



Taide ja visuaalisuus

Jarmo Valkola

Taidekasvatuksen tehtäviä on hahmotettu sekä käytännöllisten että teoreettisten ongelmien kautta, johtuen lähinnä olemassa olevista taidekäsitteistä suhteessa taiteen tulkintaan, arviointiin ja vastaanottoon. Taidekasvatuksen teorian ja käytännön tavoitteena on ollut auttaa ihmisiä ymmärtämään ja tulkitsemaan taidetta taidekulttuurin eri tasoilla.

Taidekasvatuksen kenttään on viimeisten kymmenien vuosien aikana ilmaantunut voimakkaasti taiteen ja mielen yhteyksiä korostava näkökulma, jota myös empiirinen tutkimus on omalta osaltaan vahvistanut. Tämän kognitiivisen näkökulman mukaisesti taiteellinen toiminta on ensisijaisesti mielen tason toimintaa. Tässä mielessä todellisuuteen pohjautuva ajattelu hahmottaa vaihtoehtoja, joiden kautta havaintopsykologia, kielitiede, neurofysiologia, antropologia ja esimerkiksi keinoälyn tutkimus ovat kaikki alueita, jotka tarjoavat uudenlaista, tieteellisyyteen pohjautuvaa ymmärrystä ihmismielen toimintojen tutkimukselle. Kognitiivisen tieteen kautta pyritään uskottaviin malleihin, jotka entistä tarkemmin kykenevät selittämään mielen tason toimintoja.

Kognitiivinen teoria keskittyy pääteltävissä oleviin sisäisiin prosesseihin enemmänkin kuin suoran havainnon kautta muodostuviin johtopäätöksiin. Vaikka suurin osa alueeseen liittyvästä tutkimuksesta on tapahtunut viimeisten kymmenien vuosien aikana, on kognitiivisella tiedeajattelulla pitkät historialliset juuret ulottuen aina empiirisen psykologian alkuaikoihin. Tietämisen ulottuvuus on kognitiivisen psykologian keskeinen tutkimuskohde.

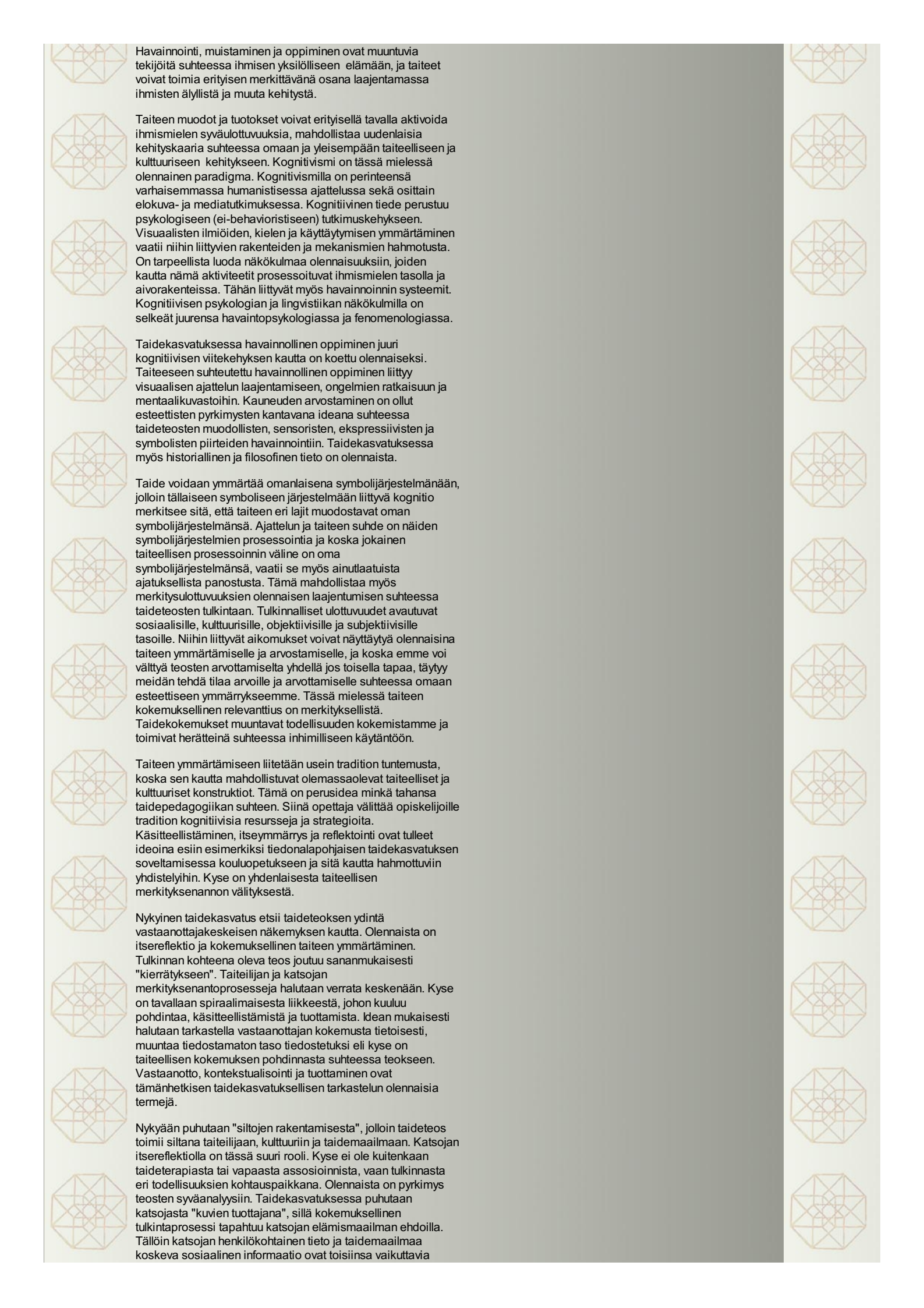
Kognitiivinen teoria hahmottaa tiedon symbolista ulottuvuutta. Ihmismielen mentaaliset rakenteet luovat sitä, ja oppiminen on prosessi, jossa nämä symboliset representaatiot prosessoituvat muistin myötävaikutuksella. Kognitiivinen teoria tarjoaa uuden perspektiivin informaation prosessointiin liittyville ideoille korostaessaan mielen aktiivisuutta esimerkiksi taiteellisen luovuuden ymmärtämisessä ja taideasteen tulkinnallisten mahdollisuuksien avaamisessa.

Taiteellinen muotoajattelu toimii symbolien kautta ja mahdollistaa taiteilijalle omien tuntemustensa, ideoidensa ja havaintojensa ilmaisemisen. Siksi on välttämätöntä hallita symbolijärjestelmien merkitykset suhteessa taiteellisiin sisältöihin. Kyse ei ole vain taiteen tuottamiseen liittyvistä prosesseista, vaan tarvitaan myös kritiikin työkaluja ja kulttuurisen kontekstin kautta tapahtuvaa taiteen uudelleenkodeausta.

Tulkinnallisten strategioiden kehittäminen on olennaisen tärkeää suhteessa taideasteen ymmärtämiseen. Kognitiivismin tieteellisen todistevoiman yhteydessä on esiintynyt käsite "dialektinen parantuminen", jolla tarkoitetaan tiedon kasautuvuuden hallintaan liittyvää prosessia. Kulloinkin tarkasteltavana olevaan ilmiöön liittyy kilpailevia hypoteeseja, jolloin paras vaihtoehto on sellainen, joka tarjoaa kestävimmän selitysmallin suhteessa saatavilla olevaan tietoon. Aina ei näin kuitenkaan tapahdu ja esimerkiksi elokuvateoriassa David Bordwell on kiinnittänyt huomiota siihen, kuinka tällaisen teorian "sisäisen tarkistuksen aste" ei välttämättä ole riittävä, koska kilpaileviin hypoteeseihin ei kiinnitetä tarpeeksi huomiota.

Tiedon organisoinnin ohella on tärkeä strukturoida tiedon rakenteita. Tähän liittyy käsitteellinen ymmärtäminen, joka vahvistaa ajattelullisten rakenteiden käytön ymmärrystä. Käsitteellinen tieto on yhteyksiltään rikasta ja siihen voidaan liittää erilaisia perinteelliset tulkinnat ylittäviä näkökulmia. Modernit taideasteet ovat merkitystasoltaan moninaisia, polyseemisiä ja pluralistisia. Katsoja on merkitysten tuottaja, eikä vain niiden kuluttaja. Kognitiivinen näkökulma taiteen olemuksellisuuteen on siksi olennainen lähtökohta tietopohjaiselle taidekasvatukselle, joka hahmottaa taidetta vakavana tutkimuksen kohteena tarjoten sitä kautta myös tärkeitä ja olennaisia viitteitä yleisemmälle kasvatukselliselle teoretisoinnille. Taiteellisen luomisen kognitiivista luonnetta ovat korostaneet sellaiset tutkijat kuin Rudolf Arnheim, Ernst Gombrich, Nelson Goodman, Leonard Meyer ja I. A. Richards. Ihmilliset älylliset kyvyt suhteessa yksilön mielen tasoihin ovat moninaisempia luonteeltaan kuin mitä yleensä ajatellaan.





Havainnointi, muistaminen ja oppiminen ovat muuntuvia tekijöitä suhteessa ihmisen yksilölliseen elämään, ja taiteet voivat toimia erityisen merkittävänä osana laajentamassa ihmisten älyllistä ja muuta kehitystä.

Taiteen muodot ja tuotokset voivat erityisellä tavalla aktivoida ihmismielen syväluottuvuuksia, mahdollistaa uudenlaisia kehityskaaria suhteessa omaan ja yleisempään taiteelliseen ja kulttuuriseen kehitykseen. Kognitiivismi on tässä mielessä olennainen paradigma. Kognitiivismilla on perinteensä varhaisemmassa humanistisessa ajattelussa sekä osittain elokuva- ja mediatutkimuksessa. Kognitiivinen tiede perustuu psykologiseen (ei-behavioristiseen) tutkimuskehikseen. Visuaalisten ilmiöiden, kielen ja käyttäytymisen ymmärtäminen vaatii niihin liittyvien rakenteiden ja mekanismien hahmotusta. On tarpeellista luoda näkökulmaa olennaisuuksiin, joiden kautta nämä aktiviteetit prosessoituvat ihmismielen tasolla ja aivorakenteissa. Tähän liittyvät myös havainnoinnin systeemit. Kognitiivisen psykologian ja lingvistiikan näkökulmilla on selkeät juurensa havaintopsykologiassa ja fenomenologiassa.

Taidekasvatuksessa havainnollinen oppiminen juuri kognitiivisen viitekehyksen kautta on koettu olennaiseksi. Taiteeseen suhteutettu havainnollinen oppiminen liittyy visuaalisen ajattelun laajentamiseen, ongelmien ratkaisuun ja mentaalikuvastoihin. Kauneuden arvostaminen on ollut esteettisten pyrkimysten kantavana ideana suhteessa taideteosten muodollisten, sensoristen, ekspressiivisten ja symbolisten piirteiden havainnointiin. Taidekasvatuksessa myös historiallinen ja filosofinen tieto on olennaista.

Taide voidaan ymmärtää omanlaisena symbolijärjestelmänä, jolloin tällaiseen symboliseen järjestelmään liittyvä kognitio merkitsee sitä, että taiteen eri lajit muodostavat oman symbolijärjestelmänsä. Ajattelun ja taiteen suhde on näiden symbolijärjestelmien prosessointia ja koska jokainen taiteellisen prosessoinnin väline on oma symbolijärjestelmänsä, vaatii se myös ainutlaatuisia ajatuksellista panostusta. Tämä mahdollistaa myös merkitysulottuvuuksien olennaisen laajentamisen suhteessa taideteosten tulkintaan. Tulkinalliset ulottuvuudet avautuvat sosiaalisille, kulttuurisille, objektiivisille ja subjektiivisille tasoille. Niihin liittyvät aikomukset voivat näyttäytyä olennaisina taiteen ymmärtämiselle ja arvostamiselle, ja koska emme voi välttyä teosten arvottamiselta yhdellä jos toisella tapaa, täytyy meidän tehdä tilaa arvoille ja arvottamiselle suhteessa omaan esteettiseen ymmärrykseemme. Tässä mielessä taiteen kokemuksellinen relevanttius on merkityksellistä. Taidekokemukset muuntavat todellisuuden kokemistamme ja toimivat herätteinä suhteessa inhimilliseen käytäntöön.

Taiteen ymmärtämiseen liitetään usein tradition tuntemusta, koska sen kautta mahdollistuvat olemassaolevat taiteelliset ja kulttuuriset konstruktiot. Tämä on perusidea minkä tahansa taidepedagogiikan suhteen. Siinä opettaja välittää opiskelijoille tradition kognitiivisia resursseja ja strategioita. Käsitteellistäminen, itseymmärrys ja reflektointi ovat tulleet ideoina esiin esimerkiksi tiedonalapohjaisen taidekasvatuksen soveltamisessa kouluopetukseen ja sitä kautta hahmottuviin yhdistelyihin. Kyse on yhdenlaisesta taiteellisen merkityksenannon välityksestä.

Nykyinen taidekasvatus etsii taideteoksen ydintä vastaanottajakeskeisen näkemyksen kautta. Olennaista on itsereflektio ja kokemuksellinen taiteen ymmärtäminen. Tulkinnan kohteena oleva teos joutuu sananmukaisesti "kierrätykseen". Taiteilijan ja katsojan merkityksenantoprosesseja halutaan verrata keskenään. Kyse on tavallaan spiraalimaisesta liikkeestä, johon kuuluu pohdintaa, käsitteellistämistä ja tuottamista. Idean mukaisesti halutaan tarkastella vastaanottajan kokemusta tietoisesti, muuntaa tiedostamaton taso tiedostetuksi eli kyse on taiteellisen kokemuksen pohdinnasta suhteessa teokseen. Vastaanotto, kontekstualisointi ja tuottaminen ovat tämänhetkisen taidekasvatuksellisen tarkastelun olennaisia termejä.

Nykyään puhutaan "siltojen rakentamisesta", jolloin taideteos toimii siltana taiteilijaan, kulttuuriin ja taidemaailmaan. Katsojan itsereflektiolla on tässä suuri rooli. Kyse ei ole kuitenkaan taideterapiasta tai vapaasta assosioinnista, vaan tulkinnasta eri todellisuksien kohtauspaikkana. Olennaista on pyrkimys teosten syväanalyysiin. Taidekasvatuksessa puhutaan katsojasta "kuvien tuottajana", sillä kokemuksellinen tulkintaprosessi tapahtuu katsojan elämysmaailman ehdoilla. Tällöin katsojan henkilökohtainen tieto ja taidemaailmaa koskeva sosiaalinen informaatio ovat toisiinsa vaikuttavia

elementtejä. Siltojen rakennus on tällaista taiteen historiaa, estetiikkaa ja kritiikkiä yhdistelemään pyrkivää näkökulmaa.

Esteettinen ajattelu kytketään olennaisesti taiteentutkimuksen osaksi, mutta silti on suhteellisen vähän näkökulmia siihen, millaista tutkimusta estetiikka sinällään vaatii.

Taidekasvatuksellisessa ajattelussa (erityisesti historiapainotteisessa) estetiikkaa käytetään yleiskäsitteenä, jolla on monensuuntaisia taidekasvatuksellisia merkitystasoja. Taidekasvattajat voivat kokea epävarmuutta, miten estetiikkaa pitäisi opettaa. Monet liittävät siihen esimerkiksi design-ajattelun ulottuvuuksia ja sensitiivisyyttä suhteessa muodollisiin strategioihin.

Taidekasvatuksen historiallisen tulkinnan yhteydessä voidaan löytää monia näkökulmia estetiikkaan. Estetiikka on tarjonut yleistä pohjaa taideopetukselle ja esteettisen arvon tärkeys on todettu monessa yhteydessä. Estetiikka koetaan osaksi taiteellista aktiviteettia, silti estetiikkaa ympäröi eräänlainen kaksijakoisuus suhteessa esimerkiksi tieteelliseen tutkimukseen, ja ehkä tämä kaksijakoisuus pohjautuu estetiikan käsitteeseen sinänsä. Esteettinen tutkimus on taiteesta puhumisen tapojen ja muotojen selvittämistä. Siksi on mahdollista kiinnittyä esteettiseen tutkimukseen vailla erityisiä taideobjekteja. Esteettinen tutkimus keskittyy kognitiivisten ja käsitteellisten prosessien olemuksellisuuteen ja sitä kautta mahdollistuviin näkyihin.

Esteettinen reagointi

Esteettisen tutkimuksen populaarein lähestymistapa liittyy esteettiseen havaintoon ja kokemukseen. Tämän mukaisesti uskotaan, että juuri taide voi tarjota ainutlaatuisia ja intensiivisiä kokemuksia, jotka liittyvät tarkasteltavana olevien taiteellisten objektien visuaalisiin ja konkreettisiin kvaliteetteihin. Koska esteettinen kokemus ilmenee kokijassa eikä suoranaisesti objektissa itsessään, liittyy esteettinen tutkimusnäkökulma myös sen tutkimiseen, miten esteettinen reagointi hahmottuu eri konteksteissa. Tällaiseen hahmotukseen tarvitaan esteettistä skannausta eli teoksen sensoristen, formaalisten, ekspressiivisten ja teknisten näkökulmien tutkimusta. Tätä kautta voidaan teokseen kohdistuvaa reagointia kohottaa ja samalla lisätä esteettistä sensitiivisyyttä suhteessa kohteeseen. Esteettisen havainnoinnin luonteeseen kuuluu toisaalta vetäytyvä, kontemplatiivinen asennoituminen ja toisaalta affektiivinen empaattisuus, jolloin kyse on moniulotteisesta persoonallisesta kokemisesta. Havainnosta lähtevä ajattelu on monistruktuurista, ja kun visuaalisia, verbaalisia ja akustisia rakenteita koordinoidaan, tapahtuu liukuvaa uudelleenarviointia ja "näkemistä". Ajattelu on tehokasta silloin, kun se ei ole liian irrallista pystyäkseen rekisteröimään ristiriitoja, eikä liian tiukasti yhtenäistä tukahduttaakseen kilpailevat hypoteesit.

Estetiikka voidaan nähdään taiteen vastaanottajiin kohdistuvana tutkimuksellisena näkökulmana, mutta estetiikka käsittää sekä sen miten katsojat tulkitsevat taidetta, että sen millä tavoin he reagoivat taiteellisiin visiointeihin. Nämä käytännöt pohjautuvat ensisijaisesti eri filosofien hahmottamiin modernistisiin teorioihin suhteessa esteettiseen kokemukseen. Näissä teorioissa hahmotetaan erilaisia tapoja kokea taiteellisia objekteja. Esteettisten objektien erilaisia kvaliteetteja voidaan havainnoida ja kokea itsessään ja suhteessa taideteoksen emotionaalisiiin sisältöihin. Silti on koettu, että modernistiset taideteoriat ovat joissain suhteissa riittämättömiä esimerkiksi nykytaiteen tulkintaan. Postmoderni taide eroaa tässä suhteessa modernistisesta siinä, että se käsittelee kohteitaan enemmän sisällön kuin muodon kautta.

Periaatteessa esteettinen tutkimus liikkuu taiteellisen kokemuksen fenomenologisilla ja kulttuurisilla ulottuvuuksilla. Estetiikan tutkimus vaatii vahvaa käsiteanalyttistä otetta. Taiteen objektit voivat sisältää samankaltaisuuksia ja muistuttaa joskus toisiaan, mutta teoreettisesti tarkasteltuna ei mikään teoria ole sinänsä riittävä hahmottamaan taiteen merkityksellisyyttä riittävästi. Taiteellisten merkitysten muodot ja funktiot ovat muuntuvia tekijöitä suhteessa yksilöllisiin ja sosiaalisiin mahdollisuuksiin. Taidehistorioitsijat tutkivat historiallisia prosesseja, kritiikot ja tutkijat hahmottavat analyttisiä metodeja ja taiteilijat visioivat taiteellisen tuotannon prosesseja töittensä kautta.

Esteettinen tutkimus hahmottaa taiteellista käytäntöä, taiteellista tyyliä ja kriteerejä, joita voidaan soveltaa taiteelliseen arviointiin. Esteettinen tutkimus hyödyntää tämän alueen kaksijakoisuutta, vaihtelevuutta ja konfliktia, jolloin

esteettinen tutkimus voi edetä sen premissin mukaisesti, että esteettiseen tutkimusnäkökulmaan sisältyy problemaattisuutta suhteessa sen sosiaalisiin viitteisiin ja merkitystasoihin.

Visuaalisen ajattelun laajentaminen

Visuaalinen kulttuuri toimii visuaalisten merkkien, teknologian ja havainnoijan välisenä vuorovaikutuksena. Interaktio on tässä suhteessa kaikkien välillä tapahtuvaa ja visuaalisten kuvien vaikutus on sidoksissa siihen laajuuteen, millä kykenemme niitä tulkitsemaan. Kulttuurin tulkinta merkkien kautta on vanha idea. Kuvan konstruoitu muoto oli olennaista montaasin kautta avautuvalle visuaaliselle havainnoinnille jo mykän kauden elokuvateoksista lähtien.

Montaasissa on kyse erilaisten asioiden ja näkökulmien yhdistämisestä uusien kokonaisuuksien aikaansaamiseksi. Montaasin perusta on inhimillisessä vitaalisuudessa, mielen kyyvyssä yhdistää erilliset elementit mielekkääksi kokonaisuudeksi. Prosessi ei ole yksinomaan intellektuaalinen, sillä tunteiden ja aistimusten taso on selkeästi mukana, samoin kuin luovan kokemisen kognitiivinen luonne. Montaasi on aikamme mediakulttuurin avaintermejä. Sitä voidaan soveltaa lähes kaikkeen audiovisuaaliseen kerrontaan liittyvään havainnointiin, sillä laaja-alaisesti ymmärrettyä montaasin merkitykset näyttäivät vain korostuvan näinä päivinä. Montaasiajattelun kautta menneitä ja tulevia kerronnallisia rakenteita voidaan yhdistää toisiinsa luontevasti.

Visuaalinen havainnointi on totaalin kokemus, koska esimerkiksi elokuva on kuvien ja äänien virtaa, ja kuvat ovat todellisen havainnoinnin perusyksiköitä. Dudley Andrew ajattelee, että elokuva on ennen kaikkea visuaalisen elämän representaatiota, koska se imitoi näkemisen jatkuvaa työskentelyä itsensä kautta. Edelleen Andrew'n mielestä kuva on mikä tahansa visuaalinen yksikkö, joka hyväksyy itsensä yksikkönä, sillä elokuva kykenee esittämään kysymyksiä näkemiseen liittyen, sallii katsojan heijastua tuohon prosessiin. Visuaalinen havainnointi on visuaalista ajattelua. Voidaan myös sanoa, että ajattelu on sisäistä havainnointia. Se lähtee yhdestä muistijäljestä, joka mielen sisällä kohtaa muita muistijälkiä. Ajattelu on sitä, että mieli havainnoi itseään.

Suurin osa ajattelustamme on maailmaa koskevan tiedon hakua ja assosiointia, jolloin esimerkiksi muistoja nousee esiin mitä kummallisimmissa järjestyksissä. Ajattelu on myös arviointia yrityksen ja erehdyksen välillä. Ajattelu saattaa pyrkiä loogisuuteen, mutta on olemassa ero sen välillä, mitä kautta loogisuus määrittyy, ja mitä logiikka itselleen sallii. Richard L. Gregoryn mukaan havainnoinnissa ei ole kysymys sensorisesta informaatiosta, joka antaa havainnon ja ohjaa käyttäytymistä suoraan. Havaintoon liittyvä järjestelmä on eräänlainen jatkuvasti muuntuva systeemi. Siinä sensorista informaatiota rakennetaan vähitellen, ja se valikoituu havainnollisten hypoteesien sisäisestä varastosta.

Rudolf Arnheimin painotusten mukaan visuaalisessa havainnoinnissa ihmissilmän retinalle heijastuvan kuvan koko vaihtelee suhteessa havainnoijan ja fyysikaalisen ärsykeobjektin väliseen etäisyyteen. Näin etäisyyden ulottuvuus vääristää havaintoa. Objekti, joka itse asiassa säilyttää kokonsa voidaan nähdä ikään kuin muuntuneena liikkeen aikana. Nämä havainnolliset modifikaatiot toimivat ja muuntuvat riippuen objektin asemasta ja suhteesta havainnoijaan. Kun objektin kuva muuntuu, havainnoijan täytyy tietää johtuuko muutos objektista itsestään vai kontekstista, tai sitten molemmista – muuten hän ei ymmärrä sen enempää objektia kuin sitä ympäröivää näkymää. Kun jotain ilmaantuu tai katoaa, havainnoitsijan rooli muuntuu, ja elokuvassa liikkuvat visuaaliset kuvat luovat tällaisen yhteyden kautta uusia asetelmia. Joten kuvan lukeminen on sarja mentaalisia tapahtumia aivan kuin jonkin toisen todellisuuden tulkitseminenkin.

Havainnollinen objekti voidaan abstrahoida kontekstistaan, ja tämä voidaan tehdä eri tavoin. Yksi tapa on suorittaa abstraktio, koska havainnoija saattaa haluta tavallaan kuoria ympäröivän kontekstin pois nähdäkseen objektin sellaisenaan, täydellisesti eristettynä. Toinen tapa on havainnoida kaikkia niitä muutoksia, joita tapahtuu suhteessa objektin paikkaan ja asemaan.

Havainnolliset objektit ovat konkreettisia objekteja, kun esimerkiksi käsitteelliset objektit saattavat olla abstrakteja. Idea on siinä, että havainnollisilla objekteilla on tilallinen ulottuvuutensa. Ne voivat muuntua ajassa, kun taas käsitteellisiä objekteja (esimerkiksi numerot, konkreettisten objektien painovoiman keskus, maailman syvärakenne fyysikan lakien valossa) ei voida aistia. Ne voivat olla muuttumattomia ja vailla tilaa. Silti niillä voi olla tietty objektistatus, koska ne ovat



yleisiä luonteeltaan. Tieto voi kääriä signaaleja ja dataa taaksepäin objekteiksi: kun tieto muuntuu, tuo tapa koota tietoa objekteiksi voi myös muuntua niin tieteen kuin havainnoinnin tasoilla.

Julian Hochberg havainnoi:

"On olemassa varsin vähän todistetta sille, että lingvistiset rakenteet vaikuttavat havainnointiimme niistä objektien fyysikaalisista ominaisuuksista, joita katsomme. Kielen rakenteet näyttävät vaikuttavan siihen miten koodaamme ja muistamme asioita, varsinkin, jos nuo asiat ovat sanoja tai kaksijakoisia kuvia. Fyysisen maailman rakenne on paljon enemmän kaikkialla läsnäolevaa kuin kielen rakenne."



Kuvallinen perspektiivi on sinänsä jo "konstruktio", kuten perspektiivi ylipäätään, ja siihen normaalielämän visiot radikaalisti ja hienovaraisesti pohjautuvat. Jos rautatiekiskot näyttävät lähenevän toisiaan, samalla kun etääntyvät kauemmaksi näköpiiristä, se johtuu siitä, koska aivot arvioivat vetäytymistä etupäässä ilmeisen lähentymisen suhteen, samalla tietäen rautatiekiskojen olevan yhdenmukaisia aina täältä ikuisuuteen. Tällä ei ole mitään tekemistä minkään inhimilliseen visioon liittyvän kohtalollisen seikan kanssa, vaan kyseessä on täysin objektiivinen tekijä, joka liittyy valonsäteiden materiaaliseen käyttäytymiseen.



Ympäriälle levittäytyvän visuaalisen kentän yleisen perspektiivin arkielämään liittyvä impressio on täsmällinen ja tarkka, eikä siilti millään muotoa passiivinen silmän retinalle välittyvän informaation fotografinen rekisteröinti. Kyseessä on näkyvän maailman mentaalinen rekonstruointi. Erot arkielämän visioiden ja kuvallisten rakenteiden välillä selittävät, miksi kuvalliset perspektiivit ovat hyvin joustavia, eivätkä mitenkään puhtaan matemaattisia tai geometrisia luonteeltaan. Esimerkiksi elokuvalliset rakenteet ovat suurelta osin maailmallisen tietomme funktioita, ja elokuvassa otosten jakautuminen, kuvakulmien valinnat ja se, että joku kävelee kuvassa, ovat semanttisia asioita. Esimerkiksi montaasiteoria on selkeästi psykosemanttinen teoria, jossa muodot alistuvat ymmärtämisen prosesseille.



Muistin ajalliset hypoteesit

D. W. Hamlyn kirjoittaa teoksessaan *In & Out of the Black Box: On the Philosophy of Cognition*:

"Muisti on huomattavan monimutkainen ilmiö. On helpompaa ymmärtää havainnoinnin kohdetta, jos siihen liittyy tuttuuden elementtejä, mutta se mitä yhdenlaiseen tutuksi havainnoimiseen ja toisenlaiseen tutuksi havainnoimiseen liitetään voi olla hyvinkin erilaista. Voimme havainnoida jonkin asian tutuksi ilman että siihen liittyy mitään ilmeistä muistikuvaa. Teoria, joka liittyy muistin olennaisesti informaation varastointiin, on osa muistijälkien ideaan pohjautuvaa muistin teoriaa eli se edellyttää jonkinlaisen systeemin tilan pystyttämistä ja ylläpitämistä ja tällä kaikella on efektinsä suhteessa muihin tiloihin tuossa systeemissä."



Richard L. Gregoryn mukaan muistot ovat samanlaisia kuin havainnot, kun koemme menneisyyttä aistien avulla:

"Olen sitä mieltä, että havainnot ovat nykyisyyden hypoteeseja ja välittöntä tulevaisuutta. Muisto kuten havaintokin riippuu aukkojen täyttämisestä ja arvauksista suhteessa riittämättömään (varastoituneeseen) tietoon. Tuntuu sopivalta ennustaa, että muistot ovat menneisyyden hypoteeseja, ja siksi läheisessä suhteessa havaintoihin."



Muistot ovat paloja menneisyydestä, eivätkä siinä mielessä todellisuuden linkejä, vaan näytteitä menneestä todellisuudesta, joka tällä tavoin on jotenkin vielä olemassa. Gordon Rattray Taylorin mielestä "voidaan yleisesti ottaen ajatella, että muistojen eri komponentit johtavat toisiinsa ja ihmismieli ajaa takaa vaikeasti tavoitettavia muistoja hahmottamalla mieleen tulevia assosiaatioita". Edelleen Taylor ajattelee, että muistot ovat hämmästyttävällä tavalla ristiviittausten kautta toimivia:

"Joskus vanhan tuttavien kohtaaminen tuo muistojen tulvan mieleen, joskus haju tekee sen, tai kuten Proustin tunnetussa tapauksessa pieni asia kuten kakunpalan kastaminen teehen. Mutta yleensä tällaiset rekisteröinnit muotoutuvat emotionaalisen stressin aikana tai ennen sitä. Ihminen kykenee muistamaan yksityiskohtia, joista hän ei menneen havainnoinnin hetkellä ollut ollenkaan tietoinen."



Elokuvan kuvilla on oma vastaavuutensa tietoisuuden "suorille kuville", vaikka ne esittämisen tasolla ovatkin esteettisiä konstruktioita. Tästä seuraa se, että kuva-alan rajat ovat esitettävän todellisuuden yhdenlainen säilytyspaikka. Niiden kautta esittämisen alue rajataan katsojalle, jolloin kuvallisen havainnoinnin tasolla esitettävät kuvat sallivat katsojan havaita noita esteettisiä konstruktioita. Havainnoinnin yhteydessä ilmenee vaistomaista assosiointia suhteessa havaittujen



näkymien sisältöihin. Kognitiivisella tasolla tulevat mukaan kuvalliseen havainnointiin liittyvä logiikka, kokemukset ja eritasoiset arvioinnit. Tiedostamme havaitun kokonaisuuden jatkuvan kuvallisten rajojensa ylitse, jolloin katsojalle esitettävä tiällisyys on esitystapansa kautta visuaalisesti rajattua, mutta ei kuitenkaan siihen rajoittunutta. Kuvallisessa havainnoinnissa tämänkaltaiset "ristiriidat" toimivat toisiaan täydentävästi. Ne liittyvät olennaisesti toisiinsa, ja tällaisten oppositioiden kautta syntyy elokuvallinen todellisuus. Katsojalle kuva on havainnon käsite ja esteettinen objekti. Kuva on katsojan havainto, esteettisen kokemuksen korrelaatti ja kuvan yleinen perusta on siinä, että katsoja kuitenkin aina mieltää kuvan kuvaksi. Kuva on objektiivinen ja konkreettinen. Assosiaatioidensa kautta se voi muuttua merkiksi, jolla saattaa olla abstrakteja ulottuvuuksia.

Ajattelun tapahtuessa kuvien valtakunnassa voivat monet tällaiset näkymät olla melkoisen abstrakteja, sillä mieli kykenee operoimaan suurella abstraktiivisuudella. Chris Markerin dokumenttielokuvan *Vailla aurinkoa* (Sans Soleil, 1982) rakenne on mosaiikkimainen. Kyse ei ole ainoastaan kuvista ja niiden välisistä yhteyksistä, vaan myös kuvien välisistä tiloista, kuvallisista suhteista ajassa ja tilassa. Kokonaismosaiikki kietoutuu laajempiin arkkitehtonisiin ja maantieteellisiin kokonaisuuksiin. Vapaasti liukuvat kuvat yhdistävät erilaisia kulttuurisia manifestaatioita, rituaaleja ja menneisyyden käytäntöjä. Markerille kyseessä ovat kuvien realististen merkitysten ohella niiden ajallisen liukuvuuden sävyt. Kuvat ja sanat latautuvat merkityksillä, kerronta liukuu edestakaisin tyylillä, joka muistuttaa assosiativisia ajatusprosesseja. Kyseessä on tapa ilmaista äärimmäisen komplekseja tietoisuuden tasoja, joita olisi yksinkertaistettua pelkistää teemoiksi tai muodollisen defamiliarisaation havainnollisiksi vääristymiksi.

Markerin elokuva luo monimutkaisen psykologisten, emotionaalisten ja intellektuaalisten viitteiden kirjon, johon merkitykset liittyvät. Kyseessä ei ole teemojen ja ideoiden abstrakti systeemi, eikä enemmän tai vähemmän fiksoitunut asennoituminen loogisiin, havainnollisiin ja representaationaalisiiin normeihin, vaan seuraus muuntuvien valintojen aktiivisesta performanssista. Markerin tyylilliset valinnat ovat jatkuvasti mukanaolevia ja uusiutuvia tässä kuvien ja äänten virrassa. Tekijä on tunnettavasti läsnä, meditatiivisesti liikkumassa kaiken yllä lisäten suhteita, luoden yhteyksiä, verraten, erotellen ja hahmottaen erilaisia asetelmia. Markerin metodi antaa aavistuksen merkitysten luomisesta hyvin erityisellä, aikasidonnaisella tavalla. Kyse on jatkuvasti muuntuvasta prosessista.

Steve Jenkins kuvailee:

"Tähän pisteeseen saakka Markerin elokuvat (onko edes olemassa muita vastaavia) ovat prosessinomaisia töitä, tunnustelevasti artikuloiden sellaisen ihmisen kokemuksia, joka on menettänyt muistinsa... menettänyt kykynsä unohtaa. Paradoksi on siinä, että kuvista, joiden on tarkoitus rakentaa muistoja (Ihmettelen, miten sellaiset ihmiset, jotka eivät kuvaa tai ääniä voivat muistaa asioita), tulee varsinainen muisti."

Fragmenttien vallassa

Vailla aurinkoa on hybridi elokuva, yhdistelmä uudenlaista romaania ja etnografista dokumenttia, kuvilla kirjoittamista, fragmentteja, impressioita ja eri aikakäsitysten rinnakkaisuutta. Elokuvaa hahmottaa eräänlaista yleisinhimillisyyttä, jossa kaikki yritykset ovat yhtä päteviä. Siksi japanilaisella voi olla seksikauppa ja kirkko samassa rakennuksessa, jossa voidaan suorittaa monia eri rituaaleja, hahmottaa erilaisia olemisen tasoja, ideoiden vierekäisyyttä kuin osana sitä horisontaalista listaa joka saa "sydämet sykkimään nopeammin". Marker pyrkii *tyhjentämään* kuvaan niiden symbolistisista sivuvaikutuksista, hajottamaan ne ja sitten kirjoittamaan ne uudelleen, jolloin myös identiteetit muuntuvat kuvien, äänten ja kommentaation eritasoisen montaasin yhdistyessä.

Marker pysäyttää kasvokuviaan avaten samalla näkymiä alati liikkuvaan meditatiiviseen pysäytysten ja hiljaisuuden vuorovaikutukseen. Marker on elokuvassaan kiinnittyneenä patsaisiin ja animaation eri muotoihin. Niihin liittyvät televisiovastaanottimet, videopelit, sarjakuvat, mainokset ja kaikki mahdolliset näkymät, joita nykypäivän Tokio tarjoaa.

Montaasi toimii graafisuuden tasoilla. Marker hyödyntää Eisensteinin montaasiajattelua sekä kirjaimellisesti että sitä uudistaen. Marker rinnastaa Tokion tavaratalosta hahmottamansa John F. Kennedyn mekaanisen figuurin Japanin isänmaallisen puolueen palopuhujan herra Akaon

kuviin, ja siirtyy niistä kohden Naritan lentokentällä tapahtuvaa kahakointia. Vailla aurinkoa alkaa Hokkaidosta lähtevän lautan kuvilla nukkuvista ihmisistä. Kyseessä ovat heräämisen hetket hieman Dziga Vertovin *Mies ja elokuvakamera* (1929) -filmin rakennetta muistuttaen. Markerin tiheät leikkausrakenteet muistuttavat tällaista unesta heräämistä ja siihen uudelleen vaipumista.

Tokion maanalaiseen sijoittuva jakso on tässä mielessä suoraan vertauskuvallinen Markerin luomien ideoiden kanssa. Marker kuvaa satoja, maanalaisen lippua ostavien ihmisten käsiä, siirtyy sitten junissa nukahteleviin ihmisiin ja yhdistää heidän kuviinsa näkymiä televisio-ohjelmista ja japanilaisista elokuvista. Markerin käsissä nämä kuvat kasvavat runolliseksi meditaatioksi liikkeestä elokuvallisena perusvoimana ja myös visuaaliseksi metaforaksi elokuvan ja animaailman suhteista. Markerin elokuvassa matkataan "sisäisten kuvien" maailmaan, erilaisten kulttuurien alitajuisille vyöhykkeille: tämä tarjoaa motivaation äänikerronnalliselle montaaasille, johon liittyy suurta joustavuutta ja intiimiä, aforistista selkeyttä.

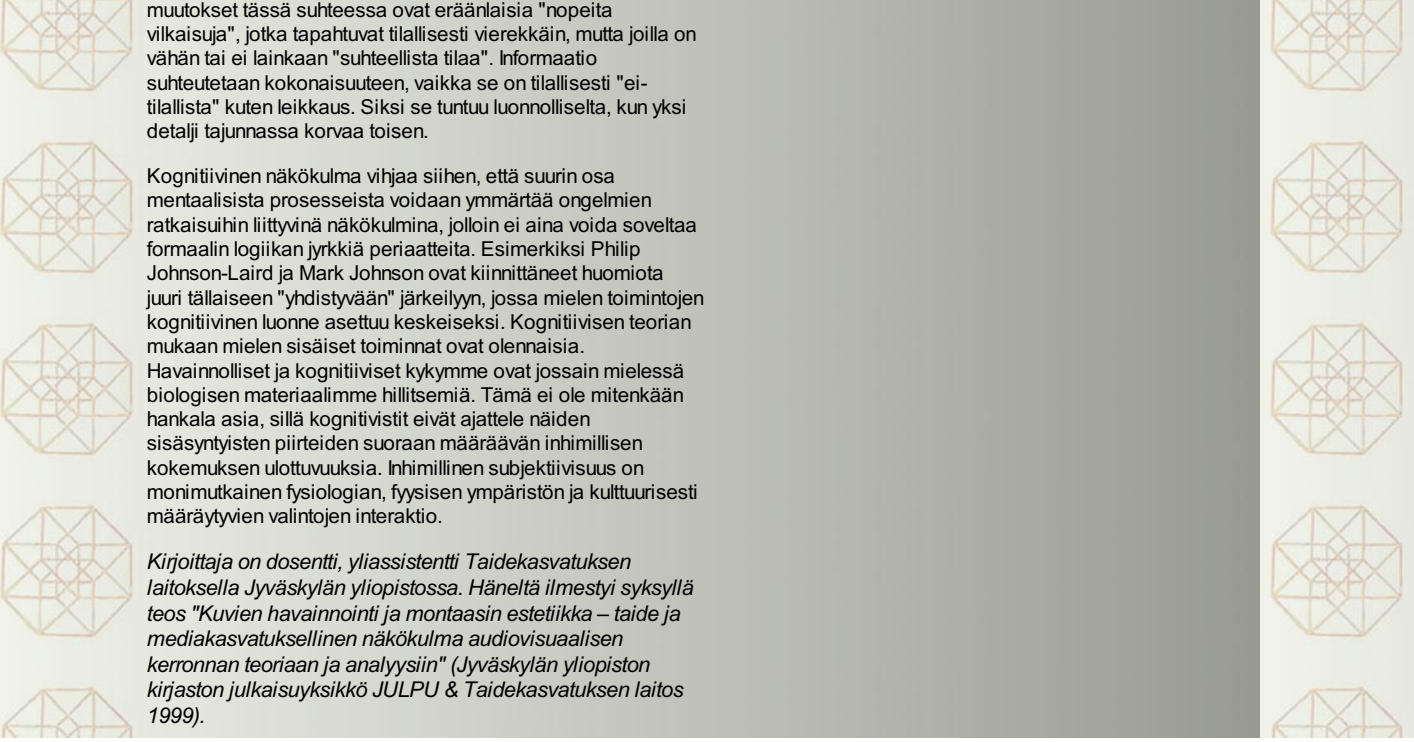
Elokuvallisessa ajattelussa kuvat voivat toimia niin kuvina kuin symboleina tai puhtaina merkkeinä. Nämä kolme termiä (kuva, symboli, merkki) eivät kuvaa tietynlaisia kuvia, vaan ne kuvaavat kuvan kolmea funktiota. Tietty kuva voi toimia jokaisen funktion kautta, ja usein kuva kattaakin useamman kuin yhden näistä funktioista. Kuva toimii enemmän merkkinä siihen rajaan saakka, mihin se kuvaa tiettyä sisältöä ilman, että se heijastaisi ominaispiirteitään visuaalisesti. Siihen saakka mihin kuvat toimivat merkkeinä, ne ovat vain epäsuoraa mediaa, sillä ne toimivat enemmän viitteellisinä suhteessa siihen mitä ne esittävät, ei analogisesti ja siksi ei myöskään puhtaasti ajatuksellisesti.

Rudolf Arnheim ajattelee, että kuvat ovat kuvia siihen rajaan asti miten ne esittävät asioita. Ne tarttuvat tiettyihin asioihin, viittaavat joihinkin olennaisiin kvaliteetteihin (muoto, väri, liike) suhteessa niiden kuvaamiin objekteihin ja aktiviteetteihin. Kuva on mielen tasolla konkreettinen, mutta abstrakti suhteessa siihen, mitä se kuvaa. Visuaalisissa taiteissa abstraktius liitetään usein johonkin ei-esittävään, mutta myös representaatio on abstraktia siinä suhteessa, että se poimii esiin vain joitain asioita suhteessa esittämäänsä. Valokuva on puoliabstraktinen siinä mielessä, että se osittain hylkii kohdettaan. Se reprodusoi joitain aspekteja suhteessa kohteeseensa, mutta ei kaikkia. Julian Hochbergin mukaan kuvat eivät ole satunnaisia, vaikka ne ovat ihmisen tekemiä ja symbolisia - niillä on ärsykejä, jotka ovat yhteisiä niiden näkymien kanssa, mitä ne edustavat. Kuvat ovat erityisiä symboliikaltaan, sillä ne ovat ikonisia symboleita ja toimivat niitä edustavien objektien ja näkymien yhteisten piirteiden kautta.

Havainnon liikkeitä

Elokuvan muoto on havainnon erilainen järjestys maailmasta, joka on jollain tavoin samanlainen kuin meidän maailmamme, ja jollain tavoin erilainen. Vaikka elokuva on montaaasi kuvien välillä, niin elokuvan kuva on erilaisten elementtien yhdistelmä. Elokuvan kompleksisuus ei perustuu niinkään siihen tosiasiaan, että kuvien välinen leikkaus korvautuu kuvien sisäistä leikkausta, vaan enemmän siihen, että olemme tekemisissä molempien asioiden kanssa yhtäaikaan: kontrolloimme katsojan silmän liikkeitä, ja mikä vielä tärkeämpää pyrimme kontrolloimaan katsojan ajatuksen liikkeitä yhden kuvan sisällä ja sitten asettamaan ne vastakkain seuraavan kuvan kanssa.

Elokuva on myös liikkeen taidetta, joten kyseessä ei ole montaaasi kuvien sisällä tai kuvien välillä, vaan visio siitä, miten liike suhteutuu katseen linjoihin, miten se muuntaa ja ohjaa niitä. Katseen linjat ovat tärkeä osa elokuvallisen jatkuvuuden luomisesta, mutta kun yleensä puhutaan *katseen linjoista* kuvallisessa kompositiossa, tarkoitetaan sillä tavallisesti *huomion muutoksia*. Jotkut niistä johtuvat muodollisista tekijöistä (esimerkiksi kuvan taka-alan linja rohkaisee katsetta siirtymään yhdestä kasvoista toisiin), jotkut inhimillisesemanttisista tekijöistä. Näin esimerkiksi jos kuvassa on kahdet kasvot ja heidän välillään katseen linja, niin kyseessä ei ole välttämättä muodollinen linja, mutta silti katsoja katsoo esiintyjien katseiden perään, haluten tietää, mitä he katsovat. Tällä tavoin kuvan formaalinen struktuuri on "näkyvätön", joten toiset kompositiolinjat (rakenteet) ovat niin elokuvassa kuin maalaustaiteessakin näkymättömiä ja toiset formaalisia. Usein katsojan fenomenologiaan kuuluu siirtyminen detaljista toiseen, tai detaljista takaisin yleiseen konfiguraatioon. Monet



muutokset tässä suhteessa ovat eräänlaisia "nopeita vilkaisuja", jotka tapahtuvat tilallisesti vierekkäin, mutta joilla on vähän tai ei lainkaan "suhteellista tilaa". Informaatio suhteutetaan kokonaisuuteen, vaikka se on tilallisesti "ei-tilallista" kuten leikkaus. Siksi se tuntuu luonnolliselta, kun yksi detajli tajunnassa korvaa toisen.

Kognitiivinen näkökulma vihjaa siihen, että suurin osa mentaalisisistä prosesseista voidaan ymmärtää ongelmien ratkaisuihin liittyvinä näkökulmina, jolloin ei aina voida soveltaa formaalin logiikan jyrkkiä periaatteita. Esimerkiksi Philip Johnson-Laird ja Mark Johnson ovat kiinnittäneet huomiota juuri tällaiseen "yhdistyvään" järkeilyyn, jossa mielen toimintojen kognitiivinen luonne asettuu keskeiseksi. Kognitiivisen teorian mukaan mielen sisäiset toiminnot ovat olennaisia.

Havainnolliset ja kognitiiviset kykymme ovat jossain mielessä biologisen materiaalimme hillitsemiä. Tämä ei ole mitenkään hankala asia, sillä kognitiivistit eivät ajattele näiden sisäsyntyisten piirteiden suoraan määräävän inhimillisen kokemuksen ulottuvuuksia. Inhimillinen subjektiivisuus on monimutkainen fysiologian, fyysisen ympäristön ja kulttuurisesti määräytyvien valintojen interaktio.

Kirjoittaja on dosentti, yliassistentti Taidekasvatuksen laitoksella Jyväskylän yliopistossa. Häneltä ilmestyi syksyllä teos "Kuvien havainnointi ja montaasin estetiikka – taide ja mediakasvatuksellinen näkökulma audiovisuaalisen kerronnan teoriaan ja analyysiin" (Jyväskylän yliopiston kirjaston julkaisuyksikkö JULPU & Taidekasvatuksen laitos 1999).