

# LIGHT PAINTINGS

# LIGHT PAINTINGS

Eeva Karhu

Taiteen maisterin opinnäyte  
Aalto-yliopisto, Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu,  
Median laitos / Valokuvataide, Kevät 2014

*Photography is more than an art,  
it is a solar phenomenon, where the artist collaborates with the sun.*  
~ Alphonse de Lamartine

	7	ESIPUHE
MENNYT	9	
	13	<i>Impressio - España</i>
	23	<i>Path</i>
	45	<i>Path (artificial light)</i>
	53	<i>Light Paintings</i>
NYKYHETKI		
	59	VALO
	67	KÄVELY
	73	AIKA
	79	VUODENAJAT
	85	SATTUMA ja TOISTO
	91	VALOKUVA ja MAALAUSTAIDE
TULEVA	99	
		LÄHTEET

## E S I P U H E

Opinnäytetyössäni käsittelen omaa taiteellista tuotantoani. Aluksi kerron kuinka olen päätenyt tekemään sitä mitä teen ja esittelen kuvasarjani. Tämän jälkeen käyn läpi käsitteitä, jotka liittyvät työhöni.

Oma työskentelyni on kehittynyt kohti valon kuvaamista. Kuvaan valoa tietyn ajan kuluessa tai aikaa tietyssä valossa. Miten päin asiaa haluaakaan ajatella.

Tutkin valon luonteita vuorokauden- ja vuodenaikojen muutoksina. Kuinka erilainen valo on eri aikoina? Miten se muuttaa kohdettaan? Ja kuinka se suhteutuu ympäristön väreihin? Tekstissäni perehdyn valoon Claude Monetin kautta.

Kävelyllä on ollut tärkeä merkitys teosteni synnylle. Se toimii inspiraation lähteenä ja oli merkittävässä roolissa ensimmäisissä sarjoissani. Käsittelen kävelyn teemaa Richard Longin työskentelyn avulla.

Aika, vuodenaajat, toisto ja sattuma, sekä valokuvauksen ja maalauksen suhde ovat aiheina seuraavissa luvuissa. Käyn näitä asioita läpi taiteilijoiden avulla, joiden teoksiin ja työskentelyyn olen tutustunut kirjoittaessani tätä lopputyötä. Yhteistä kaikille valitsemilleni taiteilijoille tai teoksille on pitkien ajanjaksojen käyttäminen. Muita yhdistäviä tekijöitä ovat työskentelymetodit, tekniikka tai visuaalinen lopputulos.

Työskentelen yleensä niin, että teen ensin, ja mietin vasta jälkeenpäin mitä tein. Yleensä intuition pohjalta. Vaikka kirjallinen osuus on opinnäytetyössä pakollinen, olen tehnyt tämän myös itselleni, selkeyttämään ajatuksiani.



Oikeastaan sarjani alkoivat siitä kun istuin eräänä kuumana päivänä vuonna 2009 Filippiineillä sijaitsevan Boracay-saaren valkoisella hiekkarannalla katsellen turkoosinsinisenä kimaltelevaa merta ja minua kyllästytti. Oli liian kuuma jotta olisi jaksanut tehdä mitään. Merivesi kirveli auringon polttamaa ihoa, ja ainut mitä pystyin tekemään, oli istua varjossa palmun alla. Asetin kameran paikoilleen vieressäni olevalle kivelle ja päätin aloittaa tunnin kestävän projektin, ottaisin kuvan joka kerta kun joku ohittaa minut. Illalla yhdistin kaikki ottamani kuvat yhdeksi Photoshopissa niin, että jokainen näkyi toisensa läpi yhtä paljon. Tulos oli yllättävä. Tuuli ja liike tekivät kuvasta pehmeän ja epätarkan, ainoastaan haamumaiset ihmishahmot olivat tarkkarajaisia, eivätkä näyttäneet kuuluvan kuviin lainkaan. Lopputulos muistutti kuitenkin minua ihailemastani impressionismista, etenkin Monetin maalauksista. Jatkoin kuvaamista tällä tavoin ja pian huomasin, että metodissani oli puutteita. Lopputulos oli kiinnostava, mutta ideassa ei ollut mitään järkeä. Miksi ja millä perusteella muutamat tekijät, kuten tuo epämääräinen aika ja sattumalta ohi kävelevät ihmiset, määrittivät rajat toiminnalleni? Kerran en ottanut kuvaa lainkaan, koska kukaan ei kävellyt kamerani ohitse. Toisella kerralla ainoastaan yksi ihminen ohitti kamerani, joka tarkoitti sitä, etten saanut kuvia joita yhdistää. Ihmisten liike oli siis huono peruste kuvaamiselle ja päätin keskittyä pelkästään paikkaan. Halusin myös osallistua kuvausprosessiin muutenkin kuin nappia painamalla. Mitä jos liikutan kameraa ja kohteeni pysyy paikallaan? Miltä kohde näyttää esitettynä yhdellä kuvalla?

Olin käynyt kahdesti vaeltamassa Espanjassa, Camino de Santiagoa, vanhaa pyhiinvaellusreittiä, kesällä 2007 ja 2008. Ensimmäisellä kerralla vaelstin noin 700 kilometrin matkan Pamplonasta kohti Santiago de Compostelaa ja toisella kerralla Camino del Nortea 350 kilometriä Bilbaosta Gijóniin. Vaikka ensimmäisellä kerralla lähdin matkalle

vain kävelyn takia ja suhtauduin siihen aluksi urheilullisena suoritukseksi, osoittautui se myös hyväksi harjoitukseksi keskittymiskyvylle, mielenhallinnalle ja tahdonvoimalle, sillä kuukauden mittainen matka oli täynnä psyykkisiä ja fyysisiä haasteita. Tuon kokemuksen aikana ymmärsin tapahtuvan jotain alkukantaista, aitoa ja vapauttavaa.

Kokemukset näiltä matkoilta sekä kävely itsessään inspiroivat minua. Yritin löytää keinon yhdistää kävely ja kuvaaminen. Lähdin liikkeelle ajatuksesta: miltä paikka ja aika, jonka siellä vietän, näyttäisi kuvana? Verbaalisesti asia olisi paljon helpompi kertoa, voisin vain todeta kävelleeni tietyn matkan. Tuohon toteamukseen sisältyisi jo tieto matkasta, mutta tarkempia yksityiskohtia antaakseni minun pitäisi kuvailla etenemistäni. Miten esittää tuo sama toteamus kuvana? Miten esittää yksittäisten kuvien sijaan kokonaiskuva? Kävelyn innoittamana olin tutustunut Richard Longin töihin ja ihailin niiden symmetrisiä muotoja. Mielestäni tässä oli tavoittelemisen arvoinen esimerkki siitä, kuinka työ voi perustua tietyille muodoille. Valitsin muodokseni ympyrän. Minulle ympyrä on täydellinen muoto, ideaaltaan tai matemaattisesti ajateltuna. Pyörimisliikkeestä, sekä poisto- että vetovoimasta, johtuen maailmankaikkeuden kappaleet hakeutuvat pallon tai ympyrän muotoon. Myös liikerata, jota ne seuraavat, muodostaa ympyröitä tai ellipsejä. Kehää on käytetty kuvaamaan vuorokauden, sekä vuodenkiertoa, ja aikaa, kuten esimerkiksi kellotauluissa. Useissa uskonnoissa ympyrä kuvaa ikuisuutta ja täydellisyyttä. *“All I have to do is bring them together into a circle. That’s enough. Anything more and you’re starting to change and manipulate the whole thing.”*, Long toteaa kiviveistoksistaan (Seymour 1991, 45). Rakennetta kuvien taustalla ei näy ja vain ympyrän idea toteutuu töissäni.

Aloin kuvata kulkien kuvitteellisella ympyrän kehällä. Kuvasin kohden keskustaa, tai kehältä ulospäin, vaihdellen metodiani kuvakohtai-

sesti. Pidin horisonttilinjan silmiäni tasolla. Ja palasin samaan kohtaan, josta aloitin kuvaamisen. Vaihto-opintojeni aikana Madridissa, lukuvuonna 2009 -10, kokeilin tätä tekniikkaa erilaisiin kohteisiin, kuten vanhoihin kaupunkeihin ja suihkulähteisiin. Aiheet olivat omiaan voimistamaan impressionistista vaikutelmaa. Kuvista tuli kauniita ja runollisia, mutta kuvien käsitteellinen sisältö tuntui riittämättömältä. Kun vaihtovuosi oli lopuillaan, lähdin jälleen kävelemään - suoraan kotioveltani kohti Santiagoa ja edelleen Finisterreen ja Muxiaan, Atlantin rannalle. Matkaa kertyi noin 850 km ja aikaa kului noin viisi viikkoa. Koska olin jäänyt koukkuun kävelemiseen ja yhtäkkinen lopettaminen tuntui koko kehossa väärältä, lähdin Suomeen palattuaani vaeltamaan viikoksi Kuusamoon, Karhunkierrokselle. Jälkeenpäin asiaa pohdittuani huomasin, että nämä viimeiset matkat saivat minut vihdoin ymmärtämään kuinka yhdistää valokuva ja kävely.

Kävelyn meditatiivisuus ja pitkäjänteisyys avasivat uuden tavan käsitellä aiheitani. Aloin kuvata samaa polkua eri vuodenaikoina. Polku on seitsemän kilometriä pitkä rengasreitti. Kuvaan ensimmäisenä paikkaa, josta otan viimeisen kuvan. Kuljin ympyrää vastapäivään, kuvaten muodostamani ympyrän kehällä suoraan eteenpäin, kohden horisonttia. Toistin tätä samaa reittiä vuoden ajan, jolloin sain kuvat samasta paikasta eri vuodenaikoina. Tämä mahdollisti vertailun luonnon muutoksista, sekä valon määrästä ja väreistä. Samalla kuviini rakentui myös toinen ympyrä, joka muodostui vuodenkierrosta. Ympyräni eivät enää sulkeutuneet, vaan muodostivat toisesta kuvakulmasta ajateltuna spiraalin, jatkumon. Impressio-sarjani on visuaalisesti lähellä impressionistisia maalauksia, mutta ajatus valon tutkimisesta tiivistyi vasta Polku-sarjan myötä. Vuoden aikana huomioni alkoi kiinnittyä yhä enemmän maiseman valoon ja väriin. Seuraavana kesänä, 2011, hain inspiraatiota jälleen pidemmästä kävelystä, vaeltamalla Lapissa Hetta-Pallas -reitillä. Samalla mielessäni alkoi hahmottua sarja polusta

yövalaistuksessa, keinovalossa, jossa eriväriset valonlähteet värittävät maisemaan uusia sävyjä.

Vuonna 2012 aloitin Light Paintings -sarjani. Syvennyin yhä enemmän valon määrän tutkimiseen vuoden kuluessa. Halusin saada kuvia joka päivä. En pitänyt enää omaa kiertoliikettäni tärkeänä, vaan annoin maan pyörimisen avaruudessa olla ainut liikkuva tekijä prosessissa. Halusin poistaa kaiken ylimääräisen, joten kohteen täytyi olla jokin yksinkertaista ja yksiväristä, jotain jossa ainoastaan valon määrän vaihtelu olisi havaittavissa. Valitsin kohteeksi valkoiseksi pohjustetun maalauspuhjan. Ajattelin ensin kuvata paperia, mutta karkeapintaisessa pellavapohjassa oli enemmän rakennetta, antamaan kuvaan elävöittävää struktuuria, myös pinnan pohjustamisen epätasaisilla siveltimenvedoilla tein samasta syystä. Asetin tämän tyhjän valkoisen kankaan työhuoneeni seinälle ja jätin ajastimella varustetun kameran jalustalle taltioimaan fotonien leikkiä kankaan pinnalla vuoden ajan. Valitsin tähtitieteelliset vuodenaajat määrittämään prosessin alun ja lopun, koska valo, joka on aiheenani, määrittää nämä vuodenaajat. Aloitin kuvaamisen syyspäiväntasauksesta iltapäivällä, jolloin valon määrä on tähtitieteellisten vuodenaikojen mukaan sama kaikkialla maapallolla ja tämän keskiarvon mukaan valotin jokaisen kuvan. Pilvet ja pilvettömyys, puiden lehdet ja lehdettömyys ovat erilaisia suodattimia, jotka vaikuttavat valon määrään samoin kuin keinovalo, joka varsinkin pilvisellä säällä heijastuu yötaivaalta. Tavoitteenani oli siis saada 365 yksittäistä maalausta. Kuvasin neljä kuvaa päivässä, jotka yhdistin saadakseni keskimääräisen valon määrän jokaiselta päivältä. Toimin ohjaajana prosessissa, jossa aurinko on taiteilija ja valo sen maalia.







The Old Town Of Avila, Avila, Spain, 2010  
C-print, Diasec  
100 x 160 cm,  
edition of 5 + 2 AP



The Statue Of The Fallen Angel, Boen Retiro, Madrid, Spain, 2009  
C-print, Diasec  
100 x 160 cm,  
edition of 5 + 2 AP



Barcelona From The Fortres Of Montjuic, Barcelona, Spain, 2010  
C-print, Diasec  
100 x 160 cm,  
edition of 5 + 2 AP



Medina, The Old City Of Marrakech, Morocco, 2010  
C-print, Diasec  
100 x 160 cm,  
edition of 5 + 2 AP



The Cathedral of Toledo, Toledo, Spain, 2009  
C-print, Diasec  
100 x 160 cm,  
edition of 5 + 2 AP



The Old City Of Toledo, Toledo, Spain, 2009  
C-print, Diasec  
100 x 160 cm,  
edition of 5 + 2 AP



Countryside Around Toledo, Toledo, Spain, 2009  
C-print, Diasec  
100 x 160 cm,  
edition of 5 + 2 AP

*Path*

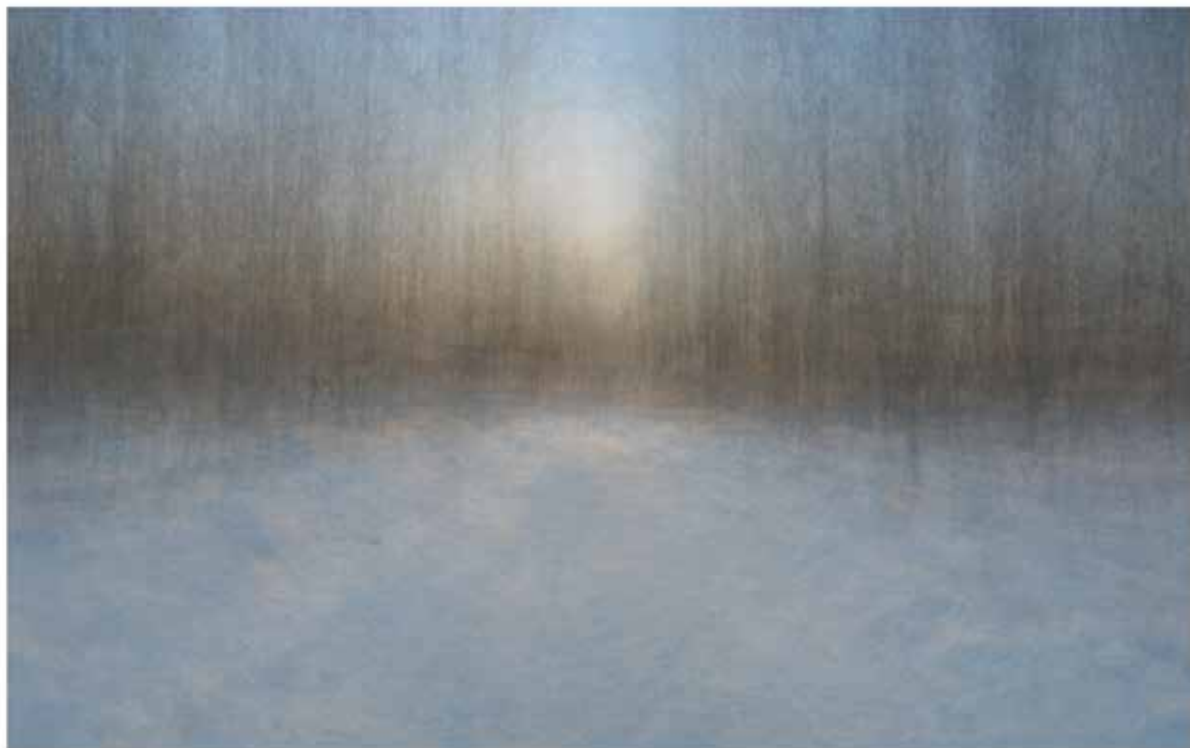
2010 - 2011



Path 1, 2010  
C-print, Diasec  
100 x 160 cm,  
edition of 5 + 2 AP\*



Path 2, 2010  
C-print, Diasec  
100 x 160 cm,  
edition of 5 + 2 AP\*



Path 3, 2011  
C-print, Diasec  
100 x 160 cm,  
edition of 5 + 2 AP



Path 4, 2011  
C-print, Diasec  
100 x 160 cm,  
edition of 5 + 2 AP

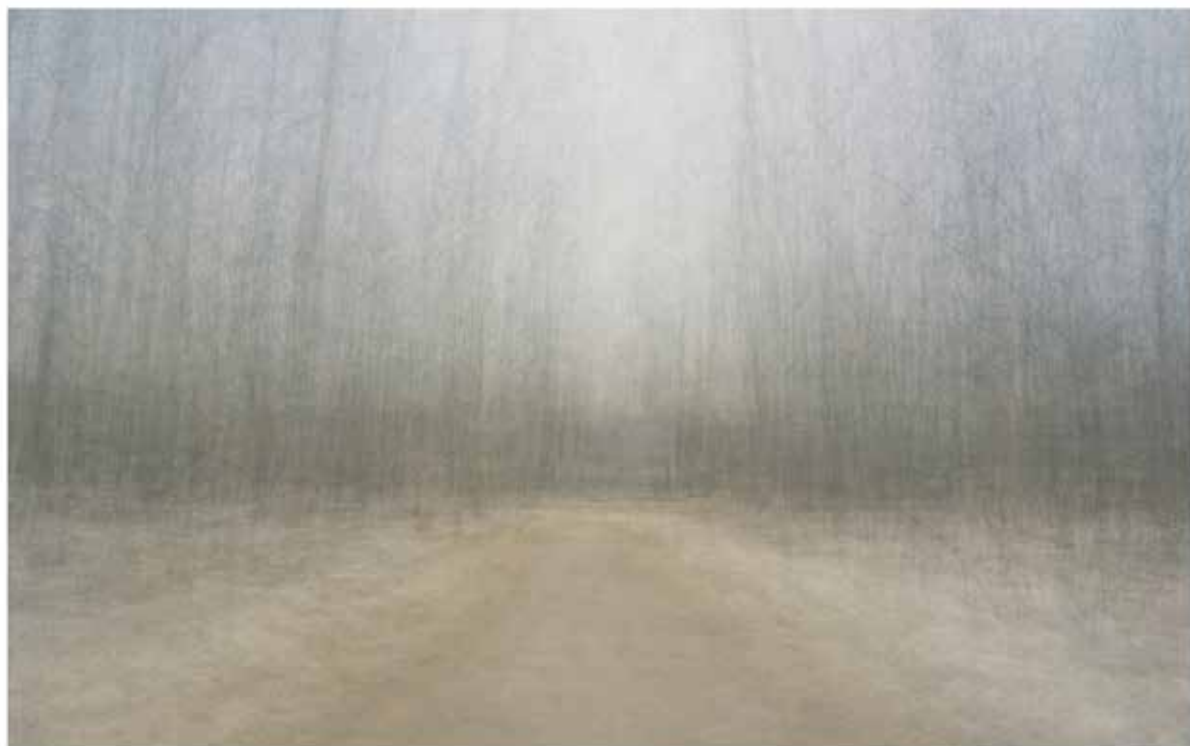


Path 5, 2011  
C-print, Diasec  
100 x 160 cm,  
edition of 5 + 2 AP

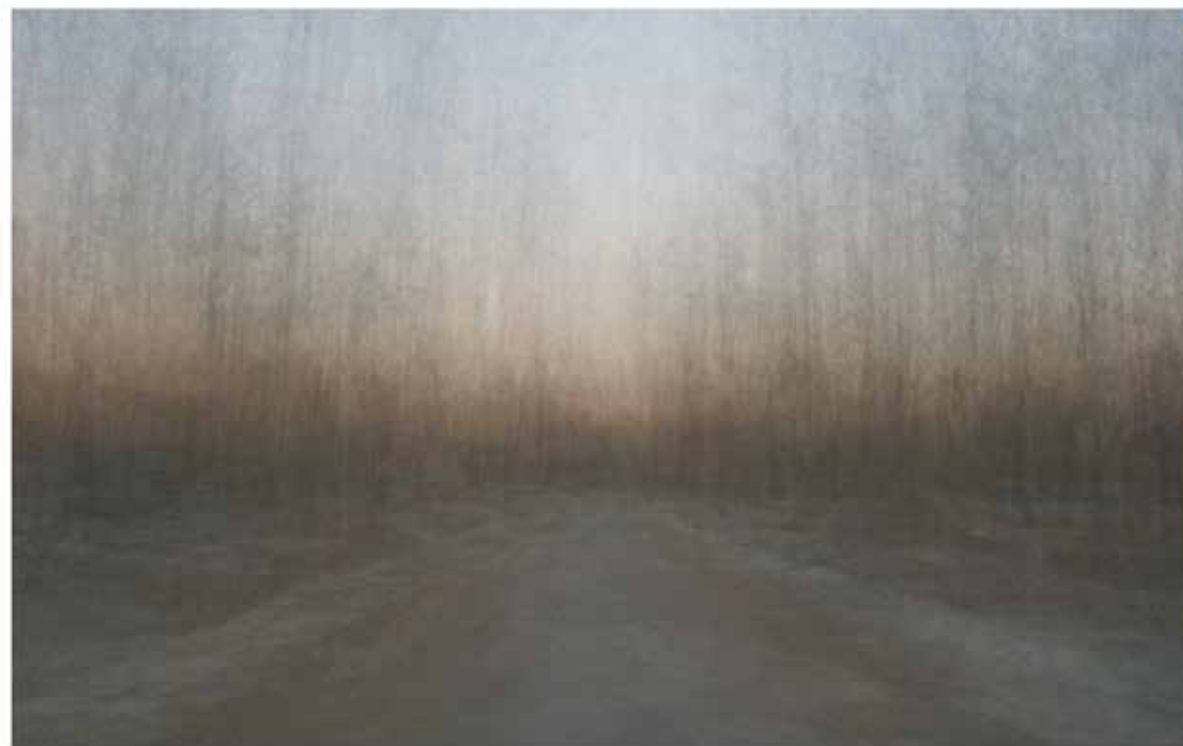


Path 6, 2011  
C-print, Diasec  
100 x 160 cm,  
edition of 5 + 2 AP





Path 7, 2011  
C-print, Diasec  
100 x 160 cm,  
edition of 5 + 2 AP



Path 8, 2011  
C-print, Diasec  
100 x 160 cm,  
edition of 5 + 2 AP



Path 9, 2011  
C-print, Diasec  
100 x 160 cm,  
edition of 5 + 2 AP



Path 10, 2011  
C-print, Diasec  
100 x 160 cm,  
edition of 5 + 2 AP



Path 11, 2011  
C-print, Diasec  
100 x 160 cm,  
edition of 5 + 2 AP



Path 12, 2011  
C-print, Diasec  
100 x 160 cm,  
edition of 5 + 2 AP



Path 13, 2011  
C-print, Diasec  
100 x 160 cm,  
edition of 5 + 2 AP



Path 14, 2011  
C-print, Diasec  
100 x 160 cm,  
edition of 5 + 2 AP



Path 15, 2011  
C-print, Diasec  
100 x 160 cm,  
edition of 5 + 2 AP



Path 16, 2011  
C-print, Diasec  
100 x 160 cm,  
edition of 5 + 2 AP



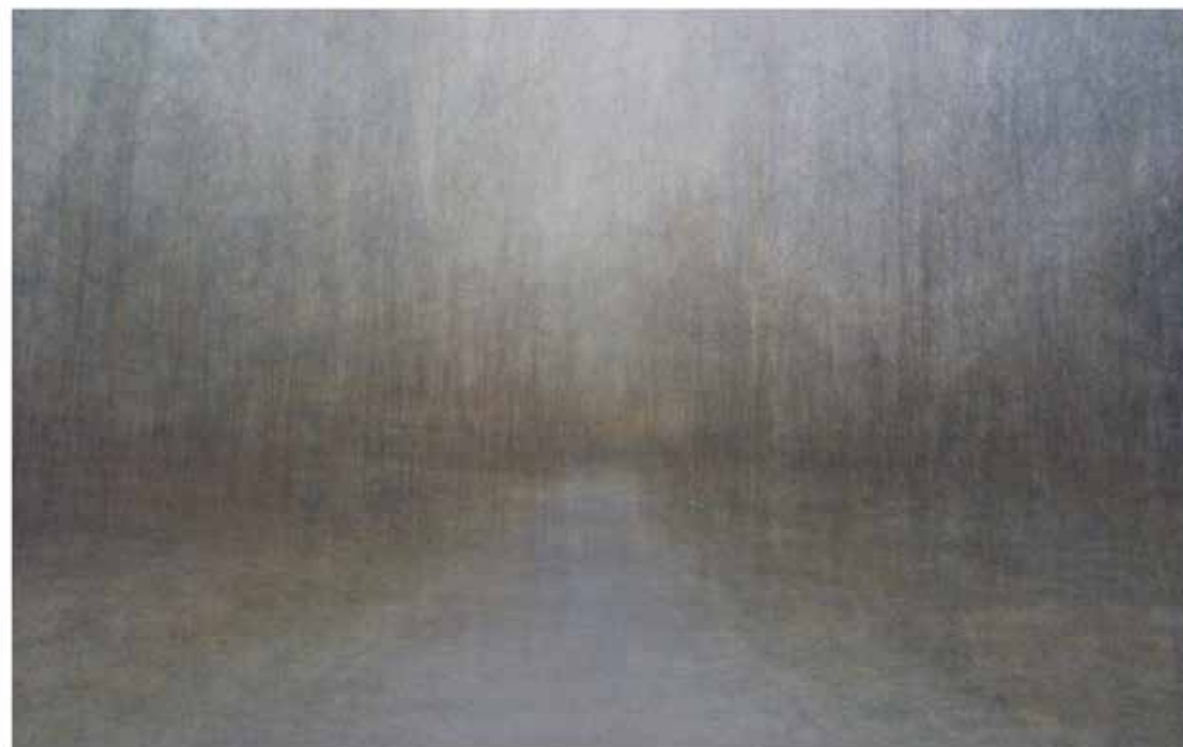
Path 17, 2011  
C-print, Diasec  
100 x 100 cm,  
edition of 5 + 2 AP



Path 18, 2011  
C-print, Diasec  
100 x 100 cm,  
edition of 5 + 2 AP



Path 19, 2011  
C-print, Diasec  
100 x 160 cm,  
edition of 5 + 2 AP

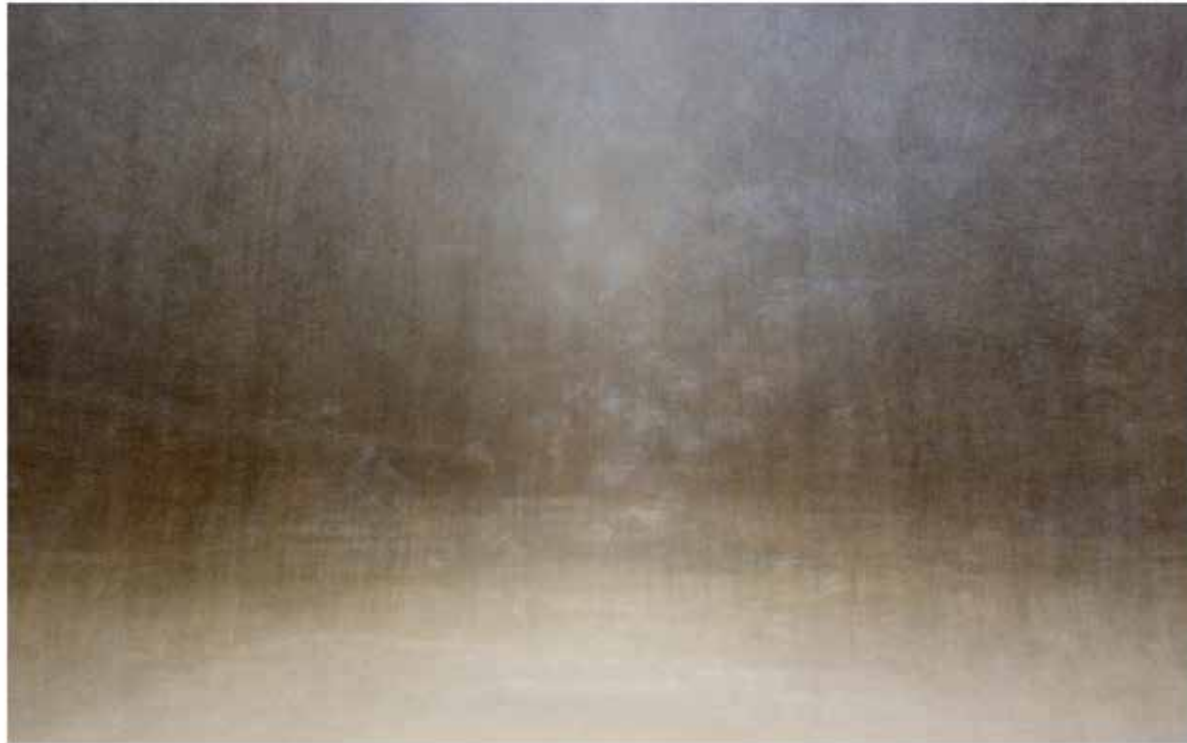


Path 20, 2011  
C-print, Diasec  
100 x 160 cm,  
edition of 5 + 2 AP

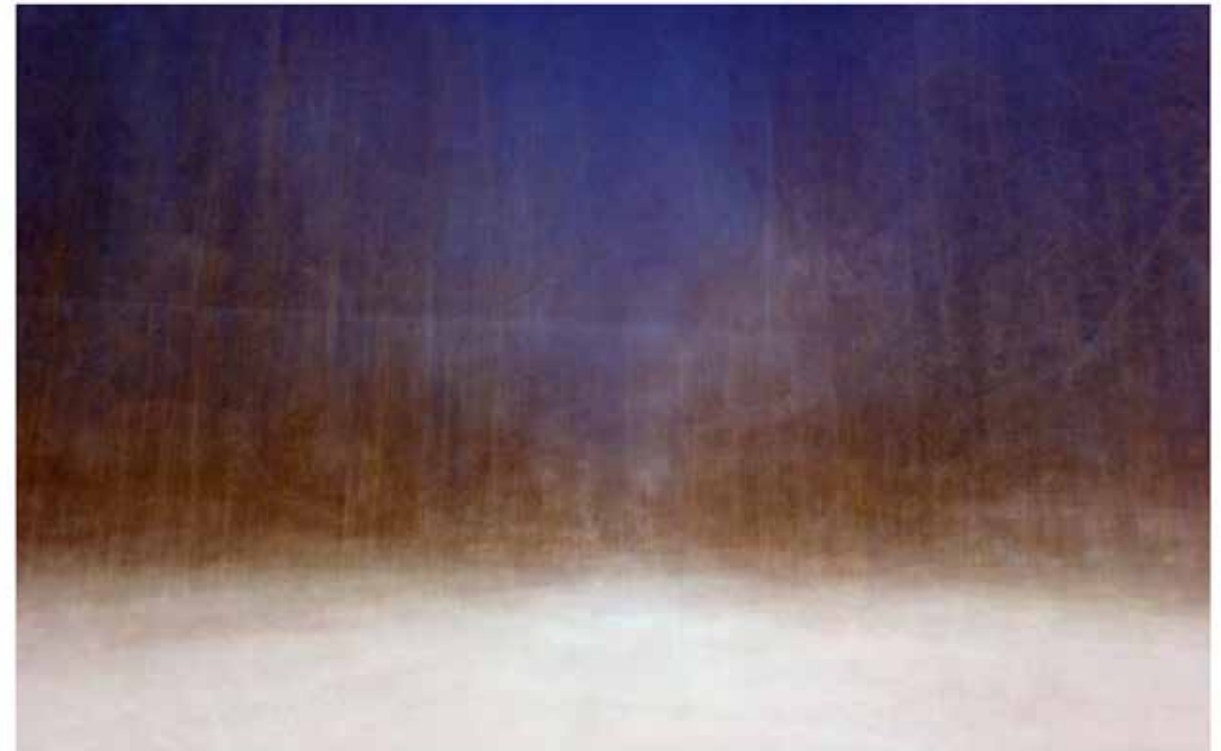
*Path (artificial light)*

2012





Path (artificial light) 1, 2012  
C-print, Diasec  
100 x 160 cm,  
edition of 5 + 2 AP



Path (artificial light) 2, 2012  
C-print, Diasec  
100 x 160 cm,  
edition of 5 + 2 AP



Path (artificial light) 3, 2012  
C-print, Diasec  
100 x 160 cm,  
edition of 5 + 2 AP



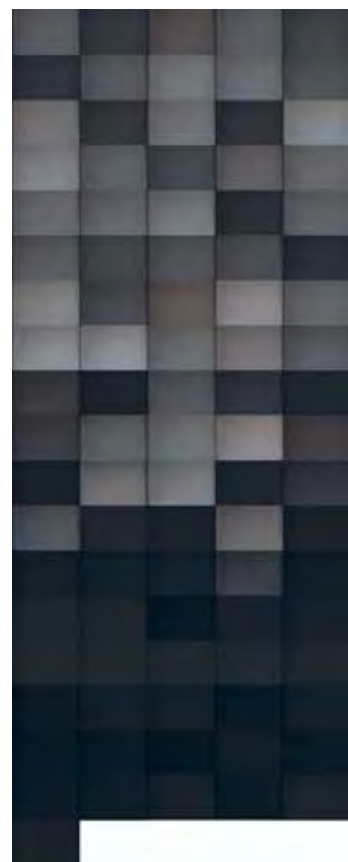
Path (artificial light) 4, 2012  
C-print, Diasec  
100 x 160 cm,  
edition of 5 + 2 AP



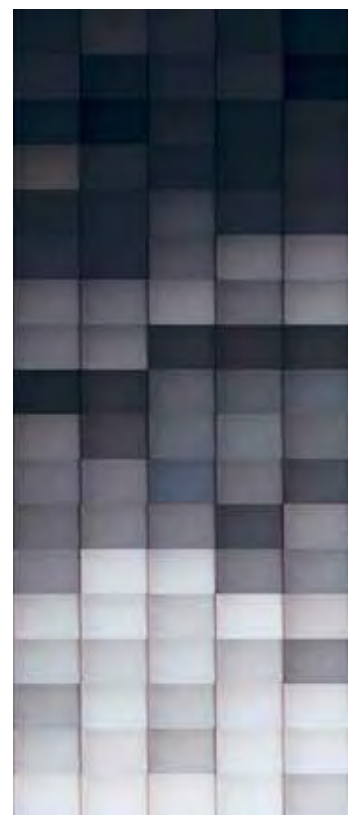
Path (artificial light) 5, 2012  
C-print, Diasec  
100 x 160 cm,  
edition of 5 + 2 AP

*Light Paintings*

2012 - 2014



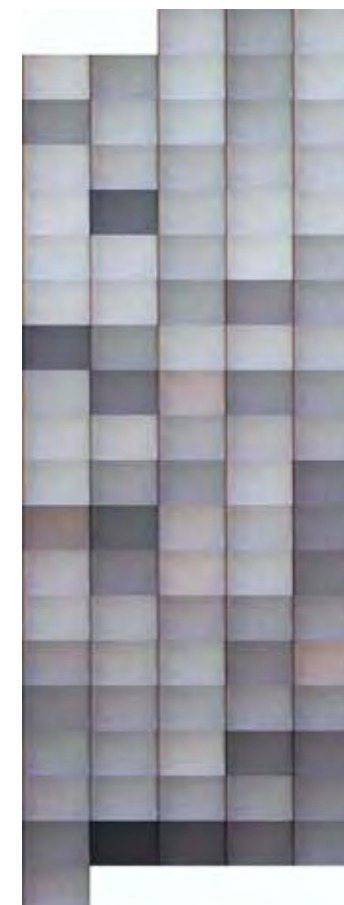
Light Paintings 01  
22.9.-21.12.2012  
Pigment print, Diasec  
68,62 x 174cm



Light Paintings 02  
21.12.2012-22.3.2013  
Pigment print, Diasec  
68,62 x 164,59cm



Light Paintings 03  
22.3.-21.6.2013  
Pigment print, Diasec  
68,62 x 182,97cm



Light Paintings 04  
21.6.-22.9.2013  
Pigment print, Diasec  
68,62 x 182,97cm



VALO

*“Kaikki valo, tulipasesitten Auringosta, pöytälampusta, kynttilästä tai nuotiosta, on sähkömagneettista säteilyä. Ilman sitä emme näkisi mitään. Ilman sähköä emme kokisi mitään muutakaan, sillä tieto kulkeutuu aistinsoluistamme aivoihimme sähköisinä signaaleina.”*

Valo kulkee lähes 300 000 000 metriä sekunnissa tyhjiössä. Sitä on vaikea käsittää, nopeus on valtava. Meidän elämäämme vaikuttavat valon hiukkaset, fotonit, ovat saaneet alkunsa Auringossa ydinvoiman ansiosta. Protonit yhtyvät toisiinsa, jolloin osa syntyneestä energiasta muuttuu valon aistimuksen tuottavaksi säteilyksi. Auringosta jatkuvana virtana lähtevät fotonit saavuttavat maapallon kahdeksan minuutin kuluttua.

Valo ollut aina tärkeässä merkityksessä ihmisten elämässä. Aurinkoa on palvottu, sille on uhrattu ja auringon pimennyksiä on pelätty. Egyptissä edistysellinen Faarao Ekhnaton yritti muuttaa uskonnon yksijumalaiseksi, aurinkojumalaa kunnioittavaksi kansaksi. Vanhat sivilisaatiot, kuten esimerkiksi mayat ja egyptiläiset, osasivat tulkita

taivaan tapahtumia ja pystyivät määrittelemään päiväntasaukset ja -seisaukset tarkasti. Lähes kaikista kulttuureista löytyy juhlia, mitkä osuvat yksiin näiden päivien kanssa. Uskonnoissa puhutaan jumalallisesta valosta tai valosta mikä tuo elämän; tai ihmisen sisäisestä valosta ja valaistumisesta, mitä on uskonnollisessa taiteessa kuvattu auringonkehränä. Usein valo ja varjo jaetaan dualistisesti vastakkain taisteleviksi voimiksi, joissa valo edustaa hyvää tai viisautta, ja pimeys pahaa tai tietämättömyyttä.

Taiteessa valoa on kuvattu tuhansia vuosia, mutta valon kuvaamisesta on tuli teoksen ensisijainen aihe vasta valokuvauksen keksimisen jälkeen, impressionistien toimesta. Impressionisteista Claude Monet (1840–1926) oli ensimmäisiä joka keskittyi kohteen sijasta ja sen

avulla kuvaamaan valoa. Monetin näkemys, että se mitä tiedämme kuvattavasta kohteesta vääristää havaintoamme, johti hänet tavoittelemaan sitä, mitä hän itse kutsui hetkellisyydeksi. Sillä, mitä hän maalasi, ei ollut hänelle väliä, vaan hän keskittyi maalaamaan sarjoja samasta aiheesta, eri vuorokauden aikoina, vaihtelevissa olosuhteissa tutkien tunnelmaa ja hetkellisiä, ohikiitäviä valon luonteita. (Honour & Fleming 2005, 705.) Vaikka Monetin on sanottu maalaavan maailmaa omien tuntemustensa kautta, ovat mielestäni nämä sarjalliset valotutkielmat lähempänä valokuvausta ja valon tarkkaa jäljentämistä. Saman kohteen toistaminen mahdollisti hänelle valon tutkimisen, ja värit määrittivät kuvien tunnelman ja muodot. Esimerkiksi kaikki Heinäsuova-maalaukset (1890–1891) on maalattu suunnilleen samalla sommitelmalla, isompi heinäsuova etualalla ja takaa erottuva toinen pienempänä. Vaihtelua kuvakulmien välillä on, mutta se on vähäistä. Työt ovat pelkistettyjä, ja Monet on luopunut kohteiden yksityiskohdaisesta kuvauksesta. Horisontti jakaa maalauksen taivaaseen ja peltoon. Osassa kuvista näkyy ympäröivää seutua, kuten talojen muotoja, mutta suurimmassa osassa nekin on pelkistetty maisemaan kuuluvaksi massaksi. Kuvien värimaailma on kirkas ja puhdas: maalaushetket vaihtuvat keskipäivän suorasta auringonvalosta suovien taakse laskevan auringon punertavaksi värittämään maisemaan pitkine varjoineen, tai loppukesän kirkkaista hetkistä talven sinertäviin lumisiin peltoihin. Töitä on useilta eri vuorokauden- ja vuodenaajoilta, ja värin ja valon määrän tutkiminen ja vertailu keskenään on mahdollista.

Monet on kuulunut suosikkitaiteilijoihini pitkään. Työt ovat helposti lähestyttäviä: aiheet ovat visuaalisesti yksinkertaisia ja värien käsittely on taidokasta. Useat taidemaalarit kuvaavat kohteitaan massoina ja pintoina, milloin vaikutelmasta tulee suhteellisen raskas. Monet puolestaan kuvaa kohteitaan valon määrän ja värin kautta, sen heijastumista kohteestaan, ja näin lopputuloksesta tulee keveä, vaikka

maalauspinna olisikin raskaan näköinen ja useista maalikerroksista koostuva. Rouenin katedraalista maalattu sarja (1892–1895) on ollut inspiraation lähteenä omille teossarjoilleni. Scharf (1979, 176) kirjoittaa, että esimerkiksi Monetin sarja Rouenin katedraalista olisi osittain valokuvauksen inspiroima. Katsellessani maalauksia katedraalin fasadin häviämisestä sumuiseen iltaan, tai iltapäivän auringon terävien varjojen leikkiä sen pinnalla, aloin miettiä valon erilaisia luonteita, ja millä tavalla voisin itse pystyä kuvaamaan kameralla samoin kuin Monet maalasi. Voisiko kameralla maalata?

Katedraali-teosten maalaaminen oli ohi huhtikuussa 1893, mutta aikaa vievin työ tapahtui studiossa. Kun ajatus sarjasta harmonisena kokonaisuutena kasvoi Monetin mielessä ja maalatut hetket kuvissa tulivat yhä tarkemmiksi, viimeistelyyn käytetyn ajan osuus kasvoi ja samalla viimeistelystä tuli yhä mutkikkaampaa. Maalatut valoefektit riippuivat olennaisesti taiteilijan muistista ja hänen kyvystään tunnistaa hetken ominaispiirteet samanlaisiksi kuin se tunnelma mikä oli johdattanut kuvan syntyyn. Yhdistelmät muuttuvista sääolosuhteista ja eri vuorokauden ajoista tarkoittivat hyvin pitkiäkin aikoja maalaushetkien välillä. Joitakin Rouen-maalauksia tehdessään Monet odotti vuodesta toiseen alkuperäisen tunnelman ja valon uudelleen ilmaantumista. Samalla hän myös saavutti hetkellisyyden koko ajan hitaammin. Alkuperäinen tarkkailu oli toistettu taiteilijan muistissa, ja jokainen uusi näkemys merkittynä uudella kerroksella maalia kankaalle. Samalla kun kankaista tuli monimutkaisempia ja värikerroksilla peitellympiä, tuli ensimmäisistä hetkistä yhä häipyvämpiä ja vaikeampia hahmottaa. (Rachman 1997, 260–261.) Silmiemme liike yhdessä muistimme kanssa mahdollistaa suuremman kuvan näkemisen. Hockney (2001, 286) toteaa: *“We see with memory.”*, ja väittää, että kuvallisuus ympärillämme vaikuttaa tapaamme nähdä maailmaa. Valokuvatessa ei tarvitse luottaa omaan muistiin, mutta kuvauksen jäl-



keen, käsitellessäni kuvia koneella, joudun muistelemaan näkemääni. Minkä värinen oli taivas? Näinkö värit kirkaasti, vai oliko jo hämärää? Työstäessäni Light Paintings -sarjaa loppuun koneella, jouduin ajattelemaan vuotta kokonaisuutena, muun muassa mikä oli ollut kirkkain hetki vuoden aikana ja kuinka se suhteutuu pimeimpään kauteen. Oletin että lopputuloksesta tulee harmaasävykarta, jossa loppusyksyn ja alkutalven kuvat ovat tummimpia, vaaleten valon lisääntyessä kohti keskikesää, mutta lopputulos oli yllättävä. Pimein hetki osui joulukuun lopulle, kuten olin aavistanutkin, mutta kaikkein vaaleimmat kuvat olivat maaliskuulta. Sen sijaan alkukesästä syksyyn kuvat olivat

lähes samaa harmaan sävyä, mutta selvästi tummempia kuin kevään kuvat. Pilvisuus vaikuttaa valon määrään kankaalla ja ikkunan edessä kasvavien haapojen lehdet suodattivat tehokkaasti valon pääsyä huoneeseen kesällä. Tätä en ollut ottanut huomioon lainkaan suunnitellessani kuvausta. Lehtien ansiosta valon määrä huoneessa väheni huomattavasti, ja muuttui samalla tasaisemmaksi.

Partonen (2005, 76, 82, 81) kirjoittaa suurimman auringon säteilyn määrän osuvan Suomeen pilvien takia jo ennen Auringon korkeinta asemaa, päivittäin ennen keskipäivää ja vuosittain kesäkuun alussa.



Etenkin talvisin säätyypit vaihtelevat nopeasti ja pilviä on runsaasti etenkin marras- ja joulukuussa. Esimerkiksi joulukuussa 2000 aurinko paistoi Jyväskylässä puoli tuntia, kun samassa kuussa Helsingissä aurinkoa nähtiin yhdeksän tunnin ajan. Kun taas joulukuussa vuonna 1966 aurinko ei paistanut Helsingissä lainkaan. Erot valon määrässä saattavat olla huomattavan suuria yhdenkin päivän aikana. Aamuisin ennen auringonnousua ulkona voi olla valoa alle 200 luksia ja lumetomana talvipäivänä keskipäivälläkin alle 2 000 luksia. Puolipilvisenä päivänä valon määrä voi olla 10 000 luksia. Pilvettömänä talvipäivänä noin 20 000 luksia ja kevättalvella lumen ollessa vielä maassa valon

määrä voi olla jopa yli 80 000 luksia. Saavuttaessaan ilmakehän, valo törmää kaasumolekyyleihin ja siroaa. Pilvettömänä päivänä suurin osa valosta heijastuu taivaalta. Juuri satanut uusi lumi heijastaa melkein kaiken valon, mutta vanha lumi enää alle puolet ja kostea maa mitään siihen lankeavasta valosta. Eli valon heijastuminen kevähangilta se-littää maaliskuun kuvien valoisuuden.

Polku-sarjaa kuvatessani keräsin värejä. Aluksi polun muoto ja sen muodostama symmetrisyys kiehtoivat minua, mutta talven hangilla kuvatuissa kuvissa heijastelevan valon eri värit innostivat etenemään



*Claude Monet*

Grainstacks at the End of Summer, Evening Effect, 1891  
oil on canvas, 101 x 65.8 cm  
Art Institute of Chicago, Chicago

Grain Stacks, (Effects of Snow, Morning), 1890  
oil on canvas, 65 x 100 cm  
Private Collection

Grain Stacks, End of Summer, 1890  
oil on canvas, 60 x 100 cm  
Musée d'Orsay, Paris

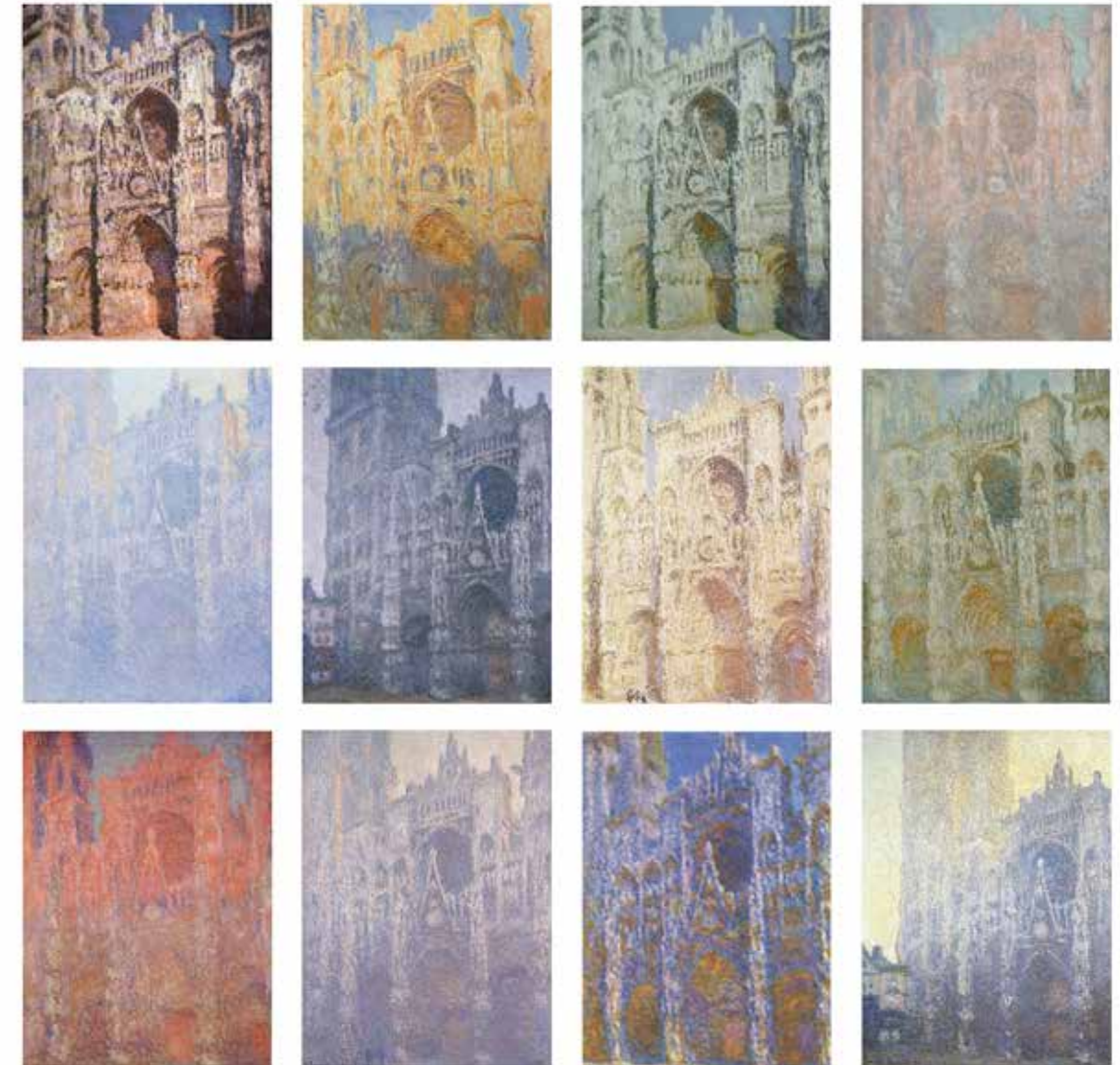
värin tutkimiseen. Lähdin kuvaamaan aina kun värit ulkona näyttivät sellaisilta, mitä en ollut vielä kuvannut. Iltaisin matalalta paistavan auringon valo näyttää lämpimältä oranssilta ja talvisessa lumimyrskässä kaikki peittyy vaaleaan utuun. Keväällä ja syksyllä värit luonnossa muuttuvat hyvinkin nopeasti. Ja maaliskuussa, kun aurinko alkaa näkyä useammin, on taivas toisinaan syvän sininen ja tuo väri korostuu valkoisia hankia vasten. Partonen (2012, 38) toteaa: *”Iltarusko on luonnossa tavallisesti aamua värikkäämpi, sillä ilma on kosteampaa ja sisältää enemmän ilmassa leijailevia hiukkasia kuin aamuisin.”* Ja jatkaa (2012, 55-56) *”Tavallisena aurinkoisena päivänä, kun taivas on sininen, valosta suurin osa eli 80% tulee suoraan auringosta ja loppuosa heijastuu taivaalta. Auringosta tuleva valo törmää ilmakehän kaasumolekyyleihin, minkä seurauksena valon lyhimmat aallonpituudet taittuvat eniten. Taivas saa värinsä näistä taittuneista valonsäteistä.”* Myös Light Paintings -sarjastani tuli harmaasävykartan sijaan hentojen värisävyjen kokoelma.

Koska valo ja sitä kautta väri luovat tietynlaisen tunnelman ja määrittelevät mikä vuorokauden hetki on kyseessä, saattaa maiseman ulkonäkö vaihdella rajusti luonnonvalossa. Iltaisin päällä olevat katuvalot muuttavat maiseman värit toisenlaiseksi. Partonen (2012, 32, 33) mainitsee Helsingissä olevan yhteensä noin 83 000 valopistettä, mistä pelkästään Mannerheimintien varrella on 410. Helsingin katuvalot palavat vuosittain noin 4 000 tuntia. Esimerkiksi joulukuussa ne palavat keskimäärin 17 tuntia päivässä. Valon syttymis- ja sammumishetket määräytyvät päivän valoisan ajan perusteella, kun valoanturit mittaavat valaistusvoimakkuutta. Tutkin keinovalon vaikutusta sarjassa Path (artificial light). Kuvasin samaa polkua, mistä olin tehnyt edellisen sarjani luonnonvalossa. Työssäni Path 19, olin lähtenyt liikkeelle melko myöhään illalla syvän sinisen taivaan houkuttelemana. En ollut ehtinyt vielä tehdä kierrosta loppuun, kun katuvalot jo syttyivät, ja kuvaan tuli näkymään yksittäisiä valonlähteitä matkan varrelta.

Halusin selvittää kuinka keinotekoinen valo vaikuttaisi maiseman väreihin ja sitä kautta tunnelmaan. Valonlähteiden värisävyt vaihtelevat reitin varrella, kylmästä vihertävästä lämpimään oranssin ja keltaiseen, joten kuvien yhdistämisestä syntyvää väriä ei voi kuvitella etukäteen. Pitämällä suljinta auki pitkään sain kuvattua näiden valojen värin leviämisen ympäristöön, sekä taivaan värin tulemaan esiin kuvissa. Myös Light Paintings -sarjassa havaitsin sisätilassa olevien lamppujen antavan kuviin lämpimän sävyn, samoin kuin pilvisinä talviöinä taivaalta oranssina loimuna heijastuvat kaupungin valot. En lisää kuviin värejä, vaan käytän ainoastaan niitä värejä mitkä luonto tarjoaa.

#### Claude Monet

Rouen Cathedral. Facade (different effects)  
Between 1892 and 1894  
Oil on Canvas  
107 x 73 cm, 91 x 63 cm, 102 x 74 cm, 100,4 x 65,4 cm  
Musée d'Orsay, The J. Paul Getty Museum, Musée des beaux-arts de Rouen, Pola Museum of Art, Beyeler Foundation



KÄVELY

Kun kuljen pitkin polkua, en ajattele kuvaavani tuota tiettyä paikkaa, vaan sitä mitä on itseni ja seuraavan kuvanottoaikan välillä. Otan kuvan kotiovelta sinne, missä pihatie kohtaa asfalttitiien. Kävelen tuon lyhyen hiekkatien päähän ja käännyin vasemmalle kuvaten kohti paikkaa, missä katu risteää mäen alla isomman tien kanssa. Kävelen tuohon risteykseen, ja käännyin oikealle ottamaan kuvan tiestä, mikä katoaa ylämäessä olevaan mutkaan. En kävele mäkeen asti, vaan poikkean vasemmalla olevalle hiekkatielle... Ja näin jatkan matkaani, kuvaten aina käännoksissä niin pitkälle kuin näen tien tai polun jatkuvan. Monet toteaa: *“To me, the motif itself is an insignificant factor; what I want to reproduce is what lies between the motif and me.”* (Rachman 1997, 249). Ajattelen samoin. Yksityiskohdat eivät ole tärkeitä, eikä oikeastaan polkukaan, jolla kuljen, vaan paikka, jonka tulen hetken kuluttua kokemaan ja matka, jonka tulen kulkemaan. Toisin sanoen kuvaan edeltäkäsikin aikaa minkä koen kuvien taltioimisen välillä. Määrittelen kuvauspaikan, matkan ja päätepuoleen. Kuvat edustavat vain tiettyjä kohtia ja näkökulmia koko matkasta, vaikka yhteenvedo esittääkin kokonaiskuvan polusta. Aika minkä koen, se mikä on kuvien välillä, jää puuttumaan lopullisesta kuvasta. Yhdistäessäni kuvat jää tuo aika puristuksiin kuvien väliin. Leikkaan näennäisestä aikajatkumosta suikaleita, mitkä pakotan yhdistymään toisiinsa. Ajasta tulee pirstoutunut, mutta silti suuremmasta mittakaavasta katsottuna yhtenäinen. Kuvaan nykyhetkessä, kohti tulevaa ja lopulta yhdistän menneen yhteen. Samaa toteaa kävelymatkoistaan taidetta tehnyt Richard Long (1945–): *“Time passes, a place remains. A walk moves through life, it is physical but afterwards invisible.”* (Fuchs 1986, 236).

A Line made by Walking, 1967 on hyvä esimerkki kuvaamaan Longin työskentelyä. Fuchs (1986, 44, 46, 47) kirjoittaa, että tekemällä tuon linjan, Long huomasi että sen näkyvyys riippui vain kävelyn toistosta. Kävelemällä kerran, jäi himmeä jälki ruuhoon; kävelemällä edesta-

kaisin useita kertoja syntyi näkyvä polku. Hän ymmärsi, että näiden kahden tilan välillä ei ollut käsitteellistä eroa. Se sai hänet ajattelemaan visuaalisuutta ja pysyvyyttä. Jopa näkyvä polku häviäisi lopulta, hitaammin tosin. Kävelemällä tuon linjan, Long sai ajatuksen kävelyn jatkamisesta eteenpäin, edestakaisen liikkeen sijasta, näin linja kasvaisi yhä pidemmäksi ja pidemmäksi. Tämä kävely johti ajatukseen siitä että liikettä voisi jatkaa myös toisenlaisissa maisemissa, eri vuorokauden aikoina, vaihtelevissa sääolosuhteissa ja erilaisissa mielialoissa. Näistä “veistoksista” tulisi osa maailmaa, sen kuvaus - ei lisäys, eikä pysyvä objekti. Kävellessä veistos liikkui mukana; sillä oli muoto, mutta ei pysyvyyttä -sen muoto rakentui lopulta liikkeen suunnasta ja maan muodosta. Samalla kun kävelijä ylittää maan pinnan, maasta tulee teoksen, kävelyn kumppani.

Ensimmäinen Longin työ, jonka näin oli “Walking a line in Peru 1972”. Olin tehnyt muutaman pidemmän vaelluksen Espanjassa, ja taiteilija joka käytti kävelyä aiheenaan inspiroi minua. Kuvan yksinkertaisuus, sekä ymmärrys siitä, että kuvan keskeltä halkaiseva linja on syntynyt taiteilijan kävelystä, oli vaikuttava. Graafinen muoto on luotu maisemaan vain teon seurauksena, ilman lisävälineitä, ainoastaan maa-aineksen siirtymisenä sivuun, tai painautumisena, jolloin polku “tulee esiin”. Myös tekoprosessi on kiinnostava, kuinka monta kertaa Long on kävellyt edestakaisin? Kuinka pitkä on matka ja kauan aikaa on kulunut? Millainen yksinäisyyden kokemus on ollut? Kuinka ympäröivä luonto on vaikuttanut häneen? Ja mitä tapahtuu kun aika kuluu, kuinka nopeasti tuo polku häviää maisemasta, vai käyttäkö sitä joku muu, näin jatkaen sen olemassa oloa?

Corkin haastattelussa (1991, 248) Long vastaa kävelyn olevan usein henkilökohtainen, hiljainen tapahtuma. Hän uskoo, että osa teosten energiasta tulee mahdollisuudesta toteuttaa niitä uskomattomissa,

kauniissa ja voimakkaissa maisemissa. Yksinkertaisuus ja yksinolo ovat osa työtä. Seymour (1991, 26) on sitä mieltä, että taiteilija ei ainoastaan kävele polkua tai linjaa, vaan on polku itsessään. Polku kulkee hänestä ja hänen lävitseen. Polulla on voimakas energeettinen voima, se merkitsee liikkeen linjaa ja on liikkuva jatkumo kahden paikan välillä. Olen samaa mieltä Seymorin kanssa. Itse määritän polkuni, reitin, jota kuljen. Muutkin ovat sitä kävelleet, siksi se on olemassa, ihmisten jälkiä täynnä, mutta vain minä valitsen reittini suunnat ja määränpäätt; sitä ei ole olemassa samanlaisena muille kuin minulle. Lumisessa maastossa kulkeva polku on tästä hyvä esimerkki: kinosten läpi kulkevia yksittäisiä jälkiä on helppo seurata, mutta vähitellen niistä tallautuu leveämpi väylä, josta yksittäisen kulkijan askeleita ei enää erota. Kulkemani kerrat jäävät ajan muistoon, näkymättömiin kerroksiin, joista vain kuvaamani kuvat jäävät jäljelle. Kävelemällä ympyrän muotoa, toistaen sitä uudestaan ja uudestaan, se ei koskaan sulkeudu, vaan kasvaa kerroksittain itsensä päälle. Seymour (1991, 27-28) esittää, että kävelystä on tullut Longin tuotemerkki, ja polusta keskeinen kuva hänen työssään. Polun idealla on merkitystä kaikissa kulttuureissa, materiaalisimmasta henkisimpään. Se on samaan aikaan todellista ja symbolista, nähtyä ja näkymätöntä. Kristityille the Pilgrim’s Way (pyhiinvaeltajan tie), pyhiinvaellus on tie, totuus ja elämä. Taolaisille “the Great Way” (suuri tie), pimeältä näyttävä polku valoon, polku joka vie eteenpäin. Samaan aikaan se näyttää palaavan tai näyttää jatkuvan loputtomiin. Zenbuddhalaisille se on “Heavenly Way” (taivaallinen tie), mushin, tila jossa mieli ei tunne esteitä, tila joka on itsen yläpuolella, elämän ja kuoleman tuolla puolen.

Tilanteissa, joissa mieltäni ovat vaivanneet erilaiset asiat, olen turvautunut kävelyyhin. Kolmenkymmenen kilometrin matkalla Helsingistä Kirkkonummelle asiat selkeytyvät mielessä tehokkaasti. Ehkä fyysinen rasitus ja sitä kautta lisääntyvä voima vahvistavat myös mieltä.



Richard Long

A Line Made by Walking, 1967, gelatine silver print on paper with graphite on board, 825 x 1125 mm, Tate / National Galleries of Scotland

Toisaalta taas kun rasitus lisääntyy, huomio kääntyy jaksamiseen, ja turhat ajatukset häipyvät väkisin mielestä. Kävelyn liike, rytmin muodostuminen ja se, miten koko keho sulautuu mukaan liikkeeseen, saa lopulta päästämään irti kiinni pinttyneistä ajatuksista. Usean viikon matkaan sitoutuminen on tietysti eri asia kuin esimerkiksi kerran viikossa tehty lyhyempi kävely, sillä pidemmällä ajalla vaikutukset ovat syvemmät. Corkin haastattelussa (1991, 249) myös Long kuvailee useita päiviä toistettavan ja useiden tuntien kävelyn rytmin aiheuttaman rentoutuneisuuden saavan aikaan tilan, jossa mielikuvitus vapautuu. Usein hän saa ideoita uusiin töihinsä kävelemällä. Toisin sanoen kävely johtaa toiseen. Samoin hän jatkaa Seymorin (1991, 105) haastattelussa: *“I think i get my energy from being out on the road, having the world going past me. That’s the time when I’m conscious of the energy of the world and in me.”*

Pitkiä vaelluksia tehdessäni olen huomannut kävelyn aloitusta seuraavan kolmen-neljän päivän olevan fyysisesti raskaampia. Näiden ensimmäisten päivien jälkeen raskain osuus jatkuu pään sisällä. Ajatuksia risteilee mielessä nykyhetkestä ja menneestä. Ajattelen, mitä joku on joskus tehnyt tai sanonut ja miten olen itse reagoinnut tai miten minun olisi pitänyt toimia. Sepitän päässäni näitä tarinoita, onnellisia sekä traagisia, korjailen niitä ja käyn läpi uudelleen päästäkseni tyydyttävään loppuratkaisuun. Ajatuksia tuntuu vellovan ympärilläni ja niitä pulpahtelee hallitsemattomasti esiin, vaikka koettaisin olla ajattelematta mitään. Vähitellen ajatusten virta alkaa tyrehtyä, kuin olisin kerännyt itseäni likaa, josta on vaikea päästä eroon. Kävelyn monotoninen rytmi saa turhat ajatukset putoamaan polulle, pois minusta. Parin kolmen viikon jälkeen yllättää enää harvoin itseään ajattelemasta mitään. Tuntuu hyvältä kävellä niin kauan kunnes on päässyt irti ajatuksistaan. Fyysinen rasitus ja tämä psyykinen puhdistautuminen mahdollistavat meditatiivisen tilan. Keho tuntuu

vahvemmalta ja mieli kirkkaammalta, siksi kävellessä on tietoisempi omasta itsestään ja ympäröivästä maailmasta. Kävely rauhoittaa mi-  
nut. Se vapauttaa ajatukseni menneestä ja tulevasta, se on ajastusten hiljentämistä, jäsentämistä ja järjestämistä, tietoista keskittymistä olemiseen. Saan kosketuksen nykyhetken ajattomuudesta. Jo useampien päivien kävelyllä olen huomannut muutoksia suhtautumisessani aikaan. Aika hidastuu, ja saa meditatiivisia piirteitä. Haen usein ispiraatiota työskentelyyni kävelemällä. Teen sitä sekä tietoisesti että tiedostamatta. Kun kaikki “turha”, ylimääräinen on karsittu mielestä ja elää vain hetkessä, on mieli avoimempi. Toinen kävelyään taiteeksi saattava taiteilija, Hamish Fulton (1991, 242) tiivistää tämän kirjoittamalla yhteiseltä vaellukseltaan Longin kanssa: *“Campfire friendship. River water, liquid fuel. Hot tea. Why make walks? To clear the mind, thoughts drifting effortlessly to the surface like tea leaves. Why walk? To make sculpture. Why walk in nature? To attempt a balance of influences. (Quantities of time.) Why walk? Partly to live in ‘real time’.... We lived in ‘real time’, addicted to walking.”*

Richard Long

Walking a line in Peru 1972,  
1972



AIKA

*Richard Cork: Does time pass more slowly for you during a walk, or more quickly?*

*Richard Long: Ah, well, it plays funny tricks doesn't it, time. It is both... time is completely subjective, or relative. There is no real time.*

Maan pyöriminen akselinsa ympäri saa esineiden varjot liikkumaan ja osoittamaan näin ajan kulumista. Islantilaiset kasasivat kivikasvoja, dagsmorkkeja, jotka toimivat samaan tapaan kuin aurinkokellot. Ajan mittaamiseen on Auringon liikkeen lisäksi on käytetty tulta (kynttiläkello), hiekkaa (tiimalasi) ja vettä (vesikello). Viimeksi mainittuja voitiin käyttää myös yöllä tai pilvisinä päivinä, ja ajan mittaaminen tuli mahdolliseksi ympäri vuorokauden. Mekaaniset kellot keksittiin luultavasti luostareissa 1200-luvulla, jolloin päivän työt alkoivat kellon niin ilmoittaessa, eikä auringon valoisuuden mukaan. Mekaanisten kellojen ansiosta tunneista tuli yhtä pitkiä. (Partonen 2012, 86.) Vuorokauden pituus mitattuna auringon liikkeen mukaan on 24 tuntia 3 minuuttia 56 sekuntia. Maapallo pyörrähtää akselinsa ym-

päri noin neljä minuuttia nopeammin, ja tämä 24 tuntia on sovittu myös ulkoisten kellojemme vuorokauden pituudeksi. Ihmisen sisäisen keskuskellon vuorokausi kestää keskimäärin 24 tuntia 11 minuuttia. Myös valossa aika tuntuu kuluvan hitaammin, valoisassa oleva kokee 10 sekunnin kuluneen silloin kun jo 12 sekuntia on mennyt. Kokemamme aika vaihtelee tapahtumien kiinnostavuuden mukaan. (Partonen 2005, 32, 10.) Aika käsitetään edelleen eri kulttuureissa eri tavoin. Roomalaisen kalenterin myötä länsimaihin levisi tietty tapa laskea ajan kulua, mutta edelleen monissa kulttuureissa eletään eri vuotta, ja esimerkiksi vuoden alun juhlinta osuu eri kohtiin. Idässä aika käsitetään syklistenä, kiertävänä, kun taas lähnsimaissa vallitsee lineaarinen aikakäsitys.

Ajattelen aikaa spiraalin muotoisena rakenteena. “Edestä” katsottuna se toistaa itseään, muodostaen vastapäivään kulkevia ympyröitä toistensa päälle. “Sivulta” katsottuna se kulkee lineaarisesti vasemmalta oikealle. Vuosi koostuu niin ikään kehistä, päivistä, jotka muodostavat pienemmät spiraalit suuremman sisällä. Päivien sisällä pyörivät tunnit, tunteissa minuutit ja niin edelleen. Tämän fraktaalisen kaltaisen rakenteen kaaret on jo määritelty ja nykyhetki on välkkyvä valopiste tässä ikuisuuteen jatkuvassa syklissä. Aika on muutos, joka tulee ilmi liikkeen kautta. Tiedämme asioita, jotka ovat tosia nyt, sekä menneisyydessä, mutta ainoastaan nykyhetkessä olemme kosketuksissa niiden kanssa samaan aikaan. Tulevaisuudessa voi tapahtua jotain, joka muuttaa asioiden normaalin tai suoraviivaisen kulun ja menneisyydestä tiedämme sen mitä tapahtui, oman kokemuksemme kautta. Sen palauttaminen nykyhetkeen on mahdollista ainoastaan muistimme tai erilaisten tallennusvälineiden avulla.

Kamera on tallennusväline. Se poimii kuvaajan välityksellä todellisuudesta valitut hetket. Käytän kameraa siihen mihin se on tarkoitettu ja mihin vain kamera pystyy eli ensisijaisesti valon kuvaamiseen, mutta myös ajan ja tapahtumien tallentamiseen. Ilman kameraa en sarjojani voisi tehdä, koska silmilläni en saa kuvaa taltioitua, ja maalaus on aina itseni kautta kulkeva ja omasta jäljennyskyvystäni riippuvainen. Brougher (2005, 25) kirjoittaa Hiroshi Sugimoton (1948–) ajattelevan samankaltaisesti, että valokuvaus ei ole olemassa erillään maailmasta. Hänelle se ei ole vain keksintö joka on luotu tallentamaan todellisuutta linssin edessä, vaan on olemassa luonnollisena aistityökaluna mielissämme. Hänelle valokuvaus ei siksi ollut tekninen keksintö, vaan luonnollisten impulssien sivutuote jolla pystyy tallentamaan muistoja ja pysäyttämään aikaa. Myös Elliot (2005, 39) toteaa samaa: “...at times I wonder whether Sugimoto is really a photographer at all or is just using the medium for want of anything better. I am convinced

*that, deep down, Sugimoto distrusts the moment; it is far too flighty to be reliable enough to make art.*” Ehkä tässä on syy, miksi alunperin yhdistin kuvia sen sijaan että olisin käyttänyt yksittäisiä kuvia. Maalatessa teokseen jää aika, jonka maalari käyttää kuvaa tehdessään. Jokainen siveltimen veto on jollain tavalla merkittävä lopputuloksen kanssa. Kuvieni muodostama kokonaisuus, uusi kuva joka syntyy häivyttäen yksityiskohtia ja korostaen toistuvia asioita, tuo mukaan taiteellisuuden tarkan jäljentämisen sijaan.

Sugimoto on kuvannut Theaters-sarjansa (1975–) vanhoissa amerikkalaisissa elokuvateattereissa ja ulkoilmateattereissa. Kuvat on sommiteltu niin, että valkokangas jää kuvan keskelle ja kuva kuvassa korostuu. Sugimoto jättää kameran sulkimen auki yhtä pitkäksi aikaa kuin elokuva kestää, jolloin lopputulos on hohtava valkokangas keskellä hämärää ympäristöä. Ajan tiivistyminen, kaksikymmentäviisi kuvaa sekunnissa, puolentoista - kahden tunnin ajan saa fiktiiviset tapahtumat ruudulla ylivalottumaan, ja näin luomaan vaikutelman hohtavasta pinnasta kuvan keskellä. Ajasta on tullut valoa. Halpert (1995) kirjoittaa Sugimoton valkokankaalla ajan olevan samaan aikaan sekä suppea, että laajentunut. Elokuva, sarja tuhansia yksittäisiä kuvia, esitetään ainoastaan puhkipalaneena kuvana. Valkokankaan hehku kuvien keskellä on pitkää valotusajasta johtuvaa säteilyä. Samalla se muodostaa postmodernin käytön valokuvalle, jossa valokuva kantaa laajennettua määrää informaatiota. Sugimoton yksinkertaiselta dokumentoinnilta näyttävät valokuvat todellisuudessa kuvaavat tiheää ja monimutkaista kuvatulvaa. Ne sisältävät kerros kerrokselta tasoja toistensa päällä. Samalla valkokankaat edustavat still-kuvan mahdollisuutta esittää aikaa. Halperin kirjoitus voisi olla omista kuvistani. Kuvat yhdistämällä jokainen yksittäinen kuva vaikuttaa yhtä paljon lopputulokseen. Samalla järjestys kuitenkin katoaa. On mahdotonta sanoa, mikä teoksen kuvista on ensimmäinen ja mikä viimeinen.

Kokonaisuudesta tulee tunnistettava kuva kohteesta, mutta sitä on kuitenkin mahdotonta yhdistää tiettyyn paikkaa.

Vaikka kameralla pystyy tallentamaan liikettä ja aikaa, asioita, jotka ihmissilmältä menevät ohi tai se pystyy säilyttämään hetkiä, jotka muutoin säilyisivät vain muistoissa, on valokuvalla kuitenkin rajatut ominaisuudet. Se on aina jäljennös siitä mitä kameran edessä on ollut tai manipuloinnin kautta lisätty. Valokuva on sidottu yhteen kuvakulmaan ja tiettyyn tarkkuuteen kerrallaan. Ihmissilmä puolestaan adaptoituu ja tarkentaa kohteeseensa jatkuvasti. Silmä näkee vain jatkumon, joka tallentuu muistiin. Kamera pysäyttää kohtia, kuvia todellisuudesta, minkä äärelle voi myöhemmin palata. Olen kokeil-

lut kuvata tällaista muutosta, kuvaamalla vain niitä kohteita, joihin huomaan katsovani, mutta on vaikea yrittää kuvata ilman, että kuvaaminen muuttaisi katsomistapaa. Objektiivisuus ja totuudenmukaisuus ei onnistu koska on itse läsnä. Tämän takia olen siirtynyt käyttämään kameraa ajastettuna, paikalleen asetettuna, kuten esimerkiksi Light Paintings -sarjassa. Elliot (2005, 34) kirjoittaa Sugimoton verranneen ihmistä kameraan, minkä valotus on yhtä pitkä kuin matka elämän läpi: *“We continue measuring the distance between the self and the world, relying on the inverted virtual image projected on our retina from birth to death.”* Myös Enqvist (1998, 47) toteaa, että silmä ei ole stillkuvia räpsivä kamera vaan ennemminkin skanneri. Silmä liikahtelee tahdotomasti 3-4 kertaa sekunnissa jatkuvasti päivittäen koko visuaalista



kenttää. Enqvist (1998, 64) jatkaa: “On ilmeistä että myös ihmisen havaintomaailma perustuu efektiiviseen kuvailuun. Me emme näe alkeishiukkasia tai edes molekyyliä, sillä siihen aistimme ovat liian karkeat. Neuronien liipaisunopeuksien vuoksi emme kykene mieltämään muutamaa millisekuntia nopeampia tapahtumia. Elinympäristömme hahmottuu meille sellaisena kuin se hahmottuu kokomme ja sisäisen biokemiamme vuoksi. On kuin kuvaisimme ulkomaailmaa aikavalotuksella.” Enqvistin ajatuksesta, tulee mieleen Matrixin luotikuvat ja taistelukohtausten hidastettu aika. Usein ajattellaan, että kun luoti lähtee aseesta, se on ensin aseessa, ja sitten se osuu kohteeseensa (tai ohi kohteesta, mutta osuu kuitenkin johonkin). Sen vauhti on niin nopea, ettei silmällä pysty erottamaan sen kulkureittiä. Tämä on kiehtovaa.

Tähtäämällä määrittää reitin valmiiksi haluamaansa kohteeseen. Ja ennenkuin edes painaa liipaisinta, määrittelee pian tapahtuvan tapahtuman. Riippuen mistä ajan hetkestä tapahtumaa tarkastelee, on luoti samantien kohteessaan, tai kohteessaan kohta, hidastettuna. Samalla tavalla toimii valokuvakin. Valokuvausta verrataan metsästämiseen tai ampumiseen. Englannin kielisistä termeistä “to shoot photos” tai “a good shot” käännökset ovat suomennettavissa myös ampumiseksi. Kohteeseen tähdätään, kuva määritellään etsimen läpi ja laukaistaan kun haluttu kuva on sommiteltu. Toisin kuin aseessa, jossa luoti lähtee ulos päin, kamerassa fotonit työntyvät sisälle ja piirtävät kohdettaan vastaavan kuvan heijastumisen kautta.



*Hiroshi Sugimoto - Theaters*

Cabot Street Cinema, Massachusetts, 1978  
Gelatin silver print. Edition of 25.  
50,7 x 63,2 cm

Akron Civic Theater, Ohio, 1980  
Gelatin silver print. Edition of 25.  
41,7 x 54 cm

Avalon Theater, Catalina Island, 1993  
Gelatin silver print. Edition of 25.  
42,1 x 54,3 cm



## VUODENAJAT

*Ainakin ihmishistorian mittakaavassa aurinkokunta  
toimii kuin mekaaninen kello.*

*~ Enqvist*

Talvella on harmonista, luonto on hiljaa. Sateet tulevat lumena ja värjäävät maan hohtavaksi kentäksi. Alkupalvesta eri harmaat vaihtelevat maisemassa ja pilvimassat saattavat viipyä taivaalla viikkoja. Talvella aurinko on matalammalla, varjot värjäävät hanget sinisiksi vasten punertavalta ja keltaiselta näyttävää auringon valoa. Lyhyt päivä taas vaikuttaa siihen että ”sininen hetki” saapuu aikaisin. Valo pääsee hoitamaan luonnon värittämisen. Lehdettömät puut eivät ole tiellä ja valkoiselta näyttävä luonto on valon leikkikenttänä. Keväällä valon määrä lisääntyy asteittain. Päivä pitenee auringon noustessa korkeammalle. Keskipäivällä taivas hohtaa jo sinisenä ja hanget kirkkaan valkoisina. Huomio kiinnittyy valon määrän lisääntymiseen. Vähitellen ruskea väri alkaa hallita maata, josta loppukevästä alkaa versoa uutta kasvustoa, hennon vaaleanvihreää piirtyy vähitellen kaikkialle. Vih-

reä väri kiirii ympäriinsä vauhdilla ja ottaa maisemaa valtaansa puita myöten. Kevään ja kesän vaihtuminen on vihreän sävyjen hallitsemaa. Heleä vaaleanvihreä muuttuu verrattain nopeasti tummemmaksi. Sävyerot tasoittuvat, valo on kirkasta ja tasaista. Lehdet puissa siivilöivät laikullisia valonsäteitä maahan. Keskikesällä luonto ei juurikaan muutu. Kasvit ovat kasvaneet tiettyyn pituuteensa. Vihreä väri on vahvaa ja tummaa. Aurinko paistaa korkealta ja kirkkaasti, jopa yöllä on valoisa. Loppukesästä valon määrä taas vähenee ja luonto ikään kuin alkaa kasata itseään. Kasvit lakastuvat, kuihtuvat tai pudottavat lehtensä. Vihreä on väistymässä. Kellertävän ruskean punaiset sävyt pääsevät esiin ja hetken luonto näyttää loistavalta. Loisto sammuu sumuisten aamujen mukana kohti harmautta ja loputtomia sateita. Valaistukseen uudelleen ensilumen kautta.



*Tarja Trygg (Assistant: Robert Arnold)*

57° N 6 W, Hebrides, UK,  
8.9. - 15.12.2006  
2006

Ihmiset ovat aina seuranneet vuoden kulkua seuraamalla Auringon ja kuun liikkeitä taivaalla. Uskomukset ja laskelmiin perustuvat havainnot ovat yhdessä ja erikseen muokanneet ihmisten tapaa käsittää vuodenaikoja. Enqvist (1998, 20,21) kertoo vanhan Meksikon intiaani-yrityksen kilpajuoksulla ja pallopelillä ylläpitää vuodenaikojen ja taivaankappaleiden säännöllistä rytmää yllä. Sumerilaiset papit huomioivat näitä säännöllisyyksiä ja keksivät jakaa taivaanpallon tasaisesti suunnilleen vuoden kaikkien päivien kesken eli 360 asteeseen. Partonen (2012, 50-51) puolestaan kirjoittaa yön merkinneen egyptiläisille jaksoa, jolloin aika ei kulunut samalla tavalla kuin päivällä. Valoisia aikoja jaettiin kahteentoista tuntiin, riippumatta sen pituudesta. Tästä seurasi että kesällä päivät ja tunnit olivat pidempiä kuin talvella. Vähitellen egyptiläiset oppivat havainnoimaan ajan kulkua yöllä ja jakoivat myös sen kahteentoista tuntiin. Sumerilaisten vuorokausi jaettiin ainoastaan kahteentoista osaan ja jokainen tunti jaettiin laskutavan mukaan kuuteenkymmeneen pienempään osaan, ja nämä edelleen kuuteenkymmeneen osaan. Tästä periytyvät ajanmittauksemme tunnit, minuutit ja sekunnit.

Omissa sarjoissani käytän vuodenaikojen määrittelyssä tähtitieteellisiä vuodenaikoja, koska ne ovat selkeimmät sekä muuttumattomat, ne määrittävät valon mukaan. Vuodenaikojen tarkastelussa tasa- ja seisauspäivät ovat vuodenaikojen vaihtumisen merkkeinä. Nämä neljä hetkeä voidaan laskea minuutin tarkkuudella ja ne pätevät kaikkialla maapallolla (Partonen 2012, 110). Kaksi kertaa vuodessa, tasauspäivinä, aurinko paistaa kohtisuoraan päiväntasaajalle. Yö ja päivä ovat yhtä pitkät kaikkialla maapallolla. Syyspäiväntasauksesta talvipäivän seisaukseen on tähtitieteellisen määritelmän mukaan syksy, ja valois-ajan määrä vähenee auringon paistaessa päivittäin matalammalta. Talvipäivänseisauksen aikaan aurinko paistaa kohtisuoraan Kauriin kääntöpiirille ja pohjoisessa on päivä lyhimmillään, Lapissa aurinko

ei näy horisontin yläpuolella lainkaan. Talvipäivän seisauksena päivän kesto Helsingissä on alle kuusi tuntia (Ilmatieteenlaitos). Vastaavasti kesäpäivän seisauksena, auringon paistaessa kohtisuoraan Kravun kääntöpiirille, on maan pohjoisnapa kääntynyt aurinkoon päin ja pohjoisella pallonpuoliskolla päivä on pisimmillään. Lapissa aurinko ei laske horisontin taa lainkaan. Kesäpäivän seisauksen aikaan päivän pituus on Helsingissä melkein 19 tuntia (Ilmatieteenlaitos).

Myös Tarja Trygg (1947–) käyttää työskentelyssään hyväkseen tasa- ja seisauspäiviä. Tryggin käyttämä menetelmä on nimeltään Solarigrafia. *“Solarigraphy and heliography mean Photography of the Sun... Solarigraphy is a photographic method for recording the paths of the Sun.”* (Trygg a). Solarigrafiat kuvataan neulanreikäkameroilla mustavalkoiselle valokuvauspaperille ja lopulta skannataan värilliseksi. Valotusajat ovat pitkiä, kuukausista puoleen vuoteen. Viivojen katkonaisuus tai puuttuminen kuvissa johtuu pilvistä jotka peittävät auringon ja estävät valon pääsyn paperille. Trygg kirjoittaa: *“Solarigraphy is a reality in itself. The Sun burns the traces of reality on the emulsion.”* (Trygg a). Hän käyttää projektissaan assistentteja ympäri maailman, nähdäkseen kuinka auringon jättämät jäljet vaihtelevat sijaintipaikan mukaan. *“Of course it is possible to count the angles but I am interested in seeing this phenomenon in the images including the landscapes or view all over the world from different places.”*, toteaa Trygg (Trygg b). Auringon jälkeensä jättämät kaaret taivaalla vaihtelevat leveysasteiden mukaan, päiväntasaajalla linjat ovat pystysuoria, kun taas napoja lähellä ne ovat lähes vaakatasossa.

Toisessa ääripäässä auringon kuvauksessa on Jason Salavon (1970–) työllään *“The Sky, Chicago, 1998-2022”*. Salavon käyttää töissään ohjelmoimia tietokoneohjelmia ja on simuloinut taivaasta kuvion, joka esittää millaiselta taivas näyttää ja tulee näyttämään määrättyinä

hetkinä maan kiertäessä auringon ympäri 25 vuoden ajan (Salavon). Salavonin käyttämä toisto luo työhön kuvion, joka tekee sarjasta mielenkiintoisen aikaan viittaavana tekijänä. Toiston kautta muodostuva kuvio kertoo kokonaisuudesta, kun vuosien kuluessa taivaansini vaihtuu yönmustaan. Tämä, kuten muutkin Salavonin teokset, ovat mielestäni mielenkiintoisia, mutta ne ovat äärimmilleen prosessoituja, tarkasti määriteltyjä, joten niissä ei ole vapautta, joka antaa tilaa sattumalle. Salavonin taide on tekniikkakeskeistä ja tekniikkalähtöistä, ja teoksen aiheen sijasta tekniikka vie sarjaa eteenpäin. Ajankulkuun puuttuminen on olettamus. Työ on idea siitä mitä tapahtuu, mikäli olosuhteet pysyvät samana. Mennyt, nykyhetki ja tuleva sulautuvat eri tavoin kuvitellussa ja laskennallisessa mallissa, kuin jos se olisi toteutettu kuvaamalla “oikeasti” kahdenkymmenenviiden vuoden ajan. Toisaalta teos nostaa esiin kysymyksiä ajasta ja todellisuuden luonteesta, jos kaikki toimisi matemaattisen mallin mukaan.

Jason Salavon

The Sky, Chicago, 1998-2022,  
1998  
Iris print mounted to Plexiglas,  
38" x 33"



TOISTO JA SATTUMA



Nr. 8 - 1974

Nr. 77 - 1983

Nr. 123 - 1984

Nr. 303 - 1987

Nr. 402 - 1989

Nr. 1117 - 1992

Peter Dreher

Tag um Tag guter Tag  
1974 -  
Oil on canvas,  
25x20 cm

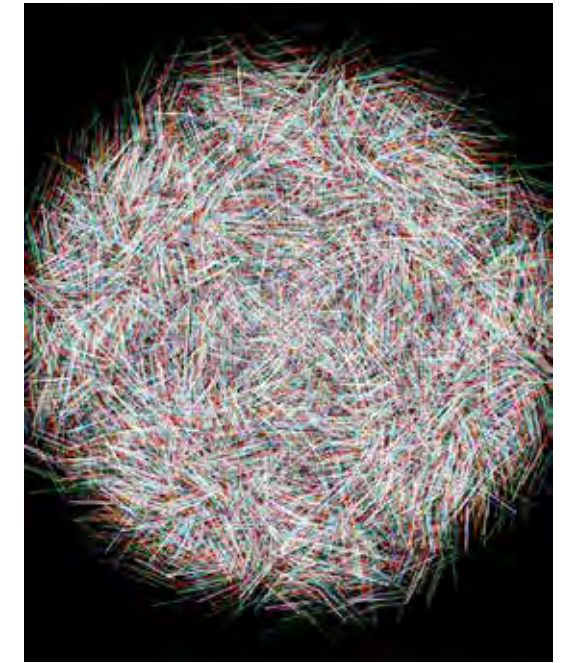
Ensimmäinen taiteilija, joka nosti toiston etualalle taiteellisessa ilmaisussaan, oli Monet. Ei ollut epätavallista kuvata samaa aihetta monissa tilanteissa, mutta silti Monet teki jotain täysin uutta, kun viisitoista heinäsuovateosta esiteltiin näyttelyssä 1891. Yksityisnäyttelyt olivat yhä harvinaisia, mutta se että yksi taiteilija piti näyttelyn yhdestä aiheesta, oli ennenkuulumatonta. Tapa, jolla kuvat oli asetettu esille, oli tärkeä, sillä ensimmäistä kertaa työt esitettiin rivissä yhdessä huoneessa, korostaen niiden aiheen toistoa. Tämä pakotti katsojan huomioimaan töiden välisiä vivahde-eroja värissä ja valossa, pieniä vaihteluita valituissa kuvakulmissa ja etsimään muutoksia, sekä katsomaan mitä taiteilija näki näkymässä. (Rachman 1997, 252; House 1988, 193.) Kuten omissa töissän, samaa aihetta kuvaamalla mahdollistuu vertailu kuvien välillä. Toisto vahvistaa esitettävää asiaa ja kiinnittää katsojan huomion muutoksiin valon määrässä ja värissä. Erot ja samankaltaisuudet korostuvat, mutta toisto luo myös järjesty-

tä ja muodostaa sarjan rakenteen. Aluksi toistoni oli sattumanvaraista, mutta viimeisessä sarjassani olen ajastanut kameran ottamaan kuvat tietyin väliajoin, jolloin toistosta on tullut hallitumpaa ja tarkempaa. Pidän meditatiivisesta ominaisuudesta, jonka asioiden pitkäkestoinen toistaminen luo. Se tulee esiin myös kun sarja on rakenteeltaan las-kennallisesti toteutettu. Toiston avulla määrittelen ainoastaan rajat minkä puitteissa kuvat muodostuvat, ja samalla olen pyrkinyt saamaan sen rytmistä sopusointuisempaa.

Useat taiteilijat käyttävät toistoa hyväkseen. Yksi näistä, lähes pakonomaisesti toistoon suhtautuvista taiteilijoista on Peter Dreher (1932–). Dreher on maalannut sarjassaan “Tag um Tag guter Tag” samaa tyhjää juomalasia vuodesta 1974 lähtien. Tähän mennessä maalauksia on syntynyt yli viisituhatta. Olosuhteet, kuten esimerkiksi tausta tai etäisyys lasin ja maalarin välillä eivät muutu. Osa kuvista

on maalattu yöllä, osa päivällä. Pienetkin muutokset kuvissa, kuten värisävöjen vaihtelut tai lasin heijastukset, saavat suuremman merkityksen kun eroa maalausten välillä on vain vähän. Lasi on aina sama, mutta joka maalaus on aavistuksen erilainen. Sarjan nimi tulee zen-buddhalaisuudesta ja tarkoittaa, että kaikki asiat ovat samanarvoisia, jokainen asia tulisi kohdata samoin kuin sen kohtaisi ensimmäistä kertaa. Tähän Dreher pyrki toistaessaan samaa aihetta yhä uudestaan ja uudestaan. “Each painting is an interchangeable component of the mass. Developing itself like nature does as a tree: one leaf shows its type, three leaves show similarities and differences, one branch shows the result of a lifetime.” Dreher toteaa. (Dreher.) Samoin kuin Monet, Dreher uskoo, että käsityksemme maailmasta perustuu siihen tietoon mitä meillä on, ja sen takia emme välttämättä näe objektiivisesti, vaan näkemämme perustuu omiin kokemuksiimme ja odotuksiimme (wikipedia 2014). Kuten kävely Longille, maalaaminen on Dreherille meditatiivinen prosessi, ja samoin näiden maalausten tutkiminen katsojalle.

Edellisessä luvussa mainitsin Salavonin matemaattisen tarkkuuden poistavan sattuman työstä, kun taas Tryggin käyttämät solarigrafiat pohjautuvat lähes täysin sattumaan. “Solargraphing is very surprising and that is why it is so interesting. You can never be sure what the results will be.”, toteaa Trygg (Trygg a). Marzonan (Marzona) haastattelussa Niko Luoma (1970–) toteaa, että toistollinen työ voi olla tylsää ja yksinkertaista, mutta sillä on mahdollisuus tulla mielenkiintoiseksi juuri toiston kautta. Ja toisto puolestaan kutsuu sattuman mukaan. Luoman työssä sattumalla on tärkeä rooli. Hän käyttää analogista tekniikkaa, koska sillä on hänen mielestään suuremmat mahdollisuudet odottamattomuuteen. Analogisessa prosessissa häntä kiehtoo se, että negatiivit imevät itseensä kaiken valon minkä hän niihin valottaa, sekä se, että ennen kuin filmin on kehittänyt ei voi tietää mitä siinä on, voi vain kuvitella mitä tapahtuu valottamisen aikana. Hän tekee muistiin-



Niko Luoma

Symmetrium 2012  
Entropy #2  
Diasec / archival  
pigment print  
170 x 140 cm

panoja ja pitää lukuja valotuksien lukumäärästä ja sijoittelusta, mutta lopputulos on aina täynnä yllätyksiä ja joka kerta erilainen. Kuten Luoma, annan teoksissani sattuman vaikuttaa lopputulokseen, mutta kontrolloiduissa olosuhteissa. Toimin aktiivisena (Impressio ja Polku -sarjat) tai passiivisena (Light Paintings -sarja) tekijänä prosessissa, minkä puitteet olen ennalta määritellyt. Impressio ja Polku -sarjoissa näin lopputuloksen vasta kun olin saanut kaikki kuvat yhdistettyä tietokoneella. Katsomalla maiseman värejä pystyin kuvittelemaan minkä värinen kuvasta suurin piirtein tulisi, mutta lopputulos oli joka kerta yllätys. Myöskään Light Painting sarjaa kuvatessani en voinut tietää minkälaisen kokonaisuuden valon määrän vaihtelu vuoden aikana aiheuttaisi. Vaikka tässä sarjassa olosuhteet on pelkistetty lähes äärimmilleen, sattuma pääsee silti osallistumaan mukaan kuvaukseen. Esimerkiksi pilvisuus, puiden lehdet ja huoneessa päällä olleet valot vaikuttavat kuvaan tavoilla, mitä ei pysty ennakoimaan. Sattuma tekee töistä mielenkiintoisen, se rikkoo mekaanisen toiston aiheuttaman kliinisyuden. Saraste (1996, 149) toteaa, että yleensä maalausta pidetään tekijänsä yksityiskohtaisen työn tuloksena. Normaalityapauksessa maalauksessa ei ole mitään mitä taiteilija ei ole siihen itse päättänyt sijoittaa. Valokuvissa voi olla sellaista, mitä kuvaaja ei ole huomannut laukaisuhetkellä etsimestä näkyvän. Yllätys ja sattuma ovatkin valokuvaajan ystäviä tai vihollisia. Itse suhtaudun sattumaan ystävänä ja pidän sen osuutta kuviini tärkeänä. Ilman sitä kuvat eivät olisi mielenkiintoisia, vaan ennalta arvattavia toisintoja maailmasta.

Työni sattumanvaraisuus on kuitenkin paljon pienempi, verrattuna Atta Kimin (1956–) projektiin “The Drawing of Nature”. Kim asettaa suuret valkoiset kankaat kahdeksi vuodeksi luontoon ja kaupunkeihin, usein historiallisiin paikkoihin. Kahden vuodenajan syklin kokeiden kankaiden kunto vaihtelee lähes puhtaista homeisiin ja jopa repeytyneisiin. Luonnossa olevien kankaiden lopputulos on erilainen

kuin kaupungissa olleiden. *“I could stand in these places for two years, but since I can't do it. I use the white canvas as litmus paper, an indicator of a character of the place,”* Kim toteaa (Lee 2014). Hän pyrkii taltioimaan paikan luonteen luonnon ja valon avulla ilman apuvälineitä, kuten kameraa, suoraan kankaalle. Kimin mielestä ei ole eroa siinä käyttääkö hän kameraa vai pelkästään kangasta, sillä molemmat ovat valon vaikutuksen alaisia (Lee 2013). Yleensä kangas peitetään maalein, mutta Kim työskentelee kankaiden kanssa, kuin käyttäisi kameraa. Halpert (1995) väittää, että maalaus määrittää taiteilijan pyrkimyksiä täyttää kangas ja luoda jotain uutta sine missä aiemmin oli tyhjyys. Maalaus liikkuu sisältä ulospäin. Hän esittää valokuvauksessa tämän olevan toisinpäin, kamera rajaa todellisuudesta alueen ja liike tapahtuu sisäänpäin. Usein maalaustaiteessa puhutaan tyhjän kankaan kammosta. Vaikeudesta aloittaa maalausta. Mielestäni ajatus on kiehtova, se että pelkää jotain niin, että uskoo tuhoavansa sen ennen kuin on edes aloittanut. Kuten Kim, olen jättäytynyt syrjään velvollisuudesta täyttää kangas itse, ja annamme molemmat valon maalata suoraan tyhjälle kankaalle. Kankaani, Light Paintings -sarjassa on vuoden kuluttua edelleen tyhjä, mutta valon leikki sen pinnalla on ikuistunut kameran avulla, joka mahdollistaa kankaan käytön seuraavissa projekteissa. Kuinka monta sarjaa voin toistaa ennen kuin aika vaikuttaa kankaaseen?



Atta Kim

Drawing of Nature  
N38°2'19" E128°28'20"  
Korea, Kangwon  
Primeval Forest

VALOKUVA JA MAALAUSTAIDE

*I keep saying lens because the camera is a natural phenomenon like a rainbow. It occurs in nature. It is not an invention. The lens is an invention.*

~ Hockney

Kauan ennen kuin oli edes mahdollista tehdä säilyviä valokuvia, kamera käyttivät tähtitieteilijät ja sen jälkeen taiteilijat. Camera obscuran avulla voitiin tarkkailla maailmaa liikkuvana kuvana heijastuspinnalla tai jäljentää tätä näkymää piirtämällä tai maalaamalla. Useat alankomaiset ja italialaiset taiteilijat, kuten Canaletto ja Vermeer 1600- ja 1700-luvulla käyttivät camera obscuraa (Scharf 1979, 19). Hockney (2001, 184-185) ehdottaa, että optisten apuvälineiden keksimisen jälkeen 1400-luvulta alkaen taiteilijoiden käyttämiä menetelmiä silmämääräisesti katsomisen lisäksi olivat linssit ja/tai peilit. Ajoittain nämä tavat yhdistyivät ja menetelmästä tuli tunnetumpi, toisin sanoen useamman taiteilijan käyttämä. Hän lisää Leonardon kirjoittaneen camera obscurasta jo 1500-luvulla ja 1600-luvulla linssijä ja peilejä oli jo käytössä tieteessä. Saraste (1996, 138) huomauttaa taiteen, kuvien tekemisen, erkaantuneen käsityöläisyydestä vasta 1500-luvulla, kun maalarit liittoutuivat filosofien kanssa ja osoittivat työnsä pohjautuvan enemmän ajatteluun. Scharf (1979, 21, 26) jatkaa, että 1500- ja

1800-luvuilla suunniteltiin erilaisia kameroita, pieniä ja isoja, linseillä tai ilman, kuvan kääntävillä peileillä ja levyjä tai lasia joiden päälle kuva voitiin hahmotella. Sanottiin että uskomaton keksintö olisi välttämätön taiteilijoille ja että tämä uusi prosessi tekisi vallankumouksen suunnittelussa ollen täysin taiteilijoiden palveluksessa. Mutta samalla tämä nosti esiin kysymyksen: anastaako kone taiteilijan työn? Valokuvaus keksintönä julkaistiin 1839 Pariisissa, kun kuvat onnistuttiin säilyttämään kemikaalien avulla. Seuraavien vuosikymmenten aikana uusi tekniikka kehittyi ja levisi nopeasti. Vuonna 1888 Kodak julkaisi kameran lauseella “You Press the Button, We Do the Rest”. Filmin täytettyä kamera lähetettiin valmistajalle, jossa kuvien kehitys hoidettiin ja uusi filmi vaihdettiin kameraan. Valokuvauksesta tuli yhä helpompaa.

Valokuvan näyttämä todellisuus laajensi ymmärrystä asioista, joihin ihmissilmä ei kykene mukautumaan, kuten käsitys ajasta. Ensimmäis-

tä kertaa pystyttiin kuvilla todistamaan esimerkiksi linnun siipien asento lennon aikana. Aikaa alettiin visualisoida ja manipuloida, kun liikkeen nopeuttamisesta ja hidastamisesta tuli konkreettista. Saraste (1996, 140) esittää, että uusi väline perii edeltäjältään estetiikkansa. Ja kun 1800-luvun alussa pohdittiin onko valokuva taidetta, tarkoitettiin sillä, onko se maalaustaidetta. Maalaustaiteessa realistinen esittäminen jäi vähemmälle, kun kameralla ikuistettiin nopeat ja esittävämmät kuvat kuin käsin jäljentämällä. Kameran tarkan toisintokyvyn kanssa ei voinut kilpailla. Taiteilijat omaksuivat valokuvauksen mukana tulleita uusia näkökulmia aiheisiinsa. Hetkellisyys tuli mukaan sommiteluun, rajaukseen, näkökulmiin ja aiheisiin snap-shot kuvien myötä. Arkipäiväisistäkin asioista, eleistä ja asennoista tuli rennompia, realistisempia, ja niitä kuvattiin vapaammin. Kuvakulmat saivat uusia ulottuvuuksia, esimerkiksi lintuperspektiivin, ja kuvien sommittelu muuttui, myös rajauksesta tuli vapaampaa ja esitettävät hahmot saattoivat katketa keskeltä. Maalauksia alettiin käsitellä samoin kuin valokuvia: todisteena olemassa olevasta maailmasta, joka jatkuu kuvan ulkopuolella. Ulkoilmamaalaus yleistyi uusien helppokäyttöisten maalien ansiosta, ja aiheet muuttuivat luonnon ja valon tutkimiseen. Taiteilijat harjoittivat sivellintekniikkaansa, jonka avulla saattoi kuvata asioita kopiaimatta niitä kuitenkin pikkutarkasti. Nopeampi maalaustapa yleistyi ja maalausjäljestä tuli vapaampaa. Taiteilijat kapinoivat realistista, akateemista maalaustapaa vastaan, jonka lähtökohtana olivat olleet jonkinlaisen kameran avulla tehdyt tarkat toisinnot kohteista. Näin myös Hockney (2001, 195, 196) väittää, ja mainitsee esimerkkinä Bouguereauin maalauksen “The Wave” vuodelta 1896. Realistisesti maalattu malli ei istu taustaansa lainkaan, mutta tämän tyyppiset työt edustivat akateemista maalausta 1800-luvun lopulla. Tänä päivänä tämän “keinotekoisien” maalauksen visuaalisuus on lähellä kokemaamme maailmaa, minkä näemme valokuvissa, elokuvissa ja televisiossa.

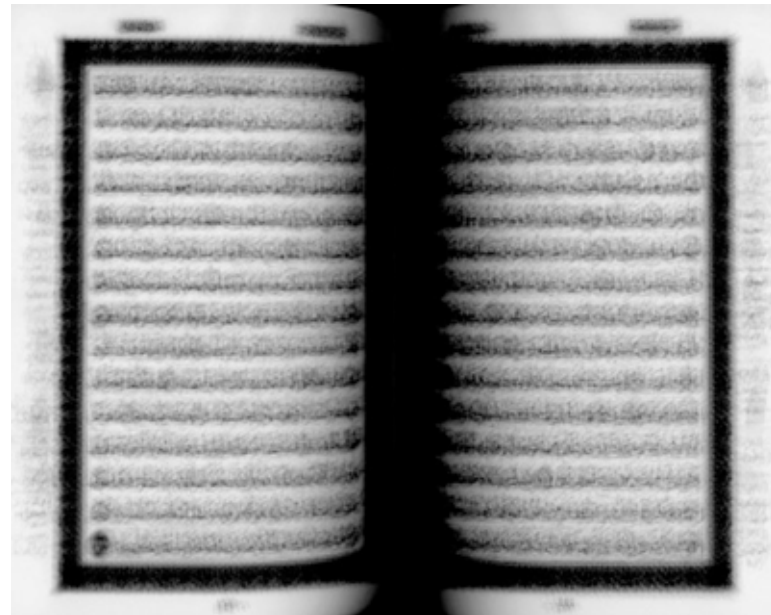
Kun maailmasta saatiin realistisempi kopio, nopeammin ja vähemmällä vaivalla, kuin mihin maalarit kykenivät, valokuva uhkasi maalaustaiteen asemaa. Osa maalareista alkoi hakea eroa siihen realismiin jota valokuva edusti. Valokuvien tarkan jäljennöksen, mustavalkoisen maailman vastakohta, oli nyt väreillä herkutteleva, utuinen maalaus. Impressionistit kiinnittivät huomiota siihen kuinka maailma koostuu väreistä ja he loivat kontrastit väreillä mustan ja valkoisen sijaan, varjon mustalta näyttäneet olivat luotavissa illuusiolla mustasta. Valokuvaa kuitenkin hyödynnettiin luonnostelussa kuvaamalla kohde ja maalaamalla se tunteiden, muistikuvien tai olotilojen mukaan. Ehkä mukaan yritettiin saada sitä keveyttä ja eloa, mikä silloin suhteellisen jäykistä valokuvista tuntui puuttuvan. Maalauksista tuli kokeellisempia ja uusia taidesuuntauksia syntyi impressionismin kautta kubismiin ja niin edelleen. Scharf (1979, 16) kirjoittaa: “*The urban realism of Impressionist painting is paralleled by the snapshot in the 1860s and 1870s.*” Hän kertoo Impressionistimaalarien ilmestyneen Pariisiin 1860-luvulla valokuvan ja taiteen taistelun keskelle, ja pitää epätodennäköisenä sitä etteivät ne olisi ottaneet vaikutteita toisistaan. Impressionistien kirjeissä ja muistiinpanoissa oleva hiljaisuus valokuvan osuudesta maalaukseen voidaan Scharfin mukaan tulkita tarkoituksenmukaiseksi peittelyksi. Vain Delacroixin kirjoituksessa käy ilmi hänen käyttäneen valokuvia apunaan. Mutta kriitikot Ranskassa ja Englannissa ovat osoittaneet yhteyden taiteilijoiden valokuvien käytöstä ja heidän haluttomuudesta myöntää sitä. Tavoiteltiin naturalismia maalaten luonnossa ja painotettiin objektiivista silmää, joka taltioi valon ja varjon luonnetta. Kaikki tämä oli valokuvaukselle tavallista, ja tavallaan impressionistit olivat valon kuvaajia kuten valokuvaajatkin. (Scharf 1979, 165, 166.) Scharfin (1979, 179) mukaan persoonallisen ilmaisun tarve kasvoi taiteessa samassa suhteessa valokuvauksen yleistymisen ja valokuvallisen tyylin kanssa. Hänen mukaansa impressionistiset maalaukset voidaan nähdä luonnon peileinä, mutta ennen kaikkea ne välittävät ajatusta



siitä, että ne ovat luonnon maalauksia. Sarasteen (1996, 124) mukaan impressionistit vaikuttivat puolestaan pikku hiljaa valokuvaukseen, joka omaksui ääriviivojen hämärtämisen tehokeinona.

Sen jälkeen, kun valokuva keksintönä julkaistiin, on historiasta nähtävissä valokuvan ja maalaustaiteen välille tietoisesti rakennettu etäisyys. Kummankin ainutlaatuisuutta ja oikeutettua asemaa on todisteltu taidekentällä. Edelleen kuulee, etenkin taidemaalarien käyttävän sanaa

“valokuvauksellinen” negatiivisessa merkityksessä. Myös tietokoneella tehty taide, tai joskus jopa Photoshopin käyttö, nähdään huijaamisena ja manipulointina, josta autenttisuus, todellisuus, puuttuu. Maalausta pidetään taitona, valokuvausta helppona tapana tehdä kuvia. Hockeyn (2001, 196) mukaan valokuvallinen kuva määrittää maailmaamme: katsomme kuvia, jotka on otettu linssin läpi. Nykyään tietokoneet muokkaavat tapaamme katsoa ja ymmärtää kuvia. Sen avulla useat näkökulmat, useat eri perspektiivit, voivat palata kuviin. Se tuo myös



*Idris Khan*

every... page of the Holy Quran,  
2004  
Lambda digital C-print on aluminium  
136 x 170 cm

takaisin piirroksen, taiteilijan käden. *“The period of chemical photography is over – the camera is returning to the hand (where it started) with the aid of computer. All images will be affected by this. The photograph has lost its veracity. We are in a post-photographic age.”*, toteaa Hockney (2001, 228). Nyt on meneillään samankaltainen kausi kuin säilyvän valokuvan syntyaikoina, uudet tekniikat haastavat vanhat ja tekevät tilaa taidekentällä. Kun aiemmin pohdittiin mikä on realistisen maalaus- ja valokuvan ero, nykyään käydään keskustelua siitä, kuinka paljon valokuvaa voi manipuloida, että se on vielä valokuva. Rush (1999, 8) kirjoittaa, että päinvastoin kuin valokuvassa, johon kaapataan ja säilötään hetki ajasta, kuva joka luodaan tietokoneen sisällä ei sijaitse paikassa tai ajassa lainkaan. Hänen mielestään kaikki kuvat, skannatut, editoidut, yhteenkootut, pyyhityt tai pilkotut, romahduttavat normaalit rajat menneen, nykyhetken ja tulevan väliltä. Idris Khan (1978–) käyttää kameraa tekniikkana, mikä mahdollistaa tämän kaltaisen taiteen, mutta usein hän myös jättää kameran kokonaan pois prosessista ja sen sijaan skannaa kuva-aineiston koneelle. Linssiin perustuva taide on mennyt eteenpäin ja poistunut linssin välittömän vaikutuksen alta, tosin tässäkin linssin on ollut lähtökohdana työskentelylle. Khan käyttää suurimmilta osin jo olemassa olevaa materiaalia, jonka hän kokoaa yhteen saadakseen kokonaiskuvan asioista. Esimerkiksi työssään “every... page of the Holy Quran”, hän on kuvannut jokaisen sivun Koraanista ja yhdistänyt kuvat yhdeksi.

Khania kiehtoo luoda jotain, mikä on olemassa paperin pinnalla, mutta jota ei ole mahdollista enää paikallistaa tiettyyn ajan hetkeen. Yhdistäessään kuvat, hän tekee jokaisen kuvan kohdalla valinnan siitä, mitä hän pitää tärkeänä, minkä hän haluaa nousevan esiin ja minkä häviävän, kuinka paljon läpinäkyvyyttä hän laittaa kuvaan, ja lopuksi hän käsittelee kuvaa tummentaan ja vaalentaen valitsemiaan kohtia. Haastattelussa Khan toteaa: *“And the process of the image generation*

*accelerates when working with digital processes. It seems to be reduced to making an image and then print and that is something I find interesting; the fact that the image doesn't have a material existence and can be manipulated endlessly until it is finally printed.”* (Andresen 2009.) Vaikka Khanin teokset vaikuttavat visuaalisesti samanlaisilta kuin omani, käyttää hän tekniikkaa vapaammmin toteuttakseen omia taiteellisia näkökulmiaan. Omissa töissään en halua puuttua kuvien sisältöön poistamalla niistä mitään tai korostamalla tiettyjä kohtia, vaan käsitelen kaikki kuvat samalla tavalla, pyrkien pitämään ne mahdollisimman neutraalina, sellaisina kuin muistan kuvatun kohteen näyttäneen. Jokaisen kuvan täytyy olla vertailukelpoinen seuraavaan, enkä voi puuttua prosessiin muutoin kuin ohjaajana. Vaikka käytän Photoshopia kuvien kokoamiseen, en muokkaa kuvia. Yhä edelleen monet ihmiset yhdistävät Photoshopin käytön kuvien manipuloimiseen ja kuten myös Khan kertoo The Guardian -lehden hienosti nimetyssä haastattelussa “A lot of art people hate Photoshop... bollocks to that”, taidemaailmassa useiden ihmisten pitävän Photosopin käyttöä huijaamisena tai epätaidemaisena. Khan käyttää Photoshopia teostensa toteutukseen ja myöntää sen avoimesti. Hänelle se on työkalu jota hän käyttää omaan ilmaisuunsa. Ilman sitä hän ei voisi teoksiaan tehdä. (Hanman 2007.)

Kuten aiemmin mainitsin, kuvaan aineistoni, yksittäiset kuvat, paikanpäällä, mutta valmiin lopputuloksen näen vasta yhdistäessäni kuvat tietokoneella. Monetille kuvien viimeistelyssä studiossa tuli tärkeä osa hänen metodiaan 1880-luvulta lähtien (House 1988, 135). Studiossa viimeistelyssä oli se etu, että Monet pystyi näin käsittelemään koko sarjaa kokonaisuutena. Oliko studio Monetille sama kuin nykyään tietokone useille taiteilijoille?

*The hand made image is a human vision. There is a great big beautiful world out there, with us in it. A new vision of it is now possible, with the computer helping to destroy the tyranny of the lens. Some have already observed that the new digital cinema is a sub-genre of painting. Exciting times are ahead.*

*~Hockney*

TULEVA

Lopputyön kirjoittaminen on selkeyttänyt omaa ajattelua siinä mitä olen taiteilijana tekemässä. Kuvaan valoa ja tutkin sen muutoksia eri vuorokauden- ja vuodenaikoina. Työskentelyn pohjana toistan ympyrän muotoa. Inspiraatiota haen kävelystä ja meditaatiosta. Käytän kameraa tekniikkana, joka mahdollistaa tämänkaltaisen taiteen tekemisen. Käytän kameraa kuten silmiäni, oman kehoni jatkeena, tallennusvälineenä tapahtumille, joita en muutoin pysty tallentamaan, samoin kuin Sugimoto. Haluan maalata kameralla. Ja kuten edellä olen maininnut esimerkiksi Hockneyn kautta, valokuva tai kamera ovat olleet jo kauan taiteen pohjalla, tai toimineet sen kanssa yhteistyössä. Kautta historian ovat valokuvaus ja maalaustaide kulkeneet rinnakkain. Maalaustaide on hyötynyt linsseistä ja valokuvasta luonnostelussa, sellaisen kuvaamisessa johon silmän toimintakyky ei riitä. Kun valokuvaus keksittiin, eli kuva pystyttiin säilyttämään pinnalla, alettiin maalaustaiteessa hyödyntämään valokuvallisia elementtejä. Tämän jälkeen maalaus ja valokuva ovat olleet pitkään erillään, mutta nykypäivänä jälleen yhdistyneet tietokoneilla tehtävän taiteen myötä.

Olen perehtynyt enemmän Claude Monetin, Richard Longin ja Hiroshi Sugimoton työskentelyyn, mutta myös löytänyt minulle entuudestaan tuntemattomia taiteilijoita: Atta Kim, Idris Khan, Tarja Trygg ja Peter Dreher. On kiinnostava huomata kuinka samanlaisia projekteja on syntynyt eri puolilla maailmaa samoihin aikoihin ja kuinka jaamme kiinnostuksen kohteet esimerkiksi Atta Kimin kanssa. Kim on uusista tuttavuuksista kaikista vaikuttavin. Tutustuin hänen projekteihinsa päällekkäissarjojen kautta, mutta hänen työskentelynsä perehtyessäni löysin useita omaa työskentelyäni lähellä olevia sarjoja. Kuvien päällekkäin kasaamisen lisäksi myös hän on käyttänyt jääveistoksia valokuvassa ja videossa, sekä tyhjää kangasta, jolle hän antoi luonnon “valottaa” vuodenaikojen syklien läpi. On hienoa, mutta samalla hieman hämmentävää löytää henkilö, joka käyttää samanlaisia tekniikoita. Itselläni jääveistos-sarja, sekä Light Paintings -sarja ovat kesken ja nyt kun tiedän jonkun toisen tehneen samankaltaista, mietin muuttuuko suhtautumiseni omien töideni loppuun saattamiseen. Khanin tapa poistaa kamera prosessistaan on mielenkiintoinen ja ajatuksia herättävä. Tryggin vanhaa ja uutta yhdistelevä tekniikka auringonradan kuvaamisesta taivaalla on erilainen ja kaunis projekti. Myös hänen tapansa käyttää assistentteja antaa toivoa minullekin pystyä toteuttamaan haaveilemani projektit. Dreherin toistolliset työt herättävät kunnioituksen taiteilijan sinnikkäästä ja melko hullusta toistosta, jossa meditatiivisuus saavutetaan toisella tavalla johon itse olen tottunut.

Olen jatkamassa sarjojani eteenpäin. Path (artificial light) -sarja kaipaa vielä täydennystä, ja aion kuvata lisää kunhan sopivan väriset hetket osuvat kohdalle. Impressio-sarjaa olen jo jatkanut, mutta teknisistä vastoinkäymisistä johtuen sarjan kuvaaminen venyi vuodesta kahteen vuoteen. Asetin kameran rannalle kuvaamaan järvelle niin, että ainoastaan järvi, horisonttilinja ja taivas muodostavat kuvan. Halusin tutkia valon vaikutusta veden pinnalla, mutta myös maiseman tilallisuudesta ja yksinkertaisuudesta johtuen. Tämän projektin yhteydessä osallistun Tryggin projektiin assistenttina. Asetin häneltä saamani neulanreikäkameran oman kamerani alapuolelle puuhun, ja annan sen valottaa kevätpäivän tasauksesta 20.3. 2014 syyspäiväntasaukseen 23.9.2014. Lopputuloksena mahdollistuu vertailu omaan työhöni, kuinka samanlaiselta tai erilaiselta eri tekniikalla toteutettava kuva voi näyttää? Kesällä aion sijoittaa yhden kameran Sveitsin Alpeille ja myös aavikolle asetettava kamera on ollut suunnitelmissani. Light Paintings -sarjaa jatkoin vaihtamalla valkoisen pohjan tilalle kolme maalaus pohjaa, jotka pohjustin keltaisella, sinisellä ja punaisella. Tutkin kuinka valon määrä ja väri vaikuttaa valmiiksi värjättyihin pohjiin. Kun vuoden aikana valkoinen pohja muutti väriään, ollen vain hetken valkoinen, minkä värinen lopputulos tulee valmiiksi värillisestä pohjasta? Haaveenani on myös jatkaa sarjaa valkoisen kankaan kanssa, niin että asetan kankaat kääntöpiireille ja päiväntasaajalle, joilla aurinko paistaa kohtisuoraan tasaus- ja seisauspäivinä ja valon määrän vaihtelu olisi vertailtavissa näiden kolmen pisteen kesken. Haluaisin asentaa kamerat myös napa-alueille, mutta siinä täytyisi hieman soveltaa ja sijoittaa kamerat lähimpiin mahdollisiin kohteisiin. Tämä sarja on vasta ajatuksen tasolla, mutta kuten Atta Kim sanoi:

*“But I’m not worried because all I can do is concentrate on the present and the intense focus will lead me to the next project.”*

## LÄHTEET

### KIRJALLISET LÄHTEET:

Brougher, Kerry 2005. Impossible Photography, teoksessa Brougher, K. & Elliot, D. Hiroshi Sugimoto. Hatje Cantz.  
Cork, Richard 1991. An Interview with Richard Long, teoksessa Richard Long - Walking in Circles. Thames and Hudson. London.  
Elliot, David 2005. Hiroshi Sugimoto: The Faces of Infinity, teoksessa Brougher, K. & Elliot, D. Hiroshi Sugimoto. Hatje Cantz.  
Enqvist, Kari 1998. Olemisen porteilla. WSOY. Helsinki.  
Fuchs, R.H. 1986. Richard Long. Thames and Hudson. London  
Fulton, Hamish 1991. Old Muddy, teoksessa Richard Long - Walking in Circles. Thames and Hudson. London.  
Hockney, David 2001. Secret Knowledge - Rediscovering the lost techniques of the Old Masters. Thames and Hudson. London.  
Honour, Hugh & Fleming, John 2005. A World History of Art. Laurence King Publishing. London.  
House, John 1988. Monet - Nature into Art. Yale University Press. New Haven and London.  
Partonen, Timo 2005. Voimaa valosta -viritä sisäinen kellosi. Kirjapaja Oy, Helsinki.  
Partonen, Timo 2012. Valosta aikaa -sisäinen aika ja terveys. Duodecim, Helsinki.  
Rachman, Carla 1997. Monet. Art & Ideas. Phaidon Press Limited. London.  
Rush, Michael 1999. New Media in Late 20th-Century Art. World of Art. Thames and Hudson. London.  
Saraste, Leena 1996. Valokuva tradition ja toden välissä. Musta Taide. Taideteollinen korkeakoulu. Helsinki  
Scharf, Aaron 1979. Art and Photography. Penguin Books. England.  
Seymor, Anne 1991. Walking in Circles, teoksessa Richard Long - Walking in Circles. Thames and Hudson. London.

### INTERNET-LÄHTEET:

Andresen, Magnus 2009. Idris Khan´s multi-layered photos. Viitattu 12.2.2014. <http://photoslaves.com/idris-khan's-multi-layered-photos/>  
Dreher, Peter. Viitattu 20.2.2014. <http://quintgallery.com/artist-statement/about-peter-dreher/>  
Halpert, Peter Hay 1995. The Blank Screens of Hiroshi Sugimoto. Viitattu 12.2.2014. <http://www.phhfineart.com/articles/sugimoto.html>  
Hanman, Natalie 2007. ‘A lot of art people hate Photoshop... bollocks to that’. Viitattu 12.2.2014. <http://www.theguardian.com/technology/2007/aug/31/idriskhan1>  
Ilmatieteen laitos. Tähtitieteelliset vuodenajat. Viitattu 20.2.2014. <http://ilmatieteenlaitos.fi/tahtitieteelliset-vuodenajat>  
Lee, Jin-suk 2013. The whole world is a canvas for Kim Atta. Viitattu 19.2.2014. <http://mengnews.joins.com/view.aspx?gCat=020&aId=2966771>  
Lee, Woo-young 2014. Atta Kim returns with new project. Viitattu 19.2.2014. <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20140105000224>  
Marzona, Daniel. haastattelu. Viitattu 20.2.2014. [http://www.nikoluoma.net/Interview\\_Daniel\\_Marzona.pdf](http://www.nikoluoma.net/Interview_Daniel_Marzona.pdf)  
Salavon, Jason. Viitattu 12.2.2014. <http://www.salavon.com>  
Trygg, Tarja. a. Viitattu 20.2.2014. <http://www.solargraphy.com>  
Trygg, Tarja. b. Solargraphy – The art of catching the sun's path through a pinhole camera. Viitattu 20.2.2014. <http://www.alternativephotography.com/wp/processes/pinholes/solargraphy-catching-the-suns-path-pinhole-camera>  
Wikipedia 2014. Peter Dreher. Viitattu 20.2.2014. [http://en.wikipedia.org/wiki/Peter\\_Dreher](http://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Dreher)

---

Tekijä Eeva Karhu

Työn nimi Light Paintings

Laitos Median laitos

Koulutusohjelma Valokuvataide

Vuosi 2014

Sivumäärä 103

Kieli Suomi

**Tiivistelmä**

Opinnäytetyössäni käsittelen omaa taiteellista tuotantoani. Aluksi kerron kuinka olen päätenyt tekemään sitä mitä teen ja esittelen kuvasarjani. Tämän jälkeen käyn läpi käsitteitä, jotka liittyvät työhöni.

Oma työskentelyni on kehittynyt kohti valon kuvaamista. Kuvaan valoa tietyn ajan kuluessa tai aikaa tietyssä valossa. Miten päin asiaa haluaakaan ajatella. Tutkin valon luonteita vuorokauden- ja vuodenaikojen muutoksina. Kuinka erilainen valo on eri aikoina? Miten se muuttaa kohdettaan? Ja kuinka se suhteutuu ympäristön väreihin? Tekstissäni perehdyn valoon Claude Monetin kautta.

Kävelyllä on ollut tärkeä merkitys teosteni synnylle. Se toimii inspiraation lähteenä ja oli merkittävässä roolissa ensimmäisissä sarjoissani. Käsittelen kävelyn teemaa Richard Longin työskentelyn avulla.

Aika, vuodenaajat, toisto ja sattuma, sekä valokuvauksen ja maalauksen suhde ovat aiheina seuraavissa luvuissa. Käyn näitä asioita läpi taiteilijoiden avulla, joiden teoksiin ja työskentelyyn olen tutustunut kirjoittaessani tätä lopputyötä. Yhteistä kaikille valitsemilleni taiteilijoille tai teoksille on pitkien ajanjaksojen käyttäminen. Muita yhdistäviä tekijöitä ovat työskentelymetodit, tekniikka tai visuaalinen lopputulos.

---

Avainsanat Valo, kävely, aika, vuodenaajat, sattuma ja toisto, valokuva ja maalaustaide

---