

Jaana Houessou

# TEOKSEN SYNTY

kuvataiteellista prosessia sanallistamassa

Aalto-yliopisto  
Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 108  
[www.taik.fi/kirjakauppa](http://www.taik.fi/kirjakauppa)

©Jaana Houessou  
Graafinen suunnittelu: Satu-Maaria Mäkipuro

ISBN 978-952-60-0026-8 (kirja)  
ISBN 978-952-60-0027-5 (pdf)  
ISSN 0782-1832

Kirja on toteutettu yhteistyössä  
Salon Osuuspankin ja Suur-Seudun Osuuskaupan kanssa.

Salon OP 

SSO 

Bookwell Oy  
Jyväskylä 2010



# SISÄLLYSLUETTELO

|         |   |
|---------|---|
| Esipuhe | 7 |
|---------|---|

## 1. Johdanto

|        |                                    |    |
|--------|------------------------------------|----|
| 1.1.   | Tausta ja lähtökohdat              | 12 |
| 1.2.   | Tutkimuskysymykset                 | 16 |
| 1.3.   | Tutkimuksen aineistot              | 19 |
| 1.4.   | Tulkinnan välineet                 | 24 |
| 1.5.   | Filosofien matkassa                | 29 |
| 1.5.1. | Elämismaailma                      | 32 |
| 1.5.2. | Suuntautuminen ja elinpiiri        | 34 |
| 1.5.3. | Keho / Ruumis, Kehollisuus         | 34 |
| 1.5.4. | Kehona-maailmassa-oleminen ja liha | 35 |
| 1.5.5. | Horisontti                         | 36 |
| 1.5.6. | Perspektiivi                       | 37 |
| 1.5.7. | Maailmallisuus                     | 38 |
| 1.5.8. | Aistisuus                          | 38 |
| 1.6.   | Pikkuruusia paradigmoja            | 39 |
| 1.7.   | Taiteellisen tutkimuksen kirjoja   | 42 |
| 1.8.   | Taidekasvattajan näkökulma         | 46 |
| 1.9.   | Taiteilijan avautuminen maailmalle | 48 |
| 1.10.  | Arkinen taiteilijuus               | 50 |

## 2. Aukot

|       |                                      |    |
|-------|--------------------------------------|----|
| 2.1.  | <i>Aukot</i> -näyttely               | 56 |
| 2.2.  | Näyttelyä edeltävä prosessi          | 57 |
| 2.3.  | Teosten elementit                    | 59 |
| 2.4.  | Aukollisuuden tavoittelua            | 61 |
| 2.5.  | Läsnäolon ja tarinoiden harsimista   | 63 |
| 2.6.  | Piirtämistä ja maalaamista           | 69 |
| 2.7.  | Kuvia ja sanoja                      | 72 |
| 2.8.  | Varsinaisuuden hengitystä            | 76 |
| 2.9.  | <i>Aukot</i> ymmärtämisen kynnyksenä | 77 |
| 2.10. | Kysymyksiä itselle ja prosessille    | 79 |
| 2.11. | Oman työnsä tutkimisen ongelmia      | 83 |
| 2.12. | Tarve keskustelulle                  | 88 |

### 3. Taiteilijoiden avauksia

|  |     |
|--|-----|
| 3.1. Taiteilijoiden valinta                    | 92  |
| 3.2. Keskustellen lähemmäs                     | 99  |
| 3.3. Taiteilija tutkii taiteilijoita           | 102 |
| 3.4. Rinnalla kulkeminen                       | 106 |
| 3.5. Arjen painaamia                           | 109 |
| 3.6. Aistiselle avautumista                    | 120 |
| 3.7. Innostavia havaintoja                     | 122 |
| 3.8. Näköaloja maailmaan                       | 124 |
| 3.9. Kehollista kokemista                      | 130 |
| 3.10. Värinää maailman lihassa                 | 132 |
| 3.11. Dialogia muistin kanssa                  | 137 |
| 3.12. Portteja                                 | 145 |
| 3.13. Kiinnostuksen kohteita ja suuntautumisia | 149 |
| 3.14. Merkityksellisen siivilöitymistä         | 153 |
| 3.15. Teoksen monimerkityksellisyys            | 158 |
| 3.16. Maailman läsnäolo prosessissa            | 164 |
| 3.17. Näkyväksi ajattelemista                  | 167 |
| 3.18. Kosketukseen kietoutumista               | 169 |
| 3.19. Tekemisessä tietämistä                   | 171 |
| 3.20. Verbaaliksi kääntämisen vaikeus          | 175 |
| 3.21. Kerrokselliset tulkinnat                 | 180 |

### 4. Läpivalaisu

|   |     |
|---|-----|
| 4.1. <i>Läpivalaisu</i> -näyttely           | 198 |
| 4.2. Prosessin kuratoiminen                 | 199 |
| 4.3. Mielikuvien kollaasi                   | 192 |
| 4.4. <i>Prosessitila</i> ja sen taiteilijat | 195 |
| 4.5. Työskentelyn seuraaminen               | 197 |
| 4.6. Intuition rytmillinen liike            | 198 |
| 4.7. Työn imu                               | 203 |
| 4.8. Ajattelun ja toteuttamisen intohimo    | 208 |
| 4.9. Taidossa asuminen                      | 212 |
| 4.10. Välineellinen lumo                    | 217 |
| 4.11. Prosessin kerroksellisuus             | 219 |
| 4.12. Teoksen valmistuminen                 | 223 |
| 4.13. Raakana katseiden alla                | 226 |
| 4.14. Corps Inutile I–III                   | 228 |

## 5. Ajatuksia polun päässä

|                               |     |
|-------------------------------|-----|
| 5.1. Tutkimuksen tarkastelu   | 236 |
| 5.2. Positioiden triptyykki   | 238 |
| 5.3. Taidekasvatus prosessina | 241 |
| 5.4. Taiteen kieli            | 243 |
| 5.5. Teoksen kehittyminen     | 246 |
| 5.6. Työn rytmi               | 250 |
| 5.7. Kietoutuva arki          | 251 |
| 5.8. Tyylin ilmentymiä        | 254 |
| 5.9. Kehollinen ihmettely     | 255 |
| 5.10. Ristiaallokossa         | 257 |

|        |     |
|--------|-----|
| Kiitos | 262 |
|--------|-----|

|         |     |
|---------|-----|
| Lähteet | 264 |
|---------|-----|

## ESIPUHE

On tärkeää tehdä hankalia tekoja, venyttää ja kokeilla rakennettuja rajoja, haastaa puhuttua maailmaa. Kuvataiteilijan työhön liittyy laaja puhumaton alue; työskentelyn prosessi, jonka sisältöä ja merkitystä on kovin vähän pohdittu sinänsä laajasti puhutussa taiteen (teosten) maailmassa. Modernismin jälkeen tekijä on haluttu mieluummin vaieta ja antaa teosten tulkinta yleisölle, kriitikoille ja kuraattoreille. Kääntymisen kohti osallistuvaa tutkimusta ja tekemisen prosesseja on kuitenkin tapahtumassa. Samalla tutkimuksellisen epävarmuuden ja subjektiivisten totuuksien siinä muodostuu tutkimuksen välttämättömäksi varjopuoleksi. Kriitikot, kuraattorit ja taidehistorioitsijat ovat vähittäin luopumassa taiteen tekemiselle etäisistä tulkinnoistaan. Kokemukselliset kohtaamiset taiteen kanssa ovat nousemassa tutkimuksen keskiöön. Kulttuuriteoreetikko ja kuraattori Irit Rogoff kirjoittaa, ilman olemisesta<sup>1</sup> ja viittaa tutkimukselliseen tilanteeseen, jossa varmat ja totut näkökulmat ja metodit hylätään. Saavuttaakseen uutta tutkijan on irrottauduttava jo saavutetuista ja käytetyistä aseelmista. Osallistumalla aktiiviseen ja jokapäiväiseen voidaan tehdä tilaa jonkin uuden paljastumiselle. (Phelan & Rogoff 2001, 34.)

Taiteilijat ovat toisinaan kokeneet tulleensa syrjäytetyksi omaa taidettaan koskevassa keskustelussa<sup>2</sup>. Samalla se prosessi, jossa teokset muotoutuvat, on jäänyt taiteilijan yksityiseksi maailmaksi. Teoksen kehittymisen ja työskentelyn aikana muotoutuva tietäminen on painokkaan subjektiivista ja tekijän kokemukseen kääriytyvää. Siihen pääsee aidosti ja parhaiten kiinni "hihat käärittyinä ja maalinhajuisena". Osallistumalla tutkittavaan ilmiöön kentällä tutkija muodostaa merkityksiä yhdessä ja suhteessa tutkittavan ilmiön kanssa siinä hetkellisyydessä, missä ilmiö todella tapahtuu. Näin tuotetut merkitykset ovat kiinteästi osa nykyisyyttä. (Rogoff 2006, 1–2.) Rogoff

---

1 Rogoff käyttää termiä "without"  
 2 Esim. Pitkänen-Walter 2006, 26–27

ehdottaa, että osallistuminen voisi toteutua katsomalla totutusta sivuun<sup>3</sup>. Osallistuminen taideteoksen ympärillä tapahtuvaan määrittelee uudelleen paitsi teoksen itsensä, myös katsojan kokemuksen siitä. (Rogoff 2005, 118–120, Kontturi 2005, 162.) Kenttätyö mahdollistaa taiteen kohtaamisen avoimesti monisyisenä prosessina, ei pelkästään siisteinä, valmiina tuotoksina (Kontturi 2010, 183). Teos-sanalla on juhlallinen kaiku. Se on perinteisesti nähty taiteellisen prosessin tavoitteellisena päämääränä ja arvona sinänsä. Tässä tutkimuksessa teos on se, mikä kuvataiteellisessa prosessissa syntyy. Tarkasteluni kohde on kuitenkin prosessi kokonaisuudessaan, ei pelkkä lopputulos. Suhtaudun teokseen arkisesti ja ohjaan katsetta teoksesta sivuun.

Vasta taiteellisen tutkimuksen paradigman kehittyessä eri alojen taiteilijoiden prosesseja on todella alettu nostaa esille. Suomessa tämä keskustelu sai akateemiset puitteensa 1990-luvulla, jolloin ensimmäiset taiteen tohtorit valmistuivat taideyliopistoistamme. Julkaisujen myötä työhuoneille, harjoitussaleihin ja kahviloihin kätkeytyneet – lähinnä taiteilijoiden väliset – keskustelut ja yksinäiset pohdinnat ovat saaneet paikan julkisessa taide maailmassa. Taiteilijan työstä puhuminen ei ole yksiselitteistä. Kokemukseen sitoutuva tietäminen vaatii käsitteellistyäkseen monenlaista tulkintaa ja jokaisessa tulkinnan kerroksessa piilee yleistämisen ja tasapäistämisen riski. Tutkijalla on taipumus ymmärtää vain se puoli asioista, johon hänellä on omakätinen kosketus. Taiteilijat varovat sanomasta lauseita, joita kontekstistaan irrotettuina voidaan siteerata ja tulkita liian suoraviivaisesti tai kokonaan väärin. Edelleen keskustelussa kaikuu myös pelko siitä, että avaamalla ja analysoimalla taiteellinen toiminta menettää jotakin olennaista ja taiteen tekemiseen liittyvä intiimiyys tulee perattua läpikotaisin. Tieteellisen ja taiteellisen kohtaamiseen liittyvä epäily taideprosessien banaalista tai teoretisoivasta tulkinnasta väijyy tutkimuksen yllä jatkuvasti.

Siitä huolimatta, että subjektiivinen ymmärrys taiteen tekemisestä lipsuu sanallistavan tutkijan käsistä kuin saippuapala, olen halunnut yrittää hahmottaa sitä prosessia, jossa teokset syntyvät. Minulle maalarina on tärkeää ymmärtää, miksi teoksistani tulee sellaisia kuin tulee. Haluan nähdä, minkälaiset asiat vaikuttavat ajatteluuni ja työskentelyyni teosten parissa. En silti ole halunnut rajoittaa oman työskentelyni todellisuuksiin, vaan käsitellä aihetta myös yleisellä tasolla. Siksi merkittävässä osassa väitöstyössäni ovat muiden taiteilijoiden puheet prosessistaan. Kirjoittaessa-



ni kokemuksesta olen usein tullut kynnykselle, jossa olen kaivannut tukea toisen vastaavanlaisesta kokemuksesta. Tiedän paljon prosessista, mutta tietämykseni ei tahdo tulla minusta ulos ehyenä ja kokonaisena. Ensimmäiset yritykseni ilmaista lausein sitä, mitä maalauksessani ja sen ympärillä tapahtuu, olivat joko taidekeskustelusta opittua puhetta tai väkivaltaisen suoraviivaista kuvausta. Taiteilijoiden kanssa käytyjen keskusteluiden avulla olen vähitellen päässyt kiinni olennaiseen. Olemme pakottaneet itsemme puhumaan tekemisestä sanoilla. Pitkiä, hedelmällisiä keskusteluita olen käynyt tutkimuksen aikana kuvataiteilijoiden Susanne Gottberg, Elina Merenmies, Maarit Mäkelä, Jaana Paulus ja Nanna Susi kanssa. He ovat olleet paitsi suuri apu prosessin olennaisten piirteiden sanallistamisessa, myös minulle tärkeä tuki taiteilija-tutkijana.

Prosessin käsite liittyy tietyllä aikavälillä tapahtuvaan muutokseen. Tutkin tätä muutosta sekä tekeillä olevaa teosta että taiteilijan ajattelua muokkaavana voimana. Prosessi on taiteilijalle jatkuvassa liikkeessä olevien erilaisten ja moninaisten koosteiden yhteensovittamista. Prosessi elää omaa elämänsä; se virtaa, uinuu, pyörii kehää, virtaa taas. Se kulkee välillä hitaasti, välillä tyrskyen. Joskus se näyttää jo pysähtyvän, kunnes jokin saa sen taas liikkeelle. Sitä tuupitaan eri suunnista ja se vastaa liikkeillään ympäristön vaikutteisiin. Tässä muutoksessa syntyy, kehittyy ja valmistuu taideteoksia, jotka jostain syystä kantavat epämääräisesti yhtenäisiä lajituntomerkkejä. Teokset voidaan useimmiten tunnistaa ja paikallistaa tietyn taiteilijan työhuoneelle. Minkälaiset asiat prosesseissa sitten toistuvat, mitkä jäävät kertaluontoisesti ilmeneviksi piirteiksi? Mikä muutoksen virrassa lyö persoonaan viittaavan leimansa teoksiin, minkälaisia hiljaisia vaikuttimia virran pohjalla piilee? Miten täysin virran ulkopuolella kulkevat pilvet heijastuvat varjoina virran pintaan ja pinnan alle? Miten merikotkan lento virran päällä hidastaa kalojen liikkeitä? Ja miten ilman vähittäinen lämpeneminen rikastuttaa virtani pohjakasvillisuutta? Tapahtuuko minun työhuoneellani samaa kuin muiden ateljeissa, entä ajattelussa? Itse prosessin liemissä seisten olen yrittänyt asettaa erilaisia haaveja, joiden avulla voisin nostaa esiin niitä olennaisuuksia, jotka prosessin aikana muovaavat teosta.

Kuvailu saattaa kuulostaa myyttiseltä mustalta virralta, jonka pohjia on turha tavoitella. Kokonaisuus voi helposti tuntua niin laajasti maailmoja syleilevältä, ettei oikeiden tutkimustulosten saavuttaminen ole edes todennäköistä. Tavoitteeni ei olekaan ruopata koko prosessia, läjittää sen pohja-

mutia ja uskoa, että kaikki on nyt esillä. En usko olennaisen paljastumiseen tällaisessa yrityksessä. En myöskään yritä hahmottaa kaiken maailmasta imeytyvän aineksen vaikutusta teoksiin. Pyrin näkemään, miten erilaiset vaikutteet elävät kuvataiteellisessa prosessissa ja millä tavoin niiden liike ja jälki näkyy kehitteillä olevissa teoksissa. Yritän hahmottaa näiden vaikuttimien luonnetta sekä niiden satunnaisia tai pysyviä olemuksia.

Tutkimukseni koostuu kahdesta näyttelystä ja käsillä olevasta tekstiosuudesta. Ensimmäinen näyttely *Aukot* Taidemaalariliiton tm-galleriassa, Helsingissä syksyllä 2005 toi esille omia maalauksiani sekä tekstin, joka syntyi samassa prosessissa maalausten kanssa. Pohdin teosten ja tekstin suhdetta toisiinsa; niiden synkronoitua, mutta eri kielistä ilmaisun tapaa samasta virrasta. Tutkimuksen alussa tutustuminen oman taiteellisen prosessin luonteeseen oli merkittävä avaus myöhemmälle ymmärrykselleni.

Toinen näyttely *Läpivalaisu* Salon taidemuseossa alkuvuonna 2008 loi katsauksen viiden tutkimuksessa mukana olevan taiteilijan prosesseihin. Taidemuseon edustama perinteinen, valmista ripustuskelpoista taidetta esittelevä konsepti kohtasi suttuiset, eri työvaiheissa kesken olevat, moniulotteiset ja rönsyilevät prosessit. Näyttelysalit täyttyivät materiaaleista, epävalmiista teoksista, luonnoksista, ideoista ja kehitelmistä, äänistä, hajuista ja liikkeestä. Prosessimateriaalin rinnalle ripustetut valmiit teokset tarjosivat näkökulmaa prosessissa syntyviin tuloksiin. Keskimmäiseen näyttelysaliin rakennetussa *Prosessitilassa* vaihtuvat taiteilijat työstivät teoksiaan yleisön nähtävinä. Yleisölle ja ryhmille avoimet työpajat tarjosivat vapaata mahdollisuutta työskennellä osin samoilla materiaaleilla. *Läpivalaisu* oli suuri voimainponnistus, joka yleisöä kasvattavalla tavalla toi esille valmiita teoksia edeltävää työtä. Konkreettisin esimerkein ja työhuoneilta kuljetettujen aineistojen kautta prosessit olivat esillä niin autenttisinakin kuin ne työhuoneiden ulkopuolella voidaan nähdä. Tutkijana sain *Prosessitilassa* tärkeän aitiopaikan työskentelevien taiteilijoiden tarkkailulle ja uusien näkökulmien viriämiselle. *Prosessitilan* elämä ja keskustelut johtivat moniin huomioihin, jotka tuoreudellaan rikastuttivat tutkimuksen taiteilija-aineiston antia.

Tulkitsen aineistoani joidenkin fenomenologisten ajattelijoiden avulla. Näkemykseni ihmisestä perustuu fenomenologiseen käsitykseen, jossa ihminen on osa maailmaa, samaa erottamatonta kudosta sen kanssa. Kokemusjatkumossa hahmottuu ihmisen oma elämiskaikku, joka vaikuttaa

hänen ajatteluunsa ja tekoihinsa moninaisesti. Kunkin ihmisen elämismaailma asettaa ne puitteet, joissa hän toimii. Siksi tämän maailman ja sen merkitysten hahmottaminen saa tutkimuksessani paljon tilaa.

Kuvataiteellisen prosessin sanallistaminen on tärkeää taiteen ymmärtämisen kannalta. Pelkkä valmiiden teosten katseleminen sekä ulko-kohtaisen teoreettisesti tai taidehistoriallisesti taiteeseen suhtautuvien kirjoittajien tekstien lukeminen ei aina anna elävän inhimillistä kuvaa taiteesta. Työskentelyssä tapahtuvan ja taiteilijan ajattelun eliminoiminen tai etäännyttäminen taidekeskustelusta on omiaan ylläpitämään kuvataiteen elitististä mielikuvaa ja stereotyyppisiä taiteilijarooleja. Jotta taiteen yhteys arkimaailmaan olisi monitasoisesti ymmärrettävä, ja taideteoksen syntymään liittyvä mystisyys vetäytyisi syrjään: Jotta taiteellinen ja visuaalinen ajattelu voisivat nousta ansaitsemaansa arvoon taidekeskustelussa ja taidekasvatuksessa, on voitava puhua sen muutoksen vaikuttimista, jossa taide saa muotonsa. Ehkä ensimmäiset kymmenet ja sadat taiteelliset tutkimukset eivät vielä saavuta osuvaa ilmaisun ja argumentoinnin tapaa, mutta seuraavat ehkä jo saavuttavatkin. Rajoja tulee kolistella, kunnes ne vähitellen siirtyvät tai osoittavat paikkansa.

# 1. JOHDANTO

## 1.1. Tausta ja lähtökohdat

Kysymykset omien maalausteni rakentumisesta ajoivat minut tutkimuksen äärelle. Ihmettelen yhä uudestaan, miten teoksesta tulee tuollainen, miten se päättyy tuon näköiseksi? Mitä minä teen, jotta siitä tulee aina jollain tunnistettavalla tavalla minun tekemäni ja yhtenäinen muiden teosteni kanssa? Mitä oikeastaan tapahtuu työstäessäni taideteosta, mitä kaikkea prosessiin liittyy? Minkälaiset asiat ohjaavat maalauksen syntymistä ja kehittymistä? Usein tunnistan prosessista joitakin tietoisia tavoitteita. Huomaan myös teosteni kehittyvän samaan suuntaan henkilökohtaisen elämäni kanssa. Vaikeassa elämänvaiheessa teokset taipuvat helposti melankolisiksi ja vähäeleisiksi. Toisinaan taas valmistuvat teokset paljastavat itselleni yllätyksiä ja odottamattomia näkökulmia, ja hetkellisesti näyttää siltä, kuin joku muu olisi tehnyt ne. Elämäntilanteiden muutos saattaa näyttäytyä teoksissa jo ennen kuin tunnustan sen olemassaolonkaan itselleni. Valmiissa maalauksissa on aina myös sellaisia visuaalisia ratkaisuja, joiden perusteluja tai syntyhistoriaa en pysty hahmottamaan. Taiteellinen prosessi sitoutuu aina aikaan ja paikkaan ja on sellaisenaan risteyspaikka monenlaisille kokemuksille, narraatioille ja diskursseille (Krappala 1999, 34).

Muotoilun tutkija, sosiologi Ilpo Koskinen näkee tärkeänä alan tutkimuksessa juuri taiteen tekemisen kuvaamisen. Mystifioimisen sijaan tulisi arkisesti kuvata, mitä teoksen tekemisessä todella tapahtuu. Jos prosessiin liittyy intuitiivisia vaiheita, se ei tarkoita sitä, ettei mistään voi puhua. Taiteilija tekee työhuoneellaan inhimillisiä tekoja ja niiden auki puhumista voi vaikeuksista huolimatta yrittää. (Koskinen 2009, 12–15.) Koskinen kuvailee esimerkkiensä kautta kuitenkin lähinnä teknisiä toteutuksia. Itse puolestani painotan enemmänkin prosessin syy-seuraus suhteita. Mikä lopulta ilmenee teoksissa ja miten? Oma työni keskittyykin enemmän taiteellisen ajattelun

esille tuomiseen. Toki itse työskentelyn kuvaus saa tutkimuksessa paljon tilaa. Tutkimuksen alussa en osannut mitenkään selittää itselleni, miksi taiteellisen prosessin lopputulos oli sellainen kuin oli. Mietin samoja kysymyksiä työhuoneellani, ystäväni teosten äärellä, näyttelyissä ja opetustilanteissa. Vaikka oma lähtökohtani taiteen tekemisessä on maailmaa ja arkea havainnoiva, hahmottava ja käsittelevä, en nähnyt minkäänlaista rakennetta sille tapahtumalle, jossa ajatukseni ja mielikuvani muotoutuvat teoksiksi.

Tarkastellessani muiden taiteilijoiden teoksia ymmärsin, että jokaisen tekijän prosessi muodostuu erilaisista aineksista ja muotoutuu heidän yksilöllisissä ja arvosidonnaisissa valinnoissaan. Taiteilijan tuotanto näyttää aina noudattavan jonkinlaista linjaa. Vaikka hänen teoksensa ajan myötä muuttuvat, niiden visuaalinen ilme pysyy tunnistettavasti samankaltaisena. Fenomenologi Sara Heinämaa purkaa Maurice Merleau-Pontyn tyylin käsitettä teoksessaan *Ele, tyyli ja sukupuoli*. Heinämaa kirjoittaa tyylistä sukupuolen ilmentäjänä. Itse tarkastelen sitä jatkumona, joka tekee teoksista tunnistettavasti tekijänsä oloisia, ja joka jollain perustavalla tavalla määrittelee taiteilijan työskentelyn prosessia. Taiteellinen tyyli ei Merleau-Pontyn käsitteen kautta tarkoita mitään eriteltäviä tekoja, kuten väri- ja muotomieltymyksiä, materiaalisia valintoja ja sommittelun rytmiä teoksissa. Tyyli on asenne ja tapa olla. *Tyylin ykseys muodostuu erilaisista osittaisista yhteyksistä samalla lailla kuin kudelman muodostuu erilaisista langoista ja erirakenteisista neuleista...* (Heinämaa 1996, 158). Tyyli ei myöskään ole mikään pysyvä ja stabiili rakenne, vaan avoin ja ajassa muuttuva kokonaisuus. Taiteilijan tyyli on muutosta, jonka luonne pysyy tunnistettavana. Se on kuin melodia, joka varioituu aina uudestaan, mutta pysyy perustavalla tavalla seurattavissa. Merleau-Ponty vertaa tyyllillistä ykseyttä myös sukulaisuussuhteeseen. Vaikka tyyllilliseen ykseyteen kuuluvilla ilmiöillä (lue tässä: teoksilla, prosesseilla) ei välttämättä ole mitään yhteistä piirrettä, ne jakavat useita piirteitä osittain ja muodostavat eroille ja muutoksille avoimen kokonaisuuden kuten suku tai perhe. Merleau-Ponty antaa Heinämaan mukaan myös vihjeen siitä, miten tällaisia ilmiöitä tulisi tutkia. Koska kyse ei ole siitä, mitä me olemme, vaan miten olemme, on pyrittävä tarkastelemaan elämän kokonaisuutta. Nähdäkseni jotakin olennaista taiteilijan olemisesta ja hänen työnsä perusteista minun on keskityttävä tutkimaan hänen toimintansa jatkumoa ja pyrittävä erottamaan sille ominaiset sävyt ja melodiat. On nähtävä irrallisten tekojen taakse ja hahmotettava prosessin kokonais-

valtaista luonnetta ajatteluun ja arvoihin asti. (Heinämaa 1996, 157–161.)

Eri taiteilijoiden tuotantoja on vaikea verrata millään sellaisella mittarilla, joka paljastaisi prosessin olennaisen luonteen. Vertailu ylipäänsä tuottaisi lähinnä irrallisiin tekoihin ja tuntoihin keskittyvää informaatiota, jota ei tässä tutkimuksessa tavoitella. Erinäisissä teksteissä taiteilijat – jopa eri taiteen alojen edustajat – vaikuttavat kuitenkin osin puhuvan samoista asioista puhuessaan taiteen tekemisen prosesseista. Työskentelyn kuvauksista tihkuu läpi tietynlainen asenne maailmaan ja olemiseen sekä varmuus oman työn merkityksistä itselle. Tutkimusta aloittaessani oletin taiteellisen prosessin perustuvan toisaalta hyvin yksilölliseen ja intiimiin, mutta samanaikaisesti jollain tapaa kaikille kuvataiteilijoille tuttuun, jaettuun ja arkiseen. En siis odottanut pelkästään yksiselitteisiä ja yhtenäisiä vastauksia. Tiesin, etten voi päätyä yhteen ratkaisuun tai kuvaukseen, joka kattaisi kaikkien taiteilijoiden prosessit.

Pyrin näkemään joitakin taiteen tekemistä määritteleviä olennaisuuksia tutustumalla muutaman kuvataiteilijan tapaukseen. Yritän ymmärtää kuvataiteellista prosessia ilmiönä ja nähdä sekä sen yleisiä piirteitä että erottaa joitakin yksilöllisiä tyylejä. Yritän sanallistaa toisaalta niitä tasoja, jotka ilmenevät yksilöllisissä prosesseissa ja toisaalta niitä, jotka yhdistävät näitä koettuja todellisuuksia.

Jatko-opintojen aikana olen tutustunut fenomenologiseen ajatteluun, joka vaikuttaa asennoituvan ilmiöihin samalla tavalla kuin itse asennoiduin tutkimuskysymyksiini. Kuljen fenomenologien tapaan kylän ja metsän väliä, edestakaisin tietä sisäisen ja ulkoisen, näkymättömän ja näkyvän välillä. Tarpeeni tarkastella kuvataiteellista prosessia kumpuaa prosessista itsestään, sen ytimessä. Jotta saattaisin nähdä sisälle, joudun välillä kävelemään kauas, tapaamaan muita taiteilijoita, tutkimaan heidän työhuoneitaan. Ja taas palaamaan omaani, subjektiivisen kokemukseni äärelle.

Tulkintani lähtökohtana käytän ihmisen maailmasuhdetta ja kehollisuutta tutkineiden klassikoiden sekä suomalaisten fenomenologien käsityksiä ihmisen ja ympäristön, yksilön ja maailman välisestä suhteesta. Tutkimukseeni liittyen kysymykset yksilön tavasta kokea maailma, saada havain-toja ja kokemuksia ovat olennaisia. Aistisuuden, havainnon ja kokemuksen prosessit ovat yleisinhimillisiä. Taiteilijan kohdalla kiinnostavaa on maailmasuhteen mahdolliset heijastumat hänen taiteellisessa prosessissaan ja siten teostensa ontologiassa. Edmund Husserlin fenomenologinen menetelmä on toisinaan koettu hankalaksi monitulkintaisuutensa vuoksi. Taiteilijana tul-

kitsen fenomenologiaa poimien siitä hedelmällisiä keskustelun avauksia ja näkökulmia. Koen Husserlin asenteen sopivaksi tulkinnan perusteeksi tässä kokemukselliseen tietämiseen perustuvassa kvalitatiivisessa tutkimuksessa. Kuvataiteellisen prosessin tutkimiseen se soveltuu hyvin juuri avoimuutensa ja monitulkintaisuutensa vuoksi. Olen valinnut väitöskirjani kieleksi suomen, ja siten keskittynyt paljolti myös suomenkieliseen fenomenologiaan, jossa 1980-luvulta saakka on keskusteltu kehon fenomenologiasta ja jossa tulkinat taiteen kautta yleistyvät 1990-luvulla. Jaana Parviainen toteaa fenomenologian olevan ennen kaikkea reflektiivinen asenne maailmaan ja itseemme. Siinä toimija ei katsele ja arvioi tilannetta ulkopuolelta, vaan on osallisena ja toimii siinä. Samalla se edellyttää epävarmuuden sietämistä, koska tutkija ei voi mekaanisesti kiirehtiä sitä tapahtumista, jossa itsekkin on mukana. (Parviainen 2006, 47, 50, 60) Fenomenologisessa menetelmässä korostuu kokemus ja kokemuksellinen, joka myös tutkijassa toiminnan kautta rakentuu. Se on välitöntä, intuitiivista käytännön ymmärrystä, ja sellaisenaan samanarvoinen teoreettisen tiedon kanssa. (Parviainen 2006, 52, 64, 66)

## 1.2. Tutkimuskysymykset

Väitöstyöni jatkaa taiteen maisterin lopputyössä (Jaana ja seitsemän taiteilijaa, 1998) aloittamieni teemojen tutkimista. Haastattelin silloin seitsemää taiteilijaa heidän taiteellisten aiheittensa lähtökohdista reflektoiden niitä omiini. Väitöstutkimuksessani kysyn: 1) Miten kuvataiteelliset teokset rakentuvat ja kehittyvät taiteilijan ajattelussa, arjen vaikutuksessa ja käytännön kehollisessa työskentelyssä? 2) Miten teoksen visuaalinen ja sisällöllinen aines valikoituu ja kehittyy? 3) Miten taiteilija päätyy tiettyihin ratkaisuihin ja työskentelytapoihin? 4) Minkälaisessa rytmissä kuvataiteellinen työskentely tapahtuu? 5) Mitä fenomenologinen asenteeni ja kehollinen tietämiseni paljastavat teoksen syntyprosessista ja kehityskulusta?

Taidemaalari Paul Cezanne<sup>4</sup> on tunnettu esimerkki tutkimuksellisesti suhtautuvista kuvataiteilijoista. Kanteen siteeraamani Cezannen ajatus maa-laamisensa tarkoituksesta kuvailee osuvasti myös oman tutkimukseni tavoit-

---

<sup>4</sup> Ranskalainen taidemaalari (19.01.1839–22.10.1906), "Aix'n erakko", modernin taiteen isä, joka pyrki pysymään kaikkien taidesuuntausten ulkopuolella. Myöhäisinä vuosinaan hän tutki ansiokkaasti tilan ilmentämistä maisemassa maalaten *Mont Sainte-Victoire* vuorta yhä uudelleen, yhä uusista näkökulmista ja muuttuvissa säätiloissa.

teita. Yritän välittää sitä arvoituksellista, joka punoutuu ihmisenä olemisen juuriin ja joka ilmenee aistisessa. Tutkimukseni kohde hahmottuu ja rajautuu viidessä kysymyksessä, joihin etsin vastauksia visuaalisin ja verbaalein keinoin. Vastaukset kehittyvät eri aineistojen pohjalta eri muodoissaan. Näin ollen tutkimuskysymyksiä käsitellään tekstissä rinnakkain, toisiaan tukevin. Vastaukset muodostuvat verkkomaisesti tutkimuksen taiteellisissa osuuksissa sekä teksteissä. Monografiassa pyrin punomaan verkot yhteen.

Tulkitsen omia ja muiden tutkimuksessa mukana olevien taiteilijoiden henkilökohtaiseen kokemukseen perustuvaa aineistoa pääasiassa fenomenologisen ajattelun avulla. Fenomenologisella asenteella tarkoitan hämmästelevää ja yhä uudelleen kyselevää olemisen tapaa maailmassa<sup>5</sup>. Tämä asenne kyseenalaistaa ja nostaa esille merkityksiä maailmasta. Se koettelee totuuksia ja hahmottaa niiden mahdollisuuksia. Otsikkoni muoto *kuvataiteellista prosessia sanallistamassa* viittaa maailmankuvaan, jossa asiat eivät tule valmiiksi. Tyhjentävä sanallistaminen ei siis tule kyseeseen. Tarkastelen kysymyksiäni joitakin fenomenologisia peruskäsitteitä vasten. Olen päätenyt fenomenologisen ajattelun käyttöön, sillä sen kyky tarttua kokemuksen kirjoon ja virtaan on oivallinen. Elämismaailma, kehollisuus, suuntautuminen, perspektiivi ja horisontti muodostavat perustan ihmisen olemiselle. Tälle perustalle sijoitan oman kokemukseni taiteen tekemisestä ja pyrin ymmärtämään muiden taiteilijoiden vastaavaa kokemusta. Kuvataiteilijan toimintaan olennaisesti vaikuttavat visuaalisen ajattelun ja intuition kysymykset kulkevat mukana koko tutkimuksessa.

Tutkimuksen merkitys on sen avaamassa ja jatkamassa keskustelussa kuvataiteen tekemisen käytännöstä. Taiteilija tekee valintansa muun muassa materiaalin, tekniikan, kuva-aiheiden ja värien suhteen. Teokseen tunkeutuu kuitenkin myös tahatonta ainesta, ympäristön vaikutusta, sattumaa ja viitteitä tekijän elämismaailmasta. Tekijä korostaa haluamiaan merkityksiä samalla painaen toisia merkityksiä alas. Osan aineksesta hän kietoo teoksessaan sel-laisiin visuaalisiin ratkaisuihin, että ne menettävät alkuperäiset kontekstinsa. Prosessin aikana tehdyt valinnat pohjautuvat älyllisiin, aistillisiin ja emotionaalisiin perusteisiin sekä taiteellisiin päämääriin. Teosten ja niiden taustal-

---

5 Edmund Husserlin mukaan *fenomenologisen asenteen* pyrkimyksenä on kyseenalaistaa sekä ihmisen tavanomainen, usein vahvasti ennakkoluuloinen *luonnollinen asenne* että tutkijoiden usein omaksuma *teoreettinen/tieteellinen asenne* maailmaan. Fenomenologinen asenne purkaa arkista perusluottamusta, opittuja asenteita, tarkastelutapoja ja oletuksia. Se tutkii ilmiöitä, siten kuin ne meille kokemuksellisesti ilmenevät. (Parviainen 1999, 84–85)



la vaikuttavan aineksen sidonnaisuus taiteilijan elämismaailmaan on laaja kenttä, jolla merkitykset ja kuvalliset aiheumat liikkuvat ajassa, paikassa ja tekijän mielessä monikerroksisesti. Näiden moninaisten ja toisiinsa kietoutuneiden kudelmien ja kerrostumien liottaminen irti toisistaan ja näkyväksi tekeminen on tutkimukseni tarkoitus ja samalla sen kiehtovin osuus.

Monenlaiset taiteen tekemistä koskettelevat tutkimukset ovat autta- neet rajaamaan oman tutkimukseni keskeisiä teemoja. Muiden kuvailemat taiteelliset prosessit – myös tanssin, musiikin ja teatterin aloilta – ovat hah- mottaneet minulle prosessien yleistä luonnetta ja samalla nostaneet esiin tutkimieni taiteilijoiden työskentelyn erityispiirteitä.

Varhaisia kirjallisia herättelijöitä taiteellisen prosessin alalta minulle olivat valokuvataiteilija Jan Kailan Valokuvallisuus ja esittäminen nykytai- teessa: Teoksia vuosilta 1998–2000<sup>6</sup>, tutkija Mari Krappalan Burning (of) Et- hics of the Passions: Contemporary Art as a Process<sup>7</sup> sekä keramiikkatai- teilija Maarit Mäkelän väitöskirja<sup>8</sup> Saveen piirtyviä muistoja: Subjektiiivisen luomisprosessin ja sukupuolen representaatioita. Kaila sanallistaa omien teostensa tekemistä ja merkityksiä keskustellen kuvataiteilija Carolus Enck- ellin kanssa sekä yksin. Etenkin kirjan Liitteet-osioissa esitetyt kuvailut pro- sessiin liittyvistä havainnoista sekä taiteellisista ja arkisista impulsseista avasivat ymmärrystäni tutkimuksen alussa. Krappala puolestaan syventyy valokuvataiteilija Jyrki Parantaisen taiteelliseen prosessiin erilaisten fiktii- visten ja käsitteellisten diskurssien kautta. Näiden diskurssien välissä nou- see kiinnostavia kertomisen ja ymmärtämisen tapoja. Vakuutuin Krappalan positiosta haastattelijana ja keskustelijana teoksessa. Keskustelut Parantai- sen kanssa valaisevat hienosti taiteilijan kokemusta ja tutkijan tulkinnan tasoja. Teoksessa Krappala lukee nykytaidetta pitkälti kulttuuriteoreetikko ja nykyfeministi Luce Irigarayn ajattelun kautta, mikä antaa voimakkaan roolin sukupuolipuheelle. Myös Maarit Mäkelän tutkimus on voimakkaasti sidoksissa naistutkimukseen. Olen saanut Mäkelän työskentelyn kuvauk- sista ja työpäiväkirjoista paljon apua taiteellisen prosessin kokonaisuutta hahmottaessa. Mäkelän kehollisuus, muistot ja arvomaailma ovat selkeästi läsnä hänen taiteellisissa pohdinnoissaan. Mäkelän autoetnografinen tut-

6 Kaila, Jan 2002. *Valokuvallisuus ja esittäminen nykytaiteessa: Teoksia vuosilta 1998–2000*. Helsinki: MustaTaide

7 Krappala, Mari 1999. *Burning (of) Ethics of the Passions: Contemporary Art as a Process*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu

8 Mäkelä, Maarit 2003. *Saveen piirtyviä muistoja: Subjektiiivisen luomisprosessin ja suku- puolen representaatioita*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu

kimus on rohkea ja vakuuttava esimerkki taiteilijan oman taiteensa tutkimisesta. Osaltaan se vakuutti minut kuitenkin siitä, etten omassa tutkimuksessani löytäisi vastauksia vain yksityistä taiteellista prosessiani tutkimalla. Tutkimuskysymykseni vaatisivat taiteellisen prosessin tarkastelua myös yleisemmässä kontekstissa.

Kuvataiteilija Jan Kenneth Weckman käsittelee kirjassaan *Seitsemän maalauksen katsominen – Maalaus maailman osana*<sup>9</sup> omia keskeneräisiä maalauksiaan. Ensimmäisessä osassa hän keskittyy prosessinsa kuvailuun ja toisessa osassa teoksen semioottisen kehityksen analysoimiseen. Weckman esittää kiinnostavia kysymyksiä teoksen kehityksestä sekä teoksen ja tekijän suhteesta. Hänen lähestymistapansa on kuitenkin niin järjestelmällisyyteen pyrkivä ja semioottisesti väritynyt, että itse lukijana kadotan prosessin punaisen langan helposti. Lukukokemus osoitti minulle suuntautumisen voiman. Weckmanin kiinnostus käsitteelliseen analyysiin ja täsmälliseen loogisuuteen näkyy sekä hänen tekstissään että maalauksissaan. Toisaalta Weckmanin keskittyminen prosessin materiaaleihin ja välineisiin osaltaan havahdutti minut huomioimaan syvemmin materiaalin merkityksiä taiteen tekemisessä. Myöhemmin monet omasta taiteellisesta työskentelystä kirjoittavat tutkijat<sup>10</sup> ovat avanneet silmiäni materiaalien merkitysten ja visuaalisen ajattelun sanallistamiseen. Kuvataiteilija Tarja Pitkänen-Walter lähestyy materiaalin merkityksiä aistisuudesta ja nautinnosta käsin tohtorintutkintoon liittyvässä teoksessa *Liian haurasta kuvaksi – maalauksen aistisuudesta*<sup>11</sup>. Pitkänen-Walterin kuvaukset prosessista ovat olleet minulle innoittavia ja valaisevia. Hän sanallistaa taiteilijan kehollisia ja aistillisia kokemuksia osuvasti ja antaa tilaa kuvailulle, joka paljastaa prosessin luonteesta olennaisia piirteitä. Oman kokemuksensa tukena hän käyttää tekstissään psykoanalyttistä teoriaa. Itse koen tämän kuitenkin ohjaavan huomiota liiallisesti tiettyyn suuntaan. Oma tutkimustani rajatessa olen halunnut pitäytyä irti psykologisoivasta ja kliinisestä otteesta.

Jaana Parviaisen, Anneli Arhon sekä taiteen fenomenologiasta laajasti kirjoittaneen filosofi Juha Varton tutkimukset ovat olleet olennaisia ohjenuoria oman tutkimukseni rajaamisessa. Puhe ihmisen maailmasuhteesta tarkentuu

9 Weckman, Jan Kenneth 2005. *Seitsemän maalauksen katsominen – Maalaus maailman osana*. Helsinki: Like

10 Esim. Lukkarinen, Leena 2008. *Kierrätysmateriaalin käyttö nykytekstiilitaiteessa: Tulkintoja kierrätetystä tekstiilimateriaalista naiseuden ja arjen valossa*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu

11 Pitkänen-Walter, Tarja 2006. *Liian haurasta kuvaksi – maalauksen aistisuudesta*. Helsinki: Like

heidän kirjoituksissaan koskemaan taiteilijan kehollisuutta ja kehollista suhdetta työhönsä, kokemuksen luonnetta ja merkitystä taiteilijan tietämisessä, taiteellista ajattelua ja taiteellisten prosessien kerroksellista luonnetta. Arhon teksteissä ilmenee voimakkaasti myös husserlilainen avoimuus tutkimuksessa ilmenevälle ja ennaltamäärittelemättömälle. Näiden ajattelijoiden avulla olen oppinut hyväksymään tietyn luonnosmaisuuuden ja epävarmuuden suhteessa tutkimuskohteeseeni. Myös eri taideyliopistoille avoimet seminaarit, kurssit ja työryhmät ovat auttaneet näkemään taiteellisten prosessien yleisiä piirteitä ja sietämään omien tutkimuskysymysten avointa luonnetta.

Tutkimukseni liittyy osaltaan kansainväliseen Artistically Based Experiences in Art education and Teaching (ArtBeat) -tutkimushankkeeseen, joka sai rahoituksensa Suomen Akatemialta vuosina 2007–2009. ArtBeat yhdisti taiteilijoita, taiteen tutkijoita ja taidekasvattajia Suomesta ja Baltian maista keskustelemaan taiteen kokemuksellisuudesta tutkimuksen kontekstissa. Professori Helena Sederholmin johtamaan hankkeeseen kuului seitsemän tutkijaa eri yliopistoista. Kaikkien osallistujien tutkimuskysymykset koskettelivat eri tavoin taiteessa koettua. Oma tutkimukseni toi hankkeeseen ajattelua taiteilijan kokemuksellisesta tietämisestä. Hanke ei sinänsä rajannut tutkimustani, mutta osaltaan korosti taiteen kokemuksellisuudesta käytävää keskustelua siinä.

### 1.3. Tutkimuksen aineistot

Aineistoni koostuu kolmesta osasta, jotka täydentävät toisiaan ja liittyvät toisiinsa. Pohjimmaisena vaikuttaa oma kokemukseni ja ymmärrykseni kuvataiteellisesta työskentelystä. Näkyvänä tuotoksena tästä ovat omat teokseni ja tm-galleriaan ripustettu *Aukot*-näyttely. Oman prosessini ja kokemukseni perusteella pyrin hahmottamaan ja ymmärtämään tutkimuksen toista aineistoa, joka muodostuu viiden tutkimuksessa mukana olevan taiteilijan<sup>12</sup> työskentelyprosesseista heidän puheensa ja teostensa kautta. Konkreettisena aineistona tästä osuudesta on tallennetut haastattelut, taiteilijoiden teokset sekä Salon Taidemuseossa esitelty *Läpivalaisu*-näyttely. Kolmas aineisto koostuu *Läpivalaisu*-näyttelyn *Prosessitilassa* seuraamistani lyhyistä työprosesseista ja niiden äärellä käymistäni keskus-

teluista. *Prosessitilassa* työskenteli itseni lisäksi kahdeksan kuvataiteilijaa<sup>13</sup> kukin kahden-kolmen päivän ajan avoimessa työhuoneessa, joka oli sijoitettu yhteen taidemuseon neljästä näyttelysalista. Seurasin taiteilijoiden työskentelyä videoiden, valokuvaten ja keskusteluja äänittäen.

Näitä kolmea kokemuksellista aineistoa pyrin sanallistamaan ja tulkitsemaan fenomenologisen ajattelun avulla. Husserlin elämismaailman käsite avaa aineiston kontekstia ihmisen maailmasuhteen ja arjen näkökulmasta. Edelleen suuntautumisen ja horisontin käsitteet hahmottavat taiteilijan havainto- ja kokemusmaailman sekä muistin merkityksiä työskentelyssä. Husserlin hengessä Juha Varton käsittelemä taiteellinen ajattelu ja Sara Heinämaan tyylin käsite luonnehtivat taiteilijan elämänasennetta ja hänen toimintansa perusteita ja tapaa. José Ortega y Gassetin käsitys perspektiivistä auttaa ymmärtämään taiteilijan positiota maailmassa sekä visuaalista asennoitumista. Maurice Merleau-Pontyn ja myöhemmin Jaana Parviaisen ajattelu kehollisuudesta ja kokemukseen perustuvasta tietämisestä viitoittaa tietä taiteilijan kehossa tapahtuvaan käytännöllisen tiedon kertymiseen. Roman Ingardenin pohdinta taideteoksen aukollisesta luonteesta avaa taiteellisen prosessin kerroksellisuutta ja moniulotteisuutta.

Taiteilijana ymmärrän taiteen tekemistä ruohonjuuritasolta. Tutkijana olen myös yksi tutkittavista informanteista, en siis edusta taiteelliseen prosessiin ulkopuolelta kohdistuvaa katsetta. Oma taiteellinen työskentelyni muodostaa henkilökohtaisen position sekä pohja-aineiston, josta tutkin teoksen näennäiseen aiheeseen ja lopulliseen ulkoasuun vaikuttavia tekijöitä. Pyrin seuraamaan kuva-aihelmien kehittymistä ja kypsymistä teokseksi ja kääntämään prosessissa tapahtuvaa verbaalille kielelle. Tunnistan prosessissani älyllisiä ja visuaalisia tavoitteita, aistillisia, emotionaalisia ja muistista kumpuavia vaikutteita sekä elämismaailmastani tuttuja ajankohtaisia havaintoja ja tunnelmia. Kuvallisten ratkaisujeni kautta muodostan tästä kaikesta omaa tavoitettani ja näkemystäni vastaavan lopputuloksen. Poikkeuksetta ja tahattomasti nämä lopputulokset noudattavat omalle visuaaliselle työlleni leimallista tyyliä. Lopulta teokseen päätyy myös sellaisia elementtejä, jotka ovat uineet mukaan tietoisesti katseeni ohi, ja jotka muodostavat uusia merkityksiä. Prosessin aikana ja jälkeen kirjoitan auki havaintojani, pintaan nousevia muisti- ja mielikuvia,

---

13 Erika Erre, Jani Hänninen, Tiina Hölli, Sami Korkiakoski, Annukka Majamäki, Tero Nurminen, Sofia Saari ja Janne Räisänen

ajatuksiani sekä tietoisia ratkaisujani. Näistä muistiinmerkityistä fragmenteista syntyy verbaaleja karttoja, joiden avulla voin avata sitä taiteellisen työskentelyni pohjavirettä, joka on tunnistettavasti omaani.

Ensimmäisen aineistoni pohjalta ripustettiin tutkimuksen ensimmäinen näyttely – *Aukot* – joka oli esillä tm-galleriassa Helsingissä syksyllä 2005. Se esitteli omia teoksiani sekä niitä tehdessäni kummunneen tekstin. Kirjoitin aiheeseen liittyvän artikkelin *Aukkojen maalaamisesta* Taide-teollisen korkeakoulun Working Papers F 32 -julkaisuun<sup>14</sup>. Artikkelissa ja näyttelyyn liittyvissä teksteissä käsittelin ajatteluni ja teosteni kehittymistä taiteellisessa prosessissani. Pyrin näkemään tekemäni maalaukset ta-soina ja kerroksina. Jäljitin prosessin aikaista ajatteluni kokonaisuutta ja pyrin tuomaan ajassa muodostuneet kuvalliset valintani tarkasteltaviksi. Ensimmäinen näyttely toimi perustana, jolta aloin tutkia muiden taiteilijoiden prosesseja. Ymmärrettyäni jotakin omasta prosessistani ja saatuani hahmon omalle kokemukselleni pystyin muodostamaan kysymyksiä, jotka mielessäni lähdin tapaamaan muita kuvataiteilijoita. Halusin tietää lisää ja tutustua toisenlaisiin prosesseihin.

Juha Varto kirjoittaa inspektiivisestä tutkimusotteesta, joka tarkoittaa tieteellisestä perinteestä poikkeavaa suhdetta tutkijan ja tutkittavan välillä. Tutkimusta johdetaan ilmiön sisällä, tutkija itse toimii tiedon rakentumisen keskellä. Hän ei tutki aineistoaan ulkopuolisena ja objektiivisena katsojana, vaan pikemminkin elää aineistossaan ja sen mukana. (Varto 2001b, 81) Inspektiivinen ote viittaa vahvasti fenomenologiseen ihmiskäsitykseen. *Jokainen meistä on todellisesti samaa lihaa kuin maailmakin ja siinä* (Varto 2001b, 84). Se on ihmisen ja maailman suhteen uudenlaista pohtimista, objektiivisuuden hylkäämistä mahdottomana ja luottamista kokemuksessa hahmottuvaan, jälleen rakentuvaan ymmärrykseen. (Varto 2001b, 84.) Inspektiiviseltä asemaltani nostan esille sitä prosessia, jossa itsekkin olen osallisena pyrkien hahmottamaan prosessien erilaisuutta ja yksilöllisyyttä.

Toinen aineistoni muodostuu viiden suomalaisen kuvataiteilijan prosesseista ja tuotannosta. Valitsin kuvataiteilijat Susanne Gottbergin, Elina Merenmiehen, Maarit Mäkelän, Jaana Pauluksen ja Nanna Suden mukaan tutkimuksen alkuvaiheessa. Valintaani vaikutti pääasiassa oma visuaalinen kiinnostukseni sekä jonkinlaisen yhtymäkohdan tunnistaminen taiteilijan

---

14 Saario, Jaana 2007. *Aukkojen maalaamisesta*. Teoksessa Maarit Mäkelä & Sara Routarinne (toim.) Working Papers F32. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 32–39.



*Susanne Gottberg*



*Maarit Mäkelä*



*Jaana Paulus*

*Nanna Susi*



ilmaisussa suhteessa omaani. Olen lähestynyt taiteilijoita pyrkien tutustumaan heidän prosesseihinsa henkilökohtaisen ja vuorovaikutuksellisen kosketuksen kautta. Olen sukeltanut taiteilijoiden kuvallisiin ajatusmaailmoihin yrittäen ymmärtää niitä heidän elämismaailmoistaan käsin. Taiteilijoiden kanssa käymäni semistrukturoidut haastattelut ja monenlaiset keskustelut työhuoneilla, kodeissa ja puutarhoissa ovat avanneet taiteen tekemisen prosessia eri näkökulmista käsin.

Haastatteluiden ja tapaamisten pohjalta kuratoin Salon taidemuseoon laajan *Läpivalaisu*-nimisen näyttelyn, joka toteutui Salon Taidemuseo Veturitalissa alkuvuonna 2008. Tämä näyttely toi esiin tutkimuksessa mukana olevien taiteilijoiden teoksia, osia prosessista sekä tulkintaani niistä. Artikkelini *Avautumisia ja läpivalaisuja* julkaistiin näyttelyjulkaisussa<sup>15</sup>. Artikkelin ohella näyttelyn tekstitauluissa pyrin tuomaan esille taiteilijoiden suhdetta työhönsä, heidän prosessin aikana tekemiään valintoja sekä työskentelynsä rytmiä. Näitä tuki esillä ollut *At Studio* –video, jossa taiteilijoiden työhuoneilla kuvatut otokset limittyivät visuaaliseksi, työhuoneiden arkiympäristöä kuvaavaksi kokonaisuudeksi.

Näyttelyn sisälle rakennettiin erillinen *Prosessitila*, jonne kutsuin taiteilijoita näyttelyn ulkopuolelta työskentelemään avoimessa kontaktissa yleisön kanssa. Sain samalla aitiopaikan itse seurata eri tekijöiden lyhyitä työskentelyprosesseja, käydä keskusteluja ja muodostaa tutkimuksen kolmannen aineiston heidän kanssaan. Työskentelyn seuraamisen ja suoran havainnoinnin kautta sain toisenlaista tietoa prosessista kuin omaa työskentelyäni refleктоimalla tai haastatteleamalla. Kohtasin paljon sellaista, joka aiemmin oli jäänyt vaille huomiota, mitä olin ehkä pitänyt itsestään selvänä tai merkityksettömänä tietona. Huomasin, että työskentelyä seuraamalla voin avata sellaisiakin tasoja, joita taiteilija arjessaan pitää sisäänrakennettuina, eikä siksi huomioi ja analysoi niiden merkitystä ja vaikutusta prosessiin. Kolmannessa aineistossani hahmotan *Prosessitilassa* työskennelleiden taiteilijoiden kanssa yhdessä heidän visuaalisen ajattelunsa reittejä. Havainnoin ja keskustelen havainnoistani heidän kanssaan. Tämän aineiston pohjalta kirjoitin ArtBeat –hankkeen julkaisuun artikkelin *Looking for Artist's Knowledge*<sup>16</sup>.

15 Saario, Jaana 2008. Avautumisia ja läpivalaisuja. Teoksessa Leino Ulla (toim.) *Jaana Saario –Läpivalaisu: Kuvataiteellisen prosessin jälkiä*. Salo: Salon taidemuseon julkaisuja 13, 8–24.

16 ArtBeat – Artistically Based Experiences in Art Education and Teaching, Aalto University, Publications series B 99

Taiteilijoiden kanssa yhdessä rakentunut tutkimus on ollut hedelmällinen tapa hahmottaa taiteellisen prosessin luonnetta. Puheissa työskentelyyn liittynyt taiteellinen, kuvallinen ja intuitiivinenkin ajattelu kääntyy verbaaliksi. Sanoina ilmaistuin taiteilijoiden tarinat avaavat sellaisia prosesseja, jotka taiteessa tavallisesti tapahtuvat hiljaa, kuvina tai ajatuksina. Taiteen tekemisen moninainen sitoutuminen arkiseen elämään, arvoihin ja kiinnostuksen kohteisiin sekä persoonaan nousee taiteilijoiden keskusteluissa esiin. Kuvataiteilija Jan Kailan mukaan taiteessa näennäinen aihe voi toimia eräänlaisena peitteenä ja projektiopintana, jonka alla ja turvin taiteilija saattaa töissään käsitellä sellaisiakin asioita, joita ei halua katsojan ulottuville (Kaila 2002, 102–103). Peitossa olevat asiat vaikuttavat teoksiin kuitenkin olennaisella tavalla ja ne voidaan tuoda esiin vain luonteviksi ja luotettaviksi koetuissa keskusteluissa.

#### 1.4. Tulkinnan välineet

Taiteellisen prosessin paljastaminen, tutkittavaksi asettaminen sekä sen verbaali käsittely vaatii monenlaisia tulkintoja. Taiteilija tulkitsee omaa tekemistään rajaten kerrottavaksi sen, minkä katsoo olennaiseksi. Hän ei ehkä halua paljastaa kaikkea ajattelustaan, työruutiineistaan ja käyttämistään tekniikoista. Kaikki taiteilijat eivät myöskään ole tottuneita tai halukkaita sanallistamaan työskentelynsä juuria. Tutkija tekee oman tulkintansa taiteilijan puheesta nostamalla siitä edelleen rajattuja olennaisuuksia esille. Tutkijan apuna tässä ovat oma kokemus taiteellisesta ja visuaalisesta ajattelusta. Kaikki osapuolet puhuvat aiheesta sellaisella kielellä, johon ovat tottuneet ja jonka katsovat asiaankuuluvaksi. Pyrin tutkimuksessani vähentämään tulkintojen kerroksia tarkastelemalla rinnakkain omaa tekemistäni ja muiden tekijöiden taideprosessia etsien yksityisten tasojen lisäksi sellaisia tasoja, joilla tekijöiden äänet muodostavat yhteneväisyyksiä. En pyri tekemään päätelmiä vertaamalla, vaan kuvaamaan prosessin kulkua ja tasoja aina yksilöllisinä tarkasteluina. Rinnakkain asetettuna kuvaukset muodostavat esimerkkejä siitä, mitä kuvataiteellisessa prosessissa tapahtuu.

Lähestyn aineistojani fenomenologisen ajattelun kautta. Fenomenologia on filosofinen perinne, joka pitää sisällään monia erilaisia suuntia ja ajattelijoita. Yleisesti sitä voisi kuvailla lähinnä asenteeksi, joka kyseenalaistaa





*Sami Korkiakoski maalaa Prosessitilassa 31.1.2008*

arkipäiväiset asetelmat ja pyrkii näkemään ilmiöt tuoreesti ilman ennakkosenteita. Fenomenologi antaa asioiden näyttäytyä niin kuin ne ilmenevät tai tapahtuvat itsessään. Fenomenologista menetelmää voidaan käyttää myös tutkimusmetodinä. Menetelmänä se korostaa tutkijan omaa havaintojen tekoa ja suoraan asiaan menemistä. Se ei vaadi etukäteen lukkoon lyötyjä teorioita tai hypoteeseja. Fenomenologian isä Edmund Husserl esitti, että maailma ilmenee meille subjektiivisena kokemuksena ja metodin ytimeen nousikin tutkijan oman kokemuksen kuvailu. Fenomenologisen tutkimuksen aineisto ryöpyy välittömänä kokemuksena ja tutkija pyrkii aktiivisesti havainnoimalla oivaltamaan, mikä tässä ilmiössä on olennaista. Analysointi alkaa oivaltavan havainnoinnin jälkeen tutkittavan ilmiön kuvailulla. Tutkijan täytyy kyetä erottamaan kokemuksellisen aineistonsa yleistettävät tasot läpeensä subjektiivisesta aineksesta. Tulkitessaan ilmiötä tutkija joutuu käyttämään päättelyä, mielikuvitustaan sekä kokemukseen ja käytäntöön pohjautuvaa tietämistään. Ihmettelyn, kyselemisen ja ymmärtämisen kautta hän voi hahmottaa ilmiön merkityssuhteita. Samalla hänen tulee tiedostaa omaa ajatteluaan ja toimintaansa ohjaavat hiljaiset oletukset, joiden ei saa antaa häiritä hänen avoimuuttaan ilmiölle.

Pragmatistit kiinnittivät huomiota tekemällä oppimiseen viime vuosisadan alkupuolella ja vastustivat dualismiin perustuvaa tiedonkäsitystä. Pragmatisti ja kasvatussosiologi John Dewey kirjoitti ymmärtävästä toiminnasta ja toiminnassa tietämisestä, ja vertaili eri tarpeista nousevia ja erilaisiin tarpeisiin vastaavia tietämisen tapoja. Fenomenologisen tiedon hankinta perustuu aktiiviselle havainnoinnille ja pohdiskelulle, ei kokeille tai mittauksille. Tutkija tavoittelee tilaa, jossa hän sietää epävarmuutta ja näin kykenee tunnistamaan asioita uudella tavalla. Jatkuva kyseleminen on luonteenomaista menetelmälle. Fenomenologisen keskustelun moninaisuudesta olen rajannut tutkimukseeni lähinnä suomalaisten nykyfenomenologioiden keskustelua, joka seuraa ja kehittää kahden fenomenologisen liikkeen johtavan ajattelijan, saksalaisen Edmund Husserlin ja ranskalaisen Maurice Merleau-Pontyn ajattelua, ja joka toimii luontevana tulkinnan apuna kerroksellisten taideprosessien hahmottamisessa.

Kokemuksellisen analysoiminen on fenomenologisen tutkimuksen sekä heikkous että vahvuus. Subjektiivisuudessaan se pakenee yleistyksiä ja vaatii tarkkaa auki kirjoittamista. Toisaalta sillä päästään käsiksi sellaisiin aineistoihin, jotka muuten jäävät koskematta, avaamatta ja puhumatta. Sen

merkitys piilee kyvyssä saattaa esiin kokemuksen intuitiivisia piirteitä. Niinpä fenomenologia metodina sopii hyvin taiteelliseen tutkimukseen. Se antaa tilaa ilmiöiden ainutkertaiselle ja subjektiiviselle luonteelle kuitenkin karttamatta niiden yleisempiäkään tasoja. Se on esille saattamista, kokemuksellisesti merkittävän ja tiedollisesti tärkeän aineksen nostamista esiin sanattomuudesta. Myös taiteelliset ilmaisun keinot voivat tuoda esille fenomenologista ymmärrystä.<sup>17</sup> Fenomenologin on siedettävä epävarmuutta, sillä ilmiö näyttäytyy hänelle vähitellen. Päästäkseen ilmiöön itseensä, hän ikään kuin kuorii sipulia kerros kerrokselta. Hahmottaakseen ilmiön tutkijan on kiireetömästi etsittävä yhteyksiä ja pysyttävä uskollisena intuitiolle ja välittömälle kokemukselle. Kyse onkin ennen kaikkea tutkijan tietynlaisesta reflektiivisestä asenteesta maailmaan ja itseemme. (Parviainen 2006, 47, 60, 64.)

Fenomenologisesta tutkimuksesta puhutaan kuvaavasti ihmetyksenä. Ihmetys sallii meidän hämmentyä maailmasta, huomata ja oppia asioita, joista emme tiedä mitään. Se on eräänlainen pysähdys tai keskeytys, joka mahdollistaa suunnanmuutoksen ja irrottautumisen niin sanotusta luonnollisesta tai tieteellisestä asenteesta. (Heinämaa 2000, 51, 56–57.) Tämä irrottautuminen on olennaista fenomenologisessa asenteessa, joka edellyttää tutkijan avointa ja kyselevää suhtautumista maailmaan, ja jonka avulla odottamaton saattaa paljastua.

Juha Varto kirjoittaa taiteellisesta ajattelemisesta ajattelutapana, joka jatkuvalla kyseenalaistamisella ja toisaalta monille ratkaisuille avoinna olemisella mahdollistaa omanlaisten ratkaisujen tekemisen. Taiteellinen ajattelu on kuin ensi kertaa näkemistä, kaavoista, tottumuksista ja yleisistä totuuksista vapautta oivaltamista. Taiteen tekeminen edellyttää tällaista asennetta. Jotta mitään voitaisiin nähdä toisin ja tuoda näkyväksi muille, pitää ensin tavallisesta arjesta erottaa ilmiöt, joihin taiteella puututaan. Olkoon esille tuotava ilmiö sitten yhteiskunnallinen ongelma tai vaikka vain väri. Sen esille tuomiseen tarvitaan oivallus ja ajattelua, joka eroaa jokapäiväisestä rutinoituneesta ajattelusta. Taiteellinen ajattelu vaatii maailman katsomista joka kerta uutena.

Taiteellinen ajattelu ei kuitenkaan ole mikään yhden ammattikunnan etuoikeutettu tapa nähdä maailmaa. Kaikki ihmiset voivat ajatella

---

17 Muun muassa käsityötieteen professori Pirkko Anttila tulkitsee omassa kontekstissaan taiteen tutkimuksen alueita fenomenologian kautta nähtynä. Olen kokenut jotkin osiot hänen teksteissään hyödyllisiksi myös kuvataiteellisen prosessin fenomenologisessa kuvailussa. Anttila, Pirkko 2006. *Tutkimisen taito ja tiedon hankinta: Taito, taide- ja muotoilualojen tutkimuksen työvälineet*. Hamina: Akatiimi Oy  
Anttila, Pirkko 2005. *Ilmaisu, teos, tekeminen ja tutkiva toiminta*. Hamina: Akatiimi Oy

taiteellisesti. Taiteilijakaan ei ajattele taiteellisesti jatkuvasti. Nämä ovat vain niitä oivaltavia hetkiä, joita tarvitaan, jotta mitään oivaltavaa tulosta syntyisi. Ilman maailmalle auki olevaa ajattelua ei voi tuottaa teoksia, joiden kautta katsoja / kokija voisi myös nähdä tai ajatella toisin. Maailma paljastuu taiteilijan kautta uudella tavalla. Juha Vartton mukaan paljastaminen ja taiteellinen ajatteleminen ovatkin lähes samaa tarkoittavat. Ne tapahtuvat meissä, jos vain annamme niiden tapahtua. (Varto 2008b, 65–67.)

Varto korostaa myös kokemuksen merkitystä taiteellisessa ajattelussa. Ajattelu sitoutuu kokemukseen ja ajatusten tuloksia koetellaan kokemuksessa. Ympäröivä maailma vaikuttaa meihin jatkuvasti. Se työntää ja vetää meitä eri suuntiin, kun kokemusten karttuessa kiinnostumme joistakin asioista toisten kustannuksella. Tässä prosessissa kunkin sisäinen elämä kehittyy omanlaisekseen. (Varto 2008b, 63.)

Taiteellisesta ajattelusta täytyy pitää erillään visuaalinen ajattelu<sup>18</sup>, jolla tarkoitan ihmisen kykyä nähdä asioita ilman, että ne ovat hänen edessään, ja kehittää näitä näkymiä ajatuksissaan. Ihminen pystyy mielessään ajattelemaan muotoja, värejä, jopa yksityiskohtia nähdystä todellisuudesta. Visuaalisen teoksen tekijälle tämä kuvittelun kyky on ilmeinen työkalu, jonka avulla hän pystyy kehittämään kuva-aiheitaan, sommittelua ja teoksensa rytmikkaa. Taiteilija harjaantuu näkemisessä ja visuaalisessa kuvittelukyvyssään niin pitkälle, että alkaa vähitellen ajatella visuaalisesti. Kaikenlaiset arkiympäristön sommitelmat, väriyhdistelmät, materiaalit ja pinnat, kuva-aiheet, valot ja näkökulmat haastavat hänen huomiotaan ja rekisteröityvät hänen muistiinsa otteina todellisuudesta. Visuaalisuudesta tulee kokoaikainen huomion kohde, jota on vaikea kytkeä kokonaan pois päältä. Aktiivisen havainnoinnin lisäksi visuaaliset fragmentit kun jäävät muistiin myös tiedostamatta. Suomessa taiteilijoiden visuaalista ajattelua on ensimmäisten joukossa tutkinut sosiaalipsykologi Vappu Lepistö. Teoksessaan *Kuvataiteilija taidemaailmassa* (1991) hän haastatteli kuvataiteilijoita heidän taiteellisesta työskentelystään. Lepistön haastattelussa kuvataiteilija Kimmo Kaivanto kertoo merkitsevänsä kuvaideoita muistiin pienille lapuille. *Tuo satojen lappujen aiheisto on se materiaali, jota plaraan ja josta lähden. Joskus innostun jostain vanhasta uudelleen ja sitten joku viimeisin johtaa suoraan työhön. Kuvan ensimmäiset*

---

18 Käytän sanaa visuaalinen enemmän kuin kuvallinen, sillä kuvallinen viittaa esittävään kuvaan ja sulkee silloin abstraktin muotokielen pois. Visuaalisessa ajattelussa kyse on paljolti muunkin kuin esittävän kuvallisuuden ajattelussa.

*vaiheet syntyvät milloin missäkin, junassa, kapakassa, veneessä, vierailta tuoleilla puolisalaa toinen käsi kuprulla suojaten* (Lepistö 1991, 205).

Visuaalinen ajattelu toimii yhdessä muistin kanssa. Taiteen psykologian professori Rudolf Arnheim kirjoittaa, että ihminen voi ajatella visuaalisia objekteja vain, jos ne ovat jollain tavalla hänen mielensä ulottuvilla. Suoran havainnoinnin lisäksi muisti ja tieto voivat representoida visuaalisia elementtejä. (Arnheim 1969, 98.) Muistista nousevat kuvat ovat epätäydellisiä fragmentteja, joihin vain tarvittava on tallentunut. Mieli voi erottaa muistettuja asioita kontekstistaan täysin ja muodostaa niistä aivan uudenlaisia kollaaseja. Arnheim vertaakin muistin mielessä kutomia kuvia impressionistien maalauksiin, joissa vain etäiset vihjeet ja välähdykset muodostavat suurpiirteisiä viitteitä todellisuuteen. (Arnheim 1969, 104–105, 108.)

Tässä hetkessä havaittu nostaa mieleen jo nähtyä ja vertautuu siihen. Kuvataiteilijan ajatuksia vaivaa erinäinen joukko visuaalisia elementtejä, joiden kiinnostavuutta hän samalla, ikään kuin puoliautomaattisesti, punnitsee. Toisinaan eteen sattuu jotakin hyvin kiinnostavaa, joka alkaa haastaa kuvallista ajattelua aktiivisesti. Kehitellessään varsinaisia visuaalisia yhdistelmiä tietoisesti taiteilija mielessään vertailee erilaisia vaihtoehtoja. Toiset kaipaavat tähän vaiheeseen paperia ja kynää tuekseen. Moni luonnostelee pelkän visuaalisen ajattelun voimalla. Arnheim tiivistää: *Ajattelu kutsuu kuvia, ja kuvat sisältävät ajattelua*<sup>19</sup>. (Arnheim 1969, 254.)

## 1.5. Filosofien matkassa

Kuvataiteellisen prosessin kerroksellisuus tekee sen ymmärtämisen vaikeaksi, ja samalla kiehtovaksi. Pyrin nostamaan tarkasteltavaksi sellaisia yhteen kietoutuvia ja limittyviä kerroksia, jotka taiteilijan ajatusmaailmassa ja työskentelyssä vaikuttavat teoksille ominaisten piirteiden kehittymiseen. Tutkin kuvataiteellista prosessia kehollisena maailmassa olemisena sekä havainnon ja kokemuksen merkitystä visuaalisen ajattelun kehittymisessä. Seurusteluni filosofien kanssa on kuitenkin nähtävä pieninä poimintoina laajemmas- ta keskustelusta. Fenomenologiset katkelmat vastaavat kokemukseni ääneen, heijastavat jo näkemääni maailmaa ja inspiroivat omaa ajattelua eteenpäin. Ihmisen maailmasuhde, kokemukseen perustuva tietäminen ja taiteellinen

ajattelu ovat tutkimukseni avaimia taiteilijoiden työskentelyä lähestyttäessä.

Husserlin ajattelu maailmassa olemisesta ja elämismaailmasta muodostaa tutkimukselleni käsitteellisen perustan, jota vasten peilailen käytännöstä saamaani ymmärrystä. Merleau-Ponty vastaa ajattelullaan kuvataiteilijan prosessin kehollisuuteen, yleiseen kehona-maailmassa-olemiseen sekä havainnon filosofiaan. Näiden pohjalta nuorempien filosofien kirjoituksissa esille nousevat visuaalinen ja taiteellinen ajattelu. Taiteilijan suuntautuminen, elämismaailma, havainnot, elämykset ja muisti kutovat jatkuvasti sitä verkostoa, joka lopulta näkyy ratkaisuina taiteellisissa tuotoksissa.

Edmund Husserl tunnetaan fenomenologian kehittäjänä, jonka jälkeen monet filosofit ovat tulkinneet ja jatkaneet hänen tuotantonsa ja opetuksensa teemoja. Husserlin mukaan filosofian tulee kyseenalaistaa kaikkea ja jatkuvasti. Hän itse kyseenalaisti myös länsimaisen tieteen perustat, tiedon käsitteen ja sen vaikutukset elämäämme ja maailmankuvaamme. Arkielämän ilmiöitä niin kuin myöskään mitään uskomusta tai vakaumusta ei Husserlin mukaan pidä hyväksyä itsestäänselvyyttenä. Kaikki tietoisuuden muodot ja kaikki kokemukset asetetaan samanarvoisesti tutkittavaksi Husserlin fenomenologiassa. (Heinämaa 2006, 8–9.) Vaikeasti sanallistettava ja subjektiivinen, taiteellisessa prosessissa muotonsa saava ajattelukin voidaan siis tuoda fenomenologian tutkittavaksi.

Husserl kuvailee aistimisen, ajattelun, muistamisen ja kuvittelun tapahtumaa sekä niiden kohteena olevaa. Ajattelu ja aistiminen kietoutuvat kohteeseen, ne eivät ole olemassa ilman toisiaan. (Husserl 1913, 219–221.) Tämä ympäristön aistiminen, mielikuvien syntyminen ja muistikuvien viriäminen ruokkii kuvallista ajattelua ja toisin päin. Kaikki tämä tapahtuu ihmisen kiinteässä suhteessa ympäristöönsä, jota Husserl myöhemmin nimittää ihmisen elämismaailmaksi (Husserl 1936, 30). Se ympäröi ja läpäisee ihmisen, se tarjoaa kaiken välittömästi koettavan ja havaittavan. Samalla se muodostaa ne puitteet, joissa ihminen vastaanottaa ja ymmärtää. Ihminen on aina osa omaa elämismaailmaansa, hän ei voi valita tai ymmärtää toisin. Husserlin mukaan elämismaailman lisäksi ihmisen suuntautuminen ja motiivi määrittelevät ajattelua merkittävästi. Taiteilija huomioi visuaalisia ärsykeitä, muusikko ääniä, insinööri teknisiä ratkaisuja. Motiivi luo rajauksen sille, mitä ihminen ympäristöstään havaitsee. (Husserl 1913, 228–232.)

Kuvataiteilijan työskentely tuottaa ei-käsitteellistä tietoa, käytäntöön sidottua ja jatkuvasti muutoksessa virtaavaa intuitiota. Toisaalta hänen muista

elinpiireistään huokuu jatkuvasti ainesta, joka ei välttämättä liity kuvallisuuteen, mutta joka taiteellisen ajattelun kautta kulkeutuu teoksiin. Husserlin ajattelussa havaitsemisella on merkittävä rooli. Havaittavat kohteet ilmenevät ja tulevat annetuiksi todellisina ainoastaan havainnossa. Havaitseminen on siis toden vastaanottamista. Erilaisten asioiden havaitsemiseen ja toteamiseen on olemassa erilaisia tapoja, jotka saattavat poiketa toisistaan radikaalisti. Asiat hahmottuvat todellisina niille itselleen ominaisilla tavoilla. (Pulkinen 2006, 55–57.) Husserlin ajattelu antaa paljon tilaa aistimelliselle havainnolle, jota Merleau-Ponty vähän myöhemmin kehitti omaan suuntaansa.

Maurice Merleau-Ponty tulkitsi Husserlin tekstejä ja kehitti omaa ajatteluaan painottaen kehon ja kokemuksen merkitystä ihmisen ajattelulle ja toiminnalle. Kun Husserl käsittää ihmisen lähinnä tiedostavaksi ja tietoisuudessaan havainnoivaksi ja ajattelevaksi subjektiksi, Merleau-Ponty tarkastelee ihmistä kehollisena subjektina. Husserlin myöhäisiä kirjoituksia seuraten Merleau-Ponty tulkitsee ihmisen maailmasuhdetta uudelleen. Hän väittää, että ihminen kohtaa maailman ensi sijassa kehonsa kautta, liikkumalla, tuntemalla ja havaitsemalla, ei tietämällä, uskomalla tai olettamalla. (Heinämaa ym. 1997, 45.) Kokemukseen pohjautuva käytännöllinen tieto<sup>20</sup> luo pohjaa ihmisen maailma-suhteelle. Ihminen kietoutuu maailmaan kehonsa kautta. Aistiva ja havaitseva keho on siten kaiken ajattelun perusta. Merleau-Pontyn mukaan käsitteellisen ajattelun ja maailman välinen yhteys syntyy ennen kaikkea havainnon kautta. Pidän Merleau-Pontyn korostamaa havaintoa etenkin visuaalisen ajattelun ja taiteellisen työskentelyn yhteydessä tärkeänä. Välittömien kokemusten pohjalta syntyy koettu maailma, joka käsitteenä on rinnakkainen elämismaailmalle. (Merleau-Ponty 1962, XVI, XVII, 23, 95–97).

Merleau-Ponty kuvailee näkemistä keinona *olla poissa itsestä, olla sisäلتäpäin mukana Olevan avautumisessa, jonka päätteeksi vasta sulkeudun itseeni* (Merleau-Ponty 2006, 64) Näkeminen ja havainto saakin hänen kirjoituksissaan paljon tilaa. Havainnollisena esimerkkinä Merleau-Ponty käyttää monesti taiteen tekemistä, etenkin taidemaalarin näkökulmaa. Taiteilija on Merleau-Pontyille maailman tulkki, joka toimii maailmasta käsin, sen lihasa kiinni. Hän luo katseensa maailmaan ja maalaa siitä ja siinä. Prosessi on aina tavalla tai toisella fyysisesti vaativa sekä ajattelua aktivoiva. Maalaus-

---

20 Myöhemmässä fenomenologisessa keskustelussa nousee esille useita käsitteitä kuvaamaan kokemuksellista, aistista ja kehoon sidottua tietoa. Jatkossa käytän Jaana Parviaisen käyttämää käsitettä kehollinen tieto.

taiteessa tiivistyy ihmiskehon ja maailman kietoutuminen. *Itse asiassa maalari muuttaa maailman maalaukseksi lainaamalla sille ruumiinsa* (Merleau-Ponty 2006, 17). Maalaaminen tapahtuu kuin tietämisen alkulähteillä, siinä sanattomassa pisteessä, jossa käsitteellistäminen ei ole vielä etäännyttänyt tietoa maailmasta. Fenomenologit vaativatkin tieteellisen ajattelun paluuta inhimilliseen todellisuuteen ja takaisin kokemuksen lähteille, jossa maalaustaide Merleau-Pontyn mukaan on. (Merleau-Ponty 2006, 14–15.) Näen Merleau-Pontyn lihan käsitteen sukulaissuhteessa ranskalaisen eksistentiaalisti Jean-Luc Nancyn käsitteelle kosketus. Nancy kuvailee kosketusta äärelle tulemisena, kahdensuuntaisena vaikutuksena ja ymmärryksenä, joka kurottaa käsitteellisen yli. Tulkitsen taiteellisen prosessin vaikeasti sanallistettavia tasoja näiden kuvaannollisten käsitteiden kautta.

Maailma avautuu ihmiselle kokonaisuutena, josta hän havaitsee itselleen merkityksellisiä ja itseään koskettavia asioita. Hän suuntautuu maailmaan historiansa, arvojensa ja kiinnostuksen kohteidensa mukaan. Ihmisen toiminta ja aktiivisuus voidaan jakaa erilaisiin elinpiireihin, jotka erottuvat toisistaan hänen intressiensä mukaan. Suuntautumisen avulla hän poimii havaintoja maailmasta näiden elinpiirien käyttöön. Eri elinpiireistä tulevat havainnot ja ajatukset yhdistyvät kuitenkin toisiinsa ja ovat käyttökelpoisia kaikissa elinpiireissä (Satulehto 1992, 31–32). Mikä tahansa arkinen asia saattaa nousta ajatusten herättäjäksi tai innoittajaksi. Kiinnostavaa tässä on se, miten eri ihmiset pysähtyvät ajattelemaan. Teokseen vaikuttavat asiat saattavat nivoutua yhteen hyvinkin pitkältä aikajaksolta. Arkinen havainto tässä ajassa tuo mukanaan valtavan määrän jo unohdettuja tai alitajunnassa viruneita ajatuksia, kuvia ja arjen poimintoja. Enemmänkin taiteellista ajattelua määrittelee käsittäkseni yksilön koko henkilötausta ja persoona sekä suuntautuminen kaikissa eri elinpiireissä. Seuraavissa kappaleissa avaan tutkimukselleni tärkeitä fenomenologisia käsitteitä.

### 1.5.1. Elämismaailma

Fenomenologioiden yksi keskeisin ajatus koskee ihmisen perustavanlaatuisuutta yhteyttä maailmaan. Ihminen elää maailmassa ja maailmasta, joka on jo ennen häntä, toimii hänen kasvualustanaan ja hänen elinikäisen toimintansa kenttänä, vastapuolena ja reflektiopintana. On olemassa vain yksi



yhteinen maailma, jossa kullekin ihmiselle muodostuu omanlaisensa kokemusten jatkumo. Husserl ottaa käyttöön käsitteen elämismaailma (Lebenswelt), joka tarkoittaa ihmisen elettyä ja koettua maailmaa. Elämismaailma muodostuu subjektin välittömästä havainnosta ja kokemuksesta sekä niiden avulla tiedetyksi tulleesta. Siksi se ei ole looginen tai järjellä perusteltava maailma, kuten luonnontieteen maailma tai naturalistinen (”luonnon”) maailma, ei myöskään varsinaisesti käsitteiden, kuvitelmiin tai psykologian maailma. Elämismaailma muodostuu koetusta, kokemuksen kautta tiedetyksi tulleesta, uskotusta, kaikesta siitä, mikä on ihmiselle merkityksellistä ja voi tulla kokemisen ja tietämisen kohteeksi (Husserl, 1936, 49–50). Se ympäröi subjektia ja subjekti elää siinä yksilönä. Elämismaailma on kiinteä osa minua, se on olemiseni paikka ja raja. Sen ulkopuolelle ei voi nähdä. Se on kanssani jatkuvassa liikkeessä ja muutoksessa ja siksi sen objektiivinen tarkastelu on kutakuinkin mahdotonta. (Husserl 1936, 16–17, 30, 49–50). Husserlin mukaan elämismaailmaan liittyy kiinteästi intersubjektiivinen yhdessäolo (Mitwelt). Olemme maailmassa ensisijaisesti yhdessä muiden kanssa, vasta toiseksi omassa itsessämme.

Husserlin oppilas Martin Heidegger käytti käsitteitä maailmassa-oleminen (In-der-Welt-sein) ja täälläolo (Dasein), joiden avulla hän kehitti maailmallisuuden ajatusta omaan, hieman enemmän eksistentiaalisempaan suuntaan. Hän näki, että ihminen on heitetty (Geworfen) maailmaan, jonka muutos on hänestä riippumatonta. Heitettyys<sup>21</sup> ihmisen olemisen ja kokemuksen kuvauksena tarkoittaa, että ihminen löytää itsensä maailmasta, joka tapahtuu hänen ympärillään hänestä huolimatta.

Elämismaailma on yksi tutkimukseni keskeisistä käsitteistä. Se paikallistaa taiteilijan subjektin ja toiminnan arkiseen maailmaan. Se antaa myös ensisijaisen arvon koetulle ja kokemuksellisen muodostamalle tiedolle. Husserl kirjoittaakin intuitiivisesta tiedosta, joka on alkuperäistä, toiminnasta nousevaa kokemuseräistä tietoa. Se on aitoa tietoa maailmasta, joka käsitteellistettäessä heti etäännyy alkuperästään. Husserl kehottaakin myöhemmissä kirjoituksissaan lukijaa aina palaamaan elämismaailman käsitteeseen ja sitä kautta intuitiivisen tiedon äärelle. Kehittelen tutkimustekstissäni myöhemmin maailmallisuudeksi kutsumani uuden käsityksen, joka pohjautuu elämismaailman käsitteeseen.

### 1.5.2. Suuntautuminen ja elinpiiri

Koko elämän ajan erilaiset kokemukset työntävät ja vetävät meitä eri suuntiin, kohti ja pois päin itsestään. Mahdollisuudet ja kiinnostuksen kohteet aukenevat ihmiselle tässä kokemusten jatkumossa. Ihminen on maailmassa kehollisena olentona aina jonkinlaisessa situaatiossa, josta hän suuntautuu kohti mahdollisuuksiaan, kohti kiinnostavaa. Suuntautuminen tarkentuu, syvenee ja muuttaa suuntaansa kokemusten ja ajan myötä. Mikä tahansa suuntautumisen kohde onkaan, se usein koetaan juuri sillä hetkellä aidosti oikeaksi, näkemykselliseksi ja sopivaksi suunnaksi. Suuntautumisen mukaan tehdyt valinnat muokkaavat ihmisen olemassaoloa. Tämä tekee hänen elämästään jatkuvan prosessin, joka päättyy vasta kuolemassa.

Husserlin mukaan elämismaailma jakaantuu pienempiin 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. Hänen käytöksensä, olemuksensa, jopa jossain määrin arvonsa, muovautuvat sen mukaan, missä piirissä hän kulloinkin toimii. Elinpiirit erottuvat toisistaan ihmisen suuntautumisen ja intressien mukaan. Näitä voivat olla vaikkapa henkilökohtainen piiri, ystävien piiri, perhepiiri, taiteilijapiiri, harrastukseen, politiikkaan tai opiskeluun liittyvä piiri. Eri elinpiireissä tarvitaan erilaista tietoa, arvostetaan erilaista kokemusta, puhutaan eri tavoilla eri asioista. Elämismaailma on perusta kaikille elinpiireille. Se tuottaa kokemuksia, tietoa ja olemisen malleja kaikkiin piireihin. Ihminen sovittaa elämisensä näiden piirien mukaan ja valikoi elämismaailmasta käyttöön sen, mikä on olennaista kussakin piirissä.

### 1.5.3. Keho / Ruumis, Kehollisuus

Monet fenomenologit käyttävät termiä keho dualismiin viittaavan ruumiin käsitteen sijaan. Kuitenkin etenkin naistutkimusta tekevät fenomenologit (mm. Sara Heinämaa) käyttävät käsitettä ruumis. Keho on uudisana jolla viitataan elävään kehoon. Se on yhtä aikaa tunteva, älyllinen ja ajatteleva kokonaisuus. Kehon käsite yhdistää sielun ja ruumiin toiminnot yhteen. Näin ollen ruumis ymmärretään selkeästi fyysiseksi ja biologiseksi kokonaisuudeksi. Se voi olla kuollut tai elävä ruumis. Ruumiissa itsessään

ei ole mitään älyllistä toimintaa. Kehossa sen sijaan liha ja älyllisyys ovat yhtä organismia. Vanhemmissa kirjoituksissa kuitenkin termiä ruumis käytetään useimmiten erilaisissa konnotaatioissa. Esimerkiksi Husserl erottaa luonnontieteellisen ruumiin (Körper) ja havaitsevan, merkityksiä keräävän, aktiivisen ja muistavan ruumiin (Leib) toisistaan. Sara Heinämaan käänöksessä Husserl käyttää käsitettä eletty ruumis, Jaana Parviainen käyttää samasta käsitteestä suomennosta keho. Husserl käsittää eletyllä keholla olemusta, jossa yhdistyy sekä materiaalinen että ei-materiaalinen puoli.

Husserlin ajattelu painottuu kuitenkin selkeästi tietoisuuden tarkasteluun. Kehollisuutta korostava ajattelu nousee fenomenologian piirissä nimenomaan Merleau-Pontyn ansiosta. Tämä onkin merkittävä ero Husserlin ja Merleau-Pontyn ajattelussa. Nämä ovat myös ne kaksi puolta, joiden vuoksi olen halunnut tutkimuksessani peilata molempien ajatuksia. Ensisijaisen tärkeinä pidän Husserlin käsitteitä elämismaailmasta, suuntautumisesta ja horisontista. Hänen ajattelunsa aistisuuden ja kehollisen tiedon merkityksestä on kuitenkin niin lyhyesti kuvattua, että olen kaivannut Merleau-Pontyn selkeästi kehollisuuteen painottuvaa ajattelua tutkimusaiheeni käsittelyyn<sup>22</sup>.

Merleau-Pontyn ajattelussa keho ja maailma kietoutuvat yhteen. Ihminen todellistuu jatkuvasti tässä kietoutumisessa. Oleminen on jatkuvaa ja samanaikaista perustumista ja avautumista maailmalle. Niinpä ihmisen koko oleminen on luonteeltaan kehollista. Fenomenologinen ajattelu yleensä korostaa ihmisen olemista ensisijaisesti kehollisena olentona. Keho on kokemisen paikka ja kaiken inhimillisen ymmärryksen perusta. *Minulla ei ole kehoa, minä en omista kehoa, vaan minä olen keho ja minä todellistun kehona* (Parviainen 1994, 22). Ihminen tarkastelee maailmaa aina kehossaan. Keho on maailmassa olemisen kanava. Siksi kehollisuuden merkitykset ovat aina jollain tavalla vaikeasti ymmärrettäviä ja sanallistettavia. (Parviainen 1994, 21–22, 26.)

#### 1.5.4. Kehona-maailmassa-oleminen ja liha

Maurice Merleau-Pontyn ajattelussa keho on ihmisen ainoa tapo olla maailmassa. Hän käyttää käsitettä kehona-maailmassa-oleminen Husserlin tietoisuuteen perustuvan elämismaailma käsitteen ja Heideggerin

maailmassa-olemisen käsitteen rinnalla. Kehollista olemista korostaa hänen lihan käsitteensä, jolla tarkoitetaan koko maailmaa jonkinlaisena liikkeesä olevana, orgaanisena ja ajattelevana elementtinä. Kokoaikaisen aistisen kautta ihminen on samaa lihaa maailman kanssa. Tämä tarkoittaa, että ihminen kehittyy itsekseen maailmassa ja maailmasta. Hänen tekemisensä on maailmallista, koska kaikki hänen ympärillään ja hänessä on maailmaa itseään. Ihminen on kuin laskos maailman lihassa<sup>23</sup>. *...ruumiini kuuluu olioiden joukkoon, se on yksi niistä, se on osa maailman kudosta...ja kun se näkee ja liikkuu, se pitää muut oliot kehässä ympärillään, ne ovat hänen liittänsänsä ja jatkeenaan, ne ovat painautuneet hänen lihaansa, ne ovat osa hänen täyttää määrittymistään, koko maailma itsessään on samaa rakennusainetta kuin hänen ruumiinsa* (Merleau-Ponty 2006, 19).

Liha (la chair) on Merleau-Pontyn käsite, joka rikkoo kaiken dualismin lopullisesti. Maailma ja keho ovat samaa lihaa. Liha on maailman ja kehon yhteen kietoutuva kohtaaminen ja yhtäaikaisuus. Lihan käsitettä ei pidä ymmärtää erikseen fyysisenä tai psyykkisenä ilmiönä. Se ei ole eroteltava kokonaisuus eikä sillä ole mitään osoitettavaa materiaalista ilmentymää. Kehokin on samanaikaisesti subjekti ja objekti, näkevä ja nähty, koskeva ja kosketettu<sup>24</sup>. Lihan myötä maailmassa olemiseen liittyy erityisesti kehollinen liike. Maailma tulee näkyväksi liikkeen, toiminnan ja käytännön kautta. (Kupiainen 1997, 22.) Lihaa eivät sido fyysisen ja motorisen rajat, maailman liha on rajaton. Lihan ulottuvuuksilla ei aina ole sanoja. Lihan kautta saatamme kuitenkin ymmärtää jopa vain katsomalla toisen lihaa. Toisen ihmisen toiminta katsotuna saattaa herättää meissä jotakin, tulla osaksi omaa kokemustamme, jos meillä on alustavaa kokemuspohjaa ja siten merkityksiä tapahtuvalle. Liha on siten yhteyttä myös muihin ihmisiin. Lihana oleminen, lihaksi tuleminen on jokapäiväistä muutosta, jossa ei tulla valmiiksi. (Varto 2008 a, 78.)

### 1.5.5. Horisontti

Elämismaailman tuottamat kokemukset painautuvat ihmiseen muokaten hänen ajatteluaan, käytöstään ja toimintaansa. Husserl alkoi käyttää käsitet-

23 Viittaa fenomenologi Juho Hotasen ilmaukseen Lihan laskos, jolla hän ilmeisesti tarkoittaa maailmallisia olemuksia, kuten ihmistä.

24 Ajatus yhtäaikaisesta subjektiudesta ja objektiudesta on alunperin Husserlin ajattelua, jota Merleau-Ponty kehitti merkittävästi edelleen.

tä horisontti, jolla hän tarkoitti kaikkea sitä, mitä ihminen on elämänsä aikana kokenut ja ymmärtänyt. Se on oikeammin kimppu erilaisten kokemusten muodostamia, yhteen sulautuvia ja toisiinsa limittyviä horisontteja. Erilaiset kokemukset painavat horisonttiin jäljen, joka suhteessa muihin jälkiin muuttaa ihmisen suhdetta maailmaan. (Varto, Veenkivi 1993, 90.) Kaikki horisontit avaavat meille maailmaa tietyllä tavalla ja niiden suhde toisiinsa muovaa ihmisen olemista edelleen. Koska horisontit eivät ole laskettavissa tai eroteltavissa toisistaan käytän tekstissäni mieluummin yksikkömuotoa. Puhun siis ihmisen horisontista, jolla tarkoitan sen kaikkia tasoja yhteensä sekä niiden yhteisvaikutusta. Pyrin sillä myös hälventämään ajatusta mahdollisesta kokonaisuuden dualistisesta jaosta ruumiillisiin ja henkisiin horisontteihin tai taiteellisten horisonttien erottamiseen kaikesta muusta.

### 1.5.6. Perspektiivi

Perspektiivi on alunperin espanjalaisen fenomenologin, José Ortega y Gassetin käsite, joka sittemmin on tullut yleiseksi uudempien fenomenologien käytössä. Jokaisella ihmisellä on oma perspektiivinsä, hänen elämänsä muovaama näkökulma. Ihmisen olennainen piirre on se, mitä hänen oma elämänsä antaa; millaiseksi hänen perspektiivinsä muodostuu. Kokemukset muovaavat perspektiiviä jatkuvasti. Jokaisen oma todellisuus paljastuu elämisessä, ja se paljastuu jokaiselle hänen oman perspektiivinsä mukaisesti. Perspektiivinsä perusteella puolestaan ihminen ymmärtää ja arvioi uutta kokemaansa. (Tomperi 2004, 59–66.)

Perspektiivi liittyy tyylin rakentumiseen ja siten kiinteästi taiteilijan työskentelyyn. Taiteellisessa prosessissa hänen perspektiivinsä ohjaa näkemistä ja asennoitumista maailmaan ja tekeillä olevaan teokseen. Perspektiivin vaikutus imeytyy teoksiin ja ilmenee niissä taiteilijan tahtomattakin. Juuri perspektiivillä onkin radikaali vaikutus siihen, miten taiteilijan teokista aina tulee jollain lailla tunnistettavasti hänen teoksiaan. Ymmärrän perspektiivin yhteiseksi nimittäjäksi sille, mikä liittyy toisistaan hyvin erilaisetkin teokset, projektit, näyttelykokonaisuudet ja luomiskaudet yhteen. Perspektiivin muuttuessa myös teosten fokus muuttuu. Edelleen ymmärrän tyylin käsitteen olevan taiteilijan työssä aistittavaan muotoon muodostuvaa perspektiivin vaikutusta.

### 1.5.7. Maailmallisuus

Käsitän ihmisen maailmasuhteen muodostuvan edellä avattujen fenomenologisten käsitteiden yhteisvaikutuksesta. Nimitän maailmallisuudeksi maailman läsnäoloa ihmisessä, hänen sitoutumistaan kehonsa ja tietoisuutensa kautta omaan elämismaailmaansa, olemiseensa, tilaan ja aikaan.

Ajattelen maailmallisuuden olevan yleisinhimillinen piirre, joka jokaisen yksilön ajattelussa ja toiminnassa ilmenee eri tavoin. Jos kuvataiteellista prosessia ajatellaan kehollisena prosessina sekä visuaalisena ja taiteellisena ajatteluna, täytyy maailman läsnäolon näkyä myös siinä. Arkisen maailmallisuuden läsnäolo kuvataiteilijan prosessissa on tämän ihmillisen piirteen yksi ilmenemismuoto. Kuvan tekeminen perustuu taiteilijan prosessin aikana tekemiin valintoihin, jotka taas perustuvat hänen horisonttiinsa, perspektiiviinsä ja ajatteluunsa. Teoksen kehittymiseen liittyviä ajatusketjuja ja assosiaatioita on vaikea, paikoin mahdotonkin seurata. Niiden perusta on kuitenkin yksilöllisessä elämismaailmassa. Niinpä kaikki tulkinta prosessista palautuu aina taiteilijan maailmasuhteeseen, joka tässä tutkimuksessa saa paljon tilaa.

### 1.5.8. Aistisuus

Aistisuudella ja estetiikalla on sama alkuperä kreikan kielen sanassa aisthesis, jolla viitataan ihmisen konkreettiseen keholliseen suhteeseen maailmansa kanssa. Aistisuus on perimmäinen tapa olla maailmassa. Sitä ei voi välttää, peittää eikä himmentää. Se on kiinteä ja pysyvä kosketuspinta maailmaan. Maailma työntyy ihmiseen aistisessa nähdyn ja kuullun, maistetun ja haistetun sekä kosketuksen muodoissa. Aistisuuden luonne on herkkä ja jokahetkisyydessään huomaamaton ja olosuhteiden mukaan muuttuva. (Varto 2001, 13.) Merleau-Ponty käsittelee aistisuutta merkittävänä tiedonmuodostuksen väylänä. Kehon aistisuuteen lopulta perustuu hänen ajattelunsa kehona-maailmassa-olemisesta ja lihassa maailmaan kietoutumisesta. Itse käytän aistisuuden käsitettä monesti myös arkisen havaitsemisen yhteydessä, sillä se viittaa näkemistä laajemmin aistien yhteisvaikutukseen.

## 1.6. Pikkuruaisia paradigmoja

Vielä vuonna 2002 Kuvataideakatemiasta ensimmäisenä taiteen tohtoriksi valmistunut kuvataiteilija, tutkija Jyrki Siukonen kirjoitti huolestuneena taiteellisen tutkimuksen ulkokohtaisesta sävystä ja teoreettisuuden aiheuttamasta hygieenisestä näkemyksestä taiteelliseen työhön. Vuosituhannen vaihteessa keskustelu taiteellisesta tutkimuksesta on ollut kiivasta, mutta sitä ovat edelleen käyneet lähinnä teoreettisesti suuntautuneet henkilöt. Heidän lähestymistavoistaan puuttui *jokapäiväinen suhde kuvantekemiseen ja sen kautta konkreettiseen tieteseen* (Siukonen 2002, 85). Taiteellisen tai taidepainotteisen<sup>25</sup> tutkimuksen muodosta ja sen tuottaman tiedon laadusta on keskusteltu koko piskuisen paradigman elinajan, Suomessa noin 20 vuotta. Suomen taideyliopistoissa on tehty väitöstutkimuksia vuodesta 1982, jolloin Sibelius-Akatemiassa aloitettiin taiteen jatko-opinnot. Taideteollisessa korkeakoulussa aloitettiin tohtori-ohjelma vuonna 1983. Taiteellisesti painottuneet väitökset tosin tulivat mahdollisiksi siellä vasta 1992. Teatterikorkeakoulu käynnisti jatko-opinnot vuonna 1988. Kuvataideakatemia puolestaan aloitti kuvataiteen tohtorin koulutuksen vuonna 1997. Ensimmäiset tohtorit valmistuivat Sibelius-Akatemiasta vuonna 1990, Taideteollisesta korkeakoulusta 1991, Teatterikorkeakoulusta 1999 ja Kuvataideakatemiasta vuonna 2001. Taiteellisesti painottuneista väitöstutkimuksista tai taiteellisista tutkimuksista puhutaan sellaisten tutkimusten kohdalla, joihin liittyy erikseen tarkastettuja taiteellisia osioita<sup>26</sup>. Nämä osiot ovat useimmiten näyttelyitä, konsertteja, näytöksiä ja esityksiä. Käsillä oleva väitöstyöni jatkaa tätä taidepainotteisen tutkimuksen alullaan olevaa traditiota. Kahdessa näyttelyssä sekä kirjallisessa tutkimuksessa käsittelen taiteen tekemistä arkisena ilmiönä, taiteilijan arkena ja maailmassa olemisena. Eri taiteenalojen prosesseja koskevat tutkimukset tuntuvat kuvaavan keskenään hyvin saman sukuisia ilmiöitä. Vaikka taiteellisen toiminnan tulos tai muoto poikkeaa olennaisesti toisistaan eri taiteen aloilla, vaikuttaa taiteilijan kokemus työskentelyssä osin noudattavan saman suuntaisia piirteitä. Eri alojen taiteen tutkimus sekä taidetta kosketteleva filosofinen tutkimus ovatkin osoittautuneet tärkeäksi tueksi, kun oman alan tutkimusperinne on vielä harsomaisen ohut.

25 Taideteollisessa korkeakoulussa tehdään nykyisen määritelmän mukaan taidepainotteisia tutkimuksia.

26 Ennen vuotta 2010 taidepainotteisia tutkimuksia oli koko Taideteollisessa korkeakoulussa tehty 16, ja Taidekasvatuksen osastolla 2.

Kuvataidekasvatuksen tutkimusta tehdään Suomessa Taideteollisen korkeakoulun lisäksi Lapin yliopistossa. Ensimmäinen taidekasvatuksen<sup>27</sup> tohtori, taidekasvattaja Marjo Räsänen, valmistui Taideteollisesta korkeakoulusta vuonna 1997. Taidekasvatuksella terminä on ollut tiukasti lastenkulttuuriin ja kouluun keskittyvä leima. Taidepiireissä kasvatuksella on ollut jopa taiteellisuutta rajaavia kaikuja. Taidekasvatuksen tutkimus on ottanut haltuunsa kuitenkin paljon laajemman maiseman. Vaikka tämäkin paradigma on vielä nuori ja hapuileva, sen muoto alkaa hahmottua. Tukenaan suomalaisella taidekasvatuksen tutkimuksella on kansainvälinen, pääasiassa angloamerikkalainen taidekasvatuksen tutkimus. Taidekasvatuksen tutkimus on leimallisesti kvalitatiivista tutkimusta ja painottunut fenomenologiseen, hermeneuttiseen ja pragmatistiseen ajatteluun. Se on kytköksissä myös useisiin rinnakkaistieteisiin. Taidekasvattaja, tutkija Mira Kallio kirjoitti vuonna 2008 Taideteollisen korkeakoulun jatko-opiskelijoiden tekeillä olevia tutkimuksia. Hän jakoi tutkimukset neljään painotusalueeseen, joista yksi on taiteellinen toiminta. (Kallio 2008, 108.) Amerikkalaistutkijoiden jäljessä hän toteaa, että taidekasvattajat ovat aina olleet kiinnostuneita tietämisen, tekemisen ja taiteen tekemisen kautta muodostuvasta ymmärryksestä. Taiteilija-tutkija-opettajana toimiminen on elämistä hedelmällisessä rajatilassa, jossa luominen, sanallistaminen ja esille tulevan artikuloiminen auttaa representoimaan maailmaa monipuolisesti. Taidetta tekevän taidekasvattajan asema on siten samalla tavalla liikkuva ja avoin kuin yhteisötaiteilijan, joka työskentelee sekä sosiaalisessa että yksinäisessä kontekstissa. Tässä positiossa hänelle muodostuu valmiuksia hahmottaa tutkimuksen tuottamaa tietoa moninaisesti. Tutkimusparadigman myötä taidekasvattajan työnkuva hahmottuu kokonaan uudelleen. (Kallio 2008, 111–112.) Taiteilija-tutkija-opettajan rooleja onnistuneesti yhdistävinä esi-isinä voidaan nähdä jo taidemaalari-teoreetikko-opettajat Wassily Kandinsky ja Paul Klee. Heidän kohdallaan ei ollut epäilystäkään, etteikö kolmen eri position yhdistäminen olisi onnistunut, päinvastoin. Kandinskyn ja Kleen opetukset elävät edelleen ja heitä siteerataan sekä taiteilijoina että ajattelijoina.

Taiteellinen tutkimus<sup>28</sup> pyrkii taiteen keinoin, avulla ja sen kautta näkemään sellaista, joka pelkän käsitteellisen tarkastelun avulla pysyy piilos-

27 Käytän tästä eteenpäin termiä taidekasvatus, kun tarkoitan kuvataidekasvatusta.

28 Käytän tästä eteenpäin termiä taiteellinen tutkimus, kun tarkoitan taiteellista tai taidepaineista tutkimusta.



sa. Taiteen kautta saadaan ainutlaatuista kokemusta ja kokemuksellista tietoa. Taidetta tehdessään taiteilija on hyvin erityisessä suhteessa ympäristöönsä ja omaan itseensä. Tässä suhteessa maailma on tärkeämpi kuin tekijä. Tekijä ymmärtää kasvaneensa ja kasvavansa maailmasta ja olevansa itse maailman ilmaus. (Kiljunen 2001, 21–22.) Muusikon kokemuksellisuudesta väitellyt säveltäjä, tutkija Anneli Arho pitää olennaisena taiteilijoiden merkityssuhteiden avoimuutta ja kaikkea sitä ennakoimattomaa ja esille tulevaa, jota ei voi olettaa. Kokemus lyö ällikällä taiteilijaa. Se suistaa elämisen hetkeksi raiteiltaan. Taidekokemuksissa olennaista on, että ne rakentavat jotain sellaista, josta ei etukäteen tiedä. Taiteen tekeminen rakentaa taiteilijaa itseään. (Arho 2004, 41, 47.) Taiteen tekemisen konteksti onkin usein unohdettu teoksiin keskittyvästä taidepuheesta. Tanssijan kokemuksellisuudesta ja subjektin muotoutumisesta väitellyt tutkija Jaana Parviainen valittelee samaa ilmiötä tanssin alalla. Olennaisena on pidetty sitä, miltä tanssi näyttää ja mitä se ilmaisee. Tekijän kokemus hautautuu ulkoa katselemisen traditioon, jonka juuret ovat syvällä estetiikan historiassa. Parviaisen tutkimus tarkastelee kokemuksellisuutta, eli sitä lähtökohtaa, joka tekijällä itsellään on taiteessa. Yksilön kokemusmaailma on kaiken toiminnan, myös taiteen tekemisen, lähtökohta. Sanallistaminen, käsitteellistäminen ja teoretisoiminen puolestaan ovat mahdollisia taiteen toiminnallisuudesta käsin, sen keskeltä. (Parviainen 1994, 16–17.) Taiteen tekemisessä koettu on usein ainutkertaista. Se ei ole mitattavissa, toistettavissa tai suoraan verrattavissa. Sopivan ilmaisun kautta esille tuotuna sitä voidaan kuitenkin yhteisesti tarkastella ja pohtia. Prosessista oppiminen on oppimista taiteilijuuden, taiteen, ilmaisun, visuaalisen ajattelun, taiteellisen ajattelun, ajattelun ylipäänsä, kehollisuuden, aistisuuden ja lopulta ihmisenä olemisen merkityksistä.

Suomalainen taiteen tutkimus on viime vuosina suosinut fenomenologista ajattelutapaa<sup>29</sup>, jonka yksi keskeinen pyrkimys on ollut dualistisen ajattelun hylkääminen. Dualistiset käsitykset ruumiista ja mielestä sekä aisteista ja tiedosta ovat vähitellen romuttuneet. Taiteellinen tutkimus on osaltaan korostanut kokemuksellisen ja aistisen merkitystä tietämisen perusteena. Tämä ei ehkä ole helposti artikuloitavissa ja argumentoitavissa, mutta selkeästi kiinni prosessissa itsessään. Ranskalainen kuraattori ja kriitikko Nicolas Bourriaud

---

29 Lähinnä Martin Heideggerin, Edmund Husserlin ja Maurice Merleau-Pontyn ajattelun perintöä hyödyntävää keskustelua ihmisen maailmasuhteesta, kehollisuudesta ja aistisuudesta.

kuvailee nykytaiteilijaa ”kulttuurin asukkaana”. Taiteilija oleilee niissä olosuhteissa, joita nykyisyys hänelle tarjoaa, ja kääntää nämä elämänsä asetelmat taiteensa kautta näkyvään muotoon. Taiteilija-tutkija on samankaltaisessa asemassa linkittäessään fyysistä ja käsitteellistä maailmaa toisiinsa ja kuvatesaan maailmaa liikkeessä. Bourriaud näkee taiteellisen toiminnan pelinä, jonka muodot, aiheet ja tehtävät kehittyvät ajan ja sosiaalisen kontekstin mukaan. (Bourriaud 2002, 11, 13–14.) Taiteilija-tutkija ui samassa virrassa tutkimuksensa aiheen kanssa, keskellä ja osana sitä. Kokemuksessa on jotakin erityistä. Kokija voi tunnistaa sen luonnetta ja sen kautta tiedetyksi tulleeeseen voi luottaa. Metodina kokemus on voimakas tapa hankkia ymmärrystä. Sanallistamisen ongelma syntyy, kun kokemuksen antia pitäisi tulkita aineistona. Taiteenfilosofiaan keskittynyt fenomenologi Tere Vadén muistuttaa, että taiteilija-tutkija ei voi erotella olemistaan ja käytäntöjään kahteen eri maailmaan. Taiteellinen ja tieteellinen käytäntö tapahtuvat yhdessä ja samassa olemisessa, ihmisessä ja kehossa. Ei voi ensin tehdä ja sitten tutkia tekemäänsä. (Vadén 2001, 91–92, 99.) Taiteellinen tutkimus syntyy taiteellisen ja tieteellisen toiminnan yhteen kietovassa symbioosissa. Tutkimuksen keskittyessä jatkuvassa tulemisessa elävään prosessiin aineiston ja metodin rajat hämärtyvät.

### 1.7. Taiteellisen tutkimuksen kirjoja

Taiteellisen tutkimuksen lyhyt perinne on tuottanut sekavan vyyhdin termejä, joilla pyritään määrittelemään eri tavoin painottunutta taiteen tutkimusta. Kansainvälisessä tutkimuksessa vakiintuneet käsitteet ovat myös suomennettuina saaneet erilaisia sävyjä. Taiteellisesta tutkimuksesta puhutaan Suomessa lähinnä Kuvataideakatemiaan tohtoriohjelman yhteydessä. Se tarkoittaa tutkimusta, jonka lähtökohta on taiteellisessa työskentelyssä, ja joka painottuu taiteellisiin produktioihin. Näin ollen taiteelliset tutkimukset nivoutuvat tiiviisti tekijänsä omaan taiteeseen ja tutkimuksen aiheet, sisältö ja tavoitteet kumpuavat juuri hänen taiteelleen ominaisesta problematiikasta. Teoriaosuuden kysymyksenasettelun on oltava vuorovaikutussuhteessa omaan produktio-osuuteen ja sitä kautta tuotettava uutta tietoa tutkimusalastaan. (Tohtorikoulutus 2010.) Taiteellinen tutkimus -termistä on tullut taidepuheessa kuitenkin yleisnimike, jolla helposti tarkoitetaan taide- ja tutkimusta yhdistäviä hankkeita laajemmin. Kansainvälisessä kes-

kustelussa tätä vastaa termi *Artistic Research*, joka toimii ikään kuin katto-terminä kaikelle taidetta ja sitä sivuavia prosesseja hyväkseen käytävälle tutkimukselle. Yleisnimikkeenä käytän tätä termiä itsekin, kun tarkoitan kaikkia eri suuntauksia ja vivahteita yhdistävää ilmiötä.

Kuvataideakatemia on Suomessa ainoa yliopisto, jossa kuvataiteen alalla tehdään taiteellista tutkimusta. Taideteollinen korkeakoulu sen sijaan tarjoaa mahdollisuutta taidepainotteiseen tutkimukseen. Tällä tarkoitetaan tutkimusta, jossa taiteen menetelmillä saavutetaan tietoa ja ymmärrystä. Taideproduktioiden merkitys nähdään erityisinä tiedontuottamisen prosesseina. Tutkimuksen kohteena voi olla kuvataidetta laajemmin monenlaiset sosiaaliset ja kulttuuriset sekä Taideteollisen korkeakoulun erityisaloihin liittyvät ilmiöt.

Myös taiteellisesti painottunut taidekasvatuksen tutkimus vilisee eri tavoin painottuneita termejä. Esimerkiksi *Image-Based Research* käyttää kuvallisia ilmiöitä aiheenaan tai osittaisina menetelminään laajalti myös taiteen ulkopuolelta. Siinä mitkä tahansa kuvalliset esitykset saattavat olla hyödyllisiä tutkimusvälineitä. Amerikkalaisessa, kanadalaisessa, englantilaisessa ja australialaisessa taidekasvatuksen tutkimuksessa erottuu taiteellista toimintaa ja käsitteellistämistä yhdistävä suuntaus, jota kutsutaan yleisnimellä *Arts-Based-Research*<sup>30</sup>. Se kehittyi Yhdysvalloissa samaan aikaan suomalaisen taiteellisen tutkimuksen kanssa. Nämä termit ovatkin hyvin samankaltaisia ja molempia on käytetty myös kokoavina yleistermeinä taiteen lajeja ja tutkimuksen erityispiirteitä sen enempää erottelematta.

Tästä laajasta keskustelusta erottuu kasvatuksellisesti suuntautunut tutkimus *Arts-Based Educational Research*<sup>31</sup>, joka tarkoittaa kasvatuksen tarkastelua taiteellisten linssien läpi. Tutkimus käyttää hyödykseen erilaisia taiteellisen tutkimuksen menetelmiä. Keskustelun herättäjinä ovat toimineet mm. amerikkalaiset kasvatustieteilijät Elliot Eisner ja Tom Barone<sup>32</sup>. Mira Kallio ehdottaa tämänkaltaiselle taidekasvatuksen tutkimukselle suomennosta *taideperustainen tutkimus*. Visuaalisen prosessin sanallistaminen ja käsitteellistäminen on olennainen osa tutkimusta, jossa kuvallinen ja kielellinen ajattelu muodostavat monipuolisen pohjan ymmärrykselle. Kuten muihinkin

30 Ks. mm. McNiff Shaun 1998. *Arts-Based Research*. London: Jessica Kingsley Publishers

31 Ks. mm. Cahnmann, Taylor & Siegesmund, Richard (edit.) 2007. *Arts-Based Research in Education: Foundations for Practice*. London: Routledge

32 Ks. mm. Barone Tom & Eisner Elliot 1997. *Arts-Based Educational Research*. Teoksessa Richard M. Jaeger (edit.) *Complementary Methods for Research in Education*. 2. Painos. Washington D.C.: American Educational Research Association, 75–116.

taidepainotteisiin tutkimuksiin, myös taideperustaisen tutkimuksen menetelmiin sopii yhtä hyvin kaikki taiteen alat, eikä se välttämättä tutki yksinomaan taiteen ilmiötä<sup>33</sup>. Taiteen menetelmillä tuotetaan tietoutta todellisuudesta, ympäristöstä ja sosiaalisista kysymyksistä. Niinpä taideperustainen tutkimus muistuttaa taiteellista tutkimusta läheisesti. (Kallio 2008, 112.) Taideteollisen korkeakoulun taidekasvatuksen osastolla tällaisen tutkimuksen osuus on viime vuosina kasvanut huomattavaan rooliin. Tarkkaan ottaen oma tutkimukseni paikantuu enimmiltä osin tälle tutkimuksen erityisalueelle.

Muotoilun tutkimuksen alueella on ollut tarvetta termille, jonka alla tutkimukseen voi liittyä muitakin tietoa ja ymmärrystä tuottavia toimintasuhteita, kuin taiteen tekemistä. Erilaisia prosesseja tiedon muodostukseen käyttäviä tutkimuksia on alettu kutsua nimellä Practice-Based Research. Aktiivisia keskustelun herättäjiä tutkimuksen kehittäjiä ovat viime aikoina olleet brittiläiset, muotoilun ja visuaalisen taiteen tutkija Stephen AR Scrivener<sup>34</sup> ja taiteen tutkija, kuvanveistäjä Michael A R Biggs<sup>35</sup>. He kirjoittavat lukuisissa julkaisuissaan tutkimuksellisten ja taiteellisten menetelmien käytöstä ja merkityksestä. Australiassa keskustelua on avannut mm. filosofi Keith Russell ja Yhdysvalloissa professori Graeme Sullivan<sup>36</sup>. Practice-Based Research termin alla tutkimukseen liittyvä toiminta laajenee taiteen ulkopuolelle, muttei silti sulje taidetta pois. Practice-Based tutkimuksissa käytetyt artefaktit saattavat vaihdella maalauksista rakennuksiin ja softasta runouteen. Niinpä muotoilun tutkimuksen alueella on myös Practice-Based tutkimukseksi kutsuttuja tutkimuksia, joissa puhtaasti taiteellista prosessia on käytetty tiedontuottamiseen. Tästä hyvänä esimerkkinä Taideteollisen korkeakoulun muotoilun osastolta valmistunut, Maarit Mäkelän painokkaasti taiteellinen väitöstyö *Saveen piirtyviä muistoja: Subjektiviisen luomisprosessin ja sukupuolen representaatioita* 2003.

Practice-Led Research on nuorempi, brittiläisissä yliopistoissa kehittynyt termi, joka pitkälti tarkoittaa samaa kuin aiempi Practice-Based Research. Eroa

33 Ks. lisää mm. tutkimuksellinen virtuaaliyhteisö Arts Based Educational Research Special Interest Group of the American Educational Research Association(<http://aber-sig.org/>) luettu 1.3.2010

34 Ks. mm. Scrivener, Stephen AR 2006. *Visual Art Practice Reconsidered: Transformational Practice and the Academy*. Teoksessa Maarit Mäkelä & Sara Routarinne (toim.) *The Art of Research: Research Practices in Art and Design*, Helsinki: University of Art and Design, 156–179.

35 Biggs, Michael A R 2006. *Modelling Experiential Knowledge for Research*. Teoksessa Maarit Mäkelä & Sara Routarinne (toim.) *The Art of Research. Research Practices in Art and Design*, Helsinki: University of Art and Design, 180–204.

36 Sullivan, Graeme 2005. *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications

voisi luonnehtia lähinnä seuraavasti. Jos teosta, artefaktia tai toimintaa käytetään tutkimuksessa tiedonhankintaa edistävä perustana, on kyseessä Practice-Based tutkimus. Jos taas tutkimuksessa johdetaan uusia tulkintoja teoksen, artefaktin tai toiminnan avulla on kyseessä Practice-Led tutkimus. Ilpo Koskinen kirjoittaa kriittisesti taiteellisen tutkimuksen tilasta ja alalla rehottavasta terminologiasta. Hän olisikin valmis palaamaan Artistic Research -termiin<sup>37</sup>, joka kuvaa laajasti mutta suoraan ja konstailematta taiteen ja tutkimuksen yhteisprosessia. (Koskinen 2009, 11, 16.) Suomessa muotoilun alueella mm. keramiikkataiteilija Helena Leppänen<sup>38</sup> sekä tekstiilitaiteilijat Nithikul Nimkulrat<sup>39</sup>, Tiina Härkäsalmi<sup>40</sup> ja Leena Lukkarinen<sup>41</sup> ovat viitanneet väitös-kirjoissaan Practice-Led suuntaukseen ja suomeksi käyttäneet termejä käytäntölähtöinen tai -perustainen tutkimus.

Sekä Practice-Based että Practice-Led viittaavat ennen kaikkea tekemisen kautta tietämiseen ja sitä kautta kokemuksellisen tiedon pitkiin juuriin sekä käytännön työssä kehittyvään ja siirtyvään ammattitaitoon. Se tuo taiteilijan esiin tekijänä. (Ilpo Koskinen 2009, 11.) Taideteoksen tai esineen tekeminen itsessään antaa suunnan käytäntölähtöiselle tutkimukselle. Tämän kaltainen tutkimustapa antaa oivallisen lähestymistavan ja näkökulman prosesseihin ja niissä tuotettuihin produktioihin. (Mäkelä 2006, 22–23.)

Vaikka muotoilun tutkimus sinänsä ei kosketa omaa aihepiiriäni, ovat designin yhteydessä muotoutuneet tutkimustavat ja painotukset olleet hyödyksi omaa tutkimusta tehdessäni. Prosessien tutkimisessa juuri käytännön työn kautta saatu kokemus ja tieto ovat ensisijaisia lähtökohtia. Omassa työssä tutuksi tullut on auttanut tunnistamaan ilmiöitä muiden työskentelyssä. Toisaalta oma kokemus on ollut myös se reflektiopinta, jota vasten olen voinut pohtia yksilöllisiä eroavaisuuksia taiteellisessa työskentelyssä.

Termien valikoitumiseen vaikuttaa paitsi tutkimuksen erityinen suuntautuminen ja suhtautuminen taiteellisiin tai muihin toiminnallisiin

---

37 Koskisen artikkeli on englanninkielinen, joten hän ei ota kantaa suomenkieliseen terminologiaan.

38 Leppänen, Helena 2006. *Muotoilija ja toinen: Astiasuunnittelua vanhuuden kontekstissa*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu

39 Nimkulrat, Nithikul 2009. *Paperness: Expressive Material in Textile Art from an Artist's Viewpoint*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu

40 Härkäsalmi, Tiina 2008. *Runkokuituja lyhytkuitumenetelmin: Kohti pellavan ja hampun ympäristömyötäistä tuotteistamista*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu

41 Lukkarinen, Leena 2008. *Kierrätysmateriaalin käyttö nykytekstiilitaiteessa: Tulkintoja kierrätetystä tekstiilimateriaalista naiseuden ja arjen valossa*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu

prosesseihin, myös tutkijan paikka yliopistokentällä. Eri yliopistoilla, osastoilla ja kielialueilla käytetään eri termejä. Aika muuttaa terminologiaa nopeasti etenkin nuorilla tieteenaloilla, kun määritykset vielä heikosti hakevat muotoaan. Paikallistaessani omaa tutkimustani taiteen tutkimuksen ristiin soudetulla kartalla päädyn käyttämään yleistermejä *Artistic Research* ja *taiteellinen tutkimus*, sillä tekstini tukeutuu eri taiteenalojen ja kielialueiden yliopistoissa tehtyihin tutkimuksiin.

### 1.8. Taidekasvattajan näkökulma

Taidekasvatuksen velvollisuus on tutkia taiteellista prosessia ja kehittää sen diskursseja huomioiden sen laajemmat sosiaaliset kontekstit. Taiteen tekeminen ei tapahdu eristyksissä maailmasta. Prosessi linkittyy monille tasoille, jotka lävistävät sekä henkilökohtaisia että yleisiä sosiaalisia konteksteja. (Krapala 1999, 16–17.) Taiteellisen prosessin ymmärtäminen voi uudistaa asenteita ja luoda hedelmällisiä näkökulmia kuvataiteen opetukseen. Tutkimus edistää yleistä ymmärrystä taiteen tekemisen luonteesta ja sen taustalla kaiken aikaa vaikuttavasta taiteellisesta ajattelusta. Varto muistuttaa, että kysymys taiteellisesta ajattelemisesta on aina ollut taiteen opettamiseen liittyvän keskustelun taustalla. Taiteellista ajattelua voidaan pitää suorittamisen vastakohtana ja selälaisena sen tarve tulisi tunnistaa koulun taidekasvatuksessakin. Taide syntyy taidoista ja todellisen taitamisen tuloksena syntyy selkeä ja valaistunut olo, kuin jokin asia olisi tullut selväksi, kirkastunut ja jäsentynyt. Varto näkeekin, että ajatus oppimisesta, jossa syntyy aivan omalaatuista taitamista ja tietämistä on taiteen opettamisen perimmäinen syy. (Varto 2008a, 69–71.) Tehtäväkeskeisyyden ja kilpailuvietin ruokkimisen sijaan taidekasvatuksessa tulisikin keskittyä taiteen kautta ja visuaalisella kielellä tapahtuvan ajattelun kehittämiseen. Varto peräänkuuluttaa taiteellista ajattelemista kaikessa taiteen opetuksessa tekniikoita tärkeämmäksi tavoitteeksi (Varto 2008a, 81).

Taiteellinen ajattelemisen edellyttää rohkeutta ja taitoa ajatella muillakin kuin totutuilla ja yleisesti käytössä olevilla tavoilla. Keskellä oleminen ei lavenna maailmankuvaa eikä siten rohkaise omien persoonallisten näkemysten syntymistä. Varton mukaan lapsella ja nuorella on luontainen taipumus kohti tavanomaista ja normaalia. Siksi oppilaita tulisikin rohkaista näkemään, kuulemaan, ajattelemaan ja toimimaan toisin. Heidän ajatteluaan tulisi haastaa. Taiteellinen

ajatteluun tukee nimenomaan tätä tarpeellista ulkolaitaistamista. Se myös sitoo harjoitettavat taidot ja tekniikat johonkin mielekkääseen ja antaa oppilaille mahdollisuuksia kehittyä omaan tahtiinsa ja omien edellytystensä mukaan. (Varto 2008a, 82–83.) Tämä vaatii opettajalta asennoitumista taiteen tekemiseen prosesseina, joissa oppilaan kokemuksellista tietoa ja näkemyksiä ilmaistaan visuaalisilla menetelmillä. Taiteellisen ajattelun kehittäminen edellyttää sitä, ettei oppimistilanteissa koskaan vajota pelkän teknisen tai motorisen opettamisen tasolle (Varto 2008a, 84).

Ennen kuin voi täysin ilmaista itseään visuaalisesti, täytyy myös tekniisiä ja motorisia taitoja kehittää. Taidossa harjaantuminen helpottaa ilmaisua ja siten taiteellisen ajattelun ilmentämistä. Taitamattomuus ei kuitenkaan estä ajattelusta. Varton mukaan olennaista olisikin pitää taiteellisen ajattelun periaatteita kaiken aikaa yllä ja esillä. Ei pidä odottaa, että oppilas on tarpeeksi taitava tai kypsä ajattelemaan taiteellisesti ja suhtautumaan sisällöllisesti kuvan tekemiseen. (Varto 2008a, 71, 74–75.) Päin vastoin taiteelliseen ajatteluun tulee herätellä ja kypsyttää mahdollisimman varhaisessa vaiheessa. Ymmärtäessään taidetta muutenkin kuin taitolajina, ja keskittyessään tulosten sijaan prosessiin, oppilaassa voi syntyä aito halu ilmaista itseään taiteen avulla.

Taiteen tohtori, taidekasvattaja Soile Niiniskorpi kyselee väitöskirjassaan kuvataideopettajien käsityksiä kuvataiteesta ja sen tekemisestä sekä heidän omasta suhteestaan taiteen tekemiseen. Kaikki hänen haastattelemansa kuvataideopettajat tekevät itse taidetta ja pitävät taiteellista työskentelyään itselleen merkityksellisenä sekä henkilökohtaisesti että ammatillisesti. He näkevät kuvataiteen opettamisen ja taiteen tekemisen välillä samankaltaisuutta ja vuorovai- kutusta. Yksi puhuu teknisen taidon ylläpitämisestä, toinen viittaa taiteellisen ajattelun vireillä pysymiseen oman taiteen tekemisen kautta. (Niiniskorpi 2009, 22, 187, 196–197.) Kuvataideopettajan omakohtainen kokemus taiteen tekemisestä on olennainen osa taiteen ymmärtämistä. Tekijänä hän ymmärtää kuvataiteellista prosessia moniulotteisemmin, sisältä käsin. Taiteelliseen ja kuvalliseen ajatteluun itse harjaantuneena hän voi ohjata opiskelijaa luontevasti.

Taidekasvattaja ja tekstiilitaiteilija Virpi Vesänen-Laukkanen kuvailee erästä taidekasvatus-projektia, jossa kuvallisen-, sanallisen- ja draamailmaisun keinoin eläydyttiin satuhahmojen maailmaan. Peruskoulun neljäsluokkalaisten kehittämät itselleen luontuvan satuhahmon ja toteuttivat sen moniaistisessa ja ilmaisuta- poja fuusioivassa projektissa. Vesänen-Laukkasen kuvauksessa ilmenee monia kuvataiteellisen prosessin vaiheita. Tekeillä oleva teos on omakohtainen ja ko-

kemuksellinen. Sillä on voimakas sisältö, jota ulkoinen hahmo tukee. Teokseen sopiva materiaali yritetään saada tottelemaan halutulla tavalla. Prosessille annetaan aikaa, tilaa ja mahdollisuuksia ilmentyä eri materiaalien ja keinojen välityksellä. Tekijän ratkaisut perustuvat hänen kokemukseensa sekä erilaisiin materiaaleihin luomaansa suhteeseen. Kehollisen työskentelyn ja tekijän taitojen kautta mielikuvat muuttuvat visuaalisiksi. Työskentely on dialogia. Tekijä joutuu sopeuttamaan ilmaisunsa omakohtaisuuden ja yleisön katseen väliin. (Vesänen-Laukkanen 2003, 114–115.) Kuvataiteilijan prosessi eroaa elämyksellisessä taidekasvatusprojektissa työskentelevän lapsen tilanteesta monimutkaisuudessaan ja kerroksellisuudessaan. Taidekasvatuksellisissa prosesseissa on kuitenkin nähtävissä paljon sellaisia tasoja, joista taiteilijat puhuvat taiteellisten prosessiensa yhteydessä. Kirjoittaessani tutkimukseni tekstiä ajatusteni taustalla vaikuttaa kokemukseni taidekasvattajana, jonka kautta hiljaa pohdin samalla oppilaan prosessia ja tapoja sen tukemiseen. Taidekasvattaja voi tutkimuksen myötä ymmärtää myös oppilaiden visuaalisten ratkaisujen syntyä ja merkitystä paremmin. Taiteellisen prosessin tutkimisessa monet materiaaliin, tekniikkaan, havaintoon ja taitoon liittyvät aspektit saavat sanallisen muotonsa, mikä voi syventää taidekasvattajan ymmärrystä olennaisen opettamisesta. Myös itse sanallistamisen taito ja puhe taiteellisen prosessin eri tasoista on olennaista kuvataideopettajan työssä.

### 1.9. Taiteilijan avautuminen maailmalle

*”Arvomaailma ja arki ajattelu on aivan suoraan maalausten maailmaa. Maalaan omia ajatuksiani, sen kautta pystyn olemaan olemassa vahvemmin. Maalaus on elämän ihmettelyä ja pohdiskelua, myös uskomista. Se on uskomista sellaiseen ihmeeseen kuin elämä. Se uskomisen vaan vaatii aika paljon. Se on varmaan avainjuttuja mun työssäni.”* (Susi 2006a.) Edmund Husserl näkee ihmiselämän jatkuvana pyrkimisenä, positiivisten arvojen saavuttamisena ja negatiivisten asioiden minimoimisena elämässä. *Yhä uudelleen motivoitunut positiivinen pyrkiminen johtaa vaihtelevasti tyydytyksiin, pettymyksiin, tuskalliseen tai välillisesti epäarvokkaaseen* (Husserl 2006, 78). Ihminen tarkkailee elämäänsä ja vapaana olentona pyrkii tietoisesti muokkaamaan persoonallista elämäänsä tyydyttäväksi ja kulloisiinkin arvoihin perustuen näkemykselliseksi. (Husserl 2006, 78–80.) Taiteilija to-



teuttaa ammattia, jonka näkee itselleen merkitykselliseksi, jossa näkee noudattavansa arvojaan ja tekevänsä jotakin merkittävää. Työskennellessään hän tiedostaa onnistumisen ja sen tuoman kokonaisvaltaisen maailmankuvaa ja minuutta täydentävän onnen tunteen mahdollisuuden. Samalla tiedostaessaan onnistumisensa ja vaikuttamisensa mahdollisuuksia, myös mahdollisten pettymysten avoin äärettömyys nousee esiin.

Martin Heideggerin mukaan ihminen on heitetty maailmaan ja tämä heitteisyys on ihmisenä olemisen olennainen piirre. Ajatuksen mukaan ihmisellä ei ole ennalta mitään korkeampaa tai määriteltyä tehtävää maailmassa, ei mitään kohtaloa toteutettavanaan. Vasta maailmassa olemisen ja elämisen myötä ihmisen oleminen alkaa ja hänen erilaisuutensa alkaa muodostua. (Heidegger 2000, 175, 186.) Heitteisyytensä vuoksi ihminen kiinnostuu maailmasta (koska se on ainut, mitä hänellä on) ja hän saattaa kehittää itselleen toimintaa, joka saa hänet tuntemaan merkityksellisyyttä. Heidegger muistuttaa, että ihmisellä on vain rajattu määrä aikaa ymmärtää itseään. Siksi ei ole yhdentekevää, miten ihminen elämänsä käyttää. Tähän liittyen Heidegger esittelee varsinaisuuden käsitteen. Olento toteuttaa varsinaisuuttaan elämällä, olemalla lajityypilleen ominaisella tavalla. Varsinaisuus on se piirre, joka erottaa kantajansa muista olioista. Ihminen toteuttaa varsinaisuuttaan yrittäessään ymmärtää, miten minä on maailmassa. Varsinaisuuden hetket ovat siten ihmiselle kirkkaita ymmärtämisen hetkiä. Arkielämässä ihminen ei kurkota olemisensa ymmärtämiseen, vaan tyytyy epävarsinaisuuteen, joka on ihmiselle huomattavasti yleisempi (mutta ei vähemmän merkittävä) tila kuin varsinaisuus (Heidegger 2000, 67, 195, 227).

Jos varsinaisuuden käsitettä soveltaa suuntautumisen mukaan, voisi ajatella, että taiteilija toteuttaa varsinaisuuttaan toimiessaan taiteilijana. Mikä sitten lasketaan taiteen tekemiseksi, voiko taiteilijuuden asenteen kytkeä ihmisessä päälle ja pois? Taiteilijuus ei ole aikaan tai paikkaan sidottu. Ajattelen, että taiteilija toteuttaa varsinaisuuttaan havainnoimalla, kokemalla, erittelemällä kokemustaan ja ajatteluaan tietoisesti taiteellisessa prosessissa käytettäväksi. Hän on varsinainen taiteilija myös silloin, kun hän työstää teosta, pohtii sitä, katselee, antaa tilaa uusille ajatuksilleen, reflektoi maailmallisuuttaan teoksen avulla. Edelleen ajattelen, että taiteilija voi hyvinkin kulkea näyttelyissä, katsoa kuvia ja lukea kirjoja epävarsinaisessa tilassa. Varsinaisuus on niin kiinteästi osa ajattelullista prosessia, että sen toteutumiseen tarvitaan tietty virkeyden, avoimuuden ja kiinnostuksen, vastaanottamisen tila. Varsinaisuuden aallonharjalle ei pääse

itseään pakottamalla, muttei aivan tahtomattaankaan. Tarja Pitkänen-Walter käsittelee taiteilijan työskentelyä tutkimuksessaan eräänlaisena antautumisen ja maailmaan sulautumisen prosessina. Tähän prosessiin kietoutuvat monenlaiset maailmassa olemisen tavat, havainnot ja työhön vetävä nautinto. Työskenteleminen tuntuu tavanomaista välittömämmältä todellisuuden kohtaamiselta. (Pitkänen-Walter 2006, 16–17, 21.) Pitkänen-Walter antaa paljon arvoa hitaalle katsomiselle, tuijottamiselle, joka vähitellen muuttuu vain olemiseksi. Katsomiselle täytyy omistautua ja antaa aikaa niin kauan, että katse alkaa vaeltaa vapaasti, unohtuneena ja pysähdellä ”näkemättömyyteen”. Havainto hajoaa tuntemattomaksi ja uudelleen tunnistettavaksi, liike läsnäolosta representaatioon ja takaisin mahdollistuu. Kuvataiteilijalle hitaaseen katsomiseen antautuminen on olennainen työtapana, jopa metodi. Maalauksen tuijottaminen antaa maalارille mahdollisuuden uuden kuvan ja samalla eletyn todellisuuden uudelleen luomiseen. (Pitkänen-Walter 2006, 53, 58–59.)

Taiteilijan varsinaisuus on avoimuutta sille jollekin, joka jää teknisen ajattelun ja laskelmien tuolle puolen. Tämä uusia ajattelutapoja mahdollistava tila on taiteellista ajattelua ja olennainen piirre taiteilijan varsinaisuudessa. Taidemaalari Elina Merenmies pitää oikeaa ajankäyttöä ja hetkessä olemista tärkeänä taiteilijan työssä. Sisäiselle liikkuvuudelle ja sattumille pitää antaa aikaa ja mahdollisuus tulla esiin. Hän näyttää leikkaamaansa lehtikuvaa punaisista unikoista, jotka kasvavat kiemurtaen ja retkottavat täyteläisinä vihreää taustaansa vasten. Hullut, humalaisen vinksahaneet unikat eivät täytä stereotypiaa sievistä kukista. Kauneus suistuu sivuraiteille. Kuva muistuttaa Merenmiestä omien teostensa perusluonteesta, joka on jatkuvasti läsnä arkielämässä, lehtien sivuilla, jopa luonnossa. Avautuminen uusille ajattelun reiteille voi silloin tapahtua missä tahansa arjen tilanteessa. (Merenmies 2005.)

## 1.10. Arkinen taiteilijuus

Kuvataiteellisen prosessin avaamisen ohella yksi tutkimuksen tarkoitus on kyseenalaistaa taiteilijaan, taiteen tekemiseen ja inspiraatioon liittyviä stereotyyppioita ja myyttejä. Monesti ihmisten mielissä vielä kummittelee käsitys intuitiivisen kokemuksen ja taiteellisen inspiraation irrallisuudesta

arkiseen maailmaan nähden. Kuvitellaan, että taiteellisuus ja visuaalinen ajattelu ovat tavallisen elämän ulottumattomissa ja vain taiteen ylevään piiriin kouluttautuneiden etuoikeus. Näiden käsitysten vastaisesti kehollinen maailmassa oleminen sekä elämismaailman ja havainnon arkisuus muodostavat perustan tälle tutkimukselle. Taiteilijaa katsotaan tässä ihmisenä, joka suuntautumisensa perusteella on valinnut kuvataiteilijan ammatin. Hän arkensa kietoutuu taiteelliseen ajattelemiseen ja sen ilmentämiseen kuvallisin keinoin. Nykytaide yhdistää taidetta ja elämää uudella tavalla. Uusista taidemuodoista etenkin yhteisötaide on ollut omiaan karistamaan taiteen ylevyyden leimaa. Suomalaistaiteen situationistisen<sup>42</sup> ajattelun arkitektoiksi on muodostunut Minna Heikinahon 1990-luvulla Helsingin Hakaniemeen perustamaa kahvila-galleriaa, jossa hän tarjosi ilmaista aamiasta kadun kulkijoille. Heikinahon yhteisöllisestä projektista tuli työttömien ja syrjäytyneiden levähdyspaikka, täydellinen vastakohta perinteiselle taidegallerialle. Nykyisellään mm. kaupunkitaide limittyy luontevasti jokapäiväisiin ympäristöihimme ja toimintatapoihimme.

Taidehistorioitsija Yrjänä Levanto purkaa myyttisen taiteilijäkäsityksen muodostumista ja historiallista muutosta. Perinteisesti taiteilija hahmottui mieheksi, jolla on poikkeuksellisia luovia voimia, ja joka kärsimyksensä kautta luo taidetta. Taiteilijoiden elämäkertoja lukiessa törmää usein heroisoiiviin kuvauksiin nuoresta, joka mystisellä tavalla löytää itsestään lahjakkuuden ja syntymässä saadun nerokkuutensa. Vanhemmissa biografoissa on viitattu yliluonnollisiin tai astrologisiin tapahtumiin, joiden ansiosta taiteilija syntymässään saa jumalalliset kykynsä. Koska taiteilijan neuros käsitettiin yliluonnolliseksi, myös hänen elämänsä ajateltiin olevan jotenkin normeista poikkeavaa. (Levanto 2005, 90–94.) Taiteilijat ovat pitkään edustaneet keskiluokalle toiseutta, oppositiota, rationaalisen yhteiskunnan kääntöpuolta, samalla torjuttua ja ihannoitua puoliskoja. Sitten taiteilijat itse ovat porvarillistuneet ja sopeutuneet yhteiskuntaan. Taiteilijuiden ammatillistuminen, byrokratia ja meritoitumisperiaatteet sekä taiteen kaupallistuminen ja kollektiivinen luonne ovat olleet omiaan purkamaan myyttistä yksinäisen neron leimaa. (Levanto 2005, 98–99.) Edelleen mones-

---

42 Kansainväliset situationistit (SI) oli vuosina 1957–72 vaikuttanut avantgarderyhmä, joka yhdisti taidetta ja radikaalia kapitalismin vastaista yhteiskunta-analyysia. Situationistien keskeisiä tavoitteita oli arjen vallankumous, joka käsittää muun muassa erityisten "situaatioiden", eli jonkinlaisten kokonaisvaltaisten elämysten tai kokemusten, luomista sekä taiteen ja elämän rajan hävittämistä (Antti Virnes 2007, 1)

ti tuntuu, että taiteilijoihin suhtaudutaan eri tavalla kuin muiden ammattien edustajiin. Heidät nähdään jollain tapaa erilaisina tai erikoislaatuisina henkilöinä. *Keskiluokka kuitenkin haluaa ja tarvitsee itselleen edelleen toisen. Historiasta nousevat taiteilijuuden roolimallit ovat nykytaiteilijoille ja koko käsitykselle taiteesta selvästikin ongelma ja rasite* (Levanto 2005, 100–101).

Nyky-yhteiskunnassa taiteen rooli ulottuu yhä enemmän gallerioiden ulkopuolelle ja ulos perinteisistä rajoistaan. Teokset sulautuvat kaupunkikuvaan ja metsien siimekseen, mainostauluille ja tehdashalleihin. Samalla taiteilijan toimenkuvaan tulee mukaan enemmän neuvotteluja, lobbauksista, markkinointia, hakemusten ja raporttien tekemistä sekä eri alojen asiantuntijoiden kanssa työskentelyä. Taiteen tutkija Ossi Naukkarinen väittää taiteen epätaiteistuvan kosketuksessa elämän muihin ilmiöihin. *Taiteen tekemisen taito muuttuu ja lähenee muunkaltaisia yhteiskunnassa toimimisen taitoja* (Naukkarinen 2005, 25). Vastaavasti arkinen elämä taiteistuu taiteen tullessa ulos työhuoneilta ja taiteessa käytävän keskustelun tullessa arkipäivän kysymyksiin kiinni. (Naukkarinen 2005, 21–25). Taiteistumisen nykyaikainen ilmiö tuo esiin taiteen ja arkielämän yhteyden. Filosofin Pentti Määttäsen mielestä taiteistuminen viittaa siihen, että taidemaailma ei enää riitä taiteen kontekstiksi. *Esteettisillä arvoilla on yhteytensä arvoihin yleensä, ja tästä näkökulmasta taiteistuminen tarkoittaa sitä, että taide ja esteettiset kokemukset ovat yhteydessä elämään ja kokemukseen laajemmassa mielessä* (Määttäsen 2005, 52).

Taiteellisen ja arkisen maailman sekoittuessa yhä tiiviimmin toisiinsa stereotypit yhteiskunnasta erillään luovasta nerosta väkisinkin romahtavat. Levannon näkemys keskiluokkaisen yhteiskunnan jonkinlaisesta tarpeesta säilyttää ja ylläpitää taiteilijatyypin boheemia leimaa on kuitenkin helppo uskoa. Ulkopuolisesta saattaa monesti näyttää siltä, kuin taide syntyisi tyhjästä. Kauhistuttavat, ihastuttavat ja ihmetyttävät teokset ilmestyvät katukuvaan, julkisiin tiloihin ja gallerioihin ilman, että niiden tekeminen koskaan näyttäytyisi. Valmis teos saattaa hämmentää ja pysäyttää ajankoh-taisuudellaan, poliittisuudellaan, esteettisyydellään tai kriittisyydellään. Katsoja saattaa kokea, että jotakin ajassa kelluvaa tulee selkeästi läpi, saa muodon ja osallistuu näin keskusteluun. Kuin taiteilija olisi kiteyttänyt teok-sessaan jotakin vahvasti aikaan, yhteiskuntaan ja minuun itseeni katsoja-na liittyvää. Teknistyneessä ja kulutuskeskeisessä maailmassa kasvaneelle katsojalle nousee ehkä mielikuva taiteilijasta (samoin filosofista) ihmise-

nä, joka pystyy näkemään arkisen pintakuohun läpi ja tuomaan olennaisen esille taiteellisen ja visuaalisen ajattelunsa voimalla. Ajatteluun ja aistisuuden perustuvat ammatit saattavat tälle yhteiskunnalle olla niin vieraat ja uhkaavat, että niiden leimaaminen puolihullujen ja renttujen tekemisiksi onkin tarpeellista.

Olisin valmis uskomaan, että se vieraus, joka taiteilijan työskentelyyn liittyy – ja joka osaltaan tukee boheemia stereotypiaa – johtuu taiteen heuristisesta yllättävyydestä ja siitä, ettei sen juuria taiteellisessa prosessissa ymmärretä. Varto kirjoittaa, että taiteena ilmituleva on auetessaan kuin metaforan synty. Se on kauttaaltaan mahdollisuutta nähdä, kokea ja ajatella toisin. Sen avulla voi arvioida toisin myös jo tuttuja ja arkisia ilmiöitä. (Varto 2008a, 82.) Taiteellinen ajattelemisen ja siihen perustuva toiminta ei tue rutinoitua ja itsestään selvää jokapäiväisyyttä. Se edellyttää oman olemisensa tiedostamista tässä ja nyt, jokahetkistä kyseenalaistamista ja alttiutta ottaa maailma vastaan. Olennaista on sallia itsensä toimia paljastajana ja välittäjänä sille, mikä minussa tulee huomatuksi ja ajatelluksi, mikä pyrkii näkyväksi. Varton mukaan jokainen taiteellinen toimi paljastaa maailmaa uudella tavalla ja näin ollen muuttaa sitä. (Varto 2008b, 66.) *Jokaisen näkemisen, kuulemisen, lukemisen ja kokemisen jälkeen maailma...on jo jotakin toista* (Varto 2008b, 66). Tällainen toiminta ei kuitenkaan edellytä suurta neroutta tai poikkeuksellista luonteenlaatua, vaan syntyy tietynlaisesta asenteesta maailmaan. Ihminen, joka ei suostu omaksumaan yleisesti annettua arvoja ja tietoa sellaisenaan, on altis tunnistamaan jotain muuta, uutta ja outoa. (Varto 2008b, 67.) Halusin tutkimuksessani keskittyä arjen ja visuaaliseksi tulemisen välissä tapahtuvan paljastamiseen. Minua kiinnostivat taiteelliseen prosessiin liittyvät arkiset havainnot, ajatukselliset juuret ja visuaaliset ratkaisut. Lähdin etsimään apua intuitiivisten ymmärryksen hetkien ja prosessin eri tasojen sanallistamiseen toisilta taiteilijoilta. Ennen dialogeihin heittäytymistä minun oli kuitenkin tutkiskeltava omaa työtäni, vastattava kysymyksiini itse.

L'Aden

J'ai cueilli le brin de longjère  
L'automne est morte sans rien -  
Nous ne nous verrons plus ni terre  
Adieu du temps brin de longjère  
et reviens-tu que je t'attends  
Appellerais ?

Longjère

Mon Juliane

Don't hide the things  
that make you dream

Be a heck from the Muse  
and say: now you're  
alive

Every little thing is  
gonna be alright

Thousand years of mystery  
secret is set aside  
secret of the sea that  
only she will understand

Never try to resist, oh no

I just want you to  
good and loving

Les bennes de l'été

10 sept 23x30  
7 sept 40x46  
2 sept 74x97  
1 sept 51x24  
Je volerais ce jour pare

Työhuoneeni seinällä kirjoitettuja mielikuvakarttoja

# MAISEMA

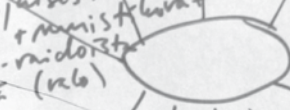
- Peter Frey
- Holmberg, Postille Häreessä
- omia, koehuja
- maisemia
- lausumia
- maastopäälliköt, maastopäälliköt, maastopäälliköt

## LIKENNEMERKIT

- Siemenöt
- varoitusten
- graafisuus
- tien vitat
- kulkupöytä
- stop 500m
- etnopoistokkeiden
- muu varoitus
- killetyt apusumut
- maastopäälliköt
- umpikäppä
- suunnat
- omat varusteet

## RISTEYKSET

- y-risteys
- t-risteys
- kääntymispiste
- kääntymispiste
- kääntymispiste
- kääntymispiste



## TELÄÄSEET

- Mikon punkot, veistokset
- piirretyt kalusteet
- veitsi selän takana
- pelkänäköinen
- pelkällä oma veitsi,
- pelkällä omilla
- ottaa kontrollakseen
- itseä
- itseä
- kirves-mäntäheijon
- idea sideharsoon
- kääntymispiste
- Ulla Jokisalo → sakset

## PELIKORTTI

- Tarot, maastopäälliköt
- kirkat, kepit
- kortin reunat
- graafisuus kuorena,
- kehä, vankilana
- Taik pöytä kokehtim
- 1993 (pelikortti)
- passianssi, yksinäisyys
- pelin väline, pelinappula

## TM-Gallensan työt

## MINÄKUVA

- joka hetkestä
- hapanis alkis
- kahras kuori,
- alla heikkouksia
- kevään, keuhko
- syyskuu 2003
- tapanhuomat ja
- niiden kätkeminen
- arkikuvon alle
- itsekuni, aikataulu
- kritiikki, kontrolli
- harkinta, ryhti
- kuori
- väriä kaava
- väriä mittaan

## IHMISHÄMM

- SARJAKUVAMANE
- Katja Tubinien
- Magna
- myös veraita
- ihmissit
- Caroline Pipping

## SIDEHARSO

- puikkoon suuret
- ihon korvike
- + nenälinaat?
- hauraus, kuten
- vain maisemalla
- Ulla Jokisalo

## 2. AUKOT

### 2.1. *Aukot*-näyttely

Aloitin tutkimukseni tutustumalla ja havainnoimalla omaa taiteellista työskentelyäni. Tuntui luontevalta aloittaa kuvallisen prosessin purkaminen omalta työhuoneelta luomalla analyttinen katse omiin tekemisiin ja hahmottamalla omien teosten syntyä. Yritin kokemuksi ja omakohtaisen ymmärryksen avulla sitoa jonkinlaisen haavin, jolla tavoitella osittain näkymätöntä kuvallista prosessia. Tämän pohjalta lähdin myöhemmin muiden taiteilijoiden luo ja yritin yleisemmin ymmärtää kuvallista prosessia. Tutkimuksen lopulla pohdin, mitä olen ymmärtänyt ja mitä on jäänyt huomioimatta. Mitä jäi haaviin ja mikä ui sen läpi.

Ennen *Aukot*-näyttelyä olin kokeillut tehdä muistiinpanoja erään prosessin alkuvaiheista. Olin aloittamassa uutta kokonaisuutta ilman tarkempia suunnitelmia. Maalauksiin oli yhdistymässä tienhaarat ja maisemat, säätily, sarjakuvamaisesti piirretyt tai epämääräisesti maalatut ihmiset, tekstit, pelikortit, teräaseet, 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 assosiaatiossani, jota en sen paremmin kuitenkaan osannut analysoida. Jokainen niistä oli tärkeä elementti, jonka avulla käsittelin askarruttavia asioita. Uuden visuaalisen kokonaisuuden kehittäminen kesti noin seitsemän kuukautta. Hiljaisen kehittämisperiodin lopulla muistikuvistani ja havainnoistani oli kasaantunut tarpeeksi sopivia aineksia ja kuvat alkoivat kiteytyä ajatuksiini. Viimein jokin aistimus tai havainto satoi edelliset, irralliset havainnot yhteen ja visuaalinen ajattelu saavutti jonkinlaisen kokonaisuuden tuottaen mielikuvan valmiista teoksesta. Ymmärsin elementtien yhteyden toisiinsa ja näin, miten voin niiden avulla päästä käsittelemään aihetta maalaamalla.



Päällepäin passiiviselta näyttänyt aika sisälsi usean kuukauden pituisen kehittelyn, jota ilman teokset eivät olisi saaneet ulkoista muotoaan.

Visuaalisen ajattelun jäljittäminen valmiista teoksista oli haastavaa. Kokonaan jälkeensä tehty tulkinta vaikutti tarjoavan vain siivottuja, loogisia ja yleiseen taidekontekstiin liittyviä diskursseja. Kaikki rosoisuus, kehon rasitus, tyytymättömyys ja päälle maalaus oli ohi ja poissa. Myös prosessin aikana toisaalta oli vaikea nähdä teoksiin valikoituvia ajatuksia. Itselläni uuden teeman tai kokonaisuuden kehittyessä visuaalinen ajattelu toimii vahvasti intuitiivisella tasolla. Osa ratkaisuista on nähtävissä vasta jälkikäteen. Palasin ihmettelyyn, jonka olin aloittanut maisterin työssäni, ja joka oli seurannut minua siitä asti kuvien ja kuvan tekemisen edessä ollessani. Maisterin opinnäytteessä hahmottelin teosteni kuvallisten aiheiden kehittymistä. Nyt pyrin työskentelyperiodin aikana hahmottamaan tekemiäni ratkaisuja ja valintoja. Jälkeensä pohdin valintojeni perusteita ja kytköksiä menneisiin ja meneillään oleviin muihin valintoihini ja tapahtumiin.

Työskentelyn lopputuloksena syntynyt kokonaisuus oli esillä Taide-maalariiliiton tm-galleriassa Helsingissä syksyllä 2005. Galleriaan ripustettiin 13 maalausta, joista 12 oli yhteen ommelluille, käytetyille kankaille, kodintekstiileille ja vaatteille maalattuja ja piirrettyjä. Lattialle oli asetettu yksi muista poikkeava, pyöreälle jättemetallille maalattu teos. Yhdelle seinälle oli ripustettu ommeltuja maalaus pohjia teknisesti muistuttava kangas, jolle heijastui prosessin aikana syntynyt, prosessia havainnoiva teksti.

## 2.2. Näyttelyä edeltävä prosessi

Tarkastelin oman työskentelyni rytmiä, ajatteluani ja assosiaatioitani prosessin kuluessa. Itse maalaaminen tapahtui kiihkeässä tahdissa. Näyttelyn teokset valmistuivat 23 maalauspäivän aikana. Kokonaisuudessaan prosessi kesti kuitenkin yli puoli vuotta. Intensiivinen maalaaminen vaati väliin useita päiviä, jolloin tuijotin kuvia, ajattelin niitä valmiiksi, kehittelin ja vaihdoin näkökulmia. Prosessin havainnoimisen jälkeen tutkin valmiita teoksia erilaisia totuuksia ehdottavina objekteina. Pyrin niiden avulla näkemään osan prosessista. Miten nämä totuudet ovat rakentuneet ja miten ne on tuotu esitettäväksi. Tutkimuksessa olen kiinnostunut taiteellisen proses-

sin kokonaisuudesta, josta valmis teos on vain yksi vaihe. Valmiina teokset voivat paljastaa osia tekemisen prosessista. Ne avaavat minulle mahdollisia näkymiä siihen virtaan, jossa saatoin ne valmiiksi.

Maalaamisen aikana kirjoitin ajatuksiani toisistaan erillisinä sanoina isolle, työhuoneen seinälle kiinnitetylle paperille. Kesken maalaamisen saatoin palata paperille vetämään viivoja sanojen väliin, kun ymmärsin jotakin enemmän visuaalisten mielikuvieni ja ajatteluni yhteyksistä. Kirjoitin nämä sanat itseäni varten, oman itseymmärryksen välineeksi. Lopuksi järjestin kartan sisällön pääsanojen alle lyhyiksi kirjoituksiksi, joka oli sellaisenaan esillä näyttelyssä, heijastettuna näyttelytilan seinälle kiinnitetyille tekstiilille. Minua kiinnosti nähdä, miten yleisö ymmärtää maalausten ja kirjoituksen yhteyden galleriatilassa. Näyttelyssä yleisön kommentit olivat yksinomaan positiivista. Toiset näkivät kirjoituksen jopa tärkeimpänä osana näyttelyä.

Ajattelu voi olla visuaalista, vaikka puhumme siitä sanoilla. Ilmaisua, taidetta ja havaintoa psykologian näkökulmasta tutkinut taideteoreetikko Rudolf Arnheim kirjoittaa kokemuksen kielellisestä kuvailusta ja siihen liittyvistä vaikeuksista. Hänen mukaansa sanallinen esittäminen latistaa kokemuksen yksiulotteiselle, lineaariselle tasolle, eikä siten voi koskaan saavuttaa kokemuksellisuuden kaikkia tasoja. Ajattelu ei ole pelkästään lingvististä, vaan välittyy myös kuvien kautta kielen avulla. Tulkinta tapahtuu kuvien ja kielen yhteistyönä. (Arnheim 1969, 246–248.) Kirjoittamassani tekstissä tunsin pääseväni lähelle tekemisen hetken ajattelua käyttämällä runollisia ja intiimejä sanoja. Sanat vaikuttivat ilmaisevan ja aktivoivan ajattelua enemmän yksinään, ei selittävinä tai kuvailevina lauseina. 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. Kirjoittamani sanat ovat kiteytyviä laajemmista kokonaisuuksista. Ne toimivat kuin ajatteluni verkkomerkkeinä, joiden avulla merkitsin olennaisia kohtia ajatuksellisessa jatkumossa. Kirjoittaessani liikun intiimistä käsin kohti yleisempää tasoa. Maalaamisen aikana kirjoitettu ja näytteillä ollut teksti on sisennetty erilleen leipätekstistä<sup>43</sup>.

---

43 Oman tekstini lisäksi mukana on yksi Lars Huldénin runo, jonka löysin näyttelyteosten tekemisen aikaan ja joka tuntui kiteyttävän ajatuksiani.

### 2.3. Teosten elementit

Peilaan *Aukot*-teoksissani arkielämää menneestä käsin. Aiemmissä töissäni olen keskittynyt sukuni kuviin, etsinyt omakuvaani niissä, kääntänyt peilejä itseeni<sup>44</sup>. Olen yhdistellyt vanhojen valokuvien henkilöitä ja vuosikymmeniä vapaasti. Käsiteltyäni rakkaita sukukuviani jäljelle jäi vielä kasa sellaisia kuvia, joiden ihmisiä en tunnistanut. Tuntemattomien kuvat toivat paljon kysymyksiä esiin. Mitä on olla tunnettu tai tuntematon, minkälainen on unohdetun rooli? Minkälaiset ihmiset jäävät muistiin ja ketkä häviävät muistista? Kenen kasvot raaputetaan luokkakuvasta pois? Tuntemattomien kuvat muodostivat pohjan uudelle kokonaisuudelle. Niistä tuli ensimmäinen tärkeä elementti teoksiini.

Tuntemattomien kuvien rinnalle toiseksi elementiksi teoksissa nousivat tyhjät lomakkeet. Sain tilaisuuden käydä kotikuntani arkistossa ja katsella vanhoja lautakuntien mukaan lajiteltuja asiakirjoja. Ihmiselämän pienet ja suuret käännekohtat on merkitty tuhansiin lomakkeisiin, kortteihin ja arkistoihin. Tyhjä lomake alkoi mielessäni vastata ihmisen täyttä tuntemattomuutta. Ihmisen unohtaminen konkretisoitui lomakkeiden tyhjiissä sarakkeissa. Arkistojen kysymykset yhdistyivät valokuvien kysymyksiin.

Ompelin maalausten pohjat kirpputorilta ostamistani tekstiileistä. Ommeltu tekstiilikollaasi on aktiivinen tausta. En halunnut jättää sen merkityksiä maalin alle, vaan nostin sen kolmanneksi elementiksi, kuvien ja lomaketekstien rinnalle. Tuntemattomien kirpputorimyyjien liinat ja pyyhkeet tarjosivat uuden mahdollisuuden ja uusia ajatuksia teosten pohjalle. Vaatteista ulos kasvamisen, tahraantumisen, haurastumisen, hylkäämisen ja kuoleman ajatukset astuivat tekstiilien mukana teoksiin. Mitä enemmän niissä oli saumoja, reikiä, kulumia ja tahroja, sitä paremmin ne toivat esiin omaa käyttöhistoriaansa.

Näyttelykokonaisuus sai lopulta nimekseen *Aukot*. Nimi kiteytyi maalaamisen loppuvaiheessa, kun huomasin sanan yhdistyvän kartallani moniin erilaisiin merkityksiin. Aukot esittäytyivät minulle kattavana teemana, aloin nähdä niitä kaikkialla. Aukkoja jäi maalausten kaikkiin elementteihin. Niitä jäi muistiin, tunnistamattomien henkilötietoihin ja elämäntarinoihin, arkistoihin ja historiaan. Tuntemattomat ihmiset vastaanottavina aukkoina

---

44 Yksityisnäyttelyissä *Betonimekko* Salon Taidemuseo Veturitallin tornissa 2001, *Kudelman* Lönnströmin taidemuseon Pihatalossa 2003 ja *Harsittu aika* Salon Taidelainaamossa 2004.



*Jaana Saario, Rinnakkaisluokka, 2005, sekatekniikka tekstiileille.*

antoivat minulle mahdollisuuden täyttää heidän kuvansa uusilla yhteyksillä ja merkityksillä. Samalla he olivat niitä aukkoja, joista sukukuvista kokoa-  
mani kudelman vuotaa. Jäljelle jäi reikäinen paita, kenen tahansa aukollinen  
tarina: se mitä meistä jää.

*aukot*

muistissa, lomakkeissa, suvussa, yhteiskunnassa, historiassa,  
mielessä? arvossa? ihmisyydessä?  
elementtien aukollisuus, joissa hapertunut olemus yhdistyy  
kaunis, yksinkertainen sana, kuin aava, avoin, aalto, haava  
hiljainen sana

(ote näyttelytekstistä *Aukot*, tm-galleria)

## 2.4. Aukollisuuden tavoittelua

Estetiikkaa ja ontologiaa tutkinut puolalainen fenomenologi 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 olen-  
nainen piirre<sup>45</sup>. (Ingarden, 1931.) Erityistä teoksessa on se, että se on enem-  
män kuin osiensa summa. Vaikka kaikki elementit ovat näkyvillä ja havaitta-  
vissa, sen kokonaisuutta on mahdoton kuvailla. Jos maalaus alleviivaa omat  
merkityksensä, ei katsojalle jää muuta tekemistä kuin katsominen. Maalaus  
ei silloin jätä aukkoja, ei mitään täytettävää katsojalle. Taideteokseen kietou-  
tuu niin paljon vastaanottajan omaa kokemusta, ettei teoksen ja kokemuksen  
erikseen analysointi ole mahdollista. Itsestään selvä ja ennalta arvattava teos  
ei siten ole niin merkittävä kuin aukollinen teos, joka herättää vastaanottajas-  
sa ajatuksia, kysymyksiä, elämyksiä.

Mielessäni Ingardenin ajatus alkoi levitä kaikkialle. Ehkä aukolli-  
nen mieli onkin vastaanottavaisempi kuin aukoton. Kenties aukollinen  
ihmisyys olisi aidompaa kuin aukoton? Onko aukotonta tutkimusta olemas-  
sakaan? Aukottomuus alkoi näyttää silmissäni ummessa olevalta, täyteen

---

45 Ingarden keskittyy kaunokirjallisiin teoksiin. Sovellan hänen ajatuksiaan kuvataiteelli-  
seen teokseen.

ahdetulta, liikkumattomalta, valheelliselta. Aukot, tyhjät tilat maalauksissa muodostuivat merkityksellisiksi hengitysteiksi ja aukollisuus ihmisten elämäntarinoissa nousi olennaiseksi teemaksi. Maarit Mäkelä pitää aukkoja olennaisina osana taiteellista tutkimusta. Hän vertaa taiteilija-tutkijaa verkkoa kutovaan hämähäkkiin. Verkkoon jää aukkoja, merkkejä asioista, joita ei sinällään voi pyydystää sanalliseen tai kuvalliseen 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.) Aukkoja voidaan jättää tulkintoihin myös tarkoituksella. 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 julkisessa keskustelussa huomiotta. (Aarnio 2004, 139–140.)

*pöytäliinat, pyyhkeet, nenäliinat*

työnjako, jotain varten oleminen, hyvässä ja pahassa  
 isotätien ja isoäitien oma aika, käsityön aika  
 käsillä koskeminen, keskittyminen,  
 esteettisen ja käytännöllisen yhdistäminen  
 kodin tuoksut, kahvi, perunankuoren kuiva haju, etikka  
 seinäkellon tikitys, koiran hengitys  
 ulkoa vaimeana kuuluva miesten puhe, työn äänet  
 tukahdutettuja ajatuksia, monia, kaikilla  
 vieraiden käsien kirjomat, pesemät ja silittämät pyyhkeet kirpputorilla  
 kuka voi luopua mummonsa liinoista, minkälaisessa tilanteessa?  
 mitä voi maksaa vieraiden liinoista? muistoista? hetkistä?  
 kantaako esine historiaansa?

(ote näyttelytekstistä *Aukot*, tm-galleria)

Aloin maalata kodin tekstiileille 2000-luvun alussa, kun sukuni vanhimpia kuoli ja selvitettäväksi jäi samanaikaisesti useampi kuolinpesä. Löysin useita esiäitini omista pellavistaan kutomia ja kirjomia liinoja ja tekstiilejä. Niihin tiivistyi monia merkityksiä, enkä pystynyt heittämään niitä pois. Maalasin isotätejäni ja heidän äitiään heidän itse tekemilleen ja käyttämilleen tekstiileille. Jälkeenpäin ymmärrän samalla tehneeni hiljaista surutyötä ja pohtineeni

suhdettani heihin. 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, kuolleen ja elävän välillä. Se yhdisti kahta ihmistä, kun mikään muu side ei enää siihen pystynyt. (Pointon 1999, 47–48.) Sukuni tekstiilit yhdistivät minut suvun naisten jatkumoon, jonkinlaiseen yhteyteen kuolleiden esiäitieni kanssa.

Uudemmissa teoksissani, käsitellessäni tuntemattomien kuvia, en halunnut enää käyttää suvun omia liinoja ja pyyhkeitä maalaus pohjissa. Se olisi tuntunut väärinkäytöltä. Siksi etsin tuntemattomien käyttämiä, hylkäämiä ja myyntiin laitettuja tekstiilejä kirpputorilta. Yllätyin löytämästäni kodintekstiilien paljoudesta: kasoittain kirjottuja, huolella mankeloituja pyyhkeitä ja pöytäliinoja, kauniisti narulla yhteen sidottuja nenäliinapinoja. Laskin mielessäni sitä ihmisten määrää, joka tekstiilien myötä oli luopunut mummojensa eleyistä ja tekstiileihin imeytyneistä aamukahveista, sukupäivällisistä, ilon ja surun hetkistä. Halusin kahmia ne kaikki mukaani.

### *siirtymät*

ajassa ja paikassa, historiassa, totutuissa totuuksissa  
tekniikassa, käsialassa

väärinpäin oleminen kuin katsoisi samaan aikaan toisaalle,  
toiseen totuuteen ehkä toiseen aikaan ja paikkaan,  
kuin vain oikeinpäin oleva olisi nyt-hetki.

totuus jää jonnekin ”väliin”, näkökulmien ja kuvien keskiöön

(ote näyttelytekstistä *Aukot*, tm-galleria)

## 2.5. Läsnaolon ja tarinoiden harsimista

Työskentelyn aikana vaihtaessani välinettä, näkökulmaa ja aikakerrostumaa, siirryin myös ajatuksissani todellisuudesta toiseen. Siirsin ihmisten henkilökohtaista historiaa toistensa päälle, liitin keskenään tuntemattomia ihmisiä samaan kuvaan. Tekstiilien, lomaketekstien ja valokuvien eri vuosikymmenet synnyttivät uusia hetkiä, joita ei oikeasti koskaan ollut.

Tarkasti piirtämällä saatoin alleviivata ja erottaa merkityksiä suurpiirteisestä taustasta. Värillä saatoin merkitä tärkeitä asioita. Kääntämällä kuva-aiheita maalaus pohjalla löysin leikin, jossa oikeinpäin olevasta kuvasta tuli totuus, kun toisinpäin olevat kuvat jäivät taustoiksi, ikään kuin menneeksi tai toisaalla tapahtuviksi asioiksi (ks. Arkistoidut). Pällekkäisten siirtymien myötä totuus katosi minulta yhä kauemmas.

Yli kymmenen vuotta sitten astuin ensimmäistä kertaa ranskalaisen kuvataiteilija Christian Boltanskyn teosten täyttämään tilaan<sup>46</sup>. Kokemus pitää minua edelleen otteessaan. Boltansky yhdistää teoksissaan elementtejä, jotka irrallaan tarkasteltuina näyttävät miltä tahansa vaatteilta, kenen tahansa kuvilta ja jokapäiväisiltä tavaroilta. Hän saattaa prosessissaan nämä elementit hämmäntävällä tavalla uuteen valoon, ja ne alkavat kutoa voimakkaita ja vakuuttavia narraatioita. Jokapäiväinen ja totuttu kyseenalaistuu ja katsoja asetetaan uuden eteen. 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 sitoo 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. Olisiko siis lopulta aivan sama, minkä totuuden nostaisin esille? Maalausteni muodostamat tulkinnat uusina totuuksina kiehtoivat minua suunnattomasti. Teoksista tuli peli, jossa minulla oli valta muodostaa uutta historiaa.

*valokuva*

poseeraus

miltä halusit näyttää? vakavalta? ihastuttavalta?

tunsitko olevasi paljon vai vähän kuvaajan silmien edessä?

miksi juuri tämä kuva säästettiin sinusta muistoksi?

kuvaamisen hetki, sekunti elämästä

(ote näyttelytekstistä *Aukot*, tm-galleria)

---

46 Christian Boltansky: Elokuun yö -näyttely Taidehallissa, Helsingin Juhlaviikkojen taiteilijana 1998.



*Jaana Saario,  
Arkistoidut, 2005,  
tempera, lyijykynä,  
puuväri tekstiileille.  
Kuva Satu-Maaria  
Mäkipuro*



*Jaana Saario,  
Puuttuva, 2005,  
sekatekniikka  
tekstiileille.  
Kuva Satu-Maaria  
Mäkipuro*



Valokuvat edustavat teoksissani fragmentteja todellisuudesta, jäljelle jääneitä osia ihmisistä. Vaikka yksi valokuva on ollut vain sattumien summa, se on pitänyt kokonaisia muistoja yllä, edustanut ihmistä vielä elämän päätyttyäkin. Sekä tuloksen että säilyvyyden sattumanvaraisuus kiehtoivat minua valokuvissa. Selasin ja kääntelin kuvia yrittäen nähdä viitteitä ikään, paikkaan tai aikaan. Mietin, minkälaista totuutta henkilöstä valokuva ehdotti, tekikö se oikeutta hänen kasvojen- ja luonteenpiirteilleen. Mitä kuvaaja näki, mitä kuvattava näki, miltä tilanne näytti ulkopuolisen näkökulmasta? Aloin nähdä yhden ihmisen hahmossa kymmeniä erilaisia tulkintoja, tuntemattomien kuvista tuntui tulevan entistä tuntemattomampia. Rinnakkaiset totuudet samasta hahmosta alkoivat elää omaa elämäänsä. Mietin, minkälaisen kuvan olin muodostanut edesmenneistä lähisukulaisistani. Surimmeko kaikki vain oman kokemuksemme muodostamaa totuutta? Minkälaisen totuuden minä olin saanut hahmotettua isotädeistäni?

*miesten paidat, muut vaatteet*

pyhyys, kunnia, miesten aina silitetyt vaatteet  
sukupäivälliset isotädin luona, sunnuntai lapsen silmissä  
iho, ihmisen läsnäolo, hiki  
kaavat, ompeleminen, kappaleiden irtiratkominen, uhrilampaat  
kuolinpesien vaatteet?

*Kuolleen vaatteet*

jotka saat huostaasi sairaalassa  
ja panet auton takaistuimelle  
ja ajat kotiin niiden kanssa,  
kuolleen vaatteet  
ovat hyvin hiljaiset.  
Hiljaisemmat kuin mikään metsä  
minään syksyn pakkasyönä  
ovat kuolleen vaatteet.  
Voit kuulla omat ajatuksesi  
koko kotimatkan ajan.

Lars Huldén, 1991



*Jaana Saario, Kuvitteellinen yhteys I-II, 2005, tempera ja lyijykynä tekstileille.  
Helsingin kaupungin Taidemuseo. Kuvat Satu-Maaria Mäkipuro*

*“Vaate on katoavainen, se valmistaa rakastetulle olennolle toisen haudan.”* (Barthes 1985, 70.) Vaatteilla, niiden valmistamisella ja käyttämisellä on omat merkityksensä maalausteni taustalla. Olen suunnitellut, kaavoittanut ja ommellut paljon omia vaatteitani. Vaate vastaa mielessäni ihmisen ihon kaltaista materiaalia. Siksi kappaleiden irtiratkomisella on minulle myös tavallista ruumiillisempi merkitys. Eri kangaslaadut kantavat omia merkityksiään. Kulu-  
nut lakana ja sideharso ovat äärimmäisen herkkiä, monella tasolla helliviä ja haavoja peittäviä materiaaleja. Itse kudottu paksu patjakangas on karkeudessaan suojaava ja kulumista kestävä.

Monet taiteilijat ovat hyödyntäneet käytettyjä tekstiilejä teoksissaan. Erityisesti minua on koskettanut kolumbialaisen kuvanveistäjä Doris Salcedon tapa käyttää tekstiilejä ja vaatteita veistoksissaan 1990-luvun alkupuolella. Hänen hiljaisen kriittisissä teoksissaan oli huonekalujen sisälle valettu betoniin Kolumbian sodan uhrien vaatteita. Salcedon mukaan vaate itsessään kantaa muistoa ihmisestä, se on raskaana läsnäolosta. Jokainen jäljelle jäänyt esine on ensikäden todiste kadonneen omistajansa poissaolosta<sup>47</sup>. (Basualdo ym. 2000, 14–18). Tekstiilitaiteilija Leena Lukkarinen käsittelee väitöskirjassaan käytetyn tekstiilimateriaalin sisältämiä merkityksiä nykytaiteessa. Kierrätetty tekstiilimateriaali tuo teoksiin mukanaan materiaaliin, kankaan tekotapaan, kulttuurisiin merkityksiin ja henkilökohtaisiin elämäkertoihin liittyviä dokumentaarisia aineksia. Jokaisella tekstiilillä ja vaatteella on oma historiansa, kulumisensa, joka viestii arkipäivän elämisestä. Myös kankaitten sidokset ja rakenteet sekä mahdolliset kirjonnat ja pitsit viittaavat oman aikansa arvostukseen, muotiin ja käytäntöihin. (Lukkarinen 2008, 90, 92–93.) Lukkarisen mukaan tekstiilityön historia on niin painokkaasti ollut naisten valtakuntaa, että sen merkitykset ja luonne heijastuvat myös käytettyä tekstiiliä yhdistävän taideteoksen tulkintaan. Tekstiilitekniikat nivoutuvat naisten töiksi sekä naisten omaksi ilmaisumuodoksi. Tekstiilikäsityön luonne vaatii paikallaan olemista, kärsivällisyyttä ja tarkkuutta. Tämän on ajateltu olevan luontaista naisille, joita on työn ohessa voitu kontrolloida talon sisällä. Naisen oma aika ja ilmaisu on myös suomalaisessa maatalousyhteiskunnassa kiteytynyt käsitöiden tekemiseen (Lukkarinen 2008, 51–54, 92.) Tekstiilien huolto ja kodintekstiilien käyttö heijastaa pitkälti juuri perinteisiä naisten kotitöitä. Leipomiseen, tiskaamiseen, ruoanlaittoon ja kattamiseen käytetään kaikkiin omia tekstiilejä. Nukkumisen, unelmoimisen, seksin, rak-

kauden ja peseytymisen merkitykset siirtyvät puolestaan omiin, niiden yhteydessä käytettyihin tekstiileihin. (Lukkarinen 2008, 96–99, 105–106.)

Läsnäolon ja käyttäjänsä persoonan raskauttava vaate tai tekstiili tuo mukanaan teoksiini myös tietynlaisen arkipäivän kontekstin. Käytetty essu ja miesten paita henkivät aivan erilaisia merkityksiä. Työpaidalla on eri merkitys kuin valkoisella kauluspaidalla, paitoja on käytetty eri tilanteissa ja eri mielialalla. Teoksissani valokuvien mukaan maalattujen ihmisten merkitys muuttuu ja määrittyy sen mukaan, minkälaisen vaateen tai tekstiilin he saavat taustakseen. *Aukot*-näyttelyssä yksi maalaus oli toteutettu ohuelle jätemetallille. Se toi kokonaisuuteen materiaalsen viittauksensa miesten maailmasta, koneista ja liasta. Sen sijoittaminen lattialle – päälle käveltäväksi – rikkoi osaltaan tekstiilimateriaaliin ja myös taidenäyttelyyn liitetyjä puhtauden ja hillityn käytöksen normeja. Metallille maalattu omakuvani toi näyttelyyn oman arkeni ja arkisen suhteeni teoksiin.

### *lyijykynä*

katoava, arkistokelvoton kynä

potilas- ja koululaiskorttien korjaukset vanhoissa arkistopapereissa

pyyhkimisen tuhrut, dokumentin häviäminen

pyyhkiytykö salaisuus vai virhe?

perustyökalu, kehittelyn, harjoittelun, luonnostelun, valehtelun väline

(ote näyttelytekstistä *Aukot*, tm-galleria)

## 2.6. Piirtämistä ja maalaamista

Kuvataiteessa valittavien materiaalien ja teknisten mahdollisuuksien maailma on rajaton. Kukin taiteilija tekee valintansa kokemuksensa, tavoitteidensa, teoksen luonteen sekä monenlaisten assosiaatioidensa perusteella. Kuvataiteilija Gun Holmströmin kuvan tekemisen väline on tietokone. Prosessin edetessä hän tekee digitaalisia luonnoksia ja kokeiluja. Uusien tallennusten myötä tietokoneella tehdyt muutokset peittävät edelliset vaiheet alleen. Prosessista jää jäljelle ainoastaan siisti lopputulos. (Aarnio 2004, 143.) Kuvataiteilija Jaakko Niemelä kertoo käyttämiensä materiaalien erilaisesta problematiikasta. Hän rakentaa muureja, joiden rakennusmateriaali valikoituu sen mukaan,

minkälaisina paloina se lyödessä hajoaa. Lyömisen välineeksi Niemelä valitsee tutun, raskaan ja miehekkään lekan. Niemelä sijoittaa teokseensa lasten leikkiukkoja. Niiden jäykät asennot ovat kuitenkin epäluonnollisia. Siksi niiden 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, tutujen paikkojen ja esineiden sekä tekstien muodossa. Monesti tekniikka, materiaali ja menetelmät valikoituvat taiteilijan aiemman kokemuksen mukaan. Itselleni sopivan vapauden maalauksessa olen löytänyt yhdistämällä siihen muita materiaaleja. Kauan sitten näkemäni ensimmäiset Robert Rauschenbergin 1960- ja 1970-lukujen sekatekniset maalaukset, hänen käyttämänsä metallipohjat ja materiaalien ja kuvamaailmojen kerroksellisuus ovat luoneet mielessäni esteettisiä ideaaleja<sup>48</sup>. Nykyisin maalauksiini voi ilmaantua mikä tahansa tuttu ja itselleni merkityksellinen materiaali, joka teknisesti toimii yhdessä muiden materiaalien kanssa.

Kuvan olemus on erilainen, jos se on maalattu, piirretty tai valokuvamalla aikaansaatu. Materiaaleihin liittyy monia – usein stereotyyppisiä – assosiaatioita. Lyijykynä koetaan koulukynänä, mustekynä virallisena allekirjoituskynänä, tempera antiikkisena ja hitaana maalaustekniikkana, valokuva dokumenttina, video-installaatio ajan hermolla elävänä välineenä. Moni materiaali ja väline 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. Omilla materiaalivalinnoillani olen tukenut sitä ikääntyneen, aikansa eläneen materiaalin tuntua, joka vanhoissa valokuvissa ja tekstiileissä on ilmiselvää. Lyijykynä materiaalisena valintana on paluu kuvallisten perusasioiden äärelle. Se on monelle ensimmäinen kynä, pehmeä väline sekä piirtämiseen että kirjoittamiseen. Lyijykynä edustaa koulunkäyntiä, harjoittelemista ja nöyryyttä. Olin ilahtunut, kun huomasin myös kunnan arkistonhoitajan käyttäneen lyijykynää vuosikymmeniä sitten. Verotietoihin oli tehty korjauksia ja huoltajuuksiasiakirjoihin sivuhuomautuksia lyijykynällä. Temperan himmeä mattapinta ja lyijykynän herkkyyks ja tunnistettavuus tekivät teemastani todellisemman.

*väri, värittömyys*

väri merkityksenä, alleviivauksena, osoittajana  
 värittömyys merkityksen poistajana, haalistajana, muistin ja oman  
 kokemuksen poistajana, etäännyttäjänä, vähän sanomisena  
 vain vähän  
 vähyys arvona  
 vähyys hiljaisuutena  
 vähyys olemattomuutena

(ote näyttelytekstistä *Aukot*, tm-galleria)

Väreille on eri aikoina, eri kulttuureissa annettu useita merkityksiä. Punainen ja valkoinen ovat suorastaan kulttuuristen merkitysten raskauttamia. Itselleni punainen on merkinnyt aktiivisuutta, intohimoa ja täyttä, valkoinen toisaalta kaipausta, hengitystä, rauhaa ja tyhjyyttä. Ne ovat väri ja värittömyys, toistensa vastakohdat, joita molempia tarvitsen.

Maalatesa tasapainoilin pitkälti vain kahden värin välillä. Ne loivat ristiriitaa ja tarvitsivat muita värejä tuekseen. Halusin valkoisen olevan muutakin kuin tausta, nostaa sen omaan arvoonsa. Samalla en halunnut peittää tekstiilien alkuperäistä väriä ja patinaa. Työskentelin maalaamisen ja maalaamattomuuden välillä saadakseni elementit paikalleen ja silti jättääkseni paljasta tekstiiliä näkyviin mahdollisimman paljon. Maalaamisesta tuli hengitystä työstämisen ja silleen jättämisen rytmissä. Toivoin, että teokseni puhuisivat vähän, mutta asiaa. En halunnut niiden hyökkäävän katsojan päälle, vaan vähäeleisesti houkuttelevan hiljaisiin ajatuksiin, jos katsoja olisi siihen valmis.

*tekstit*

kaavoitus, luokitus, omistus, velka, ehdot, lohkominen, takaukset  
 sairaudet, viat, vammat, holhous, vastuut, korvaukset  
 raportit, hakemukset, kuvaukset  
 arki, elämä kaavakkeissa  
 kaavakkeiden tyhjyys muistin tyhjyytenä  
 arkistotietojen häipyminen tyhjyyden perikuvana  
 kopiot, väärin kopioitu historia?  
 minne jäi totuus numeroiden ja virallisten leimojen takana?

(ote näyttelytekstistä *Aukot*, tm-galleria)

## 2.7. Kuvia ja sanoja

Olen käyttänyt tekstejä maalauksissani jo pitkään. Tuntemattomien ihmisten kuviin en halunnut liittää mitään itselleni henkilökohtaisesti merkittävää. Siksi pyysin lupaa katsella kunnan arkistossa vanhoja kaavakkeita. Etsin kenen tahansa tietoja, mihin tahansa liittyen. Enkä oikeastaan ollut kiinnostunut edes tiedoista, vaan pelkistä kaavakkeiden kysymyksistä ja tyhjästä vastaus-sarakkeista. Kaavakkeiden tarjoama näkökulma arkielämään avasi edelleen uusia totuuksia eteeni. Koululaiskorttien tiedot tarjosivat oppilaista pelkkiä vikatilastoja, ruumiillisia ja oppimiseen liittyviä epävalmiuksia, sairauksia ja häiriöitä. Velkatiedostot kertoivat pennilleen ihmisten taloudellisista tilanteista ja maatilojen vuosittaisesta sadon määrästä. Raskauden seurantakortit totesivat syntymät ja kuolemat samaan karuun tyyliinsä. Arkisto tarjosi omituisia ja irrallisia faktatietoja unohtuneiden ihmisten taustoille.

Tekstien ja kuvien yhdistelmät alkoivat tahattomasti näyttää tarinoilta, joiden loogisuutta halusin sotkea. Yritin yhdistää sellaisia kuvia ja tekstejä keskenään, joiden maailmat eivät suoraviivaisesti kohtaisi, jotka vastustaisivat nopeita narraatioita ja säilyttäisivät mieluummin ristiriitaisen luonteensa. Arnheim kirjoittaa polydimensionaalisesta tilasta, jossa kuvan kaksi- ja kolmiulotteisuus liittyy kielen yksiulotteisuuteen tuottaen tukevan pohjan ajattelulle (Arnheim 1969, 232). Kuvat ja kieli tukevat toisiaan tehokkaasti, niiden avulla ihminen voi nopeasti tuottaa narraatioita käsittelemästään asiasta. Tarkoitukseni oli sekoittaa kuvien ja sanojen luentaa niin, etteivät ne selitä toisiaan, vaan yhdistyessään luovat uusia kysymyksiä. Tehdessäni teosta minulla oli myös itselläni tarve päästä avoimeen kyselevään tilaan, houkuttelevan hiljaisuuden äärelle, jota valmis teos tarjoaa.

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 pohjimiseen. (Bloemheuvel 1998, 45.) Gordonin tavoite sanallistaa olennaisesti omiin teoksiini tavoittelemaani vaikutusta. Teosta tehdessäni tasapainoilin jatkuvasti riittävän ja liiallisen välillä. Testaan teosta kokoajan itseäni katsojana. Kuva- ja tekstielementtien lisääminen virittää ajatuksia. Jokainen lisäys ohjaa ja synnyttää uusia muisti- ja mielikuvia. Kun elementtejä on



tarpeeksi, ajatukset saavat hyvän pohjan itsensä koetteluun teoksen avulla. Jos elementtejä on liikaa, en jaksakaan enää katsoa teosta. Se ei anna tilaa muulle kuin itselleen. Rauschenbergin maalauksia katsoessani nautin niiden kuvatulvasta ja pintojen vyörystä. Tunnen niiden paineen ja nautin tästä melkein maalauksen vastaanottamisen alle jäämisen tunteesta. Omiin maalauksiini kaipaankin kuitenkin enemmän väljyyttä. Halutun tasapainon säilyttäminen on monitahoinen ja kokoaikainen haaste taiteellisessa prosessissa. Parhaita hetkiä omassa prosessissani on se ymmärrys, kun huomaan teoksen olevan riittävä ja toimiva. Kun teos houkuttelee katsomaan ja pysähtymään antaen ajatuksille kysymyksiä ja haasteita, alkaa teoksen itsenäinen elämä. Silloin pitää tekijän osata hellittää.

*vanhat kuvat*

tuntemattomat, tunnistamattomat  
 tuntemattomien toiseus, muualla, ei rinnalla oleminen, ei minussa  
 jonkun muistot, jonkun matkakuvat, merkitykselliset ihmiset ja paikat  
 muistin ja historian merkitys, taakse katsominen,  
 kuolemaa kohti katsominen  
 toisen muistiin tunkeutuminen  
 merkityksen, ihmisyyden? menettäminen, vain kuvaksi jääminen  
 inhimillinen pelko

teenkö väärin, sotkenko jonkun eletyn elämän?  
 yhdistinkö ihmisiä, jotka eivät halua samaan kuvaan?  
 pakotinko heidät hymyyn yhdessä? miksi?

(ote näyttelytekstistä *Aukot*, tm-galleria)

Valokuvan merkityksiä tutkinut semiootikko Roland Barthes kirjoittaa valokuvan siteestä valokuvattuun henkilöön. Valokuva<sup>49</sup> kantaa aina referenssiä mukanaan, se vääjäämättä viittaa kuvassa olevaan henkilöönluonteenpiirteineen ja elämäntarinoinen. Barthes kuvailee, miten todellinen, läsnä

49 Barthesin mukaan mikään muu kuvaamisen muoto ei kannata niin voimakasta referenssiä kuin valokuva. Maalaus voi näyttää todelliselta, muttei välitä suoraa yhteyttä kuvaushetkeen. (Barthes 1985, 82, 83). Omissa maalauksissani valokuvamaisuuden esittäminen on olennaista. Niiden on tarkoitus esittää ennen kaikkea aikansa valokuvia, vasta sitten tilanteita ja ihmisiä.



*Jaana Saario, Täältä jostain, 2005, tempera ja lyijykynä tekstiileille  
Kuva Satu-Maaria Mäkipuro*

ollut ruumis valon avulla siirtyy valokuvaksi, joka puolestaan valosäteinä koskettaa katsojaa toisessa ajassa ja paikassa. Tämä kosketus on ruumiillinen, kuin valo olisi valokuvattua ja katsojaa yhdistävä iho. (Barthes 1985, 12, 86, 87). Valokuvan, antropologian ja historian suhteita tutkinut taidehistorioitsija Elizabeth Edwards jatkaa Barthesin jäljillä. Hän väittää valokuvan olleen painokkain ja kattavin muistin väline 1800- ja 1900-luvuilla. Valokuva on ruumiillisesti läsnä ja koskettaa katsojaa monella tasolla. Valokuvien säilyttäminen ihon lähellä medaljongeissa, painavissa fyysisissä kansioissa tai kauniissa kehyksissä kertoo valokuvan erityisyydestä objektina. Kuolleen henkilön kuvasta tulee fetissin kaltainen kiintymyksen osoittaja, kun se kiedotaan silkkipapereiden väliin ja säilytetään muiston ylläpitäjänä. (Edwards, 1999, 221, 226–230).

Katson vanhoja valokuvia muistamisen välineenä, eräänlaisena tienä menneeseen<sup>50</sup>. Mietin niiden edustaman totuuden oikeellisuutta. Omasta lapsuudestani moni kuvaamisen hetki on jäänyt mieleen säilyneiden kuvien vuoksi. Mennyt aika sekaantuu nykyisyyteen kuvissa. En tiedä, toimiiko muistini oikein vai muuntaen ja rajaten valokuvien avulla. Gordon ajattelee muistia käsittämättömänä, monimutkaisena koneena, jolla on ihmeellinen kyky muistaa ja samalla ennakoimaton vääristämisen kyky. (Gordon 1998, 42) Teosten kohdalla muisti luo kiinnostavan ristiriidan. Tuntemattomien ihmisten kuvien avulla mennyt aika tuntuu tulevan lähelle, vaikka katsojalla ei ole mitään henkilökohtaista kontaktia kuvan sisältöön.

Kun valokuva on tarpeeksi yleisellä tasolla yksityinen, se herättää katsojan omia yksityisiä muistoja. Sivukadulla-teoksessa on kahdet muotokuvamaisesti maalatut kädet. Kädet kuuluvat vanhuksille, joita en tunne. Katsojana yhdistän kädet kuitenkin omien isovanhempieni ryppyisiin käsiin, joihin minulla on oma konkreettinen kosketuspinta. Muisti tuo esiin aineksia jo koetusta ja vertaa sitä jatkuvasti nyt tapahtuvaan. Roland Barthesin mukaan valokuva toimii epäloogisena siteenä tässä ja nyt -hetken sekä siellä silloin -hetken välillä<sup>51</sup>. Valokuvan myötä tulemmme tietoisiksi uudenlaisesta ajan ja paikan suhteesta. Annetut merkitykset tässä ajassa saavat uusia haasteita menneen ajan tunkeutuessa nykyisyyteen. (Barthes 1999, 40.)

50 Joidenkin taiteilijoiden (esim. Christian Boltanski) teoksissa valokuva ja käytetty vaate edustavat yhtä voimakkaita referenssejä ja niiden merkitykset sekoittuvat katsojan kokemuksessa uudella tavalla.

51 Barthes ilmeisesti ajattelee tässä käsittelemätöntä valokuvaa, jollaisia myös teoksissani käytetyt kuvat ovat.

*tyhjyys*

hiljaisuus ja läsnäolo, hengittäminen ja tauot  
 vähän sanominen enemmän kuin julistaminen  
 hengityksen pidättäminen enemmän kuin läähättäminen  
 alastomana oleminen mieluummin kuin koristeltuna  
 vakavuus onnellisempana kuin nauru

(ote näyttelytekstistä *Aukot*, tm-galleria)

## 2.8. Varsinaisuuden hengitystä

Omassa taiteellisessa prosessissani tyhjyys ja hiljaisuus ovat se tila, mistä kaikki alkaa ja mihin kaikki päättyy. Näkyvän työskentelyn periodi on kuin lauseen sanominen. Se alkaa sisään hengityksellä ja päättyy kuuntelemaan taukoon. Aloitan ja lopetan siivoamalla työhuoneen, luomalla tilan uuden tekemiselle. Tämä järjestely on tärkeä periodin molemmissa päissä, se järjestää myös ajatukset haasteen vastaanottamiseen ja siitä luopumiseen. Maalaamisen alkaessa olen täynnä antautumisen toivoa, fyysistä energiaa ja uuden tekemisen (ja näkyvän tuloksen kohtaamisen) jännitystä. Maalausperiodin jälkeen rauhoitun uudestaan. Olen saanut näkyvän muodon ajattelemalleni kokonaisuudelle. Voin hetken euforisessa tuntemuksessa jättäytyä vain katselemaan. Maalausperiodin aikana kehoni valmentautuu myös jokapäiväiseen työskentelyyn. Aloittaessani maalaamaan käteni ovat valmiit työntekoon. Työskentelyn aikana joudun pitämään käsivarsiani pitkään ylhäällä ja tekemään tässä asennossa ajoittain tarkkojakin yksityiskohtia. Välillä maalaan vauhdikkaammin ja laajoilla liikkeillä. Oli haluttu maalausjälki minkälaista tahansa, joudun kontrolloimaan liikettä ja käden asentoa jatkuvasti. Myös eri maalauspohjan materiaalit vastaanottavat maalausta ja sen liikettä eri tavalla. Raaka pellava imee paljon värejä ja tekee käden liikkeen hitaammaksi ja takkuisemmaksi. Metallilla maali ja käsi luistavat vaivatta ja vauhdikkaan jäljen tekeminen on nautinnollista.

Taiteellinen työskentely tapahtuu 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. Tai-

teen tekemisen prosessi ei pysähdy. Se saa vain erilaisia muotoja näennäisesti aktiivisten ja passiivisten vaiheiden jatkumossa. Työskentelyn rytmi on kokonaisuudessaan kehon valmiuksien mukainen. Varsinaisuuteen antautuminen tapahtuu vuoroin ajattelussa, ei mitään tekemisessä ja katselemisessa, vuoroin näkyvään työskentelyyn ryhtymisessä.

## 2.9. *Aukot* ymmärtämisen kynnyksenä

Oman näyttelykokonaisuuden rakentaminen toimi tutkimuksessa lähtötasona kaikelle seuraavalle ymmärtämiselle. En ole aikaisemmin asennoitunut taiteelliseen tekemiseeni analyttisesti. Vaikka päiväkirjani ovat tärkeä työkalu kuvallisessa työssäni, olen suhtautunut kirjoittamiseen yhtä abstraktisti kuin maalaamiseen. Olen lähinnä merkinnyt sanoilla miellelyhtymiä, muistumia ja tunnelmia, jotka kirjaimiin kiteytettyinä ovat tukeneet kuvallista ilmaisua, auttaneet minua muistamaan. Aloittaessani näyttelyteoksia tunsin epäilyä ja hieman pelkoa siitä, että analyttinen suhtautumiseni jättäisi alleen jotakin olennaista maalaamisesta. Että teorian uiminen työhuoneelleni saattaisi tuhota intuitiivista herkkyyttäni tai että oman työni käsitteellistäminen johtaisi vain yksinkertaistaviin, kapeisiin tulkintoihin. Tämä pelko oli ajoittain läsnä edelleen työskentelyn aikana. Vielä näyttelyn pystyttämisen aikana pinnistelin epäilyni kanssa. Silti kokoajan luotin siihen, että seuraavassa vaiheessa muiden taiteilijoiden mukaantulo tutkimukseen auttaisi minua viimeistään ymmärtämään kuvataiteellisesta prosessista tekemiäni tulkintoja kokonaisemmin ja asettaisi yksityisessä näkemäni jonkinlaiseen laajempaan perspektiiviin.

Näyttelyn tekemisen ja etenkin sen näytteillä olon aikana opin vähitellen rentoutumaan ja luottamaan siihen, ettei maalaamiseni kuollut, vaan voimistui kirjallisen avaamisen seurauksena. Maalausten merkitys itselleni selkeni huomattavasti, kun ymmärsin, mistä olin lähtenyt ja mihin olin päätynyt. Vaikka tiesin, että edelleen monia tasoja jäi ymmärtämättä ja täysin hahmottamattakin, olin saanut monia tasoja näkyväksi. Näiden tasojen avulla saatoin nyt tarkastella yhtä prosessia. Olin päässyt kynnykselle, josta voin samanaikaisesti sekä hahmottaa takanani olevaa omaa työskentelyäni että tirkistellä edessäni avautuvaa muiden taiteilijoiden prosessien paljoutta. Yrittäessäni selvittää oman prosessini kulkua löytämieni tasojen avulla, pyrin jo näkemään tasot yleisempänä kontekstina, joihin voisin sijoittaa muiden työskentelyssä havait-



*Jaana Saario, Sivukadulla, 2005, tempera ja lyijykynä tekstiileille  
Kuva Satu-Maaria Mäkipuro*

semiani ominaisuuksia. Haastattellessani muita taiteilijoita ja seuratessani heidän työskentelynsä etenemistä tulisin vielä monesti palaamaan omaan kokemukseeni. Samalla käsitin, että ymmärrykseni omasta kokemuksestani tulisi suuntaamaan ja rajoittamaan näkemistäni tutkimuksen seuraavissa vaiheissa.

Oman näyttelykokonaisuuden rakentaminen ja sen auki kirjoittaminen oli toimiva lähtökohta muiden prosessien tutkimiselle. Kysymysten asettaminen omalle tekemiselle auttoi hahmottamaan joitakin olennaisuuksia sekä jonkinlaista tapaa ja järjestystä, jonka avulla prosessin jäljittäminen olisi tutkimuksessani mahdollista. Samalla se hahmotti kuvataiteellista prosessia sellaisena kokonaisuutena, josta vain osa koskaan tulisi näkyväksi. Merleau-Ponty pohtii näkemistä ja sen kautta havaittavaa näkymättömän aluetta. Hän kirjoittaa maalarin kyvystä ja tavasta tehdä näkymätön nähtäväksi, ajatella näkemällä. Lopulta näkemisen ja ajattelemisen ykseys avautuu Merleau-Pontyille keinona olla poissa itsestä ja mukana maailmassa. (Merleau-Ponty 2006, 64.) Maataidetta tutkinut Hanna Johansson purkaa väitöskirjassaan Merleau-Pontyn ajatuksia edelleen. Maailman havaitseminen sisältää aina aukkoja, reikiä tai katkoksia. Näkymätön on aina läsnä näkyvässä. Siksi saumatonta havaintoa ei ole. (Johansson 2004, 234–235.) Tutkijana tämä valkeni minulle *Aukot*-näyttelyn yhteydessä. Aloin hahmottaa tutkimusaiheeni laajuutta sekä sen mahdollisuuksia ja mahdottomuuksia. Ymmärsin, että näkymätön alue voi pienentyä vain tutkimalla prosessia erilaisista näkökulmista ja erilaisten ihmisten avulla. Osa siitä jäisi silti aina karttani valkoiseksi alueeksi. Näkymättömät alueet kunkin taiteilijan prosesseissa alkoivat avautua minulle laajana maailmana, jota ehkä voisi hahmottaa, muttei koskaan täysin tulkita. Intuitiiviseen työskentelyyn liittyy työvaiheita, joita tekijä ei pysty selittämään edes itselleen. Näiden näkymättömyyksien sanallistaminen jäisi tutkimuksessani väistämättä vajaaksi. Rajallisuuden ymmärtäminen oli sekä surullista että lohduttavaa. Tutkimusmatkalleni alkoi hahmottua rajoituksia ja samalla tutkimusalueeni reunat alkoivat näkyä. Päätin suhtautua rajoihin haasteena ja tutkimukselleni tarpeellisena vastuksena.

## 2.10. Kysymyksiä itselle ja prosessille

Taiteilija kietoutuu prosessiin kokemuksensa virrassa. Jokainen kokemus on erilainen, edelliseen ei voi palata. Keskeneräisen teoksen näkee ja

siihen suhtautuu joka päivä hieman eri näkökulmasta. Kaikki elämismaailmassa tapahtuva vaikuttaa prosessin kulkuun. Taiteellinen prosessi vastavasti vaikuttaa tekijään, teokseen ja ympäristöön kuin myös siihen mahdollisesti liitettyyn tutkimustyöhön. Taiteilija ei säily muuttumattomana työstään saamiensa kokemusten jälkeen. Hänen tapansa olla, ajatella ja tuntea muuttuvat prosessin mukana. Taiteellisessa tutkimuksessa tutkimus vaikuttaa prosessiin ja prosessi tutkimukseen. Aloittaessani tutkimusta tiesin sen vaikutusten olevan peruuttamattomia omalle taiteelliselle työskentelylleni. Samoin sen vaikutukset tulisivat näkymään tutkimukseen liittyvien muiden taiteilijoiden työhuoneilla. Toisaalta työhuonekaan ei ole mikään maailmalta suljettu kammio, jossa tekijä kylpee vain puhtaasti taiteellisissa ideoissa ja vaikutteissa. Miten siis akateeminen, tutkimuksellinen asenne voisi olla sen vieraampaa tai vahingollisempaa taiteen tekemiselle kuin muukaan ympäröivä todellisuus? Tutkimuksellisen ajattelun liittyessä yhä kiinteämmin taiteelliseen työskentelyyni en kuitenkaan voinut välttyä pohtimasta, miten tutkimuksen mukaantulo vaikuttaisi koko taiteen tekemiseen itseni ja muiden kohdalla. Tämä kysymys tuntui kummittelevan kaikkien niiden kysymysten taustalla, joita itselleni asetin.

Kartoittaessani *Aukot*-näyttelyn prosessiin vaikuttaneita tekijöitä kiinnostavaksi nousi se tapa, jolla toiset vaikutteet tulivat toisia merkityksellisemmiksi. Miten ja miksi annoin prosessissani tilaa erilaisille asioille? Työskentelyn aikana tekemäni huomiot keskittyivät paljolti mielleyhtymiin ja muistikuviin. Tämä on luontevaa, sillä teokset perustuivat voimakkaasti vanhoille valokuville ja teksteille sekä ajallisille siirtymille. Väriä koskevat huomioni jäivät puolestaan vähäisiksi, vaikkakin valkoisen ja punaisen merkitykset olivat voimakkaasti läsnä. Arkistomateriaalin ja koulumuistojen myötä lyijykynän merkitys tekniikkana nousi aivan eri asemaan kuin aikaisempien prosessien yhteydessä. Kaiken kaikkiaan on helposti havaittavissa, että tekemäni huomiot ovat samalla linjalla maalausten teeman ja elementtien kanssa. En silti usko, että kuvallinen prosessi olisi näin looginen. Intuitiivisesti tiedostan myös muunlaisten ajatusten olleen läsnä. Tutkijana olen ehkä halunnut keskittyä seuraamaan vain niitä polkuja, joiden avulla ymmärtäisin tekemääni paremmin. Pinnistellessäni nähdäkseni selkeitä linjoja ja suoraa viivoja olen luultavasti jättänyt monimutkaisemmat ja hennommat viivastot huomiotta.

Yhtenä tärkeimmistä kysymyksistä *Aukot*-prosessin jälkeen nousi-



kin se, mitä jäi huomaamatta. Ymmärsin, että työskentelyyni liittyy paljon sellaista ajattelua, jota pidän itsestään selvänä tai triviaalina, mutta jolla saattaa olla merkityksensä kokonaisuuden kannalta tai joka saattaa olla jopa aivan leimallista juuri minun työskentelylleni. Vain omaa työskentelyäni tarkastelemalla en ehkä koskaan pääsisi näihin tasoihin kiinni. Sen sijaan toisen työskentelyssä saattaisin huomata erilaisia painotuksia ja niiden kautta jopa kokonaan uusia tasoja. Toisen kautta saattaisin myös nähdä omaa prosessiani kokonaisemmin.

Jälkeenpäin vertasin *Aukot*-näyttelyä edeltävää prosessia myös muihin, aikaisempiin työskentelyjaksoihini. Huomasin, että *Aukot*-teosten vaatima tarkkuus ja tietynlainen niukkuus ja kurinalaisuus heijastui prosessiin vähentäen kehoni liikkeitä. Koko prosessin aikana en huomioinut omaa kehoani juuri lainkaan. Tavallisesti aina tanssin työhuoneella työskentelyn lomassa. Tämä ilmeisesti on itselleni kehkeytynyt tapa pitää lihakset rentoina ja vakaina. *Aukot*-maalauksia työstäessäni ravistin vain välillä käsiäni pystyäkseen luontevasti maalaamaan valokuvien ja tekstien mukaan. Kehollinen nautinto maalaamisen *liikkeessä* ja rytmissä ei kuulunut tähän prosessiin. Olisi silti väärin ajatella, ettei nautinto kuulu työskentelyyni lainkaan. Vuosina 1998–1999 maalasintuhimoisesti sormillani metallille. Muistan, miltä kylmä metalli ja liukas öljyvärei tuntuivat sormien alla, ja miten pelkäsintuhimoisesti metallin teräviä reunoja levittäessäni tahmeaa maalia voimalla ja vimmallakäsivarren lihakset maitohapoilla. Toisaalta muistan myös, miten merkityksellistä tiettyjen värien intensiteetti ja juuri oikea sävy ovat olleet toisten maalausteni kohdalla. Olen nauttinut värien sekoittamisesta ja itseäni ylittämistä käyttäessäni uusia väriyhdistelmiä. Olen halunnut jopa jättää maalaamisen ja vain tehdä uusia sävyjä paletille. *Aukot*-kokonaisuuden yhteydessä pohdin vain, miten pitkälle voin lähestyä valkoisuutta ja miten vähän voin maalata ilman, että teos tuntuu jäävän kesken.

Taidemaailman vaikutteet, nähdyt ja koetut teokset, vaikuttavat jatkuvasti visuaaliseen ajatteluuni ilman että keskittyisin niihin lainkaan. Harvoin pystyn nimeämään jonkin ajatteluuni tai työskentelyyni vaikuttaneen erityisen teoksen. *Aukot*-kokonaisuuden yhteydessä huomasin jälleenpäin ajatelleeni vain kahden taiteilijan teoksia, vaikka varmasti sadat kuvat muistissani ohjasivat syntyvien teosten sisältöä ja muotoa. Kuvataiteen yhteydessä puhutaan usein kuvataiteellisten vaikutteiden merkityksistä. Moni taiteilija pystyy helposti erittelemään työskentelynsä vaikuttaneita teoksia

ja taidekokemuksia. Itse olen aina kokenut tämän lähestymistavan vaikeaksi ja etäiseksi. Nautin taiteen kanssa elämisestä ja ymmärrän sen ruokkivan näkemyksiäni. Saamani kokemus vaikuttaa kuitenkin niin kokonaisvaltaiselta, että erillisten teosten irrottaminen siitä tuntuu väkivaltaiselta ja mahdottomalta. Muistellen pystyn kuitenkin hahmottamaan kausia, jotka erottuvat toisistaan sen mukaan, minkälainen taide minua on kiinnostanut. Epäilemättä kiinnostavat teokset ovat vaikuttaneet omiini.

Eri työskentelyjaksot saattavat olla niin erilaisia, etteivät kaikki tekemisen tasot tule aina esille lainkaan. Nähdäkseni kokonaisemmin minun olisi siis huomioitava myös niitä prosesseja, jotka olivat jo ohi. Vain nykyisyyteen tuijottaminen ei paljastaisi oman prosessini monipuolisuutta. Myös työskentelytavat muuttuvat ajan myötä. Aloittaessani maalaamaan 1990-luvun alussa nautin maalausnesteiden tuoksusta yli kaiken. Puhdistettu tärpätti ja dammarvernissa saivat vallata asuntoni varauksetta. Työskentelin ja nukuin niiden hajussa, ja tunsin olevani osa jotakin, tekeväni jotain merkityksellistä. Nykyisin yritän tuulettaa mahdollisimman paljon ja käyttää hajuttomia aineita. Voin korvata hajuaistin mielihyvän raikkaalla tuulella tai suitsukkeella. Vaikka edelleen nautin maalausnesteiden hajusta, en enää tarvitse sitä ylläpitämään työskentelyn voimaa. Alkuvuosina prosessiin liittyikin enemmän pelko siitä, ettei intuitio ja taito kannata, että tekemiselle elintärkeä tunnelma on kadonnut huomenna, enkä pysty jatkamaan. Siksi prosessia piti tukea kaikin voimin ja kaikki aisteja stimuloivat keinot ottaa käyttöön. Työhön piti päästä kiinni juuri oikealla hetkellä ja työskentelyn piti olla keskeytyksetöntä, jottei keskittyminen rakoilisi. Nykyisin voin luottaa omaan prosessiini niin täysin, että taidon harjalle tai intuitiiviseen tilaan pääseminen ei vie kauan, vaikka se välillä keskeytyisi montakin kertaa ja pitkäksi aikaa. Silti on vaikea nähdä, tuenko prosessini kulkua nykyisin joillakin vastaavilla keinoilla.

Maalaamisen tapahtumaan liittyy monia rutiineja, jotka täytyy tehdä, mutta joiden merkityksestä en täysin ota selvää. Joka kerta ennen maalaamiseen ryhtymistä valitsen ensin musiikin ja puen maalausvaatteet. Harkitsen musiikin valinnan tarkkaan. Usein näen prosessiani vaihteittain eteenpäin musiikin avulla. Tiedän, että minun on aloitettava tietyllä musiikilla, joka vastaa mielialaani nyt, mutta joka ei ole hedelmällistä työskentelymusiikkia. Aloitus- ja työskentelymusiikin välissä saattaa hyvinkin olla kaksi, kolme sopeuttavaa albumia, joista en tosin soita kaikkia kappaleita. Valitsen samalla jo seuraavat albumit valmiiksi, jotta myöhemmin pääsisin

mahdollisimman saumatta kiinni työskentelyäni siivittävän musiikkiin. Teen ikään kuin musiikillisen reitin itselleni valmiiksi, jottei energiaani tuhlaannu siihen enää, kun valmistelu vaihtuu työskentelyksi. Musiikin valittuani järjestelen vähän tavaroita ja oleskelen työhuoneessa. Katselen keskeneräisiä ja joskus valmiitakin maalauksia sen enempää ajattelematta niitä. Luen ehkä vähän päiväkirjojani. Tuijottelen ulos ikkunasta. Miksi teen tietyt asiat aina samalla tavalla ja mikä niiden merkitys on tekemisiini? Miten maalaisin ilman tätä valmentautumista?

Prosessi muuttuu iän ja kokemuksen myötä, havaintojen ja aistimusten merkitykset painottuvat eri tavoin. Omaan työskentelyynsä keskittyen on hankala nähdä ajassa tapahtuvia muutoksia. Muutokset tapahtuvat vähittäin ja huomaamatta. Ymmärsin, että toisten taiteilijoiden avulla prosessista saattaisi paljastua toisia ulottuvuuksia jo pelkästään erilaisten elämäntilanteiden kautta. *Aukot*-kokonaisuuteen liittyvä prosessi paljasti paljon omasta työskentelystäni, mutta se paljasti myös oman havainnointini rajoittuneisuutta. Toivoin, että toisten prosesseihin tutustuminen edistäisi ymmärrystäni kumulatiivisesti, ja että niiden avulla näkisin paitsi enemmän myös kokonaisemmin.

## 2.11. Oman työnsä tutkimisen ongelmia

Tiede on perinteisesti nähnyt yksilöiden kokemukset lähinnä otoksen osina, pikkuruisina sirpaleina, jotka vain suurena joukkona voivat muodostaa yleisiä merkityksiä. Subjektiivisuudet on nähty lähinnä niiden muodostaman keskiarvon kautta. Yksilöllisen – saatikka tutkijan oman yksilöllisyyden – tutkimisen on usein nähty olevan ristiriidassa tieteellisesti todistettavien arvojen kanssa. Oma tutkimukseni suhtautuu subjektiivisiin sirpaleisiin paljastavina prismoina ja uskoo niiden avulla muodostavansa monitahoisuudessaan elävän kuvan todellisuudesta.

Sellaisia tutkimuksia, joiden lähtökohtana on tutkijan omaan henkilökohtaiseen kokemusmaailmaan ja tuntemuksiin liittyvä tieto, on alettu vuosituhannen vaihteessa kutsua autoetnografioiksi. Itserefleksiivisissä tutkimushankkeissa ei yleensä tavoitella yleistettäviä tuloksia tai aukottomia teorioita. Päinvastoin autoetnografi ajattelee, että tutkimalla yhtä erityistä elämää tai kokemusmaailmaa on mahdollista ymmärtää elämää ylipäänsä.

(Mäkelä 2003, 24–28.) Maarit Mäkelän väitöstyö on autoetnografinen tutkimus. Mäkelän keramiikkataiteen ja naistutkimuksen alalta tehty tutkimus selostaa, kertoo ja kuvailee tutkijan oman kokemuksen kautta hankittua tietoa ja tämän kokemuksen läpi avautuvaa näkökulmaa. Myös monet muut taiteen tutkijat ovat painokkaasti käyttäneet oman kokemuksensa tietoa osana tutkimusta, mutta eivät välttämättä nimitä tutkimustaan autoetnografiseksi. Tarja Pitkänen-Walter määrittelee väitöskirjassaan maalausta nykyajan kontekstissa. Hän lähestyy aihetta psykoanalyttisen teorian avulla, mutta käyttää omaa kokemuksellista tietoaan pääasiallisena aineistona. Jan Kenneth Weckman tutkii väitöskirjassaan merkitysten muodostumista maalauksessa ja kuvataiteellisen työskentelyn analysoinnin mahdollisuutta semiotiikan avulla. Weckmaninkin pääasiallisena aineistona toimii hänen omat keskeneräiset teoksensa ja oma kokemus taiteen tekemisestä. Esi-merkkejä on monia. Voisi sanoa, että autoetnografia on yksi nykyisen taiteellisen tutkimuksen pohjavirtauksia Suomessa.

Autoetnografialla on monia tutkimuksellisia haasteita, jotka syntyvät tutkijan oman kokemuksen tutkimisesta. Voimakas subjektiivisuus sekä heikko mitattavuus, toistettavuus ja yleistettävyyys asettavat tutkimuksen uskottavuuden helposti kyseenalaiseksi. Oman taiteellisen työn tutkiminen suoraan on usein ongelmallista, sillä tarvitaan jokin reflektiopinta, jota vasten oma työ näkyy ja tulee esille. Mäkelällä se on ollut feministinen teoria, omassa tapauksessani muiden taitelijoiden työskentelyprosessit ovat toimineet heijastuspintana omalle kokemukselleni taiteen tekemisestä. On tyypillistä, että samankaltaisiin ongelmiin törmätään myös silloin, kun rinnastetaan tieteellinen ja taiteellinen tutkimus. Tieteelliseltä tutkimukselta vaaditaan toistettavuutta ja yleistettävyyttä, joita taiteellisessa tutkimuksessa useinkaan ei voida tavoitella (Nevanlinna 2001, 67). Sen sijaan taiteellisissa tutkimuksissa usein juuri niiden subjektiivisuus koetaan ongelmalliseksi. Subjektiivinen ei ole mitattavissa ja yleisesti todennettavissa, eikä sen perusteella voida sanoa mitään täysin yleispätevää. Ilman yksilön kokemukseen keskittyvää tutkimusta ei kuitenkaan päästä käsiksi ihmisen toimimisen perusteisiin, ihmistieteen juurille. Objektivisen tutkimuksen ongelmana voidaan nähdä se, että maailma tai ympäristö nähdään jossain muualla olevana. Tulkitaan sitä, mitä oletetaan toisten tekevän, olevan ja kokevan. Subjektiivisen tutkimusotteen ongelmana puolestaan on se, ettei ympäristö välttämättä pidä omaa todellisuuttamme yleisenä totuutena.

Taiteellisessa tutkimuksessa useimmiten otetaan huomioon yksilöllinen yleisen rinnalla. Tere Vadén pitää tärkeänä, että tutkijan ja tutkittavan ollessa sama henkilö siitä tulee olla tutkimukselle jotakin hyötyä. Tutkivaa taiteilijaa ei voi repiä kahtia ja asettaa häntä kahteen toisistaan erillään olevaan rooliin tutkimuksessa. Tällaisella tutkimuksella on merkityksensä vain, jos taiteellinen kokemus ohjaa tutkimusta avoimesti ja kriittisesti, ja taiteellinen ja tieteellinen kokemus koskettavat, haavoittavat toisiaan. Teorian ja kokemuksen tulee kohdata ja ohjata toisiaan, muuten jompikumpi tai molemmat jäävät tutkimuksessa irrallisiksi. (Vadén 2001, 92–93).

Tutkimuksen läpinäkyvyys on erityisen tärkeää omaa kokemusta ja omaa taiteellista työtä tutkittaessa. Lukijalle on avattava ja osoitettava se polku, jota pitkin kulkemalla tutkija on päässyt tutkimuksen lopputuloksiin. Mitä selkeämmin tehdyt ratkaisut, linjaukset ja päätelmät on kirjattu näkyviin tutkimustekstissä, sen helpompi lukijan on ymmärtää ja tulla vakuuttuneeksi tutkimuksen arvosta ja oikeellisuudesta. Itsereflektiivisiltä tutkimuksilta ei odoteta yleispätevyyttä. Siksi niiden tutkimustulokset on oltava mahdollisimman avoimia ja helposti lähestyttäviä. Tutkimuksen arviointivuus vaatii selkeyttä ja perusteellisuutta. Lukijan on pystyttävä seuraamaan tutkijan päättelyä ja kritisoimaan sitä. Auki kirjoittaminen onkin yksi itsereflektiivisen tutkimuksen tärkeistä haasteista. Omaa kokemusta kuvaillessa tulee helposti ohittaneeksi sellaisia asioita, joita luulee joko täysin yleiseksi tai yhdentekeviksi. Musiikin tohtori Anneli Arho kirjoittaa taiteen tekemisen kokemuksesta. *Omaan kokemukseen luottaminen on olennaista taiteen tekijälle – ja kuitenkin kokemusta täytyy epäillä: minun tapani tehdä ja toimia ei välttämättä ole asianmukainen arvioimisen peruste. Tunteukseni ovat ehkä "vääristyneet", tuntuvat hyviltä vain koska olen tottunut niihin kuten vinossa oleviin olkapäihini* (Arho 2004, 46–47). Epähuomiossa ohitetut seikat saattavat olla tiedon rakentumiselle olennaisia materiaaleja, joiden selittäminen lukijalle on ehdottoman tärkeää. Tieto ei voi välittyä, jollei sen juuria kaiveta esille mahdollisimman hyvin. Tutkija ei saa vaieta mistään havainnoistaan. Kuitenkin taiteen tekemisen ja kokemuksen yhteydessä usein selittämisen ja analysoivan avaamisen koetaan hävittävän jotakin olennaista itse kokemuksesta. Maarit Mäkelän väitöskirja on hyvä esimerkki onnistuneesta auki kirjoittamisesta, jossa prosessi tulee lukijan ulottuville, mutta kokemuksen intensiteetti pysyy voimallisena.

Prosessinomaisten tapahtumien rajojen hahmottaminen on hanka-

laa. Arjessa tapahtuvan kokemuksen olennaisuudet ovat tulkinnanvaraisia. Tutkija päättää, mitä hän kertoo ja minkä rajaa pois. Puhe tuo jotakin yhteisesti näkyväksi ja jättää samalla ei-puhutun edelleen näkymättömäksi. Ei-puhuttu ei silti ole merkityksetöntä, päinvastoin siinä saattaa oleilla se olennainen. Anneli Arho hahmottaa olennaista marginaaleista käsin. Hänen mukaansa ongelmia seuraa siitä, jos tarkastellaan maailmassa tai minussa tapahtuvaa sanojen kautta ja uskotaan, että sanoiksi on tuotu olennainen, tosi ja jopa kaikki. Tai jos unohdetaan taustat ja marginaali, ja ajatellaan, että vain lineaariset, loogiset ajatuspolut ovat totta (Arho 2004, 40). Jotta tutkimuksen aineisto olisi validi, tutkijan tulisi erottaa, mikä kokemuksessa on olennaista ja todellista. Omaa kokemusta tutkittaessa on joskus liian helppo kulkea vain totuttuja polkuja kompastelematta vieraisiin näkökulmiin.

Visuaalisesti ja näkymättömästi tapahtuva ei ole suoraan tulkittavissa kielellä. Näkymätön pitäisi muuttua näkyväksi ilman sille luontevasti sopivia keinoja. Kuvan ja kielen yhteismitattomuus vaikeuttaa kuvallisesti tapahtuvasta kirjoittamista. Myös kokemuksen kirjoittaminen aina ty pistää ja pelkistää elettyä totuutta. Kirjoittamisen tapa taiteellisen kokemuksen yhteydessä onkin helposti kuvaileva ja jopa runollinen. Tere Vadénin mukaan yleispätevä informaatiokieli ei ole omiaan kuvaamaan ainutkertaista ja tapauskohtaista. Kieli voi pahimmillaan olla erottava ja kivettävä muuri kokemuksellisen ja tutkimuksellisen välissä. Parhaimmillaan kielellinen ilmaisu on itsekin osa kokemusta ja suorassa yhteydessä asubjektiiivisen<sup>52</sup> kokemuksen merkityksellisyyteen. Silloin se sekä antaa tilaa kokemukselliselle ainutkertaisuudelle että sallii lukijan osallistua kokemukseen. (Vadén 2001, 106–107.) Yksi fenomenologian tavoitteista onkin pyrkiä kielen taakse ja ymmärtää ilmiöiden lainalaisuuksia siitä huolimatta, ettei niille aina näytä olevan käsitteellisiä vastineita (Parviainen 2006, 59).

Ehkäpä oma merkityksensä on myös sillä, milloin kokemusta ryhdytään kuvata. Havainnoidaanko koettavaa todellisuutta samanaikaisesti tapahtumisen yhteydessä vai vasta jälkikäteen? Taiteellisessa tutkimuksessa pääpaino on ollut prosessin sanallistamisessa jälkikäteen. Sekä Mäkelä että Pitkänen-Walter tulkitsevat prosessejaan vasta niiden päätyttyä. Jyrki Siukonen vertailee kahta tapausta, joista toisessa prosessin kuvailu on tapahtunut prosessin aikana ja toisessa jälkikäteen. Hän toteaa jälkim-

52 Asubjektiiivinen kokemus ei ole subjektin kontrolloitavissa. Ihminen ei voi rajata, aloittaa tai lopettaa tätä kokemusta tai kokemisen tapaa. Se ei ole täysin tiedostamatonta, mutta siinä maailma saa subjektin valtaansa. (esim. Kupiainen 2004, 9–10.)

mäisen vaihtoehdon omalle työskentelylleen sopivaksi. Siukonen toteaa, että monet ratkaisut eivät työtä tehdessä tapahdu sanallisessa muodossa, mutta sellainen voidaan antaa niille jälkikäteen. Sen sijaan prosessin aikana kirjoittamista hän pitää lähinnä kiinnostavana kokeena ja pyrkimyksenä rationaalisuuteen. (Siukonen 2002, 47–74.) Pitkänen-Walter toteaa, että tekijän määrittäessä teosta myös teos määrittää tekijää. Kyse ei ole vain yksittäisen teoksen kuvaamisesta, vaan tietyn taiteeseen liittyvän diskurssin jatkumoa ja taiteilijan paikantamista aikaan ja paikkaan. (Pitkänen-Walter 2001, 128.) Haastatellessani taiteilijoita mietin paljon, minkälaisen kuvan he puheillaan itsestään maalaavat, ja minkälaista itsensä paikantamista he samalla rakentavat. Ja miten minä heidät paikannan. Arkisen kontekstin korostuminen tutkimuksessani johtuu ehkä siitä kollegiaalisuudesta, jossa olemme voineet jakaa osin hyvin samantyyppisiä kokemuksia suhteessa taiteen tekemiseen ja opettamiseen.

*Aukot*-maalausten työstämisen aikana kirjoittamani sanat olivat teoksiani muistuttavalla tavalla sekaisin, kerroksittain ja eri suunnista luettavissa. Jälkeenpäin kirjoittaessani tekstin otsakkeiden alle se sai jäsentyneemmän ja ymmärrettävämmän muodon. Samalla se kuitenkin menetti vapaita assosiaatioita muodostavan luonteensa. Uskon, että Arhon mainitsemat marginaalit jäävät helpommin huomiotta, jos kuvaaminen tapahtuu vain työskentelyn jälkeen. Yhdyn Siukosen näkemykseen siinä, että jälkikäteen voidaan nähdä jotakin sellaista, mikä tulee esille vasta kokonaisuuden valmistuessa. Jos kuitenkin pitäydytään vain taannehtien kirjoitetussa kuvailussa, voidaan menettää jotain siitä, mikä ei jää näkyviin, mutta saattaa silti toimia kokonaisen tuotannon pohjavireenä. Jälkikäteen sanallistettuna saattaa hyvinkin syntyä tarina, joka tähtää pikemminkin rationaaliseen tai ideaaliseen kuin todelliseen ja monimutkaisuudessaan rehelliseen.

Tarja Pitkänen-Walter tarttuu myös uskottavuuden ongelmaan taiteilijan sanallistaessa omaa työtään. Taiteilijan tuottamalla kuvilla ja sanoilla on eriarvoiset uskottavuuden asteet. Tekijän omaa sanallista tulkintaa teoksistaan pidetään monesti epäluotettavampana kuin jonkin ulkopuolisen katsojan tai asiantuntijan. Kuvataiteilijan katsotaan olevan eittämättä autenttinen kuvan tekijänä, mutta teostensa sanallistajana vähemmän varteenotettava. (Pitkänen-Walter 2001, 129.) Tämä asenne saattaa vaikuttaa myös siihen, miten suhtaudutaan taiteilijan kuvailemaan työskentelyn prosessiin ja edelleen autoetnografisen tutkimuksen uskottavuuden arviointiin.

## 2.12. Tarve keskustelulle

*Aukot*-näyttelyn jälkeen tunnistin inspektiivisyyden merkityksen tutkijan roolissani syvemmin. Olin selvästi mukana ja sisällä siinä, mitä tutkin. Olin tunnistanut omia kuvallisia lähtökohtiani. Saatoin luottaa kokemukseeni, jonka avulla voin tunnistaa prosessin vaiheita ja kuvallisen työskentelyn tasoja. Omien rajojeni tunnistaminen viitoitti tietä myös sellaisiin kysymyksiin, joiden avulla voisin saada joitakin näkymättömyyksiä auki. Tarve koetella näkymättömän rajoja muiden taiteilijoiden kokemusten avulla heräsi. Ymmärsin, että tieto prosessista on kokemuksen tietoa. Se ei löydy teorioista ja filosofioista, vaan työhuoneilta.

*Aukot*-näyttelyn jälkeen minulle tuli selkeä tarve *keskustella*. Selvittämällä omaa prosessiani olin päässyt ensimmäisen askeleen eteenpäin. Tarve reflektoida omia löytöjä toisten kanssa syntyi luontevasti. Halusin tietää enemmän muiden työskentelystä ja samalla oppia lisää omastani sekä mahdollisesti hahmottaa joitakin yleisempiä piirteitä, jotka toistuisivat kaikkien työskentelyssä. Olin valinnut tutkimuksessa mukana olevat taiteilijat jo ennen *Aukot*-näyttelyä ja tavannut heidät kerran. Olimme keskustelleet tutkimuksen tavoitteista ja pohjustaneet aihetta kunkin kohdalla. Olin tutustunut heidän taiteensa lähtökohtiin ja työskentelynsä käytäntöihin alustavasti. Keskustelut olivat olleet luontevasti polveilevia ja aihetta hahmottelevia.

*Aukot*-näyttelyn aikana pohdin paljon kuvataiteen tekemisen yleisiä ja yksityisiä alueita. Omaan työskentelyyni liittyy syviä yksityisiä tasoja, joita en halua julki, mutta joiden läsnäolo tutkimuksessa on välttämätöntä. Ymmärsin, että jokaisen taiteilijan luona kohtaisin rajan, jonka taakse hän ei halua minun näkevän. Lähestyessäni muita taiteilijoita minun olisi kiinnitettävä erityistä huomiota heidän yksityisyytensä rajoihin. Minun olisi tunnistettava vaikenemisen välttämättömyys silloinkin, kun taiteilija avaisi minulle jotakin sellaista, jonka avulla saisin kiteytettyä tärkeitä tutkimuksellisia teemoja. Yritin asennoitua nöyrästi tuleviin keskusteluihin. Avatessaan työhuoneensa oven minulle taiteilija saisi vallan määritellä, mitä vien sieltä mukaani tutkimukseen. Minun olisi tunnistettava myös taiteilijoiden hiljaiset pyynnöt ja vähäeleisempi ohjaus sekä hyväksyttävä heidän asettamansa rajat.

Analysoidessani omaa työskentelyäni ymmärsin näkymättömien tasojen runsauden. Siksi päätin pitää tulevat työhuone-keskustelut alkuun suhteellisen avoimina ja myöhemmin enemmän aiheeseen keskittyvänä. Tar-



kasti rajattu kysymyslista saattaisi helposti rajoittua vain omassa työssäni havaitsemiini seikkoihin. Samalla tiukan strukturoitu malli toisi tapaamisiin ikävän muodollisen leiman, jota en työhuoneille kaivannut. Toivoin keskusteluiden olevan ennen kaikkea luontevia tilanteita taiteilijoille. Ajattelin paljon haastatteluita, joissa olen itse joutunut vastaamaan taiteeseen koskeviin kysymyksiin. Monesti kysymykset ovat olleet triviaalisuudessaan kyllästyttäviä ja latistavia. Toisaalta on kysely paljon sellaista, jolla ei ole ollut mitään tekemistä oman prosessin kanssa. Lähes poikkeuksetta haastattelun jälkeen on jäänyt sellainen olo, että vaikka moneen kysymykseen on vastattu, se olenainen kysymys on jäänyt hahmottomatta ja siten vastaamatta.

Muistelin myös niitä taiteilijahaastatteluita, joita tein taiteen maisterin lopputyötä tehdessäni. Joidenkin taiteilijoiden kanssa koin onnistuneeni hyvin ja päässeeni syvälle aiheeseen. Toisten kohdalla etäisyys haastateltavan ja haastattelijan välillä säilyi voimakkaana ja keskustelu jäi hyvin muodolliseksi. Parhaiten koin onnistuneeni, jos osasin vakuuttaa haastateltavan ja esittää aiheeni hänelle kiinnostavalla tavalla. Haastattelijana minun oli oltava jatkuvasti myös keskustelun harjalla ja valmiina poimimaan olennaisia tiedonmuruja, joiden avulla ohjailta puhetta kiinnostaviin ja olennaisiin suuntiin. Näissä haastatteluissa tunnistin myös sellaisia hetkiä, jolloin haastateltava halusi jonkinlaisen imagon ja mielikuvan itsestään taiteilijana säilyvän, vaikka teoksissa selkeästi oli myös päinvastaisia elementtejä. Esimerkiksi taiteilija halusi kohdistaa huomioni pelkästään teostensa muodollisiin elementteihin, vaikka hänen kokemusmaailmansa oli niissä myös selvästi läsnä. Taiteellisen prosessin kuvauksessa voi keskittyä monenlaisiin painotuksiin<sup>53</sup>. Asettaessani näkemääni tutkimukseni kontekstiin jouduin tarkasti pohtimaan, miten taiteilijoiden kanssakäymisessä esille tulleet asiat esitän tekstissäni. Keskustelukumppaneiden luottamus on minulle ensiarvoisen tärkeää.

Tulkittessani haastatteluita tekstin muotoon myös maisterin työssä tekemäni haastattelut kääntyivät uuteen valoon. Ymmärsin vuosien takaista aineistoa nyt toisesta näkökulmasta. Uusien keskustelujen rinnalle olenkin paikoittain nostanut esille esimerkkejä taidemaalari Silja Rantasen ja Paul Osipowin puheesta. Heidän prosesseissaan eräänlainen formaalisuus tulee esiin osuvammin kuin väitöstyössä tutkittavien taiteilijoiden työssä.

---

53 vrt. esim. alussa kuvatut Weckmanin semiotikkaan ja Pitkänen-Walterin psyko-analyysiin painottuvat tohtorin opinnäytteet.



*Maarit Mäkelän työhuoneelta. Kuvat Maarit Mäkelä*



## 3. TAITEILIJOIDEN AVAUKSIA

### 3.1. Taiteilijoiden valinta

Valitsin tutkimukseeni mukaan muita taiteilijoita saadakseni tukea yleiseen kuvataiteellista työskentelyä koskevaan ajatteluuni. Toivoin heidän avullaan näkeväni tasoja, joita en omassa prosessissani nähnyt. Taivoitteeni oli ymmärtää heidän työskentelyään ja samalla hämmentyä uusista näkökulmista, saada haastetta omalle ajattelutavalleni. Tutkimukseni tähtäimessä ei ollut löytää universaaleja totuuksia tai yleisyyksiä siitä, miten kuvataiteellinen teos syntyy. Muiden taiteilijoiden mukanaolon oli tarkoitus tuoda esiin uniikkeja tapoja suhtautua kuvallisuuteen ja toimia sen kanssa. Hiljainen oletukseni oli, että löytäisin näiden yksilöllisten prosessien kautta myös sellaisia tasoja, joilla voisin yleisemmin puhua kuvataiteen tekemisestä. Tämän toiveen jätin itselleni kuitenkin avoimeksi. En halunnut väkisin yrittää nähdä yleisyyksiä, vaan antaa niiden tulla esille, jos ne olivat tullakseen.

Tutkimuksen alussa olin myös avoin mahdollisuudelle käyttää tiedonlähteenä taidehistoriallista materiaalia sekä haastatella ulkomaalaisia taiteilijoita suomalaisten ohella. Nopeasti päädyin rajaamaan edesmenneet taiteilijat pois. Tutustuminen taiteilijaan kirjallisuuden tai henkilökohtaisen kontaktin kautta vaikutti liian suurelta erolta, jotta olisin voinut tarkastella näitä keskusteluja rinnakkain. Sen sijaan minua kiinnosti pitkään eri kulttuurialueita edustavien taiteilijoiden mahdolliset eroavaisuudet suhteessa taiteelliseen prosessiin. Tein yhteistyökokeilun Beninissä kuvataiteilija Victor Amoussoun<sup>54</sup> kanssa. Kokeilu herätteli omaa taiteellista ajatteluani voimakkaasti. Työskentelystä kirjoittaessani kuitenkin ymmärsin, että tämäkin valinta johtaa tutkimusta ongelmallisesti omaan suuntaansa. Kulttuurien välisissä kuvailuissa olisin ajautu-

nut syvälle sosiologisiin, etnografisiin ja kulttuuriantropologisiin pohdintoihin. Sinänsä kiinnostava suuntaus sai jäädä, ja päätin keskittyä suomalaisiin taiteilijoihin, joiden kanssa puhuisin ainakin muodollisesti samaa kieltä. Kuvataiteilija Elina Merenmiehen kanssa keskustellessani ymmärsin myös, että kulttuurien välinen vertailu olisi ollut kovin keinotekoista. Taiteilijoiden liikkuvuus on nykyisin niin aktiivista ja monipuolista, että taiteellisiin valintoihin ja arvokenteisiin on suhtauduttava lähinnä subjektiivisen elämismaailman heijastuksina<sup>55</sup>. Vaikka kaikki valitsemani taiteilijat lopulta ovat suunnilleen samanikäisiä, eteläsuomalaisia naisia, myös heidän taustoissaan on niin monia kulttuurisia vaikutteita, että on lopulta hankalaa sanoa, mitä on suomalaisuus, mitä eurooppalaisuus tai ulkoeurooppalaisuus. Suomalaistenkin taiteilijoiden liikkuvuus Euroopassa on niin suurta, että taiteen tekemisen kansallisten piirteiden tai kulttuurivaikutteiden hahmottaminen olisi turha poikkeama tutkimuksen fokuksesta ja sitä perustuisi teennäisiin ja yleistäviin luokituksiin. *Ei voi puhua kansallisuudesta, vaan todellisuudesta, ympäristöstä. Työt aina muuttuu, kun menee toiseen todellisuuteen* (Merenmies 2005).

Päätin ottaa mukaan viisi tai kuusi suomalaista nykytaiteilijaa. Listasin itseäni kiinnostavia tekijöitä ja yritin hahmottaa sellaista ryhmää, jossa olisi sopivasti erilaisten tekniikoiden kanssa työskenteleviä taiteilijoita. Pidin tärkeänä, että taiteilijan tuotanto olisi itselleni kiinnostavaa ja että siinä olisi jonkinlaisia yhtymäkohtia omaan työskentelyyni. Päädyin joukkoon, jossa oli kolme taidemaalaria, yksi graafikko ja yksi keraamikko. Halusin maalauksen roolin olevan vahvan, sillä se oli minulle läheisin tapa toteuttaa visuaalista ajatteluani. Toivoin maalarien tuovan mukanaan materiaaliin liittyviä kokemuksia ja merkityksiä, sillä en itse kokenut osavani niitä sanallistaa tai edes ajatella. Keramiikka ja grafiikka olivat itselleni myös jonkin verran tuttuja ja fyysisyydessään läheisiä. Teknisiä asioita tärkeämpinä pidin kuitenkin taiteilijoiden tapaa tehdä visuaalisia valintoja ja ilmaista. Olin eri tavoin vaikuttunut jokaisen heidän tuotannostaan. Olin toki voinut valita taiteilijoita, joiden kautta otos olisi edustanut kattavammin kuvataiteen teknisiä tai ilmaisullisia keinoja. Valitsemalla toisistaan mahdollisimman erilaisia tekijöitä olisin ehkä saavuttanut enemmän uutta ja yllättävää tietoa. Valintani perusteella tavoittelin mahdollisimman

55 Istanbulin Biennaalissa 2010 tehdyn tutkimuksen mukaan biennaaliin osallistuneista taiteilijoista 34 % asuu ja työskentelee muualla kuin synnyinmaassaan, ja 19 % :lla on kaksoiskansalaisuus (Balik 2010, 16–18).

syvää ymmärrystä. Valitsin tekijöitä, joiden kautta oletin pääseväni pelkiä kuvailuja pidemmälle, lähemmäs taiteellisen toiminnan synnyinsijoja.

Susanne Gottbergin vähäeleinen ja kurinalainen kuvamaailma on kiehtonut minua askeettisuudellaan. Hänen melankolinen, pohjoinen maailmansa ja tapansa sanoa hiljaa on koskettanut omia arvojani syvästi. Arvostan hänen tarkkaan hiottua tekniikkaansa ja kykyä näyttää olennainen hyvin riisuttujen ja vähäisten elementtien avulla. Hillitty tekstin käyttö maalauksissa toimii mielestäni erityisen kauniisti. Teknisesti Gottbergin lyijykynän käyttö sekä maalaustapa vetää minua puoleensa. Myös maalauspuhjen materiaali ja merkitys korostuu hänen teoksissaan kuten omissanikin.

Elina Merenmiehen teoksissa minua kiehtoo se kaiken arkisen nurja puoli, jonka taiteilija kääntää katsottavaksi. Realistina voin hyvinkin luottaa siihen, että kaikella täällä on varjonsa, ja että varjot ovat yhtä kiinteä ja luonnollinen osa meitä kuin valopuoletkin. Arvostan Merenmiehen hiljaista anarkiaa ja suoraa katsetta arjen kääntöpuolelle. Teknisesti Merenmies tekee paljon sellaista, mitä en itse uskaltaisi. Maalauksissa roiskeet, valumat ja imeytymät yhdistyvät tarkkaan maalaukseen ja piirustukseen. Kierrän hänen maalauksiaan epätietoisena siitä, miksi pidän niiden jäljestä. Ne pitävät minua otteessaan.

Nanna Susi edustaa paljolti sellaista, mitä en itse uskalla tehdä. Hänen täysi antautumisensa ja fyysinen heittäytymisensä maalaamiseen on hyvin houkuttelevaa. Maalausjäljestä voi lukea sellaista kiihkoa, jonka tunnistan itsessäni, mutta jonka aina peitän jonnekin. Suden maalaukset provosoivat kiltin tytön syndroomaani massiivisella energisyydellään. Nautintoon uppoutuminen vetää minua puoleensa ja samalla hämmentää minua ristiriitaisesti. Suden käyttämä yksinkertainen ja jollain tavalla raaka symboliikka haastaa mielikuvitustani ja ilmaisun tapaani.

Jaana Pauluksen käyttämät omakuvallinen kerronta ja tarinallisuus ovat minulle läheisiä ilmaisuvälineitä. Tunnen sukulaisuutta teoksiin, joissa omakuva sijoitetaan ikään kuin kokijan tai näkijän paikalle. Ilmaisun oma-kohtaisuus on vahvasti läsnä. Suomalainen luonto ja pohjoisuuden kokemus nousee Pauluksen teoksissa tärkeään rooliin. Hänen maisemansa koskettavat omaa muistiani suoraan ja teoksissa esiintyvät eläin- ja luuran-kohahmot sekä monet eläinsymbolit ovat itselleni merkityksellisiä. Paulus yhdistää teoksissaan toisinaan kaunokirjoitettua tekstiä ja kuvaa. Tekstin merkitys sekä visuaalisena elementtinä että päiväkirjamaisena, vihjaileva-



Nanna Susi, *XXXXXXXXXXXXöljy kankaalle*. Jussi Tiainen



Elina Merenmies, *Decadence*, 2006, muste käsintehdylle paperille. Kuva Jussi Tiainen



*Jaana Paulus,  
Soutelijat, 2005,  
puupiiirros.  
Kuva Satu-Maaria  
Mäkipuro*



*Susanne Gottberg,  
yksityiskohta  
teoksesta*



*Maarit Mäkelä,  
yksityiskohta  
teoksesta*



na kertojana kiinnostaa minua.

Maarit Mäkelän käsittelemä naiskuvasto ja sukuhistoriallisesti paikkaansa etsivä omakuva ovat olennainen osa myös omaa taidettani. Mäkelän feministinen lähtökohta on kuitenkin itselleni vieras. Siksi teosten kiinnostavuus ei hellitä minusta. Keramiikka materiaalina tuli itselleni läheiseksi opiskellessani keramiikan laitoksella Statens Högskola för konst, håndverk og design i Bergenissä. Materiaalin karhea tuntu, savelle painettu ja maalattu kuva nostavat ihomuististani eläviä kuvia. Mäkelän tekninen monipuolisuus ja tarkkuus sekä ilmaisullinen herkkyys koskettavat minua. Naiskuvaston laaja käyttö kiinnostaa sekä visuaalisuudessaan että omakohtaisuudessaan. Naisfiguurit nousevat milloin taidehistoriasta, sukukuvista, omakuvista tai pop-ikoni Marilynin valokuvista. Mäkelän nainen on katseen ikoni, joka teoksissa asettuu hänen ajatustensa mukaan aina uudenlaiseen valoon.

Kaikkien valitsemieni taiteilijoiden tekniikassa ja ilmaisussa on joitakin piirteitä, joita pohdin myös omassa työssäni. Jokaisen työskentelyssä on myös minulle tuttuja asioita, joita ymmärrän ja joiden kanssa työskentelemisestä minulla on kokemusta. Olisi ollut vaikeampi yrittää ymmärtää sellaista kuvan tekemistä, johon itsellä ei olisi mitään kosketusta. Ennen kaikkea halusin säilyttää inspektiivisen asemani tutkijana. Niinpä itselleni vieraat keinot, kuten uusmedia tai kuvanveisto rajautuivat pois. Samoin täysin formaali suhtautuminen kuvaan jäi tutkittavan joukkoni ulkopuolelle.

Nykytaiteen luokittelu välineen ja tekniikan perusteella käy yhä mahdottomammaksi ja merkityksettömämmäksi. Visuaalisen kulttuurin tutkija Anita Seppä purkaa taiteen ja erityisesti maalauksen mediumin käsitettä ja toteaa, että monella taidemuodolla nykyisin ei ole mediumia lainkaan. Taiteilijan tapa käyttää tekniikoita ja välineitä on vain keino päästä jonkin, tuoda jokin esille. Niinpä taidemuotojen määritelmät uusiutuvat käytännössä kokoajan. Mediumin puhtauden sijaan nykytaiteessa vallitsee iloinen pluralismi, jossa eri mediat sekoittuvat keskenään. Sepän mukaan nykytilanteessa on jopa mielekäästä ajatella, ettei puhtaasti kuvallisia medioita ole olemassakaan. Visuaalinen sekoittuu tekstuaaliseen ja auditiiviseen, eikä niiden vaikutukset toisiinsa ole enää eroteltavissa. (Seppä 2007, 70–71.) Vaikka kuinka olisin yrittänyt valita mahdollisimman heterogeenisen taiteilijavalikoiman tutkittavakseni, en millään yhdistelmällä olisi

saavuttanut täyttää edustusta kuvataiteen tekniikoiden ja ilmaisukeinojen suhteen. Niinpä päädyin rajaamaan taiteilijajoukon oman kiinnostukseni ja kokemuspäiväni sisältä.

Tutkimuksessa mukana olevat taiteilijat ovat samaa ikäluokkaa edustavia, eteläsuomessa asuvia naisia. Kaikki muut paitsi Susi tekee taiteellisen työnsä ohessa toista työtä. Mäkelä toimii tutkijana, Paulus konservaattorina, Gottberg ja Merenmies taideopettajina. Valintoja tehdesäni olen kiinnittänyt huomiota taiteellisiin seikkoihin, en sukupuoleen, ikään tai aluepolitiikkaan. Tutkimustyön aikana monet kollegat ovat kokeneet naiseen keskittyvän valintani ongelmalliseksi, sillä tutkimuksellani ei ole naistutkimuksellisia lähtökohtia. Mari Krappala tutki väitöskirjassaan miespuolisen taiteilijan taiteellista prosessia. Hänen mukaansa kumpi tahansa vaihtoehto olisi tuonut mukanaan omat ongelmansa. Naisen tutkimuksessa naista jotakin olennaista saattaisi jäädä yhteisen ymmärryksen vuoksi puhumatta. Valitessaan miehen keskustelukumppanikseen keskustelu jäi enemmän tulkinnan varaan ja olennaisuuksien peittyminen riski, jopa keskustelun pysähtymisen riski kasvoi. (Krappala 1999, 30.) Olen kohdannut valitsemani joukon taiteilijoina, kokevina ja ajattelevina ihmisinä sen enempää pohtimatta heidän edustamaansa naiseutta. Fenomenologinen perinne ei yleensä tutki ihmistä biologisen organismin idean varaan rakentuvan erottelun perusteella. Fenomenologia keskittyy maailmassa elävään, aistivaan ja kokevaan ruumiiseen erottelematta sen biologisia ominaisuuksia. (Heinämaa ym. 1997, 11–12.) Samaan tapaan olen itse tutkimuksessa mukana oleviin taiteilijoihin suhtautunut. Jos olisin eritellyt heidän naiseutensa vaikutusta taiteellisessa työskentelyssä, olisin mielestäni joutunut syvemmin erottelemaan myös monia muita persoonaan vaikuttavia tekijöitä, kuten arvomaailmaa ja kulttuuriympäristöä.

Jälkeenpäin ajatellen valintoihini on mahdollisesti vaikuttanut myös yhteenkuuluvuuden tunne tutkittavien taiteilijoiden sukupolven kanssa. Keski-ikäiset ja nuoremmat, akateemiset ja eteläsuomalaiset naiset ovat 1990-luvulta saakka olleet voimakkaasti esillä suomalaisessa taiteessa. Tietty kulttuurienvälisyys, liikkuvuus ja oman kulttuurin koettelu ovat läsnä heidän arjessaan heijastuen myös heidän teoksiinsa. Jonkinlainen muistelu ja oman olemisen paikallistaminen ilmenevät monesti heidän teoksissaan. Oma taidekäsitelmäni muodostuu tässä ajassa ja sisältäpäin nähtynä. Kenties kehollisessa kokemuksessani on tietty tyyli, hienovarai-

nen aistillisen tiedostamisen taso, joka avaa tutkittavaa näkymää rehellisemmin omassa kontekstissaan. Ehkäpä kuulumiseni tiettyyn sukupolveen suuntaa valintojani sen mukaan, mitä itsessäni ymmärrän.

### 3.2. Keskustellen lähemmäs

Sara Heinämaa selvittää fenomenologisen ihmetyksen roolia ja koettelee Descartesin ihmettelyn käsitettä muun muassa Luce Irigarayn ja Maurice Merleau-Pontyn ajattelun avulla. Descartes puhuu mielenliikutuksista, tarkemmin ottaen tunteista, aistimuksista ja aistihavainnoista mielen ja ruumiin liitokseen perustuvina ajatuksina. Tunteista ensimmäinen ja perustava on ihmetys. Lyhyesti Heinämaa koskettelee myös ihmetyksen ja fenomenologisen reduktion suhdetta. Merleau-Pontyn mukaan reduktio on nimenomaan hämmennystä, yllätystä ja ihmetystä. Fenomenologi pyrkii tutkiessaan täyttymään ihmetyksestä maailmaa kohtaan, sillä ihmisen on läpikotaisessa yhteydessä maailmaan. Siten ainoa tie näiden kytkösten ymmärtämiseen löytyy pysäyttämällä hetkeksi tekemisemme ja tarkastelemalla liikkeitä osallistumatta niihin. (Heinämaa 2000, 51–53, 66–67.) Tämä kuvaus sopii hyvin siihen asenteeseen, jolla lähdin tekemään taiteilijahaastatteluita.

Lähdin työhuoneille avoimin mielin. Olin kartoittanut itselleni teemoja, joista halusin keskustella taiteilijoiden kanssa, mutta olin jättänyt ne hyvin väljiksi. Mitään kysymyksiä en ollut muotoillut. Päätin ensin tutustua henkilöön ja hänen työskentelyynsä laveasti ja intuitiivisesti tarttua sitten esille tuleviin kiinnostaviin aiheisiin. Olin tietoinen siitä, että kyselyni saattaisi olla taiteilijoille turhauttavaa ja tunkeilevaa. Liian tutkimuksellinen ote saattaisi aiheuttaa väärinkäsityksiä ja ohjata heidän vastauksiaan. Tarkoitukseni ei ollut asettaa heidän työskentelyään mihinkään teoreettiseen muottiin, vaikka elämämaailman käsite leimasikin jo ajatuksiani.

Haastatteluni olivat luonteeltaan semistrukturoituja eli puolirakenteellisia teemahaastatteluita. Teemahaastattelu<sup>56</sup> keskittyy tiettyjen keskeisten teemojen ympärille, muttei rajaa keskustelua tiukkoihin kysymyksiin. Teemojen avulla pyritään löytämään tutkimuksen kannalta olennaista

tietoa. (Tuomi & Sarajärvi 2002, 77.) Tieto tuotetaan yhteisessä dialogisessa. Haastattelijan on oltava valmis aktivoimaan haastateltavaa tuomalla keskusteluun erilaisia näkökulmia ja esittämällä tarkentavia kysymyksiä, jolloin haastateltava voi muuttaa, korjata ja tarkentaa kertomaansa. (Hirsjärvi & Hurme 2000, 43.) Tavoitteena on saada haastateltavan oma ääni kuuluviin ja tuoda esille hänen ainutlaatuinen kokemuksensa niin kuin hän sen haluaa kertoa. Haastattelu on kehityksellisen juonen mukaan kulkeva dynaaminen tapahtuma, jossa molemminpuolinen ymmärrys aiheesta kasvaa.

Tavoitteeni oli käydä taiteilijoiden kanssa keskusteluita, joissa kumpikin osapuoli voisi esittää kysymyksiä prosessille, tarkentaa ajatuksiaan ja olla mukana luomassa uusia merkityksiä tutkimukseen. Vaikka koettu maailmamme ovat väistämättä erilaisia, niiden pohjalla on kuitenkin yhteinen maailma, josta kokemukset kumpuavat. Haastatteluiden yhteisenä lähtökohtana oli taiteen tekemisessä koettu, josta sekä haastateltavalla että haastattelijalla on oma kokemuksensa. Keskusteluiden tarkoituksena oli yhdessä päästä lähemmäs taiteellisen prosessin olennaisuuksia. Samalla taiteilijat pääsivät minut lähemmäs omia prosessejaan. Tutkija Juha Pitkänen kirjoittaa dialogisesta tilasta, joka parhaimmillaan voi syntyä keskustelussa, kun molemmat osapuolet kokevat ylittävänsä oman kapasiteettinsa ja omat rajansa ja jotain uutta syntyy.

Ensimmäinen ehto dialogisen tilan syntymiseen on molemminpuolinen kuuntelemaan asettuminen, jossa kuulija asennoituu keskusteluun avoimesti ja varauksetta. Silloin uusi ja yllättävä saattaa paljastua hänelle. Niinpä jos pidämme liian tiukasti kiinni omista ennako-oletuksista ja asenteistamme, dialogista tilaa ei voi syntyä. On asetettava oma maailmankuvansa alttiiksi ja voitava muuttaa ajatustensa suuntaa. Tämä ei tarkoita sitä, että pitäisi päätyä täysin ymmärtämään toista tai olemaan samaa mieltä, vaan että on valmis ja kykenevä ajattelemaan myös toisen näkökulmasta ja vastaanottamaan keskustelun antia osaksi omaa ajatteluaan. (Pitkänen 1996, 58–59.) Dialoginen tila ei voi syntyä, jos toinen osapuoli pakenee formaalin roolin taakse tai ei ole valmis antamaan itsestään mitään. Sitä ei voi myöskään väkisin synnyttää tai ohjailta. Siksi dialogiseen tilaan pyrkiminen haastattelutilanteessa on myös riskin ottamista. Epäonnistuneesta avoimesta keskustelusta on hankala enää palata formaalimpaankaan haastatteluun luontevasti.

Keskustelut tapahtuivat selkeästi julkisen diskurssin ulkopuolella. Puhe oli vapaata ja luottamuksellista. Toisinaan haastateltava tarkensi, ettei hänen kertomansa ole julkista taidepuhetta. Näissä tapauksissa oli aina kyse syvistä henkilökohtaisista kokemuksista tai tunteista, joita taiteilija ei halunnut julkistettavan. Yksi taiteilijoista korosti puheessaan myös omaa periaatettaan siitä, ettei koskaan sekoita perhettään julkiseen taiteilijakuvaansa. Muuten taiteilijat puhuivat hyvin avoimesti ja luontevasti työnsä moninaisuudesta. Vaikutti siltä, että ymmärrys tutkimuksen ja julkisen puheen olennaisuuksista oli jaettava. Taiteilijat olivat myös koko ajan tietoisia siitä, että tulisin tarkastuttamaan jokaisen heitä koskevan kommenttini ennen julkaisua.

Keskustelun pitäminen avoimena ja semistrukturoituna vaatii haastattelijalta jatkuvaa tarkkaavaisuutta ja nopeaa reagoitokykyä, jotta hän voi keskustelun tiimellyksessä kiinnittää huomiota niihin aiheisiin, joissa puhe näyttää avautuvan olennaisille ja syvemmille tasoille. Toisaalta myös epäolennaisempien asioiden täytyy päästä esille, sillä ne voivat johtaa kiinnostaviin aiheisiin. Ilmiselvää on, että avoimet temahaastattelut ja dialogiseen tilaan pyrkivä keskustelu helposti venyy keskusteluita hyvinkin pitkiksi. Tyhjensinkin haastattelupäivät kalenteristani täysin vapaiksi, enkä suunnitellut keskittyväni mihinkään muuhun.

Kävin ensimmäiset alustavat keskustelut taiteilijoiden kanssa keväällä ja kesällä 2005 kaikkien paitsi Nanna Suden kanssa, joka oli tuolloin Italiassa. Näitä keskusteluita varten olin tehnyt teemarungon, joka käsitti viisi väljää otsikkoa sekä niiden alaotsikot. Lähetin tämän etukäteen taiteilijoille. Joitakin se tuntui auttavan, joku ei ollut sitä lukenut lainkaan. Ensimmäisten keskusteluiden annista tein mielikuvakartat, jotka lähetin kommentoitavaksi taiteilijoille. Tämän jälkeen jatkoimme keskustelua lyhyesti sähköpostitse ja puhelimitse. Suden kanssa yritimme aloittaa keskustelua sähköpostitse, mutta totesimme sen pian liian vaikeaksi.

Toiset keskustelut käytiin kesällä 2006 kaikkien muiden paitsi Elina Merenmiehen kanssa. Tässä vaiheessa Salon Taidemuseon kanssa oli jo sovittu tulevasta näyttelystä, jossa taiteilijat olisivat mukana. Merenmiehen aikataulu näytti uhkaavasti siltä, ettei hän voisi osallistua näyttelyyn. Keskusteluiden välillä kävin katsomassa taiteilijoiden yksityisnäyttelyitä ja päivitin lyhyesti tietoja heidän työskentelystään.

Kolmannet keskustelut käytiin syksyllä 2007. Tutkimuksen teemojen

rinnalla silloin puhuttiin paljon tulevasta näyttelystä ja sinne tuotavasta aineistosta. Äänitin kaikki keskustelut ja litteroin niistä tutkimusaihetta vähänkin koskettelevat osat. Kuvasin työhuoneiden interiöörejä ja yksityiskohtia myös videolle. Merenmiehen kanssa kävin vain lyhyesti läpi hänen työtilannettaan ja päätimme, ettei hän osallistu näyttelyyn.

### 3.3. Taiteilija tutkii taiteilijoita

Tutkimuksessa mukana olevat taiteilijat ovat antaneet taiteilijakokemuksensa oman näkökulmani rinnalle ja tarjonneet erilaisia näkökulmiaan kuvataiteellisen prosessin tarkasteluun. Keskusteluissa taiteilijat ovat avautuneet pohtimaan omaa taiteen tekemistään. Olemme ajautuneet intensiivisiin mietintöihin, jotka ovat koskettaneet henkilökohtaisia, filosofisia, psykologisia, viihteellisiä, poliittisia, esteettisiä ja maailmankatsomuksellisia tasoja, jotka kaikki nivoutuvat tavalla tai toisella taiteelliseen työhön. Tutkijana olen saanut olla kuulemassa näitä avautumisia ja tutkimuksessani edelleen läpivalaisemassa niitä ymmärryksen ja filosofian kautta.

On helppo kuvitella, miten samoissa ammateissa toimivat tuntevat kollegiaalisuutta. Kukaan ei ymmärrä toista sydämestään metsurin työtä tekevää niin kuin toinen metsuri. Heillä on erityinen suhde metsään ja työvälineisiinsä. He tietävät, miltä kaadettu mänty tuoksuu, miten talvinen aurinko siivilöityy oksistossa ja miltä hien ja nuoskalumen kastama vaate tuntuu iholla. He voivat keskustella puun hinnan kehityksestä, sahausten aikatauluista, työergonomiasta ja telaketjuöljyn ominaisuuksista ilman pitkällisiä taustaselvityksiä. Samoin kuvataiteilijoilla on monia käytännöllisiä, materiaalisia, fyysisiä ja psyykkisiä aiheita, joista on helppo keskustella vain samaa työtä tekevien kanssa. Keskustellaan paljon siitä, mitä kukin on tehnyt, minkälaisia uusia menetelmiä, materiaaleja tai aiheita kukin on kokeillut työstää. Miten materiaali on antanut vastusta ja miten tekniset ongelmat on ratkaistu. Mikä vaihe on ollut vaikea ja miten nautittavaa työ on parhaimmillaan ollut. Minkälaisia mielikuvia teosta tehdessä on tullut esille. Miten uudet teokset suhteutuvat vanhoihin tai tekeillä olevaan kokonaisuuteen. Miten aikatauluissa on pysytty ja miten rahoituksesta on huolehdittu. Mihin yhteisnäyttelyihin ja gallerioihin pitäisi

tehdä hakemuksia, mitkä kutsut painattaa ja www-sivut päivittää. Paljon puhutaan myös siitä, minkälaisia ajatuksia teosta tehdessä on työstetty. Minkälaisiin arkisiin mietintöihin teoksen aloittaminen solmiutui ja mitä siitä seurasi. Miten mielessä vellovat ajatukset puettiin sopivaan ilmaisuun ja miten niistä nostettiin olennainen esille.

Ajallisesti suurin osa haastatteluista taiteilijoiden kanssa oli laveaa keskustelua aiheen ympäriltä. Kiinnostavia aiheita kunkin taiteilijan kohdalla tavallaan kartoitettiin ensin väljemmällä puheella kaikesta, mikä heidän taiteen tekemiseensä liittyy. Toisinaan koko keskustelu jäi tälle tasolle. Taiteilijalla saattoi olla kiire tai tilannetta leimasi jotenkin muuten ulkopuoliset asiat. Silloin keskustelun anti jäi vain yleisen kartoituksen ja tutustumisen tasolle, jonka pohjalta tosin voitiin sitten seuraavassa keskustelussa lähteä aiheeseen nopeammin. Joskus haastatteluissa oli hetkiä, jolloin tunsin yhdessä haastateltavan kanssa pääseväni nopeasti hyvin syvälle aiheeseen. Dialoginen tila saavutettiin juuri silloin, kun molemmat olivat avoimia toisensa kokemukselle ja tulkinnalle. Näissä tilanteissa kumpikin osapuoli oli täysin vapaa keskittymään vain yhteiseen asiaan ja kohtaaminen oli tasa-arvoinen, rento ja toista osapuolta kunnioittava. Nauhoituksena uudelleen kuunneltuna tällainen osa keskustelua kuulostaa siltä, kuin molempien kommentit olisivat vuoron perään kiteyttäneet aihetta tuoden siihen jatkuvasti vivahteita ja tarkennuksia molempien ajatuksista. Erityisesti mieleeni on jäänyt eräs keskustelu Susanne Gottbergin kanssa, jossa molemmat osapuolet tuntuivat vievän aihetta syvemmälle ja jokainen puheenvuoro rohkaisi pinnistämään itsestään lisää, jotta asia saataisiin sanottua sanoina. Taiteellisen prosessin sanallinen kuvailu oli siinä hetkessä valtavan innostavaa. Tuntui kuin verhon takana ollut tuttu olisi vähittäin tullut kokonaan näkyviin.

Juha Pitkänen kuvailee käsitemaailmojen kohtaamista keskusteluissa. Kun kaksi ihmistä päättävät keskustella esimerkiksi rakkaudesta, molemmat tuovat keskusteluun vain omat näkemyksensä käsitteestä rakkaus. Useinkaan ei ole löydettävissä sellaista yleistä tasoa, jolla näiden kahden kokemukset rakkaudesta kohtaisivat. Toisen tajuaminen ei vaadi ymmärtämistä, päinvastoin Pitkäsen mukaan ymmärtämisen pakosta on luovuttava. Tärkeää keskustelussa on tunnustaa oma ymmärtämättömyytensä ja kunnioittaa toista uniikkina yksilönä. (Pitkänen 1996, 60–62.) Taiteilijan puhetta taiteellisesta ajattelustaan ei aina ole helppo seurata. Ku-

vataide ja oman prosessin tulkinta ovat täynnä sellaisia käsitteitä, joiden sisällön jokainen yksilö muokkaa omasta näkökulmastaan. Työhuoneilla käydyissä keskusteluissa ei ollut muuta vaihtoehtoa, kuin antaa käsitteiden määrittäjä muun keskustelun perusteella. Taiteen edessä tietynlainen ymmärtämättömyytensä hyväksyminen ja suhtautuminen taiteilijaan uniikkina yksilönä on jossain määrin luontevaa. Tällainen asenne tuntuu asuvan taiteen tulkinnassa yleensä. Toisaalta taiteilijaa ja hänen sanomisiinsa ei myöskään pitäisi nostaa arjen saavuttamattomalle tasolle. Yritinkin suhtautua keskustelukumppaneihini ihmisinä, jotka tässä samassa maailmassa kokevat jotain samankaltaista (muttei samaa) kuin minä, joiden arki koostuu samantyyppisistä asioista kuin omani ja joiden kanssa yhdessä voisin yrittää tuoda tätä elämisen ja ajattelun tapaa esille, kertoa siitä itselle ja muille.

Juha Varto kirjoittaa ajattelemisen yleensä edellyttävän tiettyä vapautta, riippumattomuutta ja rohkeutta. Kaikki ajattelemisen tulokset ovat arvaamattomia ja muiden kyky vastaanottaa ajattelemisen tuloksia saattaa olla hyvin rajallinen. *Ajattelemisen merkityksellisen hahmottamista, kurottamista kohti rakentuvaa merkitystä, josta ei vielä voi olla aivan varma (Varto 2008b, 65).*

Taiteellinen ajattelemisen<sup>57</sup> liittyy omaan perinteeseensä, jonka rajat muuttuvaisuudessaan ovat kuitenkin kunakin aikana tunnistetut. Taiteellisen ajattelemisen tulokset näyttäytyvät jälkeensä kurittomina utopioina, umpikujina ja harhapolkuina, jotka kuitenkin kantavat jotakin merkityksellistä ja inhimillisesti tärkeää kokemista. Erilaiset taiteelliset tuotokset sisältävät ajattelemista, joka ei kerro kaikkea, vaan jättää auki monia vastaanottamisen tapoja. (Varto 2008b, 48–57.) Taiteellinen prosessi on subjektiivinen ja kokemukseen sitoutunut. Sitä on vaikea sanallistaa ja yhtä vaikea avata tutkimukseen toisen sanomana. Taiteilijoiden puhuessa omasta taiteellisesta ajattelustaan ja sitä myötä tuotannostaan tutkijalta vaaditaan tarkkaavaisuutta, hienovaraisuutta ja eläytymisen kykyä. Oma-kohtainen kosketus taiteen tekemiseen on auttanut sietämään prosessipuheen epämääräisyyttä ja antanut välineitä sen tulkinnalle. Taiteilijan tieto kehollisen ja intuitiivisen työskentelyn luonteesta on ollut olennainen ruohonjuuritaso omassa sanallistamisen prosessissani.

---

57 Varto tarkoittaa tässä kaikkien taiteenalojen perustalla olevaa ajattelua, on sitten kysymys musiikista, elokuvasta tai kuvataiteesta.





*Susanne Gottberg, Kaksi kysymystä, yksi toive, 2005, öljy puulle. Kuva Jussi Tainen*



*Jaana Saario, La belle étoile, 2008, öljy tekstiileille.*

### 3.4. Rinnalla kulkeminen

Taiteilijoiden kanssa keskustellessani ja heidän työhuoneillaan oleillesani olen monesti kokenut olevani perinteisessä mielessä epätieteellisessä asemassa, mutta kiinni olennaisessa. Olen istunut Mäkelän keittiössä Maaritin paistaessa meille pinaattilettuja. Olen opetellut sammuttamaan valot ja lukitsemaan Suden työhuoneen perässäni, kun Nanna on jättänyt minut yksin kuvaamaan keskeneräisiä teoksia. Olen kuunnellut pitkiä taustaselvityksiä teoksista ja luvannut jälleen kerran olla ylittämättä intiimiyden rajoja tutkimustekstissäni. Taiteen tekemisen vähittäinen yhdessä ymmärtäminen on lähentänyt meitä ihmisinä. Taiteilijat ovat päästäneet minut rinnalleen ja siinä olen halunnut olla. Suhteemme on ollut luontevaa rinnalla kulkemista ja tässä asemassa olen mielestäni saanut heiltä parasta oppia.

Jaana Parviainen hahmottaa fenomenologista maailman ja toisen ymmärtämisen tavoitetta lihan, eläytymisen ja yhdessä olemisen kautta. Teoksessaan *Meduusan liike* hän lähestyy aihetta mm. Husserlin ja Merleau-Pontyn ajattelun avulla. Merleau-Pontyille havaitseminen tapahtuu lihassa, sillä olemme maailman kanssa yhtä. Se ei tarkoita ulkopuolista seuraamista, vaan yhteyttä maailman kanssa. Ymmärtäminen on mukana-käsittämistä, sillä maailmaa ei voi ymmärtää ilman kehollista havaitsemista eikä itseä kehollisena subjektina ilman toista ja toiseutta. (Parviainen 2006, 141–143.) Parviainen kirjoittaa eläytymisestä tiedon hankintana. Liikunnan ja tanssin yhteydessä on jo pitkään kirjoitettu kinesteettisestä eläytymisestä. Eläytyminen tapahtuu kehossa olevan kokemuksellisen tiedon kautta. Katsoja voi eläytyä tanssijan tai vaikkapa nyrkkeilijän liikkeeseen. Sitruunaa syövää ihmistä katsoessa voi tuntea suun lihasten supistuvan muistista nousevan happamuuden jäljiltä. Kun toinen lyö kynnänpäänsä hermon kipeästi tuolin käsinojaan, tiedän, ja melkein tunnen, miltä se tuntuu. Eläytymisen kautta voi saavuttaa kokemuksellisen ja emotionaalisen yhteyden toiseen, asettautua osin toisen kokemukseen. Kuitenkaan ei pidä kuvitella tietävänsä, mitä ja miten toinen kokee. Husserlin mukaan eläytyminen herättää vain omia aikaisempia kokemuksia, eikä sitä siksi voida pitää tiedon hankkimisen tapana.<sup>58</sup> Sen sijaan hän kir-

58 Parviainen kirjoittaa myös Edith Steinin näkemyksistä, jotka jonkin verran risteävät Husserlin näkemysten kanssa. Omassa tapauksessani eläytyminen on tapahtunut joka kerta kasvokkain taiteilijoiden työhuoneilla ja kodeissa. Siksi sivuutan tässä Steinin sinänsä kiinnostavan ajattelun, josta lisää mm. Parviainen 2002.

joittaa ymmärtämisen tavoitteesta eräänlaisen yhdessä-läsnä-olemisen<sup>59</sup> kautta. Tämä edellyttää vastavuoroisuutta ja siten samassa tilassa olemista havaittavan kanssa. (Parviainen 2006, 99–106.) Tunnistan yhdessä-läsnä-olon keskusteluistani taiteilijoiden kanssa. Se vaatii molemmilta täyttä keskittymistä tilanteeseen ja tässä tapauksessa keskustelun aiheeseen. Molempien tulee eläytyä samaan asiaan ja kokea siinä tapahtuva yhdessä. *Eläytyminen edellyttää kykyä tehdä ero oman kokemuksen ja toisen kokemuksen välillä. Sen mahdollisuus ilmenee vasta silloin, kun katsoja astuu ulos tästä samastumisen ja ykseyden kokemuksesta...*, Parviainen kirjoittaa. Astuessaan ulos samastumisesta katsoja alkaa miettiä eroja omansa ja toisen kokemusten välillä. (Parviainen 2006, 104.)

Toisinaan keskusteluissa tunsin voimakasta samastumista ja koin ymmärtäväni piirteitä toisen työskentelystä omakohtaisesti. Monesti ymmärrykseni oli selvästi oivaltavaa ja kehon tiedosta kumpuavaa. Taiteilija yritti sanallistaa minulle jotakin, minkä itsekin ymmärsin, mutta jolle itsekään en löytänyt sanoja. Kamppaillessamme yhdessä sanattomuutta vastaan olimme vahvasti läsnä. Toisinaan keskustelun aikana koin myös astuvani ulos samastumisen kokemuksesta ja näkeväni oman ja toisen työskentelyssä erityisiä, toisistaan poikkeavia piirteitä, jotka kuitenkin molemmat ymmärsin kokemuksen perusteella. Aloin nähdä, miten polkumme prosessissa risteävät ja milloin ne kulkevat rinnakkain tai kaukana toisistaan. Keskustelut Suden ja Gottbergin kanssa paljastivat minulle paljon näkökulmia suhteestani materiaaliin ja tekniikkaan. Ymmärtäessäni, miten Gottberg näkee tekstien roolin maalauksissaan, tulin samalla ymmärtäneeksi, miten eri tavalla itse annan niille merkityksiä. Edelleen ymmärsin myös, että me molemmat ajattelemmekin tekstejä sekä visuaalisina elementteinä että eräänlaisena tukena kuvallisuuden luonteelle. Kuitenkin itse annan aivan erityistä merkitystä lyijykynällä kirjoitetuille teksteille, kun Gottbergille lyijykynän rooli on aivan toinen. Toisinaan itse toteutan suurikokoisia maalattuja tekstinosia, jotka vievät omat assosiaationi urbaaneihin seinämaalauksiin. Tällaisia yhteyksiä en Gottbergin teoksissa tunnistanut lainkaan.

Suden kertoessa omista työhuonerituaaleistaan ja toisaalta katsoessani hänen keskeneräisiä teoksiaan ymmärsin paljon hänen maalarin asenteestaan. Käsitin, miten energisesti hän liikkuu maalatessaan, ja mi-

ten toisaalta nöyrästi, toisaalta täynnä tulista rakkautta ja taistelutahtoa hän katsoo maalauksiaan. Samalla näin paremmin myös oman tapani olla työhuoneella sekä hiljaisen keskustelevan positioni suhteessa omiin maalauksiini. Asenteellisesti tunnistin ykseyttä Pauluksen prosessin kohdalla. Hiljainen huoli maailmasta, kanssaihmisistä ja sitä kautta oman olemisensa vahva kokeminen tässä samassa maailmassa on tuttua meille molemmille. Hänen tapansa asettaa omakuvan oloinen hahmo ikään kuin kokijaksi erilaisiin ympäristöihin ja tapahtumiin auttoi minua kuitenkin näkemään olennaisen eron omakuviemme välillä. Pauluksen omakuva ja myös muut henkilöt ovat yleensä tunnistettavissa paikoissa ja selkeissä maisemissa. Omat henkilöni on sijoitettu lähinnä väriin ja jonkinlaiseen valoon, jossa tekstit ja henkilökuvat risteilevät. Silti teosteni nimet viittaavat usein tiettyyn paikkaan, jossa koettu on tapahtunut. Omakuvani liikkuu eletyissä ympäristöissä kovin abstraktilla ja kerroksellisella tasolla. Pauluksen kuvaukset ovat toisinaan kuin eläviä pysähdyksiä omakuvan eletystä (tosin mystisesti värityneestä) elämästä.

Tutkija, filosofi Juho Hotanen purkaa Merleau-Pontyn näkemystä taiteilijan omakuvasta. Itsensä sijoittaminen maalaukseen kiinnostaa maalaria, joka pyrkii pääsemään osaksi yleistä näkyvyyttä, kiinni asioihin itseensä. Ristiin menevien katseiden ja heijastusten verkostossa tai kudoksessa muodostuu totaalinen näkeminen, jonka ulkopuolelle ei jää mitään. (Hotanen 2008, 76.) Itsensä näkeminen maalauksessa osana elettyä mystistä kokemusta tai ajan ja paikan kerrostumisissa auttaa ymmärtämään oman kokemuksen laatua ja merkitystä.

Yhteinen ymmärtäminen on paljastanut eroja yksityisissä prosesseissa. Keskusteluissa ja tulkinnoissa ei ole kuitenkaan pyritty vertailuun, eikä prosesseja ole yritetty nähdä samalla viivalla. Päinvastoin niiden luonnetta on pyritty hahmottamaan erillisinä niiden erityispiirteistä käsin. Koska kyse on visuaalisesta taiteesta ja osin samoja materiaalien käytöstä tiettyssä ajassa ja kulttuurikontekstissa, yhteneviä tasoja ilmenee väistämättä. Jonkin olennaisuuden käsittäminen toisen prosessissa on auttanut näkemään syvemmin myös muiden prosesseissa esiintyviä saman sukuisia piirteitä. Olennaisuudet ovat samalla hahmottaneet epäolennaisuuden alueita. Ymmärtäminen on toiminut kumulatiivisesti. Kulkemalla rinnalla, kuuntelemalla, eläytymällä, samastumalla ja astumalla siitä ulos olen tunnistanut paitsi itseäni prosessissa paremmin, myös nähnyt oman

roolini tutkijana syvemmin. Tutkimuksen edistyessä taidekasvattajan, taiteilijan ja tutkijan roolit ovat sulautuneet luontevaksi positioksi, josta oma ääneni kuuluu luontevasti.

### 3.5. Arjen painaumia

Luku (3.5. Arjen painaumia) koostuu kuvista. Olen valokuvannut lokakuu 2009–tammikuu 2010 välisellä ajanjaksolla asioita, jotka arjessani ovat pysäyttäneet minut visuaalisella voimallaan. Olen kuvannut myös työhuoneellani tapahtuvaa sekä neljä maalausta, jotka ovat valmistuneet tammikuussa 2010. Osa arjen painaumista on jäänyt kuvaamatta, jos ne ovat tulleet vastaan, kun kamera ei ole ollut käsillä, enkä ole voinut palata niitä kuvaamaan. Ne kulkevat mukani aktiivisessa muistissa. Arjen painaumia on rajattu esille tulo siitä, mitä ja miten olen taiteilijana pysähdellyt aistimaan, ja miten olen aistista siirtänyt visuaaliseen ajatteluuni ja työhöni.







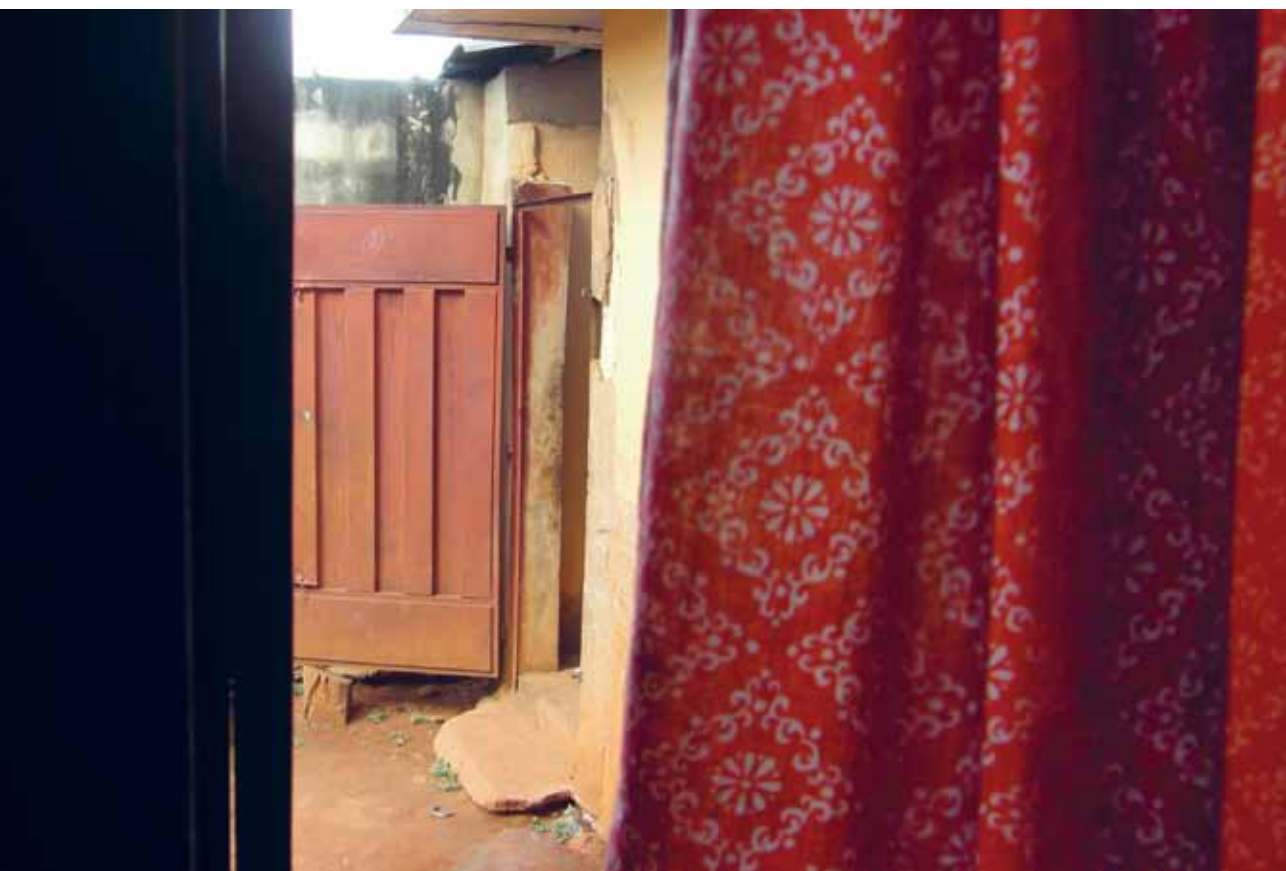




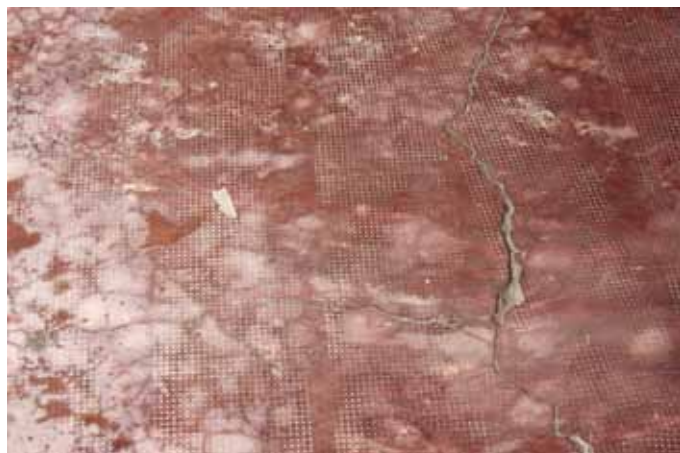












### 3.6. Aistiselle avautumista

Usein taideteosten ajatellaan syntyvän taiteilijan työhuoneella. Tosi-asiassa se on vain paikka toteuttamiselle, jos sitäkään. Itse syntyminen, rakentuminen, kehittyminen vaikuttavat tapahtuvan jossain elämisen ja työskentelyn, loppusiivouksen ja sisään hengityksen välissä. Prosessi on käynnissä jatkuvasti. Taiteilijan työ ei ala ja lopu työhuoneen kynnyksellä, se sitoutuu elettyyn ja koettuun arkeen kiinteästi. *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.* Sosiologi 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 arjen hetkellisenä pysäytyksenä ja tarkasteluna. Taiteilija haluaa nostaa jonkin olennaisuuden esille, pohtia sitä, ja työstää sen visuaalista hahmoa. Teoksen tekeminen on poiminto liikkuvasta elämästä, yritys nähdä yksityiskohta sen virtavaa taustaa vasten.

Nicolas Bourriaud kirjoittaa taideteoksesta [...] *ajanjaksona, joka eletään läpi, kuin rajoittamattomien keskusteluiden avauksena*<sup>60</sup> (Bourriaud 2002, 15). Tekijä elää teoksensa kanssa tietyn ajanjakson, jonka aikana avautuu monenlaisia ajatuksellisia polkuja. Näillä poluilla tekijä keskustelee maailman kanssa ja hahmottelee näkemyksiään. Ajattelen tätä ajanjaksoa nimenomaan elämisenä, tavanomaisena olemisena yllätyksineen ja käänteineen sekä ajatteluprosessina ja keskusteluna, jonka aikana kaikki suunnat ja diskurssit ovat mahdollisia. Se tapa, jolla taiteilija löytää oman tiensä tässä prosessissa, on kerroksellinen ja henkilöön sidottu.

Taiteilijoita haastatellessani yksi metakysymyksistäni oli yksilön tapa kokea maailmansa, saada havaintoja ja kokemuksia. Aistisuuden, havainnon ja kokemuksen prosessit ovat yleisinhimillisiä. Taiteilijan kohdalla kiinnostavia ovat maailma-suhteen mahdolliset heijastumat hänen taiteessaan. Ihminen pystyy aktivoimaan tietoisuutensa, suuntaamaan sitä, oh-

---

60 Kirjoittajan suomennos "as a period of time to be lived through, like an opening to unlimited discussions"



jaamaan itsensä kohti aistisuutta ja vastaanottamista. Näin tekemällä hän luo ja kokee, toimii arjessaan. Monelle taiteilijalle aistisuuden aktivointi ja sen soveltaminen visuaalisessa 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).

Aistikokemuksilla on kyky palauttaa mielikuvia ja kokemuksia menneisyydestä. Maailma kulkee ihmisen lävitse jatkuvasti. Aistit suodattavat sen tuottaen uusia mieli- ja muistikuvia. Taideprosessissa nykyisen ajattelun ja aistisuuden rinnalle kietoutuu aineksia lähimenneisyydestä ja varhaisestakin muistetusta. Niinpä aistisuudelle avautuminen tässä hetkessä tuo mukanaan moninaisen näkymättömyyksiä maailman, joka visuaalisessa ajattelussa saa muotonsa. Taiteilijat puhuivat haastatteluissa maailmalle avautumisen tärkeydestä. Tässä ja nyt tapahtuvan ilmaantumisen vastaanottaminen vaatii avointa läsnäoloa, välitöntä kokemista ja havaitsemista. Käsitteellisyyden ja yleisyyksiä tavoittamattomissa on elävä nykyisyyden taso, jossa oleilemalla voi alkaa ymmärtää maailman läsnäoloa minussa. Avoinna olemisen kautta taiteilija huomaamattaan valmentautuu taiteelliseen ajatteluun.

Visuaalinen prosessi jakaantuu näkyvään tekemiseen sekä näkymättömään ajatteluun, valmistautumiseen ja kehittelyyn. Itse ryhdyn maalaukseen aina muutaman viikon hiljaisen jakson jälkeen. Maalausjaksojen välillä kuvat kehittyvät mielessäni. Maalaukset vaivaavat minua koko ajan. Ajatukseni palaavat niihin lakkaamatta, vaikka yritän keskittyä muuhun. Olen tietoinen niiden sijainnista kotona. Vilkuilen niitä ja tunnen niiden läsnäolon, kun käännän selkäni. Olen jatkuvasti hieman närkästynyt siitä, etten pääse jatkamaan. (Saario<sup>61</sup> 28.5.2007.)

Prosessiin liittyy paljon hiljaista keskittymistä ja ajatusten kehittelyä. Itse tekemisen ja tietoisesti suunnatun suunnittelemisen ulkopuolelle jää huomattava määrä aikaa vain olemiselle, katselemiselle, mielen tyhjentämiselle kaikesta muusta, kuvalliseen ajatteluun avautumiselle. Tämä valmistautuminen taiteelliseen toimintaan on olennainen osa prosessia. Sen aikana ajatukset, assosiaatiot, mielikuvat sekä kuvalliset ja kielelliset yhty-

mäkohdat järjestäytyvät niin, että varsinaisen työskentelyn voi luontevasti aloittaa. Kuvan tekeminen alkaa useimmiten jonkinlaisella valmistautumisella. Aamuinen työhuoneen siivous ja järjestely kuuluu monen taiteilijan aloittamisen rituaaleihin. Ajattelua availaan pienimuotoisella tekemisellä, keskeneräisten teosten katselulla. Työhuoneen ulkopuolisesta elämästä pitää ensin jollain tapaa päästä irti ja asettautua taiteellisen prosessin ajatusmaailmaan. Toisaalta keho täytyy saada valmiustilaan, tarpeeksi herkäksi, tarpeeksi energiseksi, jotta työ voi alkaa.

Maarit Mäkelä korostaa hiljaisen vaiheen ja herkistymisen merkitystä. Kurssimatallaan Pietarissa Mäkelä vietti aikaansa iltaisin oopperassa ja baletissa ihailien teattereiden arkkitehtuuria. Kesken Patarouvan hän alkoi kiinnittää huomiota kristallikruunujen rakenteeseen. Työhuoneelta muistuvat mieleen poronluoposliiniset laatat, joiden yhteen liittämisen tekninen ratkaisu oli jäänyt puolitiehen. Oivalluksesta tyytyväisenä hän otti esille muistikirjansa ja piirsi muistiin kristallikruunun rakenteen sekä oman ideansa, joka myöhemmin täydensi hänen keskeneräisen teoksensa. (Mäkelä 2005.)

Jokaisen taiteilijan prosessiin ei kuulu etukäteen tehtävä suunnittelua, vaan teos saa muotonsa täysin tekemisen aikana. Hiljainen vaihe voi olla muutaman päivän pituinen tauko tai se voi kestää kuukausia. Toisaalta se vaikuttaa olevan läsnä silloinkin, kun varsinainen työstäminen on meneillään. Prosessin eri tasot muodostavat kudoksen, jossa uudet mielikuvat, kokeilut ja teokset kehittyvät, rakentuvat, tulevat hylätyiksi tai valmistuvat samanaikaisesti. Kaikki vaiheet ovat käsillä päällekkäin. Omassa työskentelyssäni Hiljaisen kehittyperiodin lopussa kuvat alkavat kiteytyä ajatuksiini. Ymmärrän asioiden yhteyden toisiinsa ja näen, miten voin niiden avulla päästä käsittelemään aihetta kuvina. Toisinaan tuskaisen tekemätön aika tarvitaan tekemisen väliin. Ilman sitä en löytäisi tietäni ajatuksellisten kerrostumien läpi. (Saario 15.11.2005.)

### 3.7. Innostavia havaintoja

Havaitsemisessa ja taiteellisessa prosessissa voidaan nähdä tietynlaista yhteyttä, joka ilmenee taiteilijoiden kokemuksissa ja fenomenologien havaintoa käsittelevissä teksteissä. Arkiset havainnot ruokkivat taiteellista ajattelua pohdiskeluna, asioiden ja havaintojen yhdistelmänä tietoisesti ja

tiedostamattomasti. Samalla havaittu jää vaivaamaan taiteilijan mieltä visuaalisesti ja lopulta päättyy taiteen raaka-aineeksi kuvalliseen muotoon. Vappu Lepistön haastattelussa taiteilija kertoo kuvallisten ideoiden syntyvän ympäristöön kohdistuvan aktiivisen visuaalisen havainnoinnin, kuvaideoiden jatkuvan kehittelyn, omien aikaisempien teosten tai taidehistoriallisen aineiston pohjalta. (Lepistö 1991, 226) 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? Lepistö kuvailee 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 yhtäältä 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 linkejä visuaalisen aineksen ja ajatusten välille.

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 muodostuu pohjaksi kaikelle myöhemmälle ymmärrykselle. (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 asia-yhteyden, 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. Pelkäsi arkiseksi huomioksi jäävä tavallinen havainto ei tätä prosessia käynnistä. Esteettisellä ajattelulla tarkoitan tässä Welschin oivaltavan ja askel askeleelta etenevän mallin mukaista ajattelua.

Welschin ajattelun mallia sovellettuna kuvataiteellisessa prosessissa

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 arkihavaintoja. 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 henkiyhteydessä 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 analyyttisen 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.

### 3.8. Näköaloja maailmaan

Ihminen ei voi olla havaitsematta. Tietoista ja tiedostamatonta ajattelua ruokkii ja häiritsee havaintojen jatkumo. Monesti havainto jää polkemaan

Welschin kuvaamalle ensimmäiselle ja toiselle askeleelle. Oivalluksia ei tule, eikä ajattelu etene. Esteettinen havainnointi prosessina ei ole pelkkää katse-  
lua. Aina ei oivaltavia havaintoja tule, vaikka aktiivisesti yrittäisi saada ajatuk-  
siaan liikkeelle. Toisinaan havainnot seuraavat toisiaan sujuvasti täydentäen  
edellisiä ja päätyvät hedelmällisiin oivalluksiin. Toinen inspiroituu paikallaan  
istuen, toinen kirjoittaen, kolmas vaihtamalla maisemaa. Ei ole olemassa  
kaavaa sille, miten ja missä kukakin saavuttaa oivalluksia. Toisinaan taiteili-  
jan työssä koittaa se vaihe, kun kaikkeen havainnointiin turtuu, eikä mitään  
kuvallisia oivalluksia synny. Nanna Susi kuvaa haastattelussa sitä raastavaa  
aikaa, kun työ ei etene. On turhauttavaa yrittää työskennellä, kun samalla  
tuntee olevansa itse niin tyhjä, ettei mikään suju. Maalaamisen antautumi-  
seen ei pääse, koska itsellä ei ole mitään annettavaa. (Susi 2006b.) Usein  
tämä tyhjentyminen tulee aktiivisen työrupeaman jälkeen luonnollisena le-  
pona. Toisinaan taiteilijan on kuitenkin vaikea hyväksyä sitä, että hänen ha-  
lustaan huolimatta keho ei ole valmis taiteelliseen työskentelyyn. Prosessis-  
sa näyttää olevan lataavia, taiteellista ajattelua ruokkivia vaihteita, jotka ovat  
välttämättömiä, jotta jotain voidaan purkaa. Toisen luonteelle nämä lataavat  
välivaiheet ovat nautinnollisia, toiselle kärsimätöntä tuskaa.

Filosofi Simone Weil kuvailee arkihavainnon kautta avautuvaa syvem-  
pää ajattelua esimerkin avulla. *Älyn ponnistukset tekevät asiat läpikuulta-  
viksi henkemme silmille. Mutta emme voi nähdä sitä, mikä on läpikuulta-  
vaa. Näemme tumman esineen läpikuultavan takaa, esineen, joka oli salas-  
sa niin kauan kuin läpikuultava ei ollut läpikuultavaa. Näemme joko ikku-  
naruutuun 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 ar-  
kihavainto, joka pysäyttää ihmisen miettimään, saattaa avata asioita laa-  
jemmin. Welsch lanseeraa esteettisen ajattelun malliaan kaiken ajattelun  
perustaksi. Sellaisenaan malli sopii myös visuaaliseen ajatteluun.

Ihmisen suuntautuminen ja ontologiset piirit määrittelevät pitkälti  
sen, miten, millä välineillä ja missä kontekstissa hän havaintonsa ja ajat-  
telunsa tuo esille. Oletan, että eri alojen taiteilijat tuovat arkihavainnoista  
syntyneitä ajatuksiaan esille luovan toimintansa avulla. Muuhun kuin tai-  
teelliseen työskentelyyn suuntautunut ihminen tuo samaa ajattelua esille  
toisella tavoin, toisessa yhteydessä. Joka tapauksessa havaintopohjainen  
ajattelu määrittelee jollain tasolla sitä, miltä ihminen, hänen rakentaman-

sa ympäristö tai tekemänsä asiat ja esineet näyttävät. Jokainen rakentaa maailmansa oman näköalansa ja ajattelunsa mukaan. Taiteilijan työskentely perustuu erilaisiin lähtökohtiin ja tavoitteisiin, jotka kumpuavat häntä kiinnostavista aihepiireistä. Tekijän elämismaailma, arvot ja tyyli eivät ole varsinaisia valintoja, vaan osa hänen persoonallisuuttaan ja apriorista<sup>62</sup> maailmaansa (Bonsdorff 2000, 189). Ne kuitenkin ohjaavat kuvataiteellista prosessia olennaisesti. Älylliset, esteettiset ja tekniset tavoitteet, kokemukset ja arkielämän sattumukset määrittelevät teoksen eri tasoja ja rajaavat sen niihin puitteisiin, joissa tekijä tulee työskentelemään.

Maarit Mäkelä taideteollisuuden ammattilaisena kiinnittää usein huomiota erilaisiin pintoihin, ruosteeseen ja rantakallioihin ja pyrkii tallentamaan viivat ja pinnat ihomuistiin ja päiväkirjaansa. Susanne Gottberg selaa vanhaa saksalaista sanakirjaa, alleviivaa lauseita ja asettelee niitä peräkkäin löytäen uusia merkityksiä. Itse selaan päiväkirjojani palaten uudelleen voimakkaisiin kohtaamisiin maailman kanssa ja etsien perspektiiviä nykyyhetkeen. Bourriaud ajattelee taiteellista toimintaa juuri tajunnallisten suhteiden kautta. *Jokainen taideteos on ehdotus elää jaetussa maailmassa, ja jokaisen taiteilijan työ on kimppu maailmasuhteita, joka synnyttää uusia suhteita ja niin edelleen*<sup>63</sup> (Bourriaud 2002, 22). Alkaessaan työstää tietoista prosessia taiteilija nostaa joitakin ajattelunsa elementtejä enemmän esille samalla painaen toisia elementtejä alas. Bourriaud myötäilee Thierry de Duvea määrittellessään taiteilijan valintoja. [...] *teos ei ole muuta kuin historiallisten ja esteettisten "arviointien summa", johon taiteilija teosta tehdessään päätyy*<sup>64</sup> (Bourriaud 2002, 22). Arkinen kokemus- ja havaintomaailma toimii visuaalisen ajattelun ja taiteellisen työskentelyn juurina. *Arkielämän kiinnostuksen kohteita ja taiteellisia ambitiesiä ei voi erottaa toisistaan. Samat asiat täyttävät ajatusmaailman sekä henkilökohtaisessa elämässä että työskentelyssä.* (Mäkelä 2005.) *Arkielämän ja maalausmaailman välillä ei ole eroa, ne ovat sama asia. Maalausten sisältö on mun arkea. Maalaan sitä, mitä olen ja mitä elämä on.* (Susi 2006b.)

62 Immanuel Kant määrittelee Puhtaan järjen kritiikissä 1781 kaksi tiedon tapaa, a priorin ja a posteriorin. A priori on kokemuksesta ja havainnosta riippumatonta, synteettistä tietoa, jonka lähteenä voi olla vain aistimellinen. Esim. ajan ja paikan taju voivat olla ihmisen apriorista maailmaa.

63 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."

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



Mäkelä piirtää paljon saadakseen viivajälkensä luonnollisen rennoksi ja herkäksi. Teoksessa hiuksilla painettu viivasto sekoittuu käsin piirrettyyn.

*Maarit Mäkelä, Verhottu 2007, serigrafia punasavella.  
Kuva Satu-Maaria Mäkipuro*

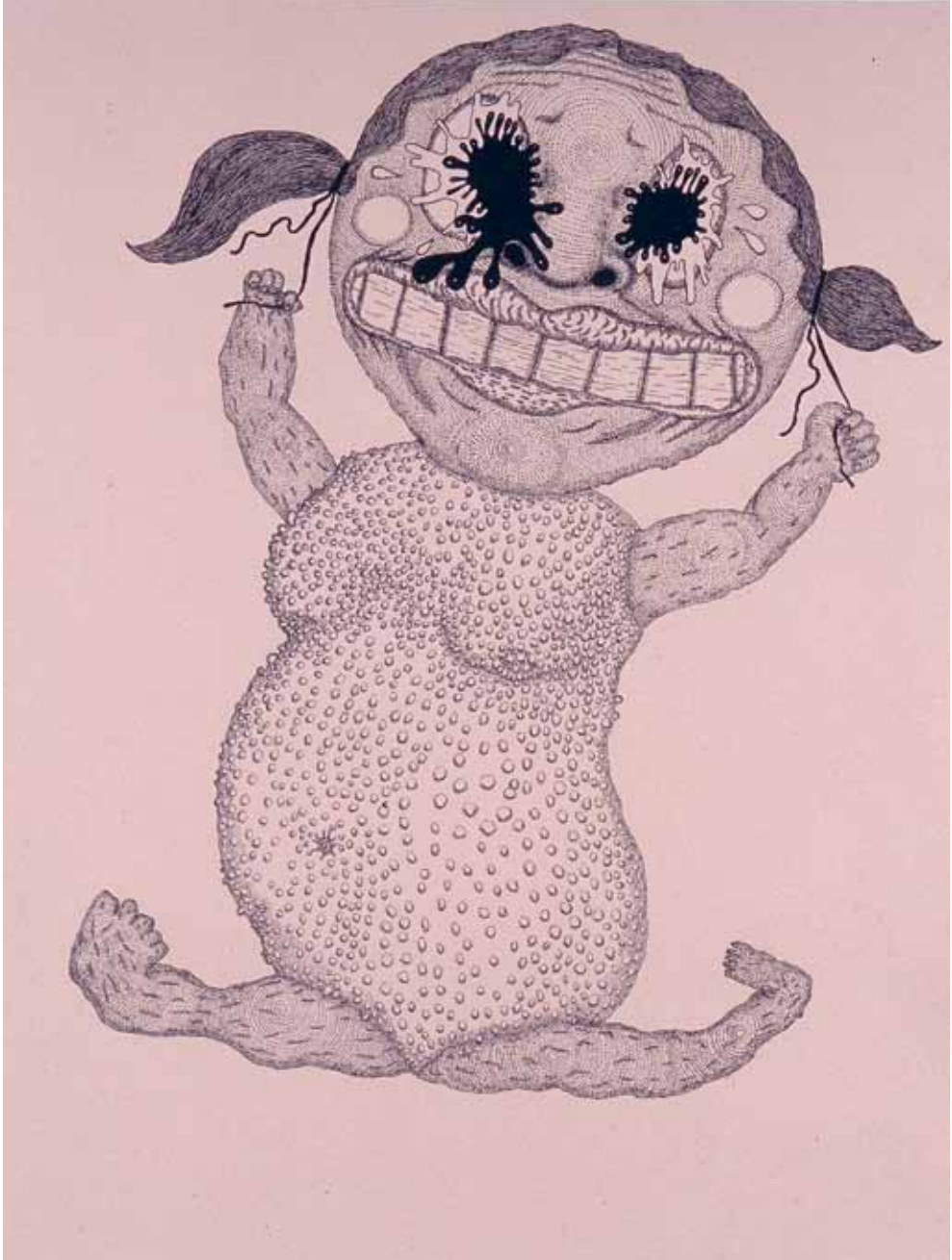
Ihminen vastaanottaa maailmaa situaationsa<sup>65</sup>, elämäntilanteensa mukaan. Hänen maailmaansa määrittelee se, minkälainen intressi; esteettinen, pragmaattinen, tiedollinen intressi, hänellä on, ja miten hän havainnoi. Näin ollen intressi suuntaa hänen horisonttinsa muodostumista. Husserlin innoittamana ajattelen horisonttia kerroksellisena tilana, jossa kokemusten aiheuttamat pienemmät ja suuremmat painaumat liikkuvat rinnakkain, päällekkäin ja limittäin. Saman aihealueen painaumat hakeutuvat toistensa läheisyyteen syventäen omaa tilaansa horisontissa. Merkittävät kokemukset horisontissa vaikuttavat moneen asiaan, myös sellaisiin, joihin niillä ei näyttäisi olevan suoraa yhteyttä. Ajattelen horisonttia ikään kuin kehon muistina ja oppimisprosessina. Se toimii sekä merkittävien kokemusten väliaikaisvarastona, että niitä toisiinsa sitovana kudelmanä.

*Taiteen tekemiseen virittävät asiat voi tulla joka puolelta* (Merenmies 2005). Elina Merenmies keräilee humoristisia ja esteettisiä kuvia, postikortteja ja kadulta löydettyä, poimittua tavaraa, kuvia ja leluja. Hänellä on säästöissä kolme kuvaa Saddam Husseinista, joka hymyillessään edustaa omituista julmuuden ja huumorin ristiriitaa. Merenmiehen kuvakieli on jo lapsena ollut tietyllä tapaa samankaltainen kuin nykyisin. Hän näki rankkoja unia ja oli kiinnostunut kummallisista asioista. Pelon kuvakieli kiinnostaa häntä ja erilaiset rikkoutumat, reiät, aukot, veri ja helmet vetävät häntä puoleensa. Kun hänen oma lapsensa oli pieni, teoksiin ilmestyi kumilelujen ja lasten kasvojen maailma. Oma elämäntilanne heijastuu teoksiin tuttuina elementteinä. Toisinaan hän kaipaa täysin ulkopuolista virikettä. Silloin hän saattaa ostaa Iltä-Sanomien tai Iltalehden, joiden surkukupaisa todellisuus perustuu pelkän viihteen läsnäololle ja joiden kautta lukijoiden elämä vertautuu julkkisten elämään. Keltainen lehdistö arkielämän ja painajaisen, erilaisten kammottavien todellisuuksien sekoittamisen rajapintana kiinnostaa Merenmiestä ja virittää hänen ajatuksiaan. (Merenmies 2005.)

Teos syntyy monenlaisten ajatuskerrostumien ja niiden aikana tehtyjen valintojen tuloksena. Taiteilijan arkinen elämismaailma tarjoaa jatkuvasti visuaalisia ja älyllisiä ärsykeitä kutoen ajatuksellista verkkoa, jossa teos saa lähtökohtansa. Bourriaudin mukaan yksi kuvan kätkeymistä ominaisuuksista on yhdistämisen voima, jolla se tuottaa empatiaa ja jaettu-

65 Viittaan heideggerilaiseen situationaalisuuden käsitteeseen, joka rajaa maailmasta sen, mihin ihminen on kehollisessa ja tajunnallisessa suhteessa. Ihminen on osa elämäntilanteisuuttaan. (Perttula 1995, 18–19).





*Elina Merenmies, She Kissed the Snake and Didn't Die, 2001, muste paperille.  
Kuva Jussi Tiainen.*

ja kokemuksia sekä kehittää siteitä<sup>66</sup> (Bourriaud 2002, 15). Tämä siteiden verkosto on taiteilijan arkinen työmaa.

### 3.9. Kehollista kokemista

Asioiden yleinen hahmottaminen perustuu kokemusten määrään ja laatuun. Taidetta katsomalla ja kokemalla tieto taiteesta karttuu, kunnes voimme vastata siihen, miten käsitämme taiteen. Tämä tiedon karttuminen ja syventyminen ei lopu missään vaiheessa. Kokemusten karttuessa kyky hahmottaa ja arvioida taiteellisia ilmiötä kehittyy. Samalla omakohtaiset arvoasetelmat ja mieltymykset hahmottuvat. Kokemuksellisen tiedon syntyminen on aistivan ja ajattelevan kehon kokonaisvaltaista toimintaa. Maailman liha koskettaa aistisen välityksellä omaa lihaamme ja saa sen reagoimaan. Maailma tunkeutuu meihin, vaikuttaa horisonttiimme ja jättää sinne jälkensä. Kokemamme vakuuttaa meidät ja muodostuu tiedetyksi. Horisontin kautta kokemus vaikuttaa edelleen siihen tapaan, jolla maailma jatkossa hahmottuu yksilölle.

Merleau-Pontyille kaiken tapahtumisen havainnoinnin tyysija on oma keho. Hänen mukaansa meidän tulisi etsiä tietoa myös havainnosta tai kokemuksesta, ei vain tieteen ja jo tiedetyn piireistä. Ihminen pystyy tekemään omat tulkintansa maailmasta ilman mitään kaavoja, luottaen vain omaan havaintoonsa. Havaintoa tulisikin tutkia ensisijaisesti ja löytää siitä varmuus. Ulkokohtainen tieto on toisen käden tietoa, eikä suoraa kuvausta ilmiöiden välittömästä kentästä, kuten havainto ja kokemus. Näiden välittömien kokemusten pohjalta syntyy koettu maailma, jonka Merleau-Ponty ajattelee olevan rinnakkaisen elämismaailmalle (Merleau-Ponty 1962, XVI, XVII, 23, 95–97). Koettu maailma sijoittuu menneeseen, jo elettyyn. Siinä mielessä se rinnastuu myös horisontin käsitteeseen kokemusten kerroksellisena maailmana, joka jatkuvasti ottaa uusia kokemuksia ja ajattelua vastaan.

Kuten Merleau-Pontyille 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. Taiteilija tekee taidetta pää-

---

66 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".

sääntöisesti jonkinasteisesta nautinnosta<sup>67</sup>. Taidemaalari Silja Rantasen prosessi 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 kokeemaansa. Mielihalu ajaa oppimaan ja kirjaamaan värejä ympäristöstä. Se pakottaa ryhtymään työhön, joka vie mennessään tuottaen edelleen hetkelisiä onnen ja itseriittoaistisuuden tunteita. (Rantanen 2003, 15.)

Yksilön aktiivisuus, kuten ammatinvalinta ja harrastukset, kohdentuu hänen kiinnostuksen kohteisiinsa. Joku on kiinnostunut laajoista yhdyskuntateknisistä ratkaisuista, toinen poliittisista asioista, kolmas sosiaalialan ongelmista, neljäs visuaalisesta maailmasta. Ihmiset suuntautuvat eri aloille sen pohjalta, mihin he ovat tutustuneet, tottuneet, mikä heitä askarruttaa ja koskettaa, mikä tuntuu läheiseltä ja oikealta ratkaisulta. Tuskin kukaan valitsee alaansa yksinomaan rationaalisista syistä. Kuvataiteilija toimii alallaan inhimillisen kiinnostuksensa, hänen visuaalisen situaationsa pohjalta. Taiteilijan situaatiolla viitataan hänen kietoutumiseensa omaan elämäntilanteeseensa taiteilijana, hänen suuntautumiseensa visuaalista maailmaa kohtaan (Perttula 1995, 18). Kiinnostus asioihin on kokonaisvaltainen piirre, sitä ei saa kytkettyä pois. Se toimii taka-alalla jatkuvasti. Martin Heidegger kirjoittaa virittyneisyydestä yhtenä olemisen ominaispiirteenä. Virittyneisyys avaa maailmaa havainnoille ja mahdollistaa ihmisen aistimisen tiettyyn suuntaan (Heidegger 2000, 177–178).

Maarit Mäkelä on toiminut rinnakkain tutkijana ja taiteilijana kuljettaen taiteellista ja teoreettista työskentelyä rinnakkain. Hänen taiteensa tematiikka ja sisällöt kumpuavat usein samasta ajattelupohjasta, joka toimii myös hänen tutkimuksensa lähteenä. Naistutkimuksen ja taiteen hedelmällisessä yhteiselossa Mäkelä on käyttänyt ruumiillisuuden, sukupuolen ja vallan teoriaa hyväkseen keramiikkateoksissaan. Tutkijan ja taiteilijan positiot ovat kuitenkin erilliset. Ne eivät juuri sekoitu toisiinsa Mäkelän arjessa, vaikkakin ne ruokkivat toisiaan. (Mäkelä 2005 ja 2006, ks. myös Mäkelä 2003). Mäkelän esimerkissä työskentely painottuu esteettisen ohella teoreettisesti älyllisiin lähtökohtiin. Maalausta ja arkkitehtuuria opiskelleen ja monissa kulttuuripiireissä asuneen kuvataiteilija Sil-

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

ja Rantasen tuotannossa korostuvat visuaalisesti älylliset ja niiden kautta toisinaan kulttuuriset lähtökohdat. Rakenteet ja väri ovat kiinnostavia Rantaselle, joka on pitkään piirtänyt ja maalannut karttoja nostaen niistä itselleen olennaisia asioita esiin. Rantasen kartoissa korostuvat reitit, oma kulkeminen ja rakenne. (Rantanen 2003, 15. Ks myös Saario 1998, 35–38).

Virittyneisyys suuntaa taiteilijan toimintaa. Lähtökohdat voivat persoonakohtaisesti olla hyvinkin moninaisia ja laajoja tai vain fragmentaarisia huomioita. Molempien esimerkkitaiteilijoiden työskentely perustuu intellektuaalisiin – tosin täysin erilaisiin – lähtökohtiin, jotka kumpuavat heitä kiinnostavista aihepiireistä. Näkemykset taiteesta ja tekijän yleinen arvomaailma suuntaavat tekemisen lähtökohtia kohti sitä mielikuvaa, jota taiteilija haluaa omasta työstään kannatella.

Havaintoa tutkineen, psykologi Ulric Neisserin, mukaan useimmat arkielämän tapahtumat ärsyttävät aistejamme monipuolisesti ja saavat aikaan vaikeasti eriteltäviä havaintoja (Neisser 1981, 31). Tästä runsaudesta ajatteluun päätyy juuri suuntautumisen mukaiset havainnot. On helposti kuviteltavissa, etteivät esimerkiksi tutkimukseni taiteilijat voisi ajatella toistensa ajatuksia ristiin, koska eivät yksinkertaisesti ole suuntautuneet ajattelemaan niin. Yhteiseen tilanteeseen joutuessaan Mäkelä havainnoisi ehkäpä tuoksuja ja kuluneiden lattialautojen patinaa, Susi värien rinnakkaisuuksia ja valon ja varjon vaihteluita. Merenmies saattaisi kiinnittää huomionsa ihmisten keskinäiseen kanssakäymiseen, Paulus katselisi ikkunasta ulos tarkentaen huomionsa hämärtyvän iltataivaan sävyihin. Gottberg saattaisi silitellä kädellään puupöydän pintaa ja yrittää mielessään sijoittaa sen sävyä omien maalaustensa pohjalle. Itse katselisin ihmisten ilmeitä ja asentoja pohtien niiden tahatonta ilmaisullisuutta. Havainto on valikoiva. Se nostaa yhden aspektin esille peittäen samalla toiset näkökulmat (Husserl 1995, 16–17). Siten yksilön kiinnostukseen perustuva havainto rajaa hänen havaintomaailmaansa merkittävästi.

### 3.10. Värinää maailman lihassa

Husserlin elämismaailmaan liittyvät ajatukset pohjautuvat alunperin hänen oppilaansa, Martin Heideggerin kiinnostukseen arjen ja tietämisen välisestä suhteesta. Heidegger tutki tietämisen perusteita ja tuli sitä kautta

tutkineeksi myös arjen ja kokemuksen alueita. Hänen maailmassa-olemisen käsitteensä (in-der-Welt-sein) sijoittaa subjektin maailmaan kiinteästi. Tämä yhteisyys on ymmärtämisen ja siten kaiken tietämisen perusta. Ihmisen suhde olevaan toteutuu kokonaisena ymmärtämisenä. (Varto 1995a, 78–79.) Heideggerille ihminen, tietoisuus ja maailma ovat yksi, erottamaton kudos. Maailma läpäisee yksilön, sitoo hänet kiinni maailmaan itseensä. Tämä läpäiseminen on aina yksipuolista. Maailmalle ei ole merkitystä sille, onko subjekti siinä vai ei (Heidegger 2000, 79, 88).

Heidegger korostaa yksilön olevan osa maailmaa, maailmassa, kun taas Husserl kirjoittaa yksilön suhteesta maailmaan. Husserl pohjaa käsitteensä ihmisen maailma-suhteesta erikseen keholliseen ja intentionaaliin (joka sisältää tietoisuuden ja tajunnallisen), joilla molemmilla on oma ilmenemisensä ja merkityksensä. (Varto, 1995a, 45–46). Tietoisuus on suhde, jossa ihminen elää maailman kanssa. Samalla se on kuitenkin aina ihmisen ja maailman välissä.

Taiteilijana koen vieraaksi Heideggerin ja Husserlin maailmasuhteeseen sisältyvän ajatuksen yksipuolisesta vaikuttamisesta. Katson, että jokainen teko tässä yhteisessä maailmassa muovaa myös itse maailmaa. Elämme alati uudelleen muovautuvassa massassa ja valojen ja varjojen vaihtelussa, joka kuhisee toimijoista ja heidän toiminnastaan. Jokainen toimija luo olemisellaan uusia muotoja ja pintoja, jotka vaikuttavat toisiinsa ja saattavat toisensa uusiin asetelmiin ja valoihin. Niinpä keskitynkin käsittelemään taiteellisen prosessin toiminnallista luonnetta lähinnä Merleau-Pontyn käsitteillä. Lihan kietoutuneisuus ja värinä monisuuntaisena liikkeenä kuvaa mielestäni kokonaisemmin taiteilijan toimimista maailmassa.

Maurice Merleau-Ponty lähestyi yksilön maailma-suhdetta korostan kehollisuuden monia merkityksiä. Hänen ajattelunsa kulkee pitkälti rinnakkain Husserlin ja Heideggerin kanssa. Kehona-maailmassa-olemisen ja lihan käsitteet kuitenkin korostavat kehollisuutta kaiken kokemuksen ja siten tietämisen alkuperänä ja perustana. Merleau-Ponty muistuttaa, että keho on ainut tapa, jolla ihminen on olemassa (Merleau-Ponty 1962, 408, 430). Keho on monipuolinen tapa olla maailmassa. Se viestii aistimuksilla, koska se on fyysisesti osallisena siinä elämismaailmassa, jota se meille välittää ja ilmentää. Maailmassa olemisen kokemus on kaiken ajattelun ja tieteen tekemisen alkuehto. (Värri 1990, 69–70). Kuitenkin keho joutuu jatkuvasti ennakoimattomiin tilanteisiin, joissa se on outo ja uusi,

joissa sitä koetellaan. Lopulta Merleau-Pontyn lisäys Husserlin ja Heideggeriin maailma-suhteeseen onkin kehon merkityksen tunnustamisessa ja kehollisen suhteen tarkemmassa käsittelyssä. Merleau-Pontylle ihminen on ensin kehossa ja sitten vasta maailmassa. Toisinpäin ei voi olla.

Taiteilijan maailmasuhteessa kehollisuus nousee olennaiseen asemaan. Haastatteluissa esille tulleet näkökulmat suhteessa arkeen ja ympäristöön vastaavat hyvin Merleau-Pontyn käsityksiä. Ihmisen suhde maailmaan nähdään kokonaisvaltaisena ja symbioottisena. Taiteellisessa toiminnassa nousee esille kuitenkin myös hyvin toisenlainen suhde maailmaan. Se on tietoinen, älyllinen ja tavoitteellinen. Tässä suhteessa ihminen vaikuttaa maailmasta jatkuvasti, mutta johtaa tietoisesti kulkuaan siinä. Koska Merleau-Ponty painottaa filosofiaansa voimallisesti keholliseen suuntaan ja Husserl käsittelee lähinnä tiedostavaa maailmasuhdetta, olen pitänyt molempia mukana. Näen Husserlin ja Merleau-Pontyn näkemykset toisiaan täydentäviksi. Oma käsitykseni ihmisestä tiedostavana kehollisena olentona hahmottuu näiden ajattelijoiden yhteisvaikutuksessa.

Perttulan (1995, 7) mukaan kokeminen on sellaista, jossa ihminen on suhteessa itsensä ulkopuolelle ja saa siitä jotakin. Kokemus jättää ihmiseen merkkejä, painaumuksia, jälkiä, jotka mahdollistavat sen, että samantyyppisen kokemuksen toistuessa ihminen tunnistaa ja osaa reagoida niiden vaatimalla tavalla. Olemalla tekemisissä maailman kanssa hän oppii toimimaan ja ajattelemaan. Kokemusten avulla ihminen saa otteen todellisuudesta.

Kokemukset vaikuttavat meihin eri tavoin. Toisinaan niistä jää vain pieni naarmu, toisinaan jälki on mittavampi. Joskus kokemuksen jälkiä haluaa peitellä muilta ja itseltään. Toisinaan niitä haluaa esitellä kaikille. Voimakkaiden kokemusten jälkeen voi usein tunnistaa niiden vaikutuksia kokijan ajatteluun. Merkittävät kokemukset saattavat pysyvästikin muuttaa yksilön ajattelua ja hänen asennoitumistaan maailmaan. Kiinnostava on myös se vähäeleisempi taso, jota kokija ei välttämättä tiedosta, mutta joka silti jollain lailla vaikuttaa ajatteluun uudelleen suuntaavasti (Merleau-Ponty 1962, 81–82). Kivun käsittäminen peilautuu siihen, minkälaisista kipua yksilö on itse kokenut, mikä on juuri hänen tuntemaansa kipua. Migreeniä potevan yksilön ja rajua väkivaltaa ja fyysistä tuskaa kokeneen yksilön kipukäsitteet ovat siten erilaiset, eivätkä he voi täysin ymmärtää toistensa käsitteitä. Inhimillisissä tuntemuksissa ja käsitteissäkin kulkee mukana valtava määrä kehollista tietoa, joka on aina kytketty yksilön

omaan, subjektiiviseen elämismaailmaan.

Maurice Merleau-Ponty kirjoittaa sitoutumisesta ja kietoutumisesta. Ihminen on kietoutunut maailmaan kehonsa kautta, eikä siksi pääse koskaan irtautumaan maailmasta. Koska maailma on aina ihmisessä läsnä, ilmiötkin ilmaantuvat ihmiselle aina omassa kontekstissaan. Puhtaita ilmiöitä ei ole, niiden näkemistä voi tosin kirkastaa yrittämällä tiedostaa oman kietoutumisen ja omaa näkemisen tapaansa (Merleau-Ponty 1962, 405–406, 454–455). Ympäristötaidetta muun muassa Merleau-Pontyn ajattelun pohjalta tutkinut Hanna Johansson kirjoittaa subjektien tulevan itseksensä juuri tässä kietoutumisessa. Se määrittää heidän yksilöllisyyttään. Havaitsevassa ja aistivassa kehollisuudessa muotoutuva suhde ympäristöön on subjektin samanaikaisista perustumisista ja avautumisista maailmalle. (Johansson 2005, 147.)

Ihminen on koko ajan kehollisessa ja tajunnallisessa suhteessa ympäristöönsä, se on olennaisella tavalla hänessä läsnä. Ortega y Gasset ajattelee ihmisen todellistuvan ympäristössään (*circumstancia*) ja muuttuvan siinä jatkuvasti (Tomperi 2004, 57–58). Ympäristö on ihmisen toinen puoli, jonka ihminen ajan kuluessa imee itseensä ja siten muuttuu enemmän kokonaiseksi. Se määrittää hänen arvojaan ja näkemyksiään ja toimii yhteydessä kokemuksiin. Ihminen ei voi valita ympäristöään, joten lopulta ihminen rakentuu sattumanvaraisesti siinä ympäristössä, jossa sattuu elämään. Ympäristö on läsnä ihmisessä olennaisella tavalla. Taiteilija on osa sitä ympäristöä, maailmaa, jossa hän sattuu elämään. Hänen suhteensa maailmaan kumpuaa siitä ympäristöstä, jossa hän elää. Taiteilija ei ehkä valitse ympäristöään, mutta hänen suuntautumisen ja konstituutionsa vaikuttaa siihen, millä tavalla hän sitä ymmärtää, miten juuri hänen elämismaailmansa sen puitteissa rajautuu. Ympäristön muutos näkyy useimmiten taiteilijan tuotannossa jollain tavalla. Se ruokkii havaintomaailmaa toisenlaisin elementein ja avaa aistisuutta.

Omiin teoksiini residenssikausi suomalais-afrikkalaisessa kulttuuritalo Villa Karossa, Beninissä toi näkyviä muutoksia. Menneisyyttä ja kuo-  
lemaa kohti katsova tematiikkani ja valkoisuuteen häipyvä värimaailmani saivat luontevan päätöksen ympäristön vaihtuessa ja ajatusten kypsyessä asenteiden ja elämän muutokselle. Vaihtaessani suomalaiset perintötekstiilit länsiafrikkalaisiin painokankaisiin annoin itselleni luvan uppoutua sellaisiin värikylpyihin, joista olin nauttinut viimeksi vuosia sitten. Itseni näkeminen uudenaikaisessa roolissa uudessa ympäristössä herätti näkemään



Tunnen laskeutuvani vanhoihin jalanjälkiini. Ne istuvat täydellisesti, kuin painaisi jalkansa lämpimään hiekkaan. Kaikki tuntuu olevan muutoksessa. Toivottavasti aikani täällä riittää muutoksen toteutumiseen, en halua jäädä kesken tähän tilaan. Meri on levoton. Se lyö epärytmisiä aaltoja ja vetää Nigerian suuntaan voimakkaasti. (Saario 14.3.2006.)



toisenlaisia totuuksia. Itsensä sijoittaminen uuteen ympäristöön, yhteisöön Beninissä tapahtui keräämällä tuulen levittämiä kankaiden ja rättien palasia kaduilta ja rannoilta. Halusin teoksiini mukaan palasia ihmisten arjesta. Poisheitetyt rievut tuntuivat kantavan tuntemattomien ihmisten hylättyjä muistoja. Niiden peseminen ja ompeleminen käsin maalaus pohjaan tuntui toimivan jonkinlaisena initiaatoriittinä uuteen arvomaailmaan.

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 kietoutuu maailmaan moninaisesti tekijänsä arvojen ja kokemusten kautta. (Merleau-Ponty 1962, 405–406, 454–455.) Maalaaminen vaatii itseltäni kokonaisvaltaista keskittymistä ja oman energian tasapainottamista jatkuvasti. Tasapainoilien vakavan keskittymisen ja toisaalta tottumuksesta ja selkäytimestä virtaavan nautinnossa kellumisen välillä. Yritän pysyä tietoisena siitä, mitä teen ja samaan aikaan maalaamisen nautinto humalluttaa. (Saario 8.7.2007.)

Taiteen tekemisessä kehollisuus on aina läsnä. Ihminen kerää tietoa olemalla kehossaan ja nautiskelemalla siinä ja sen avulla (Merleau-Ponty 1962, 405–406, 454–455). Keskittyminen, antautuminen ja maailmalle kuvien kautta avautuminen on parhaimmillaan äärimmäisen nautinnollista. Kehon kautta tapahtuva kokemuksen ja havainnon välittömyys on tärkeä taiteilijalle. Sekä Mäkelän että Pauluksen työskentelyssä kehollisuudella on erityinen merkitys. Molempien tekniikat ovat myös fyysisesti raskaita luonteeltaan. Paulus nauttii puupiiirroksen pitkistä ja vaivalloisista työvaiheista sekä taltoilla ja veitsillä työstämisestä. Mäkelä käyttää fyysistä rasitusta ja kehonhallintaa myös valmentautumisena taiteellisiin ratkaisuihin. Kun prosessi alkaa olla loppuillaan ja pitää tehdä työlleen päätös, kehon täysi hiljentäminen rasituksen tai keskittymisen kautta voi auttaa näkemään teoksen toisin silmin. Silloin pitkä hiihtolenkki tai jooga voi viedä palaset paikoilleen ja teoksen valmistuminen pääsee loppusuoralle. (Mäkelä 2006.)

### 3.11. Dialogia muistin kanssa

Jos taiteellinen prosessi on maailmallista ja aktuaalista, joka on kosketuksissa tekijän elämismaailmaan ja tuottaa havainnon ja kokemuksen kautta kehollista tietoa, on myös horisontilla ja muistilla oltava aseman-

sa siinä. Husserl määrittelee kolme tiedon tasoa, joista ensimmäinen on nykyinen taso, kokemus ja tieto, toinen on tuleva, projektiivinen tieto ja kolmas on mennyt, muisti. Tämä hetki solmiutuu muistettuun ja ennakoitavaan. Muisti toimii aina suhteessa tähän hetkeen ja maailmaan (Husserl 1995, 85–86). Toisinaan omituiset asiat jäävät muistiin, ja toiset tärkeät asiat eivät painu mieleen, vaikka kuinka yrittäisi. Muistaminen ei toimi väkisin. Jotta todella muistaisi jotakin, asiaan täytyy eläytyä. Omakohtaisesti koettu pysyy muistissa, kun taas ulkokohtaiseksi jäänyt häviää muistista nopeasti. Joku muistaa hyvin tuoksuja, toisen muisti täyttyy väreistä. Saman asian kokeneet ihmiset muistavat siitä eri asioita.

Taiteilija käyttää erilaisia havaintojaan visuaalisen ajattelun ja taiteellisen työskentelyn pohjana. Taiteellisen ajattelun aluskasvillisuudesta nousevat varsinaiset aiheet ja lopulta taiteelliset tuokset. Näin ollen taiteen voi nähdä yksilön kautta sisäistetyistä, ja yleiseen dialogiin heitetystä ihmisen omasta kuvasta. (ks. mm. Blomstedt 1995, 75). Jaana Pauluksen työhön saattaa vaikuttaa mikä tahansa pieni seikka, irrallinen näkymä tai vaikkapa sanomalehden kuva tai uutinen. Jokin yksityiskohta tai tunnelma kiinnittää huomion, tarttuu mieleen ja ajelehtii siellä aikansa. Se saattaa unohtua pitkäksi aikaa ja nousta taas mieleen jostain aktuaalisesta aktivoituneena. (Paulus 2006).

Maarit Mäkelä on kerännyt työhuoneensa seinälle lehtikuvia, valokuvia ja postikortteja, jotka kaikki jollain tavalla innoittavat tai vaivaavat häntä. Renaissancein mestareiden enkelit ja naiset, Elis Sinistö luistelemassa enkelinsiiwet selässään, lehtikuvia naisista ja lapsista, kuvia vanhojen mestareiden sekä nuorten nykyaiteilijoiden teoksista, alastomia vartaloita, Marilyn. Seinään on kirjoitettu lyijykynällä pieniä huomioita ja lauseita. Nähty tai koettu paljastaa tietynä hetkenä vallitsevan olotilan tai synnyttää kuvallisen oivalluksen. Seinälle kerätty materiaali saattaa säilyä mukana pitkäänkin paljastamatta koko merkitystään. Tieto sen tärkeydestä on kuitenkin läsnä ja halu säilyttää jokin kuva tai esine saattaa olla hyvinkin voimakas. Mäkelä on vuosia säästänyt seinällään paperinpalaa, johon on imeytynyt kolme pisaraa verta. Hän ei osaa sanallistaa sen merkitystä tai analysoida sen käyttökelpoisuutta. Jokin imeytymisessä, materiaalissa ja kenties muistossa on niin voimakas, että se on taiteellisen työskentelyn kannalta säästettävä, ehkä tulevia prosesseja varten. (Mäkelä 2006).

Taiteen maisterin lopputyössäni Jaana ja seitsemän taiteilijaa 1998 haastattelin seitsemää kuvataiteilijaa heidän kuvallisten aiheidensa synnystä.

Paul Osipow kertoi, miten hänen aiheina käyttämiään abstrakteja kuvioita ilmaantuu ympäristön esteettisissä havainnoissa jatkuvasti. Vuosia sitten katsoessaan erästä elokuvaa Osipow oli alkanut tarkkailla Katharine Hepburnin mekossa ollutta kuviota ja ajankulukseen piirtänyt sen. Myöhemmin Jamai-kalla, Paradise View -nimisen hotellin kylpyhuoneen kaakeleissa taiteilija oli huomannut saman kuvion vähän monimutkaisempana versiona. Lopulta Osipow teki kymmeniä maalauksia ja vedoksia näiden kuvioden pohjalta. 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 suojateitä, 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).

Toisenlaisesta prosessista kertoo Osipowin tarina 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. Vanha esteettinen havainto nousi tarpeen tullen muistista, vaikkei Osipowilla ollut mitään tarkoitusta liittää henkilökohtaista muistimaailmaansa teoksiin. (Saario 1998, 55). Tämän vahvan muistikuvan perusteella taiteilija sävytti ongelmalliset värinsä, ja teos sai nimekseen Äyspää. Samaa muistikuvaa olisi tietysti voitu tulkita monella eri tavalla. Kuvataiteilija Jan-Kenneth Weckman muistuttaa, että muistaminen on aina tulkintaa tapahtuneesta. (Weckman 2005, 23) Valmiissa teoksessa muistosta ei välity katsojalle jälkeäkään. Värien alkuperä tuodaan vain maalauksen nimessä esille. Muisti tuotti ongelmatilanteeseen sopivan ratkaisumallin, joka perustui taiteilijan henkilökohtaiseen elinpiiriin ja suodattui tulkintana.

Mistä tahansa elinpiiristä tunkeutuva aines voi olla arvokasta. Kaikki käy taiteen raaka-aineeksi, jos se läpäisee taiteilijan oman seulan. Esteettisten havaintojen valikoitumiselle teoksiin ei varmaakaan ole löydettävissä mitään yhteistä luokittelua. Valmiiden teosten perusteella ei voi päätellä, ovatko



*Jaana Pauluksen keräämiä lehtileikkeitä.*

taiteilijan esteettiset virikkeet laadultaan värikkäitä vai värittömiä, abstrakteja vai figuratiivisia. Osipowin Äyspää -teos sai värinsä hyvin maisemallisesta elämyksestä. Kuitenkaan maisemallisuus ei näy maalauksessa lainkaan.

Kuvataiteilijoiden kokemuksista heijastuu erilaisia väyliä, joita pitkin visuaalinen ajattelu etenee. Erottelen kolme erilaista reittiä, joita pitkin havainto sysää visuaalisen ajattelun liikkeelle. Tietoinen havainnointi on helppo rajata taiteilijan työstä. Perinteisten luonnosten rinnalle on monen taiteilijan käyttöön muovautunut omanlainen valokuva-arkisto, päiväkirjat ja muistivihot. Jotkut tekevät havaintoja jatkuvasti ja keräävät valtavaa ideapankkia, toiset tyytyvät aktiiviseen havainnointiin vain tarpeen tullen. Jaana Pauluksen työhuoneella on laatikoittain leikattuja lehtikuvia, valokuvia ja kuvitettuja artikkeleita. Runsas kuvasto sisältää useita sotakuvia, kärsiviä tai yksinäisiä ihmisiä, itse kuvattuja maisemia, esihistoriallisia esineitä, tähtitiedettä ja pari koiraa.

Susanne Gottbergilla sen sijaan on käytössään kuvia vain hyvin harkitusti. Kolmen kuvan pohjalta Gottberg on maalannut useita vuosia teemaa, joka taiteilijan pohdinnoissa saa yhä uusia tarkastelukulmia ja sisältöjä. Monet nykytaiteilijat sen sijaan jättävät paljon itse toteutuksen varaan. Tarkka suunnittelu koetaan turhaksi, koska teos kuitenkin muovautuu vasta tehdessä. Idea riittää toiminnan kehikseksi ja prosessi itsessään saa viedä mukanaan. Nanna Susi maalaa ilman näkyviä suunnitelmia. Hän ei myöskään ole säästänyt erityisiä kuvia tai materiaalia, joka olisi työhuoneella esillä. Havainnointi tapahtuu ajattelussa, ilman muistiinpanoja.

Tiedostamattomaksi määrittelen sellaisen havainnon, joka jää pelkän huomion asteelle, eikä saman tien kehity ajattelussa pidemmälle. Joka-päiväiset rutiinit ja reitit sisältävät monia asioita ja näkymiä, jotka taiteilija kohtaa päivittäin. Sopivana hetkenä tällainen aina esillä oleva voi kiinnittää huomion eri tavalla ja paljastua käyttökelpoiseksi. Taiteellinen ajattelu kääntää jokapäiväisyyksiä uuteen valoon. Sen avulla tiedostamattomassa uinuvat havainnot voidaan nähdä uudessa kontekstissa. Samalla tavalla voimme äkillisesti tulla tietoiseksi vanhasta muistosta tai unesta, jossa tapahtui jotakin nykyhetkeä vastaavaa. Vappu Lepistön haastattelussa taiteilija kertoo tiedostamattoman merkityksestä taiteilijan työssä. *Tietoinen puoli ei tuota, alitajunnasta nousee tuntemuksia, jotka ovat voimakkaampia kuin äly. Tiedostamatonta ei saa älyllä rajoittaa tai ohjailta, se kaventaa. Tiedostamattomien impulssien pitää antaa tulla ja kehittyä omassa tahdissaan, itsekseen* (Lepistö 1991, 107). Muisti nostaa tapahtunutta esille uudestaan ja uudestaan



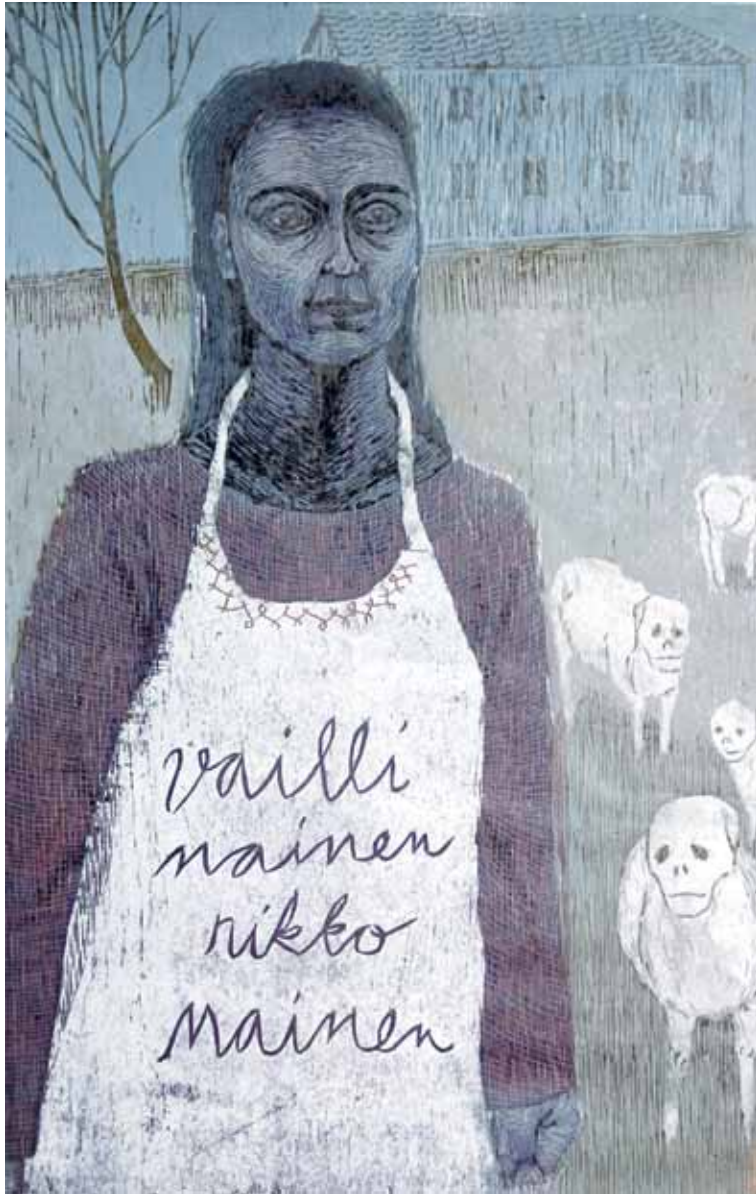
*Susanne Gottbergin maalausten lähtökohtina toimineita valokuvia.*

eri muotoihin muokkautuneena. Uudet tapahtumat ja ajatukset tuovat vanhoja esille. Uusi tilanne vertautuu entisiin ajatusmalleihin, arvomaailmaan, etiikkaan, suuntautumiseen ja esteettisiin käsityksiin, ja muodostaa näiden yhteisvaikutuksessa uusia käsityksiä. Havainto voi tarjota uuden näkökulman johonkin unohdettuun ja kaukana olevan tuntuiseen ainekseen, joka tullessaan tietoisuuteen tuntuu omalta, joskus jopa aivan ainutkertaiselta.

Jollei uusi tilanne vastaa mitään sellaista, mitä ihminen olisi ennen kokenut, hänen havaintonsa ei johda pidemmälle. Muistista nousee havaintoja vuosikymmentenkin takaa. Vanhatkin koetut asiat, jotka lapsena ovat tuntuneet mitättömiltä, saattavat nousta aktiivisen tai passiivisen muistelun tuotoksena pintaan. 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 kätkemät salaisuudet. Hiilen musta kuuluu niin ikään lapsuuden muistoihin ja sillä on aina ollut tärkeä osuus visuaalisessa sanastossani* (Blomstedt 1995, 149).

Kokemukset viiptyvät muistissa hetken tai koko ihmiselämän. Ne kertyvät päällekkäin ja limittyvät toisiinsa muuttuen motiivien ja suuntautumisen mukaan. Ajattelen muistin olevan horisontin tapaan kutoutunut verkko, jossa kokemukset ja havainnot sekä niiden tuottamat merkitykset risteilevät. Muistamiseen tarvitaan kosketuspinta, joka perustuu sekä nykyisyyden aistisuuteen että horisonttiin. Ajatusten, aistimusten ja muistojen tiet kulkeutuvat ristiin nykyisyyden kanssa. Muisti tuo esiin aineksia jo koetusta ja vertaa sitä jatkuvasti nyt tapahtuvaan. Toisaalta muistaminen muokkautuu samalla tavoin kuin mikä tahansa ajattelu, subjektin omien halujen ja suuntautumisen mukaan.

Elina Merenmies tekee teoksiaan koettujen asioiden pohjalta. Opiskeluaikanaan hän yritti etsiä kauneutta ja peittää pelkojen ja kauhujen maailman. Annettu elämä ei kuitenkaan väistynyt ja Merenmies päätyi välittämään tunteita maalauksissaan. Tunteen lataaminen teoksiin yhtä voimakkaana, kuin hän sen itse tuntee, on Merenmiehelle tärkeää. Taiteilija itse pitää ironisen todellisena taidehistorioitsija Juha-Heikki Tihisen kommenttia Merenmiehen omasta Helvetin pr-toimistosta. Toisinaan teokset tuntuvat liian rankoilta tekijälle itselleenkin ja niihin kestää tottua. Itse tehtyjen viivojen välistä tuntuu silloin välittyvän jotakin hallitsematonta. On kuin teoksiin kietoutuisi jotain muuta, kuin mitä älyllisesti voi ottaa vastaan. (Merenmies 2005.)



Teoksen lähtökohtana olleet ajatukset kiteytyivät kahden sanomalehdistä leikatun kuvan avulla. Toisessa kiinalainen nainen pitää hiljaista yhden naisen mielenosoitustaan oikeustalon portailla. Hän on kirjoittanut kurjan kohtalonsa valkoiseen esiliinaansa. Toisessa kuvassa on mykkä mielenosoitus, jossa ihmisillä on valkoiset hengityssuojat kasvoillaan. Kuvien kiehtova estetiikka ja voimakas sisältö on Pauluksen teoksessa peilattu pohjoista kulttuuritaustaa vasten.



Jaana Pauluksen prosessissa muistilla on aktiivinen rooli. Kuvaelementtejä nousee koko elämän ajalta. Mummon tarinoissa elivät metsänhengen ja merkilliset olennot, joissa yhdistyivät ihmisen ja eläimen piirteet. Lähimenneisyydestä mukana kulkevat monet koetut ja merkitykselliset maisemat ja oivaltavat hetket. Pauluksella on hyvä tilanne- ja kasvomuisti. Tuntemattoman ihmisen ilme saattaa ohikiitävässä hetkessä jäädä vaivaamaan. Se tuo menneitä muistikuvia pintaan ja sitoo toisistaan irrallisia elementtejä ajatusten avulla yhteen. Mielikuvat muodostavat kokonaisuuden, joka on tarpeeksi tiivis antaakseen hyvän pohjan taiteelliselle työstämiselle, mutta tarpeeksi löyhä tarjotakseen vielä uusia näkökulmia asiaan ja avatakseen katsojalle mahdollisuuden itsereflektioihin. (Paulus 2005.)

Monenlaiset ajattelun tasot muistosisältöineen, aistimellisine ja älyllisine viittauksineen limittyvät prosessin kuluessa taiteilijan työskentelyyn. Jokaisen teoksen rakentumisessa toimii 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.

### 3.12. Portteja

Muistin kietoutuminen nykyisyyteen tulee esille Nanna Suden maalauksissa, joissa eräänlainen portti ilmaantuu visuaalisena elementtinä ja muuttuu ajan myötä eri merkityksiä kantaen. Vuoden 2005 Galleria Krista Mikkolan<sup>68</sup> sekä Forum Boxin<sup>69</sup> näyttelyissä Suden maalauksissa esiintyi monia raskarakenteisia portteja. Useimmat porteista ovat kiinni, joissakin on lukko, jopa sinetti. Yksi portti on tulesa. Useimmiten portti sijoittuu maalauksessa suhteessa tiehen. Tie voi alkaa portista eteenpäin tai se päättyy porttiin. Jossain maalauksessa tie kulkee portin ohi. Yhdessä vene odottaa portin takana. Useimpien porttien tolpat ovat raskaat ja leveät, mutta itse portti on kevyt, jopa romanttinen. Jotkut porteista ovat kokonaisuudessaan raskaasti maalattuja ja tummia. Susi kommentoi erästä maalaustaan: *”Tämä portti tuskin aukeaa enää koskaan. Porttien luokse voi aina palata ja tie on auki silti. Joitakin portteja ei vaan ole mitään tarvetta avata enää koskaan (Susi 2006a).”*

68 Galleria Krista Mikkola, Helsinki 4.11.–27.11.2005

69 Forum Box, Helsinki 4.11.–27.11.2005



*Nanna Susi; Tila tulevaisuudelle 2006, öljy kankaalle.*

*Kuva Satu-Maaria Mäkipuro*



*Nanna Susi, Talossani on valo, 2005, öljy kankaalle. Kuva Giorgio Benni.*

Maalauksissa yhdistyvät Suden maalauksissa pitkään seuranneet elementit; portti, tie, köynnös ja puu. Tie päättyy porttiin. Portin päällä on ruusu. Köynnöksen ja puun yhdistelmässä voi nähdä muodostuvan uudenlaisia oviaukkoja. Elementit ovat tarkkaan valikoituneita ja ne kantavat niin henkilökohtaisia kuin yleisinhimillisiäkin sisältöjä. Toimikseen elementtien on oltava tarpeeksi avonaisia, jotta katsoja pystyy peilaamaan omia symbolisia sisältöjä niiden avulla.

*Oikealla Nanna Susi; Yksityistie, 2003, öljy kankaalle. Kuva Giorgio Benni.*



Susi pohtii porttiin liittyviä mielikuviaan. Hän muistaa mummolan uuden valkoisen rautaportin, joka lumosi hänet lapsena. Sen kautta hän oivalsi, että esteeltä näyttävistä asioista voi mennä läpi. Portti oli kiehtova lapselle, sen kautta pääsi jonnekin toisaalle. Maalauksissaan Susi suhtautuu porttiin elementtinä, joka avaa ja sulkee maailmoja; jonka kautta kulkeminen on aina jollain tapaa merkityksellistä ja jonka avaamisen mahdollisuus tai kiinni pysyminen ilmaisee portin merkityksen. Tuttu esine antaa maalauksissa muotonsa visuaaliselle elementille, joka pystyy kantamaan monia merkityksiä ja jonka kautta maalari voi pienillä muutoksilla muuttaa teostensa sisältöä olennaisesti.

Portti on tullut Suden maalauksiin jo maalaamisen alkutaipaleella. Susi arvelee porttiin liittyvien mielikuvien juontavan juurensa myös erääseen näkemäänsä uneen, jonka symboliikkaan liittyivät jumalaiset, kultaiset portit. 2000-luvun alkuvuosina maalatuissa teoksissa on useita hentoja, vain ohuesti piirrettyjä portteja. Niissä ei erotu portin osat tai mikään visuaalinen tunnistettavaksi tekevä piirre. Vain läpikulkemisen, toiselle puolen astumisen ja jonkinlaisen rajan idea portista on läsnä. Susi alkoi maalata herkästi piirtyviä portteja ja teltoja paksuille harmaille maalipinnoille jo opiskellessaan Taideakatemiassa 1990-luvun lopulla. Ohuilla viivoilla maalatut elementit olivat kuin tyhjyyteen merkittyjä pyhiä paikkoja. Jo tuolloin portin idea on ollut muunneltavissa pienillä lisäyksillä. Susi mm. lisäsi porttiin punaista väriä voimistaakseen sen dramaattisia merkityksiä. Myöhemmin maalaukset muuttuivat ja ohuet portit jäivät unohduksiin, kunnes ne jälleen ilmestyivät Suden maalauksiin vuoden 2009 Galerie Forsblomin<sup>70</sup> näyttelyssä.

Portti-idean kehittäminen ei ole ollut tietoista ja suunniteltua. Muistista noussut visuaalinen havainto on vain vastannut osuvasti siihen mielikuvaan ja merkityksiin, joita taiteilija on teoksissaan hakenut. Portista on tullut onnistunut, muutosta ja aikaa kestävä merkitysten kantaja. Sen avulla taiteilija on voinut liikaa osoittelematta ja alleviivaamatta viitata portin kantamiin yleisiin merkityksiin haluamallaan tavalla ja samalla käsitellä itselleen ajankohtaisia elämäntähteitä. (Susi 2006a / b.) Kuvataiteellista prosessia voikin ajatella kaksisuuntaisena näkemisenä. Taiteilija on kokoajan sekä teoksensa sisällä että ulkopuolella, tekijä ja katsoja, kokija ja yleisö. Yksityinen elämä heijastuu tuotantoon, mutta sen esille tuominen ei ole itsetarkoitus.

Tekijän suhteessa teokseen solmiutuvat sekä subjektiivinen kokemusmaailma että ammatilliset ambitiot. Se, minkälaisia henkilökohtaisia tasoja,

muistikuvia, ääniä, tuksuja ja tilanteita on sotkeutunut Suden taiteelliseen ajatteluun, jää peiton alle. Portin erilaiset merkitykset ovat joka tapauksessa kiehtoneet ja vaivanneet Suden mieltä. Portti on toiminut ajattelun apuna ja kimmokkeena, ja johdatellut visuaalista ajattelua tiettyyn suuntaan.

Nanna Suden portteja voi tarkastella aikamatkailuna taiteilijan muistissa. Porttien muoto ja merkitys on ajan myötä muovautunut vastaamaan elämän ja ajattelun muutoksia. Maalauksiin kiedotut muistin kerrostumat muodostuvat sellaisista elementeistä, jotka ovat tekijälleen tuttuja, kiinnostavia ja luontevia. Vanhat muistumat saattavat nousta uuteen arvoon, kun taiteilija ikään kuin havaitsee ne uudestaan, löytää uudesta suuntautumisestaan käsin uuden merkityksen niille. Visuaalisen ajattelun kautta taiteilija voi laajemmin ymmärtää muistojensa ja havaintojensa merkitystä, ja mikä tärkeintä, ymmärtää jotakin niiden yli.

### 3.13. Kiinnostuksen kohteita ja suuntautumisia

Havainnoinnin ja esteettisen ajattelun reitit pakenevat tyhjentäviä kuvauksia. Myös kuvaillut esimerkit väistämättä yksinkertaistavat taiteilijoiden kokemuksia. Ajatteluprosessissa tietoinen ja tiedostamaton kulkevat ristikkäin. Muisti antautuu molemmille puolille. Visuaaliset ideat muodostuvat niiden yhteisvaikutuksessa. Maailman kuhina, tilanteet ja aistimukset tuovat mieleen jotakin toista ja kolmatta. Muistista nousee mielikuvia, jotka sotkeutuvat uusiin havaintoihin ja ajatuksiin. Lopulta teos, jonka taiteilija tuottaa, ei välttämättä näytä ulospäin mitään niistä havainnoista tai tilanteista, jotka sysäsivät taiteellisen ja visuaalisen ajattelun liikkeelle.

Silja Rantanen kertoi maisterin lopputyöni haastattelussa etsivänsä abstrakteja ominaisuuksia esittävistä asioista. 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 ja harkittu, mutta miten pullapitko ilmestyi Rantasen ajatuksiin, jollei muistin tai tiedostamattoman kautta? Taiteilijalla ei ollut muistissa, miten pitko letitetään, vaan malli piti hakea esille kirjasta. Varmasti pullapitkon

ajattelu on nostanut taiteilijan tietoisuuteen laajan kirjon muistoja, mielikuvia, arvoasetelmia ja aistimuksia. Teoksessaan kuitenkin Rantanen tuo pitkön esiin harkitun vähäeleisesti. (Saario 1998, 36–37).

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 ajattelu-prosessin ensiaskeleille.

Taiteilija työstää teosta aina suhteessa maailmaan. Taiteellisten, visuaalisten ja materiaalisten ambitoidensa lisäksi taiteilija on tietoinen taidemaailmasta ja oman tuotantonsa roolista siinä. Taiteilija voi työskentelyssään tietoisesti korostaa älyllisiä ratkaisuja ja vähentää emotionaalisia. Ajattelun pohjalla on aina aistisuuden taso. Siksi kaikessa taiteessa on havainnon kautta olemassa myös henkilökohtainen kosketuspinta. Teos on osaltaan konkreettinen heijastus siitä, mitä taiteilijan aistisuudessa ajan myötä tapahtuu. Vaikka tekijä saattaa kuvitella toimivansa hyvinkin tietoisesti ja analyttisesti, on ajattelun pohjalla aina tiedostamaton kerros, joka väistämättä formuloituu teoksessa. (Blomstedt 1995, 72).

*Kuvan tekeminen on ajattelua. Kun ajan pitkiä matkoja, pää rullaa koko ajan. Saatan kirjoittaa pieniä juttuja vaikka kännykän muistiin. Vä-lähdykset nousevat lauseina, joskus vain sanoina ja tavuina. Koko ajan on jonkinlainen jatkumo, se on keskustelua.* (Paulus 2006.) Taiteen tekeminen vaikuttaa olevan 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. Ortega y Gassetin määrittelee ihmisen olemisen erityispiirteitä. Jokaisella 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). Ihminen on kiedottu omaan perspektiiviinsä, eikä hän voi koskaan täysin nähdä ja ymmärtää kenenkään toisen perspektiivistä käsin. *Perspektiivit ovat erilaisia. Toinen katsoo maailmaa rullatuolista, toinen autonratista* (Merenmies 2005). Taiteilijan perspektiivi ohjaa hänen ajatteluaan ja sitä kautta hänen taiteel-

lista työskentelyään aina. Kuvataiteilija Jan Kaila toteaa väitöskirjassaan huomanneensa, 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 – automaattisestiko?* (Kaila 2002, 109).

Susanne Gottberg pysyy kosketuksessa omaan menneisyyteen niukkojen elementtien avulla. Puupinta, sanat ja kuvaelementit kantavat mukanaan muistikuvia, jotka tekijälle itselleen ovat merkityksellisiä ja vaikuttavat teosten estetiikkaan sitä kautta. Toisinaan teos alkaa painottua intiimiksi ja tekijän on palattava olennaiseen. *Pitää työstää asioita paljon, että pystyy luopumaan omasta tasostaan riittävästi ja antamaan tilaa muille. On pysyttävä kokoajan sekä teoksen sisä- että ulkopuolella.* (Gottberg 2005.) Gottberg pyrkii analysoimaan henkilökohtaisia tasoja niin pitkälle, että katsojan on mahdollista astua dialogiin teoksen kanssa. Maalatessa liike tapahtuu yksityisestä yleiseen, etäämmäs itsestä ja lähemmäs katsojaa. Maalarin monologista avautuu mahdollisuus dialogiin. Teosta tehdessään taiteilija tasapainoilee jatkuvasti riittävän ja liiallisen välillä kaikkien tasojen suhteen. Susanne Gottberg tavoittelee teoksia, joissa tunne ja ajatus olisivat yhtä voimakkaat. Tunne on tärkeä, mutta se ei saa olla liian vahva ja kosiskeleva. Gottberg pyrkii luomaan hallittuja kuvallisia kerroksia, jotka edelleen yhdessä tuottavat monia älyllisiä ja esteettisiä tasoja. (Gottberg 2005.)

Monesti taiteilijalle on tarpeellista pitää vahvat kokemuksensa mukana teoksissa selvittääkseen asioita itselleen ja samalla siirtääkseen niiden voiman teoksiinsa. Henkilökohtaisten taustojen liiallinen 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. (Vanhala 2004, 181–187.) Jaana Pauluksen teoksissa oman elämän voimakkaat kokemukset heijastuvat yleisinä kokemuksina maailmasta tarjoten katsojalle näkökulmia omaan elämäänsä. Intiimin ja yksityisen kautta päästään yleisesti koetulle ihmisyyden ja naiseuden tasolle. (Paulus 2005.)

Edmund Husserlin mukaan erilaiset intressit ohjaavat ihmisen toimintaa. Maailma ilmenee ihmiselle kunkin omien intressien mukaan suun-



Valokuva vanhasta talosta tuli Gottbergin arkeen sattumalta. Kiehtovalla tavalla se alkoi herättää kysymyksiä sisällä ja ulkona olemisesta, sisälle ja ulos katsomisesta, vanhan valokuvan tuottamasta ajallisesta jatkumosta, kuvaajan olemassaolosta siinä, kohtaamisesta valokuvan välityksellä ja yhteisistä horisonteista. Ajatusten kudelman jäi monin tavoin häiritsemään.

*Susanne Gottberg, Sisäpuolella – Ulkopuolella I-II, diptyyppi, öljy kankaalle.  
Kuva Vesa Kinnunen*



natun toiminnan kautta. Elämismaailman käytännölliset intressit ohjaavat siten myös tietomme muodostumista. (Juntunen & Mehtonen 1977, 111–113). Taiteilija huomioi visuaalisia elementtejä, muusikko ääniä, insinööri teknisiä ratkaisuja. Intressi luo kehyksen sille, mitä ihminen ympäristöstään havaitsee. Tuoksut ja tuntoaisti voivat synnyttää visuaalisia muistikuvia. Tunteukset kuten kipu ja nautinto, voimakkaat tunnetilat ja äänet voivat tuottaa värejä ja muotoja taiteilijan mieleen. Visuaalisesti suuntautuneen ihmisen mieli saattaa tuottaa kuvallisen muodon vaikkapa laulunpätkälle, jonka sanat, sointi tai esitystapahtuma sysäävät jonkin ajatuksen liikkeelle. Vastaavasti visuaalisen aistimuksen kautta hän saattaa ymmärtää jotakin aivan toisaalle liittyvää. Yleisesti voidaan olettaa, että visuaalisesti suuntautunut ihminen tekee visuaalisia havaintoja suhteellisesti enemmän, varsinkin, kun kyseessä on hänen visuaalinen työskentelynsä. Kun havaitseminen painottuu tiettyyn suuntaan, se samalla siirtää huomion toisaalta pois.

Taiteilijaa kiinnostavat seikat eivät ulkopuolelta katsottuina välttämättä näytä millään tavalla liittyvän hänen työskentelyynsä. Kiinnostuksen kohteilla saattaa olla hyvin vähän ilmeisiä yhteyksiä hänen teoksiinsa. Pikkemminkin kyseessä on kokonaisvaltainen suhtautuminen kohdattavaan todellisuuteen. Taiteessa kiinnostavat asiat eivät välttämättä vaikuta taiteilijan omaan tuotantoon ainakaan yhtään enempää kuin kaikki muut asiat, joista hän on kiinnostunut. Visuaaliset impulssit eivät useinkaan siirry sellaisinaan teoksiin. Suuntautuminen on enemmän sidoksissa subjektiin itseensä kuin ammattiin tai elinpiiriin. Taiteilijan tyylin rakentumisessa keskeistä on se tapa, jolla itse kukin kehittää satunnaisesta arjestaan sisäisesti johdonmukaisen ja arvojaan myötäilevän ajatusmaailman.

### 3.14. Merkityksellisen siivilöitymistä

Husserlin ajattelua seuraten voidaan ajatella, että kuvataiteilijalla on ammatillisen intressinsä kautta erityinen seula, jonka läpi häntä puhuttelevat aistimukset, havainnot ja merkitykset elämismaailmasta siivilöityvät. Hänen maailmansa rakentuu visuaalisessa suuntautumisessa paljolti visuaalisten havaintojen varaan. Seula muodostuu pitkäaikaisen kiinnostuksen ja suuntautumisen pohjalta ja se epäilemättä toimii myös ilman tietoista valintaa. Suuntautumisen ja kiinnostuksen kutoma seula rajaa havaintokent-

täämme vain sen, mikä eniten meitä askarruttaa ja koskettaa. Yhdentekevä ei kiinnitä huomiotaamme. Yhdentekevän ja merkityksellisen ero on jokaiselle subjektille erilainen ja niiden suhde muuttuu ajassa ja paikassa. Omat kudoksensa seulaan lisäävät varmasti eletty aika ja ympäröivä kulttuuri.

Vertaan seula-ajatustani Roman Ingardenin konstituutioon, maailman rakentumiseen yksilölle. Konstituutio on tässä ymmärrettävä rakentumiseksi ja rakentamiseksi yhtä aikaa<sup>71</sup>. Maailma rakentuu yksilölle yhdessä yksilön itsensä kanssa, sekä yksilö että hänen maailmansa konstituoituvat kokoajan. Konstituutio valaisee ilmiötä ja toisaalta se samalla jättää siitä osan varjoon. Yksilö havaitsee seulansa kautta maailmasta osan ja loput jää havaitsematta, sillä keskittyessään kiinnostavaan asiaan, muu samaan aikaan tapahtuva jää huomiotta (Ingarden 1931, 150–151). Ingardenin ajatuksen sisältyy se, että ihmisen paikkana on hyväksyä oman konstituutionsa puutteellisuus. Se, mikä jää konstituution yli, ei ole merkityksellistä. Seulan ulkopuolelle jättämä on sitä, mikä ei subjektia kiinnosta, mikä ei kosketa, askarruta ja synnytä ajatuksia. Suuntautuminen rajaa konstituutiota ja sitä kautta koko havaintomaailmaa.

Kuvataiteilijan yleinen suuntautuminen ja konstituutio painottuu erityisesti visuaalisten havaintojen ja kokemusten alueelle. Taiteilijat suuntautuvat kuitenkin ammatillisuutensa ohella myös toisin tavoin elämässään, esimerkiksi perhekeskeisesti, ympäristöpoliittisesti, musikaalisesti, filosofisesti tai teknisesti. Eri suuntautumiset elämässä sotkeentuvat monimutkaisesti keskenään. Ne perustuvat samaan arvomaailmaan ja nousevat esiin samasta elämismaailmasta. Kuvataiteen ulkopuoliset suuntautumiset uivat taiteelliseen prosessiin mukaan siinä missä puhtaasti visuaalisetkin kiinnostuksen kohteet. Arjen havainnot ja elämykset seuloituvat jatkuvasti mahdollisena materiaalina taiteilijan tietoisuuteen. Pohtiessaan työhönsä liittyviä kysymyksiä hänen esimerkkinsä ja miellelyhtymänsä pohjaavat tähän materiaaliin. Maailmallisuus kehon kokemusten ja havaintojen kautta on silloin läsnä taiteen tekemisen lähtökohdissa.

Hahmottelemani maailmasuhde muodostuu kiinteäksi kokonaisuudeksi, jaetuksi lihaksi, maailman ja ihmisen välillä. Elämismaailma ja ympäristö resonoivat ihmisessä hänen koko elämänsä ajan. Tässä yhteisvaikutuksessa hänelle kehittyy erilaisia suuntautumisia, joiden kautta

71 Tässä mielessä Ingardenin konstituutio yhdistää myös Heideggerin ja Husserlin käsityksiä maailmassa olemisesta. Ihminen on samaan aikaan sekä maailman osa että suhteessa siihen samanaikaisesti sekä ilmentyen että toimien siinä.

seuloutuvat havainnot paljastavat hänelle maailmaa. Paljastuva näkymä on aina rajaus, jonka varjopuolelle jää paljastumaton. Karrikoiden voisi sanoa, että maailma avautuu ihmiselle sellaisena kuin hän on valmis sen näkemään, sellaisena kuin hän itsekkin on. Tässä inhimillisessä lähtökohdassa toimii myös kuvataiteilija. Hän havainnoi painokkaasti visuaalista maailmaa ja tulkitsee, tuo esille ja kyselee sen avulla itseään puhuttelevia olennaisuuksia. Hänen työnsä on toimimista oman elämismaailmansa sekä käsitteellisten maailmojen välissä, jossa hän tuottaa maailmallisuudessa kiinni olevia teoksia.

Tekijä rajaa teoksen lähtöasetelman ja samalla sen näkökulman, jolla hän tulee teostaan prosessin edetessä tarkastelemaan ja tulkitsemaan. Vaikka monenlaiset ajattelun tasot muistisisältöineen, esteettisine ja älyllisine viittauksineen limittyvät prosessin kuluessa taiteilijan työskentelyyn, toimii jokaisen teoksen rakentumisessa jonkinlainen kerroksellinen johdonmukaisuus. Sitä 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.

Taiteilijan tyyli värityy hänen perspektiivinsä ja suuntautumisensa mukaan. Maailma siivilöityy hänen tekemisiinsä konstituutiossa. Jaana Pauluksen, Maarit Mäkelän ja Elina Merenmiehen taiteeseen päätyvät havainnot maailmasta ovat hyvin erilaisia keskenään. Paulus kertoi haastatteluissa nauttivansa pitkistä hiihto- ja kävelylenkeistä, joiden maisemat siirtyvät toisinaan teosten taustoiksi ja tapahtumapaikoiksi. Ladulla seurattut peuran ja ilveksen vierekkäiset jäljet muistuttavat paitsi raadollisista elämäntotuuksista, myös vanhoista myyttisistä tarinoista, joissa metsän eläimet esiintyvät henkiolentoina. Mäkelä puolestaan kertoi huomioivansa eri tavoin rapistuneita ja kuluneita pintoja, joiden tekstuuria hän saattaa tavoitella omissa keraamisissa teoksissaan. Merenmies kuvitteli haastattelun aikana, miten työhuoneen peikonlehti voisi kasvattaa ilmajuurensa pitkään paikallaan istuvan ihmisen ympärille ja korvaan. Samantapaista traagista komiikkaa hän etsii toisinaan iltapäivälehtien ihmiskohtaloita revittelevistä ja paisuttelevista jutuista.

Uskon, että taiteellisen prosessin tulos vaihtelee ihmisen suuntautumisen mukaan ja että samasta aistihavainnosta yhden kohdalla voi syntyä

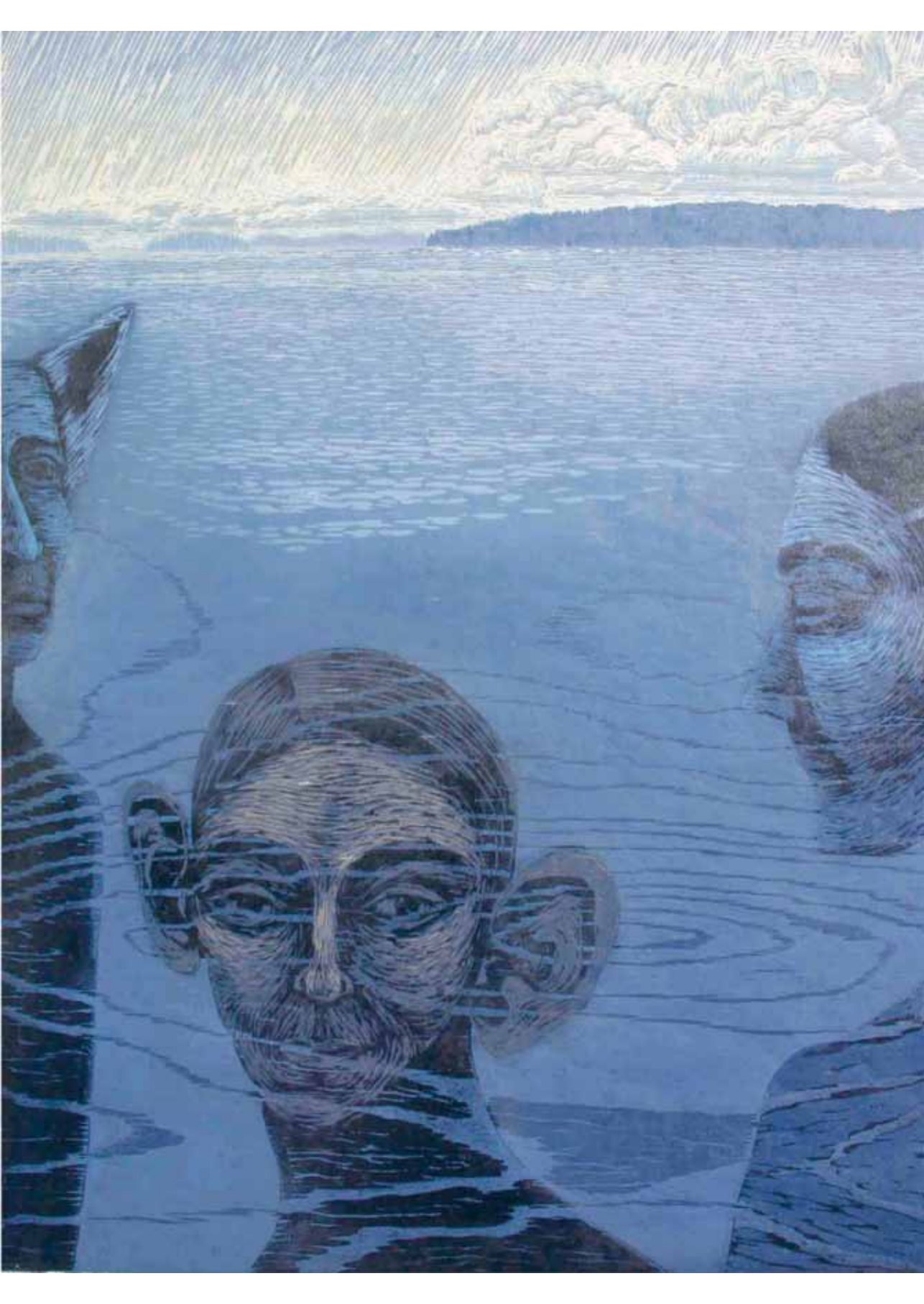
sävellyks, toisen kohdalla naurua, kolmannen kohdalla kaupunkitaidetta tai performanssi. Havaittu maailma on osa yhteistä maailmaamme. Taiteilija siivilöi siitä ainesta, jonka hän näkee merkitykselliseksi, tarpeelliseksi ja käyttökelpoiseksi omassa taiteellisessa työskentelyssään. Ajattelussa aistihavainnot sekoittuvat aikaan monimutkaisesti. Taiteilija saattaa peilata hyvinkin vanhoja havaintojaan ja niistä nousseita elämyksellisiä tai ristiriitaisia ajatuksia teoksiinsa<sup>72</sup>. Kronologinen tarkastelu antaa usein väärän kuvan taiteilijan työstä. Visuaaliset teemat näyttävät joskus lopullisesti häviävän tai väistyvän muiden tieltä, kunnes ne taas odottamatta ilmestyvät toisessa yhteydessä ja uudenlaisessa roolissa. Katson, että havainto, käsitteellinen ja esteettinen ajattelu sekä ajatusten työstäminen ja loppuun saattaminen seuraavat toisiaan jatkuvassa liikkeessä ihmisen mielessä. Tämä liike on aktiivista taiteilijan varsinaisuudessa, koko prosessin aikana. Eri suuntautumisista peräisin olevat ajatuskuviot ovat liikkeellä samanaikaisesti ja ne kietoutuvat toisiinsa. Welschin neljän askeleen ajattelun mallin mukaisesti tässä liikkeessä aktivoituu vanhoja aineksia, jotka sitoutuvat uuden asian käsittelylle. Vanhan ja uuden kohdatessa syntyy assosiaatioita, jotka johdattelevat visuaalista ajattelua moniin suuntiin.

Jaana Pauluksen kerronnassa vilahtelee useita mielikuvia. Pauluksen hyvä kasvo- ja tilannemuisti nostaa esille monenlaisia nähtyjä ja koettuja tapahtumia. Yksinkertainen näkymä voi herättää hänet ajattelemaan koko ihmiselämän luonnetta ja omaa olemistaan siinä. Konservoitavan puuveistoksen ilme ja olemus voi arvaamatta nousta vastaamaan jotakin juuri ajateltua ihmistä tai tapahtumaa. Mummolan uskonnolliset seinägobeliinin tekstit ja sanomalehden sotakuvissa kärsivät ihmiset tukevat samaa elämän ehdottomuuden ymmärtämisen tunnelmaa. Lapsuudessa kuullut mummon tarinat metsän hengistä sekoittuvat Hugo Simbergin Halla-teokseen ja Taru Sormusten Herrasta -kirjaan. Pauluksen jokaiseen maisemaan liittyy oma historiansa ja merkityksensä. Hollolan, Kiskon ja Kiikalan peltoaukeat muistuttavat lapsuuden Jämsän pelloista, kauas

*Oikealla Jaana Paulus, Hydrofonit, 2004, puupiirros. Viljo Hurmeen säätiö, yksityiskokoelmat. Kuva Satu-Maaria Mäkipuro.*

---

72 Ks esim. Granö, Päivi 2000. *Taiteilijan lapsuuden kuvat: lapsuus ja taide samassa hetkessä*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu



näkemisen mahdollisuudesta ja tilan kokemuksesta. Vaeltamisen, hiihtämisen ja uimisen harrastaminen tuo Paulukselle vahvan kosketuksen maisemiin. Hän puhuu Kolimajärven kovasta heleydestä ja Päijänteen aivan toisenlaisesta sävy maailmasta. Paulus liittää kokemansa maisemat muistista teoksiin. Niiden kuvaamisen oikeellisuus on tärkeää hänelle itselleen.

Teoksessa *Hydrofonit* on kuvattu Taivassalon Kukkarosalmi. Veteen piti alunperin tulla uimari, mutta lopulta veden alle ilmestyi mytologisia hahmoja. Simbergin pellon kuhilailla istuva Halla on lainannut korvansa olennoille, jotka kuulevat veden alla. Kuunteleminen on Pauluksen arjessa aktiivisesti läsnä. Kiinnostus musiikkiin on voimakas ja laulamisen kokemus on hänelle omakohtainen ja rakas. (Paulus 2005, 2006). Yksityinen huokuu Pauluksen teoksiin monissa muodoissaan sitoutuen havaittuun, muistettuun ja nykyisyydessä ajateltuun. Teokset kiteytyvät eleyistä sirpaleista, jotka toisiinsa sekoittuneina luopuvat omista konteksteistaan ja muodostavat yhdessä uusia merkityksiä.

### 3.15. Teoksen monimerkityksellisyys

Taideteokseen solmiutuu visuaalisten elementtien, kuvallisten aiheiden, materiaalisten vaikutusten sekä taiteilijan tavoitteiden lisäksi kimppu kokemuksellista ainesta. Pohtiessaan taideteoksen olemusta Roman Ingarden totesi teoksen olevan enemmän kuin mitä kuvailemalla voi kertoa. Se on enemmän, monimerkityksellisempi, kerroksellisempi ja muuttuvampi kuin muut objektit. Teoksen kerroksellisuutta lisäävät tekijän ja myöhemmin katsojan kokemukselliset aspektit. Teos on jokaiselle erilainen. Etenkin tekijälleen se voi edustaa jotain aivan muuta kuin yleisölle. Taiteellisen prosessin aikana taiteilijalle muodostuu teokseen usein niin henkilökohtainen suhde, että siinä väistämättä peilautuu osia sen hetkestä elämästä.

Taiteellinen ilmaisu on arvosidonnaista. Taiteilija lataa merkityksiä työhönsä läpi prosessin mielikuvien syntyvaiheesta lähtien lopputuokseen saakka. Merkitysten taustalla vaikuttavat ne arvomaailmat, joihin tekijä on sitoutunut tai joita hän karttaa. Toisinaan taiteilija saattaa alleviivata voimakkaita eettisiä näkemyksiään. Toisaalta hän voi piilottaa sub-



*Elina Merenmies, Facts of Life, 2003, öljy kankaalle.  
Kuva Jussi Tiainen*

jektiivista ajatteluaan ja pyrkiä mahdollisimman neutraaliin suhteeseen teoksen kanssa. Taiteelliset päämäärät ovat työskentelyssä lopulta aina tärkeimmät.

Elina Merenmies puhuu syöpäsairaista, itsemurhista ja mielisairaista lapsista. Epätoivo ja luopumisen tuska, voimattomuus elämän realiteettien edessä, hoito ja sen puute mietityttävät häntä. Ihmiset meidän yhteiskunnassamme eivät monestikaan joudu kohtaamaan sairauksia ja todellista kurjuutta. Merenmies kokee yksityisessä elämässään tärkeänä olla heikon ja pienen puolella. Myös hänen teoksissaan ihmismassojen itsestään selvät todellisuudet joutuvat kyseenalaisiksi.

Yksityisillä pohdinnoilla on selkeät heijastukset Merenmiehen teoksissa. Arkisen ja tavallisen siisti pinta paljastuu rappiona hänen maalauksissaan. Kiinnostuksen kohteet arkielämässä ja taiteessa solmiutuvat toisiinsa ja kaikella tällä on pohjansa tekijän kokemusmaailmassa. Merenmies haluaa teoksillaan kääntää peilejä ja kysyä: tämäkö on todellista, vai tämä? (Merenmies 2005.)

Taiteilijan ja katsojan maailmallisuuksien kohtaamisessa ei ole suoraa viestejä eikä oikeita vastauksia. Ihminen ei voi mennä toisen ihmisen kehoon ja oivaltaa samaa kuin hän. Tekijä ja vastaanottaja kuitenkin molemmat kommunikoivat tässä tilanteessa omasta elämissämaailmastaan käsin ja sellaisen konstituution kautta, joka heille itselleen on ominainen. Tekijän ja vastaanottajan kokemukselliset kerrokset eivät teoksen kautta sinänsä kohtaa toisiaan, mutta teos antaa vastaanottajalle tilaisuuden reflektoida omaa ajatteluaan ja maailmallisuuttaan sen kautta.

Kuvitellaan maalausta, joka esittää talon ulkoseinää<sup>73</sup>. Maalaus ulottuu koko näyttelyseinän pituudelle peittäen sen kokonaan. Muutkin seinät on peitetty samalla tavalla. Näyttelytilaan muodostuu näin maalattujen ulkoseinien rajaaman sisäpiha. Yhdessä seinässä on aukko, johon on maalattu avoinna oleva ovi. Ovesta pääsee portaisiin, jotka edelleen johtavat yläkerrassa olevaan käytävään. Vaikka tila ja portaat ovat todelliset, on niille maalatut uudet tilat epätodellisia. Taidemuseon tila on muutettu sisäpihaksi, rappukäytäväksi ja huoneeksi, josta näkee ulos kuvitteelliseen maisemaan. Mittakaava on oikea ja maalauksen valot ja varjot todellisia. Näyttelyvieras kävelee konkreettisesti maalauksen sisällä. Todellisuus ja

---

73 Viitataan Susanne Gottbergin ja Markus Kähren näyttelyyn Gottberg-Kähre Project Amos Andersonin taidemuseossa 14.8.–2.11.2009.





*Gottberg-Kåhre Project, Amos Andersonin taidemuseossa 14.8.–2.11.2009.  
Kuva Jussi Tiainen*

kuvitteellinen sekoittuvat täysin. Maalauksen esittävyys on tyhjentävää ja päivänselvää. Sen edustama todellisuus on silti enemmän kuin kyseenalainen, eikä teoksen merkitykset välity välittömästi katsojalle. Se ei ole suora kuvaus, vaan kaavaus, ehdotelma, joka herättää kysymyksiä. Onko tämä maalaus vai veistos? Olenko ulkona vai sisällä, ja minkä sisällä? Mikä tämä paikka on, onko se minulle tuttu vai uusi? Mitä se tuo esiin muististani? Miksi rakennelman päässä, maalatun käytävän lopussa on huone, josta näkee ulos? Ja minne ulos, maalattuun maisemaan, siis maalaukseen? Teos on niin aukollinen, että katsojalle jää paljon pohdittavaa. Mitä kauemmin hän viettää teoksessa, sitä enemmän se tuo kysymyksiä, luo syvempiä assosiaatioita ja mielikuvia. Teoksen edessä, sen sisällä, hän joutuu ajattelemaan totutusta poikkeavalla tavalla, avaamaan ajatustensa reittejä.

Edellä kuvatun Gottberg-Kähre Projectin tekijät ovat epäilemättä joutuneet kilvoittelemaan teknisten ratkaisujen kanssa. He ovat saaneet tekemisestä sekä fyysistä vastusta että nautintoa. Teoksen kehittäminen on vaatinut käsitteellistä ajattelua ja mielikuvitusta, jonka käyttäminen on tuonut mukanaan assosiaatioita, havaintoja ja kokemuksia heidän molempien elämismaailmastaan ja aiemmasta taiteestaan. He ovat kehineet itsestään jotain uutta, syventyneet ja suuntautuneet kohti uudenlaista ajattelua. Prosessin aikana taiteilija joutuu jatkuvasti refleктоimaan omia ajatuksiaan, testaamaan niiden toimivuutta, etsimään uusia ilmaisukeinoja esittämälleen asialle. Teos toteutuu kehollisen tiedon kautta, muttei esitä tekijän kokemusta sellaisenaan. Tämä mahdollistaa teoksen kerroksellisuuden ja samalla aukollisuuden. Aukollisessa teoksessa maailmalinen ja käsitteellinen taso kulkevat rinnakkain niin, että katsoja voi tunnistaa maailman läsnäolon, mutta samalla saa tilaa omille ajatuksilleen.

José Ortega y Gasset esitti modernismin huumassa, että taiteen tulisi irrottautua kaikesta maailmallisuudesta. Vaikka hänen ajatuksensa jäivät aikansa kuvaksi, on niissä osittain pohdittavaa edelleen. Hän peräsi taiteeseen ominaisuuksia, joilla olisi kyky pakottaa katsoja uusiin ajatuksiin, sellaisille poluille, joita tämä ei ennen ole kulkenut (Ortega y Gasset 1961, 27). Taideteos voikin toimia kommunikaationa maailmojen välillä, tekijän ja vastaanottajan maailmallisuuksien tulkkina ja välittäjänä. Juho Hotanen kirjoittaa maalauksen olevan näkyvä jälki maalarin näkemisestä, josta myös toiset voivat tavoittaa jotain. Hotanen ehdottaa, että maa-

laus on yritys vastata maalarin näkemään puutteeseen maailmassa. Itse näen sen myös yrityksenä kiteyttää maailmassa koettua ja havaittua, yrityksenä tavoittaa ydin taiteilijan fokuksessa olevasta. Teos saattaa muistuttaa ulkopuolisesta maailmasta, muttei ole sitä. *Maalauksista tuo esiin näkemisen liikkeen ulkopuolen ja sisäpuolen, näkyvän ja näkymättömän välillä: jokin maalauksessa väreilee sisäisesti ja muistuttaa meitä jostain ulkoisesta* (Hotanen 2008, 78). Maalaus on siten kuvitteellinen ote maailmasta. Katsojalle se on maailman lihan vastine hänen sisällään. Katsoja sisäistää teoksen tarjoaman kuvitteellisen oman lihansa kautta. (Hotanen 2008, 78–79.)

Taiteilija voi kertoa, kuinka hän valitsee värejä ja muotoja, miten hän käyttää tekniikkaansa, mutta miksi teoksesta tulee sellainen kuin tulee, jää usein sanojen ulottumattomiin. Katson, että tähän vaikuttaa kaksi päätekijää. Ensimmäinen on prosessin kehollisuus ja toinen on taideteoksen määrittelemättömyys. Kuvataiteilijana toimiminen edellyttää lähes poikkeuksetta kehon ja ajattelun yhteistyötä. Keho toteuttaa mielen liikkeitä haluttuun muotoon. Välineenä voi olla kamera, tietokone tai jokin muu laite. Silti kehollisuus on taiteen tekemisessä voimakkaasti läsnä. Taiteellisessa prosessissa syntyy teos, jonka lopullinen muoto on vain taiteilijan päätettävissä. Siihen ei päde mikään ulkopuolinen määrittely. Tutkijan työ puolestaan muokkautuu hänen aineistonsa ja metodiensa suhteen. Painijan tulos määrittyy sen mukaan, miten hyvin hän harjoittelee ja pitää huolta kunnostaan ja miten hänen vastustajansa menestyvät. Taideteos tehdään taideteokseksi kehollisessa prosessissa. Kehollinen toimiminen tuottaa välitöntä kokemuksellista tietoa maailmasta.

Husserlin, Merleau-Pontyn ja Ortega y Gassetin käsitteet antavat paljon tilaa taiteilijalle. Toisin kuin nykyisin yleensä ajatellaan, perinteinen kvantitatiivinen tiede jää fenomenologien mukaan ulkokohtaiseksi tiedoksi, kun taas taide kehollisena toimintana tuottaa suoraa tietoa ja on sidoksissa aktuaaliseen. Jos havainto on se, mitä ensisijaisesti pitäisi tutkia ymmärtääkseen inhimillisyyttä, on kehoon sidottu taiteellinen prosessi myös käyttökelpoinen tutkimisen väline. Jos aktuaalisessa ja Ortegan edelleen suosimassa nautinnossa voidaan ymmärtää käsitteiden ulottumattomissa olevia kokonaisuuksia, voi taiteellisen prosessin hyvinkin kuvitella olevan juuri tällaisen tiedon tuottamista.

### 3.16. Maailman läsnäolo prosessissa

Lukiessani omaa tekstiäni kuorin appelsiinia. Hajamielisenä nypin valkoisia rihmoja sen päältä pois. Kun halkaisen appelsiinin kahtia, joudun katsomaan sitä tarkemmin ja arvioimaan optimaalisen halkeamiskohdan. Appelsiinin lohkojen pyöreät kärjet avautuvat hieman, kun repäisen hedelmän kahtia. Äkkiä mieleeni palautuu vuosia sitten näkemäni Alien-elokuva ja siinä Alien-olennon avautuvat munat. Sveitsiläisen kuvataiteilija H. R. Gigerin luomat munat muistuttavat erehdyttävästi päästään aukeavaa appelsiinia. Ne avautuvat ensin hiljaa, sitten äkkiä repeämällä kuten appelsiiniini. Muistiini tulvii elokuvan kohtauksia sekä näyttelijöiden, etenkin Sigourney Weaverin, ilmeitä. Muistan jännittävät kohdat ja sen ällistyksen, jonka ensimmäinen Alien-elokuva minussa herätti. Muistikuvini sekoittuu kuvia Jodie Fosterista, joka Uhrilampaat-elokuvassa teki loistavan suorituksen. Molemmat naiset elokuvissaan asennoituivat kivan asiallisesti pelkoonsa, tutustuivat viholliseensa nöyrästi ja toimivat sitten rohkeasti sitä vastaan. Muistan myös ensimmäisiin opettajavuosiini liittyvän tapauksen, jolloin eräs voimakastahtoinen opiskelijatyttö teki taidehistorian kurssillani taiteilijaesittelyn H. R. Gigeristä. Kyseinen opiskelija herätti minussa monia kysymyksiä ja kyseenalaisti tuoreudessaan naiiveja käsityksiä taiteen opettamisesta. Palaan appelsiiniin ja tekstiini. Muistikuvat elokuvista vaipuvat taka-alalle, mutta opiskelijatyttön hahmo kelluu mielessäni vielä seuraavana päivänäkin.

Edmund Husserlia kiinnosti subjektin maailma-suhteen monimutkaisuus ja hän nousi vastustamaan länsimaisen tieteen ulkokohtaisia ja objektivoivia käsityksiä maailmasta. Husserl kritisoi käsityksiä, joiden mukaan maailman ja ihmisen arjen ja kokemuksen tasot olisivat täysin erilliset toisistaan, ikään kuin maailman taso olisi jossain arkisen ihmisen saavuttamattomissa (Husserl, 1936, 16–17.) Kuvataiteilijan lihassa resonoiva ympäristö, arki ja muisti ilmenevät ajattelussa ja teoksissa. Elämismaailman ja käsitteellisten maailmojen toisiinsa solmiutuminen taiteellisessa toiminnassa luo kiehtovan mahdollisuuden taiteilijalle. Taiteilija valitsee, miten paljon hän antaa elämismaailmansa näkyä teoksissaan. Taideteos aukollisena kaavauksena on tila, jossa elämän reflektointi voi toteutua antaen taiteilijalle mahdollisuuden omaan varsinaisuuteensa.

Elämismaailmassaan ihminen muodostaa kokemastaan käsitteitä,

kommunikoidakseen niistä muiden kanssa, ylläpitääkseen dialogia. Yhteisöt luovat omat käsitteensä yhdessä koetusta. Mitä kiihkeämmin sivilisaatio kehittyy, sitä enemmän käsitteille ja niiden päivittämiselle on tarvetta. Käsitteiden avulla ihminen voi reflektoida elämismaailmaansa ja samalla asettaa koetun erinäisiin konteksteihinsa. Taiteilija toimiessaan taidekentällä kasvattaa ja käyttää käsitteellistä maailmaa sekä kommunikoi yleisönsä kanssa. Toiminnan kautta hän saa kokemuksia, jotka välittävät tietoa eri elinpiireistä ja siten maailmasta. Voidaan olettaa, että taiteilija tekee taidetta sekä subjektiivisesta elämismaailmastaan että käsitteellisistä maailmoista kokemusten kautta saamansa tiedon perusteella.

Kokemuksen ja tiedon ilmaiseminen kuvataiteen keinoin, toisin sanoen ajattelun visuaaliseksi tekeminen on aina jonkinlaista kommunikointia, dialogia. Tämä dialogi teoksen ja tekijän välillä, taiteilijoiden välillä, tekijän ja yleisön välillä tai teoksen ja yleisön välillä nostaa esille Husserlin kanssaolemisen (Mitwelt) ajatuksen, jonka pohtimista Martin Heidegger jatkoi omassa tuotannossaan. Monen muun fenomenologin tapaan Heidegger korostaa ihmisen olemista maailmassa yhdessäolona. Ihminen on ensisijaisesti maailmassa yhdessä muiden kanssa (Heidegger 2000, 156). Heideggerilaiseen yhteisyyteen liittyvä ymmärrys antaa kommunikoinnille olennaisen aseman. Yhdessäolo ja yhteisyys kasvattavat ymmärrystä. Kommunikointi taiteen kautta saa silloin vahvan merkityksen. Se voidaan nähdä keskusteluna maailmojen välillä, erilaisten elämismaailmojen sekä käsitteellisten maailmojen välitilassa.

Käsitän ihmisen maailmasuhteen muodostuvan kietoutumisten, sitoutumisten ja suuntautumisten yhteisvaikutuksesta. Kirjoittaessani kuvataiteellisesta prosessista sen alituinen suhde arkiseen ympäristöönsä edellyttäisi kaikkien näiden termien mukana pitämistä. Selkeyttääkseni asiaa käytän termiä maailmallisuus. Maailmallisuuteen sisältyy ihmistä alati ympäröivä ja häneen imeytyvä elämismaailma, hänen kokemuksistaan ja havainnoistaan kertyvä horisontti sekä hänen omaa positiotaan sitova perspektiivinsä. Ajattelen maailmallisuuden olevan yleisinhimillinen piirre, joka jokaisen yksilön ajattelussa ja toiminnassa ilmenee eri tavoin. Maailma kulkee ihmisen lävitse jatkuvasti aistisuutena, havaintoina ja kokemuksina. Aistit suodattavat sen tuottaen materiaalia mieli- ja muistikuville. Elämismaailma ja ympäristö muovaavat ihmisen ajattelua koko elämän ajan. Tässä muovautumisessa hänelle kehittyy suuntautu-

misia, joiden perusteella hän kohdistaa aktiivisuuttaan ja aistisuuttaan. Ihminen reflektoi kokemuksellista maailmaansa ajattelussaan ja toiminnassaan. Sekä asioiden ilmaiseminen että piilottaminen heijastuu ihmisestä ja hänen toiminnastaan jollain tavalla. Ihminen on olennaisella tavalla sidottu maailmallisuuteen, eikä hänen toimintansa koskaan voi olla täysin ei-maailmallista. Pyrkinessään kohti käsitteellistä, järjestelmällistä, analyyttistä ja mekaanista hän voi kuitenkin kurkottaa maailmallisuudesta pois päin. Taideteokseen liittyvä aukollisuus ja prosessin tietty määrittämättömyys ja satunnaisuus sitovat taiteen tekemisen voimakkaasti maailmalliseen.

*Kuvat itsessään eivät ole merkittäviä; niiden merkityksellisyys on pikemminkin tekemisen prosessin tyydyttävyydessä. Teokset itse jäävät ikään kuin tienviitoiksi, merkeiksi kuljetusta matkasta.* Työskentely tuntuu välittömältä todellisuuden kohtaamiselta, se mahdollistaa olemisen. (Pitkänen-Walter 2006, 20–25.) Kun prosessi päättyy ja teos tulee valmiiksi, tapahtuu luopuminen. Antautumisen, liukenemisen ja kamppailun toiminnot lopetetaan. Keskustelu ja koskettaminen päättyvät. Nanna Sudelle prosessista luopuminen on kuin sopimus tai lepo. Taistelu päättyy ja juuri valmistumaisillaan oleva maalaus tuo hetkellisen hyvän olon tunteen. *Viimeiset vedot voisi maalata vaikka silmät kiinni. Se on niin rakentunut päähän, että sen voisi lopettaa unissaan. Kun se on valmis, on turha edes katsoa sitä. Tunnen siitä jokaisen yksityiskohdan niin ylihyvin. Siirrän sen vaan kuivumaan. Se on ohi.* (Susi 2006b.) Prosessin päättymiseen voi liittyä myös toinen puoli, negatiivinen luopuminen kohtaamisesta, jopa suru ja pettymys. *Työstövaiheet ja tekeminen itsessään on energiaa antavia. Prosessi on hyvin vapauttava. Työstövaiheen loppuminen heijastuu välinpitämättömyytenä kuvaan.* (Paulus 2005.)

Prosessista luopumiseen liittyvät voimakkaat asenteelliset muutokset heijastelevat prosessin maailmallisuutta ja sitä kiinteää merkitystä, joka prosessilla tekijälleen todella on. Tekemisen aikana teos on elintärkeä ja innostava. Sen kautta kommunikointi vaikuttaa merkitykselliseltä ja sen avulla jokin olennaisuus saa muodon. Prosessin päätyttyä suhde siihen kylmenee ja etääntyy. Puhutteleva asia tulee käsiteltyä, jokin ehdotus totuudeksi luotua. Valmistumisen jälkeen tekijä katsoo teosta erilaisin silmin. Sen kautta voi peilata omia ajateltuja ajatuksiaan ja koettuja kokemuksiaan, mutta keskustelu sen kanssa vaipuu pois.

### 3.17. Näkyväksi ajattelemista

Visuaaliseen prosessiin kuuluu älyllisiä ja emotionaalisia, sisäisiä ja ulkoisia, tietoisia ja tiedostamattomia, fyysisiä ja psyykkisiä aineksia (Lepistö 1991, 112, 218–219, 225). Jos teoksen tekemistä ajatellaan visuaalisena ajatteluna, siis rinnakkaisena toimintana verbaalille, käsitteellistävälle ajattelulle, täytyy maailman läsnäolon näkyä myös siinä. Teoksen tekeminen perustuu taiteilijan prosessin aikana tekemiin valintoihin, jotka taas perustuvat hänen yksiohlliseen kokemus- ja havaintomaailmaansa sekä ajatteluunsa ja arvoihinsa. Muisti ja aika sotkeentuvat prosessiin mukaan. Taiteellinen prosessi saa usein alkunsa tekijän mieltä jollain tapaa häiritsevistä asioista, käsittelyä kaipaavista huomioista maailmassa. Ohi kiitävä hetki voi herättää aktiivisen pohdinnan ja pitkän ajatusketjun, joka nopeasti tuottaa mielikuvia ja laajempia näkemyksiä. Kokemus voi myös jäädä mielen kerroksiin aktivoituakseen joskus myöhemmin. Aistisuuden kohdentuminen ja sitä kautta ajattelu rajautuu yksilön suuntautumisessa. Vaikka prosessia on mahdoton täysin avata ja kääntää sanoiksi, on visuaaliseksi tulemisen reittejä mahdollista valaista taiteilijan oman puheen kautta. *Maalauksen merkitys on siinä, että sen kautta pystyn olemaan olemassa vahvemmin. Sehän on ajattelun muoto, siinä heijastaa valtavan määrän omia juttuja. Maalauksen avulla voi pohdiskella ja kritisoidakin omia ajatuksiaan. Se on paras tapa olla. Ja sehän on ihan mieleöntä, miten paljon meissä kaikissa on sisällä.* (Susi 2006a.)

Hanna Johansson hahmottelee Husserlin uudistamaa aikakäsitystä ja palaa käsittelemään nykyisyyden linkittymistä menneeseen ja tulevaan. *Aika menneen ja tulevan toisiinsa sitovana virtana tai kestona koskee siis kaikkia mahdollisia havaintoja, mutta se määrittelee myös uskomuksia, toiveita, haluja, tunteita ja muistoja, joista jokainen aukeaa nykyhetkestä käsin sekä menneeseen että tulevaan* (Johansson 2005, 131). Ajattelen Husserlin ja Johanssonin tavoin ihmisen elämää ja aikaa jatkumona, jossa etenkin eletty ja koettu, mutta myös ennakoitavissa oleva muodostaa tietoa ja pohjaa ihmisen ajattelulle. Visuaalinen ajattelu paikantuu samalle perustalle. Hahmotan elettyä ja elettävää elämää ajan myötä muodostuvana kudelmanä, jonka kehitystä elävä nykyisyys johdattelee. Eletty painautuu horisontille. Edellisiä kokemuksiaan ymmärtävänä ihminen pystyy pääsääntöisesti ennakoimaan myös huomisen

arkensa hahmoa.

Elämän mittaan horisontille syntyy jälkiä tietoisista ja tiedostamattomista havainnoista sekä kokemuksista, toisin sanoen kaikesta eletystä. Toiset jäljet ovat toisia vahvempia ja siten merkityksellisempiä. Toisten jälkien muoto häviää pian, ja ne jättävät jälkeensä vain merkin jostakin, joka joskus oli tässä. Nykyisyydestä käsin katsottuna kaikki jo eletyt asiat ovat nähtävissä ja tarpeen tullen käyttöön otettavissa. Ne saattavat olla himmeitä jälkiä ja kaukana tästä hetkestä, mutta yhtäkaikki ne ovat muistin saatavilla. Nykyisyydessä tapahtuva kokemus aktivoi monia jo tapahtuneita kokemuksia ja samalla niihin liittyneitä ajatuksia. Yksinkertainen havainto voi herättää aktiivisen pohdinnan ja pitkän ajatusketjun, joka nopeasti tuottaa mielikuvia ja laajempia näkemyksiä. Havainto voi myös jäädä mielen reserviin aktivoituaakseen joskus myöhemmin toisen assosiaatioketjun jälkimainingeissa. Koettujen asioiden välille syntyy mielikuvia ja tiedollisia yhteyksiä. Näin nykyisyyden ja horisontin välille muodostuu verkostoa, joka eri syistä yhdistää jälkiä toisiinsa. Jotkut jäljet eivät yhdisty mihinkään ja jäävät erillisiksi havainnoiksi. Toiset jäljistä kutoutuvat yhteen monien kokemusten kanssa. Horisontin sidokset solmiutuvat toisiinsa ja kasvattavat ymmärryksen kudelmää, aina suhteessa elettyyn.

Asiat unohtuvat nopeasti ja uusia tulee tilalle. Eletyn jäljet himmenevät. Kun maailman ja arjen ristiaallokko vyöryy päivästä toiseen samanlaisena, havainto ja ajattelu pelkistyvät helposti. On helppoa ajatella vähemmän ja heittäytyä vain ajan vietäväksi. Uskon, että verbaali ja visuaalinen ajattelu ovat tässä suhteessa samankaltaisia. Moni taiteilija puhuu sopivasta ristiriidasta, joka on hedelmällinen työskentelylle. Kaaoksen ja järjestyksen inhimillinen taistelu pitää ihmisen liikkeessä. Kun on jotakin pohdittavaa ja työstettävää, aistit pysyvät auki ja ajattelu vireässä liikkeessä. Katson, että eletty ja koettu sekä ajatusten työstäminen ja loppuun saattaminen solmiutuvat toisiinsa monimutkaisesti ihmisen mielessä. Welschin mallin mukaisesti kudelmassa aktivoituu vanhoja aineksia, joiden merkitykset virittävät ajatuksia uuden asian käsittelylle. Tämä kudelman kehittyminen niin kauan, kuin havaintoja, ajattelua ja työstämistä tehdään.



### 3.18. Kosketukseen kietoutumista

Maalatessa tunnen lihani painon. Mitä kauemmin maalaan, sen selvemmäksi paino tulee. Tanssin pitääkseni kehoni rauhallisena ja keskittyneenä. Tunnen kosketuksen, jolla lähestyn maalausta, joka heijastuu takaisin käteeni siveltimen liikkeessä ja joka liikuttaa sekä minua että maalausta. Maalaaminen on kahdensuuntainen värähtely. Maalaus tulee minusta ja minä rakennun maalaamisessa. Tässä intensiivisessä suhteessa on kuin maalaus vastaisi liikkeeseeni omilla lihaksillaan. Olemme yhtä ja toisiimme kietoutuneet tässä maailmassa, joka kietoutuu kokonaisuudessaan meidän ympärillämme. Silmäni toimivat automaation tavoin suodattaen kaikkea maalauksessa tapahtuvaa aivoihini, jotka edelleen käskevät kättäni. Imen tuoksuja itseeni, annan mielikuvien juosta, liikun rytmisesti musiikissa, joka tukee olemistani juuri tässä hetkessä. Välillä huomaan jonkin intuitiivisen ajatuksen kyselevän tietään tietoisuuteni läpi ja viivyn sen kanssa hetken. Tämä kaikki tapahtuu minussa ilman käskemistä, ponnistelemista ja tietoista reflektointia. Maalatessani lihani resonoi elämismaailmani lihassa.

Merleau-Pontyn ajattelu kietoutumisesta ja vastaavasti filosofi Jean-Luc Nancyn ajattelu kosketuksesta vastaavat kuvaavalla tavalla maalaamisen tapahtumaan ja prosessin sanattomaan kuvaukseen. Nancyn mukaan ruumiin<sup>74</sup> ontologia on paikallisen olemassaolon ontologiaa. Se on iholla sattuvan tapahtuman värähtelyä, ainutkertaista intensiivisyyttä – muuttuvaa, liikkuvaa ja moninkertaista. Ruumis on maailmassa juuri iholla tapahtuvana olemassaolona. Maalaustaide puolestaan tuntee vain ihon, on läpikotaisin ihoa. Maalaustaide on ruumiiden taidetta ja ajattelu ruumiiden ajattelua, sillä ne tapahtuvat iholla. (Nancy 1996, 30–31.) Koskettaessani maalausta se koskettaa minua takaisin. Vaikka itse alunperin aiheutan tämän kahdensuuntaisen kosketuksen, minä muutan maalausta kosketuksessa ja se muuttaa samalla minua. Minun ja maalaukseni kosketus on hidasta muutosta ja liikettä, jossa molemmat rakentuvat omiin suuntiinsa. Nancyn käsitys kosketuk-

---

74 Susanna Lindberg tulkitsee Nancyn viittaavan pikemminkin Körper- kuin Leib-käsitteeseen, ja kääntää corpus-käsitteen sanalla ruumis. Filosofi Jukka Sihvonen toteaa Nancyn leikittävien käsitteillä, mutta päätyvän lähemmäs ruumista. *Nancyn tähtäimessä on ruumiin itsellisyys, sen hengestä riippumaton "tässä oleminen"* (Sihvonen 1997).

sesta tapahtuu aina rajalla, reunalla, äärellä<sup>75</sup>. Minä ja maalaus emme yhdy, meidän olemuksillamme on rajat, jotka tarpeeksi lähelle toisiaan tullessaan mahdollistavat kosketuksen. Nancy'n määritelmässä kosketukseen liittyy hienovaraisuutta, tahdikkuutta. (Nancy 1996, 19, 26–27, 30–33.) Maalarina näen tämän hienovaraisuuden itseni altistamisena maalauksen kuuntelulle, sen rytmiin omistautumisena ja sen ehdoilla etenemisenä. En voi hyökätä, jos haluan tulla kosketetuksi. Maalari kohtaa maalauksen tasavertaisena kehollisessa dialogissa, jonka aiheuttama muutos koskee molempia.

Jaana Parviainen muistuttaa, että kehon kaksisuuntaisen kosketuksen ajatus juontuu jo Husserlin muistiinpanoista, joita myönteillenfilosofi Edith Stein ja myöhemmin Maurice Merleau-Ponty muotoilivat käsitystä kehollisen kosketuksen luonteesta. Keho samanaikaisesti aistii ja on aistittu, koskettaa ja tulee kosketetuksi. (Parviainen 2002, 327, 345.) Nancy jatkaa asettamalla fyysisen ja tunteenomaisen, vertauskuvallisen koskettamisen samalle tasolle. Nancy'n filosofiassa myös metaforinen kosketus käsitetään konkreettisenä kosketuksena. (Santanen 2005a.) Merleau-Pontyn tuotanto käsittelee monin kohdin subjektin maailmaan kietoutumisen luonnetta. Kietoutuvassa suhteessa koskija ja kosketettu eivät erotu subjektiksi ja objektiksi. Ne ikään kuin kiertyvät ja laskostuvat toisiinsa kuitenkin menettämättä omia ääri- viivojaan, yhdistymättä. (Merleau-Ponty 2006, 18–19.) Liha on koskettavan ja kosketettavan välinen yhteinen elementti, yhdistävä kudosis. Maailma painautuu lihaani ja samalla olen itse samaa lihaa maailman kanssa. (Hotanen 2008, 84–85). Tässä tiiviissä suhteessa maailmaan ihminen elää, oppii ja tulee itseksensä. Kosketuksen kautta elämä syvenee (Santanen 2005a).

Näen taiteen tekemisen juuri tällaisena oppimisen paikkana taiteilijalle. Oppiminen, johonkin suuntaan kulkeminen, kehittyminen ja kaikesta tästä hiljaa hämmentyminen liittyy taiteelliseen prosessiin kiinteästi. Teokseen kietoutuminen tapahtuu kuin varkain, suunnittelematta. Äkkiä vain yllättää mielensä harhailemasta jonkin näennäisestä teemasta hyvin kaukana olevan asian parissa. Tai huomaa, ettei ole kahteen tuntiin ajatellut erityisesti mitään, vain uppoutunut kehon liikehdintään. Taiteilijan ja teoksen yhteen kietova kosketus vie taiteilijan hetkittäin omiin maailmoihinsa. Näennäisten teemojen alla voi parhaimmillaan tapahtua kääntymisen itseä kohti. Intensiivinen taiteellinen työskentely voi toimia porttina mielen sisimpien

liikkeiden heijastumille.

Jaana Parviainen lähestyy butotanssin kautta esiobjektiiviselle tasolle palaamista. Butotanssija liikkuu kokemuksellisessa jatkumossa. Hän ei toista ennalta sovittuja liikesarjoja, vaan päästää maailman lävitseen, on jatkuvasti herkkänä maailman tulemiselle. Niinpä Parviainen näkee buton mahdollisuutena kääntyä aktuaaliseen, intensiiviseen olemiseen ja itsensä reflektointiin. (Parviainen 1994, 78–79.) Maalatessa koen samankaltaista jatkuvaa herkkänä oloa ja sen kautta vaipumista sellaiseen, missä vapaudun ulkoisesta maailmasta, tavoitteellisuudesta ja käsitteellisyydestä. Tässä vaipumisessa olen vain läsnä, herkkänä ja auki. Rakennun itsekseni tavalla, joka ei vaadi tietoista ajattelua tai ponnistelua. Ja samalla teokseni rakentuu ajattelematta, intuitiivisessa liikkeessä.

Kosketus edeltää valoa, järjen ja tiedon valoa, valaistumista. Jonkinlainen tietäminen siis mahdollistuu kosketuksessa. Nancyn mukaan kosketus on aina äärelle tai kynnykselle pääsemistä. Perille ei päästä. Kietoutuvien tahojen yhtymistä ei koskaan tapahdu. (Santanen 2005b.) Niinpä kosketuksessa ymmärretty jää myös käsitteellistämättä. Voin kynnyksellä vain hamuilla syliini välittömässä läsnäolossa ymmärtämiäni olennaisuuksia. Nancyn mukaan kosketuksen merkityksiä voi tuoda konkreettiseksi punnitsemalla. Ajattelu ei ole intellektuaalista, vaan tahdikkuutta ja punnintaa. (Santanen 2005a.)

### 3.19. Tekemisessä tietämistä

Maalatessa en joudu aktiivisesti ajattelemaan ratkaisujani. En mieti, paljonko käytän väriä tai nestettä. En joudu sommittelemaan tai tekemään värivalintoja kovinkaan pitkällisesti. Välillä pysähtyessäni kyselen itseltä, vastaako tämä sitä mielikuvaa, jota haen. Ja jos ei vastaa, minkälaiset asiat teoksessa painottuvat liikaa. Sitten saatan työskennellä taas tunnin, kaksi tai kolme pysähtymättä lainkaan katsomaan, mitä oikeastaan teen. Silti jonkinlainen tietoisuus kokonaisuudesta säilyy mielessäni. Jossain vaiheessa työskentelyä pysähdyn taas katsomaan, ja huomaan, että nyt se alkaa saada muotonsa. Polku teoksen valmistumiseen aukeaa. Silloin katselen vähän pidempään ja päätän, haluanko sen valmistuvan juuri noin. Toisinaan maalaus voi jäädä tähän vaiheeseen odottelemaan pitkäksikin aikaa,

ennen kuin päätän, miten haluan viedä sen loppuun. Useimmiten kuitenkin ohjailen sen tästä vaiheesta valmiiksi jo aika pienillä suunnantarkistuksilla. Nähdessäni, että teos alkaa hahmottua, tunnen sekä saavuttamisen riemua että harmistumista. Olen päässyt työstämisen harjalle, mutta samalla näen jo lopun sille kaikelle. Kun teos sitten alkaa tulla todella valmiiksi, tahti hidastuu. Katselen enemmän ja teen vähemmän. Viimeiset ratkaisut ovat usein aivan pieniä lisäyksiä tai sävynvaihdoksia. On aivan selvää, milloin teos on valmis. Olen niin tottunut katselemaan kuvia, itse asiassa näen koko maailmani kuvina. En epäile yhtään, kun kyse on siitä, mitä siedän maalaukseltani ja mitä en. Sen, mitä en siedä, olen oppinut karsimaan pois jo työskentelyn varhaisessa vaiheessa.

Käytännölliseen tekemiseen pohjautuvaan tietämiseen suhtaudutaan usein väheksyen ja oudoksuen, kun kyseessä on jonkun taiteenalan ammattilaisen vaikeasti artikuloitava ja abstrakti tietoisuus. Hiljaista, mykkää tietoa<sup>76</sup> opitaan kuitenkin kaikissa ammateissa työssä oppimisen yhteydessä. Liikemaailmassa harjoitellaan samalla tavalla kuin käsityöläisten keskuudessa, oppipojat mestareita seuraten. Tekemällä käytännön harjoitusta, havainnoimalla ja jäljittelemällä opitaan ilman kielen välitystä. Tätä voidaan nimittää myös kulttuuriseksi oppimiseksi, jossa asian-tuntijuus rakentuu osittain alan yhteisöllisessä kokemuksessa. (Hakkarainen, ym. 2004, 137–138, 153.) Tehdessään työtä ammattilainen oppii yhä herkemmin seuraamaan opittua tietoa, jota ei useinkaan ole tarve selitellä. Puhutaan vain osaamisesta tai tekijän tiedosta. Osaavan ei tarvitse ajatella osaamista. Tehdessäni tiedän, miten tekoni vaikuttavat tuleviin työvaiheisiin ja sitä kautta lopputulokseen. Olen oppinut ennakoimaan, mitä tapahtuu, jos maalaan liian paksusti. Näen lopputuloksen jo nostessani pensselin paletilta. Minun ei tarvitse koskettaa sillä maalausta ja kokeilla, koska näen jo pensselin päähän tarttuneen maalin koostumuksesta, mitä se tekee maalaukselleni.

Kirjoittaessaan eri tarpeista nousevista ja erilaisiin tarpeisiin vastaavista tietämisen tavoista pragmatisti John Dewey käytti esimerkkinä taiteilijaa, joka käytännön kokemuksen seurauksena kenties tietää yhtä paljon väreistä kuin fyysikko. Kun tiedon kohteena on koko elämismaa- ilma, sitä ei voida tavoittaa vain järjen avulla. Päinvastoin havaittava

76 Hiljainen tieto (tacit knowledge) alunperin unkarilais-brittiläisen tutkija Michael Polanyin käsite, joka muodostui hänen teoksissaan *Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy* (1964) ja *The Tacit Dimension* (1967)

ympäristö kätkee sisälleen muuttuvan todellisuuden, jota voidaan tiedostaa vain toiminnalla ja vuorovaikutuksella. (Dewey 1999, 173, 175–176, 188–193.) Pentti Määttänen jatkaa Deweyn jäljissä kirjoittamalla operationaalisesta tiedonkäsityksestä ja ”Deweyn fenomenologiasta”, joka sallii yksilön kokemuksen osana tiedon muodostusta. Inhimillinen maailma on täynnä kysymyksiä, jotka eivät aukene klassisen, toiminnasta irrotetun, järjen avulla. Taiteen tutkimuksessa ongelman luonne usein määrittelee tiedon saavuttamiseksi eri tavoin toiminnallisia metodeja. (Määttänen 2002, 193–194, 197–202.) Varsinaisesti toiminnallinen fenomenologia, jolla tarkoitetaan ilmiön hahmottumista toiminnassa, muodostui filosofian kirjoituksessa hieman myöhemmin. Jaana Parviainen kirjoittaa Husserlin, Merleau-Pontyn sekä myöhempien Martin Heideggerin ja Victor Zuckerkandlin jäljillä käytännössä ilmenevästä tiedosta, joka toiminnallisuuden avulla hahmottaa ilmiötä meille. *Toimija ei katsele ja arvioi tilannetta ulkoapäin, vaan hän on osallisena tilanteessa, osallistuu toiminnan virtaan, joka etenee ja suuntautuu askel askeleelta* (Parviainen 2006, 50). Hän vertaa toiminnassa tietämistä taideteoksen tekemiseen, jossa taiteilija ohjaa teoksen valmistumista, mutta antaa myös prosessin kuljettaa työtä ennakoimattomiin suuntiin. Zuckerkandlin mukaan ”maalari ajattelee käsissään”. Prosessin aikana taiteilijassa tapahtuu ratkaisuja ilman, että hän täysin kontrolloisi niitä. On mahdollista erottaa, milloin taiteilijan ratkaisut ovat tietoisia ja milloin hänen kehonsa toimii tottumuksesta ja oman tietonsa varassa. Näin ajattelu on pelkkää aivotyöskentelyä kokonaisvaltaisempi toiminto, joka lähtökohdiltaan on aina kytköksissä koko ihmisen kehollisuuteen ja kokemukselliseen tietoon. Tällaisen tiedon muodostuminen edellyttää toiminnallista vuorovaikutusta maailman kanssa. (Parviainen 2006, 50–53, 76. Parviainen 1994, 24–25.)

Visuaalisten ja teknisten ratkaisujen syvälinen miettiminen teosta tehdessä tuntuisi usein sekä koomiselta, keinotekoiselta että intuitiivisen tapahtumisen rikkovalta analysoinnilta. Ongelmien ratkominen tapahtuu monesti aivan muualla kuin työn edessä. Niitä ratkotaan kahviloissa, nettissä, kävelylenkillä ja unissa. Ongelmat ovat kokoajan läsnä ja ne voivat avautua missä tahansa, aktiivisella ajattelulla tai muun tekemisen ohessa. Harvemmin värien lämpötilojen, tilallisuuden efektien tai eri teknikkoiden päällekkäisyyden miettiminen on edes tietoista. Jokin teoksessa

vain häiritsee ja ratkaisun ymmärtäminen saattaa nousta aivan arkisesta havainnosta tai muistista, toisin sanoen siitä laajasta kokemusmaailmasta, joka asuu tekijässä.

Muotoilun tutkijat ovat kirjoittaneet viime vuosina paljon tekemisen yhteydessä saavutetusta tietämisestä. Outi Turpeinen määrittelee tekemisen yhdeksi kolmesta tiedonhankkimisen tavasta käytäntölähteisessä tutkimuksessa. Turpeisen mallissa kirjallisuuden, kokemuksen ja tekemisen metodien vuorovaikutuksessa syntyy tieto, jonka pohjalta tutkimus tehdään. Tieto ruumiillistuu teoksissa, mutta se välittyy myös tekemisen prosessissa. (Turpeinen 2006, 119–122.) Stephen AR Scrivener ja Michael A R Biggs molemmat näkevät teoksen kantavan tekijän kokemusta, ajattelua ja tietoa. Scrivenerin mukaan filosofit ovat kautta historian nähneet taiteen merkityksen ja pitäneet sitä jopa filosofiaa voimakkaampana totuuden paljastajana. Hän pohtii Pablo Picasson prosessia ja taiteen tekemisen kontekstia. Taiteilija tuntee taidehistorian ja nykytaiteen kentät. Samoin hän ymmärtää inhimillisen maailman menneet ja nykyiset ilmiöt. Tämä ymmärrys on taiteellisen prosessin konteksti ja se vaikuttaa teoksiin. On luontevaa ajatella, että jos konteksti kerran vaikuttaa teoksiin, teokset myös jollakin tavalla rakentuvat vastaamaan siihen. Biggs korostaa teosten kantaman tiedon olevan uutta ja ennennäkemätöntä, mutta painokkaasti subjektiivista. Hän suhtautuu kriittisesti taideteokseen tutkimuksen tuloksena, mutta näkee teoksen taiteilijan kokemuksellisen tiedon indikaattorina, joka tutkimuksessa tulisi purkaa. (Scrivener 2006, 159, 170–171, 173, Biggs 2006, 189, 201.)

Omat teokseni tuntuvat olevan niin lähellä, että niiden todellinen näkeminen vie aikaa. Kun teos valmistuu, palaan sen ääreen usein. Vietän sen kanssa pitkiä hetkiä katsellen ja etsien avaimia sen taakse näkemiseen. Tiedostan, mitä olen tehdessä ajatellut, missä mieleni on harhaillut ja minkälaisia erilaisia kytköksiä teokseen liittyy. Silti en osaa täysin eritellä, mitä kaikkea se kantaa. Teen paljon sellaista, jota en tule ajatelleeksi. Pitkän ajan jälkeen saatan hahmottaa sellaisia hiljaisia teemoja ja tunnelmia, jotka ovat kulkeneet jonkin ajanjakson ajan kaikissa tuotoksissani. Tällainen hahmottaminen vaatii vähintään vuoden aikaa valmistumisen ja ymmärtämisen välillä. Hiljaiset teemat liittyvät useimmiten henkilökohtaisiin, ajassa ilmeneviin muutoksiin. Ne elävät kaiken tekemisen taustalla aikansa, kunnes eivät enää vaivaa mieltä ja liukene-

vat pois.

Valmiita teoksia katsellessa muistan lähes aina, pitkänkin ajan jälkeen, minkälaista niitä oli tehdä. Nautinto, kamppailut ja oivallukset piirtyvät elävinä mieleen. Saatan muistaa tarkasti jonkin luonnoksen syntymisen hetken tai silloisen elämäntilanteeni tai väkevän havainnon, joka lopulta sysäsi prosessin käyntiin. Tai voin uudestaan tuntea, miltä materiaali tuoksui, miten se vastasi kosketukseen ja minkälaisen ilon tai vierauden se minussa herätti. Vaikka taiteellisessa prosessissa ilmenevä tietäminen on peräisin subjektiivisesta kokemuksestani, sen kautta voidaan käsittää jotakin yhteistä ja olennaista, joka yhdistää samantyyppisiä kokemuksia. Jakamalla kokemuksia muiden taiteilijoiden kanssa yhteisesti ymmärrettyjen käsitteiden avulla voidaan tavoitella joitakin yleisempiä tulkintoja. Haastatteluiden ja rinnalla kulkemisen perusteella olen ymmärtänyt, että tietyn ammattikunnan samantyyppiset kokemukset, työskentelytavat ja materiaalin käsittely voi jaettuna avata yhteisöllistä tietoa.

### 3.20. Verbaaliksi kääntämisen vaikeus

*Meidän on improvisoitava ennenkuulumattomia vuorosanoja päästäksemme puheisiin ennennäkemättömien olentojen kanssa. Tämä uudenlainen suhtautumistapa, joka siis edellyttää välittömän ja luonnollisen tavan syrjäyttämistä, on juuri taiteen ymmärtämistä* (Ortega 1961, 27). Ortega y Gasset kirjoittaa modernin maalauksen vastaanottamisesta teoksessaan *Taiteen irtautuminen inhimillisestä*. Realistisesta perinteestä poikkeavaa abstraktia kuvamaailmaa ei voitu enää tarkastella pelkästään näkyvää maailmaa tulkitsevana kuvituksena. Se sijaan katsojan piti alkaa vastaanottaa taidetta eläytymällä ja ajattelemalla. Taiteellisen tutkimuksen keskittyessä prosessin kuvailuun olemme yllättäen samankaltaisen uuden edessä. Vaikka kuvan tekemisessä on osin kautta aikain ollut yhteneviä piirteitä, nykytaiteen tekemisen prosessit eroavat olennaisesti vielä ennen modernismia eläneiden taiteilijoiden työskentelystä. Vapautuminen luonnollisen maailman kuvaamisesta, taiteen murtautuminen ulos tekniikkaan perustuvista lajeistaan ja taiteellisen ilmaisun vapaus ovat laajentaneet taiteilijoiden toimintakenttää. Samalla prosessien mo-

nimuotoinen ja kerrostunut luonne on korostunut.

Monet nykyiset taiteen tutkijat jatkavat Ortegan jäljillä ja vaativat ainutkertaisen kokemuksen kuvaamiseen vapaampia teoreettisia ilmaisukeinoja. *Ainutkertaisuus voidaan tuoda esiin vain ainutkertaisilla ilmaisumuodoilla, ainutkertaisella kielellä* (Vadén 2001, 105). Teoretisoinnilta ei voi edellyttää mielivaltaista toistettavuutta, yleispätevyyttä ja laskennallisuutta, sillä ainutkertainen hukkuisi ja peittyisi niihin. Sen sijaan taiteellisen tutkimuksen yhteydessä kirjoitettu tulee olla avointa ja kestävä. (Vadén 2001, 105–106.) Kokemuksellisuuden sanallistaminen johtaa helposti käsitteisiin ja ilmauksiin, jotka muistuttavat enemmän runoutta kuin tiedettä. Verbaali kieli taipuu helposti dualistiseen mielen ja ruumiin erotteluun. Siksi aistisuuden ja ajattelun yhteen kietovan taiteellisen kokemuksen kuvailulle on vaikea löytää sopivia sanoja. (Parviainen 1994, 17.) Jaana Parviainen kirjoittaa edelleen kehon aistisuudesta ja taidoista, joita ei tekemisen aikana tarvitse reflektoida. Opittuamme kirjoittamaan tai uimaan ei taitoa tarvitse enää muistella ja kerrata, kun aloitamme toiminnan uudestaan. *Monet kehon muistot ovat laadullisesti tiheitä, painavia, mutta vaikeasti ilmaistavia verbaalisesti. Ne ovat merkityksellisiä mutta mykkiä, siksi niiden rakenteita on vaikea tuoda esiin.* (Parviainen 1994, 52–53.) Runollisen, ainutkertaisen ja analyttisen teoreettisen välillä tasapainoillessaan taiteellisen tutkimuksen tekijä on rasittavassa asemassa. Jotakin hedelmällistä tässä välitilassa saattaa kuitenkin muodostua sekä nykytaiteen että perinteisen tieteen alueille. Mari Krappalan mukaan fiktiivisen tutkimuskielen käyttö asettaa sekä kirjoittajan että lukijan vähemmän vakaalle maaperälle. Merkitykset eivät ole löydettävissä tekstistä sellaisenaan. Kirjoittajan ja lukijan välille muodostuu luova dialogi, jossa lukijalta vaaditaan heittäytymistä ja omaa ajattelua. (Krappala 1999, 24.) Mira Kallio muistuttaa, että postmodernin ajan myötä todellisuutta rakentava subjekti on ymmärretty erilaisten tulkintojen kautta jatkuvasti uudelleen muovautuvaksi. Näin syntynyt relativismi tekee kommunikoinnin moniarvoisemmaksi, mutta vaikeammin tartuttavaksi. Universaaleja totuuksia ei ole, vaan kaikki tulkinta lähtee henkilökohtaisesta kokemuksesta ja on siten yhtä arvokasta. (Kallio 2007, 30.)

Valokuvaaja Jan Kaila hahmottaa työskentelyprosessiaan välineestä ja näennäisestä teemasta käsin. Hän toteaa, että näiden lisäksi tekemisessä on kyse muustakin. Tätä ”muuta” hän ei kuitenkaan pysty identifi-



oimaan verbaaleiksi otsikoiksi. (Kaila 2002, 143–144.) Taiteilija tunnistaa olevansa merkityksellisen äärellä tehdessään teoksiaan, toisinaan suorastaan merkitysten keskiössä. Silti tämän kokemuksen sanallinen hahmo liukuu sitä hamuilevien sokeiden käsien lävitse. Vaikka en ajattele taiteellisessa ja uskonnollisessa kokemuksessa sinänsä olevan paljonkaan yhteistä<sup>77</sup>, voi jokin sanoin kuvaamaton avautua niiden rinnastuksessa. Etiikkaa tutkiva filosofi Seppo Sajama kirjoittaa uskonnollisen kokemuksen sanoin kuvaamattomasta luonteesta. Sisäisiä kokemuksia on vaikea ilmaista kielellä, joka alun perin on tarkoitettu pikemminkin ulkoisten faktojen kuvaukseen. Kuvaamisen vaikeudesta johtuen uskonnollisia kokemuksia on monesti päädytty ilmaisemaan taiteellisin keinoin, eikä eksakteilla fenomenologisilla kuvauksilla. Sen sijaan erilaisten musikaalisten, kuvataiteellisten ja kaunokirjallisten teosten avulla on kautta historian yritetty sanoa omalla tavallaan jotakin sellaista (uskonnollisesta) kokemuksesta, mitä on vaikea sanoilla ilmaista. Sajama kuitenkin muistuttaa, että sanoin kuvaamaton kokemus ei välttämättä ole ekstaattinen, mystinen tai muuten rationaalisen ulkopuolella. Myös läpeensä tuttua voi olla hankala kuvata. Hän ymmärtääkin sanoinkuvaamattomuuden kahdella tavalla. Heikossa merkityksessä sanoin kuvaamattomia ovat sellaiset ilmiöt ja kokemukset, jotka ovat vaikeita sanallistaa. Vahvassa merkityksessä sanoin kuvaamattomia ovat ne, joita ei voi mitenkään kuvata. Esimerkiksi Sajama antaa esteettiset kokemukset, joiden sanallistamisen mahdottomuus ei silti ole tyrehtyttänyt yrityksiä kuvailla tai ilmaista niitä. (Sajama 143–144, 155.)

Kokemuksella on tieteessä tunnustettu paikkansa tiedonlähteenä. Filosofit ovat ymmärtäneet subjektiivisen kokemuksen arvon kauan sitten. Juha Varto pohtii esille saattamisen problematiikkaa Platonin ja Husserlin ajattelussa. Miten suhtautua sellaiseen tietoon tai ilmiöön, joka nousee esille kuin tyhjästä? Jota ei ensin ole olemassa ja jonka joku yksilö vain nostaa yleisesti tutkittavaksi, kuin se olisi ollut hänen sisällään. Olemattomuudesta nostetaan esille jotakin, jonka me muut tunnistamme. Husserl kuvailee tällaista käsitteellä intuitiivinen oivaltaminen, joka edustaa hänelle kaiken tutkimisen perustaa. (Varto 2001a, 50–53.) Usein tutkimusten kohteet ovatkin sellaisia ilmiöitä, jotka tulevat esille yleiseen tietoisuu-

77 Rinnastus tuo helposti mieleen ylevän käsitteen ja henkistymisen kokemuksen. Kyse on kuitenkin vain sanoilla kuvaamisen vaikeudesta kahdessa voimakkaasti subjektiivisessa kokemuksessa.

teen, kun joku vain sanallistaa tai muuten ilmaisee ne esille. Maailmassa olevat ilmiöt herättävät halun tutkia. Varton mukaan taiteellisessa toiminnassa ja tutkimisessa yhä uudelleen palaaminen takaisin alkuperäiseen kokemukseen paljastaa joka kerta jotakin uutta siitä, mikä jo oli tulkittua. Kokemuksellisen tietämisen lähde on luonteeltaan ikään kuin virtauksessa uusia puoliaan paljastavaa, uudistuvaa tapahtumista, joka eri katseiden alla näyttäytyy jatkuvassa muutoksessa. (Varto 2001a, 54–55.)

Fenomenologiaa, logiikkaa ja mielen filosofiaa tutkinut filosofi Leila Haaparanta toteaa, ettei kokemuksen virta Husserlin mukaan ole pelkästään ohi virtaavaa ja käsitteitä pakenevaa muutosta. Kokemusta voidaan reflektoida ja käsitteellistää. Husserl ei myöskään pidä analysoinnin vaikutusta turmiollisena itse tutkimuskohteelle. (Haaparanta 2002, 308–309.) Haaparanta tulee siihen tulokseen, että kokemuksessa on erilaisia kerroksia, joista toiset ovat luonteeltaan pysyviä ja toiset muuttuvia. *...kokemuksemme muodostaa verkon, jossa satunnainen ja pysyvä ovat kietoutuneet yhteen...on oletettava, että kokemuksessa on eri kerroksia, kiinteämpiä ja vaihtuvampia* (Haaparanta 2002, 321). Jotta tutkija voisi erottaa nämä kerrokset toisistaan, hänen on päästävä sellaiseen asenteeseen, josta käsin voi erottaa kokemuksen välttämättömät piirteet satunnaisista<sup>78</sup>. Empatia on avain siihen, että tutkija voisi erottaa ajattelusta sen, mihin olemme loogisesti sidoksissa sekä sen, mihin voimme vaikuttaa. Tulkitakseen kokemusta tutkijan tulee siis saavuttaa näköalapaikka toisten subjektien kokemuksen virtaan. (Haaparanta 2002, 322)

Varton mukaan sellainen, mitä ei käsitteillä, kategorioilla ja kielikuvilla voi kokonaan ilmaista, tulee parhaiten ilmaistuksi fiktion avulla. Fiktio jää aina auki ja sallii siksi tulkinnat ilman, että tuhoaisi sitä, mitä pyrittiin sanallistamaan. Se on sanallisista esille saattamisen muodoista ensimmäinen, jolla ei ole vielä kiinnittynyttä hahmoa merkityksineen. Sen avulla voi *kokeilla sanojen kantavuutta ja avata tuttuja ilmaisuja uusiin suuntiin* (Varto 2001a, 56). Fiktio kuitenkin jättää paljon lukijan varaan. Se haastaa ja vaatii lukijalta kärsivällisyyttä ja omaa tulkintaa. Se antaa vapauden, joka toisaalta mahdollistaa kuvailun käsitteellistä analyysia laajemmin, mutta toisaalta karkottaa osan lukijoista suurpiirteisyydellään.

78 Haaparanta käyttää käsitettä kontingentti, jolla tarkoitetaan ei-välttämätöntä, olemukseen kuulumatonta, "satunnaista" Filosofissa kontingentiksi sanotaan asiaa tai ominaisuutta, joka ei ole jonkin kokonaisuuden olennainen, olemuksellinen osa vaan "satunnainen" siinä mielessä, että se voi esiintyä tai olla esiintymättä.

Varto kuitenkin alleviivaa, miten erityisesti yhteiskuntatieteissä on menestyksekkäästi käytetty narratiivisia esittämisen tapoja jo vuosikymmenet. Platonin ja Husserlin jäljessä hän väittää, että fiktiivinen ilmaisutapa taitamisen ja tietämisen tutkimisessa on toimiva. *Ilmaisullisen vapauden aste näyttää olevan suorassa suhteessa ilmi saatavaan tietämiseen ja taitamiseen.* (Varto 2001a, 56–57.)

Taiteellisen tutkimuksen kirjoittaminen on lyhyen traditionsa vuoksi vielä lapsenkengissä. Jokainen kirjoittaja joutuu raivaamaan tietään vaikiutumattomien käsitteiden ja ilmausten viidakossa. Kokemuksellinen ja hiljainen tieto pääasiallisena aineistona tekee tilanteen monimutkaiseksi. Erilaiset taideteokset, visuaaliset kokonaisuudet ja kuvajulkaisut onkin hyväksytty osaksi tutkimusta. Taiteen keinoin voidaan osoittaa ja näyttää. Kuitenkin siitä, voidaanko taideteosta käyttää varsinaisena argumenttina, käydään rajanvetoa vähän väliä. Tähän mennessä taiteellinen tutkimus ei ole päässyt sanallistamisen vaikeudesta. Tosin erilaiset kirjoittamisen tavat ovat rikastuttaneet tutkimusta ja alkaneet purkaa taiteen subjektiivisten sisältöjen ja tulkintojen viidakkoa erityyillisistä ilmauksista käsin.

Tekstiilitaiteilijana tunnettu Riitta Nelimarkka toteaa kiistellyn väitöskirjansa alkusanoissa, että *kysymyksessä on tietoinen valinta pitäytyä omassa imaginaarisessa pienoiskosmoksessa, joka filosofisen luonteensa puolesta on varsin sopiva konteksti taiteen ja tieteen välimaastossa.* Kiitoksissaan hän kirjoittaa: *Mikään ei täsmää, fiktio, ja kuitenkin täsmää, dokumentti...* (Nelimarkka 2000, 3, 215.) Nelimarkan runollisesta filosofian ilmaisusta kiisteltiin laajasti. Kuitenkin filosofi-runoilija Heidi Liehun fiktiivisen kielen on tunnustettu kuvaavan filosofisia kysymyksiä hyvin. Hänen teoksiaan on toisinaan vaikea määritellä kummallekaan puolelle, sillä ne risteyttävät runoutta ja filosofiaa oivallisella tavalla<sup>79</sup>. Taidekasvattaja Helena Oikarinen-Jabain väitöskirja jakaantui kolmeen erilliseen osaan, joista yksi oli lasten kirja Moonan ja Soonan maanantai<sup>80</sup>, toinen fiktiivinen romaani Hyme<sup>81</sup> ja kolmas teoreettinen pohdinta Syrjän tiloja ja soraääniä, Performatiivista kirjoittamista Suomen ja Gambian välimaastoissa<sup>82</sup>. Oikarinen-Jabain väitöstilaisuudessa vastaväittäjä, yhteiskunta-

79 Esim. Liehu, Heidi 1993. *Kirsikankukkia: Alaviitteitä*. Porvoo: WSOY tai Liehu, Heidi 1998. *Perhosten valtakunta: Manifesti viimeisestä tulevaisuudesta*. Helsinki: Sphinx

80 Oikarinen-Jabai, Helena. 2008. *Moonan ja Soonan maanantai*. Helsinki: Yhteiset Lapsemme ry

81 Oikarinen-Jabai, Helena. 2008. *Hyme*. Helsinki: Books on Demand GmbH

82 Oikarinen-Jabai, Helena. 2008. *Syrjän tiloja ja soraääniä; Performatiivista kirjoittamista Suomen ja Gambian välimaastoissa*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu

tieteiden tohtori Anu Hirsiaho totesi, että pelkästään fiktiivisen romaanin muotoon kirjoitettu Hyme olisi riittänyt väitöskirjaksi (Hirsiaho 2008). Nelimarkan ja Oikarinen-Jabain väitösten välissä olevat 2000-luvun vuodet ovat olennaisesti lisänneet taiteellisen tutkimuksen ja taiteen sanallistamisen problematiikan ymmärtämistä.

### 3.21. Kerrokselliset tulkinnat

Olen palannut yhä uudestaan *Aukot*-teosten äärelle. Vielä vuosien jälkeen ne vaivasivat mieltäni. En ole edelleenkään täysin hahmottanut niiden merkitystä ja roolia ajattelussani. Ne muovautuvat yhä uudelleen mielikuvissani paljastaen uusia ajatuksellisia yhteyksiä. On kuin ne sisältäisivät valtavan määrän sellaista uinuvaa prosessointia, joka herää ja aktivoituu aina uudelleen, kun muistelen niiden tekemistä. *Aukot*-teosten näennäinen teema nousi henkilökohtaisista menetyksistäni yleiselle tasolle. Sukulaisten kuolemista alkanut sisäinen prosessi päättyi yleiseen rispaantumisen, elämän kulumisen ja värin kaikkoamisen käsittelemiseen. *Aukot* oli päätös noin viisi vuotta kestäneelle surutyölle ja ikääntymisen ja kuoleman kohtaamiselle, jota olin maalauksissani käsitellyt. Aukoissa pääsin omien sukulaisten kuvista irti ja käsitelin teemaa muiden, tuntemattomien, kenen tahansa kuvien kautta. Näennäisesti prosessista nousi esiin ihmisen elämänkaaren jäljentymisen lähipiiriin muistiin, valokuviin ja arkistojen merkintöihin. Tämän näkyvimmän kerroksen alla olen käsitellyt omaa suhdettani kuolemaan, elämisen merkitykseen, iloon ja suruun. Olen pohtinut värin ja värittömyyden merkitystä ja olemusta maalauksessa. Mietin paljon myös ihmisen paikkaa tässä maailmassa, oman paikan käsitystä isovanhempieni aikana ja nyt. Myöhemmin olen ymmärtänyt lähestyneeni surun ja hiljaisuuden aihetta myös silloisen parisuhteeni vuoksi. Väri tuntui hälvenevän myös omasta elämästäni, ilo alkoi kauhtua. Vielä Aukkoja maalatessani kielisin maalausten yhteyden tähän elämäntilanteeseeni täysin. Osa prosessin kerroksista aukeaa vasta jälkikäteen ja samalla ne asettavat kyseenalaiseksi nykyiset totuudet.

En kuitenkaan pidä vanhoja maalauksiani ehtymättöminä merkityspankkeina. En myöskään oletta, että *Aukot* avautuisivat yhä uudelleen vielä vuosien ajan. Vanhat teokset lähinnä toimivat reflektiopintana nykyiselle

ajattelulleni. Ne toimivat kuin hyvä romaani, ruokkien mielikuvia ja ajattelua nykyisyydessä. Samalla ne ovat kuin lihan päiväkirja, johon ajan ja paikan muisti on piirtynyt. Katsoessani vanhoja maalauksia muistan, miltä jokaisesta niistä tuntui maalata. Muistan raskauden tai keveyden vaihtelun kehosani, iloisen kärsimättömyyden, turhautumisen tai seksuaalisen latauksen. Uppoudun vanhoihin maalauksiini kuin musiikkiin, joka vie minut pois tästä sulkien minut omaan tunteeseen ja rytmiinsä. Ne kiteyttävät olemistani hetkessä kuin hyvä runo, joka parilla rivillä ja tuhansilla rivien väleillä porautuvat siihen ytimeen, joka kätkeytyy arkisen elämänhallinnan alle.

Aukkojen maalaamisesta on nyt viisi vuotta, ja alan päästä niiden yli. Teosten maailma on jo tuttu, ne eivät yllätä minua enää. Olen käännellyt, katsellut ja pohtinut niitä monin tavoin ja uskon tuntevani teosten mentaliteetin suhteellisen hyvin. Silti teksti, jonka kirjoitin prosessin aikana, vaikuttaa kuvailevan parhaiten teosten erilaisia tasoja ja prosessin kerrostumia. Runollisuudessaan ja muistia aktivoivassa fiktiossaan se tukee prosessin ja siten myös teosten olennaisuuksia oikealla tavalla. Inhimillinen kokemus omasta epäonnistumisesta, kuoleman läheisyydestä, vanhenemisen tunteesta ja elämän häviämisen hämmennyksestä tulee esille kokonaisemmin sellaisessa narraatioissa, joka johdattelee, mutta sallii rivien välit. Analyytinen kirjoitustapa ei paljasta, vaan päinvastoin latistaa, yksinkertaistaa ja kätkee sanoin kuvaamattoman kokemuksen moniulotteisen ristiriitaisuuden. Taide puolestaan koskettaa sellaisella väljyydellä, joka sallii vastaanottajan oman kokemuksen mukaantulon. Se haastaa vastaanottajaansa reflektoimaan ja reagoimaan oman horisonttinsa sävyillä.

Analyyttinen ajattelu ei ole tuhonnut prosessistani mitään. Päinvastoin se on osoittanut oman rajallisuutensa sanoin kuvaamattoman edessä. Teokset eivät hyljeksi analyysia, mutta ne eivät kokonaisuudessaan paljastu sen avulla. Analyyttinen ajattelu on kuitenkin opettanut minua näkemään sellaisia seikkoja, joita en niiden tuttuuden vuoksi olisi muuten huomannut. Tutkimuksen vuoksi olen kiinnittänyt huomiota suhteeseeni materiaaliin, havaitsemiseen, työskentelyn rytmiin sekä visuaalisen ja taiteellisen ajattelun kehitykseen. Nämä ovat juuri Sajaman mainitsemia heikossa merkityksessä sanoin kuvaamattomia asioita. Vahvassa merkityksessä sanoin kuvaamattomia ovat prosessin kerrokset, jotka hyökyvät analyysien yli hallitsemattomina ja kurittomina. Tällaiseksi olen kokenut kehollisen suhteeni maalaamiseen, muistin kerrostumat visuaalisessa ajattelussa ja

henkilökohtaisen tyylin muodostumisen sekä elämismaailmani moninaiset heijastumat ilmaisussani. Näitäkin tasoja on ollut mahdollista kosketella filosofian kautta. Tyhjentävät tulkinnat ja vastaukset jäävät kuitenkin sanomatta. Näen teoreettiset ja kokemukselliset tulkinnat kuin ohuina verhoina, jota välin peittävät, välin paljastavat taiteellisen prosessin uudessa valossa. Tutkimuksen aikana erilaiset tulkinnat ovat koskettaneet eri tavoin toisiaan, kulkeneet rinnan ja olleet omalla tavallaan hyödyllisiä. Sellainen, mikä on prosessin aikana ollut liian lähellä, ei ole paljastunut millään tulkinnalla. Myöhemmin sitä on voinut tavoitella ympäri kaarrellen, kunnes se on paljastunut myös analyttiselle katseelle. Oma surutyöni on paljastunut minulle tällaisessa tulkintojen jatkumossa. En silti ajattele analyttisen tulkinnan aina olevan tavoiteltava tai missään mielessä tulkinnan ylin aste. Kaunein, koskettavin ja kokonaisin tulkinta surustani on edelleen itse teokset omassa aukollisuudessaan.

Tulkitsen vanhoja teoksiani aina uudelleen. Joka kerta ne näyttäytyvät erilaisina. Toisinaan suhteeni niihin on välinpitämätön, toisinaan ne syysäävät jonkin ajatuksen liikkeelle. Tällaisena sielun peilinä toimivat tietysti myös muut teokset, jotka elävät arjessani. Jaana Pauluksen Sokea Rakkaus puhuttelee minua päivittäin muistuttaen tietyistä ajanjaksoista elämässäni sekä suhteestani omaan ruumiiseeni ja asennoitumisestani toiseen. Sen symboliset hahmot viittaavat kaikki omassa elämismaailmassani oleviin tärkeisiin hahmoihin ja asioihin. Työhuoneella soiva Björkin Jóga vie minut tehokkaasti energiseen työvireeseen, joka auttaa ajattelemaan rauhallisesti, mutta aktivoi ympärille laskeutuvan maailman hedelmälliseksi kuvallisille reflektioilleni. ...*you don't have to speak, I feel, emotional landscapes, they puzzle me – then the riddle gets solved and you push me up to this: state of emergency, how beautiful to be! State of emergency, is where I want to be...* (Björk 1997). Sekavassa olotilassa jäsennän itseäni toisinaan hetkeen ja tilanteeseen Sylvia Plathin<sup>83</sup> tai Helvi Hämäläisen<sup>84</sup> runojen avulla, jotka jollain tavalla tukevat omien päiväkirjojeni välittämää maailmaa. Runojen kauniin tappavasti toteava tyyli tulkitsee oman pintani alla kuohuvat asiat usein tyhjiksi jättäen minut odottamattomaan rauhaan ja sanattomuuteen.

83 Plath, Sylvia 1983. *Ariel*. Suom. Kirsti Simonsuuri (Alkup. *Ariel*, London: Faber and Faber Ltd. 1965.) ja Plath, Sylvia 1987. *Sanantuoja*. Suom. Marja-Leena Mikkola (Alkup. *The Collected Poems*, London: Faber and Faber Ltd. 1981.)

84 Hämäläinen, Helvi 1965. *Poltetut enkelit*. Porvoo: WSOY ja Hämäläinen, Helvi 1967. *Sokeat lähteet*. Porvoo: WSOY



*Jaana Paulus, Sokea Rakkaus, 2002, puupiirros ja kultaus. Kuva Jaana Paulus*

Minun ei tarvitse hukata energiaani kiehumiseen, kun Sylvia ja Helvi ovat tehneet sen puolestani ja tuottaneet omasta kokemusmaailmastaan täydellisiä esteettisiä teoksia.

Runojen tapaan toisinaan jotkut itse kirjoitetut sanat tai lauseet nousevat merkityksellisiksi. Ne kiteyttävät monia asioita ja tunnelmia itseensä sanoen asiansa kuitenkin verhottuna johonkin muuhun ilmiösuun. Tällaiset lauseet saattavat seurata minua pitkään. Kirjoitan niitä päiväkirjaan, työhuoneen seinään, maalauksiin. Lause, jonka olen voimallisesti kokenut liittyvän johonkin aikaan, saattaa ilmestyä uudelleen pitkän ajan kuluttua ikään kuin muistumana tai muistutuksena entisestä ajattelusta. Vanhat lauseet ja sanat nousevat ikään kuin kommentoimaan nyt-hetkeä luoden ajatuksiini voimakkaita assosiaatioita. Niistä tulee kuva-aiheiden ja värien veroisia merkityksiä, joilla pelaan omaa hidasta muistipeliäni näennäisten teemojen alla.

Vanhoihin teoksiin liittyvät prosessit jatkuvat toisinaan vielä vuosia teosten valmistumisen jälkeen. Kuvallinen prosessi saa teoksessa jonkinlaisen muotonsa ja järjestyksensä. Prosessit voivat kuitenkin olla liian voimakkaita päättyäkseen teoksen valmistumiseen. Ne saattavat vaivata taiteilijan mieltä vielä pitkään hämmentäen ja refleктоituen seuraavien teosten prosesseihin. Yhden teoksen prosessia ei voi rajata tarkasti. Osa prosessista jatkuu kokoajan vain hitaasti muuntautuen taiteilijan elämismaailmassa. Kuten Haaparanta edellä kuvailee kokemuksen luonnetta, myös kuvataiteellisessa prosessissa on pysyviä ja satunnaisia elementtejä. Kiinteämmin prosesseissa pysyy arvoihin, asenteisiin ja elämäntilanteisiin liittyvät, toisin sanoen tyyliin liittyvät kerrokset. Vaihtuvampaa ainesta kertyy näennäisiin teemoihin, puhtaasti visuaalisiin, teknisiin ja materiaalisiin seikkoihin liittyvistä kerroksista. Jokaisen taiteilijan prosesseissa vaikuttavat kerrokset muodostuvat yksilöllisesti ja prosessikohtaisesti. Niinpä selkeää jakoa pysyvien ja satunnaisten kerrosten välillä on vaikea ja keinotekoista tehdä. Olennaista on ymmärtää kuvallisen prosessin jatkuvuus teosten, teossarjojen, näyttelykokonaisuuksien ja työhuoneiden muodostamien näennäisten rajojen yli.

Taiteessa syntyvä, siinä oleva ajattelu ei niin ikään rajoitu mediuimeihin tai ajan ja paikan rajoihin. Visuaalinen prosessi nostaa esille, kiteyttää ja ilmaisee ajatuksiani. Se, toteutuuko tämä ilmaisu valokuvina, maalauksena, piirroksena, installaationa tai sanoina, on vain tekninen päätös tul-



kinnan tavasta. Onko siis ihme, että suhtaudun koko tutkimukseen erilaisia mediumin rajoja ylittävänä jatkumona, joka hiljaa muovaa käsitystäni visuaalisesta prosessista. Koko tutkimuksen ajan olen kirjoittanut ja maalannut. Maalatesa ymmärrän kokoajan enemmän. Kirjoittamani tekstit todentuvat ja tarkentuvat käytännön työskentelyn myötä. Tutkimukseni on alkanut hahmottua hitaasti vuodesta 2003. Kuluneiden vuosien aikana olen saanut keskittyä tutkimukseen vaihtelevissa jaksoissa, toisinaan opetusviran tai äitiysloman ohessa ja lyhyillä tutkimusvapailta, parhaimmillaan 1,5 vuoden tutkijan vakanssissa. Samanaikaisesti olen tehnyt pienempiä näyttelyitä ja taideprojekteja. Kaikki kolme positiotani (opettaja, taiteilija, tutkija) ovat valaisseet visuaalista prosessia omalla tavallaan. Niinpä olisikin luonnotonta ja keinotekoisista sanoa, että vain tieteellisesti kirjoitettu materiaali toimisi tutkimuksellisenä instrumenttina ja voisi siten argumentoida ohi muun ajattelun.

Tieteellisen tekstin ylivaltaa tutkimuksen alalla kyseenalaistetaan taiteen kentillä yhä useammin. Taiteilija, tutkija Mika Elo suhtautuu varauksella kieleen kommunikaation välineenä taiteellisen tutkimuksen yhteydessä. Walter Benjaminin jäljillä hän ehdottaa, että verbaaleja ja visuaalisia<sup>85</sup> mediuumeja ajateltaisiin erilaisina käännöksinä, jotka samanarvoisina tulkitoina tuottavat omanlaista tietoa kohteesta. Nämä verbaaliset ja visuaaliset tutkimuksen kerrokset voivat koskettaa toisiaan ja parhaimmillaan kritisoida ja täydentää toisiaan vastavuoroisessa argumentaatiossa. (Elo 2009, 22–24.) Muotoilun tutkija Turkka Keinosen mukaan tällainen taiteen ja tutkimuksen rajojen kolistelu voidaan nähdä tekijöiden tärkeimpänä tavoitteena. Se kyseenalaistaa ymmärrystämme taiteen ja tutkimuksen luonteesta ja ajan kuluessa muuttaa molempien paradigmaa. (Keinonen 2006, 44.)

---

85 Elo tarkoittaa myös muita ei-verbaaleja taiteen muotoja, mutta keskittyy puhumaan visuaalisesta.



*Läpivalaisu-näyttely Salon taidemuseossa*

...veneripohjat luo monta tasoa.  
...kertaisella idealla. Pohja  
...ttaa materiaalina olla samaa  
...aitmaa sille tulevan kuvan kanssa.  
...e edustaa myös sitä tasoa, joka  
...n lähellä, ettei sitä voi nähdä.  
...fi se on kaiken taustalla ja kantaa  
...ve maalausta. Puhutaan min  
...yistä tekniikasta, se on kokeajan  
...yviä. Puussa tapaavat asiat  
...vain kettävä vastaus, ne ovat  
...tuma. Joissakin pohjissa veden  
...inen kuvio on voimakkaasti  
...kyssä, toisissa veal on ihan  
...jaa. Kivi on aika maskullinen,  
...venerit on ihana materiaali,  
...tsä... ikkän  
...vähintä. Ja se alku on silloin  
...voimakas, kun pääsen  
...tettumaan sen kanssa. Se alun  
...laaminen ja ohuet kerrokset on  
... ja sitten se voimakas vaihe  
...talleen oh. Nä kadotan sen ja  
...se ongelma, että miten  
... Ruvan oh...



## 4. LÄPIVALAISU

### 4.1. Lämpivalaisu-näyttely

Tutkimuksen toinen näyttely, *Lämpivalaisu*, suunniteltiin ja rakennettiin kolmivuotisen haastattelujakson päätteeksi Salon taidemuseoon 19.1.–24.2.2008. Haastatteluiden avulla ymmärretty toimi pohjana ja esiyymmärryksenä näyttelylle, jossa taiteellisia prosesseja esiteltiin monin eri tavoin ja monissa eri vaiheissa. *Lämpivalaisussa* taiteilijat Gottberg, Paulus, Mäkelä, Saario<sup>86</sup> ja Susi avasivat reittejä valmista teosta edeltäviin vaiheisiin näyttämällä teostensa lähtökohtia, ideakuviaan, luonnoksiaan, tekstejään, kokeilujaan, materiaalejaan ja eri tavoin keskeneräisiä teoksiaan. Lisäksi esillä oli videokollaasi *At Studio*, jossa näyttelyn taiteilijoiden työhuoneissa kuvatut otokset loivat yhteyksiä näytteillä olevien elementtien ja niiden alkuperäisen ympäristön välille. Yhden näyttelysalin täytti erityinen *Prosessitila*, jossa työskenteli kutsuttuja ammattitaiteilijoita lähes päivittäin. *Prosessitilan* toinen osa oli varattu yleisön visuaalista työskentelyä varten. Lisäksi museolla järjestettiin näyttelyyn liittyviä teemallisia työpajoja lapsille. *Lämpivalaisu* keskittyi koko siihen nähtävään ja aistittavaan aineistoon, joka taiteelliseen prosessiin liittyy. Yleisölle *Lämpivalaisu* muodosti jonkinlaisen kuvan siitä, mikä tavallisesti jää valmistuvan teoksen varjoon ja taiteilijoiden ajatuksiin.

*Lämpivalaisu* löyhästi Euroopan museoissa 1990-luvulla alkaneeseen kuvataiteellista prosessia esille tuovien näyttelyiden jatkumoon. Kuraattorit ja museopedagogit ovat käyttäneet näyttelyiden materiaalina keskeneräisiä teoksia, luonnoksia ja taidemateriaaleja, tuoneet esille teosten taustoja sekä konkreettista työskentelyä. Edesmenneen kuvataiteilija Francis Baconin koko ateljeen siirtäminen Lontoosta dublinilaiseen The Hugh Lane Galleryyn vuonna 1998 oli valtava arkeologinen, museopedagoginen ja taiteellinen projekti. Työhuoneen jokainen esine kuvattiin, listattiin ja pakattiin, ja pyrittiin uudessa

rekonstruktiossa sijoittamaan mahdollisimman autenttisella tavalla kokonaisuuteen nähden. Suomessa kuvataiteellista prosessia on tuotu esille muun muassa vuosina 2003–2004 Kiasman Prosessi – Tapaamisia elävissä tilanteissa / muuttuvissa tiloissa -tapahtumassa sekä vuonna 2008 Taidehallin Piirustusluokka – Tyhjä on täysi -tapahtumassa. Kiasman Prosessitapahtuma esitteli prosessiin ja vuorovaikutukseen perustuvaa taidetta ja samalla tavanomaisesta näyttelyaika-ajattelusta poikkeavaa tapahtumien ajoitusta. Piirustusluokka puolestaan oli prosessi, näyttely ja avoin opetus- ja vuorovaikutustilanne, joka rakentui yleisön silmien edessä. Kuvataideakatemian opiskelijat pohtivat, koekailivat ja toteuttivat, ryhmässä ja erikseen, opettajien johdolla ja yleisön avustuksella, piirtämisen eri muotoja ja mahdollisuuksia. Yleisö pääsi seuraamaan prosessin etenemistä eri vaiheissa.

#### 4.2. Prosessin kuratoiminen

Tutkimuksen ensimmäinen näyttely *Aukot* oli tutkimuksen lähtökohtaa selvittävä, omaan työskentelyyni pureutuva näyttely. *Läpivalaisu*n oli tarkoitus tulkita taiteilija-keskusteluissa ymmärrettyä näyttelyn muodossa. Vaikka Elina Merenmies jäi kiireidensä vuoksi näyttelystä pois, oli suuren tilan tarve silti ilmeinen. Salon taidemuseo oli jo aiemmin ilmaissut kiinnostuksensa esitellä teoksiani. Hahmotimme näyttelyn ideaa yhdessä museonjohtaja Laura Luostarisen kanssa, ja keskustelun jälkeen hän tarjosi koko museotilaa käyttööni. Luostarinen suhtautui ennakkoluulottomasti prosessin tuomiseen taidemuseoon ja kertoi avoimesti myös omat tavoitteensa ja painotuksensa suhteessa näyttelyyn. Häntä kiinnosti tutkimusnäyttely, mutta samalla hän halusi esitellä minut paikallisena taiteilijana. Siksi oma osuuteni valmiiden teosten suhteen painottui muita taiteilijoita laajemmaksi. Koko näyttelyn rakentamisen ajan sain henkilökunnalta rakentavaa palautetta ja tukea.

Salon taidemuseo on korkea, valoisa tila, joka on remontoitu vanhaan veturitalliin. Valkoiseksi rapattu vanha tiiliseinä ja moderni tasainen pinta vuorottelevat neljässä näyttelysalissa. Toisen salin päässä on pieni, matala kammio-tila, jonka saa helposti pimennettyä ja eristettyä muusta tilasta. Kolmannen salin päässä on pieni auditorio-tila, josta pääsee myös toisen ja kolmannen kerrokseen torniin ja kirjastoon. Selkeästi jaettu tila helpotti monipuolisen näyttelyn ja sen eri toimintojen suunnittelua. Tilan henki rosoisine pintoineen ja ra-

jattuine avaruuksineen sopi hyvin ajatukseeni prosessin esille tuomisesta. Salon taidemuseo ei herätä minussa perinteisesti näyttelytiloihin liitettyä valkoisen kuution steriiliä ja etäännyttävää vaikutusta. Päinvastoin tyhjän museon saleissa tunsin samanlaista mahdollisuuksien hyökyä ja heittäytymisen toivetta kuin uutta maalausta aloittaessa. Tiesin varhain, mitä halusin näyttelyltä. Epävarmuutta sen sijaan ruokkivat henkilökohtaisen ja intiimin materiaalin esille tuomisen riskit etenkin muiden taiteilijoiden kohdalla, tutkimuksellisten näkökohtien kiinnostava ja selkeä esilletuominen, kokonaisuuden hallinta, aikataulut ja budjetti. Kokemattomuuteeni kuraattorina päätin suhtautua positiivisena voimavarana.

Aloitin näyttelykeskustelut taiteilijoiden kanssa jo ensimmäisen haastattelun yhteydessä. Lisää aiheesta keskusteltiin toisen haastattelun yhteydessä ja konkreettisella tasolla asioista päätettiin keväällä 2007. Samaan aikaan aloin kuvata työhuoneita. Tästä materiaalista editoin myöhemmin *At Studio* -nimisen videokollaasin, jonka hiljaa ja hitaasti soljuva kuvamaailma esitteli eri työhuoneiden luonnetta sekä samalla niitä paikkoja, joissa näyttelyyn tuodut prosessit tapahtuvat.

Yhteistyötä taiteilijoiden kanssa leimasi heidän kiireelliset aikataulunsa sekä epävarmuus siitä, mitä tuodaan esille ja miten. Tehtäväni oli vakuuttaa heille, että jokaiseen ideakuvaan ja materiaalikokeiluun suhtauduttiin kunnioituksella, eikä mitään liian intiimiä tarvitse näyttelyssä esittää. Erilaisten esineiden merkityksellistäminen, tietynlaisen hierarkian luominen esineiden välille ja museossa näkemisen tapojen pohtiminen työllisti minua kuraattorina<sup>87</sup>. Puhuimme taiteilijoiden kanssa paljon siitä, mikä yleensä näkyy katsojalle ja mikä jää piiloon. Ei ole sattumaa, että prosessin jäljet tavallisesti hävitetään näyttelyissä. Teokset kehystetään, listataan, luetteloidaan, numeroidaan ja arvotetaan. Prosessista sukeutuu ulos puhdas ja hajuton lopputulos, joka siististi istuu samalle tasolle näyttelysalien valkoisten seinien kanssa. Taiteilija on paikalla lyhyesti, avajaisten ajan. Prosessista, joka tekijälle itselleen on taiteellisen toiminnan hedelmällisin osuus, ei jää mitään näkyviin. Prosessi on taiteilijan omaisuutta, hänen henkilökohtaisen ajattelunsa aluetta. Se on taiteen tekemisen yksityinen vaihe, jota ei haluta esitellä. *Läpivalaisu*n kuratoimisen aikana jokaiselle mukana olleelle taiteilijalle tuli vaihteita, jolloin hän halusi perääntyä ja kieltää prosessiin liittyvien elementtien esittämisen.

87 Muotoilun tutkija Outi Turpeisen (2005) tutkimus *Merkityksellinen museoesine: Kriittinen visuaalisuus kulttuurihistoriallisen museon näyttelysuunnittelussa* (Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu) tuli kuratoimisen aikana tarpeelliseksi työkaluksi itselleni.

Jouduin tekemään hienovaraisia ratkaisuja, jotta sain näyttelyyn kaiken sen materiaalin, jonka halusin. Taiteilijoille oli tärkeää alusta saakka myös kokojen olla selvillä siitä, minkälaisen kokonaisuuden osana heidän prosessinsa tulee esille. Koska taiteilijat ovat keskenään hyvin erilaisia ja heidän prosessinsa yhtä paljon toisistaan poikkeavia, oli ilmassa epäilyksiä myös siitä, minkälaiseen valoon heidän taiteellinen työnsä näyttelyssä asetuu. Kukaan ei halua esittää taiteellista työtään banaalissa asetelmissa.

Samaan aikaan, kun minulle alkoi selvitä, mitä kaikkea näyttelysaleihin tuodaan, aloin seuloa taiteilijoiden kanssa käymiäni keskusteluja. Etsin kommentteja, joissa he avaavat omaa työskentelyprosessiaan eri näkökulmista. Minulle oli ensiarvoisen tärkeää saada taiteilijoiden ääni näyttelyyn mukaan. Toisaalta en halunnut konkreettisten äänten polyfoniaa, mutten halunnut täyttää näyttelytilaa teksteillääkään. Halusin antaa katsojan vapaasti valita, mitä hän lukee ja mitä ei. Samalla halusin luoda eräänlaisen kuvien ja tekstien simultaanivaikutuksen, jossa kuvat on nähtävissä taiteilijoiden sanomisten läpi ja näkökulmat vaihtuisivat selkeästi suhteessa esillä oleviin prosessin elementteihin. Päädyin tulostamaan lyhyet kirjoitetut kommentit läpinäkyville akryyleille, joita ripustettiin näyttelysaleihin niin, että ne olivat eri suunnista luettavissa ja liittyivät kiinteästi esillä oleviin prosesseihin. Katsojalla oli siis samasta kohdasta mahdollisuus tarkentaa katseensa taiteilijan kommenttiin tai sen takana näkyvään asiaan, johon kommentilla viitattiin. Näin eri näyttelysaleihin sijoitettujen tekstitalujen oli tarkoitus virittää katsojaa näkemään koko keskustelun merkitys valmiissa teoksissa. Rivien välit jäivät tässä konkreettisesti katsojan harteille. Näyttelyssä kulkiessaan hänen huomionsa kiinnitettiin aina uudelleenlaiseen kerrokseen ja näkökulmaan prosessissa. Missä tahansa kohtaa näyttelyssä hän seisoi, hänellä oli mahdollisuus lukea jokin tekemisen prosessia kuvaava tekstitalu. Läpinäkyvyytensä vuoksi ne eivät kuitenkaan vaatineet huomiota tilassa. Ne loivat kevyen tunnelman, eivätkä ne vieneet tilaa seiniltä.

Oman haasteensa kuratoimiseen loi toimiminen taiteilijoiden ja taidemuseon toiveiden välissä. Taidemuseolle on tärkeää palvella asiakkaitaan, esittää heille asiat mahdollisimman selvästi ja esteettä. Taiteilijat halusivat pitää prosessin intiimit osat tiukasti ohjaksissaan. Myös liika lavastaminen oli heille vastenmielistä. Itse halusin näyttelyyn prosessille ominaista rytmää. Halusin esittää prosessin sellaisena kuin sen näin työhuoneilla, sotkuisena, arvaamattomana ja rönsyilevänä, toisaalta kontrolloituna ja hiljaisena. Näiden toiveiden ristipaineessa näyttely rakennettiin eläväksi kokonaisuudeksi, joka monin tavoin rik-

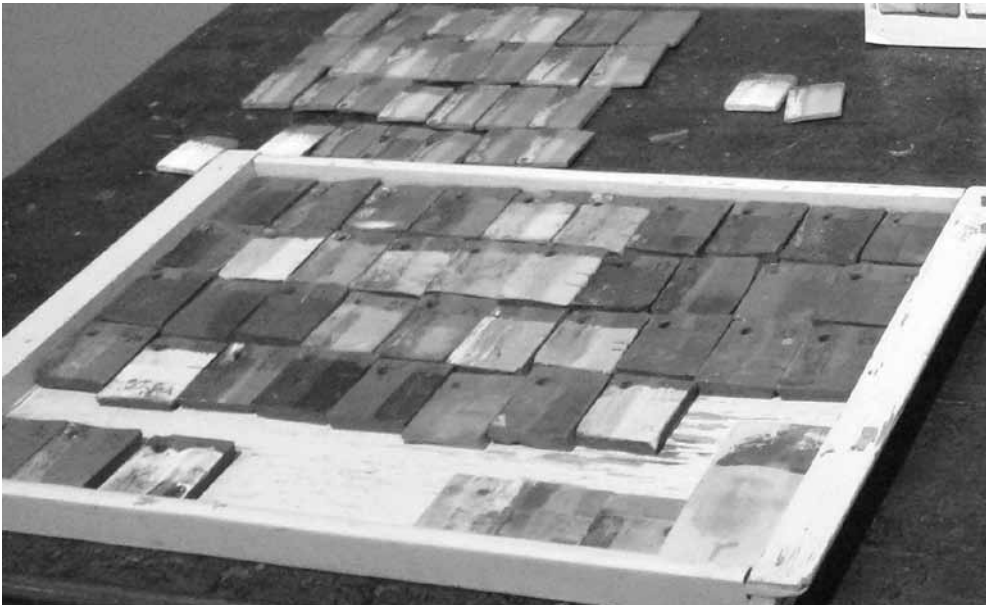
koi perinteistä taidenäyttelyn konseptia. Valmiit teokset ripustettiin, valaistiin ja nimettiin asianmukaisesti. Kaikki prosessiin viittaava merkittiin ruskealla lattialevyllä, ikään kuin lattia olisi suojattu prosessilta työhuoneen tapaan. Korokkeelle koottiin Gottbergin puisia ja Saarion kankaisia maalaus pohjia, lattialla seinään nojaili keskeneräisiä Suden ja Saarion teoksia. Pauluksen ideakuvastoa ja materiaaleja lojui työpöydällä, Mäkelän materiaalikokeiluja oli järjestelty puutarjottimille. Mäkelän luonnoksia ja ideakuvia sekä valokuvia Pauluksen työvaiheista oli nostettu seinälle. Intiimimmät prosessin jäljet oli asetettu suojaan koskettelulta ja mahdolliselta selaamiselta erilaisiin vitriineihin. Pauluksen lehtileikkeet, Saarion päiväkirjat, Gottbergin alkuperäiset valokuvat ja Mäkelän hiustupot nostettiin siten samalle tasolle valmiiden teosten kanssa. Niiden merkitystä koko prosessiin haluttiin näin korostaa. Auditoriotilassa pyöri äänetön videokollaasi työhuoneilta ja Pauluksen työpisteen luona soi hänen työskentelyynsä liittyvä musiikki. *Prosessitilasta* kuului tekemisen ääniä ja taiteilija käyskenteli silloin tällöin tiloissa kahvimuki kädessään.

Lopputuloks oli tyydyttävä. Näyttely onnistui mielestäni tuomaan taiteellisen prosessin ihmistä lähelle, avaamaan sen arkisuutta ja kiehtovaa moninaisuutta kuitenkin lavastamatta ja sortumatta banaaliin esitykseen. Taidemuseolle näyttely oli ulkoasultaan tarpeeksi esteettinen ja toimiva. Se oli elävä ja monipuolinen, erilaisia toimintoja oli tarjolla yleisölle kattavasti. Taiteilijat kokivat tekevänsä uudenlaisen näyttelyn ja avautuvansa toisella tavalla yleisölle. Sekä taiteilijoille että katsojille näyttely avautui monenlaisen oppimisen paikkana. Itse huomasin luoneeni kokonaisuuden, jossa yksityiskohdat vastasivat samaa esteettistä linjaa kuin teokseni yleensä. Näytelysaleissa tekstien ja kuvien limittäisyys ja niiden yhdistyvät merkitykset muistuttivat ilmeisen paljon sitä tyyliä, jolla sijoitan tekstipintoja maalauksiini. Olin myös editoinut *At Studio* -videokollaasin maalauksistani tutulla rytmillä suosien päällekkäisyyksiä, hiljaisuutta ja erilaisia pintoja.

#### 4.3. Mielikuvien kollaasi

*At Studio* -videokollaasin rooli näyttelyssä oli toimia linkkinä taiteilijoiden työhuoneille. Kuvaamani interiöörit ja yksityiskohdat paljastivat järjestettyjä siveltimiä, värituubiröykkiöitä, seinille teipattuja kuvia ja luonnoksia, kesken-





*Jaana Pauluksen työvälineitä ja Maarit Mäkelän koepaloja Läpivalaisu-näyttelyssä.*

eräisiä teoksia, kirjoja, väreistä tahriintuneita huonekaluja ja ikkunoiden näkymiä. Se esitteli myös paikkoja, joissa olin kohdannut taiteilijat. Video näytti, mitä minä olin tutkijana nähnyt. Visuaalisesti *At Studio* syntyi jonkinlaiseen tutkimuksen ja taideteoksen välimaastoon. Se operoi molemmilla alueilla, muttei oikein sijoitu kumpaankaan. Sen rooli kiinnosti minua visuaalisen tutkimuksen välineenä ja ilmentäjänä.

Tutkimuksessani mukana olevien taiteilijoiden työskentelyprosessit keskittyvät selkeästi heidän työhuoneilleen. Taiteilijan työhuone voi paljastaa monia asioita, jos prosessin näkyvä osuus tapahtuu siellä. Kesken-eräiset teokset, materiaalit, ideoita varten kerätyt elementit, valokuvat, lehtileikkeet ovat siellä kotonaan. Luomisen ja työskentelyn ilmapiiri on tasapainossa tässä tilassa tehtyjen teosten kanssa. Työhuone kertoo aina jotakin myös taiteilijan itsensä luonteesta ja työskentelyn rytmistä. Se on vapaa tila, jota ei sido muiden ihmisten tai asumisen vaatimukset. Taiteilija on täysin vapaa järjestämään studio-tilansa palvelemaan hänen työskentelynsä käytännöllisiä tarpeita ja nautintoa. Visualisena kokonaisuutena videokollaasi tuo esille sitä ilmapiiriä ja tunnelmaa, joka vahvana huokui itse kustakin työhuoneesta, mutta jota olisi vaikea ja banaalia yrittää selittää sanallisesti. Tällaisessa tulkinnassa tutkijan ei-visuaalisilla narraatioilla on suuri riski päätyä yksinkertaistavaan ja polveilevaa totuutta suoristavaan tulkintaan.

Videota tehdessäni en pohtinut sen roolia taidekontekstissa. Näen itseni vahvasti maalarina. Täysin toisenlaisen välineen käyttäminen ei vastannut omakohtaista mielikuvaani taiteen tekemisestä. Tarkoitukseni oli tehdä videosta informatiivinen ja samalla visuaalisesti kiinnostava. Se ei saanut häiritä näyttelyn muita teoksia ja installaatioita eikä työskentelyä *Prosessitilassa*, joka sijoittui videon esitystilan välittömään läheisyyteen. Sen päällimmäinen tarkoitus oli rakentaa kontakti yleisön ja alkuperäisen työhuonetilanteen välille, mitä en muilla keinoin saanut välitettyä *Läpivalaisu*-näyttelyn kokonaisuudessa.

Kuvaamisen ja editoinnin aikana tein monia taiteellisia ratkaisuja. Lopullinen video seuraa samaa kerroksellista estetiikkaa ja rytmiä, jota toistuu maalauksissani. En tehnyt ratkaisuja tietoisesti. Pikemminkin ne vasta valmiina paljastivat sitä logiikkaa, jolla toimin visuaalisesti. Maalaamisesta poikkeavan välineen käyttö paljasti itselleni ominaisen estetiikan selkeämmin kuin maalausten jatkumo, johon olin tottunut. Samaan aikaan video

paljasti sitä katsetta ja rajausta, jolla olin tarkastellut työhuoneita tutkijana. Olin keskittynyt minua kiinnostaviin ja tärkeinä pitämiini asioihin. Näkemykseni kuvataiteellisesta prosessista rajasi myös videon näkymiä. Valmiita teoksia ei videossa juurikaan näytetä. Myös taiteilijat persoonina ovat sivuroolissa. Video paljastaa katseeni tutkittavaan aiheeseen samalla tavalla kuin jokainen taideteos paljastaa taiteilijan katseen maailmaan.

Suunnitellessani työhuoneiden dokumentointia harkitsin ammattivaajan ja etenkin editoijan käyttöä. Se olisi parantanut lopputuloksen laatua huomattavasti, mutta samalla se olisi tuonut ulkopuolisen ja vieraan katseen ja ilmaisun mukaan tutkimukseeni. Se tuntui samalta, kuin olisin antanut jonkun muun kirjoittaa tutkimustekstini ja vain ideoinut ja ohjeistanut sen itse. Toisen käsissä video olisi vieraantunut minusta tutkijana liian kauas. Halusin määrittellä videon tekniset ja ilmaisulliset ratkaisut itse.

*Sellainen tutkimukseen liittyvä prosessi, joka on läheisessä suhteessa taiteelliseen toimintaan, näyttää tukevan koko tutkimuksen edistymistä luonnollisella tavalla<sup>88</sup>* (Mäkelä 2006, 65). *At Studio* on selkeästi dokumentti tutkittujen taiteilijoiden kuvataiteellisista prosesseista. Se on visuaalista tutkimusta ja informaation lähde. Näyttelyssä pääosa yleisöstä otti videon vastaan taideteoksena. Itselleni se ei kuitenkaan identifioitu taiteeksi samalla tavalla kuin maalaukseni. Se on taiteilijan tekemä ja se esitettiin taidemuseossa, mutta tämä ei tee siitä taidetta. Määrittelin sen taiteelliseksi tutkimukseksi, kun taas maalaukseni tässä tapauksessa ovat tutkivaa taidetta. Molemmat muodot ovat tutkimuksessani olennaisia niiden paljastaessa sellaisia asioita, joita ainoastaan tekstin avulla tehty tutkimus ei voisi tuoda esille. Ilman visuaalisia tutkimusvälineitä en pääsisi tarkastelemaan prosesseja prosessista itsestään käsin.

#### 4.4. Prosessitila ja sen taiteilijat

*Läpivalaisu*-näyttelyn sykkivänä sydämenä toimi *Prosessitila*, jonka tarkoituksena oli tuoda nähtäville erilaisia visuaalisia prosesseja. Kutsuin ammattitaiteilijoita sekä yksityisillä että avoimella kutsulla työskentelemään avoimeen työhuoneeseen taidemuseon yleisön silmien eteen. Mu-

---

88 Kirjoittajan käännös; *The research process, which is closely related to artistic practice, seems to support the progress of the whole research process in a natural way.*

kana *Prosessitilassa* työskentelivät oman osuuteni lisäksi taiteilijat Erika Erre, Jani Hänninen, Tiina Hölli, Sami Korkiakoski, Annukka Majamäki, Tero Nurminen, Janne Räisänen ja Sofia Saari. Kukin taiteilija vuorollaan työsti jotakin kesken olevaa työvaihetta tai aloitti uuden teoksen tilassa.

Tutkimuksen alussa suunnitelmiini kuului työskentely samassa ateljeessa toisen taiteilijan kanssa. Tämän oli tarkoitus vähentää tulokkaiden kerroksia ja avata väyliä toisen prosessin ymmärtämiseen tekemisestä itseltään käsin. Kokeilujeni jälkeen kuitenkin hylkäsin tämän tien. En osannut itse toimia tilanteissa niiden vaatimalla tavalla. Tutkijan ja taiteilijan positoiden päällekkäisyys tuntui näissä tilanteissa tukahduttavan molempia intentioita. *Prosessitilassa* loin itselleni toisenlaisen mahdollisuuden tarkkaila taiteilijaa työssä. Katselin heidän työskentelyään, kuvasin sitä ja katselin uudestaan. Keskustelin heidän kanssaan työn lomassa ja kahvitauoilla siitä, mitä työskentelyssä oikeastaan tapahtui ja miten he sen kokivat.

Vaikutti siltä, että taiteilijoiden oli helppoa ja luontevaa puhua tekemisestään välittömästi työtilanteen äärellä ja toisen tekijän kanssa. Moni *Prosessitilan* taiteilijoista sanoi vierastavansa varsinaisia haastattelutilanteita. Työn lomassa puhe sujui paremmin. Tyydyinkin olemaan enemmän taustatarkkailijana ja tukena tai keskustelukumppanina silloin, kun taiteilija itse puoleeni kääntyi. Yritin tarkkailla niin kuin olisin toivonut itseäni tarkkailtavan samassa tilanteessa. Sain olla mukana oivalluksissa ja riemukkaissa onnistumisen hetkissä. Monesti taiteilija halusi jakaa hyvät hetkensä, kun materiaali tuotti yllätyksiä tai kun jokin väri ylitti valovoimallaan kaikki odotukset. Oli palkitsevaa iloita työskentelyn parhaista hetkistä itse tapahtuman keskellä. Toisaalta pyrin olemaan mahdollisimman näkymätön tuki silloin, kun materiaalin kuivuminen raastoi hermoja ja yleisön häiritsevät kommentit riepoivat taiteilijan mieltä niin, että hänen aikansa kului enemmänkin tupakalla ja kahvihuoneessa kuin itse prosessin äärellä.

Taiteilijoiden kokemukset *Prosessitilassa* vaihtelivat suuresti. Toiselle työskenteleminen yleisön silmien alla oli ankara ja ahdistavakin kokemus. Toiselle kanssakäyminen yleisön kanssa oli luontevaa ja virkistävää. Lähes kaikki kokivat jossain työskentelyn vaiheessa onnistumista ja sellaista työn intensiteettiä, joka hävittää kaiken muun ympäriltä. Turhautumiselta ei välttynyt yksikään taiteilija.

*Prosessitilan* vuoksi olin näyttelyssä läsnä melkein joka päivä. Pait-si taiteilijan seuraaminen vierestä, myös taiteilijan ja yleisön kohtaamisen

seuraaminen oli kiinnostavaa tutkijalle. Se paljasti monia asenteita, toisaalta suurta ymmärrystä ja toisaalta valtavia näkemyseroja taiteilijan ja yleisön välillä. Joku näyttelyvieras jaksoi keskustella teoksen tekemisen lähtökohdista pitkään ja innostuneesti. Joku toinen taas turhautui siihen, ettei nähnyt taiteilijan tekevän kuin yhtä työvaihetta, vaikka seurasi tätä yli tunnin. Useimmille jo prosessin esilläolo materiaaleineen, äänineen ja hajuineen oli kiinnostavaa elämys. Joitakin katsojia vaikutti häiritsevän kaiken sotkun ja epävalmiin näkeminen. Monesti huomasin ajattelevani, että kulttuuriyleisön kosketus itse taiteen tekemiseen pohjautuu siisteihin tekniikkakirjoihin, joissa jokainen vaihe on selkeä ja materiaalit on aseteltu kauniisti tai hyvin leikattuihin taiteilijadokumentteihin, joissa voi seurata teoksen kehittymistä puolesta tunnissa. Näyttely sai silti positiivista palautetta suoraan katsojilta. Heidän kanssaan keskustellessani huomasin heidän tekevän uudenlaisia huomiota ja selvästi oppivan jotakin nykytaiteen tekemisen prosesseista.

#### 4.5. Työskentelyn seuraaminen

*Prosessitilan* tapahtumia seurattessani minulle valkeni monia ulottuvuuksia taiteen tekemisen aktista. Näkemäni asiat koskettivat minussa jotakin sellaista, jonka jo tiesin, mutta jolle en löytänyt sanoja. Jaana Parviainen kirjoittaa taiteen merkityssisältöjen käsitteellistämistä taidekriitikon näkökulmasta. Saatamme hahmottaa intuitiivisesti teoksen sisältöä ja merkityksiä ilman, että pystymme käsitteellistämään niitä (Parviainen 2001, 152). Itselteni nimenomaan katsojana toimiminen *Prosessitilassa* antoi hahmon sille hyleettiselle datalle<sup>89</sup>, jonka jo entuudestaan tunsin.

Tutkimuksen ensimmäinen näyttely, aikaisemmat työhuonevierailut ja keskustelut hahmottivat minulle teosten lähtökohtiin ja prosessin kulkuun liittyviä asioita. Tutkimuksessa mukana olevat taiteilijat auttoivat minua ymmärtämään prosessin merkitystä tekijälle. Filosofian kautta ymmärsin taiteen tekemisen suhdetta maailmaan ja taiteilijan arkeen. *Prosessitilassa* aloin hahmottaa taiteellisen prosessin ydintä, tekemisen itsensä luonnetta. Kaikki siihen asti oppimani asiat linkittyivät yhteen. Istuin tapahtumassa, jonka käsikirjoituksen olin jo lukenut, jonka rekvisiitat olin nähnyt ja jonka

---

89 Viitataan tällä sellaiseen rakentamattomaan ainekseen tietoisuudessa, joka voi tulkinna myötä saada merkityksen ja järjestyä tietämiseksi.

roolit olivat minulle tuttuja. Kaikki, mitä näin, oli tuttua ja samalla uutta, koska näkemäni teki konkreettiseksi sen, missä olin elänyt mukana.

Monet taiteen tutkijat ovat perustaneet tutkimuksensa oman taiteellisen tuotantonsa ja prosessinsa, omassa työssä kasvavan tiedon varaan. Voimme ajatella, että taiteilija on aina myös katsoja. Katsojana taiteilija näkee sen, mitä taiteilijana tekee. Itse en kuitenkaan olisi oppinut samoja asioita vain observoimalla omaa työskentelyäni. *Prosessitilassa* sain keskittyä vain katsomiseen ja samaan aikaan näin sekä itseni että toisen. Juho Hotanen kirjoittaa Merleau-Pontyn uutta ontologiaa hahmottavassa tutkimuksessaan toisen avulla tietämisestä. Näemme saman asian eri tavalla ja voimme ymmärtää toisen näkemää vain sen kautta, mitä itse näemme. Vaikka elämme kukin yksityisissä maailmoissamme, nämä maailmat eivät ole täysin vieraita suhteessa toisiinsa. Kommunikoimme yhteisessä maailmassa, mikä mahdollistaa sen, että toisen yksityinen maailmaa voi koskettaa jotakin tuttua minussa. Hetken ajan voin elää toisessa, ilmentää hänen maailmaansa oman kudokseni kautta. Toisen liha herättää kaiun omassa lihassani aistillisena kokemuksena. Hotasen mukaan objektiivisuus on mahdollista vasta toisen kautta. Omien havaintojeni perusteella rakentunut maailmani tulee todeksi vasta, kun muut näkevät sen. (Hotanen 2008, 114–115). *Prosessitilassa* kävi juuri näin. Käytin työskenteleviä taiteilijoita peileinä, joiden avulla näin itseni ja oman prosessini. Aiemmin oppimani tuli näkyväksi.

#### 4.6. Intuition rytmillinen liike

*Prosessitilan* taiteilijoiden työskentelyssä erottui kaikilla toisistaan poikkeava työrytmi. Joku vietti tilassa paljon aikaa, mutta itse teoksille tapahtui muutoksia hyvinkin verkkaan. Toinen vetäytyi mielellään pitkäksi aikaa pois työn ulottuvilta tupakalle tai kahvihuoneeseen, ja vietti vain aktiiviset työhetket teoksensa äärellä. Taidemaalari Tiina Hölli tuntui nauttivan työn jokaisesta vaiheesta samalla intensiteetillä. Hän teki pohjustamisen, värien sekoittamisen, kuivumaan asettelemisen ja maalaamisen hitain harkituin liikkein, kuin tarkasti maistellen jokaista etukäteen suunniteltua hetkeä. Janne Räisäsen työskentely puolestaan tapahtui hetkessä itsessään ilman mitään ennakkosuunnitelmaa. Alkuvaiheessaan maalaus eteni ilman pysähtelyä ja harkintaa. Keskivaiheilla maa-

lausta Räisänen alkoi tietoisesti miettiä värien ja muotojen suhdetta toisiinsa ja sommitella maalauksen rakennetta.

Taiteilijoita katsellessani huomasin usein ajattelevani; tuon rytmien tunnistan, tuon katseen, joka omistautuu keskeneräiselle teokselle, on täynnä ajatuksia ja vaihtoehtoja, mutta samaan aikaan ilman yhtäkään sanaa ja selvyyttä. Sami Korkiakoski maalasi suurta seinää ottaen sen haltuunsa ensin nopein nautinnollisin vedoin. Hän maalasi kiihkeässä rytmissä käsillään, siveltimellä, hiilellä ja maalituubilla. Välillä hänen piti nousta tuolille ylettääkseen seinän yläreunaan. Välillä hän kumartui lattian tasolle. Tasaisin väliajoin hän otti päättäväiset askeleet pois maalauksen luota ja katseli pienen hetken kokonaisuutta. Kun kiireessä hän palasi takaisin seinälle toteuttamaan juuri ratkaisemansa seuraavan askeleen. Kun maalaus oli saanut jonkinlaisen rakenteen ja värimaailman, alkoi hitaampi työvaihe. Katsomiseen kului enemmän aikaa ja lähes jokainen veto seinälle oli harkitumman tarkastelun tulos.

Aika ajoin taiteilijan työskentelyn tahti hidastuu. Itse saatan välillä tuijottaa keskeneräistä teosta pitkään hakien ratkaisua ikään kuin puolitetietoisessa tilassa. En välttämättä katso mitään erityistä kohtaa, vaan sumuista kokonaisuutta tai jopa jotain maalauksen lähellä olevaa, niin että näen maalauksen vain sivusilmällä. Toinen tekijä astuu tässä vaiheessa pois teoksen luota ja katselee hetken jotain täysin muuta. Joskus teos täytyy jättää lepäämään useiksi päiviksi, ehkä kuukausiksi. Sille ei tunnu löytyvän luontevaa jatkumoa mistään suunnasta. Ratkaisu voi löytyä silloin välähdyksenomaisesti, juuri kun on keskittynyt johonkin muuhun. Jokin muussa yhteydessä nähty tai koettu saattaa herättää tiedostamattomassa pohdinnassa olleen kysymyksen ja tarjota sille yllättävän vastauksen.

Olin nähnyt kaiken tämän jo monta kertaa aiemmin. Katselin *Prosessi-tilan* tapahtumia kuin tuttua, rakasta elokuvaa, jonka juonenkäänneet tunsin entuudestaan, mutta joka aina uudella katselukerralla paljasti uusia yksityiskohtia. Tiesin työvaiheiden seuraavan toisiaan tavalla tai toisella ja tunnistin niiden herättämiä mielentiloja. Työskentelyn seuraaminen tutkimuksen yhteydessä johti kuitenkin selkeästi erilaiseen ajatteluun kuin itse työskentely. Analyyttinen katse tuotti tietoa suuremmalla volyyymilla ja varmisti omia, intuitiivisen työskentelyn pohjalta syntyneitä näkemyksiäni olennaisesti. Työskentelyn rytmissä tunnistin ne hetket, joissa visuaaliset oivallukset syntyivät. Hiljaa todistaessani näitä hetkiä ymmärsin intuitiivisen työskentelyn luonnetta syvemmin.

Kun tutkitaan vaikeasti käsitteellistettävää kokemuksellista tietoa, on tärkeää kohdata toisen vastaava kokemus tullakseen varmaksi siitä, että oma sanallistamaton tieto on oikeaa. *Havaintojeni paljastama maailma ei ole vain minulle, oma yksityinen maailmani. Pikemminkin se tulee maailmaksi vasta, kun toiset näkevät sen myös* (Hotanen 2008, 115). Korkiakosken työskentelyn rytmi ja liike muistutti niin paljon omaani, että sen katsominen avasi minussa tien syvemmälle omaan kokemukseeni. Samalla, kun tunnistin Samin työvaiheen omassa kehomuistissani, pystyin tunnistamaan niitä ajatuksia ja haluja, jotka liittyvät samaan vaiheeseen omassa työskentelyssäni. Erityisesti minua kosketti se hetki, joka toistui aina Korkiakosken ottaessa etäisyyttä maalaukseen. Tiesin niin hyvin, ettei sillä hetkellä oikeastaan pysty ajattelemaan mitään. Kuitenkin maalauksen jatkaminen edellyttää kokonaisuuden näkemistä ja jonkinlaista pohtimista. Tämä lyhyehkö pohdinta on täysin keskittynyttä ja täynnä vaihtoehtoja, jotka käsittelemättömässä järjestyksessään vilistävät tajunnassa. Yhteenkään niihin ei ehdi sinänsä tarttua. Jollain tapaa ratkaisu kuitenkin tuntuu selviävän lyhyen katseen aikana. Ratkaisun syntymisessä vaikuttaa taito, tottumus, kokemus ja intuitio. (Käsittelen taitoa ja siihen liittyviä tottumusta ja kokemusta tuonnempana.) Intuition roolia taiteellisessa prosessissa mietin erityisesti Korkiakosken ja Janne Räisäsen työskentelyä ja työrytmiä seurattaessa.

Janne Räisästä kiinnostaa se hetki, jolloin kontrolli työn tekemisestä häviää. Välillä maalatessaan hän puhuu samalla pitkiä puheluita ja huomaa äkkiä katsovansa omaa työskentelyään kuin hypnoottisena. Tietoisuuden vähetessä jälki muuttuu ennakoimattomaksi. Intuitiota tutkinut ruotsalainen taideteoreetikko Gertrud Sandqvist määrittelee intuition sellaiseksi kokemukseksi, joka vaikuttaa tietoisuuteemme, mutta jota ei suoraan voi käsitteellistää. Intuitiivinen ratkaisu on yhtä tietoinen kuin harkittu ratkaisu. Se ei vain ole käännettävissä verbaaliin muotoon. Sandqvist uskoo intuitiivisten ratkaisujen olevan olennaisia siinä, mitä taiteilija näkee ja miten hän muodostaa merkityksiä teoksiinsa. (Sandqvist, 3). Husserlilainen näkemys intuitiosta ei myöskään viittaa mihinkään yliluonnolliseen ja salaperäiseen kykyyn. Tietyissä olosuhteissa se voi liittyä kenen tahansa ajatteluprosesseihin. Intuitio tarkoittaa välitöntä havaintoa, johon sisältyy paljon sellaista, mitä emme itse havaintotilanteessa ymmärrä ja johon emme viitsi tai ehdi kiinnittää huomiota. Husserl kehottaa meitä luottamaan intuitioon ja välittömästi koettuun, sillä sen avulla voimme hetkeksi ylittää teoreettisen tai arkisen asenteemme ja jäsentää maailmaa osit-





*Janne Räisänen Prosessitilassa 20.1.2008.*

tain uudelleen. (Parviainen 2006, 45, 59.)

Amerikkalainen taideteoreetikko Emma Policastro erittelee intuiti-  
on luonnetta eri aloilla ja tarkoituksissa<sup>90</sup>. Hän määrittelee intuitiivisen  
ratkaisumallin käyttökelpoiseksi silloin, kun kyseessä on korkeat odo-  
tukset, suuri epävarmuus ja paine tehdä ratkaisu hyvin lyhyessä ajassa.  
(Policastro 1999, 89–90). Taiteilija on teoksensa äärellä kasvatusten luke-  
mattomien mahdollisuuksien kanssa. Niiden analysoiminen veisi valta-  
vasti aikaa eikä luultavasti silti tuottaisi parasta mahdollista ratkaisua.  
Työskentely on jatkuvaa epävarmuuden sietämistä, jossa taiteilijan on  
tehtävä suurpiirteisiä arviointeja toisensa perään ja samalla tarkastel-  
tava, miten tehdyt ratkaisut toimivat. Intuitiiviset ratkaisut ovat sujuvan  
työskentelyn edellytys.

Policastro huomauttaa intuition ja oivalluksen<sup>91</sup> käsitteiden olevan osit-  
tain päällekkäisiä (Policastro 1999, 90). Kuten intuitiota, myös oivallusta on  
hankala määritellä. Luonteeltaan äkkinäisen nopeaa oivallusta edeltää aina  
jonkinlainen työrupeama. Asian työstäminen on aloitettu jo aiemmin. Jonkin  
ajan kuluttua siihen tulee kuin aikaeron kautta saapuva äkillinen, tuoreelta  
tuntuva ratkaisu, joka usein vaikuttaa täysin uudelta, mutta tosiasiasa yh-  
distää uutta ja vanhaa tietoa jollain ennakoimattomalla tavalla. Oivallus syn-  
tyy usein vastaamaan juuri taiteellisen työskentelyvaiheen kaltaiseen epä-  
määräiseen, analysoimattomaan kysymykseen. Täydeltä yllätykseltä tuntuva  
ratkaisu on todellisuudessa pitkän tiedostamattoman ajattelu- tai ihmettely-  
prosessin tulosta ja sen tietoisuuteen purskahtanut lopputulos. (Sternberg,  
Davidson 1999, 58–59).

Sekä Sandqvist että Policastro korostavat, ettei intuition käyttö ole  
mahdollista ilman vankkaa taitoa ja kokemusta. Vain omiin taitoihinsa luot-  
tava voi luottaa intuition. Taiteellista intuitiota on vaikea määritellä, selittää  
tai mitata. (Policastro 1999, 91.) Sandqvistin mukaan taidon lisäksi tarvitaan  
myös koko kehon aistisuutta, jotta intuitiivinen ratkaisu olisi mahdollinen.  
Taiteilijan tulee olla sekä kehollisesti että henkisesti tilanteessa täysin läsnä  
ja avoin vastaanottamaan. (Sandqvist vuosi, 3).

*Prosessitilan* taiteilijoita katsellessa nautin suunnattomasti sen var-  
muuden näkemisestä, jolla ammattilaiset työstivät teoksiaan sietäen vie-

90 Mm. taiteen, lääketieteellisen diagnosoinnin tai sotilaallisen johtamisen yhteydessä.

91 Sternberg ja Davidson käyttävät englanniksi sanaa insight, joka suomeksi kääntyy muo-  
doissa oivallus tai jonkin syvällinen ymmärtäminen. Insight käsitteenä on kuitenkin hivnen lä-  
hempänä intuitiota kuin suomenkielinen oivallus.

raan paikan ja yleisön silmien alla olemisen painetta, miten keskittyneinä ja samalla rentoina he ajoittain tekivät visuaalisia ratkaisujaan. Taiteilijan nöyryys oman työnsä edessä ilmentää taidon, aistisuuden ja intohimon vastustamatonta kietoutumista toisiinsa. Janne Räisäsen mukaan juuri asenne työhön on tärkeintä. Tekemisen arvo pitää tunnistaa, mutta itseään ei saa alkaa ottaa liian vakavasti. Nöyryyden ja varmuuden samanaikainen läsnäolo säilyttää sekä intohimon että suoran ja rehellisen suhteen työhön. Sekä Korkiakosken että Räisäsen työskentelyssä oli helppo tunnistaa siihen kietoutuva nöyryys ja varmuus. Ilman suunnitelmia toteutettavassa ja valtavan kokoisessa maalaamisessa kaikki suunnat ja vaihtoehdot olivat haastavasti auki. Sekä onnistumisen että epäonnistumisen, työn sujumisen ja tukkeutumisen mahdollisuudet yleisön edessä olivat konkreettisesti käsillä. Molemmat ryhtyivät työhön vauhdikkaasti luottaen omaan taitoonsa ja tottumukseensa. Työskentelyn lennokkuus kieli hyvästä työvireestä ja kehollisesta maailmalle auki olemisesta. Intuitiiviset ratkaisut tehtiin nopeassa tahdissa, vankasti omaan kädenjälkeen luottaen. Tämänkaltainen työskentely saattaa ulkopuoliselle näyttää helpolta ja harkitsemattomalta. Tosiasiassa se kuitenkin vaatii täyttää keskittymistä ja vireillä oloa. Jos ote jostain syystä herpaantuu, intuitiivisessa liikkeessä virtaava visuaalinen ajattelu heikkenee tai katkeaa kokonaan. Päästäkseen takaisin työskentelyn harjalle taiteilijan on taas virittäydyttävä ja keskityttävä uudestaan.

#### 4.7. Työn imu

Taiteilijan kuulee usein kertovan työskentelyn parhaimmillaan tuomasta syvästä nautinnosta. Jo seuraavassa lauseessa hän saattaa kääntää puheensa työskentelyn tuskallisiin vaiheisiin. *Prosessitilan* tapahtumia seuratessa minulle alkoi hahmottua taiteelliseen prosessiin liittyvän intohimon monikasvoisuus. Yhden taiteilijan tuotannossa saattaa hyvinkin olla teoksia, joiden prosessi on ollut läpeensä tuskainen tai päinvastoin vain nautinnossa kylpevä. Ilon, vaikeuksien, ajattelun ja näkyväksi tekemisen toisiinsa sekoittuvissa tunnelmissa paljastuu ristiriitainen intohimo, joka ottaa ja antaa, nostaa ja painaa alas. Juha Varto kirjoittaa taiteen imusta, joka vetää meitä taiteelliseen toimintaan. Jotta kukaan alkaisi tosissaan tehdä taidetta, tarvitaan jokin, joka vetää ja koskettaa häntä, kiehtoo ja pitää

otteessaan. Se ei ole väline tai materiaali. Myöskään pelkkä ilmaisun ja kommunikoinnin tarve eivät riitä. Sen sijaan aistillinen ja kehollinen taitaminen ovat aina olleet niin houkuttelevaa ja tarttuvaa, että jo sellaisen näkeminen haastaa itse tekemään samoin. (Varto 2008, 81). Varto kirjoittaa taiteen imusta pääosin taiteellisen koulutuksen näkökulmasta. Väittäisin, että taiteen imu on vielä voimakkaampaa ammattilaiselle, joka tuntee taitonsa ja tietää, mitä itse kykenee tekemään. Katsellessani ja kuvatessani Sami Korkiakosken intensiivistä maalaamista *Prosessitilassa* itselleni nousi halu mennä mukaan, tehdä rinnalla, maalata itse. Tiesin tarkalleen, mitä olisin tehnyt ja mihin suuntaan olisin vienyt maalausta. Kuitenkin jokainen omasta halustani poikkeava liike, jonka taiteilija kankaalle teki, oli minulle kiehtovaa ärsytystä. Jouduin tasapainottelemaan oman intuitioni ja minusta riippumattoman tapahtumisen välillä.

Annukka Majamäen suhde taiteelliseen toimintaansa on ristiriitainen. Taiteen tekeminen vetää häntä puoleensa, sillä sen avulla ajatusten työstäminen on luontevaa ja valaisevaa. *Parhaimmillaan maalaaminen toimii kuin uni, jotain löytyy hetkeksi ja kaikki on mahdollista* (Majamäki 2008). Useimmiten Majamäen suhde teoksiinsa on pikemminkin tyytymätön. Prosessi muistuttaa hiljaista taistelua, joka on käytävä läpi, jotta hetki hyvää voisi tulla esiin. Majamäen prosessiin liittyy myös väkivaltaisia vaiheita kuvaa kohtaan. Hän leikkaa maalauskaan puukolla ja niittaa sen uudestaan pohjalevyyn kiinni. Samalla tuhoutuu Majamäen kammoama kuvan sievä ja tasainen luonne. Taiteellisen työn nautintoa ei voikaan tarkastella aivan perinteisessä mielessä. Työn luonne, sen haasteet ja niihin vastaaminen ovat prosessin yksilöllisiä piirteitä. Yksi nauttii fyysisestä kamppailusta, toinen levollisesta pohdiskelusta. Myös ristiriitaisen tai tuskaisen prosessin läpikäyminen itsessään voi olla nautinto.

*Prosessitilan* taiteilijat puhuivat paljon työskentelyn vaikeista vaiheista. Materiaalin kuivumisen odottaminen voi ylittää ärsytyskynnyksen, kun teos on melkein valmis ja vain viimeinen selkeältä tuntuva työstövaihe puuttuu. Materiaalista tai tekniikasta johtuva hidaste voi keskeyttää hyvän työrytmin. Toiselle maalaamisen kevyen alkuvaiheen jälkeen väistämättä eteen tuleva sommittelu ja rakenteellisempi ongelmanratkaisu on ikävä, imua latistava vaihe. On tarkasteltava teosta analyttisemmin ja tehtävä tietoisempia päätöksiä sen lopullisesta muodosta. Kolmannelle rasitteeksi muodostuu pakonomainen, ajallisissa rajoituksissa tehtävä työskentely. Jos työn imu on hyvä ja tunnin päästä pitää lopettaa, herpaantuu keskittyminen helposti. Neljäs pelkää sitä tyhjää tilaa, kun itsestä ei tule enää mitään, kun ei jaksa vastaanot-



*Annukka Majamäki, Kauhukellari II, 2009, akryyli kankaalle. Kuva Annukka Majamäki*

taa eikä toiminnalle tunnu olevan mitään syytä. Kehollinen rasitus tai ajattelun muualle suuntaaminen on ollut niin voimakasta, ettei prosessille antautuminen enää onnistu. Kaikkia näitä vaiheita näyttää yhdistävän intuitiivisen ajattelun heikkeneminen ja sitä myötä työskentelyn imun loppuminen.

Taiteilija tiedostaa milloin ja missä olosuhteissa hän itse voi saavuttaa sen käsitteitä pakenevan nautinnon tilan, jota taiteellinen prosessi parhaimmillaan tekijälleen tarjoaa. Hän tunnistaa hetken, jossa imu alkaa. Silloin kaikki odottamaton tielle tuleva aiheuttaa sietämätöntä kärsimättömyyttä. Taiteen tekeminen on monelle kutsumus, jonka toteuttaminen on paitsi palkitsevaa ja tyydyttävää, myös itseä rakentavaa. Useimmille näyttelyaikataulut luovat sopivan haasteen, joka pitää työn tavoitteellisena ja hyvässä rytmissä. Imun ja toiminnan tasapainon säilyminen on olennaista koko henkilön hyvinvoinnille. Jani Hänninen puhui *Prosessitilassa* hektisen taiteilijauran paineista. Työtä on tehtävä silloinkin, kun se ei vedä puoleensa. Luontevan työrytmin kiristäminen onnistuu ammattilaiselta jonkin aikaa. Hän hallitsee taitonsa ja tuntee oman prosessinsa rytmin. Pitkään jatkuva päällekkäisiin aikatauluihin pakottaminen voi sen sijaan aiheuttaa välinpitämättömyyttä ja pettymystä koko ulkopuolista maailmaa kohtaan. Suorittaminen vie aikaa tarpeelliselta katselemiseen, aistimiseen unohtumiselta ja visuaalisen ajattelun intuitiivisuus heikkenee. Lopulta stressin alla suoritettut työprosessit saattavat viedä pidemmän ajan ja olla lopputulokseltaan heikompia kuin rentoutuneessa kehollisessa antautumisessa tehty taiteellinen työ.

Parhaimmillaan taiteen tekeminen vie tekijänsä innostavaan imuun. Maailma näyttää tarjoavan rajoittamattomia mahdollisuuksia ja oma keho vastaa niihin saamalla näkyväksi sen, mikä vielä hetki sitten oli näkymättömissä, jäsentymätöntä ja ilman muotoa. Tero Nurmisen hyväntuulisen verkainen työtahti *Prosessitilassa* muuttui energisen kärsimättömäksi, kun hän alkoi paljastaa maalauksensa lopputulosta sablonien alta. Maali oli imeytynyt täydellisesti ja taiteilijan kokeilu alkoi osoittautua ennakoitua onnistuneemmaksi. Nurminen nyppi nopeasti pieniä sablonejaan heitellen niitä lattialle samalla jo haaveillen valtavan kokoisesta pohjasta ja isoista sumutinpulloista, joilla voisi samaa tekniikkaa käyttäen aikaansaada vielä paljon tehokkaamman efektin. Nurmisen tekniikka esti työn kuluessa suoraan nä-



kemästä lopputulosta. Maalauksen paljastuminen sablonien alta oli yllätys, jonka luonnetta määritteli se, paljonko vielä oli tehtävä ja oliko teos ylipääntään menossa haluttuun suuntaan. Yllätys saattoi tuoda mukanaan paljon turhauttavaa työtä tai sitten se avasi miellyttävän viimeistelyn vaiheen, jonka alkaessa taiteilija voi luottaa siihen, että tämä tie vie kohti oivaltavaa kokemusta ja kiinnostavaa lopputulosta.

Prosessin imu on vangitsevaa ja haastavaa kaikissa merkityksissään. Nurmisen työvaihe selkeänä käänteenä, paljastumisena ja tasaisen työskentelyn katkaisijana näytti imun luonteen oivallisesti. Prosessissa mikä tahansa vaihe voi toimia samoin. Juuri oikeanlainen värisävy, luonnikas siveltimenveto tai odottamattoman hyvin toimiva pisarakoko saattaa olla se kulminatiopiste, jossa työskentely vastustamattomasti alkaa imeä niin, ettei sitä voi lopettaa ja kaikki tuntuu menevän hyvin kuin itsestään. Toisaalta sumutinpulpon väärä pisarakoko, siveltimenveto huonossa kohdassa tai liian tunkkainen värisävy olisi voinut katkaista hyvän imun. Siitä olisi aiheutunut pitkä odotuksen ja korjaamisen vaihe, ennen kuin tekijä olisi päässyt takaisin siihen pisteeseen, jossa teos alkaa toimia toivotulla tavalla.

Työn imussa toteutuu taiteilijan varsinaisuus. Se on vastustamaton ja nautinnollinen tila, jota haluaa tavoitella yhä uudelleen. Työpäivä alkaa toiveikkaissa merkeissä, jos imun huomaa alkavan varhain. Toisaalta sen pitkäaikainen katkeaminen tuntuu sitäkin epätoivoisemmalta. Imu tahdittaa taiteellista prosessia sen kaikissa vaiheissa. Lennokkaita hetkiä tulee sekä ajatteluprosessien että käytännön työskentelyn yhteydessä. Toisen taiteilijan työskentelyn tai teosten näkeminen saattaa olla niin mukaansa tempaisevaa, että oma taiteellinen prosessi nousee pintaan siinä samassa. Korkiakosken maalaamisen katsominen sai minussa aikaan halun maalata itse. Intuitiivinen ajatteluni toimi samalla, kun Korkiakoski teki omaansa näkyväksi kankaalle. Vielä kahden vuoden jälkeen pystyn palauttamaan mieleeni katselemani prosessin ja se edelleen herättelee minussa jotakin.

#### 4.8. Ajattelun ja toteuttamisen intohimo

Haastatellut taiteilijat kuvailivat taiteellista prosessia voimakkaaksi maailmassa läsnä olemiseksi ja itseä rakentavaksi ajatteluprosessiksi. Tunistaessaan taiteellisen prosessin henkilökohtaisesti merkitykselliset mah-



dollisuudet tunne niiden menettämisestä muuttuu samalla tuskalliseksi. Taiteellisella prosessilla onkin taipumus herättää tekijässään intohimoisia tuntemuksia puolin ja toisin. Taiteellisen ajattelun oivallukset tai tavoittelua vaikutelmaa vastaavat uudenlaiset visuaaliset ratkaisut voivat olla hyvin nostattavia kokemuksia. Sekä prosessin näkymättömät että näkyvät vaiheet voivat kiteyttää taiteilijalle merkityksiä, jotka tuntuvat paljastavan maailmaa uudesta näkökulmasta.

Taiteilijoiden prosessit painottuvat eri vaiheisiin sen mukaan, minkä he näkevät merkitykselliseksi itselleen. Yhdelle teoksen taustalla oleva ajattelu nousee pääosaan. Toiselle itse toteuttamisen hetki sisältää kaiken olennaisen. Jani Hännisen työskentely *Prosessitilassa* alkoi ilman mitään suunnitelmaa. Hänelle oli varattu kolme maalaus pohjaa, joiden koot hän oli etukäteen määritellyt. Vietettyään pienen tovin tilassa hän asetti kaksi pohjaa vierekkäin seinää vasten pystyyn. Keskelle hän maalasi ensin mustan ympyrän. Varovaiselta näyttäneen alkuvaiheen jälkeen ja varmistettuaan, että seinälle saa maalata, alkoi vauhdikas työskentely, joka valtasi paitsi hänelle varatut maalaus pohjat, myös taustalla olevan seinän, kolme muuta maalaus pohjaa sekä osan lattiasta. Selvästi hän oli päässyt hyvään työn imuun, työskentelyn harjalle, jossa omat kyvyt kantavat hyvin ja työ on samalla sekä harkittua että vapaan intuitiivista. Vain tupakkatauot vetivät taiteilijaa välillä pois maalauksen luota. Päivän loppupuolella Hänninen alkoi olla huolissaan huomisesta, jolle ei jäisi paljonkaan tehtävää eikä yhtäkään puhdasta pohjaa. Hyvässä työvireessä maalaaminen eteni paljon ennakoitua nopeammin ja sen päättyminen alkoi huolettaa häntä heti, kun loppu alkoi häämöttää.

Teosten taustalla oleva ajattelu voi toisinaan olla pitkälinen ja paneutumista vaativa selvitystyö, jossa toteutettava teos tai kokonaisuus jo muodostuu esivalmiiksi. Sofia Saari sai tilaustyönä tehtäväkseen Juhana Herttuan näköisveistoksen. Aihe oli hänelle entuudestaan tuntematon ja sen taustojen tutkiminen vei pitkään. Perekdyttyään historiallisiin dokumentteihin ja kertomuksiin koko prosessi alkoi viedä mukanaan. Lopulta Saari halusi lukea aiheesta kaiken, minkä käsiinsä sai. Hänen unensa ja tunne-elämänsä alkoi sotkeentua mukaan ja projekti laajeni arvaamattomiin mittasuhteisiin. Tilaustyöstä tuli paljon enemmän kuin vain taiteellinen suoritus. Saari sai konkreettisesti luoda kasvot sellaiselle, jolla niitä ei ollut. Hän sai osallistua Suomen historian tekemiseen ja samalla lumoutua yksilön elämästä, johon hän prosessin aikana alkoi samastua.

Myös Tero Nurmisen maalausten taustalla on pitkälle meneviä ajatuskuluja, jotka keskittyvät lajien syntyyn, solurakenteisiin ja painovoimaan. Luonnonlait ja luonnossa esiintyvä matematiikka kiehtovat Nurmista niiden salatun järjestyksen ja visuaalisen kielen vuoksi. Selittämättömien asioiden laajuus maailmankaikkeuden rakentumisessa on hänelle ehtymätön kiinnostuksen kohde. Samalla orgaanisen maailman selkeä rakenne ja yksinkertainen perusmuotojen estetiikka kiehtoo häntä visuaalisesti. Tämä järjestyksen ja epäjärjestyksen sekä tieteellisen tiedon ja tunnistamattoman aineksen laajuuden ristiriita kaikessa meitä ympäröivässä on pitänyt Nurmisen aiheessa kiinni jo parin vuoden ajan.

On selvää, etteivät ajattelu ja työskentelyn nostama intohimo voi tyhjentävästi ilmetä valmiin teoksen katsojalle, eikä sen ole tarkoituskaan. Taiteellinen ajattelu ja sen lähtökohdista jonkin visuaaliseksi tuleminen on tekijän henkilökohtaista aluetta, joka ylläpitää intohimoa ja pitää häntä työn imussa. Näyttelyluettelon tekstit ja teosten anti katsojalle saattavat olla tästä täysin erillinen maailmansa.

Yleisö ja taidemaailma vaatimuksineen ovat kaikesta huolimatta taiteilijan työssä läsnä. Taiteilija tarvitsee näyttelyitä, projekteja ja esityksiä saadakseen taiteensa esille. Taiteen tulisi olla jollain tavalla vakuuttavaa ja ajankohtaista, omanlaistaan ja ennen kaikkea tarkoituksellista. Taiteilijalta edellytetään uusiutumista ja ajassa tapahtuvaa muutosta. Taide pitäisi saada kaupattua jollekin, tai saada jokin edelleen myyvä taho vakuuttuneeksi siitä. Taidetta markkinoivilla, myyvillä ja vievillä tahoilla on aina omat intressinsä, joihin yhteistyötä haluavan taiteilijan tulee tavalla tai toisella sopeutua. Kliisee taiteilijan vapaudesta rajoittuukin aina lopulta yhteiskunnan yleisiin normeihin ja eettisiin arvoihin, kuraattoreiden visioihin, näyttelyiden teemoihin ja galleristien näkemyksiin. Näyttelyiden sulkemiset, sensuuri ja rikostutkinat eivät ole enää ennenkuulumattomia tapauksia nykytaiteen alalla.

Taiteilijoiden tavat paikantaa oma tekemisensä taidemaailman vaatimukseen ja työn taloudellisiin ehtoihin vaihtelee suuresti. Susanne Gottberg on aina tietoinen ja utelias vastaanottajasta. Hän uskoo dialogin voimaan ja haluaa tarjota katsojalle jotakin oman maailmansa kautta. Teemat ovat kuin vapaita paikkoja, jotka kuka tahansa voi ottaa omakseen. Teos on näin mahdollisuus jaetulle pohdinnalle ja keskustelulle, vaikka osapuolet eivät fyysisesti kohtaa. (Gottberg 2005.) Gottbergille yleisö on tarpeellinen keskustelukumppani ja luonteva vastapuoli yksinäiselle työskentelylle. Suh-

tautuminen näyttelyihin ja etenkin galleristeihin ei kuitenkaan aina ole näin helppoa. Eräs toinen taiteilija<sup>92</sup> kertoi uransa noususta ja siihen liittyneistä ongelmista. Galleristi saattaa asettaa taiteilijan sellaiseen näyttelyiden, taidemessujen ja tapahtumien aikatauluun, joka tukahduttaa taiteilijan oman työrytmin. Rehellisesti ja aidosti tehty työ voi muuttua puoliväkinäiseksi, kun taiteilijan on vastattava nosteessa olevan kansainvälisen uran vaatimuksiin. Tilanne on muodostua hyvin ristiriitaiseksi, kun äkkiä se, mitä intohimoisesti haluaa maailmassa tehdä, alkaa kantaa. Ulkopuolinen ammattilainen ottaa suojiinsa ja ottaa taloudellisesti ohjat käsiinsä. Taiteen tekemisen pitääkin yllättäen vastata ulkopuolisen ammattilaisen näkemyksiin ja sitä tulee tuottaa tarpeeksi eri näyttelyiden ja projektien tarpeisiin. Kun taiteilijasta tehdään tähti, hänen maailmallisuudessaan kiinni oleva prosessi valjastetaan aivan toisenlaisia tarpeita varten. Kaikkien alojen taiteilijat, jotka työskentelevät intohimonsa ja sitä rajaavien taidemaailman vaatimusten kanssa, ovatkin alttiita väsymiselle ja sen lieveilmiöille. Taiteen tekeminen on tasapainoilua omien intohimojensa kanssa. Työn yksityiseen puoleen on pakko keskittyä ja antautua, mutta koko taidemaailma on huomioitava, jos mieliä saada taiteensa esille. Taiteilija sopeutuu tilanteeseen taiteellisten tavoitteidensa ja oman luonteenlaatunsa mukaan.

Taiteen tekemiseen liittyvää intohimoa on vaikea selittää ihmiselle, jonka kokemuksiin se ei kuulu. Maailman ja itsen rakentumisen kokemus oman työn kautta määrittelee ihmisen olemista perustavalla tavalla. Taiteilijan onkin usein helpompi jakaa kokemuksiaan toisten taiteilijoiden kanssa. Vaikka intohimon juuria ei sinänsä sanallistettaisi, ymmärrys tulee ja-etuksi keskusteluissa. Janne Räisänen pitää sosiaalisia taiteilijakontakteja merkityksellisinä itselleen. Toisten työhuoneilla vierailu, muiden kesken-eräisten teosten näkeminen, keskinäinen kritiikki ja apu ripustuksissa ovat tärkeitä. Räisänen työskentelee jaetussa työhuoneessa Elina Merenmiehen kanssa. Tukea saa tarvittaessa, eikä toisen läsnäoloon tarvitse liikaa kiinnittää huomiota. Samassa tilassa työskentely vaatii kuitenkin hyvää luottamusta ja keskinäistä arvostusta. Moni taiteilija ei voisi kuvitellakaan tekevänsä työtä toisen kanssa jaetussa tilassa, saatikka samanaikaisesti toisen läsnä ollessa.

---

92 Jätän nimen tässä tarkoituksellisesti pois. Keskustelu on käyty tutkimuksen aikana ja siihen liittyen.

#### 4.9. Taidossa asuminen

Intuitiota (edellä) tutkineet kirjoittajat korostavat taidon merkitystä intuitiivisen ajattelun yhteydessä. Vain taitava ammattilainen voi nojata taitoonsa, unohtaa hetkeksi teknisen suorituksensa ja käyttää intuitiota hyväkseen. *Prosessitilan* taiteilijoita katsellessa oli aivan selvää, etteivät he enää joudu tietoisesti ajattelemaan teknisiä yksityiskohtia tai kädenjälkeään. Taiteilijan käyttämään materiaaliin ja välineeseen tottunut keho toimii kuin itsestään, sitä ei tarvitse jatkuvasti kontrolloida. Kehon tietoa tanssitaiteen yhteydessä tutkinut Jaana Parviainen kirjoittaa kehollisen taidon luonteesta hiljaisen tiedon "isän" Michael Polanyin jalanjäljissä. Parviainen kuvailee, miten pyöräilemään oppiessa pyörästä tulee kuin kehon jatke, jonka toimiminen ei enää vaadi jatkuvaa keskittymistä. Kun hiljainen tieto kohdistuu tasapainoon, polkemiseen ja vauhdin säätelyyn, voi tarkkaavaisuus kohdistua muualle, kuten liikenteen tarkkailemiseen ja ohjaamiseen. Toiminnasta tulee – Polanyin termin – taidossa asumista, jossa keho toimii tottuneesti. (Parviainen 2006, 82–83). Maalatessaan taiteilijalla on motoriikkaa, kädenjälkeä sekä teknistä ja visuaalista perustaitoa koskevaa hiljaista tietoa. Kohdistunut ja tietoisempi tietäminen puolestaan keskittyy värien valintaan ja sommitteluun. Myöhemmin Parviainen vertailee eri tutkijoiden näkemyksiä taitavan ihmisen toiminnan luonteesta ja ottaa esille eriasteista osaamista eritteleviä luokituksia. Tutkijaveljekset Hubert ja Stuart Dreyfus määrittelevät korkeimman taidon asteelle asiantuntijan, joka toimii taitavasti ilman että hänen pitäisi samalla keskittyä kehonsa toimintaan tai siihen, mitä on tekemässä. Maalari tulee kuin yhdeksi maalaamisensa kanssa. Hän pystyy intuitiivisesti valitsemaan parhaan tavan toimia ja hänen toimensa on vapaa sellaisista perussäännöistä, joihin novii- sin vielä keskittyy. Toisin sanoen hänen ammattiosaamisensa vapauttaa hänet taiteen kaanonista ja hän on vapaa näkemään omalta paikaltaan, toisin. (Parviainen 2006, 84–86).

Parviainen keskittyy kinesteettisten taitojen tutkimiseen. Kuvataiteellisen prosessin yhteydessä haluaisin tarkastella taitoa myös ajattelun näkökulmasta, koska katson, että ajattelun ja toteuttamisen tiedot kytkeytyvät osin erottamattomasti toisiinsa. Kehollisuus ei ole alisteista tietoisuudelle, keho päinvastoin mahdollistaa tietoisuuden. Ajattelu ei ole vain aivojen toimintaa, koska se on kokonaisvaltaisesti kytköksissä koko ihmisen kehollisuuteen. Ajattelu läpäisee näin koko ihmisen, kietoutuen kaikkeen mitä se on. Parviainen



*Sofia Saari piirtää Prosessitilassa 9.2.2008.*

kirjoittaa Martin Heideggerin ja musiologi Victor Zuckerkandlin hengessä, ettei taiteilijan prosessissa ole mahdollista erottaa, milloin käsi kuljettaa tekijää ja milloin tekijä kättä. Sekä toiminta että ajattelu tapahtuu käsissä ja taiteilija voi luottaa käsiinsä. (Parviainen 1994, 24–26). Äly ja liha kietoutuvat toisiinsa kehossamme, joka on yhtä aikaa toimiva ja tunteva, älyllinen ja ajatteleva kokonaisuus. Juha Varto korostaa, että taitaminen on osaamisen ja tietämisen yhdistelmä. Kun ihminen osaa ja samaan aikaan ymmärtää asian, puhutaan taitamisesta. Kun päästään niin pitkälle, että voidaan puhua harjaantuneesta taidosta taiteen tekemisessä, tulee kysymykseen myös taiteellinen ajattelu. Varton mukaan taiteellinen ajattelemisen edellyttää rohkeutta ja taitoa ajatella toisin, kuin on jo oppinut ajattelemaan tai kuten yhteiskunta edellyttää (Varto 2008, 86–71, 82). Jotta taiteilija olisi taitava prosessissaan, hänen tulee olla taitava teknisessä ja kehollisessa toiminnassaan, mutta myös siinä ajattelemisessa. Taitavan ei tarvitse välittää taiteen teknisistä tai sisällöllisistä kaanoneista. Taiteen tekeminen haastaa häntä samanaikaiseen toimintaan ja ajattelemiseen.

*Jokaiseen työvaiheeseen voi suhtautua kuin mantraan, kaikki vaiheet voivat olla nautittavia* (Hölli 2008). Tiina Hölli pohjusti maalaus pohjia yhden kokonaisen päivän *Prosessitilassa*. Verkkaisin liikkein hän teki tarkkaa työtä, näytti keskittyvän hyvin ja nauttivan rutiininsa jokaisesta osasta. Työn mekaanisissa vaiheissa tekemistä ei tarvitse ajatella yhtään. Voi keskittyä ja hiljaa valmentaa itseään seuraavaan vaiheeseen. Sofia Saari keskittyi *Prosessitilassa* myös työn mekaaniseen vaiheeseen lyijykynäpiirroksensa parissa. Molemmat taiteilijat kokivat helpoksi puhua prosessistaan juuri sellaisen tekemisen lomassa, jossa kehon voi varauksetta antaa toimia ilman sen suurempaa kontrollia. Prosessi on akuutti ja käsillä, mutta samaan aikaan itse itseään eteenpäin vievä. Toisinaan johonkin muuhun, kuten musiikin kuunteluun tai puhumiseen, keskittyminen samaan aikaan jopa helpottaa mekaanista tekemistä, koska kärsivällisyys säilyy paremmin, eikä kehon väsyminen tunnu niin voimakkaana.

Moni taiteilija on taitava useamman kuin yhden tekniikan tai taiteenalan parissa. Sofia Saari sanoo toteuttavansa eri materiaaleilla eri asioita. Muutama vuosi sitten kamera oli hänelle tärkeä työväline. Piirtäminen on aina ollut läheistä. Maalaamisen nopeus viehättää ja toimii joidenkin tarpeiden yhteydessä paremmin kuin muut mediumit. Kuvanveisto on parhaillaan tärkein ala. Saari vaihtaa saumatta kipsistä saveen tai pronssiin. Toisaalta



*Tiina Höllin väritestejä Prosessitilassa 12.2.2008.*





tekniikan koneelliset vaatimukset ja raskaus on alkanut karsia viehätystä. Kusakin teoksessa käytettävä tekniikka määrittyy sen luonteen mukaan. Tero Nurminen liikkuu taiteessaan maalauksen, laulun ja performanssin välillä. Laulaminen fyysisenä tekemisenä kiinnostaa, se on avartanut Nurmisen ajattelua paljon. Maalauksessa kiinnostaa sen suoruus, itsenäisyys ja vapaus kaikesta ulkopuolisesta. Performanssissa Nurminen pystyy ottamaan kantaa sekä liittämään teoksiinsa huumoria ja sarkasmia luontevana osana. Jos tekijä pystyy liikkumaan vapaasti eri tekniikoiden välillä, hänen toimimisessa asumisensa laajenee. Eri tekniikoilla työskentely pääasiassa käsittää kuitenkin pidempiä jaksoja. Tekniikkaa ei vaihdeta kuin paitaa. Orientoituminen toiseen mediumiin niin, että sen hallinnassa voidaan puhua asumisesta, vaatii henkisiä valmisteluja ja ajattelun kääntämistä toisen materiaalin vaatimuksiin. Kehomuistin on palauduttava täysin ennen kuin voidaan päästä tekemisen harjalle.

#### 4.10. Välineellinen lumo

Työskentelyn alussa hypistelen materiaaleja. Tunnustelen ja sommittelen kankaita, mietin niiden kantamia historioita ja merkityksiä. Seuraan kirjottuja ja käsin ommeltuja viivoja. Silitän sormillani kulumia ja reikiä. Tutustun tekstiileihin ja niiden luonteisiin. Alan yhdistellä niitä intuitiivisesti materiaalin, värin ja tekstuurin mukaan esteettisesti ajattelematta yhtään, mitä niille maalaan. Kankaiden kanssa puuhaileminen on niin tuttua, että se tuntuu lomalta. Voisin sommitella maalaus pohjiani ikuisuuden. Niiden estetiikka riittää ruokkimaan silmiäni ja niiden sisältämien merkitysten mietiskely on samalla rentouttavaa ja innostavaa.

Jotta taiteilijan taidossa voisi harjaantua ja toiminnassa asuminen tulisi mahdolliseksi, tulee käytettävän materiaalin olla tekijälle läheinen, enemmän kuin pelkkä tekniikka. *Prosessitilassa* katsoin hämmentyneenä Tiina Höllin paneutumista värien sekoittamiseen. Syötävän kaunis oranssi sekoittui huolellisen työskentelyn tuloksena. Hölli teki kokeiluistaan värikarttoja ja kirjoitti muistiin sekoittamansa värit. Valmistajamaan puuttuminen värituubin pakkausteksteistä harmitti taiteilijaa. Vaikka itse en voinut käsittää tällaista tarkkuutta, enkä ollut koskaan kiinnittänyt huomiota väri-

tuubien teksteihin, haltioiduin siitä täydestä keskittymisestä, jota Hölli väreilleen osoitti. Tehdessään kuivumismalleja ja seuratessaan värien muuttumista hän kertoi innostuneena, miten eri sävyt näkyvät pimeässä ja miten niiden kontrastit vaihtuvat eri valo-olosuhteissa. Materiaalin merkitys tiivistyi minulle, kun sain katsoa vieressä, miten innoissaan ja ylpeä Hölli oli väreistään, miten hän melkein ahmi niitä. Juho Hotanen kirjoittaa Merleau-Pontyn hengessä maalaamisen ja värin olemuksesta. *Maalaus avaa tilan sinne, missä ei ole tilaa, ja tekee liikkeen ilman liikettä, koska viivalla ja värillä on lihallinen voimansa, joka resonoi omassa lihassamme* (Hotanen 2008, 80). Hölliä seuratessani vakuutuin värin lihallisesta voimasta, jonka kokemiseen taiteilijan ei tarvitse edes nähdä valmista maalausta, vaan tutun materiaalin käsittely riittää sen tuottamien muisti- ja mielikuvien sekä mahdollisuuksien tunnistamiseen ja tuntemiseen. *Väri ei ole vain ulkoinen ominaisuus... vaan ulottuvuus, kierto ulkoisten ja sisäisten horisonttien välillä* (Hotanen 2008, 81), Hotanen jatkaa.

Hyvin toisenlainen kokemus itselleni oli Erika Erren läsnäolo *Prosessitilassa*. Yleisön läheisyys kiusasi Erreä silminnähtävästi. Pinnistellen hän yritti keskittyä omaan työhönsä, mutta luonteva työvire keskeytyi heti, kun hän joutui huomioimaan muita tilassa liikkuvia. Keskittyminen vaihtui epätoivoon, kun joku yleisöstä jäi kyselemään ja keskustelemaan hänen kanssaan. Itse ajattelin, että Erren sympaattinen ulkonäkö ja hänen ympäristöään huomioivat eleensä ehkä houkuttelivat ihmisiä ottamaan häneen kontaktia helpommin kuin selkeämmin sisäänpäin kääntyneeseen tekijään. Erren kärsivällisyys riitti kommunikointiin, mutta samalla hän joutui luopumaan keskittymisestään.

Lopulta Erre otti esille leimasimen, jolla hän alkoi takoa jälkeä maalauspohjalle. Leimasimesta lähtevä aggressiivinen ääni peitti muut äänet alleen. Lattialla kontallaan työskentelevä, voimalla leimaava taiteilija ei enää samalla tavalla houkutelut katsojia keskusteluun. Erre käytti leimasinta tottuneesti ja taidolla osana maalauksensa tekniikkaa. Poikkeuksellisen materiaalina leimasin toimi hyvin mekaanisen, tekstiä toistavan jälkensä, ja toisaalta leimaamiseen liittyvien konnotaatioidensa vuoksi. Väline näytti vastaavan samaan aikaan teoksen että tekijän omiin tarpeisiin tyydyttävästi. Maalaamisen fyysisyys ei rajoitu pelkästään kehon liikuttamiseen. Hölliä ja Erreä katsellessani tulin melko varmaksi siitä, että itselleen läheisen materiaalin kanssa prosessiin heittäytyminen jollain tavalla onkii myös muita

kuin taitoon ja tottumukseen liittyviä kehomuistin alueita<sup>93</sup>.

Taiteilijan välineellinen lumo liittyy kiinteästi myös välineen tai tekniikan kykyyn vastata aiheen ja teoksen luonteeseen. Monialainen taiteilija pystyy varioimaan tekotapaansa erilaisia tarkoituksia varten. Tero Nurmisen erikoinen maalaustekniikka ilmentää mahdollisimman pitkälle hänen teostensa tematiikkaa. Pohtiessaan sitä, miten lajit syntyvät ja maailma rakentuu, hän on kehittänyt tekniikan, jossa itse joutuu koskemaan maalaus pohjaa mahdollisimman vähän. Olisi jollain tavalla ironistakin, jos ihmisen kosketus selkeästi näkyisi solurakenteiden ja mikrobien muodoissa. Nurminen aloittaa pursotamalla suoraan maalituubista paksua maalia, jolla muodostaa maalauksen paksut ääriviivat erittäin tasaisen pohjusteen päälle. Sitten hän leikkaa pahasia sabloneja ja asettaa ne kuivuneelle pinnalle. Silloin tällöin hän asettelee kankaalle jotain muutakin, kuten *Prosessitilassa* niittipyssyn niittejä nippuina. Asettelu tapahtuu niin, etteivät Nurmisen sormet koske kangasta. Tämän jälkeen taiteilija ruiskuttaa suihkepullosta väriä lattialla makaavalle pohjalle. Maalisuihku putoaa korkealta muodostaen vähittäistä värjäytymistä, kuin väri tulisi täysin aineettomasti tai itsestään. Maalin koostumuksesta riippuen pisarat pysyvät paikallaan tai alkavat hakeutua toisiinsa kiinni. Kankaalla alkaa tapahtua kuin itsestään asioita, joihin kukaan ei varsinaisesti ole kajonnut.

*Prosessitilassa* seurasin maalausta, jonka tyhjyyteen ensin ilmestyi solujen reunat paksusta maalista. Reunojen sisälle alkoi sablonien avulla rakentua solun rakenne pala palalta. Tämän jälkeen laskeutui väri, joka sai aikaan omalaatuisen elämän ja pienten osasten ennakoimatonta järjestystä noudatettava hakeutuminen toistensa luo alkoi. Prosessin on kokonaisuudessaan oltava uskottava tekijälle itselleen, jotta hän voisi luottaa lopputuloksen voimaan. Nurmisen tekniikka ja tematiikka puhuvat mahdollisimman pitkälle samaa kieltä. Värin laskeutuminen ja lopputuloksen paljastuminen sablonien alta on joka kerta haltioitunut hetki, jossa materiaali pitää taiteilijaa otteessaan.

#### 4.11. Prosessin kerroksellisuus

*Siinä onkin piilotajunnan voima, kun kaikki on koettu ja nähty. Visuaalinen materiaali elää mielen sopukoissa ja kertyy kerroksittain muistiin.*

---

93 Parviainen käsittelee kehomuistia mm. Edward S. Caseyn määritelmän mukaan, joka jakaa kehomuistin 1) taitoihin ja tottumuksiin liittyvään 2) traumaattiseen ja 3) eroottiseen alueeseen.

*Oma tapa tehdä erottuu, vaikka tekisi mitä. Varmasti Malevitsin musta neliökin toistui hänen arjessaan jollain tavalla* (Nurminen 2008). Tero Nurminen pohti kiinnostuksen kohteidensa yhteyksiä toisiinsa. Taiteen tekemisessä visuaalinen antaa ilmiasun sille maailman ihmettelylle, joka arjessa kiinnostaa taiteilijaa. Taiteen tekemisestä tulee näin kerroksellinen prosessi, jossa moninaiset, yksityiset kiinnostuksen kohteet sekoittuvat taiteellisiin ambitiioihin sekä estetiikkaan ja materiaaliin, jonka keinoin yleisölle esitetään valmis lopputulos. Maailman rakenne ja erilaisten organismien synty ja kehitys ovat näkyvästi läsnä Nurmisen taiteessa. Myös ihmisen luomat järjestelmät, politiikka, uskonnot sekä vallankäyttö niiden avulla kiinnostavat häntä. Uskontojen suhde luonnontieteen löytöihin ja toisaalta luonnontieteenkin riittämättömyys maailman rakenteen kuvaamiseen aiheuttavat ristiriitaisia ajatuksia. Nurminen seuraa huvittuneena keskustelua Raamatun käännösvirheistä ja samalla huolestuneena uskonkiihkoilijoiden toimintaa eri puolilla maailmaa. Toisaalta pelkkä maalaustaiteen konteksti sinänsä ja yhden taiteilijan toiminta koko maalaustaiteen historiassa on Nurmiselle kiinnostava aihepiiri. Se, että omakin toiminta on jatkoa jollekin ja osa laajempaa kokonaisuutta, asettaa merkityksen tekemiselle.

*Sanat ovat sopimuksia. Punainen on sana, maailma on sana, sana on sana. Sanat ovat sopimuksia käsitteistä, jotka ovat sopimuksia* (Hölli 2008). Tiina Höllin kirjoittama runo tiivistää yksilön ihmettelyä. Mitä nämä sopimukset lopulta ovat, kuka ne on tehnyt ja kenen kanssa? Jos alussa oli vain joku merkkijono, sana tai dna, miksi asiat ovat kehittyneet tähän pisteeseen? Ihmisten tärkeänä pitämä puuhastelu joutuu toisenlaiseen valoon, kun yhteiskunnan sijasta ajatellaan maailmankaikkeutta ja ihmisen suurta tietämättömyyttä lopulta kaikesta ympärillä olevasta. Hölli seuraa huolestuneena sitä hetken kuhinaa, joka seuraa jokaisesta katastrofiuutisesta ja joka jo parin kuukauden jälkeen on unohtunut ja peittynyt seuraavaan kuhinaan. Yhteiskunta tuntuu vääristyvän, kun samaan aikaan kansalaisvalvonta lisääntyy, yksityisyyden ja luovan individualismin alue pienenee sekä ihmisten valmius kaikessa informaatiotulvassa keskittyä, pysähtyä ja tulla kosketetuksi häviää yleiseen välinpitämättömyyteen.

Tähän ihmisenä olemisen ahdistukseen Hölli saa helpotusta sarkasmista ja taiteen tekemisestä. Taide on väline mielen rauhoittamiseen, asioiden käsittelemiseen ja ongelmien ratkaisemiseen. Tietynlainen tavoite taiteen tekemisessä on meditoivaan tekemättömyyden tilaan pääseminen

ja tyhjyyden visuaalinen aikaansaaminen teoksissa. Tyhjiys Höllin töissä ilmenee sekä visuaalisena että sisällöllisenä ongelmana. Pienissä tekstikirjoissa, joita Hölli on tehnyt vuodesta 2004, saattaa olla hyvinkin kanta-aottavia ajatuksia. Niitä kehitellään verbaalisti parin sivun mitalla, minkä jälkeen pienellä tekstillisellä kärrynpyörällä ajatus heitetään tyhjään höpötykseen. Kirjaset ovat turhuuden ja kertakäyttökulttuurin ylistystä, joissa näennäisesti ja hetkellisesti luodaan jokin järkevältä tuntuva johtolanka, joka sitten peittyi ei-mihinkään.

Sofia Saari katseli taekwondo-harjoituksissa valkoisiin dobokeihin (harjoituspuku) pukeutuneita, kurinalaiseen ja samalla karun esteettiseen riviin asettautuneita miehiä. Intuitiivisesti hän yhdisti tilanteen ja näyn jo kauan sitten kokemaansa. Eletty aika Italian armeijan kanssa palautui mieleen esteettisenä ja yhä kysymyksiä herättävänä kokemuksena, jossa hämmäntävällä tavalla yhdistyivät äärimmäinen voima ja kurinalaisuus, väkevä maskuliinisuus ja pelkistetty, läpeensä kontrolloitu visuaalisuus. Kohdattessaan jälleen itsensä samankaltaisessa äärimmäisessä maailmassa Saari äkkiä ymmärsi jotakin piilossa ollutta. Tästä oivalluksesta lähti liikkeelle taiteellisen ajattelun ja toteuttamisen jatkumo, joka päättyi näyttelyyn kahdena piirrossarjana, joista toinen käsitteli italialaisen sotilaspilotin, toinen taekwondo-ammattilaisen arkinäkymiä.

Oma yksilöllinen paikka ja oleminen yhteiskunnassa ja samalla sen ulkopuolella kiinnostaa Sofia Saarta. Ihmettely oman paikan näennäisestä satunnaisuudesta ja kuitenkin elämäntilanteiden yllätyksellisestä toistumisesta muuttuu Saaren taiteellisessa prosessissa yleisemmälle tasolle. Estetiikan ilmeneminen joidenkin yksilöiden äärimmäisissä positioissa suhteessa maailmaan ja yhteiskuntaan kiehtovat häntä ristiriitaisuudessaan ja totaalisuudessaan. Oma osallistuminen tähän osin absurdiin arkimaailmaan ei lakkaa hämmäntämästä. Niinpä Saarelle itselleen teokset sisältävät monimutkaisia mielikuvien, ihmetyksen ja ajattelun kimppuja samalla, kun ne ovat kytköksissä yhteiskuntaan ja pienempiin yhteisöihin.

Kuvataiteellisen prosessin kerroksellisuus voidaan jakaa taiteilijan yksityisiin pohdintoihin sekä yleisempiin aspekteihin. Tämä jako on väkivaltainen, sillä usein yksityiset ajatukset sekoittuvat jo prosessin alussa esimerkiksi yleiseen esteettiseen, kulttuuriseen tai sosiaaliseen ihmettelyyn. Teoksen objektiluonteen selvittämisessä tämä jako on kuitenkin käyttökelpoinen. Taiteilija ja tekeillä oleva teos kietoutuvat saumatta toisiinsa yksityi-

sellä alueella, josta syntyvä teos kommunikoi toisten ihmisten yksilöllisten maailmojen kanssa. Prosessin alussa operoidaan vahvemmin ei kielellisellä esiobjektiivisella alueella, jossa tekijä ei ole vielä subjekti ja teos objekti. Prosessi sinänsä on jatkuvasti sekä sisällä että ulkona olemista, oman havainto- ja kokemusmaailman käsittelyä kohti yleisempää, ulkopuolisen koettavaa tasoa. Loppuvaiheessa, kun teos valmistuu, objekti erottuu subjektista ja jää muiden subjektien vastaanotettavaksi, dialogin ytimeen. Jaana Parviainen kirjoittaa tanssista paluuna esiobjektiiviselle tasolle. Tanssissa ihminen ylittää sosiaalisen kehonsa kohti perustaansa, kohti esiobjektiiivista, jonka tila on vain hetkittäistä, välähdyksenomaista. Parviainen ymmärtää tanssin siten käänteisenä tapahtumisena ek-stasikselle. (Parviainen 1994, 79.) Hän kirjoittaa eksistentiaalisti Jean-Paul Sartren jäljissä ek-stasis käsitteestä ihmisen olemisen tapana. Ihminen itsetietoisena olentona voi ylittää nykyisyyden ja suunnata tietoisuutensa hetkeen sidotun perussuuntautumisen ulkopuolelle. Se mahdollistaa ihmisen intentionaalisen suhteen maailmaan, joka toteutuu tajunnallisuutena ja tietoisuutena yli aktuaalisen olemisen. Vaikka yksilö on kehollisesti aina kiinni tässä hetkessä, hän voi samalla abstrahoida asioita, reflektoida omaa olemistaan sekä olla muille. (Parviainen 1994, 22–23.)

Ymmärrän kuvataiteellisen prosessin mahdollistuvan juuri ek-stasiksessa. Toisin kuin Parviaisen kuvaileman tanssijan kääntyminen pois sosiaalisesta kohti esiobjektiiivista perustaansa, näen kuvataiteilijan teoksen tekemisen aikana kääntyvän esiobjektiiivisista hetkistä kohti muille olemista. Intentionaalisen suhteensa ansiosta kuvataiteilija voi yhdistää havaintonsa yleisempään kontekstiin ja kääntää kokemusmaailmaansa muille vastaanotettavaan muotoon. Prosessin aikana ja etenkin sen loppuvaiheessa hän nimenomaan reflektoi, abstrahoi sekä on-muille. Tämä kuitenkin edellyttää sitä, että kuvataiteilija suhtautuu avoimesti ja ihmetellen maailmaan, että hän jatkuvassa tapahtumisessa ja perussuuntautumisessa pystyy erottamaan ei kielellisiä merkityksiä. Teosta varsinaisesti työstäessään hän voi hetkellisesti saavuttaa sellaisen intensiivisen olemisen tason, jossa kehollinen kietoutuminen ja monen kirjoittajan kuvailema koskettaminen<sup>94</sup> tapahtuu. Tämä on erittäin nautinnollista ja vastaa varmasti Parviaisen kuvailemaa tanssijan tilaa intensiivisessä tanssissa. Ei kuitenkaan voida sanoa, että tämä tila olisi kuvataiteilijalle ehdoton tavoite. Se on pikemminkin

merkki ja palkinto rehellisestä antautumisesta ja heittäytymisestä tekemisen prosessiin. Tätä nautinnollista ajan ja paikan tunnun häviämistä ja mielen irtautumista aktuaalisesta työskentelystä kuvailivat myös useimmat *Prosessitilan* taiteilijat.

#### 4.12. Teoksen valmistuminen

Kuvataiteellisen prosessin loppuvaiheessa alkaa monesti hitaampi ja harkitumpi työskentely, jossa tietoisuus teoksen valmistumisesta on jo voimakkaasti läsnä. Tässä vaiheessa tekijältä kuluu enemmän aikaa kokonaisuuden katselemiseen ja tarkastelemiseen. Hän mahdollisesti pohtii myös työhuoneen ulkopuolisia asioita, kuten tulevaa gallerianäyttelyä tai muuta kokonaisuutta, jonka osaksi teos on valmistumassa. Teoksen valmistumisen huomaaminen on itselleni aina huojentava hetki. On helpottavaa tiedostaa, että tämäkin teos tulee valmiiksi, että olen onnistunut saamaan maalauksen siihen pisteeseen, jossa loppu jo näkyy. Samalla hetki on monesti surullinen. Jos työskentely itsessään on ollut palkitsevaa edes hetkittäin, on siitä luopumisen tunne aina jollain lailla sekava ja koditon. Nautinnollisen prosessin jäljiltä voi olla samaan aikaan sekä onnellinen kokemuksestaan ja lopputuloksesta että surullinen ja tyhjä luopumisesta. Nämä tuntemukset heijastelevat myös valmiin teoksen ja tekijän myöhempään suhteeseen ja siihen, miten taiteilija kohtelee valmiita teoksiaan.

Jani Hännisen maalaus *Prosessitilan* ensimmäisenä päivänä sujui hyvin ja vauhdikkaasti. Hän työskenteli keskittyneesti kahvin ja tupakan voimalla ja suurikokoinen teos alkoi näyttää ensimmäisiä valmistumisen merkkejä jo iltapäivällä. Sivustakatsojan silmin Hänninen näytti uppoutuvan maalaamisen virtaan ja iltapäivällä heräävän yllättäen siihen, että maalaus alkoi tulla valmiiksi. Hänninen alkoi tässä vaiheessa hermostuneena miettiä, mitä tehtävää jää huomiseksi ja mitä sitten tapahtuu, kun tämä päättyy. Kahvia ja tupakkaa alkoi kulua enemmän, Hänninen käveli edestakaisin ja tuijotti maalausta pitkän tovin. Näytti siltä, että ajatus teoksen valmistumisesta katkaisi tekemisen imun. Luontevan työskentelyn vauhti pysähtyi harkintaan, jonka seurauksena seinälle piirtyi enää musta ruksi sekä joitakin pisteitä. Pitkän katselun jälkeen Hänninen pani työpaitansa naulaan ja vaihtoi vaatteet. Ohi kävellessään hän vielä varovasti katsahti maalauk-



*Yksityiskohta Jani Hännisen Prosessitilaan toteuttamasta maalauksesta 19.1.2008.*



seen ja lähti tupakalle. Maalari oli työstänyt itsensä ulos prosessista.

Sofia Saari kertoi usein maalaavansa vanhojen maalausten päälle ja jopa sulattavansa vanhoja pronssiveistoksiaan uudelleen käytettäväksi materiaaliksi. Hän kohtelee valmiita teoksiaan suurpiirteisesti ja pakkaa niitä näyttelyihin ilman suojia ja pehmusteita. Prosessi itsessään on Saarelle innostava ja hän puhui eri työvaiheistaan intohimoisesti. Valmiilla teoksilla ei yleensä ole tekijälle enää samanlaista arvoa. Se, että teokset tulee dokumentoitua, riittää. Avajaisiinkaan hän ei aina mielellään menisi. Tuotokset ovat näytteillä hetken ja sen jälkeen ne voi tuhota. Saarella ei ole tarvetta katsella niitä uudestaan.

Oma suhteeni valmiisiin maalauksiini pysyy aina jonkin verran yksityisenä. Ymmärrän teosten näyttämisen sosiaalisen aspektin ja tiedostan myös sen tarpeen itsessäni. Otan mielelläni vastaan yleisön kommentteja. Etenkin rakentavan negatiiviset kommentit ovat toisinaan hyvä apu työskentelyssä. Kuitenkin teosten näyttämiseen liittyy itselläni aina myös negatiivinen paljastamisen tunne. Maalausten kanssa koetut intensiiviset hetket ja niiden eri vaiheissa läpikäydyt ajatukset säilyvät niin voimakkaina muistissa, että toisinaan on vaikea asettautua katsojan asemaan ja kuvitella näkevänsä ikään kuin puhtaasti, ensimmäistä kertaa. Katson yleensä mielelläni uudestaan vanhoja maalauksia, etenkin jos voin tehdä sen yksin. Pystyn niiden kautta palauttamaan mieleeni monia asioita ja usein myös niiden kanssa koetun työskentelyn hetken. Ne toimivat minulle muistosäiliöinä, joita katson etäisen kiinnostuneena ja vähän hämmentyneenä. Valmistumisen jälkeen maalaus on minulle itsenäinen objekti, johon minulla ei enää ole oikeutta eikä tarvetta koskea. En koskaan käsittele maalauksiani silkkihansikkain, mutta suhde niihin ei muutu kuitenkaan välinpitämättömäksi.

Taiteilijalle syntyy teosta tehdessä tiivis suhde sen koko maailmaan. Teoksen ohella tulee työstäneeksi myös omia ajatuksiaan, näkemyksiään ja visuaalista ajatteluaan. Kun työskentelyssä pääsee aallon harjalle, jossa taito ja tottumus vievät teosta eteenpäin kuin itsestään, saa tekijän mieli rauhassa vaeltaa tietosiin ja tiedostamattomiin suuntiin. Monesti suhde työskentelyyn on jollain tavalla intohimoinen. Prosessi voi olla taistelutaner tai nautinnon lähde. Se voi olla paikka kohdata itsensä tai maailma sellaisena kuin sen sinä hetkenä näkee. Se on aina paikka oman visuaalisen ajattelun testaamiseen ja julki tulemiseen. Taiteilija antaa aina osan itsestään teoksen tekemiseen. Siksi suhde prosessiin ja monesti myös sen tuloksiin on harvemmin välinpitämätön.

#### 4.13. Raakana katseiden alla

Tutkimuksen kannalta *Prosessitilan* taiteilijoiden seuraaminen oli olennaisen tärkeää. Vaikka olin keskustellut viiden taiteilijan kanssa pitkällisesti heidän työskentelyynsä liittyvistä asioista ja olin vierailut useamman kerran heidän työhuoneillaan, varsinaisen työskentelyn seuraamisen anti oli välittömydessään erilaista. Taiteilijat joutuivat myös suhtautumaan uudella tavalla työskentelyynsä, koska se tapahtui yleisön katseiden alla. Observoituina he joutuivat myös itse asennoitumaan observoivasti omaan työhönsä ja kaikkeen siihen, mitä *Prosessitilassa* tapahtui. Tutkijana minulle oli tärkeää asettaa myös itseni samaan tilanteeseen ja osallistua taiteen tekemiseen samassa tilassa. Vasta itse maalatessani *Prosessitilassa* ymmärsin, minkälaista on tulla tehtyyn tilaan ja ottaa se haltuun, kuinka häilyvää keskittyminen voi ajoittain olla ja millä tavalla tilassa liikkeessaan on tietoinen yleisöstä, valvontakameroista ja tilaan kuuluvista äänistä. Ilman omaa kokemusta en olisi pystynyt samalla tavalla ymmärtämään muiden taiteilijoiden kokemuksia.

Puhuessani useamman taiteilijan kanssa heidän prosesseistaan tulin myös varmemmaksi sellaisista hiljaisista vaiheista, joita itsessäni ja työskentelyssäni tunnistin, mutta jotka ovat niin harsomaisia rakenteeltaan, että niiden auki kirjoittaminen vain oman kokemuksen pohjalta ei olisi vakuuttanut minua. Kuvataiteelliseen prosessiin liittyy paljon käytännöllistä puolta, kuten suunnittelua, pohjien tekemistä ja materiaalivalintoja. Ajatusmaailmaa hallitsevat monesti tekniset sekä toteutukseen ja tavoitteeseen liittyvät asiat. Kiinnostavia osuuksia prosessissa ovat myös ne vaiheet, joista on vaikea puhua, joissa intuitio esittää pääosaa ja jotakin tapahtuu taiteilijassa ilman, että hänen tietoisesti tarvitsee suunnitella tai kontrolloida. Tällaisia vaiheita oli *Prosessitilan* keskustelujen perustella tunnistettavissa ainakin kahdessa kohtaa prosessia. Ensimmäinen vaihe liittyy visuaalisen hahmon syntyyn, eli siihen hetkeen taiteellista ajattelua, jolloin taiteilija alkaa tiedostaa tulevan teoksensa ilmiasun. Toinen kontrolloimaton vaihe on selkeästi erotettavissa varsinaisen työskentelyn yhteydessä. Intuitiivisessa aktissa prosessi tuntuu vievän itse itseään eteenpäin. Jotakin visualisoituu oman käden kautta ilman, että se vaatisi itseltä muuta kuin läsnäoloa.

Omaa ajattelua vastaavan visuaalisen ilmaisun löytäminen lyhyissä tiedostavissa hetkissä on hätkähdyttävä elämys. Tuntuu, kuin jotakin valmista pullahtaisi tietoisuuteen intuitiivisesti, ilman yrittämistä ja työstämistä.

Ajatukset ovat sitä ennen pitkään kypsyneet ei-kielellisellä tasolla ja niitä on muun tekemisen ohella punnittu. Silti ajatusten muotoonsa asettuminen tuntuu äkilliseltä ja valmistelemattomalta oivallukselta.

Juho Hotanen pohtii maalaustaiteen ontologiaa Merleau-Pontyn jäljissä ja kuvailee maalaamisen lähestyvän sellaista tilaa, että on olemassa jotakin ennen kuin sanomme mitä; filosofiaa ennen filosofiaa. Maalari tekee näkyväksi sellaista, jota ei ennen ollut nähtävissä, jolla ei ollut muotoa. Tämä ei sinänsä liity tavalliseen näkemiseen, vaan nimenomaan kaiken näkyvän epäilemiseen, mitä maalari lakkaamatta tekee. *Maalaustaide ei vain toista annettuja muotoja, vaan se on pikemminkin prosessi, jossa muoto muotoutuu.* (Hotanen 2008, 73–77). Hotasen kuvaus siitä, miten jotakin on ennen kuin voimme sitä sanoa, kuvailla tai kuvata, on oivallinen näkökulma siihen hetkeen, jossa taiteilija jo tiedostaa kuvallisen idean olemassaolon, muttei voi sitä millään keinoin käyttää. *Näkyvä on raskaana näkymättömistä merkityksistä, joka herättää kaiun ruumiissani* (Hotanen 2008, 76). Janne Räisänen ja Jani Hänninen molemmat kertoivat keräävänsä jonkin verran kiinnostavaa kuva- ja tekstimateriaalia lehdistä, internetistä tai kirjoista. Nämä kuvat kulkevat mukana, koska niissä on se jokin, jota voi käyttää, josta voi lähteä liikkeelle. Tekijä on tunnistanut ja nähnyt niissä jotain, joka ei ehkä ole se ilmeisin näkyvä tai kuvan esittävyteen liittyvä asia. Hän ei silti ole ehkä vielä pitkään aikaan selvillä siitä, miten, missä yhteydessä ja miten merkittävästi tämä materiaali tulee käyttöön, tai tuleeko lainkaan. Se kantaa potentiaalia, joka hetkessä voi muuttua oivallukseksi ja liittyä laajempaan ajatteluun tai assosiaatioketjuun. Jos taiteilija on varsinaisuuden tilassa ja avoin maailmalle, hän kohtaa tätä materiaalia missä tahansa. *Joskus kuvia on liikaa ja koko juttu häviää pois. Asiat pitäisi saman tien tehdä loppuun, ideat hajoavat niin nopeasti* (Hänninen 2008).

Merleau-Ponty on käsitellyt anonyymia, ei tunnistettavaa havaintomaailmaa ja maailmassa olemista kuvauksilla raaka oleminen tai raaka (villi) havainto<sup>95</sup>. Ihmisen moniselitteiseen ja vastavuoroiseen maailmasuhteeseen liittyy se, että maailma ikään kuin syöttää hänelle myös sellaisia havaintoja, jotka tulevat häneen huomaamatta, hiljaa ja tunnistamattomina. Tällaiseen raakaan havainnointiin ei välttämättä liity aktiivinen valinta, tulkinta tai ennakointi. (Johansson 2004, 147, 196). Siksi sen kielellinen lähestyminen tuottaa useimmiten

---

95 Juho Hotanen käyttää käännöstä raaka, Hanna Johansson käännöstä villi. Kuvataiteellisen prosessin yhteydessä mielestäni raaka kuvailee asiaa paremmin.

vain metaforisia ilmauksia. *Aivan kuin ihminen kaipaisi ylimuistoista alkupe-  
räänsä, villiä luontoa, raakaa olemista, mutta lähestyessään sitä etäännyisi yhä  
kauemmas* (Hotanen 2008, 9). Hotasen mukaan taide avaa tien raakaan olemi-  
seen ja ilmaisuun, johon kulttuuriin, historiaan ja kieleen sidotulla ihmisellä ei  
täysin enää ole paluuta. Johansson kutsuu tätä elämän anonyymiksi alustaksi,  
jolta ehdot persoonalliselle elämälle asettuu. (Hotanen 2008, 9, 71. Johansson  
2005, 147.)

Raaka oleminen liittyy nähdäkseni paitsi kuvallisten havaintojen syntyyn,  
myös siihen intuitiiviseen työskentelyvaiheeseen, jota monet tutkimuksessani  
mukana olevat taiteilijat ovat kuvanneet. Se tuo esiin ihmisen esipersonaal-  
lisen ja anonyymien sisäpuolen, joka on olemassa (ulkopuolen) minän alla,  
ja jolle maailma on olemassa ennen kuin minä olen täällä (Johansson 2004,  
147). Taiteilijoiden kuvaukset muistuttavat jonkinlaista esikokemusta, jota on  
vaikea käsitteellistää tai edes havaita. Keho toimii, vaikkei sitä käsketä ja rat-  
kaisut tehdään jossain tietoisien ajattelun tuolla puolen. Kehomuistiin painu-  
nut taito kannattelee toimintaa ilman, että siihen tarvitsisi kiinnittää huomiota.  
Tähän olemukseen tai tilaan uppoutuminen helpottaa työskentelyä yleisön sil-  
mien alla. Siihen pääseminen on kuitenkin sitä hankalampaa, mitä sidotum-  
pi tekijä on tilanteessa omaan persoonalliseen ja kulttuuriseen minäänsä<sup>96</sup>.  
Itse koin työskentelyn vaikeimmaksi silloin, kun paikalle osui tuttuja, joiden  
kanssa tunsin velvollisuudekseni irtaantua vaihtamaan kuulumisia. Tällaisten  
sosiaalisten tilanteiden sotkeutuminen keskittyneeseen työskentelyyn pait-  
si katkaisi työn täysin, myös tuotti sellaisen harmistuksen, josta yli pääse-  
minen ei tapahdu hetkessä. Silloin konkreettisesti tuntui siltä, kuin Merleau-  
Pontyn kuvailemat toisiinsa kääriytyneet ja kietoutuneet minuuden sisä- ja  
ulkopuoli olisi revitty kahtia ja vain ulkopuoli jäisi orpona esittämään itseään.

#### 4.14. Corps Inutile I–III

Maalasin itse *Prosessitilassa* yhteensä kuuden päivän ajan. Yllättä-  
en ongelmaksi nousi maalauspohjien puute. Näyttelyssä oli esillä tyhjiä  
maaluspohjia sekä keskeneräisiä maalauksia, mutten voinut niitä käyttää  
tai työstää loppuun. Keskeneräisen materiaalin piti säilyä keskeneräisenä

---

96      Persoonalliseen minään liittyy mm. subjektin vapaa tahto ja päätöksenteko (Johansson  
2004, 147).

näyttelyssä, enkä siksi voinut jatkaa omia maalauksiani valmiiksi. Jo kahden päivän aikana olin työstänyt keskeneräisiä maalauksia niin paljon kuin näyttelyn rajoituksissa voin. Olin ottanut mukaani myös kaksi metallipohjaa, jotka olivat työhuoneella jääneet maalamatta. Vietettyäni niiden kanssa puolen päivää ymmärsin niiden olevan liian ongelmallisia maalattavaksi ilman täsmälleen niihin sopivaa mielikuvaa. Toisessa oli reikiä reunoissa ja sen luonne oli hankalan raskas. Olin aloittanut jotakin sen pintaan, mutta lopettanut alkumetreillä. Toisen pinnassa oli niin kaunis ruoste, että käyttäkseni sen hyväkseni haluamallani tavalla, tarvitsisin tarkan suunnitelman. Sitä minulla ei ollut. En ollut ennakoanut *Prosessitilassa* työskentelyäni millään lailla.

Maalattuani kolmea keskeneräistä maalausta parin ensimmäisen päivän ajan, päätin etsiä työhuoneen varastosta sopivaa paperia. En ollut maalannut paperille vuosikausiin. Koin vaikeaksi taas aloittaa sen kanssa, etenkin yleisön paineessa. Paperin herkkyyks on minulle hankala. Olen maalatessani helposti suurpiirteinen ja harkitsematon. Haavoitan paperia helpommin kuin kovaksi liimattua kangasta ja joudun sen kanssa teknisiin umpikuijiin. Toisaalta nautin sen nopeasta kuivumisesta ja sekateknisistä kerroksista. Jos paperi on tarpeeksi iso, voin onnistua jättämään siihen hengittävän rytmin.

Löysin työhuoneelta kasan kymmenen vuotta vanhoja, suurikokoisia akvarelleja. Olin maalannut niille fyysisiä hahmoja, joiden muodosta ei voinut päätellä, onko kyseessä eläin vai ihminen. En piitannut niiden aihe maailmasta. Tärkeämpää oli vanhojen maalausten hyvä paperilaatu, jolle voisin helposti jatkaa maalausta muilla materiaaleilla. Se, että pohjalla oli jo yksi kerros akvarellia, helpotti työskentelyyn ryhtymistä yleisön edessä. Myöhemmin huomasin, että niiden ruumiillinen teemakin sai prosessissa uuden ilmenemismuodon.

*Prosessitilassa* kiinnitin kolme paperia liimapaperilla suoraan seinään ja niiden koko ja sarjallisuus seinällä tuntui hyvältä. Ryhdyin sitten hajamielisesti selaamaan aikaisemmin tekemiäni piirroksia. Mielessäni kului koskettamisen teema, jota olin työstänyt aiemmin kangaspohjille. Toisen kehoa koskettavat kädet olivat toistuneet erilaisissa sommitelmissa. En halunnut käyttää samoja käsiä enää, mutta teemallisesti aihe oli yhä mielessäni. Miellyin piirroksissani yksinäiseen hahmoon, jonka olin piirtänyt muutama vuosi sitten. Luonnostelin sen uudestaan ja lisäsin hahmolle käden,

jolla se pitelee toista käsivarttaan kuin haavoittuneena (Corps Inutile III). Hiljentynyt ilme kasvoilla muuttui kärsiväksi. Katselin piirroistani pitkään, yritin tutustua sen luonteeseen. Jollain tavalla itseään koskettava hahmo toi mielikuvia yksinäisyydestä, itsesäälistä, itsestään huolehtimisesta, itsetyydytyksestä ja samalla itsekkyydestä. Aihe alkoi muodostua hyvin ruumiilliseksi mielessäni. Samalla se alkoi keskustella edellisten maalausteni toisiaan koskettavien hahmojen kanssa.

Ensimmäisestä hahmosta tuli hyvä. Tosin sen ankaruus ilmeni minulle vähän liian parodisena. Sen rinnalle tarvitsisin kaksi muuta, jotka koskettaisivat itseään aivan eri tavalla. Mieleeni tuli heti Beninissä piirtämäni vodou-papitar, joka eteen kumartuneena ja keskittyneenä, hitain liikkein pesi käsivarsiaan veden valuessa hänen ihollaan (Corps Inutile II). Kolmanneksi halusin nautinnollisen hahmon, joka keskittyy omaan oloonsa antaumuksellisesti (Corps Inutile I). Luonnostelin taakse nojautuvan naisen, jonka lepäävää kättä piirtäessäni mieleeni tuli Kuutti Lavosen eroottis-ylevät enkelit. Halusin suurten käsien hieman rikkovan naisellista ja herkkää tunnelmaa.

Hahmottelin kolme pientä luonnostani sellaiseen järjestykseen, jossa niiden muotokieli seuraisi ja myötäilisi toisiaan mahdollisimman saumatta. Sitten aloitin piirtämällä ihmishahmot suurin piirtein oikeaan kokoon, asentoon ja paikkaansa akvarellipapereille. Tämän asemoinnin jälkeen aloin käsitellä maalauksia pintoina. Tämä vaihe oli leikkisä, miellyttävä ja nopeatahtinen. Liimasin I maalaukseen punaisia appelsiinien käärepapereita, jotka olin säästänyt vuosia sitten. Niiden värin intensiteetti kompensoi vasemmalla reunalla olevaa jyrkkää kontrastia sekä aistillisen hahmon vasemmalle suuntautuvaa pään liikettä. Käärepapereiden makea väri ja hieno materiaali vastasivat jollain tavalla mielikuvaani maalauksen ihmishahmosta. II maalaukseen liitin venäläisen lahjapaperin, jonka olin säästänyt pioneerileiriltä yli kaksikymmentä vuotta sitten. Sen alle liimasin lattialta löytämäni sanomalehden palan, jolla sain venytettyä liimattua pintaa hieman suuremmaksi. Näiden kautta sain liikuteltua katseen suuntaa hieman pois hahmon kasvoilta ja kädestä. Haluan usein rikkoa ihmishahmojen valtaa maalauksissani, sillä ne vangitsevat katseen liiankin helposti vain itseensä. Kolmas pohja näytti olevan sopusoinnussa sellaisenaan, enkä liimannut siihen mitään.

Visuaalisen ajattelun vaiheet tulevat esille vasta jälkeinpäin. Tehdes-

sä ratkaisut syntyivät pääasiassa vain, koska ne näyttivät hyviltä ja sopivilta. Pohdinta ei juurikaan vaatinut pysähtymistä ja elementtien sommittelua tietoisesti. Työstin papereita tasatahtiin aina himoiten seuraavaa vaihetta, nauttien tekemästani jäljestä ja kunkin käyttämäni materiaalin parhaista puolista. Pintojen rakentelu on usein itselleni mieluisin ja sujuvin vaihe, jossa tulee nopeasti näkyvää tulosta. Tieto siitä, että maalaamiseen itseensä on vielä pitkästi matkaa, antaa vapauden telmiä ilman viimeistä tulosvastuuta.

Vuorottelin piirrettyjä ja maalattuja kerroksia. Työskentely kolmella paperilla samanaikaisesti toimi ajallisesti hyvin. Edelliset kerrokset kuivuvat sillä välin, kun työstin seuraavaa paperia. Harvoin kävi niin, etten olisi voinut teknisistä syistä jatkaa mitään maalausta. Tämä on tärkeää, koska olen maalatessani kärsimätön. Odottaminen lopettaa työskentelyni imun helposti. Sekateknisten kerrosten on kuitenkin annettava kuivua kokonaan työstämisen välillä. Väärään aikaan jatkettu maalaus menee helposti korjaamattomaan kuntoon. Tärkeää itselleni on myös se, että voin jättää maalauksen jokaisen kerroksen jälkeen kuivumaan niin, että olen siihen tyytyväinen. Jos joudun odottaessani katsomaan huonoa tai korjattavaa kerrosta, saatan hylätä koko maalauksen.

Piirtämisen ja maalaamisen vuoropuhelu oli nautittavaa. Toinen toi työskentelyyn tarkkuutta ja herkkyyttä, toinen väriä ja voimaa. Nautin gesson ja maalin valumisesta niin, että hengitykseni kiihtyi joka kerta pisaroiden lähtiessä liikkeelle. Isojen siveltimien käyttö isoilla papereilla vei minut jonnekin pois. Leikin kuin tietämättäni, missä olin. Sivellin liukui paperilla sujuvasti ja maali valui helposti imeytymättä liian nopeasti pohjaan. Piirtäminen puolestaan isolle paperille oli fyysisyydessään ja nopeudessaan miellyttävää. Liiduilla piirtäessäni sain lisättyä pieniä aksenttivärejä mukaan. Värit tukivat ihmishahmojen herättämiä mielikuviani. Ill maalauksen olkapäällä valuva vaaleanpunainen merkitsi itselleni lapsellista itsesääliä samalla, kun hahmon yläpuolella valuva tumma punainen merkkasi todellista ja järisyttävää maailman kohtaamista. Hahmo omassa kuplassaan kylpee näiden ristiriitaisessa kosketuksessa. Eksistentiaalisen yksinäisyyden, itseensä tyytyväisyyden ja pohjoismaisen melankolian moninaisuus kiehtoivat minua teemana, jonka alla saatoin heijastella omaa yksinäisyyttäni. Oma tilanteeni oli pian näyttelyn jälkeen muuttumassa radikaalisti avioliiton ja mieheni Suomeen muuton myötä. Yksin vietetty ja työhön hukutettu

talvi oli osaltani loppumassa ja olin lähdössä Beniniin omiin häihini. Myöhemmin ymmärsin, että maalausten kautta olin myös heittävässä ironisia hyvästejä päättyvälle elämänvaiheelle ja entiselle olemukselleni.

Vähitellen maalaaminen ja piirtäminen hidastui. Vietin aikaa vain katsellen. Tavallaan varoin katselemasta liian analyttisesti, etten tekisi mekaanisia ja teknisiä korjauksia, joiden jälki ehkä peittäisi herkkyyttä alleen. Kävelin näyttelyssä, kuvasin sen näkymiä ja juttelin ihmisten kanssa. Välillä palasin katsomaan maalauksia ja vetämään muutaman vedon pastelliliidulla tai syventämään jotakin kontrastia. Kun maalaukset alkoivat saada lopullisen muotonsa, etsin niille nimeä sanakirjan avulla. Beninissä ilmaantuneet ranskankieliset nimet tuntuivat edelleen luontevilta. Etsin kehoillisuuteen, ruumiiseen ja lihaan liittyviä sanoja. Löysin useita hyviä ja kauniita sanoja, jotka eivät kuitenkaan teoksen nimenä antaneet tarpeeksi kerroksellista vaikutelmaa. Jostain syystä mieltiessäni aloin hahmotella sanoja maalausten päälle himmeinä teksteinä. Niiden rytmikka ja typografia näyttivät sopivan visuaaliseen kokonaisuuteen, joten voimistin niitä osaksi sommitelmaa. Tekstien avulla sain säädettyä viimeisen painon sommitelmissä sekä maustettua värit kokonaisuudeksi.

Valmiita teoksia katsoessani mieleeni tulvi säälin ja inhon ajatuksia yhdessä niitä kuvaavien sanojen kanssa. Itsekseen oleminen teki minussa ilmiselvää loppuaan. Sana hyödytön jäi lopulta kaikumaan ajatuksiini. Se muodosti erilaisia sisältöjä tekemättömyyden, itseensä kääriytymisen, laiskuuden ja hedelmättömyyden merkityksissä. Hyödytön ruumis ranskaksi, Corps Inutile oli tarpeeksi lyhyt ja kertova, ja näytti myös visuaalisesti sopivalta. Niinpä päädyin antamaan sen nimeksi koko maalaussarjalle. Maalaukset pysyivät mielessäni selkeästi sarjana, sillä olin työstänyt ne kokonaisuutena ja suhteessa toisiinsa.

Katsoessani Corps Inutile I–III:a jälkeensä muistan sen työstämisen tuottaman nautinnon elävästi. Nopea tahti, fyysinen piirtäminen ja valuva maali pitivät minua kiehtovassa otteessaan. Halu piirtämiseen jäi voimakkaana päälle. Fyysisyys yhdistyi teoksen teemaan ja aidon kokoiset ihmisahmot antoivat vastusta kuin todelliset ihmiset. Kuin olisin muotoillut niitä savesta, koskettaen. Myös tekemisen ajankohta omassa elämässäni nousee voimakkaasti mieleen. Ymmärrän hahmojen merkityksen itselleni kokonaisemmin. Kirjoittaminen avaa koko prosessin sisältöä minulle tarkemmin kuin pelkkä ajattelu. Ilman käsitteellistämisen pakkoa taiteellisen



ja visuaalisen ajattelun kulku jää helposti mielikuvien tasolle. Kirjoittaminen avaa konkreettisen näkökulman, vaikkakin se on vain yhdessä ajassa ja paikassa tehty tulkinta, yksi totuus. Koko prosessin täydellinen avaaminen ei ehkä koskaan ole mahdollista. Eri hetkissä se paljastuu vain tietystä kilmasta nähtynä. Ja kun toinen kylki kääntyy esiin, toinen peittyy varjoon.



*Jaana Saario, Corps Inutile I-III, 2008, sekatekniikka paperille.*



Jaana Saarion päiväkirjoja Läpivalaisu-näyttelyssä



## 5. AJATUKSIA POLUN PÄÄSSÄ

### 5.1. Tutkimuksen tarkastelu

Kuvataiteellisen teoksen synty- ja kehitysprosessi on seurattavissa. Teoksen kehittymistä tekijän taiteellisessa ajattelussa, ja sen toteutumista tekijän visuaalisessa ajattelussa ja työskentelyssä voidaan jäljittää. Vaikka prosessin koko kaari on nähtävissä vasta teoksen valmistumisen jälkeen, on myös työskentelyn aikana tehty havainnointi tässä tutkimuksessa antanut olennaista tietoa. Teoksen syntyprosessin avaaminen on tutkimuksessani vaatinut uudenlaista asennoitumista tutkija-taiteilija-opettajan omaan taiteelliseen työhön sekä ajan antamista tutkimuksessa mukana olleiden taiteilijoiden työskentelyn seuraamiselle. Olennaisia ovat olleet *Läpivalaisu*-näyttelyn *Prosessitilassa* seuratut taiteilijoiden työskentelyperiodit ja niiden ohessa käydyt keskustelut. Fenomenologien ajattelu on tarjonnut kehyksen, jonka sisällä olen voinut kehittää ajatteluani taiteilijan toiminnasta ja taiteellisen prosessin tasoista. Reflektoidessani ajatuksiani fenomenologien kirjoituksiin olen nähnyt taiteilijan työn hyvin inhimillisessä ja arkisessa valossa. Tutkimuksessani maailma on esittäytynyt kokonaisuutena, joka suuntautumisen kautta paljastuu subjektille kehollisessa kokemuksessa. Taiteilijuus on avautunut ammattina, jossa aistinen herkkyyks ruokkii taiteellista ajattelua, ja jossa visuaalisen ajattelun ja ammattitaidon avulla tuotetaan maailmallisuudessa kiinni olevia teoksia.

Entä jos olisin vakuuttunut aivan toisenlaisesta teoriasta? Jos olisin valinnut toiset taiteilijat? Jos positioni ja paikkani maailmassa olisi toinen, olisinko tullut samaan lopputulokseen? En voi koskaan täysin ymmärtää toisen taiteilijan näkökulmaa maailmaan. Voin tietää jotakin omastani, voin havainnoida ja eläytyä toisen kertomukseen, ja voin tulkita prosessiin liittyviä jatkuvuuksia ja satunnaisuuksia. En silti voi nähdä omaa todellisuuttani objektiivisesti. Olen yrittänyt tarkastella prosessia mahdollisimman monesta näkökulmasta kuitenkin pysytellen kiinni elävässä hetkessä ja arkisessa tapahtumisessa. Toisten taiteilijoiden

avulla olisin varmasti tullut korostaneeksi erilaisia prosessin tasoja. Tutkimus on kuitenkin rajattava johonkin ja tässä rajauksessa ilmiö paljastuu tietyllä tavalla.

Olen väittänyt, että kuvataiteellinen prosessi on olennaisesti kytköksissä taiteilijan elämismaailmaan ja että taiteilijan suuntautuminen ja perspektiivi ohjaavat hänen huomiotaan ja havaintojaan maailmassa. Toisin kuin monissa muissa ammateissa taiteilijan työssä maailmallisuus näkyy ja siivilöityy näennäisten aiheiden ja taiteellisten tarkoitusten läpi. Maailma avautuu ihmiselle kehollisessa kokemuksessa ja hänen ajattelunsa perustuu kokemusten muokkaamaan horisonttiin. Näin ollen työhuoneen ulkopuolinen on teoksissa läsnä yhtä paljon kuin työhuoneella määritellyt taiteelliset tavoitteet. Visuaalisen ajattelun myötä taiteilija nostaa esille taiteellisia ambitoitaan ja samalla niiden ulkopuolelle rajautuva jää vaikuttamaan teosten taustalle. Jos arkisen maailman havainnot tai ajankohtaisuudet eivät sinällään kuulu teoksen aihepiiriin, ei maailmallisuus välttämättä näyttäydy katsojalle. Prosessin maailmallisuuden tunnistaminen vaatii tutkijalta valmiista teoksesta sivuun katsomista.

Taiteilija itse voi tunnistaa työskentelynsä luonteen. Työskentelyn ja tuotannon jatkuvalla seuraamisella ulkopuolinenkin katsoja voi hahmottaa muutoksia, joiden kehitys on yhteneväinen ympäröivän todellisuuden kanssa. Tutkimuksen alussa kuulin monia epäilyksiä prosessin sanallistamisen hankaluudesta sekä sen mahdollisista negatiivisista vaikutuksista itse prosessiin. Vaikutti siltä, että tutkimuksen kohde koettiin liian henkilökohtaiseksi ja haavoittuvaksi analyttisen tutkimusotteen vaikutuspiiriin. Olennaisen paljastaminen kuvataiteellisesta prosessista ei ole suoraviivaista. Katson, että yleistyksen ja tasapäistävä vertailu ovatkin tämänkaltaisen tutkimuksen suurin riski. Niinpä olen pyrkinyt perehtymään valitsemieni tekijöiden tuotantoon pidemmällä aikavälillä ja keskustelemaan tulkinnoistani heidän kanssaan suoraan.

Tutkimuksen aikana käsitykseni taiteellisesta ja visuaalisesta ajattelusta on laajentunut ja olen samalla ymmärtänyt näiden olevan perustavanlaatuisia piirteitä taiteellisesti suuntautuneiden ihmisten ajattelussa. Prosessin sanallistaminen ja auki keriminen on kohentanut itseymmärrystäni ja avannut koko taiteen ilmiötä uudelta kannalta. Lopulta käsitys siitä, että analyttisellä ajattelulla olisi taiteellista herkkyyttä tuhoavaa voimaa, osoittautui tutkimuksen aikana taiteilijaneron ja inspiraation kaltaisiksi myyteiksi. Nämä myytit tukevat kaikki toisiaan estäen ja yksinkertaistaen taiteen tekemisen ymmärtämistä sen todellisessa kontekstissa.

Ihmetys taiteellisen prosessin ja tuoreiden lopputulosten edessä ei

ole tutkimuksen myötä hävinnyt. Hämmennys onkin osa prosessia ja taiteellista ajattelua, joka kutsuu keskustelemaan maailman kanssa. Prosessi on ajallinen ilmiö ja se liikuu jatkuvasti katsojan sormien läpi. Hetkeen sidottu aistisuus säilyttää aina tietyn salaisuutensa. Havaintojen ja kokemusten tarkastelu perustuu tulkintaan, sillä jo niiden aiheuttamat painaukset horisontilla ovat maailmallisuuden muovaamat. Tutkijan onkin hyväksyttävä yksittäisen arvo ja hahmotettava ilmiötä eri suunnilta. Taiteelliset prosessit avaavat sellaisia reittejä, joiden kautta voidaan tarkastella taiteilijan toimintaa, taideteosta ja kuvataiteen ilmiötä sisältä käsin. Esille tulee taiteellisen ja visuaalisen ajattelun kokemuksellisuus. Tutkimukseni tärkein merkitys onkin sellaisen verhon auki raottamisessa, joka tavallisesti peittyy pelkässä valmiiden teosten tarkastelussa. Teokseen tekemisen aikana kuitoutuvat kerrokset eivät lopputulokseen keskittymällä koskaan näyttäydy kokonaisuutena. Tutkimuksessa taiteilijan työn luonne on hahmottunut ymmärtämällä taiteellisen prosessin rytmiä ja erilaisia tasoja. Samalla ymmärrys inhimillisestä ajattelusta ja ihmisen maailmasuhteesta on syventynyt.

Kuvataiteellisessa prosessissa on ilmennyt taiteellista ajattelua lataavia, työhön valmistavia ja ajattelua purkavia jaksoja. Prosessi rytmittyy näkymättömiin ja näkyviin vaiheisiin. Taiteellisessa ajattelussa voidaan nähdä yksityisiä ja yleisiä merkityksiä ja tavoitteita. Visuaaliseen ajatteluun vaikuttavat tiedostetut ja tiedostamattomat tasot. Työskentelyssä erottuvat tavoitteelliset, sattumanvaraiset ja intuitiiviset vaiheet. Taiteilijan tekemissä ratkaisuisissa ja valinnoissa on erotettavissa pysyviä ja satunnaisia piirteitä. Tiedetyt piirteet ja rytmi näyttävät olevan luonteeltaan yleisiä kaikille kuvataideprosesseille.

## 5.2. Positioiden triptyykki

Ennen tutkimuksen aloittamista taiteen tekemiseni eli ihmetyksen kierteessä. Joka kerta teoksen valmistuessa olin täynnä hämmennystä. Uudelleen ja uudelleen mietin, miten tässä näin kävi. Opettaessani ihmettelin usein oppilaan asemaa. Miksi hän ei saa kiinni käsiteltävästä aiheesta? Miksen saa häntä innostumaan tästä? Miksi hän aina uudestaan palaa johonkin aiemmin tekemäänsä? Olen yrittänyt ymmärtää oppilaan näkemistä ja ajattelua ja eläytyä hänen tilanteeseensa. Eniten taiteen tekemisen sanattomia polkuja tutkimusta edeltävä aikana ihmettelin taiteilijaystäväieni

työhuoneilla. Koin taiteilijoiden tuotannon kehityksen ja samanaikaisesti tietyn tyyllillisen pysyvyyden hämmästyttävänä yhdistelmänä. Seuratesani ystäväni työn kehitystä vierestä olin tullut vakuuttuneeksi siitä, että taiteellisessa prosessissa on oltava sekä pysyviä että muuttuvia piirteitä, ja että näiden on oltava perustavalla tavalla kytköksissä tekijään itseensä. Tämä käsitys oli muodostunut ennen tutkimukseen ryhtymistäni hiljaiseksi ennako-oletukseksi.

Aloittaessani väitöskirjaa näin roolini kuvataiteilijana, taideopettajana ja tutkijana toisistaan erillisinä. Tutkimusta tehdessäni ja etenkin virkapaalla opetustyöstä ollessani olen pystynyt näkemään laajemmin. Kyse on kaikissa rooleissa lopulta samasta asiasta, taiteellisesta ajattelusta ja prosessin ymmärtämisestä. Positioni ovat toisistaan lähinnä toimintatavoiltaan erottuvia tilanteita, joissa antaudutaan taiteelliselle ja visuaaliselle ajattelulle eri reittejä pitkin. Ymmärsin tutkimuksen aikana, että jo pidemmän aikaa olen piirittänyt taiteellisen prosessin kysymyksiä kaikilla toimintakentilläni. Maisterin lopputyöni käsitteli kuvataiteellisten aiheiden muodostumista. Pian valmistumiseni jälkeen työskentelin yleisön nähtävillä Salon Taide-museoon rakennetussa lasihuoneessa. Taiteen perusopetuksen yhteydessä aloin toteuttaa koko lukuvuoden kattavia teemoja, joihin kutoutuivat monenlaiset prosessit päällekkäin. Salon taiteilijaseuran puheenjohtajana toimiessani suosin näyttelytoiminnassa teemanäyttelyitä, sillä minua kiehtoivat, miten eri tekijät erilaisista teemoista huolimatta pysyivät tunnistetavasti tyyllissään. Olin huomaamattani rakentanut arkea niin, että erilaiset näkökulmat prosessiin olivat avoinna tarkasteltaviksi. Näin ollen suhteeni aiheeseen oli luontevasti arkisella pohjalla jo tutkimusta aloittaessani.

Opetustilanteessa olen jatkuvasti alttiina erilaisille ilmaisutavoille, välineiden käytölle ja visuaaliselle ajattelulle. Oppilaitteni ajattelu ja toiminta haastavat opettajaa ja romuttavat totuttuja mielikuvia päivittäin. Opettaja joutuu hallinnoimaan monta prosessia samanaikaisesti. Täytyy osata ajatella etukäteen, mitä tapahtuu eri tekniikoiden ja materiaalien yhdistyessä, miten käytetyt välineet vaikuttavat tekijän ilmaisuun ja päämääriin. Usein opettaja myös ohjailee jonkinlaista teemallista kehitystä tai jatkumoa, jonka avulla pyritään näkemään tai kokemaan jotakin laajempaa. Taideopettajan työ on monella tapaa prosessillista, vaikei hän itse osallistuisikaan prosesseihin visuaalisen työskentelyn kautta. Opettajana toimimisen kokemus harjaannuttaa myös sanallistamaan omia visuaalisia tarkoituksiperiään.

Työssä joutuu jatkuvasti lähestymään erilaisia ihmisiä ja olemaan läsnä heidän prosesseissaan. Opettaja oppii hakeutumaan tasa-arvoiseen dialogiin ja hienovaraisesti ohjaamaan puhetta haluttuun suuntaan niin, että se mahdollisimman vähän häiritsee oppilaan prosessia. Taideopettajan sosiaaliset taidot ovat kullanarvoiset myös taiteilijoita haastatellessa.

Työhuoneellani tilanne keskittyy yksityiseen. On vain minä ja tekemisen mahdollisuus. Maailmalle avautuminen on esteetöntä ja turvallista. Työskentelyn vaiheet, rytmi ja merkitykset ovat omakohtaisia. Tutkimuksen kannalta oman taiteellisen työn kokemus on ollut elintärkeää. Ilman oman käden ymmärrystä monet olennaiset tasot olisivat jääneet ulkokohtaisesti nähdyiksi tai kokonaan piiloon. Jälkeenpäin ajateltuna näen tämänkaltaisen tutkimuksen tekemisen olevan hedelmällistä juuri tutkijan oman taiteellisen työhistorian<sup>97</sup> kautta. Visuaalisen ajattelun avaaminen vaatii omaehtoista ymmärrystä. Ulkopuolisena taiteen tutkijana olisinkin varmasti keskittynyt enemmän prosessin lopputuloksen problematiikkaan.

Tutkijayhteisö Taideteollisessa korkeakoulussa on ollut taiteellista ajattelua tukeva. Kokemuksellisuutta ja kehollisuutta tarkastelevia tutkimisen tapoja ja metodiikkaa on kehitelty rakentavasti ymmärtäen. Tutkijakollegoiden kokemus taiteen tekemisestä ja sen merkityksistä tehdyt tulkinnat ovat rohkaisseet kutistamaan puhumattomuuden aluetta. Taiteidenväliset keskustelut ovat avanneet taiteellisen prosessin luonnetta eri puolilta. Monenlaiset filosofiset avaukset ovat valaisseet tutkimuksellisia mahdollisuuksia oman aiheen tarkasteluun. Olen tutkijana saanut nauttia hedelmällisen innostavasta ilmapiiristä. Aiheelleni ja metodeilleni ei ole asetettu ulkopuolisia rajoituksia. Pikemminkin minut on johdateltu kynnykselle, näkemään rajoitukset omin silmin.

Kolmen positioni synergia on toiminut hyvin ja ne muodostavat tutkimustani tukevan triptyykin. Sekä taiteilijan että opettajan työhöni prosessin avaamisella on ollut näköaloja laajentava vaikutus. Taidetta tehdessäni ihmetys on edelleen läsnä, mutta sen luonne on muuttunut. Tiedän, miten tekemiseni muuttuu ajan kuluessa ja suhteessa maailmaan. Tunnistan, miten kehoni toiminta ja prosessin erilaiset tasot vaikuttavat visuaaliseen ajatteluuni. Edelleen ymmärrän, miten taiteellisen ja esteettisen ajattelun prosessit elävät minussa ja teoksissani. Opettajana osaan suhtautua oppilaan

---

97 Tarkoitan työhistorialla kokemusta ammatillisesta taiteellisesta toiminnasta ja useiden erilaisten näyttelykokonaisuuksien valmistamisesta ja rakentamisesta.



prosessiin eri tavalla arvostaen hänen omaa rytmiään ja maailmankuvaansa. Osaan asettaa opettamisen lähtökohdaksi oppilaan oman kokemusmaailman ja ohjata häntä näkemään aina vähän pidemmälle, kuin mihin totuttu antaa myöden. Näen materiaalit, tekniikat ja näennäiset teemat vain välineinä päästä jonnekin. Kaiken tekemisen päämääränä luokassa näen taiteellisen ajattelun kasvattamisen visuaalisen kautta.

Tutkimusta tehdessäni olen saanut huomata, ettei keskiöstä näe reunoille ja puiden varjoihin. Hyvä tutkija (ja taiteilija) ei seisokaan vakaalla maaperällä, vaan kyhää oman näköalatorninsa kartoitetun alueen reunalle. Se ei ehkä ole näkyvin markkinapaikka, mutta siitä katsottuna maailma voi hämmästyttää ja antautua katsottavaksi uudella tavalla. Tutkijana olen pyrkinyt jalkautumaan eläviin tilanteisiin mahdollisimman paljon. Taiteen tekeminen on koko tutkimuksen ajan ollut käsillä. Olen tarkastellut oman ja toisten taiteilijoiden työhuoneiden arkea esittäen sille yhä uusia kysymyksiä.

Tutkimukseni on ollut risteyspaikka monenlaisille keskusteluille, joiden polyfonia on tuottanut ymmärrystä taiteen tekemisestä, kuvataiteellisesta prosessista ja ihmisen maailmasuhteesta. Taiteilijoiden keskustelut ovat heijastuneet filosofian ymmärtämiseen, mikä edelleen on suunnannut uusien keskusteluiden teemoja. Elämän ja taiteen tekemisen tarkastelu ja kehollinen mukana eläminen on tuottanut tietämistä, joka tekstissä vertautuu toisten taiteilijoiden kokemukseen ja filosofisiin käsitteisiin. Tutkimuksen oikea lähdeluettelo olisikin lista kohtaamisista sekä uutta ymmärrystä avanneita näkymiä työhuoneilla, näyttelyissä, kaduilla ja metsässä.

### 5.3. Taidekasvatus prosessina

Arvomaailmamme perustuu elettyyn elämään, yksityiseen horisonttiimme. Horisontti muodostuu kokemistamme asioista, jotka painavat jälkensä meihin. Samaan aiheeseen liittyvät kokemukset löytävät toisensa horisontilla ja linkittyvät yhteen. Näin muistista saattaa tulla toisiinsa eri tavoin linkittyneitä muistikuvia, kun jokin elämys niitä herättelee. Yhteen linkittyvät kokemukset syventävät tietoaamme kokemuksiin liittyvästä aiheesta. Väriin liittyvät painaumat löytävät toisensa muodostaen yhä paremman kyvyn tunnistaa värejä. Toisaalta painaumat voisivat järjestäytyä myös kronologisesti ja muodostaa verkostoa toisten painaumien välille.

Selvältä vaikuttaa se, että jotkut painaumat ovat toisia suurempia ja syvempiä. Kertyvätkö kokemusten jäljet horisonttiin tasaisesti koko elämän ajan, vai onko horisontilla rajat? Mahtuuko horisonttiin vain tietty määrä painaumia, ja alkaako se täytyessään poistaa vähemmän merkityksellisiä jälkiä? Jokaisen horisontti epäilemättä on erilainen ja painottuu koetun elämän mukaisesti eri elämänalueisiin. Horisontin laajuus ilmeisesti riippuu siitä, miten avoimesti yksilö suhtautuu maailmaan, miten hän eläytyy ja tiedostaa maailmaansa. Taiteellinen ajattelu tukee avointa suhdetta maailmaan. Ja toisinpäin.

Asioiden hahmottaminen perustuu kokemusten määrään ja laatuun. Aistisen kehon kautta maailmasta tunkeutuu sisällemme ainesta, joka henkilökohtaisen seulan kautta valikoituu havainnoksi ja syveneväksi kokemukseksi, horisontin muokkaamaksi tilaksi, jota jokaisen kokemuksen jälki edelleen laajentaa. Taidetta katsomalla, kokemalla ja tekemällä tieto taiteesta karttuu. Koetun perusteella voimme määritellä käsitteen taide ja vastata siihen, mitä taide oikeastaan on, miten se vaikuttaa meihin ja miten sen kanssa haluamme elää. Jos kokemusten määrä jää pieneksi, ei kokonaiskäsitystä taiteesta tai henkilökohtaista suhdetta siihen voi syntyä. Taidehistorian oppiminen pelkkänä ulkolukuna ei myöskään sijoitu pysyvänä jälkenä horisonttiimme. Itse koetun kautta ymmärretyllä on merkitystä pitkällä aikavälillä.

Peruskoulun kuvataiteen kutistettu tuntimäärä riittää enää välttämättömien perusasioiden opettamiseen. Valitettavan usein ajatellaan, että nämä perusasiat ovat erilaisia tekniikoita. Lähdetään siitä, että ensin pitää osata käyttää kaikkia perustekniikoita, ja vasta sitten voidaan oppia ja ilmaista jotakin sisällöllistä. Nykyisessä materiaalien ja menetelmien viidakossa on kuitenkin vaikea perustella, mitä perustekniikat ovat ja miten niitä tulisi käyttää. Jos kuvataide nähdään tekniikkalajina, huomio kiinnittyy aiheen sivuun ja oppilaalle luodaan väriä suorituspaineita. Lyhyet kurssit tukevat helposti opetuksen nopeatahtista tehtäväkeskeisyyttä, taiteellisen ajattelun eliminoivaa tekniikkakeskeisyyttä ja näiden pohjalta pelkkiin tuotoksiin keskittyviä odotuksia. Oppilaalle ei ehdi kehittyä omakohtaista visuaalista ajattelua.

Taiteen kautta kasvattaminen vie aikaa, sillä taiteellinen ajattelu ei muodostu hetkessä. Se kasvaa hiljalleen ja kehittyy vähitellen persoonalliseksi tavaksi tarkastella maailmaa. Taiteellista ajattelua voidaan tukea haas-

tamalla oppilaan totuttua ajattelua, asettamalla hänet aina uuden tilanteen eteen. Itsen ja toisten arvostus nousee ajattelun erilaisuuden ymmärryksessä ja kunnioituksessa. Opetuksen tulee koskettaa oppilaiden omaa maailmaa ja vertautua siihen jatkuvasti. Prosessit tarvitsevat tilaa ja aikaa, jotta myös keholliset kokemukset taiteen tekemisessä tulisivat esille. Oman kehon positiivinen toiminta ja ymmärrys tukee oppilaan itsetuntemusta ja maailmassa olemisen positiivista kokemusta. Taiteellisen toiminnan tuloksilta ei voi odottaa täsmällisyyttä. Päinvastoin ihmetys ja teoksen aukollisuus tulisi säilyttää voimakkaana. Teos tulee nähdä sisältönä, avauksena maailmaan. Taidekasvatus ei ole nopeus- ja tekniikkalaji, vaan ajattelun ja taidon vähittäistä yhdessä kehittämistä. Se on aistista avautumista maailmaan ja siinä koetun näkyväksi tekemistä visuaalisen ajattelun kautta. Jotta taiteellinen ja visuaalinen ajattelu voitaisiin nähdä olennaisina taidekasvatuksen välineinä, on taiteellisen prosessin maailmallisuus, tasot ja rytmi tunnistettava.

#### 5.4. Taiteen kieli

Koskettavan teoksen kohtaamisessa on läsnä sellaista ymmärrystä, jota ei teosta sanallistamalla kokonaan voi välittää. Missä taide sitten sijaitsee teoksessa, jollei se ole värien, muotojen ja käsitteiden maailmassa? Miten se koskettaa omaa horisonttiani? Tulkintani mukaan kokemamme taide on juuri teoksen aukollisuutta. Teos ei ilmaise totuuksiaan alleviivatuksi, vaan ehdottaen. Se johdattaa äärelle, koskettaa omaa maailmallisuuttani jonkin jo kokemani kautta Koettu teos kietoo meitä aina uusin sitein itseensä paljastamalla uusia näkökulmia siihen, minkä jo tiedämme ja tunnemme, mihin meillä jo ennen teoksen kohtaamista on jokin kosketus. Olen väittänyt, että taiteellisen prosessin sanallistamisen vaikeus johtuu prosessin kehollisuudesta sekä taideteoksen avoimesta määrittelemättömyydestä, sen aukollisesta luonteesta.

Verbaalisten keinojen käyttö taiteellisen kokemuksellisuuden kuvaamisessa on koettu monin tavoin ongelmalliseksi. Käsitteellinen ja suoraan kuvaava kieli vaikuttaa pelkistävän kokemusta liikaa. Analyyttisemmat yritykset avata puhetta taiteen luonteesta ovat päätyneet banaalisuuksiin ja kokemuksen kerroksellisuutta kaventaviin lauseisiin. Taiteellisen tutki-

muksen käyttämä kieli onkin sen lyhyessä perinteessä muodostunut väljästi kuvailevaksi ja kokeilevaksi, usein runolliseksikin. Etenkin taiteen kokemuksellista luonnetta on haluttu ilmentää yksilöllisten ilmausten avulla. Fiktiivinen kirjoittaminen on paikoin koettu faktoihin perustuvaa kuvailua täsmällisemmäksi, kun kyseessä on määrittämiseltä karkaava ilmiö. Toisaalta tutkimustekstilä on vaadittu täsmällisyyttä ja maallikoillekin avautuvaa yksinkertaista kieltä. Taiteilijatutkijoilta on toivottu selkeää selvitystä taiteen tekemisessä tapahtuvasta<sup>98</sup>. Taide ei saa paeta helposti elitistiseksi koetun runollisuuden ja fiktion taakse. Tutkimuksen yleiseen luonteeseen kuuluu asioiden verbaali selvittäminen, joten taiteellisen tutkimuksenkin olisi taituttava todennettavan käsitteellisen kielen ulottuville.

Taideyliopistoissa on viime aikoina pohdittu taiteellisen ja kirjallisen osuuden suhdetta taiteellisissa väitöstyöissä. Taiteen tutkijan tulisi voida osittain argumentoida taiteellisin keinoin. Taiteellisen tutkimuksen luonne tulisi tunnistaa omanlaisenaan. Visuaalinen ja verbaali tulisi nähdä toisistaan eroavina, toisiaan täydentävinä ja omilta suunniltaan ilmiöitä kuvaavina keinoina. Kuten taiteellisen ajattelunkin, myös taiteellisesti painottuneen tutkimuksen tehtävänä on avata uusia näkökulmia, kurkottaa rajojen toiselle puolelle ja tavoitella sanoinkuvaamattoman hahmoa. Vaikeasti kuvattavalle ei saa antaa periksi, sitä tulee loputtomasti piirittää. Taiteen tutkijan on yritettävä kaikilla ulottuvillaan olevilla keinoilla paljastaa taiteen ilmiöiden luonnetta. Runollisuuteen tai fiktion turvautuminen ei olekaan pakenemista ja otteesta lipsuvan edessä luovuttamista, vaan verbaalin maailman äärien koettelu. Filosofit ovat aina luoneet omia käsitteitään kehitellessään uutta avaavaa ajattelua. Taiteellisen tutkimuksen kieli tulisi nähdä kuten filosofia, hedelmällisenä yhdistelmänä yksilöllistä, ainutkertaista ja analyyttistä, teoreettista.

Taiteellisten osuuksien rooli kuvataiteen alaan kuuluvassa tutkimuksessa on vähintään yhtä vaikea kuin monografioidenkin. Kuvataideakatemian tutkimustraditioksi on alkanut muodostua taiteilija-tutkijan omaan taiteelliseen työhön liittyvät tutkimuskysymykset. Kuvataide herättää kysymyksiä ja niitä tutkitaan kuvataiteen avulla. Taideteollisen korkeakoulun tutkimuksissa taiteellisia keinoja saatetaan käyttää myös kuvataiteen ulkopuolelle ulottuvilla ongelmakentillä, kuten muotoilun käyttäjäkeskeisessä tutkimuksessa tai taidekasvatuksen opetuskokeiluissa. Taiteen kieli on

maailmallisuudessaan kuitenkin sidottu tekijän taiteellisen suuntautumisen ja yksilöllisten tavoitteiden ilmaisemiseen. Ei ole ongelmattonta valjastaa omaa taidettaan tutkimuksen välineeksi. Omassa tutkimuksessani olen käyttänyt taiteen tekemistä tutkimisen välineenä. Olen tutkinut havainnollisesti sitä, mitä taiteessani ja muiden taiteessa tavallisesti tapahtuu.

Kaikki tutkimukseeni liittyvät visuaaliset kokonaisuudet ovat olennaisesti avanneet aihettani. Ne ovat toimineet sekä aineiston esittelyinä että osana argumentaatiota. Visuaalisia menetelmiä on konkreettisesti käytetty tekstin rinnalla, ja niiden avulla rakennetut argumentit ovat tavoittaneet sanoinkuvaamattoman olennaisuuksia. *Aukot*-näyttely vastasi ensimmäiseen ja kolmanteen tutkimuskysymykseen<sup>99</sup> osoittamalla taiteellisen ajattelun vaikutusta sekä visuaalisen ja sisällöllisen aineksen valikoitumista yhdessä rajatussa prosessissa. *Läpivalaisu*-näyttely toimi olennaisena argumentaationa tutkimuskysymysten 1, 3 ja 4 käsittelyssä. *Läpivalaisu* esitetyt taiteellisen prosessin osat, yksityiskohdat ja piirteet avasivat taiteilijan ajattelun ja työskentelyn kulkua, perusteita ja ratkaisuja esimerkkitapausten avulla. *Prosessitila* sosiaalisena työskentelytapahtumana vastasi neljään ensimmäiseen kysymykseen ja osoittautui siten merkittäväksi tutkimusmenetelmäksi. Se paljasti konkreettisesti taiteellisen työskentelyn rytmiä, teoksen materiaalista ja sisällöllistä kehittymistä sekä prosessin kehollisuutta. Eri tekijöiden tyyli ilmeni selvinä eroina ja suuntautumisen vaikutus teoksiin oli nähtävissä suoraan.

Näyttelyt ovat mahdollistaneet verbaalin ja visuaalisen kielen käytön vapaissa asetelmissa. Näyttelyitä rakentaessa tämä kaksikielisyys on tuntunut luontevalta ja toimivalta yhdistelmältä. *Aukot*-näyttelyssä maalauskaikalle heijastui maalausten kanssa samassa prosessissa syntynyt teksti. Teksti tuli näin nostetuksi seinälle, kuin se olisi ollut yksi teoksista. Sen tarkoituksena olikin kääntää maalausten sisältöä toiseen formaattiin, jotta olisin saanut puheen prosessista alkamaan. Tämä sanallistaminen päättyi runolliseen muotoon. Sisällön olennaisuudet nousivat esiin toisistaan erillisinä sanoina ja rivien väliin pesiytyi runsas muisti- ja mielikuvasto. Yleisö koki tekstin tärkeänä osana näyttelyä. Se vaikutti avaavan teoksia heille ja tuke-

---

99 1) miten kuvataiteelliset teokset rakentuvat ja kehittyvät taiteilijan ajattelussa, arjen vai-  
kutuksessa ja käytännön kehollisessa työskentelyssä? 2) Miten teoksen visuaalinen ja sisällöllinen  
aines valikoituu ja kehittyy? 3) Miten taiteilija päätyy tiettyihin ratkaisuihin ja työskentelytapoihin?  
4) Minkälaisessa rytmisessä kuvataiteellinen työskentely tapahtuu? 5) Mitä fenomenologinen asen-  
teeni ja kehollinen tietämiseni paljastavat teoksen syntyprosessista ja kehityskulusta?

van heidän mielikuviaan. Itselleni se puolestaan avasi prosessin kerroksellisuutta. Ymmärsin, miten erilaiset tekemisessä läsnä olevat asiat vaikuttivat toisiinsa ja tulivat esiin visuaalisen ajatteluni kautta. Teksti siis toimi kaksipuolisena avaimena. Yleisölle se avasi teemaa teosten suuntaan ja itselleni tekemisen suuntaan.

*Läpivalaisu*-näyttelyä kuratoidessani mietin paljon sitä, paljonko näyttelyvieras vaivautuu lukemaan tekstejä. Taidemuseo kun on painokkaasti visuaalisen valtakuntaa. *Läpivalaisu*-näyttelyssä tekstien rooli olikin oikeastaan selittävän näkökulman tarjoaminen silloin, kun katsoja sitä kaipasi. Kuten kuvitus yleensä ohjaa ja tarkentaa luetun ymmärtämistä, tässä tapauksessa teksti toimi näyttelyssä nähdyn ja koetun ymmärtämisen tukena. Näenkin visuaalisen ja verbaalin kaksikielisyyden merkityksen niiden kyvyssä paljastaa ilmiön eri puolia. Näyttelyiden kaksikielinen stimulointi johdatteli katsojaa ymmärtämään prosessia aistisesti ja käsitteellisesti. Tekstien ja teosten, esille tuotujen prosessien, äänien ja videon yhteisvaikutuksena tuntui syntyvän sellainen aukollisuus, joka samanaikaisesti sekä haastoi yleisöä että tarjosi sille tilaa ajattelemiseen.

Taiteilijan työn jälkeä sekä tietyllä tapaa visuaalisesti suuntautunutta katsomisen tapaa on tutkimuksessa tuotu esiin myös *At Studio* -videokollaasissa sekä tekstiosuuden luvussa *Arjen painaumia*. Rajaamalla olennaisuuksia laajasta aineistosta ne osoittavat tutkijan näkökulmaa ja argumentoivat kahta ensimmäistä tutkimuskysymystä ilman verbaalista tukea. Visuaalisen argumentoinnin keinot ovat osoittautuneet kiinnostaviksi mahdollisuuksiksi kehittää taiteellista tutkimusta. Niiden joustavuutta, rajoja ja kelpoisuutta tulee kokeilla ja soveltaa taiteellisessa tutkimuksessa yhä laajemmin.

## 5.5. Teoksen kehittyminen

Taiteilijan varsinaisuus toteutuu paitsi taiteen tekemisessä myös taiteellisessa ajattelussa ja maailmalle avoinna olemisessa. Näkemisen uudenlainen tarkentaminen, uusi asenne maailmaan ja sen reflektointi mahdollistuu taiteilijan varsinaisuudessa. Teos kehittyy havainnoimisen, kokemisen, ajattelun ja työstämisen vaihtelussa. Tähän sisältyy jaksoja, jolloin mitään näkyvää ei tapahdu. Myös katselemiseen unohtuminen, ei

minkään tekeminen ja tilan antaminen uusille ajattelutavoille vie tekeillä ja ajatuksissa olevia teoksia eteenpäin. Teoksen kehittymiseen kuluva aika on satunnaista. Ne hahmottuvat päällekkäin ja limittäin samanaikaisesti tai toisistaan erillään. Toisinaan kehittyminen voi jäädä pitkäksi aikaa kesken tai tyrehtyä ajan myötä kokonaan. Kehittyminen jatkuu suunnitteluna ja visuaalisena ajatteluna koko sen ajan, jonka tekijän ajattelu kohdentuu teokseen. Kehittyminen ja työstämisen eivät ole erillisiä vaiheita. Vaikka työstäminen päättyy teoksen valmistumiseen, käsiteltävän aiheen kehittyminen ei välttämättä pääty. Taiteellisessa prosessissa eriaistiset kehityskertomukset ovat jatkuvasti käynnissä. Niiden alkua ja loppua ei voi määritellä, eikä niitä voi tarkastella maailman ja taiteilijan lihasta irrallaan. Olennaista on teoksen kehittymisen kietoutuminen ympärillä olevaan sen mukaisesti, miten taiteilija toteuttaa varsinaisuuttaan.

Taiteellinen ajattelu kehittyy ajan kuluessa jokaiselle taiteilijalle ominaiseen suuntaan. Se on sidoksissa taiteilijan kokemushorisonttiin ja suuntautumiseen, ja sen vaikutus tuotannossa näkyy tyylinä. Taiteellinen ajattelu pohjautuu aistiseen havainnointiin ja uudelleen näkemisen taitoon yhtä lailla kuin ihmisen arvoihin ja maailmankatsomukseenkin. Olennaista on palava kiinnostus maailmaa kohtaan, halu nähdä, kokea ja muodostaa sen pohjalta visuaalisia teoksia. Koska taiteellinen työskentely perustuu tälle halulle, sen irrottaminen taiteilijan persoonasta tai maailmasta ei koskaan tule onnistumaan. Kuvataiteilija hahmottaa arkista näkökenttäänsä erilaisen kiinnostustensa perusteella. Hän havainnoi ympäristönsä sommitelmia, väriyhdistelmiä, pintoja, valoja ja varjoja, tilallisuuksia ja rakenteita. Henkilökohtaisen suuntautumisensa perusteella hän havainnoi visuaalisessa mielessä myös muunlaisia kohteita. Itse saatan huomioida vaikkapa erilaisia tekstityyppejä, vaatteiden kaavoja ja pelikortteja. Havainnot maailmasta valikoituvat jokaiselle tyyppillisen omakohtaisen seulan läpi ja painautuvat horisontille. Welschin esteettisen ajattelun mallin mukaisesti olen hahmotellut visuaalisten oivallusten muodostuvan arkisesta havainnosta ja kehittyvän omaperäiseksi ja uutta avaavaksi ajatteluksi. Tämä vanhaa inspiraation myyttiä purkava ajattelun malli on myös taiteellisen ajattelun taustalla. Jokapäiväisen reunojen yli ja ali näkeminen edellyttää oivaltavaa havainnointia.

Teos saa usein alkunsa prosessin näkymättömissä vaiheissa, taiteellisen ja visuaalisen ajattelun yhteydessä. Ohi kiitävä arkinen on täynnä po-

tentiaalista ainesta, joka oikeassa tilanteessa saattaa jäädä mietityttämään ja vaivaamaan taiteilijan ajatuksia. Ajattelu nostaa esille horisonttiin painuneita muisti- ja mielikuvia, joiden yhteisvaikutuksessa syntyy jotakin uutta. Uusi näkökulma alkaa paljastaa maailmaa ennennäkemättömällä tavalla. Viimeistään tässä vaiheessa teoksen kehittelystä tulee usein tietoista ja samalla hyvin innostavaa. Mukaan sekoittuu taiteilijan pysyviä, arvomaailmaan liittyviä kiinnostuksen kohteita sekä satunnaisempia, tässä hetkessä kiinnostavia aiheita. Alkaessaan tietoisesti kehitellä teosta, eteen tulee monia valintoja. Teoksen yleiset ja yksityiset merkitykset saavat oman painotuksensa ja taiteilijan tavoitteet teoksen suhteen tulevat harkituiksi. Tavoitteisiin puolestaan sekoittuvat erinäiset tekniset ja materiaaliset ambitiot, taidemaailman vaatimukset, taloudelliset näkökulmat sekä henkilökohtaiset tarpeet.

Kuvataiteilijan ammattiosaaminen on suurelta osin taitoa, joka mahdollistaa materiaalien ja tekniikoiden käytön halutulla tavalla. Taitavan ei tarvitse kiinnittää huomiota taitoihinsa. Hän käsittelee tuttuja materiaaleja intuitiivisesti ja valjastaa ne käyttöönsä tarkoituksenmukaisesti. Taito on samanaikaista osaamista ja tietämistä, toimintaa, aistimista ja ajattelemista. Taidon harjalla taiteilija voi suunnata aktiivisuutensa taiteen sisällöllisiin aspekteihin.

Visuaalinen ajattelu voidaan nähdä visuaalisesti suuntautuneille ihmisille ominaisena tapana hahmottaa visuaalisia vastineita ajatuksilleen. Näkymätön saa muotonsa visuaalisen ajattelun kautta. Taiteilija voi kehitellä teostaan prosessin kaikissa vaiheissa ilman näkyvää välinettä. Visuaalinen ajattelu toimii myös intuitiivisesti ilman tietoista harkintaa. Teosta tehdessään taiteilija jatkuvasti huomioi erilaisten teknisten, materiaalisten ja visuaalisten osatekijöiden vaikutusta kokonaisuuteen. Teoksen työstämisessä on järjestelmällisiä, tietoisempia ja tavoitteellisempia vaiheita sekä vapaampia, lennokkaampia ja intuitiivisempia vaiheita. Vaiheiden järjestys, kesto ja suhde toisiinsa riippuu tekijän tavasta työstää teoksiaan sekä kyseessä olevan teoksen luonteesta. Teoksen tekeminen on kokoaikaista vaihtoehtojen punnintaa. Toisinaan punninta tapahtuu tietoisesti pohtien. Toisinaan taiteilija kokonaisuutta analysoimatta oivaltaa, miten prosessia tulisi jatkaa. Kiivaassa prosessissa hän saattaa tuntea menettävänsä kontrollin työskentelyyn. Ikään kuin prosessi kulkisi eteenpäin itsekseen. Intuitiivinen työskentely vaatii kehollista valmiutta, keskittymistä ja luottamusta omaan



työskentelyyn. Ratkaisut tapahtuvat nopeassa tahdissa. Niiden avulla ikään kuin ylitetään sellaiset monitahoiset pohdinnat, joiden analysoiminen ja käsitteellistäminen veisi aikaa ja tukkisi prosessin kulun. Lyhyen pysähtymisen tai katselun aikana seuraavat ratkaisut selviävät ilman, että yhtäkään niistä pohdittaisiin erikseen. Intuitiivinen työskentely mahdollistaa taiteilijalle vaipumisen pois ulkoisesta, käsitteellisestä ja tavoitteellisesta.

Taiteen tekeminen on ajallinen muutos, jossa näkymätön muuttuu näkyväksi ja käsittelemätön käsitellyksi. Prosessissa aistitaan, rajataan ja tehdään jälki, joka nostaa jotakin esille ymmärrettäväksi ja nähtäväksi. Taiteilijan välineelliset valinnat liittyvät niiden kykyyn vastata teoksen aiheeseen ja luonteeseen. Tekniikan ja materiaalin on myös annettava tekijän valmiuksia ja haluja vastaava kontakti ja kehollinen vastus tekijälle. Materiaaleihin kietoutuu eri tavoin latautuneita mielikuvia ja ne nousevat eri tavoin merkityksellisiksi tekijälle. Toiselle työstämisen fyysisyys on tärkeää. Toinen lumoutuu värien rinnastamisesta tai pintojen käsittelystä.

Taiteilijan työskentely toteutuu arvosidonnaisina ratkaisuin erilaisten tavoitteiden risteyksessä. Hänen toimintaansa ohjaavat erilaiset henkilökohtaiset ja yleiset tavoitteet, jotka vaikuttavat prosessiin, ja joiden näkymistä teoksessa hän joutuu jatkuvasti punnitsemaan. Taidemaailman kontekstit vaativat teokselta tiettyä esitettävyyttä, teknistä pysyvyyttä ja tarkoituksenmukaisuutta. Lisäksi erilaiset näyttelyt tai muut sidokset saattavat rajata teosten yhteydessä käytettävää visuaalista kieltä tai sisältöjä. Taiteilija päättää, miten hän haluaa teostensa ja itsensä tekijänä sijoittuvan suhteessa taidemaailmaan. Monesti taiteilija tavoittelee toiminnallaan jonkinlaista dialogia, jota ruokkiakseen hänen on nähtävä teos samanaikaisesti sekä tekijänä että katsojana. Hän kääntää kokemuksellista maailmaansa muille vastaanotettavaan muotoon kääntymällä esiobjektiivisesta kohti muille olemista. Näiden yleisten tavoitteiden lisäksi työskentelyn taustalla useimmiten kehittyvät yksityisiä ja tekijälle ajankohtaisia henkilökohtaisia teemoja, joiden käsittely tapahtuu yleisten tasojen ohella, ja jotka ilmenevät teoksessa pitkälle abstrahoidussa muodossa. Taiteellisen työskentelyn aikana teokseen vaikuttaneet tavoitteet järjestyvät. Monesti omakohtaiset teemat, jotka pitävät yllä maailman ihmettelyä ja taiteellista ajattelua, peittyvät yleisten, dialogia tukevien teemojen alle.

Taiteen tekeminen voidaan nähdä kosketuksena. Taiteilijan ja teoksen välinen kaksisuuntainen kosketus rakentaa sekä teosta että taiteilijaa. Tämä

rakentuminen todentuu teoksessa näkyvänä ja tekijässä näkymättömänä kehityksenä ja oppimisena. Hän kietoutuu teokseen hetkellisessä intensiivisessä olemisessa. Maailman tuottama hämmennys tulee prosessissa käsiteltyä ja se saattelee taiteilijan ajattelua johonkin suuntaan. Taiteellisessa prosessissa taiteilija saattaa tulla kynnykselle, jossa hän ymmärtää itsensä tapahtuvaa prosessia ja muutosta.

## 5.6. Työn rytmi

Kuvataiteilijan työ koostuu päällekkäin rönsyilevistä ja toisiinsa limityvistä prosesseista. Vaikka taiteilija työstäisi vain yhtä teosta kerrallaan, hänen ajatteluaan vaivaa samanaikaisesti useampi keskeneräinen visuaalis-sisällöllinen kehityskulku. Myös valmiiden teosten prosessit jatkavat elämäänsä taiteilijan ajattelussa. Prosessin eri vaiheet ovat käsillä jatkuvasti ja elämän kaikilla osa-alueilla. Yhden teoksen syntyprosessin esille nostaminen ei ole täysin mahdollista prosessien limittyneisyyden ja monitahoisuuden vuoksi. Suuri osa prosessista on näkymätöntä tapahtumista. Vain näkyvä luonnostelu sekä itse teoksen työstäminen saavat aikaan näkyvää tulosta. Taiteilija antautuu prosessin vietäväksi vuoroin ajatellen, ei mitään tehden, katsellen, tietoisesti suunnitellen ja toteuttaen.

Varsinaisen työstämisen aloittamiseen liittyy useimmiten rutiininomaisia toimia, joiden merkitys liittyy valmentautumiseen. Tämä on vaihe, jossa työhuoneen ulkopuolinen karistetaan ajatuksista ja keskittyminen uuden asian näkyväksi tekemiseen alkaa. Useimmat taiteilijat tekevät joitakin valmentavia rutiineja joka päivä työt aloittaessaan. Jos työhuonetyöskentelyssä on ollut pidempi tauko, valmentaviin toimiin saattaa mennä useampi päivä.

Työn rytmi muodostuu yksilökohtaisesti, vastaamaan kunkin kehollisia valmiuksia ja ympäristön vaatimuksia. Osaltaan vaatimukset ovat samankaltaiset kaikille taiteilijoille. Jokaiselle kuitenkin muovautuu oma tapa vastata niihin. Keholliset tottumukset ja mieltymykset määrittelevät pitkälti taiteilijan työskentelyn luonteen muotoutumista. Erilaisiin teoksiin saattaa liittyä toisistaan konkreettisesti poikkeavia työskentelyjaksoja. Kaikki taiteellisen prosessin tasot eivät ilmene jokaisen teoksen syntymässä.

Teoksen työstämisessä on pohjustavia, näkyväksi toteuttavia, me-

kaanisia, kokeilevia, intuitiivisia, suunnittelevia ja viimeisteleviä vaiheita. Luontevassa työskentelyssä taiteen tekeminen saattaa viedä tekijänsä imuun, jossa oma keho tuntuu vastaavan maailman väreilyyn muodostaen siitä samalla näkyviä jälkiä teoksen muodossa. Välillä taiteilijan on katsottava uudestaan, tutustuttava työstettyyn kokonaisuuteen, luotava siihen jatkuvasti uudistuva suhde. Tässä katsomisessa taiteilija käy intuitiivisesti läpi lukuisat vaihtoehdot teoksen jatkamiseen, ja tekee puolittietoisia päätöksiä. Eri vaiheet painottuvat, valtaavat aikaa ja tilaa prosessin luonteen mukaisesti. Toisinaan vähempi katsominen riittää ja vauhdikkaat työstämiskaksot seuraavat toisiaan kiivaassa tahdissa. Toisinaan taas teos vaatii paljon katselua, pienieleistä ja kurinalaista työstämistä ja jälleen katselua ja pohdintaa. Tutkimuksessa *Prosessitilan* taiteilijoiden seuraaminen valaisi työskentelyn rytmiä, ja sitä kautta eri työvaiheiden vaihtelua ja niiden merkitysten ymmärtämistä.

Varsinaisen toteuttavan työstämisen lisäksi taiteen tekijä tarvitsee taiteellista ajattelua lataavia jaksoja. Toisin näkeminen ja maailman kohtaaminen uusin asentein ei tapahdu rutinoituneissa arjessa. Suorittaminen peittää kuvataiteilijalle tarpeellisen katselemiseen ja aistimiseen unohtumisen. Omasta kehollisuudesta kumpuava, olemattomasta näkyväksi muuttava ja täysin tekijänsä omissa ratkaisuissa muotonsa saava työ vaatii kokonaisvaltaista kehollista latautumista. Pakotetussa työrytmissä taiteellinen ajattelu, intuitiivisuus ja visuaalinen ajattelu heikkenevät.

## 5.7. Kietoutuva arki

Taiteen tekeminen on maailmallista ja se heijastelee taiteilijan arjen muutoksia herkästi. Kuvataiteellinen prosessi lävistää taiteilijan kaikki elinpiirit ja kehittyä niiden yhteisvaikutuksessa. Arjen monitahoisuus kuitenkin harvemmin tallentuu teoksiin sellaisenaan. Arkiset havainnot ovat vain hetkellisiä pysähdyksiä, katkoksia, joiden kokemuksellinen ymmärtäminen on aina aukollista. Kirkkaat ymmärtämisen hetket voivat säilyä taiteilijan ajattelussa pitkään ja ylläpitää prosessin imua. Vastaavasti teoksen työstämisen aikana arkisesta havaitaan paljon sellaista, joka on samalla linjalla esillä olevan prosessin kanssa. Arki kietoutuukin prosessin kaikkiin vaiheisiin raviten taiteilijan ajattelua.

Taiteilijan arki sitoutuu monien havaintojen kautta maailman visuaalisiin ja muihin aistisiin ilmiöihin. Jotkut näistä havainnoista seuloutuvat taiteilijan mieleen ja sysäävät liikkeelle ajatusprosesseja, jotka aktivoivat muistia ja edelleen monenlaisia mielikuvia. Joidenkin ajatusprosessien päätteeksi syntyy oivalluksia ja joskus nämä oivallukset intuitiivisesti osoittavat taiteilijalle, miten hän voi työstää itseään askarruttavaa aihetta, keskeneräistä teosta, teknistä ongelmaa tai itseään koskettavaa teemaa. Tällaiset innostavat hetket saattavat auttaa taiteilijaa aloittamaan jotakin uutta, jatkamaan meneillään olevaa tai herättämään kauan keskeneräisenä virunutta. Toisinaan oivallus nostaa esille myös jotakin sellaista materiaalia tai mielikuvien ainesta, jonka käyttö ilmenee vasta myöhemmin.

Oivallukset ovat joskus häilyviä ja epävarmoja, toisinaan ne asettavat kaiken uuteen perspektiiviin pyöryttävällä voimallaan. Ne auttavat näkemään toisella tavalla, arkisen ja totutun ohi sellaisiin merkityksiin, jotka koskettavat laajempia yhteyksiä. Tämä laajempi ymmärtäminen tapahtuu ihmisen henkilökohtaisella horisontilla, josta edelliset, samaa aihetta sivuavat kokemukset nousevat pintaan muistikuvina. Tuoreet oivallukset muovaavat horisonttia uusilla painaumuksilla. Samalla ihmisen käsitys aiheesta syvenee tai uudistuu. Taiteellinen ajattelu avoimuudessaan uudistaa totuttuja näkemisen ja ajattelun tapoja. Voidakseen luoda uutta taiteessaan, on taiteilijan oltava avoinna maailmalle ja omille reflektioilleen siinä. Hän tunnistaa maailman lihan värinän ja antautuu värisemään sitä vasten.

Oivallukset sysäävät paitsi verbaalia, myös visuaalista ajattelua liikkeelle. Taiteilija kehittää uusia syntyneitä mielikuviaan visuaalisen ajattelunsa keinoin kohti taiteellisia päämääriään. Kokemuksensa pohjalta hän voi mielessään luonnostella pintoja ja sommitelmia, värejä ja valoja sekä kuvitella materiaalisia efektejä, teoksen mittasuhteita, rakennetta ja omaa työjärjestystään. Jotkut aloittavat näkyvän työskentelyn tässä vaiheessa luonnosteluna, toiset vasta ottaessaan varsinaiset taidemateriaalit esille. Joku tekee etukäteen tarkkoja suunnitelmia, toinen ei ennakoï työtään millään tavalla.

Kun näkyvä työskentely alkaa, on prosessi yleensä ollut käynnissä jo jonkin aikaa. Mielikuva teoksesta on valmiina, mutta usein lopputulos on vain löyhästi suunnitellun kaltainen. Mitä kauemmin teoksen tekeminen kestää, sitä enemmän prosessin aikana väliin tulee uusia arkisia havain-  
toja, kokemuksia ja suunnan muutoksia. Tekemisen aikana tavanomaiset

työskentelyyn liittyvät ratkaisut, kuten välineiden valinta, sommittelu sekä värisävyjen ja pintarakenteiden kehittäminen tulevat tehdyksi pitkälti analysoimatta jäävän visuaalisen ajattelun avulla. Kokeneen tekijän ei tarvitse pysähtyä pohtimaan näitä ratkaisuja. Hänen ei tarvitse huomioida, kuinka suurella siveltimellä ja minkälaisella liikkeellä hän alkaa maalata. Visuaaliset ratkaisut vievät teosta eteenpäin ilman tarkkaa harkintaa. Suuri osa visuaalisesta ajattelusta tapahtuu huomaamatta, jopa tiedostamatta. Taiteilija kehomuisti sisältää suuren tietomäärän erilaisten tekniikoiden ja menetelmien käyttäytymisestä sekä visuaalisen aineksen järjestäytymisestä. Koska tätä tietämistä ei tavallisesti tarvitse käsitteellistää, prosessin sanallistaminen on vaikeaa.

On olennaista ymmärtää prosessin luonne teosten, näyttelykokonaisuuksien, työhuoneiden ja taiteellisten teemojen muodostamien näennäisten rajojen yli jatkuvana muutoksena. Niin taiteellinen ja visuaalinen ajattelu kuin työssä kohdatut ongelmatkin ovat läsnä taiteilijan arjessa jatkuvasti. Ne osin peittyvät arjen rutiineihin ja päivien ohjelmista suoriutumiseen, mutta nousevat pintaan heti otollisen tilanteen sattuessa. Taiteen tekeminen ei rajoitu mediuumeihin, ei ajan tai paikan rajoituksiin. Taiteilijassa visuaalisesti tapahtuva on paljolti näkymätöntä ja analysoimatonta prosessia. Sen hedelmät nousevat esiin teknisten päätösten seurauksena. Edelleen näkyvässä työskentelyssä syntyvät tuotokset, uudet mielikuvat, oivallukset ja ajattelu suuntaavat taiteilijan perspektiiviä uudistaen. Prosessi on näin itsessään kumuloituvaa näkemistä, kokemista, visuaalista ajattelua ja ymmärrystä, joka kulkee taiteilijan mukana maailmallisissa muutoksissa ja aika ajoin nostaa esille teoksen, jossa prosessissa ymmärretty kiteytyy. Taiteilijan tuotannossa voi pitkällä aikavälillä havaita hänen arkista elämäänsä myötäileviä muutoksia, vaikka niiden esiintyminen teoksissa ei ole ollut tarkoituksellista. Myös taiteilija itse saattaa havaita kuljettaneensa sellaisia maailmallisia teemoja, joiden läsnäolo teoksissa ilmenee vasta jälkikäteen. Vanhat teokset voivat kantaa arjen painaumuksia, joita vain taiteilija itse pystyy tulkitsemaan.

Prosessin aikana taiteilija tekee monenlaisia päätöksiä ja rajauksia, joiden seurauksena taiteellinen fokus ja ilmaisu tarkentuvat. Hän voi kuvitella erilaisia muodollisia, teknisiä ja materiaalisia vaihtoehtoja ja niiden vaikutusta teokseensa. Hän voi arvioida kokemustensa voimakkuutta ja niiden käsittelyn tarvetta itsessään. Edelleen hän voi kuvitella värien, valojen

ja pintojen erilaisen sommittelun vastaavuutta suhteessa mielikuvaansa teoksesta. Tällainen alituisesti läsnä oleva päätöksenteko on luonteenomainen piirre taiteellisessa prosessissa. Se on hienovaraista punnintaa: jossa taiteilija tasapainoillen löytää taiteelliset ratkaisunsa, ja jossa teos päätyy täsmälleen omaan muotoonsa. Koska taiteen tekeminen on maailmallista ja voimakkaasti kehollinen prosessi, taiteilija on jatkuvasti alttiina maailman koskettelulle. Hän joutuu hienovaraisesti arvioimaan, miten mikäkin kokemus, havainto ja painauma horisontilla on käytettävissä teoksissa, ja miten hän jakaa kehollista prosessiaan muille. Väitän, että taiteilijan työstä suuri osa on tätä maailman kosketusten painoarvojen punnintaa suhteessa tekeillä oleviin teoksiin. Punninta tapahtuu hiljaa ja näkymättömästi taiteilijan ajattelussa ilman, että hänen tarvitsee asiaa ryhtyä tietoisesti pohtimaan. Sen kautta tekeillä oleva teos rajautuu omanlaisekseen ja kiinnittyy samalla tiukasti tekijänsä arvoihin ja persoonallisiin tavoitteisiin. Arkinen elämä haastaa taiteilijaa jatkuvaan punnintaan, jossa maailma tarjoutuu koeteltavaksi. Taiteilijan työ näyttäytyy aina uudelleen muotoutuvina teoksina, jotka ovat sekä maailman että hänen itsensä koskettamat.

## 5.8. Tyylin ilmentymiä

Teos on näkyvä jälki taiteilijan kiteyttämästä koetusta ja havaitusta. Teoksia tekemällä taiteilija vastaa maailman puutteisiin ja tavoittelee sen merkityksiä. Taiteilijan yksilöllinen maailmasuhde, hänen tapansa aistia ja käsitellä aistimaansa suuntaa teoksen kehitystä ja muotoutumista. Tämän maailmasuhteen heijastumista taiteen tekemisessä voi kutsua tyyliksi. Se on maailmaan kohdistuva asenne ja hienovarainen aistillisen tiedostamisen taso. Se on nähtävä jatkumona erillisten teosten taustalla, prosessien kokonaisvaltaisena luonteenä. Prosesseissa ja teoksissa on tunnistettavissa osittain ilmeneviä yhteisiä piirteitä. Silti jokainen prosessi on muutoksille ja yksilöllisille piirteille avoin.

Tyyliin liittyvät piirteet perustuvat ihmisen arvoihin, asenteisiin ja elämäntilanteisiin. Ne ilmenevät prosessiin liittyvässä ajattelussa kiinteinä ja pysyvämpinä kerroksina. Niiden ohella ja osittain niiden kautta suuntautuen prosessia johdattelevat vaihtuvammat kerrokset, kuten näennäiset teemat sekä tekniset ja visuaaliset kiinnostuksen kohteet. Selkeää ja-

koa tyyllisten ja ei-tyyllisten piirteiden välillä taiteilijan tuotannossa on hankala määritellä. Tyylin määrittely taiteilijoita vertaamalla puolestaan johtaa tekojen ja valintojen vertailuun. Olennaista taiteellista prosessia käsitellessä on kuitenkin ymmärtää tyylin läsnäolo prosessia kannattelevana arvoasetelmana. Teokset, teossarjat, näyttelykokonaisuudet ja mahdollisen työskentelytilan, kodin ja ulkomaailman rajat on nähtävä vain näennäisinä alkuina ja loppuina tyylin elävässä ja polveilevassa ilmenemisessä.

Tutkimuksessa käytyjen keskustelujen keskiössä on ollut taiteilijan yksilöllinen tapa kokea ja aistia maailmaansa. Taiteilijoiden kanssa on pyritty sanallistamaan maailmallisuuden heijastumisen tapaa ja jälkiä teoksissa. Jäljet saattavat eri taiteilijoiden teoksissa satunnaisesti tulla ilmaistua samankaltaisina visuaalisina ratkaisuina. Jokaisen visuaalisen elementin merkitys on kuitenkin luettava osana kokonaisuutta ja tyylin ykseyttä. Esimerkiksi tekstin käyttäminen maalausten osana ei kanna samoja merkityksiä eri tekijöiden teoksissa. Visuaalisessa ilmaisussa risteävien jälkien avulla voidaan kuitenkin hahmottaa yksittäiselle taiteilijalle ominainen tapa kiinnittää merkityksiä.

Suurella osalla kuvataiteilijoista on työhuone, joka vastaa hänen työskentelynsä liittyviä tarpeita sekä kehollisia valmiuksia ja haluja. Työhuone on intiimi tila, joka rakentuu vastaamaan vain taiteilijan omia vaatimuksia. Tutkimuksessa olen tarkkaillut työhuoneita työskentelyn luonnetta ja rytmisiä paljastavana tilana sekä taiteilijan asennetta ja tyyliä tukevana asemana. Teosten työstämiseen liittyvä on jossain muodossa läsnä työhuoneilla. *Läpivalaisu*-näyttely sekä siellä esitetty *At Studio*-videokollaasi ilmensi tutkimuksessa mukana olleiden taiteilijoiden työskentelyyn liittyviä tyyllisiä tasoja. Työhuone-kuvauksissa pyrittiin läsnä olevan ilmapiirin, järjestyksen ja työskentelyn jälkien toteamiseen, työskentelyn suuntautumisen ja asenteen ilmitulemiseen.

## 5.9. Kehollinen ihmettely

Taiteen tekeminen on läpeensä kehollista tapahtumista. Maailma tulee näkyväksi liikkeen ja toiminnan kautta. Taiteellisessa prosessissa esiin tuleva ennen näkymätön toteutuu kehollisen toiminnan ehdoilla. Maailman ihmettely taiteen keinoin tapahtuu kehon välityksellä ja sen valmiuksien

mukaisesti. Tutkimuksessa olen halunnut koetella kehollisen kokemuksen ja tietämisen näkymätöntä aluetta. Olen pyrkinyt tarkastelemaan käsitteitä pakenevia taiteellisen prosessin vaiheita useiden taiteilijoiden kanssa keskustellen ja työskentelyä seuraten. Ymmärtäessäni taiteellisen prosessin kulkua pääpiirteittäin olen pyrkinyt hahmottamaan sen harsomaisempia ja vaikeammin kuvailtavia osuuksia. Vastaavasti ymmärtäessäni taiteilijoiden prosessien merkityksiä olen pyrkinyt hahmottamaan joitakin yleisempiä piirteitä, jotka tavalla tai toisella toistuvat taiteellisissa prosesseissa yleensä.

Olen hahmottanut arkista elämää kudelmanä, joka kutoutuu horisontille painautuneiden elettyjen hetkien välillä kokemuksellisina ja tiedollisina yhteyksinä. Arkisen nykyisyyden elävä yhteys horisonttiin mahdollistaa mielikuvien, muistojen ja havaintojen heräämisen ja käyttöön otton pitkäaikaisena aikavälin jälkeen. Eri elinpiireistä peräisin olevat painaumat voivat liittyä toisiinsa irrationaaliselta vaikuttavissa yhdistelmissä, kuitenkin rakentaen yhteyksiä, jotka tukevat nykyistä ajattelua ja asennoitumista. Näen maailmassa toimimisen kuhinana, jossa jokainen teko muuttaa maailmaa ja heijastuu siitä takaisin toimijaan itseensä. Kehollinen, kokemuksellinen toiminta tapahtuu maailman lihaan kietoutuen ja toteutuu monisuuntaisena värinä. Maailman liike käy ihmisen lävitse jatkuvana virtana, jota ihminen ajattelunsa ja toimintansa kautta reflektoi. Taiteilija työstää maailmassa kokemaansa aistista teoksiksi, joilla voidaan tavoitella käsitteellistä, analyttistä ja mekaanista, mutta jotka koskaan eivät voi täysin erottua maailmallisesta.

Aukollinen taideteos paljastuu jokaisella katsomisella merkityksiltään erilaisena. Myös taiteellinen prosessi kehollisena ja aukollisena maailman koetteluna paljastaa merkityksiään sen mukaan, mistä suunnasta ja millä keinoin sitä tarkastellaan. Tutkimuksessani prosessin tarkastelu on tapahtunut inspektiivisesti, sisältä käsin. Tutkijana olen samanaikaisesti nähnyt tutkimukseni kohteen sekä itseni. Kuten taiteen tekeminen, myös tutkimukseni tekeminen on paikoin ollut kehollista ihmettelyä, joka on haastanut, nostanut haluja ja vienyt mennessään. Jokaista sanallistettua kokemusta olen joutunut punnitsemaan paitsi järjen, myös kehomuistini ja kehollisen ajatteluni kautta. Taiteilijoiden kanssa keskustellessani olen pyrkinyt ymmärtämään omaa koettuani ja olemaan avoin toisen kokemalle. Rinnalla kulkien olen pyrkinyt kommunikoidaan avoimesti ja keskittyen läsnä ollen. Antamalla toisen kokemuksen kaikua omassa lihassani olen tunnistanut



uusia merkityksiä omassa vastaavassa kokemuksessani ja ymmärtänyt toisen kokemuksen luonnetta.

Vahvasti sanoinkuvaamattomat ilmiöt ovat tutkimuksessa saaneet vain kuvailevia ja hahmoaan etsiviä muotoja. Kehollista suhdetta maailmaan ja taiteen tekemiseen, mielikuvien kerrostumista visuaalisessa ajattelussa, tyylin muodostumista ja elämiss maailman vaikutusta taiteelliseen prosessiin on tutkimuksessa kuvattu fiktiivisemmällä otteella. Hyödyllisiksi olen kokenut lihan ja kosketuksen tapaiset käsitteet, joiden avulla sanoinkuvaamatonta voidaan piirittää yleisinhimillisiä vertauskuvia käyttäen. Olen tunnistanut kontrolloimatonta ja intuitiivista sekä taiteilijan työn näkymättömissä että näkyvissä työvaiheissa. Mielikuvien, muistojen ja taiteellisen ajattelun tiedostamaton kiteytyminen visuaaliseksi elementeiksi tapahtuu usein taiteilijan ollessa avoin maailmalle. Avoimuus mahdollistaa myös sattumanvaraisen tulemisen tavoitteellisen rinnalle sekä taiteellisen uudistumisen. Teoksen työstämisessä on hahmotettavissa hetkiä, jolloin keho tuntuu toimivan itsestään ja työ etenee intuitiivisten ratkaisujen jatkumossa. Samoin on tunnistettavissa ne hetket, jolloin mitään näkyvää ei tapahdu, ja työ kuitenkin edistyy olennaisesti. Vahvasti koetulle yksityiselle ei ole tarjolla yleisiä käsitteellisiä vastineita. Vaikka sanoinkuvaamaton karttaa analyyttisiä ilmaisuja, se ei ole mystistä. Ihmisen kehollinen arki on sanoinkuvaamattomasta raskaana.

## 5.10. Ristiaallokossa

Istun brittitaideilija Isaac Julienin teoksen *Ten Thousand Waves* valkokankaiden keskellä<sup>100</sup>. Kertomukselliset juonensäikeet kietoutuvat toisiinsa, leikkaavat toistensa seurattavuuden ja muodostavat yhdessä monimutkaisen mielikuvien, muistojen ja oivallusten kudosta ajatuksiini. Useat aukolliset yksityiskohdat sekoittavat elokuvallisuutta ja tönivät minua pysymään valppaana, ajattelemaan itse. Vaikka kiinalaiset maisemat ja henkiolennon liike ilmassa ovat pysähdyttävän kauniita, keskittymiseni herpaantuisi ilman rosoisempien kuvien ja äänien väliintuloa. Tunnistan omaan työskentelyyni liittyvän tarpeeni rikkoa liian johdattelevat tarinat ja sentimentaali-

---

100 *Ten Thousand Waves*, Isaac Julien Helsingin Taidehallissa 21.8.–10.10.2010 oli teoksen ensiesitys Euroopassa.

sen kauniit kuvat pienillä ristiriidoilla sekä aikaa ja paikkaa sekoittavilla viitteillä. Julienin teoksen huikea visuaalisuus perustuu taitavaan ristiriitojen käyttöön ja toisiaan tukevien ja häiritsevien elementtien hallintaan.

Jään pohtimaan aukollisuuden rakentumista teoksessa, jonka tekemiseen on vaikuttanut suuri joukko eri taiteenalojen ammattilaisia. Kuvaajilla ja leikkaajilla on omat kädenjälkensä, näyttelijöillä omat maneerinsa, ilmeensä ja tapansa käyttää kehoaan. Säveltäjät, muusikot ja äänisuunnittelijat tuovat mukaan omat näkemyksensä asiaankuuluvasta äänimaailmasta, musiikillisista merkityksistä ja äänimaailmojen tekniikoista. Kalligrafian ja kuvataiteilijan työskentelyn myötä teokseen on leimautunut juuri heille ominainen liikehdintä sekä materiaaliset viittaukset alan taidehistoriaan. Runoilijan käyttämä sanojen rytmikka ja kielikuvat sekä edelleen kertojien tapa ilmaista ja painottaa sanoja johdattelevat teoksen puhuttua osuutta voimallisesti. Kuvaajien, leikkaajien ja tuottajien valinnat ovat rajanneet tuotetusta materiaalista sen, mikä lopulta näkyy katsojalle. Vaikka Julien on ohjannut kokonaisuuden rakentumista ja viime kädessä tehnyt ratkaisut sisällöllisistä, ilmaisullisista ja materiaalisista valinnoista, on teoksen tekijöiden ja samalla muuttujien kirjo niin suuri, ettei sen vaikutuksia voi kokonaan hallita.

Teos on ohjattu otos sitä tehneen taiteilijaryhmän mielikuvien, taiteellisen ajattelun ja intuitiivisen työskentelyn yhtymäkohdista. Jokainen teoksen osatekijä on prosessin aikana kosketellut aihetta omista lähtökohdistaan käsin ja nähnyt sen merkitykset omasta perspektiivistään, omaan kokemushorisonttiinsa rinnastuen. Nelivuotisen prosessin aikana taiteilijoiden keskinäinen rinnalla kulkeminen on johdatellut heidän taiteellista ajatteluaan uudella tavalla. He ovat joutuneet paljastamaan omat keskeneräiset ajattelunsa toisilleen ja eläneet keskellä toistensa taiteellisia pyrkimyksiä ja intii-mejäkin ilmaisutapoja. Aiheen merkitykset on tullut punnittua sekä yhdessä että jokaisen ajattelussa erikseen. Jokainen on omalta kynnykseltään hamuil-lut teoksen teemojen olennaisuuksia. Näiden yhteensovittaminen on tehnyt prosessista moninkertaisen. Sanoinkuvaamaton on ehkä saanut muotonsa tehokkaammin. Yhteinen ymmärtäminen on voinut olla innostavampaa, nopeampaa ja kokonaisempaa kuin yksin ymmärretty. Toisaalta muiden tekijöiden läsnäolo on varmasti sekoittanut yksilön omaa intuitiivista ajattelua ja työskentelyä. Jokaisen tekijän – ja etenkin Julienin itse – on ollut välttämätöntä antaa tilaa toisten tekijöiden prosesseille, niiden rytmille ja luonteelle. Tekijöillä on ollut yhteinen tulosvastuu ja heiltä on vaadittu hyviä sosiaalisia

taitoja pysyäkseen avoinna toisilleen ja maailmalle yhteen sovitetussa työskentelyssä. Prosessi on edennyt kompromissista toiseen.

Helsingin juhlatiivat ja Helsingin Taidehalli ovat yhteistyössä muodostaneet Julienin teoksen ympärille kokonaisuuden, johon mittavan näyttelyn lisäksi liittyy tapahtumia, elokuvanäytöksiä ja käänno toimintaa. Joukko nykytaiteen teoreetikkoja ja kuraattoreja kirjoittaa nykytaiteen piirissä ilmevästä kasvatuksellisesta käänneestä. Suuret näyttelyt ja taidetapahtumat ovat vähitellen muuttuneet ohjelmakokonaisuuksiksi, joissa erilaiset seminaarit, luentosarjat, symposiumit ja keskustelut ovat nousseet pääosaan. Nykytaiteessa puhutaan oppimisesta, tutkimisesta ja tiedon tuottamisesta. (O'Neill & Wilson 2010, 12–13.) Tämä tiedon tuottamisen, tieteen ja taiteen vähittäinen toisiinsa solmiutuminen on tuottanut uutta ymmärrystä taiteilijamiöistä. Samalla se on tuonut esille taiteen inhimillisiä prosesseja ja taiteilijoiden näkemyksiä. Uudet rajanvedot ja määrittelyiden riittämättömyys ovat asettaneet yhtenäiset käsitykset taiteesta kyseenalaisiksi. Varmuus on alettu nähdä näköalaa kaventavana ominaisuutena. Intiasta käsin toimiva Raqs Media Collective<sup>101</sup> kirjoittaa kasvatuksellisen käänneen luovan nykytaiteelle toivetta elämää antavasta sateesta, joka pesee varmuuden pois. Kastuminen sateessa antaa mahdollisuuden uudelle ymmärtämykselle, joka perustuu subjektiiviselle, ei-sanallistetulle koetulle. Parhaimmillaan taiteella on taipumus herätellä ja uudelleen järjestää ihmisen tiedollisia ja aistimellisiä tottumuksia. Taiteen kanssa olemisen osoittaa usein sen, miten valmiita olemme elämään. (Raqs Media Collective 2010, 77–78, 82.) Irit Rogoff peräänkuuluttaa uutta näkemystä totuudesta, kunkin omaa suhdetta totuuteen, joka paljastuu marginaalisista asemista käsin. Totuutta ei tule ymmärtää vain virheettömänä ja todistettava yhtenä, vaan subjektiivisten näkemysten joukkona. Yksilöiden ja yhteisöjen tarve totuuksille voidaan samalla kyseenalaistaa. (Rogoff 2010, 45–46.)

Aloittaessaan teostaan *Ten Thousand Waves* Isaac Julien on ajautunut positioon, jossa kasvatuksellisen käänneen sateessa kastumista ei ole voinut välttää. Teoksessa risteävät koskettava ja ajankohtainen tragedia 23 kiihnalaisen simpukankerääjän hukkumakuolemasta vuonna 2004 Englannin

101 Raqs Media Collective on Jeebesh Bagchin, Monica Narulan ja Shuddhabrata Senguptan vuonna 1992 Delhissä perustama yhteisö. Raqs on osallistunut useisiin merkittäviin kansainvälisiin nykytaiteen tapahtumiin, mm. Venetsian Biennaaliin, Dokumentaan ja Manifestaan esittämällä videoita, installaatioita sekä kuratoimalla. Raqs osallistuu laajasti myös nykytaidetta, dokumentteja, elokuvaa, taiteen teoriaa ja filosofiaa, tutkimusta ja kuratointia käsittelevään keskusteluun, kirjoitteluun ja projekteihin. [www.raqsmediacollective.net](http://www.raqsmediacollective.net).

Morecambe Bayssa, vanhat kiinalaiset legendat ja jumaltarusto, nykyaikaiset siirtolaisuuden ja transnationalismin ongelmat sekä henkeäsalpaavat maisemat, interiöörit ja kuvanasettelut. Faktaa, fiktiota ja elokuvaesseeä monihenkisen ryhmänsä kanssa yhdistellessään Julien on toiminut kuin opettaja luokassaan. Hänen on täytynyt luottaa siihen, että hänen valintansa tukevat työryhmän työskentelyä ja että hänen ohjaamisen tapansa johtaa toimivaan lopputulokseen. Hän on sovittanut erilaisia tulkintoja maailmasta yhteen saadakseen aikaan lopputuloksen, joka asettaa myös katsojan virkistävään sateeseensa.

Taidehallista pois kävellessäni mielessä pyörii erinäinen joukko kysymyksiä ja oivalluksia. Melankolia, ihmisten alituinen liikkeessä oleminen, maisemien pysähtyneisyys. Kirkkaan vihreä tausta, jolla henkiolentoa esittävän näyttelijän liikettä ohjataan ohuiden vaijereiden avulla. Jonkin hetken kuluttua uudelleen sama vihreä tausta, vähittäinen muuttuminen vihreäksi vedeksi, jossa hukkuneen miehen ruumis liikkuu hiljaa. Kenen halusta videoissa toistuvat lähikuvat naisen upeasti muotoilluista kengistä? Kenen visuaalinen idea alunperin oli toistaa vanhan kiinalaisen katukuvan katkelmissa erilaisten siirrettävien seinäkkeiden työntämistä kadun yli? Kuka työryhmästä oli mieltynyt lepattaviin lippuihin katukuvassa? Minkälaista keskustelua oli käyty kalligrafisista merkeistä ja vain kiinaa osaaville avautuvista kirjallisista viesteistä? Miten teos olisi avautunut minulle, jos olisin ymmärtänyt kirjoitukset? Jos olisin kuullut äänimaailman omalla äidinkielelläni? Korvissani toistuu yhä pelastushenkilöstöön kuuluvan naisen kysymykset ritisevän radiopuhelimen läpi.

Kokonaisvaltaisen taide-elämyksen ja omien kokemusteni ristiaallokossa huomaan vaivatta ajattelevani taideprosessia, josta olen täysin ulkopuolinen. Huomaan tietäväni asioita, vaikken tiedä juuri kyseisen teoksen tekemisestä paljonkaan. Taideprosessin luonteesta on siis tutkimuksessa selvinnyt myös yleisiä tasoja. Julienin teoksen monikerroksellisuus jää purkautumaan mieleeni. Kaipaan voimakkaita taiteellisia sisältöjä myös omiin teoksiini. Teoksen sykehdyttävät värimaailmat ja taitavat asetelmat painautuvat horisonttiini. Puhuttujen tekstien erilaiset sävyt jäävät muistiini kiussaavina mahdollisuuksina. Palaan teoksesta tekemiini muistiinpanoihin ja koen mielikuvani tunnelmasta uudelleen. Julienin työryhmän prosessi jatkuu minussa. Prosessi ei enää muuta teosta, mutta minua se muuttaa. Se sävyttää maailmaani uudella tavalla ja houkuttelee minua dialogiin.



## KIITOS

Tutkimukseni on syönyt aikaani kaikilta elämänalueilta. Muut ihmiset ovat joutuneet enenevässä määrin paikkaamaan poissaoloani. Työyhteisöni, ystäväni ja perheeni ovat kaikki osoittaneet laadukkaan kuminauhan ominaisuuksia: Kun jotakin päästää reilusti ja luottavaisesti kauemmas, se tulee varmasti takaisin. Olen suurimman kiitoksen velkaa työnantajilleni Eino Saarikoskelle ja Jukka Tammiselle. Yhtä suuren kiitoksen ansaitsevat vanhempani loputtomasta tuesta ja avusta tutkimuksen aikana. Miestäni kiitän ajatusteni jokapäiväisestä palauttamisesta maan pinnalle ja kiinni pitämisestä, etten leijuisi filosofiseen eetteriin. Poikaani kiitän maailmaani tulemisesta ja uuden voiman tuomisesta kesken tutkimuksen.

Taloudellisesti tutkimukseni ei olisi ollut mahdollinen ilman Suomen Kulttuurirahaston Varsinais-Suomen maakuntarahaston sekä Suomen Akatemian tukea. Kiitän ennakkoluulottomasta, taiteelliseen tutkimukseen osoitetusta tuesta.

Taiteen tohtori Mari Krappala on ohjannut minua kuin hyvä haltija, kärsivällisesti, vaativasti hymyillen ja aina uudestaan kiinnostavilla näkökulmilla ruokkien. Vaikka työni on taidepainotteinen, en ole kaivannut varsinaista taiteellista ohjaajaa. Krappalan asiantuntemus ja kiinnostus visuaalisen taiteen prosessiin ja kuratoimiseen oli olennainen apu myös näyttelyiden kokoamisessa. Filosofian tohtori Jaana Parviainen ryhtyi tutkimuksen loppuvuosilla toiseksi ohjaajakseni ja vei uudella innolla työtä eteenpäin. Hänen fenomenologinen tietämyksensä oli minulle merkittävä tuki. Lämmin kiitos molemmille ohjaajilleni.

Tärkeän kiitoksen ansaitsevat myös Taideteollisen korkeakoulun taidekasvatuksen osaston jatko-opiskelijat sekä professori Juha Varto. Vertaistuki ja yhdessä kulkemisen tunne seminaareissa ja opintojen aikana on ollut kullan arvoista. Varton terävän sarkastinen läsnäolo on yhä uudestaan saattellut meitä toisin näkemisen äärelle ja tuuppinut meitä kohti karonkkaa. Kiitän Vartoa niin filosofisesti, inhimillisesti kuin pedagogisestikin ammat-

titaitoisesta tutkimusvastuusta sekä huumorin ja yhteisöllisyyden ylläpitämisestä osastolla.

Vielä kiitän tutkimushankkeiden vetäjiä ja tutkijaryhmiä. Mari Krapalan luotsaamassa BaltArt -hankkeessa pääsin ensikertaa kiinni kansainväliseen tutkimusyhteisöön ja ymmärsin laajemmin kansallisia ja yliopistokohtaisia eroja tutkimuksellisissa näkemyksissä, perinteissä ja tarpeissa. Professori Helena Sederholmin johtamassa ArtBeat -hankkeessa pääsin konkreettisesti eteenpäin oman tutkimukseni kanssa. Hankkeissa saamani kokemus on auttanut paikallistamaan omaa tutkimustani kansainvälisellä tutkimuskentällä ja fokusoimaan sitä tarkemmin omaa näkemystäni vastaavaksi.

Lopuksi kiitän taiteilijoita Susanne Gottberg, Elina Merenmies, Maarit Mäkelä, Jaana Paulus ja Nanna Susi, joiden mukanaolo tutkimuksessa on hämmentänyt minut. En olisi etukäteen arvannut saavani kiireisiltä, taiteen kentässä näkyvää uraa tekeviltä taiteilijoilta niin paljon aikaa, keskittymistä ja lämmintä vastaanottoa kuin olen osakseni saanut. Ilman tätä viisikkoa minulla ei olisi ollut, mitä tutkia. Suuri kiitos myös *Prosessitilan* taiteilijoille, joiden kanssa työskentely tuotti tarpeellisen reflektiopinnan viisikon muodostamalle aineistolle.

## LÄHTEET

- Aarnio Eija 2004. Arjen sosiologiaa. Teoksessa Otso Kantokorpi & Marja Sakari (toim.) Mistä on taiteilijat tehty? Silmästä, mielestä, ruumiista, kielestä...Niistä on taiteilijat tehty. Helsinki: Kustannus Oy Taide, 139–151.
- Arnheim, Rudolf 1969. Visual Thinking. Los Angeles: Berkeley
- Balic, Ilkay (edit.) 2010. İnsan neyle yasar? Metinler; What keeps mankind alive? The texts. Istanbul: Istanbul Kültür Sanat Vakfi
- Barthes, Roland 1985. Valoisa huone. Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen & Leevi Lehto. Helsinki: Kansankulttuuri: Suomen valokuvataiteen museon säätiö
- Barthes, Roland 1999. Rhetoric of the image. Teoksessa Jessica Evans & Stuart Hall (edit.) Visual culture: The reader. London: SAGE Publications, 33–40. (Ilm. alun perin Rhetoric of the Image. Teoksessa Image, Music, Text. (Edit. and trans.) Stephen Heath. New York: Hill and Wang. 1977, 32–51.)
- Basualdo Carlos, Huyssen Andreas, Princenthal Nancy (edit.) 2000. Doris Salcedo. London: Phaidon Press Limited
- Biggs, Michael A R 2006. Modelling Experiential Knowledge for Research. Teoksessa Maarit Mäkelä & Sara Routarinne (edit.) The Art of Research. Research Practices in Art and Design, Helsinki: University of Art and Design, 180–204.
- Bloemheuvel, Marente (edit.) 1998. Douglas Gordon: Kidnapping. Rotterdam: NAI Publishers
- Blomstedt, Juhana 1995. Muodon arvo, Helsinki: Kuvataideakatemia
- Bonsdorff, Pauline von 2000. Mikael Dufrennen teoria tunteiden apriorisuudesta: Esteettinen kokemus maailman tuntemisena. Teoksessa Arto Haapala & Markku Lehtinen (toim.) Elämys, taide ja totuus: Kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta. Helsinki: Yliopistopaino 183–204.
- Bourriaud, Nicolas 2002. Relational Aesthetics. Transl. Simon Pleasance & Fronza Woods. Paris: Les presses du réel. (Alkup. Esthétique Relationelle. Dijon: Les presses du réel, 1998.)
- Dewey, John 1999. Pyrkimys varmuuteen. Tutkimus tiedon ja toiminnan suhteesta. Suom. Pentti Määttänen. Tampere: Gaudeamus. (Alkup. The Quest for Certainty. A study of the Relation of Knowledge and Action. New York: Minton, Balch & Company, 1929.)



- Edwards, Elizabeth 1999. Photographs as Objects of Memory. Teoksessa Marius Kwint, Christopher Breward & Jeremy Aynsley (edit.) *Material Memories: Design and Evocation*. Oxford: Berg, 221–236.
- Elo, Mika 2009. Passages of Articulation: Art and Research Touching. Teoksessa Nithikul Nimkulrat & Tim O’Riley (edit.) *Reflections and Connections: On the relationship between creative production and academic research*. Helsinki: University of Art and Design, 19–28.
- Haaparanta, Leila 2002. Voiko kokemuksen virtaa analysoida? Teoksessa Leila Haaparanta & Erna Oesch (toim.) *Kokemus*. Tampere: Tampereen yliopisto, 308–324.
- Hakkarainen, Kai, Lonka, Kirsti & Lipponen, Lasse 2004. Tutkiva oppiminen: Järki, tunteet ja kulttuuri oppimisen syyttäjänä. Helsinki: WSOY
- Heidegger, Martin 2000. Oleminen ja aika. Suom. Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino. (Alkup. Sein und Zeit. Halle: Max Niemeyer, 1927.)
- Heinämaa, Sara 1996. Ele, tyyli ja sukupuoli: Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuolikysymykselle. Tampere: Gaudeamus
- Heinämaa, Sara, Reuter, Martina & Saarikangas, Kirsi 1997. *Ruumiin kuvia: Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Tampere: Gaudeamus
- Heinämaa, Sara 2000. *Ihmetys ja rakkaus: esseitä ruumiin ja sukupuolen fenomenologiasta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo
- Heinämaa, Sara 2006. Ankarasta tieteestä uudistumisen etiikkaan. Teoksessa Sara Heinämaa (toim.) *Edmund Husserl: Uudistuminen ja ihmisyyys*. Helsinki: Tutkijaliitto, 7–24.
- Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena 2000. *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Yliopistopaino
- Hotanen, Juho 2008. *Lihan laskos, Merleau-Pontyn luonnos uudesta ontologiasta*. Helsinki: Tutkijaliitto
- 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*. Suom. Juha Himanka, Janita Hämäläinen & Hannu Sivenius. Helsinki: Lokikirjat. (Alkup. *Die idee der Phänomenologie: Fünf Vorlesungen*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1907.)
- Husserl, Edmund 2006 (1924). Uudistuminen yksilöeettisenä kysymyksenä. Suom. Simo Pulkkinen. Teoksessa Sara Heinämaa (toim.) *Edmund Husserl: Uudistuminen ja ihmisyyys*. Helsinki: Tutkijaliitto, 71–89.

- Huldén, Lars 1991: *Taivas tummuu, mutta valkoisiin pilviin osuu valo*. Suom. Pentti Saaritsa. Helsinki: WSOY
- 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
- Johansson, Hanna 2004. *Maataidetta jäljittämässä; luonnon ja läsnäolon kirjoituksia suomalaisessa nykytaiteessa 1970–1995*. Helsinki: Like
- Juntunen, Matti & Mehtonen, Lauri 1977. *Ihmistieteiden filosofiset perusteet*. Jyväskylä: Gummerus
- Kaila, Jan 2002. *Valokuvallisuus ja esittäminen nykytaiteessa: Teoksia vuosilta 1998–2000*. Helsinki: Musta taide
- Kantokorpi, Otso 2004. Maailma sellaisena kuin se muistin kautta näkyy. Teoksessa Otso Kantokorpi & Marja Sakari (toim.) *Mistä on taiteilijat tehty? Silmästä, mielestä, ruumiista, kielestä...Niistä on taiteilijat tehty*. Helsinki: Kustannus Oy Taide, 213–224.
- Keinonen, Turkka 2006. Fields and Acts of Art and Research. Teoksessa Maarit Mäkelä & Sara Routarinne (edit.) *The Art of Research: Research Practices in Art and Design*. Helsinki: University of Art and Design, 40–59.
- Kiljunen, Satu 2001. Kuvataiteellinen tutkimus. Teoksessa Satu Kiljunen & Mika Hannula (toim.) *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataideakatemia, 15–28.
- Kontturi, Katve-Kaisa 2010. Taideprosessi liikkuvana, luovana sommittumana; Kaksi kohtaamistapahtumaa. Teoksessa Minna Ijäs, Altti Kuusamo & Riikka Niemelä (toim.) *Kuinka tehdä taidehistoriaa?*. Turku, Turun yliopisto, 179–201.
- Kontturi, Katve-Kaisa 2005. Prosessi, material ja muutos. Uusmaterialistista estetiikkaa kentällä. Teoksessa Taru Elfving & Katve-Kaisa Kontturi (toim.) *Kanssakäymisiä*. Helsinki: Taidehistorian seura, 153–170.
- Koskinen, Ilpo 2009. Throwing the Baby Out or Taking Practice Seriously. Teoksessa Nithikul Nimkulrat & Tim O'Riley (edit.) *Reflections and Connections. On the relationship between creative production and academic research*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 11–17.
- Krappala, Mari 1999. *Burning (of) Ethics of the Passions: Contemporary Art as a Process*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu
- Kupiainen, Reijo 1997. *Heideggerin ja Nietzschen taidekäsitusten jäljillä*. Helsinki: Gaudeamus
- Lepistö, Vappu 1991. *Kuvataiteilija taidemaailmassa*. Helsinki: Tutkijaliitto

- Levanto, Yrjänä 2005. Romanttinen painajainen. Teoksessa Yrjänä Levanto, Ossi Naukkarinen & Susann Vihma (toim.) *Taiteistuminen*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 82–105.
- Lukkarinen, Leena 2008. *Kierrätysmateriaalin käyttö nykytekstiilitaiteessa: Tulkintoja kierrätetystä tekstiilimateriaalista naiseuden ja arjen valossa*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu
- 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*. Transl. Colin Smith. London: Routledge & Kegan. (Alkup. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.)
- Merleau-Ponty, Maurice 2006. *Silmä ja mieli*. Suom. ja jälkisanat Kimmo Pasanen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide. (Alkup. *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1964.)
- Mäkelä, Maarit 2003. *Saveen piirtyviä muistoja: Subjektiviisen luomiprosessin ja sukupuolen representaatioita*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu
- Mäkelä, Maarit 2006. Framing (a) Practice-led Research Project. Teoksessa Maarit Mäkelä & Sara Routarinne (edit.) *The Art of Research: Research Practices in Art and Design*. Helsinki: University of Art and Design, 60–85.
- Määttänen, Pentti 2005. Taiteistuminen ja modernin perinne. Teoksessa Yrjänä Levanto, Ossi Naukkarinen & Susann Vihma (toim.) *Taiteistuminen*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 38–53.
- Määttänen, Pentti 2002. *Taideos kokemuksena: John Deweyn taiteenfilosofian lähtökohtia*. Teoksessa Leila Haaparanta & Erna Oesch (toim.) *Kokemus*. Tampere: Tampereen yliopisto 192–203.
- Nancy, Jean-Luc 1996. *Corpus*. Suom. Susanna Lindberg. Tampere: Gaudeamus. (Alkup. *Corpus*. Paris: Métailié, 1992.)
- Naukkarinen, Ossi 2005. Taiteistumisen muodot. Teoksessa Yrjänä Levanto, Ossi Naukkarinen & Susann Vihma (toim.) *Taiteistuminen*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 8–37.
- Neisser, Ulric 1981. *Kognitio ja todellisuus*. Suom. Helena Janhukainen. Espoo: Weilin + Göös. (Alkup. *Cognition and Reality, Principles and Implications of Cognitive Psychology*. San Francisco: WH Freeman & Co, 1976.)
- Nelimarkka, Riitta 2000. *Self Portrait: Elisen väitöskirja, variaation variaatio*. Helsinki: Seneca
- Nevanlinna, Tuomas 2001. Onko "taiteellinen tutkimus" ylipäätään mielekäs käsite? Teoksessa Satu Kiljunen & Mika Hannula (toim.) *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataideakatemia, 59–68.

- Niiniskorpi, Soile 2009. *Käsityksiä kuvataiteesta: Kuvataideopettaja taiteen tekijänä ja kokijana*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu
- O'Neill Paul & Wilson Mick 2010. Introduction. Teoksessa Paul O'Neill & Mick Wilson (edit.) *Curating and the Educational Turn*. London: Open Editions / de Appel, 11–22.
- Ortega y Gasset, José 1961. *Taiteen irtautuminen inhimillisestä ja Ajatuksia romaanista: kaksi esseetä* Suom. Sinikka Kallio. Helsinki: Otava (Alkup. *La deshumanización del Arte e Ideas sobre la novela*. Madrid: Revista de Occidente, 1925.)
- Parviainen, Jaana 1994. *Tanssi ihmisen eksistenssissä; Filosofinen tutkielma tanssista*. Tampere: Tampereen yliopisto
- Parviainen, Jaana 1999. Fenomenologinen tanssianalyysi. Teoksessa Päivi Pakkanen, Jaana Parviainen, Leena Rouhiainen & Annika Tudeer (toim.) *Askelmerkkejä tanssin historiasta, ruumiista ja sukupuolesta*. Tanssintutkimuksen vuosikirja 3/1999. Taiteen keskustoimikunnan julkaisusarja, 81–97.
- Parviainen, Jaana 2001. Noema, noesis ja taidekriittikki. Teoksessa Matti Itkonen (toim.) *Ihminen, mikä ja kuka olet? Filosofisia polkuja kasvatukseen, kasvuun ja olemiseen*. Tampere: Tampereen yliopisto
- Parviainen, Jaana 2002. Kinesteettinen empatia: Pohdintoja Edith Steinin empatiakäsityksen ulottuvuuksista. Teoksessa Leila Haaparanta & Erna Oesch (toim.) *Kokemus*. Tampere: Tampereen yliopisto, 325–348.
- Parviainen, Jaana 2006. *Meduusan liike; Mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*. Helsinki: Gaudeamus
- Perttula, Juha 1995. *Kokemus psykologisena tutkimuskohteena; johdatus fenomenologiseen psykologiaan*. Tampere: Suomen fenomenologinen instituutti
- Pitkänen, Juha 1996. Dialoginen tila. Teoksessa Matti Vilkkä (toim.) *Kohtaaminen taitona: Dialogisuus ihmistutkimuksen lähtökohtana ja menetelmänä*. Lahti: Lahden ammattikorkeakoulun julkaisu, Sarja D Aikakauskirja 1996:1, 58–63.
- Pitkänen-Walter, Tarja 2001. Kuvan tunto-oppia tavailemassa. Teoksessa Satu Kiljunen & Mika Hannula (toim.) *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataideakatemia, 125–138.
- Pitkänen-Walter, Tarja 2006. *Liian haurasta kuvaksi -maalauksen aistisuudesta*. Helsinki: Like
- Pointon, Marcia 1999. Materializing Mourning: Hair, Jewellery and the Body. Teoksessa Marius Kwint, Christopher Breward & Jeremy Aynsley (edit.) *Material Memories: Design and Evocation*. Oxford: Berg, 39–57.
- Policastro, Emma 1999. Intuition. Teoksessa Runco Mark & Pritzker Steven (edit.) *Encyclopedia of Creativity*, volume 2. San Diego: Academic Press, 89–93.

- Pulkkinen, Simo 2006. Fenomenologisesta etiikasta eettiseen fenomenologiaan. Teoksessa Sara Heinämaa (toim.) *Edmund Husserl: Uudistuminen ja ihmisyyys*. Helsinki: Tutkijaliitto, 53–70.
- Raqs Media Collective 2010. Wonderful Uncertainty. Teoksessa Paul O’Neill & Mick Wilson (edit.) *Curating and the Educational Turn*. London: Open Editions / de Appel, 76–82. (Aikaisempi, samanniminen ja kuvitettu versio julkaistu e-FluxJournal No 0. 2008 <http://www.e-flux.com/journal/view/18>)
- Rogoff, Irit, 2005. Looking Away – Participations in Visual Culture. Teoksessa Gavin Butt (edit.) *After Criticism – New Responses to Art and Performance*. Oxford: Blackwell, 117–134.
- Rogoff, Irit 2010. Turning. Teoksessa Paul O’Neill & Mick Wilson (edit.) *Curating and the Educational Turn*. London: Open Editions / de Appel, 32–46.
- Sajama, Seppo 2002. Mitä on uskonnollisen kokemuksen ”noeettinen laatu”? Teoksessa Leila Haaparanta & Erna Oesch (toim.) *Kokemus*. Tampere: Tampereen yliopisto, 143–156.
- Satulehto, Markku 1992. *Elämismaailma tieteiden perustana, Edmund Husserlin tieteen filosofia*. Tampere: Tampereen yliopisto
- Scrivener, Stephen AR 2006. Visual Art Practice Reconsidered: Transformational Practice and the Academy. Teoksessa Maarit Mäkelä & Sara Routarinne (edit.) *The Art of Research: Research Practices in Art and Design*, Helsinki: University of Art and Design, 156–179.
- Seppä, Anita 2007. Maalaus ja liike : Bill Violan The Passions. Teoksessa Mäkinen Olli & Mäntymäki Tiina (toim.) *Taide ja liike: Keho-Tila-Ääni-Kuva-Kieli*. Vaasa: Vaasan yliopisto, 59–82.
- Siukonen, Jyrki 2002. *Tutkiva taiteilija, kysymyksiä kuvataiteen ja tutkimuksen avoliitosta*. Helsinki: Taide / Lahden ammattikorkeakoulu
- Sternberg, Robert J & Davidson, Janet E 1999. Insight. Teoksessa Runco Mark & Pritzker Steven (edit.) *Encyclopedia of Creativity*, volume 2. San Diego: Academic Press, 57–69.
- Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli 2002. *Laadullinen tutkimus ja sisältöanalyysi*. Jyväskylä: Tammi
- Turpeinen, Outi 2006. The interplay of Art and Research. Teoksessa Maarit Mäkelä & Sara Routarinne (toim.) *The Art of Research: Research Practices in Art and Design*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 114–137.
- Vadén, Tere 2001. Väännetäänkö rautalangasta? Huomioita kokemukselliseen käytäntöön perustuvan tutkimuksen metodologiasta. Teoksessa Satu Kiljunen & Mika Hannula (toim.) *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataideakatemia, 91–111.
- Vanhala Jari-Pekka 2004. Hajottaa ja rakentaa. Teoksessa Kantokorpi Otso, Sakari Marja (toim.) *Mistä on taiteilijat tehty?* Helsinki: Kustannus Oy Taide, 181–191.

- Varto, Juha 1995a. *Fenomenologinen tieteen kritiikki*. Tampere: Tampereen yliopisto
- Varto Juha 2001a. Esille saattamisen tutkiminen. Teoksessa Satu Kiljunen & Mika Hannula (toim.) *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataideakatemia, 49–58.
- Varto, Juha 2001b. *Kauneuden taito: Estetiikkaa taidekasvattajille*. Tampere: Tampere University Press
- Weckman, Jan Kenneth 2005. *Seitsemän maalauksen katsominen*. Helsinki, Like, Kuva
- Weil, Simone 1976. *Painovoima ja armo*. Suom. Maija Lehtonen. 2. painos. Helsinki: Otava. (Alkup. La pesanteur et la grâce. Paris: Plon, 1947.)
- Vesanen-Laukkanen, Virpi 2003. Satuhahmonukke. Teoksessa Juha Varto, Marjatta Saarnivaara & Heikki Tervahattu (toim.) *Kohtaamisia taiteen ja tutkimisen maastoissa*. Hamina: Akatiimi Oy, 114–117.
- Värrö, Veli-Matti 1990. Minän ja maailman suhde Maurice Merleau-Pontyn filosofiassa. Teoksessa Varto Juha (toim.) *Maailma minussa, minä maailmassa*. Tampere: Tampereen yliopisto, 67–82.

Painamattomat lähteet:

- Arho, Anneli 2004. On enemmän ja muuta kuin se, minkä tiedän. *Synnyt* 1/2004, Taideteollinen korkeakoulu, 38–48. (luettu 6.3.2010)
- Bauman, Zygmunt 2003. Prosessista. Näyttelyjulkaisussa Maaretta Jaukkuri, Kati Kivinen & Patrik Nyberg (toim.) *Prosessi: tapaamisia elävissä tilanteissa / muuttuvissa tiloissa*. Helsinki: Kiasma, 2.
- Björk 1997. *Jóga*. Albumilla Homogenic, 2. raita
- Kallio, Mira 2007. Liha näkee maalauksen. *Synnyt* 4/2007, Taideteollinen korkeakoulu, 29–38. (luettu 6.3.2010)
- Kallio, Mira 2008. Taideperustaisen tutkimusparadigman muodostuminen. *Synnyt* 2/2008, Taideteollinen korkeakoulu, 106–115. (luettu 6.3.2010)
- Kupiainen, Reijo 2004. Taiteen ei-teknologinen maailmasuhde. *Synnyt* 1/2004, Taideteollinen korkeakoulu, 1–19. (luettu 6.3.2010)
- Mäkelä, Maarit 1998. Tutkija-metaforasta. *Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja F1*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 4–8.
- Phelan, Peggy, Rogoff, Irit 2001. "Without": A Conversation. *Art Journal*/Vol. 60, No. 3, College Art Association, 34–41.

- Rantanen, Silja 2003. Burano. Näyttelyjulkaisussa Maaretta Jaukkuri, Kati Kivinen & Patrik Nyberg (toim.) *Prosessi: tapaamisia elävissä tilanteissa / muuttuvissa tiloissa*. Helsinki: Kiasma, 14.
- Rogoff, Irit 2006. "Smuggling" – An Embodied Criticality. *Transform* 8/2006.<http://transform.eipcp.net>. (luettu 8.6.2010)
- Saario, Jaana 1998. *Jaana ja seitsemän taiteilijaa*. Taiteen maisterin lopputyö. Taideteollinen korkeakoulu, taidekasvatuksen osasto
- Sandqvist, Gertrud. *On Intuition*.<http://www.kaapeli.fi/-roos/gertrude.html> (luettu 1.3.2010)
- Sihvonen, Jukka 1997. Ruumis on olemisen olemista alttiina. *Niin & näin; Filosofinen aikakauslehti* 1/1997.[http://www.netn.fi/197/netn\\_197\\_kirja4.html](http://www.netn.fi/197/netn_197_kirja4.html) (luettu 20.3.2010)
- Tohtorikoulutus 2010. Kuvataideakatemia, opinnot. <http://www.kuva.fi/portal/opiskelu/jatko-opinnot/tohtorikoulutus/> (luettu 13.7.2009)
- Tomperi, Tuukka 2004. Quijote-meditaatioita: elämä, kulttuuri ja filosofia Ortega y Gassetilla. *Synnyt* 1/2004, Taideteollinen korkeakoulu, 49–70. (luettu 6.3.2010)
- Varto, Juha 2008a. Kohti taiteellista ajattelemista: Tanssiopetus taidekasvatuksena. *Synnyt* 2/2008, Taideteollinen korkeakoulu, 68–86. (luettu 6.3.2010)
- Varto, Juha 2008b. Taiteellisesta ajattelemisesta. *Synnyt* 3/2008, Taideteollinen korkeakoulu, 46–68. (luettu 6.3.2010)
- Welsch, Wolfgang 1991. Esteettisen ajattelun ajankohtaisuudesta. Suom. Vesa Raiskila. *Tiede & Edistys* 3/1991, 164–177.
- Virnes, Antti 2007. Kohti arjen vallankumousta: lyhyt johdatus situationistiseen ajatteluun. *Paatos* 1/2007, <http://uta.fi/jarjestot/aatos/paatos/arkisto/107/paatos10711.html> (luettu 3.8.2009)

#### Suulliset lähteet:

- Gottberg, Susanne 2005. Keskustelu Gottbergin ja Saarion välillä. 20.7.2005. Helsinki: Gottbergin työhuone
- Hirsiäho, Anu 2008. Vastaväittäjän puhe Helena Oikarinen-Jabain väitöstilaisuudessa. 30.5.2008. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu
- Hänninen, Jani 2008. Keskustelu Hännisen ja Saarion välillä. Prosessitila 19.1.2008. Salo: Salon taidemuseo
- Hölli, Tiina 2008. Keskustelu Höllin ja Saarion välillä. Prosessitila 12.2.2008. Salo: Salon taidemuseo

Majamäki, Annukka 2008. Keskustelu Majamäen ja Saarion välillä. Prosessitila 16.2.2008. Salo: Salon taidemuseo

Merenmies, Elina 2005. Keskustelu Merenmiehen ja Saarion välillä. 30.8.2005. Helsinki: Merenmiehen työhuone

Mäkelä, Maarit 2005. Keskustelu Mäkelän ja Saarion välillä. 4.7.2005. Helsinki: Mäkelän työhuone

Mäkelä, Maarit 2006. Keskustelu Mäkelän ja Saarion välillä. 15.7.2006. Helsinki: Mäkelän työhuone

Nurminen, Tero 2008. Keskustelu Nurmisen ja Saarion välillä. Prosessitila 25.1.2008. Salo: Salon taidemuseo

Paulus, Jaana 2005. Keskustelu Pauluksen ja Saarion välillä. 21.6.2005. Pertteli: Pauluksen koti ja työhuone

Paulus, Jaana 2006. Keskustelu Pauluksen ja Saarion välillä. 25.7.2006. Halikko: Saarion koti

Saario, Jaana 2005–2007. Päiväkirja.

Santanen, Sami 2005a. *Kontakti ja sen tekninen kiertotie*. Luento 24.10.2005. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu

Santanen, Sami 2005b. *Kuvien ytimessä*. Luento 31.10.2005. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu

Susi, Nanna 2006a. Keskustelu Suden ja Saarion välillä 13.7.2006. Helsinki: Suden koti

Susi, Nanna 2006b. Keskustelu Suden ja Saarion välillä 14.7.2006. Helsinki: Suden koti