







Kolmiulotteinen projisointi

–tilanneveistos katsojan ja kokijan välissä

1 JOHDANTO	4
2 TILANNEVEISTOS, SEN OMINAISUUDET JA KONTEKSTIT	11
2.1 Tilanneveistos kuvassa	11
Ristiriita	
2.2 Maalauksesta elokuvaan	12
Kuvien tarrautuminen kehikon verkkoon. Sigmar Polken <i>Der Illusionist</i> ja teokseni <i>Läpinäkyvä</i>	
Kehikosta tilaan: Erwin Panofsky	
Triikki. Haamukuva. Kaksi kuvaa. Jakautuminen. Georges Mélièsistä David Lynchiin	
2.3 Kaksi- ja kolmiulotteisuus: Clark, Porter, Hesse, Kelly – minimalismi ja tilanneveistos	16
2.4 Tilanneveistos	19
Havainnoista samaistumiseen. Paul Cézanne	
Muistin tila. Camillon muistiteatteri ja katsoja	
Esineiden järjestys. Louise Bourgeois	
Unen järjestäytyminen	
Maisemassa samaistuminen. Walker, Constable, Chatwin	
2.5 Välitilassa: Acconci. Campus. Krauss. Morse	25
3 TAITEILIJAN TILAN RAJOILLA	31
3.1 Lygia Clark	
3.2 David Hockney	
3.3 Steve Farrer	
3.4 Varhainen elokuva ja nykyaide	
4 SAMANAIKAISIA TILOJA – TILANNEVEISTOS SUHTEESSA PETER CAMPUSIN VIDEOINSTALLAATIOIHIN	45
4.1 <i>Uni</i> -teos ja tilanneveistos	
4.2 Rosalind Krauss ja psykologinen tila. Campus	
4.3 Vierailu Campusin näyttelyssä: <i>mem</i> -teos	
4.4 Campusin manifesti	
4.5 Lageiran analyysi	
5 MAALAUKSESTA LIIKKUVAN KUVAN PROJISOINTIIN	53
5.1 Maalaus suhteessa tilaan	
5.2 Videoprojisoinnilla esitetty teos. <i>Läpinäkyvä</i>	
6 STUDIO MEZZOSTA GALLERIA SCULPTORIIN: TEOKSIA VUOSILTA 2004–2010	59
6.1 Projekti Studio Mezzo	60
6.2 <i>Läpinäkyvä</i>	66
6.3 <i>Läpinäkymä</i>	90
6.4 Projekti Studiogalleria	94
6.5 <i>Kädet</i>	101
6.6 Projekti Galleria Sculptor	108
7 LOPUKSI	121
7.1 Kirjoitetusta osuudesta	
7.2 Teoksista	
7.3 Teosten ja kirjoituksen suhteesta	
7.4 Tutkimukseni aiheista avautuvat uudet kysymykset	
7.5 Tutkimuksen nimeäminen	

Liikkuvaa kuvaa nähdään arkiympäristössämme niin katukuvassa kuin myös omissa laitteissamme, ja itsekin tuotamme helposti kuvia. Yhteisestä isosta arkistostamme, internetistä, voimme nähdä liikkuvia tai liikkumattomia kuvia yhtä hyvin kuin tekstejäkin melkein mistä kiinnostavasta aiheesta tahansa. Asioista voidaan keskustella internetissä tai internetin avulla näyttämällä keskusteluun liittyvät esimerkit henkilökohtaiselta laitteelta. Tällöin kuva on näytön kokoinen, mutta julkisemmissa keskusteluissa käytetään videoprojisointia, jolloin kuva voi vallata vaikka kokonaisen seinän. Kuva valaisee ihmisten kasvoja ja isossa koossa kokonaisen tilan. Suurilla areenoilla, joissa liikkuva kuva on tärkeä osa spektaakkeleita, kuvan valoisuuden muutokset, heijastukset, luovat jopa ihmismassojen pintaan elävän kerroksen.





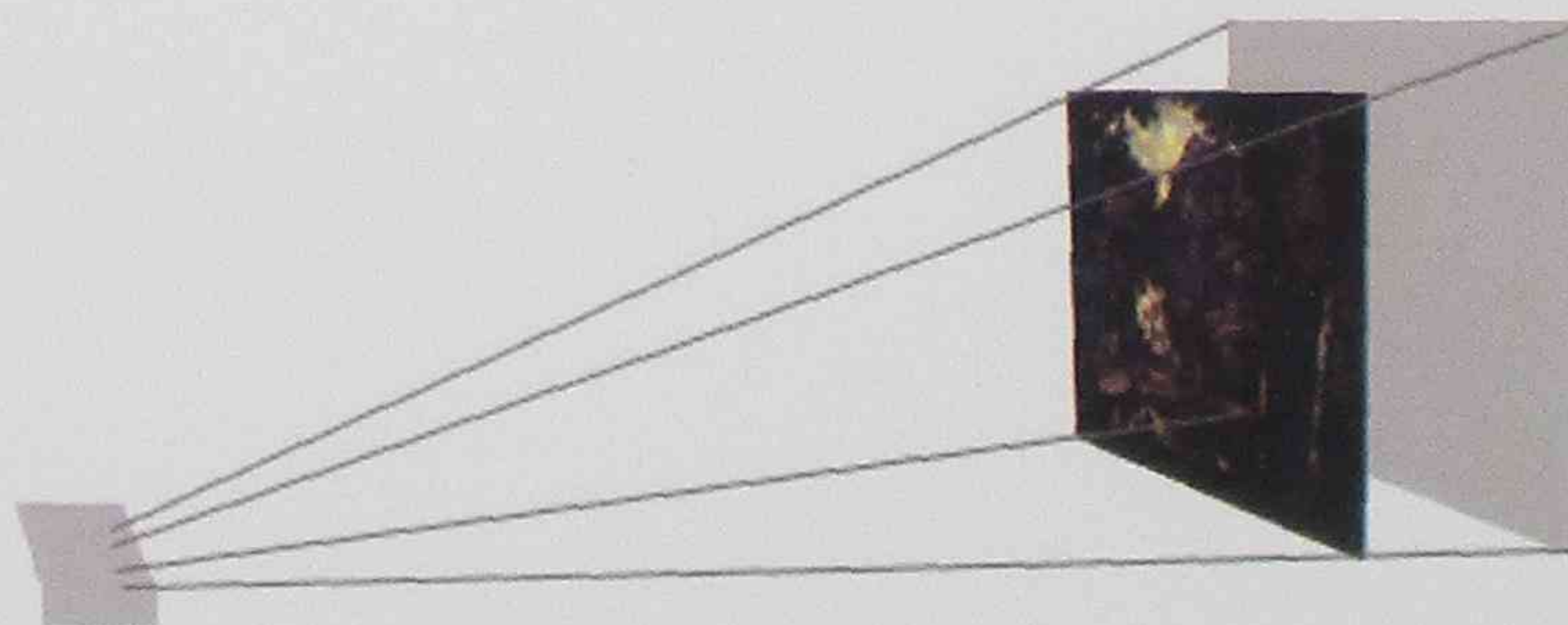
1 Johdanto

Kolmiulotteinen projisointi – tilanneveistos tekijän ja katsojan välissä on kuvataiteen tohtorin opin- ja taidonnäytteeni, joka käsittelee tilaan ja tilassa projisoidun liikku-
van kuvan merkityksiä. Tarkastelen teoksen ja sanoin suhteita taiteilijan, katsojan
ja videoinstallaation tai, kuten teoksiani nimitän, tilanneveistoksen, välillä. Vuonna
1992 käyttöön ottamani tilanneveistoksen käsite on avannut uusia näkökulmia teok-
siini ja niihin liittyviin konteksteihin. Tarkastelen tilanneveistoksen käsitettä työni
eri vaiheissa ja valotan näin sen eri tasoja.

Projisointeja ja erilaisia esineitä sisältävät tilanneveistokseni ovat rakenteeltaan
monimutkaisia ja sisältävät myös psykologisia ulottuvuuksia. Opinnäytetyöni tär-
keimmät pohdinnat liittyvät tästä syystä sekä projisoinnin rakenteeseen että sen
avulla tehtyjen teosten vaikutuksiin, jotka kohdistuvat sekä itseäni että vastaanotta-
jiin. Mietin esimerkiksi sitä, miten kameran avulla tuotettu teos vaikuttaa katsojan
havaintoihin ja tulkintaan, ja sitä, onko katsojalla teosteni keskellä mahdollista
oivaltaa uutta omasta itsestä ja toisesta. Lisääkö teosteni kokeminen tilassa katsojan
ymmärrystä projisoiduista kuvista, toisista ihmisistä ja heidän tilanteistaan?

TARKASTELEN opinnäytteessäni myös taideteoksen tekemisen taustoja muiden tutkimukseni kannalta kiinnostavien taiteilijoiden osalta: minkälaisia prosesseja liittyy esimerkiksi siihen, että taiteilija siirtyy kaksiulotteisesta kolmiulotteiseen ilmaisuun, hajottaa kuvapinnan osiin, vaihtaa kokonaan erilaiseen ilmaisumuotoon tai käyttää trikkejä? Taiteilijan ja katsojan mielen liikkeet ovat minulle tärkeä teema. Kaipaus, muisto, uni tai mieleen jäänyt näkymä tai muoto on saattanut olla sekä toisille taiteilijoille että itselleni teoksen lähtökohta. Välittääkö teos näyttelytilassa katsojalle jälkiä tai merkkejä myös taiteilijan tilanteesta?

OLEN lähes parikymmentä vuotta työstänyt teoksia, joissa on kokeellisia ja tutkimuksellisia ulottuvuuksia. Jo vuonna 1993 valmistuneen *Maisema*-teokseni rakenteeseen sisältyi piirteitä, joita nyt myöhemmin kuvataiteen tohtoriopiskelijana analysoin.



Maisema-teoksessa projisoin videon verkkomaisella kankaalla päällystettyyn kuution muotoiseen rakennelmaan, jonka etutasoon olin painattanut kuvan John Constablen maalauksesta 1800-luvulta. Painokuvan keskikohta esittää pientä naishahmoa kävelemässä kuvan taka-alalla sijaitsevaa metsäaukeamaa kohti. Projisoimani video puolestaan esittää itseäni kävelemässä maisemassa oikealta vasemmalle suurin piirtein samankokoisena kuin nainen Constablen maalauksessa. Koska rakennelmaani peittävä verkkomainen kangas läpäisee valoa, kävelyä esittävä videoprojisoitini näkyy maalausta esittävän painokuvan päällä ja myös itsenäisesti, päällystetyn kehikon sisällä.

RAKENSIN *Maisema*-teoksen käyttäen projisointia niin, että se esittäisi symbolisesti mieltäni ja katsettani ”yksisilmäisen” perspektiiviteorian tavoin. Päämääräni oli toisin sanoen pitkälti sama kuin maalareilla heidän maalatessaan kankaan pintaan tilailluusion, mutta metodini erosi maalareiden työskentelytavasta ratkaisevasti: ikään kuin jatkoin kuvapintaa käyttämällä kahta päällekkäistä kuvallista elementtiä sekä liikettä. Toisin sanoen en pitäytynyt maalareiden lailla pelkästään kankaan tai kuvapinnan kolmiulotteisen illuusion tavoittelussa, vaan työskentelin saadakseni kuvapintaan konkreettista syvyyttä.

KUVAPINNAN jatkamisen lisäksi *Maisema*-teos sisälsi myös muita taiteellisessa tutkimuksessani myöhemmin käsittelemiäni asioita. Sellainen oli kysymys mielenliikkeiden vaikutuksesta taideteoksen valmistamiseen ja sen myöhempään kokemiseen. Kävelen *Maisema*-teoksessa siis projisointina myös teoksen sisällä ”omassa maisemassani” Constablen painokuvan takana. Ennen päätymistä ”takatilaan” projisointini oli kuitenkin läpäissyt Constablen maiseman ja sitä ennen monenlaiset maalauksen itsessäni synnyttämät muistikuvat. Nämä liittyivät äitiini marjastamassa ja minuun itseäni, kun olin yksin ja eksynyt hyväntuoksuiseen, miellyttävän väriseen ja pehmeään metsään. Painokuvan taakse rakentamani tila oli näin ollen eräänlainen mietintäpaikka, johon pohdintani Constablen maalauksesta ja omista muistoistani lopulta projisoituvat. Ja tämä paikka on myös avoin katsojalle, joka haluaa teokseni avulla samaistua näkemäänsä. *Maisema*-teoksen tapaan projisoin tutkimuksessa käsittelemiäni teoksia siten, että rajaan niistä erillisen tilan yhtäältä mielikuvilleni ja toisaalta katsojan mahdollisuuksille samaistua näkymiin.

Työskentelytapani kuuluu liikkuvan kuvan ja elokuvan historian pohdintaan. Elokuva ei tilanneveistosteni lailla laajene fyysisesti esitystilaan, vaan synnyttää nykyään luonnollisena pidetyn illuusion pysyen ”framejen” eli kuvaruutujen sisäpuolella.

Sekä liikkuvan kuvan, että yleinen kuvataiteen historia sisältävät tutkimukseni kannalta kiinnostavia kokeita ja pohdintoja suhteessa ”frameen” ja sen mahdollisuuksiin ylittää omat rajansa. Mihin kuvaruutujen liike voi mielessä jatkua muuten kuin juonen jatkumona, ja mikä olisi uusi, liikkeen synnyttämä tila? Useat liikkuvan kuvan laajoja mahdollisuuksia ja yhteyksiä kommentoineet teoreetikot ovat olleet tärkeitä tutkimukselleni.

Kuvataiteen ja liikkuvan kuvan yhteyksiin erikoistunut New Yorkin Whitney Museumien kuraattori Chrissie Iles on teksteissään käsitellyt elokuvan alkuaikoina keksittyjä liikkuvan kuvan apparaatteja ja niiden avulla tehtyjä kokeita suhteessa havaintoihin. Iles antaa ymmärtää, että monien kuvataiteilijoiden liikkuvan kuvan teoksilla on laajempia historiallisia yhteyksiä ”kuvaan” kuin elokuvissa ja televisiossa esitettävällä tavanomaisella liikkuvalla kuvalla ja siihen liittyvällä tutkimuksella. Taidemaalari ja kokeellisen elokuvan historioitsija, englantilainen David Curtis ei puolestaan pidä kokeellista elokuvaa ainoastaan perinteisen elokuvan kritiikkinä, vaan liittää kokeellisen elokuvan tekijät laajempaan kehykseen ja pidempään kuvataiteen historiaan. Myös yhdysvaltalainen taideteoreetikko Rosalind Krauss kirjoittaa liikkuvasta kuvasta toisin kuin perinteisesti on ollut tapana – Krauss on tarkastellut esimerkiksi liikkuvaa kuvan installaatioita suhteessa psykologiaan, johon installaatiot hänen mukaansa voisivat rakenteeltaan perustua.

KUVIEN historiaa tarkastellaan usein välineellisestä näkökulmasta. Oman tutkimukseni tärkein kysymys koskee sitä, onko kuva maalattu vai kameralla kuvattu. Maalari näkee kankaan viereiset ja ulkopuoliset tilat ja tilanteet, kameran käyttäjä sulkee toisen silmänsä ja tarkastelee ympäristöä ruudun läpi mielessään ”frame”. Molemmat toimintatavat ovat sekä staattisia että liikkuvia, mutta aivan eri vaiheissa: maalari voi liikkua paljonkin tehdessään teostaan, mutta lopputulos ei voi enää liikkua. Kameran käyttäjä taas yleensä jähmettyy tallentaessaan kamerallaan haluamaansa näkymää, mutta lopputulosta voi manipuloida, se voi liikkua ja sen voi esittää erilaisten laitteiden avulla. Maalari katselee ja pohtii tehdessään kuvaansa, mutta kameran käyttäjä tarkastelee valmiita rajaamia kuvia ja tekee niiden kesken valintoja. Maalari keskittyy useimmiten yhteen kuvaan, kun taas kameran käyttäjä käy läpi arkistoaan kuin taltioitujen elämän preparaatteja. Maalari ei tuijota maalaus pohjansa reunoja levittäessään väriä kankaalle, mutta sen sijaan kuvaajan katse askartelee rajaamisen kimpussa – sen, mitä hänen ruudussaan voi näkyä edessä aukeavasta todellisuudesta ja mitä ei. Kuvaaja ei voi koskaan sivuuttaa sitä, että valokuvan, dian, filmin tai videon katsoja on nähnyt myös maalauksia, jotka ovat

vaikuttaneet hänen tietoisuuteensa ja tapaansa nähdä kuvaruutu. Myöskään maalari ei voi mitään sille, että hänen teostensa katsoja on tottunut näkemään yksisilmäisen perspektiivin kuvia.

MONET maalarit ja kuvataiteilijat ovat pohtineet kameran vaikutusta omaan työkentelyynsä, mikä näkyy heidän teoksissaan. Kuvien monistettavuus ja liike ovat muuttaneet käsitystämme tekijän paikasta suhteessa teokseen: tekijän käsi ei enää tuota jälkeä suoraan kankaalle, minkä jälkeen teos tulkittaisiin pelkästään yhden maalarin kokonaisvaltaisten ajatusten jatkeena, vaan teos on osa moninaisia asiakokonaisuuksia ja tilanteita. Tämä on johtanut siihen, että taiteilijalla on mahdollisuus valita, miten hän sijoittaa tekijyytensä ja itsensä teokseen. ”Itseä” voi korostaakin ja sille voi antaa speaktaakkelinomaiset mittasuhteet, tai ”itsen” voi häivyttää kuvavirtojen portinvahdiksi.

Myös katsojan ”itse” on saattanut muuttua radikaalisti. Yhdysvaltalainen valokuva- ja videotaiteilija Peter Campus rakensi jo 1970-luvulla sarjan tilallisia itsensä havainnointia käsitteleviä teoksia, joissa katsojan halua nähdä oma kuvansa häiritään erilaisilla teknisillä trikeillä. Katsojan *closed circuit* -videona tuotettu omakuva seinällä on ylösalaisin, tai se saattaa kadota, jos katsoja ei löydä juuri oikeaa kohta tilassa. Silloin katsoja on tilassa, jossa esitetään liikkuvaa kuvaa mutta samalla myös hänet etsimässä itseään.

* * *

KUN teoksen tekeminen ja katsominen ovat näin muuttuneet ja monimutkaistuneet, on mielekästä tarkastella, miten katsomme kuvia ja miten liikkuvan kuvan katsomistilanne syntyy. Kuvataiteen tohtorintutkielmani tarjoaa näkökulmia siihen, miten liikkuvaa kuvaa ja sen käyttöä tilallisissa teoksissa on mahdollista pohtia. Tutkimuksessa tulkitsem liikkuvan kuvan teosta siten, että se vastaisi nykyihmisen tilannetta, jossa kuvavirrat kaikkialta maailmasta tuovat meille jatkuvasti uutta tietoa ja peilautuvat omiin näkemyksiimme.



LUKUOHJE Seuraava luku luetaan ylhäältä alas samoin kuin yhden palstan sivu. Teksti on sijoitettu välillä oikealle ja välillä vasemmalle puolelle sivua riippuen siitä, koenko puhuvani omasta työskentelystäni vai muiden. Tekstiin liittyvät kuvat ja viitteet löytyvät aina tyhjäksi jäävältä puolelta.

2 Tilanneveistos, sen ominaisuudet ja kontekstit

2.1 TILANNEVEISTOS KUVASSA

Viereisessä valokuvassa näen hämärän, valkoseinäisen tilan. Sen nurkkaan on asetettu suorakaidetta muistuttavia muotoja, joista osa rakentuu valosta. Keskellä kuvaa on projektori, ja sen objektiivissa näkyy valoläiskä. Projektori ja sen alla oleva toinen elektroninen laite sijaitsevat korotetulla tasolla, josta lähtee kaksi mustaa sähköjohtoa läheisen seinän sähkörasiaan. Projektorin edessä puolestaan seisoo jalusta. Se kannattelee suorassa kulmassa ohutta tankoa, josta riippuu suorakaiteen muotoinen läpinäkyvä harso. Harson yläkulmassa näkyy pieni, pehmeäreunainen, suorakaiteen muotoinen kuva, jonka katsoja mieltää heijastuvan projektorista. Projektorin vieressä sijaitsee läpitunkematon suorakaiteen muotoinen iso esine, jonka pinnalle ja reunoille osuu heikko kuvakerros. Esineen ja projektorin takana on samanmuotoinen varjo, joten kuva on projisointi jostain muualta tilasta. Seinässä varjoa kehystää kuva ikkunallisesta huoneesta, joka kukallisine verhoineen ja arkisine esineineen tuntuu asutulta. Sama kuva osuu myös projektorin viereiseen läpitunkemattomaan suorakaiteeseen, joka näyttää peililtä. Valokuvassa ei ole henkilöitä, joihin voisi kiinnittää huomiota, vaan vain valoa hämärässä tilassa, telineitä, laitteita ja päällekkäisiä suorakaiteita. Mikä tämä asetelma on?

Valokuva esittää vähäisessä liikkeessä olevia projisoituja videokuvia, jotka kuuluvat laajempaan teoskokonaisuuteen. Kuvat videoista voi kuitenkin nähdä vain hetken verran tietystä kuvakulmasta tehtyinä tallenteina siten kuin valokuvakamera ne on taltioinut. Still-kuva esittää vain yhtä kohtaa tilassa, jossa kuvia projisoidaan muualle ja muualta. Projisoinnit kohtaavat erilaisia pintoja: läpinäkyvän kankaan, peilin ja seinän. Kuvia tuottavat telineet ja laitteisto ovat myös esillä. Valokuvan esittämät asiat ja esineet voisivat olla peräisin kuvausstudiosta tai kodista. Tai sitten näitä voisi kuvitella näkevänsä teatterissa, jossa lavastukseen liittyvä koneisto olisi esillä.

Olen kuvan ottaja ja teoksen tekijä. Kaikki valokuvasta uudelleen löytämäni asiat ovat vaikuttaneet teosteni tekemiseen. Yhtä kummallinen ja epäselvä kuin tämä valokuva, on se teos jota valokuva esittää.



a1

Jos teos olisi sattumanvarainen kokeilu, kenelläkään ei olisi hätää. Mutta kun kysymyksessä on pitkäjänteinen projektini, päädytään tukalaan tilanteeseen. Miksi en esitä maalattuja tauluja, jos olen kiinnostunut suorakaiteen muodon sisäpuolelle jäävästä tilasta, tai kerronnallisia videoita, jos olen kiinnostunut liikkuvasta kuvasta? Tai miksi en valmista teatterilavastuksia, jotka liittäisivät edellä mainitut asiat tilassa liikkuviin ihmisiin, näyttelijöihin ja katsojiin? Miksi sen sijaan rakennan maalauksiin, koteihin ja studioihin viittaavia tilanteita?

RISTIRIITA Työskentelyni lähtökohta ovat kokemani ristiriitaiset tilanteet. Nämä johtuvat erillisistä asioista, yksityisistä tai yleisistä, omakohtaisista ja havaitsemistani tapahtumista, joita pohdin suhteessa toisiinsa.¹ Yritän lähestyä kyseisiä tilanteita tarkemmin esittämällä ne uudelleen eräänlaisina muistiinmerkkien kimppuna. Merkkien muokkaaminen kokonaisuuksiksi, joista välittyy minulle jotakin uutta, on työhuoneella tekemääni työtä. Tarkkailem ja valokuvaan kokeilujani ja jatkan, kunnes kokonaisuus on valmis.

Valmis kokonaisuus saa vielä uusia fyysisiä piirteitä, kun se asetetaan teoksena muiden nähtäväksi jossakin toisessa paikassa. Kun toinen ihminen sitten kohtaa teoskokonaisuuden, syntyy uusi tilanne, jossa katsoja tarkkailee lähtökohtanani ollutta tilannetta. Välissä ja välittäjinä ovat jäljet, tekemäni havainnot, joita merkitsin muistiin kokijaa varten. Olen hyväksynyt sen tosiasian, etten tunne teokseni keskellä olevan toisen ihmisen tilannetta.

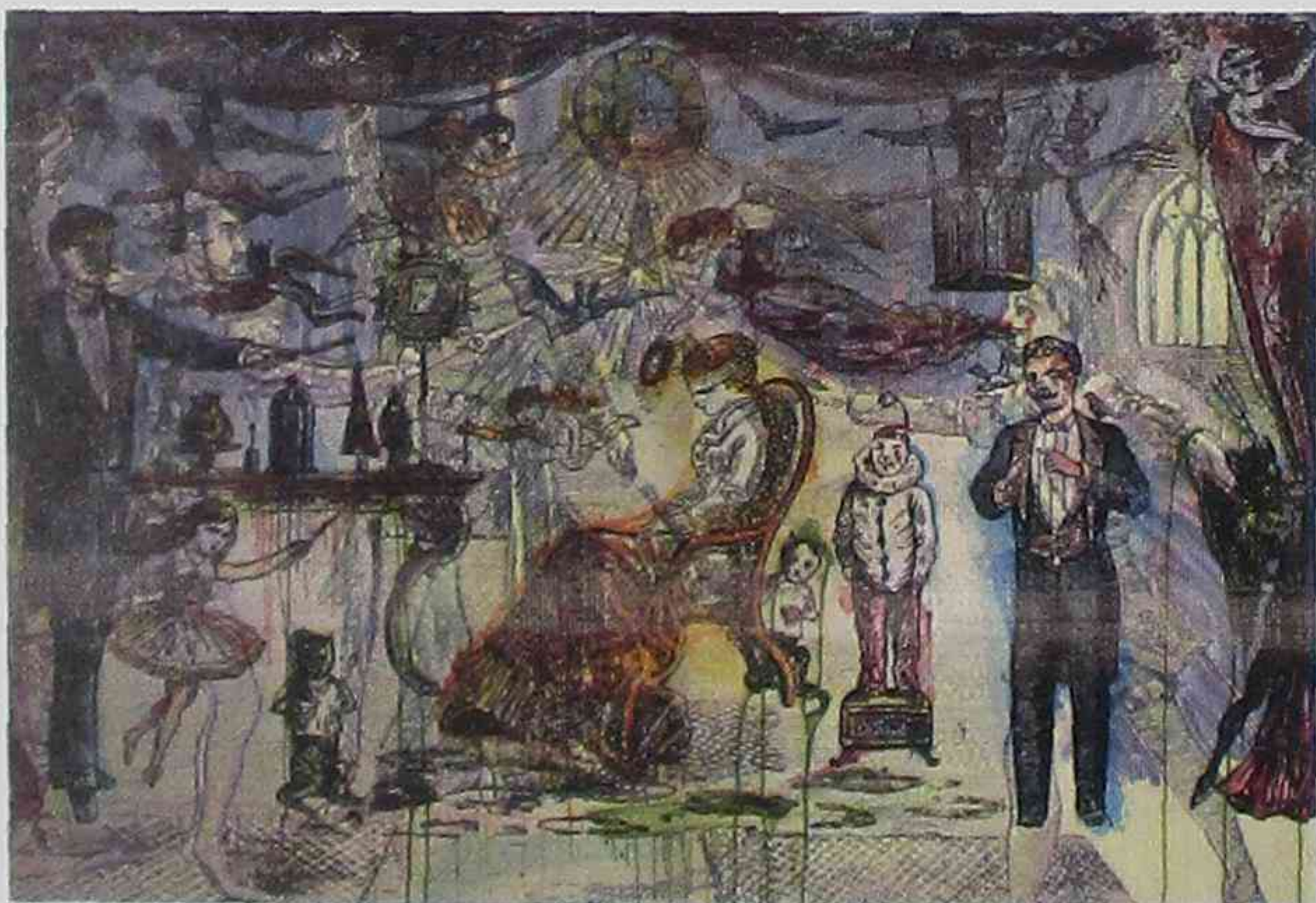
Teosteni lähtökohtana ovat ristiriitaiset asiat esitän eri välinein, pääosin valokuvan, videon tai esineiden avulla. Käsittelen näitä siten, että saan kuvapinnan eteen tai taakse syntymään erillisiä tasoja. Tavoittelen kuvan syvyyttä, elävyyttä ja kolmiulotteisuutta niin, että se tuntuisi todemmalta minulle ja myöhemmin katsojalle ja mahdollistaisi alun perin kokemieni ristiriitaisen tilanteiden jakamisen. Lopullisia näyttelytilaan sijoitettavia teoksiani kutsun tilanneveistoksiksi.²



1 Esimerkiksi teoksessani *Silmä* (1992) käsittelen hammaslääkärikäynnillä koettuja kipujen pelkoja suhteessa niihin kipuihin, joita aiheutamme esimerkiksi eläimille (a2).

2 Keksin tilanneveistos-termin, kun vuonna 1992 turhauduin siihen, miten sanaa "videoinstallaatio" käytettiin kuvaamaan mitä tahansa liikkuvan kuvan esitystä näyttelytilassa. Palaan tilanneveistoksen määrittelyyn tarkemmin tekstissä myöhemmin.

a3



3 Sigmar Polke syntyi Oels-nimisessä kaupungissa (nykyisin Oleśnica) Sleesiassa Puolan alueella. Polke työskenteli Saksassa. Hänen tuotantonsa oli merkityksellinen Saksan taiteen 1960-luvun murroskaudelle. Polkelle oli ominaista esittää lievästi kolmiulotteisia teoksia, jotka hän kuitenkin toteutti maalauksen muodossa. Polke kokeili jatkuvasti uusia tekniikoita ja tyyliä, joilla hän kyseenalaisti ja uudisti kuvan tekemistä.

4 Teokset olivat esillä Siegenin nykytaiteen museossa vuonna 2007. *Der Illusionist* (a3) näyttelyluettelossa Schmidt, Eva (toim.): *Sigmar Polke – Miracle of Siegen*. Köln: DuMont 2008, 77.

5 "His [Polke's] interpretation of 'lightness' corresponds to the state of life where images have no fixed place, where they adhere to no canon of signification, where they are generated from fleeting electronic material and able to appear and disappear anywhere and everywhere." Gohr, Siegfried. "On Lightness", teoksessa *Sigmar Polke – Miracle of Siegen*. Köln: DuMont 2008, 24. Kaikki käännökset ovat kirjoittajan, ellei toisin mainita.

Muistiinmerkkien kimppua voisi ajatella verkkona, johon taiteilijan pohdinnat ovat takertuneet. Kun Sigmar Polke (1941–2010)³ piirsi tai maalasi ruutupapereille tai muille säännöllisesti kuvioituille materiaaleille hahmoja, esineitä ja tapahtumia, oli lopputuloksena verkkomainen kooste, joka sisälsi lukemattomia hänen mieleensä nousseita kuvia. Osa kuvista on kopioita historiallisista maalauksista, toiset Polken aikaisia mainoskuvia ja osa hänen yksityistä kuvastoaan. Käyttämällä ristiriitaisia kuvastoja Polke pyrki pohtimaan ja jakamaan kokemaansa todellisuutta muiden kanssa. Polken viimeiset teokset tuovat esiin symbolisia mielenliikkeitä.⁴ Hän näyttää ilmestyksiä, näkyjä ja ihmeitä, joita kuvaavat taikurit, klovnit, enkelit ja pyhimykset tai tieteen, uskontojen ja uskomusten yhteyteen kuuluvat symbolit. Nämä kaikki edellä mainitsemani hahmot ja merkit sijaitsevat samalla verkkomaisella kuvapinnalla teoksessa *Der Illusionist* (2007) (kuva a3). Siegfried Gohr on verrannut Polken teosten keveyttä nykyhetken elämään, jossa kuvilla ei ole enää tarkkaan määrättyä paikkaa. Kuvat eivät Gohrin mukaan voi kiinnittyä merkitysten sääntöihin, kuvia tehdään nopeasti ja sähköisesti, ja ne voivat ilmestyä missä tahansa ja hävitä mihin tahansa.⁵ *Der Illusionist* -teoksessa kuvien pakenevuus ja epävakaisuus ilmene-

2.1 MAALAUKSESTA ELOKUVAAAN
KUVIEN TARRAUTUMINEN KEHIKON VERKKOON.
SIGMAR POLKEN DER ILLUSIONIST JA TEOKSENI LÄPINÄKYVÄ

6 Siegenin nykytaiteen museo 2008.

7 Haxthausen, Charles W. "Space Explorations, On Sigmar Polke's 'Lens Paintings'", teoksessa *Sigmar Polke – Miracle of Siegen*. Köln: DuMont 2008, 44.

8 Näin tapahtui esimerkiksi muistini mukaan Kuvataideakatemiaan professorina toimineen maalari Juhana Blomstedtin tarkastellessa tekemiäni ensimmäisiä projisointiteoksiani lopputyönäyttelyyn.

9 "I'm not interested in the films as cutting technique, but in what can be experienced and recorded and made visible to others." Alkuperäisen tekstin löysin vanhasta valokopiosta (*Parkett* 1990: 26, s. 25), jota luin muistiinpanoni mukaan 14.2.1993. Tätä Polken elokuvaan liittyvää huomiota voi verrata omassa tuotannossani siihen, miten selvitän tilanneveistoksen syntyvän muistiinmerkintöjen pohjalta.

Omat teokseni eroavat Sigmar Polken töistä selvimmin siten, että ne eivät esineellisessä mielessä ole maalauksia. Teokseni *Läpinäkyvä* (2006)¹⁰ levittäytyy tilassa moneen suuntaan, se ikään kuin kiertyy tilassa ja on niin laaja, että katsoja näkee siitä vain osan ja voi kääntääkin selkänsä osalle teosta. Katsoja voi myös peilien kautta tarkkailla itsestään muodostuneita liikkuvia hahmoja ja varjoja. Katsoja on fyysisesti teoksen sisällä, jolloin häntä ympäröivät teoksen osat, laitteet, telineet ja projisointipinnat, sekä valoilmiot, esimerkiksi liikkuvat kuvat ja niiden osat. Käännhätäessään seuraavaan kohtaan katsoja voi kohdata kuvat uudestaan erikokoisina ja/tai voimakkuuksiltaan erilaisina. *Läpinäkyvä*-teoksessa on kuitenkin maalauksen kaltaisia piirteitä, vaikka tätä ei välttämättä ensin huomaa.

Turhauduin aikanaan maalauksen pintaan ja sen kehikkoon, koska en saanut aikaiseksi syvyysvaikutelmaa eli vaikutelmaa havainnoimastani ympäristöstä: ihmisistä, elämästä ja liikkeestä. Koetin ratkaista ongelman eri tavoin muun muassa pesemällä maalauksen pintaa, levittämällä väriä sormilla ja lopulta maalaamalla kankaan kokonaan valkoiseksi¹¹, mutta mikään ei auttanut. Myöhempiin, muilla keinoin kuin maalaamalla tekemiini teoksiin jäi kuitenkin viitteitä maalaustaiteeseen. Valokopioitu historiallinen maalaus saattoi olla osa teostani, ja joskus liitin maalauksen kuvaan liikkuvaa kuvaa tai asetin katosta riippumaan maalauksen kehyksen, jonka läpi projisoin videon. Rekonstruoidessani eläviä tilanteita käytin lisäksi teoksen osana oikeaa ikkunaa. Se muistutti tilanteiden todellisesta tapahtumapaikasta.¹² Joissakin teoksissani ikkuna on jäänne puisesta kehikosta, johon maalauskangas pingotetaan.

vät kuva-aiheissa, jotka ilmentävät erilaisten asioiden häilyvyyttä tai liikettä ja häilyvyyden aiheuttajia, esimerkiksi taikureita. Pakenevuus ilmenee piirrettyjen kuvien epävakaudessa teoksen pinnalla. Polken teokset ovat useimmiten maalauksia, joista "irtoaa" tasoa kuvan alle tai päälle. Polken näyttelyssä vuonna 2008⁶ nämä tasot olivat läpikuultavia akryyli-, muovi-, lakka- tai hartsikerroksia – Polke kutsui näitä kerroksia linsseiksi.⁷ Kerrokset saavat aikaan jopa käsintehdyn hologrammivaikutelman. Olen tutustunut Sigmar Polken tuotantoon vähitellen vuodesta 1990 alkaen siksi, että hänet mainittiin usein analysoitaessa teoksiani.⁸ Aluksi ihmettelin kovastikin, mitä tekemistä Polken pilkullisilla vesivärimaalauksilla oli videoprojisointieni kanssa. Onneksi löysin yhden Polken ajatuksen, josta olin samaa mieltä: Polke ei nimittäin ollut kiinnostunut filmin leikkaamisesta ja sen tuomista kerronnallisista mahdollisuuksista teoksessa kuten en minäkään, vaan häntä kiinnosti se, mitä voitiin kokea, kirjata muistiin ja sen jälkeen tehdä näkyväksi toisille.⁹

Nykyään ymmärrän Polken teosten ja omien teosteni välisen laajemman yhteyden. Hajottaessaan ja kootessaan kuvia Polke tuo avoimesti esiin työskentelymetodinsa sen sijaan, että peittelisi sitä. Lisäksi hän käyttää läpinäkyviä materiaaleja. Polke ei ikään kuin yritä määrittää tarkasti teostensa sisältöä, vaan esittää niissä useita aiheita samanaikaisesti. Tuloksena on, että ensi näkemältä teokset vaikuttavat sekavilta, mutta tarkemmin katsottaessa niissä on kuitenkin syvyyttä, johon katsoja voi upota.



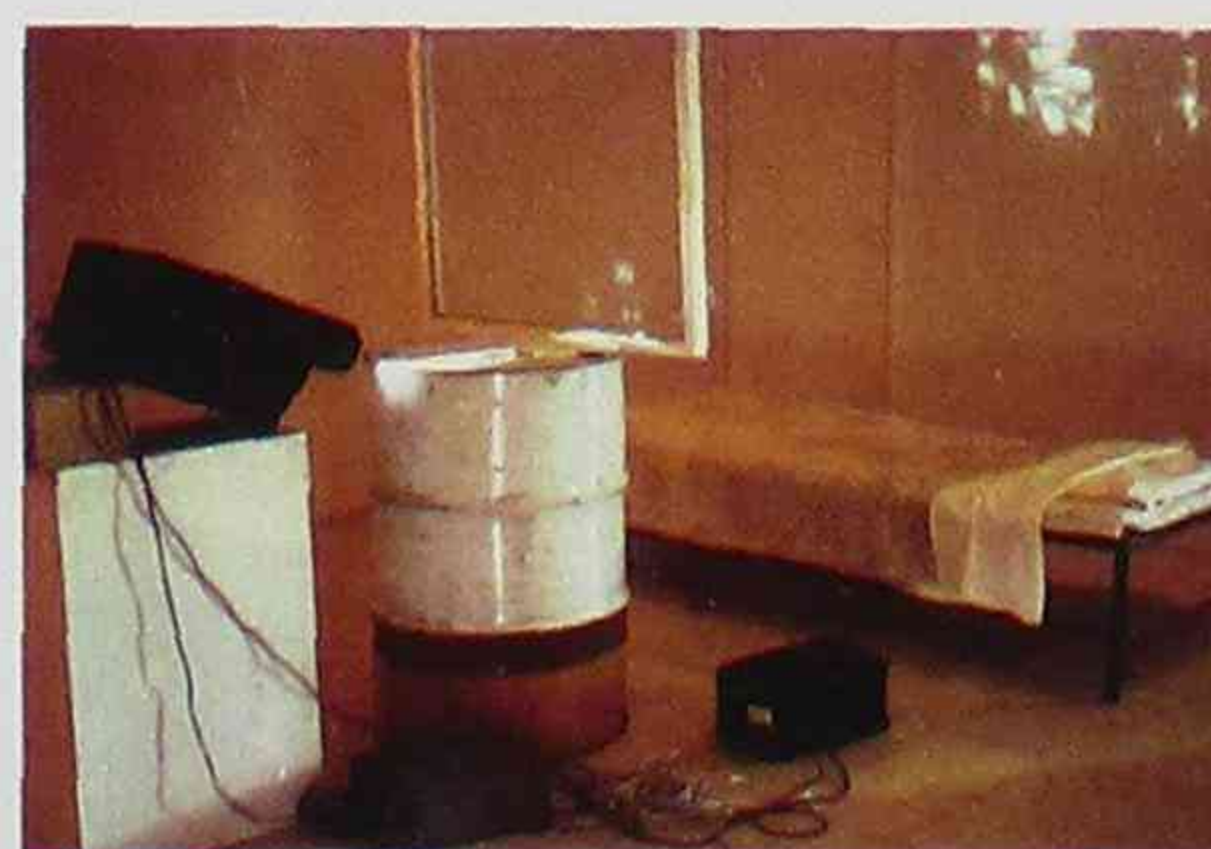
a4

10 *Läpinäkyvä* (2006) on tilanneveistos joka koostuu kolmesta projisoinnista, projisointilaitteistosta, peileistä, erilaisista projisointipinnoista ja äänestä. Teos on esitetty ensimmäisen kerran Kuvataideakatemiaan jatkotutkinto-osaston työskentelyseminaarissa vuonna 2005, jonka jälkeen se oli esillä Mäntän kuvataideviikoilla kesällä 2006. Kuvassa (a4) yksityiskohta rakennusvaiheesta. Sen jälkeen teos oli osa näyttelyprojektia Galleria Sculptorissa Helsingissä vuonna 2009–2010.



a5

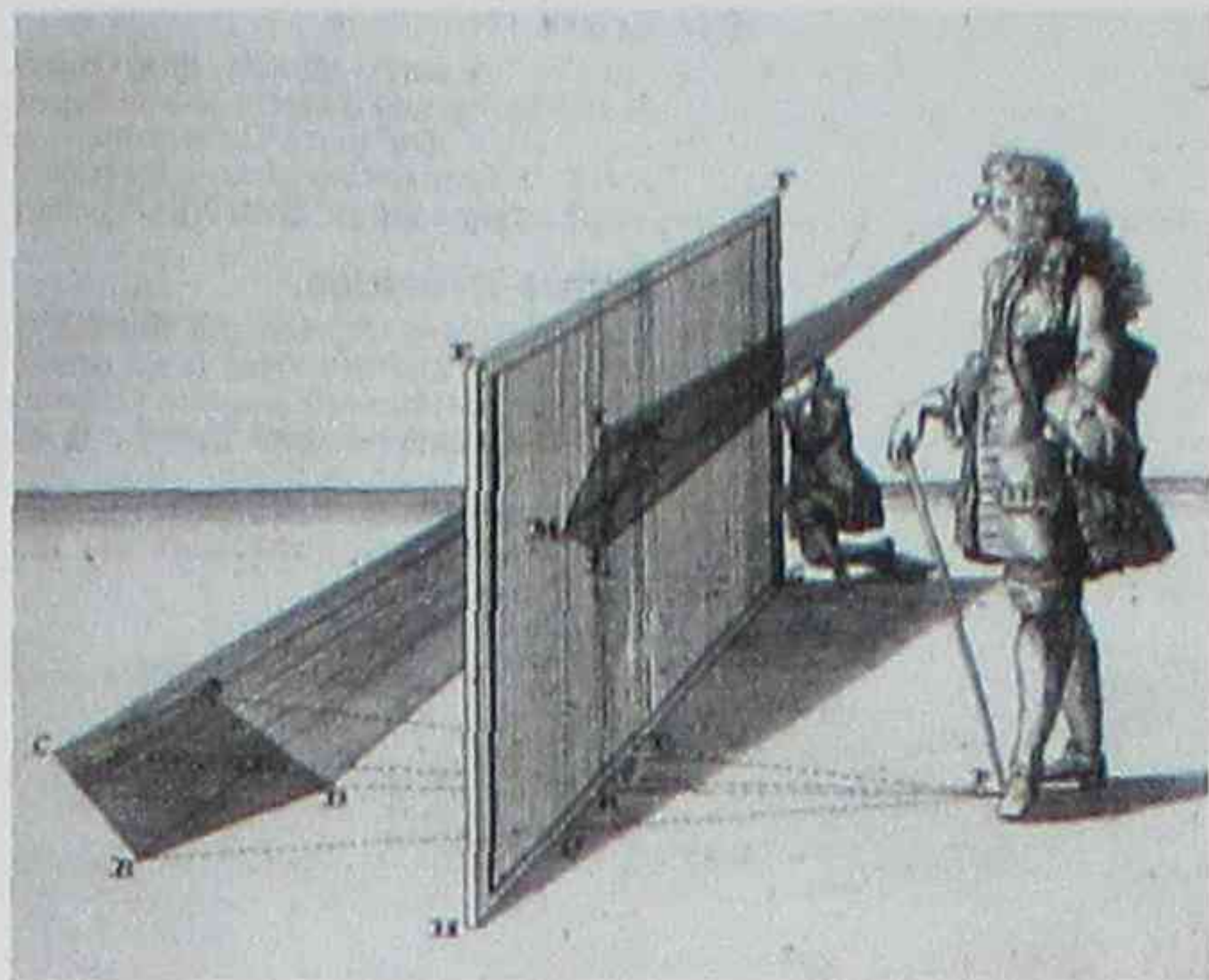
11 Valkoiseksi maalaaminen jatkui maalauspintojen jälkeen kolmiulotteisiin esineisiin, kuten tiliin. Kuva (a5) työhuoneelta vuonna 1989.



a6

12 *Ferry Groove* 6/4 1992 at 6.30 1993 (a6).

a7



a8



13 Viitataan tällä aiheeseen Leon Battista Albertin (1404–1472) kirjassa *Della pittura* (1436) eli *Maalaustaiteesta* (Alberti 1998). Kuva (a7) on perspektiiviä käsittelevästä vanhasta kirjasta tieteiden kirjastosta.

14 Panofsky, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books 1997, 31. Kuva (a8) on poimittu samasta kirjasta.

KEHIKOSTA TILAA: ERWIN PANOFSKY Maalauksesta tutun kehiön ja kuvien projisoinnin yhdistäminen johdatti minut tutustumaan perspektiivioppiin. Renessanssin aikaan haluttiin kuvata elämää mahdollisimman luonnonmukaisesti.¹³ Toinen silmä suljettiin, jotta näkymä voitaisiin piirtää selvästi havainnosta maalaus- tai piirustus pohjalle. Apuna saatettiin käyttää piirustuskehiä välissä. Myöhemmin keksittiin myös muita lisälaitteita todellisuuden tallentamiseksi perspektiivioppien avulla, kunnes päädyttiin kameraan.

Saksalainen taidehistorioitsija Erwin Panofsky käsittelee kirjassaan *Perspective as Symbolic Form* (1927) ennen keskeisperspektiivin teorian keksimistä vallinneita todellisuuden esittämisen tapoja. Panofsky havaitsee niissä keskeisperspektiiviä luontevampia tapoja kuvata havaintoa. Näihin lukeutuu esimerkiksi usean tapahtuman esittäminen samassa kuvassa kollaasinomaisesti tai muotojen kaareutumisen esittäminen siten kuin liikkuva ihminen näkee molemmilla silmillä. Lisäksi Panofsky mainitsee kosketuksen vaikutuksen ihmisen tapaan havainnoida ja siirtää havainto kuvattavaan asiaan.¹⁴

Panofskyn tutkimukset ja pohdinnat korostavat sitä, kuinka (kolmiulotteisesta) todellisuudesta luodut rakennelmat ovat vaihdelleet ja kuinka yhden silmän perspektiivi on ollut vain yksi menetelmä monien joukossa. On kuitenkin hämmästyttävää, miten itsestään selvänä tai luonnollisena yhden silmän perspektiivi nykyään koetaan. Olemme omaksuneet tavan katsoa maailmaa nimenomaan kameran näyttämän kuvan kautta.

Kiinnostukseni perspektiiviin johti siihen, että rakensin 1980-luvun lopussa styroksilevystä katkaistun nelisivuisen pyramidin¹⁵, jonka sijoitin erikokoisiin videoprojisoiteihini. Valitsin pyramidin muodon siksi, että se mukailee projisoinnin valokeilan muotoa – nelisivuisen pyramidin voi toisin sanoen katsoa projisoinnin muodon materialisoitumiseksi.¹⁶ Prosessi johti minut kokeilemaan muita geometrisia muotoja, esimerkiksi tyyliltään yksinkertaisia, suorakulmia sisältäviä huonekaluja. Ne olivat osa projisointeja, joissa tuohon aikaan aina esiintyi liikkuva ihminen. Esimerkiksi tyyliltään yksinkertaiset, suorakulmia sisältävät huonekalut.

Samalla aloitin kokeilut, joissa projisoin johonkin paikkaan hetkeä aikaisemmin kameralla samasta kohtaa taltioimani videon. Tästä seurasi ”haamumaisuus”, ikään kuin jo tapahtunut palaisi takaisin muistuttamaan olemassaolostaan. Suomen kielessä ei tällaiselle ilmiölle ole käsitettä, mutta ranskan kielellä sitä kutsutaan sanalla *revenant*¹⁷, ”palaava” tai ”takaisin tuleva”, ”aave”. Minulle muistutus menneestä hetkestä toi uuden aspektin perspektiivin ja maalauksen suhteeseen liittyvään ajatteluun.

TRIKKI. HAAMUKUVA. KAKSI KUVAA. JAKAUTUMINEN – GEORGES MÉLIÈSISTÄ DAVID LYNCHIIN Haamukuvan avulla olen tutkinut erilaisia ilmiöitä, esimerkiksi minimalismia sekä valokuvan ja television keksimistä ja käyttöönottoa. Sen sijaan, että Sigmar Polken tavoin olisin lisännyt samaan kuvaan eri elementtejä kuvan alle tai päälle, kuvasin videon esineestä ja projisoin sen esineen päälle.¹⁸

Esineet ja asiat saavat symbolisen merkityksen haamukuvana. Teoksissani esitettävä ajatus ikään kuin irtoaa kohteestaan,



a9

15 Kuva (a9) työhuoneelta 1989.

16 Projisoinnin kanssa työskennellessäni huomasin kuitenkin tässä ajatuksessa virheen, koska videoprojisoinnin ylä- tai alareuna on aina suora.

17 *Revenant*-sanaa käytetään esimerkiksi folkloristisissa kauhutarinoissa. Osuva huomio ohjaajaltani professori Riikka Steweniltä.



a10

18 Kuva (a10) teoksesta *Kylpy* (1990). Sen sijaan, että projisoitaisiin sama esine uudestaan kyseessä olevan esineen päälle, *Kylpy*-teokseen onkin rakennettu esinettä muistuttava muoto, jonka pinnalle videotaltiointi projisoitetaan. Uusi muoto, tiilirakennelma, muistuttaa videossa näkyvää ammetta. Tämän lisäksi olen pohtinut myös toisia merkityksiä, esimerkiksi rakennusta yleensä tai instituutiota.

muodostuu autonomiseksi ja saa näin uusia merkityksiä, joita en taiteilijana kontrolloi, vaan ne jäävät katsojan pohdittaviksi. Kahdentamalla esineen teoksessani yritän tehdä siitä syvemmän ja todemman, vaikka samalla esine paradoksaalisesti muuttuu epätodelliseksi ja vääristyy. Tämän pienen siirtymän ansiosta mielikuvituksen on mahdollista saada liikkumatiilaa. Esineen päälle projisoitu toisinto on ikään kuin mielikuva esineestä ja siihen liittyvistä monista assosiaatiosta.¹⁹



a11

19 Kuvassa (a11) on *Objekti-teos* vuodelta 2007. Teoksessa geometrinen muoto on asetettu esineenä seinälle videoprojisoinnin "haamukuvaesineen" päälle.

a12



20 Ranskalainen elokuvaohjaaja ja elokuvatehosteiden keksijä Georges Méliès (1861–1938) kehitti ensimmäisen elokuvastudion samoihin aikoihin kun Lumièren veljekset tekivät ensimmäiset filmikokeilunsa 1900-luvun alussa. Méliès käytti ensimmäisenä kaksoisvalotuksen ja häivytyksen kaltaisia tehosteita.

21 Paul Gilsonin kahdessa Mélièsiä koskevassa luonnehdinnassa (1929) aukeaa jotakin tämän haamukuvan merkityksestä minulle:

Mélièsillä on vilkas mielikuvitus, ja se osaa löytää omansa; se hipaisee kaikkea, koska mikään ei ole sille vierasta. Jokin tapahtuma, sitä kuvaava pilapiirros, kadulla yllättäen nähty kohtaaminen, muisto kävelyretkestä, jonkin legendan kuvajaiset – kaikki kulkee hänen mielessään, haihtuu toisiinsa sekoittuen, kiihottaa hänen älyään. [...] Mélièsin salaisissa mielenliikkeissä tosi ja epätosi sekoittuvat ja niin hän ottaessaan huivista munia ja rikkoessaan munat pöydälle ei teekään kokeita, vaan saa syntymään pikkuruisten nukken [...].

Gilson, Paul. "Georges Méliès, keksijä." Teoksessa Georges Sadoul, Georges Méliès. Suom. Satu Laaksonen. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto / Valtion Painatuskeskus 1985, 133–134 (kuva a12). Suomeennosta muutettu.

22 Germaine Dulac syntyi Amiensissä vuonna 1882 ja kuoli Pariisissa vuonna 1942. Hänen monipuoliseen tuotantonsa kuului elokuvien ohjausta, tuottamista ja elokuvateoreettista pohdiskelua. Dulacia pidettiin impressionistisen suuntauksen johtajana ranskalaisessa elokuvassa, mutta hän oli myös yhteistyössä Antonin Artaud'n kanssa, ja he tekivät ensimmäisen surrealistisen elokuvan yhdessä. Eeva Kurjen mukaan "Dulac kokeili ja laajensi elokuvan ekspressiivistä keinovalikoimaa". Kurki, Eeva. "Naisten ääniä mykässä elokuvassa", artikkelisarja *Elokuvantaju*, TaiK 1995.

http://www.taik.fi/elokuvantaju/oppimateriaali/elokuvakulttuuri/artikkelit/kurki_naisten_aania.jsp (tark. 28.4.2011)

23 Ibid.

24 Tämä johtui surrealistien järjestämästä konfliktista, joka tapahtui Dulacin sittemmin harvoin nähtyn *La Coquille et le Clergyman* -elokuvan ensi-illassa. Virmaux, Alain & Odette Virmaux. *Antonin Artaud / Germaine Dulac. La Coquille et le Clergyman*. Paris: Éditions Paris Expérimental 2009.

25 Viittaan tässä leikkaustekniikkaan, jossa rakennetaan selkeä tarina. Esimerkiksi klassiset Hollywood-elokuvat noudattavat aukotonta ketjumaista tapahtumasarjan esitystä.

26 David Lynch syntyi Yhdysvalloissa Missoulassa Montanan osavaltiossa. Lynchin elokuvia pidetään omaperäisinä ja surrealistisina. Hän tuli laajasti tunnetuksi elokuvistaan *Eraserhead* (1977) ja *Blue Velvet* (1986), joiden jälkeen *Twin Peaks* -televisiosarja (1990–1991) esitettiin monessa maassa. Nämä teokset tutustuttivat yleisön Lynchin elokuvanäkemykseen entistä perusteellisemmin. Mielestäni *Inland Empire* on uudistanut hänen tuotantoaan eniten ja vaikuttaa vielä mullistavasti elokuvien tekemiseen. *Inland Empire* korostaa ennen kaikkea mielen liikkeen vapautta ja potentiaalia. Tässä elokuvassa viehättää juuri tämä uusi, kuvataidetta muistuttava piirre.

27 Kuulin tämän huomion ystäväiltäni taidemaalari Marianna Uutiselta hänen seurattuaan Lynchin luentoa Helsingissä. Lisäksi Peter Travers vertaa Lynchin elokuvan tekemistä maalaamiseen seuraavasti: "[Lynch] treats the screen as a canvas on which he can shape abstract ideas. Lynch's canvases always spill over." Travers, Peter. "Inland Empire". *Rolling Stone* 21.11.2006.

<http://www.rollingstone.com/movies/reviews/inland-empire-20061121> (tark. 28.4.2011).

28 Viittaan katsomistapahtumaa tavoittelevaan leikkaustekniseen tapaan, jossa seurataan ennalta tarkoin määriteltyä tarinaa. Ks. myös viite 9.

29 Goldsmith, Leo. "David Lynch: Free Falling". *Reverse Shot*, Issue 22, 2007. http://www.reverseshot.com/article/david_lynh (tark. 28.4.2011).

Ranskalainen elokuvaohjaaja ja elokuvan uranuurtaja Georges Méliès (1861–1938)²⁰ oli kiinnostunut haamukuvista ja muista trikeistä 1800–1900-lukujen vaihteessa. Yhdessä trikissä Méliès esimerkiksi näytti materiaalisesti, miten munakokkelista tulikin oikea pikkunukke.²¹ Minun teoksissani "pikkuruinen nukke" eli trikki syntyy katsojan mielessä. Jos näyttäisin trikin, katsojan ei tarvitsisi ajatella itse, vaan hän seuraisi huomion herpaantumatta sitä mitä esitetään. Mélièsin aikana trikki tuli näyttää, ja kieltämättä hänen yhdistelynsä olivat niin uskomattomia, että niissäkin riitti mietittävää ja ihmetystä. Mélièsin aikalaisen, ranskalaisen elokuvaohjaajan ja -teoreetikon Germaine Dulacin (1882–1942) elokuvat²² keskittyivät abstrakteihin muotoihin, jotka antoivat tilaa tunteille ja unille. Kuten Dulac teoreettisissa pohdiskeluissaan kirjoittaa, hänen luomansa integraalinen elokuva oli "riisuttu representaationalisesta merkityksestä".²³ Dulacin vaikutus elokuvan teoriaan on ollut huomattava, vaikka häntä ei myöhemmin noteerattu.²⁴ Dulacin elokuvassa *La Coquille et le Clergyman* (1928) tapahtumat eivät muodosta selvää jatkumoa. Ennemminkin tapahtumat ovat yksittäisiä mustavalko-otoksia tilanteista, joissa esitetään henkilöitä suhteessa symbolisiin esineisiin tai tiloihin. Esineiden symboliikka jää hämäräksi nyt melkein sata vuotta jälkeenpäin, mutta kenties ne olivat tulkittavissa psykoanalyttikko Sigmund Freudin oppien mukaan. Koko elokuvan tunnelma on intensiivinen, ja elokuva esittää katsojalle ihmisiä ja esineitä yksittäisissä kohdauksissa, sellaisinaan. Kerronnallinen viitekehys on vähäinen.

Nykyisin elokuvaa tehtäessä ei ongelmia ja uusia tilanteita jätetä otosten tasolla näin avoimiksi ja arvoitukselliseksi, vaan elokuvien tapahtumien kulku on ennalta arvattava.²⁵ Ongelmien ja uusien tilanteiden jättäminen avoimiksi ja arvoitukselliseksi ei välttämättä viihdytä katsojaa, vaan saa hänet pohtimaan asioita itsenäisesti.

Pidän yhdysvaltalaisen elokuvaohjaaja David Lynchin (s. 1946) tuotantoa varsin poikkeuksellisen verrattuna nykyelokuvan valtavirtaan.²⁶ Lynch on kehittänyt leikkaustekniikkaansa siten, että tulokset vaikuttavat vuosi vuodelta yhä sekavammilta ja kiinnostavammilta. Katsoja ei enää tiedä, mitä aikaa tai kenen mielikuvia esitetään, kuten tapahtuu hänen elokuvassaan *Inland Empire* (2006). Leikkaustekniikastaan Lynch on kertonut, että hän sulkeutui työhuoneeseensa ja leikkasi intuitiivisesti kuin olisi maalannut maalausta.²⁷ Lynch työsti elokuvansa tietokoneella täysin digitaalisesti, jolloin hänellä oli mahdollisuus yksin hallita kokonaisuuden valmistuminen sen lopulliseen muotoon.

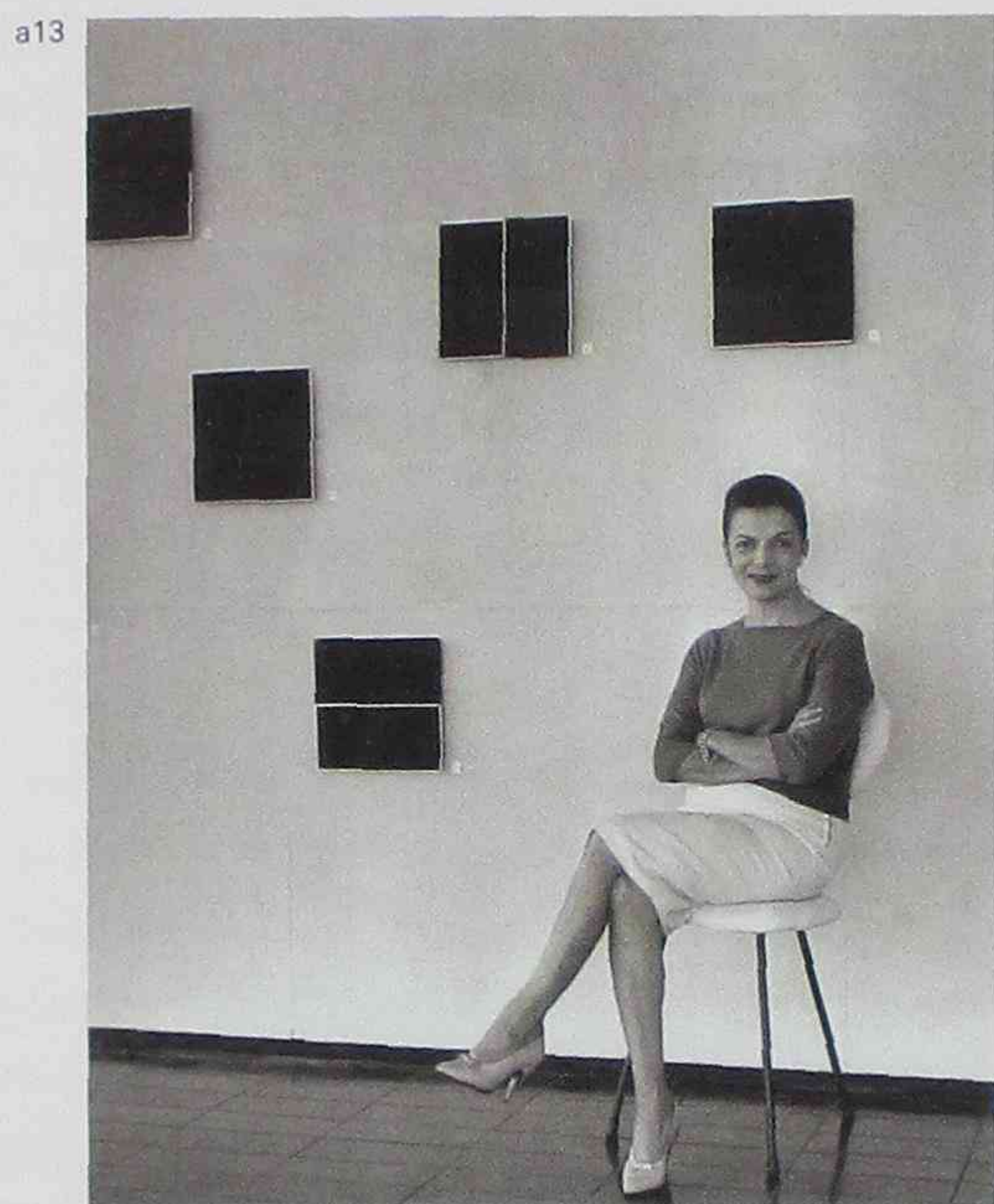
Vaikka Lynch on kyseenalaistanut elokuvan klassinen lineaarisuuden²⁸ tähänkin asti, hänen aiempia elokuvia pidetään juonellisinä, narratiivisina ja jatkumollisina verrattuna *Inland Empireen*.²⁹

30 "... a stubborn refusal to allow the audience's absorption for more than a few seconds, that frequently forces viewers out of the equation." 3/5 Rowin, Joshua M. "Found Highways". *Reverse Shot*, Issue 28, 2009. http://www.reverseshot.com/article/inland_empire (tark. 28.4.2011) ja "Rather than a sequence of events (or cuts), the film is a web without a center, a collection of episodes or scenes, visited or revisited, which may be connected, may be part of the same story, may be happening at the same time, or may not be happening at all." Goldsmith, Leo. 2007, 5/8.

Tätä elokuvaa tehdessään hän on edennyt askeleen pidemmälle, ja *Inland Empire* sanotaan olevan hänen teoksistaan kaikkein haastavin, sillä se vastustaa itsepäisesti katsojan mahdollisuutta saada valmiita vastauksia.³⁰ Katsoja joutuu vaikeaan tilanteeseen, koska hänen pitää itse pohtia näkemäänsä.

Edellisen kappaleen alussa kuvailin projisoinnissa syntyvää haamumaista jälkeä, joka muistuttaa Mélièsin kokeellisessa teatterissa tehtyjä trikkejä. Tilaan syntyvällä haamumaisella jäljellä on kuitenkin vielä varhaisempi edeltäjä: tapa jolla piirustuskehikkoa käytettiin renessanssin aikaan maalaus- tai piirustustapahtumassa. Kohde piirrettiin kehikon läpi kaksiulotteisesti ikään kuin todellisen kolmiulotteisen asian päälle, sen ääriviivojen mukaisesti. Kun itse projisoin kaksiulotteisen videokuvan kolmiulotteisen kohteen päälle, viittaan piirustuskehikon käyttöön, mutta käänteisesti: ikään kuin palautan keskeisperspektiivillä taltioituneen kamerakuvan kohteen päälle, josta se irrotettiin.³¹

31 Tällä tulkinnalla on yhteyksiä näkemisen tutkimisen historiaan. Eukleides ja Ptolemaios uskoivat, että näkeminen tapahtuu silmistä lähtevien säteiden kohdatessa näkemisen kohteen. René Descartes taas usko, että valonsäteet muodostavat kuvan silmässä. Kysymys on kummassakin kuvan aiheuttavista valonsäteistä. Omissa teoksissani kuvaa projisoidaan valonsäteillä.



Kaksi- ja kolmiulotteisuuden vastakkaisuus tai niiden suhde kiehtoo minua myös toisten taiteilijoiden teoksissa. Taiteilijan siirtyminen esimerkiksi piirtämisestä esineiden asetteluun vaatii ison päätöksen. Selvittääkseni tätä tapahtumaa olen tarkastellut muutaman taiteilijan suhdetta kyseiseen siirtymään.

Brasilialaistaiteilija Lygia Clarkin³² *Unidades (n° 1 – n° 7)* -mustavalkomaalaukset (1958, koko 30 cm x 30 cm) olivat hänen viimeisiä kaksiulotteisia teoksiaan (kuva a13). Mustalla teollisuusmaalilla maalatut neliöt on reunustettu kokonaan tai osittain valkoisella, tasapaksulla "tila-viivalla". Osassa neliöitä valkoinen viiva halkaisee lisäksi pinnan keskeltä vertikaalisesti tai horisontaalisesti. Nämä työt olivat yhteydessä elämään eivätkä pelkästään seinälle ripustettuja mietiskelyvälineitä, kuten neokonkretistien ryhmä julisti.³³ Clark (1920–1988) kirjoitti: "Tila [teoksessa] tulee näin paljastetuksi hetkenä ympäröivästä tilasta."³⁴ Vuonna 1959 Clark työsti teossarjaansa niin, että neliöistä alkoi nousta osia pinnan päälle ulokkeiksi. Vuonna 1960 taiteilija oli kehittänyt alumiinipalasia ja saranoista täysin kolmiulotteisen, vaikkakin vielä muodoltaan geometrinen esineen, jota näyttelyvieras saattoi käännellä ja väännellä haluamallaan tavalla. Samana vuonna Clark kirjoitti: "Katsoja ei enää heijastele itseään eikä samaistu teokseen. Hän elää teoksen, ja eläytyessään siihen teos elää hänessä."³⁵ Clark tuotti elämänsä loppuun asti katsojan elettyyn kokemukseen perustuvia teoksia.³⁶ Clarkin kiinnostus katsojan kokemukseen johti aikanaan myös taiteilijan terapeutiseen toimintaan henkilöiden kanssa, jotka kokivat henkistä epävakautta.³⁷

Clark käytti hoitomenetelmänä esineiden tunnistamista silmät sidottuina, jolloin esine saatettiin muistaa tuntoaistin perusteella. Tämä tuotti positiivisia elämyksiä ja mahdollisesti edesauttoi potilaan toipumista.³⁸

32 Lygia Clark (1920–1988) oli brasilialainen neokonkretistinen maalari ja tilataiteilija, joka ei epäröinyt muuttaa työskentelytapaansa uusien ajatustensa myötä koko elämänsä ajan. Hän perusti yhdessä Hélio Oiticican kanssa neokonkretistisen ryhmän, jonka ohjelmaan kuului valtakulttuurin ja vallitsevien näkemysten kyseenalaistaminen ja uudistaminen. Clark oli koko elämänsä ajan kirjeenvaihdossa useiden taiteilijoiden ja taiteen asiantuntijoiden kanssa kuten esimerkiksi Hélio Oiticican ja teoreetikko Guy Brettin kanssa.

33 Borja-Villel, Manuel J. ym. (toim.). *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 1997.

34 "The space then becomes revealed as a moment of the surrounding space." Ibid., 85, 102.

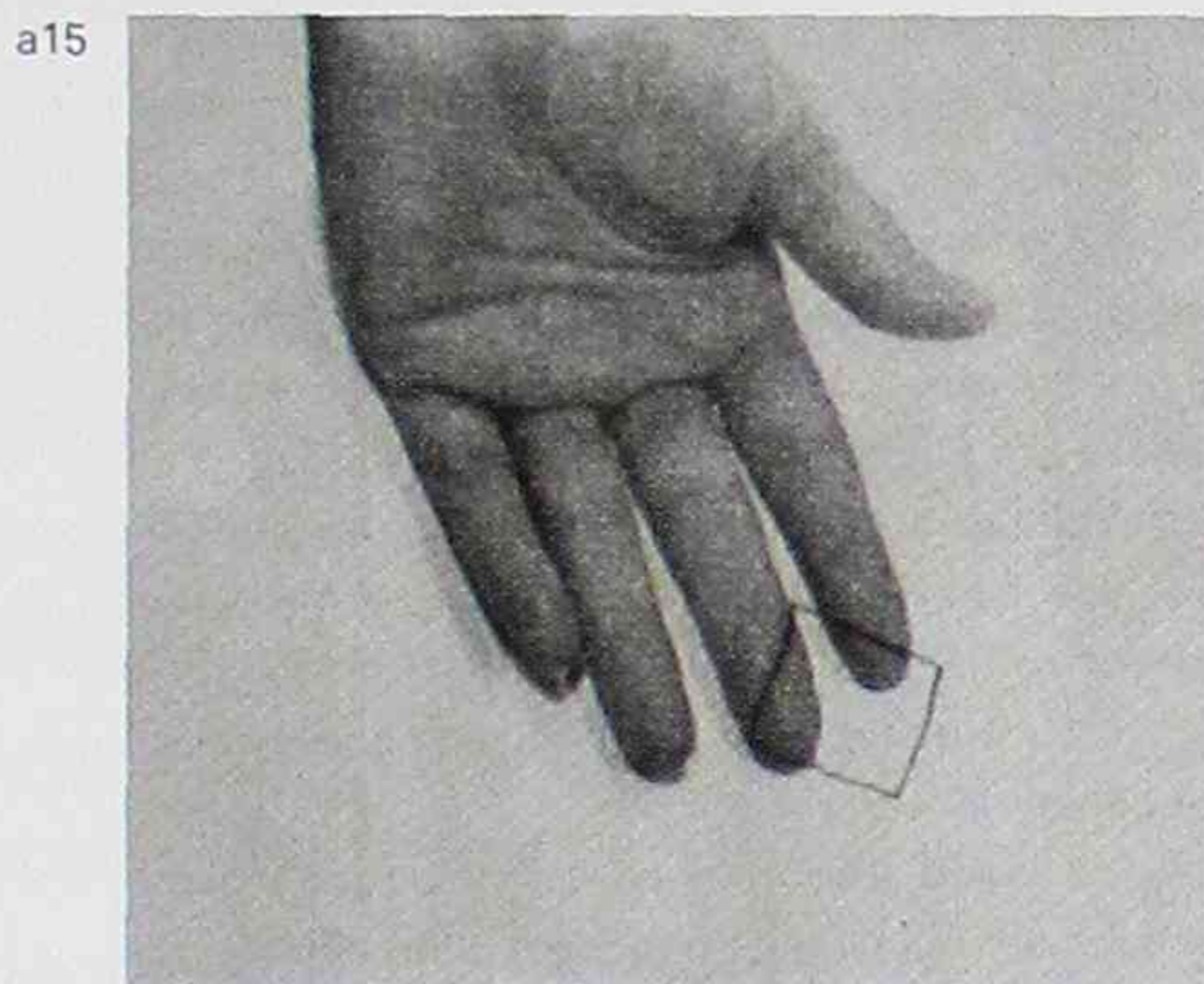
35 Ibid., 122.

36 Viittaan sanonnalla "katsojan eletty kokemus" minimalistiseen tapaan yksinkertaistaa teoksiaan siinä määrin, että katsojan katsomistapaan liittyvä kokemus omasta itsestä korostui, kun taas teokset jäivät ikään kuin osaksi katsojan prosessia. Ks. Michael Friedin teksti "Art and Objecthood" (1967), jonka mukaan teos on "hiljainen läsnäolija" katsojan liikkumassa tilassa. Fried, Michael. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press 1998, 148–172.

37 Lygia Clark aloitti vastaanoton vuonna 1976 palatessaan Pariisista Brasiliasta. Hän kehitti vuodesta 1966 lähtien "relaationaalisia objekteja" (*Objetos relacionais*), joita hän käytti terapeutisiin tarkoituksiin. Vuosina 1978–1979 Clark jatkoi terapiaa kotonaan Copacabanassa. "Taidemaailmassa" Clarkin terapiatyö jäi tuntemattomaksi, ja taidegalleriat ja -museot esittelivät pääasiassa Clarkin varhaisempia teoksia. Tarkemmin Clarkin terapioista löytyy tietoa Suely Rolnikin tutkimuksista. Rolnik, Suely. "The Hybrid of Lygia Clark." Teoksessa Borja-Villel, Manuel J. ym. (toim.). *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 1998, 341–348.

38 Esimerkiksi brasilialainen muusikko, säveltäjä ja laulaja Jards Macalé oli yli vuoden ajan Clarkin "asiakas" *Structuring the Self* -teoksessa tai -terapiassa. Jälkeenpäin Macalé kertoi haastattelussa vuonna 2005, kuinka menetelmä auttoi häntä. Haastattelu Suely Rolnikin tuottamassa videodokumentissa *Lygia Clark. From Object to Event*, joka oli esillä näyttelyssä *A History of Irritated Material*, Raven Row, Lontoo 2010.

39 Liliana Porter on Buenos Airesissa syntynyt newyorkilainen taiteilija, jonka teoksissa esiintyy nukkeja, leluja ja muita kodin esineitä. Teokset ovat kehittyneet isoista piirustuksista esinekoosteiksi ja valokuviksi. Kuvat (a14 ja a15) esittävät tekstissä kuvaamiani teoksia. Ramírez, Mari Carmen. "Illusive Fragments: Liliana Porter's Art of Memory." Teoksessa Marysol Nieves (toim.): *Liliana Porter: Fragments of the Journey*. New York: The Bronx Museum of the Arts 1992, 23 (s. 13-39).



40 Eva Hesse oli Saksassa syntynyt yhdysvaltalainen taiteilija, jonka maalaukset ja myöhemmin veistokset (tai tilateokset) tuovat esiin orgaanisia piirteitä, jotka aloittivat uusia suuntauksia – esimerkiksi feministisen taiteen – voimakkaan modernistisen kauden jälkeen 1960-luvulla. Eva Hessen tuskaiset kamppailut maalauksen kanssa johtuivat voimakkaan modernistisesta ilmapiiristä New Yorkissa 1960-luvun alussa (a16). de Zegher, Catherine. "Drawing as Binding/Bandage/Bondage: Or Eva Hesse Caught in the Triangle of Process/Content/Materiality." Teoksessa Catherine de Zegher (toim.): *Eva Hesse Drawing*. New York: The Drawing Center 2006, 59-116.

41 Hessen päämäärä oli keskittyä uudelleen piirtämiseen. Hänet oli kutsunut Saksaan tekstiilitehtailija ja taiteen kerääjä Arnhard Scheidt. Ibid.

42 Ibid., 74-75.

a16



43 "By projecting the pictorial plane into real space, she confronted it with a kind of amorphousness, the threat that a body 'that suffers in being organized in no way at all' lies behind the surface of that mirror seemingly 'pregnant' with its own *Gestalt*." Ibid., 75.

44 Mary Kelly on yhdysvaltalainen käsitetaiteilija, joka toimii myös opettajana ja kirjoittajana. Hänen teoksensa tutkivat kulttuuri-identiteettiä, erityisesti feminiinisyyden rakennetta ja länsimaisen kapitalismin voimasuhteita. Kellyn teoksilla on suhde teoreettiseen ajatteluun, esimerkiksi Sigmund Freudin ja Jacques Lacanin oppeihin.

45 Margaret Iversen tulkitsee kokonaisuuden Michel Foucault'n teoksen *Seksuaalisuuden historia* / pohjalta. Foucault'n mukaan nykyaikainen perheinstituutio kehittää ja kanavoi seksuaalisuutta sen sijaan, että se tukahduttaisi seksuaalisuutta. Lisäksi Foucault toteaa perhesuhteiden olevan yhteiskunnan erogeinen alue. Iversen, Margaret. "Visualizing the Unconscious: Mary Kelly's Installations." Teoksessa Iversen, Margaret, Douglas Crimp & Homi K. Bhabha (toim.). *Mary Kelly*. London: Phaidon 1997, 71 (s. 32-85).

46 "What I want is a specific relation between the meaning of the text, its materiality, and the site. You could say I'm interested in the narrative organization of space. Each project negotiates this differently." "Interview with Klaus Ottmann" Iversen ym. (toim.) 1997, 140.

Argentiinassa syntyneen newyorkilaisen Liliana Porterin (s. 1941)³⁹ teoksista välittyy omalaatuisia tarinoita, ja ne myös sisältävät oikeita esineitä kuvapinnan päällä. Porterin kuvatarinat luovat vaikutelman läpitunkemattomasta ja tiukasta pinnasta, minkä vuoksi koen esineet kupruiksi teoksen pinnalla. Esineiden tapa olla teoksissa tuntuu viittaavan Porterin liikkeeseen maalauspinnan takana. On kuin tekijä ojentaisi esineen katsojalle ja olisi samalla vankina pinnan takana (kuva a14). Mielenkiintoinen on myös Porterin vuonna 1973 valmistama pienikokoinen viisiosainen teos *The Square*, joka koostuu valokuvaatsauksista eli foto-gravyyreista. Yksi näistä esittää paperia, johon on piirretty pieni neliö. Se sijaitsee osin kuvan yläreunasta tulevan käden päällä, ja käsi ikään kuin luovuttaa neliön pinnalle (kuva a15). Vaikutelma on saatu aikaan piirtämällä osa neliöstä sormien päälle. Trikki on yksinkertainen mutta tehokas. Kuvasta puuttuvat kynä, kamera ja etsausvälineet, joilla teos tehtiin, mutta katsoja voi silti samaistua kuvan valmistamiseen liittyviin tuntemuksiin.

Clarkin ja Porterin tavoin myös Eva Hesse (1936–1970)⁴⁰ käsitteli teoksissaan kaksi- ja kolmiulotteisen esittämisen välistä eroa. Hessen matka Saksaan omille synnyinseuduilleen⁴¹ sekä tilaisuus työskennellä Saksassa vanhassa tekstiilitehtaassa materiaalipaljouden keskellä inspiroi häntä valmistamaan teoksia, joissa kaksiulotteinen esittäminen laajeni kolmiulotteiseksi. Hesse liimasi tekstiilitehtaan esineitä ja lankoja maalauspohjan pinnalle, levitti päälle kipsiä ja maalasi kaiken tämän päälle. Maalausten värit vähenivät kokeilujen edetessä, ja lopulta ne muistuttivat taiteilijan piirustuksia. Tämän jälkeen langan ja piirustuksen viivan välinen suhde jäi pysyvästi Hessen teoksiin.⁴²

Rosalind Krauss on väittänyt, että Hessen työt ilmentävät kieltäytymistä tai kyvyttömyyttä jättää maalaus tai pikemminkin piirustus. Krauss puhuu moniselitteisessä tekstissään siitä, miten Hesse kohtaa pinnan. Tällöin tapahtuu Kraussin mukaan jonkinlainen amorfinen muuntuminen, hajoaminen hahmottomaksi. Tulkintani mukaan taiteilija pystyy näkemään tämän itse ja siirtyy pinnan taakse ikään kuin piiloon, mutta on valmis ottamaan fyysisen hahmon tilassa.⁴³

Myös Mary Kellyn (s. 1941)⁴⁴ tuotantoon sisältyy kaksi- ja kolmiulotteisuuden välistä eroa tarkastelevia teoksia. Teoksessa *Pecunia* (1989) kaksiulotteinen ikään kuin kurkottaa kolmiulotteisuuteen seinältä. Teoksen muodon mallina ja lähtökohtana on käytetty tervehdys- ja onnittelukortteja, jotka on muunnettu tekstiä ja kirjaimia sisältäviksi taitelluiksi metallilevyiksi. Kirjaimet ja teksti käsittelevät naisen erilaisia rooleja äitinä, vaimona, siskona ja tyttärenä. Teosta on tulkittu postfeministisen teorian kautta⁴⁵, mutta tällaista teoriaa sovellettaessa jää käsittelemättä useita tämän tutkimuksen kannalta tärkeitä asioita. Teoksen rakentamiseen liittyvät seikat ovat olleet myös Kellylle merkittäviä. Hän kertoo omista intentioistaan teoksensa tekstiin nähden:

"Pyrin tavoittamaan tekstin, sen materiaalisuuden ja paikan välisen suhteen. Voisi sanoa, että olen kiinnostunut tilan narratiivisesta jäsentelystä, joka ilmaistaan jokaisessa projektissa omalla tavallaan."⁴⁶

47 "Conversation with Griselda Pollock". Iversen ym. (toim.) 1997, 130.

48 Teoksella on tunnistettava muoto, jonka lähtökohtana on tervehdyskortti, ja muotoa pitää katsella usealta etäisyydeltä, jotta pystyisi lukemaan sekä yksittäisistä kirjaimista koostuvia sanoja että tekstikokonaisuuksia. Tämäntyyppinen katselutapahtuma aiheuttaa usein katsojassa oman kehon vertailua teoksen kokoon nähden. Michael Friedin "Art and Objecthood"-kirjoituksen mukaan edellä kuvailtu tilanne synnyttää katsojassa tietoisuuden itsestä samassa tilassa teoksen kanssa. Kyseessä on etäännyttäminen, joka tekee katsojasta subjektin ja teoksesta objektin. Vaikka objekti on katsoamisen keskipisteessä, tilanne jää katsojalle – se on hänen tilanteensa.

49 Teksti muistuttaa minua päälle projisoitusta kuvasta, koska teoksen minimalistinen muoto on mielestäni niin erillinen. Voin verrata tekstiä myös haamukuvaan, jota pohdin aiemmin. Kuvassa (a17) *Pecunia*-teos.

a17



Keskustelussaan Griselda Pollockin kanssa Kelly käy läpi *Pecunia*-an moninaisia tasoja ja niiden suhdetta tekoprosessiin.⁴⁷ Asiaa verrataan tapaan, jolla ajatukset jäsentyvät kaaoksesta puhujan ymmärrettäväksi puheeksi. *Pecunia* on kuin seinästä ulkonevaa tekijän puhetta, ja puhuja sijaitsee ikään kuin seinän pintana.

Vaikka Kelly tutkii *Pecuniassa* kulttuuri-identiteettiä samoin kuin muissakin teoksissaan, *Pecunia* täyttää kaikki Michael Friedin esittelemät minimalismin tunnusmerkit. Näitä ovat toistuvuus, jatkuvuus ja esineellisyys (esimerkiksi katsottaessa Donald Juddin teoksia). Myös teoksen läsnäolemisen tapa viittaa minimalismin traditioon. Subjektille eli katsojalle teos on välinpitämätön seinällä tai lattialla sijaitseva objekti, jota Fried vertaa toisen henkilön hiljaiseen läsnäoloon.⁴⁸ *Pecunia* vastaa toki Friedin määrittelemää hiljaista läsnäolevaa henkilöä kun ajattelen sen muotoa, mutta samalla Kelly ottaa kantaa yhteiskunnallisesti.

Ymmärrän Kellyn teoksessaan siirtyvän Friedin "toisen henkilön hiljaista läsnäoloa" koskevasta käsityksestä mykkään sanomiseen, haluun sanoa, joka ilmenee potentiaalisena, vasta syntyvänä puheena. Kellyn tapa yhdistää minimalistisia elementtejä naisen identiteettiä käsitteleviin teksteihin on hämmentävä mutta samalla ymmärrettävä, jos ajattelee tekstin olevan ikään kuin projisoitu kuva minimalistisen muodon päälle⁴⁹. Näin *Pecunia* myös kommentoi minimalismia.

Edellä esittelemissäni Clarkin, Porterin, Hessen ja Kellyn teoksissa kaksiulotteisen muuttuminen kolmiulotteiseksi on mielestäni suhteessa taiteilijan olo- tai mielentilaan hänen tehdessään teosta. Tulkintani mukaan kaksiulotteinen pinta ei ole riittänyt taiteilijalle, vaan hän on lisännyt teoksiin ulokkeita, jotka ovat perustuneet aistimellisiin kokemuksiin, henkisiin kriiseihin tai sanomisen paineeseen. Näin teokset irtautuvat pinnasta samalla, kun oma identiteetti on kriisissä tai muutostilassa.

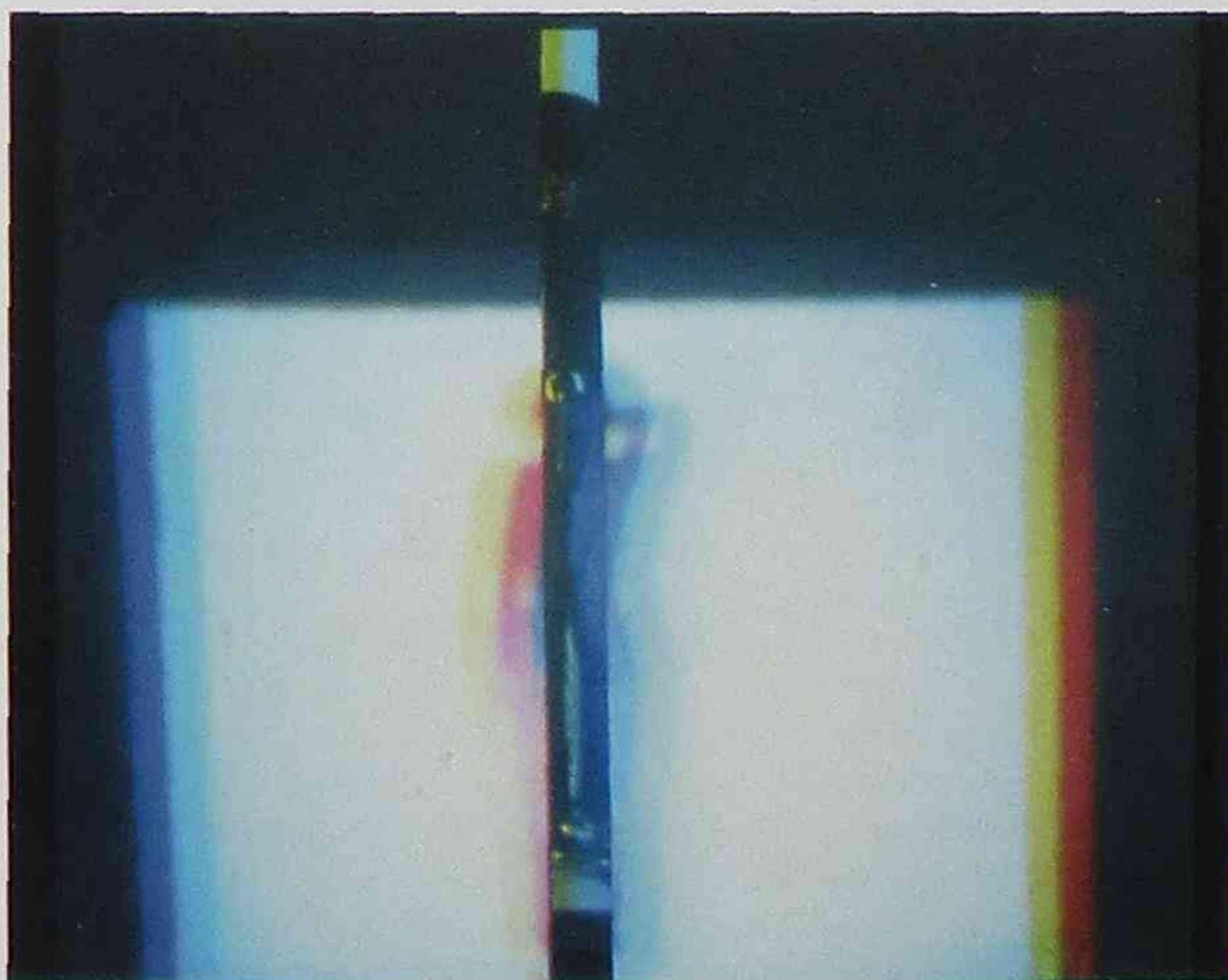
Oman ilmaisuni irtoaminen kaksiulotteisesta esittämisestä, maalauksesta ja sen kehikosta lähti kaipauksesta ja halusta luoda jotakin joka puuttui. Tekemiseni piti irrota pinnasta ja suuntautua siten, että saisin aikaiseksi jotakin käsin kosketeltavaa ja kolmiulotteisesti koettavaa. Muistan haluni kylpeä värimassassa ja juoksuyritykset seinälle projisoimaani videomaisemaan.⁵⁰ Kotikäväni ratkaisin *Mami*-videolla, jossa haastattelin äitiäni hänen lapsuudenmuistoistaan. Tämä video oli osa usean tilallisen teoksen kokonaisuutta.⁵¹

Kun projisoin kuvan itsestäni arjisissa tilanteissa erilaisten kappaleiden ja huonekalujen päälle, minusta tuli kuva ja "piirros" todellisen muodon pinnalla. Olin haamu menneestä hetkestä ja tulini osaksi kuvallista historiaa. Menetys, kaipaus ja irtautuminen olivat minulle merkittäviä aiheita sekä mielentilan kannalta että visuaalisella tasolla. Mielen ja visuaalisen tilan yhdentymiseen liittyy antropomorfisuutta, hahmon ilmenemistä ja illuusiomaista kehollisuutta varsinkin, kun liikutaan kaksi- ja kolmiulotteisuuden välitilassa.⁵²

Työhuoneeni on kuin valkoinen kuutio⁵³, jota mieleni tekee täyttää ja lopuksi näyttää muille, mitä tein siellä. Niukkuus ja sen tuottama selvyys ovat minimalismin määreitä. Minulle minimalismi on tapa ilmaista asioita niukasti tai pelkistetyksi: se on kuin viiva tai työkalu, jolla piirretään paperille kaavamainen luonnos. Kummallinen tunne valtaa minut kun kirjoitan minimalismista,

50 Värimassassa kylpeminen ei onnistunut vaikeasti hankittavan materiaalin vuoksi, sillä ainut vaihtoehto tuntui olevan sirkusissa käytetty värilinen pilailuaine. Videomaisema taas liittyi suoraan ulkomaille asuvan poikaystäväni kaipamiseen, ja päästäkseni hänen luokseen halusin juosta toiseen paikkaan, videokuvaan.

51 *Mami*, 1991, video, 3.5 min. Nuorten 44. näyttely, Helsingin Taidehalli 1991. *Mami*, 1991, kahdesta videosta (20 min ja 7 min), muovikalvosta rakennetusta tilasta, keittiötikkaista ja videolaitteistosta koostuva tilanneveistos. Galleria Pieni Agora, Helsinki 1991; Lumen 10, Retretti, Punkaharju 1992; Containers, Kööpenhamina 1996.



a18

52 Kuva teoksesta *Seisova*, 1990 (a18).

53 Teokseni ovat minimalismin jälkeläisiä, ja minimalismi on kuin tatuoitu niihin. Myös minimalismin jälkeen tulleet käsitetaide ja installaatiotaide ovat vaikuttaneet taiteelliseen ilmaisuuni ratkaisevasti.

on kuin se olisi tuttu kaveri tai kotoinen asia. Minimalismi on helppo asia, se on vain muoto. En ihmettele Michael Friedin hurmioitumista hänen kirjoittaessaan ”Art and Objecthood” -tekstin.

Minimalismissa korostuu katsojan asema, jossa hänen reaktioitaan ei voida hallita eikä ennakoita.⁵⁴ Mielestäni minimalistinen teos on kuin kirja ja teoksen osat kuin yksittäisiä sanoja. Omissa teoksissani kirjaa vastaa tila ja yksittäistä sanaa jokin teoksen osa, liikkuva kuva, ääni, teline, laite, peili tai läpinäkyvä kangas.

⁵⁴ Kaikki teokset luonnollisesti aiheuttavat tapahtumia kokijan mielessä, mutta minimalistisessa taiteessa kokijan rooli korostuu entisestään. Tämä asia on vaikuttanut laajasti kuvataiteen kehittymiseen ja tulkintoihin siitä asti, kun minimalistisia teoksia alettiin esittää.

⁵⁵ Viittaa muistiinmerkintöihin ensimmäistä kertaa kappaleessa 2.1, Ristiä. Tilanneveistoksen määrittelyyn palaan tekstissäni myöhemmin.

Tutkimukseni tärkein käsite, tilanneveistos, rakentuu tapahtumien varaan. Ne etenevät seuraavasti: teoksen valmistelu lähtee liikkeelle tilanteestani, jota tutkimalla valmistan muistiinmerkintöjä esitettäväksi tilassa. Näiden muistiinmerkintöjen asettelu on lähtökohta kuvanveistolle, joka toteutuu konkreettisesti havainnon ja materiaallisen tekemisen kautta, kuten muotoiltaessa savea tai veistettäessä puupölkkyä. Perinteisessä kuvanveistossa tuloksena syntyisi kappale, mutta minun toiminnassani jokainen havainto tuottaa oman osansa tai kappaleensa. Kun katsoja kohtaa tällaisen veistoksen, hänellä on edessään useasta osasta koostuva esitys (osat ovat lisäksi osia minun tilanteestani), ei vain yksi kappale. Hän siis katsoo menneitä tilannettani, johon hänellä on mahdollisuus samaistua, mutta samalla hän luo itse uuden oman tilanteensa. Tilanneveistokseen sisältyy siis vähintään kaksi tilannetta, ja siinä liikutaan muistiinmerkintöjeni⁵⁵ kautta omasta tilanteestani katsojan tilanteeseen.

⁵⁶ Merleau-Ponty, Maurice. ”Cézannen epäily”. Suom. Irmeli Hautamäki. Taide 1993: 1, 33-45. (”Cézanne’s Doubt”, in Merleau-Ponty, *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*. Toim. Galen A. Johnson. Evanston: Northwestern UP, 1993, 59-75).

⁵⁷ Ibid. 67, 63.

Tilanteeni muistiinmerkintä muistuttaa perinteistä maalausprosessia. Yhtenevyyksiä löydän esimerkiksi Maurice Merleau-Pontyn kuvailemasta Paul Cézannen maalausprosessista, jossa ilmenee Merleau-Pontyn mukaan ero subjektin ja objektin, aistien ja älyllisyyden väliltä.⁵⁶ Cézanne tutki kohdettaan kaikin mahdollisin tavoin, esimerkiksi karttojen ja kävelyn avulla. Maalatessaan hän kuitenkin unohti kaiken tämän ja havainnoi spontaanisti, kokonaisvaltaisesti ja primitiivisesti kohteita, minkä vuoksi hänen oli hylättävä klassinen keskeisperspektiivi. Maalauksissaan Cézanne luopuu klassisesta perspektiivistä. Ajattelen, että luopuminen on lähtöisin kunkin havainnon ja muistiinmerkintän erillisyydestä toisiin havaintoihin nähden. Havaintojen ja muistiinmerkintöjen välissä on liikettä – uudet pään, silmien ja käden liikkeet. Tuloksena maalaus pohja täyttyi ilman perinteistä perspektiiviin perustuvaa tai kuvallista järjestystä. Cézanne kuvailee tapahtumaa: ”Maisema ajattelee minun kauttani ja minä olen sen tietoisuus”. Kun Cézannelta kysyttiin eivätkö luonto ja taide ole erilaisia, hän vastasi: ”Haluaisin yhdistää ne. Taide on henkilökohtaista havaitsemista.”⁵⁷

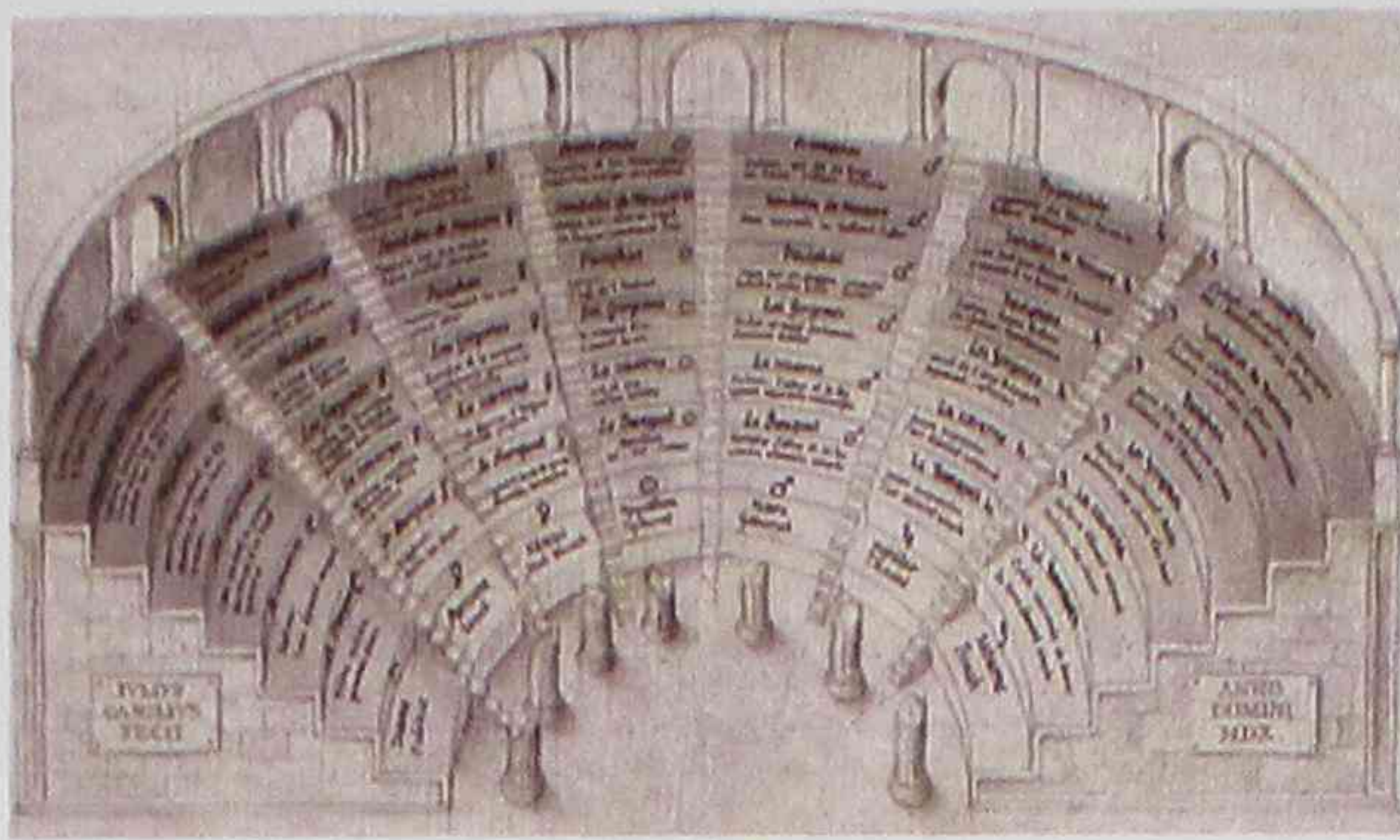
Havaintojen yhdistäminen ja niiden järjestämisen tapa on mielestäni kaikkein henkilökohtaisin osuus teoksen tekemisessä. Havaintoja yhdistämällä on mahdollisuus välittää katsojalle uusia ajattelun muotoja.

MUISTIN TILA. CAMILLON MUISTITEATTERI JA KATSOJA Ajattelun rakenteen tutkimisen tärkeimpiä päämääriä on vuosisatojen ajan ollut mielen toimintojen hyödyntäminen. Tähän prosessiin kuului muistitekniikoiden kehittäminen. Muistitekniikoihin puolestaan liittyy tilallisia ulottuvuuksia, jotka ovat tutkimukseni kannalta

58 Aurasmaa, Anne. *Salomonin talo*. Helsinki: Yliopistopaino 2002, 217–239.

59 Arkkitehtonisessa muistitekniikassa käytettiin muistelun apuna ihmistä, rakennusta, kaupunkia tai pientä ruhtinaskuntaa. Ibid. 223

a19



60 Giulio Camillo, kutsumanimeltään Delminio, oli italialainen humanishti ja filosofi. Camillo oli oppinut henkilö ja toimi muun muassa opettajana. Hän oli kuuluisa utopistisesta tiedon tai muistin teatterista, jota pidetään nykyajan tietosanakirjan alkumuotona. Kuva (a19) esittää piirrosta muistiteatterista. Viglius kuvaa Camillon teatteria kirjeessään Erasmuselle seuraavasti:

The work is of wood, marked with many images, and full of little boxes; there are various orders and grades in it. He gives a place to each individual figure and ornament, and he showed me such a mass of papers that, though I always heard that Cicero was the fountain of richest eloquence, scarcely would I have that one author could contain so much or that so many volumes could be pieced together out of his writings... He calls this theater of his by many names, saying now that it is a built or constructed mind and soul, and now that it is a windowed one. He pretends that all things that the human mind can conceive and which we cannot see with the corporeal eye, after being collected together by diligent meditation, may be expressed by certain corporeal signs in such a way that the beholder may at once perceived with his eyes everything that is otherwise hidden in the depths of the human mind.

Yates, Frances A. *The Art of Memory*. Chicago: The University of Chicago Press 1966, 131–132.

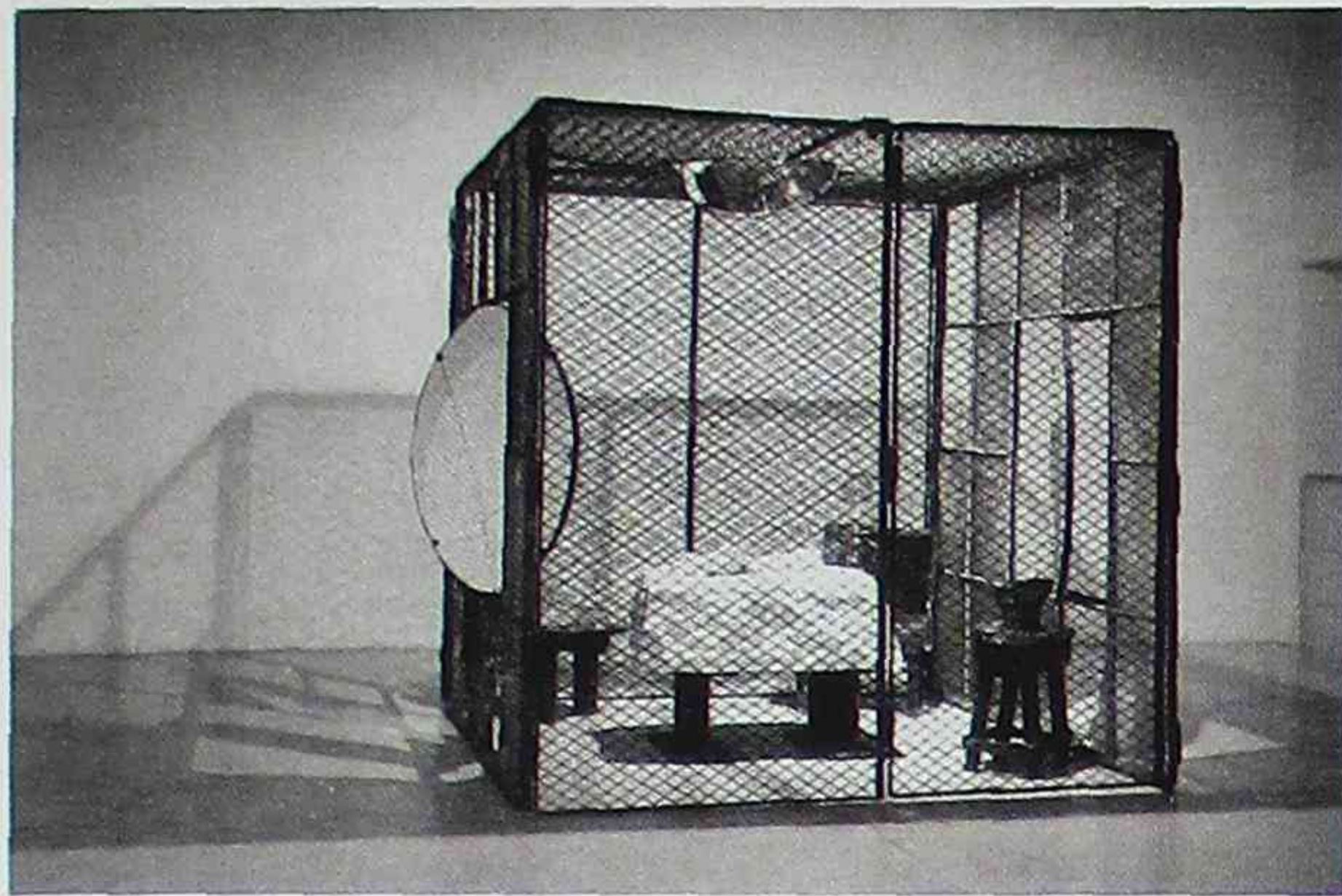
61 Harrison Weir, Emily. "Art Historian Bettina Bergmann Makes Reconstructions of Things Past." *Vista*, Summer 1997. <http://www.mtholyoke.edu/offices/comm/vista/9706/3.html> (Tark. 21.8. 2011).

62 Ibid.

mielenkiintoisia. Taidehistorioitsija Anne Aurasmaan mukaan muistitekniikat⁵⁸ luotiin edesauttamaan puheiden pitoa aikana, jolloin puheita pidettiin tärkeänä ilmaisun lajina. Arvostetuin arkkitehtoninen⁵⁹ muistitekniikka perustui kahteen tekijään, kuvitellussa tilassa liikkumiseen ja tunteiden kykyyn vahvistaa muistijalkia. Aurasmaa selvittää, kuinka "Ad Herennium -tekstin mukaan tämä tilallis-kuvallinen muisti perustui rauhallisten ja hyvin valaistujen sopivankokoisten tilojen tasaisin välein rytmitettyyn nauhaan, johon kuhunkin taustaan sijoitettiin yksi muistettava kuva-aihe." Asettelistasta annettiin myös neuvoja: muistojen asettamisessa katsottaviksi tuli olla tarkka muistojen välisen etäisyyden suhteen. Etäisyydellä oli vaikutusta sisäiseen ja ulkoiseen silmään. Jos kuvat sulautuisivat toisiinsa, tämä estäisi tärkeän mielensisäisen tilasarjan, jossa kukin asia nousisi esiin oikealla hetkellä ja tukisi puheen vaatimaa lineaarista ajattelua.

Giulio Camillo (n. 1480–1544)⁶⁰ kehitti muistitekniikkaa kolmiulotteisempaan suuntaan ja kohti vapaampaa mietiskelyä. Tätä varten hän suunnitteli muistiteatterin, jonka pääasiallinen tehtävä ei enää ollut puheen sanojen muistiin palauttaminen vaan näkemyksen tuottaminen pohtijalle. Muistiteatterista olisi tullut niin suuri, että Camillo tyytyi ensin tekemään pienoismallin, jonka sisään mahtui vain yksi ihminen kerrallaan. Kokonaisuuden oli tarkoitus kuvata universumia ja valmiin version piti sisältää kaikki tieto. Teatterikatsomon muotoiselle paikalle Camillo oli tuonut veistoksia ja tekstilaatikoita. Lopullisessa versiossa näiden tilalla piti olla huoneet, jotka oli koristeltu viittauksilla kyseisten tilojen takana olevien huoneiden sisältöihin. Jokainen teema muodosti arkkitehtonisen kokonaisuuden ja oli oma pieni maailmansa. Mitä syvemmältä tiloja kukin tutki, sen yksityiskohtaisempaa tietoa hän sai. Valmis yhden hengen pienoismalli kiinnosti valveutunutta yleisöä eri puolilla Eurooppaa, ja mallia lähdettiin varta vasten katsomaan. Rakennettuja tiloja, esineitä ja niiden järjestystä haluttiin vertailla omiin tietoihin ja pohtia uutta universumin järjestystä, jossa kokija itsekkin oli läsnä sekä fyysisesti että psyykkisesti.

Taidehistorioitsija Bettina Bergmann sivuaa artikkelissaan⁶¹ mielenkiintoisesti tilan, muistin ja pienoismallin suhdetta. Bergmann halusi selvittää, miltä tuntui elää Rooman aikaisessa valtakunnassa. Tämän tuntemuksen hän sai vieraillessaan Jasonin talossa Pompeijissa, joka hautautui tulivuoren purkautuessa vuonna 79 jKr. Jasonin talossa Bergmann innostui kuvittelemaan, miltä seinillä olleet rapistuneet paneelit olivat alun perin näyttäneet. Tämän jälkeen Bergmann päätti tehdä pienoismallin, joka perustui paikalla käyneiden kirjoituksiin, olivat ne sitten ikivanhoja tai uusia tai liittyivät arkeologisiin raportteihin tai Bergmannin varhaisempiin omiin tietoihin. Bergman sai selville muun muassa sen, että kuvat juhlatilan seinille oli järjestetty niin, että halutesaan levätä ateriointisohvalla vieras saattoi katsella niitä matalalta. Historiallisia tapahtumia esittävät kuvat eivät olleet pelkästään koristeita, vaan ne stimuloivat ajattelua visuaalisesti.⁶² Bergmannin pienoismallin avulla tekemät tutkimukset kertovat monenlaisista asioista. Minulle mielenkiintoisinta on tapa jolla Bergmann samaistuu Rooman aikaiseen maailmaan ja silloiseen tilajäsentelyyn. Jäsentely on yhteydessä mielen tapahtumiin, joista kiinnostuin tutustuessani muistitekniikoihin ja Camillon muistiteatteriin.



63 Louise Bourgeois teki pitkän uran taiteilijana. Hänen tuotantonsa koostuu maalauksista, veistoksista ja tilateoksista. Bourgeois'ille samoin kuin Lygia Clarkin työskentelylle on luonteenomaista se, että teosten muoto muuttuu ajan myötä. Bourgeois'ta pidetään feministisenä taiteilijana kuten Eva Hesseä ja Mary Kellyä.

64 Väitteeni perustuu kokemukseeni Bourgeois'n retrospektiivisestä näyttelystä Tate Modern -museossa Lontoossa vuonna 2008.

65 Coxon, Ann. *Louise Bourgeois*. London: Tate Publishing 2010.

66 Kyseessä on poiminta videodokumentista, jonka näin Lontoon Tate Modern -museossa Bourgeois'n retrospektiivin yhteydessä. Näyttelyssä oli esillä videodokumentti, jossa Bourgeois istui sellissä ja katseli muistiesineitään. Hänen katseensa liikkui esineestä toiseen ja hänen käteensä koskettivat niiden osia. Samalla hän kertoi pehmeällä, haaveilevalla äänellä menneisyydestään, tapaili tapahtumia ja tilanteita ja vaipui toiseen maailmaan. Bourgeois'n sellien voi ajatella olevan jopa "häiritsevien asioiden muistiteattereita", kuten Jyrki Siukonen huomautti joulukuussa 2010 hänen kanssaan käymässäni keskustelussa.

UNEN JÄRJESTÄYTYMINEN Kun seuraan puhe-esityksiä, luentoja tai luen inspiroivaa tekstiä, saatan nähdä niissä muotoja. Puhujan, luennoitsijan ja kirjoittajan mieli on muodostanut kokonaisuuksia, jotka voidaan esittää peräkkäisten ajatelmien kautta. Sanojen muodostus on automaattista. Kun sanoista ja ajatelmista saa aikaan omaperäisen oman maailman, jossa voi liikkua ja määrittää sen rajoja, puhutaan jo teoriasta. Filosofien teorioista pystytään piirtämään kaavakuvia. Esimerkiksi G. W. F. Hegelin teoriassa dialektiikkaa kuvaa spiraali.⁶⁷ Jacques Lacanin ajatuksia ilmentään kirjaimilla ja nuolilla. René Descartesin tieteiden jako tapahtuu tiedonpuun avulla. Theodor Adornon taidekäsitteys on monien mielestä ikkunaton ja kiinteä kuin kananmuna.⁶⁸

Filosofi Martin Heideggerin kielikuvat toivat mieleeni syviä rotkoja, vuoria ja ilmestyksenomaisia temppeleitä. Kun kuuntelen filosofista luentoa, voi muistiinpanovihkooni ilmestyä myös alitajunnan omaista visuaalista kirjoitusta, kuvia. Puhe aktivoi minua keksimään uusia kuvioita, visuaalisia oivalluksia. Nämä hetket tuntuvat minusta kaikkein tärkeimmiltä, aivan kuin olisin saanut aarteiden. Usein visuaaliset oivallukset jäävät mieleeni niin pitkäksi aikaa, että voin toteuttaa niiden avulla materiaalisen rakennelman. Visuaalisia oivalluksia voi nousta esiin myös unen ja valvetilan välimaastossa. Silloin muistiinmerkintä on vaivalloista mutta palkitsevaa, vaikkakin siihen on paljon vaikeampaa luottaa, koska oma muisti ja mieli tuntuvat olevan olomuodossa

ESINEIDEN JÄRJESTYS. LOUISE BOURGEOIS Esineiden järjestys tilassa vaikuttaa katsojaan. Järjestyksellä on olennainen osuus aiemmin esittelemieni taiteilijoiden valmistaessa teoksia, ja voisi jopa puhua järjestelystä taiteen työkaluna. Mary Kelly kertoi narratiivisesta järjestelystä tilassa, Liliana Porter järjesti osat paperille jatkumoksi, ja Lygia Clark asetti konkreettisesti teoksen katsojan uudelleen järjesteltäväksi ja siten käsiteltäväksi. Sigmar Polke puolestaan antoi mielensä kuvaston ilmestyä verkkopaperille, ja Paul Cézanne yhdisti maalausprosessissa kehonsa ja mielensä ja sai aikaan primitiivisen, perspektiivistä irtautuvan järjestyksen. Käsittelen seuraavaksi ranskalaissyntyisen Louise Bourgeois'n (1911–2010)⁶³ selliaiheisia teoksia, joissa mielen ja esineiden suhde tulee kiinnostavasti esiin.

Louise Bourgeois'n varhaisempi tuotanto koostuu sekä yksittäisistä teoksista että useita osia sisältävistä orgaanisista kokonaisuuksista. Varhaisia kokonaisuuksia ja myöhempiä selliteoksia (kuva a20) yhdistää se, että niiden osat ovat erityisissä suhteissa toisiinsa.⁶⁴ Vuonna 1980 Bourgeois sai käyttöönsä suuren salin entisestä tekstiilitehtaasta. Se mahdollisti uudenlaisten, entistä laajempien ja moniosaisempien teosten, sellien, työstämisen. Sellit ilmensivät Bourgeois'n psyykkistä tilaa, ja niitä pidetään taiteilijan kaikkein omaelämäkerrallisimpina teoksina.⁶⁵ Selleissä olevat esineet ovat Bourgeois'ille merkityksellisiä, koska omien sanojensa mukaan hän käsittelee niiden avulla menneisyyttään ja pääsee näin eroon häiritsevistä muistoista.⁶⁶ Bourgeois asetteli esineet tarkasti muistinsa mukaan, ja lisäksi esineiden välit eivät olleet liian pitkiä, jotta muistaminen ei olisi keskeytynyt. Katsojalle välittyy silloin muistamisen tapahtuma tai rytmi. Katsojan muistamisen kohteina eivät kuitenkaan voi olla Bourgeois'n muistot, vaan kohteiksi siirtyvät katsojan omat muistot.

⁶⁷ Hegelin dialektiikan mallissa kehitys tapahtuu ylöspäin spiraalimaisesti tiettyyn pisteeseen asti. Laura Werner, luento Hegelistä, Kuvataideakatemia 14.2.2007.

⁶⁸ Arto Kuorikoski, luento Kuvataideakatemiassa 17.3.2006.

jossa oivalluksia on vaikeaa hahmottaa tarkasti. Muistikuvat uhkaavat sekoittua unen kaaokseen, joka tuntuu olevan ainaisessa liikkeessä.

Unen tai mielikuvan suhdetta tilallisiin rakennelmiin tutkin aikanaan laajassa näyttelyssäni Helsingissä vuonna 1997.⁶⁹ Sijoitin viidestä erilaisesta suorakaiteen muotoisesta huoneesta koostuvaan tilaan teoksiani niiden koon ja pimennystason vaatimusten mukaisesti. Teosten väleihin, alkaen eteisestä heti sisäänkäynnin vierestä, liimasin tekstejä. Valmistin kirjaimet muotin avulla kipsistä. Tein niistä puolentoista sentin korkuisia ja noin puolen sentin paksuisia reliefejä. Kyseessä oli mahdollisimman neutraali ja muodoltaan niukka tekstityyppi, jota pystyi lukemaan samalla korkeudella, suunnilleen silmien tasalla, koko näyttelyn ajan. Vaivalloisen tekniikan ja paljon työtä vaativan tekstin sisältö oli hämärä ja vain osittain ymmärrettävä. Lähtökohtana oli muistiinmerkitty uni. Erilaisten aiheilmien ja kuvailujen epäloogisuus oli ilmeistä, ja sen takia vierailijalla oli mahdollisuus yhdistää niitä keskenään mielivaltaisesti. Tekstin välittämän unen epäloogisuus oli prologi tai ohjenuora siihen, miten toivoin koko näyttelyä lähestyttävän.

Teosten dokumentointia oli vaikeaa ajatella mielekkäästi. Valaistuksen ja katsomisetaisyyden alituinen vaihtelu teki videolle tallentamisen melkein mahdottomaksi. Jos olisin ottanut pelkkiä valokuvia, yksityiskohdat olisivat näyttäneet erittäin selviltä. Ne eivät kuitenkaan olisi kertoneet mitään siitä, miltä tuntui lukea tekstiä ja kohdata tekstin välissä olevat teokset, ottaa muutama askel taaksepäin ja jatkaa sen jälkeen tekstin lukua. Päätin ottaa riskin ja tehdä videodokumentin, jossa seurataan tekstiä huone kerrallaan. Tällöin välissä olevista teoksista läjähtää valo kuva-ruutuun, eikä niistä saa selvää. Tämän jälkeen näytin kunkin huoneen kokonaisuutena niin, että projisoitavia sisältäviä teokset näkyivät.

Katsomisetaisyyksien ja valon määrän vaihtelut sekä liikkuvan kuvan käyttö ovat teoksissani toistuvia ominaisuuksia. Tämä tekee helpon ja loogisen dokumentoinnin mahdottomaksi. Edellä kuvaillusta videodokumentoinnista selvisin kuitenkin unitekstin avulla. Se satoi dokumentissa epäloogiset ja visuaaliset valoilmiot yhteen muun materiaalin kanssa.

Näyttelyssä yhdistin projisoinnin haamumaisen luonteen todelliseen tilaan, valokuviin ja tekstiin. Menettelyssäni oli kysymys kaksi- ja kolmiulotteisuuden suhteesta toisiinsa. Vertaan seuraavaksi niiden suhdetta erilaisiin vastakkainasetteluihin: esimerkiksi Galerie Arteen näyttelyssä 1997 tällaisia olivat liike ja pysähdys, ajatus ja materia, tunne ja tieto sekä kuviteltu ja todellisuus.

Uni ei ole totta. Unesta heräämisen jälkeen voi kuitenkin tuntua siltä, että kokemuksena unta voisi verrata todellisiin kokemuksiin. Teoskaan ei ole todellista arkista elämäämme, sillä kokemus siitä kuuluu mielen toimintoihin. Olikohan tarkoitukseni vapauttaa teosta koskeva kokemus ja siirtyä teoreettisten kontekstien tulkinnasta unitekstin avulla mielikuvituksen suuntaan? Ja jos halusin verrata teoksen kokemusta kokemukseen unesta, mitä kolmiulotteisuus oli siinä? Unen muotoa on vaikea kuvailla, mutta ainakin minulle unet ovat enemmän kolmi- kuin kaksiulotteista.



a21



a22

69 Galerie Artek, Helsinki 1997 (kuvat a21, a22 ja a 23)

Galerie Artekin näyttelyn uniteksti oli reliefi, ei Letraset-liimateksti seinällä, eli sillä oli selvä kolmiulotteinen muoto. Uni voisi olla mielessä tapahtuvaa kolmiulotteista todellisuutta. Asettamalla unitekstin ja videoteoksen samaan tilaan halusin luoda katsojalle kokemuksen unen ja toden välisestä alueesta.

Kuvataiteilija Lauri Anttila on kertonut Kanadan intiaanien tekevän päätöksiä esimerkiksi veneretkelle lähdöstä vasta nukuttuaan yön yli.⁷⁰ Jotkut ihmiset haluavat panna asioita "mietintämyssyyn" pohtiessaan tai harkitessaan niitä. Asioita haudotaan mietintämyssyssä yleensä kauemmin kuin yhden yön, joskus jopa kuukausia. Asiaa pohditaan silloin vapaasti. Unen voi käsittää jonkinlaiseksi yksityiseksi harkinta-ajaksi ja -tilaksi. Haluaisin teoksillani olevan samanlaisia piirteitä kuin henkilökohtaisella muistilla tai unella. Toivon, että tapani järjestää ne tilaan noudattaa irrationaalista järjestystä, joka aktivoi kokijaa pohtimaan hänen omaa alitajunnan järjestystään.



a23

70 Keskustelu professori, kuvataiteilija Lauri Anttilan kanssa vuonna 1998.

SAMAISTUMINEN. MAISEMA: WALKER, CONSTABLE, CHATWIN

Kiinnostukseni mielen toimintaan on johdatellut minut varsin odottamattomien ilmiöiden ääreen. Silmäkääntötempot, joiksi George Mélièsin teatteriesityksiä kutsuttiin, ja Sigmar Polken esille tuomat taikurit, maagikot ja ihmeidentekijät sivuavat Alice Walkerin⁷¹ tarinaa, joka teki minuun suuren vaikutuksen. Hänen kirjaansa *Temple of My Familiar* (1989) sisältyy fiktiivinen tarina mustasta amerikkalaisesta naisesta, joka etsiessään omaa identiteettiään samaistuu erilaisiin historiallisiin tapahtumiin. Esimerkiksi ohittaessaan puron metsässä nainen tietää, että juuri samassa paikassa kaksi poikaa oli uittanut veneitään. Tarinan nainen pystyy samaistumaan erittäin tarkkoihin yksityiskohtiin, ja ennen kaikkea hän saattaa kokea ne tuntemukset, joita paikoissa koettiin. Nainen uskoo kykynsä niin suuresti, että luennoi julkisesti Afrikasta tuotujen orjien oloista. Tällöin hänen lähtetään olivat hänen omien henkisten kykyjensä tuottamat näyt.

Walkerin fiktiiviseen tarinaan sisältyy kiehtova ajatus. Voisiko samaistumalla tavoittaa uusia mielen visioita ja uutta tietoa, jota ei muuten pystytä saavuttamaan: joko arkistoimatonta tietoa tai peräti tietoa, jota ei ole edes tajuttu olevan olemassa?

71 Alice Walkerin (s. 1944, Georgia, Yhdysvallat) "oma kokemuspäiri vaikuttaa elävänä taustana hänen romaaneissaan: köyhä etelä, naisen asema, mustien oikeudet nousevat esiin". Esittely on poimittu hänen romaanistaan *Meridian* (1976). Walkerin kuuluisin romaani on *The Colour Purple* eli *Häivähdys purppuraa* (1982). *Temple of My Familiar* julkaistiin vuonna 1989 eli seitsemän vuotta myöhemmin.

Näkymiin samaistuminen, itseni sijoittaminen niihin ja uusien ajatusten ja näkymien löytäminen on ollut joidenkin teosteni lähtökohta. Pidän samaistumista esimerkiksi tutkimukseni tärkeimmän teoksen *Läpinäkyvän* lähtökohtana.⁷² *Maisema*-teokseni⁷³ lähtökohta oli samaistuminen useaan näkemääni teokseen, kuvaan tai lukemaani tarinaan, joihin palaan myöhemmin. *Maiseman* runko noudattaa melkein samaa geometrasta muotoa kuin aiemmat työni, nelisivuista katkaistua pyramidia, joka myötäilee projisoinnin valokeilaa. Runon päälle on ommeltu valkoisesta kanavakankaasta⁷⁴ kuori, jonka etusivulle on painettu kuva. Kehikko on ripustettu seinälle siten, että edestä projisoitu videokuva on nähtävissä kankaan läpi rungon sisäpuolella ja samoin sen etusivulla osana painettua kuvaa.

72 *Läpinäkyvä*-teoksessa visuaalisten näkymien lisäksi samaistumista käsitellään myös keskustelussa, joka käydään yhdessä teokseen kuuluvassa videossa.



a24

73 *Maisema*-installaatio (1992) koostuu videosta ja seinään kiinnitettävästä rautakehikosta, jonka etuosassa on kankaaseen painettu kuva Constablen maalauksesta. Aikavälinäyttely, Nordic Art Center, Helsinki 1992 (a24). Kuvasta näkyy myös se, että monista muista teoksistani poiketen tämän teoksen muoto on melkein kuutiomainen. Kaavakuva teoksesta sivulla 6.

74 Kanavakangas on tärkeä harsomaista kangasta, jonka langat ovat tassavälein. Pohjakangas peitetään kokonaan kirjontalangalla. Suomessa tehtiin paljon kanavakankaita 1950-luvulla, erityisesti eläin- tai maisema-aiheisia kuvia ja taidejäljennöksiä.

a25



75 John Constable on John M. William Turnerin ohella yksi Englannin tunnetuimmista romanttisista maisemamaalareista.

76 Löysin alkuperäisen maalauksen kuvan (a25) näyttelyluettelosta australialaisesta kirjastosta vuonna 1992.

77 Constablen kiintymys äitiinsä, vaimoonsa ja kotiseutunsa ihmisiin oli tunnettua. Bailey, Anthony. *John Constable: A Kingdom of His Own*. London: Vintage 2007.

78 Australialainen maalari Frederick McCubbin kuvasi tapahtumia elämästä Australian erämaassa ("bushlife"). Hän kuului Heidelbergin koulukuntaan, joka perustui ulkoilmamaalaukseen ja impressionistiseen traditioon.

79 Bruce Chatwin (1940–1989) oli englantilainen matkakirjailija, toimittaja ja kuvataiteen asiantuntija. *Näkymättömät polut*-romaanin (*Songlines*) hän kirjoitti vuonna 1987. Chatwinin tunnetuin teos on vuonna 1997 ilmestynyt *Patagonia, Patagonia*.

a26



Teoksen etusivulle painettu kuva esittää John Constablen⁷⁵ (1776–1837) maalausta naisesta, jolla on kantamus. Maalaus on tummasävyinen, ja nainen on selin ja pienikokoinen verrattuna maisemaan. Maisemaan kuuluvat pieni lammikko, taivasta ja metsän keskellä erottuva aukko, jota kohti nainen mahdollisesti kävelee. Todennäköisesti alkuperäinen maalauskin oli pieni,⁷⁶ koska Constablella oli tapana maalata vaellellessaan pitkin kotiseutuja.⁷⁷ Löysin maalausta esittävän kuvan Australiasta tutkiessani yksin olemisen teemaa maisemassa. Löysin myös toisen maalauksen, jossa oltiin yksin: australialaisen maalarin Frederick McCubbinin (1855–1917)⁷⁸ teoksen *The Lost Child* (kuva a26). Maalauksen yksityksissä olevan henkilön koko suhteessa maisemaan ei sopinut omaan teokseeni, mutta teos vaikutti silti omaan aiheeseeni. Olin lukenut samoihin aikoihin myös Bruce Chatwinin⁷⁹ *Songlines* -romaanin, jossa saksalaistyttö tekee traagisen ratkaisun, koska kokee ristiriidan eurooppalaisen kulttuurin ja Australian alkuperäisväestön kulttuurin välillä. Hän eksyttää itsensä tahallaan pyöräilymatkalla Australian autiomaahan, menehtyy ja maatu osaksi luontoa ja maisemaa.

Oma samaistumisen kohteeni oli "eksynyt" äitini, joka nautti metsässä marjastamisesta ja varsinkin siitä, että hän hävisi toisten näkyvistä. Myöhemmin katselin kuvia hänen Karjalan-matkaltaan, jonka tarkoituksena oli viedä evakkoja takaisin kotiseuduilleen katselemaan tuttuja paikkoja viidenkymmenen vuoden jälkeen. Kuvissa näkyy äitini selin tuijottamassa ajatuksissaan pusikkoon ja ehkä siirtämässä kädellään oksia pois tieltä. Hän on selän asennosta päätellen hyvin mielteliäs; osittain menneisyydessä, osittain nykyhetkessä, ehkä pettynyt. Ehkä jättämässä hyvästejä mukaville lapsuudenmuistoilleen, ehkä eksynyt siirtolaismenneisyyteensä ja muihin sota-ajan kokemuksiin.

Maisema-teoksen lähtökohtiin kuuluu samaistuminen edellä mainittuihin eksyneisiin. Samaistuminen harhailijaan näytetään konkreettisesti videossa, jossa kävelen pienenä hahmona isojen eukalyptuspuiden edessä.

Tämä kävelyvideo projisoidaan Constablen maalauksen läpi niin, että loppujen lopuksi pääsen turvaan minimalistiseen kuutioon, jollaiseksi koen *Maisema*-teoksen rungon sisään jäävän tilan.⁸⁰ Siellä kävelen samaa reittiä kuin maalauksen päällä "haamuna". Teoksessa on kaksi kuvaa itsestäni, olen kahdessa paikassa yhtä aikaa, minua on kaksi. Olen taidehistoriallisessa vanhassa maalauksessa ja minimalistisessä kuutiossa, olen teoksen pinnalla ja yritän astua samaa polkua maalauksen henkilön kanssa ja samalla olen sisällä tyhjiössä yksin. Selvitän salaperäistä uutta ristiriitaa: olen matkalla pois yksityksissä olosta, olen päässyt sisään kuutioon, maalauksen taakse tai maalaukseen sisään. *Maisema*-teoksessa on siis kaksi maisemaa joissa ihmishahmo kävelee. Kumpaan katsojan huomion kiinnittyy? Joutuuko katsojakin ikään kuin kuvien väliin, yksityksiin tai uudenlaiseen tilaan, "välitilanteeseen"? Ehkä hänkin samaistuu ja muistaa hetket, jolloin käveli maisemassa, yhtä aikaa mielessään kuvittelemassa kuin fyysisessäkin maisemassa, ja löytää uuden paikan. Myös *Läpinäkyvä*-teoksessani katsoja joutuu uudenlaiseen tilaan ja välitilanteeseen, mutta tämä tila on *Maisema*-teoksen välitilannetta paljon monimutkaisempi.

a27



a28



80 Kuvissa (a27 ja a28) yksityiskohdat *Maisema*-teoksesta 1992.

Läpinäkyvässä näyttelytila kokonaisuudessaan vastaa *Maisema-*teoksen runkoa. *Läpinäkyvän* katsoja ei ole teoksen sisällä vain katseellaan vaan myös fyysisesti. Ja sen sijaan, että teoksessa olisi yksi maalaus ja sen kehikko, joiden kautta katsomalla päästäisiin illuusion kaltaiseen toiseen tilaan – kuten perspektiiviä apua käyttämällä haluttiin päästä – ollaankin jo sisällä tilassa.

Kun *Läpinäkyvä*⁸¹ koetaan konkreettisesti tilassa, maalauskehikoitakin on useita. Niiden lisäksi teoksen projisoiduissa videokuvissa on paljon vihjeitä katsomista varten: videokuvissa voi nähdä kehikon, ikkunan ja siitä avautuvan näkymän.

82 Krauss, Rosalind. "Video: narsismin estetiikka". Suom. Minna Tarkka. Teoksessa Minna Tarkka (toim.): *Video, taide, media: antologia*. Helsinki: Taide 1993, 81 (s. 80–89) "For one thing, that remark tends to open up a rift between the nature of video and that of the other visual arts. Because that statement describes a psychological rather than a physical condition; and while we are accustomed to thinking of psychological states as the possible subject of works of art, we do not think of psychology as constituting their medium." Krauss, Rosalind. "Video: The Aesthetics of Narcissism." *October*, vol. 1, Spring 1976, 51–52 (pp. 50–64).



a29

81 *Läpinäkyvä* Galleria Sculptorissa 2009–2010 (a29).

Kirjoituksessaan "Video: narsismin estetiikka" (1976) Rosalind Krauss esitti, että olemme tottuneet pitämään psykologisia tiloja taideosten mahdollisina aiheina. Tästä syystä meidän on vaikeaa ajatella psykologiaa taiteellisen välineen rakenneperiaatteena.⁸²

Psykologisen tilan käyttäminen teoksen rakenteena toteutuu esimerkiksi Vito Acconcin videossa *Centers* (1971), jossa Kraussin mukaan kiteytyy narsismi. Teoksessa Acconci käyttää monitoria peilinä niin, että hänen etusormensa tähtää kuvaruudun keskustaan aiheuttaen pitkitetyn ja toistuvan edestakaisen tapahtuman. Tapahtuma alkaa Acconcin "näköpisteestä" ja päättyy "näkösaateen" kautta hänen kaksoisolentonsa silmiin. Kraussin mukaan teoksen tekijä on ikään kuin kahdessa paikassa yhtä aikaa kuvattuaan itseään kameran edessä osoittamassa kuvaruutuun. Asetelma on helppoa toteuttaa jalustaan kiinnitetyllä videokameralla: voi vain painaa nauhoituksen päälle ja asettua itse kameran eteen ennakkoon suunniteltuun paikkaan, tai yhtä hyvin voi pyytää jotakuta toista painamaan rec-nappia.

Kun teos on taltioitu, taiteilija katsoo kuvaansa monitorista, ja vasta tällöin Kraussin kuvailema "tautologia" tapahtuu. Kun Acconcin video esitetään näyttelytilassa monitorista, kuten alun perin tapahtui,⁸³ on vaarana, että video jää dokumentiksi tästä tapahtumasta, eikä samaistuminen Acconciin ole todennäköistä. Krauss ei perusta näkemystään videosta pelkästään yksinkertaiseen samaistumiseen vaan monimutkaiseen mielen tapahtumaan. Video psykologisena tilana vastaa Jacques Lacanin "terapeuttista transaktiota".⁸⁴ Se on tyhjiö, jonka analyttikon hiljaisuus synnyttää. Tyhjiöön potilas projisoi itse lausumansa monologin, jota Lacan kutsuu "narsismin monumentaalirakennelmaksi". Kuuntelija on hiljaa, ja

[p]otilas ymmärtää että "minä" on projisoitu objekti; turhaannus johtuu siitä että tämä objekti, johon hän ei voi koskaan yhtyä, on vanginnut hänet. Ja lisäksi se "kuvapatsas" jonka hän on rakentanut ja johon hän uskoo, muodostaa hänen "staattisen tilansa", hänen "jatkuvasti uusiintuvan vieraantumisensa" perustan. Näin narsismi luonnehditaan loputtoman turhautumisen pysyväksi tilaksi.⁸⁵

"Projisoidun minuuden patsaasta irrottaudutaan ja potilas löytää oman historiansa todellisen ajan" psykoanalyysissa. Krauss vertaa seuraavaksi psykoanalyysia modernismiin ja päättyy videoteoksen tilanteeseen:

a30



83 "Pointing at my own image on the video monitor: my attempt is to keep my finger constantly in the center of the screen – I keep narrowing my focus into my finger. The result the TV image turns the activity around: a pointing away from myself, at an outside viewer." Vito Acconci. "Body as Place – Moving in on Myself, Performing Myself." *Avalanche 6* (Fall 1972). Video Data Bank <http://www.vdb.org/smackn.acgi?stapedetail?CENTERS> (kuva a30) tark. 10.11.2010.

84 "Päästäksemme dialektisempaan käsitykseen analyysikokemuksesta", kirjoittaa Lacan, 'haluan korostaa: analyysissa on kysymys nimenomaan siitä, että analyttikon sohvalle makaava henkilö erotetaan henkilöstä joka puhuu'. Kun mukaan lasketaan vielä kuunteleva henkilö [analyttikko], analyysissa on läsnä kolme henkilöä, jotka keskittyvät kysymykseen 'missä on subjektin *moi*?' Krauss 1993, 85–86 (Krauss 1976, 58).

85 Ibid., 85 (suomennosta muutettu). "What the patient comes to see is that this 'self' of his is a projected object, and that his frustration is due to his own capture by his object with which he can never really coincide. Further, this 'statue' which he has made and in which he believes is the basis for his 'static state' for the constantly 'renewed status of his alienation.' Narcissism is characterized, then, as the unchanging condition of a perpetual frustration." Krauss 1976, 58.

86 Ibid., 86. "If psychoanalysis understands that the patient is engaged in a recovery of his being in terms of its real history, modernism has understood that the artist locates his own expressiveness through a discovery of the objective conditions of his medium and their history. That is, the very possibilities of finding his subjectivity necessitate that the artist recognize the material and historical independence of an external object (or medium). -- In distinction to this, feedback coil of video seems to be the instrument of a double repression: for through it consciousness of temporality and of separation between subject and object are simultaneously submerged. The result of this submergence is, for the maker and the viewer of most video-art, a kind of weightless fall through the suspended space of narcissism." Krauss 1976, 58-59.

87 Krauss 1993, 88-89. Haluan näin verrata tilallista kuvataiteellista esitystä myös muistiteatteriin kuten tein edellä. "His [Rauschenberg's] work, in bringing together groupings of real objects and found images and suspending them within the static matrix of a pictorial field, attempts to convert that field into something we could call the plane of memory. In so doing, the static pictorial field is both psychologized and temporally distended." Krauss 1976, 62.

88 Kuva (a31) Campusin teoksesta *mem*

a31



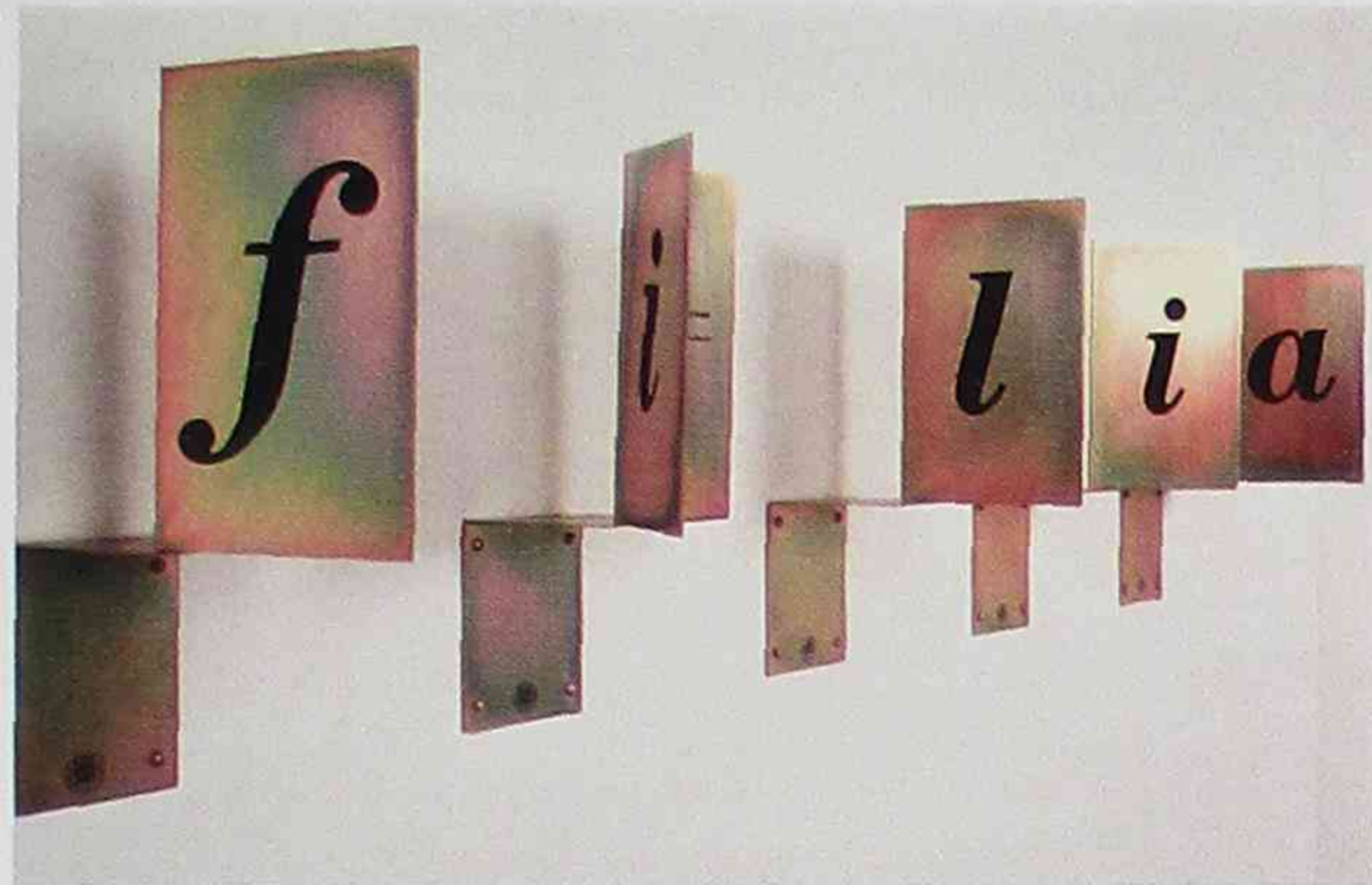
Psykoanalyysi on ymmärtänyt, että potilas pyrkii olemisensa palautumiseen todellisen historian kautta Modernismi puolestaan on ymmärtänyt, että taiteilija paikantaa ilmaisunsa käytetyn välineen objektiivisten ehtojen ja historian kautta. Subjektiivisuuden löytyminen toisin sanoen edellyttää, että taiteilija tunnistaa ulkoisen objektin (tai välineen) aineellisen ja historiallisen erillisyyden. Tätä vastoin videon palautekierre tuntuu olevan kaksinkertaisen tukahduttamisen instrumentti: sen kautta pyyhkiytyvät samanaikaisesti pois tietoisuus sekä ajallisuudesta että subjektin ja objektin eroista. Tämän tuloksena suuri osa videoteoksista tuottaa sekä tekijälle että katsojalle tuntemuksen painottomasta putoamisesta halki narsismin pitkitetyn tilan.⁸⁶

Acconci ilmentää subjektin ja objektin yhtymistä 1970-luvulla uuden välineen avulla, mutta on mahdollista, että narsismi psykologisena tilana on aina kuulunut taiteen tekemiseen. Cézannen maalausprosessissa tapahtuva subjektin ja objektin yhtyminen ja saman prosessin toisto uudestaan ja uudestaan on hyvä esimerkki tästä.

Krauss selvittää uudenlaisen kentän näkyvän Robert Rauschenbergin teoksissa 1960-luvulla. Rauschenberg yhdistelee tuotannossaan "konkreettisia esineryhmiä ja löydettyjä kuvia, jotka pingotetaan kuvakentän staattiseen matriisiin. Pyrkimyksenä on muuntaa kuvakenttä joksikin, mitä voisi kutsua muistin tasoksi ja siihen kuuluu staattisen kuvatilän psykologisoituminen ja ajallinen laajentuminen." On kysymys vaihtoehtoisesta suhteesta taideteoksen ja katsojan välillä. Hyödynnetään "ajallisia arvoja: aikaa jonka tekstin tai maalauksen lukeminen vaatii, aikaa jota kognitiivinen erittely, ymmärtäminen edellyttää."⁸⁷

Krauss kirjoittaa vielä videoteoksista, joissa käytetään peilejä ja projisointeja. Tällaisia ovat Peter Campusin teokset *mem* ja *dor* (1974). Ne sisältävät psykologisoivan strategian – esimerkiksi narsistisen kierteen – jonka avulla tutkitaan esittämisen ja katsojana olemisen yleisiä ehtoja. Teoksessaan *mem* Peter Campus projisoi reaaliajassa seinälle katsojan kuvan, jonka katsoja havaitsee eri vaiheissa kulkiessaan näyttelytilassa.⁸⁸

Katsoja ikään kuin leikkii kuvansa kanssa etsien kohtaa, jossa hän osuisi videokameran kuvakentälle ja saisi samalla oman kuvansa ilmestymään seinälle. Kurkottelu aiheuttaa kuitenkin sen, ettei hän näe kuvaansa kunnolla. Kraussin mielestä Campusin teos on erittäin kriittinen videotaiteen narsismia kohtaan. Pidän tätä osuvana huomiona, koska teoksessa ilmenee yritys kohdata projisoituminä. Jos Lacanin kuvailemaa psykoanalyysin tilannetta sovelletaan teokseen, tekijä on silloin ikään kuin Lacanin hiljainen läsnäolija eli terapeutti, joka tarkkailee sitä, miten kävijän käy subjektinsa uudelleen rakentamisessa. Vito Acconcin *Centers*-teoksen narsistinen kierre jää minusta edelleen tekovaiheen tapahtumaksi, sillä kun katsoja näkee monitorin, jossa Acconci osoittaa kuvaruudun keskelle, hän osallistuu teokseen vain katselemalla videota, jossa joku osoittaa häntä. Saattaa olla, että katsoja kokee ironian videon itsereflektiivistä luonnetta kohtaan vain ulkopuolisen näkökulmasta ja tarkkailee ironiaa etäältä kokematta sitä omakohtaisesti. Campusin teos taas on selvemmin yhteneväinen katsojan psykolo-



89 Adams, Parveen. *The Emptiness of the Image: Psychoanalysis and Sexual Differences*. London: Routledge 1996, 70-89.) Mary Kelly, *Interim*, osa II: *Pecunia* (1989, yksityiskohta, *Filia*), silkipaino galvanoidulle teräkselle, kolme yksikköä 20:sta, joista kukin 40 x 16 x 29 cm, Vancouver Art Gallery (a32).

90 Englanniksi "välitila" on *space-in-between*. Morsen välitila on "keskeinen elementti ja tarkoittaa ruumiiden tai hahmojen tila-aika-jatkumoa, jota ei voi kokea kuin videoinstallaatioissa silloin kun se on aseteltu sille varattuun tilaan". Morse, Margaret. "Videoinstallaation taide: ruumis, kuva, välitila", suom. Minna Tarkka. Teoksessa Minna Tarkka (toim.): *Video, taide, media: antologia*. Helsinki: Taide 1993, 110, 114 (s. 108-122); "Video Installation Art: The Body, the Image and the Space-in-Between". Teoksessa Doug Hall & Sally Jo Fifer (toim.): *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*. New York: Aperture 1990, 150-169.

91 Haluan tulkita narratiivia eli kertomusta hiukan laajemmin: narratiivi on katsojan mielessä tapahtuva monesta asiasta koostuva käsitys. Se viittaa omiin tuntemuksiin, kokemuksiin ja muistoihin suhteessa kyseisen tilan fyysiseen kokonaisuuteen. Jos tilaan on installoitu jotakin, kaikki yksityiskohdat vaikuttavat kokijaan samoin kuin toiset katsojat.

92 Esimerkiksi Maeve Connolly kirjoittaa "galleriaelokuvista": "In recent years, critical attention seems to have focused on the 'gallery film' as a distinct area of moving image practice, one with a particular debt to experimental film." Connolly, Maeve. *The Place of Artists' Cinema*. Bristol: Intellect 2009, 19.

Omat esitykseni ovat tiiviimmässä yhteydessä taidehistoriaan, erityisesti kuvataiteen ja maalauksen perinteeseen kuin elokuvaan tai tv-tuotantoon. Tilanneveistoksella on kuitenkin yhtymäkohtia Margaret Morsen välitilan käsitteeseen siinä mielessä, että teoksiani voidaan tutkia liikkumalla tilassa. Teoksiini kuuluu samaistuminen, joka tapahtuu kuvallisesti siten kuin olen esittänyt *Maisema*-teoksessani.⁹³ Samaistumiskohteita on paljon jo teoksen tekemisen aikana, ja katsojan kohdatessa teoksen samaistuminen tapahtuu mahdollisesti ainakin kuvien henkilöihin ja heidän tilanteidensa kautta. Minkälaisista samaistumisista teoksen fyysinen rakenne ja sen asettelu tilaan sitten aiheuttaa?

Olen edellä kirjoittanut siitä, miten Mary Kelly oli kiinnostunut narratiivisesta järjestelystä tilassa. Tämän tilan koen liittyvän asioihin, jotka syntyvät puheen järjestyessä tilaan. Parveen Adamsin käännös Lacanin tekstistä⁹⁴ valaisee myös näkemystäni teosteni kohtaamisesta.

gisen tilanteen kanssa. Narsistisen kierteen hahmottaminen tuntui Kraussista helpolta vuonna 1976, mutta nyt vuosikymmenien jälkeen, kun melkein jokainen on leikkinyt videokameran kanssa, Acconcin videoteos vaikuttaa ennemminkin itsetutkiskelulta suhteessa kuvaruudun suorakaiteen muotoon.

Parveen Adams kirjoitti Mary Kellyn *Interim*-teoksista vuonna 1996 ja tulkitsi niitä Lacanin terapeutin transaktion kautta. Adams analysoi myös aikaisemmin käsittelemääni *Pecunia*.⁸⁹ Adamsin mukaan katsojan kohdatessa *Pecunian* syntyy sokea hetki, jolloin taiteilijan asema vastaa psykoanalyttikon hiljaisuutta puheterapiassa. Adams rinnastaa Mary Kellyn teoksen psykoterapiaan: teoksella saattaa siis olla eheyttävä vaikutus siksi, että subjekti voi sen äärellä löytää oman historiallisen aikansa, kuten olen edellä esittänyt. Löytäminen tapahtuu vapaasti katsojan omassa ajassa ja kokemuksessa samalla tavoin kuin Campusin videoteosta katsoessa. Näin Campus ja Kelly ovat asettuneet ikään kuin terapeuttien asemaan suhteessa katsojaan tai kokijaan.

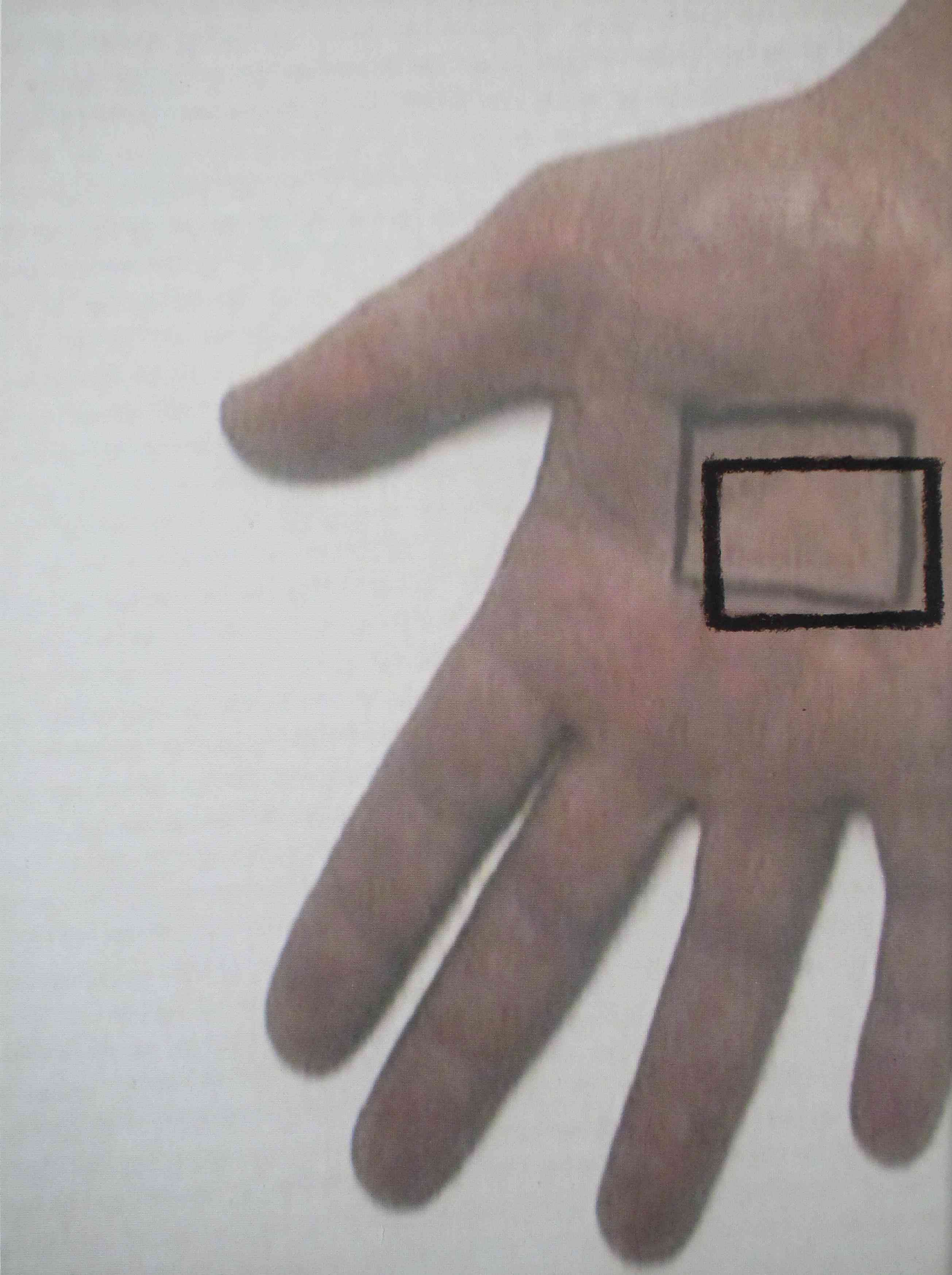
Rosalind Kraussin hahmottelema videoteosten psykologinen rakenne on lähellä omien teosteni "välitilannetta". Tämä välitilanne poikkeaa Margaret Morsen vuonna 1992 hahmottelemasta välitilan ajatuksesta, joka ei perustu taidehistoriaan vaan elokuva- ja televisiotutkimukseen. Morse erottaa installaation näyttämötaiteesta siksi, että installaatio ei perustu samaistumiseen vaan fyysisyyteen. Fyysisyys tarkoittaa tässä sitä, miten katsoja valitsee itse tapansa liikkua videoinstallaation tilassa.⁹⁰ Kiertoradasta tulee muuntuva narratiivi, joka rakentuu samalla kun installaatioissa kävellään. Minua kuitenkin ihmetyttää se, että teoksessa liikkumalla syntyy Morsen mukaan narratiivi, mutta sen sijaan samaistumista ei voi tapahtua. Morse pitää itsestään selvyysnä sitä, että katsoja yhdistää osat kertomukselliseksi tapahtumaksi, ikään kuin elokuvan juoneksi, jota seurataan passiivisesti vaikkakin liikkumalla. Silloin videoinstallaatiota voi kutsua elokuvaksi, joka on kävelyä varten levitetty tilaan kolmiulotteiseksi esitykseksi.⁹¹ On mielenkiintoista, että useat nykytaiteilijat pyrkivät installaatioillaan vaikuttamaan katsojaan Morsen kuvailemalla tavalla, ja monia teoksia onkin alettu kutsua "galleriaelokuviksi" (*gallery film*).⁹²

93 Kirjoitin näin maisemassa kävelystä ja identiteetin etsimisestä luvussa 2.4.

94 Parveen Adamsin käännös Lacanista hänen kuvaillessaan Mary Kellyn *Interim*-teoksia:

How can we represent the utterance, the articulation, the surging forth out of our self of this 'toi' which can come to our lips in a moment of disarray, distress, of surprise in the presence of something that I will not too hastily call death but certainly another singling us out, around whom our major preoccupations turn and who troubles us nonetheless? I do not think this 'toi' is simple. I think that in it there is the temptation to win over the Other, the prehistoric Other, the unforgettable Other who ventures to surprise us all of a sudden, and to throw us from the heights of his appearing. 'Toi' contains I know not what defence and I will say that at the moment when it is pronounced it is entirely in this 'toi' and not elsewhere that that which I have presented to you in *Das Ding* resides. (Lacan 1986, 69, cit. Adams 1996, 84-85.)

Edellä esittelemiini teoreetikoihin pohjautuen ajattelen, että omien teosteni osat ovat peräisin mielen kaaoksesta, josta käsin järjestäytyminen tapahtuu epävarmuuden ja oivaltamisen hetkellä. Se miten teos on järjestäytynyt tai järjestetty tilaan, muistuttaa mielen järjestymistä eli jotain, mikä tapahtuu "sanomista ennakkoivassa" tilassa. Itse "sanominen" tapahtuu katsojan kohdatessa teoksen. Ennakoiva tila on läheisessä yhteydessä mielen muisti-toimintoihin, jolloin yritetään järjestää muistia niin, että syntyisi selvä käsitys jostakin asiasta. Tällä tavoin oletan teosteni toimivan katsojien mielessä.



3 Taiteilijan tilan rajoilla

3.1 LYGIA CLARK

Brasilialainen psykoanalyttikko Suely Rolnik käsittelee artikkelissaan ”The Hybrid of Lygia Clark” (1998) sitä, kuinka Clark otti etäisyyttä taiteilijan roolistaan ja kiinnostui terapeutin roolista. Clark itse selitti, ettei hän vaihtanut taidetta psykoanalyysiin. Sen sijaan hän kaiken tutkimisen jälkeen päätyi tekemään sitä mitä teki – ei psykoanalyysia vaan jotakin muuta. Clark oli jo vuonna 1959 pyytänyt yleisöä osallistumaan teoksiinsa. Tämän jälkeen hänen teoksensa perustuivat yleisön osallistumiseen jopa siinä määrin, että voisi väittää niiden koostuvan myös yleisön kokeiluista, ei pelkästään taiteilijan.⁹⁵ Suely Rolnikin aiemman tulkinnan mukaan Clarkin työskentely oli 1970-luvulla kliinistä, mutta myöhemmin Rolnik piti oleellisenä pikemminkin sitä, että Clark työskenteli raja-alueilla.⁹⁶

b33



b34

Mikä sitten sai Lygia Clarkin luopumaan jo tunnustusta saaneesta työstään taiteilijana ja suuntaamaan kohti jotakin epävarmempaa ja määrittelemättömämpää? Clark aloitti 1950-luvun alussa julkisen taiteellisen toimintansa geometrisia aiheita sisältävillä maalauksilla. Niiden jälkeen hän ryhtyi 1950–1960-lukujen vaihteessa toteuttamaan teoksia, joissa hän siirtyi pinnasta tilaan.⁹⁷

1960-luvun alussa Clark kehitti esineitä sisältäviä teoksia, jotka edellyttivät yleisön osallistumista. Myöhemmin, vuonna 1983, Clark meni vielä pidemmälle valmistamalla teoksia, jotka olivat vain yleisölle annettavia ohjeita. Tällainen teos

⁹⁵ ”I did not swap art for psychoanalysis. It just happened that in all my research I ended up doing what I do, which is not psychoanalysis. Since I asked the spectator's participation, which was in 59, all of my work has demanded the spectator's participation; my work has always led towards experimentation by others, not only for my experience.” Rolnik 1998, 347.

⁹⁶ ”Rather than bringing her into the world of the clinical, as I did in the seventies, it would be necessary to go to meet her on the borderline.” Rolnik 1998, 344.

⁹⁷ Clark lähti liikkeelle maalauksesta, suorakaiteen muodossa esitetystä kuvasta. Clarkin abstraktit geometriset maalaukset yksinkertaistuivat jatkuvasti niin, että viimeiset maalaukset olivat valkoisella maalilla vahvistettuja reunoja ja rajoja mustilla neliön muotoisilla pinnoilla (*Unidades n°1 – n°7*, 1958, kuva a13). Pian hän halusi irrottaa kaksikulotteisesta esityksestä ja saada teokset elämään osana todellisuutta. Borja-Villel ym. 1998, 102.

oli muun muassa *Caminhando*.⁹⁸ 1960-luvulla Clark työsti lisäksi eri aisteja yhdessä ja erikseen aktivoivia kokeiltavia rakennelmia, maskeja ja esineitä. Seuraavalla vuosikymmenellä hän valmisti kollektiivisia teoksia ja työskenteli nuorten kanssa ryhmissä. Hän kirjasi tulevia polvia varten kokeellisista tapahtumista ohjeet, jotka koostuivat valokuvista ja niihin liittyvistä teksteistä.

Vuodesta 1976 lähtien Clark alkoi pitää terapiaa⁹⁹ esimerkiksi psyykkisesti häiriintyneille henkilöille. Terapioissa hän käytti vuodesta 1966 alkaen apunaan itse tekemiään esineitä tai materiaaleja, joita hän kutsui nimellä *Objetos relacionais*. Ne olivat muovi- tai kangaspusseja, jotka sisälsivät ilmaa, vettä, santaa tai styroksia sekä kumi- ja pahviputkia, kankaita, hunajaa, sukkia, simpukan kuoria ja muita yllättäviä esineitä (kuva b34). Vaikka Clarkin halu kyseenalaistaa jatkuvasti aiempia tekemiään ja irtautua niistä vaati paljon energiaa ja paneutumista, hän pysyi uskollisena omille ajatuksilleen ja tarpeelleen kehittyä. Suurimmat ponnistukset lienee vaatinut terapiaa muistuttavan taiteellisen toiminnan aloittaminen. Clark rajasi teoksensa niin, että ne mahdollistivat henkisten toimintojen käsittelyn. Tällöin taideobjekti menetti itsenäisyytensä. Clarkin koko urasta heijastuva työskentelyn tinkimättömyys tuntuu ihailtavalta. Se vaati riskinottoja, eikä taiteilija koskaan ehtinyt saada ymmärrystä terapiametodilleen. Kymmenen vuotta Clarkin kuoleman jälkeen Suely Rolnik pohti sitä, mitä Clark mahdollisesti halusi ilmentää rajatilatoiminnallaan. Rolnik aavisteli, että kysymyksessä olisi ensinnäkin kokeellisuus kaupallisen taiteen vastakohtana. Toiseksi kyseessä saattoi olla kahden eri alueen – taiteen ja psykoanalyysin – kehittäminen eteenpäin niin, että kumpaankin lainattaisiin ensin piirteitä toiselta, minkä jälkeen alueet eriytyisivät.

⁹⁸ Clark kirjoitti *Caminhando*-teoksen ilmentävän potentiaalisuutta (kuva b33).

⁹⁹ Clark laati muistiinpanoja myös pitämästään terapiasta.

3.2 DAVID HOCKNEY

Tavoitellessaan kolmiulotteisuuden ja elävyyden vaikutelmaa David Hockney (s. 1937) ei ole päätenyt yhtä suuriin muutoksiin taiteessaan kuin Lygia Clark. Hockneyn perinteisiin kuvapintoihin perustuvat teokset ovat tästä huolimatta kiinnostavia. Hockney käyttää erilaisia tekniikoita kohteidensa tallentamiseksi, muun muassa maalausta, erilaisilla kameroilla kuvaamista (mukaan lukien tasku- ja Polaroid-kamerat) ja viimeaikaisissa historiallisissa visuaalisissa tutkimuksissaan *camera lucidaa* ja *camera obscuraa*. Tyypillistä Hockneyn teoksille on se, että ne esitetään yhdessä kuvien valmistamiseen käytettyjen välineiden, esimerkiksi peilien ja maalaustelineiden kanssa ja että ne ovat usein tulosteita tai kollaaseja.¹⁰⁰

b35



b36



Hockney pohtii kuvallista esittämistä alituisen, mikä näkyy hänen teoksissaan. Hän esimerkiksi esittää samassa valokuvassa mallin, maalauksen mallista, maalatun peilin, jossa hän itse näkyy kuvajaisena, sekä ”oikean” peilin, jossa ei näy henkilöitä (*My Parents and Myself* 1975, kuva b36). Kuudestatoista laservedoksesta koostuva valokuvateos *Painted Environment II* (1993) esittää kolmea värikästä abstraktia maalausta maalaustelineillä kahdessa seinästä ja lattiasta koostuvassa tilassa (kuva b35). Koen teoksen maalausten olevan tulkintoja samasta tilanteesta kuin koko teos itsessään. *Painted Environment II* on kuin kubistinen maalaus – kysymys on katsojan mielessä tapahtuvasta liikkeestä, kun tämä havainnoi teoksen eri osia.

Samoin kuin monessa muussa työssään Hockney käsittelee *Painted Environment II* -teoksessa lineaarisen perspektiivin ongelmallisuutta. Tämä asia saattaa yhdistää hänet kubisteihin. Hockney ei katso kubismin päätyneen ensimmäiseen maailmansotaan kuten kriitikot ovat esittäneet, vaan hän väittää kubismin jatkuvan edelleen ja avaavan tutkimattomia näkökulmia.¹⁰¹ Taideteoreetikot Christopher Blaser ja Daniel Girardin kirjoittavat Hockneyn jopa luoneen oman kubisminsa. Mielestäni Hockney ei niinkään ole luonut uutta kubismia vaan on pikemminkin pohtinut sen olemusta yhtä lailla kuin kuvan rajoja ja kuvan valmistusvälineisiin liittyviä seikkoja. Hockney väittää esimerkiksi valokuvan olevan täydellinen renessanssikuva, koska siinä on päästy vihdoinkin yhden silmän täydelliseen perspektiivikuvaan.¹⁰² Jos Hockney on näin kiinnostunut kuvasta ja sen suhteesta toiseen kuvaan tilassa, miten hän kokee televisioruudun tai elokuvan, jossa kuvat esiintyvät aina lineaarisessa järjestyksessä? Haastattelussaan Hockney kertoo kuuluvansa Englannin viimeiseen ilman televisiota kasvaneeseen sukupolveen. Tällä sukupolvella oli tapana käydä elokuvissa kerran tai kahdesti viikossa. Hockneyn mukaan varhaisten elokuvien liike oli niin värisyttävän todentuntuista, ettei kukaan kiinnittänyt huomiota reunoihin¹⁰³,

¹⁰⁰ Ks. teokset *Photograph of a Photograph with Photograph of Painting and Motif, July 10th* (1995) ja *Painted Environments I ja II* (1993) ja kollaasit vuodesta 1981 lähtien.

¹⁰¹ Blaser, Christopher & Daniel Girardin. ”Cubist Space in Hockney’s Photo Collages”. Teoksessa Mißelbeck, Reinhold (toim.): *David Hockney: Retrospektive Photoworks*. Heidelberg: Umschau Braus 1997, 35 (s. 33-40).

¹⁰² Tässä on ehkä syy siihen, miksi Hockney suostuu harvoin käyttämään vain yhtä valokuvaa teoksissaan: hän haluaa rikkoa renessanssikuvan.

¹⁰³ Kun Reinhold Mißelbeck kysyi Hockneyltä, miksi tämä huomasi kuvan reunojen olemassaolon vasta valokuvauksessa, Hockney vastasi, että maalauksessa voi päättää reunan paikan mutta valokuvauksessa pitää tuijottaa reunoja ja päättää kuvan sommittelu niiden mukaan. Samalla Hockney ihmetteli, eikö silmää pakoteta näkemään tällä tavalla jotakin. ”Transcription: Interview with David Hockney”. Teoksessa Mißelbeck, Reinhold (toim.): *David Hockney: Retrospektive Photoworks*. Heidelberg: Umschau Braus 1997, 10 (s. 8-32).

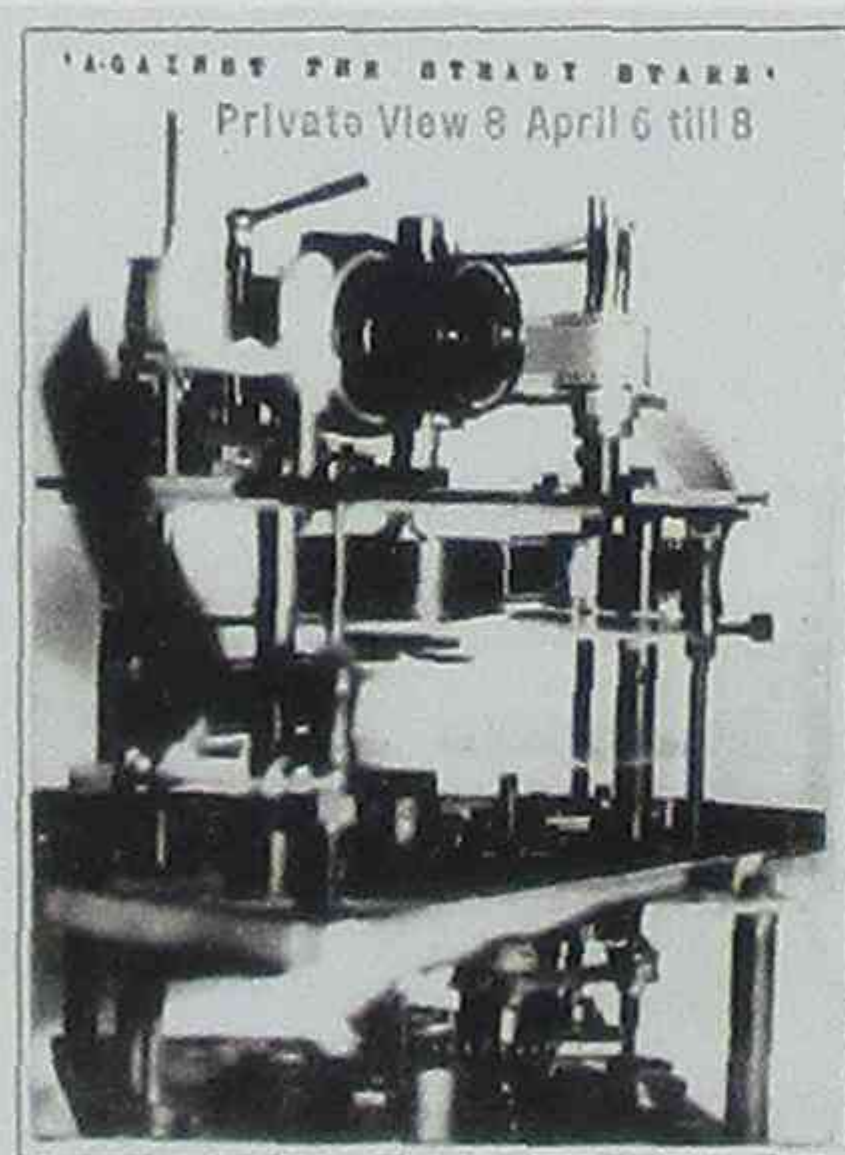
siihen, kuinka vähän itse asiassa nähtiin: kameran kulma oli 5° – 15° ja valokuvakameran 45° . Lisäksi Hollywood-elokuvat olivat tarinoineen, selvine kuvineen ja äänineen niin hyviä, että kaikki pitivät niistä ja elokuvista tuli iso ”business”. Myöhemmin Hockney ajatteli, että merkittävä kuvien esitykseen liittyvä ongelma on nähtävissä elokuvassa, televisiossa ja tietysti valokuvassa: ikkuna maailmaan onkin iso seinä, joka eristää katsojan maailmasta.¹⁰⁴

3.3 STEVE FARRER

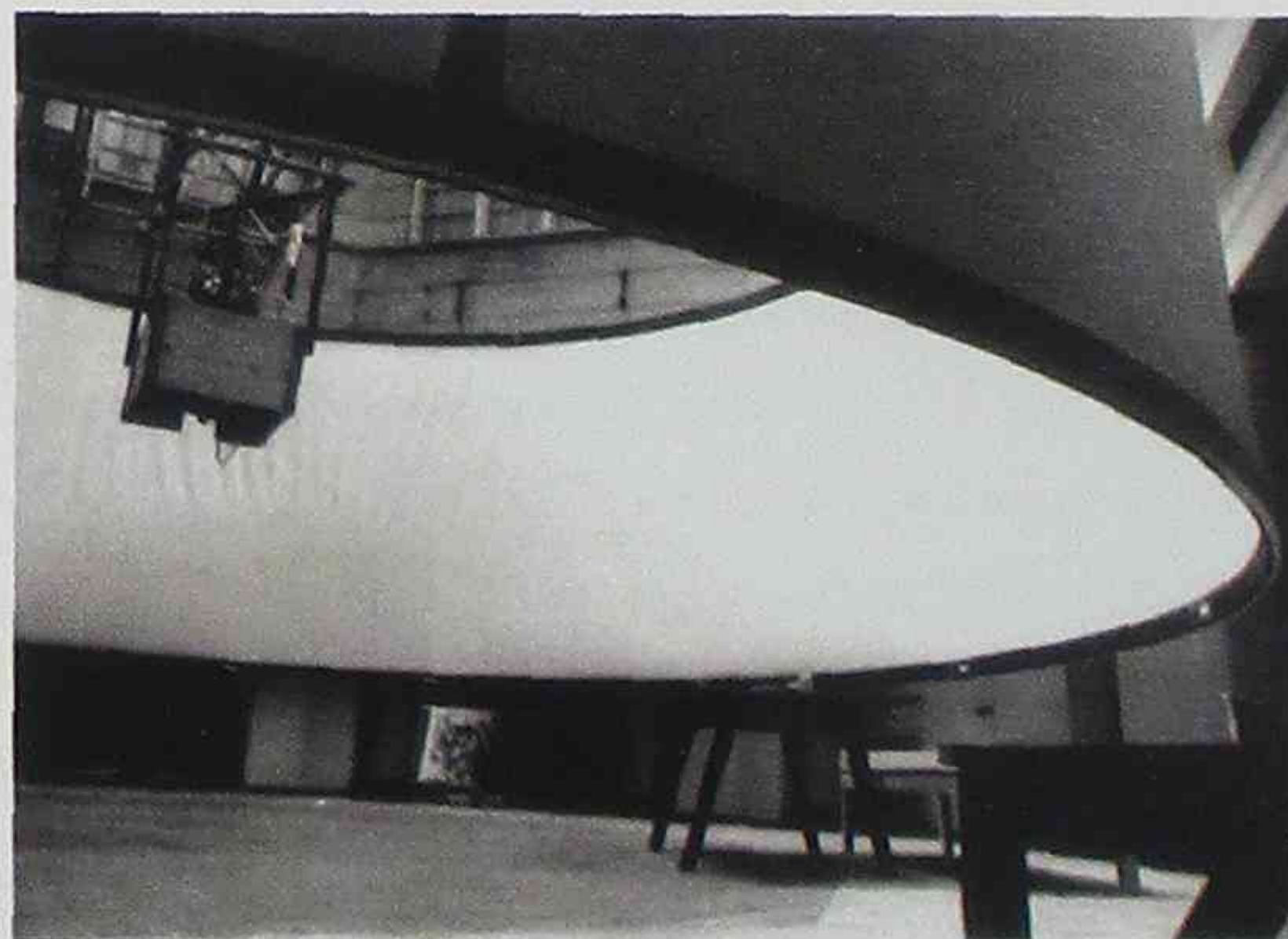
Mielestäni Hockneyn ajattelulla on yhteys 1960–1970-lukujen kokeellisen elokuvan tekijöihin ja sitä kautta elokuvan varhaisvaiheisiin. Hockneyn kiinnostus kubismin avaamiin laajoihin mahdollisuuksiin ei ole mielestäni kaukana siitä, miten leikkisästi ja avoimesti 1960- ja 1970-lukujen taiteilijat suhtautuivat liikkuvaan kuvaan. Tämän ajan taiteilijoiden kokeellisuus oli pitkälti samankaltaista kuin ennakkoluulottomuus, joka ilmeni varhaisen elokuvan tekijöiden piirissä. David Curtisin¹⁰⁵ mukaan varhaiset filmit voitiin kuvata eri nopeuksilla, jonka jälkeen niitä oli mahdollisuus projisoida millä nopeudella tahansa niin, että projisointitapahtumasta tuli performanssi.¹⁰⁶ Esimerkiksi Charles Goodwin Norton vaihtoi kolmilinssisen taikalyhtynsä filmitekniikkaan ajaen filmiä eteen- ja taaksepäin haluamallaan nopeuksilla. Kokeelliset kuvan tekijät käyttivät myöhemmin 1970-luvulla samankaltaisia teknisiä ratkaisuja saatuaan käyttöönsä uusia laitteita, esimerkiksi vaihtelevilla nopeuksilla varustettuja kameroita ja kotiprojektoreita.¹⁰⁷ Kokeelliset taiteilijat ottivat varhaisten elokuvatekijöiden toimintaa muistuttavia keinoja käyttöönsä: näitä olivat analyyttiset ja performanssia muistuttavat elementit sekä kuvatessa että projisointiesityksissä.¹⁰⁸ 1960–1970-lukujen kokeellisuuden mahdollisti myös filmintekijöiden tapa työskennellä kollektiivisesti ja antaa tukea toisilleen.

Itselläni oli mahdollisuus nähdä 1970-luvulla aloitettu filmi-installaatio uudelleen esitettynä vielä vuonna 2009 Expanded Cinema -konferenssissa. Tapahtumassa rekonstruointiin ja esiteltiin yleisölle versio Steve Farrerin *The Machine*-teoksesta, jota taiteilija oli aikoinaan rakentanut ja viritellyt vuodesta 1978 vuoteen 1988, siis kymmenen vuoden ajan. (b37 ja b38)

b37



b38



¹⁰⁴ "I think now the real pictorial problem has moved into the cinema and television, and photography as well, simply because of this edges so you are now more aware that the window on the world contains a large wall – it must do – separating you from the world." Ibid.

¹⁰⁵ Curtis, David. *A History of Artists' Film and Video in Britain*. London: BFI Publishing 2007, 87-88. (b37 ja b38)

¹⁰⁶ "Early films could be shot at different speeds (permitting the extremes of slow-motion and time-lapse photog-

raphy) and could be projected at any speed, making the act of projection into a performance." Ibid., 87.

¹⁰⁷ Erilaiset 8 mm:n filmit.

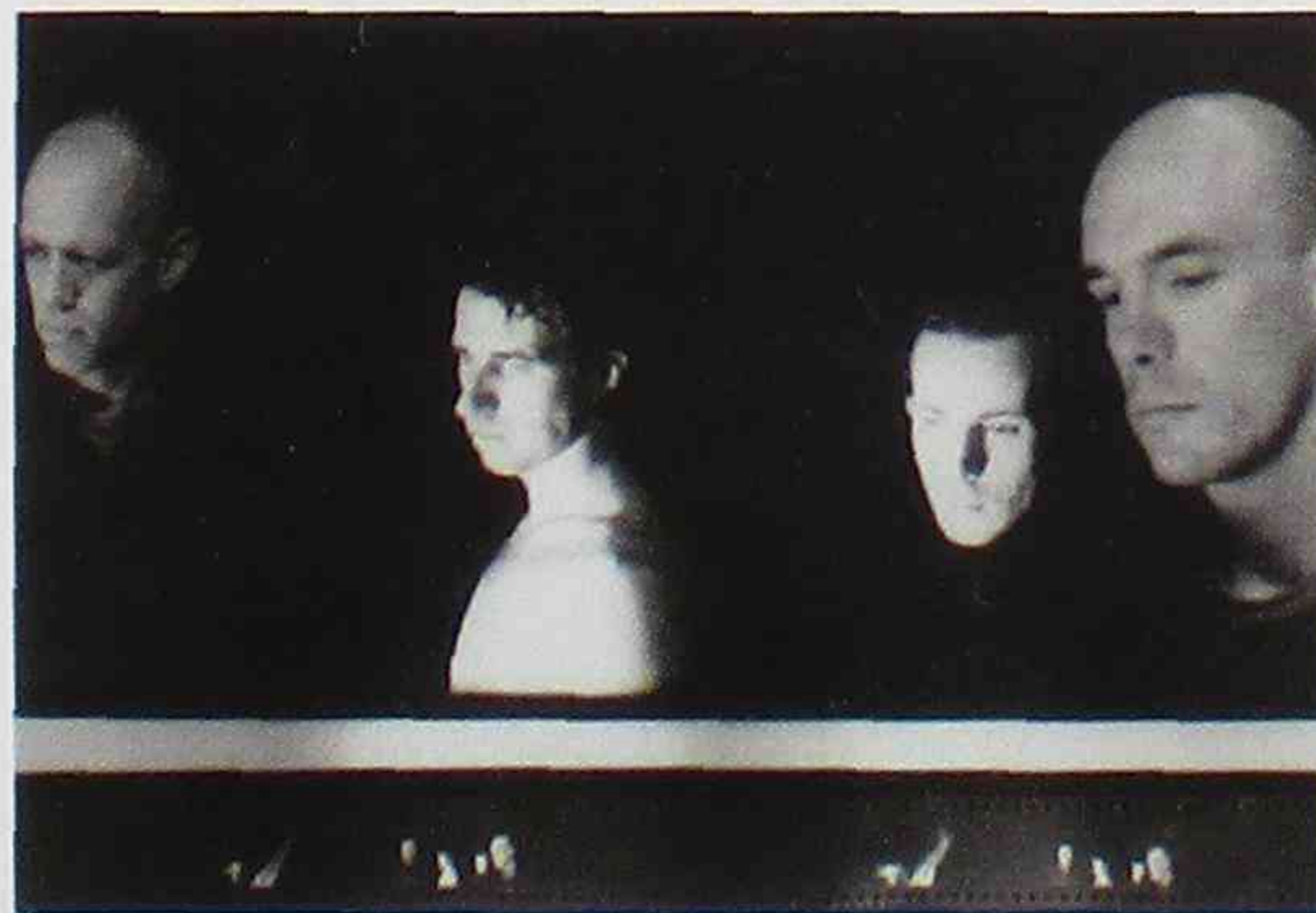
¹⁰⁸ "In the 1970s, artists with access to variable speed cameras and domestic projectors would re-introduce the elements of analysis and performance into their work, at both the filming and projection stages." Curtis 2007, 88.

Farrerin rakentama kone pystyy toimimaan sekä kamerana että projektorina kuten Georges Mélièsin varhaiset filmikoneetkin, mutta Farrer ei käyttänyt ”framet” toisistaan erottavaa sulkijatoimintoa. Farrer kuvasi filmin sivuttain samalla, kun kamera pyöri akselinsa ympäri. Filmin liikkeen ja kameran liikkeen synkronoinnin ansiosta oli mahdollisuus taltioida selkeää kuvaa, jonka laajuus oli 360 astetta ilman välejä. Projisointia varten oli rakennettu kehämäinen valkokangas (kuva b38). Näkymä muistutti tapahtumaa, jossa majakan valo piirtää keskeytyksettä maisemaa ympärillään. David Curtis analysoi myös Farrerin filmiteosta *Goodnight Ladies, Goodnight* (1999) seuraavasti: koska teoksen narratiivi on hajotettu valkokankaan tilaan ja koska kuva on tilallisesti litteä, teos muistuttaa enemmän renessanssin alun maalaustaiteen kuvauskäytäntöjä kuin nykyelokuva.¹⁰⁹ Curtisin toteama kuvaa myös hyvin *The Machine*-teoksesta saamaani vaikutelmaa.

Curtisin huomio voidaan ymmärtää perspektiivin keskeispakopistettä koskevaksi kommentiksi. Keskeispakopiste syntyy aina yksisilmäisen kameran ja projektorin kautta. Ennen kaikkea Curtis mielestäni tarkoittaa tapoja kuvata haluttua kohdetta muutoin kuin keskeisperspektiivin kautta, esimerkiksi kuvan venyttämistä maalaus-alustan mukaan tai useamman kuvan esittämistä samassa kokonaisuudessa ja jopa saman hahmon esittämistä useaan kertaan samassa kuvassa.¹¹⁰

Farrerin *The Machine*-teoksessaan käyttämä piirimäinen kuva lieriön muotoisella screenillä muistuttaa kubistien tapaa esittää maalauksissa kaksiulotteisia geometrisia muotoja. Farrerin teoksen vilahtava, vääntyilevä kuva tuo mieleen myös vanhat maalaukset, jotka oli valmistettu optisia linsejä apuna käyttäen ja jotka esittivät myös maalattujen peilien avulla osaa kuvatusta tilasta. Peileillä saatiin kuvapintaan ristiriitaisuutta¹¹¹ ja kyettiin esittämään myös kuvatilan ulkopuolella sijaitsevia henkilöitä, esimerkiksi tilan toisella puolella työskentelevä maalari. Viitataan tässä esimerkiksi Robert Campinin ja Jan van Eyckin 1420- ja 1430-luvuilla tekemiin maalauksiin, joita Hockney käsittelee vanhojen maalareiden linssien ja muiden apuvälineiden käyttöä tutkivassa kirjassaan *Secret Knowledge* (2001).¹¹² Myös Hockney tuo omissa maalauksissaan itsensä esiin kuvassa olevan peilin kautta. Tässä yhteydessä on kiinnostavaa, miten Curtis kuvailee edellämainittua Farrerin *Goodnight Ladies, Goodnight* -teosta: ”Hänen [Farrerin] aiheensa oli yksityiskohtainen omakuva, jossa taiteilija esiintyy samanaikaisesti monena ’itsenään’ tekemässä kotoisia askareita, syömässä, silittämässä, katsomassa televisiota, nousemassa portaita sänkyyn, jossa toiset hahmot odottavat. Jokainen ’itse’ vie oman osansa valkokankaan tilasta, jokainen ilmestyy ja häviää eri kohdissa kehän kiertoa.”¹¹³

b39



¹⁰⁹ Ibid., 92.

¹¹⁰ Erwin Panofsky on esitellyt erilaisia aiheen kuvaamistapoja kirjassaan *Perspective as Symbolic Form*.

¹¹¹ Jan van Eyckin *Giovanni Arnolfini ja hänen vaimonsa* (1434) on tunnettu esimerkki varhaisen flaamilaisen maalauksen käytännöistä. Chrissie Ilesin mukaan Hubert Damisch väittää van Eyckin teoksen huomioivan tarkoituksella katsojien erilaiset perspektiivit ja aiheuttavan katsojalle mahdollottoman tilanteen, jos tämä haluaa katsoa kuvaa yhdestä pisteestä. Iles, Chrissie. *Into the Light*. New York: Whitney Museum 2001, 39.

¹¹² Hockney, David. *Secret Knowledge*. London: Thames & Hudson 2001; vrt. myös Iles 2001, 39-40.

¹¹³ ”His subject was a detailed self-portrait in which the artist is seen simultaneously as multiple selves engaging in domestic tasks, eating, ironing, watching tv, climbing a ladder to a distant bed where other figures await; each ’self’ occupying its own section of the screen space, each appearing and disappearing at different points in the cycle.” Curtis 2007, 92.

Vaikka Farrerin teokset mahdollistuivat erilaisilla kokeilla ja keksinnöillä, silti näkemäni Farrerin *Machine*-teos herätti minussa myös muita kuin tekniikkaan liittyviä ajatuksia. Laitteiden ja koneiden kohtaaminen (ja kuuleminen) ei häiritse, kun niiden tuottama kuva herättää kummallisia tunteita siksi, että se on joka paikassa. Kuvan narratiivi, jos tarinaa sellaiseksi voi sanoa, ei välity niinkään perinteisen juonen vaan fyysisen kokemuksen kautta: kuva on joka puolella, myös selän takana. Kuvan seuraaminen kokonaisuudessaan on mahdotonta, aina jää jotakin näkemättä. Farrerin teos ei mielestäni rakenna katsojalle uutta tarinaa, vaan tuntuu kuin teoksen venyvät kuvat valuisivat unholaan. Valkokankaan kehämäisyys tuo mieleen vaatteiden tai syleilyn, ja koska kuvat ovat kauniita, syleily ei tunnu pahalta. Samantyyppisen kupuran, koveran tai muuten pallonmuotoisen tilan voi aistia joissakin Hockneyn kaksiulotteisissa tilaa esittävissä kollaasiteoksissa. Myös näiden teosten muoto on miellyttävä. Sisälleen kietova, piiriinsä sulkeva muoto tekee teoksen elävämmäksi.

3.4 VARHAINEN ELOKUVA JA NYKYTAIDE

Pohdin usein 1900-luvun alkupuolta, joka oli kulttuurin ja kuvallisten myllerrysten aikaa.¹¹⁴ Minua kiinnostaa se, että ihmismielen merkittävät keksinnöt, kuten tiedostamaton tai alitajunta sekä elokuva, tehtiin samoihin aikoihin 1900-luvun vaihteessa.¹¹⁵ 1900-luvun alku oli näin otollista aikaa ennennäkemättömille poikitaiteellisille ja tieteellisille kokeiluille. Kaupallistuva elokuva vaikutti kuitenkin nopeasti siihen, että 1900-luvulla alkunsa saanut elokuvaan liittyvä kokeellinen toiminta jäi marginaaliin ja harvojen nähtäväksi.¹¹⁶ Voin kuvitella, että kuvataiteilijoiden oli vaikeaa valmistaa omia elokuvia kalliiden filmimateriaalien ja laitteiden takia. Useiden taiteilijoiden teoksissa vuosisadan alussa, esimerkiksi Paul Cézannen, näkee kuitenkin esimerkkejä siitä, että taiteilijat ovat pohtineet uutta liikkuvaa kuvaa mutta pitäytyneet kuitenkin perinteisessä välineessä.¹¹⁷

Omalta taiteelliselta toiminnalleni ovat olleet tärkeitä 1920- ja 1930-lukujen taiteilijat, joiden teoksiin liikkuvan kuvan ja psykologian pohdinta vaikutti niin, että kuvapinta muuttui merkittävästi.¹¹⁸ Koen heidän töissään sellaista herkkää ja rohkeaa tulkintaa ajasta, joka kantaa nykypäiviin saakka. Minuun ovat tehneet suuren vaikutuksen Giorgio de Chiricon (1888–1978) varhaiset surrealistiset maalaukset. Niiden teatraalisissa näkymissä osien erillisuus toisistaan korostuu ääriviivojen ja voimakkaan paikallisvärin ansiosta. de Chiricon värien käyttö on niin voimakasta, että koen erillisten kohtien esittävän omaa tapahtumaansa yksi kerrallaan samaan tapaan kuin elokuvan perättäiset kohtaukset. de Chiricon maalausten värialueiden välisen viivan tehtävänä on irrottaa toisistaan kuvapinnan tapahtumat ja paikat samaan tapaan kuin leikkaus toimii elokuvassa. de Chiricon ratkaisut välittävät ainakin minulle dramaattisten mielentilojen heijastumia. Myös Kurt Schwittersin kollaaseja ja assemblaaseja on mahdollista pitää kuvapinnan leikkauksina ja hajottamisina, jonka jälkeen osat installoidaan tilaan. Mielestäni Schwittersin teokset ovat vaikuttaneet myös moniin muihin taiteilijoihin.¹¹⁹ Max Ernstin teoksista erityisesti ”kollaasitarinat” (*collage novels*)¹²⁰ avautuvat minulle mielenkiintoisella tavalla, sillä ne kertovat

¹¹⁴ Tarkoitan tällaisilla myllerryksillä medioiden, kuten liikkuvan kuvan ja valokuvan, nopeaa kehitystä sekä yleisimmin historiallisia vaiheita, esimerkiksi nopeaa teollistumista ja kulttuurin kaupallistumista.

¹¹⁵ Lumièren veljesten ensimmäinen elokuva esitettiin vuonna 1895. Elokuvaa kertonut työläisistä, jotka lähtevät tehtaasta. Sigmund Freud kirjoitti tiedostamattomasta vuonna 1915.

¹¹⁶ Kysymys on laaja enkä selvitä sitä yksityiskohtaisesti, mutta tällaisen vaikutelman saa lukiessaan esimerkiksi Peter von Baghin kirjaa *Elokuvan historia*. Helsinki: Otava 2005.

¹¹⁷ Mielestäni Cézannen tarve rikkoa keskeisperspektiiviä ja luoda yksittäisiä, erillisiä jälkiä kankaalle kertoo myös liikkeen pohdinnasta.

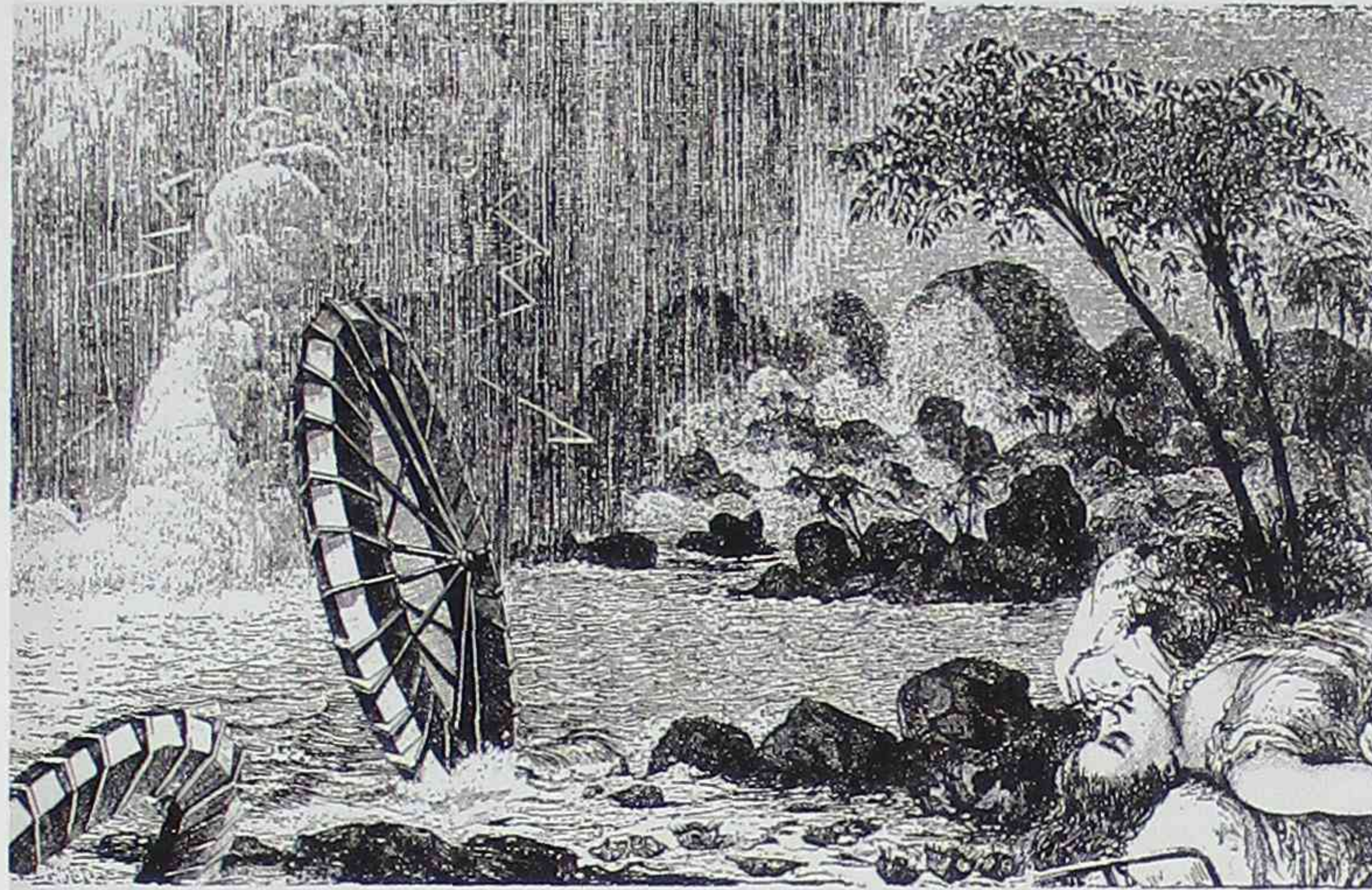
¹¹⁸ Päätelmäni on omani, ja se perustuu teosten tulkintaan, ei taidehistoriallisiin tai muihin tieteellisiin lähteisiin.

¹¹⁹ Schwittersin tunnusmerkit, kuten mainoskuvasto, pahvi, kangas, tekstit ja eri aikakausien kuvien näyttämisen samassa koosteessa, voidaan havaita esimerkiksi Robert Rauschenbergin, Roy Lichtensteinin, Antoni Tàpiesin, Joseph Beuysin ja Sigmar Polken teoksissa.

¹²⁰ Rosalind Krauss käyttää Max Ernstin kollaaseja (b40) kuvituksena kirjassaan *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass.: The MIT Press 1993.

alitajuntaa symboloivasta kuvastosta. Pohdin kauan yksittäistä kuvaa, jossa nainen makaa rannalla ja jonkinlaiset rattaat kyntävät merta sähköisten virtojen kulkiessa läpi maiseman. Toisistaan erillisistä asiayhteyksistä poimittujen osien esittäminen kuvassa ei ole ongelma, koska painotekniikka liittää ne sulavasti yhteen.

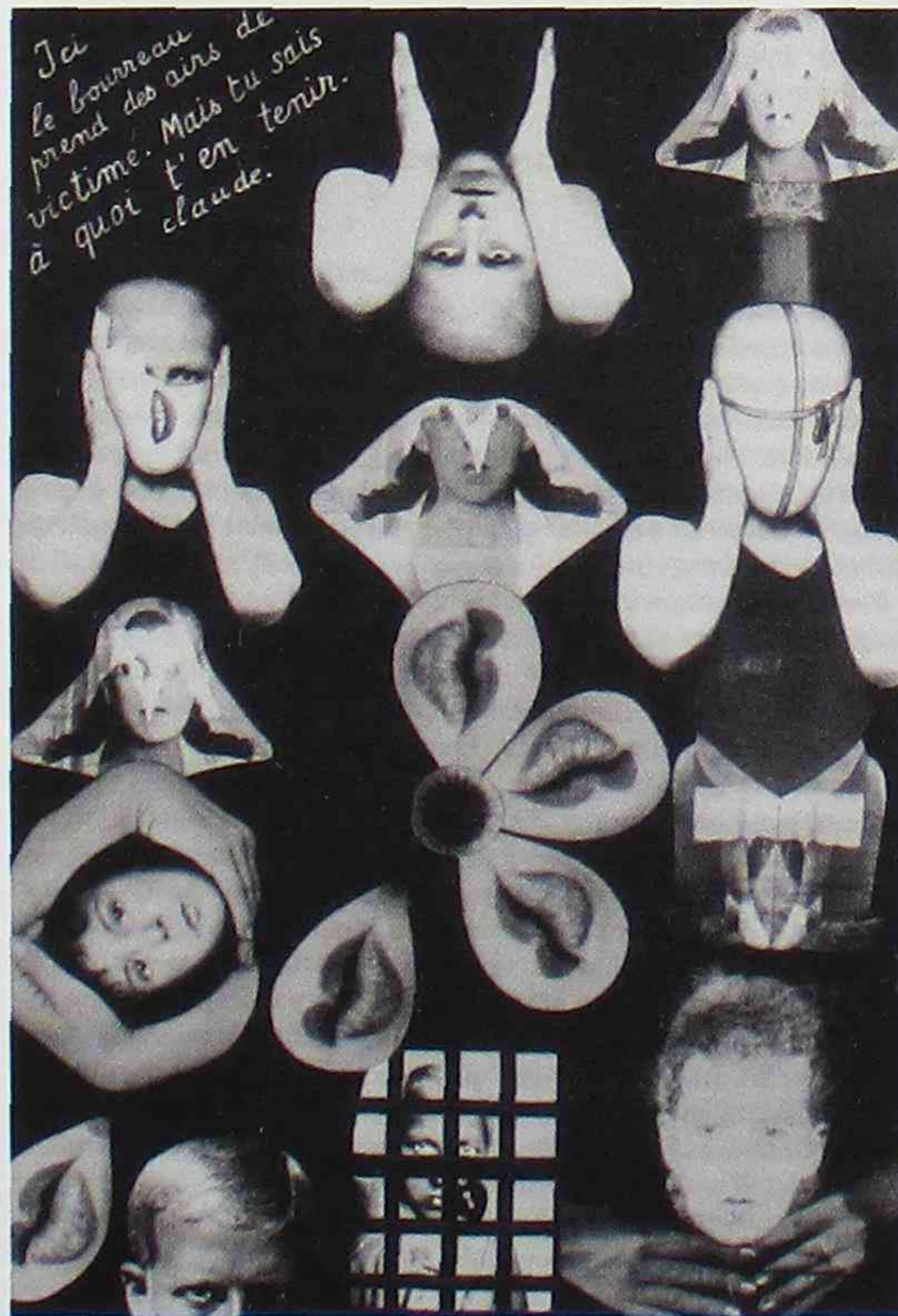
b40



Katsojan on pakko vuorostaan suostua yhdistämään eriaiheiset kuvat. Tilanteesta tulee mieleen elokuvan juonen automaattinen seuraaminen. Ehkä Ernst halusi vaikeuttaa tarinan lukua ja stimuloida katsojaa uudenlaisten asioiden pohdiskeluun.

Käyttämällä itseään valokuvaamisen kohteena ranskalainen Claude Cahun (1894–1954) meni vielä pidemmälle leikkaamisessa ja hajottamisessa. Cahunin kollaasit ovat voimakkaan itsereflektoivia, ja ne sisältävät omakuvia sekä kuvia peileistä ja kehon osista (kuva b41).

b41

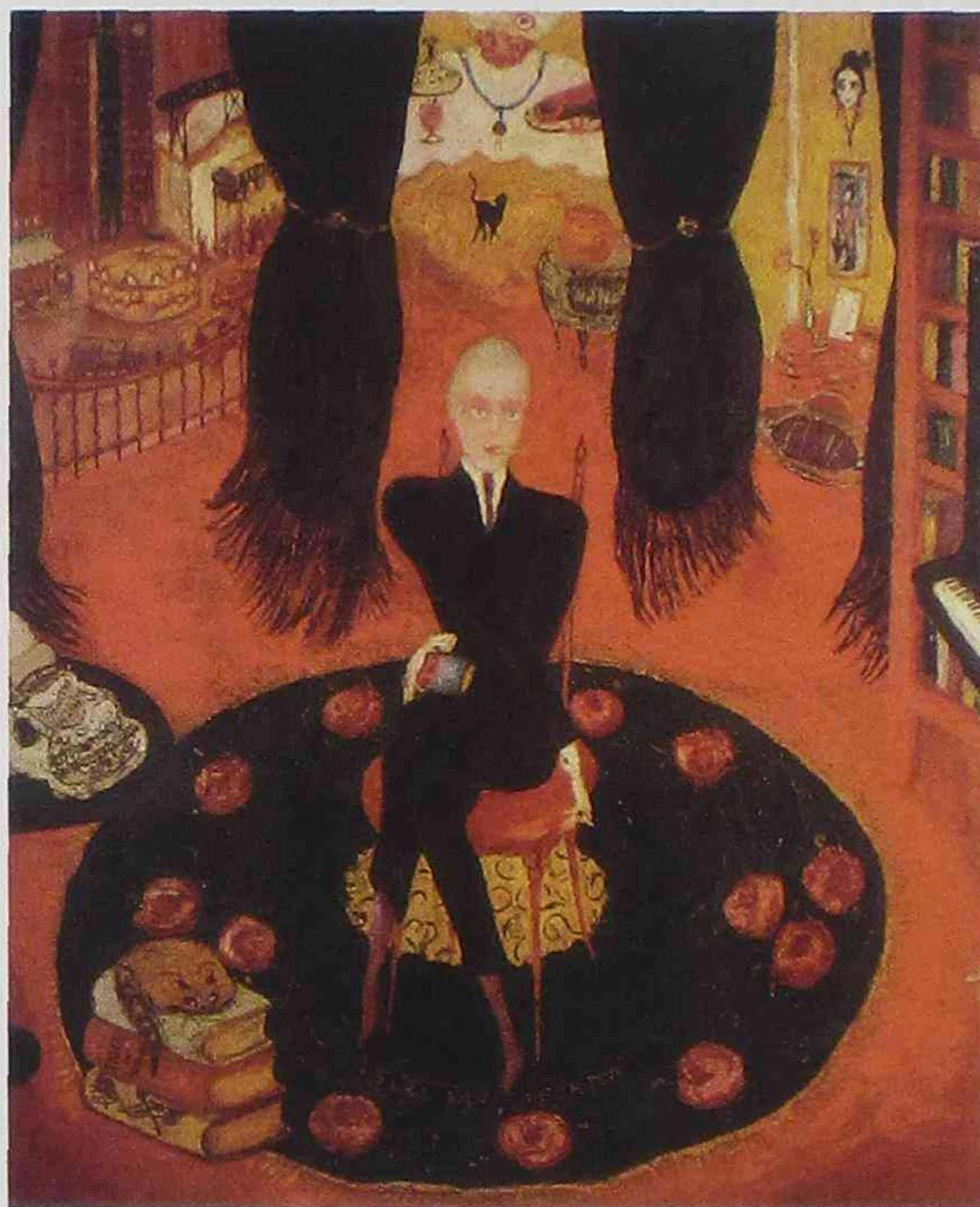


Cahun kirjoitti myös omaa itseään pohtivia tekstejä, joita Pierre Mac Orlan kuvailee näin:

Claude Cahun on vaelteleva kirjoittaja. Hän etenee vastustamattomasti läpi yön, joka on täynnä valoja joille hän antaa miesten nimiä, kasvien nimiä ja simpukoiden nimiä. Tämä yö leijuu oudon yhdistelmän ylle, joka koostuu joskus hellistä ja joskus raivoisista muodoista ja ideoista. Filosofinen orkesteri soittaa hienovärisesti... Aamulla kaikki tämä häviää. Koruton rantaviiva, alastomampi kuin leikkauspöytä, vain naisen ruumis, kiillotettu kuin marmoripatsas jää jäljelle...¹²¹

Cahunin lailla myös hänen aikalaisensa Florine Stettheimer (1871–1944) jäi suu-
relle yleisölle tuntemattomaksi. New Yorkin yläluokan suojissa elänyt Stettheimer maalasi tarkalleen mitä hän halusi.¹²² Hän ei välittänyt kriitikkojen innottomista analyyseista, vaan jatkoi omintakeista maalaamistaan kotona. Barbara J. Bloemink luonnehtii Stettheimerin töiden leikkivän taidehistorialla ja samalla kyseenalaistavan traditionaaliset kuvan kielioit. Stettheimer hajotti asioita ja järjesti ne uudelleen, kuten 1900-luvun alun taiteilijoilla oli tapana.¹²³

b42



Stettheimer kuvaa maalauksissaan kokemiaan tilanteita. Niissä on yksi tai useampia ihmisiä muotokuvamaisesti esitettyinä. Ihmisten ympärillä on aina heihin kiinteästi liittyviä esineitä. Stettheimer ei toista kompositioissa suorakaiteen muotoisen maalauksen muotoa, vaan hän "vuoraa" aiheita, mallina ollutta henkilöä, maalaamalla kuvan reunoille seinät, huonekalut, kukat tai puut. Henkilöiden takana on horisontti, jota Stettheimer yleensä pyöristää.¹²⁴ Esimerkiksi hänen muotokuvansa Carl Van Vechtenistä (kuva b42) muistuttaa jopa Francis Baconin "hajotettuja" muotokuvia ystäväistä. Baconin teoksissa tila yhtyy usein intensiivisesti malliin, ja kaareva tausta

¹²¹ "Claude Cahun is a wandering writer: She progresses irresistibly through the night, a night full of lights to which she gives the names of men, the names of plants, the names of shellfish. The night broods over a strange congress of sometimes tender, sometimes furious forms and ideas. A philosophical orchestra plays discreetly. At dawn, all this disappears. And on the unadorned shoreline, a shoreline more naked than an operating table, all that will remain is a female corpse polished like a marble statue..." Mac Orlan, Pierre. "Preface," teoksessa Claude Cahun, *Disavowals*. London: Tate Publishing 2007, 1–2 (kuva b41).

¹²² Bloemink, Barbara J. *The Life and Art of Florine Stettheimer*. New Haven and London: Yale University Press 1995, 236. (kuva b42)

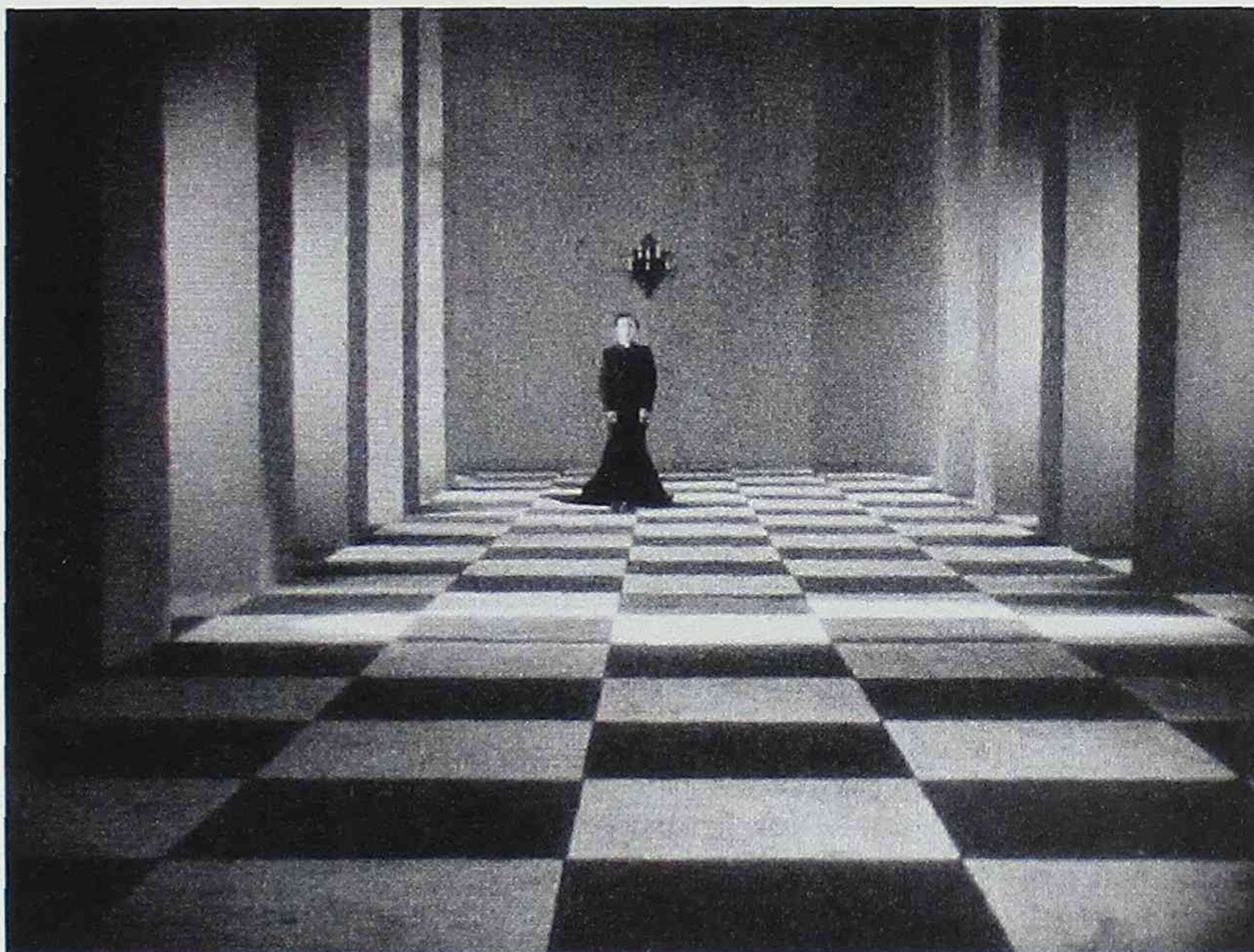
¹²³ Kirjoittajan mukaelma seuraavasta: "She played in the history of art, using it as a base as well as a foil against which to create a new kind of art that reflects concerns unique to the first decades of twentieth century, such as relativity and growing consumer culture. Stettheimer shared with many of her contemporaries a desire to take things apart and start over. This meant questioning the most basic assumptions about the colour, perspective, chronology, form, and subject matter – the traditional grammars of painting and narrative." Bloemink 1995, 235.

¹²⁴ Vrt. Steve Farrerin kartion muotoinen filmiprojisointi luvussa 3.3.

myötäilee kokonaisuutta. Stettheimerin maalausten esittämät tilanteet eivät tunnu teatterimaisilta tai elokuvallisilta vaan luontevilta, eletyiltä, ainutlaatuisilta tapahtumilta; tilanteita on vaikeaa sijoittaa tai verrata toisissa paikoissa tapahtuneisiin tilanteisiin. Ihmishahmojen pitkät, suippenevat raajat kurkottavat tilaan maalauksen pinnalla aivan kuin ne kasvaisivat taustoihinsa, ja samoin tekevät myös puut. Bloemink on todennut Stettheimerin teoksista seuraavasti: ”Vaikka maalaukset ovat ensi näkemältä surrealistisia, niistä puuttuu surrealismiin väkivalta, vallankumouksellisuus, hyökkävyys, tuhoisuus tai kamppailu.”¹²⁵ Stettheimerin kuvat ovat lempeitä, eikä niissä todellakaan näy väkivaltaisia piirteitä. On kuin surrealismi olisi jo hyväksytty ja sen piirteet olisivat mutkattomasti käytössä.

1920- ja 1930-luvun taiteilijoista minua luonnollisesti kiinnostavat myös elokuvantekijät. Näistä on esimerkkinä Germaine Dulac ja hänen elokuvansa *The Seashell and the Clergyman* (1928) (kuva b43), jota pidetään yhtenä ensimmäisistä surrealistisista elokuvista.

b43



Dulacin elokuvassa esineillä on voimakkaita symbolisia merkityksiä, jotka ovat aivan kuin suoraan Freudin oppikirjoista. Virittyneissä tilanteissa on mielenkiintoista näyttelijöiden suhde esineisiin – esimerkiksi simpukan kuoreen, pulloon tai avaimen. Nämä esitetään peräkkäin, eikä elokuvan otoksilla tunnu olevan paljoakaan tekemistä toistensa kanssa. Tarina jää epäselväksi kuin unen epälooginen jatkumo.

¹²⁵”Stettheimer’s work lacks the violence of surrealism or its sense of revolution and assault, subversive action and strife.” Bloemink 1995, 134. Käännös kirjoittajan.

On varsin yleistä, että nykytaiteessa käsitellään 1900-luvun alun taiteilijoiden töitä tuntematta varhaisen elokuvan tai myöhemmän kokeellisen elokuvan käytäntöjä. Jotkut nykytaiteilijat, kuten saksalainen Thomas Demand (s. 1964),¹²⁶ sen sijaan tiedostaa suhteensa historiaan. Demand valmistaa usein kopioita. Hänen tapanaan on tehdä tarkka pienoismalli valokuvan perusteella ja sitten valokuvata malli, jonka jälkeen malli tuhotaan. Jäljelle jää vain todellisuudesta muistuttava kuva. Demandin *Trick*-teos (2004) (kuva b44) on 35 millimetrin filmi projisoituna tilassa. Filmissä kolme astiaa keikkuu jatkuvassa liikkeessä ja taustalla odottaa astiakasoja.

b44



b45



Demandin teos perustuu varhaiseen Lumière-veljesten elokuvaan *Trewy Plate Spinning* (1895), jossa lautasia pyöritetään maagisesti pöydällä (kuva b45). Demandin teoksessa lautasten pyörittäjä puuttuu kuvasta. Demand on työstänyt materiaalia huolella etukäteen. Hän on valmistanut ensin 3D-animaation liikkuvista lautasisista ja sen jälkeen siirtänyt 3D-animaation filmille, joka on vuorostaan projisoitu mallirakennelmaan. Demand viittaa teoksellaan elokuvan varhaishistoriaan, johon kuului temppujen teko yleisön viihdytykseksi. Demandin tapa näyttää oma tiedostava näkemyksensä liikkuvan kuvan alkuajoista sisältää muitakin viittauksia ja kysymyksiä, esimerkiksi sen, kuinka paljon tekniikka on edistynyt. Demand ei turvaudu helppoihin ratkaisuihin, vaan hän tuntuu nauttivan vastuista. Demandin työläästi valmistama projisoitu filmi sisältää joukon kerrostumia, joita katsoja voi kuvitella. Demandin kuvaruutu toimii silloin ikkunana näihin kerroksiin. Lautasten pyörittäjän puuttuminen viittaa siihen, että katsojasta on tullut teoksen varsinainen ”pyörittäjä”, ja filmi Demandin työpanoksesta pyörii katsojan päässä, kuten hänen valokuvissaankin.

Viitatessaan elokuvan alkuvaiheisiin monet nykytaiteilijat ovat käsitelleet kameran toimintaan sisältyvää renessanssin perspektiiviä. Anne Tallentiren (s. 1949)¹²⁷ teos *Drift: Diagram VII* (2005) muodostuu kuudesta projisoinnista seinille, joissa pyörii hidastettuina 21 äänetöntä video-otosta erilaisista työntekijöistä – siivoojista,

¹²⁶ Thomas Demand on saksalainen kuvanveistäjä ja valokuvaaja, joka asuu ja työskentelee Berliinissä ja Los Angelesissa.

¹²⁷ Irlantilaisentyisen Anne Tallentiren työskentelyyn kuuluu laaja kirjo erilaisia medioita: filmejä, installaatioita,

performansseja ja valokuva-, ääni- ja videoteoksia. Tallentiren kiinnostuksen kohteisiin kuuluu erityisesti erilaisten teosten esittämipaikkojen luonne tai politiikka, esimerkiksi ajatus siirtämisestä.

rakennusmiehistä sekä satunnaisista kulkijoista näyttelyrakennuksen ulkopuolella. Vaikka videot on kuvattu Lontoossa ja näyttely oli esillä Void Galleryssa Derryssa Pohjois-Irlannissa, tuntuu kuin videot kuvaisivat ihmisiä gallerian seinän takana. Ihmisten kasvojen ilmeitä ei videoilla useimmiten näytetä. Sen sijaan Tallentire on rajannut kameran kuvaamaan jalkojen tai käsien liikettä ja toimintaa. Vaikka paikan ja tapahtumien illusorinen esittäminen saattaa olla Tallentirelle tärkeää, minua kiinnostaa seinien tai screenien ja kuvien rajausten välinen suhde. Kuvalla ja rakennuksella on omat rajansa, jotka molemmat perustuvat perspektiiviteoriaan. Tallentire kiteyttää: ”Käytän ’framea’, kehystä tai rajausta, löytääkseni mitä on sen ulkopuolella.”¹²⁸ Tallentire tuo näin esiin anonyymia liikettä rajattujen ruutujen läpi. On kuin katsojalla olisi erikoiskiikarit, joilla näkisi välittömästi tilanteita seinän takana. Liikkeiden hidastus dramatisoi arkisia tapahtumia. Tämä viittaa mielestäni haluun tehdä arjesta merkityksellisempää kuin mihin pelkkä toteava dokumentti normaalilla nopeudella yltäisi. Lähikuvat raajoista kiinnittävät huomiota tilaan kehon tilana, jolloin viitataan näyttelytilan omaan historiaan, tilaa rakentaneisiin ja siellä nykyisin työskenteleviin ihmisiin. Tallentire tuo esille suoran kosketuksen materiaaliseen maailmaan, ei kuitenkaan materiaalisella tavalla. Seinä ja sen erottava vaikutus on materiaalin osa, joka jää katsojalle, kun ihmiset toimivat haamumaisessa videossa kukin omalla tavallaan. Seinää, näyttelytilaa, sen funktiota ja rajoja koskevat pohdinnat jäävät katsojan osalle. Haamumainen kosketus seinälle projisoituun katuun aiheuttaa trikkimäisen ristiriidan seinämateriaalin ja kadun materiaalin, asfaltin, välille. Tämä kosketuspinta anonyymeine käsiin ja jalkoihin muistuttaa minua Lygia Clarkin *Objetos relacionais* -teoksesta. On kuin Tallentire tavoittelisi samaa fyysistä kosketusta, jonka kautta tapahtuu uusi todellisuus, katsojan todellisuus. Tallentiren teoksessa on aineeton osuus eli projisoidut videot, mutta myös materiaalin osa, erottava kosketuspinta eli seinä, joka anonyymina odottaa ”omistamista”, katsojaa.

Kolmas esimerkkini, Tacita Dean (s. 1965), esittää mielestäni teoksissaan suvereenin, välittömän ja ehdottoman paikan, jossa pitäisi pysähtyä ja pohtia nähtyä.¹²⁹ Hän käsittelee omaelämäkerrallisia tapahtumia, joihin liittyy esineitä, filmejä, valokuvia tai tekstejä. Deanin teosten kuvaamat tapahtumat ovat usein arkisia – tällaisia ovat esimerkiksi sukutapaamiset, matkat, mielenkiintoisten kirjojen lukeminen tai kirpputorilla käynti.¹³⁰ Deanin teoksissa pohditaan maailmaa esineiden ja asioiden avulla. Hän järjestee esineitä suvereenisti ja tuo ne näyttelyissä esille ilman epäilystään niiden relevanssista. Dean pitää filmimateriaalista sen nostalgisuuden ja kopioimisen vaivalloisuuden takia: filmin ansiosta hänen kuvaamansa materiaali muuttuu merkitykselliseksi valinnaksi. Dean kirjoitti analogian käsitteestä suhteessa työskentelyynsä:

Kaikki mitä voimme ymmärtää fyysisesti määrällisinä: pituus, leveys, voltit ja paineet. Puhelimet ovat analogisia; samoin rannekellot jotka liikkuvat maapallon pyörimisen kanssa; kirjoittaminen on analogista ja piirtäminen on analogista. Jopa yli pyyhkiminen on analogista. Ajattelu tulee analogiseksi silloin, kun se materialisoituu konkreettiseksi muodoksi; kun siitä tulee viivoja paperille tai merkkejä levyille. Se on kuin mielen ”frame”. Myös piirtämäni kuva voisi olla analoginen: alitajuntani uni tai haave ilmestyisi pintaan painautumana.¹³¹

¹²⁸ http://www.luxonline.org.uk/artists/anne_tallentire/index.html

¹²⁹ Deanin epäily myös hänen omissa teoksissaan esiintyvää suvereenisuutta eli valinnan ja teon ylivoimaisuutta kohtaan ilmenee mielestäni siinä, että hän näyttää katuun jopa kaukaisten päättävissä elimissä olleiden sukulaistensa tekoja. Esimerkiksi Deanin sukulainen julisti englantilaisessa tuomioistuimessa kuolemantuomion, johon päättyi irlantilaisen kansallissankarin elämä. Dean teki kokonaisen teoksen nimeltään *W. G. Sebald* siitä, miten asia valkeni hänelle vähitellen sattumien kautta. Kuvataideakatemiaan tohtorinkoulutusohjelma, seminaari 27.11.2009

¹³⁰ Jan Svenungsson teki esitelmässään huomion neilapiloiden keräilystä 7-vuotiaana. Katso myös Tacita Deanin näyttelyluettelo *Analogue: Drawings 1991–2006*. Toim. Theodora Vischer & Isabel Friedli. Basel: Steidl 2006, 6.

¹³¹ ”Everything we can quantify physically is analogue: length, width, voltage and pressure. Telephones are analogue; writing is analogue; drawing is analogue. Even crossing out is analogue. Thinking too becomes analogue when it is materialised into a concrete form; when it is transmuted into lines on paper or marks on a board. It is as if my frame of mind is analogue when I draw: my unconscious reverie made manifest as an impression on a surface.” Dean 2006, 6.

Näin Dean haluaa mielestäni korostaa teoksen tekijän ajattelua ja tuoda esille teoksen, joka on osa ajattelua ja jolla on suora yhteys tajuntaan ja mielen toimintaan. Esillä oleva teos on silloin materiaallinen esine, joka välittää Deanin haaveita, unia ja muistoja. Englantilaisen kirjoittajan ja elokuvakriitikon Chris Darken¹³² installaatioita tutkivissa analyyseissa on mielenkiintoisia yhtymäkohtia Deanin teoksiin. Darken mukaan liikkuvan kuvan installaatio tarjoaa paikan pohdintaa varten ja nykyihmiselle rauhan medioiden keskellä¹³³, vaihtoehtoisen tilan Hollywoodin monokulttuurille. Ehkä Dean teoksillaan haluaa pysäyttää mediaan tottuneen nykyihmisen ja tarjota aikaa vaativia teoksia, jotka avaavat tien tekijän ajattelulle. Teokset ovat kuin esimerkkejä siitä, miten toiset ihmiset ja heidän tarinansa pitäisi huomioida. Tekijän ajattelu avautuu kiinnittämällä huomio yhteen ajatukseen kerrallaan, ikään kuin asettamalla ajatus ”frameen” ja rajaamalla se.

Nykytaiteilijoiden liikkuvan kuvan installaatioihin kuuluu mielestäni kaipuu kuvitteelliseen aikaan jolloin kuvan rajat ylitettiin lisäämällä kuvaan liikettä, aikaan jolloin liikkuva kuva keksittiin. Todellisen liikkeen illuusio heijastui taiteilijoiden eri ilmaisutapoihin, mutta myös tapaan jolla taiteilija ajatteli omaa läsnäoloaan teoksissa. Mielestäni taiteilijan läsnäolosta tuli miltei rajatonta. Samalla kävi ongelmalliseksi erottaa toisistaan taiteilija ja toinen eli teoksen vastaanottaja. Esimerkiksi Tacita Deanin tuotannossa on jatkuvasti kyse taideteoksesta itsen jatkeena ja ristiriidasta, joka syntyy yksilön suhteesta ympäristöön. Dean näyttää kysyvän, miten yhden henkilön yhden ajatuksen tuottama taideteos voi ottaa oman paikkansa. Dean kyseenalaistaa teoksen aseman korostamalla äärimmäistä tilannetta, jonka perusteella aivan arkinenkin omaelämäkerrallinen tapahtuma voisi olla teos. Tai: ehkä kyseenalaistaminen on väärä sana, sillä kyseessä saattaa olla Deanin provokaatio – tämä siksi, että joku vastaisi tai sanoisi jotakin, reagoisi hänen teoksissaan ilmeneviin ajatuksiin, jotta hän näin voisi erottaa ”toisen”, havaita mahdollisen teoksen vastaanottajan.

¹³² Chris Darke on lontoolainen kirjailija ja elokuvakriitikko. Hänen tekstejään on seuraavissa julkaisuissa: *Film Comment*, *Sight and Sound*, *Trafic*, *Cahiers du cinéma*, *Vertigo* ja *The Independent*.

¹³³ Liikkuvaa kuvaa saattaa pyöriä useassa laitteessa, tietokoneella, tv-näytöllä, leluissa, kännyköissä ja muissa käyttöesineissä. Connolly 2009, 19.



4 Samanaikaisia tiloja – tilanneveistos suhteessa Peter Campusin videoinstallaatioihin

4.1 UNI-TEOS JA TILANNEVEISTOS

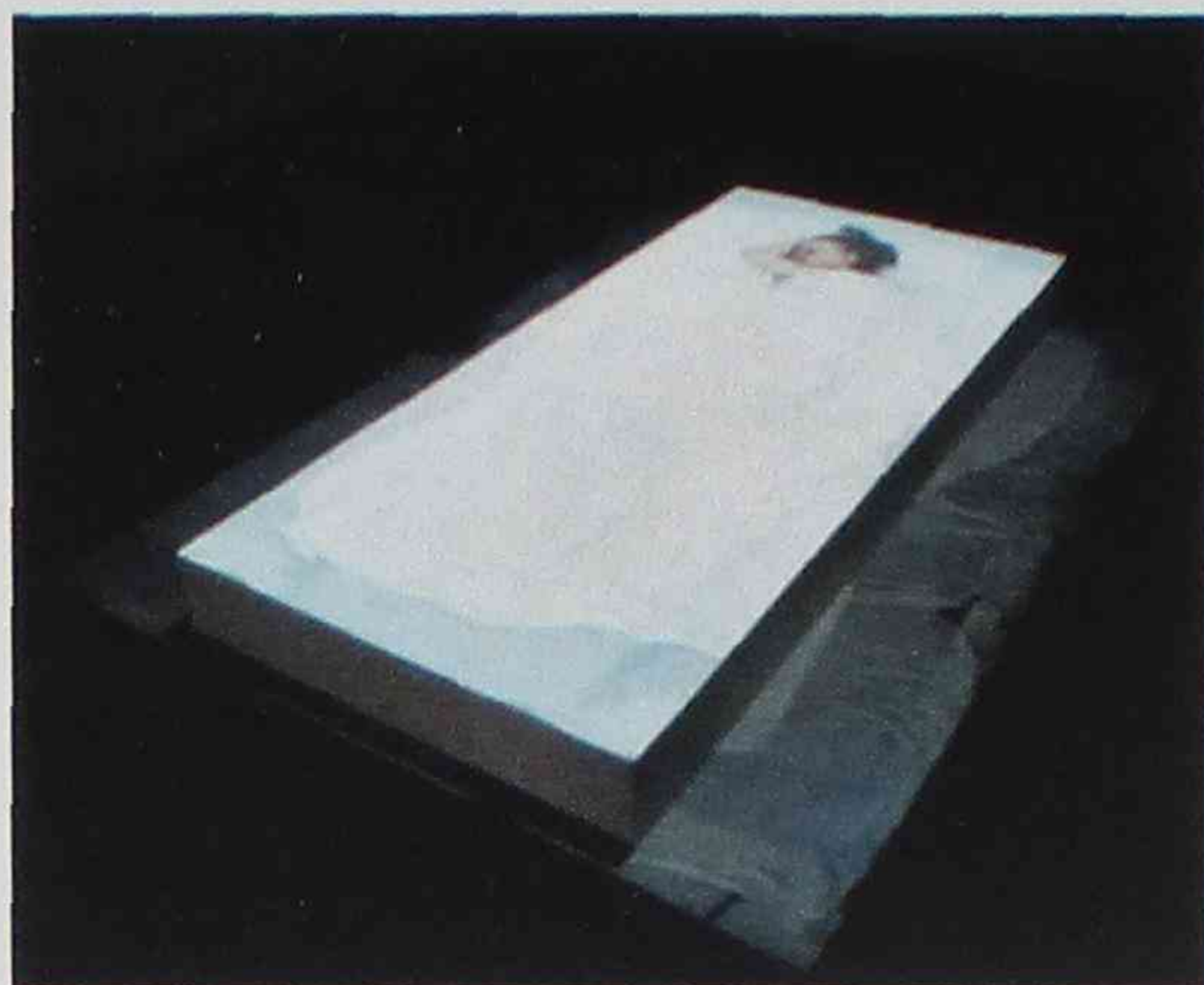
En voinut nimetä teostani *Uni* (kuva c46 seuraavalla aukeamalla) vuonna 1992 ”videoinstallaatioksi”, koska videoinstallaatio-sanaa käytettiin tuohon aikaan yleisesti kuvaamaan liian monenlaisia teoksia. Halusin löytää sanan, jolla voisin kuvata erityisesti juuri kyseistä teostani. Tilanne-sana sopi tarkoitukseen hyvin *Uni*-teoksen sisältöön kuuluvan tilanteen takia, ja veistos-sana puolestaan viittasi teoksen tekemisprosessiin, joka sisälsi tapahtumien pelkistämistä muistiinmerkintöjen pohjalta. Lisäksi teos asetettiin tilaan veistoksen tavoin. Sanoista ”tilanne” ja ”veistos” syntyi luontevalta tuntuva sanapari. Käsitteeni sai kuitenkin negatiivisen vastaanoton: suomalaiset videofestivaalijärjestäjät olivat sitä mieltä, että kansainvälisessä kontekstissa minun olisi käytettävä sanaa ”videoinstallaatio”.¹³⁴ *Uni*-teos koostuu tyhjälle nukkumasijalle projisoidusta videosta, joka on alun perin kuvattu katosta riippuvalla kameralla nukkuessani. Nukkuminen kameran alla ei tosin onnistunut hyvin, ja vaikeudet näkyivät videolla. Tämä sopi hyvin teoksen aiheeseen. Käsittelin teoksessa toisen ihmisen läsnäolon puuttumista, kaipaustani. Päämääräni oli rakentaa tilanne, joka perustuisi tapahtumaan tilassa. Teos ei tosin sanoen perustunut liikkuvan kuvan käyttöön. Oletin, että yksinkertainen nukkumistapahtuma olisi helppoa havaita, ja tilassakävijän kokemuksesta tulisi yhtä arkinen kuin teoksen esittämästä tilanteesta. Katsojakokija¹³⁵ voisi kertoa tavanneensa henkilön, joka ei pystynyt nukkumaan, ja samaistuttuaan teokseen mahdollisesti kertoisi omista vastaavista kokemuksistaan. Asettelen kautta viittasin selvästi pelkästään jonkun nukkumiseen paikalla, en minkäänlaiseen tarinaan.

¹³⁴ Tämä tapahtui nimitessäni teosta MuuMediaFestiivaaleilla vuonna 1992.

¹³⁵ Katsojakokija-käsitteeni tarkoitus on ilmaista tilannetta, jossa teosta tarkastellaan katsomisen ja kokemisen välissä. Katso myös viite 159.

Oman käsitykseni mukaan videon projisoiminen kolmiulotteisen kappaleen päälle ja lisäksi se, että käytin arkista tapahtumaa liikkuvan kuvan aiheena, olivat poikkeuksellisia asioita vuonna 1992.¹³⁶

c46



Nimeämällä teokseni ”videoinstallaation” sijaan ”tilanneveistokseksi” halusin erottaa oman teokseni videoinstallaatioista: halusin erottaa teokseni mielestäni väärin perustein nimetyistä teoksista, joissa elokuvakerronnallinen video oli projisoitu tyhjän tilan yhdelle seinälle. 1990-luvun alkupuolelta lähtien videoprojisointia on käytetty videofestivaaleilla ja taidenäyttelyissä liikkuvan kuvan esityksissä usein ilman merkittävää suhdetta esitystilaan.¹³⁷ Videoprojisointi on helppo toteuttaa, ja sen tuottamaa kuvavirtaa voi käyttää estottomasti ja leikitellen: tilan saa täyttymään nopeasti liikkuvalla haamumaisella kuvalla. Videoprojisoinnin näennäisen helppouden ansiosta näyttelytilan valaistukseen, muotoon ja muihin mahdollisiin esineisiin ja rakenteisiin ei kiinnitetä tarpeeksi huomiota. Lisäksi projisointi suunnitellaan elokuvateatterisalin esityskäytäntöjen tai television katselutottumusten mukaan. Vaikka videoprojisointi muistuttaa kaikkia kuvan näyttämistapoja, joita elämämme on tulvillaan, se tulisi nähdä itsenäisenä taidemuotona ja sitä voisi tulkita syvällisemmin.

4.2 ROSALIND KRAUSS JA PSYKOLOGINEN TILA: PETER CAMPUS

Videoinstallaatioiden ja tilanneveistoksen ero ja suhde ovat tutkimuskysymykseksi kannalta merkittäviä. Rosalind Kraussin essee ”Video: narsismin estetiikka” (1976/1993) ja Margaret Morsen ”Videoinstallaation taide: ruumis, kuva, välitila” (1990/1993) ovat olleet minulle tärkeitä tekstejä pohtiessani edellä mainittua teemaa. Vaikka Morsen teksti sisältää uudemman ja sinänsä ansiokkaan määritelmän videoinstallaatiosta, vierastan sitä: Morse määrittelee videoinstallaation kokemisen perinteisen elokuvalliseksi tai narratiiviseksi¹³⁸, eikä ”tässä ja nyt” -tilanteeseen liity samaistumista.¹³⁹ Kraussin teksti, joka painottaa videoinstallaatioon sisältyvää psykologista tilannetta, on lähempänä ajatustani teosteni luonteesta. Kraussin mukaan video eroaa muista kuvataiteista siksi, että sen rakenneperiaate on ikään kuin psykologinen tila – tässä tapauksessa narsismi. Muussa kuvataiteessa taas

¹³⁶ Kiinnostukseni oli kuitenkin lähtenyt liikkeelle arjen esittämisestä. Esimerkiksi Satu Kiljunen oli esittänyt Taidehallin näyttelyssä 1991 nukkumisvaikeuksia kuvaavan videoteoksen samoin kuin minä. Liikkuva kuva esitettiin kuitenkin monitoreista.

¹³⁷ Tällaisia esityksiä kutsutaan ”galleriafilmeiksi”, joiden edeltäjiä luetaan avantgarde-filmit. Niiden tekijöitä ovat esimerkiksi Maya Deren, Michael Snow, Paul Sharits, Kenneth Anger, myöhemmin videotaiteilijat Bruce Nauman, Gary Hill, Bill Viola (Chris Derconin mukaan). Nykyään galleriafilmien tekijöiksi mainitaan Steve McQueen, Stan Douglas, Shirin Neshat, Douglas Gordon ja Eija-Liisa Ahtila (Catherine Fowlerin mukaan). Connolly 2009, 19. En ole tästä jaosta täysin samaa mieltä. Esimerkiksi Derconin mainitsevat Nauman, Hill ja Viola luovat merkityksiä

enemmän suhteessa tilaan kuin muut. Katso myös huomio ”galleriafilmeistä” sivulla 27.

¹³⁸ Katson Morsen tuovan esiin narratiivisia piirteitä, sillä hän käyttää usein esimerkkeinä tarinaa ja tarinan syntymistä. Kun hän puhuu esimerkiksi installaation ”kiertoradasta, joka on muuntuva narratiivi, joka ruumiillistuu ja rakentuu samanaikaisesti, presentaation tasolla”, Morse 1993, 114. Morsen videoinstallaatioiden analyysia pohdin myös luvussa 2.5.

¹³⁹ Morsen erottelua ”tässä-ja-nyt” -käsitteen ja ”siellä-ja-silloin” -käsitteen välillä on vaikeaa ymmärtää. Miten presentaatio on ilmeisempi eri vaihtoehdoissa?

¹⁴⁰ Krauss 1993, 81 (Krauss 1976, 51).

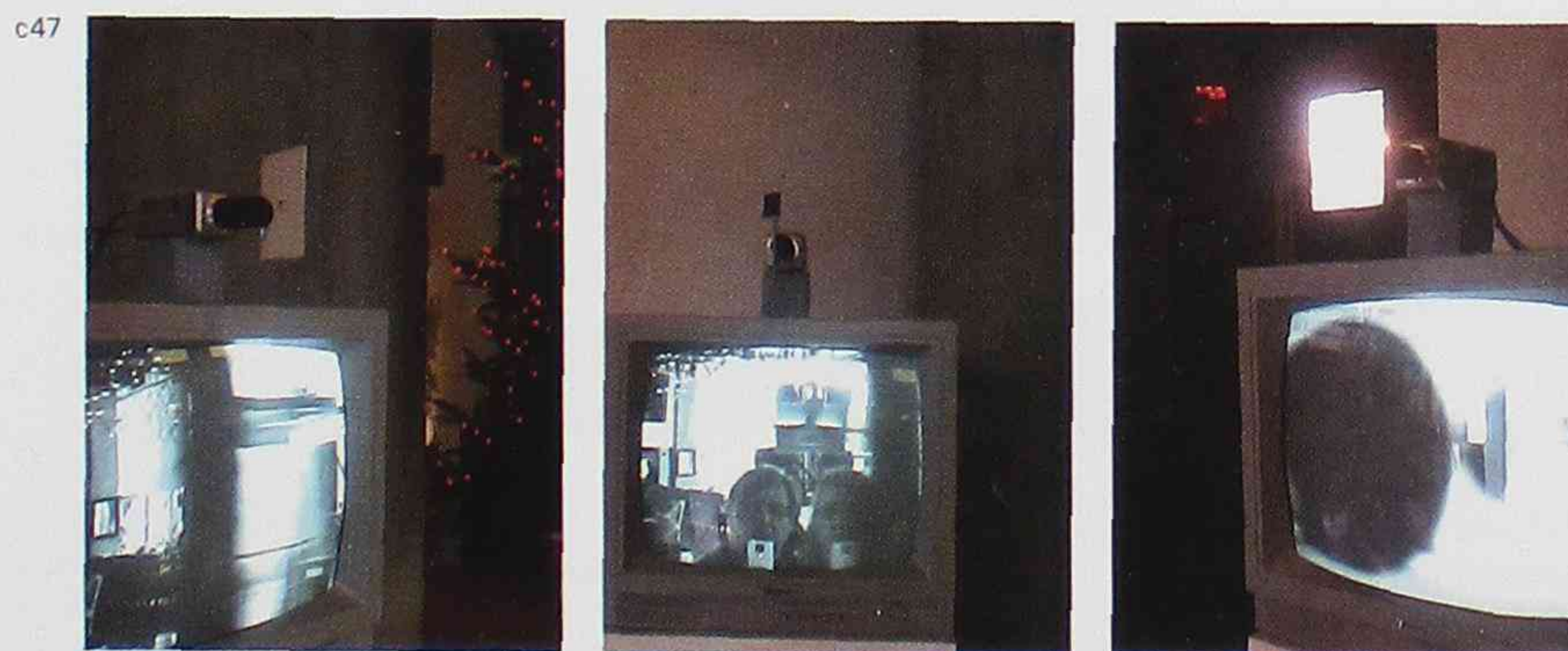
¹⁴² Krauss 1993, 88 (Krauss 1976, 62).

perinteisesti oletetaan, että psykologinen tila on taideteoksen aihe.¹⁴⁰ Kraussin tekstissä psykologinen tilanne on ”narsistinen kierre”, jonka valottamiseksi kirjoittaja käy läpi useampia esimerkkejä. Näistä minua kiinnostivat erityisesti ne, jotka liittyivät Peter Campusin teoksiin *mem* ja *dor*. Kraussin mukaan Campusin tilaan rakennetuissa töissä narsistinen kierre syntyy katsojalle palautuvan omakuvan takia. Kaulan kurkottelu, pään kääntely ja liikkuminen oman kuvan näkemiseksi tekevät katsojan erittäin tietoiseksi narsistisista motiiveistaan, tähdentää Krauss.¹⁴² Vuonna 1971 tallentavista henkilökohtaisista viestintävälineistä tuskin vielä unelmoitiin, mutta nykyään melkein kaikilla on mahdollisuus tarkkailla omakuvaansa esimerkiksi puhelimen tai tietokoneen avulla. Tällaista omakuvan tarkkailua pidetään aivan normaalina. Tämän takia en pidä omakuvavideoita enää narsistisina tai erityisinä identiteetin rakentumisina kuten Krauss vuonna 1976 esitti, vaan itsetutkiskeluna ja osana kuvavirtoja.

Kiinnostuin Campusin teoksista yhä enemmän ja yritin kuvitella teoksia lukemani perusteella. Kuvittelin Campusin näyttelytilaan astuvan kokijan yrittävän etsiä kohtaa, jossa hän pystyisi näkemään kuvansa projisoituna. Tällöin syntyisi Kraussin ”narsistinen kierre”. Löysin myöhemmin internetistä kuvia teoksista ja petyin. Näin pimeitä kuvia, joissa joku seisoo valokeilassa ja lisäksi seinällä erottuu katsojan kuvaa tavalla tai toisella vääristävä projisointi. Selvisi myös, että Campus on opiskellut psykologiaa.

4.3 VIERAILU CAMPUSIN NÄYTTELYSSÄ: *mem*-TEOS

Kun Campusin näyttely jouluna 2009 avattiin Lontoon British Film Institutessa (BFI), päätin lähteä katsomaan teoksia. Etukäteen tiesin, että esillä olisi ainakin *mem*. Etsiessämme matkakumppanini Hanna Johanssonin kanssa näyttelyyn johtavaa ovea törmäsimme vanhaan monitoriin oviaukon vieressä (kuva c47). Monitorin päällä oli pieni valvontakameran näköinen videokamera, jonka edessä oli peräkkäin kaksi melkein huomaamatonta ja erikokoista peiliä ripustettuina siimoilla kattoon. Teoksen edessä oleva katsoja näkyi satunnaisesti monitorista, kun peilit liikahtivat ilmavirran mukaan sopivasti kameran edessä. Silloin katsojan kuva sekoittui videokameran tallentamaan ympäristöön.



Teoksen nimi on *Kiva* (kuva c47) ja se on vuodelta 1971. Olin innoissani teoksen pienestä koosta, vaatimattomuudesta ja arkisesta installoinnista. Teos oli suoraan yhteydessä vilkkaaseen aulaan, ja lisäksi isojen ikkunoiden ansiosta tilassa oli valoisaa. Teoksen kömpelö monitori hieman ihmetytti, mutta vuonna 1971 se oli varmasti ”kuuminta hifiä”. Nähtyäni *Kivan* siirryin suurin odotuksin ensimmäiseen varsinaiseen näyttelytilaan, joka koostui useasta maisemaa esittävästä videoprojisoinnista. Campus oli käyttänyt niissä photoshop-tyylistä efektiä, pikseleiden suurennusta

niin, että maisemat olivat abstrahoituneet erivärisiä laatikoita sisältäviksi, melkein pysähtyneiksi kuviksi. Jos alkuperäisessä videossa kuitenkin tapahtui liikettä – esimerkiksi kävelevä ihminen tai lentävä lintu, joita ei kuitenkaan voinut erottaa kuvissa – kuvat alkoivat värähdellä ja muuttivat väriään. Koko tapahtuma toi mieleen maiseman maalaamisen.

c48



Toivoin, ettei näyttelyn loppuosa koostuisi näistä uudemmissa maisematutkielmista,¹⁴³ sillä olinhan tullut erityisesti katsomaan tilaan rakennettuja katsojan tilannetta korostavia teoksia. Seuraava huone olikin sitä mitä odotin. Siirryttyäni keskellä huonetta olevaan teatterimaiseen valokeilaan näin seinällä kaksi reaaliaikaista video-omakuvaani. Toinen kuvista liikkui myötapäivään kehässä seinällä, kun taas toinen pysyi paikallaan. Jäljitimme Johanssonin kanssa tämän *Stasis*-teoksen tekniikkaa useamman minuutin ja tarkkailimme laitteiden asennointia, sillä takanamme seisova vartija kieltäytyi kertomasta meille mahdollisia tietojaan.

4.4 CAMPUSIN MANIFESTI

Edellä esittämieni tulkintojen lisäksi ajattelen, että Peter Campus pohtii 1970-luvun alun teoksissaan myös videon suhdetta lähiympäristön havainnointiin ja tarkkailuun.¹⁴⁴ Campus eroaa monista aikalaistaiteilijoistaan kuitenkin siksi, ettei hän kajoa laajempiin yhteiskunnallisiin kysymyksiin.¹⁴⁵ Sama asia tulee esille melkein tieteellisen tarkassa selonteossa ”Video as a Function of Reality”, jonka Campus julkaisi näyttelyluettelossaan vuonna 1974.¹⁴⁶ Tekstissä Campus erottaa toisistaan silmän ja kameran tuottamat kuvat.¹⁴⁷

c49



¹⁴³ *Inflections: Changes in Light and Colour around Ponquogue Bay*, 2009 (kuva c48).

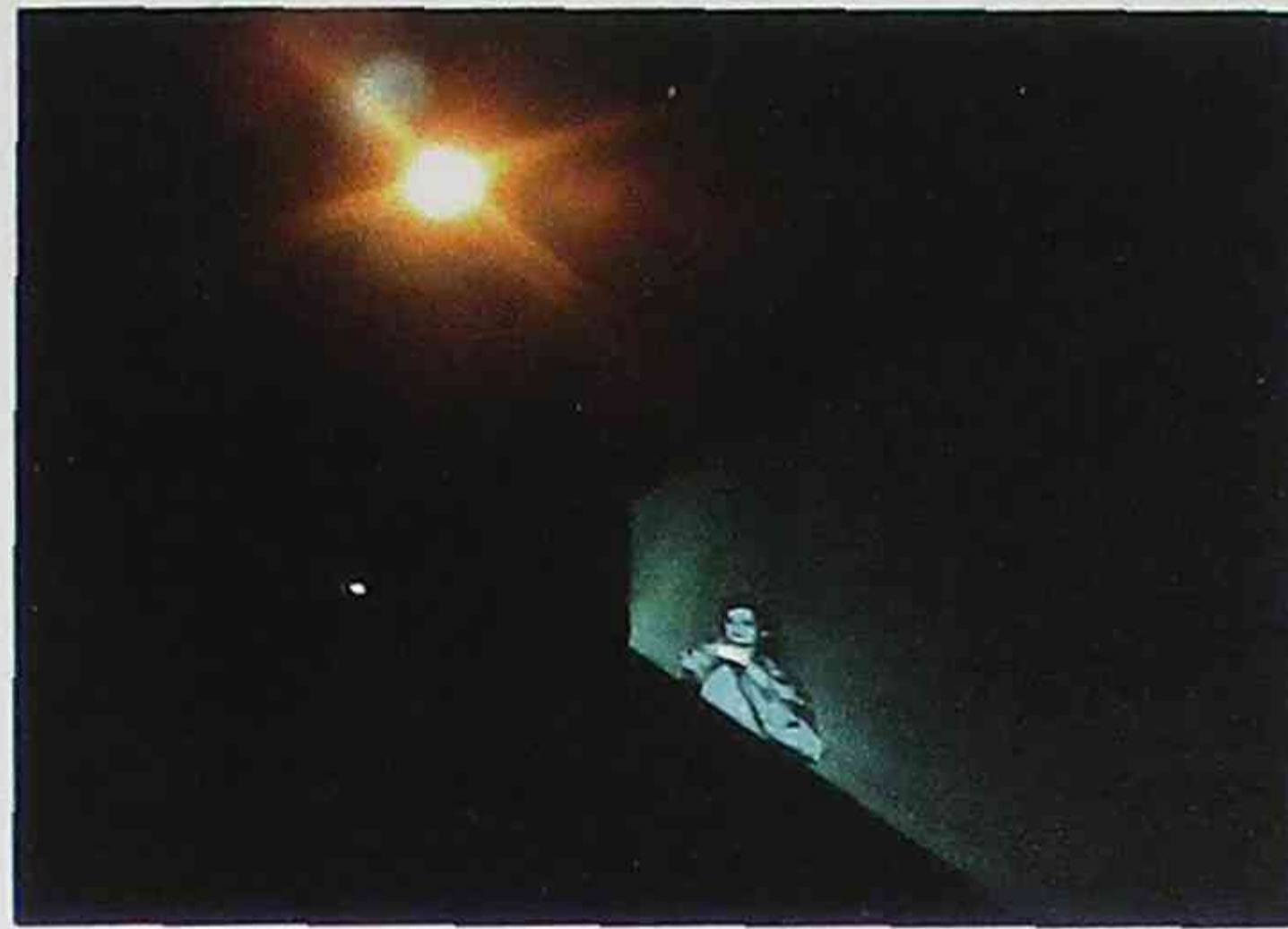
¹⁴⁴ Dan Graham, joka tutki kehollisuutta tilassa esimerkiksi teoksessaan *Body Press* (1970–1972), siirtyi myöhemmin teoksiin, joissa hän viittaa muun muassa toimistorakennuksiin ja niiden läpitunkemattomiin peilipintoihin. Samaa aikaa Graham otti kantaa liikkuvan kuvan, ennen kaikkea televisiolähetysten, käyttöön yhteiskunnassa: nämä edustivat hänen mukaansa yksilön sulkeutuneita manipulioijia. Dan Grahamin luento Kuvataideakatemiassa 14.–15.5.2007. Sekä Campus että Graham käyttivät aikoinaan niin kutsuttua interaktiivista *closed circuit* -menetelmää videoinstallaatioissa (*closed circuit* -menetelmää käytetään yleisesti valvontakameroissa). He lisäsivät tilaan videokameran ja -kuvan lisäksi myös peilejä ja saivat näin aikaan monenlaisia omakuvia.

¹⁴⁵ Campus tutki kuvaa ja katsojan psykologista suhdetta siihen. Kuva sinänsä on Campusille tärkeä, kuva jolla on oma historiallinen taustansa, maalaustaiteen historia – tämä asia valkeni minulle vähitellen.

¹⁴⁶ Campus, Peter. ”Video as a Function of Reality”. Teoksessa Wulf Herzogenrath & Barbara Nierhoff (toim.): *Peter Campus – Analog + Digital Video + Foto 1970–2003*. Köln: König 2003, 82–83.

¹⁴⁷ Tämä asia askarruttaa monia kuvataiteilijoita vielä nykyäänkin, vaikka ongelma syntyi jo keskeisperspektiivin keksimisen jälkeen. Nähdäkseni ristiriidan tuloksena on syntynyt jopa taidesuuntaus Expanded Cinema, jota edustivat esimerkiksi kokeelliset brittiläisten elokuvantekijät 1960–1970-luvuilla. Silmän ja kameran tuottaman kuvan välisen eron pohdinta on nähtävissä myös David Hockneyn tutkimuksissa maalareiden apuvälineistä aina renessanssista lähtien sekä Hockneyn omissa töissä, joissa hän käyttää yhtä aikaa kameraa ja maalausta (Hockneysta lähemmin luvussa 3, Taiteilijan tilan rajoilla). Tate Modern -museon Expanded Cinema: Activating the Space of Reception -näyttelyn (18.–19.4.2009) esittelyssä todetaan: ”Expanded Cinema: Coined in the mid-1960s by Stan VanDerBeek, but with its origins in the experiments of early twentieth century avant-garde filmmaking, media-technologies and performance art, the term Expanded Cinema identifies a film and video practice which activates the live context of watching, transforming cinema’s historical and cultural ‘architectures of reception’ into sites of cinematic experience that are heterogeneous, performative and non-determined.” (<http://www.tate.org.uk/modern/eventseducation/symposia/18016.htm>, tark. 24.11.2010.)

c50



Campus kirjoittaa myös silmän ja kameran rekisteröimän kuvan esittämisestä samanaikaisesti tilassa niin, että katsoja ei ole vangittu silmän keskeisliikkeistä syntyvään tilanteeseen.¹⁴⁸ Campusin mielestä tämä onnistuu selvästi, jos staattinen monitori sijoitetaan tilaan, josta silmät voivat rauhassa karata tarkkailemaan tilaa luonnollisella, ”salpaamattomalla” tavalla. Campus käyttää myös interaktiivista suljetun piirin videota, jonka avulla on mahdollista tarkastella katsojan omakuvaa ja tutkia identifikaation ongelmaa. Sitten Campus erottaa monitorin projisoidusta videosta.¹⁴⁹ Projisoidun videon tilaan asettaminen aiheuttaa katsojalle silmäkeskeistä liikettä, mutta samanaikaisesti saa hänet kadottamaan sen. Campus selittää myös, miten ihminen ehdollistuu peilikuvalle ja hämmästyttää omaa kuvaansa videoprojisoinnissa. Jos tällaiseen omakuvaan lisätään mitä tahansa epäsymmetristä liikettä, katsoja ei voi enää identifioitua projisoituun omakuvaan. Siksi Campusin mukaan on tehtävä katsoja tietoiseksi koko mekanismista, jonka osat ovat kamera, projektori, screen ja katsoja. Ymmärtääkseen näkemäänsä kuvaa katsojan tulee tietää kameran paikka suhteessa kuvaan. Edellä luonnehdituilla abstraktioilla Campus tarkoittanee laitteiden avulla syntyviä kuvia. Kun niitä esitetään katsojan ollessa todellisuudessa läsnä, kuvat muodostavat tämän tajunnassa tarkkailuun perustuvan havainnon. Lopuksi Campus tekee yhteenvedon kokeellisista teoksistaan ja kirjoittaa, että suljetun piirin videoissa katsoja ei kohtaa eikä käsittele kuvia, joilla on ajallinen loppu. Teoksen kesto on silloin riippuvainen huoneessa tapahtuvista asioista eli katsojan liikkeistä.¹⁵⁰ Peter Campus ei ole kuitenkaan huomionnut vuoden 1974 selonteossaan seinän olemassaoloa. Rosalind Kraussin mukaan seinällä on tärkeä osa Campusin *mem-* ja *aen-* teoksissa.¹⁵¹ *mem*-teoksessa seinällä joko on katsojan kuva tai sitä ei ole, eli katsojan läsnäolo teoksessa riippuu seinällä olevasta katsojan kuvasta. Samoin katsojan kuvan ilmestyminen ja näkyminen riippuu etäisyydestä seinään. Kraussin mukaan katsojan ruumis samaistuu fyysisesti seinään, kuvan paikkaan.

[T]eosten tarkoitus on määritellä erillisiksi ne kaksi pintaa jotka kuvaa pitelevät – toinen katsojan ruumis, toinen seinä – ja saada ne myös näkymään ehdottoman erillisinä. Tässä erittelyssä seinäpinta – kuvapinta – ymmärretään ehdottomasti toisena, osana ulkoista maailmaa. Lisäksi erottelu korostaa, että pyrkimys saada minuuks heijastumaan kuvapinnalla edellyttää, että löydetään kaikki ne tavat joilla minuuks ei voi kuvaansa yhtyä.¹⁵²

¹⁴⁸ Silmän keskeisliikkeet ymmärtää liikkeeksi, joka tapahtuu, kun katsoja istuu elokuvateatterissa ja vain hänen silmänsä liikkuvat silmälihasten avulla seuraten tapahtumia screenillä.

¹⁴⁹ Tästä Campus huomaa ihmisen taipumuksen olla välittämättä mittasuhteista.

¹⁵⁰ Campus 2003, 82-83.

¹⁵¹ Vaikka *aen*-teoksessa on myös seinään projisoitu osa, keskityn tässä vain *memiin*, koska olen nähnyt ja kokenut sen todellisuudessa. Molemmat kuvat (c49 ja c50) ovat näyttelystä Peter Campus Optics, BFI Southbank Gallery 11.12.2009–14.2.2010. Kuvassa c49 Hanna Johansson ja c50 kirjoittaja teoksessa *mem*.

¹⁵² Kraussin mielestä Campus on esimerkki taiteilijasta, joka suhtautuu narsismiin kriittisesti. Lisäksi Krauss

kirjoittaa myöhemmin samassa tekstissä minimalismista ja sen havaintoon liittyvistä ominaisuuksista, jotka ovat suoraa psykologiaa verrattuna muistin sisältöön – Kraussin esimerkkinä on Robert Rauschenberg. Muisti on ollut aiheenani aikaisemmin kirjoitukseni ensimmäisessä luvussa. Krauss 1993, 88 (But the condition of these works is to acknowledge as separate the two surfaces on which the image is held – the one the viewer's body, the other the wall – and to make them register as absolutely distinct. It is this distinction that the wall-surface – the pictorial surface – is understood as an absolute Other, as part of the world of objects external to the self. Further, it is to specify that the mode of projecting oneself onto that surface entails recognizing all the ways that one does not coincide with. Krauss 1976, 62.)

Kraussin huomio seinästä on paljastava, jos ajatellaan Campusin myöhempiä kiinnostuksen kohteita. Campus pohtii kuvaa, joka on kaksiulotteinen verrattuna tilaan. Siten seinä esimerkiksi *mem*-teoksessaan viittanee juuri Campusin myöhempiin kuvallisiin pohdintoihin. Niissä hän keskittyy esimerkiksi valokuvaan, mutta palaa kuitenkin lopulta tilassa esitettyihin videoprojisoointeihin, joista hänen uusin teoksensa on hyvä esimerkki.¹⁵³

4.5 LAGEIRAN ANALYYSI

Peter Campusin varhaisten teosten havaitsemiseen ja identifioitumiseen liittyvät kysymykset ovat kiehtoneet ranskalaista taidehistorioitsijaa ja kriitikkoa Jacinto Lageiraa¹⁵⁴, joka on kirjoittanut Campusia käsittelevän artikkelin ”The Body in View” (Lageira 2006). Lageira selvittää siinä muun muassa Campusin varhaisten teosten tieteellistä taustaa.¹⁵⁵ Lageiran mukaan Campusin teosten visuaalisen kentän tutkiminen koskettaa nykyfilosofiassa jälleen esiintyvää kysymystä.¹⁵⁶ Tällä Lageira tarkoittaa mielen ja kehon erottamisen ongelmaa, jota ei ole saatu ratkaistua mutta johon eletty kokemus eli kokonaishavainto ei kuulu. Campusin filosofinen asenne liittyy tarkalleen yhteen koetun kokemuksen ja mentaalisen representaation ja hylkää siten ajatuksen, että mentaalinen representaatio voisi tapahtua ilman oman kehon tuntua, ilman koettua kokemusta maailmassa tai maailman kanssa. Lageira johdattelee lukijaa vielä eteenpäin Campusin teosten avainkysymyksiin. Siteeraan seuraavaksi Lageiraa suoraan:

In Campus’s installations, this consciousness is that of myself; more precisely, it is a consciousness of the experience of myself as a perceiving being who is becoming conscious of the perception that is taking place. (Lageira 2006, 23-24.)

Installaatioissa on kysymys itsestä, havaituksi tulemisen kokemuksesta ja havaintoa koskevasta tietoisuudesta. Toisin sanoen Campusin teokset esittävät sekä havainnon aiheen ja kohteen että sen, mikä mahdollistaa havainnon.

Campus’s installations present the subject of perception simultaneously as that which is perceived and as that which makes perception possible. However, the artist goes further, since his installations, which confer on the body an important part in the whole process, magnify the problem: does my body, the body, intervene in perception in general or not, and to what extent? (Lageira 2006, 24.)

Koska keholla on tärkeä merkitys, ongelma laajenee. Voidaan kysyä, millainen on kehon osuus havaintoihin yleensäkin. Onko havainto kehostani (epä)suora havainto¹⁵⁷ itsestäni niin, että se yhtyy normaalihavaintooni, vai onko se (epä)suora havainto, johon en voi pysyvästi yhtyä? Lisäksi Campusin toimintaan kuuluu Lageiran mukaan systemaattisesti tilan ja ajan vaihtumisten tuottaminen todellisessa ajassa ja paikassa yhtä hyvin kuin vaihtuvissa ajoissa ja paikoissakin:

[T]he artist systematically produces space-time shifts in real times and spaces as well as in shifting times and spaces. Therefore, I am never myself at this point, in this place, and in this image where I catch sight of myself. (Lageira 2006, 24.)

¹⁵³ Koen Campusin olevan myös hyvä esimerkki taiteilijasta, jolle kaksi- ja kolmiulotteisuuden välinen fyysinen tapahtuma ja sen kautta uusien käsitysten ja oivallusten syntyminen itsestä ovat tärkeitä.

¹⁵⁴ Jacinto Lageira on taidehistorioitsija, kriitikko ja luennoitsija Sorbonnen yliopistossa Pariisissa.

¹⁵⁵ Campusin teossarja koostuu 18 kokeellisesta teoksesta (1972–1976).

¹⁵⁶ Tällaisia nykyfilosofisia ryhmittymiä ovat psykofyysisen identiteetin kannattajat (identiteetti mentaalisen tilan

ja hermostollisen tilan välillä), eliminativistit (psykologisen kokemus eliminoidaan hermostollisesta) ja kognitivistit (jotka erottavat erityisesti kognition ja tietoisuuden). Lageira 2006, 18.

¹⁵⁷ Olen niputtanut suoran ja epäsuoran havainnon yhdeksi sanaksi. Lageira on alkuperäisessä kirjoituksessaan selvittänyt niiden eron: suora havainto tapahtuu luonnostaan ilman kieltä, käsitettä tai muuta kognitiivista rakennetta, kun taas epäsuora havainto tapahtuu juuri niiden kautta.

Edellisen ansiosta ”katsojakokija”¹⁵⁸ ei voi koskaan olla oma itsensä teoksen kulloisesakin pisteessä tai paikassa, ei myöskään kuvassa, jossa hän näkee itsensä. Mielestäni tämä Lageiran huomio aikojen ja paikkojen monista ilmentymisistä on osuva. Vaikka se koskee tässä vain Campusin varhaisia kokeellisia apparatteja, se viittaa oivallisesti maailmaan jossa elämme tällä hetkellä. Aikojen ja paikkojen vaihdokset ovat jatkuvaa arkeamme, ympäristömme on täynnä liikkuvan kuvan jaksoja. Tällaisessa ympäristössä kokonaiskuva maailmasta hämärtyy. Esimerkiksi televisio-ohjelmissa esiintyvät ihmiset eivät enää ole näyttelijöitä tai muita ammattilaisia, vaan esiintyjä voi olla kuka tahansa, vaikka minä itse. Näistä ”minä itseistä” kirjoitetaan juttuja iltapäivälehtiin, ja heitä voidaan käyttää katumainonnassa. Campusin teokset on tehty helpottamaan itsen löytämistä. Lageiran mukaan nämä ”aikojen ja paikkojen (tai tila-aikojen) vaihdokset ovat erittäin monimutkaisia metodeja itsen ja kehon havainnointiin”.¹⁵⁹ Lageira antaa ymmärtää, että Campusin teokset apparatteina mahdollistavat perustavanlaatuisen oivalluksen olemassaolostamme.¹⁶⁰

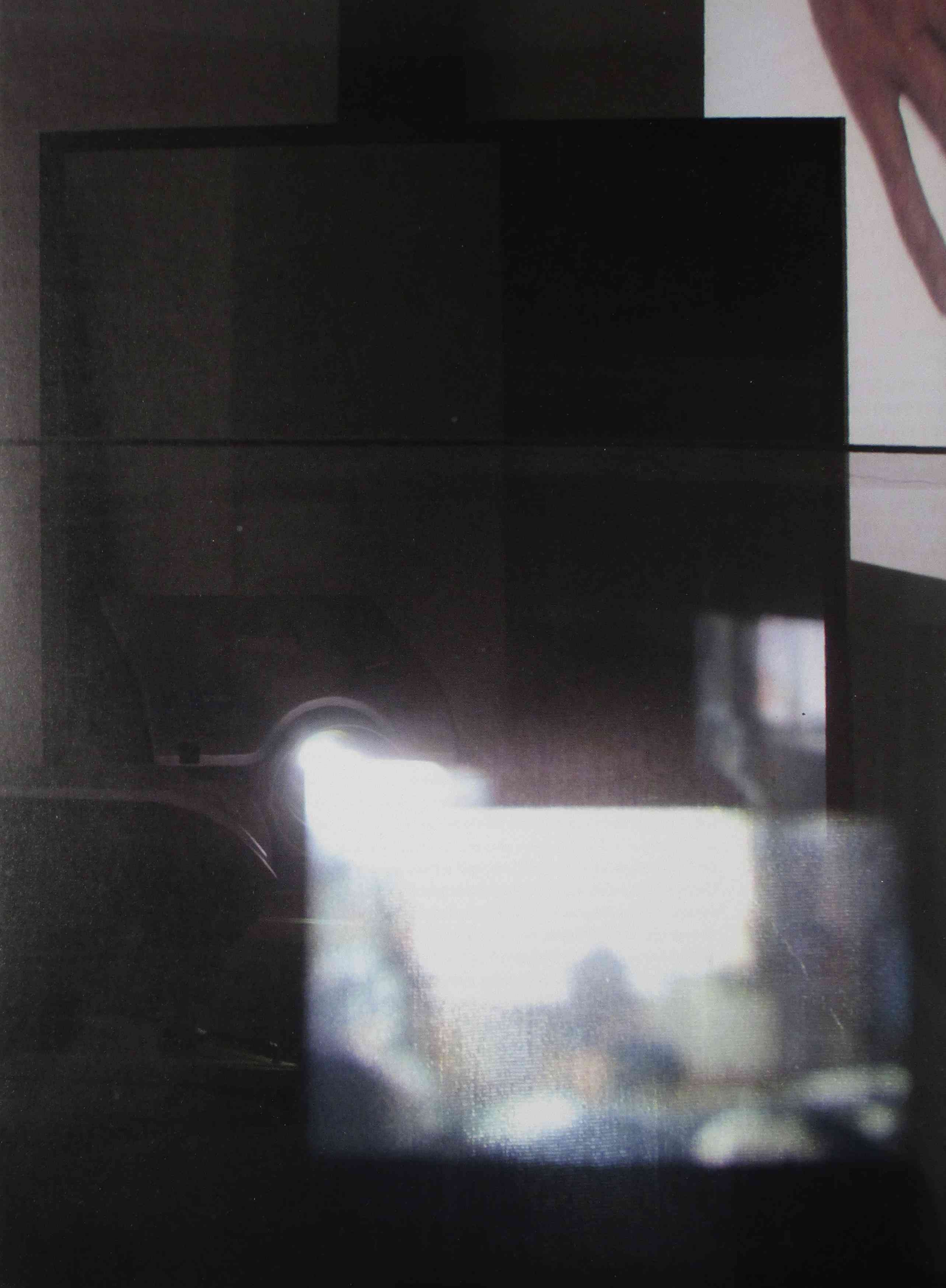
Peter Campusin varhaisissa installaatioissa tarjotaan katsojakokijalle tilaisuus tarkkailla tilannetta, jossa videokamera, projektori, screen ja katsoja muodostavat yhdessä tilasta katsojan pohtimispaikan. Tällaisen tilanteen rakentaminen tuntuu laboratoriomaiselta tiedemiehen kokeelta, ja teoksista puuttuu mielestäni tekijyyden käsittely. Campus ei aikoinaan tekijänä käsitellyt motivaatiotaan esittää tällainen teos katsojakokijalle. Kuka Campus oli ja mitä hän ajatteli? Ehkä hän koki jo 1970-luvun alussa, että oli olemassa tilaus teoksille, joilla voidaan auttaa yksilöä selviämään yhteiskunnan tuottamasta kuvamäärästä. Ehkä hän tällä tavalla ”laboratoriossaan” edesauttoi katsojaa selvittämään yhteytensä erilaisiin kuvavirtoihin, kuten mainoskuviin ja television tuottamiin kuviin, joihin ihminen samaistuu jatkuvasti joko tiedostaen tai tiedostamattaan. Toinen Campusin päämäärä saattoi olla katsojan rohkaiseminen selvittämään suhdetta omakuvaansa sekä omaan itseensä, kehoonsa ja mieleensä. Samalla katsoja voi ymmärtää toisen ihmisen mahdollisuuksia käsittää itseään. Jos ilmenee, että itseä ei voi kovin helposti ymmärtää, selviää samalla myös se, että tämä on yhtä lailla vaikeaa toiselle. Näin ymmärrys toisen ihmisen motiiveista ja toiminnasta jäävät helpottavasti auki. Ei ole eikä tule ohjeistettua, ennalta määrättyä tapaa ymmärtää itseä tai toista. Ymmärtämisen täytyy tapahtua aina uudelleen – ja paradoksaalisesti Campusin rakentamaan tilaan pitäisi aina mennä uudelleen.

Itseäni kiinnostaa teosten tekemisessä vastuu toisesta ja siitä, millä tavoin toinen ihminen voi olla mukana teoksessa. Voiko hän olla turvallisesti mukana kokonaisena, itsenäisenä ihmisenä, ilman aistien kautta tapahtuvaa manipulointia tai muuta ahdistelua? Mediaärsykkeiden kaltainen suora ärsytys johtaa reaktioihin ja reflektioihin, jotka eivät vaadi enempää pohdintaa eivätkä myöskään viittaa siihen. Onnistuneessa teoksessa tekijän on mahdollista antaa katsojalle jotakin muuta. Käsitteeni mukaan katsoja voi teoksen kohdatessaan kohdata toisen ihmisen. Vaikka esitetty apparatti olisikin monimutkainen, katsoja voi havaintojensa perusteella saada käsityksen siitä, miten hän kokee toisen tai miten toinen ilmenee hänen havainnoissaan. Katsojakokija tulee tietoiseksi toisesta tilassa ollessaan. Campusin taideteokseen sisältyy todellinen tilanne, johon ikään kuin päästään kuvien kautta. Kuvat auttavat katsojakokijaa siirtymään tilanteeseen, jossa hän voi havaita oman itsensä ja toisen ja pohtia suhdettaan näihin.

¹⁵⁸ Käytän tässä katsojakokija-käsitettä. Aikaisemmin kirjoituksissani olen käyttänyt katsoja/kokija-muotoa vierailijasta näyttelytilassa, kun kyseessä oleva rooli on ollut näiden kahden välissä. Campusin tapauksessa katsojakokija-käsite on mielestäni erityisen sopiva, koska on kysymys juuri kokonaishavainnosta.

¹⁵⁹ „...these space-time shifts are a highly complex method of directly perceiving one's self and one's body.” Lageira 2006, 24.

¹⁶⁰ Mainitut asiat viittaavat kysymyksiin, joilla on yhteyksiä filosofiaan ja erityisesti fenomenologiaan sekä kognitiiviseen. Näitä yhteyksiä en kuitenkaan niiden laajuuden vuoksi käsittele tutkimuksessani.



5 Maalauksesta liikkuvan kuvan projisointiin

d51



Läpinäkyvä on tutkimukseni tärkein teos. Se koostuu kolmesta eri osasta, jotka projisoitu video liittää toisiinsa. Peilit kuljettavat projisoitua liikkuvaa kuvaa tilassa: lähtökohtana olevaan ensimmäiseen videoon lisätään matkan varrella kaksi uutta videota, ja kaikki kolme yhdistyvät lopuksi yhdellä suurella screenillä. Kuva näkyy peileissä, jotka samalla heijastavat sen edelleen. Siirtymiset saavat aikaan myös sen, että tilaan asetellut läpinäkyvät kankaat vangitsevat videokuvaa.

5.1 MAALAUSSUHTEESSA TILAAN

Kun katsoja seisoo maalauksen edessä, hänen voi olla mielekästä keskittyä vain ja ainoastaan kuvan reunojen sisäpuolella esitettyihin asioihin. Hän voi tarkkailla osien ja värien sommittelua, värien kylläisyyden vaihtelua, työstötekniikkaa, aihetta. Seinälle sijoitettu kuva on olemassa, jotta sitä tarkasteltaisiin huolellisesti, ja usein puhutaan jopa kontemplaatiosta. Seinälle sijoitetussa kuvassa katsoja saa eteensä kokonaisen paketin kuin lahjan, jota voi tarkastella ja jonka eteen voi asettua nauttimaan kaikesta siitä, mitä katsojan oma mielikuvitus ja muisti saavat aikaiseksi jäljistä, merkeistä ja viitteistä, joita teoksen tekijä on kuvaan asettanut. Tästä katsekokemuksesta syntyy ikään kuin uusi teos katsojan mielessä.

Edellä kuvaamani maalaustaiteelle ominainen katsomistilanne on helppoa rikkoa tai kieltää nykytaiteessa monin eri keinoin. Jos taiteilija haluaa tilaan sijoituvassa teoksessaan sekä purkaa että analysoida katsomistapahtumaa suhteessa maalauksen traditioon, lopputulos saattaa olla monimutkaisempi. *Läpinäkyvän* kaltaisen teoksen kohdatessaan katsoja voi joutua hämmennyksiin. Mistä on kysymys, miten hänen pitäisi suhtautua näkemäänsä? Tulisiko hänen tarkastella jotakin yksittäistä kuvaa tai kuvia tilassa samoin kuin museo- tai gallerianäyttelyssä, vai pitäisikö yrittää ymmärtää tilallista esitystä kokonaisuutena, veistoksena, teatterina vai peräti elokuvana?

Jos kuva on liikkumaton maalaus tai pintaan painamalla, valottamalla tai tulostamalla tehty aihe, katsomistilanne on aivan erilainen kuin liikkuvan kuvan äärellä.

Miten liikkuva kuva näytetään?

Tärkein liikkuvan kuvan esitystapa on video, jota näytetään gallerioissa monitoreista tai nykyisin useimmiten ”flatscreeneiltä” eli litteiltä näytöiltä. Tällä tavalla liikkuva kuva tilassa on usein saanut rajansa eli televisiota muistuttavan muotonsa. Tämä johtuu esitysvälineen tutusta televisiomaisesta ulkomuodosta. Tällä tavalla kuvan tilassa voi nähdä siirtyvän toisenlaiseen viitekehykseen ja vertailukohteeseen kuin liikkumaton kuva. On siirrytty maalauksesta televisioapparaatin maailmaan.

Liikkuvan kuvan rooli ja merkitys tilassa muuttuu lisää, kun siirrytään ai-neettomaan kuvan muotoon, projisointiin. On iso ero siinä, projisoidaanko tilassa liikkuvaa kuvaa filmiltä vai videolta. Filmi mahdollistaa melkein voittamattoman kuvalaadun, mutta on samalla historiallinen tai teatterimainen väline. Se viittaa liikkuvan kuvan keksimiseen ja siihen kollektiiviseen, suggestiiviseen tapahtumaan, jonka elokuvateatteri mahdollisti.

Mielestäni elokuvateatterin tilanne viittaa edellä esittämäni katsojasuhteeseen, joka syntyy katsojan tarkastellessa yksittäistä kuvaa – esimerkiksi maalausta – tilassa tekijän asettamien rajojen tai kehyksen sisällä. Selvä ero elokuvan ja maalauksen välillä on kuitenkin se, että elokuvateatterissa katsomiskokemusta kontrolloidaan pimentämällä muu tila ja määräämällä katselutapahtuman kesto. Kontrolloitu kesto häviää kuitenkin pysähtyneen kuvan projisoinnissa, diaprojisoinnissa, joka lähestyy huomattavasti enemmän katsojan yksittäisen kuvan tarkastelua tilassa. Tilan valaistuksen vähäisyys diaprojisoinnissa vaikuttaa katsojaan suggestiivisesti ja keskittää huomion esitettävään kuvaan ja sen aiheeseen.

5.2 VIDEOPROJISOINNILLA ESITETTY TEOS. *LÄPINÄKYVÄ*

Videoprojisointia on käytetty jatkamaan filmiprojisoinnin tehtäviä tai luomaan uusia mahdollisuuksia liikkuvalla kuvalla. Kuvataiteen filmiprojisoinnin tehtävinä tarkoitetaan ennen kaikkea ”galleriafilmejä”, jotka sisältävät kerronnallisia piirteitä siinä määrin, että niitä voisi kutsua myös pieniksi elokuviksi tilassa. Videoprojisointi mahdollistaa nopeutensa, edullisuutensa ja liikutettavuutensa ansiosta uudenlaisia käyttötapoja ja kokeiluja.

Läpinäkyvä-teoksessa yhdistän maalaustaiteen ja liikkuvan kuvan katsomistilanteet. Peilit ja läpinäkyvät kankaat viittaavat maalaustaiteeseen, sillä niiden suora-kulmaisella muodolla on yhteyksiä seinälle ripustettuihin maalauksiin. Samalla kun ne muistuttavat maalaustaiteen ikkunaparadigmasta, ne kuitenkin aktivoivat tilan sekä edessään että takanaan. Peilit ja kankaat eivät enää ole yksinomaan maalauksellisia ikkunoita, vaan niiden eteen ja taakse muodostuu projisoinnin yhtenäinen keilamainen valotila. Nämä projisointien muodostamat tilat limittyvät toisiinsa.

Projisoinnin muodostama tila on verrattavissa näkökartioon, johon renessanssin perspektiiviset kuvatilat pohjautuivat. Projisoitu kuva on kuin ikkuna kahden tilan välissä. Samalla katsoja voi luoda perspektiivilinjoja sulkemalla toisen silmänsä ja ikään kuin piirtäen katseellaan näkymiä tilassa olevien kuvalevyjen läpi. Videoprojisointi tilassa on itsessään kolmiulotteinen valokeila tilassa, se piirtää oikeasti lineaarisia valosta muodostuvia linjoja tilaan. On mahdollista kuvitella, että kuvan rakentumiseen vaikuttaneet perspektiivilinjat renessanssin aikakaudelta ja myöhemmin kameroiden yksisilmäiset kuvat materialisoituvat näin kuvaa muodostavassa valokeilassa.¹⁶¹

d52



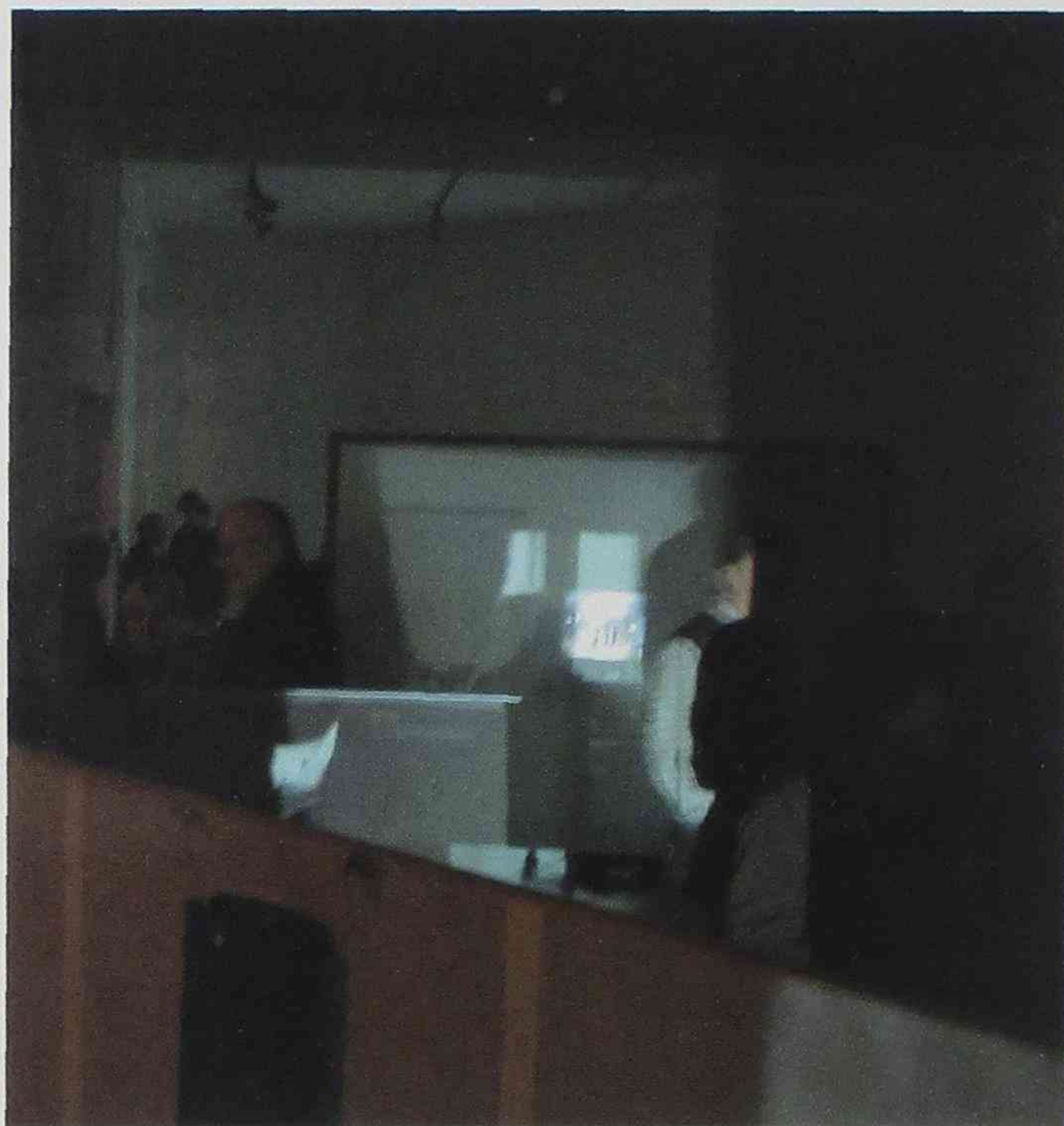
161 Perspektiiviin viittaava tarkastelu tapahtuu yhdellä silmällä. Koska ei voida olettaa, että kukaan tilassa katsoisi vain yhdellä silmällä, perspektiivi sijaitsee tilassa vain

symbolisesti: kameralla otettuna kuvana ja projisointina, miksei myös tilan arkkitehtonisessa suunnittelussa.

Kuvan esittämiseen tilassa vaikuttaa luonnollisesti kuvien historia. Katsoja on tietoinen hänen edessään esitettyä kuvaa edeltäneistä kuvista. Katsoja ei kuitenkaan ole yhtä tietoinen katsomisen paradigmoista. Katsomistavat voidaan kyseenalaistaa ja niitä on mahdollista tutkia tuomalla esiin joitakin käytäntöjä, esimerkiksi esittämällä piirrettyjä suorakaiteita tai geometrisia muotoja yhdistettyinä liikkuviin kuviin. Samalla voidaan viitata koko näyttelytilaan, koska suorakaide tai kuutio on aina ollut osa teosten esityspaikkana toimivan rakennuksen suunnittelua.

On luonnollista pohtia projisoinnin muotoa, sillä se jatkaa kuvan perspektiivisiä tai geometrisia ominaisuuksia, mutta projisoinnin voi nähdä myös toisella tavalla. Projisointi kasvaa tilassa ja sen alkupisteen ja päätepinnan välimatka voi vaihdella huomattavasti. Projisointiin voi puuttua menemällä valokeilaan sisälle tai lävistämällä sen, jolloin katsoja-kokija-tarkkailija-kulkija voi nähdä oman varjonsa esitetyssä kuvassa. Itsensä näkeminen mustana, elävänä hahmona ”häilyvien” kuvien, valokeilojen, esineiden ja rakenteiden joukossa tuo uusia ulottuvuuksia katsojan todellisuuteen.

d53



Projisointi eli kuvan liikuttaminen valokeilassa paikasta toiseen on monimutkainen ja monitulkintainen tapahtuma. Kolmiulotteisuutta tai kuvan syvyyttä projisoinnin piirteenä ei useinkaan huomata. Projisoinnissa kuva helposti häviää syvetessään. Kun katsoja osuu kuvaan sen ollessa matkalla kohteeseensa, kuva on yleensä epätarkka tai epäselvä. Tämä johtuu välikohteesta, johon kuva heijastuu. Välikohde voi olla muodoltaan sellainen, että kuvasta ei saa mitään käsitystä, tai toisaalta se voi olla niin selvä, että se voi luoda oman tapahtumansa välikohteessaan, ikään kuin ”vuoropuhelun” uudessa sattumanvaraisessa paikassa. Näin projisoitu kuva ei ole pelkästään kuvan tuottamista haluttuun paikkaan vaan myös tilassa tapahtuvien kuvan kohtaamisten paikka tai ympäristö.

d54



Moni on vahingossa kokenut tämän ikään kuin teknisenä välttämättömyytenä, mutta se voi olla jotakin muuta ja sitä voisi tarkastella myös jonakin muuna.

Projisoitu kuva häviää syvetessään myös siksi, että on kysymys valosta. Kun kuva laajenee syvetessään, sen valovoimaisuus heikkenee. Toisaalta voidaan kysyä, mihin suuntaan syveneminen tapahtuu valokeilan sisällä. Ehkä syveneminen tapahtuukin epäselvempään suuntaan kuvan pienetessä kohti valopistettä, josta kuva on lähtöisin. Projisoinnissa voi nähdä näin kaksi eri syvyyden suuntaa: selkeän kuvan suunnan ja epäselvän kuvan suunnan kohti valoa ja projektorin optiikkaa. Ja mitä sitten merkitsee se, mikä jää kummassakin suunnassa selän taakse, jos haluaa tarkastella kuvia projisoinnin sisällä? Tai mitä tapahtuu kuvalle, jonka tarkastelija osittain tai kokonaan peittää – tuleeko tarkastelijasta osa kuvaa, osa teoksen kuvaa? Miltä tämä näyttää toisesta tilassa liikkuvasta katsojasta?



6 Studio Mezzosta Galleria Sculptoriin: teoksia vuosilta 2004–2010

Ensimmäinen tutkimukseeni kuuluva näyttely, yhteistyöprojekti näyttelytila Studio Mezzossa Helsingissä vuonna 2004, oli laaja, useasta osasta muodostuva kokonaisuus. Projekti Studio Mezzo toteutui yhteistyössä taiteilija Pekka Sillmanin kanssa, ja lisäksi kokonaisuuteen sisältyi keskusteluja muiden taiteilijoiden ja taidealan ammattilaisten kanssa. Prosessin tulokset esiteltiin sitä mukaa kuin niitä syntyi. Keskeistä oli kahden taiteilijan pohdinta ja teokset sovitusta aiheesta, joka tuotti koko ajan lisää visuaalista ja audiovisuaalista materiaalia, esimerkiksi maalauksia ja valokuvia. Vaikka olin ennenkin toteuttanut teoksia toisten taiteilijoiden kanssa, Studio Mezzossa aktivoitui heti tutkimukseni kysymys siitä, millaisessa asemassa toinen henkilö on teoksessa jossa itse olen osallisena. Projektin aikana syntyi myös uusi teokseni *Keskusteluja*. Se koostui kahdesta päällekkäisestä videosta, ja projisoin ne seinälle nojaamaan aseteltujen screenien pinnalle. Screenien avulla ikään kuin erottelin teoksessa kuvattujen keskustelijoiden suorakaiteen muotoiset fyysiset tilat. Olen käsitellyt tutkimuksessani jo edellä oman tilan rajaamista esimerkiksi luvuissa 2.3 ja 2.4.

Seuraava tutkimukseeni kuuluva teos *Läpinäkyvä* oli esillä Mäntän kuvataideviikoilla vuonna 2006 ja Helsingissä Galleria Sculptorissa vuonna 2009–2010. Teos koostui kolmesta osasta, jotka olivat yhteydessä toisiinsa videoprojisoitien avulla. Jokainen osa sisälsi videon tai videoita, jotkut osat peilin, projisointiscreenin tai läpinäkyvän palan telineeseen ripustettua verhomaista kangasta. *Läpinäkyvä*-teokseni avulla pyrin monin keinoin rikkomaan liikkuvan kuvan tilallisen esityksen lineaarisuutta sekä sisällöllisesti että materiaalisesti.

Samaan aikaan syntyi teos nimeltä *Läpinäkymä*, joka oli myös esillä kuvataideviikoilla Mäntässä vuonna 2006. Teos koostui videoprojisoinnista, peilistä ja telineellä riippuvasta kuvallisesta kalvosta. Peiliin projisoidussa videossa henkilö nojautuu eteenpäin ikään kuin hän kurkistaisi kuvaansa peilissä. Peilistä video heijastuu seinälle, jolloin väliin asetettu kalvo aiheuttaa varjon seinän kuvaan, kuin naamion henkilön kasvoille. Yllättäen osoittautui, että *Läpinäkymä* oli tutkimuksessani selvin samaistumista kuvaava teos, jossa tapahtuu peilautuminen ja muuttuminen toiseksi ja toisen paikka monimutkaistuu.

Neljäs tutkintoni teos, *Objekti*, oli esillä Punavuoridesignissa Helsingissä vuodenvaihteessa 2007–2008. Teos koostuu videosta sekä seinälle kiinnitetystä esineestä. Videossa kaksi taiteilijaa keskustelevalt välissään olevasta esineestä ikään kuin se olisi assosiaatioita tuottava teos. Todellinen teos tapahtuu kuitenkin silloin, kun katsoja astuu tilaan, kohtaa esineen ja siitä puhuvat henkilöt. Teos käsittelee esinettä, sen asettelua liikkuvaa kuvaa sisältävään teokseen ja niiden yhdessä synnyttämää katse-tilannetta.

Esitin Punavuoridesignissa myös muita tutkimukseni aiheita sivuavia teoksia. *Tilanne* koostuu pöydälle asetetusta pienestä rakennelmasta ja videoprojisoinnista. *No Person in the Image* -valokuvasarja sijoittui huomaamattomasti tilaan.

Molemmat teokset käsittelevät tutkimuksessani esille tulleita aiheita, perspektiiviä ja haamukuvaa.

Esitin useimmat edellä mainitut teokset Galleria Sculptorissa Helsingissä vuodenvaihteessa 2009–2010. Näiden lisäksi valmistin näyttelyyn vielä uuden teoksen *Kädet*.

Kädet perustuu kahden videon projisointiin vastakkaisilla seinillä. Molempiin on kuvattu käsi jonka ihoon on piirretty suorakaide. Suorakaide on piirretty myös seiniin niin, että suorakaideet yhtyvät tai ovat yhtymättä. *Kädet*-teos käsittelee uuden tilan syntymistä trikkimäisen tapahtuman avulla. Tätä uutta tilaa vertaan tutkimuksessani käsittelemääni uudenaanlaiseen ”välitilaan”. Kukin Projekti Galleria Sculptorin teoksista käsitteli kirjallisessa osuudessa esillä olevia asioita ja käsitteitä. Samalla Sculptorin näyttelyssäni oli päämääränä luoda ympäristö, jossa yksittäisten teosten rajat eivät ole enää selviä.

6.1 PROJEKTI STUDIO MEZZO

Projekti Studio Mezzossa halusin kyseenalaistaa omien teosteni traditionaalista teos- ja sen-katsoja -tarkastelutapaa vielä selvemmin kuin aikaisemmin,¹⁶² tehdä teoksesta niin avoin ja ymmärrettävä kuin mahdollista. Olin jo aiemmin taltioinut maalari Pekka Sillmanin kanssa käytyjä keskusteluja videolle. Olin innostunut kollegani selvästä puhetavasta ja rohkaistu in keskustelemaan hänen puolittaisesta sokeudestaan suhteessa siihen, että hän maalaa tauluja. Ehdotin Sillmanille myös tilallisia kokeiluja, jotka koostuisivat hänen maalauksistaan ja omista projisoinneistani.

Olin jo aikaisemmin pohtinut projisointitapahtumaa näkemisen ja havaitsemisen symbolina,¹⁶³ ja minua innosti rekonstruoida ajatuksia näkemisestä Sillmanin kanssa. Koin maalauksen symboliseksi projisointipinnaksi niin, että se olisi tulos silmästä ulos virtaavasta kuvasäteestä, kuten jotkut varhaiset näkemistä tutkivat teoreetikot tulkitsivat.¹⁶⁴ Keskustelumme ja kokeilumme jatkeeksi järjestimme kolmiviikkoisen projektin Studio Mezzoon. Kokeilimme tilassa erilaisia dia- ja videoprojisoitien yhdistelmiä yhdessä ja erikseen erilaisten rakenteiden kanssa. Tila muuttui jatkuvasti, ja yleisö sai tulla seuraamaan ja keskustelemaan kanssamme gallerian aukioloaikana. Videoimme keskusteluja toisten taiteilijoiden, taiteen asiantuntijoiden ja kirjoittajien kanssa aiheestamme ”Näkemisen ja kokemisen välimatka”. Keskustelut olivat hyvin keskittyneitä ja saivat yllättäviä käänteitä. Aiheet vaihtuivat valoilmioista kummituksiin. Koko projektin ajan otin myös valokuvia tapahtumasta, ja kiinnitin niitä tilan seinälle.

¹⁶² Tämä ilmeni jo aikaisemmin ensimmäisissä tilaan tehdyissä videoprojisoititeoksissani: esimerkiksi vuonna 1990 *Kylpy*-teoksessa arkisen tilanteen esitys viittaa ennemminkin muistoihin omassa arjessa kuin traditionaali-

seen kuvakentän tarkasteluun (kuva a10).

¹⁶³ *Silmä*-teos vuonna 1993 (kuva a2).

¹⁶⁴ Katso viite 32.

Projekti Studio Mezzo 2004. HENKILÖT KUVISSA TINKA SONNE JA PEKKA SILLMAN.

PROJISOINNISSA PEKKA SILLMAN, MARJATTA OJA JA JORMA SAARIKKO. MAALAUKSET PEKKA SILLMAN. KUVAT (E55-60)



e55



e56







Studio Mezzon projektia tehtäessä syntyi teos, jolle myöhemmin annoin nimen *Keskusteluja*. Taustaprojisoitinscreeneille¹⁶⁵ oli projisoitu yksi tai useampia tilassa tapahtuneita keskusteluja. Screenejä pystyi siirtelemään tilassa päällekkäin samoin kuin videoprojisoiteja pystyi esittämään päälletysten. Päätin myöhemmin esittää teoksen myös Galleria Sculptorissa vuodenvaihteessa 2009–2010. *Keskusteluja*-teoksen avulla yritin selvittää, mikä on raja itsen ja toisen välillä. Screenien mustia reunoja pystyi asettamaan keskustelijoiden väliin, niin että katsojalle syntyi vaikutelma keskustelijoiden omista ”kabineteista”.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Taustaprojisoitinscreenit ovat muovikalvoja, jotka on pingotettu metallikehyksiin. Kalvojen reunat on vahvistettu mustalla kankaalla. Kalvojen ominaisuuksiin kuuluu, että niissä videoprojisointi näkyy yhtä hyvin kummaltakin puolelta katsottuna.

¹⁶⁶ Vertaa screenien mustia rajoja Lygia Clarkin maalauksiin, joissa Clark käsitteli valkoisella reunalla maalattua

mustaa ruutua henkilön tilana. Joistakin Clarkin maalauksista yksi sivu oli jätetty maalaamatta, millä taiteilija ilmaisi tilan avoimuutta. Tämän *Unidades*-sarjan (1958) jälkeen Clarkin teokset muuttuivat kolmiulotteisiksi katsojan osallistumista vaativiksi esineiksi tai tapahtumiksi. Kuva (a13) *Unidades*-sarjasta.



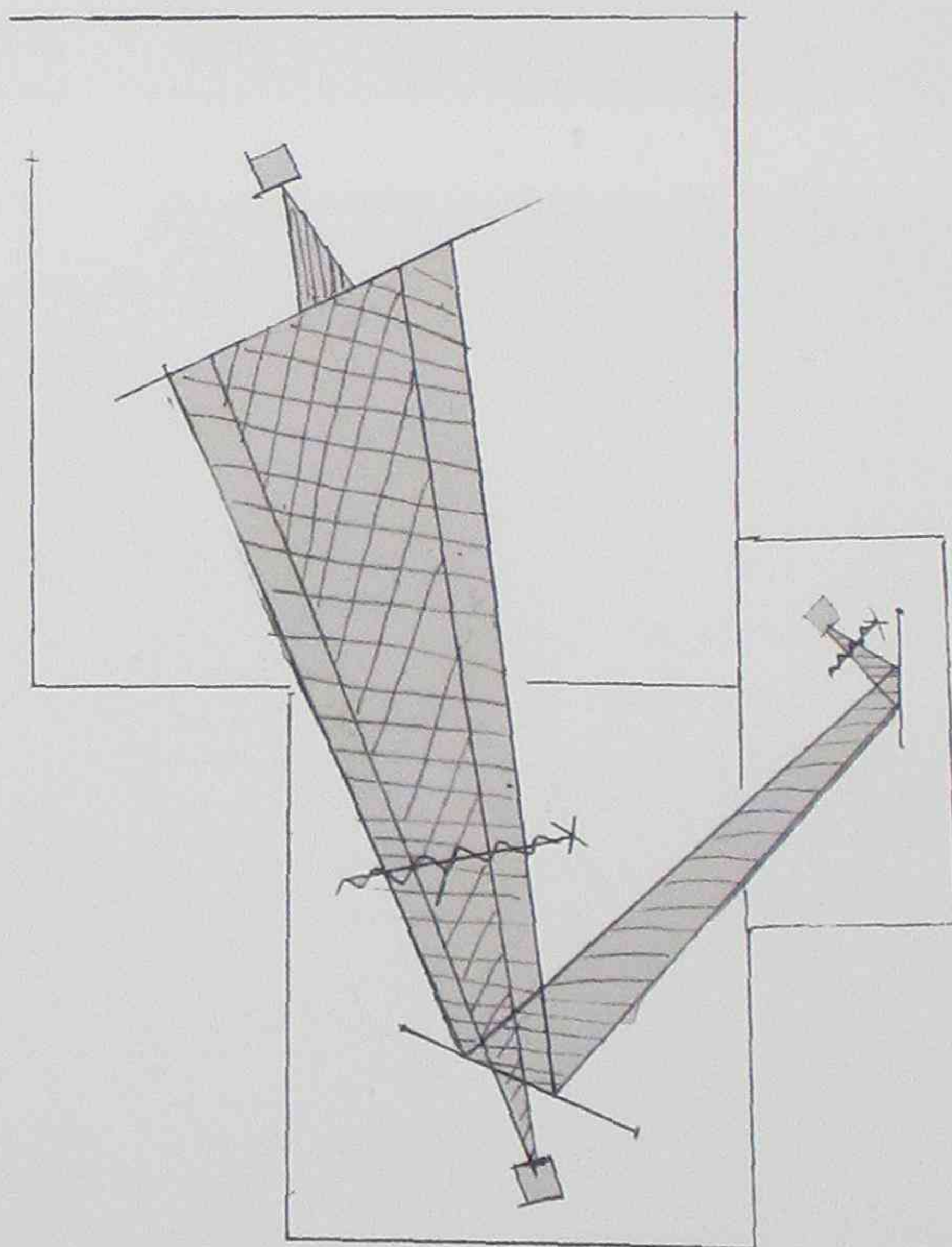
6.2 LÄPINÄKYVÄ

Projekti Studio Mezzon jälkeen ryhdyin työstämään teosta, jossa näkyy ajatusten liikkeen ja visuaalisen materiaalin yhdistäminen. Pohdin sitä, mikä on jatkumo ja miten sitä voisi kuvata niin, että oma näkemykseni erottuisi elokuvien jatkumosta, joka tapahtuu lineaarisesti esitettynä tapahtumien välillä. Valitsin aiheekseni arkipäiväisen tapahtuman esittämisen.

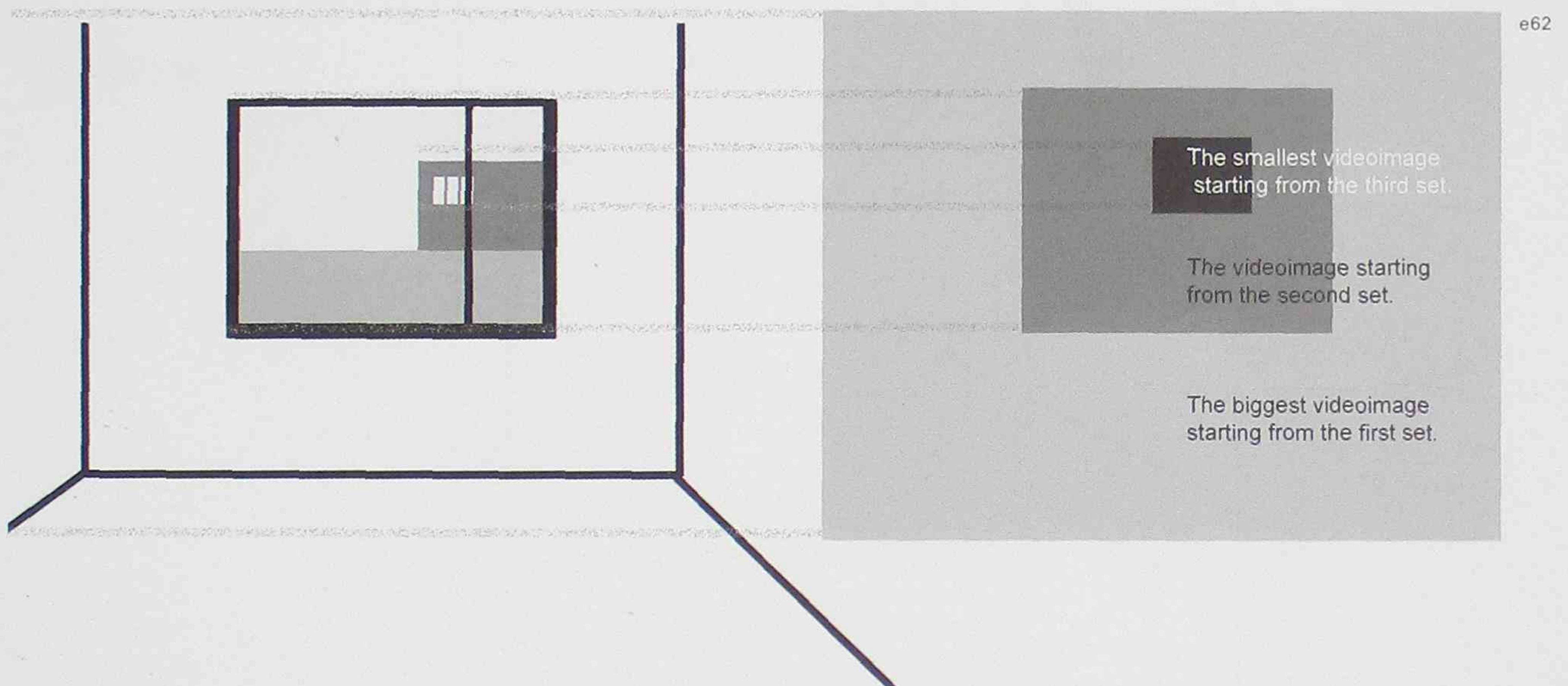
Kysymyksessä oli näkymä kotini ikkunasta: pystyin näkemään kappaleen taivasta vastapäisessä talossa sijaitsevan huoneiston ikkunoiden lävitse. Tämä synnytti mielikuvan huoneesta. Ympäristö oli tuttu perheemme kävelyretkien ansiosta, ja tiesimme mitä kyseisen huoneen asukkaat mahdollisesti näkisivät: heidän näkymäänsä hallitsi meri. Jokapäiväinen näkymä aiheutti sen, että vilkaisin kohdettani sattumanvaraisesti silloin tällöin, ja kokemukseni kasvoi kokonaisvaltaiseksi tuntemukseksi. Tämä kokonaisvaltainen tuntemus oli kehon läpi liikkuva tieto tai käsitys. Se olisi voinut johtaa liikkeeseen kehon ulkopuolelle, mutta koska tuntemus tapahtui omassa huoneessa ja ikkunan takana oli vain ilmaa, ei keho voinut liikahtaa minnekään. Sen sijaan liike jatkui selvästi mielessä. Kokemusta on vaikeaa kuvailla sanojin, mutta päätin tehdä siitä tilallisen esityksen. Aloitin työskentelyn piirtämällä kaavakuvion, minkä jälkeen kuvasin videolle tarvittavat kolme sisäkkäistä näkymää. Heti kun sain hankittua laitteet tein ensimmäiset kokeilut työhuoneella, ja kun teos oli koossa, esitin sen julkisesti.

Esitän seuraavaksi kuvasarjan teoksesta. Ensin tulevat kaavakuvat (e65–68) suunnittelusta ja installoinneista, joista ensimmäinen ja viimeinen ovat toteuttamatta. Toteutuneiden installointien kuvasarja (e69–86) on aikajärjestyksessä.

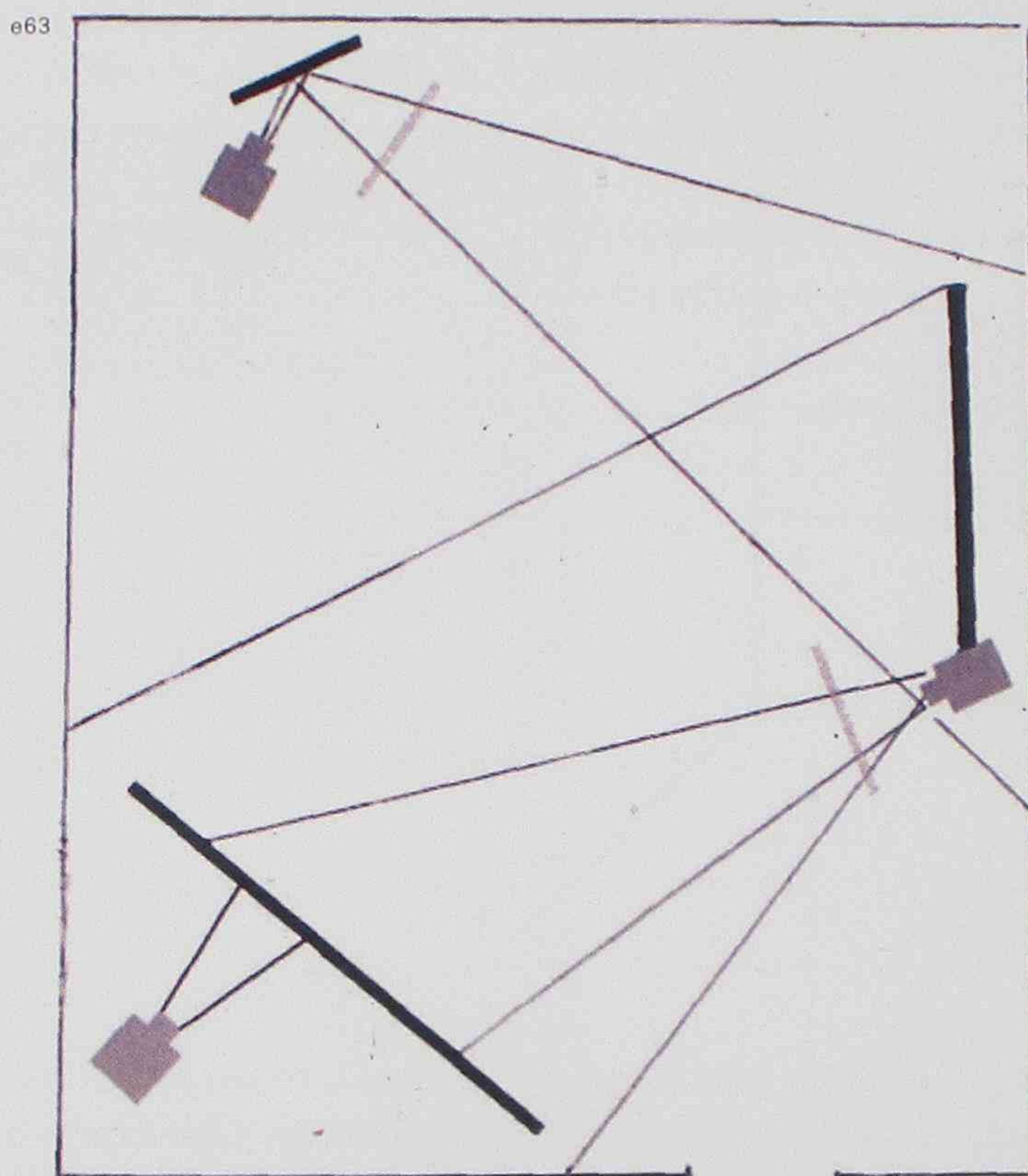
e61



Tämä on ensimmäinen säilynyt kaavakuva (e61) *Läpinäkyvästä*, jota vuoden 2005 lopulla kutsuin ensin *Jatkumoksi*. Teoksen osat ovat omissa huoneissaan selvästi erillään toisistaan, mutta kuitenkin niin, että kuva projisoituu tilasta toiseen ikään kuin antaen vihjeen seuraavaan tilaan. Katsojan kiertää teokseen sisään astuttuaan vastapäivään, ja kulkusuunta kiertyy spiraalimaisesti niin, että vierailija löytää viimeiseksi teoksen ensimmäisen osan, joka on ikään kuin teoksen lähtökohta ja aiheuttaja.

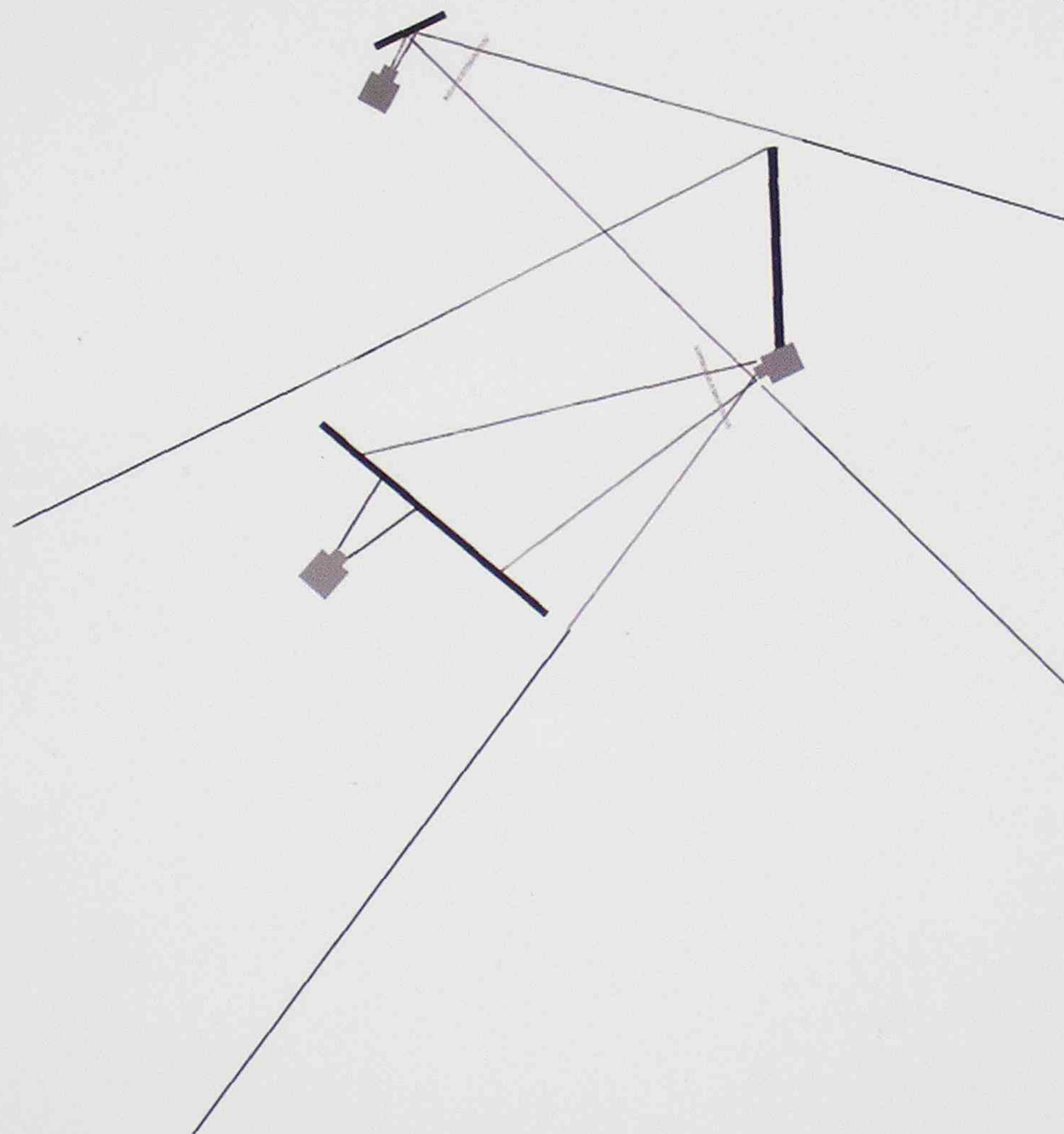


Myöhemmässä kaavakuvasa (e62) näytetään vasemmalla tilojen suhteet toisiinsa ja oikealla se, miten taltioidut videokuvat sijoittuvat sisäkkäin *Läpinäkyvän* kolmannessa osassa. Tämä kaavakuva ilmentää ennen kaikkea käytettyä kuvaustapaa, jossa perspektiivisesti liikutaan kamerakuvasa sisäkkäin olevien ruutujen välillä.



Pohjapiirustus (e63) installoinnista Mäntän kuvataideviikoille vuonna 2006. Teoksen osat sijoittuvat seinää vasten.

e64

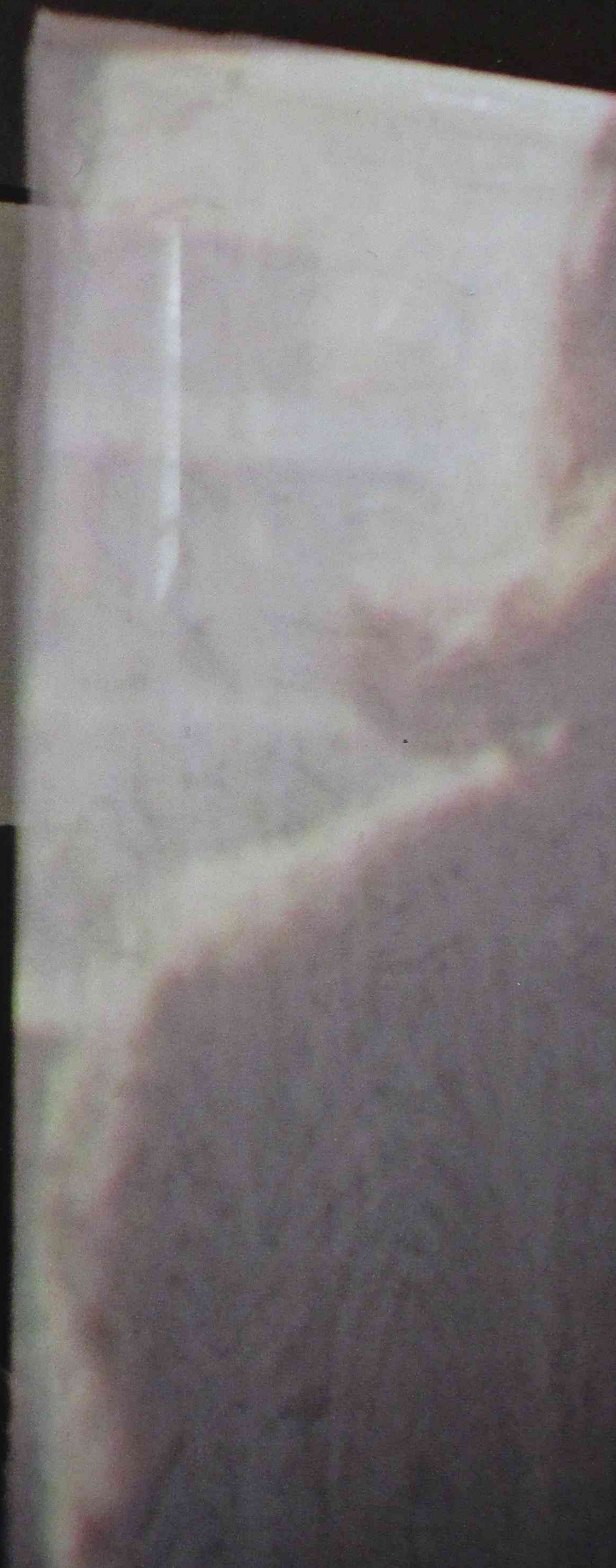
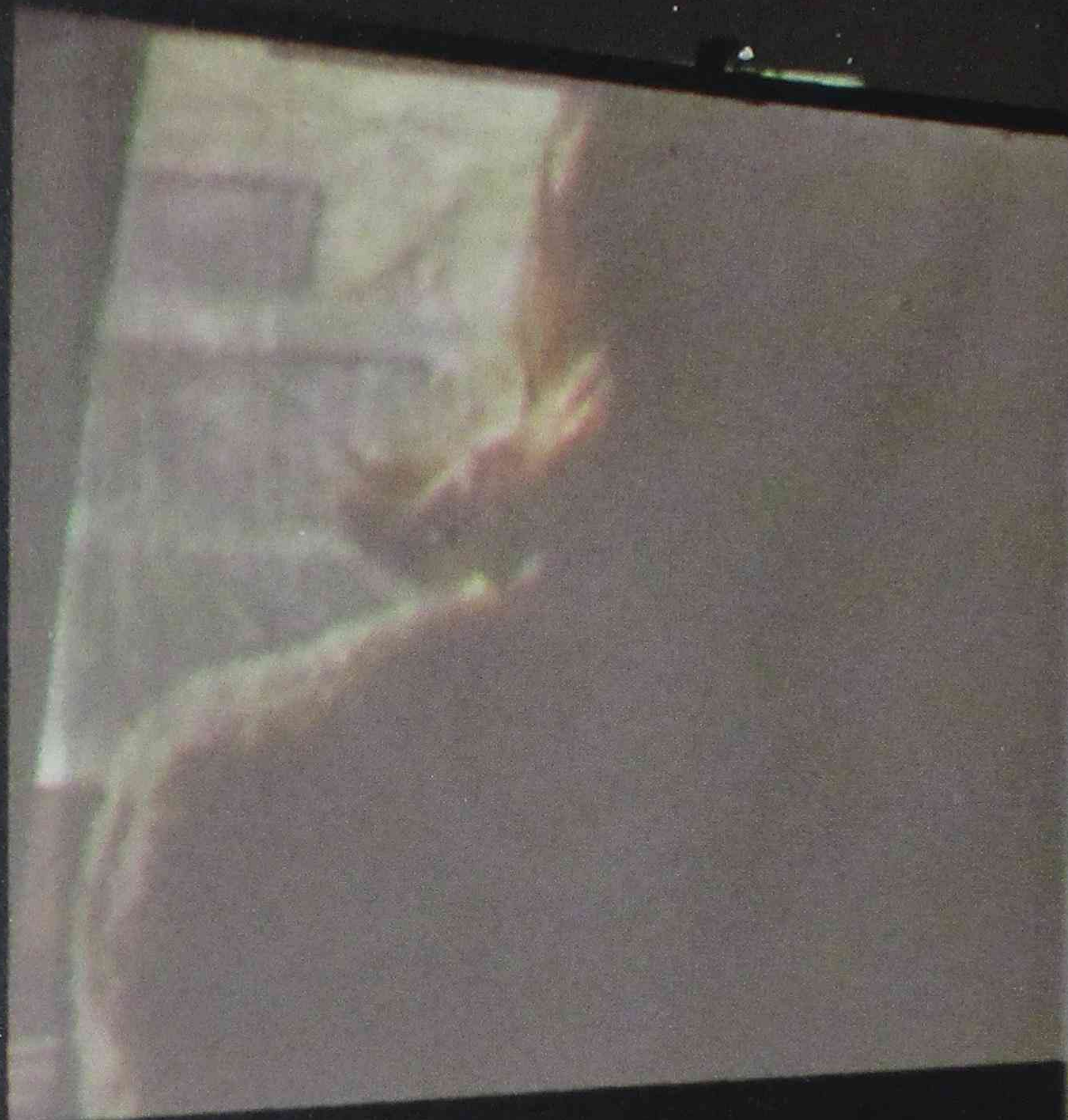


Toistaiseksi toteutumaton installointi (kuva e64) tapahtuisi niin, että kuvien matka jatkuisi pysähtymättä pitkään tilassa. Tämä aiheuttaisi kuvien hajoamisen ja häipymisen.

e65









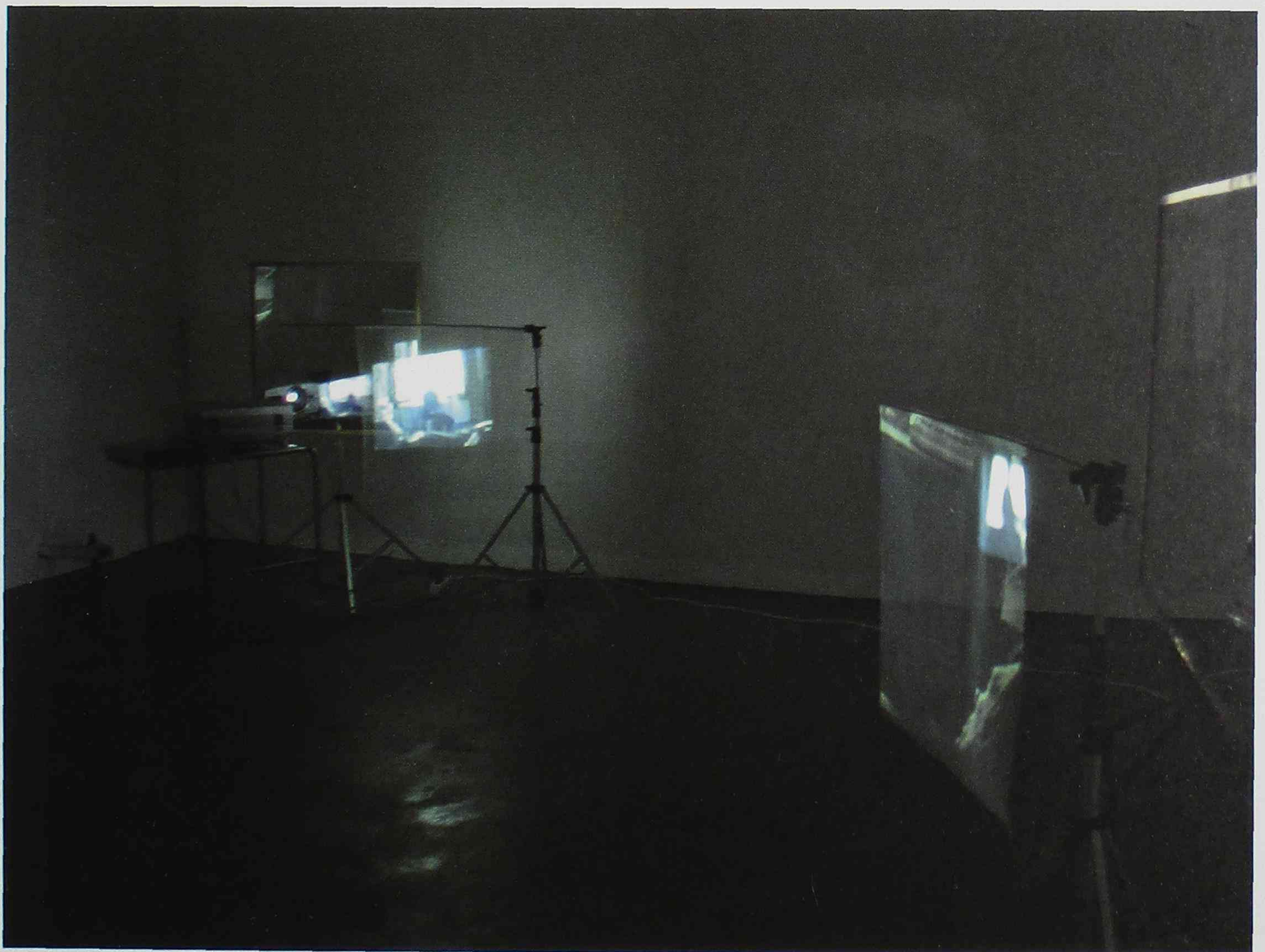




Läpinäkyvä ENSIMMÄISTÄ KERTAA KOOTTUNA VUONNA 2005 TYÖHUONEELLANI. (E69)

e69









072



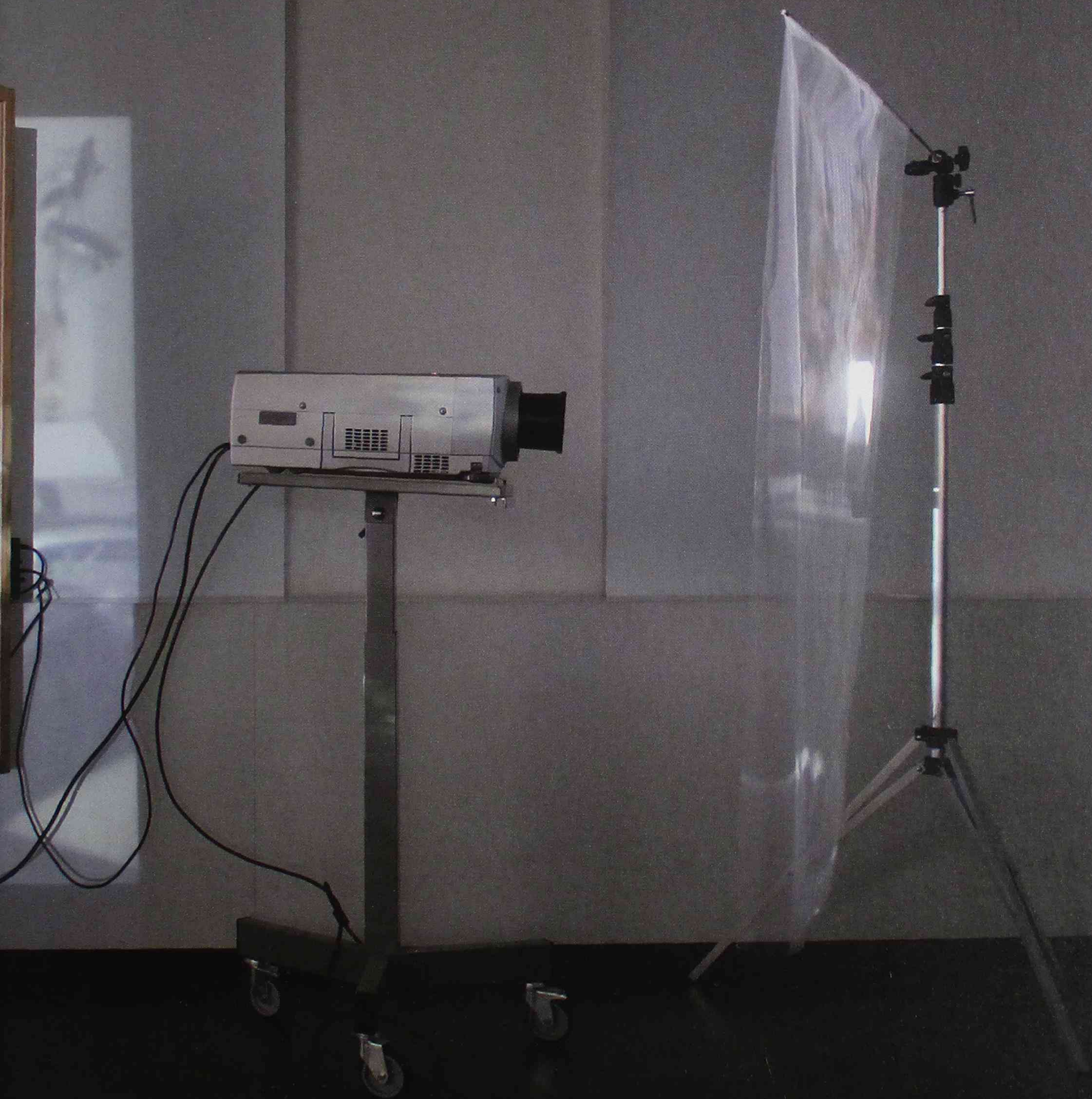


Läpinäkyvän ENSIMMÄINEN OSA, JOSSA HEIJASTUKSET NÄKYVÄT PEILIN KAUTTA KOLMANTEEN OSAAN ASTI.
GALLERIA SCULPTOR 2009–2010. (E74)



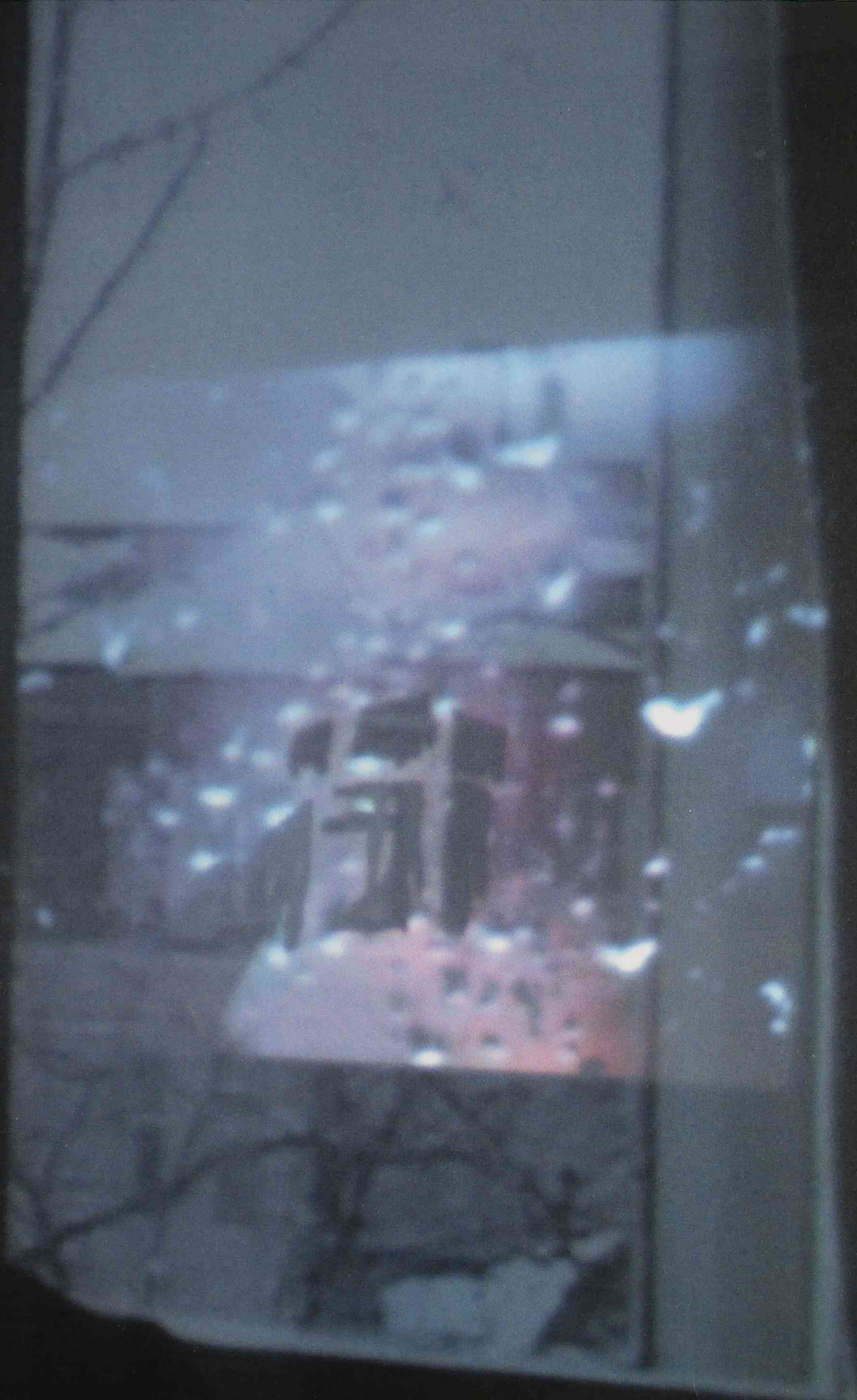




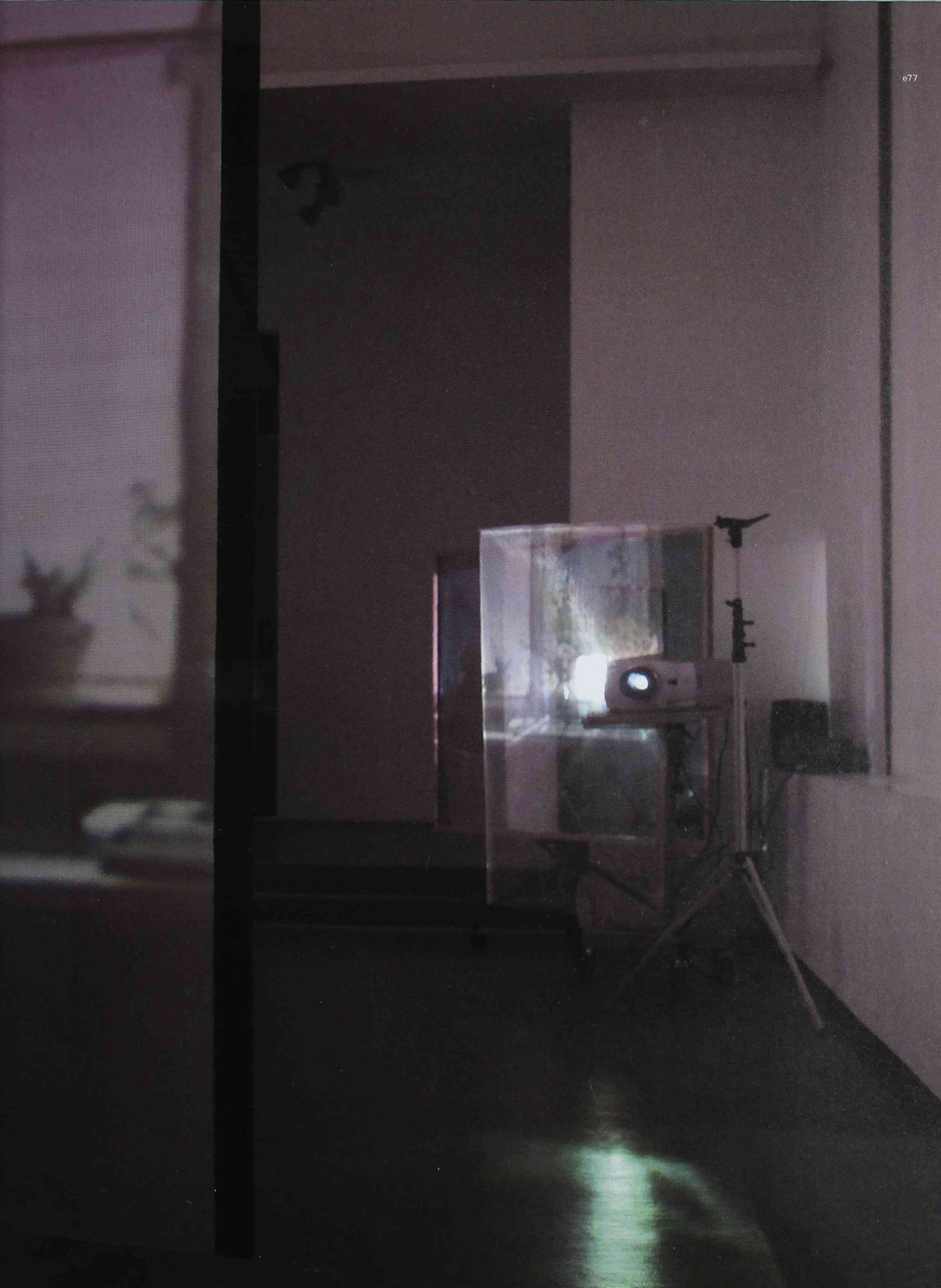


Läpinäkymä kolmas osa, jossa kaikki kolme projisointia ovat
näkyviissä yhtä aikaa. GALLERIA SCULPTOR 2009–2010. (E76)









6.3 LÄPINÄKYMÄ

Samanaikaisesti *Läpinäkyvän* kanssa vuonna 2005 syntyi myös toinen teos, *Läpinäkymä*. Se sisältää *Läpinäkyvän* tavoin kuvan siirtymisen paikasta toiseen, mutta on kooltaan pienempi. Teoksen aiheita ovat emotionaalinen samaistuminen, kauhistuminen ja empatia. Olin kauhistunut televisiossa esitetystä afrikkalaisia naisia kuvaavasta dokumentista, jonka naiset elävät arkeaan tummassa kaavussa rautainen naamio kasvoillaan. Naisia haastateltiin ja samaistuin heidän tilanteeseensa. Aloin intuitiivisesti kehitellä naamiota valmisteilla olevaan videoteokseen, johon sisältyisivät peili ja oma kuvani. Lopputulokseksi tuli *Läpinäkymä*-teos. Se koostuu seinään kiinnitetystä tavallisesta vanhahkosta peilistä, johon on projisoitu kuva naisen kasvoista. Kasvot lähestyvät peilin pintaa pimeästä ja häipyvät taas pimeyteen, ne käyvät vain kurkistamassa kuvajaistaan. Peilipinnan ja projisointikulman takia kuva heijastuu viereiselle seinälle. Rakensin väliin telineen, josta riippuu kuvallinen kalvo. Tämä synnyttää naamion tai maskin viereisen seinän kasvoille.





6.4 PROJEKTI STUDIOGALLERIA

Vaikka olinkin jo aiemmin tehnyt Studio Mezzoon teoksen, joissa keskustelulla oli tärkeä osuus, teoksen monitahoisuuden ja kaoottisuuden takia päätin vuonna 2007 tehdä erittäin selvästi hahmottuvan keskustelun sisältävän teoksen, *Objektin*.

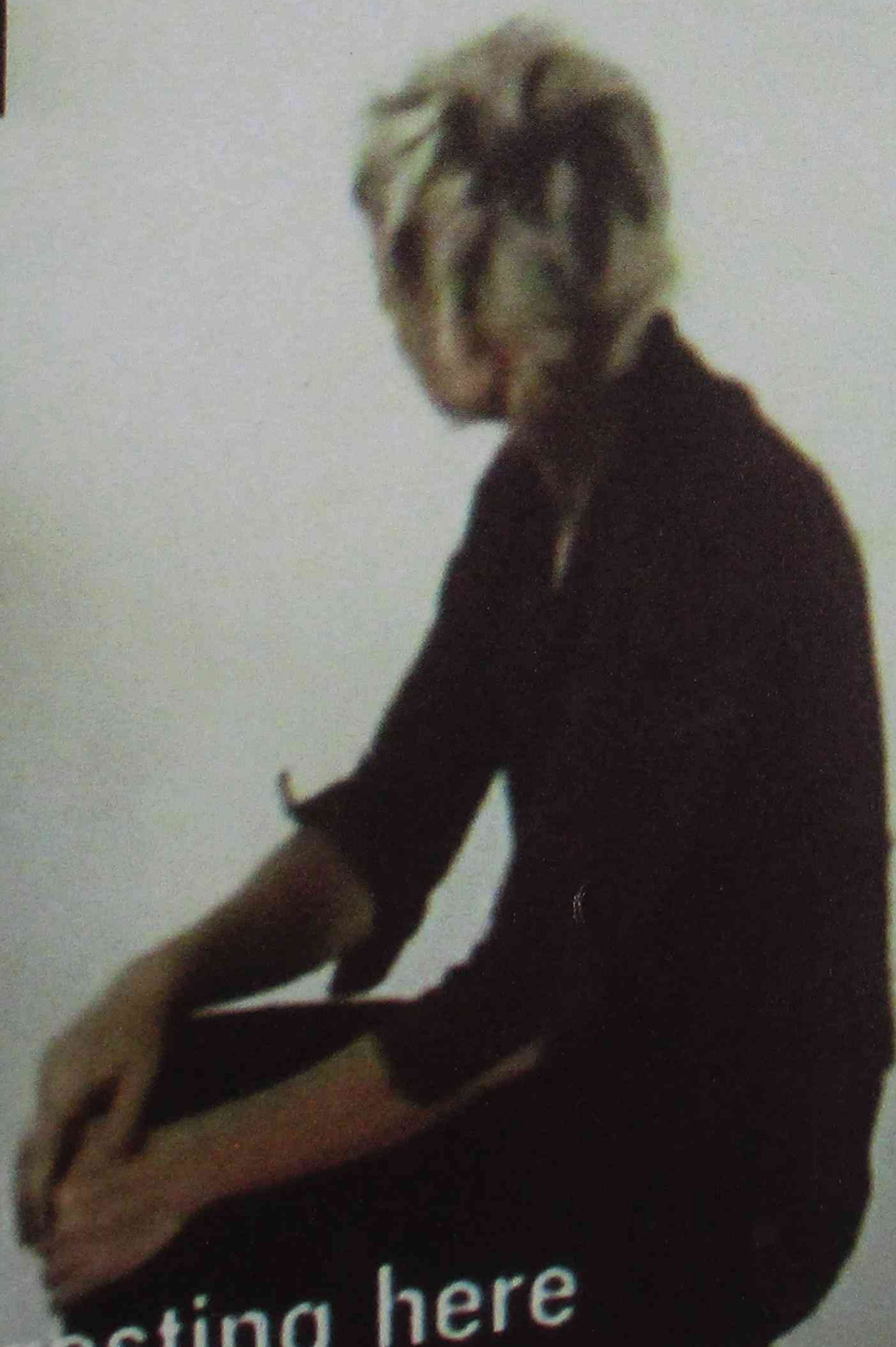
Objekti-teoksessa käytävän keskustelun kohde, muodoltaan geometrinen esine, oli kiinnitetty seinälle kahden siitä keskustelevan henkilön väliin. Englanninkielistä keskustelua pystyi seuraamaan kirjoitetusta tekstistä, joka oli projisoidun videokuvan alalaidassa. Kun teos esitettiin tilassa, kiinnitin esineen vielä reaalisesti seinälle videokuvan päälle katsojien koettavaksi. Geometrisen esineen korostaminen toistamalla se sekä kuvana että reaalisesti aiheutti kahden tarkastelutilanteen päällekkäisyyden. Videossa esitetty kahden henkilön välillä tapahtuva keskustelu muodosti ensimmäisen tarkastelutilanteen, ja tilassa olevan katsojan tai katsojien tarkastelutilanne suhteessa esineeseen ja videoon muodosti toisen tarkastelutilanteen. Video oli ikään kuin viittaus hetkeen tai tilanteeseen, jonka toistin katsojalle.

Objekti johdatteli perspektiiviä koskeviin assosiaatioihin, muun muassa siihen, miten maalaukseen syntyy illuusiomainen tila perspektiiviteorioiden avulla. Videon keskustelijat etsivät katsomis- ja katoamispisteitä näkymättömissä linjoissa, joita muoto sai näkemään esineen edessä ja seinän läpi. Toinen assosiaatioiden kohde oli muoto, joka muistuttaa toisenlaisesta esineestä ja ympäristöstä kuten minimalistiset teoksetkin.



onto the wall, which
surface more.





ecting here

Projekti Studiogalleria sisälsi myös *Tilanne*-teoksen. Se käsitteli Studiogallerian ikkunasta avautuvaa näkymää: vastapäisen talon julkisivua ja siinä olevaa tasaisten ikkunoiden täyttämää seinää. Halusin vääristää talon laatikkomaisen muodon projisoimalla suoran seinämän pieneen kulmaan, jonka olin valmistanut heijastavasta materiaalista. Sijoitin kulman gallerian toimistossa työskentelevien arkkitehtien pöydälle. Osa videosta vääristyi kulmassa, ja loput kuvasta jatkui valkoiselle seinälle, missä se muodosti ikään kuin peilikuvan vastapäisestä näkymästä. Teoksen oli tarkoitus kertoa teosta, jonka ulkopuolinen, esimerkiksi taiteilija, voi tehdä ”virheetömälle” arkkitehdin näkymälle. Teos sai kuitenkin aivan toisenlaisen vastaanoton kuin olin ajatellut: katsojia kiinnosti, esittikö video tosi-tv:n tapaan pelkästään suoran näkymän toiseen paikkaan vai ei.



e82



e83

No Person in the Image -kuvasarja esittää hetkiä siitä, kun aloitin *Läpinäkyvä*-teoksen valmistamisen. Kuvasarjassa näkyvät siis aihettani koskevat ensimmäiset kokeelliset projisoinnit tilassa. Sijoitin projisointeja tilassa niin, että sain läpinäkyvien verhojen kautta kuvat siirtymään paikasta toiseen. Samalla osa kuvista jäi hennosti verhoihin. Kun otin kokeiluista kuvia, en ollut varma siitä, mitä verhoihin jääneistä hahmoista piirtyisi kameran optiikan kautta kuviksi. Valitsemistani valmiissa kuvissa hahmot erottuivat omista ympäristöistään, ja kun asetin kuvat esille, hahmojen haamu- maisuus vaikeutti katsojan samaistumista – toisin kuin valokuvat, joissa henkilö rajataan kuvan keskelle. Henkilö halutaan nähdä ja tunnistaa kuvasta samoin kuin minä halusin löytää henkilön tilasta. Haamumaisen henkilökuvan takia kannustin kiinnittämään huomiota näin tilan merkitykseen sekä kuvassa että galleriassa, joka toimi tuolloin huonekalujen esittelytilana.

Tilanne- ja Objekti-teosten lisäksi oli studiogalleriassa esillä valokuvasarja

No Person in the Image. SEURAAVANA VALOKUVASARJASTA KUVAT E84–E86.





6.5 KÄDET (2010)

Pohdintani suorakaiteesta, perspektiiviteorioista ja kameralla tuotetusta kuvasta kiteytyivät

Kädet-teoksessa yksityisnäyttelyssäni Galleria Sculptorissa vuonna 2010. Minua olivat viehättäneet Liliana Porterin yksinkertaisen näköiset valokuvat, joissa käteen oli piirretty neliö.¹⁶⁷ Neliö jatkui osittain paperille. Koska teosta ei ollut toteutettu tavallisen valokuvan muodossa vaan fotogravyyrina, myös käsi yhtyi taustan paperiin ihmeellisen intensiivisesti. Minua kiinnosti käden, ihmisyyden merkin, tutkiminen suhteessa suorakaiteeseen, jota olin kutsunut myös ”frameksi”.¹⁶⁸ Piirsin suorakaiteen käteni ihoon, ja minusta tuntui surulliselta ja dramaattiselta, kuin ristiinnaulitulta. Ihmettelin myös sitä, kuinka helposti hyväksymme suorakaiteen ympäristössämme, vaikka olemuksessamme ei ole mitään suorakaiteen muotoista. Piirsin samanlaiset suorakaiteet seinille ja projisoin videon käteni läimäytyksestä molempien piirrosten päälle, esitystilan vasemman puoleisella seinällä kämmen puoli seinää vasten ja esitystilan oikean puoleisella seinällä rystyspuoli seinää vasten. Vasen osa näytti kuin käsi olisi yrittänyt saada suorakaiteen kiinni, ja oikea taas tuntui antautuvan suorakaiteelle. Käteen piirretyn suorakaiteen yhtyminen seinään piirrettyyn suorakaiteeseen tuntui liian naulitsevalta ja teoksen dramaattisuus alkoi ahdistaa minua. Siirsin projisointia siten, että suorakaiteet eivät yhtyneetkään, jolloin seinän ja käden piirrosten väliin jäi ikään kuin tila. Käsi iskeytyi seinään ja uusi tila piirrosten välissä painoi koko käden seinän taakse, kuitenkin niin että, käsi oli yhä näkyvissä. Tämä uusi tila muistutti taas tilaa, jonka olin saanut aikaan geometrisen muodon avulla ensin kokeiluissani vuonna 1989, *Maisema*-teoksessa vuonna 1993 ja myöhemmin, vuonna 2007, *Objekti*-teoksessa (kuvasarja e87).

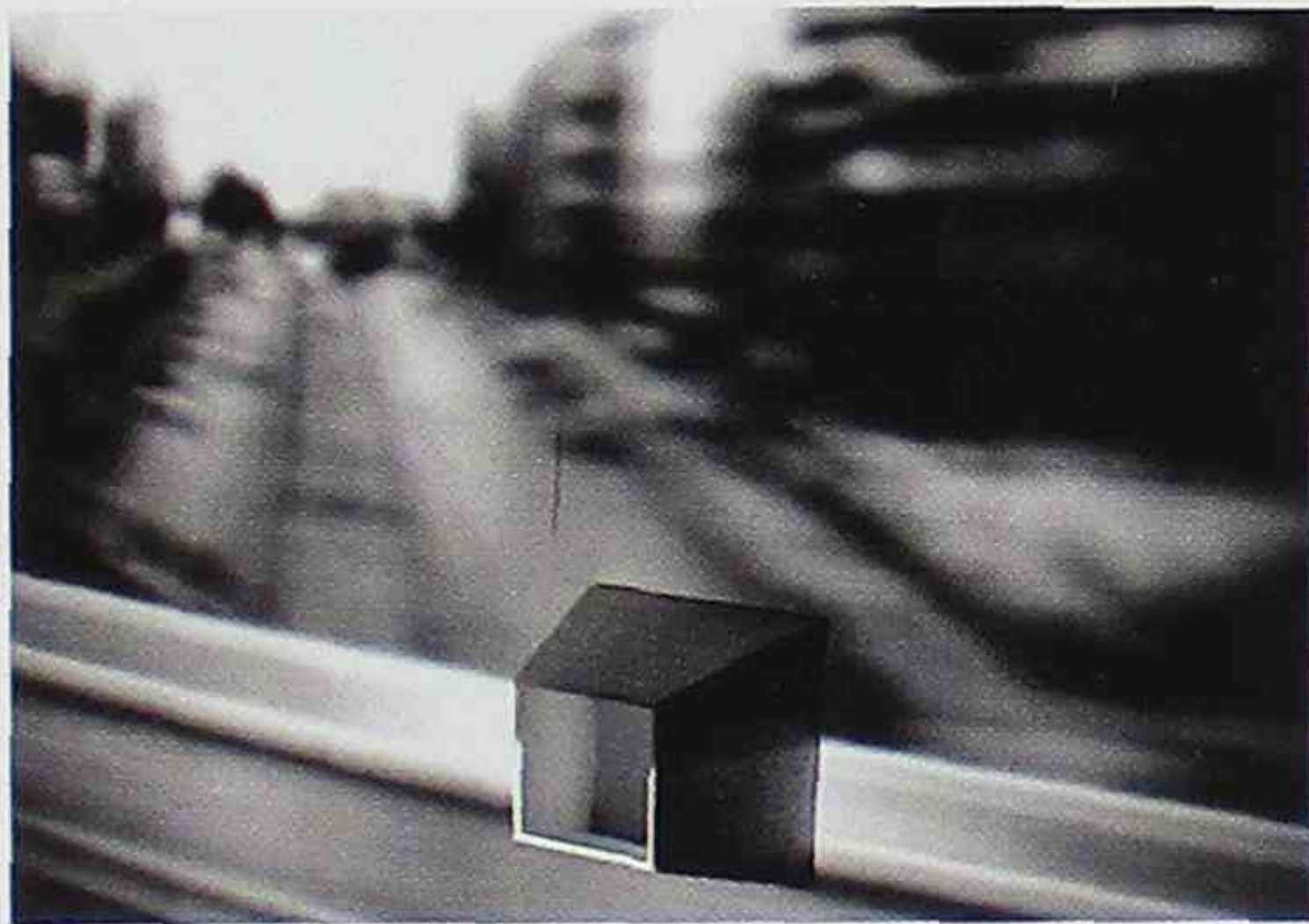
¹⁶⁷ Kuva a15.

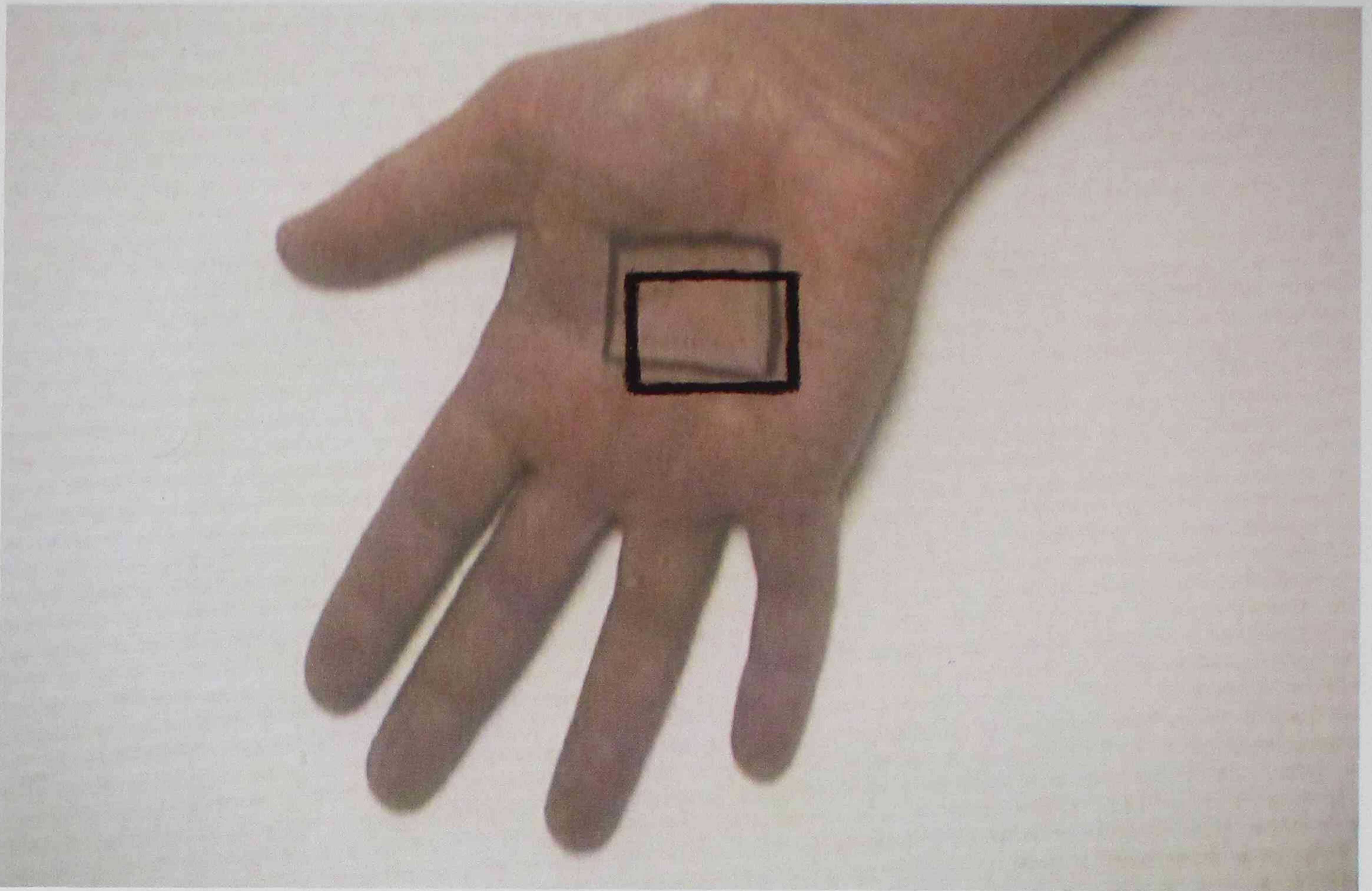
¹⁶⁸ ”Frame” eli filmin yksittäinen kuvaruutu on kirjoituksessani esillä erityisesti luvussa 3, ”Taiteilijan tilan rajoilla”. Tarkastelen esimerkiksi sitä, miten David Hockney ja Anne Tallentire ajattelevat framea. Hockney käyttää fra-

mea kuvan rajauksena ja Tallentire löytääkseen sen, mitä framen ulkopuolella on. Suorakaiteen muoto tulee tutkimuksessani esille myös muiden taiteilijoiden teoksissa, esimerkkeinä Lygia Clark ja Liliana Porter.



e87

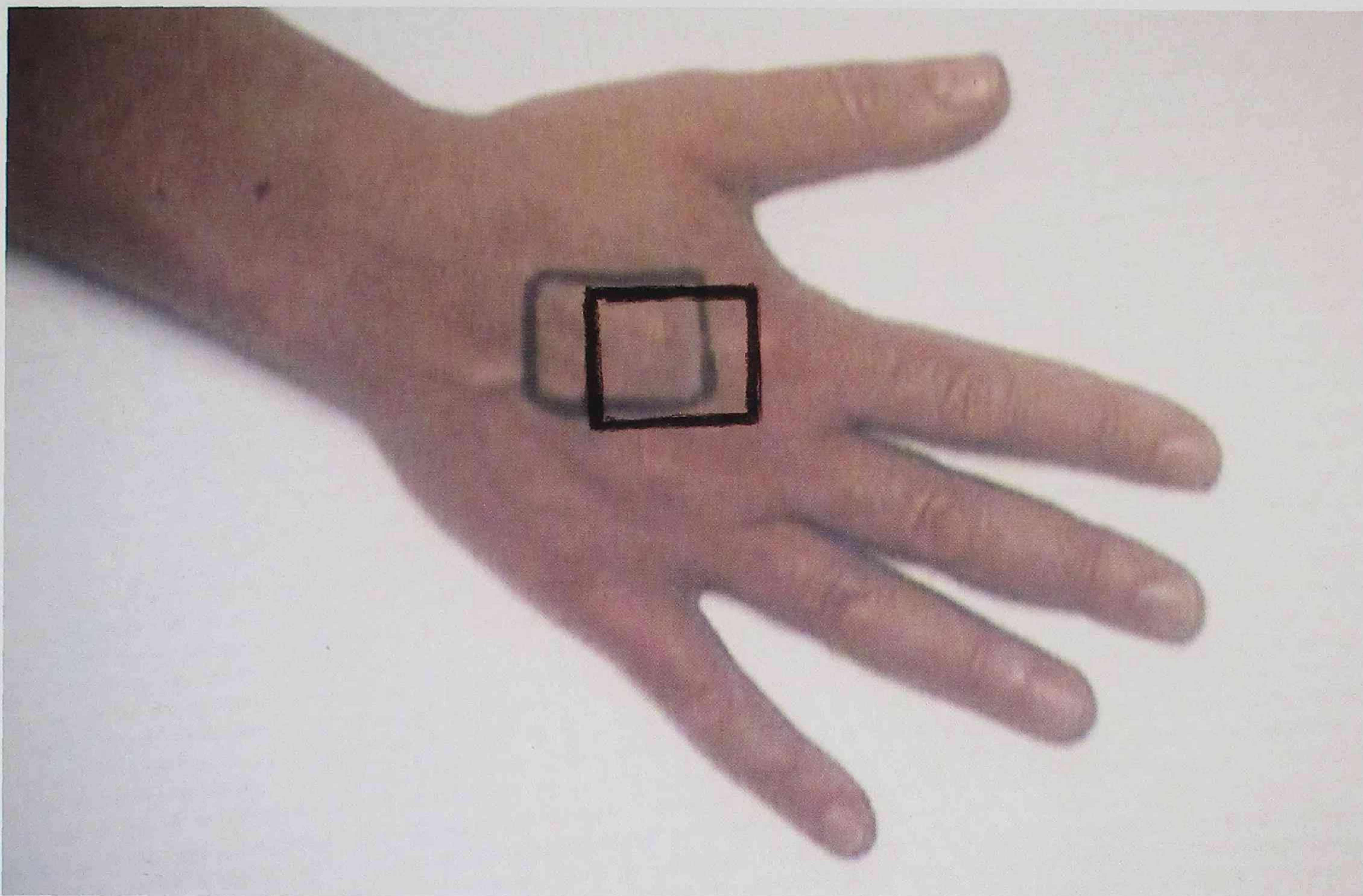




Tila syntyy aina uudelleen videoprojisoinnin ja perspektiiviin liittyvien pohdintojen kautta. En usko, että se on tyypillinen videoinstallaatioiden ”välitila”, jossa kokija luo uusia narratiivisia polkuja kulkien tilassa, vaan ajatuksen ja havainnon yhteisvaikutuksesta syntynyt tyhjä tila.¹⁶⁹

Kuvissa esitän vastakkaisille seinille projisoidut kuvat vaiheesta jossa käsi on läimähtänyt seinään. Todellisuudessa näitä ei siis voinut nähdä yhtä aikaa vaan vuorotellen: yhdellä seinällä oli käsi ja ruudut, kun taas vastakkaisella seinällä oli aina pelkkä piirretty ruutu seinällä ja tyhjä projisoitu kuva seinästä.

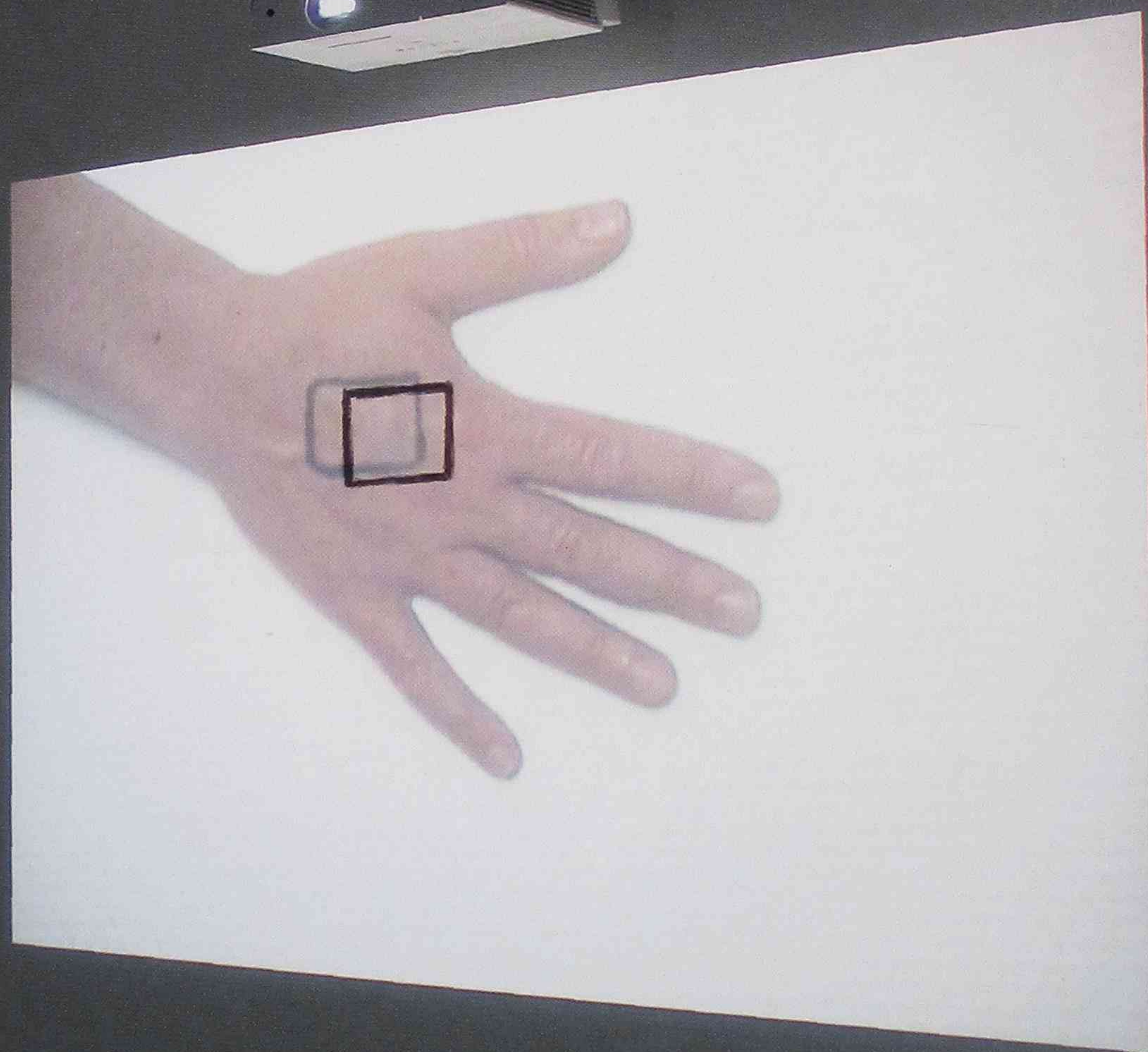
¹⁶⁹ Vrt. myös Paul Cézannen tapaa yhdistää tieto ja havainto luvussa 2.4.



Olin projisoinut Galleria Sculptorin näyttelytilaan myös pelkän pystyyn nousevan ja taustaansa sulautuvan käden kahden "läimäytyvän" käden välissä. Kun alkuperäisestä ideastani hävisi mielestäni dramaattisuus "uuden tilan" aikaansaamisen vuoksi, halusin jäljen jostain poeettisemmasta esityksestä päätyseinälle, joka jo tilallisesti viittasi melkein alttaritauluun. Olin nähnyt heikosti piirtyvän Astuvansalmen varhaisen ihmisjäljen, kallioon painetun värjätyn käden. Käsi jäi mieleeni kuin ikuisesti aikaan katoava tervehdys kaukaiselta elävältä olennoilta.

Kuvassa päätyseinä ja oikea seinä siten kuin ne saattoivat olla samanaikaisesti näkyvissä. "Ruutu" käden vastakkaisella seinällä on siis tässä tilanteessa vain seinään piirretty ruutu, ja videoprojisoinnissa näkyy valkoinen seinän kuva. (Seuraavan aukeaman kuva e90)





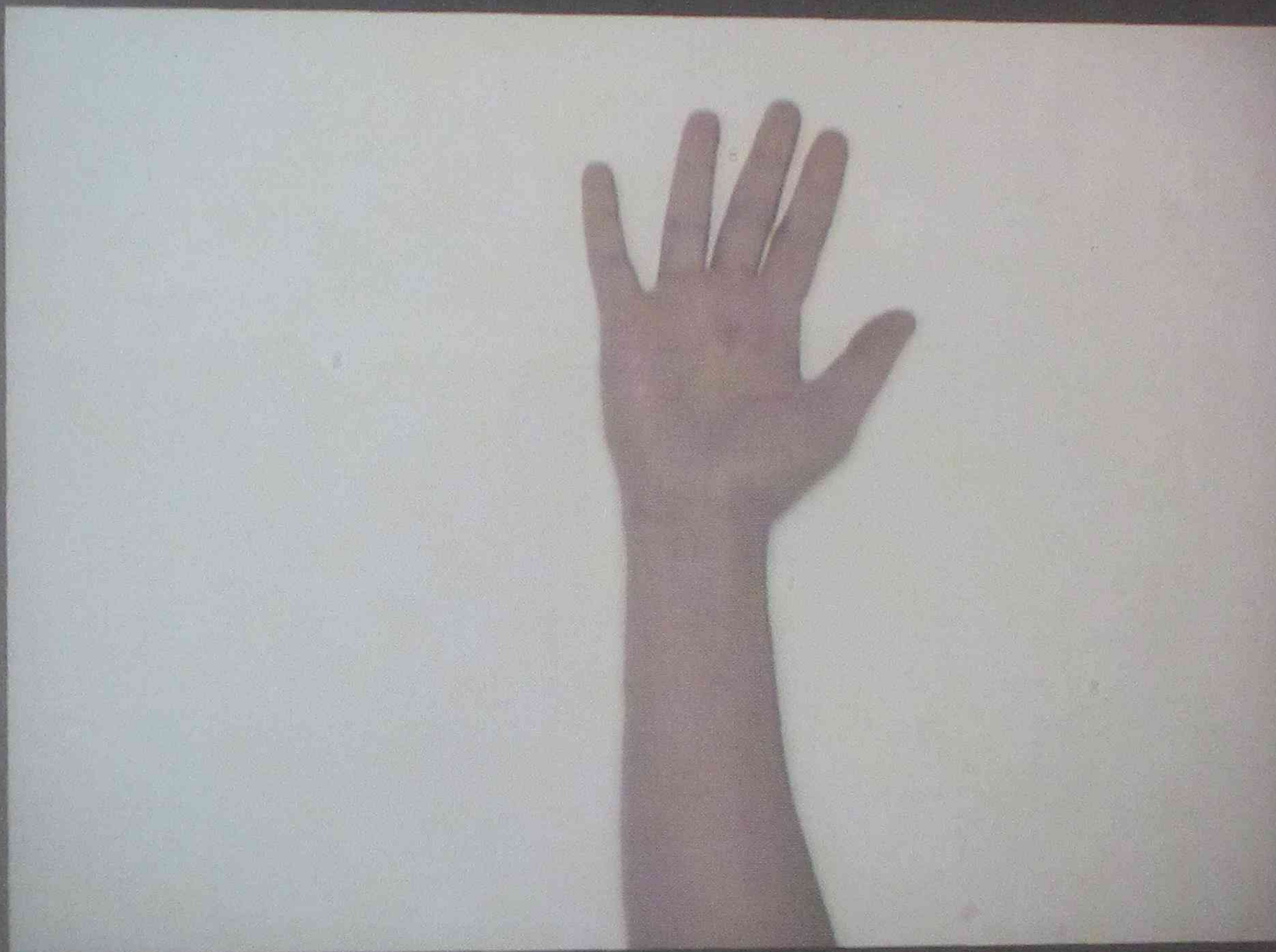
6.6 PROJEKTI GALLERIA SCULPTOR

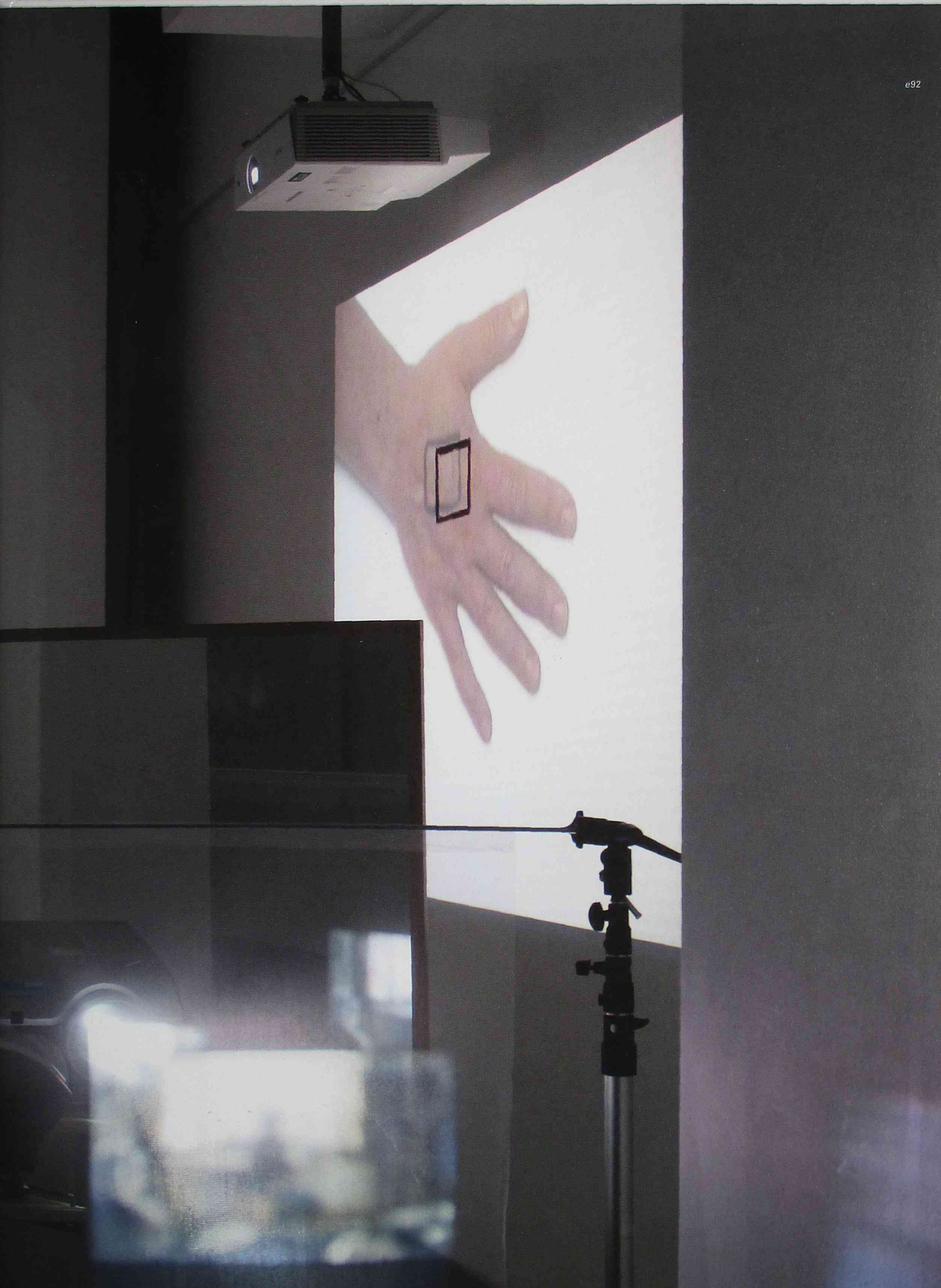
Galleria Sculptoriin rakentamani näyttely vuodenvaihteessa 2009–2010 kiteytti yhteen tutkimukseni aiheita. Ajattelin, että näin voitaisiin nähdä jotakin mitä en ollut tutkimuksessani aiemmin kirjoittamalla ymmärtänyt ja nähnyt – näkisin siis toisin sanoen koko tutkimukseni ajattelua visuaalisessa muodossa. Muistelin myös tutkimustani edeltäviä näyttelyitäni, joissa olin esittänyt useita teoksia yhtä aikaa. Joissakin niistä henkilöiden sähköinen haamumaisuus oli noussut esiin (*Dialogeja*, Ateneumin taidemuseo 1996), toisissa taas esineiden ja tilan suhde kuvaan oli vaikuttanut tärkeimmältä teemalta (Galleria Sculptor 2000). Galleria Sculptorin näyttelyssäni vuonna 2009–2010 jouduin hyväksymään jo saman kaoottisuuden, moniosaisuuden ja -kerroksisuuden kuin Projekti Studio Mezzossa (2004). Galleria Sculptorissa olivat esillä teokset *Keskusteluja*, joka oli poimittu Studio Mezzon projektista (2004), *Läpinäkyvä* (2005–2006), *Objekti*-teos Studiogalleriasta (2007) ja uusin jälkikommenttini *Kädet* (2009).



SEURAAVANA KUVAT E102-E104 MONEN TEOKSEN SAMANAIKAISESTA ESITTÄMISESTÄ GALLERIA SCULPTORISSA.

KUVASSA TAKANA NÄKYVISSÄ *Kädet*-TEOKSEN KOLMESTA PROJISOINNISTA
KAKSI JA EDESSÄ *Läpinäkyvän* ENSIMMÄINEN OSA. (B92)





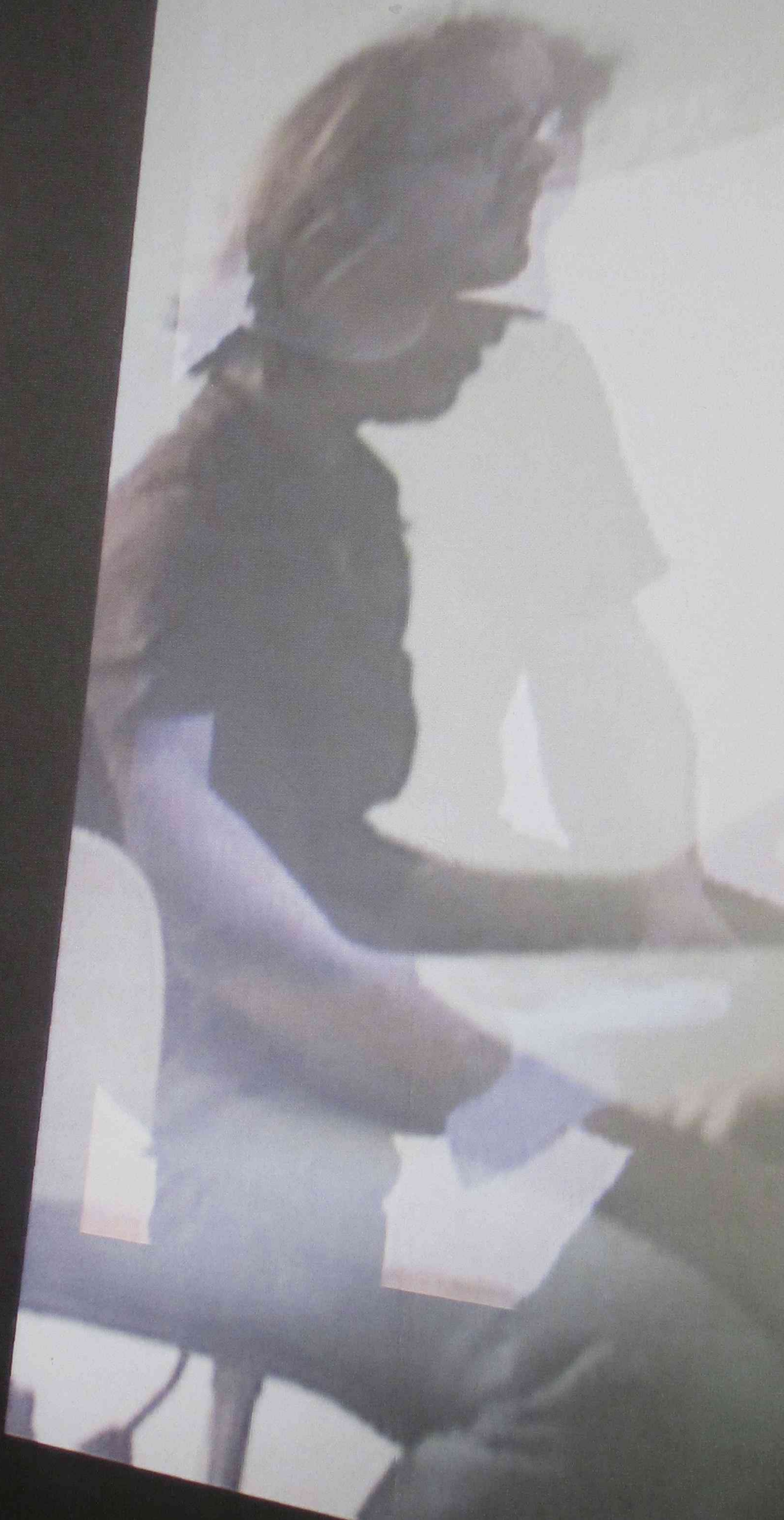
EDUSSÄ *lūpinäkyydän* KOLMAS OSA, JOSTA VASEN REUNA YLITTÄÄ PROJISOINTISCREENIN NIIN,
ETTÄ KUVA ON SIIRTUNYT TAKASEINÄLLE *objektin* VIEREEN. (E93)





TAAIMPANA *objekti*-TEOKSEN TILA, JOSTA NÄKYVISSÄ VAIN ESITYSVÄLINEET. KESKELLÄ *läpindkyytin* KOULMAS OSA,
VASEMMALLA OSA SAMAN TEOKSEN TOISESTA OSASTA, OIKEALLA OSA *keskusteluista*. (E94)









7 Lopuksi

Taiteellisessa tutkimuksessani on kaksi osaa, kirjoitus- ja teososio. Kirjoitusosio käsittelee konteksteja, joihin teokseni omien käsitysteni ja havaintojeni mukaan viittaavat. Teososio on tutkimusta tilassa: tutkimuksen havainnointia ja havainnollistamista tilassa.

7.1 KIRJOITETUSTA OSUUDESTA

Kirjallinen osuus hahmottaa liikkuvan kuvan esitysteni piirteitä tilassa. Tällaisia piirteitä ovat esimerkiksi siirtyminen maalauksesta liikkuvaan kuvaan, havainnot siirtymästä kaksiulotteisuudesta kolmiulotteisuuteen ja psykologisen tilanteen uudelleen arviointi teoksessa ja katsojan kannalta. Kirjallinen tutkimukseni ei rajoitu teosten tarkasteluun jonkin suppean ja yhtenäisen lähestymistavan puitteissa. Työskentelyyni ovat vaikuttaneet niin taidehistoria, kirjallisuus, filosofia kuin nykytaiteen erilaiset teorit. Toivon tekstieni kiinnostavan muitakin kuin kuvataiteilijoita samalla tavalla kuin teokseni näyttelyissä ovat esillä laajemmalle yleisölle.

Tilanneveistosteni tutkiminen tekstin avulla on tapahtunut kahdella eri tavalla. Ensinnäkin pohdin syitä teosten tekemiseen ja kuvailen niitä asioita, joita teosten tekoprosesseissa on tapahtunut ja analysoin valmiita teoksia. Toiseksi selvitän asioita, joihin valmiit teokset assosioituvat. Nämä kaksi tapaa voidaan esittää myös niin, että ensimmäinen on kuvataiteellisen työn purkamista ja toinen on teosten ympäristön ja siellä tapahtuvien asioiden käsitteellistämistä.

Olen piirtänyt näiden kahden välisestä suhteesta seuraavan sivun kaavion (f97), joka esittää edellä mainitut kaksi aluetta vaalean- ja tummanharmaa alueina. Luvut on esitetty järjestyksessä ylhäältä alas, jolloin viiva kuvaa etenemistä kahden alueen välillä. Loppua kohden viiva etenee niin, että siirtymä ei olekaan enää kovin pitkä, vaan alueet lähestyvät toisiaan. Tässä jälkikäteen tehdyssä arvioinnissani teokset eivät ole pelkästään kuvataiteilijan ”aluetta”, vaan lähestyvät teosten ympäristöä. Jako tekijöihin (sivun vasemmalla puolella omiin ja oikealla muiden teoksiin ja ajatuksiin) alkoi jo tämän tutkimuksen ensimmäisessä luvussa, ja jako antoi monessa suhteessa suuntaa seuraaville luvuille.

2 TILANNEVEISTOS,
SEN OMINAISUUDET
JA KONTEKSTIT

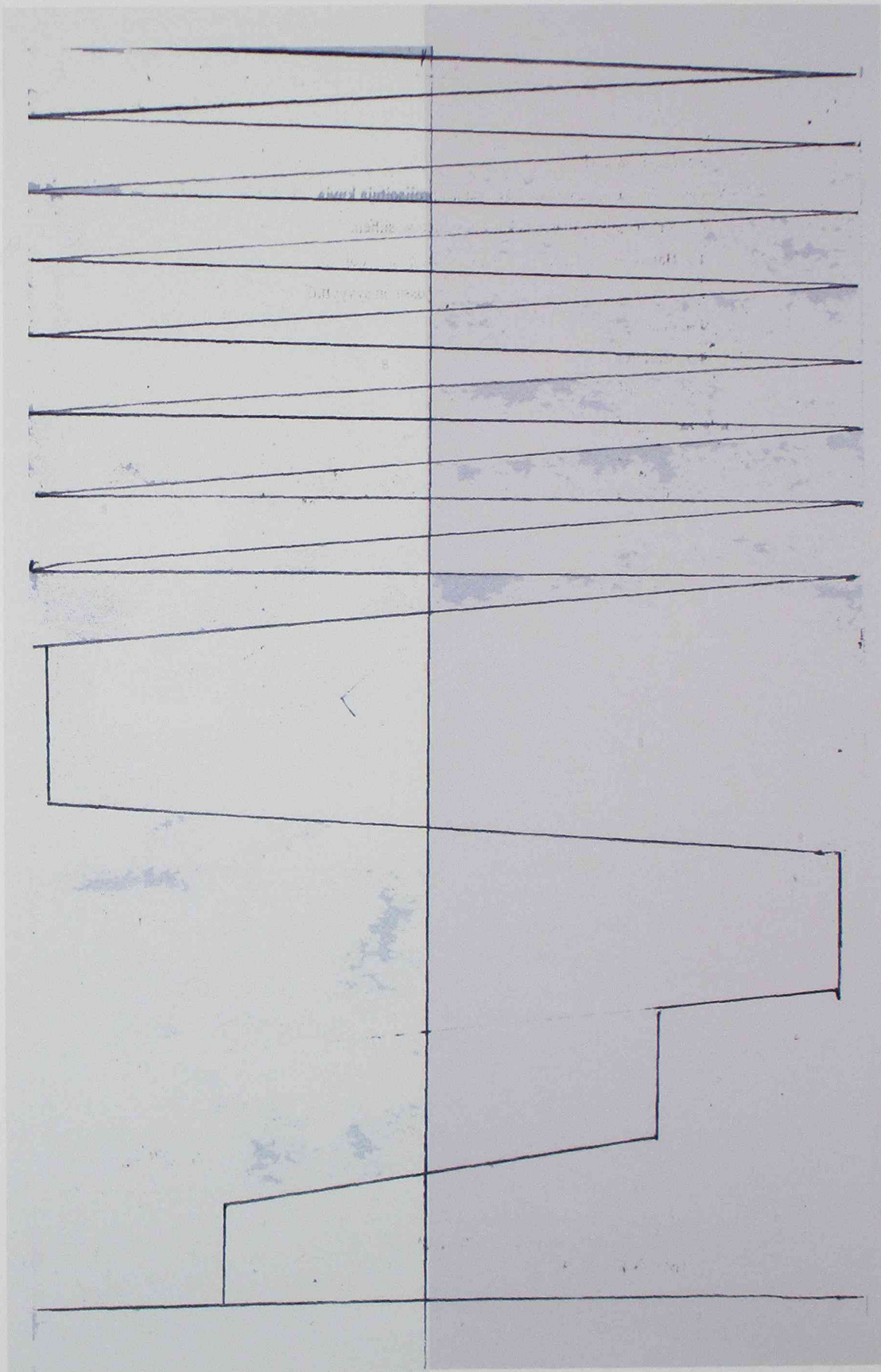
3 TAITEILIJAN
TILAN RAJOILLA

4 SAMANAIKAISIA
TILOJA
- TILANNEVEISTOS
SUHTEESSA
PETER CAMPUSIN
VIDEOINSTALLAATIOIHIN

5 MAALAUKSESTA
LIIKKUVAN KUVAN
PROJISOINTIIN

6 STUDIO MEZZOSTA
GALLERIA SCULPTORIIN:
TEOKSIA VUOSILTA
2004-2010

7 LOPUKSI



7.2 TEOKSISTA TUTKIMUKSENA

Teosten asettelu näyttelytiloihin on ajatusten todentamista, niiden materiaalisesti tekemistä. Olen tutkimuksessani todentanut lukuisia asioita joita teosten rakentaminen ja järjestäminen ilmentävät. Teos tulee käsittää vapaaksi pohdintapaikaksi, johon voi pysähtyä katselemaan ja kokemaan. Katsoja voi rauhoittua tilanteeseen ja antaa assosiaatioiden virrata omista lähtökohdistaan käsin. Katsojaa ei opeteta eikä manipuloida, vaan hänelle annetaan mahdollisuus ilmaista itseään vaikkapa dialogissa. Tällä tavalla Lygia Clarkin ajatus teoksen siirtämisestä katsojalle on analoginen omien teosteni kanssa, kuten myös Michael Friedin minimalismin määritelmä teoksesta ”hiljaisena läsnäolona” antaa katsojalle vapauden assosioida.

7.3 TEOSTEN JA KIRJOITUKSEN SUHTEESTA

Tutkimukseni kaksi osaa ovat kiinteästi suhteessa toisiinsa mutta kuitenkin erillisiä. Kuten tämän luvun alussa mainitsin, kirjoitusosio on teosten synnyttämien ajatusten tutkimista ja teokset ovat tutkimuksen havainnointia ja havainnollistamista tilassa. Näiden kahden menetelmän tuottamat tulokset eivät ole analogisia keskenään, mutta voin nähdä ne nyt jälkikäteen transferenssissa¹⁷⁰ toistensa suhteen.

Olen huomannut, että tapani kirjoittaa liikkuvan kuvan teoksista tilassa tapahtuu assosioimalla tai mieleni liikkeiden avulla. Omassa tapauksessani siirto tapahtuu myös teosteni ”sisällä”. Ajattelen, että olen teosteni kautta sisäistänyt tapahtuman, joka syntyy liikkuvan kuvan katsojan mielessä. Kyseessä on kahden eri asian yhdistäminen niin, että pystyn tekemään siitä muodon tai rakennelman tilaan. Kiteyttäen voin kutsua teosteni muotoja tai rakennelmia liikkuvan kuvan efektin materialisoitumisiksi.

7.4 TUTKIMUKSESTANI AVAUTUVAT UUDET KYSYMYKSET

Tutkimukseni kompleksisuudella on syynsä: olen tekijänä kokenut liikkuvan kuvan teoretisoinnin liian kapeaksi suhteessa oman taiteellisen työskentelyni monimutkaisuuteen. Aiheeni ”Kolmiulotteinen projisointi–tilanneveistos tekijän ja katsojan välissä” sisältää erilaisia ja samalla päällekkäisiä tutkimusalueita – näitä ovat kuvien hahmottaminen tilassa sekä projisoidun kuvan ja tilanneveistoksen ominaisuudet. Tilanneveistos on tilanne, jossa katsoja tarkastelee kuvaa tai kuvia tilassa. Kuvien järjestelyn ja tilaan asettelun prosessi tuo mieleen muistoihin perustuvien kokonaisuuksien rakentelun tai puheen tuottamisen.

Kun järjestelystä syntyy katsojalle tilanne, on päästy tekemisiin tilanneveistoksen kanssa, on edetty tekijän tilanteesta järjestelyn avulla katsojan tilanteeseen. Näistä aikaisemmin mainitsemistani on järjestely kaikkein mystisin osa, jota olen yrittänyt tutkimuksessani kartoittaa monin keinoin, teoksilla ja teksteillä.

Tärkein kartoituskeinoni on perspektiiviteorian¹⁷¹ käsittely. Tämä ilmenee tekstissäni sekä teosten aiheena että muotoina niiden sisällä – perspektiiviteoriaa heijastaa esimerkiksi projisointi tai ”kvadraedri” eli (katkaistu) nelisivuinen pyramidi, toisin sanoen materialisoituneet perspektiivilinjat *Objekti*-teoksessani. Samaa kartoitusta ovat kuvanneet myös kaksi- ja kolmiulotteisuutta koskevat tutkimukset, jolla on selvä, ristiriitainenkin yhteys edelliseen, sillä juuri perspektiiviä käyttämällä kaksiulotteinen muutetaan kolmiulotteiseksi.

¹⁷⁰ Käytän sanaa ”transferenssi” tarkoitukseni kuvata tunteiden tai ajatusten siirtymistä tiedostamatta teosten ja kirjoitusten välillä. Transferenssi tarkoittaa yleisellä tasolla tunteensirtoa (latinan *transfere* ja saksan *Übertragung*)

¹⁷¹ Perspektiivin käyttö on mielestäni yksi kuvanjärjestämistapa muiden joukossa.

Tutkimukseni tärkein löytö on tulkintani ”välitilasta”, jota käsittelen erilaisten efekti-
tien kuten trikin, haamukuvan tai muiden visuaalisten ulottuvuuksien avulla. Näillä
on yhteys tulkintani mukaan myös mielessä tapahtuvaan liikkeeseen. Tästä liikkeestä
tulee tutkimukseni teoksissa uusi välitila, joka ilmenee selvimmän *Kädet*-teoksen
kahden piirretyn suorakaiteen välissä. Tämä tila sijoittuu kahden suorakaiteen
väliin: ensimmäinen on piirretty käteen, jonka jälkeen käsi projisoidaan seinään,
johon piirretty sama muoto. Trikki tapahtuu kahdessa paikassa: ensin videossa kä-
den liikkeessä, mikä tuo esille kahden eri piirroksen olemassaolon, ja toisen kerran
silloin, kun piirrokset eivät osukaan päällekkäin. Käden suorakaide kulkee seinän
suorakaiteen läpi tilaan, jota ei ole oikeasti olemassa, ei menneessä ajassa videolla
eikä myöskään seinällä. Syntyy uusi tila.

Kädet on selvin ja yksinkertaisin teoksistani, kun taas muissa teoksissa huomio
kiinnittyy monimutkaisempiin asioihin: *Objektissa* teoksen katselutilanteen monin-
kertaisuuteen, *Läpinäkyvässä* elokuvan lineaarisen narratiivin hajottamiseen ja siirtä-
miseen muunlaiseen esitykseen, ja *Keskustelussa* puheen ja muodon yhdistämiseen.¹⁷²

Kaikissa kolmessa teoksessa myös aiheet sekoittuvat toisiinsa. *Kädet*-teoksen
trikki uudesta tilasta on teoksistani yksinkertaisin, vaikka se symboloi kaikkien mui-
denkin tutkimukseni teosten ominaisuuksia ja niissä syntyviä uusia tiloja.

Tuon kirjoituksessa esiin teosteni uudet tilat tarkastelemalla ajatusta teoksesta
pohdintapaikkana. Tällöin voidaan ajatella, että uudet tilat ovat paikkoja, joissa kat-
sojan mieli työskentelee teoksen eri yksityiskohdissa omaan tahtiin ja omin ehdoin.
Tiloja voisi kiteytetysti kutsua katsojan mielessä tapahtuviksi fiktiivisiksi tiloiksi,
eräänlaisiksi vapaiksi lisätiloiksi.

Vertaan tutkimuksessani pohdintapaikkaa monesti muistiteatterin tarkasteluti-
lanteeseen. Olen puhunut pohdintapaikasta jonakin, joka voi yllyttää keskusteluun.
Herää kysymys siitä, onko katsoja sittenkään vapaa – voiko hän omin ehdoin muo-
dostaa vaikkapa uusia merkityksiä, kun kerran minä olen rakennelman tehnyt? Vai
onko rakennelmieni tarkoitus synnyttää katsojalle vain pohdintapaikkoja uusia asioita
varten, ei uutta pohdintapaikkaa erilaisille asioille? Tuovatko teosteni aiheet mieleen
perinteiset elokuvat, vaikka esimerkiksi *Läpinäkyvässä* yritän tietoisesti paeta sitä?
Voiko nykyihminen enää paeta liikkuvan kuvan vaikutusta, joka saa mielen liikkeelle
keinotekoisesti ja kontrolloidusti ilman fyysistä liikettä? Onko liikkuvan kuvan efekti
jo muodostunut symboliksi ja käsitteellistynyt mielessämme niin, että alamme tuottaa
efektistä konkreettisia muotoja, kuten itsekin olen teoksissani tehnyt kvadrhedronin
ja projisoinnin. Kuinka herkkä katsoja on, voiko hän ymmärtää asioita pienistä vih-
jeistä jotka esitetään hämärässä, hitaasti ja tarkentumatta? Auttaako tämä ”vajavainen
tapa” oikeasti vapautumaan valtavirran kirkkaasta ja yliterävästä kuvavirrasta?

7.5 TUTKIMUKSENI NIMEÄMINEN

Tutkimukseni aiheena oli alun perin ”Toisen paikka tilanneveistoksessani”.¹⁷³ Käsit-
telin tilanneveistoksen teemaa kartoittamalla sitä mahdollisimman laajasti. Aineisto
tuntui loputtomalta, kunnes huomasin joidenkin aiheiden mielekkyyden niiden
toistuttua yhä uudelleen.¹⁷⁴ Tilanneveistos-sanan määrittely tuntui olevan tärkeää,
koska se erosi videoinstallaation käsitteestä siitä huolimatta, että molemmat termit
kuvaavat samantyyppisiä teoksia. Käsite ”toinen” oli alusta asti ongelmallinen aja-
tus – oliko kysymyksessä ”toinen” eli katsoja, vai ”toinen” minussa eli kyky katsoa
teostansa ulkopuolelta käsin, toisena? ”Toista” ei ole ratkaistu tässä tutkimuksessa,
enkä voi tekijänä täysin samaistua näyttelyn katsojaan. Teoksen valmistaminen on

¹⁷² Samaan aikaan syntyneissä teoksissa, *Läpinäkyvässä*, *Tilanteessa* ja *No Person in the Image* -kuvasarjassa, käsittelen osittain samoja asioita, mutta niissä ilmenee muitakin aiheita. Näitä ovat samaistuminen, perspektiivin muuttaminen ja valokuva.

¹⁷³ Tämä oli tutkimukseni otsikko vuosina 2004–2010.

¹⁷⁴ Tällaisia aiheita ovat monikerroksisuus, trikki, kaksi- ja kolmiulotteisuuden väli, muisti, uni, samaistuminen, vi-
deotaiteen narsismi ja välitila.

prosessi, jossa nämä kumpikin ovat olemassa ja ”toisen” paikka vaihtuu. Kun tekijä ja katsoja vielä samaistuvat toisiinsa, ei ole enää mahdollista sanoa, kuka on toinen ja missä. Olen saanut ohjaajiltani ja kommentoijiltani jatkuvia huomautuksia kirjoitukseni persoonapronominin sijasta (jonka heidän mukaansa pitäisi pysyä samana), mutta tämä näyttää olevan loputon ongelma teoksistani kirjoittaessani. Samanlainen ongelma syntyy sanasta ”tilanne”, kun tilanteen syntyminen tapahtuu ainakin kolme kertaa ja tilanteessa olijakin vaihtuu. Ehkä tästä syystä alkuperäinen aiheeni olisi ollut hyvä; koko lause on liukas kuin saippua, ja se kertoo siitä kuinka hankala kokonaistilanne on kysymyksessä: tekijä on myös katsoja. Myöhempi aiheeni ”Kuvien hahmottuminen tilassa – pohdintoja kuvan projisoimisesta ja tilanneveistoksen ominaisuuksista” tuntui vastaavan hyvin kirjoitustani, varsinkin neljättä ja viidettä lukua. Jos kuitenkin tarkastelen työtäni kokonaisuutena, teosten tekeminen ja niihin liittyvä tutkimus ovat yhtä merkittäviä kuin kirjoitettukin osuus, minkä helposti unohdan, koska teosten tekeminen on minulle automaattisempaa.

Lopullinen aiheeni ”Kolmiulotteinen projisointi – tilanneveistos tekijän ja katsojan välissä” tuntuu mielekkäältä ajatellen sitä, mitä tilanneveistokseni merkitsevät sekä itselleni että muille jotka kohtaavat ne. Teoksissani on kysymys mielikuvan siirtymisestä tilalliseen muotoon, kuvaan ennen sanoja, mihin käytän projisoinnin tilallisia ominaisuuksia.

KUVAT

Petri Artturi Asikainen: Kansikuva, Lukujen 1, 3, 4, 5 ja 7 alkukuvat, d51, e74–e77 ja e88–e96

Jouko Lehtola: a10, a18, a21, a22 ja a23

Asko Keränen: d52–d54

Heli Rekula: a6

Kiasma: c46

Kuvat viitteissä mainituista lähteistä: a3, a7, a8, a12–a17, a19, a20, a25, a26, a30–a32, b33–b45, c47 ja c48

Loput kuvat tekijän ottamia.

Lähteet

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Acconci, Vito. "Body as Place – Moving in on Myself, Performing Myself". *Avalanche 6* (Fall 1972). Video Data Bank <http://www.vdb.org/smackn.acgi?stapedetail?CENTERS> (tark. 10.11.2010)

Dean, Tacita. Luento Kuvataideakatemiassa 27.11.2009.

Goldsmith, Leo. "David Lynch: Free Falling". *Reverse Shot*, Issue 22, 2007. http://www.reverseshot.com/article/david_lynh (tark. 28.4.2011)

Graham, Dan. Luento Kuvataideakatemiassa 14.–15.5.2007.

Kuorikoski, Arto. Luento Kuvataideakatemiassa 17.3.2006.

Rowin, Joshua M. "Found Highways". *Reverse Shot*, Issue 28, 2009.

Travers, Peter. *Inland Empire*. *Rolling Stone* 2006. <http://www.rollingstone.com/movies/reviews/inland-empire-20061121> (tark. 28.4.2011)

Werner, Laura. Luento Kuvataideakatemiassa 14.2.2007.

Tallentire, Anne http://www.luxonline.org.uk/artists/anne_tallentire/index.html (tark. 24.7.2009)

PAINETUT LÄHTEET

Adams, Parveen. *The Emptiness of the Image: Psychoanalysis and Sexual Differences*. London: Routledge 1996.

Alberti, Leon Battista. *Maalaustaiteesta*. Suom. Marja Itkonen-Kaila. Helsinki: Taide 1998.

Aurasmaa, Anne. *Salomonin talo*. Helsinki: Yliopistopaino 2002.

Bagh, Peter von. *Elokuvan historia*. Helsinki: Otava 2005.

Bailey, Anthony. *John Constable: A Kingdom of His Own*. London: Vintage 2007.

Blaser, Christopher & Daniel Girardin. "Cubist Space in Hockney's Photo Collages". Teoksessa Mißelbeck, Reinhold (toim.): *David Hockney: Retrospektive Photoworks*. Heidelberg: Umschau Braus 1997, 33–40.

Bloemink, Barbara J. *The Life and Art of Florine Stetthimer*. New Haven & London: Yale University Press 1995.

Borja-Villel, Manuel J. ym. (toim.). *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 1998.

Campus, Peter. "Video as a Function of Reality" (1974). Teoksessa Wulf Herzogenrath & Barbara Nierhoff (toim.): *Peter Campus – Analog + Digital Video + Foto 1970–2003*. Köln: König 2003, 82–83.

Connolly, Maeve. *The Place of Artists' Cinema*. Bristol: Intellect 2009.

Coxon, Ann. *Louise Bourgeois*. London: Tate Publishing 2010.

Curtis, David. *A History of Artists' Film and Video in Britain*. London: BFI Publishing 2007.

Dean, Tacita. *Analogue: Drawings 1991–2006*. Toim. Theodora Vischer & Isabel Friedli. Basel: Steidl 2006.

Fried, Michael. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

Gilson, Paul. "Georges Méliès, keksijä". Teoksessa Georges Sadoul, *Georges Méliès*. Suom. Satu Laaksonen. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto / Valtion Painatuskeskus 1985, 132–135.

Gohr, Siegfried. "On Lightness". Teoksessa Eva Schmidt (toim.): *Sigmar Polke – Miracle of Siegen*. Köln: DuMont 2008, 22–24.

Harrison Weir, Emily. "Art Historian Bettina Bergmann Makes Reconstructions of Things Past". Vista, Summer 1997. <http://www.mtholyoke.edu/offices7comm/vista/9706/3.html>

Haxthausen, Charles W. "Space Explorations, On Sigmar Polke's 'Lens Paintings'". Teoksessa Eva Schmidt (toim.): *Sigmar Polke – Miracle of Siegen*. Köln: DuMont 2008, 44–51.

Herzogenrath, Wulf & Barbara Nierhoff (toim.). *Peter Campus – Analog + Digital Video + Foto 1970–2003*. Köln: König 2003.

Hockney, David. *Secret Knowledge*. London: Thames & Hudson 2006.

Iles, Chrissie. *Into the Light*. New York: Whitney Museum 2001.

Iversen, Margaret. "Visualizing the Unconscious: Mary Kelly's Installations". Teoksessa Iversen, Margaret, Douglas Crimp & Homi K. Bhabha (toim.). *Mary Kelly*. London: Phaidon 1997, 32–85.

Iversen, Margaret, Douglas Crimp & Homi K. Bhabha (toim.). *Mary Kelly*. London: Phaidon 1997.

Krauss, Rosalind. "Video: The Aesthetics of Narcissism". *October*, vol. 1, Spring 1976, 50–64.

Krauss, Rosalind. "Video: narsismin estetiikka". Suom. Minna Tarkka. Teoksessa Minna Tarkka (toim.): *Video, taide, media: antologia*. Helsinki: Taide 1993, 80–89.

Krauss, Rosalind. *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass.: The MIT Press 1993.

Kurki, Eeva. "Naisten ääniä mykässä elokuvassa", artikkelisarja Elokuvantaju, Taik 1995. Ilmestynyt alun perin julkaisussa *Filmihullu* 1995: 5. http://www.taik.fi/elokuvantaju/oppimateriaali/elokuva-kulttuuri/artikkelit/kurki_naisten_aania.jsp (tark. 28.4.2011).

Lacan, Jacques (1986). *Le séminaire livre VII: L'éthique de la psychanalyse*.

Lageira, Jacinto. "The Body in View". *Parachute* 121, 2006.

Mac Orlan, Pierre. "Preface". Teoksessa *Claude Cahun, Disavowals*. London: Tate Publishing 2007, 1–2.

Merleau-Ponty, Maurice. "Cézannen epäily". Suom. Irmeli Hautamäki. *Taide* 1993: 1, 33–45.

Merleau-Ponty, Maurice. "Cézanne's Doubt". Teoksessa Merleau-Ponty, *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*.

Toim. Galen A. Johnson. *Evanston*: Northwestern UP 1993, 59–75.

Mißelbeck, Reinhold (toim.). *David Hockney: Retrospektive Photoworks*. Heidelberg: Umschau Braus 1997.

Morse, Margaret. "Video Installation Art: The Body, the Image and the Space-in-Between". Teoksessa Doug Hall & Sally Jo Fifer (toim.): *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*. New York: Aperture 1990, 150–169.

Morse, Margaret. "Videostaallaation taide: ruumis, kuva, välitila", suom. Minna Tarkka. Teoksessa Minna Tarkka (toim.): *Video, taide, media: antologia*. Helsinki: Taide 1993, 108–122.

Nieves, Marysol (toim.). *Liliana Porter: Fragments of the Journey*. New York: The Bronx Museum of the Arts 1992.

Panofsky, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books 1997.

Pollock, Griselda. "Conversation with Griselda Pollock". Teoksessa Margaret Iversen ym. (toim.): *Mary Kelly*. London: Phaidon 1997, 130–137.

Rolnik, Suely. "The Hybrid of Lygia Clark", teoksessa Borja-Villel, Manuel J. ym. (toim.): *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 1998, 341–348.

Schmidt, Eva (toim.). *Sigmar Polke – Miracle of Siegen*. Köln: DuMont 2008.

Virmaux, Alain & Odette Virmaux. *Antonin Artaud / Germaine Dulac. La Coquille et le Clergyman*. Paris: Éditions Paris Expérimental 2009.

Yates, Frances A. *The Art of Memory*. Chicago: The University of Chicago Press 1966.

Zegher, Catherine de. "Drawing as Binding/ Bandage/Bondage: Or Eva Hesse Caught in the Triangle of Process/Content/Materiality". Teoksessa Catherine de Zegher (toim.): *Eva Hesse Drawing*. New York: The Drawing Center 2006, 59–116.

LÄMMIN KIITOS OHJAAJILLENI

Taidehistorian ja -teorian professori, FT Riikka Stewenille ja
taiteellisen tutkimuksen professori, KuT Jan Kailalle.

KIITOS MYÖS

Tohtorikoulutusohjelman kollegoille ja Kuvataideakatemia henkilökunnalle
sekä FT Hanna Johanssonille, FT Martta Heikkilälle ja KuT Jyrki Siukoselle.

TAITEELLISEN TUTKIMUKSENI JA SIIHEN KUULUVIEN TEOSTEN TEKEMISEN OVAT MAHDOLLISTANEET TUELLAAN

Valtion kuvataidetoimikunta,
Kulttuurirahasto,
AVEK,
Alfred Kordelinin säätiö ja
Taiteen keskustoimikunta.

JULKAISUT MAHDOLLISTIVAT TUELLAAN

Suomenkielinen versio
Kuvataideakatemia
Englanninkielinen versio
Kuvataideakatemia ja
Suomen Akatemia (Frame)



KUVATAIDEAKATEMIA
BILDKONSTAKADEMIEN
FINNISH ACADEMY OF FINE ARTS

Julkaisija: Kuvataideakatemia. Helsinki 2011
Oikoluku: MARTTA HEIKKILÄ
Käännös: TOMI SNELLMAN (englanninkielinen versio)
Taitto: JUSSI KARJALAINEN
Paino: SYS Print Oy, Tallinna, Eesti, 2011

Marjatta Oja: Kolmiulotteinen projisointi –tilanneveistos katsojan ja kokijan välissä

on sekä teoreettinen tutkimus että tutkivien kuvataiteellisten esitysten dokumentti ja osa Marjatta Ojan kuvataiteen tohtorin opin- ja taidonnäytettä Kuvataideakatemiassa.

Marjatta Ojan tutkimuksen keskeinen aihe on liikkuva kuva. Meidät on opetettu ajattelemaan sitä liian yksioikoisesti. Entä jos elokuvaa ei olekaan tehty loppuun? Tai jos katsoja kohtaakin liikkuvaa kuvaa yhtä aikaa useammasta eri suunnasta? Millaisessa suhteessa näin syntyvä tilanneveistos on tilassa esitettävään maalaukseen?

Samalla Marjatta Oja kirjoittaa näkyväksi taiteellista ajattelua, dialogia jota taiteilija käy teosten ja niihin liittyvien mielikuvien kanssa. Ojan kunnianhimoisena päämääränä on käsitellä taiteellista työskentelyä ja käsitteellistä ajattelua samanaikaisesti.



9 789515 333919

ISBN 978-951-53-3391-9

