

Saimaan ammattikorkeakoulu
Liiketoiminta ja kulttuuri Imatra
Kuvataiteen koulutusohjelma
Grafiikka

Kaisa Koljonen

Alitajunnan rooli taiteellisessa prosessissa

Opinnäytetyö 2015

Tiivistelmä

Kaisa Koljonen

Alitajunnan rooli taiteellisessa prosessissa, 47 sivua

Saimaan ammattikorkeakoulu

Liiketoiminta ja kulttuuri Imatra

Kuvataiteen koulutusohjelma

Grafiikka

Opinnäytetyö 2015

Ohjaajat: kuvataiteilija Ville Huhtanen, taidekriitikko Hannu Castrén

Opinnäytetyön aiheena oli alitajunnan rooli taiteellisessa prosessissa. Tavoitteena oli tutkia alitajunnan vaikutusta taiteelliseen työskentelyyn ja sitä, miten alitajunta näkyy taiteessa. Tavoitteena oli myös lisätä aihetta käsittelemällä tietoutta siitä, mikä alitajunta on ja miten sen vaikutus näkyy taiteessa.

Toiminnallinen osuus koostui yhdestä 43x70 cm kokoisesta etsaus- ja akvatinta-tekniikoilla toteutetusta grafiikan työstä. Teoksessa käsiteltiin ihmisen psyyken rakennetta ja alitajunnan roolia ihmisen psyykessä. Taiteellisessa prosessissa alitajunen ja tietoinen kävivät jatkuvaa vuoropuhelua, mikä tuki opinnäytetyössä tutkittavaa aihetta.

Valmistunut taideteos kuvaa tutkittua aihetta ja haastaa katsojan tiedostamaan oman alitajuntansa roolin elämässään.

Asiasanat: alitajunta, tiedostamaton, intuitio, automatismi, symboli, surrealismi, taidegrafiikka

Abstract

Kaisa Koljonen

The Role of Subconscious in Artistic Process, 47 pages

Saimaa University of Applied Sciences

Faculty of Business and Culture, Imatra

Degree Programme of Fine Arts

Printmaking

Bachelor's Thesis 2015

Instructors: Ville Huhtanen, Visual Artist; Hannu Castrén, Art Critic

The theme of the thesis was the role of subconscious in artistic process. The aim was to study the effects of subconscious in artistic working, and that how subconscious can be seen in art. The goal was also to increase the information about what is subconscious and how its effect shows in art.

The visual part consisted of 43x70 centimeters sized work, which is made with printmaking techniques etching and aquatint. The work is about the construction of human psyche, and the role of subconscious in it. In the artistic process, the subconscious and conscious parts of mind were in constant dialogue, which supported the theme of the thesis.

The ready art work visualizes the theme of the thesis, and challenges the viewers to become aware of their own subconscious and its role in life.

Keywords: subconscious, intuition, automatism, symbols, surrealism, printmaking

Sisällys

1 Johdanto.....	5
2 Psykye ja alitajunta.....	6
2.1 Psyyken malleja.....	6
2.2 Alitajunta.....	8
3 Alitajunta ja luovuus.....	11
3.1 Motivaatio ja inspiraatio.....	11
3.2 Intuitio.....	15
4 Alitajunnan ilmenemismuotoja taiteellisessa työssä.....	19
4.1 Automatismi ja flow.....	20
4.2 Symbolit.....	23
4.2.1 Arkkityyppiset kuvat.....	27
4.2.2 Taiteilijan omat symbolit.....	30
4.3 Tietoinen alitajunnan käyttö apuvälineenä.....	32
5 Alitajuisen taiteen merkityksestä.....	39
6 Taidegrafiikka alitajunnan palveluksessa – oma prosessini.....	41
Kuvat.....	46
Lähteet.....	47

1 Johdanto

Kirjallisessa työssä käsittelen alitajunnan roolia taiteellisessa prosessissa. Lähestyn aihetta psykologian näkökulmasta. Lähteenä olen käyttänyt sekä psykologian klassikkoteoksia että uusinta tietoa ja teorioita. Kirjallisen painopiste on alitajuislähtöisen työskentelyn kuvaamisessa ja alitajunnan roolissa taiteellisessa prosessissa.

Kirjallisen alussa käsittelen erilaisia teorioita siitä, miten mallintaa psyykettä, ja mikä on alitajunta. Keskiosassa käsittelen intuitiota ja motivaatiota ja sitä miten alitajunta vaikuttaa niihin. Sen jälkeen käsittelen myös sitä, miten alitajunta näkyy taiteellisessa tekemisessä, ja miten alitajuntaa voi hyödyntää luomistyössä. Loppuosa käsittelee omaa prosessiani opinnäytetyöni visuaalisen osan kanssa.

Visuaalinen työ on grafiikan tekniikoin, etsaus ja akvatinta toteutettu 43x70 cm kokoinen teos. Se on ikään kuin oman psyykeni kartta tai manifesti omasta psyykestäni ja sen osista ja siitä, miten ne ovat suhteessa toisiinsa. Opinnäytetyön taiteellinen osuus on esillä Imatran taidemuseolla, jossa sen voi nähdä 18.4. - 2.5.2015.

2 Psyyke ja alitajunta

Me emme tunne toisiamme, me tietävät, emme tunne itseämmeäkään: siihen on täysi syy. Me emme ole etsineet itseämme – kuinka voisikaan sattua, että me jonakin päivänä löytäisimme itsemme? (Nietzsche 2007, 23.)

Mikä on psyyke? Onko se jotain stabiilia vai häilyvää? Jotain ikuista vai väliaikaista? Monia näkemyksiä varmasti löytyy vastaajan tiedekunnasta ja maailmankatsomuksesta riippuen. Mutta mitä vastaa 2000-lukua elävä suomalainen psykologi? Tony Dunderfelt kirjoittaa seuraavasti:

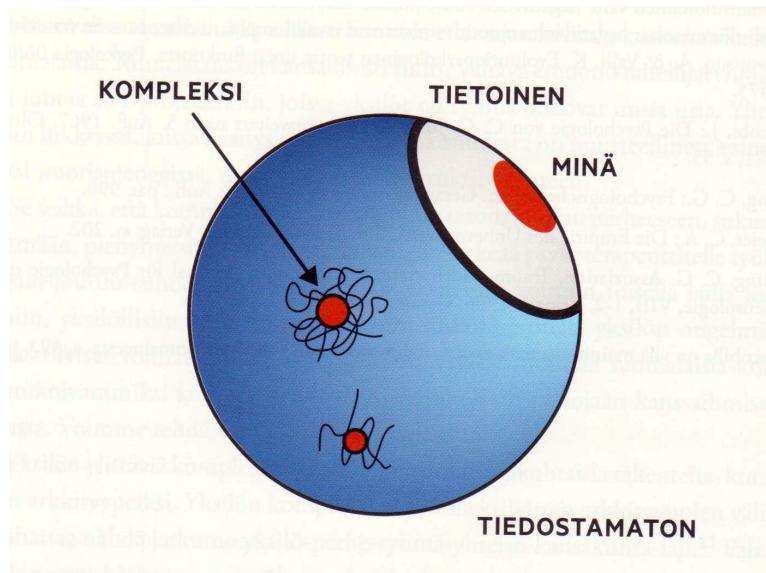
Perinteisessä psykologiassa annetaan melko staattinen ja paikallaan pysyvä kuva psyykestä. Kuitenkin niin sanotussa humanistisessa ja fenomenologisessa psykologiassa puhutaan siitä, että psyyke on jatkuvassa liikkeessä olevaa intentionaalista toimintaa. Toisin sanoin psyyke on ”sisältöpäin kurottautuvaa liikettä kohti jotain kohdetta”. Psyykeä tai ihmisen persoonallisuutta ei voida paikantaa mihinkään tiettyyn aivojen osaan. (Dunderfelt 2008, 37.) Tästä näkökulmasta katsottuna psyyke on dynaaminen ja tavoitteellinen.

2.1 Psyyken malleja

Psykologiassa psyyke voidaan jakaa eri osa-alueisiin useiden eri mallien avulla. Klassisin psyyken malli, jota nykypsykologiassa ehkäpä yleisimmin käytetään, on Sigmund Freudin psykoanalyysiin perustuva. Siinä mieli jaetaan kolmeen osaan: egoon, eli tietoiseen minään, superegoon, joka vastaa moraalisesta ajattelusta ja toiminnan säätelystä, sekä id:hen, joka on ihmisen viettipohja, josta nousee erilaisia haluja ja yllykkeitä. (Kalliopuska 2005, 43, 76, 194.)

Toinen yleisesti käytetty malli on C. G. Jungin kehittämä, ja se perustuu analyyttiseen psykologiaan, joka käsittelee psyyken tiedostamatonta puolta. Jungilla Freudin luomaa ego-käsitettä vastaava käsite on minäkompleksi, joka on komplekseista hallitsevin. Jungilaisessa psykologiassa kompleksi tarkoittaa tiedostamatonta rakennetta, joka on ryhmä tunneväriytyneitä käsityksiä, joilla on

tunnelatautunut ydin. (Ehnberg 2013, 31.) Jungin mallissa psyyke on ikään kuin silmämuna, jonka pupilli, minä, sijaitsee tietoisien iiriksen alueella. Loppu silmämunasta on tiedostamatonta, jossa asustaa määrittelemätön määrä pienempiä komplekseja (Kuva 1).



Kuva 1. Jungilainen psyyken malli yksinkertaistettuna

Moderni kognitiivinen psykologia mallintaa psyykettä tiedon prosessoinnin kautta. Tästä esimerkkinä psykologin, tutkijan ja taloustieteen nobelistin Daniel Kahnemanin malli. Kahneman jakaa kirjassaan Ajattelu nopeasti ja hitaasti ihmisen tavan ajatella ja samalla psyyken kahteen järjestelmään, joita hän kutsuu järjestelmiksi 1 ja 2. *Järjestelmä 1 toimii automaattisesti ja nopeasti vähäisin, tai ei minkäänlaisin ponnistuksin ja ilman tahdonalaisen säätelyn aistimusta.* Järjestelmä 1 kuvaa alitajuista ajatteluprosessia, jota ei voi sammuttaa. *Järjestelmä 2 kiinnittää huomion ponnistusta vaativiin mentaalisiin toimintoihin, esimerkiksi monimutkaisiin laskutoimituksiin.* Järjestelmän 2 toiminnot liitetään usein toimijuuden, valinnan ja keskittymisen subjektiiviseen kokemukseen. Järjestelmä 2 kuvaa tietoista päättelevää itseä, joka tekee valintoja ja päättää mitä ajatella ja tehdä. (Kahneman 2012, 31.)

Edellä näimme että psyykeä voidaan mallintaa hyvin monista eri lähtökohdista. Nämä kaikki mallit kuvaavat tavallaan samoja havaintoja psyykestä, mutta

hieman eri näkökulmista. Fakta on, että psykologia on vielä nuori tieteenala, ja siksi ihmisen psyyke on yhä monilta osin suuri mysteeri.

2.2 Alitajunta

Alitajunnasta on ajan saatossa käytetty monia eri termejä, jotka kuvaavat kuitenkin hieman eri vivahtein samaa asiaa. Jung puhuu piilotajunnasta ja tiedostamattomasta, Freud alitajunnasta ja Id:stä, ja Kahenman järjestelmästä 1. Joskus kuulee myös käytettävien termejä esitietoinen ja kollektiivinen alitajunta. Käytän tässä tekstissä psykologiassa ja arkikielessä vakiintuneinta termiä alitajunta kuvaamaan yleisesti edellämainittujen termien selittämää asiaa.

Psykologian sanakirja pitää termejä alitajunta ja tiedostamaton toistensa synonyymeinä. Sen yksinkertaisen määritelmän mukaan alitajunta on persoonallisuuden tiedostamaton osa, joka vaikuttaa myös käyttäytymiseen. (Kalliopuska 2005, 17.) Kompleksisemmän määritelmän mukaan alitajunta eli tiedostamaton on toimintaan vaikuttava psyykinen tekijä (motiivi, tunne, halu, jne.), josta yksilö ei ole toimintahetkellä tietoinen esimerkiksi defenssin vuoksi. Määritelmä jatkaa kuvaamalla Sigmund Freudin psykoanalyttistä teoriaa alitajunnasta, jossa tiedostamatonta edustavat kaikki ne psyykkiset toiminnot, jotka on torjuttu tietoisuudesta egolle liian uhkaavana. (Kalliopuska 2005, 204.) Freudilaiseen käsitykseen alitajunnasta liittyy myös termi Id, eli ”Se”. *Freudin psykoanalyysin mukaan Id on tiedostamaton sielunelämän rakenneosana. Id on torjuttujen toiveiden, viettien ja kompleksien varasto ja pyrkii välittömään mielihyvään ja tyydyttämään impulssit, jotka ego ehkä torjuu.* (Kalliopuska 2005, 76.) Tämän näkemyksen mukaan alitajunta on siis torjuttujen asioiden varasto, mutta kaikki alitajunnan toimintaa kuvaavat teoriat eivät perustu näin synkkään näkemykseen.

Jungin näkemys tiedostamattomasta eroaa Freudin alitajunnasta. Jungille torjunta ja kieltäminen olivat vain pari pientä syytä, miksi tiedostamattomassa on sisältöä. Merkittävämpi syy on siinä, ettei minä kykene tiedostamaan ja kehittämään kaikkia mahdollisuuksiaan. Jungin näkemys tiedostamattomasta on, että se on itsessään neutraali kuin luonto itse, sisältäen niin positiivisia kuin negatiivisia elementtejä. (Ehnberg 2013, 40 - 41.)

Dunderfeltin näkemys alitajunnasta on myös positiivisempi ja arkisempi kuin Freudin: *Alitajunta muodostuu miljoonista skripteistä* (Skripti on sisäistetty toiminnan ohjeistus, johon sisältyy opittuja malleja siitä, miten tulisi ajatella, toimia ja tuntea tietyssä tilanteessa) *...skriptien toiminta on lähes täysin automaattista* (Dunderfelt 2008, 65). *Alitajunta yrittää siis auttaa meitä koko ajan: se on kuin psykologinen immunitettijärjestelmä. Siellä käy jatkuva laskeminen, tasapainottaminen, ohjaaminen ja luovuus.* (Dunderfelt 2008, 68.) Kahnemanin järjestelmä 1 määrittelee alitajunnan hyvin neutraaliksi ja automaattiseksi: *Järjestelmä 1 on vaivattomasti käynnistyviä vaikutelmia ja tunteita, ja ne ovat myös järjestelmän 2 valintojen tärkeimmät lähteet. Järjestelmän 1 kyvyt sisältävät synnynnäisiä taitoja jotka jaamme muiden eläinten kanssa, ja useat toiminnot järjestelmässä 1 ovat täysin tahdosta riippumattomia.* (Kahneman 2012, 31-32.)

Millainen on sitten tietoisien ja alitajunnan suhde toisiinsa? *Tietoinen mielemme on arkisten toimintojen vastuullinen komentokeskus, joka käyttää tiedostamattoman psyykemme valtavaa tietomäärää ja prosessointikykyä apunaan. Alitajunnassamme käsitellään uskomaton määrä informaatiota nopeasti, vaivattomasti, automaattisesti ja yleensä hyvin tarkasti.* (Dunderfelt 2008, 42-43.) Kahneman kirjoittaa samasta aiheesta: *Järjestelmän 1 automaattiset toiminnot tuottavat hämmästyttävän monimutkaisia ajatusmalleja, mutta vain hitaampi järjestelmä 2 pystyy rakentamaan ajatukset järjestäytyneeksi vaiheiden sarjaksi* (Kahneman 2012, 31).

Tämän näkemyksen mukaan alitajunta on jonkinlainen tietovarasto, joka pystyy prosessoimaan omaamaansa informaatiota, mutta tarvitsee tietoista mieltä jäsentämään omaamansa tiedon loogiseen muotoon. *Vain järjestelmä 2 pystyy noudattamaan sääntöjä, vertaamaan esineiden useita ominaisuuksia ja tekemään vaihtoehtoista harkittuja valintoja. Järjestelmä 1 havaitsee yksinkertaisia suhteita... ja se yhdistää loistavasti yhteen asiaan liittyvää*

informaatiota, mutta se ei käsittele monia erillisiä aiheita samanaikaisesti, eikä se ole taitava erilaisten informaation lajien yhdistäjä. (Kahneman 2012, 48.)

Edellämainittu käsitys alitajunnasta on hyvin neutraali. Kuitenkin tuntuu siltä, että alitajuntaa pidetään yleisesti jotenkin mystisenä ja jopa pelottavana. Ehnberg selittää miksi saatamme pitää alitajuntaa jopa uhkaavana: *Minän tietoisien hallinnan ulkopuolella oleva voima vaikuttaa minään ja edustaa ensinäkemältään uhkaa, koska se uhkaa toisenlaisuudellaan tuttua järjestystä ja minän olemassaoloa. Pelkäämme varjoamme, pimeitä hallitsemattomia puoliaamme, unemme aiheuttavat meille ahdistusta ja tuntematon tulevaisuus saa meidät turvattomiksi. Toisenlaisuus on kuitenkin osa meitä, osa joka ei ole mahtunut minään. (Ehnberg 2013, 40.)*

Toinen syy siihen miksi alitajunta saattaa tuntua pelottavalle ja vieraalta johtuu siitä, että alitajuntamme luova toiminta on a-moraalista, kuten sanotaan. *Alitajunnallamme ei ole tietoista moraalialia eikä se siis ole tietoisesti moraaliton – se ei yritä tehdä asioita väärin ja vastuuttomasti. Se on moraalisen arvioinnin tuollapuolen. (Dunderfelt 2008, 38.)* Tämän takia alitajuista taidetta luodessaan ei tiedä ikinä mitä alitajunnasta kumpuaa tietoisuuteen, ja juuri siksi alitajuinen materiaali voi olla niin pelottavaa.

Jung kirjoittaa siitä, miksi jotkin ajatukset ja havainnot muuttuvat alitajuisiksi: *Tämä aineisto on muuttunut piilotajuisiksi useimmiten siksi, että sille tavallaan ei ole tilaa tietoisuudessa. Jotkut ihmisen ajatuksista menettävät emotionaalisen energiansa ja muuttuvat kynnyksenalaisiksi (eivät toisin sanoen saa enää entisessä määrin tietoista huomiota), koska ne ovat alkaneet tuntua mielenkiinnottomilta tai epäasiallisilta tai koska me jostakin syystä haluamme työntää ne pois näkyvistä. Meidän on normaalia ja tarpeellista ”unohtaa” asioita tällä tavalla jotta voisimme tehdä tietoisessa mielessämme tilaa uusille vaikutelmille ja ideoille. (Jung 1991, 37.)* Ehnberg kirjoittaa samasta aiheesta,

että rajallisen energiansa vuoksi minäkompleksi sallii vain yhden tahdon (Ehnberg 2013, 89). *Tietoisessa mielessämme pystymme pitämään hengissä vain yhtä asiaa kerrallaan. Tiedostamaton psyykemme hallitsee tuhansia kertoja laajempaa yksityiskohtien määrää lähes samanaikaisesti. (Dunderfelt 2008, 42.)*

Alitajunta on siis hyödyllinen ja tärkeä osa psyykeä. Jung kirjoittaa siitä, miten tärkeää ihmisen terveyden kannalta on alitajuisen ja tietoisin vuoropuhelu: *Henkisen tasapainon ja jopa fyysisen terveyden säilyttämiseksi piilotajunnan ja tietoisuuden on oltava sisäisesti yhteydessä toisiinsa ja siten liikuttava samansuuntaisia linjoja pitkin. Jos ne joutuvat erilleen eli ”dissosioituvat”, seurauksena on psykologinen häiriintyminen. (Jung 1991, 52.)*

3 Alitajunta ja luovuus

Luovuutta tyrkytetään nykyään politiikassa ja yhteiskunnallisessa keskustelussa ratkaisuna lähes kaikkeen. Ihmisiä kannustetaan olemaan tehokkaasti luovia – mutta onko sellaista kuin tehokas luovuus? Ymmärretäänkö tällaisessa keskustelussa todella sitä, mitä luovuus on? Luovuudesta halutaan ottaa irti hyödyt, ja unohdetaan, että se ei synny tyhjästä, vaan on hidas prosessi jossa kerätään tietämystä ja ajattelumalleja laajalta alueelta.

Nyky-yhteiskunta on kohottanut luovuuden lähes myyttiseen asemaan. Luova ajattelu nähdään sekä yksilöiden, yritysten että koko yhteiskunnan kilpailukyvyyn keskeisenä osana. Tulevaisuuden kohtalokysymyksenä. (Tuominen & Koski 2007, 13.)

3.1 Motivaatio ja inspiraatio

Lahjakkuus, älykkyys ja osaaminen eivät yksin riitä luovaan ajatteluun. Luovuus edellyttää aina myös motivaatiota. (Tuominen & Koski 2007, 54.) Mitkään luovuusopit eivät toimi, ellei ihminen itse toimi (Tuominen & Koski 2007, 41).

Mistä syntyy motivaatio tehdä jotain luovaa? Kärjistäen: miksi kahdesta samanlaisia lahjakkuuksia omaavasta lapsesta toisesta tulee aikuisena taiteilija ja toisesta sähköasentaja? Tuominen & Koski vastaavat tähän seuraavasti: *...uskomme että kyky innostumiseen ja intohimoon on meissä jokaisessa. Ongelma on siinä, että usein se on onnistuttu tukahduttamaan. Meihin ei ole matkan varrella uskottu, ei luotettu, ei rohkaistu eikä kehattu. (Tuominen & Koski 2007, 48.)* Miten nuori taiteilija voi kehittyä ilman positiivista palautetta ja saada uskoa tekemisiinsä, jos häneen ei kukaan muukaan usko? Ympäristö voi vaikuttaa vahvasti intohimon syntymiseen ja motivaation ylläpitämiseen.

Voidaan väittää, että taiteilija ilman intohimoa ei ole taiteilija. Pelkkä lahjakkuus ei riitä, sillä se on passiivista kykyä, vain potentiaalista. Vaaditaan jokin tarve, motivaatio luoda taidetta. (Andersson 2002, 25.) Mistä tämä tarve luoda taidetta sitten kumpuaa? Mukana on yleensä tiedostamattomia tekijöitä. Taiteilijalla on tarve luoda, ja tarpeethan ovat viettipohjaisia, eli pohjimmiltaan alitajuisia. Alitajunta siis vaikuttaa siihen, mikä synnyttää motivaation luoda. Usein taiteilija alkutaipaleellaan ei tiedosta, mistä hänen luomisen tarpeensa tulee.

Yhtenä syynä luomisen tarpeelle voi toimia inspiraatio, jonka seurauksena taiteilijalle tulee halu tallentaa kokemuksensa taiteen muotoon, ja näin ollen välittää se myös muille. Mutta inspiraatio on yleensä arvaamaton, eikä siksi voi toimia yksinään syynä taiteen tekemiseen. Taiteilijan tarve on yleensä tarvetta ilmaista itseä. Ilmaista jotain, mitä hän ei muilla keinoilla, esimerkiksi verbaalisesti pysty ilmaisemaan. Se on tapa jäsentellä ajatuksia ja käsitellä maailmaa. Kuvataidehan on oma kielensä, ja jokaisella taiteilijalla on tästä kielestä ikäänkuin oma murteensa, oma ilmaisu ja visuaalinen tyyli. Tämä liittyy taiteilijan omien symbolien syntymiseen, jota käsitellään lisää myöhemmin.

Psykiatri ja kirjailija Claes Andersson (2002,14 - 15) kirjoittaa omista luomisen tarpeen motiiveistaan seuraavaa: *Kirjallisuuden ja kirjoittamisen tärkeä funktio oli tarjota vaihtoehtoinen, ikioma ja kiinnostava maailma ummehtuneelta tuntuvan porvariskodin maailman tilalle. Kirjoittamalla saatoin luoda oman universumini, oman valtakuntani, jossa itse olin Herra ja Hidalgo, Valtias ja Luoja... Kirjallisuus oli keino nähdä unien upeat fantasiat valvemaailmassa.*

Luomisen tarve voi siis johtua tarpeesta yrittää muuttaa omaa ympäristöään luomalla oman maailmansa, jossa on omat lainalaisuutensa. Voisi jopa väittää, että taiteilijaa motivoi luominen luomisen itsensä takia. Ihminen voi luomalla toteuttaa vapaasti omia mieltymyksiään ja taipumuksiaan.

Andesson (2002, 17 – 18) kirjoittaa siitä, miten psykiatrian opintojen kliinisessä vaiheessa, hänelle syntyi tarve toimia potilaidensa kokemusten tulkkina oman kirjoittamisensa kautta: *Huomasin että moni kovia kokenut potilas ei löytänyt sanoja kokemustensa ilmaisemiseksi ... Ajattelin että kuuntelemalla ja kuulemalla ihmisen vaikenemista ja tukahdetettuja puolia voisin eläytyä hänen kokemuksiinsa ja tunteisiinsa ja sen jälkeen antaa näille kokemuksille ja tunteille muodon, eli kirjoittaa ne näkyville.* Taiteilija voi siis toimia myös muiden tunteiden tulkkina, saada niiden ääni kuuluviin, jotka eivät itse pysty puhumaan. Tällainen inhimillisen kokemuksen jakamisen tarve on yhteiskunnallisesti tärkeää. Se auttaa ihmisiä ymmärtämään toisiaan.

Miten tunnistaa motivaatio? Ihminen voi oppia tiedostamaan, minkälaiset asiat saavat hänet toimimaan ja miksi. Tuominen ja Koski puhuvat sisäisestä motivaatiosta, mihin ulkoisen maailman kepit ja porkkanat eivät vaikuta. Se on kiinnostusta asioista asioiden itsensä takia. *Mistä sisäinen motivaatio tulee? Ja voiko sitä opetella? Viime kädessä kysymys on siitä, että ihminen oppii ammentamaan tyydytystä oppimisesta, tekemiseen keskittymisestä ja itsensä ylittämisestä.* (Tuominen & Koski 2007, 54 - 55.) Taiteilijan motivaatio on yleensä juuri sisäistä motivaatiota. Jos taiteilijaa motivoisi pelkästään jokin ulkoinen tekijä, kuten raha, päätyisi hän todennäköisesti johonkin kovapalkkaisempaan työhön, sillä taiteilijana rikastuminen ei ole kovin todennäköistä. Taiteilijalla on tarve tehdä taidetta. Sisäistä motivaatiota kuvaa esimerkiksi se, kun esikoiskirjailija kirjoittaa ja luo tietämättä, tullaanko kirjasta pitämään tai tullaanko sitä edes julkaisemaan (Dunderfelt 2008, 115).

Sisäisen motivaation lisäksi on olemassa myös inspiraatiota, jonka voisi sanoa olevan jonkinlainen yhdistelmä sisäistä ja ulkoista motivaatiota. Alitajunta vaikuttaa inspiraation kokemukseen eli ”miksi jokin kolahtaa juuri nyt”. Se vaikuttaa siihen, miksi jokin saa niin suuren merkityksen yhtäkkiä, ja saa

innostumaan ja uskomaan johonkin ideaan niin vahvasti. Innostuksen ja motivaation tunteet liittyvät inspiraatioon. Inspiraatio voi olla jotain sisäsyntyistä, esimerkiksi jokin asia on voinut kypsyä tiedostamattomassa pitkään, ja lopulta saanut muotonsa ja tulee tietoisuuteen. Näet unen, joka antaa sinulle oivalluksen. Inspiraatio voi myös olla jonkin ulkoisen alullepanema idea tai tunne kuten esimerkiksi keittiömestari Petteri Luoto kuvailee: *Katusoittaja, erikoinen kadunpätkä, ihmisryhmä, värit, mikä tahansa voi panna ajatuksia liikkeelle (Tuominen & Koski 2007, 76).*

Inspiraation kokemus voi synnyttää motivaation. Esimerkiksi taiteilija näkee kauniin viljapellon, haltioituu tästä, ja saa näin motivaatiota toteuttaa oma kokemuksensa taiteen muodossa. Tämä ilmiö liittyy myös projektioon. *Projektio on ihmismielen hieno taito kohdistaa itsensä ulkopuolelle sitä, mikä elää omassa sisäisyydessä. Esimerkiksi taiteilija kokee luonnon vuodenajat todella syvästi, ja hän projisoi tunnelmansa hienoksi maalaukseksi. Se, mikä on sisällä koettu, luodaan ulkoiseksi kuvaksi. (Dunderfelt 2008, 59.)*

Taiteessa puhutaan yleensä myös muusista inspiraation yhteydessä. Esimerkiksi Picassolla sanotaan olleen useita muusia, esimerkiksi Marie-Thérèse ja Dora Maar – kauniita naisia – joiden inspiroimana hän teki maalauksensa Marie-Thérésen muotokuva ja Dora Maarin muotokuva. Picasson alkutaipaleen niin sanotulla vaaleanpunaisella kaudella hänelle inspiraation lähteinä toimivat muun muassa sirkustaiteilijat, joita voidaan nähdä esimerkiksi maalauksissa Harlekiini ja hänen kumppaninsa, sekä Akrobaatti pallon päällä. (Taiteen mestarit, osa 62, 11, 23.)

Monesti taiteilijan motivaatio ja inspiraatio voivat olla myös kateissa. Puhutaan niin sanotusta ”artist blockista”. Näyttelyaika on sovittu, mutta jokin näkymätön voima estää luomistyön. Andersson kirjoittaa: *Vaikka aihe ja tietoinen pyrkimys olisivat perinpohjaisesti ja huolella valmistellut, silti itse kirjoittamiseen useimmiten liittyy vahva ambivalenssi. Haluan ja olen päättänyt kirjoittaa, mutta jokin näkymätön voima tai käsi estää minua ryhtymästä töihin. Nämä sisäiset vastukset ja esteet vievät itse asiassa ainakin puolet kirjoitustapahtuman ajasta ja energiasta. (Andersson 2002, 23-24.)* Andersson kirjoittaa vastuksen

mahdollisista syistä. Hänen mukaansa yleisimpiä syitä ovat niin sanottu ”aloittamisen vaikeus tai ”valkoisen paperin kammo”. Tämä johtuu siitä, että taiteilija tajuaa, miten pelottavan iso ja arvaamaton prosessi on alkamassa. Prosessin mahdollinen suuruus ja tuntemattomuus pelottavat. On tunne siitä että tuleva tehtävä on liian haastava ja vaikea, ja aloittaminen siksi pelottaa.

Toinen syy luomistyön sujumattomuudelle voi olla se, että teoksen idea tai teokseen liittyvä ratkaisu ei ole saanut kypsyä tarpeeksi pitkään. Andersson kirjoittaakin siitä, miten taiteilijan on viisainta oppia hyvän kättilön perussääntö: *Älä hätäile, älä pakota, odota, ja auta kun aika syntymiseen on kypsä, mutta tiedä myös, koska keisarinleikkaus on tarpeen tai jopa välttämätön* (Andersson 2002, 52). Tuominen & Koski kirjoittavat siitä, miten luova ihminen joutuu toimimaan tällaisessa ristiaallokossa: *Hän (luova ihminen) työskentelee vahvuuden ja heikkouden, kaikkivoipaisuuden ja kyvyttömyyden tuntemusten välisessä jännitteessä* (Tuominen & Koski 2007, 60). He myös kehottavat: *Kun esimerkiksi ajaudut ideointiprosessissa umpikujaan, kaiva muistiinpanosi esille. On hämmästyttävää, kuinka usein joku aikanaan täysin hyödyttömältä tuntunut ajatus voi olla ratkaisu koko ongelmaan.* (Tuominen & Koski 2007, 80.) He kirjoittavat siitä, miten luova ihminen epäonnistuu usein, mutta kuitenkin oppii epäonnistumisistaan, ja muiden ideoista ja epäonnistumisista, ja kääntää ne mahdollisuuksiksi (Tuominen & Koski 2007, 61-62).

3.2 Intuitio

Mitä on intuitio? Kokemukseen perustuvaa tietoa, joka ei ole tullut tietoiseksi? Intuition seuraaminen on vaiston seuraamista. Mistä tämä vaisto tietää mitä tehdä? Se on kuin mystinen kasvoton opas, jota taiteilijan on seurattava tuntemattomalla maaperällä, koska ei ole muutakaan.

Tony Dunderfelt kuvaa kirjassaan Intuitio, sisäinen viisaus sitä, miltä intuitio tuntuu: *Intuitio tuntuu ihmeelliseltä ja usein jopa mystiseltä. Intuitiiviset oivallukset voivat tulla yllättäen, pyytämättä, kuin jonkin salaperäisen sisäisen viisauden lähettämänä.* (Dunderfelt 2008, 9.) Dunderfelt kirjoittaa esimerkissään vuoden 1985 lääketieteen nobelisti Michael Brownin sanoneen ”*Tunsimme*

ajoittain että näkymätön käsi ohjasi meitä. – Etenimme vaihe vaiheelta eteenpäin, ja jotenkin tiesimme, mikä oli paras tapa edetä, enkä tosiaan pysty kertomaan, miten me tämän tiesimme. (Dunderfelt 2008, 16.)

Dunderfeltin mukaan intuitio määritellään yleensä seuraavasti: ”Tietää ilman ajatusponnistusta, tietää ilman tietoista rationaalista ajattelua.” tai ”kokemus tietämisestä, ilman että tietää, miten tietää”. (Dunderfelt 2008, 30.) Hän kirjoittaa C.G. Jungin sanoneen aiheesta: *Intuitio on havaitsemista alitajunnan kautta tai alitajuisten sisältöjen havaitsemista (Dunderfelt 2008, 31).* Näistä määritelmistä voisimme vetää sellaisen johtopäätöksen, että intuitio on jotain alitajuista ja automaattista. Sitä voisi verrata edellisessä luvussa Psyhyksen malleja käsitelleen Daniel Kahnemanin mielen teorian mukaan ”järjestelmään 1”. Kahneman avaa järjestelmien 1 ja 2 vuorovaikutusta: *Järjestelmä 1 tuottaa jatkuvasti ehdotuksia järjestelmälle 2: vaikutelmia, intentioita ja tunteita. Järjestelmän 2 vahvistamina vaikutelmat ja intuitiot muuttuvat uskomuksiksi ja impulssit tahdonalaisiksi toiminnoiksi. (Kahneman 2012, 35.) Järjestelmän 1 tieto on tallennettuna muistiin, ja se saadaan käyttöön tarkoittamatta ja ponnistelematta (Kahneman 2012, 32).*

Tämän pohjalta voisikin hyvin sanoa, että intuitio on kokemukseen tai muistiin perustuvaa tietoa, jotain joka on meissä itsessämme. *Koska vastaus näyttää syntyvän ilman omaa tietoista ponnistustamme, tunnemme, että kyseessä on jokin ”suurempi sisäinen viisaus” (Dunderfelt 2008, 63).* Dunderfelt kirjoittaa intuition roolista: *Intuitio palvelee meitä antamalla oivalluksia siitä, miten saisimme toteutettua tavoitteemme ja toiveemme hyvin, tehokkaasti ja miellyttävästi. ...se on ikään kuin apu, jonka psyykemme automaattisesti antaa meille, jotta tavoitteemme kävisivät todeksi ja tarpeemme tulisivat täytetyksi (Dunderfelt 2008, 10- 13).*

Miten sitten tehdä intuitioon pohjautuva päätös? Kahneman kirjoittaa niin sanotusta päätäntä-teoriasta, tunnistamisen virittämän päätöksen mallista: *Tässä prosessissa toimivat sekä järjestelmä 1 että järjestelmä 2. Ensimmäisessä vaiheessa assosiativisen muistin automaattinen toiminto eli järjestelmä 1 tuo alustavan suunnitelman mieleen. Seuraava vaihe on harkittu*

prosessi, jossa suunnitelman toimivuus tarkistetaan mentaalisesti: järjestelmän 2 toiminto. Kun järjestelmä 1 toimii, päätelmä tulee ensin, ja perustelut vasta sen jälkeen. (Kahneman 2012, 273.) Eli intuition hyödyntämiseen tarvitaan myös tietoista mieltä ja sen päätöksentekoa. Intuitio antaa alitajunnan tuottaman ehdotuksen, jonka sitten tietoinen mieli arvioi, ja päättää toteuttaako se annetun ehdotuksen. Tämä on kuvataiteilijan työssä ominaista. Taiteilijalla on tuntemus siitä, miten hänen tulisi edetä luomisprosessissaan, ja hän päättää joko seurata tätä tunnetta tai jättää seuraamatta. *Intuitio on taitoa, jolla luemme tai havaitsemme, mitä alitajunnassamme tapahtuu, mitä siellä automaattisesti lasketaan ja miten sitä voimme hyödyntää... Intuitiivinen toiminta on tilanteen kokonaishahmon näkemistä ja luottamista siihen, että oma alitajunta tuottaa tilanteeseen nähden oikean toimintamallin. (Dunderfelt 2008, 67-68.)*

Intuitiolla tuntuu olevan paljon tietoa, mutta voiko sen antamaan tietoon luottaa? Monille tuttu tilanne valintoja tehdessä on se, että järki sanoo yhtä ja intuitiivinen tunne toista. Dunderfeltin mukaan ”järjen ääni” perustuu usein vanhemmilta ja yhteiskunnalta opittuihin malleihin. Ne kertovat, mitä ”pitäisi” ja on ”pakko” tehdä. Hänen mukaansa intuitiivinen aavistus perustuu oman ydinminän tunteeseen siitä, mikä juuri minulle on parasta. (Dunderfelt 2008, 25.)

On kuitenkin vaikea uskoa, että meidän sisällämme olisi jokin järjestelmä joka tietäisi erehtymättä, mikä on meille parasta. Kahnemanin mukaan myös intuitio on erehtyväinen: *Intuitio on luotettava kun se ilmenee niin säännöllisessä ympäristössä että se on ennustettava ja mahdollisuudesta oppia ympäristön säännönmukaisuudet pitkäkestoisella harjoittelulla. Kun kumpikin ehto on täytetty, intuitiot luultavasti perustuvat taitoon. Intuitioon ei voida luottaa, kun ympäristössä ei ole vakaita säännönmukaisuuksia. Pätevien vihjeiden puuttuessa intuitiiviset ”osumat” johtuvat joko onnesta tai valheista. Jos tämä päätelmä on sinusta yllättävä, sinulla on edelleen piilevä uskomus, että intuitio on magiaa. (Kahneman 2012, 277-278.)*

Teorian mukaan taiteilijankin intuitio perustuu siis aiempaan kokemukseen. Tästä voisi vetää johtopäätöksen, että intuitiotakin voi kehittää: mitä enemmän teet jotain, sitä parempi ja tarkempi intuitiosi on tätä asiaa tehdessä. Tämä

asettaa taidon taiteen tekemisessä toivotuksi ominaisuudeksi. Nykyaiteen kentällä esimerkiksi teknisellä taidolla ei ole samanlaista asemaa kuin vaikkapa klassismin aikaan. Toisaalta voidaan kysyä onko nykyaiteilijalla, jonka taiteilijuus ei perustu välttämättä tekniseen taitoon, jotain muita taitoja, kuten luovan ajattelun taito, missä hänen intuiionsa toimii.

Taiteilijan on opittava tunnistamaan tilanteita, joissa hänen intuiionsa voi olla väärässä. Tässä astuu kuvaan järjestelmän 2 tärkeys myös intuitiivisessa työskentelyssä. Tietoinen päätöksenteko, järjestelmä 2 voi tarpeen tullen arvioida onko intuitio oikeassa, jos taiteilija tätä epäilee. Kahnemanin mukaan itsekritiikki on yksi järjestelmän 2 toiminnoista (Kahneman 2012, 124). *Järjestelmä 1 huomaa kognitiivisen vaivattomuuden, jolla se käsittelee informaatiota, mutta se ei tuota varoitusmerkkiä, kun se muuttuu epäluotettavaksi. Intuitiiviset vastaukset tulevat nopeasti ja itsevarmasti mieleen riippumatta siitä, perustuvatko ne taitoihin tai heuristiikkaan. (Kahneman 2012, 476.)*

Intuition tunnistamista oikeaksi tai vääräksi auttaa se, että tiedostaa että intuitio ei olekaan tunne, vaikka se yleensä tunnistetaan lausemuodossa ”minusta tuntuu siltä”. Dunderfeltin mukaan intuitio ei ole tunne eikä emotioni, vaikka se sekoitetaan helposti niihin. Se on havainnointia, eikä tunnu miltään. Dunderfelt kuvaa intuition ja tunteen tai emotionin eroa: *Intuitio ei oikeastaan tunnu miltään. Samaan tapaan kuin havainto vaikkapa ”punaisesta” ei oikeastaan tunnu miltään.* Hänen mukaansa kokemus siitä, että punainen on miellyttävä tai vastenmielinen väri, syntyy siitä että mielen skriptit aktivoituvat tulkitsemaan asian tietyllä tavalla, ja havainto saa tunneväriyksen. (Dunderfelt 2008, 57.)

Intuitio toimii siis parhaiten olosuhteissa joissa on tiettyä säännönmukaisuutta ja ennustettavuutta. Mutta voiko ihminen muutoin vaikuttaa itse siihen, miten hyvin hänen intuiionsa toimii? Dunderfelt kertoo, miten vain rentoutuessamme intuitio pääsee toimimaan: *Tuolloin intuitio näyttäytyy kehontuntumana, sisäisenä tunteena, välähdyksenomaisena ideana, symbolina tai unena. ..intuitio toimii usein parhaiten, kun emme yritä saada sitä toimimaan (Dunderfelt 2008, 74-75).* Hänen mukaansa intuitiivinen ajattelu vaatii avautumista, hellittämistä ja

vastaanottamista. Tämän takia taiteilijalle tai kenelle tahansa muulle intuitiotansa työhönsä tarvitsevalle on tärkeää, että hänelle jäisi aikaa myös vapaaseen olemiseen ja ajatustyöhön. Intuitiolle otollinen toimintaympäristö on siis rauhallinen ja avoin.

Dunderfelt kirjoittaa myös: *Intuitio on kuin mikä tahansa taito: se kehittyy sitä enemmän, mitä järjestelmällisemmin ja tosissaan sitä harjoittaa ja mitä enemmän tekee toistoja* (Dunderfelt 2008, 78). Kahneman on samaa mieltä: *Taitojen hankkiminen edellyttää säännöllistä ympäristöä, riittäviä tilaisuuksia harjoitella ja nopeaa ja kiistatonta palautetta siitä, että ajatukset ja teot ovat oikeita. Palutteen laatu ja nopeus samoin kuin riittävä tilaisuus harjoitella vaikuttavat siihen, onko ammattilaisilla mahdollisuus kehittää intuitiivista asiantuntemustaan.* (Kahneman 2012, 279.)

Psykiatri ja kirjailia Claes Andersson kirjoittaa kirjassaan Luova mieli intuitioon perustuvista valinnoista vielä seuraavaa: *Ehkä tiettyjen vaihtoehtojen valinta ei olekaan satunnaista, vaan valinnat ovat muistojemme ja kokemustemme sanelemat, omalla tavallaan loogisia ja jopa vaihtoehdottomia* (Andersson 2002, 40.) Samaan viittaa myös Dunderfelt: *Intuitio on olemassa oleva, normaali psykologinen ilmiö, joka ilmenee yksilön sisäisessä subjektiivisessä maailmassa* (Dunderfelt 2008, 136).

4 Alitajunnan ilmenemismuotoja taiteellisessa työssä

Alitajunnalla on useita eri ilmenemismuotoja taiteellisessa työssä. Sitä voi käyttää välineenä, käydä sen kanssa vuoropuhelua, tai antaa sen ottaa ohjat taiteellisessa prosessissa. Omalla kohdallani olen huomannut, että kaikki taiteellinen työni on aina jollain tasolla alitajuista, ja uskon tämän koskevan enemmän tai vähemmän lähes kaikkia taiteilijoita. Taiteilija noudattaa intuitiotaan ja erilaisia alitajuisia tuntemuksia taidetta tehdessään. Omakohtaisesti olen kokenut, että vaistoni tietää paremmin ratkaisut ongelmiin, kuin tietoinen mieleni. Uskonkin, että luovaa prosessia ei olisi ilman alitajuntaa,

joka yhdistelee ja prosessoi asioita täysin eri tavalla kuin tietoinen mieli. - *Taide ei kuvaa näkyvää, se tekee näkyväksi (Taiteen mestarit, osa 69, Paul Klee, s.18).*

4.1 Automatismi ja flow

Automatismilla tarkoitetaan tekniikkaa, jossa taiteilija antaa tiedostamattomasta kumpuavien liikkeiden johdattaa kättään piirtäessään, värejä valitessaan ja muotoja järjestellessään (Taiteen mestarit, osa 71, 34). Automatismi syntyi surrealistisen liikkeen perustajan André Bretonin automaattikirjoituksen pohjalta (kaitaro, 2001, 14-15). Automatistisen tekniikan ja flow-tilan selittämiseen käytän omakohtaista esimerkkiä, koska koen näiden asioiden kuvaamisen lukijalle selkeämpänä esimerkin kautta. Pelkkä termien kuivakas määrittely ei anna tarpeeksi selkeää kuvaa siitä, mille tällainen prosessi ja tekotapa oikeasti tuntuu.

Joskus teosta aloittaessani voi olla, että minulla ei ole tiedossa teoksen teemaa, värimaailmaa tai edes sommittelua. Korkeintaan jonkinlainen tunnetilan esiaste, muttei mitään varsinaista suunnitelmaa. Otan kynän tai pensselin käteen, ja alan luoda paperille vaistoni varassa. Valitsen sen värin tai sävyn, mikä sillä hetkellä tuntuu oikealta, ja luon sillä muodon, joka tuntuu luontevimmalta.

Taidegraafikko Visa Norros kuvaa vastaavaa työskentelytapaansa artikkelissa *Monotypian henki.* (Taide, 5/01, Kantokorpi, Monotypian henki.) Hän kertoo, että työtä aloittaessaan hän ei tiedä tarkkaan, mihin hän on päätyvässä, ja yrittää välttää mielikuvaa siitä, mikä on kuva. Käden muisti tuottaa kuitenkin luonnollisesti jonkinlaisen käsialamaisen jäljen, mutta Norros ei pyri mihinkään tiettyyn tyyliin. Norros kuvaa tämän tyyppistä luomisen tilaa seuraavasti: *Yritän pitää jotenkin tyhjän, avoimen ja viritetyn mielen, että pääsen kontaktiin sen hetken kanssa. En kuvaa mitään näkyvää havaintoa. Se on enemmän sisäänpäinkääntynyttä, introspektiota.*

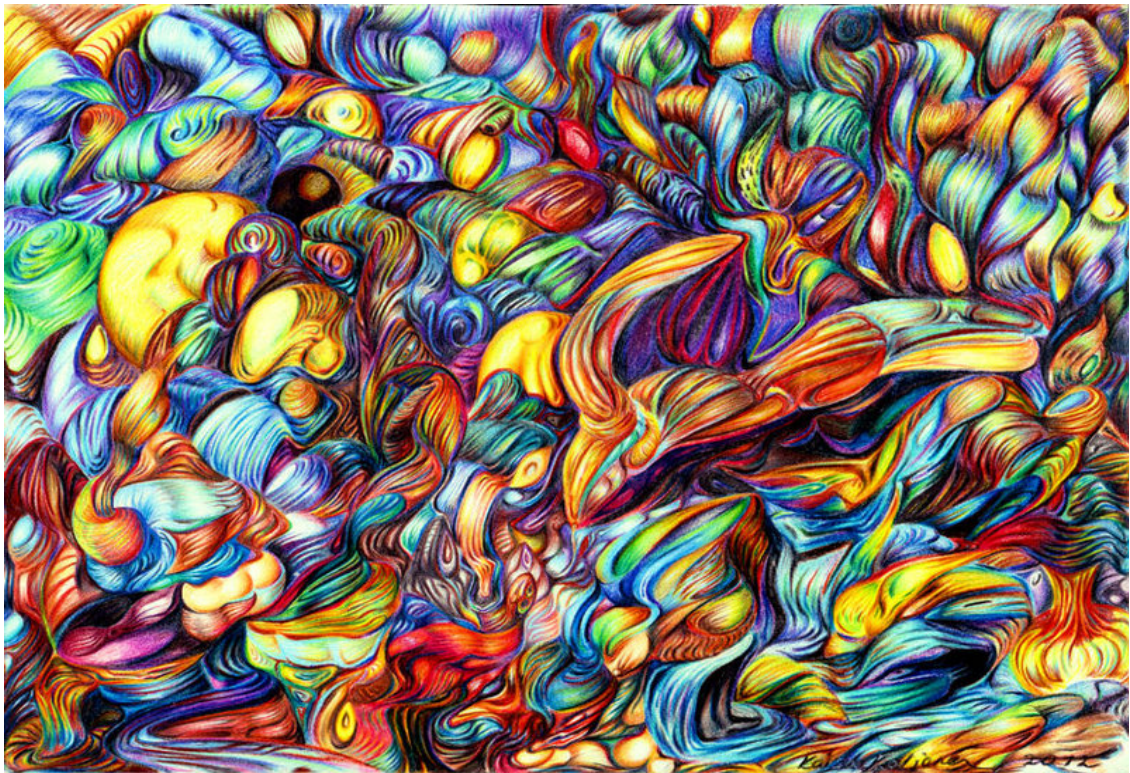
Teosta jatkaessani alkaa alitajunnan ja tietoisien vuoropuhelu. Tiedän lähes automaattisesti, mikä väri sopii juuri tiettyyn kohtaan. Työ ikäänkuin luo itse

itsensä. Työn alkuvaiheessa voin vielä valita itse, mitä väriä tai muotoa käytän mutta, mitä pidemmälle työssä etenen, sitä enemmän työn jo tehdyt osat sanelevat sen, mikä väri tai muoto kuuluu mihinkin kohtaan. André Breton toteaa surrealismin manifestissaan automaattikirjoituksesta, että havainnot jo kirjoitetuista lauseista vaikuttavat kaikkiin surrealistisen tekstin ensimmäistä lausetta seuraaviin lauseisiin (Kaitaro 2001, 90).

Saman voi sanoa pätevä myös kuvataiteen automatismissa. Norros kuvaa tämänkaltaista prosessia: *Määrätyt värit antavat voimia, joita pyrin laittamaan balanssiin. Ei siinä takana ole mitään väriteoriaa... Värillä on mystiset merkityksensä. (Taide 5/01, Kantokorpi, Monotypian henki.)* Tuntuu kuin tietoisella minälläni ei olisi enää valtaa luomisprosessiin, vaan toimin automaattisesti, ikään kuin olisin kanavana jollekin luovalle voimalle, jonka tahtoa oma intuitioni sanelee. Tätä voisi luonnehtia Pablo Picasson sanoin: *Maalaaminen on voimakkaampaa kuin minä. Se panee minut tekemään mitä se haluaa - -. On olemassa joku, joka työskentelee kanssani.* (Dunderfelt 2008, 112.)

Usein tällaisia töitä tehdessä syntyy voimakas flow-kokemus. Flow kokemuksella tarkoitetaan mielentilaa, jossa aika kuluu huomaamatta kuin siivillä, kun ihminen on niin syvästi keskittynyt johonkin asiaan, ettei tiedosta ajan kulua tai ympäristöään. Termi on Mihály Csíkszentmihályin kehittämä. Flow on vaivattoman keskittymisen tila, joka on niin syvä, että sen valtaama menettää ajan, itsensä ja ongelmien tajun. *Flown tilassa tarkkaavaisuuden jatkuva keskittäminen näihin kiehtoviin toimintoihin ei kuitenkaan edellytä itsehillintää, joten voimavarat vapautuvat suoraan käsillä olevaan tehtävään (Kahneman 2012, 52-53).* Monesti saattaakin käydä niin, että teosta tehdessä vaivun ikään kuin transsiin tai jonkinlaiseen meditatiiviseen tilaan, josta tietoinen mieleni havahtuu jossain vaiheessa. Tällöin totean, että tunti on mennyt ilman, että olen huomannut mitään, ja teos on edennyt ikään kuin itsestään. Tämä voi olla joskus myös pelottava kokemus, sillä tunne kontrollista omaan teokseensa katoaa.

Automatistisesti syntyneet kuvat kuvastavat usein omia sen aikaisia tunnetiloja ja mielenmaisemaa. En ole teosta tehdessä välttämättä tiedostanut sen hetkistä olotilaani, mutta valmis työ yleensä paljastaa sen, ja tekee sen paremmin kuin olisin sanoin pystynyt sitä mitenkään kuvailemaan. Joskus valmis teos saattaa yllättää siis tekijän itsensäkin. Teoksesta saattaa löytyä hahmoja tai elementtejä, joita ei ole tiedostanut tehneensä. Teos saattaa myös tuntua täysin irralliselta itsestä, jolloin tulee tunne, että eihän tämä voi olla minun tekemäni (Kuva 2).



Kuva 2. Automatismi -tekniikalla toteuttamani teos Riverside, 2012

Tällaiset alitajuiset työt voivat toimia myös ikäänkuin terapiana. Ne paljastavat sellaisia asioita ja tunnetiloja, mitä tietoinen mieli ei ole pystynyt käsittelemään. Tällaisten teosten syntyvaiheessa ei ole yleensä minkäänlaista aavistusta, mitä teos kuvastaa. Sitten kun teos on valmis ja kuluu muutamia viikkoja, sitä uudelleen katsoessaan tajuaa, että tätä asiaa tai tunnetilaa minä olen käsitellyt. Taiteen tekeminen voi siis pakottaa taiteilijan kohtaamaan tietoisensa mielen torjumia asioita. Vaatiikin tietyn asteista rohkeutta tehdä taidetta alitajuntansa ohjaamana, sillä ikinä ei tiedä mitä lopullinen työ tekijästään paljastaa tälle

itselleen tai muille. Taiteilijan täytyy olla valmis kohtaamaan itsensä erilaisia ja ehkä pimeitäkin puoliaan.

Jackson Pollock on kiteyttänyt hyvin asenteen joka kuvaa tällaista työskentelytapaa: *Maalaaminen merkitsee itsensä etsimistä. Jokainen hyvä taiteilija maalaa sitä mitä hän itse on. (Taiteen mestarit, osa 71, 3.)*

Hyvä esimerkki automatismista on Jackson Pollockin useissa töissään käyttämä roiskemaalaustekniikka. Siinä väri valutetaan suoraan ateljeen lattialla olevalle kankaalle sivellintä käyttämättä. Pollock käytti keppejä, lastoja ja veitsiä, jotka hän kasti maalipurkkiin, ja joilla hän ”roiski” maalia kankaalle. Tekniikka ei ole kuitenkaan Pollockin keksimä, vaan sitä olivat käyttäneet surrealistit jo 1930-luvulla, antamatta sille kuitenkaan nimeä. Tekniikka liittyi surrealistien kuvallisiin tutkimuksiin automatismista ja alitajunnasta. (Taiteen mestarit, osa 71, 6-18.)

Tällainen tekniikka herättää kysymyksen siitä, onko näin tehty teos pelkkää sattuman tuotosta vai onko alitajunnalla ja intuitiivisella kontrollilla sen luomisessa jokin rooli. Pollockin mukaan kyse ei ole sattumasta: *Kun maalaan, minulla on yleiskuva siitä mitä tulen tekemään. Pystyn kontrolloimaan maalauksen kulkua. Sattumaa ei ole olemassa. Pollockin kerrotaan työskennellessään jatkuvasti kommunikoineen intuiionsa kanssa. Hän pohti kaiken aikaa, pitikö hänen keskeyttää, jatkaa vai poistaa jo aloittamansa. (Taiteen mestarit, osa 71, 20.)*

4.2 Symbolit

Taide on tulvillaan symboleita. Jotkut symbolit toistuvat vuosisadasta toiseen, ja saattavat muodostua jopa kliseiksi. On myös symboleita, jotka ovat jollekin tietylle ajalle tai taiteelliselle tyyliuunnalle ominaisia. Aikakaudesta toiseen toistuvat symbolit osoittavat, että tietyt teemat ovat yleisinhimillisiä ajasta riippumatta.

Symboli sekoitetaan helposti merkkeihin ja kuviin, jotka eroavat symbolista siten, että symbolit eivät ole suoraan kuvaavia. *Symbolilla tarkoitetaan sellaista termiä tai nimeä tai kuvaa, joka saattaa olla tuttu jokapäiväisessä elämässä*

mutta jolla sovinnaisen tai ilmeisen merkityksensä ohella on erityisiä lisämerkityksiä. Symboli viittaa johonkin aavistuksenomaiseen, tuntemattomaan tai meiltä kätkeytyyn. (Jung 1991, 20.) Sana tai kuva on symbolinen, kun se viittaa johonkin enempään kuin siihen, mikä on sen ilmeinen ja välitön merkitys.

Kun ihmismieli tutkii symbolia, se kohtaa ideoita, jotka ovat järjen ulottumattomissa. Koska ihmisen ymmärryksen piirin ulkopuolella on lukemattomia asioita, me jatkuvasti käytämme symbolisia termejä edustamaan käsitteitä, joita me emme pysty määrittelemään tai täysin tajuamaan. Ihminen myös tiedostamattaan ja spontaanisti tuottaa symboleja unien muodossa. (Jung 1991, 21.) Jung kirjoittaa, että symbolit ovat luonnollisia ja spontaaneja tuotteita, ja niitä esiintyy kaikenlaisissa psyykkisissä ilmauksissa. On symbolisia ajatuksia, tunteita, tekoja ja tilanteita. (Jung 1991, 55.) Aniela Jaffé toteaa, että symboliikan historia osoittaa, että mikä tahansa voi saada symbolisen merkityksen: luonnon osat, ihmisen tekemät esineet tai jopa abstraktit muodot kuten ympyrä (Jung 1991, 232).

Jaffé käsittelee ympyrää ja sen historiaa symbolina, miten ympyrällä on ollut pysyvä psykologinen vaikutus ihmisen tietoisuuden varhaisimmista ilmauksista alkaen aina 20. vuosisadan taiteen pisimmälle vietyihin muotoihin asti. (Jung 1991, 232.) Jungilaisessa ajattelussa ympyrä symboloi usein itseä, ilmaisten psyyken kokonaisuuden sen kaikkine puolineen. Jaffé kirjoittaa: *Esiintyi ympyrän symboli sitten primitiivisessä auringonpalvonnassa tai modernissa uskonnossa, myyteissä tai unissa, tiibetiläisten munkkien piirtämissä mandaloissa, kaupunkien asemakaavoissa tai varhaisten astronomien sfäärikäsitteissä, se aina osoittaa kaikkein tärkeintä yksittäistä elämän puolta – sen perimmäistä kokonaisuutta (Jung 1991, 240).* Biederman kirjoittaa ympyrän historiasta symbolina: *Platonismin ja uusplatonilaisuuden spekulatioissa ympyrä edustaa muodon täydellisyyttä, ja zen-budhalaisuudessa ympyrä merkitsee valaistumista, ihmisen pääsemistä täydellisyyteen ykseydessä alkuprinsiippinsä kanssa (Biedermann 1993, 427-428).* (Kuva 3).



Kuva 3. Kandinsky, Several Circles, 1926 Kuvan ympyröiden sommittelusta syntyy mielleyhtymiä tekstissä edellä viitattuun Jungin psyyken mallin kaavioon

Jung esittää ajatuksen, että nykyään monet symbolit on riisuttu niiden ennen omaamistaan emotionaalisista lisäsävyistä. Nykyihminen ei osaa käsitellä symboleita tai muuta piilotajuista sisältöä yhtä hyvin kuin ennen. Tämä johtuu Jungin mukaan siitä, että moderni ihminen rationalisoi kaiken. *Aikaisempina aikoina kun vaistomaiset käsitteet nousivat ihmisen mieleen, hänen tietoinen mielensä epäilemättä saattoi jäsentää ne eheäksi psyykkiseksi kokonaisuudeksi. Mutta "sivistynyt" ihminen ei pysty siihen. Hänen "edistynyt" tietoisuutensa on riistänyt itseltään keinot, joiden avulla vaistojen ja piilotajunnan osuus voitiin sulauttaa kokonaisuuteen. Nämä sulauttamisen ja*

eheyttämisen välikappaleet olivat numinooseja symboleita, joita yksimielisesti pidettiin pyhinä. (Jung 1991, 94.)

Kaitaro kirjoittaa symbolisesta ajattelusta ja sen historiasta: *Keskiajalla ja renessanssin aikana etenkin uusplatonistisessa ja okkultistisessa perinteessä eräänlaisella poeettisella ja metaforisella mielikuvituksella oli keskeinen tehtävä maailmassa vallitsevien vastaavuuksien (eli korrespondenssien) ja symbolisten suhteiden paljastamisessa. Esimerkiksi sydän, joka tuottaa ruumiin lämmön, vastasi aurinkoa ihmisruumiin mikrokosmoksessa. - - Maailmaan vaikuttaminen magian avulla perustui tällaisiin vastaavuuksiin, joiden uskottiin heijastavan maailman kätkeyttä järjestystä – tosin vastaavuuksien löytäminen edellytti yleensä pikemminkin vilkasta mielikuvitusta kuin loogista ajattelukykyä. (Kaitaro 2001, 109-110.)*

Taiteessa esiintyy edelleen paljon symboleita, ja niihin liittyen löytyy jopa oma isminsä, symbolismi. Voidaankin kysyä, onko taiteilija nykymaailman piilotajuisten symbolien välittäjä, joka vielä pystyy tuottamaan ja jäsentämään tätä alitajuista sisältöä. Koska rationaalinen moderni yhteiskunta ei arvosta alitajunnan tuottamaa sisältöä sen irrationaalisuuden vuoksi, voidaankin kysyä, johtuuko tästä myös mahdollinen taiteen arvostuksen heikkeneminen, kun kaikelta alitajuiselta riisutaan sitä ennen verhonnut mystiikka.

Voidaan kysyä, vaikuttavatko nämä arkaaiset symbolit nykyihmiseen, joka tuntuu ainakin näennäisesti erkaantuneen tällaisista symboleista. Joseph Henderson kirjoittaa, miten samoja symbolisia muotoja voidaan löytää vielä vuosisatoja muuttamattomina pysyneiden pienten heimoyhteisöjen rituaaleista ja myyteistä (Jung 1991, 106). Jung pohtii sitä, onko nykyihmisen todellinen sisäinen maailma kuitenkin vapautunut primitiivisyydestä. Hän käyttää esimerkkinä sitä, miten monet vielä uskovat luvun 13 olevan epäonnen luku ja jatkaa: *Eivätkö monet ihmiset edelleen elä irrationaalisten ennakkoluulojen, projektoiden ja lapsenomaisten illuusioiden vallassa? (Jung 1991, 96.)* Jung perustelee näkemystään myös sillä, että nykyihminen näkee edelleen unia,

jotka ovat tulvillaan symboleita. Henderson kirjoittaa, miten nykyihmisen arkaaiset symbolien merkitykset, ovat saattaneet saada uuden olomuodon. Esimerkiksi villi lintu vapautumisen symbolina, voi nykyihmisen unessa olla yhtä hyvin suihkukone tai avaruusraketti. (Jung 1991, 157.) Symbolien taustalla olevat ideat eivät muutu, vaan vain niiden presentaatio.

Jungin mukaan symbolit voidaan jakaa luonnollisiin ja kulttuurillisiin symboleihin. Luonnolliset symbolit ovat peräisin psyyken piilotajuisesta sisällöstä, ja ne voidaan usein jäljittää arkaaisiin juuriinsa, ideoihin ja kuviin, joita tapaamme kaikkein varhaisimmissa kirjoituksissa ja alkukantaisissa kulttuureissa. Kulttuurisia symboleita sen sijaan on käytetty ilmaisemaan ”ikuisia totuuksia”, ja niitä käytetään edelleen useissa uskonnoissa. Niitä on ajansaatossa kehitetty ja muutettu tietoisesti, ja niistä on tullut sivistyneiden yhteiskuntien hyväksymiä kollektiivisia kuvia. (Jung 1991, 93.) Hän toteaa, että niiden alkuperä on hautautunut niin syväälle meneisyyden salaisuuteen, että ne eivät enää näytä olevan lähtöisin ihmisestä. Tästä johtuu niiden välittämä tunne siitä, että ne olisivat jumalaista alkuperää. Jung kirjoittaa, että ne ovat ”kollektiivisia representaatioita”, jotka juontavat juurensa ikivanhoista unista ja luovista fantasioista. (Jung 1991, 55.) Tästä pääsemme käsittelemään arkkityypisiä kuvia.

4.2.1 Arkkityypiset kuvat

Arkkityyppi on Carl G. Jungin luoma käsite. Se on kiistelty käsite, ja osa psykologian alan ammattilaisista ei tunnusta sen olemassaoloa. Tämä voi johtua siitä, että käsite on hieman epämääräinen, ja kuvaa ihmismielen ominaisuutta jota on vaikea kuvata.

Yleisluontoisesti arkkityyppi kuvaa ihmisen tiedostamattomia psyykkisiä rakenteita, jotka ovat laajemmat, epämääräisemmät ja usein voimakkaammat kuin henkilökohtaiset kompleksirakenteet (Ehnberg 2013, 59). Jungin mukaan, arkkityypit kumpuavat ihmisen kollektiivisesta alitajunnasta. Kollektiivisella alitajuntaan kuuluvat inhimillisen kokemuksen perusmallit. Kollektiivisessä

alitajunnassa on kaikki se, mikä ei ole erityisesti yksilöllistä. Tämän tiedostamattoman materiaalin jaamme koko ihmislajin kanssa. Arkkityypit toimivat samalla tasolla kuin biologiset vaistot, eli ne ovat käsiteraameja. (Ehnberg 2013, 59 ja 61.) Freud tunnisti ensimmäisenä arkkityyppien olemassaolon, ja nimitti niitä ”arkaaaisiksi jäänteiksi”. Ne ovat henkisiä muotoja, joiden olemassaoloa ei voi selittää mikään yksilön omassa elämässä, ja jotka vaikuttavat ihmismielen alkuperäisiltä, synnynnäisiltä ja perityiltä muodostumilta. (Jung 1991, 67.)

Myös eläinten vaistot vaihtelevat melkoisesti eri lajeilla ja palvelevat silti samoja yleisiä tarkoitusperiä. Vaistojen tavoin ihmismielen kollektiiviset ajatusmuodot ovat synnynnäisiä ja perittyjä. Tilaisuuden tullen ne toimivat enemmän tai vähemmän samalla tavalla meissä kaikissa. Näiden ajatusmuotojen emotionaaliset ilmaukset ovat tunnistettavissa samoiksi kaikkialla maailmassa. (Jung 1991, 75.)

Dunderfelt jatkaa arkkityyppien kuvailua: *Arkkityypit (tai ideat) eivät tunnu milteään, sillä niillä ei ole aineellista olomuotoa. Intuitio on se tapa tai väylä, jonka kautta olemme yhteydessä arkkityyppihin ja ideoihin. Intuition kautta voimme havaita ja tiedostaa ilmiöiden alkuolemuksia, jotka eivät ole riippuvaisia yhden ihmisen elämäkokemuksesta. (Dunderfelt 2008, 72.)* Ehnberg kirjoittaa, että arkkityyppikäsitteestä on erotettava arkkityyppi sellaisenaan (an sich) ja sen aiheuttamat tai siihen liittyvät symbolit. Arkkityyppi sellaisenaan on näkymätön järjestys tiedostamattomassa psyykessä, joka voi ilmetä symbolin muodossa. (Ehnberg 2013, 59.)

Jung kirjoittaa arkkityypeistä ja niiden erityisestä energiasta: *Arkkityyppien erityisestä energiasta on osoituksena niiden outo kiehtovuus ja lumous. Saman tapainen ominaisuus on luonteenomainen myös persoonallisille komplekseille.* Jung erottaa kuitenkin persoonalliset kompleksit arkkityypeistä toteamalla, että persoonalliset kompleksit eivät koskaan tuota muuta kuin persoonallisia erityispiirteitä, kun taas arkkityypit tuottavat myyttejä, uskontoja ja filosofioita, jotka vaikuttavat ja luonnehtivat kokonaisia kansoja ja historian kausia. Jung käyttää esimerkkiä natseista kuvatessaan sitä, miten arkkityyppien energiaa voidaan käyttää hyväksi ihmisten innostamisessa kollektiiviseen toimintaan. (Jung 1991, 79.)

Arkkityypit tulevat esiin muun muassa taiteessa, saduissa, myyteissä, ja ihmisen käyttäytymisessä. Ennen modernin taiteen aikakautta taiteilijat ovat kuvanneet paljon myyttejä ja tätä kautta arkkityyppejä. Esimerkiksi sankarimyytistä on tehty ajan saatossa paljon kuvia. Eräs tunnetuimmista sankarimyyttiä ja sitä kautta sankarin arkkityyppiä kuvaava aihe on Pyhä Yrjö surmaamassa lohikäärmeen. Tästä aiheesta on tehty lukuisia teoksia, joista tunnetuimpia ovat ehkäpä Paolo Uccellon ja Rafaellon versiot aiheesta. (Jung 1991, 123.) Moderneja sankariarkkityyppiä kuvaavia teoksia saattaisivat olla esimerkiksi Marvelin sarjakuvat, joissa päähenkilönä on sankari, kuten esimerkiksi teräsmies, joka on tavallinen ihminen, joka kuitenkin omaa ”superihmisen” ominaisuuksia.

Arkkityypit tulevat selkeästi esille myös kansansaduissa. *Satujen hahmot eivät ole konkreettisia ihmisyksilöitä, vaan karikatyyreja, arkkityyppisiä symboleita ihmisyyden peruspiirteistä. Sadut ilmentävät elämän perusongelmia ja niiden ratkaisuja. Satujen prosessit ovat psyyken omia prosesseja.* (Ehnberg 2013, 63.) Arkkityypit näkyvät myös ihmisen sosiaalisessa kanssakäymisessä. Esimerkiksi kosinta, nuorten miesten initiaatiot, hautajaismenot ja tervehdys ovat käyttäytymisarkkityyppejä. Esimerkiksi tervehdys on lajikohtainen käyttäytymisarkkityyppi, jonka näkyvä symboli, konkreettinen tervehdys, vaihtelee kulttuurista ja yksilöstä toiseen. (Ehnberg 2013, 61.)

Jung kirjoittaa, että arkkityyppiset muodot eivät ole staattisia. Hänen mukaansa ne ovat dynaamisia tekijöitä, jotka ilmenevät ylläkkeinä aivan yhtä spontaanisti kuin vaistot. Yhtäkkiä voi ilmaantua tiettyjä unia, näkyjä tai ajatuksia, ja vaikka niitä tutkittaisiin, niiden aiheuttajaa ei voida löytää. Tämä ei hänen mukaansa merkitse sitä, etteikö niihin olisi jotain syytä. Se on vain niin kaukainen ja hämärä, ettei voida tietää, mikä se on. (Jung 1991, 76.)

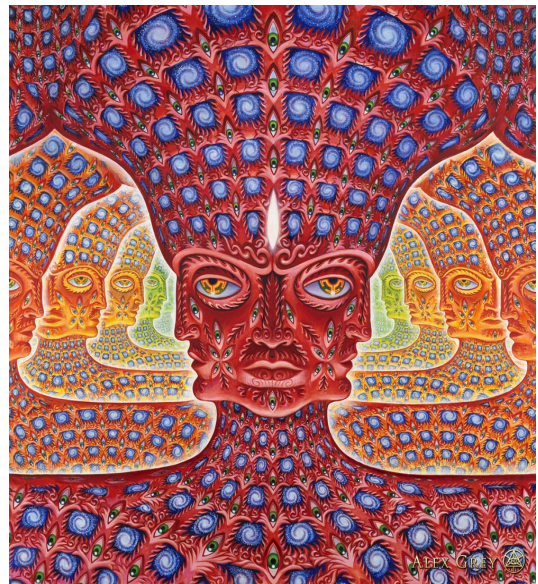
Teoksissani esiintyy usein arkkityyppisiä kuvia, mikä saattaa johtua jatkuvasta kommunikoinnista oman alitajuntani kanssa, unien tulkinnasta ja itsereflektiosta.

Itselfreflektiolla tarkoitan taipumusta olla jatkuvasti tietoinen omasta psyykkisestä tilasta, tietoisuuden tasosta ja tunnetilasta sekä erinäisistä alitajunnasta tulevista yllykkeistä. Omissa teoksissani useiten esiin tuleva arkkityyppi on tuhon ja pelastuksen arkkityyppi. Se liittyy opinnäytetyönäni tekemään teokseen, sekä Redemption -nimiseen teokseen, johon viittaa myöhemmin tekstissäni.

4.2.2 Taiteilijan omat symbolit

Taiteilijan omilla symboleilla tarkoitetaan symboleita tai kuvaelementtejä, jotka toistuvat tietyn taiteilijan teoksissa säännöllisesti, ja niille on kehittynyt ajan myötä oma symboliarvo, eli ne viittaavat säännöllisesti johonkin tiettyyn asiaan olemassaolollaan (Jung 1991, 248). Hyvänä esimerkkinä tästä on Salvador Dalin teoksissa esiintyvä lähes fetissimäinen kainalosauva tai joukkona kuhisevat muurahaiset.

Joskus taiteilijat inspiroituvat toisten taiteilijoiden töistä niin, että saattavat tiedostamattaan alkaa imitoida heidän visuaalista kieltään, ja jopa omia heidän omia symboleitaan taiteeseensa. Yleensä näin on varsinkin taiteilijan alkutaipaleella, kun oma visuaalinen kieli vielä etsii muotoaan. Muistan itse teini-iässä, että nähtyäni visionääriseen taidesuuntaukseen kuuluvan maalarin Alex Greyn Godself (Kuva 4) ja Net of Being -työt, ottaneeni niissä esiintyvän kolmikasvoisen hahmon omaksi symbolikseni ja aivan tiedostamattani. Tämän symbolin voi tulkita omalla kohdallani edustavan sitä, miten tulin tuossa iässä yhä enemmän tietoiseksi psyykestäni ja sen rakenteesta.



Kuva 4. Alex Grey, Godself

Jung on kuvaillut tätä ilmiötä ja kirjoittaa kryptomnesiasta, eli niin sanotuista haudatuista muistoista ja mieleen palautumista. Tällä hän tarkoittaa sitä, miten esimerkiksi kirjailija on voinut lukea joskus pätkän jostain kirjasta, sitten unohtaa sen, ja lopulta kirjoittaa itse lukemaansa vastanneen pätkän omaan teokseensa tiedostamatta, että hänen kirjoittamansa materiaali onkin jonkun toisen kirjoittamaa. Jung kertoo esimerkin Nietzschestä ja tämän kirjasta Näin puhuu Zarathustra, missä kirjailija toistaa miltein sana sanalta tapauksen, joka on raportoitu erään laivan lokikirjassa vuodelta 1686. (Jung 1991, 36-37.) Tällainen mieleen palautuma voi tulla aivan hyvin kuvataiteilijallekin. Tosin joskus toisten omien symboleiden ottaminen omaan käyttöön on myös täysin tietoisista. Taiteilijan omat symbolit voivat taiteilijan uran aikana myös muuttaa muotoaan.

Itselleni on ajan myötä kehittynyt runsaasti omia symboleita. Yksi uusimmista on teoksessani Redemption (Kuva 5) musta soikion muodossa esiintyvä ympyrä. Sama symboli toistuu myös opinnäytetyössäni. Tämä soikio on sysi musta, kaksiulotteinen, ja on aina yhteydessä päähän. Se on kuin musta sädekehä. Olen tulkinnut tämän symbolin olevan jonkinlainen viite omaan alitajuntaani, ja sen tuntemattomiin voimiin, sekä jonkinlaiseen tunteeseen alitajuisten voimien jumalallisuudesta, johon sädekehämäisyys viittaa. Mieleen tulee kristillisen ikonografian pyhimyskehä, nimbus.

En tulkitse tätä symbolia synkäksi, vaan ennemminkin symbolin musta väri on jotain tuntematonta energiaa, jotain minkä koen alitajunnan ominaisuudeksi. Musta symboloi yleensä länsimaissa surua, ja koetaan negatiiviseksi. Musta symboloi myös tiedostamattomuutta, ja paholainen on usein kuvattu mustaksi. (Biedermann 1993, 229-230.) Itse suhtaudun mustaan ennemmänkin Paul Kleen sanoin: *Musta on energiaa* (Taiteen mestarit, osa 69, s. 17).



Kuva 5. Redemption, 2015

Valitettavasti kaikki ne joilla on tarve luoda, eivät pysty luomaan mitään omaleimaista. Tekniset taidot ja teoria saattavat olla hallussa, mutta oma visuaalinen kieli ei synny. Ei pystytä luomaan myöskään omia symboleita, vaan kopioidaan muiden visuaalista kieltä. Kopiointi saattaa toisaalta olla hyvää harjoitusta, ja toimia oman kielen muotoutumisen esiasteena. (Andersson 2002, 26.)

4.3 Tietoinen alitajunnan käyttö apuvälineenä

Otso Kantokorpi kirjoittaa taiteilijan roolista kommunikoida alitajuntansa kanssa ja siitä, miten taiteilijaa on usein verrattu shamaaniin. Hän kiteyttää: *Mutta mistä muusta shamaanin sekä taiteilijan toimenkuvassa olisi kyse kuin tiedostamattoman ja tiedostetun välisestä kommunikaatiosta? (Taide, 5/01, Kantokorpi, Monotypian henki.)*

Alitajuntaa voi käyttää tietoisesti apunaan taiteen tekemisessä. Yksinkertainen esimerkki tästä on intuition ja tähän perustuvan tietoisien päätöksen vuoropuhelu. Taiteilija tekee valintoja. Esimerkiksi intuitio kertoo, että ”tuohon sopisi punainen tai violetti” ja tietoinen päättää ”valitsen violetin, koska se on enemmän varjon väri”. Valinta sulkee aina pois joukon muita vaihtoehtoja. Valintojen joukosta syntyy taiteilijan oma kieli. On siis ikään kuin löydettävä oma reitti valintojen joukosta. Tilannetta voidaan kuvata Kahnemanin järjestelmien 1 ja 2 vuoropuheluna: *Kun järjestelmä 1 joutuu ongelmiin, se pyytää tukea järjestelmältä 2, joka käynnistyy kun herää kysymys johon järjestelmällä 1 ei ole vastausta. Järjestelmä 2 käynnistuu kun havaitaan tapahtuma, joka on ristiriidassa järjestelmän 1 ylläpitämän maailman mallin kanssa. (Kahneman 2012, 35.)*

Toinen jokaiselle taiteilijalle arkinen esimerkki on se, kun taiteilija ei ole varma, miten jatkaa teosta. Tällöin on alitajuisen kypsyttelyn aika. Taiteilija antaa työnsä levätä, kun ei löydä ratkaisua. Tällä välin taiteilijan alitajunta, intuitio, etsii tiedostamatta vastausta, vaikka fyysinen luomisprosessi ei etenekään. Prosessi on verrattavissa siihen, kun ihminen illalla miettii jotain ongelmaa, menee nukkumaan sen enempää sitä prosessoimatta, ehkä toivoo että ongelmaan löytyisi yön aikana ratkaisu, herää ja huomaa jossain vaiheessa päivää, että ratkaisu on löytynyt.

Hyvä esimerkki siitä, miten alitajuntaa voi käyttää tietoisesti apuvälineenä on André Bretonin automaattikirjoituksella tekemät tekstit. Automaattikirjoituksessa kirjoittaja kirjoittaa automaattisesti, mitä hänen mieleensä tulee, sen enempää ajattelematta kirjoittamaansa. Kyse on mahdollisimman nopeasti virtaavasta monologista, joka muistuttaa niin tarkkaan kuin mahdollista puhuttua ajatusta. Breton itse kuitenkin muokkasi automaattikirjoituksen idean vastaisesti tekstejään ennen niiden julkaisua, järjesti ne kokonaisuuksiksi ja teki joihinkin muutoksia ja korjauksia. Hänen motiivinaan oli lisätä tekstien outoutta. Vaikka tällainen on automaattikirjoituksen ideaan nähden ristiriitaista, voidaan sitä pitää perusteltuna. Tietoisien kritiikin vaijentaminen on tarpeellista nimenomaan

kirjoitushetkellä, jotta teksti saavuttaisi tavoitellun runollisuutensa, mutta ei välttämättä sen jälkeen. Automaattikirjoituksessa on samankaltaisia puutteita kuin muissakin teksteissä, eikä sen korjailu jälkikäteen muuta tekstin tuottamisen spontaaniutta. (Kaitaro 2001, 15-17.) Tämä sama pätee kuvataiteelliseen työskentelyyn.

Kun puhutaan tietoisesta alitajunnan käytöstä apuvälineenä, ei voida sivuuttaa surrealismia. Kaitaro kirjoittaa miten surrealismi esiintyi jo sen alkuaikoina eri tavoin kuvataiteissa. Yksi tapa luoda teos oli käyttää automatismi -tekniikkaa, josta ovat esimerkkeinä André Massonin automaattipiirrustukset, tai Mirón figuratiivisen ja abstraktin rajoilla liikkuva spontaani ilmaisu. Toinen tapa oli Dalin ja Magritten edustama figuratiivinen, tai naturalistinen surrealismi, jossa maalattiin realistisesti unenomaisia visioita. Jälkimmäisessä automatismin osuus rajoittuu visioiden tuottamiseen tavalla, joka muistuttaa hypnagogisten lauseiden syntyä, eli taiteilija pyrkii vangitsemaan nämä automatismin tuottamat kuvat käyttämällä perinteisiä realistisia representaatiotapoja. (Kaitaro 2001, 84.)

Kaitaro kirjoittaa: *Surrealismien menetelmät pyrkivät provosoimaan sattumia ja yllätyksiä sekä lisäämään tiedostamattomien pyrkimysten ilmenemismahdollisuuksia tietoisesta ja suunnitellusta sijasta* (Kaitaro 2001, 72). Surrealistien tavoitteena oli siis valjastaa alitajuiset voimansa taiteen luomiseen. Voidaan kuitenkin kyseenalaistaa se, miten puhtaasti surrealistit antoivat alitajuntansa toimia ja minkä verran toiminnassa oli mukana syntyneen materiaalin kontrollointia. Kantokorpi kirjoittaa tiedostamattomasta kontrollista taiteessa: *Ajatus sattumasta muodostuu helposti tiedostetun ja tiedostamattoman välisessä vuorovaikutuksessa, sillä kontrollikin on usein tiedostamatonta, jotain joka on käden muistissa* (Taide 5/01, Kantokorpi, *Monotypian henki*). Bretonin mukaan surrealismien sijoittuminen sekä tietoisesta että tiedostamattomasta toiminnan alueelle on juuri se seikka, mihin suurin osa surrealismien arvosta perustuu. Surrealismien tavoite ei siis ollut tukahduttaa ihmisen tietoista minää ja antaa ohjia tiedostamattomalle, vaan pikemminkin saattaa nämä mielen osat vuorovaikutukseen. (Kaitaro 2001, 52.)

Yhtenä esimerkki siitä, miten tietoinen alitajunnan käyttö apuvälineenä voi toimia, on nyky-surrealistien piireissä suuren suosion saanut Exquisite Corpse – tekniikka (suomeksi kuulee joskus käytettävän termiä ”ihana raato”). Tekniikka on saanut alkunsa surrealistisesta seuraleikistä. *Tässä leikissä osallistujat tuottavat yhdessä piirroksia ilman että kukaan näkee muiden osuutta, ennen kuin teos on valmis. Piirrosversiossa ensimmäinen leikkijä piirtää paperin yläreunaan esimerkiksi pään, taittaa paperin ja ojentaa sen tyhjä puoli ylöspäin seuraavalle, joka lisää ylävartalon, taittaa paperin ja antaa sen edelleen. Näin jatketaan, kunnes viimeinenkin leikkijä on piirtänyt osuutensa. Sen jälkeen taitokset avataan ja kuva paljastuu kokonaisuudessaan. (Kaitaro 2201, 100.)*

Nyky-surrealistit ovat kehittäneet tästä seuraleikistä hieman hienostuneemman version. Käytän esimerkissä mahdollisimman yksinkertaista versiota tekniikasta, missä taiteilijat työskentelevät pareittain. Ensimmäinen taiteilija jakaa paperin keskeltä kahteen osaan, ja piirtää siitä toisen puolen. Tämän jälkeen hän peittää piirroksensa toisella paperilla, niin että kuvasta jää kolme senttiä näkyviin kuvan keskelle. Sitten piirros lähetetään postitse toiselle taiteilijalle, joka saattaa asua aivan eripuolella maailmaa. Toinen taiteilija piirtää oman puolensa paperista näkemänsä kolmen sentin perusteella. Kun kuva on valmis, poistetaan kuvan ensimmäisen puolen lähes kokonaan peittänyt suojapaperi, ja valmis kuva ladataan nettiin. Tässä hieman kehittyneemmässä versiossa tekniikasta, taiteilijat käyttävät yleensä kymmeniä tunteja oman puolensa piirtämiseen, ja odottavat, että toinenkin taiteilija panostaa yhtä lailla teokseen. Näistä kuvista tulee yleensä hyvin symbolistisia, ja yllättävän usein täysivaltaisia taideteoksia, joita saattaa helposti luulla yhden ja saman ihmisen tekemäksi (Kuva 6).



Kuva 6. Predicament, Marko Ikävalko & Bernard Dumaine. Hyvä esimerkki nyky-surrealistien tekemien "corpsejen" tasosta on ranskalaisen Bernard Dumainen ja suomalaisen Marko Ikävalkon tekemät exquisite corpset. Näitä teoksia voisi hyvin luulla yhden ihmisen tekemiksi

Kaitaro kirjoittaa siitä, miten tällaiset säännöt eivät välttämättä rajoita alitajuntaa, vaan toimivat mielikuvituksen kättilönä. Tästä hän käyttää esimerkkinään keksittyjen sääntöjen mukaan kirjallisuutta luovan OuLiPo-ryhmän (Ouvroir de la Littérature Potentielle) toimintaa. Kun kirjoittaja vaikkapa kieltää itseään käyttämästä vokaalia "e", esimerkiksi lausahdus "hei, miten menee?" on sanottava toisin – metaforisesti ja runollisesti. *Estäessään ensin mieleen tulevan tavanomaisen ilmaisun käytön tällaiset mielivaltaiset säännöt suorastaan pakottavat mielikuvituksen liikkeelle.* (Kaitaro 2001, 132.) Tätä samaa voi soveltaa kuvataiteessa, vaikkapa rajoittamalla omaa väripalettiään.

Assosiaatio on yksi väline, jota taiteilija voi hyödyntää tietoisesti. Kahneman kirjoittaa assosiativinen aktivaatio -nimisestä prosessista: *Syntyneet ajatukset*

laukaisevat monia muita ajatuksia ja ne leviävät tapahtumavyörynä aivoihisi. Tämän monimutkaisen mielen tapahtumajoukon olennainen piirre on sen johdonmukaisuus. Jokainen osa on kytkeytynyt ja jokainen tukee ja vahvistaa muita. (Kahneman 2012, 64-65.) Hän jatkaa, että assosiaatioon liittyy kolme periaatetta: samankaltaisuus, ajallinen ja avaruudellinen läheisyys ja kausaalisuus. Hänen mukaansa assosiaatio ei toimi lineaarisesti, vaan kuten verkosto: *Syntynyt ajatus ei käynnistä vain yhtä ajatusta. Se käynnistää monia ajatuksia, jotka vuorostaan käynnistävät muita. Lisäksi vain muutama käynnistynyt ajatus nousee tietoisuuteen... (Kahneman 2012, 66.)* Assosiaatiota voi taiteessa hyödyntää niin sen tekemisessä, esimerkiksi työn elementtien ideoinnissa, kuin sitä katsoessakin.

Kaitaro kirjoittaa: *André Breton ottaa abstraktista taiteesta puhuttaessa esille myös Rorschachin mustetahratestistä tutun ilmiön: ihmismielellä on taipumus tulkita vapaasti kaikki mielivaltaiset tai systemaattisesti ei-figuraatiiviset muodot. Tulkinta antaa näille muodoille yleensä naturalistisen merkityksen symbolisine vivahteineen. (Kaitaro 2001, 125.)* Assosiaatioon kuuluu myös merkitysten näkeminen siellä, missä ne eivät oikeasti ole. Tuttuna esimerkkinä voisi käyttää sitä, miten puiden syiden muodostamat kuviot assosioituvat vaikkapa ihmisen kasvoiksi tai silmäksi.

Tätä ilmiötä hyödyntää taidemaalari Oscar Dominguezin kehittämä decalcomania -tekniikka, joka oli surrealistien suosiossa. Decalcomaniassa maalataan ensin guassivärillä paperille, ja maalatun paperin päälle laitetaan toinen paperi, jota painetaan kevyesti. Kun päällimmäinen paperi nostetaan pois, on siihen syntynyt erilaisia kuvioita jotka voivat tuottaa miellelyhtymiä, varsinkin jos ensimmäinen paperi on maalaamisen jälkeen taitettu ja kuvioista tulee symmetrinen. (Kaitaro 2001, 97.) Assosiaatioon liittyy myös olemassaolevien ja toisiinsaliittymättömien asioiden yhdistely, kuten esimerkiksi Max Ernst teki kollaaseissaan. Yhdistetyt asiat luovat uusia merkityksiä, joita ei olisi syntynyt jos asiat olisivat pysyneet erillään. Assosiaatiosta puhuttaessa on mainittava Salvador Dalin paranoia-kriittinen metodi, joka johtaa ulkoisen maailman metamorfoosiin eräänlaisten visuaalisten metaforien avulla: esineet

nähdään toisina omien miellyhtymien tai pakkomielteiden mukaisesti (Kaitaro 2001, 177).

Jotkut taiteilijat saavat inspiraationsa myös unista ja erilaisista näyistä, jotka myös ovat alitajunnan tuotetta. Itse olen käyttänyt monesti hyväkseni unen ja valveen rajamailla olevaa hypnagogista tilaa, jossa mieleen virtaa irrationaalista monologia ja kuvia. *André Breton kertoo automaattikirjoituksen idean syntyneen, kun hän alkoi kiinnittää huomiota juuri ennen nukahtamista mieleen tuleviin hallusinatorisiin lauseisiin. Havaittuaan näiden automaattisesti mielen tulevien lauseiden runolliset ulottuvuudet hän päätti yrittää, voisiko ne synnyttäneeseen tilaan päästä tahdonalaisesti. (Kaitaro 2001, 14.)*

Tässä hypnagogisessa tilassa tai unissani olen nähnyt pysäyttäviä ”näkyjä”, valmiita kuvia ja taideteoksia millisekunnin välähdyksenä. Kuvilla on voimakas vaikutus. Niillä on vahva läsnäolo, ja niiden kokeminen on elämys. *Usein nämä näyt tai unikuvat ovat voimakkaan arkkityyppisiä, ja esimerkiksi Freud nimittää näitä unikuvia ”arkaaisiksi jäänteiksi” (Jung 1991, 47).* Joskus olen yrittänyt imitoida näitä kuvia omissa töissäni, mutta omat työni lähtevät lopulta aina muotoutumaan omille urilleen. Olenkin ottanut näyt välineeksi luomisprosessissani. Käytän mahdollista näkyä teoksen lähtökohtana, ikäänkuin luonnoksena, josta alan mielessäni muokkaamaan kuvaa eteenpäin.

Opinnäytetyöni teos on juuri tällaisen metodin alainen. Ensin näin näyn unen ja valveen rajamailla, sitten luonnostelin näyn, missä vaiheessa näystä poistettiin tiettyjä ja lisättiin tietoisesti uusia elementtejä. Yksi esimerkki tällaisesta näkyyn pohjautuvasta työstä on Dalin maalaus Perpingtonin asema, missä hänen kertomansa mukaan hänelle ilmoitettiin näyn muodossa koko maailmankaikkeuden rakenne (Taiteen mestarit, osa 64, 15).

Joidenkin taiteilijoiden teokset pohjautuvat erilaisten hallusinogeenisten aineiden käyttöön. Tästä esimerkkitapauskena ovat Robert Venosa (Kuva 7) ja Pablo Amaringo, jotka käyttävät töidensä innoituksena ayahuasca -nimistä huumekasvia. Itse olen nähnyt hypnagogisessa tilassa saman tyyppisiä näkyjä, kuin Robert Venosa kuvaa ayahuasca vaikutteisissa töissään.



Kuva 7. Robert Venosa, Ayahuasca dreams

5 Alitajuisen taiteen merkityksestä

Alitajuinen taide pakottaa ihmisen kohtaamaan itsensä. Taiteilija joutuu kohtaamaan itsensä luomistyönsä kautta, sillä jokainen taiteilijan työ heijastaa jossain määrin häntä itseään. Katsoja joutuu kohtaamaan myös ne samat asiat itsessään, jotka taiteilija on työssään käsitellyt. Tällainen kokemus voi olla katsojalle epämiellyttävä ja jäädä vaivaamaan häntä, jolloin teos on käynnistänyt hänessä prosessin asian käsittelemiseksi. Katsoja voi myös samaistua työhön, jolloin kokemus on heti miellyttävä ja parantava. Kokemus riippuu siitä, miten avoin ja valmis katsoja on kohtaamaan itsensä.

Taiteilija voi ilmaista inhimillisiä kokemuksia, joita muut ihmiset eivät pysty sanoin tai muuten ilmaisemaan. Taiteilija voi esimerkiksi oman kärsimyksensä kautta luoda teoksen kärsimyksestään, ja samoin kokeneet ihmiset voivat samaistua teokseen, ja saada hieman helpotusta omaan kärsimykseensä. Tällä voi olla parantava vaikutus. Taide voi olla tekijälleen ja katsojalle

tiedostamatonta parantavaa toimintaa, jonkin asteista terapiaa. Tämä on osa taiteen yhteiskunnalle tärkeää vaikutusta. Kaitaro kirjottaa André Bretonin sanoneen: *Metafyysiseksikin luonnehditussa taiteessa ilmenevät viime kädessä epäsuorasti ilmaistuina taiteilijan mieltä henkilökohtaisesti askarruttavat asiat – jotka kuitenkin liittyvät olemuksellisesti yleisempiin, kaikkia ihmisiä askarruttaviin seikkoihin* (Kaitaro 2001, 160).

Taiteen kautta voi kokea yleisinhimillisiä kokemuksia, myös sellaisia, joita ei ole itse joutunut kokemaan. Tämä auttaa osaltaan ymmärtämään muita ihmisiä ja heidän kokemuksiaan ja ajattelutapojaan. Taiteen tekemisen ja sen kokemisen kautta on turvallista kokea vaarallisiakin kokemuksia, joita ovat esimerkiksi psykoosi, väkivalta, seksuaaliset perversiot tai itsetuhovietti.

Alitajuisesti tehdyn työn esittäminen vaatii taiteilijalta aina hieman rohkeutta. Ihmisten reaktiot työhön voivat olla hyvin moninaisia ja he saattavat lähteä tulkitsemaan teosta omalla laillaan. Itse olen esimerkiksi törmännyt siihen, että teostani on pidetty sopimattomana, vaikka siinä ei ole käsitelty mitään visuaalisesti kovin raflaavaa kuten esimerkiksi väkivaltaa tai alastomuutta. Kun kysyin tarkemmin, miksi työ on sopimaton, en saanut kunnon vastausta. Monet ihmiset ovat myös nähneet töissäni hahmoja tai silmiä, joita en ole itse ollenkaan huomannut tai tarkoittanut luoda. Tämä luo taiteilijalle aina hieman vaikean olon, ja pelon siitä, mitä kaikkea onkaan paljastanut itsestään muille tiedostamattaan. Alitajuislähtöisesti tehdyn työn esittämistä julkisesti voi hyvin verrata siihen, että esiintyy suurelle yleisölle täysin alasti.

Andersson (Andersson 2002, 40-41) kirjoittaa, että tiedostamattomat varhaiset muistot voivat vaikuttaa taiteen tekemiseen tunnemaisemina tai vaikka värimaailmoina, tai pyrkimyksenä ilmaisemaan jotain vanhaa määrittelemätöntä tunnetta. Taiteilija voi alitajuisesti kuvata omaa mielenmaisemaansa.

Taideteos käynnistää alitajuisen vapaan assosioinnin prosessin ja herättelee katsojan alitajuntaa. Taiteilija tuo kaikkien nähtävälle oman alitajuntansa,

kompleksejaan, tiedostamattomia ajatuksiaan ja psyykkisiä prosessejaan. Taide voi olla väline kommunikoida oman alitajuntansa kanssa.

6 Taidegrafiikka alitajunnan palveluksessa – oma prosessini

Toteutin opinnäytetyöni taidegrafiikan tekniikoilla etsaus ja akvatinta. Teos on käytettyyn tekniikkaan nähden suurikokoinen, noin 43x70 cm, sillä yleensä näillä tekniikoilla toteutetut teokset ovat huomattavasti pienempiä. Toteutin teoksen yhden laatan tekniikalla, eli työ oli valmis yhdellä vedostuskerralla, ja se on yksivärinen. Laatan muoto muistuttaa holvikaari-ikkunaa tai perinteistä hautakiveä. Muoto viittaa tietoisesti myös uskonnollisen taiteen ikonografiaan ja heraldiikkaan, ja kuvassa on jonkinlaista uskonnollisuuden tuntua (Kuva 8).

Taidegrafiikkaa ei yleisesti pidetä kovin alitajuislähtöisenä, tai sellaisena että se mahdollistaisi alitajuiset työskentelymetodit. Kaiken pitää olla tarkkaa ja harkittua, tekniikat ovat monivaiheisia ja vaativat etukäteistä suunnittelua, jotta päästään haluttuun lopputulokseen. Yleensä jo tekoprosessin alkuvaiheessa tulee olla mielessä tai paperilla valmis kuva, johon pyritään. Kaikki sattumat ovat virheitä.

Miksi sitten valitsin kyseisen tekniikan, jos työskentelyni on pääosin alitajuislähtöistä? Siihen on monia syitä. Yksi syy on se, että olen viimeisen neljän vuoden aikana tehnyt pääsääntöisesti grafiikkaa. Koin tarpeelliseksi summata jotenkin opinnäytetyössäni sen kaiken mitä olen tehnyt. Olen tehnyt paljon anatomisia tutkielmia etsaamalla ja abstraktia kaleidoskooppimaailmaa kuvaavia töitä valotustekniikoilla. Opinnäytetyössäni yhdistän nämä molemmat maailmat, työstä löytyy kaleidoskooppimaailman symmetria ja anatomisten tutkielmien herkkä mutta tiheä orgaaninen viiva.

Etsauksen valitsin tekniikaksi siksi, että se tuntui omimmalta ja luontevimmalta. Akvatintan rooli työssä on vain tukea etsaamalla luotua jälkeä. Valitsin tekniikan jo ennen kuin tiesin teoksen ideaa. Etsauksen valitsin myös siksi, että halusin

työskennellä vanhoilla grafiikantekniikoilla ja omalla tavallani jatkaa niiden perinteitä ja kunnioittaa niitä. Tuula Lehtinen (*Taide 5/01, Lehtinen, Materiaalin muisti*) kirjoittaa artikkelissaan, että taiteilija työskentelee aina yhteydessä traditioon, jopa pyrkiessään sitä rikkomaan, ja siksi täytyy olla tietoinen tradition olemassaolosta. *Taidegrafiikan työvälineet ovat näytelleet erittäin tärkeää roolia historiassa, joka kertoo tieteen ja tekniikan kehityksestä, tiedonvälityksestä, sananvapaudesta tai oikeastaan mistä tahansa meidän tämän hetkiseen maailmaamme liittyvästä asiasta.*

Olen taipuvainen pitkäjänteiseen ja pikkutarkkaan työskentelyyn, mikä vaikutti myös valintaan. Kun etsasin ensimmäistä kertaa, oli kuin olisi löytänyt uuden rakkauden. Etsauspiikki liisi laatan päällä, jälki oli luonnollista kädenjäljelleni, siis miellyttävän orgaanista ja pikkutarkkaa. Koin jo elämäni ensimmäistä etsausta kolme ja puoli vuotta sitten tehdessäni suuren flow-kokemuksen. Koen että etsatessa flow-tilan aiheuttaa tekniikan mahdollistama pikkutarkkuus, joka antaa luvan syventyä yksityiskohtiin. Tarkan työn tekeminen vaatii syvää keskittymiskykyä, kun yksikin väärä piikillä laattaan piirretty viiva saattaa jättää siihen pysyvän jäljen, jota ei voi täysin korjata. Koska olen itse perfektionismiin taipuvainen, rakastan tätä tekniikan sanelemaa ehdottomuutta. Se heijastelee jotain sellaista, mikä on minussa itsessäni.

Toinen flow-tilaa edistävä piirre omassa etsaamisessani on viivan toisto. Teokseni muodostuvat viivamassoista, jossa jokainen viiva myötäilee toisia viivoja, melkein kopioiden edellisen viivan muotoa, niin että syntyy orgaaninen liike. Tämä mahdollistaa myös automatismi-tekniikan käytön, joka on minulle ominaista.

Alitajuista oli myös työn idea. Tuskailin opinnäytetyön kanssa ja toivoin, että saisin jonkin mahtavan idean. Nukuin yön yli, ja seuraavan aamun luennolla vaivuin hypnagogiseen unen ja valveen rajamailla olevaan tilaan, ja näin voimakkaan ”näyn”, jonka pohjalta lähdin luomaan opinnäytetyötäni. Koen, että olin ikäänkuin ”tilannut” edellisenä päivänä tämän näyn alitajunnaltani, loistavaa ideaa miettiessäni. Tulkitsen asian näin, sillä ei ollut ensimmäinen kerta, kun näin oli käynyt. Tein karkean luonnoksen näystä luonnoskirjaan. Varsinaisessa

opinnäytetyössäni en kuitenkaan kopioinut suoraan näkyä, koska siinä ei mielestäni olisi ollut mitään järkeä – miksi luoda jotain mikä on jo olemassa?

Seuraava vaihe oli tehdä tarkka luonnos. Päädyin tekemään digitaalisen kollaasin, jossa käytin suoraan netistä ottamiani kuvia, ja yhdistelin niitä oikeille paikoilleen. Valitsin kuvat intuitiivisesti, eli mikä näytti omaan silmään miellyttävältä ja sopivalta muihin kollaasin kuviin nähden. En siis pyrkinyt kollaasivaiheessa samaan, mihin esimerkiksi Max Erns pyrki surrealistisella kollaasitekniikallaan, eli asioiden irrottamiseen niiden tavanomaisista yhteyksistä. Seuraavaksi tulostin kuvat, leikkasin ne irti paperista ja aloin sommittelemaan niitä isolle paperille. Tässä vaiheessa sommitelman muoto sai lopullisen ratkaisunsa. Läpipiirsin valopöydällä sommitelman ääriviivat, ja siirsin sen kalkieeripaperin avulla pohjustetulle kuparilaatalle.

Vaikka työskentelyssäni on paljon alitajuisia piirteitä, on siinä myös paljon tekniikan vaatimaa suunnitelmallisuutta ja prosessiluontoisuutta. Esimerkiksi teoksen koko oli harkittu tarkkaan ennen laatan toteutusta: olin mitannut tarkkaan happaaltaan, hartsipölykaapin, prässin pedin ja kostutusaltaan mitat, jotta tietäisin, minkä kokoinen teos on mahdollista toteuttaa. Myös sommitelman mietin hyvin tarkkaan etukäteen. Jokaisessa vaiheessa hioin hieman sommitelmaa. Lopulta kun olin täysin varma sommitelmasta, piirsin sen laatalle. Sommitelma toimi ikään kuin kehyksenä, jonka sisällön saatoin sitten täydentää vapaasti erilaisilla viivastoilla.

Myös akvatintan tekovaihe oli hyvin suunnitelmallinen. Tein akvatintakartan, missä oli tarkasti rajatut sävyalueet ja kunkin alueen syövytysajat laskettuna sekunnin tarkasti. Kopioin tämän kartan alueet orjallisesti, kun peitin vähemmän syövytysaikaa vaativia alueita. Työvaihe vaati suurta tietoista ponnistelua, jota voisi verrata Kahnemanin järjestelmän 2 aktiiviseen toimintaan. Akvatintakartta on peilikuva laatasta, ja se, mikä kartalla oli tummaa, on laatalle vaaleaa, siis kuparin omaa väriä. Jouduin siis jatkuvasti ajattelemaan käänteisesti.

Vedostaminen oli mielenkiintoinen kokemus, jossa alitajuinen ja tietoinen kävivät vuoropuhelua. Vedostaessa täytyi olla hyvin tarkka siinä, montako kertaa jonkin alueen oli pyyhkinyt silkkipaperilla, ja kummalla puolella silkkipaperia, jotta vedostusjäljestä tulisi tasainen. Isolla laatalla sellainen on haasteellista. Toisaalta vedostamisessa syntyi helposti automaattisia rutiineja toiston myötä, mikä aiheutti vedostaessa transsitilamaisen kokemuksen. Mekaaninen käsityö luo transsimaisen meditatiivisen tilan, josta syntyy flow-kokemus. Eniten stressiä aiheutti se, että grafiikassa ei ikinä näe sitä, millainen työstä tulee, ennen kuin laatan on vedostanut. Syövyttäessä ja vedostaessa voi tapahtua odottomattomia asioita. Tämä stressi on vain siedettävä, sillä se kuuluu osana prosessimaiseen työskentelyyn.

Valitsin alitajuislähtöisen taiteentekemisen teemakseni, koska koen sen olevan jotain, mikä on kaikelle työskentelylleni ominaista. Olen hyvin taipuvainen itsereflektioon ja kiinnostunut ihmismielestä. Havainnoin itseäni jatkuvasti, katson enemmän sisään- kuin ulospäin. Koen, että kuvaamalla omaa sisäistä maailmaansa, taiteilija samalla kuvaa jotain yleisinhimillistä, ja yksityisestä tulee yleistä. Taiteessani tunnistanakin taipumukseni kuvata omaa psyykettäni, sen rakennetta ja sen hetkistä tilaa. Koska suuri osa psyyken materiaalista on tiedostamatonta, annan tekoprosessissani alitajuiselle työskentelylle suuren roolin, jotta saisin tämän maailman kuvattua luontevasti. Opinnäytetyöni visuaalinen osa on häpeilemättä manifestin omainen, kuin julistus. Siinä tiivistyy taiteilijana minua aina kiinnostaneet teemat minulle ominaiseen ja rakkaimpaan ilmaisutapaan. (Kuva 8).



Kuva 8. Opinnäytetyö teos, Psyche, 2015

Kuvat

Kuva 1. Jungilainen psyyken malli yksinkertaistettuna, Ehnberg 2013, s.7.

Kuva 2. Automatismi -tekniikalla toteuttamani teos Riverside, 2012, s. 22.

Kuva 3. Kandinsky, Several Circles, 1926. Kuvan ympyröiden sommittelusta syntyy miellelyhtymiä tekstissä edellä viitattuun Jungin psyyken mallin kaavioon, s.25.

Kuva 4. Alex Grey, Godself, s.30.

Kuva 5. Redemption, 2015, s.32.

Kuva 6. Predicament, Marko Ikävalko & Bernard Dumaine. Hyvä esimerkki nyky-surrealistien tekemien ”corpsejen” tasosta on ranskalaisen Bernard Dumainen ja suomalaisen Marko Ikävalkon tekemät exquisite corpset. Näitä teoksia voisi hyvin luulla yhden ihmisen tekemiksi, s. 36.

Kuva 7. Robert Venosa, Ayahuasca dreams, s.39.

Kuva 8. Opinnäytetyöteos Psyche, s. 45.

Lähteet

- Andersson, C., 2002, Luova mieli, kirjoittamisen vimma ja vastus, Helsinki: Kirjapaja Oy
- Biedermann, H., 1993, Suuri symboli kirja, Helsinki: WSOY
- Dunderfelt, T., 2008, Intuitio, sisäinen viisaus, Helsinki: Kirjapaja Oy
- Ehnberg, L., 2013, Unia, satuja ja myyttejä, johdatus C.G. Jungin analyttiseen psykologiaan, Tampere: Noxboox
- Friedrich Nietzsche, 2007, Moraalin alkuperästä, Helsinki: Otava
- Jung, C.G., 1991, Symbolit, piilotajunnan kieli, Helsinki: Otava
- Kahneman, D., 2012, Ajattelu nopeasti ja hitaasti, Helsinki: Terra Cognita
- Kaitaro, T., 2001, Runous, raivo, rakkaus. Johdatus surrealismiin, Helsinki: Gaudeamus
- Kalliopuska, M., 2005, Psykologian sanasto, Keuruu: Otava
- Kantokorpi, O. 2001. Monotypian henki. Taide 5/01.
- Lehtinen, T. 2001. Materiaalin muisti. Taide 5/01.
- McGee, P. 2007. Picasso. Taiteen mestarit osa 62.
- McGee, P. 2007. Dali. Taiteen mestarit osa 64.
- McGee, P. 2007. Paul Klee. Taiteen mestarit osa 69.
- McGee, P. 2007. Jackson Pollock. Taiteen mestarit osa 71.
- Saku Tuominen & Jussi T. Koski, 2007, Kuinka ideat syntyvät?, Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö