

**Tila, aika ja eletty ajattelu**

**Tilallinen kaksoismerkitys maalauksessa**

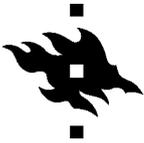
Kaija Johanna Mäenpää

Estetiikan pro gradu -tutkielma

Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Helsingin yliopisto

Huhtikuu 2017



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos – Department Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos	
Tekijä – Författare – Author Kaija Johanna Mäenpää			
Työn nimi – Arbetets titel – Title Tila, aika ja eletty ajattelu. Tilallinen kaksoismerkitys maalauksessa.			
Oppiaine – Läroämne – Subject Estetiikka			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu		Aika – Datum – Month and year Huhtikuu 2017	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages
Tiivistelmä – Referat – Abstract			
<p>Tutkimukseni kuuluu filosofiseen estetiikkaan, ja sen alue on maalaustaiteen ontologia, joka käsittelee teoksen olemassaoloon ja rakentumiseen liittyviä kysymyksiä. Näkökulmani maalaustaiteen ontologiaan on tila ja aika. Ajatukseni on, että maalaus ikään kuin ajattelee sen kautta, miten se rakentuu. Tästä seuraa, että ajallisuus, tilallisuus ja ajattelu liittyvät toisiinsa maalauksessa. Ajattelu saa merkityksen eletty ajattelu, joka muotoutuu teoksessa sekä kokijan ja teoksen kohtaamisen tilanteissa. Katson ja käsittelen maalauksia kuitenkin pääasiassa niistä itsestään käsin. Näkökulmani on teoskeskeinen. Maalaus ei tässä tutkielmassa kuitenkaan tarkoita ”taulua”, kaksikulotteista teosta, joka rajautuu ympäristöstään.</p> <p>Kaksikulotteisen taulun piirteet ja ilmaisen mahdollisuudet muodostavat mielestäni kehyksen sille, miten maalausta vielä nykyäänkin yleensä katsotaan ja käsitteellistetään, vaikka nykytaiteessa ylitetäänkin taiteenlajien rajoja. Tutkielmassani tuon tähän keskusteluun toisenlaisen ulottuvuuden. Käsittelen maalauksia, joissa on ”tilallinen kaksoismerkitys”. Tämä tarkoittaa, että kolmiulotteinen esineellinen tila ja kaksikulotteinen maalauksellinen kuvatila yhdistyvät teoksessa. Tilallinen kaksoismerkitys on omien maalausteni piirre. Tutkimukseni on sekä tieteellistä että taiteellista tutkimusta. Vaikka teosesimerkeissäni katson maalauksiani teorian kautta, katson myös teoriaa maalausteni kautta. Teoria ja teokset ovat dialogissa keskenään.</p> <p>Teoreettinen lähtökohtani on Henri Bergsonin käsite ”kesto” (<i>durée/duration</i>), joka on subjektin sisäinen ajallisuuden ja jatkuvuuden kokemus. Tuon esiin, miten Bergsonin keston kautta hahmottuu – tai missä määrin hänen aikakäsityksensä kautta on mahdollista hahmottaa – teosten keskeisiä merkityksiä, jotka liittyvät tilan, ajan ja ajattelun keskinäiseen yhteyteen maalauksessa. Tutkimukseni välineet eli tutkimuskäsitteeni olen löytänyt ja luonut keston piirteistä. Lisäksi Maurice Merleau-Pontyn käsitteen ”liha” (<i>chair/flesh</i>) avulla tutkin tekijän/kokijan ja teoksen välistä tilannetta. Rinnastamalla tutkielman lopussa Bergsonin ja Merleau-Pontyn ajattelua venytän teorian kattavuutta suhteessa maalauksen luonteeseen, jossa ruumiillisuus ja immateriaalisuus ovat yhdessä.</p> <p>Maalauksen ontologiassa on tutkimuksessani laaja merkitys. Käsitteeni mukaan voi sanoa, että maalaus olemisessaan ajattelee ontologian yleisiä kysymyksiä. Esimerkiksi tilallinen kaksoismerkitys ottaa kantaa rakenteessaan maalauksen kohtaamisen tilanteeseen: millainen läheisyys tai ero on teoksen ja kokijan/tekijän välillä? Laajemmassa merkityksessä tämä ajattelu koskee kysymystä subjektin ja objektin välisestä läheisyydestä ja erosta.</p> <p>Bergsonin kontekstissa maalaus asettuu tilan ja ajan väliin, mikä nostaa esiin maalauksen tilanteellista luonnetta siirtymätilana. Tutkimukseni myös näyttää, millä tavalla kolmiulotteiseen interaktiiviseen maalaukseen on sisään rakentunut eletty filosofinen ajattelu, jonka luonnetta täsmentää Bergsonin käsitys intuitiosta. Tutkimukseni on nähtävissä omaa taiteellista työtäni laajemmassa kontekstissa. Esimerkiksi taiteilijan näkemykseni teoksen sisältä käsin lisää tietoa maalaustaiteen ontologiasta ehkä nimenomaan sen kautta, että liitän maalauksen ja filosofisen ajattelun toisiinsa. Tutkimukseni tuo myös näkyväksi merkityksiä, jotka jäävät kaksikulotteisen taulun rajojen ulkopuolelle – kuitenkin niin, että kyse on maalauksesta väreillä kankaalle.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords maalaustaiteen ontologia, kesto, eletty ajattelu, eletty tila, Bergson, intuitio, Merleau-Ponty, tilallinen kaksoismerkitys, maalaustaide, tila-aika, duration, intuition, lived thought, temporality, space-time in painting, temporalization, ontology of painting			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Keskustakampanin kirjasto			
uuta tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

## Sisällysluettelo

Johdanto .....	1
I Objektiivinen aika ja subjektiivinen ajallisuus Bergsonin ajattelussa .....	9
1. Osiin jaetun ajan ja liikkeen kritiikki .....	10
2. Materialisoitunut hetki taiteessa .....	14
3. Samanaikaisuus havainnossa ja kuvatilassa – <i>Ajatella aikaa</i> .....	15
4. Bergson maalaustaiteesta .....	18
5. Ajallistunut tila ja havainto .....	23
II Tilallisen kaksoismerkityksen ontologia .....	25
1. Maalaus tilan ja ajan välissä .....	27
2. Tilan ajallistuminen – <i>Yksityiskohta: Henkilön ja tilan kohtaaminen</i> .....	33
3. Maalauksen ajallisuuden ongelma – ”flow” ja ”melodia” .....	43
4. Ontologinen tiedostamaton ja poissaolo – muisti ja elokuvallisuus .....	54
5. Teos-subjekti, tekijä/kokija ja ”liha” – eletty ajattelu maalauksessa .....	71
6. Filosofinen intuitio tilallisessa kaksoismerkityksessä .....	84
Lopuksi .....	90
Lähteet .....	97
English Summary .....	100
Space, Time and Lived Thought – The Double Meaning of Space in Painting .....	100

## Kuvasivut

Teokset: Kaija Mäenpää

- Kuva 1.** Sivun 7. *Aukeavat tilat: Sisätila*, 2010, öljy kankaalle, 235x280 cm.
- Kuva 2.** Sivun 8. *Aukeavat tilat: Sisätila*, 2010, öljy kankaalle (teos puoliksi kiinni).
- Kuva 3.** Sivun 17. *Ajatella aikaa*, 2015, valokuva.
- Kuva 4.** Sivun 22. *Aukeavat tilat: Sairaalan ovi*, 2001–2003, öljy kankaalle, 175x240 cm.
- Kuva 5.** Sivun 32. *Aukeavat tilat: Sisätila*, 2000–2007, öljy kankaalle, 240x320cm.
- Kuva 6.** Sivun 38. *Yksityiskohta: Henkilön ja tilan kohtaaminen*, 1993, öljy ja pigmentti kankaalle, muste ja lyijykynä paperille, valokuva.
- Kuva 7.** Sivun 39. Kluuvin galleria, Helsinki 1993.  
*Yksityiskohta: Henkilön ja tilan kohtaaminen*, 1993 (oikealla).  
*Käsikirjoitus: kartoitusta*, 1993 (vasemmalla).
- Kuva 8.** Sivun 40. Osa teoksesta *Yksityiskohta: Henkilön ja tilan kohtaaminen*, 1993, öljy ja pigmentti kankaalle, muste ja lyijykynä paperille, valokuva.
- Kuva 9.** Sivun 41. Osa teoksesta *Yksityiskohta: Henkilön ja tilan kohtaaminen*, 1993, öljy ja pigmentti kankaalle, muste paperille, valokuva.
- Kuva 10.** Sivun 42. Osa teoksesta *Yksityiskohta: Henkilön ja tilan kohtaaminen*, 1993, öljy ja pigmentti kankaalle, muste paperille, valokuva.
- Kuva 11.** Sivun 52. *Sedimented Time*, 2015, 80x460 cm, öljy kankaalle.  
(Kolme kuvaa teoksesta.)
- Kuva 12.** Sivun 53. Osa teoksesta *Sedimented Time*, 2015.
- Kuva 13.** Sivun 53. Sarjasta *Sedimented Time*, 2014, à 59x42 cm, valokuva.
- Kuva 14.** Sivun 68. *Aina (Always)*, 2002, öljy kankaalle, 175x360 cm.
- Kuva 15.** Sivun 69. *Interiore 2007*, 175x240 cm, öljy kankaalle (teos puoliksi kiinni).
- Kuva 16.** Sivun 70. *Interiore 2007*, 175x240 cm, öljy kankaalle.
- Kuva 17.** Sivun 87. *Vanha peili: Pimeä nurkka*, 2013, öljy kankaalle, 175x240 cm.
- Kuva 18.** Sivun 88. Taidesalonki, Helsinki 2014. *Nimetön ajatus*, 2013 (vasemmalla).  
*Vanha peili: Pimeä nurkka*, 2013 (oikealla).
- Kuva 19.** Sivun 89. *Nimetön ajatus*, 2013, öljy kankaalle, 80x525 cm.

## Johdanto

Keskustelussa maalaustaiteesta vaikuttaa vielä nykyäänkin käsitys, että maalaus on ”taulu”, suorakulmainen kaksiulotteinen teos.<sup>1</sup> Taulun luonteeseen kuuluu myös, että se rajautuu ympäristöstään ja sulkeutuu itseensä.<sup>2</sup> Kaksiulotteisen taulun piirteet muodostavat mielestäni kehyksen sille, miten maalauksia katsotaan ja käsitteellistetään. Toisaalta nykytaiteessa ylitetään taiteenlajien rajoja, ja esimerkiksi valotaide- ja valokuvataideteoksia pidetään ajoittain maalaustaiteena.<sup>3</sup> Oma kiinnostukseni ei kuitenkaan kohdistu taiteenlajien rajoihin. Tuon tähän keskusteluun toisenlaisen ulottuvuuden. Käsittelen tässä tutkielmassa maalauksia, joissa on ”tilallinen kaksoismerkitys”. Tällä tarkoitan, että kolmiulotteinen esineellinen tila ja kaksiulotteinen maalauksellinen kuvatila yhdistyvät teoksessa. Tilallinen kaksoismerkitys on omien maalausteni piirre. Tutkielmani on sekä tieteellistä että taiteellista tutkimusta, koska käsittelen omia maalauksiani.

Tutkimukseni alue on maalaustaiteen ontologia, joka pureutuu teoksen rakentumiseen ja olemassaoloon liittyviin kysymyksiin. Lähestyn maalauksen olemisen tapaa tilan ja ajan kautta. Keskeinen ajatukseni on, että maalaus ikään kuin ajattelee sen kautta, miten se rakentuu. Tämän vuoksi taulu ja tilallinen kaksoismerkitys eroavat radikaalisti toisistaan. Tilallinen kaksoismerkitys sisältää taulusta poikkeavaa ajattelua esimerkiksi maalauksen ja sen ympäristön sekä maalauksen ja kokijan/tekijän välisestä vuorovaikutuksesta ja yhteydestä. Tästä seuraa, että maalaus (tilallinen kaksoismerkitys) ottaa kantaa rakenteessaan ontologian kysymyksiin, esimerkiksi maalauksen kohtaamisen tilanteeseen: millainen läheisyys tai ero on teoksen ja kokijan/tekijän välillä? Laajemmassa merkityksessä tämä ontologian ajattelu koskee

---

<sup>1</sup> Käytän käsitettä ”taulu” erotellessani kaksiulotteisen maalaustaiteen muista maalauksen muodoista siitä huolimatta, että ”taulu” yksinkertaistaa esimerkiksi suurten maalausten luonnetta.

<sup>2</sup> Juhana Blomstedt kuvaa omaa kokemustaan taulun syntymästä tai katoamisesta sen mukaan, saavuttaako hän maalauksessaan visuaalisten elementtien välisen jännitteen. Jos hän tavoittaa äärimmäisen jännitteen, taulu syntyy rajautuen samalla ympäristöstään ja muodostaen yhtenäisen teoksen. (Blomstedt 1986.)

<sup>3</sup> Maalaustaiteen historiassa näkyy, että taiteilijat ovat ylittäneet taulun rajoja sellaisilla keinoilla, jotka kaksiulotteisessa teoksessa ovat mahdollisia. Henri Matisse laajentaa maalauksen illusorista tilaa periferisen näkemisen alueille. Maalatuksessaan näkymää, jossa huonetila aukeaa ikkunasta ulkotilaan, hän ei maalaa ainoastaan tilaa edessään vaan sijoittaa itsensä kuvaan (ei kuitenkaan maalaa kuvaa itsestään). Hän luo tilailluusion, jonka lähtökohta on tilassa olemisen kokemus: maalauksen tila ikään kuin leviää hänen ympärilleen siihen tilaan, jossa hän maalaa. (Bois, 1994, 70.)

kysymystä subjektin ja objektin välisestä erosta. ”Eletty ajattelu” tematisoituukin tässä tutkielmassa pääasiassa teosesimerkeissä ja havainnollistuu ympäristössä, josta se on lähtöisin – eletyssä tilassa ja ajassa. Tutkimukseni kuluessa en vertaile taulua ja tilallista kaksoismerkitystä toisiinsa, vaan keskityn merkityksiin, joita tilallisen kaksoismerkityksen ontologia tuo esiin yksittäisissä teoksissa.

Teoreettinen lähtökohtani on Henri Bergsonin käsite ”kesto” (*durée/duration*). Bergson erottelee toisistaan subjektiivisen kvalitatiivisen (todellisen) keston ja objektiivisen ajan, joka etenee lineaarisesti.<sup>4</sup> Lineaarinen aika on sidottu homogeeniseen tilaan, ulkoisuuteen, kun taas kesto on sisäinen kokemus ja riippumaton tilasta. Kesto tuo toisaalta subjektin sisäisen maailman havaitsemisen tilanteeseen ja olemassaolon tilaan ja toisaalta murtaa tilan ja (lineaarisen) ajan mekaanista luonnetta. (Bergson 1991, 87–107, 195–198, 206–209; 1950, 127–129.) Tällainen tila, jossa kesto vaikuttaa, on ”ajallistunut” tila. Kutsun tätä tilan ja ajan välistä aluetta ”kuvien kentäksi”, ja asetan tämän alueen dialogiin tilallisen kaksoismerkityksen kanssa. Tutkin, miten Bergsonin keston kautta hahmottuu – ja missä määrin keston kautta on mahdollista hahmottaa – tilallisen kaksoismerkityksen sellaisia merkityksiä, jotka liittyvät erityisesti teoksen rakentumiseen ja olemassaolon tapaan. ”Kuva” saa tässä niin sanotussa kuvien kentässä re-presentaatiota laajemman visuaalisen merkityksen sisältäen merkit kuvan ja kirjoituksen välissä, muistin epäselvät jäljet sekä maalauksen kolmiulotteisuuden, maalauksellisuuden ja materiaalisuuden.

Kolmiulotteinen alkumuoto maalauksissani on triptyykin kaltainen teos, jonka keskiosaan olen yhdistänyt saranoiden avulla siivekkeitä kuin ovia. Keskiosa puolestaan on teoksen seinälle ripustettava runko. (Kuvat 1–2, sivut 7–8.) Tätä symmetristä rakennetta olen muunnellut, mistä on syntynyt myös epäsymmetrisiä rakenteita kuten parittomia ovia sekä maalauksia, jotka muistuttavat avattavia ja suljettavia kirjoja, joskus myös ikkunoita. Varhaisissa teoksissani on installaation piirteitä. Koska olen kiinnittänyt maalausten ovet saranoiden avulla, on kokijalla mahdollisuus muunnella teosta, käänellä ovia ja katsoa teosta eri puolilta. Kun katsoja avaa ja sulkee ovia, maalaus kätkeytyy osittain katsojalta, ja siinä on konkreettinen liike.

Vaikka tutkimukseni lähtökohta on tilallisen kaksoismerkityksen rakenne, joka poikkeaa taulun olomuodosta, en silti varsinaisesti kysy ontologian tutkimuksessani,

---

<sup>4</sup> Tässä tutkielmassa ”kesto” tarkoittaa Bergsonin sille antamaa merkitystä todellinen kesto.

mikä maalaus on. Sen sijaan kysyn maalauksen tilanteellista luonnetta: miten maalaus ikään kuin toimii ja ajattelee.<sup>5</sup> Kysymys ”miten” kertoo ontologian merkityksestä tässä tutkielmassa – ontologia kytkeytyy Bergsonin keston.

Käsitellessäni tilallista kaksoismerkitystä, joka poikkeaa taulusta, en voi tarkastella ontologiaa (ainoastaan) sen kautta, mitä yleisesti on ajateltu taiteenlajin eli maalaustaiteen ontologiasta – että ontologian merkitys tiivistyy värin materiaalisuuteen ja että maalauksen luonne on määriteltävä sen mediumin (värin) kautta (Lawrence 2013, 12–13). Kolmiulotteinen maalaus ei myöskään noudata modernistista käsitystä, että maalaus olisi ”yhdellä silmäyksellä havaittavissa” (Greenberg 1989, 128)<sup>6</sup>. Lisäksi kolmiulotteiset teokset eivät vastaa ajatusta, että maalaus olisi vailla materian kolmiulotteisuutta (lukuun ottamatta värin materiaa ja pinnan struktuuria). Tämä kiteytyy G.W.F. Hegelin taidefilosofiassa. Hegelin mukaan maalaus on peili (*Spiegel*), joka tarkoittaa saksankielessä peilin lisäksi tasoa.

... Niiden sijaan maalaustaiteen näkyvyys ja näkyväksi tekeminen perustuu ideaalisempiin eroihin, nimittäin värien erityisyyteen, ja rajoittamalla tason ulottuvuuksiin se vapauttaa taiteen aineellisuuden aistittavasta ja tilallisesta kokonaisuudesta. (Hegel 2013, 144.)

Toisaalta maalaus on Hegelille subjektin peili, hengen toimintaa ja hengen jättämiä jälkiä maailmaan, mikä ei korosta representaatiota vaan aistimellista taiteen kieltä (Sallis 2008, 91–92; Hegel 1975, 87, 839).

Mikel Dufrenne tuo maalauksen ontologiaan tilallisuuden lisäksi ajallisuuden: maalaus on sekä tila-objekti että aika-objekti, ja maalauksen ajallisuuden perusta on kokijan/tekijän ajallisessa aistimellisessä kokemuksessa. Hänen näkemyksensä taustalla on Bergsonin kesto. Dufrenne keskittyy tutkimuksessaan ja käsitteistössään taidehistorian tauluihin sekä aikalaistaiteeseensa, moderneihin maalauksiin. Maalauksen kolmiulotteisuus ei silti näytä mahtuvan hänen kehukseensa. (Dufrenne 1973, 274–279, 292–293.) Bergsonin ajattelussa sen sijaan itse kesto tematisoituu ja saa useita merkityksiä, minkä vuoksi se näyttää luovan välineitä tarkastella myös tilallista kaksoismerkitystä maalauksessa. Keston piirteiden kautta rakentuvaa tutkimustani

---

<sup>5</sup> Kysymykset ”miten” ja ”mikä” liittyvät kahteen elämän puoleen Bergsonin ajattelussa ja maailmassa. Homogeeninen tila on laajassa merkityksessä ”mikyttä”, johon kuuluvat lineaarinen aika, geometria, kvantitatiivisuus, looginen abstrakti kieli sekä älyn (*intellect*) erotteleva toiminta, kun taas keston piiriin kuuluvat runollinen kieli, intuitio (*intuition*), vaisto (*instinct*) aistimellisuus ja kvalitatiivisuus. (Bergson 1950, 75; 1991, 183, 191–194; 196–198; 2016, 35–36; Muldoon 2006, 104.)

<sup>6</sup> Clement Greenberg kuitenkin näkee ympäristöstään erillisen maalauksen murtuman modernissa ”allover”-maalauksessa (Greenberg 1989, 117, 128).

kuvaa, että ontologian termit ovat riippuvaisia prosesseista ajassa, historiassa ja havaitsemisessa (Boehm 2011, 37).

Dufrennen käsitys taideteoksesta, joka on subjektin kaltainen, jäsentää tutkielmassani maalauksen ontologiaa. Teos on samanaikaisesti avoin ja suljettu. Se on oma maailmansa sisältäen oman tilansa ja aikansa. Avoimuutta on taideteoksen ilmaisevuuden viimekätinen tyhjentyttömyys. (Dufrenne 1973, 146–152, 329.) Teos on ”aukeama”. Koska tilallinen kaksoismerkitys tekee maalauksesta kolmiulotteisen tilanteellisen paikan, se kyseenalaistaa teoksen rajattuuutta suhteessa ympäristöön sekä kokijaan. Teos-subjekti on sedimentoitunut ja vuorovaikutteinen.

Käsittelen maalauksen ontologiaa laajassa merkityksessä. Sen lisäksi että teos-subjekti tuo maalauksen ontologian piiriin kysymyksen läsnäolosta ja poissaolosta, laajennan maalauksen ontologian aluetta yleiseen ontologian kysymykseen subjektin ja objektin suhteesta, joka puolestaan tuo esiin kysymyksen ruumiin ja mielen/hengen suhteesta. Maalauksen ontologia laajassa merkityksessä ei silti sulje ulkopuolelleen teoksen olemisen tapaa tilassa ja ajassa, kuvallisen esittämisen tapoja ja materiaalisuutta eikä kokijan/tekijän paikkaa teoksessa. Päinvastoin nämä yksittäiset piirteet limittyvät ontologian yleisempiin kysymyksiin ja siihen, miten näitä kysymyksiä on rakentunut sisään teokseen.<sup>7</sup> Mielestäni on perusteltua erityisesti visuaalisissa taiteissa laajentaa ontologian aluetta yleisiin ontologian kysymyksiin, koska visuaaliset taideteokset ovat elämän tilassa ja tilanteissa ruumiillisesti kohdattavissa. Teosten olemisen tavasta ja merkityksistä ei voi pyyhkiä pois, miten teokset ovat tilassa.

Käsitys ajasta maalauksessa ei ole yksiselitteinen. Perinteisesti maalaus ymmärretään ympäristöstään rajatuksi representaatioksi, joka esittää liikkumatonta tilaa ja liikkumattomia ihmisiä, mikä tuo ajattomuuden maalauksen olennaiseksi piirteeksi.<sup>8</sup> Taulua, joka rajautuu ympäristöstään, on vaikeampi käsittää ajalliseksi teokseksi kuin huonetilan seinät peittäviä freskomaalauksia. Kauttaaltaan maalattua tilaa ei edes periaatteessa voi hahmottaa yhdellä silmäyksellä, ja jo freskojen näkeminen vaatii aikaa. Eräänlaista maalauksen ajallisuutta on myös historiallinen aika, joka tarkoittaa

---

<sup>7</sup> (Esimerkiksi) Edmund Husserlin mukaan taiteessa on mahdollista paljastaa apriorisia struktuureja poeettisesti (Gadamer 1994, 99).

<sup>8</sup> Hans-Georg Gadamerille kuvataide on ajasta riippumatonta. Toisaalta Gadamer ei katso maalausta sen muista taiteenlajeista erottavan tekijän eli ajattomuuden kautta vaan kirjallisuuteen yhdistävän piirteen kautta, jota hän hahmottaa käsitteen *Vollzug* (esimerkiksi ”toimeenpano”) avulla, mikä näyttää tuovan maalaustaiteeseen eräänlaisen ajallisen dimension. (Gadamer 1994, 100.)

teoksen katsomisen tapoja ja tulkintoja, tyyliä, tekijän elämän vaikutusta teoksessa sekä aikakautta, jolloin teos on luotu (Dufrenne 1973, 155–156). Maalauksen ajallisuuden eräs kerrostuma muodostuu myös ajasta, joka on kulunut taiteilijan työskentelyyn ja on koettavissa teoksen kerroksellisessa materiaalisuudessa. Lisäksi abstraktin modernin taiteen teoria pureutuu itse kuvatilán ajallisuuteen: aika on maalauksen abstraktissa luonteessa, kuvatilán jännitteissä ja liikkeissä (esimerkiksi Kandinsky 1981, 50).

Ruumiillinen käsitys havaitsemisesta korostaa maalauksen tilán ajallista luonnetta, joka ei synny ennalta ajatellun mallin kuten lineaarisen perspektiivin avulla. Sen sijaan tila muodostuu maalaukseen tekiján silmien ja kehon liikkeiden kautta taiteellisen työskentelyn prosessissa, joka tapahtuu näkyvän aiheen äärellä. Maalauksen tila rakentuu tällöin eletyn luonnollisen perspektiivin mukaan taiteilijan ja tilán kohtaamisen tilanteessa. (Merleau-Ponty 2012a, 118–131.)<sup>9</sup> Tilallinen kaksoismerkitys ei kuitenkaan tarkoita maalaustaidetta, joka syntyy (suoraan) maailman tai objektien havaitsemisen pohjalta. Tämän sekä maalausteni kolmiulotteisuuden vuoksi minun on ajateltava uudelleen tilán ajallisuus sen kautta, miten itse maalaus rakentuu ja ilmaisee itseään sekä miten se on kohdattavissa. Näkökulmani kääntyy teos-subjektiin.

Tutkimustavassani on dialogisuutta ja henkilökohtaisuutta, jotka Luce Irigaray käsittää filosofian luennan piirteiksi (Oksala&Werner 2005, 54–55). Omassa tutkimuksessani dialogisuus toteutuu filosofian ja maalausten välillä sekä paikoitellen filosofien käsitysten välillä. Maalaus tematisoi teoriaa ja on osa minääni taiteilija-tutkijana. Siinä mielessä tutkin teoriaa maalauksen kautta. Toisaalta tunnen maalauksen sen sisältä työprosessista käsin. Tiedän millaisia filosofisia kysymyksiä maalauksen työprosessi ja maalaus pitävät sisällään. Katson ja tematisoin maalauksen rakentumista teorian kautta. Ajatukseni on, että maalaus ja teoria asettavat kysymyksiä toisilleen, ja lukija voi osallistua maalausten kautta teorian ja taiteen dialogiin. Tarkoitukseni ei silti ole, että maalaus ja teoria samaistettaisiin toisiinsa. Teos voi osoittaa teorian ongelmia maalauksen tarkastelussa. Tuonkin keskusteluun myös muita filosofeja kuten Edmund Husserl ja Maurice Merleau-Ponty. Positioni taiteilija-tutkijana vastaa omaa sisäistä dialogiani sekä taiteilijana että tutkijana, mikä on tutkimukseni henkilökohtainen piirre.

Hahmottelen tutkimukseni teoreettista taustaa tutkielman ensimmäisessä osassa ”Objektiivinen aika ja subjektiivinen ajallisuus Bergsonin ajattelussa”. Esitän Bergsonin

---

<sup>9</sup> Myös Bergsonin mukaan luonnollinen havainto ei rakennu rationaalisen mallin mukaan vaan sitä määrittää kvalitatiivisuus eikä kvantitatiivisuus. (Bergson 2002, 250–253, 263; 1991, 195–198.)

aika- ja tilakäsityksen pääpiirteissään sekä tämän käsityksen vaikutusta ja yhteyttä ajatuksiin maalaustaiteesta ja havaitsemisesta. En silti sovelle omiin teoksiini Bergsonin käsityksiä maalauksista, vaikka tuon esiin hänen näkemystään luvussa ”Bergson maalaustaiteesta”. Valmiiden tutkimusrakenteiden sijaan luon tutkimuskäsitteistöni sellaisista keston piirteistä, joiden ajattelen olevan mielekkäässä suhteessa merkitysten rakentumiseen tilallisessa kaksoismerkityksessä.

Tutkielman jälkimmäisessä osassa ”Tilallisen kaksoismerkityksen ontologia” tuon ensin esiin tilallisen kaksoismerkityksen juuria maalaustaiteen historiassa. Tämän jälkeen käsittelen maalauksiani tutkimuskäsitteideni avulla. ”Ajallistuminen” hahmottaa rajaa huonetilan ja teoksen välillä sekä maalausta tilanteena ja paikkana, jossa elämän ja taiteen prosessit yhdistyvät. ”Melodia” puolestaan on ajallisuuden muoto, joka avaa tilallisen kaksoismerkityksen ajallisuutta elokuvallisten piirteiden kautta. Tutkimuskäsite ”muisti” saa useita merkityksiä. ”Ontologinen tiedostamaton” ja ”ajan sisäkkäisyys” kartoittavat muistin eri muotojen kuten myös menneen, nykyisyyden ja tulevan keskinäistä liikettä ja tapahtumaa. Sekä maalauksen kaappi-rakenne että maalauksellinen kuvatila ovat siirtymätiloja. Merleau-Pontyn käsitteen ”liha” (*chair/flesh*) avulla hahmotan tekijän/kokijan paikkaa teoksessa, vuorovaikutusta kolmiulotteisen maalauksen kanssa. Bergsonin käsitys ruumiista luo tälle pohjaa.

Eletyn ajattelun teema läpäisee tutkimukseni jälkimmäisen osan, koska se on sisään rakentunut teosesimerkkeihini – miten nostan esiin keston piirteiden kautta teosten ”ajattelua”. Tutkielman lopussa pohdin myös teoreettisesti eletyn ajattelun teemaa, joka liittyy kysymykseen aukeamasta ja sulkeumasta. Eletyn ajattelun merkitykseksi nousevat Bergsonin filosofiassa ajatuksen liike ja intuitio, erityisesti filosofinen intuitio. Nämä eletyn ajattelun muodot ovat liitoksissa keston. Katson teoksia ensisijaisesti niistä itsestään käsin, ja lähtökohtani on maalausten metataso, tilallisuus ja ajallisuus.



**Kuva 1.** Kaija Mäenpää. *Aukeavat tilat: Sisätila*, 2010, öljy kankaalle, 235x280 cm.



## I Objektiivinen aika ja subjektiivinen ajallisuus Bergsonin ajattelussa

Tutkielman ensimmäisessä osassa tuon esille keston merkityksiä sekä Bergsonin ajattelun taustaa – länsimaisen metafysiikan kritiikkiä. Aloitan näistä hänen ajattelunsa lähtökohdista, koska tarkoitukseni ei ole hahmottaa ainoastaan kestoja sinänsä vaan myös tilan ja ajan suhdetta, joka tulee esiin hänen aikakäsityksessään. Tila on lähtökohdaltaan osiin jaettu materiaa vailla jatkuvuutta, ja aika (kesto) on tietoisuuden jatkuvuutta vailla tilaa. (Bergson 1950, xxiii, 107–108.) Esitän ensin nämä äärimmäiset vastakohtaisuudet, jotka kuitenkin kumoutuvat myöhemmin. Ensimmäisessä osassa luon taustaa tutkielmani jatkoa varten. Toisessa osassa käsitelen teosesimerkeissani, miten Bergsonin keston piirteiden avulla voi sanallistaa ja ymmärtää – ja missä määrin niiden kautta on mahdollista sanallistaa – tilallista kaksoismerkitystä maalauksessa.

Käsitys tilan ja ajan keskinäisestä suhteesta ilmenee siinä, miten maalaustaiteesta kirjoitetaan ja millaiseksi maalaustaide ymmärretään. Käsitteet ”liike” ja ”muutos” kuvaavat Bergsonin suhdetta maalaustaiteeseen. Hänen ajatuksensa taiteesta eroaa käsityksestä, joka korostaa liikkumatonta ja ajatonta representaatiota. (Bergson 2002, 250–252, 265–266; 1950, 15.) Valokuvasarjassa *Ajatella aikaa* havainnollistan ajallisuuden kerrostuneisuutta tuoden esiin liikkumattomasta representaatiosta poikkeavaa tapaa hahmottaa ja nähdä tila.

Käsitteen ”ajallistua” avulla puran tilan ja ajan vastakkaisuutta.<sup>10</sup> Tila, jossa kesto vaikuttaa – ”ajallistunut tila” – on homogeenisen tilan ja keston välissä. Tätä tilaa näyttäisi vastaavan kuvaus ”olemisen paikan ja olemisen läpäisevyyden tila”, jota olen käyttänyt aiemmin teoksistani (Mäenpää 1999; Siltala 2005, 41). ”Olemisen paikka” on ikään kuin huonetilaa – seinät ja ovet huonetilassa – silti niin, että tila on elettyä kokemusta, maalausta. ”Olemisen läpäisevyys” puolestaan on kulkua subjektin mielen ja muistin läpi. Tilallisessa kaksoismerkityksessä nämä yhdistyvät.

---

<sup>10</sup> Käsitteet ”ajallistua”, ”ajallistunut” sekä ”ajallistuminen” tulevat Dufrennen sanoista *temporalization* ja *temporalize*, jotka hänellä varsinaisesti liittyvät taiteen kokijan kokemukseen. Kokija herättää eloon tietoisuudessaan teoksen ajallisuuden. Vasta tällöin aika on elettyä kokemusta. (Dufrenne 1973, 160, 185, 274–278.) Itse ajattelen, että ajallisuus on jo teoksessa. Taideteos tekee näkyväksi, että ajallisuus ja ajan kerrostumat ovat läsnä subjektin elämän prosesseissa ja subjektia ympäröivissä tiloissa ja asioissa. Myös itse maalauksellisuudessa on oma ajallisuutensa. Näin kesto vaikuttaa teoksessa.

Bergsonilla todellisuus on tilan ja ajan välissä. ”That which is given, that which is real, is something intermediate between divided extension and pure inextension. It is what we have termed the *extensive*.” (Bergson 1991, 245). Tämä pehmentää tilan ja ajan ”dualismia” Bergsonilla (Lacey 1999, 17).

## 1. Osiin jaetun ajan ja liikkeen kritiikki

Erityisesti mannermaisessa filosofiassa 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alkupuolella esitetään kritiikkiä vallitsevaa positivistista ajattelua kohtaan. Luonnontieteellisen asenteen sijaan pohditaan ihmisen subjektiivisen sisäisen kokemuksen luonnetta. Immanuel Kantin käsitys ajasta ja tilasta näyttäytyy ikään kuin ihmisen elämää supistavana kuorena, joka kyseenalaistetaan ja avataan. Kuoren alta paljastuu inhimillisen kokemuksen ajallisuus. Sekä Bergsonin kesto että Husserlin transsendentaalisen egon ”sisäinen aikatietoisuus” tuovat esiin subjektin aikakokemuksen sekä tietoisuuden ajallisuuden luonnetta. Heille on yhteistä, että he tiedostavat ja purkavat rakenteita, jotka abstrahoivat kokemusta. Heidän mukaansa ihmisen sisäinen kokemus ajasta on perimmäisempi tai alkuperäisempi kuin kellon näyttämä aika. Kellon aikaa on kuitenkin pidetty objektiivisesti annettuna, ja ihmisen psykologinen aikakokemus on käsitetty epätodelliseksi subjektiiviseksi illuusioksi (Hoy 2009, xiii). Tämän vuoksi Bergsonin kesto ja Husserlin fenomenologinen ajan tutkimus eroavat käsityksestä, jonka mukaan objektiivinen aika on annettu. Hoy käyttääkin käsitettä ”aika” fysiikan osiin jaetusta ajasta ja käsitettä ”ajallisuus” subjektiivisesta aikakokemuksesta (Hoy 2009, xiii). Myös tässä tutkielmassani käsite ”ajallisuus” viittaa subjektiiviseen kokemukseen ajasta.

”Psykologinen” ei ole oikea sana ilmentämään subjektiivisen ajallisuuden tutkimusta, joka varsinaisesti käsittelee itse kokemuksen psykologisen takaisia rakenteita, kuitenkin niin, että kyse on subjektiivisen kokemuksen rakentumisesta. Ajallisuuden tutkimus on tämän vuoksi enemmän ontologista kuin psykologista. Husserl käsittelee transsendentaalisen egon sisäisen aikatietoisuuden tutkimuksessaan niitä yleisiä ja suhteessa kokemukseen transsendentaalisia tietoisuuden rakenteita, joiden kautta ihmisen kokemus ajasta rakentuu – miten aika ilmenee tietoisuudelle. Tällöin ”transsendentaalinen” ei merkitse formaalia epäpersoonallista rakennetta vaan minää faktisena kokijana. Husserlin ajattelussa ajallisuus on myös itsetietoisuutta, ja transsendentaalinen minä on faktinen kokeva subjekti, kun taas Kantin minä on tietävä subjekti (Husserl 2011, 94). Silti Kantin mukaan aika on sisäisen aistimuksen muoto, joka koskee itseämme ja sisäistä tilaamme. Tämän vuoksi aika on myös tilaton. Aikaa luonnehtii kuitenkin objektiivisen ajan piirre peräkkäisyys. Tila puolestaan on ulkoisen aistimuksen muoto, jota luonnehtii tilassa ulottuvaisten olioiden vierekkäisyys sekä samanaikaisuus. (Kant 2013, 526–527.)

Ajalla on vain yksi ulottuvuus: eri ajat eivät ole samanaikaisia vaan perättäisiä (samoin kuin eri avaruudet eivät ole perättäisiä vaan samanaikaisia). Näitä peruslauseita ei voida saada kokemuksesta, sillä se ei antaisi ankaraa yleisyyttä eikä apodiktistä varmuutta. Voisimme vain sanoa: ”Yleinen havainto opettaa näin”, mutta emme: ”Näin sen täytyy olla”. (Kant 2013, 526.)

Tila ja aika yhdessä ovat aistimellisen havainnon muotoja, joiden kautta subjekti on suhteessa maailmaan tavoittaen maailman representaatioita ja relaatioita. Eräs relaatio on subjektin suhde objektiin. Havainnossa on kuitenkin mahdollista tavoittaa ainoastaan aistimellisesti annettuja ilmiöitä eikä olioita itsessään. ”Näin sen täytyy olla”-varmuus luo tilaan ja aikaan objektiivisen pätevyyden, kuitenkin ainoastaan suhteessa aistimellisesti annettuihin ilmiöihin eikä olioihin itsessään. (Kant 2013, 521–531.)

Bergson esittää kritiikkiä Kantin ajattelua kohtaan, vaikka sekä Bergsonin että Kantin ajattelu näyttää asettuvan omalla tavallaan empirismin ja idealismin perinteiden väliin ja Kantin ilmiöihin keskittyvässä tila- ja aikakäsityksessä on eräänlaista fenomenologisuutta.<sup>11</sup> Kantin suhde aikaan ja tilaan on teoreettinen ja esineellistävä, minkä vuoksi havainnossa ei ole mahdollista tavoittaa materiaa eikä henkeä. (Bergson 1991, 211–212.) Kantin havaintomaailma olisi siis esineellistetty, koska aistimellisesti ei ole mahdollista tavoittaa mitään oliota itsessään eikä myöskään subjektia itsessään.

Bergsonin kannalta tärkeä kysymys on itse ajan esineellistäminen. Muldoon näkee ajan apriorisen näkymättömän luonteen syynä siihen, että aika esineellistyy Kantin ajattelussa. Näkymättömästä ajasta voi olla vain epäsuora representaatio, joka syntyy tilan kautta. Tällöin ajasta tulee tavallaan osa esineellistä tilaa. (Muldoon 2006, 45–46, 50.)<sup>12</sup> Omassa ajallisuuden tutkimuksessaan Bergson kääntää katseen subjektiin. Todellinen kesto on liitoksissa ihmisen ainutlaatuiseen historiaan (Muldoon 2006, 82). Hän luo lineaarisen ajan rinnalle subjektiivisen aikakäsityksen, joka perustuu sisäkkäisyyksiin (Bergson 1950, 100, 232).<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Myös Husserlin ja Kantin välillä on yhteys, koska Husserl keskittyy Kantin tavoin ilmiömaailmaan (Kannisto 2014). Husserlilla ilmiömaailma on kuitenkin merkitykseltään Kantin ilmiöitä laajempi. Husserl pyrkii purkamaan luonnontieteellistä (luonnollista) asennetta suhteessa ilmiöihin ja pääsemään asioihin itseensä (Husserl 1999, 56–59; Jacobs, Perri 2010, 106).

<sup>12</sup> ”... the impassable problematic of Kant; that is a) that time as such is invisible; b) that it could not appear in any living experience; c) that it is always presupposed as the condition of experience; and d) from this last fact, that time could only appear indirectly in objects apprehended in space and according to the schemata and categories of objectivity” (Muldoon 2006, 50).

<sup>13</sup> ”Kant’s great mistake was to take time as a homogeneous medium. He did not notice that real duration is made up of moments inside one another, and that when it seems to assume the form of a homogeneous whole, it is because it gets expressed in space.” (Bergson 1950, 232.)

Bergson hahmottaa todellisuutta kahdesta suunnasta. Todellisuus hahmottuu toisaalta tietoisuuden tilattoman ajallisuuden näkökulmasta ja toisaalta abstraktin tilallisuuden kautta. Abstrakti tilallisuus tarkoittaa myös materiaa, joka on jaettavissa lukemattomiin osiin. Tämän vuoksi hänen filosofiansa voi nähdä jopa ajan ja tilan dualismina. (Lacey 1999, 13–14, 18; Bergson 1950, 109.) Ajan ja tilan vastakkaisuudesta syntyvät myös ajan (ja tilan) eri merkitykset. Ajan (ja tilan) merkitys riippuu siitä, millaisena maailma nähdään. Luonnontieteellinen ajattelu jakaa ajan matemaattisesti erillisiksi hetkiksi vastaavasti kuin materia voidaan jakaa lukemattomiin osiin. Bergsonin mukaan osiin jaettu aika vertautuu liikkumattomaan materiaan, mistä kertoo nimitys ”materialisoitunut aika” (*time materialized*). Ajan keskeytymätön jatkumo katkeaa, jos aika ymmärretään erillisiksi peräkkäisiksi hetkiksi. Virhe tapahtuu siinä, että aika ja liike samaistetaan liikerataan, jota tarkastellaan ulkoapäin ja joka voidaan jakaa lukemattomiin osiin. Näin ajasta tulee ulkoistettu kuva ja symboli, ihmisen mielen rekonstruktio eletystä tilanteesta.<sup>14</sup> Nykyisyydeksi kutsutaan osiin jaetun ajan nykyhetkeä. Ajan jatkuvuus on tällöin vain kuvitelma, jonka kautta on totuttu näkemään hetkiksi jaettu aika keskeytymättömänä jatkumona. (Bergson 1950, 75–76, 100–114, 127; 1991, 190–197, 208–209; Lawlor 2010, 27.)

Materialisoituneen ajan vastakohta on subjektiivinen ajan kokemus, immateriaali tietoisuuden sisäisyys. Periaatteessa tietoisuuden ajallisuutta voi luonnehtia (ja sitä myös luonnehditaan) ilmaisulla ”flow”, mikä kuitenkin yksinkertaistaa sisäisen aikakokemuksen luonnetta, sillä tietoisuuden flow-luonteen voi ajatella nykyhetkien virraksi tiettyyn lineaariseen suuntaan, menneestä tulevaisuuteen.<sup>15</sup> Näin päädytään paradoksaalisesti tilanteeseen, jossa nykyisyyden voi tulkita virtauksesta huolimatta irralliseksi hetkeksi (Merleau-Ponty 2002, 485–488). Bergsonin käsitys nykyisyydestä on kerrostunut, eikä nykyisyyttä voi tarkastella erillisenä. Nykyisyys ei voi olla ”hetki”. Tämän vuoksi kestoa ei oikeastaan voi käsitellä ilman muistia. (Bergson 1991, 220; Lawlor 2010, 29.)

---

<sup>14</sup> Jo antiikin aikainen Zenonin paradoksi kertoo, miten liike ja aika samaistetaan janaan tai liikerataan. Vaikka aika jaettaisiin lukemattomiin osiin, ei ikinä saavutettaisi jatkuvaa ajan virtausta, vaan itse asiassa aika jakautuisi äärettömäksi määräksi pysähtyneitä toisiaan seuraavia ja toisistaan erillisiä hetkiä. (Bergson 1950, 113–114.)

<sup>15</sup> Bergsonilla on ilmaisu *time flowing*, joka tarkoittaa subjektiivista aikakokemusta ja joka eroaa objektiivisesta ajasta, josta hänellä on ilmaisu *time flown* (Bergson 1950, 221). Merkitykseltään laajempi ja osuvampi ajan rakenteen ilmaus on silti käsite *melody* (Bergson 2002a, 262), jota käsitellen luvussa ”Maalauksen ajallisuuden ongelma – ’flow’ ja ajallisuuden muoto ’melodia’”.

Bergson on päätynt (kuten Husserl) käsitykseen eletyn ajan ja subjektin itsetietoisuuden tai pikemminkin minuuden yhteydestä toisiinsa. Vastaavasti kuin transsendentaalisen minän jatkuvuus on ajallisuuden perustaa, on tietoisuuden (*conscience*) ja minän jatkuvuus keston perustaa. Keston primaarisuutta kuvaa, että ”minä” ei synny eikä lakkaa hetkien mukana, vaan muisti luo olemassaolon kokonaisuuden. Ilman edellisen hetken muistia ei olisi jatkuvuutta menneen ja tulevan välillä. Muisti rakentaa tietoisuuden jatkuvuuden. (Chevalier 1926, 147.)<sup>16</sup>

Ajan (keston) ja tilan vastakkaisuus näkyy siinä, että tietoisuuden kokemus on materiasta ja ulottuvaisesta tilasta riippumaton ja ei-jaettavissa, kun taas homogeenista tilaa luonnehtii osiin jaettavuus. Tilaan sitoutunut lineaarinen aika on abstrahoitu tietoisuuden jakamattomasta kokemuksesta. Ihminen ei voi tavoittaa jakamatonta tietoisuuden kestoa käsitteellisessä loogisessa ajattelussa, ja ajattelun objektina aika on aina jo mennyttä. Ajan voi vain elää. Itselflektiossa ihminen tavallaan jakautuu katsojaksi ja kokijaksi samanaikaisesti menettäen alkuperäisen ajallisuuden kokemuksen. Kaksi erilaista aikaa – osiin jaettu aika (objekti) ja koettu aika – syntyvät näin kahdesta erilaisesta havaitsemisen ja maailman kohtaamisen tavasta. Samalla kyse on myös siitä, miten maailman moninaisuus tulkitaan, miten tilaa katsotaan. Onko moninaisuus laadullisten kvalitatiivisten piirteiden ainutkertaisuutta vai tilaan sijoituvia asioita, joita voi mitata sekä kuvata symboleilla. Rinnakkaisuus ja samanaikaisuus kuvaavat objekteja tilassa. (Bergson 1950, 75–76, 126–128, 220–221.)

Samanaikaisuudella on kuitenkin myös merkitys, joka liittyy muistiin ja joka vaikuttaa riippumattomalta suhteesta homogeeniseen tilaan. Tämä merkitys laajentaa käsitystä tilasta. Samanaikaisuus on tällöin rinnakkaisuuden sijaan päällekkäisyyttä merkityksessä läpinäkyvyys tai sisäkkäisyys. Käsittelen tätä toisenlaista samanaikaisuuden merkitystä luvussa ”Samanaikaisuus havainnossa ja kuvatilassa – *Ajatella aikaa*”.

---

<sup>16</sup> ”... il faut nécessairement qu’il y ait en moi quelque chose qui ne meure pas à chaque instant pour renaître l’instant d’après, comme la matière; il faut qu’il y ait un trait d’union entre l’avant et l’après, donc une mémoire. *L’unité de notre moi est une continuité dans le temps: notre conscience est une mémoire.* ”Sans une mémoire élémentaire qui relie les deux instants l’un à l’autre, il n’y aura que l’un ou l’autre des deux, un instant unique par conséquent, pas d’avant et d’après, pas de succession, pas de temps... Durée implique donc conscience; ...” (Chevalier 1926, 147.)

## 2. Materialisoitunut hetki taiteessa

Bergsonin käsitys materian kvantitatiivisuudesta sekä jossain määrin myös materialisoituneesta ajasta näyttää muistuttavan Kantin tila- ja aikakäsitystä: tila on vierekkäisyyttä ja samanaikaisuutta, ja aika on peräkkäisyyttä. Bergsonin ajattelu kuitenkin jännittyy subjektin immateriaalin sisäisen keston ja liikkumattoman materiaallisen tilan suhteen kautta. Havainto (viime kädessä) myös ikään kuin puhkaisee materian kuoren, mikä näkyy erityisesti hänen kirjoituksessaan maalausten ja havaitsemisen tavan yhteydestä. (Bergson 2002a, 252.) Käsittelen tilan elettyyttä esitettyäni ensin Emmanuel Levinasin näkemyksen katkaistusta hetkestä taiteessa.

Bergsonin mukaan antiikin kiviveistos ilmentää enemmän ikuisuutta ja pysyvyyttä kuin inhimillistä elämää. Veistos tuo esiin hetken, joka on jähmettynyt – ikään kuin liike, joka vasta on ilmestymässä esiin, olisi jo jäätynyt paikalleen ikuisuuksiin asti. (Bergson 1950, 15; Milz 2011, 886.) Bergson saattaa myös tarkoittaa, että representaatio, joka imitoi todellisuuden ulkoisia muotoja, olisi kuin käsite, joka nimeää asioita.

Levinas puolestaan kiinnostuu katkaistun hetken merkityksestä. Hetki jää hetkien väliin, jolloin liike, muutos ja siirtymä tulevaisuuteen on lykätty äärettömiin. Klassinen taideteos yrittää piilottaa ideaalisuutensa suojassa taiteen olennaisen merkityksen: taideteos on enemmän todellisuuden varjo tai uni kuin näkyvää todellisuutta. Klassisen teoksen ”uni” onkin painajainen eli kuolema. Pysäytetyllä hetkellä on oma ajallisuutensa, joka muotoutuu hetkien välissä erityisellä loppumattomalla tavallaan. Maalauksen hetki, esimerkiksi hymy, jää hetkien väliin roikkumaan saavuttamatta koskaan seuraavaa hetkeä. Se roikkuu ei-missään eikä myöskään muodosta loputtomasti tihentyvien hetkien sarjaa kahden hetken väliin. Jäädetyllä hetkellä ei ole tulevaisuutta (elämää), ja se paljastaa kuoleman sekä elämän epävarmuuden. (Levinas 1998, 8–11.)

Bergsonin mukaan elämässä, subjektin kuoleman hetken lähellä, paljastuu muistin ja nykyisyyden samanaikaisuus. Kuoleman läheisyys irrottaa subjektin tulevaisuuden näkymistä paljastaen nykyhetken kerrostuneisuuden merkityksessä muisti. (Bergson 2002a, 262–263.) Tuon esiin valokuvasarjassa *Ajatella aikaa*, miten itse todellisuudessa näkyy ajan ja ajallisuuden kerrostumia. Representaatio laajassa merkityksessä ei rajoitu (Descartesin ajatukseen) olion ulkoisesta kuvasta ja homogeenisestä tilasta (Merleau-Ponty 2012d, 435–443).

### 3. Samanaikaisuus havainnossa ja kuvatilassa – *Ajatella aikaa*

Valokuvasarja *Ajatella aikaa* (kuva 3, sivu 17) tuo esiin samanaikaisuutta, joka ei tarkoita tilan objektiivista esineellisyyttä – että subjekti näkisi samanaikaisesti tai yhdessä katseessa objektit vierekkäin tilassa. *Ajatella aikaa* tuo sen sijaan esiin epämääräisiä todellisuuden piirteitä ja näkymiä. Valokuvat koostuvat kerrostumista. Asumuksen sisätila heijastuu ikkunalasiin, jonka läpi ulkotila kajastaa. Sisä- ja ulkotila sekoittuvat toisiinsa. Näkymä ei vastaa representaatiota, joka korostaa todellisuuden esineellisyyttä. Se on visuaalisuutta, jossa esineellisyys liukenee tilojen limittyessä toisiinsa. Vesielementti lisää tätä vaikutelmaa. Näkymä muistuttaa konkreettisen todellisuuden sijaan mielentilaa koostuen sisäkkäisyyksistä. Tämän valokuvasarjan kautta voikin pohtia objektiivista aikaa ja subjektiivista ajallisuutta – ulkoista ja sisäistä.

Sisätilan heijastuksessa – valokuvan toisessa kerrostumassa – on maalaus, jossa liike on pysähtynyt. Maalaus esittää naista, joka soittaa musiikki-instrumenttia. Kuva naisesta on kuitenkin vain epäterävä heijastus, ja kuvan aihe tuo esiin aikaa merkityksessä ääni, (musiikin) ulkoinen kuva. Maalaus on huoneessa, paikassa, jossa ihmiset mahdollisesti elävät ja jossa on oma ajallisuutensa huonekaluissa sekä monenlaisissa pinnoissa. Huonekaluihin liittyy ruumiillinen kosketus, ja esineet säilövät aikaa. Esineillä on oma elämään sitoutunut historiansa.

Tässä kolmen valokuvan sarjassa on kuvaajan ruumiin jälki läsnä kameran liikkeen kautta. Kuvat ovat hieman epätarkkoja, ja kuvien sommittelussa on pieniä muutoksia suhteessa toisiinsa. Valokuvaaja ja kamera ovat liikkuneet pitkän valotusajan vuoksi sekä kuvaushetkien välillä. Sisätilan heijastus tuo esiin huonetilassa taidehistorian, ihmisten historian ja nykyhetken samanaikaisuutta. Näissä kaikissa on jotain ulkoisesti näkyvää, mutta samanaikaisesti ne viestivät näkyvässä muodossa ulkoisen hahmon sijaan sisäisiä merkityksiä ja kokemuksia. Hahmoissa on enemmän kuin miltä ne ensi silmäyksellä näyttävät. Silti valokuvasarjassa välittyy kysymys liikkumattoman kuvan mahdollisuuksista ilmentää liikettä sekä ajan jatkuvuutta. Konkreettinen liike on poissaoleva, vaikka se on läsnä jähmettyneessä liikkeessä, ulkoisessa kuvassa musiikista, tuntemuksissa ihmisten elämästä ja kosketuksesta sekä kuvaajan ruumiillisen liikkeen jälkien ja kuvien epäterävyyden kautta.

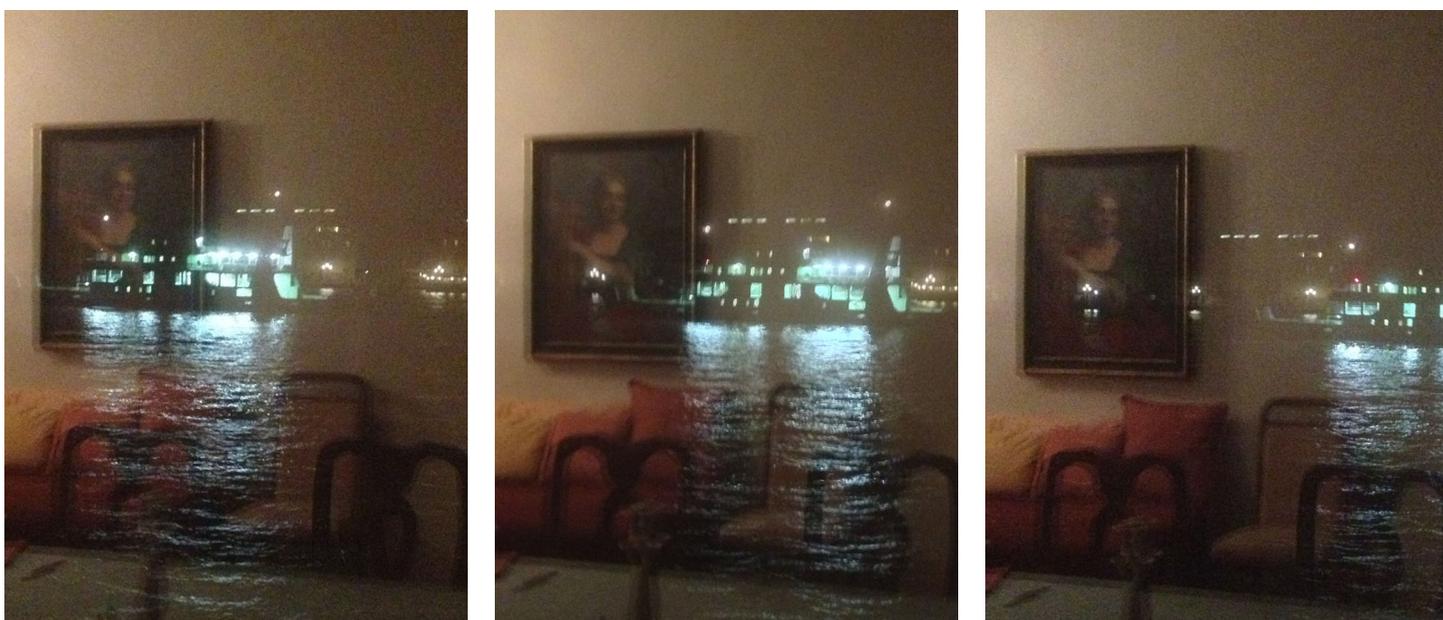
Valokuvien samanaikaisista tai päällekkäisistä kerrostumista on eroteltavissa myös ulkotila, jonka kehys on tapahtumisen aika, objektiivinen ”maailman aika”. Toisaalta objektiivisen ja subjektiivisen keston väliin jää mielestäni ajallisuus, joka on

tapahtumista tavallaan sen ulkopuolelta katsoen, kuitenkin läsnä ollen, ilman pysäytetyn liikkeen jähmettynyttä pistemäisyyttä tai osiin jaettuutta. Tämä aika voisi olla aikaa ennen kelloa – Bergsonin kautta ajatellen aikaa ennen objektien erottelemista toisistaan ja ympäristöstään – ennen katsetta, joka objektivoi kohteensa tai näkee ne symboleina. (Milz 2011, 884; Bergson 1991, 36.) Aikaa ennen kelloa kuvaa myös, että aika ja tila ovat yhdessä ja että subjektit ja objektit ovat läsnä toisilleen samassa ajassa ja tilassa, samassa ajan aallossa (Merleau-Ponty 2002, 309).

Veden liike, joka valokuvassa ei voi olla itsessään liikkuvaa – mutta liikkuvassa kuvassa olisi jatkuvaa liikettä – tuo esille luonnon omaa liikettä, vaikkakin pysäytettynä kuvaksi. Veden liikkeellä ei ole viimekätistä suuntaa, tai sen suunta on hajaantunut. Veden massasta laajassa merkityksessä ”meri” ei voi erotella osaa tai suuntaa. Vesi muistuttaa Bergsonin käsitystä tietoisuuden ajallisuudesta, jossa ei ole pelkkää tässä ja nyt -nykyisyyttä, vaan vapaa tietoisuus on aina myös muualla. Laiva sen sijaan etenee lineaarisesti ja on tavallaan irti ympäristöstään. Sen liike hahmottuu paikan muutosten kautta suhteessa valoihin horisontissa ja ikkunaan heijastuvaan sisätilan kuvaan. (Myös sisätilan ja ulkotilaan keskinäisen suhteen muutokset kertovat kuvaajan liikkeestä.)

Lineaarisella ajalla merkityksessä tapahtumisen ulkoinen muoto on alku ja loppu sekä tietty suunta kuten laivan liikkeellä. Sen sijaan aika merkityksessä sisäisen kokemuksen muoto on sisäkkäisyyttä peräkkäisten hetkien sijaan. Sisäkkäisyys on eräänlaista samanaikaisuutta, joka ei ole samankaltaista kuin huonekalujen samanaikaisuus todellisessa huoneessa. *Ajatella aikaa* on eräs yritys ilmentää sisäkkäisyyttä visuaalisena esityksenä. Tämä valokuvasarja havainnollistaa, miten sisä- ja ulkotila sekä ajan ja tilan monet olomuodot ja merkitykset limittyvät toisiinsa. Ne ovat päällekkäisiä kerrostumia valokuvassa, tai ne sulautuvat toisiinsa.

Korostaessaan immateriaalia mielen sisäisyyttä Bergson kritisoi uusklassista (pysähtyneen hetken) kuvanveistoa, jota myös hänen aikalaistaiteilijansa kuten Rodin arvostelevat. Samalla Bergson kääntää ajattelunsa kohti liikkumattoman kuvataiteen mahdollisuuksia ilmentää ajallisuutta, liikettä ja sisäistä kestoja. Koetun ajan ulkoinen kuvaus on mahdollista, kun luovutaan representaatiosta, joka jäljentää todellisuuden ulkoisia muotoja. Kuvasarja, joka koostuu osiin jaetun ajan pysähtyneistä hetkistä, ei silti välttämättä ratkaise jatkuvuuden ongelmaa. Jakamattomuutta voi varsinaisesti ilmentää tilassa vain savun kaltaisen elementin kautta. Savu itsessään kumoaa jokaisen yrityksen leikata irti tai vangita siitä osa kämmenten avulla. (Milz 2011, 886–887.)



**Kuva 3.** Kaija Mäenpää. *Ajatella aikaa*, 2015, valokuva.

#### 4. Bergson maalaustaiteesta

Kun Kant näkee mahdottomana saavuttaa havainnossa asioita itsessään, Bergson puolestaan näkee havainnon luonteen toisin. Ihminen kykenee havaitsemaan ulkomaailman kätkeytynyttä luonnetta luopuessaan praktisista intresseistään suhteessa havaintonsa kohteeseen. Intressittömässä havainnossa ihminen (Bergsonin mukaan) havaitsee ulkomaailmassa liikettä, joka on saman kaltaista (vaikkakin erilaista) kuin mitä subjekti itsessään kokee sisäisesti. Ihminen voi luopua subjektikeskeisestä näkökulmastaan maailmaan havaitessaan ulkomaailman liikkeen. Bergsonilla ”liike” ja ”muutos” saavat merkityksen ”substanssi”. Ihminen katsoo kuitenkin yleensä maailmaa praktisten tarpeidensa kautta, jolloin hän ei pysty näkemään todellisuuden praktisen takaista luonnetta. Subjekti näkee ympäristöstään kuten maisemasta vain pienen osan. Tämän vuoksi subjekti täydentää havaintoaan käsitteillä. Samalla ulkomaailman liike sulkeutuu. (Bergson 2002a, 248–266.)

Bergsonin mukaan taiteilija kykenee irrottautumaan praktisista intresseistä suhteessa näkyvään maailmaan, ja taideteoksissa on koettavissa maailma totuudellisemmassa muodossa kuin mitä subjekti arkikokemuksessaan havaitsee. Modernin avantgarde-maalaustaiteen sijaan Camille Corot'n ja J.M.W. Turnerin maisemamaalaukset ovat hänen esimerkkejään teoksista, joissa totuus tulee esille. (Bergson 2002a, 252.)<sup>17</sup>

Taiteen tehtävä on näyttää asioita, jotka jäävät näkymättömiksi. Nämä näkymättömiksi jääneet ovat kuin varjoja tunteista ja ajatuksista, ikään kuin valokuvapaperi, jolle on jo valotettu kuva, mutta jota ei ole vielä laitettu kehitteeseen, jossa kuva vasta ilmestyisi näkyviin. (Bergson 2002a, 251.)<sup>18</sup> Taide ”kehittää” näkymättömät kuvat tuoden esille totuutta. Tässä totuus ilmeisesti tarkoittaa maailman substanssia, joka olisi tavoitettavissa luonnon havaitsemisen kautta, sekä subjektin

---

<sup>17</sup> ”If we reflect deeply upon what we feel as we look at a Turner or a Corot, we shall find that, if we accept them and admire them, it is because we had already perceived something of what they show us. But we had perceived without seeing. It was, for us, a brilliant and vanishing vision, lost in the crowd of those visions, equally brilliant and equally vanishing, which become overcast in our ordinary experience like 'dissolving views' and which constitute, by the reciprocal interference, the pale and colourless vision of things that is habitually ours. The painter has isolated it; he has fixed it so well on the canvas that henceforth we shall not be able to help seeing in reality what he himself saw.” (Bergson 2002a, 252.)

<sup>18</sup> ”As they speak, shades of emotion and thought appear to us which might long since have been brought out in us but which remained invisible; just like the photographic image which has not yet been plunged into the bath where it will be revealed.” (Bergson 2002a, 251.)

sisäistä elämää. Bergsonin kuvaus, että maiseman totuus olisi mahdollista tavoittaa maalauksessa, muistuttaa Paul Cézannen kokemusta maalaamisen tilanteesta – että maisema ajattelee itseään hänessä ja hän on sen tietoisuus (Merleau-Ponty 2012a, 131).

”Intressittömyys” tarkoittaa Bergsonilla, että subjekti ei katso maailmaa analyttisesti eikä käsitteiden kautta arvioiden vaan itsensä ja maailman elävyyden ymmärtäen. Subjekti voi siis nähdä ja ymmärtää todellisuuden totuudellisemman luonteen havainnossa. Hän voi saavuttaa sisäistä tietoisuutta havainnon kohteesta (*intellectual sympathy*). (Bergson 2002b, 247; Berleant 1991, 16.)

Arnold Berleant korostaa filosofiassaan, että aistimellinen kokemus on sidoksissa esimerkiksi affektiivisuuteen, uskonnollisuuteen, sosiaalisuuteen sekä praktisuuteen, kun taas intressitön kontemplatiivinen havainto johtaa täysin päinvastaiseen tilanteeseen: objekti erotellaan sidoksistaan ympäristöönsä. Sellaisessa aistimellisessä havaitsemisen tilanteessa, jossa objektia ei erotella ympäristöstään, ei ole myöskään mahdollista erotella havainnon yhteyttä mielikuvitukseen, muistiin eikä uneen. Olemassaolon monet merkitykset ovat olennainen osa aistimellista kokemusta. Objekti, aistimus ja merkitys yhdistyvät osallistuvassa aistimellisessä kokemuksessa, jossa myös subjektin ja objektin rajat ylittyvät (*aesthetic engagement*). Taideteos ei Berleantille tarkoita jonkun tietyn piirteen ilmaisua, vaan ristiriitaiset elementit voivat yhdistyä teoksessa. (Berleant 1991, 2–12, 191–192, 205.)

Kiinnostukseni Bergsonin ajattelun ja maalaustaiteen suhdetta kohtaan keskittyy muistin ja keston (tutkimuskäsitteideni) kautta muodostuviin merkityksiin. Kiinnostukseni ei kohdistu visuaalisuuteen, joka syntyy intressittömässä luonnon tai ympäristön havaitsemisessa. Silti Turnerin maalausten tarkastelu värien kautta – veden ja taivaan liike sekä väri yhdessä – on merkityksellistä myös tutkielmani kannalta. Väri Turnerin maalauksissa tuo esiin liikettä sellaisessa maalaustaiteelle olennaisessa merkityksessä, joka vastustaa geometrisen konkreettisen taiteen toisistaan rajattuja väripintoja asettuen merkitykseltään muualle. Vaikka keltaisessa värissä (Turnerin taivaassa) ei välttämättä tapahdu suuria muutoksia, tuntuu taivas ja samalla koko maisema silti olevan muutoksessa. Viime kädessä väri on muutoksessa. Tästä huolimatta Turner on myös maalannut teokseensa *Orjalaiva*<sup>19</sup> ajankohtaista historiaa, jota ei voi sivuuttaa teosta katsoessa.

---

<sup>19</sup> *Slaves throwing overboard the Dead and Dying – Typhon coming on* (“*The Slave Ship*”), 1840.

Samankaltainen kokemus muutoksesta, joka ei tapahdu pykälien tai askelmien kautta, on ollut merkittävä kokemus itselleni esimerkiksi tutkiessani keskiaikaisten käsikirjoitusten visuaalisuutta Bibliothèque nationale -kirjastossa Pariisissa (vuonna 2000). Selatessani alkuperäistä käsikirjoitusta 1200-luvulta avasin kuvasivun, jossa sininen väri muuntuu violetinsinisestä ultramariinin kautta preussinsiniseksi lähes näkymättömin muutoksin.<sup>20</sup> On mahdotonta osoittaa paikkaa, jossa väri muuntuu, vaikka sininen ilmenee eri sävyinä maalauksessa. Tämä kokemus on jäänyt mieleeni, ja se on läsnä aina uudelleen maalaamisen tilanteessa. Värin lähes näkymättömään muuntumiseen sävystä toiseen vailla selvää rajaa kätkeytyy selvästi erityinen merkitys. Maalaukseni *Aukeavat tilat: Sairaalan ovi* (kuva 4, sivu 22) tuo esiin sinisen lähes huomaamattomia muutoksia. Tällainen värin kokemus eroaa kokemuksesta, joka syntyy toisistaan selkeästi erottuvien värien kokonaisuuden pohjalta.

Bergsonin käsitys sisäisestä kestosta näyttäytyy sen verran ankarana, ettei mikään visuaalinen ainakaan ensi silmäyksellä näytä täyttävän sisäisen keston ja tietoisuuden jakamattomuuden vaatimuksia, sillä visuaalisuus kuten maalaus on väistämättä jotakin näkyvää tilassa. Ongelma maalaustaiteessa on siinä, että maalauksen tila, joka on hajaannutettu useiksi näkymiksi tai vierekkäisiksi perspektiiveiksi, voisi vastata Bergsonin kritiikin kohdetta assosiationismia (*associationism*), jossa liike konstruoidaan pysähtyneistä osista. Käsitys liikkeestä substanssina sen sijaan edellyttäisi, että osat ovat jälkikätesuhteissa liikkeeseen eikä päinvastoin. (Milz 2011, 885–887, 893.)

Miten ajallisuus sitten voisi tätä taustaa vasten olla maalauksen tilaan sisään rakentunut elementti? Manfred Milz käsittelee tätä kysymystä Claude Monet'n ja Cézannen maalauksissa, joissa värillä on ratkaiseva merkitys. Sekä Monet'n että Cézannen prosesseista voi löytää osiin jaettuutta ja jatkuvuutta, vaikka Milzin mukaan lähempänä kestoja olisi Cézanne, jonka kirjoituksetkin kertovat hänen pyrkimyksistään ilmentää maalauksessa luonnon perustaa, joka on jatkuvassa muutoksessa. Tämän prosessin vaikeutta 1800-luvun maalaustaiteen kontekstissa kuvaa, että maalatessaan maisemaa Cézanne ainakin pyrkii luopumaan maalauksellisen esittämisen akateemisista konventioista saavuttaakseen luonnon muuntuvan moninaisuuden. Yhtenäisyys korvautuu rinnakkaisilla perspektiiveillä, väri on vailla muotoa tai ääriiviivaa, maalaus rakentuu tavallaan katkaistuista mutta toisiinsa sulautuvista ja toisistaan muotoutuvista

---

<sup>20</sup> *Missel de Saint-Maur*. Latin 12054.

maiseman osista, jotka toisaalta voisivat olla juuri Bergsonin kritisoimaa assosiationismin mosaiikkia ja toisaalta voisivat ilmentää luonnon monimuotoisuutta ja liikettä.<sup>21</sup> (Milz 2011, 886–895.)

Monet'n teokset sen sijaan ovat Milzin mukaan vielä kiinnittyneet hetken kuvaukseen, ja Monet itsekkin kokee teoksensa erillisten hetkien sarjoina. Milz perustelee näkemyksensä sillä, että luonnon monimuotoisuus ja liike tulevat erityisesti esille Cézannen maalauksissa. Monet levittää väriä kankaalle impressionistiselle väriajattelulle tyypillisin pistemäisin pensselin vedoin, minkä Milz tulkitsee älyllisyydeksi. (Milz 2011, 887–895.) Itseäni jää silti mietityttämään, olisiko Milzin käsitys kuitenkin osittain syntynyt siitä, että muotoa ja geometriaa on arvostettu maalaustaiteen akateemisessa perinteessä enemmän kuin väriä ja hajoavia rakenteita.

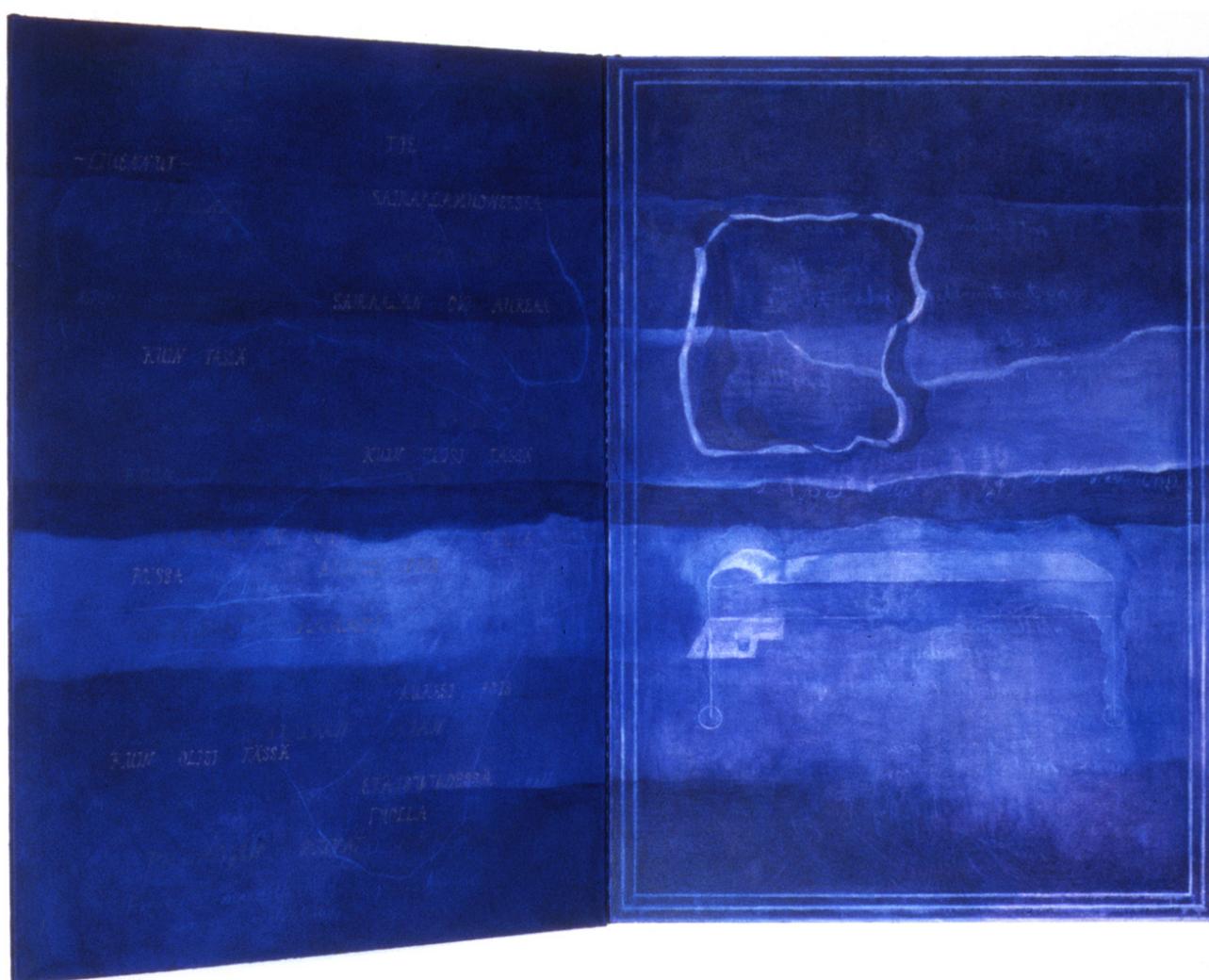
Vaikka Cézanne purkaa maalaustaiteen ja havaitsemisen totuttuja rakenteita, hän ei silti päädy lähes ei-esittävään maalaukseen, jonka Monet löytää lummelammikkoaiheesta myöhäisissä valtavan suurissa teoksissaan.<sup>22</sup> Näissä maalauksissa väri, valo, värimateriaali ja -kerrokset alkavat olla riippumattomia maalauksen esittävästä aiheesta. Silti maalauksissa hahmottuu veden pinta. Mielestäni Monet löytää näissä maalauksissa uudenlaista visuaalista ilmaisua samankaltaiselle merkitykselle, jota Bergson saattaa tarkoittaa mainitessaan Turnerin maalaukset. Väriin lähes huomaamattomat muutokset (joita myös Monet'n lummelammikoissa on), usva, vetisyys, maiseman elementtien sulautuminen toisiinsa (jotka voi lopulta nähdä värin ja valon tapahtumina) ovat eräs mahdollisuus ilmentää ulkomaailman ja vapaan tietoisuuden keston jakamattomuutta.

Cézannea ja Monet'ta yhdistää, että he seisovat samassa paikassa lukemattomia päiviä maalaten maalauksia, näkökulmia tai maalauksen kerroksia. Tämä kuvaa, että jakamaton (kokemus) ja jakautunut (materia) ovat samanaikaisia maalauksessa. Väri kääntyy merkitykseltään jakamattomuuteen. Bergsonilla ajan ja tilan dualismi purkautuu, kun subjekti ei enää kaiverra olioita irti niiden ympäristöstä havaitsemassaan näkymässä. Subjektin ja objektin suhteesta (eli siitä miten subjekti kohtaa tilan) onkin puhuttava ajan käsittein. (Bergson 1991, 70–71, 209.) Eletty tila on ajallistunut tila.

---

<sup>21</sup> Cézannen asenne, jonka Milz tulkitsee ei-formalistiseksi, liittyi aikansa pyrkimyksiin. Näitä pyrkimyksiä on Bergsonin esittämä kritiikki yleistettyä ja rationaalisesti rakennettua havaintoa kohtaan. (Bergson 2002a, 250–253). Ei ole silti todisteita siitä, että Cézanne ja Monet olisivat lukeneet Bergsonin tekstejä (Milz 2011, 894–895).

<sup>22</sup> Tarkoitan Monet'n maalauksia *Grandes Décorations* (1916–1926), jotka ovat Musée de l'Orangeriessa Pariisissa.



**Kuva 4.** Kaija Mäenpää. *Aukeavat tilat: Sairaalan ovi*, 2001–2003, öljy kankaalle, 175x240 cm.

## 5. Ajallistunut tila ja havainto

Edellä esittämäni tilanne – värin ”kääntyminen” osiin jakautuvasta materiaasta jakamattomaksi taiteen materiaaliksi ja merkitykselliseksi kokemukseksi – kuvaa tilannetta, jossa kesto vaikuttaa ja jossa tila muuttuu eleyksi tilaksi. Tila tarkoittaa tällöin väriä materiaalina, värituubista puristettua värimassaa, joka on valmistettu pigmenttijauhosta ja pellavaöljystä. Pigmentti puolestaan on alun perin taiteessa mineraalia, jolla on tietty koostumus tai kiteisyys. Bergsonin ajattelussa on tietynlainen ei-äärellinen käsitys ihmisen toiminnasta: ihminen luo rajatusta ja määritellystä materiaalista määrittelemättömyyttä ja ei-rajattuuutta (Al-Saji 2007, 197). Työstäessään materiaaleja ihminen ajallistaa tilaa. Tämä kertoo taiteellisesta työskentelystä.

Bergson tarkastelee havaintoa useasta näkökulmasta. Hänen ajattelunsa yleinen pyrkimys on purkaa rationaalisia malleja, jotka muokkaavat luonnollista havaintokokemusta. Tämän vuoksi hän korostaa taiteellisessa työskentelyssä tietynlaista hajamielistä (*absent-minded*) havaitsemista, jossa subjekti irrottautuu praktisista intresseistä ja kokee todellisuuden kvalitatiivisia piirteitä ja jakamatonta moninaisuutta. (Jakamattomuuden kokemusta maalauksessa ovat värin muutokset – kuten edellä mainitsemani sinisen muutos, jonka paikkaa ei ole mahdollista osoittaa maalauksessa.) Toisaalta Bergson tuo esiin elokuvallista havaitsemisen tilannetta, jossa havainto rakentuu ajan ja liikkeen kautta. Elokuvallisen havainnon lisäksi yhtenäistä kuvaa todellisuudesta kyseenalaistaa, että ihmisellä on kaksi verkkokalvoa, kaksi silmää. (Bergson 2002a, 250–253, 263; 1991, 34–40, 62, 65, 69–71.)<sup>23</sup> Bergson näyttääkin purkavan usealla tavalla kartesiolaista käsitystä havainnosta. Descartes kiinnittää huomion asioiden ulkoisiin muotoihin ja sijaintiin tilassa. Havainto ja maalaus ovat yhtenäisiä representaatioita. (Merleau-Ponty 2012d, 435–443.)

Elokuvallinen havainto koostuu ikään kuin lukemattomista valokuvista, jotka yhdessä muodostavat kuvan todellisuudesta. Periaatteessa tämä havainnon (ja ajattelun) malli, jossa tila jakautuu osiin, on Bergsonin kritiikin kohde – vastaavasti kuin liike, joka on jaettu osiin. Liike ei tarkoita Bergsonille varsinaisesti siirtymää paikasta toiseen, vaan se on pohjimmiltaan sisäisiä kvalitatiivisia muutoksia subjekteissa ja

---

<sup>23</sup> 1900-luvun alun kubismilla ja futurismilla on nähty olevan yhteyttä Bergsonin ajatteluun, vaikka näiden ”ismien” taustalla löytyy myös Cézanne (Milz 2011, 894–895).

objekteissa. Tämä tulee selvimmän esiin tietoisuuden sisäisessä elämässä. (Wambacq 2011, 311; Bergson 2002a, 255–266; 1991, 36, 65; Moulard-Leonard 2008, 126.)

Muistin kautta havainnon elokuvallisuuteen syntyy kuitenkin syvyys. Ihminen näkee tilan ympärillään elämänsä kautta heijastaen tilaan oman elämänsä ja kokemuksensa, ja vastaavasti objektit ja subjektin ulkopuolinen tila heijastuvat subjektiin. Muisti rakentaa vähäisintäkin havaintoa luoden havaintoon jatkuvuuden, minkä vuoksi tietoisuuden sisäinen rytmi on mukana jokaisessa havaintokokonaisuudessa. Toisaalta muistin kautta syntyy tilanne, jossa todellisuuden luonnetta paljastuu. Kun havaitseva subjekti liikkuu tilassa, ulkoiset ja sisäiset kuvat ja tilat ikään kuin heijastelevat toisistaan ja takertuvat toisiinsa muodostaen yhdistelmiä. Vaikka lineaarinen aika rakentaa havaintoa, varsinainen tilan ajallistuminen on lineaarisen ajan kääntöpuoli, subjektin sisäinen kokemus, joka koostuu päällekkäisistä ja samanaikaisista kuvista tai visuaalisista tapahtumista. Subjekti näkee maailman lukemattomista kuvista koostuvina sarjoina, joissa objekti ja subjektin sisäinen maailma yhdistyvät. (Bergson 1991, 69, 101–106, 244–245.)

Tässä tutkielman ensimmäisessä osassa olen selvittänyt Bergsonin ajattelun lähtökohtia ja pysytellyt hänen taidekäsityksessään, joka maalaustaiteessa (suhteessa hänen aikaansa) palautuu tauluihin, kaksiulotteisiin maalauksiin. Milzin mukaan ylipäättään figuratiivisuus maalauksessa ja jopa (osiin jakautuva) maaliaine maalauksen materiaalina luovat ristiriidan suhteessa Bergsonin pyrkimykseen löytää havainnossa (luonnon) jakamattomuus, ja Bergsonin ajatukset toteutuvat maalaustaiteessa parhaiten abstraktin maalaustaiteen kehityksessä 1900-luvun alussa (Milz 2011, 885). Omassa ajattelussani keston yhteys maalaustaiteeseen muodostuu Milzin käsitystä huomattavasti laajemmaksi. Katson tilaa ja maalausta kestosta käsin. Esimerkiksi elokuvallinen havaintokokemus sellaisessa merkityksessä, että havainto ja muisti yhdistyvät päällekkäisiksi ja vierekkäisiksi kuviksi, on tutkielmani kannalta mielekäs näkökulma maalauksen tilaan. Nämä ”kuvat” sijoittuvat tilan ja ajan väliin, jossa on lukemattomia variaatioita siitä, miten materia ja henki ovat yhdessä (Bergson 1991, 221).

Seuraavassa osassa käsittelen tilallista kaksoismerkitystä tutkimuskäsitteideni avulla. Siirryn kaksiulotteisesta maalauksesta kolmiulotteiseen tilaan: kaksiulotteinen kuvapinta ja kolmiulotteinen esineellisyys ovat tilallisen kaksoismerkityksen piirteitä. Ensin kuitenkin luon taustaa tilallisen kaksoismerkityksen ontologialle toisaalta maalaustaiteen historian kautta ja toisaalta tuoden esiin genren rajoja ylittävien teosten yleistä luonnetta.

## II Tilallisen kaksoismerkityksen ontologia

Vaikka taiteessa on taiteellisen ilmaisun muodoista riippumattomia merkityksiä, lähdän liikkeelle siitä, että teoksen rakentumisella ja olemisen tavalla on olennainen suhde teoksen merkityksiin. Taideteoksen rakentumisen luonne vaikuttaa myös siihen tapaan, miten teos vastaanotetaan. Tämän lisäksi taiteellisen työskentelyn tilanteessa ja suunnittelussa on ratkaiseva merkitys sillä, millainen teos on objektina. Kiinnitän huomion tilalliseen kaksoismerkitykseen nimenomaan maalauksena juuri sen vuoksi, että maalausta mielestäni automaattisesti ja kulttuurisidonnaisesti edelleenkin ajatellaan rajattuna suorakulmaisena pintana (tauluna) siitä huolimatta, että taiteenlajien rajoja ylitetään nykytaiteessa. Tähän automaattiseen maalaustaiteen rajaamiseen liittyy itse asiassa taidehistorian unohtaminen. Freskot ovat taidehistoriassa esimerkki maalauksista, jotka poikkeavat suorakaiteeksi rajatuista tauluista. Seinän kehukseen asettava fresko on taulun edeltäjä (Deleuze, Guattari 1993, 190). Freskoissa tulee esiin, että kuva on äärimmäisen joustava kulttuurinen kategoria. Havainnollistava esimerkki tästä on Giotto di Bondonen maalaama freskosarja Padovan Arena-kappelissa. (Kuusamo 2014, 89–91.)

Isompien suorakaidekuvien välissä olevista dekoratiivisista vyöhykkeistä avautuu kommentoivia marginaalikuvia, ”nelisoppia”. Kokonaisuus muodostuu siten monisyiseksi tavalla, joka ei ole verrattavissa aikamme erillisiin tauluihin. (Kuusamo 2014, 89–91.)

Tilaan levittäytyvää teosta onkin mielekästä tarkastella myös tilateosta lähestyvien piirteiden kautta, jotta ero suhteessa tauluun tulee esiin. Voihan freskomaalauksiakin – jos haluaa korostaa niiden tilaan sitoutunutta luonnetta – tarkastella eräänlaisina tilateoksina. Ajatus tilateoksesta tuo käsittelyyn teosta ympäröivän tilan: teos on aktiivinen tilassa, ja teos myös tekee tilan aktiiviseksi. Sitoutuminen tiettyyn tilaan kuuluu freskojen luonteeseen monisyisyyden lisäksi. Giotto on maalannut freskot sen mukaan, miten värit tilassa parhaiten näkyvät (Kristeva 1989, 230). Freskomaalauksista ei kuitenkaan voi samaistaa tilalliseen kaksoismerkitykseen, esimerkiksi koska omat maalaukseni ovat siirrettävissä. Tilallisen kaksoismerkityksen juuria maalaustaiteen historiassa voi kuitenkin etsiä freskoista, alttarikaapeista sekä jo esille tulleista keskiaikaisista käsikirjoituksista. Freskoja, alttarikaappeja sekä käsikirjoituksia, kuten myös tilallista kaksoismerkitystä, on mahdotonta hahmottaa yhdellä silmäyksellä.

Freskojen – kuten myös tilallisen kaksoismerkityksen – olomuotoon kuuluu, että kokija on maalausten keskellä ruumiillisesti ja että maalausten äärellä liikutaan. Myös erityisesti myöhäiskeskiaikaiset alttarikaapit koostuvat useista kuvakokonaisuuksista. Teoksen runkoon eli ”corpukseen” kiinnitettyjä siivekkeitä liikutellaan, ja kuvakokonaisuuksia vaihdetaan viikonpäivien ja vuodenaikojen mukaan. Kuvia paljastetaan ja peitetään, ja siivekkeiden avaamisen sekä sulkemisen rytmitys vaihtelee kuvien merkitysten mukaan. Alttarikaappi elää vuoden kierron mukaan. Kuvakokonaisuuksissa vaihtelevat ajalliset arkipäivän askareet ja (ajattomat) mysteerit. (Ehresmann 1982, 359–369.) Kaappien luonteeseen on sisään rakentunut ajallisia kerrostumia sekä liikettä.

Rebentischin mukaan genren (merkityksessä taiteenlaji) rajoja ylittävät tai genrejen väliin sijoittuvat teokset eivät menetä autonomisuuttaan teoksina. Näkemys eroaa modernistisesta käsityksestä taiteen autonomian genresidonnaisuudesta. (Rebentisch 2012, 75–77.) Modernismin teoreetikko Greenberg korostaakin, että maalaus on yhdellä silmäyksellä nähtävissä (Greenberg 1989, 275). Myös Hegelin taiteiden jaottelussa taulu edustaa puhdasta maalaustaidetta, kun taas freskot ylittävät maalaustaiteen ja arkkitehtuuri rajaa, ja alttarikaapit ylittävät maalaustaiteen ja kuvanveiston rajaa (Hegel 1975, 807).

Vaikka genren rajoja haastavat teokset eivät menetä autonomisuuttaan, niiden luonne on kuitenkin toisenlainen, välissä-oleminen (*intermediality*) (Rebentisch 2012, 75–77). Näiden teosten välissä-olemisen luonteen voi nähdä niinkin, että teokset siirtävät tai kyseenalaistavat genren rajoja. Tilallinen kaksoismerkitys siis vapauttaisi maalaustaidetta rajoista, jotka itse asiassa ovatkin vain taulun rajat. Käsittelen tätä kysymystä maalausteni installaatioon viittaavien piirteiden lisäksi maalauksissani hahmottuvan elokuvallisuuden kautta. Vaikka välissä-oleminen koskee tilallista kaksoismerkitystä merkityksessä genren rajojen purkaminen, se hahmottuu tutkielmassani erityisesti Bergsonin tila- ja aikakäsityksen kautta. Maalaus on tilaa, jossa subjektin sisäinen aika vaikuttaa. Myös Merleau-Pontyn ”liha”, jota käsittelen tämän osan lopussa, on eräänlaista välissä-olemista.

## 1. Maalaus tilan ja ajan välissä

Tilallisen kaksoismerkityksen kolmiulotteisuus tekee maalauksesta objektin, joka poikkeaa taulusta. Kolmiulotteisen teoksen havaitseminen kokonaisuutena vaatii aikaa, ja teos kätkeytyy katseelta. Tästä syntyy ajallinen luonne, joka eroaa selvästi kaksiulotteisen maalauksen ajallisuudesta. Kätkeytyminen katseelta luo maalaukseen installaation kaltaisuutta.<sup>24</sup> Maalaus on tilanteellinen, ja sen visuaalinen olomuoto hahmottuu sen kautta, että ihminen liikkuu maalauksen äärellä. Kolmiulotteinen teos on tilassa, ruumiillisesti lähellä kokijaa, mistä muodostuu teoksen keskeisiä merkityksiä. Maalaus, joka koostuu avattavista ja suljettavista aukeamista tai ovista, on osa sitä tilaa, jossa katsoja on. Vastaavasti katsoja (kokija) on osa maalauksen tilaa. Hän voi astua maalauksen tilaan, liikkua tässä tilassa ja myös liikutella maalauksen aukeamia ja ovia.<sup>25</sup> Maalaus on samanaikaisesti paikka ja tilanne. Tilallisen kaksoismerkityksen tilallinen idea on juuri siinä, että maalauksen tila ulottuu siihen tilaan – tai alkaa siitä tilasta – jossa katsoja ruumiillisesti on. Samanaikaisesti maalaus kuitenkin muodostaa oman maalauksellisen (kaksiulotteisen) tilansa. (Kuvat 1–2, sivut 7–8.)

Tämän tilallisen idean vuoksi teoksen kohtaamisen tilanteen ruumiillisuus luo omalta osaltaan teoksen merkityksiä. Käsite ”tilanne” ei silti tarkoita ainoastaan teoksen kokemisen tilannetta vaan kertoo myös teoksen luonteesta. Maalaus ei varsinaisesti ole kuva esimerkiksi teoksen ulkopuolisesta maailmasta kuten maisemasta eikä myöskään imaginaarisesta aiheesta. Sen sijaan teoksen olennainen lähtökohta on subjektin maailmassa olemisen tilanne. Käsitteen ”paikka” avulla puolestaan kartoitan tilan ajallistumisen luonnetta, merkityksiä ja tapahtumaa – miten kesto vaikuttaa tilassa. Koska kyse on maalauksesta, paikkaa ei voi määrittää ainoastaan yleisesti niin, että tila ja aika kohtaavat paikassa. Paikka (merkityksessä maalaus) on eletty tila sellaisessa muodossa, että elettyys on näkyvää, se tulee esiin teoksessa.<sup>26</sup> Elettyys on ainakin periaatteessa läsnä teoksen visuaalisuudessa, tiivistynyt teoksessa. Maalaus paikkana

---

<sup>24</sup> En kuitenkaan tarkoita, että tilallinen kaksoismerkitys sinänsä tekisi maalauksesta installaation tai tarkoittaisi installaatiota.

<sup>25</sup> Maalauksen liikuteltavista osista käytän nimityksiä ”ovi”, ”siiveke” sekä ”aukeama”. Ovi viittaa elämän tiloihin ja ihmisiin, jotka liikkuvat tiloissa. Käytänkin ovi-sanaa varsinkin silloin, kun maalaus rakentuu huoneen ovien kokoisista osista, jotka maalauksessa viittaavat huoneen oviin. Aukeama-sanana merkitys eroaa ovesta ja siivekkeestä, koska aukeama on enemmän kuin ovi tai siiveke, joita kokonaisuudessaan liikutellaan. Katsoja paljastaa ja peittää aukeaman, kun hän avaa ja sulkee oven. Aukeamassa on silti myös liikuteltava puoli. Aukeama voi myös viitata kirjan aukeamiin.

<sup>26</sup> Kartoitan maalausta otsikon ”Tila – paikka – esine” alla: ”Maalaaminen elämän prosessin konkretisoitumisena, tilana, joka on yhtenevä elämän kanssa.” (Mäenpää 1993.)

eroaa siis todellisesta elämän paikasta, jonka elettyys ei välttämättä ole varsinaisesti itse paikassa näkyvissä. Paikan elettyys voi sen sijaan sisältyä subjektin havaintokokemukseen tai tulla esiin tunteessa, jonka subjekti kokee paikassa. Elettyys voi tarkoittaa myös historian jälkiä, jotka näkyvät paikassa tai ovat näkymättömiä.

Tässä tutkielmani toisessa osassa tematisoituvat maalauksen ja teorian dialogissa toisaalta Bergsonin kesto ja toisaalta tilallisen kaksoismerkityksen ajallisuus. Tässä luvussa puolestaan tilan ja keston suhde Bergsonilla saa uutta merkitystä. Kysyn, voisiko ilmausta ”tila-aika” käyttää tilan ja keston kohtaamisesta, jota tarkennan Bergsonin havaintokäsityksen kautta. Myös interaktiivinen maalaus esittää teorialle saman kysymyksen. Ennen teosesimerkkieni käsittelyä hahmottelen vielä tilan ja ajan keskinäisen suhteen, havainnon sekä länsimaisen tilakäsityksen merkityksiä, mikä selvittää kysymystä tila-ajan mahdollisuudesta/mahdottomuudesta Bergsonilla.

Tilan ja ajan ero tarkoittaa Bergsonin ajattelussa äärimmäisessä muodossaan materian ja vapaan tietoisuuden erottelua toisistaan. Tila on ulotteisuutta, viime kädessä geometriaa, kun taas aika merkityksessä kesto on tilasta riippumatonta tietoisuutta. Bergsonin käsitys subjektista ei näytä rakentuvan ruumiin ja järjen vastakohtaisuudelle, vaan se rakentuu materian ulotteisuuden ja immateriaalin keston vastakkaisuudelle. Myös tietoisuus jakautuu älyyn ja intuitioon. Äly toimii analyyttisesti, ja se elää lineaarisessa ajassa. Intuitio puolestaan ylittää eroja ymmärtäen kokonaisuuksia. Kesto ja kokemuksellisuus liittyvät intuitioon. (Bergson 2016, 34–37; Lacey 1999, 17.)

Jos korostaa Bergsonin ajattelussa näitä vastakkainasetteluja, joita on tulkittu tilan ja ajan dualismiksi (Lacey 1999, 13), hänen tilansa on viime kädessä objekti, muoto ja rakenne – representaatio sen kirjaimellisessa merkityksessä. Tällä näyttää olevan yhteyttä länsimaiseen ”spatium”-tilakäsitykseen. Spatium tarkoittaa tilan geometrian ja mittasuhteiden lisäksi merkityksiä, jotka liittyvät elämän järjestämiseen ja jäsentämiseen sekä mielentilaan. Silti klassisessa tilakäsityksessä ovat korostuneet spatiumin kvantitatiiviset merkitykset kuten tilojen ulotteisuus, muoto ja erillisyyt.<sup>27</sup> Tilaa myös katsotaan kokonaisena, ja se hahmottuu ulkoa päin. (Broner-Bauer 2015.) Raja tarkoittaa (spatiumin abstraktissa merkityksessä) kärjistetyksi objektien ja tilojen ulkoista tai sisäistä kuorta, tilan rajoja sinänsä vailla subjektin kokemusta.

---

<sup>27</sup> Descartesin mukaan maalaustaide on olemassa olevien asioiden esittämistä, ja olemassaolo merkitsee ulottuvuutta tilassa. Ajatuksen mukaan vain piirustus tekee maalaustaiteen mahdolliseksi, koska piirustuksessa voi esittää ulottuvuutta tilassa. Descartes pyrkii perustelemaan käsitystään tilasta vailla salaisia piilopaikkoja pohtiessaan kuparipiirrosten luonnetta. (Merleau-Ponty 2012d, 443.)

Äärimmäisessä muodossaan Bergsonin tila saa merkityksen, joka vastaa spatiumin abstraktia tulkintaa. Tilan ja ajan suhde paljastaakin Bergsonin ajattelun ongelman, mutta myös kiinnostavuutta.<sup>28</sup> Ongelma syntyy tilan sinänsä objekti-luonteesta, vaikka hän käsittää tilan objekti-luonteen kriittisesti: objektiivinen tila, jossa figuurien yhteys ympäristöönsä raukeaa, on ihmisen järjen ja praktisten intressien tuottama. (Bergson 1991, 36, 209.) Objektivoiva tilakäsitys ei siis ole annettu, vaan se on luotu. Samankaltaista havaitsemisen tapaa, jossa figuurit leikataan irti taustastaan, on akateeminen piirustuksen traditio tutkien objektien kolmiulotteista illuusiota neutraalia taustaa vasten. Pääasiassa on imitaation kirjaimellinen merkitys tai objekti objektina.

Tilan luonteeseen liittyvistä ongelmista huolimatta Bergsonin tilan ja ajan jaottelussa on kiinnostavaa, että mieli tai henki (*esprit*)<sup>29</sup> ei viime kädessä ole materian lainalaisuuden piirissä (Chevalier 1926, 122, 163). Tämän vuoksi hänen tila- ja aikakäsityksensä sisältää kritiikkiä varsinkin mielen esineellistämistä mutta myös determinististä ihmiskäsitystä kohtaan. Tila ei-ajallisessa merkityksessään on järjen järjestämää materiaa ja mittasuhteita, kun taas aika merkityksessä todellinen kesto on intuition ja vapaan tietoisuuden aluetta.<sup>30</sup> Kesto kertoo elämän immateriaalista ulottuvuudesta. Tilan ja ajan vastakkaisuus paradoksaalisella tavalla laajentaa aluetta tilan ja ajan välissä, jossa tulkintani mukaan ihmisen elämä tapahtuu ja kesto kohtaa tilan. Tässä kohtaamisessa syntyy tilan merkitysten kerrostumia. (Bergson 1991, 221–222, 245.) Kerrostumiin ovat kätkeytyneet ja niissä paljastuvat spatiumin laaja merkitys mielentila sekä muistin kerrostumat. Tämä on kiinnostavaa suhteessa taiteeseen.

Dikotomia tilan ja ajan välillä purkautuu havaitsemisen tilanteessa: jokainen yksinkertaisinkin havaitsemisen tapahtuma yhdistää ruumiin ja mielen, koska muisti ja puhdas havainto toimivat yhdessä. Puhdas havainto (jossa ei ole muistia) on tietynlainen

---

<sup>28</sup> Jos ruumis on tilaa, ja henki (tai mieli) on aikaa, tilan ja ajan dikotomia voi ainakin periaatteessa johtaa myös ruumiin ja mielen dikotomiaan. Bergsonin mukaan ruumiin ja mielen dikotomia kuitenkin ylittyy havaintokokemuksessa. Silti Merleau-Pontyn mukaan ajan ja tilan erottelu Bergsonilla johtaa ruumiin ja mielen dikotomiaan. (Merleau-Ponty 2002, 478–488; Al-Saji 2007, 181.) Merleau-Pontylle subjekti on ainutkertaisesti ruumiissaan kaikkine ulottuvuuksineen (Muldoon 2006, 153).

<sup>29</sup> *Esprit* tarkoittaa ranskankielessä sanoja mieli, henki, sielu, ymmärrys, äly ja järki. Bergsonin käsitys havaitsemisesta sekä tilasta ja ajasta – että analyyttinen äly liittyy tilaan ja intuitio aikaan – liittyy *esprit*’n merkityksen ainakin käsitteisiin ”mieli”, ”henki” ja ”sielu”. (Bergson 2016, 35–36; 1991, 244.)

<sup>30</sup> Arkkitehtuurissa kyseenalaistuu geometrian ja elettyyden dikotomia, vaikka geometrialla on arkkitehtuurissa keskeinen merkitys. Jo Vitruvius kirjoittaa pythagoralaisesta käsityksestä, jonka mukaan matemaattisilla suhteilla, jotka perustuvat kosmoksen harmoniasuhteisiin, olisi yhteys ihmisen mielen ja ruumiin harmoniaan (Vitruvius 1999, 22–24). Arkkitehtuuri on kuitenkin rakennettua tilaa ja samalla tavallaan aina jo jollain lailla koettua sekä intentionaalisesti luotua tilaa. Tämä esimerkki kuitenkin kertoo, että vastakkainasettelut monesti yksinkertaistavat merkityksiä.

silta ruumiin ja mielen välillä, koska se on sekä ruumista että mieltä.<sup>31</sup> Vastaavasti se on myös silta subjektin ja objektin sekä sisäisen ja ulkoisen välillä. Havainnon paikka ei olekaan subjektin mielessä eikä objektissa vaan subjektin ja objektin välissä.<sup>32</sup> Havaintokokemus, jossa muisti vaikuttaa ja luo syvyyttä, vasta varsinaisesti purkaa dikotomian tilan ja ajan, ruumiin ja mielen sekä subjektin ja objektin välillä. Lisäksi intuition toiminta tekee havainnosta elävän ja merkityksellisen. (Bergson 1991, 69–71, 179–183, 208–209, 218–223, 243–249; 2002b, 246–247.)

Maalaamisessa onkin olennaista, että ruumis ja mieli toimivat yhdessä. Ruumis ja mieli, tila ja aika sekä tekijä ja maalaus ovat yhdessä maalaamisen tilanteessa, liikkeissä ja eleissä kuten myös siinä, miten materiaalit muuttuvat värimassasta maalaukseksi.

Tilan ja ajan dikotomian voi käsittää purkautuvan elokuvallisessa havainnossa (Wambacq 2011, 311).<sup>33</sup> Lukemattomat kuvat luovat vaikutelman objekteista ja liikkeestä. Silti elokuvallisuus merkityksessä liikkeen ulkoinen kuva ei yhdistä subjektin sisäistä maailmaa ja objektia. Itse hahmottelen henkilökohtaisen muistin syvyyttä. Käännän siis elokuvallisuuden toisinpäin, ja paljastan ulkoisten hahmojen sijaan muistin ja havaintokokemuksen sisäisiä merkityksiä. Muisti luo tilan merkityksiä, mikä ilmenee maalauksessa *Aukeavat tilat: Sisätila*. (Kuva 5, sivu 32.) Ovet aukeavat teoksen sisätilaan, ja teos säilöo aikaa. Ihmiset, jotka ovat kulkeneet maalauksen kuvaamassa tilassa tai samankaltaisissa paikoissa, ovat maalauksessa. Tästä kertovat kädet ovien peileissä. Kädet on käärittä sideharsoihin, ja ne luovat liikkeen vaikutelman. Myös kirjoitus tilassa kertoo ihmisistä, ja katsoja voi lukea sanoja maalaukseen pinnasta.<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> "... 'Pure,' that is to say, instantaneous, perception is, in fact, only an ideal, an extreme. Every perception fills a certain depth of duration, prolongs the past into the present, and thereby partakes of memory. So that if we take perception, in its concrete form, as a synthesis of pure memory and pure perception, that is to say, of mind and matter, we compress within its narrowest limits the problem of union of soul and body." (Bergson 1991, 244.)

<sup>32</sup> "The qualitative heterogeneity of our successive perceptions of the universe results from the fact that each, in itself, extends over a certain depth of duration and that memory condenses in each an enormous multiplicity of vibrations which appear to us all at once, although they are successive. ... Subject and object would unite in an extended perception, the subjective side of perception being the contraction effected by memory, and the objective reality of matter fusing with the multitudinous and successive vibrations into which the perception can be internally broken up. ... *Questions relating to subject and object, to their distinction and their union, should be put in terms of time rather than of space.*" (Bergson 1991, 70–71.)

<sup>33</sup> Deleuzen mukaan tietoisuuden ja ruumiin dikotomia purkautuu Bergsonilla, koska sekä asiat että tietoisuus ovat kuvia (Wambacq 2011, 310–311).

<sup>34</sup> Teksti, jonka olen kirjoittanut tilaan, luo maalaukseen auditiivisen kokemuksen. Tilan ja muistin kerroksellisuutta maalauksessa on siis myös eri aistimusten samanaikaisuus, tekijän kannalta katsoen erityisesti kosketuksen ja näkemisen yhteys. Tällä tarkoitan teoksen työstämisen tilannetta, jossa tekijä samanaikaisesti sekä näkee että koskettaa teosta. Käsittelen muun muassa poeettisen kielen ja kuvan sekä

Poeettinen ja looginen ovat rinnakkain (tai vastakkain) elämässä, ja ne liittyvät ajan ja tilan merkityksiin Bergsonilla. Poeettinen kieli ilmaisee henkilökohtaista visiota maailmasta, kun taas looginen kieli on sitoutunut tilaan selittäen objekteja. (Muldoon 2006, 104.) En käsittele sinänsä kieltä (vaikka maalauksissani onkin sanoja), mutta jako loogiseen ja poeettiseen tuo esiin tilan ja ajan dikotomian merkityksen kvantitatiivisen ja kvalitatiivisen ero. Käsitteen ”raja” olennainen merkitys tutkielmassani onkin tämä ulkoisen ja sisäisen, kvantitatiivisen ja kvalitatiivisen raja, jonka ylittyessä tila menettää objekti-luonnettaan kääntyen koetuksi tilaksi. Bergsonin mukaan subjektin ja objektin sekä ruumiin ja mielen yhteydestä ja erosta olisikin puhuttava ajan termein. Ajan käsitteet voisivat tarkoittaa adjektiiveja ja teonsanoja enemmän kuin substantiiveja, jotka nimeävät ja erottelevat objekteja.<sup>35</sup> ”Ajan termit” silti tarkoittavat näkökulmaa: objekteja, tilaa ja ruumista tulee katsoa tai käsitellä mielen kautta. Ruumis ja mieli toimivat yhdessä, ja mieli on tilassa. (Bergson 1991, 70–71, 208–209, 220–221.)

En käsittele loogisen ja poeettisen kielen rajaa, vaan keskityn maalauksen tilan ajallisuuteen. Loogisen ja poeettisen rajaa kartoittaa esimerkiksi seinä, joka ikään kuin seinänä maalauksessa on jotain muuta kuin vain huoneen seinä. Maalauksen pinta viittaa seinäpintaan paljastaen seinässä ihmisen elämän heijastuksen, ajan tilassa.

Spatiumin abstrakti geometrinen tulkinta ja Bergsonin tila näyttäisivät vastaavan toisiaan. Katsottaessa tilaa kestoista käsin – puhuttaessa tilasta ajan termein – tila ja kesto silti kohtaavat. Tilan luonne tulisi kuitenkin löytää uudella tavalla, jotta sen voisi katsoa olevan tila-aikaa. Toisin kuin geometrinen tila, jota katsotaan ulkoa käsin massoina, tila-aika hahmottuu sisältä käsin prosessina. Se on asioiden väleissä sekä kokemuksessa eikä siinä ole sarjallisuutta. (Broner-Bauer 2015.) Nämä piirteet kertovat elettyydestä ja avoimuudesta, jotka ovat keston piirteitä. Näin ollen tila-aika saattaisi olla implisiittisesti Bergsonin ajattelussa. Tilallisessa kaksoismerkityksessä tila-aika saa kaksi puolta, jotka kohtaavat: toisaalta tila-aika tarkoittaa teoksen tilanteellista interaktiivista luonnetta yhdessä maalauksen ajallistuneen tilan kanssa – toisaalta se tarkoittaa katsojan ajallista kokemusta ja vuorovaikutusta teoksen kanssa.

---

mielteen äänestä ja maalauksen suhteita KuM taiteellisessa tutkielmassani *Maalauksia – Lauluja* (Kuvataideakatemia, 1998). Nyt en pro gradu -tutkielmassani varsinaisesti käsittele yhteyttä eri aistien välillä. Kosketuksen ja näkyvyyden yhteys on kuitenkin olennainen käsitellessäni tilallisen kaksoismerkityksen ontologiaa. Palaan aiheeseen Merleau-Pontyn ”lihan” yhteydessä.

<sup>35</sup> Myös kirjoitus, joka maalauksen tilassa saa merkityksen auditiivinen tilakokemus, on käsitteiden ja ajallisuuden yhteyttä.



**Kuva 5.** Kaija Mäenpää. *Aukeavat tilat: Sisätila*, 2000–2007, öljy kankaalle, 240x320cm.

## 2. Tilan ajallistuminen – *Yksityiskohta: Henkilön ja tilan kohtaaminen*

Tässä luvussa hahmotan käsitteiden ”raja” ja ”paikka” kautta, mitä tilan ajallistuminen teoksessani *Yksityiskohta: Henkilön ja tilan kohtaaminen* voisi tarkoittaa. Eräänlaista ajallistumista on juuri se, että pöytä ei tässä maalausinstallaatiossa ole enää vain keittiön pöytä, vaan pöydän kautta, pöydässä, tulee ilmi merkityksiä. Vastaavasti suuret maalauspinnot – ikään kuin seinäpinnot – tuovat esiin, että ihminen vaeltaa maailmassa kuin mielen sisäisessä elämässään. Näihin ”seinäpintoihin” olen kirjoittanut numerosarjoja, kellonaikoja ja lyhyitä sanallisia pohdintoja sekä lisännyt valokuvia kasvoista. Raja huonetilan ja maalauksen välillä tematisoituu. (Kuva 6, sivu 38.)

Pyrkimyksenä on luoda tilaa, joka on ’todellinen’. Lähellä tapahtumaa, mutta on maalausta. Tästä syntyvät esineet: pöytä, kirja ja seinäpinta (jotka ovat maalausta) sekä kävelytila. Pöytään (ihmisen toiminta pöydän äärellä) kiinnittyvät ajan peruskäsitteet: henkilön historian läsnäolo, oleminen ja sen muutos menneisyydeksi ja tulevaisuuden mahdollisuudet nykyhetkessä. (Mäenpää 1993.)<sup>36</sup>

Henkilökohtaiseen huonetilaan limittyä koettua taidehistoriaa, esimerkiksi viittausta freskomaalauksiin. Tästä kertovat väripigmentit ja rakenteet, jotka viittaavat vanhoihin seinäpintoihin. Väri on teoksessa väripulveria (pöydän päällä sinisellä pigmentillä täytetty kehys) sekä pigmenttiä, jonka olen levittänyt kädelläni harmaiden (märkien) pintojen päälle. Koska pohdin taidehistoriaa ja suhdettani maalaustaiteeseen, tuon teoksessani esille samanaikaisesti viitteitä taidehistoriaan sekä tavallista huonetilaa, elettyä tilaa, jossa ihminen liikkuu ja elää. Tapahtumapaikka, jonka tämä maalausinstallaatio luo ja jossa pohdin maalaustaidetta, on henkilökohtainen elämä ja huone. ”Paikka” tarkoittaa, että useat tilakokemukset limittyvät toisiinsa ja että subjektin sisäinen elämä kohtaa huonetilan. Ajallistumisen prosessi huoneessa tulee esille teoksessa *Yksityiskohta: Henkilön ja tilan kohtaaminen*.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> ”Kirja” viittaa tässä erityisesti näyttelyni (Kluuvin galleria, 1993) toiseen teokseen *Käsikirjoitus – kartoitusta* [kuva 7, sivu 39 (vasemmalla)], mutta osittain myös teoksen *Yksityiskohta: Henkilön ja tilan kohtaaminen* oviin [kuva 6, sivu 38; kuva 7, sivu 39 (oikealla)].

<sup>37</sup> Olen tuonut esille ajallistumisen merkityksiä havainnossa tutkielman ensimmäisen osan luvussa ”Ajallistunut tila ja havainto”. Ajallistuminen on kuitenkin merkitykseltään laaja havaitsemisen tapahtuma, joka rakentuu varsinkin muistin kautta (Bergson 1991, 101–106). Useiden tilakokemusten limittyminen toisiinsa maalauksessa/maalausinstallaatiossa erittelee havaintoa. Maalaus tekee näkyväksi, että havaitseminen ja tilassa oleminen on historiallisesti kerrostunutta subjektin mielessä. Jos huonetta katsoo havaitsijan tai tilassa olevan ihmisen kautta, huone sisältää useita huoneita, aikaisempia havaintokokemuksia. Tilakokemukset voivat mielestäni olla syntyneet myös taideteoksista.

Huoneen pöytä rakentuu tukirimoista, kankaasta, öljyväristä ja pigmentistä. Sen lähtökohta on keittiön pöytä, jonka olen perinyt isotädiltäni. Ovien mitat otin muistaakseni asunnon sisäovista. Olen leikannut oviin (maalaukankaisiin) reikiä, joihin olen liimannut papereita kuten valokuvia. Ovet ovat tässä myös kirja, johon kirjoitan esimerkiksi ajan kulumista ilmaisevia numeroita. Teoksen kookkaimman osan oveen olen kirjoittanut raja-käsitteen kannalta merkitykselliset sanat:

kuinka henkilö vaeltaa maalauksessa kuin elämässään 'unessa' ja 'todellisuudessa'  
 kuinka henkilö vaeltaa maailmassa kuin tajunnassaan 'unessa' ja 'todellisuudessa'  
 (Kuva 8, sivu 40.)

Edellä mainittu teksti hahmottaa yhteyttä elämän ja taiteen välillä. Tarkoitukseni ei kuitenkaan ole häivyttää taidetta eikä teosta. Pyrkimykseni on tehdä teoksessa näkyväksi, miten ihmisen elämä, sisäinen maailma, tilat joissa elämä tapahtuu sekä maalaustaiteen historia ja sen pohdinnat limittyvät toisiinsa ja ovat samanaikaisia. Sana ”yksityiskohta” teoksen nimessä liittyy tähän tilanteellisuuteen. Teoksen nimi voi vaikuttaa paradoksaaliselta, koska teos on suuri ja koostuu kolmesta suhteesta toisiinsa erillisestä osasta: pöytä tilan keskellä sekä kaksi seinällä olevaa osaa. Installaation nimi viittaakin itseään suurempaan tilaan (esimerkiksi huonetilaan), josta osa teos tavallaan on. ”Yksityiskohta” viittaa myös siihen, että teos on jollain lailla aina rajattu ja että tämä rajaus sulkee jotain ulkopuolelleen. Vaikka taide sinänsä on mielestäni avointa, eräänlaista väkivaltaa silti on, että teos rajataan tietyn kokonaisuudeksi, joka puolestaan rajaa teoksen ympäristön ulkopuolelleen. Maalauksen kankaaseen kirjoittamani kysymys – kuinka henkilö vaeltaa maalauksessa kuin elämässään 'unessa' ja 'todellisuudessa' (kuva 8, sivu 40) – tuo myös esiin, että tietty rajattu kuvapinta ei riitä ilmaisemaan teoksen merkityksiä. Tämän vuoksi teos viittaa itsensä ulkopuolelle ovien käännettäviin toisiin puoliin sekä erityisesti kävelytilaan teoksen ympärillä ja sisällä. Se viittaa myös omaan sisätilaansa maalaukankaaseen leikattujen reikien kautta.

Kasvot ja kädet valokuvissa eivät ole ainoastaan ihmisen ulkoisen hahmon kuvia. Valokuvien kasvot ovat häilyviä hahmoja, jotka tuntuvat ilmestyvän maalauksen sisältä. Ne tuovat maalaukseen myös vaikutelman, että teoksen edessä liikkuvan ihmisen elämä ikään kuin heijastelisi maalaukankaissa. (Kuva 6, sivu 38; Kuva 8, sivu 40.) Liike hahmottuu ja säilyy maalauksessa, ja se on jälki subjektin sisäisestä elämästä. Hauras valokuvapaperi kuvasi teoksen syntyprosessin aikana mielestäni paremmin elämän haurautta ja tapahtumista kuin kangas ja öljyväri. Kankaalle maalatut hahmot olisivat

edustaneet mielestäni maalaustaiteen historiassa tunnistettavaa ideaalisuutta, mutta myös maalaustaiteeseen kätkeytyvää valtaa. Halusin ohittaa nämä piirteet liimaten hauraita valokuvia reikiin, jotka leikkasin maalauskancaaseen. Valokuvat tuovat esiin liikettä ja ruumiillisuutta, kuitenkin ilman maalaustaiteen arvovaltaa. Kirjoitan valokuvista näyttelyn esittelytekstissä:

Näyttelyssä olevat valokuvat ovat omakuvia, jotka olen ottanut eri vuosina, mutta jotka yksittäisinä kuvina ovat tuntuneet riittämättömiltä. Valokuvat ovat 'todellisuudesta' rekonstruoitua 'tajunnan todellisuutta', henkilön kulkua tajunnassaan, maailmassa, ajassa ja maalauksen sisällä. (Mäenpää 1993.)

Olen vedostanut valokuvat valottaen useita negatiiveja päällekkäin. Olen myös lisännyt mattapintaisen paperin haurauden tuntua osittain alivalottamalla paperin niin, että kuvaan jää valkoisia alueita. Kuvat eivät siis ole syntyneet pääasiassa kuvaamisen hetkellä, vaan kuvien työstäminen on ollut maalaamisen kaltainen ajallinen prosessi. Valokuvien vedostamisessa on (valolla) maalaamisen piirteitä, ja nämä kuvat myös ovat maalauksellisia. Koska olen vedostanut valokuvat useista negatiiveista, kuvissa ei toteudu valokuvan luonne näkymänä, joka vastaa vain yhden silmän katsetta.

Valokuvat teoksessa luovat sellaisen vaikutelman, että subjekti piirtyy maalauskancaaseen ikään kuin heijastuksena. Toisaalta kasvot myös ikään kuin liikkuvat maalauksen sisällä. Teoksessa onkin olennaista, että se tuo subjektin liikettä osaksi installaatiota. Samalla maalaus myös ilmaisee subjektiivisen ajallisuuden kerrostuneisuutta tuoden esiin kysymyksen, miten tilallinen maalaus tai teos voisi ilmentää (Bergsonin ajattelun kautta nähtynä) tietoisuuden katkeamatonta ajallisuutta, flow'ta. Jatkan tämän kysymyksen käsittelyä seuraavassa luvussa.

Kysymys maalauksen ja ajan suhteesta liittyy myös sanoihin, jotka olen kirjoittanut maalauksen pintaan: "esitys!", "ei ole esitys", "rekonstruktio", "läsnäolon mahdollisuus", "mahdottomuus", "nyt". (Kuva 10, sivu 42.) Nämä sanat, kuten myös näiden sanojen kirjoittamisen eleet tuovat esiin kysymyksen samanaikaisuudesta ja jälkikäisyydestä – työskentelyssä vaihtelevista reflektiosta ja esireflektiivisestä tapahtumisesta, jota esimerkiksi värin levittäminen saattaa olla. Vastaavasti myös valokuvat tuovat esiin kysymyksen esireflektiivisestä nykyisyydestä ja reflektiivisestä jälkikäisyydestä. Luonnollisen kokoiset kasvokuvat ilmentävät nykyisyyttä, ja ne ovat ruumiillisesti koettavissa osina installaation suuria maalauskancaita. (Kuva 8, sivu 40.) Reflektioivaa pohdintaa sen sijaan tuovat esiin valokuvat, jotka lepäävät pöydällä. Kasvot näissä kehystetyissä valokuvissa ovat luonnollista kokoa huomattavasti

pienemmät, ja valokuvia voi periaatteessa siirrellä pöydän päällä. (Kuva 9, sivu 41.) Erot valokuvien koossa ja asettelussa luovat eron myös siihen, miten kuvat ilmentävät ajallisuutta.<sup>38</sup>

*Yksityiskohta: Henkilön ja tilan kohtaaminen* -teoksen ontologiaa määrittää prosessi tai pikemminkin prosessit. Teoksen ideaan kuuluu, että teos rakentumisessaan ilmentää työskentelyn prosessia alkaen elämän yksityisestä horisontista kuten keittiön pöytä jatkuen ajatuksiin, jotka kiinnittyvät taidehistoriaan. Horisonttiin kuuluvat taiteilija, joka työskentelee pöydän äärellä, sekä jo aiemmin pöydän äärellä istuneet henkilöt. Vastaavasti kuin teos *Aukeavat tilat: Sisätila* (kuva 5, sivu 32) mielestäni ikään kuin säilöö tiloissa aiemmin olleita ihmisiä, säilyttää pöytä sen äärellä istuneet ihmiset. Tätä en tarkoita kuitenkaan kirjaimellisesti – että ainoastaan isotätini sekä minulle läheiset ihmiset ikään kuin istuisivat pöydän ääressä minun kanssani. Pöydän ja maalauksen merkitys ei siis rajoitu tekijään eikä hänen henkilöhistoriaansa, vaan luonnollisestikin teos saa merkitystä jokaisen katsojan kautta. Pöytään mahtuu periaatteessa kaikkien pöytien maailma.

Tilan ajallistumisen horisontit tulevat näkyviksi myös installaation monien materiaalien kautta. Teoksen syntyprosessi on näkyvissä monella tavalla. Esimerkiksi maalauksen ovien luonnokset ovat osa teosta. Olen maalannut nämä luonnokset ohuelle japan paperille ja kiinnittänyt paperit valokuvien tavoin kuvapintojen keskelle oviin. Ihmishahmon (tekijän) liike valokuvissa on myös osa prosessia. Valokuvat rakentuvat päällekkäisistä ja toisiinsa limittyvistä hahmoista, ja kaikki valokuvat yhdessä luovat henkilön liikkeen vaikutelmaa tilassa.

Mikä sitten tekee teoksesta paikan? Lähtökohta tässä on paikka tilassa, jonka kolmiulotteinen maalaus rajaa ja luo ja joka on lähellä ihmistä. Maalauksen paikkaan osallistutaan ruumiillisesti, eikä paikkaa ole mahdollista oikeastaan edes yrittää rekonstruoida valokuvassa, joka olisi otettu maalauksesta. (Toisaalta ihminen voi kuvitella olevansa maalauksen tilassa tai muistella, mitä hän on installaatiossa kokenut.) Teos luo siis paikan, joka ei rajoitu ainoastaan sen kankaisiin tai pintoihin vaan ulottuu myös siihen tilaan, jossa katsoja on. Paikkaan kuuluu vähintään kävelytila teoksen ympärillä ja sisällä, eikä teosta tässä mielessä voi erottaa siitä tilasta, jossa se on.

---

<sup>38</sup> Bergsonin mukaan objektivottomassa tekemisen tilanteessa subjekti on keston sisällä, ja kesto tarkoittaa tällöin ajallisuutta, jossa hetket ovat sulautuneet toisiinsa ja ovat sisäkkäisiä suhteessa toisiinsa. Sen sijaan kesto (lineaarinen aika), jossa näemme itsemme (toiminnassa), koostuu suhteessa toisiinsa erillisistä ja rinnakkaisista hetkistä. (Bergson 1991, 186.)

Merkityskerrostumia teokseen luovat pöytä näyttelytilan keskellä sekä tilallisen kaksoismerkityksen kolmiulotteisuus, johon sisältyvät ainakin kaksiulotteinen maalauksellisuus, väripigmentit, valokuvat sekä musteilla maalatut ja kirjoitetut japan paperit. Kolmiulotteisen maalauksen tilallisuus on kerääntynyttä ja koettua aikaa. Installaatio on eletty ajallistunut tila. Sen luonteesta kertoo myös vuorovaikutus ympäröivän tilan kanssa. Installaatio muodostaa ikään kuin huoneen (tai useita päällekkäisiä huoneita) näyttelyhuoneen sisälle.

Maalausinstallaatiossa *Yksityiskohta: Henkilön ja tilan kohtaaminen* paikkaa luonnehtii prosessi. Ihmisen elämän prosessi tapahtuu juuri siinä tilassa, jossa ihminen myös pohtii maalaustaidetta. Elämä ja maalaustaide ovat yhdessä. Eräänlaisen kehyksen installaation paikalle luovat numerosarjat, joita olen kirjoittanut suuriin maalauspintoihin (ikään kuin seiniin ja oviin). Olen myös kirjoittanut pöydän kaikille pinnoille kellonaikoja. Nämä merkinnät ilmentävät ajan kulumista ja luovat horisontin subjektiiviselle ajallisuudelle. Käsillä kirjoitettu kellonaika on aina jo jollain lailla koettua aikaa, muistia, nykyisyyttä tai tulevaa koskeva mietelmä.

Pöytään (ihmisen toiminta pöydän äärellä) kiinnittyvät ajan peruskäsitteet: henkilön historian läsnäolo, oleminen ja sen muutos menneisyydeksi ja tulevaisuuden mahdollisuudet nykyhetkessä (Mäenpää 1993).

Tämä pöydän ajallisuutta ilmentävä teksti tuo esiin sekä menneisyyden että tulevaisuuden nykyhetkessä. Ajan suunta on menneestä nykyiseen ja tulevaan sekä tulevasta nykyiseen (ja menneeseen). Menneen, nykyisen ja tulevan yhteys ja samanaikaisuus kertoo ajan muodosta ”melodiasta” sekä siitä, että maalauksen (paikan) ajallisuus on kerrostunut.



**Kuva 6.** Kaija Mäenpää. *Yksityiskohta: Henkilön ja tilan kohtaaminen*, 1993, öljy ja pigmentti kankaalle, muste ja lyijykynä paperille, valokuva.



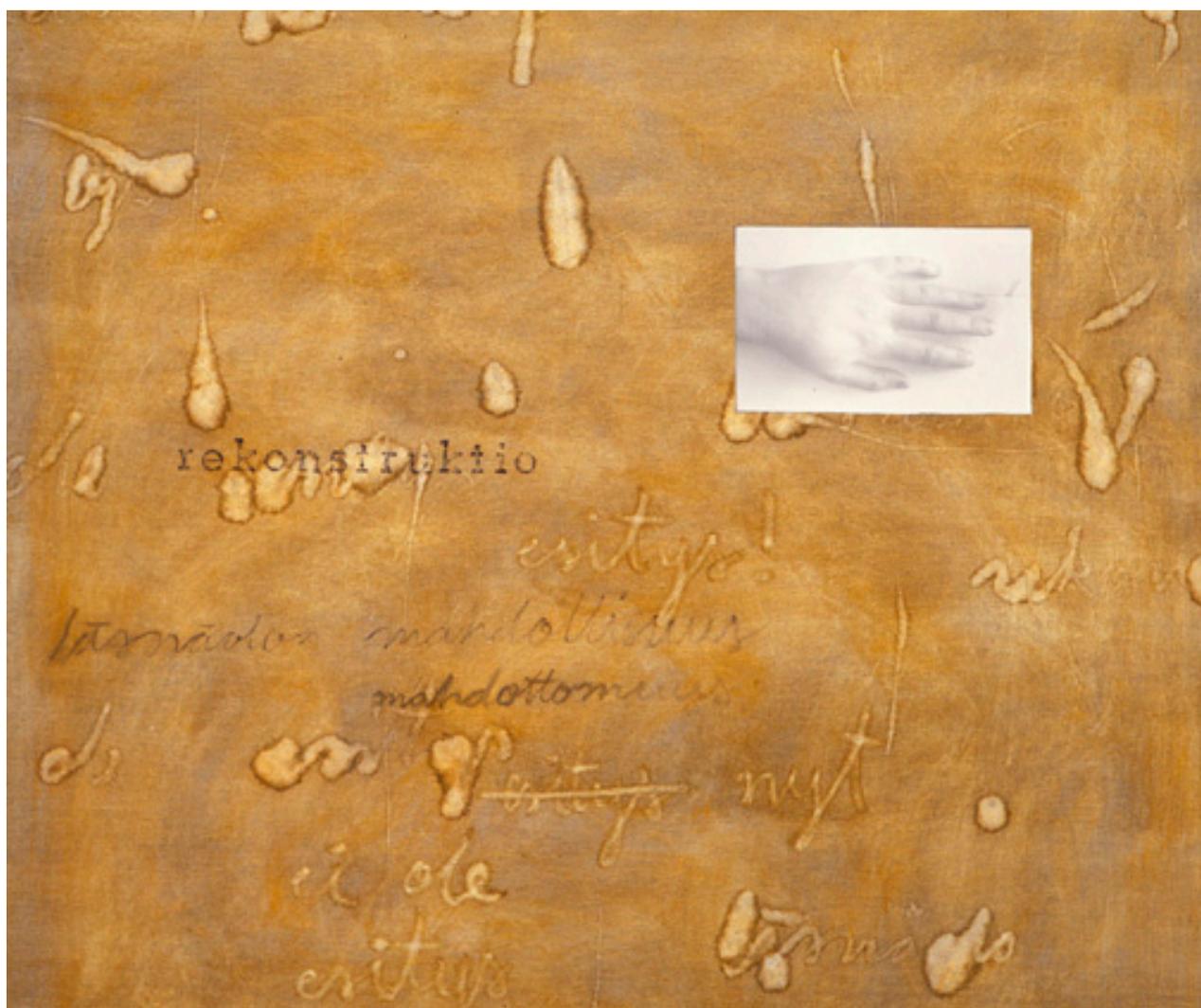
**Kuva 7.** Kaija Mäenpää. Kluuvin galleria, Helsinki 1993. *Yksityiskohta: Henkilön ja tilan kohtaaminen*, 1993 (oikealla). *Käsikirjoitus: kartoitusta*, 1993 (vasemmalla).



**Kuva 8.** Kaija Mäenpää. Osa teoksesta *Yksityiskohta: Henkilön ja tilan kohtaaminen*, 1993, öljy ja pigmentti kankaalle, muste ja lyijykynä paperille, valokuva.



**Kuva 9.** Kaija Mäenpää. Osa teoksesta *Yksityiskohta: Henkilön ja tilan kohtaaminen*, 1993, öljy ja pigmentti kankaalle, muste paperille, valokuva.



**Kuva 10.** Kaija Mäenpää. Osa teoksesta *Yksityiskohta: Henkilön ja tilan kohtaaminen*, 1993, öljy ja pigmentti kankaalle, muste paperille, valokuva.

### 3. Maalauksen ajallisuuden ongelma – ”flow” ja ”melodia”

Käsittelen tässä luvussa maalauksen ajallisuutta ja siihen liittyvää ongelmaa käsitteiden ”melodia” ja ”flow” kautta. Maalauksen *Sedimented Time* lyhyen esittelyn jälkeen palaan hetkeksi siihen, mitä Milz ajattelee maalauksen ajallisuudesta Bergsonin keston pohjalta, vaikka olenkin jo hieman tuonut esiin hänen näkemystään luvussa ”Bergson maalaustaitteesta”. Milz pohtii, onko tilallisessa maalauksessa mahdollista ilmentää tai edes lähestyä tietoisuuden sisäistä kestoä, vai onko maalaus aina enemmän tai vähemmän erillisten hetkien kuvausta. Kesto saa tässä merkityksen flow. Itse käsitän maalauksen ajallisuuden kuitenkin Milziä laajemmin. Olen jo tuonut esille tämän näkemykseni lähtökohtia mainitsemalla tutkielman alussa ”kuvien kentän”, joka muodostuu mielestäni Bergsonin ajattelussa ajan ja tilan välille ja jota ilmentää esimerkiksi edellisessä luvussa käsittelemäni ajallistunut tila. Tässä luvussa keskeistä on ajallisuuden muoto melodia. Omaa tulkintaani melodian monimuotoisuudesta ilmaisen maalauksessa *Sedimented Time*.

Kolmiulotteisen maalauksen *Sedimented Time* (kuva 11, sivu 52) ajan kerrostumia ovat vähintäänkin paksulla öljyväriä piirretyt tai kirjoitetut kellonajat (jotka toistuvat myös peilikirjoituksena), siivekkeiden mahdollisista eri asennoista muodostuvat muuttuvat näkymät sekä ihmishahmo, joka ikään kuin heijastelee maalauksen aukeamien kuvapinnoista. Liikkuva subjekti piirtyy maalaukseen *Sedimented Time* ikään kuin heijastuksena. Tässä maalauksessa on samankaltaisuutta edellä käsittelemäni *Yksityiskohta: Henkilön ja tilan kohtaaminen* -maalausinstallaation valokuvien merkityksen kanssa, sillä molemmissa teoksissa kuvapinta ikään kuin heijastaa subjektin liikettä, joka tapahtuu tilassa maalauksen edessä. Liikkeen merkitys ei kuitenkaan rajoitu henkilön ulkoisen hahmon (ikään kuin) heijasteluun. Pikemminkin liikkeen merkitys alkaa heijastelusta, ja ihmisen hahmo omalta osaltaan muodostaa ajallisuuden kerrostuneisuutta maalauksessa. Tematisoitaessa maalauksen ajallisuutta voi esittää kysymyksen, ovatko edellä esittämäni maalauksen piirteet enemmänkin ajan representaatioita kuin itse ajallisuutta, jälkikäätisyyttä enemmän kuin tapahtumista.

Tarkasteltaessa maalausta *Sedimented Time* ajallisuuden muodon ”flow” kautta tulee esille kysymys, miten tilallinen maalaus voisi ilmentää (Bergsonin ajattelun kautta nähtynä) tietoisuuden katkeamatonta ajallisuutta. Äärimmäinen esimerkki materialisoituneesta hetkestä maalauksessa – jatkuvan virtauksen vastakohtasta – on

representaatio sen kirjaimellisessa kartesiolaisessa merkityksessä yhtenäinen kuva, joka paljastaa tilan ja objektin (Merleau-Ponty 2012d, 443).<sup>39</sup> Pohtiessaan maalauksen ajallisuutta Milz vertailee kuitenkin maalauksia, joiden representaation yhtenäisyys on jo kyseenalaistettu ja hajotettu kysyen tästä huolimatta, milloin maalaus ilmentää (Bergsonin kritisoimaa) assosiationismin mosaiikkia pikemminkin kuin todellista kestoja. Assosiativismin mosaiikissa liikkeen osat ovat ennen kokonaisuutta, eikä erillisten hetkien välillä ole jatkuvuutta. Milzin mukaan Cézanne olisi lähempänä keston jatkuvuutta kuin Monet, jonka maalaukset olisivat vielä erillisten hetkien kuvausta. Olennaiseksi tässä Cézannen ja Monet'n vertailussa nousee tilan käsittely värin kautta – värin joustavuus, juoksevuus ja vetisyys merkityksessä visuaalisuuden ja nimenomaan maalaustaitteen itsensä liike ja ajallisuus. (Milz 2011, 886–895.) Esittävässä maalauksessa värin juoksevuus tarkoittaa esimerkiksi, että kuvatut hahmot sulautuvat toisiinsa. Hahmojen rajat liukenevat. Nämä ajallisuuden piirteet liittyvät erityisesti kaksiulotteiseen kuvatilaan ja -pintaan, joka onkin tilallisen kaksoismerkityksen toinen puoli. Silti Milzin näkökulmasta, joka korostaa ajan virtauksen katkeamattomuutta, olisi *Sedimented Time* ainakin kokonaisena teoksena varmaankin assosiationismin mosaiikkia.

Flow'ta ei myöskään liene mahdollista tavoittaa maalauksessa sen kautta, että havaintokokonaisuus puretaan erillisiksi kuviksi. Ajatusta seuraten näyttäytyy mahdottomana tavoittaa ajan jatkuvuutta sinänsä kuvasarjassa, jossa liike kuvataan sen eri vaiheissa. Tämä ei tarkoita, että kuvasarja – ilmentäessään liikkeen eri vaiheita – ei voisi ilmentää aikaa, olla ajan representaatio. Lisäksi visuaalisuus on monimerkityksistä perustuen vivahteisiin, minkä vuoksi sanallinen erittely ilman esimerkkejä on harhaanjohtavaa. Epäselvyys on esimerkiksi piirre, joka luo toisenlaista ajallisuuden merkitystä verrattuna selvästi piirtyviin kuviin ja hahmoihin. Epäselvyys luo vaikutelman liikkeestä, koska mitään selvää muotoa tai tilaa ei ole mahdollista hahmottaa.

Koska valokuvat teoksessa *Yksityiskohta: Henkilön ja tilan kohtaaminen* koostuvat useista päällekkäisistä kuvista ja näyttävät epäselviltä, eivät ne edusta sellaista elokuvallisuutta, jossa kuvattaisiin ulkoista todellisuutta ja jossa liike

---

<sup>39</sup> Mielestäni ajatus maalauksen paljastumisesta (tällaisessa objektivoidussa käsitteellisessä merkityksessä) on oikeastaan kyseenalainen, kun lähtökohtana on ajatus (kuten minulla), että maalaus on viimekädessä merkitykseltään avoin. Ajatusta tilan ja objektin paljastamisesta voi kuitenkin pohtia eräänä kuvallisen esittämisen asteena, jonka äärimuoto on akateeminen objektia objektina käsittelevä piirustus.

hahmottuisi toisistaan erillisten ja tarkkaan piirtyvien hahmojen kautta. Valokuvien epädokumentaariset sävyt, jotka lähestyvät valkoisuutta, sekä kasvot, jotka sulautuvat toisiinsa ja ilmestyvät toisistaan, etäännyttävät ihmishahmoa sen ulkoisesta dokumentaarisesta representaatiosta. Vastaavasti kuvien merkitys kääntyy ulkoisesta liikkeestä mielen sisäiseksi liikkeeksi. Jos ajan kuitenkin näkee kirjaimellisesti keskeytymättömänä jatkumona, ovat nämä kaikki yritykset ilmentää aikaa pysähtyneessä kuvassa tuomittu epäonnistumaan. Maalauksen visuaalisuuden näkökulmasta tällainen näkemys ei kuitenkaan ole mielekäs. Mielestäni ajallisuuden eri ilmentymät, eri asteet, ovat kiinnostavia. Näitä on mahdollista kartoittaa sen kautta, että Bergsonin ajattelussa kuvallisuus hahmottuu tilan ja ajan välissä. Puhdas kesto tai pikemminkin sen lähestyminen ei ole mikään normi tai tavoite maalaamisessa. Se on vain yksi mahdollisuus ilmaista aikaa maalauksessa. Bergsonin ajattelussakin itse kuva on jo (vapaata) tietoisuutta (Wambacq 2011, 311).

Milzin esittämä kysymys, ilmaiseeko maalaus keston jatkuvuutta tai ainoastaan assosiationismin mosaiikkia – eli edeltävätkö maalauksen osat kokonaisuutta vai edeltääkö kokonaisuus osia – paljastuu mielestäni harhaanjohtavaksi hänen käsitellessään Monet'n maalauksia. Milzin käsityksen mukaan täplämäiset ja toisistaan erottuvat pensselinjäljet tekevät Monet'n maalauksista assosiativista mosaiikkia. Vaikka näissä maalauksissa voi nähdä impressionismin eräässä mielessä jopa empiiriseen tieteellisyyteen pohjautuvaa tutkimusta väreistä, ei maalausta voi tässä kuitenkaan samaistaa subjektin tietoisuuteen. Tarkoitan, että täplämäisiä pensselinjälkiä, joiden voi mahdollisesti nähdä muodostavan maalaukseen mosaiikkimaista pintaa, ei ole mielekästä samaistaa sellaiseen tietoisuuteen, joka ei kykenisi kokemaan elämää ja aikaa esireflektiivisesti (keston sisällä), eli ei kykenisi olemaan läsnä nykyisyydessä. Vaikka maalaus olisikin vähemmän tai enemmän reflektiota eli jälkikäätisyyttä, tästä ei silti välttämättä seuraa, että kuvapinnan osat olisivat irrallisia suhteessa kokonaisuuteen.

Väriin katkeamaton vetisyys on kuitenkin juuri sellaista maalauksellista ilmaisua, joka kumoaa akateemista maalauksen ja piirustuksen traditiota, jossa objektit erotellaan taustastaan. Milzin esimerkkejä tästä ovat Cézannen maalaukset, joissa voi nähdä tilojen kuten maiseman havaitsemista sellaisessa muodossa, että eri perspektiivit ja havaitsemisen hetket sulautuvat toisiinsa ja syntyvät toisistaan – eivät siis eroa eivätkä rajaudu toisistaan. (Milz 2011, 892–895.) Mielestäni ilmiöihin uppoutuva impressionismi myös omalla tavallaan kumoaa akateemista objektikeskeisyyttä – ehkä jopa Cézannen teoksia voimakkaammin.

Kun Milzin mukaan Monet'n ”täplämäiset” pensselinjäljet etäännyttävät maalausten mahdollisuutta ilmentää ajallisuutta, esittää Gottfried Boehm toisenlaisen näkökulman Monet'n maalauksista. Hänen näkemyksensä lähtökohta on, että Monet ilmaisee maalauksissaan äärimmäisen intensiivisesti todellisuuden ilmiöitä. Olennaista on, että maalaukset irtautuvat sellaisesta perinteestä, jossa maalaus on itsერიიitoinen suljettu rakenne ja kokonaisuus, joka rajautuu täysin ympäristöstään. Nimenomaan pensselinjälkien (työprosessin) jatkuvuus ja kuvatilaa ei-objektivoiva epäterävyys vaikuttavat siihen, että maalaukseen syntyy tietty ajallinen luonne – intensiivinen läsnäolo nykyisyydessä, jossa ei kuitenkaan olisi menneen eikä tulevan dimensiota.<sup>40</sup> (Boehm 2001, 158–159.) Mielestäni tämä tulkinta, ajatus intensiivisestä läsnäolosta, näyttää kyseenalaistavan teoksen rajattuuden lisäksi myös hetken rajattuuutta Monet'lla. Milzin ja Boehmin käsityksissä näyttää silti olevan myös vastaavuutta: mitä välittömämpää tai suhteessa kokemukseen samanaikaista ilmaisua maalaus on, sitä selvemmin maalauksesta välittyy aika. Milzille keskeisiä ovat tilat, jotka sulautuvat toisiinsa ja syntyvät toisistaan. Väriin ja maalauksen katkeamaton nestemäisyys luo näin yhteyttä maalauksen ja musiikin välille.<sup>41</sup> (Milz 2011, 887.)

Myös Dufrenne liittää maalauksen ajallisuuden sen aistimelliseen materiaalisuuteen. Hänen mukaansa aika ja liike ovat kuitenkin jähmettyneet tai jäätyneet tilallisessa maalauksessa. Vasta kokijan tietoisuus ajallistaa maalauksen. (Dufrenne 1973, 277–282.) Dufrennen ajattelussa ajallisuus tavallaan siirtyy teoksesta tekijän ja kokijan tietoisuuden ja kokemuksen piirteeksi. Dufrennen ja osin ainakin Milzin näkemyksissä kesto on kirjaimellisesti tietoisuuden katkeamatonta ajallisuutta.

En palauta teoksen (varsinaista) ajallisuutta Dufrennen lailla itsestäänselvästi tekijän (tai kokijan) kokemukseen. Itse pyrin hahmottamaan, miten tila ja aika kerrostuvat teoksessa ja vaikuttavat myös teoksen vuorovaikutteisudessa. On annettava

---

<sup>40</sup> Boehm on silti käsitellyt Monet'n teoksia toisiinsa erillisten ja toisiaan seuraavien hetkien kannalta teoksessaan *Paul Cézanne. Montaigne Saint Victoire*, (1988) (Milz 2011, 890). On mahdollista, että nykyisyys ilman tulevaisuuden ja menneisyyden dimensiota voisi myös tarkoittaa hetkien rajattuuutta.

<sup>41</sup> Ajatus maalaustaiteen ja musiikin yhteydestä liittää (Milzin mukaan) Bergsonin ajattelun romanttiseen 1700- ja 1800-luvun vaihteen ajatteluun – että maalaustaiteessa voisi ilmentää luonnon omaa luovaa prosessia (Milz 2011, 887). Omasta mielestäni Bergsonin ajattelussa on nähtävissä hegeliläisiä piirteitä siinä mielessä, että maalaus näyttäisi olevan muita visuaalisia taiteita lähempänä ihmisen immateriaalia sisäisyyttä. Samalla maalaus on lähellä musiikkia. Hegelin mukaan maalaustaiteen ideaali näkyvyys vapauttaa taiteen aineellisuuden aistittavasta ja tilallisesta kokonaisuudesta, ja värin juoksevuus on maalausta määrittävä piirre. Maalaus on kuitenkin ideaalia näkyvyyttä, mikä on tilaa, kun taas musiikki on ideaalia kuultavuutta, mikä on ajallista ideaalisuutta. Toisaalta Hegelin mukaan erityisesti arkkitehtuurissa on musiikin piirteitä, ei kuitenkaan ajan vuoksi vaan matemaattisen lainalaisuuden vuoksi. (Hegel 2013, 144–145.)

periksi kestosta sen äärimmäisessä (tai ainoassa) merkityksessä tietoisuuden sisäisyys ja hyväksyttävä jälkikäisyys ja pysähtyneisyys, materiaalisuus ja kuvallisuus, jotka tavallaan kuuluvat tila-objektin ajallisuuden luonteeseen. Tämä ei tarkoita, että katsoisin asioita ulkoapäin. Päinvastoin tuon esiin sisäistä prosessia. Korostaessani sisäistä prosessia ei elokuvallisuus maalauksessa muodostu lineaarisesta kerronnasta vaan lineaarisuutta rikkovasta liikkeestä kuten kerroksellisuudesta, samanaikaisuuksista sekä erilaisten elementtien yhdistelystä.

Omassa taiteellisessa työssäni ja tässä tutkielmassa edellä mainittu maalauksen ajallisuus, joka välittyy värin juoksevuuden sekä tekijän ja ilmiöiden samanaikaisuuden kautta, on vain yksi maalauksen ajallisuuden ilmentymä. Näillä piirteillä on merkitystä tekemisen tilanteessa, työprosessin osana sekä teoksen valmistumisessa. Lähtökohdakseni ei myöskään riitä sellainen käsitys maalaustaiteen ajallisuudesta, jonka mukaan maalauksen ajallisuuden perusta olisi teokseen tallentuneessa ja kerrostuneessa itse maalaamisen tapahtuman ajallisuudessa.<sup>42</sup> Katson ajallisuutta laajemmin, pikemminkin kvalitatiivisen ja kvantitatiivisen eron kautta. Maalaus on kvalitatiivinen kokemuksellinen teos riippumatta siitä, painottuuko sen merkitys käsitteellisyyteen vai aistimellisuuteen. Tämän näkemyksen kautta katsoen saa ajallisuus laajempaa merkitystä maalaustaiteessa. Ajallisuuden muoto ”melodia” muodostuu olennaiseksi siinä, miten maalauksen ajallisuuden voisi ymmärtää (jo käsittelemieni ajallistumisen merkitysten lisäksi). Ajallisuuden tutkimuksessa melodia on merkityksiltään monimuotoisempi väline kuin flow.<sup>43</sup>

Maalauksen ajallisuus koostuu kerroksellisista ajan merkityksistä. Tämän vuoksi maalauksen luonne aika-objektina hahmottuu subjektiivista ajallisuutta kuvaavan melodian kautta. Vaikka melodia on tavallaan flow’n eritellympi muoto, se antaa toisenlaisen mahdollisuuden maalauksen ajallisuuden käsittelylle. Aika merkityksessä flow on jatkuva virta, jossa mennyttä, nykyisyyttä ja tulevaa ei voi erotella toisistaan. Nykyisyyttä ei voi erotella menneestä eikä tulevasta, vaan nämä ovat sisäkkäin ja syntyvät toisistaan ilman katkosta. (Bergson 1950, 221.) Melodia-vertauksen avulla Bergson kuitenkin analysoi subjektiivisen ajallisuuden – sisäkkäisyyksistä koostuvan ajan – useita merkityksiä, joiden kautta puolestaan hahmottuu sisäisen todellisuuden tai

---

<sup>42</sup> Vaikka tämä käsitys kertoo ajasta maalaustaiteessa, korostaa käsitys mielestäni maalausta tauluna.

<sup>43</sup> Myös Husserl ja William James käyttävät melodia-vertausta subjektiivisesta ajallisuudesta.

tietoisuuden eri tasoja. Mielestäni melodia irrottaa ajallisuuden lineaarisuudesta selvemmin kuin vertaus ajasta virtana. Toisaalta melodia (kirjaimellisessa musiikkiin liittyvässä merkityksessään) tuo myös maalauksen teoreettiseen käsittelyyn ajallisuuden sellaisessa jatkuvuutta ilmaisevassa merkityksessä, että kolmiulotteinen maalaus kätkeytyy osittain katseelta eikä ole hahmotettavissa yhdellä silmäyksellä – vastaavasti kuin esimerkiksi musiikki, kirjallisuus, elokuva sekä arkkitehtuuri (merkityksessä tila-aika) eivät ole koettavissa yhdessä hetkessä.

Musiikkia tarkoittavassa merkityksessään melodia on oma kokonaisuutensa, jossa nuotit ja osat vaikuttavat toisiinsa. Tämä kuvaa konkreettisesti, että sekä mennyt että tuleva ovat nykyisyydessä ja että aika on jakamaton kokemuksessa. Itse kokemus on tällöin aika. Nykyisyydessä kuultu tai soitettu ääni on aina suhteessa menneeseen sisältäen itsessään myös musiikin tulevaisuuden. Melodia tuo myös esiin, että nykyhetki on liikkeessä – mennyt ja tuleva muovaavat nykyisyyttä vaikuttaen siinä. Tulemisen tila (*state of becoming*) ei tarkoita absoluuttista läsnäoloa tämänhetkisessä aistimuksessa, tapahtumisen läsnäoloa tai totaliteettia, vaan juuri tätä liikettä, jossa mennyt ja tuleva pitävät nykyhetken liikkeessä ja jossa toisaalta nykyisyys puolestaan liikuttaa mennyttä ja tulevaa. (Bergson 1950, 100–106, 183.) Tapahtumisen liikkeessä kaikki vaikuttaa kaikkeen, kuten maalauksessakin kaikki vaikuttaa kaikkeen.

Melodian voi nähdä kuvaavan myös havaitsemisen tilannetta, jossa toisaalta muistilla ja toisaalta tulevaisuudella on olennainen merkitys. Tämän vuoksi myös taiteilijan työskentelyn tilanne, jossa Bergsonin mukaan taiteilija uppoutuu havaitsemisen tilanteeseen aiheensa äärellä, ei myöskään tarkoita vain nykyhetkeä vaan tilannetta, jossa mennyt, tulevaisuus ja nykyisyys yhdistyvät. (Bergson 2002a, 252–253.) Tässä luvussa melodia kuitenkin saa merkityksen sen kautta, miten itse maalaus rakentuu, koska käsittelen nyt tilallisen kaksoismerkityksen ontologiaa.

Musiikissa melodia edustaa perinteistä ajattelua. Tämä herättää kysymyksen, korostaisiko melodia myös kuvataiteessa viime kädessä perinteistä teoksen ehyttä kokonaisuutta, vai voisiko melodia-vertauksen merkitys painottua päinvastoin tarkoittamaani suuntaan, että teos on hajaannutettu, kerrostunut, epäyhtenäinen tai jopa ristiriitainen. Menneen ja tulevan olemassaolo nykyisyydessä tekee mahdolliseksi eri kokemusten samanaikaisuuden ja olemassaolon kerrostuneisuuden, missä muistilla on keskeinen merkitys. Tulkitsen ajallisuuden muotoa melodiaa tässä jälkimmäisessä merkityksessä, joka ei palauta maalausta sen perinteiseen muotoon. Melodiasta

muodostuu väline tutkia maalauksen ajallisuuden monia merkityksiä rakenteeltaan monenlaisissa teoksissa.

Melodia luo mahdollisuuksia käsitellä maalauksen *Sedimented Time* ajallisuutta. Teoksen kokonaisuudessa olennaista on kuvapintojen osittainen kätkeytyneisyys, tilalliselle kaksoismerkitykselle luonteenomainen tilanteellisuus. Teos paljastuu ja peittyy, kun katsoja avaa ja sulkee aukeamia. Kätkeytyminen ja paljastuminen on teoksen olemisen tapa, joka tekee mahdolliseksi, että teoksen muut piirteet toteutuvat. Teoksen luonne syntyy kolmiulotteisuuden kautta. Käsittelen enemmän kätkeytymisen ja paljastumisen tilanteellisuutta tämän tutkielman kahdessa viimeisessä luvussa. Tämän vuoksi keskityn nyt yksityiskohtaisempiin piirteisiin, joiden kautta teoksessa voi nähdä melodian rakennetta. Voisiko jopa sanoa, että teos ajattelee ajallisuuden muotoa melodiaa.

Maalauksen syntyhistoria tuo esille idean henkilöstä, joka on tilassa maalauksen edessä tai liikkuu tässä tilassa. Valokuvat sarjasta *Sedimented Time* (kuva 13, sivu 53) kertovat, että maalauksen kahden aukeaman reunojen orgaaniset muodot (kuva 11, sivu 52; kuva 12, sivu 53) ovat lähtöisin ikään kuin heijastelevan henkilön hiuksista. Henkilö piirtyy maalaukseen läheltä ja kaukaa, tai mahdollisesti figuurina, varjona ja heijastuksena. Ihmisen (tekijän) hahmo kertautuu maalauksessa useassa merkityksessä. Sen lisäksi, että teos on vuorovaikutteinen, se myös laajenee tilaan teoksen kankaiden tai maalauspintojen eteen ja viereen. Maalaus tavallaan tuo tilaansa henkilön, joka liikkuu maalauksen ympärillä (kuten esimerkiksi tekijän). Olennaista tässä on, että teoksen lähtökohta on maailmassa olemisen – maailmassa olemisen tilanne – eikä niinkään teoksen ulkopuolella olevan maailman havaitseminen ja tulkitseminen tai ikkunan luominen täysin imaginaariseen tilaan.

Viitattaessa itsensä ulkopuoliseen tilaan ja samanaikaisesti avautuessaan kuvatilaksi teoksessa syntyy mielestäni liike ulkoa sisälle ja sisältä ulos. Liike ja itse maalaus ulottuvat siihen tilaan, jossa katsoja on. Tämän lisäksi teoksessa on horisontaalinen liike, joka muodostuu kellonaikoja ilmentävien numeropintojen ja teoksen aukeamien vuorottelusta. Maalauksen yksityiskohdissa liike syntyy varsinkin aukeamissa maalauksellisesti materiaalin ja värin muuntumien kautta. Liike toteutuu värin ja materiaalin muuntumisissa, kokonaisuuden suhteessa osiin sekä näkyvän ja näkymättömän välisen tilanteen tai jännitteen kautta. Nämä piirteet kertovat melodian luonteesta: asia on aina suhteessa toiseen eikä mikään ole varsinaisesti erillistä. Silti kuva voi olla näennäisesti epäyhtenäinen ja koostua monenlaisista osista. Teoksen

kerrostumat muodostuvat sen eri piirteistä, joilla kuitenkin on sisäinen merkityksen kautta syntyvä yhteys toisiinsa. Melodia on tässä irtaantunut virtaavuudesta tuoden esiin kerrostumia.

Maalauksessa näkyy myös kirjallisemmin tai konkreettisemmin melodian rakennetta. Melodiassa yhdistyvät useat teemat. Keskimmäinen aukeama edustaisi nykyisyyttä, joka aukeaa sekä menneeseen että tulevaan. Reunimmaisissa aukeamissa toistuvat samat hahmot positiivina ja negatiivina. Vaaleat hahmot tummemmalla taustalla vetäytyvät kuvatilán sisään. Tummemmat hahmot vaalealla taustalla sen sijaan muodostavat muuntuvien hahmojen ikään kuin menneestä tulevaan etenevän ajallisen jatkumon keskiaukeaman hahmojen kanssa. Negatiivi ja positiivi sekä liike keskiosan ja molempien reunaosien välillä luovat vaihtelua, joka rikkoo lineaarisuutta. Nykyisyys ja muisti, mennyt ja tuleva vuorottelevat ja ovat samanaikaisia nykyhetkessä.

Vastaavasti kellonaikoja ilmaisevat numerot, jotka olen maalannut paksulla öljyvärillä, eivät etene ainoastaan lineaarisesti, vaan numerosarjoissa on aukkoja, poissaolevia numeroita. Tämän lisäksi maalauksen oikeanpuoleisesta reunasta alkaa numeroiden sarja, jonka olen kirjoittanut peilikirjoituksella. Mielestäni tällä tavalla numerot saavat enemmän visuaalista merkitystä verrattuna tilanteeseen, jossa numerot etenisivät ainoastaan vasemmalta oikealle yhtenäisenä sarjana.

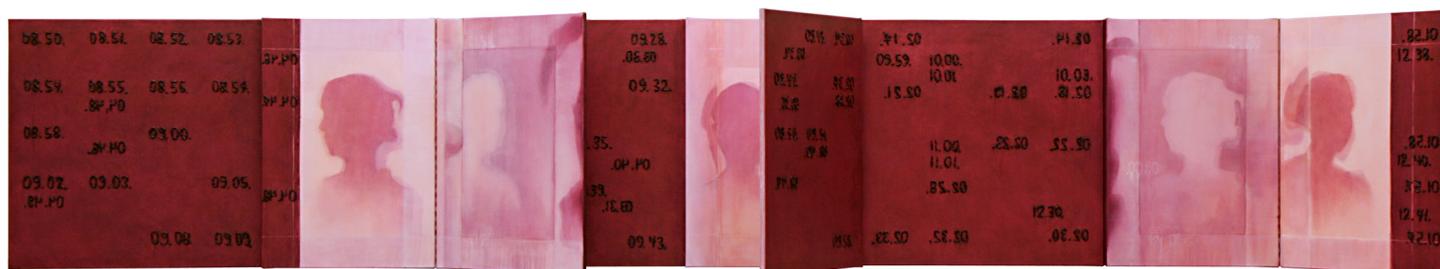
Numerot saavat merkitystä maalauksessa myös sen vuoksi, että ne ovat käsin kosketeltavia. Numeroissa yhdistyvät abstrakti ajatus ja ruumiillisuus. Maalauksessa asia kuten numero tai henkilöahmo on aina myös toisena puolena, peilikirjoituksena tai negatiivin ja positiivin rinnastuksena. Nämä piirteet ja viittaus maalauksen ulkopuoliseen tilaan sekä itse visuaalisuuden kuten värin muuntumat luovat kerroksellisuutta ja liikettä, jossa melodian rakenne vaikuttaa. Melodia on teoksessa *Sedimented Time* juurtunut olemisen sekä havaitsemisen tilanteisiin. Tähän perustan ajatukseni, että maalaus tavallaan ajattelee ajallisuuden muotoa melodiaa. Tämä puolestaan on liitoksissa siihen, että maalaus ilmentää olemassaolon tilannetta.

Melodia on edellä esittämässäni muodossa mielestäni olennainen väline, kun tutkitaan maalaustaiteen ajallisuutta. Melodian kautta voi huomion suunnata teoksen rakentumiseen, interaktiivisuuteen ja merkitysten kerrostuneisuuteen. Tällainen tutkimus eroaa siitä, miten (esimerkiksi) Milz tutkii maalauksen ajallisuutta värin juoksevuuden sekä kuvattujen asioiden, perspektiivien tai maiseman osien toisiinsa sulautumisen kautta. Erilainen lähestymistapani vapauttaa maalaustaidetta käsityksestä, että maalaus olisi ensisijaisesti ja itsestäänselvästi kaksiulotteinen suorakaide, taulu.

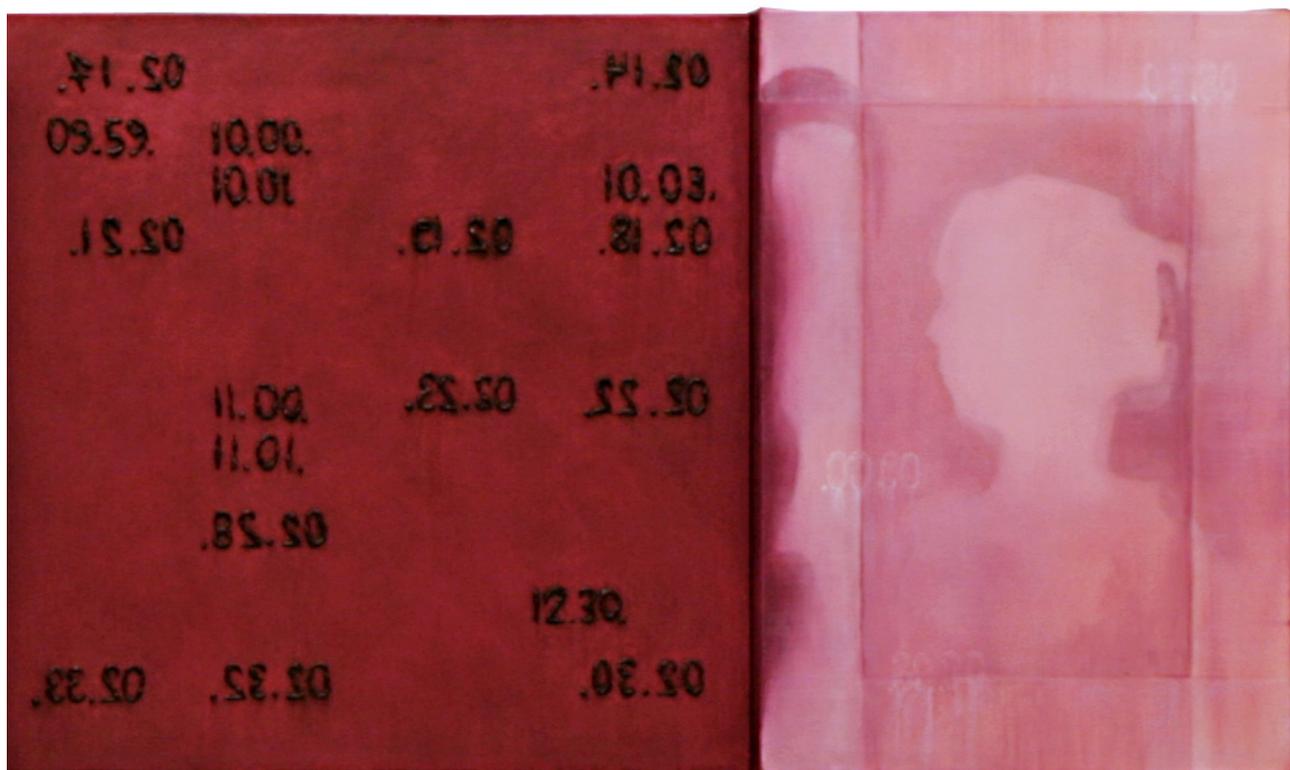
Vastaavasti näkökulmani vaihtaa maalauksen tarkastelun painopisteen pois liikaakin korostetuista pensselinjäljistä. Sen sijaan keskityn ensisijaisesti siihen, miten ilmaisu tapahtuu maalauksen visuaalisuudessa muilla tavoilla. Elokuvallisuus kuten myös installaation kaltaisuus ovat piirteitä, joiden kautta olen tuonut esille, millä tavoin tilallinen kaksoismerkitys luo maalaukseen taulusta poikkeavaa luonnetta, ylittää taulun rajoja. On kuitenkin muistettava, että esimerkiksi liike luo merkitystä maalauksissa monin tavoin kuuluen myös itse maalaustaiteen luonteeseen.

Maalauksessa, jossa on tilallinen kaksoismerkitys, ei elokuvallisuus tarkoita representaatiota, joka muistuttaisi elokuvallista kohtausta. Elokuvallisuus ei myöskään viime kädessä tarkoita kuvasarjoja, jotka syntyvät ainoastaan peräkkäisten kuvien kautta ja jotka ilmentävät joko ulkoista tai subjektin mielen sisäistä todellisuutta. Tämän lisäksi todellisen elokuvan ja kolmiulotteisen maalauksen vastaanottamisen tilanteet ovat täysin vastakohtaiset: elokuvan katsoja istuu paikallaan katsomossa, kun taas maalaus (jossa on tilallinen kaksoismerkitys) luo interaktiivisen tilanteen. Vastaavasti elokuvan immateriaalisuus eroaa maalauksen materiaalisuudesta. Tilallisen kaksoismerkityksen elokuvallisuutta onkin siinä, että teoksen *Sedimented Time* piirteet (joita olen eritellyt tässä luvussa) luovat maalauksen tilanteena ja paikkana, jonka sisään on rakentunut myös interaktiivisuus. Maalaus paikkana ei ole pysähtynyt objekti vaan sitä kuvaa nimenomaan tilanteellisuus.

Bergsonin ajattelussa eräänlainen subjektin olemassaolon ja samalla ajallisuuden kerrostumien kartoitus tapahtuu muistin eri muotojen kautta. Olen sivunnut muistin merkitystä havainnossa (luvussa ”Maalaus tilan ja ajan välissä”) siinä mielessä, että henkilökohtaiset muistikuvat täydentävät nykyhetkessä tapahtuvaa havaintoa. Ihminen näkee maailman aikaisemman elämänsä kokemusten värittämänä. (Bergson 1991, 82–89.) Maalauksessa tämä tarkoittaa eri aikatasojen, esimerkissäni nykyisyyden ja menneen, samanaikaisuutta. Seuraavassa luvussa liitän muistin eri muotojen keskeiset merkitykset laajemmin siihen, miten käsittelen tilallisen kaksoismerkityksen tilaa ja aikaa. Syntyneen käsityksen kautta katson vielä elokuvallisuutta tutkielmani kontekstissa. Muisti merkityksessä ontologinen tiedostamaton nostaa esiin kysymyksen, miten läsnäolo ja poissaolo limittyvät toisiinsa maalauksessa (Al-Saji 2007, 192). Ontologisen tiedostamattoman ja poissaolon kautta ajallisuuden muoto melodia kuten myös elokuvallisuus saavat uutta merkitystä.



**Kuva 11.** Kaija Mäenpää. *Sedimented Time*, 2015, 80x460 cm, öljy kankaalle (kolme kuvaa maalauksesta). Aukeamien avaaminen ja sulkeminen, siivekkeiden liikkuttelu, paljastaa maalauksessa uusia näkymiä. Samalla maalaus osittain kätkeytyy katseelta.



Kuva 12. Kaija Mäenpää. Osa teoksesta *Sedimented Time*, 2015, öljy kankaalle.

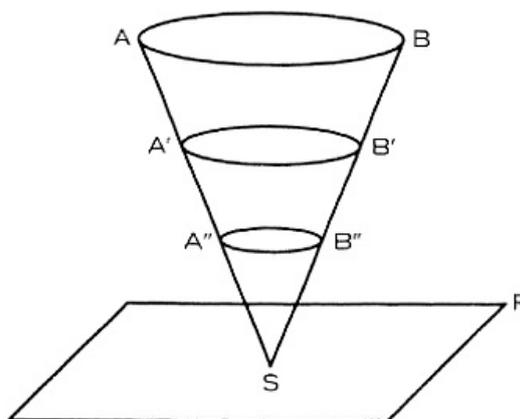


Kuva 13. Kaija Mäenpää. Sarjasta *Sedimented Time*, à 59x42 cm, 2014, valokuva.

#### 4. Ontologinen tiedostamaton ja poissaolo – muisti ja elokuvallisuus

Muisti kytkeytyy maalauksen ontologian kysymyksiin (Bergsonin ajattelusta käsin) erityisesti sen vuoksi, että nykyisyyden ja muistin keskinäinen suhde liittyy siihen, millaiseksi tilan ja ajan suhde käsitetään. Tämän lisäksi muistin immateriaali äärimmäinen muoto ”puhdas muisti”, joka vertautuu puhtaaseen keston, yhdistää muistin teeman ontologiaan: puhtaalla muistilla on merkitys ”ontologinen tiedostamaton”.<sup>44</sup> Bergson hahmottaa muistia kerrostumina, joissa käytännön muisti on alimpana liittyen toimintaan nykyisyydessä, ja puhtaan muistin virtuaaliset ”unikuvat” (*dream-images*) – jotka eivät enää ole kuvia – ovat ylinnä. Näiden unen ja toiminnan tasojen väliin asettuvat ”muistikuvat” (*memory-images*). (Bergson 1991, 105, 133–143, 162; Al-Saji 2007, 190–193.)

Muistin ja nykyisyyden keskinäinen suhde – ja samalla kuvien kentäksi kutsumani tilan ja ajan välinen alue mukaan lukien ääripäät – hahmottuvat Bergsonin piirustuksessa (alla), jota tässä tarkastelen muistin kannalta sekä suhteessa maalauksen visuaalisuuteen.



(Bergson 1991, 162.)

---

<sup>44</sup> Koska puhdas muisti on tietoisuuden ulkopuolella, se on omanlaistaan unohtamista. Deleuze kuvailee puhtaan muistin psykologisen ulkopuolista luonnetta ontologiseksi tiedostamattomaksi (*ontological uncounscious*). (Al-Saji 2007, 192.)

Alhaalla oleva taso (P) on tila, jossa ihminen liikkuu ja havaitsee objekteja. Tämä tila tai kenttä ei ole täysin irrallinen taso, vaan kentälle on piirretty kartio, jonka kärki koskettaa kenttää ja joka laajenee ylöspäin. Nykyhetken havainto (puhdas havainto) on paikka, jossa kartion kärki (S) koskettaa kenttää (P). Kartio on jaettu horisontaalisilla viivoilla useisiin kerrostumiin, jotka levenevät siirryttäessä kartion terävästä kärjestä sen ylempiin osiin. Nämä kerrostumat (AB, A'B', A''B'') kuvaavat subjektin psyykkistä elämää kuten muistin muotoja.<sup>45</sup> Piirros ei kuitenkaan anna oikeaa kuvaa muistin lajien välisistä suhteista, sillä muistin eri muodot ja kerrostumat myös liikkuvat suhteessa toisiinsa esimerkiksi aikaisempien muistojen noustessa esiin nykyhetken tilanteissa.<sup>46</sup> Noustessaan nykyhetken tietoisuuteen sekä osaksi nykyisyyden toimintaa muisti ruumiillistuu. (Bergson 1991, 152–153, 161–162; Deleuze 1991, 59–61.)

”Kuvien kenttä” muodostuu tämän Bergsonin piirroksen (sivu 54) kautta katsoen siitä, että kenttä sisältää sekä itse tason nyt-hetken ruumiillisuuden että subjektin muistin kerrostumat tekemisen tilanteesta (maalaaminen väreineen ja pensseleineen tai maalausrätteineen) unikuviin ja muistin ylimpään ja samalla syvimpään kerrostumaan. Vaikka tämä muistin syvyys on sisään rakentunut olemassaoloon, on se tiedostamattoman luonteensa vuoksi tavallaan myös poissaolevuutta, unta. Tämän

---

<sup>45</sup> Bergson hahmottaa muistia kerrostumina, joissa tottumusmuisti (*habit-memory*) on alimpana, ja puhtaan muistin virtuaaliset ”kuvat” – jotka eivät enää ole kuvia – ovat ylinnä. Näiden unen ja toiminnan tasojen väliin asettuvat muistikuvat. Kokonaisuudessaan muisti jakautuu tottumusmuistiin ja henkilökohtaiseen muistiin. Tämä jako on olennainen merkityksien kannalta, vaikka muistin eri lajit ovatkin vuorovaikutuksessa keskenään. Tottumusmuisti on ruumiillinen liittyen käytännön toimintoihin, jotka ovat muodostuneet automaattisiksi, kun taas henkilökohtainen muisti on immateriaalin keston elementti. Henkilökohtainen muisti koostuu kuitenkin (sisäkkäisistä) kerrostumista, joiden luonne vaihtelee henkilökohtaisista muistikuvista (*personal memory-images*) unikuviin, materiaalisemmasta immateriaaliin. Muistikuvien lähtökohta on havainnossa, mentaalissa valokuvauksessa (*mental photography*), siinä miten ihminen ikään kuin valokuvaa koettua ympäristöään. Muistikuvat eivät ole ainoastaan ulkomaailman heijastusta, vaan ne ovat latautuneet henkilökohtaisesta kokemuksesta. Ne eivät myöskään ole objektivoituja representaatioita vaan henkilökohtaista kvalitatiivista muistia. Muisti pikemminkin tuo muiston vaikutuksen nykyhetken kuin esittää (*represent*) muistoa. (Bergson 1991, 82–88.)

Liike muistin kerääntymän ja nykyhetken välillä hahmottuu unikuvien ja muistikuvien suhteen kautta. Ihmisellä on muistin ”varasto” – unikuvat – jotka tarvittaessa aktivoituvat nykyisyydessä muistikuviksi. Praktisuus ja yhteys yksittäisiin tapahtumiin ei ole muistikuvien ainoa merkitys nykyisyydessä, vaan unikuvien taustaa vasten muodostuvat subjektin kokemus ja suhde maailmaan. Olennaista on että muistikuvat ilmestyvät puhtaasta muistista (*pure memory*). Muistikuvat eivät varsinaisesti varastoidu kuvina mihinkään, pikemminkin ne katoavat mielen syvyyteen ja ilmestyvät takaisin tietoisuuteen. Puhdas (kvalitatiivinen) muisti ei kuitenkaan ole kuvia, tilaa tai materiaa vaan virtuaalisuutta, jossa ei ole mitään ruumiista eikä mitään praktista tarkoitusta. Vasta aktualisoituessaan tiedostamaton muisti materialisoituu. (Bergson 1991, 82–88, 105, 127–141, 162.)

<sup>46</sup> Tämän piirroksen kautta Bergson varsinaisesti havainnollistaa ajattelun prosessia nykyisyyden ja muistin välillä. Piirros kuitenkin mielestäni havainnollistaa myös yleisemmin muistin kerrostumia ja toimintaa. Varsinaisesti Bergson havainnollistaa muistia lähes samanlaisessa piirroksessa, josta kuitenkin puuttuvat kartiota jakavat tasot A'B', A''B''. (Bergson 1991, 152, 162.)

vuoksi ”kuvien kenttä” saa kaikkien muistin kerrostumien kautta merkitykset läsnäolo ja poissaolo, immanenssi ja transsendenssi, mikä tässä oikeastaan kuvaa työprosessia.

Bergsonin piirros tuo myös esiin, että muistin kerrostumat ilmentävät tilan ja ajan suhdetta. Ylin ja laajin kerrostuma on immateriaalia kesto (jota puhdas muisti on), kun taas kartion kärki on (periaatteessa) nykyhetken puhdas havainto eli tila. Mitä kauempana muisti on havainnosta, sitä immateriaalimpi keston elementti se on. Deleuze katsoo tätä piirrosta myös kuvauksena samanaikaisuuden toisenlaisesta kokemuksellisesta merkityksestä: muistin virtuaaliset tasot ovat samanaikaisia (*coexistence*), mikä ei tarkoita objektin tai kuvien rinnakkaisuutta ja näkyvyyttä (Deleuze 1991, 60). Samanaikaisuus saa merkityksiä päällekkäisyys ja sisäkkäisyys. Tätä toisenlaista samanaikaisuutta olen käsitellyt erityisesti melodian kautta. *Ajatella aikaa* -valokuvasarjassa (kuva 3, sivu 17) olen kääntänyt samanaikaisuuden merkityksen visuaalisuudeksi, joka koostuu päällekkäisistä kuvista (luvussa ”Samanaikaisuus havainnossa ja kuvatilassa – *Ajatella aikaa*”). Bergsonin piirros luo kuvan maailmasta, jossa horisontaalisuus on maailman ulkoista kuvaa, objektien rinnakkaisuutta (tasolla P), ja vertikaalisuus sekä kerroksellisuus on mielen ja keston sisäkkäisyyttä ja päällekkäisyyttä.

Painotan tässä luvussa muistin äärimmäistä luonnetta, puhdasta muistia, jonka luonteessa on vastaavuutta puhtaan/todellisen keston merkityksen kanssa.<sup>47</sup> Vaikka puhdas muisti on tiedostamatonta, ei se ole merkitykseltään psykologista tietoisuuden ulkopuolista aluetta eikä tarkoita myöskään psykoanalyysin tiedostamatonta. Sen sijaan on puhdas muisti kesto, joka sisällyttää itseensä muistin. Puhdas muisti saa tämän vuoksi merkitykset ontologinen tiedostamaton ja ”mennyt yleensä” (*past in general*).

---

<sup>47</sup> Vierastan käsitettä ”puhdas”, erityisesti jos sillä ilmennetään jotain todellisuuden piirrettä. Bergsonin ajattelussa kuitenkin on puhdas havainto, puhdas kesto ja puhdas muisti. Puhdas havainto on hänen mukaansa kuitenkin mahdoton ihmiselle, koska puhdas havainto koostuisi toisistaan irrallisista kuvista. Puhdasta havaintoa ei siis ole oikeastaan olemassa, vaan se on täysin teoreettinen käsite. Havainnon ja muistin suhdetta kuvaavassa Bergsonin piirroksessa (sivu 54) puhdas havainto on periaatteessa kartion kärki, joka koskettaa ympäröivää kenttää eli maailmaa. Käytännössä havainnossa on aina mukana muisti sekä subjekti.

Puhdas kesto ja puhdas muisti muodostavat materiaan liittyvän puhtaan havainnon vastakohtan, joka on immateriaali, virtuaalinen ja henkinen. Puhdas kesto saa myös nimityksen todellinen kesto, ja puhdas muisti äärimmäisessä muodossaan tarkoittaa ontologista tiedostamatonta.

Myös maalaustaiteessa käytetään sanaa puhdas – puhutaan puhtaista maalauksista. Puhtaalla maalauksella tarkoitetaan mielestäni, että maalauksen ilmaisu on ainoastaan maalauksellisuuden eli erityisesti värisommittelun, värimateriaalin, kolorismin sekä käden jäljen kautta syntyvää. Modernistinen usein ei-esittävä maalaus täyttää nämä kriteerit. Milz näkee yhteyttä abstraktin maalaustaiteen ja Bergsonin keston välillä (Milz 2011, 885).

Ontologisen tiedostamattoman olennainen piirre on liike – mennyt vie nykyisyyteen mahdollistaen nykyisen. Mennyt on portti nykyisyyteen, ontologinen elementti. (Deleuze 1991, 56.) Ontologinen tiedostamaton näyttää olevan juuri se keston piirre, joka sitoo menneen, nykyisen ja tulevan toisiinsa luoden samalla olemisen kerrostuneita merkityksiä.<sup>48</sup> Tämän vuoksi nykyisyys on aina myös jossain muualla. Nykyisyydessä on poissaolo, jolle Merleau-Ponty antaa merkityksen tyhjä.

Kesto muuttuu *Matière et Mémoire* -teoksessa oppositioiden järjestelmäksi, jossa menneisyyden tyhjyys, tulevaisuuden tyhjyys ja nykyisyyden täyteys asettuvat vastakkain, kuten myös tila ja aika. Keston ominaisluonne vaatii, että se jakautuu sisäisesti näihin kolmeen ulottuvuuteen ja että se ottaa vastaan ruumiillisuuden ja tilallisuuden niin että ne tulevat osaksi sitä. Nämä ulottuvuudet antavat perustan nykyisyydelle, ja ilman niitä menneisyys jäisi hämäräksi eikä palautuisi mieleen; sitä ei siis valloitettaisi takaisin eikä ilmaistaisi. (Merleau-Ponty 2012c, 207.)

Puhdas muisti ei kuitenkaan tarkoita ainoastaan, että mennyt aika, nykyisyys ja tulevaisuus ovat riippuvaisia toisistaan, vaikka ajalliset ja samalla tilalliset siirtymät näyttävät liittyvän puhtaan muistin portti-luonteeseen: muisti (mennyt) vie havaitsevaa ruumista eteenpäin (Bergson 1991, 78; Al-Saji 2007, 183). Visuaalisuuden kannalta on kiinnostavaa, että henkilökohtaisen muistin kuvat ikään kuin liukenevat unikuiviksi tiedostamattoman syvyyteen. Mentaalin valokuvauksen kuvasarjat, joissa ihminen tallentaa elämänsä tapahtumien piirteitä ja paikkoja, säilyttävät puolestaan henkilökohtaisten merkitystensä lisäksi objektien ulkoista tunnistettavaa luonnetta.<sup>49</sup> Kuvasarjat ovat henkilökohtaista kokemusta, joka muuntuu henkilökohtaisiksi

---

<sup>48</sup> Muistin jatkuvuutta luova merkitys sekä siihen liittyvä menneen, nykyisen ja tulevan keskinäinen liitos luovat vision, että ontologisella tiedostamattomalla merkityksessä puhdas kesto olisi eräänlaista vastaavuutta Husserlin transsendentaalisen egon (*transcendental Ego*) sisäisen aikatietoisuuden kanssa. Ontologinen tiedostamaton (Bergsonilla) näyttää olevan subjektin sellainen piirre, joka vaikuttaa elämän ja havainnon taustalla, kun taas Husserlilla transsendentaalinen ego tarkoittaa egon aprioreja rakenteita, jotka vaikuttavat ennalta määräytyiltä ja joiden kautta tai avulla ego kohtaa maailman. Konkreettinen ego (*concrete Ego*) tarkoittaa sen sijaan subjektiivisia prosesseja, subjektin psykologista elämää. (Husserl 1999, 27–29.) Bergsonilla ei näytä olevan tällaista selvää elementaarista eroa muistin ja keston eri kerrostumien välillä. Kerrostumat vain ikään kuin ohenevat ja immaterialisoituvat lähestyttäessä puhdasta kestoja, ja toisaalta muisti materialisoituu etäännyessään puhtaasta muistista. Tällöin ontologinen ja psykologinen toisaalta kyllä eroavat toisistaan, mutta silti psykologinen merkityksessä henkilökohtainen rytmi näyttää sisältyvän ontologiseen. Kerrostumien vuoksi oikeastaan myös kaikki kerrostumat näyttävät sisältyvän toisiinsa.

<sup>49</sup> Moulard-Leonardin mukaan mentaalien valokuvauksen kuvasarjat ovat periaatteessa nähty objektin ulkoisuudesta käsin. Ne voidaan kuitenkin todellisessa elokuvassa kääntää nurinpäin, jolloin elokuva ilmaisee subjektiivista liikettä ja ajan kokemusta. (Moulard-Leonard 2008, 107.) Koska muistikuvat (jotka syntyvät mentaalien valokuvauksen kuvasarjoista) kuuluvat henkilökohtaiseen spontaaniin muistiin eivätkä mekaaniseen tottumusmuistiin, ei ole mielestäni mielekäästä ajatella mentaalia valokuvaustakaan pelkästään todellisuuden heijastumaksi. Pikemminkin se olisi objektin ja subjektin välissä. Tätä olenkin käsitellyt elokuvallisen havaitsemisen yhteydessä.

muistikuviksi. Muistikuvat eivät nimestään huolimatta kuitenkaan ole varsinaisesti kuvia (representaatioita varsinkaan merkityksessä objektien jäljittely) vaan pikemminkin muiston vaikutusta subjektissa. (Bergson 1991, 82–89.) Suhteessa maalaustaiteeseen on muistikuvien ei-objektivoitu luonne tulkittavissa visuaalisiksi tapahtumiksi, jotka viimein liukenevat ei-kuviksi. Muistikuvat kirjaimellisesti liukenevat eli menettävät jotakin tiettyä objektia esittävää tai tiettyä merkitystä kantavaa luonnettaan. Muistin visuaalinen luonne onkin lopulta transformaatio enemmän kuin toisistaan rajautuvat yksittäiset kuvat tai todellisuuden representaatiot.<sup>50</sup>

Al-Sajin mukaan puhdas muisti ei ole passiivinen piirtymä tai kuva mielessä vaan tiedostamatonta ja voimaa. Muistin ontologinen luonne on ei-kuvallista, eikä puhdas muisti tuo esiin aiempia nykyisyyksiä, joista muisti muotoutuu. Sen sijaan on puhdas muisti eletyn elämän jälki, menneen syvyys ja kvalitatiivisia piirteitä ihmisessä. Puhdas muisti saa tämän vuoksi merkityksen henkilökohtainen olemisen ja maailman

---

<sup>50</sup> Suhteessa maalaustaiteeseen on hieman ongelmallista käsitellä visuaalista tapahtumista ainoastaan muistin eri muotojen kautta puhumatta yhtään psykoanalyysistä. Tämän vuoksi luon silmäyksen siihen, miten Stephen James Newton tuo esiin käsitystä ”tiedostamattomasta muodosta”, jossa voisi maalaustaiteeseen liittyen nähdä yhteyttä unikuvien sekä unikuvien ja muistikuvien välisen muutoksen tilan kanssa. Yleisen (klassisen) ajatuksen mukaan ”superego” torjuu tiedostamattoman sisältöä (*content*), jolloin tiedostamattoman muoto (*form*) ja tiedostamattoman rakenteellinen torjunta (*structural repression*) unohtuvat. Maalaustaiteessa onkin kiinnostava kysymys, mitä kuvatilän tiedostamaton olisi. Anton Ehrenzweigin mukaan luovuus ja taiteen henkisyys (*spirituality*) ovat juuri tiedostamattomassa muodossa eivätkä tiedostamattoman torjutuissa sisällöissä. Formaalin tiedostamattoman kautta katsoen esimerkiksi kuvatila, joka on rakennettu perspektiivin avulla, on tietoisesti rakennettu tila, joka peittää tiedostamattoman tilan. Sekä varhainen moderni maalaus että renessanssia edeltävä uskonnollinen maalaus ulottuvat ilmaisussaan tiedostamattomaan muotoon. Vastaavasti ikonografian tutkimus ei ulotu teoksen varsinaiseen ilmaisuun, psyykkiseen ja henkiseen kohtaamiseen (*psychic engagement*). Tämä tiedostamaton muoto voi olla läsnä silti monenlaisissa maalauksissa, esimerkiksi Leonardon ja Poussinin teoksissa (eräänlaisena sommittelun metatasona ja liikkeenä), vaikka yleinen suuntaus ”quattrocenton” ja modernin välillä on erottaa taide sen tiedostamattomasta lähteestä. Esimerkiksi Cézannen maalauksissa on eräänlainen välissä oleva murtumisen tilanne, joka on tärkeämpi kuin lopullinen muistikuva (*memory-image*), mikä kuvaa tiedostamatonta muotoa. Objektin tai kuvan murtuma maalauksessa on eräänlainen havainnon ja tiedostamattoman välissä oleva havainnon tapahtumapaikka, jossa psyyken sisäinen rakentuminen vaikuttaa ja luo merkitystä. Newton antaa ymmärtää, että tiivistetty ikään kuin kokoon puserrettu ei-perspektiivinen tila olisi henkinen (*spiritual*), ja perspektiivin (tai objektien ulkoisen hahmon) mukaan luotu tila-illuusio olisi materiaallinen. Esimerkiksi Bellinin ja Leonardon maalauksissa nämä piirteet yhdistyvät. (Newton 2001, 31–32, 116–118, 156.) Käsitteet materiaalisesta ja henkisestä näyttävät viimekädessä samankaltaisilta kuin mitä tulee esiin Bergsonilla. Itse väri ja maalauksellisuus ovat olennaisia teoksen ilmaisussa. Mielestäni maalauksen ruumiillisuus ei vastaa sitä, mikä Newtonin ajattelussa tarkoittaa materiaalisuus, eli rakennettua perspektiivitilaa sekä objektien representaatioita. Materiaalisuus ja ruumiillisuus, materia ja ruumis ovat tässä eri asioita. Ruumiillisuus tarkoittaakin ruumista ja mieltä yhdessä. Fenomenologisen käsityksen mukaan (esimerkiksi Merleau-Ponty) rakennettu perspektiivi liittyy objektivoivaan asenteeseen, kun taas esimerkiksi Cézannen maalauksissa tila syntyy ja perspektiivi murtuu sen kautta, miten taiteilija työskentelee ruumiissaan ja kohtaa aiheensa ruumiillaan. Ruumiillinen liike rakentaa maalausta, mikä myös tuo esiin maiseman luonnetta. (Merleau-Ponty 2012a, 118–131; 2002, 305.)

hahmottamisen (kvalitatiivinen) tapa havaitsemisen taustalla, havaitsemisessa. Se on erityinen olemassaolon keston henkilökohtainen rytmi tai kvalitatiivinen piirre, joka nousee muistin uumenista ja joka on kuitenkin samalla nykyisyyttä. (Bergson 1991, 207–209; Al-Saji, 2007, 192–193.)

Kesto sisällyttää itseensä muistin usealla tavalla. Tiedostamaton muisti ei ainoastaan sido täysiä koettuja hetkiä jatkumoksi vaan tiedostamattoman aukon merkityksessä luo liikettä, jonka sisään henkilökohtaisuus on rakentunut (Al-Saji 2007, 193). Tällainen muistin meta-taso on enemmän ontologinen kuin psykologinen. Muisti saa psykologista merkitystä vasta ruumiillistuessaan. (Deleuze 1991, 57.) Henkilökohtaisella muistilla näyttääkin olevan monia merkityksiä. Jos puhtaalla muistilla on yleinen ontologinen jatkuvuutta luova merkitys, henkilökohtaisen muistin varsinaisia piirteitä ovat menneen vaikutus nykyisessä eräänlaisena elämän sävynä sekä liike muistikuvien ja unikuvien (jotka eivät ole kuvia) välillä kuten myös muistikuvien ja praktisen muistin välillä.

Edellä esittämäni muistin monet piirteet luovat välineitä katsoa maalaustani *Aina* (*Always*) (kuva 14, sivu 68) muistin näkökulmasta. Koska ajan (keston) ja tilan välinen tilanne vertautuu (puhtaan) muistin ja havainnon väliseen tilanteeseen, on muisti eräs näkökulma maalauksen ontologian tarkasteluun. Mielestäni liike muistin eri muotojen tai tasojen välillä luo transformaatiota. Pysähtyneiden kuvien sijaan otan transformaation tilanteen lähtökohdakseni maalauksen *Aina* käsittelyssä. Jos läsnä olevuus tarkoittaa, että subjekti tavoittaa havaitun objektin nyt-hetkessä, luo transformaatio tilanteen, jossa liike luo poissaoloa. Kuva on aina jollain lailla ruumista ja tilaa, vaikka se ei-objektivoivana ilmaisuna ja koettavien merkitystensä kautta on kesto. Tätä kautta ajatellen olisi transformaatio maalauksessa eräänlaista tilan ja ajan välissä – tai näissä molemmissa – tapahtuvaa elokuvallisuutta. Poissaolo on elokuvallisuuden piirre sekä ajallisuuden muodossa melodiassa että tilallisessa transformaatiossa.

Maalauksen *Aina* lähtökohta on tilanne kuoleman läheisyydessä, mikä omalta osaltaan ohjaa maalauksen tapahtumaa. Tulevaisuus merkityksessä kuolema determinoi tulevaisuuden mahdollisuuksia kääntäen katseen nykyisyyteen ja menneeseen. Toisaalta kuoleman ehdottomuus luo nykyisyyteen radikaalit vastakohtat elämä ja kuolema, ruumis ja henki, materiaallinen ja immateriaalinen, lineaarinen aika ja sisäinen aikakokemus. Sanotaan, että ihminen ennen kuolemaa näkisi sisäisesti elämänsä kulun kuin elokuvan. Tämä ”elokuva” ei varmaankaan noudattaisi lineaarisen ajan logiikkaa

vaan rakentuisi kuin uni.<sup>51</sup> Lineaarinen aika vaihtuisi tapahtumien merkitysten ja kokemusten kautta järjestyviksi siirtymiksi ja samanaikaisuuksiksi, jotka lineaarisuuden sijaan hahmottavat syvyyssdimensiota.<sup>52</sup> Tätä vasten näyttää siltä, että maalauksen *Aina* lähtökohta – kuoleman läheisyys – vaikuttaa tapaan, jolla maalauksen tila ja siinä kuvatut tapahtumat rakentuvat. Maalaus *Aina* on eräänlainen kääntöpuoli suhteessa Levinasin ”ikuisuusiin jatkuvaan katkaistuun hetkeen”<sup>53</sup> (tarkasti tilaa imitoivaan representaatioon) – se on ikään kuin Levinasin ”varjo”, joka paljastaa elämän haavoittuvuuden (Levinas 1998, 8–11). Tämä kääntöpuoli on välissä-olemista, jossa tila syntyy transformaatioiden ja sulautumisten sekä toisaalta vastakohtaisuuksien (kuten valo ja pimeä) kautta.

Kuoleman ehdottomuus ja lineaarisen ajan todellistuminen kuolemassa näyttävät kieltävän mahdollisuuden, että subjekti voisi olla kirjaimellisesti kuoleman ja elämän välissä. Silti mielestäni lineaarisen ajan todellistuminen merkityksessä kuolevaisuus – jolloin subjektin elämä kokonaisuudessaan on tavallaan eräs lineaarisen ajan ”hetki” – pakottaa esiin sisäisen aika- ja tilakokemuksen, jossa tilojen, subjektien sekä hetkien rajat liukenevat. Rajojen liukeneminen tavallaan tuo myös esiin kuoleman merkitystä transformatio katkoksen sijaan. Ikään kuin transsendenssi olisi katseella kosketeltavaa maalauksessa.

Maalauksessa *Aina* on olennaista tumman violetin ja vaalean, paikoitellen lähes valkoisen, kohtaaminen. Vaaleat valoraidat läpäisevät maalauksen kaikki osat, minkä voi nähdä yksilön tai psykologisen ylittävänä yleisenä tai ontologisena piirteenä. Merkityksen kannalta keskeistä on myös, että valoraidat ikään kuin jatkuvat huonetilaan maalauksen ulkopuolelle, mistä seurauksena valoraidat tavallaan kohtaavat huonetilassa luoden ovaalin tai ympyrän kehän, vaikka ne ovat tietenkin näkymättömiä itse maalauksen ulkopuolella. Tämän lisäksi raidat luovat vertikaalista liikettä. Niiden kautta teokseen tulee mukaan horisontaalisena vaikutelmana itse huone, jossa teos on ja joka

---

<sup>51</sup> Tietoisuuden aikaa ja rytmiä on nukkujan tiivistetty aikakokemus, miten nukkuja lyhyessä unessa voi kokea usean päivän ajanjakson (Lacey 1999, 38). Vastaavasti unessa voi ihminen kokea henkilökohtaisen ajan kerrostumia ilman päivien ja vuosien kehystä.

<sup>52</sup> Bergsonille aika ennen vääjäämätöntä kuolemaa tarkoittaa, että ihmisen muisti aktualisoituu ja kiinnostus tulevaisuutta kohtaan katoaa. Tämä tilanne paljastaa, että muisti on koko ajan osa nykyisyyttä, vaikka se monesti on tiedostamaton. Kuolemaa vasten ihminen näkee elämänsä historian liikkuvana panoramaana (ei siis erillisten kuvien kautta). (Bergson 2002a 262–263.)

<sup>53</sup> Pysäytetty hetki (ennen kuolemaa) voisi myös olla ilmaus transsendenssista: kuoleman taakse tai kuoleman jälkeistä ei voi nähdä, aistia eikä tietää.

ympäröi subjektia, mutta myös vertikaali avaruudellinen valon ja pimeän suhteesta syntyvä liike.

Tumman ja vaalean kontrasti vaikuttaa kaikkialla maalauksessa. Eräs kontrastin merkitys on tumman ja vaalean välissä eli kontrastin kumoutuminen: valoraidat nostavat ihmishahmot ja sairaalasängyt esiin pimeästä. En kuitenkaan ole maalannut tiloja ja hahmoja korostaen niiden muotoja tai objektinomaisuutta, vaan vahvat varjot sekä kontrastisuus katoavat sairaalahuonetta muistuttavissa tiloissa. Tämän seurauksena tilat ja tapahtumat häilyvät. Maalauksen kolmen paneelin tilat yhdessä muodostavat maalauksen huoneen. Teoksen erääksi aiheeksi muodostuu, että vastakohtat ilmenevät ja toisaalta yhdistyvät äärimmäisessä tilanteessa, kuoleman läheisyydessä. Kuolema osoittaa vastakohtaisuuksia. Samanaikaisesti se osoittaa myös vastakohtaisuuksien sekä tilanteiden ja henkilöiden transformaation ja yhdistymisen mielen tilassa.

Maalauksen esittävyteen liittyvä yksityiskohta on sairaalasänky, joka rakentuu suorakulmaisesti lineaarisen perspektiivin mukaan ja joka sijaitsee maalauksen keskimmaisessä osassa päällekkäin kehtoa muistuttavan luonnonsängyn kanssa. Luonnonsängyn muoto on sitä vastoin orgaaninen, ja se muistuttaa kehdon ja sohvan lisäksi lantioluuta. Luonnonsänky tuo esiin kuoleman ja syntymän sekä elämän jakson näiden välissä. Itse tapahtumat sairaalahuoneissa häilyvät näkyvän ja näkymättömän, unen ja muistikuvan rajalla muodostaen yhdistelmiä. Maalaus kerää kuvia tai kuvallisuutta henkilöhistoriani eri aikakausilta ja taidehistoriasta – vanhasta seinämaalauksesta kirkkotilassa (maalaus kuvaa kuolevan tai kuolleen hyvästelyä) sekä eletyistä ja muistetuista tilanteista huoneissa. Maalauksessa on rinnakkain kolme tapahtumaa, joissa puolestaan on sisäkkäisiä ja toisiinsa sulautuneita tilanteita ja hahmoja. Tilanteiden häilyvyydellä sinänsä on merkitystä.

Häilyvyys onkin eräs piirre, joka mielestäni tematisoi representaatiota ja kuvaa: mitä oikeastaan voi kutsua kuvaksi, ja mitä representaatio tarkoittaa. Vastaavasti myös tilallisen kaksoismerkityksen ajallinen luonne, joka syntyy kolmiulotteisen esineellisyyden kautta, kyseenalaistaa käsitystä, että esittäviä elementtejä sisältävä maalaus olisi kuva.<sup>54</sup> Palaan tähän kysymykseen luvun lopulla.

---

<sup>54</sup> Maalauksen *Aina* yhteydessä en kuitenkaan kiinnitä erityistä huomiota kolmiulotteisuuden kautta syntyviin merkityksiin, joihin keskityn erityisesti seuraavassa luvussa sekä tässä luvussa liittyen maalaukseen *Interiore*.

Tässä vaiheessa irrotan katseeni myös niistä muistin merkityksistä, jotka ovat tulleet esiin maalauksessa *Aina* sekä kuolemaa vasten, ja kohdistan katseeni puhtaan muistin eli ontologisen tiedostamattoman merkitykseen suhteessa tulevaisuuteen. Al-Sajin mukaan ontologisen tiedostamattoman luonne – viedessään elämää eteenpäin menneestä tulevaan – tarkoittaa ajallisen liikkeen lisäksi, että ihminen luo tulevaisuutta keston sisällä tietyllä tavalla. Mennyt (tai tuleva) ei periaatteessa determinoi tulevaa. Subjektilla on kyky luoda tulevaisuutta sellaisella tavalla, että hän voi katkaista syy-seuraussuhteita. Tämä katkos saa merkityksen epäröinti (*hesitation*). Keskeistä on, että tulevaisuus sekä nykyisyyden toiminta eivät ole determinoituneet. Suhteessa maalaustaiteeseen on olennaista, että elämä (tulevaisuuden luominen) ja näkeminen (maalaus) kytkeytyvät yhteen. (Al-Saji 2007, 197–198.)

Keston piirre on siis epäröinti tai kangertelu, mitä kuvaa kyseenalaistava suhde nykyisyyteen kuitenkin niin, että toiminta on suuntautumista enemmän kuin valmiita vastauksia. Jos tätä ”epävarmuutta” katsoo Bergsonin käsityksen kielestä kautta, kuuluisi epäröivä asenne runolliseen ja intuitiiviseen enemmän kuin loogiseen kieleen. Epäröinti johtaakin siihen, että ajan, toiminnan ja ylipäätään kokemuksen piirteitä ovat intuitio, esteettinen ja affektiivinen (Al-Saji 2007, 198). Kesto sisällyttää itseensä eteenpäin vievässä ontologisessa merkityksessä tällaisia yleisiä ja samalla yksityisiä piirteitä. Tämä puolestaan tarkoittaa, että ihminen ei vain liu’u ajan mukana, vaan hän luo tulevaisuutta ja merkityksiä. Subjekti voi nähdä toisella tavalla (*seeing differently*).<sup>55</sup> Merkitykset ovat epäröiviä ja syntyvät katkoksesta, mikä kertoo muutoksen mahdollisuudesta ja eräästä poissaolon merkityksestä keston ja tietoisuuden sydämessä. Maalaus siis omalta osaltaan luo mahdollisuuksia nähdä toisin elämässä, koska se perustuu näkemiselle ja näkeminen puolestaan on elämää (jossa olennaista on toisin näkeminen).

---

<sup>55</sup> ”The description of life as a kind of vision owes to the sense that life has for Bergson in *L’evolution créatrice*: ‘life is more than anything else, a tendency to act on inert matter’ (EC96/97). He adds: ‘the rôle of life is to insert some indetermination into matter’ (EC 126/127) Action, for Bergson, is not the performance of a predetermined behavior; it involves indetermination and ‘a rudiment of choice’ (EC 96/97) ... Most importantly, these paths are opened up because the hesitation, which constitutes vision, allows the virtuality of the past to surge into present. Useful, actualized memories are then selectively allowed into the present, molding to and deepening our perception of it. But other memories can also contaminate the present, reverberating as traces of a dimension of pastness hitherto forgotten. (MM 90). The flow of life is thus sustained by an immemorial depth, which life covers over in its push toward action, but which is recalled when life turns to other ways of seeing.” (Al-Saji 2007, 197–198.)

Transformaation tilanne, jota olen käsitellyt maalauksen *Aina* yhteydessä, liittyy suurelta osalta maalauksen kaksiulotteiseen kuvatilaan, tilallisen kaksoismerkityksen toiseen puoleen. Katson vielä (seuraavaa lukua pohjustaen), miten muistin ontologinen luonne limittyy – vai limittyykö se – maalaukseen *Interiore*. (Kuvat 15–16, sivut 69–70.) Tämä maalaus tapahtuu suhteessa muistiin kolmella tasolla, jotka ovat maalauksen sisäosan keskimmäinen maalauspaneeli, ovien ulkopuoliset pinnat ja ovien sisäpinnat.

Ovien sisäpinnat ja keskimmäinen paneeli paljastuvat ovien ollessa auki, kun taas ovien ulkopuoliset kuvapinnat jäävät teoksen edessä seisovan katsojan ulottumattomiin. (Kuva 16, sivu 70.) Ovien ollessa puoliksi kiinni peittyvät sen sijaan ovien sisäpinnat, ja keskimmäinen paneeli paljastuu vain osittain. Tässä asennossa ovien ulkopuoliset pinnat tulevat esiin. (Kuva 15, sivu 69.) Näiden eri asentojen ja maalauksen osien välillä on silti välittäviä tekijöitä. Esimerkiksi ovien ulkopintojen tumma sävy jatkuu sisäpintojen tummissa reuna-alueissa. Myös jalat ja kädet ylittävät maalauksen osien ja pintojen rajoja. Kädet ja jalat on kääritty sideharsoihin, ja olen maalannut nämä ruumiinosat ovien sisäpintojen peileihin. Maalaus luo silti vaikutelman, että kädet ja jalat ikään kuin ilmestyisivät maalauksen keskiosan harsomaisesta tilasta tai päinvastoin ovat menossa sisään tilaan, joka on ikään kuin verhon takana. Vastaavasti maalauksen keskiosan kuvatila laajenee ovien peileihin.

Kun maalauksen sisäosat ovat tilallisten tapahtumien, värien sekä epäselvien hahmojen – kuten myös melko selvästi piirtyvien käsien ja jalkojen – visuaalisuutta, ovien ulkopinnat ovat luonteeltaan läsnäolon ja poissaolon kysymyksen käsitteellisempää pohdintaa. Ovien peileissä toistuvat (värien sijaan harmaaskaalassa) kädet ja jalat, jotka on kääritty sideharsoihin. Peilien väleihin sekä ylä- ja alapuolelle olen kirjoittanut sanoja, joita ovat ”onko”, ”oliko”, ”loittoneva”, ”tämä”, ”tuo”. Sanat reflektoivat läsnäoloa ja poissaoloa. Jotkut näistä sanoista olen kirjoittanut peilikirjoituksella. Myös sisäosan keskipaneelin reunoilla kiertää teksti, joka kuitenkin eroaa luonteensa puolesta, päiväkirjamaisena eleenä, edellä mainitsemistani oven ulko-osan kysymyksiä herättävistä sanoista. Keskipaneelin tekstin merkitys painottuu mielestäni eleeseen eli tekstin visuaaliseen luonteeseen enemmän kuin itse sanojen välittämien asioiden tai kertomusten merkitykseen, vaikka teksti kertookin jotain elämästä. Tekstin visuaalista luonnetta kuvaa, että teksti peittyy osittain valkoisen värin alle.

Maalaus *Interiore* näyttää ainakin ensi silmäyksellä suorastaan esittävän muistin kerrostumia lähes objektivoidusta piirustuksen kaltaisesta kuvasta subjektiivisesti

latautuneisiin kokemuksiin ja lopulta ei-esittävyiden ja esittävyiden rajalla häilyvään visuaalisuuteen. Maalaus on ”kaappi”, ja subjekti osallistuu kaappia avaamalla ja sulkemalla prosessiin, jossa tutkitaan ja ilmaistaan muistin ja olemassaolon kerrostumia. Vastaavasti kaappi-maalaus luo tilan, jossa erilaiset näkökulmat rinnastuvat, paljastuvat ja peittyvät sen mukaan, missä asennossa ovet ovat ja miten niitä liikutellaan.

Sisäosan keskimmäisen paneelin häilyvässä visuaalisuudessa yhdistyvät valo (joka vaikuttaa teoksen sisältäpäin ja joka saa ei-esittävää luonnetta) sekä ikään kuin verhon takaa hahmottuva huonetila. Kaappi siis kartoittaa tilallisten siirtymien lisäksi siirtymiä konkreettisesta abstraktiin<sup>56</sup> ja takaisin. Lopputulos ei silti ole yksiselitteinen. Päinvastoin maalauksen voi nähdä niin, että se kyseenalaistaa yhden totuuden tai reitin ja että se on eräänlaista epäröintiä. Tällaista epäsuoraa ilmaisua ovat näkymien muutokset sekä häilyvyys, johon on aina palattava teoksen keskimmäisessä osassa. Myös keskiosan verhon takainen esittävä aihe tuo toisenlaisen ei-determinoituneen sävyn suhteessa tulevaan: kääreisiin kääritty hahmo nousee sairaalavuoteelta. Tämä kaappi-maalaus näyttää tuovan esiin muistin kerrostumien lisäksi ”nähdä toisin” -piirrettä, joka Al-Sajin mukaan sisältyy puhtaan muistin (keston) toimintaan.

Vaikka olen kokenut Bergsonin käsityksen tilan ja ajan suhteesta visuaaliseksi, ”kuvien kentäksi”, jonka voi löytää maalauksesta *Interiore* ikään kuin maalauksen visuaalisuuden läpileikkauksena, liittyy havaitsemisen kuvallisuuteen ja muistikuviin ongelmia. Itse tarkoitan Bergsonin ajattelussa avautuvalla ”kuvien kentällä” maalauksen visuaalisuuden ja maalauksellisuuden monia muotoja, mikä antaa käsitteelle ”kuva” merkityksen, joka poikkeaa objektivoivasta representaatiosta. Jos ”kuva” kuitenkin tarkoittaa muistikuvaa, joka imitoi objekteja ja/tai saa selvän käsitteellisen merkityksen, jäävät muut visuaalisuuden muodot kuten siirtymät sekä ei-esittävyys käsitteen ”kuva” ulkopuolelle. Tässä merkityksessä ei ”kuva” eikä ”representaatio” tietenkään riitä välineeksi, jonka avulla käsiteltäisiin maalauksen visuaalisuutta.

Katson vielä muistin piirteiden ja kerrostuneisuuden kautta tätä kysymystä, voiko maalaus oikeastaan olla representaatio (ja kuva). Tuovatko muistin merkitykset lisää ymmärrystä tai vastauksia tähän kysymykseen? Bergsonin ajattelussa muistin luonnetta representaationa (ja kuvana) korostaa ajatus, että nykyhetken havainto olisi tavallaan ympäristön (mentaalia) valokuvausta, että ihminen näkee ympäristönsä ikään kuin

---

<sup>56</sup> Vältän yleensä sanaa ”abstrakti”, koska sitä rasittaa liitos geometriaan. Käytän mieluummin sanaa ”ei-esittävä”. Bergsonin ajattelun kontekstissa ”abstrakti” tuntuu kuitenkin luontealta ilmaukselta.

valokuvina. Myös tilaan ja ruumiiseen sitoutuneempi muisti, muistikuvat (*memory-images*), ainakin nimessään kantaa kuvallisuutta. Muistin kuvallisuuteen tuo kuitenkin särön unikuvien ja puhtaan keston ei-kuvallisuus ja spontaanisuus sekä itse muistikuvien kuten myös mentaalien valokuvauksen henkilökohtaisuus. Myös muistin muuntuminen, transformaatiot muodosta toiseen, luo representaatiosta poikkeavan taustan muistikuviin. (Bergson 1991, 82–88, 105.) Tuon tässä luvun lopussa keskusteluun myös Husserlin ajattelua, jossa muisti saa merkitystä subjektin sisäisen aikatietoisuuden kautta.

Kun Bergsonin ajattelussa muisti re-presentaationa (todellisuutta tallentavana kuvana) näyttää kyseenalaistuvan radikaalisti viimeistään edettäessä unikuvien ja puhtaan muistin alueille, kyseenalaistaa Husserl muistin kuvallisuutta muistin kahtalaisen luonteen kautta: muisti on sekä re-presentaatiota että presentaatiota.<sup>57</sup> Muistin presentaatio tarkoittaa, että mennyt koetaan uudella tavalla, menneenä, eikä subjekti tavoittele mennyttä sellaisena kuin se oli omassa nykyisyydessään, nyt-hetkessä. Vastaavasti – koska nykyisyyteen sisältyvät sekä mennyt että tuleva – on nykyisyyden nyt-havainnossa myös mennyt juuri ohitettu hetki uutena läsnä. Menneen representaatio puolestaan tarkoittaa, että mennyt rekonstruoidaan ja mennyttä asiaa tavoitellaan sellaisena kuin se oli omassa nykyisyydessään. Husserlilla muisti merkityksessä representaatio on ikään kuin harson takana, mikä korostaa muistin etsivää luonnetta. (Brough 1991, XXXVIII–XLIII.) Merkityksessä verhon takainen olisivat

---

<sup>57</sup> Ajan jakautuminen Bergsonilla kolmeen osaan, menneeseen, nykyiseen ja tulevaan näyttää vastaavan Husserlin käsitystä sisäisen aikatietoisuuden kolminaisesta intentionaalisuudesta. Havainto, joka tapahtuu nykyisyydessä, ei ole erillinen, vaan siinä on aina mukana mennyt ja tuleva. Vastaavasti yksittäinen (kolmiosainen) havaintojakso on osa laajempaa (kolmiosaista) jaksoa. Husserl pääsee käsiksi muistin kahtalaiseen luonteeseen tarkastellessaan nykyhetken ja muistin etäisyyttä toisistaan. Muisti on joko menneen presentaatio tai re-presentaatio. Muisti presentaationa kyseenalaistaa muistin kuvallista luonnetta, mikä on olennaista suhteessa maalaukseen. Nykyisyydessä, nyt-havainnossa, joka tuo tietoisuudelle uutta kokemusta, on myös mennyt uutena läsnä. Mennyt ei kuitenkaan ole mennyt sellaisena kuin se oli nyt-hetkessä, vaan se on mennyt menneenä ensimmäisen kerran, mikä tarkoittaa menneen presentaatiota, ensisijaista muistia (*primary memory*). Mennyt muodostuu presentaationa nykyisyydessä, jolloin mennyt tai muisti on yksi nykyisyyden kolmesta intentionaalisuuden osasta. Vastaavasti kuin nyt-hetki on läsnä, on myös mennyt läsnä (*in person*). Menneen mennyt on läsnä nyt (*its being past*). Tämä ei tarkoita, että mennyt olisi läsnä sellaisena kuin se oli. Vasta toissijaisena muistona (*secondary memory*) eli tavallisena muistina (*ordinary memory*) menneisyys saa representaation luonnetta. Ensisijainen muisti ei itsessään ole akti, kun taas toissijainen muisti on. Ensisijainen muisti on passiivista havaintoa. Sen sijaan toissijainen muisti on aktiivista. Se rakentaa ja reflektoi muistia. Se esittää muiston toiseen kertaan, toistaa ja kehittää muistoa, näyttää muiston ikään kuin sellaisena kuin se oli tapahtumisessa ja sellaisena kuin se oli juuri mennyt. Tavallinen muisti on riippuvainen ensisijaisesta tuoreesta (*fresh*) muistista. Muisti representaationa on aina kuin harson takainen näkymä. Silti tavallinen muisti ei ole mikään ensisijaisen tuoreen muistin jäljitelmä vaan oma tietoisuuden muotonsa. (Brough 1991, XXXVIII–XLIII.)

maalauksen *Aina* häilyvät tilanteet representaatioita, joissa ei kuitenkaan etsitä yhtä muistettua tilannetta vaan joissa sijaitsee toisiinsa sulautuneina useita muistin tilanteita, ikään kuin muisti- ja unikuvia. Olennaisempaa kuin verhon takainen lienee kuitenkin representaation jälkikätkäinen luonne suhteessa presentaation nyt-hetken aistimelliseen, varmaankin moniaistiseen ruumiillisuuteen.

Näyttää siltä, että Bergsonilla (päinvastoin kuin Husserlilla) muisti havaitsemisen tilanteessa saisi representaation piirteitä, ei kuitenkaan merkityksessä verhon takainen. (Muistin luonne on silti varmaankin sidoksissa havaitsemisen luonteeseen – onko havainto erittelevää älyn toimintaa, henkilökohtaisen elämän kokemusta tai ymmärtääkö subjekti havainnossaan todellisuuden syvempää luonnetta.) Joka tapauksessa muistin transformaatiot ja viimeistään unikuvat väistävät representaation luonteen.<sup>58</sup> Puhdas muisti on immateriaali, kun taas aktualisoituessaan muisti materialisoituu. Olennainen kysymys kuitenkin on, että tarkoittaako materialisoitunut muisti Bergsonilla ainoastaan muistoa visuaalisena vaikutelmana ja/tai objektin kaltaisuutta sekä liitosta tottumusmuistin pragmaattisuuteen ja automaattisiin reflekseihin. Jos edellä mainitut muistin piirteet kertovat materialisoituneesta muistista, jää ulkopuolelle muisti ruumiillisena kokemuksena muussa kuin visuaalisessa tai kuvallisessa merkityksessä, joka tarkoittaa näkemistä.

Muistin ruumiillinen merkitys on olennainen maalauksessa yleisesti ja esimerkiksi tilanteissa, joita maalaus *Aina* tuo esiin. Esimerkiksi värin hehkun ruumiillinen muisti sekä ihon muisti – että elämän tapahtumat tallentuvat subjektin iholle – ovat yhteydessä maalauksen ilmaisuun. Tällaisia muistin merkityksiä voisikin tarkoittaa muistikuvien presentaatiota muistuttava piirre: muisti tuo menneiden tapahtumien vaikutusta nykyisyyteen.<sup>59</sup> Tätä kautta ajatellen myös itse maalaus, joka tuo ajallisuuden kerrostumiaan esiin nykyisyydessä, olisi presentaatio eikä

---

<sup>58</sup> Bergson tuo esiin erityisesti kahdessa luennossaan ”Perception of Change” (”La perception du changement”, 1911) ajattelunsa keskeistä kysymystä eli subjektin mahdollisuutta purkaa havainnon rakennettu konstruktio ja nähdä todellisuuden moninaisuus, muutos ja (sisäinen) liike (Bergson 2002a, 248–266). Tätä tuon esille edellisen osan luvussa ”Bergson maalaustaiteesta”. Erityisesti tällaisessa havainnossa voisi löytää vastaavuutta Husserlin ensisijaisen muistin sekä muistin presentaation kanssa.

<sup>59</sup> Wambacqin tekemä ero (Deleuzen mukaan) Bergsonin ja Husserlin havaintokäsityksen välillä – että Bergsonille havainto on elokuvallista kun taas Husserlille havainto on esi-elokuvallista – näyttäisi johtavan siihen, että ruumiillinen muisti edellä esittämässäni merkityksessä seuraisi enemmän esi-elokuvallisesta kokemisesta (joka voisi olla moniaistista kokemista) kuin elokuvallisesta havaitsemisesta, jossa katse ja kuvallisuus ovat keskeisiä (Wambacq 2011, 310–311). Toisaalta elokuvallisuuden monien merkitysten vuoksi (joita olen tuonut esille) kuten myös Bergsonin ajatuksen unesta ja uneksijasta (*dreamer*) (Bergson 1991, 153) kautta on vaikea vetää rajoja siihen, mitä muistin ruumiillisuus oikeastaan tarkoittaisi.

representaatio. Toisaalta representaatio laajassa merkityksessä, tarkoittaen lähestymistä, etsimistä, tavoittelua sekä muistin ja kokemuksen kerrostumien yhdistelyä, kertoo maalaamisen tilanteesta ja siitä, miten tämä tilanne tai prosessi toteutuu teoksessa.

Käsitellessäni muistin kerrostumia, erityisesti puhdasta muistia, olen tuonut esiin poissaolon merkityksiä. Poissaolon piirteiden kautta olen puolestaan tarkastellut uudestaan maalauksen elokuvallisia piirteitä. Elokuvallisuutta on transformaation tilanne kaksiulotteisessa kuvatilassa, jossa eri kuvan elementit ja aiheet limittyvät ja sulautuvat toisiinsa. Elokuvallinen tilanne myös syntyy, kun kokija avaa ja sulkee kolmiulotteisen maalauksen ovia luoden erilaisia näkymiä teokseen ja edeten maalauksen ulko-osista sisäosiin ja päinvastoin. Nämä maalauksen liikkeen muodot hahmottuvat poissaolon kautta. Poissaolon merkitys näyttää kuitenkin tässä suhteutuvan sellaiseen läsnäolon merkitykseen, jossa korostuvat merkityksen tai hahmon rajattuus ja selkeys sekä kuvan eri osien ja objektien tarkkarajainen erottelu toisistaan. Myös kaksiulotteinen maalaus, jonka voi (periaatteessa) teoksena nähdä yhdellä silmäyksellä, voi olla läsnäoloa suhteessa kolmiulotteisen maalauksen osittaiseen kätkeytyneisyyteen.

Näiden poissaolon merkitysten lisäksi, jotka luovat eroa suhteessa tietoon tai näkyvyyteen, saa poissaolo puhtaan muistin piirteiden kautta hieman toisenlaisia ja enemmänkin toiminnan luonteeseen kuten myös ajallisuuden muotoon melodiaan liittyviä painotuksia. Poissaolon piirteitä ovat henkilökohtainen suhde tilaan, joka tarkoittaa äärimmäisessä muodossaan tiedostamatonta (unennäkijän) olemista, sekä leikkaus, katkos tai ero suhteessa tavanomaiseen – toiminta, joka ei esitä tai etsi vakiintuneita totuuksia eikä kuvauksen tapoja.

Poissaolo on siis rajan ylittämistä ja eroa. Luonnollisestikin poissaoleva ei ole poissa taideteoksesta. Juuri tätä olen käsitellyt teosesimerkkien avulla. Poissaolo on tässä vertikaalista kestoa, ja läsnäolo puolestaan on horisontaalista lineaarista aikaa. Käsite ”poissaolo” on tässä silti mielekäs, koska se tuo esiin merkityksen ”ero”: poissaolo on liikettä. Erityisesti poissaolo merkityksessä kätkeytyneisyys on sisään rakentunut tilallisen kaksoismerkityksen rakenteeseen, minkä käsittelyä jatkan seuraavassa luvussa liittyen maalauksen tilanteelliseen luonteeseen sekä ajattelun elettyyteen.



**Kuva 14.** Kaija Mäenpää. *Aina (Always)*, 2002, öljy kankaalle, 175x360 cm.



**Kuva 15.** Kaija Mäenpää. *Interiore* 2007, 175x240 cm, öljy kankaalle (puoliksi kiinni).



**Kuva 16.** Kaija Mäenpää. *Interiore* 2007, 175x240 cm, öljy kankaalle.

## 5. Teos-subjekti, tekijä/kokija ja ”liha” – eletty ajattelu maalauksessa

Tässä luvussa rakennan vielä ajatustani siitä, että maalaus tilallisena kaksoismerkityksenä ikään kuin ajattelee oman ontologiensa kautta. Otan nyt lähtökohdaksi kysymyksen, miten teos ilmentää ontologian (yleistä) ongelmaa subjektin ja objektin – subjektin ja toisen – suhteesta, joka tässä tarkoittaa teoksen ja kokijan suhdetta. Millaisen paikan teos luo kokijalle? Tämän kysymyksen kautta hahmottuu, että maalauksen ontologia tavallaan ajattelee ontologiaa.

Piirteet, jotka tulevat esiin tutkiessani teoksen ja kokijan keskinäistä suhdetta, kartoittavat myös kysymystäni eletystä ajattelusta. Pohdittuani teoksen ja kokijan keskinäistä suhdetta siirryinkin käsittelemään eletyn ajattelun luonnetta tutkielmani kontekstissa. Suunnitellessani ja tehdessäni maalausta *Vanha peili: Pimeä nurkka* (kuva 17, sivu 87) pohdin esimerkiksi teoksen tilanteellisuuden lisäksi merkityksiä, jotka aina ylittävät itsensä sisältäen pimeän nurkan tai sokean pisteen. Jo maalauksen nimi tuo esiin pimeän nurkan ja toisaalta tekijän/kokijan ja teoksen keskinäisen vuorovaikutuksen, maalauksen peili-luonteen. Tekijän ja kokijan paikat eroavat silti toisistaan, sillä tekijä katsoo sekä teosta että teoksesta käsin. Toisaalta tässä luvussa tulee esiin myös kysymys, miten lähelle teosta kokija pääsee (ilman tekijän kokemusta ja tietoa työprosessista) – voisiko myös kokija nähdä teoksen ikään kuin sisältä käsin.

Eriyisesti maalauksessa *Nimetön ajatus* (kuva 19, sivu 89) tuon esiin myös kuva-aiheissa ja -tapahtumissa avautumisen ja sulkeutumisen päättymätöntä prosessia, joka vertautuu ”nimettömän” (nimeämättä jättävän) ajattelun prosessiin. Tällöin merkitystä luova toiminta, joka helposti nimetään vain kokemukseksi ja joka rajautuu ajattelun suppean merkityksen (rationaalinen looginen ajattelu) ulkopuolelle, paljastuu merkitykselliseksi ajatteluksi.<sup>60</sup> Käsitellessäni elettyä ajattelua maalauksessa (tilallisessa kaksoismerkityksessä) on keskeistä tapa, jolla maalauksen kolmiulotteinen interaktiivinen rakenne yhdessä maalauspintojen kuvallisuuden ja maalauksellisuuden kanssa ikään kuin ajattelevat. Tässä luvussa käsitelen teokseen sisältyvää ajattelua sellaisessa merkityksessä, että ajattelu kohdistuu teokseen itseensä, teoksen ontologian merkityksiin.

---

<sup>60</sup> Tunnistan työskentelyssäni myös aiheen analyyttistä perustelua. Analyyttinen pohdinta on silti rakentunut teoksen sisään. Se on teoksen ehdoilla eikä siitä irti.

Avaan keskusteluni maalauksen *Vanha peili: Pimeä nurkka* avulla. Tämän maalauksen kohtaamisen tilanteeseen kuten myös itse maalaukseen sisältyy useita teemoja, jotka kartoittavat ontologiaa ja jotka merkitystensä kautta ketjuuntuvat. Merkitysten ketju alkaa siitä, että teos kaappina sekä sen kohtaamisen tilanne limittyvät toisiinsa eli ovat toisistaan erottamattomat. Kaapin kohtaamisen tilanne on kuitenkin jo tullut esille esimerkiksi siinä, miten maalaus *Interiore* kartoittaa muistin kerrostumia ja toisaalta miten se interaktiivisen luonteensa vuoksi, kokijan toiminnan kautta, tavallaan syntyy aina uudenaikaisena. *Vanha peili: Pimeä nurkka* -teoksen avulla kartoitan ja avaamini kuitenkin laajemmin teoksen ja kokijan suhdetta.

Eräs merkitys maalauksen kohtaamisen tilanteessa on, että maalaus on samanaikaisesti ikään kuin peili sekä huonetilan kaltainen syvyystila.<sup>61</sup> Tekijänä koen, että maalaus heijastaa kokijan/tekijän peilin kaltaisesti ikään kuin heijastelevien käsien ja jalkojen avulla maalauksen pintojen ulkopuolelle, tilaan maalauksen edessä ja vieressä sekä ovien välissä. Tekijän kokemukseeni tietenkin vaikuttaa, että käsien ja jalkojen lähtökohta on omat käteni ja jalkani. Ruumiinosaat ovat tavallaan omakuva. Mielestäni tätä kautta käsittelen silti kohtaamisen tilanteen yleisiä merkityksiä.

Edellä esittämäni tilanne, jossa maalaus mielestäni heijastelee ympäristöään, on jo tullut esille melodia-vertausta ja maalauksen raja-luonnetta käsitellessäni. Maalauksen *Vanha peili: Pimeä nurkka* kohtaamisen tilanne eroaa silti aikaisemmasta pohdinnastani, koska varsinkin tässä maalauksessa hahmottuu (ovien ollessa auki) huonetilan kaltainen syvyystila. Kädet ja jalat ovat yhdessä kuin henkilö, joka ikään kuin heijastelee ja lisäksi johdattelee kokijan maalauksen illusoriseen syvyystilaan. En kuitenkaan ole korostanut enkä luonut syvyystilaa geometrisen perspektiivin avulla, vaan tilailluusio syntyy valon ja varjon, käsien ja jalkojen sekä värin kautta.

Maalaus *Vanha peili: Pimeä nurkka* luo tilanteen, jossa teosta lähestyvä kokija on kolmiulotteisen maalauksen sisällä. Kolmiulotteisuus kaventaa eroa kokijan ja teoksen välillä. Tunne, että kokija on maalauksen sisällä, syntyy varsinkin maalauksen ovien ollessa sellaisessa asennossa, jossa ne ympäröivät kokijaa, sulkevat hänet sisäänsä. Kaappi-maalaus on kolmiulotteisuutensa lisäksi myös portti kuvatilaa syvyyteen ja tapahtumaan. Maalaus on tila, jossa (ja josta) siirtymä tapahtuu sekä johon siirtymä

---

<sup>61</sup> Itse asiassa *Vanha peili: Pimeä nurkka* -maalauksen illusorisen tilan lähtökohta on maalauksen *Interiore* tila. Huonetilan perspektiivistä (joka maalauksessa *Interiore* on ikään kuin verhon takana) on vain jäänteet jäljellä. Tila hahmottuu ruumiinosien kuten käsien ja jalkojen sekä valon ja varjon avulla.

johtaa. Kokija voi olla samanaikaisesti näissä tiloissa, ne eivät siirtymä-luonteestaan huolimatta ole tässä mielessä peräkkäiset tilat. Kokija voi astua maalauksen tilaan ja olla sisällä maalauksen väritilassa kahdessa merkityksessä: väri ympäröi kokijaa konkreettisesti, ja samanaikaisesti kokija uppoutuu väritilaan (kuvatilaan).<sup>62</sup>

Koska kokija ikään kuin peilaantuu maalaukseen siihen piirtyvän henkilön ruumiinosien kautta, kokija on tietyllä tavalla etäisyyden päässä maalauksesta katsojana. Samanaikaisesti kokija on kuitenkin huoneessa, jonka maalaus luo. Jopa maalauksen illusorinen tila ulottuu kuvatilan syvyydestä ilmaan ovien väliin. Kuvatilan syvyys hahmottuu jalkojen avulla, kun taas sideharsoon kääriytynyt käsi sekä käsien liike ovien peileissä nousevat tilaan ovien välissä. Kuvapinnasta nousevat kädet sekä kuvatilaan uppoutuvat jalat omalta osaltaan johdattelevat kokijaa, joka voi ikään kuin askelmien kautta edetä tilassa. Maalaus vastaanottaa kokijan useiden siirtymien ja elementtien avulla. Väri sekä valo ja varjo ovat tässä myös elementtejä.

Kun konkreettiset ovet sekä kädet ja jalat kartoittavat ja ylittävät rajaa huonetilan ja maalauksen välillä, myös varjo on eräänlainen side huonetilan ja kuvatilan välillä. (Maalauksen *Aina* yhteydessä olen tuonut esiin, että valoraidat ikään kuin jatkuvat ympäröivään tilaan.) Maalauksessa *Vanha peili: Pimeä nurkka* puolestaan maalauksen yläosaan lankeava varjo sekä vertikaaliset varjoalueet luovat vaikutelman, että varjo lankeaisi kuvaan sen ulkopuolelta. Myös väri ylittää kuvapinnan ja huonetilan rajaa merkityksessä atmosfääri. Väri ei ole ainoastaan kuvapinnassa värimassana tai muodosta maalauksen illusorista maalauksellista (kuva)tilaa, vaan sen hehku leviää pinnan yli tilaan, jossa kokija on. Värien atmosfääriseen luonteeseen (*atmospheric colors*) kuuluu, että värit eivät ”sijaitse” vain objekteissa tai pinnoissa vaan hajaantuvat ja säteilevät pintojen ympärille (Merleau-Ponty 2002, 310). Tällä tavalla myös väri kaventaa etäisyyttä kokijan ja teoksen välillä.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Berleantin mukaan katsoja, joka osallistuu maalauksen tilaan, ei katso teosta erillisenä objektina vaan katsoo sisään teokseen. Tähän katsomisen tavan muutokseen vaikuttaa myös, millainen itse teos on: Canaletton panoraama-maalaukset painottuvat tilan dokumentointiin, minkä vuoksi katsoja tarkastelee niitä objekteina, kun taas Guardin maalauksissa tila herää eloon ja sulkee katsojan piiriinsä. Osallistava maalaus vaatii, että katsomme tilan sisään, jolloin olemme osa tilaa, voimme ikään kuin kulkea teoksen tilassa. (Berleant 1991, 65–66.) Tilallinen kaksoismerkitys vaikuttaa kokijaan kahdessa kokemuksen kerrostumassa, mikä on olennainen ero suhteessa tauluun, jonka kohtaamista Berleant käsittelee. Jo tilallisen kaksoismerkityksen kolmiulotteisuus ottaa kokijan kehollisesti piiriinsä, ja katsoja voi siirtyä katseen avulla kuvatilan piiriin. Tilallinen kaksoismerkitys lisää teoksen ja kokijan kehollista kohtaamista tehden tästä kohtaamisesta moniulotteisen.

<sup>63</sup> Atmosfäärinen värin tila ei mielestäni tarkoita (ainoastaan) yleistä piirrettä maalaustaiteessa – erityisesti ei-esittävässä maalauksissa – että värit vaikuttavat asettuvan suhteessa kuvapintaan eri

Edellä käsittelin tilannetta, jossa maalauksen ovet ovat auki ja jossa maalauksen syvyystila avautuu laajimmillaan. Tila alkaa huonetilasta teoksen ympärillä sekä paikasta, jossa kokija on, edeten maalauksen illusorisen tilan ja värin syvyyteen. Vaikka ylipäättään näin suuren maalauksen lähestyminen ja maalauksen tilan kohtaaminen on jo itsessään katsojan ajallinen ruumiillinen prosessi koostuen samanaikaisuuksista ja peräkkäisyyksistä, on tilallisen kaksoismerkityksen tilallisuus laajempi. Tämä on jo tullut esille varsinkin käsitellessäni maalauksen installaation kaltaista tilanteellista luonnetta. Nyt palaan kuitenkin vielä tilallisen kaksoismerkityksen olennaiseen piirteeseen, että maalauksen ovia voi liikutella ja niiden toisia puolia voi katsella. Kokija voi kiertää teosta, ja teos toisaalta ympäröi kokijaa.

Ovien asento vaikuttaa siihen, miten maalaus näyttäytyy. Kokemisen tilanteen ajallisuus koostuu siis useista näkymistä, joita on mahdotonta nähdä samaan aikaan. Tätä kautta muodostuu tilallisen kaksoismerkityksen tila-aika kokijan puolelta. Maalauksen muunneltava tila luo erityisen ajallisuuden. Tila-aika ei tarkoita ainoastaan lähestymistä ja etäännyttämistä sekä erilaisia mahdollisia teoksen katsomisen tapoja, joiden kautta katsoja katselee ja kokee teosta. Tila-aika tarkoittaa tässä, että tila hahmottuu ja koetaan erityisesti liikkeen ja ajan kautta. Tila ei hahmotu kokonaisuutena näkymänä tai objektina vaan kätkeytyy osittain. Se on ikään kuin välissä, tilallisten elementtien välissä ja eletyssä kokemuksessa. Nämä tila-ajan merkitykset kertovat japanilaisen tila-ajan luonteesta. (Broner-Bauer 2015.) Vaikka itse maalaus on jo eräänlainen tila-aika (ajallistunut interaktiivinen tila), joka luo maalauksen tilan kokemusta, maalauksen tila-aika kokijan puolelta katsoen on oikeastaan ajallistuneen tilan ajallistuma, jossa on myös japanilaisen tila-ajan piirteitä.<sup>64</sup>

Kääntäessäni tarkasteluni kokijalähtöisestä näkökulmasta maalauslähtöiseksi visioksi, katsoessani tilaa maalauksen puolelta (joka itse asiassa on suurelta osin tekijän puoli), näen maalaus-subjektin suhteessa ympäröivään tilaan ja kokijaan (tekijään) samoja piirteitä, joita olen löytänyt kokijan suhteessa teokseen. Tilallisen kaksoismerkityksen olennainen piirre onkin, että maalaus asettuu siihen tilaan, jossa

---

etäisyyksille pinnan eteen tai taakse/sisään värien erilaisten lämpötilojen sekä värien keskinäisten suhteiden vaikutuksesta – vaikka värin lämpötilan täytyykin vaikuttaa sen atmosfääriseen luonteeseen.

<sup>64</sup> Maalauksen ajallistuneen tilan ajallistuma tuo mieleeni Husserlin sisäisen aikatietoisuuden piirteitä, miten presentaatiot ja representaatiot, kokemuksen visuaalisesti erilaisiksi hahmottuvat läheisyydet ja etäisyydet, nyt-hetket ja reflektiit, voisivat tuoda itse maalaukseen toisen kerrostuman, tai useita kerrostumia. Esimerkiksi tässä voisi kehittää eteenpäin maalausta dialogissa teorian kanssa.

kokija on, ja kokija on maalauksen tilassa. Maalaus luo ympäröivän tilan sisälle oman tilansa aujen omaan maalauksen tilaansa.

Katsoessani nyt maalauksen *Vanha peili: Pimeä nurkka* tilassa olemista, jossa olennaista on maalauksen kolmiulotteinen runko (vrt. alttarikaapin corpus), otan ensin tutkimukseni välineeksi Bergsonin käsityksen ruumiista: ruumis on raja havaitun ja koetun välillä – pinta, kaistale tilaa, joka on sekä havaittu että sisältäpäin koettu. Havaittu ruumis tarkoittaa, että se on kuva kuvien joukossa. Maailman ulkoisuus ja mielen sisäisyys yhdistyvät ruumiissa, joka tuo itseä maailmaan. (Bergson 1991, 48, 57–58, 61, 234.)

Koska ruumis on kuva kuvien joukossa, sillä on tietty tilallinen suhde ja vuorovaikutus toisen kanssa. Maalaus ruumiina on näkyvyyttä, jossa mieli tai sisäinen ilmenee – se on portti, joka tuo sisäisen ulkoiseen asettaen subjektin suhteeseen maailman kanssa. Kaappi-maalauksessa ruumis on kirjaimellisesti ovi, joka arkkitehtuuriin kuuluvan oven lailla avautuu toiseen tilaan. Ovet eivät silti aukea toiseen arkkitehtoniseen tilaan vaan kuvatilaan. Maalauksesta käsin katsoen ovet puolestaan aukeavat tilaan, jossa katsoja on. Tässäkin tulee esille maalauksen siirtymä-luonne.

Ruumis on luonteeltaan ovi myös ajassa: mennyt työntää ruumista tulevaan (nykyisyyteen) (Bergson 1991, 78). Ruumis on nykyisyydessä, mutta samalla se on sekä menneessä että tulevassa, mikä tavallaan kumoaa sen läsnäoloa nykyisyydessä. Nykyisyys on siirtymiä. Enemmän kuin jotain tiettyä on nykyisyys portti, jossa ajan ulottuvuudet, ulkoinen ja sisäinen sekä subjekti ja objekti kohtaavat.

Maalaus tulee kolmiulotteisen ovi-luonteensa kautta osaksi ympäröivää tilaa kuten subjektin liikkuva ruumis on tilassa. Tekijän näkökulmasta ovi-maalauksen heijastaa nähtyä itseä (käsiä ja jalkoja) tilassa. Ovi-maalauksen tuo tilaan ruumiissaan myös omaa ajatteluaan, tavallaan myös katsettaan, ja vastaavasti kokija, joka katsoo maalausta, voi myös astua ovesta sisään maalaukseen. Liike suuntautuu sekä sisään että ulos.<sup>65</sup>

Näen kokijan ja maalauksen suhteen sellaisena, että maalaus luonteensa mukaisesti luo tietynlaisen paikan kokijalle. Tilallisen kaksoismerkityksen

---

<sup>65</sup> Tämä liike kahteen suuntaan hahmottuu merkityksen muodostumisen kautta Dufrennen ajattelussa. Toiselle-oleminen (*for-us*) kuuluu taideteoksen (esteettisen objektin) luonteeseen. Tämä toiselle-oleminen kuitenkin kääntyy taideteoksen itselleen-olemisen (*for-itself*) piirteeksi, koska toinen löytää ja kokee teoksen omalla tavallaan tuottaen samalla teoksen olemisen tapaa ja merkityksiä. Jokainen kokemus jollain lailla tuottaa teosta ja samalla kuitenkin sisältyy tai uppoaa sen itsessään-olemiseen (*in-itself*), joka puolestaan säilyy tyhjentymättömänä. Mikään kokemus ei ainakaan kerro kaikkea teoksesta. (Dufrenne 1973, 223–228, 329.)

kolmiulotteinen interaktiivisuus itsessään sisältää kokijan mahdollisuuden muokata teosta. Kokija voi myös liikkua teoksessa, minkä vuoksi kävelytila tulee osaksi teosta. Maalaus luo tilanteen, jossa katsoja voi ruumiillisesti osallistua teokseen, mikä ei tarkoita ainoastaan näkemistä.

Vaikka Bergsonin käsitys ruumiista näyttää kartoittavan eräällä tavalla tilallisen kaksoismerkityksen luomaa tilannetta teoksen ja tekijän/kokijan välillä, esittää maalaus silti kysymyksen hänen ajatukselleen ruumiista, subjektista ja havainnosta, siis suhteesta toiseen. Vaikka Bergson pyrkiikin löytämään luonnollisen havainnon, tuntuu maailmaa havaitseva subjekti seisovan ikään kuin kynnyksellä itsen ja maailman välissä. Tämä puolestaan herättää kysymyksen, miten syvälle maailmaan subjekti pääsee – eli vastaavasti millä tavalla, millaisina merkityksinä subjekti kohtaa maailman sekä miten kokija kohtaa teoksen. Kysymys subjektin ja maailman suhteesta liittyy myös siihen, miten syvälle tilallisen kaksoismerkityksen eli maalaustaiteen totuttuja rajoja ylittävän teoksen ontologiaan Bergsonin ajattelu ulottuu. Tilallisessa kaksoismerkityksessä on olennaista ruumiillinen vuorovaikutus teoksen ja kokijan välillä. Ruumiillisuus ei tässä tarkoita ainoastaan katsetta ja näköaistia.

Jos Bergsonilla katse rakentaa siltaa subjektin ja toisen välillä, on Merleau-Pontylle näkemisen lisäksi myös koskettaminen olennainen siinä, miten subjekti ja maailma punoutuvat toisiinsa. Bergsonin käsityksessä ruumiista, jonka mukaan subjekti näkee itsensä (kuvana) sekä samanaikaisesti kokee itsensä (syvyytenä), näyttää löytyvän jonkinlainen esimuoto Merleau-Pontyn ”lihalle”, vaikka näkemykset poikkeavatkin toisistaan. Tutkielmani kannalta olennainen ero on, että katseen lisäksi myös kosketuksella on Merleau-Pontylle ratkaiseva merkitys. Merleau-Pontyn tila on konkreettinen.<sup>66</sup>

Luonkin silmäyksen siihen, millainen visio syntyy, kun tarkastelen kokijan ja tilallisen kaksoismerkityksen keskinäistä suhdetta lihan avulla. Lihassa on keskeistä, että se kieltää perinteiset vastakkainasettelut ihmisen ja maailman, subjektin ja objektin, sisäisen ja ulkoisen välillä. Lihan periaatteen mukaisesti myös ruumis ja mieli ovat jo lähtökohtaisesti yhdessä. (von Bonsdorf 2016, 534–535.) (Bergsonin ajattelussa havaitsemisen tilanne sen sijaan purkaa nämä dikotomiat.)

---

<sup>66</sup> Myös Bergson käsittää, että näkemisen ja kosketuksen välillä on tietynlainen paralleerisuus, joka hänelle tarkoittaa objektiivista järjestystä koskien materiaa eikä havaintokokemusta. Toisaalta hänen mukaansa koemme näkö- ja kosketusaistin kautta tilan jatkuvuuden. (Bergson 1991, 62–63, 197, 234.)

Merleau-Pontyn mukaan ihminen hahmottaa alkuperäisesti tilaa – ei perspektiivin tai geometrian avulla – vaan konkreettisina suhteina asioihin tilassa, mistä kertovat käsitteet ”lähellä”, ”kaukana”, ”ylhäällä”, ”alhaalla”. Nämä käsitteet luovat vision vastavuoroisesta suhteesta. Esimerkiksi sana ”lähellä” tarkoittaa konkreettista ruumiillista suhdetta kokevan subjektin ja objektin välillä. Kyse ei ole (abstraktista geometrisesta) sijainnista (*position*) vaan tilanteesta (*situation*) subjektin ja asioiden välillä konkreettisessa ympäristössä, jonka subjekti ja objekti jakavat. (Merleau-Ponty 2002, 284.) Ontologisessa liha-käsityksessään Merleau-Ponty yltää silti pidemmälle subjektin ja objektin väliseen liitokseen sekä siihen, miten tila ympäröi subjektia.

Merleau-Pontyn liha – miten subjekti ja objekti kietoutuvat kiasmaattisesti toisiinsa maailman ymmärryksen alkuna – ei ala katseesta vaan kosketuksesta: ihminen kohtaa oman kätensä kosketuksessa maailman ulkoisen ja sisäisen, kun toinen käsi koskettaa toista kättä. Raja näkö- ja kosketusaistin välillä liukenee koskettamisen tilanteessa. (Merleau-Ponty 2016, 557.)<sup>67</sup>

Näkeminen (*vision*) on kahdentumisen tapahtuma, joka saa kaksoismerkityksen ”näkeminen” ja ”näkyvä”. Subjektin oma näkeminen täydentyy sillä, miten toinen näkee subjektin. Näkeminen ja katsominen tapahtuvat kahteen suuntaan subjektin kohdatessa maailman. Paikantuminen tilaan on tapahtuma, jossa sekä sisäinen merkitys että ulkoinen tilallinen vuorovaikutus tapahtuvat kääntyen toisikseen.<sup>68</sup> Tästä seuraa, että Merleau-Pontyn mukaan katsoja ei voi olla vieras maailmalle, jota hän katsoo. Näkeminen siis väistämättä paljastaa sitä järjestelmää, johon näkevä itse ruumiillisesti kuuluu. Liha ei kuitenkaan tarkoita ruumista, vaan se on ymmärryksen elementti, lihaksi tullut periaate, joka on subjektin ja objektin välissä. (Merleau-Ponty 2016, 557, 562.)<sup>69</sup>

Vaikka subjekti ja objekti eivät ole vastakkain, ne eivät myöskään sulautu toisiinsa: subjekti kadottaisi sen, mihin sulautuu. Sulautumisen sijaan subjekti

---

<sup>67</sup> ”Koskettavan ja kosketettavan risteytyessä aukeaa käännettävyys sisäpuolen ja ulkopuolen välillä. Tämän kosketuksen tunnun kautta ”koskettavasta subjektista” tulee kosketettu, se laskeutuu asioiden joukkoon, niin että kosketus tapahtuu maailman keskellä ja ikään kuin asioissa. ... Näkyvä ja kosketettava kuuluvat samaan maailmaan, koska sama ruumis sekä näkee että koskettaa.” (Merleau-Ponty 2016, 557.)

<sup>68</sup> Bergsonilla asioita havaitseva ihminen on kuva kuvien joukossa, mikä voisi mahdollisesti tarkoittaa, että ihminen on kuva itselleen ja toiselle (Bergson 1991, 48).

<sup>69</sup> ”Liha ei ole ainetta, ei henkeä eikä substanssia. Sen nimeämiseen tarvittaisiin vanhaa ”elementin” käsitettä siinä mielessä kuin sillä tarkoitettiin vettä, ilmaa, maata ja tulta, toisin sanoen yleistä asiaa, joka on tilallis-ajallisen yksilön ja ajatuksen puolivälissä, siis eräänlainen lihaksi tullut periaate, joka tuo tietyn olemisen tyylin kaikkialle missä vain on palanen olemista. Tässä mielessä liha on olemisen ”elementti”. Se ei ole tosiasia eikä tosiasioiden summa, ja silti se on kiinni paikassa ja hetkessä.” (Merleau-Ponty 2016, 562.)

katseessaan koskettaa näkyvää. Katse kietoo asiat sisäänsä. Kietoessaan katse ei kätke vaan paljastaa, kuitenkin niin kuin verhon takaa katsovan subjektin puolelta voi asiat nähdä. Tilanne, jossa asiat paljastuvat ja peittyvät sekä eroavat ja lähestyvät samanaikaisesti, ilmentää lihan välissä-olevaa luonnetta. (Merleau-Ponty 2016, 554–558.)

Lihan periaatteen mukaan idea ja aistimus ovat toistensa kääntöpuolet, ja näkemiseen sisältyy ajatus. Merleau-Ponty uskoo maailman ja taiteen ymmärrettävyyteen, jolla on perusta yhteisessä maailmassa: kieli voisi hänen mukaansa kokonaisjäsennyksessään kannatella merkitystä. Liha ei silti voi mielestäni olla tietyksi merkityksiksi käännettävä järjestelmä, vaikka Merleau-Pontyn mukaan myös kielessä liha toteutuu. Kielen liha ei tarkoitakaan kielen suljettuutta eikä ennalta määriteltävyyttä vaan kielen käyttöä, rytmejä sekä subjektin tapaa ylittää kielen suljettuus ja myös luoda kieleen merkityksiä. (Merleau-Ponty 2016, 556–573.) Jos liha on järjestelmä, se ei ole suljettu vaan avoin itseään subjektien avulla luova muuttuva merkitysten kudelman. Jokainen teko löytää kielen itsensä kautta uudelleen. Toteutuakseen näyttää liha vaativan, että subjekti on läsnä maailman kohtaamisen tilanteessa.

Liha antaa lisämerkitystä sille, millaista voisi olla teoksen ja kokijan vuorovaikutus. Tilallinen kaksoismerkitys maalauksessa luo jo tilan jäsennyksessään vastavuoroisen ikään kuin käännettävän suhteen tilaan: maalaus on osa tilaa, jossa kokija on, ja vastaavasti kokija voi olla teoksen kolmiulotteisessa tilassa ruumiillisesti. Tämän lisäksi kokija voi olla katsojana maalauksen kuvatilassa. Lihan kautta tarkastellen maalaus on myös kokijan ymmärryksen sisällä, kuitenkin osittain verhoutuneena. Paljastaminen ja verhoutuminen ovatkin eräs lihan kaksoismerkitys. Suhteessa maalaustaiteeseen on merkityksellistä, että subjekti koskettaa katseella maalausta, jossa värin olomuoto ja työstämisen jäljet vaikuttavat merkityksiin. Maalaus sulkee kokijaa piiriinsä, mutta vastaavasti kokija kulloisenkin interaktiivisen tilanteen mukaisesti sulkee maalausta oman ymmärryksensä piiriin. Liikkuessaan ruumiillisesti teoksen sisällä kokija paikantuu suhteessa teokseen, mikä on eräänlaista itsensä näkemistä. Vastaavasti teos paljastaa merkitystä suhteessa kokijaan.

Merleau-Pontyn liha vaikuttaa oppoavan syvälle ruumiin kautta tapahtuvaan ja koettavaan toimintaan kuten maalauksen tekemisen tilanne, jossa kosketus maalauskanhaaseen kuin iholle tapahtuu. Maalauksissani kosketus, katseella koskettaminen, on olennaista myös siinä, millä tavalla esimerkiksi kellonajat muodostavat sokeainkirjoitusta muistuttavaa struktuuria. Tilallisessa kaksois-

merkityksessä olennaista on myös koko kehon kautta (ei ainoastaan katseessa ja käden kosketuksessa) syntyvä värin kokemus. *Vanha peili: Pimeä nurkka* -maalauksen piiri on muun tapahtumisen kanssa värin piiri, ja väri on katseen lisäksi koettavissa kehon kautta atmosfäärinä, joka asettuu pintojen ulkopuolelle.<sup>70</sup>

Ero tai läheisyys kokijan ja maalauksen välillä ei ole joko–tai-kysymys, vaan kokijan ja teoksen välinen läheisyys tai ero tarkoittaa monenlaisia variaatioita. Tilallinen kaksoismerkitys maalauksessa kaventaa eroa kokijan ja maalauksen välillä asettaen tai houkutellessa kokijan ja teoksen samaan tilaan toistensa kanssa – ei ainoastaan niin, että maalauksen illusorinen ja abstrakti tila laajentuisivat kuvapinnan eteen tai taakse ja että värin materiaalisuus olisi käsinkosketeltavaa – vaan juuri tilan kaksoismerkityksen vuoksi myös sellaisella tavalla, että maalaus luo oman siirtymien tilansa. Siirtymien tila muodostuu ovien ja siivekkeiden kautta, ja kokija pääsee maalauksen tilaan konkreettisesti. Tila ympäröi kokijaa, jos hän haluaa lähestyä teosta.

Vastaavalla tavalla kuin kaappi-maalauksen olemisessaan presentoi kohtaamisen tilannetta ikään kuin ojentautuen ovien ja siivekkeiden välityksellä kokijaa kohti, sen aukeama-luonne tuo myös esiin eletyn ajattelun teemaa. Kysymys aukeamasta ja sulkeumasta kertautuu myös maalauksen kuva-aiheissa. Maalaus on aukeama konkreettisesti – avautuva ovi tai kirjan aukeama – mutta samanaikaisesti se on myös siirtymä tilojen välillä. Siirtymä tapahtuu periaatteessa neutraalista geometrisesta näyttelytilasta (valkoisesta kuutiosta) ja lineaarisesta ajasta sisäkkäisyyksien aikaan ja koettuihin merkityksiin. Aukeama on siis myös se mihin siirrytään.

Edellä mainitun idean mukaisesti käsittelemme aukeaman merkityksiä maalauksen *Vanha peili: Pimeä nurkka* kaappi-rakenteen lisäksi myös liittyen tämän maalauksen kuva-aiheisiin. Liitämme aukeama-aiheen eletyn ajattelun teemaan: kädet ja jalat, jotka ovat joko kokonaan peittyneet sideharsoihin tai täysin paljastuneet sideharsojen alta, ilmentävät merkitystä, joka on suljettu. Merkitys sulkee ulkopuolelleen – tai toisesta

---

<sup>70</sup> Näyttelyssä Taidesalongissa Helsingissä (2014) katsojapalautteen mukaan maalaukset *Vanha peili: Pimeä nurkka* ja *Nimetön ajatus* loivat yhdessä näyttelyhuoneeseen tilanteen, jossa kokija voi kylpeä punaisessa värissä. (Kuva 18, sivu 88.) Sama kokemus on maalausta tehdessä.

Kokemus värin vahvasta läsnäolosta voisi olla eräs horisontti Deleuzen ajatukselle, että puhdas optinen tilanne (jossa emme aisti kokonaisia kuvia tai asioita) vie meidät sensori-motorisen tilanteen taakse sekä kaikkien metaforien ja kvalitatiivisten piirteiden määrittelyn taakse, jolloin voimme kokea mentaaleja suhteita ja ajatuksia. Eräänlainen analogia löytyy tämän Deleuzen ”vähemmän aistimisen” ja Bergsonin ”hajamielisen havaitsemisen” välillä. Erottava tekijä Deleuzen ja Bergsonin välillä – suhteessa puhtaasti havainnon (*pure perception*) merkitykseen – voi löytyä Bergsonin ajatuksesta, että vain puhtaassa havainnossa ihminen voi (mikäli voi ylipäättään) löytää olioiden (*thing*) sisäisen keston. (Bergson 1991, 36; 2002, 252; Moulard-Leonard 2008, 109–110.)

näkökulmasta katsoen merkitys sisältää potentiaalisesti toisen merkityksen. Tämä merkityksen ”toinen” rajautuu suljetun merkityksen tai lausutun ajatuksen ulkopuolelle. Toinen on kuin pimeä nurkka tai sokea piste merkityksessä. Pimeä nurkka avaa sulkeuman, tekee sulkeumasta aukeaman. Maalauksen kuva-aiheissa merkityksen toinen tulee esiin siinä, että kääreistä vapaana olevien jalkojen takana häämöttää jalka, joka peittyy kääreisiin. Kuva-aiheita ei kuitenkaan voi erotella valon ja varjon tilasta eikä väristä, vaan nämä ovat maalauksessa tietenkin yhdessä.

Maalauksessa *Nimetön ajatus* aukeamaa presentoivat kädet, joissa sideharsot ovat avautumisen ja sulkeutumisen liikkeessä. Sideharsot eivät silti kokonaan avaudu eivätkä paljasta kättä. Harsot eivät myöskään täysin sulkeudu umpinaiseksi paketiksi. Käsien kääreet muodostavat avautumisen ja sulkeutumisen täyttymätöntä liikettä, joka etenee vasemmalta oikealle ja takaisin oikealta vasemmalle jatkuen uudelleen vasemmalta oikealle ja niin edelleen.<sup>71</sup> Tässä maalauksessa huonetilan ja maalauksen rajaa kartoittavat tummat pinnat sekä numerot, joita olen maalannut näihin pintoihin. Numerot eivät etene ainoastaan loogisessa lineaarisessa järjestyksessä, vaan ne ovat myös peilikuvia tai puuttuvat kokonaan. Numerot ovat ikään kuin pudonneet pois, ja niiden paikka maalauksessa on tyhjä, mikä ilmentää merkityksen murtumaa. Tilallisen kaksoismerkityksen aukeama-luonne manifestoi maalauksen ajattelun avointa luonnetta, liikettä, ja maalauksen kuva-aiheet sekä maalaukselliset piirteet tuovat esiin siirtymiä ajattelun luonteen eri painotusten välillä.

Eräs lihan kaksoismerkityksistä on, että ajattelu ja aistimellinen kietoutuvat yhteen. Vastaavasti kuin subjekti ja objekti, ilmiö ja objekti, verhoutuminen ja paljastuminen, näkeminen ja nähdynsi tuleminen sekä katsominen ja koskettaminen, ovat ajattelu ja aistimus toistensa kääntöpuolet.<sup>72</sup> Eriytymättömyyden ja työstämättömien kokemusten tilassa (lihassa) reflektio ja intuitio eivät vielä ole

---

<sup>71</sup> Jos aiemmissa teoksissa (esimerkiksi *Interiore* ja *Aukeavat tilat: Sisätila*) sideharsot ovat ilmentäneet enemmänkin elämän haavoittuvuutta sekä käsien liikettä, painottuvat nyt sideharson merkitykset avautuminen ja sulkeutuminen, aukeama ja sulkeuma.

<sup>72</sup> Berleantin mukaan filosofia, joka näkee (Spinozan tapaan) maailman yhtenä substanssina, joka jakaantuu attribuuteiksi, ei jaa radikaalisti olemassaoloa eri alueisiin. Tällainen filosofia näkee ihmisenkin ontologisena kokonaisuutena. Olemassaolon tavat tai mallit ovat tilanteisiin sidoksissa. Tästä seuraa, että taidekaan ei käsitä ainoastaan jotain tiettyä elämän aluetta vaan voi vapaasti liikkua eri elämän alueilla. Filosofia, joka jakaa maailman useiksi substansseiksi, jakaa myös radikaalisti ihmisen kokemusmaailman. Seuraus on, että taidekin käsittää vain pienen osan elämän kokonaisuudesta. (Berleant 1991, 198–199.) Tätä kautta ajatellen ylipäättään filosofia, joka ei erottele olemassaoloa radikaalisti erillisiksi ajattelun ja ulotteisuuden alueiksi (substansseiksi), vaan näkee ajattelun ja ulotteisuuden toistensa kääntöpuolina, käsittää myös taiteen sellaiseksi, että ajattelu ja aistimellinen ovat yhdessä. Tässä on vastaavuutta siihen, miten Merleau-Pontyn lihassa ajattelu ja aistimus ovat toistensa toinen puoli.

eriytyneet. Maalaustaiteessa Merleau-Ponty näkee lihan ymmärryksen tapahtuvan, kun taiteilija maalaa näkyvää ympäristöään tai aihettaan. (Merleau-Ponty 2016, 554–561, 2012b, 286–293; 2016d, 421–428.) Ajattelu olisi itsestään selvästi rakentunut sisään maalaukseen – Merleau-Pontyn kontekstissa ainakin sellaiseen maalaukseen, jota taiteilija tekee havainnon pohjalta.

Maalaukset, joita tässä tutkielmassa käsittelen, eivät ole syntyneet suoraan ympäröivän todellisuuden havainnosta, vaan olen ne tavallaan rakentanut. Osittain olen suunnitellut maalauksia, mutta osittain ratkaisut ovat syntyneet tekemisen tilanteessa. Yksittäisestä teoksesta on riippuvaista, millainen merkitys muistilla on työprosessissa.

Vaikka maalaukset eivät ole syntyneet suorassa suhteessa näkyvään aiheeseen eivätkä yksittäiseen muistoon, on työskentelyn tilanteessa silti löydettävissä lihan kaksoismerkityksiä, jotka tapahtuvat tekijän ja teoksen suhteessa. Esimerkiksi katsominen ja koskettaminen, subjekti ja objekti, aistimus ja ajattelu ovat samanaikaisia (tai toistensa kääntöpuolet) taiteellisessa työskentelyssä. Mielessäni herää kysymys, mitä ilmiö ja objekti toistensa kääntöpuolina tarkoittaisi suhteessa maalaukseen, joka ei ole syntynyt todellisten objektien ja ilmiöiden havaitsemisen tilanteessa?

Tilallisen kaksoismerkityksen kolmiulotteisuus tekee maalauksesta ruumiillisen objektin. Silti maalauksen materiaalisuus ja luonne objektina poikkeavat esimerkiksi pöydän objekti-luonteesta ja materiaalisuuden merkityksistä. Toisaalta myös ihminen on olio ja voi olla taiteilijan havainnon kohde. Merleau-Pontyn mukaan maalaus tulisi kohdata sokeasti, siis kohdaten maalauksen aistimellisuudessa piilevä maalauksen kieli, joka kirjallisen kielen tavoin on kehittynyt vuosikausien aikana maalaustaiteen historiassa. Kuten kirjallinen kieli, myös maalauksen kieli ei ole valmis vaan etsii uusia merkityksiä ja ilmaisun tapoja. (Merleau-Ponty 2012b, 268–269, 275–276.)

Empiirisen kirjallisen kielen vaihtoehdoksi Merleau-Ponty hahmottaa kieltä toiseen potenssiin, joka olisi ilmaisussaan (ei siis merkeissään) itse merkitys ja joka itse asiassa saattaisi jo olla kätkeytynyt empiiriseen kieleen. Hänen mukaansa merkit alkaisivat elää häilyvää elämää värien tavoin, ja merkitykset olisivat sanojen väleissä eivätkä vain sanoissa. Hän ajattelee, että kieli toiseen potenssiin tavoittelee vastaavaa ilmaisua kuin mitä maalaus tuo esiin. Empiirinen maalauksen kieli olisi tässä kehyksessä tarkka representaatio, jossa merkki vastaisi tiettyä merkitystä (mikä myös Merleau-Pontyn mukaan ei ole pohjimmiltaan mahdollista maalaustaiteessa). Kuvattu esine tarkoittaisi tämän esineen ulkoista kuvaa, käsitettä tai mahdollisesti myös esinettä symbolina. (Merleau-Ponty 2012b, 269, 276.)

Näyttääkin siltä, että Merleau-Pontyn ajattelussa tarvittaisiin maalauksen kieli vähintään kolmanteen potenssiin, jotta puhe maalauksesta irtautuisi havaintopohjaisesta taiteellisesta työskentelystä, jossa ilmiön ja objektin lähtökohta on maailmassa eikä suoranaisesti itse maalauksessa. Merleau-Ponty käy silti raja-alueella kuvatessaan veden sinisyyttä ja läpikuultavuutta maalauksessa: Renoir ei maalaa merimaisemaa, jonka äärellä hän työskentelee, vaan meren sinisyys tulee osaksi aivan toisenlaista maalausta. ”Lyhyesti sanottuna hän etsii veden tyypillistä esiintuloa eri ilmenemismuodoissaan – ja sen voi vain meri meille opettaa.” (Merleau-Ponty 2012b, 291–292.)

Tässä Merleau-Ponty näyttää siirtyvän alueelle, jossa itse maalaus materiaaleineen rakentaa maalausta ja on tavallaan maalauksen aihe, joka on kuitenkin lähtöisin luonnon ilmiön havainnosta. Ajatusta eteenpäin kehitellen maalaus voisi tuoda esiin ainoastaan tätä sinisyyden tapahtumaa (tai tapahtuman muistoa) läpeensä sinisessä maalauksessa, ja itse maalausta voisi kutsua ilmiöksi (ja objektiksi). Jos maalauksen näkee objektina, jonka kääntöpuoli on ilmiö, se näyttäisi vastaavan kasvoja, joissa ulkoinen ja sisäinen ovat samanaikaisia.<sup>73</sup> Maalauksen corpus voisi olla maalausohjat, ja kaikki muu on jo kasvojen takaista, joka silti tulee esiin kasvoissa (maalauksessa).<sup>74</sup> Toisaalta tilallisen kaksoismerkityksen corpus on jo ilmaista, mikä onkin tutkimuksessani olennaista. Maalauksessa ruumis ja mieli ovat yhdessä.

Merleau-Pontyn ajattelussa taiteilijan työskentely näkyvän aiheensa äärellä havainnollistaa, millä tavalla havaitseminen rakentuu subjektin ja objektin suhteessa. Renoirin meren sininen mielestäni tuo esiin hieman laajemman käsityksen maalaustaiteesta Merleau-Pontyn ajattelussa. Havainto voisi siis koskea pelkkää värin tapahtumaa. Tilallinen kaksoismerkitys rakentuu silti toisella tavalla. *Vanha peili: Pimeä nurkka* käsittelee itse havaitsemisen tilannetta, joka syvemmillä merkitykseltään tarkoittaa merkityksen muodostumisen tilannetta – elettyä ajattelua maalauksessa. Maalaamisen tilanteen sivutuote ei minulle ole, että merkityksen muodostumisen tilanne

---

<sup>73</sup>Edith Steinin mukaan toinen subjekti, joka tulee esiin kasvojensa ilmauksien kautta ja rakentuu katsojassa, rakentaa myös katsojaa. Tämä ”vaihto” itsen ja toisen välillä on tilallinen tapahtuma. Steinin näkemyksessä on mielestäni samankaltaisuutta lihan kaksoismerkityksen kanssa: katsominen ja ymmärtäminen tapahtuvat kahteen suuntaan. (Stein 2008, 103–107.)

<sup>74</sup>Deleuzen mukaan syvimmillään taiteen olemukset ovat immateriaaleja, ja elämää koskevat olemukset ovat materiaalisia viitatessaan johonkin. Taiteen olemukset ovat subjektien sisäisiä viimekätisiä piirteitä (*qualitative difference/final quality*), mistä seuraa, että olemukset olisivat subjektiivisia. Taiteessa esimerkiksi taiteilijan elämäkerran vaikutus on materiaalista, kun taas syvempi periaate teoksessa, tapa jolla maailma katsoo meitä, on immateriaali. (Deleuze 2008, 27–28.)

havainnollistuu. Sen sijaan maalaus rakentuu tämän tilanteen ympärille, ikään kuin ajattelee tätä tilannetta, vaikka teos ei ole syntynyt suoraan havaittavan aiheen pohjalta.

Tilallisessa kaksoismerkityksessä on nähtävissä lihan kaksoismerkityksiä, joita olen tuonut esiin tässä luvussa. Erityisesti subjektin ja objektin välinen yhteen punoutuminen kertoo tilallisen kaksoismerkityksen käännettävyydestä: teos on osa sitä tilaa, jossa kokija on, ja kokija on ruumiillisesti teoksen kolmiulotteisessa tilassa. Lisäksi kokija voi katseessaan olla kuvatilán sisällä, koskettaa katseellaan teosta. Kokijan ja teoksen välistä eroa kaventavat kokijan paikka teoksen sisällä sekä teoksen interaktiivinen muokattavuus ja tietynlainen käännettävyys oman ulko- ja sisäpuolensa välillä. Teoksen kohtaamisen tilanteellisuus luo kokijalle mahdollisuuden kietoutua maalauksen tilaan ja ilmaisuun sekä toisaalta nähdä itsensä teoksen kautta (toisen silmin), katsoa teoksen sisältä käsin. Katsominen ja näkeminen tapahtuvat kahteen suuntaan (Merleau-Ponty 2016, 557; Stein 2008, 106–107). Tämä on esimerkki siitä, että tilallinen kaksoismerkitys ontologiassaan ikään kuin ajattelee ontologiaa – subjektin ja objektin kohtaamisen tilannetta.

Merleau-Ponty tuo esiin ajattelua, joka on sisään rakentunut työstämättömään kokemukseen (lihaan) ja jossa reflektio ja intuitio eivät ole eriytyneet toisistaan (Merleau-Ponty 2016, 554).<sup>75</sup> Bergson puolestaan avaa ajattelun prosessia ja liikettä. Piirroksessaan (sivu 54) hän hahmottaa aluetta tilan ja ajan välissä. Piirros kuvaa idean liikettä kartion kärjen – kristalloituneen idean tai nimeävän ajattelun – ja kartion leveän yläosan eli puhtaan muistin välillä. Ajattelun liike aina ylittää idean. (Bergson 1991, 161–162.) Ajattelun avoin luonne kertoo intuitiosta, joka Bergsonilla näkee kokonaisuuksia, ymmärtää merkityksiä ja ylittää saavutetut merkitykset. Intuitio ei tyydy siihen, mitä se on saavuttanut. Siinä on eräänlaista negaation voimaa. Intuitio käsittää merkityksiä ennen kuin ne on käsitteellistetty. (Merleau-Ponty 2012c, 201–203.) Merleau-Pontyn eriytymätön kokemus ja Bergsonin käsitys intuitiosta ja elämästä, joka perustuu ”toisin näkemiseen”, näyttäisivät asettuvan ikään kuin sisäkkäin tai rinnakkain suhteessa toisiinsa, mutta kuitenkin todellisuuden eri ”tasoille”.

---

<sup>75</sup> Merleau-Ponty ei näytä erittelevän reflektion ja intuition keskinäistä suhdetta (Merleau-Ponty 2016, 554). Ei siis voi tietää, miten intuition ja reflektion keskinäinen suhde rakentuu: vaihtuuko se tilanteiden luonteen mukaan, vai ovatko intuitio ja reflektio toistensa yhtä vahvat kääntöpuolet.

Merleau-Pontyn ajattelussa lihan kaksoismerkitykset ovat jo lähtökohtaisesti yhdessä, mikä on tullut esiin tässä luvussa. Deleuzen mukaan myös Bergsonilla hahmottuu lihan kaltainen jatkumo muistin muotojen välillä (Wambacq 2011, 316). Luvussa ”Ontologinen tiedostamaton ja poissaolo – muisti ja elokuvallisuus” olen käsitellyt muistin eri muotojen liikettä nykyisyyden ja puhtaan muistin välillä.

## 6. Filosofinen intuitio tilallisessa kaksoismerkityksessä

Intuitio ei koske Bergsonilla ainoastaan havaitsemista, vaikka sen yleisiä piirteitä ovat elämän läheisyys ja ei-teoreettisuus. Intuitio on kestoja ja jakamattomuutta, siis aukeama, kun taas äly toimii analyyttisesti suhteessa tilaan, ja se on sulkeuma. Intuitio ja äly – elämän kaksi puolta – ovatkin eräs ajan ja tilan vastapari. Tämä tarkoittaa mielestäni myös, että intuitio ikään kuin katsoo maailmaa kehosta käsin, ”puhuu tilasta ajan termein”<sup>76</sup>. Tuonkin esiin vielä eletyn ajattelun teeman keskeisen merkityksen tilallisessa kaksoismerkityksessä tarkastellen sitä tapaa, miten ajattelu maalauksessa hahmottuu filosofisen intuition kautta. Sinänsä filosofinen intuitio ei ole irti havainnosta. Sen elämänläheiseen luonteeseen kuuluu, että se ymmärtää merkityksiä havaintokokemuksessa, mikä onkin sisään rakentunut maalaamiseen. Intuition merkityksen toinen painotus on kuitenkin kirjaimellisesti filosofisen ajattelun intuitio, joka edeltää teoreettista filosofista ajattelua. Molemmissa intuition merkityksissä vaikuttaa kolmas merkitys eli eräänlainen negatiivisuus, liike tai aukeama, joka saa myös merkityksen toisin näkeminen. (Bergson 2016, 34–36; 2012b, 234, 247.)

Filosofinen intuitio on kirjaimellisesti filosofinen. Sen lähtökohta on näkemys tai suunta, jossa tiivistyy filosofisen ajattelun olennainen merkitys niin, että ajattelun avoimuus säilyy. Bergsonin mukaan abstraktissa teoriassa filosofia sulkeutuu ja menettää merkitystään. Abstraktin idean ja immateriaalin konkreettisen intuition välillä on ”kuva” (*intermediary image*). Kuva tulkitsee intuitiota, se on kuin varjo teoreettisen ajattelun ja intuition välissä. (Bergson 2002b, 234.) Kuva on tilan ja keston välissä, mikä kirjaimellisessa visuaalisessa merkityksessä tukee ajatustani filosofisesta ajattelusta maalauksessa, ”kuvien kentässä” tilan ja ajan välillä. Eletty ajattelu tilallisessa kaksoismerkityksessä hahmottuu uudella tavalla filosofisen intuition kautta.

Vaikka olen jakanut keston tutkimuskäsitteisiini, ikään kuin elementteihin, ei kesto pohjimmiltaan ole jaettavissa. Se on luonteeltaan jakamaton. Tämän vuoksi keston piirteet sisältyvät toinen toisiinsa. Keston piirteiden riippuvaisuus toisistaan onkin sisältynyt teosesimerkkeihini, ja se on tullut selvästi esiin käsitellessäni ontologista tiedostamatonta, johon ajallisuuden muoto melodia sekä muisti limittyvät. Olen tutkimuskäsitteideni avulla luonut esimerkkejä eletystä ajattelusta maalauksessa –

---

<sup>76</sup> Bergsonin mukaan tilasta on puhuttava ajan termein, tilaa on katsottava ajasta käsin, jotta subjektin ja objektin ero ylittyy (Bergson 1991, 70–71, 208–209, 220–221).

miten maalaus ikään kuin ajattelee olemassaolon kysymyksiä. Koska filosofinen intuitio on osallinen kestosta, näyttäisi se olevan tekijä myös jakamattoman keston piirteissä, tutkimuskäsitteissäni. Filosofinen intuitio näin ollen kertoo eletystä ajattelusta tutkielmani kontekstissa. Intuitio on ajattelemista kestossa (Jacobs, Perri 2010, 110).

Intuition kautta teoksen merkitykset tarkentuvat. Jos maalausta tarkastellaan ulkoapäin edeten aukeamasta sulkeumaan ja vastaavasti sulkeumasta aukeamaan (mikä saattaisi olla kokijan prosessi), maalaus hahmottuisi janamaisena tapahtumana. Jotta ajattelun kysymys tulisi esiin maalauksesta käsin, tulee teos-subjektia tarkastella intuitiosta ja maalauksen kolmiulotteisesta ruumiista käsin.

Olen teosesimerkeissäni pyrkinyt katsomaan teoksen ja keston sisältä käsin. Maalaus on aukeama, joka on ruumiillisesti lähellä, mutta jonka kolmiulotteisuus myös kätkee itseään avautuessaan. Kätkeytymisen merkitys ei rajoitu siihen, että teos kätkeytyy katsojan ruumiilliselta havainnolta ja että tämä poissaolo täydentyy ajassa etenevässä näkemisen sekä ovien avaamisen ja sulkemisen prosessissa. Sen sijaan kätkeytyneisyys liittyy myös merkitykseen. Teoksen näkökulmasta katsoen teos avaa muuttuvia näkymiä asioihin. Ajattelun liike ei etene janamaisesti vaan on pikemminkin kaleidoskooppimaista muutoksen prosessia.<sup>77</sup> Teos tavallaan prisman kaltaisesti heijastaa ajattelun, kokemuksen, ajan ja tilan eri puolia luoden myös syvyystiloja. Jo sen rakenteessa on läheisyys – ovien avautuva tai ovien takaa löytyvä tila – mutta myös kätkeytyneisyys, joka luo kyseenalaistavaa negatio-luonnetta maalaukseen.

Tilallinen kaksoismerkitys kieltää rakenteessaan maalauksen (ja ajattelun) eheän yhtenäisyyden yhtenä pintana tuoden esiin myös toisen puolen. Tähän ei riitä taulun sinänsä avoin luonne. ”Toinen puoli” on jo olemassa maalauksen kolmiulotteisuudessa, ja teos rakenteessaan ajattelee vastakohtaisuuksien yhdistymistä.

Maalaus, jossa on tilallinen kaksoismerkitys, on paikka yhdistymisille. Maalaus kyseenalaistaa vastakohtia ja tuo esiin mielen ja olemassaolon kerroksellisuutta. Näitä kaksia puolia, jotka voivat yhdistyä maalauksessa, ovat kokemus ja ajatus, ruumiillinen ja henkinen, sisäinen ja ulkoinen, aika ja ajaton. Jopa kuva ja kirjoitus

---

<sup>77</sup> Bergsonilla kaleidoskooppi-vertaus tarkoittaa kauttaaltaan tapahtuvaa liikettä ja muutosta. Kaleidoskoopin kääntäminen on kuin näkemisen tavan muutos. (Bergson 1991, 197.) Kaleidoskooppi on tässä vertaus kentästä, jossa muutos tapahtuu useassa paikassa samanaikaisesti, kuten melodia-vertauksessa. Jos muutos tapahtuu eräässä paikassa, heijastuu se myös muihin paikkoihin. Katseen vaeltaessa maalauksessa teos ikään kuin kuoriutuu. Tilallisessa kaksoismerkityksessä sen kaksinaisuuden vuoksi tämä kuoriutuminen tai muutos tapahtuu kahdella tavalla samanaikaisesti: itse rakenteessa, joka avautuu ja sulkeutuu, ja maalauksellisuudessa. Samanaikaisuuden olennainen merkitys syntyy siinä, että maalauksen rakenteen ja ruumiillisen koon kautta syntyvät merkitykset ovat samanaikaisia maalauksellisuuden siirtymien ja tilojen kanssa.

voivat kohdata mielikuvissani ja muistikuvissani vanhoista käsikirjoituksista tai kuin sisäisenä puheena. (Mäenpää 2014.)<sup>78</sup>

Maalauksessa *Vanha peili: Pimeä nurkka* käsittelen teoksen rakenteessa ja kuva-aiheissa ylipäättään todellisuuden erilaisten elementtien yhteyttä. Ajatus ja aistimellinen, objekti ja siirtymä, läheisyys ja etäisyys, paljastuminen ja peittyminen, heijastus ja syvyys, ruumis ja mieli ovat yhdessä. Maalaus *Nimetön ajatus* puolestaan tuo esiin sitä tapaa, jolla vastakkaisuudet ovat teoksessa. Maalauksella on ”toinen puoli”, käsitteellisempi ”kuori”, joka kuitenkin sisältää poettisen murtuman – mielteen tai puuttuvan merkin paikan, joka muistuttaa sokeainkirjoitusta. Samanaikaisesti teos tuo esiin ”toisessa puolessaan”, aukeamissaan, päättymätöntä liikettä maalauksellisesti.

Kokijan näkökulmasta teos hahmottuu tila-aikana. Teoksen puolelta löydän lihaa muistuttavan suhteen teoksen sisäisten vastakkaisuuksien välillä – että nämä kääntyvät toisikseen eivätkä ole erotettavissa toisistaan. Niissä on aina mukana jotain toisesta, mitä kautta syntyy myös kokijan paikka teokseen, tilallisen kaksoismerkityksen interaktiivinen luonne. Teoksesta käsin hahmottuu visio tilasta (maalauksesta avoimena paikkana), joka kääriytyy itseensä avautuen ja ylittäen rajaa ympäröivään tilaan.

Bergsonin filosofian ongelma suhteessa maalaustaiteeseen – että maalaus koostuisi (Milzin mukaan) suhteessa toisiinsa irrallisista osista – on väistynyt, kun olen katsonut kestosta käsin maalausta tilan ja ajan välissä. Tilan osiin jaettuuden ongelma suhteessa keston ratkeaa ”koostumien” (*composite parts*) ja yksittäisen subjektiuden (*singularities*) avulla (Lawlor 2010, 32). Keston ja subjektiuden näkökulmasta maalauksen osat ja tapahtumat ovat sisäisessä orgaanisessa suhteessa toisiinsa. Teos-subjektin ”paikkaa” kuvaa siirtymätila, olemassaolo läsnäolon ja poissaolon, tietoisien ja tiedostamattoman välillä – kuten myös intuition liike, joka ei ole luonteeltaan helppoa vaan joka merkityksessä ”toisin näkeminen” vaatii subjektilta ponnistelua. (Bergson 1991, 162; Lawlor 2010, 34, 37; Jacobs, Perri 2010, 110.) Intuition merkitysten lisäksi monet samanaikaisuuden eli päällekkäisyyden piirteet luovat yhteyttä Bergsonin ajattelun ja tilallisen kaksoismerkityksen välille, mikä on avannut tutkimuksessani teos-subjektin ajallisuuden sekä ajattelun elettyyden merkityksiä.

---

<sup>78</sup> ”Måleriet som rumslig dubbelbetydelse är en plats att förenas. Måleriet ifrågasätter motsatser och visar medvetandets och tillvarons många skikt. Dessa två sidor som kan förenas i måleriet är erfarenhet och tanke, det kroppsliga och det andliga, det inre och det yttre, tiden och det tidlösa. Även bild och skrift kan mötas i mina sinnes- och minnesbilder av gamla manuskript eller som ett inre samtal.” (Mäenpää 2014.)



**Kuva 17.** Kaija Mäenpää. *Vanha peili: Pimeä nurkka* 2013, öljy kankaalle, 175x240 cm.



**Kuva 18.** Kaija Mäenpää. Taidesalonki, Helsinki 2014. *Nimetön ajatus*, 2013 (vasemmalla).  
*Vanha peili: Pimeä nurkka*, 2013 (oikealla).



**Kuva 19.** Kaija Mäenpää. *Nimetön ajatus*, 2013, öljy kankaalle, 80x525 cm.

## Lopuksi

Olen asettanut dialogiin maalaustaiteen ja Bergsonin keston – taiteellisen työni ja teorian. Kesto laajassa merkityksessä (mukaan lukien keston vaikutuksia) on muodostanut eräänlaisen haavin sille, mitä tilallisen kaksoismerkityksen piirteitä nostan tutkielmassani esiin. Toisaalta kesto ja sen tietyt merkitykset ovat valikoituneet tutkimukseni välineiksi, koska niiden avulla on ollut mahdollista kartoittaa tilallisen kaksoismerkityksen keskeisiä merkityksiä. Keston kautta syntyneitä tutkimuskäsitteitani ovat ”ajallistuminen”, ”melodia”, ”ontologinen tiedostamaton”, ”ajan sisäkkäisyys” sekä ”muisti”. Näiden käsitteiden merkitysten avulla olen tuonut esiin tilallisen kaksoismerkityksen tilanteellista ja elokuvallista luonnetta sekä kysymyksen läsnäolosta ja poissaolosta. Olen tutkimuskäsitteideni avulla myös hahmottanut, millä tavalla maalauksen ja sitä ympäröivän tilan raja ylittyy. Lisäksi maalauksen luonne siirtymätilana sekä tila-aikana tulevat esiin dialogissa tutkimuskäsitteideni kanssa, joihin tutkielman lopussa olen liittänyt Merleau-Pontyn ”liha”-käsitteen. Filosofinen intuitio puolestaan luo yhteyttä tutkimuskäsitteideni välille. Se pureutuu eletyn ajattelun ja maalauksen ilmaisun kysymyksiin. Kestossa on myös ekspressiivistä luonnetta.

Vaikka maalauksen ajallisuuden ja tilanteellisuuden tutkimus käsittää viime kädessä teoksen lisäksi kokijan, olen pyrkinyt pitämään näkökulmani teoksen puolella siinä määrin kuin se on mahdollista ja mielekästä tutkittaessa maalauksen tila-aikaa. Taiteilijan näkökulmastani katson kahdelta suunnalta, sekä teoksen että kokijan puolelta. Tämä perustelee mielestäni sen mielekkyyttä, että käsittelen tässä pro gradu - tutkielmassani omaa taiteellista työtäni. On siis mahdollista, että taiteilijan näkökulmani sekä teoksen ulkoa että sisältä käsin voisi lisätä tietoa teoksen ontologian merkityksistä, mikä nostaa esiin tutkimukseni yleistä merkitystä. Olen kuitenkin joutunut myös kyseenalaistamaan taiteilijan ja muiden kokijoiden eroa, jota Merleau-Pontyn liha kyseenalaistaa: lihan periaatteesta seuraisi, että myös kokija kykenisi näkemään teos-subjektin sisältä käsin, omalla tavallaan. Myös taiteilija näkee teoksen omalla tavallaan.

Tarkoitukseni ei ole vertailla arvottavasti maalaustaiteen eri lajeja. Kyseenalaistan silti käsitteistön kapeutta, jolla maalaustaidetta mielestäni edelleenkin verbalisoidaan. Käsitteistö perustuu maalaukselle tauluna. Maalaustaiteen toinen – jota tutkielmassani

käsittelen osana maalaustaidetta – ylittää rajat, joiden sisään maalaus ehkä tiedostamatta rajataan.<sup>79</sup> Toisaalta samoilla termeillä voi käsitellä myös toisistaan poikkeavia teoksia ja taiteenlajeja. Esimerkiksi kubistisia maalauksia on aikaisemmin tarkasteltu suhteessa elokuvalliseen havaintoon, joka puolestaan on Deleuzen elokuvateorian taustaa (Wambacq 2011, 311; Milz 2011, 894–895). Omassa tutkimuksessani havainnon rakenne ei varsinaisesti tarkoita havaitsemista vaan pikemminkin ilmentää eräänlaista olemassaolon tapahtumisen tilannetta, joka ilmenee teoksessa. Tätä kautta löytyy itse teoksen tila-aika, jota hahmottavat teosten piirteet siirtymätila, paikka ja tilanne.

Tilallisen kaksoismerkityksen luonne – siirtymätila – vertautuu taidehistoriassa alttarikaapin siirtymätilaan. Alttarikaappi onkin taidehistoriallinen esimerkki teoksesta, joka ylittää kaksiulotteisen pinnan rajat. En ole kuitenkaan keskittynyt tähän yhtäläisyyteen alttarikaapin kanssa, koska olen halunnut katsoa tilallista kaksoismerkitystä siitä itsestään ja sen elämän läheisestä luonteesta käsin. Alttarikaappi toimii sakraalissa tilassa, kun taas maalaukseni viittaavat ja liittyvät huonetiloihin. Niiden sisään voi astua ruumiillisesti. Oma tutkielman aihe voisi silti olla, että nämä erilaiset kaappi-maalaukset asetettaisiin dialogiin keskenään. Dialogiin sisältyisi myös, että siirtymätilan luonteeseen vaikuttavat katsomisen tavat sekä tila, jossa teos on.

Tässä tutkielmassani olen aloittanut tilallisen kaksoismerkityksen ontologian käsittelyn teoksen tilasta ja tilanteellisesta luonteesta. Teos *Yksityiskohta: Henkilön ja tilan kohtaaminen* on installaation kaltainen. Se on tilanne ja paikka, joka ei rajoitu ainoastaan maalauksen kankaisiin (joihin kuuluu pöytä keskellä tilaa), vaan tila on myös kävelytila teoksen ympärillä sekä maalauksen pintojen takainen toinen puoli. Tämä installaatio kartoittaakin rajaa huonetilan ja maalauksen välillä.

Installaation kaltainen teos on taiteellisen työni puitteissa äärimmäinen esimerkki siitä, että maalausta (jossa on tilallinen kaksoismerkitys) ei voi nähdä yhdellä silmäyksellä, vaan se hahmottuu kokijan liikkeen kautta. Teos ruumiillistaa selvästi pyrkimystäni kaventaa taiteen ja elämän eroa, yhdistää taiteen ja elämän prosessit. Installaatioissa on jälkiä arkkitehtuurista ja huonetilasta, vaikka se samalla kääntää

---

<sup>79</sup> En tarkoita, että tätä maalaustaiteen toista ei lainkaan käsiteltäisi tai sanallistettaisi. Olen kuitenkin huomannut, että jonkunlainen signaalinomaisesti aukeava kehys, jonka kautta maalaustaidetta lähestytään, on kaksiulotteinen pinta. Tähän vaikuttaa varmaankin käsitys maalaustaiteen autonomiasta. Maalaustaide vapautui kirkon ja tilaajien määräysvallasta juuri taulun olomuodossa itsenäiseksi ilmaisun alueeksi. Jos autonomia on taidehistoriassa kytkeytynyt tiettyyn esittämisen tapaan ja maalauksen rakenteeseen, ei tämän pitäisi enää nykyään rajoittaa käsitystä maalaustaiteesta.

näkyväksi, että tilaan kerääntyy henkilökohtainen aika kuten nykyhetki, muisti, tulevaisuus sekä kokemus taidehistoriasta. Tilan ajallistumisen prosessi ja teoksen tilanteellinen luonne tekevät maalauksesta eletyn (avoimen) paikan.

Installaation tilaa ja tilanteellisuutta käsiteltyäni olen siirtynyt elokuvallisuuden teemaan. Ajallisuuden muoto melodia on välineeni käsitellessäni maalauksen elokuvallisuutta. Varsinaisesti elokuvallisuus on ajallisuuden tutkimusta, johon myös muistin merkitykset limittyvät. Melodiassa on keskeistä, että nykyisyys, mennyt ja tuleva ovat toistensa sisällä määrittyen ja liikkuen suhteessa toisiinsa. Teoksessa *Sedimented Time* olen levittänyt tilaan elokuvallisen tapahtuman, joka käsittää horisontaalisen liikkeen vasemmalta oikealle ja oikealta vasemmalle sekä tilan, joka syntyy kokijan sijainnin ja maalauksen syvyyden kautta.

Tilallisen kaksoismerkityksen elokuvallisuus ei jäljittele elokuvan tilanteita eikä elokuvan kokemisen tilannetta. Sen sijaan se tekee katsojasta aktiivisen tuoden katsojan osaksi maalauksen tilaa. Lisäksi elokuvallisuus – tilallisen kaksoismerkityksen periaatteen mukaisesti – laajentaa maalauksen tapahtuman huonetilaan, joka ympäröi teosta. Elokuvallisuutta on myös, että ainakin itse tekijänä (jonka hahmo on maalauksessa) koen ihmisen, joka liikkuu teosta ympäröivässä tilassa, heijastelevan maalauksen kankailla. Elokuvallisuutta voi nähdä myös itse maalauksellisuudessa. Maalauksen eri osien välillä on tietty maalauksellinen visuaalinen jännite ja liike. Maalauksessa *Interiore* puolestaan elokuvallisuuden merkityksiä muodostuu teoksen syvyydtilan kautta. Kun katsoja avaa tämän kaappi-teoksen ovia, objektivoiva piirroksellisuus muuntuu harsomaiseksi tilaksi. Tässäkin tilanteellisuus ja siirtymät luovat merkitystä yhden kuvapinnan tai -tilan sijaan. Kätkeytyneisyys ja paljastuminen luonnehtivat koko teoksen lisäksi sisintä kuvatilaa, joka ikään kuin peittyy tai paljastuu harson sisällä. Teoksen kokonaisuudessa tapahtuu etääntymisen ja lähestymisen prosessi. Kaappi-maalauksessa on mielen ja muistin tila, jossa ruumiillinen oleminen ja mielen syvyys ovat yhdessä.

Tilallinen kaksoismerkitys – maalaus jossa on samanaikaisina kolmiulotteinen esineellinen tila sekä kaksiulotteinen kuvatila – pureutuu ontologian ongelmiin jo omassa rakentumisessaan. Maalauksen tilanteellisuus luo kokijalle paikan teoksen sisään kaventaen kokijan ja teoksen eroa. Berleantin mukaan käsitys subjektin ja objektin suhteesta heijastuu taideteoksen vastaanottamisen tavassa: ajatellaanko, että teoksella on katsojasta riippumaton identiteetti ja että kokija on passiivinen katsoja – tai onko teos tilanne, johon mennään sisään. Kokijan ja teoksen (eli subjektin ja objektin)

välisen eron murtaminen ja ylittäminen on mahdollista, jos kokija muuttaa asennettaan teokseen eikä kohtaa teosta objektina. Toisaalta on riippuvaista myös teoksesta, miten teos toimii suhteessa kokijaan ja miten se ohjailee kokijaa. Tilallisessa kaksoismerkityksessä on vastaavuutta Berleantin käsityksen kanssa, että varsinkin nykytaiteessa teoksen vastaanottamisen tilanteellisuus tulee olennaiseksi ja että taideteos ohjailee kokijaa muuttamaan asennettaan teokseen. (Berleant 1991, 18–26.) Tilallinen kaksoismerkitys tematisoi tilannetta, jossa taideteos vastaanotetaan.

Bergsonin ajattelun mukaan havainnossa ylittyy dikotomia subjektin ja objektin, ruumiin ja mielen sekä ulkoisen ja sisäisen välillä, mikä on tulkittavissa koskevaksi myös kokijan ja teoksen suhdetta. Havainto horjuttaa subjektin ja objektin rajaa. (Bergson 1991, 69–71, 243–249; Lawlor 2010, 37.) Silti Bergsonin ajattelusta on välittänyt vaikutelma, että kokijan ja teoksen välinen ero jäisi suuremmaksi verrattuna siihen, millaiseksi muodostuu kokijan ja teoksen ero Merleau-Pontyn ajattelussa, jossa ruumis ja mieli, tila ja aika sekä subjekti ja objekti jo lähtökohtaisesti ovat yhdessä ja jossa kosketus ja näkeminen kietoutuvat toisiinsa. Subjekti voi Merleau-Pontyn lihan periaatteen mukaan (lähes) nähdä teoksesta käsin – ikään kuin toisen silmin. Tästä syystä Merleau-Pontyn liha kertoo Berleantin ajatuksesta, että itse taideteos luo omaa vastaanottamisen tilannettaan, joka tässä tapauksessa kyseenalaistaa eroa teoksen ja kokijan välillä. Taiteen ja elämän prosessit ovat yhdessä. (Berleant 1991, 18–26.)

Bergsonin ja Husserlin välisessä keskustelussa menneen ja nykyisyyden suhteesta olen tuonut esiin kysymyksen läsnäolosta ja poissaolosta. Husserlilla painottuu läsnäolo, kun taas Bergsonilla poissaolo selvästi tematisoituu. Poissaolo saa mielestäni kahdenlaista merkitystä, ja poissaoloa jäsentää liike. Itseäni mietityttää, missä määrin ”poissaolo” sanana ja merkityksenä määrittyy ”vain” kontrastisessa suhteessa analyttiseen teoreettiseen ajatteluun, joka Bergsonilla kytkeytyy materiaaliseen tilaan ja lineaariseen aikaan. Poissaolo tarkoittaisi kvalitatiivista kokemuksellisuutta ja intuitiota, aukeamaa. Läsnäolo tarkoittaisi tällöin suljettua. Husserlilla läsnäolo tarkoittaa päinvastoin, että subjekti kokee ilmiöissä maailman itsessään eikä (suljettuina) objekteina (Jacobs, Perri 2010, 104–106).

Bergsonin käsitys maalauksesta muuttaa kuitenkin keskustelun luonnetta: työskentelyssään taiteilija tavoittaisi ulkomaailman liikkeen niin, että hän tavallaan puhkaisee objektien kuoren, mikä antaa liikkeelle eli tässä poissaololle positiivisen läsnä olevan merkityksen. Merkityksessä liike on poissaolo läsnä intuitiossa, ajallisuuden muodossa melodiassa – menneen, nykyisen ja tulevan suhteissa – sekä

ontologisen tiedostamattoman kyseenalaistavassa luonteessa. Poissaolo on läsnä maalauksessa, suorastaan luo läsnä olevuuden merkityksiä maalauksessa. Läsnäoloa on maalauksen presentaatio-luonne. Maalaus tuo itseään esiin. Toisaalta se vetäytyy ja kätkeytyy, ja toisaalta se tuo itseään esiin.

Tilallisessa kaksoismerkityksessä tämä liike, jossa läsnäolo ja poissaolo ovat samanaikaisia, tapahtuu maalauksen rakenteessa. Katsoja voi avata ja sulkea maalausta. Tämän lisäksi maalauksen tila-aika hahmottuu kokijan puolelta ajallisena prosessina teoksen äärellä. Liike rakentaa teosta useassa kerrostumassa ja saa useita merkityksiä kuten konkreettinen liike, maalauksellisuuden luonne ja ajatuksen liike.

Mitä sitten tarkoitan eleyllä ajattelulla? Katsoessani maalausta tietyn rakenteen kautta, esimerkiksi muistin kerrostumien kuten myös sen tilanteen kautta, jossa subjekti ja objekti kohtaavat, eikö lähtökohtani ole tietyllä tavalla suljettu? Tutkimuskäsitteet ”ajallistuminen”, ”ajan sisäkkäisyys”, ”melodia”, ”muisti” kuten myös ”ontologinen tiedostamaton” sekä ”liha” kartoittavat kuitenkin joko sellaista olemista, jossa ajattelu ja aistimellinen ovat yhdessä, tai intuitiivista prosessia (intuition avaava luonne) kuten myös henkilökohtaista ajallista olemassaoloa. Tutkimuskäsitteiden avulla olen siis nostanut esiin piirteitä, joissa teoksen olemassaolon tapa hahmottuu – millaista ontologian ajattelua on maalauksessa. Tämä ajattelu ei kuitenkaan tapahdu näiden käsitteiden, tutkielmani välineiden, kautta vaan teoksessa ja sen kohtaamisen tilanteissa.

Käsitellessäni ajallisuuden muotoa melodiaa suhteessa *Sedimented Time* – teokseen mainitsen, että näen kyseisen maalauksen tavallaan ajattelevan ajallisuuden muotoa melodiaa eli subjektin ajallisuutta. Ajattelu rakentuu teoksen kokonaisuudessa, jossa sen fyysinen rakenne, interaktiivinen tilanteellisuus ja maalauksellinen visuaalisuus ovat yhdessä. Olennaista onkin, että käsittelemissäni maalauksissa löytyy sama tema, samankaltainen tilaan ja aikaan liittyvä merkitys sekä rakenteessa että maalauksellisessa kuvallisuudessa, usein myös värin olomuodossa. Teokset siis toimivat olemassaolon eri tasoilla samanaikaisesti. Yksittäiset teosesimerkkini ovat mielestäni myös tuoneet esiin, että tilallisen kaksoismerkityksen yleisen luonteen lisäksi liike oikeastaan luo kolmiulotteiseen tilallisuuteen neljännen ulottuvuuden.

Bergsonin, Husserlin ja Merleau-Pontyn filosofiassa välittyvä ero objektivoidun tilan ja subjektiivisen tilakokemuksen välillä. Bergsonilla objektivoitu tila ja subjektiivinen ajallisuus asettuvat vastakkain. Objektivoitu tila on jaettu, millä hän tarkoittaa abstraktia matemaattista geometrasta tilaa ja toisaalta toisistaan erilleen asettuvia objekteja. Itse tilan jaettuuden merkityksiä Bergson ei mielestäni varsinaisesti

käsittele laajemmin. Voisihan jaettu ja objektivoitu tila tarkoittaa, että tilassa oleminen on määritelty jollain tietyllä tavalla. Tarkoitan tällä, että tutkielmassani en ainakaan eksplisiittisesti ole käsitellyt, miten taideteos suhteutuu tilan jaettuuteen poliittisessa merkityksessä. Tutkimukseni voisi siis periaatteessa jatkua tälle alueelle.

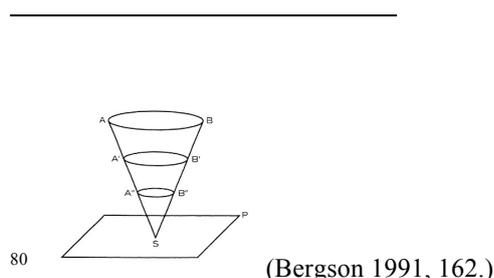
Tilan toinen on silti jo implisiittisesti sisään rakentunut tutkielmaani näkyen selvästi käsitellessäni maalausta *Aina* – merkityksessä kuolema ja elämän haavoittuvuus. Eivätkö juuri nämä teemat ole julkisten tilojen ja usein myös yksityisten ihmissuhteiden määrittämien tilojen näkymätön toinen. Tässä merkityksessä maalaus luo paikan toiseudelle. Teoksen erääksi merkitykseksi nousee, että taiteella on voima horjuttaa alistavia rakenteita, jotka tekevät torjutun näkymättömäksi. Tässä laajassa merkityksessä maalaus puuttuu tilan jaettuuteen, joka saa tässä poliittista merkitystä. Ylipäätään elämän kontekstissa ajatus neutraalista tilasta ei ole kestävä. Maalaus luo aukeamia tilan ennalta määrättyyteen. Jos maalauksen *Aina* voi nähdä tuovan esiin toiseutta, näyttää *Vanha peili: Pimeä nurkka* puolestaan kartoittavan tätä saman ja toisen suhdetta. Silti ”tuoda esiin” ja ”kartoittaa” ovat yhdessä, yhden teoksen eli tilallisen kaksoismerkityksen piirteitä.

Hegelin mukaan kolmiulotteinen maalaus ylittää rajaa veistokseen, jossa esimerkillisessä tapauksessa (antiikin veistos) teos ja idea olisivat yhtä. Maalauksessa, joka on sidoksissa arkkitehtuuriin, olisi puolestaan arkkitehtuurille ominaista symbolista merkitystä, joka ylittäisi teoksen materiaalisuuden. Teoksen ja merkityksen välillä olisi viittaussuhde. (Hegel 2013, 132–134, 140, 142.) Itse olen käsitellyt maalauksen kolmiulotteisuutta toisella tavalla – siirtymätilana ja ajallisena tilana – en symbolina, veistoksena enkä spatiumina, joka hahmottuisi ulkoapäin. Käsitellessäni tätä tilanteellisuutta olen tuonut esille maalauksen ontologiaa laajassa merkityksessä: jo teoksen olemisen tapa on elettyä filosofista ajattelua, johon suhteessa teoksen maalauksellisuus rakentuu. Esimerkiksi maalauksen ovet eivät ole kuva ovista eivätkä (ainakaan ensisijaisesti) ovi symbolina. Ovet ovat siirtymätila, eräänlainen tila-aika, jossa läsnäolo sisältää poissaolon ja paikka ei-paikan. Tilallisen kaksoismerkityksen erottaa taulusta tämä rakenteen monimerkityksinen aktiivisuus ja ruumiillisuus.

Tutkimukseni liitos Bergsonin ajatteluun tiivistyy hänen piirrokseensa, ”kartioon”, jossa tilan ja ajan keskinäisen suhteen merkitykset havainnollistuvat: lineaarinen aika ja kesto, ruumis ja henki, reflektio ja intuitio, läsnäolo ja poissaolo, nykyisyys ja muisti hahmottuvat kartion ja sen alle sijoittuvan tason suhteissa. Myös puhe ja hiljaisuus kuvaavat vaihdon luonnetta tilan ja ajan välillä (Merleau-Ponty

2012c, 215).<sup>80</sup> Tutkimukseni alussa tilan ja ajan välinen ero on tuottanut kitkaa, koska tilallisessa kaksoismerkityksessä, teos-subjektissa, ruumiin ja mielen yhteys kuten myös sisäisen ja ulkoisen liikkeen yhteys ovat perustavia. Olen kuitenkin ylittänyt tämän ongelman katsomalla tilaa kestosta käsin: ”kuvien kenttä” on paljastunut yhdistäväksi tilaksi ajan ja tilan äärimmäisyyksien välillä.<sup>81</sup> Siinä tapahtuu tilalliselle kaksoismerkitykselle olennainen vaihto huonetilasta kuvatilaan ja väriin sekä takaisin.<sup>82</sup> Liittämällä Merleau-Pontyn lihan tutkimukseni välineeksi olen venyttänyt teorian kattavuutta ja tuonut esiin teoksen kohtaamisen ruumiillisuutta, mikä on keskeistä tilallisen kaksoismerkityksen ontologiassa.

Teosesimerkeissäni olen tuonut esiin, että tilallisen kaksoismerkityksen teos-subjekti ontologiassaan ilmentää olemassaolon kysymyksiä. Mielestäni voi sanoa, että teos ajattelee olemassaoloa. Filosofinen intuitio on luonut tutkielmassani taustaa tällaiselle eletyn ajattelun muodolle maalauksessa, mitä on täydentänyt intuition yleinen luonne. Intuitio yhdistää ajattelun ja näkemisen niin, että katse ei toista jo tiedettyä eikä valaise vain objekteja vaan näkee toisin.<sup>83</sup> Se toimii sisällä elämän ajallisuutta. Sekä Bergsonin että Merleau-Pontyn ajattelusta on noussut esiin olemassaolon rakenteita ja tutkimuksen välineitä, joiden kautta olen hahmottanut eletyn ajattelun, ajallisuuden ja tilallisuuden yhteyttä ja merkityksiä teos-subjektissa, jonka piirteitä ovat, että se ylittää kaksiuulotteisen maalauksen rajat ja tuo osaksi teosta sen tilan, jossa teos on.



Bergsonin piirros saattaisi luoda hierarkiaa kuvaelementtien välille. Olen silti välttänyt hierarkiaa, koska visuaalisuudessa on toinen puolensa. Kohokirjoituksena öljyvärिमassalla maalattu numero, joka on ikään kuin sokeainkirjoitusta, voi johdatella subjektin mielen ja muistin syvyyteen, vaikka numero on tavallaan lähellä materiaa tai abstrakti. Kohokirjoitus voi myös johdatella kokemukseen ilman näköaistia.

<sup>81</sup> Ajallisuuden muoto melodia, jonka kautta olen käsitellyt pitkän horisontaalisen teoksen *Sedimented Time* elokuvallisuutta, on ikään kuin ”tila-aika mato” (*space-time worm*) (Lacey 1999, 20).

<sup>82</sup> Teoksen *Aukeavat tilat: Sisätila* (kuvat 1–2, sivut 7–8) ovien peileissä kohtaavat usvaisuus, joka ikään kuin heijastelee sisimmäisestä kuvatilasta, ja sideharsoihin käärityt kädet, jotka heijastelevat tilasta teoksen edessä. Toisenlainen vaihto maalauksen osien välillä syntyy, kun teoksen ovien avaamisen ja sulkemisen eleet muuttavat näkymän ovien ulkopuolien kohokirjoituksesta usvaiseseen sisätilaan.

<sup>83</sup> Toisin näkeminen on tullut tutkielmassani esiin intuition luonteeseen liittyen luvussa ”Filosofinen intuitio tilallisessa kaksoismerkityksessä” ja merkityksessä ”epäily” luvussa ”Ontologinen tiedostamaton ja poissaolo – muisti ja elokuvallisuus”.

## Lähteet

- Al-Saji, Alia. The Temporality of Life: Merleau-Ponty, Bergson, and the Immemorial Past. *The Southern Journal of Philosophy* (2007) Vol XLV. pp. 177–206.
- Bergson, Henri. *Matter and Memory*. Transl. by Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer. Zone Books, New York 1991.
- Bergson, Henri. *Time and Free Will: An Essay On the Immediate Data of Consciousness*. Transl. by F.L. Pogson. London, George Allen & Unwin Ltd 1950.
- Bergson, Henri. The Perception of Change. s. 248–266. Transl. by Melissa McMahon. *Key Writings*. Ed. by Keith Ansell Pearson, John Mullarkey. Continuum, New York 2002a.
- Bergson, Henri. Philosophical Intuition. s. 232–247. Transl. by Melissa McMahon. *Key Writings*.. Ed. by Keith Ansell Pearson, John Mullarkey. Continuum, New York 2002b.
- Bergson, Henri. Luova evoluutio. s. 34–38. Suom. Hanna Johansson. *Estetiikan klassikot II. Modernista postmoderniin*. Toim. Ilona Reiners, Anita Seppä, Jyri Vuorinen. Helsinki, Gaudeamus 2016.
- Berleant, Arnold. *Art and Engagement*. Temple University Press, Philadelphia 1991.
- Blomstedt, Juhana. Sanat taiteellisesta työskentelystä elokuvassa *Nykytaiteen museo*. ohjaus Antti Peippo. Helsingin ensi-esitys: Bio Illusion 25.4.1986. (Elokuvateatteri Orion, Helsinki 5.3.2017.)
- Boehm, Gottfried. Ontology (osana keskustelua). *What is an Image?* Ed. by James Elkins and Maja Naef. The Pennsylvania State University Press, 2011.
- Boehm, Gottfried. ”Work” and ”Series”: Problems in Modern Conceptions of Pictorial Structure Since Monet. s. 155–162. *Monet and Modernism*. Ed by Karin Sagner-Düchting. Prestel, Munich 2001.
- Bois, Yve-Alain. On Matisse: The Blinding: For Leo Steinberg. Transl. by Greg Sims. *October*, Vol. 68 (Spring, 1994), pp. 60-121. The MIT Press 1994.
- von Bonsdorf, Pauline. Johdanto. Ruumiillisuus ja halu. *Estetiikan klassikot II. Modernista postmoderniin*. Toim. Ilona Reiners, Anita Seppä, Jyri Vuorinen. Gaudeamus, Helsinki 2016.
- Broner-Bauer, Kaisa. V Aika, tila ja tila-aika 13.3.2015. PowerPoint. *Arkkitehtuurin teoria*. Helsingin yliopisto 2015.
- Brough, John Barnett. Translators introduction. *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time (1893–1917)*. Edmund Husserl. Transl. by John Barnett Brough. Springer Science+Business Media, B.V. Dordrecht 1991.
- Chevalier, Jacques. *Bergson*. Librairie Plon, Paris 1926.
- Deleuze, Gilles; Guattari Félix. *Mitä filosofia on?*. Suom. Leevi Lehto. Gaudeamus, Helsinki 1993.
- Deleuze, Gilles. *Proust and Signs*. Transl. by Richard Howard. Continuum, London 2008.
- Deleuze, Gilles. *Bergsonism*. Transl. by Hugh Tomlinson, Barbara Habberjan. Zone Books. New York 1991.
- Dufrenne, Mikel. *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Transl. by Edward S. Casey, Albert A. Anderson, Willis Domingo, Leon Jacobson. Evanston, Northwestern University Press 1973.
- Ehresmann, Donald R. Some Observations on the Role of Liturgy in the Early Winged Altarpiece. *The Art Bulletin*, Vol 64, No. 3 (Sep. 1982), pp.359–369.

- Gadamer, Hans-Georg. Bildkunst und Wortkunst. s. 90–104. *Was ist ein Bild?* Herausgeg. von Gottfried Boehm. Wilhelm Fink Verlag, München 1994.
- Greenberg, Clement. ”Amerikkalaistyypisestä” maalauksesta. s. 104–132. Suom. Leevi Lehto. *Modernin ulottuvuuksia*. Toim. Jaakko Lintinen. Taide, Helsinki 1989.
- Hegel, G.W.F. *Taiteenfilosofia. Johdanto estetiikan luentoihin*. Suom. Oiva Kuisma, Risto Pitkänen, Jyri Vuorinen. Gaudeamus, Helsinki 2013.
- Hegel, G.W.F. *Lectures on Fine Arts I– II*. Transl. by T.M. Knox. Oxford University Press, London 1975.
- Hoy, David Couzens. *The Time of Our Lives*. The MIT Press, London 2009.
- Husserl, Edmund. *Cartesian Meditations*. Transl. by Dorion Cairns. Kluwer Academic Publishers, London 1999.
- Husserl, Edmund. *Eurooppalaisten tieteiden kriisi ja transsendentaalinen fenomenologia*. Suom. Markku Lehtinen. Gaudeamus, Helsinki 2011.
- Jacobs, Hanne; Perri, Trevor. Intuition and Freedom: Bergson, Husserl and the Movement of Philosophy. s. 101–117. *Bergson and Phenomenology*. Ed. M.R. Kelly. Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010.
- Kannisto, Toni. Kant, Immanuel. *Filosofia.fi*. 2014. <http://filosofia.fi/node/2422>
- Kant, Immanuel. *Puhtaan järjen kritiikki*. Suom. Markus Nikkarla ja Kreetta Ranki. Gaudeamus, Helsinki 2013.
- Kristeva, Julia. Giotton ilo. Suom. Riikka Stewen. *Modernin ulottuvuuksia*, s. 209–238. Toim. Jaakko Lintinen. Helsinki, Taide 1989.
- Kuusamo, Altti. Kuva (s. 77–107). *Taide, kokemus ja maailma. Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen*. Toim. Yrjö Heinonen. Utu-kirjat, Turku 2014.
- Lacey, A.R. (Alan Robert). *Bergson / A.R. Lacey*. Routledge, London, 1999 (Arguments of the philosophers).
- Lawlor, Leonard. Intuition and Duration: an Introduction to Bergson’s ‘Introduction to Metaphysics’. s. 25–41. *Bergson and Phenomenology*. Ed M.R. Kelly. Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010.
- Lawrence, Sharon. *How the Materiality of Paint is Intrinsic to a Work of Art: An explanation of the meaningful placement of the medium of painting in contemporary art theory*. Edwin Mellen Press, New York 2013.
- Lehtinen, Virpi. Sukupuoli ja filosofinen tyyli. s. 51–67. *Feministinen filosofia*. Toim. Johanna Oksala & Laura Werner. Gaudeamus, Helsinki 2005.
- Levinas, Emmanuel. Reality and Its Shadow. s. 1–13. *Collected Philosophical Papers*. Transl. by Alphonso Lingis. Duquesne University Press, Pittsburgh, Pennsylvania 1998.
- Merleau-Ponty, Maurice. Cézannen epäily. *Filosofisia kirjoituksia*, s. 113–149. Suom. Miika Luoto, Tarja Roinila. Kustannusosakeyhtiö Nemo, Helsinki 2012a.
- Merleau-Ponty, Maurice. Epäsuora kieli ja hiljaisuuden äänet. *Filosofisia kirjoituksia*, s. 257–351. Suom. Miikka Luoto ja Tarja Roinila. Kustannusosakeyhtiö Nemo, Helsinki 2012b.
- Merleau-Ponty, Maurice. Filosofian ylistys. *Filosofisia kirjoituksia*, s.185–255. Suom. Miikka Luoto ja Tarja Roinila. Kustannusosakeyhtiö Nemo, Helsinki 2012c.

- Merleau-Ponty, Maurice. Silmä ja henki. *Filosofisia kirjoituksia*, s.415–477. Suom. Miikka Luoto ja Tarja Roinila. Kustannusosakeyhtiö Nemo, Helsinki 2012d.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Transl. by Colin Smith. Routledge Classics, London 2002.
- Merleau-Ponty, Maurice. Punoutuminen – Kiasma. Suom. Miikka Luoto ja Tarja Roinila. *Estetiikan klassikot II. Modernista postmoderniin*. Toim. Ilona Reiners, Anita Seppä, Jyri Vuorinen. Gaudeamus, Helsinki 2016.
- Milz, Manfred. Bergsonian Vitalism and the Landscape Paintings of Monet and Cézanne: Indivisible Consciousness and Endlessly Divisible Matter. *The European Legacy*, Vol 16, No. 7, pp. 883–898, 2011.
- Moulard-Leonard, Valentine. *Bergson-Deleuze encounters: transcendental experience and the thought of the virtual*. NY, State University of New York Press 2008.
- Muldoon, Mark S. *Tricks of Time. Bergson, Merleau-Ponty and Ricoeur in Search of Time, Self and Meaning*. Duquesne University Press, Pittsburg 2006.
- Mäenpää, Kaija. Päivä ja yö. *Tunnen, Tieteiden talo / Bio -99*. Suomen Akatemia ja Suomen Taiteilijaseura, Helsinki 1999.
- Mäenpää, Kaija. Lehdistöiedote. Helsinki, Kluuvin galleria 1993. <http://www.kaijamaenpaa.com>
- Mäenpää, Kaija. *Öppet rum*. Lehdistöiedote. Stora Galleriet. Svenska Konstnärernas Förening / Konstnärshuset, Tukholma 2014. <http://konstnarshuset.org/portfolio-items/tidigare-utställningar-2/>
- Newton, Stephen James. *Painting, Psychoanalysis, and Spirituality*. Cambridge University Press, Cambridge 2011.
- Rebentisch, Juliane. *Aesthetics of Installation Art*. Transl. by Daniel Hendrickson with Gerrit Jackson. Sternberg Press, Berlin 2012.
- Sallis, John. *Transfigurements*. The University of Chicago Press, London 2008.
- Siltala, Pirkko. Maalaukset ovat aukeavia tiloja. s. 41–44. *Taide 3/05*. Kustannus Oy Taide, Helsinki 2005.
- Stein, Edith. *Zum Problem der Einfühlung*. Verlag Herder GmbH, Freiburg 2008.
- Vitruvius, *Ten Books of Architecture*. Transl. by Ingrid D. Rowland. Cambridge University Press, Cambridge 1999.
- Wambacq, Judith. Maurice Merleau-Ponty's Criticism of Bergson's Theory of Time Seen Through the Work of Gilles Deleuze. *Studia Phaenomenologica XI* (2011) 309–325.

### Valokuvaajat:

Ulla-Maija Lähteenmäki. Kuva 14.

Heli Rekula. Kuvat: 6; 8; 10.

Kaija Mäenpää. Kuvat: 1–5; 7; 9; 11–13; 15–19.

## English Summary

### Space, Time and Lived Thought – The Double Meaning of Space in Painting

The discussion about painting is, even today, based on the conception of a two-dimensional rectangular painting (*quadro*), which is bordered and isolated from its surroundings. I think that this affects the way the painting is seen and conceptualized, in spite of the fact that, especially contemporary art, puts into question and crosses the borders of the traditional forms of fine art. I bring a different dimension to this discussion. In this study, I focus on paintings in which there is a “double meaning of space”: works that combine the pictorial two-dimensional space and the three-dimensional object-like space. In addition, the viewer can open and close the “doors” or “wings” of the work. My master’s thesis consists of both scientific and artistic research because the double meaning of space is a feature in my artistic work. In this study I discuss my own paintings.

The theoretical starting point of my study is the concept of “duration” (*durée*) of Henri Bergson. The duration in Bergson means the continuity of subject’s internal experience of time. There is a difference in kind between the fluid character of internal temporality and the linearity of time. I study how the duration shapes – and to what extent the conception of internal temporality gives possibilities to shape – the key meanings concerning the existence of the work and the spatiotemporal quality of the double meaning of space in painting. I have formed my research tools, more precisely research concepts, from the characteristics of duration. These concepts are “temporalize”, “melody” (which signifies the form of internal temporality), “ontological unconscious”, and “memory”. In addition, the concept of “flesh” (*chair*) of Maurice Merleau-Ponty is a means of examining the situation between the author/viewer and the work.

The field of my study is the ontology of painting, which stresses questions related to the existence, construction, and materiality of paintings as well as the way of being and expressing of a particular work. My point of view in the ontology of painting is, that from the double meaning of space, it follows the temporal and situational existence of the work. This existence consists of many sediments of temporality.

The central thought in this research is, that the painting “thinks” through how it is structured and how it “works” in space and time. For example, the double meaning of space “thinks” about the interaction and connection between the painting and its surroundings. It follows that the work within its structure takes a position on the questions of ontology, like the question of the situation between the work and the viewer: what kind of proximity or difference is there between the work-subject and the experiencer/author? In a broader sense, this "thinking" concerns the question of proximity and difference between the subject and object in general. In this research, I also discuss the issue of temporality through, for example, cinematic features in the double meaning of space.

A kind of absence is an integral part of duration, a kind of negativity that affects my research concepts and penetrates the question of “lived thought” in painting, which is thematized through the features of duration and the meanings of intuition in Bergson and the flesh in Merleau-Ponty. By means of the research concepts, it comes out that the character of the double meaning of space is an in-between space and a transitional space – situated in-between space and time in the context of Bergson. My research also shows how the works “think” the experience of temporality and how memory is intrinsic in the three-dimensional painting. Philosophical intuition, including its negativity, is – according to Bergson – a kind of visual philosophical thought, “an image”, in-between pure intuition and analytical attitude. Thus, the philosophical questions and thinking are built into the work with the double meaning of space, in its both corporeal and immaterial interactive nature.