



TAMPEREEN  
AMMATTIKORKEAKOULU

# VALOKUVA MUKANA MAALAUKSESSA

Anna-Kaisa Hartikainen

Opinnäytetyö  
Marraskuu 2017  
Kuvataiteen koulutusohjelma



## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Kuvataiteen koulutusohjelma

HARTIKAINEN ANNA-KAISA  
Valokuva mukana maalauksessa

Opinnäytetyö 27 sivua  
Marraskuu 2017

---

Esittäviä maalauksia tehdessäni käytän maalatessani taustalla usein valokuvaa, josta on tullut minulle luonnostelun muoto. Olen pohtinut valokuvan käyttöä ja sitä, miten se vaikuttaa maalaukseen. *Milloin valokuvan kopiointi muuttuu itsenäiseksi taideteokseksi ja mitä eroa on maalauksen mekityksellä ja arvolla, jos se on maalattu valokuvasta, verrattaen elävästä havainnosta maalattuun teokseen?*

Tutkielmassani käsittelen ensin historiaa; valokuvan keksimistä ja aikaa, jolloin valokuva oli useimpien ihmisten saavutettavissa, sekä otan joitakin esimerkkejä tuon ajan maala- reiden valokuvan käytöstä. Käytän päälähteinä Gabriel P. Weisbergin ja Jean-Francois Rauzierin tekstejä kirjassa *Arjen sankarit – Natralismi kuvataiteessa, valokuvassa ja elokuvassa 1875-1918* sekä taidehistorioitsija Leena Sarasteen tutkielmaan kirjassa *Valokuva tradition ja toden välissä*. Sivuan myös katuvalokuvauksen syntyä valokuvaaja Raimo Kososen tutkielman pohjalta.

Toisessa osiossa keskityn valokuvaan ja elävään havaintoon. Pohdin tätä kautta myös taiteentekijän ja -kokijan sisäistä maailmaa; havainnointia ja katsomista itsenäisenä tapahtumana sekä valokuvan kopioinnin ja maalaten tehdyn tulkinnan eroja. Vertaan taidemaalareita Lucian Freudia, joka on käyttänyt maalauksissaan elävää havaintoa sekä Eric Fischliä, joka rakentaa uusimpien maalaustensa sommitelmat kameran ja photoshopin avulla. Lopuksi pohdin omaa taiteilijuuttani sekä maalaussarjan *Tutkielmia Kaupungilta* synty- ja tekoprosessia.

As I paint figurative paintings, I often use photos as a reference and taking pictures has become one way of scetching for me. I have been analyzing this way of painting and how it effects artwork. *When does the copying of photo become to an independent work of art and what is the difference in the value of the painting when it is done using photo or when using observation from real life?*

In my thesis I open up the early days when photography was discovered and the time when shooting photos came available for most of the people. I take examples from the artists from that time who used photos in their paintings. I use as a main source essays from Gabriel P. Weisberg and Jean-Francois Rauzier and essay from art historian Leena Saraste. I also open up the early years of street photography based on Raimo Kosonen's study.

In second part I concentrate in the observation process between using a photo and real life. I analyze the experience of the painter and the observer of the artwork; experiencing and seeing as an independent action. I also ponder the differences between interpretation and copying. I compare my favourite painters Lucian Freud, who has painted from life and Eric Fischl who builds his compositions with camera and photoshop. In the end I take a look at my own identity as an artist based on the creation process of the series of paintings *Studies in the city*.



## SISÄLLYS

JOHDANTO .....	4
1. KATSAUS VALOKUVAAN .....	6
1.1 Valokuvan synnystä lyhyesti .....	6
1.2 Katuvalokuva - sosiologiset ja taiteelliset lähtökohdat.....	7
1.3 Valokuva taidemaalareiden apuna .....	8
1.2.1 Valokuva luonnoksena.....	9
2.VALOKUVA JA ELÄVÄ HAVAINTO - TODELLISUUDEN TULKINTATAPOJA.....	12
2.1 Kopiointi vai tulkinta? .....	13
2.2 Elävän havainnon ja valokuvan rinnastusta .....	15
5 TUTKIELMIA KAUPUNGILTA .....	19
LÄHTEET.....	26

## JOHDANTO

Silmissäni on linssit, joiden avulla havainnoin todellisuutta. Havaintoni on puhdas, koskematon, tuore – se ei jätä mitään pois, se ei korjaa tai vääristä. Näky on kolmiulotteinen ja syvä. Kun otan puhtaan näkymän ja teen siitä maalauksen, siirrän sen kaksiulotteiselle pinnalle. Minua kiinnostaa syvyys, värit ja valo. Maalatessani yritän jäljentää kankaalle jotain tuosta kolmiulotteisuudesta, elävyydestä ja tuoreudesta. Miksi sitten käytän valokuvaa, tuota todellisuutta litistävää, rajaavaa ja värimaailmaa supistavaa työkalua, havaintoni ensisijaisena lähteenä? Katson ensin jotain kolmiulotteista ja elävää, tallennan sen sitten kaksiulotteiseksi, alkuperäistä havaintoa kaikella tavalla paljon suppeammaksi kuvaksi ja yritän jälleen herättää sitä eloon, kasvattaa siitä elävää ja hengittävää kuvaa kankaalla.

” Koskas rupeat maalaamaan ja lopetat sen kuvien kopioinnin? ” sanoi eräs kuvataideopettajani minulle pilke silmäkulmassa vuosia sitten opiskellessani Oriveden opistossa. Tuo lause on jäänyt elämään mieleeni, sillä valokuva kulkee itsepintaisesti mukani vuodesta toiseen. Se on olennainen osa työskentelyäni: kamera on kuin luonnoskirja, jolla saa kaapattua herkullisia tilanteita ja yhdistelmiä ympäriltäni myöhempää tutkimista varten. Tätä on pitänyt perustella itselleni paljon. *Milloin valokuvan kopiointi muuttuu itsenäiseksi taideteokseksi ja mitä eroa on maalauksen merkityksellä ja arvolla, jos teos on maalattu valokuvasta, verrattaen elävästä havainnosta maalattuun teokseen?* Tutkielmani lähtökohta on tämä kysymys ja halu pohtia havaintoa sekä siitä syntyvää tulkintaa, tarvetta kertoa tarinaa jo olemassa olevasta maailmasta.

Minua on kiinnostanut opiskeluaikani perinteisen öljyväreillä maalaamisen opettelu ihmiskuvaukseen painottuen, jotta pääsisin käyttämään koko potentiaaliani maalarina ja mahdollisesti myöhemmin rikkoakseni perinteisen esittävyiden lainalaisuuksia. 1800-1900- lukujen taitteen taidemaalarit, kuten impressionistit ja naturalistit, kuvaavat maalauksissaan arkea. Miten he luovat maaluksensa ja käyttävätkö he valokuvaa? Aluksi työssäni käsittelen valokuvan keksimistä ja aikaa, jolloin valokuva oli useimpien ihmisten saavutettavissa, sekä otan joitakin esimerkkejä tuon ajan maalareiden valokuvan käytöstä. Käytän päälähteinä Gabriel P. Weisbergin ja Jean-Francois Rauzierin tekstejä kirjassa *Arjen sankarit – Naturalismi kuvataiteessa, valokuvassa ja elokuvassa 1875-1918* sekä

taidehistoroitsija Leena Sarasteen tutkielmaan kirjassa *Valokuva tradition ja toden välissä*. Sivuan myös katuvalokuvauksen syntyä valokuvaaja Raimo Kososen AMK-tutkielman pohjalta. Pohdin myös havainnointia ja katsomista itsenäisenä tapahtumana sekä kopioinnin ja tulkinnan eroja. Vertaan taidemaalareita Lucian Freudia, joka on käyttänyt maalauksissaan elävää havaintoa sekä Eric Fischliä, joka rakentaa uusimpien maalauksensa sommitelmat kameran ja photoshopin avulla. Lopuksi kuvailen omia motiivejani maalata käsitellen maalaussarjan *Tutkielmia Kaupungilta* synty- ja tekoprosessia.

## 1. KATSAUS VALOKUVAAN

Tässä luvussa käsittelen valokuvan keksimisen, katuvalokuvauksen synnyn sekä valokuvan käytön maalaustaiteessa varhaisvaiheita Leena Sarasteen, Gabriel Weisbergin sekä Jean-Francois Rauzierin ja Raimo Kososen tekstien avulla.

Kun valokuvaus keksittiin 1800-luvun alkupuolella, maailmalla oli sille kova tarve, sillä virallisen julkistamisen jälkeen keksintö levisi todella nopeasti sivistysmaihin. Valokuvan keksiminen ei ole myöskään yksiselitteisesti yhden ihmisen ansiota vaan samanaikaisesti useat eri alojen ihmiset pähkäilivät valokuvan mysteerin kanssa (Saraste 96, 20-25). Mielestäni on kiinnostavaa, että Louis Jaques Mandé Daguerre (1787-1851), joka Sarasteen mukaan julistettiin Ranskassa virallisesti valokuvan keksijäksi 1839, oli taidemaalari. Hän oli käyttänyt aikaisemmin mm. camera obscuraa maalaamisen apuna ja oli viehättynyt kuvan vangitsemisesta suoraan valoherkälle materiaalille. Saraste kirjoittaa, että valokuvan keksimisen parissa askarteli samanaikaisesti myös muita taiteilijoita kuten Hippolyte Bayard (1801-87) ja ranskalainen taiteilija Hubert. Hänen mukaansa valokuvan keksimisen parissa ei juuri puuhastellut tiedemiehiä, poikkeuksena eläinlääketieteen professori Friedrich Gerber. Valokuvan keksiminen kiinnosti myös kemistejä, optikkoja ja kaivertajia.

Erilaiset puolimekaaniset piirustusvälineet sekä painomenetelmien kehittyminen olivat ensimmäinen askel valokuvan keksimiselle. Nicéphore Niepcé (1765-1833) oli kiinnostunut litografiamenetelmän parantamisesta sen keksimisen jälkeen 1812, ja häneltä onkin jäänyt historiaan vanhin säilynyt valokuva vuodelta 1827. Hän teki myöhemmin yhteistyötä Daguerren kanssa, mutta hänen tavoitteensa tulevan keksinnön suhteen olivat erilaiset kuin Daguerrella, joka ei halunnut käyttää enää kaiverrusta missään muodossa kuvien monistamiseen ja näin ollen kehittäi menetelmää pidemmälle.

(Saraste 1996, 20-21.)

Voi siis todeta, että valokuvan synnylle on ollut useita kannustimia - niin tieteen kuin kommunikoinnin väylänä sekä merkittävästi myös taiteen apuvälineenä sekä itsenäisenä taidemuotona. Myös 1700 -luvun valistus ja 1800 -luvun alkava industrialismi olivat osaltaan johtamassa valokuvakeksinnön syntyyn ( <http://www.ismoluukkonen.net/about/merkityksia.html>). On merkittävää, että niin monet kuvataiteilijat olivat kiinnostuneet tästä

välineestä jo ennen sen keksimistä ja että juuri taidemaalari Daguerre on julistettu virallisesti kameran keksijäksi, vaikka keksinnön isänä monet pitävätkin Niepceä.

### 1.1 Katuvalokuva – sosiologiset ja taiteelliset lähtökohdat

Ennen varsinaisen katukuvauksen yleistymistä kameraa käytettiin journalistiikkaan sekä todellisuuden dokumentointiin. Kameralla oli keino tuoda ihmisten tietoisuuteen asioita, joita ei muilla keinoin voinut tuoda. Kososen mukaan sosiologisen valokuvauksen katsotaan alkaneen Amerikassa 1880-1890 luvun vaihteessa (Kosonen 2015, 4-5). Tanskalais-syntyinen rikosreportteri Jacob A. Riis sekä amerikkalainen Lewis Hine toivat kuvillaan esille köyhien elämää ja heillä oli kiinnostus parantaa ihmisten elinolosuhteita. Riis oli huolissaan siirtolaisten kurjista oloista ja sen aihauttamasta rikollisuudesta ja huomasi, ettei sanallinen ilmaisu saanut suurta yleisöä kiinnostumaan hänen sanomastaan. Salampulverin keksimisen jälkeen hänen onnistui mennä valokuvaamaan slummien pimeimpiin nurkkiin ja todistaa näin ihmisten kokema kurjuus valokuvien avulla. (Saraste, 1996, 96.) Hän julkaisi köyhälistön elämästä valokuvakirjan ”How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York”(1890). Hine puolestaan toi ihmisten tietoisuuteen valokuvillaan lapsityövoiman käyttöä 1900- luvun vaihteessa ja kuvien aiheuttama julkiuus saikin aikaan lapsityövoiman kieltävän lain.

Myös Englannista löytyy 1850- luvulta eteenpäin juuria sosiaaliselle dokumentaarille valokuvaukselle (social documentary photography). Henry Mayhew valokuvasi Lontoossa köyhälistön elämää. Valokuvien pohjalta tehdyt puupiirroukset päätyivät hänen tekemäänsä kirjaan ”*London Labour and the London Poor*” . Vähän myöhemmin Skotlannissa, Glasgowssa, Thomas Annan valokuvasi slummeja ja näiden kuvien pohjalta syntyi kirja ”*Photographs Of The Old Closes and Streets of Glasgow*, (1868-77). Näiden lisäksi oli tuki lukuisia muitakin valokuvaajia, jotka taltioivat kameralla köyhälistön elämää, edellä mainittujen kuvat ovat säilyneet julkaisujen myötä jälkipolville. (Kosonen 2015, 4.)

Kamerat kevenivät ja filmien herkkyys kasvoi, joten kuvaamisesta tuli helpompaa. Kolmijalkoja ei enää välttämättä tarvittu. Valokuvaus alkoi yleistyä ja kiinnostus katukuvaukseen lisääntyi Leican kinofilmikameran myötä 1930- luvulla.



Kososen mukaan katukuvaus alkoi kaikkialla 1900-luvun vaihteen jälkeen. Sen voidaan katsoa olevan kulttuurinen vastapaino naisia esineellistävälle kokotti-postikorteille sekä pinnalliselle elämäntavalle Belle Epoquen tyyliin. (Kosonen 2015, 5.) Tämä ilmiö oli nähtävillä myös maalaustaiteessa, varsinkin naturalismin ja arkikuvauksen myötä.

## 1.2 Valokuva taidemaalareiden apuna

Valokuva yleistyi keksimisensä jälkeen nopeasti, ja 1860-luvulta lähtien se alkoi yleistyä laajasti myös taiteilijoiden apuvälineenä, kuten Weisberg ja Rauzier kirjoittavat tutkielmassaan Arjen sankarit – Naturalismi kuvataiteessa, valokuvassa ja elokuvassa 1875-1918. Jo 1830-luvulla taiteilijat liittivät sen niiden keksintöjen joukkoon, joiden avulla illuusiota todellisuudesta voidaan rakentaa. On kiinnostavaa, että vuosikymmen on sama, jolloin katuvalokuvaus ja arkikuvaus yleistyivät sivistyneissä maissa.

Weisbergin ja Rauzierin mukaan Jean- Léon Gérôme(1824-1904), eräs Pariisin École des Beaux-Artsin johtavista taiteilijoista, hyödynsi valokuvaa jo 1860-luvulla ja opetti monia merkittäviä taiteilijoita kuten Jules Alexis Muenierea(1863-1942), Thomas Eakinsia(1844-1916) sekä Albert Edelfeltiä(1854-1905), joilla oli hyvät mahdollisuudet oppia käyttämään valokuvaa mestarin johdolla (Weisberg ja Rauzier 2010, 31-32). 1880-luvun lopulla valokuvauksesta oli tullut jo taiteilijoille korvaamaton apuväline, jota mahdollisesti opetettiin myös akatemiassa. Tekstissä mainitaan, että valokuvan käytöstä ei puhuttu suurelle yleisölle. Salaamisen syynä lienee illuusion rikkoutuminen – taiteilijoita saatettaisiin alkaa pitää pettureina eikä ihmisinä, joilla on erityistaito luoda todentuntuksia kuvia kuin tyhjästä.

Kameran käytöstä tuli aina vain helpompaa kameratekniikan ja painotekniikan kehittymisen sekä kuvien säilyvyyden myötä. Paikat, ihmiset ja maisemat oli helppo tallentaa valokuviiin ja taidemaalari saattoi tehdä maalauksista yksityiskohtaisempia ja todenmukaisempia helpommin.

Ajan valokuvista ja taiteilijoiden maalauksista löytyy paljon todisteita, että valokuvaa käytettiin apuna maalausprosessin aikana (Jackson 2010, 119-120). Siitä, miten taiteilijat ovat oppineet kameran käyttöä ei sen sijaan ole vahvaa näyttöä - ei tiedetä varmasti, onko

École des Beaux-Artsissa opetettu valokuvausta, vai onko aihetta opiskeltu epävirallistemmin taiteilijalta taiteilijalle yrityksen ja erehdyksen kautta (Weisberg 2010).

### 1.2.1 Valokuva luonnoksena

Jules Alexis Muenier oli taidemaalari sekä valokuvaaja. Hän valokuvasti paljon Coulevonin maaseudulla, jonne hän oli rakennuttanut ateljeen sekä pimiön, mutta myös matkustellessaan kotimaassaan sekä Algeriassa jossa hän kuvasi taiteilijaystävänsä Pascal-Adolphe-Jean Dagnan-Bouveretin kanssa vuonna 1888 eksoottisempia maisemia ja malleja.

Mueniere valokuvasi sekä maisemia että maaseudun asukkaita; tavallisia, usein köyhiäkin lapsia ja aikuisia sekä kiertolaisia. Mauniere osoitti myös yhteiskuntaluokkien välistä eroa kuvaamalla rinnakkain maaseudun köyhiä sekä taustalla rikasta väkeä pelaamassa. Hän on ottanut mahdollisesti satoja valokuvia kiinnostuksenaan paikallisten elämä ja puukeutminen, tarkoituksenaan tallentaa maaseudun ihmistyyppejä jälkipolville. (Weisberg 2011, 33-34)

Valokuvatessaan Meunier dokumentoi paikkoja ja ihmisiä totuudenmukaisesti, kun taas maalauksiaan hän on miettinyt hieman eri lähtökohdasta tarkoituksenaan luoda haluamiinsa asetelmia ja viestejä yleisölle. Hän oli tietoinen että maalausten oli käsiteltävä ajankohtaisia aiheita, jotta ne tulisivat menestymään ja ymmärretyksi laajemmin. Hän korosti perheen ja kodin merkitystä vastapainona yhteiskunnassa tapahtuville mullistuksille kolmannen tasavallan aikana. (Weisberg 2011, 37-39.)

Teoksensa Kauniita päiviä Muenier rakensi tarkan suunnittelun tuloksena, vaikka maalaus näyttää kuin se olisi kaappaus arkitilanteesta. Hän käytti malleina vaimoaan sekä nuorta poikaansa mutta vanhemmat jäsenet ovat perhepiirin ulkopuolelta valikoituja. Hän sijoitteli henkilöt huolella kuvaan ja liikutteli ja ohjasi mallejaan luoden kuvaelman, jossa saattoi hallita sommittelua, valoa ja tunnelmaa haluamaansa suuntaan. (Weisberg 2011, 39.)



*Jules Alexis Mauniere – Kauniita päiviä(Aux beaux jours), 1889*

Tuon ajan taidemaalarit ja valokuvaajat käyttivät kameraa todellisuuden ja liikkeen tutkimiseen, kuten vaikka Eadweard Muybridgen liiketutkimuksissa tai Muenierin tutkimukset ympäristöstä. Taideteokset itsessään ovat olleet usein harkitumpia, suunnitellumpia, sisällöllisesti mietittyjä, eikä visuaalista tutkimista sinänsä ole mielletty itsenäiseksi taiteeksi. Kokeellisuus ja hetkellisyys on saanut sijansa taiteen kentällä vasta myöhemmin.

Weisbergin ja Rauzierin mukaan liikkeen kuvaamisesta ja valoefektien kanssa kokeilemisesta oli kiinnostunut myös Émile Friant (1863-1932) maalauksessaan *Pyhäinpäivä* (La Toussaint). Maalauksessa on valokuvamaisia piirteitä; perhe kävelee vasemmalta ikään kuin valokuvaan, vaikka Friantin mahdollisesti käyttämiä kuvia ei olla löydetty. P. A. J. Dagnan-Bouveret, joka oli Muenierin taiteilijatoveri, käytti hänkin valokuvia, joissa oli kuvattuna paikka tai mallien asento, Weisberg ja Rauzier kertovat. Hän ei heidän mukaansa luopunut kuitenkaan välivaiheen luonnostelusta. Amerikkalainen Thomas Eakins oli hänkin innokas valokuvaaja, joka käytti valokuvaa maalauksissaan. Hänen teoksensa *Uimassa* sekä hänen ottamansa säilyneet kuvat aihepiiristä osoittavat, kuinka maalaus on selkeästi rakennettu kuvien pohjalta. (Weisberg 2011, 40-43.)



Émile Friant, *Pyhäinpäivä (La Toussaint)*, 1888



Thomas Eakins, *Uimassa (Swimming)*, 1884-85



Thomas Eakinsin piiri, *Thomas Eakins ja alastomat miehet Uimassa (Swimming) teosta varten*, 1884

## 2. VALOKUVA JA ELÄVÄ HAVAINTO - TODELLISUUDEN TULKINTATAPOJA

Kuten edellä on mainittu, taidemaalarit ovat käyttäneet valokuvaa sen keksimisestä alkaen apuvälineenä maalaustensa tekemiseen. Miten on nykyään, rajoittaako valokuvasta maalaaminen taiteilijan ilmaisua? Onko järkevää kopioida valokuvia maalauksiksi? Näkyykö valmiissa maalauksessa valokuvan käyttö ja jos, niin miten? Millä lailla valokuva helpottaa maalarin työskentelyä ja mitä eroa on, kun käytetään elävää havaintoa tai valokuvaa havainnosta maalaamisen lähteenä?

Katsomiseen liittyy aina tulkintoja, eräänlaisia linssejä, joita puhtaan havainnon päälle liimataan tietoisesti ja tiedostamatta. Voisiko linssejä karsia kohdetta tarkasteltaessa ja pelkästään vaan katsoa? Tässä luvussa pohdin katsomistapahtumaa ja prosessia tuottaa tulkinta näkemästään.

Valokuva litistää todellisuutta tehden kolmiulotteisesta kaksiulotteisen. Värimaailma on suppeampi kuin paljaalla silmällä katsottaessa ja liike on pysähtynyt. Rajaus on jo olemassa, kun elävästä havainnosta maalattaessa rajaus pitää miettiä erikseen. Kuvataiteilija Mari-Sohvi Miettinen kirjoittaa tutkielmassaan (2012) havaintoon ja valokuvaan perustuvan maalauksen eroista. Hän haastattelee tätä varten taiteilijoita Sara Oravaa ja Pekka Hepoluhtaa. Orava luonnehtii valokuvaan perustuvaa nykymaalausta näin: ”Se muistuttaa technicolor-elokuvasta otettua stillkuvaa, valokuvaa, jossa on maalattu lämpötilaltaan tasaiset värit alla olevan mustavalkoisen kuvan päälle ja joka on hiukan epäselvä niin, että syntyy liikkeen vaikutelma”. Orava kertoo tunnistavansa helposti valokuvan käytön. ”Huomasin, että jotkut impressionistiset maalaukset perustuivat selvästi valokuvaan”, hän kertoo vierailtuaan Winterhurttin taidemuseossa Sveitsissä. ”Kyseisten maalausten rakenne oli kaavamainen, valöörit pelkistetyt ja tilankäsittely suvereenia, mutta yllätyksentöntä. Ehkä nämä ovat kärjistäen sanottuna yhteisiä piirteitä monille valokuvaan perustuille maalauksille.”

Pekka Hepoluhta ei erittele kahdelle maalaustavalle tyypillisiä piirteitä, sillä hän katsoo että kyse on lähtökohtaisesti erilaisista mielenkiinnon kohteista. Hänen mukaansa maalauksesta voi kuitenkin päätellä useimmiten, onko lähtökohtana ollut valokuva: ”Valokuvan perspektiivi on varsinkin lähietäisyydelle tyystin erilainen kuin katseen. Myös värin havaitseminen kuvasta, jossa valoisuuserot ovat normaalisti voimakkuudeltaan vain

murto-osa verrattuna suoraan havaintoon, tekee tilanteet vaikeasti toisiinsa rinnastettaviksi”. (Miettinen 2012, 11.)

Valokuvan käytössä on haasteensa, mutta myös etunsa. Valokuvan nappaaminen tilanteesta kuin tilanteesta on vaivatonta. Itseäni kiinnostaa ympäröivä todellisuus ihmisineen sekä todellisuuden tutkiminen ja tulkitseminen öljyväreillä, ja valokuvaaminen on mielestäni hyvä keino saada tästä todellisuudesta väläyksiä työhuoneelle työstettäväksi. Voisin mennä kadulle maalaamaan siellä olevaa todellisuutta, mutta maalauksista tulisi silloin erilaisia - ihmisten ilmeet, asennot ja eleet jäisivät tarkkaa havainnointia vaille ohimenevyytensä takia. Maalauksistani näkee, että valokuva on ollut pohjalla. Se on sivuseikka. Taideteos on aina kommentti edeltävään taiteeseen, aina jossain suhteessa taiteen historiaan sekä mielestäni myös suhteessa aikansa taiteeseen, pop-kulttuuriin ja mediaan sekä suuntauksiin joita taidekentällä vallitsee kullakin hetkellä. Maalaustaiteella on pitkät perinteet, ja perinteisellä tavalla maalattu maalaus kertoo erilaista tarinaa kuin sata vuotta sitten. Arki- ja ihmiskuvaus saattaa nykytaiteen kentällä näyttäytyä vanhahtavana, jopa yllätyksettömänä. Eikö taiteilijan tulisi tarjota jotain uutta, kekseliäämpää?

## 2.1 Kopiointi vai tulkinta?

Ihmisen taidot ja saavutukset on usein saavutettu matkimalla ja kopioimalla jo olemassa olevaa maailmaa. Pieni lapsi jäljittelee kaikessa vanhempiaan, sisaruksiaan ja tovereitaan. Kun perustaito on opittu, yksilölle tulee vapaus lisätä jotain ihan uutta olemassaolon kenttään käyttäen oppimaansa juuri sillä yhdistelmällä, jonka hän kokemustensa, kutsumuksensa ja kiinnostustensa kautta kykenee.

”Platon luonnehti taiteilijan asennetta jäljittelyn käsitteellä. Jäljittelijä – *minatés*, on siis jokainen luova niin kuin esittäväkin taiteilija, joka ei itse tiedä, onko se, mitä hän ilmentää, hyvää vai huonoa. Esitys – *mimesis* – on hänelle leikkiä eikä mitään vakavaa työtä. Näin on traagillistenkin runoilijoiden laita. He ovat kaikki pelkkiä jäljittelijöitä – *mimetikoi*” (Huizinga 1938, 186). Näin siteerasi Platonia Hollantilainen historianfilosofi ja kulttuurihistorioitsija Johan Huizinga kirjassaan *Leikkivä ihminen*. Koen, että myös kuvataide tarjoaa keinon käsitellä asioita keveästi ja leikinomaisesti, kuitenkin vähättelemättä asioiden vakavuutta. Tällöin analyttinen mieli suljetaan pois päältä. Taiteilija voi

nousta tarkastelemaan asioita näkökulmasta, jossa ei ole vielä tulkitsemista, tuomitsemista tai määrittelemistä hyväksi tai huonoksi. Meillä on luonnostaan halu kopioida, matkia, tallentaa, tulkita ja jäljitellä todellisuutta. Katsoa vain katsomisen takia.

Historoitsija Johan Huizingan mukaan ”ihmisellä, jonka on saatava aikaan jotakin, on vakava ja vastuullinen tehtävä; kaikki leikinomaisuus on hänestä kaukana. -- ...hänen on valmistettava astia tai puku tai sitten annettava muoto kuvalle, jonka tulee symbolina tai jäljitelmänä vastata taakse kätkeytyvää ajatusta. - - Jo vanhastaan on otaksuttu yhteyttä kuvaamataiteiden ja leikin välillä, joka teorian mukaan perustuu siihen, että taidemuotojen synty selitetään ihmisen synnynnäisestä leikkivietistä.” (Huizinga 1938, 191.)

*Okulasentrismi* on käsite, joka kuvaa silmän ja näkemisen roolia tietämisen välineenä. Okulasentrismissä katsoja ottaa etäisyyttä objektiinsa nähdäkseen sen, tietääkseen kohteestaan enemmän ja tullakseen viisaaksi (Pullinen 2003, 7). Ympäristöjä tai eläviä olentoja voidaan katsoa eri tavoilla. Voidaan ottaa objekti, esimerkiksi kuollut sammakko, pilkkoa se palasiksi ja tutkia sitä suurennuslasin avulla. Saadaan tietoa, ja se voidaan kirjata ylös. Voidaan myös katsoa sammakkoa, kun se hyppii pellolla – sen muotoja, tapaa jolla se liikkuu, ja katsomisen avulla koettaa ymmärtää sammakon olemusta syvällisemmin – katsoa sitä sen vuoksi että se on niin kiehtova ja vieras. Tällä tavalla älyllistä tietoa sammakosta ei voida yhtä hyvin saada. Sammakosta voidaan saada vain tulkinta, tai tarina. Kumpi tapa sitten on oikea tapa tai lähempänä totuutta?

Taidekasvatuksen professori Jouko Pullinen kirjoittaa väitöskirjassaan, että kuvataiteessa katsomisella ja näkemisellä on erityisen suuri merkitys. Kuvataideopiskelijana olen kuullut usein silmän ja käden yhteistyöstä. Vaikka kuvataiteilija työskentelee paljon katseen varassa, ei hän ole silti eristyksissä maailmasta pelkän katsojan roolissa, vaan on samalla osa maailmaa, moniaistinen kokija ja yhdenvertainen objektinsa kanssa, välittömässä ruumiillisessa suhteessa koko maailman kanssa. Pullinen lainaa Maurice Merleau-Pontya, joka teksteissään palaa näkemiseen, joka ”kykenee avaamaan maailman ja luovuttamaan sen käytettäväksi välittömämmällä tavalla kuin kitsaan teoretikon katse”. (Pullinen, 2003, 21.)

Koen, että Merleau-Pontyn kuvaama ”kitsaan teoretikon katse” on se katsomisen tapa, jolla katsomme, kun yritämme saavuttaa katsomisella jotain; kun esimerkiksi koetamme

kirjoittaa kirjaa sammakon anatomiasta; tai maalaustaitteessa kun harjoittelemme anatomiaa ja mittasuhteita. Tällainen katsomistapa on tarpeellinen ja toimiva taidon tai tiedon saavuttamiseksi. Välittömämpi tapa katsoa tulee esiin ymmärryksen mukaan silloin, kun tarvetta erityiselle lopputulokselle ei ole, on vain syvä selittämätön mielenkiinto ja yhteyden tunne katsottavaan kohteeseen, haluamatta mitään lopputulosta tai tekemättä objektista älyllisiä tulkintoja.

Entä, kun kyseessä on valokuva? Pilaako kamera auttamatta puhtaan havainnon? Kameralla luodaan uusi kuva, uusi katsomisen kohde. Se ei ole enää alkuperäinen tilanne, mutta sitä voi katsoa samassa mielentilassa – unohtaen kielelliset ja sosiaaliset merkitykset, katsoa kuvaa puhtaasti ja tuoreesti, ikään kuin jatkuvasti uusiutuvien silmin. Tällöin, vaikka kameran linssi olisi jo muuttanut havaintoa alkuperäisestä kohteesta, henkilökohtaisten linssien määrä ei tuota lisäkerroksia katsomiskokemukseen.

## **2.2 Elävän havainnon ja valokuvan käytön rinnastusta**

Voidaan kysyä, mitä eroavaisuuksia on valokuvan ja elävän havainnon käytöllä. Pohjaan analyysini suureen esikuvaani Lucian Freudiin, joka maalasi aina elävää mallia sekä toiseen esikuvaani Eric Fischliin, joka käyttää valokuvaa ja photoshopia maalatessaan niin ikään havainnosta.

Ensimmäinen asia, jossa ero elävän havainnon ja valokuvan välillä on kouriintuntuva, on maalarin suhde malliin. Taidekriitikko William Feaver kirjoittaa Freudin työskentelyssä käytännöllisestä, ammatillisesta mutta intiimistä ja hyväksikäyttävästäkin suhteesta malliin. Maalaukseen tulee mukaan intensiteetti, jolla maalari katsoo objektia (Feaver 2003, 35). Tämä intensiteetti menee Freudin maalauksissa paljon näköisyyden yli, katsoja voi aistia jotain syvempää, inhimillistä, kuin taiteilija näkisi mallista jotain, jota kukaan muu ei ole koskaan nähnyt ja paljastaisi sen maailmalle.

Freudin omien sanojen mukaan tilanne, jossa alaston ihminen on hänen edessään, vaatii havainnoijan täyden huomion ja on ”miltei ritarillinen”. Freud kokee että mallin läsnäolo on tärkeää myös tutkimisen näkökulmasta. “I never inhibited by working from life. On the contrary I feel more free. Their being here is important from a nature – study point of



view.” Freud oli myös tietoinen ”Titus-taudista”, jossa hänen mukaansa Rembrandt rakasti Titusta niin paljon, ettei hän pystynyt maalaamaan ja havainnoimaan tätä suoraan (Feaver 2003, 35). Freudin teoksista välittyykin suora ja rehellinen havainnointi, oli mallina sitten ihminen, eläin tai huonekasvi. Hän maalasi usein hänelle hyvin läheisiä ihmisiä kuten rakastajattaria, ystäviä, kollegoita, omaa äitiään sekä lapsiaan. Usein mallit olivat alasti. Tapa, jolla Freud tulkitsee mallejaan menee jonnekin pelkän näköisyyden yli, paljastaen jotain haavoittuvaa ja suoraa. Mallin läsnäolo – tai poissaolo – on käsinkosketeltavaa.

Fischl puolestaan kuvaa usein hänelle tuntemattomia ihmisiä. Hän ei näytä muodostavan maalatessaan suhdetta malleihin, mikä mielestäni keventää maalausten ilmapiiriä. Toisaalta hän usein luo teoksiinsa vahvan tunnelman esimerkiksi kehonasentojen, sommitelmien tai tilanteiden absurdiuden kautta. ”Fischl then made Photoshop collages of his hundreds of photos, creating scenes that might have happened”( The Guardian 11/2014).



*Eric Fischl, Beach Scene with a Pink Hat*

Itse tutkin maalatessani voinko yrittää luoda malleihin syvällistä suhdetta, vaikka he eivät ole läsnä. Koetan miettiä kuvaamieni ihmisten kokemusta ja tunnetta kuvanottohetkellä ja siten samastua maalaamaani ihmiseen. Yritän myös saavuttaa jotain kunkin ihmisen peruslänäolosta, jonka olen kokenut ihmisen kohdatessani livenä, joka menee tunteiden ja kokemusten tuolle puolen. Tiedostan että samastuminen ei voi olla yhtä voimakasta kuin jos edessäni istuisi elävä ihminen ja en tiedä voiko valokuvan avulla saavuttaa koskaan tämänkaltaista syvyyttä ihmiskuvauksessa.

Ajan kokeminen on mielestäni toinen merkittävä ero kun tarkastellaan suorasta havainnosta ja valokuvasta maalatun teoksen suhdetta. Fischlin maalauksissa tuntee hetken tuoreuden. Hän paljastaa katsojalle jotain, jota silmä ei näe, ellei hetkeä pysäytetä kameralla. Maalausten tunnelmasta tulee kepeämpi, leikkisämpi sekä pinnallisempi. Pysähtyneet ilmeet ja kehon asennot antavat teokselle merkityksiä, joita ei kykene taltioimaan elävästä havainnosta – puhuessa auki jäänyt suu, painonsiirto askelen ottamishetkellä, hiuksien hienovarainen siirtäminen pois silmiltä jotka ovat juuri sulkeutumassa. Tämänkaltaiset eleet tuovat kohteen kuvaamiseen erilaisia sävyjä kuten koomisuutta ja tunnistamisen tunnetta. Pysähtyneissä eleissä on jotain inhimillistä ja kaikille yhteistä ja kun ne on vielä vangittu siveltimellä, niihin saattaa latautua eri tavalla leikkisää, hetkessä syntyvää tulkintaa joka saa katsojan hyvälle tuulelle. Tällaista pysähtyneen hetken kanssa ilottelua näkyy esimerkiksi Fischlin teoksessa

*Beach Scene with a Pink Hat*, jossa rannalla oleva nainen hapuilee bikiniensä naruja. Kuvan kompositio tuo heti mieleen kameras, mutta maalauksellisuus tuo teokseen uuden ulottuvuuden. Kohdat, joissa takana olevat henkilöt rajautuvat etualan naiseen, tuovat teokseen erilaisia suuntia, muotoja ja vauhtia, kuten joissain abstrakteissa maalauksissa.

Freudin maalauksissa tuntee ajan kulun. Tunnelma saattaa olla pitkästynyt, raukea, pysähtynyt sekä intiimi. Kun ihminen menee yhden askelen eteenpäin pitkästymisestä, hän paljastaa jotain aitoa ja syvää itsestään. Tällainen syvä ulottuvuus ihmisyydestä on näkyvissä useissa Freudin teoksissa.



*Lucian Freud – David and Eli 2003-4*

### 3. TUTKIELMIA KAUPUNGILTA

Tein lopputyökseni öljyväreillä maalaussarjan, jossa havainnoin kaupunkiympäristöä ja ihmisiä Tampereella ja Helsingissä. Maalauksia varten otin valokuvia Tampereen ja Helsingin keskustasta.

Lähtökohtana maalauksille oli syvälle piintynyt kiinnostukseni ihmiskuvaukseen öljyväreillä, halu ottaa haltuun isolle kankaalle maalaaminen, halu kehittyä maalarina ja oppia käsittelemään maalauksessa taustoja sekä ympäristöjä pelkän kohteen sijasta, halu kehittyä sommittelussa, halu tutkia sekä kehittää omaa maalausjälkeäni ja ilmaisuani sekä erilaisia kerronnan keinoja öljymaalauksessa. Valitsin valokuvauksen apuvälineekseni, sillä minulla oli tavoitteena maalata useita isompia teoksia suhteellisen lyhyessä ajassa. Valokuvaus takasi sen, että pääsin käsiksi itseäni kiinnostaviin kompositioihin, ihmisiin ja ympäristöihin huomattavasti helpommin ja nopeammin kuin mitä olisin päässyt, jos olisin esimerkiksi kysynyt kaupungilla ihmisiä malliksi itselleni. Lisäksi hetken ohimenevyys, ihmisten ilmeet ja asennot tallentuvat herkkullisesti juuri kameran avulla ja niitä on kiinnostava tutkia maalaamalla.

En tunne maalausteni ihmisiä. Minusta olisi hauska olla kansantaiteilija, sellainen tekijä, jonka teokset tavoittavat tavalliset ihmiset, jotka elävät lähelläni. Kuvaushetkellä saan heistä jonkinlaisen väläyksen ja näen heidät pienen hetken. Tavallinen ihminen on mielestäni loputtoman kiinnostava. Valokuvaaminen on minulle tärkeä kokemus. Ihmiset, joita kuvaan keskustoissa, antautuvat kuvattavaksi helposti, jos heille hymyilee ja on tarpeeksi rento. Kerään itseäni henkisesti, otan kameran esille ja alan katselemaan ihmisiä avoimemmin.

En ole tekninen valokuvaaja. Lukeudun räpsijöihin jotka kantavat kameraa mukanaan silloin tällöin ja nappaavat kuvan sieltä, täältä. Haluan harjoitella ihmisten kuvaamista julkisilla paikoilla, sillä se on minulle haastavaa. Ystäviä ja perheenjäseniä on helppo valokuvata, mutta tuntemattomien kuvaaminen on samalla tavalla jännittävää kuin esiintyminen. Kuvatessa toisia ihmisiä täytyy uskaltaa ottaa tila haltuun, lähestyä ihmisiä rennon positiivisesti jotta he luottaisivat. Olen aina ihailnut valokuvaajia, jotka itsevarmasti ottavat valokuvia ihmisistä haavoittuvassakin tilassa ja vangitsevat heidät kameralle rehellisesti, osuvasti, koskettavasti ja hauskasti kuten Esko Männikkö tai Jouko Lehtola.

Lopputyötäni varten otin yhteensä satoja valokuvia, suurin osa Tampereelta mutta myös Helsingistä ja valikoin niistä itselleni mieluisimmat sommitelman, valon ja hahmojen asentojen kannalta.





*Valokuvia Tutkielmia kaupungilta- maalaussarjaa varten, 2016*

Maalausprosessi merkitsi minulle tutkimista, leikkiä sekä itseni kuuntelua ja luottamista siihen, että oma mielenkiintoni vie minua eteenpäin maalarina. Mietin paljon sommitelmia ja sitä, että saisin aikaan hienon kuvan, mutta enemmän halusin yksinkertaisesti syventyä siihen, mikä oli kiinnostavaa kullakin hetkellä ja tehdä tulkintaa tai tarinaa jostain, joka minua kosketti. Toisin sanoen maalaus oli minulle enemmän intuitiivista kuin älyllistä, mielihyvää tuottavaa enemmän kuin tekniseen täydellisyyden tähtäävää. Tätä laatua olen halunnut maalatessani kehittää, sillä se on tuottanut minulle suurimman tyydytyksen ja myös usein parhaan lopputuloksen. En miettinyt etukäteen teosteni sisältöä vaan annoin sen rakentua itsestään. Valokuvat ja niistä syntyvät maalaukset olivat itselleni leikkiä kaupunkitilan ja siellä kävelevien ihmisten hahmoilla. Toisen ihmisen äärelle oli joskus helpompi pysähtyä, hänet oli helpompi nähdä, kun häntä havainnoi ilman sosiaalisia linssejä, puhtaasti vain katsomalla ja kiinnostumalla. Lucian Freudin ihmiskuvausten raadollinen rehellisyys ja mallien haavoittuvuuden esiin tuominen selittää minulle ihmisenä olemista ilman sanoja. Halusin jotain samaa omaan katsomisen tapaan.

Taideteoksen tekeminen oli tasapainottelua puurtamisen ja autenttisen, sisältä lähtevän riemukkaan tekemisen välillä. Itse koen leikin luonteen tärkeäksi osaksi mitä tahansa tekemistä, ja sisäiset impulssini ja tarpeeni tärkeimpinä opettajinani. Älyllinen analysointi ja määrätietoinen työskentely päästä johonkin tiettyyn lopputulokseen sekä ulkopuolinen palaute ovat tärkeitä työkaluja mutta työskentelyssäni asetan ne tietoisesti toissijaisiksi.

Minulla oli maalatessani epävarmoja kausia, jolloin ollut varma, kannattaako jatkaa. Tällaisissa tilanteissa tuntui tärkeältä, että ulkopuolinen katsoja näki omassa työskentelyssä

jotain kiinnostavaa. Välillä tunsin myös ulkopuolisuutta nykytaiteen kentällä, sillä omat kiinnostuksen kohteeni tekijänä ovat niin pitkälti perinteisempään maalaustaiteeseen liittyviä, ikään kuin opiskelisin nykymusiikkia ja säveltäisin itse klassista musiikkia. Eikö minulla ollut mitään uutta sanottavaa, mitään omaperäistä tai nasevaa ilmaisutapaa? Tällaiset ajatukset väistyivät useimmiten kun kuuntelin omaa mielenkiintoani ja luotin siihen.

Voi kiteyttää, että työskentelyäni opinnäytetyöprosessissa kuvaa valokuvan ja öljymaalauksen yhdistäminen sekä tutkimuksellisuus ja leikin luonne – teknisten taitojen kartoittaminen sekä pyrkiminen sisältä tulevaan, aitoon tekemiseen. Kiinnostus ihmiseen on aina ollut osana tekemistäni. Tärkeässä asemassa ovat myös keskustelut ulkopuolisen ohjaajani sekä opiskelukavereiden kanssa.



*Hämeenkatu I, sarjasta Tutkielmia kaupungilta, 2017*



*Keskustori I, sarjasta Tutkielmia kaupungilta, 2017*



*Keskustori II, sarjasta Tutkielmia kaupungilta, 2017*





*Helsingin Rautatieasema, sarjasta Tutkielmia kaupungilta, 2017*



*Hämeenkatu II, sarjasta Tutkielmia kaupungilta, 2017*

## LÄHTEET

Feaver, W. 2003. Lucian Freud. London : Tate Publishing

Gayford, M. 2012. Man with a blue scarf : On sitting for a portrait by Lucian Freud. London : Thames & Hudson Ltd.

Huizinga, J. 1938. Leikkivä ihminen. Porvoo ; Helsinki ; Juva : WSOY

Kosonen, R. 2015. Tuntematon nainen : Naiskuva katuvalokuvauksen genressä 1950-luvulta tähän päivään. Tampere : Tampereen ammattikorkeakoulu

Miettinen, M. 2012. Tilasta kuvaan ja takaisin – Lopputyötä taustoittava tutkielma havaintoon ja valokuvaan perustuvan maalauksen eroista. Tampere : Tampereen ammattikorkeakoulu

Pullinen, J. 2003. Mestarin käden jäljillä – Kuvallinen dialogi filosofisen hermeneutiikan näkökulmasta. Helsinki : Taideteollinen korkeakoulu

Raatikainen, R. 2007. Oi maamme! – Valokuvia Suomesta. Helsinki : Musta taide

Saraste, L. 1996. Valokuva tradition ja toden välissä. Helsinki : Taideteollinen korkeakoulu

Adams, T. The Guardian 11/2014. Tulostettu 15.2.2017 <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/oct/12/eric-fischl-america-art-expensive-toys>

Luukkonen, I. Valokuvan merkitysydintä metsästävässä Tulostettu 10.3.2017 <http://www.ismoluukkonen.net/about/merkityksia.html>

Weisberg Gabriel B. 2010. Arjen sankarit – Naturalismi kuvataiteessa, elokuvassa ja valokuvassa 1875-1918. Bryssel: Mercatorfonds. cop.

<http://www.ericfischl.com>

## KUVA-AINEISTOT

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Emile\\_Friant\\_La\\_Toussaint\\_1888.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Emile_Friant_La_Toussaint_1888.jpg)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas\\_Eakins\\_-\\_Swimming\\_\(1895\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas_Eakins_-_Swimming_(1895).jpg)

<https://www.wikiart.org/en/thomas-eakins/study-for-the-swimming-hole-1884>

<https://fi.pinterest.com/pin/231653974554424389/>

<https://www.wikiart.org/en/lucian-freud/david-and-eli>







