kokemuksellista installaatiota ja sen katsojuutta. En väitä, että

jokaisen installaation muodostumisprosessia tai katsojuutta voitaisi tarkastella vastaavalla tavalla, mutten myöskään kiellä, etteikö tällaista tarkastelun tapaa niiden suhteen voitaisi kokeilla. Olen lähestynyt sekä valikoimiani lacanilaisen teorian käsitteitä että installaatiota rakenteena ihmetellen ja kokeillen, etsien niiden mahdollisia yhtymäpisteitä hyvinkin rajatulla ja täsmällisellä, pienellä alueella – omassa työssäni. Verratessani teoriaa ja teoksi-ani en pyri kummankaan suhteen ehdottomuuteen tai rajoittamaan muunkaltaisia tulkintamahdollisuuksia teosteni tai installaation suhteen ylipäänsä. Suhtaudunkin tässä yhteydessä sekä lacanilaiseen teoriaan että itseensä installaatioon ikään kuin tienviittoina, hetkinä ja tapahtumina matkalla kohti jotakin, joka ehkä avaa teosteni luonnetta yhdellä ajatuskokeenomaisella tai jopa liioittelun leikkisällä tavalla.

Installaatiosta ja ihmetyksestä

*What is art?
Form becoming style;
but the style is the man;
therefore art is the humanizing of forms.*

– J–L. Godard, *Aviovaimo Pariisissa*

Opinnäytteeni taiteellinen osa muodostuu siis kahdesta installaatiosta. Olen työssäni kiinnostunut erityisesti kokonaisvaltaisesti kokemuksellisista installaatioista, vahvasti tilallisista, vahvasti moniaistisista ja katsojan itseensä sulauttavista. Määritellessään installaatiota ja kokemusta Claire Bishop¹ kuvailee installaation erottuvan muista taiteellisista tekniikoista vähintään sen vuoksi, että installaatio tekniikkana perustuu tilallisuuden tarkastelulle ja vielä sitäkin voimakkaammin katsojan läsnäololle ja kokemukselle. Hän huomauttaa useiden filosofisten suuntausten määritelleen *kokemusta* eri tavoin, mutta kaikkien teorioiden pohjautuvan aina samaan lähtökohtaan, ”ihmiseen, josta kokeva subjekti muodostuu”² Vaikka kaikkien taidekokemusten voidaan katsoa olevan juuri sitä itseään – kokemuksia – koen, että kokonaisvaltaisten installaatioiden tapauksessa syntyy jotakin erityislaatuista, joka kohottaa nimenomaan katsojan kehollisen kokemuksen suurempaan merkitykseen ja huomioon. Käsittelen tässä teoreettisessa osassa teoksiani tämän tyyppisten teosten viitekehyksessä ymmärtäen mainitun kaltaisen installaation omaavan jo mittavahkon historian. Tekniikkana installaation juuret voidaan johtaa sen yleistymisen aikoihin 1970-luvulle ja sitäkin varhemmaksi muun muassa kokeellisiin esi-isiinsä Marcel Duchampiin ja Kurt Schwittersiin asti. Kokonaisvaltaista kokemuksellisuutta on

puolestaan tutkittu jopa 1800-luvun puolivälistä alkaen Richard Wagnerin *Gesamtkunstwerkin* eli kokonaistaideteoksen muodossa³.

Tekstini puitteissa en siis kuitenkaan käsittele installaation historiaa ja kehitystä, vaan keskityn tarkastelemaan omaan työhöni vaikuttavia teemoja ja kokemisen sekä teoksen muodostumisen mekanismeja. Rajaan aiheen käsittelyn kahteen omaan teokseeni, sillä lähestymistapani valossa arvioin teoksesta saatavan ensikäden kehollisen kokemuksen niin tärkeäksi, etten koe saavuttavani tämän työn puitteissa mitään merkityksellistä analysoimalla teoksia, joista tuo ensikäden kehollinen kokemus itseltäni puuttuu. En ole rajannut mahdollisesti taidehistoriallisesti keskeisiä teoksia tai tulkintoja työstäni pois sen vuoksi, että kokisin omilla teoksillani saavuttaneeni jotakin ennen näkemätöntä. Olen rajannut teokset pois siksi, etten koe voivani tehdä niille oikeutta nimenomaan tuon henkilökohtaisen kokemukseni puuttumisen vuoksi. Lähestymistapa, jota tässä työssäni kokeilen, pohjautuu ajatukselle siitä, kuinka katsoja pohjimmiltaan on ainoa todellinen *merkitys*, jonka teos voi koskaan saavuttaa. Vaikka olenkin kokenut omien teosteni kaltaisia teoksia muiden nykyaiteilijoiden tuottamina – siis nimenomaan mainitsemani ensikäden kehollisen kokemuksen teoksesta saavuttaen – olen jättänyt nekin tämän käsittelyn ulkopuolelle. Koen, että mikäli aion ehdotuksellani ikään kuin mitätöidä taiteilijan kovalla työllä aikaansaaman installaation merkityksen, on parasta aloittaa omasta työstäni ja omien teosteni tyhjäksi tekemisestä.

Kokonaisvaltaisesti kokemuksellisten teosten ei siis taiteen historian valossa voida ajatella olevan mitään uutta. Siitä huolimatta ne kuitenkin ilmenevät usein tuoreina ja mielenkiintoisina, kenties juuri katsojan henkilökohtaiseen kokemukseen pohjautuvan luonteensa vuoksi. Boris Groys onkin todennut mielestäni kiinnostavasti, että katsojaan perustuvan taideteoksen tapauksessa katsojan teokseen kohdistaman kritiikinkin voidaan ajatella kohdistuvan aina osaltaan katsojaan itseensä⁴. Niin sanotun sosiaalisen taiteen nousukiito sitoutuu vuorovaikutteisuuksellaan tietyllä tapaa myös kokemuksellisuuteen. En kuitenkaan koe käsittelemääni installaation tyyppiä sinänsä sosiaalisena taiteena tai taiteena, jolla olisi suoranaisesti sosiaalisia tai poliittisia pyrkimyksiä. Sosiaalisesti ja poliittisesti suuntautuneiden taidemuotojen määrittävänä piirteenä vaikuttaa olevan vahvasti pyrkimys erilaisten yleisöjen emansipaatioon ja tavallaan taiteen rajojen madaltamiseen, taiteen jokapäiväistämiseen ja sen kautta myös – omasta subjektiivisesta näkökulmastani tarkasteltuna – taidekokemuksen *ihmeen* kadottamiseen. Vaikkakin arvostan jokaista pyrkimystä tasa-arvoisuuden ja taiteen kaikille kuuluvuuden eteen ja pyrin omilla teoksillanikin mahdollistamaan monipuolista ja niin sanotusti rajatonta kokemista, kauhistun sinisilmäistä suhtautumista, jota taiteen sosiaalisista mahdollisuuksista keskustellessa usein ruokitaan.

Ajatusteni taiteen sosiaalisen vaikuttavuuden osalta voisi luonnehtia mukailevan osittain Claire Bishopin⁵ kriittistä suhtautumista erinäisten yhteiskunnallisten tahojen harjoittamaan

taiteen hyvinvointia tuottavaksi välineeksi valjastamiseen, tosin hieman eri näkökulmasta. Ohjaamalla ja painottamalla taiteen tekijöitä erityisesti yhteisöllisen taiteen projekteihin ja niin sanotusti ihmisten sekaan kaduille, koen sekä taiteen itsensä että yleisöjen tulevan huijatuksi ja aliarvioituksi tahoilta, jotka suuntaavat toimintaansa alituisesti vastuuttomampaan ja todellista hyvinvointia tuhoavampaan yhteiskuntamalliin. Taiteessa voidaan kieltämättä usein erottaa sosiaalisia vaikutteita ja motiiveja ja osalla taiteilijoista voidaan ajatella olevan aito halu pyrkiä työllään *johonkin parempaan*, kestävämpään yhteiskuntaan, sosiaalisiin suhteisiin tai elämänmuotoihin, mutta eri muodoissaan tämän tyyppisten halujen ja motivaatioiden alistaminen osaksi hyvinvointikoneistoa tuntuu itselleni väärältä ja totta puhuakseni kovin kevytkenkäiseltä. Taide on osa yhteiskuntaa eikä sen vaikutusta voi tai ole tarvetta kieltää. Koen kuitenkin, että taiteen itseisarvoisuuden tulisi säilyä myös läpi nykyisen sosiaalisen trendin. Koen kokonaisvaltaisesti kokemuksellisten teosten voivan sisältää poliittisia piirteitä ja sosiaalisia vaikutteita siinä missä mikä tahansa muukin teos, mutta niiden toimintamekanismit vaikuttavat siitä huolimatta sijoittuvan enemmän fantasian, ihmytyksen, leikin ja henkilökohtaisuudesta ponnistavien sidonnaisuuksien tarkasteluun.⁶

Seuraavassa luvussa esittelen joitakin lacanilaisen teorian käsitteitä, joita käytän apunani pohtiessani edellä mainittujen kaltaisten sidonnaisuuksien mahdollista merkitystä kokonaisvaltaisesti kokemuksellisen installaation tilanteessa.

¹ Bishop, C. 2005. *Installation Art – A Critical History*.

² *“the human being who constitutes the subject of that experience”*

(Bishop 2005. 8.) Suomennos omani.

³ Frieling, et al. 2008. 22.

⁴ Groys kirjoittaa: *“When the viewer is involved in artistic practice from the outset, every piece of criticism he utters is self-criticism.”* (Frieling, et al. 2008. 21)

⁵ Bishop, C. 2006. *“The Social Turn: Collaboration and its discontents”*.

⁶ Groys kuvailee osallistavan taiteen luonnetta Bakhtinia lainaten: *“It is not by chance that Bakhtin describes the demise of the individual, his dissolution into generality, in terms of comedy, not tragedy. [...] Accordingly Bakhtin sees carnival, rather than tragedy, as a model for a participatory – or, as he calls it, a carnivalized – artwork of the future.”* (Frieling, et al. 2008. 27.)

Lacanin peruskäsitteistä

*You're seven today.
You're a man now.
Bury your first toy and the portrait of your mother.*

– A. Jodorowsky, *El Topo*

Lacantilainen psykoanalyttinen teoria pohjautuu Sean Homerin mukaan subjektin psyyken jakautumiseen kolmeen osatekijään, *imaginaariseen, symboliseen ja reaaliseseen*¹. *Imaginaarinen* ilmenee yksinkertaistetusti sinä, minkä subjekti havaitsee itsessään ja itsestään lähtöisin – se sitoutuu kehollisuuden kokemukseen ja on ikään kuin ensimmäinen askel subjektin muodostumiselle. Imaginaarinen sitoutuu kuviin ja muotoihin, joiden perusteella lapsi luo ajatuksen itsestään. Imaginaarisella tasolla varhaislapsuudessa lapsi on hoivaajaansa (yleensä äitiinsä) symbioottisessa suhteessa, jonka puitteissa osapuolet määrittävät kumpikin itsensä ja toisensa siksi mitä ovat. Symbioottinen suhde toimii täsmällisen vastavuoroisena – lapsi määrittää itsensä lapseksi ja äitinsä äidiksi, äiti itsensä äidiksi ja lapsen lapseksi.² Lapsen kokemus itsestään on imaginaarisella tasolla täydellinen, eikä subjektiutta sinänsä voida vielä ajatella olevan olemassa³.

Symbolinen ilmenee tasona, jolla subjekti luo merkityksiä perustuen asioiden välillä vallitseviin eroihin⁴. Symbolinen määrittelee subjektin suhteessa Toiseen, symboliseen järjestykseen, jonka Lacan määrittelee olevan rakenteeltaan kielenomainen. Tullessaan symbolisen järjestyksen piiriin subjekti määrittelee itsensä kielellä (puheella) ja näin ollen kielen kautta. Hän alkaa luoda merkityksiä

symbolisen avulla ja sen rajoissa. Symbolisen merkityskentälle astuessaan subjekti havaitsee oman erillisyytensä, mikä rikkoo äidin ja lapsen symbioottisen suhteen ja toimii lähtökohtana subjektin *halun* synnylle.⁵

Reaalista taas voisi kuvailla tasona, jonka subjekti tuntee, mutta jota tämä ei voi tuoda symbolisen alueelle. Homerin mukaan reaalinen pakenee kaikkea symbolisointia ja subjektin kerran tultua symbolisen piiriin sen katsotaan pysyvän tälle aina tavoittamattomana. Reaalinen kuitenkin on olemassa ikään kuin symbolisen ja imaginaarisen alla tai takana ja sisältää subjektin perustavanlaatuisia haluja ja tarpeita kaoottisessa alkumuodossaan. Reaalisen alueella sijaitsevat juuret subjektin symbolisella tasolla ilmentämälle *puutteelle*, joka syntyy lapsen kokemuksessa omasta kykenemättömydestään palauttaa symbioottinen suhde äitiin.⁶

Lacanalaisessa teoriassa reaalinen (*the Real*) ja todellisuus (*reality*) erotetaan lähtökohtaisesti. Reaalinen ilmenee jonkinlaisena artikulointia ja symbolisointia pakenevana tasona, jolla subjektin nonsensiaalinen osa sijaitsee. Kaoottinen ja puhdasta, jäsentelämätöntä tunnetason (epä)materiaa, perustavanlaatuisia haluja ja tarpeita sisältävä reaalinen ilmenee tilanteissa, joissa symbolinen taso (kieli, merkityksien järjestys) pettää tai kohtaa äkillisesti rajansa. Jossain vaiheessa teoriansa kehittelyä Lacan kuvaili reaalista ihmismielen pohjimmaisiksi osaksi, joka ikään kuin peittyi imaginaarisen ja symbolisen taakse. Myöhemmissä kehittämissään

hän muutti reaalisen määrittelyä muutamaankin kertaan, mutta tietyllä tavalla tuo imaginaarisen ja symbolisen taakse tai alle sijoittuminen vaikuttaa pysyneen yhtenä reaalisena määreenä.⁷ Käsittelenkin tässä tekstissä reaalista tuosta rajatusta näkökulmasta yksinkertaista sen määrittelyä hyvin voimakkaasti, sillä suhtaudun lacanilaiseen teoriaan ikään kuin inspiraationa tai välineenä, jonka avulla tarkastella teosteni kokemuksellista luonnetta. Suhtaudun reaalisesta tässä yhteydessä siis imaginaarisen ja symbolisen muodostaman verhon takana lymyilevänä traumaattisuudessaan kauhistuttavana epämateriaana, jossa subjektia määrittävät vietit ja tarpeet saavat alkunsa, ja joka symbolisesta määrittelemättömyydestään huolimatta (tai kenties juuri sen vuoksi?) säilyy ihmismieltä ja koettavaa todellisuutta rakentavana peruselementtinä.⁸

Homerin mukaan lacanilainen teoria määrittelee subjektin *itsessään vieraantuneeksi*. Subjektin ei siis ajatella olevan vieraantunut jostakin, jonka osa se olisi aiemmin ollut, vaan sen perustavanlaatuisen rakentumismekanismien ajatellaan ilmenevän niin, että subjektin käsitys itsestään, *ego*, muodostuu lähtökohteisesti itsen ulkopuolella, *toisessa paikassa*.⁹ Tällä teoriassa tarkoitetaan sitä, että aikanaan symboliseen järjestykseen astuva ja siinä muodostuva subjekti *väärinymmärtää* imaginaarisella tasolla läpikäytävässä *peilivaiheessa* oman peilikuvansa omaksi itseksensä. Tuo väärin havaittu kokonaisuus, *ideaaliego*, siis ilmenee lähtökohteisesti subjektin ulkopuolella, heijastavassa pinnassa (äidin kasvot tai esimerkiksi peili), ja tuottaa lapselle harhan oman

itsensä täydellisyydestä. Lapsen motoriset kyvyt ovat tässä ikävaiheessa vielä kehittymättömät eikä tämä näin ollen hallitse kehoaan ja kokee siitä aiheutuvaa turhautumista, mutta tuon kuvajaisen liikkeitä hän tuntee voivan hallita, mikä yleensä ottaen tuottaa lapselle mielihyvää. Heijastunut kuvajainen näyttää lapselle täydellisen ja samaistuttavan version hänestä itsestään, jotakin, mitä tavoitella. Koska tuo lapsen havaitsema, ja näin ollen lapselle käsityksen itsestään mahdollistava, täydellinen kuvajainen – käsitys ruumiin omaavasta minästä – sijaitsee lapsen ulkopuolella, muodostuu subjekti jo lähtökijöiltään jakaantuneeksi, itsessään vieraantuneeksi.¹⁰ Subjekti toisin sanoen tunnistaa heijastuvassa kuvajaisessa ideaaliegonsa, joka sijaitsee aina itsen ulkopuolella.¹¹

Peilivaihetta seuraava *oidipaalivaihe*, yksinkertaistetusti ilmaistuna, jakaa lapsen ja äidin symbioottisen yhteisolemuksen. Lapsi havaitsee pikkuhiljaa, ettei ole yhtä kuin äitinsä halu eikä myöskään tämän jakamattoman huomion ja halun kohde. Lapsi pyrkii takaisin aiemmin kokemaansa harmonisen symbioottiseen tilaan yrittämällä tulla äitinsä halun kohteeksi ja luulee, että tavoittamalla sen, mihin äidin halu kohdistuu, hän voi tulla tuoksi kohteeksi. Tuota ominaisuutta, jonka lapsi *kuvittelee* jollakin toisella olevan, kutsutaan lacanilaisittain *imaginaariseksi fallokseksi*. Tarkemmin sanoen, lapsi kuvittelee äidin halun kohteen olevan konkreettinen objekti, jonka paikan ottaessaan hän voisi jälleen olla tuon äitinsä jakamattoman halun kohde. Tuota objektia ei teorian mukaan kuitenkaan ole koskaan ollut olemassa muualla kuin lapsen kuvitelmassa, jonka tämän kokema äiti–lapsi–

yhtenäisyyden menetys on aiheuttanut. Oidipaalivaiheen tärkeimmäksi merkkipaaluksi subjektin kannalta muodostuukin niin sanottu *kastraatiokokemus* eli irtipäästäminen imaginaarisen falloksen saavuttamisen ajatuksesta, ja sen kautta pyrkimyksestä siihen, että lapsi voisi uudestaan sulautua varhaislapsuuden symbioosiin äidin kanssa tavoittamalla tuon objektin, jonka olettaa äitinsä halun kohteeksi.¹²

Lapsen käsittämä äidin halu on *Toisen halua*, jotakin, joka pysyy aina subjektille arvoituksellisena ja tavoittamattomissa. Toisen halu antaa alkusysäyksen subjektin oman halun muodostumiselle lapsen imaginaarisen falloksen tavoittelun kautta. *Halu* on lacanalaisittain ilmaistuna jotakin, joka aina sitoutuu subjektin kokemaan perustavanlaatuisen *puutteeseen* – falloksen tavoittamattomuuden synnyttämään puutteeseen¹³. Halu erotetaan tarpeesta siten, että halu ilmenee luonteeltaan tyydytystä pakenevana, kun taas tarve (esimerkiksi nälkä tai jano) voidaan tyydyttää. Halua kuvataan ylijäämänä, joka muodostuu, kun subjektin *vaatimuksesta* (esimerkiksi lapsen vaatimus täydellisen tyydyttävästä rakkaudesta) vähennetään *tarpeen* tyydyttävä osa (esimerkiksi epätäydellisenä ilmenevän äidin rakkaus ja huolenpito). Tarpeen ylittävä osa vaatimuksesta sijoittuu reaalisen alueelle ja on näin ollen subjektille mahdoton tuoda symbolisen piiriin. Halu ilmenee siis subjektin tarpeen *ylittävänä* tunteena siitä, että jotakin, joka subjektin kokeman perustavanlaatuisen puutteen voi täyttää, on olemassa.¹⁴

Objekti a:n käsite edustaa teoriassa sitä osaa, jonka subjekti häntä

pakenevasta Toisen halusta voi tavoitella. *Objekti a* ei kuitenkaan ole objekti sinänsä, vaan toiminto, joka subjektia määrittävää reaalisessa sijaitsevaa puutetta peittäessään luo subjektille symbolisella tasolla ymmärrettävän kohteen, johon halu voi hetkellisesti kohdistua. *Objekti a* ilmenee subjektille siis jonakin, minkä tämä kuvittelee Toiselta puuttuvan, sinä, minkä subjekti ajattelee itseltään puuttuvan voidakseen tyydyttää tuon olettamansa Toisen halun. *Objekti a* luo jotakin, mikä ilmenee *halun syynä* – jotakin, jonka kautta subjekti pyrkii täyttämään määrittelyä muutoin pakenevaa puutetta. *Objekti a* on luonteeltaan muodonmuuttaja ja näyttäytyy missä tahansa väliaikaisessa muodossa, joka subjektin kokemaan puutetta peittäessään yhtäaikaisesti luo sekä ajatuksen konkreettisesta asiasta, joka subjektilta vaikuttaisi puuttuvan että jostakin, jonka avulla subjektin vaikuttaisi olevan mahdollista täyttää tuo kokemansa puute. *Objekti a* ei kuitenkaan ole subjektin löydettävissä tai saavutettavissa, vaan hetkellisen tyydytyksen lupauksen annettuaan se muuttaa muotoaan ja jatkaa pakenemistaan.¹⁵

Tekstin edetessä tuon lacanilaisesta termistöstä mukaan myös *fantasian* ja *jouissancen* käsitteet. Esittelen ne suhteessa teoksiini *Horizontal Relations* ja *I, exposed* ja katsonkin parhaaksi nivoa ne tekstissäni yhteen teosten käsittelyn kanssa jonkinlaisen ajatuksellisen selkeyden säilyttämiseksi. Sekä fantasia että *jouissance* ilmenevät monitasoisina ilmiöinä, joita käytän tässä työssä soveltuvilta osiltaan kuvastamaan teosteni muodostumisen prosessin tiettyjä piirteitä. Palaan käsitteiden pariin pohjustettuani

ensin teoksen kokijan ja installaation luonnetta ja suhdetta sekä kokemuksen rakentumisen lähtökohtia hieman käsinkosketeltavammasta näkökulmasta.

¹ Homer, S. 2005. *Jacques Lacan*.

² Kurki 2008. ”Psykiagnostiikka lacanilaisesta näkökulmasta”.

³ Homer 2005. 31.

⁴ Kurki 2008.

⁵ Homer 2005. 43–44., Kurki 2008.

⁶ Homer 2005. 81–94.

⁷ Homer 2005. 81–94.

⁸ Homer 2005. 83–84., Žižek 2006. 57.

⁹ Homer 2005. 26, 71.

¹⁰ Homer 2005. 25–26, 71.

¹¹ Homer 2005. 24–26, 71–72.

¹² Homer 2005. 52–55.

¹³ Homer 2005. 72.

¹⁴ Homer 2005. 72.

¹⁵ Homer 2005. 73, 87–88.

Katsoja vai kokija?

There's the crux of the matter.

You're waiting for me.

I'm not there.

I arrive.

I come into the room.

I only really exist for you from that moment on.

But I existed before that.

I had thoughts.

– J-L. Godard, *Hullu Pierrot*

Käsitellessäni installaation yhteyteen saapuvaa yksilöä teoksen muotoutumisprosessin puitteissa, käytän häneen viitatessani vaihdellen sanoja *katsoja* ja *kokija*. Olisin voinut käyttää myös sanahirviötä *havainnoija*, mutta jonkinlaisen kömpelyytensä ja liiallisen teoreettisen vivahteensa vuoksi päädyin suosimaan aiempia. En erota näitä kahta sanaa täysin toisistaan ja käytänkin niitä suhteellisen vapaasti. Joitakin eroja koen niillä kuitenkin olevan, ja sen vuoksi katson tarpeelliseksi hieman avata ajatuksiani kumpaisestakin. Englanninkielistä lähdekirjallisuutta läpi käydessäni olen huomannut teksteissä käytettävän usein sanaa *spectator*. *Spectator* tuntuu viittaavan juuri katsojaan, ja mikäli tekstissä painotetaan kokemuksen tai katsojan osallisuuden suurempaa roolia, käytetään sanaa *participant*. *Participant* kääntyy suomeksi lähinnä muotoon *osanottaja* tai *osallistuja*. En kuitenkaan halua käyttää sanaa *osanottaja*, puhtaasti sen vuoksi, että se tuntuu itselleni liian pinnalliselta ja jollakin tavalla hallinnoidulta. Osallistujalla on itselleni samanlainen kaiku, osallistuja tuntuu ottavan osaa kokemukseen, ei luovan kokemustaan. Nämä vivahte-erot tulee tosin nähdä hyvin henkilökohtaisena tulkintana, jonka teen omiin lähtökohtiini pohjaten.

Toki katsojuuden tai osanottajuuden voidaan käsittää kattavan

myös moniaistisuuden ja muut yksilön sisäiset ja ulkoiset prosessit, mutta paikoittain tunnen pakottavaa tarvetta käyttää sanaa kokija, puhtaasti sen kokonaisvaltaisemman vivahteen vuoksi. Kokijuus vaikuttaa sisältävän enemmän aktiivisuutta ja aikaansaavuutta kuin pelkkä katsoisuus ja dynaamisemman luonteen kuin osanottajuus. Katsojaa edeltää jokin, jota katsoa. Osaa otetaan johonkin, joka on jo olemassa. Toisaalta niin voidaan otaksua olevan myös kokijan tapauksessa. Kokijuus kuitenkin sisällyttää yksilön teokseen lähtökohtaisesti jollakin tavalla kokonaisvaltaisemmin, aistivampana, tuntevampana ja ajattelevampana olemuksena, jolla on jokin osa siinä, kuinka sen hetkinen tilanne muodostuu. Havainnoidessaan kokemuksellista installaatiota kokija on työn rakenteen sisällä ja havaittavat asiat tulevat yksilön tietoisuuteen usean aistin ja monipuolisen kokemuksellisuuden kautta. Se ei toisin sanoen ole vain katsomista tai osanottamista johonkin, vaan mitä suurimmalta osin moniaistinen *osana olemisen* prosessi, jossa sekä tiedostettavat että tiedostamattomat elementit muodostavat katsojassa ja katsojalle tarinaa ja tilannetta, jonka tämä installaation läheisyydessä ollessaan saattaa alkuun.

En kuitenkaan rajoita itseäni käyttämään ainoastaan sanaa kokija. Toisissa tilanteissa koen nimenomaan katsoisuuden olevan teosta muodostava tai eteenpäin vievä elementti. Katseen ja katsoisuuden ajatellaan sisältävän enemmän kuin tavanomaisen silmillä katsomisen tapahtuman, joten koen, että niillekin on tekstissäni paikkansa. Suurimpana erona katsoisuuden ja kokijuuden välillä tässä yhteydessä onkin, että käytän tekstissä *katsoja*-termiä puhu-

essani teoreettisemmasta katsojasta, hänestä, joka elää suhteessa katsomiseen, suhteessa teokseen ja sen muodostumiseen. Käsitänkin katsojuuden tekstissäni enemmän teosta muodostavana osana kuin todellista, elävää ihmistä kuvaavana määränä. *Kokijaa* käytän tilanteissa, joissa puhun konkreettisesta ruumiillisesta olennosta, kokonaisvaltaisesta ihmisestä, joka osallistuu teoksen muotoutumisprosessiin lihallisena, henkisenä ja ajattelua sisältävänä yksilönä, joka kehollisuudessaan luo todellisuuden ilmentymän.

Katsoja, teos, tyhjä tila

*To say that the limits of language, of my language,
are those of the world, of my world,
and that in speaking, I limit the world, I end it.
And when mysterious, logical death abolishes those limits,
there will be no question, no answer,
just vagueness.*

– J–L. Godard, *Aviovaimo Pariisissa*

Katsojuuden luonnetta suhteessa kokemukselliseen installaatioon voidaan tarkastella kahdessa osassa. Ensimmäinen osa koostuu *yksilöstä*, joka installaation muodostamaan ympäristöön astuessaan kokee muutoksen katsojaksi. Toinen osa tapahtuu, kun katsoja tulee osaksi taideteosta suomalla installaatiolle kokemuksensa, joka muodostuu katsojan ja ympäristön yhteisvaikutuksesta. Installaation näkökulmasta katsojan oleminen installaation muodostamassa tilassa tähtää taideteoksen valmiiksi tulemiseen, sellaisen pisteen saavuttamiseen, jossa työstä tulee *valmis*. Yksilön kokema katsojuuteen siirtyminen muodostaa eräänlaisen kerroksen, joka yhtäaikaaisesti sekä etäännyttää yksilöä tämän jokapäiväisen olemassaolon tilasta että peittää tuon syntyneen etäisyyden tuomalla katsojan vuorovaikutteiseen yhteyteen installaation ympäristön kanssa. Tuo muodostunut kerros valmistelee katsojaa lopulta tapahtuvaan katsojan ja installaation yhteensulautumiseen, joka näyttäytyy teoksen muotoutumisprosessin huipentumana.

Installatation muodostamaa ympäristöä voidaan tarkastella myös pienoismaailmana, joka luo rajat katsojansa kokemukselle. Pienoismaailmalla tarkoitan tässä tiettyyn pisteeseen saakka omalakisista tilaa ja aluetta, joka ei sinänsä pyri välttämättä imitoimaan konkreettisesti mitään olemassaolevaa ympäristöä tai rakennelmaa

sen enempää kuin niiden puututtakaan. Toisin sanoen se voi, mutta ei välttämättä pyri esittämään sen enempää mielikuvituksellista, realistista tai minkään muunkaanlaista, esimerkiksi tyhjää, ympäristöä tuon ympäristön itsensä vuoksi. Ehdotan, että installaation pienoismaailmaa voitaisi tarkastella todellisuuden ilmentymänä – *omana todellisuutenaan* – ja että installaation rakennelma toimisi näin ollen näyttämönä katsojan toteuttamalle todellisuuksien leikille.

Saattaakseen kokemuksellisen installaation kokemisen prosessin alkuun yksilö asettaa itsensä tai tulee asetetuksi ennalta muodostettuun ympäristöön. Katsojuuteen siirtyvä yksilö sysää teoksen muodostumisen aktiiviseen tilaan aiheuttamalla omalla kehollisella olomuodollaan muutoksen installaation rakennetun ympäristön dynamiikkaan. Katsoja luo kokemuksensa teoksen prosessin edetessä, teoksen vaatima kokemus ei toisin sanoen ole kirjattuna suoraan installaation muodostamaan ympäristöön. Vertaisin katsojan kokemuksen syntyä ehkä ymmärryksen tapahtumaan – ihminen voi löytää tai saada murusen tietoa, mutta vasta ymmärryksen hetki sijoittaa tuon irrallisen tiedonmurusen jonkinlaiseen kontekstiin tämän ajattelussa. Katsojan keholliseen läsnäoloon perustuvassa installaatiossa kokemuksen prosessia voidaan ajatella samankaltaisena. Katsojalle annetaan installaation järjestetty ympäristö, jonka muodossa hän kohtaa tuon niin sanotun tiedonmurusen, mutta kokemus nousee katsojasta asteittain kehittyvien assosiaatioiden, tuntemusten, emootioiden, heittäytymisen, intuition ja läsnäolon kautta. Katsoja luo oman

kokemusprosessinsa puitteissa todellisuuden ja merkityksen, jotka teosta muodostavat.

Katsojan kokemuksen muoto ei vaikuta olevan sinänsä lainkaan ulkopuolelta hallittavissa. Tarkoitan tällä sitä, että tekijänä en koe voivani määritellä katsojan kokemusta kuin hyvin vaatimattomalla tasolla. Installaation fyysisen ympäristön erilaisten elementtien todennäköisimpiä vastaanottotapoja tai vaikkapa kulttuurisidonnaisia värien ja linjojen aiheuttamia (opittuja) mielle yhtymiä voidaan toki analysoida ja usein analysoidaankin, jotta teoksen mahdollisista vastaanottotavoista voitaisi saavuttaa parempi ymmärrys. Ajattelen kuitenkin, että nämä elementit ja fyysiset piirteet voidaan tämän tyyppisessä työssä nähdä ainoastaan rakennelman osasina, itsessään elottomina ja sellaisenaan kykenemättöminä lisäämään ymmärrystä kokemuksen tapahtumasta sinänsä. Katsojakokemuksen intuitiivisen luonteen ja installaation *tyhjän tilan* merkitys vaikuttavat omasta näkökulmastani kohoavan installaation fyysisiä rakenteita tai tekijän motiiveja tärkeämmiksi tekijöiksi installaation kokemusprosessissa. En käytä termiä *tyhjä tila* niinkään tilan fyysisen tyhjyyden mittarina tai kuvaamaan installaation rakenteellista tyhjyyttä, sen potentiaalia tai motiivia vaan tietynlaista emotionaalista tyhjyyttä, joka aiheuttaa katsojassa impulssin tuon koetun tyhjyyden täyttämiseen. Tätä emotionaalisen tyhjyyden kokemusta ja impulsseja sen täyttämiseen voidaan tarkastella lacanilaisen teorian termien *puute*, *halu* ja *objekti a* kautta.

Halu ymmärtää

*If I ever go looking for my heart's desire again,
I won't look any further than my own back yard.
Because if it isn't there,
I never really lost it to begin with!*

– V. Fleming, *Ihmemaan Oz*

Ehdotan, että kokemuksellisen installaation tyhjää tilaa voitaisi tarkastella installaation merkityksen puuttumisen kautta. Yksilön muodostuessa katsojaksi suhteessa installaation ympäristöön hän samalla menettää arkipäiväisen ympäristönsä sen sisällään pitämine merkityksineen. Installaation ympäristö ottaa arkiympäristön paikan katsojan kokemukentässä ja näin ollen katsoja alkaa muodostaa merkityksiä suhteutuessaan uuteen itseään ympäröivään tilanteeseen. Installaation tyhjän tilan, sen merkityksettömyyden, voitaisi näin ollen ajatella *haluavan* jotakin katsojalta ja katsojan pyrkivän tyydyttämään tuon halun suuntautumalla kohti teoksen muodostavaa kokemusta.

Konkreettisemmin aseteltuna ehdotan, että yksi tapa tarkastella asiaa olisi, että installaation ympäristössä katsoja aistii, että teos sisältää *jotakin*, jonka hän voi *ymmärtää*, jonkinlaisen kokonaisuuden tai ajatuksellisen täydellisyyden – selkeän idean ja ajatuksen siitä, miksi kyseinen ympäristö on rakennettu ja asetettu näytteille. Kokemusprosessin alkaessa tuo *jokin* kuitenkin puuttuu katsojalta, eikä hän vielä tiedä, mitä se on. Elementtiä, joka katsojalle tuon *jonkin* puuttumisen tunteen aiheuttaa, voidaan verrata lacanilaiseen *Toisen haluun*. Installaation tapauksessa Toinen näyttäytyy installaation rakennelman muodostamana ympäristönä,

sinä tekijänä, joka aiheuttaa myös yksilön muutoksen katsojaksi. Installaation rakennelman kautta katsoja asetetaan tilanteeseen, jossa hän väistämättä tulee sisällytetyksi rakennelman luomaan ympäristöön vaikkakin kokien oman erillisyytensä tuosta luodusta ympäristöstä. Hän kokee installaation ympäristöltä vielä puuttuvan merkityksen ja aloittaa näin ollen teoksen vaatiman kokemuksen muodostumisen. Aiemmin mainittu etääntyminen yksilön arkipäiväisestä olemassaolon tavasta mahdollistaa vastamuodostuneen katsojan tulemisen mukaan teokseen ja suhteutumisen sen ympäristöön, jotta kokemus saa mahdollisuuden toteutua.

Lienee tarpeen mainita, että yleisessä keskustelussa taideteoksen voidaan olettaa kantavan mukanaan myös ensisijaista kokemusprosessia laajempia konteksteja, joihin installaation ja sen katsojuuden ajatellaan sijoittuvan. Näinä laajempina konteksteina voidaan ajatella esimerkiksi taiteen historiaa ja tutkimusta, yhteiskuntaa, johon yksilö sitoutuu tai vaikkapa koko olemassaolon kirjoa. En kuitenkaan käsittele tällaisia laajempia konteksteja tässä tapauksessa lainkaan, sillä ne eivät näyttäytyä oleellisina suhteessa teoksen ja sen katsojan ensisijaiseen muodostumisen prosessiin. Käsitelen teoksen prosessia tasolla, joka on käsinkoketeltavampi ja suorassa yhteydessä installaatioon astuvan yksilön kokemukseen.

Installaation ja katsojan läheisyys siis kirvoittaa kokemuksen prosessin, jonka tarkoitus katsojan osalta on saavuttaa ymmärrys teoksesta ja ehkä jonkinlaisen idean tai tulkinnan muodostaminen

teoksen merkityksestä. Katsojan lähtökohtana oletetaan tässä tapauksessa olevan sen, että teos *voidaan ymmärtää*. Katsojan oletus teoksen ymmärtämisen mahdollisuudesta perustuu näin ollen oletetulle merkitykselle, joka teoksessa piilee. Väitän kuitenkin, että kokemuksellisesta teoksesta ei voida löytää minkäänlaista todellista katsojasta riippumatonta merkitystä. Toisin sanoen, teoksella ei ole *totuutta* tai *täydellisyyden tilaa*, jota saavuttaa – sillä voidaan ajatella olevan vain muotoutumisprosessinsa ja loputon muodonmuutos, jota katsojan kehollisuus kuljettaa ja muotoilee. Väitän, että tämän tyyppinen installaatio ei itsessään ole muuta kuin rakenne ja ympäristö. Se on täyttymättömän potentiaalin tila, jolta puuttuu täsmällinen olemus sekä ilman katsojan alkusysäystä myös pyrkimys sellaiseen. Mahdollinen merkitys teokselle muodostuu installaation ja kyseessä olevan katsojan hetkellisen vuorovaikutteisuuden kautta, eikä näin ollen ole palautettavissa täsmällisesti tai vakiinnutettavissa kokemukseksi, joka olisi mahdollista toistaa muuttumattomassa muodossa toiselle katsojalle.

Kun katsoja kokee tuon *jonkin* (merkityksen) *puuttuvan* installaatiosta, hän luo ajatuksen siitä suhteuttamalla itsensä installaation järjestettyyn ympäristöön. Katsoja on varma, että *sen jonkin* on oltava installaatiossa, sillä hänellä ei *sitä* vielä ole. Mikäli teoksen täydellistymisen pistettä kuitenkin ajatellaan vain katoavana vuorovaikutteisuuden hetkenä, se, mitä katsoja ajattelee teoksen haluavan, se, mitä hän näin ollen tavoittelee, ei ole löydettävissä. Itseasiassa tuota tavoiteltavaa asiaa ei voida katsoa olleen edes

olemassa ennen katsojan halua sen saavuttamiseen. Lacanilaisittain ilmaistuna se, mitä katsoja pohjimmiltaan tavoittelee on *imaginaarinen fallos*, subjektin väärinymmärtämä Toisen halun kohde¹. Imaginaarinen fallos ilmenee installaation tapauksessa katsojan saavuttamana jonkinlaisena järkevänä selityksenä tai *totuutena* teoksesta itsestään – minä tahansa, jonka voidaan ajatella mahdollistavan katsojalle *vallan tietää*, *vallan ymmärtää* sen, mitä teos ikään kuin haluaa. Käsitys valmiista ja ymmärretystä taideteoksesta on illuusio, jonka katsoja alitajuisesti itselleen luo voidakseen tavoitella tuota jotakin, jonka kokee installaatiolta – ja sen kautta itseltään – puuttuvan. Katsojan käsitys täydellistyneestä ja ymmärretystä teoksesta vertautuu *objekti a*:han, joka luonteenomaisesti aina pakenee sitä tavoittelevaa subjektia. Tuon käsityksen merkitys teoksen muodostumisprosessin osalta on siis esittää katsojalle jotakin näennäisen olemassaolevaa, jota haluta ja tavoitella. Näin havainnoituna käsitys ymmärretyn teoksen mahdollisuudesta toimii ikään kuin verhona, joka peittää kiinteän, muuttumattoman ja viimeistellyn teoksen merkityksen mahdottomuutta.

¹ Homer 2005. 55.

Todellisuudesta ja reaalisesta

*This is no dream!
This is really happening!*

– R. Polanski, *Rosemaryn painajainen*

Heijastelen teoksista kohoavia katsojan kokemuksen ja teoksen muodostumisen prosesseja siis teoksen kannalta merkitykselliseltä vaikuttavilta osin suhteessa subjektin psyyken muodostumisen prosessiin lacanilaisessa psykoanalyttisessä teoriassa. Vertaan lacanilaisen subjektin ja symbolisen järjestyksen suhdetta katsojan ja kokemuksellisen installaation välille syntyvään suhteeseen etsiessäni keinoja kuvailla esittelemiäni teosten yhdenlaista mahdollista kokemisen – tai kokemuksen tulkinnan – tapaa.

Installaation luoman ympäristön kautta tuon mukaan ajatuksen todellisuudesta, sen luonteesta ja muodostumisesta. Lähestyn todellisuuden ajatusta sekä katsojan että installaation kannalta. Ehdotan, että todellisuutta voitaisi kokemuksellisen installaation katsojan osalta tarkastella katsojan esiasteen, yksilön, kehossa syntyvänä, siltä rajansa ja mahdollisuutensa saavana. Esitän, että myös installaation rakenteen luoma tila muodostaisi itsessään eräänlaisen todellisuuden. Näin tarkasteltuna installaatio ja katsoja muodostaisivat kumpikin oman todellisuutensa. Löytääkseni keinoja kuvata näiden todellisuuksien vuorovaikutusta installaation tilanteessa, lähestyn teosta ja katsojaa valikoitujen lacanilaisten käsitteiden inspiroimana. Pohdin näiden käsitteiden kautta olisiko installaation katsojan kehollisuudesta alkavan todellisuuden

näennäistä, kehoon rajattua rakennetta mahdollista avata ja ajatella suhteellisen installaation muodostaman symbolisen järjestyksen todellisuudelle teoksen kokemuksen prosessin puitteissa.

Mikäli installaation luoma tilanne käsitetään edellä mainitusti todellisuutena, ja sitä tarkastellaan lacanilaisittain ajateltuna Toisena katsojan edustamalle subjektille, tulee ottaa huomioon symbolisen järjestyksen osa subjektin koetun todellisuuden muodostumisessa. Mikäli symbolista järjestystä ajatellaan kielenä, järjestelmänä tai yhteisönä, jonka yhteyteen tullessaan ihminen muodostuu subjektiksi (yksilö katsojaksi), tuon järjestyksen ja subjektin suhde vaikuttaa ensisilmäyksellä epäsuhtaiselta symbolisen järjestyksen määrittäessä suhteen ja sen luonteen. Symbolinen järjestys, eli tässä tapauksessa installaation rakenne, näyttäytyisi näin itsenäisenä tekijänä ajateltuna määrittävän katsojan todellisuuden ja samalla katsojan kokemuksen samalla kun muodostaa itsensä katsojan lähtökohtaisesti. Tällainen yksipuoliseksi jäävä suhde vaikuttaa kuitenkin mahdottomalta ottaen huomioon katsojan perusmuodon *yksilön kehon* oletetun lähtökohtaisen aseman ensin katsojan ja lopulta teoksen muodostumisen kannalta.

Reaalisen ja todellisuuden ilmetessä lacanilaisittain ajateltuna selkeästi erillisinä käsitteinä, koen tässä yhteydessä tarpeelliseksi kuvailla niiden välistä eroa uudemman kerran. Homer määrittelee siis lacanilaisen reaalisen olevan subjektin symbolisointia kaihtava *ydin*, symbolisen ja imaginaarisen tason taustalla vaikuttava

rekisteri, josta subjektilla ei voi olla varsinaista ymmärrystä sen jälkeen kun tämä on tullut symbolisen järjestyksen piiriin¹. Reaalinen pitää sisällään ihmistä ohjailevat tarpeet ja vietit ra'assa alkumuodossaan ilman imaginaarisen ja symbolisen etäännyttävää toimintaa. Slavoj Žižek määrittelee, että subjektin *kokema todellisuus* ilmenee symbolisen ja imaginaarisen tason punomana verkkona, *fantasiarakennelmana*, joka peittäessään reaalista rekisteriä mahdollistaa subjektin toimijuuden niin kutsutussa normaalitilanteessa.² Koettu todellisuus toisin sanoen mahdollistaa subjektille käsityksen itsestään ja luo tälle ikään kuin *lain* ja säännöstön, jonka pohjalta mukautua osaksi ympäröivää sosiaalista yhteisöä. Reaalinen puolestaan asettaa rajat symbolisen ja imaginaarisen koettavalle todellisuudelle ja toimii näin ollen jatkuvassa suhteessa kumpaankin rekisteriin.³ Edeltävän pohjalta huomioin ajatuksen reaalisen tosimmästä todellisuudesta yksilön syvällä tasolla jakamina puitteina ja ympäristönä, joiden ehdoilla yksilön kokema todellisuus osaltaan ilmenee. Pohdin kuitenkin suhteessa Homerin kuvailemaan näkemykseen, voisiko teoksen vaatiman kokemusprosessin tapauksessa tuota subjektin pohjimmiltaan jakamaa, käsittämätöntä tosinta todellisuutta tärkeämmäksi muodostua kokijan ensisijaisesti koettavasta kehollisuudesta kohoava todellisuuden kokemus tai mahdollisesti tuo edellä mainittu fantasiarakennelma, joka reaalista rekisteriä peittää.

Käsitellessäni tekstissä myöhemmin todellisuutta en siis puhu lacanilaisesta reaalista vaan katsojan kokemasta todellisuudesta. Reaalinen pysyy sellaisenaan subjektille tavoittamattomana sen

jälkeen kun tämä on siirtynyt symboliseen järjestykseen, kun taas käsittelemäni todellisuuden ajatellaan tässä yhteydessä syntyvän pohjimmiltaan kehollisuudesta ja olevan konkreettisuudessaan yksilön koettavissa jokaisena tämän elämänä hetkenä. Täsmennätköön, että tekstissä käsittelemälläni todellisuudella tarkoitan rajatusti ihmisen todellisuutta johtaen ajatuksen vielä tarkemmin katsojan todellisuuteen. Käsittelemäni todellisuutta tai niitä todellisuuksia, joissa ihmiskokemus muotoutuu tai joille ihmiskokemus antaa muotonsa. Todellisuuden kehollisen muodostumisen suhde lacanilaisen subjektin psyyken rakentumiseen näyttäytyy kokemuksellista installaatiota tarkastellessa jonakin, joka mahdollisesti tuo rajatumman ja yksilön kehosta alkunsa saavan todellisuuden käsityksen lähemmäksi subjektin tietyllä tavalla jakamaa reaalista. Palaankin aina uudestaan edellä mainitsemani Žižekin määritelmään todellisuudesta imaginaarisen ja symbolisen rekisterin muodostamana fantasiarakenteena, jonka tarkoitus on peittää reaalisen raaka olemus jollakin, joka mahdollistaa subjektin suhteutumisen sosiaaliseen ympäristöön – installaation tapauksessa installaation luomaan ympäristöön ja sen puitteissa koettuun merkityksen puutteeseen.

Myöhemmin pohdin millä tavoin kokemuksellisen installaation luomaa todellisuuden tilaa ja tilannetta olisi mahdollista tarkastella tuon mainitsemani lacanilaisen *fantasian* käsitteen kautta. Fantasian ajatuksen kautta teoksen vaatiman katsojakokemuksen prosessin voitaisi katsoa saavan alueen, joka yhtäaikaaisesti sekä mahdollistaa että rajoittaa tuon kokemuksen olevaksi tulemistä.

Fantasia toimisi näin ollen samanaikaisesti sekä ylläpitäen katsojan *halua ymmärtää* teos että pintana, jolle katsoja voi heijastaa sisäisiä ilmiöitään.⁴ Palaan pohtimaan installaation fantasiaa tekstin myöhemmissä luvuissa, mutta ensin keskityn hieman määrittelemään todellisuutta ja muutamaa mahdollista tapaa, joilla sen voitaisi ajatella installaation puitteissa muodostuvan.

¹ Homer 2005. 81–84.

² Žižek kirjoittaa todellisuudesta (*reality*) ja reaalisesta (*the Real*): *"if what we experience as 'reality' is structured by fantasy, and if fantasy serves as the screen that protects us from being directly overwhelmed by the raw Real, then reality itself can function as an escape from encountering the Real. In the opposition between dream and reality, fantasy is at the side of reality, and it is in dreams that we encounter the traumatic Real - it is not that dreams are for those who cannot endure reality, reality itself is for those who cannot endure (the Real that announces itself in) their dreams."* (Žižek 2006. 57.)

Aiemmin Žižek on määritellyt reaalisen roolia todellisuuden muodostumisessa seuraavasti: *"One should not underestimate the weight of this gap that separates the 'ugly' Real from the fully formed objects in 'reality': Lacan's fundamental thesis is that a minimum of 'idealization', of the interposition of fantasmatic frame by means of which the subject assumes a distance vis-à-vis the Real, is constitutive of our sense of reality - 'reality' occurs insofar as it is not (it does not come) 'too close'".* (Žižek 1997. 23)

³ Homer 2005. 81–83.

⁴ Homer lainaa Žižekää: *"The space of fantasy, writes Žižek, 'functions as an empty surface, as a kind of screen for the projection of desires' (1992: 8).* (Homer 2005. 87.)

Horizontal Relations

*It's sad to fall asleep.
It separates people.
Even when you're sleeping together,
you're all alone.*

– J–L. Godard, *Viimeiseen hengenvetoon*

Teoksessa *Horizontal Relations* (Ekrias & Härkönen, 2013) tavoittelimme katsojaan suhteutuvaa ja katsojaa suhteuttavaa installaation havainnoinnin tapaa. Lähestyimme teosta sen kautta, että katsoja tilaan ja installaation tilanteeseen astuessaan tulisi osaksi horisontin muodostumista. Hitaasti liikkuva valosta muodostuva horisontaalinen linja kohosi ja lasi vuorotellen muodostaen ja sulattaen kulmia, kaltevia linjoja ja pitkiä suoria pysyen jatkuvassa, tasaisessa liikkeessä. Pohdimme työn rakenteen horisontaalisuutta suhteessa katsojan luontaiseen vertikaalisuuteen ja tarpeeseen vakiintuneeseen horisonttiin, linjaan, joka mahdollistaa tasapainon tunteen. Liitin ihmisen kokeman horisontin vakauden tarpeen kehollisuuteen, inhimilliseen tarpeeseemme olla fyysisesti tasapainossa. Mikäli horisontin liike pakottaisi tuon tasapainon edes hetkelliseen kadottamiseen, tunteeseen, että *jokin* on muuttunut, vaihtanut paikkaansa tai asemaansa, että tilanne on jollakin tapaa muuttunut epävakaaaksi, voitaisi liikkuvan horisontin kautta heijastella katsojan kehollista suhteutumista ympäristöönsä.

Jatkoin ajatuskulkua rinnastamalla tuon horisontin ja yksilöä – ja sen kautta katsojaa – tukevan pohjan todellisuuteen. Mikäli vakaa horisontti ilmenisi jonakin, jota ilman yksilön olisi mahdotonta

hallita näkemystään ympäröivästä maailmasta, olisi horisontti nähtävissä osaltaan todellisuuden muodostumiseen vaikuttavana elementtinä. Arviomme liikkeessä pysyttelevän horisontaalisen linjan mahdollisuuksia tuottaa katsojalle illuusio ympäristön vakiintumattomuudesta tai epätasapainosta, jonkinlaisesta kiihkeydestä, joka mahdollisesti vaikeuttaisi katsojan mahdollisuutta katsella linjaa vakiintuneesta katsojapositiosta. Pohdin, voisiko horisonttilinjan muutos aiheuttaa sen, että katsojan olisi mukautettava kehollista asemaansa aina uudestaan vastaamaan uuden horisontin luomaa ympäristöä. Mikäli näin tapahtuisi, katsojan olisi valittava mihin kohdistaa tasapainon tarpeensa ja palautettava itsensä turvalliseen vakauden illuusioon tai lähteä leikkimielin mukaan liikkuvan horisonttilinjan muodonmuutokseen. Pohdimme muuttuvan horisontin ilmentämää potentiaalia, sen impulssia muutokseen itseensä, sen mahdollisuutta kuvastaa kehon itsensä muokkautuvuutta suhteessa kulloiseenkin sitä ympäröivään tilanteeseen. Ajattelimme sen mahdollisuutta avartaa väylää tunnetusta ja tasapainoisesta kohti tuntematonta ja kenties arvaamatonta, kohti jotakin sellaista, joka omalla olemuksellaan mahdollistaisi uusien merkityksien pohtimista. Koin, että horisontin ajatus todellisuutta muodostavana elementtinä mahdollistaisi horisontaalisuuden ja vertikaalisuuden – samoin kuin katsojan todellisuuden ja installaation ympäristön luoman todellisuuden – näennäisen ristiriitaisen ja yhtä aikaa toisiaan tasapainottavan luonteen tarkastelua.

Käsitteliemieni teosten tapauksessa näkemykseni katsojan kehosta

ja kehollisuudesta perustuu ajatukselle kehosta mielen ja fyysisen ruumiin yhteytenä ja yhdistelmänä. Tarkastelen kehoa ikään kuin jatkuvan *joksikin tulemisen* valossa, olomuotona, joka lakkaamatta muotoutuu joksikin ja jonakin suhteessa sitä ympäröiviin elementteihin. Ehdotan, että installaation kokemuksen tilanteessa tämä joksikin tulemisen tilassa oleva, kokeva keho voitaisikin nähdä enemmänkin *paikkana* kuin suoranaisena määriteltynä olemuksena. Kehon paikallisuuden ajatuksen kautta ehdotan, että keho itsessään loisi yksilön *ensisijaisesti koettavan todellisuuden*. Suhteessa installaation luomaan ympäristöön tämän todellisuuden muodostavan kehon voitaisi tässä tapauksessa katsoa tuovan todellisuutensa vuorovaikutukseen toisen todellisuuden kanssa – installaation todellisuuden – ikään kuin lävistäen installaation todellisuuden omalla kehollisuudesta alkunsa saavalla todellisuudellaan. Installaation kokemisen tilanteessa keho näyttäytyisi näin ajateltuna selkeää rajallisuutta kaihtavana ja alituoisessa muotoutumisen ja uudelleen muotoutumisen tilassa olevana, ympäröivän installaation luoman todellisuuden kanssa suhteutuvana olomuotona.

Mikäli kehoa ajatellaan tällä tavoin lähtökohtana yksilön, ja sen kautta katsojan, todellisuuden muodostumiselle, tulee tietenkin kysyä, mitä todellisuus on. Kuten edellisessä luvussa mainitsin, Žižekin mukaan subjektin kokema todellisuus näyttääytyy symbolisen ja imaginaarisen rekisterin luomana reaalista rekisteriä peittävänä fantasiana. Yksilön todellisuutta taas määrittelin kokemuksellisen installaation tapauksessa kehosta alkunsa ja

rajansa saavana. Kokemuksellisen installaation itsensä tapauksessa puolestaan miellän todellisuuden paikaksi, joka on yhdistelmä fyysistä ja henkistä tilaa ja tilannetta. Ajattelen installaation todellisuutta installaation rakenteen luomana, kaiken kattavana tilanteena, jonka puitteissa katsoja on olemassa.

Lähestyn seuraavaksi ajatusta todellisuudesta kahdesta eriävistä näkökulmasta. Yhtäältä tarkasteltuna todellisuus näyttäytyy elementtinä, jota yksilö ei voi jakaa toisen kanssa, joka toisin sanoen muodostuu yksilön ensisijaisessa havainnossa kehosta alkunsa saavana ja rakentuu näin ollen kokijastaan lähtöisin. Toisaalta todellisuutta voidaan ajatella kaiken olevaisen sisältävänä ympäristönä, jonka puitteissa jo yksilön havainto ja kokemus muodostuvat. Tällöin todellisuus olisi jotakin, jonka yksilö aina välttämättä jakaa toisen kanssa. Kumpikaan näistä todellisuuden luonteen määritelmistä ei kuitenkaan tunnu kokemuksellisen teoksen tapauksessa pätevältä. Mikäli todellisuutta tarkastellaan ainoastaan puitteina, joissa yksilö kokee ja muodostuu, ympäristönä, joka on sama jokaiselle yksilölle, todellisuus näyttäytyy vakiintuneena ja tavallaan pysähtyneenä asiana, kehitykseen kykenemättömänä ja ikaikaisena näyttämönä, jolla *elämä vain tapahtuu*. Mikäli yksilö *poikkeuksetta* jakaisi todellisuuden toisten kanssa, olisi kysyttävä, kuinka tuo jaettu todellisuus on syntynyt, mistä se juontaa juurensa, ja eritoten, mikä sen olisi aikaansaanut.

Toisaalta, mikäli todellisuus olisi jotakin puhtaasti yksilöstä lähtöisin olevaa, tulisi yksilöä ajatella erityislaatuisena olemuk-

sena, itse itsensä luovana ja itsessään rakentuvana, itsenäisenä yksikkönä, joka ei ole vaikuttanut tai vaikuttanut toisiin olemassa oleviin todellisuuksiin, joita tässä tapauksessa olisi täsmälleen yhtä monta kuin on yksilöitä ja elämässä ilmeneviä rakenteita. Yksilöllisen todellisuuden mallissa yksilö loisi oman itsensä ja sen kautta todellisuutensa, joka ei millään tavoin olisi riippuvainen tai suorassa suhteessa ympäröiviin muihin todellisuuksiin.

Kun pohdintaan lisätään lacanilainen subjekti, kehon luoman todellisuuden ajatusta voidaan jälleen lähestyä suhteessa subjektin psyyken muodostumiseen. Mikäli *itsen*, subjektin kokevan osan, ajatellaan asuttavan kehoa, näyttäytyy keho paikkana, jossa *itse* muodostaa kokemuksen itsestään lähtökohtaisesti vieraantuneen, toisessa paikassa sijaitsevan *minän* muodossa¹. *Minä* puolestaan näyttäytyy käsityksenä siitä, että keho, jota *itse* asuttaa on oma erillinen kehollisuutensa irrallaan muista olemassa olevista subjekteista – muista kehoista². Mikäli subjektin kehoa³ ajatellaan lähtökohtaisesti erillisenä toisista kehoista kuten Kurki määrittelee, ja todellisuutta aiemman määrittelyni mukaan kehon paikallisuudesta syntyvänä, voitaisi ajatella, että katsojankin todellisuus eroaisi aina muista todellisuuksista rajoittuen katsojan omaan, kehosta alkunsa saavaan kokemuksentään. Näin ajateltuna katsoja havaitsisi kehossaan syntyvän todellisuuden erona installaation puitteista muodostuvaan todellisuuteen.

Mikäli elämän eri olo- ja ilmenemismuotojen kuitenkin ajatellaan maailmankaikkeudessa vaikuttavan toisiinsa joko suoraan tai

välillisesti muokaten toisiaan ja muokkautuen kehityksen mahdollistavassa kiertokulussa, olisi vaikeaa ajatella todellisuuden luonteen poikkeavan muun elämän lainalaisuuksista ja voivan sisältää vapauden muotoutua oman säännöstönsä ja lakiansa mukaan. Tuntuu siis luontevalta jatkaa todellisuuden tarkastelua juuri tuollaisen suhteellisen luonteen ajatuksen kautta, joka ei ilmene sen hallitsevampana kuin alisteisempanakaan verrattuna muihin maailmassa ilmeneviin elementteihin.

Seuraavassa luvussa käsittelem horisontaalisten ja vertikaalisten todellisuuksien ajatusta pyrkien kuvastamaan joitakin mahdollisesti syntyviä asetelmia katsojan ja installaation kohdatessa. Myöhemmin pohdin suhteellisuutta katsojan todellisuuden ja installaation rakenteen muodostamien puitteiden välillä, ja ehdotan tuota suhteellisuutta tarkasteltavaksi lacanilaisen fantasian käsitteen kautta.

¹ Homer 2005. 26,71.

² Kurki (2008) kirjoittaa seuraavasti: *"toisaalta psyyke muodostuu historiallisessa yhteisössä sen kollektiivisen toiminnan kautta ja siten psyyke tuotetaan aina historiallisesti (signifioijat), toisaalta psyyke kuuluu aina tietyille ruumiille ja on perustavasti erotettu toisista ruumiista ja psyykeistä (merkitykset)"*.

³ Termien keho ja ruumis eroista on olemassa laajalti ristiriitaista tutkimusta ja toisaalta myös puhtaita mielipide-eroja. Tässä yhteydessä käsittän ne kuitenkin pääpiirteittäin toisiaan vastaaviksi. Liitän tässä siis fyysisemmän ruumiin termiin myös ajattelun ja havainnon yhtäläillä kuin kehoonkin. Voidaan kuitenkin pohtia, onko ihmisen mahdollista ajatella olematta jo symbolisen järjestyksen piirissä, sillä ajatuksellakin on merkkijärjestelmänsä ja kielensä. Ehdotan, että ainakin kokemuksellisen installaation tapauksessa se olisi mahdollista, ja pohjaan näkemystäni Kurjen (2008) jo aiemmin esittämäni määritelmään siitä, kuinka *"psyyke kuuluu aina tietyille ruumiille ja on perustavasti erotettu toisista ruumiista ja psyykeistä"*. Kurjen määritelmän mukaan siis yksi ruumis ja yksi psyyke muodostavat yhden muista ruumiin omaavista subjekteista erillisen ruumiin omaavan subjektin. Vaikkei Kurki tuota ruumiin ja psyyken kokonaisuutta tässä yhteydessä suoraan kehoksi kutsukaan, arvioin kehon termin tässä yhteydessä soveltuvaksi.

Todellisuuksien suhteista

*When you separate an entwined particle
and you move both parts away from the other,
even at opposite ends of the universe
if you alter or affect one,
the other will be identically altered or affected.*

– J. Jarmusch, *Only Lovers Left Alive*

Horisontaalisuuden ja vertikaalisuuden näennäistä ristiriitaa kokemuksellisen installaation yhteydessä voidaan pohtia suhdedynamiikan kautta. Horisontaalisilla suhteilla käsitetään tässä yhteydessä ihmisten tai asioiden välillä ilmenevät suhteet, joita määrittää lähtökohtainen tasa-arvoisuus. Suhteen kaikki osapuolet omaavat pääpiirteittäin samankaltaisen, molemminpuolisen vaikutusvallan toisiinsa ja vuorovaikutus tapahtuu näin ollen horisontaalisesti. Esimerkkinä horisontaalisesta suhteesta voidaan ajatella ystävyys- tai rakkaussuhdetta, jossa osapuolet ovat tasapainoisessa ja vapaaehtoisessa vuorovaikutussuhteessa toisiinsa. Vertikaalisissa suhteissa vuorovaikutuksen osapuolilla katsotaan olevan eritasoinen vaikutusvalta toisiinsa ja ne voivat sisältää myös riippuvuussuhteita. Osapuolet sijoittuvat toisiinsa nähden vertikaalisesti, ikään kuin toinen toistensa ylä- ja alapuolelle, jolloin ylemmän osapuolen voidaan ajatella vaikuttavan alempaan. Vertikaalisessa suhteessa toiseen vaikuttaminen ilmenee siis pääpiirteittäin yksipuolisena ja hierarkisena. Esimerkkinä vertikaalisesta suhteesta voidaan ajatella esimerkiksi perinteistä työnantaja–työntekijä –suhdetta.¹

Horisontaalisen suhteen ajatuksen *Horizontal Relations* –teoksen tapauksessa voidaan katsoa heijastelevan nimenomaan katsojan

kehollisuuden ja installaation rakenteen luomien todellisuuksien vuorovaikutussuhdetta. Katsojan kehon voidaan aiemman käsittelemäni perusteella ajatella teoksen kokemusprosessin sisällä luovan oman todellisuutensa samoin kuin installaation voidaan katsoa luovan rakenteensa mahdollistamien puitteiden kautta omansa. Vuorovaikutukseksi näiden kahden todellisuuden välille syntyy katsojan kokemus, joka muodostaa teoksen. Suhde ilmenee tasa-arvoisena, sillä sen esiintuoma kokemus muodostaa synnyllään kolmannen elementin, joka ei ole lähtöisin kummastakaan vuorovaikutuksen osapuolesta itsessään – kokemuksen synty vaatii vuorovaikutuksen molempien osapuolten tasa-arvoisen la- tauksen ja yhtenevän motiivin.

Mikäli katsojan ja installaation suhde perustuisi hierarkiseen asetelmaan, jossa installaation ympäristö määritteli ennalta katsojan kokemuksen, ilmenisi suhde vertikaalisena. Tällöin katsojan kokemus olisi ikään kuin kirjattuna installaatioon, josta katsoja sen kokiessaan lukisi ja johon tämä kokiessaan saumattomasti sulautuisi. Käsittelemäni kaltaisen katsojan kokemuksen luonne mahdollistaa kuitenkin ajatuksen kummankin vuorovaikutussuhteessa olevan todellisuuden tasa-arvoisesta suhteutuvuudesta, sillä mikäli todellisuus olisi täsmällisesti joko yksilön kehoon rajoittuva tai puolestaan täsmällisesti ainoastaan jonkinlaisen rakennelman tai järjestelmän ilmentymä, näiden kahden tekijän yhdessä muodostaman kolmannen ilmentymän (teoksen muodostavan kokemuksen) tulisi olla käytännössä mahdoton. Kokemuksen aiemmin kuvaillun kaltaisen muodostumisen

ja luonteen mahdollisuus ja väistämättömyys vaikuttaisi kuitenkin teoksen puitteissa olevan olemassa, joten tarkastelen todellisuutta teoksen muodostumis- ja kokemusprosessin alueella nimenomaan suhteellisen ja suhteutuvan, mutta kehoillisuudesta (tai muunlaisesta materiaalisesta olomuodosta – tässä tapauksessa installaation rakenteesta, installaation ”kehosta”) alkunsa saavana.

Vertikaalista suhdetta voidaan kuitenkin tarkastella myös niin, että katsoja asettuisi suhdetta hallitsevaksi tekijäksi. Näin ajattelenkin osaltaan kokemuksellisen installaation tapauksessa olevan. Mikäli katsojan todella oletetaan olevan teoksen ainoa merkitys, muodostuu katsojasta installaation ja katsojan suhdetta määrittävä tekijä. Katsoja sijoittuisi näin ollen valta-asemaan suhteessa installaatioon, sen kokemukseen ja lopputulemaan – teoksen prosessiin. Aiemmin käsittelemäni valossa katsojan hallitsevuuden ei tosin voida ajatella olevan sen lähempänä totuutta kuin installaation hallitsevuudenkaan. Vaikka katsoja muodostuu teoksen merkitykseksi, ei häntä käsittelemäni perusteella olisi olemassa ilman installaation rakennetta. Installaatio siis ensin määrittelee yksilön katsojaksi, jonka jälkeen on katsojan vuoro määrittellä teos. Vuorovaikutus katsojan ja installaation välillä ei siis ilmene vertikaalisesti hallitsevana *kummankaan* elementin taholta tai se ilmenee sellaisena *kummankin* elementin taholta, sillä kumpikin tarvitsee toisensa panoksen tullakseen siksi, mitä teoksen prosessin puitteissa on. Käsittelem suhdetta siis horisontaalisena, sillä keskinäisestä riippuvuussuhteestaan huolimatta kumpikin elementti omaa samankaltaisen ja samoin ilmenevän vaikutusvallan toiseensa.

Yksilö siis vaikuttaisi olevan vertikaalisen dynamiikan kautta ajateltuna aluksi alisteisessa suhteessa installaatioon. Tullessaan installaation rakentamaan symboliseen järjestykseen ja siirryttyään katsojuuteen katsoja vaikuttaisi kuitenkin kohoavan hallitsevaan suhteeseen verrattuna installaatioon. Molempien elementtien (installaation ja katsojan) johtaessa teoksen prosessia vuorollaan, näyttäytyy niiden suhde kokonaisuudessaan siis horisontaalisena. Ajatellessa lacanilaista subjektia symbolinen järjestys näyttäytyy kuitenkin subjektia hallitsevana elementtinä. Subjektin ei ajatella määrittävän symbolista, vaan symbolisen määrittävän subjektia – symbolinen järjestys näyttäytyy lakina, jota noudattaessaan subjekti asettuu yhteisön osaksi.

Kurjen² määrittelyn perusteella kuitenkin vaikuttaa siltä, että symbolinen järjestyskin omalla tavallaan mahdollistuu subjektin kautta:

symbolinen järjestelmä voi syntyä vain kollektiivisesti jonkin yhteisön historiallisen olemassaolon kautta. Sikäli kuin ihmismieli on ISR-solmu, se voi syntyä vain historiallisessa yhteisössä. Yhteisöttömällä ihmisruumiilla ei ole psyykettä lacanilaisesti ymmärrettynä. Vain yhteisön jäsenenä voi olla psyyke. Toisin sanoen psyyke ei missään tapauksessa ole ihmisruumiin oma ominaisuus eikä psyyke tässä mielessä sijaitse yksilön aivoissa, kuten usein ajatellaan. Toki ihmisaiivot ovat tietojemme mukaan välttämättömät psyyken muodostumiselle, mutta ne eivät yksin riitä psyyken muodostumiselle. Edes aivoista muodostunut joukko ei muodostaisi psyykettä. Sen sijaan tarvitaan aistivien, havainnoivien ja toimivien kehojen yhteisö.

Kurjen määrittelystä tulee ilmi, että ilman yhteisöä ihmisruumiilla ei voida katsoa olevan psyykettä. Hän toteaa myös, että tarvitaan kehojen yhteisö, jotta psyyken on mahdollista muotoutua. Mikäli kuitenkin ajatellaan, että kehojen yhteisö tarvitsee kehollisia subjekteja muodostuakseen, ilmenee subjektin ja symbolisen järjestyksen suhde tällä tasolla samalla tavoin horisontaalisena kuin katsojan ja installaationkin. Näin ajateltuna yksilön kehollisesta todellisuudesta alkunsa saava katsojuus mahdollistuu ikään kuin tuossa symbolisessa järjestyksessä, mutta kehon todellisuuden voitaisi katsoa olevan olemassa jo ennen varsinaisen katsojuuden ja katsojan todellisuuden syntyä.

¹ Laursen & Williams 1997. 4.

² Kurki 2008.

Fantasian näyttämö

*She spied on our lives through the little doll's eyes...
...and saw that we weren't happy.
So she lured us away with treasures and treats...
And games to play.
Gave all that we asked...
Yet we still wanted more.
So we let her sew the buttons.
She said she loved us. But she locked us here...
And ate up our lives.*

– H. Selick, *Coraline ja toinen todellisuus*

Yksi tapa kuvailla *fantasiaa* lacanilaisessa mielessä on, että se ilmenee ikään kuin *halun puitteina* tai *näyttämöllepanona*.¹ Fantasiaa voidaankin tarkastella kenttänä, joka mahdollistaa subjektille oletuksen siitä, että tämän on mahdollista kokea Toisen halun tyydyttämisestä saavutettava täyttymys. Fantasia peittää subjektin oidipaalivaiheessa syntyvää kastratiokokemusta, havaintoa siitä, että Toisen halu pakenee häntä ja pysyy hänelle aina saavuttamattomana ja arvoituksellisena. Fantasian yhtenä tarkoituksena onkin olla koskaan toteutumatta². Fantasian tehtävänä on näin ollen yhtäaikaaisesti sekä peittää subjektin kykenemätömyys vastata Toisen haluun että ruokkia subjektin halua tavoitella sitä luonteenomaisesti subjektia pakenevaa, minkä saavuttaminen vaikuttaisi antavan hänelle kyvyn tyydyttää tuon Toisen oletettu halu.³

Kokemuksellisen installaation tapauksessa fantasia ilmenee siis installaation rakenteen ja ympäristön kautta luodun tilan ja tilanteen muodossa, eräänlaisena näyttämönä, jolla ja jolle katsoja tapahtuvaa kokemustaan heijastelee. Tuo installaatiossa syntyvä tilanne mahdollistaa katsojalle ajatuksen siitä, että tämän on mahdollista löytää teoksen merkitys. Tila antaa katsojan ymmärtää, että tämä on kykenevä saavuttamaan tuon lopputuleman ikään

kuin itsestään huolimatta, pysyen muuttumattomana toimijana suhteessa installaatioon, ulkopuolisena havainnoijana taideteoksen prosessille. Installaation fantasiakenttä sisältää oletuksen taide-teoksen katsojasta irrallisesta olemuksesta, sen mahdollisuudesta ja vääjäämättömyydestä. Fantasian voidaan näin ollen ajatella peittävän sekä valmiin teoksen että katsojan teoksesta ulkopuolisen aseman lähtökohtaista mahdottomuutta ylläpitäen samalla katsojan motivaatiota teoksen kokemiseen. Katsojan motivaatio ilmeni tällaisessa tapauksessa haluna installaatioissa koetun puutteen täyttämiseen – teoksen merkityksen tavoitteluun. *Objekti a* toimii sinä tavoiteltuna asiana, jonka subjekti olettaa mahdollistavan Toisen haluun vastaamisen, jonka fantasian tila antaa ymmärtää olevan subjektille mahdollista. Tuo tavoiteltu asia on installaation tapauksessa aiemmin mainittu teoksen selkeä olemus ja sellainen idea rakenteen takana, jonka katsoja voi tavoittaa ja ymmärtää pysytellessään kuitenkin irrallisena teoksesta. Tällä tavoin tarkasteltuna installaation rakentama todellisuus luo fantasian, jonka puitteissa katsojan kokemus osaltaan mahdollistuu.

Ehdotan siis installaation puitteiden luomaa todellisuuden tilaa tarkasteltavaksi lacanilaisen fantasian käsitteen kautta. Installaation rakenteelliset materiaaliset ja immateriaaliset elementit sulautuvat yhteen luoden ympäristön, joka olemassaolollaan luo tilan ja antaa puitteet tilanteelle, jossa todellisuus – ja sen myötä fantasiakenttä, joka katsojan kokemuksen mahdollistaa ja rajaa – syntyy. Kuten subjektin halun tapauksessa, niin installaation katsojankaan halun tapauksessa fantasia ei luo itse halua koke-

miseen, vaan antaa katsojalle puitteet, joissa tavoitella halun kohteena ilmenevää tyydytystä – kokemusta teoksen ymmärtämisestä – jonka tuon halun illusorinen kohde – ajatus valmiista teoksesta – vaikuttaa katsojalle lupaavan. Fantasia antaa katsojan ymmärtää, että installaation luoma todellisuus sisältää mahdollisuuden sille, että katsoja voi astua installaatioon ja sulautua sen valmiiksi olemassaolevaan tilanteeseen ja sen kautta saavuttaa ymmärryksen teoksesta. Tällä tavoin tulkittuna katsoja saapuu installaation todellisuuteen valmiina kokemaan, mutta tietämättömänä siitä, että ainoa kokemus, jonka hän voi teoksen muodostamassa tilanteessa saada, on lähtöisin vähintään yhtä paljon hänestä itsestään kuin häntä ympäröivästä rakenteesta. Fantasia siis sitoo katsojan hetkellisesti rajoittamalleen näyttämölle ilmentämiensä lupausten avulla, jotta teoksen muodostuminen voi tapahtua. Lacanilainen fantasia ilmenee näin ajateltuna installaation muodostamina puitteina, sen näyttämöllepanona (*mise-en-scène*), ja niiden myötä syntyvänä todellisuutena – kaikkena sinä, mikä katsojaa tämän kokiessa ympäröi niin materiaalisessa kuin immateriaalisessakin mielessä. Fantasian tehtävä on toisin sanoen *ohjata katsojaa kokemukseen* tämän tavoittellessa olettamaansa valmista teosta ja ymmärrystä sen merkityksestä.

Viedäkseni aloittamaani ajatusta katsojan ja installaation luomien todellisuuksien leikistä vielä pidemmälle, ehdotan, että myös katsojuutta voitaisi tarkastella fantasiarakennelmana itsessään. Yksilön keho, jonka ehdotan katsojan todellisuutta kokemisen tilanteessa määrittävän, muodostaa siis kehollisuudessaan todel-

lisuuden, joka on horisontaalisessa suhteessa installaation puitteiden muodostamaan todellisuuteen. Yksilön kehosta lähtöisin oleva ensisijainen todellisuus näyttäytyy paikkana, josta käsin installaation symbolisessa järjestyksessä määrittyvä katsoja saa alkunsa. Katsoja itsessään muodostuu siis imaginaarista edustavan yksilön kehollisen perustan ja installaation edustaman symbolisen järjestyksen vuorovaikutteisuudesta, jossa installaatioon astuva yksilö määrittyy puutetta kokevaksi ja haluavaksi subjektiksi, katsojaksi. Kehon todellisuuden voitaisi näin ollen ajatella luovan installaation kohdatessaan yksilölle *katsojuuden fantasian*, joka pyrkii ylläpitämään yksilön halua installaation kokemiseen. Katsojuuden tila itsessään olisi tällä tavoin tarkasteltuna lähtökohtaisesti fantasiarakenne, joka mahdollistaa yksilön toimimisen installaation ympäristössä antaen yksilölle tilanteen, jonka puitteissa pyrkii teoksen kokemiseen.

Installaation ja katsojan välinen vuorovaikutus tapahtuu, kuten aiemmin mainitsin, installaation tilanteen luomassa todellisudessa, sen fantasiarakenteen puitteissa. Toisin sanoen installaation ja katsojan todellisuudet – tai ehdottamani mukaisesti *fantasiat* – muodostavat yhdessä näytelmän, jonka edetessä installaation sisältämän teokseksi muodostumisen potentiaalin voidaan katsoa saavan mahdollisuuden toteutua ja saavuttaa katsojan tavoitteleman kokemuksen kautta jotakin, jota varten se on rakennettu.

¹ Homer kirjoittaa fantasian ja halun suhteesta: "*Fantasy is not the object of desire, neither is it the desire for specific objects; it is the setting or the mise-en-scène of desire.*" (2005. 87)

² Homer 2005. 87.

³ Žižek 2006. 49.

Paljastettu minä

*Why do you look so sad?
– Because you speak to me in words
and I look at you with feelings.*

– J–L. Godard, *Hullu Pierrot*

Teos *I, exposed* (Härkönen, 2013) rakensi lähtökohtaisesti tyhjäan tilaan katsojan läsnäoloon perustuvan näyttämön. Tilaan asetetut liikesensorit ja niihin kytketyt valot aktivoituivat katsojan astuessa määritelyihin pisteisiin asettaen tämän valokeilaan. Teos oli suunniteltu ajatellen usean tai vähintään kahden yhtäaikaisen katsojan läsnäoloa. Varsinaisessa näyttelytilanteessa kahden tai useamman kokijan yhtäaikainen läsnäolo ei kuitenkaan aina toteutunut, mikä osaltaan vahvistaa näkemystäni installaation tekijän lähtökohtaisesta kykenemättömyydestä hallita teoksen prosessia merkityksellisellä tavalla.

Ajattelin, että valokeilaan asetettu katsoja muodostuisi installaation puitteissa objektiksi, jota katsotaan, ikään kuin teokseksi itsessään. Varsinainen idea tämän objektiksi asettamisen takana oli kuitenkin pyrkiä mahdollistamaan teokseksi asetetun katsojan havainto katseesta ja katseen kohteena olosta. Paljastettu *minä* (valoon asetettu katsoja) puolestaan mahdollistaisi piiloon jääville toisille tarkkailijan aseman. Objektivoitu katsoja, katsottavaksi teokseksi muodostuva katsoja, taas saattaisi jatkaa ”teokseuttaan” eli kokemustaan osittain valitsemaansa ja osittain kokemuksen ja installaation rakenteen johtamaan suuntaan, kunnes kokemus luonnollisesti kohtaisi päätepisteensä, katsoja astuisi ulos

installaation ympäristöstä ja palaisi arkipäiväiseen muotoonsa yksilönä.

Korostan tässä yhteydessä uudelleen, etten pyri tekstissä esittämilläni pohdinnoilla määrittelemään yhdenkään installaation puitteisiin astuneen katsojan täsmällistä kokemusta. Arvioin teosta ja sen muodostumisen prosessia teoksen tekijänä, mikä lähtökohtaisesti poistaa näkemyksiltäni kaiken todellisen pyrkimyksen objektiiviseen arvioon kyseessä olevasta teoksesta. Koen kuitenkin voivani esittää yhdenlaisen, erittäin rajallisen ja subjektiivisen näkökulman teoksen yhdenlaiseen mahdolliseen prosessiin ja sen puitteissa yhdenlaiseen mahdolliseen tapaan tulkita katsojan kokemusta.

Käsittämäni kaltainen teoksen muodostumisen luonne katsojaan painottuvassa installaatiossa ilmenee mielestäni *I, exposed* –teoksessa hyvin, jopa alleviivatusti. Teos vaati konkreettisen, kehollisen katsojan sysäämään itsensä liikkeelle, aktivoimaan valon ja asettumaan sen paljastamaksi. Tila ei itsessään sisältänyt muuta kuin katsojan ja ajoittain syttyvän valon. Teos tapahtui puhtaasti pimeyden, valon ja tyhjän tilan, katsojan ja mahdollisten muiden katsojien vuorovaikutuksesta. Valon sammuttua ja katsojan poistuttua tila, jossa installaatio sijaitisi, ei sisältänyt juuri mitään, mikä viittaisi teoksen olemassaoloon. Teosta havainnoidessani ja katsojakokemuksia kuunnellessani sain tietooni kaksi pääpiirteittäin toisistaan eroavaa tapaa suhtautua ja suhteutua valon paljastavaan ja varjojen piilottavaan luonteeseen. Valon

paljastava luonne, ennakoidusti, vaikutti osalle katsojista ahdistavalta. Nämä katsojat valitsivat varjoissa tarkkailemisen ja valoon asetettujen/asettuneiden katselun. Osa katsojista koki valokeilassa paistattelun nautinnollisena, hauskana ja leikkisänä. Syttyvästä valosta muodostui jotakin haluttua, jotakin, joka loi arvoa kokijalle siirtäen hänet yksinkertaisesta objektivoidusta teoksesta jälleen nauttivaksi ja aktiivisen toimijuuden omaavaksi subjektiksi. Varjoissa katsojan ympärillä lymyilevän toisen olemassaolo ymmärrettiin, mutta joko siitä ei välitetty tai sen katseen kohteena olo tuotti katsojalle positiivisia miellelyhtymiä. Eräs katsoja koki positiivisena kokemuksena sen, kuinka paljastava valo toi hänet kaikkien näkyville ja hän pyrki pysyttelemään valoissa mahdollisimman pitkään vain *nauttiakseen* tästä kokemuksesta. Toinen katsoja koki itsensä liian araksi astumaan valoon muiden nähtäväksi ja valitsi varjoissa pysyttelemisen. Kuitenkin seurailtuaan hetken muiden katsojien liikkumista valokeiloissa hän ennen teoksesta poistumistaan astui kuin astuikin valon paljastamaksi. Useille lapsikatsojille, luonnollisesti sen suurempaa analyysia teoksesta tekemättä, valo näyttäytyi myös iloa tuottavana elementtinä ja antoi mahdollisuuden leikille. Tietenkin edellä kertomani kokemukset ovat rajatun kokijaryhmän kuvailemia, joten en vedä niistä sen suurempia johtopäätöksiä tässä yhteydessä – kirjasin ne tähän ehkä enemmän omasta mielenkiinnostani teostani ja sen vastaanottoa kohtaan.

Muodostettuaan kokemuksellaan teoksen ja tultuaan näin ollen osaksi teosta – tai pikemminkin *teokseksi* – katsojan voitaisi edel-

lisessä kappaleessa esitetyn esimerkin kaltaisessa puhtaassa installaatiosta nauttimisen tilanteessa siis katsoa valitsevan teoksena olemisen sijaan uudelleen arkipäiväisen muotonsa yksilönä. Tuon valinnan kautta hänen voitaisi ajatella saavuttavan tietynlaisen itsenäisyyden teoksesta, jonka omalla kokemuksellaan loi ja asettuvan nauttimaan teoksesta ikään kuin jälleen teoksesta erillisenä toimijana. Tämän tyyppinen katsojan palaaminen tai pyrkimys palata teoksesta irralliseen yksilömuotoon viittaa aiemmin pohjustamani kaltaisen teoksen luonteen valossa kuitenkin siihen, että hetkellinen teosta muodostava vuorovaikutteinen kokemus – teos itsessään – on jo ikään kuin lakannut olemasta. Installaation rakenne, sen ympäristö, säilyy ja näin yksilö voi vapaasti käyttää sitä hyväkseen parhaaksi katsomallaan tavalla. *Teoksesta nauttimisen* voitaisi kuitenkin ajatella ilmenevän ainoastaan kokemuksen *muiston* pitkittämisenä, ikään kuin toistettuna taltiointina tilanteesta, joka sellaisenaan on jo mennyttä. Nautintoon keskittyminen näyttäytyisi toisin sanoen katsojan pyrkimyksenä saada teokselta enemmän kuin sen on koskaan mahdollista katsojalle antaa. Katsojan voitaisi näin ollen ajatella tavoittelevan suurempaa nautintoa kuin tämän on mahdollista teoksen prosessin puitteissa saada. Katsojaan kirjautunut merkki, joka teos tuossa vaiheessa enää näin arvioituna olisi, toimisi muistona itsessään installaation ympäristön antaessa näyttämöllisen asetelman tuon muiston uudelleen elämiselle ja väistämättömälle mitätöitymiselle toistojen muuttuessa tyhjäksi kertaukseksi.

Jouissance ja teoksesta nauttimisen
mahdottomuus

*I hate all that is mine,
because it distances me from her divine presence.*

– A. Jodorowsky, *El Topo*

Teoksesta nauttimisen mahdollisuus – tai edellisen kappaleen esittämän näkökulman valossa sen *mahdottomuus* – herättää kysymyksen siitä, miksi yksilö alun alkaen päättäisi tulla installaation läheisyyteen, mikäli siitä nauttiminen ilmenisi tuolla tavoin mahdottomana. Toisin sanoen, mikä seikka tai mitkä seikat herättävät yksilössä halun aloittaa matkansa katsojaksi ja katsojuuden kautta osaksi teosta? Ehdotan, että yksi tapa tarkastella tätä kysymystä voisi olla, että teoksen oletettaisiin yksilön näkökulmasta pyrkivän mahdollistamaan kokemuksia, jotka perustuvat nautinnon mekanismeille. Käsitän nautinnon tässä yhteydessä tosin laajemmin kuin pelkkänä positiivisten tuntemusten ilmentymänä. Taideteoksen ei useinkaan ajatella tuottavan katsojalleen minkäänlaista käsinkosketeltavaa hyötyä tai muulla tavoin myötävaikuttavan positiivisesti yksilön elämän perustarpeisiin, ja käytännöllisen hyödyn puuttuessa teosta voitaisikin siis tarkastella luonteeltaan nautinnon piiriin lukeutuvana ja nautintoon tähtäävänä – perustui tuo nautinto sitten katsojassa heränneisiin yleisiin miellyttäviin tuntemuksiin, älylliseen tyydytykseen tai vaikkapa kauneuden, ihmytyksen ja onnen kokemuksiin. Nautintoa teoksen tapauksessa voisi näin ajateltuna olla esimerkiksi kokemus joko teoksen ymmärtämisestä tai konkreettisena esimerkkinä vaikkapa jonkin yksilöä koskevan yhteiskunnallisen ilmiön huomioi-

misesta. Tai ehkä teos käyttäytyy kuin arvoitus, jonka ratkaistessaan katsoja kokee onnistumisen tuomaa nautintoa. Nautintoa voisi tuottaa myös esimerkiksi havainto yksilön oman aseman tyydyttävyydestä suhteessa johonkin, mitä teos tuo näkyväksi. Ilmeni nautinto missä muodossa hyvänsä, vaikuttaisi mahdolliselta, että sen *odotus* määrittäisi ainakin osaltaan yksilön suuntautumista kohti taideteosta.

Teoksesta nauttimisen tai teoksesta nauttimisen *idean* kautta lähestyn lacanilaisen teorian käsitettä *jouissance*. *Jouissance* käsitteenä on osoittautunut lähdekirjallisuuden valossa vaikeana kääntää alkukielestään ilman, että sen katsotaan menettävän merkityksellisiä sävyjä. Sen suora käänös olisi *nautinto*, jonka Homer ja Johnston määrittelevät kadottavan *jouissancen* käsitteelle merkityksellisen *tuskan* elementin.¹ Käytän tekstissäni siis termiä sen alkuperäisessä muodossa ranskaksi ja pyrin avaamaan sen merkitystä omin sanoin. *Jouissance* on eräänlainen pakenevan absoluuttisen nautinnon ajatus, johon sisältyy halun tyydyttämisestä saatavan nautinnon lähtökohtainen riittämättömyys. Lacanilainen teoria erottaa *jouissancen* muunlaisesta mielihyvästä (*plaisir; pleasure*) kuvaillen edellisen luonteenomaista sijoittumista *mielihyväperiaatteen tuolle puolen*. Mielihyväperiaate perustuu subjektin vietteihin ja tarpeisiin, ja sen toiminnan katsotaan pyrkivän maksimoimaan subjektin kokema mielihyvä ja minimoimaan tämän kokema tuska. Mielihyväperiaate johtaa subjektia tavoittelemaan mielihyvää, joka tyydyttää subjektin tarpeen ja on luonteeltaan jännitteitä purkavaa. *Jouissance* puolestaan ilmenee

ikään kuin *mahdottomana* nautintona, joka ylittää mielihyvän tyydyttävän luonteen ja *liiallisuuden* vaatimuksessaan johtaa kohti psykyken epätasapainoa aiheuttaen subjektille tuskaa.²

Jouissancen ajatellaan siis suorasta käännöksestään poiketen sisältävän muutakin kuin subjektin odottaman ihmeellisen nautinnon. Se ilmenee puhtaan nautinnon lisäksi myös nautintoon piiloutuvana tuskana, joka syntyy subjektin lähtökohtaisesta mahdottomuudesta suhteutua reaalisen tosinpaan todellisuuteen. Reaalisen käsittämättömyys ja armottomuus saavat symbolisen järjestyksen kautta hillitymmän ja järjestellymmän muodon – symbolinen ja imaginaarinen toisin sanoen muodostavat yhdessä fantasian, joka etäännyttää subjektin sosiaalisen todellisuuden reaalisen kaoottisuudesta. Syntynyt fantasia peittää reaalisen mahdottomuutta suhteessa subjektiin luomallaan *jouissancen* lupauksella. *Jouissance* ilmenee subjektille harhaluulossa, jonka mukaan *Toisen nautinto* (joka jää aina subjektin ulottumattomiin samalla tavoin kuin Toinen itsessäänkin) on suurempaa kuin subjektin kokema nautinto. Näin syntyy kierre, jossa odotettu *jouissance* motivoi subjektia aiempaa suuremman nautinnon tavoitteluun fantasian ylläpitäessä ajatusta siitä, että tuon määrittelemättömän täydellisen nautinnon mahdollisuus on olemassa. Nautinnon odotuksesta saatu mielihyvä kuitenkin hälvenee subjektin saavuttaessa asian, jonka odotti tuota nautintoa tuottavan. Subjekti havaitsee, että vastoin fantastista lupausta se ei saavutakaan absoluuttista nautintoaan.³

Ehdotan, että kokemuksellisen installaation katsojuutta itsessään voitaisi tarkastella elementtinä, joka arkipäiväiseen yksilöön suhteutuessaan vertautuu lacanilaiseen fantasiaan *jouissance* käsitteen valossa. Katsojuuden tilan voidaan ajatella luovan yksilölle fantasian, joka peittää yksilön mahdottomuuden saavuttaa teoksesta sellaista nautintoa, jota yksilö voisi kokea antautumatta teoksen prosessille. Teoksen reaalin luonne, tuo katsojuuden tilan peittämä tosin todellisuus, sisältää havainnon siitä, ettei katsoja voi olla nautintoa saavuttava katsoja, sillä hän on lähtökohtaisesti teoksen osa. Yksilö ei tosin sanoen voi saavuttaa teoksen kokemisen tuottamaa nautintoa, sillä hän *on* tuo nautittavaksi oletettu teos. Teoksella ei siis ole nautittavaa olemusta, johon yksilö voisi pyrkiä ennen katsojuuden fantasian muodostamaa ajatusta tuon nautittavan teoksen mahdollisuudesta. Katsojan osa on ennalta määritelty tuossa teoksen taustalla vaikuttavassa *teoksen olemuksen puutteessa*, joka pysyy yksilölle huomaamattomana ja näin ollen ajaa häntä kohti odotettua nautintoa katsojuuden fantasian rakentaman nautinnon mahdollisuuden ajatuksen puitteissa. Ajatus koetusta taideteoksesta toimii *objekti a*:na, joka osoittaa yksilölle jotakin, jota tavoitella pyrkiessään saavuttamaan taidekokemukselta etsimäänsä nautintoa – ymmärrystä tai kokemusta teoksesta. *Objekti a* paljastuu teoksen prosessin edetessä illuusioksi ja fantasiakenttä (katsojuus), joka muodosti puitteet teoksen todellista tyhjyyttä peittämään ja yksilön halulle *objekti a*:n tavoitteluun menettää merkityksensä kokemuksen hetken tapahduttua ja katsojan kadottua teokseen.

¹ Homer 2005. 89–91, Johnston, A. ”The Forced Choice of Enjoyment: Jouissance between Expectation and Actualization”.

² Homer 2005. 89–91., Johnston, A. Ks. edellä.

³ Homer 2005. 88–90., Johnston, A. Ks. edellä.

Teoksen mahdottomasta mahdollisuudesta

Words never say what I'm really saying.

– J-L. Godard, *Aviovaimo Pariisissa*

Katsojan osa teoksen muotoutumisprosessissa ei edellä käsittelemäni valossa ole teoksen näkökulmasta tarkasteltuna lainkaan ongelmaton. Ilman katsojaa voitaisi ajatella, että teoksen on mahdollista saavuttaa valmiuden tila, jonkinlainen päätepiste, jossa teoksen voitaisi katsoa olevan täydellistynyt ja kokonainen. Installaatio vaikuttaa katsojan edesauttamana omaavan mahdollisuuden saavuttaa tuo päätepiste – vaikuttaa siltä, että katsojan ja ympäristön välinen vuorovaikutus sisältää itsessään mahdollisuuden jonkinlaisen teoksen kiinteän ytimen tai pysyvän, tulkittavan merkityksen löytymiseen. Katsoja pyrkii tuohon lopputulemaan, sillä tuota lopputulemaa teos vaikuttaa katsojalta haluavan. Sekä katsojalla että installaatiolla vaikuttaa olevan motiivi teoksen täydellistymisen tilan saavuttamiseen ja tuon tilan tavoittelun aiheuttaman liikahtelun myötä teoksen muotoutumisen prosessi ilmenee. Koska katsoja, lacanilaisesta näkökulmasta tarkasteltuna, ei kuitenkaan kykene koskaan saavuttamaan halunsa kohteeksi muodostunutta lopputulemaa kokemuksen prosessin puitteissa, näyttäytyy sellaisen saavuttaminen mahdottomana myös teokselle. Katsojan kehollinen kokemus teoksesta jää ainoaksi merkiksi tapahtuneesta prosessista eikä teosta sinänsä voida lopulta osoittaa olevan olemassakaan. Installaation rakenne voidaan taltioida tai palauttaa olemassaolevaksi, mutta tuo rakenne on teoksen proses-

sissa ainoastaan mahdollisuuden sisältävä sirpale jostakin, jonka olomuoto määrittyy katsojassa. Niinpä katsoja siis yhtäaikaaisesti sekä mahdollistaa teoksen että estää sen täydellistymisen. Katsoja toisin sanoen tekee omalla olemuksellaan teoksen mahdottomaksi samalla kun saa teoksen mahdollisuuden vaikuttamaan mahdolliselta ylipäänsä.

Lopuksi

*Is this a tragedy or a comedy?
Either way it's a masterpiece.*

– J–L. Godard, *Nainen on aina nainen*

Installaation katsojan muodostuminen suhteessa perusmuotoonsa keholliseen yksilöön näyttäytyy sarjana liikahduksia, myönnytyksiä, vastustusta ja syventymistä. Yksilön ei teoksen prosessin edetessä voida suoranaisesti katsoa katoavan, mutta installaation ympäristön vaikutus muovaa sitä kohti katsojuutta, joka – maailmaan sidotusta perustastaan huolimatta – voi olla olemassa sellaisenaan ainoastaan tuon installaation rakennelman luomassa todellisuudessa, *fantasiaksi* muodostuneessa ympäristössä. Katsojan tehtävä näyttääkin teoksen tapauksessa olevan jollakin tapaa välineellinen. Katsoja edesauttaa teoksen muodostumista, antaa sille elämän, kehityskulun ja jotakin, josta imeä voima kehittyä hetkelliseen päätökseensä. Katsoja puolestaan antaa teokselle itsensä, katsojuutensa, reflektointiin kykenevän vastinparin mykälle, pysähtyneelle rakenteelle. Katsoja on teoksen prosessin puitteissa jotakin, joka luovuttaa itsensä tullakseen joksikin – osaksi teosta. Katsoja saa uhrauksestaan vastineeksi kokemuksen, itse mahdollistamansa ja itseensä rajatun. Teoksen ja katsojan todellisuuksien yhteenosuminen sisältää mahdollisuuden noiden todellisuuksien muokkautumiseen katsojan ollessa materiaali, johon tuo mahdollinen muokkautuminen kirjautuu ja tallentuu.

Tarkastellessani kokonaisvaltaisesti kokemuksellista installaatiota ja sen katsojuutta lacanilaisen psykoanalyttisen teorian inpiroimana vaikuttaisivat edellä mainitut sitoutuvan tiiviisti toisiinsa. Katsoja saa olemassaolonsa installaation ympäristön kautta kokiessaan sen puitteissa muodonmuutoksen yksilöstä katsojaksi. Katsojan kokemus, jona taideteos loppujen lopuksi ilmenee, ei olisi mahdollinen ilman katsojaa, joka olemuksellaan ja kokemuksellaan antaa sille muodon. Katsojuuden fantasia puolestaan vaikuttaisi näin ajateltuna ajavan yksilöä lähtökohtaisesti saapumaan installaation yhteyteen katsojuuden fantasian ilmetessä näin ollen yhtenä teoksen muodostumisen merkittävimmistä elementeistä. Teoksen potentiaali saa mahdollisuuden toteutua sillä hetkellä, kun yksilö siirtyy katsojuuden alaisuuteen vain kohdatakseen tuhonsa tuon samaisen katsojan muodossa.

Teos tapahtuu kokemuksen prosessin kautta ja fantasiatila, jonka installaation tila katsojan toiminnalle loi, jää installaatioon, kun katsoja jälleen kerran palaa arkipäiväisen olemassaolonsa tilaan yksilönä. Installaation fantasianäyttämön voidaan katsoa täyttäneen tehtävänsä katsojan kokemuksen muotoutumisessa herättämällä katsojassa motivaation, jota tämä tarvitsee luodakseen itsessään sen asian tai merkityksen, johon viitataan termillä *taideteos*. Installaation materiaalinen rakenne säilyy sinä 'täytymättömän potentiaalilin tilana ilman täsmällistä olemusta', jona se ennen katsojan kehollista läsnäoloa ilmeni – se toisin sanoen palaa jähmettyneeseen merkityksettömyyden tilaan. Katsojuuden fantasia puolestaan kehoon sitoutuvan pohjansa avustuksella säilyy

yksilössä ja auttaa kenties houkuttelemaan taidenautintoa etsivän yksilön seuraavan mahdollisen nautintoa tuottavan rakenteen läheisyyteen. *Taideteos* säilyy *merkinä* katsojassa, joka kokemuksen tapahduttua installaation ympäristöstä poistuessaan muuttuu takaisin yksilöksi, joka alunperin installaatioon astumalla teki teoksen mahdollisuudesta *mahdottoman*.

Lähteet

Bishop, C. 2005. *Installation Art – A Critical History*. Tate Publishing

Bishop, C. 2006. ”The Social Turn: Collaboration and its discontents”. Artforum, helmikuu 2006.

Carroll, L. 1865/2010. *Liisan seikkailut ihmemaassa*. Gummerus Kustannus Oy, Helsinki

Frieling, R., Groys, B., Atkins, R., Manovich, L. 2008. *The Art of Participation : 1950 to Now*. Thames & Hudson Inc., New York.

Godard, J–L. 1960. *Viimeiseen hengenvetoon (À bout de souffle)*[elokuva]. Ks: François Truffaut & Jean–Luc Godard. O: Jean–Luc Godard. T: Georges de Beauregard. Société Nouvelle de Cinématographie (SNC), Ranska.

Godard, J–L. 1965. *Hullu Pierrot (Pierrot le fou)*[elokuva]. Ks & O: Jean–Luc Godard. T: Georges de Beauregard. Films Georges de Beauregard, Ranska.

Godard, J–L. 1967. *Aviovaimo Pariisissa (2 ou 3 choses que je sais d'elle)*[elokuva]. Ks: Catherine Vimenet & Jean–Luc Godard. O: Jean–Luc Godard. T: Anatole Dauman & Raoul Lévy. Argos Films, Ranska.

Homer, S. 2005. *Jacques Lacan*. Routledge.

Jarmusch, J. 2013. *Only Lovers Left Alive* [elokuva]. Ks & O: Jim Jarmusch. T: Jeremy Thomas & Reinhard Brundig. Recorded Picture Company, Pandora Filmproduktion, Snow Wolf Produktion, Iso-Britannia, Saksa, Kreikka.

Jodorowsky, A. 1970. *El Topo (El topo)*[elokuva]. Ks & O: Alejandro Jodorowsky. T: Producciones Panicas, Meksiko.

Johnston, A. ”The Forced Choice of Enjoyment: Jouissance between Expectation and Actualization”.
(<http://www.lacan.com/forced.htm> 11.9.2014)

Kurki, J. 2008. ”Psykiadiagnostiikka lacanilaisesta näkökulmasta”.
Psykoteraapia, 4/2008.

Laursen, B. & Williams, V. 1997. ”Perceptions of Interdependence and Closeness in Family and Peer Relationships Among Adolescents With and Without Romantic Partners”. *New Directions for Child Development*, no. 78, winter/1997. Jossey–Bass Inc.

Lynch, D. 2006. *Inland Empire* [elokuva]. Ks & O: David Lynch.
T: David Lynch & Mary Sweeney. Studio Canal, Camerimage &
Asymmetrical Productions, USA, Ranska, Puola.

Žižek, S. 2006. *How to read Lacan*. W. W. Norton & Company,
Lontoo.

Žižek, S. & Von Schelling, F. 1997. *The Abyss of Freedom/Ages of
the World*. Ann Arbor, University of Michigan Press.

Kiitokset

*Minä –
minä en tiedä juuri nyt
tai kyllä minä tiedän
kuka olin tänä aamuna kun nousin ylös,
mutta minä luulen
että sen jälkeen olen monta kertaa vaihtunut.*

– L. Carroll, *Liisan seikkailut ihmemaassa*

Ohjauksesta kiitos Veli-Matti Saariselle ja Harri Laaksolle.

Porin taiteen laitoksen henkilökunnalle monenmoisesta opintojen aikana saamastani inspiraatiosta, näkemyksestä ja elämyksestä.

Kanssaopiskelijoille kiitos olemassaolostanne ja ystäville tuesta.

Ja äitille aina kaikesta.

