

SIIRTÄMISEN JA VÄLITYMISEN TAIDE -kirja kertoo taidegrafiikasta: painetusta taiteesta, joka syntyy jättämällä jälkiä. Mitä tapahtuu, jos huomio kiinnitetään tekniikoiden ja valmiiden taideteosten sijaan kuvien tuottamisen prosessiin, kuvamateriaalin ajattomaan ja paikattomaan siirtymiseen pinnasta toiseen ja hetkeen ennen kuvan tulemistä näkyviin? Miten pohtia kuvia jälkien luomisen näkökulmasta ja miten antaa painetulle taiteelle tehtävä ajattelun tilana, jonka katsoja luo silmissään uudelleen, täydentää ja jolle hän antaa sisällön? Ajatus siitä, että kuvan perusta on yhtä aikaa läsnä ja poissa oleva jälki jostakin, sallii kuvan syntymiseen aukkoja, eikä teos enää täysin määrittele, mitä katsoja havaitsee. Täyteyden sisään mahtuu siten tyhjyyttä: jälkien välejä ja paikkoja kuvittelulle ja assosiaatioille.

SIIRTÄMISEN JA VÄLITYMISEN TAIDE -kirjan artikkeleissa avautuu tekijöiden näkökulmia uudenlaiseen taidegrafiikan käsitykseen, joka ei rajaudu vain taiteenlajiin perinteisiin menetelmiin vaan yhdistyy kokonaisvaltaisesti nykytaiteeseen: maalaukseen, valokuvaan, kuvanveistoon, liikkuvaan kuvaan ja installaatiotaiteeseen.

*Martta Heikkilä*

ISBN 978-952-7131-38-1

**KUVATAIDE-  
AKATEMIA**  
X TAIDEYLIOPISTO



SIIRTÄMISEN JA VÄLITYMISEN TAIDE

PÄIVIKKI KALLIO (toim.)

PÄIVIKKI KALLIO (toim.) • SALLA MYLLYLÄ • MARJATTA OJA  
MILLA TOUKKARI • LAURA VAINIKKA



SIIRTÄMISEN JA  
VÄLITYMISEN TAIDE



Kirjoittajat (vasemmalta):

MILLA TOUKKARI  
kuvataiteilija (KuM 2015)

LAURA VAINIKKA  
kuvataiteilija (KuM 2013) ja taidegraafikko

SALLA MYLLYLÄ  
kuvataiteilija (KuM 2014)

MARJATTA OJA  
kuvataiteilija (KuT 2011)

PÄIVIKKI KALLIO  
kuvataiteilija ja taidegraafikko,  
Kuvataideakatemian taidegrafiikan  
professori 2010-2015

SIIRTÄMISEN JA  
VÄLITTYMISEN TAIDE

# SIIRTÄMISEN JA VÄLITTYMISEN TAIDE

PÄIVIKKI KALLIO (toim.) • SALLA MYLLYLÄ • MARJATTA OJA  
MILLA TOUKKARI • LAURA VAINIKKA

# SISÄLLYS

- 6 Kosketuskohtia  
13 Kiitokset
- 15 English Abstract
- Päivikki Kallio
- 16 Välissä ja vyöhykkeellä  
17 Avainkokemus  
19 Kohti painetun taiteen laajentunutta kenttää  
21 Painettu taide ajattelutapana  
24 Matriisi  
24 Matriisin periaate  
30 Ruumis matriisina  
33 Koodi  
34 Valon koodi  
39 Tiedon koodi  
43 Kone  
46 Siirtymä  
51 Pinnasta tilaan  
58 Kaipaus
- Laura Vainikka
- 64 Painava huone  
66 Johdanto  
68 Piirtämisestä ja painamisesta – kaksi jälkeä sokeudesta  
70 Painosalissa  
76 Liike ja sattumanvaraisuus  
82 Työmetodin muotoutuminen  
87 Vedos sokeuden kuvana  
92 Paluu pimeään huoneeseen
- Milla Toukkari
- 102 Kuilun filosofia  
107 Taidegrafiikka oman mediuminsa filosofiana  
110 Clencairn Manxie ja ajattelusta painetussa kuvassa  
112 Kuvan morfeemi  
117 Tuleminen paperilla  
119 Siirtymät kuvassa, ajattelussa  
123 Tuleminen  
127 Tuleminen taiteessa  
131 Referenssin poissaolo ja kuilun läsnäolo  
137 Kuilu: välitila ja ruumiiton tapahtuma  
146 Kuilun käsitteellisyys  
152 Epilogi: paluu Manxieen
- Salla Myllylä
- 158 Ympäristöstään vapautetut
- Marjatta Oja
- 208 Projisoituja kuvia tilassa  
209 Johdanto  
210 Tilanneveistoksista  
212 Kuvan pinta tilassa ja tilana  
220 Sähköisen kuvan projisoinnista  
224 Muuttuvat tilanneveistokset  
224 Tilanneveistos äärimmillään  
228 Irrotettuja liikkuvia kuvia  
232 Kontrollioimaton liikkuva kuva  
234 Patterns-kuvat  
235 Kaksiulotteinen kuva digitaalisessa ajassa

## KOSKETUSKOHTIA

Lähtökohtani kirjoitusprosessin käynnistäjänä ja kirjoittajaryhmän kokoonkutsujana on ollut taidegrafiikan suppean tulkinnan avaaminen. Kirjoituskokoelmaa ei ole kuitenkaan tarkoitettu luettavaksi pelkästään tästä näkökulmasta, vaan kokoelman tarkoitus on hahmotella laajaa visuaalisen kulttuurin aluetta, mediaalisen taiteen verkostoa, johon kuuluvat välittämisen ja siirtämisen periaatteet ja johon taidegrafiikan, tai laajemmin ilmaistuna painetun taiteen, käytännöt kytkeytyvät.

Suomalaisessa taidegrafiikassa tapahtui suuri murros 1980-luvulla. Teosten koot suurenivat, väri tuli voimakkaasti mukaan, ennen niin hyljeksitty valokuva löysi tiensä uuden sukupolven taidegraafikkojen teoksiin. Taustalla oli sekä ajattelun murros että painokoneiden uudistuminen. Offset-vedostuskoneet mahdollistivat laakapainovedosten suuret koot ja syväpainoprässien uudet valmistajat sähköistivät ja kasvattivat painokoneiden toimintaulottuvuuksia. Painetut värilliset vedokset valloittivat pintoja ja tilaa. Silti mielikuva taidegrafiikasta pienenä, mustavalkoisena vedoksena elää edelleen vahvasti.

Siirtämisen ja välittämisen taide -kirja on syntynyt tarpeesta osoittaa, että perinteinen mielikuva taidegrafiikasta ei vastaa nykyisiä käytäntöjä, vaikka teosten tuottamiseen tarvitaan kieltämättä joukko teknisiä operaatioita ja laitteita. Kirjoituksissa tarkastellaan, kuinka taidegrafiikkaan yleensä yhdistetty kysymys välineistä, käsitöläisyydestä tai taidosta voisi asettua ajattelun ja teoreettisen tarkastelun kohteeksi samalla tavalla kuin on tapahtunut esimerkiksi valokuvauksen ja kokeellisen elokuvan tapauksessa.

Käsillä olevassa kirjassa tarkastellaankin, millaisilla käsitteillä taidegrafiikasta voi puhua, kun perinteinen painolaatta-vedos-ediotio-kuvaus ei riitä hahmottamaan nykytilannetta. Millaisilla käsitteillä opettaa taidegrafiikkaa 2000-luvulla, jolloin digitaalinen työskentelytapa on läpäissyt koko visuaalisen kulttuurin kentän? Millaisia teoksia syntyy, jos opetuksen käsitteitä ei olekaan sidottu taidegrafiikan materiaaleihin ja teknisiin prosesseihin?

Kirjoitettua teorianmuodostusta ei painetusta taiteesta ole toistaiseksi juurikaan olemassa, mutta kansainvälisissä taideyliopistoissa keskustelu on vilkasta ja paljon on juuri tapahtumaisillaan. Esimerkiksi eri puolilla maailmaa järjestetyt IMPACT-konferenssit, Southern Graphic Conferences ja College Art Associationin konferenssit Yhdysvalloissa kokoavat ja herättävät keskustelua ja kirjoituksia painetusta taiteesta.

Ryhmämme on kokoontunut keskustelemaan keväästä 2016 alkaen. Tapaamisissa on kartoitettu ja vaihdettu ajatuksia, työstetty tekstejä ja etsitty painetun taiteen olemusta. Prosessin aikana on myös vähitellen löytynyt sekä ajatuksia, jotka kaikki osallistujat jakavat, että kohtia, joissa vain osalla on yhteisiä kosketuspintoja.

Kirjoittajaryhmän jäsenistä kaikkia ei voi pitää perinteisessä mielessä taidegraafikkoina, ja joillakin ei ole siihen suhdetta lainkaan. Päivikki Kallio, Salla Myllylä, Marjatta Oja, Milla Toukkari ja Laura Vainikka ovat taiteilijoina hyvinkin erilaisia. Kirjoituksissa käytetyt

käsitteet kertovat ja ovat lähtöisin kunkin taiteilijan ominaislaadusta ja taiteellisesta prosessista, joten mitään yhteismitallista kuvausta taidegrafiikasta ei muodostu. Yhteinen lähestymistapa löytyy kuitenkin rakennetun kuvan ajatuksesta. Vaikka itse rakentamisen prosessit muodostuvatkin eri tavoin, ne ovat osa kokeellista ja tutkivaa ilmaisua.

Taidegrafiikan perinteessä painolaatta ja vedospaperi painetaan yhteen ja erotetaan. Siirtymä tuottaa jäljen, mutta tapahtuma näyttää myös prosessiin sisältyvän katkoksen, kontrolloimattoman hetken, jolloin muutos olomuodosta toiseen tapahtuu. Kirjoittajien kosketuskohta on tässä käsitteellisessä risteyksessä, jossa siirtymät ja välittämiset muodostavat katkoksia työskentelyprosesseihin.

Kirjoittajat liikkuvat katkoksen kohtauspaikasta eri suuntiin ja avaavat mahdollisuuksia siirtämisestä ja välittämisestä muodostuvan kuvaston esittämiseksi. Katkoksesta avautuvat ovet myös painetun taiteen laajempiin tulkintoihin.

*Päivikki Kallio*

PÄIVIKKI KALLIO käsittelee kirjoituksessaan katkosta tilallisena seikkana. Matriisin eli painolaatan ja sen siirtymässä syntyvän jäljen välinen erillisyys ja polaaraisuus synnyttävät epämääräisen välitilan. Kallion näkökulma painottuuakin painetun taiteen tilallisuuteen.

Artikkelissaan ”Välissä ja vyöhykkeellä” Kallio hahmottelee taidegrafiikan olemuksen ajattelutavaksi, joka on riippumaton materiaalisista olomuodoista. Hänen mukaansa painoprosessin ytimen muodostaa siirtämisen ja kääntymisen prosessi, jota hän kuvaa painolaatan ja vedoksen projektionomaisen suhteen avulla. Siirtymää, hallitsematonta katkoksen tilaa, Kallio nimittää vyöhykkeeksi. Näiden

käsitteiden kautta hän päätyy käyttämään taidegrafiikka-käsitteen sijasta ilmaisia painettu taide ja painetun taiteen laajentunut kenttä.

Edellisten käsitteiden ja monien Kuvataideakatemian opiskelijoiden teosesimerkkien avulla Kallio kuvaa painetun taiteen laajentunutta kenttää, joka määrittyy kirjoituksessa dynaamiseksi suhteiden verkostoksi. Siinä kaikki painoprosessin osa-alueet saavat oman merkityksensä ja asemansa suhteessa kaikkiin muihin osatekijöihin. Kallion mielestä teos ei olekaan vain jälki vaan kokonainen muotoutumisprosessi, apparaatti.

Hän toteaa, että on mahdollista löytää visuaalisen taiteen alue, johon yhdistyy mielenkiintoisella tavalla elokuvallisia, tilallisia ja erilaisia materiaalisia taiteen muotoja niin visuaalisen kulttuurin kuin nykytaiteenkin näkökulmasta. Näille kaikille on ominaista tietynlainen käänteisyyden, kääntymisen, siirtymisen ja siirtämisen toimintatapa ja logiikka, joka siirtää tarkastelukulman käsityöstä käsitteellisyteen. Kirjoituksessa painettu taide liittyy osaksi tietynlaisen epäsuoran ja välillisen ajattelutavan historiaa ja prosessia.

LAURA VAINIKAN kirjoitus ”Painava huone” kuvaa painettujen teosten syntyprosessia, joka tapahtuu perinteisillä taidegrafiikan keinoilla. Tässä hän havaitsee katkoksen, joka näyttäytyy visuaalisen kontrollin murtumisena ja näkemisen mahdottomuutena niin painoprosessissa kuin valmista teosta katsottaessa.

Vainikka hahmottelee pohdinnoissaan näkemisen suhdetta tekemiseen, mikä ilmenee muuttuvana prosessina erilaisin painomenetelmin työskennellessä. Vainikka lähestyy aihetta teoksensa *Darkroom* kautta. Hän tarkastelee näkemisen ja ei-näkemisen teemoja myös oman työskentelynsä ja painoprosessin purkamisen avulla. Näin ollen Vainikan lähtökohdat ovat henkilökohtaiset, mutta hän peilaa ajatuksiaan ja työskentelyään esimerkiksi ranskalaisfilosofi Jacques Derridan ajatuksiin sokeuden ja piirtämisen yhteyksistä.

Niin taiteellisessa työssä kuin sen pohdinnoissa Vainikka pyrkii tarkastelemaan visuaalisen kontrollin murtumispisteitä. Vainikan huomio kiinnittyy myös tilanteisiin, joissa näkemisen hetki tulee kyseenalaistetuksi valmista teosta, vedosta, katsottaessa. Mitä mahdollisuuksia tai kysymyksiä se kykenee tuomaan esiin? Kuinka vedos suhteutuu silmän ylivaltaan? Entä miten tieto, näkeminen tai sokeus suhteutuvat toisiinsa painamisen prosesseissa? Muuntuuko näkeminen tai tieto ja taito joksikin muuksi työskentelyprosessissa, jossa näkeminen tosiasiaa käy mahdottomaksi?

Hänen tarkoituksensa on avata työskentelyprosessin materiaalisia ja välineellisiä ulottuvuuksia, jotka ovat väistämättömästi läsnä painomenetelmin työskenneltäessä. Vainikka hahmottaa välineiden ja materiaalien osallistuvan oleellisella tavalla teoksen muotoutumiseen, jolloin tekijän asema suhteessa teokseen sekä siihen liittyvä ajattelu tulee murretuksi ja haastetuksi. Pohdinta risteilee niin piirtämisen tapahtumaa kuin myös valokuvaa sivuten kohti painautumisen fyysistä ydintä: tekemisen keskipiste on paperille painautuva jälki. Siten Vainikan näkökulma on sidoksissa itse taidegrafiikan käsitteeseen.

MILLA TOUKKARI kirjoittaa esseessään ”Kuilun filosofia” käsitteellisestä näkökulmasta taidegrafiikan kuilusta, joka on sidoksissa taidegrafiikan syntyprosessiin. Toukkarin käyttämä sana ”kuilu” ei ole sama asia kuin Päivikki Kallion omassa artikkelissaan käyttämä sana ”vyöhyke”, mutta ne pureutuvat eri suunnilta samaan siirtymisen ja katkoksen tapahtumaan.

Kuilu on Toukkarille eräänlainen hänen itse nimeämänsä ilmiö, jonka hän on löytänyt työskennellessään painetun taiteen parissa. Juuri ajatus kuilusta määrittää Toukkarin mukaan taidegrafiikan olemusta perustavanlaatuisesti. Esseessään hän keskittyy termin purkamiseen filosofista taustaa vasten. Hän vertaa kuilua ”tulemisen” (devenir) käsitteeseen, jonka Gilles Deleuze ja Félix Guattari määrit-

televät geofilosofiassaan. Nämä kaksi termiä rinnastamalla Toukkari pohtii painetun taiteen luonnetta ja erityisesti sen mahdollisuutta tuottaa käsitteitä. Hänen tavoitteenaan ei ole kyseenalaistaa Deleuzen ja Guattarin filosofista perintöä, jossa käsitteet on varattu filosofialle ja aistimukset taiteelle, vaan syventää intuitiota, jonka mukaan joidenkin taideteoksien käsittely ainoastaan esteettisinä tulemisina saattaa ohittaa niissä jotain oleellista.

Deleuzen ja Guattarin *Mitä filosofia on?* -teoksessa (1991) esitellyn ”tulemisen” määrittelyn lisäksi Toukkari tarkastelee kuilua omassa taiteellisessa työskentelyssään. Hän on valinnut toistaiseksi keskeneräisen teossarjansa *Clencairn Manxien* tapausesimerkiksi, jonka avulla lukija voi tunnistaa kuiluja. Apuvälineenä tässä on myös Roland Barthesin valokuvan ajattelu. Taidegrafiikkaa ja valokuvaa yhdistää molempien projektioluonne, referenssin itsepintainen läsnäolo ja etäisyys. Barthesin valokuvan olemuksen pohdinta tarjoaa Toukkarin esseessä mahdollisuuden tarkastella kahden erilaisen kuvan yhtymis- ja eroamiskohtia. Niin valokuva kuin painettu kuvakin ovat kumpikin jollain tapaa menneisyyden heijastumia, mutta kuilun läsnäolo erottaa niitä toisistaan. Barthesin valokuvan referentiaalisen luonteen kautta Toukkari pohtii sitä, miten paljon taidegrafiikan kuvat itse asiassa kiinnittyvät kohteeseensa ja minkä verran niissä lähestytään Deleuzen ja Guattarin filosofisen käsitteen määritelmää.

SALLA MYLLYLÄN kirjoituksen ”Ympäristöstään vapautetut” aihe on syväys eli jonkin kuvallisen elementin vapauttaminen taustastaan, kuten Myllylä irrottamisen operaatiota kuvaa. Syvätyt kuvat ja niiden kuviteltujen ympäristöjen väliset katkokset ovat visuaalisessa maailmassa yleisiä ja niiden katkoksellinen ominaislaatu jää usein tulkitsematonta, kuten tapahtuu painetuille, siirretyille ja välitetyille kuvillekin.

Myllylä käsittelee syväämistä esteettisenä eleenä ja ammattikäytännönä. Kirjoituksessa limittyvät hänen oman työskentelynsä ja syväämistä kulttuurihistorian kuvaus. Virike kirjoittamiseen tuli Myllylälle maisteriopintojen aikana tapahtuneesta yllättävästä muutoksesta hänen työskentelyssään. Hiilipiirrosanimaatioiden sijaan hän alkoi rajata videokuvasta objekteja maalaamalla, teippaamalla tai raaputtamalla niille maskin kameran ja kohteen välissä olevaan lasiin.

”Syväminen”, kohteen irrottaminen taustastaan, on painotekniikan ja kuvankäsittelyn arkisista arkisin toimenpite. Aiemmin se tehtiin fyysisesti kuvalaattaa kaivertamalla, myöhemmin erilaisilla päällemaalaamisen ja valotuksen tekniikoilla ja nykyään kuvankäsittelyohjelmilla. Nykyaikaisista esimerkeiksi Tacita Dean, Rachel Whiteread ja Ed Ruscha ovat ottaneet käsin maalatun syväämistä käyttöön esteettisenä eleenä.

Myllylän mukaan ympäristöstään eristetty kuvaobjekti on perustavalla tavalla outo, vaikka olemmekin tottuneet näkemään sellaisia jokapäiväisissä kuvissamme: mainoksissa, tuoteluetteloissa, tieteellisissä kuvissa, clipart-kirjastoissa. Asiassa tuntuvat kiehtovasti risteävän käyttögrafiikan ammattikäytännöt ja taiteen eri välineiden ominaislaatu. Esimerkiksi taidehistorioitsija James Elkins on esittänyt, että surround, valokuvaan välttämättömästi mukaan tuleva tausta, on kaikkein olennaisin ero valokuvan ja maalauksen välillä.

MARJATTA OJA kirjoittaa artikkelissaan ”Projisoituja kuvia tilassa” kokeiluistaan, jotka hajauttavat sähköisen kuvan useaksi samanaikaiseksi kuvaksi tilaan. Silloin alkuperäisen kuvan liikkeen sisään rakentuu päällekkäisiä tilallisia tapahtumia. Näiden välissä ja sisällä katsoja ja tekijä voivat liikkua ja siten seurata katkosten sarjaa.

Oja levittää projisointiteknologiaa käyttäen videokuvat tilaan peilien ja läpinäkyvien materiaalien kautta. Hän nimittää teoksiaan tilanneveistoksiksi ja käyttää niiden lähtökohtana henkilökohtaisia arkisia

hetkiä. Katsojan liikkua tilanneveistoksen sisällä hänen mahdollinen muistonsa samankaltaisesta tilanteesta toistuu, jolloin teoksen tapahtumat jatkavat matkaansa myös näyttelytilan ulkopuolelle.

Oja viittaa artikkelissaan myös Margaret Morsen luomaan videoinstallaatioita kuvaavan välitilan käsitteeseen, jonka Morse kehitti 1990-luvun alussa, kun videotekniikan käyttö alkoi yleistyä taiteilijoiden tilallisissa teoksissa.

Oja kirjoittaa omien teostensa ja kokeilujensa pohjalta havaitsemistaan piirteistä, jotka ovat ominaisia projisoidulle liikkuvalla kuvalla mutta joita harvoin löydetään maalauksista tai valokuvista. Hän kuvaa esimerkiksi venytetyn ja hajautetun kuvan luomista tilaan ja tarkastelee sen kautta katsojan ja tekijän mahdollisuutta olla kuvan sisällä. Projisoidun kuvan luonteen pohdinta yhdistyy myös Ojan opetustyöhön Kuvataideakatemiassa. Kirjoituksessaan hän esittelee opiskelijoiden kokeiluja, joita he tekivät ”Kuvan pinta tilassa ja tilana” -kurssilla Suvilahden vanhassa teollisuushallissa. Hän esittelee myös sarjan omia teoksiaan ja tutkii niistä käsin, miten kuvan pinnan syvyys ilmenee kaksi- ja kolmiulotteisessa kuvassa. Ojan tilaan painottuva työskentely on auttanut näkemään myös eroja eri taidemuotojen katsomis- ja kokemistapojen välillä, kun hän on vertaillut samanaikaisesti esimerkiksi maalauksien ja veistosten suhdetta tilaan.

#### KIITOKSET

Ensimmäinen kiitos kuuluu työryhmämme jäsenille, jotka lähtivät ennakkoluulottomasti mukaan tälle retkelle painetun taiteen maailmaan. Innostavat keskustelut tuottivat oivalluksia, avasivat uusia näkymiä, mutta pitivät myös kulkukelposilla poluilla.

Martta Heikkilän kommentit ja toimituksellinen työ on ollut korvaamatonta, kiitos siitä. Maija Albrecht toimi ensilukijana varmistamassa, ettemme eksy ajatuksiimme. Mira Virtaselle kiitokset oikoluvusta.



Päivikki Kallion esseeresidenssi Frans Masereel -instituutissa, Belgiassa, mahdollisti kirjoituksen viimeistelyn ja keskustelun kansainvälisessä vertaisryhmässä.

Laura Vainikka haluaa kiittää Taideyliopiston Kuvataideakatemian taidegrafiikan opetusaluetta suurikokoisten vedosten parissa työskentelyn ja kirjoituksensa avainteoksen, *Darkroom*-installaation materiaalin työstämisen mahdollistamisesta.

Milla Toukkari on kirjoittanut esseensä suurilta osin residensseissä. Hän on kiitollinen Örön saaren työskentelyrauhasta sekä Suomen taitelijaseuran Pietarin ateljeeasunnon mahdollistamasta keskittymisestä Deleuzen ja Guattarin lähilukuun. Kiitos kuuluu myös Suomen Pietarin instituutin Mika Pylsulle. Lisäksi Katja Rauhion kanssa vietetty mökkiresidenssi oli merkittävä esseen rajauksen kannalta.

Salla Myllylä haluaa kiittää Taideyliopiston ”Esseen rajat” -kursin opettajaa Miika Luotoa ja kurssitovereita Paavo Mannista, Pekka Ojalehtoa, Jaana Ristolaa ja Eveliina Sumelius-Lindblomia arvokkaista keskusteluista. Kiitos myös Lars-Eric Gardbergille ja Tapio Vapaasalolle haastatteluista ja Päivikki Kalliolle ehdotuksesta kirjoittaa syvyyksestä.

Marjatta Oja kiittää yhteistyöstä Jorma Saarikkoa, jonka avulla hänen kirjoituksessaan käsiteltävät kokeilevat teokset ovat löytäneet tekniset ratkaisunsa. Myös galleristit Saariaho Järvenpää Galleriassa Helsingissä ja Galleri Erik Axl Sundissa Tukholmassa ovat ilahduttaneet ennakkoluulottomilla asenteillaan.

Työryhmämme jäseniä ovat tukeneet eri tavoin kirjoitusprosessin aikana AVEK, Koneen säätiö, SKR, SKR:n Uudenmaan rahasto, TAIKE ja Vantaan kaupungin kulttuuripalvelut.

Kiitoksemme Kuvataideakatemian julkaisutoimikunnalle, joka on mahdollistanut tämän kirjan painamisen.

## ENGLISH ABSTRACT

The anthology *Art of transfer and transmission* explores printmaking as a conceptual practice, independent of the material means. We argue that printmaking is characterized by the processes of transfer and transmission and that there is always a break or an abyss at its core. Our articles attempt to describe this condition and to put forward a new vocabulary for discussing contemporary art defined by the principles of transfer, inversion, and mirroring.

In her essay *The zone in between*, Päivikki Kallio argues that the relationship between the matrix and the print is projection-like. This viewpoint leads from the surface to space, a spatial interpretation of the process. The article *The dark room* by Laura Vainikka proposes that the break in the printing process leads to blindness and loss of control, for both the creator and the viewer of the work. In her essay *The philosophy of the abyss*, Milla Toukkari compares her own notion of an abyss with the concept of becoming by Gilles Deleuze and Félix Guattari. She claims that printmaking is conceptual in its essence and produces its own theory. The article *Set free* by Salla Myllylä explores cutting out or painting over the background of an image as a professional practice and an aesthetic gesture. In her view, it is a prevalent feature of visual culture that has become invisible. In her essay *The projected image in space*, Marjatta Oja describes experiments in distributing an electronic image into space by art students and herself. She discusses how the viewer encounters or even enters the electronic image in space and compares the viewer's experience of different mediums of art in space.

PÄIVIKKI KALLIO

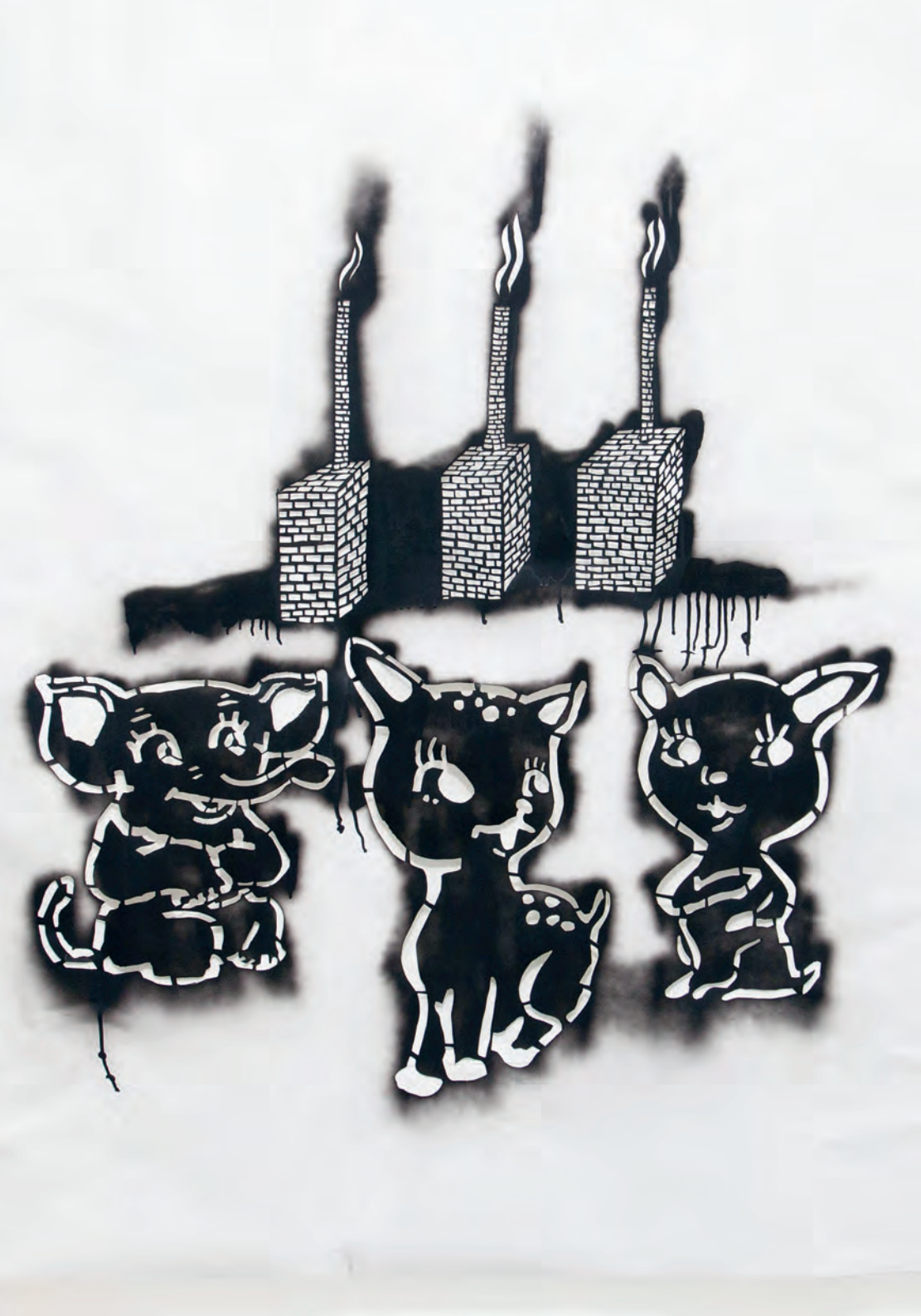
## VÄLISSÄ JA VYÖHYKKEELLÄ

## AVAINKOKEMUS

Meni vuosia ennen kuin ymmärsin, kuinka painettua taidetta tulee katsoa. Oletin, että se toimii kuten maalaus, joten taidegrafiikan vedokset jäivät minulle mykiksi, kunnes melkein sattumalta osallistuin metalligrafiikan kurssille. Huomasin, että prosessissa minun ja suunnittelemani taideteoksen väliin asettuu instrumentti, joka ohjaa työtäni ja käyttää itsenäistä valtaa lopputuloksen aikaansaamiseksi mutta toimii silti vuorovaikutuksessa kanssani.

Avainkokemuksekseni muodostunut instrumentin aiheuttama katkos työprosessissa on sittemmin ollut koko taiteellisen toimintani käynnistävä ja liikkeellä pitävä voima. Olen etsinyt taidegrafiikan ulottuvuuksia, ominaislaatua ja rajoja. Kokeellisesta työskentelystäni on noussut ajatus, että koska painettu taide rakentuu vähitellen prosessissa erilaisten toimintojen kautta, sitä ei voi vastaanottaa ja arvottaa suorien ilmaisutapojen synnyttämin kriteerein, vaan kaik-

Valtteri Halmetoja. Työnjako. 2013. Sekatekniikka. 120 x 140 cm.  
Kuva Satu Palander.



kien työvaiheiden, kuten materiaalien ja koneiden osuus kokonaisuuden syntymiseen, on otettava huomioon.

Perinteisesti taidegrafiikaksi on määritelty paperivedoksista koostuva vedossarja, editio, joka on toisaalta tulkittu ikään kuin samanlaisen suoran ja välittömän toiminnan tulokseksi kuin esimerkiksi maalaukset. Samalla vedossarjat on kuitenkin tulkittu kopioiksi ja siten vähempiarvoiseksi taiteeksi.

Taiteellinen työskentelyni onkin keskittynyt painolaatan ja vedoksen väliin jäävään katkokseen, hetkeen, jolloin instrumentti osallistuu prosessiin. Silloin painolaatan sisältämä informaatio siirtyy toiseen olomuotoon. Tapahtuma näyttäisi olevan tekijän ulottumattomissa, mutta jatkossa yritän osoittaa erilaisia mahdollisuuksia käsitellä tätä siirtymän hetkeä.

Olen päätenyt kuvaamaan tapahtumaketjua, jossa alussa olevan painolaatan ja päätepisteeksi muodostuvan vedoksen väliin jäävä kontrolloimaton siirtymän prosessi saa aikaan määrittelemättömän alueen. Kutsun sitä vyöhykkeeksi. Sen vastakkaisilla reunoilla sijaitsevat painolaatta ja vedos ovat toisiinsa polaarissa suhteessa, joka on tilallinen ja projektion kaltainen. Käytän kirjoituksessani taidegrafiikan, painolaatan ja vedoksen kaltaisten historiallisten nimitysten sijaan käsitteitä ”painettu taide”, ”matriisi” ja ”jälki” puhuessani nykytaiteesta. Jälkimmäiset sanat kuvaavat mielestäni yleisemmin koko painetun taiteen prosessia, johon osallistuvat niin erilaiset laitteet kuin taiteilijan suorittamat operaatiotkin. Prosessi ei toteutuakseen ole riippuvainen materiaalisuudesta, vaan sen ytimessä on käsitteellinen ajattelutapa. Siksi käytän ilmaisua ”painetun taiteen aparatit”,<sup>1</sup> joka viittaa kokonaiseen joukkoon erilaisia toimijoita. Hahmottelen näitä ajatuksia ja käsitteitä tarkemmin ja yritän selvittää erilaisen teosesimerkkien avulla, kuinka olen päätenyt näihin käsitteisiin.

Opetukseni Kuvataideakatemiassa on pohjautunut edellä esitellemiini käsitteille ja ajatukselle painetusta taiteesta ajattelutapana.

Siksi esimerkkiteoksiani on useita opiskelijoiden teoksia monien historiallisten esimerkkien lisäksi. Tarkoitukseni on tuoda esiin, että jos totuttuja käsitteitä taidegrafiikasta ajatellaan uudella tavalla, se vaikuttaa myös työskentelyprosesseihin ja valmistuviin teoksiin.

#### KOHTI PAINETUN TAITEEN LAAJENTUNUTTA KENTTÄÄ

Perinteisesti taiteilija suunnitteli ja luonnosteli painettavan teoksen ja painamiseen erikoistunut käsityöläisten ammattikunta toteutti painolaatan ja vedosti sen. Viime vuosisadan alkupuolella oltiin uudessa tilanteessa, jossa taiteilijatkin olivat alkaneet tehdä painolaattoja ja vedostaa niitä itse. Samaan aikaan myös käsityöläismestarit – jäljentäjät, kaivertajat, painajat – olivat alkaneet tehdä painolaattoja omissa nimissään ja toimivat näin taiteilijoina. Näin syntyi kahdella eri tavalla nykyään originaaligrafiikaksi kutsuttu kuvallisen kulttuurin alue, josta suomen kielessä käytetään ilmaisua taidegrafiikka.

Originaaligrafiikka rajattiin 1900-luvun alkupuolella yleisestä kuvavirrasta yhteisesti sovitulla säännöllä. Tarkoitus oli tavoitella painetulle taiteelle asemaa vapaiden taiteiden joukossa. Ajateltiin, että ainutkertaisuus, originaalisuus, oli keino, jolla taiteellinen arvo voitiin määritellä. Nämä säännöt ovat käytössä vielä nykyäänkin. Niiden mukaan vedosmäärä eli editio on päätettävä etukäteen ja yksittäisen vedoksen merkitsemistapa ilmaisee sen aseman koko editiossa ja kertoo myös painolaatan valmistajan ja vedostajan. Merkinnästä ilmenee myös, ovatko nämä sama henkilö vai eivät.<sup>2</sup>

Taidegrafiikassa varsinaiseksi graafiseksi taideteokseksi määritellään vedosten lukumäärä eli editio erotuksena numeroimattomista teollisista painotuotteista. Painolaatta tulee sääntöjen mukaan tuhotua edition valmistuttua. Edition syntyminen siis tuhoaa tämän näkemyksen mukaisesti täysin ja lopullisesti matriisin olemassaolon.

Kuvataiteilija, kuraattori Luis Camnitzer (2010, 104) kutsuu tämänkaltaista näkemystä ”salamiteoriaksi”. Camnitzerin mukaan jo-

kainen vedos on (makkaran)palanen kokonaisuutta, kuitenkin erillainen mutta tarpeeksi samanlainen, jotta ne muodostavat kokonaisuuden (salamipötkön).

Originaalisuuden käsitteen avulla taidegrafiikka ei kuitenkaan saavuttanut pysyvää paikkaa vapaan taiteen kaanonissa. Modernismin jälkimainingeissa se ei ole murtautunut nykytaiteen keskiöön, vaan on jäänyt marginaaliin, näkymättömäksi.

Originaaligrafiikan säännöt ovat mielestäni verrattavissa kaksiulotteiselle pinnalle piirrettyyn rajaavaan viivaan, jonka tarkoitus on asettaa toiminnalle ehdot.

Esimerkiksi Lars von Trierin *Dogville*-elokuvan (2003) lavastusratkaisussa lattiaan on piirretty liituviivoja, määritelmän kaltaisia rajoja – kuten seinä, katu tai puisto. Viivaa ei voi ylittää, koska sen avulla ohjaaja uskottelee katsojalle rajan olevan todellisen.

Bertolt Brechtin *Kaukasialainen liitupiiri* -näytelmässä (1948) taas liitupiiriin asetetaan lapsi, jonka huoltajuudesta kaksi naista kiistelevät. Tuomari ilmoittaa, että se naisista, joka voittaa eli pystyy repimään lapsen liitupiiristä, on huoltaja. Toinen naisista ei halua aiheuttaa lapselle tuskaa, jota kilpakiskonnasta aiheutuisi, joten hän kieltäytyy. Lopuksi tuomari päättää antaa lapsen juuri hänelle, koska hän on ajatellut lapsen parasta.

Tove Jansson tarjoaa tarinassaan ”Kertomus näkymättömästä lapsesta” (1962) näkyväksi tulemiseen toisenlaisen toimintaohjeen kuin Brecht. Siinä Tuutikin (alias Tuulikki Pietilä, suomalaisen kokeellisen taidegrafiikan edelläkävijä 1950–1960-luvuilla) tuoma näkymätön lapsi muuttuu näkyväksi oman aktiivisuutensa ja tekojensa avulla.

Taidegrafiikan rajausta originaaligrafiikaksi vaikuttaa nykyään ahtaalta ja vanhentuneelta. Se jättää määritelmän ulkopuolelle monia toisen maailmansodan jälkeisiä ilmiöitä ja taiteilijoita, kuten vaikkapa Black Mountain Collegen (1933–1957) vaikutuspiirissä olleiden taiteilijoiden kokeilut. Näistä kiinnostava on esimerkiksi Robert

Rauschenbergin varhainen puupiirroksen prosessiin perustuva taiteilijakirja vuodelta 1948, *This is the First Half of a Print Designed to Exist in Passing Time*. Samoin kiinnostavaa on hänen hieman myöhempi tuotantonsa siirtokuvien ja serigrafian parissa. David Hammonsin omalla ruumiillaan tekemät margariinivedokset 1960-luvun lopulta ilmentävät painamisen ajatusta uusilla materiaaleilla, jotka eivät liity suoraan perinteisiin painotekniikoihin. Mainosmaailmassa kehitetyn serigrafian käyttöä Andy Warholin teoksissa ja pop-taiteessa on pidetty paradoksaalisesti osana maalauksen maailmaa, ei osana painetun taiteen uusia ulottuvuuksia.

Mielestäni taidegrafiikkaa ympäröivä rajausta olisi syytä yksinkertaisesti pyyhkiä pois. Tällöin kokonaiskäsitteistä taidegrafiikasta muuttuu: originaaligrafiikka on edelleen olemassa omine käsitteineen, mutta rajojen pyyhkimisestä seuraa vaatimus ja mahdollisuus löytää uusia ilmaisuja ja käsitteitä. Kirjoituksessa käyttämäni ilmaisu painettu taide kuvaakin mielestäni graafisen taiteen laajentunutta kenttää (vrt. Krauss 1979).<sup>3</sup>

#### PAINETTU TAIDE AJATTELUTAPANA

Vaitelias olento kammiossaan valmistaa materiaalsen painolaatan piirtämällä tai kaivertamalla puulle tai metallille, täyttää tai telaa painovärillä painavat kohdat ja tuottaa painamalla tai hiertämällä paperisen vedoksen, joka on varsinainen teos.

Perinteinen taidegrafiikan prosessi on kaavan kaltainen, määritelty prosessi. Painolaatta sisältää useimmiten informaatiota, joka ohjaa vastakappaleen eli vedoksen muotoutumista. Olemmekin tottuneet ajattelemaan, että vedos on painoväriä paperilla, mutta jos edellä mainittujen osatekijöiden paikalle sijoitetaan toisenlaisia suureita, lopputulos voi olla muodoltaan, materiaalsuudeltaan ja kontekstiltään hyvinkin monimuotoinen, kuten seuraava teosesimerkki näyttää.

Kun ystävykset Robert Rauschenberg ja John Cage kesällä 1953 ajelivat autolla, jonka rengas oli käsitelty painomusteella, syntyi teos *Automobile Tire Print*. He olivat asettaneet maahan 20 yhteenliitettyä piirustuspaperia, joille renkaan jälki painautui.

Prosessin rakenne oli sama kuin originaaligrafiikassa, mutta perinteinen painolaatta, matriisi, oli vaihdettu aivan muuhun tarkoitukseen valmistettuun ja muiden valmistamaan esineeseen, tässä tapauksessa autonrenkaaseen. Painoprässinä toimi kokonainen auto ja painopaperin pituus korosti painoprosessin venytettyjä mittasuhteita. Prosessi oli lisäksi tietenkin hyvin performatiivinen ja tilallinen.

Tämän teoksen kaavassa on korvattu kaikki perinteiset muuttujat uusilla, mutta itse kaava on rakenteeltaan sama. Prosessissa ready made -matriisista painettu vedos ei olekaan editio eikä kuva, vaan visuaalinen tallenne, koodattu dokumentaatio. Renkaan pintakuviointi toimii koodina ja dokumentoi tapahtuman. Muistutuksena performatiivisesta tapahtumasta on paperikäärö, johon on tallentunut auton liike. Matriisi ajatuksellisena tapahtumana on edelleen välttämättä läsnä ja autonrengas jatkaa olemassaoloaan toisin kuin perinteisessä painoprosessissa.

Matriisi on keskipiste, jonka ympärille painetun taiteen prosessi kiertyy. Liike kohti matriisia ja liike siitä pois päin muodostavat painetun taiteen prosessin. Jos kieltäydymme hävittämästä matriisia sekä fyysisesti että käsitteellisesti, koko taidegrafiikan perintö asettuu uuteen yhteyteen visuaalisen kulttuurin kanssa. Rajat pyyhkiytyvät, ja voidaan puhua painetusta taiteesta ja sen laajentuneesta kentästä, joka kytkeytyy kaikkiin nykyaikaisen taiteen käytäntöihin.

*Liitupiirin* eli rajaavien sääntöjen ulkopuolella matriisi määritellään uudestaan, jolloin lähtökohta voi olla vaikkapa ajatus, tiedosto, sattuma, piirretty luonnos, maalaus, valokuva, valmisesine... Matriisin ominaisuuksien ohjaamina erilaisien siirtomenetelmien avulla muodostuvat vuorostaan vedos ja jälki. Pelkästään valokuvan ja

niin kutsuttujen fotomekaanisten keinojen käyttö laajentaa painetun taiteen käsitteellistä aluetta, puhumattakaan digitaalisuuden mukanaan tuomista näkökulmista.

Painetun taiteen voidaankin ajatella olevan alue, joka liittyy itseensä jotain useista taiteenlajeista. Esimerkiksi filmille graafisin menetelmin painetut visuaaliset elementit tai optinen ääni avaavat linkin kokeellisen elokuvan suuntaan. Maalauksellisilla eleillä voi painolaatasta tuottaa uniikkeja teoksia. Kuvanveiston muotti-valosrakenne vastaa painetun taiteen kaavaa. Valokuvalla ja painetulla taiteella on yhteisiä lähtökohtia ja pitkä vuorovaikutteinen historia. Painetun taiteen monistettavuus mahdollistaa vedosten leviämisen tilaan, installaatioksi taidegalleriaan, taiteeksi urbaaniin ympäristöön tai jopa jaettavaksi postilaatikoihin.

Matriisin uudelleenmäärittelyn ansiosta käsitys paperisista vedoksista muuttuu, samoin ajatus niistä koostuvasta editiosta, joka on painoprosessin päämäärä. Jos painetun taiteen toteutusprosessin osatekijöitä tarkastelee tasaveroisesti, on mahdollista löytää visuaalisen taiteen alue, johon yhdistyy mielenkiintoisella tavalla elokuvallisia, tilallisia ja erilaisia materiaalisia taiteen muotoja niin visuaalisen kulttuurin kuin nykyaikaisen taiteen näkökulmasta. Näille kaikille on ominaista tietynlainen käänteisyyden, kääntymisen, siirtymisen ja siirtämisen toimintatapa ja logiikka, joka siirtää tarkastelukulman käsityöstä käsitteelliseen.

Painettu taide liittyy osaksi tietynlaisen epäsuoran ja välillisen ajattelutavan historiaa ja prosessia.

## MATRIISI

## MATRIISIN PERIAATE

Matriisia voisi kuvata arkipäiväisesti leimasimeksi. Kun värityynyyn kastettu leimasin painetaan vaikkapa juhlijän kämmenselkään, tulee leimasimeen kaiverrettu kuvio näkyväksi. Matriisi onkin alusta, joka sisältää informaatiota. Jonkin välittäjän avulla informaatio siten ohjaa siirtymistään toiseen olomuotoon. Ehkäpä yksinkertaisin materiaallinen matriisi on tasainen pinta, jolle levitetty väri siirtyy painettaessa paperille. Alustan ei tarvitse sisältää mitään lisättyä informaatiota, ainoastaan oma tasaisuutensa.

Inma Herreran Kuvataideakatemiaan lopputyössä *Blinded / Enlightened* (2014) tasaiselle matriisille telattu väri on siirretty painamalla paperille. Jälkien moninaisuus syntyy painovärin määrästä, iiris-liukumista ja taiteilijan liikkeistä telauksen aikana. Jokainen vedosjälki on ainutkertainen, mutta järjestelemällä lukuisat vedokset rinnakkain yhdeksi kokonaisuudeksi Herrera rakentaa yksinkertaisesta perusasetelmasta monitasoisen valon spektaakkelin. Tummaksi laajakankaaksi muodostuvan kokonaisuuden keskiosaan sijoitetut vaaleat vedokset loistavat intiiminä 4:3-muotoisena ”projektion”, joka tuo mieleen sähköisen kuvaruudun ja viittaa hienovaraisesti painetun taiteen laajentuneeseen kenttään.

Heli Kurunsaaren Kuvataideakatemiaan maisteriopintojen aikana käyttämä toimintatapa on astetta mutkikkaampi. Teoksen *Haiku* (2012), edessä katsoja kokee hämmennystä. Kurunsaari määrittelee teoksensa puupiirroksiksi, mutta siinä ei ole yhtään kaiverrettua jälkeä ja se näyttää ensin maalaukselta. Tarkempi tutkiminen herättää kuitenkin kysymyksen siitä, millä maalauskeinolla tällaisen tuloksen voisi saada aikaan. Spontaanin ja vapaan liikkeen jäljet näyttävät

Inma Herrera. *Blinded / Enlightened*. 2014. Monotypia, muste paperille. 550 x 140 cm. Osa installaatiota *The Only Hope of Survival*, 2015.





Heli Kurunsaari, Haiku, 2012. Puupiirros, 153 x 122 cm. Kuva Matti Utriainen.

liian täsmällisiltä maalaukseksi, vaikka ne sitä jäljittelevätkin. Tässä matriisina näyttäisi olevan painovärillä telattu puulevy, jonka päälle asetetulle paperille taiteilija on tehnyt liikkeensä. Kurunsaari on nähnyt työskentelystään vain heikon kajastuksen ohuen paperin

läpi. Hän on painanut näkemämme teoksen sokeasti, jäljitellyt maalauksen elettä ehkä kuvitellen, miltä lopputulos näyttäisi.

*Haiku*-vedoksen voi ajatella olevan pysäytetty hetki todentumisen prosessissa – matriisin mahdollisuuksien aktuaalistumisessa. Se on vain yksi silmänräpäys, yksi mahdollisuus lukemattomista, mutta käsitteellisesti jotain aivan muuta kuin originaaligrafiikkaan kuuluva näkemys editiosta. Kurunsaaren ajattelutavassa todentumisen fokus siirtyy pois puulaatasta, jota ei ehkä voikaan pitää varsinaisena matriisina. Varsinainen matriisi asettuu painopaperin valkoiselle pinnalle, jolle taiteilija työstää näkymättömän koodinsa. Takana oleva puulaatta toistaa ja heijastaa kaiun tavoin taiteilijan toiminnan, mutta samalla se jää pimeään, kuilun tuolle puolen vielä voimakkaammin.

Kurunsaari käyttää samaa ajattelutapaa myös niissä teoksissa, joissa kaiverruksen osuus on suurempi ja rajaa siten lopputulosta ja asettaa sille uusia ehtoja. Mutta juuri tuo pimeään, näyttämön taakse ja kulisseihiin, jäävä osuus tuo Kurunsaaren teoksiin omintakeisen arvoituksellisuuden ja sulautuu kokonaisvaltaisesti taiteellisen ilmaisun salaperäisiin kerroksiin.

Herreran ja Kurunsaaren teosten matriiseja astetta työstetympi versio voi näyttäytyä pelkkänä aukkona materiaalissa. Riku Mäkisen teos *Interregnum* (2013) perustuu monenlaisiin aukkoihin silkkipainofilmillä. Painoväri pääsee seulassa olevan aukon läpi, muualta se on peittämällä estetty. Mäkinen ottaa omaperäisesti irti tästä varsin yksinkertaista menetelmästä paljon. Hän painaa useita kertoja päälleletysten käyttäen painovärinä puuliimaa ja väriliukumia, leikaten ja liimaten ja taas päälle painaen. Näin syntyy maalauksenomainen kuvavila. Teos sisältää kuitenkin kaikesta käsityöläismäisyydestä ja autenttisuudesta huolimatta painamisen aiheuttaman etäännytyksen ja arvoituksen, joka etsii ja kysyy tekijän ja katsojan paikkaa ja estää teoksen välittömän kohtaamisen.

Valtteri Halmetoja käsittelee lopputyössään *Työnjako* (2013)

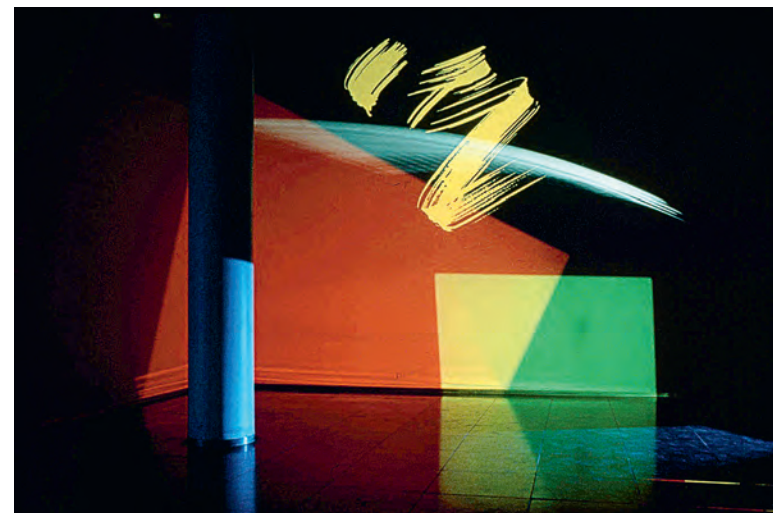
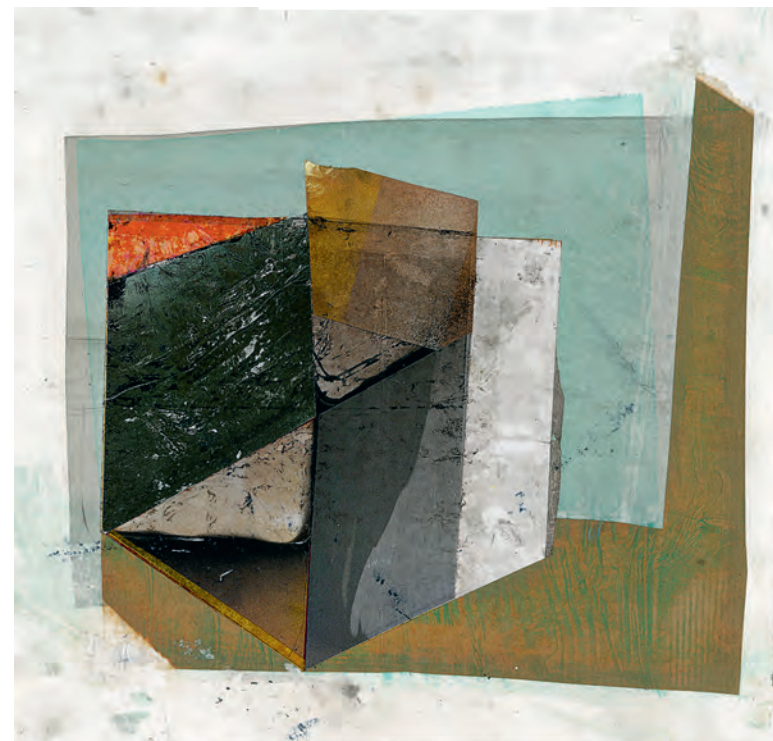
hieman päinvastaisella tavalla aukon ajatusta (ks. kuva s. 16). Hän käyttää tuotannossaan stensiilejä eli sapluunaa, leikattua muotoa, joka koostuu aukoista ja kiinnikkeistä ja muodostaa siten yhden kappaleen. Hänen teoksensa voivat itsessään olla stensiilejä, tai hän käyttää niitä fragmentaarisesti luoden leikattujen aukkojen avulla erilaisista abstrakteista muodoista ja figuureista monitasoisia kokonaisuuksia. Stensiilit mahdollistavat leikittelyn monistamisella ja positiivi-negatiivi-vaihtelulla. Kun Mäkisen teoksissa aukko ikään kuin häviää, Halmetoja tekee spreijaamalla aukon näkyväksi, mutta samalla aineettomaksi aukon kuvaksi.

Näkemykseni mukaan painettu taide on ajattelutapa, joka ei ole sidoksissa tiettyihin erityismateriaaleihin. Siksi matriisin käsitteen avulla on mahdollista tarkastella myös teoksia, joissa ei ole jäljen näkyväksi tekemisessä käytetty lainkaan paperia. Suomalaisen valotaiteen pioneerin Annikki Luukelan tilateoksia 1970- ja 1980-luvuilta voi tulkita myös matriisin näkökulmasta. Teoksissa prosessin osatekijät ovat verrattavissa Riku Mäkisen teoksiin, materiaalisuus on vain erilaista. Silkkipainon seulaa vastaa diapositiivi, joka päästää valoa läpi mustassa pinnassa olevista värillisistä aukoista. Painoväriä toimii projektorin valo, joka lähettää aukot ympäröivän tilan pinnoille kerroksellisesti, samalla tavoin kuin Mäkisen silkkipainomaalauksissa. Projektorin valo heittää myös katsojien kaksiuotteiset varjot osaksi kokonaiskokemusta.

Aukon tulkitseminen matriisiksi merkitsee taidegrafiikan ja painetun taiteen kentän avautumista uusille käytännöille ja tulkinnoille visuaalisen kulttuurin alueella. Syntyy yhteys tilallisuuteen, maalaussellisuuteen ja katutaiteeseen.

Riku Mäkinen. Interregnum. 2013. Sekatekniikka.

Annikki Luukela. Valon ja värin tila. 1986. Amos Anderssonin taidemuseo.

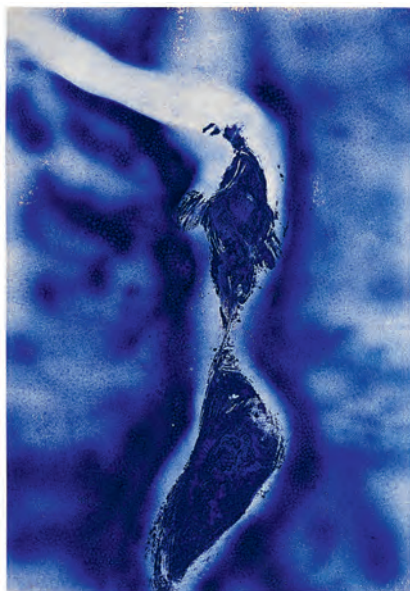




## RUUMIS MATRIISINA

Yves Kleinin teoksissa *Antropometriat* (1960-luku) siniseksi värjätty naisen ruumis painautuu paperille ja jättää painojäljen. Jos Kurunsaaren teoksissa värjätty pinta jäi taka-alalle, paperin peittämäksi ja passiiviseksi, Kleinin teos tekee painettavasta pinnasta aktiivisen, antaa sille hahmon. Kleinin performatiivinen prosessi näyttää, mitä kulissien takana tapahtuu.

Käyttämällä ihmisruumista matriisina hän kiteyttää painetun taiteen aistillisuuden ja näyttää sen seurauksena syntyneen jäljen käsitteellisen luonteen. Klein ei pitänyt teoksiaan paluuna figuratiiviseen ilmaisuun, vaan hän ajatteli voivansa vangita inhimillisen olennon elämän jälkien avulla ja samalla ylittää inhimillisen läsnäolon. Tämän lopputuloksen hän saavutti ilman persoonallista käden kosketusta mallien toimiessa hänen suullisten ohjeittensa mukaisesti. (Weitemeier 2016, 54, 57, 62.)<sup>4</sup>



Yves Klein.  
Hiroshima. (ANT 72). 1960  
Pigmentti ja synteettinen hartsi  
paperille.108 x 75 cm  
© Yves Klein Estate. ADAGP. Paris.  
2017



David Hammons. Wine Leading the Wine. 1969.  
Hudgins Family Collection, New York. Kuva Tim Nighswander/IMAGING4ART. <https://hammer.ucla.edu/>

Samantapaisen prosessin rakensivat myöhemmin esimerkiksi David Hammons ja Jasper Johns. Hammons siveli 1970-luvulla ruumiinsa margariinilla ja painautui paperin pintaa vasten. Rasva imeytyi paperiin ja jätti tumman jäljen, joka viittasi suoraan taiteilijan afroamerikkalaisiin juuriin. Hammonsin teoksien poliittinen kannanotto täsmentyi lisätyssä silkkipaino-osuudessa, negatiiviseksi kääntelyssä USA:n lipussa, jonka tähdet olivat mustia valkoisten sijaan.

Kun Jasper Johns kääntää dokumentoidussa esityksessä päätään vasemmalta oikealle täydet 360 astetta, rasvattu iho jättää paperiin jäljen samalla tavalla kuin Hammonsinkin prosessissa. Jälkeenpäin Jaspers ottaa jäljen esiin systemaattisella kädenliikkeellä, hiertäen



Johns, Jasper (b. 1930): "Skin" with O'Hara Poem, 1965. NY. Digitale (1)(A) Museum of Modern Art (MoMA). Litografia, 53.5 x 84 cm, paperi 55.9 x 86.4 cm. Julkaisija ja painaja: Universal Limited Art Editions, West Islip, NY. Editio:30. Gift of the Celeste and Armand Bartos Foundation. Acc. n.: 72.1965.© 2017. Digital image. The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

ja painaen rasvaliitua vasemmalta oikealle. Alun alkaen tämä teosarja oli valmistautumista vastaavaan kolmiulotteiseen, pronssiin toteutettavaan teokseen, ja sitä voikin pitää eräänlaisena arkaaisena kolmiulotteisena skannauksena. Taiteilijan ruumis toimii sekä skannattavana että skannerina, rasva valolähteenä, paperi kerää koodin ja muodostaa tiedoston, matriisin, josta rasvaliitu poimii jäljen. Johns'n *Study for "Skin"* poikkeaa olennaisesti Hammons'n ja Kleinin teoksista, koska se sisältää siirtymän lisäksi mekaanisia elementtejä ja taiteilijan itselleen esittämiä ehtoja, kuten pään ja käden liikkeen järjestelmällisyyden.<sup>5</sup>

Kleinin, Hammons'n ja Johns'n tuottamat tapahtumat ja niiden lopputuloksina syntyneet jäljet kuuluvat selvästi painetun taiteen alueeseen. Samalla ne tuovat esiin painettuun taiteeseen sisältyvän nauhoittavan ja dokumentaarisen juonteen.

## KOODI

Edellä kuvaamani matriisin yksinkertaiset muodot, kuten pelkkä pinta, aukko pinnassa ja ruumis, näyttävät yllättävästi matriisin käsitteellisen luonteen. Ne on irrotettu olemuksestaan esineinä ja niille on annettu uudenlainen merkitys välittäjinä. Matriisit eivät välitä itseään vaan jotakin itsessään olevaa. Samalla tavoin käsitteellistyminen näkyy varhaisimmillaan luolakuvastojen käsien jäljissä. Nokiset painaumat ovat etäänntyneet jälkien maailmaan lämpimistä ihmis-käsistä, jotka välittävät käden viestiä. Toisaalta olemme tottuneet ajattelemaan, että matriisi on monimutkainen, pitkälle suunniteltu ja työstetty kokonaisuus halutun jäljen aikaansaamiseksi.

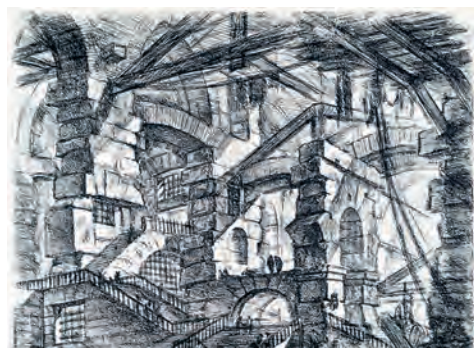
Kaikki perinteisen taidegrafiikan tekniikat edellyttävät suunnittelulta pelkistämistä. Riippumatta painomenetelmästä matriisin pinta on rakentunut kahden vaihtoehdon väliin, mutta painomenetelmästä riippuen ne toteutuvat eri tavoin. Kohopainossa, kuten puupiirroksessa, matriisi koostuu joko kohollaan olevasta painavasta pinnasta tai valkoista valoa tai tyhjää tuottavasta kuopasta. Syväpaino toimii päinvastoin – nimityksensä mukaisesti painolaatan syvänteisiin levitetty painoväri näkyy valmiissa teoksessa ja kohollaan olevat pinnat taas jäävät tyhjiksi. Laakapainossa matriisin rasvaisten ja ei-rasvaisten pintojen ero muodostaa painetun kuvan, ja serigrafiafiaseulan painavassa silkissä on joko painoväriin läpimentävä aukko tai sitten ei. Painoprosessi toteutuu musta/valkoisen on /ei ole -ajat-telun kautta. Painettu pinta on joko painovärinen tai ei-painoväri-nen, eli suhde väriin on monokromaattinen.

Laajentuneessa painetun taiteen kentässä matriisi voi näyttäytyä monessa aineellisessa tai käsitteellisessä muodossa, mutta se sisältää kuitenkin melkein aina muuntuman koodin, transkription, josta ovat esimerkkejä rasteri, viiva ja digitaalinen 01-koodi. Matriisi rakentuu koodista, joka ohjaa ja siirtää oman sisältönsä toiseen olomuotoon.

## VALON KOODI

Albrecht Dürerin kaiverruksen *Melankolia* (1514) vasemmassa yläreunassa näemme tekstin vieressä säkenöivän valolähteen, joka näyttää valon suunnan. Sen säteiden avulla rakentuu koko kuvan eri osien suhde toisiinsa, huippuvalot, puolivarjot, varjot, koko sävy skaala mustasta valkoiseen. Kokonaisuus hahmottuu katseellemme sävykkäästi, vaikka se on rakentunut samanarvoisten mustien viivojen avulla: välisävyt syntyvät viivojen tiheysvaihtelusta. Nämä viivat eivät jäljennä tai ilmaise mitään sellaisinaan, vaan ne siirtävät kokemuksen valosta kaiverruksen järjestelmään. Kaivertaja on muuntanut valon viivojen verkostoksi, joka kantaa kokemustamme. Valo jää saavuttamattomaksi, viivojen väliin.

Sama viivojen järjestelmä rakentaa Tatu Tuomisen teosta, joka koostuu arkkitehtonisista tiloista Giovanni Battista Piranesin Van-



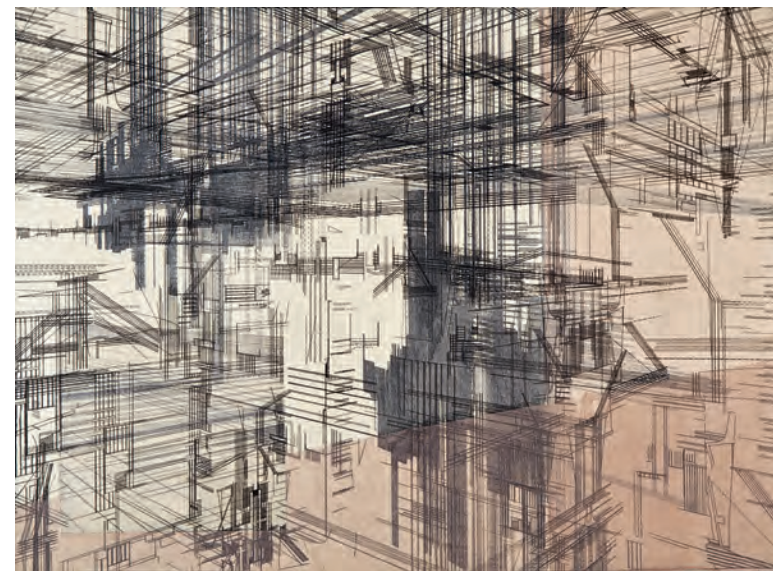
Piranesi. Carceri d'Invenzione.  
1749-1750.

Albrecht Dürer. Melankolia. 1514.

kila-sarjan (*Carceri d'Invenzione*, 1749-1750) tapaan. Tässä tapauksessa viivoitus on digitaalisesti määritelty ja koneen kaivertama. Valo on olemassa vain mustien viivojen välissä ja niiden määrittämänä, katsojan tulkitsemana.

Viivaverkon perusluonne, koodi, tulee näkyväksi Petros Vrelisin taidonnäyte-esityksissä, joiden aikana hän luo risteävistä langoista kolmiulotteisen viivaverkoston. Lankojen välit täyttää tyhjyyys, mutta viivojen suhteesta toisiinsa hahmottuu kasvokuva, jossa valot ja varjot sulautuvat yhteen katsomiskokemuksessa.<sup>6</sup>

Niin Dürerin, Tuomisen kuin Vrelisin teoksissa viiva esittää ja erottaa. Se näyttää, missä jokin on ja määrittelee rajan, jossa jokin lakkaa olemasta – toisin sanoen valoisan alueen ja varjon rajan. Tällaisessa piirtämisen toiminnassa kysymyksessä on yksinkertainen yritys määrittellä ei-ilmaiseva, merkitsevä viiva, joka sisältää jo toistettavuuden



Tatu Tuominen. Carceri Contemporanei (Seinäjoki Library II). 2016. Kuivaneula ja chine-collé. 57,5 x 79,5 cm. Kuva Tatu Tuominen.



Markus Lampinen. Nimetön 1. 2004. Puupiiirros. 74 x 60 cm.

mahdollisuuden. Viiva muistuttaa viivadiagrammia, pisteiden kautta piirrettyä viivaa tai vektoria, ja tähän on tunnusomaista juuri digitaaliseen viivan määrittelylle (Cubitt 2014, 46, 51, 74).<sup>7</sup>

Viivajärjestelmänä ilmenevä koodi ilmenee karkeasti, jos tavoitteena on tuottaa valokuvan harmaaskaalaa tavoittelevia, sävyk-

käämpiä lopputuloksia. Koodauksen järjestelmän pitää tällöin olla hienovaraisempi ja monimutkaisempi. Yksi tapa ratkaista sävykkyyden kysymys näkyy Markus Lampisen teoksessa *Nimetön 1* (2004), jonka laatan yksityiskohtaisesti ja taitavasti kaiverrettu koodi kertoo meille jotain erityistä. Ymmärrämme, että kysymyksessä ei ole valokuva. Lopputuloksen yhteys alkuperäiseen valokuvaan on kuitenkin ilmeinen, mutta emme ehkä koe kaiverruksen ja osittain puunsyiden piirtämää itkevää lasta samalla lailla yksilöksi kuin koemme alkuperäisen valokuvan lapsen.

Valon kuvaamista, rajaamista ja muotoilua edustaa paljaimmillaan jo aiemmin käsittelemäni aukko, jonka koodi on yksinkertaisin mahdollinen. 1800-luvun viihde-esityksissä reikälevyistä muodostui teatterimaisia valohahmoja tilaan. Niiden antaman esimerkin pohjalta painetulle taiteelle avautuu tilallisia ulottuvuuksia. Tavaltaan kysymys on myös matriisina käytetystä stensiilistä. Seuraavan sivun kuvassa olevaa projisointitapahtumaa voi pitää nykyisen gobon esiasteena, valosuunnittelussa käytetyn reikälevyn tai lasisen laserilla tehdyn levyn, joka yhdistetään linssilliseen valonheittimeen.

Stensiilin sovellus ilmenee myös Tatu Tuomisen *Coming Straight from the Boondox* -teoksessa (2005), jossa alkuperäisen kuvan sävyalueet on muunnettu topografiseksi muotokäyriksi ja mallinnettu litteäksi kolmiulotteiseksi reliefiksi. Teos koostuu ikään kuin monesta päällekkäisestä reikälevystä. Samanpaksuiset aukolliset paperit ovat päällekkäin, alimmainen niistä peittää koko kuva-alan. Lopullisessa teoksessa alimmaiseen paperiin näkyviin jäävät osat muodostavat kuvan huippuvalokohdat. Seuraavan paperikerroksen aukoista näkyy huippuvalo ja seuraavaksi vaalein sävyala. Sitä seuraavan paperikerroksen aukoista näkyy huippuvalo ja sitä seuraavat kaksi vaaleinta sävyä. Näin teos rakentuu kerros kerrokselta, kunnes viimeinen paperikerros muodostaa tummimman ja paksuimman alueen.

Tasojen aukko, tyhjän tilan reuna, välittää informaation eli valon



Tatu Tuominen, *Coming Straight from the Boondox*, 2005. Leikattu paperi, valo, 70 x 50 cm. Kuva Tatu Tuominen.



Étienne-Gaspard Robert, *Velhojen tanssi*, 1700-luvun loppu.

määrän. Tuomisen rakentama järjestelmä toteutuu, kun sapluunamaisen matriisin läpi takapuolelta kohdistetaan valo, jolloin se yhdistää tasot toisiinsa ja muuntaa koodin määrittelemän muodon ja paperin paksuudesta aiheutuvan kuultavuuden yhtenäiseksi valokuvan kaltaiseksi kokonaisuudeksi.<sup>8</sup>

Lampisen ja Tuomisen teosten taustalla on selvästikin valokuva, mutta niissä ilmenee toisistaan poikkeava tapa muuntaa ja siirtää valokuvan kaltaisuutta. Teokset liittyvät nykytaiteen käytäntöön, jossa palataan valokuvauksen syntyhetkiin ja yrityksiin tehdä camera obscura -kuva todelliseksi aineelliseksi kuvaksi. Valokuvauksen prosessi on aina sivunnut painetun taiteen menetelmien mahdollisuuksia. Kun kemiallinen valokuvan kiinnitys keksittiin, muodostui vielä ongelmaksi se, kuinka siirtää valokuvia painettavaksi. Koska painaminen on monokromaattista ja vaatii koodin, piti valokuva siis taas uudelleen muuntaa eli koodata, ja tällöin syntyivät mekaaniset rasterit.<sup>9</sup>

#### TIEDON KOODI

Painamisen prosessi on näkyvissä kaikkialla, niin uskonnollisessa ja poliittisessa kuvastossa kuin viihteessä ja tieteessäkin. "Koska grafiikka on ollut historiansa aikana sekä jäljentävää että luovaa, se asettuu risteykseen ja kohtaamispaikaksi hienoimmille ja karkeimmille päämäärille, se on laajalti tunnustamaton taiteen bordelli johon korkeat ajatukset, matalat tunteet ja kaupalliset intressit tukeutuvat...", luonnehtii Anne Hollander (1991, 32).

Painetun taiteen lähtökohdat ovat jäljentämisessä, reproduktiossa, monistamisessa ja jakamisessa. Teollisesta käytöstä poistuneet reproduktiomenetelmät on otettu taiteen käyttöön sitä mukaa kuin uudet ovat kehittyneet.

Koodatun mustavalkoisen ilmaisun kieli on ollut 1500-luvulta aina 1800-luvulle asti läntisen taiteen *lingua franca*, yhteinen kieli, jonka avulla esimerkiksi tietoa maalausten ja veistosten ääriivois-

ta, tilallisuudesta ja sävy maailmasta on siirretty. Graafisuus merkitsee kirjoitetun kaltaisuutta mutta myös totuudenkaltaista. Mustavalkoiset painetut versiot maalauksista sisälsivät sovitun informaation sekä emotionaalisen sisällön, aistillisen samaistumisen mahdollisuuden (Hollander 1991, 33).

Kaiverretut ja painetut jäljennökset sisälsivät tietoa ja merkitystä eivätkä siten olleet illuusiota. Ne olivat ikään kuin kaavakuvia, ohjeita lukemista ja tulkintaa varten, jotta alkuperäinen maalaus olisi mahdollista tavoittaa ja rakentaa mielikuva siitä.

Virolainen nykytaiteilija Andres Tali palaa teoksessaan *Pastoraalimaisema* (2006) painetun taiteen tiedollisille juurille. Tilaa hallitsee kuusi suurta valkopohjaista taulua, joissa ovat tekstit kuvailevat pastoraalimaisemaa ja sen tapahtumia. Installaatiossa yhdistyvät havaittu todellisuus, illusorinen maalaus, koodattu mustavalkokuva, auki kirjoitettu koodi ja uudelleenkirjoitus koodiksi ja vielä kerran digitaaliseksi koodiksi tulostetta varten. Tiedon koodi kietoutuu ja lävistää teoksen, joka on suuren valkokankaan kaltainen. Se on sijoitettu tilaan siten, että lukeminen ja kokeminen sekoittuvat. Teos tekee näkyväksi kysymyksen painetun taiteen kohtaamisesta. Olisin taipuvainen ajattelemaan, että varsinkin lähietäisyydeltä katsottava painettu teos vaatii aluksi lukemisen kaltaista tulkintaa tullakseen näkyväksi pikemminkin kuin välitöntä kokemuksellista haltuunottoa. Juuri tätä vastaanottamisen vaikeutta vasten on tulkittavissa yritys pyristellä ulos koodin aiheuttamista rajoituksista kasvattamalla teosten kokoa ja ottamalla käyttöön maalauksellisia eleitä.

Kysymys lukemisesta ja kokemisesta saattaa olla mittakaavakysymys. Ihmisen sylin etäisyydeltä katsottu teos vaatii erilaisen kuva kielen kuin koko vartalolla vastaanotettu. Näyttöpäätokuva ja projektiio toimivat vastaanottajan mielessä eri tavoin, eivätkä pienoismalli ja siitä tehty suurennos ole sama asia. Nykyisin sekä lukemisen että kokemisen traditio elävät painetussa taiteessa rinnakkain. Selvimpää



Andres Tali, Pastoral Pastiche, 2006. Installaatio, 6 digitaalista vedosta, 3 x 2 x 12,5 m.



Nicolaes de Bruyn, "Maisema, tyylikäs pari ja metsästysseurue". 1607. Jan Brueghel -vanhemman mukaan. Kaiverus. Painolaatta: 44,6 x 69,4 cm. Dr. Charles Bradley'n lahjoitus 48.075. Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence

esimerkkejä tästä ovat installaatiot, jotka hyödyntävät painetun taiteen monistuvuutta ja koostuvat lukuisista yksittäisistä vedoksista. Suuri koko tai tilan valloittaminen eivät kuitenkaan poista koodin olemassaoloa. Aistimellinen samaistuminen teokseen rakentuu toisin kuin välittömän eleen tai kosketuksen taiteessa. Kohdatessaan koodatun jäljen eli vedoksen katsoja joutuu kuromaan umpeen koodin ääripäät ja luomaan mielessään yhteyden niiden, mustan ja valkoisen, välille.

Aikaisemmin esitin, että painettua taidetta on kuvataiteessa valtaosin lähestytty maalauksen näkökulmasta. Taidehistoriallisissa tulkinnissa vasta Rembrandt tuo taidegrafiikan taiteen piiriin. Luis Camnitzer taas väittää, että Rembrandt ja Pablo Picasso reprodusoivat vain maalauksellisia näkyjään. Camnitzer nostaa historiasta painetun taiteen visionääreiksi Rembrandtin hyvin tunteman aikalaisen Hercules Seghersin (1589–1638) sekä Piranesin (1720–1778) ja meksikolaisen José Guadalupe Posadan (1852–1913).<sup>10</sup>

Ottamatta kantaa Camnitzerin väittämään se tuo mielestäni esiin kysymyksen painetun taiteen omasta ilmaisukielestä. Hänen kommenttinsa liittyy keskusteluun painetun taiteen käytännöstä, jonka avulla nimekkäät maalarit ja kuvanveistäjät ovat tehneet omasta tuotannostaan kaksiulotteisia versioita, reproduktioita, ennemminkin kaupallisiin tarkoituksiin kuin etsiäkseen uusia lähtökohtia ilmaisulle. He ovat pitäneet painettua taidetta ikään kuin kopiona omasta teoksestaan samalla tavalla kuin aikaisempina vuosisatoina oli tapana välittää tietoa maalauksista.

Painetun taiteen historiallinen paikka on ollut aputaiteen marginaalinen asema. Rajojen poistaminen on tuottanut monenlaista hybridistä ilmaisua, joka yhdistelee maalausten, tilataiteen ja valokuvien elementtejä. Tuntuu aivan kuin painettu taide paljastuisi parhaiten toisen ilmaisutavan konventioiden kautta. Löydämme puukaiverruksen ihmeen esimerkiksi Markus Lampisen teoksessa

(ks. kuva s. 37). Siinä valokuvan mukaan käsin kaiverrettu koodi järjestyy yhdessä pohjamateriaalinsa kanssa kokonaisuudeksi. Vaikka kaiverrus onkin silmissämme sävykäs, se muuntaa ja vieraannuttaa alkuperäistä valokuvaa. Juuri siksi koodaamisen prosessi tulee samalla näkyväksi (Kella 2014, 101).<sup>11</sup>

#### KONE

Painettaessa matriisi luovuttaa koodin ohjaamana informaation. Toimivalta on koneella, laitteella, joka saa aikaan käynnöksen ja joka toimii osittain mekaanisten periaatteiden mukaisesti. Siirtymä jäljeksi tuottaa olomuodon muutoksen, joka on näkymättömissä, kontrollin ulkopuolella. Jokainen painotöitä tehnyt on kokenut tuon matriisin ja jäljen erohetken, odotuksen ja aina yllätyksen, joka on koneen työn tulosta.

Jos painetun taiteen konetta, instrumenttia, ja rakenteellista ominaislaatua ei oteta huomioon, painetun taiteen prosessi jää näkymättömiin ja teosten tulkinta vääristyy. Kuvataiteilija Tuula Närhinen (2014, 187) kuvaa samantapaista tilannetta tieteen kuvaston tulkinnassa: ”Luonnontieteen tavoittelema objektiivinen totuus perustuu kuvien rakennetun luonteen peittämiseen. Kun tutkimuksesta tulee arkista tieteen käytäntöä, laitteiden toiminta ohitetaan ikään kuin itsestään selvänä. Samalla tieteellisiin instrumentteihin sisältyvä ideologia ja sen taustalla olevat katsomisen käytännöt jätetään huomiotta. Tieteen kuvat näyttävät ilmestyvän ikään kuin suoraan luonnosta, ilman minkään väliintuloa.”

Paul Kleen öljysiirtoon pohjautuvia teoksia ei ole yhdistetty painamisen instrumenttiin, kuten Tamara Trodd tekee teoksessaan *The Art of Mechanical Reproduction*. Hänen mukaansa Paul Klee rakensi prosessistaan uudenlaisen koneellistetun välineen ja kopioidessaan piirroksiaan antautui siten painoprosessin välillisyydelle, koneelle. Klee mustasi piirustuksen kääntöpuolen ja asetti sen puhtaan pape-



Klee, Paul Der Angler, 1921. New York. Digitale (1). Vesisäri, öljysiirto, muste paperille, 50.5 x 31.8 cm. John S. Newberry Collection. Acc. n.: 64.1961 © 2017. Digital image. The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

rin sen päälle. Hän kuljetti etsauspiikkiä piirrosviivoja pitkin, jolloin taitelijan kädenliike ja paino lukivat ja rekisteröivät alkuperäisen piirustuksen viivan. Prosessin aikana oli mahdotonta nähdä uutta piirrettyä viivaa, ja lopputuloksen saattoi vain arvata. Trodd (2015, 7) pitää Kleen siirtokuvia vastareaktionä uudelle teknologialle, kameran toiminnalle, mutta tavallaan myös itsessään teknologiaa.

Klee teki siirtokuviaan usean vuosikymmenen ajan, ja hänen laaja ja systemaattinen piirustusarkistonsa toimi niiden lähdemateriaalina. Painetun taiteen kontekstissa matriisi koostuikin koko Kleen piirustusarkistosta, joka välittyy öljysiirron ehdoilla. Mekaanisuus ja jäljentävä sokea viiva mahdollistavat painetulle taiteelle ominaisen toiston. Materiaalien, painovärien ja paperin laadun tuoma ennakoinnattomuus ja kontrollin puute muuttavat alkuperäisen toiseksi. Öljysiirrot muodostavatkin arkistosta koodatun varmuuskopion.<sup>12</sup>

On mielenkiintoista huomata, että myös aikaisemmin mainitussa Jasper Johnsin *Study for "Skin"* -teoksessa (ks. kuva s. 32) tapahtuu

samantapainen muuntuma kuin Kleen öljysiirroissa. Rasvainen kuva toimii matriisina, käden liike ja paino sekä rasvaliitu jäljentävänä laitteena. Robert Rauschenbergin tuotannossa 1950-luvun lopussa esiintyi usein *frottage*-menetelmällä koottuja teoksia (frottaasi, hierrevedos). Hän käytti valmiita painokuvia, kasto ne liuottimeen ja hankasi tylpän tangon avulla painomusteen paperille tai kankaalle samalla tavalla sokeasti kuin Klee, käyttäen itseään painokoneena. Rosalind Krauss (1999, 104) puhuu "verhotuista" kuvista kirjoittaessaan Rauschenbergin frottageista. Ilmaisuu on mielestäni osuva, sillä se kuvaa hyvin painetun taiteen yleistä olemusta, siirtymän ja muunnoksen tuottamaa etäisyyttä ja saavuttamattomuutta.

Varhaisimmat puukaiverrukset ovat peräisin jo ensimmäiseltä vuosituhanelta Kiinasta. Puhumme niidenkin yhteydessä painamisesta, vaikka tuskin ajattelempa painokonetta. Olenkin käyttänyt il-

Robert Rauschenberg. Canto XX: Circle Eight. Bolgio 4. The Fortune Tellers and Diviners. sarjasta Thirty-Four. Kuvitus Danten Helvettiin, 1959-60. Liuotinsiirto ja kynä paperille, 36.8 x 29.2 cm. The Museum of Modern Art, NY. Given anonymously ©Robert Rauschenberg Foundation. RRF: 60.D020.





maisua ”painetun taiteen kone”, koska se ei yhdisty painoprosessissa mihinkään erityiseen teknologiaan. Kun kone-toimija ymmärretään käsitteelliseksi, tällöin niin kiinalaisten nahkapussi-*laitteella*, Gutenbergin puisella puristimella, Rauschenbergin tylpällä tikulla kuin Hannu Leppäsen valmistamalla syväpainoprässilläkin on sama tehtävä lähettää matriisin informaatiota eteenpäin.

#### SIIRTYMÄ

Painetun taiteen prosessissa vuorottelevat inhimilliset tekijät koneiden ja materiaalien ominaisuuksien kanssa. Tätä vuoropuhelua, siirtymien ketjua, voisi kuvata painetun taiteen kaavalla, joka näyttää siirtymien paikat.

##### Originaaligrafiikka:

suunnitteluvaihe > koodi > painolaatta > painoväri > painokone > jäljentävä pinta = vedos, editio

##### Painettu taide:

suunnitteluvaihe > koodi > matriisi > jäljentävä elementti > painetun taiteen kone > jäljentävä pinta > jälki, jäljentyminen, vedos, moniste, projektiio = painetun taiteen apparaatti

Vertaamalla originaaligrafiikan ja painetun taiteen kaavaa voi myös havainnollistaa ajatusta painetun taiteen laajentuneesta kentästä. Kun originaaligrafiikassa siirtymien ketju loppuu vedokseen, jälkimmäisessä kaavassa esiintyvistä siirtymien ketjusta muodostuu lopputulos, josta käytän ilmaisua painetun taiteen tai siirtymän apparaatti. Painetun taiteen kaava näyttää tien ulos vedoksen liitupiiristä. Koska kaikki osatekijät kuuluvat kokonaisuuteen, kaava hahmottaa painetun taiteen laajentuneen kentän ulottuvuudet.

Siirtymän apparatuksessa muutos toisenlaiseksi olomuodoksi tahtuu, kun alkuperäinen koodi kääntyy toiseen järjestelmään. Tekijä järjestee olosuhteet, luovuttaa kontrollin ja antaa katkoksen syntyä. Shelley R. Langdale (2010, 46) vertaa tällaista käsitteellistä näkemystä painetusta taiteesta Duchampin filosofiseen ajatteluun, jossa käännös ja siirtymä ovat olennaisia merkityksen muodostumisessa.

Tekijä voi myös yrittää kontrolloida prosessia. Silloin hänellä on ensin mielikuva lopputuloksesta (*image*). Sitten seuraa kuvasuunnitelma, jonka matriisiksi koodattuna tulisi tuottaa tuo mielikuva ja kolmantena katkoksen jälkeinen lopputulos, matriisin ja jäljentävän pinnan erohetkellä paljastunut todentunut jälki (*picture*). Koska siirtymän apparaatissa on kuitenkin sekä kontrolloituja että kontrolloimattomia osuuksia, mielikuva ei useinkaan vastaa todentunutta jälkeä. Muunnoksen ja käännöksen lopputulos on yllätyksellinen.

Siirtymä itsessään ei ole kuvallinen. Koska päädyin aikaisemmin ajatukseen, ettei siirtymän apparaatti ole sidoksissa mihinkään erityiseen materiaaliin, vaikuttaa sana ”kuva” painoprosessin lopputulokseksi riittämättömältä käsitteeltä. Painamisen operaatiot sijoittuvat kahden kuvan, mielikuvan ja sen toteutuman väliin, mistä ehkä johtuu prosessin arvoituksellisuus.

Esimerkiksi Roma Auskalnyten Kuvataideakatemiaan *Punishment*-lopputyössä (2014) mielikuvat, puhdas käsityö ja laitteiden ja materiaalien vuorottelu ja vaihtelu kietoutuvat ja yhdistyvät taiteelliseen ilmaisuun. Hänen teoksensa on projisoinneista koostuva triptyyksi, jonka keskimmaisessa kuvassa taiteilija laskeutuu polvilleen ja jää paikalleen lyijystä valmistetuille kohopainokirjasimille. Sivuilla olevissa projisoinneissa näkyy lähikuvat polviin painautuneista teksteistä. Auskalnyte on latonut kirjakkeet perinteisellä tavalla peilikuvaksi, ja omalla painollaan hän aiheuttaa kirjasimien välittämän viestin kaivautumisen kehoonsa. Iho punoittaa, ladottu teksti ”In text I trust...” (ks. kuva s. 2) on väkivaltaisesti painunut syvälle ih-

mispolven kudoksiin. Teoksesta voi löytää lukuisia kuvatasoja, jotka jännittyvät kohopainoladelman ja näyttöjen väliin. Alkuperäinen mielikuva, tekstin kuva ja ladelman peilikuva siitä, esityksellinen kuva painautumisesta polvilleen, painokuva polvissa, koko performansin kuvaus, videon editointi osakuviksi ja esittäminen triptyykinä – kaikki nämä toimivat useassa tehtävässä, erilaisina kuvina ja siirtämisen prosessin osatekijöinä.

Auskalnyten installaatio on elävä esitys prosessista. Käyttämällä omaa ruumistaan sekä painokoneena että vedostuspintana hän tekee näkyväksi siirtymän ja kääntämisen, näyttää koodin ja koneen mekaanisuuden. Teos on kuitenkin Kleinin tai Hammonsin teosten peilikuva. Ruumis on kaikissa kolmessa tapauksessa koneistettu, mutta Auskalnyte ei itse toimi matriisina eikä siirrä itseään jäljeksi. Hän vastaanottaa luomansa koodatun matriisin, toimii jäljentävänä pintana. Anatomiset yksityiskohdat aiheuttavat arvaamattomuutta ja kontrolloimattomuutta painojälkeen, mutta samalla ne tekevät näkyväksi olemassaolonsa ja luovat merkityksen, jossa inhimillinen kipu kietoutuu siirtymän ja kääntymän sisään.

Kolumbialainen nykytaiteilija Oscar Munoz luo omaperäisen siirtämisen apparatuksen päättymättömässä *Narcissi in Process* -sarjassaan, jonka hän aloitti vuonna 1994. Munoz siirtää silkkipainoseulalla olevan rasteroidun eli koodatun omakuvansa hiilipölyllä veden pinnalle, jossa se kelluu pintajännityksen avulla. Vesi on pleksilaatikossa, jonka pohjalle on vaipunut paperipalasia, sekalaisia vaihtuvia kuvia ja tekstejä. Kun vesi näyttelyn aikana hiljalleen haihtuu, laskeutuu pöly vähä vähältä alemmaksi kunnes lopulta kohtaa paperit. Prosessia ei voi ennustaa, matkalla pohjalle kuva vääristyy ja lopputulos on aina erilainen ja kontrolloimaton. Munoz tuo näin koettavaksi myös painoprosessiin sisältyvän eriaikaisuuden pidentäessään

Roma Auskalnyte. Punishment. 2014. Kuvakaappaus videoinstallaatiosta, triptyykin keskimmäinen osa.



siinä tapahtuvan käynnön aikaa ja kestoja. Hän on antanut katkokseksi veden muodon ja avannut näin sen katsojalle. Laajentuneen painetun taiteen kentässä Oscar Munoz on edennyt kauas originaali-grafiikan rajaamasta toimintatavasta.

Myös digitaalisen taiteen alueelta on löydettävissä siirtymään ja kääntämisen liittyviä ajatuksia ja teoksia. Tuomo Rainio kuvaa taiteellista työskentelyään seuraavasti: ”Käytännöllisemmin voidaan todeta, että digitaalinen kuva on sitä katsottaessa aina käynnön prosessissa. Lyhyesti sanoen digitaalinen kuva on lähtökohtaisesti riippuvainen kääntäjästä (tietokoneesta). Oma pyrkimykseni on aktivoida tätä riippuvuussuhdetta ja muuttaa se pelkästä automaattikasta luovaksi eleeksi. Tämä yritys on mielekäs ainoastaan, kun kaikki kolme osa-alue (käsite, koodi ja näyttö) otetaan huomioon. Aktiivisella käynnösprosessilla voidaan riippuvuus kääntäjästä muuntaa positiiviseksi, luovaksi teoksi.” Teoksessaan *Reconfigured Image* Tuomo Rainio liikkuu digitaalisessa tilassa ja näyttää päätyvän aktiiviseksi toimijaksi samantapaisen katkoksen vyöhykkeelle kuin esimerkiksi Oscar Munoz (Rainio 2014).

Siirtymät tulevat selvästi näkyviksi eri taidemuotojen välisissä teoksissa. Säveltäjä Modest Musorgski innoittui vuonna 1874 venäläisen Victor Hartmannin maalauksista ja sävelsi teoksensa *Näyttelykuvia*. Kymmenen osaa käsittävä sarja ei kuvittanut vaan pikemmin yritti muuntaa maalaukset musiikillisiksi kuvitelmiiksi. Voi kysyä, vaikuttiko sävellyksen visuaalinen alkuperä siihen, että myöhemmin myös Musorgskin teosta on muunnettu takaisin visuaaliseen muotoon. Tunnetuin lienee Vasili Kandinskin vuonna 1928 näyttämöä varten tekemä samanniminen teos, jossa hän käyttää musiikin synnyttämiä abstrakteja ja liikkuvia muotoja yhdistettyinä Musorgskin musiikkiin.

Kokeilevuudestaan 1960-luvulla tunnetuksi tullut saksalainen kuvataiteilija K. H. Brehmer teki toisenlaisen käynnön samasta Musorgskin teoksesta.<sup>13</sup> Hän otti sävellyksestä omaan visuaaliseen

teokseensa vain yksittäisiä maalauksia kuvaavat kohdat ja muunsi ne mekaanisesti ”sonografin” avulla. Laitteen tuottaman äänen spektrogrammin Brehmer siirsi painolaatalle, syövytti ja vedosti ne etsaussarjaksi (1975) nimeten ne samoin kuin Musorgski sävellyksensä osat.<sup>14</sup>

Kandinskin teosta voi pitää enemmän emotionaalisenä tulkintana kuin käynnönä, vaikka hän käyttikin työnsä pohjana partituuria. Brehmerin käynnöksessä voi selvästi erottaa koodin, katkoksen ja koneen. Vaikka Kandinskin teos sisältää kääntymiä, muunnokseen sävellyksestä visuaaliseen muotoon ei kietoudu katkosta ja koodia siinä merkityksessä kuin ajattelen sen olevan ominaista painetulle taiteelle. Kandinski ei luovuttanut kontrollia siirtymän hetkellä.

#### PINNASTA TILAAAN

Olin 1980-luvulla huomannut Tuulikki Pietilän *Metalligrafiikka*-kirjasta (1978) mielenkiintoisen yksityiskohtan. Hän kuvasi siinä kohopainomenetelmässä käytettyä vanhaa tapaa ottaa kipsinen koevedos kuvalaatasta. Näin varmistettiin, että kaikki painomatriisissa oli kohdallaan.

Sovelsin menetelmää sadasta kipsilaatasta koostuvassa teoksessani *Sträwrov!* (1987). Sen ensimmäinen matriisi oli kenkä, joka painautui jäljeksi saveen. Jälkireliefi toimi matriisina kipsimuotille, joka taas toimi matriisina kipsivedoksille. Nämä monistettuina muodostivat tilallisen installaation. Kappalemäinen, ei-paperinen vedos johdatti minut oivallukseen painetun taiteen kolmiulotteisista, tilallisista ja materiaalisista mahdollisuuksista sekä näkemykseen, että vedos on jäljen kaltainen.

Vuonna 1990 osallistuin lavastaja Tiina Makkosen ja valosuunnittelija Sirje Ruohtulan kanssa *Ad Mortuos* -tilateoksen rakentamiseen Kaapelitehtaan kellariin. Nykyään teosta kuvattaisiin immersiviseksi, sillä siinä katsoja sekoittuu osaksi teosta kulkiessaan pitkän reitin eri tavoin installoitujen ja valaistujen tilojen halki. Rakentamisen aikana



Päivikki Kallio. Kierkegaardin kuutamo, 1990. Osa immerssiivistä teosta *Ad Mortuos* (työryhmä Tiina Makkonen, Sirje Ruohutalo ja Päivikki Kallio). Kaapelitehdas.

suunnitelmani oli asettaa kokonaan kipsillä päällystetyn pienen tilan kulmaan kipsinen vedos ja sulauttaa se ympäristöönsä sekä asettaa rinnalle kulmittain sen matriisi, nikkelöity syväpainolaatta. Kun valosuunnittelija Sirje Ruohutalo kohdisti valokeilan matriisiin, laatalta heijastuikin seinälle syövytetty kuva, jota emme osanneet odottaa.

Tässä tilanteessa syntynyt *Kierkegaardin kuutamo* -teos osoitti minulle käytännössä painettuun taiteeseen sisältyvän projektion mahdollisuuden ja näytti, että painettu taide sisältää erityisen suhteen, joka jännittyy matriisiin ja jäljen väliin.

Teoksissani *Stråwrov* ja *Kierkegaardin kuutamo* kokeilin ensimmäistä kertaa materiaalisuuden, tilan ja projektion ulottuvuuksia painetussa taiteessa. Myöhemmin olen käyttänyt hyväkseni työskentelyksäni näitä havaintoja painetun taiteen mahdollisuuksista. Esimerkiksi teokseni *Olla perhe* (2007) rakensin projektion ajatuksen pohjalle. Installaatio koostuu kymmenestä pyöreästä peilistä, joiden molemmille puolille on hiekkapuhallettu osa perhevalokuvasta. Kuvat yhdistyvät katsojan silmissä alkeelliseksi hologrammiksi ja perheenjäsenet

sekoittuvat toisikseen ja uusiksi persooniksi. Peileihin kohdistettu valo saa aikaan vielä heijastuksia, jotka installoinnissa sekoittuvat vastapäisellä seinällä oleviin hiekkapuhallettuihin peileihin. *Kohtaamisia* (2009) taas tutkii painetun taiteen materiaalisuuden rajoja ja vedoksen jäljen kaltaisuutta. Installaatioissa tilaan sijoitettujen kivien pinnalle on hiekkapuhallettu aineettomia käsien jälkiä. Hiekkapuhalluksen matriiseina on kummassakin teoksessa käytetty ImagOn-filmiä<sup>15</sup>, jolle on valotettu rasteroitu valokuva. Nämä myöhempää tuotantoani edustavat esimerkkiteokset ovat osaltaan vaikuttaneet näkemykseni täsmentymiseen ja painetun taiteen prosessin sanallistamiseen.

Päivikki Kallio. Kohtaamisia, 2009. Installaatio, hiekkapuhalletut kivet. Yksityiskohta.



Oman työskentelyni pohjalta ajattelen nyt, että matriisi ja siitä erilaisilla menetelmillä aikaansaatu editio tai uniikki jälki muodostavat yhdessä kokonaisuuden. Kun sekä matriisiin että jäljen ajatellaan kuuluvan teokseen tai ne näytetään samanaikaisesti teoksena, laajenee litteä, puristettu painopinta kertaheitolla prosessiksi, installaatioksi ja projektioksi eikä vedosjälki sulkeudu itseensä.

Matriisin ja jäljen suhde on vuorovaikutteinen ja polaarinen, ja se sisältää katkoksen, joka voi olla aistein havaittava tai käsitteellinen, mutta luonteeltaan se on tilallinen. Kun matriisi liitetään teoksen olennaiseksi osaksi, se avaa katsojalle matriisin ja jäljen välissä olevan katkoksen ja mahdollistaa osallistumisen ja liikkumisen tuossa määrittelemättömässä tilassa. Kääntäminen, siirtyminen ja jäljentyminen, toisin sanoen jäljeksi tuleminen, tapahtuvat tuolla alueella. Tila on kussakin tapauksessa erilainen, ja se voi vaihdella rinnakkainasettelusta aina mielikuvan synnyttämään ei-fyysiseen tilaan. Painetun taiteen tilallisuus ilmenee avautuvassa katkoksesta, jota kuvaan sanalla ”vyöhyke”. Aikaisemmin ajattelin koko taidegrafiikan muodostavan oman vyöhykkeensä,<sup>16</sup> mutta nyt painetun taiteen laajentuneessa kentässä vyöhyke näyttää kietoutuvan painetun taiteen sisään ja ilmenevän muutoksen rajatilana.

Siirtymä-luvussa ( ks. s. 46) esiintuomani painetun taiteen kaava havainnollistaa vyöhykkeen sijainnin:

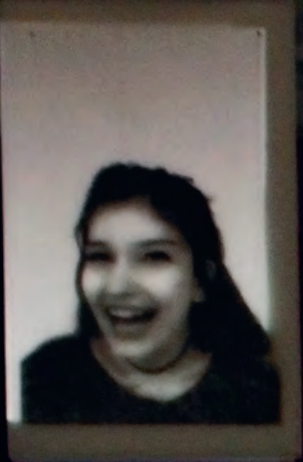
suunnitteluvaihe > koodi > matriisi > jäljentävä elementti  
> painetun taiteen kone > jäljentävä pinta >  
jälki, jäljentyminen, vedos, moniste, projektiio =  
painetun taiteen apparaatti

Siirtymän tilallisuus, vyöhyke, on selkeästi läsnä Sanna Kumpulaisen lopputyössä *Alku* (2015), vaikka alkuperäinen puupiirrosmatriisi on prosessin aikana työstetty olemattomiin. Installaation osateokset ovat rakentuneet päällekkäisistä, kuultavista painoarkeista. Henki-

löiden kuvat on digitaalisesti eroteltu määriteltyihin sävyaloihin, periaatteessa samalla tavalla kuin Tatu Tuomisen teoksessa (ks. kuva s. 38). Nämä tasot on leikattu puulevyyn katoavan laatan menetelmällä. Ensin on kaiverrettu huippuvalot ja sitten tehty vedos mustalla painovärillä. Seuraavaksi on kaiverrettu vaalein sävy pois ja otettu vedos mustalla, mutta eri paperille kuin edellinen. Näin prosessi jatkuu, kunnes laatalla on vain tummin sävyalue ja taiteilijalla on nippu papereita. Kun nämä on ripustettu järjestyksessä tummin sävyalue päällimmäiseksi ja vaalein alimmaiseksi, kunkin vedospaperin välissä on ilmaa ja päällimmäisenä vielä tyhjä paperi. Tällöin syntyy kolmiulotteinen illuusio epäterävästä valokuvasta.

Taustavalo projisoi kunkin tason informaation seuraaville tasoille, ja jokainen vedos toimii samalla matriisina seuraavalle vedokselle, joka verhoaa edellisen. Näin syntyvän ilmaperspektiivin, etäisyyden ja paperiaineksen samanaikaisesta yhteisvaikutuksesta tilallisuus tulee havaittavaksi. Vyöhykkeet kietoutuvat tässä tapauksessa teoksen sisään. Kumpulainen on teoksessaan kuvannut opiskelutovereitaan uuden ja epävarman tulevaisuuden edessä. Installaation kuvat ovat ikään kuin verhottuja, kuten Rosalind Krauss puhuu Robert Rauschenbergin siirtokuvien kohdalla (ks. kuva s. 45).

Natalia Kozielin installaatio *Making spaces* Kuvan kevät 2014 -näyttelyssä taas valloitti laajan kellaritilan projisoinneilla, jotka rakentuivat kokeellisesta elokuvasta, piirtoheitinkuvista ja diapositiiveista. Näiden valmistamiseen Koziel oli käyttänyt silkkipainoa, valokopioita, löydettyjä filminpätkiä, piirtämistä ja raaputusta. Läpinäkyvät materiaalit toimivat matriisien tapaan lähettäessään projisointilaitteiden valon avulla kuvastonsa painopintana toimiville seinille ja tilaan sijoitetuille maalaus pohjille. Teoksen mittasuhteet mahdollistivat katsojien osallistumisen teokseen matriiseina. Kat-



sojien varjot tulivat osaksi teosta heidän liikkueensa projisointien sisään syntyvillä vyöhykkeillä. *Making Spaces* haastoi pysähtyneet muodot ja sysäsi painokuvat loputtomaan liikkeeseen. (Kozielin installaatio vuodelta 2012, ks. kuva s. 218)

Keväällä 2011 Helsingin kaupunki tarjosi Kuvataideakatemia opiskelijoille mahdollisuutta osallistua Kalasatamassa uuden kaupunginosan rakennusvaiheen aikana toteutettavaan ympäristöteokseen. Projektin opetuspäämäärä oli näyttää suuressa mittakaavassa painetun taiteen olemus. Kaupunki oli pystyttänyt rakennettavan alueen keskelle kilometrien pituisen väliaikaisen vanerisen seinän estämään rakennustyömaalta kaivetun maa-aineksen leviämistä. Tämä seinä oli käytettävissämme. Opiskelijat tekivät 44 metriä pitkän puupiirroksen, josta rakennuskankaalle otetuista vedoksista koottiin yksi, 250 neliömetrin kokoinen teos. Se kiinnitettiin remontoitavaa Annantaloa ympäröiville rakennustelineille kaupunkilaisten nähtäväksi ja leikatut matriisit palautettiin aidaksi. Teoskokonaisuus toi esiin matriisin ja vedoksen vuoropuhelun, polaarisen suhteen ja tilallisuuden, ja siten mahdollisti samoilun koko kaupungin kattamalla, määrittelemättömällä vyöhykkeellä.<sup>17</sup>

#### KAIPAUS

Painettu teos herättää usein kysymyksen siitä, miten se on tehty. Kysymys palaa tämän kirjoituksen alkuun ja omaan epävarmuuteeni vedoksen edessä, yritykseen tulkita näkemääni välittömän ja suoran prosessin tuloksena. Matriisin poissaolo ja tunnistamaton siirtyminen aiheuttavat hämmennystä. Originaaligrafiikan järjestelmässä salaisuutta on pyritty avaamaan tekniikkanäytöksin, joita taidemuseotkin ovat suosineet. Tämä on kuitenkin johtanut pohtimaan painettua taidetta ainoastaan taidon ja käsityön näkökulmasta. Alun perin elektroniikan maailmasta filosofi Bruno Latourin omaksumaa musta laatikko -käsitettä voi ainakin vertauskuvallisesti soveltaa painetun



Danh Vo: menneisyys on läsnä teoksessa, taiteilija on tuonut näyttelyyn vietnamilaisen temppelin seinäverhot, johon auringon valo on siirtänyt esineiden varjot. Venetsian 55. biennaali 2013.  
Kuva Contemporary Art Daily.2013.

taiteen prosessin rakenteeseen. Toisin sanoen matriisi (*input*) katoaa näkyvistä ja tulee ulos jälkenä (*output*). Näiden välissä on läpinäkyvät katkoksen ja siirtymän vyöhyke, jota käsityön keinoin ei voi kontrolloida.

Nykyään painetun taiteen katkosta tehdään näkyväksi myös uusilla tavoilla. Letterpress-työpajat, joissa ihmiset pääsevät yhdessä painamaan puukirjasimista yhteistaideteoksia, katuja kiertävät silkkipainopartiot, jotka painavat jälkiä julkiseen tilaan, ja ympäri maata kiertävä auton takakonttiin rakennettu syväpaino edustavat esimerkkeinä tapoja, joissa mustan laatikon avaaminen kietoutuu ilmaisuun. Näissä edellä mainituissa tapauksissa näkyväksi tekeminen kytkeytyy yhteisöllisen tekemisen ajatukseen.

Kysymys ”miten se on tehty?” voi avautua teoksen sisältönä, kuten vaikkapa Kumpulaisen (ks. kuva s. 56–57), Auskalnyten (ks. kuva s. 4, s. 47) ja Kozielin (ks. kuva s. 218–219) teoksissa, joissa laatikon seinät on tehty läpinäkyviksi. Teokset eivät käytä originaaligrafiikan menetelmiä ja materiaaleja, mutta matriisien siirtyminen jäljiksi on nähtävissä, ja matriisit ja jäljet myös muuntuvat toisikseen ja vaihtavat paikkaa jatkuvassa kiertokulussa.

Kuinka pitkälle painetun taiteen kenttää voi laajentaa? Pohtiesaan piirustuksen käsitteen laajentamista Luis Camnitzer<sup>18</sup> ehdotti, että määritelmää voidaan laajentaa niin pitkälle kuin on vielä mahdollista löytää takaisin piirustuksen lähtökohtaan.

Koska laajentunut painetun taiteen kenttä määritetty siirtymän ja katkoksen käsitteelliseksi ajatteluksi, se antaa mahdollisuuden hahmottaa painettu taide dynaamiseksi suhteiden verkostoksi. Siinä kaikki painetun taiteen apparaatin osa-alueet saavat oman merkityksensä ja sen lisäksi aseman suhteissa toisiinsa. Myös originaaligrafiikka, vedos ja editio, kuuluvat tähän kollektiiviseen suhdekonnaisuuteen, joka avoin verkosto -luonteensa vuoksi mahdollistaa Camnitzerin mainitseman paluun ja yhteyden säilymisen painetun taiteen perustaan.

Painettu taide on huokoista, useat katkokset ja siirtymät luovat sen sisälle jakolinjoja, jotka rakentavat painetusta taiteesta monitasoisen tilan. Painettu teos on vain puolikas kokonaisuudesta, jossa emme näe matriisia. Vyöhyke kiertyy määrittelemättömästi originaaligrafiikan vedoksen ympärille. Puuttuva vastakappale aiheuttaa kaipuuta johonkin tuntemattomaan. Eron tuntemus synnyttää melankoliaa, ikävää poissaolevaan matriisiin, ja johdattaa meidät tuntemattomalle vyöhykkeelle, jossa toisessa suunnassa häilyy aina alkukuvien ja koodattujen peilikuvien maailma ja toisessa lähtökohdistaan irrotetut vedokset, heijastukset, projektiot tai jäljet.

## VIITTEET

- 1 Koska suomenkielinen sana *laitteisto* tai *koneisto* ei sisällä inhimillistä osuutta ja *prosessi* ei taas välttämättä ilmaise mukana olevan laitteita, päädyin käyttämään ilmaisua *apparaatti*.
- 2 Eri puolille maailmaa perustettiin yhdistyksiä ajamaan originaaligrafiikan asemaa:
  - 1862 Société internationale des aquafortistes, Pariisi
  - 1866 French Etching Club, NYC
  - 1869 Société internationale des aquafortistes, Bryssel
  - 1877 New York Etchers Club, NYC
  - 1880 Boston Etching Club, Boston
  - 1880 The Royal Society of Painter-Engravers and Engravers, Lontoo
  - 1885, La Société des aquafortistes français, Pariisi
  - 1910 Grafiska Sällskapet, Tukholma
  - 1931 Suomen Taidegraafikot, Helsinki
- 3 Krauss kuvaa kuvanveiston tilaa käsitteellä kuvanveiston laajentunut kenttä. Käsitettä on sovellettu taidegrafiikan uusiin muotoihin, jotka eivät sovi originaaligrafiikan käytäntöihin. Professori Jan Pettersson organisoivat Osloon taideakatemian vuonna 2015 kansainvälisen konferenssin Printmaking in the Expanded Field.
- 4 Klein käytti ruumiita kuten stensiilejä: hän suihkutti maalia ruumiin rajoja myöten, jolloin ruumis piirtyi esiin negatiivina. Klein käytti myös palavaa nestettä samaan tarkoitukseen. Tällöin malli tietysti oli vain jälkenä, kun Klein syytti levitetyn nesteen tuleen. Myöhemmin Klein teetti painautumista myös litografia- ja silkkipainovedoksia.
- 5 Samoin kuin Kleinin myös Jasper Johnsin samantapaisista teoksista tehtiin myöhemmin litografioita, mutta tällainen tuotanto kuuluu mielestäni reproduktion alueeseen, johon liittyvät galleriamailma ja taidekauppa, ja niitä en tässä esseessäni käsittele.
- 6 Vrelsin teoksen rakentuminen on katsottavissa osoitteessa <https://www.ignant.com/2016/08/24/petro-vrellis-recreates-renaissance-paintings-using-a-single-thread/> (haettu 14.1.2017)
- 7 Cubitt pohtii viivan olemusta kahden pisteen välisenä yhteytenä vastakohtana viivan eleelle. Hän käy läpi viivan ajatusta Düreristä Mikki Hiiri -animaatioiden kautta digitaalisiin, vektoripohjaisiin tulosteisiin.
- 8 Keksijä Joseph Marie Jacquard (1752–1834) loi kangaspuille järjestelmän, jossa kartongeille puhkaistut reikärivit, reikäkortin esiasteet, ohjasivat kudonnan lopputulosta eli toimivat matriiseina. Vaikka Tuominen tuskin on tietoinen tästä yhteydestä, se mielestäni näyttää tietynlaisen ajattelutapojen verkoston ja jatkumon, jossa on idullaan digitaalinen 01-laskukone.



- 9 Ensimmäiseksi rasterinomaiseksi koodiksi kehitettiin akvatintamenetelmä 1700-luvulla. Siinä syväpainolaatan pinta pölytettiin hartsilla, joka poltettiin kiinni. Näin pinnalle muodostui rasterinkaltainen pisteiden verkko, joka syövytyksen jälkeen pystyi pitämään painovärin paikallaan, ja näin syntyi syväpainossa sävyrintoja pelkkien viivaverkostojen lisäksi. William Fox Talbotin fotogravyyrissä käytettiin akvatintaraetta rasterinomaisesti vuonna 1852. Frederik Ivesin ensimmäiset rasterit vuonna 1881 olivat lasilevylle vedettyjä viivoja. George Meisenbach keksi vuonna 1882 kääntää lasilevyä 90 astetta valotuksen aikana, ja Ives kehitti vielä valmiiksi ristiin linjoitetun lasilevyn. Tästä tulee nimitys ”linja”, kun puhutaan rasterin tiheydestä, vaikka käytännössä nykyään on kysymys pisteistä. Vuonna 1873 julkaistiin ensimmäinen painettu valokuva New Yorkissa ja noin vuonna 1900 rasteroidut valokuvat yleistyivät sanomalehdissä. Nykyään rasterit ovat digitalisoituja rip-ohjelmia, ja väripainossa jokaiselle painovärille on oma rasteroitu painolevynsä.
- 10 Printmaker Emeritus Award, conferred by the Southern Graphics Council International, Washington University in St. Louis, USA. 2011. Näyttelyluettelo Luis Camnitzer: ”Forewords and Last Words”, joka koostuu keskustelusta Luis Camnitzerin ja Buzz Spectorin välillä.
- 11 Marjaana Kella pohtii väitöstutkimuksessaan *Käännöksiä* (2014) valokuvan aineettomuutta ja sen suhdetta materiaaliseen maalaukseen. Hänen mukaansa mitä strukturoidumpi alusta, johon valokuva kiinnittyy, sitä ohuempana ja aineettomampana valokuva näyttäytyy: ”Ehkä väline tarvitseekin toisen välineen paljastaakseen itsensä.” (Kella 2014, 100–101.)
- 12 Tamara Trodd (2015, 34) liittyy Kleen öljysiirtotekniikan muistisysteemiin ja sitä kautta Freudin ilmituomaan vanhaan ”Wunderblock”-piirustuslaitteeseen (”Ihmelehtiö”) sekä valokuvan aparatukseen, uuden teknologian esiinmarssiin.
- 13 Saksalainen K. H. Brehmer oli erikoistunut valokuvapohjaisiin painomenteleihin. Hän kuului 1960–70 -luvuilla ryhmään, jonka painettuja teoksia Rene Block julkaisi. Muut jäsenet olivat K. H. Hödicke, Sigmar Polke, Gerhard Richter ja Wolf Vostel. Näyttelyissä Grafik des Kapitalistischen Realismus 1971 ja sen jatko-osassa Druckgrafik 71–76 yhdistyivät yhteiskunnalliset teemat ja monipuolisesti kokeelliset painetut teokset. K. H. Brehmerin Bilder einer Ausstellung (1975) oli esillä jälkimmäisessä näyttelyssä.
- 14 K. H. Brehmer toteutti teoksensa Berliinissä, Institut für Kommunikationswissenschaften der Technischen Universität Berlin. Laitteena käytetty sonagrami tuotti ”spektrogrammin, jonka ulottuvuudet ovat aika ja taajuus kuvion tummuusasteen ilmaistessa amplitudia (signaalin voimakkuutta)”. (<http://tieteentermipankki.fi/wiki/Nimitys:sonagram>)
- 15 ImagoOn on valoherkkä polymeerifilmi, joka on alun perin tarkoitettu teolliseen piirilevyjen valmistukseen. Taidegraafikot ovat ottaneet sen käyttöönsä, kuten niin monia muitakin teollisia materiaaleja. Koska filmin voi kiinnittää mille sileälle

pinnalle tahansa, se mahdollistaa irrottautumisen perinteisistä taidegrafiikan materiaaleista, jolloin valokuvanomainen kuva voi ilmaantua yllättävissä yhteyksissä. ImagoOn on Dupontin tuotenimi, mutta suomeksi sitä käytetään usein yleisnimityksenä.

- 16 Vuonna 2009 käytin opetusnäytteessäni taidegrafiikan professorin työhön käsitettä ”vyöhyke” kuvaamaan taidegrafiikan keinotekoisesti rajautunutta aluetta. Itse sana on tullut ajatteluuni Andrei Tarkovskin *Stalker*-elokuvasta (1979).
- 17 Kalasataman projektin esikuvana oli tietysti Thomas Kilpperin vuonna 2009 Berliiniin Stasi-rakennukseen tekemät installaatiot. Siinä oli kyseessä myös jonkinlainen vaihtoehto graffitin visuaaliselle ilmaisulle, puuleikkaukset olivat näkyvissä melkein koko kesän ennen kuin ne peittyivät graffiteista. Ajatuksena oli vielä telata laatat graffitin päältä mustalla, jolloin leikkaukset olisivat tulleet uudelleen näkyviin, nyt värillisinä.
- 18 Luis Camnitzer toimi New Yorkissa Drawing Centerissä vuosina 1999–2006 näyttelykuraattorina (Viewing Program Curator).

#### PAINETUT LÄHTEET JA KIRJALLISUUDET

- Camnitzer, Luis** 2010 (2006). Printmaking: A Colony of the Arts. Teoksessa *The Graphic Unconscious*. Philadelphia: Philagrafica, 102–107.
- Cubitt, Sean** 2014. *The Practice of Light: A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*. Cambridge, MA & London: MIT Press, 45–47.
- Hollander, Anne** 1991. *Moving Pictures*. Cambridge, MA & London, England: Harvard University Press.
- Kella, Marjaana** 2014. *Käännöksiä*. Helsinki: Aalto Arts Books.
- Krauss, Rosalind** 1979. Sculpture in the Expanded Field. *October*, vol. 8, Spring 1979, 30–44.
- Krauss, Rosalind** 1999. Perpetual Inventory. *October*, vol. 88, Spring 1999, 86–116.
- Langdale, Shelley R.** 2010. Print in Translation, *The Graphic Unconscious*. Teoksessa *The Graphic Unconscious*. Philadelphia: Philagraphica, 44–55.
- Närhinen, Tuula** 2014. Viiman vedot: Tuulipiirturin tarina – taiteen tavat, tieteen taustat. Teoksessa *Viivan filosofia*. Toim. Martta Heikkilä & Hanna Johansson. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 159–197.
- Trodd, Tamara** 2015. *The Art of Mechanical Reproduction: Technology and Aesthetics from Duchamp to the Digital*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Weitemeier, Hannah** 2016 (1994). *Yves Klein*. Köln: Taschen.

#### PAINAMATTOMAT LÄHTEET

- Rainio, Tuomo** 2014. Reconfigured image – translations between concept, code and screen. Abstraktit, Symposium Translation as Artistic Strategy, Aalto ARTS, 15.12.2014.
- Tieteen termipankki**, hakusana ”sonagram”: <http://tieteentermipankki.fi/wiki/Nimitys:sonagram> (haettu 14.1.2017)

LAURA VAINIKKA

## PAINAVA HUONE

Seison pimeässä huoneessa. Pimeää halkova valokiila nostaa esiin utuisena läikehtivän näkymän. En ole varma siitä, mitä näen, mutta tiedän valon osoittavan kohti paperille painautunutta mustaa väripintaa.

Musta väri haluaisi pidättää itsessään siihen osuvat vähäisetkin valonsäteet. Vaaleampina esiin piirtyvät alueet paperilla houkuttelevat minua katsomaan niitä kuvan kaltaisina. Silti se, minkä näen, ei tunnu asettuvan kuvaksi.

Kuvittelen näkeväni jotakin, joka muistuttaa maisemaa. Siirtäessäni katsettani toisaalle ja katsoessani hetken kuluttua samaa kohdetta uudelleen on maisema kadonnut. Unohtaminen käy silmänräpäyksessä.

Laura Vainikka. Darkroom. 2016. Vedostallaatio. yksityiskohta.  
© Laura Vainikka.



## JOHDANTO

Laatalta paperin pintaan painautuva jälki toteutuu tekijän silmiltä peittyneessä tilassa. Tapahtumaa voisi kuvailla hetkeksi pimeässä huoneessa, tilanteeksi, jossa ei voi olla varma siitä, minne katse kohdistuu tai mitä tulee näkyväksi. Tämä on mielestäni juuri painetun taiteen erityispiirre.

Koska taiteellinen prosessini on perustunut pitkään painomenetelmillä tapahtuvan työskentelyn lisäksi myös piirtämiseen, olen pohtinut näkyvän ja näkymättömän sekä tiedon ja ei-tiedetyn suhdetta näihin molempiin tekemisen tapoihin. Taidegrafiikka ja piirtäminen käsitetään usein toisilleen läheisiksi kuvan tekemisen menetelmiksi, mutta oma huomioni on kiinnittynyt ennemminkin niitä toisistaan erottaviin piirteisiin.

Pohdintojeni taustalla on vuosien saatossa kasvanut ihmetys kuvaa kohtaan. Oleellisiksi ovat piirtyneet kysymykset siitä, mistä ja miten kuva syntyy, mutta myös se, miksi kuva on niin voimakkaasti läsnä ympäröivässä kulttuurissamme. Kuva tekee kokemuksiamme ja ajatteluamme näkyväksi, mutta kuinka se lopulta suhteutuu kykyymme havainnoida meitä ympäröivää näkyvää, tai ei-näkyvää, todellisuutta?

Kun taidegrafiikan vedosta tarkastellaan sen historiaa vasten, voidaan vedos hahmottaa tiedon kuvaksi (Anttonen 2006, 144). Painettuja kuvia ja sanoja sisältävällä vedoksella on ollut tehtävä visuaalisen tiedon kuljettamisessa. Siten painettu taide voidaan hahmottaa osaksi silmäkeskeistä kulttuuria, vähintäänkin historiansa kautta.<sup>1</sup> Filosofinen perinne, jonka mukaan näköaisti muotoutuu aisteista jaloimmaksi ja oleellisimmaksi, on tämän ajattelutavan taustalla.<sup>2</sup> Tämän perinteen kriittinen tarkastelu on ruokkinut monin tavoin omaa ajatteluani ja taiteellista työskentelyäni.

Taidegrafiikan historian muovaama vedoksen katsomisen perinne ja toisenlaiset lähestymistavat muodostavatkin ristiriidan, jota

tarkastelen kirjoituksessani. Huomioni on kiinnittynyt erityisesti painamisen prosessiin. Tekijän näkökulmasta se väistää katsomiin liittyvän kontrollin. Mutta mielestäni myös paperisessa vedoksessa on läsnä jotakin, joka nostaa kyseenalaista esiin kysymykset tiedon, havainnon ja kuvan yhteyksistä. Vedos tuntuu kysyvän, mitä ja miten katsotaan, ja kääntää huomion kuvasta katsojaan.

\*\*\*

Alussa kuvailemani tilanne sijoittuu kevättalvelle 2016, jolloin olin rakentanut paikkasidonmaisesta *Darkroom*-teoksestani uudistetun version Lappeenrannan kaupungin entiseen teatteritilaan.<sup>3</sup> Teos muodostui pimennetystä huoneesta, paperille painetuista vedoksista ja valosta. Huoneeseen installoidut, suurehkot mustavalkoiset vedokset oli sijoitettu osittain tilan lattiatasolle, osa sen seinärakenteisiin ja osa katosta roikkuviksi. Tila oli muutettu pimeäksi kauttaaltaan: seinät maalattu mustiksi, ikkunat peitetty pimennysverhoin ja lattia vuorattu mustalla huopamatolla. Vedoksia kohti oli osoitettu tarkoin rajatut valokiilat, jotka ohjasivat katsojaa niin, ettei eksymisen tai kompastumisen vaaraa ollut.

Tilaan käytiin sisään valoisasta käytävästä. Pimeään täyttämään huoneeseen astuttaessa kontrasti valoisian ja pimeän tilan välillä oli voimakas ja ohittamaton. Mikäli katsoja halusi ”nähdä” teoksen, hänen oli asetettava tilaan ja tilanteeseen, jossa katsomiskokemus muuntautui vaikeaksi tai jopa epämiellyttäväksi.<sup>4</sup>

Kuvailemassani tilanteessa olin saanut installaation juuri valmiiksi ja sammuttanut huoneen yleisvalon. Vaikka olin hetki ennen valojen sammuttamista nähnyt, kuinka teos *on*, kuinka tila ja siinä olevat vedokset olivat asettuneet, pimeydessä kaikki se, minkä olin omin silmin todistanut ja nähnyt, muuntui, katosi ja unohtui. Uudessa tilanteessa näin loputtomassa liikkeessä olevia kappaleita tilassa,

jota oli lähes mahdotonta määritellä. Oma kokemukseni teoksesta oli luonnollisestikin hieman erilainen kuin sen sisään ensimmäistä kertaa astuvan katsojan kokemus. Yhteiseksi tekijäksi nousi kuitenkin kysymys siitä, kuinka ajatus tiedetystä ja nähdystä muuttuivat, kun silmin havaitseminen estyi.

Pimeys, ja näkemisen mahdottomuus, muuttivat olemistani ja niin myös ajatteluni. Väistämättä mieleeni nousi havainnon tilanteeseen liittyvä kysymys: mikä näkemästäni oli totta, mikä kuvitelmaa? Tietoni teoksesta ja sen rakenteesta muuttuikin kysymyksiksi siitä, mitä näen tai pikemminkin mitä haluaisin nähdä.

#### PIIRTÄMISESTÄ JA PAINAMISESTA – KAKSI JÄLKEÄ SOKEUDESTA

Ranskalainen filosofi Jacques Derrida (1993, 2–3) on esittänyt ajatuksen piirtämiseen kuuluvasta sokeudesta. Katsottavaksi hahmotuu kuva, joka toimii pikemminkin jäljennöksenä näkymättömästä kuin jostakin näkyvästä. Tämä konkretisoituu, kun kuvittelee mielessään piirtämisen hetken, jolloin katse vaelttaa erilaisten tasojen ja katseltavien kohteiden välillä. Havainto kiinnittyy joko mallina olevan kohteen tai alustalle muodostuvan jäljen yksityiskohtiin kohdistumatta kuitenkaan koskaan molempiin yhtäaikaaisesti. Tällöin näkyväksi tuleva mahdollistuu ainoastaan tekijän ”sokeutumisen” ja ei-näkemisen myötä, eikä piirtäminen toteudu enää näkyvää jäljittävänä tekona. (Mp.)

Derridan ajatus sokeuden sisältämästä piirroksesta ja ei-näkevistä tekijästä voidaan tulkita silmäkeskeisyyden kritiikin näkökulmasta.<sup>5</sup> Siinä tekijä tekee näkyväksi jotakin, mikä edellyttää näkemiseltä kieltäytymistä. Tämä haastaa ajattelutavan, jonka mukaan näkeminen ja sokeus olisivat valintoja tietämisen ja tietämättömyyden välillä (Derrida 1993, 13; Seddiki 2005, 33). Derridan ajatus saa minussa aikaan kuitenkin epäilyn. En voi välttyä pitämästä piirtämistä

toimintana, joka on jollakin tavoin silmien kautta virittyvää: jotakin, joka ei koskaan voi väistää katselemiseen liittyvää kontrollia.

Jos otetaan huomioon piirtämisen moninaiset keinot ja ilmenevät nykytaiteessa, on selvää, ettei se sitoudu pelkästään silmiin tai näkemiseen. Ajatukseni tekemisestä, joka on sidoksissa katselun avulla kontrolloituun, kytkeytyy sisäiseen tunteeseen, jota on vaikea määritellä tarkasti tai purkaa edes sanoiksi. Oikeastaan se tuntuu pikemminkin kehollisena kokemuksena, kosketukseen liittyvänä muistijälkenä. Huomioni onkin kiinnittynyt ”sokeutumiseen”, jonka tekijä kohtaa työskennellessään painomenetelmillä. Painamisen prosessi murtaa silmän ylivallan, kun työstettävä jälki tai kuva peityy katseelta.

\*\*\*

Kädessä pitelemäni hiilenpala koskettaa paperin pintaa ja voin katseellani seurata käteni liikettä ja siitä syntyvää jälkeä. Paperiarkki asettaa reunoineen rajat sille, mistä ja mihin merkinnät sijoittuvat. Epäröinnin hetkellä voin saada paperin pintaan hiertyvän hiilipölyn katoamaan yhdellä pyyhkäisyllä tai puhalluksella. Alusta on vain kosketuksen mitan päässä kehostani, kädessä pitelemäni materiaalin kohdatessa jäljen tallentavan alustan. Kosketus piirtää muiston. Tekijän, materiaalien sekä välineen vuorovaikutus on välitön ja suora.

Kun voin antaa katseen seurata jäljen merkitsevää kättä, on myös mahdollista reagoida välittömästi jo tehtyyn, sitä pois pyyhkien tai jotain siihen lisäten. Halutessani voin tehdä myös päätöksen silmieksi sulkemisesta tai jostakin muusta katseeni estävästä systeemistä, voin esimerkiksi työskennellä pimeässä. Piirtäminen tapahtumana ja tekona perustuu valinnoilleni ja päätöksilleni, mitä teoksessa tapahtuu ja kuinka se tulee näkyväksi.

Painoprosessi lähestyy osin piirtämisen tapahtumaa. Luonnos-  
tellessani mahdollista kuva-aihetta laatalle voin olla jotakuinkin  
samassa tilanteessa kuin piirtäjänä: sommitelmaan sisältyvien vaih-  
toehtojen mahdollisuudet ovat lähes äärettömät. Kun laatan työstö  
alkaa, siihen muodostuva jälki tapahtuu samalla tavoin katseen alai-  
sena kuin piirtäessä, ja työvälinettä pitelevä käsi muodostaa suoran  
yhteyden välineen, alustan ja sitä operoivaan kehon välille. Kuva tai  
jälki sisältää kuitenkin jo tuolloin ensimmäisen painoprosessiin kuu-  
luvan katsomiseen ja näkyväksi tulemiseen kuuluvan vääntymän. Se,  
minkä laatalle tuolloin näen, on peilikuva siitä, mikä lopullisessa ve-  
doksessa tulee näkyväksi.

Kun pinnalta toiselle painautuva materiaali alkaa siirtyä, kysy-  
mykset kontrollista ja näkemisestä ovat läsnä entistä konkreetti-  
sempina. Kaksi toisiaan vasten asettuvaa materiaalia kätkevät alleen  
siirtyvän jäljen tai kuvan, ja painautuminen mahdollistuu vain, kun  
teosta käsitellään katseelta pois käännettynä. Kysymys ei kuitenkaan  
ole päätöksestä tai valinnasta vaan prosessiin sisältyvästä välttämät-  
tömyydestä. Myöskään tekoa mitätöivää tai sitä muuttavaa korjauslii-  
kettä ole enää mahdollista tehdä: painautuva jälki on peruuttamaton.

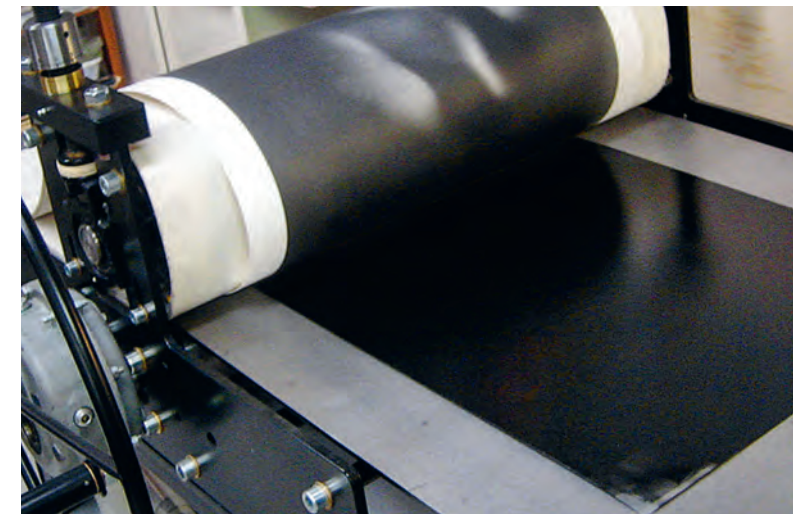
#### PAINOSALISSA

Syksyllä 2010 työskentelin Kuvataideakatemia taidegrafiikan osas-  
ton painosalissa. Samana syksynä olin aloittanut Kuvataideakatemii-  
assa maisteriopintoni. Tuolloin suurin osa työskentelystäni keskit-  
tyi piirtämisen harjoittamiseen, mutta olin myös alkanut lähestyä  
painetun ja piirretyn yhdistämisen mahdollisuuksia. Olin kuitenkin  
päättänyt aloittaa työskentelyni käyttämieni painomenetelmien tek-  
nisillä tutkimuksilla. Tätä varten olin järjestänyt itselleni olosuhteet  
ja tilanteen, jossa voisin tarkastella aikaisemmin käyttämäni vedos-  
tusprosessin materiaalisia ehtoja ja mahdollisuuksia. Pyrkimyksenä-  
ni oli päästä mahdollisimman liki tapahtuman teknistä hallintaa. Ha-

lusin saada aikaan tasaisesti levittyvän väripinnan, jota voisin käyt-  
tää hyväksi myöhemmin piirustusharjoituksieni yhteydessä.

Olin varannut itselleni tietyn määrän ennalta määrittelemiäni  
materiaaleja: eri tavoin käyttäytyvää paperia, eri tavoin muokatut  
värit sekä muut tarvitsemani työvälineet, kahdella kädellä liikutel-  
tavan telan ja laatan. Aloitin työskentelyn peittämällä ensin telan  
pinnan painovärillä. Sen jälkeen telasin värin laatan päälle siirtäen  
painovärin tällä tavoin pinnalta toiselle. Kuljetin telaa laatan reu-  
nasta toiseen, ja se liikkui rauhallisesti ja kontrolloidusti. Väri näytti  
laskeutuvan laatalle kauniin tasaisesti. Tela pyöri suhteellisen sopi-  
valla tunnolla, painoväri kuulosti oikeanlaiselta. Asetin laatan präs-  
sin pedille, paperin laatan päälle, ja ajoin pedin puristavien telojen  
läpi. Nostaessani paperia laatalta sen pintaan painautunut rykelmä  
eri tavoin kasautunutta painoväriä paljastui vähitellen. Tyrmistysin  
tämän nähdessäni, sillä mitkään paperille siirtyneistä jäljistä eivät  
vastanneet odotuksiani eivätkä sopineet tarkoituspäriini.

Työhuoneelta 2013. Kuva Laura Vainikka.



Aloitin saman prosessin uudelleen. Puhdistin laatan, muokkasin värin, levitin sen telalle, telasin värin laatalle. Laatalle siirtynyt jälki näytti jälleen seesteisen kauniilta, virheettömän tasaiselta ja yhtenäiseltä pinnalta. Tunsin tämän vuoksi suurta mielihyvää. Painamisen jälkeen vedospaperia nostaessani näin jälleen saman kuin aiemmin; paperille siirtynyt painoväri nosti esiin epämääräisiä mustumia. Olin ärsyyntynyt, mutta siitä huolimatta jatkoin vedostamista saadakseni tilanteen hallintaani. Olin pitänyt kirjaa työskentelyni vaiheiden etenemisestä, materiaalien eroista ja muista yksityiskohdista. Vedostamista jatkaessani yritin palata muistiinpanoihini kirjoittaakseni toiminnan aikana muuttuneita tekijöitä ja tapahtumien syitä. Useiden epäonnistuneiden ja silkkaa pettymystä tuottaneiden yritysten jälkeen jätin aiemmin tekemäni muistiinpanot ja merkinnät lopulta huomiotta. Oli aivan sama, oliko paperi märkä tai kuiva, oliko mukana huopaa vai ei, laatalta paperille siirtyvä pigmenttien ja öljyjen kasauma eli omaa elämänsä jokaisessa vedoksessa näkyvän jäljen muodostuessa aina hiukan erilaiseksi.

\*\*\*

Olin itsepintaisesti kiinnittynyt ajatukseen käyttämieni välineiden ja materiaalien alisteisuudesta. Työvälineenä tela hahmottui minulle kuin puurolusikka nälkäiselle. Se oli toissijainen laite, mahdollisuus kuljettaa painoväriä pinnalta toiselle, mutta ilman merkittävää osallisuutta teoksen sisällön muodostumiseen. Minun ei ollut kuitenkaan mahdollista enää saada tehtyä tekemättömäksi. Paperin pintaan painautunut jälki oli siihen peruuttamattomasti kiinnittynään. Olisi ollut mahdollista tuhota vedokset ja mitätöidä teko hävittämällä dokumentaatiot epäonnistumisestani. Keräsin ne kuitenkin talteen, sillä jokin niissä tuntui merkittävältä.

Ajan saatossa huomasin palaavani katsomaan vedoksia kerta

toisensa jälkeen uudelleen päästäkseni perille niihin kätkeytyvästä arvoituksellisuudesta. Mieleeni nousi kysymys: mitä olin odottanut näkeväni?

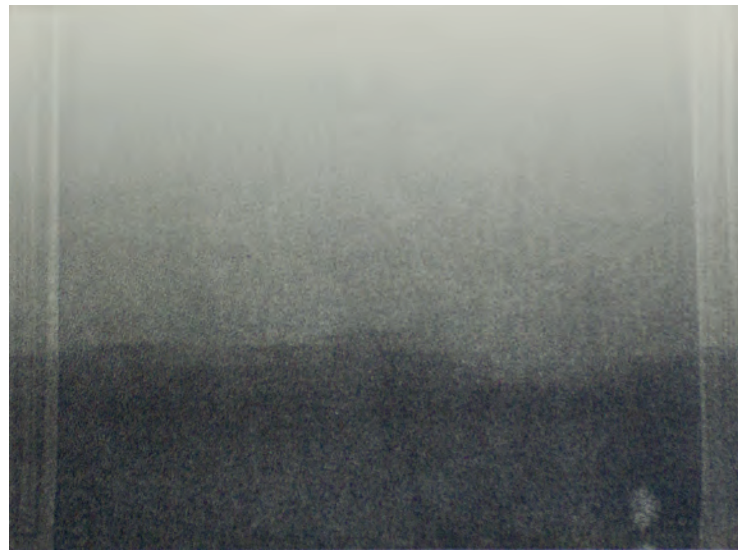
Vedokset muodostuivat lopulta *Stills*-teokseksi, joka on murroskohta ajattelussani ja taiteellisessa työssäni. Ne romuttivat sekä totutun tapani työskennellä että ajatukseni teoksen rakentamisesta ja sen rakentumisesta. Ehkä siksi koenkin juuri tämän teoksen olevan erityisen merkittävä taiteelliselle prosessilleni.

Matka vedostushetkestä valmiiseen teokseen ei ollut kuitenkaan helppo tai nopea. Katselin koko tuon syksyn vedoksia vierain silmin ja epäillen. Päädyin näyttämään niitä seminaareissa, kritiikki-ilan-teissa ja lopulta näyttelyssä. Kaikissa näissä tilanteissa kysymykset kuvasta ja sen katsomisesta tulivat monin tavoin yhä uudelleen esiin myös muille vedokset nähneille katsojille.

Lopulta itselleni selvisi myös se, mistä vedoksissa näkyvät jäljet syntyivät. Painoväri oli painautunut työvälineenä käyttämäni telan pintaan, josta se siirtyi painolaatan kautta paperille. Tätä ketjua en ollut kuitenkaan pystynyt jäljittämään teon hetkellä, en voinut havaita sitä telausalustoista tai painolaatan pinnalta. Näin en voinut ennakoita, suunnitella tai ajatella etukäteen vedokseen syntyvää jälkeä.

”Näkymättömyys” johtui käyttämieni painovärien ominaisuuksista: käytössäni olivat sekä täysin väritön että täysin musta painoväri. Kummassakin tapauksessa on lähes mahdotonta havaita värin epätasaisuuksia ja virheitä ennen niiden painautumista paperille. Samoin yksi osatekijä, jonka vaikutusta lopputulokseen minun oli mahdotonta nähdä, oli oma liikkeeni. Se, kuinka käsin liikuteltava tela painolaatan päällä liikkui ja millaisia jälkiä lopulta laatoille talletui, oli seurausta kehoni ja käyttämieni työvälineiden ja materiaalien muodostamasta liikkeen ketjusta.

Viimeinen siirto prosessissa tapahtui tilassa, jonne minulla ei ollut minkäänlaista pääsyä. Laatalle järjestäytynyt painoväri painautui



Laura Vainikka. Stills. 2011. Monotypiatelous paperille, 4 x 35 x 40 cm.  
© Laura Vainikka.



laattaa vasten lasketulle paperille syväpainoprässin telan pyöriessä hiljalleen mutta varman tasaisesti laatan ja paperin yli peittäen siirtävän näkymän kauttaaltaan. Itse saatoin seurata tapahtumaa sivus-takatselijana.

#### LIIKE JA SATTUMANVARAISUUS

Edellä kuvailemani vedostushetken avulla hahmottuu painamisen prosessin peruuttamattomuus ja ennakoimattomuus. Laatan puristuessa paperin rakenteisiin ja värin painuessa paperin kuitujen sisään painettu jälki ei ole koskaan pois pyyhittävässä kuten esimerkiksi hiilipiirroksen viiva, vaan se joko on tai ei ole, eikä sitä ei ole enää mahdollista mitätöidä. Painautuessaan tasolta toiselle painettu jälki tekee näkyväksi liikkeen sattumanvaraisuuden, joka syntyy, kun materiaali siirtyy pinnalta toiselle.

Jäljen siirtyminen tapahtuu katseelta pois kääntyneenä ja peitetynä. Esiin piirtyy mahdottomuus hallita katselemisen kautta teosta, jolloin prosessi luo tekijän ja teoksen välille etäisyyden. Tekijä sokeutuu kesken tekemisen prosessin, jolloin muuttuu sekä näkemisen ja ajattelun yhteys että myös tekijän toimijuus. Kun työskentelyni on aiemmin keskittynyt menetelmien haltuunottoon ja kontrolliin, on välineiden ja materiaalien hallitsematonta väliintuloa ollut lähes siemättömän vaikeaa hyväksyä. Nykyään painoprosessin arvaamattomuus on muodostunut työskentelyni ja käsitteellisen ajatteluni ydinalueeksi.

Siihen, että vakuutuin *Stills*-teoksessa esiin tulleista työmetodin sisältämistä mahdollisuuksista, tarvittiin vielä toinen vedostus-tapahtuma. Tämä sijoittui alkusyksyyn 2011, jolloin työstin teoksia myöhempää näyttelyä varten. Vedostin tuolloin pyöreäksi leikattua kuparilaattaa, joka oli halkaisijaltaan viidenkymmenen senttimetrin kokoinen. Edelleen pyrkimykseni oli telausmenetelmää hyväksi käyttäen luoda taustavärejä teoksille, joita jatkaisin vedosten päälle

piirtäen tai painoväriä muulla tavoin käsittelemällä. Samankaltainen ilmiö kuin *Stills*-teoksessa tapahtui uudelleen, ja vedosta prässin pediltä nostaessani näin taas jotakin ennakoimatonta ja yllättävää. Käytössäni ollut musta painoväri käyttäytyi väriä telatessani kuten aiemminkin, estäen silmin tapahtuvan hallinnan ja ennakoinnin. Pyöreän kuparilaatan pinnalle telattuna painoväri oli kuitenkin tässä tapauksessa lukenut laatalta minulle näkymättöminä pysyneitä epätasaisuuksia ja samanaikaisesti painoväri oli eriytynyt pieniksi rasteripisteen kaltaisiksi rykelmiksi, jotka muodostivat hämmentävän valoilmiö vedoksen niin sanotulle kuva-alueelle. Nämä vedokset muodostivat teoskokonaisuuden *Burn*.

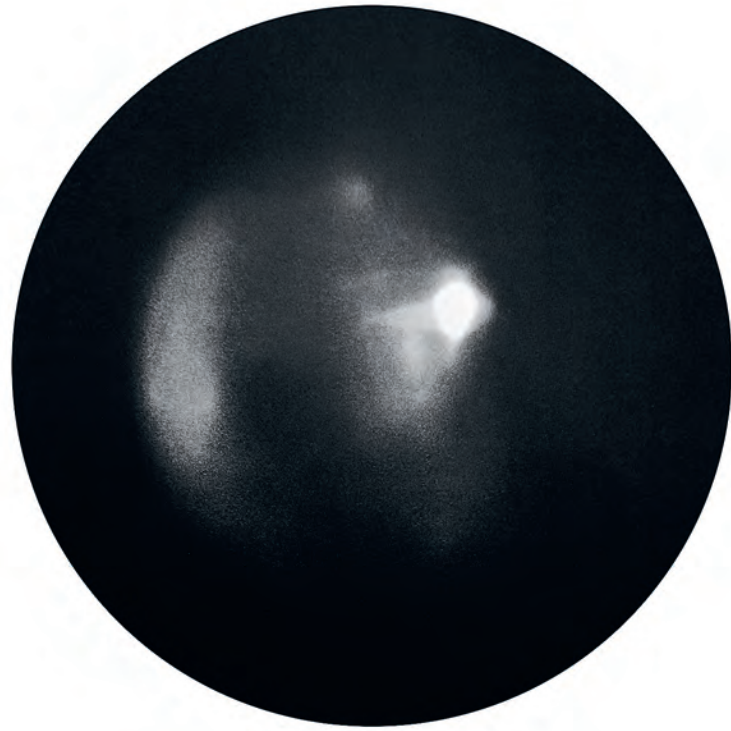
Kysymys tiedon ja taidon sekä kontrollin suhteesta on oleellinen, kuten edellä kuvailemastani käy selväksi. Kun teko, työskentelypuitteet ja materiaalit olivat kutakuinkin samat kuin *Stills*-teosta tehdesäni, oli prosessin esiintuoma lopputulos tyystin erilainen kuin aiemmin ja toi esiin uusia ja eri tavoin resonoivia kysymyksiä kuvasta ja sen katsomisesta. Minulla oli olemassa jo aiemmin kertynyt tieto siitä, mitä ja miten väri oli käyttäytynyt ja mistä vedoksiin kerääntynyt visuaalinen tallenne oli muodostunut ja siirtynyt laatalle. Se tieto ei kuitenkaan kannatellut uuden teoksen yhteydessä taiteellista prosessiani, vaan teos toteutui lopulta tiedolta ja kontrollilta piiloutuneena.

\*\*\*

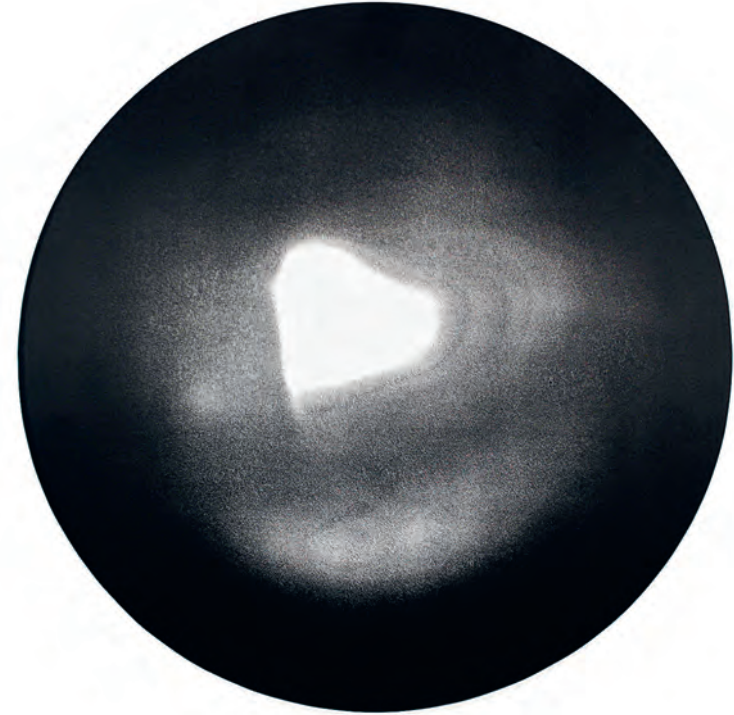
Kun vedostaessa ja painaessa laitteet ja materiaalit johdattavat teon eteenpäin, tapahtuu teos lopulta jonkin muun kuin tekijän määrittämillä ehdoilla. Tekijä tulee joutuneeksi alueelle jossa mikään, minkä prosessi lopulta tuo näkyväksi, ei ole varmaa. Painaminen perustuu tällöin sattumanvaraiselle liikkeelle.

Painamisen liikkeen sekä sattumanvaraisuuden hyödyntäminen ovat osa monen nykytaiteilijan työprosesseja sekä teosten sisältöjä.





Laura Vainikka. Sarjasta Burn, 2012. Monotypiatelous paperille. Kuvan halkaisija 50 cm, vedoksen koko 70 x 100 cm. © Laura Vainikka.



Laura Vainikka. Sarjasta Burn, 2012. Monotypiatelous paperille. Kuvan halkaisija 50 cm, vedoksen koko 70 x 100 cm. © Laura Vainikka.

Ja kun materiaalien ja laitteiden toiminta tulee osaksi tekemisen prosessia, heijastuu painamisessa mielestäni jotakin performatiivisuudesta – tilassa ja ajassa tapahtuvasta hetkellisestä liikkeestä.

Yksi vaihtoehto on käyttää vedostamista jäljen tuottamisprosessin dokumentaationa. Tämänkaltainen performatiivisuus on läsnä saksalaisen taiteilijan Nora Schultzin yhdessä Manuel Raedin kanssa toteuttamassa teoskokonaisuudessa *Hebezeug* (2010).<sup>6</sup> *Hebezeug*-näyttelyn ajan Schultz työsti teoskokonaisuutta vedostaen sitä galleriatilaan rakennetun alkeellisen prässin avulla. Näin hän teki näkyviksi painamisen fyysiset puitteet ja rakenteet, jotka useimmiten jäävät katsojalle näkymättömiin. Schultzin vedoksissa painamiseen käytetyn prässin mekaanisuus synnytti kuvallisuutta pakenevan jäljen, ja teoskokonaisuudeksi muodostui ennemminkin näyttämö jäljen tekemisen performanssista kuin sarja painettuja vedoksia. Tällöin vedokset toimivat suoraviivaisina dokumentteina painamisen teon hetkestä.

Painamisen prosessiin liittyvää sattumanvaraisuutta on lähestynyt monissa teoksissaan myös yhdysvaltalainen taiteilija John Cage. Hänen tapauksessaan kyse taas on hallitusta ja kontrolloidusta sattumanvaraisuuden käytöstä osana teoksen sisältöä. Esimerkiksi vedossarjassa *Eninka* (1986) Cage on leikitellyt kontrollin ja sattuman elementtien kanssa ja rakentanut tarkoin harkitun vedostussysteemin käyttämällä tulta sekä teoksen matriisina että painoväriä. Cage on kontrolloinut lähes hallitsemattomaksi muuttuvaa palavaa paperikasaa tiettyyn ajalliseen rakenteeseen perustuvan systeemin avulla. Hän on määritellyt paperin palamisajan, ja kaaoksen mahdollisuuden sisältävä tilanne on otettu haltuun tukahduttamalla palava paperi ensin paino- ja lopulta puristamalla se kokoon painoprässin pyörivän telan alla.

Huomioni on kiinnittynyt Cagen *Eninka*-teoksissa erityisesti siihen, kuinka tuo kyseinen vedossarja kiteyttää ajatuksen painamisen

liikkeestä ja sen ajallisesta sekä väliaikaisesta luonteesta. *Eninka*-vedoksissa matriisin ja painoväriin tehtävää toimittanut palava paperi, joka oikeastaan tuhoutui itse täysin tapahtumassa ja tuhosi samalla myös osan teosta, todensi niin käsitteellisesti kuin myös konkreettisesti katoavaisuuden ja väliaikaisuuden jäljen. Se ei jättänyt jälkeensä mitään, mihin palata, tai mitään, mitä toistaa. Cage saattoi aloittaa performanssinsa uudelleen, luoda teolle puitteet ja mitata aikaa kulloisellekin painautumisen tapahtumiselle, mutta siten, että jokainen

John Cage. *Eninka* 29. 1986. Monotypia tulella chine collee gampille  
Vedoksen koko 62.2 x 47 cm. National Gallery of Art, Washington.  
Gift of Crown Point Press, 1996. © John Cage Trust.



hetki alkoi edellistä vedostusta muistelemalla. Toisto tavoitteli edellä tapahtunutta, mutta toteutui kuitenkin aina uutena, uniikkina ja peruuttamattomana. Cagen sattumanvaraisuuteen pohjautuva teko jäsenyi vedossarjaksi, kun nokinen painojälki asemoitiin paperille vedokselle tyypillistä visuaalisuutta myötäileväksi kokonaisuudeksi. Tällöin tekemisen performanssi sulkeutui vedokseen muuttuen ehkä katsojalle näkymättömäksi.

Sekä Schultzin että Cagen teosesimerkkien myötä hahmottuu vedoksissa eri tavoin näyttäytyvä painoprosessin hetkellisyys ja liike. Painamisen peruuttamattomuus tuo vedokseen ajallisen elementin. Se jää dokumentiksi tapahtuneesta, eikä teon muuttaminen tai mitätöinti ole enää sen jälkeen mahdollista. Selväksi käy myös, ettei siirtymisen tai painautumisen tapahtumaa ole mahdollista koskaan täysin kontrolloida. Tekijän on luovutettava valta hetkeksi toisaalle: materiaaleille ja laitteille.

#### TYÖMETODIN MUOTOUTUMINEN

*Stills*-teoksen myötä hahmottunut työskentelytapa, jonka olen itseleni valinnut, perustuu ajatukselle monessa tasossa tapahtuvasta liikkeestä. Menetelmä pohjautuu fyysiseen telausliikkeeseen, mutta samalla se toimii käsitteellisempänä alustana jäljittäen tekemiseni ja ajatteluni liikettä kohti kuvaa ja kuvasta pois. Kun painamisen yhteydessä menetän katsekontaktin teokseen, jää vaihtoehdokseni luottaa pinnalta toiselle siirtyvään materiaaliin, jolloin paperille muodostuva jälki jäsenyy minun näkökulmastani sattumanvaraiseksi.

Olen nimennyt menetelmän monotypiatelaukseksi ja siinä yhdistyy kaksi taidegrafiikan työtapaa: väritelaus sekä monotypia. Väritelausta voidaan käyttää taidegrafiikan vedoksissa elävöittämään kuvaa. Se voi toimia vedoksessa taustalla, kuvalle visuaalista tukea antavana elementtinä, teatterinäyttämön taustakankaan tai lavasteen tapaan. Monotypiamenetelmä taas on painomenetelmistä teknisesti

riisutuun ja yksinkertaisin, jo sanana se viittaa ainutkertaiseen ja uniikkiin.<sup>7</sup> Perustuessaan vain kertaalleen siirrettävissä olevaan jälkeen tai kuvamotiiviin, korostuu siinä painamiseen sisältyvä hetkellisyys. Monotypia on kuin silmänräpäys painetun teon tapahtumassa, ohimenevä vilkaisu olan yli.

Käytettävä alusta eli painolaatta voi olla materiaaliltaan lähestulkoon mitä vain. Painoväri voi siirtyä laatan pinnalle joko käsivaraisesti tai mekaanisemmin jonkin välineen avulla. Laatta ei kuitenkaan varaa itseensä mitään pysyvästi. Se ottaa vastaan sen, mitä sille annetaan, ja prässin puristuksissa se luovuttaa itsestään sille annetun. Laatan muistiin ei jää mitään samalla tavoin toistettavaa, vain haamumainen<sup>8</sup> jälkikuva laatalle jääneistä painovärien jäänteistä.

Menetelmänä monotypiatelaus ei etsi oikopolkuja painamisen haasteisiin. Painoprosessin luonne on läsnä yhtä peruuttamattomasti kuin muissakin painetun taiteen menetelmissä. Koska laatta ei sisällä minkäänlaista pysyvää painoväriä asemoivaa rakennetta, muodostuu painaessa siirtyvä jälki lähes väistämättä sattumanvaraiseksi. Se näyttää tekijälleen eteenpäin suuntautuvan liikkeen: toistettava painojälki täytyy luoda aina uudelleen.

Varioimalla laatan ja vedospaperin kokoa sekä muotoa, olen kuitenkin voinut määritellä alueen missä painamisen prosessi tapahtuu. Olen myös rajannut käyttämäni painovärien määrän. Painoväriellä on merkitystä, kun on pohdittava, kuinka mahdollinen kuva voi tulla siirretyksi paperille. Painovärimassa ilman pigmenttiä on lähes näkymätön sekä vedostaessa että itse vedokseen painettuna. Paperin pinnalla se sallii siihen osuvien valon säteiden miltei täysinmittaisen takaisin heijastumisen. Tällöin se ei näytä mahdollisessa kuvassa kuitenkaan juuri mitään.

Seuraavan aukeaman kuva: Laura Vainikka, Fall, 2012. Vedosinstallaatio, yksityiskohta. Monotypiatelaus paperille. Yksittäisen vedoksen koko 17 x 23 cm. Kuva Petri Summanen.



Musta painoväri voi taas tulla tulkituksi merkiksi valottomuudesta ja pimeydestä. Vedostettaessa musta painoväri peittää tummuudessaan laatalle tai telan pintaan kertyneet jäljet, mutta painettuna se voi tehdä kuvan näkyväksi. Tällöin musta kääntyy merkiksi näkyvästä, jolloin se voi tulla myös tulkituksi merkiksi valosta.

Värin levittämiseen käytän telaa, mutta ilman ennalta määrättyä suunnitelmaa sen liikuttamiseksi tai liikkeen ohjaamiseksi.<sup>9</sup> Oman liikkeeni impulsiivisuus ja käyttämäni telan koon mukaan määrättyvä liike antavat omat leimansa lopputulokselle.

Päätös siitä, milloin värin levittäminen loppuu, riippuu työstettävän alustan ja käyttämieni työvälineiden mittakaavasta. Suurikokoinen tela liikkuu oman massansa pyörittämänä, ja itse yritän samalla pysyä telan liikkeen mukana. Teko muotoutuu kokonaisvaltaisen keholliseksi päättyen fyysisten voimavarojen ehtyessä. Pienemmässä mittakaavassa päätös telaamisen lopettamisesta toimii enemmän hetkellisten ja impulsiivisten päätösten pohjalta. Pienessä mittakaavassa myös näkemisen mahdollisuus on erilainen kuin suuren mittakaavan vedoksia työstettäessä. Suurikokoinen tela peittää alleen laatan ja sen pinnalle levittyvän väripinnan lähes kokonaan, pienten vedosten kohdalla taas telan liike on nopeampi ja kevyempi jättäen mahdollisuuden katselulle hieman avonaisemmaksi.

\*\*\*

Painamisen tapahtumaan sisältyvän arvaamattomuuden huomioiminen on tuonut konkreettisesti esiin kysymykset kontrollista, tekijän taiteellisista pyrkimyksistä sekä sattumanvaraisuuden suhteesta lopputulokseen. Mistä lopullinen teos muodostuu, taidosta ja tietoisesta tekemisestä vai prosessista, joka on saanut vallan tapahtumien kulusta? Kun tekijä kantaa mukanaan tekemisestä syntynyttä tietoa, nousee kiinnostavaksi kysymykseksi minusta myös se, mitä sisältyy

vedokseen. Tekemisen taito ja tieto voivat pysyä tekijän muistissa, mutta voivatko ne kulkea mukana painetussa jäljessä?

Vaikka työmetodini on toistunut lähes samankaltaisena teoksesta toiseen, on ollut kiinnostavaa huomata, ettei teon toisto tai tekemisestä kertynyt tieto, ole muodostunut tekoa rajaavaksi tai ohjailevaksi, vaan on tullut ennemminkin rikkoutuvaksi ja sillä tavoin dynaamiseksi. Jokainen vedostamiskerta on säilyttänyt yllätyksellisyytensä, vaikka teko – telaaminen, painaminen ja lopulta vedoksen katsominen – on toistettu lähes samankaltaisena muutamia<sup>10</sup>, kymmeniä<sup>11</sup> tai jopa tuhansia<sup>12</sup> kertoja. Painettuun jälkeen liittyvä hämmäntävyys on tullut näkyväksi kerta toisensa jälkeen.

Ja vaikka teoksen ja käyttämieni työvälineiden mittakaava on muuttunut kädessä pideltävän postikortin kokoisesta laatasta lähes kaksimetrisen laattaan,<sup>13</sup> on vedoksista ollut havaittavissa niitä yhdistävä visuaalinen ristiriitaisuus, joka sijoittaa ne jonnekin valokuvan, painetun vedoksen tai maalatun pinnan välialueelle.<sup>14</sup> Katsottavien vedosten pinnalla on kuitenkin vain sattumanvaraisuuteen perustuva kasauma eri tavoin järjestäytyneitä ja painoöljyyn kiinnittyneitä väripigmentin hiukkasia. Vaikka vedokset eivät sisällä kuvaa, saa jokin niissä aikaan ajatuksen kuvan mahdollisesta läsnäolosta. Mutta siitä, mitä tulee katsoneeksi tai nähneeksi, ei lopulta tule varmuutta.

#### VEDOS SOKEUDEN KUVANA

Painettu jälki, tai kuva, tuntuu aiheuttavan katsojassa hämmennystä kysyen: Mitä katson? Mikä tai kuka jäljen on tehnyt, kone vai ihminen?<sup>15</sup> Olen tullut pohtineeksi kuinka vedos tuntuu pakenevan visuaalista määrittelyä ja silmin tapahtuvaa tunnistamista. Se voi tulla katsotuksi, mutta kuinka se voi tulla nähdyksi?

Vedos kantaa mukanaan kahta erilaista visuaalista käytäntöä. Painetun kuvan vahva sidos reproduktiomenetelmiin luo omanlaisensa käytännöt vedoksen esitystapoihin. Samanaikaisesti vedoksessa on

nähtävissä edelleenkin toisenlainen visuaalinen traditio, jossa sen ulkoinen olemus korostaa sen originaalisuutta ja materiaalisuutta. Ajattelen, että nämä kaksi erilaista vedoksen määrittelytapaa luovat jännitteen, joka piirtyy läsnä olevaksi silloin kun vedosta katsotaan. Tämä jännite ilmenee siinä, kuinka paperille painettu kuva-aihe rajataan tai jätetään rajaamatta.

Vedospaperin reuna-alueille jätettävät marginaalit voivat toimia kehysten tapaan, johdattaen katsojan huomion kohti painettua aluetta. Marginaalit tuovat myös näkyväksi laatan painauman osoittaen, että kyseessä on materiaallinen painos. Jos painauma puuttuu, se hajottaa katseltavan kohteen tunnistettavuutta ja osallistuu näin kuvan tai teoksen katsomiseen ja sen lukemisen tapahtumaan. Marginaalien käyttö on kuitenkin suhteellisen nuori traditio vedosten historiassa. Ne yleistyivät vasta originaaligrafiikan liikkeen tuoman uuden ajattelutavan mukana sekä vedosten markkinoiden laajentuessa (Griffiths 2016, 420). Lopulta marginaalien käyttö vakiintui osaksi taidegrafiikan vedoskäytäntöjä muodostuen vedoksissa oleviksi merkinnän paikoiksi, joilla ne voitiin kategorisoida ja signeerata tietyn tekijän kädenjäljeksi (mt., 79; Stijnman 2012, 338–340). Marginaalien tehtävänä on ollut myös välittää tietoa vedoksissa näyttäytyvästä kuvamotiivista, ja mahdollisesti myös käytetyistä tekniikoista, eli kertoa katsojalle siitä, mitä kuvassa katsotaan ja mitä siinä tulisi nähdä (Griffiths 2016, 78–81).

Ennen originaalivedosten määrittelykäytäntöjä marginaalien jättäminen vedoksiin oli toisarvoista ja ne käsitettiin useimmiten kallisarvoisen paperin tuhlaamiseksi. Vedokset leikattiin tai revittiin kuva-alueen reunoja myötäileviksi, jotta ne herättäisivät katsojassa mielikuvan esimerkiksi vedoksen imitoimasta maalauksesta. Tällöin vedoksen tehtävä oli olla kuvallinen jäljennös: se viittasi johonkin jo olevaan, johonkin, joka pyrittiin toistamaan tai rakentamaan toiseksi kuvaksi (mt., 78).



Laura Vainikka. vedoksia sarjasta Close your eyes. 2013. Yksittäisen vedoksen koko 135 x 200 cm. © Laura Vainikka.

\*\*\*

Kuvan rakentaminen taidegrafiikan eri menetelmissä alkaa useimmiten lähdekuvan purkamisesta. Kuva-aihe erotellaan omiin osatekijöihinsä, jolloin erilaiset visuaaliset elementit jakautuvat mahdollisesti eri matriiseille. Tämän jälkeen matriiseille luodaan vedostusjärjestys, jotta kuvan elementit voivat taas muodostua painamisen seurauksena kuvan kaltaiseksi rakennelmäksi. Itseäni tämänkaltaisen lähestymistapa ei ole kuitenkaan koskaan syystä tai toisesta kiinnostanut, vaan olen kokenut kuvan purkamisen tässä mielessä liian tietoiseksi tai rakennetuksi tavaksi edetä.

Pyrkimyksekseni onkin muodostunut tarve irrottautua painomenetelmiin liittyvistä kuvan rakentamisen vaatimuksista. Olen myös halunnut tarkastella sitä, kuinka pitkälle ajatusta kuvasta on mahdollista venyttää ilman, että painaminen jäisi kuitenkin pelkäksi jäljen tuottamiseksi. Koska työmetodini ei perustu esittäviin kuviin vaan liikkeen tallentavaan systeemiin, olen juuri vedoksen erilaisilla rajauskäytännöillä voinut tarkastella painetun pinnan liikettä kuvan ja jäljen välillä.<sup>16</sup> Määrittelemällä kuva-alueen rajat mutta jättämällä sille siirtyvän värin työstämisen mahdollisimman vapaaksi, on mahdollinen kuvan hajoaminen tapahtunutkin vedostettuna: katsottavana lopputuloksena paperin pinnalla.

Olen päätenyt ajattelemaan, että vaikka painamisen teko riisutaisiin minimiin, niin suoraviivaiseksi ja välittömäksi kuin on mahdollista, on kysymys aina jollakin tapaa kuvan hajottamisesta ja uudelleen kasaamisesta. Työskentelyssäni kuvan purkaminen ja hajottaminen on näyttänytkin tapahtuvan eri tavoin kuin laatoille jaetun kuvan työstäminen. Kun käyttämäni menetelmä piirtää vedokseen painamiseen piiloutuvan liikkeen, ei itse vedoksessa hahmottuva kuva, tai jälki, kuitenkaan kuvaa liikettä. Se ei perustu sommitelman keinoin rakennettuun liikkeen illuusion, vaan liike rakentuu paperille siirtyvän painovärin mukaan. Se, mitä vedoksen kuvassa tai sitä muistuttavassa pinnassa katsotaan, on kuitenkin vain eri tavoin kasaantuneita tai pirstoutuneita väripigmentin hiukkasia. Vedokset eivät ole kuvia eivätkä vain jälkiä pinnalla, ne eivät taivu katsotuksi tiedoksi. Ne ajavat katsojan liikkeeseen kuvan ja kuvattomuuden välille. Vedoksessa näyttäytyvä painettu jälki väistelee sitä kohti katsovaa silmää: näkyväksi piirtyy jälki sekä tekijän että katsojan sokeudesta.



## KOHTI PIMEÄÄ HUONETTA

William M. Ivins kirjoittaa Metropolitan Museum of Artin julkaisussa *How Prints Look* (1943, 154) vedosten visuaalisista erityispiirteistä. Ivins vie tekstissään katsojan kumartumaan lähelle vedosta. Hän kehottaa huomaamaan vedosten painaumat, paperille kerääntyneet väriksaumat ja niiden väliin jäävät aukot. Ivins tuo esiin hienoväriset materiaaliset vivahteet, jotka näkyvät eri painomenetelmin toteutetuissa vedoksissa. Hän ikään kuin opettaa katsojaa lukemaan vedosta mutta lopettaa tekstinsä nostamalla esiin kysymyksen mustavalkoisen vedoksen katsomisesta ja siihen liittyvästä tietämisen ja nähdyn välisestä suhteesta.

Ivins kuvaa mustavalkoisen vedoksen katsomista kahden kaavio-kuvan avulla. Toinen kaavio muodostuu mustien neliöiden rakentamasta ruudukkokuviosta, joissa neliöiden väliin jää puhtaan valkoiset alueet. Toisessa on taas kuva suorakaiteen muotoisista alueista, jotka on täytetty tiheillä, vierä viereen piirtyvillä samansuuntaisilla mustilla viivoilla. Toisissa alueissa viivat ovat vaakasuoria, toisissa pystysuoria. Kumpaakin esimerkkikuvaa katsomalla käy selvästi ilmi Ivinsin pyrkimys. Esimerkit tuovat ilmi näkemisen ja silmin lukemisen ongelmat, jotka vaalealle taustalle piirtyneet mustat viivat tuottavat ihmissilmälle. Paperin pinnalla näkyvä kuvio synnyttää mitä erilaisimpia optisia häiriöitä aiheuttaen jälkikuvia ja sävyalueen erilaisuuksia. Kiinnostavaa on huomio siitä, kuinka eläväksi kuva-alue muuttuu. Katsottava pinta väreilee, ja silmää ja katsetta on vaikeaa tai lähes mahdotonta kohdistaa mihinkään tiettyyn kohtaan.

\*\*\*

Käsivaraisesti piirretty ja paperille painettu jälki on ennen ollut tiedon ja todellisuuden kuva (Anttonen 2006, 144). Tämä johdattaa minut ajattelemaan aikaa, jolloin käsin työstyetty, paperinen ja painettu,

kaksiulotteinen kuva on kertonut maailmasta katsojalleen yhtä paljon ja näyttänyt yhtä todellisuuden kaltaiselta kuin valokuva meille tänä päivänä. Paljonko on muuttunut minun, valokuvan kyllästäjän katsojan, ja painetusta vedoksesta lumoutuneen katsojan välillä? Näenkö tai tiedänkö enemmän kuin minua edeltäneet? Palaako tiedon valo niissä pienissä väripigmentin hiukkasissa, jotka ovat kasaan-tuneet painetulle pinnalle?

Paperille pieniksi, rakeisiksi pisteiksi pirstoutunut painoväri voi yrittää johdattaa katsojan lähemmäs hetkeä, jolloin ensimmäinen valotusmenetelmin aikaansaatu kuva aukeaa valoherkän aineen pintaan. Toisaalta se voi vain jäädä epämääräiseksi painaumaksi vailla sen suurempaa merkitystä. Kuitenkin vedokset, jotka eivät perustu rakennetulle sommitelmalle vaan toimivat liikkeen tallenteina, tuntuvat näyttävän piirtyessään katsojan mieleen valokuvamaisina jotakin niistä rakenteista, joilla mielemme katsoo maailma.

Kun esimerkiksi *Stills*-teoksen äärellä tulin katsoneeksi vain painoväriin synnyttämää jälkeä, oli vedoksista samalla nähtävissä konemainen yksityiskohtaisuus, joka nosti esiin valokuvallisen muistuman. Lopulta huomasin vedoksia katsellessani ajattelevani valokuvaa, ja tämä ajatus syntyi katsoessani sitä sattumalta imitoivaa painettua jälkeä. Joten nähdäkseni tuli jäljitelmä valokuvasta, joka yrittää jäljitellä näkyvää maailmaa, jota me palavin silmin yritämme tavoittaa ja tallentaa kuvaksi. Luulen että lopulta esiin piirtyikin minuun, eli katsojaan, sisään rakentunut valokuvaa muistuttava visuaalinen muisto.

Voimakas valokuvallinen muistuma ei ollut kuitenkaan ainut vedoksista havaittava asia. Niissä oli nähtävillä samanaikaisesti ihmisen liikkeestä lähtöisin oleva käsivarainen epätarkkuus ja paperin pinnalta havaittava materiaalisuus, joka taas muistutti jollakin tavoin maalausta. Vedoksissa näytti toteutuvan painetulle kuvalle ominainen väistöliike, joka ei auta katsojaa näkemänsä määrittele-



misessä, vaan sijoittaa vedoksen määrittelemättömälle kuvallisuuden raja-alueelle.

Tämä on herättänyt minussa ajatuksen siitä, kuinka painettu vedos välttelee silmän tietoa. Tekijän näkökulmasta painamisen teko pakenee välineittensä asettamien ehtojen vuoksi materiaalista haluttuunottoa. Mutta lopulta vedokselle piirtyvä painauma herättää kysymykset siitä, mitä ja miten katsotaan, ja miten tieto katsottavasta vaikuttaa siihen, mitä nähdään.

Vedoksesta tarkennuspistettä etsivä silmä ajautuu jatkuvaan liikkeeseen. Samoin hajoaa katsojan havainto muodostuen hetken päästä taas uudeksi. Mutta piirtääkö mahdollisesti näkyväksi nousevan kuvan paperille painautuva aine vai sen pinnalla harhaileva silmä? Tapahtuuko mahdollinen kuvaksi kasaantuminen lopulta kuitenkin vain katsojan mielessä, havaintoa ennakoivan näkemisen halun ohjailemana?

\*\*\*

Nykytieteeseen perustuvan käsityksen mukaan ihmisen näköjärjestelmä toimii siinä järjestyksessä, että silmä vastaanottaa katsojaa ympäröivästä todellisuudesta valonsäteen. Linssin tavoin toimiva silmä taittaa kuvan verkkokalvoille, josta kuva kulkeutuu näköjärjestelmän kautta kohti ajatteluamme. Havaittu pyrkii kohti tietoa, mutta kyseenalaista on, tuleeko tieto koskaan saavutetuksi. Siltikin on lempeää ajatella, että se minkä näen, vastaa jotakin, joka on olemassa ja totta.

Kun pohdin tekstini alussa Derridan ajatusta sokeasta piirtäjästä ja piirroksesta, joka ei voi koskaan sitoutua suoraan havaintoon vaan kiertyy piirtäjän sisäiseksi muistiksi, suuntautuu ajatukseni kohti



havainnon kokemusta. Derridan silmä kääntyy pois näkyvän kohteesta tai peittyä kyyneliin (Derrida 1993, 126). Kääntyykö havainto sisäiseksi näkemisen paloksi?<sup>17</sup>

Verratessani piirtämiseen ja painamiseen liittyviä eroja ja yhtäläisyyksiä totean, että näiden kahden menetelmän väliset erot pienenevät. Tavallaanhan juuri se, minkä Derrida tuo ajatuksellaan julki, määrittää minusta vahvimmin painetun piirissä tapahtuvan työskentelyn olemusta. Entä jos käyttämäni tela ymmärrettäisiin suuren mittakaavan piirtimeksi? Piirtämisen ja painamisen välillä on kuitenkin selvä ero. Painamisen prosessi sisältää ohittamattomat kysymykset kontrollista ja näkemisestä, sekä tiedosta ja sen konkreettisesta murtumisesta työvälineiden, materiaalien ja prosessissa tarvittavien laitteiden erikoispiirteiden vuoksi.

\*\*\*

Kirjoitukseni alussa kuvailemassani tilanteessa *Darkroom*-teoksen äärellä, pimeässä ja painavassa huoneessa, ajattelen tekijän ja katsojan palaavan lähemmäs toisiaan. Ajattelen, että teos toi painamisen tapahtuman myös katsojalle näkyväksi ja koettavaksi, ja hetki pimeässä huoneessa vertautuu vedostamisen hetkeen. *Darkroom*-teoksessa vähäisillä valokiiloilla esiin nostetut mustavalkoiset alueet vedosten pinnasta aiheuttivat katsojassa vahvan jälkikuvailmiön, joka sotkeutui silmin havaitsemisen hetkeen. Varmuutta siitä, mikä tulee näkyväksi tai mitä katsotaan, ei ollut.

Se, mikä prässin pediltä paperia nostettaessa tulee näkyväksi, on kuin valokiilan osoittama näkymä pimeässä huoneessa. Hitaasti hahmottuva, vielä vieras ja tunnistamaton katsojalleen. Vedosta-



minen, jäljen painaminen, saa tekijän astumaan aina uudelleen pimeään huoneeseen ja kyseenalaistamaan jo tiedetyn ja nähdyn sekä reagoimaan yllättävään ja muuttuneeseen näkymään aina uudella tapaa jokaisen vedostushetken jälkeen.

Ehkä pimeään huoneeseen kasaamani vedosröykkiö onkin eräänlainen äärimetafaora painamisen prosessille. Ja ehkä vedostaesani astun jokaisen painamisen tapahtuman hetkellä kuvitteellisen pimeän huoneen kynnyksen yli, kohti näkymätöntä ja vielä tuntematonta. *Darkroom*-teoksessa katsojalla oli mahdollisuus astua samaan tilaan, konkreettiseen pimeyteen ja antaa vedosten avautua hiljalleen hämärälle herkistyneille silmilleen.

Pimeä huone näyttää havainnon hetkellisyyden ja sattumanvaraisuuden ja siten myös haurauden teoksen tekemisen hetkessä. Tekijän tieto on yhtä hauras kuin katsojan tieto. Sitä, minkä silmämme meille avaavat nähtäväksi, on kuitenkin vaikea olla katsomatta. Painautunut, materiaallinen, hämärä pinta pakottaa sitä kohti tavoittelevan silmän harhailun liikkeeseen ja tuo näin esiin katseen, havaitsemisen ja ajattelun fyysisyyden. Tällöin niin tekijän kuin myös katsojan täytyy tarkastella itseään: mitä näen, mitä katson? Milloin katsotaan ulos, milloin sisälle? Lopulta on kysyttävä: missä kuva on?

#### VIITTEET

- 1 Kuvalla ja kuvaksi tekemisellä on oleellinen merkitys silmäkeskeisyyden korostamisessa. Tämä liittyy etenkin 1900-luvulla kasvaneeseen kuvalliseen tulvaan. Esimerkiksi Janne Seppänen kirjoittaa 1900-luvulla ”räjähtäen” tapahtuneesta kuvallisuuden läpimurrosta ja siihen vaikuttaneiden keksintöjen osallisuudesta, joista hän mainitsee muun muassa valokuvan, rasteroinnin ja painotekniikoiden kehittymisen (Seppänen 2008, 38).
- 2 Silmäkeskeisyys liitetään länsimaisen kulttuurin ajattelutapaan, joka vahvistui 1700-luvulla etenkin René Descartesin (1596–1650) filosofian ansiosta. Tässä ajattelutavassa se, mikä on näkyvää ja nähtyä, liittyy tietoon tai tiedetyksi käsitteeseen ja sokeus tai sokeutuminen taas ei-tiedettyyn tai tiedosta kieltäytymiseen. (Jay 1993, 27–29; Seppänen 2008, 46–57.) Ajatuksella näköaistin ylivoimaisuudesta on juuria kuitenkin jo Kreikan filosofien ajattelussa, mutta kreikkalaisten suhtautuminen näköaistin ja silmän asemaan ja merkitykseen oli kuitenkin hyvin kaksijakoinen. (Ks. esim. Jay 1993, 21–147; Seppänen 2008, 46–57.)
- 3 Teos oli osa keväällä 2016 Lappeenrannassa järjestettyä, käytöstä poistuneen kaupunginteatterin vallannutta 5000m<sup>2</sup>-taidetapahtumaa.
- 4 Tämän koin teoksen äärellä myös itse, mutta sain monilta teoksessa vierailoilta ja sen ”näehneiltä” palautetta jopa epämiellyttäväksi muuttuneesta katselukokemuksesta, jossa ei nähnyt hyvin eikä tarpeeksi.
- 5 Tästä on kirjoittanut muun muassa Pirjo Seddiki (2005) esseessään ”Sokean muistelmat, piirtämisen surutyö”, jossa hän referoi Derridan alkuperäistekstiä.
- 6 Ks. <http://bortolozzi.com/exhibitions/nora-schultz-hebezeug-isabella-bortolozzi-galerie-berlin> (haettu 27.5.2017).
- 7 Sanat *mono* ja *typia* juontuvat kreikan sanoista *monos* ja *tuptein, tupos*.
- 8 Nimitys ”haamukuva” tulee sen englanninkielisestä vastineesta *ghostprint*, jota käytetään monotypiamenetelmässä vedostamisen jälkeen laatalle jäävistä painoväriin jäänteistä. Tätä voidaan myös kutsua nimellä *cognates*. (Ks. esim. Jung 1996.)
- 9 Tästä poikkeuksena vedossarja *Blinks (Bridges, from There to Here)* (2014).
- 10 Ks. esimerkiksi *Stills*-teoksen vedokset.
- 11 Teoksessa *Blinks (Bridges, from There to Here)* (2014) kokeilin määritellympää telaustapaa verrattuna normaalisti käyttämäni metodiin. Näin halusin tarkastella kuinka ennalta määritelty väriin telaamistapa vaikuttaa lopputulokseen. Yllättävä havainto oli, että vaikka liikutin telaa saman toistuvan liikeradan mukaan jokaisella telaamiskerralla, yhteensä noin viisikymmentä kertaa, vedoksiin siirtyvät jäljet olivat keskenään hyvin erilaisia.
- 12 Vedosinstallaatiossa *Fall* samankaltainen vedostusteko on toistettu yli tuhat kertaa. Teos muodostuu vedoksista, joissa paperille on painettu kaksi kymppikuvan

kokoista laattaa vieretysten. Kuvataideakatemia Galleria FAFA:ssa esillä olleessa kokonaisuudessa vedoksia oli noin 160 kappaletta, nykyään vedosten määrä on kasvanut yli kuuteensataan.

- 13 *Fall*-teokseen kuuluvien vedosten telaaminen on perustunut kevyeen ja impulsiiviseen värinlevittämiseen, sillä laatan koko vastaa perinteistä kymppikuvaformaattia. Sen sijaan esimerkiksi *Darkroom*-vedosten työstö on ollut täysin toisenlaista, sillä toista metriä lähentyvä laatta vaatii jo kehollisempaa vedostamistapaa.
- 14 Se mikä esimerkiksi *Fall*-vedoksissa näkyi, oli selvästi läikkämäinen kasauma painoväriä. Mutta hetken vedoksia katsottuaan niissä alkoi piirtyä näkymä, jonka olemusta oli vaikea määrittellä. Vierekkäin painettuja pieniä laattoja oli mahdoton katsoa vain läikkäin tai tahroina. Samoin tapahtui esimerkiksi *Stills*-teoksessa. Kun vedoksissa oli nähtävissä painoväriin ja -paperin fyysisyys, lähenei niissä näkyvä yksityiskohtien tarkkuus samaan aikaan valokuvan materiaallittomuutta ja etäisyyden vaikutelmaa. Vedokset sisälsivät valokuvan tarkkuuden ja yksityiskohtaisuuden ja samanaikaisesti ihmisen liikkeestä lähtöisin olevan eleen epä-tarkkuuden.
- 15 Olen monesti ollut läsnä tilanteissa, joissa vedosta katsova henkilö on todennut olevansa kyvytön kertomaan mitään painetusta kuvasta siksi, että ei tiedä siinä käytetyistä tekniikoista mitään. Hänellä ei toisin sanoen ole kokemusta tai teoreettista tietoa vedoksen tekniikasta, jolloin vedoksen katsominen tai näkeminen vaikeutuu. Mielestäni tämä on ollut erittäin hämmentävä mutta myös mielenkiintoinen ilmiö. Usein itselleni onkin herännyt kysymys, voiko samanlainen reaktio syntyä maalauksen, piirustuksen tai valokuvan äärellä.
- 16 Esimerkiksi *Stills*-teoksessa olen leikannut vedokset paperiset marginaalit kokonaan pois, jolloin kuva-alue ulottuu paperin reunoihin asti. Tällä olen halunnut tuoda esiin viittauksen liikkuvan kuvan kuvaformaattiin. Samoin olen toiminut Closer-sarjan teoksissa korostaakseni vedosten aineettomuutta. Sitä vastoin *Fall*- ja *Burn*- vedoksissa olen jättänyt valkoiset paperiset marginaalit kehystämään painettua aluetta korostaakseni vedosten materiaalisuutta.
- 17 Ajatus sisäisestä näkemiseen palosta voidaan käsittää *extramission*-teoriaksi tai *emission*-teoriaksi. Se on vanha, vaihtoehtoinen ajattelutapa nykyisin yleisesti hyväksytylle havaintoteorialle, jonka mukaan silmä oletetaan passiiviseksi ja neutraaliksi valonsäteitä vastaanottavaksi elimeksi. Ekstramissionismin alku sijoittuu antiikin Kreikkaan. Teoriassa oli ajatuksena se, että ihmisen sisällä todellakin palaa tuli tai tulenkaltainen valo, joka kulkiessaan ihmisen silmän läpi ja osuessaan ympäröivässä todellisuudessa oleviin kohteisiin mahdollistaa näköhavainnon. Tämä teoria hylättiin lähes täysin 1600-luvulla, mihin vaikutti Johannes Keplerin kehittämä analogia *camera obscuran* ja silmän toimintaperiaatteiden välisistä yhteyksistä. Ks. esimerkiksi yhdysvaltalaisen taidehistorioitsija Teresa Brennanin teksti ”The Contexts of Vision’ from a Specific Standpoint” (Brennan & Jay 1996, 217–230).

#### PAINETUT LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

- Anttonen, Erkki** 2006. Perinteisten grafiikan menetelmien historiaa. Teoksessa *Maailmankuvan heijastumia: Euroopan grafiikan mestareita Rembrandtista Goyaan*. Toim. Virpi Harju & Ulla Huhtamäki. Helsinki: Valtion taidemuseo, 144–159.
- Brennan, Teresa & Jay, Martin** 1996. *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*. New York: Routledge.
- Derrida, Jacques** 1993 (1991). *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*. Kääntäneet Pascale-Anne Brault & Michael Naas. Chicago: University of Chicago Press.
- Griffiths, Antony** 2016. *The Print Before Photography: An Introduction to European Printmaking 1550–1820*. London: British Museum Press.
- Ivins, William M. Jr.** 1987 (1943). *How Prints Look: Photographs with Commentary*. Boston: Beacon Press.
- Jay, Martin** 1993. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press.
- Seddiki, Pirjo** 2005. Sokean muistelmat, piirtämisen surutyö. *Synnyt / Origins* 2005:4, 33–43.
- Seppänen, Janne** 2008 (2001). *Katseen voima: kohti visuaalista lukutaitoa*. 8. painos. Tampere: Vastapaino.
- Stijnman, Ad** 2012. *Engraving and Etching 1400–2000: A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes*. London: Archetype.

#### PAINAMATTOMAT LÄHTEET

- Jung, William** 1996. *History of the Monotype*. Akuinks newsletter, June 1996. <http://www.akuinks.com/newsletters/newsletterhist.html> (haettu 20.8.2017).

MILLA TOUKKARI

## KUILUN FILOSOFIA

Ajatuksessa kuilusta työntyvät ensimmäisenä esiin etäisyys ja pimeys. Tämä pimeys lähenee ääretöntä tyhjyyttä ja tutkimattomuutta, kun taas sen reunat ovat äärellisiä, valaistuja, jäsentyneitä ja tutkittavia. Yhdeltä reunalta näkee toiselle, mutta siirtyäkseen kuilun ylitse täytyy joko sulkea silmänsä ja loikata tai suunnitella sillan rakentamista.

Taidegrafiikassa on paljon kuiluja: historiallisia, itsestään selvinä pidettyjä, kuten etäisyys laatan ja vedoksen, piirroksen ja siirtokuvan, peilikaiverruksen ja luettavan ex libriksen välillä. Kuiluja, joiden yli on astuttu miettimättä, mitä ylityksen alla itse asiassa aukeaa.

On myös kuiluja, jotka ovat edelleen haaroittumisvaiheessa. Näihin kuuluu esimerkiksi etäisyys luonnoksen ja valotetun matriisin välillä, etäisyys valokuvan ja painetun vedoksen välillä. Näiden ylitse pitää alkaa koota puutavaraa, koska vastatörmä on niin kaukana, ettei siitä voi enää varmasti sanoa, kiinnittykö se painettuun taiteeseen. Onko toisella puolella jo uusi alue, tuntematon maa?

Yksi taidegrafiikan perinteisistä hahmoista on esiliinaan pukeutunut mies, joka nostaa puuvillapaperia metallipedillä lepäävältä kuparilaatalta. Tämä tapahtuma esittelee hyvin sen, miksi kuilun käsite kuuluu minusta niin tiiviisti taidegrafiikkaan. Pitkään kyseenalaistamaton perinteen jatkumo, käsityöläistaitoon nojaava liikesarja, sisältää murtuman. Paperin nostaminen laatalta todistaa loikasta kahden tutun alueen välillä: käsin kaiverretun ja koneella monistetun; kolmiulotteisen metallialangon ja kaksiulotteisen viivasommitelman; yhden värin abstraktion ja monivärisen figuraation.

Kuilun eri puolille jäävät työstetty ja ilmestyvä, merkitty alue ja merkitsemätön maa, kohtaaminen ja etäisyys. Silmät auki loikkaaja alkaa pohtia, mitä välillä tapahtuu. Miten yhdestä kuvasta tulee sama mutta toinen? Minkälaista on painetun kuvan kuvallisuus?

\*\*\*

Tässä esseessä selvitan, mitä tarkoitan taidegrafiikan olemusta kuvaavalla kuilun käsitteellä. Vertaan sitä ”tulemisen” (*devenir*) käsitteen, jonka luonnetta ranskalaiset ajattelijat Gilles Deleuze ja Félix Guattari määrittävät geofilosofiassaan. Vertailun avulla pyrin pohtimaan, miten taidegrafiikka ja painettu taide tuottavat käsitteitä. Deleuzen ja Guattarin filosofisesta perinnöstä vaikuttuneena pohdin siis ”tulemisen” soveltuvuutta hajotetun ja hajanaisen kuvan alueelle.

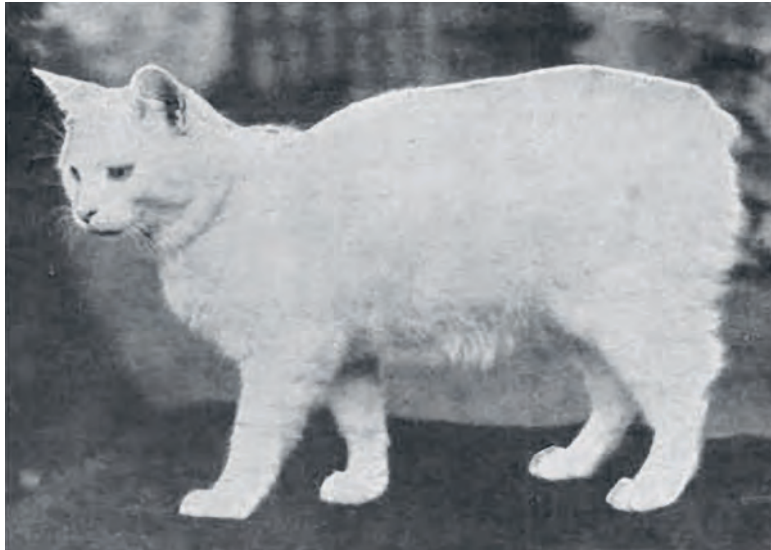
Deleuzen ja Guattarin mukaan filosofia on tuleamista. Filosofia on myös käsitteiden luomista – sen ”pulma on se ainutkertainen piste, jossa käsite ja luominen yhtyvät” (Deleuze & Guattari 1993, 22). Käsitteiden luominen on täten myös tuleamista, tai: ”Tuleminen on yhtä kuin käsite itse” (mt., 115). Tuleminen ja käsite kääntyvät pois historiasta, sillä ne eivät edusta hierarkkista järjestystä vaan uuden luomista ja siten myös moniäänisyyttä, fragmentaarisuutta, moneutta (mt., 26, 96). Käsitteeni painetusta kuvasta on täten hämmäntävän

paljon tällaisen määrittelyn käsitteen kaltainen, jatkuvasti tulossa oleva, haaroittuva olio.

Suhtautumiseni taidegrafiikkaan on siis käsitteellistävä. Olen miettinyt, johtuuko tämä vain omasta taipumuksestani problematisoida kuvia kaivamalla esiin niiden pinnan takana olevaa tekstiä. Taidegrafiikan olemusta tutkiessani olen kuitenkin päätenyt siihen tulokseen, että kyse ei ole vain minusta. Väitän, että kuvien valmistaminen painamalla on perimmiltään käsitteitä synnyttävää, sillä juuri tämän alueen piirissä tehty taide saa minut kysymään, minkälaiset rakenteet saavat minut käsittämään kuvan ajatteluksi, käsitteelliseksi esitykseksi. Tämä suhtautuminen on johdattanut minut näkemään painetun taiteen taipumuksen: se tuottaa omassa välineellisyydessään myös oman välineensä filosofiaa, *mediafilosofiaa*.

Lukiessani kuvan ja käsitteen ontologiaa Deleuzen ja Guattarin filosofiasta käsin olen kokenut jopa onnellisuuden hetkiä: heidän kirjoituksensa on antanut vaikutelmilleni rakenteen, sovittanut epä-määräiset aavisteluni kokonaisuudeksi, joka tekee todellisuuden käsittelystä mielekäästä. Yksi seikka ei kuitenkaan sovi heidän ajattelunsa virtaan. Kuvantekijänä minusta tuntuu, että kaikkien taideteoksien käsittely ainoastaan esteettisinä tulemisina saattaa ohittaa niissä jotain oleellista. Intuitiivisen kaiheruksen perusteella olen alkanut tutkia, kuinka paljon ajattelu erityisesti painetussa kuvassa tapahtuu havainnon kääntämisen ja aistimusten synnyttämisen lisäksi käsittein. En uskaltaisi sanoa näin, ellei minulla olisi lupaavaa löydöstä tutkittavana: arvelen luoneeni käsitteen taiteellisessa työskentelyssäni, painetuissa kuvissa.

Apuvälineenäni tutkimuksissani on Deleuzen ja Guattarin lisäksi on ollut kirjallisuudentutkija Roland Barthesin (1915–1980) valokuvaan kohdistuva ajattelu. Mielestäni taidegrafiikkaa ja valokuvaa yhdistää niiden kummankin projektioluonne, kuvan viittaaman kohteen itsepintainen läsnäolo ja tavoittamattomuus. Barthesin



Clencairn Manxie, a beautiful Manx cat, owned by Miss Livingstone. A white specimen of this breed with deep blue eyes is much valued by fanciers. Löydetty valokuva. Kuva Charles Reid.

valokuvan olemuksen pohdinta tarjoaa minulle taustan syventää ajatteluani taidegrafiikan kuvien kuvallisuudesta. Hänen teostaan *Valoisa huone* (1980) lukemalla tarkastelen kahden erilaisen kuvan yhtymis- ja eroamiskohtia. Niin valokuva kuin painettu kuvakin ovat jollain tapaa menneisyyden heijastumaa. Barthesin valokuvan viittaavaa luonnetta tarkastelemalla pohdin sitä, miten paljon taidegrafiikan kuvat itse asiassa ovat sidoksissa esittämäänsä kohteeseen ja minkä verran niissä lähennyttään Deleuzen ja Guattarin muotoilemaa filosofista käsitettä.

Käytän termejä "taidegrafiikka" sekä "painettu taide" ja "painettu kuva" rinnakkain. Tämä on perusteltua siksi, että termeillä on oma ilmaisuvoimansa, mutta samalla ne kuitenkin erottamattomasti liittyvät toisiinsa. Taidegrafiikka on kätevä termi siksi, että se viittaa historiallisiin, vakiintuneisiin painotapoihin ja auttaa sitomaan kir-

joitustani konkretiaan. Kuparilaatan ja vedoksen välinen etäisyys on selkeyden vuoksi toistuva esimerkki kuilun olemusta selvittäessäni. Toisaalta taidegrafiikalla on samasta perinteikkyydestä johtuva painolasti: ehkä vedosmarkkinoiden vuoksi se alkoi 1800-luvun alun jälkeen tarkoittaa suljettuja prosesseja, joissa on kyse lähinnä käsi-työtaidon myyntiarvosta.<sup>1</sup> Tämän vuoksi "painettu taide" kulkee taidegrafiikan rinnalla. Nämä ovat osittaisia synonyymejä: painettu taide sisältää taidegrafiikan, mutta kykenee johtamaan huomion siihen, mikä taidegrafiikassa on erityistä ja sen olemusta rajaavaa. Rajaavia eivät ole siis tietyt vakiintuneet prosessit, vaan niiden ytimessä sijaitseva kuilu, jota tarkastelen esseessäni. Kuilu merkitsee painamisen kykyä tuottaa uutta ja mahdollisesti käsitteellistä ajattelua.

#### TAIDEGRAFIikka OMAN MEDIUMINSA FILOSOFIANA

Mediafilosofia on filosofian erityisalue, jossa mediaa tarkastellaan filosofian näkökulmasta. Yksinkertaisimmillaan media tarkoittaa tässä symbolisia liittimiä, jotka yhdistävät toisiinsa viestejä, viestijöitä ja viestinnän keinoja. Minimalistisimmat teoreetikot rajoittavat median tarkastelunsa keinoihin, keskittyen ainoastaan välittävään mekanismiin (Peters 2010). Tarkemmin ottaen mediafilosofian tutkimuskohteena ovat niveltyvät ja siirtymiset filosofisten käsitteiden, konkreettisten tekniikoiden, aistimus- ja ilmaisumuotojen kuten kuvien, sanojen ja äänien ja yhtä hyvin sosiaalisten rakenteiden ja muutosten välillä. Toisin sanoen mediafilosofian kohteita ovat prosessit, joissa käsitteet, kuvat, äänet ja sanat, tekniikat ja yhteisöt muodostavat tapahtuman. "Mediaa" ei pidä siis käsittää havaittaviksi objekteiksi kuten televisioksi, radioksi tai sanomalehdiksi. Se on ennen kaikkea tapahtumia, prosesseja ja muodonmuutoksia, joissa on osallisina erilaisia kanavia ja toimijoita. (Jokisaari ym. 2008, 8.)

Mediafilosofit tiedostavat, että mediumit eivät ainoastaan välitä vaan myös muovaavat ja synnyttävät ajattelua (mt., esim. 12). Media-

filosofia on siis myös tietynlainen tutkimustapa, jossa itse ajattelua tutkitaan medioiden läpäisemänä. Mediafilosofian ja -teorian kehityksen taustalla on todellisuuden rakentumisen laajentunut hahmottaminen. Sanallista kieltä ja erityisesti painettua sanaa ei pidetä enää ainoana ymmärrystä tuottavana ja välittävänä elementtinä. Sen rinnalle ajattelun mediaksi on noussut kuva ja sen erilaiset kielet (Elo 2007b, 134–135).

Mediafilosofian näkökulmasta mikään väline ei ole pelkkä väline (Jokisaari ym. 2008, 24), vaan jokainen media vangitsee ja vapauttaa aistimusta ja ajattelua omissa rajoissaan. Media määrittää todellisuutta, ja kulttuurimme tulee mahdolliseksi vasta mediaalisten välitysten myötä (mt., 9–10). Mediafilosofia lähtee ajatuksesta, että sekään ei ole olemassa ilman mediuumeja, ilman kirjoitusta ja sen levityskanavia – ilman omaa ulkopuoltaan (mt., 16). Filosofia tarvitsee välittäjän siirtyäkseen ihmisestä ihmiseen, ja tämä välittäjä ei ole neutraali. Tai ehkä paremmin: ei ole löydettävässä mediumia, joka ei osallistuisi viestiin millään tavalla, vaan viestiä kannatteleva muoto aina vaikuttaa sen siirtymiseen. Välittämisen lisäksi mediumit toisin sanoen vaikuttavat ajatteluun ja myös synnyttävät sitä. Muoto luo sisältöä, media itsessään on viesti (Elo 2007b, 134).

Mediafilosofia kartoittaa siis omasta suunnastaan kytköksiä filosofian ja ei-filosofian, esimerkiksi tieteen ja taiteen välillä. Mediafilosofia on ikään kuin metafilosofiaa, jossa pohditaan muun muassa sitä, mitä filosofia loppujen lopuksi on (Deleuze & Guattari 1993). Väittäessäni, että taidegrafiikan harjoittaminen voi lähentyä mediafilosofiaa, esitän siis, että se on myös jonkinlaista metatason kuvantekemistä: että tapahtuessaan – tuotettaessa teoksia – taidegrafiikassa samalla tutkitaan, miten nämä teokset syntyvät *teoksiksi*, eli miten ne tulevat ymmärrettäviksi kuviksi.

Oman mediuminsa filosofiana taidegrafiikka siis käsitteellistää operaatioitaan. Siinä tutkitaan niiden historiallisia, teknisiä ja meta-

fyysisiä perusteita sekä sitä, miten teokset ovat suhteessa todellisuuden ja erityisesti: miten painetun taiteen kuvat *auttavat ymmärtämään tätä todellisuutta*. Katsotaan vaikka painetun taiteen ytimessä olevaa prosessia, vedostamista ja sen ennakkoehtoja: vaatiessaan luonnosta ennen matriisia ja matriisia ennen vedosta taidegrafiikka vaatii suuntaamaan huomion omaan ontologiaansa – olevaksi tulemisen ehtoihin.

Selkeyttäkseni ja perustellakseni väitettäni taidegrafiikan kyvystä käsitteellistää keskityn tässä kirjoituksessa erityisesti Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin ”tulemisen” käsitteen pohdintaan. Tämä on oikeutettua ja varsin johdonmukaistakin toisaalta siksi, että Deleuzen ja Guattarin tuotannolla on tunnustettu ja vakiintunut paikansa mediafilosofian ytimessä. *Mitä filosofia on?* -teoksessa (1991) esiteltyä filosofian ”laskostumista” ulkopuoleensa esitetään jopa mediafilosofian metodiseksi ohjenuoraksi. Tämä tarkoittaa tutkimuksen suuntaamista siten, että pohditaan niitä liitoksia, kytkentöjä ja käytäntöjä, joissa filosofia voi tapahtua ja jotka ”mahdollistavat uusien havaintojen ja ajatusten esiinnousun” (Jokisaari ym. 2008, 18). Muun muassa uudet mediumit ja tapahtumat tieteen ja taiteen alueilla punovat tätä poimuttuvaa kalvoa filosofian ympärillä. Nyt tarkennan erityisesti Deleuzen ja Guattarin ajattelussa esiintyvään *tulemiseen*. Sitä erittelemällä pyrin näyttämään, miten painetun taiteen tekemiseen voi hyvinkin liittyä käsitteiden luomista ja miten painettu taide alkaa näin lähentyä filosofian harjoittamista.

Tässä kirjoituksessa ryhdyn harjoittamaan jotakin, johon ajattelijat itse kannustivat, nimittäin kommentoimaan ja muokkaamaan filosofisia käsitteitä, myös Deleuzen ja Guattarin omia. *Kuilun* käsite on työkaluni tässä prosessissa, jonka motivaationa on ensisijaisesti ymmärtää maailman minulle näyttäytymisen tapaa. Teen tämän ei-filosofian suunnasta, taiteesta käsin, ja koetan noudattaa myös mediafilosofian metodia: *laskostaa filosofiaa ulkopuoleensa*. Tärkeässä



osassa tässä prosessissa on uuden luominen, sillä ”ne, jotka kritisoi-  
vat luomatta, jotka tyytyvät puolustamaan haamua kykenemättä an-  
tamaan sille voimaa herätä henkiin, ovat filosofian vitsaus” (Deleuze  
& Guattari 1993, 39).

CLENCAIRN MANXIE JA  
AJATTELUSTA PAINETUSSA KUVASSA

Edellä ollut kuva hännättömästä kissasta oli lähtökohta teokselleni  
*Clencairn Manxie, a beautiful Manx cat, owned by Miss Livingstone. A white specimen of this breed with deep blue eyes is much valued by  
fanciers.* Tämä teos on saanut kaksi toisistaan erillistä muotoa, joista  
kumpaakaan en pidä sen lopullisena ilmentymänä. Se ei vielä täy-  
sin *pysy itsekseen pystyssä*.<sup>2</sup> Edelleen tulemisen tilassa oleva teos on  
juuri tästä syystä hyvä teosesimerkki: sen avulla voin alkaa luonte-  
vasti selvittää toisaalta taidegrafiikan mediafilosofista luonnetta ja  
toisaalta ”kuilun” käsitteellistä potentiaalia. Työn keskeneräisyyden  
kautta olen lisäksi ymmärtänyt epäselvät motiivini tekohetkellä.  
*Clencairn Manxiessa* olen yrittänyt kääntää olennaisia taidegrafiikan  
viestimisen, olemassa olemisen ja olevaksi tulemisen tapoja fyysi-  
seen muotoon.

*Clencairn Manxie* on toiminut taiteellisen tutkimuksen välineenä.  
Vuonna 2014 aloin suunnitella löytämästäni kissan kuvasta iteraa-  
tioita, joilla tähtäsin tiettyyn tavoitteeseen: otteen saamiseen kuva-  
olion kuvallisuudesta. Työskentelystäni puhuessa lainaan mieluusti  
matematiikan termiä ”iteraatio”, joka tarkoittaa moneen kertaan ta-  
pahtuvaa toistamista, sillä se kuvastaa hyvin prosessiani: kummas-  
sakin on kyse kehityksestä johonkin tiettyyn päämäärään ilman, että  
välttämättä tunnen tuota päämäärää ennalta. Kehitysaskeleet ovat  
asteittaisia, pieniä hapuiluja lähemmäs lopputulosta, joka on saavu-  
tettu sitten, kun toistot, iterointi, päätetään lopettaa. *Clencairn Man-  
xiessa* tämä prosessi on edelleen kesken, ja tällä kirjoituksella halu-

an kuvata tapahtumien sarjan tämänhetkistä vaihetta: sitä, miten  
intellektuaalisella intuitiolla rikastettu taiteellinen työskentely on  
liukumassa tutkimukseksi luotuani käsitetyökalun, joka nyt kaipaa  
mielestäni erityisesti kytkemistä filosofiaan.

Olen tehnyt *Clencairn Manxiesta* kaksi erilaista, helposti kollaa-  
seiksi luokiteltavaa versiota: yhden tasaisen pinnan silkkipainove-  
doksen, jonka fragmentaarisuus tapahtuu yhtenäisen kuvapinnan si-  
sällä, ja toisen, jossa samalla värillä vedostetut, vaihtelevan kokoiset  
pitkänomaiset paperiarkit ripustetaan lomittain seinälle magneetein  
vain väliaikaisesti kiinni toisiinsa. Kutsun näitä jatkossa *Ensimmäi-  
seksi Manxieksi* ja *Toiseksi Manxieksi* niiden syntymis- ja pystytysjär-  
jestystä noudattaen.

*Ensimmäisessä Manxiessa* hahmottuu alkuperäinen kissankuva  
siten, että tuon varsin epätodennäköisen lähteen tunteva katsoja  
voisi yhdistää sen internetistä löytämäni digitaaliseen valokuvaan.  
Hahmottamisen helppous ei kuitenkaan peitä sitä, että kuvapinta  
koostuu sirpaleisista muodoista, joissa on sekä pyöreitä kaaria että  
teräviä kulmia poukkoilevina yhdistelminä. Nämä fragmentit ovat  
taas rasteripisteiden ryhmiä, jotka on vedostettu lämpimällä ja ta-  
saisella keskiharmaan sävyllä.

*Toinen Manxie* on huomattavasti edellistä suurempi: siinä missä  
edellinen on vedostettu yhdelle leikkaamattomalle syväpainoarkil-  
le, jälkimmäinen on noin 370 senttimetriä leveä ja 70 senttimetriä  
korkea kokonaisuus päällekkäisiä läpikuultavia papereita, joilla tois-  
tuu abstrakteilta vaikuttavia rasterimuotoja. Kirjoitan abstrakteilta  
*vaikuttavia*, sillä ripustettuina ne eivät välitä mitään figuratiivista,  
mutta *Ensimmäisen Manxien* nähnyt katsoja todennäköisesti havait-  
sisi näiden kahden kokonaisuuden sukulaisuuden ja päättelisi myös  
tunnistamattomien rasterimuotojen alkuperän esittäväksi.<sup>3</sup>

*Clencairn Manxie* todentaa taidegrafiikan luonnetta oman me-  
diuminsa ajatteluna erityisen hyvin siksi, että sen voi tulkita allego-



Milla Toukkari. Ensimmäinen Manxie. 2014 (ks. s. 110–111). Silkkipaino syväpöytäpaperille. © Milla Toukkari.

riaksi tavoista, joilla todellisuus hahmottuu meille. Sen lisäksi, että se kaikkien kuvien tavoin tuottaa uudelleen kuvallista todellisuutta, sen voi myös nähdä kommentoivan painetun kuvan rakentumisen tapoja ja tasoja. Siten *Clenclairn Manxie* ja sen parissa työskentely alkavat lähestyä taiteellisen esityksen lisäksi käsitteellistä ajattelua.

Käsittelen seuraavaksi teoksen nykyistä vaihetta kolmesta näkökulmasta, joista taidegrafiikka alkaa hahmottua oman välineensä filosofiaksi sekä käsitteitä tuottavaksi toiminnaksi. Aloitan teoksen erittelyn pienimmästä kuvaa merkitsevästä yksiköstä, rasteripisteestä.

#### KUVAN MORFEEMI

Rasteri on kuvanmuodostumisen peruselementti, jonka painoprosessi koetaan usein silloin onnistuneena, kun se ei jää näkyviin, sil-

millä havaittavaksi – tai ainakaan vedä huomiota puoleensa. Näkyvä rasteri on mielestäni helposti tulkittavissa kuvan tekemisessä syntyväksi ”noiseksi”, sillä niin kuin äänenkin suhteen, myös kuvassa tämä ilmiö voidaan määritellä häiriöksi, joka muuntaa vastaanotettavaa signaalia. Artikkelissaan ”Medium-Specific Noise” (2013) Arild Fetveit näyttää monin esimerkein, kuinka ”noisella”, melulla, on runsaasti moniulotteista ilmaisukykyä. Musiikissa noise auttaa muun muassa tilan luomisessa: noise vihjaa, minkälaisesta äänilähteestä on kyse, ja miten sitä manipuloidaan. Tämä pätee mielestäni hyvin myös kuvaan: esimerkiksi taidegrafiikan vedoksen epätoivotuista virheistä voidaan päätellä paljon tekniikasta, tekoajasta, tekijän suhteesta materiaaliinsa – työpajasta ja sen tiloista kuvan ympärillä. Näkyvä rasteripiste toisin sanoen välittää tietoa painotavan lisäksi kuvan materiaaleista ja niiden ajanmukaisuudesta.

Välineelle ominainen ”noise” – esimerkiksi rasteri – tuottaa helposti myös nostalgiaa. Tämä perustuu Fetveitin mukaan siihen, että analogiseen mediaan liittyy usein lämpimiä muistoja ja ajatuksia autenttisuudesta. Laajemmin ajateltuna noisen muotojen hyödyntäminen kuvassa virittää monimerkityksisen suhteen menneen ja nykyisen välille.

Elokuvassa noisen keinoja saatetaan myös käyttää kuvaamaan aiheen vaikeutta; niillä pyritään näyttämään jotain sellaista, mitä ei pystytä tallentamaan filmille. Fetveit ottaa tästä esimerkiksi Ingmar Bergmanin *Persona*-elokuvan (1966), jossa filmiä on käsitelty niin, että se vaikuttaa syttyvään tuleen. Fetveitin mukaan tämänkaltaisen noisen käyttö vihjaa, että filmi tuhoutuu ikään kuin sen vaikutuksesta, mitä elokuvassa käsitellään: jostain, jota ei oikein pystytä representoimaan.

Samanlaista logiikkaa kuuluu mielestäni myös näkyvän rasterin käyttöön ja moniin muihinkin painamisen prosessissa tarkoituksella esiin tuotuihin ”vikoihin”: niilläkin saatetaan pyrkiä ilmaisemaan,



Milla Toukkari. Toinen Manxie. 2015. Silkkipaino japanin-, riisi- ja syväpoinopaperille. © Milla Toukkari.

että nyt käsitellään aihetta, joka pakenee taiteilijan käsistä. Uskallan väittää, että myös rasteri saattaa alkaa vihjailla, että kuvan tekijä lähestyy jotain, joka on vaikeasti käännettävissä näkyviin paperin pinnalla – ehkä hän lähestyy uutta kuvallista ajattelua.

Halu nähdä kuva yhtenäisenä ja yhtenä kokonaisuutena saa meidät ohittamaan rasterin, tulkitsemaan sen näkymättömiin. Rasterin näkeminen taas saa meidät muistamaan kuvan rakennetun luonteen ja sen aikaansaamiseksi vaaditun rakenteen. Rasterin tuottaminen, kuvan tietylle rasteritiheydelle kääntäminen ja sopivien rasterikalvojen valitseminen toistuu taidegrafiikan prosesseissa jatkuvasti. Siksi ajattelen, että rasteri suorastaan vaatii sen tiedostamista. Se on silmä, joka katsoo vedoksesta takaisin, odottaa, että sille annetaan sen ansaitsema asema. Minulle rasteripiste sanoo: Olen morfeemi, tämän kielen pienin yksikkö, jota ilman väri ei muodostaisi kuvioita paperilla. Ilman minua se valuisi läpi seulasta, tekisi vain muodottoman merkityksettömyyden meren, josta taiteilijan teko ei nousisi. Ilman käänösprosessia, jota myöhemmin nimitän kuiluksi, jäisivät syntymättä sekä kuva että ajatus.

*Clencairn Manxien* kuvallisuus on samanmuotoisiksi rykelmiksi hakeutuneita rasteripisteitä. Yksi tuollainen piste on kuvan pienin merkitsevä yksikkö, se on sen kielen morfeemi. Rasteri on yhdessä paikassa ja ajassa oleva piste, mutta toisaalta samalla koko teoksessa toistuva monadi. Se määrää kuvan rakentumisen tavan ja on samalla yksi sen rakennusyksiköistä. Kun rasteripistettä tarkastelee tästä näkökulmasta, se alkaa käsitteellistyä.

*Toisessa Manxiessa* nämä pisteet on vedostettu erilaisille ja eri etäisyyksillä ripustetuille papereille, jotka ovat osittain läpikuultavia ja päällekkäisiä. Ne liikkuvat ohi kävelleen ihmisen ilmapirrassa, ja niille vedostetut toistuvat muodot muuntuvat paikoin varjoiksi alla oleville lehdisteille. *Ensimmäisen Manxien* yhden arkin versiossa paperilla on toisenlainen tehtävä: painetun kuvan läpi paistava valkeus

ja tyhjiys tuottavat kontrastin painetun ja painamattoman pinnan välille. Kun rakensin näitä kissateoksen eri versioita, työkaluni alkuperäisen hajottamisessa oli paperi ja sen merkityksen korostaminen. Teoksessa kuva ikään kuin repeää juuri siitä, missä sen painoperusta tulee näkyviin: rasteripisteiden välissä.

Yleisesti painopinna ja erityisesti paperin tiedostaminen ja sen laadusta tietoisiksi tuleminen on minusta tärkeä osa taidegrafiikan median ja menetelmien ajattelua. Paperin olemus on myös hyvin merkityksellinen tekijä kissateoksessa.

#### TULEMINEN PAPERILLA

Paperin käsitteellinen potentiaali on mielestäni sen kyvyssä kritisoida pysyvyyden ajatusta. Toisaalta paperi on historiallisesti yksi käytetyimmistä painopinnoista, mutta kuvataiteen piirissä sillä on ollut vähempi olemus.

Deleuzen ja Guattarin mukaan “taide säilyttää: vain se maailmassa säilyttää” (Deleuze & Guattari 1993, 168). Tämä ei kuitenkaan liity materiaalin keston ja sen fyysiseen säilymiseen. Taide pystyttää monumentteja, joiden materiaalilla voi olla hyvinkin lyhyt fyysinen kesto ilman, että se vähentää teoksen aikaansaamaa vaikutusta.

Käytännössä taiteen säilyttämisessä sekoittuvat erilaiset pyrkimykset. Filosofeille ja taiteilijoille tärkeintä on säilyttää teoksen sisältämät ajatukset ja uutta tuottavat aistimussisällöt. Taiteen historia on kuitenkin myös taiteen myymisen ja taiteilijoiden taloudellisen selviytymisen historiaa, jolloin säilytyspyrkimykseen sekoittuu taiteen fyysiseen pysyvyyteen suuntautuva objektiluonne. Mielestäni tämä seikka on edelleen yksi syy paperille tehdyn painetun taiteen vähäisempään merkitykseen.

Paperi edustaa haurautta ja katoavuutta, sen olemus on väliaikaisuus ja välittäminen. Perinteisesti se on usein ollut taiteessa paikka sisällöille, jotka siirretään johonkin tukevampaan materiaaliin. Pa-

perin tarkoitus on olla luonnosvaihe, jolta säilytettävät asiat käännetään vaikkapa marmoriin tai kankaalle. Samalla paperin olemukseen liittyy kuitenkin avoimuus muutokselle ja uudistumiselle: jos työni ei ole kiinnostava, voin rypistää sen palloksi ja heittää paperikoriin. Ehkä juuri tämän avoimuuden vuoksi paperi on historiallisesti ollut ajatusten väline, niiden medium. Tärkeissä ajatuksissahan toteutuu Deleuzen ja Guattarin muotoilema säilytyspyrkimys: niiden materiaalin keston ei tarvitse olla pitkä, ja silti ne pystyvät siirtymään ikuisuuteen.

Deleuze ja Guattari kuvailevat ajattelemista kokeilemiseksi, joka on nykyhetken totuutta vaativampaa (mt., 115). Ajattelu on vastarintaa nykyisyydelle, joka edustaa totunnaisuutta, liikkumattomuutta ja vakiintuneita tapoja. Nykyisyys on ainoastaan sitä mitä me olemme nyt ja samalla lakkaamme olemasta (mt., 116). Uuden luominen edellyttää ensi sijassa vastaan panemista ja kokeilemistä, jolla pyritään korvaamaan nykyhetken näennäinen totuus. Kokeileminen on ennen kaikkea filosofista, ei historiallista, sillä siinä ei ole hierarkioita ja siinä suuntaudutaan jatkuvasti uudelleen. Tämän vuoksi tunnistan juuri tässä paperin tuhoutumisen todennäköisyydessä ja tuhoamisen helppoudessa kriittistä voimaa: pysymättömyys houkuttelee esiin jatkuvan ja hyvin konkreettisen potentiaalisuuden, toiseksi tulemisen. Paperi on materiaaliselta olemukseltaan erityisen yhteensopiva tulemisen kuvaamiselle, koska se toteuttaa sitä itse – se on *tulossa*. Se on jotakin *vähempää*, joka liikkuu kohti toiseksi tulemistä (mt., 114).

Erityisesti painamalla paperille luominen on luonteeltaan tulevaisuuteen suuntautunutta kokeilemistä: siinä jokaisessa luomisprosessin vaiheessa häivytetään edellistä ja katkaistaan alkuperäisyyden ketju. Luonnosta ei enää tarvita, kun se on siirretty laatalle, laattaan ei suhtauduta kuvapintana enää vedostusvaiheessa, ja painetun kuvan syntymisen jälkeen se saatetaan jopa tuhota. Painami-

nessä ikään kuin käännyttään pois edellisestä ja avaudutaan ja antaudutaan uuden materiaalin ja uuden vaiheen tulemisen ehdoille.

Taidegrafiikalla on ollut omat taidemarkkinoiden tarpeita tyydyttävät säilytyspyrkimyksensä. Paperitaidetta yritettiin tehdä säilyvämmäksi editioinnilla eli tuottamalla matriisilta ennalta määrätty määrä samanlaisia toisintoja. Editiot ovat ehkä lisänneet kuvaa kannattelevan materiaalin ajallista kestoja, mutta ne ovat muuttaneet painetun taiteen teosluonnetta merkittävästi: editiossa teos kytketään yhteen tiettyyn alkuperään, mikä tekee kokeilun, ajattelun ja lopulta tulemisen mahdottomaksi. Siksi taidegrafiikan editio ei ole minusta kiinnostava, koska pyrkimällä konkreettisesti säilyttämään suhteen tuohon yhteen alkuperään se välttää käsitteellisen murtumisen, jossa paperin kiinnostavuus piilee. Juuri tuhoutumisen mahdollisuus saa painetun paperin tulemisen tilaan. Ja tämän paperin katoavuuden äärellä myös sellainen teos kuin *Toinen Manxie* pakottaa hyväksymään tapahtumisen ensisijaiseksi olemisen muodoksi.

#### SIIRTYMÄT KUVASSA, AJATTELUSSA

Rasterin ja sen painopinnan tutkimisen lisäksi *Clencairn Manxietä* voi tarkastella siirtymän näkökulmasta. Siirtymä on yksi tasoista, joissa teoksen kuvallisuus alkaa mielestäni hakeutua kohti käsitteellistä ajattelua.

*Toinen Manxie* oli osa lopputyönäyttelyäni ”*keräily, katsominen, tietäminen*,” joka oli esillä vuonna 2015 helsinkiläisessä Myymälä2-galleriassa. Sen yhteydessä ei ollut muita alkuperäiseen kissakuvaan liittyviä vihjeitä kuin teosluetteloon kirjoitettu teosnimi *Clencairn Manxie, a beautiful Manx cat, owned by Miss Livingstone. A white specimen of this breed with deep blue eyes is much valued by fanciers*, joka toistui kuvan alkuperäisessä internet-lähteessä. Teosnimen ja teosta kommentoivan näyttelytekstin lisäksi (ks. kuva s. 122) se oli kuitenkin ripustettu tilaan vastapäätä rodullistamista ja kuvan tulkintojen

rakentumista käsittelevää teosta.

Kun näyttelyn katsoja näki teoksen, saattoi ensimmäinen siirtymä tapahtua – siirtymä teoksen sisässä painopinnalta toiselle. *Toisessa Manxiessa* katse voi liukua päällekkäisten paperien tasojen välillä, vedostettujen pintojen reunojen ylitse – tai pysähtyä niiden saumoihin. Abstrahoituneet rasterimuodot eivät ole ainutkertaisia, vaan ne toistuvat teoksen sisällä, jolloin tarkkaavainen katsoja saattaa hyvinkin siirtyä teoksessa muodosta muotoon, toistosta toistoon, vertaillen niitä, etsien yhtäläisyyksiä, tarkkaillen muotojen muuttumista tai pysymistä samoina. Painetut alueet rohkaisevat siis katsojaa liikkumaan teoksen äärellä, siirtymään tasolta ja lehdeltä toiselle, päältä alle tai sivulta toiselle.

Mahdollisuus toiselle siirtymälle syntyi, jos näyttelykävijä luki edellä mainitun teosnimen. Tämä oli minusta *Toisen Manxien* installoinnissa teoksen merkittävimpiä siirtymiä. Liike tunnistamattomasta kuvasta hyvin kuvalliseen tekstiin ei synnytä mitään tiettyä vastaavuusparia: yksityiskohtaisesta tekstistä painettuun kuvaan siirryttäessä ei muodostu rasterimuotojen välittämää viestiä, vaikka juuri kummankin sisältämä detaljien runsaus vaikuttaisi ennakoivan sitä. Kuvan ja kirjoituksen väliin avautuu kuilu, mutta kuitenkin niin, että kumpikin puoli esitellään. Kumpikin sisältää tietoa, joka viittaa johonkin ulkopuoliseen, poissaolevaan: tässä puhutaan kissasta – tässä pitäisi olla vaikutelma kissasta.

*Toinen Manxie* värähtelee hajotetun rasterisilpun ja vanhahtavan, rotukissaa mairittelevasti kuvailevan tekstipätkän välillä. Teosnimestä siirtyy jotakin kuvaan ja kuvasta jotain tekstiin: kuvan fragmentaarisuus tulee tekstiin, ja kumpikin muuttuu toisekseen. *Kaunis kissa* muuttuu epäselväksi pisterykelmäksi ja mykkä paperiseinämä ihannoiduksi muotovalioksi. Tällä epäjohdonmukaisella tekstin ja kuvan rinnastamisella pyrin tuottamaan vastaanottajassa epäluuloa kahdella tapaa: toisaalta epäluuloa kuvan yhtenäisyyttä ja merkit-

semismahdollisuuksia kohtaan, toisaalta rajaamiamme ajattelun kategorioita kohtaan. Tarkkaan määritely eläinrotu, jalostettu manxissa, edustaa tällaista lukittua ajattelua, määritettyä nykyhetkeä, joka on aina jo mennyttä, vanhanaikaista.

Viritin näyttelyn teoksista rihmaston, jossa sen osat viittasivat toisiinsa ja ruokkivat toistensa tulkintaa: siirtymiset osien välillä rakensivat kokonaisuutta monisyisemmäksi kuin niiden materiaalisuus mahdollistaa. Näin jälkikäteen osaan nimetä tuon rihmastollisuuden: näyttelyssä teokset olivat toisistaan erillisiä mutta kytkeytyivät toisiinsa kuitenkin ajattelun tasolla. Ne eivät olleet hierarkisessa suhteessa toisiinsa – yhdestä ei johdettu toista – vaan ne rakensivat yhtä aikaa toinen toistaan. Näyttelyni nimi viittasi tähän ajattelun kiertyvään, nousevaan ja laskevaan prosessiin, jota en tosin vielä silloin ollut yhdistänyt Deleuzen ja Guattarin filosofiaan.

Näyttelyn kautta sain tiivistettyä jotain olennaista omasta työkentelytavastani: ajattelen kuvien kautta. Tarkennan: tekemäni kuvat ovat ajattelua, eivät siis ainoastaan ajattelun kuvitusta tai heijastusta. Kuvat ovat ajattelun medium, sen *välitin*, joka välttämättä osallistuu itse ajatteluun. Toisin sanoen pyrin rakentamaan ymmärrystäni tekemällä kuvia. Nämä kuvat samalla rakentavat todellisuutta. *Toista Manxieta* näyttelytilaan sommitellessani ymmärsin myös sen, mihin taiteella pyrin. Pyrkimyksen voi tiivistää melko tarkasti mediafilosofian tutkimuskohteiden määrittelyyn:

*Tällöin tutkimuksen kohteiksi asettuvat moninaiset niveltymiset ja siirtymiset filosofisten käsitteiden, konkreettisten tekniikoiden, aistimis- ja ilmaisumuotojen (kuvien, sanojen, äänien) ja yhtä hyvin sosiaalisten rakenteiden ja muutosten välillä, toisin sanoen prosessit, joissa käsitteet, kuvat, äänet ja sanat, tekniikat ja yhteisöt muodostavat tapahtuman. (Jokisaari ym. 2008, 8.)*

Myymälä2:ssa  
21.1.–8.2.2015

Parahin Keräilijä,

kiitoksena tarjoamastanne arkistomatkasta, tahdon lahjoittaa osaksi kokoelmaanne tämän dokumentin vaatimattomista pohdinnoistani.

Arkistoonne tutustuessani koin voimakkaasti tämän maailmamme katoavaisuuden ja muistin haipumisen. Se havisi vedostenne läpikuultavilla lehdillä, kurkisti suoraan silmiin väripintoihin leikatusta aukoista. Mitä menneisyys on paitsi aukkoja, joita kehystävät muistojemme vääntyneet jäännökset?

Ja kuitenkin, todellinen keräilijä hamuaa ajan tähteitä, rakentelee sirpaleista arkistoaan. Onhan aukkokin kuva pois leikatusta, kuten varhaisemman kissateoksenne leikkuujätteestä koottu *Clenclairn Manxie* osoittaa.

Nostan hattua arkistotyönne määrätietoisuudelle, joka todentuu vaikuttavassa määrässä toistoa, fragmenttien kerrostamista, tapahtuman jättämän muiston jauhamista kohti – niin mitä?

Vimmainen tarpeen jäljittää ja jahdata ovelasti pakenevaa muistikuvaa päättyy tappioon. Mennyt livahtaa karkuun joka kerta. Jäljelle jää vain metsästysprosessi: pari satunnaista valokuvaa, luonnos, hajanaiset muistiinpanot, rekonstruktioyritykset eräistäkin *Näyistä 14.5.2014*.

Kaltaisenne arkistonhoitaja ei tietenkään tyydy ainoastaan kokoamaan dokumentteja vaan vahvistaa, kopioi, luetteloi. *Pe(a)u commun, masques blancs*:in valokuvat ja lehtileikkeet kellastuvat, haalistuvat, mutta tarkasti laatimanne ja vedostamanne lomakemuotoiset kuvaukset säilyvät historialle.

Tunnollisinkin arkistolaitos päättyy lopulta tasapainoilemaan valintojen ikuisuushyrrällä. Vedostitte kokoelmaanne kuvakaappauksen 27 minuutin videosta. Miksi juuri kyseinen ruutu eikä seuraava tai sitä seuraava tai sitä seuraava? Te tiedätte tämän jo. Teettehän työnne mielivaltaisuuden keskellä, alistuneena mahdottomuudelle tallentaa todellisuus puhtaana.

Ja kuitenkin ei menneisyydestä ole olemassa muuta kuin säästetyt fragmentit. Tämä syvästi inhimillinen totuus paljastuu omakuvassanne. Kerrassaan liikutuin varjokuvanne ääriviivasta, jonka (ehkä urakasta uupunut) haparoiva kätenne oli tunnollisesti jäljentänyt. Näin tallennettuna myös Te itse vihdoin olette olemassa.

Pysyvyyttä kunnioittavimmin anoen,  
Lahjoittaja

## TULEMINEN

Deleuzen ja Guattarin ajattelussa tulemisen käsitteellä on tärkeä asema erityisesti heidän pohtiessaan sitä, minkälaista toimintaa filosofia, taide ja tiede ovat. Seuraavaksi piirrän karkean muotoilun tulemisesta sekä filosofiassa että taiteessa. Näin kontekstualisoin pohdintaani painetusta taiteesta, jossa olen kokenut jotakin, mikä mielestäni lähenee juuri filosofiassa tapahtuvaa *tulemistä*.

Deleuze ja Guattari muistuttavat usein, että filosofia on käsitteiden luomista (Deleuze & Guattari 1993, 44). Se ei ole vain vanhojen käsitteiden ”kiillottamista” (mt., 17) ja siten historian reflektointia vaan ennen kaikkea uusien tuottamista kokeilevalla asenteella. Tuleminen syntyy historian ehdoista ja palaa niihin ajan ja uusien käsitteiden väistämättä kasautuessa historiallisesti. Tuleminen ei kuitenkaan ole historiaa, sillä ”[h]istoria ei ole kokeilua, vaan vain niiden melkein negatiivisten ehtojen kokoelma, jotka tekevät mahdolliseksi kokeilla jotain, joka pakenee historiaa. Ilman historiaa kokeileminen jäisi määräämättömäksi, vaille ehtoja, mutta silti kokeilu ei ole historiallista, vaan filosofista.” (Mt., 115.)

Käsitteiden luomisen lisäksi filosofia on tason piirtämistä. Käsite on filosofian alku, mutta sen lisäksi tarvitaan taso, jolle käsite voi asettua. Deleuzen ja Guattarin filosofiassa tämä immanenssin taso on filosofian absoluuttinen perusta, pohja, jolle se luo käsitteensä (mt., 50). Filosofia on siis eräänlaista konstruktiota, joka koostuu kahdesta elementistä: toisaalta tason pingottamisesta kaaoksen päälle ja toisaalta käsitteiden luomisesta tasosta (mt., 44, 49).

Immanenssin taso ei ole minusta ollenkaan yksinkertainen asia ymmärtää. Ensinnäkään immanenssi ei itse ole käsite vaan jotain, jossa käsitteet *ovat*. Immanenssin taso ei edes oikein ole ajatelta-

vissa olevaa, vaan ”ajattelun kuva, kuva siitä mitä tarkoittaa ajatella, käyttää ajattelua” (mt., 45).

Immanenssin taso on kuitenkin tärkeä osa tulemista, eikä sitä siksi tässä yhteydessä voi täysin sivuuttaa. Itse asiassa Deleuze on luonnehtinut ajatteluaan juuri immanenssin filosofiaksi (Smith & Protevi 2015). Immanenssi tarkoittaa filosofisissa yhteyksissä yleensä maailmassa olevaa tämänpuolisuutta, vastakohtana transsendentille eli sille, joka ylittää tämän maailman. Immanentti merkitsee siis joidenkin rajojen sisäpuolelle jäävää (Bell 2003, 731). Deleuzelle ja Guattarille ajattelu on siis ensisijaisesti jotain, joka ei ole transsendenttia vaan tässä maailmassa kiinniolevaa ja siitä lähtöisin. Siten myös käsitteet ovat tässä maailmassa: ne ovat äärellisiä liikkeitä maailman ympäristössä, jota kuvaillaan immanenssin tasoksi.

Immanenssin taso on kuin autiomaa, jota käsitteet asuttavat. Juuri tason ansiosta käsitteiden väliset yhteydet voivat lisääntyä, uusia käsitteitä voi syntyä ja toisia sulautua yhteen. Käsitteet lisäksi ikään kuin ”huolehtivat tason asuttamisesta alituisen uusiutuvalla ja vaihtuvalla kaartuvalla pinnalla” (Deleuze & Guattari 1993, 45). Immanenssin taso on verrattavissa Deleuzen ja Guattarin geofilosofiassa elävään maaperään: se on liikkeessä, aaltoilee ja poimuttuu (ks. Parikka 2008, 163–164).

Filosofien mukaan ajattelu voi todella vapautua ja pysyä uutena luovana vasta, kun filosofia rinnastetaan ennemmin geografiaan kuin historiografiaan (Deleuze & Guattari 1993, 101). Tämä perustelee sen, miksi Deleuzen ja Guattarin metafilosofia on täynnä kielikuvia, jotka kytkevät filosofian ennemmin maaperään kuin historiaan. Litteä, uurteinen ja kasautuva ympäristö mahdollistaa käsitteiden ”suurenmoisen rinnakkainolon” (mt., 65) ja uudistumisen eli tulemisen, kun taas historian rakentama hierarkkinen ympäristö sitoo ne paikoilleen.

Geofilosofisin termein filosofiset käsitteet ovat siis kuin saaristo,

ja immanenssin taso on ”se hengitys, jossa nuo pikkusaaret uivat” (mt., 45). Toisaalta käsitteet ovat myös kuin nousevia ja laskevia aaltoja, ja taso taas on yksi ääretön aalto, josta ne purkautuvat ja johon ne kääriytyvät (mt., 44).<sup>4</sup> Käsitteet ovat täten tapahtumia, jotka tulevat olemassa oleviksi jossain määrin muodottomalla tasolla, ja niitä pitäisi ajatella ennemmin tuon tason alueina kuin objekteina. Taso tarjoaa alueilleen horisontin, joka sisältää kaiken ajateltavissa olevan: käsitteen menneen, nykyisen ja tulevan muodon (mt., 45, 106).

”Tuleminen” tapahtuu immanenssin tasolla. Itse asiassa Deleuzen ja Guattarin mukaan ”tuleminen on yhtä kuin käsite itse. Se syntyy historiasta ja palaa siihen, mutta ei ole sitä.” (Mt., 115.) Tuleminen on puhdas tapahtuma: sillä on oma ympäristönsä tai miljöönsä, mutta ei varsinaista alkua tai loppua (mp.). Ja koska filosofia on käsitteiden luomista, filosofia on juuri tuota tulemista. Käsitteet ovat luomisen tapahtumia filosofisessa ajattelussa. Ja tarkalleen ottaen tulemista on vain sellainen ajattelu, joka luo jotain *uutta*.

Filosofia on tulemista, joka ”leikkaa historiaa käymättä kuitenkaan yksin tämän kanssa” (mt., 65). On siis jotain, joka leikkaa, ja jotain, jota leikataan. Deleuze ja Guattari luonnehtivat immanenssin tasoa kaaoksen poikkileikkaukseksi, joka toimii eräänlaisena seulana (mt., 50). Ymmärrän, että seulan läpi nousevat oliot ovat käsitteitä, jotka auttavat hahmottamaan seulan alle jäänyttä kaaosta. Tason, käsitteen ja filosofian yhteyttä he selvittävät vielä toteamalla, että ”ensimmäisiä filosofejia olivat ne, jotka asettavat immanenssin tason kaaoksen ylle jännitettyä seulana” (mt., 51).

Tulemiselle luonteenomaista, jopa siihen elimellisesti kuuluvaa, on tietynlainen sekaantuminen. Ajattelussa tämä tarkoittaa sitä, että on mahdotonta ajatella jotakin muuttumatta siksi itse (mt., 50). Tuleminen edellyttää toisin sanoen jonkinlaisen vaihtovyöhykkeen, jossa yhdestä siirtyy jotakin toiseen. Tämä saa minut ajattelemaan *Toisen Manxien* rikkonaisen kuvan ja ihannoivan tekstin välillä tapahtuvaa



siirtymistä, jossa kummatkin sekoittuvat, alkavat kuvailla toisiaan ja tulevat osittain toisikseen.

Deleuze ja Guattari huomauttavat, että tulemisessa on kyse filosofian perustavasta suhteesta ei-filosofiaan eli filosofian ulkopuoleen (mt., 114). Filosofinen ajattelu on uusien yhteyksien luomista, mikä tarkoittaa välttämättä sen vastustamista, mitä nykyisyys voi tarjota. Tuleminen on vastarintaa nykyisyydelle (mt., 112–113), se on epäajanmukaista: tuleminen edustaa sitä, mitä meistä on tulossa. Nykyisyyden torjuminen eli epäajanmukaisuus voidaan käsittää sellaiseksi ”eron voimaksi, joka pyrkii löytämään (vielä) havaitsemattomia aistimisen, ajattelun ja tulevaisuuden (eli muutoksen) muotoja” (Parikka 2008, 146). Filosofiasia tämä on käsitteiden syntymistä, mutta ajattelua on myös muunlaista. Tieteessä ajatellaan funktioin ja taiteessa taas aistimuksin. Deleuzen ja Guattarin (1993, 201) mukaan mikään näistä luovan ajattelun kolmesta muodosta ei ole toista parempi tai selkeämmin ajattelua. Ne ovat kaikki yhtä arvokkaita luomisen tapoja ja idealisoimisen muotoja, vaikka kaikkien niistä ei olekaan tarpeen käyttää käsitteitä (mt., 20).

Syy, miksi halusin kuitenkin alkaa kartoittaa painetun kuvan olemusta juuri *käsitteitä* luovana ajatteluna, ei siis ole se, että joutuisin puolustamaan ajattelun kuvallista muotoa ja taidegrafiikan paikkaa sen osana. Sen lisäksi, että Deleuze ja Guattari itse luonnehtivat taidetta ajatteluksi, monet mediafilosofiaa tutkineet ovat perinpohjaisesti jäsenelleet kuvien olemusta ajatteluna. Motivaationi pohtia painetun taiteen mahdollista käsitteellisyttä piilee siinä, että minusta vaikuttaa, että esteettisissä aistimuksissa tapahtuva ajattelu ei onnistu ehkä täysin vangitsemaan sitä, mitä tapahtuu taidegrafiikan teoksen tulemisessa. Tai sanottakoon se näin: luulen että taidegrafiikan piirissä tapahtuva, kuvan tekemiseen tähtäävä toiminta sisältää myös käsitteen luomisen filosofista toimintaa.

#### TULEMINEN TAITEESSA

Vaikka Deleuze ja Guattari eivät pidä taiteessa tapahtuvaa ajattelua käsitteellisenä, myös taiteessa tapahtuu tulemista. Esteettisten hahmojen tuleminen eroaa Deleuzen ja Guattarin mukaan filosofisten käsitteiden tulemisesta (mt., 182). Toisaalta he myös huomauttavat, että näillä on yhteinen immanenssin taso ja että ne ovat suorastaan kiusallisen lähellä toisiaan (mt., 97). Ennen esteettisen ja filosofisen tulemisen vertailua on kuitenkin paikallaan luoda lyhyt silmäys siihen, minkälaisia olioita taideteokset geofilosofian mukaan ovat ja miten ne ovat olemassa maailmassa.

Deleuzen ja Guattarin mukaan taideteos on *aistimusblokki*, joka koostuu komponenttiensa eli perseptien ja affektien sommitelmista.<sup>5</sup> Käyttämensä materiaalien avulla taiteilija työskennellessään irrottaa perseptit omaa kohdettaan koskevasta havainnoista sekä affektit tuntemuksista (mt., 172). Näin hän vähitellen erottaa maailmasta *määrätyn aistimusblokin, puhtaan aistimusolennon*, eli saa aikaan taideteoksen. Taide elää siitä, että se muuntaa näin materiaa aistimukseksi (mt., 178). Ja tässä muuntumisessa, jota haluaisin kovasti kutsua taiteen käännöprosessiksi, on pohjimmiltaan kyse maailmassa piilevien näkymättömien voimien näkyväksi tekemisestä. Voimien paljastamisen lisäksi, tai ehkä juuri sen kautta, *taiteessa vapautetaan elämää siellä missä se on vankina* (mt., 176).

Deleuze ja Guattari toteavat jopa, että *kuvataiteen ikuinen tehtävä on maalata voimia*. Nämä paljastamamme voimat vaikuttavat meihin, ja niihin myös meidän tulemisemme perustuu (mt., 186). Taiteessa on siis kyse tulemisesta, joka ymmärtääkseni tapahtuu sekä teoksessa että tekijässä: ”Emme ole maailmassa, me tulemme yhdessä maailman kanssa sitä kontemploidessamme. Näkeminen, tuleminen on kaikki. Meistä tulee kaikkeus. Eläimiä, kasveja, molekyyliä; nolla”, toteavat filosofit affektien ja perseptien toimintaa selvittäessään. (Mt., 174.) Olen taipuvainen tulkitsemaan tämän niin, että taiteilija

luo aistimuksia ja antaa ne vastaanottajalle saaden hänet tulemaan niiden kanssa, sisältymään luomaansa sommitelmaan. Katsoja tulee siis myös osaksi sommitelmaa. Taiteen tavoitteeksi tulee siis näyttää meille *meidän* tulemisemme, auttaa sen ymmärtämisessä. Mutta voiko taide itse olla käsitteellistä tulemista?

Taideteos *säilyttää*, ja se tekee tämän rakentamalla monumentteja (mt., 168, 172). Nämä monumentit eivät kuitenkaan tarkoita ensi sijassa menneen kunnioittamista, vaan ennemminkin *ihmisten uudelleen luotua vastaanpanemista*. Taideteos on maailmaan luotu uusi *variointi*, jonka taiteilija on luonut perseptien ja affektien kimpuista. (Mt., 180–181.) Sen luomisen ainoa laki on, että sen on pysyttävä itse pystyssä. Tämän tehdäkseen teos vaatii kuitenkin rakenteen. Tätä konstruktiota Deleuze ja Guattari nimittävät taloksi. Talo merkitsee siis taiteen alkua, ja taideteoksen tekemisessä vaikeaa on talon erisuuntaisten tasojen yhteenliittäminen siten, että taideteos voi pysyä pystyssä ja asettaa itse itsensä. (Mt., 168–169, 184.) Käsitän talon olevan ikään kuin se osa taideteosta, joka näyttää meille taideteoksen juuri teoksena: sen eri tahot ovat ”aistimusblokin kasvot” (mt., 184). Talon avulla erotamme teoksen luonnosta, josta sen aistimukset on koottu yhteen.

Talo on havaittavissa kaikista teoksista. Sen jalusta on kosmos tai kaikkeus, johon talo avautuu. Kosmos muistuttaa melko paljon immanenssin tasoa. Talo ”suodattaa ja valitsee meille kosmisia voimia” (mt., 186), ja näin tehdessään se kuulostaa hieman käsitteeltä, joka on immanenssin tason, tuon suuren seulan, kautta siivilöityä ajattelua.

Deleuze ja Guattari luonnehtivat kosmosta yhdeksi suureksi tasoksi, jolla seisovan talon kautta äärellinen voi siirtyä äärettömyyteen. Yksinkertaistettuna taideteos, aistimusolento, ei siis ole vain luontoa tai tiettyyn kohteeseen viittaavia havaintoja, vaan kaikkeuden ei-inhi millisten voimien ja tulemisen sommitelma. (mt., 170, 185.) Taideteos on siis tulemisia, jotka on puettu talon muotoon kaikkeuden tason

päällä. Nämä ovat ikään kuin teosta rakentavat kolme elementtiä. Tällaisesta taideteoksen luonnehdinnasta seuraa, että kuva on lopulta kaikkeuden kykyä. Deleuze ja Guattari ovat korostaneet, että kumpikaan ei tule toista ennen, vaan kuva ja kaikkeus ovat rinnakkaisia, eikä kumpaakaan voi olla olemassa ilman toista. Taide piirtää komposition tason, joka ”esteettisten kuvien toiminnan välityksellä sisältää monumentteja ja aistimussommitelmia” (mt., 200). Taide pyrkii osaltaan säilyttämään äärettömän ilman, että siihen suistutaan: kaaos ja kaikkeus häilyvät taustalla, mutta johtamalla aistimussommitelmia komposition tasosta voidaan saada aikaan rakenne, jossa esteettinen ajattelu voi tapahtua.

Kertaan vielä: taideteoksen monielementtisen olemassaolon alku on siis tuleminen. Deleuze ja Guattari erottavat taiteen ja filosofian tulemisen toisistaan, vaikka myöntävätkin niiden samankaltaisuuden, ja he jättävät minusta osittain auki sen, miksi niiden erillisyyden on ehdotonta. He pohtivat muutamaan otteeseen tapoja, joilla kuvat ja käsitteet voivat lähentyä toisiaan, mutta päätyvät aina siihen, että niiden tuleminen toisikseen ei ole täydellistä (mt., 95–96, 182). He määrittelevät: ”Aistimellinen tuleminen on teko, jossa joku koko ajan tulee toiseksi (silti itsenään pysyen). [...] Käsitteellinen tuleminen taas on teko, jossa tapahtuma välttää, pakenee sitä, mitä se on. Toinen on absoluuttiseen muotoon puristettua monisyntyisyyttä; toinen ilmaisun materiaan kiinnittyvää muuntelua.” (mt., 182.)

Toisin kuin käsite monumentti eli taideteos ei aktualisoi virtuaalista tapahtumaa. Virtuaalinen tarkoittaa Deleuzelle ja Guattarille toisaalta jatkuvaa uuden tulemista ja toisaalta myös menneisyyden runsautta nykyhetkessä. (Parikka 2008, 170; May 2003) Koska taideteoksella ei ole tällaista virtuaalista tasoa, ei se voi olla moneutta niin kuin käsite on. Se ei voi tulla loputtomasti vaan jää alkuperänsä muunteluksi kykenemättä koskaan täysin pakenemaan omaa olemustaan niin kuin käsite tekee. Taideteos pystyy kuitenkin ruumiil-

listamaan tapahtuman, sillä se voi tehdä siitä *mahdollisen* (Deleuze & Guattari 1993, 182). Toisin sanoen: teoksessa sen referenssi muunnetaan toiseen mahdolliseen muotoon.

Filosofisessa, käsitteellisessä ajattelussa tuleminen on ajattelijan velvollisuus: vähäisemmäksi, eläimeksi, sokeaksi, päättömäksi tullaan, jotta vähäisempi, eläin, sokea ja päätön voisivat tulla joksikin muuksi. Filosofin tulee toimia menneisyyttä vastaan ja siten vaikuttaa nykyisyyteen tulevaisuuden hyväksi. (mt., 114, 116.) Tämä tulevaisuus on ääretöntä nykyhetkeä, tulemista, jota filosofi muovaa ajattelullaan. Esteettinen tuleminen taas on jollain lailla yksinkertaisempaa. Siinä todellisuutta eli ajateltavissa olevia asioita ikään kuin puetaan toisiin vaatteisiin, ainoastaan *muunnetaan*: varioidaan, näytetään toinen mahdollinen olemisen tapa. Vaikka tämäkin tuleminen on kiinni *kaikkeudessa*, se ei silti Deleuzen ja Guattarin mukaan voi toteutua moneutena. Taiteessa luodaan aina äärellistä. Äärelliset ja säilyvät aistimussommitelmat avautuvat komposition tasolle, jonka kautta tosin voidaan päästä äärettömään. Toisin kuin taiteessa, filosofiassa tapahtumia ja käsitteitä tai tulemisiä on puolestaan äärettömästi. Filosofiassa äärettömyys täytyy siis ainoastaan *pelastaa* kaaokselta antamalla sille jonkinlainen rakenne. Tämä tapahtuu immanenssin tason virittämisen kautta. (Mt., 200.)

\*\*\*

Filosofia ja taide jakavat osittain immanenssin tason. Tästä huolimatta yksi kuvan ja käsitteen perustavanlaatuisista eroista säilyy: kuva on aina referentiaalinen, se viittaa aina itsensä ulkopuolelle. Käsite taas on jatkuva. Sillä ei ole siis viittauskohtaa, vaan se "noudattaa vain sisäisen ja ulkoisen naapurisuuden lakeja. Käsitteiden luominen on sisäisten, erottamattomien komponenttien keskinäisten kytkentöjen lisäämistä niin kauan että saavutetaan piste, jossa ei voi enää

poistaa tai lisätä yhtään komponenttia käsitteen muuttumatta." Käsitteet edellyttävät vain keskinäisen naapuruuksensa ja horisontissa tapahtuvan yhtymisensä (ks. kuva s. 133). Kuva taas on hierarkkinen ja heijastusluontoinen (mt., 95–97). Kuvan luonne projektiona on valokuvaa ja painamisen käänösprosesseja jatkuvasti käyttävälle hyvinkin ymmärrettävä asia.

Deleuzen ja Guattarin heijastus tasolla merkitsee jotain transsendenttiä (mt., 97). Heille kuva on siis ymmärtääkseni projektio jostain immanenssin tason ulkopuolisesta, mikä etäännyttää kuvaa käsitteestä perustavanlaatuisesti. Tämän vuoksi vaikuttaa siltä, että juuri referenssi ja siihen kiinnittyminen on avainasemassa estämässä esteettisen tulemisen moneutta. Heijastuksesta puhuessaan Deleuze ja Guattari viittaavat uskonnollisiin kuviin mutta toteavat myös, että niiden ero taiteen esittämiin kuviin on se, että jälkimmäiset "aina vapauttavat jonkin tason tehden siitä uusia ajattelun pintoja, joilla [...] referenssi ja heijastuminen muuttavat luonnettaan" (mt., 95). Suhde referenssiin kuitenkin säilyy aina, ja siksi säilyy myös ero käsitteeseen.

Roland Barthesin *Valoisa huone* on minulle läheinen teos vuosien takaa juuri (valo)kuvan ja sen referenssin suhteen setvimisen tarkastelun vuoksi. Lukiessani kirjaa ensimmäistä kertaa aloitin taidegrafiikan olemuksen jäsentelemisen vertailemalla sitä kirjoittajan avaamaan valokuvan *noemaan* eli valokuvan perimmäiseen, määrittävään olemukseen. Luulen, että Barthesin paljon siteerattu ja purskeltu pohdinta referenssistä voi auttaa myös nyt, selvittäessäni painetun kuvan suhdetta käsitteisiin.

#### REFERENSSIN POISSAOLO JA KUILUN LÄSNÄOLO

Suhde referenssiin määrittää valokuvan olemuksen, joka perustuu juuri kohteensa toistamiseen. Tai niin kuin Barthes (1985, 10–11) ilmaisee: valokuva ei koskaan erotu referenssistään, vaan se kantaa referenssiään itsessään. Jokainen valokuva on hänen mukaansa jo-

tenkin samaa luontoa referenssinsä kanssa. Valokuvasta ei siis voi koskaan kieltää, ettei kohde olisi ollut paikalla. Tähän liittyy myös valokuvan kahtalainen luonne: se on sekä todellisuuden että menneisyyden tuottama. (Mt., 82.)

Sama pätee monilla tavoin painettuun taiteeseen. Myös painetussa taiteessa tässä hetkessä olemassa olevat kuvat ovat todisteena jossain menneisyydessä läsnä olleesta todellisuudesta, tilasta, jossa on ollut laatta ja vedostaja. Referenssi tai kohde, joka painetun kuvan menneisyydestä säteilee, on kuitenkin luonteeltaan perustavanlaatuisesti erilainen.

Valokuvassa referenssi on eräänlainen varjokuva, kohteen säteilemä *eidolon* (mt., 15). Sen olemus näyttää, miten tuo varjo ”on ollut täällä ja kuitenkin se on välittömästi otettu erilleen [...] itsepintaisesti läsnä ja silti erotettuna” (mt., 83). Valokuva todistaa, että sen kohde on todellinen. Samalla se yllyttää uskomaan, että kohde on elävä, mutta siirtämällä todellisuuden menneisyyteen valokuva vihjaa, että kohde onkin kuollut. Tähän perustuu sen surumielisyys. (mt., 85.) Samankaltaista melankoliaa voi tunnistaa taidegrafiikassa: siinä laatan menneestä kuvallisuudesta joudutaan aina luopumaan, jotta kuilun toisella puolella odottava uusi kuva voisi saada tulemisensa.

*Tämä-on-ollut* kuvaa olemusta, jota Barthes jäljittää. Toisin sanoen valokuva vahvistaa sen, mitä se esittää. Siten valokuva on ikään kuin itse oma alkuperäisyytensä ja läsnäolon todistuskappale. Valokuva on myös täysi: siihen ei ole mitään lisättävää. (Mt., 91–95.) Tästä suhteesta alkuperäisyyteen huomasin ensimmäiseksi taidegrafiikan ja valokuvan alkavan erota toisistaan. Siinä missä valokuva on oma alkuperäisyytensä, painetusta kuvasta *tulee* itse oma alkuperäisyytensä. Taidegrafiikka siis ikään kuin tekee itse oman alkuperäisyytensä, yhä uudelleen ja uudelleen tapahtuvien kääntymisten ja katkosten vaikutuksesta. Jos valokuvan olemuksena on vahvistaa se,

mitä se esittää (mt., 91), taidegrafiikan olemuksena on näyttää, että se, mitä se esittää, on tullut jostain ja menossa johonkin.

Barthesin mukaan valokuvassa syntyy uusi olio: todellisuus, jota ei voi enää koskea (mt., 94). Painettu kuva taas on mielestäni fragmentti todellisuudesta. Se tunnustaa todellisuuden fragmenttiluonteen, vahvistaa sen omalla olemuksellaan. Painettu kuva ei siis esitä referenssiään kokonaisuutena ja täytenä niin kuin valokuva. Oikeastaan

Käsitteet asuttavat immanenssin tasoa, jota Deleuze ja Guattari vertaavat autiomaahan. Tämä taso on alituisen vaihtuvaa ja kaartuvaa pintaa, joka on liikkeessä, joka aaltoilee ja poimuttuu ja jonka avulla käsitteet yhtyvät horisontissa. © Milla Toukkari.



painettu kuva on fragmentti menneestä tilanteesta, ja sen todistus kohdistuu kääntymiseen pois edellisestä kuvasta, edellisestä materiaalista.

Myöhemmin Barthes tarkentaa omaa muotoiluun valokuvan ja sen referenssin suhteesta. Hän toteaa, että valokuvan todistajanlausunto ei loppujen lopuksi niinkään koske kohdetta kuin *aikaa*. Hänen mukaansa valokuvan *kyky osoittaa alkuperäiseksi* on tärkeämpi kuin sen kyky esittää. (mt., 95.) Taidegrafiikassa kuvat taas minusta ensisijaisesti todistavat kuvasta menneessä tilassa, siitä, että kuvalla on mennyt vaiheensa – että se on *tullut* jostakin. Painettu kuva ei niinkään kerro ajasta. Tärkeämpää siinä on minusta tilan tunnistaminen: tärkeää on nähdä se eri asento ja muoto, joka vedoksen kuvalla on ollut aikaisemmin.

Mielestäni referenssin merkitys on taidegrafiikassa yhdenkertainen. Vedokset saattavat esittää jotain – kuten vaikka kissaa, maljaa tai pauhaavaa merta – mutta näillä kuvilla ei ole todellista suhdetta referenssiin. Ne ovat symbolisia kuvituksia: symbolisia siksi, että riippumatta grafiikan menetelmästä referenssi pitää aina purkaa ja parsia lukemattomia kertoja, jotta se voitaisiin jälleen esittää.

Perinteisessä grafiikan tekniikassa, jo 1600-luvun puolivälissä kehitetyssä mezzotintossa (Hults 1996, 305–306), kuparilaattaa rouhitaan ikään kuin mattapintaiseksi ja sitten kuva rakennetaan rouhittua pintaa uudelleen sileäksi painelemalla. Vasta tämän vaivalloisen prosessin jälkeen voidaan valmistautua vedoksen ottamiseen. Toisessa vanhassa tekniikassa, kuparikaiverruksessa, kuva rouhitetaan, metallia lastutaan miniatyyrimaisilla viivamaisilla vedoilla, joista muodostuu vähitellen valon ja varjon alkeellinen rasteriverkko. Tai vielä: 1900-luvulla kehitetylle polymeerilaatalle valotetaan ensin valoa läpäisevältä kalvolta rasterin kuva. Tämän jälkeen laatetaan valotetaan uudestaan, tällä kertaa toiselle läpinäkyvälle kalvolle tulostetulla mustavalkokuvalla, jolloin rasteri voi tehdä kuvan kalvon

esittävät osat latentisti näkyväksi laatalla. Silmälle nähtäväksi rasteroitu ”alkuperäinen kuva” ilmestyy laatalle vasta kidesoodakylvyn jälkeen.

Mielestäni tämänkaltaiset esimerkit näyttävät, että painetulla kuvalla ei ole oikeastaan suhdetta omaan referenssiinsä, tai ainakin se on hiipunut olemattomiin. Ennen kuvan syntymistä kohdetta raastetaan, riivitään ja mukiloidaan niin kauan, että se on mukana enää symbolisesti, muistumana jostain menneestä heijastuksesta. Tämän perusteella väitän, että se, mitä taidegrafiikassa pystytään esittämään, on alkuperättömyys. Toisin kuin valokuva, painettu kuva ei nimittäin kerro alkuperästä, vaan ensisijaisesti se näyttää alkuperän murentumisen. Tämä on sen olemus: se näyttää alkuperän loputtoman tulemisen joksikin muuksi.

Tässä *kuilun* käsite tulee käytännölliseksi: juuri kuilussa tapahtuu se murentumisen jälkeinen uusi ruumiillistuminen, uusi väliaikainen aktualisoituminen. Kuilun toiselle puolelle jää painamisen prosessin edellisen vaiheen kuva, jonka kuvallisuus murentuu rikki kuilussa.

Kuilusta nousee loputon määrä mahdollisia uusia kuvia. Siksi se pystyy mielestäni ”aktualisoimaan virtuaalisen tapahtuman”, niin kuin käsite Deleuzen ja Guattarin mukaan tekee. Mutta tässä juuri piilee tutkimukseni ongelma: Voinko olla todella varma siitä, että kuilun tuottamat kuvat eivät ole vain toiseksi muuntunutta kuvaa vaan todella kuilun toiselle puolelle jääneen, edellisen kuvan pakenemista? Että uudet, syntyvät kuvat ovat todella virtuaalisen aktualisoitumista?

Palataan vielä hieman valokuvaan. Barthes (1985, 95) huomauttaa, että se on ”täyteen sullottu: ei tilaa, ei mitään lisättävää”. Tämä nähdäkseni johtuu juuri sen tiiviistä suhteestaan referenssiinsä, alkuperänsä näyttämiseen. Valokuva toistaa kohdettaan. Kuvan täyteys ei taas toteudu painetussa kuvassa: siihen voi missä tahansa

kuvallisuuden vaiheessa aina lisätä jotain. Yksi etsausviiva tuonne, tai ehkä sittenkin pidempi syövytysaika; märempi paperi seuraavalle vedokselle, niin uudesta kuvasta tulee edellistä tummempi. Kuivaneulaa tähän kohtaan, koska kohta prässi jälleen litistää sen näkymättömiin. Tai otetaan valoa pois, luodaan uusi varjo ja tehdään akvatinta.

Myös *Toinen Manxie* kuvaa tätä painamisen loputtomuutta: vaikka se ei ole mahdollisimman suuri, sen nähdessään on vaikea sanoa, kuinka monesta vedostetusta paperiarkista se koostuu. Tämä tietämättömyys viittaa äärettömyyteen, mutta ei tuonpuoleisella, transsendentilla tavalla, vaan laskemattomana. Käytännössä teos ei voi koostua äärettömän monesta arkista, mutta se voi koostua lukemattomista arkeista. Arkkeja on kyllä rajallinen määrä, mutta niitä voisi aivan hyvin olla yksi enemmän tai kaksi vähemmän. Jotkin komponentit voisivat hyvin vaihtaa paikkaa, ja teos olisi edelleen sama. Tietenkin jossain vaiheessa se muuttuisi toiseksi, ja tämän tihentymäpisteen voi saada selville vain *kokeilemalla*.

Vaikka painettu kuva eroaakin referenssin suhteen valokuvasta, nyt joudun tietenkin kysymään, eikö se näiden esimerkkien perusteella voisi hyvin olla verrattavissa maalaukseen tai johonkin muuhun kuvan tekemisen tapaan, jossa tekijä tekee eleitä pinnalle. Mielestäni ei, ja jälleen perustelen tilannetta kuilun läsnäololla: toisin kuin vaikkapa maalauksessa, kuvan tekijä ei pelkästään itse tee elettä, kuten esimerkiksi lisää kuivaneulapiirustusta laatalle. Hänen eleensä jälkeen kuvasta pitää jälleen luopua, altistaa se pois kääntymiselle ja kuilulle. Näin taiteilijan ele muuntuu tavalla, jota hän ei koskaan voi täysin hallita, ja alkuperäisyyden siirtyminen katkeaa. Toisin sanoen painetussa kuvassa ei voi olla läsnä alkuperäisyyttä edes taiteilijan suoran eleen muodossa, koska aina ennen eleen toteutumista materiaalissa sen alkuperäisyys murtuu kuilussa.

Toisin kuin valokuvauksessa, painettuun kuvaan ei siis päde se,

että sitä muunnettaessa se joudutaan kieltämään (mt., 99). Taidegrafiikassa vedos on aina avoin pakenemaan sitä, mistä se on otettu ja mikä on ollut sen aikaansaava voima, ele ja materia. Itse asiassa vedosta ei voi tehdä vain yhdenlaiseksi: sille, minkälainen uusi kuva tulee kuilusta, käännösprosessista, on aina lukemattomia vaihtoehtoja. Taidegrafiikassa kuva ei siis ole lainkaan stabiili.

Roland Barthes (1985, 105–106) kertoo välillä valokuvaa katsoessaan alkavansa haluta tietää siitä jotain enemmän kuin mitä vedos silmälle avaa. Hän tahtoi suurentaa nämä kasvot nähdäkseen ne paremmin, ymmärtääkseen ne syvemmin, tietääkseen niiden totuuden. Hän joutuu kuitenkin aina pettymään: mitkään kuvan purkamisen ja suurentamisen eleet eivät anna kuvasta lisää tietoa, ne ainoastaan näyttävät valokuvassa jo valmiiksi olevat rakeet paremmin. Lähemmin ja tarkemmin katsomalla Barthes tuhoaa ”kuvan sen aineksen vuoksi” (mt., 106).

Taidegrafiikassa purkamista tehdään koko ajan. Haluaisin sanoa, että sen olemus perustuu purkamiselle: painetun kuvan synnyttämisessä *hidastetaan* kuvaa, jotta ehditään kaivaa esiin se, mistä se rakentuu, miten se saadaan rakentumaan uudestaan ja uudella tavalla. Barthesin valitsema verbi ”hidastaa” on tosiaan erittäin sopiva: hän *hidastaa saadakseen aikaa vihdoin tietää* (mt., 105–106). Samoin tehdään taidegrafiikassa, kun kuvaa käännetään uusiin suuntiin, mutta näissä käännöksissä selviää aina lisää kuvan mahdollisuuksista. Toisin kuin valokuvassa, taidegrafiikassa kuvan aines avaa uusia mahdollisia kuvia; uuteen suuntaan kääntyminen nostaa kuilusta jälleen uusia mahdollisia muotoja. Kuvan hajottaminen on siis se, mistä taidegrafiikan ajattelu syntyy, ja se, mikä muodostaa sen olemuksen.

#### KUILU: VÄLITILA JA RUUMIITON TAPAHTUMA

Valokuvan referentiaalisen luonteen lisäksi Barthes on huomannut sen olevan erilaisissa välitiloissa. Yhtäältä valokuva on teknisesti

kahden täysin erilaisen menettelytavan, kemiallisen ja fysikaalisen, leikkauspisteessä. Toisaalta valokuva edustaa tuota ”hienon hienoa hetkeä, jolloin en totta puhuakseni ole subjekti enkä objekti, vaan paremminkin subjekti, joka tuntee olevansa muuttumassa objektiksi”, pohtii Barthes (mt., 15, 19).

Tämä muuntumisen hetki kiinnitti alun perin huomioni siksi, että se tuntui resonoivan jonkin tunnistamani kanssa. Tuolloin en ollut vielä osannut nimetä *kuilua*, ja uumoilin epämääräisesti tuon hetken liittyvän mahdollisesti taidegrafiikassa tapahtuviin käännöksiin.

Yllättävän lyhyen kaivelun jälkeen huomasi, että hyvin paljon mainitun kaltaista hetkeä on tarkastelu mediafilosofian ja -teorian piirissä: muun muassa spekulatiiviseksi luonnehtimassaan esseessä Pasi Väliaho (2008) selvittelee kuvan hetken ja kuvassa tapahtuvan ajattelun välistä kytköstä. Nyt kuilun rinnalla tarkasteltuna tuo hetki ja Väliahon siitä löytämät kytkökset ovat tulleet minulle merkityksellisiksi työkaluiksi painetun kuvan käsitteellisyyttä pohtiessani.

Esseessä kuvan kytkeytymistä ajatteluun perustellaan juuri sen tietynlaisen hetkellisyyden kautta. Kirjoittajan mukaan kuva voi jopa näyttäytyä vaihtoehtoisena filosofisen ajattelun mediana, kunhan se päästetään ”irti siteistään” (Väliaho 2008, 73). Kuvallisen ajattelun mahdollisuus ei ole aivan minun kiinnostuksen keskipisteessä – olen ottanut sen jo ikään kuin lähtökohdaksi, välttämättömäksi tosiasiaksi toisaalta oman kokemuksen ja toisaalta Deleuzen ja Guattarin kuvallisen ajattelun tunnustamisen perustalta. Erityisen kiinnostavaa Väliahon ajattelussa on kuitenkin se, miten hän mielestäni vihjailee kuvan käsitteelliseen luonteeseen. Hän ei kuitenkaan missään vaiheessa väitä tätä eksplisiittisesti. Nämä kohdat kuitenkin kiinnittivät huomioni, sillä ne tuntuivat sekä tekevän käsitteellisyyden mahdolliseksi että määrittelevän yllättävän hyvin kuilun olemusta.

Aivan aluksi huomautetaan, kuinka ”jokainen kuva on liikkeen ja levon välissä. Se pitää sisällään siis jonkinlaisen ajallisuuden ja saa

omin neuvoin aikaan myös jonkinlaisen ’logoksen.’” (Mt., 73.) Yksi Väliahon viittauskohdista on Platonin *Parmenides*-dialogi, jossa Platon pohtii Lysippoksen veistoksia: niiden ajallisuus on juuri tuolla lailla paradoksaalista – hetki lankeaa niissä tismalleen levon ja liikkeen väliin (Platon 1999, 156d–e). Tämä hetki ”näyttää merkitsevän sellaista kohtaa ajassa, josta muutos tapahtuu jompaan kumpaan suuntaan”. (mp.) Juuri se saa aikaan muutoksen, mutta on itsessään sekä paikaton että ajaton. Hetki on jonkinlainen välitila, Väliahon mukaan muun muassa fyysisen ja metafysisen eleen ja ajattelun kynnyksellä. Hetki itsessään on *metaksy*, välissä. Se on välittäjä, *medium*. (Väliaho 2008, 76.)

Väliaho muistuttaa, että myös Gilles Deleuze on tulkinut *Parmenideessa* tutkittua hetkeä. Väliahon viite johtaa *Logique du sens*-teokseen, jossa Deleuze selvittää muun muassa tapahtuman olemusta tavalla, joka kuulostaa minusta kovasti tulemisen ennakkoinnilta (vrt. Williams 2008, 1). Tulkitessaan *Parmenideen* hetkeä Deleuze huomauttaa, että hetki pitää erottaa siitä, mitä kutsutaan nykyhetkeksi eli asioiden ja olioiden aktuaalisen vuorovaikutuksen ”nyt”-ajallisuudeksi. Deleuze käsittelee siis sellaista ajallisuutta, joka laskostaa sisäänsä ruumiillisten tapahtumien ajassa tapahtuvien *aktuaalisten asioiden muutosten potentiaalisuuksia*. (Väliaho 2008, 76.) Ymmärtääkseni tuossa tarkasteltavassa hetkessä on läsnä nyt-todella-tapahtuvien, konkreettisten asioiden vaihtoehtoisia tapahtumisia: niiden potentiaalisia, siis mahdollisia, ilmentymisiä maailmassa.

Tuo hetki siis avautuu tässä ja nyt läsnä olevien tapahtumien suhteiden sijaan *virtuaalisille* suhteille. *Logique du sens*-teoksessaan Deleuze kutsuu näitä suhteita ”ruumiittomiksi tapahtumiksi”, jotka ne eivät ole ikuisia ideoita tai muotoja vaan potentiaalisuuksia, differentiaalisia suhteita. Nämä suhteet määrittävät maailmassa olevien asioiden ja olioiden muotoutumista ja itse asiassa tekevät maailman mielekkääksi.

Vielä kerran uudelleen muotoiltuna: kokemiemme fyysisten ja aktuaalisten vuorovaikutusten lomasta nousee niiden sisäinen ruumiittomien tapahtumien todellisuuden taso. Näiden ruumiittomien tapahtumien kautta asiat voidaan käsittää suhteessa virtuaalisiin määrityksiin, jotka avautuvat nykyhetken ja menneisyyden moneudelle (mt., 77). Ja virtuaaliseen päästään käsiksi juuri tuossa ajattomassa ja paikattomassa hetkessä, joka on ruumiiton tapahtuma.

Ruumiittomien tapahtumien taso on Väliahon mukaan intensiivinen. Ikään kuin filosofista salapoliisityötä tehden kaivoin esiin siihen liittyvän johtolangan: myös Deleuze ja Guattari nimittävät *Mitä filosofia on?*-teoksessa käsitteitä juuri intensiivisiksi (Deleuze & Guattari 1993, mm. 48, 116). Tämän lisäksi he viittaavat myös *Parmenides*-dialogiin hyvin kiinnostavassa yhteydessä. Heidän mukaansa juuri tuo teksti tarjoilee käsitteen mallin ja tekee Platonista käsitteen isän. (Mt., 39.)

Tarkoittaako tämä siis sitä, että Lysippoksen veistoksen hetki on juuri avautunut käsitteelle? Ja mitä tässä hetkessä siis oikeastaan tapahtuu? Väliaho selittää: kuvan hetkellisyyttä ei pidä ymmärtää asioiden re-presentaation näkökulmasta. Kuvan hetki ei ole nykyhetki. Ennemmin kuva hetkellisen mutta samalla aineellisen luonteensa kautta kytkeytyy ajattelun metafyyssiselle tasolle. Eli juuri se ruumiiton tapahtuma, joka kuitenkin toteutuu kuvan materiaalissa, kytkee kuvan virtuaaliseen. Juuri sen takia, että kuva on ikään kuin ”sidottu” hetkellisyyteensä, se ei kata ainoastaan yhtä muotoa vaan myös muotoutumisen differentiaalisia suhteita. Eli vaikka Deleuze ja Guattari kirjoittavat, että vain käsite voi aktualisoida virtuaalisen (mt., 182), nyt kuitenkin vaikuttaa siltä, että myös kuva voisi avata pääsyn virtuaaliseen.

Tämä luonnehdinta fyysisen ja metafyyssisen, aktuaalisen ja virtuaalisen sekä ei-filosofisen ja filosofisen välisestä hetkestä vastaa monella tapaa hahmotelmaani painetun kuvan kuilusta: sekään ei ta-

pahdu ajassa eikä paikassa, mutta siinä hetkessä jolloin se tapahtuu, se tarjoaa kuvalle avautumisen omassa syvyydessään odottaviin loputtomiin mahdollisiin muotoihin. Kuilu on painetussa kuvassa toistuva ruumiiton tapahtuma. Väliaho (2008, 80) puhuu lisäksi kuvan aikaansaamasta hetkellisestä ilmestymisestä, jossa asiat ilmaisevat itsensä tietoisuudelle. Tämäkin pätee kuiluun: kuilu on auki välähdyksen ajan, silloin kun en *enää* näe laattaa enkä *vielä* vedosta. Tuossa ajattomassa ja paikattomassa raossa minulle kuitenkin aukenee tietoisuus muutoksesta, siitä, että jotain uutta on jo kohta tulemassa todeksi, aktualisoitumassa.

Väliaho kirjoittaa myös taidehistorioitsija Aby Warburgin *Mnemosyne Atlaksesta*, käsittekartasta, joka pyrki tekemään näkyväksi ja ymmärrettäväksi aiemmin kuvaamattomia historiallisen muutoksen ja toistumisen prosesseja.<sup>6</sup> Projektissaan Warburg yritti tutkia erityisesti antiikin kuolemanjälkeistä elämää, eli siis sitä, miten jotkin kuvat ilmestyvät yhä uudelleen eri aikojen taiteessa. Warburgin kuollessa vuonna 1929 *Atlas* jäi kuitenkin keskeneräiseksi yritykseksi kartoittaa näitä polkuja. Warburg oli itse todennut *Atlaksen* olevan ensi sijassa pyrkimys ajatella kuvin (Väliaho 2008, 83).

*Mnemosyne Atlas* on ikään kuin visuaalinen ja metaforinen tietosanakirja, joka koostuu yhteensä 81:stä numeroidulle paneelille teemoittain kerätystä ja ryhmitellystä kuvasta. Nämä taustapaneeleit ovat kaikki noin 150 senttimetriä leveitä ja 200 senttiä korkeita tummalla kankaalla päällystettyjä puulevyjä. Niihin kiinnitetyt kuvat ovat taidehistoriallisista ja kosmografisista kuvista otettuja mustavalkoisia valokuvia. Paneeleihin on otettu mukaan myös valokuvia kartoista, käsikirjoitusten sivuista ja ajan lehtiartikkeleista. Useat paneelit muodostavat lisäksi keskenään suurempia temaattisia kokonaisuuksia.

Näyttelyssä, jossa *Toinen Manxie* oli esillä, sain ensimmäistä kertaa kuulla Warburgin *Atlaksesta*. Samassa tilassa järjestetyssä,



opinnäytteeseeni liittyvässä seminaarissa opettajani pohti teosteni äärellä ääneen, kuinka näyttelyssäni harjoittama tietynlainen kuvien arkistointi ei ole yhtä yleistä kuin muiden asioiden tallentaminen. Näillä saatesanoilla hän kehotti minua tutustumaan Warburgin projektiin. Lukiessani nyt kuilun äärellä *Atlaksen* kuvapaneelien merkityksistä luulen paikallistaneeni jotain kiinnostavaa: intervallit tai ”välitilat”, niin kuin Warburg itse montaasien mustan taustan paljastavia kuvavälejä kutsui (mt., 81), saattavat tarjoutua yhdeksi esimuodoksi kuilulle ja alkavat rakentaa sen historiaa.

Rakoina tai aukkoina mustat intervallit saavat aikaan ikään kuin edestakaista liikettä kuvaruutujen sisällä ja välillä. Tämä liike alkaa murtaa hahmon ja taustan välistä erottelua: figuurit vaikuttavat nousevan taustastaan kadotakseen taas takaisin ”kuiluun”. Välitilojen kanssa olemme jälleen tuon oudon hetken äärellä, ”liikkeen ja levon välillä, [...] joka viittaa erityiseen ajattelun liikkeeseen” (mt., 81, 83).

Warburgin pyrkimyksenä oli ollut saattaa kuvat liikkeeseen (mt., 81). Hän oli myös todennut, että *Atlaksen* perimmäisenä päämääränä on ajatella kuvin (mt., 83). Esseessä ymmärtääkseni väitetään, että paneelit on tulkittavissa kuvalliseksi ajatteluksi juuri tuon edestakaisen siksak-liikkeen kautta. Ajattelu siis paljastuu tuossa liikkeessä, ja tätä paljastumista voi verrata yötaivaalla iskevän salaman aikaansaamaan hetkittäiseen avautumiseen.

Myös Gilles Deleuze käyttää salamaa vertauskuvana puhuesaan erotteluista hahmon ja taustan, pinnan ja perustan välillä (mp.). Deleuzelle salaman isku on hetki, jossa hahmo ja tausta eivät asetu toisiaan vasten eikä niitä voida siten täysin erottaa toisistaan (Deleuze 1994, 28). Tämä hetki on muotoutumista, jossa hahmo ja tausta eriytyvät ja ovat olemassa vain suhteessa toisiinsa: ”Kuvitelkaamme sellainen joka erottautuu itsestään – ja kuitenkin se, josta tämä erottautuu, ei erottaudu tästä. [...] Perusta aivan kuin nousee

pintaan lakkaamatta kuitenkaan olemasta perusta.” (Väliäho 2008, 83; vrt. Deleuze 1994, 28.)

Salamanisku edustaa siis eron dynamiikkaa, hahmojen eriytymistä ja niiden muodon määräytymistä. Tämä eriytyminen tapahtuu ilman kiinteää, tunnistettavaa taustaa. Deleuzella salama tarkoittaa itse asiassa ontologista eroa, joka sijoittuu *läsnä olevien asioiden ja tämän läsnäolon tapahtuman itsessään välille* (Väliäho 2008, 83). Deleuzen eron käsite täytyy hahmottaa, jos pyrkii ymmärtämään moninaisuuteen kytkeytyvää tuleamista (May 2003, 143–144).

Salama siis nostaa esiin ja paljastaa hahmon taustastaan: se ikään kuin erottelee kuvan kuilusta kuitenkaan täysin poistamatta sitä sieltä. Kuvan yhteys taustaan tai kuiluun säilyy. Taidegraafikan vedoksessa tämä tarkoittaa jonkinlaista muistijälkeä siitä, että kuva on tullut jostain. Samoin kuin tausta, josta salama erottelee kuvia, myös kuilu on kuin varasto, josta ne nousevat näkyviin, aktualisoituvat. Liike taustan ja kuvan välillä saa aikaan tietoisuuden kuvan virtuaalisuudesta ja sen potentiaalisuuksista (Väliäho 2008, 84–85). Samoin kuilu muistuttaa moneudesta ja on sen lähde.

Salama eriyttää läsnä olevat asiat suhteessa itse läsnäolon tapahtumaan. Salaman hohde differentioi. Deleuzen kautta hahmotettuna tämä hohde koostuu kahdesta immanentista prosessista: se on toisaalta virtuaalisia moneuksia ja toisaalta ”niiden eroamisen ja haarautumisen kautta kehkeytyviä aktuaalisuuksia” (mt., 84). Toisin sanoen kuvan voidaan ajatella jakautuvan kahteen ulottuvuuteen: yhtäältä sen potentiaalisuuksiin, jotka tulevat esiin salaman välähdyksessä, ja toisaalta sen aktualisoituneeseen muotoon. Jälkimmäinen on se kuva, joka eroaa *Atlaksen* paneelissa mustasta taustasta tai paljastuu huovan alta painopediltä. Potentiaalisuudet taas ovat varastoituneet välitilaan tai kuiluun, joka aukenee laatan ja vedoksen välille.

Kuvaruudut ovat Warburgille eräänlaisia poikkileikkauksia. Ne

läpäisevät nykyhetken saadakseen intervalleissaan kiinni maailmaa jäsentävistä potentiaalisuuksista. *Atlaksessa* eriytyvät potentiaalisuudet toisin sanoen yhdistyvät keskenään intervalleissa (mt., 85–86). Kuilu tuottaa samanlaista liikettä painetussa kuvassa: kuilu yhdistää aktuaalisen kuvan myös sen rinnakkaisiin, potentiaaliisiin kuviin, joita laatta voi tuottaa. Taidegrafiikan kuva ei siis ole stabiili, vaan siihen voi aina lisätä viivan tai poistaa toisen. Näistä muutoksista huolimatta se ei vielä muutu toiseksi, vaan ikään kuin kelluu tietyllä alueella vierekkäisten potentiaalisuuksien kanssa.

Taidegrafiikassa kuvan rakentamisen edellisessä vaiheessa saavutettu kuva hylätään seuraavassa vaiheessa. Esimerkiksi laatasta irrottaudutaan, kun aletaan vedostaa. Tämä tarkoittaa sen kuvallisuuden hylkäämistä. Tällöin laatasta tulee enää työväline, työväline virtuaalisuuden tuottamiselle. Virtuaalisuus taas nousee kuilusta, joka on kahden eri kuvallisuuden – menneen laatan ja tulevaisuuden vedoksen – välissä. Kuilu toisaalta säätelee ”vanhan kuvan” virtualisoitumista, kun esimerkiksi laatta avautuu uusille potentiaalisille kuville, joita siitä tuotetaan. Toisaalta kuilu myös tuottaa näitä ”uuden kuvan” aktuaalisia ruumiillistumia. Kuilu on itse ruumiiton tapahtuma, joka yhdistää aktuaalisen kuvan sen aikaisempaan muotoon laatalla. Tässä on painetun kuvan referentiaalisuus: kuvan edellinen tila, mennyt aktuaalisuus, on *läsnä mutta kuvasta erillään*. Painettu kuva viittaa itseensä menneessä ajassa.

Aktuaalinen kuva ikään kuin laskostaa sisälleen virtuaalisen kuvan. Tämä tarkoittaa sitä, että kuva ei vain representoi läsnäolevia partikulaarisia asioita, vaan ottaa kiinni myös maailman virtuaalisista moneuksista (mt., 85). Nyt vaikuttaa siltä, että uumoiluni painetusta kuvasta saattaa olla toteutumassa: Deleuzen ja Guattarin määrittelemä kuvan referentiaalinen luonne tuntuu todella laajentuneen. Kuvassa ei ole enää kyse vain muuntumisesta toiseksi, vaan potentiaalisesti moneksi. Toisin sanoen kuvan referenssi tuntuu näyttäytyvän

moneutena. Siten se lähenee mielestäni tulemista juuri filosofisessa mielessä, jossa käsite määritellään *monisyntyinä*, tapahtumana, joka pakenee sitä, mitä se on (Deleuze & Guattari 1993, 182).

Aby Warburgin *Atlaksen* paneelien siksak-liike sisältyy mielestäni myös painettuun kuvaan. Se on liikettä aktuaalisesta kuvasta kuiluun eli virtuaalisten kuvien varastoon. Toisaalta se on myös tietoisuutta mahdollisesta tulevaisuudessa tapahtuvasta kuvan kääntymisestä pois alkuperästään. Painamisen prosessien ansiosta kuilu ei ole siis vain aktuaalisten kuvien välissä kuten *Atlaksessa*, vaan se on niissä sisäänrakennettuna. Intervallit, joista virtuaalisuus on peräisin, sisältyvät painettuihin kuviin, ja niitä on useita, ne ovat jälkiä jokaisesta poiskääntymisen vaiheesta. Tämä seikka saattaa tehdä painetusta kuvasta erityisen suhteessa Väliahon tarkastelemaan kuvaan yleensä. Kuvaan, joka sisältää kuilut, on ikään kuin laskostettu ne differentiaaliset suhteet, jotka tuottavat potentiaalisuuksia. Haluaisin väittää, että tällainen painettu kuva on itsessään portti virtuaaliseen.

Mielestäni on kuitenkin huomattava, että *Mnemosyne Atlasta* tarkasteltaessa katsotaan valokuvadokumentointeja lähinnä painetuista kuvista ja tekstistä. Vaikka Väliaho puhuu esseessään yleisesti kuvasta, ovat Warburgin kuvat itse asiassa omanlaisiaan kuvia – valon avulla jäljennettyjä painettuja kuvia ja tekstiä, moninkertaisia projektioita. Niitä tosin käsitellään ainoastaan merkkeinä tai todisteina kohteistaan eli alkuperäisistä, oikealla paikallaan ja omassa ajassaan olevista kuvista. En voi kuitenkaan olla pohtimatta, mikä merkitys tällä kuvatyypillä on välitilojen ja kuvaruutujen suhteen analysoimiselle. Yrittäessäni kuvitella tilannetta, jossa jokainen paneeliin kiinnitetty ruutu olisi korvattu sitä vastaavalla pienellä maalauksella, en enää aisti liikettä kuilun ja kuvan välillä. Tällöin kuvat ehkä vaikuttaisivat toisiinsa ja täydentäisivät toisiaan ikään kuin paneelin pinnalla olevana verkostona. Kuvitelmassani niiden merkitykset kyllä monin-

kertaistuisivat toistensa vaikutuksesta, mutta niistä ei seuraisi mitään näkymätöntä, tuloillaan olevaa, potentiaalista. Ne eivät uppoaisi taustaan ja nousisi toisina kuvina sen pimeydestä.

#### KUILUN KÄSITTEELLISYYS

Olen löytänyt kuilun käsitteen taidegrafiikan parissa työskennellessäni keräämistäni kokemuksista. Kuilu on kuitenkin mahdollisuus: Deleuzen ja Guattarin mukaan taide ei ajattele käsittein vaan aistimuksin. Sen kuvat heijastavat transsendenttia todellisuutta eivätkä täysin palaudu immanenssin tasolle eli sinne, missä käsitteellinen ajattelu tapahtuu.

Kuilu on siis lähtöisin kuvista tai kuvan tekemisen prosessista, mutta siinä ei ole kyse aistimuksista ja ilmaisusta. Mitä se sitten on? Tähän olen hakenut vastauksia muun muassa mediafilosofiasta. Myös Warburgin tarkoittama välitila on minusta kuvallisen hetken tilallinen vastine ja määrittelee kuilua tarkemmin kuin valoon ja aikaan liittyvät metaforat. Entä voinko perustella, että kuilu on käsite huolimatta siitä, että sillä on selviä yhteyksiä kuvaan? Muun muassa Pasi Väliahon havaintojen kautta tarkasteltuna tämä ei vaikuta enää ollenkaan mahdollomalta. Voinko olla varma, että kuilu ei ole sittenkin esimerkiksi vain jokin kuvan tekemisen vaihe, vain yleisnimitys taidegrafiikan prosesseissa tapahtuville monille käänöksille? Itse asiassa luulen, että se on tätäkin, mutta tavalla, joka erottaa sen ontologisesti niistä kuvista, joita kuilu tuottaa.

Lähestyn kirjoituksellani yhtäältä sellaista taiteellista tutkimusta, jossa taiteen tekeminen on muuttunut vähitellen tutkimukseksi. Toisaalta *Clenclairn Manxien* sarjaa jatkaessani taiteellisen prosessin uudeksi lähtökohdaksi tulevat tutkimuksen kautta tehdyt löydökset (vrt. Elo 2007a, 15). Tutkimuksen ja taiteen niveltymisen tunnistamisen vuoksi olen alkanut epäillä, että ehkä löytämäkseni julistamani kuilun käsite ei olekaan *kuvallisesta työskentelystä syntynyt* käsite

vaan tutkimuksen ja filosofisen ajattelun piirissä harjoitettua taiteen kielellistä perkaamista. Että kuilu onkin kuviin kohdistuvaa käsitteen muodostusta, että kuilu selittäisi kuvia niin kuin perseptin ja affektin käsite Deleuzen ja Guattarin filosofiassa.

Useimmiten kuitenkin ajattelen, että näin ei ole, sillä kuilu ilmestyy aina juuri sellaisissa painoprosessin epäjatkuvuuskohdissa, joissa kuva ei ole läsnä. Nämä ovat irti päästämisen ja antautumisen hetkiä, jolloin luonnoksen totuus hylätään ja käännetään jotain uutta ja tuntematonta kohti. Tämän vuoksi arvelen, että kuilu ei voi olla pelkästään osa kuvaa vaan jotain sen takana: jotain painamisen oleukseen liittyvää, käsitteellistä.

Kuilu kuuluu ja ilmenee painetun kuvan monissa prosesseissa. Esimerkiksi olen usein ottanut kuilun työstetyn ja painetun materiaalin välillä: etsausta valmistellessaan tekijä työskentelee tehdäkseen kuvan, joka on valmis vain hetken juuri ennen painamista. Siirtyessään painamiseen hän ymmärtää kuitenkin, että laatan kuva ei koskaan toteudu millään toisella materiaalilla, että painamisen aloittaminen ja toiseen materiaaliin, uusiin eleisiin siirtyminen – kuilun ylittäminen – pyyhkii aiemman kuvan. Se kuva, jonka hän kohta nostaa painopediltä, ei ole sama, mutta ei myöskään vain tyydyttävä kopio. Painettu on kääntynyt pois päin, joksikin oleellisesti uudeksi.

Hetkeä, jolloin kuilun törmää lähestytään, leimaa eräänlainen luopumisen melankolia: siitä, mitä juuri on työstetty, joudutaan luopumaan ennen sen toteutumista toisessa mediumissa. Vaikka matrisia, esimerkiksi kuparilaattaa, ei nykyään tuhotakaan vedoksen valmistumisen jälkeen, siitä silti ikään kuin henkisesti luovutaan painamista aloitettaessa. Tämä johtuu siitä, että vedostuksessa käännetään kohti jotain toista, jotain uutta: laatan *kuva-luonne* katoaa, ja sen tasosta tulee vain työväline. Toisaalta kuvasta luopuessaan tekijä siirtyy uuden odotukseen ja melankoliasta hurmioon: hän on työskentelyllään, kuvallisella ajattelullaan, luonut mahdollisuudet

jollekin uudelle, jonka olemusta ei vielä tunne mutta joka on juuri syntymäisillään käänösprosessissa, *tulossa*.

Edellisen kaltainen muuntuminen ja äärettömille mahdollisuuksille avautuminen tapahtuu juuri siirrettäessä esimerkiksi luonnosta laatalle, seuralle tai kivelle; tai vaikkapa seuralle valotettaessa ja emulsiota pois pestäessä, ensimmäistä kertaa projektorin valoa kytkettäessä. Kuilu on siis se hetki, jolloin teosta ei ole, jolloin olemassa on vain tekijä, joka päättää toisen kuvallisuuden, jotta teos voi tulla äärettömien mahdollisuuksien kuilussa uudeksi kuvaksi.

Kuilun yli mentäessä tapahtuva luopuminen on siis jonkinlaista irrottautumista kuvan siteistä. Se on antautumista alkuperän puuttumiselle: kun vedostukseen valmisteltu laatta asetetaan kostean lumpupaperin alle ja huovat litistävät sitä prässin sylinterien välissä, vedokseen syntyy uusi kuva. Painetun paperin laatalta taiteilija katsoo ensin tuntematonta maata. Syntynyt olio on jälleen kuva, mutta siihen pitää tutustua uudelleen. Sillä on yhteys matriisiin niin kuin railon reunalla on toiseen reunaan, mutta se on kuitenkin erilainen ja uusi.

Painettu, aktualisoitunut kuva ei ole käsite, mutta nyt väitän, että siihen on sisäänkirjoitettu käsitteellinen olio, joka saa myös painetun kuvan itsessään erityiseen liikkeeseen kohti moneutta, monisyntyisyyttä, jatkuvaa uudeksi ja toiseksi tulemistä. Sen olemus perustuu purkamiselle ja uudelleen rakentamiselle, jolloin sillä voidaan esittää vain alkuperän katoamista. Siksi taidegrafiikan ja painetun kuvan tarkoitus on näyttää, että sen esittämä asia on tullut jostakin ja menossa johonkin.

Kuilu katkaisee alkuperäisen kuvan siirtymisen ja tekee näin painetusta kuvasta referentiaalisesti erityislaatuisen. Kuilun ansiosta painettu kuva ei viittaa koskaan suoraan maailmaan vaan ensi sijassa itseensä: sekä menneessä ajassa olevaan virtuaaliseen että siitä syntyviin tulevaisuuden muotoihin. Kuilun mukana painetun kuvan

alkuperä ja referenssi siirtyvät jatkuvasti kohti aktualisoitumista. Painettu kuva ikään kuin rakentaa koko ajan uudelleen omaa alkuperäänsä ja pyyhkii ja hajottaa edellisen viittauskohdan käänöksen eleissä. Kuilu on eroja tuottava operaatio. Tämä on sen olemus.

\*\*\*

Kuilu tuottaa itse itsensä ja kohteensa kun se syntyy, niin kuin käsitteen kuuluukin. Se viittaa vain itseensä, eikä sillä ole ulkoista referenssiä (Deleuze & Guattari 1993, 31–32). Kuilu on puhdas tapahtuma, ruumiiton, vaikka toteutuukin ruumiissa, mikä painetussa taiteessa tarkoittaa usein tapahtumaa kahden pinnan välissä. Kuilu myös ikään kuin ennakoit näitä tulevia painotapahtumia. Se on ”tulevan tapahtuman ääriiviiva, konfiguraatio ja konstellaatio” (mt., 42). Kuilu leikkaa painamisen ”tapahtuman ja liimaa sen omalla tavallaan uudestaan” (mt., 43). Tämä leikkaaminen tulee esiin painetun taiteen loputtomina epäjatkuvuuskohtina. Nämä ovat siis niitä kohtia, joissa tapahtuu jonkinlainen käänös: peilikuvaksi, materiaalista toiseen, ylösalaisin, uurteesta tasoviivaksi. Kuilun läsnäolo painetussa taiteessa katkaisee alkuperän siirtymisen.

Niin kuin käsitekin, myös kuilu on itsessään jatkuva, sillä se on lakkaamatta olemassa osana tietynlaista kuvallista ajattelua ja työskentelyä (mt., 96). Siten se on myös kiinni ensisijaisesti maailmassa: se ei heijasta transsendenttia olemista, vaan kuvasta toiseen kuilu nostaa esiin sen mahdollisia tulemisia materiaassa, kuvan potentiaalisuuksia.

Deleuzen ja Guattarin mukaan ”käsite on ajatustoimintaa, äärettömällä (jos kohta vaihtelevalla) nopeudella toimivaa ajattelua”. Käsitteen olomuoto on siksi ylilentämistä (mt., 31–32). Tämä kuulostaa jälleen intuitiivisesti tutulta, joltakin minkä tunnistan painetun taiteen prosesseista. Ajatelkaamme vaikka puulaatan hiertämistä:

työskentelen laatan äärellä, sen päälle kumartuneena. Teen liikkeitä: telaan jäykkää painoväriä, jonka päälle asemoin japaninpaperin. Päätettyäni lopettaa värin siirtämisen laatalta paperiin – lopetettuani ylhäältäpäin tapahtuvan painamisen ja hiertämisen liikkeen – nostan suoja- ja vedospaperin.

Fyysisen suorituksen lisäksi ennen kuvan paljastumista tapahtuu avautuminen jollekin uudelle: yritän unohtaa laatan materiaalin rajoitteet ja kuvitella niihin siirtämäni energian ilmentymistä paperin materiaalille. Työskentelen kirjaimellisesti laatan päällä, odotan kuvan tulemist paperille ja vanhan, laattaan rakentamani kuvallisuuden hiipumista.

Laatan yllä on tapahtumia ja eleitä, joissa painettu taide tapahtuu, tulee olevaksi. Nämä eivät ole havaintoja tai tuntemuksia kuilusta. Kuilu on tässä tapahtumassa reservi, varasto kahden kuvallisuuden tilan välillä, ja se ikään kuin aktivoituu painamisessa: menetettyyn kuvaan kiinnittyy maailmasta sellaisia ominaisuuksia, joita voin materiaalin perusteella ennakoida mutta en koskaan täysin ennustaa. Samalla kun sen kautta uusi kuva aktualisoituu, jää kuilu edelleen täyteen kuvan virtuaalisia tulevaisuuden muotoja.

Deleuzen ja Guattarin mukaan immanenssin tasolla totuus on määriteltävissä vain ”suuntautumisenä sitä kohti” tai ”kääntymisenä kun ajattelu kääntyy” (mt., 48). Tämä tarjoaa minusta kiinnostavan näkökulman ajatella käännösten kautta syntyvää kuvaa: jokainen suunnanvaihto vie sitä kohti lopputulosta ja uutta kuvaa maailmasta – tai sitten kohti kaaosta, joka ei ilmaise muuta kuin loputtoman liikkeen.

Kuriositeettina liittyen kaaokseen en voi olla mainitsematta erästä Franco ”Bifo” Berardin kiinnostavaa muotoilua. Berardi oli Félix Guattarin ystävä ja biografian kirjoittaja sekä itsekin ajattelija. Vuonna 2008 julkaistussa Guattarin ajattelun elämäkerrassa Berardi kuvailee kaaosta englannin kielen termillä *abyss*, joka kääntyy suomeksi helposti syvyydeksi tai kuiluksi. Berardi käyttää sitä erityisesti ilmaisussa

”abyss of senselessness” (Berardi 2008, 92), jonka voinee ymmärtää järjettömyyden tai ehkä ennemmin järjen puuttumisen kuiluksi.<sup>7</sup> Hänen mukaansa ei voida puhua filosofiasta jos ei puhuta tästä perimmäisestä kuilusta, jonka ylitse filosofi kulkee (mt., 131).

Kuilun ylitse viritetään heiveröisiä filosofian siltoja, ja juuri tästä Deleuze ja Guattari Berardin mukaan puhuvat *Mitä filosofia on?* -teoksessaan (mt., 131). Filosofia voidaan siis Berardin mukaan määrittää suhteessa kuiluun. Hän muistuttaa, että filosofiassa on kyse käsitteiden luomisesta sekä immanenssin tason virittämisestä. Filosofia on hänelle sellaisen uuden näkökulman rakentamista, jonka avulla *voidaan avata rako yleiseen sokeuteen*, ja sokeus voidaan voittaa rakentamalla siltoja kuilun ylitse.<sup>8</sup>

En väitä, että Berardin sanavalinnoissa olisi kyse enemmästä kuin tilallisten metaforien valitsemisesta maailman ja ajattelun rakenteiden tutkimisen helpottamiseksi. Taiteilijana kuitenkin arvostan vertauskuvia. Itse asiassa mielestäni taiteellinen työskentely on oikeastaan ainoastaan niiden etsimistä ja asettamista: uusien sanojen, merkkiä ja kielten sovittamisesta jonkin maailmasta löydetyn ylle *uuden näkökulman* muotoilemiseksi.

Kuilussa toteutuvat selvästi monet käsitteen ominaisuudet. Kuilun käsite on kuitenkin ontologisesti mahdollisesti hyvinkin vaikeassa paikassa. Se on syntynyt taiteen, filosofian ja taiteellisen tutkimuksen ristivedossa, eikä sen *tuleminen* ole mitenkään yksiselitteistä. Ehkä tärkein tai jopa ainoa asia, jonka voin tässä tilanteessa varmasti todeta, on se, että työskentelyni painetun taiteen parissa on saanut minut pohtimaan todellisuutta ja siihen asettumista. Pohdintani huipentumaksi olen päätenyt valitsemaan kuvallisen avaruuden epäjatkuvuuskohtien äärettömyyttä mielestäni entistä tarkemmin kuvailevan sanan. Kaiken muun lisäselvittämiseen tarvitaan näkökulmia, joita tuottaa ensi sijassa ajatteleva yhteisö. Tai niin kuin Deleuze ja Guattari asian ilmaisevat:

*Ehkä meidän on vain pakko yrittää piirtää oma tasomme voimatta tietää, ketkä sen leikkaavat uudestaan? [...] Juuri tämän vuoksi tasoja ei tule vain lehteillä vaan myös puhkoa ja rei'ittää, ja siten päästää sisään kaiken niitä ympäröivän sekaannuksen, johon tason virittänyt filosofi monesti on ensimmäinen eksymään.* (Deleuze & Guattari 1993, 58.)

#### EPILOGI: PALUU MANXIEEN

*Clenclairn Manxie* -teoksen eri vaiheet ovat muotoiluja sille, miten maailman rakentumisen elementit voidaan esittää kuvina. Olen tehnyt ne kuviksi ja sellaisina ne pysyvät, ne eivät siis itse ole käsitteellistä ajattelua. Tekemällä kuvia tutkin, miten ”maailma paljastaa itsensä kuvassa, viime kädessä ontologisena erona asioiden ja niiden potentiaalisuuksien välillä” (Väliäho 2008, 85).

*Clenclairn Manxietä* rakentaessani tavoitteeni oli kuvan rakentuneen luonteen paljastaminen. Pyrkimyksilläni kuvan ontologian selvittämiseen on myös poliittinen pohjavire. Rakenteeseen kurkistamalla voin alkaa raottaa verhoa kuvien näkymättömien agendojen edestä ja työskennellä kohti niiden tiedostamista ja purkamista. Kissa-teoksissa halusin tekstin ja kuvan epäjohdonmukaisella rinnastuksella tuottaa vastaanottajassa hämmennyksen, joka tuuppisi heitä kohti epäilyä kuvan yhtenäisyyttä kohtaan.

*Ensimmäinen Manxie* edustaa laikukkaana, äärellisestä määrästä rasteripisteitä koostuvana, sirpaleisena mutta kuitenkin kissaksi hahmottuvana kuvana käsitteiden kellumista immanenssin tasolla. Yksi kissan fragmentti on saareke kuvassa niin kuin käsite on ajattelussa: kummatkin ”edellyttävät vain keskinäisen naapuruuksensa ja horisontissa tapahtuvan yhtymisensä” (Deleuze & Guattari 1993, 97) sekä rakentuvat komponenteista (mt., 31) – tai rasteripisteistä. Kissan laikut tai saaret eivät ole hierarkkisia, vaan niiden kuvaksi hahmottuminen ja keskinäiset suhteet perustuvat vain läheisyyteen

niin kuin käsitteissäkin. Samoin kuin käsitteillä on alueensa, myös kissan osaset valtaavat paperiarkilta omansa. (Mt., 96, 106.)

*Toinen Manxie* puolestaan on yritys visualisoida immanenssin taso. Käsitteet ja ajattelu tarvitsevat äärimmäisen liikkuvan, virtaavan ympäristön. Samoin kuin tämä taso on vailla muotoa, myös *Toinen Manxie* on muodoton, tai paremminkin muodossaan liikkuva. Se koostuu päällekkäisistä, saarien täplittämistä arkeista, joiden tarkasta lukumäärästä ei voi olla aivan varma. Täten sekä arkkien että vedostettujen käsitesaarien kokonaisuus lähenee ääretöntä.<sup>9</sup>

Immanenssin taso on ajattelun kuva: ”kuva siitä mitä tarkoittaa ajatella, käyttää ajattelua”; mitä on mahdollista ajatella (mt., 45). *Toinen Manxie* on päällekkäisyyttä, limittymistä, etäistenkin asioiden kollaasinomaista yhteentulemistä samassa hetkessä, yhdellä vilkaisulla. Se on käsitykseni siitä, mitä tarkoittaa ajatella kuvin ja mitä on mahdollista näyttää painetun kuvan avulla.

Jos immanenssin taso on kuvaannollisesti lehtevä, *Toinen Manxie* on sitä kirjaimellisesti: sen eri lehdet ”milloin eroavat toisistaan [...], milloin taas yhtyvät peittäen”, niin kuin Deleuze ja Guattari (1993, 62–63) tasoa luonnehtivat. Yhdessä ne kuitenkin todistavat kissan kuvan painamisesta, joka on sekä kokeilevaa että kerrostavaa. Filosofian aika on samalla lailla liuskaista, stratigrafista: filosofia on kokeilua, ja ajanmääreet ennen ja jälkeen viittaavat siinä ennen kaikkea päällekkäisyysjärjestyksiin (mt., 65).

Niin kuin kuvat hakeutuvat käsitteitä kohden, myös filosofiset käsitteet alkavat tuottaa kuvia aina, kun immanenssi liitetään johonkin nimenomaiseen (mt., 98). Täten *Manxieissa* toteutuviin todellisuuden variointeihin sekä Deleuzen ja Guattarin metafilosofiaan pohjautuen olen valmis aloittamaan seuraavan, *Kolmannen Manxien*, rakentamisen. Pyrin luomaan sen sellaiseksi, että se onnistuisi tukemaan kaksi edeltävää vihdoin pystyyn yhdeksi teokseksi, pystyttämään monumentin.

Tässä vaiheessa ajattelun prosessiani minua houkuttaa kääntää taidegraafikan keinoin painetuksi kuvaksi käsitteen tulemisen mo-  
neus eli se, miten käsite syntyessään pakenee itseään. Minkälainen  
tällainen avoin, puhdas käsitteellinen tapahtuma voi painettuna  
olla? Miten voin painaa itse painotapahtuman kuilun? Tämä tavoite  
resonoi myös alkuperäisen taiteelliseen motivaationi kanssa: haluan  
kuvillani näyttää valmiiksi rajattujen ajattelun kategorioiden keino-  
tekoisuuden ja sen, että ne eivät lisää ymmärrystämme maailmasta.  
Itseään pakeneva kuva taas avautuu moneudelle eikä myönny raken-  
tamaan hierarkkista historiaa.

Kissakuvan valikoituminen kokonaisteoksen lähtökohdaksi oli  
satunnaista. Se tuli vastaan hakiessani tietoa verkossa aiheesta, jota  
en pysty enää palauttamaan mieleeni. Tässä ensi kohtaamisessa kui-  
tenkin tallensin kuvan kovalevylle, koska jokin siinä pysäytti minut:  
mustavalkoisuus, kuvan epätarkkuus, kissan hännättömyys ja kuvas-  
ta ulospäin suuntautuva liike, jonka teki määrätietoiseksi varjoon  
jäävät silmät. Barthesia mukaillen voisin todeta, että kuvan kulttuu-  
rihistoriallinen kiinnostavuus – sen studium – liittyy elännäyttelyi-  
den totunnaisuuksiin. Manx-rotuinen kissa on kuvattu kokonaisuus-  
nessaan ja parhaasta kulmastaan aktiivisena ja sopusuhtaisena. Se  
täyttää koko kuvan, mikä saa minut tulkitsemaan studiumia: tämän  
kuvan opetus on juuri näyttää jotakin – esittää kissa sen rodunmu-  
kaisessa olemuksessa.

*Manxieiden* alkuperäinen lähde on valokuva, jossa olen itse voi-  
makkaimmin tunnistanut punctumin. Niin kuin Barthes toteaa, se  
leikkaa studiumin, mutta ei liity niinkään sen muotoon tai välttä-  
mättä yksityiskohtaankaan. *Clencairn Manx, a beautiful manxie cat*  
-kuvassa punctum on itse aika, *noeman puhdas esitys* (Barthes 1985,  
102). Tuo puolikasta askelta ottava, oudolla tavalla itsetietoisuutta  
huokuva kissa on poissa luotani mutta silti aivan lähellä. Sen erottaa  
minusta aika, josta valokuva todistaa.

En pysty koskettamaan manx-kissaa, vaikka voin nähdä sen puut-  
tuvaa häntää myöten. Päästäkseni tämän sattumalta löytämäni kis-  
san luokse aloin purkaa sitä ja pyrkiä Barthesin lailla lähemmäs sen  
totuutta. Kuvasta irti lähtevät palaset – rasteripisteet, saarekkeet ja  
valkoiset raot – kasasin kuilun ylitse, ja tällä sillalla seistessäni otan  
kiinni alhaalla vellovasta potentiaalisuuksien massasta. Juuri tuo kis-  
san kuvan satunnaisuus yllätti ja pysäytti minut. Aloin hidastaa ku-  
vaa, etsiä sen potentiaalisuuksia kuilusta. Samoin filosofiassa alkuun  
paneva syy on satunnainen:

*[F]ilosofiallekin on toki syynsä, mutta tämä syy on synteettinen ja sa-  
tunnainen – kohtaamista, yhteenkäymistä. Filosofia on kyllä itseriit-  
toista mutta silti itsessään satunnaista. [...] Filosofিয়াssa vallitsee sa-  
tunnaisen syyn periaate, joka lausuu: vain satunnaiset syyt kelpaavat,  
ja universaali historia koostuu nimenomaan satunnaisuuksista.*  
(Deleuze & Guattari 1993, 99.)

#### VIITTEET

- 1 Antony Griffithsin (2016, 9) mukaan vuosi 1820 merkitsee siirtymistä laattojen loppuunvedostamisesta keinotekoisesti rajoitettuihin taiteilijavedosten editioihin.
- 2 Deleuze ja Guattari (1993, 169) määrittävät pystyssä pysymisen esteettisen luomisen ainoaksi laiksi: "[S]ommitelman on pysyttävä itse. Kaikkein vaikeinta on juuri tämä: saada se pysymään pystyssä aivan itse." Tämä edellyttää tekoa tai tekoja, joiden nojalla luotu aistimussommitelma säilyy itsessään ja itsestään.
- 3 Todettakoon, että tällaisia katsojia ei ole vielä ollut kuin muutama, sillä Clencairn Manxien varioinnit ovat olleet toistaiseksi esillä eri yhteyksissä. Tästä huolimatta pohdin niitä yhdessä, sillä niiden väliin pingottuu sellaisia siirtymiä, jotka ovat hyödyllisiä tämän kirjoituksen yhteydessä.
- 4 Deleuzen ja Guattarin metafilosofian kuvallisuus vaikuttaa ensin hankalalta, mutta kun onnistuu pääsemään irti vakiintuneesta tavasta ajatella filosofiaa ja sen käsitteitä ajassa peräkkäin esitettävänä, suljettuina ja hierarkkisesti kehittyvinä

olioina, alkavat tasot ja niiden poimut jäsenyksiä lukijan mielessä. Geofilosofia on kuitenkin vaikeaa, ja tästä johtuen en jatka kirjoittajien peruskäsitteiden referointia, sillä niiden aukeaminen vaatii joka tapauksessa henkilökohtaista paneutumista. Sen sijaan keskityn seuraavaksi tulemiseen ja sen käsitteellisen luonteen mahdolliseen toteutumiseen painetussa taiteessa.

- 5 Deleuze ja Guattari (1993, 168) selittävät taideteoksen olemusta kahden käsitteen, perseptin ja affektin avulla. Heille ”taideteos on aistimusblokki, toisin sanoen tietty perseptien ja affektien sommitelma”. Perseptit ja affektit ovat siis aistimuksia, jotka hakeutuvat taiteilijan työn kautta tietynlaisiksi kokonaisuuksiksi. Ne ovat itseisarvoisia olentoja, riippumattomia ne kokevan tilasta: ”Ne sijaitsevat tavallaan ihmisen poissaolossa, sillä ihminen kiveen, kankaalle tai sanojen ketjuun vangittuna on itsessään jo perseptien ja affektien sommitelma” (mt., 168–169). Ne ovat enemmän kuin kaikki eletty, ja täten tietynlaista luonnon ja ihmisen tulemistä ei-inhimilliseksi. Ei-inhimilliseksi muuntuminen ei kuitenkaan tarkoita mitään mystistä vaan lähinnä sitä, että havainnot ja tuntemukset muunnetaan sellaisiksi, että ne eivät enää riipu havaitsijan tilasta. (Mt., 172–174.)
- 6 Kulttuurintutkijan työtä nykyään jatkaa ja kehittää Cornellin yliopiston alaisuudessa toimiva The Warburg Institute, jonka ylläpitämällä verkkosivulla syvennytään Mnemosynen taustoihin ja sisältöön. Tässä esitellyt *Atlaksen* tausta ja yksityiskohdat on kerätty juuri tuosta osoitteesta <https://live-warburglibrarycornelledu.pantheonsite.io/about> (haettu 19.4.2017).
- 7 Myös Gilles Deleuzea on englanninnettu käyttäen sanaa abyss. Esimerkiksi *Différence et répétition* -teoksessa (”Ero ja toisto”) kirjoittaja puhuu tästä kuulusta mm. yhteyksissä *the undifferentiated abyss, the black nothingness, the indeterminate animal in which everything is dissolved* (Deleuze 1994, 28); *a completely undifferentiated abyss, a universal lack of difference* (mt., 276).
- 8 ”Opening a gap in the blindness of common vision” (Berardi 2008, 132).
- 9 Ks. s. 136.

#### PAINETUT LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

- Barthes, Roland** 1985 (1980). *Valoisa huone*. Suomentaneet Leevi Lehto, Martti Lintunen & Esa Sironen. Helsinki: Kansankulttuuri ja Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Bell, David** 2003. Kant. Teoksessa *The Blackwell Companion to Philosophy*. Toim. Nicholas Bunnin & E. P. Tsui-James. Cambridge, MA: Blackwell, 725–740.
- Berardi, Franco ”Bifo”** 2008. *Félix Guattari: Thought, Friendship and Visionary Cartography*. Toim. Charles J. Stivale & Giuseppina Mecchia. Hampshire & New York: Palgrave Macmillan.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix** 1993 (1991). *Mitä filosofia on?* Suomentanut Leevi Lehto. Helsinki: Gaudeamus.
- Deleuze, Gilles** 1994 (1968). *Difference and Repetition*. Kääntänyt Paul Patton. London: Athlone.

- Elo, Mika** 2007a. Ajatteleva tutkimus. Teoksessa *Toisaalta tässä: valokuva teoksena ja tutkimuksena*. Toim. Mika Elo. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 9–29.
- Elo, Mika** 2007b. Valokuvan kieli käännöstehtävänä. Teoksessa *Toisaalta tässä: valokuva teoksena ja tutkimuksena*. Toim. Mika Elo. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 134–187.
- Fetveit, Arild** 2013. Medium-Specific Noise. Teoksessa *Thinking Media Aesthetics: Media Studies, Film Studies and the Arts*. Toim. Liv Hausken. Frankfurt: Peter Lang, 189–215.
- Griffiths, Antony** 2016. *The Print Before Photography*. London: The British Museum Press.
- Hults, Linda C.** 1996. *The Print in the Western World*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Jokisaari, Olli-Jukka; Parikka, Jussi & Väliäho, Pasi** 2008. In medias res – Johdanto. Teoksessa *In medias res – Hakuja mediafilosofiaan*. Toim. Olli-Jukka Jokisaari, Jussi Parikka & Pasi Väliäho. Turku: Eetos, 7–28.
- May, Todd** 2003. When is a Deleuzian Becoming? *Continental Philosophy Review* 2003:36, 139–153.
- Parikka, Jussi** 2008. Ajattelun ja aistimisen virityksiä: media-arkeologia ja tuleminen problematiikka. Teoksessa *In medias res – Hakuja mediafilosofiaan*. Toim. Olli-Jukka Jokisaari, Jussi Parikka & Pasi Väliäho. Turku: Eetos, 145–180.
- Peters, John D.** 2010. Mass Media. Teoksessa *Critical Terms for Media Studies*. Toim. W. J. T. Mitchell & Mark B. N. Hansen. Chicago: The University of Chicago Press, 266–279.
- Platon** 1999. *Parmenides*. Suomentanut A. M. Anttila. Teoksessa *Teokset 3*. Suomentaneet Marja Itkonen-Kaila ym. Helsinki: Otava.
- Väliäho, Pasi** 2008. Salama ja hetki – ajatella kuvin. Teoksessa *In medias res – Hakuja mediafilosofiaan*. Toim. Olli-Jukka Jokisaari, Jussi Parikka & Pasi Väliäho. Turku: Eetos, 72–94.
- Williams, James** 2008. *Gilles Deleuze’s Logic of Sense: A Critical Introduction and Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

#### PAINAMATTOMAT LÄHTEET

- Smith, Daniel & Protevi, John** 2015. Gilles Deleuze. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2015 Edition), toim. Edward N. Zalta. <https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/deleuze/> (haettu 13.4.2017).

Seuraavan sivun kuva:

Edward Ruscha (b. 1937). Mock Up #4 (North Side of Hollywood Blvd.). sarjasta A Few Palm Trees. 1971. Hopeagelatiinivedos, kuultopaperi, pigmentti. Lyijykynä ja tussi pahville: kuva, 17,8 x 12,7 cm; kokonaisuus, 20,3 x 12,7 cm; kehys, 27,9 x 20,3 cm. Whitney Museum of American Art, New York; purchase with funds from The Leonard and Evelyn Lauder Foundation, and Diane and Thomas Tuft 2004.585. © Ed Ruscha.



SALLA MYLLYLÄ

## YMPÄRISTÖSTÄÄN VAPAUTETUT

*...hämmästyin siitä pakkomielleestä, jonka minussa herättivät kuvitetun tuotekatalogin sivut. Niissä oli yhdistettynä toisilleen niin etäisiä kuvaelementtejä, että pelkkä kokoonpanon absurdus herkisti yhtäkiskisesti näköaistini ja synnytti mielessäni hallusinaatiota muistuttavan sarjan ristiriitaisia kuvia.*

*(Max Ernst: Écritures, 1970)*

*...valokuva antaa meille asioita, joita emme halua. ... Ikävystyttäviä asioita, toistuvia asioita, sivuseikkoja, häiritseviä asioita, surisevia häiriöitä näkökenttämme rajalla, tuhansia merkityksettömiä kiviä laskettavaksi, läiskiä ja tahroja, säröjä, ikäviä varjoja, harhailevaa pölyä... Valokuva on sodassa huomiokykyämme vastaan.*

*(James Elkins: What Photography Is, 2011)*

Edward Ruscha, Mock Up #4 (North Side of Hollywood Blvd.). sarjasta A Few Palm Trees. 1971.



#4 NORTH SIDE OF HOLLYWOOD BLVD  
(5941)

25  
5"  
92%

Surrealistitaiteilija Max Ernst kuvaa löytäneensä kollaasin – ”kuvien alkemian” – sateisena iltapäivänä vuonna 1919 selatessaan opetusvälineitä sisältävän tuoteluettelon sivuja. Opetusvälineet, joiden valikoima ulottui aakkosista ja eläimistä anatomisiin kaavioihin ja geometrysten muotojen opetuskappaleisiin, olivat riveissä *Kölner Lehrmittel-Anstalt* -nimisen luettelon sivuilla. Esineet oli kuvattu eri mittakaavassa ja ne olivat peräisin täysin erilaisista yhteyksistä. Jokainen objekti oli kuvattu erillään valkoista taustaa vasten, ikään kuin se leijuisi ilmassa. (Adamowicz 2005, 33.)

Ernst selittää tuotekatalogien kiehtovuutta sillä, että niiden sivuilla rivissä olevat objektit aiheuttavat voimakkaita mielikuvia. Ernst kertoo oman osuutensa kollaaseissa olleen minimaalinen: hän yritti vain kuuliaisesti jäljentää hallusinaatiota, ”joka näkyi kauttani”. Surrealistisia kollaaseja tutkinut taidehistorioitsija Elza Adamowicz esittää Ernstin kuvauksen todistavan, miten erillinen merkki herättää mielikuvia. Vapautettuna kontekstistaan ja asetettuna neutraaliin ympäristöön, joka toimii valkokankaana mielen projektioille, esineen assosiativinen resonanssi vapautuu. Erillinen sana kirjan kansisivulla tai etulehdellä on samalla lailla vapaa. (Adamowicz 2005, 35.)

Taidehistorioitsija James Elkins lähestyy samaa asiaa toiselta suunnalta. Valokuvan olemusta pohtivassa kirjassaan *What Photography Is* hän päätyy siihen, että valokuvan ominaislaadulle ei ole keskeistä *punctum*, pistävä yksityiskohta, jonka Roland Barthes esittelee valokuvan teoriassaan, vaan *surround*, ympäristö. (Barthes 1985; Elkins 2011.) Juuri *surround* luonnehtii Elkinsin mukaan parhaiten valokuvan ja maalauksen välistä kuilua. Se ei ole sama asia kuin *background*, tausta, jonka maalarit tuntevat, koska sitä ei ole rakennettu tietoisesti merkki merkiltä. Valokuvassa ympäristö on usein välttämätön paha, johon kiinnitetään huomiota vain, jos se auttaa muistamaan paikan, jossa kuva otettiin tai parantaa kuvan yleistunnelmaa. Elkins kuvailee sitä, miten näppäilykuva Grand

Canyonin näköalatasanteelta todennäköisesti sisältää ”etualalla mielenkiinnottomia pensaita ja roskia, palan suojakaidetta tai osan betoniramppia tai parkkipaikan jalkakäytävää, jossa on keltaisia maalattuja viivoja” (Elkins 2011, 116).

Ernstin tutkiman tuotekatalogin kuvissa ikävyyttä ja häiritsevä ympäristö on poissa, esineet ovat selkeitä ja yksiselitteisiä, mutta samalla outoja ja vapaita. Tämä kirjoitus on yritys selvittää outojen ja vapaiden objektien ominaislaatua ja alkuperää.

Lokakuussa 2012 työskentelen neljä viikkoa vanhan teollisuusrakennuksen ylimässä kerroksessa. Rakennus sijaitsee vanhalla kaasuvoimala-alueella metroradan ja moottoritien tuntumassa. Vanhoissa voimalarakennuksissa on taiteilijoiden työhuoneita ja teatteritiloja, ja osaa rakennuksista vuokrataan lyhytkestoihin tapahtumiin, kuten näyttelyprojektiin, johon olen osallistumassa. Vähän kauempana olevalle vanhalle satama-alueelle rakennetaan asuintaloja.

Suuri, kaarevakattoinen halli täyttää teollisuusrakennuksen ylimmän kerroksen miltei kokonaan. Sen päädyssä on kolme pientä, ilmeisesti toimistokäytössä ollutta huonetta, joiden ovet avautuvat kapeaan eteistilaan. Kaksi ensimmäistä huonetta on vuokrattuina ja lukossa, mutta perimmäinen huone on tyhjiällä. Huone on valoisa, koska siinä on ikkunoita kahteen suuntaan. Valitsen sen työskentelytilakseni.

Pitkänomaisen toimistohuoneen päätyseinällä on kaksi korkeaa ruutuikkunaa, sivuseinällä matala kaari-ikkuna. Päätyikkunoista näkyy vastapäisen talon päädyssä olevan ravintolan terassi. Koska ilma lokakuussa on kylmä, siellä on harvoin muita kuin tupakkatauolla olevia ravintolan työntekijöitä. Terrassin suuri musta pöytä on levitettyä auki.

Kaari-ikkunasta näkyy hyvin viereisen, matalamman rakennuksen peltikatolle. Katon takana näkyy patkka moottoritietä ja ohi vilahteleva metro. Kahden vastapäisen talon välissä on toiselta puolelta metallikaiteella reunustettu loivasti ylöspäin nouseva katu, jonka päässä on pieni puistoalue ja kävelytie. Lyhin kulkuyhteys metroasemalle kulkee talojen välistä, ja siitä kulkee ihmisiä silloin tällöin. Vaikka alueella on elämää, päiväsaikaan tunnelma on hyvin rauhallinen.

Katselen ulos huoneen ikkunoista ja valitsen kohteen. Suuntaan jalustassa

kiinni olevan videokameran kohti kahta päätyikkunasta näkyvää katulamppua. Ne riippuvat vaijerissa, jonka toinen pää on kiinnitetty rakennukseen, jossa työskenteleen, toinen vastapäisen talon päätyseinään. Yhdistän videokameran kaapelilla erilliseen tietokoneen näyttöön, jonka olen tuonut mukani. Kun kamera on käynnissä, näen tietokoneen näytöstä kameran etsinkuvan, sen, mitä kamera "näkee".

Alan teipata katulampun äärioviivaa ikkunaan. Leikkaan kapeasta maalarinteipistä lyhyitä paloja, joilla seuran muotoa tarkkaan. Vaijeri ja lamput heilahtelevat tuulessa. Rajaan teipeillä myös toisen lampun ja vaijerin. Rajausta tehdessäni katson näytössä olevaan kameran etsinkuvaan. Kun kehä lamppujen ja vaijerin ympäri on valmis, teen sen ulkolaitaa pitkin toisen kierroksen pitemmillä teippipaloilla. Vähän kauempana, kun ulkokehän muoto on jo muuttunut pyöreämmäksi, vaihdan leveämpään teippiin. Jatkan teippausta ikkunaruuuden reunoihin asti.

Kun teippaus on valmis, käynnistän intervallikuvauksen. Kamera ottaa still-kuvia sekunnin välein ja yhdistää ne videoksi, jossa aika kuluu 25 kertaa todellista nopeammin. Seuraavana päivänä palaan katsomaan videon. Videokuvassa lamput ja vaijeri leijuvat teippipaloista muodostuvalla vaalealla taustalla. Koska teippien väri on neutraali ja läpikuultava, taustan väri muuttuu automaattisesti valaistustilanteen mukaan ja sopii aina yhteen lamppujen kanssa. Kuvasta tulee kokonainen. Nopeutetussa videokuvassa vaijerin ja lamppujen heiluminen tuulessa muuttuu oudoksi, villiksi värinäksi. Siitä tiedän, että kannattaa jatkaa.

Seuraavaksi suuntaan kameran kohti ravintolan terassilla olevaa aurinkovarjoa. Rajaan ensin sen soikean muodon kapeammilla teippipaloilla ja siirryn asteittain leveämpään teippiin ja pitempiin paloihin. Jatkan teippaamista, kunnes koko ikkunaruuu rajattua aukkoa lukuunottamatta on ummessa. Käynnistän intervallikuvauksen ja palaan seuraavana päivänä katsomaan tuloksen. Videossa teipeillä pintaan pakotettu aurinkovarjo pullistelee tuulessa, sen sivuliepeet Campari-teksteineen sätkivät edestakaisin. Videon järjettömyys on ilahduttavaa, sen merkityksellisyys ahdistavaa.

Siirrän kameran kaari-ikkunan kohdalle ja alan rajata viereisen talon katolla olevaa ohutta peltikuorista piippua. Koska teippipaloja on vielä vähän, ne maastoutuvat häkellyttävän hyvin osaksi kameran etsinkuvan näkymää. Kun katson teippaamista videolta jälkepäin, tunnen tavoittavani hetken, jolloin piippu ir-



toaa ympäristöstään ja muuttuu kaksiulotteiseksi kuvaksi. Teippipaloista koostuvan kauluksen leventyessä piippu kadottaa yhteytensä kattoon ja liittyy teippien muodostamaan pintaan. Se väreilee silti pitkään kahden maailman välillä: valon vaihtelut videolla muistuttavat siitä, että kuva ei ole liikkumaton. Hetki sitten se oli vielä piippu – nyt jo piipun kuva vaalealla pinnalla.

Viimeiseksi rajaan vielä teipeillä päätyikkunasta näkyvän, mäen päällä olevan pienen kivitalon. Kun olen teippaamassa rajausta, auto ajaa talon vierestä ylämäkeen kohti metroasemaa. Tunnen äkillistä huimausta auton pienentyessä perspektiivin oppien mukaisesti, kun se siirtyy kuva-alassa alhaalta ylöspäin. Maailma keinuu hetkisen.

Valmistunut työ, jolle annan nimen *Näkökulma*, on esillä yhden viikonlopun kestävässä näyttelyssä. Se koostuu teipatusta huoneesta ja videoprojisoinnista toimistohuoneiden eteistilassa. Tilaan tuleva katsoja näkee ensin eteisessä videon ja huomaa astuessaan huoneeseen, että videot on kuvattu juuri sieltä käsin. Saan työstä ristiriitaisempaa palautetta kuin mistään aikaisemmasta teoksestani. Joku pitää huonetta ahdistavana, hulluna, toinen teippikuvioita koristeellisina ja tilaa kirkollisena, kolmas etsii ennakoimallani tavalla tilasta kohtia, joista pystyisi näkemään saman näkymän kuin kamerakin.

Teipit jäävät paikalleen kuukauden ajaksi. Poistan ne vuokrasopimuksen umpeutumista edeltävänä päivänä joulukuun alussa. Teippejä on mahdotonta poistaa repimällä, sillä ne ovat kuivuneet hauraiksi ja niiden liima on kovettunut kiinni ikkunalasiin. Viimein löydän sopivan työkalun, metalliteräisen kaapimen. Poistaminen vaatii silti voimaa ja ikkunapinta-alaa on paljon. Illan tullen vaihtoterät tylstyvät ja niiden kiinnitysmekanismi alkaa hajota.

Yhtäkkiä mielessäni tapahtuu nyrjähdys, kun teippejä poistaessani näen katulamput toisesta näkökulmasta ensimmäistä kertaa kahteen kuukauteen. Tuntuu kuin jännittyneessä tilassa ollut katseeni pääsisi laukeamaan. Maailma onkin kolmiulotteinen, siinä ei olekaan rauhoittavaa keltaista taustaa; olenkin itse näkyvässä, kun katson.

Illan pimetessä ikkunaruuudut ovat taas paljaat. Huone tuntuu hämmästyttävän avoimelta, kuin kasvihuoneelta. Katulamput ovat palanneet talojen väliseen vaijeriin, piiput viereisen talon peltikatolle, pieni vaaleanpunainen kivitalo mäen päälle kadun viereen.

Kuvatyyppi, jossa yksittäinen objekti esitetään yksivärisellä taustalla, syntyi 1500–1700-luvuilla Euroopassa samaan aikaan kuin luonnontieteellinen ajattelu. Tämän esimoderniksi kutsutun ajanjakson kuluessa ylimysten, lääkärin, apteekkarien ja amatöörien harjoittama *luonnonfilosofia* siirtyi polveilleen kohti ammatillista tieteellistä toimintaa. Luonnonobjektien keräileminen, esillepano ja vaihdanta kuuluivat olennaisena osana kehityskulkuun. Keräilijöiden ”ihmekamareissa” tai ”ihmekaapeissa” objektit irrotettiin alkuperäisestä ympäristöstään, kesytettiin ja tehtiin vertailukelpoiseksi keskenään. Objektit esitettiin erillisinä ja usein yksivärisellä taustalla. Taidehistorioitsija Janice Neri kutsuu tätä visuaalista esitystapaa nimellä *specimen logic*, näytteen tai näytekappaleen logiikka. Tätä logiikkaa apuna käyttäen luonnosta tehtiin hyödyke ja keräilyn kohde. (Neri 2011.)

Neri jäljittää kirjassaan *The Insect and the Image* tämänkaltaisen esitystavan juuria hyönteisten kuvien kautta. Ennen 1500-luvun alkua hyönteisten kuvia käytettiin lähinnä koristeaiheina käsikirjoitusten marginaaleissa yhdessä muiden pienten esineiden kuten simpukoiden, kivien ja kolikoiden kanssa. Albrecht Dürerin kovakuori-aista esittävä vesiväriyö vuodelta 1505 oli ensimmäinen tunnettu kuva, jossa yksittäinen hyönteinen nostettiin kuvan aiheeksi. Tässä vesiväriyössä mustalla ja ruskealla maalattu hyönteinen on vinosti keskellä valkoista paperia, pää sarvineen ylös kohotettuna. Sen jalkojen rakenne ja tuntosarvienvälikohdat on maalattu tarkasti. Selkäpanssarin osien väliin jää vähän valkoista paperia, mikä korostaa hyönteisen rakennetta. Hyönteisen varjo näkyy himmeänä sen ruumiin ja jalkojen alla. Dürerin kuva levisi laajalle, ja monet myöhemmät kuvantekijät pitivät sitä esikuvanaan.

Neri vertaa Dürerin maalausta puupiirroksen, joka ilmestyi vain kolmekymmentä vuotta aiemmin ensimmäisessä saksankielisessä luonnonhistorian kirjassa nimeltä *Buch der Natur*. Puupiirros esittää yksinkertaista maisemaa, jossa on monenlaisia hyönteisiä: kärpä-

siä, mehiläisiä, muurahaisia, perhosia, heinäsiirkkoja ja hämähäkki, lisäksi vielä etana ja pilkullinen sammakkoeläin. Kuvassa hyönteiset esitetään elinympäristössään, ilmassa lentämässä tai hyppäämässä, pesässään tai ravintokasvin päällä, toistensa ja muiden eläinlajien joukossa. Nykysilmään kuva näyttää hyvin kömpelöltä: eri hyönteislajien mittakaavat ovat satunnaisia, ja ne on kuvattu niin kaavamaisesti, että lajien tarkka tunnistaminen on mahdotonta. Hyppäys Dürerin piirroksen hienovaraisiin yksityiskohtiin ja hyönteisen kiiltävän panssarin materiaalintuntuun on valtava. On myös selvää, mitä samalla on menetetty: kuvaus lajista sen omassa elinympäristössä.

Nerin tutkimuksessa on erityisen kiinnostavaa se, miten dekooriivisuuden ja kehittymässä olevan tieteellisyyden vaatimukset kuvalle ovat niin samankaltaiset. Kummassakin yhteydessä esimerkiksi selkeärajaisuus on eduksi. Tunnettu alankomaalainen 1600- ja

Albrecht Dürer. Stag Beetle. 1505. Vesiväri ja guassi. 14,1 × 11,4 cm.  
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.

Konrad von Megenberg. Buch der Natur. 1475. The Huntington Library, San Marino, California.



1700-lukujen vaihteessa toiminut kuvittaja Maria Sibylla Merian julkaisi ensin kirjontamalleja kasveista, myöhemmin luonnontieteellisiä kuvituksia, ja käytti molemmissa samantapaista visuaalista esitystapaa. Luonnon esittäminen erillisinä objekteina tekee siitä hallittavan ja järjestettävän – mutta vain, jos mukaan valitaan tähän esitystapaan soveltuvat eliöt, kuten esimerkiksi hyönteiset.

Katalogi on varhaisen modernin ajan keksintö. Keskiajalta tunnetaan inventaarioita, mutta niiden tarkoitus oli pelkästään luetteloida, katalogin taas tulkita: kuvailla ja asettaa asiayhteyteen. Ensimmäiset luonnonhistoriallisten kokoelmien katalogit ilmestyivät 1500-luvun loppupuolella. Ne olivat aluksi niukkoja ja kuvittamattomia ja suunnattuja toisille ammattilaisille, esimerkiksi lääkäreille ja apteekkeareille. (Findlen 1994.)

Katalogin avulla keräilijä saattoi saavuttaa laajemman yleisön kuin ne, jotka vierailivat hänen museossaan. Julkaistu katalogi myös kohensi keräilijän arvovaltaa. Luonnontieteilijän itsensä kirjoittama katalogi oli näyte hänen oppineisuudestaan, jonkun toisen kirjoittama taas osoitus siitä, että keräilijä oli saavuttanut aseman, joka salli hänen tilata kuvauksen työstään.

Katalogi syntyi tarpeesta tehdä kokoelmasta luetteloitava, mutta myös virtuaalinen: jaettava, näytettävä, vertailtava. Keräilijät halusivat vertailla esineitään muihin samanlaisiin, etenkin niihin, jotka olivat korkea-arvoisemmissa kokoelmissa. Paula Findlenin mukaan keräilijät halusivat vertailla viimeisintä hankintaansa, ”oliko se suurempi, parempi, voimakkaampi tai jalompi tai – mikä parasta – vailla vertaa” (Findlen 1994, 37). Katalogi saattoi olla yksinkertaisesti myös mainos keräilijän kaupalliselle toiminnalle. Esimerkiksi veronalaisen Francesco Calzolarin vuonna 1584 julkaisema katalogi todisti hänen mestarillisuudestaan apteekkarina. 1600-luvulle tultaessa katalogit olivat useimmiten kuvitettuja ja kansankielisiä.

1500-luvun humanistiset luonnonhistorian hakuteokset olivat



Ulisse Aldrovandi. De animalibus insectis libri septem. 1602.



Emmanuel Sweert. Florilegium. 1612.

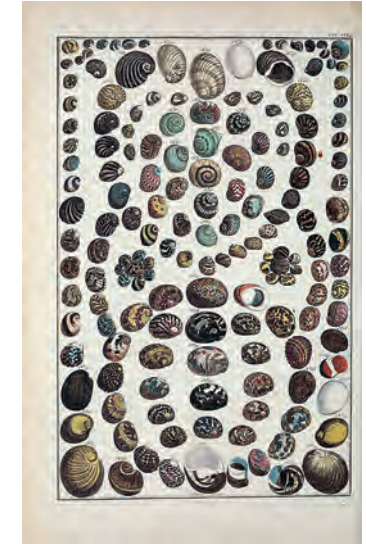
tekstipainotteisia. Niiden kirjoittajille, esimerkiksi bolognalaiselle Ulisse Aldrovandille, oli tärkeää esittää systemaattisesti kaikki saatavilla oleva historiallinen tieto tietyistä lajista. Artikkelit tutusta eläimestä – esimerkiksi lehmästä tai hevosesta – saattoi olla satojen sivujen pituinen, koska se sisälsi huolellisesti punnittuna kaiken mitä muinaiset kirjoittajat olivat koskaan kirjoittaneet aiheesta.

Kuvalliset luokittelevat hakuteokset korvasivat 1600-luvun alkupuolella tekstipitoiset luonnonhistorian teokset. Taidehistorioitsija Dániel Margócsy (2014) esittää, että kasvava luonnontieteellisten näytteiden kauppa oli merkittävä syy luonnonhistoriallisten hakuteosten yleistymiseen. Kauppaa käyvät keräilijät tarvitsivat ulkoisiin tunnusmerkkeihin keskittyviä kuvallisia luetteloita tunnistamisen avuksi. Näissä suuri määrä lajeja oli kuvattu lyhyellä, yleensä vain parin kappaleen pituisella tekstillä.

Tulppaanikirjat olivat yksi varhaisimmista taksonomisista hakuteoksista, joita syntyi helpottamaan kasvien kauppaa 1600-luvulla.



Filippo Buonanni. Ricreatione dell'occhio e della mente. 1681.



Albertus Seba. Cabinet de Seba. osa 3. 1734.

Luotettava lajintunnistus oli erityisen tärkeää tulppaanisipulien kaupassa, koska eri lajien hinnat vaihtelivat voimakkaasti. Ensimmäisiä hakuteoksia oli Emmanuel Sweertin toimittama kukkien tuoteluettelo *Florilegium* (1612), jota kirjoittaja myi Frankfurtin kirjamesseilla. Teksti-informaatio kirjassa rajoittui kasvin nimeen, toisinaan annettiin myös myytävän tulppaanisipulin hinta ja paino. Vastakohta humanistisen luonnonhistorian kirjojen perusteellisiin tekstikuvauksiin on valtava. (Margócsy 2014.)

Kasvitieteellinen taksonomia kehittyi 1500- ja 1600-luvuilla yhtä aikaa kasvien laajenevan kaupan kanssa. Eläintieteessä samantapainen kehitys tapahtui vasta myöhemmin. Poikkeuksen muodostivat pienikokoiset, helposti preparoitavat eläimet: nilviäiset ja hyönteiset. Ne olivat myös verrattain edullinen keräilykohde ja siksi suosittuja laajoissa piireissä. Ensimmäiset eläintieteelliset hakuteokset keskittyivät juuri näihin lajeihin. Jesuiitta Filippo Buonanni julkaisi 1680-luvulla kirjan *Ricreazione dell'occhio e della mente*, jossa kuvat-

tiin 400 eri simpukkalajia. Kirjassa Buonanni kehitti yksinkertaisen luokitusjärjestelmän. Lyhyet tekstit keskittyivät tunnistusta helpottaviin asioihin kuten muotoon, värikykyyn, kuviointiin ja alkuperään. Myös kuvissa hän painotti lajin tunnistusta: samantapaiset simpukat olivat riveissä sivulla ja kuvattu systemaattisesti niin, että valo osui kaikkiin oikeasta yläkulmasta.

Keräilijän kokoelmastaan julkaisema katalogi saattoi olla myös taloudellisesti kannattava. Esimerkiksi kuuluisa alankomaalainen keräilijä Albertus Seba julkaisi neliosaisen *Thesaurus*-nimisen katalogin laajasta kokoelmastaan. Kaksi ensimmäistä osaa ilmestyi vuosina 1734–1735, kaksi jälkimmäistä vasta Seban kuoleman jälkeen vuosina 1759 ja 1765. Jälkimmäiset osat ”haamukirjoitettiin”, koska Seban nimellä oli arvoa kirjan markkinoinnissa. (Margócsy 2014.) Seban katalogi on kiehtova esimerkki varhaisen modernin visuaalisesta kulttuurista. Se havainnollistaa hyvin sen, mitä eristetty kuva, näytekappaleen logiikka, tekee mahdolliseksi. Luonteeltaan erilaiset, eri kuvälähteistä ja maantieteellisistä paikoista kotoisin olevat objektit on tehty yhteismitallisiksi ja hallittaviksi. Toimintaperiaate on sama kuin fyysisen ihmekabinetin. Seban katalogille on myös ominaista dekoratiivisuus: simpukankuoret on järjestetty koristeellisiin sommitelmiin ja käärmeet kietoutuvat kalligrafisin kiemuroin itsensä ja toistensa ympärille. Monialaisuudessaan Seban katalogi tuo mieleen tavaratalon tai postimyyntiliikkeen luettelon. Mielikuvitussellisuus objektien sommittelussa ylittää sen, mitä nykyään ajatellaan sopivan luonnontieteen esittämiseen.

Aurinkoisena aamupäivänä toukokuussa 2012 maalaan makuuhuoneeni ikkunaan rajat takapihan lehtipuulle. Puu on suoraan ikkunani alla, sen latva ylettyy ikkunan puoleenväliin. Kaadan piimää kuppiin, otan esiin pienen vesivärisiveltimen, käynnistän kameran ja liitän sen näyttöön, josta näen etsinkuvan suurempana. Punainen t-paitani näkyy heijastuksena ikkunasta, vaihdan sen mustaan. Vaatekaapin avaami-

sen ja vaatevaihdon äänet jäävät videon ääninauhalle.

Kotini on pienkerrostalossa itähelsinkiläisessä lähiössä. Lähiö on rakennettu 1950- ja 1960-lukujen taitteessa, matalat kerrostalot on aseteltu seuraamaan maaston pinnanmuotoja. Talojen väliin jää metsäsaarekkeitä, aitaamattomat korttelipihat ovat vihreitä ja avaria. Parvekkeet ovat ulkonevia, eikä niissä ole kattoa; ne ovat sään armoilla. Takapihalla, joka jää kotitaloni ja vastapäisen talon väliin, on koristepuita, hiekkalaatikko, keinut, kiipeilyteline ja muurattu grilli.

Pujottaudun huoneen nurkkaan seinän ja kameran väliin ja kurkotan siveltimellä kohti puun runkoa. Myöhemmin tästä tulee videon kaunein kohta: käsi näkyy ensin heijastuksena, nousee sitten alhaalta haparoiden kuvaan, pikkukurilli tukeutuu ikkunaan, ensimmäinen siveltimen veto pitkin puun runkoa on hämmästyttävän. Etenen alimmaisista oksista ylöspäin. Vaikka sivellin on pieni, sen jälki leviää niin, että pystyn rajaamaan vain suurimmat oksat ja joudun koko ajan maalaamaan pienempien yli. Kun olen maalannut puun ympäri, vaihdan suurempaan siveltimeen ja peitän loput kuva-alasta reippaammin vedoin. Piimä on läpinäkyvää, mutta kokemuksesta tiedän, että se muuttuu kuivuessaan peittäväksi. Käynnistän kameran intervallikuvauksen, se ottaa kuvia sekunnin välein ja koostaa niistä videon.

Nopeutetusta videosta näen helposti sen, mitä muuten tuskin olisin huomannut. Auringon ensimmäiset säteet osuvat puun oikeaan yläkulmaan. Aamupäivän kuluessa valo laskeutuu hitaasti puun latvasta tyveen, niin että lopulta koko puu on valossa. Illalla valo peräytyy samaa reittiä kuin tulikin, viimeiset säteet osuvat puun oikeaan yläkulmaan.

Kuvaan puuta toukokuusta marraskuuhun, lumentuloon asti. Kamerajalusta seisoo asemissaan makuuhuoneen nurkassa ja on hankalasti kulkureitillä. Se siirtyy vähitellen ja täysin samaa paikkaa on mahdotonta löytää kameralle enää uudelleen, vaikka olen teipannut sen jalkojen kohdalle merkit lattiaan.

Videokuvassa puu on kaavamainen, ja se tuo mieleeni lapsena tekemäni raapekuvan, jossa paperi ensin väritettiin vyöhykkeittäin liidulla, maalattiin valkoisella peiteväriä umpeen ja sen jälkeen raaputettiin puun muoto esiin. Maalaustekniikkani on kuin lukiolaistytön, ja samalta ajalta on varmaan myös käyttämäni pieni sivellin. Kun opiskelin maalausta, työni olivat suuria: maalasin ohuita kerroksia suurilla laakeilla siveltimillä polvillani kumartuneena lattialla olevan työn päälle. Nyt tekemäni työssä on vain on maalauksen ele ilman taitoa.



Salla Myllylä, Puuni, 2013. 2-kanavainen videoinstallaatio.  
HD video 18 min.

Videokuvassa maalatun taustan väri vaihtelee voimakkaasti, sillä se on valokuvausartefakti. Yritän säätää kameran valkotasapainoa, mutta väri vaeltaa valaistusolosuhteiden muuttuessa. Lopulliseen työhön tulevassa kohdassa maalattu pinta näyttää turkoosilta ja aukon läpi näkyvä puu kultaiselta. Säilytän värit, sillä ne ovat oudot kuten sommitelmakin, jota lopputyöni tarkastaja kutsuu "imeläksi". Puu on häikäisevän kaunis, korostan vaikutelmaa taustaprojisoimalla sen näyttelyssä piimällä maalattuun pleksilevyyn. Levy päästää valoa läpi ja valopiste häikäisee katsojan.

Ihmisen ja puun kokojen suhde videossani on päinvastainen kuin Eija-Liisa Ahtilan *Vaakasuoja*-videoinstallaatiossa, joka on esillä samaan aikaan toisaalla. Ahtilan työssä on kuvattu kuusi pystysuunnassa kuudessa eri palassa ja palat esitellään näyttelytilassa vaakasuunnassa yhtä monella videoprojektorilla. Näyttelytekstin mukaan työ projisoidaan vaakasuorassa, koska ihmisille rakennetut tilat eivät sovellu korkean kuusen esittämiseen pystyssä. Videossani puu on pieni suhteessa ihmiseen, se on sopivan kokoinen käsiteltäväkseni. Jollekin katsojalle tulee mieleen bonsaipuu, ja hän ymmärtää asian oikein.

Annan videotyön nimeksi *Puuni*. Sitä pidetään sentimentaalisenä ja olen itsekin epävarma. Myöhemmin ajattelen, että se osui kuitenkin oikeaan. Rajaaminen on omistamisen ele.



Eija-Liisa Ahtila, Vaakasuoja | Horizontal, 2011. 6-kanavainen projisoitu videoinstallaatio. 6 min. © 2011 Crystal Eye - Kristallisilmä Oy.  
Kuva John Berens at Marian Goodman Gallery. New York.





Salla Myllylä, valokuva Puuni-videotyön kuvaustilanteesta, 2012.



kaupallisesta tuottamisesta. 1810-luvulla suuriin kaupunkeihin kuten Philadelphiiaan ja Bostoniin perustettiin puukaiverruspajoja, jotka tuottivat ja myivät näitä standardikuvia. (Hornung 1956.)

Tavaratalojen nousu sijoittui vuoden 1855 ja ensimmäisen maailmansodan väliseen aikaan. Niiden mukanaan tuomaa uutta vähittäiskaupan toimintakulttuuria edustivat hintalaput sekä kuluttajan vapaus katsoa ja käsitellä tuotteita ilman ostovelvoitetta. (Chevrel 2012.) Moderni postimyyni syntyi samoihin aikoihin, ja ensimmäisiä postimyynikatalogeja julkaisivat englantilainen Pryce-Jones (1861) sekä amerikkalaiset Montgomery Ward (1872) ja Sears Roebuck (1894).

Ranskassa suuri pariisilainen tavaratalo Les Grands Magasins du Louvre julkaisi tuotekatalogeja vuodesta 1866 lähtien. Niissä nähdään lehti-ilmoituksista tuttu kolmiosainen rakenne: otsikko suuremmalla kirjasintyyppillä, koko palstan levyinen ”muotoonleikkattu” kuva-aihe, jonka alla leipäteksti pienemmällä tekstityypillä. 1900-luvun alun katalogin sivuilla nähdään sommitelmia esimerkiksi hatuista, alushameista, kahvipannuista, kylpyammeista ja pölyhuiskuista. Niitä selaillessa tulee etsimättä mieleen, että kyseessä on materiaalsen maailman museon katalogi. Juuri tämälntapaiset katalogit olivat surrealisti Max Ernstin kollaasi-inspiraation lähde. Postiluukustani hiljattain pudonnut tuotekatalogi toistaa samaa visuaalista logiikkaa.

Ensimmäiset mainoskuvat olivat siis usein yksinkertaisia objekteja ilman taustaa. Tämä kuvatyyppe säilyi myös mainosten tultua suuremmiksi, mutta tällöin rinnalle kehittyi myös monimutkaisempia kuvatyyppejä. Mainoskuvan esittämislögiikka tuntuu näiden esimerkkien valossa järkeenkäyvältä. Ei-suorakaiteen muotoinen kuva-aihe erottuu parhaiten valkoisella painopinnalla. Ilmoitussivulta käy ilmi nopeasti ilmoittajan toimiala, ja tuotekatalogissa hahmottuvat yhdellä silmäyksellä esimerkiksi eri korsettimallien tai auton lisätarvikkeiden väliset erot.

Mainoksissa valokuvat yleistyivät vasta 1920-luvulla. Tällöin ne näyttäytyivät sekä tuotteiden markkinoijille että ostavalle yleisölle moderniuuden ilmentyminä. Valokuvan ”realismi”, sen läpinäkyvyys mediumina, teki mahdolliseksi esittää tuotteet edullisessa valossa objektiiviselta tuntuvalla tavalla. Aikakauteen liittyi myös mainonnan ammatillistuminen ja esimerkiksi markkinatutkimusten käyttöönotto. Nämä todistivat, että valokuvat olivat kuluttajan silmissä uskottavampia kuin piirroset.

Painotekniikassa kohteen irrottamista taustastaan kutsutaan termillä *syväys* tai *syväminen*. Aiemmin se tehtiin fyysisesti kuvalaattaa kaivertamalla, myöhemmin erilaisilla päällemaalaamisen ja valotuksen tekniikoilla ja nykyään kuvankäsittelyohjelmilla. Suomenkielinen termi liittyy kohopainolaattaan, jossa kuvasta pois jäävä alue kaiverretaan matalammaksi, syväksi. Ruotsin kielen *friläggning* ja saksan *freistellen* ovat taas lähellä Max Ernstin ajatusta tuotekatalogin vapautetuista esineistä. Englannin kielessä käytetään joskus termiä *deep etching* tai *drop-out*, useimmiten yleisempiä ilmaisuja kuten *removing background* tai *isolating from background*.

Vaikka syväys on ennen kaikkea painettuun valokuvaan liittyvä termi, voidaan ajatella, että jo luonnontieteellisiä lajiyksilöitä ja ilmoittajien tunnuksia esittävät puupiirroskuvat olivat syvätyjä. Ne oli toteutettu suorakaiteen muotoisille painolaatoille, jotta ne olisi helppo lukita kiinni tekstilaattoihin painamista varten. Jos kuva-aiheessa ei ollut taustaa tai reunaa, kuvalaatan reuna-alueet piti leikata syviksi.

Varsinainen tarve syväämiseen syntyi painetun valokuvan myötä. On mahdotonta ottaa valokuvaa, johon ei tulisi taustaa tai ympäristöä, James Elkinsin sanoin ”surroundia”. Studio-olosuhteissa voidaan pyrkiä lähelle tätä kuvaamalla objekti yksiväristä taustaa vasten, mutta on hyvin vaikeaa saada aikaan täysin valkoista taustaa. Tarve leikata objekti kuvasta sen ääri viivoja pitkin liittyi myös kuvayhdistelmien tekemiseen. Ne olivat suosittuja heti valokuvan alkuaajoista

lähtien. Syväys on yksi niistä monista kuvankäsittelyn tai -korjailun operaatioista, joita painettu valokuva tarvitsi jo alkuaajoistaan asti.

Valokuvan historian viiden ensimmäisen vuosikymmenen ajan ei ollut mitään käytännöllistä tapaa yhdistää valokuvia ja tekstiä samalle painosivulle. Vasta rasteroinnin käyttöönotto 1890-luvulla avasi mahdollisuuden tuottaa harmaasävykuvia tekstin viereen. Siihen mennessä jo 1840-luvulla syntynyt populaari kuvalehdistö oli vakiinnuttanut kuvan esittämisen tavat piirroskuvitusten avulla. Nämä julkaisut painettiin höyrykäyttöisillä painokoneilla, ja kuvituksina toimivat käsin kaiverretut puupiirroksat. (Fineman 2012.)

Valokuvia korjailtiin sekä niiden teknisten että viestinnällisten puutteiden vuoksi. Historioitsija Gerry Beegan on kutsunut vuosisadan vaihteen kuvatuotantoa puolimekaaniseksi. Tarve siihen, että kaiverretut kuvat muistuttavat valokuvia, johti fuusioon, jossa valokuvan näennäinen totuudellisuus ja käsintehtyn kuvan subjektiivisuus yhdistyivät. Fotomekaanisesti tuotetut kuvat näennäisesti poistivat puukaiveruksia tehneiden käsityöläisten taidon tarpeellisuuden. Todellisuudessa heidän kykyjään käytettiin, mutta jäljet työstä piti kätkeä. Kuvankäsittely muuttui työpajapohjaisesta taidosta yhä hierarkisempaan työtapaan, jossa työntekijät erikoistuiivat. (Beegan 2008.)

Rasteri- eli autotyyppiakuvalaatat ovat syövyttämällä tuotettuja sinkkisiä kohopainolaattoja. Niiden valmistaminen oli monimutkainen ja aikaavievä prosessi, joka usein tapahtui erikoistuneissa kuvalaattalaitoksissa. Esimerkiksi Suomeen ensimmäinen kuvalaattalaitos perustettiin vuonna 1891. Valmistusprosessissa kuva valotettiin herkistetylle sinkkilevyille. Sen jälkeen valoa saamattomat alueet pestiin vedellä pois ja levy syövytettiin sävyalueittain. Valotusta edelsi reproduktio- eli jäljennöskuvauksen vaihe, jossa kuvaoriginaali kuvattiin erityisellä reprojameralla. Kuvalaatan valmistukseen osallistuvia ammattilaisia kutsuttiin kemigrafeiksi. Nelivärisen A3-kokoisen lehden kansikuvan painolaattojen valmistaminen tällä tek-

niikalla saattoi kestää useita viikkoja. (Gardberg 2011.)

Kohopaino oli kirjapainon päätekniikka noin neljänsadan vuoden ajan. Sen korvasi vasta 1970-luvulla valoladonta yhdistettynä offsetpainoon. Valoladonnan mahdollistivat automaattiset ladontakoneet, jotka tuottavat tekstiliuskoja niihin syötetystä tekstistä. Valoladonnassa tekstiliuskat ja kuvat valotettiin valokuvapaperille ja sivun taitto, *paste up*, koottiin fyysiselle alustalle, josta se reprojattiin ja valotettiin lopulliselle painolevyille. Valoladonnan valta-aika kesti vain runsaat parikymmentä vuotta, käytännössä 1970- ja 1980-luvun. Taitto-originaalin tuottamiseen liittyvä tarkka käsityö ja sen välineet – kirurginveitset, vahauskoneet, valonestokalvot, liimat ja siirtokirjaimet – ovat nykyään nostalgisten internet-foorumien aihe. Offsetpainon aikakaudella painokuvien laadusta vastaava ammattinimike oli litografi. Litografi tarkisti reprojattujen originaalien laadun ja teki tarvittavat kuvakorjailut. (Gardberg 2011.)

On vaikea saada tietoa painettaville valokuville tehdyistä korjailuista: ne ovat ammattikäytännön historiaa, jota ei välttämättä ole kirjattu muistiin. Erityisesti syväämisen käytännöt tuntuvat olevan liian itsestään selviä mainittaviksi. Haastattelin litografina ja painotekniikan opettajana vuosina 1963–2010 toiminutta Lars-Eric Gardbergia, joka on laatinut laajan suomenkielisen yleisesityksen kirjapainotaidon historiasta. Hän yhtyi ajatukseeni syväämisen näkyvästä työvaiheesta:

*On se varmaan ihan hyvä kysymys, että miksen ole sanaakaan siitä kirjassani maininnut. Se oli kuitenkin yksi asioista, joihin meni suuri osa litografian työajasta. Alkuaikoina reprojtekniikka oli niin huonoa, että jokaista kuvaa retusoitiin, vähän turhaankin. Kun skannerit tulivat, ne vähensivät korjailun tarvetta. Sen jälkeen litografian työksi jäivät syvääminen, kuvayhdistelmät ja esimerkiksi pakkausgrafiikka, jossa elementit piti asentaa paikalleen. (Gardberg 2014.)*

Gardberg laati haastattelua varten taulukon, joka esittää syväyksen menetelmiä painotekniikan eri kehitysvaiheissa. Mekaanisissa menetelmissä puupiirroksista ja kuvalaatasta kaiverretaan tai syövytetään poistettava alue matalammaksi. Valokuvapohjaisissa menetelmissä perusajatuksena on taustan peittäminen maalaamalla – originaalissa valkoiseksi, negatiivissa mustaksi tai punaiseksi – tai kuvan pinnakkaiskopiointi erillisen valoa estävän maskin läpi. Kun siirryttiin käyttämään skannereita, erikoismalleissa saattoi olla erillinen maskirumpu, jonka avulla kuvan saattoi syvätä suoraan skannauksen yhteydessä. Digitaalisten kuvajärjestelmien synnyn jälkeen 1980-luvulla siirryttiin käyttämään erilaisia sävyportaan ja reunan-tunnistuksen algoritmeja. 1990-luvulta alkaen käyttöön tulneiden kuvankäsittelyohjelmien, esimerkiksi Photoshopin, tarjoamat työkalut pohjautuvat samantapaisiin algoritmeihin, mutta ovat paljon kehittyneempiä ja vuorovaikutteisempia.

Syväys oli yleinen ja työläs työvaihe, joka oli myös taloudellisesti merkittävä. Nokkelan erikoistekniikan keksinyt saattoi saada siitä toimeentulon lähteen. Gardberg kertoo, että esimerkiksi mustavalokovalokuvaan erikoistuneessa reprodaitoksessa Lito-Kuvassa kyllästettiin 1980-luvulla huonolaatuisiin valokuvaoriginaaleihin ja päätettiin alkaa kuvata esineet itse. Yritys ryhtyi tarjoamaan palvelujaan tuotekuvauksiin ja siitä tuli hyvin suosittu. Litografi Pentti Hiltusen kehittämässä kuvaustekniikassa syväys tehtiin jo kuvaustilanteessa väläyttämällä taustasalamaa kuvattavan objektin takaa. Vastavalotilanteessa taustasta tuli niin kirkas, että se oli kuvassa valkoinen: ”Yksi sekunti lisää valotusta ja – pam – tausta oli poistettu”, Gardberg kuvaa. Samantapaista ideaa käytti myöhemmin valokuvaaja, joka rakensi erityisen studion Hobby Hallin tuotekuvauksia varten. Hän otti samasta objektista kaksi kuvaa, joista toisen valotuksella, jolla kuvasta tuli jyrkkä. Jälkimmäistä kuvaa voitiin käyttää maskina edelliselle. ”Kenenkään ei tarvinnut ryhtyä erikseen piipertämään

### Syväyksen tekniikat Lars-Eric Gardbergin mukaan

Mekaaninen taustan poisto  
leikkaaminen pois puupiirroksista  
kaivertaminen kuvalaatoista

Taustan poisto valokuvaustekniikalla  
poisto originaalista maalaamalla valkoiseksi  
kuvauksen yhteydessä ylimääräisellä taustavalolla  
poisto negatiivista maalaamalla valoestäväksi  
kuvakalvon leikkaaminen irti lasilevyltä ja siirtäminen toiselle levyllä  
pinnakkaiskopiointi maskeilla ja kaksoisvalotuksilla kohdistusnastoilla  
maskin alkuvalmistelu reprojameralla, viimeistely peitevärillä  
maskin teko maalaamalla peitevärillä  
maskin teko leikkaamalla Ulano-kalvosta

Taustan poisto digitaalisissa kuvausjärjestelmissä  
kuvajärjestelmien sävyportaan tunnistus  
kuvajärjestelmien reunan tunnistus

Taustan poisto digitaalisesti Photoshopilla  
taikasauva, maalikannu (sävyportaan tunnistus)  
Color Range (värin tunnistus)  
Extract filter (reunan tunnistus)  
pikavalinta (sävyn ja värin tunnistus)  
taikakumi, taustakumi (sävyportaan tunnistus)  
tason tyyli => sekoitusvaihtoehdot (sävyportaan tunnistus)  
maskin teko valinnasta (pikamaskilla, kanavalla, maskityökalulla)  
maskin teko maalaamalla (overlay ja reunan parannus)

Lars-Eric Gardberg, painotekniikan harjoitustyö. 1960-luku.



maskia”, Gardberg kertoo. Hän muisteli myös omia työtehtäviään ruotsinlaivojen taxfree-kuvastojen parissa. Koska kuvattavia ja syvättäviä alkoholipulloja oli todella paljon, hän kehitti yhdessä valokuvaajan kanssa tekniikan, jossa pulloja asetettiin pitkälle hyllylle riviin niin, että useita voitiin kuvata ja syvätä samaan aikaan.

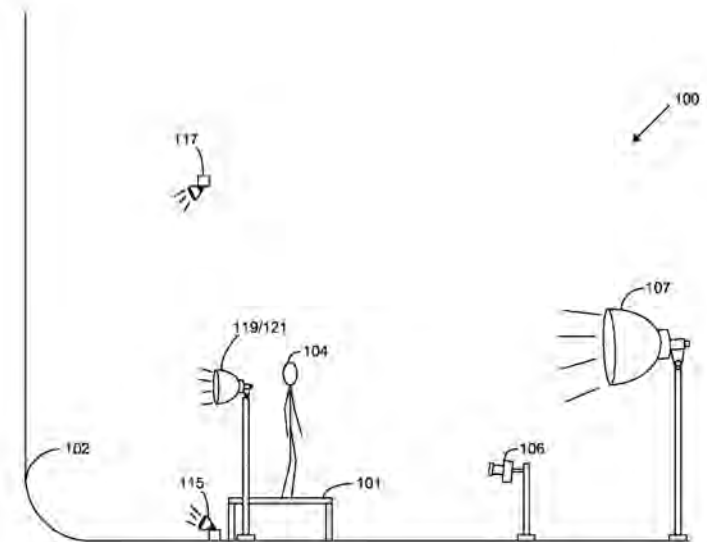
Maskin tekeminen syväystä varten oli erityisen vaativaa, jos kohteen ääriivissa oli hienovaraisia yksityiskohtia. Polkupyörän pinnat tai purjeveneen riki olivat Gardbergin mukaan ”syvääjän kauhistus”. Päänvaivaa aiheutti myös naistenlehden taitto, jossa kansikuvassa esiintyvän henkilön pää tuli lehden nimen päälle. Kiharatukkainen kansikuvatyttö aiheutti lisätyötä syvääjälle. Näihin aikoihin jako luoviin ja painoteknisiin ammatteihin oli jyrkkä. Toimeksiannot tulivat ”luovan puolen” ammattilaiselta, esimerkiksi mainostoimistossa niin sanotun leiskan eli lay-outin muodossa. Siihen oli merkitty mitä haluttiin, syvättävät alueet saatiin merkitä ”syv.” tai ”syväksi”. (Gardberg 2014.)

Kehittyneistä työkaluista huolimatta syväys ei vielääkään ole automaattista tai ongelmatonta. Ammattikorkeakoulun graafisen suunnittelun opiskelijan viimeaikainen opinnäytetyö vertailee eri syväystekniikoita, erityisesti niiden soveltuvuutta hiuksiin (Sundström 2012). Internet-palvelu tarjoaa syväyspalveluita: toimistotuolin syväys maksaa kaksi dollaria, polkupyörän neljä dollaria ja verkkokassin kuusi dollaria. Toisella sivustolla tarjotaan freelance-työtä seitsemänkymmenenviiden huonekalun syvääjälle.

Verkkokauppa Amazon on vuonna 2014 saanut patentin studiokuvausmenetelmälle, jossa esine voidaan syvätä jo kuvaustilanteessa neljän tarkkaan asemoidun studiovalaisimen avulla (Sawatzky 2014). On siis ehkä vihdoin tullut mahdolliseksi ottaa valokuva ”ilman taustaa”.

Volker von Bonin, valokuva litografeista työssään Tilgmannin Lito-osastolla. Kirjasta Gardberg, Lers-Eric 2011. Savitauluista laseriin : kirjapainotaidon historia. Helsinki: Avain.

Sawatzky, et al. Studio arrangement. U.S. Patent 8676045. March 18, 2014.



Tammikuussa 2013 työskentelen vanhassa makasiinissa Helsingin satama-alueella. Olen saanut luvan kuvata jättiläismäisessä lämmittämättömässä hallissa. Korjaan huolellisesti työvälteeni pois joka ilta, jotta lupaa ei vain peruttaisi. Hallin ikkunat ovat pienet: päädyssä on pieniä lasitiili-ikkunoita, pitkällä sivuseinällä on korkealla katon rajassa pieniä ruutuikkunoita. Satama-altaan puolelle aukeaa suuri oviaukko, jonka edessä on raskas metallinen liukuovi. Oviaukossa on lasi, joka on asennettu siihen taidekorkeakoulun lopputyönäyttelyä varten ja joka on jäänyt sen jälkeen paikalleen. Valtaan oven edustan työskentelytilakseni. Haluan kuvata oviaukosta avautuvaa panoraamanäkymää satamaan, ensimmäiseksi kohteekseni valitsen vastarannalla näkyvän suuren satamahallin.

Olen jo koko edeltävän syksyn pyöritellyt mielessäni ajatusta tehdä rajausta videokuvassa toisella tavalla: maalaamalla ensin näkymän peittoon ja sen jälkeen raaputtamalla sen takana olevan kohteen näkyviin. Videon katsojalle olisi mysteeri, miten raaputtaja voi tietää kohteen sijainnin maalipinnan takana. Se on pitkään mysteeri itsellenikin. Viimein keksin, että kameran etäkäyttöohjelmassa voi asettaa etsinkuvan päälle läpikuultavan still-kuvan. Pitää siis ottaa ensin still-kuva näkymästä, maalata kuva-ala umpeen ja sen jälkeen raaputtaa kohde esiin still-kuvaa apuna käyttäen.

Käytännössä asiat ovat monimutkaisempia. Koska etsinkuvassa näkyy kaksi kuvaa päällekkäin, molemmat ovat himmeitä ja piirtimen paikkaa on vaikea näh-

dä. Olen puolisokea. Lämpötilan vaihdellessa yksinkertaiseen lasiin maalattu piimä jäätyy, sulaa ja jäätyy uudelleen. Se muuttuu tahmeaksi ja lähtee heikosti irti piirtimellä. Pinnan takaa ei tunnu paljastuvan yhtään mitään. Tilassa on kylmää, teen töitä kynsikkäät kädessä puolen tunnin rupeamina ja käyn välillä alakerran galleriassa lämmittelemässä. Työ etenee hitaasti, mutta ajattelen, että kärsivällisellä työllä saan raaputettua satamahallin esiin. Illansuussa ymmärrän, ettei se onnistu.

Käynnistäen silti kameran intervallikuvauksen yön ajaksi. Seuraavana päivänä löydän kamerasta ihmeellisiä kuvia. Auringon nousu ja -lasku värjäävät piimäpinnan kylläisin värein. Yöaikaan sataman räikeän oranssi valo paljastaa piirrinviivojen tiheän viidakon. Kohteena ollut satamahalli paljastuu, kun aamuauringon valo osuu siihen suoraan.

Kahta vuotta myöhemmin kerron luennolla työskentelystäni satamamakasiinissa. Video, jossa raaputan satamahallia esiin, pyörii taustalla. Kun kuvailen piimän tahmeutta ja samaan aikaan työni videossa ei näytä etenevän, yleisöä alkaa naurattaa. Nauran itsekin mukana, yllättyneenä. Olin valmistellut esityksen huolella ja harjoitellut sen monta kertaa läpi. En ajatellut etukäteen, että tämä kohta olisi huvittava. Lopputyöni ohjaaja tuskastuu katsoessaan samoja videoita ja arveli yleisönkin tuskastuvan, kun mitään ei näytä tapahtuvan.

Salla Myllylä, Muistiinpanoja satamasta. 2013. Paikkasidonnainen installaatio. 3 HD videota 12-18 min.



Valokuvakollaasin löysivät ilmaisuvälineekseen miltei yhtäaikaaisesti Berliinin dadaistit, Pariisin surrealistit ja nuoren Neuvostoliiton avantgardistit. Keksijöiksi ovat ilmoittautuneet Max Ernst (sateisena päivänä Kölnissä 1919), Raoul Hausmann ja Hannah Höch (lomamatkalla Itämeren rannalla kesällä 1918), George Grosz ja John Heartfield (Berliinin eteläosassa kello viideltä eräänä toukokuun aamuna 1916) ja Gustavs Klucis (1919).<sup>1</sup>

Keksimisen tarinoissa painottuu voimakas äkillisen löytämisen tunne, ja samaa raportoivat ensimmäisten kollaasien näkijät. André Parinaud kuvaa vuoden 1952 radiohaastattelussa, että Ernstin näyttelyssä Pariisissa vuonna 1921 olleilla ensimmäisillä kollaseilla oli erityinen voima, ja ne otettiin vastaan surrealistien keskuudessa kuin ilmestys. Kolmekymmentä vuotta tapahtuman jälkeen Parinaud on yhä innostunut. André Breton on kuvannut, että surrealismi syntyi hetkellä, jolloin Ernstin Pariisin-näyttelyä varten lähettämät teokset purettiin kuljetuslaatikosta Francis Picabian asunnossa. Bretonin hieman ilkeämielisen raportin mukaan Picabia oli kollaasit nähdesään kateudesta vihreä. (Adamowicz 2005.)

Kuten Matthew Teitelbaum toteaa vuoden 1992 ”Montage and Modern Life” -näyttelyyn kuuluvan kirjan esipuheessa, kollaaseissa käyttöön otetut visuaaliset käytännöt eivät olleet 1910-luvun lopulla uutuuksia. Valokuvakollaasi oli jo yleisessä käytössä yksityisesti, taiteellisesti ja kaupallisesti: perhepiirin leikekirjoissa, taiteilijavalokuvaajien yhdistelmävedoksissa, suosituissa carte de visite -ryhmäkuvissa ja poliitikkojen karikatyyrejä esittävissä pilailupostikorteissa. Kysymys siitä, kuka ”keksi” kollaasin, ei siis ole merkittävä. Merkittävä on sen sijaan se tosiasia, että avantgarde- taiteilijat eri puolilla Eurooppaa ottivat kollaasin käyttöönsä yhtäaikaisesti, mahdollisesti toisistaan riippumatta. (Teitelbaum 1992.)

Max Ernst alkoi käyttää *Übermalungiksi*, ylimaalaukseksi, kutsu- maansa tekniikkaa vuonna 1919. Monet hänen kollaaseistaan kään-

teentekevässä näyttelyssä Au sans pareil -kirjakaupassa Pariisissa keväällä 1921 oli tehty tällä tekniikalla. Näissä kollaaseissa Ernst oli maalannut guassivärillä peittoon lehden sivusta tai valokuvasta alueet, joita ei halunnut lopulliseen kuvaan. Joissain töissä guassikerros oli yksivärinen, toisissa guassilla oli maalattu muutamalla värillä tila, johon peittämättä jätetyt objektit asettuvat. Rosalind Krauss esittää kirjassaan *The Optical Unconscious* (1993), että Ernstin kollaaseista nimenomaan ylimaalaukset olivat syynä surrealistien innostukseen (ja kateuteen).

Ernst käytti monien ylimaalauksensa lähteenä kölniläisen valmistajan julkaisemaa opetusvälinekatalogia. Taidehistorioitsija Dirk Teuberin laskelmien mukaan Ernstin neljästäkymmenestäviidestä tunnetusta ylimaalauksesta kaksikymmentäkuusi perustuu tähän yksittäiseen kuvälähteeseen (Teuber 1989). Erityisen kiinnostava on kollaasi *Das Schlafzimmer des Meisters* (1920), ”Isäntien makuuhuone”, jota myös Krauss käyttää esimerkkinään. Kollaasin pohjana on kielten opetukseen tarkoitettua opetustaulua kuvaava katalogin sivu, jossa on puupiirroksuvia eläimistä, ihmisistä, kasveista ja esineistä. Kollaasissaan Ernst on peittänyt guassilla suurimman osan objekteista ja jättänyt esiin niistä vain muutamia. Maalattuun pintaan on sommiteltu syvä huonetila klassisen perspektiivin sääntöjen mukaan. Kuvassa esiintyvät objektit ovat tavanomaisia: valas, karhu, lammas, käärme, kuusi, pöytä ja laatikosto. Krauss (1993, 54) kuvaillee, miten ”niiden jäykät asennot, asettuminen riveille ja välipitämättömyys perspektiiviä kohtaan” sekä kollaasia peittävä läpikuultava ”guassi-iho”, joka paikoin paljastaa alkuperäisen sivun ruudukkomaisen rakenteen, aiheuttivat ilmestyksenomaisen kokemuksen työn ensi kertaa nähneille.

Ernstin työssä on myös selvästi näkyvillä kollaasin ominaislaatuun kuuluva huojunta ja sykkiminen. Elza Adamowicz kertoo, kuinka kollaasin jokainen elementti säilyy itsenäisenä merkkinä, joka





Kölner Lehrmittel-Anstalt. 1914. Kirjasta Max Ernst: Illustrierte Bücher und druckgraphische Werke: Die Sammlung Hans Bolliger. Toim. Katharina Schmidt. Köln: Wienand.

Max Ernst. The Master's Bedroom (Das Schlafzimmer des Meisters). 1920. Guassi. lyijykynä ja tussi painokuvalle. 16.3 x 22 cm. © Kuvasto 2017.

”epäroï alkuperäisen ja uuden ympäristönsä välillä vapautumatta koskaan alkuperäisestä kontekstinsa aurasta, sulautumatta koskaan uuteen kontekstiinsa, saavuttamatta koskaan täydellistä yhtenäisyyttä” (Adamowicz 2005, 30). Rosalind Krauss taas esittää, että tämän kokemuksen voi liittää suoraan näköhavainnon rakenteeseen ja lainaa Freudin ”Muistiinpano ’Ihmelehtiöstä’” -kirjoitusta, jonka mukaan havaintoon liittyvä stimulaatio on pulssinomaista värinää, jossa tietoisuus havainnosta syttyy ja sammuu (Freud 2005). Ernstin kollaasissa on näkyvissä samanaikaisesti kaksi tilaa: absurdi järjestetty ”inventaarion tila” ja maalatun makuuhuoneen tila. (Krauss 1993, 54.) Silja Rantanen asettaa juuri tämän kollaasin kriteeriksi: samalla kuvapinnalla yhdistyy vähintään kaksi ristiriitaista tilaa (Rantanen 2014).

Mutta eikö juuri syväminen tuottanut jo alkuperäisen inventaarion tilan? Eikö itse katalogin sivu jo ole kollaasi? Suorakaiteen muotoinen kuva valkoisella sivulla ei täytä Rantasen kollaasin ehtoa, mutta syväty kuvaobjekti tekee sen. Syväty valokuva säilyttää samaan aikaan alkuperäisen kontekstinsa – jossa oli tietty valaistus, jossa esine kuvattiin tietyistä kulmista – ja liittyy litteään yksiväriin pintaan.

Kirjallisuustieteilijä Ulrich Meierin (1982, 19) mukaan fragmentaariset teosmuodot, esimerkiksi kollaasi, käyttävät usein luettelomaista rivisommitelua. Hän esittää, että kollaasin ero organisaatiosta taidekäsitteestä ei perustu fragmenttien heterogeenisyyteen vaan juuri sommitteluperiaatteeseen. Kollaasin estetiikka on epäpuhdas ja se lainaa arkielämän muotoja kuten tavaraluettelon. Tuotekatalogi on jo kollaasi.

Taidehistorioitsija Anke te Heesen (2004) kuvailee dadaisti George Groszin kokoamaa lehtileikearkistoa, jonka hän kokosi kollaasiensa raaka-aineeksi. Arkisto koostui 43 kansista, joista kukin sisältää yhtä objektityyppiä: neniä, tulivuoria, pilvenpiirtäjiä, aseita,

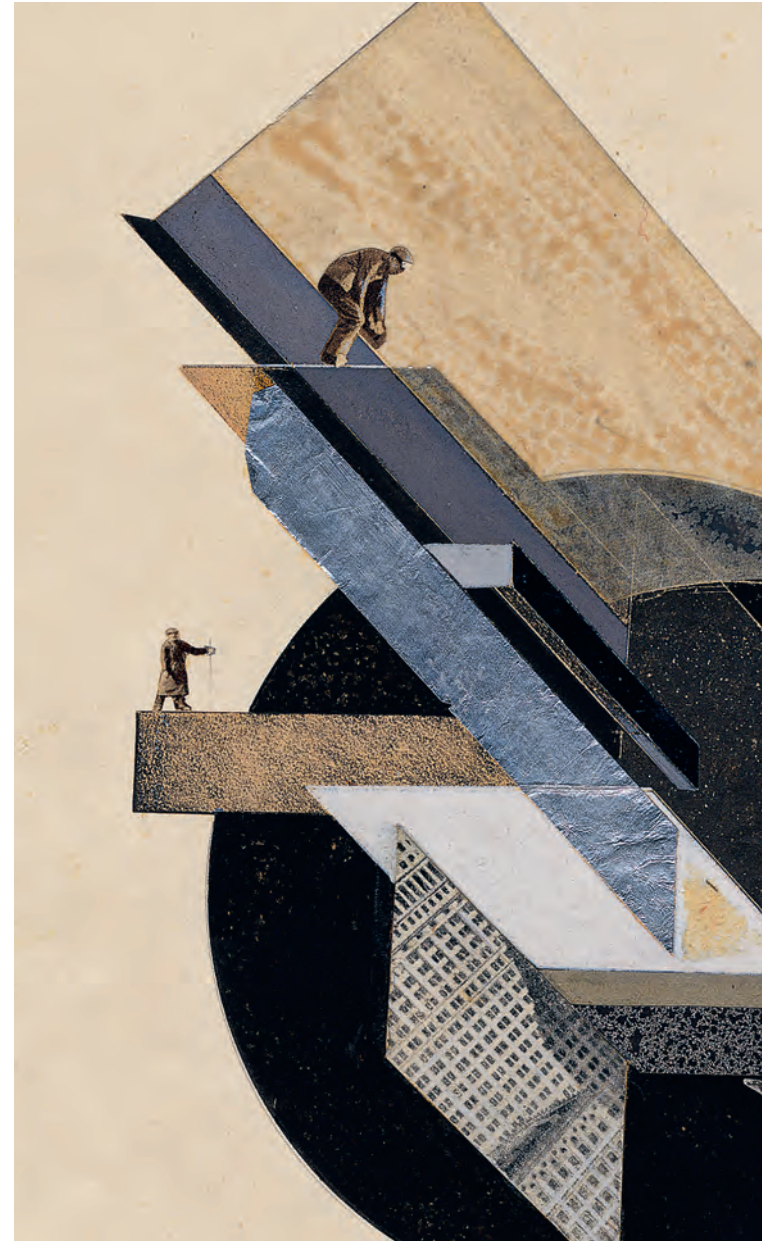
maisemia, profiilikuvia ja päitä, naisten vaatekappaleita, vanhojen mestarien maalauksia. Osa kansioiden leikkeistä oli liimattu paperille kokoelmiksi, joita te Heesen kutsuu ”esikollaaseiksi”.

Sekä esineet että ihmiset esiintyivät muotoonleikattuina 1920-luvun kollaaseissa. Hyviä esimerkkejä tästä ovat latvialaissyntyisen, Neuvostoliitossa 1920–1930-luvuilla työskennelleen Gustavs Klucisin kollaasit. Maalarina aloittaneen Klucisin ensimmäinen tunnettu kollaasi on vuonna 1919 toteutettu *Dynamic City*. Tässä työssä Klucis lisäsi valokuvaelementtejä – pienikokoisia syvätyttä työläishahmoja ja pilvenpiirtäjän julkisivusta leikattuja paloja – ympyrän muotoon perustuvan geometrisen sommitelman eri puolille ja tuo näin figuratiivisia elementtejä abstraktiin sommitelmaan. Klucis pyrki välttämään perspektiivin avulla hahmottuvaa tilaa: ihmishahmot oli aseteltu eri suuntiin ja teoksessa oli teksti ”Katsotaan kaikista suunnista”. Vuotta myöhemmin Klucis päätyi kuitenkin käyttämään kollaaseissaan, esimerkiksi työssä *Electrification of the Entire Country* (1920), tavanomaisemmin hahmottuvaa tilaa.

On häkellyttävää, että esittävyys tuli takaisin neuvostoliittolaisen avantgarden abstraktiin ilmaisuun juuri valokuvafragmenttien kautta. Taidehistorioitsija Benjamin Buchlohin mukaan ikoninen esitystapa palasi avantgarde-taiteilijoiden töihin, koska he halusivat tavoittaa laajemman yleisön. *Lef*-lehdessä julkaistiin vuonna 1924 anonymi teksti ”Photomontage”, jota on arveltu Aleksander Rodtšenkon kirjoittamaksi. Tämä teksti liittyy valokuvakollaasin mainonnan keinoihin, mutta perustelee myös dokumentaarista esitystapaa keinona saavuttaa uusia massayleisöjä. (Buchloh 1984.)

Gustavs Klucis. *Dynamic City*, 1919. Valokuvakollaasi, kollaasi, guassi, lyijykynä ja alumiinifolio paperille. 37.6 x 25.8. cm. Inv. No. of the LNMA: VMM Z-6701. Courtesy of the Latvian National Museum of Art, Riga. Yksityiskohta.

Tuntematon valokuvaaja. Gustavs Klucis and Valentina Kulagina poseeraavat *Pravda*-lehden valokuvakollaasia varten, n. 1933. Kirjasta Tupitsyn, Margarita 2004. Gustav Klutsis and Valentina Kulagina: photography and montage after constructivism. Göttingen: Steidl.



...valokuvien yhdistelmä korvaa graafisten kuvien sommitelman. Tämä sen vuoksi, että painettu valokuva ei ole visuaalisen tosiasian luonnos, vaan sen täsmällinen painauma. Valokuvan täsmällisyys ja dokumentaarinen luonne vaikuttavat katsojaan tavalla, jota graafinen esitys ei koskaan voi tavoittaa. Mainos, jossa on valokuva esineestä, on tehokkaampi kuin piirroskuva samasta aiheesta. (Lef 1924.)

Myöhemmin Klucis sovelsi samantapaisia sommitteluperiaatteita käyttögraafiikkaansa, esimerkiksi Spartakiadi-urheilutapahtumaa mainostaviin julisteisiin ja postikortteihin. Näissä kuvapinnalle on rakennettu voimakas perspektiivin vaikutelma yksivärisillä kuvaelementeillä, jotka ovat usein diagonaalisia. Tämän taustan päälle on asetettu muotoonleikattuja urheilijahahmoja dynaamisissa asennoissa.

Klucis otti monet kollaasiensa kuvista itse. Useissa niissä Klucis, hänen vaimonsa taiteilija Valentina Kulagina ja Kulaginan äiti esittävät kollaaseihin tarvittuja ideaalityöläisiä. Näistä kuvista on säilynyt vuoden 1933 tienoilla otettu valokuva, jossa Klucis ja Kulagina poseeraavat – mahdollisesti työhuoneellaan – samaan tahtiin askeltavina maataloustyöläisinä *Pravda*-lehteä varten. Tästä valokuvasta ja muista vastaavista irti leikatut ihmishahmot päätyivät monesti yksiväriselle kuvapinnalle osaksi julisteita tai lehden taittoa. (Tupitsyn 2004.)

Samantapaisiin visuaalisiin periaatteisiin pohjaavia julisteita ja kirjan kansia ilmestyi maailmansotien välisenä aikana eri puolilla Eurooppaa. Monet niistä liittyivät utooppisiin hankkeisiin, kuten arkkitehti Ernst Mayn johtamaan Das Neue Frankfurt -projektiin, jossa Frankfurtin esikaupunkeihin rakennettiin funktionaalisia, ”minimaalisia” pienasuntoja ensimmäisen maailmansodan jälkeen asutettavalle työväestölle. Ohjelmaan liittyi samanniminen vuosina 1926–1931 ilmestynyt lehti, jossa kerrottiin projektin etenemisestä ja tavoitteista. Uusien rakennusten asukkaiden toivottiin sisustavan



Das Frankfurter Register. 1929. Kirjasta Hirdina, Heinz 1991. Neues Bauen – Neues Gestalten. Das Neue Frankfurt / die neue stadt. Eine Zeitschrift zwischen 1926 und 1933. Dresden: Verlag der Kunst.

Das Neue Frankfurt. nro 9. 1930. Universitätsbibliothek Heidelberg. Das neue Frankfurt: internationale Monatsschrift für die Probleme kultureller Neugestaltung – 4.1930. page:dd.

asuntonsa pelkistetyillä huonekaluilla, joita mainostettiin julkaisun ilmoitusliitteessä. Sekä kannen ihmiset että ilmoitusliitteen tuotteet esitettiin usein yksivärisellä pinnalla, muotoonleikattuina. Uuden maailman ihmiset ja heidän käyttöesineensä esiintyivät lehden sivuilla yhtenäisten värialueiden muodostamissa puoliabstrakteissa tiloissa.

Klucis teloitettiin Moskovassa helmikuussa 1938. May siirtyi vuonna 1930 työryhmineen Moskovaan suunnittelemaan ”uusia kaupunkeja”. Lähtiessään Neuvostoliitosta 1934 hän ei päässyt palaamaan Saksaan, vaan eli vuosia maanpaossa ja kuoli katkeroituneena vuonna 1970. (Lane 1986.)

Le Corbusier'n *Vers une architecture* -kirjan uuden englanninnoksen esipuheesta löytyy mielenkiintoinen viite syväämiseen. Tässä vuonna 1923 ilmestyneessä kirjassa Le Corbusier esitteli modernistisen arkkitehtuuri-ideaalinsa. Kirjan taitto ja tyyli olivat aikanaan hyvin poikkeukselliset: Le Corbusier esitti väitteensä iskevän tekstin, iskulauseiden ja kuvasivujen vuorottelulla. Yksi väitteistä oli amerikkalaisen teollisen arkkitehtuurin, erityisesti viljasiilojen, esikuvallisuus arkkitehtuurina. Kirjassa yksittäisillä kuvilla ei ole kuvatekstejä, vaan myös kanadalaiset ja argentiinalaiset viljasiilot saavat käydä amerikkalaisista. Nämäkään eivät olleet aivan kirjoittajan mielen mukaisia. Niinpä Le Corbusier maalasi valkoisella guassilla piiloon buenosairesilaisen viljasiilon aaltoilevan kattoliuskan sekä kattorakennelman päätykolmion: näin saavutettiin esikuvaksi kelpaava geometrisuus. (Cohen 2008.)

Artikkelissaan "Le Corbusier and Photography" taidehistorioitsija Beatriz Colomina tarkastelee toista samantapaista esimerkkiä, valokuvia Le Corbusier'n suunnittelemaasta vuonna 1916 valmistuneesta Villa Schwobista Sveitsissä. Kuvat talosta on otettu sen valmistumisen jälkeen, mutta arkkitehti on maalannut niistä valkoisella värillä peittoon talon ympäristön sekä pihan kasvit, pylväsrakenteet ja epätyydyttävät sivurakennukset. Näin on saatu aikaan valokuva, jossa jo olemassa oleva rakennus muistuttaa jälleen puhtaampaa alkutilaansa suunnittelupiirustuksena. (Colomina 1987.)

Le Corbusier oli ahkera piirtäjä erityisesti matkustaessaan. Kirjoituksissaan hän kuvaa, miten piirtämällä voi painaa syvälle mieleensä sen mitä näkee. Piirretty vaikutelma on "pysyvästi tallessa, rekisteröity, kaiverrettu. Kamera on laiskurien väline; he antavat koneen nähdä puolestaan." (Le Corbusier 1960, 37.) Myöhemmin on paljastunut, että Le Corbusier otti matkoillaan myös paljon valokuvia ja teki piirustuksia niidenkin pohjalta. Omien valokuviansa lisäksi hän käytti piirustusten malleina lehtikuvia, tuoteluetteloita ja



Le Corbusier. Villa Schwob. 1916. Valokuva n. 1920.  
© Fondation Le Corbusier.

Le Corbusier. Villa Schwob. 1916. L'Esprit Nouveau 6. 1921. Bibliothèque de la Cité de l'architecture et du patrimoine. Pariisi.

postikortteja. Colomina esittää, että piirtämisellä Le Corbusier vastusti valokuvan passiivista vastaanottamista. Roland Barthesin mukaan valokuva vaatii kiinnittyäkseen ja määrittäykseen kuvatekstin tai kontekstin, kuten lehden sivun. Piirtämällä valokuvan voi irrottaa yhteydestään ja vapauttaa sen uuteen käyttöön. Ehkä tähän liittyy myös Le Corbusier'n tapa piirtää uudestaan suunnittelemaan, jo valmistuneita rakennuksia. (Colomina 1987.)

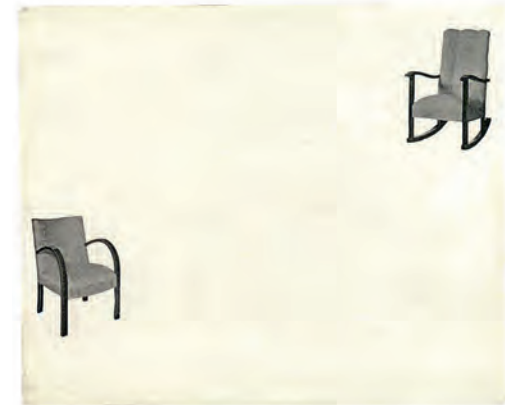
Nykytaiteilijoista esimerkiksi Rachel Whiteread, Tacita Dean ja Ed Ruscha ovat käyttäneet käsin maalattua syväämistä esteettisenä eleenä. Myös heidän taiteellisessa tuotannossaan piirtämisellä on keskeinen asema.

Englantilainen kuvanveistäjä Rachel Whiteread on käyttänyt valkoisella guassilla tai korjauslakalla tehtyä rajausta monissa piirustuksissaan. Käsittelyn kohteina ovat olleet muun muassa postikortit ja mainokset. Whitereadin mukaan hänen piirustuksensa liittyvät yleensä väljästi veistosprojekteihin: ne eivät ole varsinaisia luonnoksia tai työpiirustuksia eivätkä myöskään suoranaisia dokumentteja, mutta silti osa samaa ajattelun prosessia. (Pesenti 2010.)

Erityisen mielenkiintoinen on Whitereadin työ vuodelta 1998, jossa hän on maalannut vanhasta huonekalumainoksesta valkoisella guassilla piiloon kaiken muun paitsi kaksi tuolia. Teokseen kuuluu toinen samantapainen huonekalumainos jota ei ole maalattu, joten menetelmä käy katsojalle selväksi. Toisessa työssä samalta vuodelta Whiteread on peittänyt harmaalla guassilla kaiken muun paitsi vasemmassa alanurkassa sijaitsevan nojatuolin. Whiteread on näissä töissään maalannut esineiden ympärille samanlaisen negatiivisen tilan kuin hän on luonut valamalla monissa veistoksissaan. Veistoksista poiketen itse objekti on kuitenkin jätetty paikoilleen.

Rachel Whiteread, Untitled, 1998. Guassi vanhan lehtimainoksen päälle, 24 x 29 cm, 2-puoleinen. Private collection. © Rachel Whiteread. Courtesy Gagosian.

Rachel Whiteread, Untitled, 1998. Guassi vanhan lehtimainoksen päälle, 24 x 29 cm. Private collection. © Rachel Whiteread. Courtesy Gagosian.





Myös englantilainen Tacita Dean on käyttänyt valkoisella guassilla valokuviiin tehtyä rajausta töissään. Vuonna 2006 toteutetussa puuaiheisessa sarjassa lähtökohtana olivat Deanin kirpputoreilta keräämät vanhat postikortit, joiden aiheina olivat oudonmuotoisiksi kasvaneet puut. Tuloksena syntyi kahdeksan postikortin sarja *Deformed Trees*, joissa Dean on peittänyt valkoisella guassilla korteista kaiken paitsi puun.

Samana vuonna toteutetussa sarjassa *Painted Trees* lähtökohtana ovat Deanin itse ottamat valokuvat. Hän kuvasi kotiseudullaan Englannissa kuuluisia vanhoja puita, tammia ja marjakuusia. Kuvat vedostettiin valokuvapaperille suurikokoisina, miltei luonnollista kokoa jäljitellen. Dean maalasi puiden taustan peittoon valkoisella guassilla *in situ*, näyttelytilassa. Dean kertoo nauttineensa puun oksien rajaamisesta ohuella siveltimellä. Vedoksen suuri koko teki mahdolliseksi tarkan rajaamisen, ja tuloksena on tutkielma puun oksistosta. Taustan valkoinen väri ei kuitenkaan ole täysin peittävää, vaan valokuva kuultaa sen läpi. (Dean 2011.)

Tacita Dean käyttää työskentelyssään monipuolisesti liikkuvaa kuvaa, piirtämistä, valokuvaa ja taidegrafiikan menetelmiä. Hän luonnehtii piirtämistä kaikkea työskentelyään yhdistäväksi langaksi. Piirtäjänä Dean on tunnettu meri- ja maisema-aiheisista suurikokoisista liitutaalupiirustuksistaan, jotka hän toteuttaa seinään kiinnitetyille paneeleille itse näyttelytilassa, aikataulujen paineessa. Piirtämisessä on näin mukana performanssin elementti.

Myös 1960-luvulla Etelä-Kaliforniassa uransa aloittanut Ed Ruscha on käyttänyt tuotannossaan monipuolisesti eri välineitä kuten piirtämistä, maalaamista ja painokuvia. Valokuvan käyttäjänä hän on tunnetuin vuosina 1962–1978 ilmestyneestä kuudestatoista pienikokoisesta valokuvakirjastaan, jotka ovat luonteeltaan sarjallisia.

Tacita Dean. Majesty. 2006. Guassi paperille kiinnitetyille valokuvalle. 3000 x 4200 mm. © Tacita Dean. Courtesy Frith Street Gallery, London and Marian Goodman Gallery, New York/Paris. © Tate, London 2017. (yksityiskohta)

Kirjoissa on kuvattu niiden otsikon mukaisia esineitä tai näkymiä suoraan edestäpäin mahdollisimman asiallisesti ja neutraalisti, esimerkiksi *Twentysix Gasoline Stations* (1963) ja *Every Building on the Sunset Strip* (1966).

Kahdessa viimeisiin kuuluvassa valokuvakirjassaan *A Few Palm Trees* (1971) ja *Colored People* (1972) Ruscha käyttää valkoista väriä, jolla hän rajaa objektit – tässä tapauksessa kasvit – irti taustastaan. Kirjoista ensimmäinen koostuu neljästätoista Los Angelesin kaupunkialueella kuvatusta palmusta. Palmuista on rajattu ympäristö pois, mutta vastakkaisen sivun kuvatekstissä kerrotaan kuvauspaikan osoite. Jälkimmäinen kirja koostuu kuudestatoista värivalokuvasta, joissa kaktus on rajattu vastaavasti. Samantapainen, mutta kuvaus-tilanteessa toteutettu rajaus syntyi Ruschan vuonna 1961 toteuttamassa *Product*-kuvasarjassa, jossa hän kuvasi joukon arkipäiväisiä tuotteita valkoista taustaa vasten.

Ruscha alkoi käyttää valokuvaa 1950-luvulla maalaamisen ja piirustuksen apuna. Ruscha on kuvannut päätyneensä maalaamaan valokuvan kautta, mutta toisaalta luonnehtinut itseään maalariksi, joka ottaa valokuvia. Hänen piirustuksensa, maalauksensa ja painokuvansa ovat valokuvallisen ajattelun läpäisemiä. (Rowell 2006.)

Valokuva on toissijainen väline kaikille kolmelle taiteilijalle ja piirtäminen on heille kaikille tärkeää. Voisiko siis ajatella, että valokuvan rajaaminen maalaamalla on siis jonkinlainen piirtäjän katse tai lähestymistapa valokuvaan?

Deanin ja Whitereadin työt muistuttavat toisiaan siinä, että peittämisen teko on niissä tärkeä. Kummankin töissä maalausjälki on selvästi näkyvissä ja lisäksi Deanin työskentelyyn liittyy performanssin elementti, joka ei kuitenkaan ole julkinen. Whitereadin ele liittyy suoraan kuvalliseen ajatteluun, joka on keskeistä hänen kolmiulotteiselle työskentelylleen, negatiivisen tilan esittämiseksi.



Ed Ruscha, *A Few Palm Trees*, 1971. © Ed Ruscha. Courtesy Gagosian.



Leonhart Fuchs, *De historia stirpium commentarii insignes*, 1542. Kansilehti. Image reproduced from the Digital Library of the Royal Botanical Garden of Madrid (CSIC).

Francesca Woodman, *Spring in Providence # 3*, Providence, Rhode Island, 1976. Hopeagelatiinivedos, 16,3 x 16,1 cm. Estate ID / File Name: P.003. © and courtesy Betty Woodman.



Ympäristöstään eristetty kuvaobjekti on perustavalla tavalla outo, vaikka olemmekin tottuneita näkemään sellaisia jokapäiväisissä kuvissa: mainoksissa, tuoteluetteloissa, luonnontieteellisissä kuvissa, clipart-kirjastoissa. Tämä outous on ollut taiteellisen työskentelyni ja tämän kirjoituksen käyttövoima.

Syväyksestä on kirjoitettu hyvin vähän: aluksi tuntui vaikealta löytää edes hakusanoja, vaan tietolähteiden etsiminen tapahtui visuaalisia samankaltaisuuksia hakien. Syväys on visuaalisen kulttuurin perusoperaatio, joka on niin yleinen ja yksinkertainen, että se on muuttunut melkein näkymättömäksi. Tämä teksti on yritys tuoda se näkyviin, pohdittavaksi.

Kirjoitustyössä ehkä mieleenjäävintä olivat kuvälähteistä tavoitetut reflektion hetket. 1500-luvun kasvitieteilijä Leonhart Fuchs esittää itsensä kirjansa *De historia stirpium* (1542) kansilehdellä kuin kasvin – kokovartalokuvassa valkoisella taustalla. Valinta on tietoinen, sillä kirjan viimeisellä sivulla sen kolme kuvittajaa esittää aikakaudelle tyypillisesti puolivartalokuvina, työvälisein työpöytänsä ääressä. Fuchsin muotokuvassa ei ole taustaa, ympäristöä, koristeaihetta tai viitettä siihen, että hän on kirjan tekijä (Kusukawa 2011). Varhain kuollut amerikkalainen valokuvaaja Francesca Woodman (1958–1981) puolestaan näyttää 1970-luvun valokuvasarjassaan itsensä leikkaamassa valkoiseen paperiin ristiviilloilla aukkoja, joista tulee esiin kasvin taimia. Työn nimi on *Spring in Providence*; on kuin kevään voima puskisi kasvit valkoiselle arkille tarkasteltavaksemme.



## VIITTEET

- 1 Max Ernst kuvaa löytäneensä kollaasin "sateisena päivänä vuonna 1919 kaupungissa Rein-joen varrella" selaillessaan opetusvälinekatalogin sivuja (Ernst 1970, 258). Raoul Hausmann kertoo keksineensä valokuvakollaasin periaatteen "kuin salaman iskemänä" kesällä 1918 ollessaan matkalla Usedomin saarella ja nähdessään talojen ulkoseiniin kiinnitettyjä värillisiä painokuvia sotilaista (Hausmann 2004, 42). Ne oli personoitu liimaamalla sotilaan pään kohdalle valokuvasta irtileikattu kasvokuva talon omasta sotilaasta. George Grosz puolestaan kuvaa keksineensä valokuvakollaasin yhdessä John Heartfieldin kanssa "työhuoneellaan (kaupungin) eteläosassa kello viisi iltapäivällä eräänä toukokuun päivänä 1916" ja heidän näin "kompastuneen sattumalta kultasuoneen tajuamatta sitä" (Ades 1976, 19).
- LÄHTEET JA KIRJALLISUUS**
- Adamowicz, Elza** 2005. *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corpse*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ades, Dawn** 1976. *Photomontage*. London: Thames & Hudson.
- Barthes, Roland** 1985 (1980). *Valoisa huone*. Suomentaneet Leevi Lehto, Martti Lintunen & Esa Sironen. Helsinki: Kansankulttuuri ja Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Beegan, Gerry** 2008. *The Mass Image: A Social History of Photomechanical Reproduction in Victorian London*. Basingstoke: Palgrave-Macmillan.
- Buchloh, Benjamin** 1984. *From Faktura to Factography*. October, vol 30, Autumn 1984, 82–119.
- Cohen, Jean-Louis** 2008. Introduction. Teoksessa Le Corbusier: *Toward an Architecture*. Kääntänyt John Goodman. London: Frances Lincoln, 1–82.
- Colomina, Beatriz** 1987. Le Corbusier and Photography. *Assemblage* 1987:4, 6–23.
- Dean, Tacita** 2011. *Tacita Dean: Seven Books Grey. Selected Writings 1992–2011*. Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Steidl.
- Elkins, James** 2011. *What Photography Is*. New York: Routledge.
- Ernst, Max** 1970. *Écritures*. Paris: Gallimard.
- Findlen, Paula** 1994. *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkeley: University of California Press.
- Fineman, Mia** 2012. *Faking It: Manipulated Photography before Photoshop*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Freud, Sigmund** 2005. *Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia*. Toimittanut ja kääntänyt Markus Lång. Tampere: Vastapaino. (Muistiinpano "Ihmelehtiöstä" 1925.)
- Gardberg, Lars-Eric** 2011. *Savitauluista laseriin: kirjapainotaidon historia*. Helsinki: Avain.
- Hausmann, Raoul** 2004 (1958). *Courier Dada*. Paris: Editions Allia.
- te Heesen, Anke** 2004. News, Paper, Scissors. Clippings in the Sciences and Arts Around 1920. Teoksessa *Things That Talk: Object Lessons from Art and Science*. Toim. Lorraine Daston. New York: Zone Books, 297–327.
- Hornung, Clarence P.** 1956. *Handbook of Early Advertising Art Mainly from American Sources: Pictorial Volume*. New York: Dover.

- Krauss, Rosalind E.** 1993. *The Optical Unconscious*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Kusukawa, Sachiko** 2011. *Picturing the Book of Nature: Image, Text, and Argument in Sixteenth-Century Human Anatomy and Medical Botany*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Lane, Barbara Miller** 1986. Architects in Power: Politics and Ideology in the Work of Ernst May and Albert Speer. *Journal of Interdisciplinary History*, 1986:17, 283–310.
- Le Corbusier** 2008 (1923). *Toward an Architecture*. Kääntänyt John Goodman. London: Frances Lincoln.
- Le Corbusier** 1960. *Creation is a Patient Search*. Kääntänyt James Palmes. New York: Frederick Praeger.
- Lef** 1924, no. 4. Reprinted in *Art et poésie russes: 1900–1930*. Paris: Musée national d'art moderne, 1979, 221ff.
- Margócsy, Dániel** 2014. *Commercial Visions: Science, Trade, and Visual Culture in the Dutch Golden Age*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Meier, Ulrich** 1982. Neuere Aspekte der Montage in den Künsten. Anmerkungen zu einigen aktuellen Publikationen. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 1982:46, 19–32.
- Neri, Janice** 2011. *The Insect and the Image: Visualizing Nature in Early Modern Europe, 1500–1700*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pesenti, Allegra** 2010. *Rachel Whiteread Drawings*. Los Angeles: Hammer Museum.
- Rantanen, Silja** 2014. *Ulos sulkeista: nykyaikainen teosmuotojen tulkintaa*. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.
- Rowell, Margit** 2006. *Ed Ruscha, Photographer*. Göttingen: Steidl.
- Teitelbaum, Matthew** 1992. Preface. Teoksessa *Montage and Modern Life 1919–1942*. Toim. Matthew Teitelbaum. Cambridge, MA: MIT Press, 7–18.
- Teuber, Dirk** 1989. Bibliotheca Paedagogica – eine Neuerwerbung im Kunstmuseum Bonn. Teoksessa Max Ernst: *Illustrierte Bücher und druckgraphische Werke: Die Sammlung Hans Bolliger*. Toim. Katharina Schmidt. Köln: Wienand, 35–49.
- Tupitsyn, Margarita** 2004. *Gustav Klutsis and Valentina Kulagina: Photography and Montage after Constructivism*. Göttingen: Steidl.

## PAINAMATTOMAT LÄHTEET

- Chevrel, Claudine** 2012. *Une histoire des grands magasins*. SABF (Société des Amis de la Bibliothèque Forney). Bulletin 193. <http://sabf.fr/hist/arti/sabf193.php> (haettu 8.8.2017).
- Gardberg, Lars** 2014. Haastattelu 4.6.2014.
- Sawatzky, Jeremy; Porter, Christina; Strauss, Jeff & Blank, Gil** 2014. Studio Arrangement. U.S. Patent 8,676,045. <http://patft.uspto.gov>.
- Severance, Kathryn J.** 2017. *What was advertised in a colonial newspaper 250 years ago this week?* <https://adverts250project.org/tag/pennsylvania-gazette/page/2/>, 10.5.2017 (haettu 8.8.2017).
- Sundström, Marjo** 2012. *Henkilön syväminen digitaalisesta valokuvasta: tekniikoiden vertailu*. Helsinki: Metropolia Ammattikorkeakoulu. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-201205046381> (haettu 20.8.2017).
- Vapaasalo, Tapio** 2014. Haastattelu 27.5.2014.

MARJATTA OJA

## PROJISOITUJA KUVIA TILASSA

### JOHDANTO

Opiskelin maalaustaidetta 1980-luvun lopulla ja tuolloin myös suhteeni valokuvaan ja videoon syveni. Päädyin usein tarkastelemaan ja vertailemaan näitä kolmea eri kuvataiteen ilmaisumuotoa tilassa, ja ne vaikuttivatkin eniten oman taiteellisen työskentelyni kehittymiseen. Voisin jopa sanoa, että teoksistani tuli pohdintapaikkoja tälle alkutilanteelle vuosien 2000–2013 aikana.

Taiteellisessa, tutkivassa työskentelyssä nykyinen kiinnostukseni kohdistuu kuviin, joita näen ympäristössäni. Olen huomannut, että digitaalisesta informaatiosta koostetaan hyvin erilaisia kuvia ja niitä näytetään hyvin monella tavalla, joskus jopa esitetään samanaikaisesti. Esimerkiksi saman kuvan tai teoksen kehittelyprosessin eri vaiheita voidaan taltioida ja asettaa tietokoneen näytölle tai näyttää projektorin kautta yhtä aikaa. Tuloksena ovat helposti viittauksenomaiset, haamumaiset kuvat, joiden alkuperä jää arvoitukseksi.

Jente Rutsin teos Suvilahdessa "Kuvan pinta tilana ja tilassa" -kurssilla, 2012. Kuva Petri Summanen.

Pohdin kuvien prosesseja sekä niiden liikettä ennen kuin kuvat päätyvät tarkkailtavaksemme digitaalisena informaationa, mikä nykyään tapahtuu useimmiten tiedonvälityslaitteidemme välityksellä.

Tässä kirjoituksessani avaan henkilökohtaisen taiteellisen työskentelyni historiaa ja kerron ensin tilanneveistoksen käsitteestäni, joka syntyi 1990-luvun alussa. Kartoitin sitä tarkemmin kuvataiteen tohtorintutkinnossani vuosina 2004–2011. Myöhemmin sain tilaisuuden toteuttaa kokeellisia työpajoja opiskelijoille Suvilahden vanhassa tehdastilassa yhdessä Kuvataideakatemia silloisen taidegraafikan professorin Päivikki Kallion kanssa. Esittelen näiden työpajojen tuloksia opiskelijoiden teosten avulla. Kuvailen myös vuosien 2010–2017 aikana esillä olleita näyttelyitäni, jotka perustuvat työhuoneella tekemiini kokeiluihin. Opiskelijoiden Suvilahteen tekemät teokset ja omat taiteelliset projektini toteutuivat osittain samoihin aikoihin ja vaikuttivat todennäköisesti toisiinsa. Projekteilla oli myös vaikutus käsitykseeni sähköisen kuvan ja digitaalisen informaation ominaisuuksista sekä erityisesti niiden suhteesta erilaisiin kuvataiteen perusilmaisumuotoihin. Pyrin kirjoituksessani selvittämään, kuinka käsitykseni digitaalisesta kuvasta on liikkunut ja muuntunut.

#### TILANNEVEISTOKSISTA

Olen käyttänyt projisoitua kuvaa teoksissani vuodesta 1989 asti luodakseni syvyyttä kaksiulotteisiin kuviin, joita sain aikaiseksi kameralla. Silloin minua häiritsi käyttämäni laite, jonka tuottama kuva rajoittuu pienen ruudun välittämään näkymään. Kameran avulla syntyneen kuvan syvyyttä on myös vaikeaa aistia. Lisäksi videokuvassa tapahtuu lineaarista etenemistä, jolloin yhteen kuvaan on mahdollonta keskittyä.<sup>1</sup>

Kun analysoin projisointikokeilujani sekä käytännössä että teoreettisesti, minulle avautui kamerakuvan luonteesta monenlaisia mielenkiintoisia asioita. Ymmärsin esimerkiksi yhden silmän näky-

mään perustuvan perspektiivin merkityksen. Perspektiivin teorian avulla luotiin keinotekoisia tiloja kaksiulotteiselle pinnalle, periaatteessa perspektiivin viivojen avulla saatiin aikaiseksi kuva tilasta. Tähän teoriaan perustuvat kolmiulotteisten näkymien tallentamisessa käytettyjen teknisten apuvälineiden keksinnöt, joista tunnetuin on kameran laitteisto. Kaksiulotteisen kuvan projisointi mahdollisti tilanteen avaamisen taas uudelleen, eli kokeiluissani yhdistyi fiktiivisen ja todellisen tilan tutkiminen samassa paikassa. Vastaavia kokeiluja ja pohdintoja tuli eteeni samoihin aikoihin muualtakin maailmasta.

Yhdysvaltalaisen kuvataiteilija Tony Ourslerin teoksissa näkyy hänen kokeilunsa heijastusten ja camera obscura -kuvien parissa, esimerkkinä vaikkapa hänen teoksensa *Kepona* (1989). Se koostuu tynnyristä, josta valuvaan nesteeseen oli heijastettu liikkuvaa kuvaa tynnyrin sisältä. Katsoja näki kokonaisuuden, joka loi vaikutelman öisestä neonvaloin valaistusta kadusta. Näkymä siirsi katsojan näin ikään kuin toiseen paikkaan. Ourslerin teos otti myös kantaa öljyyn ekologisenä ongelmana. Myöhemmin hän on pohtinut teoksissaan myös identiteetin kysymyksiä.<sup>2</sup>

Amerikkalainen mediataiteen analyytikko Margaret Morse käsitteli tilan ja videokuvan suhdetta 1990-luvun alussa. Hän kehitti käsitteen *Space-in-Between*<sup>3</sup> kuvaamaan videoinstallaatioiden luonnetta. Morse tarkoitti tilannetta, jossa katsoja kohtaa tilassa useita videoesityksiä monitoreista, joita 1990-luvulla yleisimmin käytettiin videoinstallaatioissa.<sup>4</sup> Ymmärtääkseni Morse esitti, että katsoja luo uusia omia tarinoita tilassa havaitsemistaan tarinan pätkistä. Katsoja asettuu ikään kuin lyhyiden elokuvien joukkoon ja välitila syntyy katsojan liikkumisesta installaation tilassa. Vaikka Morse perusti näkemyksensä elokuvakerrontaan, hän kiinnitti erityistä huomiota minuakin kiinnostavaan fyysisyyteen, kun katsotaan sähköistä kuvaa.

Kameran toimintojen ja tilan lisäksi mietin, miten roolini muut-

tuu, kun esitän projisoinnin avulla jonkin henkilökohtaisen ja arkipäiväisen hetken. Mitä mahdollisesti esitän, ja kuinka tällaisen tilanteeni esittäminen liittyy kuvataiteen muihin alueisiin kuten performanssiin, videoperformanssiin, videoinstallaatioon, henkilökohtaisiin dokumenttielokuviin, veistoksiin ja maalauksiin?

Lopulta en löytänyt montakaan kuvataiteen aluetta, joihin kokeiluni olisivat selvästi kuuluneet, joten nimesin teokseni ”tilanneveistoksiksi”<sup>5</sup>. Määrittelin silloin tämän uuden sanan niin, että tekijän henkilökohtainen tapahtuma, esimerkiksi kahvihetki, kylpeminen tai nukkuminen<sup>6</sup>, vaihtuu katsojan samaistumisen kautta katsojan kokemukseksi ja muistiksi tai muistikuvaksi.

Tällaiseen teokseen sisältyy tarkemmin ajateltuna useampia tilanteita. Ne alkavat tekijän henkilökohtaisesta tilanteestaan tekemistä muistiinpanoista. Seuraavassa tilanteessa tekijä tarkkailee muistiinpanojansa tilassa ja virittää teoksen katsottavaksi. Kun teos ja katsoja ovat samassa tilassa, katsoja kohtaa tekijän arkipäiväisen hetken ja luo samalla oman henkilökohtaisen tilanteensa. Lisäksi pohtiessaan teosta katsojalle syntyy samaistumisen ja assosiaatioiden kautta omia uusia tilanteita, joihin vaikuttaa myös hänen henkilökohtainen kokemushistoriansa. Elokvasta poiketen tilaan on rakennettu vapaasti koettava tilanne, toistuva ja yksittäinen hetki tekijän elämästä, jota voi tarkkailla liikkumalla tilassa. Parhaimmillaan toivon tilanneveistoksissani tapahtuvan kohtaamisen tekijän ja katsojan välillä. Sitä on vaikea määritellä, mutta tavoittelen dialogin syntymistä.

#### KUVAN PINTA TILASSA JA TILANA

Olen tehnyt uusia havaintoja siitä, mitä projisoitu kuva tai liikkuva kuva tilassa voi olla. Esimerkiksi kun liikun videoprojektorin valokeilassa, olenko silloin kaksiulotteisen kuvan sisällä? Onko näin mahdollista päästä kuvaan syvemmälle, pinnasta kuvan sisälle? Voiko projisoitua materiaalia sisältävän teoksen kautta saada todel-

lisuutta vastaavan ja samalla kolmiulotteisemman kokemuksen kuin kaksiulotteisista teoksista? Kuinka paljon kokemukseen vaikuttaa projisoinnin esittäminen jossain tietyssä paikassa ja tietynä ajankohtana?

Kuvataideakatemian opettajina meitä kiinnosti Päivikki Kallion kanssa kokeileva työskentely isossa tilassa. Vuonna 2012 koulun silloiset työskentelytilat tuntuivat ahtailta. Kuvaa piti päästä tarkastelemaan isossa koossa, erilaisista kulmista, edestä ja takaa, ja siihen piti päästä käsiksi. Tähän avautui mahdollisuus Suvilahden vanhassa Puhdistamo-hallissa.

Suvilahden vanhat teollisuustilat ovat karuja, tyhjiä ja liian isoja ihmisten arkielämään. Hallimaisten tilojen seinät ja lattiat ovat täynnä jälkiä ja hajuja materiaaleista ja tilan käytöstä, jonka voi vain kuvitella. Löysin vanhaa tietoa tukemaan omaa mielikuvaani ajasta, jolloin tilojen suunnittelu ja rakentaminen aloitettiin 1900-luvun alussa:

*Sähkölaitoksen pääasemalla Sörnäisissä on kaikki lähellä valmistustaan, koneet ja höyrykattilat paikoillaan, johdot ja kaapelit odottavat yhdistämistään, monttöörit ovat ahkerassa työssä. Itse rakennus on myöskin miltei valmis, ulkoseinän rappaukset waan ovat kesken ja sisällä suoritetaan viimeistelyitä. (Helsingin Sanomat 30.5.1909) <sup>7</sup>*

Oli helppoa kuvitella vuoden 1909 uusia rakennuksia ja teollistumisen intoa. Mieleen tuli heti Giorgio de Chiricon maalaukset samoilta vuosilta.

Kuten kuvassa seuraavalla sivulla näkyy, de Chirico maalasi usein teollisiin maisemiinsa kaksi henkilöä. Ensimmäiseksi tulee mieleen, että maalari halusi näyttää hahmojen avulla rakennusten massiiviset mittasuhteet tai kokoeroista johtuvat etäisyydet ja sai näin aikaiseksi haluamansa tilavaikutelman. Kuitenkin mielestäni hahmoilla oli joku sisällöllinenkin tarkoitus.



Kuva Suvilahden Puhdistamosta sellaisena kuin se oli käytössä työpajoissa vuonna 2012. Kuva Päivikki Kallio.

Isot varistorakennukset, käsittämättömät korkeat tornit, jotka on rakennettu massiivisia prosesseja varten, ovat nousseet kuin itsestään maisemaan.

Giorgio de Chirico, *La nostalgia dell'infinito*, 1912. Kuvatiedot ks. s.239.

Maalipinnat esittävät uusia, jyhkeitä ja peruuttamattomia muotoja. Taustalla juna puuskuttaa tuoden materiaaleja tai vieden tuotteita.

Giorgio de Chirico, *Il viaggio angoscioso*, 1913. Kuvatiedot ks. s.239.



Asettumalla de Chiricon asemaan voin kuvitella hänen aikoinaan karsastaneen epäluonnollista ja -inhimillistä tuotantokulttuuria tai ainakin luulen sen hämmentäneen ja pohdituttaneen häntä siinä määrin, että hän sai tärkeän syyn aloittaa aiheesta maalaussarjan. Uusi laskennallinen ja hyötyä maksimoiva aika oli alussaan ja aiheutti innostuksen lisäksi ristiriitoja ja vastareaktioita muuallakin. Esimerkiksi surrealistien toiminta alkoi samoihin aikoihin, ja he kutsuivatkin de Chiricon mukaan näyttelyihinsä. Kuvitelmani de Chiricon kriiseistä isojen mullistusten aikana saa vahvistuksen vielä hänen tarpeestaan kehittää oma taidesuuntaus.<sup>8</sup> Ehkä hänen maalaustensa kaksi ihmishahmoa ovatkin ihmettelemässä ajan muuttumista.

Suvilahden työpajojen teemaksi muodostui ”Kuvan pinta tilana ja tilassa”. de Chiricon maalaukset otettiin yhdeksi lähtökohdaksi, koska niissä esitettiin kiinnostavasti teollisuusmaisemia ja ne valmistuivat historiallisesti samaan aikaan kuin työskentelypaikkanamme toimiva teollisuushallikin. Niissä oli keinotekoisen tuntuinen, draamallinen ja teatraalinen tunnelma, joka viittasi mahdollisesti elokuvan syntyyn ja näin liikkuvan kuvan problematiikkaan.

”Kuvan pinta tilana ja tilassa” -teeman mukaisesti tarkoituksena oli tutkia sitä, miten kaksiulotteiset teokset muuttuvat tilalliseksi teollisuushallissa. de Chiricon teokset olivat mahdollisia inspiraation lähteitä. Käyttöön tarjottiin teknisiä apuvälineitä: diaprojektoreita, piirtoheittimiä, videoprojektoreita ja valaisimia. Lisäksi työpajaa varten rakennettiin isoja screenejä, joiden avulla oli mahdollista tehdä näkyviksi kuvan tai valon projisoinnista syntyviä erilaisia keiloja.

Työpajojen osanottajia kiinnostivat erilaiset asiat, jotka olivat lähtöisin tilasta, sen yksityiskohdista tai sen taidehistoriallisista lähtökohdista. Esimerkiksi Elina Beloun, tila-aikataiteen opiskelijan, työskentely liittyi yleensä tiiviisti kameralla otettuihin kuviin. Tässä työpajassa hän pääsi tutkimaan linssipohjaisen kuvan useampia kerroksia, jotka oli aikaansaatu videokameran ja projektorin avulla.



Elina Beloun teos Suvilahdessa. 2012. Kuva Petri Summanen.

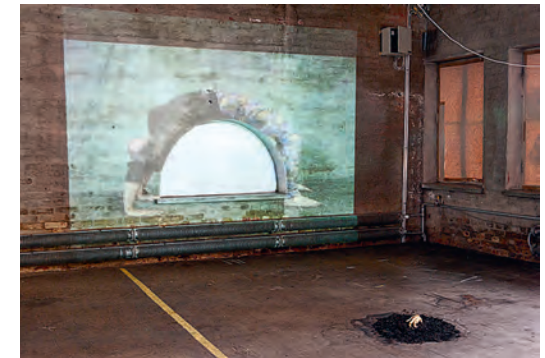
Elina Beloun installoinnissa läpinäkyvä kangas paljastaa tilassa liikkuvat digitaaliset kuvat, joiden lähtökohtana ovat tilan ikkunat.

Kuvanveiston opiskelija Katja Aikioniemen kiinnostus rakennettuun ympäristöön ja siinä tehtyihin suoriin tekoihin ja akteihin tulivat ilmi Suvilahdessa. Hän kuvasi itseään ja tekemäänsä hahmoa, jonka jälkeen hän projisoi ne seinälle ja pystyi siten vertailemaan eri kokoja tilassa. Mittasuhte halliin ilmenee ensin oman fyysisyyden kautta ja sitten pienikokoisen itseveistetyn stunt-hahmon avulla.

Taidegrafiikan vaihto-opiskelija Jente Ruts rinnasti de Chiricon maiseman suoraan ikkunasta näkyvään Suvilahden vanhaan teollisuusmaisemaan. Hän projisoi de Chiricon maalauksen ikkunapinnolle, joiden laseista kuva jatkoi matkaa ulos vastakkaisen rakennuksen seinälle. Tapahtuman taustalla kaasukellon rakennelma vaikutti myös kokonaisuuteen niin, että esille tuli monta viittausta visuaalisen muistin kerroksellisuuteen. Rutsin kiinnostus visuaaliseen muistiin hahmottui kuvataiteilijan yhtenä työvälineenä (kts. kuva s. 208).



Katja Aikioniemen teos Suvilahdessa. 2012. Kuvat Petri Summanen.



Taidegrafiikan opiskelija Natalia Koziel rakensi ison kokonaisuuden piirtoheittimien ja kalvoille painettujen ja animoitujen kuvien avulla. Kuvat olivat yksityiskohtia de Chiricon maalauksista, käsin tehtyjä diapositiiveja ja internetistä poimittuja videonpätkiä vanhoista filmeistä. Tila ja aika nivoutuivat yhteen erilaisten välineiden

Seuraavan aukeaman kuva: Natalie Kozielin teos Suvilahdessa. 2012. Kuva Petri Summanen.



avulla. Kozielin kiinnostus kuvan materiaaliseen olemukseen, murenemiseen ja häviämiseen ajan kuluessa oli selkeää ja ilmeni uudestaan myöhemmin hänen filmi-installaatioissaan.

Taidegraafiikan opiskelija Diana Soria tallensi videoperformansseja öisin silloin, kun muut eivät työskennelleet. Hänen nauhoituksensa toivat esille jotain tilan toisenlaisesta luonteesta ja asioita, joita voi vaistota ja havaita paremmin pimeässä. Esimerkiksi hän merkitsi tilaa automaattikirjoituksen omaisesti piirtämällä hiilellä uusia jälkiä. Hänen kokeilunsa synnyttivät viitteitä ympäristön liikenteeseen, ääniin ja unitilaan. Sorian heittäytyminen tilanteeseen ja vaistojen käyttö oli yllättävää ja ainutlaatuista verrattuna hänen aikaisempaan kaksiulotteiseen työskentelyynsä.

Iso hallimainen tila mahdollisti vaikuttavuudellaan silmien avautumisen täysin uuteen maailmaan. Oli hauskaa ja innostavaa nähdä, miten helposti historiallinen esimerkki, de Chiricon teokset, muuntuivat Suvilahden vanhassa teollisuustilassa. Nuorilla taiteilijoilla ei ollut minkäänlaista ongelmaa käyttää toisen taiteilijan materiaalia, yhdistää eri aikakausia, omalle työskentelylle uusia tekniikoita ja saada projisointien avulla syntymään uudenlaisia teoksia. Vaikutti siltä kuin eriaikaiset ja maantieteellisesti eroavat tapahtumat, palaset arkkitehtuurin, kuvataiteen ja ihmiskunnan historiasta, olisivat kohdanneet toisensa.

#### SÄHKÖISEN KUVAN PROJISOINNISTA

Työpajan aikana tehdyissä teoksissa projisoinnin maaginen luonne tuli jälleen esille. Samalla tavalla kuin projektorin aineettoman valonsäteen voi nähdä, valonsäteen kulkeutumisesta voi seurata myös luonnonilmiössä, jossa valo siivilöityy puiden lehtien tai pilvien rosoisten reunojen välistä maahan. Kun näen ilmiön luonnossa, liikuttun välittömästi sen ihmeellisyydestä. Sitä vastoin sisätiloissa valon siirtyminen synnyttää mielessäni jopa pelottavia mielikuvia yliluon-

nollisen läsnäolosta. Taikurit ovat käyttäneet tätä ilmiötä hyväkseen ja kehittäneet jo pitkään kuvan siirtymistä mahdollistavaa tekniikkaa kuten myös varhaisen elokuvan keksijät 1800–1900-lukujen vaihteessa.<sup>9</sup> Kautta aikojen myös erilaisilla valojen ja tilojen suunnittelulla kirkoissa on tuettu mahdollisten uskonnollisten kokemusten syntyä.<sup>10</sup>

Kuvan projisointia ei useinkaan tarkastella konkreettisesti tai kiinnitetä huomiota siinä käytettäviin materiaaleihin. Tämä johtuu käsittääkseni siitä, että kuvan sisällöt ja teemat ovat vieneet katsojien huomion esitysteknisistä rakenteista, niin kuin tapahtui elokuvan keksimisen aikoina. Varhaiset keksijät olivat asettaneet laitteet selkeästi näkyville filmien katsomistilanteissa, mutta jo silloin tarinalliset filmit olivat niin mukaansatempaavia, ettei kyseistä esitystapaa enää jatkettu ja katsomo eristettiin konehuoneesta. Nykyään jotkut taiteilijat asettavat performansseissa tai tilakokemuksellisissa teoksissa näkyville projisointikaluston kokonaisuudessaan, kuten esimerkiksi suomalainen kokeellisen elokuvan tekijä Sami van Ingen. Toiset taas korostavat pelkästään projisoinnin valokeilaa, kuten Anthony McCall.<sup>11</sup>

Kuvien havainnointi on nykyään ristiriitaista ja monimutkaista. Niitä siirretään tilassa, tilasta toiseen ja paikasta toiseen, ja lopulta ne liikkuvat ilmassa. Viimeksi mainittu tilanne syntyy esimerkiksi kokoontumisissa, joissa videoprojisointi on asetettu tilaan yhteisesti katsottavaksi tai vaikkapa tilanteessa, jossa tarkastellaan mitä tahansa internetistä lähtöisin olevaa materiaalia projisoinnin kautta, kuten usein esimerkiksi opetustyön seminaareissa. Mutta minkälainen on tällaisen kuvien substanssi, olemus ja materia? Jos sähköä avulla tuotettu kuva kiinnittyy tai on sidoksissa johonkin materiaan, miten kuva reagoi ja miten se tulee näkyväksi paikalla olijoille? Ja miltä tällainen kuva tuntuu?





Sami van Ingenin filmiperformanssi Primäärit, 2013.  
Aave-festivaali Helsingin Malmisalissa. Kuva Antti Ahonen.

Sähköinen kuva on teknisesti tuotettu ja sen asennointi jätetään helposti teknisten asiantuntijoiden harteille, eikä siitä olla kiinnostuneita sen jälkeen. Digitaalinen kuva on ihmisen tuottama, vaikka siinä ei näy suoraan kädenjälkeä kuten maalauksessa. Se on täysin keinotekoinen, yhden silmän perspektiiviin perustuva kuva, jollaista on kehitelty jo renessanssista alkaen satojen vuosien ajan. Ajattelen kuitenkin, että kameralla tuotetulla sähköisellä kuvalla on mahdollisuuksia muuttua mielenkiintoiseksi, kun se asetetaan tavallisesta asennoinnista poikkeavaan tilanteeseen.

Sähköisen, digitaalisen kuvan loputtomia mahdollisuuksia ja ominaisuuksia voidaan tuoda esiin manipuloimalla sitä monella tavalla. Kuvaa voidaan esimerkiksi venyttää niin, että se alkaa näkyä tilassa useassa paikassa. Venytys tapahtuu lisäämällä projisointiin erilaisia esineitä, kerroksia tai ilmassa liikkuvaa materiaalia, joihin kuva voi tarttua. Jos projisointiin lisättävät elementit ovat läpikuultavia, kuva

näky myös tarttumisen jälkeen elementin takana. Näin syntyy lisää kolmiulotteisuutta ja venytettyyn kuvaan voi mennä sisälle tai sen läpi voi kulkea. Sähköisesti tuotetun kuvan sisällä oleminen, oleskelu ja liikkuminen on hyvin erilaista kuin oleskelu tilassa, jossa on esillä esimerkiksi kolmiulotteisuutta tavoitteleva taivutettu maalaus, veistos tai moniosainen installaatio.

Kun kuvaa venytetään projisoinnin avulla, ei ole enää selvää, missä kuva on. Käytännöllisesti ajateltuna kuva on siellä, missä se on fokuoituna ja missä se havaitaan tarkimmin. Mutta jos näkyvissä on samasta kuvasta myös muita versioita, jotka ovat hämäämpiä, epätarkempia ja eri kokoisia läiskiä, katsojan mieltä kutsutaan ja vietellään toisenlaiseen kokemukseen. Katsoja havainnoi mahdollisesti useita kuvan kerroksia kerrallaan, mitä ei ole helppoa tulkita ja artikuloida teoreettisesti. Lopputuloksena syntyy tilallinen, ei kuvallinen kokemus, teos joka täytyy kokea paikalla. Jos alkuperäinen projisoitu kuva on vielä liikkeessäkin, ei kaiken hajanaisuuden ja tilallisuuden lisäksi jäljelle jää enää mitään selkeää havaittavaa kuvaa.

Lähestytäänkö tällöin todellisuutta, johon voi suhtautua vain itse valitsemastaan näkökulmasta tai tarkkailupaikasta? Pitääkö tällaista teosta vain kokea ja elää niin kuin elämme elämäämme, omaa todellisuuttamme – kävelemällä teoksen läpi samalla tavalla kuin kävelemme julkisella paikalla, puistossa, kadulla tai ostoskeskuksessa, jossa erilaiset heijastumat ovat yleisiä?<sup>12</sup>

Vuonna 2009 viimeistelin tutkimustani<sup>13</sup> ja pohdin maalauksen, valokuvan ja projisoidun videon asennointia tilassa. Maalauksen näkökulmasta päädyin leikkiliseen hypoteesiin niiden hierarkiasta: maalaus on täysi kuva, jota tarkastellaan maalauksipinnassa ja maalaukseen ”syvennytään” vain sen fyysisissä rajoissa. Valokuva on puolikuva, sillä se muistuttaa maalauksista pysähtyneisyydessään ja katselutilanteessaan, mutta koska itse kuvaa ei työstetä syvyyssuunnassa, siihen ei liity samanlaista syvyyttä kuin maalauksesta. Proji-

soitu video tilassa on heikoin, miltei olematon kuva suhteessa kuvan syvyyteen. Sen olemus on sähköinen ja liikkuva, joten siitä on vaikea saada käsitystä ja sen katsominen vaatii antautumista kuvan muuttumisen seuraamiselle. Maalausta katsottaessa syvyyttä voi sen sijaan havainnoida haluamansa ajan.

#### MUUTTUVAT TILANNEVEISTOKSET

Olen pohtinut, saisinko kuvamuotojen, maalauksen, valokuvan ja liikkuvan kuvan, erot esille, jos kehittäisin tilanneveistoksiani uuteen suuntaan. Esimerkiksi miltä tilanneveistosten liikkuvat kuvat näyttäisivät, jos ne esitettäisiin samalla tavalla kuin maalaukset? Säilyisikö niissä silti jotain kolmiulotteisuutta, jota esitin alkuperäisissä teoksissa?

Kuvamuotojen vertailu mahdollistuu, kun tarkastelen kolmea näyttelyäni vuosilta 2010–2017. Niissä esitin osittain keskenään samoja elementtejä, mutta eri tavoin projisoituina.

#### TILANNEVEISTOS ÄÄRIMMILLÄÄN

##### *Overlapping Images and Returning Situation*

Tämän näyttelyn teosten kautta näytän pitkälle vietyjä kokeilujani videoprojisoinnin kolmiulotteistamisesta sekä pyrkimystäni luoda todellisuutta vastaava paikka tai tilanne.

Kuvassa näkyy kaksi eri tilanneveistosta, *Keskusteluja* ja *Läpinäkyvä*,<sup>14</sup> joista jälkimmäinen ilmentää selvimmin tavoitteitani. Ensimmäisessä osassa digitaalinen sähköinen kuva projisoituu vasemmalla olevan peilin ja läpinäkyvän harson kautta seuraavaan, seitsemän metrin päässä olevaan kohteeseen, joka on oikealla kuvassa. Matkalla siitä jää peiliin, harsoon ja seinään jälkiä, joita voisi kutsua kuvan erilaisiksi materiaalisesti muokkautuneiksi muodoiksi.

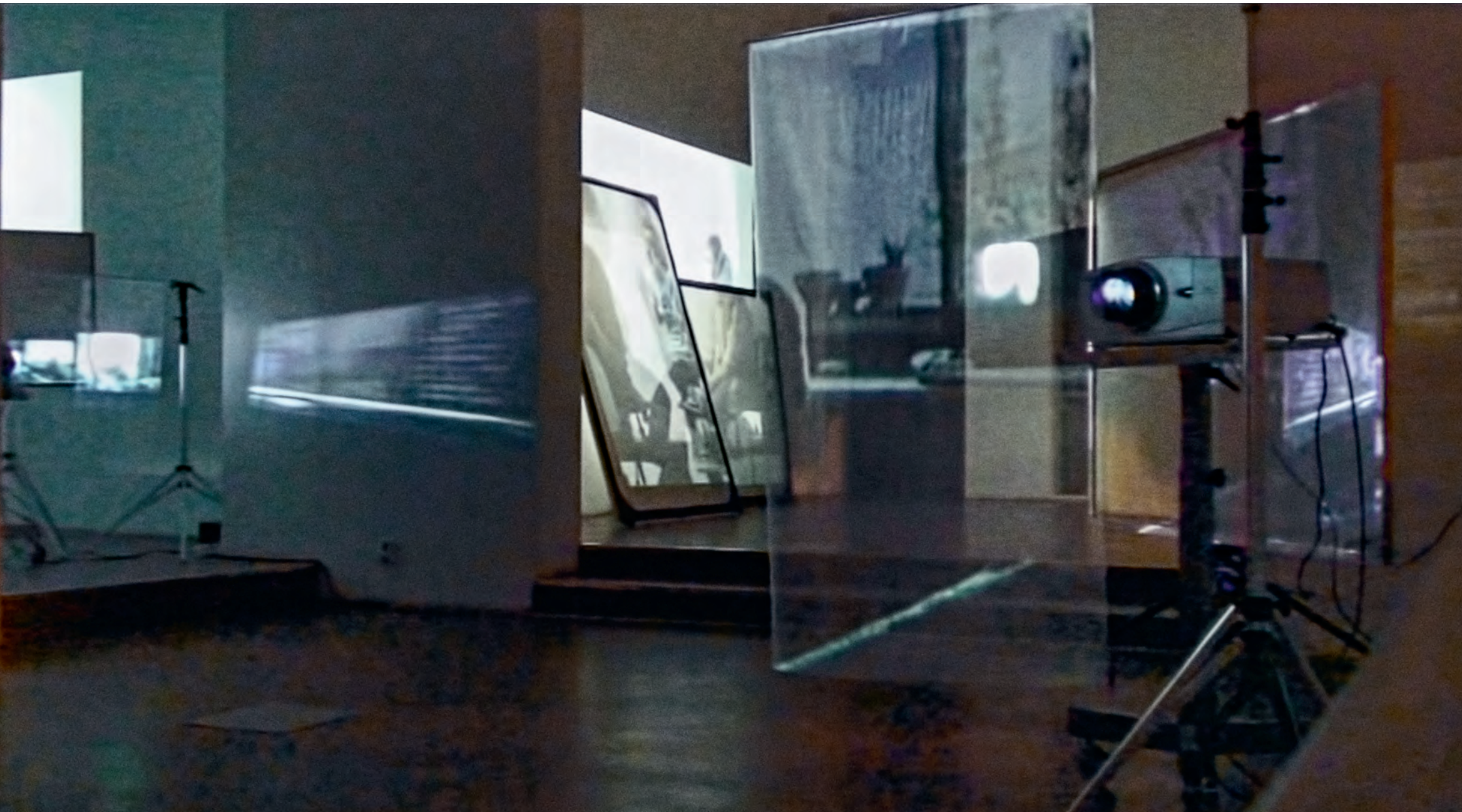
Toisessa osassa, oikealla olevassa kohteessa, sama kuva venyy lisää ison peilin ja toisen harson kautta jättäen edelleen jälkiä kumpaankin.

Tässä työssä lisäsin vielä toisen kuvan kokonaisuuteen projisoimalla sen peilin vierestä. Näin kolmannessa osassa on yhteensä kolme projisoitua kuvaa samalla pinnalla.

Kuvassa näkyy kolmas osa, jossa ensimmäinen ja toinen projisoitu kuva yhtyvät vielä kolmanteen kuvaan. Kokonaiskuva muodostuu kolmesta päällekkäisestä ja sisäkkäisestä digitaalisesta kuvasta, jotka ovat ”saapuneet” eri paikoista. Kaikki kolme kuvaa on tarkennettu juuri tälle pinnalle, mikä osoittaa samalla, että niiden määränäänä oli kohdata juuri tällä pinnalla. Kaikki muut vaiheet ennen lopullista kohdetta ja pintaa on avattu kuitenkin katsottavaksi ja havaittavaksi. Näin tulee näkyviin, miten lopputuloksen sähköinen kuva muodostuu.

Marjatta Oja. Läpinäkyvä. 2010–2011. Tilanneveistos. Galleria Sculptor.  
Kuva Petri Artturi Asikainen.





Marjatta Oja, Läpinäkyvä, 2010-2011, Tilanneveistos, Galleria Sculptor.  
Stillkuva näyttelyn videotallenteesta. © Marjatta Oja.

## IRROTETTUJA LIIKKUVIA KUVIA

*Memory Cell*

Toisessa tarkastelun kohteena olevassa näyttelyssä asetin esille projisoituja videoita, jotka olivat olleet aiemmin osia eri tilanneveistoksissani. Asettelin projisoinnit myötäilemään näyttelytilaa.

Seurasin näyttelyvieraita, ja ihmetyksekseni he katselivat jokais-ta kuvaa erikseen kuten tauluja, mutta he pysähtyivät paljon pidem-mäksi ajaksi kuin maalausten edessä. Galleristi kertoi, että aina kun hän tuli sisälle, hän loi uuden tarinan näkemästään. Mielestäni hän toteutti Margaret Morsen *Space-in-Between*-teoriaa käytännössä. Eroa oli ainoastaan siinä, että näiden videoiden tarkoitus oli alun-perin juuri narratiivisuuden välttäminen. Ehkä konventionaalinen ripustus muutti projisoitujen videoiden kohtaamista. Myöskään use-an videon näkeminen samalla kertaa ei estänyt katselukokemusta. Videot olivat enimmäkseen kerronnallisesti täysin tyhjiä eikä mitään erityistä tapahtumakaarta käyty läpi, toisin sanoen esillä oli pelkäs-tään ”nonstoppina” esitettyjä hetkiä.

Jäikö näistä alkuperäisestä yhteydestään irrotetuista videoista tunnelma siitä, että jotain puuttui, minkä vuoksi haluaisin mielessä-ni lisätä puuttuvan osan tilanneveistoksesta? Jos niin oli, niin siinä tapauksessa voisin sanoa, että kolmiulotteisuus ikään kuin jatkui mielessäni. Mutta vaatiiko tällainen jatkuvuuden prosessi sen, että tuntee teoksen kolmiulotteisen version, vai voiko kolmiulotteisuu-delle herkistyä, vaikka teos olisi kaksiulotteinen?

Näyttelytilassa pystyi kokemaan kuitenkin vielä toisenlaistakin kolmiulotteisuutta, joka perustui siihen, että videoiden koot vaih-telivat huomattavasti siten, että katsomisetaisyyttä piti muunnella. Ehkä tällä tavalla hain vaistomaisesti kolmiulotteista vaikutelmaa yksinkertaisella tavalla, jonka voi toteuttaa helposti myös eri kokoi-





Marjatta Oja, Tests nro 6 & 7, 2006. Stillkuva videosta.



Marjatta Oja, Memory Cell, 2015. Tilanneveistos, Galleria Saarioho Järvenpää.

silla, minkälaisilla tahansa kaksiulotteisilla teoksilla. Erona oli kuitenkin se, että jotkut videoistani oli aiemmin asetettu päällekkäin. Niillä oli selvä yhteys toisiinsa ajallisesti ja teemallisesti, kuten kuvassa viereisellä sivulla.

Kuvassa näkyvät kolme vasemmanpuoleista projisointia, jotka oli aiemmin aseteltu päällekkäin ja kuvattu videoksi. Niissä on käsi, joka liikuttaa valkoista paperia videoruudussa, hengittävä rintakehä ja ikkuna, jossa valo muuttuu voimakkaasti.

Alkuperäisessä *Tests*-sarjassani halusin tutkia kuvan syvyyttä ilman kerronnallisuutta ja verrata sitä, miten kolmiulotteinen rakennelma muuttuu, kun se esitetään kaksiulotteisesti videona. Memory Cell -näyttelyssä purin saman teoksen taas huomaamattani osiin ja sain uudelleen seurata, miltä osat tuntuvat erikseen seinälle projisoituina.

Kun mietin Memory Cell -näyttelyä, huomasin, että kun videoiden aiheet ovat tarpeeksi yksinkertaisia, ikään kuin ikkunoita arkisiin tapahtumiin, tilallisessa tarkastelussa tapahtuu jotain määrittelemättömää kolmiulotteisuutta. Ehkä tarinat tiivistyvät katsojan mielessä hänen luodessaan omia tarinoitaan jokaisesta kuvasta. Näin voi syntyä monitarinallinen tilanne, joka mahdollisesti yhteisvaikutuksellaan valtaa katsojan sisäisen tilan.<sup>15</sup>

Mieleeni tulivat elokuvateattereiden kolmiulotteiset esitykset, joiden päämääränä on saada kahden erivärisen kuvan avulla syntymään yksi kuva katsojan aivoissa. Toivotussa kuvanmuodostuksessa, jonka aivot tekevät värien avulla hajautetusta informaatiosta, saadaan aikaiseksi liikettä ja toimintaa katsojan mieleen. Kysymyksessä on katsojan antautuminen vapaaehtoisesti fyysiselle manipuloinnille kutkuttavan tilanteen takia.

Luomassani näyttelyn tilanteessa vieras ei kuitenkaan asetu tuoliin manipuloitavaksi, vaan tilanne on itsenäisempi ja aktiivisempi: katsomisajat ja -kohteet, liikkuminen ja tarinoidenkehittäminen voivat tapahtua omaan tahtiin ja tapaan.

Ehkä kaksiulotteinen teos, kuten maalaus, on katsomistilanteeltaan vapain, koska se ei vaadi seuraamista eikä tiettyä katsomiseen vaadittavaa teknistä kalustoa. Tällä hetkellä kuitenkin tarinankerronnan ja liikkuvan kuvan yhteisvaikutus on edennyt niin pitkälle visuaalisessa muistissani, että esimerkiksi maalausta katsoessani tekijän mahdolliset liikkeet alkavat pyöriä mielessäni haamumaisina, jälkiä edeltävinä tekoina. Ikään kuin haluaisin selvittää jälkien aiheuttajan pyrkimykset, intentiot. Näin kaksiulotteisesta teoksesta on tullut minulle arkeologinen kohde, joka koostuu menneistä hetkistä.

Liikkuvan kuvan tilanne on monimutkaisempi ja muuttuu nopeasti tekniikan ja tiedonvälityksen kehityksen myötä. Tarinankerronnan nopeus ja siihen tarvittavan informaation jatkuva yhdenmukaistuminen vaikuttavat yhdessä siihen, miten mieleemme kehittyy ja toimii, kun kuva kohdataan. Kuvataiteilijana voin vaikuttaa siihen, mitä kuvan katsojan ja teoksen kohtaamistilanteessa tapahtuu ja miten erotamme ja nimeämme erilaisia kuvan muotoja.

#### KONTROLLOIMATON LIIKKUVA KUVA

##### *Pattern*

Erik Axl Sund -gallerian näyttelyyni rakensin tilanteen, jossa annoin liikkuvalla kuvalla itsenäisyyden ja tarkkailin sen vaikutusta ympärillä oleviin asioihin. Yhdistelin omista töistäni kollaasimaisesti eri kestoisia videoita. Koska videoiden kestot vaihtelivat, lopputuloksena oli se, että videoiden yhteisvaikutus ei ollut hallittavissa ja katsojille jäi mahdollisuus luoda vapaasti omia käsityksiään kuvistani. Ikään kuin kuvat olisi tuotu paikalle, mutta kukaan ei hallinnut niitä, ja ne leijuivat gallerian ilmatilassa omia aikojaan videoprojektorien luomissa kuvakeiloissa.





Marjatta Oja. Pattern 1. 2017. Galleri Erik Axl Sund.

#### PATTERNS-KUVAT

Kokeilin myös uudenlaista työskentelytapaa yhdistelemällä intuitiivisesti videoiden pysäytyskuvia kollaaseiksi. Kuvilla oli minulle aivan erityinen merkitys, koska ne olivat aikaisemmin liittyneet henkilökohtaisiin tilanneveistoksiini.

*Patterns*-kollaasikuvissa päädyin kaksiulotteiseen muotoon tarkastellakseni jälleen sitä, mitä tapahtuu kuvalle, kun se tuodaan ”tilasta pintaan”. Prosessi oli vastakkainen Suvilahden kokeilulle, jossa haluttiin antaa kaksiulotteisille kuville mahdollisuus muuttua kolmiulotteisiksi. Teko oli myös vastakkainen omalle pitkäaikaiselle tutkimuskohteelleni, joka on ollut syvyyden etsimistä kaksiulotteisille kamerakuville.

*Patterns*-teoksissa käyttämistäni videoista ja niiden yhdistelystä tulee mieleen voimakkaita muistoja kokonaisista teoskohtaisis-

ta työskentelyprosesseista erilaisine tilanteineen. Minulle tekijänä still-kollaasieni kuvallinen, kaksiulotteinen pinta saa nyt tarpeeksi suuren merkityksen. Katsojalle taas jäävät nähtäväksi ne yhdistelmät ja järjestelyt, joita mieleni on tuottanut aikaisempien teosten prosesseista ja historiasta. Ehkä pitkäaikainen tarpeeni luoda syvyyttä kuvan pintaan omalla tavallani on löytynyt.

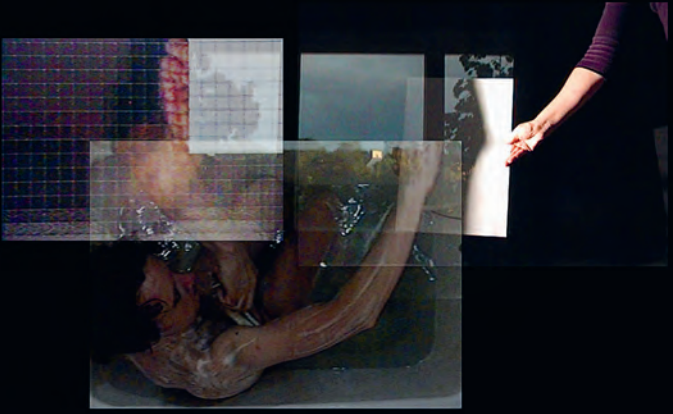
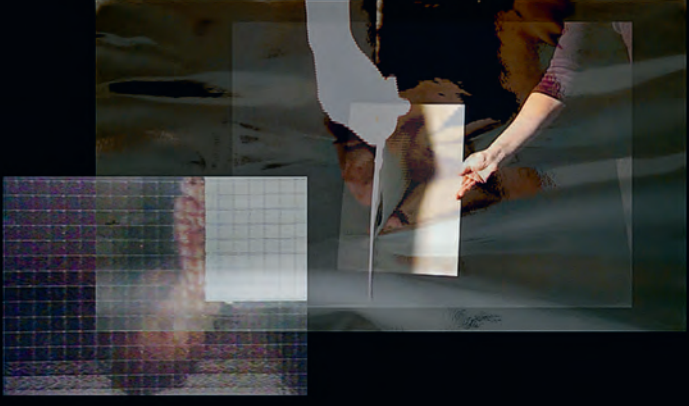
#### KAKSIULOTTEINEN KUVA DIGITAALISESSA AJASSA

Tarvitsemme kaksiulotteista kuvaa keskittyäksemme johonkin kiintopisteeseen, kuten alttaritauluun tai ikoniin, jonka tehtävä on välittää meidät johonkin toiseen ulottuvuuteen tai toisiin ulottuvuuksiin niin kuin internetin loputtomasti avautuvat sivut? Kokoako kaksiulotteinen kuva mieleemme harhailut saaden aikaiseksi jännitteen, josta syntyy jotain uutta?

Kaksiulotteisen pinnan työstöön käytetään usein digitaalisia apuvälineitä, mutta ne eivät liikuta meitä enää fyysisesti siten kuin manuaaliset tekotavat aiemmin. Uusi kysymyksenasettelu on paikallaan: Mitä kehollemme tapahtuu ja mitä uusia mahdollisuuksia avautuu digitaalisen työskentelyn ulkopuolella? Olisiko mahdollista, että tarpeettomiksi jääneistä kehomme aisteista ja toiminnoista voisi tulla vapaampia?

Ehkä kuvien nopeutuneen liikkumisen ansiosta pystymme erottautumaan kokonaisvaltaisemmin keksimästämme välineestä. Tämä lisäisi mahdollisuutta suuntautua välittömään kommunikation ja toistemme ymmärtämiseen.

Kaikki on mahdollista ja kiinnostavaa. Syvyys kuvaan ja mihin tahansa edessä olevaan kohteeseen syntyy, kun keskitymme siihen, olemmehan itsekkin jonkinlainen tila, mutta varmasti käsittämättömämpi kuin mikään keksimämme laite tai asia.





## VIITTEET

- 1 Nämä ristiriidat johtuivat suurimmilta osin maalausopinnoistani, joiden suurin päämäärä oli saada aikaiseksi pinnassa koettavaa syvyyttä keinolla millä hyvänsä. Näitä keinoja olivat maiseman maalaaminen, maalauskancaan puhkominen tai paksuntaminen eri materiaaleilla ja pinnan muokkaaminen käsin tai muuten fyysisesti.
- 2 <http://www.lissongallery.com/artists/tony-oursler> (haettu 23.10.2016)
- 3 <https://people.ucsc.edu/~ilusztig/176/downloads/reading/morse.pdf> (haettu 7.5.2017)
- 4 Vertaa esimerkiksi Marikki Hakolan videoinstallaatioihin 1990-luvun alussa.
- 5 Keksin termin "tilanneveistos" vuonna 1992, englanniksi käännettynä Situation Sculpture.
- 6 Pöytä/Table 1989 (VILKE/FixC sähköisen taiteen -kokoelmat); Kylpy/Bath 1990 (Moderna Museet -kokoelmat, Tukholma); Uni/Sleep 1991 (Kiasma-kokoelmat, Helsinki).
- 7 <http://www.suvilahti.fi/tietoa/historiaa>
- 8 Metafyysisen taiteen suuntauksen perustivat Giorgio de Chirico ja futuristi Carlo Carra vuonna 1917. Suuntaus kesti vain puoli vuotta, koska de Chirico vaihtoi tyyliään seuraavana vuonna. He käyttivät tuona aikana realistista tyyliä ja maalasivat italialaisia kaupunkiaukioita, jotka olivat kuitenkin teoksissa epäluonnollisen tyhjiä. Lisäksi he yhdistivät oudosti objekteja ja patsaita kuvaan luoden ylläluonnollisia mielen tuottamia visioita.  
Vapaasti kirjoittajan kääntämä tiivistelmä seuraavasta:  
Metaphysical Art is the translation of the Italian Pittura Metafisica, a movement created by Giorgio de Chirico and the former futurist, Carlo Carra, in the north Italian city of Ferrara. Using a realist style, they painted the squares typical of such Italian cities but the squares are unnaturally empty, and in them objects and statues are brought together in strange juxtapositions. The artists thus created a visionary world of the mind, beyond physical reality – hence the name.  
Strictly speaking the movement only lasted the six months or so of 1917 that De Chirico and Carra worked together, De Chirico changing his style the following year. However the term is generally applied to all De Chirico's work from about 1911 when he first developed what became known as Pittura Metafisica. His The Uncertainty of the Poet of 1913 is a quintessential example of the style.  
Pittura Metafisica was also highly influential, most importantly on the development of the dream-like, or oneiric, kind of surrealist painting, particularly that of Max Ernst.  
<http://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/metaphysical-art> (haettu 6.8.2017)
- 9 Elokvastudion keksijä Georges Méliès käytti monia trikkejä ja temppeja taidokkaiden päivittäisissä esityksissään 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa.

- 10 Esimerkiksi jo vuonna 537 Istanbuliin rakennettiin Hagia Sofia, jonka kupoli saatiin leijumaan arkkitehtuurin avulla.
- 11 Anthony McCall rakensi Hamburger Bahnhofille vuonna 2012 isoja valonsäteistä koostuvia keilamaisia teoksia *Five Minutes of Pure Sculpture*. <http://www.smb.museum/en/museums-institutions/hamburger-bahnhof/exhibitions/detail/anthony-mccall.html> (haettu 7.5.2017)  
McCall käytti projektoreita keilamaisissa valoveistoksissa. Jos nämä isot projisoinnit sisältäisivät tapahtumallisia videoita, kokemuksesta syntyisi mielestäni todennäköisesti ristiriitaisempi, koska se muistuttaisi katsojaa narratiivisen filmenteollisuuden vakiinnuttamasta katsomistilanteesta. Tällöin varsinainen tilakokemus olisi vaikeampi tavoittaa.
- 12 Walter Benjamin oli kiinnostunut "ostoskeskuksesta" symbolisesti kulttuurikriittisessä kirjoituksessaan *Passagenwerk* tai *Arcades Project*, 1927–1940. Kuljeske-lua ostoskeskuksessa kutsutaan kirjoituksessa sanalla *Flânerie*.
- 13 Tohtorin opinnäyteeni *Kolmiulotteinen projisointi: tilanneveistos katsojan ja koki-ajan välissä (Three-Dimensional Projection – Situation Sculpture Between the Artist and the Viewer)* tarkastettiin Kuvataideakatemiassa vuonna 2011.  
<https://helda.helsinki.fi/handle/10138/172704>  
[https://www.booky.fi/tuote/oja\\_marjatta/kolmiulotteinen\\_projisointi\\_tilanneveistos\\_tekijan\\_ja\\_katsojan/9789515333919](https://www.booky.fi/tuote/oja_marjatta/kolmiulotteinen_projisointi_tilanneveistos_tekijan_ja_katsojan/9789515333919)
- 14 Englanniksi *Discussions and Transparent*.
- 15 Sähköisten kuvien yhdistyminen tilalliseksi tapahtuu tässä tapauksessa katsojan mielessä, toisin kuin ensimmäisessä esimerkissä, jossa kuvat kohdatessaan yhdistyivät konkreettisesti.

Kuvat s. 214:

De Chirico, Giorgio (1888–1978): The Nostalgia of the Infinite. 10 x 12 (1)(A) 1913–14 (dated 1911). New York, Museum of Modern Art (MoMA). Oil on canvas. 53 1/4 x 25 1/2' (135,2 x 64,8 cm). Purchase. 87.1936© 2017. Digital image. The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

De Chirico, Giorgio (1888–1978): The Anxious Journey. 1913.. New 10 x 12 (1)(A) York, Museum of Modern Art (MoMA). Oil on canvas. 29 1/4 x 42' (74.3 x 106.7 cm). Acquired through the Lillie P. Bliss Bequest. 86.1950© 2017. Digital image. The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

*Julkaisija*

Taideyliopiston Kuvataideakatemia

*Julkaisusarjan ilme*

BOND Creative Agency

*Taitto*

Päivikki Kallio

*Kansi*

Päivikki Kallio

*Kannen kuva-aihe*

R. Schellenbergin etsaus

Johann Rudolph Schellenbergin

( 1740–1806) mukaan.

Wellcome Library, London.

*Kuvankäsittely*

Petri Kuokka/Aarnipaja

*Painotyö ja sidonta*

Oy Fram Ab

Siirtämisen ja välittämisen taide  
Taideteoreettisia kirjoituksia Kuvataideakatemiasta (11).  
Taideyliopiston Kuvataideakatemia. 2017

ISSN 2343-1008

ISBN 978-952-7131-38-1 painettu

ISBN 978-952-7131-39-8 pdf