Opinnäytetyö AMK

Kuvataiteen koulutus

2020

Sampo Sirkka

MAALAUKSEN TILA SUUNTAAMASSA TULKINTAA

TURKU AMK
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

OPINNÄYTETYÖ AMK | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Kuvataiteen koulutus

2020 | 31 sivua

Sampo Sirkka

MAALAUKSEN TILA SUUNTAAMASSA TULKINTAA

Tässä kirjallisessa opinnäytetyössä käsitellään maalauksen tilaa. Siinä pohditaan kirjoittajan tilakäsitystä ja kysytään, miksi tila on maalauksen kannalta niin tärkeä asia.

Aihetta lähestytään kirjoittajan oman tilakäsityksen kautta. Tilan olemukset jaetaan kahteen yläluokkaan: fysikaaliseen ja henkiseen tilaan. Tämän jälkeen pohditaan tilojen olemusten eroja ja yhteneväisyyksiä sekä syitä niiden erilaisuuteen.

Aihetta käsitellään pääasiassa teosesimerkkien kautta. Analysoitavana on sekä kirjoittajan omia maalauksia että parin muun taiteilijan, kuten Hans Hofmannin ja Claude Monet´n. Merkittävin osa tekstistä keskittyy kuva-analyysiin ja kirjallisilla lähteillä on pienempi merkitys. Keskeisimmät kirjalliset lähdeaineistot ovat Hugh Honourin ja John Flemingin Maailman taiteen historia (2001), Hans Hofmannin Esseitä (1983) sekä Anita Sepän Kuvien tulkinta (2012).

Päädyn siihen, että fysikaalisen ja henkisen erot liittyvät siihen miten kuvattua kohdetta havainnoidaan ja miten se muistetaan. Fysikaalinen on rationaalisempaa ja formalistisempaa, järkeä ja muotoa painottavaa, kun taas henkisessä kuljetaan enemmän antirationalistisen ja ekspressiivisyyden alueella.

ASIASANAT:

Maalaus, tila, tilallisuus, öljyvärimaalaus, fysikaalinen, henkinen

BACHELOR´S / MASTER'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Fine arts

2020 | 31 pages

Sampo Sirkka

THE SPACE OF THE PAINTING DIRECTING INTERPRETATION

The written thesis deals with the state of painting. It reflects on the author's conception of space, and discusses why space is such an important issue for painting.

The topic is approached through the author's conception of space. The essences of space are divided into two upper classes: the physical and the mental. After this, the differences and similarities of the essences of the spaces, as well as the reasons for their difference, are considered.

The topic is dealt with mainly through work examples. Under analysis are the author's and a couple of other artists paintings such as Hans Hofmann and Claude Monet. The most significant part of the thesis focuses on image analysis and written sources are of lesser importance. The most important literary sources are Hugh Honor and John Fleming's History of World Art (2001), Hans Hofmann's Essays (1983) and Anita Seppä's Interpretation of Images (2012).

The conclusion is that the differences between physical and mental are related to how the described object is perceived and how it is remembered. The physical is more rational and formalistic, emphasizing reason and form, while the mental is carried more in the realm of antirationalism and expressiveness.

KEYWORDS:

Painting, space, spatiality, oil painting, physical, mental

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO **5**

2 FYSIKAALINEN JA HENKINEN **7**

2.1 Fysikaalinen tila 8

2.2 Henkinen tila 13

2.3 Ajasta ja muistamisesta 21

2.4 Tila rituaalina 26

3 LOPUKSI **27**

LÄHTEET **30**

KUVAT

Kuva 1. Ihanteellinen kaupunki, öljy ja tempera, 77 cm × 220 cm, 1400-luku. 9
Kuva 2. Claude Monet, öljyväri, 49,5 cm x 64,8 cm, 1872. 11
Kuva 3. Sampo Sirkka, toistaiseksi nimetön työ, öljy, 69 cm x 80 cm, 2020. 14
Kuva 4. Hans Hofmann, Auxerre, öljyväri, 152 cm x 132 cm, 1960. 17
Kuva 5. Konevitsan Jumalanäiti, Uuden Valamon luostarissa, 1300-luku, mitat tai tekijä ei tiedossa. 20
Kuva 6. Yksityiskohta Masaccion freskosta Karkotus paratiisista, mitat ei tiedossa, 1425. 23
Kuva 7. Sampo Sirkka, Tila II, öljyväri, 69 cm x 80 cm, 2020. 25

1 JOHDANTO

Kirjallisen opinnäytetyöni aiheena on maalauksen tilallisuus ja sen suhde teoksen tulkintaan. Jaan tilatyypit kahteen pääluokkaan, jotka ovat fysikaalinen ja henkinen. Näitä kahta erittelemällä pohdin, mitä eroavaisuuksia ja samankaltaisuuksia niissä on. Kuten usein on, jyrkät, teoreettiset kahtiajaot ovat väistämättä osittain keinotekoisia, mutta tekemäni jako toivoakseni havainnollistaa sitä lähtöasetelmaa, tilakäsitystä, jonka olen hahmotellut tätä opinnäytetyötä varten ja jota lähden nyt testaamaan ja purkamaan osiin. Kysyn, mitä on maalauksen tila: mitä tilahavainnon olemassaolo edellyttää maalaukselta teknisestä tai tiedollisesta näkökulmasta (minkälaista ennakkotietoa maalauksen tulkintaan liittyy, esimerkiksi tulkitsijan maailmankuva, asenne tai kulttuurinen tapa).

Olen valinnut kaikista maalauksen osa-alueista tilan siitä syystä, että itselleni maalaus kokonaisuutena hahmottuu usein sen tilallisuuden kautta. Maalaus on minulle lähes poikkeuksetta tilallinen kokonaisuus.

Opinnäytetyöni kysymykset ovat sidoksissa kuvan tulkintaan. Taiteentulkinta on niin laaja asia, ettei sitä voi koskaan kirjoittaa tyhjäksi, ja minulle mielekäs tapa tarkastella sitä on asettaa huomion kohteeksi yksi osa-alue, tila. Toisinaan taiteen parissa on tapana erottaa toisistaan tekijä ja kokija, tässä tekstissä en tee tällaista erotusta. En tulkitse kovin pitkälle teoksia, omianikaan, vaan keskityn maalauksen tilallisuutta käsitteleviin tulkinnan lähtökohtiin.

Tämä teksti sisältää oman näkökulmani, joka on yksi monista vaihtoehtoisista tavoista lähestyä taideteosta ja sen tulkintaa. Näkökulman, jota asiasta kiinnostunut voi käyttää taideteosten tulkinnassa ja joka valottaa niitä perusteita, joilla taidetta teen. Opinnäytetyöni itsessään on kokonaisuutena yksi tulkintarakennelma. Toiveeni tekstin suhteen on, että se yllyttäisi ajattelemaan ja sen kanssa olisi mielekästä käydä dialogia sekä kiistellä hyvässä hengessä.

Taiteellisessa työskentelyssäni minulle olennaista on tilallisuuden henkinen puoli: tila, joka ei nojaa niinkään näköhavaintoon, vaan esimerkiksi muistelemiseen. Tässä opinnäytetyössä tarkastelemani muut kuin omat tilakäsitykseni ovat valikoituneet suhteessa juuri henkisyyteen.

Etenen dialogisesti. Keskustelutan erilaisia näkökulmia tilakäsityksiin. En yritä listata kaikkia tilakäsityksiä, vaan keskityn tällä hetkellä oman taiteeni kannalta merkityksellisimpiin ja minulle tutuimpiin sekä sellaisiin, joiden käsittely auttaa ymmärtämään omia tilakäsityksiäni. Kirjallisessa opinnäytetyössäni niin mainitut taiteilijat kuin oppijärjestelmätkin, kuten esimerkiksi keskeisperspektiivioppi, ovat läheisesti kytköksissä pääpiirteittäin eurooppalaisen taiteen historiaan.

Kirjallisen opinnäytetyöni keskiössä on maalausten analysointi. Näistä tärkeimmät ovat Claude Monet´n (1840–1926) ja Hans Hoffmanin (1880–1966) teokset sekä sellaiset omat teokseni, joiden kautta pystyn mielekkäällä tavalla sanoittamaan tilakäsitystäni. Opinnäytetyöni tärkein kirjallinen lähde on Hugh Honourin (1927–2016) ja John Flemingin (1919–2001) laaja teos, Maailman taiteen historia. Lisäksi, pikemminkin taustavaikuttajina toimivat Anita Sepän (1969–) Kuvien tulkinta sekä John Bergerin (1926–2017) Näkemisen tavat.

2 FYSIKAALINEN JA HENKINEN

Tässä luvussa tarkastelen sitä, mistä puhutaan, kun puhutaan maalauksessa havaitusta tilasta tai maalauksen kautta syntyvästä tilasta. Lähden jaosta, jossa tila määrittyy fysikaalisen ja henkisen kautta. Fysikaalisella tarkoitan sitä, että havaitut ilmiöt ovat kaikille samankaltaisia ja johdettavissa yhteisesti jaettuun todellisuuteen. Henkisellä tarkoitan sitä, että havaitut ilmiöt ovat yksilöllisempiä eivätkä ole samalla tavalla mitattavissa. Fysikaalisen asemasta voisimme ehkä myös puhua fyysisestä, sillä tilakäsityksessä painottuu aineellisen maailman havainnointi – erityisesti näköhavainnon suora suhde teoksen syntyyn – kun taas henkisessä aineettoman. Esimerkiksi maisemamaalaukset ovat yleisesti ottaen jaottelussani tyyppiesimerkki fysikaalisesta tilasta.

Henkinen tila viittaa aineen ulkopuoliseen, jolla tarkoitan tässä esimerkiksi muistia. Vaikka voidaan sanoa, että muistikin perustuu aineelliseen – aivoissa sijaitseviin hermoihin, välittäjäaineisiin ynnä muuhun sellaiseen – niin se ei perustu samassa mielessä edessämme olevaan kohteeseen, jonka voimme nähdä, haistaa tai maistaa suoraan, kuten fysikaalisen tilan kohdalla. Muisti on siis yksi henkiselle tilalle olennainen asia, joskaan en väitä, etteikö muisti ja muistaminen tavalla tai toisella olisi olennaista fysikaaliselle tilalle. Mietin tuonnempana, onko muistaminen erilaista, kun kyseessä on fysikaalinen ja henkinen tila.

Henkisella voidaan tarkoittaa monia asioita, ja se yhdistyy herkästi myös sanaan hengellinen. Yhdistän hengellisyyteen yliluonnollisuuden sekä jonkinlaisen uskon tunnustamisen; nämä liittyvät mielessäni ennen kaikkea kristillisyyteen ja kirkon piirissä käytettävään puheeseen. En näe taidettani hengellisenä taiteena, eivätkä sen aiheet ole suorassa yhteydessä uskonnollisuuteen. Tästä huolimatta edellä mainituilla on jonkinlainen sukulaissuhde, josta en osaa vielä tarkemmin sanoa, onko kyseessä vain kirkkotaiteen vaikutukseen pohjautuva historiatietoisuus vai jokin muu. Minulle tärkeä vaikuttaja ovat olleet esimerkiksi ortodoksien ikonit – ei välttämättä niiden taiteellisten sisältöjen tai arvojen vuoksi, vaan niihin liittyvien, minulle hyvin poikkeuksellisilta tuntuvien tulkintatapojen vuoksi. Tästä lisää tuonnempana luvussa kaksi.

On myös todettava, että minulle tila tarkoittaa useaa eri asiaa, ja tilan eri ulottuvuudet voivat olla samankaltaisesti läsnä. Tapa jolla tulkitsen nyt omaa tilakäsitystäni, ei vastaa suoraan sitä tapaa, jolla teen taidetta (ja tekemisellä tulkitsen), sillä maalaamisessa on

tällaisen teoreettisen pohdinnan lisäksi mukana aina monta muutakin vaikuttavaa tekijää, kuten olosuhteet, olotila, sattuma, intuitio, materiaaliset mahdollisuudet ja niin edespäin. Yksi tälle tekstille asettamani tavoite on löytää mielenkiintoisia epäjohdonmukaisuuksia ajatteluni ja tekemiseni välillä.

Vielä lyhyesti sanoista. Arkikielessä tilan synonyyminä käytetään usein sanaa paikka. Paikkaan taas kytkeytyy erityinen sijainti. Mika Hannula tarkastalee näiden kahden eroa yleisen (space) ja ”yksityiskohtaisesti hahmotetun ja luodun tilan” (place) kautta. Hannula kuvailee niiden välillä tapahtuvaa liikettä molemminpuoliseksi, toisistaan riippuvaiseksi ja toisiaan muokkaavaksi (Hannula 2015, 138). Myös minulle edellämainittu jako tuntuu tutulta ja käyttökelpoiselta; fysikaalinen tila vastaa näkemykseni mukaan ensimmäistä ja henkinen tila jälkimmäistä käsitettä.

2.1 Fysikaalinen tila

Fysikaaliseen tilaan voidaan liittää ainakin seuraavia ominaisuuksia: se on kehollisesti aistittava, luonnontieteellisesti mitattavissa ja joiltain osin toistettavissa sekä tavalla tai toisella korostuneesti kytköksissä näköhavaintoon. Luonnontieteellinen termi tällaiselle tilalle voisi olla fysikaalinen avaruus. Tila voidaan nähdä tällöin paikkana, jossa (kehollinen subjekti) voi liikkua, ja liikkuminen voidaan mitata (esim. tehtynä matkana). Mitattavuudella tarkoitan juuri tätä mahdollisuutta todeta kuljetut matkat ja etäisyydet jaettujen sääntöjen puitteissa.

Kuvataide on aina kytköksissä näköhavaintoon, mutta fysikaalinen tila pyrkii ennen kaikkea jäljittelemään näköhavaintoa. Toisinaan jäljittely pyritään tekemään mahdollisimman tarkasti. Fysikaalista tilaa ja sen reaalimaailman vastinetta on mahdollista vertailla kiinnittämällä huomiota niiden ominaisuuksiin ja kysymällä esimerkiksi, onko teoksen maalattu sisätila yhtä pitkä tai leveä tai vaikka sininen kuin vastineensa. Tyypillinen historiallinen esimerkki ovat maisemamaalaukset, joille on usein löytynyt vastine reaalitodellisuudesta, yhteisesti jakamastamme todellisuudesta. Usempi tekijä voi jäljentää havainnon maalauspohjalle samanaikaisesti maalaamalla vierekkäin samaa maisemaa; vaikka lopputuloksena teokset voivat olla taiteilijoiden tulkinnan vuoksi hyvinkin erilaisia, ovat kuvaan syntyvän tilan pohjana tässä esimerkkitapauksessa havainnot samasta jaetusta tilasta. Näköhavainto kytkee fysikaalisen tilan esittämiseen. Tällöin puhutaan kohteesta ja kohteen kuvaamisesta.

Tuntemattomaksi jääneen tekijän 1400-luvun puolivälissä maalaama ”Ihanteellinen kaupunki” on yksi varhaisen perspektiivikehityksen edustajista (kuva 1). Teoksen kaupunkinäkymä avautuu yhdestä näköpisteestä käsin, ja sen ortogonaalit yhtyvät rakennuksen oven takana sijaisevassa pakopisteessä. Se kuvaa ajan ihanteita, erityisesti arkkitehtuuria, mutta ennen kaikkea se on kytköksissä näköhavaintoon ja pyrkimykseen kuvata havainto mahdollisimman tarkasti ja luonnollisesti.

Ihanteellinen kaupunki

Kuva 1. Ihanteellinen kaupunki, öljy ja tempera, 77 cm × 220 cm, 1400-luku (The Ideal City (painting) 2020, Wikipedia).

Ihanteellista kaupunkia tehdessään maalarilla on ollut oletettavasti mahdollisuus verrata keskeneräistä työtään reaalitodellisuuden kaupunkinäkymään ja pysähtyä tarkistamaan esimerkiksi, vastaavatko maalauksen etäisyydet tämän todellisuuden mittoja. Ensimmäisenä huomaankin teoksesta jonkinlaisen luonnontieteellisen lähestymistavan, korostuneen tarkkuuden ja melkein kuin mittanauhalla tehdyn sommitelman. Tunnelma on se, että maalari on halunnut teoksen olevan mahdollisimman lähellä hänen *näkemäänsä* todellisuutta. Se myös selvästi yhdistyy tiettyyn paikkaan, sijaintiin; kuva on niin täsmällinen (optisessa mielessä) maailman esittämisessä, että olisi mahdollista tehdä tarkka piirustus sen pohjakaavasta ja julkisivusta (Honour & Fleming 2001, 438).

Pystyn kuvittelemaan itseni Ihanteellisen kaupungin tilaan, kävelemään kuvatuilla kaduilla, mutta en osaa sanoa, onko tämä kuvan vai minun ansio. Minulle fysikaalinen tila on usein kehollinen ja liikkeen sisältävä kokemus. Voitaisiin myös väittää vastaan ja sanoa keskeisperspektiivin tuottavan liikkumattoman ja ruumiittoman näkökulman kohteeseen, sillä tällaista kuvaa katsoessa silmä ei liiku maalauksessa samalla tavalla kuin vaikka impressionistisen maalauksen kohdalla, toisaalta kohdetta kuvataan vain yhdeltä puolen eikä nähdä muita puolia (toisin kuin vaikka kubistisessa maalaustaiteessa).

Luonteeltaan keskeisperspektiivi on yksilöllisyyttä painottava: se keskittää kaiken näkyvän maailman yksittäisen katselijan silmiin (Berger 1991, 16). Se mitä katsoja näkee, on suhteessa katsojan omaan aikaan ja paikkaan mutta ei poista kytkentää kohteen ja sen kuvauksen välillä. Ehkä juuri keskeisperspektiivin ansiosta Ihanteellisen kaupungin kuva tuntuu jollain tasolla olevan olemassa juuri minua varten. Minä olen se piste, josta maailma nähdään.

Mitä tuntemattomaksi jäänyt taiteilija olisi itse ajatellut tämän kaupunkikuvan tehtävästä? Renessanssin aikakaudella (n.1350–1500) useat tunnetut taiteilijat kokivat nimenomaan jäljittelevänsä luontoa. En pysty varmuudella sanomaan, että luonnon jäljitteleminen tarkoitti yleisesti samaa kuin todellisuuden jäljitteleminen (vai onko ihminen mahdollisesti nähty luonnosta erillisenä), mutta todennäköisesti renessanssin aikana myös tällaisia näkökantoja on ollut. Esimerkiksi italialaisen kuvanveistäjän ja arkkitehdin sekä keskeisperspektiiviopin luojana pidetyn Filippo Brunelleschin (1377–1446) tavoite oli kuvata ”piirrosteknisesti mahdollisimman todenmukainen tai luonnollinen syvyysvaikutelma” (Seppä, 2012). Todennäköisesti myös esimerkiksi Platonin (427–347 eaa.) Valtiota on luettu renessanssin aikana, ja sen ajatus taiteesta maailman heijastumana on vaikuttanut taiteilijoihin (Platon & Itkonen-Kaila 2007).

Olisi mielenkiintoista tietää, onko Ihanteellisen kaupungin tekijä nähnyt kuvansa enemmän objektiivisena kuvauksena vai tulkintana. Jos teoksella on ollut tehtävä, onko tehtävän tietäminen tulkinnan kannalta olennaista? Olen joskus kuullut myös seuraavanlaisen, provokatiivisen väitteen sisältävän kysymyksen: mitä väliä taiteilijan pyrkimyksellä ja teokseen tuomilla merkityssisällöillä on, kun katsoja kuitenkin tulkitsee teosta omista lähtökohdistaan? Väite sisältää totuuden siemenen, mutta täysin samaa mieltä en sen kanssa ole. Se myös heijastelee yksilöllisyyttä korostavaa arvomaailmaa, jossa kaikkien yksilölliset ajatukset ovat yhtä tärkeitä. Myönnän, että siinä vaiheessa, kun teoksen tekijä on kuollut eikä kirjallisia lähteitä hänen tarkoitusperistään ole, on teoksen tehtävän arvuutteleminen spekulaatiota. Silti taiteilijan intentiolla ja sen tutkimisella on oma arvonsa: yrittämällä asettua toisena aikana ja toisessa kulttuuriympäristössä eläneen henkilön asemaan teemme empatiaharjoituksen. Meillä on mahdollisuus kuvitella, miltä maailma on näyttänyt joskus – minkälaisia vaihtoehtoisia maailmoja on. Välitön seuraus tästä on se, että laajennamme omia mahdollisuuksiamme katsoa teosta eri näkökulmista ja löytää sitä uusia kerroksia.

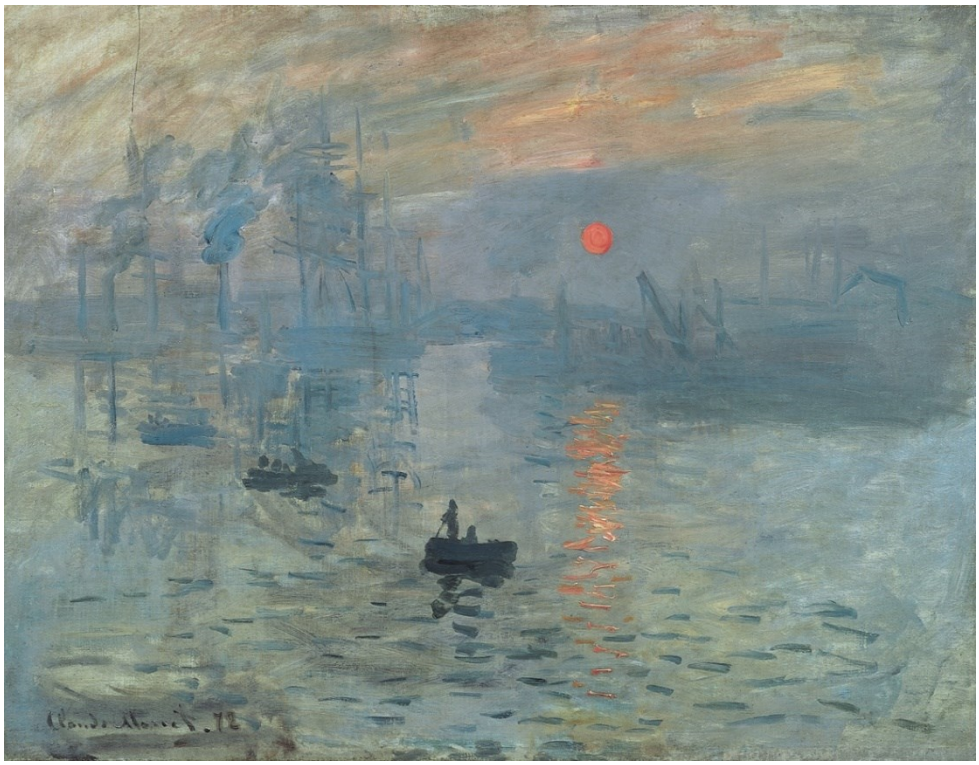
Välimatka kuluvan ajan ja Ihanteellisen kaupungin tekohetken välillä on pidempi kuin pystymme yksilötasolla hahmottamaan. Rohkenen silti tulkita teoksen tarkoitukseksi olla

objektiivinen kuvaus. Niin persoonattomalta se minulle näyttää. Myös intuitiivisesti koen, että jättämällä kuvauksesta esimerkiksi ihmiset pois on siitä pyritty jättämään pois kaikenlainen inhimillinen tunne. Näin siitä syystä, että inhimillisyyden kuvaus on merkittävä lähde ristiriitaisuudelle ja subjektiivisuudelle.

Minulle edellä esittämäni kysymys teoksen tehtävästä on olennainen, sillä mietin usein omien teosteni kohdalla sitä, mihin tarkoitukseen ne on tehty. Onko minulla mahdollisuutta irroittautua tavallisimmista tarkoitusperistäni ja tehdä teoksia eri syistä? Jos vaihdan tapaa, jolla rakennan maalauksen tilaa, eikö tällöin myös maalauksen perimmäinen tarkoitus vaihdu?

Monet

Mielenkiintoinen tapaus fysikaalinen-henkinen-jaon kannalta on Claude Monet´n maalaus *Impressio, auringonnousu* (1872) (kuva 2). Tapa, jolla Monet on kuvannut havaintojaan, on ollut poikkeuksellinen – ja sitä se on edelleen, huolimatta siitä, että impressionismi tiedetään ainakin nimellisesti ympäri maailmaa. Maalaus on hyvin yksilöllinen kuvaus taiteilijan kokemuksesta, välittömästä havainnosta, joka kytkee kuvan täsmälliseen aikaan ja paikkaan.



Kuva 2. Claude Monet, öljyväri, 49,5 cm x 64,8 cm, 1872 (Impression, soleil levant 2020, Wikipedia.)

Subjektit näyttävät olevan toissijaisia: Monet ei ole kiinnostunut etualan soutajista muuta kuin sen verran, että kuvaa, miten valo käyttäytyy osuessaan heihin. Kuvan ihmiset ovat objekteja. Olennaista on se vaikutelma, jonka tuossa hetkessä oleminen on Monet´ssa herättänyt. Maalauksen sommitelma rakentuu pelkästään väreistä, jotka värähtelevät kuvaten hetkellisiä aistimuksia. Syvyysvaikutelma on vähäisempi, johtuen ehkä siitä, että horisontti on piilossa rakennusten siluettien takana. Yleistunnelma on se, että ilmassa on likaa, savua ja vettä – ne taas osittain verhoavat näkymää, tehden kuvasta litteämmän. Tila ei kuitenkaan katoa minnekään. Hermann von Helmholtz, fysiologisen havaintoteorian kehittäjä ja Monet´n aikalainen totesi: ”Sinä hetkenä kun otamme epätavallisen asennon ja katsomme maisemaa vaikkapa kainalon alta tai jalkojen välistä, kaikki muuttuu litteän kuvan näköiseksi” (Honour & Fleming 2001, 710). Monet ei ehkä maalannut kuviaan epätavallisissa asennoissa, mutta sen sijaan pyrki katsomaan kohteitaan tavalla joka litistäisi nähdyn.

Impressio, auringonnousu on todistuskappale maalarin kokemasta hetkestä, korostuneen välitön, melkein päinvastainen sille tavalle, jolla itse maalaan tällä hetkellä. Monet´n tavoitteista kerrotaan seuraavaa: hän ”yritti luoda väreillä vastineen optisille aistimuksilleen tai (niin kuin juuri silloin näköhavainnoinnin kysymyksiä tutkineet tiedemiehet olisivat sanoneet) niille neurologisille reaktioille, joita verkkokalvossa tapahtuu sen vastaanottaessa ilmiömaailmasta heijastuvien valonsäteiden aiheuttamia ärsykkeitä” (Honour & Fleming 2001, 710). Tavoitteessa tuntuu olevan kyse jostain samankaltaisesta, josta jo renessanssin aikana haaveiltiin ja josta puhuin Ihanteellisen kaupungin kohdallakin – että taiteilija voisi kuvata todellisuutta jotenkin puhtaasti ja objektiivisesti. Monet´n mielestä puhtaus tarkoitti näköhavainnon puhtautta: hänen ajatuksena oli, että se, mitä *tiedämme* kuvaamistamme kohteista vääristää näköhavaintoa (Honour & Fleming 2001, 711).

Impressio, auringonnousun näkymä on kaikille jaettu ja johdettavissa yhteiseen todellisuuteen – saman näkymän on voinut nähdä taiteilijan lisäksi moni muukin. Siinä ollaan kosketuksissa konkreettiseen ja aineelliseen todellisuuteen – kohteiden kuvaamiseen. Valon tutkiminen, joka Monet´lle näyttää olevan tärkeintä, on kappaleiden ja valon vuorovaikutuksen tutkimista: kuinka valon aallonpituudet osuvat ilmassa olevaan likaan ja vesipisaroihin, aallonpituuden taittuessa muodostaen värejä.

Vaikka moni seikka viittaa siihen, että kuvalla tavoitellaan objektiivisuutta ja tähän liittyvällä katsomistavalla on mahdollisesti jonkinlainen tieteellinen tausta-ajatus, on se samalla hyvin subjektiivinen. Kysehän on taiteilijan omasta ja ainutkertaisesta vaikutel-

masta, joka on myös hyvin persoonallinen. Tätä voi testata vaikka tekemällä impressionistisia maalauksia ja katsoa, kuinka objektiivisia syntyvät maalaukset ovat. Maalaustapa, se miten Monet katsoi ja tallensi näkemäänsä ja kokemaansa, perustuu henkilökohtaiseen vakaumukseen, joka määritti, miten ja mitä asioita tulisi kuvata. Se on objektiivisuuden vastaista.

Myöhemmin impressionismin tavoitteet ajoivat joidenkin mielestä itsensä kriisiin. Esimerkiksi taidehistorioitsijat Honour ja Fleming kirjoittavat tuosta kriisistä, pisteestä johon koko suuntaus tuli: ”riippuvuus luonnosta ja visuaalisten ilmiöiden objektiivisesta tallentamisesta, sen keskittyminen ohimenevään ja satunnaiseen pysyvän ja monumentaalisen kustannuksella tuntuivat heistä itse asetetuilta rajoituksilta, jotka olivat johtaneet muodottomuuteen, luonnosmaisuuteen ja kaiken ylevyyden tai syvemmän tarkoituksen puuttumiseen”. Ihan pelkästään Impressio, auringonlaskua tai muita impressionistien teoksia katsomalla en pysty olemaan samaa mieltä taidehistorioitsijoiden kanssa. Kuten yllä totesin, maalauksen objektiivisuuden voi unohtaa. Myöskään syvää tarkoitusta niistä ei puutu: miksi maailman kuvaaminen juuri sellaisena kuin sen kokee olisi jotenkin pinnallista?

Siinä mielessä Impressio, auringonnousu sekä muut impressionistiset työt sisältävät tyypillisen fysikaalisen tilan, että ne ovat riippuvaisia näköhavainnosta. Mutta en yhdy näkemykseen, jonka mukaan ne olisivat pelkkää näköhavainnon kuvausta. Mielestäni Monet´n tavoite sisältää hyvin syvällisen ajatuksen siitä, että aineellinen ja nähty on ohimenevää ja nopeasti kuluvaa. Tiedostamalla tämän, nostamalla visuaaliseet ilmiöt keskiöön, voimme samalla pohtia, mitä niiden taakse jää – mitä aineen taakse jää. Nähdäkseni Monet´n teokset kyllä kuvaavat fysikaalista maailmaa, mutta samalla vastaavat kysymykseen ”mihin seikkoihin maailma perustavanlaatuisella tavalla rakentuu” kiertoteitse, vastaamalla, mihin se *ei rakennu*, tai mihin se pintatasolla rakentuu.

Claude Monet´n tapa rakentaa tilaa oli keskittyä värihavaintoon, värien aistimiseen. Impressionistinen katsomistapa on ottaa nähty vastaan litteänä, ja luottaa siihen, että syvyysvaikutelma ja etäisyydet tulevat kyllä aikanaan kuvaan oikeanlaisten värien mukana.

2.2 Henkinen tila

Henkiselle tilalle tyypillistä on esimerkiksi se, että siihen liitetty havainto ei ole luonnontieteellisten menetelmien avulla mitattavissa ja toistettavissa. Tämä koskee sekä kuvan

tekemistä että tulkintaa. Siinä missä havainto sisä- tai ulkotilasta voidaan toistaa piirtämällä niin, että se perustuu luonnontieteellisesti mitattuihin suhteisiin, ei henkisessä tilassa ole tyypillisesti tässä mielessä mittasuhteita. Sen sijaan henkinen tila voi painottaa kuvauksessaan tunnelmaa, tietoisuutta jonkin läsnäolosta sekä muistelemista.

Kuva 3. Sampo Sirkka, toistaiseksi nimetön työ, öljy, 69 cm x 80 cm, 2020.

Siinä missä Ihanteelliseen kaupunkiin katsoja voi sijoittaa itsensä kulkemaan maalauksessa, kuvitella itsensä kadulle aistimaan kuvassa esitettyjä asioita, voi sijoittuminen tapahtua myös yllä olevaan teokseen (kuva 3), mutta sijoittuminen on erilaista. Se ei ole samankaltaisessa suhteessa luonnollisiin mittasuhteisiin tai ruumiillinen kokemus ainakaan siinä mielessä, että voisin kuvitella kehoni maalaukseen. Sen sijaan koen maalauksen hyvin vahvasti paikkana, hieman samankaltaisessa mielessä kuin koen hiljaisen huoneen. Miksi koen maalauksen, kaksiulotteisen ja mitoiltaan aika pienen työn huoneen kaltaisena, minua ympäröivänä asiana? En todella tiedä, mutta palaan tähän kysymykseen vielä tuonnempana.

Tässä teoksessa ruumiilliselle aistimiselle on nähdäkseni vähemmän asiaa tai tarkoitusta, ja se on yksi syy siihen, miksi koen tällaisen teoksen enemmän henkisenä. Minulle sen kokemisessa ei ole olennaista, että olisin kehollinen subjekti – päinvastoin, melkein unohdan sen äärellä olevani kehollinen subjekti. Sillä ei ole myöskään mitään tekemistä jonkin välittömän havainnon kanssa – sen pohjana ei ole välittömään näköhavaintoon perustuva vastine, jonka olisin taltioinut kankaalle. Sen sijaan sen pohjana on varmasti useampia eri näköhavaintoja siinä mielessä, että lopullisen teoksen muotoon on vaikuttanut kaikki se, mitä olen koskaan nähnyt. Jostainhan visuaalinen muoto on tullut, mutta luulen, että se pohjautuu enemmän vuosien varrella kehittyneisiin mieltymyksiin siitä, mikä kuvastaa mitä ja millä tavalla.

Avaan hieman maalauksen rakennetta. Yllä olevassa maalauksessa voi erottaa kolme osaa (tilaa), joista kaksi perustuu isoimpiin näkyviin alueisiin. Toinen on maalauksen yläosassa oleva sinivihreä muoto, toinen on suurimman osan kuva-alasta peittävä tumma alue. Maalauksen kolmas osa (kolmas tila) on kokonaisuus, kaikki se, mitä kuvatilaan mahtuu – osiensa summa. Tämä kokonaisuus on se, mitä varsinaisesti itse katson kuvassa ensisijaisesti tavallisessa tulkintatilanteessa (visuaalisen taiteen purkaminen osiin kirjoittamalla on minulle epätavallinen tapa). Kolmas tila -käsitettä käyttää moni muukin, esimerkiksi Mika Hannula saman nimisessä kirjassaan (Hannula, 2001) mutta hän rinnastaa mielestäni kolmannen tilan vielä enemmän jonkinlaiseen kokonaisvaltaiseen kokemukseen.

Se miten maalaus on tullut olemaan, perustuu ainakin asioiden muistamiseen maalauksen hetkellä sekä maalauksen tekohetkillä olleisiin tunteisiin, olotilaan, mahdolliseen stressiin ja lukuisiin muihin tärkeisiin ja vähemmän tärkeisiin asioihin. Myös kehollinen muisti on vaikuttanut prosessiin: tietyt maalaukselliset eleet ovat miellyttäviä tehdä, ja jonkin eleen tai toiston on tottunut tekemään, jolloin niitä tulee tehtyä huomaamatta.

Maalaus perustuu myös pyrkimykseen rakentaa kuvatila, jonka kautta voi olla vuorovaikutuksessa jonkin sellaisen asian kanssa, joka arjesta puuttuu. Se on ehkä tietoisuutta menneisyydestä, ja se *voi olla* lähellä yliaistillisuutta, pyrkimystä kosketukseen tuonpuoleisuuden kanssa, mutta sitä se ei määritelmällisesti ole, sillä teoksissani ei ole kyse uskonnollisuudesta.

Teos on hyvin materiaalikylläinen: siinä on paljon maalikerroksia ja maaliaineiden vaihtelua, mutta silti se sisällöllisesti kytkeytyy jonnekin aineellisen tuolle puolelle. Kuvallisessa ilmaisussa on ylipäätään mielenkiintoista, kuinka aineellisilla asioilla voidaan viitata aineettomaan ja sitoa niihin ominaisuuksia, joita aineen perustasolla ei ole.

Miksi sitten määrittelen teoksen osat tiloiksi enkä vaikka pinnoiksi tai kappaleiksi? Jos sinivihreä asia olisi kappale, jossain olisi todennäköisesti sen kappaleen alkuperäinen versio, johon verrata. Maalauksessa olevalla sinivihreällä asialla ei ole todellisuudessa olemassa vastinetta, jonka voisin osoittaa, se vain muistuttaa asioista (ei asioi*ta*), jotka olen halunnut tuoda maalaukseen.

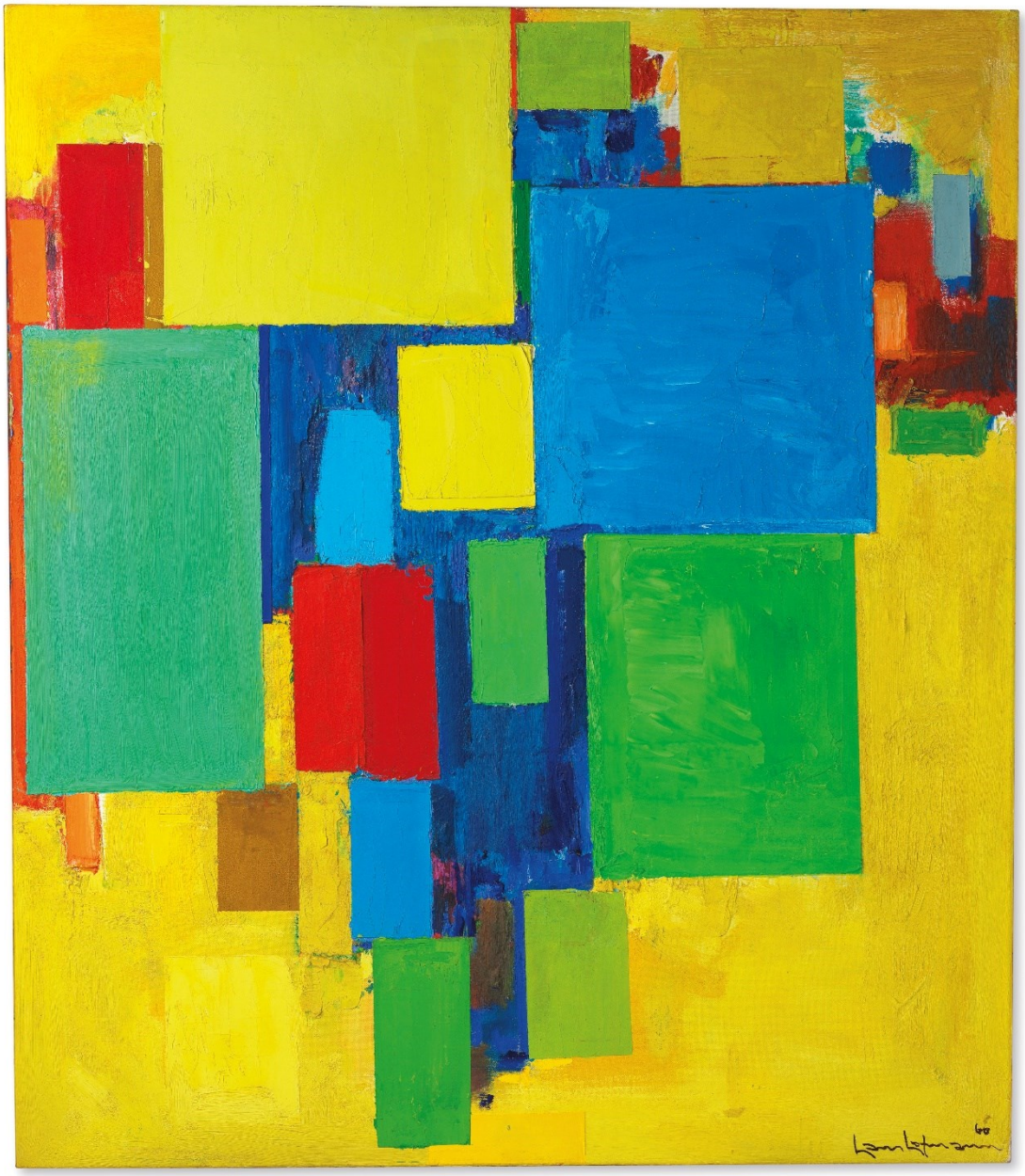
Ehkä vielä tärkeämpi syy on, että kappaleella on aina rajat, mutta tämän kyseisen maalauksen osilla ei. Toki maalauksella on fyysisenä esineenä omat rajansa, kiilapuut ja kangas loppuvat joskus, mutta tulkinnallisessa mielessä maalauksella ei ole rajoja. Toisin sanoen en näe estettä, miksi en voisi kuvitella maalauksen jatkuvan loputtomiin. Tämä on mahdollista siksi, että kuvittelu tai tulkinta eivät kohdistu johonkin, joka viittaisi maalauksen ulkopuolelle. Tällöin kaikki se aines, jonka maalauksen tulkinta edellyttää, on maalauksessa itsessään (sekä tietysti katsojassa).

Nähdäkseni tällaiset mittoihin ja etäisyyksiin perustuvat rajat koskevat vain näköhavaintoon perustuvaa tilaa: Ihanteellisen kaupungin kaupunki loppuu joskus. Itseasiassa minulle tuon kaupungin näkymä loppuu jo aika pian, sillä jostain syystä en pysty kuvittelemaan sitä teoksessa näkyviä taloja pidemmälle.

Pinta taas viittaa kaksiulotteiseen näköhavaintoon, siihen että puuttuu syvyys. Syvyydellä tarkoitan sitä, että kun sävyjä rinnastetaan kuvatilassa, tietyt sävyt näyttävät olevan kauempana ja toiset lähellä. Esim. punertavat sävyt näyttävät olevan lähempänä kuin sinertävät, jotka taas näyttävät painuvan taakse. Yllä olevassa maalauksessani tummassa osassa syvyyttä synnyttävät sekä väri- että valoorivaihtelut, jotka tosin kuvassa toistuvat huonosti. Se miksi koen tässä tilallisuutta johtuu varmaan osittain juuri tästä sävyjen havaitsemisesta.

Vetävät ja työntävät värit

Hans Hofmannin (1880–1966) teokset perustuvat usein korostuneesti juuri väririnnastuksiin. Painotus sanalla rinnastus, sillä usein värit laitetaan korostuneesti rinnakkain tuoden esiin ennen muuta värien vaikutus. Hoffman itse puhuu väreistä vetävinä ja työntävinä (Hofmann & Arne 1983).



Kuva 4. Hans Hofmann, Auxerre, öljyväri, 152 cm x 132 cm, 1960 (Hans Hofmann 2020, Artsy).

Hans Hofmannin Auxerre (kuva 4) koostuu pääosin geometrisista muodoista, jotka on maalattu sekä lämpimillä että kylmillä sävyillä. Yleistunnelma on eloisa, ja se muistuttaa ensinäkemältä maisemaa, jonka värit on liioitellen erotettu toisistaan jotta saataisiin näkyviin jotain mitä ei ole aikaisemmin nähty.

Maalaus on saanut innoituksensa ranskalaisen, Saint Etiennessä sijaitsevan katedraalin lasimaalauksesta. Huomionarvoista on myös vaihtoehtoinen nimi, jolla maalausta on esitetty: A*uxerre, France: St. Etienne's Glorious Light emanated by its Windows*, *as Remembered*. Nimi viittaa siis valoon, jota taiteilija on ihastellut ja jonka hän on myöhemmin maalannut – siten kuin hän sen muistaa.

Maalauksen perusta on nähdyssä ja koetussa havainnossa, mutta suodatettuna muistin ja muistelemisen – etäisyyden kautta. Miksi Hofmann ei ole maalannut kuvaansa vielä enemmän meidän yhteisesti jakamamme todellisuuden mukaisesti, siis jotenkin tunnistettavammaksi?

Uskoakseni Hofmannille olennaista on ollut luoda maalaus, joka muodostaa oman maailmansa. Voi olla liioiteltua sanoa sen olevan suljettu maailma, mutta viittaukset muuhun kuin siihen itseensä ovat aika vähissä. Jos maalausta verrataan esimerkiksi Ihanteelliseen kaupunkiin, niin maalausjälki on korostuneen maalauksellista. Tarkoitan tällä sitä, että maalauksesta näkee samantien sen olevan maalaus. Tämä voi tuntua erikoiselta huomiolta, mutta jos muistellaan tavoitteita, jotka renessanssin taiteilijat asettivat itselleen (ja jotka on myöhemminkin kulkeneet mukana taiteessa), huomataan että aikaisemmin maalaukselle on ollut tärkeää yhteys jaettuun todellisuuteen sekä jonkinlainen kuvatun kohteen realistisuus, oikeat mittasuhteet ynnä muu vastaava. Auxerre on nähdäkseni hyvin autonominen teos. Autonomisuus on tulosta Monet´n ja muiden impressionistien työstä, jonka ansiosta maalaus vapautui aiheen painolastista ja jonka ansioksi ainakin osittan luen myös sen, että pystyn itse käsittelemään aiheitani minulle mielekkäällä tavalla.

Puheen suljetusta maailmasta voi tulkita myös eskapismiksi, mutta minulle Auxerre on enemmän merkki taiteen voimasta synnyttää uutta – sen sijaan, että sen tarvitsisi olla riippuvuussuhteessa johonkin kuvatilan ulkopuoliseen asiaan. Oman, kuvantilan sisäisen maailman luomisen kannalta hyvin olennainen asia Auxerressa on tila. Tilan hän on luonut maalaamalla värit omina, ikään kuin erillisinä muotoinaan. Olennaista on juuri se, että värit eivät limity paria poikkeusta lukuunottamatta, jolloin alkaa nähdä selkeämmin kuinka värit näyttävät työntyvän etualalle ja painuvan taakse. Tila syntyy ennen kaikkea syvyyssuunnassa. Kaikken selkeintä tämä on mielestäni maalauksen keskellä, voimakkaan punaisten ja sinisten sävyjen havainnoinnissa. Mielenkiintoista on se, että tila syntyy lähes pelkästään väreillä (vaikka myös muodoilla on oma merkityksensä): muotojen ei siis tarvitse toistaa näköhavaintoa tilasta.

Minulle Hofmannin tapa luoda maalauksen tila edustaa poikkeuksellista tapaa luoda tilaa. Ja vaikka vastaavankaltaisia väririnnastuksia osataan tehdä jo laajemminkin, niin Hofmann pysyy silti yhä omaperäisenä.

Ehkä arvoituksellisemmalta tuntuu se, miksi näen usein myös litteät väripinnan tilana? Fysikaalinen tila lähtee nimenomaan siitä, että tila on jotain jossa on (nähtyä) syvyyttä. Samoin katsellessamme mitä tahansa sisä- tai ulkotilaa, ymmärrämme näkökentässä olevan syvyyden, etäisyydet. Kuitenkin esimerkiksi Barnett Newmannin (1905–1970) pintamaiset maalaukset tuntuvat minulle tilallisina, joka on melko arvoituksellinen asia.

Ikonit

Esimerkki sekä henkisestä, että samanaikaisesti hengellisestä taiteesta ovat ortodoksien ikonit. Minulle maalauksen kytkeytyminen näköhavaintoon on muodostunut jossain vaiheessa rajoitukseksi. Ikonit ovat siitä tärkeä oman työskentelyni kannalta, että ne ovat olleet innoittava esimerkki täysin toisenlaisesta taiteesta, ja toisenlaisesta maailmanhahmottamisen tavasta, kuin ne johon alun perin tutustuin. Niiden sanoma on minulle se, että teoksen ei tarvitse pohjautua näköhavaintoon, eikä edes mihinkään näkyvään tai arkisessa mielessä olevaan. Se mikä ikoneissa on olennaisesti samaa kuin teoksissani, on että niissä viitataan tilaan, jota ei kaikkien jakamassa todellisuudessa ole. Kysymys on ehkä subjektiivisesta kokemuksellisuudesta, tai yhteisön sisällä intersubjektiivisuudesta: voi olla että ortodoksien keskinäisessä maailmassa tuonpuoleinen on kaikille yhtä lailla olemassa – ja epäilen tämän johtuvan siitä, että kaikki yhteisössä ovat tuota mieltä.

Ikonit poikkeavat monin tavoin monista muista taideteoksista: yksi tapa on se, että ne eivät pelkästään välitä uskonnollista sanomaa ja oppia, vaan ovat uskonnon harjoittamisen väline. Kirkon mukaan ”kristillisen ikonin perusta on inkarnaatio eli Jumalan lihaksi tuleminen. Kristuksen inkarnaation kautta Jumala tuli kuvattavaksi. Kun kristitty suutelee Kristuksen ikonia, hän ei palvo kuvaa, vaan osoittaa kunnioitusta alkukuvalle eli Jumalalle”(Suomen ortodoksinen kirkko 2020). Jollain tavallahan tässä ollaan silloin kosketuksissa tuonpuoleisuuden kanssa; jumallisuuden läsnäolon vuoksi käsitän niiden olevan ikkuna tuonpuoleiseen. Jos ikoni on ikkuna tuonpuoleiseen, mihin tilaan katsomme – vai

pitäisikö kysyä mieluummin, minkä tilan kanssa vuorovaikutamme – kun puhumme ikonin tilasta?

Kuva 5. Konevitsan Jumalanäiti, Uuden Valamon luostarissa, 1300-luku, mitat tai tekijä ei tiedossa (Konevitsalainen Jumalanäiti 2020, Ortodoksi.net).

Ikoneissa nähdäkseni tilan ajatellaan olevan aineeton, kun taas niissä kuvatut hahmot ovat usein hyvinkin ruumiillisuutta korostavia. Konevitsan Jumalanäitin (kuva 2) hahmot ovat hieman punertavine kasvoineen ja terävine kasvonpiirteineen aika elävän oloisia, tosin aika persoonattomia, lähes nukkemaisia. Tausta sen sijaan on abstrahoitu kultainen pinta, vailla syvyysvaikutelmaa tai muuta vastaavaa fysikaaliseen tilaan viittaavaa. Tulkitsen kultaisen viittaavan ajattomuuteen ja ehkä jonkinlaiseen maailman transsendenttiseen perustaan. Se vie ajatukseni aika mutkattomasti esimerkiksi abstraktiin ekspressionismiin, Mark Rothkon (1903-1970) ja Barnett Newmannin teoksiin. En tässä tekstissä analysoi heidän teoksiaan, mutta asiasta kiinnostuneelle suosittelen esimerkiksi Newmannin maalaukseen Vir Heroicus Sublimis (1951) tutustumista.

Entä jos Konevitsan Jumalanäidin taustaksi kuvittelisi fysikaalisen tilan, vaikka jonkinlaisen sisätilan? Huoneen tunnistettavine huonekaluineen? Minkälaiseksi koko maalauksen luonne ja tarkoitus muuttuisi? Se, että kuvan tausta on kokonaan yksivärinen, kultainen pinta, korostaa sitä, että tuonpuoleinen on jotain jota emme voi ymmärtää ja johon emme voi olla kosketuksissa katsomalla, näköaistin avulla.

Tuonpuoleisuus-ajattelussa mennään yliluonnollisen ja hengellisyyden puolelle, mutta ikoneissa on myös henkistä. Ikonit eivät perustu siinä mielessä näköhavaintoon, että niillä olisi elävät, arkimaailman vastineensa, vaan tietynlaisiin ”vakiintuneisiin tyylisuuntiin ja tekniikoihin” sekä kirkon oppeihin (Suomen ortodoksinen kirkko 2020). Kirkon opit ovat yhteisön tapa organisoida näkemisen ja tulkinnan tapoja, sekä muistaa asioita kollektiivisesti. Se tuntuu muistamiseen perustuvalta taiteelta.

2.3 Ajasta ja muistamisesta

Matti Klinge kirjoittaa päiväkirjassaan maisemasta ”nähtynä maana”, jonain joka on päättynyt, johon liittyy ajan pysähtyneisyys. Klinge jatkaa: ”Maisema ei kuvaa maantiedettä, vaan käsitystä nähdystä, ja siksi Amielin kuuluisan määritelmän mukaan maisema onkin ’sieluntila’”. (Klinge 2018, 147-148). Mielestäni maan näkeminen tavalla, joka on päättynyt, edellyttää että on tapahtunut tulkintaa. Vaikka tulkinta jatkuisi, tehty maalaus on jonkinlainen maiseman välitilinpäätös ennen seuraavaa tulkintaa (ja uutta maalausta).

Maisemamaalauksessa jos jossain on fysikaalinen tila, ja Klingeltä poimittu esimerkki kuvastaa myös käsitystäni siitä, että fysikaalinen tila kiinnittyy henkistä selkeämmin hetkeen – tiettyyn aikaan ja paikkaan. Tässä tapauksessa aika tarkoittaa aikaa jonka koemme yksilönä. Tiettyyn hetkeen kiinnittyminen johtaa siihen, että fysikaalinen tila kuvaa kohdetta lähtökohtaisesti havaitussa valossa, jolloin se sisältää esimerkiksi kuvauksen vuorokauden ajasta. Henkisessä tilassa ei samalla tavalla kuvata aikaa paikkaan kiinnittyvän jaetun todellisuuden kautta: siinä oleva valo ei ole aamun sarastusta tai illan kajoa. Kuitenkin, koska maisema on tulkittu, muodostettu maalarin oman todellisuuskäsityksen kautta, voidaan niiden kautta käsitellä jotain abstraktimpaa ja aineetonta, kuten vaikkapa tunnetta omasta mitättömyydestämme.

Esitin luvun alussa kysymyksen siitä, miksi koen maalauksen, kaksiulotteisen ja mitoiltaan aika pienen työn huoneen kaltaisena, minua ympäröivänä asiana. Yksi selitys, jota nyt mietin on, että kun ajattelen fysikaalista tilaa, esimerkiksi koululla olevaa työhuonetta

jossa kirjoitan tätä tekstiä, niin työhuone ei ole nähdäkseni tila pelkästään fyysisten ominaisuuksiensa takia, tai siitä syystä, että pystyn kulkemaan tilassa, vaan siitä syystä että tiedostan mitä ympärilläni on. Ympärilläni on tietty määrä liikkumatilaa, mutta myös tietyt tavarat, huonekalut, tutun väriset seinät, tavarat joita olen kannellut koko kouluajan, tietty näkymä ulos ja käytävältä tulevat äänet. Vanhalla rakennuksella on erilainen ominaistuoksu kuin uudemmalla. Jos esimerkiksi nyt valkoisenharmaat seinät maalattaisiin vaikka kokonaan sinisiksi, olisi tila hyvin erilainen. Jos kaupunki ympäriltä autioituisi ja sisään tulevat äänet katoaisivat, muuttuisi tilan luonne merkittävästi. Lisäksi työhuoneeseen liittyy muistoja ja niiden kautta jonkinlainen tunnelataus. Luulen, että henkinen tila on yritystä kuvata sitä mitä tiedostan ympärilläni olevan, ilman että kuvaisi jaetun todellisuuden kohteita siten kuin ne näkyvät.

Huomaan nyt, että yleensä tilat merkitsevät minulle jotain vasta siinä vaiheessa, kun olen ollut niissä niin pitkään, että on syntynyt muistoja tilasta – muistoja jotka ovat suhteessa tilaan. Eikö muisto juuri lopulta ole jotain abstraktia, siitä syystä että se muuttuu ajan kanssa?

Tila on siis minulle hyvin paljon muutakin kuin näköhavaintoa, se on tunnelmaa, muistamista, tietoutta kaikesta siitä mikä ympäröi minua kun olen tilassa. Ilmeisesti nyt on niin, että painottaessa taiteessani henkistä tilaa, painotan juuri näitä edellämainittuja asioita. Tärkeämpää kuin näköhavainto työhuoneesta, on jonkin siihen liittyvän abstraktimman ajatteleminen ja ilmaiseminen.

Ihanteellisen kaupungin kadut ovat aina samalla tavalla tyhjiä, mutta koska henkisessä tilassa tällaista näköhavaintoon perustuvaa rakennetta ei ole, täytyy ”kadut” tai mitä ikinä haluaakaan nähdä, rakentaa mielessä joka kerta uudelleen. Henkinen tila on luonteeltaan häilyvä. Häilyvällä tarkoitan sitä, että muistot ovat käsittääkseni muuttuvia; muistiin ei voi luottaa – onhan meillä jo nykyään sellainen termi kuin *valemuisto.* Siispä teos, kuva, kolmas tila pitää rakentaa ja tulkita aina uudelleen lähes puhtaalta pöydältä. Mielestäni maalauksen kohdalla ei aina ole näin. Esimerkkinä tästä käyvät historiamaalaukset.

Historiamaalauksella tarkoitan kuvia, jotka perustuvat tarinoihin myyteistä, pyhistä kirjoituksista sekä muinais- ja nykyhistoriasta. Tulkittaessa Masaccion (1401–1428) freskon Karkotus paratiisista tarinaa, on kuvan tulkinta aivan erilaista siinä vaiheessa kun tulemme tietoiseksi siitä, että kuva kertoo Aadamin ja Eevan paratiisista karkoittamisesta. Tarina, jolla on pitkä perinne ja kirjallinen pohja, on yksi kulttuurimme tunnetuimpia. Se

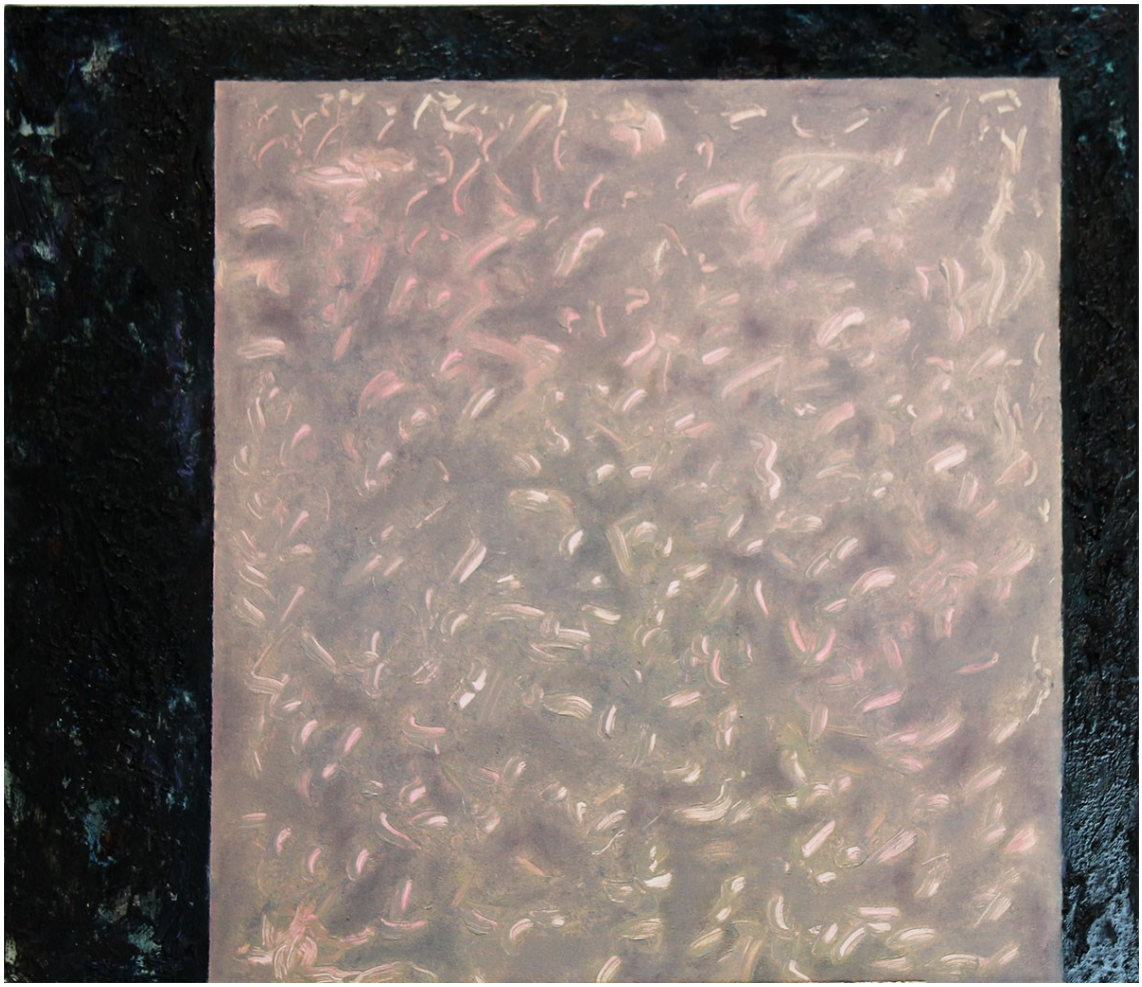
on niin tunnettu että maalauksen tarinaa voi tulkita ilman koko maalausta. Tämä ei poista taiteilijan, esimerkiksi Masaccion tai tuhansien muiden samaa aihetta käsitelleiden mahdollisuutta tulkita tarinaa omalla tavallaan, mutta se tarkoittaa sitä, että kuvalla on meille kaikille yhteinen, jaettu perusta, tarina ja siihen liittyvä tulkintaperinne joka on otettava huomioon: Aadam ja Eeva olivat raamatun kertomuksen mukaan ensimmäiset ihmiset, ja kielletyn hedelmän syöminen johti syntiinlankeemukseen.

Kuva 6. Yksityiskohta Masaccion freskosta Karkotus paratiisista, mitat ei tiedossa, 1425 (Cole, B. 2020, Encyclopædia Britannica).

Toisaalta historiallinen maalaus on lopulta monimutkaisempi esimerkki kuin voisi heti kuvitella, sillä sekin perustuu pitkälti muistamiseen, kristillisen yhteisön kollektiiviseen muistamiseen mutta myös siihen, että tarina on kulkenut esimerkiksi populäärikulttuurissa. Masaccion maalaus Aadamista ja Eevasta, ja itseasiassa koko tähän pariskuntaan liittyvä maalausperinne voi olla esimerkki maalaustaiteesta, jossa tilalla ei ole oikeastaan merkitystä. Maalauksessa on kyllä fysikaalinen tila, tietyt etäisyydet jotka muodostaa vuoret, taivas ja jonkinlainen portti, mutta ne tuntuvat olevan toissijaisia. Tässä tilassa tulkinta suuntautuu nähdäkseni subjekteihin jotka ovat aktiivisia ja näkyviä.

Fysikaalisessa tilassa voidaan kuvailla sitä, kuinka kuljetaan sisä- tai ulkotilassa, ja joskus jopa välittää myös katsojalle tunne siitä, miltä tuollainen kulkeminen tuntuu. Henkisessä tilassa ei tällainen tunne etäisyyksistä usein välity, mutta entä muunlaiset etäisyydet? Etäisyys (tai läheisyys) Jumalaan ikoneissa? Etäisyys muiston ja alkuperäisen kokemuksen välillä? Taiteeseen sisältyy uskoakseni aina henkinen puoli, kulttuurinen tietous, joka aineettomana kulkee ihmisten mukana ja saa voimansa ihmisten vuorovaikutuksesta. Muistelemisen kautta olemme kosketuksissa tuohon tietoisuuteen. Ajattelen, että fysikaalinen tila maalauksen lähtökohtana on erilaista muistelemista kuin henkisessä. Se sisältää tietoisuuden tavoista, joilla ennen on maalattu: esimerkiksi impressionismi on vastine maalausperinteeseen, joka painotti ulkoisilta ominaisuuksiltaan siloiteltua ja huolellisesti viimeisteltyä sivellintekniikkaa. Laajemmassa kuvassa ne, joita kutsumme tyylisuunniksi, sisältävät aina myös kaikki muut aikaisemmat tavat katsoa ja tehdä. Toisaalta, yksilötasolla fysikaalinen näyttää olevan ajallisesti hetken kuvausta.

Se mikä puuttuu fysikaalista painottavasta tavasta rakentaa kuvaa, mutta joka henkiseen voi sisältyä on kehollinen (käytetään myös sanaa ruumiillinen) muisti. Fysikaalisessa tilassa kehot ovat esittäjiä, samankaltaisessa mielessä kuin näyttelijät esittävät rooliensa kautta. Kehoilla näytetään – objektin lailla – minne katsotaan tai mennään. Henkinen ottaa paremmin huomioon se, että keho on myös kyky nähdä, koskea ja tuntea. Se on muutakin kuin vain fyysinen asia joka näkyy ja joka voi olla kosketettavana. Keholla on historiallinen ulottuvuus, ja sen voi ajatella välittävän muistoja menneisyydestä mm. totuttujen liikkeiden, taipumusten ja muun kehollisen vuorovaikutuksen avulla.



Kuva 7. Sampo Sirkka, Tila II, öljyväri, 69 cm x 80 cm, 2020.

Maalaukseni Tila II:n (kuva 7) keskiosassa sijaitsevat valokohdat perustuvat osittain keholliseen näkökulmaan, siihen miltä maalaminen itsessään tuntuu esimerkiksi käden koskettaessa maalauskangasta. Maalausjäljen tuottamisessa on ehkä jonkinlainen, itselleni performatiivinen ulottuvuus, sillä valokohtien maalausjälki tuotetaan kaapimalla maalia pois, paljastaen maalikerrostumien alta aiemmin tehtyjä kerroksia; jollain tavalla tässä mennään ajassa taaksepäin. Kosketusyhteys rosoisempaan ja paksumpaan, aineellisuutta korostavaan maalipintaan on jostain syystä tärkeää. Yllä olevan teoksen tumman laidat ovat hyvin materiaalikylläitä, ja niiden katseleminen vie jonnekin, jota en osaa tarkemmin määritellä; olennaista on kuitenkin se, että ne tuottavat mielihyvää. Miksi näin on? En osaa sanoa muuta kuin, että kuvittelen tämän johtuvan jonkinlaisen kehonmuistin olemassa olosta. Se miksi jonkin maalausjäljen tuottaminen tuntuu fyysisesti miellyttävältä, on luullakseni opittu asia. Luultavasti se muistuttaa jostain kaukaisesta,

miellyttävästä kokemuksesta joka on synnyttänyt taipumuksen nauttia vastaavista kokemuksista.

Keho sisältää näin käsitettynä menneisyyden jollain syvemmällä tavalla kuin näkyvinä, mustelman kaltaisina asioina. Esimerkiksi trauman aiheuttamat pakkoliikkeet olisi nähdäkseni hyvin vaikea sisällyttää fysikaaliseen tilaan kuvan sisältöä tukevalla tavalla. Aiheesta kiinnostuneelle, suosittelen tutustumaan tarkemmin esimerkiksi Georgia O'Keeffen teoksiin (1887–1986), joita itse tulkitsen usein kehonmuistin kautta.

2.4 Tila rituaalina

Muisteleminen on rituaalia. Se toistuu aina samankaltaisena ja suuntautuu menneisyyteen – tarkemmin sanottuna menneisyyden ja nykyisyyden suhteeseen. Ihmisen muistot, asuinpaikat, ystävät, tavarat, tehtävät – kaikki mitä joskus on – vaihtuu, uusiutuu ja katoaa. Epäilemättä ihminen on monellakin tapaa eri henkilö kymmenen vuoden iässä kuin viidenkymmenen vuoden. Muisteleminen on ylläpitävää ja pitää kaiken tämän koossa. Muistelemalla kysyn: miten suhtaudun juuri nyt tiettyyn menneisyyden tapahtumaan? Maalaaminen on muistelemista, muistamista, muistuttamista. Miksi maalaan jotain joka ei pohjaudu jaettuun todellisuuteen? Koska muistelen, mutta sen lisäksi luon jotain uutta – uusia muistoja.

Maalaaminen on rituaalia, jolla olen kosketuksissa menneisyyden kanssa. Mutta en pelkästään oman menneisyyteni, vaan myös yhteisen, jaetun menneisyyden kanssa. Tämä on mahdollista taidehistoriallisen jatkumon kautta, ja kaikki taiteilijat ottavat osaa siihen. Maalausrituaalin kautta osallistun sekä itseni muokkaukseen, mutta myös kollektiivisten muistojen, kulttuurin muokkaamiseen.

Tila ei ole siis jotain jolla on kiinteät rajat, kuten seinät ja katto. Tila on rituaalin ominaisuus, kohde jonne sijoitetaan muisto. Tilassa oleminen on aktiivista muistelemista. Toki muistelemisen voi palauttaa fyysisiin asioihin, kuvata vaikka kaikkia edesmenneitä isovanhempiaan piirtämällä kiikkustuolin. Ja joihinkin tarkoituksiin tällainen tapa, muiston palauttaminen aineeseen sopii erittäin hyvin. Luulen että tällainen tapa on paras kun halutaan jakaa jotain täsmällistä. Itse muistelen ennen kaikkea värien, valon ja materiaalin kautta. Voi olla, että maalaaminen on minulle enemmän tekemistä, kuin kuvaamista. Fysikaalisessa tilassa viitataan tyypillisesti nähtyyn kohteeseen, kun taas henkisessä kohde on itse tila, jota aktiivisesti rakennetaan.

3 LOPUKSI

Lähdin tässä opinnäytetyössä määrittelemmään tilaa fysikaalisesta ja henkisestä näkökulmasta. Fysikaalisuuden määrittelin näköhavainnon kautta: havaitut ilmiöt ovat johdettavissa yhteisesti jaettuun todellisuuteen. Henkisestä puhuessani olen tarkoittanut sitä, että havaitut ilmiöt ovat yksilöllisempiä eikä samalla tavalla mitattavissa. Henkinen tila viittaa aineen ulkopuoliseen.

Fysikaaliseen tilaan liitin muun muassa seuraavia ominaisuuksia: se on kehollisesti aistittava, luonnontieteellisesti mitattavissa ja joiltain osin toistettavissa, sekä tavalla tai toisella korostuneesti kytköksissä näköhavaintoon. Luonnontieteellinen termi tällaiselle tilalle voisi olla fysikaalinen avaruus. Tila voidaan nähdä tällöin paikkana, jossa kehollinen subjekti voi liikkua, ja liikkuminen voidaan mitata, esimerkiksi kuljettuna matkana.

Mitattavuus tarkoittaa sitä, että fysikaalisen tilan etäisyydet voidaan laskea yhteisesti jaettujen sääntöjen puitteissa. Tämä ei perustu näköhavaintoon, vaan yhteisesti sovittuihin ja jaettuihin sääntöihin. Tämä nähdäkseni pätee vain maalauksiin, joissa on sisäänrakennettu pyrkimys mitattavuuteen ja etäisyyksien oikeellisuuteen, todenmukaisuuteen; tällaisia ovat keskeisperspektiiviä sekä siitä johdettuja muita perspektiivijärjestelmiä käyttävät maalaukset.

Fysikaalinen tila on vertailtavaa. Vertailu tarkoittaa sitä että kuvausta (maalaus) ja kuvauksen kohdetta (esim. maisema) pidetään erillisinä, ja niiden ominaisuuksia voidaan vertailla kysymällä esimerkiksi onko maalauksen sisätila yhtä valoisa kuin maalattava kohde.

En ole lähtenyt kirjallisessa opinnäytetyössäni arvottamaan sitä, millainen maalauksen tilan rakentamisen tapa olisi paras. Vaikka tulen painottamaan opinnäytetyöni taiteellisessa osassa henkistä tilaa, maalaan muuten paljon myös toisenlaisia kuvia, esimerkiksi maalaamalla havainnosta. On luonnollista että kuvataiteilija tekee kuvia ennen kaikkea näköhavainnon pohjalta, sillä ainakin itselleni maailman hahmottaminen katsomalla tuntuu hyvin välittömältä. Mutta maailmaa hahmotetaan muillakin tavoin. Esimerkiksi ortodoksien ikonit ovat maalaustaidetta, jotka näyttävät olennaisesti tukeutuvan myös muuhun kuin näköhavaintoon.

Toisen luvun alussa väitin, että Ihanteellisen kaupungin tekijä on halunnut jäljitellä, tai heijastaa *näkemäänsä* todellisuutta. Voidaan puhutaan kohteesta ja kohteen kuvaamisesta ja löytää erotusta fysikaalisen ja henkisen välille kysymällä missä esittämisen kohde on, ja miten se ilmenee maalauksessa. Henkisen tilan luonteelle ominaisempaa on jäljitellä *tuntemaansa* todellisuutta. Tätä voisi verrata käsitykseeni kuvan ja sanan suhteesta: kuva jatkaa siitä mihin sana jäi. Toisin sanoen teen kuvia asioista, joiden sanallistaminen on maalaushetkellä mahdotonta. Luulen että tämä johtuu maailman monimutkaistumisesta, siis maailmankuvani muuttumisesta monimutkaisemmaksi: en pysty enää kuvaamaan syvempiä maailman rakenteita tyydyttävällä tavalla, kuvaamalla konkreettisia, jaetun todellisuuden kohteita, kuten esimerkiksi ihmisiä. Ulkonaisesti tämä näkyy muun muassa kohteiden abstrahoitumisena.

Fysikaalinen ja henkinen -jaottelu on siinä mielessä huono, että se saattaa kuulostaa siltä kuin fysikaalinen perustuisi *pelkästään* näköhavaintoon ja ehkä johonkin tekniseen jäljentämiseen, kun taas henkinen ottaisi kokonaisvaltaisemmin huomioon maailman luonteen. Tästä voi löytää myös ruumis-mieli -jaon – jossa fysikaalinen puhuu ruumiista ja henkinen mielestä – ja jonka voi kokea arvottavana. Näin ei tietenkään ole, eikä tarkoitus ole arvottaa. Kyse on painotuksista, eikä maalauksen tarvitse perustua vain toiseen. Asiasta kiinnostunut voi esimerkiksi tutkia Paul Cézannen (1839– 1906) maalauksia, jotuntuvat koostuvan sekä fysikaalisista että henkisistä tiloista. Jakolinja fysikaalisen ja henkisen välillä ei tunnu kuljevan niinkään tyylisuunnissa, tai jossain abstrakti-esittävä –asteikolla, vaan maalauksen luonteissa. Fysikaalinen on rationaalisempaa ja formalistisempaa, järkeä ja muotoa painottavaa, kun taas henkisessä kuljetaan enemmän antirationalistisen ja ekspressiivisyyden alueella.

Palveleeko fysikaalinen ja henkinen tila eri tarkoituksia? Fysikaalinen näyttää sopivan erityisen hyvin kohteen kuvailuun näköhavainnon pohjalta. Henkisen tilan tarkoitus näyttää taas olevan sukulaisuussuhteessa ortodoksien ikoneiden katsomiseen. Rinnastan tapani maalata myös rituaaleihin, ja rituaalit epäilemättä sisältyvät myös uskonnolliseen elämään.

Rituaaliin liittyen, olen miettinyt viime aikoina John Bergerin tekstiä Näkemisen tavat -kirjasta: ”Kuvaamataiteet ovat aina eläneet tietyn alueen sisällä; alun perin tämä alue oli maaginen tai pyhä. Mutta se oli myös fyysinen; se oli se paikka, luola, rakennus, jossa tai johon taideteos tehtiin. Taiteen kokemus, joka aluksi oli rituaalinen kokemus, siirrettiin erilleen muusta elämästä – juuri siksi, että se voisi vaikuttaa siihen.” (Berger 1991, 32).

Mitä tämä tarkoittaa? Mielestäni kyse on siitä, että taiteeseen on aina sisältynyt ja edelleen sisältyy mahdollisuus toimia välittäjänä, jonka kuljetaan aineellisen ja aineettoman välillä.

En pysty sanomaan varmuudella, mutta omalla kohdallani kyse voi olla halusta tuoda henkisyyttä rituaalien muodossa aikaan, jossa henkisyyttä ei ole. Olen siinä käsityksessä, että maailmaa ei voi kuvata todenmukaisesti vain mittaamalla tai kuvaamalla yhden aistin varassa olevaa kokemusta. Henkinen tila on haaste, halu muuttaa jotain, ehkä maalaustraditiota tai tapaa jolla maalauksia katsotaan. Siihen sisältyy kysymys: miten aineellisella voitaisiin kertoa jotain aineettomasta, jottei maalauksen tarvitsisi pysähtyä kuvaamaan kaikkea vain aineellisen, jaetun maailman kautta? Yhtä tärkeä siihen sisältyvä kysymys on: voiko henkinen tila kaikessa subjektiivisuudessaan ja yksilön kokemusta painottavassa olemuksessaan tuoda esiin maailmasta kertovia, yleisinhimillisiä merkityksiä, vai onko sen kohtalo jäädä vain taiteilijan yksityiseksi fiilistelyksi, jolla ilmaistaan sisällön sijasta esimerkiksi teknistä taituruutta?

Päädyin siihen, että tilaa ei voi määritellä pelkästään fyysisten ominaisuuksiensa takia, esimerkiksi siitä syystä, että pystyn kulkemaan tilassa, tai siihen että se tuo kuvatilaan syvyyttä. Yhtä tärkeää ja itseasiassa henkiselle tilalle tärkeintä on se, mitä tiedostan kuvaamassani tilassa olevan. Kutsuin myös tilan tekemistä kuvaan eräänlaiseksi rituaaliksi, jossa aktiivisesti ollaan.

LÄHTEET

Kirjat, lehdet ja artikkelit

Berger, J. 1991. Näkemisen tavat. Helsinki: Love kirjat.

Damaskolainen, J. 1986. Ikoneista. Kolme puhetta ikonien syyttäjiä vastaan. Suom. J. Seppälä. Joensuu: Ortoksisen kirjallisuuden julkaisuneuvosto.

Hannula, M. 2015. Maalauksesta – esseitä ja keskusteluja. Helsinki: Parvs publishing.

Hannula, M. 2001. Kolmas tila. Helsinki: Kuvataideakatemia.

Hofmann, H. & Arne, T. 1983. Esseitä. Helsinki: Vapaa taidekoulu.

Honour, H. & Fleming, J. 2001. Maailman taiteen historia. Suom. M. Itkonen-Kaila; J. Kokkonen; R. Mattila; T. Palin & S. Sauri.

Ikonit ja ikonimaalaus 2020. Suomen ortodoksinen kirkko. Viitattu 6.11.2020 https://www.ort.fi/tutustu-ortodoksiseen-kirkkoon/ikonit-ja-ikonimaalaus

Klinge, M. 2018. Niin siinä kävi: päiväkirjastani 2017–2018. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Siltala.

Platon & Itkonen-Kaila, M. 2007. Valtio. Helsingissä: Otava.

Seppä, A. 2012. Kuvien Tulkinta. Helsinki: Gaudeamus.

Sokratilin, V. 2011. Ihmeitä tekevät ikonit. Ikonimaalari 2/2011. Helsinki: Suomen ikonimaalarit ry., 24–27.

Kuvat

Cole, B. 2020. Encyclopædia Britannica. Viitattu 6.11.2020 https://www.britannica.com/biography/Masaccio/The-Brancacci-Chapel.

Hans Hofmann 2020. Artsy. Viitattu 6.11.2020 https://www.artsy.net/artwork/hans-hofmann-auxerre.

Impression, soleil levant 2020. Wikipedia. Viitattu 6.11.2020 https://fr.wikipedia.org/wiki/Impression,_soleil_levant.

Konevitsalainen Jumalanäiti 2020. Ortodoksi.net. Viitattu 6.11.2020 https://www.ortodoksi.net/index.php/Konevitsalainen_Jumalan%C3%A4iti.

The Ideal City (painting) 2020. Wikipedia. Viitattu 6.11.2020 https://en.wikipedia.org/wiki/The_Ideal_City_(painting).