

Samuli Nihtilä

Kuva ja kertomus – tarinallisuuden häivyttäminen esittävässä taiteessa

LAB-ammattikorkeakoulu
Kuvataide Lappeenranta
Kuvataiteen koulutus

Opinnäytetyö 2020

Tiivistelmä

Samuli Nihtilä

Kuva ja kertomus – tarinallisuuden poistaminen esittävässä taiteessa, 19 sivua

LAB-ammattikorkeakoulu

Kuvataide Lappeenranta

Kuvataiteilija (AMK)

Opinnäytetyö 2020

Ohjaajat: kuvataiteilija Markus Kähre; lehtori Lotta Pyykkönen, LAB-ammattikorkeakoulu

Opinnäytteessä on tutkittu maalattavien esineiden ja objektien vaikutusta teoksen tarinallisuuteen esittävässä maalaustaiteessa. Lähtökohtana on tarinallisuuden ja vahvojen kulttuurillisten mielleyhtymien eliminoiminen mahdollisimman pitkälle. Tavoitteenä on luoda maalauksia, jotka ovat luonteeltaan toteavia ja tyhjentäviä sen sijaan, että ne sisältäisivät viitteitä ajalliseen tarinaan.

Tavoitetta on lähestytty asetelmamaalauksen keinoin ihmisfiguureja ja symboliikkaa tarkoituksenmukaisesti välttämällä. Tarinallisuuden poistaminen kokonaan tunnistettavien objektien läsnäollessa on mahdotonta – tämä mahdottomuus on tiedostettu, ja pyrkimys on ollut rajojen etsimisessä ja kokeilemisessa. Työskentelyä peilataan asetelmamaalauksen voimakkaasti symboliseen historiaan sekä semiotiikan filosofiseen kenttään.

Prosessin aikana tarinattomien objektien valinnan mahdottomuus aiheutti työn fokuksen siirtymisen objektivalinnoista visuaalisen hierarkian häivyttämiseen maalauksellisesta näkökulmasta. Kuvapinnan elementtien arvojärjestyksen tasapaino nousi uudeksi tavoitteeksi, ja pyrkimyksenä oli tehdä maalauksia, joiden katselu tuottaa pysähtyneen ja kokonaisvaltaisen tunnelman. Objektien tuomien mielleyhtymien tärkeys väistyi kuvallisten ominaisuuksien, kuten värin, muodon ja viivan tieltä.

Lopullisissa teoksissa näkyvät molemmat lähestymistavat. Voimakkaasti symbolisia esineitä on vältetty, sävyjä on käytetty maltillisesti ja sommittelu on harkitun staattista.

Asiasanat: maalaustaide, asetelma, tarinallisuus

Abstract

Samuli Nihtilä

Picture and Story – Removing Narrative in Representational Art, 19 Pages

LAB University of Applied Sciences

Fine Arts, Lappeenranta

Degree Programme in Fine Arts

Bachelor's Thesis 2020

Instructor(s): artist Markus Kåhre; lecturer Lotta Pyykkönen, LAB University of Applied Sciences

The thesis is a study of the impact of represented objects to the narrative of a representational painting. The aim is to neutralize narrative elements and temporal associations as much as possible. The goal is to create representational paintings that are statements by nature and do not give rise to stories or questions.

This goal is approached by means of still life painting, avoiding symbolism and strong visual phenomena like the human figure. Eliminating narrative and connotations completely is impossible due to the complexity and individuality of the human experience – this fact is acknowledged and the focus is instead set to pushing the boundaries of this goal as far as I, as an individual, can. The works are made in conversation with the history of still life painting and the philosophical field of semiotics.

During the course of the artistic process, the focus of this work shifts from the rigorous scrutiny of the objects being represented to a more painterly approach. Emphasis is given to balancing visual hierarchy by controlling pictorial elements like composition, form, colour and line. The aim shifts to creating a still and holistic painting that needs no story to explain the presence of its content.

Both of these approaches can be seen in the final paintings. Strongly symbolic objects have been omitted and the hues and compositions have been carefully chosen.

Keywords: painting, still life, narrative

Sisällys

1	Johdanto	5
2	Teoreettiset lähtökohdat	5
2.1	Visuaalisesta hierarkiasta	5
2.2	Arkipäivän esine maalaamisen kohteena.....	8
3	Maalaukset	9
3.1	Studio Universe I	10
3.2	Studio Universe II	14
4	Yhteenveto ja itsearviointi	17

1 Johdanto

Päämääräni on tutkia tarinallisuuden poistamista esittävän maalaustaiteen kontekstissa. Pyrin karsimaan esittävästä kuvasta elementit, jotka johdattavat teoksen katsojan luomaan maalauksen sisäisiä tarinoita. Pohdin, millaiset kuvalliset elementit ovat tarinallisia ja millaiset eivät.

Lähestyn päämäärääni kahdesta teoreettisesta lähtökohdasta: sisällöllisestä ja maalauksellisesta. Pyrin kontrolloimaan sekä esittämieni tunnistettavien objektien tarinallisuutta että visuaalisen hierarkian tasapainoa. Näistä lähtökohdista kerron tarkemmin luvussa 2.

Peilaan työskentelyäni asetelmamaalauksen taidehistorialliseen kontekstiin sekä semiotiikan filosofiseen alaan. Alussa lähestyn teoksia puhtaasti sisällöllisestä näkökulmasta, mutta prosessin aikana työskentelyni fokus siirtyi maalaukselliseen näkökulmaan.

2 Teoreettiset lähtökohdat

Valittuani esittävän maalaustaiteen kuvalliseksi lähtökohdakseni, minun oli mietittävä, mitä päätöksiä voin tarinallisuuden poistamiseksi tehdä tämän rajaehdon sisällä. Päätin keskittyä kahteen asiaan: visuaalisen hierarkian ja visuaalisten merkkien hallintaan, joiden suhteet ja erot esittelen tässä luvussa.

2.1 Visuaalisesta hierarkiasta

Visuaalinen hierarkia tarkoittaa kuvataiteen kontekstissa visuaalisten elementtien tärkeysjärjestystä ihmisen havainnossa. Visuaalisen hierarkian hallintaa harjoitetaan kuvataiteen lisäksi laajalti muotoilun eri aloilla, kuten pakkaus- ja nettisivusuunnittelussa. Elementit, joihin katsojan tai käyttäjän halutaan kiinnittävän huomiota, toteutetaan ihmisen havaintomekanismeja hyödyntäen mahdollisimman näkyvästi. Minulle visuaalisen hierarkian ymmärtäminen on tärkeää, sillä tahdon välttää maalausteni eri osien nousevan toisia arvokkaammiksi katsojan silmissä.

Kuvallisen hierarkian häivyttämisellä tarkoitan sitä, että pyrin poistamaan kuvallisten kiintopisteiden välisiä arvoeroja. Tavoitteeni ei ole poistaa kiintopisteitä kokonaan, sillä niiden kokonaisvaltainen poistaminen on esittävän taiteen kentässä täysin mahdotonta. Jotta teos voi olla esittävä, sen täytyy sisältää toisistaan erottuvia elementtejä. Tämä johtaa vääjäämättä kuvallisiin kiintopisteisiin.

Ihmisen visuaalinen havaintojärjestelmä on rakenteeltaan priorisoiva ja nostaa tiettyjä asioita aivojen fokuksen kohteeksi. Olemme virittyneitä huomaamaan mm. vahvoja valoisuusasteen eroja vierekkäin (musta valkoisella), vastavärikkontrasteja sekä vertikaalisten ja horisontaalisten linjojen risteämäkohtia. Ihmisen huomion herättävät myös kulttuuri- ja kasvatusympäristöistä opitut muodot. Puhtaasti visuaalisia ilmiöitä, kuten edellämainittuja kontrastieroja ja linjojen risteämäkohtia, voin tasapainottaa esimerkiksi väriavaruuden hallinnan ja sommittelun keinoin. Näistä hierarkian osista haastavimmat päämääräni kannalta ovat opitut merkit.

Charles S. Peircen merkkiopista

Jotta voidaan tunnistaa ja tietää, mitä näetään tai muuten aistitaan, on havaittava merkki. Yhdysvaltalainen filosofi Charles S. Peirce loi semiotiikan kentälle kuuluisan merkkioppinsa, jossa hän erottelee maailmassa esiintyville merkeille kolme kategoriaa: symbolit, indeksit ja ikonit (Atkin 2013).

Symbolit ovat merkkejä, jotka viittaavat lähteeseensä vain sovitun merkityksen kautta. Esimerkiksi suomenkielinen yksittäinen sana, ”vesi”, on symboli – kirjaimet rivissä eivät itsessään muistuta tai kuvaile vettä. Ne eivät näytä vedeltä tai ole märkiä. Tämä tietty kirjainrivi tuo veden mieleemme ainoastaan kulttuurisidonnaisen sopimuksen ansiosta. (Atkin 2013.)

Indeksit ovat merkkejä, jotka viittaavat lähteeseensä luonnonlain kaltaisen logiikan (esimerkiksi syy-seuraussuhteen) kautta. Kengänjälki lumessa on indeksi ihmisestä ja linnunpesä on indeksi linnusta. (Atkin 2013.)

Ikonit ovat merkkejä, jotka viittaavat lähteeseensä puhtaasti kaltaisuuden kautta. Jos katsot kuvaa ja tunnistat, mitä se esittää, katsot ikonista merkkiä. Valokuva autosta

ei ole auto, mutta sen katselu synnyttää ihmisessä ajatuksen autosta. (Atkin 2013.)

Tämän jaon ymmärtäminen oli minulle erittäin havainnollistavaa. Tarinallisuutta hallitakseni minun oli ymmärrettävä, mitä maalaan. Merkeistä ongelmallisimmat ja ensimmäisenä harkinnasta karsiutuneet olivat symbolit. Koitin välttää symboleita kuva-aihevalinnoissani viimeiseen asti, sillä varsinkin kuvataiteen saralla symbolit ovat erittäin voimakkaasti merkityksellistyneitä. Taidehistorian ja osittain vieläkin vallitsevan taiteilijamyytin ansiosta olemme länsimaissa yleisesti virittyneitä asettamaan merkityksiä kuvan jokaiseen osa-alueeseen. Luemme taidetta ns. rivien välistä usein enemmän kuin esimerkiksi taiteilija itse teosta tehdessään. Vältin myös indeksimerkkejä lähes koko maalausprosessin ajan, sillä koin niiden aktivoivan mielikuvitusta liiaksi – olihan päämääräni tehdä kuvia, jotka esittävät ideaalitulanteessa aiheistaan kaiken mahdollisen. Loppuvaiheessa kuitenkin lisäsin toiseen teokseen indeksin. Käsittelen tätä indeksimerkkiä ja syitä sen lisäämiseen luvussa 3.2.

Alussa siis annoin itselleni käyttöön vain ikonisia merkkejä. Päätin maalata esi-
neitä näköisikseen, sillä niin koin pystyväni poistamaan maalauksistani ulkopuo-
lisiä viittauksia mahdollisimman tehokkaasti. Huomasin kuitenkin nopeasti myös
ikonisten merkkien olevan haastavia.

Haastavia ne ovat siksi, että jo tunnistaminen vaatii sitä edeltävää oppimista ja
siksi tunnistettu objekti sisältää vääjäämättä miellelyhtymän. Koska en voi vaikut-
taa teoksen katsojan aikaisempiin kokemuksiin, on minun myös tiedostettava yk-
silöllisten miellelyhtymien läsnäolo teosten tulkinnassa. Täydellinen tarinallisu-
den poistaminen on siis täysin mahdotonta, ja voin tehdä päätöksiä ainoastaan
omasta näkökulmastani.

Esittävä, naturalistinen taide kuitenkin vaatii ikonisia merkkejä. Jos kadotan ne
kokonaan, katsoja kadottaa yhtymäkohdan teoksen ja sitä ympäröivän havainto-
maailman välillä – teoksesta tulee abstrakti.

Esitettävien ikonisten merkkien valinta ja rajaus työssäni nousee näin ollen valtavasti suureen rooliin. Millaisia ovat merkit, jotka eniten palvelevat tarkoitukseni? Mitä objekteja minun tulee maalata, jotta katsoja tunnistaa ne ja luo yhteyden itsensä ja kuvan välille rakentamatta kuitenkaan tarinaa?

2.2 Arkipäivän esine maalaamisen kohteena

Arkipäiväisten esineiden ja asioiden maalaaminen sitoutuu väistämättä asetelmamaalauksen historialliseen jatkumoon. Asetelmamaalaus on erityisesti aikaisena kultakautenaan 1500-luvun lopulla ollut symbolisten merkkien täyttämää. Lähes jokainen objekti ja esine näissä maalauksissa on toiminut vertauskuvana tarinan, usein raamatullisen, kertomiseen (Eskelinen & Tuominen 2016, 18).

Esimerkiksi hedelmät, saaliseläimet ja hyönteiset olivat historiallisessa asetelmamaalauksessa voimakkaita symboleja. Perhoset kertoivat vapahduksesta ja sudenkorennot kadotuksesta. Kirsikat ja mansikat vastasivat ihmisten sieluja, joista synty ja hyveellisyys taistelivat. (Pound 2018.)

Symboliset merkit ovat kuitenkin kirjoitetun kielen tavoin aika- ja kulttuurisidonnaisia. Asetelmamaalauksen kulta-aikanakin maalausten ostajat olivat pääasiassa varakkaita ja koulututtuneita keräilijöitä, joilla oli kyky ymmärtää maalausten symbolista sisältöä (Pound 2018). Väitän, että koulutuksen laajentunut saavutettavuus nykypäivänä renessanssiin nähden on tehnyt keskivertoihmisesta taitavamman symboliikan lukijan. Kattava tieto symbolisista merkeistä vaatii toki nykyäänkin oppineisuutta.

Minun oli otettava huomioon tämä tarinallisuuden perinne ja löydettävä objekteja, jotka ovat meidän ajassamme tunnistettavia mutta tarinallisesti mahdollisimman köyhiä – ideaalitulanteessa jopa niin köyhiä, että ne kadottavat symboliset merkitykset kokonaan. Taidehistoriallisen symboliikan välttämiseksi päätin maalata ai-noastaan elottomia objekteja. Myös monilla elottomilla objekteilla on ollut vahva symbolinen tausta asetelmamaalauksessa, joten päädyin valitsemaan mahdollisimman funktionaalisia ja selkeälinjaisia esineitä. Tämä auttoi minua erottautumaan myös ylenpalttisen yksityiskohtaisuuden traditiosta, joka liitetään asetelmamaalauksen historiaan.

Objektin funktionaalisuus on tässä mielessä kaksiteräinen miekka. Objektin selvä käyttötarkoitus, kuten jakkarassa, rajaa objektin merkitystä tiettyihin raameihin, ja näin ollen tekee siitä vähemmän tarinallisesti potentiaalisen kuin esimerkiksi tunnistamattoman esineen, jonka kontekstia ja käyttötarkoitusta lähdetään herkästi arvuuttelemaan. Toisaalta funktionaalisuus on myös tarina itsessään sekä jatkokysymysten siemen: miksi istumiseen tarkoitettu jakkara on kuvattu? Kenen istuttavaksi se on tarkoitettu? Jakkara on mielestäni kuitenkin selvästi tarinallisesti köyhempi kuin tietyt muut funktionaaliset objektit, kuten esimerkiksi avain tai pistooli.

3 Maalaukset

Teosten tekniikaksi valitsin öljyvärin pellavakankaalle. Kankaaseen päädyin siksi, että puoliöljypohjusteella päällystettynä pellavakangas on imevyydeltään juuri oikeanlaista halutun maalausjäljen saavuttamiseksi. Esimerkiksi levyllä maalattaessa öljyväri kiiltää huomattavasti enemmän ja tuottaa siten ylimääräisiä kiintopisteitä katseelle. Lisäksi käyttämäni pellava on painavaa ja tiheää ja luo maalauksiin esinemäistä luonnetta. Tämä tukee opinnäytteen päämäärää vahvistamalla maalauksen itseisarvollista luonnetta. Oman kokemukseni mukaan fyysisesti jyrkät maalaukset välittävät katsojalle vankemman toteamuksen sisällöstään. Pyrin maalauksissani toteamukseen – en tahdo kertoa tarinaa tai edes runoa. Tavoitteeni on, että jos maalaukseni olisivat kirjoitetussa muodossa, ne olisivat korkeintaan lauseita.

Aloitin työskentelyn rakentamalla maalaus pohjani paksusta kertopuusta. Päädyin kokoihin 160 x 160 cm sekä 160 x 200 cm, sillä ne ovat riittävän suuria ollakseen vaikeita jättää huomiotta mutta tarpeeksi pieniä ollakseen katsojalle samaistuttavia. Lisäksi tämä kokoluokka mahdollistaa monien objektien maalaamisen luonnolliseen kokoon, jolloin katsoja kokee tietynlaista tuttuuden tunnetta kuvaa katsoessaan. Ajattelin, että luonnollisen kokoinen esine on helpompi hyväksyä sellaisenaan ilman tarinaa. Lisäksi toisen pohjan neliömuoto tukee toteamuksen periaattetta, sillä pohjan itsensä muodossa ei ole johdattelevaa liikettä tai lukusuuntaa.

Käytin pohjustamiseen itse tekemääni puoliöljypohjustetta. Puoliöljypohjuste on pohjamaali, joka tehdään gelatiiniliimaan lisäämällä siihen kalkkia, valkoista pigmenttiä ja keitettyä pellavaöljyä. Pellavaöljyn lisäämisellä saadaan muuten voimakkaasti maalia imevään pohjusteeseen liukkautta, joka helpottaa pitkien siveltimenvetojen käyttämistä ohuin maalikerroksin. Tämä ominaisuus on minulle tärkeä, sillä kuvallisten objektien vähyyden tuloksena maalaukseen jää paljon suuria pintoja. Visuaalisen hierarkian häivyttämiseksi nämä pinnat oli maalattava ja aktivoitava kiinnostavalla tavalla, jotteivat ne jää ikonisten merkkien varjoon. Tässä siveltimenjälki, maalikerrosten läpikuultavuus ja muut maalin fyysiset seikat nousivat tavallista tärkeämpään rooliin. Puoliöljypohjuste mahdollisti näiden seikkojen esiintuomisen minulle sopivimmalla tavalla.

3.1 Studio Universe I

Työskentelyn aloittaessani en ollut varma, mitä objekteja kuviin maalaisin. Olin jo kuitenkin syksyn aikana tutkinut runsaasti uutta työympäristöäni ja esineitä siinä ja maalannut niistä kuvia. Koin tarpeelliseksi jatkaa saman aiheen käsittelyä. Työympäristöni esineet olivat minulle tuttuja, ja niiden joukosta löysin monia, jotka ovat funktionaalisuudessaan yksiselitteisiä. Ensimmäiseksi objektiksi Studio Universe I -teoksessa valikoitui nelijalkainen jakkara, jonka olin maalannut jo useasti aiemmin.

Pian sommitelmaan tuli mukaan roska-astia, taka-alan hylly sekä pöydänkulma – kaikki välittömän läheisyyteni olioita. Näitä elementtejä asetellessani pääsin ymmärrykseen siitä, millaista sommiteluajatusta tahdon teoksissani käyttää. Tahdoin käyttää kuvallisia elementtejä ikään kuin raamien palasina, jotka sulkevat kuvan maailman sisäänsä. Objektit löysivät paikkansa maalauksen reuna-alueilta, joissa ne kahlitsevat katseen maalauksen rajojen sisään – ne eivät anna tilaa edetä. Tämänkaltaisen sommitelmallinen strategia tuntui oikealta lähestymistavalta, sillä se antaa katsojalle niukasti aineksia rakentaa maalauksen maailmaa kuvan rajojen ulkopuolelle. En kuitenkaan ollut absoluuttinen – kuvassa on elementtejä, jotka jatkuvat pinnan ulkopuolelle. Vasemman laidan pöydänkulma toimiikin osoittavan nuolen kaltaisena katseen sisäänheittäjänä.

Objekteja asetellessani kohtasin vasemmassa laidassa ongelmallisen kohdan. Lattianrajan, pöydänjalan sekä vinolaudan linjat kohtasivat yhdessä pisteessä, joka houkutteli katsetta liikaa. Ratkaisin tämän sijoittamalla linjojen yhtymäpisteeseen taakse suuren metallisen kaapin, joka peittää lattia rajaviivan. Kaappi toimii myös edellämainitun sommittelustrategian mukaisesti ja rajautuu vasemmassa yläkulmassa harkitun tasaisesti kuvapinnan sisään (Kuva 1).



Kuva 1. Studio Universe I alkuvaiheessa (Nihtilä 2020)

Tässä vaiheessa prosessia mieleeni tuli epäily valitsemieni objektien luonteen sopivuudesta alkuperäiseen ajatukseen. Olin maalannut kuvaan useita säiliöitä (hyllyn laatikot, suuri kaappi, roska-astia) jotka helposti kantavat kysymystä siitä, mitä ne sisältävät. Tämä on ongelmallista yksiselitteisten esineiden periaatteen kannalta. Koin kuitenkin, että kyseisten esineiden kulmikkuus ja niiden asettelu toisiinsa nähden loivat halutunlaista staattisuutta ja kuvallisten arvojärjestysten murtumista. Katseeni kulki kuvapinnalla kohdasta toiseen, mutta mikään kohta ei tuntunut tärkeämmältä kuin toinen. Maalauksen kuvaileminen sanallisesti min-kään siinä esiintyvän objektin kautta ei tuntunut relevantilta. Päätinkin säilyttää

ne ennallaan. Tämä oli tärkeä askel maalauksen prosessissa ja ensimmäinen merkki teoreettisen fokuksen muutoksesta.

Tähän pisteeseen asti maalaamani sävyt olivat olleet kylmiä ja harmaaseen taituvia. Valitsin sävyt siksi, että viileät ja vähäkylläiset värit toimivat havainnosamme etäännyttävänä tekijöinä. Kun katsomme laajaa maisemaa luonnossa, kaukana sijaitsevat muodot sinertyvät ja menettävät kontrastejaan katsojan ja katsottavan asian välisen ilmamassan valoa taittavan vaikutuksen vuoksi. Taidemaalarit ovat tästä syystä käyttäneet sinertäviä värejä etäisyyden ilmaisemiseksi jo kauan – tämä näkyi erityisesti impressionismin ja *en plein air* -maalaamisen aikana (Study.com, 2016).

En tahtonut kuitenkaan etäännyttää katsojaa liikaa. Tahdoin teoksen esineiden olevan korostamattomia mutta kuvan tilan olevan lähestyttävä. Siksi valitsin kuvan lattiapintaan vihreän sävyn. Työtilani lattia on kylmän vihertävä, ja poimin maalaukseeni tämän värin muokaten sitä todellisuutta lämpimämmäksi jännitteen luomiseksi kuvaan sekä katsojan sisään houkuttelemiseksi. Myöhemmin huomasin lattian värin olevan erittäin tärkeä tasapainon luoja kuvassa, ja käytinkin sitä myös toisessa maalauksessani, jossa se toimii yhdistävänä tekijänä myös kahden maalauksen välillä.

Kun kuvapinta oli lähes täytetty väreillä, aloin kaivata kuvan tilavaikutelmaan enemmän yhteensulautuvaa tunnelmaa. Tein kokeiluja ajatukseen liittyen ja maalasin roskakoria ympäröivää lattiapintaa vaaleammalla värillä kuin muualla lattiassa. Löysin puolivahingossa jotakin, joka innosti minua. Objektit itsessään on pääsääntöisesti ohuilla maalikerroksilla maalattu, jolloin valkoinen pohjuste pääsee kuultamaan sävyn läpi. Maalaamalla paksumpaa ja vaaleampaa sävyä esineiden reuna-alueille ja rajapinnoille (Kuva 2) sain aikaan vaikutelman, joka muistutti minua siitä, miten näköhavaintomme muuttuu katsoessamme pitkään yhtä tiettyä kohtaa näkökentässämme.

Jos kiintopisteen ympärillä näkökentässämme sijaitseva muu visuaalinen stimulus ei muutu tai liiku, silmämme tottuvat siihen. Sitä koskeva aivoihin lähtevä signaali heikkenee ja lakkaamme vähitellen hahmottamasta kiintopisteen ulkopuolisia muotoja. Tämä tunnetaan Troxlerin efektinä. (Thomson & Macpherson 2017.)



Kuva 2. Reunavaloefekti, yksityiskohta (Nihtilä 2020)

Päätin kokeilla tätä keinoa koko maalauksen visuaalisen vaikutelman yhtenäistämiseksi. En kuitenkaan halunnut kadottaa maalaamieni objektien rajoja tai muotoja täysin. Minun oli oltava hienovarainen – myös siksi, että halusin välttää tämän vaikutelman muodostumista liian efektimäiseksi. Sen oli oltava luontevaa, hiljaista – miltei huomaamatonta. Jos se on ilmiselvää, olen epäonnistunut. Päätin myös tuoda näihin yksityiskohtiin sävyjä toisista alueista maalauksessa ja näin luoda lisää yhtenäisyyttä kuvaamaani tilanteeseen.

Työstäessäni näitä reuna-alueita huomasin, että esineiden rajojen ja muotojen häilymisen lisäksi vaaleat sävyt nostivat taustaväriin muodostamia negatiivisen tilan alueita lähemmäs katsojaa ja maalattuja objekteja. Sävyjen varioiminen negatiivisen tilan reunoilla luo siihen valotilannetta, jonka silmä tulkitsee kuperuuden kaltaiseksi ilmiöksi. Muodot muuttuvat ikään kuin mosaiikkimaisiksi palasiksi, joissa valo heijastuu reunan muodon vuoksi katsojan silmään voimakkaammin.

Tavoitteenani ei ollut tehdä koko maalauksesta mosaiikin tuntuista, mutta pienissä määrin ja harkiten käytettynä tämä vaikutelma toimi edukseni ja vähensi objektien eriarvoisuutta entisestään tuhoamatta kuitenkaan syvyysvaikutelmaa täysin.

3.2 Studio Universe II

Toisen maalauksen aloittaminen oli minulle huomattavasti vaikeampaa kuin ensimmäisen. Studio Universe I oli jo pitkällä, kun aloitin seuraavan. Halusin ehdottomasti jatkaa samankaltaisen maailman työstämistä ja aloitin etsimällä ympäristöstäni tarkoitukseeni sopivia esineitä ja elementtejä. Ensimmäisenä kuvaan tuli tarjoilukärry, jota käytän pöytänä paletille ja muille maalaustarvikkeille.

Tahdoin kuvaan samankaltaisen kuvakulman ja tilan kuin ensimmäiseen, joten sijoitin lattian ja seinän rajan samankaltaiselle korkeudelle. Tämän jälkeen sijoitin kuvan yläreunaan maalauksen rajoja myötäilevän putken sekä työpisteeni maton, jonka kuvasin suoraan yläpuolelta katsottuna rikkoakseni tilailluusion luonnonmukaisuutta. Maton, tarjoilukärryn ja seinän perspektiivien luoma liukuva perspektiivivaihtuma on mielestäni valmiinkin teoksen kiinnostavimpia elementtejä (Kuva 3).

Teoksen lattiapintaa maalatessani kohtasin odottamattoman ongelman. Olin ennen sen maalaamista käyttänyt hyvin halpaa ohennetta maaleissani. Käytin suurten pintojen maalaamiseen runsaasti ohennetta läpikuultavuuden ja siveltimenvedon ja liikesuunnan esiin tuomiseksi. Käyttämäni ohenne loppui, ja sain tilalle laadukkaampaa ranskalaista tärpähtiä.

Levitettyäni maalia jo runsaasti lattian alueelle huomasin eron jäljessä. Ilmeisesti ranskalainen tärpähti hajottaa öljyväriä paljon tehokkaammin kuin aikaisempi ohenteeni – väri levittyi huomattavasti tasaisempana kuin ennen. Tämä oli minulle huono asia, sillä juuri levittymisen epätasaisuus mahdollisti vahvat, energiset siveltimenvedot, joilla aiemmat pinnat olin maalannut. Päätin kuitenkin antaa asian olla, sillä maalin pois pyyhkiminen kankaasta tasoittaa väriä entisestään. Maalattua kangasta ei enää valkoiseksi saa pohjustamatta kangasta uudestaan.

Onneksi tämä tapahtui suhteellisen aikaisessa maalauksen vaiheessa. Minun oli mahdollista käyttää maalauksen muihin pintoihin samanlaista lähestymistapaa, jolloin teoksen sisäinen logiikka pysyi eheänä.



Kuva 3. Studio Universe 2 alkuvaiheessa (Nihtilä 2020)

Maalausta aloittaessani mietin jo, onko työskentelyni fokus enää objektien tarinallisuuden hävittämisessä. Prosessin aikana kävi selväksi, että se on siirtynyt mielessäni toissijaiseksi visuaalisen hierarkian ja seesteisen kokonaisvaikutelman rinnalla. Tämä avaintekijä avautui minulle vasta myöhemmin keskustellessani opinnäytetyöohjaajani kanssa.

Keskustelussamme kyseenalaistimme toiseen maalaukseen valitsemiani objekteja ja niiden sijainteja. Miksi juuri tuollainen putki on sijoitettu myötäilemään kuvapintaa? Miksi tarjoilukärry? Minulle tuo liikkuva pöytä on selvä työhuoneväline,

mutta keskivertokatsojalle ei missään nimessä – se on kokoushuoneiden ja catering-yritysten kalustoa. Teoksieni välillä oli selkeä ero – Studio Universe I tuntui harkitusta sommitelmastaan huolimatta tarpeeksi sattumanvaraiselta ja luonnolliselta ollakseen tasapainoinen kokonaisuus. Sen sijaan jälkimmäinen oli selvästi väkinäisemmällä otteella syntynyt ja kärsi liiallisesta analyysistä ja kontrollista.

Viimeistään tässä vaiheessa aloin tietoisesti työstämään teoksia eri näkökulmasta. Keskityin enemmän maalauksellisiin seikkoihin, kuten pintastruktuureihin, viivaan ja sävyjen suhteisiin objektivalintojen sijaan. Lähestyin myös sommitelmallisuutta enemmän tunnepohjaisesti kuin analyttisesti. Vaikka tämä näkökulmavaihdos ei ollut alun perin tietoinen valinta, en kokenut sen olevan millään muotoa vahingollinen opinnäytetyölleni. Koin sen luonnolliseksi osaksi taiteellista prosessia. Myös tämä uusi näkökulma palveli hyvin alkuperäistä ajatustani, joskin eri kantilta katsottuna.

Muutokset, joita toiseen teokseen tein keskustelussa avautuneiden seikkojen pohjalta, olivatkin tarinallisuuden hallitsemisen sijaan puhtaammin maalauksellisista lähtökohdista tehtyjä ja olivat lopulta elintärkeitä teoksen lopulliselle luonteelle ja elinvoimalle. Ensimmäisenä peitin teoksen yläreunassa kulkevan putken seinävärin eri sävyillä. Tarkoitukseni oli alun perin kadottaa putken muoto näkyvistä täysin sulauttamalla peitetty alueet taustaan. Huomasin kuitenkin, että ensimmäinen tasasävyinen peitekerros oli kiinnostavampi. Putken muoto oli mahdollista nähdä, mutta ei ollut välittömästi selvää, mitä se esitti. Pienten sävyerojen ansiosta taustaan nähden peitetty alueet muistuttivat epätasaisesti rapattua seinää, jonka lukuisat paikkaukset ovat keskenään hieman erisävyisiä.

Päätin jättää nämä alueet omiksi väripinnoikseen sen sijaan, että olisin häivyttänyt ne osaksi seinää. Tiedostin ristiriidan alkuperäisen ajatukseni kanssa – muutos toi teokseen elementtejä, jotka eivät ole selkeitä ikonisia merkkejä. Arvelin, että katsoja joko hyväksyy nämä alueet yksinkertaisesti osana maalauksellista jälkeä vailla merkitystä tai alkaa keksimään niille syitä. Maalauksellisesti tämä muutos kuitenkin sai teoksen hengittämään huomattavasti paremmin luoden samalla visuaalista mielekkyyttä teoksen yläosaan. Täysin tasasävyinen ja pehmeä liukuma olisi tehnyt yläosasta liian kliinisen, ja tasapaino alaosan objektien kanssa olisi järkkynyt liikaa.

Viimeisenä merkittävänä elementtinä lisäsin teokseen valoefektin, joka muistuttaa ruudukkoikkunasta läpi vuotavaa päivänvaloa. Tämä oli minulle suuri riski, sillä toin muuten valoisuudeltaan tasapaksujen teosten maailmaan erittäin luonnonmukaisen valotapahtuman, joka myötäilee kuvan esineiden fyysisiä ulottuvuuksia. Tästä muodostuu ongelma, sillä tuomalla yhden naturalistisen valotapahtuman kuvaan luon naturalismin odotuksen koko muuhun kuvapintaan. Valitsevan valotilanteen tasapaksuus on yhtäkkiä perusteltava paremmin kuin aikaisemmin. Lisäksi tämä elementti viittaa erittäin suorasti kuvan ulkopuolisiin tapahtumiin – ikkunaan, jota en ole esittänyt suoraan, sekä päivään sisätilan ulkopuolella. Se on vahva indeksikaalinen merkki.

Näistä huomioista huolimatta koin valoefektin toimivan koko teosparin eduksi. En asiaa pohdittuanikaan osaa sanoa tarkalleen miksi, mutta valon tuoma naturalismi ei mielestäni vahingoita teosten muun visuaalisen kielen eheyttä – päinvastoin. Nämä kaksi maailmaa luovat toisilleen vertailukohtaan ja näin perustelevat toinen toisensa olemassaolon. Mielestäni valoefekti on myös tässä tapauksessa itsessään kiinnostavampi kuin sen lähde. Katsoessani sitä en ajattele ikkunaa tai keskipäivää eikä mieleni tee kääntä ympäri nähdäkseni, mistä se tulee – tunnen suurempaa vetoa heittovalon itsensä ihailemiseen.

4 Yhteenveto ja itsearviointi

Kuten aiemmin mainitsin, yksilöllisten ihmisten kokemusmaailmojen monimuotoisuuden takia tarinallisuuden poistaminen esittävässä taiteessa on täysin mahdotonta. Voin siis arvioida onnistumistani vain ja ainoastaan oman kokemuspohjani kautta.

Katsellessani opinnäytetöitäni niin objektiivisesti kuin niiden tekijänä olen kykenevä, en näe niissä itsessään tarinaa. Esineet, sommittelu, pintojen käsittely ja värivalinnat luovat minulle seesteisen vaikutelman, joka ei aktivoi minua älyllisesti vaan tunteellisesti. Maalausten ääressä on helpompi hengittää. Koen niiden katselun vapauttavan minut analysoinnin taakasta – voin vain olla ja tuntea maalausten läsnäolon. Tässä suhteessa koen onnistuneeni hyvin.

Huomasin kuitenkin, että minulle maalaukset kantavat minulle niiden tekemisen tarinaa. Seesteisen vaikutelman takana olen jatkuvasti tietoinen siitä, miten ne on tehty ja millaisin vaihein lopputulemaan on päädytty. Tämä on monella tapaa itsestäänselvä asia – olenhan teosten tekijä. Se valkeni minulle kuitenkin vasta teosten valmistuttua. Lisäksi esittämäni objektit ovat minulle merkityksellisiä, sillä ne ovat kaikki osia työympäristöstäni koulun viimeiseltä vuodelta ja tuovat mieleeni ajan, jossa maalauksia työstin. Maalausten tekijän näkökulmasta en ole onnistunut poistamaan tarinallisuutta. En koe tätä kuitenkaan epäonnistumiseksi, sillä tiedostin jo varhain päämääräni haasteet ja rajoitukset.

Projekti on ollut minulle myös opettavainen. Opinnäytteen tekeminen on ollut hyvin syväluotaava katsaus sekä tarinallisuuteen että kuvan rakentamisen perustavanlaatuisiin mekanismeihin.

Olen saanut vankan perusymmärryksen kuvallisista merkeistä ja niiden yleisistä vaikutuksista ihmisen kokemukseen. Huomaan tiedostavani kuvallisten merkkien luonteita muiden taiteilijoiden teoksissa paljon herkemmin kuin aikaisemmin. Minulle on auennut uusi ymmärryksen taso kuvataiteeseen, jota aion ehdottomasti syventää hankkimalla lisää tietoa ja harjoittamalla sen käyttöönottoa omista teoksistani. Kuten minulle on tyypillistä, analyttisen tiedon hankkiminen taiteesta on vain syventänyt sen subliimia luonnetta. Tapa, jolla koen taidetta, on muuttunut kiehtovammaksi ja olen saanut uusia työkaluja oman maailmankokemukseni esittämiseen.

Lähteet

Atkin, A. 2013. Peirce's Theory of Signs. The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2013 Edition). <https://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/peirce-semiotics/>. Luettu 20.3.2020.

Eskelinen, K. & Tuominen, M. 2016. Asetelma – elämä tarjottimella. Helsinki: Sinebrychoffin taidemuseo.

Nihtilä, S. 2020. Kuvataideopiskelija. Lappeenranta. Valokuvat 1-3.

Pound, C. 2018. Secret Symbols in Still Life Painting. BBC. <http://www.bbc.com/culture/story/20180318-secret-symbols-in-still-life-painting>. Luettu 21.3.2020.

Thomson, G. & Macpherson, F. 2017. "Troxler Effect". The Illusions Index. <https://www.illusionsindex.org/i/troxler-effect>. Luettu 24.3.2020.

Study.com. 2016. What Is Aerial Perspective in Art? - Definition & Examples. <https://study.com/academy/lesson/what-is-aerial-perspective-in-art-definition-examples.html>. Luettu 24.3.2020.