Opinnäytetyö (AMK)

Kuvataide

2018

Sara Manninen

# KUVITELLA, OLLA

## –kuvan ja inhimillisen todellisuuden suhteesta

TURKU AMK
TURKU UNIVERSITY OF
APPLIED SCIENCES

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Kuvataide

2018 | 37 sivua

Sara Manninen

# KUVITELLA, OLLA

## –kuvan ja inhimillisen todellisuuden suhteesta

Tämä opinnäytetyö pohtii kuvan ja kuvallisuuden olemusta suhteessa inhimilliseen todellisuuteen. Tarkoituksenani on selvittää kuvan merkityksiä itselleni kuvataiteilijana. Tarkastelen aihetta kuvan tulkintaan liittyvien kysymysten valossa sekä tekijyyden ja kokijuuden näkökulmasta.

Tekstissä omat muistoni ja kokemukseni kuvan tekijänä limittyvät lähteissä tehtyihin huomioihin ja esiintyviin teorioihin kuvasta. Havainnollistan teorioita omien sekä muiden taiteilijoiden teoksien kautta. Etenen tekstissä yleisemmästä pohdinnasta kohti intiimimpää ja syväluotaavampaa kuvan tarkastelua, ikään kuin kuvan fysiologisesta hahmottamisesta kokonaisvaltaiseen ruumiilliseen ja psyykkiseen kokemiseen.

Kuvallisuus on perimmäinen osa ihmisen psyykettä, jonkinlainen esihistoriallinen kyky tai ominaisuus. Kuvan kokeminen ja tekeminen on paitsi mielessä tapahtuva prosessi, myös kehollinen kokemus, eikä läheskään aina tavoitettavissa sanoin. Kuvan ja kuvallisuuden kokemista voisi kokonaisvaltaisuudessaan nimittää olotilaksi.

Tutkimus altisti minut uudella tavalla kuvalle ja auttoi minua hahmottamaan omaa tekijyyttäni ja sen eri tasoja. Olen entistä tietoisempi omista kuvan tulkintatottumuksistani ja kyvykkäämpi kyseenalaistamaan niitä.

ASIASANAT:

kuva, tulkinta, todellisuus, ruumiillisuus, tekijä, kokija, prosessi

BACHELOR´S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Visual Arts

2018 | 37 of pages

Sara Manninen

# IMAGINING, BEING

## –about the relation of image and human reality

This written thesis ponders with the essence of image and visuality in relation to human reality. My intention is to clarify the meanings of image to me as an artist. I examine this subject through questions of interpretation of image and from the perspective of making and experiencing image.

In the text my own memories and experiences as a person who makes images overlap with the theories and notions brought up in the book sources. I illustrate the theories with my own and other artists' artworks. I am heading from general points of view to more intimate and profound understanding of image as if moving from physiological perception towards a comprehensive bodily and mental experience of image.

Visuality is a fundamental part of psyche, a kind of pre-historical ability or feature in human being. Experiencing and making images is a psychic process and bodily experience which is not always reached with words. Visual experience in its entirety could be described as a state of being.

This research predisposed me to visuality in a new way and helped me to recognize different layers of image making process. I am more aware of my habits when it comes to image interpretation and able to question those mechanisms.

KEYWORDS:

image, interpretation, reality, corporeality, creator, experiencer, process

# SISÄLTÖ

1 JOHDANTO 5

2 KUVA JA TODELLISUUS 7

2.1 Kuvan kyvyt 7

2.2 Kuva suhteessa sanaan 15

3 TEKIJYYS, KOKIJUUS JA KUVA 21

3.1 Piirtämisen anatomiaa 22

3.2 Näkevän piirtäjän sokeus 27

3.3 Näkevän ja näkyvän ruumiin kuva 30

4 LOPUKSI 35

LÄHTEET 36

# KUVAT

Kuva 1. Sara Manninen, sarjasta *Vacation*, 2017, fotopolymeeri, carborundum ja kuivaneula, 26,5 x 20 cm. 11

Kuva 2. Sara Manninen, *Dependence*, 2017, litografia, 28,5 x 19 cm. 14

Kuva 3. Sara Manninen, sarjasta *Notes about relationships*, 2017, kuivaneula, 19,5 x 14 cm. 17

Kuva 4. Molemmat: Sara Manninen, nimetön, 2015, tussi paperille, 64 x 45 cm. 26

Kuva 5. Henri Michaux, yksityiskohta teoksesta *Mouvements*, 1951. 29

# 1 JOHDANTO

Opinnäytetyössäni kirjoitan kuvasta, sen tekemisestä, kokemisesta ja suhteesta todellisuuteen kuvataiteilijan näkökulmasta. Tutkimukseni ja pohdintani kohde ei ole pelkkä kaksiulotteinen taidekuva, vaan kuvan käsite laajemmin: ihmisen kyky hahmottaa maailmaa sekä ruumiillisuuttaan ja ylipäätään ihmisenä olemisen kokemustaan visuaalisen ajattelun avulla. Ydinkysymyksiä ovat: Mikä kaikki voidaan käsittää kuvana? Mitä kuvan kokeminen ja tekeminen on?

Elämme kuvien läpäisemässä todellisuudessa, jossa kuvien painoarvo on informaation välittäjänä huomattavan paljon suurempi kuin se on koskaan aiemmin ollut. Kuvat ovat nousseet verbaalisen kielen rinnalle, ja nykykulttuurista puhutaan ”kuvallistuneena kulttuurina”.[1] Koen tärkeäksi pysähtyä tutkimaan kuvaa ja kuvallisuutta muun muassa tämän vuoksi. Toinen syy on se, että olen itse kuvien tekijä, ja jotta voisin ymmärtää syvällisemmin omaa tekijyyttäni ja kokijuuttani, on minun ymmärrettävä paremmin kuvaa. Tutkimukseni tärkeimpiä lähteitä ovat Anita Sepän ”Kuvien tulkinta”, Martta Heikkilän ja Hanna Johanssonin ”Viivan filosofia” sekä Leila Haaparannan, Timo Klemolan, Jussi Kotkavirran ja Sami Pihlströmin toimittama ”Kuva”.

Ensimmäinen luku pohtii kuvan kykyjä ja suhdetta todellisuuteen. Tarkastelen siinä kuvan tulkinnallisia kysymyksiä suhteessa esittävyyden käsitteeseen ja kuljen kohti kuvan ja sana suhdetta sekä metafiktion käsitettä. Toisessa luvussa syvennyn tekijyyden ja kokijuuden teemoihin. Kirjoitan siitä, mitä kuvan tekeminen ja ruumiillinen tunteminen tarkoittaa, ja käyn vuoropuhelua lähteideni kanssa. Mikä kaikki voidaan ymmärtää kuvana? Miten kuva oikeastaan muodostuu?

Kuljetan tutkimuksellisen tekstin lomassa muistojani, jotka liittyvät kuvan erilaisiin rooleihin elämässäni. Havainnollistan teorioita ja päätelmiä omien sekä muiden taiteilijoiden teoksien avulla.

---

[1] Mirzoeff 2002, 1; Kress 2003,9; Kress & Leeuwen 2004; Seppä 2012, 11.

*Kun puolituttu oli Somman kotona käydessään puuskahtanut, ettei ymmärrä tämän töistä mitään, Ossi oli rauhalliseen ja suoraan tapaansa kysynyt: Kuinka sitten ”ymmärrät” linnunlaulun?*[2]

[2] Suomen kulttuurirahasto.

# 2 KUVA JA TODELLISUUS

*Muistan selkeästi erään digitaalisesti tehdyn kuvan, jossa nainen pitelee lasipalloa. Hänen vieressään seisoo valkoinen yksisarvinen. Säilytin kuvaa kirjekuoressa. Se oli minulle noin viiden tai kuuden vuoden ikäisenä erityinen. Elin vaihetta, jolloin olin omaksunut kuvan prinsessasta. Prinsessan kuva tuntui yksinoikeudelta ja unelmalta. Aina kun löysin printatun kuvan sattumalta uudelleen, minut valtasi kokonaisvaltaisen huojentunut ja miellyttävä olotila. Aika ajoin kuva palasi mieleeni ja lähdin etsimään sitä. Kuvan maailma kiehtoi lapsenmieltäni kaikin tavoin, vastasi sisäisen maailman fantasioihini. Salaa kuvittelin, että se tulostetun kuvan maailma oli jollain tasolla ”oikea”, osa todellisuutta siinä missä halunikin olla prinsessa.*

## 2.1 Kuvan kyvyt

Kuvan käsitettä voisi luonnehtia suureksi, erilaisia merkityksiä ja metaforia kattavaksi varastoksi[3]. Kuvat tulevat koetuiksi monilla eri tasoilla. On mahdotonta todeta tyhjentävästi, mikä kuva tai kuvallinen kokemus oikeastaan on, sillä se on jotakin hyvin perimmäistä, eri aisteja läpäisevää ja sanallista määrittelyä pakoilevaa. Kuvallisuuteen liittyvä selittämättömyys on hyväksyttävä siihen kuuluvana osaltaan määrittelevänä tekijänä. Kuvat kuitenkin herkästi mielletään rajoitettuina pintoina, joiden ”sisällä” tapahtuu jotain, tai sitten vain ilmaisuna kaikelle sille, mitä visuaalisen huomiokykymme rajoissa hahmotamme[4].

Kuvan ymmärtäminen kysyy tulkitsijalta kykyjä paitsi tunnistaa kulttuurisia merkityksiä, myös hahmottaa kuvan tulkinnan prosessia kokijan omassa mielessä. Kuvan tulkitseminen määräytyy paljolti oman aktiivisuutemme ja omaksuttujen lähestymistapojemme mukaan. Se, että aktiivisesti pohdimme ja kyseenalaistamme totuttuja kuvan tulkinnan mekanismeja muuttaa käsityksiämme kuvasta. Altti Kuusamo toteaa kirjassa ”Taide, kokemus ja maailma”: ”Kiinnostava tulkinta tuo vanhaankin kuvaan uuden ymmärryksen horisontin”.[5]

---

[3] Mikkonen 2005, 43.

[4] Kuusamo 2014, 77–78.

[5] Kuusamo 2014, 91, 92.

Kuvan tehtäväksi ja jonkinlaiseksi laatukriteeriksi on kauan ajateltu todellisuutta, luontoa jäljittelevä luonne. Tämä imitaatioteorian periaate hallitsi keskustelua kuvista ja taiteesta 1800-luvun loppupuolelle asti. Imitaatioteoria on yksi laajimmin hyväksytty kuvan tulkinnan teoria ja elää osin edelleenkin käsityksissä kuvista ja taiteesta. Sen juuret juontavat antiikin Kreikkaan Platonin ideaopin äärelle. Platonin kehittämän ideaopin keskeinen väite on se, että ideamaailmassa olevat ideat ja käsitteet ovat todellisempia kuin aistihavaintojen kautta kokemamme ilmiöt, jotka sen sijaan ovat luonteeltaan muuttuvia ja häilyviä. Tämä teoria heijastui vahvasti myös näkemyksiin kuvasta. Platonin mukaan maalaustaide on todellisuuden, luonnon ja tällaisten korkeampien ideoiden kopio.[6]

Länsimaiselle taidekäsitykselle olennainen ajatus muodon ja aineen erotuksesta pohjautuu juuri tähän Platonin ideaopilliseen näkemykseen. Muodon käsitteellä viitataan näihin abstrakteihin ideoihin, jotka vaikuttavat teoksen taustalla, kuten ”epätoivo” tai ”jumaluus”, joita teos myös ilmentää. Aineella viitataan aistittaviin ilmiöihin. Tämä käsitys pohjaa ajatukseen siitä, että olisi olemassa sisä- ja ulkopuoli, teosta määrittelevä ajatus ja sen aistein havaittava toteutus.[7] Ikään kuin teoksen ulkomuoto *ilmentäisi* jotakin ideaa olisi tämän idean muoto.

Vaikka imitaatioteorian ajatus siitä, että kuva olisi todellisuuden kopio on menettänyt uskottavuutensa aikoja sitten, on tarpeellista tunnistaa missä määrin luonnollisina pitämämme käsitykset kuvasta vaikuttavat ajatteluumme ja mistä nuo käsitykset ovat lähtöisin. Kuvien kyky *esittää* kohdettaan on edelleen suosittu ja relevantti näkökulma kuvan tulkinnassa, mutta puutteellinen. Läheskään kaikkia kuvia ei voi lähestyä sen ajatuksen nojalla, että todellisuudessa on kohde, jota kuva mukailisi tai pyrkisi jäljittelemään. Jako joko esittäviin tai ei-esittäviin kuviin on muutenkin tarkemmin ajateltuna keinotekoinen, sillä varsinkin nykytaiteessa esittävyys ja abstraktio voivat risteillä kuvissa monitasoisesti.

Huomionarvoista on myös, että mimesis eli jäljittely ei ole riippuvainen kuvan kyvystä kuvata kohdetta tarkasti tai realistisesti, vaan pikemminkin siitä, millaisiin uskottaviin kuvauksen malleihin, kuvaskeemoihin on ajasta riippuen totuttu. Mimesis ei siis ole todellisuuden vaan kerrontamallien jäljittelyä.[8]

---

[6] Seppä 2012, 28–29.

[7] Heikkilä 2014, 83–84.

[8] Kuusamo 2015, 80.

Kiinnostava kysymys on se, miten miellämme representaation eli esittävyyden ja mitä se oikeastaan tarkoittaa meille? Esittävyys voi ilmentyä meille muutoinkin kuin ulkomuodon perusteella. Ajatusta on havainnollistanut taidehistorioitsija Ernst Gombrich esimerkillä lapsen keppihevosesta. Lapselle keppi esittää hevosta ja siinä esittävyys syntyy funktion, ei ulkoisen muodon kautta[9]. Esittävyyden ymmärtämisessä on kyse siis myös kyvystä eläytyä.

Representaation käsitteellä on hyödyllinen rooli, kun mietitään havaintotottumuksiemme ja ennakkoluulojemme valtaa kuvan tulkitsemisessa[10]. Kun suuntaamme huomiotamme erilaisten kysymysten äärelle kokiessamme kuvia, voimme tulla tietoisiksi kuvan kokemisen ja tulkitsemisen erilaisista tasoista, jotka läpäisevät niin kulttuurisia, kehollisia kuin yksilöpsyykkisiäkin taajuuksia. On toki myös niin, että kuvallisuus elää vahvasti mielemme pohjakerrostumissa ja vain osa siitä on mahdollista tavoittaa tietoisuuden piirissä[11].

Psykoanalyytikon, filosofian professorin Jussi Kotkavirran kirjoitus ”Miksi kuvia on hankala lukea?” kirjassa ”Kuva” pohtii kuvan kokijan mielessä tapahtuvia prosesseja sekä kuvan tulkintaan liittyviä kysymyksiä suhteessa verbaaliseen kieleen. Kotkavirta nostaa esiin, että referentillä, kohteella, jota kuva esittää, ei ole mitään tekemistä sen kanssa, miten kuvaa tulkitaan tai miten se kiehtoo ihmisiä. Hän esittää kyseisen ajatuksen lomassa saksalaisen filosofin Gernot Böhmen esimerkin siitä, että Mona Lisa ei ole *ikoni* eli ei siis liene olemassa todellista henkilöä, jota kyseinen maalaus kuvaisi.[12]

---

[9] Kuusamo 2015, 94.

[10] Kuusamo 2015, 93.

[11] Kotkavirta 2009, 49, 51.

[12] Kotkavirta 2009, 44–45.

Edellä esitetty näkemys tukee ajatusta siitä, että kuva on varsin itsenäinen suhteessa todellisuuteen. Tulkitsemme kuvaa sen oman todellisuuden ja omien kykyjemme puitteissa. Kotkavirta erittelee, ”Miksi kuvia on hankala lukea?”-tekstissään kuvan kokemiseen liittyvää tapahtumaa seuraavasti:

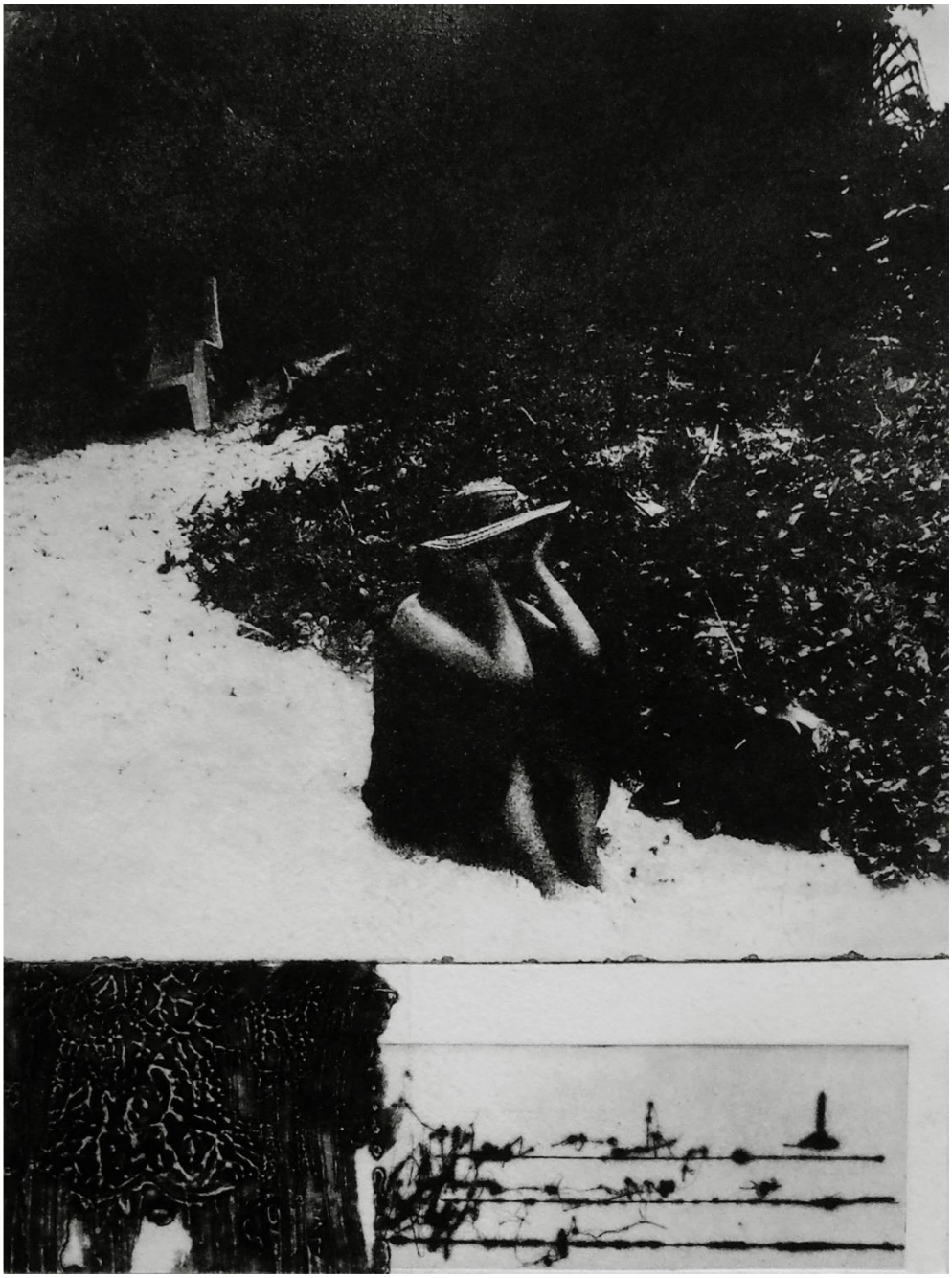
> *Kun syventyy kuvaan, mihin tahansa kuvaan, on kosketuksissa jonkin fyysisen todellisuuden havainnoimisen ja puhtaasti yksilöpsyykkisten mielikuvien välimaastossa olevan kanssa. Jotta voi tunnistaa kuvan kuvaksi, on intuitiivisesti tajuttava, ettei kuva ole pinta, jota katsoo. Kuva ei ole myöskään se kohde tai asiantila, joka kuvassa näkyy ja jota kuva esittää*.[13]

Jotta kuva voi rakentua, se tarvitsee sisällön ja pinnan, mutta kuva on muutakin. Kuville on ominaista muistuttaa ja palauttaa mieleen kokemuksia monella tasolla. Kotkavirta tarkastelee tätä ajatusta omien Venetsiassa otettujen valokuviensa kautta, joista hän ensin värien ja tummuusasteiden välisistä eroista tunnistaa eri muotoja ja lopulta kuvan kokonaisuudessaan. Värien ja muotojen kautta näkyväksi tulevat tutut maisemat risteytyvät tunnelmiin ja tunteisiin. Kotkavirta kirjoittaa: ”Kuvassa ikään kuin risteää useita todellisuuksia.” Hän nimeää kuvassa tunnistamansa maiseman ”kuvitteelliseksi entiteetiksi”, olioksi, joka vaikuttaa ja elää hänen mielikuvissaan ja aktivoituu katsomishetkellä. Kyseisen entiteetin todellisuus ei ole luonteeltaan fyysistä vaan pikemminkin psyykkistä ja kuvitteellista.[14]

---

[13] Kotkavirta 2009, 45–47.

[14] Kotkavirta 2009, 45–47.



Kuva 1. Sara Manninen, sarjasta *Vacation*, 2017, fotopolymeeri, carborundum, kuivaneula, 26,5 x 20 cm.

Työstin syksyllä 2017 teosta (Kuva 1), jossa pohdin muiston ja kuvan suhdetta. Käytin teoksessa pohjana perheeni kymmenen vuotta vanhoja lomakuvia. Kiinnostuin valokuvien nostattamasta ristiriidan tunteesta, joka aiheutui niiden apaattisen ilmeen ja toisaalta iloisen perheloman idean törmäyksestä. Työstäessäni valokuvia eri taidegrafiikan metodein niiden kuvallisuus alkoi tarkoittaa koko ajan enemmän jotain muuta. Etäännyin varsinaisen muiston mielikuvasta hiljalleen ja aloin toteuttaa niistä itselleni tavoittamattomia, muistoa *imitoimaan pyrkiviä* kuvia, jonkinlaisia näennäismuistoja. Vaikka minä olen luonut nämä muistoa imitoimaan pyrkivät kuvat, ne irtaantuvat minusta. Ne ikään kuin käpertyvät itseensä, omaan näennäisyyteensä. Toisaalta niillä on kyky herättää tai aktivoida yhtä lailla kuvitteellisia entiteettejä. Ne elävät suhteellisen itsenäistä elämää.

Roland Barthes kirjoittaa teoksessaan ”Camera Lucida” (suom. ”Valoisa huone”) kokemuksesta, jossa valokuva on tehoton palauttamaan henkilöä mieleemme. Hän tarkastelee edesmenneen äitinsä valokuvia ja toteaa, ettei yksikään niistä näyttänyt hänestä ”’oikealta’: enempää valokuvauksellisena suorituksena kuin rakkaiden kasvojen uudestissyntymisenäkään”.[15] Myöhemmin hän kuitenkin onnistuu ”löytämään” äitinsä valokuvasta, jossa tämä on lapsi[16]. Barthes tavoittaa valokuvasta jotakin, mikä hänen mielessään yhdistyy mielikuvaan äidistä: jokin ele, jossa kiteytyy jotakin hyvin olennaista, tunnusomaista hänen äitinsä persoonasta tai pikemminkin sen muistosta.

Toisin kuin vaikka piirustuksella tai maalauksella, valokuvalla on sikäli vääjäämätön suhde todellisuuteen, että se kykenee osoittamaan tapahtuneen, kuten Barthes sen ilmaisee: ”varmuudella sen *mikä on ollut*.” Hän nostaa esille kiinnostavan, unohtamisen ja valokuvan olemuksen aiheuttaman varman tiedon välisen ristiriidan. Hän kirjoittaa siitä, kuinka saatuaan eräältä valokuvaajalta valokuvan itsestään hän ei kyennyt palauttamaan mieleensä koska kyseinen kuva oli otettu. Tuota kyseistä läsnäolon hetkeä ei ollut hänen muistissaan. Valokuva toimi todistusaineistona kyseisestä tapahtumasta, minkä myötä hän lähti selvittämään valokuvaajalta sitä, mitä ei vielä itsestään tiennyt. Varmuuden ja unohtamisen yhdistelmä synnyttää kummallisen vainoharhaisuuden tuntemuksen, ikään kuin olisi vakoilun kohteena.[17]

---

[15] Barthes 1985, 69.

[16] Barthes 1985, 75.

[17] Barthes 1985, 91.

Valokuvalla on kyky johdatella meitä mahdollisesti jo unohdetun läsnäolon piiriin ja toisaalta myös huojuttaa mielessä moneen kertaan kierrätettyjä ja uuden merkityksen saaneita muistojamme, jotka aina enemmän tai vähemmän erkanevat todellisista tapahtumista. Mikäli muistomme on valokuvan kanssa ristiriidassa, mielikuvamme kokee muutoksen. Sen täytyy *sopeutua* valokuvan osoittamaan tapahtuneeseen tosiasiaan, mutta toisaalta emme ikinä näe valokuvissa muistoa tai tapahtumaa *sinänsä*, sillä eri tavoin rakentuvat mielikuvat ja merkitykset ohjaavat tulkintaamme. Myös valokuvaajan näkökulma, hänen tapansa nähdä, on alati läsnä valokuvassa.

Mutta mitä valokuvattavalle tapahtuu valokuvauksen hetkellä? Barthes erittelee neljä hahmoa, jotka ovat ”läsnä” muotokuvauksen hetkellä: se, joka kuvattu luulee olevansa, se, joksi hän haluaisi itseään luultavan, se, joksi valokuvaaja häntä luulee sekä se, jota valokuvaaja hyväksikäyttää, jotta voi esittää taidettaan[18]. Barthes kuvailee, että hän ikään kuin asettuu itse etukäteen kuvaksi. Hän kehittelee ulkoisia vastineita ilmentämään luonteenpiirteitään, yksilöllistä minäänsä, jotta voisi myöhemmin löytää itsensä valokuvasta, ja jotta muut löytäisivät hänet. Kyseessä on siis tilanne, jossa hän, kuvattava, pyrkii matkimaan itseään.[19] Yritys kuitenkin törmää aina mahdottomuuteensa, sillä valokuva ei ole mitään erityisen hienovaraista, se ei ”talleta” yksilöiden persoonia. Barthesta suoraan lainaten:

> ”*Minä” itse en ole koskaan yhtäpitävä kuvani kanssa: sillä kuva on raskas, liikkumaton, itsepäinen (siksi yhteiskunta luottaa siihen), ja ”minä” kevyt, jakaantunut, hajallaan; kultakalan tavoin en pysy paikoillani, kääntyilen maljassani: voi, jospa edes valokuva voisi antaa minulle neutraalin, mitään ilmaisemattoman anatomisen ruumiin!*[20]

Valokuvaa kokiessa tapahtuu eräänlainen toden, muiston ja fiktiivisen tarinan yhteentörmäys, limittyminen. Tämä ajatus pyöri mielessäni vähän väliä työstäessäni *Vacation*-vedossarjaa. Koenkin, että teos pohtii todellisen tapahtuman muutosta tai prosessia muistoksi ja muiston prosessia fiktiiviseksi tarinaksi.

---

[18] Barthes 1985, 19.

[19] Barthes 1985, 16–17,19.

[20] Barthes 1985, 17–18.

Kuva 2. Sara Manninen, *Dependence*, 2017, litografia, 28,5 x 19 cm.

## 2.2 Kuva suhteessa sanaan

*Kaksi oliota tai yksi olio ja sen osa ovat löyhästi kytköksissä toisiinsa. Niiden suhde on epäselvä. Voisi ajatella, että ne ovat erkaantumassa, mutta yhtä hyvin voisi nähdä ne vasta rakentamassa yhteyttä. Ovatko ne toinen toistensa varassa? Niiden välinen kanssakäyminen tapahtuu jossakin epämääräisellä, visuaalisen ja kielellisen rajapinnalla. En oikeastaan tiedä, missä kuva on.*

Omia pohdintoja teoksistani *Dependence* (Kuva 2) ja *Notes about relationships* (Kuva 3)

Käsittelen tässä luvussa kuvan ymmärtämisen kannalta olennaista teemaa: kuvan ja sanan suhdetta. Kiinnostukseni kuvan tutkimukseen syntyi oikeastaan juuri kuvan ja sanan liiton kautta. Olen tarkastellut omissa teoksissani visuaalisen ja kielellisen raja-alueita pyrkimyksenäni löytää sieltä jotakin kuvallisen ilmaisun perimmäisyyttä tai alkukantaisuutta. Olen halunnut kurottaa ytimeen ja ymmärtää ensisijaisesti kuvallisen ilmaisun rajoja.

Kuvallisuudella on perimmäinen paikka ihmisyydessämme. Se on jotakin kielellisyyttäkin edeltävämpää, ainakin pääosin.[21] Kuvan ja sanan suhde on kuitenkin alati vastavuoroinen. Vaikka kirjoitus on lähtöisin kuvasta, olemme kautta aikojen pyrkineet ymmärtämään kuvien merkityksiä kielellisesti[22]. Kuvien välittämien merkityksien sanallistaminen on niiden kääntämistä toisenlaiseen kielelliseen järjestelmään. Jussi Kotkavirta esittää, että tämä pyrkimys tiedostaa ja kääntää kuvien välittämiä merkityksiä sanoiksi ”törmää omiin rajoihinsa ja tavallaan epäonnistuu”. Sanat eivät kykene tavoittamaan kaikkea, mitä kuva sisältää, eikä kaikkia kuvan herättämiä mielikuvia tai affekteja ole edes mielekästä tai saati mahdollista kääntää sanoiksi.[23] Affekti on tunteeseen rinnastettava käsite, mutta voidaan ymmärtää laajemmaksi ja epämääräisemmäksi kuin jokin selkeästi määritettävä tunne[24].

---

[21] Kotkavirta 2009, 51.

[22] Mikkonen 2005, 13.

[23] Kotkavirta 2009, 50.

[24] Tieteen termipankki 2017.

Kuvallisella ja sanallisella esityksellä on omat järjestelmänsä tai viitekehyksensä, joiden ”alaisuudessa” tai joita vasten niitä tulkitaan. Kuvan kohdalla on kuitenkin sikäli vaikea puhua mistään varsinaisesta järjestelmästä, sillä se on merkityksiltään niin avoin ja monitasoinen. Jotta kirjoitettu teksti voi välittää kielellisiä merkityksiä, sen täytyy toteuttaa kielellisen järjestelmän lainalaisuuksia, kuten lauseopillisia sääntöjä, mutta kuvassa merkitykset muodostuvat omaehtoisemmin. Kai Mikkonen luonnehtii ”Kuva ja sana” -teoksessaan kuvan merkityksiä muodostavia tekijöitä, vastakohtaisuuksia, seuraavasti: ”Merkitsevät vastakohtaisuudet, esimerkiksi värien, valon, perspektiivin tai hahmojen luomat kontrastit, luodaan tapauskohtaisesti, ikään kuin kuvassa itsessään”[25].

Mikkonen nostaa esiin, että kuvan ja sanan välinen ero on toisinaan keinotekoista. Esimerkiksi kirjaimia tai niiden asettelua voidaan tarkastella halutessa kuvana. Myös tekijän, median tai taideinstituutin näkökulma vaikuttavat siihen havaitaanko esitysmuotojen välillä eroa riippumatta siitä, onko kyseistä eroa olemassa teoksessa itsessään. Hyvä esimerkki tästä on runoilijan ja kuvataiteilijan tekemä samanmuotoinen teos: kuvan muotoinen runo, joka nimetään tekijästä riippuen joko käsitetaiteeksi tai visuaaliseksi runoudeksi.[26] Kuvan ja sanan historiallinen yhteys on myös syytä tunnistaa, sillä niin piirtämisen kuin kirjoittamisenkin alku pohjaa kreikkalaiseen verbiin *grafein,* jonka alkuperäinen merkitys on raapia, raapaista tai raaputtaa[27].

Teoksessani *Notes about relationships* tutkin kuvan ja sanan häilyvää rajaa, tilaa, jossa kumpikaan ei ole selkeästi erotettavissa toisistaan. Tämä teos perustuu toiseen, *Dependence*-nimiseen työhöni. Siinä missä *Dependence* on ikään kuin muotokuva oliosta tai tapahtumasta, *Notes about relationships* tarkentaa hienorakenteisiin, kohti selittämätöntä pistettä. Siellä käydään kuvitteellista keskustelua.

Kiinnostukseni kuvallisen ja kielellisen raja-alueen tutkimiseen heräsi Turun Taideakatemian ja Turun yliopiston yhteisen Taideteoksista kirjoittaminen -kurssilla. Herkistyin uudella tavalla kuvalliselle ja kielelliselle ilmaisulle ja päädyin niiden väliselle hämärälle ja kiehtovalle alueelle. Tuolla alueella oleskelu voi mielestäni kertoa jotakin hyvin oleellista ilmaisusta itsestään.

---

[25] Mikkonen 2005, 30.

[26] Mikkonen 2005, 15.

[27] Stewen 1996, 55; Johansson 2014, 136–137.

Kuva 3. Sara Manninen, sarjasta *Notes about relationships*, 2017, kuivaneula, 19,5 x 14 cm.

*Notes about relationships* -teoksen työstön lomassa törmäsin aseemisen kirjoituksen käsitteeseen. Kuvan ja sanan yhdistely on tunnettua muun muassa tekstitaiteen piirissä, jossa tekstin visuaalisuutta korostetaan. Aseeminen kirjoitus on yksi tekstitaiteen alalaji, mutta se ei ole luettavissa perinteisten kielellisten ilmausten tavoin, vaan sitä tulee tulkita toisenlaisten kontekstien, kuten visuaalisten elementtien, kehollisuuden, materiaalisuuden ja kirjoitusjärjestelmien tuntemuksen avulla[28]. Koska aseeminen kirjoitus ei välitä merkityksiä perinteisten kielellisten merkkien tavoin, se tavallaan haastaa tyypillisiä ja konventionaalisia merkityksen antoja. Aseemista kirjoitusta pro gradu -tutkielmassaan tutkinut Riikka Ala-Hakula nostaa Ylioppilaslehden artikkelissa esille aseemisen kirjoituksen aiheuttaman vierauden kokemuksen:

> *Aseemisella tekstillä tekijä voi jättää maailmaan jäljen, jolla ei ole yhteisesti sovittua merkitystä, eikä tulkitsijalla tällöin ole mitään valmista tapaa kohdata tuota jälkeä. Näin vieraiden merkkien äärellä tulee altistuneeksi sellaiselle toiseudelle, jota ei tarvitse kohdata luettaessa esimerkiksi perinteistä romaania*.[29]

Aseeminen kirjoitus on mielestäni kiinnostavaa juuri siksi, että sen avulla voi tarkastella kirjoittamiseen ja piirtämiseen liittyviä osatekijöitä, kuten kehollisuutta ja visuaalisuutta itsessään sekä ravistella kuvan ja sanan välistä eroa. Se ohjaa kokijaa uudenlaiseen, totutusta poikkeavaan tulkintaan ja johdattelee kuvallisuuden ja kielellisyyden luonteen syvällisempään ymmärtämiseen.

Aseemista kirjoitusta perinteisempi esimerkki kuvan ja sanan yhdistämisestä ovat teosnimet. Kuvan nimeämisellä tekijä liittää teoksen aina johonkin viitekehykseen, josta käsin teosta ymmärretään[30]. Nimellä on tulkintaa rajaava ominaisuus, ja nimeäminen vaatii tekijältä teoksen monitasoista ymmärtämistä. Teosnimellä voidaan ohjata tulkinnallista ulottuvuutta kokijan mielessä, vaikuttaa siihen minkälaisia mielikuvia kokijalla teoksesta herää ja minälaisia yhteyksiä hän kykenee visuaalisen ja kielellisen elementin luoman suhteen puitteissa rakentamaan. Nimen ansiosta saatamme huomata kuvassa jotakin sellaista, mitä ilman nimeä emme pistäisi merkille.

---

[28] Tieteen termipankki 2016; SCRIPTUM, creative writing research journal 2014.

[29] Ylioppilaslehti 2017.

[30] Mikkonen 2005, 79.

Teoksen nimeäminen voi vastaavasti myös toimia jotakin kuvassa selkeästi erotettavissa olevaa kieltävänä tai kyseenalaistavana tekijänä. Modernin taiteen ikoninen esimerkki tästä on René Magritten piipputeos *Kuvien petollisuus* vuodelta 1929. Maalauksessa piippua esittävän kuvan alla lukee *Ceci n'est pas une pipe* (”Tämä ei ole piippu”). Tämän tyyppinen kuvan ja sanan yhdistäminen korostaa kuvallisuuden fiktiivistä luonnetta. Toisin sanoen teos on itsetietoinen, eli metafiktiivinen. Metafikio ohjaa kokijan huomiota teoksen rakenteisiin[31].

Erotan *Notes about relationships* -teoksestani myös metafiktiivisiä piirteitä. Teoksen nimi itsessään viittaa kuvan ja sanan, piirtämisen ja kirjoittamisen sekä *Dependence* -teoksen olioiden väliseen suhteeseen. Teos pohtii kielellisyyden ja kuvallisuuden suhdetta sekä tekoprosessia itsessään. Se pyrkii tuomaan näkyväksi teoksen työstön yhteydessä tapahtuvaa ajattelua, ajattelua kuvasta.

Kiinnostava esimerkki metafiktiosta sarjakuvan puolelta ovat ranskalaisen Marc-Antoine Mathieun teokset ”Alkuperä”, ”Ne” ja ”Prosessi”. Itsetietoisessa sarjakuvassa päähenkilönä seikkailee ”unien vanki” J.C AQFAQ (Kafka?). Hän astuu sarjakuvissa ”oman elämänsä” sarjakuvan ulkopuolelle eräänlaiseen luomisen tilaan (joka on edelleen sarjakuvan muodossa esitetty) ja tulee tietoiseksi itsestään sarjakuvan fiktiivisenä hahmona. Tipahtaessaan ulos elämästään hän näkee muun muassa oman tulevaisuutensa[32].

Sarjakuvassa tapahtuu jatkuvaa syventymistä ja etääntymistä. Lukija näkee itsensä J.C AQFAQina, joka lukee sarjakuvaa itsestään, mitä taas lukija lukee[33]. Samalla kun lukija voi olla tyytyväinen asemaansa nähdessään kauemmas kuin sarjakuvan henkilöt, hän tulee myös itse yllätetyksi sarjakuvan itsetietoisen luonteen vuoksi. Sarjakuvassa ollaan tietoisia siitä, että sen maailma ja hahmot ovat pelkkiä heijastuksia, piirroksia, jotka ovat lähtöisin olennosta kolmiulotteisessa maailmassa[34].

---

[31] Tieteen termipankki 2014.

[32] Mathieu 1993, 35–41.

[33] Mathieu 1991.

[34] Mathieu 1991, 36–37.

Näemme lukijoina sarjakuvassa itsemme niin sisä- kuin ulkopuolella. Tapahtuu erikoinen synkronisaatio: sarjakuvan hahmo ja lukija tulevat itsestään tietoisiksi samalla hetkellä, jolloin teoksen ja lukijan (kokijan) suhde on korostetun liukuva ja epämääräinen. Palaan tähän epämääräiseen ja kiehtovaan, teoksen ja kokijan väliseen suhteeseen seuraavassa, ”Tekijyys, kokijuus ja kuva” -luvussa.

# 3 TEKIJYYS, KOKIJUUS JA KUVA

*Muistan yhden ensimmäisistä, ellen ensimmäisen, onnistumisen kokemuksen piirtäjänä. Ollessani ehkä neljän tai viiden vuoden ikäinen, piirsin vanhemmistani muotokuvat. Äitiini viittaavaan muotokuvaan olin mielestäni tehnyt hienon ratkaisun piirtäessäni tukkaa. Sillä ei ollut oletettavastikaan mitään tekemistä yhdennäköisyyden kanssa, vaan keksityn muodon, uuden luodun ratkaisun, kuinka piirtää, kuinka ymmärtää tukka. Olin ylpeä löytämästäni uudesta tavasta piirtää. Onnistumisen tunne kumpusi omasta oivalluksesta, se ei ollut riippuvaista muiden hyväksynnästä tai mallinsa esittävyyden tavoittamisesta.*

Tämän luvun puitteissa syvennyn siihen, mitä pintapuolisesti jo sivusin ”Kuva ja todellisuus” -luvussa. Pureudun kuvan syntytapahtumaan ja luonteeseen tekijyyden ja kokijuuden näkökulmasta. Pohdin mikä kaikki voidaan ymmärtää kuvana ja kuinka välttämätön kokijan oma kokemusmaailma, muistot ja keholliset tuntemukset ovat kuvan merkityksien muodostumisen ja ylipäätään kuvan olemassaolon kannalta. Voiko kuva itseasiassa edes olla olemassa ilman vastaanottajan sille lainaamia emootioita ja kehollisia käsityksiä? Peilaan omia kokemuksiani tekijyydestä ja kokijuudesta muiden taiteilijoiden ajatuksiin ja aiheesta laadittuihin teorioihin. Teen katsauksen kokevaan ja tekevään kehoon.

Kuvan ontologisiin kysymyksiin perehtyminen ja omaa tekijyyttä tarkastelevat teemat nousivat itselleni erityisen merkityksellisiksi, kun huomasin pohtivani omissa teoksissani itse tekoprosessia. Oma kuvan tekijyyteni pohjautuu piirtämiseen, ajatteluun piirrosviivan avulla ja kanssa. Koska piirtäminen on niin erottamaton osa taiteellista ajatteluani ja oman kokemusmaailman ymmärrystäni, käsittelen tekijyyttäni pitkälti piirtäjän identiteetin kautta. Tarkastelen lähemmin piirrosviivan olemusta ja pohdin, mistä piirtämistapahtumassa oikeastaan on kyse.

Kuljen kohti ajatusta, että kuvan olemassaolo on riippuvainen kokemuksistamme ihmisinä ja samalla perimmäinen osa tietoisuuttamme. Ihmisen ja kuvan suhde on liukuva ja jatkuvasti vastavuoroinen.

## 3.1 Piirtämisen anatomiaa

*Teen liikkeen, katson juuri syntynyttä viivojen yhdistelmää. Se muistuttaa jostakin. Teen päätöksiä kuvan suhteen sen mukaan, mitä assosiaatioita haluan vahvistaa ja mitä vaimentaa. Kuvaa koskevat ratkaisut syntyvät epäselvillä eri aisteja läpäisevillä pinnoilla. Saatan esimerkiksi ajatella jotakin tiettyä keskustelua tai mielikuvaa, mikä taas vaikuttaa seuraaviin valintoihin. Ajatuksen ja käden välillä on kuitenkin katkos, jota yritän aina uudelleen ja uudelleen ymmärtää piirtämällä. Ymmärtää piirtämistapahtumaa itsessään.* Ote piirustuspäiväkirjasta, Turussa 21.8.2018.

Piirtämiseni alkaa tarpeesta ja halusta tehdä näkyvää jälkeä omalla keholla, jotta voisin tietää. Mielessäni on usein jonkinlainen hatara mielle, havaintoihin liittyvä psyykkinen kuva tai sisältö[35], joka herättää uteliaisuuden. Voin tarkastella miellettä pääni sisällä, mutta koska haluan ymmärtää sitä syvemmin, pyrin hahmottelemaan sen piirtäen. Miellettä ei kuitenkaan saa ikinä sellaisenaan ”vangittua”, vaan se kirpoaa kauemmas jokaisen viivan vedon yhteydessä. Piirtäminen synnyttää jatkuvasti uusia mielteitä, jotka ohjailevat prosessia uuteen suuntaan.

Piirtäminen on monitasoinen prosessi, jossa piirtävä keho piirtää aina tietyin ehdoin, ja piirustuksen fyysinen olemus syntyy näiden ehtojen alaisuudessa. ”Viivan filosofia”-teoksessa berliiniläinen kuvataiteilija Aline Helmcke erittelee kirjoituksessaan ”Viiva ja liike” piirustuksen erityislaatuisuuteen vaikuttavia piirtämistapahtuman osatekijöitä. Hän nostaa esiin materiaalin ehdot, katsomisen ja tarkkaavaisuuden ohjausstrategiat sekä tehdyn liikkeen ja siihen liittyvien kognitiivisten ja fyysisten ehtojen performatiivisuuden. Nämä tekijät tulevat määrittelemään piirustuksen ulkomuodon. Piirtäjän on mahdollista suhtautua näihin tekijöihin tietoisesti tai intuitiivisesti.[36]

Piirtäminen muodostuu siis monenlaisista, tietoisista ja tiedostamattomista valinnoista, ja kiinnostavaa onkin missä määrin valinnat ovat erotettavissa valmiista piirustuksesta. Kysymyksessä on toki otettava huomioon piirustusprosessin kulloinenkin luonne.

---

[35] Kielitoimiston sanakirja 2018.

[36] Helmcke 2014, 35–36.

Kuvataiteilija Stig Baumgartner toteaa tekstissään ”Viivan painovoimaa” ”Viivan filosofia” -teoksessa, että piirtäminen vie usein mennessään ja piirtäjä voi ”unohtua piirtämään”. Kun piirtämällä tehtyjä valintoja tarkastellaan jälkikäteen, ne eivät palaudu mieleen tietoisina vaihtoehtoina.[37] Emme voi *osoittaa* piirustuksesta mielessämme intuitiivisesti tekohetkellä syntyneitä ajatuksia, tunteita ja niiden ohjaamia valintoja, varsinkaan, jos emme ole tekohetkellekään niistä tietoisia. Piirustusta katsomalla muistuu toki mieleen hetkiä tekoprosessista, mutta piirustuksessa näkyvät valinnat eivät toista mitään ajatuksen tai tunteen muotoa. Piirustus on jotakin itsenäisempää.

Mitä piirustuksesta sitten on mahdollista päätellä? Helmcke tuo esiin, että piirrokset eivät tuo näkyviin kuvattua kohdetta *itsessään*, vaan ne irtoavat siitä aina ”erilaisissa määrin” ja pikemminkin tuovat esiin piirtämisstrategian sekä ”subjektiivisen mielentilan *suhteessa* kuvattuun kohteeseen”[38]. Myös ranskalaisfilosofin, Jacques Derridan mukaan piirtämisessä piirretyn ja alkuperäisen asian välille syntyy aina ero, merkitysten välinen katkos, jolloin uusille merkityksille avautuu mahdollisuus[39]. Hänen mukaansa piirrosviiva jättää jäljen todellisuudesta, se on käden liikkeen, taiteilijan teon seuraus, mutta ei jäljennä mitään sellaista, joka on jo valmiiksi olemassa[40]. Viivalla on kyky *tehdä* asioita näkyviksi, mutta se ei varsinaisesti toista niiden hahmoa tai muotoa, sillä todellisuudessa asioilla ei ole valmiita ääriviivoja, joita voisi jäljentää[41].

Piirtämällä on siis mahdollista ennemminkin luoda uudenlaisia tiloja ja hahmoja kuin toistaa mitään jo valmiiksi olemassa olevaa. Voisiko jopa ajatella niin, että viiva on *ehto* muotojen hahmottamiselle? Derridan mukaan näin on. Jotta voimme ymmärtää todellisuuden jonkinlaiseksi, edellyttää se meiltä kielellisten ilmauksien tai muunlaisten artikulaation keinojen käyttämistä, mitkä toimivat ”jossakin kulttuurin merkitysjärjestelmässä”. Voisi ajatella, että viiva ja piirtäminenkin ovat osa tällaista järjestelmää.[42]

---

[37] Baumgartner 2014, 25.

[38] Helmcke 2014, 38.

[39] Heikkilä 2014, 94.

[40] Heikkilä 2014, 82, 94.

[41] Derrida 1990, 69, 72; Heikkilä 2014, 93, 95.

[42] Heikkilä 2014, 93.

Kun ajatellaan Derridan näkemystä viivan ensisijaisuudesta suhteessa todellisuuteen, viiva näyttäytyy ikään kuin mahdollistajana. Tämän kautta ajattelen ensimmäisen onnistumisen kokemukseni piirtäjänä liittyvän mielihyvään siitä, että olen hahmottanut todellisuudesta jotakin itselleni ennennäkemättömällä tavalla ja saattanut sen näkyväksi. Näin ollen ymmärryksen on ollut mahdollista laajentua, kun se on tullut tunnistetuksi ja hahmotetuksi piirtämisen avulla.

Hahmotamme muotoja viivan avulla, mutta onko viiva itsessään näkyvä? Maurice Merleau-Ponty on esittänyt, että vaikka viivalla on ominaisuus tehdä asioita näkyväksi, se ei ole sellaisenaan mitään näkyvää. Se pikemminkin ”osoittaa miten asiat saatavat alkunsa ja kuinka ne erottuvat tyhjyyttä vasten”. Viiva on täten itsessään eroa.[43] Myös Derrida ajattelee, että viiva on näkymätön. Hänen mukaansa viivaa ei voi nähdä, sillä se häviää itseensä, katoaa omaan esitykseensä. Martta Heikkilä kirjoittaa Derridan katoavan piirrosviivan ajatuksesta teoksessa ”Viivan filosofia” seuraavasti:

> *Viivan mahdollisuus esittää jokin hahmo ei milloinkaan ole itse viivassa tai edes viivojen muodostelmassa, vaan piirroksen kohde nähdään ikään kuin viivoista huolimatta, niiden läpi ja ohitse. Yhteys todelliseen kohteeseen syntyy vain katsojan mielessä ja muistissa.*[44]

Viiva ei siis varsinaisesti kykene viittaamaan mihinkään, sillä sen tehtävä on erottaa. Se on alati näkymätön ja silti hahmottamiskykymme perustavanlaatuinen tekijä. Olemme alati sokeita viivalle.

Olen kokenut piirtämisen aina maalausta luontevammaksi ilmaisukeinoksi itselleni. Minulla ei ole kovin hyvää tajua valojen ja varjojen, pintojen ulottuvuuksista. En tosin koe, että olisin ollut aina etevä piirtäjäkään. Olen taipuvainen ylityöstämiseen ja alituiseen epävarma. Epävarmuudella on kuitenkin paikkansa taiteellisessa työskentelyssä. Kuvataiteilija Markku Tuormaa kirjoittaa Viivan filosofiassa lohduttavasti epävarmuuden tärkeydestä taiteellisessa työskentelyssä, missä hän linkittää epävarmuuden rehellisyyteen ja aitouteen. Piirrosviivaa ei tulisi korjailla muuksi kuin se on, epävarmuus saa näkyä viivassa. Jokainen onnistunut taideteos on epävarmalla pohjalla.[45]

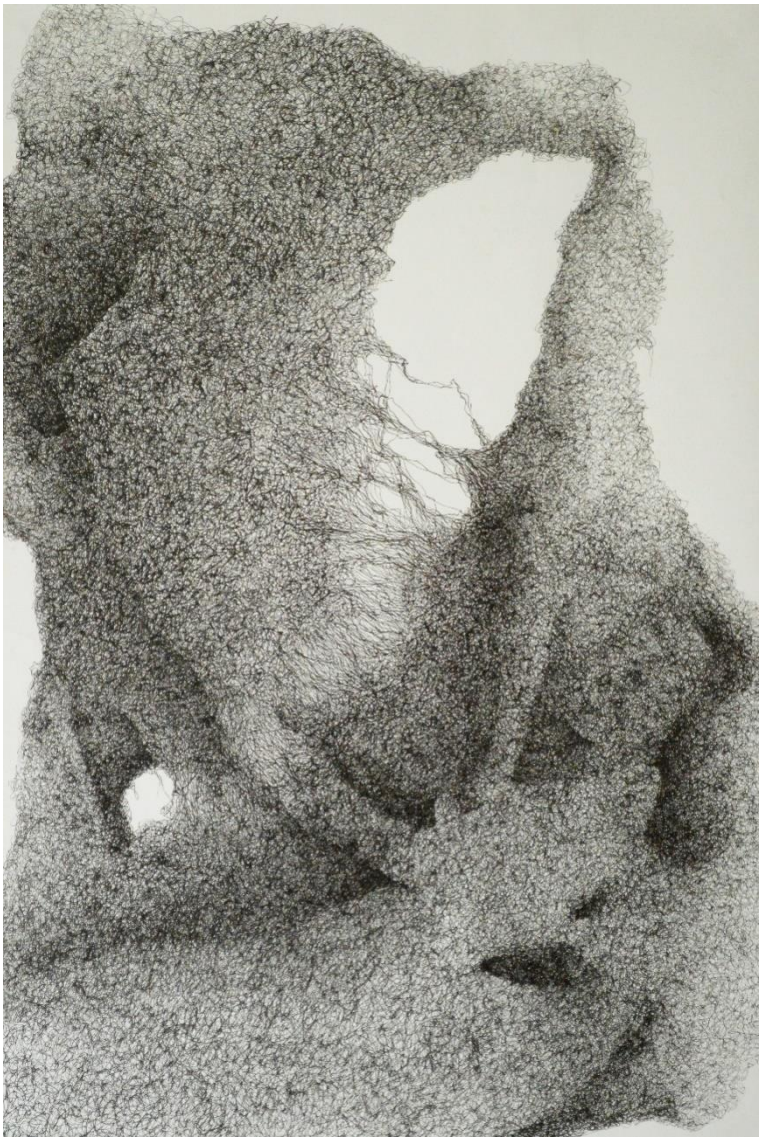
---

[43] Merleau-Ponty 2012, 463; Heikkilä 2014, 92.

[44] Heikkilä 2014, 101–102, 103–104.

[45] Tuormaa 2014, 67.

Nykyisin piirtäminen tarkoittaa minulle ennen kaikkea ilmaisun itsensä ja oman tekijyyteni ymmärtämistä. Jokainen uusi piirustus merkitsee minulle uutta mahdollisuutta nähdä toisin. Jokainen piirustus on todiste läsnäolleesta piirtäjästä, piirustustapahtumasta, näkyvän ja näkymättömän välillä harhailusta ja sen näkyväksi saattamisesta.



Kuva 4. Molemmat: Sara Manninen, nimetön, 2015, tussi paperille, 64 x 45 cm.

## 3.2 Näkevän piirtäjän sokeus

Valmistuva visuaalinen kokonaisuus on hahmotelma, joka on tekijälleen aina enemmän tai vähemmän yllätys. Baumgartner kuvailee teoksen työstöprosessia osuvasti paradoksin kautta. Teosta aloittaessaan hän ei tiedä *mitä* tai minkä näköistä teosta on varsinaisesti tekemisellään tavoittelemassa, mutta tietää *miten* sen voi tehdä. Hän vertaa täsmällistä tietoa siitä, milloin teos on valmis, muistamisen kokemukseen. Jossain vaiheessa ”teos näyttäytyy valmiina” ja vastaa tekijän intentioita (kokemus, että teos näyttää siltä miltä pitikin), vaikka teoksen aihe olisi tekijälleen ennennäkemätön.[46]

Osaan vilpittömästi samaistua Baumgartnerin kuvailemaan itsensä kadottamisen kokemukseen teosta työstäessä. Mieleeni muistuu vahvat kokemukset etenkin Taideakatemian ensimmäiseltä vuosikurssilta. Piirtäessäni sykkyräisestä viivasta rakentuvia piirroksia (Kuva 4), muistan alkuun tunteen jäykkyydestä ja jännittyneisyydestä. Ilmassa oli odotusta: mihin viiva minut tällä kertaa johdattaisi? Kun jatkoin piirtämistä kankeasta alusta huolimatta, kehoni alkoi rentoutua ja kulkea viivan mukana. Se alkoi luottaa viivaan, kuunnella viivaa. Näiden piirrosten tekoprosessissa tekijyyteni häilyi, upposi itseensä. Vaikka näin silmilläni, piirsin sokeana.

Baumgartner toteaa myös, että piirrosviiva ei pelkästään rajaa muotoa paperille vaan se piirtää esiin myös piirtäjää itseään. Piirtäjän oma persoonallisen käsialan voi ajatella olevan tekijän vääjäämättömään olemiseen pohjautuvaa kömpelyyttä. Piirtäjän kehollisuus viipyilee, minkä kautta viiva löytää paikkansa ja muotonsa paperille. Piirtäjä tulee tekijyyttä toteuttaessaan tietoiseksi omasta tekevästä kehostaan, kyvystään tehdä jälkeä.[47]

---

[46] Baumgartner 2014, 31.

[47] Baumgartner 2014, 20.

Derridalla on saman suuntaisia ajatuksia Baumgartnerin kanssa. Teoksessaan “Memoirs of the blind” hän toteaa: “a drawing of the *blind* is a drawing *of* the blind.” Hän kirjoittaa myös sokean kädestä, joka etenee yksin tunnustellen ”luottaen merkkien muistiin ja täydentäen näköä”.[48] Piirtäjä pyrkii nimenomaan eheyttämään näköään piirtämällä, hän ikään kuin tasapainoilee jonkinlaisessa näkemisen ja ei-näkemisen välitilassa. Piirtäjän näön epätäydellisyys tuottaa piirustukseen ”virheitä”, jotka puolestaan tuottavat kuviin merkityksiä[49]. Ihmisen kömpelyys ja sokeus tekevät kuvista samaistuttavia ja merkityksellisiä. Merkitykset nousevat epätäydellisyydestä, toisin näkemisen mahdollisuudesta.

Derridan mielestä sokeus on *perustavanlaatuinen* tekijä piirtämisessä. Piirros on olemassa juuri sen vuoksi, että näkijä ei ikinä näe kaikkea.[50] Kuva, joka maailmasta muodostuu aivoihimme, on siis vääjäämättä omien tulkintojemme tulos, ei maailman kuva sinänsä. Merleau-Ponty on puolestaan havainnollistanut ajatusta seuraavasti:

> *Kuva, jonka valo piirtää silmiimme ja sieltä aivoihimme, ei muistuta mitään näkyvässä maailmassa yhtään sen enempää kuin kuparipiirroskaan. Maailmasta silmiimme ja silmistä näköön ei tapahdu mitään sen enempää kuin maailmasta sokean käsiin ja hänen käsistään hänen aivoihinsa.*[51]

Näkyvällä maailmalla on näkymätön kääntöpuolensa, jonka näkyvä tekee läsnä olevaksi, sillä poissaolo voi ilmentyä vain läsnäolon kautta. Niin myös näkökenttää määrittelee ”sokea ala”, joka ikään kuin ohjaa näkemistä. Sokeus ”vallitsee” näkemisessä erikoisella tavalla.[52]

Onko piirtäminen sokeuden vai pikemminkin näön palautuksen julistus? Emme pääse sokeudestamme eroon, mutta piirtämisen kannalta se on ainoastaan hyvä asia. Piirros on maailman ja sokean välissä.

---

[48] Derrida 1993, 2–3.

[49] Johansson 2014, 142–143.

[50] Derrida 1993, 52; Johansson 2014, 143.

[51] Merleau-Ponty 2006, 34–35.

[52] Derrida 1993, 3–4; Merleau-Ponty 2012, 471; Heikkilä & Johansson, 92, 137, 143.

Kuva 5. Henri Michaux, yksityiskohta teoksesta *Mouvements*, 1951.[53]

[53] Edition originale.

## 3.3 Näkevän ja näkyvän ruumiin kuva

*Muistan vaihto-opiskelija-aikani ensimmäisistä kuukausista Antwerpenin Kuninkaallisessa Taideakatemiassa litografian studiossa, vain jähmettymisen ja ne surkeat vedokset, jotka sain vaivoin aikaiseksi. Ahdas työtilani ja käpertymisen tarve näkyivät ylityöstämisenä ja peittelynä. Tuntui, että olin jatkuvasti kumartuneena kiven ylle, kuin olisin halunnut suojella sille syntyviä piirroksia muiden katseilta. Valmiit vedokset muistuttavat minua paitsi tilasta, mutta myös ruumiillisten tuntemuksien mielikuvista, joissa näen itseni pöydänkulmassa kyyristyneenä kiven ylle. Kuvassa ei tapahdu mitään, on vain viivoja jotka näyttävät siltä, että ne peittäisivät jotakin. Ne kirjaimellisesti ovat kuvia, jotka peittävät kuvan. En voinut sivuuttaa tai peitellä olotilaani tehdessäni niitä ja ne ovatkin siinä mielessä täysin rehellisiä. Vaikka en esteettisesti pidä niistä, niiden suoruus ja vilpittömyys kiehtoo minua. Ne ovat eräänlaisia muistiinpanoja ruumiin tuntemuksista. Ne vertautuvat mielessäni etäisesti Henri Michaux'n "Mouvements"-teokseen (Kuva 5), jossa kielellisiä merkkejä imitoivat siveltimen vedot yhdistyvät vahvasti jonkinlaisiin kehon liikkeiden esityksiin, havainnollistuksiin kehollisuudesta.*

Kuva kertoo paitsi omasta kuvallisuudestaan, myös tekijän liikkeistä ja kehollisuudesta. Kuva on kiinteästi yhteyksissä aistikokemuksiimme ja on näin ajatellen siis ruumiin tuottama[54], eräänlainen ruumiin jälki. Merleau-Ponty kirjoittaa teoksessaan "Silmä ja mieli" maalarista, joka "muuttaa maailman maalaukseksi lainaamalla sille ruumiinsa"[55]. Kuvan tekemisessä on siis kyse maailman ja ruumiin välisestä dialogista, mutta kyse ei ole mistä tahansa ruumiista. Kimmo Pasanen täsmentää Merleau-Pontyn ajatusta suomentajan jälkisanoissaan, että kyseessä on "nimenomaan *minun* ruumiini". "Minä *olen* ruumiini", sen kautta olen olemassa ja elän. Kehomme sijoittuu maailmaan riippuen siitä, minkälaisen asenteen se omaksuu maailmaa kohtaan, minkälaisessa dialogissa se on maailman kanssa.[56] Kuvien tekeminen on yksi keino ymmärtää suhdetta sisäisen ja ulkoisen, maailman ja itsen välillä.

---

[54] von Bonsdorff 2009, 35.

[55] Merleau-Ponty 2006, 17.

[56] Pasanen 2006, suom. jälkisanat, 83.

Merleau-Ponty ajattelee, että havaitsemamme tekijät, kuten valo, väri ja syvyys ovat havaittavissa edessämme sen takia, että ne ”tavoittavat vastakaikunsa ruumiissamme, koska se ottaa ne vastaan”. Hän nimittää tätä ”sisäiseksi vastaavuudeksi”, maailman ja ruumiin väliseksi yhteydeksi, joka herää sisällämme, koska olemme samaa ainetta maailman kanssa.[57] Brittiläinen taidekriitikko, kirjailija ja kuvataiteilija John Berger on samoilla linjoilla Merleau-Pontyn kanssa, mutta toteaa yleistajuisemmin, että katsomisessa ei ole kyse vain objektin tarkastelusta vaan poikkeuksetta aina objektin ja itsemme suhteen tarkastelusta. Katsominen pohjautuu myös aina valintaan ja näemme vain sen, mitä valitsemme katsoa.[58]

Berger kirjoittaa myös näkökyvyn ensisijaisuudesta suhteessa sanoihin ja puhumiseen. Lapsi katsoo, näkee ja tunnistaa ennen kuin oppii puhumaan. Näkökyvyn myötä olemme myös pian tietoisia siitä, että olemme itse näkyviä. Tulemme vakuuttuneiksi siitä, että olemme osa näkyvää maailmaa.[59] Merleau-Ponty jatkaa ajatusta niin, että näkevä voi tunnistaa ikään kuin näkökykynsä ”toisen puolen”, itsetietoisen puolen. Hän näkee itsensä näkevänä, on näkyvä ja aistittava *itselleen.*[60] Näkökyky paitsi luo suhteen ihmisen ja maailman välille, mutta myös ihmiseen itseensä, ihmisyyteensä. Vastaavasti tämä kyky on myös ”keino olla poissa itsestään”[61].

Ajattelen, että myös kuvien tekemisen voi ymmärtää keinona sekä nähdä itseensä että olla poissa itsestään. Tekijä voi upota tekijyyteensä, olla samalla hetkellä toisaalta kiinteästi kiinni itsessään ja ikään kuin sisällä ajatuksissaan, mutta samalla vähäisissä määrin itsestään tietoinen. Vastaavasti myös kuvan kokemisessa on kyse samasta ilmiöstä.

---

[57] Merleau-Ponty 2006, 21.

[58] Berger 1991, 8–9.

[59] Berger 1991, 7, 9.

[60] Merleau-Ponty 2006, 18.

[61] Merleau-Ponty 2006, 64.

Kuvan katsomiseen limittyy usein loputtomasti erilaisia merkityksiä ja kokemisen tasoja. Se on kehollisuutta läpäisevä olotilallinen kokemus[62]. Kokemuksessa risteileviä tasoja voi olla vaikea nimetä tai osoittaa, vaikka ne olisivatkin voimakkaita ja henkilökohtaisia. Saksanjuutalainen filosofi Walter Benjamin nimittää tällaisia vaikeaselkoisia, erilaisia tilallisia ja ajallisia kerrostumia yhteen limittäviä kokemuksia auraattisiksi kokemuksiksi. Kyseiselle kokemukselle on ominaista epätietoisuus, joka hämärtää subjektin (kokijan) ja objektin (kuvan) rajaa, pitää niiden välisen suhteen vaihtelevana ja avoimena. Auraattisessa kokemisessa on kyse kohteen ja tulkitsijan vuoropuhelusta, eikä niinkään rationaalisesta symboleiden tai representaation tulkinnasta.[63]

Auraattisessa kokemisessa havaittu kuva ja sen havainnoitsijassa nostattamat mentaaliset kuvat ja keholliset käsitykset kietoutuvat yhteen synnyttäen tämän kokonaisvaltaisen olotilallisen kokemuksen, minkä myötä käsitys kuvasta hämärtyy. On vaikeaa enää erottaa, mitä kuva oikeastaan on. Missä määrin kuva voidaan ymmärtää katsojan emootioina, affekteina ja muistoina, jotka aktivoituvat kuvaa katsottaessa?[64] Ovatko keholliset käsityksemme ja muistomme kuvan olemassaolon kannalta välttämättömiä tai ensisijaisia? Mielestäni näin voi ajatella, sillä se mitä voimme nähdä tai ymmärtää kuvana tai kuvassa olevan on tunnistettu mielessämme ja tähän tunnistamiseen limittyy poikkeuksetta reflektointi. Tulkinta sisältyy katseeseemme. Kuva ei sisällä affektejamme, vaan me ”lainaamme” ne kuvalle[65] nähdäksemme kuvan niin kuin me sen näemme. Vain kuvalle avautumalle kuva voi avautua meissä. Kysymykseen siitä, missä kuvan kokija loppuu ja kuva alkaa, tuntuu olevan melkein mahdotonta vastata.

Pitkin opinnäytetyötäni olen tuonut esille ajatusta kuvan ja kuvallisuuden perimmäisyydestä ihmisessä. Olen pohtinut sitä ruumiillisuuden ja näkökyvyn kautta sekä sen suhdetta verbaaliseen kieleen. Seuraavaksi syvennyn vielä lyhyesti tuohon toteamukseen psykoanalyyttisten teorioiden kautta.

---

[62] Kotkavirta 2009, 50.

[63] Seppä 2012, 187.

[64] Seppä 2012, 198.

[65] Hansen 2003a, 225; Seppä 2012, 199.

Jussi Kotkavirta kirjoittaa, että ihmisen ”omakuvan kanta” pohjautuu varhaiseen lapsen ja tämän hoivaajan väliseen vuorovaikutukseen. Tässä niin kutsutussa peilivaiheessa lapsi alkaa kokoamaan visuaalista omakuvaa tunnistettuaan itsensä ”peilistä” toisen ihmisen avulla. Lapsen mieleen muodostuu siitä hetkestä alkaen ”kuvallinen tila”, jossa hän on ”itsenään läsnä mielikuvissaan”. Kielelliset rakenteet, jotka ovat hallitsevassa asemassa ihmisen tietoisuudessa rakentuvat kuvallisen tilan päälle myöhemmin.[66] Kuvallisuuden ensisijaisuus suhteessa kieleen selittää sen vaikeasti hahmotettavan luonteen. Kuvallisuus tulee koettavaksi hienovaraisten kerrosten kautta, jotka koskettavat ihmisyyttämme perimmäisellä, selittämättömällä tasolla, jonne kielellisyys ei yllä. Kuvalla on merkittävä rooli psyykemme tasapainon ylläpitämisessä. Kotkavirta kirjoittaa:

> *Tietoisuuden pohjalla on kuvallisia muodostumia, aistimuskuvia varhaisista tyydytyselämyksistä ja turhautumista sekä niitä koskevia muistikuvia, näiden erilaisia kytkentöjä ja affektiivisia latauksia. Ne muodostavat eräänlaisen kannan niille monimuotoisille tavoille, joilla yksilö mielessään tavoittelee tyydytystä ja pyrkii ylläpitämään psyykkistä tasapainoaan.*[67]

Kuvallisuutta voidaan siis pitää ihmisen mielenterveydelle ja eheydelle vääjäämättömänä tekijänä tai keinona. Jotta mielenterveytemme pysyy kutakuinkin vakaissa kantimissa, meidän on tunnettava metaforan käsite. Bulgarialaissyntyisen psykoanalyytikon Julia Kristevan mukaan jokaisen puhuvan olennon eräänlaisena kohtalona on koko elämän jatkuva käännöstyö, joka kuljettaa yksilöä aina etäämmäs tämän varhaisista kokemuksista. Ihminen hakee vastaavuutta todellisuuden kokemuksilleen kielellisen ja kuvallisen ilmaisun keinotekoisessa symboleiden maailmassa. Nämä ikään kuin ”psyykkiset todistukset” esiintyvät aina materiaalissa, ”joka ei palaudu mieleemme tai mielialaamme.” Kielellisesti selitetty, käännetty kokemus surusta on aina ”eriaineksinen” kuin koettu suru.[68]

Emme voi *siirtää* tunteitamme paperille sinänsä, sillä tehdyt jäljet irtoavat aina omaan yhteyteensä ja rakentavat uusia merkityksiä. Sen sijaan on luontevampaa puhua nimenomaan tuntemuksien kääntämisestä tai muuntamisesta. Itselleni kuvan tekeminen on jonkin läsnäolevaksi tuomista ja uudenlaisten merkitysyhteyksien laatimista ja jälleen uusien syntyvien merkityksien tutkimista.

---

[66] Kotkavirta 2009, 51.

[67] Kotkavirta 2009, 51.

[68] Seppä 2012, 202–203.

Kuvan tekeminen on myös kuvittelun tutkimista, sen näkyväksi saattamista. Kuvittelun itsessään voi ymmärtää antautumisena kuvalle[69]. Kuvittelu on nimenomaan kuvallisuudessa ”olemista” ja kyky nähdä, hahmottaa itsensä mielessään. Kyky kuvitella on nähdä jokin mahdollisena. Uneksinta tulee ennen ajattelua[70].

[69] von Bonsdorff 2009, 36.

[70] Bachelard 2003, 11; von Bonsdorff 2009, 33.

# 4 LOPUKSI

Tämän opinnäytetyön avulla olen pyrkinyt selvittämään kuvan ja kuvallisuuden olemusta ja merkitystä itselleni. Kirjoitustyöhön ryhtyessäni ja sen aikana koin toisinaan jonkin asteista turhautuneisuutta ja riittämättömyyden tunnetta siitä, etten kykene tavoittamaan käsittelemieni teemojen hienovaraisia sävyjä ja puolia. Koin myös, että olen naiivin kunnianhimoinen yrittäessäni tarkastella niin laajoja käsitteitä suhteellisen suppean tutkimustyön puitteissa.

Kirjoitusprosessin aikana tulin tietoisemmaksi omasta taiteen tekemisen evoluutiostani, jatkumosta. Lähteissä törmäämiini teorioihin ja omaan tekemiseeni syntyi kiinnostavia kytköksiä. Kirjoittamisen ohessa oli helppo uppoutua pohdiskelemaan jotakin kuvan tulkinnan teoriaa ja omaa mielipidettä siitä, sitten herätä siitä unesta hieman hölmistyneenä ja tokkuraisena.

Taiteellinen opinnäytteeni tulee jatkamaan kirjallisen opinnäytetyöni jalanjäljissä ja tekemään tahollaan uusia havaintoja ja löydöksiä. Olen pyöritellyt ajatusta ajattelevan, tekevän kehon jälkiä esittelevästä arkistosta, jossa huomio on kiinnittynyt nimenomaan tarkastelemaan kuvallisuutta ja kuvan tekemisen aktia, niin ruumiin kuin psyykeen että kielellisen ja visuaalisenkin tasolla. Tekoprosessissa voisi hyödyntää erilaisia piirtämisstrategioita, kuten tietoista kehollisuuden korostusta ja toisaalta kehollisuuden häivyttämistä. Tämän tyyppinen 60-luvulla syntyneen prosessitaiteen hengessä tekeminen voisi tarjota teoksen työstölle kiinnostavia lähtökohtia ja näkökulmia.

Olen tämän kirjoitus- ja tutkimustyön myötä aiempaa tietoisempi tekijyyteni ja kokijuuteni luonteesta. Kuva on avautunut minulle uudella hienovaraisemmalla tasolla, aistimusten läpäisevänä unena, kehollisten käsitysten arkistona. Kuvallisuus on kiinteä ja primitiivinen osa ihmisyyttämme, se on ytimissämme ja tietyllä tavalla kannattelee meitä. On lohdullista ja jännittävää, että sanat eivät löydä kaikkialle.

# LÄHTEET

**Bachelard, G.** 2003. L´Eau et les reves. Essai sur l´imagination de la matiere. Paris: Librairie José Corti.

**Barthes, R.** 1985. Valoisa huone. Suom. M. Lintunen, E. Sironen, L. Lehto. Helsinki: Kansankulttuuri / Suomen valokuvataiteen museon säätiö.

**Berger, J.** 1991. Näkemisen tavat. Suom. M. Rutanen. Helsinki: Love kirjat.

**Derrida, J.** 1990. Mémoires d´aveugle: l´autoportrait et autres ruines. Paris: Réunion des musées nationaux.

**Derrida, J.** 1993. Memoirs of the blind: The Self-Portrait and Other Ruins. P-A. Brault, M. Naas. Chicago: The University of Chicago Press.

**Edition originale.com: Antique Books and rare Editions**. Tarkka osoite: https://www.edition-originale.com/en/literature/first-and-precious-books/michaux-mouvements-1951-56507. Viitattu 20.10.2018.

**Haaparanta, L.; Klemola, T.; Kotkavirta, J. & Pihlström, S.** (toim.) 2009. Kuva. Tampere: Tampere University press.

**Hansen, M. B. N.** 2003a. New Philosophy for New Media. Cambridge: MA: MIT press.

**Heikkilä, M. & Johansson, H3.** (toim.) 2014. Viivan filosofia. Helsinki: Kuvataideakatemia.

**Heinonen, Y.** (toim.) 2014. Taide, kokemus ja maailma. Turku; Utukirjat.

**Kielitoimiston sanakirja**: hakusana: *mielle*. Tarkka osoite: https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/. Viitattu 19.10.2018.

**Koivaara, V.** 2017. *Riikka Ala-Hakula tekee pioneeritutkimuksen aseemisesta kirjoituksesta*. Ylioppilaslehti. Tarkka osoite: http://ylioppilaslehti.fi/2017/02/riikka-ala-hakula-teki-pioneeritutkimuksen-aseemisesta-kirjoituksesta/. Viitattu 12.10.2018.

**Kress, G. & Leeuwen, T**. 2004. Multimodal discourse: The Models and Media of Contemporary Communication. London: Arnold.

**Kress, G.** 2003. Literacy in The New Media Age. London & New York: Routledge.

**Mathieu, M.-A.** 1991. Alkuperä. Suom. P. Turkka. Helsinki: Like.

**Mathieu, M.-A.**1993. Prosessi. Suom. P. Turkka. Helsinki: Like.

**Merleau-Ponty, M.** 2006. Silmä ja mieli. Suom. K. Pasanen. toinen uusittu painos. Helsinki: Taide.

**Merleau-Ponty, M.** 2012. Maurice Merleau-Ponty: Filosofia kirjoituksia. Suom. M. Luoto & T. Roinila. Helsinki: Nemo 2012.

**Mikkonen, K.** 2005. Kuva ja sana. Helsinki: Gaudeamus Oy.

**Mirzoeff, N.** 2002. The Subject of Visual Culture. Teoksessa N. Mirzoeff (toim.): the visual culture reader. London: Routledge, 3–23.

**SCRIPTUM, creative writing research journal.** Riikka Ala-Hakula: TEKSTITAIDE, aseeminen kirjoitus. Kirjoittamisen tutkimus. 2014. Tarkka osoite: http://creativewritingstudies.mape.net/riikka-ala-hakula-tekstitaide-aseeminen-kirjoitus/;. Viitattu 12.10.2018.

**Seppä, A.** 2012. Kuvien tulkinta. Helsinki: Gaudeamus Oy.

**Stewen, R.** 1996. The Beginnings of Being: Painting and the Topography of the Aesthetic Experience. Helsinki: Taidehistorian seura.

**Suomen kulttuurirahasto**. Artikkeli poistettu. Viitattu 15.9.2018.

**Tieteen termipankki**: hakusana *affekti*. Päivitetty 2.10.2017. Tarkka osoite: http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:affekti. Viitattu 10.10.2018.

**Tieteen termipankki:** hakusana *aseeminen kirjoitus*. Päivitetty 16.3.2016. Tarkka osoite: http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:aseeminen_kirjoitus. Viitattu 12.10.2018.

**Tieteen termipankki:** hakusana *metafiktio*. Päivitetty 28.3.2014. Tarkka osoite: http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:metafiktio. Viitattu 20.09.2018.