

Opinnäytetyö (AMK)

Kuvataiteilija

2020

Riitta Posti

# AIKAA ETSIMÄSSÄ, ELÄMÄÄ KUVAAMASSA

– Kokemuksellisen ajan ilmentäminen  
maalaustaiteessa

Riitta Posti

## AIKAA ETSIMÄSSÄ, ELÄMÄÄ KUVAAMASSA.

- Kokemuksellisen ajan ilmentäminen maalaustaiteessa

Tutkimuksellisen opinnäytetyön aihe on ajan ja ajallisuuden, erityisesti kokemuksellisen ajan käsittely ja ilmentäminen maalaustaiteessa. Aikakäsitteen haasteena on moniselitteisyys. Aikaa voi lähestyä luonnontieteellisessä, filosofisessa ja kulttuurisessa kontekstissa. Yksilöinä miellämme ajankulun oman kokemuksemme kautta. Tavoitteena on löytää keskeisiä keinoja ja tapoja ilmentää kokemuksellista aikaa liikkumattomassa kuvallisessa ilmaisussa. Tarkastelu on rajattu länsimaiseen maalaustaiteeseen ja grafiikkaan 1800-luvun puoliväistä nykyhetkeen. Koska itämainen, erityisesti japanilainen taide vaikutti vuosisadan vaihteen länsimaiseen taiteeseen voimakkaasti, esitellään myös siihen liittyvää ajallisuuden käsittelyä, kun se on merkityksellistä aiheen kannalta. Aiheen käsittely on jäsennetty kolmitasoisesti: ajallisuuden ilmentäminen teoksen aiheen ja visuaalisten viitteiden kautta, kuvallisten keinojen käyttö luomassa ajan illuusiota ja maalausprosessin vaikutus aikakokemukseen.

Ihmisen elämänkaaren ja eri ikäkausien kuvauksista kiinnostavinta materiaalia ovat elämän murrosvaiheisiin liittyvät ikäkaudet, nuoruus ja vanhuus. Tapa kuvata lapsuutta, nuoruutta tai ikääntymistä näyttäytyy monikerroksisten kulttuuristen tasojen kautta. Ihmisen käsitys ajankulusta on liittynyt luonnonilmiöihin ja niiden syklisiin muutoksiin. Tunnistamme selittämättä vuoden -ja, vuorokauden aikoihin sekä luonnon elementteihin liittyvän symbolimerkityksen. Erityisesti elämän rajallisuuteen liittyvät symbolit herättävät vahvoja mielikuvia

Ajan ilmentäjänä maalauksella on haasteensa. Aika on aineetonta, muuttuvaa ja alati liikkeessä. Maalauksen rajat ovat rikottavissa, mutta perimmältään maalaus on rajallinen, liikkumaton objekti, pigmenttiä maalaus pohjalla. Miellämme ajan tapahtumien sarjana. Mittaamme liikettä ajalla ja aikaa liikkeellä. Kuvaamalla liikettä tulee kuvanneeksi myös aikaa. Esimerkkiaineiston valossa maalausten presentoima aika kiittää, matelee tai suorastaan pysähtyy. Tarinassa, kerronnallisessa ilmaisussa on aikaulottuvuus. Aineiston maalauksissa on nähtävissä elokuvissa käytettyä episodikerrontaa, tapoja luoda syy-seuraussuhteiden kautta ajallista jatkumoa. Narratiivisen ajan kontekstissa on mahdollista tarkastella ajallisuuden ilmentämistä monien merkityskerrosten kautta. Ihmisen elämänkaareen liittyvät kuvaukset, ajallisuuden symbolien käyttö ja liikkeen kuvaaminen ovat kiinnostavia sen valossa, millaista tarinaa niihin on rakennettu tai miten me niitä tulkitsemme.

Maalaamien on tekojen sarja, prosessi, joka toteutuu ajassa. Maalausprosessin merkitystä ajan illuusion rakentajana tarkastellaan kahden nykytaiteilijan, tarinan kertojan tuotannon ja maalausprosessin valossa. Maalaus on aikakapseli. Aika kaikissa merkityksissään vaikuttaa kutoutuvan maalaukseen paitsi aiheen ja visuaalisten elementtien kautta myös prosessissa, jonka tekijä sen kanssa viettää. Aikakokemus aktualisoituu lopulta katsojan ja maalauksen kohtaamisessa, nyt-hetkessä, jossa on mukana katsojan mieli ja muisti ja kaikki maalaukseen tehdyt ratkaisut, koko tekoprosessi.

ASIASANAT: Aika, ajallisuus, kokemuksellinen aika, kuvataide, maalaustaide

Riitta Posti

## SEARCHING FOR TIME, DEPICTING LIFE

- Depicting experiential time in painting

The subject of this thesis is the exploration and depiction of time and temporality, particularly as it relates to experiential time, in painting. The challenge with the concept of time is ambiguity. We can study time in a scientific, philosophical and cultural context. As individuals, we perceive the flow of time through our own experience. The purpose of this thesis is to find central solutions and methods of depicting experiential time in motionless visual expression. This thesis focuses on western painting and graphics from the mid-1800s to present. Because Asian and particularly Japanese art had a significant influence on western art at the turn of the century, the thesis will also consider how temporality is handled in them where it is relevant to the subject. The analysis has three levels: expressing temporality through subject matter and visual references; the use of visual means to create an illusion of time; and how the process of painting affects the experience of time.

Among the depictions of the human lifecycle and different ages, the most fascinating material was the depictions of periods of change, youth and old age. Depictions of childhood, youth or old age presented themselves through complex cultural layers. A person's concept of time has been tied to natural phenomena and their cyclical changes. We recognise the symbolic meanings of the year, day and natural elements without further explanation. Symbols related to the finiteness of life are particularly strong.

As an expression of time, painting has its challenges. Time is immaterial, changing and constantly moving. The boundaries of painting can be broken, but fundamentally, a painting is a limited, immovable object, pigment on a canvas. We perceive time as a chain of events. We measure movement with time and time with movement. By depicting movement, we also depict time. Based on the research materials, time as presented by paintings flies, crawls and stops completely. A story and narrative expression have a time dimension. The paintings in my material show episodic narration we usually see in films – ways of creating a temporal continuum through cause and consequence. In the context of narrative time, it is possible to study ways of expressing temporality through different layers of meaning. Depictions of the human life cycle, use of temporal symbols and depiction of movement are interesting in regards to the story that they build, or how we interpret them.

Painting is a series of acts, a process that takes place in time. The significance of this process as a builder of a temporal illusion is studied through two modern artists, the storyteller's body of work, and the painting process. Painting is a time capsule. Time in all its meanings weaves itself into the painting in the form of the subject, visual elements, as well as the process that the painter spends with the painting. The concept of time is finally actualised when the viewer and the painting meet, in the now where the viewer's mind and memory and all the decisions related to the painting and the entire process are present.

KEYWORDS: Time, temporality, experiential time, visual arts, painting

# SISÄLTÖ

<b>1 JOHDANTO</b>	<b>6</b>
<b>2 AIKA AIHEENA MAALAUSTAITEESSA</b>	<b>11</b>
2.1 Ihmisen elämänkaari	11
2.2 Ajallisuuteen liittyvät visuaaliset viitteet	23
2.2.1 Luonto ajan ilmentäjänä	23
2.2.2 Kuoleman ja elämän kiertokulkuun liittyvät symbolit	27
<b>3 KUVALLISET KEINOT JA AJAN ILLUUSIO</b>	<b>30</b>
3.1 Tila ja muoto ikuisuuden kuvauksessa	33
3.2 Liikkeen kuvaaminen ajan ilmentäjänä	39
3.3 Maalauksen narratiivinen aika	44
<b>4 AIKAKOKEMUS, KOHTAAMINEN KANKAALLA</b>	<b>51</b>
<b>5 AIKAA ETSIMÄSSÄ, ELÄMÄÄ KUVAAMASSA</b>	<b>55</b>

## LÄHTEET

## KUVAT

Kuva 1.	Magnus Enckell, Poika ja pääkallo 1893. Hiili, 70 x 100 cm. (Valkonen 1992, 241.)	12
Kuva 2.	Tyko Sallinen, Rintalapsi 1911. Öljy, 71 x 58 cm. (Ilmonen ym. 1999, 15.)	13
Kuva 3.	Edward Munch, Puperteetti 1894. Öljy, 150 x 110 cm. (Valkonen & Valkonen 1983, 68.)	15
Kuva 4.	Eric Heckell, Seisova Fränzi 1911 (Valkonen & Valkonen 1983, 18).	15
Kuva 5.	Helen Schjerfbeck Kotona, 1903. Öljy, 86,5 x 62,3 cm. (Valkonen 1989, 2001.)	17
Kuva 6.	Jaana Partanen, Sarjasta Ruusunen 2004. Sekatekniikka. (Pusa 2012, 199.)	17

Kuva 7.	Anna Retulainen, Muisto 2010-2012. Tussi paperille. 52 x 61 cm kumpikin ( Hannula & Tuulikangas 2017, 22.)	18
Kuva 8.	Edward Munch, Vanha mies 1902. Öljy 70,5 x 96 cm. (Selen, 2014, 183.)	19
Kuva 9.	Hugo Simberg, Iltaa kohti 1913. Öljy 162 x 95 cm. (Ruuska 2018, 398.)	20
Kuva 10.	Hugo Simberg 1913 (Ruuska 2018, 417).	20
Kuva 11.	Gustav Klimt, Naisen kolme ikäkautta 1905. Öljy 180 x 180 cm. (Valkonen & Valkonen 1983, 83.)	21
Kuva 12.	Edward Munch, Elämän tanssi 1925-1929. Öljy 143 x 208 cm. (Karttunen 1999, 67.)	22
Kuva 13.	Edward Munch, Kesäyö/Ääni 1896. Puupiiirros 37 x 56 cm. (Weisberg ym. 2016, 211.)	24
Kuva 14.	Hugo Simberg, Syksy 1895. Vesiväri ja guassi 30 x 14 cm. (Olavinen & Paloposki 2000, 20.)	25
Kuva 15.	Hugo Simberg, Elämän virralla 1896. Vesiväri ja guassi 23,5 x 14 cm. (Olavinen & Paloposki 2000, 44.)	26
Kuva 16.	Ismo Kajander, Nature Morte 2009. Sekatekniikka. 36 x 33 x 44 cm ( Rautio, 2000.)	27
Kuva 17.	Anna Retulainen, Asetelma frisèe 2005. Öljy 50 x 75 cm. (Parvs publishing 2007, 100.)	28
Kuva 18.	Huugo Simberg, Kuolema Kuuntelee 1897. Vesiväri 14,7 x 17 cm. (Olavinen & Paloposki 2000, 50.)	29
Kuva 19.	Miida Seiichiro, Floating place 1999. Puupiiirros. (Moilanen 2013, 253.)	31
Kuva 20.	Kasimir Malewich, Ääniaaltoja 1916-1917. Öljy 97 x 70 cm. (Valkonen & Valkonen 1983, 204.)	32
Kuva 21.	Wassily Kandinsky, Rautatie Murnaussa 1919. Öljy 36 x 49 cm. (Valkonen & Valkonen 1983, 149.)	33
Kuva 22.	Frantisek Kupka, Kukkia poimiva nainen 1910-1911. Pastelli, vesiväri, grafiitti 45 x 47,5 cm. (Pennonen ym. 2018, 64.)	34
Kuva 23.	Paul Klee, Ero illalla 1922. Akvarelli 33,5 x 23,5 cm. (Parsch 1991, 57.)	35
Kuva 24.	George Grosz, Runoilija Oskar Panizzan hautajaiset 1917-1918. Öljy 140 x 110 cm. (Valkonen & Valkonen 1983, 263.)	36
Kuva 25.	Helene Schjerfbeck, Ompelijatar (Työläisnainen)1903. Öljy 95,5 x 84,5 cm. (Valkonen 1992, 198.)	37
Kuva 26.	Maurice Denis, Muusat 1893. Öljy 168 x 135 cm. (Valkonen & Valkonen 1983, 40.)	38
Kuva 27.	Utamaro, The lovers Umegavwa and Chubei 1797. Puupiiirros 15 x 10 in. (Illing 1978, 50.)	40
Kuva 28.	Giorgio de Chirico, Lähdön melankolia 1916. Öljy 50,5, x 34 cm. (Valkonen & Valkonen 1983, 235.)	41
Kuva 29.	March Chagal, Pariisi ikkunan läpi 1913. Öljy 133 x 140 cm. (Valkonen & Valkonen 1983, 133.)	42
Kuva 30.	Silja Rantanen, Mitä tiedän Buranosta 1998. Öljy 200 x 200 cm. (Arnkil 2011, 253.)	43
Kuva 31.	Silja Rantanen, Mitä muistan Buranosta 1998. Öljy 200 x 200 cm. (Arnkil 2011, 255.)	43
Kuva 32.	Anselm Kiefer, Shebirat Ha Kelim, Tynnyrien särkyminen 1990. Lyijy, lasi, mekko, tuhka, hiukset 380 x 250 x 35 cm. (Freund, 2015, 53.)	46

Kuva 33.	Anna Retulainen, Kauan 2006. Öljy 40 x 40 cm. (Parvs publishing 2007, 56.)	47
Kuva 34.	Anna Retulainen, Sarjasta nimettömiä maalauksia 2006. Öljy 60 x 60 cm. (Parvs publishing 2007, 89.)	49
Kuva 35.	Anna Retulainen, Työmatka 2016. Öljy 260 x 200 cm. (Hannula & Tulikangas 2017, 148.)	50
Kuva 36.	Riitta Posti, 23556 aamua 2019. Öljy levyllle 110 x 140 cm.	53
Kuva 37.	Riitta Posti, Häiriötekijä 2019. Öljy ja ruoste teräspellille 325 x 350 cm.	54

# 1 JOHDANTO

Tutkimuksellisen opinnäytetyöni aihe on ajan ja ajallisuuden käsittely ja visualisointi kuvataiteessa. Haluan selvittää, millä keinoin ja miten ajan vaikeasti hahmotettavaa käsitettä ilmennetään maalaustaiteessa.

Aika on käsitteenä kuin musta vesi, johon upotan käteni. Odotan löytäväni jotain, mutta se mitä käteen tarttuu, voi yllättää. Aika on kuin voikukan haituvat, jotka puhallan tuuleen. Aika tuntuu pakenevan etsijäänsä, kuvaajaansa. Mitä aika sitten on? ”Jos kukaan ei kysy sitä minulta, tiedän; mutta jos toivoisin voivani selittää sen jollekin, joka kysyy, en tiedä.” Näillä kuuluisilla sanoilla kirkkoisä Augustinus luonnehtii ajan ongelmaa noin vuonna 400 kirjoittamassaan teoksessa *Confessiones* (Niiniluoto 2000).

Tulevaisuudentutkija Anita Rubin (2004) tiivistää aikakäsitetä: Vaikka aika on yksittäiselle ihmiselle subjektiivinen kokemus, vaihtelee aikakäsitys eri yhteiskunnissa eri aikakausina. Tavallisimmat aikakäsitykset ovat syklinen ja lineaarinen aikakäsitys. Syklinen aika on toistuvaa ja rytmistä. Elämä palaa jossain mielessä aina samaan pisteeseen takaisin mistä lähdettiin. Laajempien, astronomisten syklien vaihdellessa ei kuitenkaan enää palata samanlaiseen elämään. Syklit voivat käsittää kokonaisia aikakausia. Lineaarinen aika puolestaan on etenemistä hetkestä toiseen, aina eteenpäin kohti tulevaisuutta. Näkemys inhimillisen maailman ja koko maailmankaikkeuden loputtomasta kiertokulusta on ikivanha. Syklinen aikakäsitys leimasi yhteiskuntia ennen teollistumisen aikaa ja elää edelleen esimerkiksi Aasian kulttuureissa rinnan länsimaista aikakäsitystä. Syklinen aikakäsitys perustuu yön ja päivän vaihtelulle ja vuodenaikojen jaksottelulle. Satovuoden tapahtumat rytmittävät elämän kulkua vuosi toisensa jälkeen. (Rubin 2004.)

Taidegraafikko Tuula Moilanen tuo esiin väitöskirjassaan *Japanilainen puupiirros, ajan ja ikuisuuden peilinä* (2013) kielen ja aikakäsitteen yhteyttä. Japanin kielessä ei ole futuuria, tukevaisuuden tapahtumat ilmaistaan preesensillä. Japanilaiset kuuntelevat mielellään hiljaisuutta ja taukoja. Heille aika ei ole lineaarisesti etenevä sarja vaan muistuttaa moninaisten yhteyksien ketjua tai verkostoa, jopa ryhmää sisäkkäisiä ympyröitä. Alati uudistuva nyt-hetki sisältää japanissa menneisyyden ja tulevaisuuden, ehkä myös ikuisuuden. (Moilanen 2013, 20–2.) Kiinnostavaa samankaltaisuutta on suomen kielessä, jossa ei myöskään ole varsinaista verbin futuurimuotoa.

Rubin mukaan lineaarinen aikakäsitys on tyypillinen länsimaille ja teollistumisen ajalle. Aika ymmärretään suuntana, joka johtaa jostakin jonnekin. On menneisyys, tämä hetki ja tulevaisuus. Koemme, että aikaa ei voida pysäyttää eikä sen suuntaa kääntää. Elämä on jatkuvassa muutoksessa, eikä paluuta menneeseen pidetä mahdollisena. (Rubin 2004.) Mikään kulttuuri ei liene kuitenkaan pitäydy vain yhdenlaiseen aikakäsitykseen. Länsimaissakin, jossa kristinuskon mukainen lineaarinen aikakäsitys on vallitseva, ihmiset kokevat luonnossa ja maapallon kierrossa syklistä ajallisuutta.

Aikakäsityksemme muotoutumiseen on vaikuttaneet ratkaisevasti tiede ja avaruuden tutkimus. Kosmologian professori Kari Enqvist tiivistää Albert Einsteinin 1905 kehittämän suhteellisuusteorian merkitystä käsityksemme ajasta. Teorian mukaan aika on suhteellista. Jokaisella havaitsijalla on oma aikansa, joka riippuu havaitsijan liikkeestä. Yleisen suhteellisuusteorian mukaan aika on myös paikallista. Aika muuttuu sen mukaan, millaisessa gravitaatiokentässä havaitsija liikkuu. Avaruudessa on myös olemassa paikkoja, joissa kellot käyvät hyvin hitaasti, jopa paikkoja, joissa aika loppuu kokonaan. (Enqvist 2020.)

Filosofiset teoriat kuvailevat ajan roolia arkielämässä. Teoreettisen filosofian professori Ilkka Niiniluoto luonnehtii ajan moniselitteisyyttä: Aika on yksi filosofian vaikeimpia ja keskustelluimpia käsitteitä. Usein sen ymmärretään olevan suhteessa tapahtumien keskinäiseen järjestykseen ja kehitykseen siinä mielessä, että jokin tapahtuma on ennen toista tapahtumaa tai sen jälkeen. Lisäksi on myös nykyisyys, tämä hetki. Me haluamme muistaa menneisyyttä ja ennakoida tulevaisuutta. Niiniluoto nostaa esiin aikakäsityksemme vaikuttaneita ajattelijoita. Immanuel Kantin (1724–1801) mukaan aika ja avaruus ovat inhimillisen havainnon muotoja. Hän arvioi, että emme voi tietää mitään todellisuudesta ilman ajan ja avaruuden tajua. Ranskalainen filosofi Henri Bergsonin (1859–1941) erotti intellektualisoidun fyysisen ajan ja kvalitatiivisen "keston". Kesto (*durée*) yhteydessä tietoisuuteemme on hänen mukaansa ajan oikea olemus. Fenomenologiassa analysoidaan ihmisen aikakokemusta, johon sisältyvät menneisyyden muistot, nykyhetken havainnot ja tulevaisuuden ennakoinnit. Tähän perinteeseen liittyy myös Emmanuel Levinas (1906-1996), joka määrittelee ajan subjektiiviseksi kokemukseksi ja tavaksi olla suhteessa muihin ihmisiin. (Niiniluoto 2000.)

Ajan mittaamisen lähtökohtana on ollut maapallon syklinen liike, eli vuorokauden vaihtelut ja auringon kiertämiseen kuluva vuosi. Sovitun ajanmittauksen ohella ihminen mieltää ajankulua kulloisestakin tilanteesta ja sisäisestä virittäytymisestä käsin. Tunteeseen ajan kestosta ja kulusta vaikuttaa odotuksemme tulevista tapahtumista, fyysinen tilamme ja



ikä. Meillä kaikilla on ajan kulkuun ja sen tempoon liittyviä arkikokemuksia. Odottaessa aika tuntuu matelevan, ja keskittyessämme johonkin kiinnostavaan aika voi hävitä. Vanhempana aika tuntuu kuluvan nopeammin kuin nuorena. Vuodet tuntuvat lyhyiltä, menneisyys jäsentyy vuosikymmeninä. Filosofi Martin Heideggerin (1889–1976) perusteesihin kuuluu inhimillisen olemassaolon temporaalisuus. Ihmisen maailmassaolo on edetä rientävästi kohti kuolemaa, joten ajan olemus on huoli. (Niiniluoto 2000.) Aika tuntuu olevan yhteinen suuri huolemme, jota ei ole koskaan tarpeeksi. Mihän se riittää, milloin se loppuu ja voiko aikaa säästää?

Taide on aina käsitellyt ihmisen pohdintoja, niin myös elämästä, ajasta ja sen mysteerioista. Ikuisuus, elämänkaari ja elämän rajallisuus ovat olleet aiheina monissa maalaustaiteen teoksissa kautta vuosisatojen. Haluan tutkia ja löytää maalaustaiteen ratkaisuja ihmisen universaaliin pohdintaan ajasta ja elämästä. Ajan kulumisen tuntuu sitä konkreettisemmalla, mitä enemmän aikaa on itse elänyt. Huomaan palaavani muistoihin, menneisiin vaiheisiin ja kokemuksiini maailmasta yhä useammin. Haen niiden kautta merkityksiä, ehkä lopulta elämän tarkoitusta. Inhimillinen kokemus ajasta ja ajan kulusta ei ole vain yksilön erityistä, vaan myös jaettavissa olevaa hiljaista tietoa hetkistä, jolloin aika pysähtyi, pitkään odotukseen liittyvistä tunteista tai alati kiihtyvän ajan kulun kokemuksesta. On myös kokemuksia, joissa aikaa ole.

Tutkimuksellisen opinnäytetyön kuva-aineisto koostuu keskeisesti länsimaisesta maalaustaiteen kuvamateriaalista 1800-luvun puolivälistä alkaen nykyhetkeen. Teollistuminen, muutto kaupunkeihin ja yhä kiihtyvämpi tieteen ja tekniikan kehitys muuttivat ratkaisevasti ihmisten suhdetta aikaan. Aika muuttui hyödykkeeksi, kun sillä mitattiin tehdastyöläisen ansiota tai arvotettiin velvollisuuksiin ja vapaaseen sidottua aikaa. Matkustaminen nopeutui, ja mahdollisuus nähdä ja kokea vieraita kulttuureita ja tutustua taiteeseen ja taiteen tekemiseen helpottui. Kuvallisen ilmaisun aikakäsitys muuttui, kun valokuvaus mahdollisti hetken tallentamisen. Ajan muuttunut merkitys ilmenee myös maalaustaiteessa. Impressionistit pyrkivät tallentamaan hetkellisen vaikutelman. Heille nykyisyys oli se tietoisuuden hetki, jolloin ihminen tajuaa olemassaolonsa (Honour ja Fleming 1992, 603). Ajan kulku näyttäytyy valon ja varjojen sävyjen ja tunnelman muutoksina eri vuorokauden aikoina Claude Monet'n tunnetuissa maalaussarjoissa *Heinäsuovat* (1890–1891) ja *Roenin katedraali* (1894). Symbolistit käänsivät katseen sisään päin unimaailmaan ja kuoleman jälkeiseen maailmaan. Maalausten aiheissa on nähtävillä ihmisen ajallisuuden pohdinta, kuten Paul Gauguinin panoraamamaalauksessa *Mistä tulemme? Mitä olemme? Minne menemme?* (1897). Koska vuosisadan vaihteen länsimainen taide

sai merkittävästi vaikutteita aasialaisesta taiteesta, otan tarkasteluun myös keinoja visuaalisoida kokemuksellista aikaa itämaisessä kuvataiteessa.

Tässä opinnäytetyössä tutkin ja tulkiten kuva-aineistoa hyödyntäen ikonografista ja semioottista lähestymistapaa, joita Anita Seppä kuvaa kirjassaan *Kuvat ja niiden tulkinta* (2012). Ikonografinen menetelmä tutkii kuvien alkuperää, merkitystä, erityispiirteitä ja historiallista kehitystä. Ikonografia ottaa huomioon visuaalisten muotojen ja motiivien merkityksen lisäksi myös laajempia ja monimutkaisia kulttuurisia ilmiöitä. Kuvien tulkintaan sekoittuu tulkitsijan oma käytännöllinen elämäkokemus ja kulttuurisia huomioita. Lopulta tulkintaan vaikuttaa katsojan persoonallisuus ja maailmankatsomus. Semiotikka tutkii kuvaa kielen kaltaisena merkkijärjestelmänä. Kuvan tutkiminen semiotiikan keinoin on representaation tutkimista, jossa kysytään, mitä kuvat esittävät ja miten? Kiinnostavaa on myös kuvien piilomerkitys, eli millaisia ideoita ja arvoja kuvien symbolikieleen kätkeytyy. (Seppä 2012, 103–110, 128.)

Työstän samanaikaisesti tutkimuksellisen opinnäytetyöni kanssa taiteellista opinnäytetyötä aiheena ihmiselämän ajallisuus. Tarkastelen ja työstän siinä kuvataiteen keinoin maalaten ja piirtäen kokemuksellista aikaa, omakohtaisesti koettua elämää ja muistoja. Tutkimuksellisen osion yhtenä tavoitteena on tukea ja syventää taiteellisen opinnäytetyön prosessia, perustella ja innoittaa omaa aihevalintaa ja arvioida keinoja sen toteuttamiseen. Opinnäytetyö on prosessi, matka taiteessa. Uskon, että ymmärryksen lisääntyminen myös itseäni kohtaan taiteilijana ja ajassa matkaavana ihmisenä tulee kasvaa.

Luvussa kaksi käsittelen ajallisuutta maalauksen aiheena. Ajallisuus tulee esiin ihmisen elämänsäkaareen liittyvissä maalauksissa. Löydän äitien muotokuvia, maalauksia arvokkaista parrakkaista miehistä, leikkiviä lapsia sekä kuva-aiheita ja symboleita, joilla viitataan elämän rajallisuuteen. Kiinnostavaa tässä yhteydessä on tarkastella niitä moninaisia merkityssuhteita, joita ihmisen eri ikäkausien kuvaamisesta löytyy.

Ihminen mieltää ajan muutoksena. Maalaus taas on perinteisessä muodossaan rajallinen ja liikkumaton, pigmenttiä kaksiulotteisella pinnalla. Maalarilla on käytössä tila, viiva, muoto ja väri. Haluan selvittää, minkälaisia kuvallisia ratkaisuja maalaustaiteessa on käytetty ajan ilmentämiseen. Kuvaamalla liikettä tulee kuvanneeksi myös aikaa. Lähellä liikkeen kuvaamista on tarinallisuus, maalauksen narratiivinen aika. Millaisia ratkaisuja on käytetty johdattamaan katsojaa toiseen aikaan, paikkaan sekä seuraamaan teokseen

sisältyvää juonta, ajallista illuusiota? Muistot ja koetut hetket näyttäytyvät tarinoina, joiden visualisointia maalauksessa käsittelen luvussa kolme.

Luvussa neljä lähestyn kokemuksellista aikaa maalausprosessin kautta. Teoksen synty on prosessi, jota ohjaa maalarin mieli ja keho. Maalaukseen kuluva aika, siveltimen tempo ja materiaalit sitovat aikaa maalaukseen kerros kerrokselta, jälki toisensa jälkeen. Tarkasteluni kohteena on kahden nykytaiteilijan ja tarinan kertojan Anselm Kieferin (s. 1945) ja Anna Retulaisen (s. 1969) tuotantoa ja maalausprosessia. Katsoja on maalauksen edessä oman historiansa, kokemusten ja mielen virittämänä. Miten ajallisuus välittyy katsomisen hetkellä? Tässä yhteydessä on myös mielenkiintoista pohtia läsnäolon sala-peräistä olemusta ja sen välittymistä maalauksesta katsojaan. Voiko sen syntymekanismissä tai komponentteja tunnistaa ja jäljittää? Viimeisessä, viidennessä luvussa summaan opinnäytetyöni tuloksia ja pohdin omaa taiteellista työskentelyäni nostamieni kysymysten ja johtopäätösten valossa.

## 2 AIKA AIHEENA MAALAUSTAITEESSA

### 2.1 Ihmisen elämänkaari

Tässä luvussa tarkastelen ajallisuutta maalauksen aiheena. Temaattisena lähtökohtana on ihmisen elämänkaari, elämän keskeiset vaiheet syntymästä kuolemaan. Valikoin tarkasteluun lapsuuden ja nuoruuden kuvauksia sekä maalauksia vanhuudesta ja koko elämänkaaresta. Ne edustavat elämän murroskohtia, ja niihin tuntuu ajallisuuden kuvauksina latautuvan monikerroksisia merkityksiä.

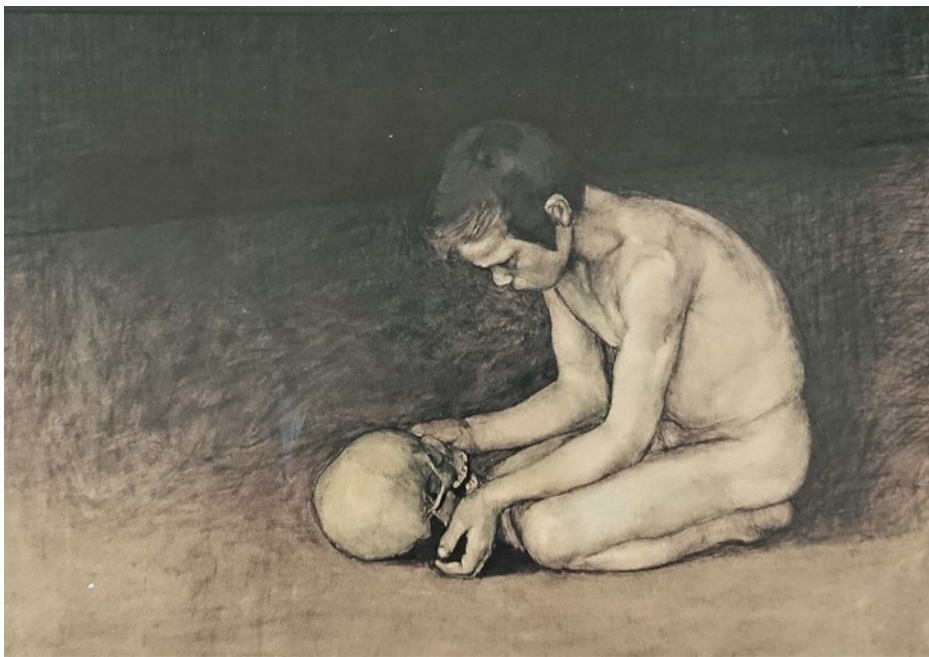
Muotokuvat, joihin on tallennettu yksilöidyt ihmiskasvot, on katsottu välittävän tietoa henkilön ulkonäöstä, ehkä luonteesta ja asemasta. Taiteilijoiden itsestään maalaamien muotokuvien sarjat toisivat, nimenomaan sarjana tarkasteltaessa, esiin eletyn elämän muutokset. Näistä kuuluisa ovat Rebrandtin omakuvien sarja ja Helen Schjerfbeckin viimeisien elinvuosien muotokuvat, koskettavat kuvaukset vanhenemisesta. Niiden tarkastelu vaatisi kuitenkin syvällisempää tutkimustyötä kuin tässä opinnäytteessä on mahdollista, joten jätän muotokuvat tarkasteluni ulkopuolelle. Käsittelen aihetta henkilökuvien kautta. Valitsemisani maalauksissa kuvattu henkilö näyttäytyy esimerkkinä tietystä iäkaudesta, jolloin viitataan ennemmin ihmisen kuvaamisen traditioon kuin mallina toimineeseen historialliseen henkilöön. Rinnastamalla saman aiheisia maalauksia pyrin osoittamaan ajassa muuttuvia ihmisen ikään liittyviä asenteita ja arvottamista.

Lapsuuden kuvaus maalauksissa heijastelee kunkin aikakauden asenteita, moraalikäsitteitä ja tietoa lapsen kehityksestä ja lapsuuden kokemusten merkityksestä ihmisen mielen kehitykselle. Helen Schjerfbeckin Bretagnessa maalaama teos *Pikkusisko syöttävä poika* (1881) nostatti aikansa näyttelyvieraisa paheksuntaa. Maalauksen lapsia luonnehdittiin vähä-älyisiksi. Lapset haluttiin nähdä mieluiten kauniina, herkkinä ja viattomina. Lapsuuden romantisoitu symbolimerkitys ilmenee Albert Edelfeltin maalauksessa *Leikkiviä poikia rannalla* (1884). Maalauksen kolme pellavapäistä kesävaatteisiin pukeutunutta lasta leikkii yhdessä veden äärellä. Hetki on pysäytetty ikuisen lapsuuden keuhkoihin. Taidehistorioitsija Tutta Palin kuvaa kirjassa *Modernin muotokuva merkit* (2007) lapsuuden esittämistä maalauksissa.

Symbolismissa huomioitiin erityisesti lapsuus ja varhaisnuoruus vaiheena, jossa tietoisuus itsestä aikaan ja paikkaan sidottuna persoonana ei vielä ole herännyt tai

on vasta heräämässä. Lapsen hahmon avulla voitiin pohdiskella haavoittuvuuden ja elämän rajallisuuden ohella myös maailman ihmettelyn ja vierauden tunteiden osuutta ihmisenä olemisessa. (Palin 2007, 89.)

Magnus Enckellin hiilipiirroksesta *Poika ja pääkallo* (1893) kuvassa 1 välittyy taiteilijan pohdinta elämän rajallisuudesta ja hetkellisyydestä. Riisuttu lapsihahmo, pääkallo elämän rajallisuuden symbolina ja maalauksen tilaratkaisu ilmentävät aikaan ja paikkaan sitoutumatonta ihmisen tarvetta etsiä elämän tarkoitusta. Hiili on klassinen työväline, sen pehmeä jälki ja sävy virittävät teokseen ajattomuuden tunteen.



Kuva 1. Magnus Enckell, *Poika ja pääkallo* 1893. Hiili, 70 x 100 cm. (Valkonen 1992, 241.)

Lasta kuvataan tavallisesti myös suhteessa aikuiseen, usein äitiin. Tyypillinen esimerkki on pientä vauvaa sylissään pitävä nainen. Usein tällaisen intiimin hetken malleina ovat toimineet taiteilijan oma vaimo ja lapsi. Kuvauksen keskiössä ei ole lapsi, vaan äidin ja lapsen suhde. Tyko Sallisen maalauksessa *Rintalapsi* vuodelta 1911 (kuva 2) huomio kiinnittyy lapsen sijasta realistisesti kuvattuun äitiin. Rintojen sinisenä hohtavat suonet ja äidin voipunut ilme tavoittaa kokemuksen äitiyden arjesta. Aihe viittaa historiallisiin madonna-aiheisiin, pyhiin kuviin ja pysyvyyteen, mutta ekspressiivinen maalausjälki ja naisen katse muuttaa katsojan aikakokemusta. Katse, joka on siirtynyt lapsesta katso-

jaan, vetää havainnoijan vaikutuspiiriinsä, olemaan läsnä. Maalaus tuntuu liikkuvan ajallisesti sakraalisen ja pyhäksi koetun arkisen, profaanin aikakäsitteen välillä. Bibliografian ja lukuisten vaimostaan maalaamien kuvien perusteella voi päätellä, että Sallinen on kuvannut maalauksessa vaimoan Mirriä ja heidän esikoistaan. Kuvan katsomiskokemukseen sekoittuu tieto Mirrin traagisista elämänvaiheista. Jään pohtimaan maalauksen syntyhetkeä edeltänyttä ja myöhempiä vaiheita. Äidin katse on monitulkintainen. Näenkö alistumista? Pelkääkö hän tulevaa. Ihmisen elämänvaiheiden pohdinnat rakentavat tarinallisuutta.

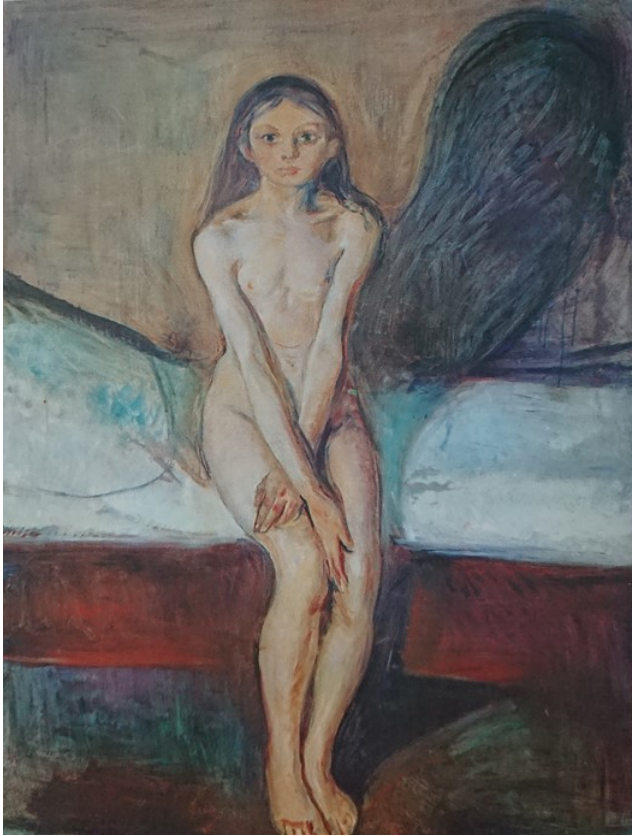


Kuva 2. Tyko Sallinen, *Rintalapsi* 1911. Öljy, 71 x 58 cm. (Ilmonen ym. 1999, 15.)

Kehityspsykologit kiinnostuivat 1900-luvun alussa lapsuuden kokemusten vaikutuksista ihmisen persoonan muovautumiseen. Palin luonnehtii 1800- ja 1900-lukujen vaihdetta Sigmund Freudin ajaksi, joka taidehistoriassa tunnetaan symbolismin ja uusromantiikan

tai ns. dekadenssin aikana. Freudilaisittain ajateltuna terve minuus perustuu lapsuudessa syntyvälle tiedostamattomalle traumalle (Palin 200, 89–90). Magnus Enckell on kuvannut tunnetussa maalauksessa *Herääminen* (1893) alastonta nuorukaista nousemassa rivakasti totinen, keskittynyt ilme kasvoillaan. Hahmon liike on pysähtynyt. Taus-tan ja sänkyvaatteiden valkoisuus luovat ajattomuuden tunteen. Tämä voisi tapahtua missä ja milloin vain. Aamu ja herääminen päivään ilmentävät nuoruutta ja uuden alkua. Maalauksen voi nähdä kasvuprosessin kuvauksena, tai sen voi tulkita symboloivan ihmistä elämään vaikuttavan uuden tietoisuuden tai käännekohtan edessä.

Edward Munch kuvaa maalauksessaan *Puberteetti* (1894) nuoren tytön hämmennystä fyysisen ja psyykkisen muutosvaiheen edessä (kuva 3). Maalauksen keskelle avonai-selle sängylle sijoitettu hahmo vaatii kaiken huomion. Tytön suuret silmät tuijottavat kohti katsojaa, ja alastoman vartalon sulkeutunut asento kuvastaa tarvetta varjella omaa sek-suaalisuutta. Tumman varjomaisen elementin voi tulkita fallisena muotona uhkaksi tai vain peloksi ennen kokemattoman edessä. Munchin maalausta on kiinnostava tarkas-tella rinnakkain Eric Heckelin puupiiirroksen kanssa (kuva 4). Heckell kuului saksalaisen ekspressionismin edustajana Die Brycke -ryhmään, jonka jäsenet, mukana myös Emil Nolde, halusivat ilmaista elämäntunnetta ja aistillisuutta. Teos *Seisova Fränzi* julkaistiin ryhmän ensimmäisen näyttelyn julisteena. Natsit hävittivät 30-luvulla merkittävän osan Heckelin taidetta rappiotaiteena. (Valkonen & Valkonen 1983,18.) Teoksen viesti eroaa ratkaisevasti viattomuutta korostavista lapsuuden ja nuoruuden kuvauksista. Fränzi ei vaikuta hämmentyneeltä tai ahdistuneelta eikä peittele alastomuuttaan. Teoksen lapsen seksuaaliseksi tulkittavissa oleva viettelevä ilme herättää vielä tästä ajasta katsottuna kysymyksiä. Aikamme on herkkä pedofiilisille tulkinnoille.



Kuva 3. Edward Munch, *Puperteetti* 1894. Öljy, 150 x 110 cm. (Valkonen & Valkonen 1983, 68.)



Kuva 4. Eric Heckell, *Seisova Fränzi* 1911 (Valkonen & Valkonen 1983, 18).



Vanhuuden käsittely taiteessa kuvastanee suhtautumista vanhuuteen ylipäätään. Vanhuuden kokemukseen liittyvää taidetta kohtaa tässä ajassa harvakseltaan. HAMissa oli vuonna 2019 suomalaisten nykytaiteilijoiden töistä koostuva näyttely *Vanhuus*. Esittelytekstin mukaan näyttely haluaa tuoda esiin näkymättömiin pyyhityn vanhuuden. Ikääntyvää ihmistä katsotaan näyttelyssä peittelemättä mutta kunnioittavasti. Jään pohtimaan, miksei aihetta käsitellä enempää nykytaiteessa, vaikka ikääntymisen kokemus koskettaa yhä useampaa lähes koko maailmassa. Sivutetaanko taiteessakin osa ihmisen elämänsä kaaresta? Tiina Pusa tarkastelee väitöskirjassaan *Harmaa taide* vuodelta 2012 taiteen ja vanhuuden merkityssuhteita ja toteaa vanhuuden kuvan muuttuneen sadassa vuodessa. Minkälaiset tarinat vanhuudesta ovat ajassamme hyväksytyjä? Pusan tutkimusaineistoon kuuluu Jaana Partasen kuvasarja *Ruusunen*, jossa vanhuutta lähestytään kaunistelematta. Kuvien mallit ovat yli 75-vuotiaita kuopiolaisia naisia, joita on kuvattu heikkouksineen ja vahvuuksineen. Pusa arvioi, että mielikuva kännäilevästä tai edes viiniä nauttivasta mummosta tuntuu olevan kulttuurissamme jonkinlainen tabu. Vanhukset haluttaisiin nähdä kunnon kansalaisina, jotka eivät missään nimessä suhtaudu dekadenttisesti elämänsä loppupäähän. Vanhusten ruumiillisuus on yhteiskunnallistettu. Heille katsotaan olevan hyväksi, mikä on muille hyväksi, eli että vanhukset olisivat terveitä, iloisia, harmittomia ja kuluja aiheuttamattomia. Vanhuksilta odotetaan viktoriaanista, epäkehollista ja nuhteetonta elämäntapaa, johon päihteet ja seksuaalisuuden toteuttaminen eivät tunnu mahtuvan. Terveiden ja turvallisuuden korostuminen tuottavat länsimaissa valvonnan mentaliteettia ja paheksuntaa. Yksilö vaikuttaa saavan määrätä omasta elämästään, jos hän tekee yhteisön hyväksymiä ja kuluja aiheuttamattomia ratkaisuja. (Pusa 2012, 199.)

Jos asettaa Schjerfbeckin vanhan naisen hahmon kuvassa 5 rinnakkain Partasen teoksen (kuva 6) kanssa huomaa, että vanhat näyttävät edelleen jokseenkin samoilta, vain kuvauksen puitteet ovat muuttuneet. Katse kohdistuu myös näiden kahden teoksen henkilöiden käsiin. Schjerfbeckin vanha nainen ahkeroi, parsii tai harsii, huolehtii ja on hyödyllinen. Toisessa kuvassa nautitaan elämän tarjoamista nautinnoista, ollaan vapaalla, juhlitaan ja kulutetaan.

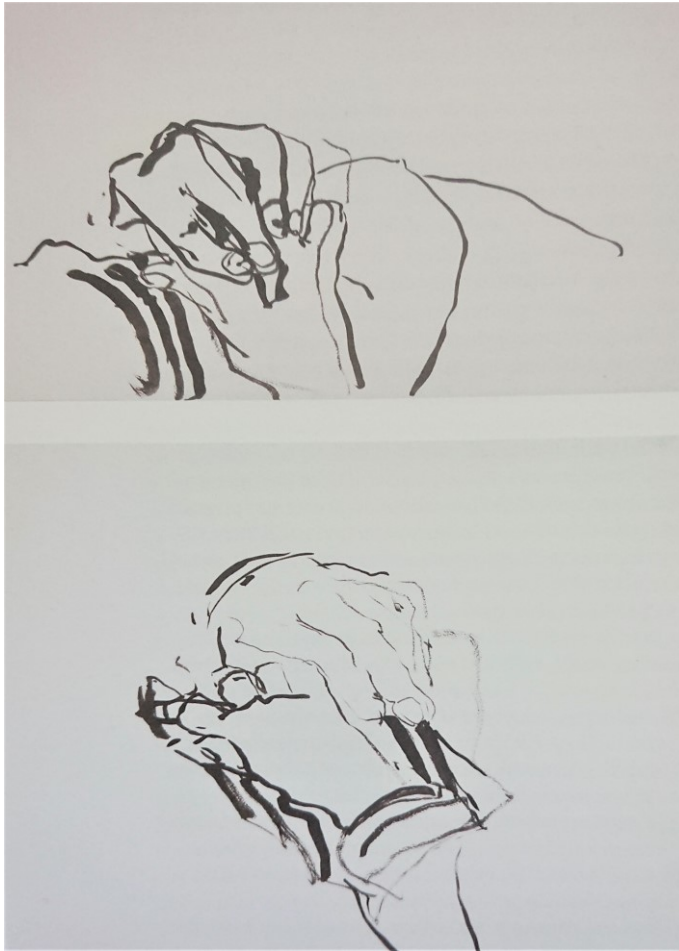


Kuva 5. Helen Schjerfbeck *Kotona*, 1903. Öljy, 86,5 x 62,3 cm. (Valkonen 1989, 201.)



Kuva 6. Jaana Partanen, *Sarjasta Ruusunen* 2004. Sekatekniikka. (Pusa 2012, 199.)

Kädet aiheena voivat edustaa itseään enemmän, kuten Anna Retulaisen piirroksissa kuvassa 7. Kuolevan äidin kädet ovat liikuttavat, ja niihin voidaan katsoa lautautuvan kaikki eletyt vuodet, elämänvaiheet ja teot. Ne kantavat myös mukanaan laajan tunneskaalan, ja niihin voi projisoida katsojan omaa äitisuhdetta. Toisaalta käsien kuvaaminen vanhuuden ilmentäjinä voi olla myös vanhuuden etäännyttämistä, korrektiutta.



Kuva 7. Anna Retulainen, *Muisto* 2010-2012. Tussi paperille 52x 61 cm kumpikin. (Hannula & Tuulikangas 2017, 22.)

Vanhojen ihmisten kuvaamisen traditioissa voi nähdä myös sukupuolittamista. Kuvaataanko vanhoja miehiä toisin, kuin vanhoja naisia? Japanilaisissa puupiirroksissa esiintyy shintolaisia jumalhahmoja ulkoisesti ihmisen kaltaisina. *Fukurokuju*, pitkän iän jumaluus kuvataan parrakkaana miespuolisena vanhuksena. Toisessa kädessä on sauva, toisessa kirjarulla. *Jurōjin* on toinen pitkää ja onnellista elämää edustava jumaluus. Hänet kuvataan myös vanhana pitkäpartaisen miehenä. Kallo ja otsa ovat luonnottoman

pitkät. Japanilaisen puupiiirroksen aihe maailmassa tunnetaan myös vanhaksi naiseksi kuvattu Tuonelan portin syöjä *Datsreba*, joka vaatii lunnaita joen ylittäjiltä (Moilanen 2013, 246). Edward Munch kuvaa maalauksessa *Vanha mies* (1902) elinvoimaista, voimakastahtoista ikääntynyttä ihmistä (kuva 8) kädet puuskassa, katse tuimana, ryhti suorana. Mies on istahtanut kuin kesken toimiensa, ehkä vasten tahtoaankin malliksi. Munchin ekspressiivinen maalausjälki on itsevarmaa, taustan kadmiumin ja okran keltainen huokuu energiaa ja mustat ääriviivat korostavat päättäväisyyttä ja tahtoa. Olisiko vanhaa naista kuvattu tuona aikana vastaavasti?



Kuva 8. Edward Munch, *Vanha mies* 1902. Öljy 70,5 x 96 cm. (Selen 2014, 183.)

Vanhan ihmisen ja lapsen kuvaaminen samaan teokseen ilmentää koko ihmisen elinkaarta. Hugo Simbergin maalauksessa *Iltaa kohti* (1913) malleina ovat olleet hänen Niclas-isänsä ja poikansa Tomi (kuva 9). Tunnesisällöltään nostalgisessa teoksessa on läsnä kolmen sukupolven kehä. Helena Ruuska kuvaa kirjassaan *Huugo Simberg, pirut ja enkelit* (2018) maalaukseen liittyviä tapahtumia. Isä Niclas kuolee 93-vuotiaana vuonna 1915 ja Hugo Simberg itse kaksi vuotta myöhemmin. Teoksen lapsi ja vanhus kävelevät käsikädessä ilta-auringossa veden äärellä. Vanhus sovittaa hitaat askeleensa

lapsen lyhyisiin askeliin. Kumpi taluttaa kumpaa? Symbolinen maisema korostaa vanhuksen elämän vähiin käyvää aikaa. Lapsi hänen rinnallaan tuo mukaan ajan syklistyyden, uuden alun ja jatkumon. Simberg valokuvaa ahkerasti perhettään. Kuvat isästä ja pojasta ovat mitä ilmeisimmin toimineet lähtökohtana maalaukselle (kuva 10). Valokuvan ja maalauksen suhde voi olla kompleksinen. Valokuva on leikkaus hetkestä. Mitä sen pohjalta tehty maalaus viestii? Menettääkö tallennuksen toisto ajallisen ulottuvuuden? Muuttuko se kopioksi hetken taltioinnista?



Kuva 9. Hugo Simberg, *Iltta kohti* 1913. Öljy 162 x 95 cm. (Ruuska 2018, 398.)



Kuva 10. Hugo Simberg 1913 (Ruuska 2018, 417).

Itävaltalaisen Gustav Klimtin 1905 maalaamassa teoksessa *Naisen kolme ikäkautta* kuvassa 11 on kuvattuna pikkutyttö, nuori äiti, ja kolmantena ikääntynyt nainen. Klimtiä pidetään wieniläisen jugendin kenties huomattavimpana edustajana (Valkonen & Valkonen 1983, 82). Teoksesta välittyvät asenteet pohdituttavat. Miksi vanheneva ihmisen kyyristyvä hahmo peittää kasvonsa? Halusiko taiteilija ilmentää sillä epätoivoa tai häpeää? Mitä se kertoo vanhuuteen tai erityisesti naisen vanhenemiseen liittyvistä asenteista? Nuori äiti muistuttaa posliininukkeä, vailla nuoren äidin väsymystä ja fyysisiä muu-

toksia. Hahmo lapsi sylissä tuo mieleen madonna-aiheet. Epätodellinen naisen ihannemalli rinnastuu elämää kokeneen naishahmon kanssa. Kenen silmin naista ja lasta tässä katsotaan?



Kuva 11. Gustav Klimt, *Naisen kolme ikäkautta* 1905. Öljy 180 x 180 cm. (Valkonen & Valkonen 1983, 83.)

Edward Munch käsittelee ihmisen elämänkaarta useassakin teoksessaan. Maalauksessa *Elämän tanssi*, josta on olemassa useampia versioita Munch on kuvannut naisen kolmea elämänvaihetta (kuva 12). Ajallisuus ilmentyy symboliikan ja maalauksen välittämän tarinan kautta. Symbolitutkija Liisa Väisänen avaa vanhaa elämäntanssi-aihetta, jossa oli kuvattuna yhdeksää planeettaa edustavaa ihmishahmoa tanssin pyörteessä, kuin aikaa ikuisessa kierrossaan. Yksi hahmoista saattoi edustaa uutta aikaa ja yksi naamion taakse piiloutuvaa kuolemaa (Väisänen 2015, 235). Munchin maalauksessa naisten pukujen värityksille voidaan antaa vertauskuvallista merkitystä valkoisen viitatessa nuoruuteen ja viattomuuteen, mustan suruun ja luopumiseen. Punaista on pidetty jo varhaisessa symboliikassa veren, tulen, helvetin ja rakkauden värinä. Punaisella on kuvattu

myös aistillisuutta. (Väisänen 2015, 255.) Kiinnostavia Munchin teoksessa ovat myös kesäyöhön liitetty ajallisuuden allegoria, pohjoisen kesän lyhyys, valoisuus ja kiihkeä kasvu. Maalauksen tapahtumat on sijoitettu veden ääreen, johon heijastuu täysikuu. Molemmilla elementeillä on ajallisuuteen liittyvä symbolinen merkitys, joita käsittelen luvussa 2.2.

Maalauksen on tulkittu kertovan taiteilijan epätoivoisesta yrityksestä irrottautua ahdistavasta suhteestaan naisystäväänsä Tullaan. Keskellä on taiteilija itse tanssiparinaan ensimmäisen rakkautensa Milly Thaulowin. Kilpakosijansa hän on maalannut tanssimaan vihreäkasvoisena elostelijana (Selen 2014, 53). Munchin maalausten aiheet liittyvät syviin tunnekokemuksiin ja perhepiirin kohtaloihin. Hän kuvaa tuotannossaan kuolemaa, intohimoa, mustasukkaisuutta ja epätoivoa. Klimtin ja Munchin teosten vertailu johtaa pohtimaan teoksen välittämää läsnäolon tunnetta katsojassa. Syntyykö se elettyjen elämäntilanteiden ja voimakkaiden omakohtaisten tunteiden kuvauksesta, vai ehkä uskottavasta tarinasta, jonka keskelle katsoja voi sukeltaa?



Kuva 12. Edward Munch, *Elämän tanssi* 1925-1929. Öljy 143 x 208 cm. (Karttunen 1999, 67.)

## 2.2 Ajallisuuteen liittyvät visuaaliset viitteet

### 2.2.1 Luonto ajan ilmentäjänä

Muualta maailmasta tulleista vaikutteista yksikään ei vaikuttanut länsimaiseen taiteeseen yhtä laajalti ja pitkään kuin japonismi 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. Se sai myös pohjoismaiden muotoilijat ja taiteilijat lainaamaan työhönsä piirteitä Aasian taiteen ajatusmaailmasta ja visuaalisista ratkaisuista. (Weisberg ym. 2016, 14–15.) Aikakäsityksen syklinen luonne näkyy selkeästi Japanin taiteen ja kulttuurin kiinteässä yhteydessä vuodenaikojen vaihteluun. Taiteessa kevät, kasvun ja luonnon heräämisen aika on liitetty nuoruuteen ja syksy lähestyvään vanhuuteen. Talvelle on annettu hiljentymisen ja kuoleman merkityksiä. Taidemuotojen lisäksi vuodenaikojen kuvaus ulottuu kimonojen kuva-aiheisiin ja ruokatarjoiluun. Vuoden katsotaan Japanissa alkavan keväästä ja muutoksen vuodenaikoksi mielleltävät kevät ja syksy ovat keskeisimmät vuodenaikat japanilaisessa kuvataiteessa. Kirsikan kukat edustavat hetken kukoistaessaan ohi kiitävää nuoruutta, toisaalta ne ovat itämaisen aikakäsitteen mukaisesti osoitus ajan syklistyydestä, uudelleen toistuvasta ilmiöistä, kiertokulusta ja kaiken jatkumisesta. (Moilanen 2013, 28,169.) Vuodenaikojen vaihtelut ovat luonnollisesti olleet kaikissa agraareissa kulttuurissa merkityksellisiä rytmittäessään elämää. Vuodenaikoihin ja kuukausiin liittyvät kuva-aiheet olivat yleisiä Euroopassa jo keskiajalta lähtien. Kullekin vuodenaikalle oli oma luontoa ja maan satoa esittävä kuva-aiheensa, ja kuukausia kuvattiin niille tyypillisillä toimilla. Aiheet olivat niin tuttuja, että aikalaiset ymmärsivät sian teurastuksen ja makkaran teon kuvaavan lokakuuta. (Väisänen 2015, 230–234.)

Vuorokauden vaihtelut, aamuvalo ja illan hämärtyminen ovat aina tahdittaneet ihmisen elämää. Aamu koetaan alkuna ja ilta loppuna. Yöhön on liitetty mystiikkaa, ja iltaruskolle on annettu erityinen merkitys. Munchin kuuluisassa teoksessa *Huuto*, josta hän teki useampia versioita, aika ja liike ovat täysin jähmettyneet taivaan kirkuvien värien alla. Kuulla, erityisesti täysikuulla on erityinen asema japanilaisen puupiiroksen symbolivalikossa. Japanissa tunnetaan kuun ihailuun liittyvä tapa, kuun katselutilaisuudet, joita järjestetään veden äärelle kuun ollessa kauneimmillaan elo–syyskuussa. Tuolle ajalle ajoittuu myös esi-isien henkien juhla, Oboen, jolloin kuolleiden henget vierailevat maanpäällä. (Moilanen 2013, 34–35.) Kesä on pohjoisella pallonpuoliskolla lyhyt, yöt valoisia. Veden äärelle on kokoonnuttu juhlimaan ja nauttimaan lyhyestä taianomaisesta ajasta. Edward Munchin tuotannossa usein toistuvia symbolisia ajan ilmentäjiä ovat kuvaukset



veden äärelle kokoontuneista ihmisistä ja kuunkajo. Puupiirroksessa *Kesäyö* kuvassa 13 voi nähdä japanilaisten puupiirrosten vaikutteita: hahmon liikkumaton frontaaliasento, värien käyttö ja kuvapinnalle koristeellisesti sommitellut puunrungot. Kuunsilta leikkaa yksinäisen vesilinnun hahmon. Silmien syvät varjot, puiden ja rannan musta silhuetti tuovat piirrokseen oudon mystisen tunnelman. Aika on pysähtynyt hetkeen, ehkä juuri vesilinnun huutoon. On katoava nuoruuden hetki elämässä, kesäyö.



Kuva 13. Edward Munch, *Kesäyö/Ääni* 1896. Puupiirros 37 x 56 cm. (Weisberg ym. 2016, 211.)

Hugo Simbergin, jota on taiteilijana luonnehdittu symbolistiksi, voi olettaa saaneen vaikutteita japanilaisista puupiirroksista. Hänen tuotannossaan on runsaasti aiheita, joissa vuodenajat ja luonnonilmiöt viittaavat ihmisen elämän rajallisuuteen ja elämän kiertokulkuun. Vesiväri- ja guassimaalauksessa *Syksy* luurunkomainen olio kalvaa hampaillaan puunrunkoa (kuva 14). Hahmossa voi nähdä myös kuihtuneiden lehtien muotoja ja värejä. Luonto valmistautuu talveen, vesi ei ole vielä jäähtynyt. Hyisen aiheen vastakohtana hehkuvat maalauksen lämpimät sävyt, kadmiumin punainen, okra, umbra ja keltaisella taitettu vihreä. Lähestyvän talven tai kuoleman odotus kuvataan hyväksyvästi ja lämmöllä.



Kuva 14. Hugo Simberg, *Syksy* 1895. Vesiväri ja guassi 30 x 14 cm. (Olavinen & Paloposki 2000, 20.)

Vedellä on moninainen ja vahva ajallisuuteen liittyvä symbolinen merkitys: Tuonelan joki, joka erottaa elävien ja kuolleiden maailman, ajan virta, joka lipuu aina eteenpäin, elämän- ja nuoruuden lähde, josta synnyttään tai ammennetaan lisävoimia ja aikaa itselle, aava meri ikuisuuden symbolina ja sade, joka herättää luonnon kasvuun. Mytologioissa, myös Kalevalassa maailman syntyyn liittyy vesi. Ajanmittaukseenkin on käytetty vettä.

Antiikin aikana ajanmittauslaitteet olivat vesikelloja, joita käytettiin ympäri maailmaa mekaanisen kellon kehittämiseen saakka (Whitrow 1999, 127). Hugo Simbergin maalauksessa kuvassa 15 valkoiseen kaapuun pukeutunut hahmo lipuu veneellä pitkin kiemurtelevaa jokea. Horisontissa hämöttää kylän silhuetti ja vielä kauempana jotain, ehkä taivas tai aava meri. Yksinäinen matkaja ohjaa venettään, joka on lastattu kirjoilla. Puut ovat lehdettömiä, taivas tasaisen vaalea. Vuoden- tai vuorokauden aikaa on vaikea määritellä. Viitteitä kanssakulkijoista ei ole. Maalauksen voi tulkita ihmisen elämän matkaksi, yksilölliseksi vaellukseksi, jossa tieto ja viisaus on matkaeväänä.



Kuva 15. Hugo Simberg, *Elämän virralla* 1896. Vesiväri ja guassi 23,5 x 14 cm. (Olavinen & Paloposki 2000, 44.)

## 2.2.2 Kuoleman ja elämän kiertokulkuun liittyvät symbolit

Vanitas-kuvat ovat saaneet nimensä Raamatun tekstistä ”*Vanitas, vanitatum et omnia vanitas*. Kaikki on turhaa” (Saarn. 1:2.) Vanitas-kuvat ovat asetelmia (*nature morte* eli kuollut luonto), jotka muistuttavat ihmistä elämän ohimenevyydestä ja kuoleman väijäämättömyydestä. Ne yleistyivät erityisesti uskonsotien aikana protestanttisilla alueilla, missä pyhimyskuvia ei enää kuvattu. (Väisänen 2015, 176.)

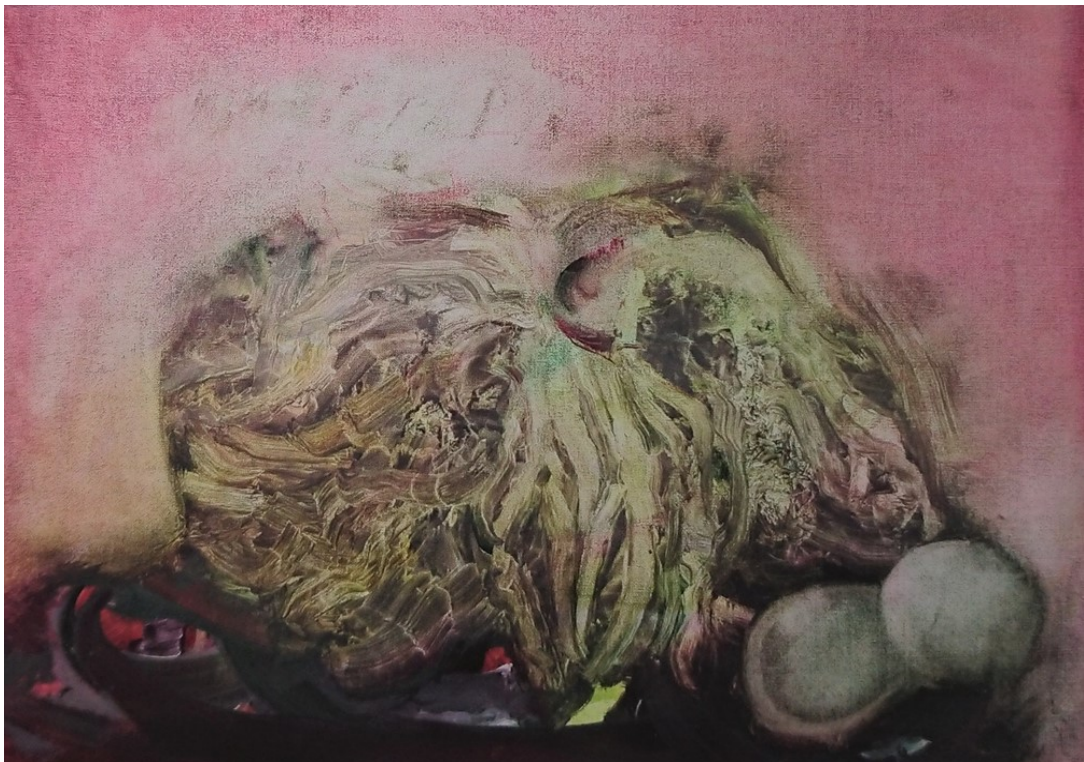


Kuva 16. Ismo Kajander, *Nature Morte* 2009. Sekatekniikka 36 x 33 x 44 cm. (Rautio 2000, 11.)

Kajanderin sekatekniikalla toteutetussa teoksessa kuvassa 16 on Vanitas-asetelmille tyypillinen pääkallo ja sammunut kynttilä muistuttamassa elämän lyhyydestä. Sanomalehti kuvaa alati muuttuvaa maailmaa, tapahtumia ajan virrassa, menneitä kuin eiliset uutiset. Pallo on maailmankaikkeuden kuva. Simpukan mallinen muotti voi ilmentää syn-

tymää. Venus, kauneuden ja rakkauden jumala tuli maahan simpukan kuoressa. Vanitas-asetelmissa esiintyy usein myös tiimalasi ajan mittaajana ja puoliksi tyhjä pikari osoittamaan katoavaisuutta.

Ajallisuutta on mahdollista kuvata myös kasvi-aiheisilla asetelmilla. Niihin kerättiin symbolisia elementtejä, kuten kuihtuneita kukkia tai tummuneita ja mädäntyviä hedelmiä, jotka muistuttivat ajan aiheuttamista muutoksista, elämän lyhydestä ja vääjäämättömästä kuolemasta. Asetelmien kukilla oli myös oma symbolinen merkitys. Unikko ymmärrettiin unen ja kuoleman kukaksi, ruusu viittasi Kristuksen kärsimyksiin. (Väisänen 2015, 162, 225.) Anna Retulainen toisintaa teoksessaan *Asetelma Frisèe* (2005) vanhojen asetelmien tematiikkaa (kuva 17). Taiteilijan teokselle antama nimi ei viittaa sinällään elämän kiertokulkuun, mutta kahden vastakkaisen elementin, elinkaarensa loppupuolella olevan salaatinkerän ja elämän symbolina tunnetun munan tuominen samaan kuvatilaan antaa mahdollisuuden elämän ja kuoleman rajapintojen tarkasteluun.



Kuva 17. Anna Retulainen, *Asetelma frisèe* 2005. Öljy 50 x 75 cm. (Parvs publishing 2007, 100.)

Euroopassa alkoi 1600-luvulla kuviin ilmestyä luurankoja. Pääkallo- ja luurankoaiheiston ilmaantumiseen vaikutti jesuiittajärjestö, joiden mielestä kuolemasta muistuttaminen auttoi keskittymään meditointiin. (Väisänen 2015, 165.) Kuoleman hahmoin, kuten mustakaapukseen noutajaan, on saattanut vaikuttaa myös antiikin taruhahmot. Kreikkalaisessa mytologiassa tunnetaan kuoleman joen lautturi, joka maksua vastaa kuljetti tuonpuoleiseen. Kuoleman henkilöinti liittyy ihmisen tarpeeseen ymmärtää ja konkretisoida tuntematonta ja käsitteellisesti vaikeaa asiaa. Lintu, joka kuljettaa sielua esiintyy myös kuoleman hahmona. Shintolaisessa uskonossa ihmisen kuoleman sielu irtautuu ruumiista, muotoutuu ensin esi-isähengeksi ja myöhemmin persoonan omaavaksi jumalhengeksi. Japanilaisissa puupiirroksissa esiintyy ihmisen kaltaisia, mutta jalattomia henkiolentoja. Joskus henki saa tuli- tai valopallon muodon. (Moilanen 2013, 251.)

Hugo Simbergin tuotannossa esiintyy mustakaapuisia kuoleman hahmoja, jotka hoivavat hellyydellä puutarhansa kasveja tai koputtelevat tuvan ovella. Simbergin töissä kuolema on esitetty länsimaiselle symbolikielelle tyypillisenä mustakaapuisena noutajana, joilla on luurangon muoto ja usein viikate mukana. Viikate viittaa kuoleman väijämyyteen. Kypsä vilja korjataan ja viikate ei erottele tähtiä toisistaan. Kaikille on sama kohtalo. Simbergin akvarellista *Kuolema kuuntelee* (kuva 18) välittyy inhimillisyys, jopa huumori. Kuolema on tullut noutamaan ilmeisesti sängystä kurkistavaa kalpeaa naista, poiminut kukkia tullessaan ja jäänyt kaikessa rauhassa odottelemaan ja kuuntelemaan talonpojan viulunsoittoa. Ei ole kiire, kaikki ajallaan. Seinällä raksuttaa kello, yksi käytetyistä ajan symboleista. Talonpojan asu, paljaat jalat ja lattialankkuihin heijastuvan valo kertovat: On kevät tai kesä ja kirkas auringonpaisteinen iltapäivä.



Kuva 18. Hugo Simberg, *Kuolema kuuntelee* 1897. Vesiväri. 14 x 17 cm. (Olavinen & Paloposki 2000, 50.)

## 3 KUVALLISET KEINOT JA AJAN ILLUUSIO

### 3.1 Tila ja muoto ikuisuuden kuvauksessa

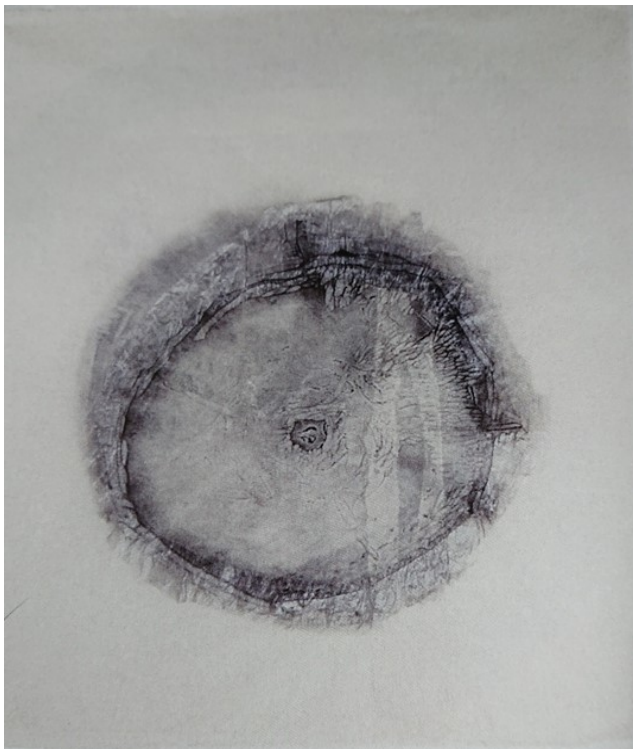
Jos ajan kulkua on vaikea esittää yksittäisen still-kuvan avulla, niin vielä haastavampaa on yrittää visualisoida aika-abstraktion huippu, ikuisuus. Maalaus ja sen tekijä operoi konkretian ja aineettomuuden välisessä tilassa. Käytettävissä on materia, maalausaine ja -pohja sekä kuvalliset rakennusaineet: tila, viiva, muoto ja väri ja maalarin mieli, joka muovaa ajatusta ajasta ja ajattomuudesta.

Ikuisuus voidaan ymmärtää äärettömyytenä tai ajan ulkopuolisena olevaisuutena, jossa aikaa itsessään ei ole. Käärme on esiintynyt useissa kulttuureissa ikuisuuden symbolina. Ehkä nahan luominen on nähty kuvastavan loputtoman ajan syklejä. Häntäänsä nielevän käärme muodostaa sulkeutuvan ympyrän. Aihe on esiintynyt mm. koruissa varustettuna tekstillä: ”Loppuni on alkuni” (Whitrow 1999, 82). Ympyrän muoto itsessään toistuu luonnossa mikrotasolta kosmisiin ulottuvuuksiin.

Tapa visualisoida ikuisuutta on sidoksissa kulttuuriin, uskontojen ja tieteen näkemykseen ajasta, evoluutiosta ja maailmankaikkeudesta. Moniin Aasian uskontoihin liittyy syklinen aikakäsitys. Hindulaisuudessa ja budhalaisuudessa uskotaan toistuvaan jälleensyntymiseen. Japanissa myös tuonpuoleiselle elämälle on muodostunut oma kiertokulkunsa, jossa edetään vaiheittain tasolta toiselle. Kuolema koetaan osaksi elämää ja hetkellisyyden symbolit voivat samanaikaisesti olla myös ikuisuuden symboleita, kuten sulkeutuva ympyrä ja piste. Japanilaisen Miida Seiichiron puupiirriksessä *Floating place* pyöreä muoto ja tumma keskipiste vangitsevat katseen vedoksen keskiöön (kuva 19). Kuvallisen symmetrialla on luotu kuvaan tila, jossa aika on pysähtynyt keskialueella ja keskustan aukko tuntuu hiljaa imevän ympäröivää maailmaa itseensä. Teos on hierretty puulaatalta. Väriin imeytyminen hitaasti ohuen gampi-paperin kuituihin antaa teokselle ajallista ulottuvuutta, kuin tapahtuma olisi ikuisesti käynnissä. (Moilanen 2013, 282, 253).

Kimmo Pasanen on selvittänyt kirjassaan *Tyhjyys itämaisessä ajattelussa ja taiteessa* (2008) itämaisten uskontojen ja filosofioiden ikuisuus- ja aikakäsitteestä selittyvää maalaustaiteessa tavoiteltavaa tyhjyyttä. Olematon, jotakin mitä ei ole *Mu* (japani) ja *Wu* (kiina) ylittää ajan ja on ääretön. Pasanen kuvaa tyhjyyden ajasta, paikasta ja kulttuurisista yhteyksistä riippumattomaksi rakenteelliseksi tekijäksi, jonka avulla taideteokseen

on mahdollista luoda sen rajat ylittäviä ulottuvuuksia Tyhjyys itämaisessa maalaustaiteessa ei ole pelkkää tyhjää tilaa. Maalauksessa tyhjyyden tulee olla dynamisessa vuorovaikutuksessa täyteen kanssa. Maalauksen näkyvät ominaisuudet ovat vihjeitä sen näkymättömistä ominaisuuksista, jotka antavat näkyville laajemman ja yleispätevämmän merkityksen. Zen-taiteen syvällisimpiin aiheisiin kuuluu *enso*, tyypillisesti yhdellä siveltimenvedolla paperille piirretty ympyrä on täydellisyyden symboli. Se merkitsee itsessään tyhjyyttä, kaikkeutta ja valaistumista. Enson sisään tai oheen voidaan kirjoittaa lisämerkityksiä tuovia runonsäkeitä. Pasasen mukaan enson merkitys on avoin ja liikkuva. Piirtämällä sen Zen-mestari laittaa alulle prosessin, joka jatkuu ajassa katsojan tarkastellessa piirrosta. Oleellista on luoda Zen-kokemus, ei vain näyttää sitä. Zen-taiteen tarkoituksena on katsojan herättäminen kuuntelemaan omaa sisäistä ääntään (Pasanen 2008, 177, 218.)



Kuva 19. Miida Seiichiro, *Floating place* 1999. Puupiirros (Moilanen 2013, 253.)

Kiinnostus itämaista ajattelua kohtaan virisi länsimaissa 1800-luvun lopulla. Kaivattiin uutta perustaa henkisyydelle uskontojen ja tieteen välimaastosta. Esoteeriset opit levisivät myös taiteessa. Etsittiin tapoja ilmaista, sitä mikä ei ole ilmeistä, ilmiötä, joista ei ole



varmuutta, äärettömyyttä, ikuisuutta, selittämätöntä ja salattua. Aineettomuus, tyhjiys ja hengen vapaa lento vaikuttivat voimakkaasti non-objektiivisen taiteen syntymiseen. Ilmaisun edustajia olivat mm. Francisek Kupka (1871–1957) ja Wassily Kandisky (1866–1944). Kazimir Malewitsch (1878–1935) julisti edenneensä nollan tuolle puolen. Hän pyrki vapautumaan aineellisen maailman siteistä ja loi taidetta, jolle tunnusomaista oli puhtaisiin geometrisiin muotoihin perustuva sommittelu ja monokromaattiset väripinnat. (Pasanen 2008, 208.) Kasimir Malewitschin maalauksessa *Ääniaaltoja* (1916–1917) kuvassa 20 on nähtävillä itämaiseen tyhjyyden merkitykseen liittyvää ajattomuutta. Josain äärettömässä tilassa tapahtuu dynaamista liikettä. Aineeton ääni etenee muuttuen ajassa ja tilassa. Äänen voimaa suhteessa aikaan ja matkaan kuvaava kaari toistuu muuntuen.



Kuva 20. Kasimir Malewitsch, *Ääniaaltoja* 1916-1917. Öljy 97 x 70 cm. (Valkonen & Valkonen 1983, 204.)

### 3.2 Liikkeen kuvaaminen ajan ilmentäjänä

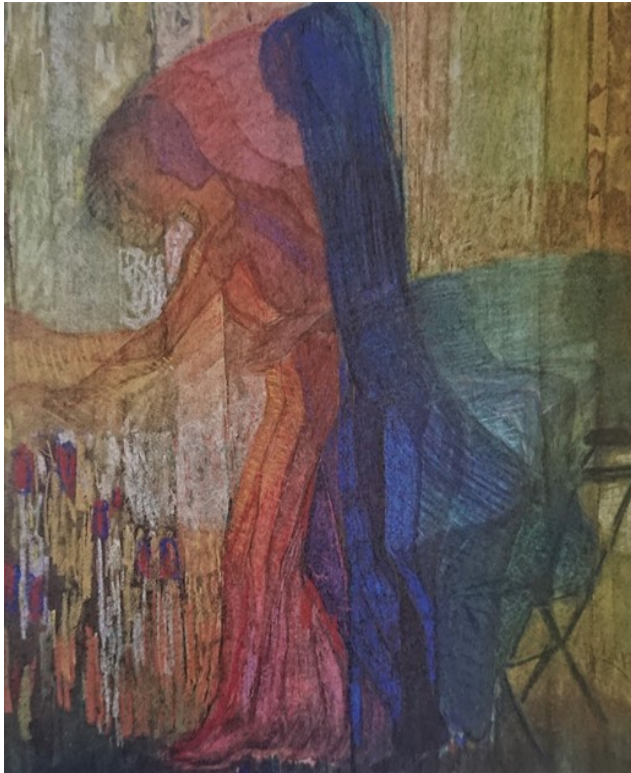
Ajan ja muutoksen suhde on vastavuoroinen, ilman muutosta aikaa ei voisi tunnistaa, ja ilman aikaa muutosta ei voi tapahtua. Me emme ainoastaan mittaa liikettä ajalla, vaan myös aikaa liikkeellä. (Whitrow 1999, 60.) Länsimainen ajattelu mieltää ajan tapahtumien sarjana ja niiden väliin jäävinä taukoina. Nyt-hetki, joka pakenee tarkastelijaa, voidaan ajatella pysäytyksenä ajan jatkuvassa liikkeessä. Kuvaamalla liikkeeseen liittyvää muutosta, tapahtumien sarjaa on mahdollista visualisoida aikaa.

Kuvan kompositioratkaisuilla voidaan luoda illuusio liikkeestä. Katsomme kuvaa kuin lukisimme sitä vasemmalta oikealle ja ylhäältä alas, jolloin liike tuntuu meistä pysähtyvän oikeaan laitaan. Kuvapinnassa ylhäällä oikealla on suurin huomioarvo ja vastaavasti alhaalla vasemmalla pienin. Kuvan alaosa koetaan painavammaksi ja olevan katsojaa lähempänä kuin yläosan. Viivan diagonaalisuunta näyttäytyy dynaamisena liikkeenä. Kuvassa 21 Wassily Kandinskyn *Rautatie Murnaussa* (1919) nykyaikaa, matkustusnopeutta ja energiaa symboloiva juna syöksyy kuvan oikeasta alalaidasta läpi maiseman, joka junasta katsottuna muuttuu ja katoaa hetkessä. Teos on maalattu Kandinskyille tyypillisillä puhtailla, kylläisillä väreillä, jotka vahvistavat kiihkeän ajan kulun illuusiota. Varjon ja valon kontrastit ovat jyrkät. Sommittelu, joka ylittää kuvapinnan luo illusion jatkuvasta liikkeestä. Maiseman kuvaelementeillä, kuten pilvillä, kattojen harjoilla ja maiseman muodoilla on sama suunta kuin junalla. Kumpi liikkuu maisema vai juna? Kandinsky on ratkaissut hämmennyksen maalaamalla savun ja ratakiskojen rivistön kallistumaan vastakkaiseen suuntaan.



Kuva 21. *Rautatie Murnaussa* 1919. Öljy 36 x 49 cm. (Valkonen & Valkonen 1983, 149 Wassily Kandinsky.)

Toisto ja rytmi rakentavat ajan kulun illuusiota. Koko muuttuvan liikesarjan kuvaaminen vaihe vaiheelta rakentaa juonellista kuvakerrontaa, joka muistuttaa hidastettua filmiä. Aika näyttäytyy tapahtumien jatkumona, joskin arkikokemusta hitaampana. Toisaalta kun kaikki mitä tapahtuu, koko kukkien poimintaan liittyvä aika on puristettu samaan tilaan, aika tuntuu tiivistyvän. Mennyt ja tuleva on pakattu yhteen hetkeen (Kuva 22).



Kuva 22. Frantisek Kupka, *Kukkia poimiva nainen* 1910–1911. Pastelli, vesiväri ja grafiitti 45 x 47,5 cm. (Pennonen ym. 2018, 64.)

Onko väreillä vaikutusta ajan kokemiseen? Harald Arnkill kuvaa tuloksia tutkimuksista, joissa on haluttu selvittää värien yhteyttä aikakokemukseen. Tulokset tukivat heikosti tai ei ollenkaan yleisiä käsityksiä, joiden mukaan aika koetaan kuluvan nopeammin punaisessa tai kirjavassa tilassa kuin sinisessä, yksivärisessä tai harmaassa tilassa. Samoin värisävyn suhde ihmisen emotionoihin näyttäytyi tutkimuksissa yllättävän heikoksi. Sen sijaan värin kylläisyydellä ja kirkkaudella huomattiin olevan vaikutusta emotionaalisiin reaktioihin. Aktivoiviksi koettiin miltei kaikki hyvin kylläiset värit sävystä riippumatta. Tummat sävyt koettiin hyökkääviksi eli dominoiviksi ja miellyttävyyteen vaikutti enemmän vaaleus ja kylläisyys kuin itse väri. (Arnkill 2011, 248–250.) Jos yksittäinen väri ei sinäl-

lään vaikuta ihmisen aikakokemukseen, koko teoksen väriratkaisuilla on mahdollista ilmentää liikettä, etääntymistä ja lähestymistä, ajan kiihkeää tempoa tai pysähdystä. Lämpimien ja kylmien värien asteittainen vaaleneminen ja sävy muutokset luovat Paul Kleen akvarelliin *Ero illalla* (1922) ajallisen kohtaamisen, jota nuolielementit tehostavat (kuva 23). Klee on tutkinut teoksessaan vastavärien asteittaista muuttumista sekoittamalla niitä toisiinsa samalla kun kylläisyyttä on vähennetty. Kylmä sininen ja sen vastaväri lämmin oranssi näyttävät liikkuvan toisiaan kohti ja sulautuvan lopulta teoksen nimestä huolimatta yhteen harmaalla alueella.



Kuva 23. Paul Klee, *Ero Illalla* 1922. Akvarelli 33,5 x 23,5 cm. (Parsch 1991, 57.)

On kiinnostavaa, kuinka maalauksellisin keinoin on mahdollista luoda vaikutelmaa ajan temposta, kiihkeästä, nopeasta, verkkaisesta ajan kulusta ja täydelleen pysähtyneestä nyt-hetkestä. Ajan Groszi maalauksessa kuvassa 24 tapahtumien määrä on valtava. Tungoksessa törmäilevillä hahmoilla ei näytä olen suuntaa eikä päämäärää. Kuolema-

kaan ei hidasta ravintoloiden, baarien ja kaupungin katujen kiihkeää ja tempoilevaa elämää. Maalauksessa näyttää olevan yhtä aikaa läsnä kaikki tarkastelun suunnat ja havainnon hetket. Elementtien runsaus, hallitseva punainen väri, voimakkaat kontrastit, linjojen särmikkyys ja diagonaalisuuntien risteily viestivät kaupungistumisen aiheuttamasta ihmisen elämän rytmin ja ajankäytön muutoksesta. Oliko runoilijoiden aika Groszin näkemyksen mukaan kuollut?



Kuva 24. George Grosz, *Runoilija Oskar Panizza'n hautajaiset* 1917-1918. Öljy 140 X 110 cm. (Valkonen ja Valkonen 1983, 263.)

Altti Kuusamo siteeraa amerikkalaista filosofia William Jamesia artikkelissaan *Nanna Susi ja ajattomuus*. Jamesin mukaan tilallinen läsnäolo on alkuperäinen ajan havaitsemisen yksikkö, se lyhyt kesto, josta olemme välittömästi ja väistämättä tietoisia. Tietyt paikat virittävät meissä tietyn ajanmielteen, tietyn hetken tunnevirityksen. (Kuusamo 2018.) Tässä ajattelussa aika on ensisijaisesti paikannettavissa tilaan. Kuvatilan jäsentely luo tunteen kuvatun hetken kestosta. Kuvassa 25 Schjerfbeckin *Ompelijattaressa* aika tuntuu matelevan. Liike kätkeytyy maalauksen sisään, sen kompositioon. Se on aistittavissa keinutuolin jalaksien varjoissa ja viuhkamaisesti aukeavassa muodossa, joka muodostuu käsinojan, selän ja keinutuolin selkämyksen linjoista. Hahmon asento on keskittynyt ja vakaa, katse ja käsien asento levollinen. Nainen ja keinutuoli muodostavat yhdessä jalustallaan seisovan tasasivuisen tumman kolmion taustan lähes monokromaattista harmoniaa vasten. Kuvatilasta on jätetty kaikki muu pois. Tyhjän tilan ajattomuus ympäröi naista.



Kuva 25. Helene Schjerfbeck, *Ompelijatar (Työläisnainen)*1903. Öljy 95,5 x 84,5 cm. (Valkonen 1992, 198.)

Maurice Denisin teoksessa *Muusat* aika on täysin pysähtynyt (kuva 26). Mikään ei liiku. Henkilöhahmot ovat jähmettyneet asentoihinsa, kuin pysäytetyssä filmissä. Puunlehdet eivät havise. Ajanvirrasta on pysäytetty kuin leikaten nyt-hetki. Valokin on pysähtynyt. Maalauksessa on nähtävillä japanilaisista puupiirroksista tuttuja visuaalisia elementtejä. Väripinnat ovat yhtenäisiä ilman varjoja. Hahmot, joiden ääriviivat ovat tummat ja selkeät, erottuvat yksivärisen vaalean taivaan ja maan kaksiulotteista pintaa vasten kuin paperinuket arkilla. Muodot ja mittasuhteet ovat naturalistisia, mutta teoksesta puuttuu kolmiulotteinen syvyys. Ilmeettömät hahmot ovat keskittyneet olemaan vain itsekseen kommunikoimatta katseillaan tai eleillään kenenkään tai minkään kanssa. Katsoja tuntee itsensä vieraannutetuksi ajasta ja paikasta. Teos vaivaa minua. Minne sen aika, tämä hetki katoaa?



Kuva 26. Maurice Denis, *Muusat* 1893. Öljy 168 x 135 cm.  
(Valkonen & Valkonen 1983, 40.)

### 3.3 Maalauksen narratiivinen aika

Tarinassa, kerronnallisessa ilmaisussa on mukana aikaulottuvuus, itseasiassa kaikki fiktiiviset narratiivit ovat aikakertomuksia. Ranskalainen filosofi Paul Ricoeur (1913–2005) kehitti tutkimuksissaan teoriaa kerronnallisuuden ja ajan yhteydestä. Hänen mukaansa käsityksemme ajasta vastaa kertomuksen juonta, ja toisinpäin tarinat näyttävät lineaarisen aikakäsityksemme valossa. Tarinoille on ominaista kronologinen syy-seuraussuhderakenne. Juoni tarjoaa lukijalle aineksia johtopäätösten tekoon, ja jotta tarina olisi hyväksyttävissä, lukijan tulee tunnistaa tapahtumien ja juonen välinen yhteys. Näin aika näyttää tapahtumien jatkumona. Ricoeur, *Time and Narrative volyme 1–3*. Ricoeur kehitti teoriaansa kirjoitettuun tarinan kerrontaan. Hänen mukaansa nykyaikana sellaiset romaanit, joista puuttuu juoni ja ajallinen järjestys ovat uskollisempia todellisuudelle, joka on fragmentoitunutta ja epäjohdonmukaista. (Ricoeur 1985, 13.)

Maalauksissa ajan ilmentäminen ja tarinallisuus kietoutuvat kiehtovasti yhteen. Aiheita, joihin on kuvattu ihmisen elämänkaarta voi tarkastella myös narratiiveina, kausaalisten syy-seuraussuhteiden tai kulttuurisesti tulkittavien tarinoiden kautta. Liikkumattomassa maalauspinnaassa tapahtuva muutos, liikkeen illuusio näyttää seurattavana juonena, ja aikaa voi ilmentää maalauksessa myös elokuvakerronnan keinoin. Kaisa Hiltunen, FT on tutkinut elokuvan kerronnallista aikaa artikkelissa *Hetkiä elämän virrasta* ja kuvaa siinä episodimaisesti etenevän filmin rakennetta. Kerronta voi risteillä eri tarinalinjojen välillä tai edetä episodi kerrallaan alusta loppuun. Samanaikaista tapahtumaketjua voidaan esittää myös jaetun kuva-alan tekniikalla. Osa tarinalinjoista voi olla kausaalisuhteessa toisiinsa, osa vain sivuta toisiaan ikään kuin vahingossa. Takaumat, eli menneiden vaiheiden limittäminen kerrontaan on yksi elokuvan käyttämistä keinoista. Elokuva voi luonnehtia ajalliseksi hahmoksi, jossa yhdistelemällä leikkauksilla eri asioita saadaan aikaan ajallinen ulottuvuus. (Hiltunen 2016.)

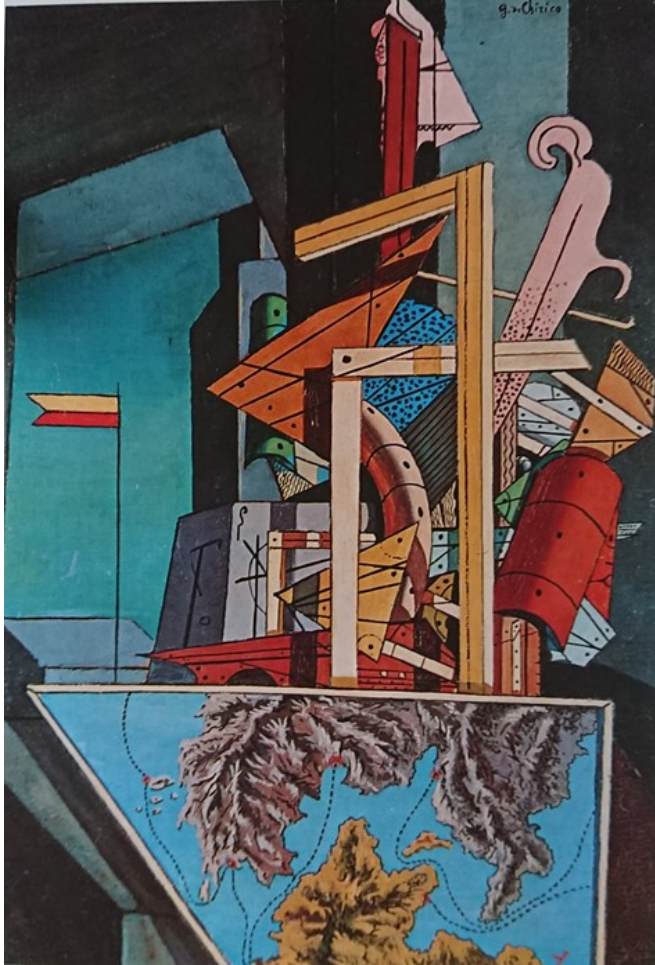
Japanilaisissa puupiirroksissa esiintyy tarinallisena elementtinä kurkistuikkuna *Koma-e*. Siinä katsoja johdatellaan kuvan tapahtuminen äärelle kuvaamalla joko tulevia tai menneitä kertomuksen vaiheita. Kurkistuikkuna voi myös laajentaa tarinaa monitulkintaiseksi sisältämällä vertauksia, runoja tai muuta tekstiä. Kahden simultaanisen hetken sijoittaminen samaan kuvaan kuvastaa Moilasan käsityksen mukaan japanilaista taipumusta kokea aika sisäkkäisinä ympyröinä yhteyksissä toisiinsa. (Moilanen 2013, 24.) Puupiirroksessa vuodelta 1797 on kuvattu geishan ja häneen rakastuneen asiakkaan tarinaan



liittyvää pakomatkaa (kuva 27). Piirros kuvaa lähdön hetkeä, mutta kurkistusikkuna vie meidät tarinassa eteenpäin toiseen aikaulottuvuuteen. Yli sata vuotta myöhemmin italialainen Giorgio de Chirico näyttää käyttävän samaa kuvakerronnan keinoa. Chiricon tuotannosta löytyy runsaasti symbolein ladattua episodimaiseksi luonnehdittavaa kerrontaa. Hänen maalauksessaan *Lähdön melankolia* (1916) on kuvattuna merenkulkuun ja suunnistamiseen viittaavien elementtien lisäksi kurkistusikkunan kaltainen elementti, jonka karttakuvaan on havainnollistettu kenties lähtijän tulevan matkan reitti, tai vain odotukset siitä. Me näemme jotain mitä tapahtuu, tapahtui tai ehkä tulee tapahtumaan (kuva 28).



Kuva 27. Utamaro, *The lovers Umegawwa and Chubei* 1797. Puupiirros 15 x 10 in. (Illing 1978, 50.)



Kuva 28. Giorgio de Chirico, *Lähdön melankolia* 1916. Öljy 50,5, x 34 cm. (Valkonen & Valkonen 1983, 235.)

Marc Chagallin maalauksessa kuvassa 29 on samaan kuvapintaan sisällytetty useampi eriaikainen näköhavainto tai kokemus. Teoksen visuaalinen ratkaisu muistuttaa elokuvakerronnassa käytettyä episodimaista kerrontaa, jossa kuvataan useampia samanaikaisia tarinalinjoja. Ikkunasta näkyvä Pariisi voi olla kaupungissa vietetyn ajan synteesi, se oleellinen mitä muistijälkeen on jäänyt. Chagallin maalauksessa esitetyt tapahtumat voivat olla myös useamman henkilön pariisilaiselämän kokemusten esittämistä samassa kuvapinnassa. Asioita rinnastava rakenne tuo ajallisuuden maalaukseen. Oikealle alhaalle kuvattu hahmo näyttää katsovan menneeseen ja tulevaan.



Kuva 29. Marc Chagal, *Pariisi ikkunan läpi* 1913. Öljy 133 x 140 cm.  
(Valkonen & Valkonen 1983, 133.)

Altti Kuusamo pohtii maalauksen synnyttämää aikakokemusta ja siteeraa ranskalaista filosofia Henry Bergsonia. Bergsonin mukaan olemme vain tietoisesti sisäistäneet mitattavissa olevan ajan. Sisäinen elämämme elää heterogeenisessä ajassa, assosiaatiot menneisyydestä muuttavat kokemaamme nykyhetkeä. Välitönkin havaintomme on muistin stimuloima, ja muistumat muokkaantuvat myöhempien tapahtumien ja tulkintojen säilyttämänä. Alati vaihtuvan nykyisyyden kautta menneisyys muuttuu. Muisti ottaa osaa myös kokemaamme läsnäolon tuntuun. (Kuusamo 2018.)

Silja Rantasen kahden Buranon saarta kuvaavan maalauksen rinnakkainen tarkastelu tuottaa kokemuksen ajan kulusta, ajassa tapahtuneesta havaintojen tekemisestä ja muistojen muuntamasta todellisuudesta (kuvat 30 ja 32). Ensimmäisessä maalauksessa voi nähdä saaren kartan, tiet ja rakennukset, toinen maalaus kuvaa muistiin jäänyttä kokemusta samasta paikasta, muistin karttaa. Tarina ja aikakokemus syntyy niiden rinnakkaisesta tarkastelusta. Miten tieto Buranan hahmosta syntyi? Kauanko hän vietti saarella

aikaa saareen tutustuen ja sitä havainnoiden? Mitä siellä tapahtui, ja miksi mieleen on jäänyt juuri se, mitä kankaalle on kuvattu? Missä maalaukset syntyivät? Tehtiinkö ne yhtä aikaa, vai muuttiko ajan myötä muuntuvat muistikuvat visuaalista lopputulosta? Tapahtuiko kaikkea tätä tosiasiasa? Maalaukset assosioituvat omiin muistoihini samoilta seuduilta. Muistan eksyneeni Venetsiassa joka kerran, kun lähdin kävelemään sen kaapeita kujia. Sokkeloisella saarella oli turvaututtava muistinvaraiseen karttaan, joka vei minut lopulta mutkien ja harhailun kautta määränpäähän.



Kuva 30. Silja Rantanen, *Mitä tiedän Buranosta* 1998. Öljy 200 x 200 cm. (Arnkil 2011, 253.)

Kuva 31. Silja Rantanen, *Mitä muistan Buranosta* 1998. Öljy 200 x 200 cm. (Arnkil 2011, 255.)

## 4 AIKAKOKEMUS, KOHTAAMINEN KANKAALLA

Minua viehättää ajatus siitä, että maalaus kantaa aikaa itsessään. Maalaaminen on tekojen sarja, prosessi, joka toteutuu ajassa. Kun maalari ajattelee maalaamalla, koko ihmellinen ajatteluprosessi on esillä teoksessa. Maalaus on pigmenttiä maalaus pohjalla, jossa materia ja tekemisen jälki ovat aina läsnä. Käytetyillä materiaaleilla, maalarin kehon liikkeillä, maalausprosessin aikana syntyneillä ratkaisuilla, maalauspaikallakin on merkityksensä ajallisuuden ilmentymisessä. Maalaus tarvitsee katsojansa. Kaikki se mitä maalaukseen on latautuneena, myös kokemus ajallisuudesta ja läsnäolosta toteutuu lopulta katsojan ja maalauksen kohtaamisessa, kun maalauksen merkityskerrokset tavoittavat katsojan mielen. Maalaus on fiktiivinen, suljettu todellisuus, pienoismaailma tai tiivistetty ajatus, kuin runo. Katsoja aistii ja mieltää sen ajalliset viitteet oman kokemusmaailmansa kautta. Jokainen kohtaaminen on myös ainulaatuinen nyt-hetki. Sama teos on kokemuksellisesti eri jokaiselle katsojalle, ja sama teos voi aueta eri merkityksin eri aikoina. Teoksen katsojakokemukseen sisältyy aktiivista tulkintaa, mutta maalaus on myös kokemus, johon on mahdollista uppoutua ja unohtaa aika. Kaisa Hiltunen on pohjittanut elokuvan kokemuksellista aikaa. Hänen mukaansa elokuvallinen aika välittää kokemusta, jossa menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus kietoutuvat yhteen. Lisäksi se kytkee katsojan tässä ja nyt tapahtuvaan vastavuoroisuuteen itsensä kanssa. (Hiltunen, 2016.) Sama mahdollisuus on maalauksella avata uudenlaisia havaintoja ja tulkintoja ajasta ja ajallisuudesta. Tässä luvussa tarkastelen kahden maalarin, tarinan kertojan tuotantoa ja maalausprosesseja aikakokemuksen valossa. Anselm Kiefer on suurten maailmaa syyleilevien tarinoiden kertoja Anna Retulainen lähestyy maalaamista omakohtaisten kokemusten ja muistojen kautta.

Anselm Kieferin tarinoiden lähtökohtana on laaja valikoima ihmiskunnan historiaan liittyviä kipupisteitä, käännekohtia ja tabuja. Aiheet liikkuvat maailman synnyistä mytologioihin ja politiikkaan. Kiefer luonnehtii aihepiiriään: ”Kerron tarinoita näyttääkseni mitä on historian takana. Teen reiän ja menen siitä läpi.” Kieferin teoksissa aika ei ole lineaarista tai kronologista. Kyse on osin subjektiivisesta, osin kosmisesta, osin myyttisestä ajasta. (Freund 2016, 28, 63.) Aiheet ovat suuria, Ihmiskunnan historiasta nostettuja. Hän tuo katsojan eteen Euroopan historiaa, jota käsittelee usein metaforien kautta. Hän ammentaa myös omista kokemuksistaan sodan jälkeisessä Saksassa ja haluaa nostaa esiin

kipupisteitä, joista yleisesti vaiettiin. Teokset ovat monitulkintaisia. Tarinat vievät menneisyyteen, mutta lähestyvät ja toimivat tässä ajassa vertausten ja toisin ajateltujen merkitysten kautta. Kieferin kosmologia rakentuu vastakohtien varaan. Se mitä on tapahtunut, tapahtuu edelleen ja on tapahtuva myös tulevana aikoina. Työstettyään aina 80-luvulle Saksan historiaa germaanisista myyteistä, toisen maailmasodan meritaisteluihin, hän alkoi laajentaa aihepiiriään käsittämään kokonaisia kansakuntia. Samalla hänen teoksiinsa tuli kosmisia ja astrologisia ulottuvuuksia. Nykyisin hän käyttää lähtökohtanaan ihmiskunnan vanhempaa ja uudempaa historiaa ja punoo yhteen sen käännekohtia viitaten kertomuksiin, jotka käsittelevät maailma syntyä, teologiaa ja maailman politiikkaa. (Freund 2015, 17–24.)

Kieferin työskentelyprosessiin kuuluu teosten muokkaaminen. Syntyy rinnastuksia ja kerrostumia, ja tarinaan uusia ulottuvuuksia. Hän käyttää pigmenttien lisäksi töissään mielikuvia herättäviä materiaaleja, kuten ruostunutta metallia, tuhkaa, pölyä, kuivuneita kuolleita kasvien osia ja vanhoja vaatteita, kaikki kuin maan tomusta nostettuja. Aikaa nähnyt materia on osa narratiivia. Painava ja kevyt, pysyvä ja ohimenevä kohtaavat. Anselm Kieferin värimaailma, joka liikkuu harmaa-asteikolla ja maaväreissä etäännyttää ja antaa katsomiselle tilaa. Tarinan kertojana hän lisää usein teoksiinsa kirjoitettua tekstiä ja viittauksia, jotka vievät katsojan yhä syvemmälle tarinaan tai uusille assosiaatiopoluille. Samankaltaista kirjoitetun tekstin käyttöä, runoja ja tarinaan johdattelevia lauseita esiintyy myös itämaisessä taiteessa. Olosuhteet ja paikat, jossa Kiefer maalaa ovat vaikuttaneet hänen työskentelyyn. Ateljeet ovat hänelle assosiaatiotiloja, jossa menneisyys ja siihen liittyvä historia on läsnä. Entisen autokorjaamon ja lakkautetun tiilitehtaan näkymät ja jäljelle jäänyt materia ovat innoittaneet visuaalisiin ratkaisuihin.

Teosten koko on valtava. Niiden edessä tuntee tarvetta pysähtyä, tarkastella lähempää ja kauempaa. Teoksissa on ajallista limittäisyyttä, joka vaatii katsojalta aikaa ja paneutumista. Kieferin taiteen keräilijä Hans Grothe kuvaa katsomiskokemusta:

En aina ymmärrä hänen filosofista laatuaan, mutta näen sen. Niissä on paljon elementtejä, jotka herättävät minussa kysymyksiä. Voin pohtia jotain hänen teosta kaksikin tuntia, ja parin vuoden päästä menen jälleen saman työ ääreen ja näen jotain ihan muuta. (Freund 2015, 60.)

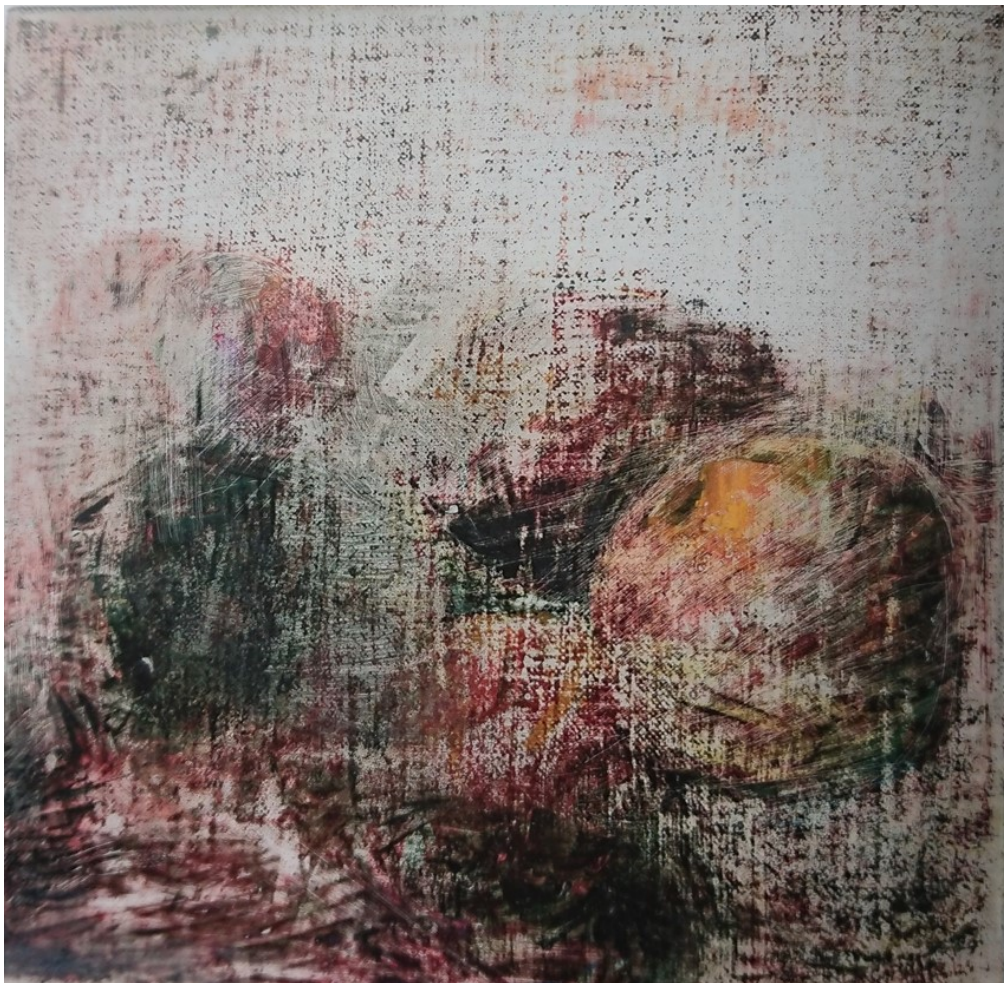
Vaikka teosten edessä voi vain olla ja vaikuttua, aukeaa tarinoiden monimerkityksellisyys, jos niiden käsittelemää mytologiaa tuntee. Kuvan 32 teoksessa *Tynnyrien särky-*

*minen* (1990) Kiefer kuvaa kabbalistisia käsitteitä ja tarinoita. Teoksen nimi viittaa tynnyreihin, joihin luomisen toisessa vaiheessa oli määrä säilöä Jumalan valo, mutta tynnyrit särkyivät. Mekon kymmenen taskua edustavat elämän puun serifioita, kymmentä alkuvoimaa tai alkulukua, joista jokainen edustaa yhtä tiedon tasoa matkalla iäisyyteen. Taskut on asetettu järjestykseen, joka vasta neljää maailman rakennetta, alimpana *Malkuthista*, äiti Maa. Ylimpänä sommitelmassa on jumalallinen tahto, jonka Kiefer esittää lasisena sädekehänä. (Freund 2015, 224.) Maalauksen selittäminen, tarinan taustoittaminen katsojalle pohdituttaa. Pitäisikö maalauksen omat keinot kantaa? Mihin saakka katsojaa kannattaa johdatella? Syntyykö taide vain vapaassa assosiaatiokentässä katsojan ja teoksen kohtaamisessa?



Kuva 32. Anselm Kiefer, *Shebirat Ha Kelim, Tynnyrien särkyminen* 1990. Lyijy, lasi, mekko, tuhka, hiukset 380 x 250 x 35.cm. (Freund, 2015, 53.)

Näen Anna Retulaisen myös tarinoiden kertojana. Ensimmäiset näkemäni Retulaisen maalaukset Amos-Anderssonin näyttelyssä vuonna 2007 olivat asetelmia. Muistan uponneeni pienikokoisten maalausten ekspressiivisiin siveltimenvetoihin. Moneen kertaan työstettyihin, hangattuihin ja raaputettuihin maalauspintoihin oli vielä kerran voimallisin sivellinvedoin maalattu arkisia elintarvikkeita, omenoita ja purjoja. Katsomiskokemus oli kuin suo, joka imaisi kulkijan kumisaappaan eikä päästänyt irti. Ajan elementit ovat mukana työskentelyssä, johon liittyy sekä spontaaneja ratkaisuja ja pitkäkestoista työskentelyä. Työ valmistuu kerros kerrokselta. Yhden teoksen tekeminen voi viedä viikkoja, jopa kuukausia. Maalaus on valmis, kun alussa vallitseva kaaos löytää harmonian. Retulaisen ratkaisut työn äärellä ovat kuitenkin spontaaneja. ”Jos alkaisin kesken kaiken miettiä, mikä väri näyttää hyvältä, työskentely ei olisi enää kiinnostavaa.” (Parvs publishing 2000, 26).



Kuva 33. Anna Retulainen, *Kauan* 2006. Öljy 40 x 40 cm. (Parvs publishing 2007, 56.)



Timo Valjakka kuvaa näyttelyjulkaisussa 2007 Retulaisen maalausprosessia. Maalaukset ovat täynnä kamppailun jälkiä, täynnä merkkejä ponnistelusta ja maalauksen sitkeän vastuksen voittamisesta. Maalatessaan Retulainen pitää kankaita vaakatasossa lattialla. Näin hän pystyy lähestymään teosta kaikista suunnista ja vaikka kävelemään sen päällä. Koska hän ei voi nähdä teosta kunnolla on hänen turvauduttava muistiinsa ja vaistoonsa. Pollack sovelsi samaa menetelmää samasta syystä: päästäkseen irti valmiista ja sovinnaisesta ajatuksesta, miltä työ pitäisi näyttää. Retulainen kuvaa omaa työskentelyprosessiaan:

Maalaus ei minusta tunnu merkitykselliseltä, jollei siihen sisälly sen kanssa käymäni taistelu. Hiominen liittyy tyytymättömyyteen. Kerroksellisuus maalauksissa on hyvin tärkeää. (Parvs publishing 2007, 25-26.)

Teoksessa *Kauan* monet ratkaisut ovat yhtä aikaa läsnä (kuva 33). Teosta on maalattu, pintaa on hangattu, maalia liuotettu ja maalaamista on vielä jatkettu. Ajallisuus lymyää kuluneen kuvapinnan, häipyvien värien ja uusien sivellinjälkien verkostossa. Minulle katsojana aikakokemus syntyy mielikuvissa, jossa yhdistyy katoava, ajan kanssa haalistuva, rapautuva olevaisuus ja selvästi aistittava Retulaisen energisen tekemisen hetki. Kuvan 34 maalauksessa on myös vastakkaisuutta, joka rakentaa maalaukseen kestoa. Maalaus kuuluu sarjaan asetelmia kolmen vuoden ajalta. Aihe (*Still-leben*) viittaa pysyvyyteen. Asetelmat ovat historiallisia, vakiintuneita maalausaiheita ja lähtökohtaisesti katseen kohteena ollut asetelma on paikoillaan, siinä mihin se on asetettu. Retulaisen asetelmassa kaikki on toisin, hurjassa liikkeessä. Siveltimen horisontaaliset vedot peittävät maljaa ja varjo väpättää. Maali, tuoreena amorfinen elementti näyttää kuivuttuaankin hiljaa muuntuvan. Ajattomuus yhdistyy viivojen dynaamisen liikkeeseen. Ääriviivat hämärtyvät. Katsojaan viedään kokemukseen, jossa aika on suhteellinen ja sen kuluminen epäilyksen alla. Hetki venyy, aika väreilee.



Kuva 34. Anna Retulainen, *Sarjasta nimettömiä maalauksia* 2006. Öljy 60 x 60 cm.  
(Parvs publishing 2007, 89.)

Jossain vaiheessa 2010-luvun puolivälissä maalausten aiheet muuttuvat: matkakertomuksia, muistoja, muistikuvia paikoista ja tiloista. Ne vaikuttavat Retulaisen kokemuksellisilta muistiinpanoilta. Teosten fyysinen koko kasvaa. Retulainen kirjoittaa HAMin näyttelyjulkaisussa 2017:

Maalaaminen on osa minua. En voi, enkä halua erottaa sitä arjestani ja elämästäni. Kun maalaan tai piirrän, kokemukseni muuttuvat todellisiksi. Pyöräilen mökiltä työhuoneelle metsän läpi. Kierrän ja kiemurtelen, en etsi lyhintä reittiä, pikemminkin pisintä mahdollista. Ajan poluilla, kivien ja juurien yli. Pyöräily on täydellistä yksinoloa ennen maalausta. (Hannula & Tuulikangas 2017, 89.)

Teokseen *Työmatka* on tallennettu häkellyttävää konkretiaa, pyörämatkojen kokemus: kiemurteleva reitti, vähän erilainen kerta kerralta, vauhdin kokemus ja itsekseen olo, jolloin aika unohtuu. Kaikki tämä kuvapinnassa, nähtävissä hetkessä (kuva 35).

Retulainen pohtii muiston maalaamista:

Ääriviiva ei voi olla selkeä, eikä väri enempää kuin ehdotus jostakin. Maalaaminen on hidasta. Kerros kerrokselta lähestyn loppua, jolloin maalaus ehkä kertoo siitä mitä haluan muistaa. Siveltimen jäljet kertovat ärtymyksestä itseäni kohtaan, koska en pysty tavoittamaan muistoa. Olen pyyhkinyt ne pois ja maalannut moneen kertaan ennekuin ne saavat jäädä elämään. (Hannula & Tuulikangas 2017, 92.)

Siellä ne ovat kuitenkin katsojalle, nähtävillä kerrostuneina, kaikki jäljet ja kamppailut. Pohdin läsnäolon mysteeriä. Mistä se maalauksiin syntyy? Ehkä juuri näkyviin jäävästä prosessista, jokaisesta vedosta, jokaisesta yrityksestä erehdyksestä ja onnistumisesta, joka näyttäytyy inhimillisenä ja muistuttaa kokemusta ajallisuudesta. Muistikuvista tehdyt maalaukset nostavat esiin katsojan omat muistot ja kokemukset ja muuttuvat teoksen sisällöksi.



Kuva 35. Anna Retulainen, *Työmatka* 2016. Öljy 260 x 200 cm. (Hannula & Tulikangas 2017, 148.)

## 5 AIKAA ETSIMÄSSÄ, ELÄMÄÄ KUVAAMASSA

Tässä luvussa tarkastelen tutkimuksellisen työskentelyn tuloksena löytyneitä vastauksia asettamiini haasteisiin ja kysymyksiin ajallisuuden ilmentämisestä maalaustaiteessa. Liittän pohdinnan omaan taiteelliseen työskentelyyn ja opinnäytetyön maalaamisprosessiin.

Tutkimuksellisen opinnäytetyön alkuvaiheessa etsin maalaustaiteen historiasta ja nykytaiteilijoiden tuotannosta kuvallisia viitteitä, symboleita ja teemoja, jotka ilmentävät ajallisuutta. Löysin ihmisen elämänkaareen ja eri ikäkausiin liittyviä kuvauksia sekä elämän rajallisuuden, kiertokulun ja ikuisuuden käsittelyä. Kiinnostavaa näissä oli moninaisten merkityskerrosten löytyminen. Maalaukset tuovat esiin kulttuuriin, aikaan ja asenteisiin liittyvää suhtautumista ihmisen elämänkaaren eri vaiheisiin ja ajallisuuteen. Ajan ilmentäminen löytyi myös liikkeen kuvauksesta. Kuvallisilla ratkaisuilla, maalauksen konstruktiolla, kuvapinnan jaolla, elementtien ja viivan rytmillä ja väreillä maalari voi luoda illuusion liikkeestä, ajan kestosta ja nopeudesta. Aika näytti maalauksissa rientävän hektisesti tai jopa täysin pysähtyvän. Tarkastelu johti pohdintaan maalauksen narratiivisesta ajasta. Aloin nähdä koko tutkittavan kuva-aineiston tarinoiden kautta. Katsoja rakentaa kuvallisista elementeistä selitystä maalauksen presentaatiolle, kytkee niihin oman tulkintansa ja rakentaa kertomuksen juonen. Elokuviissa käytetyn episodimaisen kerronnan löytyminen aineistostani osoitti itselleni maalausten moninaisia mahdollisuuksia ilmentää aikaa.

Taiteellisen opinnäytetyöni aihe on ajallisuus, kokemuksellinen aika. Altti Kuusamo kiteyttää maalauksen haasteen ajan ilmaisussa: ”Kuvan kaksiuolotteinen pinta, aine on äärellinen, aika on ääretöntä, loppumatonta. Kuvataide operoi näiden kahden välillä.” (Kuusamo 2018.) Opinnäytetyössäni ajan tarkastelukulma on ihmisen subjektiivisessa kokemuksessa. Se voi olla pohdintaa elämästä ja kuolemasta, ajan vääjäämättömästä kuluusta, sukupolvien mittaisesta ajasta tai hetken kokemisesta ja sen merkityksestä. Kun lähdin aihe edellä taiteelliseen työskentelyyn, tunsin jossain vaiheessa olevani äärettömällä korpisuolla ilman kompassia. Halusin etsiä tavan kuvata elämää ja aikaa, sitä muutosprosessia minussa ja maailmassa, jonka näen, tunnen, kuulen ja haistan ja muistan tietäen, että on mahdollista kuvata vain jotain ajasta, vain palasia, elämän fragmentteja. Lähtökohtana minulla oli oma eletty elämäni, se josta jotain tiedän, omakohtaista kokemusta ajankulusta. Syvennyin aiheeseen valokuvien ja kirjoittamisen kautta. Omat kokemukset ja niihin liittyvät tunteet ovat niin totta. Ehkä maalaukseen liittyvän läsnäolon

vaikeasti hahmotettava käsite ja välittyminenkin löytyvät tätä kautta. Anna Retulainen pohti aihetta *Nautinto* näyttelyn yhteydessä:

Onko mahdollista maalata jotain missä en itse henkisesti ole aktiivisesti läsnä? Mitä läsnäolo on maalauksessa? Onko sitä edes mahdollista tavoitella? Ehkä ainoa lähtökohta on oma läsnäolo tilanteessa, joka toimii alkulähtökohtana maalaukselle. (Hannula & Tuulikangas, 94.)

Etsin käsitteellistä ilmaisua, joka symbolitasolla kuvaisi ihmisen elinkaarta. Löysin neuleen ja silmukan allegorian: silmukka kuin päivä, silmukoiden muodostama kudelman kaikki elämäni päivät tai sukupolvien ketju, purkautuva silmukka kuin pakeneva hetki. Maalauksen 23356 *aamua* (kuva 36) työskentelyprosessi oli hidas. Näen siinä elokuvakerronnallisia aineksia. Elämäntarinan kuvaaminen neuleena vaati käsikirjoituksen ja työtapasuunnitelman. Halusin maalata silmukat kuin päivät täsmällisesti edellisestä nousseen, juuri sellaisina kuin ne tulevat, korjaamatta. Tarinan juonta voi seurata kronologisesti kerros kerrokselta. Väirratkaisut ovat viitteitä tapahtumiin ja elämänvaiheisiin. Öljymaalauksen traditioon kuuluu kerroksellinen työstäminen, mahdollisuus maalata päälle, poistaa tai antaa värien sekoittua. Näkykö maalauksessa sen kanssa vietetty aika, onko sillä merkitystä? Kantaako teos maalausprosessiin kietoutunutta monikerroksellista aikaa katsojalle? Anselm Kieferin valtavat työt ovat vaatineet pitkälistä työstämistä. Hän rakentelee niitä ajan kanssa enemmän kuin maalaa, kerää ideoita ja materiaalia. Anna Retulainen jatkaa vanhoja tai keskeneräisiä töitään poistaen ja lisäten maalikerroksia. Näennäisen nopeat jäljet ovat hitaita. Kummankin taiteilijan töiden äärellä aistin ajan. Se on rakentunut sinne tarinoina, jotka avaavat minussa omien tarinoiden kuuntelun. Aika näyttäytyy hetkissä, jolloin sivellin on kulkenut kankaalla ja seurannut taiteilijan mieltä, se näyttäytyy uusien kerrosten ja impaston notkelmissa. Vaikuttaminen niiden edessä pysäyttää minut hetkeen ja jättää muistijäljen.

Taiteellisen työskentelyn edetessä mieli työstää lapsuuden kokemuksia. Niiden voima puskee analyttisen otteen läpi. Selaan vanhoja valokuvia ja löydän tarinaa, ehkä sukupovikokemuksen 1960-luvun Suomesta: äitien neulomat villapaidat ja koulun kauravellin tuoksun. Käyttäytymisen tiukat normit, kireät letit, pienet kiltit tytöt rusettien kontrollomassa ajassa. Teen teoksen oman äitini muistoista, menetetyistä Viipurista, josta olen vain kuullut tarinoita. Ajan silmukat verhoavat Monrepos'n puiston muiston. Viimeinen valokuva ennen sotaa, joko katseessa näkyy huoli? Valokuvan käyttö maalausprosessissa mietityttää. Tarkastelen kuvaparia 9 ja 10. Hugo Simbergin maalaus *Iltaa kohti* ku-

vassa 9 ei välitä minulle samaa läsnäoloa kuin samasta tilanteesta otettu valokuva. Maalaus on aina tulkinta, johon voi olettaa latautuvan tunteita. ja tekoprosessin aikana. syntyneitä monitasoisia muistikuvia. Maalaus voi myös hukata hetkensä, jäykistyä ontoksi ja kadottaa yhteytensä katsojaan.

Maalauksieni valmistuttua jouduin punnitsemaan dokumentin, terapian ja taiteen rajoja, konkretian ja abstraktion rajoja ja symbolien merkitystä kuvallisessa esityksessä. Pohdin aiheen henkilökohtaisuuteen liittyvää rajoittuneisuutta ja sitä avautuuko teoksen tematiikka kenellekään yksiselitteisellä tavalla. Mietin myös, mistä teoksen ilmaisuvoima rakentuu. Saamani palaute oli kiinnostavaa, työ näyttäytyi joillekin visuaalisena väriteoksena, jotkut löysivät silmukoihin tallennetun ajan, jotkut pitivät ilmaisua mekaanisena. Joudun kysymään myös itseltäni, miten pitkälle yhtä symbolia voi työstää. Ehkä se muuntuu tai tulee käsitellyksi, mykistyy kysymyksiä herättämättä.



Kuva 36. Riitta Posti, *23556 Aamua* 2019. Öljy levyllä 110 x 140 cm.

Löysin opinnäytetyön teemoja myös aikaisemmasta tuotannostani. Oman työn katsominen uudesta näkökulmasta on opettava kokemus. Yleensä aikaisemmat maalaukset häiritsevät minua. Olen maalannut niitä uudelleen, tuhonnutkin. Ajallisuus kerrostui niissä vanhoissa kangaspohjaisissa maalauksissa, jotka leikkasin nauhaksi, matonkuteiksi. Kerittyinä ne ovat kuin muistutus kaiken kiertokulusta.

Kun tarkastelen 2019 valmistunutta maalauskokonaisuutta *Häiriötekijä* kirjallisen opinnäytetyön kontekstissa, se alkaa näyttäytyä ajallisena narratiivina (kuva 37). Kehittely ja tekeminen veivät aikaa lähes vuoden. Tekniset ratkaisut ja työn fyysinen koko olivat minulle ratkottavia ongelmia. Maalasin teräspellille ruosteella ja öljyllä ja kokonaisuus koostui kuudestatoista osasta. Rapautuvassa materiaalissa on itsessään ajallisuutta, se on jatkuvassa muutosprosessissa. Työskentely muistutti liemen keittoa, jossa ainekset ja mausteet kiehuvat oikeanlaiseksi koostumukseksi ja valuvat lopulta siivilän kautta valmiiksi. Minulla oli tilaisuus keskustella näyttelykävijöiden kanssa työstäni. Ihmiset rakensivat teoksen aineksista oman tarinansa. Joku näki siinä Metoo-kampanjaa, joku alttari-  
taulun, joku Danten jumalaisen näytelmän. On hyvä, että maalaus ei luovuta sisältöään hetkessä ja valmiiksi selitettynä, mutta voiko sellaista tietoisesti tavoitella, vai syntykö monikonikerroksinen merkitys maalaukseen, jos prosessissa luottaa itseensä ja tekemiseen ja antaa sen viedä. Anna Retulainen toteaa omasta työskentelystään: ”Jos miettisi jokaisen värivalinnan vaikutusta katsojaan hukkaisi itsensä, eikä teos todennäköisesti välittäisi muille mitään.” (Parvs publishing 2007, 25).



Kuva 37. Riitta Posti, *Häiriötekijä* 2019. Öljy ja ruoste teräspellille 325 x 350 cm.

Ranskalainen fenomenologi Maurice Merleau-Ponty kirjoittaa teoksessaan *Silmä ja mieli* näkemisen merkityksestä: ”Maalari oppii vain näkemällä. Silmä näkee maailman ja sen mitä siitä puuttuu, jotta se voisi olla maalaus ja sen mitä maalauksesta puuttuu, jotta se olisi oma itsensä ja paletilla värin, jota se odottaa.” (Merleau-Ponty 1964, 26.) Olen kokenut hitaan katseen merkitykselliseksi maalausprosessin aikana. Pitää katsoa kärsivällisesti, jotta näkee. Läheskään aina ei ole varmuutta, milloin työ on valmis. Häviääkö siitä hetkeen asettuva tuoreus, varma ja kepeä siveltimen jälki, jos jatkan työtä? Jatkamisen johtaa helposti tarkennuksiin ja korjauksiin. Työ tiivistyy. Joskus se menee tukkoon. Aukinaisuus on hyvästä. Auki jättäminen vaatii rohkeutta. Aika on maalarin pelastus. Jos ei tiedä, mitä maalauksen kanssa pitäisi tehdä, aina voi vain katsoa uudestaan, lähestyä työtä, kuin ei olisi koskaan ennen sitä nähnyt. Maalauksella ei ole kiire. Se odottaa. Siinä on maalauksen voima. Ei sillä ole kiire vielä valmiinakaan vuosien kuluttuakaan.

Katsominen on henkilökohtaisen suhteen rakentamista teokseen. Se ei ole jaettavissa eikä monistettavissa. Maalaus tulee todeksi vasta katsomisen hetkellä. Aikakokemus aktualisoituu ja jatkaa jäsentymistä katsojan mielessä vielä katsomiskokemuksen jälkeenkkin. Liikuttanut tai merkittäväksi muodostunut kokemus kiinnittyy johonkin hetkeen, aikaan. Sen muistaa. Kokemus muuttuu, kun sitä muistelee tai kun palaa taas teoksen äärelle. Maalaukset kantavat kestoa, pitkitettyä aikaa. Niistä on löydettävissä ajan ja ajallisuuden teemoja ja symboleita. Liikkeen ja tapahtumien illuusiot ja tarinallisuus rakentavat aikakokemusta katsojassa. Niiden tila- ja kuvapinnan ratkaisut tuottavat erilaisia aikakokemuksia, ja materiaalit, sivellintekniikka, maalausten kerroksellisuus pakkaavat aikaa teokseen. Maalaus on ajan tihentymä, kuin runo, joka aukeaa useiksi merkityksiksi ja aikakerroksiksi katsojan mielessä, jokaiselle yksilöllisesti ja joka katsomiskerralla erilaisena. Maalaukset ovat aikakapseleita, joiden avaaminen on aina yllätyksellistä.



## LÄHTEET

Arnkil, H. 2011. Värit havaintojen maailmassa. Kolmas painos. Taideteollisen korkeakoulun julkaisuja B 85. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Enqvist, K. Aika suhteellisuusteoriassa ja sen takana. Spin. Viitattu 28.5.2020 [www.mv.helsinki.fi](http://www.mv.helsinki.fi).

Freund, R. 2006. Alussa - Anselm Kiefer. Suomenkielinen käännös Meeri Ylä-Tuuhonen. Mänttä: Serlachius museot.

Hannula, M. & Tuulikangas, S. 2017. Nautinto. HAM Helsingin taidemuseon julkaisuja nro 138. Helsinki: Parvs.

Hiltunen, K. 2016. Hetkiä elämän virrasta, kerronnallinen ja kokemuksellinen aika Joki-elokuvassa. Lähikuva 3/2016. Turku: Varsinaissuomen elokuvakeskus.

Illing, R. 1978. Japanese Prints from 1700 to 1900. Oxford: Phaidon Press Limited.

Ilmonen, A.; Karjalainen, T.; Linder, M.; Oranen, M. 1999. Tyko Sallinen. Helsingin kaupungin taidemuseon julkaisuja nro 63. Helsinki: Helsingin kaupungin taidemuseo.

Karttunen, I. 1999. Edvard Munch. Punkaharju: Retretti Oy.

Kuusamo, A. 2018. Ylikypsä hetki ja tuore ajattomuus Nanna Suden maalauksissa. Viitattu 1.6.2020 [www.alttikuusamo.net](http://www.alttikuusamo.net).

Merleau-Ponty, M. 1993. Silmä ja mieli. Suomentanut Kimmo Pasanen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.

Moilanen, T. 2013. Japanilainen puupiirros ajan ja ikuisuuden peilinä. Doctorial dissertations 67/2013. Helsinki: Aalto yliopisto.

Niiniluoto, I. 2000. Ajan lyhyt filosofia. Tieteessä tapahtuu, 18(1). Viitattu 11.9.2020 <https://journal.fi>.

Palin, T. 2007. Modernin muotokuvan merkit. Taidekoti Kirpilän julkaisuja 4. Suomen kulttuurirahasto.

Partsch, S. 1991. Paul Klee 1879-1940. Köln: Penedict Taschen.

Parvs publishing 2007. Anna Retulainen 1999-2007. Helsinki: Parvs publishing.

Pasanen, Kimmo 2008. Tyhjyys itämaisessä ajattelussa ja taiteessa. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.

Pennanen, A.; Selkokari, H.; Wahlsten, L. 2018. Frantisek Kupka. Helsinki: Ateneumin taidemuseo / Kansallisgalleria.

Pusa, T. 2012. Harmaa taide, taiteen ja vanhuuden merkityssuhteita. Doctorial dissertations 89/2012. Helsinki: Aalto yliopisto.

Rautio, P. 2020. Maailma on kuvia. Taide 1/2020. Helsinki: Kustannus oy.

Ricoeur, P. 1985. Time and Narrative Volume 1. Chicago: University of Chicago Press.

Rubin, A. 2004. Tulevaisuuden tutkimus tiedonalana. TOPI-Tulevaisuudentutkimuksen oppimateriaalit. Tulevaisuuden tutkimuskeskus, Turun yliopisto. Viitattu 4.3.2020 [www.tulevaisuus.fi](http://www.tulevaisuus.fi).

Ruuska, H. 2018. Hugo Simberg, pirut ja enkelit. WSOY.

Selen, O. 2014. Edward Munch, elämän tanssi. Julkaisu nro 53. Helsinki: Didrichsenin taidemuseo.

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

Valkonen, M. & Valkonen, O. 1983. Maailman taide, modernismi. Porvoo-Helsinki-Juva WSOY.

Valkonen, M. 1992. Kultakausi. Porvoo: WSOY.

Väisänen, L., 2015. Mitä symbolit kertovat. Helsinki: Kirjapaja.

Weisberg, G.; von Bonsdorff, A.; Selkokari H. 2016. Japonomania pohjoismaisessa taiteessa 1875-1918. Bryssel: Mercatorfonds.

Whitrow G. J. 1999. Ajan historia. Suomentanut Antto Leikola. Art House Oy.