

Tiedostamaton mieli taideteoksen tulkinnassa ja maalaamisen prosessissa

Ihmisen tiedostamatonta, piilossa olevaa mieltä on lähestytty luovuuden lähteenä useista eri lähtökohdista. Aiheesta on keskusteltu niin neurotieteen kuin filosofian ja estetiikankin piirissä. Väitöskirjani on yksi puheenvuoro tässä moniäänisessä sekä moni- ja poikkitieteisessä keskustelussa. Hahmottelin tutkimuksessa luonnosta taideteoksen tulkintamalliksi. Tulkintamallin avulla taideteoksesta voidaan hahmottaa, tulkita ja oivaltaa mahdollisia maalaamisen aikana syntyneitä tiedostamattomia semioottisia merkkejä. Taideteoksen tulkintamallin avulla valaisin tutkimuksessani Salvador Dalín, Jackson Pollockin ja omaa maalaamiseni prosesseja. Artikkelissani esittelen lyhyesti kyseistä mallia, kuvaan maalaamisen prosessia sekä sitä mitä tapahtuu kun taiteilija työskennellessään uskaltautuu tiedostamattoman vietäväksi.

Kehittelemässäni taideteoksen tulkintamallissa luodaan perustaa rakentavalle kritiikille opettajan ja oppilaan suhteessa. Kriittisen palautteen antaminen saattaa tuntua toisinaan vaikealta. Kritiikki on pyrittävä antamaan loukkaamatta opiskelijan tunteita, tinkimättä kuitenkaan rehellisyydestä. Palautteen antaminen ja yhteiset keskustelut opiskelijan kanssa ovat erittäin tärkeitä. Taideteoksen tulkintamallissa kritiikki tukee ajattelemisen kehittymistä, rohkaisee tekijää näkemään omat kuvansa monipuolisemmin suhteessa muuhun taiteeseen ja omaan ajatteluunsa. Eri näkökulmia avaava ja kannustava kritiikki motivoi kuvantekijää keskustelemaan ja samalla perustelemaan omaa maalaamistaan. Tekeminen saa merkityksen, muoto sisällön ja kuvataideopiskelijat harjaantuvat puhumaan taiteestaan. Palaute kehittää opiskelijan reflektiivistä ajattelua.

Taiteellista prosessia ovat tarkastelleet aiemmin muun muassa Jaana Hoeussou (2010) väitöskirjassaan *Teoksen synty. Kuvataiteellista prosessia sanallistamassa* ja Maarit Mäkelä (2003) väitöskirjassaan *Saveen piirtyviä muistoja. Subjektivisen luomisprosessin ja sukupuolen representaatioita*. Omassa tutkimuksessani lähtökohdiana oli taiteellisen prosessin tutkiminen tiedostamattoman näkökulmasta hyödyntäen eri tiedostamattoman teorioiden ja käytännön taiteellisen työn avulla. Valitsin erilaisia menetelmiä ja ajatuksia, joiden avulla pyrin stimuloimaan omaa tiedostamatontani. Analysoin tiedostamatonta Dalín ja Pollockin maalausten ja taiteellisen työn sekä oman maalausprosessini yhteydessä. Tarkastelin omaa taiteellista prosessiani protokollametodin eli ääneenajattelumenetelmän avulla, jossa taiteellista tuotantoa käsitellään "muodonantona tuntemattomalle".

Tarkastelin tiedostamatonta Carl G. Jungin ja Charles S. Peircen ajatusten avulla sekä itse tuottamastani aineistosta poimimillani ajatuksilla ja oivalluksilla, jotka on ymmärretty merkeiksi tiedostamattomasta. Tutkimuksessani kiinnitin Jungin ja Peircen teorian Pollockin ja Dalín aikalaiskontekstiin. Jung ja Peirce puhuvat kuvista, mutta eri ajattelun pohjalta. Jung puhuu mielen tiedostamattomasta, ilman puhuttua kieltä. Peircelle taas kielellisyys on ajattelun rakenteena ensisijainen. Katsannot voivat tässä mielessä olla analogisia vain näennäisesti, eivät kontekstiltään tai syvärakenteeltaan. Ajattelen katsantojen kuitenkin täydentävän toisiaan: Peircen looginen semiotiikka ja Jungin psykologinen sekä taiteellinen näkökulma tiedostamattomaan avaavat maalausten tulkintaa. Artikkelissani avaan tulkintamallini keskeiset elementit ja kerron sen soveltamisesta taiteilijoiden töiden tulkitsemiseen ja omaan maalaamiseen.

Taideteos tulkitaan semioottisena merkinä

Semiotiikka eli merkkioppi tutkii merkkien merkitystä. Peircen laaja ja monia elementtejä sisältävä filosofia antaa aineksia monenlaisiin tulkintoihin. Peircen merkkiteorian mukaan merkki on monisuuntaisessa niin sanotussa kolmijakoisessa dynaamisessa suhteessa, joka pitää sisällään varsinaisen merkin, merkin objektin eli ulkoisen kohteen ja merkin tulkinnan. Kuten Peirce (1982, xxxii) kirjoittaa: ”A Sign mediates between its Object and its meaning...” Pollockin *The Deep* (1953) ja Dalin *Assumpta Corpuscularia Lapislazulina* (1952) -maalauksien tulkinnassa etsin merkille eli taideteokselle sen objektia eli merkin viittaamisen kohdetta, joka tiedetään vain merkin kautta. Objekti eli kohde on siten idea merkistä, joka voi olla suora tai dynaaminen. Peirce (1986, 66) kuvailee kuinka objekti herättää ensin idean tai ajatuksen, joka tunnetaan tietyllä tavalla ja sen kautta kyseinen objekti eroaa muista objekteista. Esimerkiksi punainen ja sininen väri ajatellaan ja koetaan eri tavoin. Lisäksi jokainen idea tai ajatus yhdistetään todelliseen ja aikaisemmin koettuun tapahtumaan ja useimmiten kyseinen ajatus objektista yhdistetään aikaisemmin nähtyihin ja koettuihin objekteihin eli kohteisiin. Peirce (1956, 101—15) lisää, että merkin suora objekti saadaan selville yleisemmin tunteiden avulla. Sen mukaan suora objekti kuvaa yksilön tai tulkitsijan tunteiden laatua (Peirce 1958, 137—39), kun taas dynaaminen objekti viittaa useampaan tulkintaan. Merkillä on siten kolme muotoa: ikoni, indeksi ja symboli, ja ne on jaettu niiden dynaamisen kohteen perusteella. Ikoni kuvaa merkin sisäistä luonnetta. Se ei aina esiinny materiaalisessa todellisuudessa. Ikoni imitoi, on samankaltainen, muistuttaa ja edustaa kohdettaan, kuten musiikkiesitys tai maalaus, joka kuvastaa taiteilijan aikomusta. Indeksillä on todellinen suhde tai yhteys kohteeseensa. Indeksillä on myös kausaalinen syy- ja seuraussuhde. Esimerkiksi oire sairauden tai savu tulen merkkeinä ovat indeksejä. Symboliviittaus perustuu sopimukseen, kuten liikennemerkkin ja maanlipun tapauksissa (Peirce 1956, 101—15; 1958, 228—9; Seppä 2012, 138,136).

Semioottinen tulkinta saa olla jopa villiä, kuten Altti Kuusamo (1990, 43—44) osuvasti sanoo. Tiedostamattoman suhdetta taideteokseen voidaan siten tulkita laajemmin, kun tiettyä taideteosta ei tulkita ainoastaan vain ikonisena merkinä, vaan teosta lähestytään monipuolisesti jokaisen merkkiselityksen eli ikonisen, indeksisen ja symbolisen merkin kohteen kautta. Taideteoksen tulkinta ei siten perustu vain yhteen oletettuun merkkiselitykseen. Esimerkiksi Pollockin ei-esittävän maalauksen värejä ja muotoja voidaan tulkita Jungin arkkityyppisten symbolimerkkien avulla ja siten tiedostamattomat eli kollektiiviset merkitykset avaavat maalauksen sisältöä. Yksityiskohtia taideteoksen tulkintaan voidaan mielestäni etsiä Jungin (1968, 93—102; 1984, 40—46) amplifikaatiometodin avulla, jolloin merkkiä tulkitaan asettamalla kuva uuteen kontekstiin. Kuvalle etsitään assosiaatioita ja selitystä vertaamalla sitä toiseen sisältöön, jossa tuo samainen kuva kenties esiintyy.

Mielestäni tulkinta syvenee tulkittaessa taideteosta useampien erilaisten merkkien yhdistelmänä. Peirce (1960, 171; 1982, xxxii; 1986, 62—66, 83) jakaa merkin luonne-elementit laatu-, yks- ja ohjamerkkeihin. Taideteoksen tulkinnassa yhdistin merkin luonne-elementit merkin kolmen muodon: ikonin, indeksin ja symbolin kanssa. Merkin luonne-elementeistä laatumerkki on koko ajan muuttuva ja sillä ei ole identiteettiä. Laatumerkin luonne erottuu toisistaan suoraan tai toisten merkkien välityksellä. Laatumerkki toimii merkitsijänä, joka voi olla esimerkiksi taideteoksen punaisuus. Yksmerkki on erityinen kohde tai tapahtuma, joka viittaa merkkiin. Se on siten todellisuuden kohde, kuten punainen omena tai vaikka punainen viiva. Ohjamerkki on etukäteen sovittu ja se viittaa yleiseen merkkiin, mutta siihen liittyy useita eri vaihtoehtoja. Ohjamerkki on laki tai sääntö, kuten ”kaikki omenat ovat

punaisia". Visuaalisten elementtien tulkintaan, kuten maalauksen punaiseen väriin voidaan perehtyä esimerkiksi väriteorian kirjallisuuden kautta.

Taideteos tulkitaan ensimmäiseksi ikonisena laatumerkkinä, jolloin taideteos on muuttuva imitaatio kohteestaan. Epäsuorana vaihtuvana laatumerkkinä taideteoksen omenan punaisuuteen tai ei-esittävän taulun punaisuuteen on voinut vaikuttaa vaikka tekijän sen hetkiset tunteet, aisteihin liittyvät muistot tai unet. Taideteoksessa voi olla elementti unesta nähdystä kuvasta, kuten usein Dalin taideteoksissa oli kyse, ja tuolloin tulkintaa etsitään unen sisällöstä. Taideteoksen inspiraation lähteenä on saattanut vaikuttaa epäsuorasti myös musiikki, kuten mahdollisesti Pollockin tapauksessa on saattanut käydä. Hän oli intohimoinen jazzmusiikin kuuntelija (du Blessix and Gary 1999, 33). Toisen yhdistelmän mukaan taideteos tulkitaan ikonisena yksimerkkinä, jolloin taideteoksessa oleva elementti tai tapahtuma imitoi tai muistuttaa kohdettaan. Tässä tapauksessa punainen omena tai ei-esittävän taulun punainen viiva kuvassa voi paljastaa tekijän kenties henkilökohtaisia ja tiedostamattomia motiiveja. Esimerkiksi taideteoksen kaareva muoto, kuten viulun runko tai naisen lantio, voidaan tulkita mahdollisena tiedostamattoman tuotteena. Kolmannen tulkinta jaottelun mukaan ikoninen ohjamerkki viittaa sovittuihin sääntöihin. Tuolloin punaista omenaa tai ei-esittävän taulun punaista siveltimen vetoa voidaan tulkita taideteokseen liittyvään tekniikkaan ja teoriaan perehtymällä, sekä huomioimalla taustalla vaikuttavat kulttuuriset ja filosofiset suuntaukset.

Taideteos indeksisenä laatumerkkinä muuttuu koko ajan, ja taideteos viittaa suoraan kohteeseensa sekä muihin inspiraation lähteisiin, joihin omenan laatua eli punaisuutta voidaan verrata. Taideteos voi olla myös itsessään indeksinen merkki ja siten teoksessa oleva kuva viittaa suoraan omaan kohteeseensa. Lisäksi taideteoksen nimi indeksisenä laatumerkkinä voi vihjata eli toimia kuvan kielellisenä viestinä, kuten Dalin taideteokset usein vihjaavat. Taideteos indeksisenä yksimerkkinä tarkoittaa, että teoksella on suora yhteys tiettyyn kohteeseen tai tapahtumaan. Esimerkiksi taiteilija maalaa punaisen omenan tai punaisen viivan, jolle voidaan etsiä yhteyksiä suoraan taiteilijan omasta elämästä. Väitöstilaisuudessaan opponetti professori Annika Waenerberg pani merkille, kuinka taiteentekoprosessini ääneenajattelussa tuli esiin siveltimenvetojen tai viivojen yhdistäminen luontoon. Waenerbergin mukaan ne herättävät olennaisen kysymyksen muotokielen tai ilmaisukeinojen jatkumosta ja niiden tietoisesta tai tiedostamattomasta omaksumisesta. Olisi siten mielenkiintoista pohtia taiteentekemisen prosessia esimerkiksi Julia Kristevan symbolisen ja poettisen muotokielen kautta. Indeksisen ohjamerkin mukaan taideteoksella on suora yhteys sovittuihin sääntöihin. Siten maalauksen punaisen omenan tai punaisen viivan tulkintaan voidaan perehtyä esimerkiksi vertaamalla taiteilijan taideteoksesta kirjoittamia tekstejä ja taidehistorian kirjallisuutta. Pollockin taiteen tekemiseen on mahdollista perehtyä itämaisen filosofian tukemana. Helen Westgeestin (1996, 43) mukaan Pollockin mielenkiinto zen-taiteeseen oli yleisesti kaikkien tiedossa. Symbolisena merkkinä taideteos viittaa sovittuihin sääntöihin, ohjamerkin tapaan. Analysoin tulkintamallissani kollektiivisia tiedostamattomia merkityksiä Jungin symbolisten arkkityyppien avulla.

Tulkitsijan mielen tilat taideteoksen tulkinnassa

On tärkeä, että taideteoksen tulkitsija pystyy selkiyttämään ajatuksiaan ymmärtääkseen taideteosta paremmin. Mielestäni Charles S. Peircen (1972, 10) teoria kolmesta todellisuudesta tai kolmesta mielen tilasta: ensiys, toiseus ja kolmannuus rakentavat loogisen ja moniulotteisen näkökulmia avaavan kehyksen taideteosten tulkinnalle. Nämä kolme mielen tilaa on myös hedelmällistä yhdistää hänen samanhenkiseen merkin suhdetulkintaa koskevaan jaotteluunsa, jonka osia ovat reema, sanomus ja

argumentti. Peirce näkee reeman mahdollisuutena, ja se edustaa merkin kohteen luonnetta. Reema on yksittäinen merkki ja toimii tulkitsimena. Sanomus- tai lausemerkillä on todellinen yhteys tulkintaan. Sanomus on kahden merkin tai lauseen yhdistelmä, esimerkiksi määritelmä. Argumentti eli peruste on loogisten lauseiden ketju eli tuolloin tulkinta on kulttuurisesti todettu oikeaksi (Peirce 1956, 101—5; 1978, 118).

Tulkinnan ensimmäisessä vaiheessa ensiydessä tai ensimmäisessä mielen tilassa on kyse spontaanista ideasta tai ajatuksesta. Yhdessä ensiyden ja reeman kanssa tulkitsija voi tuottaa mahdollisen tunneperäisen miellelyhtymän, joka voi olla impulsiivinen ja intensiivinen. Ensiys on ajaton tunteen kategoria, mielikuviituksen leikkiä, jolloin yksilö tuntee ja tulkitsee taideteoksen ilman järkeviä selityksiä. Tulkinnan toisessa vaiheessa toiseudessa tai toisessa mielen tilassa sanomuksen kanssa on kyse kahdesta asiasta, jotka kohtaavat toisensa: toiseus on reagoititilanne. Tuolloin tulkinta on toimintaa ja vähemmän tunnetta. Peirceen mukaan tämä niin sanottu brutaali toiminta saattaa olla korruptoitua eli puolueellista, koska se voi perustua vain muutamaan tulkitsijan tietämään tosiasiaan. Peirce korostaa, että ensiyttä ja toiseutta ei saada selville pelkästään teorioiden avulla. Esimerkiksi ensiys on tunneasteihin perustuva ajatus, vaikkapa ajatus siitä, miltä tuntuu kun neula pistää sormeen. Ensiys voisi olla myös ajatus taulun punaisesta väristä, mikä herättää tulkitsijassa henkilökohtaisia tunnelatauksia menneisyyden muistoista. Esimerkki toiseudesta voisi olla taulun punaisen värin aikaansaama ajatus, jolloin tulkitsija vertaa keskenään värin herättämiä tunteitaan ja aikaisemmin oppimaansa värin teoriaopetusta. Kolmannuudessa tai kolmannessa mielen tilassa yhdistetään tulkinnan kaikki vaiheet, ja se sisältää myös merkin, objektin ja tulkinnan yhteisen kokoonpanon. Kolmannessa tulkinnan vaiheessa kootaan niin sanottu järkevä merkitys eli argumentti tulkinnalle. Taideteosta tulkittaessa tulkitsijan emotionaalinen tunne voi paljastaa taiteilijan motiiveja, mutta tieteellisesti päteväksi tulkinta tulee vasta tulkintamallin toisessa ja kolmannessa vaiheessa; lisää yksityiskohtia keräämällä ja järkevästi asiaan syvemmin perehtymällä (Peirce 1958, 220—27; 1960, 4; 1972, 9—11, 16).

Mielestäni Pollockin ei-esittävää taidetta tulkittaessa ensimmäinen mielen tila yhdessä reeman kanssa tukee parhaiten teoksen tulkintaa. Pollockin maalauksista puuttuvat usein esittävät yksityiskohdat, joita taas on esimerkiksi Dalín maalauksissa. Siten ensimmäisen mielen tilan emotionaalinen lähestymistapa sopii ei-esittävän taideteoksen tulkintaan. Peter Fingesten (1970, 105, 113—8) toteaa, että ei-esittävässä taiteessa muoto ja merkitys ovat sulautuneet yhteen. Katsoja ei silloin etsi symboleja vaan kokee taideteoksen suoran vaikutuksen. Fingesten ehdottaa, että ei-esittävää taidetta tulisi kutsua metasyboliseksi. Ensimmäistä mielen tilaa olisi myös hedelmällistä verrata Jaana Houessounin (2010) ajatuksiin siitä miten kuvataiteelliset teokset rakentuvat ja kehittyvät taiteilijan ajattelussa. Sari Kuuva (2010) lähestyy väitöskirjassaan Munchin taideteoksien tulkintaa aineenvaihdunta-käsitteen (metabolismin) kautta. Symbolien ominaisuudet muuntuvat tuotannon eri vaiheissa ja tietyt symbolit prosessoituvat. Olisi mielenkiintoista tutkia ei-esittävää taidetta metabolismin käsitteen avulla.

Tulkitsijan on myös hyvä tunnistaa itse tulkinnan aikana esiintyvät vaihtelevat psyykkiset käyttäytymismuodot, jotta tulkinnasta tulisi laajempi. Jung (1964, 60—62) jakaa käyttäytymisen neljään eri vastakkaiseen psyykkiseen toimintamalliin: ajatteleminen/tunteminen ja aistiminen/intuitio. Ne eivät esiinny puhtaasti erillään ja niitä ei voi erotella selvästi toisistaan ihmisen käytöksessä. Ajatteleminen yksinkertaisesti kertoo jostakin, mikä se on. Yksilö lähestyy asioita ajattelemalla. Ajattelemisen sisältää abstraktin idean, koska se havaitsemisen lisäksi pitää sisällään arvostelun. Tunteminen tai tunne kertoo, miten yksilö arvostaa asioita. Jungin mukaan tunteminen on niin sanottua

aitoa ajattelua, mutta se ei kuitenkaan ole kokonaisuudessaan vielä valmis ajatus. Aistiminen puolestaan on aisteihin perustuvaa ajattelua. Aistiminen kertoo, että jokin on jotakin, mutta ei kerro, mitä se on. Intuitio on tunne, jonka tietty hetki ja tilanne aiheuttavat. Intuitiolla voi olla yhteys menneeseen ja tulevaan. Jungin (1964, 58—62; 1968, 10; 1989, 69—70) mukaan vastakkaisten käyttäytymismallien lähestyessä toisiaan yksilön on helpompi vaihtaa käyttäytymisen toimintamalliaan. Käyttäytymismallien tiedostava ymmärtäminen avartaa ajattelua ja auttaa siten taideteoksen tulkinnassa tulkitsijaa pyrkimään monipuolisempaan tulkintaan.

Jungin arkkityypit ja Freudin uniteoria avaavat tiedostamattomaa mieltä

Taideteosta tulkittaessa Freudin (1938, 205—7; 1943, 152—54, 225, 229; 1967, 217) uniin liittyvät teoriat tukevat tiedostamattoman ymmärtämistä. Esimerkiksi taideteoksessa oleva elementti voi olla tiivistymä useasta eri kohteesta tai lähteestä. Tuolloin maalauksen naishahmo voi pitää sisällään taiteilijan vaimon, äidin, siskon ja kaikki hänen elämänsä aikana vaikuttaneet naiset. Taideteos voi myös toimia lohtuna, kuten unet. Taiteilija saattaa maalata esimerkiksi kaipaamaansa lapsuuden maisemaa. Taideteos voi olla myös niin sanottu siirtymä toiveen toteutumasta, eli toive muuttuu erilaiseksi ja toisenlaiseksi, siirtymäksi, oman mielen sensuurin takia. Taiteilija kenties maalaa viehkeitä kukkia, joihin voi piiloutua eroottisia ajatuksia.

Jung (1983, 17) ei hyväksynyt Freudin sensuuriin perustuvaa uniteoriaa, sillä Jungin mielestä unet kertovat totuuden. Jung myönsi, että sensuuri toimii arkielämässä mutta ei unissa. Jung korostaa, että unia on vaikea tulkita, koska ne ovat symbolisia. Unen symboleja ei pidä tulkita kirjaimellisesti, koska ne kätkevät taakse enemmän. Unien ja maalausten symbolisia kuvia ja värejä voidaan tulkita arkkityyppien avulla, jotka esiintyvät psykisessä todellisuudessa näkymättöminä. Ronnberg ja Martin (2010) avaavat teoksessaan *The Book of Symbols: Reflections on Archetypal Images* taideteosten mahdollisten tiedostamattomien elementtien arkkityyppistä eli kollektiivista merkitystä. Jungin arkkityyppiteoriaa on sovellettu myös satujen tulkinnassa, kuten Sisko Ylimartimo (2002) väitöskirjassaan *Lumikuningattaren valtakunta H.C. Andersenin satu sisäisen kasvun kuvauksena*. Jungin arkkityyppien tulkinnassa on yhtäläisyyksiä *The I Ching, Book of Changes*-kirjan kanssa, josta Jung oli tietoinen. Arkkityyppiteoriasta ja *The I Ching* teoksesta voi löytää uusia vaihtoehtoja tai ratkaisuja ongelmiin, kun elämä on umpikujassa. Itämainen filosofia oli Jungin inspiraation lähteenä, ja se voi myös aukaista taideteoksen tulkintaa.

Jungin aktiivisen kuvittelun menetelmä tukemassa tulkitsijan itseilmaisua

Peircen (1956, 101—15; 1958, 137—39) mukaan merkin suora objekti kuvaa tunteiden laatua ja se saadaan parhaiten selville tunteiden avulla. Taideteoksen tulkinnassa teosta lähestytään Jungin aktiivisen kuvittelun menetelmän tukemana. Jungin (1968, 190—98; 2009, 217) aktiivisen kuvittelun menetelmä on eräänlaista yksilön sisäistä, mielikuviituksen tuottamaa dramaattista tai liioiteltua, vapaasti tuotettua ajattelua. Katsoessaan taideteosta katsojan mieli tuottaa aktiivisessa kuvittelussa vapaasti mielleyhtymiä. Katsojan ei ole tarkoitus ymmärtää taideteosta vaan eläytyä, tuntea ja kokea teos henkilökohtaisesti. Tulkinnassa saatuja mielleyhtymiä voidaan tulkita uudelleen ja kenties löytää yhtymäkohtia taiteilijan taideteosta tehdessä olleiden tiedostamattomien ajatusten ja tulkitsijan tuottamien mahdollisten tiedostamattomien ajatusten kanssa. Koska tiedostamattoman tulkitseminen taideteoksesta on vaikeaa, tulkitsijan tulee luottaa omaan tiedostamattomaansa ja herkistyä spontaanin intuitiiviselle tulkinnalle. Taideteosta tulkittaessa katsoja saa henkilökohtaisesti mielikuviustaan

aktivoimalla kokea ja tuntea taideteoksen sisäisen voiman.

Tulkinta aloitetaan hypoteeseilla, koska tulkitsijalla ei ole varmoja todisteita siitä, ovatko kuvan elementit tiedostamattoman tuotantoa vai onko kuva tehty tietoisesti. Esimerkiksi Dalín taiteessa sekoittuvat tietoinen ja tiedostamaton katsojan jäädessä epävarmaksi taiteilijan lähtökohdista. Luonnollisesti katsojan ei tarvitse olla aina selvillä taiteilijan lähtökohdista, mutta usein taiteentekijöitä kiinnostaa muiden taiteilijoiden inspiraation lähteet. Aktiivinen mielikuvitus tukee subjektiivista, yksilön tunteista, aisteista ja muistoista lähtevää tulkintaa. Taiteen katsomisesta tulee nautinto.

Taideteoksen tulkinnasta tulee itseilmaisua, jonka myötä itsetunto ja itseilmaisuus kehittyvät ja yksilö rohkaistuu sanomaan subjektiivisia mielipiteitään. Hän kokee uskaltavansa olla aidosti oma itsensä ja näkee uteliaasti lapsen silmin asiat uutena ja outona, eikä ajattele asioita itsestäänselvyyksinä. Uteliaisuus on luovuuden perusta, joka kehittää intuitiivisesti uutta. Uteliaisuus liittyy kokemuksiin positiivisesta elämänasenteesta. Utelias mieli on sisäisen mielikuvituksen voima ja mielikuvitusta voidaan kehittää oikeilla työkaluilla. Aktiivisen kuvittelun menetelmä sopii myös hyvin itse kuvantekemisen prosessiin.

Tulkinta paranee taiteilijan tekniikkaan perehtymällä

Taiteilijan tekniikkaan perehtymällä on mahdollista lähestyä tiedostamatonta (Pasanen 2004, 177—8). Näen Salvador Dalín ja Jackson Pollockin vastakkaiset työskentelytavat keinoina stimuloida tiedostamatonta maalaamisen prosessissa. Vallierin (2000, 238—39) mukaan Pollock sai vaikutteita dadaismista ja surrealismista, mutta hänen maalauksensa erosivat näistä tyyliuunnista edustaen hänen omaa tyyliään. Surrealistien 1920-luvulla kehittämä automaattinen maalaaminen perustuu Freudin vapaan assosiaation tekniikkaan. Taiteilija maalaa nopean spontaanisti niin, että tiedostamattomat impulsiivit ohjaavat maalaamisen prosessia eikä rationaalinen ajattelu ehdi sensuroimaan kuvan tekemistä (Ades 1974, 126). Myöhemmin automatismin idea tuli esiin muun muassa abstraktin taiteen tyyliuunnassa (Pasanen 2004, 119).

Myös Salvador Dalín taiteessa voi nähdä surrealistisen tyyliuunnan vaikutteita. Vuonna 1929 Dalí liittyi surrealistisen taidesuunnan liikkeeseen (Ades, Taylor ja Aguer 2005, 437). Opiskeluaikanaan Madridissa Dalí perehtyi Freudin vuonna 1899 julkaistuun kirjaan *Unien tulkinta*, jolloin ajatus tiedostamattomasta osana seksuaalisuutta nousi hänen taideteoksiensa aiheeksi (Ades 1995, 74—79). Dalí maalasi ilman moraalia ja tabuja niin sanottua unenomaista supertodellisuutta. Unet ovat Dalín inspiraation lähteenä ja polkuna tiedostamattomaan. Dalí kehitteli surrealistien automaattisen maalaamisen metodista ja anamorfisesta perspektiivin manipuloinnista paranoiakriittisen metodinsa. Kreikan kielinen termi anamorfinen vapaasti käännettynä tarkoittaa ”muodostaa uusi” ja pitää sisällään idean piilotetusta elementistä tai hahmosta. Noin vuonna 1485 Leonardo da Vinci demonstroi ensimmäisenä anamorfista maalausta taideteoksessaan *Codex Atlanticus* (Sutton 2000, 31). Dalín mukaan kuvat syntyivät automaattisesti ilman hänen tahdonvoimaansa ja saivat inspiraation hänen unistaan. Hän halusi kuitenkin kehittää näitä psyykkisiä kuviaan tietoisesti ja järjestelmällisesti (Ades 1995, 70; Maddox 1998, 42). Paranoiakriittisessä metodissaan Dalí yhdistelee tietoisesti ja teknisen taitavasti ”järjettömiä” kuvia tai esineitä. Kaksiselitteisinä kuvayhdistelminä eli konkreettisen realistisina sekä fantasioiden taikavoimaisina kuvina ne stimuloivat katsojan tiedostamatonta. Paranoiamaiset eli vainoharhaiset ajatukset ja kuvat ovat tiedostamattoman palveluksessa. Maalatessaan Dalí näki virheissä mahdollisuuden, jota tiedostamaton kehittää.

Itämainen filosofia yhdistyy upeasti Pollockin tavassa tehdä ei-esittävää taidetta. Nuoruudessaan Pollock kuunteli Krishnamurtin luentoja ja vuonna 1929 Pollock kirjoitti veljilleen hylänneensä uskonnon. Hän pohdiskeli kirjeessään tulisiko hänen seurata mystistä okkultismia (Frank 1983, 13; Du Plessic ja Gray 1999, 31). Frederick Schwankovsky esitteli 17-vuotiaalle oppilaalleen Pollockille mystiikan oppeja (Friedman 1972, 109). Pollock myös omisti F. Yeats Brownin 1937 julkaistun kirjan *Yoga Explained*. Tutkimuksessani lähestyn Pollockin taiteen tekemisen prosessia itämaisen filosofian ja zen-taiteen tukemana.

Verbaaliprotokollametodi “muodonantona tuntemattomalle” taiteellisessa produktiossa

Tieteelliset teoriat eivät riitä tiedostamattoman mielen selvittämiseksi, vaan tiedostamaton on koettava subjektiivisesti. Della Pollockin (1999, 23—24) mukaan tutkija pystyy paremmin ymmärtämään tutkittavan kohteen, jos hän on kyseisen asian myös henkilökohtaisesti kokenut. Taiteellisessa produktiossani oli mahdollista testata eri tekniikoita ja teorioita. Samalla ymmärrys tutkittavaan asiaan syveni. Tiedostamaton avautui siten parhaiten itse kokemalla ja tekemällä. Kuten Michael Polanyi (1966, 18—19) korostaa, tekemisen hiljaista tietoa on mahdollista ymmärtää vain asiaan sukeltamalla.

Taiteellisessa produktiossani verbaaliprotokollametodi eli ääneenajattelu paljasti hiljaista tietoa ja maalaamisen aikana piilossa olleita ajatuksiani. Kuten Freudin vapaassa assosiaatiassa, tavoitteenani oli puhua ilman moraalia ja estoja. Ääneenajattelun avulla maalaamiseni vapautui ja pystyin saavuttamaan yhteyden unohdettuihin muistoihini ja ajatteluuni. Kirjoitin systemaattisesti päiväkirjaani ja äänitin ajatuksiani ennen, jälkeen ja maalaamisen aikana. Kuvantekijänä puhuin ääneen niin sanottua sisäistä monologiani. Kuten väitöskirjani tarkastaja professori Annika Waenerberg totesi, että tietynlainen rituaalinen toiminta, kuten musiikki, tavat ja liike tai ääneenpuhuminen, kytkee kontrollin pois päältä, jolloin taiteilija kohtaa odottamattomia asioita tai yllätyksiä. Robert Weisberg (1986, 6—7) kuvailee, kuinka ääneenajattelussa tavoitteena on tuottaa soljuvaa puhetta, jolloin tekemisen aikana sanotaan ääneen kaikki mieleen tulevat ajatukset. Tuolloin puhe etenee omalla painollaan ja voi jopa ohjata maalaamista. Esimerkiksi maalatessani tiettyä väriä puhuin samanaikaisesti värin tuomista muistoistani ja toisinaan uudet assosiaatiot ohjasivat minua vaihtamaan värin itselleni mieluisammaksi. Taiteellisessa produktiossani yhdistin spontaanisti tehtyjä muotoja tiedostamattomaani ja sain näistä muodoista uusia virikkeitä kuvantekemisen prosessiini. Roschardin musteläiskien tavoin kuvien tarkoituksena on stimuloida tiedostamatonta ajattelua, mutta taiteilijana luon niin sanotut musteläiskäni itse ja annan assosiaatioineni kautta ääneni tiedostamattomalleni.

Ääneenajattelua voidaan tuottaa kolmella eri tasolla: suoralla ääneenajattelulla, tuotetun ääneenajattelun selittämällä tai yhdistämällä tuotettua ääneenajatteluprosessia aikaisempaan tietoon. Samanaikaisesti kun tekijä puhuu, hän tarkkailee sisäistä prosessiaan ja visuaalista käyttäytymistään. Tarkkailemalla omaa ajatteluaan tekemisen aikana hän voi muuttaa ajattelunsa rakennetta (Ericsson ja Herbert 1984, 18, 79—82). Pirita Seitamaa-Hakkarainen on kehittänyt Helsingin yliopistossa ääneenajattelumetodia taiteen, käsityötaiteen ja suunnittelun puolella. Pirkko Anttilan (2006, 302—4) mukaan verbaaliprotokollametodi helpottaa ymmärtämään tekijän sisäistä ajattelua. Ääneenajattelumetodi paransi visuaalista tekemistäni, pystyin keskittymään paremmin ja tekijänä olin vahvasti läsnä maalaamisen prosessissani. Huomioin aiempaa kriittisemmin ajatteluani ja maalaamistani sekä ratkaisin ongelmia ja kehitelin uusia maalamisen keinoja stimuloida tiedostamatontani. Lisäksi tulkitsemalla omaa kuvantekemisen prosessiani näin tulkitsejan roolissa

selvemmin mitä taiteellinen prosessini piti sisällään. Ääneenajattelumetodi auttaa siten itse tekijää maalaamaan sekä tulkitsijaa tulkitsemaan joko omaa tai toisen taiteilijan kuvataiteellista prosessia.

Mieli tyhjenee, itämainen ei-ajattelu ja flow tekemisen prosessissa

Taiteellisessa produktiossani pyrin stimuloimaan tiedostamatonta mieltäni ja maalaamaan Pollockin tavoin ei-esittävää taidetta. Tarkoitukseni oli keskittyä kuvantekemisen prosessiin kuten zen-taiteilijat ja etsiä vaikutteita surrealismista ja abstraktista ekspressionismista. Kuten surrealistisessa automatismissa taiteilija luottaa intuitioonsa. Ajattelen, että maalaamisen spontaanina hetkenä minun on luotettava taitoihini, ilman niitä tietoisesti miettimättä. Siten taideteokseni tulee olemaan ensimmäisen maalaamiskerran jälkeen usein yllätys. Teos saattaa olla valmis, jos olen pystynyt saavuttamaan täydellisen keskittymisen ja lopputulos on itseäni miellyttävä. Taideteosta jatkaessani voin joko miettiä visuaalisia vaihtoehtoja tai jatkan samanlaisella intensiivisellä intuition voimalla. Kuten modernissa taiteessa olennaista on subjektin välitön esittäminen. Maalatessani zen-taiteilijan tavoin, en anna aistieni tai ajatusteni häiritä kuvantekemistäni. Sitä vastoin pyrin tietoisesti unohtamaan olemassa oloni ja tässä tekemisen vapaudessa kadottamaan itseni (Hisamatsu 1971, 72; Suzuki 1971, 45; Watts 1982, 121). Maalaamisen aikana keskittymiseni on oltava täydellistä ja pyrin tekemisessäni virheettömyyteen. On maalattava avoimesti, jotta tiedostamattomina piilevät ajatukset uskaltautuvat esiin. Intohimoinen, intensiivinen, henkisesti kuluttava ja usein nopeampainen maalaaminen vie tekemistäni eteenpäin. On osattava hetkessä olemisen taito. Suzukin (2004, 64—68) mukaan zen-ajattelussa on tärkeää henkisesti tyhjentää aikaisemmat ajatukset, jotta maalaamisen aikana yllättävä inspiraatio eli satori voi tapahtua ja tekijä pystyy siten kenties kokemaan tai saavuttamaan uuden totuuden.

Intuiivinen ja intohimoinen ote tekemisessä auttaa keskittymään ja pinnallinen hutaisu ei ole edes mahdollista. Intuitionsa luottaessaan yksilö uskoo tiedostamattoman viisauteen (Goleman, Kaufman, Ray 1992, 20). On pyrittävä maalaamaan kuten mäkihyppääjä, joka luottaa taitoihinsa, keskittyy ja luontevasti kuin kotka liittää parhaaseen suoritukseensa. Keskittyminen on täydellistä, aika häviää ja tekemisen flow on käsin kosketeltavissa. Mihaly Csikszentmihalyi (1988, 29—34, 371—73) kirjoittaa, kuinka flown aikana yksilö löytää tai havaitsee jotain uutta ja sen ansiosta hänen tekemisensä kehittyy. Epäolennaiset ajatukset ja murehtiminen eivät kuulu flow-kokemukseen, vaan yksilö keskittyy, unohtaa itsensä ja itse tekemisestä tulee pääasia. Mielestäni flowssa ja itämaisessa ei-ajattelussa on jotain samaa. Mieli tyhjenee, ja tässä vapaudessa yksilö saavuttaa jotain vaatimatta mitään. Tekemisestä tulee ei-ajattelumaista toimintaa. Tuolloin taiteesta ei tule koristetta, eikä muoto syö sisältöä, vaan taide syntyy intohimoisessa sielun vapaudessa, mielikuvituksen myllerryksessä ja viattomasti luovan leikinomaisessa tekemisessä sekä uuden luomisessa. Luonnollisesti myös katsoja kokee voimakasta vetoa taiteeseen, joka on peräisin ainutkertaisesta henkilökohtaisesta ajatuksesta tai tunteesta. Itämainen filosofia antaa taiteen tekemiselle uuden suunnan.

Koska tutkimuksen taiteellisessa produktiossani lähtökohtana oli tiedostamaton mieli, minun oli uskallettava kuunnella tunteitani ja oltava valmis kohtaamaan tiedostamattoman varjo- ja valopuolet. Vain siten oma tiedostamaton paljastui. Minun oli herkkänä vajottava syvyyteen, romahdettava. Maalaamisprosessini hiljaisuudessa aistini ja tunteeni sekoittuivat simultaanisesti ajattomassa hetkessä. Lapsen tavoin taiteilijana maalasin ilman estoja ja moraalia. Taiteen tekemiseni tarvitsee tiedostamatonta ja terveitä hulluja ajatuksia, joita pitää sopivin väliajoin käsitellä rationaalisesti. Yhdessä ne tasapainottavat toisiaan. Herkkyys jää elämään ja tulee esiin kuvan tekemisessäni.

Heikkoudesta ja herkkyydestä kasvaa vahvuus maalata aidosti. Itsetuntemus ja luovuus kehittyvät. Tiedostamattomassa piilee voimavara. Tiedostamaton mieli ja taide eivät sulje toisiaan pois, vaan voivat tukea toisiaan.

Yhdysvalloissa asuessani huomaan usein, kuinka hiljaisuutta kammoksutaan ja elämä täytetään melulla ja tarkoituksettomalla puheella. Valmiit fraasit opitaan ulkoa ja niitä toistellaan tottuneesti. Nopeatempoinen, stressaava ja pinnallinen elämäntyylä on kuluttavaa. Ei ole aikaa pysähtyä ja sisäinen minä unohtuu. Olo on tyhjä. Kimmo Pasasen (2008, 216) mukaan tyhjiys koetaan tietynlaisena pelkona. ”Tyhjä” teokset edellyttävät katsojalta ponnistusta, tehtävää, jolloin katsojan täytyy riisuutua henkisesti alastomaksi. Hidastamalla elämäänsä, antamalla aikaa itselleen ja kuuntelemalla hiljaisuudessa omia ajatuksiaan yksilön on mahdollista löytää oma sisäinen ääni. Esimerkiksi taiteilija ”tuijottaa” usein yksin hiljaisuudessa tyhjää kangastaan ja antaa siten sisäisille ajatuksilleen mahdollisuuden. Taideteos syntyy sisään piirtyneistä kuvista ja maalatessa muistiin painuneista kuvista voi luoda uutta. Marion Milner (1986, 15—16, 182) kuvailee, kuinka tärkeää on kuunnella perhosia, yhtäkkiä mieleen tulevia harhailevia ajatuksia. Perhosajatukset piilottavat taakseen arvokasta tietoa ja rationalisoimalla niistä voidaan kehittää lisää. Hiljaisuus ja tyhjiys avaavat oven sisäiselle minälle. Joogan, meditaation, hengitystekniikan ja rentoutumisharjoitusten avulla ruumis ja mieli rauhoittuvat ja tyhjenevät. Kuten zen-taiteessa maalaaminen alkaa siten jo ennen varsinaista maalaamista. Yksilön on mahdollista saavuttaa ei-ajattelun ajaton ja tyhjä olotila ja kenties kosketus itseensä, sinne missä oma syvä minuus piilottelee.

Taiteilija tulkitsee omaa maalaamisen prosessiaan, kohti sisäistä tasapainoa

Taideteoksen tulkinnassa voi usein olla kysymys katsojan tai kirjoittajan tulkinnasta. Avoimeksi kysymykseksi jää, kuinka paljon tulkitsija pystyy pääsemään käsiksi esimerkiksi Dalín ”sisäiseen luovaan prosessiin” hänen lausumiensa ja teosten perusteella. Tutkimuksessa oli mielenkiintoista reflektoida omaa luomisprosessiani, ja mielestäni kehittelemäni taideteoksen tulkintamalli soveltuu erityisesti kuvantekijän oman taiteellisen produktio tulkintaan, tuolloin kuvantekijä itse tulkitsee omaa maalausprosessiaan ja sen mukana tuomia tunteita, ajatuksia ja visuaalisia ongelmia. Taiteen avulla voi löytää uudelleen itsensä; elämisestä löytyy merkitys ja vahvuus. Taiteilija voi taideteoksen tulkintamallin avulla tulkita omaa maalaamistaan ja maalauksiaan. Hän voi kehittyä tekemisessään, parantaa itsetuntemustaan ja jopa löytää itsestään tiedostamattomina vaikuttavia asioita. Maalaamisen prosessissa on siten mahdollista kokea Jungin (1963, 19; 1980, 275; 1996, 39) individuaation prosessi. Sitä voitaisiin kuvaila eräänlaiseksi puhdistautumiseksi, tuolloin oma elämä nähdään uudestaan ja ihmisestä tulee kokonaisuus, joka ei sulje pois muuta maailmaa. On mahdollista kokea armollisuus ja anteeksianto itseään sekä muita kohtaan. Poistamalla sisäisen ja herkän minuuden suojaksi rakennetut suojakuoret itsensä hyväksyminen on mahdollista. Yksilön identiteetti, käsitys itsestä tai minuus on tuona ainutkertaisena hetkenä mahdollista kokea subjektiivisesti, vaikka muutoin minuus on ikuisessa muutoksessa. Yksilö antaa itselleen luvan olla ainutkertainen, vahvasti oma minänsä ja hän on valmis heittäytymään kuin pieni lapsi. Hän uskoo omaan itseensä ja kykyihinsä, ja siten tekemisessä on pyrkimys kohti syvää minuutta. Taiteilijasta kehittyy tutkija, joka individuaation tukemana voi nähdä itsensä uudessa valossa. Tutkijan roolissa taiteilija voi myös reflektoida omaa luomisprosessiaan. Kirjassaan *Self Comes to Mind* professori Antonio Damasio (2010, 178) kuvailee, kuinka oman sisäisen minän löytymisen kautta tavoitetaan aito subjektiivisuus, joka on tunteiden ja muistojen yhteissumma. Filosofin Esa Saarisen opetustyön tavoitteena on stimuloida yhtäaikaan tunteita ja ajattelua. Saarinen (2012) on suunnitellut muun muassa seminaarin *The Paphos Seminar Elevated Reflections on Life as*

Good Work. Esa Saarisen Aalto- yliopiston luentosarja ”Filosofia ja systeemiajattelu” on nähtävissä myös youtubessa.

Kirjoitus perustuu Asta Suttonin (2014) väitöskirjaan *Art and the Unconscious. A Semiotic Case Study of the Painting Process*. Tutkimus selkiyttää tiedostamattoman tärkeää asemaa kuvan tekemisessä. Tutkimuksessa etsitään taiteilijoille taiteen tekemiseen erilaisia keinoja stimuloida tiedostamatonta ja tiedostamaton nähdään positiivisena voimavarana. Väitöskirja antaa lukijalle/katsojalle mahdollisuuden osallistua tutkijan intiimiin maalaamisen prosessiin. Taiteellisessa produktiossa tutkijasta tulee tutkimuksen kohde ja hän on siten esimerkkinä muille. Maalaamisen aikana videoitu monologi on litteroitu (www.astagallery.com). Samalla se kertoo enemmän kuin valmis taideteos. Maalaamisen jälkeen videoitua materiaalia tulkitsemalla on mahdollista käydä uudestaan läpi maalaamisen eri vaiheita. Tuolloin mahdolliset tekemisen aikana tapahtuneet tiedostamattomat narratiivit ja kehon liikkeet voivat kertoa, mitä tekijä kenties sisimmillään ajattelee.

TaT Asta Sutton (Huutonen) on Keski-Suomesta kotoisin oleva taidekasvattaja, taiteentutkija ja kuvataiteilija, joka työskentelee parhaillaan San Diegossa, Kaliforniassa. Suttonin kiinnostuksen kohteena on tiedostamaton mieli maalaamisen prosessissa ja hän jatkaa väitöskirjan tulosten soveltamista ei tutkimuksellisissa projektissa. Sen tarkoituksena on kehittää taideterapiamuotoa eri kohderyhmille, esim. posttraumaattiseen stressihäiriöön tai Alzheimer-potilaille.

Kirjallisuus

- Ades, Dawn. 1974. “Concepts of Modern Art: From Fauvism to Post-Modernism.” In *Dada and Surrealism*. Edited by Stangos Nikos. London: Thames and Hudson.
- Ades, Dawn. 1995. *Dalí*. New York: Thames and Hudson.
- Ades, Dawn, Taylor Michael R. and Aguer Montse. 2005. *Dalí*. New York: Rizzoli.
- Anttila, Pirkko. 2006. *Tutkiva Toiminta ja ilmaisu, teos, tekeminen*. Hamina: Akatiimi Oy.
- Bunuel, Luis and Dalí Salvador. 2004. *Un chien andalou*. Black-and-white film, 1929, length 17min. Los Angeles: Transflux Films.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. 1988. *Optimal Experience: Psychological Studies of Flow in Consciousness*. Edited by Isabella Selega Csikszentmihalyi. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dalí, Salvador. 1965. *Diary of a Genius by Salvador Dalí*. New York: Doubleday & Co.
- Damasio, Antonio. 2010. *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*. New York: Pantheon Books.
- du Plessix, Francine and Cleve Gray. 1999. “Interview with Lee Krasner: Who was Jackson Pollock? Art In America.” In *Jackson Pollock*, edited by Karmel Pepe. New York: Harry N. Abrams. pp. 30-35.
- Ericsson, K. Anders, and Herbert A. Simon. 1984. *Protocol Analysis: Verbal Reports as Data*. London: The MIT Press.
- Frank, Elizabeth. 1983. *Jackson Pollock*. New York: Abbeville Press.
- Freud, Sigmund. 1933. *New Introductory Lectures on Psycho-analysis*. Translated by W. J. H. Sprott. New York: W. W. Norton & Co.
- . 1938. *The Basic Writings of Sigmund Freud*. Edited and translated by A. A. Brill. New York: Modern Library.
- . 1943. *A General Introduction to Psychoanalysis*. Translated by Joan Riviere. New York: Garden City Publishing Co.
- . 1967. *Therapy and Technique*. Edited Philip Rieff. New York: Macmillan Co.
- Friedman, Bernard Harper. 1972. *Jackson Pollock; Energy Made Visible*. New York: Graw-Hill Book Co.
- Goleman, David, Kaufman Paul, and Ray Michael. 1992. *The Creative Spirit*. New York: Penguin Books.
- Hisamatsu, Shin'ichi. 1971. *Zen and the Fine Arts*. Translated by Gishin Tokiwa. Tokyo: Kodansha International.
- Houesseun, Jaana. 2010. “Teoksen synty. Kuvataiteellista prosessia sanallistamassa.” Jyväskylä: Bookwell Oy.
- Jung, Carl Gustav. 1958. *Psyche and Symbol: A Selection from the Writings of C.G. Jung*. Edited by Violet Staub De Laszlo.

- New York: Doubleday & Co.
- . 1963. *Psychology of the Unconscious*. New York: Dodd, Mead & Co.
- . 1964. *Man and His Symbols*, edited by Carl G. Jung and M.-L. von Franz. New York: Doubleday & Co, pp. 18–103.
- . 1968 *Analytical Psychology: Its Theory and Practice*. The Tavistock Lectures. New York: Pantheon Books.
- . 1980. *The Collected Works of C.G. Jung* Volume 9, part 1. Edited by Herbert Read, Michael Fordham, Gerhard Adler, and William McGuire. New Jersey: Princeton University Press.
- . 1983. *Jung: Selected Writings*, edited by Anthony Storr. London: Fontana Paperbacks.
- . 1984 *Dream Analysis*. Notes of the Seminar given in 1928–1930 by C. G. Jung. Edited by William McGuire. New Jersey: Princeton University Press.
- . 1995. *Modern Man in Search of a Soul*. Translated by W. S. Dell and Cary F. Baynes. San Diego: Harcourt.
- . 1996. *The Psychology of Kundalini Yoga*. Notes of the Seminar given in 1932 by C. G. Jung. Edited by Somu Shamdasani. New Jersey: Princeton University Press.
- Kuusamo, Altti. 1990. *Kuvien edessa*. Helsinki: Painokaari Oy.
- Kuuva, Sari. 2010. "Symbol, Munch and Creativity. Metabolism of Visual Symbols." Jyväskylä: University Printing House.
- Maddox, Conroy. 1988. *Salvador Dalí Ekstenterisyys ja nerous*. Translated by Lea Teittinen-Walter. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH & Co.
- Milner, Marion (Joanna Field). 1986. *A Life of One's Own*. London: Anchor Brendon Ltd.
- Mäkelä, Maarit. 2003. "Saveen piirtyviä muistoja. Subjektiviisen luomisprosessin ja sukupuolen representaatioita." Hollola: Salapausseilan Kirjapaino.
- Pasanen, Kimmo. 2004. *Musta Neliö*. Helsinki: Kustannus Oy Taide.
- Peirce, Charles Santiago Sanders. 1956. *The Philosophy of Peirce: Selected writings*. Edited by Justus Buchler. London: Routledge & Kegan Paul.
- . 1958. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce: Volume VIII Reviews, Correspondence, and Bibliography*. Edited by Arthur W. Burks. Cambridge: Harvard University Press.
- . 1960. *Collected Papers of Chalers Sandres Peirce. Volume V Pragmatism and Pragmatism and Volume VI Scientific Metaphysics*. Edited by C. Hartshorne and P. Weiss: Cambridge: Massachusetts University Press.
- . 1972. *The Essential Writings*. Edited by Edward C. Moore. New York: Harper & Row, Publishers.
- Polanyi, Michael. 1966. *The Tacit Dimension*. New York: Doubleday & Co.
- Pollock, Della. 1999. *Telling Bodies Performing Birth everyday narratives of childbirth*. New York: Columbia University Press.
- Ronnberg, Ami, and Martin Kathleen, eds. 2010. *The Book of Symbols: Reflections on Archetypal Images*. Köln: Taschen GmbH.
- Saarinen, Esa. 2012. *The Paphos Seminar. Elevated Reflections on Life as Good Work*. GoodWork® Project Report Series, Number 80, Harvard University.
- Seppä, Anita. 2012. *Kuvien tulkinta*. Tampere: Tammerprint.
- Sutton, Peter C. 2000. "Artificial Magic." In *Dalí's Optical Illusions*, edited by Ades Dawn. London: Wadsworth Atheneum Museum of Art in association with Yale University Press, pp. 30-37.
- Suzuki, Daisetz Teitaro. 1971. *What is Zen?* London: Buddhist Society.
- Vallier, Dora. *Abstract Art*. Translated by Jonathan Griffin. New York: Grossman Publisher.
- Watts, Alan W. 1982. *The Spirit of Zen: A Way of Life, Work and Art in the Far East*. New York: Grove Press.
- Weisberg, Robert W. 1986. *Creativity: Genius and other Myths*. New York: W. H.

Freeman and Co.

Westgeest, Helen. 1996. *Zen in the Fifties: Interactions in Art between East and West*. Amsterdam: Beeldrecht.

Ylimartimo, Sisko. 2002. ”Lumikuningattaren valtakunta H.C. Andersenin satu sisäisen kasvun kuvauksena.” Rovaniemi: omakustanne.