



Denise Ziegler
Poettisen piirteistä

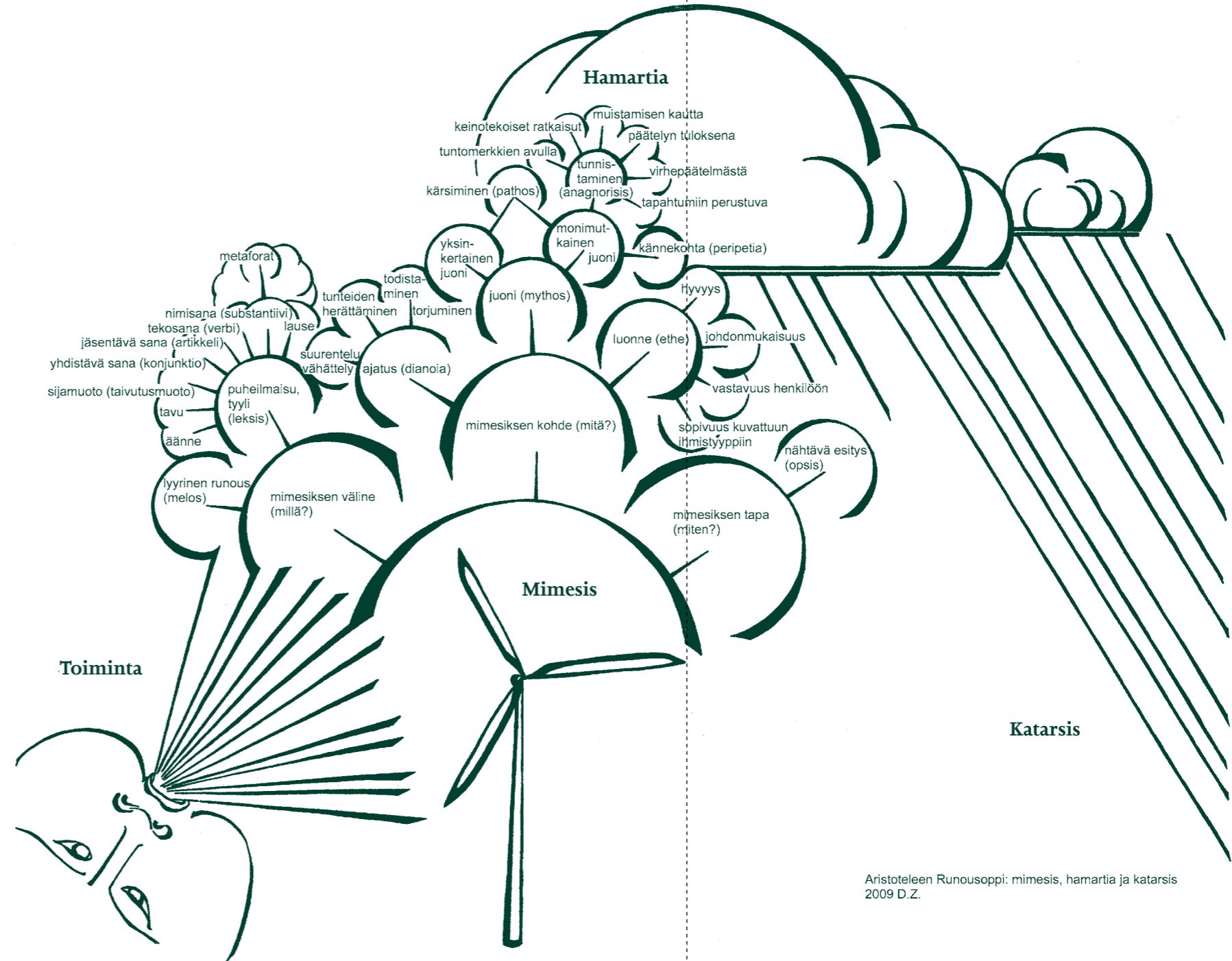
Denise Ziegler
Poettisen piirteistä

Denise Zieglerin mimeettisen työskentelyn lähtökohtana ovat tilanteet, jotka sisältävät arkista, huomaamatta jäänyttä tai tahatonta inhimillistä toimintaa tai sen jälkiä. Ziegler kutsuu tällaisia ilmiöitä ”tarkemmin määrittelemättömiksi eleiksi” ja pohtii niiden yhteyttä poeettiseen ilmaisuun.

Denise Ziegler etsii vuoropuhelussa Aristoteleen Runousopin kanssa konkreettisia ohjenuoria taiteen tekemiselle ja soveltaa tätä kautta poetiikan mekanismeja omaan taiteeseensa ja laajemmin koko käsitteellisen nykytaiteen kenttään. Hän lähestyy Runousoppia omasta näkökulmastaan kuvataiteilijana 2000-luvun Suomessa – ei historioitsijana eikä filosofian tutkijana. Ziegler pyrki kohtamaan Aristoteleen aikalaisena.

Poettisen piirteistä liittyy Zieglerin 6.3.–31.3.2010 Helsingin Taidehallissa pitämään samannimiseen näyttelyyn ja se on hänen Kuvataideakatemiaan tekemäänsä kuvataiteen tohtorin tutkinnon opin- ja taidonnäytteen teoreettinen osa.

Denise Ziegler on 1965 Sveitsissä syntynyt kuvataiteilija, joka on asunut Suomessa vuodesta 1990.



Aristoteleen Runousoppi: mimesis, hamartia ja katarsis
2009 D.Z.



Denise Ziegler

Poettisen piirteistä
Kuvataiteilijan
mimeettinen
työskentelytapa

Sisällysluettelo

Esipuhe	8		
1. Johdanto	11	4.4	Mimeettinen esittäminen ja hedelmällisen hetken esittäminen 74
1.1 Lähtökohtana havahtuminen	11	4.5	Määrittelemätön toiminta 75
1.1.1 Päämäärättömyys ja arkipäiväisyys	11	4.6	Poettisen ilmaisun indikaattori 76
1.1.2 Poeettinen ilmaisu ja tapahtumasidonnaisuus	12		
1.1.3 Merkinomaisuus ja ihmetys	12	5. Tarkemmin määrittelemättömän eleen esitys	78
1.1.4 Muisti ja muiston palautuksen välineet	13	5.1	Ele, jolla revitään rei'itettyjä paperikulmia kalenterista 78
1.2 Tehdyn tilanteen jäännös	13	5.2	Tarkemmin määrittelemättömän eleen esitys 78
1.3 Mimesis-käsitteen käyttö tutkimukseni eri luvuissa	15	5.3	Olemassaolon esitettävyyys 78
1.4 Liite	17	5.4	Esitys versus esittely 80
		5.5	Mimeettinen esittäminen käsitetaideteoksessa 82
2. Yhdeksäntoista tilannetta	18		
2.1 Mikä mimesis	18	Lopuksi	90
2.2 Moniselitteinen mimesis	18		
2.3 Mimesismyly	19	Lähteet	92
2.4 Istanbul-luento	21		
2.5 Esimerkkejä teoksiksi työstettävistä tilanteista	61	Liite	96
		Aristoteleen Runousoppi	96
3. Mielikuvituksen mimesis	62	1. Mimesis	96
3.1 Ele, jolla huonekasvit asetetaan ikkunalaudalle	62	1.1 Mimeettinen mielihyvä	96
3.2 Mimesis Aristoteleen teksteissä:		1.2 Mimeettinen toiminta	97
Mahdollisia maailmoja (paradoksi ja katarsis)	62	1.3 Mimeettinen lavastus	97
3.3 Teos-idean mimeettinen toteutus	65	2. Hamartia ja katarsis	98
		3. Tragedian kokonaisuus	98
4. Aristoteleen runousopin kautta tarkemmin määrittelemättömän eleen -kuvataideteokseen	70	4. Totuus ja uskottavuus	98
4.1 Ele, jolla kirjekuori avataan ja ele, jolla piirretään viiva kartalle	70	Kaava	
4.2 Runousopin toimintamekanismi	71	Tragedian 6 rakenneosaa (Aristoteleen mukaan)	Takakannen sisäpuoli
4.3 Kokonaisen toiminnan esitys	73		

Esipuhe

Kuvataiteen tohtorin opin- ja taidonnäytteeni käsittelee poeettisia piirteitä taiteessani. Mikä tekee kuvataiteeni ilmaisusta poeettisen, mistä poeettinen ilmaisu ylipäättään tulee ja miten se ilmenee visuaalisessa ja erityisesti käsitteellisessä taiteessa?

Tohtorinopintojeni yhteydessä kirjoitin kolme esseettä poeettisuudesta. Ensimmäisen aiheena oli Aristoteleen runousoppi, toinen käsitteli mimesis-käsitteen historiallista kehitystä ja kolmas klassisen tragedian esittämistä. Näistä esseistä muodostui tämän julkaisun runko.

Poeettisuus kuvataiteissa on kiinnostanut minua jo aiemmin. Kuvataideakatemiaan 1995–97 tekemäni kuvataiteen maisterin tutkiminto käsitteli muinaiskreikkalaisten runomuotoa, kuvaepigrammia. Kuvaepigrammeja käytettiin muun muassa kaiverrettuna päällekirjoituksena hautakivissä tai muistomerkeissä. Maisterintutkimintoni lähtökohta oli käsitteiden ja kuvien yhtymäkohta. Kiehtovaa aiheessa oli mielestäni se, että epigrammin kehitykseen vaikuttivat myös käytännölliset seikat kuten esimerkiksi se, että epigrammit olivat lyhyitä



Denise Ziegler, Epigrammeja Helsingin kaupungin jalankulkijoille, 1999. Yksityiskohta julkisesta teossarjasta.

hautakiven kirjoituspinnan pienuuden takia. Tästä voidaan päätellä, että päällekirjoitus ja sen paikka vaikuttivat toisiinsa.

Myös tohtorintutkimintoni aihe sijoittuu kirjallisuuden ja kuvataiteen risteyskohtaan: sovellan poetiikan mekanismeja taiteeseeni. Poetiikka – runousoppi, teoria runoudesta – on kirjallisuuden alan käsite, joka on peräisin antiikin ajalta. Silloin runous oli mimeettisen taiteen tärkeimpiä lajeja.¹ Sen vuoksi nojaudunkin tutkimuksessani Aristoteleen (384–322 eKr.) runousoppiin, taideteoriaan, jolle länsimäinen kirjallisuudenteoria pohjautuu.²

Poeettisen piirteistä -tutkimuksessa käsitteelen Runousoppia – taiteellisesta työskentelystäni syntyneestä kiinnostuksesta – taiteilijan näkökulmasta. Teen niin myös, koska Aristoteles on osoittanut runousoppinsa taiteen tekijöille, runoilijoille. Hän toteaa Runousopin alussa: ”Käsittelemme – millä tavalla kertomukset on muodostettava, jos teoksen halutaan onnistuvan hyvin.” (1447a 7–8) Runousopissa toisin sanoen annetaan ohjeita runon – taideteoksen – tekemiselle. Runousopin teksti puhuttelee minua taiteen tekijänä siten, että etsin tekstistä konkreettista oppia taiteeni tekemiselle. Pysin ymmärtämään Runousoppia omasta näkökulmastani kuvataiteilijana 2000-luvun Suomessa. Sen vuoksi päätin käydä Runousopin kanssa vuoropuhelua, jossa aikalaisena – en historioitsijana enkä filosofian tutkijana – pyrin kohtaamaan Aristoteleen.

Runousoppi käsittelee ennen kaikkea traagisen runouden kirjallista muotoa. Tragedian ydin on Aristoteleen mukaan inhimillisen toiminnan esittäminen eli mimesis. Mimesis inhimillisen toiminnan esityksenä toteutuu tragediassa ennen kaikkea käsikirjoituksen kerronnallisuuden kautta, tarkemmin sanottuna juonen ja henkilöhahmojen luonteenkuvauksien avulla.³ Yleisen käsityksen mukaan Runousopin tulkinnat vaikuttavat nykyäänkin voimakkaasti liikkuvan kuvan, erityisesti tv-sarjojen ja juonellisten elokuvien kerronnassa. Pysin kuitenkin tutkimuksessani osoittamaan, että mimeettinen esittäminen ei ole yksinomaan sidottu juoneen ja luonteenkuvauksiin. Käsitteelen mimeettisyyttä esittämisstrategiana, jota sovellan myös ei-kerronnallisen nykyaiteen esittämiseen. Ei-kerronnallisuudella tarkoitan tässä nykyaiteen esittämistä, jossa juoni ei ole päällimmäisin seikka.

Tutkimukseni lähtökohta on oma taiteellinen toimintani, jonka puitteissa työstätän arkisen, huomaamattoman tai tahattoman tilanteen teokseksi. Esimerkiksi kirjekuoren avaamisen rekonstruoin piirtämällä lyijykynällä paperille suurennoksen repimisjäljistä kirjekuoren ylälaudassa (piirrossarja Revityt [2007]). Kirjekuoren repimisjäljet viittaavat mielestäni tapaan, jolla kuori on avattu.⁴ Rekonstruoimisella tarkoitan tässä teoksen perustana olevan mallin – edellä mainitussa esimerkissä arkisen inhimillisen toiminnan jälkien – työstämistä teokseksi.

1 Antiikin Kreikassa tekhnē viittasi käsityöesineitten valmistamisessa tarvittavaan ”tietotaitoon”. Se erotettiin teoreettisesta tiedosta (epistēmē). Erityisen tekhnēn alalajin muodostivat mimeettiset taiteet, joihin Aristoteleen mukaan kuuluivat ”epiikka ja tragediarunous samoin kuin komedia ja dityramburunous sekä enin osa huilu- ja lyyrämusiikista” (Aristoteles 1997, 1447a, 14–15). - Kaikki Runousopin sitaattit ovat Paavo Höhdin suomennoksesta (Aristoteles 1997), ellei toisin mainita.

2 Ks. esimerkiksi Aristoteles 1997, s. 234.

3 Katso luvussa ”Aristoteleen runousopin kautta tarkemmin määrittelemättömän eleen -kuvataideteokseen”, s. 70.

4 Ks. s. 70.

Teokseni eivät siis kuvaa ihmistä vaan hänen aikaansaamiaan jälkiä. Nämä jäljet ovat viittauksia teosten pohjana olleissa tilanteissa mahdollisesti tapahtuneeseen *tarkemmin määrittelemättömään* tai vailla huomiota jääneeseen toimintaan.⁵ Kutsun tätä toimintaa *tarkemmin määrittelemättömäksi eleeksi*⁶. Pyrin tutkimuksessani selvittämään teoksissani ilmenevän *tarkemmin määrittelemättömän eleen* yhteydet poeettisuuteen.

Tämä kirja on Kuvataideakatemiaan tekemäni kuvataiteen tohtorin tutkinnon opin- ja taidonnäytteen teoreettinen osa. Julkaisu liittyy näyttelyyn⁷, jossa esitän *tarkemmin määrittelemättömien eleden jälkiä* teoksiksi rekonstruoituina. Käsitellen julkaisussa sellaisia seikkoja, jotka ovat tulleet ilmi teoksia työstäessäni. Tutkimukseni voi tulkita selonteoksi käyttämästäni työskentelymetodista mutta tämä ei ole ollut ensisijainen päämääräni. Tarkoitukseni on sen sijaan selvittää *tarkemmin määrittelemättömän eleden* käsitettä. Ajatukseni on, että valmiit teokset tukisivat tämän julkaisun väittämiä ja päinvastoin. Tohtoriopintojeni ohjaajina toimivat kuvataiteilija Lauri Astala ja Tuomas Nevanlinna.

Kiitän kaikkia niitä ihmisiä ja tahoja, jotka ovat edesauttaneet ja tukeneet tätä tutkimustyötä: Lauri Astala, Vesa Haapala, Jan Kaila, Katri Maasalo, Mikko Maasalo, Tuomas Nevanlinna, Markus Schwander, Avek, Frame, Helsingin kaupunki, Kuvataideakatemia, Greta ja William Lehtisen säätiö, Taiteen keskustoimikunta, Uudenmaan tai-detoimikunta, Valtion Kuvataidetoimikunta, Visek sekä Jenny ja Antti Wihurin rahasto.

Helsingissä, 10.1.2010

Denise Ziegler

5 Sanaparilla "tarkemmin määrittelemätön" tarkoitetaan epämääräistä, horjuvaa, huojuvaa, tahattomasti mutta hälventämättömästi moniselitteistä. Ilmaisulla pyrin kääntämään latinan sanan *vagus*, jonka versioita ovat saksan *vag* ja *das Vage* sekä englannin ja ranskan *vague*. "Tarkemmin määrittelemättömällä toiminnalla" tarkoitan toimintaa, jonka tulokset sisältävät päämäärättömiä, tahattomia, ei-aiottuja piirteitä (esimerkiksi aukaistun kirjekuoren repimisjälkien muoto). Vaikka tarkemmin määrittelemätön toiminta onkin aina tilannesidonnaista, sitä ei tilanteessa kuitenkaan panna merkille, koska se tapahtuu osana arkisia rutiineja, joiden päätavoite on muualla.

6 "Ele" voi sanakirjan mukaan olla ensimmäkin ruumiinosan liike, joka merkitsee jotain ("esitti asian sulavin elein. Nyökkäys on paljon puhuva ele".) Toiseksi sillä voidaan viitata tekoon, jolla on puhtaasti symbolinen tarkoitus ("ruusut olivat kaunis ele") (Suomen kielen sanakirja, 1993). Tapani käyttää sanaa "ele" juontuua lähinnä jälkimäisestä merkityksestä, jossa ele on tarkoituksellinen mutta samalla pieni ja huomaamaton teko. Ele-sanan määrittelyssä viitataan myös usein sanattomaan viestintään. Viitataan myös Roland Barthesin tapaan käyttää sana "ele". Hän kirjoittaa kirjassaan *Cy Twombly* (Barthes, 1983), että ele on se osa toiminnasta (saks. Akt), joka kertoo jotain esineiden (ja niiden käyttäjien) olemuksesta. Hän kirjoittaa: "Mikä on housujen olemus (jos niillä sellaista ylipäätään on)? Se ei todellakaan liity siihen sileään esineeseen, joka on taiteltu siististi roikku-maan tavaratalon vaateripus-timeen. Housujen olemus on pikemminkin riisuutuvan teini-ikäisen huolimattomasti lattialle pudottamassa vaatekasassa, löyhä, veltto ja välinpitämätön. Vaatekap-paleen olemus käy ilmi kun se otetaan pois päältä: ei niinkään käytön jälkeen syntyneessä kangaskasassa, vaan nimenomaan pois päältä nakkaamisessa." (Barthes 1983, s.9, suom. D.Z.)

7 Denise Ziegler, 6.3.–31.3.2010, Taidehalli, Helsinki.

1. Johdanto

1.1 Lähtökohtana havahtuminen

Teokseni pohjautuvat minua havahduttaneisiin tilanteisiin. Miksi jotkut tilanteet herättävät huomioni ja toiset eivät? Millaisia ovat tilanteet, jotka ihmetyttävät minua? Syitä havahtumiseeni on tietysti monia, mutta eniten huomiotani herättävät sellaiset tilanteet, jotka ovat päämäärättömiä ja arkipäiväisiä. Teokseni perustana olleet tilanteet sisältävät usein poeettisen ilmaisuuden piirteitä, kuten toistoa tai ytimekkyyttä, ja niihin liittyy myös merkinomaisia elementtejä. Lisäksi näissä tilanteissa koettu tapahtuma voi kytkeytyä muistoihini.

Minua havahduttaa paikan ja siinä kehittyvän tapahtuman välinen suhde: lähtökohtanani on havaintoni siitä, missä käytössä paikka on tai mikä on vallitseva ilmapiiri. Kiinnostukseni kohteina ovat inhimillinen toiminta paikan päällä sekä erityisesti se, miten tämä toiminta on sidottu tapahtumapaikkaan. Puhun tässä yhteydessä tapahtumasi-donnaisuudesta paikkaan nähden (action specific site)⁸. Käsitellen teoksissani muun muassa paikkasidonnaisuutta inhimillisen toiminnan näkökulmasta.

Esittelen tässä johdannossa yksitellen havahtumiseni aiheuttavia tekijöitä. Niitä ovat edellä mainitsemani päämäärättömyys ja arkipäiväisyys, poeettiseen ilmaisuun kuuluvat piirteet ja tapahtumasi-donnaisuus, merkinomaisuus ja ihmetys sekä muisti ja muiston palautuksen välineet. Selvitän, miten käsitellen näitä tekijöitä tässä tutkimuksessa sekä mikä suhde niillä on taiteelliseen työhöni.

1.1.1 Päämäärättömyys ja arkipäiväisyys

Havahduttavien tilanteiden ihmetteleminen on mielestäni yleisinhi-millinen piirre, ja kuten monet muutkin taiteilijat, käytän havahduttavia elämyksiä teoksieni perustana. Joku saattaa pitää havahduttavana onnettomuuspaikan tapahtumien seuraamista tai luonnonilmiöiden katselemista. Minulla tällaiset tilanteet liittyvät tapahtumiin, jotka ovat useimmiten toistuvia, jokapäiväisiä ja arkipäiväisyydessään huomaamattomia tai tahattomia. Juuri tällaisten tilanteiden yhteydessä puhun eleistä, jotka ovat *tarkemmin määrittelemättömiä*. Esimerkkinä käy seuraavanlainen tapahtumien ketju: kengännauha aukeaa kadulla kävellessä, nauhan omistaja menee kyykkyy ja sitoo sen uudelleen. Kengännauhan aukeaminen tapahtuu usein huomaamattomasti eikä aukeamisen varsinainen tapahtumapaikka ole tarkasti ennakoitavissa. Kengännauhan uudelleen sidottaessa nauha saattaa yllättäen katketa, ja nauhan katkennut osa hylätään jalkakäytävälle. Kaduilta löydettyä kengännauhanpätkistä päätellen tilanne on toistuva. Katkenneen kengännauhan

8 *Action specific* (tapahtumasi-donnainen) on *site specific* -käsitteen pohjalta kehittämäni ilmaisu. Lähtökohtana on siis yleisesti nykyaikakeskustelussa käytetty termi *site specific* (paikkasidonnainen), joka korostaa paikkaa, johon teos on rakennettu. *Action specific* sen sijaan korostaa tapahtumaa. Tapahtumasi-donnaista paikkaa voitaisiin sitten kutsua termillä *action specific site*.

ilmestyminen kadulle on väitteeni mukaan *tarkemmin määrittelemättömän* *eleen* jälki, koska se viittaa edellä mainitsemini mahdollisiin tapahtumiin.⁹

1.1.2 Poeettinen ilmaisu ja tapahtumasidonnaisuus

Tarkemmin määrittelemättömän eleen sisältävälle tilanteelle ja poeettisen ilmaisun periaatteelle on yhteistä muun muassa se, että molemmissa voi ilmetä sellaista inhimillistä toimintaa, joka on informaation välittämisen kannalta vailla pragmaattista hyötyä. Tämä inhimillinen toiminta aiheuttaa ennen kaikkea hämmennystä mutta voi myös selvittää asioita. Poeettisen ilmaisun yksi olennainen piirre on, että se sisältää – ja siinä jopa hyväksytään ja tuetaan – ristiriitaisia tilanteita.¹⁰ Se tasapainoilee kahden position, selittämisen ja intuitiivisesti tajuttavan välillä.¹¹

Tarkemmin määrittelemätön ele on hypoteesini mukaan poeettisen ilmaisun periaatteen olennainen osatekijä tai indikaattori. Poeettisen ilmaisun muita perinteisiä tekijöitä ovat muun muassa käännekohta (*peripetia*) tai aiemmin mainitsemani toisto, joka on osa puheilmaisua (*leksis*).

Olen erityisesti kiinnostunut tahattomasta eleestä, koska sen jäljet näyttävät olevan välittävässä asemassa visuaalisuuden (tai yleisemmin fyysisen havainnon) ja käsitteellisyuden välissä. Tutkimuksessani selvitan tätä *tarkemmin määrittelemättömän eleen* välittävää asemaa. Sen yhteydessä sovellan poeettisen ilmaisun periaatteita ennen kaikkea omaan taiteelliseen työskentelyyni, mutta myös muuhun tapahtumasidonnaiseen eli mimeettiseen nykyaikaiseen.¹²

1.1.3 Merkinomaisuus ja ihmetys

Tuon tutkimukseni yhteydessä esille useita merkin kaltaisia kohteita ja niistä muodostuvia merkkijärjestelmiä, jotka avautuvat minulle ihmetykseni kautta. Lähestymistapani näihin merkinkaltaisuuksiin on mimeettinen¹³ eikä semioottinen¹⁴. Kohteet ja merkinkaltaisuus kiinnostavat minua poeettisina tapahtumina, joiden seurauksena ne ovat syntyneet. Tapahtumat ovat usein ratkaisemattomia tai selittämättömiä, minkä vuoksi ne kiehtovat minua. Useimmiten merkin kaltaisen kohteen havaitseminen on yllätyksellistä, se ei vaadi minkäänlaisia ennakolta määrittelyjä reaktioita tai toimenpiteitä. Kohteen päämäärättömän olemuksen voi huomata tai olla huomaamatta, sitä voi ihmetellä tai olla ihmettelemättä.¹⁵

Valitessani tilanteita teoksieni perustaksi luotan niiden minussa herättämään elämykseen. Havahtumiseni tai ihmetykseni intensiteetti toimii näin yhtenä valintakriteerinä sille, alanko ylipäättään työstä teosta.

9 Tämän kirjan luvussa ”Yhdeksätoista tilannetta” esitän tilanteita, jotka valaisevat eri tavoin tarkemmin määrittelemättömän *eleen* käsitettä (s. 21–59).

10 ”Uskottava mahdollisuus on asetettava epäuskottavan mahdollisen edelle.” (Aristoteles 1997, 1461b 11–13).

11 Käsittelem näitä seikkoja luvussa ”Tarkemmin määrittelemättömän *eleen* esitys” (s. 78–).

12 Tärkeimpänä lähteenä käytän Aristoteleen *Runousoppia*, jonka poeettisen ilmaisun rakennetta esittelen liitteessä ”Aristoteleen *Runousoppi*” (s. 96–).

13 Taiteellinen työskentelytapani on mimeettinen, myös tämän kirjan luvussa ”Yhdeksätoista tilannetta” kuvatun työskentelytavan lähtökohhta on mimeettinen (s. 19).

14 Semiotikka on merkityksen muodostumista ja merkkijärjestelmiä tutkiva tiede.

15 Niitä inhimillisen toiminnan fyysisiä jälkiä, joita rekonstruoitiin teoksiini, voidaan luonnehtia symbolisen ja fyysisen yhtymäkohtina. Ne ovat kaksiselitteisiä sen suhteen ovatko ne kulttuurisia merkkejä vai fyysikaalisia jälkiä.

Tarkemmin määrittelemättömän eleen yhteydessä syntyneiden merkin kaltaisten ilmestysten vastakohtana voidaan mainita arkiset ja yleisesti sovitut merkit, kuten esimerkiksi liikennemerkit, kirjaimet, logot ja uskonnolliset tunnukset. Näiden merkkien luonne ei ole yllätyksellinen, ne ovat ennakoitavissa ja ymmärrettävissä. Usein ne sisältävät esimerkiksi kehoituksen, varoituksen, tunnustuksen tai jonkun pedagogisen elementin. Tämän kaltaiset merkit eivät kuulu tähän tutkimukseen.

1.1.4 Muisti ja muiston palautuksen välineet

Nähdyt ja koetut tilanteet kytketään usein miellehytymien avulla muistoihin vastaavanlaisista, aiemmin koetuista tilanteista. Mieleen saattaa tulla aiemmin ajateltuja ajatuksia, ideoita tai tilakokemuksia, jotka nyt kytkeytyvät saumattomasti uuteen tilanteeseen.

Havahduttavassa tilanteessa koen usein, että aikakäsityksen lineaarisuus ei välttämättä päde, joten käyn eri aikoina tapahtunutta läpi samanaikaisesti. Sen seurauksena nykyhetkessä kohdattu tilanne saattaa tuottaa minulle erityisen voimakkaan kokemuksen.¹⁶

Ne tilanteet, jotka ovat tehneet minuun vaikutuksen, dokumentoin kulloinkin sopivalla välineellä. Useimmiten otan valokuvan, minkä lisäksi saatan tehdä kirjallisia muistinpanoja tilanteisiin liittyvien esineiden koosta ja materiaaleista. Joskus alan toteuttaa teosta välittömästi kerättyäni dokumentaatiomateriaalin, joskus teos jää kokonaan tekemättä. Voi kuluu pitkään aika ennen kuin toteutan teoksen muistiinpanojeni pohjalta. Muistiinpanojen tärkein tarkoitus on siis palauttaa mieleeni kiinnostusta herättänyt tilanne sekä siihen liittynyt elämys.¹⁷ Muistiinpalauttamisen tapahtuma itsessään voi aiheuttaa yllätyksellisiä, havahduttavia elämyksiä, joita käytän teoksieni perustana. Muistiinpanojen teko – muistiin tallentaminen – on päivittäinen työvälineeni. Muistamisen suhde toteutettuun teokseen on henkilökohtainen. Lopullisen teoksen ilmiasu ei pyri ”muistomaisuuteen” eikä monumentaalisuuteen, vaan sen tehtävänä on elämysten herättäminen muistamisen avulla.

Seuraavaksi esitän joitakin seikkoja, jotka liittyvät *tarkemmin määrittelemättömän eleen* ja sen herättämien elämysten välittämiseen.

1.2 Tehdyn tilanteen jäännös

Työskentelyni suurin haaste on etsiä tapoja, joilla voin esittää *tarkemmin määrittelemättömän eleen*. Haluan esittää tahattoman toiminnan tavalla, jossa sen olennaiset piirteet (yllätyksellisyys, päämäärättömyys) säilyvät huolimatta siitä, että ne tuodaan esiin representaatioina. Työskentelyssäni rekonstruoitiin valitsemani *tarkemmin määrittelemättömät eleet* ja niiden jäljet alkuperäistä havaintotilannetta muistuttaviksi ja siirrän ne sitten uuteen yhteyteen. Rekonstruoitujen tilanteet ovat useimmiten

16 En kuitenkaan keskity tässä enempää muistamiseen havahtumiseni osatekijänä (viitataan muun muassa omaan kirjoitukseeni Ziegler 1999).

17 Kirjailija Paavo Haavikko tietää, että liian tarkat muistiinpanot pilaaat idean: ”Aiheita joista hän oli aikonut kirjoittaa, niitä on jo yksi kansio täynnä. Nehän eivät saa olla tarkkoja, asia ei saa olla sanottu, sehän olisi sillä unohdettu, sellaisia vain että muistuu vähän se asia, jotain siitä. – – seuraava luettelo on jo vaikeampi ajoittaa, se on ehkä kuusikymmentäluvun alusta, käsialan vaiheesta päätellen. Luettelen sen kommentoimatta: ruokahissi, Jyväskyläläinen mies, Pietarin kaunein kukka, Kauppinen, Kuulustelu, Pietarin matka, Maalaistalo...” (Haavikko 1987, s. 73–74)

kolmiulotteisia esineyhdistelmiä, mutta ne voivat olla myös esimerkiksi piirustuksia tai – kuten tämän työn alaluvussa *Istanbul-luento* – kirjalliskuvallisia tuotoksia.

Tilanteiden työstämisessä teoksiksi pidän tärkeänä kahta asiaa, jotka molemmat liittyvät jäännös-käsitteeseen sen eri merkityksissä. Jäännöksellä tarkoitan tässä sitä, mikä kuului alkuperäiseen tilanteeseen mutta jäi pois toteutetusta teoksesta.

a) Rekonstruoitu tilanne, eli teokseni, sisältää representaationa kaikki ne olennaiset fyysiset elementit, jotka aiheuttivat havahduttavan elämyksen alkuperäisessä tilanteessa. Rekonstruktiossa jää kuitenkin aina joitain yksityiskohtia pois – rekonstruoidun tilanteen suppeus on ikään kuin jäännöksen merkki. Samalla se tarjoaa katsojan mielikuvitukselle viittauksia puuttuvien osien täydentämiseksi.

b) Aiemmin mainitussa esimerkissä kengännauhanpätkän ilmestymisen kadulle on sattumanvaraisessa suhteessa ilmestymispaikkaan nähden. Miten tämä sattumanvaraisuuteen liittyvä tahattomuus voidaan siirtää näyttelytilanteeseen, jossa tarkasti harkitaan miten ja mitä asetetaan näytteille? Miten tahatonta voi ylipäätään esittää? Työstäessäni kengännauhan katkeamisen tapahtumaa teokseksi maalasin samaa katkennutta kengännauhanpätkää yli kaksisataa kertaa A4-kokoisille kankaille ja ripustin ne galleriatilaan viereen nauhaksi silmien korkeudelle. Valitsin gallerian, josta yhden huoneen nurkasta avautuu kulku toiseen huoneeseen ja jossa kahden huoneen pohjapiirustus muistuttaa lähinnä kahdeksikkoo. Maalaukset katkenneista kengännauhoista muodostivat näin äärettömyyden merkin. Näyttelyssä maalauksen nauha oli ”loputon”, sen eri osissa kuvattu kengännauhanpätkä sen sijaan oli katkennut.¹⁸

Teokseksi rekonstruoitu tahaton tilanne on – kuten jo totesin – aina tarkoituksellisesti tehty ele näyttelytilaa kohtaan. *Tarkemmin määrittelämättömän eleen* rekonstruoiminen sisältää siksi ristiriitaisia piirteitä. Ristiriita syntyy kahden eleen – alkuperäiseen tilanteeseen kohdistuvan tahattoman eleen ja näyttelytilaan kohdistuvan tahallisen eleen – välisestä erotuksesta. Tätä erotusta kutsun teoksen (positiiviseksi) jäännökseksi tai teoksen omaksi eleeksi. Päämääränäni oli, että tahattomuuden esittäminen toteutuisi ”kengännauhateoksessa” kuva-aiheen (katkennut nauha) ja teoksen ripustamistavan (äärettömyyden merkki) välisen ristiriidan kautta.¹⁹

Tarkemmin määrittelämätön ele ilmenee valmiissa teoksissani muun muassa ristiriitaisena tai poeettisena, joskus myös koomisena tai tautologisena piirteenä.

Useimmiten teokseni eivät esitä tarkemmin määrittelämättömiä eleitä sinänsä, vaan niiden jälkiä. Niinpä tilanteiden rekonstruoinnissa nousee esille kysymys jäljittelemisestä. Kuinka tarkasti uudelleen

¹⁸ Yksityisnäyttely *Fil rouge*, 1995.

¹⁹ Ristiriitaa käsitellen luvussa ”Tarkemmin määrittelämättömän eleen esitys” (s. 78–).

rakennetun tilanteen pitäisi noudattaa alkuperäistä tilannetta? Onko mahdollista, että joitain yksityiskohtia muuttamalla voi saavuttaa jäljennöksen, joka on todentuntuisempi kuin alkuperäinen? Jos näin on, onko olemassa metodologiaa rekonstruoimiselle? Mikä on vaadittava tarkkuus? Kannattaako olla kekseliäs tai luova?



Denise Ziegler, *Fil rouge*, 1995. Maalausinstallaatio, TM-galleria, Helsinki.

1.3 Mimesis-käsitteen käyttö tutkimukseni eri luvuissa

Julkaisuni neljä lukua valaisevat *tarkemmin määrittelämättömän eleen* -käsitettä eri puolilta: sen lähtökohtia, sen teokseksi uudelleen rakentumista (mimeettisyyttä), sen ilmaisuvoimaa sekä sen yhteyksiä runouteen.

Samalla palautan näissä luvuissa mimesis-käsitteelle sen alkuperäisen moniselitteisyyden²⁰ ja otan sen käyttöön suhteessa nykyaikaiseen. Avaan mimesistä painottamalla kussakin tutkimukseni luvussa käsitteen eri merkityksiä. Lisäksi kytken ne esimerkkeihin omasta tuotannostani sekä yleisemminkin visuaalisten taiteiden ilmiöihin. Tämä tapahtuu tutkimukseni eri luvuissa seuraavasti:

²⁰ Ks. muun muassa s. 18.

Yhdeksäntoista tilannetta -luvussa esittelen mimesistä suhteessa työskentelymetodiini. Luvussa analysoin kehittämääni mimeettistä menetelmää, mimesismylyä²¹. Luvussa esitetään 19 tilannetta, joissa tarkemmin määrittelemättömän ele ilmenee sellaisenaan tai viittauksena sen ilmestymisen ehtoihin (s. 21).

Mielikuvituksen mimesis -luvussa käsittelen mimesistä luovan mielikuvituksen esille tuomisen toimintana. Teosesimerkkeinäni ovat Rönnyliljat ryntäävät, 2004 (s. 65–68), Joulukaktusten syyskokous, 2001 (s. 65–68) ja Äänipiirustukset, 1996–2001 (s. 68). Viittaan myös yleisemmin sarjalliseen tuotantoon ja katoaviin teoksiin visuaalisissa taiteissa. Mielikuvituksen mimesis -luvussa otan mimesiksen käyttöön nykytaideteorian osana. (s. 65–68).

Luvussa Aristoteleen runousopin kautta tarkemmin määrittelemättömän eleen kuvataideteoksen käsittelen mimesistä kokonaisuudessaan esitettyä inhimillisenä toimintana. Teosesimerkkeinä käytän piirrossarjaani Revityt, 2007, maalausarjaani Sinne, sinne ei, 2003 (s. 70–71) ja Kieli-elokuvan luonnosta (s. 77). Luvussa esitteleni teosten aiheissa on huomattavaa mattomuutta, arkipäiväisyyttä ja päämäärättömyyttä.

Luvussa esitetään kysymys siitä, miten inhimillinen toiminta on työstettävissä teokseksi (s. 71). Aristoteleen Runousopista saadaan tietoa mimeettisyydestä eli ohjeita siitä, miten inhimillisen toiminnan esityksen tulisi tapahtua.

Sovellan luvussa Runousopin tärkeimpiä ajatuksia taiteeseeni käsittelemällä tahattomia ja määrittelemättömiä inhimillisiä toimintoja mimeettisinä eleinä (s. 75). Määrittelemättömän eleen vastakohtaksi esitetään inhimillisen toiminnan hedelmällistä hetkeä²² ja luonnehditaan sen pohjalta syntyviä teoksia ei-mimeettisiksi (s. 74). Luvussa väitän, että tarkemmin määrittelemättömän inhimillinen ele on yksi poeettisen ilmaisuuden indikaattoreista (s. 77).

Luvussa Tarkemmin määrittelemättömän eleen esitys käsittelen mimesistä inhimillisen toiminnan tulkinnallisena esityksenä. Teosesimerkkeinä käytän Olo-ryhmän Olo n:o 22, 2000 -teosta (s. 82–84), Sampo Malinin teosta Kasautunut, 2007 (s. 84–86) sekä omaa teostani Kerran viikossa, vuoden verran, 2008 (87–89). Edellä mainituilla käsitteellisillä teoksilla on mimeettisiä piirteitä. Luvussa esitetään kysymys tarkemmin määrittelemättömän eleen esittävydestä ja siinä osoitetaan, että mimeettinen esitys tapahtuu nimenomaan ristiriitaisina ja paradoksaalisina tilanteita esittämällä. Ristiriita ja paradoksaalisuus esitetään myös tarkemmin määrittelemättömään eleeseen olennaisesti kuuluvina piirteinä.

Aristoteles käyttää Oidipusta tragedian ja mimeettisyyden malliesimerkkinä. Luvussa käsitellään muun muassa ranskalaisen filosofin Philippe Lacoue-Labarthen tulkintaa Oidipuksesta ristiriitaisena ja filosofisena hahmona.

21 "Mimesismylyllä" tarkoitan aiheen toistuvaa ja kertautuvaa mimeettistä käsittelemistä. Esimerkiksi teosluonnoksina toimivat dokumentaatiokuvat tilanteista siirrän mimeettisesti tekstiksi ja osan teksteistä aion työstää kolmiulotteisiksi teoksiksi, toisin sanoen tulkita niitä edelleen mimeettisesti (ks. luku "Yhdeksäntoista tilannetta", s. 19).

22 "Hedelmällisellä hetkellä" tarkoitan teoksessa esitettyä toiminnallista hetkeä, joka viittaa sekä tilannetta edeltävään että sen jälkeen tulevaan aikaan. Kiinnostukseni kohteena eivät ole hedelmällisen hetken teokset vaan sellaiset teokset, joissa esitetään jokin toiminta alusta loppuun. Läheistä sukua hedelmällisen hetken käsitteelle on "ratkaiseva hetki", josta Henri Cartier-Bresson (1908–2004) on puhunut. Hedelmällisestä hetkestä poiketen ratkaiseva hetki kuvaa tapahtumien huippuhetken ohella ennen kaikkea kuvan geometriaa ja tilallisuuteen liittyvä sommitteluperiaatetta. Henri Cartier-Bresson kirjoittaa: "Valokuvan ottaminen edellyttää kohteen itsensä ja niiden visuaalisesti havaittujen muotojen ankan järjestyksen, jotka antavat kohteelle merkityksen, samanaikaista ja sekunnin murto-osassa tapahtuvaa tunnistamista." (verkkosivu Fondation Henri Cartier-Bresson. Suom. D.Z.).

1.4 Liite

Liitetekstissä teen yhteenvedon Aristoteleen Runousopin sisällöstä (s. 96–99). Tartun ennen kaikkea siihen, mitä Aristoteles sanoo tutkimukseni kannalta olennaisista ydinkäsitteistä. Aristoteles punoo runousoppinsa kolmen pääkäsitteen ympärille: *mimesis*, *hamartia* ja *katarsis*. Nämä kolme käsitettä toimivat yhdessä inhimillisen toiminnan käsitteellisenä skeemana. Runousopin yhteenvedon yhteydessä tein sen sisältöä visualisoivan kaavan (takakannen sisäpuolella). Runousopin yhteenvedo ja kaava olivat materiaalinani työstäessäni tutkimuksen teoreettista osaa.

Runousopista tekemäni yhteenvedon ja kaavan tarkoituksena on myös selvittää, miksi ja millä tavalla Runousopin skeema (*mimesis*, *hamartia* ja *katarsis*) on sovellettavissa visuaaliseen kuvataiteeseen.

2. Yhdeksäntoista tilannetta

2.1 Mikä mimesis?

Kiinnostuin mimesiksestä, koska taiteellisessa työskentelyssäni on mimeettisiä piirteitä. Aloin kerätä tietoa mimesis-käsitteestä, jolla näkemykseni mukaan tarkoitetaan nykyaikaisen taiteen puitteissa useimmiten ei-toivottua, epäluovaa ominaisuutta. Tämä johtuu siitä, että yleisen käsityksen mukaan mimesis ymmärretään useimmiten pelkästään jäljittelyksi tai kopioinniksi.

Mimesis on alkuperältään kreikan kielen sana, jonka kääntäminen eri kielille on aiheuttanut monenlaisia tulkinnallisia seurauksia: Mimesis on useimmiten ymmärretty ja käännetty tarkoittamaan jäljittelyä, imitaatiota (lat. *imitari*: matkia, jäljitellä), luonnon jäljittely mukaan lukien²³. Antiikin ajan filosofit ja kirjailijat käyttivät mimesis-käsitettä kuvaamaan taiteeseen liittyvää toimintaa, mutta jäljittely ei erityisesti ollut heidän kiinnostuksensa kohteena. Oiva Kuusman mukaan ”mimesis on relaatiotermi, joka sanoo jotakin taideobjektien ja niiden mallien välisistä suhteista” (Kuusma 1991, Johdanto).

Mimesis-käsite ymmärretään tässä tutkimuksessa siten, että siihen sisältyy kielestä toiseen siirtymisen lisäksi myös siirtyminen materiaalista toiseen, ilmaisuvälineestä toiseen, suunnitelmasta toteutukseen tai originaalista kopioon. Mimesis kuvaa toisin sanoen sitä, mitä kääntämisessä tapahtuu. Käsittelen mimesistä tutkimuksessani eri näkökulmista, sillä tarkoitukseni on palauttaa mimesis-käsitteelle sen alkuperäinen moniselitteisyys.

2.2 Moniselitteinen mimesis

Moniselitteisen mimesiksen voi kohdata nykyaikana monissa yhteyksissä, kuten esimerkiksi Schloss Wilhelmshöessä Kasselissa vuonna 2002 esillä olleen Ludwig-antiikkikokoelman veistoksissa ja niihin liittyvässä vihkossa. Vihkossa on muun muassa sekä kirjallinen että kuvallinen esitys marmoriin veistetyistä tyttötorsosta (Gercke 1994, s. 245). Neljä samalla sivulla oleva mustavalkoista valokuvaa esittää torsion eri suunnilta: edestä, sivuilta ja takaa. Valokuvat ovat asiallisia ja arkistomaisia. Niiden ohessa olevassa tekstissä luetellaan ensin veistokseen liittyviä faktoja, kuten torsion koko, materiaali, kunto ja puuttuvat osat. Sitten seuraa yksityiskohtainen kuvaus:

23 Viimeaikaisista tutkimuksista, joissa palataan Platonin ja Aristoteleen teksteihin mimesis-käsitteen merkityksen tarkentamiseksi ks. muun muassa Kuusma 1991, Petersen 2000, Halliwell 2002 ja Lacoue-Labarthe 1986/2003.

” – kaula on katkennut ja kadoksissa ovat pää sekä oikea käsi, joka antiikin tapaan on ollut vaarnalla liitetty olkapäästä (fragmentteja syöpyneestä metallitapista on olemassa). Oikea olkapää ja päällystakin sauma ovat kolhiutuneet – ”

”Patsaan hahmo seisoo rennossa kontrapostiasennossa. Se on tukevasti kääritty vaatteisiinsa ja avautuu asentoonsa suoraan eteenpäin työnnettyllä kädellä vapaajalan kohdalta. Vasen jalka jää piiloon vaateen säännöllisten poimujen taakse, ainoastaan aluslaatan reunassa työntyy esiin taitetuilla poimuilla peitetyn paksukorkoisen kengän kärki – menetetty oikea käsi on ottanut mahdollisesti tukea jostakin tai se oli viety taaksepäin sittemmin menetettyyn päähän saakka – päällystakki näyttää olevan paksusta kankaasta ja se esitetään aaltoilevin littein laskoksin ilman että sen alla oleva hame näkyisi läpi.” (Gercke 1994, s. 245–246, suom. D.Z.)

Tekstin kuvaus on niin tarkkaa, että palaan tarkistamaan valokuvista sellaisia tekstissä kerrottuja yksityiskohtia, jotka jäivät minulta huomaamatta katsellessani kuvia aiemmin. Toisaalta teksti arvuuttelee veistoksen puuttuvilla osilla ja välittää mahdollisen kuvan veistoksesta sen valmistumishetkellä. Voidaanko sanoa, että teksti jäljittelee veistosta? Kummalla on läheisempi suhde veistokseen: tekstillä vai valokuvilla? Miten teksti toimisi ilman kuvia?²⁴ Millä tavalla teksti ja kuvat suhtautuvat museon kellarivarastoon säilöttyyn tai näyttelyvitriinissä olevaan veistokseen työtön torsosta? Kysymykset kuuluvat mimesiksen problematiikkaan.

2.3 Mimesismyly

Niin kuin johdannossa totesin, teokseni pohjautuvat minua henkilökohtaisesti havahduttaneisiin tilanteisiin. Tilanteista ottamani dokumentaatiokuvat toimivat teosluonnoksinani, joista valitsen teokseksi työstettävät. Valintaprosessin yhteydessä käytän metodia, jolla on mimeettisiä piirteitä.

Metodi perustuu siihen, että ”siirrän” tekstiksi edellä mainitsemiani tilanteiden dokumentaatiokuvat. Luen sitten kirjoittamani tekstit ja päätän niiden pohjalta, mitkä tilanteet aion työstää edelleen kolmiulotteisiksi teoksiksi. Kutsun tätä menetelmää mimesismylyksi, jolla tarkoitan aiheen toistuvaa mimeettistä käsittelemistä. Mimesismylyn käytön tarkoitus on etäännyttää tilanteet henkilökohtaisesta kokemuksesta ja edesauttaa siten teokseksi työstettävien tilanteiden karsintaa.

24 Kuvataideteosta kuvaavaa tekstiä kutsutaan termillä ekfrasis.

Esimerkkejä mimesismylllystä annan sivuilla 21–59 Istanbul-luennossa²⁵, jossa esitän 19 julkisen tilan tilannetta sekä dokumentaatiokuvien että niiden pohjalta laadittujen, kutakin tilannetta kuvaavien tekstien muodossa. Kuhunkin yksittäiseen kuvaan liittyy myös kommentti olosuhteista tilanteen tallennushetkellä.²⁶

Tilanteiden yhteinen nimittäjä on se, että kohdatessani ne koin yllättävän elämyksen. Niissä tapahtui jotakin outoa, määrittelemätöntä tai selittämätöntä tai sitten tilanteissa ilmenneet jäljet viittasivat sellaiseen. Kutsun tilanteissa tapahtunutta inhimillistä toimintaa *tarkemmin määrittelemättömäksi eleeksi* ja jälkiä, jotka viittaavat sellaiseen *tarkemmin määrittelemättömän eleen jäljiksi*. Istanbul-luento on laajentava kartoitus *tarkemmin määrittelemättömän eleen (TME)* esiintymispaikoista ja -tilanteista.

Katselemalla kuvia ja siirtämällä ne tekstiksi pyrin viettämään aikaa valitsemieni tilanteiden parissa sekä selvittämään, mitä TME on, missä se ilmenee ja miten se toimii esitetyissä tilanteissa. TME on sekä konkreettinen, tilassa tapahtuva, että symbolinen, ajatuksellisella tasolla tapahtuva teko. TME jättää useimmiten merkijärjestelmän kaltaisen jäljen tai viestin, jonka koodi paljastuu vasta silloin, kun otetaan huomioon tilanteen olosuhteet ja tapahtumapaikan ympäristö.

Viitteitä TME:hen on esimerkiksi ihmisten sattumanvaraisissa kokoontumisissa tai vaistomaisessa toiminnassa (s. 37 ja 41). TME voi sisältyä tilanteen henkilökohtaiseen tulkintaan (s. 45) tai arvoituksellisen ilmiön selityksen löytämisen mukanaan tuomaan helpotukseen (s. 47). Myös aistien harhautukseen tai taideteoksen tarjoaman illuusion hajoamisen hetkeen voi liittyä TME (s. 48–55).

Olennaista on huomata, että Istanbul-luennon -tilanteissa TME:n aihetta valaistetaan eri puolilta. Edellä mainitsemissani tilanteissa viitataan ainoastaan tiettyihin asenteisiin tai sellaisiin edellytyksiin, jotka mahdollistavat TME:n tai sen jäljen ilmentymisen. Näiden tilanteiden avulla sain selville jotakin TME:n luonteesta, vaikka eleiden työstämistä teoksiksi en olekaan kokenut tarpeelliseksi.

Työskentelyni kannalta Istanbul-luennon tarkoituksena on suodattaa työstettäväksi (rekonstruoitavaksi) se tilanne tai ne tilanteet, jossa TME tai sen jälki ilmenee *suorimmillaan*. Istanbul-luennon esittelyn jälkeen annan esimerkkejä teokseksi työstettävistä tilanteista.

²⁵ Tilanteiden esitystä käsittelevä alaluku pohjautuu Istanbulissa 17.9.2005 *Artistic Research* -seminaarissa pidettyyn luentoan. Luennon otsikkona oli *The Language of the Vague Gesture / "Tarkemmin määrittelemättömän eleen kieli"*. Istanbul-luennossa esittelemani tilanteet (s. 21–59) eivät yksittäisinä (valo)kuvina ole teoksiani, vaan materiaalia, jonka pohjalta työstän teoksiani.

²⁶ Tutkin jokaista kuvaa ja kirjoitin muistiin, mitä esimerkiksi kuvan oikeassa tai vasemmassa laidassa tai ylä- tai alaosassa näkyy. Joskus huomasin kuvaa tutkiessani sellaisia yksityiskohtia, jotka kuvaustilanteessa olivat jääneet huomaamatta. Kuvaan saattoi olla tallentunut seikkoja, joiden en muistanut kuuluvan tilanteeseen. Nämä kuvia kuvaavat tekstit on kirjoitettu preesensissä. Lisäksi käytiin hyväksi muistikuviani kuvaustilanteesta. Koska olin kaikissa tilanteissa itse läsnä, saatoin muistaa joitakin seikkoja, jotka eivät käyneet ilmi itse kuvasta. Taustatiedot kuvauspaikoista tai kuvaushetkien ajankohdista olen kirjoittanut kuvan sisältökuvauksen jälkeen. Nämä lisätiedot on kirjoitettu imperfektissä.

Istanbul-luento



Vuoren rinteeseen paljas kalliota on jääkauden jäljiltä hioutunut sileäksi. Sen iltavalon heijastava pinta on märkä ja siniharmaa. Kuvan yläreunassa on soran harmaaksi värjäämää ja kasaan puristunutta vanhaa jäätä. Kuvassa vasemmalla kalliota uurteisiin syöksyy ohuena maitomaisena, sinertävänä valkoina jäätikköpuro.

Lumihuippuisista vuorista muodostuva maisema, etualalla sinivihreä vuoristojärvi. Veden pinnassa on pientä liikettä, järveä ympäröivä maisema heijastuu pintaan epätarkkana, sumeana. Oikealla etualalla kalliorinne syöksyy jyrkästi veteen, rinteeseen on tarrautunut muutamia pienikasvuisia mäntyjä. Vasemmalla, vähän taaempaan oleva vuorenrinne on vastavalossa. Tummana tassuna se laskeutuu järveen. Rinteen korkeimmalla kohdalla erottuu valkoinen lumikenttä. Kuvan taka-alalla on näkyvissä kokonainen vuoristoketju jyhkeine huippuineen. Vuorten alaosassa kallio on paljas, yläosa on lumen peitossa. Vain hammasmaisten huippujen jyrkimpiin seinämiin lumi ei ole tarttunut. Taivas on tummansininen, järven yläpuolelle on levittäytynyt pilvenhattara. Korkeimpien huippujen takaa nousee valkoinen pilvirintama.

Alppimaiseman voima mykistyttää ja rauhoittaa minua. Siellä voin olla tekemättä mitään, nauttia näkemästäni ja antaa ajan kulua. Kaupungissa olen levoton ja ajatukseni virittäytyvät. Tästä syystä työskentelen kaupungissa. Kaupungissa kävellessäni tai pyöräillessäni kiinnittyy huomioni erityisesti tilanteisiin, jotka ovat lähes huomaamattomia, ohimeneviä tai tahattomia. Tilanteisiin liittyvät tapahtumat voivat olla toistuvia, toisaalta ainutkertaisia. Seuraavilla sivuilla esitellään muutamia näistä tilanteista.



Hiekkatien reunaan seuraa pyöreistä puupölkkyistä kahteen tasoon rakennettu tukeva aita. Aita on korjattu siten, että vaakasuorista puunrungoista viisi on uusittu. Niiden vaalea pinta erottuu selvästi muuten harmaaksi patinoituneesta aidasta. Työ on tehty tai ainakin viimeistely paikan päällä. Hiekkatiellä, korjatun aidanpätkän kohdalla, on tuoreita puulastuja.

Aidan korjaustyöt oli juuri saatu valmiiksi. Jos olisin tullut tähän paikkaan viisitoista minuuttia aikaisemmin, olisin voinut seurata, miten työmiehet viimeistelivät työtään. Ihmettelin paikan yllä leijuvaa juuri valmiiksi saadun työn tunnelmaa. Juuri valmistunut -hetki alkoi siitä, kun aidan korjaustyö oli loppunut, työkalut oli korjattu pois ja työmiesten hiekkatiellä narskuvat askeleet olivat kaikonneet. Hetki päättyi pian, sillä linnut ja tuuli alkoivat viedä ensimmäisiä puulastuja. Myöhemmin tuoreen puun vahva keltainen väri alkaa pikkuhiljaa patinoitua harmaaksi. Tilanne oli ainutkertainen ja sen takia merkittävä.



Hennon vastaistutetun puunrungon ympärille on tasaisin välein lyöty maahan noin puolen metrin etäisyydelle kolme puusta vinosti pois päin osoittavaa noin metrin pituista pyöreää puupölkkyä. Kunkin pölkyn vapaaseen päähän on kiinnitetty vaijeri. Vaijerit on sidottu istutettuun puunrunkoon. Ne on päällystetty vihreällä muoviletkulla kohdissa, joissa ne koskettavat kasvavaa puuta.

Tilanne oli syntynyt käytännön tarpeista: juuri istutetun puun runko tarvitsi tukea. Rakennelma tarjosi tukea rungolle vetämällä sitä kolmeen eri suuntaan. Tilanne vaikutti liikkumattomalta, mutta siihen oli latautunut voimaa. Kolmen vaakatasossa eri suuntaan vetävän vaijerin keskellä oleva puu kasvoi hitaasti pystysuoraan ylöspäin. Tilanteessa oli toinenkin mielenkiintoinen seikka: istutetun puun runko ja sen tukena käytettyjen puupölkkyjen halkaisijat olivat hyvin lähellä toisiaan. Tässä tilanteessa puutavara oli pantu tukemaan elävää puuta. Puutarhassa ihminen määrää, tai ainakin pyrkii vaikuttamaan siihen, mikä saa elää ja mikä kuolee.

Hieno esimerkki ihmisten erilaisista suhteista puuhun (luontokappaleena, viljelykasvina, rakennus- ja lämmitysmateriaalina jne.) löytyy F. E. Sillanpään teoksessa *Miehen tie*. Kirjassa on kuvaus metsästä, joka harvenee ja väistyy asumuksen tieltä pihapiirissä. Tekstissä kuvataan puuaidan ympäröimää omenatarhaa ja alkeellista asumusta puisine ikkunapielimeen ja pärekattoineen. Talon kuvaus päättyy mainintaan savupiipusta ja savusta, mikä viittaa puun käyttöön talon lämmityksessä. Ihmisten suhde puuhun tai kasveihin yleensä vaihtelee hoivasta hyväksikäyttävään ilman, että kiinnittäisimme siihen sen kummemmin huomiota ja ilman, että siihen liittyisi eettisiä arvoja. (Sillanpää 1932, s. 260.)



Vallankäyttö puutarhassa on ele, joka jää vaille huomiota, koska sitä pidetään itsestään selvänä asiana.



Jalkakäytävällä, lähellä ajokaistaa on kasvavan puun runko. Puuta ympäröi noin 1,5 neliömetrin laajuinen alue, joka on aidattu matalalla, mustaksi maalatulla teräsaidalla. Tällä alueella sinipunertavat tulppaanit ja siniset liljat ovat alkaneet kukkia.



Jalkakäytävän laidalla kasvavan puun ympärillä on matalalla mustalla aidalla reunustettu alue. Aidattu alue on hoitamaton, puun juurella kasvaa vähän rikkaruohoa ja tukevan teräsaidan läpi työntyy muutama kuivunut muratin oksa.

Vastaava tilanne kuin edellinen. Aita koostuu alaspäin osoittavista kaarevista terästangoista, jotka on kiinnitetty toisiinsa. Kaaririvejä on kaksi limittäin siten, että kunkin kaaren keskikohdasta nousee toinen kaari. Aidattu alue on täynnä punaisia tulppaneja. Ajokaistan puolella kukkien varret ovat vähän matalammat, jalkakäytävän puolella ne nousevat selvästi aidan yli.

Havainnot (s. 30–33) ovat New Yorkin keväisiltä jalkakäytäviltä vuonna 2000. Sama tilanne toistui kadulta toiselle: kadun varrella kasvavan puun juurella oli pieni aidattu alue. Aitojen materiaalit ja mallit vaihtelivat, istutukset oli toteutettu ja hoidettu eri tavoin. Oli katuja, joilla oli samanlaisia istutuksia. Erään istutuksen keskelle oli multaan työnnetty keppi, johon oli kiinnitetty lappu. Lapussa luki, että viereisessä talossa asuvat lapset hoitavat tätä kukkapenkkiä. Näytti siltä, että nämä vihreät alueet kuuluivat aina sen kohdalla olevan taloyhtiön hoidettaviksi. Minusta oli mielenkiintoista yrittää yhdistää kukkapenkit viereisiin taloihin ja ihmetellä, kuka näissä taloissa asui tai asioi. Kukkapenkit olivat kuin ulkona jalkakäytävällä olevia ”talon ikkunautoja”, joista sai tietää jotakin talon asukkaista tai ainakin sen palkkaamasta huoltoyhtiöstä. Vastaavalla tavalla kadulla kulkija saa tietää jotakin yksittäisten asuntojen asukkaista katselemalla ikkunalaudoille asetettuja kukkia ja ruukkukasveja. Kasvit viestivät siitä, että ”täällä asutaan”, ”täällä ollaan kotona”. Ne ovat melko huomattavia mutta selkeitä eleitä.



Myös ruukkukasvien ikkunalaudalle paneminen on tarkemmin määrittelemätön ele.

Jalkakäytävän laidalla kasvavan puun juurella on matala teräsaita. Aidattu alue on neliön muotoinen ja siinä on multaa sekä muutamia kuivuneita puun lehtiä. Aita on valmistettu kaarevista, alaspäin osoittavista mustista terästangoista. Nämä nurinpäin olevia U-kirjaimia muistuttavat kaaret on pantu päällekkäin siten, että uusi kaari nousee aina siitä kohdasta, jossa yksi kolmasosa edellisen kaaren leveydestä on jäljellä. Aidan kunkin laidan päälle on kiinnitetty neljä mustasta teräksestä tehtyä, soikion muotoista koristetta. Soikiot ovat läpimitaltaan noin kymmenen senttimetriä, ja ne on halkaistu keskeltä. Koristeet on kiinnitetty aitaan tasaisin välimatkoin.

Ensinäkemältä aidan koristeiden outo muoto muistutti sorkan jälkiä. Kun kävelin paikan ohitse, haistoin yhtäkkiä tuoreen jauhetun kahvin tuoksun. Aitauksen kohdalla oli pieni kauppa, joka myi kahvipapuja. Aidan metalliset tyyliteltyt koristeet esittivätkin suurennettuja kahvipapuja. Koristeiden arvoitus ratkesi hajuainin avulla. Vähäeleiset papukoristeet erosivat melko lailla New Yorkissa muuten harrastetusta tavasta mainostaa tuotteita ja palveluita jättiläismäisin valotauluin ja välkkyvin mainoskyltein.



Tuoreen kahvin tuoksu yhdistyy outoon visuaaliseen ilmentymään.

Kahden vankan vanhan kivikerrostalon välissä on kadunpätkä, joka päättyy jyrkästi nouseviin leveisiin portaisiin. Kuvan etualalla on suojatie ja sen vasemmassa laidassa, puolittain jalkakäytävän päälle pysäköity musta auto. Etuala, jalkakäytävä ja auto sekä vasemman puoleisen talon julkisivu ovat voimakkaassa auringonvalossa. Oikealla oleva talo heittää varjonsa vinosti kadunpätkän taaempaan osaan ja ottaa huomaansa portaat melkein kokonaan. Talon tarjoamaan varjoon on ahtautunut suuri määrä ihmisiä. Monet heistä istuvat tai makaavat, ja monilla on päässään hellehattu. Muutama ihminen seisoo kadulla valon ja varjon rajalla. Yhdellä heistä on reppu selässä. Hän suuntaa kohti portaita.

Tilanne on taltioitu Rooman keskustassa, lähellä Forum Romanumia. Kesällä 2000 Paavi Johannes Paavali II oli kutsunut luokseen kaksi miljoonaa nuorta juhlistamaan kristittyjen juhluvuotta. Rooman elokuisilla kaduilla lämpötila kohosi +35 celsiusasteeseen. Kuten tapana, roomalaiset olivat lähteneet lomailemaan kuumuutta pakoon meren rannalle tai vuoristoon. Tyhjänä hehkua kaupunki ja erityisesti sen varjopaikat täyttyivät tavallista suuremmasta määrästä turisteja. Monet heistä eivät olleet tottuneet kuumuuteen, ja järjestäjät olivat jakaneet nuorille pyhiinvaeltajille vesipulloja ja valkoisia aurinkohattuja. Jos kuvasta poistaisi varjon, jäisi silti näkyviin melko tarkka kuva siitä, missä valon ja varjon raja kulki. Auringolta suojaa etsineet ihmiset täyttivät tehokkaasti jokaisen varjossa olevan neliömetrin. Tässä tilanteessa varjo sai fyysisen ulottuvuuden: kaikki kuvassa olevat ihmiset yhdessä ikään kuin muodostivat ”varjon”. He edustivat varjon ideaa yksinkertaisesti omalla varjon tarpeellaan. Ihmismassan piirtämä varjokuva ei ollut olemassa kauan. Tunnin kuluttua kuvaushetkestä, kun maapallo oli liikkunut, portaat kylpivät kokonaan auringonvalossa ja ihmiset olivat lähteneet etsimään varjoa muualta. Tämänkaltaiset kokoontumiset kaupungissa ovat sattumanvaraisia. Vastaavanlaista voi tapahtua, kun rankkasade yllättää ja sateenvarjottomat ihmiset juoksevat lähimmän katoksen alle odottamaan sateen loppua tuntemattomien kanssa.



Sattumanvaraiset kokoontumiset kaupunkitilassa voivat sisältää tarkemmin määrittelemättömän eleen.

Katu on päällystetty isokokoisilla, karkeapintaisilla kivilaatoilla. Keskellä kuvaa on kasa valkoista untuvaista ainetta. Tuuli nostaa ilmaan noin puolet kasasta sen vasemmasta reunasta alkaen. Liikkeellä oleva höttö muodostaa nopeasti liikkuvan pyörteen, jonka keskiosa on tyhjä. Liike ilmenee kuvassa pehmeinä valkoisina juovina. Maahan jääneestä höttöstä voi huomata, että se koostuu pienistä pumpulimaisen aineen ympäröimistä siemenistä. Kuvan vasemmassa laidassa on näkyvissä osa toisesta höttökasasta. Vasemmalla taka-alalla on pienempi pitkänomainen kasa.

Kuva liittyy vuosittain toistuvaan tapahtumaan. Joskus kesän loppupuolella tietyt paikat Helsingin keskustassa (esimerkiksi Helsingin Eteläisellä Rautatiekadulla sijaitsevan Presidentti-hotellin edusta tai Uimastadionin sisäänkäyntialue) täyttyvät valkoisista, ilmassa leijuvista ja maahan kasoihin kerääntyvistä pajupuun siemenistä. Höttö on höyhenenkevyttä, ja pienikin ilmavirtaus nostaa kasat ilmaan ja pyörittelee niitä kauniiksi pyörteiksi. Tämä kesäinen ”lumentulo” yllättää minut joka vuosi. Kuvaa ottaessa päivittelin mielessäni, että olin taas päässyt unohtamaan tapahtuman. ”Höttösade” eroaa esimerkiksi syksyn ruska-ajan muutoksista siten, että ruskaan liittyvät värimuutokset tapahtuvat kaikilla viheralueilla. Pajupuiden höttö sade sen sijaan on paikallinen ilmiö. Se tapahtuu ainoastaan siellä, missä tietyt puut kasvavat ja se kestää vain lyhyen ajan. Jos ei sattumalta käy oikeaan aikaan näissä paikoissa, ilmiö jää näkemättä. Seuraavan vesisateen jälkeen pumpulimainen höttö painui kasaan ja huuhtoutui pois.



Kaupungissa voi havaita ja ihmetellä luonnonilmiöitä.

Kuvattu aukio on puoleen väliin tyhjä. Aukiota rajaa taka-alalla pitkä rakennus, josta kaksi alimmaista kerrosta on näkyvissä. Vasemmalla puolella rakennus yhtyy suorassakulmassa yksikerroksiseen matalaan rakennukseen. Tämän rakennuksen koko seinänpituisen ikkunarivin ylä- ja alapuolella on keltasävyisiä valomainoksia. Aukion taaempi puoli on täyttynyt tasaisen harvakseltaan seisoskelevista kuudestatoista ihmisestä, joiden välimatka toisiinsa on noin kolme metriä. He kaikki katsovat samaan suuntaan, matalasta rakennuksesta pois-päin. Monet seisovat pienessä haara-asennossa, klassisessa tukijalka-vapaaajalka -asennossa. Kuvan oikeassa reunassa seisova mies katselee maahan. Hänen vasemman jalkansa kärki on hieman ilmassa. Luultavasti hän on juuri vaihtamassa tukijalkaansa vasempaan. Ihmiset ovat pukeutuneet lämpimiin vaatteisiin, mutta he ovat kuitenkin ilman päähinettä. Jotkut kantavat laukkuja tai kassia. Nainen, jolla on punainen pitkä takki, on asettanut eteensä maahan kaksi vaaleaa muovikassia.

Kuvan ihmiset odottivat Helsingin rautatieasemalla Turusta saapuvaa junaa. Yllättävää tilanteessa oli, miten tasaisen harvakseltaan nämä kuusitoista ihmistä olivat asettautuneet suhteellisen suurelle alueelle. Ihmettelin, miten tilanne oli syntynyt: ensimmäinen odottaja oli seisahtunut jonnekin, seuraava asettunut tästä sopivalle etäisyydelle ja niin edelleen. Odotuspaikkoja valittaessa oli ehkä myös otettu huomioon se, että kukin odottaja näkisi laiturille. Asetelma on syntynyt sekä tietoisesti että sattumalta. Kukaan ei ollut järjestänyt tilannetta, vaan jokainen paikalle saapunut oli ottanut luontevasti sopivan paikkansa.



Vaistomainen toiminta voi synnyttää tarkemmin määrittelemättömän eleen.

Kiviseinässä on kaareva syvennys noin puolentoista metrin korkeudella lattiasta. Se on puolisen metriä leveä ja puolitoista metriä korkea ja sitä ympäröivät seinät on koristettu pylväitä muistuttavilla elementeillä. Pylväät päättyvät syvennyksen kaaren kohdalla stukko-koristeseen, joka jäljittää poimuteltua raskasta kangasta, koristeellisia hedelmäseppeleitä ja männyin käpyjä. Seinän syvennyksessä on iso kivimaljakko, jossa on koko syvennyksen täyttävä näyttävä leikkokukka-asetelma. Rungas kukkakimppu koostuu isohkoista punaisista kukista sekä valkoisista, hennoissa tertuissa kasvavista kukista. Asetelman viimeistelyyn on käytetty filigraaneja vaaleanvihreitä ja paksuja tummanvihreitä lehtiä. Syvennyksen alapuolella on kivinen jalusta, joka ulkonee hieman seinästä. Jalustan yläreunan otsakohtaan on kiinnitetty pieni metallinen laatta, johon on kaiverrettu seuraava teksti: "THESE FRESH FLOWERS ARE / THE CONTINUING GIFT OF / LILA ACHESON WALLACE"²⁷. Kohde on valaistu kohdevaloilla, kukkien varjot piirtyvät viereisille seinille.

Tilanne löytyi New Yorkin Metropolitanin museon avarasta sisääntulohallista. Hieno iso kukkakimppu houkutteli minua luokseen, koska halusin tietää, mitä sen alapuolella olevassa laatassa luki. Laatan teksti toimii kuin kuvaepigrammi: teksti antaa siihen liittyvästä taideteoksesta tietoa, joka ei välttämättä ilmene itse teoksesta. Kukka-asetelma ei kuitenkaan ollut taideteos. Laatan tekstistä kävi ilmi, että kyseessä oli erään rouvan museolle testamentissa määräämä merkillinen idea. Kukkalahjoitus tuki museon aatetta mutta ei suoranaisesti sen toimintaa. Lahjana leikkokukka oli ele, joka edusti sillä välitettävää viestiä. Juurettomat kukat varisivat pian. Ne olivat pikemminkin viestin saatattajia kuin materiaallinen lahja. Jatkuvasti uusittava tuorekukka-asetelma korosti leikkokukkien kiehtovan ristiriitaista olemusta aineellisuuden ja symbolisuuden välissä. Metropolitanin museon kukka-asetelma välittää kerta toisensa jälkeen edesmenneen rouvan myönteisen asenteen museota kohtaan. Lisäksi lahjoituksella oli vaikutus museon ympäristöön: jossain museon lähellä kauppaansa pitävä kukkakauppias oli luultavasti iloinen jatkuvasta tilauksesta.

Asenteella, jolla ikuinen tuorekukkalahja oli tehty, on tarkemmin määrittelämättömän eleen piirteitä.

²⁷ Lila Acheson Wallace (1889–1984), tunnetaan muun muassa Reader's Digestin (Välitut palat) perustajana.



Sinistä taivasta vasten on kuvattu kyltti, jossa lukee: PIAZZA DONATORI DI SANGUE (Verenluovuttajien tori). Teksti on kaiverrettu ohuelle kivilaatalle, kirjaimet on värjätty punaisiksi. Kivilaatta on kehystetty yksinkertaisella ruostuneella teräskehyksellä. Kehyksestä puuttuu yläreuna. Näin kivilaatta on pystytty asettamaan kehykseen helposti ylhäältä. Kehys on hitsattu neliskantisen tangon päälle, joka on valmistettu samasta ruostuvasta teräksestä kuin kehys. Kuvan oikeassa alareunassa näkyy kuusen oksia, kyseessä saattaa olla lehtikuusikin. Vasemmassa yläreunassa näkyy kaksi vähän toisistaan erillään olevaa männyn oksaa. Kuvan alareunassa on lisää vihreää puistomaista kasvustoa.

Torin kyltti herätti huomioni ronskilla ja painavalla mutta yksinkertaisella olemuksellaan. Kyltin toimiva ulkonäkö houkutteli lukemaan siihen kaiverrettua tekstiä *Piazza donatori di sangue*. Ihmettelin torin nimeä. Oliko jossain lähellä Punaisen ristin verenluovutuspiiste? Luovutan itse verta säännöllisesti, ja tämä oli ensimmäinen miellelyhtymäni. Sitten huomasin torin lähellä puistomaisessa ympäristössä kirkon ja mieleeni juolahti: ”Tietysti, tässä on kyse sodanaikaisesta verenvuoduksesta.” Huomasin, miten paljon arvioin tilannetta henkilökohtaisten seikkojen perusteella. Vartuin Sveitsissä, jossa ei ole sankarihautoja eikä sodassa kaatuneiden muistolle pystytettyjä muistomerkkejä (tai ainakaan minä en ole sellaisia ikinä nähnyt).



Tilanteeseen projisoidussa henkilökohtaisessa tulkinnassa voi olla tarkemmin määrittelemätön ele.

Oikeanpuoleinen paljas jalkakäytävä. Taka-alalla vastaan tulee nainen, joka työntää punaisella kankaalla vuorattuja lastenvaunuja. Hänen vierellään kävelee tummatukkainen mies. Etualalla ei ole ketään. Oikealla puolella jalkakäytävältä nousee kaksiaskeleinen kiviporras. Ylemmälle askelmalle on kiinnitetty metallinen tappi. Se on "stoppari" liikehuoneiston oikealle avautuvalle tummalle puiselle ovelle. Oven ikkunassa on valkoiseksi maalatut kalterit. Vähän kauempana näkyy samantyyppisiä sisäänkäyntejä, joiden välissä on isoja näyteikkunoita. Liikekerroksen yläpuolella on talon seinästä ulkonevia erkkereitä, jotka on ryhmitelty pareittain tietyn välimatkan päähän toisistaan. Kaksi ensimmäistä erkkeriä on kaarevia, seuraava erkkeri on kulmikas. Erkkerien alle syntyy pieni katos. Ensimmäisen erkkeriparin kohdalla jalkakäytävällä on pitkä kaareva jäinen kohta. Keskellä jalkakäyttävää oleva kapea jäinen kaistale toistaa selvästi talon toisen kerroksen kaarevan muodon.

Jugendtyylisen julkisivun kaarevasta erkkeristä oli valunut vettä maahan. Aurinko oli ilmeisesti päivällä sulattanut talon karkeaan rappaukseen tarttunutta lunta tai talon räystäskouru oli ollut tukossa ja katolla sulanut lumi oli valunut vetenä tasaisesti seinää pitkin alas. Jalkakäytävä oli kylmä, koska auringonlämpö ei talvella yllä katukuilun pohjaan saakka. Seinästä tippuva vesi oli jäänyt maahan ja muodostanut merkillisen kaksoiskaaren. Kuvaa katsellessa yhteys jalkakäytävällä olevan jäisen kaaren ja talon arkkitehtuurin välillä syntyy nopeasti, koska kaikki kuvan elementit ovat samalla kertaa nähtävissä. Kun kävelin jalkakäytävällä katse maahan suuntautuneena, huomasin ensin jäisen kaaren, enkä muistanut millainen talo siinä kohdassa oli. En siis heti löytänyt jäisen kaaren ilmiölle selitystä. Kävelin jäisen kaaren ohitse, ja vasta kun käänsin päätäni ja katsoin samalla ylöspäin, ihmeellisestä merkistä tuli luonnollinen osa sään aiheuttamaa ilmiötä. Kaupungissa asioiva törmää lukuisiin merkkijärjestelmiin (varoitukset, liikennemerkit, opastekyltit). Luonnollisen selityksen löytäminen merkiksi olettamalleni kaksoiskaarelle oli helpotus: jäinen kaksoiskaari ei merkitse mitään sen kummempaa. Se oli "vain" arkkitehtuurin ja sääolosuhteiden hienon ja sattumanvaraisen yhteistyön tulos. Kohteen merkillisyyden, merkinomaisuuden häviämisen mukanaan tuoma helpotus on tarkemmin määrittelemätön ele.



Outo merkki ilmestyy kadulle.

Kaksikerroksinen pieni tornimainen talo on rinteessä puistomaisessa ympäristössä. Talon kulmat, ikkunapuitteet, kapea kerrosten väliin jäävä kaistale, talon kivijalka ja katonraja ovat paljasta harmaata kiveä, muuten talo on rapattu valkoiseksi. Rakennuksen jokaisella sivulla on kaksi ikkunaa, yksi kussakin kerroksessa. Alakerran ikkunat ovat pieniä luukkuja. Yläkerran ikkunat ovat isompia. Näyttää siltä, että kaikki ikkunat ovat lasittomia. Talossa on luultavasti tasakatto. Kuvan alareunassa olevalla hiekkatiellä kaksi ihmistä lähestyy taloa. Talo on huomattavasti kallellaan rinteeseen suuntaan.

Tilanne löytyi Italiasta Bomarzzon kylästä, 68 kilometriä Roomasta pohjoiseen. Se oli osa ”hirviöpuistoa”, jonka Prinssi Orsini rakennutti vuonna 1552 viihdyttäkseen vieraitaan. Puistossa oli lukuisia kiviveistoksia, jotka esittivät mielikuvituksellisia hahmoja: jättimäinen norsu, joka kanto selässään tornia, valtavan kokoinen pää, jonka suuaukko oli sisäänkäynti pöydällä ja penkillä varustettuun luolaan, jättiläinen, joka repi vastustajansa kirjaimellisesti kahtia ja niin edelleen. Veistosten tekijät eivät olleet liiemmin kiinnittäneet huomiota anatomiaan. Tärkeintä luultavasti oli ollut saada aikaan mahtava ja pelottava vaikutelma. Nyt hahmojen ajan pehmentämät piirteet vaikuttivat vähän kömpelöiltä ja hirviöiden ilmeet herättivät lähinnä empatiaa. Bomarzzon hirviöt olivat vanhan huvipuiston raunioissa. Puistosta löytyi yksi kohde, joka ei vuosisatoista huolimatta ollut menettänyt mitään toimivuudestaan: se oli edellä kuvattu talo, joka oli tarkoituksellisesti rakennettu kallelleen. Syntyi vaikutelma siitä, että se olisi ollut vajoamassa vinosti maahan. Hiekkatie vei talon ohi rinnettä ylös. Siellä oli pieni silta, joka vei kävijän suoraan talon toisen kerroksen ainoaan huoneeseen.



Mies seisoo vinon talon huoneessa seinän edessä. Oikealla on lasiton ikkuna-aukko, josta näkyy osittain auringossa olevia lehtipuita. Ikkunan karmi on voimakkaasti oikealle kallellaan. Mies seisoo suorassa oikealla jalallaan. Vasemmasta jalasta ainoastaan sandaalinkärki ylettyy maahan. Huoneessa on melko hämärää ja miehellä on aurinkolasit päässään. Silti huomaa, että hän hymyilee ja hänen koko olemuksensa on huvittunut.

Vino talo tuotti iloa ja hupia yksinkertaisella tavalla: se harhautti kävijänsä aisteja. Astuessaan huoneeseen kävijä totesi, että edessä oli tavallinen pieni huone. Ikkunoihin nähden lattia oli rakennettu yhdeksänkymmenen asteen kulmaan. Seuraavan askeleen ottaminen vaati tavallista enemmän työtä. Lyhyen hetken kävijän tasapainoasti petti, kunnes hän arvioi tilanteen ja tajusi, että huone oli kokonaisuudessaan kalteva ja lattia nousi jyrkästi. Tämä temppu (tasapainon menettäminen ja uudelleen löytäminen) toimi, vaikka kävijä oli jo nähnyt talon ulkopuolelta ja olisi voinut olla varautunut tilanteeseen. Vinoon taloon astuminen oli yhtä voimakas kokemus kuin keinuvassa laivassa tasapainoileminen. Tasapainon harhauttamista edesauttoi sekin, että ikkunoista ei näkynyt horisonttia eikä muuta kiinnostavaa vaan pelkästään lehtipuiden oksia. Varmuuden menettäminen epätavallisessa tilanteessa ja hetken kuluttua sen uudelleen löytäminen tuottaa nautintoa. Se on sama päätähuimaava nautinto, jonka voi kokea esimerkiksi huvipuistossa tai kauhuelokuvassa tai vaikkapa ensikäynnillä vieraassa kaupungissa tai pitkän poissaolon jälkeen kotiin palatessa. Silloin lyhyen ajan mikään ei toimi totutulla tavalla ja aistit ovat herkistyneet kokemaan uuden ympäristön kokonaisvaltaisesti.



Aistien harhautumisen tuottama ilo sisältää tarkemmin määrittelemättömän eleen piirteitä.

Pitkän tyhjän käytävän seinät ovat ikkunattomia ja ovettomia. Kuva on otettu keskellä käytävää ja käytävän suuntaisesti. Lattia on vaalean ruskea, seinien alaosa on maalattu puoleen väliin tummanvihreäksi, yläosa ja katto ovat väriltään beigeit. Kaukana käytävän päässä erottuu juuri ja juuri ovi, joka on suljettu. Kattoon on upotettu tasaisin, melko pitkin välein pyöreitä valaisimia. Valo näkyy käytävällä vaaleina raitoina, jotka piirtävät kattoon, seiiniin ja lattiaan ulottuvia suorakaiteita. Valoisat kehysmäiset alueet pienenevät kohti pakopistettä. Ne vuorottelevat tummempien, valaisimien välissä olevien jaksojen kanssa.



Sama kohde kuin edellisessä. Käytävällä on nyt ihminen, joka on edennyt melkein toisen kuvassa näkyvän kattovalaisimen kohdalle. Ihminen erottuu vastavalossa tummana hahmona, joka kantaa painavaa laukkuja vasemmalla olkapäällään. Hänen ylävartalonsa ja päänsä kumartuvat oikealle. Ensinäkemällä voi ajatella, että hahmon vartalo on kumarassa painavan laukun takia. Sitten huomaa, että hänen päänsä osuu kattoon, eikä hän enää mahdukaan seisomaan käytävässä.

Kuva on dokumentaatio teoksesta, joka oli Venetsian biennaalissa vuonna 2003. Teoksen (*Untitled, [Corridor]*. 2002) teki Monika Sosnowska (1972–). Teos koostui näyttelytilassa vapaasti seisovasta 15 metriä pitkästä, 2,25 metriä leveästä ja 2,5 metriä korkeasta laatikkomaisesta rakennelmasta. Laatikon kapealla puolella oli normaalikorkeinen oviaukko. Se oli sisäänkäynti huolella toteutettuun illuusioon. Ovesta katsottuna syntyi vaikutelma, että käytävä olisi kymmeniä metrejä pitkä. Käytävän lattia oli ruskeaksi maalattua betonia. Käytävälle astuja huomasi, että sekä seinät että katto kapenivat nopeasti. Pian hän ei enää voinutkaan olla pystyasennossa, ja käytävän toisessa päässä oleva ovi olikin vain noin 50 senttimetriä korkea. Kattovalaisimet oli ripustettu tihevästi ja ne pienenivät kooltaan. Kaukaa katsottuna syntyi vaikutelma siitä, että kattovalaisimien etäisyys toisistaan pysyi samana. Seinien keskikohdassa olleet vihreän ja beigen maalin raja- viivat veivät voimakkaasti alaspäin, vaikka sisäänkäynnistä katsottuna viivat vaikuttivat ilman muuta vaakasuorilta. Jokainen näyttelyvieras näki ensin lyhyehkön laatikkomaisen rakennelman, johon teos oli ripustettu. Silti illuusio toimi. Vasta, kun joku astui käytävälle, syntyi vertauskohta ehdotetulle todellisuudelle ja hämäys katosi. Teos oli kolmiulotteinen *trôpe l'œil*; siinä illuusion hajottaminen on yhtä tärkeää kuin sen luominen.

Vastaavanlaista ilmiötä on käyttänyt teoksissaan esimerkiksi Markus Raetz (1941–). ”Monissa teoksissaan hän saa katsojan epäilemään näkemäänsä. Esimerkiksi hänen veistoksensa esittävät aivan eri asioita eri näkökulmista nähtyinä. Grafiikanlehdissä hän kuvaa katsomistilanteita, joissa katsoja saa ympäristöstään tietoa vain vajavaisten havaintojen kautta. Todellisuus on lopulta vain kokoelma havaittuja asioita, jotka mieli yhdistää kokonaisuudeksi.” (Raetz 2004.)



Illuusion hajoamisen hetki voidaan kokea tarkemmin määrittelemättömänä eleenä.



Jalkakäytävän ja ajokaistan välinen reunuskivi on kuvattu suoraan ylhäältä. Pystysuorassa asennossa se vie noin yhden kolmasosan vaakasuorassa olevasta kuvasta. Reunuskivi on huokoista vaaleanbeigeä kiveä. Lähellä kuvan yläreunaa on tummana viivana kahden peräkkäisen reunuskiven saumakohta. Kuvassa ylempänä olevan reunuskiven vasemmassa reunassa on valkoinen ison napin kokoinen täplä. Aivan kuvan yläreunassa, lähellä reunuskiven oikeaa laitaa, on samankokoinen oranssinvärinen täplä. Sen alapuolella, lähellä reunuskiven oikeaa laitaa, on vihreä täplä ja sen alapuolella on vähän isompi sininen täplä, jonka reuna rajautuu kahden reunuskiven väliseen saumaan. Sauman toisella puolella alemman reunuskiven oikeassa reunassa on punainen täplä ja heti sen vieressä vasemmalla kirkkaan oranssinvärinen täplä. Siitä viistosti alas vasempaan on tuskin havaittava haalistunut vaaleansininen täplä. Edelleen reunuskiven oikealla puolella, reilusti puna-oranssin täpläparin alapuolella, on kaksiosainen, muodoltaan epämääräinen valkoinen läikkä. Näyttää siltä, että väri olisi valunut ennen kuivumistaan. Valkoisen väriläikän alimmaisen osan vasemmalla puolella ja osittain sen päällä on pieni keltainen täplä. Katu on märkä, ja asfaltti kiiltää. Reunuskivillä olevien täplien eri värit hohtavat kirkkaina.



Jalkakäytävän reunuskivi on kuvattu suoraan ylhäältä noin metrin korkeudesta. Meleeratun vaaleanbeigen reunuskiven molemmilla puolilla on märkää, kiiltävää asfalttia. Kuvan oikealla puolella on reunuskiveen päin laajeneva pieni monttu. Syvennys on leveimillään koko kuvan levyinen, ja sen pohjalla on erotettavissa kolme tupakantumppia. Yksi tumppi on kuvan puolivälissä, kaksi on vierekkäin kuvan yläosassa. Niiden kanssa samalla korkeudella, reunuskiven päällä on haalistunut punainen väritäplä. Täplä on reunuskiven oikeassa reunassa ja sen halkaisija on noin kolme senttimetriä. Vähän sen alapuolella, reunuskiven toisessa reunassa, on valkoinen samankokoinen täplä. Sen alapuolella, jälleen reunuskiven oikeassa reunassa on täpläkolmio: haalistunut valkoinen, jonka reuna ulottuu sen oikealla puolella olevaan haalistuneeseen oranssinväriseen täplään. Kahden täplän väliin, vähän niiden alapuolelle ja puoleksi niiden päälle, on maalattu peittävä valkoinen täplä. Kolmion alapuolella, aivan kiven oikeassa laidassa on pieni syvänsininen täplä. Jonkin verran siitä vasempaan on pieni keltainen. Sinisen ja keltaisen täplän alapuolella on reunuskiven osittain rönsyilevä sauma. Kiven vasen alakulma on ilmeisesti asennusvaiheessa lohjennut ja pieni kivenpala on laitettu takaisin liittämällä se saumausaineella paikalleen.

Vaaleanbeige reunuskivi näkyy pystysuorassa kuvan vasemmassa laidassa. Reunuskiven oikea reuna osuu kuvan keskikohtaan. Reuna on kulunut pyöreäksi. Kivessä on kymmenkunta eriväristä täplää. Täplät sijaitsevat reunuskiven oikealla puolella ja ne ovat lähellä toisiaan. Vain yksi valkoinen täplä on muita kauempana kuvan yläreunassa. Täpläkeskittymään kuuluvat seuraavat täplät: aivan kiven oikealla reunalla on sininen ja heti sen alapuolella punainen täplä. Punainen on osittain sinisen päällä. Viistosti alas vasemmalle on haalean valkoinen, jonka alapuolella oikealla on haalistunut vaaleansininen täplä. Suoraan sen alapuolella on tummanvihreä, jonka vasemmalla puolella on kirkkaan oranssi. Edellisten kahden välissä, niiden alapuolella on iso, peittävä, vähän valahtanut valkoinen täplä. Reunuskiven vasemmalla puolella näkyy kapea kaistale mustaa asfalttia. Reunuskiven oikealla puolella on puolestaan leveä kaistale tummankiiltävää märkää asfalttia, joka heijastuksista päätellen viettää reunuskiveen päin. Aivan reunuskiven lähetyvillä on pieni vaaleanruskea kasa. Se näyttää olevan orgaanista ainetta.

Täplät löytyivät Rooman keskustan kaduilta noin 20 metrin välein jalkakäytävää ja ajokaistaa erottavista reunuskivistä. Keväinen sadekuuro oli huuhtonut katupölyt pois, ja eriväriset täpläryhmät hohtivat märkien reunuskivien pinnassa. Täplien väriajittelma toistui kohteesta toiseen, ja esimerkiksi peittävän valkoinen väri oli aina vähän valahtunut. Täplät sijoittuivat jalkakäytävälle kohtiin, joissa oli viemäriaukko kadulla valuvalla vedelle. On mahdollista, että täplät liittyivät näiden viemäriaukkojen huoltotoimenpiteisiin. Mielikuvituksessani ajattelin täplät osaksi peliä, jossa kullakin osallistujalla oli oma tunnusvärinsä. Merkitsemällä tietyn paikan omalla värillään pelaaja osoitti ”löytäneensä” muut pelaajat. Minua kiinnosti eniten se, että olin törmännyt minulle tuntemattomaan merkkijärjestelmään. Seurasin kiinnostuksella toistuvia täpläryhmiä ymmärtämättä niiden tarkoitusta. Jollekulle täplät olivat selkeitä viestejä, minä sain ihmetellä niitä outoina ilmestyksinä kadunvarsilla.



Väritäplien ilmestyminen Rooman jalkakäytävälle on tarkemmin määrittelmätön ele.

2.5 Esimerkkejä teoksiksi työstettävistä tilanteista

Kasvien asettaminen kadulle (s. 30–33) on näkemykseni mukaan tulosta tarkemmin määrittelemättömästä eleestä. Kukkien asettaminen talon edustalle on sekä konkreettinen että symbolinen teko. Oletettavasti kukat istutetaan, koska on mukava vaikuttaa lähiympäristöön ja seurata miten istutetut kasvit kehittyvät. Ohikulkijalle kukkapenkit ilmaisevat jotakin talon asukkaiden asenteista. Ne tuovat julki henkilökohtaisen viestin. Palaan tähän aiheeseen ja sen pohjalta toteutettuihin teoksiin seuraavassa luvussa (s. 62).

Tarkemmin määrittelemättömän eleen jälkiä ovat myös jalkakäytävien reunuskivillä olevat väritäpläryhmät (s. 56–59). Ne ovat jälkiä konkreettisesta inhimillisestä toiminnasta (täplien maalaamisesta). Samalla reunuskiven merkkäminen väritäplillä on symbolinen teko. Märällä asfaltilla hohtavat täplät näyttävät kuuluvan viestijärjestelmään, jonka tarkoitus ei ole ohikulkijan tiedossa. Tekijä lienee niiden avulla kannut funktionaalisista syistä jonkin meille tuntemattoman tosiasian. Kiinnostavaa on mielestäni juuri tämä täplien ”passiivisuus”; se, ettei niissä ole minkäänlaista julistavuutta.²⁸ Olennaista on myös, että täplien merkitys saa jäädä (ja jääkin) selvittämättä.²⁹

Myös ”juuri valmistunut tilanne” (s. 27) on tarkemmin määrittelemätön ele. Työmiesten korjaustyö saattaa kestää vuosia, eikä heidän tarkoituksenaan ole ollut lavastaa (kuvitteellista) ”juuri valmistunut tilanne” -nimistä asetelmaa. Silti he ilmaisivat – jättämällä sahanpurut paikalleen – ammattitaitoon tai ammattiympäryteen viittaavaa asennetta. Asetelma tuntuu sanovan: ”Sahanpurut eivät ole roskia, työn jäljet saavat näkyä.” Tilanteessa on hetkellisyyteen viittaavaa toimintaa (keräämättömät sahanpurut viittaavat aidan korjaustyön viimeistelyyn). Tämän toiminnan jälki ei tule säilymään kovin kauan julkisessa ulkotilassa. Inhimillisen toiminnan hetkellisyys suhteessa tapahtumapaikkaan sisältää TME:n piirteitä ja on siksi aihe, joka on mielestäni teokseksi työstämisen arvoista.³⁰

28 Esimerkiksi graffititaidetta täplät tuskin voisivat olla: ne ovat liian tympeitä, niiden viesti ei ole julistavaa. Täplien tekijällä ei näytä olleen erityistä pyrkimystä välittää muuta kuin jotakin teknistä tai funktionaalista sanomaa.

29 Aiheeseen liittyvä teos on työn alla: suunnittelen Vantaalle rakennettavalle uudelle asuinalueelle (Leinilään) julkista teosta. Merkiten alueen puistojen kivilohkareita, tukimuureja ja reunuskiviä värillisillä täpläryhmillä. Täpläryhmät koostuvat värillisistä lasisauvoista, jotka upotetaan kiviainekseen porattuihin reikiin. Lasisauvojen sisäpinta on käsitelty siten, että väritäplät heijastavat niihin osuvaa valoa. Täplät ovat siten passiivisia valonlähteitä.

30 Tämä teos odottaa vielä toteuttamisuunnitelmaansa.

3. Mielikuvituksen mimesis

3.1 Ele, jolla huonekasvit asetetaan ikkunalaudalle

Kaupungin kadulla kulkija saattaa huomata toimisto- ja asuinrakennusten ikkunoissa huonekasveja. Kulkija saattaa kuvitella mielessään, miten ihmiset kukin omalla tavallaan ovat aselleet kasvit ikkunalaudoille. Kun kasvit on saatu sopivalle paikalle, ruukkuja usein vielä pyörytetään hieman, jotta kasvi olisi mahdollisimman hyvässä asennossa ikkunasta tulevaan valoon ja muihin huonekasveihin nähden. Huonekasvin ikkunalaudalle asettaminen on huomaamaton, arkipäiväinen, mutta silti huolellinen ele.

Taiteellisessa työskentelyssäni rakennan uudelleen tilanteita, jotka viittaavat arkipäiväiseen, tahattomaan tai vaille huomiota jääneeseen inhimilliseen toimintaan ja siirrän ne uuteen kontekstiin. Näiden tarkemmin määrittelemättömien eliden tekijät (ihmiset) eivät yleensä ole konkreettisesti näkyvissä teoksissani vaan työstän heidän aikaansaamiinsa jälkiä.

Tarkemmin määrittelemättömän eleen mimeettisessä rekonstruoimisessa teokseksi pyrin siihen, että alkuperäisen tilanteen huomaamattomuus tai eleen tahattomuus säilyy lopullisessa teoksessani. Miten teokseksi työstetty ele sitten suhtautuu alkuperäiseen tilanteeseen? Onko esimerkiksi mahdollista esittää huonekasvia ikkunalaudalle asettamisen elettä ei-kerronnallisessa muodossa? Miten voi taata sen, että arkipäiväinen, tarkemmin määrittelemätön ele ilmenee, kun se siirretään uuteen kontekstiin eli teokseen?

Asetin edellä olevat kysymykset antiikin ajan mimeettisen taiteen auktoriteetille, Aristoteleelle, ja pyrin kuvitteellisessa vuoropuhelussa hänen kanssaan saamaan selville, miten edellä esitetty teos-idea (kukkien asettaminen ikkunalaudalle) kannattaa toteuttaa.

3.2 Mimesis Aristoteleen teksteissä:

Mahdollisia maailmoja (paradoksi ja katarsis)

Aristoteleen mimesistä koskevat ajatukset löytyvät tiivistettynä hänen poetiikkaa käsittelevästä teoksestaan *Runousoppi*.³¹

Aristoteleen mukaan runous (*poiesis*) ja sen alalajit tragedia, komedia ja epiikka kuuluvat mimeettisiin taiteisiin. Alalajit eroavat toisistaan niissä käytettyjen ilmaisukeinojen suhteen, mutta silti ne kaikki ovat mimeettisiä. Runousopin säilyneessä osassa Aristoteles käsittelee ennen kaikkea tragediaa.

Poettisten tekstien ja ylipäätään taiteen tarkoitus on Aristoteleen mukaan esittää todellisuuden sijaan yleisiä, kuviteltuja, mahdollisia ja jopa mahdollittomia maailmoja.³² Tämä käy ilmi esimerkiksi seuraavasta sitaatista *Runousopin* alusta, jossa Aristoteles määrittelee tragedian ja komedian eron:

31 Sen sijaan Platonin huomiot aiheesta ovat hajallaan eri kirjoituksissa.

32 Tragediassa käsitellään yleisiä totuuksia. Siksi sankarihahmot ovat pikemminkin universaaleja hahmoja kuin tiettyjä ihmisiä.

”Tämä on myös se ero, joka erottaa tragedian kome-diasta, sillä jälkimmäisessä tahdotaan esittää ihmiset nykyisiin verrattuina huonompina, edellisessä taas parempina.” (1448a 16–18)

Ihmiset, joita tekstissä mainitaan, eivät ole tiettyjä elossa olevia tai joskus eläneitä henkilöitä vaan ”keskivertoihmisiä”. Sellaisia ei fyysisesti ole olemassa, minkä takia heitä on myös mahdoton jäljitellä. Saksalainen antiikin tutkija Jürgen H. Petersen osoittaa kirjassaan *Mimesis – Imitatio – Nachahmung* seikkaperäisesti miksi antiikin ajan mimesis-käsite ei liittynyt jäljittelyyn. Hänen mukaansa ”nykyään elävät ihmiset” on abstraktio, jota ei sellaisenaan ole olemassa. Runoilija voi kuitenkin esittää kuvitelman tai kuvitelmaa siitä, miltä nämä ”nykyihmiset” näyttävät ja miten he kenties toimivat.³³

Tragedian ja komedian henkilöahmot ovat keksittyjä. Voidaan ainoastaan kuvitella, että he olisivat tietynlaisia, ja tämä kuvitelma heistä tietynlaisina voidaan sitten esittää.

”Koska runoilija on esittävä taiteilija kuten maalari tai jokin muu kuvantekijä, hän välttämättä aina esittää yhtä kolmesta: mitä on ollut tai on; mitä on sanottu tai ajateltu olevan; tai mitä pitäisi olla.” (1460b 8–11.)³⁴

Tämä *Runousopin* kohta avaa lukuisia tulkintamahdollisuuksia. Kiistatonta kuitenkin on, ettei Aristoteles pidä todellisuuden tarkkaa jäljitelyä mimeettisten taiteiden keskeisimpänä tehtävänä. Mimeettisessä runoudessa ei ole kysymys tosiasioiden esittämisestä. Aristoteleella taide ei liity todellisuuteen, vaan ylittää sen. Taide ei ole jäljittelyä, vaan se tuo esille uutta. Tämä uuden esille tuominen on Aristoteleen mukaan luovaa työtä. Tässä korostuksessaan hän poikkeaa oppi-isänsä Platonin (427–347 eKr.) ajattelusta.³⁵

Aristoteleen mimeettisen esittämisen ydin on, että se ylittää koettavan maailman ja esittää toiminnan potentiaalisena ja mahdollisena, sellaisena, mitä se todennäköisesti on tai, esitettävän teoksen sisäisen lainalaisuuden mukaan, välttämättä pitää olla. Aristoteles huomauttaa: ”– runoilijan tehtävänä ei ole kertoa, mitä on tapahtunut, vaan puhua siitä mitä voi tapahtua ja mikä on mahdollista todennäköisyyden tai välttämättömyyden perusteella” (1451a 36–38). Olemassaoleva maailma on kuvauksessa mukana, jotta saadaan aikaiseksi uskottava esitys. Esimerkiksi lainauksia elävistä tai joskus eläneiden henkilöiden elämästä tai historiallisista tapahtumista käytetään siksi, että poeettinen kuvaus olisi uskottavampaa tai todentuntuisempaa. Todellisiin tapahtumiin ja henkilöihin viittaaminen

33 Petersen 2000, s. 39.

34 Aristoteles 1997, suomennotta muutettu: olen kääntänyt sanan ”jäljittely” Höhdin ratkaisusta poiketen ”esitykseksi”.

35 Platon käsittelee mimesistä muun muassa *Valtio*-teoksensa kolmannessa kirjassa. Siinä hän selvittää, että mimeettisessä kertomuksessa kirjailija ikään kuin maksuu jonkun muun henkilön käyttäytymistavat, sen sijaan että hän puhuisi omana itsenään. Tämä ”ikään kuin” on yksi mimeettisen tunnusmerkeistä, joka kuvaa suhdetta kirjailijan ja puhuvan henkilöahmon välillä. Kirjailija ei puhu suoraan kirjailijana vaan välillisesti henkilöahmon kautta. Hän maksuu hahmonsäpiirteet, menee hahmon sisään ja näyttää tytytän siten jonakuna muuna kuin omana itsenään. Saksan sana Schein, (verbi *scheinen*): se miten joku tai jotain näyttää, ilmenee) kuvaa hyvin Platonin suhtautumista mimeettisiin taiteisiin: niissä ollaan jonkinlaisessa olettamassa tai otaksomassa. Mimeettinen ”ikään kuin” on käsitteeni mukaan myöhemmin ymmärretty, käännetty ja käytetty merkitsemään imitaatiota tai jäljittelyä. Platon väittää, että esittävien mimeettisten taiteiden tekijät eivät tuota mitään muuta kuin harhakuvia. Hän osoittaa ideaoppinsa avulla, että mimeettinen taide perustuu ulkoiseen ja rajoitettuun ilmenemiseen (*doxa*, saks. *Schein*; ks. Platon 1991, 595c–601c). Harhakuvat ovat etäännyneet totuudesta ja koska totuudesta poikkeaminen on moraalitonta, mimeettisen taiteen tekijöillä ei ole tilaa Platonin ihannevaltiossa. Mimeettiset taiteet esittävät havaintoja eri kohteista ymmärtämättä niiden pohjana olevia ideoita. Sen takia mimeettiset taiteilijat ovat Platonin mukaan tekijöinä asiantuntemattomia – lääkintä kuvaava runoilija ei itse osaa lääkintä jne.

on siten työkalu mielikuvitukselle. Aristoteleelle tärkeää oli se, milta esille tuotu katsojasta vaikuttaa, onko se esimerkiksi uskottavaa.

Teokseni toteutuksen suhteen Aristoteleen tiedot antavat tähän mennessä melko vapaat kädet. Huonekasvien ikkunalaudalle asettamisen eleen työstämisessä teokseksi voin käyttää mitä tahansa elementtejä, jotka palvelevat teoksen päämäärää.

Esityksen päämäärä on Aristoteleen mukaan herättää katsojassa esteettistä nautintoa. Nautinto saavutetaan noudattamalla mimesiksen toimintamallia, joka perustuu tiettyjen tunteiden, nimittäin pelon ja säälin herättämiseen sekä näistä puhdistautumiseen (katarsis)³⁶. Sallittuja ovat Aristoteleen mukaan kaikki ne keinot, jotka lisäävät esityksen uskottavuutta ja vahvistavat sen esteettistä vaikutusta. Tähän hän laskee mukaan myös mahdollomia ja paradoksaalisia tapahtumia. Runousopissa lukee: ”— uskottava mahdollisuus on asetettava epäuskottavan mahdollisen edelle” (1461b 11–13). Siinä lukee myös: ”On todennäköistä, että tapahtuu monia epätodennäköisiä asioita” (1456a 23–24).³⁷ Aristoteleen mielestä on mahdollista, että paradoksaalisen epätodennäköisyyden sisällyttäminen poeettiseen tekstiin lisää esitetyn tapahtuman uskottavuutta ja sitä kautta lisää runouden vaikutusvaltaa.³⁸

Miellän toteutuvan teokseni lähdökohdat arkisina tapahtumina. Koska en teoksissani kuvaa suoranaisesti ihmisiä, tulisivat teokseni ”sankarit” olemaan ihmisten asemesta huonekasveja. Ne olisivat oletettavasti melko liikuttavia ja paradoksaalisia ”hahmoja”.

Aristoteleen teoretisoimassa mimeettisessä esityksessä olennaisinta on tekijän suhde kuvattuun todellisuuteen. Oiva Kuisma kuvaa tekijän aseman näin: ”[Taideobjektien ja niiden mallien välistä suhdetta (eli mimesistä)] ei olisi ilman tekijöitä – taideobjektit ovat käytännöllisesti katsoen aina artefakteja. Joku on tehnyt ne. Tästä syystä taiteellisesta mimesiksestä puhuttaessa pitää ottaa huomioon myös käsiteperhe ’taito – tekijä – tekeminen’.” (Kuisma 1991, Johdanto.) Kuisman mielestä mimesis-käsitteen merkityksen selvittäminen vaatii myös sen ”lähiympäristön” tutkimista. Mimesis kuuluu jonkinlaiseen käsitteelliseen ympäristöön ja vain huomioimalla se, on mahdollista päästä selvytyteen itse mimesiksen merkityksestä. (Kuisma 1991, s. 83.)

Tekijänä suhtaudun kuvaamaani todellisuuteen vakavasti. Tutkiessani huonekasvien lähiympäristöä (erilaisia koteja) huomasin, että huonekasvien olemuksesta voi päätellä jotain asuntojen ja niissä asuvien ihmisten olemuksesta. Huonekasvit ovat siten yksi ympäristönsä ilmaisimista. Siirtämällä huonekasvit toiseen paikkaan (esimerkiksi galleriatilaan) kasvien ominaisuus alkuperäisen olinpaikkansa viestittäjänä saattaa korostua.³⁹

36 Katarsis, ks. liite (s. 98).

37 Jopa virheiden käyttö teoksessa on Aristoteleen mukaan mahdollista, ks. Aristoteles 1997, 1460b 22–32 sekä Petersen 2000, s. 49.

38 Ranskalainen filosofi ja kirjailija Denis Diderot (1713–1784) osoitti, miten mimeettinen paradoksi voi liittyä myös esittämistapaan. Diderot esittelee kirjassaan *Näyttelijän paradoksi (1773/77, julkaistu 1830)* ajatuksiaan taiteen mimeettisestä paradoksista kuvaamalla, millainen hyvän näyttelijän pitää olla: ”Äärimmäinen herkkätunteisuus tekee kesinkertaiset näyttelijät; kesinkertaisesta herkkätunteisuudesta syntyy huonojen näyttelijöiden enemmistö; herkkätunteisuuden täydellinen puuttuminen valmistaa suuremsoiset näyttelijät.” (Diderot 2001, s. 51). Siinä ilmenee paradoksi: ”Jotta taiteilija pystyisi antamaan kaikkensa, jotta hän pystyisi tuottamaan ja esittämään kaiken, hän ei itse saa olla mitään. Hänellä pitää ainoastaan olla yleinen taito, jonka ansiosta hän kykenee käsittelemään kaikkia mahdollisia asioita, rooleja, toimintoja, hahmoja jne.” (Lacoue-Labarthe 2003, s. 25). Diderot’lle esittäjä on taiteilija, jonka täytyy olla vailla omia ominaisuuksia. Se, jolla tekemishetkellä ei ole mitään omaa, pystyy tuomaan esille rajattomasti itse asiaa. Vaikka Diderot’ n ja Aristoteleen käsitteet näyttelijän työn luonteesta ja merkityksestä erosivat huomattavasti toisistaan, heillä kuitenkin on yhteneväinen mielipide siitä, että taiteilijan ammatti koostuu mimeettisistä esityksistä.

39 Esimerkiksi teoksessani *Joulukaktusten syyskokous (2001)* (ks. kuvaus s. 65–67) oli havaittavissa, että kasvit olivat eri näköisiä (oli esimerkiksi kuihtuneita tai hyvinvoivia yksilöitä, myös lehtien värisävy vaihtelivat harmaanvihreästä tummanvihreään). Galleriatilassa kokoontuvista huonekasvista oli mielestäni aistittavissa se, että ne olivat peräisin eri kodeista.

Petersenin mukaan Aristoteles määrittelee mimesis-käsitteellään poetiikan erityispiirteet ja samalla kuvaa ensimmäistä kertaa yleisesti taiteellisen toiminnan pääpiirteet (Petersen 2000, s. 47). Aristoteleelle mimesis on kuvaus tai esitys jostain olemassaolon ylittävästä; tämä on taiteille ominainen piirre, joka samalla irrottaa ne todellisesta maailmasta. Se, mitä taide tuo esille, on ehdottomasti fiktiota, ja esilletuomisen toiminta on luonteeltaan mimeettistä. Taiteilija on tekijänä luovassa asemassa. Silti katsoja otetaan vakavasti: häntä käsitellään ajattelevana olentona, joka kyllä tajuaa, että esimerkiksi teatterissa katsottava esitys on todellisuutta mutta että siinä esitetyt tapahtumat ja henkilöhahmot ovat kuviteltuja. Mimeettinen esitys edellyttää ajattelevaa, itsetietoista tekijää, ja samaa se vaatii myös katsojalta. Mimeettinen esitys tarjoaa nautinnollisia hetkiä teatterin läpinäkyvyydestä huolimatta tai juuri sen takia. Itse mimeettinen esitys, aiheesta huolimatta, on nautinnollinen, koska katsoja on tietoinen esityksen kuvitteellisuudesta.⁴⁰

Katsojaa ei siis saa aliarvioida. Huonekasvit ovat riippuvaisia niitä hoitavista ihmisistä. Lisäksi kasvupaikan olosuhteet (valoisuus, lämpötila, vetoisuus ja niin edelleen) vaikuttavat kasvien hyvinvointiin. Käyttäessäni huonekasveja teokseni osina luotan siihen, että edellä mainitut seikat ilmenevät eri huonekasvien olemuksesta. Kasveja ei tarvitse myöskään naamioida taide-esineiksi, toisin sanoen joksikin muuksi kuin mitä ne ovat: ne saavat olla eri kotien ikkunalaudoilta tuotuja huonekasveja. Päädyin siihen, että eri olohuoneista lainatut huonekasvit (arkipäivän sankareina) voisivat hyvinkin olla mahdollinen lähtökohta teokselle.

3.3 Teos-idean mimeettinen toteutus

Kun työstin huonekasvien ikkunalaudalle asettamisen elettä teokseksi, kiinnitin huomiota Aristoteleen näkemyksiin mimeettisestä esittämisestä. Tein aiheesta kaksi teosta, joissa molemmissa siirretään jo olemassa olevia esineitä uuteen paikkaan. Ensimmäisessä teoksessa *Joulukaktusten syyskokous (2001)* eri kodeista lainatut joulukaktukset (Schlumbergera) koottiin näyttelyn ajaksi gallerian lattialla sijaitsevalle tasolle. Kasveilla oli kuvitteellisesti mahdollisuus vaihtaa kuulumisia samaan lajiin kuuluvien tovereittensa kanssa, ja näyttelyn jälkeen ne palautettiin takaisin kukin omalle ikkunalaudalleen.

Toisessa teoksessa *Rönsyliljat ryntäävät (2004)* yleisö toi kotien ja toimistojen ikkunalaudoilta rönsyliljoja osallistumaan mäkikilpailuun, joka järjestettiin Kuopiossa kaltevalla kadunpätäkällä.

Kotioloissa ruukkukasvien omistaja saattaa siirtää ruukut ikkunalaudalta toiselle sommitellakseen viherkasviryhvät uudelleen;

40 Mimeettistä esitystä ja sen suhdetta katsojaan voi mahdollisesti myös verrata Brechtin käsitteeseen *Verfremdungseffekt* (vieraannuttamisefekti), jonka ansiosta katsoja tietää hyvin tarkkaan, että teatteriesityksen sisältö tapahtuu eri todellisuudessa kuin hänen omansa. Nautinto pillee juuri tässä tiedossa, eikä siinä että hän unohtaisi oma todellisuutensa uppoutuakseen (hetkeksi) esitettyyn maailmaan.



Denise Ziegler, *Joulukaktusten syyskokous*, 2001. Kasvi-installaatio: eri kodeista lainatut joulukaktukset (Schlumbergera) Galleria Sculptor, Helsinki.



Denise Ziegler, *Rönsyliljat ryntäivät*, 2004. Tapahtuma: Rönsyliljojen mäkilipailu, Anti-festivaali, Kuopio.



Denise Ziegler, *Rönsyliljat ryntäivät*, 2004. Tapahtuma: Rönsyliljojen mäkilipailu, Anti-festivaali, Kuopio.

muuten huonekasvien liikkuvuus rajoittuu avoimen ikkunan vedon aiheuttamaan lehtien liikkumiseen tai oman kasvun aiheuttamaan liikkeeseen. *Rönsyliljat ryntäävät* -teos liikkutti rauhallisia ruukkukasveja vauhdikkaasti, ja hilpeässä kilpailussa vertailtiin eri kasvien nopeuksia.

Olellaista molemmissa teoksissa on se, että ne perustuivat mielikuvituksellisiin ajatuskehitelmiin: ”Mitä aihetta viherkasvit käsittelevät kokouksessaan?” tai ”Rönsyliljaa pidetään nopeakasvuina viherkasvina. Mutta miten nopeita ne oikeasti ovatkaan?”⁴¹ Kumpikaan kysymys ei perustu matemaattis-loogiseen ajatteluun.

En teoksillani edes pyri löytämään vastauksia edellä esitettyihin kysymyksiin. Sen sijaan teokset nostavat hilpeytensä kautta esiin vähälle huomiolle jäävän arkipäiväisen eleen, joka liittyy kukkaruukkujen asettamiseen ikkunalaudalle.

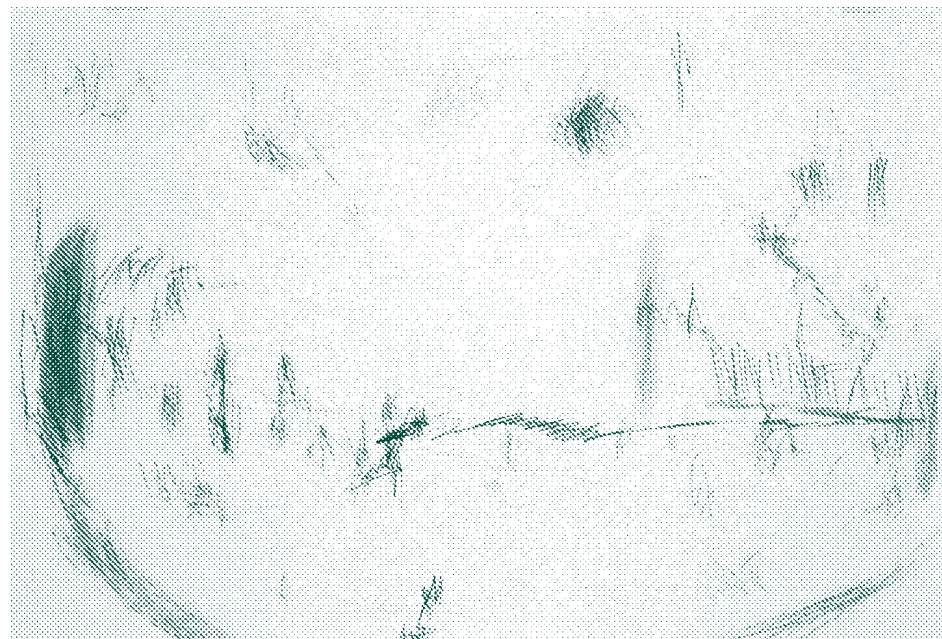
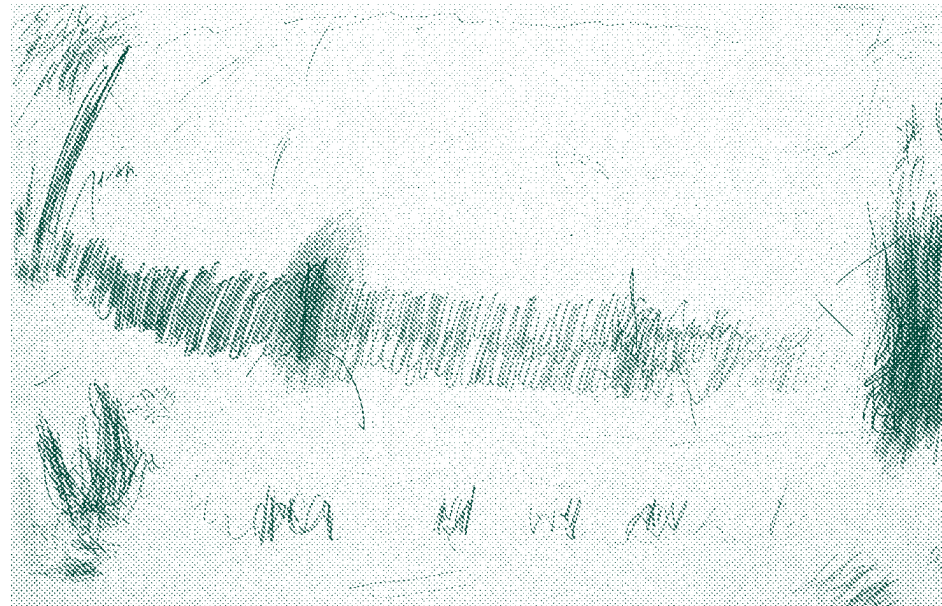
Siirsin ruukkukasvien ikkunalaudalle sijoittamisen eleen galleriatilaa ja kadulle, ja näin ikkunalaudalla vaihtui kuvitteelliseksi kokouspöydäksi joulukaktuksille tai mäkiautoksi rönsyliljoille. Tavoitteeni oli, että teokset irtautuisivat ”todellisesta” maailmasta – ne sisältäisivät ristiriitaisia ja paradoksaalisia piirteitä – ja että niissä täytyisivät ”luovan kuvitelman esittämisen” mimeettiset tunnusmerkit. Poettisella tyyllillään ne voivat tuoda esille asenteen, jolla kodin viherkasveja käsitellään.

Edellä kuvaillut teokset on mahdollista toteuttaa uudelleen eri yhteyksissä. Tapahtumiin osallistuneet viherkasvit voidaan vaihtaa kokonaan toisiksi yksilöiksi. Silti teoksen konsepti pysyy samana. Teosten toteutus on yksi mahdollinen tulkinta kasvuruukun ikkunalaudalle asettamisen eleestä, se on esitys siitä tietyssä paikassa ja ajassa. Kuvaillut teokset ovat siten tapahtumaluonteisia tuloksia niiden perustana olevasta konseptista.⁴²

Runousopissa kuvattua mielikuvituksen mimeettisyyttä voidaan pitää yhtenä vanhimmista taiteen teorian käsitteistä. Mimesis on kuitenkin Aristoteleen *Runousopissa*kin monivivahteinen käsite. Seuraavaksi siirrynkään käsittelemään *Runousopin* sisältämiä yksityiskohtaisia neuvoja siitä, miten mimeettisen toiminnan – inhimillisen toiminnan esityksen – tulisi tapahtua.

41 Ote kutsusta, jolla Kuopion asukkaat kutsuttiin osallistumaan Rönsyliljojen mäkilipailuun. (*Anti-festivaali*, 2004, Kuopio).

42 Saman teosidean eri versioiden toteuttamista ja siihen luontevasti kuuluvaa sarjallisuutta löytyy monissa nykyaikaisen taiteen muodoissa. Esimerkki omasta työskentelystäni on teossarja, jossa muutan havaitsemani ääniympäristön piirroksiksi. Näin syntyneet *Äänikartat* (1996–2001) tulkitsevat äänellisen ympäristön piirustuksiksi erilaisilla viivoilla. Ympäristön taltiointi ja rekonstruointi piirtämällä siinä havaittuja ääniä on mimeettistä toimintaa. Ympäristöä tulkitaan inhimillisinä toimintoina – kuuntelemisena ja viivojen raapustamisena. *Äänikartat* sisältävät ajatuksellisen siirtymän, jossa äänellistä ympäristöä tulkitaan eri vahvuksina ja muotoisina viivoina.



Denise Ziegler, *Äänikarttoja* (Marbella), 2001. Yksityiskohta piirustussarjasta, lyijykynä paperille, à 32,5 cm x 41 cm.

4. Aristoteleen runousopin kautta tarkemmin määrittelemättömän eleen -kuvataideteokseen

4.1 Ele, jolla kirjekuori avataan ja ele, jolla viiva piirretään kartalle

Mimeettisessä työskentelyssäni työstän teokseksi tilanteita, jotka sisältävät määrittelemätöntä inhimillistä toimintaa tai sen jälkiä. Esimerkiksi piirrossarjassani *Revityt* (2007) kukin piirustus esittää kirjekuoren avaamisen jättämiä jälkiä kuoren ylälaidassa. Sarjasta käy ilmi, että repimisen jäljet ovat erilaisia kussakin kirjekuoressa. Samalla kuitenkin voi huomata myös yhtäläisyyksiä: kuoren ylälaidan oikealla puolella on aina ylös taivutettu läppä, jonka alapuolelle on syntynyt pieni aukko. Kuori on ilmeisesti avattu työntämällä etusormi aukkoon ja vetämällä sormeja kuoren laita pitkin. Kuoren vasen ylänurkka on

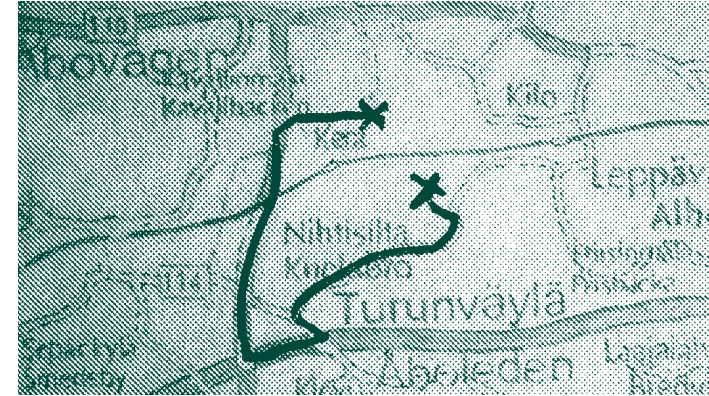


Denise Ziegler, *Revityt*, 2007. Yksityiskohta piirustusarjasta, lyijykynä paperille, 30 cm x 82 cm.

kaikissa kuorissa jäänyt ehjäksi. Piirustukseni esittävät tietenkin vain yhtä mahdollista tapaa avata kirjekuori. Jokaisella kirjekuoren avajalla on oma tapansa suoriutua tehtävästä.

Kirjekuoren repimisjälki ei yleensä ole kiinnostuksemme kohteena. Se, mikä kuoren avajaa käytännön tilanteessa kiinnostaa, on kirjekuoren sisältöön käsiksi pääseminen. Tapa, jolla kuori avataan, ei yleensä myöskään vaikuta kirjekuoren sisältöön. Repimisjälkeä voi siten pitää tarkemmin määrittelemättömän eleen tuloksena tai tarkemmin: se on tahallisen aikeen (kirjeen avaaminen) huomiota vaille jäävä sivutuote (repimisjäljen ilmiasu).

Toinen esimerkki määrittelemättömän inhimillisen toiminnan jälkien työstämisestä teokseksi on maalaussarjani *Sinne, sinne ei* (2003).



Denise Ziegler, *Sinne, sinne ei*, 2003. Yksityiskohta maalaussarjasta, öljy kankaalle, 30 cm x 52 cm.

Maalaukset perustuvat Espoon kaupungin tilaamaan liikennetottumuskyselyyn, jonka yhteydessä autoilijoita pyydettiin merkitsemään karttaan Espoossa kehä kakkosen tuntumassa ajamia reittejä. Sekä kartta että siihen kuulakärki- tai huopakynällä piirretyt viivat on toteutettu teoksissani maalaamalla ne öljyväreillä kankaalle kymmenkertaisessa koossa. Espoon liikennekyselyyn osallistuneet pyrkivät rekonstruoimaan ajamansa reitin piirtämällä sen karttaan. Vaikka jokaisella osallistujalla oli oma tapansa piirtää viiva kartalle, ei se ollut oleellista liikennekyselyn kannalta – tärkeää oli vain se, mistä ja mihin viiva piirrettiin.⁴³

Työstäessäni teoksiksi valitsemiani tilanteita kiinnitin huomiota siihen, että niissä ilmenevät tahattoman tai määrittelemättömän toiminnan jäljet tulisivat esitetyiksi teoksissani kokonaisuudessaan. Kirjekuoren repimisen toiminnan jälki on piirustuksissa esitetty alusta loppuun; kartalle piirrettyjen reittien jäljet näytetään *Sinne, sinne ei* -maalaussarjassa kokonaisuudessaan (lyhyt reitti on esitetty pienellä kankaalla, pitkä reitti on toteutettu suurelle kankaalle).

Inhimillisen toiminnan esittäminen kokonaisuudessaan on yksi mimeettisen esittämisen määritelmistä.⁴⁴

Kun etsin lisätietoa mimeettisestä esittämisestä, ”konsultoin” Aristoteleen runousoppia. Tärkeimpänä kysymyksenäni siis oli: miten kiinnostukseni kohteena oleva määrittelemätön inhimillinen toiminta on työstettävissä teokseksi?

4.2. Runousopin toimintamekanismi

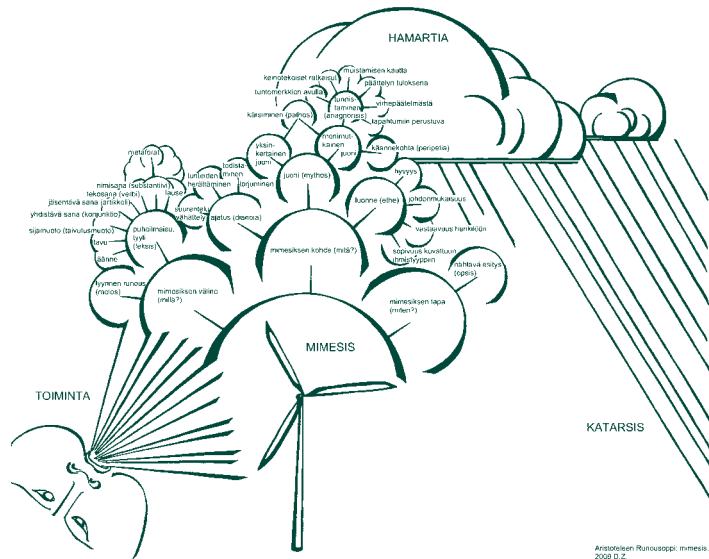
Aristoteleen mukaan mimesis – inhimillisen toiminnan esitys – toteutuu runoudessa (tragediassa) ennen kaikkea käsikirjoituksen kerronnallisuuden kautta. Tämän kirjan takakannen sisäpuolella

43 Tämä inhimillisen toiminnan tahattomuus tai määrittelemättömyys on olennainen seikka, johon palaan tämän luvun lopussa.

44 Ks. Aristoteles 1997, 1450a 15–19 sekä 1450b 24–27.

olevasta kaavasta ilmenee Aristoteleen Runousopissaan esittämä näkemys tragedian toimintamekanismista.⁴⁵ Kaavasta ilmenee, että juonella ja luonteella on keskeinen asema (runouden) mimeettisessä esittämisessä. Väitteeni mukaan mimeettinen esittäminen ei ole kuitenkaan sidottu juoneen ja luonteenkuvauksiin eikä se ylipäättään rajoitu ainoastaan runouteen, vaan sitä voi soveltaa myös ei-kerronnallisessa kuvataiteessa ja siinä tapahtuvassa esittämisessä.⁴⁶

Tarkoitukseni on soveltaa Runousopin tragedian toimintamekanismia (käsitteelliseen) nykyaikaiseen. Tämä tapahtuu siten, että sijoitan mimeettiset kuvataideteokset Aristoteleen mimeettisen esittämisen skeemaan.



Kaavan suurennos löytyy takakannen sisäpuolelta.

Takakannen sisäpuolella olevasta kaavasta käy ilmi, että Aristoteleen esittämä mimeettisen esittämisen mekanismi koostuu viidestä osatekijästä. Ne ovat (vasemmalta oikealle) lyyrinen runous, puheilmaisu, ajatus, juoni ja luonne, jotka kehittyvät kohti hamartiaa ja katarsista. Nämä viisi esittämisen osatekijää kuuluvat mimeettisen esittämisen kohteen

ja välineen luokkiin. Kuudes mimeettisen esittämisen osatekijä, nähtävä esitys (opsis), kuuluu mimeettisen tavan luokkaan. Mimesiksen tapa ja siihen kuuluva mimeettisen esittämisen osatekijä opsis eivät Aristotelesta juurikaan kiinnostaneet.

Soveltaessani Aristoteleen Runousoppia nykyaikaiseen otan tietysti samalla huomioon, että nykyään vallitseva käsitys taiteen eri lajeista eroaa antiikin aikaisesta käsityksestä. Siksi katson voivani sijoittaa mimeettiset kuvataideteokset tähän mimeettisen tavan -luokkaan. Mimeettisellä kuvataiteella viittaan teoksiin, joiden lähtökohdat on sidottu inhimilliseen toimintaan.

Näin tehdessäni lisään Aristoteleen mimeettisen esittämisen tavan -luokkaan seitsemännen mimeettisen esittämisen osatekijän. Sen avulla voidaan tulkita tragedian teoriaoppia käsitteellisten kuvataideteosten kautta ja päinvastoin. Se toimii linkkinä Aristoteleen Runousopin ja nykyaikaisen välistä. Mimeettisen esittämisen seitsemäs, opsin rinnalle lisäämäni osatekijä on mimeettinen kuvataideteos. Mitä mimeettinen kuvataideteos pitää sisällään? Ovatko kaikki inhimilliseen toimintaan perustuvat kuvataideteokset mimeettisiä?

4.3 Kokonaisen toiminnan esitys

Runousopin ohjeiden mukaan mimeettisen teoksen on esitettävä inhimillistä toimintaa. Toiminta on esitettävä kokonaisuudessaan, alusta loppuun. Runousopissa lukee:

”Kokonaisuus muodostuu siitä, millä on alku ja keskikohta ja loppu.” (1450b 28)

Aristoteleen huomautukset aiheesta eivät kuitenkaan jää tähän, vaan hän määrittelee, mitä sanat ”alku”, ”keskikohta” ja ”loppu” pitävät sisällään. Nämä selvennykset ovat nähdäkseni olennaisia Aristoteleen ”kokonaisuus”-käsitteen määrittelemisen kannalta.

”Alulla tarkoitan sellaista, mikä itse ei ole välttämätön seuraus jostakin, vaan jonka seurauksena muut asiat kehittyvät tai syntyvät. Loppu sitä vastoin kehittyä jonkin toisen seurauksena, joko välttämättömänä tai useimmiten, eikä sen jälkeen tule enää mitään. – Siksi hyvin rakennettujen juonien ei pidä alkaa sattumanvaraisesti mistä tahansa eikä päättyä mihin sattuu, vaan niiden tulee noudattaa näitä periaatteita.” (1450b 28–34)

Aristoteleen mukaan ennen toiminnan alkua ei ole mitään ja päätökseen saatetun toiminnan jälkeen ei saa enää tulla mitään. Olennainen osa ”kokonaan esitettävästä toiminnasta” on nähdäkseni Aristoteleen mukaan se, että toiminta on irrotettu sitä edeltävän ja sen jälkeen tulevan toiminnan kontekstista.

⁴⁵ Liitetekstissä (s. 96–99) on yhteenvedo Aristoteleen runousopin muista tutkimukseni kannalta tärkeistä seikoista.

⁴⁶ Mimeettisessä kuvataideteoksessa esitetään ennen kaikkea inhimillisen toiminnan jälkiä tai tietyn toiminnan tuloksia.

4.4 Mimeettinen esittäminen ja hedelmällisen hetken esittäminen

Edellä mainitulla inhimillisen toiminnan kokonaisuudessaan esittämisellä mimeettinen kuvataideteos voidaan erottaa ei-mimeettisistä teoksista. Tässä ei ole kyse parempien tai huonompien teoksien erottelusta vaan luonteeltaan erilaisista teoksista ja tekijän kannalta erilaisesta työskentelystrategiasta.

Näkemykseni mukaan kuvataideteos, jonka puitteissa tai ”sisällä” esitetään jokin inhimillinen toiminta tai sen jäljet kokonaisuudessaan, erottuu teoksesta, jossa esitetään inhimillisen toiminnan tietty hetki. Esimerkkinä jälkimmäisestä tapauksesta voisi olla vaikkapa Paavo Nurmen patsas (Wäinö Aaltonen, 1925),⁴⁷ Helsingin Olympiastadionin etukentällä sijaitseva teos, joka esittää juoksevaa ihmistä. Juoksemisen liikeradasta esitetään kohta, jossa jalkojen ja vartalon asento viittaa sekä teoksessa kuvattua hetkeä edeltäviin että sitä seuraaviin tapahtumiin. Juoksuaskelten liikerata on pysäytetty *hedelmällisessä hetkessä*⁴⁸ siten, että teos viittaa sekä esitettävää hetkeä edeltävään että sen jälkeen tulevaan aikaan. Teos itse ei siten esitä juoksemisen toimintaa kokonaisuudessaan, vaan tiettyä hetkeä siitä. Kutsun tällaista hetkeä *hedelmälliseksi hetkeksi*. Hedelmällistä hetkeä hyödyntävät teokset eivät edellä esittelemäni määritelmän mukaan kuulu mimeettisen esittämisen piiriin. Sen sijaan kokonaista toimintaa tai sen jälkiä esittävät teokset kuuluvat mimeettisen esittämisen piiriin. Paavo Nurmen juoksu mimeettisenä esityksenä voisi olla esimerkiksi juoksevaa ihmistä esittävä veistos, jolla molempien jalkojen alla olisi kokonainen (mitasuhteiltaan pienennetty) maapallo. Siten yksi Nurmen juoksuaskel olisi esitetty yhdessä (eli tässä) maailmassa alusta loppuun, seuraava askel sijottuisi jo ”seuraavaan maailmaan”.⁴⁹

Monet teokset, esimerkiksi Marcel Duchampin⁵⁰ portaita laskeutuva nainen⁵¹ tai Eadweard Muybridgen⁵² liikeratavalokuvat, esittävät kyllä kokonaista toimintaa, mutta liike ei saa itse teoksessa päätöstään, vaan sen voidaan kuvitella jatkuvan teoksen kuvaaman tilanteen ulkopuolellekin. Näkemykseni mukaan näissä teoksissa esitettyä toimintaa ei ole irrotettu sitä edeltävän ja sen jälkeen tulevan toiminnan kontekstista. Portaita laskeutuvan naisen yhdestä askeleesta seuraa toinen, joka puolestaan on edellytys seuraavalle askeleelle. Kuvassa esitetty toiminta keskeytyy jossain vaiheessa taiteilijan päätöksestä.

Muybridgen animoidut valokuvasarjat muodostavat kukin silmukan, jossa esimerkiksi hevosen laukkaava liike⁵³ jatkuu loputtomiin. Näin ennen silmukan alkua on edellisen liikeradan loppu eikä mitään – toisin kuin Aristoteleen mimeettinen esittäminen vaatii. Esimerkkiteoksissa kuvataan tiettyä toimintaa, joka jakautuu lukuisiin *hedelmällisiin hetkiin*. Ne viittaavat teosta edeltäneisiin ja tuleviin tapahtumiin.

47 Paavo Nurmi (1897–1973), juoksija. Wäinö Aaltonen (1894–1966), kuvanveistäjä.

48 Hedelmällisestä hetkestä, ks. alaviite 22, s. 16.

49 Mahdollinen vertauskuvallinen teos viittaisi myös Herakleitoksen (535–475 eKr.) sanontaan: ”Kaikki virtaa, mikään ei pysy paikallaan.” (Joissakin käänöksissä Herakleitoksen sanonta jatkuu lauseella: ”Samaan jokeen ei voi astua kaksi kertaa.”)

50 Marcel Duchamp (1887–1968), ranskalainen taiteilija.

51 *Nu descendant un escalier, N:o 2* (Alaston laskeutuu portaita, nro 2), 1912.

52 Eadweard Muybridge (1830–1904), englantilainen valokuvaaja.

53 Yksi Muybridgen valokuvasarjoista käsittelee portaita laskevaa, alastonta naista: *Women walking downstairs* (”Nainen laskee portaita”), teos 1800-luvun lopulta.

Suljen mimeettisen esittämisen ulkopuolelle *hedelmällisen hetken* -teokset sen vuoksi, että ne esittävät ainoastaan inhimillisen toiminnan tiettyä osaa. Kaikki tutkimuksessani esitetyt mimeettisen esittämisen muodot pyrkivät kuvaamaan inhimillistä toimintaa kokonaisuudessaan.

4.5 Määrittelemätön toiminta

Minkälaista toiminnan pitäisi sitten olla, jotta sen tai sen jäljet voisi esittää kokonaisuudessaan ja saada päätökseen teoksen puitteissa? Aristoteleen runousopista käy ilmi, että tragedian sankareiden teot voivat olla kokonaisia ja ne voidaan saada päätökseen, koska toimijat eivät ole tiettyjä historiallisia henkilöitä, vaan sankarit toimivat yleisten totuuksien myyttisellä tasolla (1451b 7–10). Aristotelees kirjoittaa, että yleisiä totuuksia esittämällä runoudessa tapahtuva toiminta voi irrottautua kokonaisuudeksi ja saavuttaa päämääränsä, katarsiksen.⁵⁴

Väitteeni mukaan inhimillisen toiminnan esitys voi olla kokonainen ja sen voi saada päätökseen Aristoteleen yleisten totuuksien (universaalien) esittämisen lisäksi myös silloin, kun esitetty toiminta ei ole tietynlaista (kuten tragedian yleiset totuudet) vaan *määrittelemätöntä*.

Tämän luvun alussa mainitsemaani *Revityt*-teoksessa repimisen representaatio (piirustus) esittää määrittelemätöntä, päätökseen saatetun toiminnan jälkiä. Teoksessa kaikki toiminnan vaiheet (alku, keskivaihe ja loppu) ovat näkyvissä (edustettuina) ja ne on käsitelty tasavertaisesti. Varsinaisella repimisen tavalla ei ole seurauksia: toiminta voi päättyä, koska repijän huomio kiinnittyy kuoren sisältöön. Kirjekuori heitetään useimmiten roskiin. Toisessa teosesimerkissä – *Sinne, sinne ei* – autolla ajettu reitti on merkitty karttaan viivana. Piirtämisen toiminnan jäljet esitetään teoksissa alusta loppuun. Viivan piirtämisen tapa on miltei tahatonta toimintaa ja voi sen vuoksi päättyä lähes ilman seurauksia.

Jälkimmäisessä teosesimerkissä teoksen katsojalla ei ole taustatietoa teoksen lähtökohdista (sitä, että idea maalaussarjaan on syntynyt liikennettömmuskyselyn seurauksena). Hänellä on tarkkailtavanaan ja ihmeteltävänäään maalatut kartat ja niissä olevat viivat. Viivat on sitten osittain poistettu asiayhteydestään, lisäksi niitä on suurennettu ja ne on toteutettu maalauksina. Tämän seurauksena viivojen omat eleet voivat herättää huomiotamme ja kertoa jotakin esimerkiksi tuntemattomien piirtäjien luonteesta tai asenteesta: toiset viivoista ovat harkittuja ja hitaasti vedettyjä, toiset on toteutettu nopeasti varmallalla kädellä. Vastaavanlaisella tavalla *Revityt*-teoksessa repimisjäljet voivat viitata kirjekuoren repijän ripeään tai varovaiseen luonteeseen.

Tarkemmin *määrittelemätön ele* kuvaa inhimillisen toiminnan osa-aluetta, joka on kiinteä osa arkipäiväistä elämäämme mutta saattaa

54 Kreikan kirjallisuuden tutkija Stephen Halliwell päätyy siihen, että Aristoteleella ”yleiset totuudet (universaalit) kuuluvat runouteen sellaisella tasolla, joka liikkuu abstraktion ja yleistajuttavuuden välissä”. (Halliwell 2002, s. 194)

alittaa huomiokynnyksemme ja jää näin syy-seuraus-suhteen ulkopuolelle. Siksi se voi erottautua kokonaisuudeksi. Määrittelemättömän eleen tekijät tai tunnusmerkit ovat muun muassa päämäärättömyys, huomaamattomuus ja arkipäiväisyys.

4.6 Poettisen ilmaisun indikaattori

Seuraavassa haluan vielä täsmentää hedelmällisen hetken teoksen ja mimeettisen esittämisen teoksen välistä eroa. Ferdinand Hodlerin⁵⁵ maalaus *Der Holzfäller* (1910, Musée d'Orsay, Paris) edustaa hedelmällisen hetken teosta parhaimillaan. Teos kuvaa puuta kirveellä kaatavaa miestä niin, että kirveen nostamisen liikkeen dramaattisin ja hedelmällisin hetki (jolloin nostamisen liike muuttuu lyömisen liikkeeksi) korostuu.



55 Ferdinand Hodler (1853–1918), sveitsiläinen maalari.

Ferdinand Hodler, *Der Holzfäller*, 1910. Öljy kankaalle, 130 cm x 101 cm.

Määrittelemätön kuvaus samasta tilanteesta voisi esimerkiksi olla elokuva, jossa lähikuvassa on puuta kaatavan miehen suu. Kieli työntyisi ulos suusta jännityksen merkinä, kun puunkaataja yrittää kirveellä osua puuhun. Toimintana se – kielen suusta ulos työntäminen keskittymistä vaativana hetkenä – on melko tahaton, eikä se välttämättä edesauta kirveellä puuhun osumista. Kirveenlyönnin jälkeen kieli taas vetäytyisi suuhun. Kielen ulos työntämistä voidaan pitää huomaamattomana tai tarkemmin määrittelemättömänä eleenä tilanteessa, joka vaatii keskittymistä. Asiayhteydestään poistettussa – puun kaatamista kun ei näytetä – kuvitteellisessa teoksessa olisi nähtävänä pelkkä kieli, joka jostain tuntemattomasta syystä työntyisi ulos suusta jännittyneenä; jonkin ajan kuluttua se vetäytyisi taas huulien väliin. Toiminta olisi jonkun muun toiminnan (kirveellä lyömisen) sivuilmiö; tekona se olisi esitetty kokonaisuudessaan ja tulisi päätökseen, vaikka – tai juuri siksi koska – se on eleenä melko tahaton ja päämäärätön.

Edellä esitetty kuvitteellinen teos olisi määritelmäni mukaan mimeettinen esitys, jolla on poeettisia piirteitä. Poeettisuudella saattaisi tässä tapauksessa olla myös koomisia ulottuvuuksia.

Aristoteleen *Runousopin* mukaan tragedia irrottaa inhimillisen toiminnan kokonaisuudeksi sankarihahmojen ja heidän myyttisten merkkitekojensa avulla. Koska sankariteot erottuvat todellisuudesta, niiden avulla voidaan saavuttaa tragedian päämäärä: niillä voi olla katartisia vaikutuksia.

Kuvataiteessani tarkemmin määrittelemättömän eleen teos ankkuroituu jokapäiväiseen elinympäristöön ja nostaa esiin mimeettisesti inhimillisen toiminnan virrasta (näennäisiä) määrittelemättömyyksiä ja vaille huomiota jääviä toiminnan alueita. Sen vuoksi teos voi saavuttaa tragediaa vastaavan vaikutuksen. Tarkemmin määrittelemätön ele voi siten myös toimia yhtenä teoksen poettisen ilmaisun indikaattorina.⁵⁶ Esitetty toiminta erottuu kokonaisuudeksi ja sillä voidaan saavuttaa katarsiksen kaltainen päämäärä: määrittelemättömän runollisuus, toisin sanoen omaan inhimillisyyteemme tutustuminen.

Seuraavaksi täsmennän, miten tarkemmin määrittelemättömän eleen teokset tähtäävät – tragedian juonen ja luonteen esittämisen tavoin – hamartiaan ja katarsikseen.

56 Jos teoksessa ilmenee tarkemmin määrittelemätön inhimillinen ele, siinä todennäköisesti on poeettisia piirteitä.

5. Tarkemmin määrittelemättömän eleen esitys

5.1 Ele, jolla revitään rei'itettyjä paperikulmia kalenterista

Kuten jo aiemmin tutkimuksessani totesin, on teosteni lähtökohtana useimmiten arkinen, vaille huomiota jäävä inhimillinen toiminta, esimerkiksi rei'itettyjen paperikulmien repiminen kalenterista. Paperikulmat revitään rutiininomaisesti ylhäältä alas, alhaalta ylös tai vetämällä kulumasta, puristaen kulmaa tiukasti etusormen ja peukalon välissä. Repimisen yhteydessä raivataan tilaa kalenterin nurkkaan, jotta oikea päivä olisi helposti löydettävissä. Kiinnostuksen kohteena ei yleensä ole se, miten paperikulmat revitään, vaan se tosiasia, että ne on poistettu. Muistikirjasta revityt paperikulmat heitetäänkin pois tarpeettomina.

Inhimillinen toiminta, kuten edellä kuvattu paperikulmien repiminen muistikirjasta, sisältää väitteeni mukaan vaille huomiota jäävän, tarkemmin määrittelemättömän eleen. Työstän teokseksi tilanteita, jotka sisältävät tarkemmin määrittelemättömiä eleitä tai sen jälkiä tekemällä niistä useimmiten kolmiulotteisia esineyhdistelmiä mutta myös esimerkiksi piirustuksia, videoita tai kirjallisia tuotoksia (niistä esimerkkinä *Istanbul-luento*).

5.2 Tarkemmin määrittelemättömän eleen esitys

Tarkemmin määrittelemättömän ele on osa inhimillistä toimintaa. Työskentelyni lähtökohtana on tilanne, jossa tarkemmin määrittelemättömän ele ilmenee joko suoraan tai sen jälkien kautta. Suurin haasteeni on tilanteen rekonstruointi⁵⁷ teokseksi siten, että sen olennaiset piirteet (muun muassa huomaamattomuus, päämäärättömyys, tahattomuus tai yllätyksellisyys) säilyvät. Miten esimerkiksi edellä kuvattu repimisen ele ja sen fyysisesti pieni jälki (yksi paperikulma on noin senttimetrin pituinen) voidaan esittää? Repimisen ele on luonteeltaan melko huomaamaton ja aikaansaatuihin repimisjälkiin nähden tahaton ja määrittelemättömän. Miten tahattomuutta, huomaamattomuutta tai määrittelemättömyyttä voidaan tuoda teoksessa esille? Ongelma kuuluu mimesiksen aihepiiriin ja osana sitä tässä yhteydessä inhimillisen toiminnan tulkinnalliseen esittämiseen.

5.3 Olemassaolon esitettävyyys

Tarkemmin määrittelemättömän eleen ja sen jälkien rekonstruoinnissa törmään ristiriitaisiin ja paradoksaaleihin tilanteisiin. Esimerkiksi teokseksi rekonstruoitu tahaton tilanne on aina tarkoituksellisesti tehty ele

57 Rekonstruoinnissa tarkoitan teoksen perustana olevan mallin (tilanteen, tapahtuman kuvan, esineen) työstämistä teokseksi.

näyttelytilassa. Ristiriita syntyy kahden eleen (alkuperäisen tilanteen tahattoman eleen ja näyttelytilassa tehdyn tahallisen eleen) välisestä erotuksesta.⁵⁸ Tarkemmin määrittelemättömän eleen esittäminen on siten aina ristiriitainen toimenpide.

Miten Runousopissa neuvotaan esittämään inhimillistä toimintaa?

Aristoteleen mukaan traagisen sankarin täytyy olla sekä järkyttävä (pelkoa herättävä) että säälittävä. Hänen täytyy olla olento, joka kantaa itsessään ristiriitaa. Aristoteles piti *Kuningas Oidipusta*⁵⁹ esimerkillisenä tragediana, sillä se täyttää kaikki hyvän tragedian tunnusmerkit.⁶⁰ Oidipus on pelkoa herättävä hahmo (murhaaja), joka kuitenkin herättää myös myötätuntoa (hän ei tiennyt että toimii väärin). Tragedian sankari tekee, useimmiten tietämättään, erehdyksen (*hamartia*)⁶¹ ja joutuu siitä vastuuseen.

Työstäessänni luvun alussa kuvaamaani paperikulmien repimisen elettä pyrin siihen, että tekniset ratkaisut löytyisivät muodon ja materiaalin valinnan tuloksena ("sankarin oman toiminnan tuloksena"). Teoksen toteutuksen yhteydessä ilmeneviä ristiriitaisuuksia ei tarvitse poistaa, päinvastoin ne saavat kernaasti sisältyä teokseen. Kuinka olennaisia ristiriidat ylipäätään ovat teoksessa, jossa esitetään inhimillistä toimintaa tai sen jälkiä?

Ranskalainen filosofi Philippe Lacoue-Labarthe⁶² käsittelee luennossaan *Oidipus als Gestalt* (*Oidipus tyyppinä*)⁶³ ristiriitaisuutta inhimillisen toiminnan esittämisen olennaisena strategiana. Lacoue-Labarthen mukaan *Oidipus*-hahmon tehtävänä on juuri olemassaolon ristiriitaisuuksien mimeettinen projisointi. *Oidipus* on ideaalihahmo, jonka ristiriitaisen olemuksen avulla olemassaolon esittäminen tulee mahdolliseksi (Lacoue-Labarthe 2003, s. 214) ja ristiriitaisuuksien käsittäminen siedettäväksi.

Tragedian mimeettisen esityksen tehtävä on herättää katsojassa pelon ja säälän tunteita sekä mahdollistaa se, että hän pystyy selviytymään näistä tunteista (katarsis).⁶⁴ Tragedia saavuttaa päämääränsä, katarsiksen, muun muassa siksi, että sen esittäminen sisältää ristiriitaisuuksia.⁶⁵

Mimeettiseen kuvataideteokseen sisältyvät ristiriidat ovat siten nimenomaan vaikutuksen kannalta olennaisia. Tarkemmin määrittelemättömän eleen tai sen jälkiä esittävään teokseen sisältyvillä ristiriidoilla pyritään, kuten tragediassa, ennen kaikkea siihen, että katsoja voi niiden avulla tunnistaa oman inhimillisyytensä. Siten teos voi saavuttaa katarsiksen kaltaisen vaikutuksen.

Seuraavaksi herää kysymys, millä tavalla ristiriitaisuuksia tulee mimeettisessä kuvataideteoksessa esittää?

58 Ks. myös luku "Tehdyn tilanteen jäännös" (johdannon alaluku 1.2, s. 13).

59 *Oidipuksen* hahmo käsitellään tässä tavalla, jolla hänet nähtiin ennen kun Freud "omi" hänet. *Oidipus* edustaa ihmisen halua saada tietoa omasta itsestään ja tämä tiedonhalu ilmenee ennen kaikkea *Oidipuksen* tekojen kautta. *Oidipus* on se mitä hän tekee, hän on yhtä kuin tekojensa jättämä vaikutus.

60 Ks. Aristoteles, 1997, esimerkiksi 1452a 25–31; 1452a 35–36; 1453a 7–12; 1453a 18–22; 1453b 5–6.

61 Aristoteles kirjoittaa hyvän tragedian tunnusmerkeistä: "[tragediassa pitää esittää –D.Z.] ihminen, joka ei ole poikkeuksellisen hyveellinen ja oikeudenmukainen ja joka ei joudu onnettomuuteen pahuuden tai kehnouden johdosta, vaan erehdyksen takia." (1453a 8–10)

62 Philippe Lacoue-Labarthe (1940–2007).

63 *Oidipus tyyppinä* –luennon Lacoue-Labarthe piti 30.9.1983 Brownin yliopistossa Providencessa USA:ssa. Teksti ilmestyi saksaksi kirjassa *Die Nachahmung der Modernen*, 2003.

64 Runousopissa lukee: "– synnyttämällä sääliä ja pelkoa se [katarsis] saa aikaan näiden tunnetilojen puhdistumisen" (1449b 28–29).

65 Aristoteleen mukaan taide kuvaa inhimillistä toimintaa (praksis) ja sen tehtävä on syrjäyttää paha, joka rikkoo ihmisten välisiä (sosiaalisia) suhteita. Sen takia tragedia käsittelee pelkoa (sosiaalista erkanemista) ja myötätuntoa (sosiaalista kiintymistä), jotka ovat Lacoue-Labarthen mukaan kaksi sosiaalista intohimoa. Hän esittää asian näin: "Mimesis toimii siten, että se syrjäyttää sijastoinnin (simulakrum) tai strategisen oveluuden (List) avulla sosiaalisen vallan." (Lacoue-Labarthe 2003, s. 212). Asiaa voi ehkä verrata kristinuskossa Jeesuksen sijaiskärsimykseen, jossa kärsimys henkilöityy yhteen ihmiseen (eli Jeesukseen, Jumalan poikaan), jonka ansiosta kaikille uskoville koittaa vapaus.

5.4 Esitys versus esittely

Tragedia on esittämisstrategia, jossa faktat ovat toisarvoisessa asemassa. Oidipuksenkin esittely jää lyhyeksi: hän on Theban kuningas ja hänellä on kumpurajalka lapsena saamansa vamman takia. Oidipuksen kohtaloa ei voida esitellä, se on esitettävä ja tulkittava aina uudestaan.⁶⁶ Se on saatava eläväksi ja koskettavaksi. Vain silloin Oidipuksen hahmo aktivoituu. Inhimillinen toiminnan esitys, mimesis, ei ole välttämättä kiinteä osa kohdettaan, vaan se esittää siitä yhden mahdollisen, esimerkiksi tähän hetkeen osuvimman ilmenemismuodon. Myöhemmin kohteesta voi tulla ajankohtaiseksi jokin aivan muu tulkinta.

Oidipuksen hahmon määrittelemättä jättäminen ja hänen ristiriitaiset piirteensä viittaavat siihen, mitä inhimillisen olemuksen esillemuominen vaatii. Määrittelemättömyys ja ristiriita näyttävät olevan inhimillisen toiminnan ydinpiirteitä.

Lacoue-Labarthen mukaan olemassaolo on oman identiteetin määrittelemistä ”toisen kautta siten, että identiteettiin sisältyy toisuus”. Hän jatkaa: ”Dialektiikan⁶⁷ totuus on subjekti, identiteetin mahdollisena esityksenä itsestään.” (Lacoue-Labarthe 2003, s. 216–217) Identiteetin itse-esittely, Oidipuksen kohtalon faktojen esittelyminen, ei riitä, vaan subjekti voi ilmetä ainoastaan ristiriitaisessa, *dialektisessa* esityksessä. Mitä dialektinen esitys sisältää? Miten subjektin mimeettinen esitys ja sen esittely eroavat toisistaan? Tai yleisemmin: miten esitys (Darstellung) ja esittely (Vorstellung) ylipäättään eroavat toisistaan?

Subjektin (henkilön) esittely tapahtuu monissa arkipäiväisissä tilanteissa, esimerkiksi silloin, kun kolmas henkilö esittelee toisilleen kaksi henkilöä, jotka eivät ole ennen tavanneet toisiaan:

– Saanko esitellä, rouva R, rouva S. Rouva S, rouva R.

Toista esittelytapaa käytetään esimerkiksi luennon alussa esiteltäessä luennoitsija:

– Illan luennoitsija on P. L. Turusta, hänen erikoisalansa on – –.

Esittely voi koostua luettelomaisista elementeistä, kuten poliisin keräämistä rikosepäilyjen tuntomerkeistä tai siitä, kuinka hakija luettelee kykyjään työhaastattelussa. Tuntomerkkiluettelo antaa enemmän tai vähemmän tarkan kuvan kohteestaan. Sitä on mahdollista täydentää myöhemmin.

Subjektin esityksessä sen sijaan subjektin olemassaolo ilmenee siitä, miten henkilö käyttäytyy tietyssä tilanteessa: millainen on esitellyn kädenpuristus, ottaako hän katsekontaktia, millainen on hänen ryhtinsä, ilmeensä. Miten luennoitsija puhuu, miten hän jäsentää asioita. Vaikka hakija väittää työhaastattelussa olevansa reipas ja päättäväinen, voi hänen käyttäytymisensä viestiä muuta. Oma käyttäytyminen on esitys, jossa esittäjä kuvastaa itseään. Esittely sen sijaan kasaa faktoja, jotka eivät vielä mahdollista identiteetin esilletuloa.

66 Kyseessä on myytti eikä historiallinen tapahtuma.

67 Dialektiikka on antiikin kreikkalaisten keksimä ja filosofien käyttämä keskustelumuoto, jonka avulla pyrittiin etsimään totuutta. Se liittyy läheisesti retoriikkaan. Sana dialektiikka tulee etymologisesti kreikan verbistä *dialogesthai*, joka tarkoittaa ”keskustella”. Edellä Lacoue-Labarthe viittanee dialektiikkaan merkityksessä, jonka termi sai saksalaisessa idealismissa, etupäässä Hegelillä. Tässä dialektiikassa päättelymuodot vastaavat historiallista kehitystä ja asiat kehittyvät eteenpäin vastakohtien kautta.

Seuraavassa arkinen esimerkki siitä, miten dokumentoivan ja mimeettisen strategian rajat hälvenevät. Esimerkissä teoksen ja teoksen dokumentaation välinen erottelu jätetään tekemättä, mikä aiheuttaa sen, että teos ja teoksen dokumentaatio sekoitetaan keskenään.⁶⁸

Valion Grandi-appelsiinimehutölkkin kyljessä oli kesällä 2004 kilpailukutsu:

”Askartele Karille kulkupeli, voita seikkailuloma Karibialle! Kari Grandin kameli karkasi. Auta Karia askartelemalla hänelle esimerkiksi grandipurkeista uusi kulkupeli. Valokuvaa tai piirrä teoksesi. Paras kulkupeli palkitaan – –”

Kilpailutekstissä teos (askarreltu kulkupeli) ja sen dokumentaatio (valokuva, piirros) käsitellään samana asiana. Valio ei ole tietenkään kiinnostunut saamaan postissa rutistuneita, mehusta ja liimasta tahmeita askartelun tuloksia. Siistit valokuvat tai piirrokset sen sijaan voidaan myöhemmin käyttää mainosmateriaalina. Joku lapsi saattaa ajatella: ”Jos teen piirustuksen, eihän minun silloin tarvitse ensinkään askarrella mitään, vaan piirtämällä voin keksiä mahdollisen tölkkikulkuvälineen.” Tällainen piirustus täyttäisi mielestäni mimeettisen esityksen edellytykset: se on esitys jostain, jota ei välttämättä tarvitse olla olemassa, vaan joka mahdollisesti on olemassa.⁶⁹ Tässä tapauksessa teos (piirustus) on dokumentaatio mielikuvan tuotoksesta (kuvitteellisesta kulkupelistä). Kulkupelipiirros on siten mimeettinen dokumentaatio. Teos on esitys eikä esittely, jossa lapsen mielikuviutus ilmenee piirustuksen (esityksen) kautta.

Arkisissa tilanteissa näyttää toistuvan nykytaiteesta tuttu ilmiö, jossa eroa teoksen esityksen ja esittelyn välillä ei tehdä lainkaan tai se jää epäselväksi. Näkemykseni mukaan periaatteessa teos on esitys ja teoksen dokumentaatio on esittely.

Nykytaiteessakin dokumentoidaan paljon: teoksia esitellään katalogeissa ja muissa yhteyksissä. Maalauksissa alkuperäisteoksia pienempien ja painotuotteissa julkaistujen dokumentaatiokuvien ja alkuperäisteosten välinen ero on useimmiten suuri. Voi epäillä, että tätä ristiriitaa helpottaakseen eräät 1980-luvun amerikkalaiset maalarit olisivat suunnitelleet teoksensa myyntikatalogeja varten.⁷⁰ Silloin ilmaisu paradoksaalisesti tiivistyy dokumentaatioissa, ja originaalien näkeminen tuottaa usein pettymyksen.

Myös katoavia teoksia, kuten performansseja tai eristetyissä paikoissa toteutettuja teoksia voidaan jälkikäteen tarkastella ainoastaan dokumentaation kautta. Näissä kaikissa dokumentaatio edustaa teosta,

68 Teoksen dokumentointia pidän yhtäältä mimeettisen esittämisen rajatapauksena ja toisaalta sen sukulaisena. Dokumentaatio voi olla teoksen tulkinnallinen esitys toisella tasolla. Toisaalta dokumentaatio saattaa pyrkiä antamaan mahdollisimman todellisen kuvan teoksesta. Usein teosta ja sen dokumentaatiota ei eroteta riittävän selvästi toisistaan ja syntyy tarpeettomia sekaannuksia.

69 Muun muassa tämän takia mimesis ei ole jäljittelyä. Katso myös luku ”Mielikuvituksen mimesis”, s. 62–63.

70 Esimerkkinä Eric Fischlin (1948–), Julian Schnabelin (1951–) tai David Hockneyn (1937–) maalaukset.

esittelee sitä, mutta ilman, että dokumentaatiosta tulisi itse teos.⁷¹

Luvun alussa mainitsemiani kalenterista revittyjä paperikulmia voitaisiin esitellä sellaisenaan, jolloin paperikulmia esiteltäisiin keräilyinä esineinä. Koska tarkoituksenani oli korostaa teoksen avulla paperikulmien repimisen toimintaa, päädyin toteuttamaan sarjallisen esityksen paperikulmien kalenterista repimisen jäljistä. Esitin paperikulmat sata kertaa suurennettuina vanerireliefeinä. Yksi kalenterin kulma edustaa yhtä viikkoa. Teoksessani *Kerran viikossa, vuoden verran* (2008) on 52 osaa, joista kukin esittää yhden paperikulman repimisen jälkiä.

5.5 Mimeettinen esittäminen käsitetaideteoksessa

Kaikkia tutkimukseeni kuuluvissa teoksissani on käsitteellisiä piirteitä ja ne pohjautuvatkin mielestäni 1960-luvun minimalismiin ja sen yhteydessä syntyneeseen käsitetaiteeseen. Käsitetaiteessa taideteoksen suunnittelu, tekoprosessi tai pelkkä idea teoksesta on tärkeämpi kuin varsinainen materiaallinen teos. Minimalistisen taiteen tärkeimpiä piirteitä ovat yksinkertaisuus ja lähes persoonaton selkeys.⁷² Esimerkkinä perinteisestä (ei mimeettisestä) käsitteellisestä teoksesta käytän Walter de Marian⁷³ teosta *Earth Kilometer* (1977) Kasselissa. Teos koostuu kilometrin pituisesta kuparitangosta, joka on upotettu maahan pystysuoraan. Ainoa todiste teoksesta maan pinnalla on pieni metallinen ympyrä hiekkatiellä. *Earth Kilometer* pysyy toteutuksen jälkeenkin ajatuksellisenä, koska fyysinen teos ei tule juurikaan kosketukseen katsojan kanssa. Hiekkatiellä on ainoastaan pyöreä merkki muistutuksena teoksen olemassaolosta. Teoksessa idea ja toteutus ovat melko lähellä toisiaan, teos on täydellinen, ajaton, kumoamaton. Sitä kautta se on myös etäinen ja staattinen.

Käsitykseni mukaan edellä kuvattu käsitteellisyys on kehittynyt suuntaan, jota kutsun mimeettiseksi käsitteellisyudeksi. Mimeettinen käsitteellisyys sisältää myös määrittelemättömyyttä ja ristiriitaisia piirteitä.

Mimeettis-käsitteellisen esittämisen tärkeimpiä piirteitä ovat – kuten aiemmin nähtiin – inhimillisen toiminnan esityksen suhde tietoon ja todellisuuteen sekä määrittelemättömyys ja ristiriita osana inhimillisen toiminnan esittämistästrategiaa. Lisäksi mimeettisen käsitetaiteen teoksissa olevaan esittämiseen kuuluu olennaisesti myös kysymys siitä, miten taideteoksen idea suhtautuu sen toteutukseen?⁷⁴ Miten teoksen toteutukseen vaikuttaa esimerkiksi konsepti, joka sisältää määrittelemättömiä elementtejä?

Hyvänä esimerkkinä mimeettisestä käsitetaiteesta käy mielestäni *Olo n:o 22* -teos (2000)⁷⁵

Helsingissä Hietalahden rannalla sijaitseva teos koostuu erikoisista kiillotetuista teräspalloista, jotka on pystytetty melko laajalle alueelle. Teoksen ripustus vaikuttaa sattumanvaraiselta, pallot on ikään

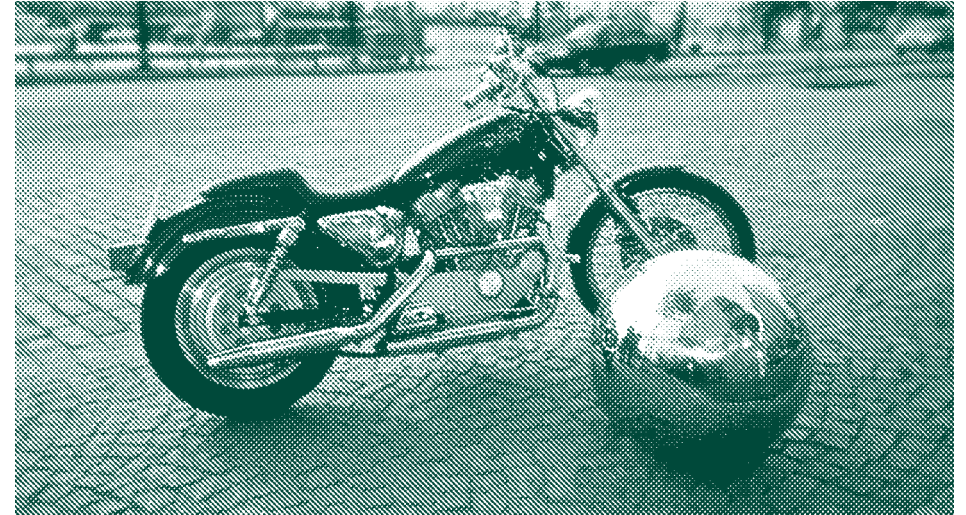
71 Varsinainen teos voi saada eri ilmenemismuotoja, ja usein se pitää toteuttaa toistamiseen eri muodossa riippuen paikasta ja ajankohdasta.

72 Katso esimerkiksi *Taiten pikkujuttilainen*, 1991.

73 Walter de Maria (1935–), amerikkalainen kuvanveistäjä ja säveltäjä.

74 Tässä korostuu mimesiksen ominaisuus suhdetekäsitteenä.

75 OLO-ryhmän jäsenet ovat Pasi Karjula (1964–) ja Marko Vuokola (1967–).



Olo n:o 22, 2000. Yksityiskohta julkisesta teoksesta, Hietalahti, Helsinki.

kuin juuri heitetty ja ne ovat pysähtyneet sinne, missä ne nyt ovat: joissain tapauksissa muutama pallo on lähekkäin, toiset on pystytetty yksikseen – osa niistä taas on julkisissa sisätiloissa.

”Teos laajentaa näin julkisen taiteen käsitettä monitahoisuutensa ja monumentaalisuudesta poispyrkivän ilmaisunsa kautta. Työ ei varsinaisesti ala eikä lopu mistään vaan on koko ajan läsnä alueella.”
(*Olo n:o 22* 2000, Helsingin kaupungin taidemuseo)

Teos on myös selkeä ja käsitteellinen, sen idea voidaan välittää hyvin esimerkiksi kertomalla siitä suullisesti tai näyttämällä siitä kuvia. Silti se erottuu monien 1960-luvun minimalististen teosten persoonattomuudesta. Johtuen sattumanvaraiselta tuntuvasta ripustustavasta teräspallot viittaavat esimerkiksi seuraavaan tapahtumaan: kämmenessä pidetyt lasikuulat päästetään irti yhtä aikaa avaamalla kättä ja liikkuttamalla samalla rannetta sivusuuntaan. Heiton tulos, kuten nopan heitossa, on ennalta arvaamaton, kuulien tarkka pysähtymispaikka on ennalta määrittelemätön.

Hietalahden teräspallot voi siis nähdä jälkinä heittämisen toiminnasta. Heiton ele on kuvitteellinen ja tarkemmin määrittelemätön. Teos on siten määrittelemättömän heiton mimeettinen toteutus.⁷⁶ Määrittelemättömyys ja ennalta arvaamattomuus näyttävät olevan olennainen osa teoksen konseptia.

76 Teos on siten myös tarkemmin määrittelemättömän eleen tulos.

Pallojen sijainti vaikuttaa yhtä sattumanvaraiselta tai tilapäiseltä kuin moni muukin alueella oleva asia. Esimerkiksi pysäköityjen autojen, vedessä kelluvien poiijujen tai alueella oleskelevien ihmisten sijainti muuttuu hetkestä toiseen, niiden samanaikainen läsnäolo alueella on vaihtuvien olosuhteiden sanelema. Teos rinnastuu siten kaikkeen muuhun alueella olevaan, sen yksittäiset osat eli erikokoiset teräspallot fyysisinä kappaleina ovat tasavertaisessa asemassa alueen muun rekvisiitan kanssa. Teoksen mimeettisyys, se että kaikki teräspallot ovat oletettavasti lähtöisin samasta heitosta, kokoaa pallokentäksi koko Hietalahden ranta-alueen suosimatta siinä mitään tiettyä paikkaa. Samalla teos näyttää puhuttelevan ohikulkijaa: ”Me lojumme täällä, sinä kävelet siellä. Meitä on monenlaisia, teitä on monenlaisia.” Teos on siten kirjaimellisesti osa Hietalahden ranta-aluetta, ja se panee ajattelemaan, että alueella asioivakin on sitä.

Ohikulkija voi kokea oman oleskelunsa alueella elämyksellisenä teoksen oudon, arkisesta poikkeavan läsnäolon takia. (Teräspallojen geometrinen muoto ja niiden kiillotettu, heijastava pinta viittaavat teoksen teoreettiseen, käsitteelliseen puoleen.) Outo kohtaaminen voi herättää katsojassa hämmennystä. Tätä hämmennystä voi mielestäni verrata mimeettisen esityksen säälin ja pelon herättämiin tunteisiin. Teoksen outous käynnistää tapahtumaketjun, joka käyttäytyy hamartian⁷⁷ kaltaisella tavalla: katsojan kohdataessa outouden hämmennys kasvaa, kunnes se purkautuu – kuten *Olo n:o 22* -teoksen tapauksessa – ympäröivän tilan oivaltamiseen konkreettisesti.

Edellä kävi ilmi, että teos voidaan nähdä kuvitteellisen heiton mimeettisenä esityksenä. Mutta kuinka pitkään teos pysyvänä julkinena teoksena voi pitää yllä juuri heitetyn ilmaisunsa? Teos on ollut nyt muutaman vuoden paikallaan, ja sille on syntynyt oma historia. Pallot ovat esimerkiksi saaneet naarmuja ja pallojen juurille on alkanut kasvaa rikkaruohoa. Se viittaa aikaväliin, jonka ne ovat olleet paikoillaan. ”Paikallaan oleminen” ja ”läsnä oleminen ilman alkua ja loppua” eivät ole kuitenkaan sama asia: rikkaruoho on tuskin kuulunut teoksen suunnitelmaan. Pallojen vihreä peti on mielestäni kiehtovassa ristiriidassa teoksen juuri heitetyn käsitteelliseen alkuperään. Juuri rikkaruohon asiaankuulumattomuus herättää katsojan huomion ja viittaa siten dialektisella tavalla teoksen ideaan. Olemassaolo määritellään tässä tapauksessa, traagisen esityksen tavoin, ristiriidan kautta. Käsitteellisen teoksen *toteutus* kutsuu katsojaa täydentämään teosta jättämällä huomioimatta rikkaruohot ja naarmut, joten oleminen olisi läsnä eikä vain paikallaan.⁷⁸

Määrittelemättömiä sekä ristiriitaisia seikkoja käsitteellisen lähtökohdan ja toteutuksen välillä löytyy myös Sampo Malinin⁷⁹ teoksessa *Kasautunut* (2007).

77 Hamartiasta ks. myös luku ”Tarkemmin määrittelemättömän eleen esitys”, s. 79.

78 Käsitteellisen teoksen voi mielestäni sanoa olevan ”läsnä” silloin, kun teoksen idea uusiutuu katsojalle tämän sitä katsoessa.

79 Sampo Malin (1977–).



Sampo Malin, *Kasautunut*, 2007. Puu, pigmentti, pöytävalaisin.

Teos koostuu tummanruskeasta yöpöydästä ja sen päällä olevasta alaspäin taivutetusta lukulampusta. Yöpöydällä oleva lipas on hiukan auki, ja lamppu on pois päältä. Yöpöydälle, avoimen laatikon reunalle ja lattialle on ripoteltu valkoista jauhetta (titaanivalkoista pigmenttiä) siten, että se rajaa soikeanmuotoisen alueen, johon lampun valo-keila osuu, ennen kuin se sammutetaan. Se osa valokeilasta, joka on osunut yöpöydän vieressä olevalle seinälle, on toteutettu oletettavasti sutimalla seinään veteen liotettua pigmenttiä. Valoa edustava maali on valunut seinää pitkin lattialle. Yöpöydällä, juuri lampun alla, valkoista pigmenttiä on kasautunut pieneksi tasaiseksi kummuksi. Hämmennystä herättävä kasautuma viittaa olettamukseen, jonka mukaan valo olisi valunut suoraan alas lampun kuvusta ja levinnyt sieltä laajemmalle alueelle. Teoksessa materialisoituneelle valolle on kuvitteellisesti määrätty valuva ominaisuus.

Teos voidaan nähdä mimeettisenä tulkintana lukulampun sammuttamisen seurauksista. Teos on siten tulos inhimillisestä toiminnasta, lampun katkaisimen painamisesta. Katsellessani teosta melkein kuulin kuivan napsahtavan äänen, jonka kuulee kun yöpöydän valaisimen katkaisinta painetaan. Tämän tulkinnan mukaan teos esittää, nukahtavan näkökulmasta, minkälaisen jäljen aineellistettu valo jättäisi ympäristöönsä sen jälkeen, kun lamppu on sammutettu ja ihminen on nukahtamassa. Teos käsittelee siten siirtymän valveilla olemisesta unenomaiseen olotilaan. Sen vuoksi teoksessa vallitsevat fyysiset tilat voivat poiketa ”normaaliolosuhteista”.

Normaaliolosuhteissa yhdestä pisteestä valuva aine laajenee tasaisella alustalla konsentrisesti eli ympyränmuotoisena keskipisteesensä nähden. Valuminen soikeaan muotoon sen reunasta sijaitsevasta lähteestä on käsittääkseni mahdottomuus. Tämä ristiriita teoksen toteutuksessa herättää hämmennystä, mutta se ei kuitenkaan vähennä teoksen uskottavuutta. Päinvastoin, hämmennys teoksen toteutuksessa ilmenevästä mahdottomuudesta viittaa ”strategisen harhautuksen” (Lacoue-Labarthe) avulla teoksen ideaan, joka sisältää mielikuvituksellisen oletuksen: entä jos valo aineellistuisi lampun sammumisen jälkeen? Teos on tämän käsitteellisen oletuksen yksi mahdollinen toteutus.

Aristoteles piti tragediää käsitteellisenä teoksena: taiteilija – runoilija – kirjoittaa käsikirjoituksen, joka toteutetaan tulkitsemalla sitä näyttelemisen avulla (teatterina) lavalla. Aristoteles itse korosti sitä, että tragedioita tulee käsitellä kirjallisina tuotoksina, lavastus (toteutus) ei ollut hänen mielestään tärkeää.

”Se, mikä nähdään, vaikuttaa sieluun, mutta se ei kuulu taidon alaan, ja sillä on vähiten tekemistä runouden kanssa. Tragedia on vaikuttava myös ilman esittämistä ja näyttelijöitä. Lisäksi nähtäväksi tarkoitetun esityksen vaikuttavuudessa on tärkeämpi lavastajan kuin runoilijan taito.” (1450b 17–21)

Kirjallisen muodon suosiminen toi tragediaan abstraktimman tason ja edesauttoi siten tragedian teorian syntymistä. Näyttämölle alun perin kirjoitetuissa tragedioissa on kuitenkin monta seikkaa, jotka jäävät vaille huomiota, jos keskitytään ainoastaan kirjoitettuun teksteihin. Esimerkiksi Oidipus sokaisee itsensä saatuaan selville omat hirmutteensa. Tragedian lopussa hän vaatii, että hänet vietään pois jonnekin kauas niistä henkilöistä, joita vastaan hän tietämättään teki rikoksia. Myös oraakkelit olivat ennustaneet hänen karkotuksensa. Se, joka lukee pelkästään tekstin, käsittää helposti, että tähän karkotukseen tragedia päättyikin. Mutta toisin käy näytelmän katsojalle. Hän näkee, että sokea Oidipus jää lavalle seisomaan. Oidipus on nimittäin jokaisessa liikkeessään riippuvainen sedästään Kreonista, joka ei aio viedä häntä mihinkään ”ennen kun jumalat ovat puhuneet”. Hän joutuu toistaiseksi kärsimään kotonaan ja kohtaamaan joka päivä henkilöt, joita vastaan teki rikoksensa.

Oidipus hakeutui itsensä sokaisemalla aktiivisesti tilanteeseen, jossa hän ei enää hallitsisi kohtaloaan. Hän edesauttoi kyltymättömällä tiedonhalullaan totuuden ilmituloa ja lisäksi hän provosoi oman rangaistuksensa. Valinnoista jälkimmäinen käy ilmi ennen kaikkea lavalla esitetystä näytelmästä eli siitä, että sokeaa esittävä näyttelijä seisoo avuttomana näyttämöllä.

Tragedian esityksestä ja sen deiktisestä⁸⁰ potentiaalista ilmenee jostain yllättävää, joka ei välttämättä ole havaittavissa tragedian tekstistä. Esitys voi valaista kirjallista versiota yllättävältä suunnalta.

Mimeettis-käsitteellisen kuvataideteoksen toteutuksessa voi olla yllättäviä tai hämmennystä herättäviä, teoksen konseptiin kuulumatomia, toteutuksen yhteydessä ilmenneitä seikkoja (esimerkiksi rikkaruoho *Olo n:o 22* -teoksessa). Teos voi myös sisältää mahdottomuuksia (esimerkiksi tasaisella alustalla soikion muotoon valuva aine teoksessa *Kasautunut*).

Myös teoksen toteutukseen liittyvät materiaalivalinnat ja niiden mukanaan tuomat ominaisuudet voivat aiheuttaa hämmennystä. Mielestäni hyvä esimerkki tästä on teos *Kerran viikossa, vuoden verran* (2008).

Teos on tämän luvun alussa esitetyn paperikulmien muistikirjasta repimisen eleen toteutus. Teoksen toteutus saattaa vaikuttaa oudolta juuri materiaalivalinnan mutta myös kokonsa takia: teoksen

⁸⁰ ”Deiktinen” tarkoittaa näyttämöllä esitettäväksi tarkoitettua.



Denise Ziegler, *Kerran viikossa, vuoden verran*, 2008. 52 reliefiä à 100 cm x 100 cm, vaneri. Työhuoneripustus.

52 suorakulmaista kolmionmuotoista maalaamatonta vanerilevyä (100 cm x 100 cm) esittävät suurennoksia muistikirjasta revityistä pienistä paperikulmista. Repimisjäljet on toistettu mahdollisimman paljon alkuperäisten paperikulmien jälkiä muistuttavalla tavalla: levyjen pitkille sivuille on porattu säännöllisin välein halkaisijaltaan 10 cm suuria reikiä, joiden väliltä vaneri on katkaistu sahaamalla ja hiomalla. Vanerilevyjen reliefiksi työstetyt sileät leikkauspinnat tuovat esille vanerin kerrokset eri paksuisina raitoina aina sen mukaan, missä kulmassa leikkauspinta on hiottu.

Vanerin materiaaliominaisuudet poikkeavat melko lailla paperin ominaisuuksista, esimerkiksi vanerin taittaminen ja kahtia repiminen jättäisi aivan erilaiset jäljet kuin teoksen esittämät repimispinnat (12 mm paksun vanerin taittamiseen ja katkaisemiseen tarvittaisiin paljon voimaa, ja jälki olisi sen mukaista: vanerilevyn pintapuolinen kerros rikkoutuisi viulun syiden suuntaisesti ja repimispinta olisi repaleinen ja täynnä teräviä säleitä). Teoksessa esitetään siten repimisen toimintaa, joka ei voi tapahtua esitetyllä tavalla ja kyseistä materiaalia käyttäen. Koska vaneria ei voi repäistä teoksessa esitetyllä tavalla, teoksessa rekonstruoidut repimisjäljet viittaavat muuhun materiaaliin, paperiin, ja sen repimiseen.

Ristiriita ja outous teoksen toteutuksessa voidaan tulkita *hamartian* kaltaisella erehdyksellä, jonka tehtävä on nostaa kiinnostuksen kohteeksi teoksen lähtökohtana oleva arkinen, yleisesti vailla huomiota jäävä toiminta: *Kerran viikossa, vuoden verran* -teos esittää 52 eri mahdollisuutta repiä paperikulma muistikirjasta. Teos jäsentää aikaa (viikkoja, vuosi), samalla se antaa aikaa huomioida näenäisesti merkityksettömän toiminnan tuloksena syntyneitä paperikulmia.

Teoksen konseptina tarkemmin määrittelemätön inhimillinen ele viittaa edellä esitettyjen teosten (*Olo n:o 22, Kasautunut* ja *Kerran viikossa, vuoden verran*) mimeettisiin ja sitä kautta poeettisiin piirteisiin. Hämmennystä herättävä outous näiden teosten toteutuksessa on runollinen vastaus teoksen konseptissa asetettuihin kysymyksiin: Mitä tapahtuisi, jos jättimäinen käsi heittäisi jättimäisiä kuulia ranta-alueelle? Mitä mahdollisesti voisi seurata siitä, kun yöpöydän lamppu sammutetaan ja valosta jäisi jälki? Miltä tarkkaan ottaen paperin repimisjäljet näyttäisivät?

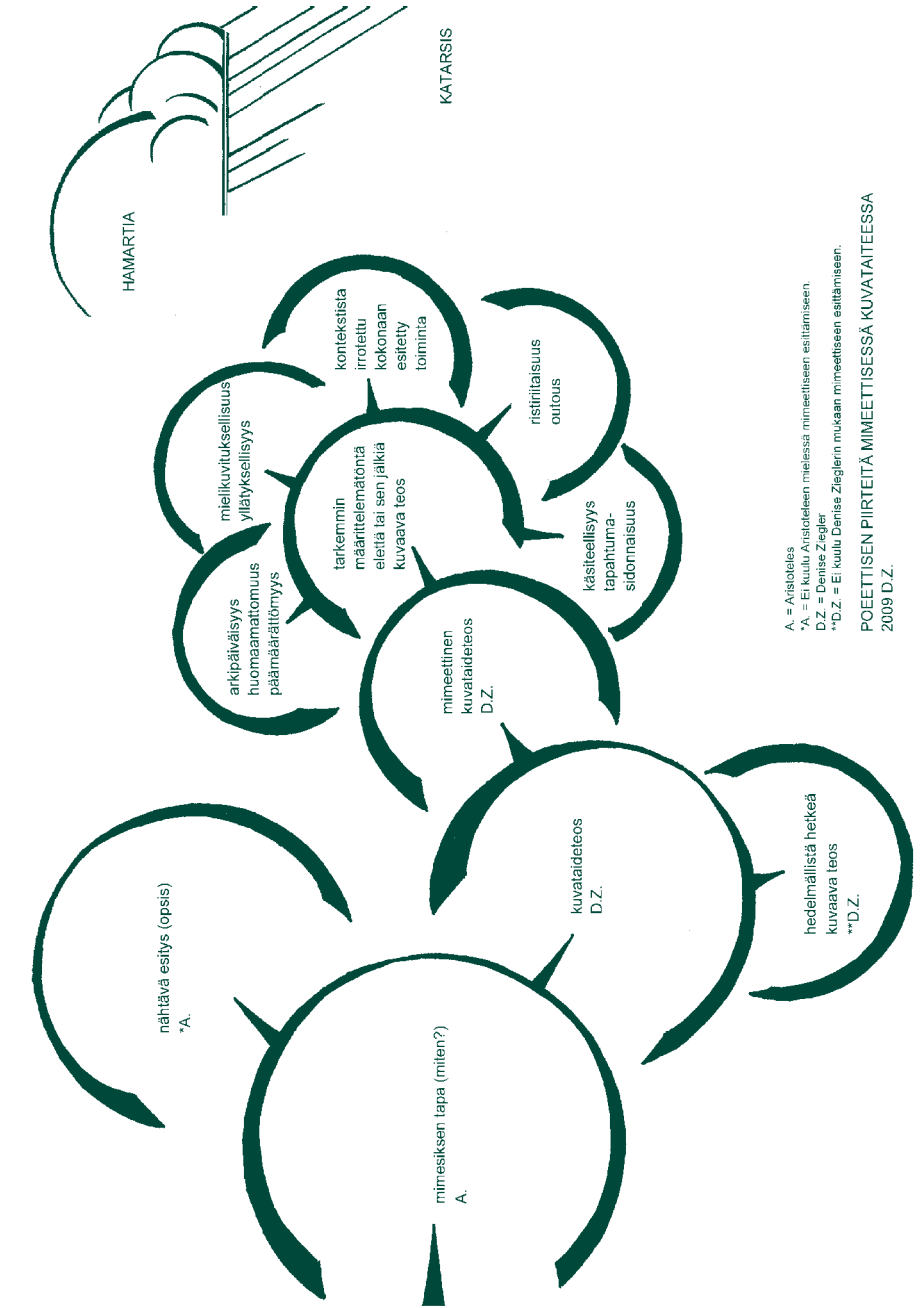
Lopuksi

Tutkimukseni teoreettisen osan tärkein tavoite on analysoida omaa mimeettistä työskentelymetodia suhteuttamalla se Aristoteleen *Runousoppiin*. Siirrän *Runousopista* juontavan mimeettisyyden kuvataiteeseen soveltamalla sitä omassa taiteellisessa tutkimuksessani. Uskon että tutkimukseni, joka esittää mimeettisyyden kuvataiteellisenä työskentelymetodinä, voi hyödyttää myös muita taiteilijoita ja teoreetikkoja.

Käsittelen tutkimuksessani nimenomaan sellaisia kuvataideteoksia, jotka perustuvat tapahtumiin ja tilanteisiin, joiden yhteydessä ihmisten arkinen ja usein tiedostamaton tapa toimia korostuu. *Tarkemmin määrittelemätön ele* kuvaa tätä tapaa toimia. Teoksissani ilmenevät *tarkemmin määrittelemättömien eliden* jäljet perustuvat sellaisiin päivittäisiin arkitoimintoihimme, joissa on sekä konkreettista ulottuvuutta että symbolin kaltaisia piirteitä.

Teokseksi työstettyinä ja arkipäiväisestä kontekstista irrotettuina *tarkemmin määrittelemättömät elee* ja niiden jäljet voivat herättää outouden, ristiriitaisuuden tai hilpeyden tunteita. Väitän, että näiden tunteiden avulla voidaan kokea omanlainen katarsis. Näin *tarkemmin määrittelemättömän eleen* teokset toimivat Aristoteleen tragedialle asettamiin vaatimusten mukaisesti.

Oheisessa kaavassa on yhteenvedo *tarkemmin määrittelemättömän eleen* toimintamekanismista Aristoteleen *Runousopin* toimintamekanismin (katso kaava takakannen sisäpuolella) kuvitteellisena jatkeena. Kaava alkaa (vasemmalta oikealle) Aristoteleen mimeettisen esittämisen tavan luokasta, johon kuuluu mimeettisen esittämisen osatekijänä *opsis*, nähtävä esitys (Aristoteles). Sen rinnalle asetan itse lisäämäni osatekijän, *mimeettisen kuvataideteoksen*. Mimeettisen kuvataideteoksen indikaattoriksi on merkitty *tarkemmin määrittelemätöntä elettä* tai sen jälkiä kuvaava teos, jonka sisältämät ominaispiirteet arkipäiväisyydestä käsitteellisyteen on sijoitettu sen ympärille. Tämän skeeman mukaan kuvataideteoksen poeetisuus on inhimillisen toiminnan tai sen jälkien mimeettinen esitys.



A. = Aristoteles
 *A. = Ei kuulu Aristoteleen mielessä mimeettiseen esittämiseen.
 D.Z. = Denise Ziegler
 **D.Z. = Ei kuulu Denise Zieglerin mukaan mimeettiseen esittämiseen.
 POEETTISEN PIIRTEITÄ MIMETTISESSÄ KUVATAITEESSA
 2009 D.Z.

Lähteet

Anderson, Albert A. 1997. *Universal Justice: A Dialectical Approach*. (Editions Rodopi B.V. Amsterdam–Atlanta).

Aristoteles 1997. *Runousoppi*, suomentanut Paavo Hohti, selitykset Juha Sihvola. Teoksessa: *Aristoteles. Retoriikka ja Runousoppi*. Teokset IX. (Gaudeamus, Helsinki).

Aristoteles 1995. *Über die Seele/De Anima*. Herausgegeben von Horst Seidl. (Meiner Verlag, Hamburg).

Aristoteles 1982. *Poetics*. Translated, with an Introduction and Notes by James Hutton. New York, London.

Aristoteles 1967. *Runousoppi*. Suomentanut Pentti Saarikoski. (Otava, Helsinki.)

Aristoteles 1961. *Poetik*. Übersetzung, Einleitung und Anmerkungen von Olof Gigon. Stuttgart.

Aristoteles 1959. *Poetik*. Herausgegeben, übertragen und in ihrer Entstehung erläutert von Paul Gohlke. Paderborn.

Aristotle 1932. *The Poetics*. With an English Translation by W. Hamilton Fyfe. (The Loeb Classical Library, London and Cambridge, Massachusetts).

Aristotles 1894. *Treatise on Rhetoric — — Also, the Poetic of Aristotle*. Literally Translated, With A Selection Of Notes, An Analysis And Questions By Theodore Buckley. London and New York.

Aristoteles 1869. *Über die Dichtkunst*. Ins Deutsche übersetzt von Dr. Friedrich Ueberweg. (Verlag L. Haimann, Berlin).

Bartes, Roland 1983. *Cy Twombly*. Deutsche Ausgabe Merve Verlag GmbH, Berlin. (Barthes, Roland, 1979. *Cy Twombly ou non multa sed multum*. Multipla edizioni, Milano; Whitney Museum of American Art, New York.)

Belfiore, Elizabeth S. 1992. *Tragic Pleasures: Aristotle on Plot and Emotion*. (Princeton University Press, Princeton).

Cicero, Marcus Tullius 1989. *Werke in drei Bänden*. 2. Band: Vom Redner. Berlin u. Weimar.

Diderot, Denis 2001. *Paradoxe sur le comédien*. (Librairie Générale Française, Paris).

Dürer, Albrecht 1528. *Vier Bücher von menschlicher Proportionen*. Nürnberg.

Gercke, Peter (toim.) 1994. *Skulpturen der Sammlung Ludwig in Kassel*. Sonderdruck aus: *Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig II und III*. Ulrich Schmidt, Antikensammlung, Staatliche Museen Kassel.

Haavikko, Paavo 1987. *Yritys omaksi kuvaksi*. (Art House, Helsinki).

Halliwell, Stephen 2002. *The Aesthetics of Mimesis*. (Princeton University Press, Princeton).

Heidegger, Martin 2003. *Der Ursprung des Kunstwerks*. (Reclam, Stuttgart).

Ijsseling, Samuel 1997. *Mimesis: On Appearing and Being*. Translated by Hester Ijsseling and Jeffrey Bloechl. Kok Publishing House, Kampen, the Netherlands. (Hollanninkielinen alkuperäisteos: *Mimesis: Over Schijn en Zijn*. Ambo, Baarn 1990.)

Kuisma, Oiva 1991. *Platonin, Aristoteleen ja Plotinoksen käsitykset taideteollisesta mimesiksestä*. (Helsingin Yliopisto).

Lacoue-Labarthe, Philippe 2003. *Die Nachahmung der Modernen*. *Typographien II*. Aus dem Französischen von Thomas Schestag. (Urs Engler Edition, Basel/Weil am Rhein/Wien). (Ranskankielinen alkuperäisteos: *L'imitation des Modernes. Typographies II. Édition Galilée*, Paris 1986).

Opitz, Martin 1983. *Buch von der Deutschen Poeterey*. Bd. 2 der Kritischen Ausgabe. (Herausgegeben von Georg Schulz-Behrend. Stuttgart).

Petersen, Jürgen H. 2000. *Mimesis – Imitatio – Nachahmung*. (Wilhelm Fink Verlag, München).

Platon 1991. *Sämtliche Werke in zehn Bänden*. Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Ergänzt durch Übersetzungen von Franz Susemihl und anderen. (Herausgegeben von Karlheinz Hülsner. Insel, Frankfurt a.M.; Leipzig).

Platon 1981. *Valtio*. Suomentos toimituskunta: Marja Itkonen-Kaila.

Prosciutti, Ottavio 1978. *Pagine di scrittori italiani*. (Grafica salvi, Perugia).

Quintilianus, Marcus Fabius 1972. *Institutionis oratoriae libri XII/Ausbildung des Redners*. Zwölf Bücher. Herausgegeben und übersetzt von Helmut Rahn. Darmstadt.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 1795. *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus*. 10. Brief. Philosophisches Journal einer Gesellschaft Teutscher Gelehrten. (Herausgegeben von Friedrich Immanuel Niethammer).

Sillanpää, Frans Eemil 1932. *Miehen tie*. (Otava, Helsinki).

Smith William 1958. *Smaller Classical Dictionary*. (E.P. Dutton & Co. New York).

Sophocles I 1991. *Oedipus the King*. Edited by David Grene & Richmond Lattimore. Translated David Grene. Second edition (1942). (The University of Chicago).

Tasso, Torquato 1959. *Discorsi dell' arte poetca e in particolare sopra il poema eroico*. Napoli.

Taplin, Oliver 1995. *Greek Tragedy in Action*. (University Press Cambridge, 1978.)

Vasari, Giorgio 1980. *Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Architekten der Renaissance*. (Herausgegeben von Ernst Jaffé. Zürich).

Vasari, Giorgio 1973. *Le opere*. 9.Bde. Firenze

Da Vinci, Lionardo 1882/1970. *Das Buch von der Malerei*. Nach den Codex Vaticanus (Urbinas) 1270. Übersetzt und erläutert von Heinrich Ludwig. Bd 1. Osnabrück.

Ziegler, Denise & Sprenger, Stefan 1999. *Muistamisen arvoista*. Toim. Denise Ziegler. (Omakustanne).

Painamattomat lähteet:

Fondation Henri Cartier-Bresson web site (10.01.2010):
http://www.henricartierbresson.org/hcb/home_en.htm

The Metropolitan Museum of Art web site (11.11.2008):
<http://gonyc.about.com/gi/dynamic/offsite.htm?site=http://www.metmuseum.org/news/history.html>

Olo n:o 22 2000. Helsingin kaupungin taidemuseo. Julkiset veistokset. (11.11.2008),
<http://www.taidemuseo.fi/suomi/veisto/veistossivu.html?id=319&sortby=artist>

Pupi, Avati 1976. *La casa dalle finestre che ridono* (Nauravien ikkunoiden talo). Elokuva.

Raetz, Markus 2004. *Yöjuna-kokoelmanäyttelyn sähköinen esittely* (Kiasman verkkosivut). 11.11.2008
http://www.kiasma.fi/kokoelmanayttelyt/yojuna/yojuna_txt.php?lang=fi&mode=&idd=98

Valio 2004. *Grandi appelsiinimehutölkki*.

Ziegler, Denise 1995. *Fil rouge*. Yksityisnäyttely. TM-galleria. Yrjönkatu, Helsinki.

Liite

Aristoteleen Runousoppi

Runousoppi on oppikirja, joka keskittyy tragediaan ja epiikkaan.

Aristoteles hahmottelee kirjassamyös laajempaa esittävien taiteiden teoriaa, joka kattaisi esimerkiksi musiikin, maalaustaiteen, kuvanveiston ja tanssin (Aristoteles, 1997. s. 240).⁸¹

Runousoppi käsittelee runouden tekemistä ja sen lajeja. Aristoteles antaa ohjeita millainen kertomuksen pitää olla, jos ”teoksen halutaan onnistuvan hyvin” (1447a 8–9). Lisäksi analysoidaan runouden osia, niiden lukumäärää ja määrittelyä.

Aristoteleen mukaan runous (poiesis) ja sen alalajit (tragedia, komedia, epiikka) kuuluvat mimeettisiin taitoihin. Runous on taito (tekhne), jonka voi oppia. Aristoteles analysoikin runoutta pilkkomalla sitä osiin ja lajittelemalla osat hierarkisiin tärkeys- ja riippuvuusjärjestyksiin (esim. juoni jakautuu juonen pääpiirteisiin ja edelleen alalajeihin).⁸² Aristoteles antaa käytännöllisiä ja perusteellisia neuvoja teoksen rakentamiseen. Hän esimerkiksi määrittelee, minkälainen on oltava teoksen alku, keskikohta ja loppu. Lisäksi hän painottaa sitä, että teoskokonaisuuden tulee pitää sisällään loppuun saatettua toimintaa.

Aristoteles käsittelee samoja teemoja Runousopin eri luvuissa.⁸³ Tartun tässä yhteenvedossa siihen, mitä hän sanoo tutkimukseni kannalta olennaisista ydinkäsitteistä. Hän punoo runousoppinsa kolmen pääkäsitteen ympärille: *mimesis*, *hamartia* ja *katarsis*. Nämä kolme käsitettä toimivat yhdessä inhimillisen toiminnan käsitteellisenä skeemana.

1. Mimesis

Mimesiksen alkuperä juontaa 400-luvulle eKr., jolloin Sisiliassa suosittu huvi sadunkorjuunjuhlien yhteydessä oli matkia tiettyjä henkilöitä kuvaamalla heidän arkielämän kommelluksiaan vuoropuheluissa ja eleiden avulla. Sofron Syrakusasta⁸⁴ oli ensimmäisiä tällaisten proosaimprovisaatioiden muistiin kirjoittajia. Siten hän tuli myös esitelleeksi uuden kirjallisuuden lajin: miimit (Anderson 1997, s. 25).

1.1 Mimeettinen mielihyvää

Aristoteleen mukaan sekä mimesis että harmonian ja rytmin taju ovat ihmisille luontaisia. Harmonian ja rytmin tuottamasta mielihyväästä syntyivät tragedian runous ja sen musiikkiesitykset. Jäljittely tai esittäminen on ihmisille luonnollista jo lapsesta saakka. Esittäminen tuottaa nautintoa: ”Tuntemme näet suurta nautintoa katsellessamme hyvin tarkkoja kuvia sellaisista asioista, joiden näkeminen todellisuudessa on epämiellyttävää, kuten vastenmieliset pedot tai ruumiit.” (1448b 9–12.)

81 Esimerkiksi runouden ja maalaustaiteen yhteydet käyvät ilmi seuraavasta Runousopin kohdasta: ”Koska tragedia on meitä parempien ihmisten esittämistä, on tehtävä samoin kuin hyvät muotokuvamaalarit, jotka antavat kuvalle yksilöllisen muodon pyrkien näköisyyteen ja maalaavat kohteensa silti kauniimmiksi” (Aristoteles 1997, 1454b 8–11).

82 Ks. kaava ”Aristoteleen Runousoppi: mimesis, hamartia ja katarsis”, kirjan takakannen sisäpuolella.

83 Tämä saattaa johtua siitä, että Runousoppi ei ollut tarkoitettu julkistettavaksi, vaan koostuu Aristoteleen muistiinpanoista luentoja varten. Hän kirjoitti ne noin 330–320 eKr. Ateenassa.

84 Sofron (400-luku eKr.), kreikkalainen runoilija, asui Sisilian Syrakusassa.

1.2 Mimeettinen toiminta

Tragedia esittää toimintaa (praksis). Tämä toiminta on luonteeltaan vakavaa (spoudaios) ja muodostaa kokonaisuuden, johon kuuluu laajuutta. Tragedia on Aristoteleen mukaan puheen avulla tapahtuva esitys, jossa sallitaan tietty koristelu. Esityksen kieli muodostuu rytmistä, harmoniasta ja melodiasta sekä puhutuista ja lauletuista osista. Tragedia on toimivien henkilöhahmojen puhetta, se ei käytä kertojaa, koska se esittää ennen kaikkea toimintaa eikä ihmistä. Näin päähenkilön onni ja onnettomuus perustuvat hänen toimintaansa. Elämän päämääränä on Aristoteleen mukaan toiminta eikä oleminen (1450a 16–18). Tragedian toiminta esitetään ennen kaikkea juonen (mythos), luonteen (ethe) ja ajatuksen (dianoia) avulla.

Juoni (mythos) on tragedian sielu. Siihen kuuluvat käännekohta (peripetia), tunnistamiset (anagnorisis) ja kärsiminen (pathos). Aristoteles vertaa (ääriviiva) piirustusta juoneen. Tragedian juonesta käy ilmi, että on välttämätöntä tai todennäköistä, että muutos tapahtuu: ”Ero on suuri, jos asiat tapahtuvat toistensa vuoksi tai jos ne tapahtuvat vain toistensa jälkeen.” (1452a 19–20)

Tragediassa kuvatut ihmiset ovat joko kunnollisia tai kehoja. Hyvä ja paha erotellaan kuvattujen luonteenpiirteiden (ethe) avulla. Runon henkilöt ovat joko parempia, huonompia tai samanlaisia kuin me itse. Tragediassa ihmiset ovat parempia kuin todellisuudessa, ja komediassa he ovat huonompia kuin todellisuudessa (1448a 1–18). Luonteenkuvauksella tarkoitetaan siis piirteitä, joilla luokitellaan ihmisiä. Ihmiset ovat luonteittensa perusteella tietynlaisia. Aristoteles vertaa (maalaustaiteen) värejä luonteeseen. ”Luonteenkuvauksissa samoin kuin tapahtumien yhteenliittämisessä on aina pyrittävä välttämättömään tai todennäköiseen niin että – tapahtumat seuraavat toisiaan välittämättöminä tai todennäköisinä.” (1454a 33–37)

Tragedian henkilöhahmojen luonteet ovat annettuja, teot määrittelevät onnen ja epäonnen. Luonteidenkin on sisällyttävä toimintaan. (1449b 23–30 ja 1450a 17–20)

1.3 Mimeettinen lavastus

Aristoteles pitää lavastusta vähiten tärkeänä, koska sen onnistuminen on riippuvainen lavastajasta eikä runoilijasta (1450b 20–21). Lavastuksen säännöt eivät oikeastaan kuulukaan poetiikan alueelle. Näyttelijöiden esiintyminen, tanssi ja koreografia jäävät vaille Aristoteleen huomiota, koska ne kuuluvat teatteritaiteen piiriin. Aristoteleen mukaan esitettävä pitää sisällään ainoastaan juonen, luonteen ja ajatuksen muodostamisen (1450a 12–14).⁸⁵ Näin tragedia saavuttaa päämääränsä parhaiten.

85 Juoni, luonne ja ajatus ovat Aristoteleen mukaan tragedian tärkeimmät rakenneosat. Kaikki kuusi tragedian rakenneosaa ja muita mimesiksen tekijöitä esitän kaavalla (ks. kirjan takakannen sisäpuoli).

2. Hamartia ja katarsis

Tragedian tehtävä on Aristoteleen mukaan herättää pelon (*eleos*)⁸⁶ ja säälin (*fobos*) tunteita. Synnyttämällä sääliä ja pelkoa tragedia saa aikaan näiden tunnetilojen purkautumisen (*katarsis*). Katarsis on siten tragedian päämäärä. Se ilmenee vastauksena mimesiksen ja hamartian synnyttämiin pelon ja säälin tunteisiin. Katarsiksen seurauksena koetaan nautinnollisia tuntemuksia. Katarsiksen takia katsomme traagisia näytelmiä (tai kauhuelokuvia).⁸⁷

3. Tragedian kokonaisuus

Tapahtumien rakenne on Aristoteleen mukaan tragedian ensimmäinen ja tärkein seikka. Tragedia käsittelee loppuun saatettua kokonaista toimintaa, jolla on jokin laajuus. Tragedialla on alku, keskikohta ja loppu. Alku ei ole välttämättä seuraus jostakin vaan se, jonka seurauksena muut asiat kehittyvät. Loppu kehittyi jonkin seurauksena, sen jälkeen ei tule mitään. Keskikohta on seurausta edellisestä, mistä kehittyi seuraava tapahtuma joko todennäköisyyden tai välttämättömyyden perusteella (1450b 28–34). Aristoteles huomauttaa: ”– – juonen on oltava yhden kokonaisen toiminnan esitys. Osien tulee koostua tapahtumista sillä tavoin, että jos joku niistä siirretään toiseen paikkaan tai otetaan pois, kokonaisuus muuttuu ja hajoaa. Jos näet osan mukanaolo tai puuttuminen ei saa aikaan mitään vaikutusta, se ei ole kokonaisuuden olennainen osa.” (1451a 30–35)⁸⁸

4. Totuus ja uskottavuus

Aristoteles sijoittaa runouden visioiden ja mahdollisuuksien kehään. Hän kirjoittaa: ”Historia kertoo tapahtuneista asioista, runous sellaista asioista, jotka voivat tapahtua. Siksi runous on historiaa filosofisempaa” (1451b 5–7). Runoilijan tehtävänä on kertoa, mitä voi tapahtua ja mikä on mahdollista todennäköisyyden tai välttämättömyyden perusteella. Aristoteles jatkaa: ”– – uskottava mahdollisuus on asetettava epäuskottavan mahdollisen edelle” (1461b 11–13). Perustelu tähän on se, että ”– – on todennäköistä, että tapahtuu myös sellaista, mikä ei ole todennäköistä” (1461b 15–16). Toisaalta Aristoteles korostaa, että esimerkiksi perinteisten myyttihahmojen sekä merkittävien tapahtumien henkilöiden nimien käyttö lisää uskottavuutta. (1451b 14–16)

Rakenteiden ei tule Aristoteleen mukaan olla kuten historiankirjoituksissa, joissa ”– – ei ole välttämätöntä selvittää yhtä tapahtumaa, vaan yhtä ajanjaksoa ja mitä kyseisen ajanjakson aikana tapahtui yhdelle tai useammalle henkilölle – näistä tapahtumista kaikki voivat olla sattumanvaraisessa suhteessa toisiinsa.” (1459a 22–25) Tragedian sen sijaan tulee käsitellä yhtä lopuun saatettua tapahtumaa. Juha Sihvola⁸⁹ huomauttaa: ”Todellisessa elämässä on vain vähän sellaisia

tapahtumaketjuja, jotka erottuvat ympäristöstään omaksi kokonaisuudekseen.” (Aristoteles 1997, s. 244)

Aristoteleen mukaan teoksen kokonaisuuden ja päämäärän kannalta on olennaista esittää yleisiä totuuksia. Hän huomauttaa: ”Runous nimittäin käsittelee asioita enemmän yleisten totuuksien tasolla, historia taas yksittäistapauksina.” (1451b 7–8) Aristoteleen käyttämät käsitteet yleinen totuus ja yleisellä tasolla kertominen ovat monimutkaisia ja -tulkinallisia käsitteitä. Aristoteleen mukaan yleiset totuudet käytetään teoksen uskottavan juonen rakentamiseen. Hän sanoo: ”Yleisellä totuudella tarkoitan, että tietynlaisen henkilön luonteeseen sopii todennäköisesti tai välttämättä sanoa ja tehdä määrätynlaisia asioita.” (1451b 8–9)

86 Saksalainen filosofian historioitsija Friedrich Ueberweg (1826–1871) tarkentaa tässä kohdassa Aristoteleen käyttämää pelko-sanana merkitystä: kyseessä on nimenomaan *De animo III –teoksessa* mainittu *sympatische Furcht* (sympaattinen pelko) (Aristoteles 1995) eikä omasta itsestä koettu huoli, jossa Ueberwegin mukaan ei ole mitään esteettistä. (Ueberweg 1869, s. 59)

87 Sanan merkityksestä ei ole kuitenkaan täydellistä selvyyttä. Milloin tulkinnalla oli moraalinen konnotaatio (synninpäästö), milloin se luokiteltiin ”älylliseksi selkeytymiseksi”. Ueberweg tulkitsee katarsiksen (henkiseksi) tervehtymiseksi: ”Herättämällä tiettyjä mielenliikutuksia [erityisesti innostusta innostavien pyhien laulujen avulla –D.Z.] katarsis saa aikaan vapautumista tai puhdistautumista, helpotusta ja rauhoittamista, ja sitä seuraa mielihyvä tunne. (Ueberweg 1869, s. 58, suom. D.Z.) Katarsiksen tulkinta lääkityksen kaltaiseksi puhdistukseksi (*medical purgation*) hallitsi pitkään katarsis-tutkimuksen suuntaa. Tämän mukaan katarsis toimii kuin potilaille annettavat lääkkeet, jotka poistuvat kehosta yhdessä sairautta aiheuttavan aineen kanssa. Musiikin ja ylipäätään taiteen katarsis koostuu siitä, että ihmiset vapautetaan tietyistä affekteista (mielenliikutuksista) stimuloimalla niitä. Herätetty tunne purkautuu tämän analogian mukaan luontevalla tavalla ja saa päätöksen ja tarve tuntea samantyyppisiä tunteita (tilapäisesti) lakkaa.

88 Aristoteles 1997, suomennosta muutettu: olen kääntänyt sanan ”jäljittely” Höhdin ratkaisusta poiketen ”esitykseksi”.

89 Juha Sihvola (1957–) filosofi ja historioitsija.

Graafinen suunnittelu

Sasha Huber Saarikko / SHY Timeless Services

Kannen kuva

Denise Ziegler, Yhdeksäntoista tilannetta
kuvaaja Denise Ziegler

Takakannen sisäkuva I

Denise Ziegler, Huonekasvien retkipäivä, 2009
kuvaaja Mikko Maasalo

Takakannen sisäkuva II

Aristoteleen Runousoppi: mimesis, hamartia ja katarsis
kaavapiirros: Denise Ziegler

Valokuvat

Denise Ziegler sekä
Seppo Renvall, s. 15
Mikko Maasalo, s. 66 (alakuva), s. 67
Olo-ryhmä, s. 83
Sampo Malin, s. 85

mail@deniseziegler.net

Kuvataideakatemia
Kaikukatu 4
00530 Helsinki
www.kuva.fi

© 2010 Denise Ziegler ja Kuvataideakatemia

Painopaikka

Lönnberg Painot oy, Helsinki 2010

Ensimmäinen painos

500 kpl

ISBN 978-951-53-3249-3



KUVATAIDEAKATEMIA
HELSINKI ACADEMY OF FINE ARTS



