

**Mira Kallio**

## **LIHA NÄKEE MAALAUKSEN**

Claude Monet'n maalausten havainnointi on moniaistista. Luonnehtisin havaitsemiskokemusta näköaistimuksen aikaansaamaksi mutta lihalliseksi kokemukseksi. Ei liene sattumaa, että sekä Marmottan että L'Orangerien salit, joissa Monet'n lummelampiaiheiset maalaukset parhaiten ovat katsottavissa, ovat muodoltaan soikeita tiloja. Huonetilan sisäänsä sulkeva pyöreys edesauttaa teosten kokonaisvaltaista kokemista.

Monet'n maalausten ääressä herää kysymys visuaalisuuden keskeisyydestä. Olisiko taiteilija, huolimatta impressionistisesta tavoitteestaan kuvata silmin havaittua, siirtynyt maalaamaan jotain muuta? Samalla kun Monet tutki valon vaikutusta optis-fysiologisen tiedonlisäyksen innoittamana, tuntui hän löytävän jotain, joka selvemmin näyttää sen, mitä luonnontiede fyysikaalisin keinoin tai realistinen maalaustaide luontoa jäljitellen ei pysty paljastamaan. Maalausten äärellä herää tietoisuus taiteilijan liikkumisesta teoksen äärellä, hänen käden- ja kehonajattelustaan, joka osuu myös katsojan kehollisuuteen. Teos konkretisoituu joksikin, jota meillä on mahdollisuus lähestyä avoimena ja ”suoraan” tarkastellen.

Pyrin artikkelissani selvittämään, mitä taiteilija maalaa silloin, kun kuvauksen kohteena ei ensisijaisesti ole nähty tai kuviteltu ympäristö eikä edes ”sisäinen” kuvittelumaailma. Tarkoitukseni on puhua maalauksesta tekijän näkökulmasta, mutta avata sitä myös kokijan katseesta käsin. Näkökulmani liikkuu esteettisessä ja aistisessa, jossa visuaalinen ei ole keskeisin aspekti. Vaikka se, mikä tekee näkyväksi, on ilman muuta kuvassa päällimmäistä, lähestyn maalausta kuvana, joka tekijälle ja sen katsojalle avautuu aistisena ymmärryksenä kosketuksesta ja kehosta. Lisäksi tarkastelen asian ympärillä liikkuvia diskursseja ja syitä tämänlaisen puheen tarpeeseen, etenkin taideperustaisessa tutkimuksessa.

Tarkastelukulmani ontologisenä perustana on fenomenologinen ymmärtäminen. Vertaan fenomenologista teoriaa pragmatistiseen ajatteluun, joka painottaa kehoa toisesta näkökulmasta. Nähdäkseni pragmatismi ajattelee osallistujan aktiivisen tekijän kautta, fenomenologia sen sijaan ilmiöstä hahmotettavan olemassaolon kautta. Fenomenologia, eksistentiaalisuus ja hermeneutiikka ovat saaneet viime vuosikymmeninä yhä tukevampaa jalansijaa analyyttis-pragmaattisen

filosofian ohessa. Taiteenfilosofisesti näiden kahden suuntauksen tapa puhua samasta asiasta ei ole sinänsä ristiriitainen, vaikka puheen tapa ja painotus poikkeavat toisistaan.

### Kuinka puhua maalauksesta?

Kielellinen argumentointi maalauksen tai kuvan aistisesta olemuksesta, etenkin tekijän näkökulmasta, jää usein vähäiselle huomiolle. Ajatellaan, että kuva puhuu puolestaan. Tällaisen ajattelun puitteissa taiteilijan oletetaan välittävän intentionsa sellaisenaan toisille. Vaikka kuva sinänsä voi olla tehokas kannanotto moneen asiaan, tutkimuksessa kuva ei yksin riitä argumentoimaan. Taiteellisesti painottuneissa väitöstutkimuksissa tulisi kirjoittaa auki se näkökulma, mikä teoksessa tutkimuksen kannalta on olennainen ja mikä muidenkin siinä tulisi nähdä. Postmoderni aika on pyrkinyt luopumaan perinteisen taidehistoriantulkinnan pyrkimyksistä hillitessään universaalin diskurssin illuusiota. Todellisuutta rakentava subjekti ymmärretään erilaisten tulkintojen kautta lakkaamatta uudelleen muovautuvaksi. Tästä on seurannut relativismi, joka tekee kommunikoinnin moniarvoisemmaksi mutta vaikeasti tartuttavaksi. Näkemyksen mukaan kaikki tulkinta on yhtä arvokasta, lähtehän se henkilökohtaisesta kokemustaustasta.

Jos argumenttina on ainoastaan yksilöllinen, jokaiselle erilainen elämys, ei yhteiselle puheelle jää tilaa. Luodessamme kaikille ymmärrettävää kieltä ja argumentaatiota kuvasta, vaikka kokemuksemme ja vastaanottomme ovat yksilöllisiä, on kielen oltava *jossain määrin* yhteistä. Kuinka siis puhua kuvista ja esimerkiksi maalauksesta niin, että maalauksen merkitys muuttuu muille jaettavaksi? Tarja Pitkänen-Walter pohtii nykymaalauksista käsittelevässä väitöskirjassaan abstraktista maalaustaiteesta kirjoittamisen tapaa taiteilijan näkökulmasta. Taiteesta puhuminen on monimutkainen kysymys, sillä se, mitä taiteellisessa työssä sanotaan ja mitä teokset merkitsevät, jää avoimeksi ja alttiiksi erilaisille kokemisen ja käsitteellistämisen tavoille. Silti on harmillista, ettei taiteilijalla ole käytännössä mahdollista tarjota sanallista argumentointia teoksistaan taideinstituutioiden sisällä. Asettaessaan teoksensa näytteille taiteilija luovuttaa ”puheoikeutensa” muille, sillä näyttelyssä teoksen täytyy puhutella katselijaansa itsenäisesti, kuvallisin keinoin, ilman taiteilijan selittelyjä (Pitkänen-Walter 2006, 25–35).

Estetiikka (kreik. *aisthesis*) merkitsee nimensä mukaisesti ”tietoa ihmisen aistisesta, aistimukseen ja tunteeseen perustuvasta suhtautumisesta sekä siitä, mikä määrittää tätä suhtautumista”. Martin Heideggerille taideteos on ihmisen aistima kohde, jonka mielekkyys, merkitys tai totuus on itsessään yliaistista. Taideteos on aistein havaittavaa, mutta siten, että aistein havaittavan mielekkyys ei ole siinä itsessään, vaan se on aina esitys jostain yliaistisesta. Toisin sanoen jostain sellaisesta, joka itsessään on ymmärretty esimerkiksi henkiseksi tai järjelliseksi (Luoto 2000, 93–94).

Aistimuksen merkittävydestä huolimatta henkinen ja järjellinen on ajateltu aistisesta erilliseksi ja sitä ylemmäksi, yliaistiseksi. Aistisen tehtävä maalauksessa on nähty irrallisenä välittäjänä havaintokokemuksen ja järjen välillä. Mika Hannula vie ajatuksen teoksen ilmiäsuun vaikuttavista kulttuurisista ilmiöistä pitemmälle. Kun teoksen merkityksenä on ilmiäsuu tärkeämpänä se, mihin se viittaa, teoksen välittäjätehtävä muuttuu niin toissijaiseksi, ettei itse teoksesta tarvitse edes puhua. Tärkeämpää on puhua niistä nykykulttuurissamme ajankohtaisista ja aktiivisista tekijöistä, jotka mahdollistavat teoksen synnyttämisen. Tällöin ei ole kiinnostavaa tarkastella itse teosta, sen antia, kysymyksiä tai teemaa. Teos tarjoutuu ajatuksen välineenä - ei siis tuotteena, spektaakkelinä tai autenttisenä ilmaisuna todellisuudesta - vaan jonakin, jonka kautta todellisuuden voi nähdä toisin (Hannula 2006, 6-7).

Tämänkaltainen, nykymaalaukselle ja muulle nykytaiteelle tyypillinen ajatusrakennelma, pyrkiessään representaatioon pikemmin kuin läsnäoloon, on osittain ristiriidassa kuvailemani aistisen maalauksen kanssa. Ristiriita on kuitenkin vain osittaista, sillä maalauksen edessä ajattelu syntyy samanaikaisesti monessa merkityksessä.

### Nykymaalauksen tapahtuneisuus

Tarja Pitkänen-Walterin väitöstilaisuudessa vastaväittäjä Nina Roos kiinnitti huomion väitöstyön kunnianhimoiseen pyrkimykseen määritellä uudestaan modernismin jälkeinen abstrakti maalaus. Abstrakti nykymaalaustaide onkin jäänyt ikävästi sidoksiin modernistisiin määritelmiin: taiteilijat, jotka kuvaavat abstraktin kautta, joutuvat edelleen selitetyiksi modernismin formalistisin keinoin. Ajattelumme, ymmärryksemme ja käsityksemme reaalisesta maailmasta ja itsestämme maailmassa luodaan kommunikoinnin, puheen, kuvan ja muun konstruoinnin kautta. Myös maalaus ajatellaan konstruoinnin välineenä. Tästä syystä abstrakti maalaus todetaan modernistiseksi objektiksi: vähäisen kommunikointitarpeensa vuoksi maalaus nähdään itseriittoisena ja itseensä kääntyneenä esineenä. Abstraktin maalauksen ajattelemisen objektina ja esineenä on kuitenkin yksinkertaistava tulkintatapa, jossa menetetään mahdollisuus tarttua maalauksen varsinaisiin pyrkimyksiin.

Heideggerin mukaan taideteoksen objektimainen olemus on jätettävä sen itsensä varaan, ”antaa sen olla”, miettiä siinä itsessään sen olemista. Tämä ei tarkoita välinpitämättömyyttä teoksen materiaalisuutta kohtaan. Tarkoituksena on olla asettamatta vastakkain teoksen muotoa ja ainetta sen sisällön ja merkityksen kanssa (Luoto 2000, 95–97).

Jean-Luc Nancylla maalausta tarkasteltaessa maalauksen läsnäolo on ensisijaista, ei teoksen objektisuus. Läsnäolo edeltää muodon ja sisällön ymmärtämistä. Nancy ei käsittele kuvaa representaation kannalta. Maalauksen voimaan liittyy intiimin ulottuvuus, joka takaa läsnäolon. Kuva on erotettu niistä maailman olioista, joita se esittää, ja siten siitä tulee intensiteetti. Se ei näyttäydy objektin tavoin, vaan sille on ominaista kytkeytymättömyys ja jatkuvuus. Se on voimakas pyhän kaltaisen voiman kautta. (Nancy 2005, 28–30.)

Myös Pitkänen-Walterille läsnäolo ja kosketuksen äärelle asettuminen ovat keskeisempää kuin symbolinen tai jonkin merkityksen representatiivinen esittäminen. Väitöskirja *Liian haurasta kuvaksi. Maalauksen aistisuudesta* ehdottaa maalaamisen liikkeen ja intensiteetin koskettavan jotain liian moniulotteista, jotta siitä olisi esittäväksi kuvaksi. Kun maalatessa aistimuksellinen ja läsnäolo korostuvat, käsitteiden käyttö vastaavasti vähenee (Pitkänen-Walter 2006, 147).

Pitkänen-Walter viittaa Gertrude Sandquistiin ja intuitiivisen käsitteeseen (mt. 18). Taiteellisessa työssä tehtävät intuitiiviset valinnat ovat yhtä tietoisia kuin harkittu valinta, vaikka silloin käytetään tietoisuuden aspekteja, joita kieli ei tavoita. Se, mikä taiteessa vaikuttaa mystiseltä, on pikemminkin intuitiivista, aistista tietoa, joka kääntyy huonosti kielelle ja saa siksi usein transsendentaalisia selityksiä.

*Maalaan nopeasti. Niin nopeasti että punnitseva ja harkitseva ajatus ei ehdi tarttumaan pensseliin. Liikkuminen kankaan edessä tapahtuu kehon tiedon, vuosien opiskelun, harjoittelun ja harjaantumisen (hiljaisen tiedon) kautta. Tämä oppineisuus on jatkuvassa muutoksessa. Opittua on suhtautumistapa eli asennoituminen maalausprosessiin, itse maalaus on performatiivista tapahtuneisuutta, alati muuttuvaa ja tekijälleenkin yllätyksellistä. (Kallio 2007, ote työpäiväkirjasta.)*

Pitkänen-Walter hahmottelee maalaamista performatiiviksi, korostaessaan maalatun objektin asemasta maalaamisen tapahtuman merkityksellisyyttä. Maalauksen prosessissa tekijä on yhtä lailla tapahtumisen kohteena kuin teos. Läsnäolo on nähtävissä kehollisena paikalla olemisena. Maalaaminen ”kuvan rikkomisena” sisältää mahdollisuuden todellisuuden kohtaamiseen ja vuoropuheluun todellisuuden kanssa. Itse maalaamisen tapahtumassa rikkoutuu vallitseva mielikuva. Tämän rikkoutuneen mielikuvan tilalle muodostuu uusi. Siksi maalaaminen on elävöittävä tapahtuma, jota voi ajatella performatiivina (Pitkänen-Walter 2006, 66–67). Maalarin kehon aikaansaama performatiivinen läsnäolo on juuri se aistinen mikä myös koskettaa katsojan aistisuutta.

*Muodot jotka maalatessa muotoutuvat, kuin assosiaatioina itsestään, ovat maalauksessa potentiaalisesti pysyvinä ja yhtä mahdollisesti vain käymässä. Maalaan päälle uusia kerroksia, luopuen sekä kohdista jotka ilahduttavat kauneudellaan että niistä jotka rasittavat ristiriitaisuudellaan. Liian selkeät muodot ärsyttävät viittaamalla pois maalauksen omasta maailmasta.*

*Uusi avaus. Keskenäistä maalausta ei voi paikata tai korjailta. Maalaus on jatkuvasti nähtävä uudelleen, toisin. Kaikki kankaan pinnalla näyttäytyvä on altistettava muuttumaan. (Kallio 2007, ote työpäiväkirjasta.)*

## Muotojen maistamista ja värien kuulemista

Synestesia tarkoittaa kahden tai useamman aistimuksen tahatonta toisiinsa kytkeytymistä. Aistiärsyke syntyy yhden aistin stimuloitumisen pohjalta, mutta vaikuttaa myös toisessa aistikokemuksessa. Henkilö voi esimerkiksi maistaa muotoja, tuntea tai nähdä ääniä. Yleisin synestesiatyyppejä on kirjainten ja numeroiden näkeminen värillisinä niitä luettaessa, ajateltaessa tai kuultaessa. Vaikka synestesian katsotaan esiintyvän vain yhdellä kahdestatuhannesta ihmisestä, ajatellaan synestesiätutkimuksen piirissä sen mahdollisuuksia laajemmiksi. Tapamme havaita ympäristöämme ja todellisuuttamme on rajoittunut yleistyksiin ja kategorioihin. Käytämme kapasiteettiamme rajallisesti. Havainnon vakioisuus edellyttää, että jätämme suuren osan vaihtelua huomiotta. Määritellessämme tietyn esineen värin jätämme huomiotta esimerkiksi siihen heijastuvien valojen värit. Pitkänen-Walter lähestyy töissään moniaistisuutta kosketuksen ja aistimusmodaliteetin kietoutumisena kuvaan. Kuvataiteellinen työskentely on joko tietoisesti yhdistävää keksimistä tai tahatonta synesteettistä yhdistämistä (Pitkänen-Walter 2006, 126–129).

Aistimuksen kääntyminen toiselle aistimukselle ei ole maalaustaiteessa mitenkään uutta. Wassily Kandinskyn kiinnostus äänien näkemistä ja värien kuulemisesta kohtaan on ymmärrettävästi yhteydessä hänen abstraktin ilmaisun kehittämiseensä. Idea ”värimusiikista silmille” periytyy jo Pythagoraalta, joka piti synestesian kykyä suurimpana henkisenä saavutuksena ja filosofisena lahjana, koska se sovittelee jokapäiväistä näennäisyyden maailmaa universaalien, pysyvien ja abstraktien käsitteiden maailmaan (mt. 119).

Myös Nancyn mukaan aistien välillä on jatkumo. Silmän ja näkemisen kytkeytyminen haptiseen johtaa ajattelun syntymiseen. Hän ajattelee silmän paitsi kontaktihakuisena, myös ”totuushakuisena”. Aistien läheisyys ja toisiinsa hitsautuminen on edellytys välittömään kontaktiin (Nancy 2000).

Maalauksen keinot herätellä muita aisteja ovat moninaisia. Voisi kuvitella paksun materiaalisuuden olevan keino stimuloida kosketusta ja liikettä. Näkemisen aikaansaama kosketusaistimellisuutta voi ajatella negaation kautta: jos ihminen ei olisi koskaan kokenut tuntoaistimuksia, kuinka eri lailla hän katsoisikaan maalausta. Materiaalisuuden lisäksi maalauksen intiimiys avaa aisteja. Kosketus kankaalla voi olla raaka ja välinpitämätön, tai se voi olla hellä ja tahdikas. Onko tällöin kyse katsojan aiempien kokemusten ja muistojen kytkeytymisestä käsillä olevaan? Katsoja, joka itse maalaa, kohtaa teoksen kehossaan eri tavoin kuin henkilö jolla ei ole suhdetta maalaamiseen. Se, millaiset pensselinvedot kutakin meistä puhuttelevat, ilmentää muun muassa kehollista ymmärtämistämme, visuaalisen mielihyvän rakentumistamme, oppimiskäsitystämme ja lopulta koko ajatteluamme.

Pitkänen-Walter erottaa toisistaan lihan ja aistisuuden. Hänen mukaansa fyysinen kokemus liittyy henkilökohtaiseen ja subjektin kokemiseen, aistisen liikkeessa automaation kaltaisesti subjektista irrallisena. Liha ja aistisuus kuitenkin kytkeytyvät toisiinsa halun kautta. Taiteellinen työskentely käynnistää haluamisen kokonaisvaltaisena kokemuksena. Esteettinen

halu aktivoituu materiaalin, muotojen ja värien synnyttämän viehtymyksen kautta. Työskentelyn eri vaiheissa suhde haluun vaihtelee, välillä se puuttuu kokonaan. Voisi myös sanoa, että ruumiillinen aistimuksellisuus on vietin ilmausta. Tässä ajatuksessa tullaan lähelle Sigmund Freudin käsitystä vietistä. (Pitkänen-Walter 2006, 99–100.)

### Maalaaminen sämpläämisenä

Maalaus on ilmeisestä esinemäisestä olemuksestaan huolimatta mielletävissä prosessina, tekemisenä ja toimintana. Teoksen toiminnallinen merkitys muodostuu paitsi taiteilijan, teoksen ja maailman, myös katsojan, teoksen ja maailman välillä.

Kohteen aktiivinen ja fyysinen lähestyminen ymmärretään puhuttaessa ihmisen luontosuhteesta. Miksi ei voitaisi, edes metaforana, ajatella samankaltaista suhdetta taideteokseen. Luontoa voi ihailta kuvan kaltaisena näkymänä, itsestään erillisenä ja objektivoituna. Tällainen ihailu ei sinänsä ole kielteistä. Kukapa ei nauttisi kauniista auringonlaskusta kuvan kaltaisesti? Kuitenkin luonnon ajattelemisen ainoastaan esteettisen tarkastelun kohteena, objektina, on rajoitteista ja tietyllä tavalla vastakkaiseen positioon luonnon kanssa asettuvaa. Liikkuessamme luonnossa ja omaksuessamme aktiivisen roolin ”yhdessä luonnon kanssa” saavutamme esteettisesti ja aistisesti rikkaamman kokemuksen (Kupfer 2003, 77–80). Tällöin luomme suhteen ympäristöön kokemuksiemme ja eletyn elämämme kautta.

Maalaus on käsitettävissä konkreettisen tekemisen kautta prosessinomaisena toimimisena sekä kokemuksen esteettisenä hahmottamisena. Voidaan myös ajatella, ettei taideteos koskaan tule valmiiksi, vaan elää muuttuvassa vuorovaikutuksessa teoksen vastaanottajan kanssa. Taidekriittinen kirjoittaminen tuntuu toisinaan asettuvan teoksille vastakohtaiseen positioon ja tarkastelevan niitä etäältä. Argumentointi hyvän tai huonon suorituksen puolesta, puhumattakaan julistuksista taiteilijan hyvydestä, paljastaa välimatkan päästä tarkastelun, osallistumattomuuden, joka jättää kuvan ihailtavan speaktaakkelin asemaan – kuten viehättävä auringonlasku.

John Dewey perusti taidekäsitteensä kokemusteoriaan. Kokemus jäsentää ihmisen ja häneen vaikuttavien asioiden monitasoista vuorovaikutusta (Eaton 1994, 40). ”Esteettinen kokemus on aina enemmän kuin esteettinen”, tarkoittaa sinänsä epäesteettisten taidemateriaalien muuttuvan esteettiseksi tullessaan osaksi rytmistä liikettä ja esteettistä täyttymystä, siis toiminnan kautta. Tähän materiaalisuuteen kohdistuva käytännöllisyys, sosiaalisuus ja kasvatuksellisuus tekevät siitä inhimillisen. Taidekokemusta ei voida sulkea museoon tai gallerioihin. Sen vaikutukset virtaavat elämän muihin pyrkimyksiin tehostaen niitä. Deweyn määritelmä osuu lääkkeeksi taiteen institutionaalisuuden ongelmaan ja toisaalta elämänasenteeksi toimivalle ja osallistuvalla ihmiselle. Pragmatistinen esteettisen kokemuksen käsite kattaa lukemattomia asioita, joita ei tavallisesti pidetä taiteellisina, kuten siivoamisen tai urheilemisen. Määritelmä ei siten tavoittele taiteenfilosofian kokonaisvaltaista käsitteellistä vallankumousta tai perinteisen

yleisen määritelmän kaipuun tyydyttämistä (Shusterman 1997, 16–55). Pikemmin voidaan laajentaa taiteenkokemuksen merkitystä tiukasti rajatun institutionaalisen taidekäsitteksen ulkopuolelle. Maalaus on objektimaisesta olemuksestaan huolimatta mahdollista nähdä osana toimivan ihmisen elämää ja aistista kommunikointia.

*Sotken. Kuinka pitkälle voin kuljettaa maalauksen sotkua ja samalla hallita kokonaisuutta? Värit ja muodot synnyttävät kokonaisuutta. Niiden välillä vallitsee jännitteitä, intensiteettiä, ristiriitaisuutta samalla kun ne avaavat tilaa hengittää maalauksen tahdissa. Mitä on se tieto, jota maalaus, tai minä sitä maalatessa, tavoittelee. Jotain sellaista, johon liha kykenee tarttumaan. (Kallio 2007, ote työpäiväkirjasta.)*

Richard Shusterman kehittää Deweyn ajattelua itselleen läheisen rap-musiikin estetiikan kautta. Teemani kannalta kiinnostavaa on perinteisen taiteeseen liitetyn omaperäisyyden ja ainutkertaisuuden ihanteen kyseenalaistaminen sekä taiteilijan nerokultista luopuminen. Rapin ideana on ”sämplätä” valmiista, olemassa olevasta musiikista, sitä lainaamalla, omaa musiikkia. Musiikki tai muu taide ei tule valmiiksi vaan on vuorovaikutuksellinen prosessi. Sämplääminen vihjaa, että teoksen koskemattomuus objektina ei saisi olla tärkeämpää kuin mahdollisuus luoda jatkuvasti uutta käyttämällä tätä objektia. Tämä on tervetullut ajatus kulttuuriimme, jonka pyrkimys on muuttaa kaikki esineeksi (Shusterman 1997, 138–140).

*Jokin tietoisuus, vaikeasti artikuloitava, paljastaa milloin maalaus on oikeilla jäljillä, milloin umpikujassa, milloin eksyksissä, mutta toiveikas. Joskus tarvitaan kannustusta valitulla suunnalla, joskus maalaus on järkyttävä jollain yllättävällä. Tähän tietoon on vaikeaa tarttua kielellisesti – siitä ei voisi painaa ohjekirjaa. Silti se on itsestään selvää tekijälleen, jotain minkä ytimeen pääsee maalausta tehdessä ja välillä sitä tuijottaessa. Maalatessa olen lähellä pintaa ja kosketusta. En näe kokonaisuutta toimiessani liikkeen ja kosketuksen varassa, käsivarren mitan päässä. Selvimmin hahmotan kokonaisuuden välillä poistuessani, ja etenkin takaisin palatessani. En halua heti katsoa. Ikään kuin näkeminen häiritsisi sitä, mitä kankaalla on juuri tapahtunut.*

*Tietoisuus on intuitiivista, hiljaista tietoa, jonka äärelle pääsee ainoastaan tekemisen kautta.*

*(Kallio 2007, ote työpäiväkirjasta.)*

Aistitietomme muodostaa kokonaisuuden kohteesta, jolla väistämättä on jollakin lailla kineettisesti ja spatiaalisesti lähestyttävä hahmomuoto. Maalausten esinemäisyydestä huolimatta niihin pitäisi suhtautua pikemmin prosessina, aistisena assosiaationa, joka jatkuu katsojassa. Ihminen on kineettisesti maailmaa hahmottava. Spatiaalisen kannalta ensisijaista on liikkeen ymmärtäminen. Maalaus hahmottuu tilassa ja liikkeessä. Haemme yhteyttä liikkeeseen, jonka

tavallaan kohtaamme myös maalauksen pysähtyneisyydessä. Etenkin, jos maalaus luo tilailluusiota litteälle pinnalleen, siirtää ihminen spatiaalisen kokemuksensa tälle litteälle kuvalle. Ihmisen tilallinen kokemus siirtyy kuviin, vaikka ne eivät esittäisi mitään tunnistettavaa tilaa tai paikkaa.

### Maalaus ilmiönä

Myös Maurice Merleau-Ponty puhuu tilallisesta kokemisesta. Liikkeen ja konkreettisen tapahtuman sijasta keskeistä on oman kehon hahmottaminen suhteessa tilaan. Kehollisuus vangitsee ihmisen käsityksen paikasta, tilasta ja ympäristöstä, joiden avulla hän kohtaa maailman. Olennaista on ymmärtää, että ihminen on kehoansa ja lihaansa, elävänä aina jossain tilassa. Ei ole olemassa muuta tapaa olla. (Merleau-Ponty, 2006, 112, 283–284).

Fenomenologian kannalta ilmiöiden ymmärtäminen lähtee meistä, kokemuksestamme itsessämme. Olemme läsnä elettyinä kehona kokemuksinemme ja aisteinemme. Selvittäessämme, *miten* ilmiöt ilmaantuvat elämismaailmaamme, saamme selville, *mitä* ilmiöt ilmentävät. Ilmiöitä tarkastellaan meille ilmenevinä kokemuksina: merkittävää siis on selvittää, onko kyseinen ilmiö ”totta” kokemuksissamme (Spiegelberg, 1984, 684–685). On myös tärkeätä, että ilmiöt ovat jaettavissa intersubjektiivisesti. Esimerkiksi kuvittelu ei ole ilmiö, josta voitaisiin puhua fenomenologisena ilmiönä, ”todellisena” kokemuksena, joka olisi muiden kanssa jaettavissa.

Fenomenologisen katsontatavan mukaan vasta vastaanottaja herättää teoksen. Teos syntyy katsojassa. Heideggerin fenomenologia irtaantui Edmund Husserlin transsendentaalista subjektista ja teoreettisen katseen ensisijaisuudesta. Se otti lähtökohdakseen ihmisen olemisen tapaa luonnehtivan ”olemisen ymmärtämisen” ja avasi kysymyksen fenomenologisista ilmiöistä tietoisuuden intentionaalisuutta perustavammalla tasolla. Heideggerille fenomenologinen ilmiö ”näyttäytyy niin kuin se näyttää itse itsestään lähtien”. Fenomenologiaa tarvitaan paljastamaan se, mikä jokapäiväisesti on kätkeytynyt ja peittynyt. Heidegger ei ajattele taideteosta esittämisenä siitä yksinkertaisesta syystä, että sillä ei ole mitään, mitä se voisi esittää, koska vasta teos luo sen, mikä sen itsensä kautta ensimmäistä kertaa astuu avoimeen (Luoto 2000, 97–100).

Katsojalle teos voi näyttää ilmestyksen kaltaisena. Maalaus voi ilmaantua näynomaisesti, viittaamatta pois itsestään, mutta paljastaen tai näyttäen, peilin kaltaisesti tai läpinäkyvästi, maailmastaan.

Nancyille maalaus ei ole esine vaan läpinäkymättömyys. Kuva on voima, ei keino, välittäessään kätkeytyä merkityksiä (Nancy 2005, 5). Se sumentaa, jotta näkisimme tarkemmin, jotta näkisimme ajatuksen silmin. Kuva antaa maailmalle läsnäolon.

”Kirkas ja selvä kuva on ilmeinen evidenssi.” Tämä lause avaa Nancy ajattelua maalauksesta ja kuvasta yleensä. ”Kuva on olemassa ilmeisenä evidenssinä vain silloin kun edessämme on ilmestys, joka ei kuulu merkityksen piiriin sitä itse merkitsevänä. Totuus ilmenee



havaitsemisena, ei vastaavuutena annetun kriteerin kanssa. Taiteen totuus on enemmän kuin totuus, se on eksistenssi. Sen ilmeisyys näyttäytyy.” (mt. 12–13.)

Maalauksen tehtävänä on avata merkitys läsnäoloon ja lihaan materiaalisuutensa kautta. Tämän avaavan merkityksen maalaus kadottaa keskittyessään kielellisen käsitteistön kuvittavaan tehtävään. Kuvia on ennen muuta aistittava ja vasta sitten tulkittava (mt. 5, 12–13).

Nancyn mukaan taidetta katsotaan kynnyksen, eräänlaisen rajakohdan kautta. Maalaus on aina kynnyksellä, ei koskaan perillä, ja siksi taide ei voi olla koskettamatta ja liikuttamatta. Olemme katsojina myös kynnyksellä. Maalaus vie näön koskettamaan rajojaan. Nancy kirjoittaa Caravaggion maalauksesta *Neitsyen kuolema*: katsoja itse on kynnyks, mahdollisuus ja pääsy maalaukseen. Maalaus ei ole katsottava objekti, vaan kyse on meistä katsojina siten kuin me ymmärrämme suhteemme maailmaan. Emme penetroidu maalaukseen, vaan astuessamme sisään huomaamme, että maalaukseen ei ole sisäänpääsyä, vaikka samalla olemme jo siellä. Olemme välitilassa, ulkona ja sisällä maalauksessa. Maalaus kutoo itsensä materiaalisuuteen.

Kynnyksellä pitää yllä intiimiä kynnyksestä koskemattomaan. Katsomisessa ei tunkeilla vaan ollaan hienovaraisia. Kyse on enemmän koskemisesta kuin näkemisestä. Koskeminen päästää pidemmälle ja avaa hämäryyden kulkiessaan maalauksen rajapinnalla. Maalausta katsottaessa tavoitellaan näkymättömän havaitsemista. Tuijottamalla maalausta katsoja kynnyksellään ollessaan ymmärtää itseään suhteessa maailmaansa. Meidän on katsottava maalausta uuvuksiin asti. Vain siten voimme nähdä sen, mikä maalauksessa on näkymätöntä (Nancy 1999, 22–26).

Maailman toisin katsomisen tapoja voisi toteuttaa muussakin toiminnassa kuin taiteessa tai filosofiassa. Miksei voisi yhtä hyvin katsoa uuvuksiin asti jotain luonnonkappaletta, seinää tai toisen kasvoja? Pitkänen-Walterin mukaan juuri tämän kysymyksen äärellä tekijä ja katsoja erityvät. Katsomisen kannalta on samantekevää minkä katsomiseen harjaantuu. Pyhyden löytäminen itsestä edellyttää antautumista tuijottajaksi, pysähtyjäksi ja ajatuksistaan unohtuneeksi. Tuon pyhyden tavoittaminen tarvitsee sen kaltaisen jatkumon, jonka taiteilija päivittäisessä maalaustyössään antaa tilana ja aikana tuijotukselle. Tämä pyhyys on kykyä olla läsnä etsimättä todellisuudelle juonta. Irrottautuessaan vallitsevista todellisuuden kuvista, se antaa mahdollisuuden uuden kuvan ja samalla uuden todellisuuden luomiseen (Pitkänen-Walter 2006, 58–59).

*Maalaan hetkittäin silmät kiinni. Silmän vapauttaminen maalatessa irtaannuttaa näkyvästä ja järkeilyn mukanaan tuovista kahleista, tuoden maalauksen pinnalle yllätyksen, paljastaen sellaista joka muuten on näkymätöntä, mahdollistaen ”toisin” ajattelemisen. ”Maalaus tietää itse kuinka edetä”, on klisee, jonka taakse on kätkeytynyt jotain merkittävää. (Kallio 2007, ote työpäiväkirjasta.)*

## Lähteet

- Eaton, Marcia Muelder 1994. *Estetiikan ydinkysymyksiä*. Jyväskylä: Gummerus
- Hannula, Mika 2006. *The Politics of Small Gestures*. Istanbul: art-ist.
- Kupfer, Joseph H. 2003. Engaging Nature Aesthetically. *The Journal of Aesthetic Education* vol. 37. 1/2003, Spring.
- Luoto Miika 2000. Taide ja totuus Heideggerin ajattelussa. Teoksessa Arto Haapala ja Markku Lehtinen (toim.) *Elämys, taide ja totuus. Kijoituksia fenomenologisesta estetiikasta*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Merleau-Ponty, Maurice 2006. *Phenomenology of Perception*. (alkuteos: *Phénoménologie de la perception* 1945) New York: Routledge.
- Nancy, Jean-Luc 2000. *Being Singular Plural*. (trans.) Robert D. Richardson and Anne E. O'Byrne, (alkuteos: *Être singulier pluriel* 1996) Stanford, California: Stanford University press.
- Nancy, Jean-Luc 1999. Kynnyksellä, Nuori Voima 2/1999 suom. Pia Sivenius, Alkup. ”Sur le seuil” teoksessa *Les Muses*. Galilee: 1994.
- Nancy, Jean-Luc 2005. *The Ground of the Image*. New York: Fordham University Press.
- Pitkänen-Walter, Tarja 2006. *Liian haurasta kuvaksi. Maalauksen aistisuudesta*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Spiegelberg, Herbert 1984. *The Phenomenological Movement. A Historical Introduction*. Kluwer Academic Publishers.
- Shusterman, Richard 1997. *Taide, elämä ja estetiikka. Pragmatistinen filosofia ja estetiikka*. Tampere: Gaudeamus.

Painamattomat lähteet:

Kallio, Mira 2007. Työpäiväkirja.