

NÄKYMÄTÖN TILA

-

Kuvan ja sanan kohtaaminen

HETA SAUKKONEN

Taiteen kandidaatin opinnäyte
Kevät 2012
Aaltoyliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
Median laitos
Valokuvataiteen koulutusohjelma

SISÄLLYSLUETTELO

Johdanto	s.3
Hiljaisen kuvan ongelma (miksi vain kuva ei riitä)	s.5
Hölynpölystä asiaa (nonsencen logiikka)	s.8
Kollaasi (kuvapintaan koskeminen sallittu!)	s.12
Nimen voima	s.15
Tarina!	s.17
Lopuksi	s.19
Lähteet	

Johdanto

Kuva voi sisältää sanaa tai sanoja monin eri keinoin. Sen lisäksi, että sanoja voi sisällyttää suoraan kuvaan yhdenvertaisiksi muiden visuaalisten elementtien joukkoon tai valokuvatessa ottaa kuvan kohdasta tai asiasta, joka sisältää tekstiä, teksti voi ilmetä kuvissa myös hienovaraisemmin keinoin. Tyypillisin yhteistyön muoto on kuvien nimeäminen. Jo pelkästään luetun ja kirjoitetun ympärille rakentunut kulttuurimme vaatii tulkitsemaan kuvia sanoin. Esimerkiksi Freudin näkemys kuvan hahmottamisesta luettavana merkinä on vaikuttanut siihen, että kuvaa katsottaessa aivot alkavat kuin itsestään esittää kysymyksiä *Mitä kuvassa tapahtuu, Mikä on keskeinen elementti/ajatus tai Mitä kaiken takana on?*

Kandidaatin opinnäytetyöni koostuu taiteellisesta sekä kirjallisesta osasta. Valitsin opinnäytetyöni aiheen oman taiteellisen työskentelyni ja mielenkiintoni perusteella. Minulle oli tärkeää, että lopputyöni käsittelee työskentelylleni keseistä aihealuetta, sekä vie minua eteenpäin oman taiteellisen työskentelyni kanssa. Taiteellinen osuus on käsin painettu No22 -niminen kirja, joka sisältää kolmisenkymmentä lyhyttä kirjoitettua kohtausta ja muutaman kuvan. Teosta on

kahdenkymmenen kappaleen numeroitu editio. Lopputyön kirjallinen osuus käsittelee kuvan ja sanan yhdistämistä.

Opinnäytetyöni taiteellisen osuuden teksti sijoittuu näytelmäkäsikirjoituksen ja nykyrunon välimaastoon. Vaikka teos sisältää kuvia, sen tekstin ja kuvan välinen yhteys ei ole kuin kuvakirjan. Taiteilijakirjaan valitsemani kuvat eivät kuvita tai suoraan laajenna yhdenkään tekstikokonaisuuden merkitystä, vaan toimivat tekstien rinnalla itsenäisinä elementteinä. Kuvien ja tekstin yhteys syntyy paremminkin niiden tunnelmasta.

Opinnäytetyöni kirjallinen osuus keskittyy kartoittamaan omaa työskentelyäni suhteessa muuhun taidemaailmaan. Esittelen lopputyöni taiteellista osuutta edeltäneen prosessin ja sen aikana syntyneitä mielestäni onnistuneita ja epäonnistuneita kuva- ja tekstikokeiluja. Pyrin määrittelemään kuvan ja sanan vuorovaikutusta mielestäni keskeisten esimerkkitaiteilijoiden töiden sekä omien kokeilujeni kautta.

En pureudu tarkemmin semiotiikan, eli merkkitheorian käsitteisiin (merkki, ikoni, indeksi, symboli), sillä se on liian laaja kenttä kartoitettavaksi tämän työn yhteydessä. En myöskään lähesty aiheitani taidehistoriallisesta näkökulmasta, vaan yritän käyttää esimerkkeinä enimmäkseen valokuvan kanssa toimivien taiteilijoiden töitä, valokuvan ollessa toistaiseksi ensisijainen työskentelyvälineeni. Aivan kaikki esimerkkeinä käyttämäni teokset ja taiteilijat, kuten Daniil Harms tai Edward Gorey, eivät kuitenkaan työskentele valokuvan kentässä, mutta katson heidän töihinsä viittaamisen tarpeelliseksi luodakseni kontekstin omille tekemisilleni, sillä vaikutteeni tulevat monesti valokuvakentän ulkopuolelta. Kuitenkin kuvasta puhuessani, puhun nimenomaan valokuvasta, ellen toisin mainitse.

Näytin joitakin valokuva-teksti -kokeiluitani muille ihmisille niitä tehdessäni. Usein, vaikkakaan ei aina, palautteen pääasiallinen sisältö koostui siitä, miksi kuvan kanssa samaan tilaan on laitettava tekstiä. Ihmiset, joille näytin kokeiluja vaikuttivat mieltävän kuvan kaikessa konkreettisuudessaankin tekstiä vapaammaksi ja tulkinnanvaraisemmaksi. Teksti tuntui rajaavan kuvan katsomisen tapaa ja häiritsevän kuvan kokemisskaalaa, varsinkin jos kerroin, etten alunperin ollut suunnitellut asettavani tekstiä kyseisen kuvan yhteyteen. Toisaalta myös joidenkin kokeilujen kohdalla minulle sanottiin tekstin tuovan kuviin uuden ulottuvuuden.

Kuvan ja tekstin välillä vallitseva ero tuntuu luovan kuvaan jännitteen ja yhtälön, joka on enemmän kuin osiensa summa. Yksinkertaisimmillaan voidaan ajatella tekstin perusolemuksen on järjestelmällisesti ajassa etenevä. Kuvan taas tilallinen ja yhtäaikainen, näin ollen staattinen. Yhden kuvan voi lukea kertavilkaisulla kun taas tekstissä on edettävä alusta loppuun ymmärtääkseen kokonaisuuden merkityksen. Asia ei tietenkään ole aivan yksinkertainen. Kuvissa yksityiskohdat saattavat vaatia yhtä perusteellista vuoronperäistä tarkastelua kuin jokaisen lauseen merkityksen käsittäminen kirjallista teosta luettaessa.

Hiljaisen kuvan ongelma (miksi vain kuva ei riitä)

*Tietty hämäryys, tietämättömyys ja vaaran tunne pitävät lukijaa tehokkaammin hallinnassaan kuin esitettävän asian tunteminen ja sen hallinta.**

Kovin usein pelkän valokuvan kanssa työskennellessäni koen turhautumista siihen, etten saa asiaani esitetyksi sekä tarpeeksi konkreettisesti saati vivahteikkaasti kuvan hiljaisen liikkumattomuuden vuoksi. Monelle valokuvataiteilijalle kuvan liikkumattomuus on siunaus, elämän ja liikkeen pysäyttäminen juuri se, mikä tekee valokuvasta niin kiinnostavan. Kuvat tuntuvat omassa työskentelyssäni usein jäävän joko liian abstrakteiksi, tai yrittäessäni tuoda asiaa selkeämmin esille, liian itsestään selviksi. Minulle kuvan sisään näyttää olevan lähes mahdotonta luoda nyanseja perinteisin valokuvan keinoin.

Tutkijat, kirjailijat, runoilijat ja taiteilijat, kuten Edmund Burke, Gotthold Lessing ja Scott McCloud ovat kehittäneet erilaisia kuvallisen ja sanallisen kerronnan malleja, joita kriittisesti tarkastelemalla voi huomata myös kuvan sisältävän hyvin monenlaisia mahdollisuuksia tarinalliseen kerrontaan sellaisenaan**. Esimerkiksi Lessing, joka korostaa kuvan ja sanan eroa, toteaa kuitenkin, että runouden on tavoitettava esitettävän asian läsnäolevuus saavuttaakseen mahdollisimman suuren vaikutuksen. Burken ajattelussa kuvan konkretia ja sanan abstrakti olemus olivat vastakkain, mutta Burke katsoi, että

* Mikkonen, Kai. *Kuva ja sana*. 2005. s.104

** Mikkonen. 2005. s. 96, 121-123, 333-334

vastakohdilla on mahdollisuus muuntua toisikseen. Mikkonenkin väittää, ettei yksittäinen kuva voi välittää kokonaista tarinaa. Vaikka koen, että kuvin voi välittää monimutkaisiakin tarinoita, kuvat kovin usein tuntuvat silti vaillinaisilta sellaisinaan. Liikkumattomaan kuvaan on monimutkaisempaa tuottaa ajallista rakennetta, jonka kautta tarinallisuus olisi helpoin saavuttaa ja sen takia etenkin dokumentaristeille tekstin liittäminen valokuvan yhteyteen on antanut enemmän vapauksia myös toteuttaa tekstin yhteydessä esiintyviä kuvia liikkumattoman kuvan omilla ehdoilla.

Monelle dokumentaristivalokuvaajalle tekstin mahdollisuus kuvan yhteydessä on antanut valtavasti vapauksia. Taryn Simonin kuin Raphaël Dallaportankin teokset ovat äärimmäisen esteettisiä. Koska kuvien lähetyksillä olevat tekstit tuovat esiin kuvan taustalla vaikuttavan piilevän informaation, taiteilijoilla on enemmän vapauksia kuvien muodon suhteen. He voivat käyttää näyteltyä kuvaa ja lavastettuja tilanteita tai painottaa visuaalisuutta. Kuvat voivat olla jopa lähes abstrakteja ja äärimmäisin tavoin tunteisiin vetoavia. Kuvien ei edes tarvitse pyrkiä maksimaaliseen faktapitoisuuteen, sillä niiden kanssa esitetyt tekstit valottavat katsojalle niiden kontekstin.

Taryn Simonin projekti ja valokuvakirja *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* (2007) on esimerkki kiehtovasta kuvan ja sanan toisiaan tukevesta käytöstä. Simon on taistellut tiensä mitä kummallisimpiin, yleensä saavuttamattomiin lokaatioihin Yhdysvaltain alueella. Kuvauskohteina on niin valtion kuin armeijan tiloja, lääketieteen ja tutkimuksen kohteita sekä viihteen, terveydenhuollon, luonnon ja uskonnon ilmiöitä.

Taryn Simonin työssä kuva, teksti ja graafinen ilme ovat keskenään tasavertaisia aiheen merkityksen välittymisessä***.

*** Gould, Claire. *Sekaannuksia ja tulkintaa*. 2012. s. 20

Simon rajaa ja valaisee kuvansa huolella, jotkin niistä kävisivät ilman niitä säestäviä tekstejä mistä tahansa puoliabstraktista tai surrealistisesta subjektiivisesta taidevalokuvasta (kuva1). Kun Simon sitten lisää tällaisen kuvan yhteyteen tekstin, joka kertoo, että kuvattuja kaapeleita pitkin kulkee suurin osa Yhdysvaltain puhelin ja tietoliikenteestä, sinänsä viattomilta näyttävät kaapelit saavat aivan toiset mittasuhteet.

Simonin mukaan hänen teoksensa sukeltavat näkymättömään tilaan kielen ja kuvamaailman välissä*. Se tarkoittaa, että kun kuvaa ensimmäisen kerran katsova henkilö siirtyy lukemaan kuvaan liittyvää tekstiä, teksti mullistaa kuvan merkityksen uuteen järjestykseen ja katsojan on palattava uudelleen kuvan pariin nähdäkseen sen tiedostavammin ja paremmin.



kuva1: Taryn Simon: *Transatlantic Sub-Marine Cables Reaching Land VSNL International Avon, New Jersey.* 2006.

* Gould, Claire. *Sekaannuksia ja tulkintaa.* 2012. s. 20

Tällainen katsomisen, lukemisen, uudelleen katsomisen ja tulkinnan kehä on tyyppillinen myös Raphaël Dallaportan töille. Dallaportan äärimmäisen kauniit ja teknisesti huolitellut kuvat maamiinoista (*Antipersonnel*), tai kuulinsyyn määrittävistä ihmisen elimistä (*Fragile*) kutsuvat katsomaan, sitten selvittämään, sitten torjumaan kauneuden, tekstin kautta hahmottuvan ymmärryksen takia. Dallaporta työskentelee projekteissaan aina asiantuntijoiden kanssa eikä itse kirjoita tekstejään*. Asiantuntijoiden käyttäminen ja heidän mainitsemisensa teoksien yhteydessä ja tekstin kirjoittajina antaa Dallaportan teossarjoille akateemisen tutkimuksen kaltaista vakuuttavuutta.

Fyysisen toiminnan dokumentoinnin käsitteelliselle tasolle kiehtovalla tavalla ovat vieneet Hamish Fulton ja Richard Long. Heidän taidetekonsa, kävely, on dokumentoitu laajoihin maisemiin (Long) ja maisemiin ja pikkutarkkoihin yksityiskohtiin, kuten Fultonin taiteilijakirjassa *The Uncarved Block*. Fultonilla kuvien parina toimivat yksityiskohtaa tai tapahtumaa valottavat tekstit, jotka on harkiten asetettu kuvien päälle tai samaan tilaan niiden kanssa. Mukana on myös päiväkirjamerkintöjä, esineitä ja tapahtumakuvia, jotka ovat osuneet taiteilijan tielle hänen matkallaan. Long taas kävelee maisemassa niin kauan, että maisemaan syntyy selkeä jälki ja näin painottaa sekä maiseman arvoa että kävelyä käsitteellisenä tapahtumana.

Ilman tekstiä Fultonin kuvat ja esineet jäisivät toisistaan erillisiksi osasiksi, kuin haaleiksi muistijäljiksi, joista korkeintaan itse taiteilija saa kiinni. Tekstit konkretisoivat kuvien esineet ja maiseman ja sitovat ne tiukasti paikkaan, aikaan ja kontekstiin, niin ettei niiden sanoma voi jäädä epäselväksi. Longin tyyli on Fultonia minimalistisempi sekä kuvauksessa, toiminnassa että

tekstin käytössä. Long kuvaa kävelen maastoon tuottamansa jäljen ja kepein fontein, kuva ylä- tai alareunassa ilmoittaa kohteensa sijainnin ja osan motiivistaan kyseisen jäljen kävelyyn. Tekstin käyttäminen ja toisto ovat Longin vaikuttavuuden aseet. Toistojen kautta Longin puuha (kuvien määrä sekä kuviteltavissa olevan kuvion syntymistä edellyttävä kävelyn määrä) saa valtavat mittasuhteet, teksti taas ilmaisee, ettei jälkiä ole löydetty tai tehty lapioidella maata.

Ensimmäinen kuvaa ja sanaa yhdistänyt projektini liittyy kävelyyn. Kesällä 2010 päätin kohdata vanhan kotikaupunkini Mäntän kävelemällä sinne nykyisestä sijainnistani Helsingistä kolmensadan kilometrin matkan. Tiesin, että vasta-alkajalle sellaisen matkan fyysinen sekä henkinen rasitus olisi valtava. Päätin dokumentoida teon yksinkertaisella metodilla: Piirsin selkääni summittaisen kartan, johon merkitsin reitin ja sen varrella olevia tärkeitä pisteitä. Sitten matkan aikana kuvasin selkäni karttaa osana maisemaa ja samalla kartan matkan aikana kokemia muutoksia, kun se rinkan hankaamana hävisi miltei olemattomiin. Kartan kuluneisuus ja punaisen täplän sijainti selvittää matkan ja ajan kulumista.

Kaikkien yllämainittujen taiteilijoiden työskentelymetodin on tavalla tai toisella dokumentointi, ja jokainen heistä käyttää tekstiä valaistakseen asiansa tärkeimmät kohdat. Tekstit ovat kuvien välittömässä yhteydessä tai jopa niiden sisällä tai päällä, jotta kuvan ja tekstin yhteenliittyvyys olisi mahdollisimman selvä. Dokumentaarisissa valokuvaprojekteissa vaikuttavuutta on helppo lähestyä antamalla kuvan tehoa omalla visuaalisella panoksellaan ja jättää tekstin tehtäväksi informatiivisuus.

* Dallaporta, Raphaël. *Observation*. 9.9.-26.10.2011. Näyttely. FOAM, Amsterdam.

Hölynpölystä asiaa (nonsensen logiikka)

Kaikkein voimakkaimmin minuun vaikuttaneet taiteilijat voidaan lukea työskentelytavoistaan ja –metodeistaan tai aikakaudesta riippumatta nonsensen mestareiksi. Niin venäläinen kirjailija Daniil Harms, kuvittaja-kuvataiteilija Edward Gorey kuin amerikkalainen kuvataiteilija Ed Ruscha hyödyntävät teoksissaan nonsensen, hölynpölyn, mahtia.

Mikkonen käyttää teoksessaan termiä nonsense Edward Goreyn yhteydessä*, mutta mielestäni termi on pätevä muissakin yhteyksissä, kuten neuvostoabsurdismista, dadasta ja jopa Ruschasta puhuttaessa. Käytän siis termiä nonsense merkitsemään työskentelymetodia, joissa teokset on tuotettu koostamalla ne alunperin toisistaan täysin riippumattomista, yhteenliittymättömistä ainesosista.

Nonsensen perusolettamus on, että eri esitysmuotojen (kuten kuvan ja sanan) välisillä informaatioaukoilla on merkitystä luova tehtävä. Niiden tarkoituksena on luoda kontrasteja ja monitulkintaisuutta asioiden välille ja aktivoida lukijan tai katsojan mielikuvitusta uudella tavalla. Epäsäännöllisyydet ja jopa ristiriitaisuudet luovat uuden, ihmeellisen järkeenkäyvän sanoman.**

Edward Goreyn *The Sopping Thursday* -sarjakuvanovelli, on mitä mainioin esimerkki tyylikkäästä, hienovaraisesta

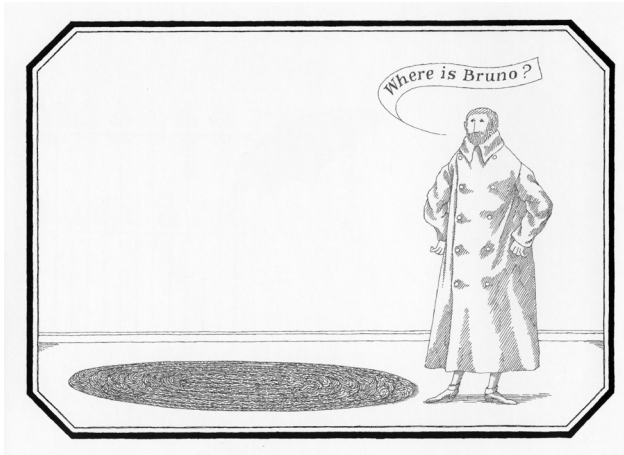
* Mikkonen. 2005. s.75

** Mikkonen. 2005. s.361

nonsensestä. Tarina rakentuu näennäisen erillisistä kohtauksista, vaikka läpi tarinan kulkeekin punaisena lankana hävinneen sateenvarjon ongelma. Yhtä keskeinen kuin kadonnut sateenvarjo, on itse sade, ihmisten suhde sateeseen, useimpien nimenomaan sateenvarjon kautta. Jotkin kohtaukset ovat täysin yksittäisiä, jotkin hahmot toistuvat kerran tai ehkä kaksi. Muodollisiksi rakennetut lyhyet lauseet muodostavat tarinan rytmin, samoin sivujen kääntely; jokaisella aukeamalla on vain yksi kuva.

Goreyn kuvakerronta on niin selkeää, että useat tapahtumankaaret saattaisivat avautua ilman tekstiäkin. Yksittäiset ruudut, jotka tuovat tarinaan syvyyttä ja voivat vaikuttaa tekstillä sidottuinakin irrallisilta, muuttuisivat tekstin puuttuessa tarpeettomiksi, koska kuvissa ei välttämättä ole visuaalisia vihjeitä sitomassa niitä tarinan kontekstiin. Teksti siis mahdollistaa viitteellisempien elementtien liittäminen tarinan kaareen. Yksinkertainen tarina muuttuu monisyiseksi ja kattaa ongelmanratkaisukeskeisen tarinan sijasta kokonaisia mielen- ja asiainiloja.

Goreyn luomat repliikit ja kuvailut eivät ole koomisia. Huumori muodostuu eleettömien lauseiden ja koruttomien kuvien muodostamasta vaikutelmasta. Myös toistot hiuksenhienoine muutoksineen luovat kertomukseen absurdin tason: Sateenvarjo on hukassa. Koiralla on yksi silmä auki. Sateenvarjo on yhä hukassa. Koiran kummatkin silmät ovat auki. Sateenvarjo on hukassa. Koira on kadonnut. (kuva2) Huumori on mustaa, tai ehkä harmaata. Kuin sade.



kuva2: Edward Gorey. *The Sopping Thursday*. 1970.

Työstäessä projektiani "Lottery of Lost and Found: CHAIR. FACE. METAL. VEIL. CELLAR. KNIFE. HORSEMAN. HONEY. FLAG (see banner). HAIR. OFFICE. *Photos and things taken from the street because they were found.*" päädyin antamaan nonsense-metodille täyden vallan. Arvoin valitsemieni valokuvien seuraksi Symboli-ensyklopediasta satunnaisia symboleita ja niiden merkityksen osasia, jotka sitten liitin samaan kuvatilaan itse kuvien kanssa. Valikoin sitten kuva-symboliyhdistelmistä parhaiten toimivat, joista lopullinen työ koostuu. Yllättäen kuvat ja täysin satunnaiset lauseet alkavat muodostaa symbolisia kokonaisuuksia, joiden merkitys on suurempi kuin yksittäisen symbolitekstin tai yksittäisen kuvan.

Onnistuneina pidin sellaisia kuva-tekstipareja, joissa kuvan ja tekstin pääasiallinen sisältö oli toisistaan täysin poikkeava, mutta jokin kuvan elementti oli peilattavissa johonkin tekstin esittämään sanaan tai kohtaan. Kuva- ja tekstiparit, joilla oli keskenään liikaa yhtymäkohtia tai kuva- ja tekstiparit, joilla ei ollut mitään yhteistä karsiutuivat ensimmäisenä pois. Onnistuneesta parista hyvänä esimerkkinä olkoon kuva, jossa kädet pitävät onttoa hampurilaista, joka vertautuu ylevän jumalallisen merkin kullan kanssa hampurilaisen keltaisenkeltaisen värin kautta, mutta hampurilaisen ällöttävä olomuoto luo vastaparin jalolle ja ylevälle (kuva3). Tuloksena on loogista hämmennystä.



GOLD
Some peoples believed that the gods' flesh was
made of gold.

kuva3: Heta Saukkonen. *Gold*. 2011.

Ed Ruscha, amerikkalainen kuvan ja sanan taituri käyttää myös hämmennysefektiä kuvissaan. Monet Ruschan vaikuttavimmista kuvista ovat minimalistista estetiikkaa noudattavia maalauksia tai grafiikkaa. Ruscha kertoo olevansa sanamaakari ja leikkivänsä sanan muodoilla tai äänneillä sen sijaan, että katsoisi olevansa runoilija saati tarinankertoja.*

Esimerkkitapauksena olkoon teos *HI, HONEY* (1980), jossa mustan neliönmuotoisen kanvaasin yläreunassa sojottaa keppi, josta roikkuu porkkana ja aivan pienellä fontilla alalaidassa on tervehdys: HI, HONEY. Aluksi elementeillä ei näytä olevan toisiinsa mitään suoraa yhteyttä, mutta kuten Alexandra von Stosch kirjoittaa teosanalyysissään, käytännössä Ruscha kujeilevasti tarjoaa porkkanaa katsojalle, ja kehottaa seuraamaan ajatuksenjuoksuaan ja taiteensa logiikkaa**.

Niin Ed Ruscha kuin Daniil Harmskin käyttävät taiteessaan sattumia, kömmähdyksiä ja epäloogisuutta luodakseen yllättäviä kokonaisuuksia. Ennen kuin olin tutustunut kyseisten taiteilijoiden metodeihin, minäkin havaitsin hyväksi tekstin, joko sanomalehtitekstin tai omani leikkaamisen ja uudelleen kokoamisen, kadulla kuultujen lauseiden irrottamisen asiayhteydestään tai teosten nimeämisen yhtäkkiä mieleen pulpahtanein lausein. Ihmisen aivojen kyky assosiaatioon antaa sekä taiteilijalle tekemisen vapauden että lukija-katsojalle kokemisvapauden.

Daniil Harmsin lyhyet tekstit, joita voisi luokitella niin novelleiksi, näytelmäkirjoituksen osiksi tai proosarunoiksi vaikuttavat toisinaan päättömiltä. Neuvostoabsurdismin kehittäneiden kirjailijoiden ja runoilijoiden kesken vallinnut poskettomuus ja odotuksia rikkova maailma kumpusi neuvostoihmisen peloista

* Morley, Simon. *Writing on the Wall*. 2003. s.135

** Ruscha, Ed. *The Last thing you need*. Teksti Stosch, Alexandra von. 2009

ja vieraantuneisuudesta vallankumouksesta pakkovallaksi kääntyneessä yhteiskuntajärjestyksessä.*

Harmsin teksteissä toiminta ei ole johdonmukaista tai henkilöhahmot yhtenäisiä. Dialogi ei noudata logiikkaa, mihin tahansa voi vastata miten tahansa. Teksteillä ei ole säännöllistä rakennetta, niiden muoto on muodottomuus, tai mikä tahansa muoto, joka kirjailijan päässä syntyy. Tekstit ovat leikkisiä, spontaanin kuriittomia. Muodostaan tai muodottomuudestaan huolimatta tekstien takana on jotain äärimmäisen vakavaa, kuten ajan kuva ihmisestä irrallisena ja eristyneenä. Tekstien aiheina on niin aika ja kuolema, ihmisen ja luonnon suhde kuin inhimillisen persoonan ongelmat.

Harmsin pohjaton usko sattuman valtaan on minulle loputon inspiraationlähde. Virheen, kirjoitusvirheen, ajatusvirheen, epäloogisuuden tai rakenteellisen puutteen päästäminen tekstiin antaa sille ilmavuuden ja hengen. Sekä kirjoittaessani että kuvatessani olen pyrkinyt välttämään täydellisen kaavamaisista teknistä suoritusta, jotta virhe olisi mahdollinen. Virhe tekee teoksesta kuin teoksesta inhimillisen. Virheen avulla voi myös saavuttaa yllätyksiä, jotka tietoisesti kaavailien eivät syntyisi, ja päästä asiassaan syvemmälle kuin kuvittelikaan. Tämän ilmiön havaitsin hyväksi niin *Lottery of Lost and Foundia* kuin loppupyöni taiteellista osuutta työstäessäni.

* Mallinen, Jukka. Harms, Daniil. *Perinpohjainen tutkimus*. 2008.

Esimerkiksi jos otettaisiin kopio mistä tahansa maalauksesta ja asetettaisiin se jonkin sattumalta valitun sanomalehtiaukeaman päälle, tai tussilla maalattaisiin mieleen juolahtanut sana luontopolulta löytyneeseen herkkutattiin, niin on varmaa, että joku voisi löytää kuvan ja sanan tai sanan ja fyysisen asian yhteydestä ainakin poeettisia merkityksiä.**

** Mikkonen. 2005. s.337

Kollaasi (kuvapintaan koskeminen sallittu!)

Kollaasista tuli 1900-luvun alkupuolella erittäin suosittu ilmaisumuoto. Se antoi vapauden käyttää sekä kuvaa että tekstiä mitä mielikuvituksellisimmin tavoin. Niitä saattoi ottaa useista eri lähteistä, niiden muoto, koko, paksuus ja suhde voi olla mikä hyvänsä, esityskoko mikä tahansa ja kollaasintekijän budjetti oli vähintäänkin yhtä joustava kuin itse kuvantekometodi. Teksti koki kasvojenostatuksen: Siitä tuli yhtä oleellinen ja arvostettu osa kollaasiteosta kuin kaikki muutkin elementit olivat. Maalattuun kuvaan saatettiin yhdistää sekä esineitä tai erilaisia tekstuureja, käsinkirjoitettua tekstiä ja jostain muualta irrotettuja tekstikatkelmia. Erittäin suosituksi varsinkin still life -asetelmissa tuli Ranskassa sanomalehtipaperi, varsinkin pääotsikko *JOURNAL* osittain peitettynä ja pätkittynä merkitsemässä sitä, että kuvassa on sanomalehti*.

Valokuvaaja-graafikko-taiteilija Barbara Kruger käyttää surutta löytämiään mainoskuvia, rajaa uudelleen, tekee värikuvista mustavalkoisia, pilkkoo ja lisää niiden yli suurieleisiä ja huutavia iskulauseita, jotka syyttävät milloin kuluttajaa, milloin yhteiskuntaa, milloin miehiä, milloin mistäkin. Tylyt ihmiset ja moderni maailmankatsomus saavat kyytiä. Barbara Krugerin merkityksen voi helposti ymmärtää omassa kontekstissaan, mutta valitettavasti 2000-luvun kuvankatsojalle Krugerin taide yhdistyy sisällöllisesti että ulkoasullisesti paremmin propagandapamfletteihin kuin kapinalliseen korkeataiteeseen. Krugerin taidetta katsoessa tulee välitön halu löytää niistä jotain syvempää ja piilotettua. Kun pitkänkään havainnoinnin

* Lomas, David. *Art, Word and Image*. s.121-123

jälkeen mitään ei löydy, tulee pettymys. Vaikka Krugerin kuvia yrittäisi lukea siten, että ne ironisoivat julistavaa esittämistapaa, tällainenkaan tulkinta ei synny. Teksti ja kuva ovat samassa ulottuvuudessa, toistavat toisensa tarkasti, niiden välille ei kehity ristiriitaa, sanoma on kuolemanvakava.

Saman ilmiön totesin työstäessäni kuvasarjaani Project Untitled. Sarja sai alkunsa junassa, jossa tarkkailin, kun eräs nainen ahneesti kaksi tuntia luki läpi pinkkaa mitä pöyristyttävimpiä juorulehtiä. Provosoivat otsikot, paljastavat ja revittelevät kuvat ja räikeät värit toivat mieleen pornografian. Valitsin kuvatuotannostani levollisia ja kauniita kuvia, mahdollisimman erilaisia kuin juorulehdissä yleensä esiintyvät valokuvat, ja levitin niiden yli juorulehdistä skannattuja otsikoita ja tutkin miten kuvien sisällöt muuttuvat otsikoiden vaikutuksesta.

Huomasin, että saadakseni asian perille käyttämällä provosioivia visuaalisia elementtejä, on elementtien ja kuvan yhteisvaikutelmaa harkittava tarkoin. Parhaaksi keinoksi toiston ja itsetarkoituksellisen provokaation sijaan totesin huumorin. Huumorin rakentaminen ja rakentuminen kuvaan on usein kiinni pienen pienistä elementeistä ja nyansseista visuaalisen ja tekstuaalisen välillä. Usein huumorin kautta on helppo osoittaa epäkohta tai elämän traagisuus tavalla, joka saa yleisön todella paneutumaan asiaan. Toimiakseen millään tasolla kuvan päällä olevan otsikon täytyy olla mahdollisimman kaukana kuvan esittämistä asioista. Esimerkiksi kuva, jossa kuvan mallin ilme on ylimielinen ja otsikko julistaa voittoa, vaikuttaa yksilöotteiselta verrattuna kuvaan, jossa kaksi henkilöä ovat jähmettyneet surrealistiseen asemaan sisätilassa ja otsikko huutaa: *”Apua, eksyimme peltoon”* (kuva4 ja kuva5). Saarnaavalla ja vakavalla otteella tuotettu teos saattaa saada yleisön torjumaan sen välittämä viesti, vaikka se olisi tärkeäkin. Samasta syytä Barbara Krugerin teoksetkin jättivät minut kylmäksi.



kuva5: Heta Saukkonen. "Apua, eksyimme peltoon". 2011.

kuva4: Heta Saukkonen.
Paras voittakoon! 2011.

Suomalaisista valokuvataiteilijoista Jyrki Parantainen on ollut erityisen kiinnostunut valokuvan ja tekstin tai numeroiden yhdistämisestä samalla kuvapinnalla. Sarjoissaan *Unelmia ja pettymyksiä* ja *Horisontti* Parantainen on tehnyt kuvavedoksistaan kollaaseja kiinnittämällä niihin kolmiulotteisia elementtejä, kuten metallilankoja, irtokirjaimia ja neuloja, jotka hän on sitten kuvannut ja uudelleen printannut kaksiulotteiseen muotoon*.

Parantaisen kuviin merkitsemät pisteet edustavat kuvan aiheen kipupisteitä, kohtia, joissa päätökset syntyvät ja konfliktit sijaitsevat**. Parantaisen tapa käyttää teksti-, lanka- ja neulaelementtejä on välillä hienovaraista ja vihjailevaa, välillä väkivaltaista. Niin kuvien nimet kuin elementit ohjaavat katsomaan kuvia tietyllä tavalla, kiinnittämään huomiota kohtiin ja asioihin, jotka ovat olemassa lähinnä abstraktilla tasolla, tai eivät näyttäydy kuvissa kuin tulevana mahdollisuuksina tai uhkina.

* Parantainen, Jyrki. *Horisontti*. Lehdistöiedote. 2008

** Parantainen Jyrki. *Unelmia ja Pettymyksiä*. 2006. Teksti Andreas Vowinckel.



kuvaó: Heta Saukkonen. *There's Another White Horse Behind the Red Van*. 2010.

Nimen voima

THERE'S ANOTHER WHITE HORSE BEHIND THE RED VAN

Kuvan riittämättömyyden kokemus on osittain johtunut kysymyksestä, miten asiat, joita ei voi kuvata, voi tuoda valokuviiin. Fiktiivisessä tekstissä vain mielikuvitus on rajana. Päätin kokeilla, miten kuvaan saa kerrottua toisen ulottuvuuden. Prosessin käynnisti kuva, jossa valkoinen hevonen miltei häviää autojen taa (kuvaó). Oli sekunnin sadasosista kiinni, että kuvassa näkyy hevonen. Entä, jos hevonen olisikin ehtinyt mennä pakettiauton taakse, mutta minulla kuvaajana on tieto, että kuvapinnalla, vaikkakin auton alla, on hevonen, onko

katsojalle väliä tällä informaatiolla? Koska tiedän että kuvassa, pakettiauton alla on toinen valkoinen hevonen, päätin nimetä kuvan kirjaimellisesti: *”Punaisen pakettiauton alla on toinen hevonen”*.

Kuvan esilläoleva nimi tai nimitys ohjailee kuvan tarkastelijan ajatuksia nimen viitoittamaan suuntaan. Yhdessä kuvan visuaalisten elementtien kanssa teoksen nimi aiheuttaa assosiaatioita, jotka avaavat katsojalle kuvan *”merkityksen”*. Jos otsikoin kuvaan toisen hevosen, vaikka sitä ei näy, uskooko katsoja, että pakettiauton takana todella on hevonen, vai epäilläänkö ensimmäisenä otsikon todenperäisyyttä?

Teoksen nimi ohjailee katsomaan kuvaa tietyllä tavalla. Vaikka nimen ja kuvan välillä olisi poikkeama tai suoranainen ristiriita, vaikka katsoja uskoutuu nimen ohjaukseen tai kyseenalaistaa sen, nimi on ohjaa, luokittelee ja kommentoi katsojan suhtautumisesta riippumatta. Katsojan oletetaan kykenevän arvioimaan nimen ja kuvan välistä vastaavuutta osana esteettistä kokemusta.

Nimeämisen mestarina voisi pitää Timo Kellarantaa, jonka kuvissa esittävä aines väistyy ja pinnat, käsitteellinen, lyyrinen ja filosofinen valtaavat alan. Kellaranta kertoo *The Quiets* -kirjansa loppuosassa tavastaan nimetä teoksia uudelleen, ehkä jopa vuosien päästä niiden ottamisesta. Kellarannan kuvien nimet syntyvät usein kuvista erillisinä ryppäinä ja löytävät kuvan parikseen vasta myöhemmin.

Tällainen nimeämiskäytäntö on mielestäni kovin armollinen niin taiteilijalle kuin kuvallekin. Yhdenkään nimen ei tarvitse olla lopullinen. Kuvan voi ja saa nimetä uudelleen, mikäli siitä paljastuu uusia näkökulmia vuosien saatossa. Koska kuvia usein

* Mikkonen. 2005. s.86

luetaan niiden nimien kautta, nimillä on valtava merkitys kuvan tulkinnassa. Samoin katsojan kyvyllä tulkita, uskoa ja kuvitella.

Taiteilijakirjani kohtauksia kirjoittaessani olin päättänyt nimetä ne kaikki yksinkertaisesti nimellä "KOHTAUS", jonka jälkeen tulisi kohtauksen numero, joka kohtaukselle omansa. Numero olisi aina sama riippumatta kohtauksen esittämisen muodosta tai kohtausten järjestyksestä. Tietenkin sen jälkeen mietin pitkään miten voin nimetä kokonaisen teoksen, joka sisältää kovin erikaltaisia tekstejä siten, ettei nimi laita osaa kohtauksista virheelliseen valoon. Nimi löytyi lopulta eräästä ottamastani kuvasta. Kuvassa on mintunvihreä seinä, halkeama ja kyltti, jossa lukee No22. "No22" tuntui sopivan avoimelta, se sopi nimeämismetodiini. Viehätyin myös kuvaan ja päätin ottaa sen yhdeksi kirjani valokuvista, linkiksi tekstien ja kuvien välille.

Tarina!

Erilaisia kuvakokeiluita tehtyäni huomasi, että minulle tärkeintä ei ole niinkään se, että saan yhdistää kuvaa ja sanaa, kuin se, että tekemiseni välittäisi yleisölleen kokemuksen, tunteen, jopa tarinan. Olin alkanut kirjoittaa lyhyitä kohtauksiksi kutsumiani tekstipaloja, joissa ei ole selkeää ajallista jatkumoa tai nimettyjä henkilöitä. Ajattelin tekeväni niistä pienen elokuvan, kunhan niitä olisi tarpeeksi monta, mutta kun kohtauksia alkoi olla jo lähes kuusikymmentä, totesin, että tekstit olivat arvokkaita sellaisinaan, enkä välittäisi kääntää niitä heti kuvalliseen muotoon. Päätin unohtaa kuvanteon hetkeksi ja tehdä teksteistä opinnäytteekseni pienen taiteilijakirjan. Yksinkertaisen ja selkeän, mutta esteettisen, jotta tekstit pääsisivät oikeuksiinsa.

Päätös teksteihin siirtymistä ei silti poistanut hiljaisen kuvan ongelmaa harteiltani. Minun oli yhä tutkittava, miten ja miksi valokuva tuntuu riittämättömältä. Nimeämisen ja tekstielementtien tai sarjallisuuden kautta kuvaan saa tarinallisen kerroksen. Kohtauksien yhteydessä tällaiset metodit eivät kuitenkaan tuntuneet sopivan; kuvien tulisi ehdottomasti olla tekstittömiä, jotta ne jäisivät yhtä avoimiksi kuin kohtaukset, ja yksittäisiä, jotta ne olisivat kohtauksien kanssa samaa sarjaa.

Kuvilla, jotka eivät varsinaisesti hyödynnä tekstielementtejä visuaalisena keinona saati sitten johdattelevana nimenä, voi hyvin myös olla tekemistä tarinallisuuden kanssa. Tämä tarkoittaa niin kutsuttua säänrakennettua kertomusta, joka herää katsojan päässä hänen katsoessaan kuvaa. Kuvat, jotka jättävät jotain auki, joissa tapahtuu omituisia asioita tai nimenomaan ei tapahdu mitään, vaikka pitäisi, saavat usein aikaan

surrealistisen tarinallisen tunnelman.*

Yksittäiseen kuvaan voi luoda kertovaa vaikutelmaa toistamalla hahmoja tai elementtejä samassa kuvapinta-alassa. Jos ympäristö on rakennettua, liike huoneesta toiseen tai ulkoilasta sisätilaan, jos ei, tapahtumat voi järjestää polun, tien tai joen varrelle. Kuvan sisältöä voi ryhmitellä kuvapinta-alassa tai jakaa yhden kuvan konkreettisesti moniin osiin.** Tällaisia rakenteita käytetään perinteisessä maalaustaiteessa, mutta samat rakenteet toimivat yhtä hyvin myös valokuvan sisällä.

Kuvan hetken ulkopuolelle voi viitata hahmojen kautta, jos hahmo selvästi seuraa kuvassa tapahtuvaa erillistä tilannetta, katsoo yli kuvan reunojen tai suoraan ulos kuvasta kohti katsojaa. Tärkeä keino tarinallisuuden tai siitä pois pyrittäessä on valokuvan rajaaminen. Valokuvan kohdalla rajaamisen mahdollisuudet verrattuna maalaustaiteeseen ovat rajattomat. Sillä, mitä valokuvatessaan sisällyttää kuvapinta-alaan ja mitä rajaa pois, on selvä vaikutus kuvan tunnelmaan ja kertovuuteen. Kuvan keskeisen elementin, kuten henkilökuvasa pään ja ylävartalon pois rajaaminen, tai keskeisten asioiden sijoittaminen aivan reuna-alueelle luovat kuvan jännitteen, jota aiemmin ei ollut. (kuva7) Käytin taiteilijakirjan kuvavalintoja tehdessäni muun muassa tiukkaa uudelleenrajausta, jotta kuvat tulisivat mahdollisimman käsitteelliseksi ja abstrakteiksi, kuten runous.

17

* Hunt, John Dixon. *Art, Word and Image*. s. 20, 23

** Mikkonen. 2005. Taulukko s.212, koottu mm. Lew Andrews, Kibèdi Vargan ja Mieke Balin pohjalta



kuva7: Heta Saukkonen. *Untitled*. 2011.

Lopuksi

Moni taiteilija on havainnut tekstin kuvan yhteydessä kiinnostavaksi elementiksi. Toiset käyttävät sanoja täydentäväkseen tai kiteyttäväkseen kuvan merkityksen, toiset luovat kuvan saadakseen sanoille haluamansa viitekehyyksen. Sanoin voi luoda niin toimivia kuin toimimattomia kuvan ja tekstin välisiä ristiriitoja. Sanoin voi korostaa dokumentin totuusarvoa tai häivyttää ilmiselvän ja hämärtää kuvan esittävyttä.

Teksti kuvan yhteydessä voidaan kokea katselukokemusta rajoittavana ja siksi häiritsevänä, varsinkin jos teksti on sijoitettu muutoin esteettisen kuvan päälle. Toisaalta teksti voi syventää kokemusta kuvan moniulotteisuudesta. Se, että teksti häiriköi katsojaa, ei sekään ole välttämättä paha asia.

Sain opinnäytteeltäni juuri sen mitä ajattelin. Sen lisäksi, että tulin kartoittaneeksi oman kiinnostukseni kohteet perusteellisesti, löysin monia uusia ja innostavia metodeja, joiden kanssa lähestyä niin tekstiä ja kuvaa yhdessä kuin erikseenkin. Poikkeamalla pelkkään tekstiin saavutin syvemmän ymmärryksen ja vapauden myös kuvantekoa kohtaan. Kuvan ja tekstin mahdollisuudet ja niiden vuorovaikutus ovat avanneet minulle uuden reitin lähestyä syvintä taiteen tekemisen motiiviani, tarinankerrontaa.

KASVOT: Sinunkaltaisesi ovat kuin perhosia. Harvinaisia, mutta elätte vain päivän. Korkeintaan kaksi. Älä unohda sitä. Koskaan.

Lähteet

Kirjallisuus

Corris, Michael, Hunt, John Dixon ja Lomas, David. *Art, Word and Image. Two Thousand Years of Visual/Textual Interaction*. 2010. Reaktion Books.

Fulton, Hamish. *The Uncarved Block. Ten short walks in the Himalayas 1975-2009*. 2010. Lars Müller Publishers.

Gorey, Edward. *The Sopping Thursday*. 1970, uusi painos 1998. Pomegranate Communications.

Harms, Daniil. *Perinpohjainen tutkimus*. Suom. & valikoinut Mika Rassi. 2008. Jälkisanat Jukka Mallinen. Savukeidas.

Kelaranta, Timo. *The Quiets*. 2006. Musta Taide.

Mikkonen, Kai. *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. 2005. Gaudeamus Kirja.

Morley, Simon. *Writing on the Wall*. 2003. Thames & Hudson.

Simon, Taryn. *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*. 2007. Steidl.

Parantainen Jyrki. *Unelmia ja Pettymyksiä*. 2006. Teksti Andreas Vowinkel. Helsingin Juhlaviikot ja Amos Andersonin taidemuseo.

Lehtiartikkelit

Gould, Claire. *Sekaannuksia ja tulkintaa*. 2012. Helsingin taidemuseo.

Internetlähteet

Valjakka, Timo. *Language is a foreign country*. 2000. Käänt. Nicholas Mayow. <http://www.alvaraalto.fi/ptah/issue/0002/valjakka.htm>

Muut lähteet

Dallaporta, Raphaël. *Observation*. 9.9.-26.10.2011. Näyttely. FOAM, Amsterdam.

Parantainen, Jyrki. *Horisontti*. 2008. Lehdistöiedote. Galleria Heino.