

TAIDE RUUMIILLISENA KOKEMUKSENA

KATRI NAUKKARINEN

LAHDEN AMK | MUOTOILUINSTITUUTTI
VIESTINNÄN KOULUTUSOHJELMA
VALOKUVAUS
OPINNÄYTETYÖ
KEVÄT 2008

TIIVISTELMÄ

LAHDEN AMMATTIKORKEAKOULU
MUOTOILUINSTITUUTTI
VALOKUVAUS
OPINNÄYTETYÖ
KEVÄT 2008
27 SIVUA

TAIDE RUUMIILLISENA KOKEMUKSENA
KATRI NAUKKARINEN

Kirjallisessa työssäni esittelen taiteen ruumiillisena kokemuksena. Kartoitan ensiksi ihmisen ja kokemuksen ruumiillista perustaa. Erityisesti länsimaisen ajattelun perinteessä vallinnut hengen ja ruumiin dikotomia pääsee suurennuslasini alle. Pohdin erityisesti tämän kartesiolaisen perinteen vieraannuttavia vaikutuksia taiteeseen ja sen kokemiseen.

Raikkaana näkökulmana mainittuihin haasteisiin esittelen John Deweyn käsityksen taiteesta hienostuneena arkikokemuksena.

ABSTRACT

LAHTI UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES
INSTITUTE OF DESIGN
PHOTOGRAPHY
FINAL WORK
SPRING 2008
27 PAGES

ART AS A CORPOREAL EXPERIENCE
KATRI NAUKKARINEN

My final work deals with art as a corporeal experience. The first concentration is on the Cartesian tradition that still defines our ways of thinking regarding such life's complexities as, for example, thoughts, emotions and wisdom, separating them as matters of either body or spirit.

Alongside of summarizing the corporeal basis of some human aspects regarded by the tradition as matters of spirit, I sketch the tradition's influences on the art world. These influences complicate our conceptions of art. As a fresh viewpoint I introduce John Dewey's conception of art as a refined form of everyday experience.

SISÄLLYSLUETTELO

SIVU 6	•	1. JOHDANTO
SIVU 7	•	2. RUUMIILLINEN LÄNSIMAALAINEN IHMINEN
SIVU 8	•	3. KOKEMUKSEN RUUMIILLINEN RAKENNE
SIVU 8	•	3.1 TIEDOSTETTU JA TIEDOSTAMATON RUUMIS
SIVU 11	•	3.2 MITÄ ON TAITEELLINEN ILMAISU?
SIVU 13	•	4. TRANSENDESSIN ONGELMA
SIVU 15	•	5. TAIDE JA MARKKINAT
SIVU 17	•	6. TAITEEN KOKEMUKSELLISUUS
SIVU 19	•	7. MUOTOSEIKKOJA
SIVU 19	•	7.1 MUODON RATKAISUJA
SIVU 21	•	7.2 VIHKON TOIMINTA KOKEMUKSESSA
SIVU 22	•	8. KANSIEN SISÄLLÄ
SIVU 22	•	8.1 TAUSTOJA KUVIEN TEKEMISEEN
SIVU 23	•	8.2 MITEN KUVAT TOIMIVAT?
SIVU 26	•	9. LÄHDELUETTELO

1. JOHDANTO

Opinnäytetyöni pohtii taiteen kokemusta. Erittelen ensiksi ihmisen ja kokemuksen ruumiillista perustaa, etsien samalla taiteen tekemisen taustoja. Vähitellen siirryn niiden taiteen kokemuksellisuuden kanssa risti-riidassa olevien tekijöiden pariin, jotka mystifioivat taiteen elämän ulkopuolelle. Erityisesti länsimaisen ajattelun perinteessä vallinnut hengen ja ruumiin dikotomia pääsee suurennuslasini alle. Kahtiajako pohjaa sivistyksessämme esiintyvään transsendenssin oletukseen, jonka vaikutuksia erityisesti taiteen kenttään tulen myöhemmin työssäni pohtimaan.

Vaikka maallistuneena aikanamme aihe voi itsessään vaikuttaa elähtäneeltä, on kartesiolainen dualismi yhä implisiittisesti läsnä niin elämässämme kuin taiteessamme. Tarkoitukseni on osoittaa tämän myötä ilmeneviä ongelmia - ja kenties joitain ratkaisuja niihin.

Näkökulmana mainittuihin haasteisiin esittelen John Deweyn käsityksen taiteesta kokemuksena. Deweyn jo vuonna 1934 julkaistu pääteos *Art as experience* tarjoaa yhä raikkaan lähestymisen taiteen kysymyksiin. Ongelmallisinta aiemmissa taiteenteorioissa Deweyn mukaan on se, että spiritualisoidessaan taiteen, ne erottavat sen konkreettisen kokemuksen piirissä olevien objektien ulko- ja yläpuolelle.¹ Hänen mukaansa varteenotettava vaihtoehtoinen taiteenteoria ei toisaalta voi perustua taiteen palauttamiseen pelkkään materiaalisuuteensa, vaan perustuu käsitykseen taideteoksista jokapäiväisissä kokemuksissa esiintyviä piirteitä idealisoivina. Taiteen kokemisen perusta on siis yhteneväinen kaiken muun kokemisemme kanssa.

Yhdistän Deweyn käsitykseen taiteesta neurologi Antonio Damasion 1990-luvun selvityksiä ihmisen ruumiillisuudesta. Näin muodostuu hyvin mielenkiintoinen kuva taiteen toiminnasta niin yksilön kuin yhteiskunnan

tasolla. Kuriositeettina esittelen myös työni loppupuolella taiteen kokemuksellista ilmenemistä klassisessa japanilaisessa kulttuurissa, jossa transsendenssi ongelmiseen loistaa poissaoloaan.

Visuaalinen työni ohjaa kokonaisvaltaisesti tutkimaan itseään, paitsi konkreettisesti kehottaen kontaktiin, myös aktivoiden niitä ruumiin tiedostamattomia toimintoja joita ei perinteisesti ole koettu erityisen ruumiillisiksi. Tekemäni tekniset ratkaisut tekevät siitä helposti lähestyttävän. Pyrkimykseni on esittää merkityksiltään lukiutumaton teos, joka kutsuu henkilökohtaiseen reflektiiviseen katsomiseen.

Aiheeni on laajuudessaan haastava ja mahdoton selvittää perusteellisesti. Pyrin kuitenkin kartoittamaan joitain niistä osatekijöistä, jotka hankaloittavat taiteen henkilökohtaista lähestymistä. Tekstini pomppii diskursiivisesti erilaisten lähteiden välillä, valottaen aihetta eri suunnista. Kokonaisuus ei välttämättä ole kaikkein helpolukuisin, mutta toivottavasti kykenee antamaan pohdittavaa aiheesta kiinnostuneelle.

Kun taide koetaan Deweylaisittain eräänlaisena arki-kokemuksen tiivistymänä, huomataan sen merkitysten ja arvon sijaitsevan muualla kuin taiteen kentällä - siis itse elämässä:

Mountain peaks do not float unsupported; they do not even just rest upon the earth. They are the earth in one of its manifest operations.²

1. Dewey, *Art as experience*, sivu 10

2. Dewey, sivu 2

2. RUUMIILLINEN LÄNSIMAALAINEN IHMINEN

On syytä aloittaa pienellä historiallisella kertauksella. Ihmisen ruumiillisuus sinänsä ei ole mikään uusi tutkiskelun aihe. Kuitenkin tavat jolla aihetta on käsitelty ovat pitkään pohjanneet ajatukseen ruumiista jonain, jota pohjimmiltaan henkinen ihminen asuttaa. Perinne on vankasti länsimaisen sivistyksemme historiassa, sillä jo Platon määrittäi kaiken tosiolevaisen aistimaailmasta erilliseen ideoiden maailmaan. Samalla hän tuli määritelleeksi aistimaailman asiat tosiolevaisten ideoiden halvoiksi kopioiksi. Taide taas esittäytyi hänelle aistitodellisuuteen pohjaavana kopion kopiona, sijaiten näin tuplasti aistitodellisuutta kauempana puhtaasta ideoiden maailmasta.

Kartesiolaisittain ruumis on hengen (sielun) kantaja, säiliö, jonka toimien tulee olla hyviä jotta myös sielu kykenee olemaan hyvä. Kuten sanonta kuuluu, *terve sielu terveessä ruumiissa*. Ruumiista tulee pitää huolta jotta se pystyy ylläpitämään henkeä joka elollistaa sen. Koska henki on tässä ruumiin ja hengen kokoonpanossa inhimillisyyden edustaja, ovat hengelliset nautinnot myös ehdottoman ensisijaisia ruumiillisiin nähden. Ruumiillisista aistinautunnoista, jotka eivät tähtää hengen hyvinvointiin, tulee samalla määrittelyllä halpamaisia; itse ihmisyyttä halventavia. Lievemmissäkin kartesiolaisuuden versioissa kysymys on hengen ja ruumiin yhteydestä ja interaktiosta, ei niiden olennaisesta ykseydestä.

Descartes ilmaisi mutkitta filosofian olevan kykenemätön tarkastelemaan ruumiin asioita, ja sysäsi sen fysiologian piiriin, sanoen sen koostuvan eri aineesta hengen kanssa. Ruumis kokonaisuudessaan on lopulta hajoava, ja se mikä meissä on pysyvää, on ruumiista irrallinen ajattelu. Samalla tavalla ruumiin ja mielen oletettuihin ominaisuuksiin pohjaten on johdettu esimerkiksi ajattelun ja tunteen eli järjen ja emotionin dikotomia, jossa

järki edustaa filosofista henkeä ja emotioni rappiollista ruumista.

1940-luvulta lähtien eritoten fenomenologian ja feministisen filosofian piirissä on ollut pyrkimys ruumiin, kokemuksen ja tunteiden aiheiden käsittelyyn. Eräänä fenomenologian edustajana haluaisin lyhyesti tuoda esiin Maurice Merleau-Pontyn, jonka taidetta ja ruumiillisuutta koskevat kirjoitukset ovat paitsi inspiroivia, myös erittäin suosittuja referenssejä visuaalisista taiteista puhuttaessa.³ Merleau-Ponty pyrki kirjoituksissaan hylkäämään kartesiolaisen jaon ja esittämään ihmisen ykseytenä, kuitenkin redusoimatta ihmistä joko mielen tai ruumiin substanssiin. Näin tehdessään hän kuitenkin pysyttäytyi hengen ja ruumiin interaktiossa, ei niiden olennaisessa ykseydessä. Merleau-Pontyn teksteissä, niin inspiroivia kuin ne ovatkin, on siis yhä havaittavissa mielen ja ruumiin erillisyyden perusvire. Esimerkiksi hänen käsitteensä *eletty ruumis* viittaa selvästi ruumiiseen, jossa sielu pitää majaa; kehoon, jonka kautta pohjimmiltaan siitä erillinen mieli ottaa kontaktia maailmaan kokemuksen kautta.

Ei siis ihme, jos kartesiolaisessa perinteessä yhä kiinni olevista teksteistä ja käsitteistä saadun inspiraation kautta taiteessa käsiteltäviksi ruumiin asioiksi tulevat ne, jotka ovat perinteisen dikotomian mukaan erityisen ”lihallisia”. Loppujen lopuksi ihmisen ruumiillisuus ja sen vaikutukset ovat filosofialle ja taiteen tutkimukselle yhä suhteellisen uusi alue valloitettavaksi.

3. Eritoten klassikko ”Silmä ja mieli” (Loeil et l'esprit, 1960)

3. KOKEMUKSEN RUUMIILLINEN RAKENNE

3.1 TIEDOSTETTU JA TIEDOSTAMATON RUUMIS

Pureudun nyt syvemmin ja konkreettisemmin kokemuksemme ruumiilliseen luonteeseen, kääntäen katseen hetkeksi sisälle päin. Kuten Damasio kirjoittaa, tarvitaan ”intro- ja ekstrospektiötä yhdessä ymmärtämään ihmistä olentona”.⁴ Tulen useasti nojaamaan kirjoituksessani Damasioon, joka esittää kehon osuuden aivoissa olevan ”suurempi kuin elämää ylläpitävät ja säättävät vaikutukset. Se synnyttää *sisältöä*, joka on olennaista normaalin mielen työskentelyssä”.⁵ Valokuvasarjani pohjaa olennaisesti myös ihmisen sisäisiin tapahtumiin, joten on kirjallisen työni kannalta tärkeää eritellä niiden ruumiillista taustaa.

Taiteen tarjoamien nautintojen leimaaminen ruumiillisiksi tuntuisi viittaavan jonkinlaiseen hedonismiin, samalla aiheellistaen kysymyksen taiteesta silkkana mielihyvän vuoksi kulutettavana viihteenä, jonain jolla ei ole hengellemme tarjottavaa. Deweylaisittain taiteen rooli on lisätä ymmärrystä maailmasta. Tarkoitukseni on selvittää taiteen kokemukseen liittyvää aistimellisuutta ja aistinautintojen monipuolista pohjaa, toivoen samalla hälventäväni tällaisten mustavalkoisten tulkintojen mahdollisuutta.

Aistimaailman ollessa perinteisen erottelun mukaan ruumiin ja arkisen aluetta, tuo siihen viittaaminen mukanaan epävakuaavuutta; kuin pysyteltäisiin jonkinlaisella helpolla ja ensimmäisellä tasolla tilanteessa jossa pidemmälle ajatteleminen olisi mahdollisuus nousta sen yläpuolelle. Jos syvällisen ajattelun hyve on kurkottaa tällä tavoin ylemmäs, on *vain* aistimaailmaan ankkuroiva taide jollain tapaa aina ajattelematonta ja pinnallista. Se valuu kohti tavallista maailmaa; kuinka tämä voisi olla muuta kuin taantumusta?

Seuratessamme Damasion viitoittamaa polkua ihmiskokemuksen rakenteisiin, on meidän aluksi myönnettävä yksi ihmisyyttä määrittävä asia: yhtä kehoa kohden on olemassa yksi persoona. Yksittäinen itse ja se mitä sanomme persoonaksi, rakentuu ruumiissa, joka on jatkuvasti rekonstruoinnin alla. Lähinnä vain elimistömme perusrakenne, sen arkkitehtuuri, säilyy muussa myllyryksessä. Ruumiimme osat siis tuhoutuvat ja rakentuvat uudestaan erilaisissa huomaamattomissa kuoleman ja elämän sykleissä, joten emme fyysisesti ole sama henkilö nyt kuin vuosia sitten. Harvemmin uusiutuvat osamme voivat myös muuttua ja järjestäytyä uudelleen elämän ja oppimisen kautta.⁶ Vaikka myös aivot ”rakentavat itsen aistimuksen uudelleen hetkestä hetkeen”, on useilla meistä ”jonkinlainen rakenteen ja toiminnon jatkuvuus, josta muodostuu identiteetti, (ja) joitakin vakaita käyttäytymisen piirteitä, joita sanomme persoonallisuudeksi”.⁷ Kokemus itsestä säilyy, sillä se muuttuu niin hiljasta vauhtia. Eilinen tuntui erilaiselta kuin tämä päivä, mutta koen silti olleeni sama ihminen. Toisaalta huomaan suuria muutoksia ajatellessani itseäni kaksi vuotta sitten. Vaikka joidenkin yksittäisten tapahtumien kohdilla vaikuttaisikin olevan huippuja, tuntuvat muutokset itsessäni olevan jatkumossa.

Myöntäessämme ihmisen kokonaisvaltaisen ruumiillisuuden joudumme myöntämään esimerkiksi ajattelun ruumiillisen perustan, vaikka emme tunnistaikaan sen tapahtuvan ruumiissamme. Damasio huomauttaa Descartes’n kuuluisan lausahduksen ”ajattelen, siis olen” antavan ymmärtää, että ajattelu ja tietoisuus ajattelusta ovat ihmisenä olemisen todellisia perustoja.⁸ Juuri tästä tietoisuuden ja suorien havaintokokemusten ulkopuolelle jäävästä alueesta on seurannut länsimaalaisen ajattelun taakaksi muodostunut aistimellisen ruumiin ja hengel-

4. Luennolta Sirkka Knuutila: Aistittu läsnäolo ja dialoginen ydinite – Barthes’in emotionaalinen subjekti

5. Damasio, Descartesin virhe, sivu 212

6. Damasio, Tapahtumisen tunne, sivu 136

7. Damasio, Tapahtumisen tunne, sivu 136

8. Damasio, Descartesin virhe, sivu 231

lisen mielen dikotomia. Arthur Danto kirjoittaaakin esseessään *The Body/Body Problem*, että jaon voidaan huomata syntyneen hyvin yksinkertaisesti ruumiin tunnettujen ja tuntemattomien piirteiden pohjalta (body known / body unknown).⁹

Kuriositeettina hieman akateemisen maailman rajojen ulkopuolella toimii somaestetiikan ala, jonka piirissä yritetään palauttaa somaattinen ruumis ja sen kokonaisvaltaiset kokemukset filosofian pariin merkittävinä. Ajatus kokemuksen rikastamisesta itseään tarkastelemalla ja sen pohjana olevaa ruumista vaalimalla on äärimmilleen viedyn Deweylainen. Kohtalaisen tunnettu esimerkki somaattisesta harjoituksesta on monien ammattimuusikoidenkin suosima Alexander-tekniikka, joka keskittyy itsetarkastelun keinoin etsimään kehon luontaista tasapainoa ja ryhtiä, ja karistamaan kehoon vakiintuneita haitallisia reaktiomalleja.¹⁰ Onkin havaittavissa suora yhteys edellä mainitun *itsensä ravistelun* ja Deweyn kirjansa loppupuolella taiteelle hahmotteleman, totutuista tavoista vapauttavan roolin välillä:

*The moral function of art itself is to remove prejudice, do away with the scales that keep the eye from seeing, tear away the veils due to wont and custom, perfect the power to perceive.*¹¹

Ihmisen aistimellisuus ei rajoitu vain suppeasti kehon rajapintoihin ja erityisiin aistielimiin. Omaamme somatosensorisen järjestelmän, joka on ”useiden alajärjestelmien yhdistelmä, joista jokainen välittää kehon hyvinkin erilaisten ominaisuuksien tilasta viestejä aivoihin.”¹² Sisäisistä ja ulkoisista lähteistä saapuvat viestit rakentavat yksilön perspektiiviä. Esimerkiksi visuaalisia viestejä syntyy eri lihas- ja tasapainojärjestelmien säätelyn tulok-

senä, sisältäen myös merkittävänä osana visuaaliseen kohteeseen liittyvät emotionaaliset vasteet. Havainto ei siis koskaan tapahdu puhtaasti yhden aistin varassa, vaan monen tekijän yhteistyönä. Tämä pätee myös tilanteissa, joissa muistellaan aiempaa havaintoa:

*...kerran havaituista esineistä ja tapahtumista muodostunut muistiarkisto sisältää ne liikkeen säädöt, jotka tehtiin ensimmäisen havainnon toteuttamiseksi, samoin silloiset emotionaaliset reaktiot. Ne on kirjattu muistiin yhdessä, jos kohta eri järjestelmiin. Niinpä kun 'vain' ajattelemme esinettä, meillä on taipumus rekonstruoida muistoja, eikä vain väreistä ja muodoista, vaan myös esineen edellyttämästä havaitsemisen tapahtumasta ja siihen liittyvistä emotionaalisista reaktioista, olivatpa ne miten vähäisiä tahansa.*¹³

Kaikissa muistelun tapauksissa siis mielessä muodostettavat kuvat viestivät aina eliölle sen omaa osuutta näiden kuvien muodostamisessa, ja aiheuttavat yhä uusia emotionaalisia reaktioita. Emotionaalisia piirteitä ei voida välttää, eli ne ovat aina osa kaikkea kokemusta. Niillä on myös suuret vaikutukset muistiin, vaikka niiden ilmeneminen ei aina suoranaisesti vaikutakaan asioiden muistamiseen. Myös muistot menneistä emootioista saattavat olla epätarkkoja, sekoittuen nykyhetken arvioihin tilanteesta jossa ne ovat ilmenneet.¹⁴

Damasio painottaa näkö- ja kuulokuvien lisäksi myös joidenkin mielen kuvien olevan somatosensorista perää.¹⁵ Nämä kuvat muodostuvat laajojen ruumiillisten toimien kokonaisuuksien kautta. Damasio mainitsee Albert Einsteinin nimenneen nämä ongelmanratkaisussa häntä auttaneet hahmot ”lihaskuviksi”. Tässä suhteessa Damasio

9. Arthur Danto, *The Body/Body Problem*, sivut 184-205

10. Wikipedia, http://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_Technique

11. Dewey, sivu 338

12. Damasio, *Tapahtumisen tunne*, sivu 140

13. Damasio, *Tapahtumisen tunne*, sivut 138-139

14. Wikipedia 18.3.2008. http://en.wikipedia.org/wiki/Emotion_and_memory

15. Damasio, *Tapahtumisen tunne*, sivu 288

onkin eri koulukuntaa esimerkiksi psykoanalyttikko Jacques Lacanin kanssa, jonka mukaan imaginaarinen on järjestäytynyt kielen mukaan. Damasion mukaan kuvallisuus jäsentää mentaalisia representaatioita ennen kieltä¹⁶. Hän tuo esille Einsteinin näkemyksen, jonka mukaan ajattelun osat ovat ”tiettyjä merkkejä tai enemmän tai vähemmän selviä kuvia, jotka voidaan ’tahdonalaisesti’ tuottaa uudelleen ja joita voidaan yhdistellä.” Samassa kirjoituksessaan Einstein jatkaa toteamalla, kuinka ”tavanomaisia sanoja ja muita merkkejä on etsittävä työläästi vasta toisessa vaiheessa, kun mainittu assosiativinen leikki on riittävän vakiintunut ja se voidaan tuottaa uudelleen tarpeen mukaan¹⁷”, nojaten vahvasti Damasion suuntaan, jossa kieli nähdään aina jonkin muun asian käännöksenä. Damasio esittää tietoisuuden kuvallisesti järjestäytyneestä pohjasta todisteeksi vakavista kielellisistä häiriöistä kärsivät aivovauriopotilaansa, jotka tilastaan huolimatta omaavat vilkkaan, sanattoman ajatusprosessin, toimien ja viestien emootioidensa pohjalta.¹⁸

Olen joskus itsekin kuullut sanottavan, ettei tunteiden saisi antaa vaikuttaa tärkeisiin päätöksiin. Emootio saatetaan kokea kirkasta mieltä hämärtävänä, epävakana asiana, joka valloilleen päästyään sumentaa luonteeltaan pysyvemmän järjen, johtaen huonoihin valintoihin. Tunteilla onkin vahva vaikutus päättelykykyyn ja järkeen. Damasion tutkimusten mukaan emootion heikkeneminen voi olla merkittävä irrationaalisen käyttäytymisen lähde.¹⁹ Kartesiolaisen perinteen mukaan ihmisyyden eläimyydestä erottava perusta on nimenomaan ihmisten kykeneväisyys rationaaliseen ajatteluun. Jo Damasion järkeä ja emootiota lähentäviä tutkimuksia vastaan käsitys näyttyy hyvin elämänvastaisena.

Mielen ja ruumiin ykseyttä painottava Damasio tunnusti kuitenkin yhä vetävän rajan ihmisen ja ympäristön

välille. Vaikka voitaisiin osoittaa ne paikat joissa emootio tapahtuu, ei emootio ole peräisin vain sisäänpäin kääntyneestä itsestä, vaan vuorovaikutuksesta ympäristöön. Uusimmat tutkimukset kertovat, että ihmiset eläimistä erottaa suuri aivokuori, joka on nimenomaan kehittynyt sosiaalisessa vuorovaikutuksessa ympäristön kanssa. Aivokuori on vastuussa mm. ajattelusta, tietoisesta lihastoiminnasta, muistista, päättelykyvystä – ja emootioista. Tämä myös tarkoittaa ettei ihminen ole kerta kaikkiaan erotettavissa ympäristöstään, vaan kehittyy osana sitä.²⁰ Näin myös yksilön elämää koskevat halut ja toiveet syntyvät perustellusti ympäristön vaikutuksesta, antaen pontta Deweyn käsitykselle taiteesta hienostuneena arki-kokemuksena. Tätä käsitystä syvennymme seuraavaksi pohtimaan.



YLLÄ | Damasion virhe: Ihminen on jatkuvassa vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa ja sen orgaaninen osa (1), ei vain kontaktissa siihen (2).

16. Luennot Sirkka Knuutila: Aistittu läsnäolo ja dialoginen ydinitse – Barthes'in emotionaalinen subjekti

17. Damasio, Descartesin virhe, sivu 111

18. Damasio, Tapahtumisen tunne, sivut 105-108

19. Damasio, Descartesin virhe, sivu 64

20. Dunbar, R.I.M. & Shultz, Susanne: Evolution in the Social Brain, 2007, Science 317, sivut 1344-1347

3.2 MITÄ ON TAITEELLINEN ILMAISU?

Taiteen tekemisellä ja kokemisella on olennainen rakenteellinen yhteys, joka Deweyn mukaan on siinä, että itse taide on eräänlaista tiivistynyttä, hienostunutta arkikokemusta. Tiivistyneisyys sinällään tuntuu hyvin helpolta hyväksyä, ajatellamme yksittäisiä teoksia suhteessa kaoottisena näyttäytyvään maailmaan. Arkisuus ja tekemisen ja kokemisen rakenteelliset yhteydet taasen vaativat hieman selvittelyä.

Käyttämieni käsitteiden, kokemuksen (experience) ja ilmaisun (expression), välillä vaikuttaisi olevan lähdekielellä yhteys, joten on syytä heti alkuun selvittää sanojen etymologiaa. Suoraa yhteyttä ei ole, sillä sana experience juontuu latinan sanasta *expiri* (kokeilla; testata), kun taas sana *expression* sisältää yhdistelmän sanoista *ex* (ulos) ja *pressare* (painaa; painottaa). *Expression* tarkoittaa siis ilmaisua, painottuen sanan ulossuuntautuvaan, ilmoille tuovaan piirteeseen.²¹

Dewey kirjoittaa kappaleessa *The Act of Expression* kuinka ilmaisu rakentuu aiempien kokemusten ja uusien ajatusten sulautuessa yhteen. Deweyn mukaan kaikki kokemus saa alkunsa määrätietoisesta impulsiosta, joka kehittyy organismin kokonaisvaltaiseen olemukseen liittyvistä tarpeista, kuten nälästä ja vaatimuksesta.²² Impulsio on jokaisen kokemuksen ensimmäinen aste. Se panee siis liikkeelle kokemukseen johtavan toiminnan.

Vaikka impulsio on itsessään määrätietoinen, ei sen aloittaman kokemuksen päämäärä ole heti tiedossa. Pian kuitenkin huomaamme osan asioista olevan sen tiellä ja osan sen myötä. Huomatessamme tämän tulemme myös tietoisiksi impulsiossa implisiittisesti olevista intentioista, eli siitä mihin pyrimme ja mikä on pyrkimyksellemme eduksi tai haitaksi. Juuri vastus synnyttää emootioita ja

hedelmällisiä ajatuksia, saadessaan meidät muodostamaan suhteellisen käsityksen omasta kykeneväisyydestämme. Vastaan tulevat rajat tekevät suorasta toiminnasta reflektiota, jossa vanha kokemuksemme muuntuu toiminnan käyttöpääomaksi. Muuntuessaan osaksi uutta kokemusta, myös vanha kokemus tuoreutuu. Tämä on sitä vuorovaikutuksellista toimintaa, jota Dewey nimittää ilmaisuksi. Onkin hyvin viehättävää, kuinka ympäristössä kohtaamamme näkymättömät esteet muuttuvat näin kokemuksen kautta toiminnan apuvälineiksi, ohjaten meitä rikkaampaan ilmaisuun.

Organismin tarpeet tyydyttyvät siis ainoastaan toiminnalla ja vuorovaikutuksella ympäristön kanssa. Dewey korostaa, että mikä tahansa spontaani emotion purkautuma ei ole ilmaisua, vaan ilmaisu on hallittua ja opittua toiminnan tekniikkaa, johon liittyy aina myös materiaalin muuntuminen. Jotta kykenemme ilmaisemaan, joudumme muuntamaan käytössämme olevaa raakamateriaalia ilmaisun mediumiksi. Muutenhan meillä ei olisi mitään, jonka kautta ylipäänsä ”tuoda jotain ilmoille”. Dewey esittää esimerkkinä maalarin, jonka on levitettävä kankaalle maalia saadakseen haluamansa ilmaistuksi. Maalari hallitsee ilmaisun prosessiaan olemalla tietoinen edellisen siveltimenvetonsa suhteesta tulevaan. Entäpä sitten spontaani ilmaisu? Dewey vertaa sitä tulivuoren purkaukseen, johon ennen H-hetkeä on kasautunut kiviainesta laavapurkauksen materiaaliksi. Spontaaniltakin vaikuttavassa ilmaisussa on siis pohjansa taustalla tapahtuneessa aktiivisuudessa.²³

Deweyn määritelmän mukaan kokeminen on elämälle tunnusomaista, ja taidetta määrittää kokemuksen erityinen vitalisuus. Jos taiteelliset ja esteettiset ominaisuudet todella sijaitsevat implisiittisesti jokapäiväisissä kokemuksissa, kuinka on perusteltavissa miten ja miksi

21. Dewey, sivut 66-67 ja englanninkieliset lähteet:

<http://www.etymonline.com/index.php?term=experience>

<http://www.etymonline.com/index.php?term=express>

22. Dewey, sivu 61

23. Dewey, sivu 75

niin harva nousee eksplisiitisti taiteeksi? Deweyn mukaan emootio etsii sopivaa materiaalia muokattavakseen, jolloin taiteellinen ilmaisu on taitoa kuvitella ja työstää ajatuksiaan eteenpäin tiettyyn taiteellisena pidettyyn mediumiin. Valokuvan mediumia ajatellessa selkeytyy erityisen hyvin Deweyn ajatus materiaalin kuvitteellisesta työstämisestä - puhummehan usein valokuvallisesta ajattelusta. Asioiden näkeminen ikään kuin jo järjestäytyneenä materiaalina tuntuisi läheisesti liittyvän hänen ajatukseensa materiaalia kuvitteellisesti järjestelevästä emootiosta, joka järjestelyn myötä myös itse vuorovaiikutuksellisesti selkenee ja mahdollistaa valokuvan toteuttamisen. Tämä emootio syntyy innostuksesta, palosta, inspiraatiosta. Lähtökohtaisesti sekavalta tuntuva innostus kaivaa esiin aiemmasta kokemuksesta peräisin olevia asenteita ja merkityksiä, jotka aktivoituessaan järjestävät innostuksesta tietoisia toimintaan ohjaavia ajatuksia. Joko syttyneet ajatukset ilmaistaan materiaalin kautta tai ne hiipuvat sammuksiin.

Monet ruumiimme toiminnat eivät ole tietoisuutemme piirissä. Luovassa prosessissa tapahtuva vanhojen kokemusten muovautuminen uusien kokemusten käyttöpääomaksi on kieltämättä hyvin abstraktia. Tämän vuoksi on helppo ajatella joidenkin toimiemme olevan ikään kuin ulkopuolisten voimien hallinnassa:

They do not seem to come from the self, because they issue from a self not consciously known. Hence, by a just myth, the inspiration is attributed to a god, or to the muse.²⁴

Tietoisuuden rajoittuessa vain joihinkin ruumiimme toimiin on muut toimet selitetty erilaisin transsendentein itsen tasoin, jotka operoivat huomaamatta päivittäisessä

elämässämme. Tämän vuoksi aion seuraavaksi esitellä transsendenssin oletuksen vaikutuksia länsimaiseen ajatteluun ja taiteeseen. Sitä ennen heitän vielä yhden Damasioilta lainatun ajatuksen pohdinnan alle: Jos myönnämme emootioiden ja tunteiden olevan perustaltaan konkreettisia, aivojen ja kehon toimintoihin liitettäviä ihmisen toimintoja, väheneekö niiden ihanuus ja kauheus? Entä väheneekö niiden arvostus tai asema taiteessa? Ajatus toismaailmaisesta ja mystisestä itsen puolesta on niin viehättävä, ettei sitä soisi itseltään riistettävän. Eräs ystäväni summasi asian vitsikkäästi: ”Mystiikka on elämän parasta aikaa.” Damasio palauttaa pelokkaat maan tasolle muistuttamalla ruumiillisten toimintojemme instrumentaalisuudesta:

Puheemme tai näkömme ymmärtäminen ei vähennä sen arvoa, mitä nähdään tai puhutaan, mitä maalataan tai mikä sisältyy näytelmän vuorosanoihin. Emootioiden ja tunteiden taustalla olevien biologisten mekanismien ymmärtäminen on täysin yhteismitallista niiden ihmiselle arvoa antavan romanttisen näkemyksen kanssa.²⁵

24. Dewey, sivu 68

25. Damasio, Descartesin virhe, sivu 160

4. TRANSSENDENSSIN ONGELMA

Jos taiteen merkitykset muodostuvat vuorovaikutuksessa rakentuen teoksen ja katsojan välille, ei konteksti voi koskaan olla sivuutettavissa. Nyt keskityn hetkeksi transsendenssiin ja sen historialliseen vaikutukseen niin ajatteluun kuin taiteeseen - ja edelleen filosofisen tradition helmoista teoreettista tukea hakevaan intellektualisoituaan valokuvataiteeseen. Väitän, että postmodernia maailmaamme määrittää yhä transsendenssin läsnäolo niin teoriassa kuin käytännössä. Taidemaailmassa ongelmat eivät rajoitu vain taiteen aiheisiin, vaan koskevat yleisesti sen toimintaa.

Filosofian perinne on pitänyt vuosituhansia kiinni transsendenssista. Tämä rakkaus viisauteen on hatarin perustein sulkenut ulkopuolelleen - siis viisauden ulkopuolelle - monia asioita, samalla kohottaen toisia käsitelynsä arvoiksi. Kokemus ja emootio paljastuvat niiksi ruumiin asioiksi, joita filosofia on pitänyt henkeväen ja rationaalisen alueensa ulkopuolisina. Filosofian historiallinen tahto määrittellä viisaus kokonaisuudessaan ruumiillisen ihmisen ulkopuoliseksi heijastuu soveltaessa sen tutkimuksen keinoja ja käsitteitä taiteen lähestymiseen.

Transsendenssin läsnäolo antaa näennäisen mahdollisuuden nähdä teokset merkityksineen arkimaailman yläpuolella, tehden samalla myös taiteilijasta jonkinlaisten ylempien voimien kanssa tekemisissä olevan nerohahmon. Tätä tukee myös voimissaan oleva taiteen arvostus ja oikeutus ylentävänä; jonain, jonka soisi irroitavan meidät arkitodellisuuden kliseestä ja tarjoavan jotain parempaa. Samalla ympäristöstään irroittautuneesta, vierailukohteena toimivasta tilasta tulee oiva sijainti näille elämästä irrallisille taideteoksille. Museon tai gallerian seinillä teoksesta tulee esityspaikkansa esi-
neistöä, niin sanottua museotaidetta. Se sanoutuu irti

oikean elämän hankaluuksista, kurjuuksista ja nautinnoista, antaen ymmärtää tarjoamien ilojensa olevan erityisen taiteen kentän iloja. Ylentävä irrallisuus asettaa myös erikoisia oletuksia tilassa näytteillä olevia taideteoksia kohtaan – etenkin jos huvista saa laittaa penninsä likoon. Käytännössä taiteen sijaitseminen muualla tekee alan jokapäiväisistä käytännöistä läpinäkyviä, sillä niihin ei ole tarkoitus kiinnittää huomiota löytääkseen taiteen merkityksiä suunnista joista ne on tarkoitettu löydettäviksi. Jos taas nämä merkitykset eivät löydy, ei teosta voi osata arvostaa oikein perustein - niin kuin sitä on tarkoitettu arvostettavan.

Jos jätämme hetkeksi esittelemistäni Deweyn ajatuksista niille olennaisen arkisen ulottuvuuden pois, pääsemme tutun kuuloiseen tilanteeseen, jossa hyvä taide nähdään jonkin tiivistymänä. Samalla tulee mieleen, että se kenties lähestyy jonkinlaista idean ja merkityksen puhautta. Lukittuina objektiin merkitykset ovat muuttumattomia, ja ne ovat erityisellä taidolla löydettävissä sieltä sellaisinaan. Asiantuntijan sanasta tulee painava muunakin kuin laajaan kokemuspohjaan nojaavana yksittäisenä tulkintana – se saattaa olla taiteen ratkaisu. Samalla kokemuksellinen yhteys tekijän ja yksittäisen katsojan väliltä katkeaa, ja katsojan roolista tulee passiivinen. Kärjistetyssä tilanteessa jossa katsojan ja teoksen suhde jää syystä tai toisesta kylmäksi, ja jossa teoksella on olemassa sekä lukkiutunut merkitys että siihen pohjaava arvo, ei teos ole katsojalle vain epärelevantti, vaan hän ei ikään kuin ymmärrä sitä. Ratkaisuun nojatessa taiteen antama vastus pyritään voittamaan sen sijaan että se nähtäisiin kutsuna reflektioon.

Vihjattessa taiteen merkitysten sijainnista muualla kuin suhteessa katsojaan, voidaan katsoja hämmennyksessään ohjata haluttuun oikeaan suuntaan. Yksi mainio esi-

merkki hämmennyksestä on valokuvan kylkeen usein liitettävä kielellinen lisäinformaatio, joka ohjaa kuvaan liittyvää ajatustamme ja katsettamme pitkin tiettyjä ratoja. Sen ollessa olemassa voidaan myös olla varmoja, että teoksessa todella on jotain. Teksti voi siis toimia ikään kuin vihjeenä kuvan essenssistä. Samalla syntyy yleinen epävarmuus oman kokemuksen ja tiedon tasosta ja paik-kansapitävyydestä, sillä taideteoksen yhteydessä esiintyvä teksti toimii ikään kuin tiivistettynä merkityksenä ja totuutena, jonka kautta siihen on löydettävissä oikea polku. Teoksen rajojen ulkopuolella olevaa tekstiä nimit-tään harvoin koetaan olennaiseksi osaksi itse teosta, tehden suhteesta hyvin eriskummallisen. Lähestyminen tekstin kautta on päämäärätietoista: visuaalisen taiteen epämääräisyyden ongelmaan haetaan sen ulkopuolelta ratkaisu, jonka kautta sitä tutkitaan jälleen omin - mutta tavallaan valaistunein - silmin. Käsitteiden mukaan täl-löin katsojan tehtäväksi muodostuu myös arviointi kuvan puhtaudesta suhteessa representoimaansa tekstiin.

Ratkaisukeskeinen lähestyminen taiteen kokemisessa tilanteessa on ongelma, joka kertoo paljon taiteen koe-tusta roolista yhteiskunnassa ja omassa elämässä. Itse koen, että valokuva on parhaimmillaan pohdiskelevaa ja tutkiskelevaa. Kuitenkin toisin kuin monenlainen muu tutkimus, valokuvallinen tutkimus tuskin vaatii loppu-pistekseen varmoja vastauksia. Dewey summaa viehät-tävällä tavalla taiteen pohdiskelevuuden luonteen suh-teessa filosofiaan:

*Philosophy is said to begin with wonder and end in understanding. Art departs from what has been understood and ends in wonder.*²⁶

Olen huomannut erityisesti niiden valokuvien jäävän kanssani elämään, joiden merkitykset esittäytyvät minulle kysymysten muodossa. Deweylaisittain ensimmäisten peruskysymysten olisi aina syytä olla: Kiinnostaako tämä minua, koenko tämän relevantiksi, käsitteleekö tämä aiheita jotka koen tärkeiksi? Tästä voi esittää jatkokysy-myksiä molempiin suuntiin: miksi kyllä, miksi en?

Tekijänä viehätyn ajatuksesta kuulostella teosteni kat-sojia ja ottaa jo tekemisessä huomioon taiteen dialoginen luonne. Oma kuvasarjani sisältää tekstiä nimen ja otsikon verran. Nähdäkseni näiden tuttuun elementtien läsnäolo luo mukavasti luottamusta katsomisen tilanteeseen, etenkin kun ne ovat erottamattomasti osa itse teosta. Otsikkoni on hyvin lavea, ja viittaa yksinkertaisella tavalla teokseni toiminnallisuuteen.²⁷ Kuvani eivät kartoita yhtä tiettyä aihetta. Ne eivät ole tokaisuja, eivätkä visuaalisella symboliikallaan provosoivia huuto-merkkejä. Kuvien mer-kitykset muodostuvat katsojalle alkaen ennakkotiedoista ja ensi tutustumisesta, jatkuen hamaan tulevaisuuteen, palautuen aina mieleen erilaisina versioina ja tulkin-toina.

Mainitsin taiteen kentän käytäntöjen olevan läpinä-kyviä, sillä taiteen arvo ohjataan löytämään suunnista joissa käytännöt eivät näyttäyty merkityksellisinä. Seu-raavassa kappaleessa hahmotan näitä käytäntöjä. Sitä seuraavassa palaan jälleen negaation kautta transsen-denssin pariin, antamalla esimerkin jossa sen poissaolo suo – hyvin Deweylaisittain - sijaa taiteen kokemuksel-lisuudelle.

26. Dewey, sivu 281

27. ”Seeds”

5. TAIDE JA MARKKINAT

Kapitalismin nousun myötä arvostetun taiteen sijainneiksi ovat muodostuneet galleriat ja museot. Taideteoksen eksklusiivisuuden ja korkean hinnan ansiosta tyypillinen ostaja on hyvin toimeentuleva henkilö tai instituutio. Instituutiot määrittävät hyvää makua - ja nykyään jopa hyvää huonoa makua. Kaikki tuki muokkaa kohdettaan, ja ollakseen menestyvä valokuvataiteilija - menestyksen ollessa pitkälti synonyymi taloudelliselle menestykselle, joka taas linkittyy jossain määrin näkyvyyteen - on otettava tietyt suuntaviivat huomioon sekä itse teosten että niiden yhteyteen liitettävän lisäinformaation suhteen. Haluan mainita aiheesta sen verran, että muistamme tällaisten tekijöiden ohjaavan käytännössä sekä teosten materiaalisia että sisällöllisiä puolia tiettyihin suuntiin. Taidemarkkinoiden vahvan vaikutuksen ja kokemuksellisen yhteyden katkeamisen myötä kehittyvä luonnollisesti myös tilannetta vastaavia taiteenteorioita.

Populaari- ja korkeataiteita käsittelevässä kirjoituksessaan David Novitz toteaa, että ”tarjonnan ja kysynnän markkinoilla taideteoksen vaihtoarvosta on tullut peruslähtökohta... tämän vuoksi taiteilijoita, jotka eivät ole onnistuneet saavuttamaan jonkin maineikkaan kaupallisen gallerian luottamusta, pidetään paljon vähemmässä arvossa kuin taiteilijoita, jotka ovat pystyneet tähän”. Vastaavasti taiteilijoita joiden työt myyvät hyvin, pidetään lahjakkaampina kuin niitä joiden työt eivät. Markkinat siis ”luovat ja lujittavat sitä taiteellista kaanonaa, jolle kriittiset arviomme pohjautuvat.”²⁸

Hahmottelin ylempänä ohimennen näkyvyyden ja menestyksen yhteyttä. Näkyvyys on positiivista vain tiettyissä määritetyissä yhteyksissä. On olemassa näkyvyyden foorumeita, joita pidetään suoranaisesti teoksen arvoa alentavina. Esimerkiksi digitaalisen valokuvan internet-

julkaisun myötä teos on vapaasti kopioitavissa juuri sellaisena bittien järjestelmänä kuin se on olemassa. Monistettavuus onkin pitkään ollut yksi valokuvan arvostusta kalvaneista vitsauksista. Miksi keräilijä tai edes museo haluaisi sijoittaa valokuvaan joka ei ole millään tapaa eksklusiivinen? Ongelma on pyritty voittamaan keinotekoisesti päättämällä valmistettavien valokuvaobjektien määrä. Nämä määrältään rajatut vedokset ovat suoraan tarkoitettuja niille markkinoille, joissa rajatun määrän tietämyksellä ylipäänsä on arvoa.

Onkin aiheellista pohtia hieman lisää valokuvan materiaalista arvoa. Koetaanko valokuvataiteen alalla myös parhaiden materiaalien käyttö ja kaiken tekeminen teknisesti ”viimeisen päälle” synonyymina taidolle? Parhaiden olemassa olevien materiaalien yhdistämisellä käytäntöön potentiaalinen ostaja tietää saavansa rahoilleen materiaalista vastinetta siinä määrin kuin se on valokuvassa mahdollista. Toislaatusena pidetyn materiaalin tai kuvan käyttö taas herättää kysymyksiä paitsi tekijän taidoista, myös intentioista. Onko tämä aina jonkinasteista kapinaa laadun mahdollisuutta vastaan? Onko paras tekninen laatu aina näkymättömin ja toimivin, ja kaikki sitä huonompi auttamattomasti pinnallista teknistä konstailua tai yksinkertaisesti - halpaa?

Näillä osatekijöillä vaikuttaisi olevan merkittävä roolinsa taidevalokuvan kanonisoitumisessa ja painottumisessa ulkoiseen vakuuttavuuteen. Formalismi ja sen arvostus tuovat mukanaan kapean mielikuvan valokuvan arvokkaimmista saavutettavissa olevista asioista. Turhan harvoin puhutaan valokuvan formaatista ja esittämisympäristöstä merkittävänä osana itse kuvia ja niiden toimintaa. Kuitenkin nämä vaikuttavat olennaisesti muodostuvaan kokemukseemme. Kaikki ei voi olla sanottavissa tietyn muodon keinoin, joten yhden muodon mahdolli-

28. David Novitz, Korkeataide ja populaaritaide – taiteen paikka yhteiskunnassa, Gummerus 1997, sivu 23

suuden muuttuessa kaavaksi tuntuisi valokuvataiteessa olevan jokin ongelma. Tarkoitukseni ei ole vihjata, että pitäisi itseisarvoisesti pyrkiä visuaalisesti eroavaan ilmaisuun tai esityskontekstiin ja olla ylpeä marginaalisuudestaan. Päinvastoin vain valokuvataiteen kentällä toimimalla voi sitä myös rikastuttaa. Mielestäni muodon diversiteetti nimenomaan taidevalokuvan ”huipulla” olisi tärkeää, jotta valokuvan mahdollisuudet ja sitä tekevien pyrkimykset pysyisivät laajoina. Formaatti luo suoraan raamit teoksen tekemisen ja kokemisen mahdollisuuksille. Seinälle ripustettu vedos on aina etäinen ja käsin koskettamattomissa. Kuitenkin monet valokuvat tehdään nimenomaan ajatellen gallerian seinää, joten monille tämä varmasti onkin mitä sopivin ympäristö.

Kuvan tulisi voida rakentua aiheen pohjalta, vailla erityistä pelkoa aiheeseen sopivien teknisten ratkaisujen arvostuksesta sinällään. Itse olen päätenyt toteuttamaan teokseni vihkona, sillä se sopii tarkoituksiperiini tuoda kuvat intiimiin tilaan, konkreettisen henkilökohtaisen tarkastelun alle. En koe olevani vihkoni kanssa kapinallinen, vaan olen iloinen tuomastani aidosta diversiteetistä; siitä että tämä totutusta eroava muoto on käsittääkseni ilmaisulleni paras.

Aloitin kappaleen jyrkästi kapitalismilla, ja palaan vielä hetkeksi aiheen pariin lainaten John Bergeriä. Kirjassa *Näkemisen tavat* hän huomauttaa kapitalismin elävän ”pakottamalla enemmistön... määrittelemään omat intressinsä niin kapeasti kuin mahdollista.” Se saadaan aikaan ”luomalla valheelliset normit siitä, mikä on ja mikä ei ole haluttavaa.”²⁹ Tämä haluttavuus liittyy läheisesti siihen, mikä taiteessa koetaan tärkeäksi. Kun instituutiot nostavat tietynlaisen taiteen arvostetuksi, tehdään siitä erityisesti tutustumisen arvoista niille, jotka *haluavat ymmärtää hyvän taiteen päälle*. Annetun arvoaseman

ulkopuolelle jäävän taiteen laadusta ei ole taetta, eikä siihen suhtauduta samalla tavalla.

Mitä siis taiteen ulkopuolelle jäävä taide on? Miksi se on jäänyt ulkopuolelle? Siinä on kenties joko potentiaalia nousta taiteeksi tai jäädä nousematta. Tuntuu loogiselta ajatella, että nousematta jääneistä teoksista puuttuu itsensä jotain, joka soisi niille aseman taiteena. Dewey sanoisi tämän johtuvan tekemistä ohjaavan emotionin puutteesta, tilanteesta jossa tunteiden ylikuormittama henkilö on hallitun ilmaisun sijaan kyennyt vain alkukantaiseen emotionin purkamiseen. Tekemistä on siis ohjannut emotionoiden sijaan suuret pelot ja neuroosit, jotka ovat estäneet tekijää järjestämästä materiaalia. Käytännössä kyse on kuitenkin myös *nostamatta* jääneestä taiteesta. Huomion ja arvostuksen eleet määrittävät taidemaailmaa, sitä mitä se sisältää ja mikä jää sen ulkopuolelle. Vaan mistä voimme tietää, että nostettu taide heijastaa niitä arvoja jotka koemme itsekkin tärkeiksi, ja ulkopuolelle jäävä ei? Ja mistä taiteessa on ylipäänsä kiinnostunut, jos ei ole kiinnostunut tästä?

Elämässä on helppo nähdä erilaisia lokeroituneita osa-alueita, ja taiteen jos jonkin voi kokea olevan olemassa vain omassa lokerossaan, sen sisäisten voimien hallinnoimana alueena jota joko voi lähestyä tai olla lähestymättä. Kun siirrytään puhumaan taiteesta kokemukseksi, kuroutuu taide kaiken muun kokemusmaailman kanssa yhteen. Vaikka ajatukseni kapitalismin vaikutuksista taiteen kokemiseen eivät eksplisiittisesti näkyisikään valokuvateoksissani, vaikuttavat ne suoraan siihen tapaan jolla katson ja näen. Taidetta ei voi irrottaa yhteiskunnasta, kuten ei yhteiskuntaa elämästä.

29. John Berger, *Näkemisen tavat*, sivu 154

6. TAITEEN KOKEMUKSELLISUUS

Dewey siis kirjoittaa taiteen olevan jonkinlaista tiivistystä, hienostunutta arkikokemusta. Hänen mukaansa metafyyssisen mallin mukainen käsitys taiteesta vapauttaa sen sekä ajankohtaisuudesta että uuden oivalluksesta ja ymmärtämyksestä (fresh insights). Ollakseen ylipäätään elossa, on taiteen merkitysten liikuttava ja eletävä nykyyhetkessä. Jotta transsendenssin läsnäolon merkitys taiteessa tarkentuisi, otan esimerkin taiteen traditiosta jossa se loistaa poissaolollaan. Tässä osiossa tarkastelen klassisen japanilaisen runouden kokemuksellisuutta Sonja Arntzenin artikkelin *Natural Imagery in Classical Japanese Poetry* pohjalta.³⁰

Vertauskohde saattaa aluksi vaikuttaa oudolta, etenkin jos tottumuksemme mukaan vedämme tiukan rajan kuvan ja tekstin välille. Japanin taideperinteessä näiden kahden ero hämärtyy jo kiinan kielestä lainatun esittävän kirjoitusmerkistön ja maalauksellisen kalligrafian ansiosta. Osa japanilaisista runoilijoista, kuten haikuista tunnettu Bashō (1644-1694), saattoi liittää runonsa yhteyteen myös kuvan, ja myös useissa japanilaisissa maalauksissa on signeerauksen lisäksi työn nimi eli aihe esitetty osana itse kuvaa, ei siitä erillään. Taustalla vaikuttaa buddhalainen käsitys ihmisestä osana ympäristöään.

Luonnonkuvaston runsas käyttö on merkittävä osa japanilaista runoutta. Arntzen painottaa, ettei tätä kuitenkaan tule yksinkertaistaen tulkita osoituksena japanilaisten erityisestä rakkaudesta luontoon, sillä jotta luontoa voisi itsessään rakastaa, olisi sen oltava itsestä erillinen objekti. Kritisoimaani kartesiolaiseen perinteesen liittyy juuri taipumus nähdä luonto objektina ja ihminen sen ulkopuolisena tarkkailijana.³¹ Sen sijaan esitellyssä runoudessa luontosuhdetta määrittää pikemmin ihmisen ja luonnon erottelun hämärtyminen. Kun ihminen ei ole ympäröivästä todellisuudesta irrallinen

katsoja, vaan sen aktiivinen osa, on taide ymmärrettävissä tämän suhteen ja siihen liittyvien emootioiden ilmaisuksi.

Kiinnostavaa työni kannalta on myös se, kuinka klassinen japanilainen runous ankkuroi merkityksensä aina aistimelliseen ja koettavissa olevaan maailmaan. Ihmistä ei runoudella johdatella kohti aistimellisen maailman takana olevaa abstraktia todellisuutta, koska sellaisen olemassaoloon ei kerta kaikkiaan uskota. Sen sijaan lukija johdatellaan aistimaailman monipuoliseen tarkasteluun ja kokemiseen. Runon lukemisen tapahtuma ei enää pohjaa siihen, osaako lukija lukea runon taiteilijan tarkoittamalla tavalla, vaan siihen, miten se toimii hänen omaa kokemuspohjaansa vasten. Näin runon merkitykset kasvavat oman kokemuksen ja ymmärryksen myötä, ja runoon syntyneellä suhteella on mahdollisuus ajan myötä syventyä, toimien omaa elämään rikastuttavana tekijänä. Deweyn mukaan taide onkin kommunikoivaa sanan laajassa merkityksessä. Mika Hannulan sanoin,

Taiteen merkitys Deweyn ajatusmaailmassa ei jää kommunikaatioon. Hän väittää, että taide auttaa meitä ymmärtämään todellisuutta (...) ja nivoo siten itsensä vahvasti arki-intuition ystäväksi.³²

Konkreettiseksi esimerkiksi japanilaisen runouden puolelta Arntzen ottaa kasteen (dew). Kastepisaran ympärille rakentuu kielellinen assosiaatioverkosto, pohjautuen suoraan kasteen eri ominaisuuksiin. Mahdolliset merkitykset pohjaavat kasteen immanenttiin olemiseen maailmassa. Sen märkyys toimii pohjana eroottisille konnotaatioille, kyynelille, surulle, samoin kuin sen muoto ja kauneus voi muistuttaa esimerkiksi jalokivistä. Myös sen esiintyminen tiettyinä vuorokauden- ja vuodenaikoina

30. Arntzen huomauttaa tekstinsä tukena käyttämien runoesimerkkien keskittyvän 900-1100-luvuille, mutta niiden pohjalta tehtyjen yleisten huomioiden ulottuvan aina länsimaalaistumista edeltäneeseen 1800-luvun haiku-runouteen saakka.

31. Takana piilevän käsitteellisen rakenteen syrjäyttäminen omalla mahdollistaa edellä mainitun kaltaiset yksinkertaistavat väärinymmärrykset.

32. Mika Hannula: Kokemus. Katsojan, osallistujan valta, *Taide* 6/1994, sivu 37

suo erilaisia merkitysmahdollisuuksia. Kaikki kastepisarassa havaittavat ominaisuudet ovat mahdollisia viittauksen kohteita.

Suoran metaforan sijaan kaste toimii metonyyminä mahdollisten assosiaatioiden verkostolle. Runo ei kasteen metonyymiä käyttäessään kutsu itseensä koko mahdollisten merkitysten verkostoa, vaan osan siitä. Konteksti määrää, mitkä näistä mahdollisista merkityksistä ovat yksittäisessä runossa läsnä. Kasteen merkitys ei siis ole lukittu, vaan runot leikittelevät sen mahdollisilla merkityksillä.

Länsimaisen ajattelun piirissä merkityksen lukkiutumattomuus on kammottanut epämääräisyydellään ja epäluotettavuudellaan. Se on sitä häilyvien emootioiden maaperää, jolla ei ole paljoa tekemistä pysyvän ideamaailman kanssa. Jo Aristoteleen länsimaisen filosofian klassikkoteksti *Metafysiikka* käsittää kohdan, jonka mukaan yhden merkityksen puuttuminen tarkoittaa merkityksen puuttumista.³³ Japanilaiselle runoudelle keskeistä onkin juuri emootioiden ilmaisu. Arntzenin mukaan klassisesta japanilaisesta runoudesta todella puuttuu absoluuttinen merkitys, korostaen sen sijaan kontekstia:

*Meaning depends on context, and on a communal network of possible connotations, and frequently two or more meanings are held in equilibrium, neither meaning the final one.*³⁴

Emootioiden hedelmälliseen suuntaan ohjastavaan ominaisuuteen siis luotetaan eri tavoin. Kaikella tällä on olennainen yhteys visuaaliseen työhöni, jonka olen rakentanut jättämään merkitysten muodostamisen katsojalle. Deweyn mukaan taideteos ärsyttää meitä, jos emme itse tunne saavan löytää sen jäsentelyyn henkilökohtaisesti

sopivaa emootiota. Näin käy erityisesti silloin, kun koemme tekijän tietoisesti yrittäneen rakentaa teoksen herättämään meissä jonkin ennalta päätetyn emootion.³⁵ Pohjimmiltaan meitä siis ärsyttää kokemuksemme riistämisen, eli tunne siitä että tekijä on käyttänyt materiaalia vain saattaakseen meidät suoraan johonkin tiettyyn lopputulokseen.

Kun taiteella on suhde eksklusiivisesti aistittavaan maailmaan, on sen toimintakin kohdistunut aistittavaan maailmaan. Taiteilijan ja katsojan kokemuspohjat eivät tietenkään ole identtisiä, joten runoilijan pätehtäväksi tulee kertoa maailmasta oman hahmotuksensa pohjalta, antaen lukijalle vihjeitä oman hahmotuksensa rikastamiseen. Lukijalle rakentuvien merkitysten on siis erityisen luovallista tukeutua hänen omiin kokemuksiinsa, tehden näin koko teoksesta eri tavalla kokemuksellisen; hänen omia kokemuksiaan vasten refleктоivan osan omaa elämää.

33. Jacques Derridan mukaan, teoksessa *White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy*, sivu 49

34. Sonja Arntzen, *Natural Imagery in Classical Japanese Poetry*, sivu 65

35. Dewey, sivu 71

7. MUOTOSEIKKOJA

7.1 MUODON RATKAISUJA

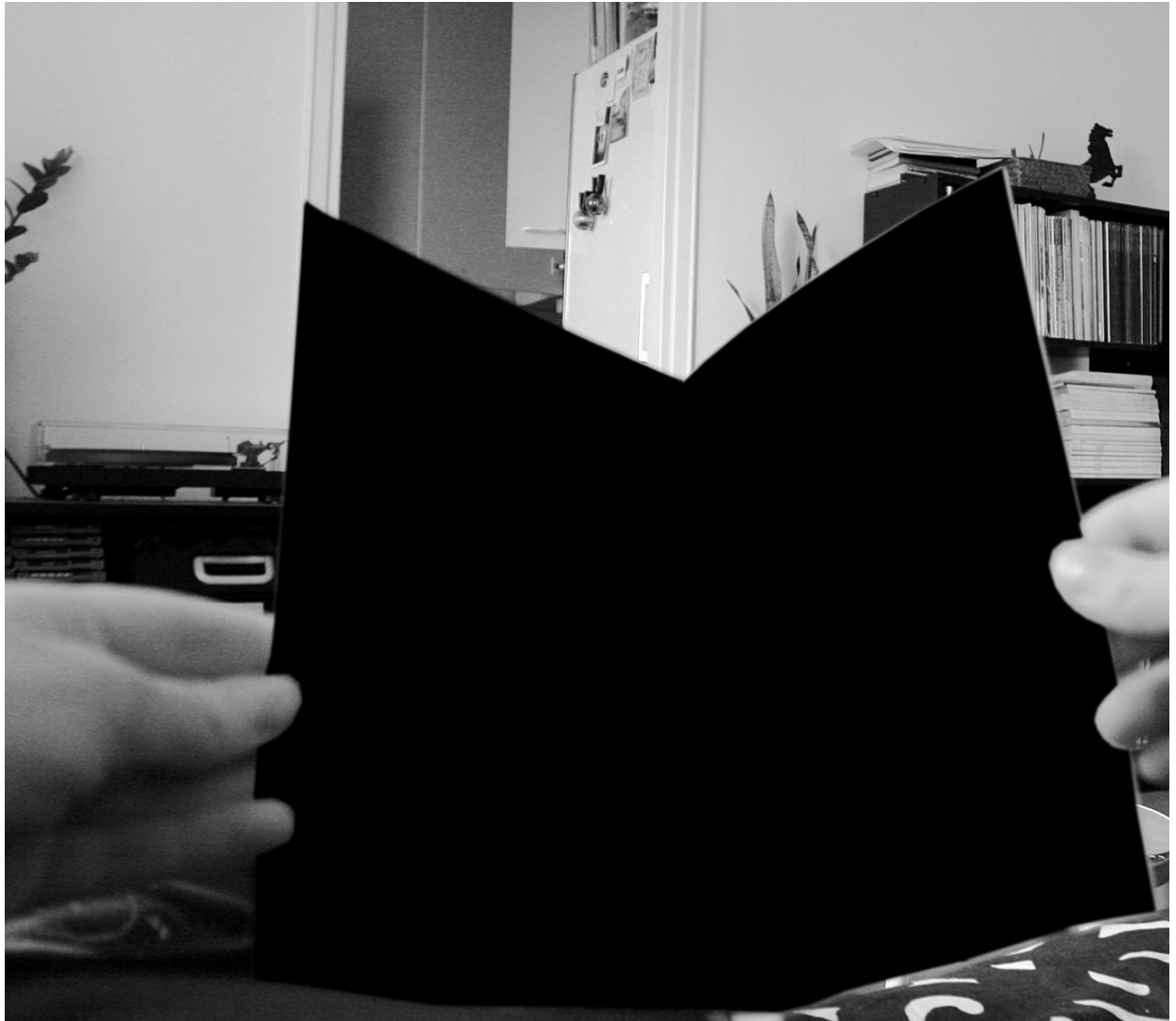
Opinnäytetyöni visuaalinen osio on muodoltaan vihko, jonka aukeamarakenne on rikottu kuultavin välisivuin. Valitsemallani formaatilla on mielestäni potentiaalia tuoda taide katsottavaksi raikkaalla, välittömällä tavalla. Etenkin ensisijaisena julkaisuformaattina - ei vain dokumentaationa töille, jotka oikeasti ovat esineitä tai tarkoitettuja suuriksi vedoksiksi - helposti lähestyttävä vihko tuntuu kiehtovalta vaihtelulta arvokkaille taidekirjoille ja vieraannuttaville galleriakäynneille. Kun itse teos on omissa käsissä, siihen voi eri tavalla luottaa. Siihen on *lupa* koskea, niin kuin on myös *luvallista* ottaa se oman elämän ja siihen sisältyvien arkisten objektien piiriin.

Formaattiin liittyvät ajatukseni liikkuvatkin hyvin arkisilla ja käytännöllisillä poluilla. Vihko on siro, helposti lähestyttävissä ja halvemman oloinen kuin kirja. Sitä ei voi kuvitella turhan vakavana tai yrityksenä vakuuttaa eikä sen arvo ole sidottu käytettyyn materiaaliin, joten siihen on helppo suhtautua välittömästi. Tämä karsii pelkoa objektin kohtelusta kaltoin. Sen voi jättää lojumaan, sysätä syrjään, ottaa mukaan, hukata ja taas kaivaa esiin. Siihen voi jopa törmätä sattumalta ja sen voi antaa pois, tai jopa heittää menemään. Koska vihkoni on kevyt, voi sitä selata haluamassaan asennossa vaarantamatta omaa mukavuuttaan.

Alkaessani luonnostella opinnäytetyöni julkaisuformaattia, törmäsin muutamiin taitollisiin ongelmiin. Tiesin haluavani esittää aina yhden kuvan kerrallaan. Pohdittuani vaihtoehtona jonkinlaista kierteellä toimivaa formaattia, päädyin takaisin konstailemattomampaan ja helpommin selattavaan nidottuun vihkoon. Vihkon aukeaman toisen sivun jättäminen täysin valkoiseksi tuntui turhan karulta ratkaisulta. Paitsi että se tuntui syövän

työn intensiteettiä, on kirkuvan tyhjä sivu kuvien välissä täysin tarkoitukseton. Aloin hahmotella jyrkän kuultopaperin käyttämistä kuvasivujen välissä. Kuultopaperi rytmittää vihkon lukemista ja kehottaa suoran pläjäämisen sijaan tutkiskelemaan ees-taas. Samalla yksittäisillä sivuilla olevat kuvat saavat oman tilansa. Usein lehdissä kuvien ongelmaksi koituu juuri aukeaman täyttäminen ja aukeamalle taitettujen kuvien vaikutukset toisiinsa. Kuultopaperi pyhittää käytettäväksi yhden sivun tilan kerrallaan (poikkeuksena avaruudessaan erottuva keski-aukeama). Samalla paperi antaa myös vastakkaisen sivun kuvan hahmottua kevyesti, sitoen kuvat mukavasti toisiinsa ja pehmentäen aukeaman kääntämisestä aiheutuvaa outoa rytmiä. Sarjan kuvat vaikuttavat hieman ristiriitaisesti liittyvän ja soljuvan toisiinsa sulavammin kuin ollessaan taitettuina aukeamittain.

Opinnäytetyökseni teen vihkostani vähintään 50 kappaleen painoksen. Toivon saavani vihkon levitettyä kirjastoihin ja tutuille, ja heidän kauttaan edelleen kiinnostuneille. Vaikka vihkolla olisi mahdollisuus olla laajemman levikin avulla hieman epäelitistisempi, ei tämän toteuttaminen käytännössä ole mahdollista ilman apuvoimia. Koen tämän kuitenkin toteutuvan jossain määrin myös kirjaston avoimesta hyllystä käsin - joka tapauksessa työni vaatii katsojaltaan kiinnostusta. Aion pyytää vihkosta matalan omakustannehinnan. Vaikka kuva-aiheeni säästelevät selityksiä itsestään, toivon kokonaisuuden herättävän kiinnostusta siinä määrin että saan sen myöhemmin muodollisesti vastaavana vihkona julkaistua jonkin pienkustantamon nimen alla. Kustantamon läsnäolo työssäni antaisi sille kutkuttavan arvonannon ja hyväksynnän kiinnostavana. Koska miellän työni sijoittuvan ennen kaikkea valokuvan kentälle, olisi valokuvateoksia julkaiseva kustantamo erityisen sopiva.



7.2 VIHKKON TOIMINTA KOKEMUKSESSA

Tila, jossa työhöni tutustutaan, muodostuu lähtökohtaisesti hyvin intiimiksi. Ne olosuhteet, joissa tämä tila muodostetaan, ovat katsojan päätettävissä, samoin kuin katsojan oma ulkoinen käyttäytyminen vihkon katsomistilanteessa. Tämä tilanne, niin intiimi kuin sen on mahdollista ollakin, ei koskaan yritä rajata ympäristöä ja muualle kohdistuvia ajatuksia ulkopuolelleen*. Keskittyminen on vapaa myös harhailemaan, sillä palaamisen mahdollisuuden myötä sitä voi nauttia pienissä erissä. Jos ja kun keskittyminen kuitenkin kohdistuu vihkoon, käytetään käsitteellistä tietoa yrittäessä ymmärtää sitä. Samalla ilmenee ruumiin subjektiviteetti, että juuri minä yritän ymmärtää, että olen itse läsnä suhteessa vihkoon. Damasion mukaan itsen läsnäolo on tunne siitä, mitä tapahtuu, kun minun olemukseni muuntuu jonkin ymmärtämisen toimesta.³⁶ Vihkon oleminen helposti saatavilla rauhoittaa nähdäkseni tämänkaltaisen aktiivisen pohdiskelun tilan, antaen sille sijaa.

Vaikka sisältö jäisi ensimmäisellä katsauksella hämärään, olisi katsojalla vahva aavistus jonkinlaisen sisällön olemassaolosta, sillä suljettu ja otsikoitu kokonaisuus kansien välissä antaa ymmärtää että käsiteltävissä on ”kaikki” eikä vain osa jotain. Tietoisuus suljetun kokonaisuuden sisällä tehdyistä valinnoista voi myös auttaa huomion kohdistamista tiettyihin kuvien elementteihin. Tähän vaikuttaa toki moni muukin seikka, kuten esimerkiksi tiedot tekijästä ja kanava jonka kautta työhön tutustuu. Tarkasteltaessa teosta opinnäytetyönä kirjallisen osan yhteydessä saattaa hämärtyä, ettei siihen itsessään oikeasti sisällä muuta tekstiä. Se liittyy läheisesti kirjallisessa työssäni käsittelemiin teemoihin, mutta kirjallinen työni ei ole selitys valokuvatyöni sisällöstä. Katsoja saa

siis olla täysin rauhallisin mielin omistamansa objektin kokonaisuudesta. Kokemukset työstäni muokkautuvat ajan myötä, kasvaen katsojansa kanssa. Vihkoni nimi *Seeds* viittaa juuri tähän. Paluuta ensimmäiseen katsomiskertaan ei ole, joten on myönnettävä suhteen kehittyvän silloinkin kun hämmennyksestä ei tunnu pääsevän eteenpäin. Damasio pohtii ongelman syrjään laittamista seuraavasti:

Älyllisen haasteen löytymisen jälkeen harva asia on niin palkitseva kuin ongelman unohtaminen hetkeksi. Jätin (...) ongelman rauhaan hetkeksi ja kun tartuin siihen uudelleen, huomasin että sitä koskeva ajattelutapani oli alkanut muuttua.³⁷

VIEREISELLÄ SIVULLA | *Esimerkki teoksen katsomisen tilanteesta, jossa seuraava ajatus saattaa katseen myötä harhailla jääkaapin sisältöön, ja sitä seuraava jälleen kellon kautta vihkoon. Kuvassa mustalla on merkattu joka aukeamalla toistuva teoksen kehyyksen mustavalkoinen kuva-ala.*

36. Damasio, Tapahtumisen tunne, sivut 21-22

37. Damasio, Descartesin virhe, sivu 56

8. KANSIEN SISÄLLÄ

8.1 TAUSTOJA KUVIEN TEKEMISEEN

Olen tähän mennessä pidättäytynyt kuvieni suorasta erittelystä ja analysoinnista. Kertaan ensiksi niitä ajatuksia, joiden pohjalta lähdin kuvaamaan sarjaa, ja yritän lopulta hahmotella vihkoni toimintaa pidättäytyen yhä liiallisesta erittelystä. Toivon että tutustuminen kirjalliseen työhöni antaa perusteet pidättyväisyydelleni myös tilanteessa jossa työtäni tarkastellaan opinnäytetyönä.

Halusin kuvata sarjan, joka käsittelisi laveasti ”kolmen kovan” aiheita; elämän, kuoleman ja erotiikan. Tarkoitukseksi ei kuitenkaan ollut kuvata suoraan hetkiä tai tapahtumia, joissa nämä kolme esiintyisivät jotenkin voimakkaasti, vaan pikemmin aiheiden ympärillä pyöriviä ajattelun tapoja ja konventioita. Mielessäni pyörivät myös länsimaalaiset dualismit, ajatukset ruumiin ja hengen dikotomiasta, samoin kuin ajatukset yksilön, yhteisön, ihmisen, kulttuurin ja luonnon välisistä jännitteistä ja koetuista rajoista. Ajatuspohjani kuvasarjan tekemiseen oli siis hyvin abstrakti. Tämä varmasti käy ilmi kirjallisen osioni kautta.

Hetkittäin olen tuntenut huijaavani kaikkia, itseni mukaan lukien, kertomalla vihkoni käsittelevän olennaisesti myös ihmisen perimmäistä ruumiillisuutta. Mielikuvat sanasta sisältävät paljastavaa alastomuutta, eritteitä, nautintoa, kipua ja erityisesti muita suoria ruumiin asioita, joilla on olemassa vakiintuneet visuaaliset representaationsa. Tulee olo, ettei koko sanaa *ruumiillisuus* voisi hyväksytysti liittää töihinsä ilman suoranaisten ruumiillisten aiheiden käsittelyä ja niillä mässäilyä. Ja toisaalta: jos emootiot ja kokemukset kaiken muun inhimillisen toiminnan ohella ovat joka tapauksessa ruumiillisia, miten voi olla perusteltua alleviivata aiheen yhteyttä juuri tähän teokseen?

On selvää, että vihkoa pideltäessä sitä koetaan monipuolisesti eri aistein. Vihkon selaamisen ja katselemisen tunnistamme konkreettisiksi ruumiillisiksi toiminnoiksi. Ihmisen kokonaisvaltaisessa ruumiillisuudessa on kuitenkin myös paljon sellaisia piirteitä joita emme tiedosta erityisen ruumiillisiksi. Damasion mukaan esimerkiksi ”useimmissa tavallisissa aistitoiminnoissamme somatosensorinen ja motorinen järjestelmä käynnistyvät samanaikaisesti esineitä havaitsevan aistijärjestelmän tai -järjestelmien kanssa.”³⁸ Lisää esimerkkejä on löydettävissä aiemmista kappaleista. Siis paitsi konkreettiseen selaamiseen, vihkoni sisältöineen laukaisee sellaisia toimintoja, joiden ruumiillisuus jää meiltä tiedostamatta.

Myönnän tämän kovin mielelläni: valokuvatyölläni haluan kevyesti ravistaa. Hämmennys on sopivan epämääräinen alue käytettäväkseni, ja sen tilat ovat yhteisesti tuttuja niin elämän kuin taiteen katsomisen tilanteista. Vaikka hämmennys voi aluksi saattaa kokijan epämiellyttävään tilaan, on se kaiken kokemisen kannalta arvokasta. Näen hämmennyksen pysähtymisenä, hetkenä jolloin toteutuu uusi määrittelemätön yhteys kokijan ja kohteen välille, lähtökohtana josta voi lähteä moneen suuntaan etsimään ymmärrystä; asian purkamista, ymmärrettäviksi osioiksi tulkkauksista ja jatkuvaa uudelleenjärjestelyä. Kun mikään ei ole selvää, joutuu joko ryhtymään asian selvittämiseen tai hylkäämään koko jutun. Vihkoni on siis toiminnallinen objekti.

Teoksen pariin palaamisen mahdollisuuden myötä myös mahdolliset hämmennyksen tilat muuttuvat siedettävämmäksi, tehden tilaa erityyppiselle valokuvalliselle ilmaisulle. Katselun tilanteella on mahdollisuus lähentyä kokemuksellisesti sen työstämisen tilannetta, kun itse teokseen muodostuvan suhteen ei tarvitse syntyä hetkessä.

38. Damasio, Descartesin virhe, sivu 218

Yhtenä visuaalisena keinona olen tietoisesti välttänyt silmien esittämistä. Silmät ovat niin informatiiviset, että ne hallitsevat usein kuvaa kuin kuvaa. Niiden puuttumisen myötä katse saa vapaammin kulkea ympäri kuvaa, kenties etsien korvaavaa kiintopistettä. Oman katseen seuraamisen myötä tulee myös tietoiseksi sen kulkureiteistä. Yrittäessä löytää kiintopisteitä ja rakentaa tarinaa yksittäisten kuvien välille katsoja tuskin voi välttyä katsomasta myös itseensä. Parhaita taiteen tarjoamia hetkiä saattavatkin olla ne, joina ymmärtää olleensa fakkiiintunut jonkinlaiseen katsomisen tai ajattelun tapaan aivan syyttä.

8.2 MITEN KUVAT TOIMIVAT?

Mustavalkoinen valokuva ei juuri nyt ole Suomessa kovin tavallinen näky. Se näyttäytyy yhtä aikaa nostalgisena ja ajattomana, yhtäkaikki puutteellisena. Samalla se nostaa aiheensa pois arkikokemuksesta, tekemättä niistä kuitenkaan ymmärryksen kannalta liian oudon näköisiä. Mustavalkoisuus näyttäytyy nimenomaan värien hylkäämisinä, ja herää kysymys miksi mustavalkoisuuden valinta on tehty. Itse ajattelin sen sopivan ajatuspohjaani, jossa dualismit näyttäytyvät outoina ja elämää pirstaloittavina tekijöinä. Näin kuvani mustavalkoisina lähtiessäni työstämään ajatustani opinnäytetyöstä, joten ne rakentuivat koko ajan sellaisina. Tämä on pääasiallinen syyni mustavalkoisuudelle. Tarkkakin mustavalkoinen valokuva on häilyvä, haalea, ehdottomasti väärä suhteessa näkemäämme todellisuuteen; se tarjoaa kuvaannollisemman oloisen esityksen kohteestaan kuin värivalokuva. Kuvasarjassani on hyvänä pidettyjen mustavalkoisen kontrastin ja sävyjen toiston sijaan harmaata lähestyvä sävy-

maailma. Uskon kaiken tämän auttavan ohjaamaan ajatuksia mielenkiintoisiin suuntiin.

Tunnistan ja kommentoin työni visuaalisessa osiossa myös kuvaamisen konventioita. Joillekin varmasti kuva kuihtuvista kukista vaikuttaa turhalla ja jopa väärältä kuvauskohteelta, eikä herätä kuin epäilyjä kuvaajan taitoja kohtaan. Toisaalta kuva saattaa myös toimia juuri sen ansiosta, että se tekee niin suuren eron mainosmaiseen esitykseen kukasta kukkeimmillaan. Tulkintaan ja merkitysten muodostumiseen vaikuttavat henkilökohtaiset asiat, kuten jo se kuinka kokee kuihtuvat kukat. Ehkä ne ovat epäsiistejä ja luotaantyöntäviä, katoamaan päin. Omasta katoavaisuudesta muistuttavana kuva saattaa kaikessa epämääräisyydessään näyttäytyä haikeana ja vaikeana. Kuvaa voi myös katsoa affirmoiden oman epämääräisen kuihtumisensa: näin käy, ja mikäs siinä!

Kuvani huutavatkin omakohtaista lähestymistä ja suhtautumista. Ne kohdatessaan joutuu miettimään, ei teknistä taituruutta tai sitä laajuutta ja tarkkuutta jolla ne kartoittavat jonkin aiheen, vaan sitä mitä niillä on itselle annettavaa. Saanko kuvista mitään irti? Miksi saan - miksi en? Mistä löydän kiinnostuksen tarkastelulleni, ja mitä kautta lähestyn kuvia? Muistuttavatko ne minua jostain? Mikä olisi *istinen kanta tähän? Johtaako se hedelmälliseen lähestymiseen? Taiteen tekemisen prosessia ei voi erottaa sen tuloksista. Kuvat ovat syystä tehty, ja tämän kukin ottaa huomioon niitä arvioidessaan. Taiteellinen työ ei synny tyhjiöstä, sitä ei tarkastella tyhjiöstä käsin, eikä se ole tekijästään irrallinen. Arvioinnin tilanteessa tehdään aina joitain oletuksia siitä, mitä tekijä on voinut haluta työllään tarkoittaa. Vaikka siis tekijäkin irtisanoutuisi intentioidensa osallisuudesta teoksen muodostuviin merkityksiin, on hänellä aina joitain intentioita tekemisessään.

Toivon työlläni rikastavani valokuvan kenttää ja sitä tapaa, jolla valokuvaa voi katsoa. Kuvani eivät missään nimessä ole perinteisellä tavalla ajateltuna teknisesti laadukkaita. Vaikka ne olisivat joskus olleet sitä, olen päättänyt sitoa ne toisiinsa muhjuiseksi ja epäkontrastikkaaksi sarjaksi. Tämä voi herättää joissain suurta ärtymystä ja tarpeen sanoa se ääneen: ”Nämä eivät ole hyviä valokuvia” - ja tottahan se on, ainakin juuri siitä kulmasta ajateltuna josta käsin näin voi todeta. Vaan olisiko valokuvilla kuitenkin jotain muutakin annettavaa - tämä on jokaisen katsojan erikseen päätettävä.

Koska työni on merkityksissään avoimen lukkiutumaton, avautuu se myös eri tavalla henkilökohtaiselle tulkinnalle. Samalla häipyy pelko ymmärtämättömydestä tyhmyytenä ja yltämättömyytenä sille kuvitellulle intellektuellille tasolle, jota teoksen oikea merkitys asuttaa. Työni rakentaa katsomisen tilanteessa luottamusta itseensä ilmiantaessaan tekijänsä. Kirjoitan oman nimeni vihkon välittömään yhteyteen, saattaen näin itseni tekijänä vastuuseen sen sisällöstä. Nimeni kertoo, että seison työni takana vaikka sitä tulkittaisiin tai käytettäisiin nimissäni tavoin jotka ei minua miellytä. Kaiken epä määräisyyden myötä vastuuni siitä onkin suuri. Näön sumentuessa erilaisten mahdollisten merkitysten mahdollisuuksien äärellä mielikuvitus alkaa liikkua, yhdistellen vanhaa kokemusta uuteen, pyrkien löytämään kuvia yhdistäviä linjoja. Kuka sanoisikaan asian kauniimmin, kuin aiemmin mainitsemani Bashō Fuji-vuoren äärellä:³⁹

Pilviä, usvaa
– *hetkessä olen nähnyt*
sata maisemaa.

39. Bashō: Harhojen maja – kokoelma proosaa ja runoa, sivu 20

9. LÄHDELUETTELO

KÄYTETTY KIRJALLISUUS JA ARTIKKELIT:

ARNTZEN, SONJA

”Natural Imagery in Classical Japanese Poetry. The Equivalence of the Literal and the Figural.” Teoksessa Asquith P. & Kalland A. (toim.) *Japanese Images of Nature. Cultural Perspectives*. Curzon Press, 1997, sivut 54-67

BASHŌ

”Fuji-vuoren ylistys”, ”luultavasti 1684 syksyllä”, *Harhojen maja – kokoelma proosaa ja runoa*. Suom. Kai Nieminen, Tammi, 1984, sivu 20

BERGER, JOHN

Näkemisen Tavot. Love Kirjat, 1991 (*Ways of Seeing*, Penguin Books, 1971)

DAMASIO, ANTONIO

Descartesin virhe. Emootio, järki ja ihmisen aivot. Suom. Kimmo Pietiläinen, Terra Cognita, 2001 (*Descartes' Error. Emotion, Reason and the Human Brain*, 1994)

DAMASIO, ANTONIO

Tapahtumisen tunne. Miten tietoisuus syntyy? Suom. Kimmo Pietiläinen, Terra Cognita, 1999 (*The Feeling of What Happens*, 1999)

DANTO, ARTHUR

The Body/Body Problem. University of California press, 2001

DERRIDA, JACQUES

White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy. *New Literary History* Vol. 6 No. 1, 1974, sivut 5-74

DEWEY, JOHN

Art as Experience. Perigee Books, 2005

DUNBAR, R.I.M. & SHULTZ SUSANNE

”Evolution in the Social Brain.” *Science* 317, 2007, sivut 1344-1347

LAKOFF, GEORGE & JOHNSON, MARK

Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought. Basic Books, 1999

NOVITZ, DAVID

”Korkeataide ja populaaritaide – taiteen paikka yhteiskunnassa.” Teoksessa Immonen O. & Mykkänen J. (toim.) *Mäkihypyn muoto-oppi ja muita kirjoituksia populaaritaiteista*, Gummerus, 1997

INTERNET:

Wikipedia 18.3.2008.

http://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_Technique

http://en.wikipedia.org/wiki/Emotion_and_memory

Online Etymology Dictionary 18.3.2008

<http://www.etymonline.com/index.php?term=experience>

<http://www.etymonline.com/index.php?term=express>

MUUT LÄHTEET:

KNUUTILA, SIRKKA

”Aistittu läsnäolo ja dialoginen ydinitse – Barthes’in emotionaalinen subjekti”, Helsingin Yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitoksen semiotiikan oppiaineen järjestämä luento, 16.11.2007

KARHU, MIKA & PASANEN, PAULIINA
Opinnäytetyön ohjaus seminaareissa 2007-2008

KIIITOS:

Mika Karhulle ihmisen ja ympäristön suhdetta
osoittavan kaavan mallista (sivu 10)

Mikko Varakkaalle korvaamattomasta avusta
opinnäytetyöni kirjallisen osuuden taitossa

