

Jaana Houessou

Kuvataiteellisen prosessin kerroksellisuudesta

Tutkin väitöstyössäni kuvataiteilijan prosessia. Tuon esille sen eri tasoja ja ajatuksellisia polkuja. Kuvataiteellisen prosessin ymmärtämisen hankaluus on sen kerroksellisuudessa. Samalla juuri tämä monitasoisuus on sen kiehtovin luonteenpiirre. Tämä teksti nostaa tarkasteltavaksi muutamia olennaisia kerroksia, joiden yhteen kietoutuminen ja limittyminen taiteilijan ajatusmaailmassa vaikuttavat kehitykseen, jossa teos saa omat piirteensä. Taideprosessi on kiinnostava taidekasvatuksen näkökulmasta. Kuvataiteilijan prosessissa on piirteitä, jotka ovat luonteenomaisia myös taideopetuksessa tapahtuvalle taiteelliselle prosessille. Taideprosessin syvempi ymmärtäminen voi luoda hedelmällisiä näkökulmia myös kuvataiteen opetukseen.

Suuntia ja tavoitteita

Kuvataiteellinen työskentely on aina jossain määrin tavoitteellista. On olennaista saada aikaan visuaalinen jälki pohtimastaan teemasta ja haluamallaan tavalla. Varsinainen toiminta saa alkunsa ideasta tai ajatteluprosessista.

Ihmiset suuntautuvat eri aloille sen pohjalta, mihin he ovat tutustuneet, tottuneet, mikä heitä askarruttaa ja koskettaa, mikä tuntuu läheiseltä ja oikealta ratkaisulta. Kuvataiteilija suuntaa myös taiteellista toimintaansa inhimillisen kiinnostuksensa pohjalta. Kiinnostus asioihin on kokonaisvaltainen piirre, sitä ei saa kytketyksi pois. Se vaikuttaa toiminnan taka-alalla jatkuvasti. Martin Heidegger kirjoittaa virittyneisyydestä yhtenä olemisen ominaispiirteenä. Virittyneisyys avaa maailmaa havainnoille ja mahdollistaa ihmisen aistimisen tiettyyn suuntaan (Heidegger 2000, 177 - 178).

Tutkija ja taiteilija Kirsi Peltomäki kuljettaa taiteellista ja teoreettista työskentelyä rinnakkain. Hänen taiteensa tematiikka ja sisällöt kumpuavat samasta ajattelupohjasta, joka toimii myös hänen tutkimuksensa lähteenä. Naistutkimusta ja taidetta samanaikaisesti opiskellut Peltomäki on käyttänyt ruumiillisuuden, sukupuolen ja vallan teoriaa hyväkseen performansseissaan. Läsnäoloa ja ruumiillisuutta hän on soveltanut teoksissa myös suhteessa katsojaan. Tutkijan ja taiteilijan positiot ovat kuitenkin erilliset. Ne eivät sekoitu toisiinsa Peltomäen arjessa, mutta ne ruokkivat toisiaan. (Sakari 2004, 195 - 203). Peltomäen esimerkissä työskentely painottuu teoreettisesti älyllisiin lähtökohtiin. Maalausta ja arkkitehtuuria opiskelleen ja monissa kulttuuripiireissä asuneen kuvataiteilija Silja Rantasen tuotannossa korostuvat visuaalisesti älylliset ja niiden kautta toisinaan kulttuuriset lähtökohdat. Rakenteet ja väri ovat kiinnostavia Rantaselle, joka on pitkään piirtänyt ja maalannut karttoja nostoen niistä itselleen olennaisia asioita esiin. Rantasen kartoissa korostuvat reitit, oma kulkeminen ja rakenne. (Rantanen 2003, 15. Saario¹ 1998, 35 - 38)².

Lähtökohdat voivat taiteilijakohtaisesti olla hyvinkin moninaisia ja laajoja tai vain fragmentaarisia huomioita. Molempien esimerkkitaideilijoiden työskentely perustuu intellektuaalisiin – tosin täysin erilaisiin - lähtökohtiin, jotka kumpuavat heitä kiinnostavista aihepiireistä. Näkemykset taiteesta ja tekijän yleinen arvomaailma suuntaavat tekemisen lähtökohdia kohti sitä mielikuvaa, jota taiteilija haluaa omasta työstään kannatella.

Havaintoja

Havainnot ja kokemukset läpäisevät ihmisen tajunnan toisaalta tietoisten ja älyllisten ja toisaalta ruumiissa hiljaa tapahtuvien aistimusten kautta. Ihminen on alituisessa merkityssuhteessa ympäristöönsä, halusi hän sitä tai ei. Minkälaisena maailma sitten näyttäytyy ihmisille ja miten jokaisen yksilön maailmasta muodostuu erilainen? Paljonko tämä maailmojen erilaisuus on sitoutunut subjektin ympäristöön, persoonaan, sattumaan? Ja lopulta, voiko

¹ Kirjoittajan sukunimi on vaihtunut 2008 Saariosta Houessouksi.

² Taiteen maisterin lopputyössäni *Jaana ja seitsemän taiteilijaa* 1998 haastattelin seitsemää kuvataiteilijaa heidän taiteellisten aiheidensa synnystä. Tämän tekstin katkelmat Silja Rantasen, Outi Heiskasen, Alvar Gullichsenin sekä Paul Osipowin haastatteluista ovat tätä aineistoa.

tämä erilaisuus näkyä taiteilijan teoksissa? Kehollista fenomenologiaa tutkinut Maurice Merleau-Pontyn mukaan käsitteellisen ajattelun ja maailman välinen yhteys syntyy ennen kaikkea havainnon kautta (Pasanen 1993, 83). Pidän Merleau-Pontyn korostamaa havaintoa etenkin visuaalisen ajattelun ja taiteellisen työskentelyn yhteydessä elintärkeänä.

Filosofi Wolfgang Welschin esteettisen ajattelun mallissa ajattelu etenee tavallisesta arkihavainnosta merkitysoletukseen ja tätä kautta laajempaan pohdintaan. Welsch määrittelee neljä askelta, joiden kautta havainnot johdattavat esteettiseen ajatteluun. Askelkuvio lähtee jokapäiväisestä yksinkertaisesta havainnosta, johon ihmisen huomio jostain syystä kiinnittyy. *Yksinkertainen havainnointi muodostaa kaiken myöhemmän lähtökobdan ja inspiiraatiolähteen.* (Welsch 1991, 166) Seuraavalla askeleella havaitsijan mieli mielikuvituksen avustuksella synnyttää merkitysoletuksen eli oletuksen siitä, miten havaintoa voisi ajatella laajemmin tai toisesta näkökulmasta. Kolmannella askeleella havaitsija pohtii asian eri näkökulmia ja reflektoi muita ajatuksiaan siihen. Lopulta viimeisellä askeleella havaitsija ymmärtää laajemman asiayhteyden, näkee havainnon yli sellaisia asioita, jotka eivät välttämättä liity alkuperäiseen havaintoon itseensä. *Päällepäin näkyvän alta vainutaan jotain muuta, joka lopuksi kyetään ymmärtämään* (Welsch 1991, 168). Havainnon ja esteettisen havainnon ero on nähtävä siinä, että esteettinen havainto käynnistää syvemmän ajatteluprosessin ja kuvataiteilijan kohdalla mahdollisen visuaalisen ajattelun. Pelkäksi arkiseksi huomioksi jäävä tavallinen havainto ei tätä prosessia käynnistä. Esteettisellä ajattelulla tarkoitan myös Welschin oivaltavan ja askel askeleelta etenevän mallin mukaista ajattelua.

Filosofi Simone Weil kuvailee arkihavainnon kautta avautuvaa syvempää ajattelua esimerkin avulla. *Älyn ponnistukset tekevät asiat läpikuultaviksi henkemme silmille. Mutta emme voi nähdä sitä, mikä on läpikuultavaa. Näemme tumman esineen läpikuultavan takaa, esineen, joka oli salassa niin kauan kuin läpikuultava ei ollut läpikuultavaa. Näemme joko ikkunaruuutuun tarttuneen pölyn tai sen takana olevan maiseman, mutta emme milloinkaan itse ikkunaruuutua* (Weil 1976, 172). Weilin mukaan on tärkeää herkistyä havainnoille, joiden kautta ajattelu saa alkunsa.

Mikä tahansa arkihavainto, joka pysäyttää ihmisen miettimään, saattaa siis tuottaa pitkällisen pohdinnan ja avata asioita laajemmin. Welsch lanseeraa esteettisen ajattelun malliaan kaiken ajattelun perustaksi. Mielestäni malli sopii hyvin myös visuaalisen työskentelyn pohjaksi. Visuaalinen ajattelu saattaa saada ponnikkeensa mistä tahansa arkihavainnosta. Kiinnostavaa tässä on se, miten ja minkä edessä eri ihmiset pysähtyvät ajattelemaan. Onko olemassa mitään yhteistä nimittäjää niille asioille, joiden ääreen minä pysähdyn, joita jossain vaiheessa myöhemmin peilaan taiteellisen aiheen avulla näkyväksi?

Kokemuksia

Fenomenologian isä, saksalainen Edmund Husserl esitti periaatteen, että kokemus on ihmisen ainoa tiedonhankinnan väline, koska vain siinä ilmiöt tulevat annetuiksi. Kokemisessa ihminen on suhteessa itsensä ulkopuolelle ja saa siitä jotakin (Perttula 1995, 7). Kokemus jättää ihmiseen merkkejä, painaumia, jälkiä, jotka saavat aikaan, että olemalla tekemisissä maailman kanssa hän osaa joitakin asioita jo ennestään, kun ne uudestaan tapahtuvat. Kokemusten avulla ihminen saa otteen todellisuudesta (Husserl, 1913).

Husserl käsittelee koettua maailmaa horisontti käsitteen avulla. Eletty, koettu, kokemukseksi ja ajatukseksi tulleet muodostavat ihmisen muistin. Ne ovat kuin yksittäisiä painautumia, jotka ohjaavat seuraavia ymmärtämisen ja vastaanottamisen hetkiä. Painautumista muodostuu *horisontti*. Ihminen vastaanottaa ilmaantumisia sen mukaan, minkälainen intressi (esteettinen, pragmaattinen, tiedollinen intressi) hänellä on, mihin hän fokusoii. Näin ollen motiivi suuntaa horisontin muodostumista (Husserl, 1913). Kokemuksen taustalla saattaa olla hyvin eri tavoin motivoituneita toiminnan alueita: taloudellinen, tiedollinen, esteettinen, uskonnollinen tai moraalinen päämäärä. Tämä kokemuksen laatu vaikuttaa siihen, miten, paljonko ja miltä kannalta se lopulta tuottaa ajattelua ja antaa tietoa. Esimerkiksi tähtitaivas voi ilmaantua minulle väreinä, tilana, aikana, sommitelmana, fysiikkana, kemiana, runona, matematiikkana.

Husserlin inspiroimana ajattelen horisonttia kerroksellisena tilana, jossa pienemmät ja suuremmat painaumet asettuvat rinnakkain, päällekkäin ja limittäin. Saman aihealueen painaumet hakeutuvat toistensa läheisyyteen syventäen omaa tilaansa horisontissa. Väriin liittyvät painaumet löytävät toisensa muodostaen yhä paremman värintunnistus kyvyn. Toisaalta painaumet voisivat järjestäytyä myös kronologisesti ja muodostaa verkostoa toisten painaumien välille. Vaikuttaa siltä, että jotkut painaumet ovat toisia suurempia ja syvempiä. Merkittävät kokemukset horisontissa vaikuttavat moneen asiaan, myös sellaisiin, joihin niillä ei näyttäisi olevan suoraa yhteyttä. Aistisuus ja kehollinen maailmassaoleminen ruokkii horisonttia jatkuvasti. Kertyvätkö painaumet horisontille sitten tasaisesti koko elämän ajan vai onko sillä rajat? Mahtuuko horisonttiin vain tietty määrä painaumia ja alkaako se

täytyessään poistaa vähemmän merkityksellistä ainesta? Jokaisen horisontti suuntautuu eri elämänalueisiin. Kuvittelin horisontin laajuuden riippuvan siitä, miten avoimesti ihminen suhtautuu maailmaan, miten hän eläytyy ja tiedostaa maailmaansa.

Asioiden hahmottaminen perustuu kokemusten määrään ja laatuun. Aistinen ruokkii horisonttia tiedoksi ja kokemukseksi muuttuvilla havainnoilla. Kokemuksen karttuessa tieto ja näkemys aiheesta syvenee. Esimerkiksi taidetta katsomalla ja kokemalla ymmärrys ilmiöstä syvenee, ja lopulta voimme määritellä käsityksemme taiteesta.

Husserlin ajatuksia myötäillen visuaalisesti suuntautuneen ihmisen horisontti rakentuu paljolti visuaalisten havaintojen varaan. Voidaan ajatella, että kuvataiteilijalla on ammatillisen kokemuksensa kautta erityinen visuaalinen seula, jonka avulla hän valikoi tietoiset havaintonsa taiteen käyttöön. Kuitenkin hänellä on myös muita seuloja, jotka suodattavat maailmaa, muistia ja aikaa. Tuoksut ja tuntoaisti synnyttävät visuaalisia muistikuvia. Kipu, voimakkaat tunnetilat ja äänet tuottavat värejä ja muotoja taiteilijan mieleen. Visuaalisesti suuntautuneen ihmisen mieli saattaa helposti tuottaa visuaalisen muodon vaikkapa laulunpätkälle, jonka sanat ja sointi tuovat jonkin alitajuisen muiston ja mielikuvia ajatuksiin. Yleisesti voidaan olettaa, että visuaalisesti suuntautunut ihminen tekee visuaalisesti suuntautuneita havaintoja enemmän suhteessa muihin havaintoihin, ainakin, kun kyseessä on hänen visuaalinen työskentelynsä. Havainto on valikoiva. Se nostaa yhden aspektin esille peittäen samalla toiset näkökulmat (Husserl 1995, 16 - 17). Siten yksilön kiinnostukseen perustuva havainto myös rajaa hänen havaintomaailmaansa merkittävästi.

Muistikuvia

Taidemaalari Paul Osipow kertoo eräästä lapsuudenmuistosta, jonka mukaan hän sävytti tekeillä olevan maalauksen vaikeilta tuntuvat väriyhdistelmät. Nuorena poikana Osipow oli aamunkoitteessa muiden nukkuessa salaa ajanut moottoriveneellä kotonaan Kotkan lähistöllä Äyspää -nimiselle selälle. Nouseva aurinko värjäsi taivaan keltaiseksi meren heijastellessa sinisiä ja vihreitä sävyjä. Tämän vahvan muistikuvan perusteella taiteilija sävytti ongelmalliset värinsä, ja teos sai nimekseen Äyspää. Valmiissa teoksessa muistosta ei välity katsojalle jälkeäkään. Värien alkuperä tuodaan vain maalauksen nimessä esille. Vanha painauma nousi tarpeen tullen muistista, vaikkei Osipowilla ollut mitään tarkoitusta liittää henkilökohtaista muistimaailmaansa töihin. (Saario 1998, 55).

Jos taiteellinen prosessi on maailmallista³ ja aktuaalista⁴, joka on kosketuksissa tekijän elämisaailmaan ja tuottaa havainnon ja kokemuksen kautta kehollista tietoa, on myös horisontilla ja muistilla oltava asemansa siinä. Ajattelen muistin olevan horisontin tapaan kutoutunut verkko, jossa kokemukset ja havainnot sekä niiden tuottamat ajatukset risteilevät. Husserl määrittelee kolme tiedon tasoa, joista ensimmäinen on nykyinen taso, kokemus ja tieto, toinen on tuleva, projektiivinen tieto ja kolmas on mennyt, muisti. Muisti on aina suhteessa tähän hetkeen ja maailmaan (Husserl 1995, 85 - 86). Välillä sattumanvaraiset asiat jäävät muistiin ja toisaalta näennäisesti tärkeät eivät painu mieleen yrittämälläkään. Muistaminen ei toimi väkisin. Jotta todella muistaisi jonkin asian, täytyy eläytyä, asia täytyy omakohtaisesti kokea. Ulkokohtaiseksi jäänyt häviää muistista nopeasti. Joku muistaa hyvin tuoksua, toisen muisti täytyy väreistä. Saman asian kokeneet ihmiset muistavat siitä eri asioita.

Psykoanalyttikko Tor-Björn Hägglund ymmärtää luovuuden koostuvan nimenomaan vanhoista aineksista, joita ihmisen muisti uudestaan ja uudestaan nostaa esille eri muotoihin muokkautuneina. Uudet tapahtumat ja ajatukset tuovat vanhoja esille. Mieli reflektoi uutta tilannetta entisiin ajatusmalleihin, ihmisen omaan moraaliin, etiikkaan, suuntautumiseen, esteettiseen logiikkaan, ja muodostaa uuden käsityksen. *Läbden sیتä, että luova elämys on näkökulma menneisyyteen, mutta ei tavallisen muistikuvan habmossa. Luovan elämyksen herättäneet aistimme virikkeet ovat tarjonneet uuden näkökulman jobonkin unohdettuun ja kaukana olevan tuntuiseen ainekseen, joka tullessaan tietoisuuteen tuntuu omalta, jokus jopa aivan ainutkertaiselta* (Hägglund 1989, 12). Jollei uusi tilanne vastaa mitään sellaista, mitä ihminen olisi ennen kokenut, hänen havaintonsa jää laihaksi huomioksi, eikä ajattelu edisty ensimmäistä askelta syvemmälle.

Muisti tuo esiin aineksia jo koetusta ja vertaa sitä jatkuvasti nyt tapahtuvaan. Muistista nousee havaintoja vuosikymmentenkin takaa. Taidehistorioitsija Marcia Pointon on tutkinut merkityksellisten esineiden, kuten hiusten ja korujen merkityksiä muistin kantajina. Pointon kertoo esimerkissään, miten kuolleen naisen hiuksista säästetty kiehkura edusti leskeksi jääneelle aviomiehelle yhteyttä menneeseen. Hiuskiehkurasta tuli siirtymä muiston ja nykyisyyden, jopa kuolleen ja elävän välillä. Se yhdisti kahta ihmistä, kun mikään muu side ei enää siihen pystynyt. (Pointon 1999, 47 - 48.) Toisaalta muistaminen muokkautuu samalla tavoin kuin mikä tahansa ajattelu, subjektin

³ ks. kirjoittajan käsitteen määrittely kappaleessa *Minussa*.

⁴ ks. José Ortega y Gassetin käsitteen määrittely kappaleessa *Kehollista olemista*.

omien halujen ja suuntautumisen mukaan. Kuvataiteilija Douglas Gordon ajattelee muistia käsittämättömänä, monimutkaisena koneena, jolla on ihmeellinen kyky muistaa, mutta samalla ennakoimaton vääristämisen kyky. (Gordon 1998, 42). Muistiaines toimii ehkäpä samanlaisena materiaalivarastona kuin havainnot yleensä. Subjekti poimii siitä itselleen olennaisen ja värittää sen mielihaluillaan.

Lapsena koetut asiat, jotka lapsesta ovat tuntuneet mitättömiltä, saattavat nousta aktiivisen tai passiivisen muistelun tuotoksena pintaan. Taidemaalari Juhana Blomstedt kertoo koulumuistostaan heti sodan jälkeen. Oppilaat joutuivat mustaamaan lyijykynällä maantieteen ja historian kirjoista kaiken sen, mikä asiaankuulumattomasti viittasi sotaa edeltäneeseen aikaan. *Historian ja maantiede olivat muuttuneet ja minua askarruttivat näiden kauniiden grafiittipintojen alleen kätkevät salaisuudet. Hüilen musta kuuluu niin ikään lapsuuden muistoihin ja sillä on aina ollut tärkeä osuus visuaalisessa sanastoosani* (Blomstedt 1995, 149).

Kuvataiteilija Jaakko Niemelä aikamatkailee muistissa ja lapsuuden maailmassa teostensa mittakaavan avulla. Niemelän teoksissa kutistetut ja ikään kuin yläpuolelta hallittavat rakennelmat luovat valtavia varjomaailmoja. Pimeydestä nousevat estradit ja draamat paljastuvat leikiksi ja uhkaavat todellisuudet näyttävät naiivin luonteensa. Toivottomuus ja toivo sekoittuvat, kun aikuisen ja lapsen mittakaavat kohtaavat. (Vanhala 2004, 185 - 190.) Niemelän teosten rakennetut todellisuudet ja niihin kiedotut ajan ja muistin kerrostumat muodostuvat sellaisista elementeistä, jotka ovat tekijälleen tuttuja, kiinnostavia ja luontevia. Lapsuuden muistot ovat nousseet uuteen arvoon, kun taiteilija on ikään kuin havainnut ne uudestaan, löytänyt uuden merkityksen niille ja uudesta suuntautumisestaan käsin vienyt ne ajatusprosessina loppuun. Uudestaan ajateltuna hän on laajemmin ymmärtänyt näiden asioiden viehätyksen ja mikä tärkeintä, ymmärtänyt jotakin niiden yli.

Esteettistä ajattelua

Taiteen tekeminen on ennen kaikkea ajatteluprosessi. Se on ajallinen tapahtuma, jossa jotain muuttuu, tulee käsitellyksi ja konkretisoituu. Siinä rajataan, katsotaan ja tehdään jälki. Se nostaa esille ja auttaa ymmärtämään tai näkemään.

Welschin mallin mukaan kaikki ihmiset tekevät esteettisiä havaintoja, joiden pohjalta ajattelu avautuu uusille urille. Havainnosta kokemukseksi ja lopulta ajatukseksi ja käsitykseksi muuttuva ketju on yhteydessä siihen havaintojen valintojen ja elämysten kehään, jota Husserl myöhemmin nimittää ihmisen elämismaailmaksi (Husserl 1936). Husserlin mukaan suuntautuminen, motiivi ja elämismaailma määrittelevät ajattelua merkittävästi. Taiteilija havainnoi visuaalisia elementtejä, muusikko ääniä, insinööri teknisiä ratkaisuja. Motiivi luo kehyksen sille, mitä ihminen ympäristöstään havaitsee. Olen taiteen maisterin lopputyössäni käyttänyt aiheen yhteydessä termiä "esteettinen logiikka". Esteettisellä logiikalla nimitän sitä sisäistä järjestelmää, jonka perusteella ihminen poimii esteettisiä havaintoja niin, että niistä aina lopulta muodostuu juuri hänelle tyypillinen, persoonallinen kokonaisuus⁵. Esteettinen logiikka muuttuu ajassa, mutta säilyttää suhteensa ihmisen persoonaan ja suuntautumiseen pysyessään aina leimallisesti juuri hänen yksilöllisenä logiikkanaan.

Esteettisen logiikkansa kautta ihminen tulee valinneeksi maailmasta havaintoja, jotka sopivat tiettyihin tarkoituksiin ja eri elinpiirien⁶ käyttöön. Kaikista elinpiireistä tulevat havainnot ja ajatukset yhdistyvät toisiinsa ja ovat käyttökelpoisia kaikissa elinpiireissä. Muusikko voi käyttää sävellyksessään hyväkseen tuoksua ja visuaalisia havaintoja. Kuvataiteilija saattaa saada ajatuksia politiikasta, lumisateen kosketuksesta tai auton huoltokirjasta.

Dadan ja surrealismin voimahahmo, saksalainen taiteilija Max Ernst määritteli taiteilijan tehtävän nimenomaan ajatteluun perustuen. *Runoilijan tehtävänä on ollut kirjoittaa sanelun mukaan se, mikä hänessä tulee ajatelluksi, mikä hänessä saa sanallisen muodon. Samoin maalarin tehtävänä on esittää kankaalla se, mikä tulee hänessä nähdä* (Merleau-Ponty 1964, 30). Tätä ajattelutoimintaa Merleau-Ponty purki havainnon kautta osiin. *Kysymyksessä on ajatustoiminta, joka vain selvittää ruumiin vastaanottamien merkkien sisällön* (Merleau-Ponty 1964, 38). Havainnon matka teokseen kulkee edellä kuvatun visuaalisen ajattelun kautta. Samaa matkaa kulkevat kaikki muut motiivit, jotka lopulta yhdessä saavat kuvan aikaan. Reittiä kulkevat älylliset ja emotionaaliset motiivit sekä taiteellinen kunnianhimo. Taiteilija muokkaa varsinaista teosta suhteessa siihen maailmaan, johon teos syntyy huomioiden taidemaailmaa ja sen historiaa, oman tuotantonsa kokonaisuutta jne. Siksi lopullinen teos ei välttämättä näytä

⁵ Myöhemmin kirjoittaessani samasta aiheesta tukeudun tyylin käsitteeseen, josta mm. suomalainen fenomenologi Sara Heinämaa kirjoittaa.

⁶ Husserlin mukaan elämismaailma jakaantuu elinpiireihin eli ontologisiin piireihin, joissa subjekti toimii (Satulehto 1992, 31-32.) Yksi ihminen voi liikkua ja elää useissa ontologisissa piireissä ja hänellä on niissä jokaisessa oma olemisen tapansa. Elinpiirit erottuvat toisistaan ihmisen suuntautumisen ja intressien mukaan.

ulospäin mitään niistä havainnoista, joista ajatusketju sai alkunsa.

Monesti formalistisen taiteen tekijä saattaa kieltää käyttävänsä mitään henkilökohtaisia aineksia taiteessaan. Useat taiteilijat korostavat teoksissaan tietoisesti älyllisiä ratkaisuja ja vähentävät intiimejä ja emotionaalisia puolia. Kokemuksen, havainnon tai ajattelun sidosta ihmisen toiminnassa ei silti voi välttää. Siksi kaikessa taiteessa on olennaisesti kosketuspinta henkilökohtaiseen. Juhana Blomstedt puhuu arvoituksen formuloimisesta maalauksen kautta ja toteaa: *Niin tietoisesti kuin kuvittelemmekin liikkuvamme ja tahtovamme, täytyy meidän muistaa, että kaiken alkuvoima ovat tietoisien ulottumattomuissa asuvat vaiot ja että valmis maalaus oikeastaan sisältää edelleen alkuperäisen arvoituksemme, jonka konkreettinen heijastus siitä on tullut.* (Blomstedt 1995, 72).

Suuntautuminen ja kyseessä oleva elinpiiri määrittelee pitkälle sen, miten hän havaintonsa ja ajattelunsa tuo esille. Oletan, että taiteilijat, muusikot, koreografit, kirjailijat ja ohjaajat tuovat arkihavainnoista syntyneitä ajatuksiaan esille luovan toimintansa avulla. Blomstedt sanoo maalaustaiteen olevan parhaiten tuntemansa ajattelun muoto (Blomstedt 1995). Muuhun kuin taiteelliseen työskentelyyn suuntautunut ihminen tuo samaa ajattelua esille toisella tavoin, toisessa yhteydessä. Joka tapauksessa havaintopohjainen ajattelu määrittelee jollain tasolla sitä, miltä ihminen, hänen kotinsa tai tekemänsä asiat ja esineet näyttävät. Jokainen rakentaa maailmansa oman ajattelunsa ja suuntautumisensa mukaan.

Lepistö kuvailee kuvataiteilija Tuula Lehtisen taiteellista työskentelyä ajatusprosessiksi, visuaalisten havaintojen tekemiseksi ja kuvaideoiden kehittelyksi. Kuva synnyttää toisen, ne sysäävät toisensa liikkeelle ja liittyvät kiinteänä ketjuna toisiinsa. *Luovassa prosessissa on mukana yltäältä sekä tiedostamattomia että tietoisia tekijöitä, toisaalta sekä emotionaalisia että älyllisiä tekijöitä. Keskeisellä sijalla ovat esteettiset ja elämykselliset ainekset.* (Lepistö 1991, 225) Esteettiset ja elämykselliset havainnot synnyttävät linkkejä kuvien ja ajatusten välille. Welschin ajattelun mallia sovellettuna taiteilijan työhön voisi ajatella, että ensimmäinen askel on mikä tahansa arkinen havainto, joka pysähdyttää taiteilijan havaitsemaan. Taiteilijoiden kertomukset ovat täynnä tällaisia toisistaan irrallisia, alkuun täysin irrationaalisilta vaikuttavia arkihavainnoja. Työhuoneiden seinille säästetyt valokuvat, lehtileikkeet, postikortit, karkkipaperit ja lauseet toimivat arjen pysäyttäjinä, joiden avulla on alettu ajatella jotakin. Welschin toisella askeleella taiteilijan mielessä pilkahtaa ajatus siitä, miten havaintoa voisi käyttää kuvallisessa tarkoituksessa. Havainnon visuaalisuus tai älyllinen sisältö, sen värillisuus, pintarakenne tai tuntuma vaikuttaa sopivan taiteellisen teoksen osaksi, sisällölliseksi juoneksi, pinnaksi tai rakenteeksi. Kolmannella askeleella hänen mieleensä alkaa tulla nähtyä ja koettua, jota voisi rinnastaa tai asettaa vastakkain uuden havainnon kanssa. Neljännellä askeleella hän oivaltaa havainnon koko merkityksen itselleen ja näkee laajemmin sen aiheuttaman ajatusvirran ja mahdollisen visuaalisen ajatuksen. Neljännen askeleen voisi rinnastaa vanhaan inspiraation käsitteeseen. Oivallus ei synny mystisessä henkilyhteydessä tai epätavallisten kykyjen kautta, vaan arkisessa havainnossa ja visuaalisen ajattelun tuotoksena.

Welschin polulla jokainen askel on tärkeä. Toinen askel ratkaisee, jääkö havainto vain havainnoksi, vai viekö se ajatuksia pidemmälle. Kolmas askel käyttää hyväkseen kaikkia tietoisuuden asteita, muistia, emootiota, älyä ja aisteja. Missä tahansa vaiheessa ketju saattaa katketa sisäisistä tai ulkoisista syistä, mutta se saattaa jatkua uudestaan pitkänkin ajan kuluttua, tai se saattaa jäädä kellumaan mieleen keskeneräisenä. Usein tällaisia vanhoja, keskeneräisiä kelluvia ajatuksia tulee pintaan uudestaan ajatusprosessin ja visuaalisen ajattelun tuloksena. Aktiivinen havainnointi tuottaa toisinaan ratkaisuja myös kesken jääneille ajatusketjuille.

Lopulta Welschin polku vaikuttaa kovin suoraviivaiselta ja analyttisen selkeältä. Hänen esimerkkinsä eivät yksinkertaisuudessaan anna tilaa rönsyilemiseen ja päällekkäisyyksiin. Rakenteena se kuitenkin on kiinnostava esitys siitä monimutkaisesta kehityksestä, johon usein viitataan yksinkertaistavilla ilmaisuilla kuten intuitio, innovaatio tai inspiraatio. Ajatusten, aistimusten ja muistojen tiet kulkeutuvat usein ristiin nykyisyyden kanssa. Teokseen vaikuttavat asiat saattavat nivoutua yhteen hyvinkin pitkältä aikajaksolta. Arkinen havainto tässä ajassa voi tuoda mukanaan valtavan määrän jo unohdettuja tai alitajunnassa viruneita ajatuksia, kuvia, arjen poimintoja.

Kaikkien aistihavaintojen sekoittuminen aikaan ihmisen mielessä on monimutkainen keitto. Kulttuurihistorian tutkija Päivi Granö toteaa taiteilijan elämän ja taiteen suhteen kulkeneen monta vaihetta romantiikasta, Freudin Leonardo-elämäkerran kautta taiteilijan ja taiteen yhteyden kieltämiseen (Granö 2000). En tutkimuksessani keskity tekijän ongelmaan. Kuitenkin jokin Granön tutkimuksessa koskettaa sitä pintaa, jolla taiteilija peilaa välillä hyvinkin vanhoja havaintojaan ja niistä nousseita elämyksellisiä tai ristiriitaisia ajatuksia töihinsä. Granön haastattelemat taiteilijat kertovat monipuolisesti suhteistaan muistoihin ja niiden visuaalisiin vaikutuksiin, mutta varsinaiset esimerkit yhteyksistä tehtyyn taiteeseen jäävät vielä peiton alle. Juhana Blomstedt sanallistaa omalta kohdaltaan asian selvästi. *Kronologinen tarkastelutapa antaa väärän kuvan taiteilijan työstä. Kuvalliset teemat – muodot – näyttävät joskus lopullisesti tyrehtyvän, häviävän tai väistyvän muiden tieltä, kunnes ne taas odottamatta*

ilmestyvät toisessa yhteydessä, toisessa mielen maisemassa, ikään kuin keittiön kautta näyttämään uudenlaista roolia kuvallisen ajattelun näyttämöllä (Blomstedt 1995, 118).

Koko fenomenologinen pohdinta ajattelun taustalla vaikuttavista tekijöistä vaikuttaa kiteytyvän olemisen erityispiirteitä määritelleen filosofi José Ortega y Gassetin perspektivismiin käsitteeseen. Ortegana mukaan jokaisella ihmisellä on oma elämisensä, kokemuksensa ja havaintonsa, joiden myötä jokaiselle muodostuu oma perspektiivinsä (Tomperi 2004, 59 - 60). Ihmiselle ei ole muuta perspektiiviä kuin tämä yhdistelmä, hän ei pääse itsensä ulkopuolelle (Marias 1952, 61). Ainoastaan ajatusten keinoin ihminen voi tarkastella elämää muista näkökulmista. Ajatellessaan ihminen ei kokonaan pääse omasta perspektiivistään irti, eikä hän voi koskaan täysin nähdä ja ymmärtää kenenkään toisen perspektiivistä käsin.

Assosiaatioita

Katson, että havainto, verbaali ja esteettinen ajattelu sekä ajatusten työstäminen ja loppuun saattaminen seuraavat toisiaan jatkuvassa liikkeessä ihmisen mielessä. Tämä spiraalimainen juoksupyörä liikkuu ajassa niin kauan, kuin havaintoja, ajattelua ja työstämistä tehdään. Welschin neljän askeleen ajattelun mallin mukaisesti pyörteestä aktivoituu vanhoja aineksia, jotka antavat suolansa uuden asian käsittelylle. Vanhan ja uuden kohdatessa syntyy assosiaatioita, jotka johdattelevat visuaalista ajattelua moniin suuntiin. Kuvataiteilija Outi Pienimäen kerronnassa vilahtelee useita mielikuvia. Häntä kiinnostaa tyhjyyden käsite ja se, mitä sille voi rakentaa, mitä sille rakentuu. Hän ajattelee pelejä, joissa huoneiden läpi päästää toisiin huoneisiin. Pelaaja etenee tiloissa pelimenestyksensä mukaan. Peli elämän metaforana ja mielen karttana sitoo itsensä henkilökohtaisiin tasoihin. Hengissä selviytyminen ja tasolta toiselle eteneminen tai vastaavasti tasoilta putoaminen muistuttaa arkielämän raadollisuutta. Pienimäki liittää teostensa tilat muistiin ja tajuntaan ja sitä kautta maalaamiseen ja tilan käsitteeseen. Tilojen vaihtuminen toisiksi muistuttaa häntä myös unen maailmasta sekä monien uskontojen rakenteista. (Kantokorpi 2004, 215 - 216).

Osuva esimerkki assosiaatioista ja niitä hyödyntävästä kuvataiteellisesta ajattelusta tulee esille taiteilija tutkija Jan Kailan selittäessä teostaan *Maalta veteen, vedestä maalle* (1996) väitöskirjassaan *Valokuvallisuus ja esittäminen nykytaiteessa, teoksia vuosilta 1998-2000*. Talvella 1995 Kailan huomio kiinnittyi lunta mereen käärräviin kuorma-autoihin Kaapelitehtaan edustalla. Helsingin kaupungin lumenkaatopaikalla kuormansa tyhjentävät kuorma-autot ovat olleet talven arkinen näky hänen työhuoneestaan Kaapelitehtaalla. Varmasti lunta on kaadettu samaan paikkaan aiempinakin vuosina, mutta jostain syystä, tietynä hetkenä, kuorma-autojen toistuva lumirituaali sai Kailan havaitsemaan tapahtuman syvemmin. Hän kuvasi satakunta lumenkaatoa kuorma-auton lavalta mereen ja valmisti kaksi kuvasarjaa, joista toinen esitti kaatoja viideltä eri suunnalta ja toinen lumen hetkellistä kellumista veden päällä. Sarjoihin hän liitti ajatuksia Robert Smithsonin taiteesta, suhteesta urbaanin maiseman ja luonnon välillä sekä käytti esteettistä harkintaa kuvien värimaailman kehittyessä talven mukana.

Kailan ajatusketju sai jatkoa kesällä 1996, jolloin hän sukeltajan avulla pyydysti samalta paikalta mereen joutuneita esineitä. Näistä risaisista vaatteista, roskista ja hylätystä esineistä Kaila koosti uuden näyttelyn yhdessä ottamiensa talvisten lumenkaatokuvien kanssa. Näin syntynyt teos kommentoi useita nykytaiteen ”kaivaus-teoksia”, joilla on esitetty tietyn paikan tai alueen ajallisia kerrostumia. Samoin se toimi dokumentaarisenä kommenttina kulutukseen, kierrätykseen ja ihmisen luontosuhteeseen. Katsoja voi vain arvailla, mitä kaikkea Kailan ajatuksissa on alun perin liikkunut, kun hän on katsellut työhuoneensa ikkunasta näkyvää lumenkaatonäytelmää. *Valokuvat esittävät pintaa, konkreettisesti meren pintaa ja vertaukuvallisesti ”todellisuuden pintaa”, esineet taas pinnan alta paljastunutta merenpohjan ”todellisuutta”* (Kaila 2002, 35). Laajemmin teosta voi siis ajatella koko elämän ”pinnan ja todellisuuden” ja sen häilyvyyden, ihmiselämän epävarmuuden ja näennäisen todellisuuden kuvana. Edelleen mysteeriksi jää, minkälaisia henkilökohtaisia ajatuksia, muistikuvia, ääniä, tuoksua ja tilanteita on sotkeutunut Kailan alkuperäiseen ajatustyöhön. Selvästi lumenkaatopaikan katselu on saanut Kailan ymmärtämään laajemmin jotakin sellaista, jota hänen on tullut tarve työstää visuaalisesti.

Tiedostamatonta

Tiedostamattomaksi kutsun esteettistä havaintoa silloin, kun havainto jää pelkän havainnon asteelle, eikä saman tien kehity pidemmälle ajatuksissa tai luonnosasteella. Jan Kailan havainto lumenkaatopaikan liikenteestä on varmasti ollut hänen silmiensä alla jo paljon ennen visuaalisen ajatuksen syntymistä. Havainto on jäänyt vain havainnoksi. Mielen tiedostamattomaan jää jatkuvasti havaintomateriaalia, jota ei aktiivisesti käytetä. Vasta tarpeen

tullen, kun joku muu ajatus herättää sen, nousee se taas esiin. Kailalle on saattanut tulla mieleen muitakin lumeen, kuorma-autoihin tai kaatamisen liikkeeseen liittyviä asioita, jotka ovat uinuneet hänen tiedostamattomassaan. Samalla tavalla voimme äkkiä tulla tietoiseksi vanhasta unesta, jossa tapahtui jotakin vastaavaa kuin nykyhetkessä. Ajatteluprosessi kaivaa tiedostamatonta esiin ja ottaa sieltä käyttöön tarvittavat ainekset. Gunnar Pohjola kirjoittaa tiedostamattoman merkityksestä taiteilijan työssä. *Tietoinen puoli ei tuota, alitajunnasta nousee tunteuksia, jotka ovat voimakkaampia kuin äly. Tiedostamatonta ei saa älyllä rajoittaa tai ohjailta, se kaventaa. Tiedostamattomien impulssien pitää antaa tulla ja kehittyä omassa tahdissaan, itseksensä. Tietoisuus estää luovuuden purkautumisen* (Lepistö 1991, 107).

Havainnon reitit eivät kulje aina näin loogisesti. Ajatteluprosessissa tietoinen ja tiedostamaton kulkevat rinnakkain. Muisti taipuu molemmille puolille. Edellisissäkin esimerkeissä on paljon ristiriitoja. Kaivanto ei varmastikaan ole saanut kuvaideoitaan pelkästään edessään näkyvistä asioista. Näkyvät asiat ja tilanteet ovat tuoneet hänen mieleensä jotakin toista ja kolmatta, muistista on noussut mielikuvia, jotka ovat sotkeutuneet uusiin havaintoihin ja ajatuksiin. Lopulta kuva, jonka taiteilija on kahvilan pöydän ääressä muistiin piirtänyt, ei välttämättä muistuta mitään siinä hetkessä olevaa asiaa.

Mieli työskentelee kaikilla tasoilla samaan aikaan ja sen tuotokset ovat usein ennalta arvaamattomia. On vaikea sanoa, miksi tietty tuoksu tuo jollekin mieleen jotain aivan muuta kuin jollekin toiselle. Mielen tasot toimivat Welschin ajattelun mallin eri askeleilla eri tahtiin. Yksi ajatus saattaa kehittyä huomaamattoman nopeasti ensimmäiseltä ja toiselta askeleelta kolmannelle, kun toisen ajatuksen kehitys pysähtyy pitkäksi aikaa ajatteluprosessin ensiaskeleille.

Silja Rantanen kertoi haastattelussaan etsivänsä abstrakteja ominaisuuksia esittäviä asioita. Tämä suuntautuminen on tuonut hänen taiteeseensa paljon arkkitehtonista ainesta. Hän kertoi istuneensa sohvalla ja tietoisesti pohtineensa, mikä esine tai asia arkkitehtuurin ulkopuolelta sopisi hänen tarkoitukseensa. Pohdintansa tuloksena hän päätyi neljällä letitettävään pullapitkoon, haki kirjastosta vanhan keittokirjan ja piirsi kaavion letittämisestä. Tämän prosessin voisi ajatella olevan tietoinen, mutta miten pullapitko ilmestyi Rantasen ajatuksiin, jollei muistiin ja tiedostamattoman kautta. Taiteilijalla ei ollut muistissa, miten pitko letitetään, vaan malli piti hakea esille kirjasta. Voi vain arvailla, minkälaisesta kuvien, muistojen, mielikuvien ja ajatusten sekamelskasta pullapitko nousi taiteilijan tietoisuuteen. Intuitiiviseen työskentelyyn liittyy työvaiheita, joita tekijä ei pysty selittämään edes itselleen. Hyvin toisenlainen esimerkki Rantasen tuotannosta ovat kiinalaiset kaapit, joita taiteilija piirsi pariisilaisissa antiikkiliikkeissä. Näissä teoksissaan hän on suoraan jäljentänyt tekemiään esteettisiä havaintoja, silkasta mielihyvystä tarkkaa piirtämistä kohtaan (Saario 1998, 36 - 37).

Ympäristöä ja aistisuutta

José Ortega y Gassetin kuva maailmasta on samantyyppinen kuin Husserlilla ja Heideggerilläkin. Hän ajattelee ihmisen ympäristön (*circunstancia*) Husserlin elämismaailman kaltaiseksi kokonaisuudeksi. Minä todellistuu ympäristössään ja muuttuu siinä jatkuvasti (Tomperi 2004, 57 - 58). Ortegän *circunstancia* sisältää kuitenkin muitakin vivahteita. Ympäristö on ihmisen toinen puoli, jonka ihminen ajan kuluessa imee itseensä ja siten muuttuu enemmän kokonaiseksi. Ihminen ei voi valita ympäristöään, joten lopulta ihminen rakentuu sattumanvaraisesti siinä ympäristössä, jossa sattuu elämään. Ihminen on jatkuvassa suhteessa ympäristöönsä, siksi se on ihmisessä läsnä olennaisella tavalla.

Myös taiteilija on osa ympäristöä ja maailmaa, jossa hän sattumanvaraisesti elää. Hänen toimintansa maailmallisuus kumpuaa hänen elinympäristöstään. Taiteilija ei ehkä valitse ympäristöään, mutta hänen suuntautumisen ja konstituutionsa vaikuttaa siihen, millä tavalla hän sitä ymmärtää, miten juuri hänen elämismaailmansa sen puitteissa rajautuu. Ympäristö muodostaa peruslähtökohdan taiteilijan työskentelylle.

Tuula Lehtinen kertoo Vappu Lepistön haastattelussa visuaalisten ideoiden syntyvän ympäristöön kohdistuvan aktiivisen visuaalisen havainnoinnin, kuvaideoiden jatkuvan kehittelyn, omien aikaisempien teosten tai taidehistoriallisen aineiston pohjalta. (Lepistö 1991) Mitä on tämä aktiivinen visuaalinen havainnointi, mitä se havaitsee ja poimii maailmasta? Miten se käyttää aisteja ja aikaa, minkä perusteella se valikoi? Ja tärkeimpänä, miten se löytää tiensä teoksiin?

Tutkimuksessani kysymykset yksilön tavasta kokea maailmansa, saada havaintoja ja kokemuksia ovat olennaisia. Aistisuuden, havainnon ja kokemuksen prosessit ovat yleisinhimillisiä. Taiteilijan kohdalla kiinnostavaa on maailmasuhteen mahdolliset heijastumat hänen taiteessaan. Ihminen pystyy aktivoimaan tietoisuutensa, suuntaamaan sitä, ohjaamaan itsensä kohti aistisuutta ja vastaanottamista. Näin tekemällä hän luo ja kokee, toimii arjessaan. Kuraattori Maaretta Jaukkuri kirjoittaa aistikokemusten kyvystä palauttaa mielikuvia ja kokemuksia

menneisyydestä ja samalla siirtää taideprosessia ajassa taaksepäin (Jaukkuri 2003, 16). Monelle taiteilijalle aistisuuden aktivointi ja sen soveltaminen taiteellisessa prosessissa on tarve, ajattelun muoto ja elämäntapa.

Kuvataiteilija Outi Pienimäki kertoo halustaan heittäytyä maalaukseen kuitenkin sulkematta maailmaa pois. "...annan myös kaiken ryönän, jota näen ja kuulen, tulla maalauksiin...Kuvaan maailmaa sellaisena kuin sen muistini kautta näen, ja se on aika moninainen kaleidoskooppi." (Kantokorpi 2004, 215-216). Maailma kulkee ihmisen lävitse jatkuvasti. Aistit suodattavat sen tuottaen materiaalia mieli- ja muistikuville.

Kehollista olemista

Maurice Merleau-Pontyn kehona – maailmassa - olemisen käsite korostaa kehollisuutta kaiken kokemuksen ja siten kaiken tiedon alkuperänä ja perustana. Hän muistuttaa, että keho on monipuolinen ja ainut tapa, jolla ihminen on olemassa (Merleau-Ponty 1962, 408, 430). Keho viestii aistimuksilla, on osallisena siinä elämisaailmassa, jota se meille välittää ja ilmentää. Keho on meille äärimmäisen tuttu. Sen tietoon voi suhteuttaa ympärillä olevia asioita (Värri 1990, 69 - 70).

Oma keho on Merleau-Pontylle kaiken tapahtumisen havainnoinnin tyyssija. Hänen mukaansa ihmisen tulisi etsiä tietoa havainnosta tai kokemuksesta, ei tieteen ja tottumuksen piireistä. Ihminen pystyy tekemään omat tulkintansa maailmasta ilman mitään kaavoja, luottaen omaan havaintoonsa. Havaintoa tulisi tutkia ennen kaikkea muuta, varmuus löytyy siitä. Ulkokohtainen tieto on aina toisen käden tietoa, ei suoraa kuvausta ilmiöiden välittömästä kentästä, kuten havainto ja kokemus. Välittömien kokemusten pohjalta syntyy koettu maailma, jonka Merleau-Ponty ajattelee olevan rinnakkaisen elämisaailmalle (Merleau-Ponty 1962, XVI, XVII, 23, 95-97). Koettu maailma sijoittuu menneeseen, jo elettyyn. Sitä voisi myös verrata horisontin käsitteeseen kokemusten kerroksellisena maailmana, joka jatkuvasti ottaa uusia kokemuksia ja ajatuksia vastaan.

Kokemuksen ja havainnon välittömyyden tärkeyteen viittaa myös José Ortega y Gasset aktualisuuden käsitteellään. Se on tässä ja nyt tapahtuvaa ilmaantumista, maailman läsnäoloa minussa. Se on käsitteellisyiden ja yleisyyksien tavoittamattomissa oleva elävä taso, johon ihmisen tulisi hypätä mukaan, oleilla ja siellä ymmärtää, mitä järki on (Ortega, 1914). Kuten Merleau-Pontylle myös Ortegalle ihmisen kehollinen maailmasuhde on merkittävä. Ihminen kerää tietoa olemalla kehossaan ja nautiskelemalla siinä ja sen avulla. Samalla keho on ihmisen (ja hänen perspektiivinsä) raja, jonka tuolle puolen hän ei pääse.

Kuvataiteilijana toimiminen edellyttää monesti käden ja ajattelun yhteistyötä. Keho toteuttaa mielen liikkeitä haluttuun muotoon. Välineenä voi olla kamera, tietokone tai laajempi laitteisto. Silti kehollisuus on taiteen tekemisessä voimakkaasti läsnä. Taiteellisessa prosessissa syntyy teos, jonka lopullinen muoto on tavallisesti vain taiteilijan päätettävissä. Kuvataiteilijana toimiminen poikkeaa muista ammateista juuri kehollisuutensa sekä avoimen lopputuloksensa puolesta. Taideteos tehdään taideteokseksi kehollisessa prosessissa. Kehollinen toimiminen tuottaa välitöntä kokemuksellista tietoa maailmasta.

Maurice Merleau-Ponty kirjoittaa edelleen sitoutumisesta ja kietoutumisesta. Keho on sitoutunut olemiseen, tilaan, aikaan ja historiaan. Siksi ihminen ei voi päästä irtautumaan maailmasta. Ihmisen olemista ilman maailman läsnäoloa ei voi olla, ihminen kietoutuu maailmaan. Koska maailma on aina ihmisessä läsnä, ilmiötkin ilmaantuvat ihmiselle aina omassa kontekstissaan. Puhtaita ilmiöitä ei ole, niiden näkemistä voi tosin kirkastaa yrittämällä tiedostaa oman kietoutumisensa ja omaa näkemisen tapaansa (Merleau-Ponty 1962, 405-406, 454-455).

Minussa

Jan Kaila toteaa väitöskirjassaan, että nykytaiteilijan tekijyyden identiteettiä koskevista kysymyksistä sisäisen ja ulkoisen välisen ristipaineen kanssa kamppailu on yksi kiinnostavimpia ja samalla hankalimpia. *Millä tavoin tekijän omaelämäkerralliset vaiheet projisoituvat teoksiin muodostaen tekijöiden välisiä eroja – automaattisesti?* (Kaila 2002, 109). Kuvataiteilija Jaakko Niemelä kertoo kuraattori Jari-Pekka Vanhalan haastattelussa taiteen tekemisensä taustalla vaikuttavista henkilökohtaisista asioista ja ajatuksista sekä niiden problematiikasta. Oman elämän voimakkaat vaiheet tulevat teosten maailmaan väkisin. Monesti taiteilija haluaakin pitää ne mukana selvittäääkseen asioita itselleen ja samalla siirtäen niiden voiman myös teoksiinsa. Henkilökohtaisten taustojen liika esille tuominen luo kuitenkin helposti yksioikoisia tulkintoja, jotka peittävät alleen yleisemmät sisällölliset teemat, joita taiteilija haluaisi korostaa. Henkilökohtaisen ja yleisen välillä tasapainottelu vaatii taiteilijalta tarkkaa intuitiota etenkin voimakkaissa elämäntilanteissa. (Vanhalan 2004, 181-187.)

Kun pohdimme eri taiteilijoiden tuotantoa ja ihmisen havaintomaailmaa, näyttää siltä, kuin jokaisella

taiteilijalla olisi toisistaan poikkeava seula, jonka läpi hän siivilöi maailmasta tekemiään havaintoja taiteen käyttöön. Kuvataiteilijoiden Silja Rantanen, Outi Heiskanen ja Alvar Gullichsen taiteeseen päätyvät havainnot maailmasta ovat hyvin erilaisia keskenään. Alvar Gullichsen kertoi haastattelussa nauttivansa underground-sarjakuvista, päättömästä rumpujen soitosta ja kokkaamisesta. *Mun mielestä Disneyt ja Väiski Vemmelmäät on sitä, mistä voidaan saada parasta visuaalista antia* (Saario 1998, 42). Outi Heiskanen puolestaan kertoi huomioivansa lähinnä elollisia, luontoperäisiä asioita. Hän löytää käyttökelpoisia viivoja ja muodon pätkiä ympäristöstään. Kalliolla oleva halkeama saattaa herättää tarkkailijan silmät näkemään siinä jonkin elollisen figuurin hahmon, ja jatkamaan viivaa mielikuvituksensa johdolla. Silja Rantanen pitää työhuoneessaan olevia esineitä sotilaallisen napakoissa järjestelmissä ja sommitelmissa. Haastattelupäivänä kynät oli järjestetty pituusjärjestykseen, kirjat samankokoisiin pinoihin pohjakaavultaan symmetriseen muodostelmaan. Rantanen on visuaalisessa mielessä kiinnostunut rakennekuvista, kartoista ja toisaalta värityskirjojen täyttämisen mekaanisesta toistosta. Lapsen piirtämä pelkistetty perspektiivi saa hänet innostumaan (Saario 1998). Kukin taiteilija luo visuaalisia tuloksia siitä maailmasta, jota havaitsevat oman suuntautumisen pohjalta, henkilökohtaisen seulansa suodattamana.

Seulat muuttavat muotoaan ihmisen ajatusmaailman myötä. Toisinaan muutos on nopeaa, välillä se voi kestää vuosikymmeniä samankaltaisena. Näkemykset ja näkökulmat vaihtuvat, esteettinen ajattelu kehittyy. Taiteilijan tuotanto muuttuu hänen kehityksensä ja ajattelunsa muutoksen myötä. Taiteen muuttumattomuus puolestaan usein kielii helposta maneerista tai taloudellisesti riippuvaiseksi muodostuneesta suhteesta omaan taiteeseen. Uskallus näkyvään muutokseen saattaa puuttua, vaikka ajattelu teosten taustalla muuttuu. Visuaalisen ajattelun spiraalimainen kierre katkeaa uusien havaintojen torjumiseen.

Käsitän ihmisen maailmasuhteen muodostuvan edellä avattujen fenomenologisten käsitteiden yhteisvaikutuksesta. Nimitän maailmallisuudeksi maailman läsnäoloa ihmisessä, subjektin sitoutumista kehonsa ja tietoisuutensa kautta omaan elämämaailmaansa, olemiseensa, tilaan ja aikaan. Ajattelen maailmallisuuden olevan yleisinhimillinen piirre, joka jokaisen yksilön ajattelussa ja toiminnassa ilmenee eri tavoin. Jos kuvan tekemistä ajatellaan visuaalisena ajatteluna, siis rinnakkaisena toimintana verbaalille ajattelulle, täytyy maailman läsnäolon näkyä myös siinä. Arkisen maailmallisuuden osallisuus kuvataiteilijan prosessissa on tämän inhimillisen piirteen yksi ilmenemismuoto. Kuvan tekeminen perustuu taiteilijan prosessin aikana tekemiin valintoihin, jotka taas perustuvat hänen ajatteluunsa ja arvoihinsa. Ajatusketjuja on vaikea, jollei mahdollon seurata. Niiden perusta on kuitenkin yksilöllisessä kokemus- ja havaintomaailmassa, jonka polkuja taiteilija kykenee hahmottamaan takautuvastikin. Assosiaatioiden ja miellejohdotien reittejä on mahdollista avata taiteilijan oman puheen kautta.

Juhana Blomstedtin mukaan häntä kiinnostavat seikat taiteessa liittyvät ulkopuolelta katsoen täysin sattumanvaraisiin kontakteihin, ihmisiin, tapahtumiin ja informaatioon. *Sillä, mikä minua kiinnostaa, kuten Chardinin maalaukset tai sienestys, on muodollisesti hyvin vähän ilmeisiä yhteyksiä siihen, mitä itse teen. Pikemminkin on kyse kokonaisuvaltaisesta subtautumisesta kaikkeen kohtaamaani ja kokemaani. Uskon, että tämä subtautumistapa on muovautunut minuun täysin itsestäni riippumattomista syistä* (Blomstedt 1995, 74). Juhana Blomstedtin kommentti antaa ymmärtää, etteivät häntä kiinnostavat asiat taiteessa vaikuta hänen omaan taiteeseensa ainakaan yhtään enempää kuin ne kaikenlaiset muut asiat, joista hän on kiinnostunut. Blomstedtin mukaan suhtautuminen tai suuntautuminen on siis enemmän persoonan kuin elinpiiriin sidoksissa. Hän ei anna painoarvoa lapsuuteen tai nuoruuteen liittyvien satunnaisuuksien asemalle persoonallisen uran rakentumisessa. *Keukeistä on sen sijaan prosessi, ainutkertainen tapa, jolla itse kukin kehittää näitä satunnaisuusjonoja sisäisesti jobdonmukaisen ja autenttisen ajatusmaailman, määrittelee juuri oman, itseisen subteen maailmaan* (Blomstedt 1995, 134). Ihmisen suuntautuminen ja taiteilijan seula muodostuu koko elämämaailman perusteella niistä ristiriidoista, joita ihminen arjessaan kohtaa ja pohtii. Omat kudoksensa seulaan lisäävät eletty aika, kulttuuri ja muisti.

Taiteilija ihmisenä kietoutuu maailmaan. Keho on sitoutunut olemiseen, tilaan, aikaan ja historiaan. Siksi ihminen ei voi päästä irtautumaan maailmasta. Ihmisen olemista ilman maailman läsnäoloa ei voi olla, niinpä taideprosessi sitoutuu maailmaan moninaisesti tekijänsä arvojen ja kokemusten kautta. (Merleau-Ponty 1962, 405-406, 454-455). Teos syntyy monenlaisten ajatuskerrostumien ja niiden aikana tehtyjen valintojen tuloksena. Taiteilijan elämämaailma tarjoaa jatkuvasti visuaalisia ja älyllisiä ärsykeitä kutoen ajatuksellista verkkoa, jossa teos saa lähtökohtansa. Bourriaudin mukaan yksi kuvien ominaisuuksista on se yhdistämisen voima, jolla ne tuottavat empatiaa ja jaettuina kokemuksia sekä kehittää siteitä⁷ (Bourriaud 2002, 15). Tämä siteiden verkosto on taiteilijan arkinen työmaa.

⁷ Kirjoittajan suomennos "one of the virtual properties of the image is its power of linkage as they produce empathy and sharing, and all generate bond".

Tekemisen aika

”Prosessi on olennaisesti aikaa. Aika, kuten joki, virtaa. Erona jokeen on vain se, että liikkeessä ei ole ainoastaan vesi. Ajan virratessa kaikki liikkuu...- ja muistakaamme että juuri virtaaminen tekee joen.” Sosiologian emeritusprofessori Zygmunt Bauman kuvailee prosessia muuttumattomuuden jatkumona ja väistämättömänä liikkeenä. Sen jokainen vaihe on vain hetken. Kaikki, mistä jää näkymä tai muistuma mieleen, on jo kadonnut ja muuttunut toiseksi. Hän puhuu myös ihmisen yrityksestä pysäyttää tämä kiusalliseksi käyvä, alati muuttuva prosessi. (Bauman 2003, 2). Näen taideteoksen tekemisen juuri tällaisena pysäytyksenä. Taiteilija haluaa nostaa jonkin olennaisuuden esille, pohtia sitä hetken, työstää sitä. Teoksen tekeminen on poiminto liikkuvasta elämästä, yritys ajatella yksityiskohtaa sen virtaavaa taustaa vasten.

Juhana Blomstedt väittää taiteessa aina olevan kyse yksilön kautta sisäistetystä, kollektiiviin heitetystä ihmisen omasta kuvasta. Yksittäinen keskustelu vaikuttaa syntyvään työhön niin kuin mikä tahansa kohdattu pikku seikka, vaikkapa sanomalehden uutinen. *Jos siinä on jokin yksityiskohta, joka kiinnittää huomioni tai huvittaa minua, se tarttuu mieleeni ja ajelehtii siellä aikansa kuin laulun pätkä.* (Blomstedt 1995, 75). Outi Heiskanen puhuu elämän tuottamasta nykäisystä, joka saa taiteilijan tekemään teoksia. Jokin nähty tai koettu asia paljastaa tiettyä hetkenä vallitsevan olotilan ja synnyttää visuaalisen oivalluksen. Samaan hengenvetoon hän vertaa taiteilijan ammattia sammakkoon, joka yhdessä hetkessä nappaa ohi kiitävän saaliin maailmasta. Toisinaan sammakolla on ruokaa runsaasti, toisinaan vähemmän (Saario 1998, 47).

Taiteilija tekee taidetta pääsääntöisesti jonkinasteisesta nautinnosta⁸. Silja Rantasen taideprosessi Burano-nimistä teosta tehdessä on ollut nautinnollinen poiminto elävästä elämästä. Se on kolmiulotteinen malli Buranon saarikaupungista, jossa Rantanen on nostanut esille vain havainnolleen olennaiset asiat, värin ja kartan. Rantanen kirjoittaa halusta osallistua näkemäänsä ja kokemaansa. Mielihalu ajaa oppimaan ja kirjaamaan värejä ympäristöstä. Se pakottaa ryhtymään työhön, joka vie mennessään tuottaen edelleen hetkellisiä onnen ja itseriittoisuuden tunteita. (Rantanen 2003, 15).

Kuraattori ja kriitikko Nicolas Bourriaud kirjoittaa prosessista lähinnä osallistavien ja prosessimaisten nykytaideteosten kokemisen kautta, mutta tulee kuvaileeksi prosessia sellaisista näkökulmista, jotka osuvat hyvin myös taiteen tekemisen prosessin tarkastelemiseen. Hän näkee taideteoksen *...ajanjaksona, joka eletään läpi, kuin rajoittamattomien keskusteluiden avauksena*⁹. (Bourriaud 1998, 15). Tekijä elää teoksensa kanssa tietyn ajanjakson, jonka aikana avautuu monenlaisia ajatuksellisia polkuja. Näillä poluilla tekijä koettelee näkemystään syntyvästä teoksesta, keskustelee maailman kanssa. Näen tämän ajanjakson nimenomaan elämisenä, tavanomaisena olemisena yllätyksineen ja käänteineen sekä ajatteluprosessina, jonka aikana kaikki suunnat ja diskurssit ovat mahdollisia. Se tapa, jolla taiteilija löytää oman tiensä tässä prosessissa, on kerroksellinen ja henkilöön sidottu.

Kuvataiteilija Douglas Gordon haluaa teostensa toimivan mahdollisuuksina pysähtyä ja uppoutua hetkeksi omiin ajatuksiinsa. Hän haluaa jättää tarinat niin avoimiksi ja sirpaleisiksi, että katsoja saa mahdollisuuden sisäiseen dialogiin, mahdollisuuden käyttää teosta omien ajatustensa pohtimiseen. (Gordon 1998, 45.) Sirpaleita ei kuitenkaan saa olla liian vähän. Teosta tehdessään taiteilija tasapainoilee jatkuvasti riittävän ja liiallisen välillä. Jotkut taiteilijat keräävät tietoisesti huomioitaan valtavaan ideapankkiin, toiset tyytyvät aktiiviseen havainnointiin vain tarpeen tullen. Perinteisten luonnosten rinnalle on monen taiteilijan käyttöön muovautunut omanlainen valokuva-arkisto, päiväkirjat ja muistivihot. Kimmo Kaivanto kertoo merkitsevänsä kuvaideoita muistiin pienille lapuille. Tuo satojen lappujen aiheisto on se materiaali, jota hän selaa hakiessaan uusia lähtökohtia työlle. Joskus voi innostua jostain vanhasta uudelleen tai sitten joku viimeksi tehty merkintö johtaa suoraan työhön. *Kuvan ensimmäiset vaiheet syntyvät milloin missäkin, junaissa, kapakassa, veneessä, vierailta tuoleilla puolivalaa toinen käsi kuprulla suojaten* (Lepistö 1991, 205).

Saksalaistaiteilija Katharina Grosse teosten syntyprosessi jakaantuu sekä idean kehittämisen että teoksen toteuttamisen aikaan. Grosse maalaa suoraan tilaan, koskettelee tilaa värillisesti. Tilaan maalaamisen idea suuntaa teosta olennaisesti. Pääasiassa se kuitenkin syntyy vasta maalaamisen prosessissa. Grosse maalaa *kuin kuulsi jonkun laulavan*, kartoittaen tilannetta jatkuvasti uudelleen, pitäen kaikkia ovia auki. (Pitkänen-Walter 2003, 5). Monet nykytaiteilijat jättävät paljon itse toteutuksen varaan. Tarkka suunnittelu koetaan turhaksi, koska teos kuitenkin muovautuu vasta tehdessä. Idea riittää toiminnan kehyykseksi ja prosessi itsessään saa viedä mukanaan.

⁸ Tarkoitan nautinnolla laveasti myös piinallisen prosessin jälkeistä helpotusta, ärsyttävien ja painostavien asioiden työstämistä, vaikeuksien ylittämistä taiteessa ja taiteen avulla.

⁹ Kirjoittajan suomennos “as a period of time to be lived through, like an opening to unlimited discussions”.

Ihminen ei voi olla havaitsematta. Tietoiseen ja tiedostamattomaan tulee jatkuvasti havaintoja, jotka viettävät pidemmän tai lyhyemmän ajan ihmisen mielessä. Monesti havainto jää polkemaan Welschin kuvaamalle ensimmäiselle ja toiselle askeleelle, oivalluksia ei tule, eikä ajattelu etene. Esteettinen havainnointi prosessina ei olekaan pelkkää katselua. Se vaatii avoimuutta maailmalle, aikaa nähdä ja pohtia. Aina ei oivaltavia havaintoja tule, vaikka aktiivisesti yrittäisi saada ajatuksiaan liikkeelle. Toisinaan havainnot seuraavat toisiaan täydentäen edellisiä ja saaden aikaan sujuvaa esteettistä ajattelua ja taiteilijalle inspiraation. Toinen inspiroituu paikallaan istuen, toinen kirjoittaen, kolmas vaihtamalla maisemaa. Toisinaan taiteilijan työssä koittaa myös se vaihe, kun havainnointi vaikeutuu, ajattelu ei kulje, eikä visuaalisia oivalluksia synny.

Tekemättömyyden aika

Itselleni tyhjiys ja hiljaisuus ovat se tila, mistä kaikki alkaa ja mihin kaikki päättyy. Työskentelyperiodi on kuin lauseen sanominen. Se alkaa sisään hengityksellä ja päättyy taukoon. Aloitan ja lopetan siivoamalla työhuoneen, luomalla tilan uuden tekemiselle. Tämä järjestely on tärkeä periodin molemmissa päissä, se järjestää myös ajatukseni haasteen vastaanottamiseen ja siitä luopumiseen. Myös kuvataiteilija Outi Pienimäki puhuu kuvan tekemiseen valmistautumisesta. Aamuinen työhuoneen siivous ja järjestely kuuluu päivän aloittamisen rituaaleihin. Eräänlaisena ”tyhjennysharjoituksena” Pienimäki piirtää ilman tavoitteita, mitä tahansa. Piirtämisen merkitys on ajattelun avaamisessa kuvan tekemistä varten. (Kantokorpi 2004, 213).

Taiteellinen työskentely tapahtuu omalla kohdallani aina periodeissa. Maalaaminen vaatii minulta enemmän keskittymistä kuin kirjoittaminen. Se tuntuu vaativan tiiviimpää ajattelua kuin verbaali työskentely. Maalaamisesta saamani tyydytys on vastaavasti syvempää ja kokonaisvaltaista. Ryhdyn varsinaiseen työskentelyyn muutaman kuukauden välein. Sillä välin kuvat käyvät koko ajan mielessäni, ajattelen maalaamista joka päivä. Teokset eivät synny työhuoneella, ne vain toteutuvat siellä. Itse syntyminen, rakentuminen, kehittyminen vaikuttaa tapahtuvan jossain elämisen ja työskentelyn, loppusiivouksen ja sisään hengityksen välissä.

Taiteelliseen prosessiin liittyy paljon olemista, ei mitään ajattelemista, keskittymistä ja ajatusten kehittelyä hiljaa. Itse tekemisen ja tietoisesti suunnatun suunnittelemisen ulkopuolelle jää huomattava määrä aikaa katselemiselle, mielen tyhjentämiselle kaikesta muusta, visuaaliseen ajatteluun avautumiselle. Tämä valmistautuminen taiteelliseen tekemiseen on olennainen osa prosessia. Sen aikana ajatukset, assosiaatiot, mielikuvat sekä visuaaliset ja verbaalit yhtymäkohdat järjestäytyvät niin, että varsinaisen tietoisien suunnittelun voi aloittaa. Joidenkin prosessiin ei taas lainkaan kuulu varsinaista suunnittelua, vaan teos tehdään suoraan hiljaisen vaiheen jälkeen.

Valmiista teoksesta on vaikea enää jälkepäin jäljittää havaintoja, ideoita, ajatusketjuja. Yhtä vaikeaa on nähdä, minkälaiset ajatukset valikoituvat teoksiin, kun uusi teema on juuri kehittymässä. Olen itse tehnyt muistiinpanoja erään prosessin alkuvaiheista. Olin aloittamassa uutta kokonaisuutta, josta en tehnyt tarkkoja suunnitelmia. Maalauksiin oli yhdistymässä tienhaarat ja maisemat, säätila, sarjakuvamaisesti piirretyt tai epämääräisesti maalatut ihmiset, tekstit, pelikortit, teräseet, piirretyt liikennemerkkit ja maalaus pohjaan ommeltu sideharso. Jokaiseen elementtiin liittyi omakohtaisia muistikuvia, viittauksia taiteeseen, akuutteja ja menneitä kiinnostuksen kohteita. Kaikki ainekset kuuluivat olennaisesti yhteen omassa ajatuksessani. Jokainen niistä oli tärkeä elementti, joiden avulla käsittelin itselleni ajankohtaista teemaa ja järjestin haastavia ajatuksiani. Uuden visuaalisen kokonaisuuden kehittäminen kesti noin seitsemän kuukautta. Kehittelyperiodin lopussa mielen varastoon tuli tarpeeksi yhteen sopivia aineksia ja kuvat alkoivat kiteytyä ajatuksiini. Viimeinen havainto sitoi edelliset, irralliset havainnot yhteen ja visuaalinen ajattelu pääsi kolmannelta askeleelta loppuun. Ymmärsin elementtien yhteyden toisiinsa ja näin, miten voin niiden avulla päästä käsittelemään aihetta kuvina. Pällepäin tekemättömyydeltä ja tuottamattomuudelta näyttänyt aika sisälsi usean kuukauden pituisen kehittäjäjakson, jota ilman en olisi löytänyt omaa tietäni kerrostuneiden ajatusketjujen läpi.

Materiaaleja

Kuvataiteilija Gun Holmströmin väline on tietokone. Hän tekee digitaalisia luonnoksia, liikkuvia tai still -luonnoksia sekä valtavan määrän kokeiluja. Tehdyt muutokset syövät edelliset vaiheet alleen, prosessista ei jää mitään dokumenttia. (Aarnio 2004, 143). Kuvataiteilija Jaakko Niemelä kertoo haastattelussa käyttämiensä materiaalien problematiikasta. Muurin rakennusmateriaali valikoituu sen mukaan, minkälaisina paloina se hajoaa. Työkaluksi Niemelä haluaa tutun, raskaan ja miehekkään lekan. Leikkiukkojen selkä ja nilkat täytyy murtaa, jotta

lelun liiallinen terhakkuus ja ryhti saadaan katoamaan. (Vanhala 2004, 185-187.) Jokainen materiaalin valinta on ratkaisu, joka suuntaa teosta jollain tavalla. Vanhat kokemukset, elämykset ja havainnot voivat tulla mukaan teoksiin värien, muotojen, ilmeiden, asentojen, teknisten ratkaisujen, tuttujen paikkojen ja esineiden sekä tekstien muodossa.

Monesti tekniikka, materiaali ja menetelmät valikoituvat tekeillä olevan teoksen luonteen mukaan siitä valikoimasta, johon taiteilijalla on jonkinlainen aiempi kosketus. Kuvataiteilija Kirsi Peltomäki opiskeli alun perin maalausta, mutta vaihtoi alkuvuosien jälkeen performanssin pariin. Maalauksen välinevaatimukset eivät mahdollistaneet sitä vapautta, jota Peltomäki löysi performanssissa. ”Performanssi oli koko ajan tavallaan reunalla kävelyä. Koskaan ei tiennyt, missä vaiheessa menee reunan yli.” (Sakari 2004, 195).

Jokainen materiaali määrittelee omat rajansa ja mahdollisuutensa tekeillä olevalle teokselle. On selvää, että kuvan maailma ja henki on erilainen, jos se on maalattu, piirretty tai valokuvaamalla aikaansaatu. Materiaaleihin liittyy monia -usein stereotyyppisiä- assosiaatioita; Lyijykynä koulukynänä, mustekynä virallisena allekirjoituskynänä, tempera vanhimpana ja hitaana maalaustekniikkana, valokuva dokumenttina, video-installaatio uutena ja nykyaikaisena välineenä. Moni materiaali on käytössä myös taiteen ulkopuolella. Erilaiset käyttötarkoitukset ja -kokemukset muovaavat tekijän asennetta materiaalia kohtaan. Näin materiaali kantaa tiettyä asenteiden ja oletusten taakkaa, joka muodostaa omat merkityksensä teokselle.

Kuvataiteilija Paul Osipow kertoi haastattelussa, miten hänen aiheina käyttämiään abstrakteja kuvioita ilmaantuu hänen ympäristöstään jatkuvasti. Vuosia sitten tylsistyessään erääseen elokuvaan Osipow oli alkanut tuijottaa Katharine Hepburnin mekossa ollutta kuviota ja ajankulukseen piirtänyt sen. Myöhemmin Jamaikalla, *Paradise View* -nimisen hotellin kylpyhuoneen kaakeleissa taiteilija oli huomannut saman kuvion vähän monimutkaisempana versiona. Lopulta Osipow teki kymmeniä maalauksia ja vedoksia näiden kuvioiden pohjalta. (Saario 1998, 54).

Samantapainen arkinen huomio toimi ratkaisuna, kun Osipowilla oli ongelmana erään maalauksen tausta. Kesken maalausprosessin taiteilijan työhuoneen ahtaalle sisäpihalle ajoi rekka, jonka kyljessä olevat oranssi ja valkoinen näyttivät ikkunasta hyvältä. Värit siirtyivät maalauksen taustaksi ilman laajempaa suunnittelua. Osipow kertoi myös harrastuksestaan valokuvata kuluneita ovia ja suojaiteita, jotka hän kokee kauniiksi pinnoiksi. Valokuvia hän saattaa käyttää muistipankkina etsiessään maalauksiinsa sopivaa pinnanjakoa. Osipowin taiteen raaka-aineeksi päätyy ulkoasultaan hyvin samantyyppisiä geometrisiä ja abstrakteja aineksia, jotka voivat tulla mistä tahansa. Tätä materiaalia seuloa taiteilijan omakohtainen esteettinen suuntautuminen (Saario 1998, 55).

Tulkintoja

Katson valmiita teoksia erilaisia totuuksia ehdottavina objekteina. Teokset avaavat minulle mahdollisia näkymiä siihen virtaan, jossa saatoin teokset valmiiksi. Pyrin niiden avulla näkemään osan prosessista, palasen siitä, miten nämä totuudet ovat rakentuneet ja miten ne on tuotu esitettäväksi.

Filosofi Roman Ingarden kirjoittaa taideteoksen aukollisuudesta. Hän pohtii taideteoksen olemisen tapaa, miten se poikkeaa muiden esineiden olemisesta. Teoksessaan *Das literarische Kunstwerk* hän toteaa, että aukollisuus on taideteoksen olennainen piirre¹⁰. (Ingarden, 1931.) Erityistä teoksessa on se, että se on enemmän kuin osiensa summa. Vaikka kaikki elementit ovat näkyvillä ja havaittavissa, sen kokonaisuutta on mahdoton kuvailla. Jos teos alleviivaa omat merkityksensä, ei katsojalle jää muuta tekemistä kuin katsominen. Teos ei silloin jätä aukkoja, ei mitään täytettävää katsojalle. Todelliseen taideteokseen kietoutuu niin paljon vastaanottajan omaa kokemusta, ettei teoksen ja kokemuksen erikseen analysointi ole mahdollista. Itsestään selvä ja ennalta arvattava teos ei siis ole niin kestävä kuin aukollinen teos, joka herättää vastaanottajassa ajatuksia, kysymyksiä, elämyksiä.

Taideprosessin verbaali käsittely vaatii monenlaisia tulkintoja. Taiteilija tulkitsee omaa tekemistään rajaten kerrottavaksi sen, minkä katsoo olennaiseksi. Tutkija tekee oman tulkintansa taiteilijan puheesta nostaen siitä edelleen rajattuja olennaisuuksia esille. Pyrin tutkimuksessani vähentämään tulkintojen kerroksia tarkastelemalla rinnakkain omaa tekemistäni ja muiden tekijöiden taideprosessia etsien sellaisia tasoja, joilla tekijöiden äänet muodostavat yhteneväisyyksiä.

Tieto voi olla visuaalista, vaikka puhumme siitä sanoilla. Ilmaisua, taidetta ja havaintoa psykologian näkökulmasta tutkinut Rudolf Arnheim kirjoittaa prosessin ja kokemuksen kielellisestä kuvailusta ja siihen liittyvistä vaikeuksista. Hänen mukaansa sanallinen esittäminen latistaa kokemuksen yksiulotteiselle, lineaariselle tasolle, eikä

¹⁰ Ingarden keskittyy kaunokirjallisiin teoksiin. Sovellan hänen ajatuksiaan kuvataiteelliseen teokseen.

siten voi koskaan saavuttaa kokemuksellisuuden kaikkia tasoja. Tieto ei ole pelkästään lingvististä, vaan välittyy myös kuvien kautta kielen avulla. Tulkinta tapahtuu kuvien ja kielen yhteistyönä. (Arnheim 1969, 246 – 248.) Toisin kuin Arnheim, hahmotan intuitiivisen ajatteluprosessin verkostoksi, en ketjuksi (Arnheim 1969, 234). Verkostona ajattelu toimii myös taaksepäin, reflektoiden muistin sisältöjä. Sivupolkuja ja vertikaalisia häiriöitä muodostuu jatkuvasti ajatteluketjun tielle, kun assosiaatiot vievät ajattelua eri suuntiin.

Olenaisina aukkoja pitää myös taiteilija ja tutkija Maarit Mäkelä. Hän vertaa taiteilija-tutkijaa verkkoa kutovaan hämähäkkiin. Verkkoon jää aukkoja, merkkejä asioista, joita ei voi pyydystä sanalliseen tai visuaaliseen kudokseen. Aukot ovat analysoimattomia alueita taiteessa ja tutkimisessa, joiden nähtävälle asettamiseen ei löydy kielellisiä keinoja. Samalla ne tekevät molemmat prosessit kokonaisiksi. (Mäkelä 1998, 5-6.)

Taiteilija ei voi analysoida omaa toimintaansa aukottomana kokonaisuutena. Hänen tulkintansa on yksi monesta ja halutulla tavalla rajattu. Taiteilija Gun Holmström kertoo jättävänsä kertomatta joistakin teostensa henkilökohtaisista tasoista, jotka saattavat olla hänelle itselleen merkittäviä. Hän ei kuitenkaan halua niiden vaikuttavan katsojan kokemukseen ja jättää ne siksi huomiotta. (Aarnio 2004, 139-140).

Taiteen ja kirjallisuuden psykologian tutkija Juhani Ihanus väittää, että taide tuottaa kokeellisia totuuksia, todellisuuden kuvia koettelevaa ilmaisua, joka koskettaa ihmiskunnan toiveita ja pelkoja, unelmia ja epätoivoa. Hänen mukaansa taide solmii yhteyksiä eri todellisuudenkuvien ja oletettujen maailmojen välillä. (Ihanus, 1995, 208). Mikään todellisuus tai maailma ei siis ole totuus, lopullista tulkintaa ei ole. Mustassa on aina valkoista ja valkoisessa tahroja. Totuus jäi yhtä harmaaksi kuin vain tuhatsävyinen harmaa voi olla.

Maailmassa

Hahmottelemani maailmasuhde muodostuu kiinteäksi kokonaisuudeksi maailman ja ihmisen välillä. Kehollisuuden kautta niitä on vaikea edes erottaa toisistaan. Elämismaailma ja ympäristö muovaavat ihmistä koko hänen elämänsä ajan. Tässä muovautumisen prosessissa ihmiselle alkaa kehittyä omanlaisiaan suuntautumisia ja konstituutioita. Motiivinsa perusteella hänen tietoisuuteensa seuloutuu havaintoja maailmasta. Nämä havainnot paljastavat hänelle ilmiöitä ja maailmaa rajatussa prosessissa, jonka toiselle puolelle jää tämän paljastumisen varjopuoli. Karrikoiden voisi sanoa, että maailma paljastuu ihmiselle sellaisena kuin hän haluaa sen nähdä, sellaisena kuin hän itsekin on.

Tästä inhimillisessä lähtökohdassa kuvataiteilija elää ja toimii. Yksi taiteilijan motiiveista, suuntautumisista, seuloista on visuaalinen. Yleensä ammatillinen motiivi on hyvin voimakas. Siksi taiteilija kokee ja havaitsee maailmastaan paljon visuaalisia elementtejä, ärsykeitä ja virikkeitä. Kärjistäen voi taas sanoa, hän elää visuaalisessa maailmassa. Hänen työnsä on toimimista oman elämismaailmansa sekä käsitteellisten maailmojen välissä, jossa hän tuottaa maailmallisuudessa kiinni olevia teoksia.

Taiteelliseen prosessiin kuuluu älyllisiä ja emotionaalisia, sisäisiä ja ulkoisia, tietoisia ja tiedostamattomia aineksia. Muisti ja aika sotkeentuvat prosessiin mukaan. Esteettinen havainto on monen prosessin juuri, josta kehittyä moninainen ajatusten puu. Havainto voi herättää aktiivisen pohdinnan ja pitkän ajatusketjun, joka nopeasti tuottaa mielikuvia ja laajempia näkemyksiä. Havainto voi myös jäädä mielen reserviin aktivoituakseen joskus myöhemmin toisen ajatusketjun jälkimainingeissa. Uskon, että esteettisen havainnon ja sitä kautta ajattelun tuotos vaihtelee ihmisen suuntautumisen mukaan ja että samasta havainnosta yhden kohdalla syntyy sävellys, toisen kohdalla naurua, kolmannen kohdalla abstrakti veistos. Ihminen poimii havaintoja oman suuntautumisensa mukaan. Taiteilijan seula valikoi esteettisistä havainnoista ne, joita juuri hän, juuri silloin voi käyttää taiteellisessa työskentelyssään. Haastattelut selvittävät, miten taiteilija päätyy tekemään oman näköistään taidetta. Valmista kaavaa ei ihmisen esteettiselle logikalle kuitenkaan ole. Havainto on yhtä yksilöllinen kuin yksilö itse.

Bourriaud ajattelee taiteellista toiminta sen tajunnallisten suhteiden kautta. *Jokainen taideteos on ehdotus elää jaetuissa maailmassa, ja jokaisen taiteilijan työ on kimppu maailmasubteita, joka synnyttää uusia subteita ja niin edelleen.*¹¹ (Bourriaud 2002, 22)". Alkaessaan työstää tietoista prosessia taiteilija nostaa joitakin ajattelunsa elementtejä enemmän esille samalla painaen toisia elementtejä alas. Bourriaud myötäilee Thierry de Duvea määritellesään taiteilijan valintoja. *...teos ei ole muuta kuin historiallisten ja esteettisten "tuomioiden" summa, johon taiteilija teosta tehdessään päätyy.*¹² (Bourriaud 2002, 22). Tekijä rajaa teoksen lähtöasetelman ja samalla sen näkökulman, jolla hän tulee

¹¹ Kirjoittajan suomennos " Each particular artwork is a proposal to live in a shared world, and the work of every artist is a bundle of relations with the world, giving rise to other relations, and so on".

¹² Kirjoittajan suomennos " work is nothing other than a "sum of judgements", both historical and aesthetic, stated by the artist in

teostaan prosessin edetessä tarkastelemaan ja tulkitsemaan. Vaikka monenlaiset ajattelun tasot muistosisältöineen, esteettisine ja älyllisine viittauksineen limittyvät prosessin kuluessa taiteilijan työskentelyyn, toimii jokaisen teoksen rakentumisessa jonkinlainen sisäinen kerroksellinen logiikka. Tätä logiikkaa ohjailee tekijän arvomaailma, kokemukset, suuntautuminen, teoksen tavoitteellinen rajaaminen ja käytännön tekniset kysymykset. Suuri osa valinnoista tapahtuu osana arkista ajattelua, myös ei-tietoisilla tasoilla. Prosessin auki keriminen paljastaa mahdollisuuksia taiteilijan itseymmärrykseen sekä yleisemmin taiteen tekemisen luonteen tutkimiseen.

Lähteet

- Aarnio Eija 2004. Arjen sosiologiaa. Teoksessa Kantokorpi Otso, Sakari Marja (toim.) *Mistä on taiteilijat tehty?* Helsinki: Kustannus Oy Taide, 139-151.
- Arnheim, Rudolf 1969. *Visual Thinking*. Los Angeles: Berkeley.
- Bauman Zygmunt 2003. Prosessista. Julkaisussa Jaukkuri Maaretta, Kivinen Kati, Nyberg Patrik (toim.) *Prosessi: tapaamisia elävissä tilanteissa, muuttuvissa tiloissa*. Helsinki: Kiasma, 2.
- Blomstedt, Juhana 1995. *Muodon arvo*. Helsinki: Kuvataideakatemia
- Bourriaud, Nicolas 2002. *Relational Aesthetics*. Alkuteos Esthétique Relationelle käänt. Pleasance Simon, Woods Fronza. Les presse du reel, France
- Gordon, Douglas 1998. *Kidnapping*. Eindhoven: Stedelijk van Abbemuseum.
- Granö, Päivi 2000. *Taiteilijan lapsuuden kuvat, lapsuus ja taide samassa betkeessä*, Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu
- Heidegger, Martin 2000. *Oleminen ja aika*. Alkuteos Sein und Zeit suom. Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino
- Husserl, Edmund 1913. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie I*. Halle: Max Neimeyer
- Husserl, Edmund 1936. *Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*. Halle: Max Neimeyer
- Husserl, Edmund 1995. *Fenomenologian idea: viisi luentoa*. Alkuteos Die idee der Phänomenologie suom. Juha Himanka, Janita Hämmäläinen, Hannu Sivenius. Helsinki: Lokikirjat
- Hägglund, Tor-Björn 1989. *Muistikuvat taiteen takana*. Teoksessa Valjakka, Timo (toim.) *Nykytaiteen lähteitä, Sources of contemporary art*, Helsinki: Nykytaiteen museo, 11-26.
- Ihanus, Juhani 1995. *Toinen. Kirjoituksia psyykestä, halusta ja taiteista*. Jyväskylä: Gaudeamus
- Ingarden, Roman 1931. *Das literarische Kunstwerk: eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*. Halle: Max Niemeyer
- Jaukkuri, Maaretta 2003. *Miksi prosessi?* Julkaisussa Jaukkuri Maaretta, Kivinen Kati, Nyberg Patrik (toim.) *Prosessi: tapaamisia elävissä tilanteissa, muuttuvissa tiloissa*. Helsinki: Kiasma, 16.
- Kaila, Jan 2002. *Valokuvallisuus ja esittäminen nykyaikaisessa taiteessa, teoksia vuosilta 1998-2000*, Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo
- Kantokorpi, Otso 2004. *Maailma sellaisena kuin se muistinkin kautta näkyy*. Teoksessa Kantokorpi Otso, Sakari Marja (toim.) *Mistä on taiteilijat tehty?* Helsinki: Kustannus Oy Taide, 213-216.
- Lepistö, Vappu 1991. *Kuvataiteilija taidemaailmassa, tapauksittain kuvataiteellisen toiminnan sosiaalipsykologisia merkityksiä*, Helsinki: Tutkijaliitto
- Marias, Julian 1952. *José Ortega y Gasset und die Idee der lebendigen Vernunft: Eine Einführung in seine Philosophie*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt
- Merleau-Ponty, Maurice 1962. *Phenomenology of Perception*. Alkuteos Phénoménologie de la perception käänt. Colin Smith. Lontoo: Routledge & Kegan
- Merleau-Ponty, Maurice 1964. *Silmä ja mieli* Alkuteos L'œil et l'esprit suom. Pasanen Kimmo. Jyväskylä 1993
- Mäkelä, Maarit 1998. *Tutkija-metaforasta*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja F1. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 4 – 8.
- Ortega y Gasset, José 1914. *Meditaciones del Quijote*.
- Pasanen, Kimmo 1993. *Jälkiävanat*. Teoksessa Merleau-Ponty, Maurice: *Silmä ja mieli*. Alkuteos L'œil et l'esprit 1964. Helsinki: Taide
- Perttula, Juha 1995. *Kokemus psykologisenä tutkimuskohteena; johdatus fenomenologiseen psykologiaan*. Tampere: Suomen fenomenologinen instituutti
- Pitkänen-Walter Tarja 2003. *Väriin tiloja*. Julkaisussa Jaukkuri Maaretta, Kivinen Kati, Nyberg Patrik (toim.) *Prosessi: tapaamisia elävissä tilanteissa, muuttuvissa tiloissa*. Helsinki: Kiasma, 5.
- Pointon, Marcia (1999). *Materializing Mourning: Hair, Jewellery and the Body*. Teoksessa Marius Kwint, Christopher Breward & Jeremy Aynsley (toim.) *Material Memories: Design and Evocation*. Oxford: Berg, 39 – 57.
- Rantanen Silja 2003. *Buranon syntyy*. Julkaisussa Jaukkuri Maaretta, Kivinen Kati, Nyberg Patrik (toim.) *Prosessi: tapaamisia elävissä tilanteissa, muuttuvissa tiloissa*. Helsinki: Kiasma, 15.

the act of its production”

- Sakari Marja 2004. *Taiteen ja tutkimuksen kentillä*. Teoksessa Kantokorpi Otso, Sakari Marja (toim.) *Mistä on taiteilijat tehty?* Helsinki: Kustannus Oy Taide, 195-209.
- Satulehto, Markku 1992. *Eläinmaailma tieteiden perustana, Edmund Husserlin tieteen filosofia*. Tampere: Tampereen yliopisto
- Vanhala Jari-Pekka 2004. *Hajottaa ja rakentaa*. Teoksessa Kantokorpi Otso., Sakari Marja. (toim.) *Mistä on taiteilijat tehty?* Helsinki: Kustannus Oy Taide, 181-191.
- Weil, Simone 1976. *Painovoima ja armo*, Keuruu
- Värri, Veli-Matti 1990. *Minän ja maailman subde Maurice Merleau-Pontyn filosofiaassa*. Teoksessa Varto Juha (toim.) *Maailma minussa, minä maailmassa*. Tampere: Tampereen yliopisto, 67-82.

Painamattomat lähteet

- Saario, Jaana 1998. *Jaana ja seitsemän taiteilijaa*, taiteen maisterin lopputyö Taideteolliselle korkeakoulun taidekasvatuksen osastolle.
- Tomperi, Tuukka 2004. *Quijote-meditaatiota: Elämä, kulttuuri ja filosofia Ortega Y Gassetilla*. Artikkelit Synnyt-julkaisussa 1/2004, Taideteollinen korkeakoulu
- Welsch, Wolfgang 1991. *Esteettisen ajattelun ajankohaisuudesta*, julkaisussa *Tiede&Edistys* 3/1991