

Pirjo Seddiki

Sievää pintaa tutkimassa

Mikä on hyvää? kysytte. Olla urboollinen on hyvää. Antakaa pienten tyttöjen puhua: "Olla hyvä on sitä mikä on samalla sievää ja liikuttavaa." (Nietzsche 1995, 60)

Pieni tarina nätin nitistämisestä

Joskus 70-luvun lopulla olin nuorena, epävarmana lukiolaiytyttönä maalauskurssilla, jolla oli opettajina pitkäkukkaisia viibaisia miehiä, oikeita matrikkelitaitelijoita. Kunnioitin heitä suunnattomasti. Imin itseeni kaiken viisauden, mitä he jakoivat taiteesta ja elämästäkin. Eräässä kritiikkitilaisuudessa opettajani julisti: "Pahinta mitä maalauksesta voi sanoa on, että se on nätti." Teos voi siis olla millainen surkea tekele tabansa, sisällyksetön sutaisu, kunhan se vain ei ole nätti. Voi olla huonoa taidetta, mutta taide ei voi olla nättiä. Nättiyyden nitistämisestä tuli johtotähteni omassa ilmaisussani sekä paljon myöhemmin omassa opetuksessani. Tämän tosin oivalsin vasta vuosikymmenien kuluttua. Mitä on nätti? Voiko olla miehekästä nättiä, voivatko vain tytöt olla nättejä ja tehdä myös nättejä töitä, tyttökauniista? Nätti on särötöntä, täydellistä, likaantumaton ja varauksetton kauniista. Se on itseensä tyytyväistä, se ei kommentoi mitään itsensä ulkopuolella olevaa, saati väitä mitään. Se vain on, passiivisena ja pienenä. Ja se on ehdottoman tuomittavaa.

Miten tarttua tutkimuksessa ilmiöön, jonka näkyvä olemus on ailahteleva ja jolla ei ole laskettavaa esiintymistiheyttä tai tilastoitavaa todennäköisyyttä? Välineitä tarjoavat Foucault'n genealogia¹, Derridan dekonstruktio ja Varton lihaan tarttuminen². Onko näillä mahdollista saada otetta vaikkapa näintuomitsemisen aistittavasta ilmiöstä suomalaisessa muotoilukoulutuksessa sortumatta tyrkyllä oleviin ajattelun abstrahoiiviin ottimiin? Etsin tässä artikkelissani keinoja yhdistää ja soveltaa muutoin kaukanakin olevia tartuntavälineitä omassa tutkimuksessani.

Estetiikan tartunta

Voisinko sittenkin kokeilla estetiikan ja taiteentutkimuksen tutumpia, tietämiseen perustuvia ottimia? Tartun aluksi nätin tai sievän ongelmaan estetiikan teoreetikkojen otteella. Nätti äärimmäisenä kauneutena, kauneutena ilman säröä, ilman rumuuden vastakohtaista maustetta jää auttamattoman pinnalliseksi, miksi? Miksi rumuus tai särö murtaa pinnan ja tarjoaa näkymän johonkin syvempään? Mikä on tämä syvä, onko se ainoastaan rumuuden syvyys, miksei kauneuden syvyys saa kelvata? Kuten Carolyn Korsmeyer toteaa, sievän ja kauniin suhteen pohtiminen on jäänyt estetiikan teoreetikoilta ja taiteen filosofeilta varsin vähälle huomiolle. (Korsmeyer 2005, 57) Johtuneeko se siitä, että sievä tai nätti (*pretty*) on leimallisesti naisellinen määre? Voiko olla olemassa miehistä sievää? Mikä erottaa sievän kauniista ja miksi se liittoutuu kitschin ja esteettisesti tuomittavan kanssa? Miksi sievä tuomitaan pinnallisena ja luonnottomana, eräänlaisena naamiointina tai valehteluna, sievistelynä, joka on vailla elämää koskettavaa syvyyttä?

Pikkusievä

Sievän ominaisuuksiin arkikielessä liitetään pienuus vastakohtana suurelle. Tämä lähestyy 1700-luvulta periytyviä määrittelyjä (kauneus pienenä ja ylevä suurena) ja on osoittautunut varsin elinvoimaiseksi vielä meidän aikanammekin. Taitelijoiden pyrkiessä välttämään teostensa tuomitsemista sieviksi, he suurentavat töitään. Jeff Koons, joka ei kiistä teostensa käsittelevän kitschiä myönteisenä ja hyväksyttävänä ilmiönä, kuitenkin valmistaa suuria töitä. Hänkin välttää sievän ja nätin taiteessaan lähes monumentaalaisella koolla., vaikka kaikki muut ominaisuudet

¹ Termin kreikkalaiset osat *genos* ja *logos* viittaavat sukuun ja sanaan tai oppiin. Tässä yhteydessä ei kuitenkaan ole kyse sukututkimuksesta.

² Viitataan tässä Juha Varton kirjoituksiin ja luentoihin lihasta, yksittäisenä ja aistittavana, muuna kuin ajateltu ja abstrakti yleisyys.

viittaisivatkin sievään. Puppy söpönä koiranpentuna menettää sievyytensä suurennettuna monumentaaliseksi, samoin kuin puhalletut ilmapallokoirat tai jättiläismäinen posliininen Michel Jackson Bubblessa kanssa. Danto toteaa amerikkalaisten kontribuutioksi modernille taiteelle juuri suuren koon (Danto 2003, 146). Kolossaalinen ylittää ihmisen käsityskyvyn ja aiheuttaa ylevän tunteen, joka on sekoitus kauhua ja mielihyvää. Sievän pienuus ei pysty tähän, se jää väistämättä hiljaiseksi, sanan mukaisesti käsin kosketeltavaksi ja ihminen puolestaan asettuu siihen nähden vahvaksi ja kaikkivoipaiseksi. Ars 2006 näyttelyssä Angelo Filomenon Shantung silkille kirjaillut teokset ovat seinän kokoisia, eivät suinkaan pieniä ja sieviä, kuten silkkikirjailut yleensä. Hän on oppinut taidokkaan konekirjontatekniikan haute couture - muotitaloissa, joissa se palvelee sievän tuottamista naisten kaunistamiseksi. Tosin teosten sievyyden rikkovat myös verta vuotavat riikinkukot tai pääkallot ja hyönteiset. Ihana pinta on särjettävä inhalla.

Pieni ja pikkutarkka luokitellaan helposti naiselliseksi. Taiteessa pieni koko sinänsä aiheuttaa usein teosten rajaamisen taidekentän marginaaliin tai suorastaan sen ulkopuolelle käsityön tai koristetaiteen piiriin. Toisaalta naisten luopuminen pienestä ja sievästä saattaa johtaa epänaisselliseksi tuomitsemiseen tai se nostetaan esiin eräänlaisena poikkeuksena. Näin tapahtui naistaiteilijoille modernismin alkuvuosikymmeninä. Maalarit kuten Gabriela Münter, Marianne Werefkin, Elisabeth Epstein, Maria Marc ja Natalia Goncharova joutuivat kasvokkain näiden käsitysten kanssa, koska he eivät tyytyneet naisille sopiviin lempeisiin aiheisiin ja tapoihin maalata vaan liittyivät Kandinskyn ja Blaue Reiter-ryhmän tyyllisiin pyrkimyksiin. Heidän naisellisen, luonnolliseksi ymmärretyn sukupuolisuuden epäiltiin pilkkakirjoituksissa rappeutuneen ja vääristyneen homoseksuaalisuudeksi, heitä kutsuttiin nimellä "*neues Weib*", joka oli hedelmätön, kolmas sukupuoli. (Diethe 1996, 111-125)

Ihmisessä sievä ja pieni koko yhdistyvät paitsi länsimaisessa kulttuurissamme, myös muualla. Kiinalaisen naiskauneuden historiassa naisen heikkous, joka ilmeni vaikkapa sitomalla kutistetuissa pienoisjaloissa tai kapeana vyötärönä koettiin kauniiksi ja seksuaalisesti haluttavaksi. (Kit Wah Man 2000, 175-177) Nämä ominaisuudet eivät rajoitu kuitenkaan vain estetiikan piiriin viattomina vaan kuvaavat samalla moraalisia ja yhteiskunnalliseen järjestykseen sitoutuvia merkityksiä. Naisen heikkous merkitsi myös nöyryyttä ja jalkojen sidonta takasi naisen aseman koristeena, liikkumisrajoitteisena ja raskaaseen työhön kelpaamattomana. Naisen keinotekoisien kutistamisen keinona länsimaisessa kulttuurissamme on käytetty kureliivejä. 1880-luvulla Lucina Hagman vastusti ankarasti naisten pukemista kureliiveihin. Hän katsoi sen aiheuttavan naissukupuolen heikentämistä sekä fyysisesti, että henkisesti. Naisen sitominen luonnottomasti kiristävään, hengitystä ahdistavaan ja vapaata liikkumista estävään kureliiviin oli ehdottomasti tuomittavaa, myös naisten jalat pakotettiin liian pieniin ja kapeisiin kenkiin, jotta ne näyttäisivät sievemmiltä. Kaikki tällainen naisen vaatettaminen oli esteenä ahkeruutta ja ruumiinvoimia vaativalle toiminnalle ja antoi ainoastaan miehille mahdollisuuden ulospäin suuntautuneeseen elämään. Hagman ihaili työläisnaisten oikeutta pukeutua väliin mekkoihin ja ahdistui keskiluokkaisten naisten pakosta pukea ylleen kiristävät vaatteet, jotka tekivät heistä sananmukaisesti heikomman sukupuolen. Nainen muokattuna kureliivillä ja koristeltuna röyhelöin, puettuna epäterveellisen ohuisiin kankaisiin oli sievä kukkanen, tarkoitettu ainoastaan koristeeseen asemaan, ei aktiiviseen toimintaan. (Hagman 1888, 21-28) Toisin on tänään, naiset pukeutuvat jälleen korsetteihin, kiristävät itsensä *tightlacereiden* tapaan jopa äärimmäisen kapeiksi. Pienuuden tavoitteluun ei tarvita aina anoreksiaa tai kirurgia. Haastattamani korsettien valmistajat eivät kuitenkaan puhu ainoastaan sievistämisestä vaan jopa korsettiterapiasta. Korsetit aiheuttavat myös henkisen ryhdin kohentamista, itsevarmuutta ja voimautumisen tunnetta, ei suinkaan heikentämistä. Heidän asiakkailleen korsetin kiristys tuntuu myös ruumiissa napakkana ryhdistäytymisenä, ei ainoastaan sievistämisen ajatuksena korvien välissä tai (mies)katseen kohteeksi asettumisena.

Süsti ja virheetön

Tarkkailtaessa sieviä asioita ympärillämme, voimme havaita niistä puuttuvan ainakin ällöttävään liitetyt fyysisen rappion merkit, kuten mätänemisen tai eritteet. Sievä on siis tietystä mielessä ainakin vastakkaista ällölle. Mutta entä jos ajatellaan ällötystä enemmän vastaanottajan tunteena kuin objektiin kuuluvina määreinä tai ominaisuuksina, voiko sievä sittenkin aiheuttaa lähes fyysistä pahoinvointia? Tilannetta vaaleanpunaisella tyllillä ja silkkinauhoilla, tekokukilla ja perhosilla koristellussa huoneessa voisi verrata sokerileivosten liikkasyönnistä aiheutuneeseen ällötykseen.

Korsmeyer kertoo Matissen maalaustapahtumasta, jossa hänellä on mallina naisfiguuri. Hän nauttii aluksi naisen muotojen suloudesta, mutta se ei riitä. Matisse pyrkii löytämään maalaukseensa jotain

enemmän, hän tavoittelee vähemmän ilmeistä suloutta, vähemmän ilmeisen miellyttävää ja helppoa. Hän maalaa raskaammin värein, alkuperäiset raikkaat sävyt väistyvät ja samalla vähenee kuvan viettelevyys, pelkkä kohteen sievyyden kuvaaminen ei riitä. (Korsmeyer 2005, 55) Kauneus liikkuu pois sievästä ja yksinkertaisesta miellyttämisestä kohti jotain vastakkaista kuten groteskia, ylevää tai jopa rumaa. Dantolle Matissen ”*Sininen alaston*” maalauksen määrittelemine kauniiksi voi tapahtua vain ”hatusta”, se ei ole kaunis, vaikkakin erinomainen maalaus. (Danto 2003, 36-37)

Muodon liiallinen täydellisyys ei johda kauneuteen positiivisessa mielessä. Eurooppalaisessa kulttuurissa se saattaa viitata jopa fasistiseen laadun fetissiin, joka lopulta johtaa kitschiin. Siloteltu ja särmätön, kontrastiton muoto ei ole tavoiteltavaa. (Danto 2003, 145) Virheettömyys on tyhjää ja vailla sisältöä, miksi? Virheettömyys on negaatio, se merkitsee puutetta, virheiden puuttumista, eikä kuvaa mitään siitä mitä on olemassa. Schopenhauerin esimerkki virheettömästä kuvasta on vahanukke, joka muistuttaa täydellisesti malliaan, mutta ei samalla jätä tilaa mielikuvitukselle kehittää muotoja edelleen. Tällöin se ei voi olla kiinnostavaa esteettisessä mielessä. Kantin inhimillisen kauneuden standardi voitiin johtaa eräänlaisesta keskiarvosta, kaunista on se, mikä suuressa joukossa ihmisiä ei missään mielessä ole silmiinpistävää tai liian poikkeavaa. Tällainen keskinkertainen tai virheetön on samalla vailla luonnetta, siltä puuttuvat yksilölliset piirteet, eli poikkeamat keskiarvosta. Tyhjä, luonteeton virheettömyys on myös ikään kuin puhdas kangas, johon vastaanottaja voi heijastaa omia tuntemuksiaan tai toiveitaan ja siksi se koetaan myös haluttavana. (Higgins 2000, 97-98) Kun on tarkoitus kuvata jotain poikkeuksellisen kaunista, pelkkä muodon virheettömyys ei kuitenkaan riitä. Korsmeyerin esimerkkinä tästä on elokuvan *The Trojan Women* (1971) roolijako, jossa maailman kauneimman naisen, Troijan Helenan roolia esitti Irene Papas, pelkästään sievät kasvot eivät saattaneet kuvata niin mullistavaa kauneutta. (Korsmeyer 2005, 55) Prerafaeliitit laajensivat naiskauneuden käsitettä sievästä omana aikanaan jopa rumana pidettyihin piirteisiin. Burne-Jonesin ja Rossettin maalausten naiset olivat punatukkaisia, kalpeita, vailla pyöreitä punaposkia, suurileukaisia, vihreäsilmäisiä, raukeita ja ikuisesti surullisia, usein suorastaan maskuliinisia ja aikalaikirjoittajien mielestä rumia tai mitäänsanomattomia. (Anderson 2001, 452) Heissä nähtiin ”*beauté de diable*”, epätäydellisyyttä ja samalla turmeltuneisuutta, epäterveellistä, viktoriaanisesta keskiarvosta poikkeavaa. Nämä naiset ”*High Art Maiden*” kuten heitä nimitettiin, edustivat miespuolisten dandyjen ohella esteettistä elämäntapaa. Lähempänä omaa aikaamme ovat 1990-luvun esimerkit muotikuvien *heroine-chic* malleista, joiden mustat silmänaluset, lasittuneet katseet, hapsottavat hiukset, tatuoinnit ja luurangan laiha olemus kauhistuttivat erityisesti kasvattajia. Tässäkin on etsitty keinoa rikkoo sievän pinnallisuutta rumuuden syvyydellä kuten ”korkeataideneitojen” kohdalla sata vuotta aiemmin.

Sievä ja kitsch

Miten sievä sitten eroaa kitschistä, vai ovatko ne aina yhtä? Onko kaikki kitsch sievää tai kaikki sievä kitschiä? Mikäli sievää tarkastellaan ihmisestä irrotettuna esineiden ominaisuutena, nämä kysymykset asettuvat keskeisiksi. Kitschiksi määriteltäviä esineitä ja ilmiöitä löytää laajalti ympäristöstämme, Adornon mukaan myös taiteen sisälle ujuttautuneena. Kitsch on ikään kuin väijymässä taiteen sisällä valmiusasemissa tai myrkyin tavoin sekoittuneena siihen. Adornolle itse kitsch väistää määrittelyjä, mutta sen toimintaa hän kuvailee katharsiksen parodioinniksi. (Adorno 2006, 458) Calinescu määrittelee kitschin eräänlaiseksi esteettiseksi valehtelun muodoksi. (Calinescu 1987, 229) Valehtelu ja naamiointi kuitenkin edellyttävät jotain, jota voidaan nimittää todeksi tai alkuperäiseksi. Päästäänkö sievän ja kitschin kyseenalaistamisella kiinni myös totuuden ja valheen tai alkuperäisen ja naamion dikotomioiden purkamiseen? Rationaalinen ilmenee puhdistettuna, totuudellisena, kuten modernismin ihanteissa, valkoisena kuutiona, koristeista riisuttuna. Ornamentin rikollisuus on samalla orgaanisen kaaoksen kieltämistä, kauneuden julistamista järjen voitoksi ruumiin ja elämän sekasorrosta ja epärationaalisuudesta. 1950-luvun oppikirja tiivistää yksinkertaisten pukujen valmistuksesta: ”*Parempi suora ja siliä kuin rumasti ruuvattu.*”⁵

Vaikka ornamentti koristeluna asettuikin kaaoksen puolelle järjestystä vastaan, on pelkistämisen kiertävä kitsch myös poliittisen manipuloinnin väline. Se on yhteisesti hyväksyttyä kauneutta ilman

⁵ Oppikirja neuletoista ja pukukankaista korostaa, etteivät kotikutoiset kankaat saisi jäljitellä monimutkaisia tehdastekoisia. Tyyli pukuihin syntyy muodosta, ei koristeellisista yksityiskohdista. (Hausmann 1950)

säröjä, toisaalta vaikkapa sosialistisen realismin, kiinalaisen maokultin tai fasistisen taiteen esimerkit eivät ole sieviä. Yleensä ne ovat monumentaalisia ja pyrkivät vaikuttamiseen tai väitteisiin, joihin sievällä ei hiljaisena ja sulkeutuneena ole tarvetta. Entä ilmiöt kuten autojen tuunaaminen, Matti Nykänen, Marilyn Manson tai kännykkälogot, kaikkia niitä voisi luonnehtia kitschiksi, muttei sieväksi. Kitschin piiri kattaa huomattavasti sievää laajemman kentän. Onko sievä sitten aina kitschiä? Sievän täydellinen säröttömyys ja kontrastien puute ovat myös kitschiin liitettyjä määritelmiä. Kitsch ei salli epäselvyyksiä tai monimielisyyttä, siltä puuttuu taiteelta vaadittu eräänlainen lykätty mielihyvän kokemus, sievä on samaan tapaan välitöntä (kuten myös ällöttävä). Timo Valjakka kirjoittaa Anu Tuomisen teoksista, että ne ovat nopeasti avautuvia ja vaikeita vastustaa. (Valjakka 2007) Hänen usein keräilemällä, järjestelemällä, luokittelemalla, virkkaamalla, tai muilla perinteisesti naisten käsityön piiriin kuuluvilla menetelmillä valmistetut teoksensa ovat myös pieniä ja tarkkaan toteutettuja. Tiina Nyrhinen kirjoittaa niiden olevan suorastaan pikkutarkkuuden ylistystä, hän myös nimittää niiden valmistuksen vaatineen taiturillista näpertämistä ja vertaa niitä Fabergén tuotantoon. (Nyrhinen 2007) Pessi Rautio kirjoittaa, että Tuomisen taiteesta puuttuvat paljastettavat salaisuudet vaikkakin ne sisältävät oivalluksen ja muuntumisen mysteerin. Niissä ei ole mitään ymmärrettävää, kuten ei arkisissa esineissä sinänsä. Ne selittävät itse itsensä. (Rautio 2006, 9) Aleksandr Borovskin mukaan Tuominen sankarillistaa profaania, matalaa luoden samalla syvällistä taidetta. Profaani koostuu naisellisen esineistä ja rituaaleista, jotka liittyvät kodin maailmaan. Hän näkee kuitenkin sukupuolinäkökulman vain pintana ja todellisen sisällön piintyneiden metaforien korvaamisessa tuoreilla ja odottamattomilla. (Borovski 2006, 17-19) Tuomisen teokset toistavat siten useita sievään liitettyjä ominaisuuksia. Toisaalta niiden materiaalit eivät ole virheettömiä. Tuominen käyttää töissään vanhoja, patinoituneita, joskus ruostuneita tai kolhiintuneita esineitä. Teokset eivät kaikilta osin tavoita täydellistä säröttömyyttä. Niiden luoma ilmapiiri on haikea, nostalginen tai melankolinen, niiden patina muistuttaa menetetyistä ajasta, paikoista ja ihmisistä. Kuitenkaan kriitikot eivät kutsu missään yhteydessä vakavasti otettavan taiteilijan töitä sieviksi, miksi? Olisiko taidekontekstissa sieväksi nimittäminen vähättelyä, taiteen ulkopuolelle ja samalla kitschin piiriin tuomitsemista?

Helppo ja vaikea

Korsmeyer nostaa esiin käsitteet helppo ja vaikea esteettistä arvoa määriteltäessä, jolloin vaikea on tietenkin arvostetumpaa. Kantille kaunis on vaivatonta, itsestään ilmaantuvaa, se ei vaadi vaivannäköä, kun taas ylevä vaatii ponnisteluja ja vaarojen uhmaamista, jonka seurauksena ylevä on myös arvokkaampaa. Sievä on kaunistakin helpompaa ilman häiritseviä vastakkaisuuksia ja siten vähempiarvoista. Sievässä ilmenee eräänlainen kauneuden paradoksi, kaunis vietynä äärimmilleen muuttuukin lähes vastakohtakseen, esteettisesti arvottomaksi. Säilyttääkseen arvonsa se vaatii särön, kauniista poikkeavan, vaikeuden. Puuttuuko sievältä energia ja voima, joka aiheuttaisi ponnistelua vaativaa vastusta? Burkelle ylevän ehtona oli vaikeus, työn tuottamisen vaatima suunnaton voima ja vaiva kuten Stonehengen pystyttäminen (tai Kantille pyramidit). (Burke 1998, 261) Ajatus lähestyy samalla romanttisen taiteilijan neromyyttä, jossa työskentely vaatii kärsimystä, jolloin tuloksena syntyy luonnollinen ja orgaaninen teos. Voima ja jännite voivat olla myös ominaisuuksia, jotka erottavat kauniin sievästä. Bosaquet käyttää tässä yhteydessä käsitettä intensiivisyys, kauneus, toisin kuin sievä aiheuttaa intensiivisen kokemuksen. (Korsmeyer 2005, 60) Nietzsche, jota Heidegger tulkitsee, kauneus on hierarkkisen järjestyksen ulkopuolella, koska siinä vastakohtat liittyvät toisiinsa. Se on äärimäinen voiman merkki, voiman ylitse vastakohtaisen, kuitenkin ilman pakkoa. (Heidegger 1978, 117) Hänelle purkaus ja hurmio ovat perusta, jota kauneus vaatii. (mt. 121-123) Sievän vaatima ponnistelu on enemmänkin kärsivällisyyttä ja pitkämielisyyttä kuin purkauksenomaista voimaa. Sievä on passiivista olemista, joka ei johda toimintaan, eikä ole toiminnan johdannaista. Siihen ei liitetä älyllisiä ponnisteluja, se on välittömästi miellyttävää. Bataille kirjoittaa onnesta, hyvästä tuurista, jonakin mitä ei voi ottaa tosissaan. Hänen esimerkkinsä on viettelevän kaunis, nuori nainen, jolla ei ole merkitystä syvässä filosofiassa. Halun intensiteetti on aina poikkeustapaus, sensuaalisuus on luksusta, onnea, ja onnella ei ole koskaan syvyyttä; siksi filosofit jättävät sen huomiotta. Heidän alansa on onnettomuus, maailman antiteesi, joka on onnen täydellinen puuttuminen. (Bataille 2001; 213) Sievä vailla voimaa ja jännitettä lähestyy söpöilyä, lapsenomaista viattomuutta, joka pyöreinä, suurisilmäisinä ja suuripäisinä lapsina ja eläiminä vailla aggressiivisiä teräviä muotoja, on tuttua piirteistä animaatiohahmoista tai japanilaisesta *kawaii*söpöilystä. Passiivisuuteen liittyy myös sievän sulkeutuneisuus, se ei kurota itsensä ulkopuolelle, vaan on äärellistä, rajattua. Ylevä on

puolestaan ääretöntä, suunnattoman suurta tai suorastaan muodotonta (Danto 2003, 150). Säännönmukainen, tarkka muoto viittaa jopa Kantin halveksimaan ylettömän huomion kiinnittämiseen järjestykseen ja siisteyteen, kirjahyllyyn, jossa kaikki on järjestyksessä ja jota tyhjöpäinen nainen ihailee. (Hekanaho 2002, 35) Pikkusievä yhdistyy pikkusieluiseen, pikkuporvarilliseen, turvalliseen ja ahtaaseen.

Edustaako sievä järjestyksenä, suljettuna ja välittömästi ymmärrettävänä Nietzschen apollonista vastakkaisena dionyysiselle viettien hallitsemalle ja rajoja rikkovalle näkymättömälle maailmalle? Dionyysinen murtaessaan pieniä ympyröitä saa ylleen gloorian, joka muistuttaa muodotonta, purkauksenomaista, ekspressiivistä ja samalla se edustaa romanttista taiteilijaneromyyttä. Onko tämä juuri alkukappaleessa esittämäni taiteilijaopettajan ymmärtämää nietscheläisyyttä? Täten taiteilijaneromyytti ja pakonomainen sievän karttaminen on johtanut omanlaiseensa lumeeseen, karheuden ja rosoisuuden naamioon. Se on jähmettänyt esteettisen arvon tuomitsemalla sievän tai naisellisen, näin asetelma on kovettunut tiukkarajaiseksi dikotomiaksi ja pakottanut toiseuden häviämiseen. Nietzsche kirjoittaa, että ylevä ja naurettava ovat askel yli kauniin lumeen maailman, sillä molemmat sisältävät ristiriitaisuuden tunteen. Ne ovat kuitenkin yhä totuuden ympärille kiedottuja verhoja, eivätkä vastaa totuutta, vaikkakin verrattuna kauneuden huntuun, ne ovat läpikuultavampia. (Nietzsche 1994) Sievä ymmärretään usein juuri sievistelynä, keinotekoisena naamiona tai valheena peittämässä jotain alkuperäistä tai luonnollista. Mitä tämä alkuperäinen tai luonnollinen sitten voisi olla?

Luonnollinen kaunis vai valbeellinen sievä

”Että yksinkertainen käytännön tarpeiden täyttämisen on lähinnä omiaan luomaan kaunista, sen saamme alati uudestaan todeta luonnonkansojen esineitä tutkiessamme. Niin kauan kuin meidänkin kansamme pysyy uskollisena niille vaikutteille, joita se on saanut kaiken tarkoituksellisuudesta luonnossa, on sen syvistä riveistä syntynyt eheää taidetta arkipäiväisimpienkin tarvelaitteiden laadinnassa.” (Elenius 1913)

Alkusanat Wetterhoffin työkoulussa käytetystä Koristesommittelu-kirjasta lähes sadan vuoden takaa käsittelee ympäristön estetiikkaa huomioiden useita yhä ajankohtaisia teemoja. Siinä ilmenee miten luonto ympäristönä antaa esikuvan paitsi kauneudelle myös tarkoituksenmukaisuudelle siis sekä taiteelle, että muotoilulle. Samalla se korostaa luonnonympäristöä kansan kulttuurisena varantona, jolle on pysyttävä uskollisena. Näin voidaan taata kauneuskäsityksen säilyminen erityisesti ulkoisilta vahingollisilta vaikutteilta. Oppikirjan tekstissä kehoitetaan kiinnittymään tuttuun ja ennalta tiedettyyn, siihen mikä on sukupolvesta toiseen jalostunut ja muodostanut tietoa. Tämä tietämiseen ja tunnettuun pohjaava asenne sallii ympäristön tuottaa omat muotonsa, kuten 1950-luvun suomalaiset sankarimuotoilijat, jotka aikanaan toimivat ikään kuin välikappaleina luonnolle tulla esiin uutena esineympäristönä, votkapullona tai maljakkona.

Baudelaire esittää kauneuden koostuvan kahdesta elementistä. Toinen niistä on ikuinen, muuttumaton ja vaikeasti määriteltävä, toinen taas on suhteellinen ja tilapäinen, sitä edustavat aikakausi, muoti, moraali ja tunteet. Jälkimmäistä hän vertaa täytekekun houkuttelevaan kuorrutukseen, jolloin jopa vaikeasti sulatettava sisältö tulee niellyksi. (Baudelaire 2001, 180) Tässä makea, houkutteleva (sievä) kuorrutus ja vaikea taiteen sielu ovat yhdessä. Metafora makealla kuorrutetusta kitkeränmakuisesta lääkkeestä kauneuden yhteydessä esiintyi jo roomalaisen runoilijan Horatiuksen teksteissä. Vaikeakin oppi menee paremmin perille, kun se on sekoitettu mielihyvään, muotoiltu ja ilmaistu kauniisti. (Korsmeyer 2005, 51) Tällainen ajatus sievästä eräänlaisena huijausyrityksenä on varsin tuttua mainostajien ja muiden manipuloijien kuvastosta. Baudelairelle modernin elämän maalari pyrkii siivilöimään ohimenevästä muodista (pinnallisesta kauneudesta, sievästä) sitä mikä siinä on ikuista. Tätä pinnallista elementtiä ei hänen mukaansa voi vähätellä tai hyljeksiä. (mt. 191) Voiko kuitenkin olla tätä ohimenevää kuorrutusta ilman sielua, ilman kauneuden toista elementtiä? Mistä silloin on kyse? Miten Baudelairen tekstissä eroavat kauneus ja taide vai sekoittuvatko ne aina keskenään? Hänelle koristautuminen on merkki ihmisen primitiivisistä jaloudesta ja kaikenlainen luonnon parantelu vaikkapa sievistämisen tai ehostamisen muodossa on suorastaan ylevää. Baudelaire ei näe luonnossa sinänsä mitään erinomaisen hyvää. Hänelle kaikki kaunis ja ylevä on järjen ja harkinnan tulosta, taiteen tuotetta. (mt. 216-217) Samankaltaisen ajatuksen luonnosta tavoittaa Nietzschen teksteistä. Hän kirjoittaa useaan otteeseen luonnon epäoikeudenmukaisuudesta, sen määrättömästä tuhlaavaisuudesta ja oikullisuudesta. Luonto on vailla ihmisten arvostamia ominaisuuksia, kuten sääliä ja huomaavaisuutta, sillä ei ole myöskään tarkoitusta, se on silkkaa sattumaa. (Nietzsche 1984,12; 1995,66) Nietzsche kärjistäää luonnon kauhistuttavaksi ja pahaksi. ”Paha on ollut aina tehokasta, joten olkaamme luonnollisia,

näin päättelevät ihmiskunnan suuruudet, tehontavoittelijat.” (Nietzsche 2004, 140) Nietzsche kritisoi myös pyrkimystämme epätoivoisesti totuuteen ja asioiden tilaan, jota kutsumme tosiasioiksi. Hän toteaa, että on vain moraalinen ennakkoluulo, että totuus on arvokkaampaa kuin näennäisyys, meidän olisi oletettava ainoastaan näennäisyyden eri asteita, niiden erilaisia valöörejä. (Nietzsche 1984, 38) Hänelle valhe on elämälle välttämätöntä, se on osa olemassaolomme pelottavaa, kauhistuttavaa ja kyseenalaista luonnetta. (Heidegger 1979, 217)

Kohti genealogista otetta

”On pantava palasiksi se, mikä mahdollistaa tunnistamisen rauhoittavan pelin.” (Foucault 2003,87)

Estetiikan välineillä saatan kertoa sievän ominaisuuksista, mutta varsinainen tutkimusongelmani jää tavoittamatta. Tunnistamisen peli on kuitenkin rauhoittavaa ja johdonmukaisuus tarjoaa hetkellisen turvallisuuden tunteen. Pyrkimys selkeästi luokitella sievän ominaisuudet ja esiintymät tuudittaa uskoon tieteellisyydestä. Ominaisuudet kuitenkin vuotavat saumoistaan ja esiintymät näyttävät levittäytyvän kaikkialle, ne saattavat olla epätarkkoja ja kokonaan toisistaan poikkeavia, jolloin niiden samankaltaisuus näyttäytyykin pakotettuna. Aistitun ajattelu ei onnistu aukottomasti, vaan jää liian suurisilmäiseksi verkoksi, johon ei tunnu lopulta tarttuvan kuin harvinaisen suuriksi kasvaneita olentoja, pienempien livahtaessa sen aukoista tiehensä. On turvauduttava toisiin keinoihin lähestyä karkaavaa kohdetta.

Genealogian on todettu olevan Foucault’lle eräänlaista antitiedettä. (Ojakangas 2003,16) Miten näin määritely genealogia voi toimia tutkimuksessani tartuntavälineenä, eikä ainoastaan omassa tutkimuksessani vaan sadoissa muissa. Kukaan itseään kunnioittava kulttuurin tutkija tänään ei kirjoita väitöskirjassaan aiheen X historiaa vaan genealogiaa. Onko genealogia kadottanut tai kadottamassa nietzscheläistä improvisaationfilosofiaa ja muuttumassa metodiksi, samalla hukuttamassa ytimensä tieteen valtavirtaan? Foucault’n suhteesta Nietzscheen voi ottaa oppia myös omassa suhteessaan Foucault’n genealogiaan tai mihin tahansa annettuihin tartuntavälineisiin. Foucault luonnehti sitä tavaksi käyttää Nietzscheen ajattelua väännellen sitä, laittaen se vinkumaan ja kiljumaan välittämättä tunnistettavasta uskollisuudesta. Tämä toiminta ”vinguttaminen” on kunnianosoitus, se on äärimmäistä pitämistä, läheisyyttä ja ystävyyttä. (Viljanen 2003, 111; Ojakangas 2003, 13) Voisiko siis tätä esikuvaa seuraten myös foucaultilaisen genealogian laittaa vinkumaan?

Foucault’n mukaan genealogia toimii sotkuisten ja sekavien palasten kentällä ja dokumentoi myös sitä, mitä on pyyhitty yli tai kopioitu useaan kertaan. (Foucault 1998,367) Foucault’n mukaan genealogiaa kuvaavat termit *Herkunft* ja *Entstehung*, jotka voisi kääntää polveutumiseksi ja ilmaantumiseksi. Ne sivuuttavat käsitteen *Ursprung* eli alkuperä, joka on jonkin asian pysyvä, eksakti olemus. Vaikkapa nätin tuomitsemisen alkuperän etsiminen on toivoton, tuhoon tuomittu yritys, mitään kaikesta sattumasta ja odottamattomista käänteistä karsittua totuutta alkuperästä ei ole. Alkuperän löytämisen yrityksessä kaikenlaiset naamiot ja juonet ovat sivuseikkoja, vaikka itse asiassa naamioiden takana onkin lisää naamioita. Foucault’n sanoin asioiden takaa löytyy täysin toinen asia, ei ajaton ja olemuksellinen salaisuus. (Foucault 2003, 68) Alkuperän juhlallisuus, ajatus sen arvokkaimmasta ja oleellisimmasta olemuksesta on murrettava, sille voi ainoastaan nauraa. Tämä naurettavaksi muuttuminen ja vakavasti otettavan olemuksen menetys on erityisen osuvaa käsittelemälleni nätin ongelmalle. Nätin hyväksyminen on mahdollista ainoastaan ironisena camp-ilmionä, toisaalta myös itse campin alkuperä on saatettava huojumaan. Alkuperän ja päätepisteen jähmettyneet synteetit on ajettava liikkeeseen (Foucault 2005, 34). Historia ei asetu kuitenkaan vastakohtaksi genealogialle, Foucault’n mukaan genealogi tarvitsee historiaa välttääkseen alkuperän harhat. Genealogi viipyy alkujen pikkuseikoissa ja sattumissa kiinnittäen huomionsa niiden pilkalliseen häijyyteen. Häijyys piilee juuri hämmennyksessä, epäselvyydessä ja naurettavuudessa sekä vastenmielisyydessä hyväksyä tapahtumien sattumanvaraisuus. Vastakkain asettuvat pikemminkin historioitsijoiden historia, ylihistoria pyrkien totaliteetteihin ja pysyviin totuuksiin ja historiallinen aisti tai *wirkliche Historie*, joka merkitsee genealogiaa (Foucault 2003, 85). Termin *Herkunft*, polveutuminen, merkitys liittyy rotuun ja vereen, ruumiiseen tai yhteiskunnalliseen asemaan. Sitä ei tulisi kuitenkaan tulkita samankaltaisuuden kategoriana, kuten kansallisuuteen liitetyt merkitykset, vaan polveutuminen muodostaa monimutkaisen, vaikeasti selvitetävän verkon. Genealogin tehtävänä on kumota identiteetin ykseyden idea, hajottaa se, löytää sen monet alkukohtat, kaikki runsaus, tapahtumat joiden kautta se on muotoutunut. Suuren jatkuvuuden etsiminen tai menneisyyden läsnäolon näyttäminen ei ole genealogian tehtävä. (Foucault 2003, 74) Tutkimukseni aineistona ovat Wetterhoffin koulun arkiston valokuvat, tekstit, haastattelut sekä

oppikirjat sen yli sata vuotiaan historian ajalta. Suuri kiusaus oli tutkimukseni alussa kirjoittaa aineistostani siististi etenevä jatkumo, jossa mennyt aika pohjustaa nykypäivää johdonmukaisena tarinana. Tällainen yhtenäisen jatkumon löytämisen illuusio on kuitenkin harhaanjohtavaa ja johtaa yhtenäisyyttä rikkovien haarojen väkivaltaiseen karsintaan. Päinvastoin jatkuvuuden hajanaisuuden osoittaminen kirjaamalla ylös sattumat ja poikkeamat, erehdykset ja virhearvioinnit ovat genealogialle ominaista. Polveutuminen kiinnittyy ruumiiseen, siitä löytyvät menneiden tapahtumien merkit. Genealogia on siksi ruumiin ja historian niveltymistä. Sievän tutkimisessa käännyn siihen, mikä on lähinnä ruumista tai itse ruumista, vaatteisiin, eleisiin, kirjattuihin tuntemuksiin ruumiista, siihen kohdistuviin sääntöihin ja lausumattomiin rajoituksiin, jälkiin, joita sievän kielto on ruumiisiin jättänyt.

Entstehung on ilmaantumisenä näyttäytymisen periaate, se ei ole kuitenkaan mikään lopullinen päämäärä. Ilmaantumisen analyysin tulisi näyttää voimat toiminnassa, tapa jolla ne taistelevat keskenään elintilasta. Foucault käyttää ilmaantumisen metaforana näyttämöä, jossa voimat asettuvat toisiaan vasten ja toistensa päälle. Näyttämö ei ole suljettu kenttä vaan monimutkaisemmin ja vaikeaselkoisemmin ilmaantumisen paikka on välitila, eräänlainen paikattomuus. Ilmaantumiset eivät ole saman merkityksen peräkkäisiä figuureja, ne ovat korvaamisia, naamioitumisia, nurinkääntämisten efektejä. (Foucault 2003, 78 -81)

Naamioituminen esiintyy sekä Foucault'n että Nietzschen totuuden ja genealogian yhteydessä usein toistuvana kuvauksena niiden peittävästä, harhauttavasta ja toisaalta paljastavasta toiminnasta. Todellinen historia tai genealogia ei perustu edes ruumiin vakiolle, sekin on muuttuva, tehden mahdolltomaksi toisten ymmärtämisen ja itsen tunnistamisen heissä. Keskustelu syvyyden kanssa johtaa sen kadottamiseen. Mitään ideaalista syvyyttä puhtaana ja sisäisenä totuutena ei voi tavoittaa, se on ainoastaan filosofien keksintöä. Nietzschele syvyys on vain pinnan poimu leikin kaltainen. (Foucault 2003, 48 - 49) Historian voimat eivät ole siis johdonmukaisia ja mekaanisesti toisiaan seuraavina muotoina ilmeneviä vaan sattumia ja taisteluita, ne näyttäytyvät aina ainutkertaisessa satunnaisuudessa. Todellinen historia suuntaa katseensa, ei yleiseen ja ylevään, korkeimpiin abstrakteihin ideoihin vaan mahdollisimman lähelle, ruumiiseen. Tämä katse ei ota "tieteellistä" etäisyyttä, se ei tekeydy neutraaliksi. Omassa tutkimuksessani kyse ei ole nietscheläistä termiä käyttäen, eunukkirodun tutkimuksesta, jossa sukupuoleton olento "objektiivisella" lähestymistavallaan tekee myös kohteestaan sukupuolettoman. Tällainen ruumiiton, lihaton ja abstrahoitu käsitteiden tutkiminen on mahdotonta. (Nietzsche 1999, 41) Nätin ongelma kohdistui juuri minuun nuorena tyttönä, se ei liikkunut abstraktilla, yleisellä kentällä.

Miten olisi toisaalta ymmärrettävä ero Foucault'n tiedon arkeologian ja genealogian välillä, onko mahdollista tavoitella samanaikaisesti tutkimuksessa molempia tartuntavälineitä? Kyse ei kuitenkaan ole tutkimusmenetelmästä tai metodista vaan pyrkimyksestä löytää välineitä, joilla tarttua mahdollisimman monenmuotoisiin ja -kokoisiin ilmiöihin välttämällä samalla sortumista pelkästään abstraktiin ajateltuun aistittavan kohdalla. Sama tavoite on myös Derridan dekonstruktion tai disseminaation välineillä, vaikka ne saattavat sisältää Foucault'lle vastakkaisiakin käsitteitä. (Alhanen 2007,56)

Derridalla ja campilla sievän kimppuun

Olisiko camp-asenteesta löydettävissä keino hyväksyä taiteen tai taidekasvatuksen kentälle tunkeutuva nätti tai sievä? Sievä on turmiollista sekä miehille että naisille, mutta naisiin liittyneenä ehdottomasti tuomittavampaa, koska se vahvistaa konservatiivista, vähättelevää sukupuoli-identiteettiä. Miehen sievä esiintyy taiteen kentällä hyväksyttävämpänä sijoittuen campin kenttään, sen ei katsota vahvistavan kliseiden rasittamia käsityksiä sukupuolista vaan päinvastoin kyseenalaistavan niitä. ⁴Kitsch liitettyä objektin ominaisuuksiin kuten pieneen ja sievään, on historiallisesti naisellista ja halveksittavaa, kun taas camp on historiallisesti miesten asia liittyen

⁴ Duchamp'n *Rrose Sélavy*-hahmo on tästä varhainen esimerkki. Kuuluisissa Man Rayn ottamissa valokuvissa Duchamp leikkii sanoilla (nimi lausutaan samoin kuin eros on elämää) sekä sukupuoli-identiteeteillä, samanaikaisesti naisellisella sievällä ja miehisellä karheudella, myös hajuvesipulloteokset *Belle Haleine Eau de Voilette* käsittelevät naisellisen sievän aluetta. Judith Butler puolustaa dragin sukupuoliparodiaa juuri heteronormien kyseenalaistajana paljastaen identiteettien alkuperän idean perättömyyden. (Butler 2006, 231) Materiaalia poliittisesta campista tarjoaa myös australialaisen *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* elokuvan ympärillä käyty diskurssi (Padva 2000). Moe Meyer kärjistää campin homokulttuurin yksinoikeudeksi. (Meyer 1993)

enemmän subjektiin ja asenteeseen. Tässäkin yhteydessä törmätään naisen ja objektin ja toisaalta miehen ja subjektin yhteen ketjuttamiseen. Camp voi olla enemmän suureellista ja liioittelevaa kuin pientä ja sievää. Naisten sievä liioiteltunakin jää kitschin kategoriaan. Tällainen rajoittunut camp-assenne kuitenkin syventää vastakkainasetteluja, ei suinkaan pääse niitä purkamaan. Dikotomioiden purkamiseen tarvitaan monipuolisempaa arsenaalia, suorastaan saksia, vasaraa tai myrkyä.

Jacques Derridan (1930 - 2004) filosofisissa kirjoituksissa hallitsevina piirteinä ovat ylitsepuosuava vuolaus, leikki ja sanapelit, jotka toimivat poeettisena vastavetona vakavan metafysiikan jähmettävälle vaikutukselle. Itse asiassa ne ovat välineinä Derridan kirjoitusten keskeisissä strategioissa *disseminaatiossa* (roiskiminen, siementäminen, satunnainen heittäminen) ja *dekonstruktiossa*. Derridan empiirinen harhailu, sokea taktiikka, kokeellinen ajatusten ja tekstien montaasi, väärät etymologiat, homonyymien leikki, ristiriitaiset epäkäsitteet ovat kaikki läheistä sukua camp -asenteelle. Samoin kuin merkitysten nurin päin kääntäminen tai niiden väliin katoaminen, josta Derrida kirjoittaa useissa yhteyksissä. Hän on myös todennut, että jokainen diskurssi on bricoleur (askartelija), joka käyttää kaiken käsiinsä saaman materiaalin omiin tarkoituksiinsa välittämättä sen aiemmasta merkityksestä ja sille vastakkainen insinööriin ajattelutapa taas on myytti, koska mitään insinööriajattelun edellyttämää absoluuttista alkuperää omalle diskurssille ei ole. (Derrida, 1978) Yhteinen tekijä camp -ajattelun ja Derridan ajattelun välillä on myös väliin jääminen, eron merkitys, joka on ratkeamaton, simulakrum -yhteys ja sen kautta dualiteettien rikkominen. Derrida käyttää tästä väliin jäämisestä tai ristiriitaisesta merkityksestä sellaisia käsitteitä kuin *différance*, *supplément*, *khôra* tai *farmakon*. Hän korostaa, ettei tässä binaaristen vastakkaisuuksien purkamisessa päädytä kuitenkaan hegeliläisen dialektiikan mukaiseen kolmanteen. (Derrida 1981, 230)

Derridan Heidegger-luentaun nojaten sukupuolten jyrkkä binaarinen jako johtaa negatiivisuuteen, mitä jokin ei ole suhteessa johonkin joka on, siihen liittyvä toisen poissulkeminen kuivattaa olemisen positiivisen voiman lähteen. Derrida on käsitellyt sukupuolijakoa Heideggerin *Daseinin* neutraaliuden kautta tekstissään "*Geschlecht: Différence sexuelle, différence ontologique*". Heti alkuun Derrida epäilee, onko Heidegger puhunut sukupuolesta lainkaan tai, että hän on puhunut siitä mahdollisimman niukasti. Derrida ei kuitenkaan tyydy tähän vaan tutkii ei-sanottua, mitkä ovat sen muodot ja rajat. Hänen mukaansa Heidegger ei puhu psykoanalyysistä, hän myös kieltäytyy antropologian ihmiskäsityksen tarjoamasta turvasta, jaotteluista vastakohtapareihin kuten subjekti - objekti, tietoinen - tiedostamaton tai mieli - ruumis. (Derrida 1991, 451). Heidegger ei ole valinnut olemisen tavan nimeksi *Mann* tai *Mensch* vaan neutrin *das Dasein*. *Daseinin Da* täällä ei ole sukupuolitettu paikka, se on neutraali olematta kuitenkaan sukupuoleton. Se on binaarista maskuliini - feminiini asetelmaa "edeltävää" tai sen ulkopuolella olevaa. Derrida käyttää edeltävää sanan yhteydessä lainausmerkkejä, koska *Dasein* ei ajallisesti, historiallisesti tai loogisesti asetu suhteeseen kahtia jaetun sukupuolisuuden kanssa. *Dasein* ei ole redusoitavissa ihmiseen, egoon, tietoisuuteen, tiedostamattomaan, subjektiin tai yksilöön. *Daseinin* neutraalisuus ei tyhjenny abstraktiin tyhjyyteen tai aseksuaaliseen (*Geschlechtslosigkeit*) sukupuolettomuuteen, se ei ole "joko tai" vaan "ei vielä", siis sitoutumatonta, moninaista alkuperäistä disseminaatiota (*ursprüngliche Streuung*). Kaikkiaan Derrida korostaa *Daseinin* käsitteen kautta olemisen positiivista luonnetta, joka on alkuperäistä olematta kumpaankaan sukupuoleen sidottua. Hän käsittelee myös parodian (positiivisen) kautta Nietzscheä tapahtuvaa sukupuolten samanaikaista läsnäoloa. Tekstissä *Éperons, les Styles de Nietzsche* hän toteaa Nietzscheen sekoittuneen tekstinsä hämähäkinverkkoon, joka on sen laatijaa suurempi. Samalla sekä peräkkäisesti, että simultaanisesti hän ottaa kastroidun naisen, kastroivan naisen ja rakastetun naisen osan. Derridan sanoin hän on kanssakäymisessä naisten kanssa itsessään ja itsensä ulkopuolella ja on samalla kaikki nämä naiset. (Derrida 1978, 101)

Derridan kirjallinen tuotanto on hengästyttävän mittava ja runsas. Jopa tässä ylenmääräisyydessä voi löytää yhteyden campiin, joka perustuu kaikelle liialliselle, liian pateettiselle, liian runsaalle. Derridan tekstejä ei ole aina luettu filosofisina vaan niitä on pidetty myös kaunokirjallisuuteen kuuluvana. Itse hän toteaa, ettei liitä niitä kumpaankaan rekisteriin vaan toivoo niiden kommunikoivan muiden tekstien kanssa, joita ei derridalaisen käsittelyn jälkeen enää voi kutsua filosofiseksi tai kaunokirjalliseksi. Kirjoituksia on arvosteltu liian sekavina ja epä johdonmukaisina ymmärtämättä dekonstruktioita tapahtumisen pelinä, johon eivät kristallinkirikkaat, yksiselitteiset itsestäänselvyydet kuulu. Kieltämättä Derridan lukeminen vaatii kärsivällisyyttä, pitkälinen harhailu ja poikkeaminen sivupoluille antaa ytimen odottaa itsensä avautumista. Derridasta kirjoittaminen on myös työlästä, jo edellisen lauseen sana ydin asettuu kyseenalaiseksi samaan aikaan kun sen on asettanut paperille. Miten kirjoittaa keskuksesta, ytimestä, alkuperäisestä merkityksestä, jonka hän itse kiistää. Miten ylipäänsä voi kirjoittaa mistään altistuttuaan

dekonstruktion ja disseminaation lääkkeelle ja myrkyllä? (ylipäänsä, yli päänsä, yli ymmärryksensä, yli päättämisenä, päättää sanoista...) Derrida kiistää dekonstruktion käyttämisen metodologisena välineenä, joukkona sääntöjä ja menettelytapoja. Jokainen dekonstruktio on ainutlaatuinen tapahtuma. Se ei ole myöskään teko tai edes varsinaisesti tapahtuma vaan passiivinen, koska se ei palaudu johonkin subjektiin, se ei edellytä harkintaa tai tietoisuutta, ei edes nykyaikaa. (Derrida 2003, 24-25) Tämä dekonstruktion passiivinen tapahtuminen ja myös mahdottomuus kääntää ja määrittellä termiä tekee siitä vaikeasti käsiteltävän ja käsitettävän.

Dekonstruktion alkuperä (jos niin voi sanoa, koska Derrida kiistää alkuperän *arché*n tai keskuksen olemassaolon) tai historia on Derridan yrityksessä kääntää Heideggerin *Destruktion* ja *Abbau* omiin tarkoituksiinsa. Koska ranskan kielessä *destruction* viittaa negatiiviseen murskaamiseen ja tuhoamiseen, hän hylkäsi termin ja otti käyttöön sanan dekonstruktio. Kyse on rakenteista ja kerrostumista, niiden purkamisesta. Toimenpide ei ole kuitenkaan ainoastaan hajottava vaan ennemmin yritys ymmärtää miten rakenteet ovat rakentuneet. Dekonstruktio ei ole myöskään analyysi, koska se ei voi palauttaa jakamatonta alkuperää, jota ei siis ole. (Derrida 2003, 23-24) Se ei ole kritiikkiäkään, sanan kantilaisessa merkityksessä. Näin monen negaation jälkeen helposti unohtuu, että tässä kuten useassa muussakin yhteydessä Derrida kiistää negatiivisen teologian, johon hänet ja hänen ajattelunsa on hätköidysti liitetty. Päinvastoin dekonstruktiossa korostuu tuleminen ja avoimuus, myöntyminen ja salliminen. Dekonstruktiossa kaikki kiteytyy sanoihin *venir*, *à venir*, *invention*, *l'avenir* ja *événement*. Se on siis tulemista, saapumista, keksimistä, tulevaisuutta (sitä mikä on tulossa) ja seikkailua (*aventure*). Derridalle tämä on toisen tulemista tai alkua *l'invention de l'autre*. Hän tekee selvän eron *invention* sanan moderniin poliittiseen käyttöön, keksimisenä, joka on jo olemassa olevan, saman keksimistä auktoriteettien alaisuudessa. Tällainen valvottu keksiminen on kesytettyä eikä vastaa dekonstruktion merkitystä. Se on ainoastaan sellaisen esiin tulemista, joka jo on ollut systeemissä itsessään. Dekonstruktio valmistaa toisen vastaanottamiseen, sen tulemiseen, eikä saman, jo ennalta tiedetyn. Se on intohimoa horisonttien ylittämiseen, mahdottomuuteen, eittämiseen. Jo pelkästään sanasta passion Derrida kehää esiin vyyhden lankoja. *Pas* on askel, *pas de l'autre* toisen askel, astuminen tai *pas de surprise absolu* absoluuttisen yllätyksen askel. Absoluuttinen yllätys vaatii meitä sanomaan "tule!" *viens!* ja *oui oui!* (Caputo 1997a, 67-75)

Lisää Derridan leikkiä on epäkäsité *différance*, joka ei ole sana eikä käsite. Se on se nimi sille mille ei ole nimeä. Ismo Nikander on kääntänyt nokkelasti *différançen* sanalla *erä*, jossa foneettinen ero ei ole kuultavissa, mutta pieni graafinen merkki kirjoituksessa on erotettavissa. (Nikander 2005, 252; Nikander 1997) Derridalle *différance* on eri kuin ranskan kielen *différence*. Tässä yhteydessä Derrida puhuu empiirisestä harhailusta, päämäärättömästä strategiasta ja sokeasta taktiikasta. *Différance* on (kuinka ollakaan) monimielinen. Se on sekä viivyttelyä, lykkäystä, että eroamista, erottumista, toinen, ei-identtinen. Ranskan kielessä – ance pääte jää passiivin ja aktiivin väliin. *Différance* on leikin liike. Sillä ei ole valtakuntaa, ei määräysvaltaa, se on vallatonta, määräämätöntä. Campin kohdalla *différance* löytää luontevan sovelluksen. Esine tai ilmiö, joka vastaanotetaan camp – ilmiönä on erotettu merkityksestään, sen merkitykset ovat ja eivät ole läsnä, ne ovat vastakkaisia ja toisensa kumoavia. Lainausmerkit ovat lykkäystä, merkityksen siirtämistä tuonnemmaksi. Eron näkemiseen vaaditaan kuitenkin sensitiivisyyttä, se on kuin *différançen* ja *différence*n välinen ero, jonka vain nyanssien hallitsija voi vastaanottaa.

Susan Sontagin mukaan camp ei voi toteutua tietoisena vaan sen on annettava tapahtua. Jos tehdään tahallista campia, se ei enää ole campia vaan jotain muuta. (Sontag 1964) Camping on kaksoistulkintaa ja ulkopuolelle asettumista, retkeilyä ulkoilmassa (sanan varsinaisessa merkityksessä). Ulkopuoliseksi asettuminen mahdollistaa pateettisen ja kuolemanvakavan estetisoimisen. Ilmiö, joka on viattoman ja vilpittömän vakava voi asettua lainausmerkkeihin ja saada uuden merkityksen. Derrida puhuu kaksoisleikistä ja ylipyyhkimisestä, jossa ylipyyhitty merkitys jää vielä näkyviin. Ilman Derridalle tärkeää intohimoa jäljelle jää vain pseudocampia. Intohimo ja liiallisuus, ylitsevuotavuus ovat positiivisuutta ja kritiikkittömyyttä, ne edellyttävät ei-ajattelua, ei-analyysia. Camp ei voi olla analysoitua vaan perustuu sensitiivisyyteen ei-tietämiseen, siis samoihin tekijöihin kuin Derridan *sans voir*, *sans avoir*, *sans savoir*? Camp on anteliaisuutta, ei koskaan tuomitsevaa ja kieltävää, siten se kieltää nihilismin ja kyynisyyden. Coolille kyynikolle on olemassa vain tuomittavaa kitschiä, ei campia. Intohimo tai suorastaan rakkaus dekonstruktion kohdetta kohtaan on keino välttää "kaikki käy"- päätelmää. Mikä tahansa ei käy, jos suhtautuminen on välittävää, rakkauden kaltaista.

Campin tutkimisessa ja ymmärtämisessä hyvän maun ja esteettisten arvojen kyseenlaistajana derridalaiset disseminaatio ja dekonstruktio ovat sopivia lähestymistapoja, juuri niiden

samankaltaisen sääntöjä purkavan ja leikkivän olemuksen takia. Camp – esineet ja ilmiöt kuten Derridan tekstit ovat seikkailua ja jatkuvaa toisin ymmärtämistä, vinosti näkemistä ja lainausmerkkien käyttöä. Molemmissa näennäisesti kaukana olevat merkitykset tai jäljet asettuvat outoon läpikuultavaan tilaan, jossa löytyy lopulta uusi ja ennalta odottamaton merkitys. Merkitykset ilmestyvät kadotukseen ja korvautuakseen toisilla, aiemman merkityksen kuultaessa vielä uuden läpi. En halua käyttää campin yhteydessä käsitettä postmodernismi, koska se viittaa jo olemassa olevan modernismin eli alkuperäisen tunnustamiseen ja post – liitteellä siihen pohjautumiseen. Dekonstruktion ajatusta seuraillen tällainen keskuksen tai alkuperän tunnustaminen ei ole oikeutettua.

Genealogia tai dekonstruktio ei salli lokeroimista ja vastakkainasettelua vaan pyrkii niiden ylittämiseen. Sievän naamion takaa on paljastumassa aina uusia naamioita. Naisellinen sievä ja nätti, jos mikä, on marginaalissa tuomittuna naamioksi ja valheeksi. Sama nätti tuomitaan yhä uudelleen, ensin seksuaalisuuden hallinnan nimissä siveellisyyteen ja puhtauteen tarttuen ja uudelleen vapauttaviin argumentteihin nojaten. Naisen yritys tehdä campin avulla sievän kyseenalaistus jää epäonnistuneeksi. Itsestä pilan teko kääntääkin terän kohti tekijää, eikä muualle, kuten campissa oli tarkoitus.⁵ Oiva esimerkki on vuodenvaihteessa 2006 -2007 Taidelehdessä käyty sananvaihto Heta Kuchkan näyttelystä *"Yours Truly"*. Valokuvissa sievästi hymyilevät tytöt aiheuttivat epäilyn tyttöjen (ja taiteilijan yhtenä heistä) jäämisestä vain aikamme sukupuoliteorioita tiedostamattomiksi miehenkipeiksi hupakoiksi ja siten toistavan ikävällä tavalla naisellisuuden ja nätteuden kliseisiä merkityksiä. Keskustelussa vilahtaa myös nätin pursuava juhlaparaati, Sofia Coppolan Marie Antoinette-elokuva. Sievän jättäminen säröttömäksi on kiusallista pinnallisuutta, joka korostaa samalla naisten ikiaikaista roolia toimia koristeina vailla aktiivista osaa toimijoina. Voiko tytön siis pelastaa vain tyttöyden hylkääminen? ⁶Naisellisuus ja naisellinen ovat kuitenkin kulttuurisia alueita, jotka ovat subjektin oma valinta, kuten haastatteleman opiskelijat kertovat. Ne eivät sinänsä ole sitoutuneita sukupuoleen, naiselliseen voivat osallistua halutessaan myös miehet. Haastatteleman korsettien valmistajat kertoivat miesasiakkaista, jotka hieman arkaillen teettävät itselleen korsetteja vaaleanpunaisesta silkistä. Taidekontekstin ulkopuolella myös miesten sievä on vähintäänkin arveluttavaa. Arto Jokinen kertoo ristiinpukeutuvien miesten haluavan nauttia jostain sellaisesta (hepenistä, koristautumisesta), johon mieskulttuuri ei anna tilaa. He pukeutuvat naiseuteen, eivät naiseksi. (Jokinen 2001, 200).

Lihaan tarttuminen

"Kauneuden haikeus"

"Minä tahdon sanoa, että maailma on tulvillaan kauneutta, mutta silti köyhä, ylen köyhä kauniista hetkistä ja tuon kauneuden ilmitulosta. Mutta kenties tämä onkin elämän väkevin taika: sen yllä lepää kauniiden mahdollisuuksien kultakuvioinen huntu, lupaavana, torjuvana, häveliäänä, ivallisenä, säälivänä, viettelevänä. Niin, elämä on nainen!" (Nietzsche 2004, 186)

Kaiken kirjoista opitun viisauden jälkeen palaan johdantotekstini taideopettajaan. Ymmärtääkseni näitinnittämisen merkityksiä käännyn yleisestä yksittäiseen, itseeni ja kokemusmaailmaani. Miten voin erottaa kauneuden ja toisaalta nätin äärimmäisenä kauneutena, ilman säröjä tai rumuutta? Ymmärrän kauneuden eräänlaisena haikeutena, menetyksen mahdollisuutena, kaipauksena. Melankolinen kadottamisen mahdollisuus on sisäänrakennettu tikittävän pommin tapaan kaikkeen yksittäiseen, kaikkeen lihaan. Kauneuden perusta on lihan katoavaisuus, kuoleman yksittäisyys. Ihmisen ainutkertaisuus ja sen pakahduttava katoavaisuus avaa meille kauneuden mahdollisuuden. Yleistettävä, ajateltu, abstrakti, toisin kuin sensitiivisesti koettu ei katoa, se on aina jossain määrittelemättömässä muodossa yhteisenä ja jaettavana. Katoava yksittäinen on aina vain kerran, hetkessä ja tässä ainoassa ihmisessä, tässä ainoassa ihmisen tekemässä teossa tai teoksessa. Sentimentaalinen imelä vaanii meitä kauneudesta puhuttaessa ja sen väistöliike vaatii juuri lihan läsnäolon.

Yves Kleinin tapa työstää monokromaattisia maalauksiaan on esimerkki lihan todellisuudesta ja suhteesta abstraktiin. Hän keskittyi askeettisiin yksivärisiin maalauksiinsa, koska hänen ateljeessaan

⁵

olennaiseksi piirteeksi pilanteon itsestä siten, että terä osoittaa muualle. (Varto 2001, 137)

⁶

Vänskä; Arell ja Miller, Taide 1/2007

Juha Varto määrittelee campin

olennaiseksi piirteeksi pilanteon itsestä siten, että terä osoittaa muualle. (Varto 2001, 137)

Vänskä, Taide 6/2006; Hacklin,;

vaelteli alastonmalleja. Heidän lihansa läsnäolo piti sensuellin todellisuuden puolia abstraktia aineettomuutta vastaan. Lihan ainutkertaisuus säilyi vielä naisten vartaloiden jättämissä maalausjäljissä, antropometreissä. Klein puolusti elävän lihan luomaa inspiraatiotaan ja elävien siveltimien käyttöä naisen objektivoimissyytteitä vastaan. Hänelle elävät lihasiveltimet eivät olleet vain passiivisia objekteja vaan toimivia yksittäisiä subjekteja. (Vuorikoski 1997, 184)

Nuoren lihan kiinteytys ja ihon pehmeys on katoavaa, kauniista, mutta muutettuna yleiseksi abstraktiksi lehden rypyyvoimainoksessa se kadottaa kauneutensa. Mainoskuvan photoshoppailtu kiinteytys ei ole yksittäistä, se ei ole enää katoamaan tuomittua libaa, se on yleistä, abstraktia säilyttä. Katoava kauneus houkuttelee imitaatioon ja sen säilymiseen, eräänlaiseen muumioimiseen. Olinko pyrkinyt juuri alussa kuvailemallani maalauskurssilla muumioimaan näkemäni kauniin kohteen, muistaakseni kesäisen maalaismaiseman ja saanut yritykselleni tuomion nättinä? Katoavaisuuden mukana häviää myös kauneuden haikeus ja kaunis kohde on vaarassa muuttua yksittäisestä kitschiksi, siis yleiseksi. Jäljitänkö katoavaisuuden menetyksessä kauniin metamorfoosin vähätellyksi sieväksi? Muovikukkakimpun väriyhdistelmä on täsmälleen yhtä harmoninen ja kiehtova kuin kuibuvan luonnonkukkakimpun, mutta sen kauneus on vähemmän arvostettua, kitschiä, kelpoista ainoastaan ymmärtämättömän rabvaan ihailtavaksi, siitä puuttuu kauneuden haikeus. Miten surulliselta näyttävätkään vanhuksen palvelutalon parvekkeen muovipelargoniat, niiden katoamattomuus korostaa irvokkaasti ikkunan takana ihmisen lihan katoavaisuutta.

Juba Varton luennassa Simone Weilille kauneus on tavallaan yhtä melankolista. Hänelle aistittava maailma pysyy kauniina, kunnes siitä tulee osa itseä, jolloin se muuttuu jälleen olemattomaksi. Kauniin oleminen on tulemistä kohti, ei sen saavuttamista. Haikeus on sen saavuttamattomuudessa, sellaisen menetyksessä, jota ei koskaan omistanutkaan. (Varto 2005, 68) Kauneus ymmärretään pintana, turbuutena, se latistuu erityisesti ihmisestä puhuttaessa kauneusfasismiksi tai pornoksi. Turvallista on arvostaa rumuutta ja kärsimystä, ne vaikuttavat aina syvällisemmiltä, ikään kuin rumassa pinta muuttaisi olemustaan, näkyvä saavuttai näkymättömät tasot kuin taikaiskuuta. Kätkekö kaunis pinta sittenkin kauniin syvyyden, kuten Vartolle Simone Weil on todistanut.

Georges Bataille kirjoittaa kauneudesta (lähinnä naisen kauneudesta) eräänlaisena eläimellisyyden negaationa. Kaunis nainen on mahdollisimman kaukana eläimestä, eeterinen ilman ruumiin jäsenten painoa. Kauneus muodostaa välttämättömän vastakohtan sukupuolielinten ja sukupuoliaktin rumuudelle ja likaamiselle. Erotiikassa on oltava kaunis kohde, joka voidaan tahrata. (Bataille 1986, 143-145) Kauneus siis syntyy sen tuhoamisen mahdollisuudesta, hien, eritteiden ja irvistysten alle katoavasta eeterisyydestä. Sievän tai nätin tahrattomuus jättää tilaa katoavaisuudelle, mahdollisuudelle tuhoutua ja sen mukanaan tuomalle haikeudelle.

Laavalamppu

Yritykseni tarttua ilmiöön, jonka tartuntapinnat ovat kovin hauraat ja levällään, mutta joka kuitenkin on todellinen ja aistittava, on käynyt läpi lukuisia vaiheita ja sotkeutunut välillä sekavaksi vyyhdeksi genealogian tapaan. Tutkimukseni edetessä ja pyrkiessäni ymmärtämään nätin tuomitsemisen ilmiötä, olen lähestynyt tapahtumaa, jota olen kutsunut laavalamppumenetelmäksi. Ilmiötä käsittelevät diskurssit näyttäytyvät kelluvina möykkyinä, jotka pyrkivät kaikki kohti pintaa vain hajotakseen tai yhdistyäkseen toisiin diskursseihin. Liike on jatkuvaa, eikä näytä muodostavan milloinkaan lopullista, selkeärajaista totuutta. Tutkijana pystyn ainoastaan tarkkailemaan ja kuvailemaan muotoaan muuttavia muodostelmia ja niiden välisiä suhteita valon lämmittämässä kohteessa. Tarkkailuni kohteena ovat dispositiivit kokonaisina käytäntöjen verkostoina, eivät pelkästään lausutut diskurssit. ⁷Tämä jatkuvassa liikkeessä oleva diskursiivinen käytäntö tuottaa foucaultilaisesti ymmärrettynä kohteen eli eräänlaisen taiteen ja taidekasvatuksen hyvän maun merkityksen.

Laavalamppumetaforassa todellisuuteen verrattuna on lohdullista kohteen rajallisuus. Lampun nesteet muodostavat sukkulassaan ulkopuolisesta maailmasta suljetun ilmiön. Foucaultin arkeologinen tai genealoginen analyysi, tuottaakseen kohdetta, on oltava ankaraa ja vaativaa juuri laajuutensa vuoksi. Pedanttisuus ja perusteellisuus, jolla Foucault luki ja tutki kaikki kirjoitukset, kaikki jäljet, tuntuu käsittämättömältä ja saavuttamattomalta. Toisaalta itseni tarkkailijana ja laavalampun kohteena muodostama suhde on todellisuudelle vieraasti ideaalinen. Se on aivan liian

⁷ Dispositiivi on kokonaisuus, joka sisältää paitsi diskurssit, myös instituutiot, arkkitehtoniset järjestelyt, säännöt, ohjeet, hallinnon toimet, tieteelliset lausumat, filosofiset, moraaliset ja filantrooppiset väittämät (Alhainen 2007, 105). Wetterhoffin tapauksessa koulun kurinpito, ruokailut, juhlat tai pukeutumisohjeet ovat osa tätä kokonaisuutta.

selkeä. Itse en vaikuta lampun diskursiivisten möykkyjen muodostumiseen, vaan jään siististi ulkopuolelle. Näin ei kuitenkaan (valitettavasti) ole tutkittavan ilmiöni kohdalla. Olen itse vakavasti sekaantunut tuottamaan tutkittavaa kohdettani diskursiivisten muodostelmien valinnoilla. Koska ne johtavat loputtomiin uusiin muodostelmiin sulautuen niihin ja jakautuen jälleen, on minun tutkijana vedettävä raja, suljettava laavalamppuni sukkulaansa. Onko metaforani käymässä riittämättömäksi? Saatan inhimillisesti katsoen loputtomiin jatkaa havaitsemieni möykkyjen liikkeiden tarkkailua ja jättää samalla jotain ehdottoman oleellista huomiotta, nimittäin itseni tarkkailijana ja kuvailijana. Tässä vaiheessa Juha Vartton perään kuuluttama liha astuu mukaan. Avautuminen maailmalle ei ole ajattelua, tietämistä, luettelointia tai luokittelua ja vastakohtien etsimistä vaan myöntymistä Derridan hengessä. Caputo toteaa, että hänelle on mahdotonta esittää Derridan dekonstruktion ajatusta pähkinänkuoressa, koska kaikki sulkeminen, rajaaminen on vastoin dekonstruktion avautumisen ja altistumisen tapahtumista. (Caputo 1997b, 31) Samaan tapaan on itselleni mahdotonta sulkea kohdettani laavalampun kaltaiseen sukkulaan. On löydettävä murtumat kuoressa ja hajotettava umpinaiset kotelot, joihin ilmiö on liian yksinkertaista sulkea. Itseni tutkijana on elettävä havaitsemani ilmiön keskellä, sen on ympäröitävä minut, läpäistävä minut, samaan tapaan kuin runoilija Rilke kuvailee havaintojensa vielä vahvemmin jopa lävistävän hänet.⁸ En voi turvautua ulkopuolisen laavalampun tarkkailijan asemaan, vaan minun on asetettava alttiiksi yksittäisenä, ainutkertaisena tarkkailijana ja havaintojen kirjaajana.

Kirjallisuus

- Adorno, Theodor W. 2006. *Esteettinen teoria*. Tampere: Vastapaino.
- Alhanen, Kai. 2007. *Käytännöt ja ajattelu Michel Foucault'n filosofiasa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Andreas-Salomé Lou. 2003. *You Alone Are Real to Me. Remembering Rainer Maria Rilke*. Rochester New York: BOA Editions. Ltd.
- Baudelaire, Charles. 2001. *Modernin elämän maalari ja muita kirjoituksia*. Helsinki: Desura.
- Bataille, Georges. 1986. *Erotism. Death and Sensuality*. (alkup. L'erotisme 1957). San Francisco: City Light Books.
- Bataille, Georges. 2001. *The Unfinished System of Nonknowledge*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press. Borovski 2006
- Borovski, Aleksandr. 2006. Teoksessa *Anu Tuominen*. toim. Karvonen, Kirsi ja Romppanen, Sari. Hanna ja Pentti Niemistön Kuvataidesäätiö Ars Fennica. Jyväskylä: Gummerus
- Burke, Edmund. 1998. From a philosophical Enquiry of the Sublime and Beautiful. Teoksessa: Korsmeyer, Carolyn (ed.). *Aesthetics: The Big Question*. Massachusetts: Blackwell Publishers.
- Butler, Judith. 2006. *Hankala sukupuoli: Feminismi ja identiteetin kumous*. Helsinki: Gaudeamus.
- Calinescu, Matei. 1987. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press.
- Caputo, John. 1997. *The Prayers and Tears of Jacques Derrida*. Bloomington & Indiana: Indiana University Press.
- Caputo, John. 1997. *Deconstruction in a Nutshell: The Conversation with Jacques Derrida*. New York: Fordham University Press.
- Danto, Arthur. 2003. *The Abuse of Beauty*. Chicago and La Salle, Illinois: Open Court.
- Derrida, Jacques. 1978. *Spurs Nietzsche's Styles Éperons les styles de Nietzsche*. (Trans. Barbara Harlow) Chicago, London: University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques. 1981. *Dissémination*. London, New York: Continuum
- Derrida, Jacques. 1987. Parergon. Teoksessa *The Truth in Painting*. 1987. Chicago: The University of Chicago Press. (alkuper. La vérité en peinture. 1978. Paris: Flammarion.)
- Derrida, Jacques. 1991. Geschlecht: Sexual Difference, Ontological Difference. Teoksessa: Kamuf, Peggy (ed.) *Derrida Reader*. Between the Blinds. New York: Columbia University Press.
- Derrida, Jacques. 2003. *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Diethel, Carol. 1996. *Nietzsche's Women: Beyond the Whip*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Elenius, Edvard. 1913. *Koristejommittelu*. Kansanvalistusseuran käsiteollisuuskirjasto N:o 11. Helsinki: Raittiuskansan kirjapaino.
- Foucault, Michel. 2003. Nietzsche, genealogia, historia. Teoksessa: *Foucault/Nietzsche*. Helsinki: Tutkijaliitto
- Foucault, Michel. 2005. *Tiedon arkeologia*. Tampere: Vastapaino.
- Hagman, Lucina. 1888. *Om Qvinnouppfostran iakttagelser och reflectioner*. Borgå: Werner Söderström.
- Heidegger, Martin. 1979. *Nietzsche volume I: The Will to Power as Art*. Harper & Row Publishers. San Francisco
- Hekanaho, Pia Livia. 2002. Ylevät miehet, kauniit naiset. Teoksessa: von Bonsdorff & Seppä (toim). *Kauneuden sukupuoli*. Helsinki: Gaudeamus.
- Higgins, Kathleen M. 2000. Beauty and Its Kitsch Competitors. teoksessa: Brand Peg Zeglin ed. *Beauty*

⁸ "Les impressions, au lieu de me pénétrer, me percent." (Andreas-Salomé 2003; 79)

Matters. Indiana University Press.

Jokinen, Arto. 2001. Näin tehdään nainen: miesten ristiinpukeutuminen. (191-212). Teoksessa Nikunen, Gordon, Kivimäki ja Pirinen (toim.): *Nainen/naisuus/naisellisuus*. Tampere: Tampere University Press.

Kit Wah Man, Eva. 2000. Female Bodily Aesthetics, Politics, and Feminine Ideals of Beauty. teoksessa: Brand, Peg Zeglin (ed.). *Beauty Matters*. Bloomington&Indiana: Indiana University Press.

Korsmeyer, Carolyn. 2005. Terrible Beauties. Teoksessa *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*. Ed. Kieran Matthew. Blackwell

Meyer, Moe (editor).1993. *The Politics and Poetics of Camp*. London: Routledge.

Nietzsche Friedrich. 1984. *Hyvän ja pahan tuolla puolen*. (alkup. Jenseits von Gut und Böse 1886) suom. J.A. Hollo . Helsinki: Otava.

Nietzsche, Friedrich. 1995. *Epäjumalten hämärä eli miten vasaralla filosofoidaan*. (alkup. Götzen-Dämmerung). Helsinki: Unio mystica.

Nietzsche, Friedrich. 1999. *Historian hyödyistä ja haitasta elämälle*. (alkup. Von Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben 1874.) suom. Anssi Halmesvirta. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston kirjaston julkaisuyksikkö.

Nietzsche, Friedrich. 2004. *Iloinen tiede*. (alkup. Die fröhliche Wissenschaft 1882). Helsinki: Otava.

Nikander, Ismo. 1997. Merkkien loputon leikki, Fenomenologian ja strukturalismin välissä ja tuolla puolen. *Niin e³ Näin 1/97*. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry.

Nikander, Ismo. 2005. Dialogin mahdollisuus ja mahdottomuus. Teoksessa *Tulkinnasta toiseen*. Toim. Jarkko Tontti. Tampere: Vastapaino

Nyrhinen, Tiina. 2007. Voi kun pian tulis pakkanen. *Aamulehti* 7.1.2007

Ojakangas, Mika. 2003. Michel Foucault, yksinkertaisesti nietzscheläinen. Teoksessa: *Foucault/Nietzsche*. Helsinki: Tutkijaliitto

Padva, Gilad. 2000. Priscilla Fights Back: The Politicization of Camp Subculture. *Journal of Communication Inquiry* 24:2 (April 2000) Sage publication. Inc.

Rautio, Pessi. 2006. Teoksessa: *Anu Tuominen*. Karvonen, Kirsi ja Romppanen Sari, (toim.). Hanna ja Pentti Niemistön Kuvataidesäätiö Ars Fennica. Jyväskylä: Gummerus

Sontag, Susan. 1964. "Notes on Camp". In *Against Interpretation*, London: Eyre & Spottiswoode (Publishers) Ltd.

Valjakka, Timo. 2007. Virkatut tähdet ja takapihan appelsiinit. *Helsingin Sanomat* 7.1.2007

Varto, Juha. 2001. *Kauneuden taito*. Tampere: Tampere University Press

Varto, Juba. 2005. Mitä Simone Weil on minulle opettanut. Helsinki: Kirjastudio

Viljanen, Valtteri. 2005. *Genealogia historiallisena ontologiana: Foucault'n subteesta Nietzscheen ja hermeneutiikkaan*. Teoksessa: toim. Ollitervo, Parikka, Väntsi. Kohtaamisia ajassa, kulttuurihistoria ja tulkinnan teoria. *Cultural History - Kulttuurihistoria 5*. Turku: Turun yliopisto

Vuorikoski Timo. 1997. *Monokromeista antropometreihin*. Teoksessa: Yves Klein, näyttelyjulkaisu. *The National Museum of Contemporary Art, Norway. Series no 2*