

Opinnäytetyö YAMK

Kulttuurialan ylempi AMK, valokuvataide

2024

Risto Musta

Valokuvan eloiset sommitelmat - Abstrakti, syvä ja virtuaalinen



Opinnäytetyö YAMK | Tiivistelmä

Turun ammattikorkeakoulu

Kulttuurialan ylempi AMK, valokuvataide

2024 | 63 sivua

Risto Musta

Valokuvan eloiset sommitelmat

- Abstrakti, syvä ja virtuaalinen

Opinnäytetyöni taiteellisen työn tavoitteena oli kehittää studion olosuhteisiin metodi, jossa yhdistyy valokuvaamisen ja maalaamisen aktit, ja jonka kautta syntyy teoksia, joissa yhdistyy valokuvallinen tilallisuus ja abstraktin maalauksen visuaalisuus. Sovelsin metodia myös muihin ympäristöihin ja kokonaisuutena taiteellisen työn tuloksista rakentui yksityisnäyttely.

Tutkimuksellisessa osiossa pohdin maalaamisen prosessin mukanaan tuomaa taiteellisen työn prosessuaalista, tapahtumallista ja materiaalisuuksia korostavaa luonnetta. Nämä muodostivat tutkimusotteen uusmaterialistiseksi, jossa valokuvan yleensä vahva representationaalinen luonne ei ole ensisijainen tulkinnan tapa. Sen sijaan tulkintani korostaa prosessien ja materiaalisuuksien kytkeytyneisyyttä. Valokuva-abstraktiolla voi vastustaa representaatioita, koska niiden lähtökohtana on paljastaa jotain näkymättömästä aktuaalisen maailman takana eli virtuaalisesta.

Teoreettisesti etenin havainnon fenomenologiasta syvemmälle Gilles Deleuzen ja Felix Guattarin vitaaliseen ja ontologis-aistilliseen taiteen käsitykseen.

Taideteos aistimusblokkina affektoi katsojansa tuomalla virtuaalisen aistittavaksi. Valokuva-abstraktiolla on potentiaali sysätä katsojansa haptiseen tulemisen tilaan, jossa virtuaalisen liike ajaa representaatioiden yli.

Asiasanat:

Valokuva, maalaustaide, abstraktio, virtuaalinen, representaatio, uusmaterialismi, fenomenologia

Master's Thesis | Abstract

Turku University of Applied Sciences

Master's Degree Programme in Photographic Art

2024 | 63 pages

Risto Musta

Vibrant compositions of photography

- Abstract, deep and virtual

The aim of my thesis artistic work was to develop a method for studio conditions combining the acts of photography and painting, and through which creating works that combine the spatiality of photography and the visuality of abstract painting. The method was also applied to other environments and as a whole a solo exhibition was built from the results of the artistic work.

In the research section, I consider the processual, eventful and materialistic character of artistic work brought about by the act of painting. These formed the research approach as new materialist, in which the generally strong representational nature of photography is not the primary way of interpretation. Instead, my interpretation emphasizes the intervoven processes and materialities. Photographic abstraction resists representations, because its starting point is to reveal something from the invisible and infinite i.e. the virtual.

Theoretically, I moved from the phenomenology of perception deeper into Gilles Deleuze and Felix Guattari's vital and ontological-aesthetic conception of art. A work of art as a bloc of sensations affects its viewer by bringing the virtual for senses. Photographic abstraction has the potential to affect viewer into a haptic space of becoming, where the movement of the virtual drives over representations.

Keywords:

Photography, painting, abstraction, virtual, representation, new materialism, phenomenology

Sisältö

1 Johdanto	6
1.1 Tutkimusasenne	9
1.2 Menetelmät ja tutkimuskysymykset	11
1.3 Tutkimuksen rakenne	13
2 Abstrakti, syvä, virtuaalinen	14
2.1 Valokuva ja abstraktio	14
2.2 Fenomenologinen syvyys	18
2.3 Virtuaalinen ja aistittava	21
2.4 Valokuvamaalauksen prosessi	25
2.4.1 Materiaaliset lähtökohdat	25
2.4.2 Prosessuaalisuuden ydin	27
2.4.3 Teoksen syntyminen	31
2.5 Hiukkasmerkki	34
3 Eloisa sommitelma	40
3.1 Vitaalinen materialismi	40
3.2 Valokuvamaalaus ulkona	42
3.3 Digitaalisen ylikuormitus	44
3.4 Näkyvä ja tila	47
3.5 Valoa ja tuhkaa	49
3.6 Panoraama	50
3.7 Vibrances – Eloisuuksia. Näyttely sommitelmana.	53
4 Yhteenveto	56
Lähteet	60

Kuvat

Kuva 1. Valokuvamaalauksen telineet.	26
Kuva 2. Valokuvamaalauksen prosessi.	28
Kuva 3. Valokuvamaalaus I.	33
Kuva 4. Valokuvamaalaus II.	37
Kuva 5. Valokuvamaalaus III.	38
Kuva 6. Valokuvamaalaus ulkona.	43
Kuva 7. Dokumentaatio valokuvamaalauksesta ulkona.	43
Kuva 8. Digitaalisen ylikuormitus I.	45
Kuva 9. Digitaalisen ylikuormitus II.	45
Kuva 10. Näkyvä ja tila.	48
Kuva 11. Valoa ja tuhkaa.	49
Kuva 12. Panoraamakuvat.	51
Kuva 13. Ripustuskuva Eloisuuksia -näyttelyn keskuksesta.	55

Johdanto

Hankkeeni sai lähtölaukauksen jo muutamia vuosia sitten vahvasta kokemuksesta taiteen äärellä. Abstraktia maalausta katsoessani, uppouduin täydellisesti sen maailmaan, seikkailin sen syvyydellisessä ulottuvuudessa. Tuon kokemuksen sisällä, jonkinlaisessa ajattomassa ja paikattomassa tilassa, maailma ympäriltäni katosi ja minuuden kokemus löystyi. Nähdäkseni kuvailen nyt dosentti Harri Mäcklinin fenomenologisesti tutkimaa ilmiötä *esteettinen immersio*¹. Myöhemmin kokemus on toistunut satunnaisesti, erilaisten taiteen muotojen äärellä, aina uniikkina.

Samankaltainen ilmiö on ylevän kokemus taiteen äärellä, tekijänä tai kokijana, ja sen voiman on huomannut ja valjastanut Gilles Deleuze ja Felix Guattari taiteen filosofiassaan: "Me emme ole maailmassa, me tulemme maailman kanssa; me tulemme kontemploimalla sitä. Kaikki on visiota, tulemista. Me tulemme universumeiksi."² He sanovatkin "Maalauksen ikuinen tehtävä on tämä: maalata voimia."³ Filosofi Maurice Merleau-Ponty sen sijaan kuvaa maalarin tehtävää näin: "Maalari [...] tarkastelee, miten jotakin tulee esiin."⁴

Merleau-Pontyn fenomenologiassa maailman tilalliset ulottuvuudet ovat syvyyttä, ja, maailman *liha* on kokemus käänteisestä tilaulottuvuudesta.⁵ Liha on maailman ja ruumiin yhteinen kudosis, näkevän ja näkyvän kiasma, jossa näkeminen tapahtuu ilman tietoista päätöstä.⁶ Olemme kehoillamme aina uponneina maailmassa, tila ja siinä olevat asiat ympäröivät meidät syvyydessä eri suunnilla. Me ihmiset havainnoimme ympäristöä ensisijaisesti näköaistin

¹ Mäcklin 2018, 5.

² Deleuze & Guattari 1994, 169. "We are not in the world, we become with the world; we become by contemplating it. Everything is vision, becoming. We become universes." Suomennos minun.

³ Deleuze & Guattari 1994, 182. "Painting's eternal object is this: to paint forces." Suomennos minun.

⁴ Hotanen 2008, 73.

⁵ Merleau-Ponty 2012, 456.

⁶ Hotanen 2008, 98-99.

avulla, erityisesti liikkussa. Tai vaikka kehomme ei juuri liikkuisi, ainakin havainnointi ja näkeminen on jatkuvassa liikkeessä – havainnointi on liikettä.⁷

Valokuva on tietysti liikkumaton artefakti esineenä, mutta se on liikuttanut kulttuuriamme valtavasti. Valokuvaa on sen historian aikana tutkittu, pohdittu ja analysoitu hyvinkin ekstensiivisesti. Mullistavana teknisenä keksintönä, kuvan tekemisen välineenä, taiteen lajina, tämän päivän globaalina sosiaalisena ilmiönä. Valokuvaa on tulkittu semioottisesti, piirretty esiin sen materiaalista ydintä, yritetty löytää sen perimmäinen olemus ja ontologia. Taiteen tutkimus yleisesti on lisääntynyt viime vuosikymmeninä kansainvälisesti, ja valokuvatutkimus on ollut siinä kehityksessä vahvasti mukana sekä maailmalla että Suomessa.

Valokuvataiteen kenttä ei ole yhtenäinen, päinvastoin, se on moneus. Jos sillä on jokin ydin, olemus tai essenssi, jokatapauksessa se haarautuu, kiertyy, monistuu ja leviää. Valokuvan *pluripotentia*⁸, tai deleuze-guattarilaisittain valokuva *abstraktina koneena*⁹, päästä avoin prosessi, antavat valokuvalle sen voiman. Merkitykset tuntuvat tarttuvan valokuvaan kuin magneetit jääkaappiin. Tutkimukseni on yritys hahmottaa valokuvaa vitaalis-materiaalisesti, kurkottaa hieman ilmiön taakse ja pohtia miten erityisesti abstrakti valokuva tapahtuu.

Mielestäni valokuvan olemuksen kenties yksi tärkeimmistä ominaisuuksista, syvyys, on jäänyt vähemmälle huomiolle. Tiedämme, että valokuva on kuva, joka piirtyy valoherkälle materiaalille tilan lähettämän valon perusteella. Kameran ja objektiivien tuottama katsojaposition piirtää kuvaan samalla myös tilallisen syvyyden. Se tapahtuu samalla tavalla automaationa kuin omassa katseessammekin, ja tämä automaattinen katse on osa sitä mitä Merleau-Ponty kutsui *havaintouskoksiksi*: ”Uskomme siihen mitä näemme [...] kaikille ihmisille yhteinen luottamus havaintoon ja maailmaan sellaisena kuin sen havaitsemme”.¹⁰ Deleuzen mielestä juuri tämä havainnon *annettu* rakenne,

⁷ Hacklin 2012, 138.

⁸ Ks. Bennet 2020, 132. Kantasolujen pluripotentia metaforana valokuvan moneudelle. Kantasolujen pluripotentia on niiden ”päästä avoin vapaus tulla millaisiksi tahansa kypsän, erilaistuneen organismin erilaisista soluista tai kudoksista.”

⁹ Zepke 2005, 1.

¹⁰ Hotanen 2008, 14.

subjektin ja maailman välinen luonnollinen harmonia, estää fenomenologiaa etenemästä tarpeeksi pitkälle.¹¹

Jos ylevän kokemus ja esteettinen immersio taiteen kontekstissa, ovat arkisen näkemisen, kokemisen ja harmonian positiivisesti rikkovia tapahtumia, miten se tapahtuu ja miten valokuva taiteena kytkeytyy niihin? Ja onko abstraktiolla jokin rooli tässä tapahtumassa?

Jo ennen tätä hanketta, sain spontaanin idean miten valokuvaamalla voisi yrittää luoda teoksen, joka ei esittäisi mitään, mutta jossa tulisi esiin tilallinen syvyysulottuvuus. Erilaisten kokeilujen myötä, erityisesti valokuvan ja maalauksen yhdistämisen parissa, päätin tämän hankkeen myötä kehittää metodologia tavoitteellisesti pidemmälle.

Muotoilen hankkeeni taiteellisen työn ja käytännöllisen tavoitteen:

Kehitän kokemuksellisuutta ja kehollisuutta korostavaa työskentelumenetodia, jossa yhdistyy valokuvaamisen ja maalaamisen prosessit, ja jolla voidaan studioolosuhteissa monipuolisesti luoda abstrakteja teoksia, joissa yhdistyy valokuvan tilallisuus sekä abstraktin maalauksen visuaalisuus.

Valokuvallisten abstraktioiden tekijät ovat korostaneet Suomessa mm. kokeellisuutta, työprosessin merkitystä ja tutkimuksellisuutta. Laura Nissinen sanoo väitöskirjassaan *Abstraktin aika: Epäesittävä suomalainen valokuvataide 1920-2020*: ”[...] abstrakti valokuvaus on nimitys erilaisille valokuvan esittävyttä rikkoville ja sitä haastaville valokuville.”¹² Näin ollen, jatkan hankkeessani samaa linjaa. Oman erityismausteen tuon valokuvalliseen abstraktioon yhdistämällä siihen maalaamisen prosessia. ”Eryityisesti maalaustaiteen konventioiden tuomista valokuvauksen piiriin on arvosteltu”, Nissinen toteaaakin tutkimuksensa johtopäätöksissä.¹³

¹¹ Reynolds, J. & Roffe, J. 2006, 232.

¹² Nissinen 2018, 6–10.

¹³ Nissinen 2018, 221.

1.1 Tutkimusasenne

Välineen rooli on ollut tärkeä kuvan¹⁴ ja valokuvan tulkinnassa. Valokuvan materiaallinen ydin ja sen indeksinen suhde kuvan kohteeseen on määrittänyt pitkälti valokuvan kohteensa representaatioksi¹⁵. Valokuva on siis esittävä. Seppäsen mielestä valokuvan representaatio on kuitenkin aina epävakaa tilassa, jossa ” [...] kuvan katsoja ei voi koskaan olla varma, katsooko hän esitystä vai kuvauksen kohdetta itseään.”¹⁶ En muista koskaan ajatelleeni näin, päinvastoin, valokuvan esitysluonne on aina ollut minulle vakaa. Valokuvan epävakaa representaatio perustuu valokuvatutkimuksessa keskeisen aseman saaneen Roland Barthesin tekstiin *Valoisa huone* ja siinä esiintyviin psykoanalyttikko Jacques Lacanin käsitteisiin. Tämän polun tutkiminen vaatisi eittämättä oman tutkimuksensa, joten totean vain, että etsin toista reittiä horjuttaa valokuvan representaatiota.

Esittävyuden haastaminen on yksi taiteellisen työn lähtökohdistani, ja siksi representaation pohtiminen kirjallisessa osiossa osoittautui tärkeäksi. Deleuze on yksi merkittävimmistä representaatioajattelun kriitikoista ja hänen koko filosofinen tuotantonsa perustuu siihen: Representaation neljä kulmakiveä – identtisyys, vastakohtaisuus, analogisuus ja samankaltaisuus, korvataan puhtaalla erolla, jossa ainoa samuus on eron toistuminen.¹⁷ Tämän seurauksena taiteen tulkinnassa ja tutkimuksessa ei niinkään pyritä tunnistamaan tuttuja muotoja vaan ” [...] immanenssia (tämyys) painotettaessa on pikemmin kyse suhteesta jossakin: ilmiöitä tarkastellaan niiden toisiinsa kytkeytymisten kautta.”¹⁸

Silloin kun tulkinnassa pyritään välttämään representaatioita, esiin astuu taiteen prosessiaalisuus, materiaalisuus ja sen aktiivinen tapahtumaluonne. Kun taiteen kokija astuu teoksen vaikutusalueelle, millä voimilla teos affektoi, ja saako se

¹⁴ Niemelä 2020, 223.

¹⁵ Seppänen 2014, 11.

¹⁶ Ibid., 17.

¹⁷ Deleuze & Guattari 1994, 262.

¹⁸ Hongisto, Kurikka 2016, 10.

kokijan oppimaan, muuttumaan, oivaltamaan eli ts. *tulemaan toiseksi*. Samaa taiteen voimaa voi pohtia myös tekijän kannalta. Tutkija Katve-Kaisa Kontturin mukaan taiteen tutkimuksessa ”Taideprosessin jatkuva sisäinen eriytyminen eli differentiaatio, tuleminen, on se mihin ensi sijassa paneudutaan.” Hän ehdottaa teorioita, jotka ”[...] eri kulmista painottavat taiteen materia- ja tapahtumaulottuvuutta, taiteen toimintaa useissa eri rekistereissä eikä vain luettavana ’tekstinä’, *uusmaterialistisiksi*.” Uusmaterialismille on tärkeää siis materiaalisuus ja materia aktiivisena ja intensiivisenä, affektiivisena, sekä tapahtumallisuus eli tuleminen. Tällöin taiteen potentiaalisuus muutosvoimana tulee sen sisältä eikä keskity ensisijaisesti esim. valtarakenteiden representaatioon.¹⁹

Uusmaterialistisen ajattelun kautta pääsin tulkintakehikkoon, jossa representaatiot eivät enää ole määräävässä asemassa. Sen sijaan keskeinen havainto on prosessuaalisuus ja sen materiaalisuus taiteellisen metodini ytimessä. Prosessin ja teosten reflektio lähdekirjallisuuden valossa nostatti useita uusia huomioita. Ensinnäkin, maalaamisen akti teki metodista huomattavasti kehollisemmän sekä vastavuoroisemmän verrattuna tavanomaiseen valokuvaukseen. Syntymässä oleva kuva oli kohdattava, tehtävä töitä tai katsottava *kuvan kanssa*²⁰, oltava yhteistyössä materian ja sen liikkeiden kanssa. Valokuvaamisen ja maalaamisen vuorovaikutteinen akti oli useasti hyvin mukaansatempaavaa. Tässä vaiheessa ymmärsin, että syvyys ei ole ainoastaan tilallisuudessa sekä mielessämme. Suunta, jota kohti Merleau-Ponty oli menossa myöhäisessä tuotannossaan, maailman liha, oli askel syvyyttä kohti, askel representaation reunalla. Syvyys on aktuaalisen takana, virtuaalisessa. Gilles Deleuzea mukaillen virtuaalinen on ne immanentin tapahtuman liikkeet ja voimat, jotka saavat elämän ja kaiken aktualisoitumaan jokaisessa hetkessä.²¹

Jatkuva muutos on siis Deleuzen ja Guattarin filosofian ytimessä. Taiteen kontekstissa reitti miten jokin päättyy tulemisen tilaan, rakentuu aistillisen

¹⁹ Kontturi 2010, 180-182.

²⁰ Ks. Hacklin 2012, 1-18. Johdanto.

²¹ Deleuze 2001, 25.

vara. Taideteoksen potentiaalinen voima piilee aistimuksissa, joita se sisältää ja kokijalleen välittää - taiteen ontologia on aistillinen. Siksi filosofi Stephen Zepke ehdottaa Deleuzen ja Guattarin filosofiaan nojaten taiteen olevan *onto-aistillinen* jatkuvan muutoksen ja tulemisen prosessi – taide abstraktina koneena.²²

Taiteellisen työn ensimmäisessä vaiheessa tulin siihen päätelmään, että valokuvaamisen ja maalaamisen aktin onnistunut yhdistäminen edellytti ja tuotti prosessin virtaamista. Tähän asti olin tehnyt taiteellista työtä studiossa, mutta nyt olin pakotettu keksimään uusia ratkaisuja, koska jouduin luopumaan studiosta. Kehittämäni rakennelmaa, joka mahdollisti metodin, ei voinut helposti siirtää eikä asentaa pieniin tiloihin tai epätasaisiin luonnon-ympäristöihin. Se olisi mahdollista, mutta hyvin vaivalloista. Päädyin jatkamaan työtä metodia aina soveltaen erilaisissa paikoissa. Tämän myötä prosessiin tuli lisää tuntemattomia ja arvaamattomia olosuhteita ja tekijöitä, mikä olisi omiaan tuottamaan lisää muutosta ja tapahtumia.

Yhteenvetona, tutkimuksellisen asenteeni ainekset ovat prosessuaalisuus, materiaalisuus, affektiivisuus, tapahtumallisuus ja vastavuoroisuus. Vaikka representaatiot ovat valokuvassa useimmiten läsnä, tässä tutkimuksessa keskityn Kontturiin sanoen ” [...] rajoitteita ja tunnistettavia toistoja mieluummin muutospotentiaaleihin ja ainutkertaisuuksiin.”²³

1.2 Menetelmät ja tutkimuskysymykset

Tutkimukseni rakentuu taiteellisen työn ja sen teoreettisen tulkinnan väliseen vuorovaikutukseen. Kysymys on siis taiteellisesta tutkimuksesta. Noin vuoden ajan tein taiteellista työtä edellä mainitun käytännöllisen tavoitteen ja työskentelymetodin mukaisesti. Vähän puolivälin jälkeen jouduin soveltamaan taiteellisen työn metodia. Tämä muutos omalta osaltaan vaikutti teoreettisen tulkintakehikön muodostumiseen. Koko taiteellisen työn ajan tein muistiinpanoja

²² Zepke 2005, VII.

²³ Kontturi 2013, 237.

havainnoista prosessiin ja sisältöön liittyen. Muistiinpanojen ja kokemusten kautta etsin sopivaa lähdekirjallisuutta tulkintaan. Taiteellinen työ päättyi sen tulosten esittelyyn lokakuussa pidettyyn yksityisnäyttelyyn *Vibrances – Eloisuuksia*.

Teoreettinen tutkimus perustuu suurimmalta osin valokuva-tutkimuksen kirjallisuuden, taiteellisen työn sisällön sekä taiteen ja estetiikan filosofian keskinäiseen suhteeseen. Valokuvan medium sekä taiteellisen työn sisältö on siis rajannut kirjallisuutta, josta käsin olen tulkinnut taiteellista työtäni.

Taiteellisen työn tulkinta tapahtui pääosin taiteellisen työn jälkeen. Toisin sanoen, edellä kuvaamani tutkimusasenne kehittyi taiteellisen työn kautta.

Valokuvaa on siis perusteellisesti analysoitu representaationa. Koska taiteellisessa työssäni keskityin yhdistämään eri välineitä, tulkintakehikkoni on valokuva-tutkimuksessa hieman poikkeava. Pelkästään valokuvan teoriaan keskittymällä työni tulkinta olisi liian yksipuolinen. Minulla ei kuitenkaan tämän tutkimuksen puitteissa ole kattavasti mahdollisuutta käydä läpi maalaustaiteen historiaa ja teoriaa. Siksi keskityn pohtimaan, mikä näitä välineitä yhdistää ja erottaa. Edellä kuvatun perusteella, tutkimusasenteeni keskiössä on valokuvalla epätyypillinen näkökulma eli valokuvallisen representaation kyseenalaistaminen tai ainakin rinnakkaisen näkökulman etsiminen. Siten, muodostan kolme toisiinsa kietoutuvaa tutkimuskysymystä:

Mitä on valokuvan oletetun representaation takana?

Minkälainen (ei-representationaalinen) tapahtuma valokuva voisi olla?

Miten valokuva-abstraktio toimii, ts. mikä on sen ontologis-aistillinen perusta?

Huomattakoon vielä, että nämä kysymykset ovat ajattelua ja kirjoittamista ohjaavia enkä pyri vastaamaan niihin erillisinä.

1.3 Tutkimuksen rakenne

Hankkeessani on kolme osiota. Kronologisessa järjestyksessä, ensimmäiset kaksi ovat empiirisiä; taiteellinen työ ja sen kautta rakentunut näyttely. Taiteellinen työ jakautui vielä kahteen jokseenkin erilliseen vaiheeseen; Valokuvamaalaukset studiossa sekä myöhemmin tämän prosessin soveltaminen muissa ympäristöissä.

Viimeinen osio on tutkimuksellinen ja teorian kautta empiriaa taustoittava ja tulkitseva. Empiirinen ja tutkimuksellinen ovat olleet tietyn välimatkan päässä toisistaan; Tutkimus on pääosin retrospektiivinen ja teoreettinen hahmotus siitä mitä toiminnallisessa taiteellisessa työskentelyssä tapahtui enemmän intuition ohjaamana. Näiden suhde on vuorovaikutteinen. Esimerkiksi materialistiset ja vitalistiset teoriat löytyivät kaikki taiteellisen työn jälkeen, mutta voidaan ajatella, että toiminta ohjasi näiden teorioiden tutkimiseen.

Kirjoitetun tutkimuksen rakenne on käänteinen suhteessa hankkeen toteutuneeseen kronologiseen jatkumoon. Ensimmäiseksi luvussa 2, *Abstrakti, syvä ja virtuaalinen*, taustoitan teoreettisesti fenomenologian ja Deleuzelaisen filosofian yhteydet ja eroavaisuudet suhteessa taiteeseen, abstraktioon ja valokuvaan. Näiden pohjalta esittelen valokuvamaalauksen prosessin ja tulkiten sen kautta syntyneitä teoksia.

Luvussa 3, *Eloisa sommitelma*, aluksi pureudun tarkemmin vitaaliseen materialismiin. Sen kautta kerron taiteellisessa prosessissa tapahtuneesta käänteestä, jonka jälkeen sovelsin luvussa 2 esitettyä prosessia uusissa ympäristöissä. Tulkiten soveltamisen kautta syntyneitä teoksia sekä itse muuttunutta prosessia. Luvun 4 yhteenvedossa tiivistän vielä tutkimuksen tulokset ja pohdin lyhyesti mitä niiden pohjalta voisi tulevaisuudessa tutkia.

Abstrakti, syvä, virtuaalinen

Tässä luvussa käyn läpi taiteellisen työni kannalta merkittävimmät teoreettiset ainekset joiden kautta esittelen työskentelymetodini ja mitä sen kautta tapahtui ja syntyi. Teoriaosuuden keskeiset elementit ovat abstraktio, (fenomenologinen) syvyys sekä Deleuzen ja Guattarin taidefilosofian pohjalla olevat virtuaalisen ja aktuaalisen käsitteet. Vaikka olen jakanut nämä käsitteet omiksi kappaleikseen, ne auttamatta menevät sekaisin, koska ne tulevat määritellyiksi toisiinsa kytkeytyneenä verkostona. Deleuzen filosofia vilisee käsitteitä ja avaan niitä tiivistetysti ja tarpeen mukaan.

2.1 Valokuva ja abstraktio

Kuvasin jo johdannossa kuinka Nissisen mukaan suomalainen abstrakti valokuvataide on ollut keskittynyt mm. prosessuaalisuuteen, kokeellisuuteen ja esittävyuden haastamiseen, ja että itse abstraktin käsite on tekijöilleen ollut monitulkintainen. Jokatapauksessa, Nissisen empiirisestä aineistosta nousee esiin ilmiöitä kuten 'materiaalinen käänne', 'valokuvan laajentuma', 'uuspimiöllisyys', ja ilmaisuja kuten sattuma, virhe, toisto, materiaalisuus, heijastumat, monitaiteisuus, ennennäkemätön, verkosto, kohtaaminen, rytmi, kokemus, tapahtuma, jatkumo sekä mm. allaolevat suorat lainaukset taiteilijoilta.²⁴

"Teokseni esittävät niiden tekoprosessia, sitä tilannetta, jossa ne on valotettu."

"Työt eivät ole etukäteen suunniteltuja, vaan syntyvät "kuvan tekemisen tai kuvaamisen ilosta".

"On jokin paikka tai tilanne, joka herättää minussa tuntemuksia tai ajatuksia, joita seuraan piirtämällä. Täytän paperit jäljillä, ja piirtämisen sijasta näen piirtäväni omaa olemassaoloani."

"Aika altistaa liikkeelle; se kieltää kaiken joka havittelee pysyvyyttä, mutta on ehto minkään olemassaololle."

"Abstrakti ei ohjaa ajatuksia"

"Taiteen tehtävä on luoda uusia tapoja ajatella ja olla olemassa."

²⁴ Nissinen 2018, 195-217.

Nämä ovat tietysti vain poimintoja aineistosta, joka on jo kertaalleen siivilöity, mutta näidenkin perusteella voimme väittää, että tapahtumisen ja tulemisen kategoriat ovat sopivia määreitä valokuvan abstraktioille. Kun Nissisen tutkimus päättyy lauseeseen ”Valokuva-abstraktio tulee aina säilyttämään olemuksensa määrittelevimmän asian, kapinan esittävyttä vastaan.”²⁵, samasta lähtee liikkeelle tutkija ja filosofi Stephen Zepke: ”Ensimmäinen periaate taiteelle *abstraktina koneena*: Se on todellinen eikä representaatio.”²⁶

Abstrakti kone Deleuzen ja Guattarin kirjoituksissa viittaa immanenssin tasoon filosofiassa, aistillisen tasoon taiteessa, molemmat jotka ovat aina liikkeessä, kaaos itse.²⁷ Taiteilijan tehtävä on heittää kaaoksen ylle taso, rakentaa komposition taso, ja tämä rakentaminen samaan aikaan tuo kaaoksesta aistimuksen; Taide abstraktina koneena on autopoieettinen, rakentamalla kompositioita immanenssin ylle se jatkuvasti luo uusia aistimuksia.²⁸ Yksittäinen taideteos pyrkii tallentamaan itseensä virtuaalisen liikkeen, säilyttää sen aistittavaksi ja koettavaksi. Deleuzen ja Guattarin mielestä siis taide lähtökohtaisesti ei esitä mitään, vaan pyrkii luomaan aistimussommitelmia, jotka ovat yhteydessä aktuaalisen maailman takana jatkuvassa liikkeessä olevaan virtuaaliseen, itse elämän immanenssiin ja autogeneesiin. Tuo yhteys toteutuu aistillisen kokemuksen kautta, ja se on tietysti uniikki jokaisessa taideteoksen ja katsojan / kokijan kohtaamisessa, vastavuoroisessa tulemisessa.

Deleuze ei arvosta valokuvaa juurikaan taidemuotona. Kritiikin ytimessä on samankaltainen näkemys *annetusta* kuin fenomenologian kohdalla: Valokuva pakottaa uskomaan havaittuihin asioihin eikä siten pysty sellaiseen muodonmuutokseen mitä taide tekee. Vaikka valokuva ei olisi ilmiänsultaan figuratiivinen, se pysyy figuratiivisena ”havaittuna asiana”, joka on maalauksen vastakohta.²⁹ Tämän näkemyksen mukaan, koska valokuvan kuvautumisen kausaalisuus luo aina representaation, tai pelkän havainnon, valokuva ei voisi

²⁵ Nissinen 2018, 222.

²⁶ Zepke 2005, 1: ”Art as abstract machine's first principle: it is real and not a representation.” Suomennos minun.

²⁷ Deleuze & Guattari 1994, 36-38.

²⁸ Zepke 2005, 225.

²⁹ Deleuze 2003, 90-92.

olla taidetta saati sitten abstrakti. Valokuvataiteilija ja -tutkija, professori Marjaana Kella kritisoi myös abstraktion käsitteen käyttöä valokuvan yhteydessä, koska representaatiota erilaisissa taiteen konteksteissa on vaikea torjua, mikä tahansa oleminen tai toiminta voidaan käsittää esittämiseksi ja abstrakteja valokuvia yhdistää hänen mukaansa käsitteellinen epämääräisyys eivätkä sisällöt. Hän huomauttaa kuitenkin, että ”uusmaterialistiset ja antirepresentationastiset suuntaukset ovat korostaneet materiaalsen maailman aktiivisuutta ja yhteenkietoutumista diskursiivisuuden kanssa”, kuitenkin niin, että representaatiot ovat tärkeämmässä asemassa kulttuurissamme.³⁰

Tämä näkemys taiteesta, olemisesta ja toiminnasta on hyvin erilainen kuin Deleuzella, jonka mukaan aktuaalinen maailma rakentuu nimenomaan ei-diskursiiviselle ja ei-inhimilliselle pohjalle, puhtaalle immanenssille. Vaikka Deleuze ymmärtää representaatioiden aseman ja merkityksen, niiden toimiessa hidastavina rakenteina, taiteen kohdalla tavoitteena on nopeuttaa ja helpottaa uuden luomista hylkäämällä representaatiot. Toisin sanoen Deleuzen mielestä representaatioilla on liian suuri asema, jota pitää purkaa. Tämä on eettinen kanta. Toiseksi, maailma tulee samalla ymmärretyksi väärällä tavalla jos pitäydymme liikaa representaatioissa. Toinen vaihtoehto Kellan mukaan valokuvan abstraktiolle on ’neutraali tallenne’ modernistisena välineen välttämättömänä ehtona tai vielä siitä radikalisoituna ” [...] tulee valokuvan olla erityisellä tavalla esittävä eli esittää omaa esittämistään”.³¹

Nämä kritiikit mielestäni eroavat toisistaan. Siinä missä Deleuzen kritiikki on ontologinen ja kohdistuu valokuvan annettuuteen; valokuva representoi, Kellan taas konteksteihin; abstraktin käsite ei edusta valokuvaa suhteessa valokuvan essenssiin. Kummassakaan kritiikissä ei oteta huomioon Nissisen laajassa empiirisessä tutkimuksessa esiin nousevaa valokuva-abstraktioon liittyvää prosessuaalista työtapaa, sen tuleamista ja tapahtumaluonnetta. Mielestäni kysymys valokuvan abstraktion olemassaolosta on oikeastaan turha, sillä on jo

³⁰ Kella 2014, 147-148; 156.

³¹ Kella 2014, 180-181.

rajallinen mutta vankka perinne. Kysymys ei ole 'onko sitä' vaan 'miten se toimii'?

Gottfried Jägerin ehdottama käsite *konkreettinen valokuvaus*³² jakaa monia ulottuvuuksia käsitykseni kanssa, mutta mielestäni taiteen prosessina "idean realisointi" ei myöskään tee oikeutta abstraktille valokuvalle. Olen itse kokenut, ja mikä Nissisen tutkimuksesta myös ilmenee, prosessi tuo aina yllätyksiä ja sattumia, ts. odottamattomia tapahtumia. Jägerin ehdottama konkreettinen valokuvaus vaikuttaa olevan selkeän taiteilija-subjektin ja itseriittoisen taideobjektin dualistinen maailma.³³

Abstraktin valokuvan katsotaan olevan liike maalauksen suuntaan. Varmasti näin tavallaan onkin, mutta miksi? Yksi syy on maalauksen traditio, erilaiset historiallisesti spesifit abstraktiot, ne raskauttavat abstraktin käsitteen tietynlaiseksi eli toisin sanoen kysymys on vakiintuneista taiteen liikkeistä, representaatiosta. Jos maalauksella on pääsy abstraktiin ilmaisuun, miten se sitten käytännössä tapahtuu? Tämän tutkimuksen puitteissa en käy läpi maalauksen historiallisia konteksteja vaan etsin vastauksia taiteen ontologian kautta. Kriittinen kohta löytyy aktuaalisen maailman, Merleau-Pontyn *lihan* ja Deleuzen *virtuaalisen* polttopisteestä.

Valokuvatessa tunnistettavaa kohdetta, verrattuna maalaamiseen, kuvaajalta ei edellytetä ymmärrystä, tai sitä ei tarvitse mentaalisesti prosessoida, miten tuo tilaulottuvuus rakentuu; miten piirtää kohde, jotta se olisi tunnistettava. Tämä tapahtuu automaattisesti kuvautumisen kautta. Abstraktissa valokuvauksessa, ei välttämättä yritetä esittää mitään tiettyä kohdetta, tärkeintä on luoda olosuhteet ja prosessi, jossa kameran avulla (tai muu kuvantamisen tapa) luodaan yhteys virtuaaliseen ja aktualisoidaan siitä jotain (uutta) aistittavaksi ja nähtäväksi. Tällainen kuva ei ole pelkistämisen mielessä abstrakti, vaan siinä mielessä, että se tuo esiin jotain mikä on normaalisti näkymätöntä. Valokuva ei ole myöskään abstrakti *akausaalisen*a, mutta tuo kausaalisuus ei aina ole näkyvässä abstraktissa valokuvassa. Abstrakti valokuva on ennemminkin

³² Jäger 2018, 148.

³³ Jäger 2018, 148.

kysymys kuin vastaus. Siten, abstrakti valokuva on pikemminkin tapahtumallinen kuin representaationaalinen.

2.2 Fenomenologinen syvyys

Merleau-Ponty ei myöskään arvostanut valokuvaa taiteena. Kuraattori Saara Hacklin toteaa väitöskirjassaan antipatian johtuvan siitä, että valokuvassa instrumentti korvaa eletyn kokemuksen ja maailma nähdään 'ruumiittoman silmän' kautta. Maalauksesta löytynyt vastavuoroinen suhde puuttuu valokuvasta.³⁴ Hacklinin mukaan samalla argumentilla Merleau-Ponty kritisoi myös abstraktia taidetta, koska se " [...] tähtää poistamaan tai hylkäämään eletyn kokemuksen, minkä päällä se välttämättä lepää."³⁵

Maalauksen vastavuoroinen suhde perustuu johdannossa esitetylle maailman syvyydelle eli lihalle. Merleau-Ponty löysi maalari Cézannesta innoittajan näkemisen ja olemisen tutkimiseen. Aktuaalinen maailma, se mitä suoraan havaitsemme kokemuksessamme, on perinteisesti ollut fenomenologian omin tutkimusalue.³⁶ Hotanen mukaan "ajatus lihasta vie Merleau-Pontyn fenomenologian rajalle".³⁷ Liha ei ole siis enää tilallista syvyyttä, asioiden ja olioiden näkyviä pintoja tilassa, liha "muodostaa näkyvyyden näkevän ja näkyvän välille, (liha) itse ei ole asia. Se ei ole substanssi, sen enempää materiaalinen kuin henkinenkään [...] liha on ulottuvuuksien eriytyminen [...] liha on näkyvän näkyvyys, aistittavan aistittavuus, ilmenevän ilmeneminen ja olevan oleminen."³⁸ Toisin sanoen, liha käsitteenä ei enää ainoastaan koske aktuaalista havaittavaa maailmaa, vaan myös sen takana avautuvaa differentiaalista erojen tuottumista, *virtuaalista*.³⁹

Merleau-Ponty sanoo "Kun Cézanne etsii syvyyttä, hän etsii tätä olemisen salamointia, ja se on kaikissa tilallisen olemisen tavoissa, myös muodossa.

³⁴ Hacklin 2012, 131.

³⁵ Hacklin 2012, 91.

³⁶ Somers-Hall 2011, 124.

³⁷ Hotanen 2008, 100.

³⁸ Hotanen 2008, 101. Sulut omat.

³⁹ Somers-Hall 2011, 127.

Cézanne tiesi jo sen minkä kubismi myöhemmin toisti: että ulkoinen muoto, ympäryys, on toissijainen ja johdettu eikä olio suinkaan ota muotoaan siitä.”⁴⁰ Juuri kun Merleau-Ponty on tehnyt suuren harppauksen aktuaalisesta kohti virtuaalista, samaan hengenvetoon hän sanoo ”[...] ne alkoivat liikkua väri väriä vasten, värähdellä epävakaudessa. Tilaa ja sisältöä on siis etsittävä yhdessä.”⁴¹ Virtuaalinen ulottuvuus tulee ilmaistuksi: värähdellä epävakaudessa. Tämä materiaallinen värähtely, eron tuottuminen toistossa, on Deleuzen filosofian kulmakivi. Merleau-Pontyn lihassa yhdistyy aktuaalinen ja virtuaalinen ja ne sekoittuvat toisiinsa, liha yrittää selittää sekä aktualisoitumisen prosessin että itse aktualisoituneen.⁴² Tätä sekaannusta Deleuze kritisoi, sekä lihan riittämättömyyttä selittää ja välittää tapahtuma ja tuleminen: ”Liha on ainoastaan tulemisen lämpömittari.”⁴³ Merleau-Ponty lähestyi siis elämänsä lopussa annetusta havainnosta kohti virtuaalista ja differentiaalista ulottuvuutta, mutta ”Häneltä vain loppui aika kesken.”⁴⁴

Nyt voimme ajatella uudestaan Merleau-Pontyn kritiikkiä valokuvaa ja abstraktia taidetta kohtaan, niiden elettyä kokemusta tuhoavana. Ne ovat hänelle tuhoavia, koska poistavat lihan ulottuvuuden kokemuksen, tai deleuzelaisittain virtuaalisen vaikutuksen aktualisoitumisen takana. Näyttää siltä, niin kuin jo yllä totesin, että Deleuze on samaa mieltä valokuvan kohdalla; se on aina kuvaus annetusta, siis pelkästään aktuaalisesta. Jää selvittäväksi mitä abstrakti taide Deleuzelle (ja Guattarille) tarkoittaa ja voiko valokuva edetä sinne asti.

Mielenkiintoisen näkökulman tähän keskusteluun antaa tutkija & filosofi Daniel Rubinstein, jossa yhdistyy heideggerilainen fenomenologia sekä Deleuzen differentiaalinen ajattelu. Heidegger pyrki paljastamaan ontologisen *eron* länsimaisen metafysiikan perustavan *identiteetin*, ts. representaation, takana. Rubinstein esittää, yllättäen, että nimenomaan valokuvaus pystyy ylittämään

⁴⁰ Merleau-Ponty 2012, 457.

⁴¹ Merleau-Ponty 2012, 457. Kursiivi minun.

⁴² Somers-Hall 2011, 127.

⁴³ Deleuze & Guattari 1994, 178-179: ”Flesh is only the thermometer of becoming.” Suomenos minun.

⁴⁴ Wambacq 2011, 23-24.

representaation, mutta, ja mikä tärkeintä, valokuva on samaan aikaan sekä *identiteetti* (representaatio) että *ero*.⁴⁵ Valokuvan termein kulttuuri ja luonto, konnotaatio ja denotaatio, kontsruoitu ja autenttinen, manipuloitu ja suora jne.⁴⁶ Rubinsteinin perustelu valokuvalle erona on valokuvan *valottamisen* tapahtuma: valottaminen on toistettavissa ja ei-representoitavissa oleva tapahtuma, jossa kuva ja oleva ovat yhdessä. Tuloksena syntyy latentti kuva (analogisessa valokuvassa ennen filmin kehitystä; joillakin digitaalisilla kameroilla myös mahdollista nähdä ennen kuvan tallentumista), joka on esi-representaationaalinen koska sitä ei voi nähdä. Olennaista on huomata, että latentti on temporaalisesti erilainen; aika on pysähtynyt ikuisen nyt-hetkeen, *tapahtuman* aikaan, jonka täytyy loppua jotta representaatio syntyy. Latentin kuvan kesto on tapahtuma joka pitää yhdessä ja erillään olion ja olevan (kuvan ja valotuksen; näkyvän ja näkymättömän; aktuaalisen ja virtuaalisen). Näin valokuvallinen tapahtuma on ”teknologian itsensä olemus paljastaen ja kätkien tavan, jolla aktuaalinen paljastaa itsensä valotuksena mekaanisen jäljentämisen kautta.”⁴⁷ Kaiken kaikkiaan, tämän kautta ymmärrän valokuvan (ja teknologian ylipäänsä) *eroa* itsessään matkivana, se on heijaste jostakin. Silloin sitä voisi verrata esimerkiksi kaikuun, mutta sillä erolla, että kaiku ei tallenna itseään vaan toistaa itseään, mutta jatkuvasti muuttuvana. ”Ainoa samana pysyvä asia on eroavaisuuden toistuvuus.”⁴⁸

Valokuvan ontologia eron ja identiteetin, luonnon ja kulttuurin hybridinä, on Merleau-Pontyn lihan kaltainen. Näemme näkyvän kautta jo pidemmälle virtuaaliseen, mutta vain aavistellen. Valottamisen tapahtuma ei ole representaatio, mutta perustaa sen valokuvaksi, jolloin tapahtuma kätkeytyy. Valokuva itsessään ei siis pääse kokonaan representaatiosta eroon. Kuitenkin, niin kuin yllä olemme nähneet, valokuva-abstraktion tekijä voi prosessissaan antautua tapahtumalle ja tulemiselle eli prosessille jonka kautta syntyvä kuva ei

⁴⁵ Rubinstein 2019, 101.

⁴⁶ Kaila 2002, 73.

⁴⁷ Rubinstein 2019, 109.

⁴⁸ Hongisto, I. & Kurikka, K. 2016, 10. Filosofiaa ylipäänsä, ja Deleuzea erityisesti voi myös ajatella kaiun kautta. Se rakentuu eksplisiittisesti toisten filosofien kuten Spinoza, Bergson ja Nietzsche ideoille. Deleuze kuitenkin aina muokkaa niitä omiin tarkoituksiinsa sopiviksi.

halua antautua representaatiolle. Valokuva-abstraktion tehtävänä on rakentaa aistimus, jotta se voi vaikuttaa ensisijaisesti muun kuin representaation kautta. Aistimus, joka tuo uutta ja selittämätöntä.

2.3 Virtuaalinen ja aistittava

Deleuzen filosofiassa, suhteessa fenomenologiaan, tilallisuutta ja syvyyttä lähestytään siis kokonaisvaltaisesti eri tavalla. Maailma koostuu aktuaalisesta tilasta, joka on se minkä suoraan havaitsemme, sekä virtuaalisesta ulottuvuudesta, joka havaitaan vain epäsuorasti. Aktuaalinen tila, jossa olemme, jos sitä katsotaan mitattavissa yksiköissä kuten metrit ja valovuodet, on abstrakti.⁴⁹ Tätä mitattavaa ja geometrista tilaa rakentaa pääasiassa tiede funktioiden ja muuttujiensa kautta.⁵⁰ Jos piirrämme tai sijoitamme kappaleita kartalle niiden koordinaattien mukaan, huomaamme, että tällainen tila (maailma) on jälkikäteisessä kuvassaan pysähtynyt. Ja mikä tärkeintä, tämä laskettavissa oleva tila on silloin vain kuvaus (representaatio) maailmasta, vain yksi todellisuuden ulottuvuus. Lainaten filosofi Thomas Kelsoa kysymys kuuluu tällöin: “Jos aktuaalinen tila konstituoituu laskennallisten koordinaattien jälkikäteisestä projisoinnista prosessiin, mikä tai missä on se todellinen tila, joka mahdollistaa aktuaalisen tilan? Vastaus on intensiivinen tai virtuaalinen tila, tai yksinkertaisesti syvyys.”⁵¹

Mikä sitten on tämä virtuaalinen ulottuvuus? Virtuaalinen ilmenee tilan, ajan ja ajattelun jatkuvassa liikkeessä, se on muuttumista toiseksi, tulemista. Virtuaalinen on intensiteettejä ennen minkäänlaista laatua tai *ekstensiteettiä*⁵²,

⁴⁹ Kelso 2010, 124.

⁵⁰ Deleuze & Guattari 1994, 202.

⁵¹ Kelso 2010, 126: “So, if extensive or actual space is in fact constituted by the retrospective projection of a grid onto process, what, or where, is the real space that makes it possible? Where are the rest of the dimensions to be found? For Deleuze, the answer is intensive or virtual space, which, as I have mentioned, he calls depth.” Suomenos minun.

⁵² Kelso 2010, 124: “Actualized space can be, and generally is, characterized as extension. It is quantifiable, divisible. It has limits and borders.” Ts. kaikki, mikä on reaali maailmassa olemassa, tai ajattelussa representaationa.

syvyydessä oleva jatkuva liike, jota ei voi havaita suoraan tai kuvailla täydellisesti. Virtuaalinen ei muistuta aktuaalista, mutta jatkuvasti tuottaa kaiken aktuaalisen eli sen mitä havaitsemme. Intensiteetit virtuaalisessa ovat *eroa* tuottavia, mutta itse ero mitätöityy laadussa tai ekstensiossa, jonka havaitsemme. Intensiteetti ei siten ole aistittava vaan aistittavan oleminen.⁵³ Intensiteettejä ei voi siis havaita suoraan, mutta voimme havaita niiden vaikutuksen, esimerkiksi painovoiman tapauksessa. Toisin sanoen intensiteetit tuottavat itselleen heterogeenisiä aistimuksia. Ja kun yleensä havaitsemme samanaikaisesti useamman intensiteetin yhdistelmiä, joista jokaisella on omat raja-arvonsa ja singulaarisuutensa, ja useammalla aistilla, kokemukset muodostuvat aina intensiteettien moninaisuudesta.⁵⁴ Jokainen kokemus on singulaarinen, virtuaalisten differentiaalisten suhteiden määrittämä. Näin, virtuaalinen ja aktuaalinen ovat aina toistensa päällä, ja jokainen aktuaalinen kokemus sisältää liikettä virtuaalisen syvyydestä, mitä emme suoraan voi havaita. “ [...] jokainen sekunti kun aika muuttaa minua, on osoitus merkkien, affektien, perseptien ja aistimusblokkien järjestymisestä, virtuaalisesta.”⁵⁵

Viimeisen lauseen kautta on hyvä edetä Deleuzen ajatteluun taiteen kontekstissa. Fenomenologiaan verrattuna, deleuze-guattarilainen taide pyrkii eksplisiittisesti eletyn kokemuksen yli paljastamaan aistittava ja siinä vaikuttava virtuaalinen, ja tuomalla sieltä jotain takaisin aistimuksen muodossa. Näin ajatteluun syntyy katkoksia joiden kautta uudenlainen ajattelu ja luominen on mahdollista. Taiteessa virtuaaliseen pääsee käsiksi ainoastaan *aistittavan* kautta, ja siksi estetiikka on ontologinen käsite, ts. estetiikka ei sisällä makuarvostelmia eli subjektiivisia näkemyksiä vaan estetiikan tulisi tutkia aistittavan maailman yleisiä ehtoja, eli ei pelkästään aktuaalista maailmaa niin kuin fenomenologia. Harri Mäcklinin väitöskirjassaan tutkima esteettinen immersio on vahva ja poikkeuksellinen kokemus taiteen äärellä, joka ylittää fenomenologian rajat, koska immersiot on tapahtumia, jotka “ [...] vastustavat niiden tuomista takaisin reflektioon: ne paljastavat itsensä keskeytyksinä tai

⁵³ Deleuze 2001, 266.

⁵⁴ Kelso 2010, 129.

⁵⁵ Villani 2010, 73

sokeina pisteinä ymmärryksen diskursiivisessa jatkuvuudessa.”⁵⁶ Siksi hänen metodinsa on epäsuora fenomenologia, ts. hän tutkii eroavaisuuksia normaaliin kokemukseen ja jälkiä, jota immersio siihen jättää.⁵⁷ Kokemus virtuaalisuudesta ei siis ole täysin fenomenologisesti kuvattavissa, tai muutoinkaan. Kuitenkin, jos taideteos voi sellaisen aiheuttaa, miten se tämän tekee?

Taideteos on aistimussommitelma, joka säilyttää itse itsensä, ja joka koostuu perseptien ja affektien yhdistelmästä. Affektit ovat voimia, tai ei-inhimillisiä tulemisiä, jotka aiheuttavat affektioita eli esimerkiksi tunteita ja perseptit (ei perseptioita eli havaintoja) näkymiä maailmaan. Affektit ja perseptit eivät siis kuulu subjektille, vaan taiteilijan tehtävä on nimenomaan ‘riistää’ tai ‘kiskaista’ perseptit havainnoista ja affektit tunteista, ‘uuttaa’ ne ulos eletystä kokemuksesta, luoda ne uudelleen taideteokseen ja tarjota ne koettavaksi taiteessa aistimuksina, jotta katsoja / kokija kokee tulemisen teoksen kanssa.⁵⁸ Taideteos ei siis “aktualisoi virtuaalista tapahtumaa vaan ilmentää sitä: antaa sille ruumiin, elämä, universumin.”⁵⁹ Taideteos-universumit eivät ole aktuaalisia eikä virtuaalisia, ne ovat aistillisen potentiaaleja. Näin taideteos pysyy itse pystyssä, säilyttämällä aistimussommitelman, ja omalla voimallaan tuottaa tulemisiä.

Kun taideteokseen saadaan säilöttyä virtuaalista ainesta, se voi tuoda ajatteluumme aineksia, joista emme saa otetta, tulemme alltiiksi vaikutuksille, jotka ovat subjektiviteettimme ulkopuolella. “Tässä mielessä virtuaalinen muodostaa ajattelun ulkopuolisen: se on ulkopuolista subjektille, jolle ajattelu on aina jollain tavoin yhtenäistä.”⁶⁰ Tutut representaatiot eivät horjuta subjektia, aistittava ei pääse suoraan ja itsessään vaikuttamaan: “Tunnistaessa (kohde) aistittava ei ole ollenkaan se, mikä voidaan vain aistia, vaan se, mikä on aistittavassa todistuksena suoraan objektille, joka voidaan muistaa, kuvitella tai hahmottaa.”⁶¹

⁵⁶ Mäcklin 2018, 29. Suomennos minun.

⁵⁷ Mäcklin 2018, 30.

⁵⁸ Deleuze & Guattari 1994, 163–175.

⁵⁹ Ibid., 177.

⁶⁰ Väkevä 2013, 8.

⁶¹ Väkevä 2013, 8. Sulut omat.

Taiteilijan kannalta on huomattava, että uuden luominen edellyttää siis totunnaisesta ajattelusta irti pääsemistä. Uusissa tilanteissa aiemmat kokemukset ja representaatiot eivät ole enää hyödyllisiä, ja jos ruumis tulee elimettömäksi (vapautuu ennakkokäsityksistä), se vapauttaa toimimaan uusilla tavoilla; syntyy tulemisen tapahtuma, joka saa jatkuvasti uusia suuntia.⁶² Uusia tilanteita voi luoda kokeellisuuden kautta, luominen on itsessään affirmatiivista.⁶³

Kirjassaan *Art as Abstract Machine*, Stephen Zepke lähtee liikkeelle ylläkuvatusta tavasta, jossa virtuaalisen ja aktuaalisen vuorovaikutuksessa syntyy joka hetki uusi nyt: "Abstrakti kone ei ole muuta kuin tämä avautumassa oleva kompleksisuus, elämästä erottumaton fraktaalitekniikka, moninaisuuden kukoistus."⁶⁴ Abstrakti kone on siis metafora puhtaalle immanenssille, prosessille, jossa kaikki syntyy joka hetki samalla todellisuuden tasolla, prosessi joka ei esitä, abstrakti kone ohjaa todellisuuden jatkuvaa tulemista. Kone on abstrakti, koska sillä ei ole muotoa, ja kone, koska se ei koskaan pysähdy. Taide abstraktina koneena tarkoittaa siis luomisen prosessia, keskittymistä virtuaalisen paljastamiseen ja uuden aistittavan luomiseen, ei lopputuloksia taideteoksina.⁶⁵

Viimeisenä valokuvan abstraktion mahdollistajana tarvitsen vielä yhden käsitteen Deleuzelta ja Guattarilta. He kuvaavat taideteoksen katsojan haptista tilaa vastavuoroisena tulemisena teoksen kanssa, tilana, jossa materiaalisen ja visuaalisen sekä subjektin ja objektin erottelut hajoavat "kuvalliseksi vitalismiksi". Haptinen tila vapauttaa silmän optisesta tehtävästään, jota tunnistaminen edellyttää.⁶⁶

Pitkähkön teoreettisen luennan päätteeksi yritän nyt tiivistetysti löytää abstraktille valokuvalle löyhän määritelmän. Sen ollessa johdettu Deleuzen ja Guattarin taiteen ontologiasta, ja enimmäkseen maalauksen kuvauksista sekä

⁶² Väkevä 2013, 19–21.

⁶³ O'Sullivan 2010, 197.

⁶⁴ Zepke 2005, 1. "The abstract machine is nothing but this unfolding of complexity, a fractal engineering inseparable from life, a blooming of multiplicity." Suomennos minun.

⁶⁵ Ibid., 1–2.

⁶⁶ Ibid., 148.

valokuvan ei-esittäivistä ominaisuuksista, en tarjoa sitä yleiseksi periaatteeksi abstraktille valokuvalle.

Abstrakti valokuva affektoi tunnistettavuuden sijaan suoraan aistisen kautta. Sen ideaalina tavoitteena on sysätä katsojansa haptiseen tilaan kaiken esittävyden yli.

2.4 Valokuvamaalauksen prosessi

Tässä luvussa kerron ja havainnollistan kuvien avulla taiteellisen työskentelyn metodini, jonka lähtökohtina on ylläolevan mukaan abstraktio, syvyys ja virtuaalinen. Kuvailen prosessin vaiheet löyhästi ja samalla nostan esiin projektin aikana nousseita käytännöllisiä ja teoreettisia huomioita.

2.4.1 Materiaaliset lähtökohdat

Tein taiteellista työtä noin 80m² kokoisessa, vanhassa teollisuusrakennuksessa sijaitsevalla korkealla työhuoneella, jonka jaoin kahden muun taiteilijan kanssa. Olin jo aiemmin tehnyt kokeiluja valokuvaa ja maalausta yhdistämällä ja sen perusteella suunnittelin ja rakensin puusta työhuoneen omaan nurkkaani ”telineet”, joiden avulla pystyisin paremmin ja monipuolisemmin jatkamaan työtä. Kuva 1. havainnollistaa telineet ja etenkin kolme poikkipuuta, joihin ripustin maalattuja läpinäkyviä muovilevyjä (koko 1m x 1m). Poikkipuita siirtämällä pystyin kontrolloimaan syvyysvaikutelmaa eli levyjen etäisyyttä toisistaan sekä kameraan.

Syvyyden kontrolloinnin lisäksi, levyjen riiputtaminen mahdollistaa niiden liikkeen, ja niitä on myös mahdollista kääntää eri kulmaan suhteessa kameraan. Levyjen järjestystä voi tietysti vaihtaa, ja ne voi ripustaa roikkumaan miltä tahansa neliön sivulta. Studiotila mahdollistaa hyvin myös monipuolisen valaisemisen sekä sen yhdistämisen luonnonvaloon päiväsaikaan.



Kuva 1. Valokuvamaalauksen telineet.

Toinen tärkeä materiaallinen lähtökohta ja rajoite on päätökseni maalata ainoastaan vesiväreillä. Käytännössä vesiväri ja muovi hylkivät toisiaan vahvasti ja tämä tekeekin tarkasta maalaamisesta hankalaa. Toisaalta tämä rajoite toi mukanaan myös vahvuuksia. Kun olin mielestäni saanut teoksen valmiiksi, maali oli helppo pestä pois. Lisäksi näiden kahden materiaalin yhdistelmä tuottaa omanlaistaan jälkeä erilaisissa olosuhteissa.

2.4.2 Prosessuaalisuuden ydin

Esittelen nyt metodin ytimen vaihe vaiheelta ja samalla nostan esiin työskentelystä ja kirjallisuudesta nousseita huomioita. Ensimmäiseksi, verrattuna tavanomaiseen valokuvaamiseen, oma metodini lähtee liikkeelle tyhjästä näkymästä. Kaikki mitä teoksessa tulee näkymään täytyy jollakin tavalla luoda. Tältä osin lähtötilanne on sama kuin maalaamisessa. Yleensä aloitin maalaamisen ilman suunnitelmaa. Tyypillisin ensimmäinen askel oli tunnustella mikä tai mitkä värit juuri sillä hetkellä inspiroivat. Toisin sanottuna, minkä värin materiaalisuus sillä hetkellä resonoi. Värejä sekoittaessa ehkä jo tuli jonkinlainen idea miten väriä tulisi maalata levyille, minkälaisia muotoja voisi hakea. Käytännössä kuitenkin, mikään alussa ollut idea ei sellaisenaan toteutunut vaan etenin aina kokeillen ja tunnustellen mitä toimintani ja sen tulokset herättivät.

Toisessa ja tärkeimmässä vaiheessa, kun olin saanut edes pienen alun maalattua, aloin jo pian kokeilla valoa ja testata sen sopivuutta maalauksen aihioon. Tämä vaihe on jo täysin metodin ytimessä: alkoi jatkuva maalaamisen, valokuvaamisen, valon, liikkeen, syvyyden ja taustan välille pingottuva neuvottelu ja keskustelu. Huomattakoon, että tämän vaiheen alussa päämäärää ei vielä varsinaisesti ollut, se oli nyt tarkoitus löytää. Tällöin tekijänä keskeinen kysymys on: Milloin syntymässä oleva kuva alkaa materiaalisuutensa kautta todella puhutella? Löytämisen keskeinen elementti on prosessuaalisuus, ja tarkemmin vielä vastavuoroisuus. Kuva 2. havainnollistaa yhden maalausprosessin kulkua.

Tutkija Juho Hotanen avaa maalarin prosessia Merleau-Pontyn myöhäisessä ajattelussa: ”Hänen ei tarvitse olla kiinnostunut siitä, *mikä* hänen näkemänsä asia on, vaan hän kysyy katseellaan, *miten* se ilmenee. Maalari ei representoi, esitä näkyvää, vaan tarkastelee, miten jotakin tulee esiin.”⁶⁷ Kiinnostavasti Merleau-Ponty on Deleuzen ja Guattarin kanssa jokseenkin samaa mieltä.

⁶⁷ Hotanen 2008, 73.



Kuva 2. Valokuvamaalauksen prosessi.

Vastavuoroisuus prosessissani lähentelee sitä, mitä Merleau-Ponty kutsui näkemiseksi tai olemiseksi ”kuvan kanssa”: en enää vain katso kuvaa, kokemukseni kääntyy kun kuva muuttaa katsettani, katsomme yhdessä.⁶⁸

Jossain vaiheessa prosessia alkoi siis ”keskustelu” kuvan kanssa, syntyvä teos alkoi antamaan vihiä itsestään. Tällöin mielikuvitus kuvasta alkoi rakentumaan yhtä aikaa etenevän prosessin kanssa: ”Maalaus on kuva (image). Se on kuvitteellinen (imaginaire). Kuvitteellinen on lihan kahdentuminen, maailman lihan vastine sisäpuolellani [...] Maalaus näyttää ”todellisen kuvitteellisen kudoksen”, joka verhoaa näkemistä sisäisesti.”⁶⁹

Vaikka en olekaan maalari, eikä teokseni puhtaasti maalauksia, koen ylläolevien kuvausten sopivan prosessini ytimeen. Nyt kun valokuvauksen ja maalauksen aktit rakentavat toinen toisiaan, voin hieman pohtia niiden suhdetta. Ensinnäkin minulle oli selvää, että merkityksellistä teosta ei ikinä syntyisi jos vain dokumentoisin kuvan ’neutraalisti’ kameralla. Oli löydettävä oikea valokuvallinen tapa kuvata syntyvä teos; valo, liike, syväterävyys. Toisin sanoen, en voinut ajatella valokuvaavani jotain jo olemassa olevaa vaan pikemminkin tehtävänä oli houkutellessa esiin jokin tulemaisillaan oleva. Samanaikaisesti, tavoitteena oli, että valokuvalliset ja maalauksen elementit yhdistyisivät mahdollisimman saumattomasti, ts. teoksesta ei erottuisi valokuvaajan ja maalarin erilaiset tekijyydet.

Kokeilujen kautta menin taas eteenpäin, palasin maalaamaan, ja jäin taas katsomaan. Jokainen kokeilu avasi hieman verhoa kohti jotakin, ja toisaalta se jokin lähentyi hyvin konkreettisesti. Tietysti, prosessi ei yleensä ollut lineaarisesti etenevä, pikemminkin poukkoileva kokeilevan toiminnan ja sen aiheuttamien vaikutusten virrassa. Tapahtuma, jossa *aktuaalisen* ja *virtuaalisen* suhde kehkeytyi. Tehtävänä oli avata tuo suhde itselle merkityksellisellä tavalla. Tällaiseen prosessiin voisi paremmin päästä käsiksi Deleuzen & Guattarin

⁶⁸ Hacklin 2012, 63. “[...] seeing with could be understood as being together with the seen — not outside, but with it, as a companion, or equal, united by an attempt to understand our being in the world. In “seeing with” the traditional roles of seer and seen no longer hold: in a sense, the spectator becomes part of the work [...]”

⁶⁹ Hotanen 2008, 78.

vitaalisen materialismin kautta, koska siinä affektiivisuus on keskeistä.⁷⁰ Lisäksi on tärkeä huomata, niin kuin yllä jo lainasin Hotasta, että maalaamisessa ei ole kyse representaatiosta. Tällöin Deleuzen & Guattarin ei-representaationaalinen teoria, joka keskittyy affektiivisuuteen eli juuri representaation ja representoidun välimaastoon, on omiaan juuri tässä tilanteessa.⁷¹

Aloitin prosessin kuvauksen kertomalla, että useasti lähdin maalaamaan vain tunnustelemalla mikä väri vetoaa sillä hetkellä. Tämä on värin materiaalisuutta, voimaa miten se voi affektoida. Samaan tapaan valo, liike ja syvyys voivat olla vetoavia itsessään. Kun nämä kaikki yhdistetään syntyy hyvin moniulotteinen materiaalisuuksien ja toimintojen *tapahtuma*, jota ei voi redusoida omiin osatekijöihinsä.⁷²

Koska jokainen valokuvamaalauksen tapahtuma on uniikki materialisuuksien ja voimien kimppu, singulariteetti, sitä ei voi tyhjentää yhdeksi representaatioksi. Lisäksi, teoksiksi päätyneet kuvat ovat vain yksi pieni hetki tuosta joskus useamman päivän kestäneestä tapahtumasta, se ei edusta millään tavoin koko kestoja. Ja edelleen tuo pieni hetki on uniikki, se on hyvin vaikea toistaa identtisenä (liike, valo, väri, syvyys jne).

Tavallisessa maalauksen prosessissa aika on samankaltainen kuin oikeassa elämässä: kanvaksella näkyy kaikki menneet tapahtumat, maalari on tässä ja nyt, pohtii tulevia siveltimenvetoja. Valokuvamaalauksessa on maalia muovilevyillä, ja ne odottavat toisenlaisia siveltimenvetoja: valaistusta joka paljastaisi jotain; voimaa ulkopuolelta, että jokin tönäisisi ne liikkeeseen; kokonaan uutta sisäistä järjestystä, missä asennossa ja paikassa levyt ovat toisiinsa nähden; ja kaikki nämä suhteessa itse väriin. Yhdessä näistä syntyy loputon määrä erilaisia variaatioiden mahdollisuuksia. Maalatut levyt eivät ”muista” muita materiaalisuuksia kuin värin, ne ikään kuin odottavat, että niiden

⁷⁰ Kontturi 2012, 28.

⁷¹ Kontturi 2012, 28: ”[...] representation is a concept and practice that signals a gap and absence [...] The emphasis on affectivity addresses the very gap: affect is the zone of indiscernibility between stimulus and response, content and effect, object and viewer.”

⁷² Kontturi 2012, 29.

kautta paljastetaan *aistittavasta* jotain näkymätöntä minkä vaikutuksen alaisena ne ovat. Deleuzen mukaan tämä näkymätön on virtuaalinen, ja jokainen uniikki värin, valon, liikkeen ja järjestyksen sommitelma aktualisoituu valokuvaksi. Nuo valokuvat itsessään eivät kuitenkaan kerro miten kaikki tapahtui, ne eivät ole representaatioita. Ne ovat aistimussommitelmia, jotka säilyttävät affektien (eri materiaalisuuksien vaikutukset toisiinsa) ja perseptien välisen liikkeen ja suhteen jännitteisenä; taideteos tuo aistittavan esille ja miten virtuaalinen vaikuttaa siinä.

Uuden luominen taiteessa edellyttää siis prosessiltaan jotain, jossa ajattelu pääsee aistittavan kautta käsiksi totunnaisesta poikkeavaan. Tällöin ollaan kosketuksessa virtuaaliseen. Toistaessani vuoden aikana yllä kuvattua prosessia, tulin altistuneeksi jatkuvasti uusille asioille. Teosten syntymisen lisäksi prosessista irtosi jatkuvasti uusia ideoita; ”kokeile sitä, tätä ja tuota”. Tällaisia muistiinpanoja on montakymmentä sivua.

Ennen siirtymistä seuraavaan lukuun, pohdin vielä mikä oikeastaan on kameran rooli prosessissani. Koska rakennan kuvan kaikki elementit itse, erilaisista materiaalisuuksista ja niiden liikkeestä, ja panen ne törmäämään toisiinsa, jo muutaman sekunnin aikana sommitelma elää valtavasti. Asetelma on niin häilyvä, että ihmissilmä ei pysty erottamaan hiuksen hienoja vivahteita. Kamera on kone joka pystyy poimimaan juuri oikean pienen hetken, jos tuuri käy, tai toisaalta avaamaan valosensorinsa pidemmäksi ajaksi ja luomaan kuvan siitä miten koko sommitelma liikkuu kokonaisuutena. Kamera ottaa kaiken näkyvän vastaan, ja sitoo kaikki erilaiset materiaalisuudet yhteen omalla tavallaan. Valoaisti, jota voi käskää mikrosekunneista minuutteihin ylttäviin kestoihin. Mitä pidemmälle ajattelen, se on todella ei-inhimillinen toimija.

2.4.3 Teoksen syntyminen

Edellisen luvun pohjalta voin todeta, että prosessini on vastavuoroista, syntyvää kuvaa tehdään, synnytetään ja katsotaan ”kuvan kanssa”. Vastavuoroisuus ulottuu myös kaikkiin muihin prosessin osatekijöihin jolloin kokonaisuudessaan

se on dynaamista, polveilevaa, yllättävää ja virtaavaa. Prosessin viimeisenä vaiheena on teoksen lopullinen kiinteytyminen kun syntyvä kuva tallennetaan halutulla tavalla valokuvaksi. Ennen sitä on täytynyt kuitenkin ylittyä teoskynnys. Toisin sanoen, olen saanut muodostettua itselleni käsityksen, että tietty sommitelma kuvana avaa jonkinlaisen merkityksellisen tilan, jonka haluan tallentaa. Pohdin tätä kynnystä nyt Harri Mäcklinin esteettisen immersion käsitteen kautta, se kuvailee katsojan kohtaamista taideteoksen kanssa, ja sen aiheuttamaa vahvaa kokemusta. Mutta myös taiteen tekijä voi kokea uppoutuneita ja subjektiviteettia ravistelevia kokemuksia.⁷³

Mäcklinin kattava tutkimus käsittelee kohtaamista taideteoksen kanssa, ja tarkemmin sellaista harvoin tapahtuvaa poikkeuksellisen vahvaa kokemusta, esteettistä immersiota, jossa hetkellisesti ”kadottaa” itsensä teoksen maailmaan.⁷⁴ En lähde avaamaan tutkimusta yksityiskohtaisesti, mutta fenomenologisena tutkimuksena sen peruseriaate on selkeä ja omaan pohdintaan liittyvä:

[...] esteettistä immersiota voidaan systemaattisesti kuvata muutokseksi havainnoijan maailmassa-olemisen-tilassa. Tämän tutkimuksen keskeinen teesi on, että esteettinen immersio tapahtuu eksistentiaalisena dislokaationa, jossa havaitsijan tunne olla ”siellä” maailmassa muuttuu hetkellisesti ”toisaalle”, eksistentiaaliseen paikkaan, joka sijaitsee elämis-maailman ja taideteoksen poeettisen maailman välissä. Tässä dislokaatiossa ajan, tilan, merkityksen ja minuuden kokemukset muuttuvat hetkellisesti.⁷⁵

Koin prosessieni aikana tuollaisen erittäin vahvan immersion mielestäni kaksi kertaa. Tämä ei siis ole teoksen syntymisen edellytys. Uskallan kuitenkin väittää, että vastaavanlainen ilmiö tapahtui pienemmällä intensiteetillä hyvinkin useasti. Ja ehkäpä vielä yleistäen muihinkin kuvataiteilijoihin, oli intensiteetti kuinka laimea tahansa, jokin aistillisen kautta saapuva tuleminen on edellytys teoksen synnylle. Virtuaalisen on aktualisoiduttava niin, että se tuntuu.

Esittelen nyt ensimmäisen valokuvamaalauksen (kuva 3.) Yllä kuvatussa prosessin ytimessä tapahtui monenlaisia kokeiluja ja kuva rakentui kahden päivän ajan. Loppuvaiheessa kun olin päässyt tilanteeseen, jossa erotin jo

⁷³ Ks. Esim. Kontturi 2012, 13–38; Oksanen 2004, 233–237.

⁷⁴ Mäcklin 2018, 5.

⁷⁵ Mäcklin 2018, 5. Suomennos minun.

kiinnostavan sommitelman, ajattelin sitä jonkinlaisena energisenä tilallisuutena. Samalla, aurinko alkoi ulkona paistamaan kirkkaasti, ja kehkeytyvä teos joutui yhtäkkiä kovan valon kohteeksi. Koska ei ollut takeita, että aurinko paistaisi kauan, täytyi nopeasti vaihtaa kameran ja koko sommitelman asetuksia jotta kirkas valo olisi hyödynnettävissä.



Kuva 3. Valokuvamaalaus I.

Ongelmana oli tausta, joka ei toiminut. Taas, kiireisten kokeilujen jälkeen, päädyin maalaamaan taustakartonkia aika summittaisesti. Maalin ollessa märkää, rypistin kartonkia ronskisti. Maali asettui kartongilla omalla tavallaan rypistämisen seurauksena. Joidenkin asettelujen jälkeen oikea kohta taustasta löytyi. Lopulta sopivan liikkeen kautta, kirkkaan auringon valon avustuksella,

energisen ja tilallisuuden välinen suhde avautui itselleni mielekkäällä tavalla. Teoksen lopullinen muotoutuminen tapahtui viimeisen 30 minuutin kriittisessä aikaikkunassa.

Tutkija Kontturi ehdottaakin, että ”Taiteilija ei ole autoritäärinen toimija tai autonominen luoja, pikemmin hän on yksi luovan rihmaston osanen, kanssatekijä [...] molekulaarinen taidehistoria ehdottaa, että toimijuus muotoutuu myöskin sellaisissa materian virtauksissa, jotka eivät ole yksin diskursiivisia vaan pikemmin ei-inhimillisiä ja ei-persoonallisia.”⁷⁶

2.5 Hiukkasmerkki

Edellisen esimerkin perusteella prosessini ytimessä on kuvaa rakentavien elementtien törmäyttäminen; valo, liike, syvyys ja väri. Samoja elementtejä kuin maalauksessa mutta eri tavalla. Kamera aina valottaa elementit kuvaan yhdellä kerralla, ”havaintona”. Taiteilija ja tutkija Barbara Bolt puhuu *kuvamontaasista*, jolla voi päästä valokuvan annettuuden yli, koska se on “ [...] kooste (assemblage), joka tuottaa uusia samankaltaisuuksia ei-jäljentävillä keinoilla.”⁷⁷ Montaasilla on siis kyky luoda uutta representoivista kuvista muodonmuutoksen keinoin. Tätä kautta ajatellen, oma prosessini perustuu valokuvallisten elementtien montaasille, näitä itsenäisesti varioimalla, voidaan rakentaa kuva ”kerros kerrokselta” - syntyvä kuva on kerrosten ja elementtien, ts. materiaalisuuksien kooste, jossa valokuva näyttää kokonaisuuden ja samanaikaisesti kätkee koosteen osaset sisäänsä.

Deleuze sanoo, että taiteen tehtävä ei ole jäljentää tai keksiä muotoja, mutta ”kaapata voimia” ja maalauksen tehtävä on yrittää ”tehdä näkyväksi voimia, jotka itsessään eivät ole näkyviä.”⁷⁸

⁷⁶ Kontturi 2013, 246.

⁷⁷ Bolt 2010, 270.

⁷⁸ Deleuze 2003, 56. “In art, and in painting as in music, it is not a matter of reproducing or inventing forms, but of capturing forces. [...] The task of painting is defined as the attempt to render visible forces that are not themselves visible.”

Tässä luvussa esittelen seuraavat kaksi teosta, jotka syntyivät valokuva-maalauksen prosessissa. Niiden kautta pääsen vielä tarkemmin käsiksi materiaalisuuksiin ja virtuaalisuuden aktualisoitumiseen. Molemmat teokset syntyivät sen seurauksena, että ehkä en ollut tyytyväinen siihen, mitä prosessissa oli syntynyt, tai että yksinkertaisesti halusin jatkaa kokeiluja vielä pidemmälle, työntää prosessin rajoja laveammaksi. Näihin molempaan teokseen liittyy vahvasti sellaiset uudet toimijuudet, joita aikaisemmin ei prosessissa ollut esiintynyt.

Ensimmäinen näistä (kuva 4.) lähti liikkeelle valokuvamaalauksesta, jonka olin edellisenä päivänä tehnyt, ja johon olin jo tyytyväinen. Päätin kuitenkin jatkaa jo valmiiksi maalattujen muovilevyjen parissa, joita en siis vielä ollut pessyt. Työhuoneen ikkunan takana virtasi Fiskarsin joki ja ulkona oli reilusti pakkasta. Kiipesin ikkunasta ulos levyt mukana ja aloin uittamaan levyjä joessa. Minulla oli kamera mukana ja ajatuksena oli kuvata levyjä veden liikkeessä, ja olettaen, että väri alkaisi irrota levyistä. Kuvasin tätä hetken aikaa ja totesin, että prosessi ei toimi liian kylmässä vedessä. Kun nostin levyt vedestä ja laitoin ne kuivumaan ulkoseinää vasten, pian huomasin alkavan jäätyminen mikä kiinnitti huomioni. Siinä valossa ja vääränlaista taustaa vasten siitäkään ei syntynyt kiinnostavaa kuvaa. Nostin levyt takaisin sisälle ja pohdin miten tuota jäätymistä voisi kuvata. Kun vesiväri levyillä oli taas sulanut, suuntasin ovesta ulos toiselle puolelle rakennusta. Ajattelin, että lumihanki voisi toimia hyvänä taustana kuvalle.

Itse kuvaamisen tapahtuma oli lopulta vain muutama minuutti ulkona pakkasessa. Asettelin vesiväristä märät muovilevyt (3 kpl) toistensa päälle hankeen, siten, että ne olivat sopivassa järjestyksessä toisiinsa nähden. Otin muutaman kuvan jonka jälkeen aloin hankaamaan levyjä varovasti hankea ja toisiaan vasten. Jo osittain jäätynyt pigmentti alkoi lohkeilla ja liikkua hankaamisen mukana. Nyt alkoi tapahtumaan jotain erityistä. Jatkoin vielä hetken samalla tavalla ja hetki päättyi kun väripigmentti jäättyi kokonaan eikä siten enää liikkunut muovilevyn pinnalla. Jos olisin jatkanut hankaamista pidempään ja voimakkaammin jäätyneen jälkeen, ”kuva” olisi koko ajan

hajonnut yhä enemmän “pikseleiksi”. Päätin, että tähän kohtaan missä eriytyminen on juuri alkanut, on hyvä lopettaa; kuvassa näkyy samanaikaisesti rikkoutunut “originaali” sekä muodostunut jäätyminen.

Koska kerrokset jäätyneessä kuvassa olivat jäätyneet toisiinsa kiinni, en olisi voinut kuvata sitä enemmän tilallisesti (levyt etäämmällä toisistaan) sisällä studiossa, koska kerrokset olisivat sulaneet. Tällöin kuvasta (muovilevyjen pinkasta) tuli olosuhteistaan riippuvainen valokuvan kaltainen olio; se säilyy jos olosuhteet eivät muutu, mutta todellisuudessa se haalistuu jatkuvan vuorovaikutuksen ympäristönsä kanssa. Kun katsoin kuvia tietokoneelta, vasta huomasin minkälainen kuva todella oli, ja minkälainen tekstuurien rikkaus siinä oli. Vaikka levyt olivat jäätyneet, kuvassa oli poikkeuksellista liikettä: jäätyneen, hankaamisen ja hajoamisen liikettä sekä niiden jälkiä (ja värisävyä). Totesin itseseni, että tätä kuvaa en todellakaan suunnitellut minä, lopputulos oli paljolti kontrollini ulkopuolella.

Tutkija Katve-Kaisa Kontturi esittelee tekstissään *Taideprosessi luovana, liikkuvana sommittumana* Deleuzen ja Guattarin käsitteen *hiukkasmerkki*.⁷⁹ Se on taideteoksen sisältämä ilmaus jähmeän merkityksen vapauttamisesta, destratifikaatiosta. Yhteiskunnan jähmeät merkitykset ovat strataa, kerroksia, jotka liian helposti ohjaavat merkitysten syntyä. Valokuvan kannalta merkittävin strata on juurikin sen asema ”todenmukaisena”, annettuna. Äskeisessä prosessin kuvauksessa huomasimme, että jäätyminen tuotti kuvaan muodonmuutosta, ja jäätyminen tuli ilmaisseeksi itsensä hiukkasmerkkinä sekä kuvan tekstuurissa että värien sävyissä. Kontturi sanoo, että hiukkasmerkki viittaa molekulaariseen liikkeeseen, tässä tapauksessa jäätyneen aiheuttamaan molekyyli-tason voimaan näkyvässä, ja ” [...] ettei inhimillinen toimijuus ole taideprosessissa kaikkivoipainen; se ei yksin ole taiteen luova voima eikä sen lähtökohta.”⁸⁰

⁷⁹ Kontturi 2010, 197-198.

⁸⁰ Kontturi 2010, 198.



Kuva 4. Valokuvamaalaus II.

Kolmas valokuvamaalaus (kuva 5.) syntyi myös yksilöllisellä tavallaan. 'Orgaaninen' jäkälää tai korallia muistuttuva muoto syntyi mekaanisen kokeilun kautta. Yhdistin toisiinsa kiinni kaksi muovilevyä, joiden pinnalla oli märkää vesiväriä. Kun irroitin levyt toisistaan, muoto syntyi 'itsestään' kun märkä vesiväri järjestyi muovin pinnalla uudestaan. Jotta pääsin kuvaamaan levyjä toisistaan erillään syvyydelttömyydessä, odotin värin kuivumista muutaman tunnin. Tämän jälkeen lähdin tutkimaan muuttamalla valoa, ja muita parametreja, minkälainen sommitelma siitä voisi tulla. Kuvasinkin sitä useampana päivänä monissa vaiheissa. Vastaus löytyi viimein valosta. Kun päivällä paistoi kirkas aurinko sisään, kimmotin tätä valoa tyhjällä muovilevyllä sommitelmaan. Taivuttamalla muovilevyä, kimmotettu valo sai kiinnostavia

muotoja itsessään (kuvassa 2: Viimeinen kuva tästä tilanteesta). Valo ja sen lämpimämpi sävy sai kuvan ”heräämään henkiin”.



Kuva 5. Valokuvamaalaus III.

Niin kuin edellisenkin kuvan kohdalla, tätäkin tapahtumaa voi tulkita hiukkasmerkin kautta: vesivärin ja muovin yhdistelmä molekulaarisena tapahtumana ilmaisee itsensä materiaalisuutensa kautta; syntyy omaleimainen jälki. Kontturin mukaan ”Käsite, joka korostaa materiaalisen ja esittävän eli representationaalisen vuorovaikutusta, on hiukkasmerkki. Hiukkasmerkin

kehkeytyminen on erottamattomassa suhteessa taiteen materiaaliin prosesseihin, kuten siihen, miten maalikerrokset reagoivat toisiinsa [...]”⁸¹ Monet katsojat ovat tulkinneet jälkeä jäkälämäiseksi tai korallimaiseksi, jolloin koko teos tulee tulkituksi sitä kautta. Inorgaanisen tapahtuman jättämä muoto muistuttaa orgaanista muotoa. ” [...] taiteilija on maalaus koneen mekaanikko, joka laittaa koneen käyntiin, muttei yksin hallitse tai määritä sen toimintaa.”⁸²

⁸¹ Kontturi 2013, 249-250.

⁸² Kontturi 2013, 246.

Eloisa sommitelma

Edellisen luvun lopun perusteella siirryn käsittelemään tarkemmin vitaalia materialismia. Tämä toimii johdattajana projektissani tapahtuneeseen käänteeseen kun jouduin luopumaan työhuoneesta. Jatkoisin taiteellista työtä erilaisissa ympäristöissä ja sovelsin yllä kuvattua prosessia aina kulloiseenkin tilanteeseen. Tässä luvussa näytän ja pohdin prosessin variaatioita ja sitä kautta syntyneitä teoksia.

3.1 Vitaalinen materialismi

Edellisessä luvussa pääsin käsiksi Merleau-Pontyn aavistelemaan ja Deleuzen ja Guattarin ilmaisemaan vitaaliseen käsitykseen taiteesta. Kirjassaan *Materian väre – Olioiden poliittinen ekologia* professori Jane Bennett hahmottaa yleisemmin vitaalista materialismia, josta nyt otan joitakin askelmerkkejä mukaan taiteellisen työni toisen vaiheen tulkintaan. Bennet kuvaa kuinka modernin tapa ” [...] jäsentää maailma tylsäksi materiaksi ja väreileväksi elämäksi on [...] aistisen jakamista.”⁸³ Bennett pyrkii kääntelemään, huolestuttamaan ja outouttamaan ”elämän” ja ”materian” hahmoja kunnes tuossa ” [...] vieraantumisen luomassa tilassa voi alkaa muotoutua *vitaalinen materiaalisuus*.”⁸⁴ Toisin sanoen tavoitteena on yrittää purkaa elämän ja materian väliltä turhia raja-aitoja ja asettautua lukemaan ja havaitsemaan ilmiöiden kautta näiden yhteys. Nyt kun taiteellisessa työssäni lähdin soveltamaan yllä kuvattua valokuvamaalauksen prosessia studion enemmän hallituista olosuhteista kohti enemmän annettuihin maastoihin, jouduin ajattelemaan joka hetki uudestaan miten otan aktuaalisen maailman prosessiin ja kuvaan mukaan. Tapa, jolla lähdin etenemään tulee kiteytyneeksi hienosti Bennettin lainatessa sekä Deleuzea että filosofi Henri Bergsonia: ” [...] Bergsonille ei ole (elämässä) ’päämäärää’, koska nämä suunnat luodaan sitä

⁸³ Bennett 2020, 7.

⁸⁴ Bennett 2020, 7.

mukaa kun teko kulkee niitä pitkin. *Élan vital* on vietti ilman suunnitelmaa, etsimistä, joka on ”hapuilemista”.⁸⁵

Muistamme edellisestä luvusta, että taideteos on aistimussommitelma. Sommitelman käsitettä voidaan soveltaa myös taiteellisen työn prosessiin. Bennett sanoo: ”Toimintakyvystään sommitelma on velkaa sen muodostavien materiaalisuuksien vitaalisuudelle.”⁸⁶ Valokuvamaalaus studiossa sommitelmana oli valon, liikkeen, värin ja syvyyden materiaalisuuksien vitaaliutta. Nuo elementit olivat studiossa käytettävissä irrallisina, ja jotka sitten valottamisen tapahtuma yhdisti kuvaksi. Näiden elementtien rinnalle tässä uudessa vaiheessa tuli valmis maailma tai ympäristö niin kuin kohta näemme; luonto, tietokoneen näyttö, puuliiteri sekä matkapuhelimen kamera toimijana. Valmiissa ympäristössä valo, liike (tai pysähtyneisyys), väri ja syvyys ovat jo annettuina. Tehtävänä oli siis lähteä hapuilemaan kohti materiaalisuuksien outouttamista ja olla alttiina sille.

”Vitaaliset materialistit yrittävät siis viivytellä niissä hetkissä, jolloin he huomaavat objektien kiehtovan, tulkitsevat ne vihjeiksi materiaalisesta vitaaliudesta, jonka he niiden kanssa jakavat. Tämä tuntu oudosta ja epätäydellisestä yhteisyydestä ulkopuolen kanssa saattaa saada vitaaliset materialistit kohtelemaan ei-ihmisiä - eläimiä, kasveja, maata, jopa tekoluomia ja hyödykkeitä - huolellisemmin, strategisemmin, ekologisemmin.”⁸⁷ Objektien kokeminen kiehtoviksi mielestäni edellyttää itsensä sivuun laittamista tai ainakin itsen keskeisyyden unohtamista, jotta kanssaoleminen kiehtovuudessa voi tapahtua.

Muistutan vielä yhdestä valokuvamaalauksen ominaisuudesta, jonka halusin uusissakin ympäristöissä säilyttää. Nimittäin se, että halusin kuvien edelleen yhdistävän elementit, ja nyt myös ympäristöt, mahdollisimman saumattomasti. Bennetin sanoin tätä osien ja kokonaisuuden suhdetta voisi kutsua adsorbsioksi: ”Adsorbsio on elementtien kokoamista niin, että ne sekä

⁸⁵ Bennett 2020, 119. Sulut omat.

⁸⁶ Bennett 2020, 56.

⁸⁷ Bennett 2020, 46.

muodostavat liittouman että säilyttävät jotakin jokaisen elementin sysäyksestä toimijana.”⁸⁸ Nyt siirryn siis tulkitsemaan erilaisia valokuvamaalauksen variaatioita. Niissä näemme, että pienikin muutos sommitelmassa saattaa prosessin tai siitä syntyvät kuvat hyvin omanlaisikseen. Siksi kutsun sommitelmaa eloisaksi.

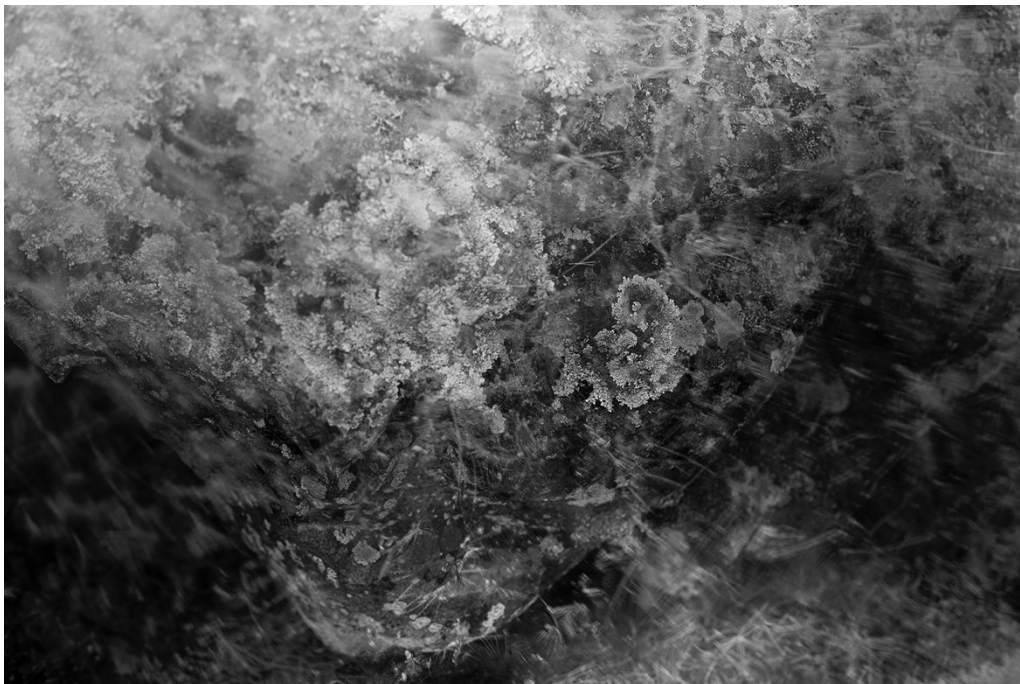
3.2 Valokuvamaalaus ulkona

Ensimmäiseksi yritin toteuttaa valokuvamaalauksia ulkona yksinkertaistaen prosessia. Toisin sanoen ilman studiossa rakennettua telinettä, yrittäen käyttää yhtä tai kahta maalattua muovilevyä suoraan jotakin taustaa vasten (kuva 7.). Näistä kokeiluista ainoassa näyttelyyn päätyneessä kuvassa (kuva 6.) sain yhdistettyä ison kiven pinnan ja kaksi maalattua levyä niin, että kuva oli mielestäni yhtenäisen, mutta muodostaen oman vahvan luonteensa. Kiven, levyjen ja liikkeen yhteistyöstä löytyi sommitelma, joka tuo esiin materian (ml. elämä) liikkeen. Maalaus toi pysähtyneeseen kuvaan mukaan eri kestoja; elämän aika kiven pinnalla ja ehkä jopa kiven itse aika.

On vaikeampaa yhdistää erillisiä elementtejä jos niillä on erilaiset kestot ja aika. Kivi ja sen pinnalla elävä elämä ovat erilaisia kulttuureja, eri ajassa ja syklissä kuin maalattu muovilevy. Miten nämä voisivat yhdistyä? Pelkästään ”tyhjänä” ja heijastavana ikkunana, vai näkemiseen vaikuttavana filtterinä, vai näiden yhdistelmänä? En ole tullut ajatelleeksi filtteriä materiaalisena vaikka onhan silmälasitkin hyvin kouriintuntuva asia, vai pitäisikö sanoa silmiintuntuva. Jokatapauksessa, kuvassa 6. näkyvä liike on jonkinlaista de-aktualisaatiota, se vapauttaa näkyväksi ajan vaikutuksen tapahtumille kohtuullisen vakaiden olioiden takana.⁸⁹

⁸⁸ Bennett 2020, 66.

⁸⁹ Somers-Hall 2011, 128.



Kuva 6. Valokuvamaalaus ulkona.



Kuva 7. Dokumentaatio valokuvamaalauksesta ulkona.

3.3 Digitaalisen ylikuormitus

Taiteellisen prosessin voidaan nähdä siis olevan jatkuvaa tulemista. Tai ainakin niin, että taiteilijan halutessa kehittää praktiikkaansa, löytää uusia ilmaisutapoja tai edes luoda uusia teoksia olemassa olevalla konseptilla, täytyy hänen olla alttiina ja omistautua tutkimaan prosessissa vaikuttavia materiaalisuuksia ja niiden voimia. On tunnistettava toiminnan virtaamisen eli jatkuvuuden ja uuden luomisen edellytykset. Taiteilija voi myös olla alttiina katkoksille, häiriöille ja sattumalle. Omalla kohdallani sattumat toi hankkeeseen oman erityisen lisäyksensä.

Olin juuri ollut ulkona kuvaamassa (edellinen luku) ja tulin sisälle tietokoneen ääreen katsomaan kuvia, tarkastelemaan mitä olin saanut aikaiseksi. Kuvia oli paljon ja jostain syystä tietokoneellani oli vaikeuksia suorittaa tehtäviään. Esikatselukuvien luominen (tietokoneen prosessointi) oli tuskaisen hidasta ja yhtäkkiä ruudulle alkoi ilmestymään pikselöityneitä "kuvia" (kuvat 8. & 9.). Kuvaa vaihtaessa tuo virheellinen kuvakin vaihtui, se oli siis jonkinlaisessa indeksisessä suhteessa varsinaiseen kuvaan. Virhekuvan ja varsinaisen kuvan suhde ei kuitenkaan ollut nähtävissä, minun inhimilliselle katseelle ne olivat satunnaisia, vaikkakin visuaalisesti niillä oli yhtäläisyyksiä. Joka tapauksessa, halusin dokumentoida nuo "virhekuvat". Dokumentointi oli osittain haastavaa, koska virhekuvien ilmaantuminen ei ollut vallassani, ja ne säilyivät näytöllä vain pienen hetken, yleensä noin 1-4 sekuntia. Ja lopulta tietokone oli saanut luettua tiedostot kunnolla ja esikatselukuvat tallentuivat välimuistiin, jolloin häiriöitä ei enää syntynyt.



Kuva 8. Digitaalisen ylikuormitus I.

Tapauksesta heräsi mielessäni koko joukko kysymyksiä. Oliko kyseessä yksinkertaisesti väliaikainen häiriö, joka johtui tietokoneen kapasiteetin rajallisuudesta? Mitkä seikat aiheuttivat ylikuormittuneisuuden? Voiko tuota hetkellistä virhekuvaa kutsua kuvaksi? Olisiko tapahtumasarja toistettavissa intentionaalisesti? Onko kaikilla sommitelmilla tietty tasapaino, intensiteettien vaihtuessa mitä vain voi tapahtua?

Kuvassa 9., kuva vasemmalla on syntynyt eri tavalla. Yritin tehdä valokuvamaalauksen käyttäen näytön virhekuvaa taustana. Se ei kuitenkaan onnistunut, mutta tässä kuvassa on itse virhekuvan lisäksi peileillä heijastettua valoa. Muut kuvat ovat ”suoria” mutta näytön reunat pois rajattuina.



Kuva 9. Digitaalisen ylikuormitus II.

Bennet kuvailee muutosta emergenttinä: “Eläväisen materian maailmassa näemme [...] järjestelmät voivat odottamatta valita kehityspolkuja, joita ei olisi voinut ennakoida, sillä niitä hallitsee pikemminkin *emergentti* kuin lineaarinen tai deterministinen kausaalisuus.”⁹⁰

Kun en tiedä tarkasti ja yksiselitteisesti miten tuo kuva syntyi, voiko sitä kutsua abstraktiksi kuvaksi? Osaan nimetä ja tunnistaa ilmiön karkealla tasolla, mutta en tunne ilmiön suhdetta sen synnyttäneisiin muihin materiaalsiin toimijuuksiin saati sen sisäiseen logiikkaan. Oliko pikselöitynyt kuva seurausta väärästä laskennasta, vajaasta laskennasta, oliko häiriö tietokoneen ja näytön välillä. Toisin sanoen, mistä häiriö oli jälki tai kuva?

Jos vedän rohkean analogian viimeisen kysymyksen osalta abstraktiin kuvataiteeseen, mistä abstrakti teos on jälki tai kuva? Voimme todeta, että esimerkiksi abstraktin maalauksen kohdalla ymmärrämme ilmiön (teoksen) synnyn vain karkealla tasolla; maalari on ollut yhteydessä sisäiseen maailmaansa, kehollisesti levittänyt väriä eri keinoin, käynyt vastavuoroista keskustelua syntyvän kuvan kanssa ja lopulta teos on päätynyt tiettyyn tilaan. Ulkopuolinen katselija eikä edes maalari itse pysty täysin sanallistamaan prosessia, erilaisia vaiheita ja niiden motiiveja, ja niihin kaikkia vaikuttaneita tekijöitä. Omasta kokemuksesta voin vain todeta, että varsinkin “valokuvamaalausten” kohdalla tärkeää on juuri tuo nimenomainen prosessi, jossa olen sekä tekijä että seuraaja, kanssaolija ja -katsoja, keskustelija, rationaalinen ja intuitiivinen. Lyhyemmin sanottuna kokonaisvaltainen toimija muiden joukossa.

⁹⁰ Bennet 2020, 158.

3.4 Näkyvä ja tila

Olin metsään lähtiessäni ottanut mukaan pienen peilin, jonka ajattelin korvaavan valokuvamaalauksessa käytettyjä muovilevyjä. Ajatuksena oli leikkiä näkyvän kahdentumisella, tilallisuudella ja valon heijastuksilla. Kuvasin muutaman tunnin pienen järven lahden, johon puro laski vetensä, ympärillä. Kuvan 10. näkymät ovat siis kaikki hyvin läheltä toisiaan. Ajankohta oli juuri talven ja kevään välissä. Vedessä näkyvä valkoinen pyörre oli purossa runsaana virtaavan veden muodostaman vaahdon, veden pyörteiden ja suotuisten tuulien yhteinen sommitelma ja tapahtuma. Valokuvasta yksinään ei näitä olosuhteita ja voimia helpolla pelkän aistisen kautta hahmota. Muotona pyörre on ehkä muutoksen ja dynaamisuuden edustaja, mutta tapahtuman singulaarisuus peittyi. Tämä kuva oli ns. suora ja dokumentaarinen kuva.

Nyt halusin kokeilla voisiko valokuva ilmaista jotain lisää, jos tuo suora ja ehjä representaatio särjetään. Peilin avulla aistisuus muuttuu; mahdollisuus nähdä eteen ja taakse samanaikaisesti. Jos olisin eläin, jolla on silmät pään kyljillä, voisin nähdä nuo näkymät, mutta tietenkin eri tavalla. Peilit ja silmät voisivat tietysti osoittaa myös ei-vastakkaisiin suuntiin niin kuin esimerkiksi kameleonteilla (voivat kääntää silmiä 360 astetta). En pysty kuvittelemaan miltä sellainen näkeminen tuntuu, minkälainen tilallisuus hahmottuu. Kaikilla aistikombinaatioilla lienee oma tapansa kohdata maailma, oma kiasma (Merleau-Ponty), oma tyyli aktualisoida virtuaalinen aistittavassa (Deleuze).



Kuva 10. Näkyvä ja tila.

3.5 Valoa ja tuhkaa

Tummat neliön muotoiset kuvat (kuva 11.) syntyivät pihallamme olevassa puuliiterissä. Aamun ja illan matalalla oleva aurinko paistaa lautaverhoilun raoista sisään suorina valojuovina. Tämä näky sai minut pohtimaan miten tuota erikoista valoa voisi hyödyntää, se näyttäytyi erityisenä mahdollisuutena. Työskentelin siis erityisten minusta riippumattomien olosuhteiden kanssa; olosuhteiden rakentaminen studioon olisi kallista ja pelkästään riittävän voimakkaan ja kovan keinovalon tekeminen pienessä tilassa oikeastaan mahdotonta.



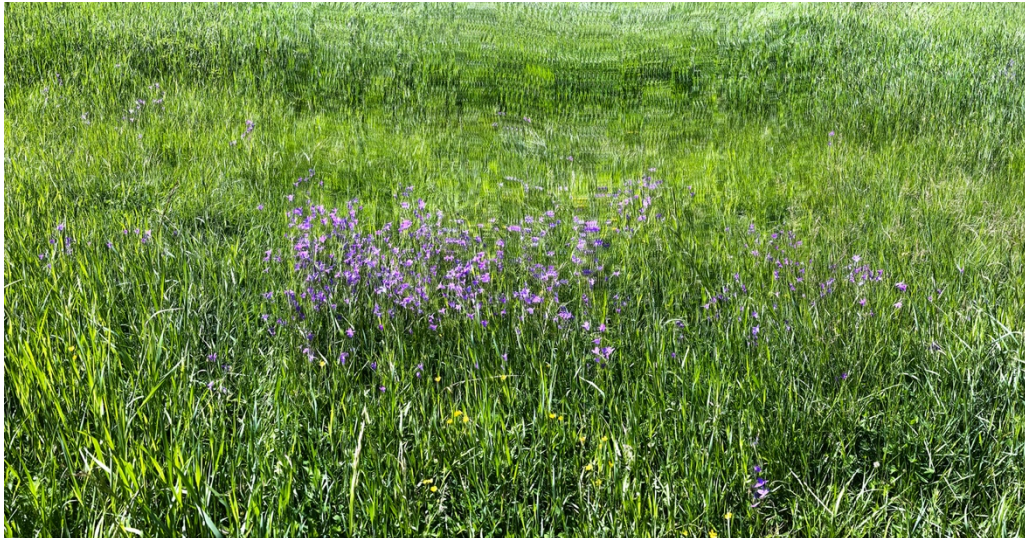
Kuva 11. Valoa ja tuhkaa.

Liiterissäni, taivutin siis suoria valokuovia muovilevyn avulla tummaa taustaa vasten, ja kuvasin sitä samalla kun sirottelin saunan kiukaan tuhkapesästä otettua tuhkaa ilmaan. Tuhkan käyttö osoittautui tärkeäksi osaksi sommitelmaa; se korostaa liikettä, tuo valoa näkyviin, antaa tekstuuria, luo tapahtumallisuutta ja elämän makua.

3.6 Panoraama

Panoraama-kuvat ovat ”autenttisia” tilannekuvia siinä mielessä, että ne kokonaisuudessaan ovat tulleet suoraan kamerasta (kuva 12.). Ja tietynlaisesta kamerasta; ne on kuvattu älypuhelimien panoraama-toiminnolla. Tämä kuvaustoiminto on taas omanlaisensa sommitelma ja toimija. Kuvassa näkyvä liikkeen jälki syntyy kun panoraama-toiminto yrittää tulkita näkemäänsä uskollisesti, mutta päätyy tulkitsemaan ja luomaan nähtyä, paikkaamaan aukot todellisuudessa omalla versiollaan. Kameran liike maalaa koko sommitelman sisäisen liikkeen, syntyvän kuvan vuorovaikutuksen kameran liikkeen kanssa.

Kuva on edelleen indeksinen, edelleen todiste olleesta, mutta sekä kuva että indeksi vääntyy ja joustaa kesken kuvaustapahtuman osittain uuteen muotoon, koska kamera liikkuu. Sivuttainen liike tekee kuvasta sivustakatsojan, jonkinlainen kuvautuminen tapahtuu ohimennessä. Kuvan sisällä tapahtuva liike luo jonkinlaisen uuden oudon kuvan valokuvan, elokuvan ja sarjakuvan välille. Deleuzelaisittain panoraama-toiminnon kautta kamera affektoituu eri tavalla. Kun kamera käynnistetään panoraamatoiminnossa, se tallentaa ensin koko näkymän. Sen jälkeen kameraa liikuttaessa jollakin tavalla se tunnistaa menneen kuvan ja vertaa koko ajan sitä liikkeen suunnasta esiin tulevaan näkymään. Ja vaikuttaisi siltä, että se pyrkii tekemään näiden välille mahdollisimman paljon jatkuvuutta algoritmisesti. Jossain kohdissa kuitenkin jatkuvuuden luominen tuottaa erilaisen näkymän mitä omat silmämme, kumpi on todellisempi? Panoraamatoiminnon erilainen aistimis- ja kalkuloitukyky tuottaa erilaisen näyn.



Kuva 12. Panoraamakuvat.

Eri välineiden ehtoja voi lähestyttää tai törmäyttää, koska ne ovat käytännöllisesti ja materiaalisesti olemassa. Välineiden ero on niiden materiaalisessa voimassa, niiden vaikutuksessa taiteilijan luomiseen, sen pohjalta syntyvään tapaan, jolla virtuaaliseen luodaan yhteys, teoksen tuoman aistittavan vaikutus katsojaan. Kaikissa vaiheissa voi syntyä tottumusta tai rakentaa käytäntöjä. Professori Joanna Zylincka kirjassaan *Nonhuman Photography* määrittelee valokuvauksen ”inhimillisen ja ei-inhimillisen

toimijuuden ja näön hybridiksi, joka toimii sekä kontrollin välineenä että elämää muokkaavana voimana.”⁹¹

Zylinska määrittelee valokuvausta historiansa jatkumona nykyisessä ajassa, jossa teknologian kehitys luo uusia mahdollisuuksia valokuvalle: “Tämä inhimillis-ei-inhimillinen sommitelma on vaikuttanut valokuvaukseen alusta asti, mutta kytkentä on yhä suuremmassa roolissa ja eksplisiittisemmin uusissa korkea-resoluutioisissa ohjelmistopohjaisissa valokuvamedioissa.”⁹²

Mahdollisuuksilla hän tarkoittaa, että valokuva voisi olla solmukohta tai sommitelma erilaisille rajapintojen mittaamisille, merkitsemiselle ja näiden yhdistelmille yhdessä esimerkiksi tieteellisten kuvantamismetodien kanssa. Näin valokuvan kautta pääsisi näkemään ja kokemaan uusilla tavoilla, ihmisen aistien laajenuksena. Näin nähtynä valokuvan alkuperäinen tapa kietoa yhteen inhimillinen ja ei-inhimillinen vain vahvistuu algoritmien, tietokoneiden ja verkostomaisuuden kautta, ja samalla vähentää ihmiskeskeisyyttä.⁹³ Kun muistamme Deleuzen & Guattarin kuvauksen tieteen tuottaman tiedon luonteesta, eli tieteen tapa tuottaa funktioita ja yleistettyä matemaattista tietoa maailmasta, Zylinskan näkemyksessä laajennettu valokuva alkaa sekoittumaan enemmän ja enemmän tieteen maailmaan.⁹⁴ ”Taiteen tehtävä ei ole tuottaa jäljennöstä aistielimen havainnosta vaan luoda aistimisen ja aistimuksen oleminen epäorgaanisen komposition tasolle, joka pystyy säilyttämään äärettömän.”⁹⁵ Valokuvauksen kohdalla näimme jo aiemmin, että teknologiana

⁹¹ Zylinska 2017, 2.

⁹² Zylinska 2017, 199: This human-nonhuman assemblage has, of course, permeated and shaped photography since its very beginning [...] but the coupling is foregrounded much more explicitly in these kind of high-resolution, software-driven photomediations.” Suomennos minun.

⁹³ Zylinska 2017, 199.

⁹⁴ Deleuze & Guattari 1994, 202: ” The scientist brings back from the chaos variables that have become independent by slowing down, that is to say, by the elimination of whatever other variabilities are liable to interfere, so that the variables that are retained enter into determinable relations in a function: they are no longer links of properties in things, but finite coordinates on a secant plane of reference that go from local probabilities to a global cosmology.”

⁹⁵ Deleuze & Guattari 1994, 203: The artist brings back from the chaos *varieties* that no longer constitute a reproduction of the sensory in the organ but set up a being of the sensory, a being of sensation, on an anorganic plane of composition that is able to restore the infinite.” Suomennos oma.

se samanaikaisesti paljastaa ja kätkee oman representaationsa. Kysymykseni tuleville kuvateknologioille siis on, mitä ne paljastavat ja kätkevät? Tämän tutkimuksen puitteissa tuo kysymys jää vastaamatta.

3.7 Vibrances – Eloisuuksia. Näyttely sommitelmana.

Tässä luvussa kerron lyhyesti näyttelyni Vibrances - Eloisuuksia⁹⁶ liittyvistä valinnoista ja päätöksistä. Ajattelin, että ripustuksella olisi erittäin tärkeä rooli erilaisten kuvien yhdistämisessä toimivaksi sommitelmaksi. Sommitelman rakentaminen osoittautuikin tärkeäksi prosessiksi itsessään. Käytinkin siihen kolme vuorokautta tunnustellen ja kokeillen oikeaa ripustustapaa ja sommitelmaa.

Näyttelyn kuvien valinta oli työläs ja vaikea tehtävä, koska kuvamateriaalia oli paljon. Vielä enemmän haastavaksi valitsemisen teki kuvamateriaalin moninaisuus. Materiaalisuuksien aktiivisuus, ennakoimattomuus ja vitaalius oli keskeistä kaikissa kuvissa vaikka niillä oli monta hyvin erilaista syntytapaa takanaan, niin kuin edellä olen kuvannut. Myös kokeellinen ja vastavuoroinen prosessi, sen mukanaan tuomat yllätykset, sattumat ja tapahtumallisuus yhdistivät. Mutta ennenkaikkea, kokonaisuutena, niistä huokui jonkinlainen kohteettomuus, että tämä materiaallinen tuleminen ja tapahtuma on kaikkialla.

Tässä vaiheessa on hyvä mainita, että alun perin, ennen työhuoneen luopumisesta johtunutta prosessissa tapahtunutta käännettä, ajattelin tulevan näyttelyn sisältävän ainoastaan valokuvamaalauksia. Vaikka prosessi kääntyikin, minulla olisi edelleen ollut mahdollisuus pidättäytyä ainoastaan valokuvamaalauksissa. Kuvamateriaalia olisi ollut riittävästi. Tuntui kuitenkin oikealta olla uskollinen prosessille ja näyttää tulokset kokonaisuudessaan. Ajattelen moninaisuuden olevan pelkästään positiivinen seikka monipuolisten materiaalisuuksien esiintuomiselle, ja variaatiot prosessuaalisuudessaakin loisivat vahvemman pohjan näiden molempien pohtimiselle.

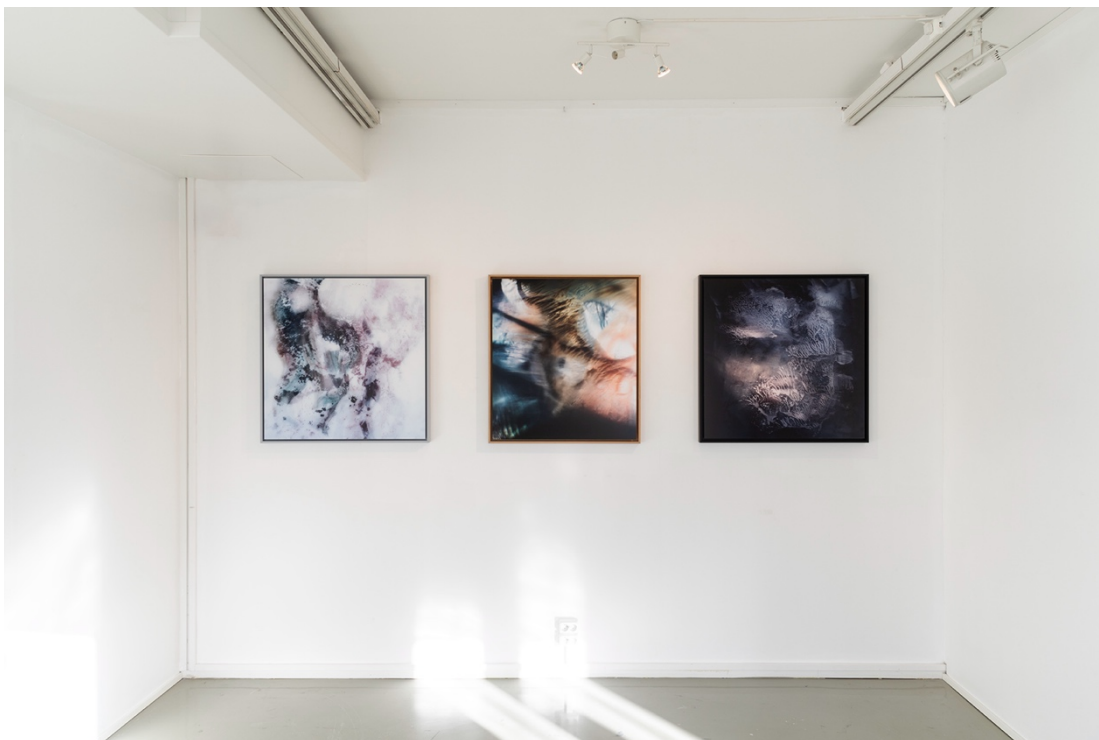
⁹⁶ Kupru Galleria, Fiskars, 5.-27.10.2024.

Päätin jo kauan ennen kuin näyttelyni edes varmistui, että teoksillani ei ole nimiä. Ainoa tekstuaalinen anti näyttelyssä oli näyttelyn nimi. Halusin antaa katsojalle täyden vapauden nähdä, kokea ja tulkita teoksia omalla tavallaan. Haaste ripustukselle oli täten luoda kokonaiskuva hankkeesta. Sen takia, näyttelyn sommitelmalla oli kaksi ideaa. Ensimmäiseksi, päätin rakentaa keskenään erottuvia osioita, jotka olivat koherentteja itsessään. Ja toisaalta, loin niiden väliin liukumia, jotta osioiden välillä katsoja voisi helposti liikkua, ja ehkä tiedostamattakin luoda siltoja osioiden välille. Tällöin katsojan oli helpompi saavuttaa kokonaiskuva. Kaikki teokset olivat seinillä, jätin lattian tarkoituksellisesti tyhjäksi. Halusin, että katsoja voi liikkua sujuvasti.

Näyttelytilan keskelle, noin kolme metriä leveään syvennykseen, ripustin edellä kuvaamani kolme valokuvamaalausta (Kuva 13.). Loin sillä tavalla näyttelylle keskuksen, ikään kuin referenssin, josta käsin muita teoksia pystyi lähestymään oikealla tavalla. Näiden teosten suurempi koko myös tuki keskuksen vaikutelman syntymistä. Näyttelyn intiimeimpään tilaan, jossa on lasiruudukkoinen seinä, ripustin kaikki kuvat, jotka olivat selkeästi ”luontoa” ilmiänsultaan. Toiseen syvennykseen taas tuli kaikki tummat kuvat (valo ja tuhkaa) sekä pari kuvaa digitaalisen ylikuormittumisesta. Näyttelytilan käytävälle ripustin kaksi kuva samasta teemasta sekä yhden panoraama-kuvan. Näin osiot liukuivat toistensa päälle aina riippuen kulkusuunnasta.

Näyttelytila on hyvin valoisa etelään suuntautuvine ikkunoineen. Valaistus vaihteli sään ja kellonajan mukaan, näyttely eli siis kokoajan valon mukana. Tein myös joitakin yksilöllisiä ratkaisuja teosten valaisussa, jotka tulivat esiin silloin kun ulkona oli hämärämpää.

Kaiken kaikkiaan, pyrin siis isommilla ja pienemmilla ratkaisuilla tukemaan näyttelyn elävyyttä ilman tekstuaalista tukea sekä tuomaan esille teosten materiaalisuoksien teemaa ja niiden omaa voimaa affektoida aistisen kautta. Abstraktion kysymys oli kaikkialla läsnä, mutta vaihtuvin intensiteetein. Siksi näyttelyn nimi Vibrances – Eloisuuksia.



Kuva 13. Ripustuskuva Eloisuuksia -näyttelyn keskuksesta.

4 Yhteenveto

Lähdin hankkeessani liikkeelle käytännöllisestä tavoitteesta kehittää studio-olosuhteisiin työskentelyprosessi, jossa valokuvan ja maalauksen aktit yhdistyvät ja jonka kautta luon abstrakteja valokuvia, joilla on syvyydellinen ulottuvuus. Maalauksen akti toi taiteelliseen työskentelyyn kehollisuutta, kokemuksellisuutta ja prosessuaalista virtausta. Näiden ominaisuuksien johdattamana liikuin teoreettisesti fenomenologisesta havainnosta ja tilaulottuvuudesta kohti Gilles Deleuzen ja Felix Guattarin muotoilemaa onto-aistillista taiteen prosessuaalista tapahtumaa. Tämän seurauksena taiteellisen työn jälkeen päädyin (erääseen) *uusmaterialistiseen* tulkintaan työskentelyprosessistani. Deleuzen ja Guattarin käsitevalikoima taiteen kontekstissa, ja erityisesti sen prosesseissa, on erittäin runsas. Vaikkakin ne käsitteet ovat luotu premissistä, joka valokuvalla ensinäkemältä ei soviukaan – ”mikään taide tai aistimus ei ole koskaan ollut representaatio”⁹⁷, väittäisin, että ne osuvat minkä tahansa taiteen prosessin kuvaamiseen.

Keskittymällä prosessuaalisuuteen ja sen materiaalisuuksiin valokuvaan on mahdollista suhtautua representationismin sijaan tapahtumallisena. Valokuvan ja maalauksen mediumit ovat erilaisia ja metodini on liike valokuvan ontologian keskiössä olevasta kuvan ja kohteen indeksisestä kuvautumisen suhteesta abstraktin maalauksen suuntaan. Tätä liikettä voidaan tulkita paremmin Deleuzen ja Guattarin viitoittamalla käsityksellä taiteesta onto-aistillisena prosessina. Heidän vitaalinen käsitys taiteen ontologiasta perustuu immanenssin (tämyys) filosofialle, jossa taiteen tekeminen ja kohtaaminen on aina tapahtuma aistisen kategorian kautta. Toisin sanoen taideteos on aistimussommitelma, joka säilyttää perseptit ja affektit, ja joka omalla voimallaan affektoi katsojansa aistisen potentiaalin kautta. Taiteen katsojan ja kokijan on luotettava ensisijaisesti teoksen materiaaliseen voimaan eikä representaatioon niinkään.

⁹⁷ Deleuze & Guattari 1994, 193. “[...] no art and no sensation have ever been representational.” Suomennos minun.

Valokuvan ollessa aina jonkinlainen jäljennös aktuaalisesta, Deleuzen mukaan valokuvan figuratiivisuutta on vaikea estää. Tunnistaessamme valokuvan esityksen kohteen, joka siihen automaattisesti kuvautuu, emme aisti suoraan vaan olemme jo representaation pauloissa. Kuitenkin, valokuva-abstraktiolla on vankka perinne, joka pohjautuu juuri prosessuaalisuuteen ja tapahtumallisuuteen. Deleuzen ja Guattarin mukaan taiteilijan onkin putsattava pöytä kliseistä, jotta uuden luominen voi alkaa: ”Ei luomista ilman tuhoa.”⁹⁸ Abstraktin valokuvan tekijän on siis yksinkertaisesti hylättävä ja unohdettava käsitys valokuvasta annettuna, löydettävä keinot ohittaa representaation aina vaanivat vaatimukset. Valokuvaan onkin sisäänrakennettu myös ei-representationaalinen puoli, valottamisen (tai muu kuvautumisen) tapahtuma. Valokuvassa itsessään tuo tapahtuma kuitenkin tulee teknologiansa myötä kätkeytyneeksi. Valokuvan luonto-kulttuuri hybridiys on vahva sidos ja voima. Representaation hylkääminen, tai ainakin korostamatta jättäminen, on vaihtoehtoinen tapa valokuvan olemiselle, ja vaikka välineellä on väliä, sen ehtoja voidaan aina koetella.

Maailman syvyys ja sen kahdentuminen tai kääntyminen, maailman liha, on Maurice Merleau-Pontyn fenomenologian keskeinen käsite. Sen kautta hän lähestyi uransa lopussa suoran fenomenologian rajoja, ja samalla virtuaalista ulottuvuutta. Valokuvan valottamisen tapahtuman kautta voimme ajatella fenomenologian rajoja eli se mitä kokemuksen kautta on ajateltavissa. Esteettinen immersio ja ylevän kokemus ovat esimerkkejä subjektiuden ja sitä myötä tietoisien reflektion liukenemisestä (väliaikaisesti). Deleuzen ja Guattarin näkökulmasta näissä tilanteissa subjekti on tulemisen tilassa, jota voi verrata valottamisen tapahtumaan; aika on pysähtynyt, on vain puhdasta tulemista (subjekti) tai autoproduktiota (kamera). Eksplisiittinen immanenssifilosofia pystyy tarjoamaan kuvauksen maailman ja kokemuksen syvyydestä virtuaalisen käsitteen kautta, sen sijaan, että fenomenologia pyrkii selittämään lihan käsitteellä sekä aktuaalisen että virtuaalisen. Liha tuntuu näkevän vain vähäisen kumpaakin.

⁹⁸ Zepke 2005, 119-120.

Maailmassa on monenlaista syvyyttä. Näkyvällä on pintansa, josta liha menee syvemmälle, kietoen tilassa olevat asiat toisiinsa. Virtuaalinen on kaikki se esitietoinen, esi-yksilöllinen ja esi-materiaalinen immanenssin liike, jatkuva muutos kaiken aktuaalisen takana. Aktuaaliset asiat kuten oliot, ihmiset, eläimet, kivet, minuus, tavat ja vakiintuneet representaatiot ovat rakenteita, jotka ovat hitaampia liikkeissään. Valokuvalla on omat hitautensa, mutta sen moneus osoittaa, että virtuaalinen pyörre on jatkanut kulkuaan. Mitä tulee valokuvan abstraktioon, sitä tulee ajatella juuri immanenssin liikkeen kautta. Deleuzen immanenssi formaalisti ilmaistuna on eroa itsessään: kaikki mikä tapahtuu, tapahtuu vain kerran, koska ainoa samuus on eron toistuvuus. Valokuva jäljentää mekaanisesti jo aktuaalisesti olevaa, joten ainoa tapa luoda abstrakteja valokuvia on rakentaa aktuaalisen ja virtuaalisen suhde eli meille välitön aistisuus.

Muodostin teorian ja oman työni pohjalta abstraktille valokuvalle löyhän määritelmän, joka on siis olosuhteidensa näköinen eikä sinällään välttämättä yleistettävissä: Abstrakti valokuva affektoi tunnistettavuuden sijaan suoraan aistisen kautta. Sen ideaalina tavoitteena on sysätä katsojansa haptiseen tilaan kaiken esittävyuden yli.

Haptisessa tilassa kokija on alttiina immanenssin virtuaaliselle liikkeelle eli toisin sanoen hän on tulossa ei-inhimilliseksi. Ei-inhimillinen viittaa tässä meidän ihmisten, ja muunkin elämän, yhteiseen ei-inhimilliseen perustaan. Tämä kokemus on varmasti sukua Harri Mäcklinin kuvaamalla esteettiselle immersiolle, taiteilijan luomisen virtaamiselle ja ylevän kokemukselle luonnossa. Kokemus, joka pakenee täydellistä selontekoa. Abstraktin valokuvan katsoja saa jättää tietoisin tulkinnan taakseen ja seurata teoksen omaa ohjausta, se on kutsu vastavuoroiseen taiteen tapahtumaan, tulemiseen. Silmä voi vapautua optisesta tehtävästään.

Tutkimuksessani olen pohtinut ennenkaikkea abstraktin valokuvan olemusta ja mahdollisuuksia. Se voi avata näkökulmia prosessuaalisuuteen ja materiaalisuuksiin tavanomaisten valokuvan representaatioiden rinnalle. Lisäksi keskityin tulkitsemaan ainoastaan omaa työtäni. Muiden taiteilijoiden

abstraktioiden lisäksi, samankaltaisella otteella voisi tarkastella ainakin performatiivisen valokuvan prosessuaalisuutta.

Mielenkiintoinen ilmiö tämän hetken taiteessa on immersiiiviset teokset. Niiden kehollisuus, tilallisuus ja moniaistisuus näyttävät affektoivan katsojia voimakkaasti. Siten ne tuntuisivat lokahtavan teemaan hyvin; tapahtumallinen ja vastavuoroinen ote voisi tarjota hyviä työkaluja tulkitsemiseen. Suomessa on vasta tutkittu asiaa fenomenologisesta näkökulmasta.⁹⁹ Näyttäisi siltä, että nykyaikainen fenomenologia on edelleen lähestynyt virtuaalista, tai liha on syventynyt, mutta Deleuzelainen vitaalinen ote voisi edelleen syventää aihepiirin tutkimusta.

Ajatus immersiiivisyydestä on Deleuzen ja Guattarin taiteen tapahtumalliseen luonteeseen sisäänrakennettuna (ei eksplisiittisesti tietääkseni). Niin kuin olen todennut, pysähtynyt kaksiulotteinen valokuva on tässä mielessä haaste. Pitääkö abstraktin taiteen muuntua immersiiiviseksi, jotta sillä vielä olisi voimaa? Tässä tutkimuksessa en käsitellyt ollenkaan Deleuzen kirjoituksia liikkuvasta kuvasta, jolla kentällä hänen teoriansa vaikutukset ovat olleet huomattavia. Mitä opittavaa valokuvalla on liikkuvasta kuvasta?

Valokuva on ehkä jonkinlaisessa pinteessä tällä hetkellä. Teknologiat puskevat tekoälyä sekä algoritmisia sovelluksia eteenpäin, immersiiivisiä teoksia ja installaatioita mahdollistavat tekniikat kehittyvät. On kiinnostava kysymys ylipäänsä miten valokuva etenee, tai yhä laajenee, tässä paineessa, mitä uutta se pystyy luomaan?

⁹⁹ Ks. Scacco, L. 2023. A Phenomenological Approach to Media Art Environments: The Immersive Art Experience and the Finnish Art Scene.

Lähteet

Bennett, J. 2020. *Materian väre: Olioiden poliittinen ekologia*. Suomentaja Kilpeläinen, T. Tampere: niin & näin.

Bolt, B. 2010. *Unimaginable Happenings: Material Movements in the Plane of Composition*. Teoksessa Teoksessa O'Sullivan, S. & Zepke, S. 2010. *Deleuze and contemporary art*. Edinburgh: Edinburgh University Press. e-kirja. Viitattu 25.10.2024. Doi 10.1515/9780748642403. Vaatii käyttäjätunnuksen. 266-285.

Deleuze, G. & Guattari, F. 1994. *What is Philosophy?* Käännös Tomlinson, H. & Burchell, G. New York: Columbia University Press.

Deleuze, G. 2001. *Difference and repetition*. Käännös Patton, P. London: Continuum.

Deleuze, G. 2001. *Pure Immanence. Essays on life*. Käännös Boyman, A. New York: Zone Books.

Deleuze, G. 2003. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Käännös Smith, D. New York: Continuum.

Hacklin, S. 2012. *Divergencies of perception: The possibilities of Merleau-Pontian phenomenology in analyses of contemporary art*. Väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Hongisto, I. & Kurikka, K. 2016. *Toisin sanoin: Taiteentutkimusta representaation jälkeen*. Turku: Eetos.

Hotanen, J. 2008. *Lihan laskos: Merleau-Pontyn luonnos uudesta ontologiasta*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Jäger, G. 2018. *Concrete Photography: (In-Between) Light Image and Data Image*. Leonardo (Oxford), Vol. 51, No 2, 146-154.

Kaila, J. 2002. *Valokuvallisuus ja esittäminen nykytaiteessa: Teoksia vuosilta 1998-2000*. Väitöskirja. Kuvataideakatemia. Helsinki: Musta Taide.

Kella, M. 2014. *Käännöksiä: Maisema, kasvot ja esittäminen valokuvassa*. Väitöskirja. Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu. Median laitos. 2014. Helsinki: Unigrafia.

Kelso, T. 2010. The Intense Space(s) of Gilles Deleuze. Teoksessa Gaffney, P. (Toim.) Force of the Virtual : Deleuze, Science, and Philosophy. University of Minnesota Press. e-kirja. Viitattu 5.6.2024.

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/turkuamk-ebooks/detail.action?docID=661346>. Vaatii käyttäjätunnuksen. 119-130.

Kontturi, K. 2010. Taideprosessi liikkuvana, luovana sommittumana : kaksi kohtaamistapahtumaa. Teoksessa Ijäs, M., Kuusamo, A., Niemelä, R. Kuinka tehdä taidehistoriaa? Turku: UTU. 179-209.

Kontturi, K. 2012. Following the flows of process: A new materialist account of contemporary art. Väitöskirja. Taidehistoria, Turun yliopisto. Turku: University of Turku

Kontturi, K. 2013. Molekulaarinen taidehistoria. Kolme teesiä. Teoksessa Hongisto, I. & Kurikka, K. Toisin sanoin: Taiteentutkimusta representaation jälkeen. Turku: Eetos. 235-260.

Merleau-Ponty, M. 2012. Filosofisia kirjoituksia. Suomentajat Luoto, M. & Roinila, T. Helsinki: Nemo.

Mäcklin, H. 2018. Going elsewhere: A phenomenology of aesthetic immersion. Väitöskirja. Humanistinen tiedekunta & Unigrafia. Helsinki: Faculty of Arts, University of Helsinki.

Niemelä, R. 2020. Kuva, väline, katsoja. Teoksessa Taide, kokemus ja maailma: Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen. Turku: Turun yliopisto, 223-228.

Nissinen, L. 2021. Abstraktin aika: Epäesittävä suomalainen valokuvataide 1920-2020. Väitöskirja. Helsinki: Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu. Median laitos.

Oksanen, A. 2004. Haluavat, persoonattomat ja rajattomat ruumiit: Gilles Deleuzen ajattelu ruumiillisuuden ja kuvataiteilijoiden tutkimuksessa. Teoksessa Taira, T. & Väliäho, P. Vastarintaa nykyisyydelle: Näkökulmia Gilles Deleuzen ajatteluun. Turku: Eetos.

O'Sullivan, S. 2010. From Aesthetics to the Abstract Machine: Deleuze, Guattari and Contemporary Art Practice. Teoksessa O'Sullivan, S. & Zepke, S. 2010. Deleuze and contemporary art. Edinburgh: Edinburgh University Press. e-kirja. Viitattu 25.10.2024. Doi 10.1515/9780748642403. Vaatii käyttäjätunnuksen. 189-207.

Reynolds, J. & Roffe, J. 2006. Deleuze and Merleau-Ponty: Immanence, Univocity and Phenomenology, Journal of the British Society for Phenomenology, Vol. 37, No 3, 228-251.

Rubinstein, D. 2019. Graven Images Photography after Heidegger, Lyotard, and Deleuze. Teoksessa Rubinstein, D. (Toim.) Fragmentation of the Photographic in the Digital Age. London: Routledge. 100-115.

Scacco, L. 2023. A Phenomenological Approach to Media Art Environments: The Immersive Art Experience and the Finnish Art Scene. Väitöskirja. Humanistinen tiedekunta, Taidehistoria, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos. Turku: Turun yliopiston julkaisuja.

Seppänen, J. 2014. Valokuva, materiaalisuus, representaatio. Media & viestintä, Vol. 37, No 2, 4-21.

Somers-Hall, H. 2009. Deleuze and Merleau-Ponty: Aesthetics of Difference. Teoksessa Boundas, CV, & Boundas, PCV (toim.) Gilles Deleuze : The Intensive Reduction. London: Bloomsbury Publishing Plc. 123-130. e-kirja. Viitattu 18.11.2024. <https://doi.org/10.5040/9781472546586.ch-009>. Vaatii käyttäjätunnuksen.

Villani, A. 2010. The Insistence of the Virtual in Science and the History of Philosophy. Teoksessa Gaffney, P. (Toim.) Force of the Virtual : Deleuze, Science, and Philosophy. University of Minnesota Press. e-kirja. Viitattu 5.6.2024. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/turkuamk-ebooks/detail.action?docID=661346>. Vaatii käyttäjätunnuksen. 69-85.

Väkevä, A. 2013. Gilles Deleuzen käsitys taiteen poliittisuudesta. Pro gradu -työ. Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos. Estetiikka. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Wambacq, J. 2011. Maurice Merleau-Ponty and Gilles Deleuze as interpreters of Henri Bergson. *Analecta Husserliana, Toim. Tymieniecka, A.-T.* Vol. 108, Springer, 269–84. <https://doi.org/10.1007/978-94-007-0624-8>. Vaatii käyttäjätunnuksen.

Zepke, S. 2005. *Art as abstract machine: Ontology and aesthetics in Deleuze and Guattari*. New York: Routledge. e-kirja. Viitattu 09.11.2024. <https://doi.org/10.4324/9780203958308>. Vaatii käyttäjätunnuksen.

Zylinska, J. 2017. *Nonhuman photography*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.