

LIIKE – PYSÄHTYMINEN – HILJAISUUS

Kirjoituksia selittämättömästä

LAHDEN AMMATTIKORKEAKOULU

Kuvataiteen koulutusohjelma

Opinnäytetyö

Kevät 2006

Pia Kousa

Lahden ammattikorkeakoulu, Taideinstituutti
Kuvataiteen koulutusohjelma

KOUSA, PIA: LIIKE – PYSÄHTYMINEN – HILJAISUUS
Kirjoituksia selittämättömästä

Opinnäytetyö, 32 sivua

Kevät 2006

TIIVISTELMÄ

Opinnäytetyöni kirjallinen osuus käsittelee liikkeen, pysähtymisen ja hiljaisuuden teemojen kautta sitä kokemusmaailmaa, jota taideteoksillani pyrin lähestymään. Aiheet on jaettu selventäviin alaotsikoihin teoksieni rajaaman viitteellisen kehyksen mukaan. Tarkoituksena on ollut tutkia näiden otsikoiden alle muodostuvia merkitysyhteyksiä ja samalla antaa taideteoksen katselijalle erilaisia näkökulmia kuvien tulkintaan.

Opinnäytetyössäni tuodaan esille erilaisia ajan kokemisen tapoja. Ajan voidaan katsoa olevan keinotekoisesti luotu todellisuuden hahmottamisen väline ja erilaiset aikakäsitykset ovat sidoksissa kulttuurien erilaisuuteen. Nämä käsitykset kertovat ihmisten erilaisista tavoista hahmottaa todellisuutta. Taiteen tekotavat, sen merkitykset ja tavat tulkita sen viestejä ovat samalla tavoin kulttuurisidonnaisia. Ajan ja tilan hahmottamiselle keskeistä on liike. Kuvataide voi löytää erilaisia aikaa ja tilaa koskevia kysymyksiä esimerkiksi valokuvan liikevaikutelmia tutkittaessa.

Katselija havaitsee ja tulkitsee ympäristöään sovittujen ja kokemusperäisten merkitysten kautta. Taidetta hän tulkitsee näistä samoista lähtökodista käsin. Aiemmin nähdyt kuvat ja niihin yhdistyvät kokemukset vaikuttavat taideteoksen sisällön tulkittamiseen. Tuttujen kuva-aiheiden uudelleen käyttö voi tuoda taideteokseen uusia ajallisia ja merkityksellisiä kerroksia.

Taideteoksesta tekee usein kiinnostavan siinä piilevä sanoin selittämätön ominaisuus. Tämä salaperäisyyden kokemus voidaan rinnastaa uskonnolliseen pyhyden tunteeseen tai luontokokemukseen. Taide onkin aiemmin liitetty usein uskonnollismystisiin tarkoituseriin ja yhä tänäkin päivänä sitä voidaan käyttää hiljentymisen ja mietiskelyn välineenä.

Asiasanat: aika, liike, hiljaisuus, mystiikka, maalaustaide, taidegrafiikka, valokuvaus, gravyyrit

Lahti Polytechnic, Institute of Fine arts
Faculty of Art Studies

KOUSA, PIA: MOVEMENT - STILLNESS - SILENCE
Writings about unexplainable

Research, 32 pages

Spring 2006

ABSTRACT

This thesis deals with same kind of experience world as my works of art represent, through the themes of movement, stillness and silence, the same themes that are strongly present in my work. Different subjects are divided under subheadings, which are defined in my artworks. The purpose of this thesis is to study connections between these subjects and find new aspects for interpreting pictures.

This thesis brings forward different perceptions of time. Time is an artificial means to understanding reality and different kinds of perceptions of time. These are connected to differences between cultures. These perceptions tell about divergent views on comprehending reality. The ways of making art, the meanings of art and the ways of interpreting its messages are also connected to different cultures. Movement is essential for understanding time and space. Art can find new questions concerning them, for example in studying impression of movement in photography.

The viewer perceives and interprets his or her surroundings through experiences and meanings agreed on beforehand. Man interprets art through these same mediums. The pictures seen before and experiences linked to them, have an influence on interpreting the meaning of a work of art. Recycling of familiar subjects can add new layers of time and meanings into a painting.

The hidden, unexplainable quality of a work of art, makes a picture often interesting. This mystic experience can be compared to a religious feeling of holiness or an experience in nature. Earlier art has often been associated with religious purposes and even today it is used as a medium of meditation and subsidence.

Keywords: time, silence, movement, mysticism, art of painting, graphic art, photography, gravities

SISÄLLYS

JOHDANTO	5
LIIKE	8
Liikkuminen ajassa	10
Muutos	12
PYSÄHTYMINEN	17
Pysähtynyt kuva	19
Pysähtyminen kuvan äärelle	21
HILJAISUUS	24
Tyhjyys	26
Äänettömyys	29
LOPUKSI	33
LÄHTEET	35

JOHDANTO

Taiteen tulkinnassa taideteos yleensä määritellään, mitataan ja analysoidaan. Sen jokainen merkitystaso halutaan purkaa auki. Se salaperäisyyden kokemus, jota voitaisiin kutsua mystiikaksi, halutaan muuntaa sanallisesti määriteltävään muotoon. Asioiden nimeämisellä ja järjestämisellä ne saadaan hallittaviksi¹. Kuitenkin juuri se vaikeasti määriteltävissä oleva tunne tekee esineestä, kuvasta taideteoksena kiinnostavan. Juuri salaperäisyyden kokemus pysäyttää katselijan kuvan äärelle. Länsimaiselle ajattelulle on leimallista luonnontieteiden arvostus ja tekniikan ihannointi. Olemassaoloa pyritään käsittämään tiedon ja tietämisen kautta. Kuvitellun ja todellisen katsotaan sulkevan toisensa pois².

Tuon opinnäytetyöni kirjallisessa osuudessa esille sitä kokemusmaailmaa ja tematiikkaa jota taideteokseni pyrkivät lähestymään. Käsiteltävät aiheet rajautuvat teosteni luoman kehityksen mukaan. Aikaa ja hiljaisuutta käsittelevät tekstit auttavat ymmärtämään näiden käsitteiden olemusta ja antavat välineitä teosteni tulkintaan.

Kuvani esittävät maailmaa näennäisen perinteisesti ja taiteen tyylihistoriasta tuttujen esitystapojen kautta. Näillä esitystavoilla haluan kuitenkin kyseenalaistaa länsimaista kokemustamme ajasta ja samalla opittujen havaitsemistapojen totuudellisuutta. Pyrin käyttämään hyväksi kuvaelementtien kulttuurisidonnaista symboliarvoa tuomalla esimerkiksi uskonnollisesta kuvastosta toisenlaisen tulkintamahdollisuuden omaan teokseeni.

Taiteellisessa työskentelyssäni kaksi erilaista tekniikkaa, öljyvärimaalaus ja valokuvapohjainen grafiikka, heijastavat samaa maailmaa grafiikanvedosten toimiessa enemmän täydentävinä ja selittävinä kuvituksina. Imagon- ja polymeerigravyyrit

¹ Ks. Koivunen 1998, 19 – 20.

² Sakari 2003, 123.

muistuttavat 1800- luvun ja 1900- luvun alun valokuvia ulkonäöltään ja tekniikaltaan. Maalauksissani tavoittelen illusionistista maalaustapaa ja siveltimenvedoistani toivon heijastuvan minua edeltäneiden maalaustaiteen mestareiden jättämät jäljet. En pyri käsialassani niinkään postmoderniin anonyymisyyteen vaan klassiseen piirustustaitoon ja valon ymmärtämiseen.

Pyrkimyksellä todellisen tuntuisiin kuviin tavoittelen taideteoksessa ikkunan tai portin kaltaista vaikutelmaa. Grafiikanvedos jopa väittää: tämä on valokuva, tämän täytyy siis olla totta. Jotta yksittäisen kuvan maailmaan pääsisi, joutuu katselija hiljentymään ja pysähtymään sen äärelle. Kuvan tuottamisessa etsin tietoisesti hiljaisuuden maailmaa.

Kuviani varten malli, ihminen tai eläin, on valokuvattu liikkeen eri vaiheissa. Valokuva on pysäyttänyt yksittäiset liikkeen otokset ja sen jähmeys toistuu myös maalauksissa. Näissä kuvissa tapahtuma ei aina seuraa lineaarista aikaa. En välttämättä esitä liikkeen alkua tai loppua vaan toistuvan kehän. Liikesarjoissa mallit saattavat viestiä äänettömästi, viittomakielen avulla. Pyrin etsimään näistä asennoista muotoja, jotka lähestyvät taidehistoriasta tuttuja esitystapoja.

Kuivissani ihminen toimii enemmän symbolina kuin persoonan kuvana. Filosofia, taide ja tiede pohtivat juuri ihmisen olemassaoloa. Ihmisruumiin tuttuus tuo sen väliin lähelle jokaista. Maalauksieni esitystapa liittyy sen tuttuun taiteen kuvastoon.



KUVA 1. Öljyvärimaalaus kankaalle, 2005. Yksityiskohta.

Uskon kuvan vaihteluun voimaan. Liikesarjoja tutkiessani voisin kuvata tapahtuman liikkumassa ajassa, elokuvana. En halua kuitenkaan kuvan viihdyttävän katselijaa, haluan sen vaivaavan katselijaa niin, että hän itse aktiivisena osapuolena tapahtumassa joutuu liikkuttamaan katsettaan kuvan pinnalla. Hänellä on aikaa tunnustella kokemustaan. Liikkeen palaset, pysähtyneet hetket samassa kuvassa tuovat mukanaan uusia ajallisia ja samalla tilallisia kerroksia.

Erilaisen ajan ja tilan ulottuvuuden saattavat luoda myös viittaukset historiasta tuttuun kuviin. Ortodoksisessa ikonografiassa käsien asennoilla olevat merkitykset muodostavat oman merkityskielensä. Lainaamalla näitä eleitä, tai niitä *muistuttavia* eleitä kuvaan yritän saada katselijan kokemaan selittämätöntä tuttuuden tunnetta. Hän saattaa näin tiedostamattaan yhdistää kuvaan uskonnollisen kokemuksen.

Taiteen sakraalit ominaisuudet ovat muuttuneet yhteiskunnan ja uskonnon aseman muuttuessa. Aikana jolloin tavallinen ihminen saattoi nähdä kuvia lähinnä vain uskonnollisissa yhteyksissä ja tiloissa, kuvan merkitys (samalla myös uskonnon merkitys) on ollut hyvin erilainen kuin nykyisin³. Kuva on ollut uskottavampi, sillä on ollut enemmän valtaa. Hienovarainenkin esitystapa on välittänyt katselijalle viestinsä. Kuvan ja katselijan, kuvan ja todellisuuden suhde on ollut erilainen.



KUVA 2. Öljyvärimaalaus kankaalle, 2004. Yksityiskohta.

Taide, luonto ja uskonto kietoutuvat toisiinsa saman kysymyksen kautta. Kyse on selittämättömästä, salaperäisyydestä. Rituaalinomaisilla eleillä luonnon elementtien edessä kuvieni ihmishahmot pyrkivät tämän salaperäisen yhteyteen.

³ Tolonen 2003.

LIKE



KUVA 3. (ensimmäinen, toinen, kolmas ja neljäs). Kaksiosainen öljyvärimaalaus kankaalle, 2005. 135 x 180 cm ja 90 x 90 cm.

Liikkuminen ajassa

Tilan ja ajan hahmottamiselle oleellista on liike. Oman ruumiin liike antaa merkityksiä ja muotoa tilalle. Se on aistittavissa tapahtumien kautta. Liikkeen, ajan ja tilan käsittäminen ovat vuorovaikutussuhteessa toisiinsa nähden.⁴ Maailmankaikkeuden olemuksen voidaan ajatella olevan jatkuvaa liikettä, lineaarista jatkumoa tai syklistä toistoa.

Ajan voidaan katsoa olevan ihmisen keinotekoisesti luoma todellisuuden hahmottamisen väline. Sen voidaan ajatella syntyneen ensimmäisen aikaa tarkoittaneen käsitteen myötä. Kun ensimmäisten kellojen kehittyminen mahdollisti ajan tarkemman mittauksen ja määrittelyn, siirryttiin kohti nykyistä ajan kokemusta. Fysiikan näkemysten mukaan aika on syntynyt alkuräjähdyksessä. Itse räjähdys ei silloin ole ensimmäinen varsinainen tapahtuma, mutta koska itse alkuräjähdyksen syytä on vaikea ymmärtää, jää ajan varsinaisen alkamishetken määrittäminen epävarmaksi⁵.

Filosofian, tieteen, fysiikan ja kvanttifysiikan, näkemykset ajasta vaikuttavat yleisiin käsityksiin sen ominaisuuksista. Ajatus ajan absoluuttisesta luonteesta muuttui Einsteinin vuonna 1915 esittämän suhteellisuusteorian myötä⁶. Aika ei käynyt kaikille enää samaan tahtiin. Stephen Hawkingin mukaan suhteellisuusteoria muutti ajan henkilökohtaisemmaksi: ”aikaa ilmoitettaessa oli mainittava myös kenen aikaa se oli.”⁷ Teoria on avannut uusia vaihtoehtoja yhdelle todellisuudellemme. Osa fyysikoista uskoo tulevaisuuden olevan jossakin jo olemassa ja teoriassa matkustaminen toiseen aikaan olisi mahdollista mustien aukkojen ja niin kutsuttujen madonreikien kautta⁸.

Johdannossa teokseen *Ajan kosketus* Petri Anttonen vertaa yleisen suhteellisuusteorian aiheuttamaa ajan käsityksen murrosta 1900- ja 2000-luvun vaihteen ajalliseen murrokseen. Viime vuosisadan loppuun mennessä sähköinen tiedonsiirto on muutta-

⁴ Elovirta 1998, 188.

⁵ Al-Khalili 2001, 151.

⁶ Kauppi 1999, 215.

⁷ Hawking 1988, 143.

⁸ Ks. Al-Khalili 2001.

nut ”visuaalisen kulttuurin esitystavat käytännössä ajasta riippumattomiksi”. Näiden kahden murroksen voidaan katsoa vaikuttaneen taiteeseen.⁹ Taide onkin heijastanut aikakäsitysten kulttuurisia eroja taideteorioiden, tyylihistorioiden ja välineiden mukaan.¹⁰

Ajan käsittäminen on sidoksissa kulttuurien erilaisuuteen ja se on myös yksilöllistä. Erilaisten aikaa kuvaavien sanojen merkitys on yksilöille erilainen. Ajan voidaan kokea muuttavan suuntaa tai se voidaan hahmottaa mielessä muotoina. Vaikka ajan käsittäisi lineaarisesti jatkuvana, voi sen keston kokea muuttuvan tilannekohtaisesti. Ajan määrän voi vaikkapa tuntea lisääntyvän hiljaisuudessa¹¹.

Varhaisyhteisöissä aikaa ei mielletty erillisenä käsitteenä vaan olemassaolo käsitettiin jatkuvana nykyisyytenä. Puhutusta kielestä saattoivat puuttua aikamuodot. Menneisyyden tapahtumat ja nykyisyys tuntuivat sekoittuvan toisiinsa ja tulevaisuus vaikutti melko merkityksettömältä. Lineaariseen aikajärjestelmään verrattuna aika voitiin hahmottaa lieriömäisenä kanavana, jossa tapahtumat liikkuvat, ei aika. Tällaisen pistemäisen aikakäsityksen kulttuureissa yksilö ei koe itseään omaksi persoonakseen samalla tavoin kuin myöhemmissä yhteisöissä.¹²

Yhteisöjen siirtyessä keräilystä ja metsästyksestä maanviljelyyn aikakäsitys muuttui sykliseksi. Viljeltäessä kasveja oli otettava huomioon luonnon kierto, kasvukausi ja sään vaihtelut. Aika rakentui toistosta, eikä nykyisyys, menneisyys tai tulevaisuus erottuneet toisistaan. Tällaisissa kulttuureissa ajasta ei myöskään puhuttu erillisenä käsitteenä. Luonnon ja ihmisen sisäiset rytmit määrittivät tapahtumien keston.¹³

⁹ Anttonen 2005, 17.

¹⁰ Hannula 1998, 4 – 6.

¹¹ Koivunen 1998, 73.

¹² Kauppi 1999, 24 – 26.

¹³ Kauppi 1999, 27 – 28.

1600-luvulla Christian Huygens kehitti heilurikellon, jonka myötä aika alettiin hahmottaa tapahtumien etenemiseksi¹⁴. Teollistumisen myötä omaksuttiin käsitys lineaarisesta ajasta. Koneiden ja tehtaiden toiminta oli riippuvainen aikatauluista ja säännöllisestä, mitattavasta ajasta. Työntekijät oli saatava toimimaan koneiden rytmien mukaan. Yhteiskunnalliset instituutiot osallistuivat uuteen aikakasvatukseen. Julkisiin tiloihin sijoitettiin kelloja. Aluksi tehdastyöläisten oli vaikeata sopeutua uuteen aikaan: riittävän palkan saatuaan työntekijä saattoi jäädä töistä pois siihen asti kunnes rahat loppuivat. Ajan jakautuminen työaikaan ja ”omaan aikaan” muotoutui päivän kokemisen perustaksi.¹⁵

Teknologian kehitys on vaikuttanut sisäiseen aikakäsitykseen. Ajan ja paikan tajun voidaan katsoa hämärtyvän tietoverkon ja television muuttaessa välimatkoja. ”Digitaalisen etäläsnaolon” käsitteellä Paul Virilio teoksessaan *Pakonopeus* kuvaa sitä tilaa, jossa ihminen on tässä ja muualla samanaikaisesti, niin kutsutussa reaaliajassa, koneen avulla¹⁶. Virilion mukaan ennen pitkää ”yhtämittäinen nykyhetki (...) hallitsee lopullisesti liikkumattoman tilan keskusta. Mikään ei enää ole tässä, kaikki on nyt...”¹⁷

Muutos

Valokuva on kuva menneisyydestä. Valokuvattu hetki on kerran ollut nykyisyyttä, olemassa.¹⁸ Valokuva on todiste siitä. Kuva on leikattu otos ajasta ja tilasta, joka jää kuvan ulkopuolelle. Valokuva nostaa esille kysymyksen siitä mitä tämä ulkopuolelle

¹⁴ Levanto 1990, 69.

¹⁵ Kauppi 1999, 28 – 31.

¹⁶ Virilio 1998, 26.

¹⁷ Virilio 1998, 11 – 13.

¹⁸ Berger 1987, 31.

jäänyt on.¹⁹ Valokuvassa hetken merkitys pitenee. Aika ei varsinaisesti jatku, mutta kuvattua hetkeä voidaan jäädä tarkkailemaan pidemmäksi aikaa ja sen merkityksiä voidaan tutkia ja tulkita.²⁰

Maalaukseen verrattuna valokuvan suhde luonnolliseen maailmaan on suurempi. Maalauksen sisällä toimivat taiteilijan luomat vuorovaikutussuhteet.²¹ Valokuvasta poiketen maalauksessa tai piirustuksessa havainto todellisuudesta muotoillaan kuvaan, esine tehdään sellaiseksi kuin kuva sen esittää. Valokuva taas vastaanottaa muodon olemassa olevat varjot ja valon. Aika, jossa kuva muodostuu valokuvapaperille tai maalaus pohjalle, eivät ole samankaltaisia. Taiteilija käyttää kuvaa maalatesaan eri tavoin aikaa erilaisten kohtien maalaamiseen.²²

Valokuva on aina kuva menneisyydestä, mutta maalauksessa tapahtuma tapahtuu aina uudelleen. Vaikka maalaus pyrkisi kuvaamaan illuusiota todellisuudesta, rakentuu sen sisälle itsenäinen maailma. Olemassaolo voidaan käsittää jatkuvaksi muutokseksi, pysymättömyydeksi, mutta kuvassa mallina ollut henkilö jää vangiksi omaan aikaansa, maalauksen aikaan. Valokuva tuo maalaustaidetta voimakkaammin historian ja todellisuuden katselijalleen läsnäolevaksi²³.

Valokuvausmenetelmien syntyajoista lähtien on valokuva pyritty tallentamaan syväpainolaatan avulla monistettavassa muodossa. Heliogravyyri eli aurinkopiirros syntyi vuonna 1815, kun ranskalainen Nicéphore Niépce syövytti valoherkällä bitumilla päällystettyä tinalaattaa. Tinalaattaa valotettiin auringossa tuntikausia ja menetelmällä saatiin aikaiseksi syväpainolaatta. Vuoden 1842 jälkeen dagerrotypioita, ja vähän myöhemmin kalotyyppejä, alettiin käyttää valokuvakirjojen kuvituksina. Valo-

¹⁹ Berger 1987, 21 – 22.

²⁰ Berger 1987, 76.

²¹ Berger 1987, 21-22.

²² Berger 1987, 40.

²³ Ks. Barthes 1985.

kuvan monistamiseksi syväpainomenetelmin tehtiin 1800-luvun puolivälissä lukuisia kokeiluja. 1880-luvulla Karl Klič viimeisteli valokuvallisen syväpainomenetelmän kehitysprosessin. Valokuvaa voitiin alkaa monistaa suurempia sarjoja yhä laajempaan levitykseen.²⁴

1800-luvun loppupuolella gravyyrit saivat osakseen suuremman arvostuksen kuin platinavedokset. Niiden katsottiin edustavan taiteilijan kädenjälkeä ja olevan taideteoksia, vaikka niitä käytettiin myös muiden taideteosten, kuten maalausten, jäljentämiseen. Laatat tuhottiin sen jälkeen, kun vedossarja oli tehty, jotta teoksen arvo olisi säilynyt. Gravyyreillä päästiin hyvin lähelle hopeavedoksen vaikutelmaa, mutta syväpainolaatan katsottiin tuovan *syvyyttä* kuviin. Vedoksissa pyrittiin saavuttamaan etsauksen tai mezzotinton sävyasteikko ja grafiikanvedoksen säilyvyys. Kuvan koskemattomuudesta käytiin keskustelua, sillä sävyjen korjailu ja retusointi olivat mahdollisia valmistusprosessin aikana.²⁵

Ennen 1890-lukua valokuvien sisältö oli ollut dokumentaarista. Painotekniikan mahdollisuudet ja estetiikka alkoivat kiinnostaa taiteilijoita ja valokuvia alettiin jaotella taiteellisiin ja asiakuviin. Taiteellisten heliogravyyrien painojälkeä esitteli yhdysvaltalainen Camera Work-lehti (1903–1917). Tämä Alfred Stieglitzin julkaisu edusti japanilaista estetiikkaa ajan muodin mukaisesti. Samettimainen painojälki ja valohämy, chiaroscuro, olivat tyypillisiä julkaistuille kuville.²⁶

Imagon- ja polymeerigravyyrimenetelmin voidaan päästä lähelle Camera Workin estetiikkaa. Kuvan koskemattomuus on menettänyt merkityksensä ja sävyjä on miltei välttämätön korjata tietokoneella erilaisille filmeille sopiviksi. Chiaroscurokin voidaan rakentaa keinotekoisesti kuvankäsittelyohjelmalla. Silti grafiikanprosessi pyyhkii pois ja peittää nämä kyseenalaiset teknologian jäljet ja valmis vedos tulee lähelle ajattomuuden tilaa.

²⁴ Eskola 1995, 11-14.

²⁵ Eskola 1995, 14-15.

²⁶ Eskola 1995, 17–19.

Roland Barthesin²⁷ mukaan ”valokuvassa tapahtuma ei koskaan muutu toiseksi”. Grafiikan prosessissa valokuvan ominaisuudet muuttuvat. Kuvan ulkonäkö muuttuu. Kuvattu hetki saa uusia tulkintoja. Gravyyreissäni yksittäiset digitaaliset valokuvat yhdistyvät kollaasinomaisesti yhdeksi uudeksi kuvaksi tapahtumasta, ajasta ja paikasta jota ei koskaan ole ollut. Taideteoksina nämä gravyyrit tulevat lähemmäs maalauksen ominaisuuksia kuin valokuvan. Kuitenkin yksittäinen kuvaelementti säilyy muuttumattoman tapahtuman kuvana.

Valokuvan muutos grafiikan vedokseksi vaatii tietynlaisen pysähtymisen. Suuren maalaus pohjan vaatima fyysinen työ, suuret elkeet vaihtuvat tarkkuuteen ja pieneen mittakaavaan. Grafiikan prosessiin kuuluu olennaisena osana hitaus ja odottaminen. Keskeisimmäksi nousee odotus lopputuloksesta, valokuvan muodonmuutoksesta.

Prosessin aikana kuvan ilmapiiri muuttuu. Sen sisäinen aika muuttuu ulkonäön myötä. Eilen, viime kuussa ja vuosi sitten otetut valokuvat ovat nykyaikaa, mutta menneisyyttä. Samassa imagongravyyrissa ne ovat kuitenkin yhdessä samaa aikaa, samassa tilassa. Ne esittävät kuvan ajasta joka kuvan väittämän mukaan on joskus ollut tosi. Grafiikan prosessi muuttaa nämä *nykyaikana* otetut kuvat yhdeksi sata vuotta vanhan gravyyrin näköiseksi kuvaksi. Valmis vedos välittää tunnelman toisesta maailmasta vanhojen valokuvien lailla.

Teoksessa *Katseen voima* Janne Seppänen näkee valokuvan vain yhtenä camera obscuran sovelluksena. Digitaalisen kuvatuotannon aikakaudella negatiivia tai vedosta ei enää tarvita.²⁸ Digitaalisen valokuvan tietynlainen totuudellisuus asetetaan yleisesti kyseenalaiseksi. Digitaalinen edustaa meille usein keinotekoisuutta, kun taas perinteinen vedos luonnollisuutta. Vastakkainasettelussa aito ja keinotekoinen, tosi ja epätosi rinnastuvat toisiinsa²⁹. Kuitenkin perinteisen valokuvan totuusarvo on samalla

²⁷ Barthes 1985, 10.

²⁸ Seppänen 2002, 163.

²⁹ Seppänen 2002, 155.

tavoin kyseenalainen kuin digitaalisen, manipuloidun kuvan. Valitsemalla kuvattavat elementit kuvaaja tekee valinnan siitä millaisen kuvan todellisuudesta hän haluaa antaa ilman, että tapahtumaa tarvitsisi edes lavastaa.³⁰

Valokuva on herättänyt keskustelua sen objektiivisesta totuudellisuudesta jo paljon ennen digitaalisen kuvan aikakautta³¹. Siirtyminen pois kuvan käsityömaisestä valmistuksesta aiheuttaa ehkä pelkoa muutoksesta, jossa jotakin alkuperäistä valokuvan taianomaisuudesta ja tiedollisesta arvosta häviäisi. Käsitellyn valokuvan tulkinta voi aiheuttaa väärintymmärryksiä, jossa katselija kyseenalaistaa havaintojaan todellisuudesta tai omaksuu 'epäaidon' kuvan totuutena.

³⁰ Seppänen 2002, 160.

³¹ Seppänen 2002, 160.

PYSÄHTYMINEN



KUVA 4. Imagongravyyri, 2005. 40 x 101 cm.

Pysähtynyt kuva

Valokuvauksen kehittyminen ja kameran keksiminen muuttivat käsitystä todellisuudesta. Aiemmin liike oli taiteessa kuvattu vaikutelmana tapahtumasta. Kamera paljasti kuitenkin liikkeen todellisen olemuksen, sen koostumisen yksityiskohdista joita katse ei ehdi välttämättä havaita.³²

Valokuva pysäyttää liikkeen toisin kuin havainnosta tehty maalaus. Kuvanveistäjä Rodin³³ toteaa: ”Taiteilija on totuudenmukainen, valokuva valehtelee.” Hänen mukaansa liikkeen vaikutelma taideteoksessa syntyy, kun taiteilija kuvaa mallinsa eri ruumiinosat liikkeen eri vaiheissa. Tällöin mallin asento teoksessa poikkeaa siitä mitä se todellisuudessa on ollut, mutta antaa silti todellisemman vaikutelman ja on lähempänä havaintoamme.³⁴ Valokuvan liikevaikutelmaan voidaan tietenkin vaikuttaa samoilla sommittelun elementeillä kuin maalaukseenkin tai kuvaamalla liike epäteräväksi pitkällä valotusajalla. Sommittelun avulla kuvaan voidaan luoda liikkeen jännite.

Elokuvassa pysäytetyistä valokuvista muodostetaan liikkuva kuva jälkikuvailmiötä hyväksikäyttäen.³⁵ Valokuva poikkeaa elokuvasta sen kiireettömydessä. Valokuvaa katseltaessa nähdään kuva, jonka ulkopuolelle katselija lisää palasia, mielikuvia. Elokuvan katselijalle sen maailma tarjotaan täydempänä, valmiimpana. Katselijalla ei ole aikaa lisätä kuviin ylimääräistä tarinaa katseluhetkellä.³⁶ Valokuvaa tarkasteltaessa katsotaan kuvassa sitä mikä *oli*. Elokuvaa katseltaessa katsotaan ja odotetaan sitä mi-

³² Elovirta 1998, 78.

³³ Ks. Merleau-Ponty 1993, 65.

³⁴ Merleau-Ponty 1993, 64.

³⁵ Anttonen 2005, 49.

³⁶ Barthes 1985, 61.

kä *tulee*.³⁷ Reaaliajassa toistuvan televisiolähetysten suhteen nykyhetkeen voidaan katsoa poikkeavan elokuvasta. Suorassa lähetyksessä olemme koko ajan läsnä nykyisyydessä. Aika on jähmettynyt nykyhetkeen toisin kuin valokuvan hetki menneisyyteen.³⁸

Petri Anttonen mukaan valokuvissa voidaan tehdä jaottelu ajalliseen lajityyppiin ja liikkeen esittämiseen kuvassa. Ajallista tyyppiä edustavat historiallista hetkeä kuvaavat uutiskuvat tai tietyn aikakauden tyyliin otetut kuvat. Liikettä voidaan kuvata esimerkiksi liikuttamalla kameraa. Tällöin liikevaikutelma Anttonen mukaan syntyy trikkikuvauksen näkökulmasta.³⁹

Liikettä kuvatessa tallennustapa valikoi kuvan kohteesta eri merkityksiä. Pysäyttämällä liike valokuvassa voidaan tapahtuman olemusta tutkia vaihe vaiheelta teoreettisesti. Liike-epäterävyydellä lähestytään taas enemmän vaikutelmaa, tunnelmaa. 1900-luvun alkupuolella syntyneen futuristiliikkeen piiriin kuuluneita valokuvaajia kiinnostivat fotodynaamiset, tarkoituksellisesti liike-epäterävät valokuvat. Näissä kuvissa liikkeen aistimusta korostamalla pyrittiin kyseenalaistamaan entinen aika- ja tilakäsitys. Kubistitaiteilija Pablo Picasso kehitti simultaaniperspektiivin, jonka voidaan katsoa liittyneen Einsteinin, neljännen tila-aika ulottuvuuden sisältävään suhteellisuusteoriaan. Tällaisen simultaaniperspektiiviä esittävän kuvan katselijan voidaan kokea olevan liikkeessä sitä katsellessa. Kohde esitetään eri puolelta tehdyistä havainnoista kootuista palasista. Alun perin kubismi pyrki ilmaisutavassaan hyvin analyttiseen ja teoreettiseen lopputulokseen, sekä välttämään keinoja, jotka aiheuttaisivat liiallisia emotionaalisia miellelyhtymiä.⁴⁰

³⁷ Berger 1987, 90.

³⁸ Virilio 1998, 43.

³⁹ Anttonen 2005, 44.

⁴⁰ Anttonen 2005, 44-46.

Pysähtyminen kuvan äärelle

Kuvataide kuvaa usein itsestäänselvyksiä. Esittävässä taideteoksessa nähdään tuttuja kuvia todellisuudesta. Jokapäiväisen kuvan siirtyminen taideteokseen kuitenkin muuttaa tapaa katsoa ja nähdä arkipäiväiset kokemukset.⁴¹ Maalauksessa taiteilija nostaa havaintonsa esille uudenlaisen tarkastelun kohteeksi, muuttaa kenties sen asemaa. Millaisen vaikutelman olemassa olevasta taiteilija haluaa katselijalle välittää? Kuva saa katselijan kiinnittämään huomiota ympäröivään todellisuuteen eri tavalla.

Kuvan merkityksen katsotaan olevan aina suhteessa muihin olemassa oleviin kuviin. Kuvien välinen merkitysyhteys, kuvien intertekstuaalisuus, moninaistaa tulkinnan mahdollisuudet. Kuva-aiheen irrottaminen sen alkuperäisestä yhteydestä ja yhdistäminen uuteen ympäristöön mahdollistaa kuvan alkuperäisen merkityksen säilymisen, mutta voi luoda samalla kuva-aiheelle uusia sisältöjä. Kun kuvan tarkoitus muuttuu, voi se vaikuttaa tutun aiheen uudelleen tulkintaan. Perinteisestä kuva-aiheesta voidaan lainata uuteen yhteyteen vain sopiva osa sen alkuperäistä sisältöä.⁴²

Jos katsotaan todellisuuden itse ja sen havaitsemisen rakentuvan representaation kautta, tapamme havainnoida ja luoda merkityksiä on kulttuurisidonnainen. Katselija on itse osana tuottamassa taideteoksen sisäisiä merkityksiä.⁴³ Erilaisten taidehistoriallisten vaikutteiden yhdistäminen ei välttämättä sido teosta mihinkään tiettyyn aikaan vaan jättää sen leijailemaan tilojen välille. Katselija katsoo teosta omien kokemustensa ja ympäristön vaikutteiden läpi. Varhaisrenessanssin tai barokin taiteesta lainatut esittämistavat tuovat alkuperäisten kuvien merkitysisältöjä mukanaan ja samalla myös tietynlaisen ajallisen ulottuvuuden kuviini. Niissä esiintyvät tekstit, numerot tai nuolet luovat taas oman tilallisen ja ajallisen ulottuvuutensa. Nuolet havain-

⁴¹ Wilde 1998, 57.

⁴² Elovirta 1998, 246-258.

⁴³ Elovirta 1998, 77, 83.

nollistavat liikettä, numerot selittävät tai sekoittavat kuvan aikaa. Sanat ovat symboleja merkitysten tasolla ja niiden ulkonäkö, fontti viittaa nykyaikaan. Mallien rituaalinomaiset, usein viittomista koostuvat liikkeet saattavat liittää kuvani omalta osaltaan uskonnollis-mystisiä -merkityksiä sisältävän taiteen jatkumoon.

Taide pyrkii jäsentämään kaaosta. Se kyseenalaistaa ja järjestää uudelleen olemassa olevia järjestyksiä. Taide pyrkii usein lähelle aistimaailman ulkopuolista, transsendentaalista. Taide tuo meidät hiljaisuuden kokemuksen äärelle, toimii tulkkina määrittelemättömän ja määriteltävän välillä. Taide ei kommunikoi vain kuvittamalla merkityksiä.⁴⁴

Kuvissa tuttujen elementtien ja symbolien esiintyminen herättää selittämättömän tunteisia elämyksiä. Osa elämyksistä voi olla yhteisiä kulttuurisidonnaisuutensa tai esiintyvän muodon arkkityyppisyyden takia.⁴⁵ Kuva yhdistää toisiinsa fyysisesti havaittavan ja havaitsemattoman. Ikonitaiteessa maalauksen näkyvät muodot viittaavat siihen mikä on kuvassa näkymätöntä. Ikonit eivät ole ikkunan kaltainen kuva-aukko todellisuuteen vaan aistien havaitsemattomissa olevaan, taivaaseen. Uusplatonilaisuuden mukaan kuva on aina näiden kahden maailman rajalla siis jokainen kuva on ikoni.⁴⁶

Artikkelissaan *Mystinen kokemus ja kuva* Juha Pihkala esittelee teologi Paul Tillichin teorian taideteoksen symbolisesta ulottuvuudesta, jonka mukaan jokaisessa taideteoksessa voidaan kokea pyhyiden läsnäolo. Katselija havaitsee taideteoksessa ensimmäisenä sen esittämän muodon (*Form*) ja tämän jälkeen sisällön (*Inhalt*). Teoksen kolmas ulottuvuus on arvomerkitys (*Gehalt*). Jos tämä merkitys avautuu katselijalle, voi hän aistia tuonpuoleisen pyhyiden läsnäolon. Taideteoksen muoto ja sisältö kääntyvät olevaa maailmaa kohti ja sisäinen arvomerkitys kuvaamatonta kohti. Tämän ja

⁴⁴ Koivunen 1998, 123–124.

⁴⁵ Huuhtanen-Somero 2003, 41–42.

⁴⁶ Pihkala 2003, 50.

tuonpuoleinen ovat kosketuksissa toisiinsa. Näin taideteos voi välittää uskonnollisen kokemuksen teoksen aiheen olematta uskonnollinen. Taideteoksen kautta arkipäiväinen hetki voidaan ”pyhittää”, nostaa mystiseksi kokemukseksi.⁴⁷

Mystiikan käsite liitetään usein uskonnollis-maailmankatsomukselliseen henkiseen liikkeeseen. Latinan kielinen ilmaisu *unio mystica* tarkoittaa älyllisesti selittämätöntä, yliaistillista kokemusta. Tällaisessa tilassa katsotaan saavutettavan yhteys henkimailman ja luonnon kanssa.⁴⁸ Ihmisellä voidaan katsoa olevan tarve täydentää maailmankuvaansa uskonnomaisilla merkityksillä, jotka eheyttävät ja tekevät sen toimivammaksi. Pyhyiden tuntemusta voidaan kuvata mykistymisenä selittämättömän edessä, sekä siihen liittyvien kauhun, kunnioituksen tai pelon sekaisten tunteiden vaihteluna ja yhdistymisenä uskonnollisessa kokemuksessa.⁴⁹

Huilisti Patrick Galloisin mukaan olennaisin taiteessa on sanoin selittämätöntä. Hän kokee jopa menettävänsä musiikin puhumalla siitä. Galloisin mukaan taiteen ei tarvitse välttämättä olla itseilmaisua vaan itse tekemisen prosessi, soittaminen, voi määrätä kaiken. Soittaessaan hän lakkaa olemasta, tiedostamasta itseään. Gallois vertaa tilaa kuolemaan. Hän rinnastaa musiikin, runouden ja maalaustaiteen tyhjyyden kautta. Runon voidaan katsoa olevan pitkän lauseen supistuma, josta on poistettu kaikki hyödytön. Taiteen perusolemuksen voidaan nähdä rakentuvan selittämättömien vivahteiden, sanoiksi määrittelemättömän, olemassa olemattoman varaan.⁵⁰

⁴⁷ Pihkala 2003, 53.

⁴⁸ Rauhala 2005, 155.

⁴⁹ Rauhala 2005, 152 – 153.

⁵⁰ Gallois 1990, 21 - 25.

HILJAIUUS



KUVA 5. *Hämärä*. Kaksiosainen öljyvärimaalaus kankaalle, 2005. 90 x 90 cm ja 90 x 90cm.

Tyhjyys

Buddhalaisen ajattelutavan mukaan mielen tasapaino, harmonia on sidoksissa kauden kokemuksen⁵¹. Tällaisen ajattelutavan mukaan tyhjyyden ymmärtäminen koetaan kaiken olemassaolon perustaksi. Mikään ei ole pysyvää.⁵² Valkoinen väri voidaan samaistaa tyhjiyteen, samoin kuin musta. Valkoisen värin katsotaan merkitsevän valoa, iloa tai puhtautta, kun taas mustasta valo puuttuu.⁵³ Patrick Gallois näkee mustan ja valkoisen musiikin väreinä. Taiteessa on olennaista konflikti ja jännite näiden kahden värin välillä. Ne ovat tyhjiyttä kuvaavia värejä ja musta yhtäaikaa täyden sisältäessä samanaikaisesti kaikki värit.⁵⁴

Tyhjyys voi olla ajan poissaoloa tai hidastumista. Varhaisissa kulttuureissa, joissa aika hahmotettiin pistemäisinä tapahtumina, yötä ei varsinaisesti koettu aikana. Koska silloin ei varsinaisesti tehty mitään, ajan voitiin katsoa pysähtyvän.⁵⁵ Joillakin yhteisöillä yöhön saattoi kuulua rituaalinomainen hiljaisuus, jolloin hiljaisuuden kautta oltiin yhteydessä tuonpuoleiseen⁵⁶.

Myös hiljaisuus on poissaoloa. Tämä äänten osittainen poissaolo tai kokonaan puuttuminen on tarpeellista tai usein ainakin toivottua. Ihminen ei kuitenkaan kestä täysin äänetöntä ja ärsykeetöntä tilaa. Ihmisen kokemus olemassaolostaan perustuu ulkopuolelta tuleviin ärsykkeisiin. Ilman näitä ihmisen mieli hajoaa⁵⁷.

Tyhjyydellä voidaan ajatella olevan kaksi puolta, positiivinen ja negatiivinen, joista toinen rinnastuu harmoniaan ja vapauden kokemukseen, sekä toinen katoavaisuuteen kuolemassa. Tyhjyyden, kuoleman, pelko selittää ihmisen tarvetta täyttää tila äänillä,

⁵¹ Sakari 2003, 129.

⁵² Sakari 2003; 118.

⁵³ Bonelius 2003, 89.

⁵⁴ Gallois 1990, 25.

⁵⁵ Kauppi 1999, 24 – 26.

⁵⁶ Koivunen 1999, 67 – 68.

⁵⁷ Koivunen 1998, 37.

kuvilla ja merkityksillä⁵⁸. Kuoleman jälkeisen tyhjyyden käsitys on erilainen kulttuurista riippuen. Kuoleman voidaan katsoa liittävän ihmisyksilön maailmankaikkeuden yhteyteen. Toisaalta kuolema voi merkitä totaalista eriytymistä.⁵⁹

Kokemukset kuolemasta ovat opittuja. Nykyisin on omaksuttu asenne, jossa koetaan kuolemaan tutustumisen vahingoittavan. Kuolema, ihmisen persoonan täydellinen katoaminen, torjutaan sosiaalisesti.⁶⁰ Vanhenevat ja kuolevat ihmiset erkaantuvat hiljaa yhteisöstämme ja kuoleminen on muuttunut julkisemmasta tapahtumasta yksityiseksi ihmisten eristäytyessä omille 'reviireilleen' entistä yksinäisemmiksi. Teoksessaan *Kuolevien yksinäisyys* Norbert Elias kuvaa kuolemaa elävien ongelmana: ”Kuolleilla ei ole ongelmia. Kaikista maapallolla elävistä ja kuolevista olioista ihminen on ainoa, jolle kuolema on ongelma.”⁶¹

Hannele Koivusen mukaan olemme länsimaissa siirtyneet kulttuuriin, jossa ”pysähtyminen, mietiskely ja hiljaisuus ovat kuoleman merkkejä”⁶². Ajatukseton hiljaisuus voidaan kokea äärettömän palkitsevana. Meditaatiossa tajunta pyritään tyhjentämään kaikista sisällöistä. Tätä kokemusta pidetään sanoin kuvaamattomana, rentouttavana onnellisuuden tunteena. Tällaisessa tyhjyyden tai ”ei-minkään” kokemisessa on läsnä kuitenkin jonkinlainen tietoisuus itsestä, mutta kokemus on ”omalaatuisella tavalla rajaton”: ”Minuus on kaikessa, tai kaikki on kokijan minuutta.” Itämaisessä filosofiassa tästä tilasta on käytetty nimitystä ”puhdas tajunta”. Meditoimalla saavutettu tila ei todellisuudessa ole mystinen sanan selittämättömässä merkityksessä, vaan luonnollinen tila. Mystiseksi kokemukseksi se muuttuu silloin, kun sille yritetään löytää yli-luonnollisia selityksiä tai tarkoituksia.⁶³

⁵⁸ Koivunen 1998, 32.

⁵⁹ Ks. Koivunen 1998.

⁶⁰ Elias 1993, 19.

⁶¹ Elias 1993, 5.

⁶² Koivunen 1998, 40.

⁶³ Rauhala 2005, 156 – 157.

Taidemaalari Silja Rantanen vertaa nykytaiteen monokromaattista maalausta itämaisessä maalaustaiteessa esiintyvään ”puhtaan tajunnan” kuvatyyppeihin. Tällainen kuva on mietiskelyn väline ja poikkeaa monokromaattisen värikenttämaalauksen materiaalisesta olemuksesta. ”Puhdas tajunta ” on enemmän symboli, jonka keskustassa ei ole esineitä tai kuvioita vaan siinä sijaitsee asioiden ydin. Rantanen maalaa itse yksivärisiä väripintoja ja katselee niitä aikaansaadakseen samankaltaisen meditatiivisen vaikutelman, mielen tyhjiön. Yksinkertainen tasokuva toimii hiljentymisen välineenä. Rantaselle kolmiulotteisuus ja virtuaalisuus vastaavat maailmaa ja tavaroita, tasokuvasta häiriötekijät on taas suljettu pois. Rantasen mukaan teoksen ”mysteeri syntyy aistihavainnosta ohi kirjoitetun kielen, esimerkiksi siitä ettei käsitä näkemäänsä.” Hänen mielestään siinä ei ole kyse tietämättömyydestä vaan vapaasta tilasta uusille ajatuksille.⁶⁴

Sarjakuvan maailmassa kuvat esittävät silmänräpäyksenomaisia otoksia tapahtumista, mutta itse tapahtumat tapahtuvat ruutujen välissä olevassa tyhjässä tilassa. Useissa kuvissani tyhjä tila on tausta ajatuksille, siinä kuvan aihe on avoin. Abstraktista maalauksesta on pelkistetty pois turha ja epäolennainen, tilalle on jäänyt tyhjä pinta, itse teoksen idean kiteytyessä kuvaan jätettyihin elementteihin. Konstruktivistiseksi muotoutuva pinta on tilaa pysähtymiselle ja ajatuksille ja ilman ihmishahmojen liikettä se jäisi kaksiulotteiseksi. Hahmot eivät välttämättä ole ajallisesti samassa hetkessä, joten tila ei ole vain kolmiulotteinen vaan siinä on erilaisia ajallisia kerrostumia.

Tyhjyydestä, mustasta valon avulla esiin nousevat ihmishahmot elävät kuvissani rajatiloissa. Hämärä on pimeyden ja valon, yön ja päivän rajalla. Unessa ja siitä herätessä mallini ovat samalla rajalla, vaihtuvien kokemusten välillä. Pysähtyneisyys ja liike vuorottelevat. Kun yhdistän tiedostamattoman pimeyteen, alkaa uni tuntua hiljaisuuden vertauskuvalta. Unessa todellisuus on toinen. Pimeyden ja valon vaihtelu, *chiaroscuro*, tuntuu myyttillistävän ja romantisoivan aiheeni.

⁶⁴ Rantanen 2003, 187.

Äänettömyys

Hiljaisuuden olemusta käsiteltäessä voidaan sen katsoa jakautuvan ihmisen sisäiseen ja ulkoiseen hiljaisuuteen. Ulkoinen hiljaisuus on helpoimmin määriteltävissä äänettömyytenä tai vaimeina ääninä, liikkumattomuutena tai hitaana liikkeenä. Sisäisen hiljaisuuden ominaisuuksia voidaan yrittää määritellä esimerkiksi sanoilla tyyneys tai rauhallisuus, mutta lähemmäs sisäisen hiljaisuuden käsittelyä päästään ainoastaan intuition ja taiteen avulla.⁶⁵ Taide, luonto ja uskonto voidaan rinnastaa hiljaisuuden olemuksen kautta, jos ajatellaan hiljaisuuden olevan eheyttävä, täysi tila, jossa kaikki on läsnä. Lineaarinen aika ja vastakohtat menettävät tällöin merkityksensä.⁶⁶

Hiljaisuus on nähtävissä poissaolevana läsnäolevan mahdollistajana. Tässä dualismissa hiljaisuus mahdollistaa äänten kuulumisen. Musiikki lähtee hiljaisuudesta ja loppuu hiljaisuuteen⁶⁷. Äänettömyys on taustana äänille.

Hiljaisuus on nykyajalle epätyypillinen tila. Se tuo esille yksilön kokemuksen erillisyydestä ja totaalista yksinäisyydestä maailmassa. Hiljaisuus mystisenä ja arvokkaana tilana on vastakohtana arkipäivän hälyisyydelle ja maallistumiselle. Tiedostetun minuuden voidaan katsoa katoavan massaviihteen tulvaan. Myös kuvataide on viime vuosikymmeninä - intiimin, hienovaraisen ilmaisun sijaan – omaksunut viihdeteollisuuden ”teatraalisuutta”, tilan täyttämistä ja voimakkaita eleitä.⁶⁸

Ronald Barthesin⁶⁹ mukaan kuvaa katsellessa ”ehdoton subjektiivisuus voidaan saavuttaa vain hiljaisuuden tilassa, pyrkimyksessä hiljaisuuteen”. Hänen mukaansa kuva saadaan ”puhumaan”, kun katselija sulkee silmänsä ja antaa kuvan yksityiskohtien nousta tietoisuuteen. Keskittymisen kuvan merkitysten tunnistamiseen voidaan katsoa vaativan pysähtymistä tai hetkellistä hiljentymistä, vaikka kuvan pinta olisikin täynnä näennäisen selkeitä vihjeitä sen sisällöstä. Toisaalta kuvan tai taideteoksen aihe ja

⁶⁵ Koivunen 1998, 17.

⁶⁶ Koivunen 1998, 61 – 62.

⁶⁷ Rydman 1991, 29.

⁶⁸ Pallasmaa 1991, 5.

⁶⁹ Barthes 1985, 61.

kuvaustapa voivat itsessään pysäyttää katselijan. Juhani Pallasmaa⁷⁰ kirjoittaa artikkelissaan *Rakennettu hiljaisuus* siitä, miten maalaustaide ja arkkitehtuuri luovat ja kuvaavat hiljaisuutta. Hänen mukaansa jotkin taideteokset on tarkoitettu kuultaviksi:

Giotton, Fra Angelicon tai Pierro della Francescan maalaukset saavat ympäristön äänet vaikenemaan. Maalausten myyttiset tapahtumat ovat ikään kuin hiljaisuuden materiaan veistettyjä.(...) Tämä taiteen hiljaisuus ei ole kuitenkaan äänen poissaoloa, vaan itsenäinen tajunnallinen alkumuotonsa, tarkkaileva, kuunteleva ja tietävä hiljaisuus. Se on hiljaisuutta, joka herättää meissä kaihoisan surumielisyyden, sillä se muistuttaa menettämästämme viattomuudesta.

Varhaisrenessanssin taiteen vaatimaton selkeys on hiljaisuutta ennen öljyvärin todellista intensiteettiä tai dramaattisesti kiertyviä ja liikehtiviä hahmoja. Teosten sisältämät hienovaraiset viittaukset ovat avaimina niiden mystiikan tulkitsemiseen. Pyhien hahmojen käsien eleet kertovat maalauksissa sanattomia viestejä, kunnioituksesta tuonpuoleisen voiman edessä.

Viittomakielessä kommunikointi käsillä ei koostu viitotuista kuvista, vaan abstrakteista merkeistä, joilla on oma rakenteensa. Kullakin viittomalla on vähintään kolme osaa: paikka, käsimuoto ja liike. Lauserakenteeseen kuuluu kolmiulotteisuus ja aika, joten viittomakieltä ei voi täysin kääntää kaksiulotteiseksi, kirjoitetuksi kieleksi.⁷¹ Viittomakieli ei ole kansainvälinen kieli vaan siinä on erilaisia kansallisia ja alueellisia eroja ja murteita. Sillä ei ole yhteyttä paikalliseen puhuttuun kieleen.⁷² Kuuroilla ja kuulevilla lapsilla kielellinen kehitys ja kieliopin omaksuminen tapahtuvat samassa tahdissa⁷³, mutta kielen ja ajattelun yhteydestä riippuen, käsitteellinen maailma muotoutuu jonkin verran erilaiseksi. Esimerkiksi eri puhuttujen kielten erilaiset aikamuotojärjestelmät kertovat erilaisesta ajan kokemuksesta, erilaisesta maailmanku-

⁷⁰ Pallasmaa 1991, 6.

⁷¹ Sacks 1992, 98 – 99.

⁷² Sacks 1992, 34.

⁷³ Sacks 1992, 48.

vasta. Viittomakielen ja puhutun kielen välinen ero on vielä suurempi. Kielioppi mahdollistaa kielen ja sen avulla voimme ilmaista itseämme ja ajatuksiamme myös itsellemme. Kieli toimii ajattelun välineenä ja heijastaa maailmankuvaamme, sitä tapaa jolla koemme ja otamme vastaan ympäristön.⁷⁴

Puheessa hiljaisuudella on oma merkityksensä, sanojen puuttuminen yleensä tarkoittaa jotakin. Kommunikoinnin ja hiljaisuuden suhde on kulttuurisidonnaista. Suomalainen katsoo vaikenemisen usein olevan merkki luotettavuudesta tai älykkyydestä. Vaikka suomalaiseen kulttuuriin yhdistetään vaiteliaisuus, japanilaisessa kulttuurissa hiljaisuuden merkitys on korostuneempi. Japanilainen katsoo elämyksen todellisen luonteen katoavan, jos se ilmaistaan suullisessa tai kirjallisessa muodossa.⁷⁵

Hiljaisuuden ja vaikenemisen sääntöjen kulttuurisidonnaisuus ilmenee erilaisien sanattomien merkkijärjestelmien avulla. Tällaiset kulttuuriset mallit saavat ihmisen rakentamaan ympärilleen erilaisia reviierejä. Kaikissa kulttuureissa nämä ihmisten väliset läheisyysrajat eivät ole selkeästi erottuvia, eivätkä yksilöt vaadi ympärilleen koskemattomaa tilaa. Suomalaisessa kulttuurissa voidaan oman tilan ja rauhan vaatimuksen katsoa olevan sidoksissa vaikenemiseen. Harvaan asutussa Suomessa monella on pyrkimys löytää vapaa-ajan viettopaikka, oma tila puhtaan luonnon keskeltä järvimaisemassa.⁷⁶

Suomalaisessa kulttuurissa uskotaan yhä luonnonkokemuksen eheyttävää vaikutukseen. Luontoon katsotaan olennaisena osana kuuluvan hiljaisuus. Kesäyön rauha ja luonnon vaiteliaisuus liittyvät lepoon, sykliseen kiertoon, eivätkä pelottavaan tyhjyyteen. Luontokokemuksen ihannoiti karelianismin aikakaudella, juurrutti luonnonläheisyyden osaksi suomalaista identiteettiä. Luonnonvaikutuksen katsottiin selittävän

⁷⁴ Sacks 1992, 94 – 96.

⁷⁵ Kukkonen 1991, 12 – 13.

⁷⁶ Koivunen 1998, 131 – 137.

kansalle tyypilliset luonteenpiirteet.⁷⁷ Kansallisromantikot loivat maisemakuvaston jonka läpi suomalaiset katsovat vieläkin luontoa. Tämä kuvasto toisaalta välittää luonnon myyttistä kokemusta ja toisaalta nostaa luonnon yksityiskohdat tiedostettaviksi kuviksi tavanomaisuuden keskeltä.

Saksalaisen Wolfgang Laibin taide lähestyy luonnonromantiikkaa, keskiajan estetiikkaa ja itämaisia filosofioita. Hänen taiteensa ja elämäntapansa muistuttavat rituaaleja ja ne nivoutuvat kehäksi, jossa taiteilija elää vuodenaikoja rytmisessä tuoden pysyvyyden ja muuttumattomuuden aikakäsitteen ja ulottuvuuden teoksiinsa. Minimalistisissa luonnon materiaaleista koostuvissa teoksissaan Laib etsii elämän perusolemusta ja ikuista mysteeriä. Laibin taide pyrkii ”esittämään esittämätöntä”. Luonto tarjoaa hänelle mahdollisuuden tehdä taidetta kulttuurin ulkopuolella, riippumattomana tehokkuutta tavoittelevasta arkielämästä.⁷⁸

Luonnon pysyvyyteen ja alkuperäisyyteen voidaan palata jatkuvan muutoksen keskeltä. Luonnon merkitys on myös osaksi sen kyky symbolina muistuttaa kulttuurin lähtökohdista ja olemassaolon rajoituksista. Luonnon voidaan nähdä olevan kaikkialla ja eriytymisen siitä merkitsevän jonkinlaista todellisuuden tajun katoamista, ihmisen ruumiin ja olemuksen muuttumista rajallisesta kulttuurin keinotekoisesti synnyttämäksi ja ylläpitämäksi. Luonto rauhoittavana ja hiljaisena edustaa viattomuutta, puhautauden aikaa, joka on näennäisesti unohtunut lineaarisesti etenevässä hetkien ketjussa.

⁷⁷ Koivunen 1998, 139 - 142.

⁷⁸ Haapalainen 2005.

LOPUKSI

Täydessä maailmassa yritän luoda hiljaisen, tyhjän paikan kuvan. Tällainen kaksiulotteinen kuva luo kolmiulotteisen tilan illuusion, jossa erilaisina hetkinä kuvatut mallit muodostavat neljännen, ajan ulottuvuuden. Nämä itseensä kääntyneet ihmishahmot nousevat olemassaolon ja katoavaisuuden vastakkainasettelun symboliksi. Grafiikan menetelmän sattumanvaraisuuden tai öljyvärimaalauksen vaikeuden vuoksi menetän kuvieni hahmojen tarkoitusprien hallinnan aina jossakin vaiheessa. Ne alkavat elää kuvan sisällä maailmassa, joka on minulle aivan yhtä vieras kuin kelle tahansa muullekin katselijalle.

Kuvataide, kirjallisuus tai musiikki ovat vaikuttaneet siihen miten katson ympäristöäni. Toisinaan jonkin historiallisen ajankohdan taideteokset avaavat näkemään toisenlaisen maailman, tilan ja ajan muutoksen. Ne yhteydet, joissa teoksia on esitetty ovat ehkä lisänneet niiden vaikutusta. Mielessäni olen saattanut yhdistää todellisen kokemuksen ja sen representaation, taideteoksen. Yhtäkkiä valo ei enää paljastakaan rumuutta vaan kauneuden, keväisen maan paljaus ei enää olekaan raakaa alastomuutta vaan haurasta heräämistä, yhtäkkiä Vivaldi tai Botticelli ovatkin lähempänä totuutta kuin omat aiemmat kokemukseni.

Taideteoksen katselija havaitsee ja tulkitsee teosta sovittujen ja kokemusperäisten merkitysten kautta. Lähtökohdistaan riippuen hänellä voi olla yhteys teoksen kuvaan tunnistettujen elementtien kautta. Mietin voiko maisemakuviani nähdä ilman kansallisromantiikan vaikutusta katselutapahtumaan? Kasvaessani siinä samassa maisemassa jota nyt kuvaan, aloinko kokea ympäristöäni taiteen vaikutuksesta tietyllä tavalla vai oliko kokemus ensin? Kärjistetysti: olivatko sään vaihtelut ja hiljaisuus luonnossa olemassa minulle ennen kuin näin yhtäkään Kallen-Gallellaa tai Järnefeltiä?

Talvisen maiseman minimalismi ja äänettömyys saavat näkemään enemmän sävyeroja, huomaamaan hienovaraiset muutokset. Kuinka tätä äänettömyyttä voisi kuvata? Kuinka hienovaraiset vivahteet voi nostaa kokemuksiksi? Kyse ei ole suorasta vastaavuudesta: tämän olen nähnyt ja näin se täytyy jäljentää kuvaksi kokemuksesta, vaan ehkä kokemuksen selittämättömästä samankaltaisuudesta kuvan kanssa. Haluan kuvissani palata ei-käsitteelliseen tietoon, aikaan ennen sanojen selityksiä, hienovaraisen kerronnan avulla.

LÄHTEET

- Al-Khalili, J. 2001. *Mustia aukkoja, madonreikiä ja aikakoneita*. Art House Oy, Helsinki.
- Anttonen, P. 2005. *Ajan kosketus*. Musta taide. Helsinki.
- Barthes, R. 1985. *Valoisa huone*. Kansankulttuuri Oy, Suomen valokuvataiteen museon säätiö, Jyväskylä.
- Berger, J. 1987. *Toisinkertoja*. Literos Oy, Jyväskylä.
- Bonelius, E. 2003. Värin mysteeri avaa ulottuvuuksia. *Mystiikan portit*. Tampereen taidemuseon julkaisu, Tampere. 81 – 95.
- Elias, N. 1993. *Kuolevien yksinäisyys*. Gaudeamus, Helsinki.
- Elovirta, A. & Lukkarinen, V. (toim.). 1998. *Katseen rajat – taidehistorian metodologiaa*. 2. painos. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, Lahti.
- Eskola, T & Holopainen, K. 1995. *Gravyyrioppi. Syväpainotyötä valokuvaajille ja taidegraafikoille*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisuja B 41. Musta taide, Helsinki.
- Gallois, P. & Venkula, J. 1990. Taiteessa olennaisin on sanoin selittämätöntä. *Tiedepolitiikka. Tiede ja sivistys*. 4/90. 19 – 26.
- Haapalainen, R. *Wolfgang Laib* [verkkodokumentti]. 11.3.2005[viitattu 2.11.2005]. Saatavissa: <http://www.kiasma.fi/kiertokoulu/kiertokoulu/php?ver=&id=527>
- Hannula, M., Jaukkuri, M. & Nyberg, P. 1998. *Nykytaiteen tulkintaa*. Valtion taidemuseo, Helsinki.
- Hawking, S. 1988. *Ajan lyhyt historia. Alkuräjähdyksestä mustiin aukkoihin*. WSOY, Porvoo.
- Huhtanen-Somero, P. 2003. Nähdä hiljaisuus ja huuto – kuvan mystinen mahdollisuus. *Mystiikan portit*. Tampereen taidemuseon julkaisu, Tampere. 33 – 45.
- Kauppi, T. & Toivonen, V.-M. 1999. *Aika muovailuvahana - NPL ja henkilökohtaisen ajan rakenne*. Ai - ai, Helsinki

- Koivunen, H. 1998. *Hiljainen tieto*. 2. painos. Otava, Helsinki.
- Kukkonen, P. 1991. Hiljaisuus semioottisesta näkökulmasta. *Tiedepolitiikka. Tiede ja sivistys*. 1/91. 9 – 20.
- Levanto, Y. 1990. *Täydellinen torso – kirjoituksia kuvataiteesta 1976 – 1990*. VAPK-kustannus, Helsinki.
- Merleau-Ponty, M. 1993. *Silmä ja mieli*. Kustannusosakeyhtiö Taide, Helsinki.
- Pallasmaa, J. 1991. Rakennettu hiljaisuus. *Tiedepolitiikka. Tiede ja sivistys*. 1/91. 5 –6.
- Pihkala, J. 2003. Mystinen kokemus ja kuva. *Mystiikan portit*. Tampereen taidemuseon julkaisu, Tampere. 47 – 54.
- Rantanen, S. 2003. Irtipääsyn toivossa. *Mystiikan portit*. Tampereen taidemuseon julkaisu, Tampere. 187.
- Rauhala, L. 2005. *Tajunnan itsepuolustus*. 3. painos. Yliopistopaino, Helsinki.
- Rydman, K. 1991. Musiikin hiljaisuus. *Tiedepolitiikka. Tiede ja sivistys*. 1/91. 27 – 30.
- Sacks, O. 1992. *Käsien kieli – matka kuurojen maailmaan*. WSOY, Juva.
- Sakari, M. 2003. Tyhjyyden täytettä – buddhalaisuudesta suomalaisessa taiteessa. *Mystiikan portit*. Tampereen taidemuseon julkaisu, Tampere. 117 – 131.
- Seppänen, J. 2002. *Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa*. Osuuskunta Vastapaino, Tampere.
- Tolonen, T. Estetiikan luentosarja. Lahden ammattikorkeakoulu, Muotoiluinstituutti. 28.11.2003.
- Virilio, P. 1998. *Pakonopeus*. Gaudeamus Kirja, Helsinki.
- Wilde, O. 1998. *Valehtelun rappio*. Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki.