

Hyvää ja pimeää
essee kahdessatoista osassa

*Laaja kirjallinen tutkielma
Kuvataideakatemia, 2015*

Esipuhe

Tämän polveilevan esseen – tai tekstien ja tarinoiden sarjan – kirjoittaminen lähti liikkeelle ilman selvää mielikuvaa tekstin aiheesta tai määränpäästä. Olen siis sanoja pitkin edetessäni samanaikaisesti sekä luonut että toteuttanut omat pyrkimykseni. Opinnäytteiden laajojen kirjallisten tutkielmien ympärille niiden nykyisessä merkityksessä ei ole vielä kehittynyt akatemiassani erityisen vahvaa traditiota, johon voisi vaivattomasti nojata. Siten se mitä kirjoitan, on kokonaisuudessaan myös ehdotus siitä mitä voisi kirjoittaa, mitä tulisi kirjoittaa tai mitä olisi hyvä saada kirjoitetuksi. Ehdotukseksi sen tekee kaksi asiaa: ensinnäkin annettujen ohjeiden niukkuus ja epätarkkuus, ja toisaalta edeltävien esimerkkien vähyys.

Etsiessäni kuukausien kuluessa sopivaa suuntaa ja aihetta tekstilleni otin tärkeäksi vaikutteekseni Karoliina Hellbergin hienon ja uunituoreen tutkielman *Haamut (2015)*. Voisin tässä mainita arvostaneeni myös Sakari Tervon yhden sivun mittaista opinnäytteen dokumentaatiotekstiä *Kiitos 2006-2011* vuodelta 2011, jossa hän muihin aiheisiin kajoamatta perustelee, miksi ei katso opinnäytteen dokumentaatiotekstin kirjoittamista lainkaan aiheelliseksi.

Valitsin työhöni lähestymistavan, joka yhdisti monista lähteistä peräisin olevan tiedon yhteen keräämisen sekä vapaan tunnelman rakentamisen kaunokirjallisemmin keinoin. Uskoin, että minun olisi mielekästä pitäytyä niissä aiheissa jotka innoittivat työskentelyäni tehdessäni teoksia *Kuvan Keväeseen*. Siksi päätin kirjoittaa pimeydestä, näkemisen monimuotoisuudesta ja joistakin valituista piirtämisen ilmiöistä jotka olivat hiljan tulleet minulle tutuksi, ja kirjoittamalla toisintaa sitä työtä jota lopputyönäyttelyyn valmistautuminen oli ollut.

Mitä tällainen tiedonanto todella tuottaa, itselleni tai muille? Olenko oppinut jotakin uutta, olenko löytänyt jotain uutta? Matemaatikko Berndt Øksendal on liittänyt teoksensa *Stochastic Differential Equations: An Introduction with Applications* alkuun seuraavan anonyymien kirjoittajan kaskun, joka on alunperin löytynyt Trømsøin yliopiston matematiikan lukusalin ulkopuolelta. Se riittääköön tuekseni kaikkien jäljellä olevien kysymysten edessä.

"We have not succeeded in answering all our problems. The answers we have found only serve to raise a whole set of new questions. In some ways we feel we are as confused as ever, but we believe we are confused on a higher level and about more important things."

*"Emme ole onnistuneet vastaamaan kaikkiin ongelmiimme. Löytämämme vastaukset ovat omiaan ainoastaan nostamaan esiin koko joukon aivan uusia kysymyksiä. Jollakin tapaa koemme olevamme yhtä hämmennyksissämme kuin ennenkin, mutta uskomme, että olemme hämmennyneitä korkeammalla tasolla ja tärkeämmistä asioista."*¹

¹ Øksendal 2007, v.

”[l]e suggérer [un objet], [...]. C’est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbolisme: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d’âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d’âme, par une série de déchiffrements.”

”[ko]hteesta vihjaaminen, [...]. Se on symbolismin perustana olevan mysteerin täydellistä käyttöä: kohteen kutsumista esiin vähä vähältä mielentilan näyttämiseksi, tai käänteisesti kohteen valitsemista ja tuon kohteen luoman mielentilan vapauttamista avaamalla sen piirteiden salat toinen toistaan seuraavin tulkinnoin.”

– Stéphane Mallarmé²

2 Huret 1891, 60. (Olen sijoittanut jokaisen sitaatin edelle sen alkukielisen version, mikäli käännös on omani. Suomenkielisistä lähteistä löytämäni sitaatit esiintyvät sellaisenaan.) Runoilija ja kriitikko Stéphane Mallarmén (1842–1898) sanat ovat peräisin journalisti Jules Huret’n teke-
mästä haastattelusta vuodelta 1891. Törmäsin niihin taidehistorioitsija Richard Shiffin esseessä *Seurat Distracted* englanniksi käännettynä lainauksena. Vertailussa alkuperäisen ranskankielisen tekstin kanssa sitaatti osoittautui yllättäen eräiltä yksityiskohdaltaan virheelliseksi. Päätin pitäytyä alkukielisessä sitaatissa ja kääntää sen itse suoraan suomeksi. Shiffin essee löytyy Judi Hauptmanin toimittamasta teoksesta *Georges Seurat: The Drawings* vuodelta 2007.

Helsinki		Jyväskylä		Oulu		Utsjoki		Muistimpanoja
Aurinko nous.	lask.	Aurinko nous.	lask.	Aurinko nous.	lask.	Aurinko nous.	lask.	
7.43	16.23	7.50	16.11	8.07	15.55	8.41	15.09	
7.46	16.21	7.53	16.08	8.10	15.52	8.46	15.04	
7.48	16.18	7.55	16.05	8.13	15.49	8.51	14.59	
7.51	16.16	7.58	16.02	8.17	15.45	8.56	14.54	
7.54	16.13	8.01	15.59	8.20	15.42	9.02	14.48	
7.56	16.11	8.04	15.56	8.24	15.38	9.07	14.43	
7.59	16.08	8.07	15.54	8.27	15.35	9.12	14.38	
8.01	16.06	8.10	15.51	8.31	15.32	9.18	14.33	
8.04	16.03	8.13	15.48	8.34	15.29	9.23	14.27	
8.06	16.01	8.16	15.45	8.38	15.25	9.29	14.22	
8.09	15.59	8.19	15.43	8.41	15.22	9.34	14.17	
8.12	15.56	8.22	15.40	8.45	15.19	9.40	14.11	
8.14	15.54	8.24	15.38	8.48	15.16	9.46	14.05	
8.17	15.52	8.27	15.35	8.52	15.12	9.52	13.59	
8.19	15.50	8.30	15.32	8.55	15.09	9.59	13.53	
8.22	15.47	8.33	15.30	8.58	15.06	10.05	13.47	
8.24	15.45	8.36	15.28	9.02	15.03	10.12	13.41	
8.27	15.43	8.39	15.25	9.05	15.00	10.19	13.34	
8.29	15.41	8.41	15.23	9.09	14.57	10.26	13.27	
8.32	15.39	8.44	15.21	9.12	14.54	10.34	13.20	
8.34	15.37	8.47	15.18	9.16	14.51	10.43	13.12	
8.36	15.36	8.50	15.16	9.19	14.48	10.52	13.04	
8.39	15.34	8.52	15.14	9.23	14.46	11.02	12.54	
8.41	15.32	8.55	15.12	9.26	14.43	11.13	12.43	
8.43	15.30	8.58	15.10	9.29	14.40	11.29	12.28	
8.46	15.29	9.00	15.08	9.33	14.37	-	-	
8.48	15.27	9.03	15.06	9.36	14.35	-	-	
8.50	15.26	9.05	15.04	9.39	14.32	-	-	
8.52	15.24	9.08	15.02	9.42	14.30	-	-	
8.54	15.23	9.10	15.01	9.45	14.27	-	-	

I

Pimeään vuodenajan päiväkirja

Tammela (Tampere), 7.11.2014

Kirjoitan tätä parvekehuoneen lattialla futonilla, peiton alla. Oven raosta vuotaa valoa eteisestä. O:n pöytäkoneen näytöltä vaeltaa heikkoa sinistä seinille. Komeroiden ovet ja lattia toistavat sitä himmein kiilloin. Teksti tuskin erottuu, pinnistelen nähdäkseni. Uneliaana suljen silmäni toistuvasti ja olen pitkään suljettujen silmäluomien takana. Joskus painan pääni alas, poskeni paperia vasten paikatakseni uupumusta, odotan seuraavia sanoja.

Myyrmäki, 13.11.2014

Kirjoitan tätä äitini työhuoneen vierassängyllä vatsallani, pää kohti nurkkaa. On kulunut puolitoista tuntia jälkeen puolenyön. Pidän päässäni otsalamppua jossa yksi yksinäinen punainen ledi hohtaa valolle suunnan antavan peilisupan pohjalla. Satun tietämään että punainen aallonpituus ei estä silmien mukautumista pimeään ja tahdonkin pimeydestä liittolaisen. Tahdon myös laskeutua yöhöni pehmeästi. Punainen valo ei valvota, se ei käreännä aivojani, se ei hylji unen ajatuksia, sen jäljiltä ei pohdi huomispäivän kauppalistaa sängyssään valveilla maaten ja lohduttomana. Yöpöydälleni kuuluvan lukulampun valkea valo pitää minut kiusallisen virkeänä mutta punainen aallonpituus voi tuntua kiihkeältä piristämättä silti aidosti.

Päädyn kahlaamaan valveen ja unen rajapinnalla edestakaisin.

Silmäni ovat valaistujen, punaisten saarten keskellä: kulmakarvani, kulmaluuni, poskieni huiput ja nenänvarteni loistavat vaikka itse lamppu jää katveeseen kulmieni ylle, otsan taa. Kirkkain valokeila osuu eteeni pari riviä ylöspäin siitä johdasta johon kirjoitan ja tuottaa paperille läpimitaltaan kymmensenttisen, liikahteleavan soikion. Punaisessa valossa useimmat värit

kuolevat – muuttuvat punaisiksi tai mustiksi. Karhealle paperille käsin kirjoitetuista riveistä sinisiä sanoja on tässä vain valokopiota muistuttava mustavalkoinen arkki, viistossa valossa kaikkine pinnan varjoineen yhtä rakeinen ja pimeäkin kuin kopion kopio. Kirjoittavaan käteen nojaaminen pehmeällä patjalla sotkee käsialan. Kirjoittaminen tuntuu epämääräiseltä. Näkyy punainen käsi ja punainen kynä, punainen vihon aukeama, punaisuudesta pimeyteen liukuvaa lakanaa ja seinää vasten puristunut tyyny enää häiveenä punaista. Muuten on pilkkopimeää.

InterCity 185, ennen Riihimäen asemaa, 21.11.2014

Kirjoitan tätä junassa Helsingistä Tampereelle. Marraskuun yö laskeutui jo ennen viittä, nyt sen tyhjiössä kello on puoli kymmenen. Lampun alla kaikki on ensinäkemältä selvää, ja matkustajien mielet kai askartelevat sen parissa mikä on heti löytyäkseen, sen mikä on valossa. Vaunun valaistus on yksityiskohdaton, tasainen ja selkeä, se on yleinen. En tiedä mitä väriä valo on, mutta kaunista se ei ole. Minun on vaikea rentoutua. Kaikesta tästä johtuen uskon, että valitulla valaistuksella yritetään pitää yllä toimeliaisuuden mahdollisuutta kuin sanomalehden yötoimituksessa ja loitolla se ilmeinen seikka, että matkustajat, vaikka kuinka liikkeessä, ovat saarroksissa pimeillä pelloilla ja pimeissä metsissä. Se pitää tietää, sillä ikkunat ovat mustuudessaan kuin peilejä joiden takaa ei voi pinnistelemättä erottaa mitään. On hyvät olosuhteet olla katsomatta ikkunaan, käyttäytyä kuin niitä ei olisikaan, ja täten myös toimitaan. Asiapitoista valoaan pursuavassa matkustamossa on helppoja, tunnistettavia muotoja: seuralainen, lapsi, termospullo, puhelin, kannettava, nainen jolla on raaputusarpa ja kolikko. Ne aikaansaavat reaktion yhtä nopeasti kuin tulevat tunnistetuiksi. Termospullo johtaa äkilliseen tarpeeseen kaataa kahvia kuppiin, lapsi haluun pyyhkiä marjasose pois lapsen leualta. Raaputusarpa ja kolikko hieroutuvat vastustamattomasti toisiaan vasten.

Näenkö yhdenkään matkustajan edes kerran huomioivan ikkunat, jotka kaikesta huolimatta peittävät seinäalasta huomattavan suuren osan? Yksi mies ikkunapaikalla puhuu kännykkään katse käytävälle käännettynä. Hän

nostaa ohimennen päällystakkinsa vastakkaisen hartiansa kääreeksi. Ikkuna on kylmä ja jotenkin osa olosuhteita joihin hän on joutunut, mutta hän ei katso siihen. Ikkunassa voisi olla jotakin katseelle läsnä, mutta niin hitaasti se nousee pimeyden syvyydestä ettei sille löydy hetkeä matkalla joka on valaistuksella pilattu. Valon suorasukaisuus voittaa pimeyden viveen. Pimeyteen kuuluu yhtä haikea viive kuin uutistenlukijan kysymyksen ja ulkomaankirjeenvaihtajan vastauksen väliin, hetkeen jona reportteri katsoo kohti katsojaa ja uutistenlukija odottaa – kaikki odottavat – signaalin kulkiessa lävitse Atlantin alisen kaapelin.

Mariankatu (Tampere), 28.11.2014

Kirjoitan tätä työhuoneessani kehnon pöytälamppuni epämiellyttävän kirkkaassa loimotuksessa. Palasin vasta Helsingistä ja on niin kovin myöhä. En aavistanut mahdollisuutta täydelliseen yllätyksen junan ollessa jo saapumassa Tampereelle. Aivan matkan viimeisistä minuuteista mieleeni painui eräs sekava hetki. Katsoin hajamielisesti junan ikkunasta ulos yöhön, varjostin lasia kädellä kumotakseni sokaisevan heijastuksen. Siellä vaunun ikkunoista loistava valo heittyi vilisevälle ratapenkalle lumettoman talven märkiin heiniin - sen kauemmas eivät silmäni erottaneet pellolle jota usva peitti. Ulkona kellui läpätunkemattoman harmauden muuri joka syntyi tiikusateen sirotessa matkustamosta pakenevaa valoa.

Mitä siis näinkään? Peltomaan, sellaisen jolta vilja on niitetty ja sänki käännetty maan sisään, jolla latoja ja kivisaarilla kasvavia katajia seisoo harvakseltaan. Maisemaa, jota rämekasveja puskevat ojat halkovat suorina niin kuin jossain toisaalla tekevät ne puukujat jotka johtavat pihuille peltojen välitse.

Mutta muutamien pitkien sekuntien jälkeen huomasin jotain uutta. Taivaalla erottui selviä, hätkähdyttäviä muotoja: siellä seisoi rinta rinnan kuusten latoja. Siinä samassa oli selvää, ettei ollut mitään peltoa ensinnäkään. Radanviertä reunusti vain korpimetsän helma aivan muutaman vaivaisen metrin päässä minusta. Katsoin silmänräpäyksen verran mielikuvitukseni voimin eri kuvista revittyjä paloja: maisemaa josta pilkisti

hullu puolikas toisen, ylös nostetun kulissin takaa. Sitten melkein heti suuret, tyhjät ilmanalat jotka olin rakentanut, solahtivat aivoissani kuvaan kuusikorven seinämästä.

II

Aurinko paistaa aina. Pimeys on varjoon jäämistä: varjoa seinien sisällä, ylle levittäytyvien lehtien katveessa, maan alla, veden syvyyksissä, pilvien peittämänä, silmäluomien takana. Joskus Maa verhoaa itsensä pimeyteen laahaamalla oman varjonsa kuun pinnalle, joskus kuu peittää meiltä auringon. Suurin varjoista on yö jonka kääntyvä Maa heittää taakseen – varjo, jonka reuna on ilta. Miksi meissä elää ajatus siitä, että yöllä asiat ovat toisin kuin päivällä? Yön kulttuuri on erityinen vaikka varjon ajan erottaa päivästä vain pimeys.

Ihminen tulisi kaiketi luokitella päiväläimeksi, tosin määritelmää on kohdallamme venytettävä sillä kykenemme myös yöelämään. Toiset haluavat viettää öitä valveilla, toisten täytyy. Nykyajassa ja urbaanissa ympäristössä he ja yö ovat totuuden toinen puolikas, joukko jota satunnaiset valvojat täydentävät. Tämä on yhteiskunta jossa päivärytmit ovat hajallaan, toisiinsa nähden limittäin ja lomittain, jossa Hämeentien Alepa on aina auki.

On toisia yhteisöjä joiden jäsenten "aikavyöhyke" on yhteinen ja joissa yksilön elämän rytmi on yhteisön rytmin toisinto. Niin kaikki esi-isäni arvatenkin elivät ennen kahdettakymmenettä vuosisataa (kuten myös kaikki ne esiolentoni, jotka jo aikana ennen ihmisyyttä kulkivat laumoina heinikossa ja puissa ja nukkuivat yhdessä). Valveillaolon painottumisella kohti yötä on lyhyt historia kun puhutaan ihmisistä joita ei ole sysätty yhteiskunnan marginaaliin, tai tapahtumista jotka voisivat tapahtua yhtä hyvin päiväsaikaan. Kalastajat lähtivät merelle

Yliopiston kalakalenteri 2013

☞ Kala liikkuu ja syö
 ☞ Kala liikkuu ja syö satunnaisesti
 J Kala liikkuu vähän ja jää saaliiksi harvoin

Oheisessa taulukossa on otettu huomioon kalojen kuitausrynnäkät ja erikseen viisi-rynnäkki (mm. kalojen kuitajat ja hämpelän muutokset) liittyvät ravinnon tarpeen muutokset). Taulukko on laatinut professori Mikko Nikkmaa Turun yliopiston eläinlääketieteellisen laboratorion.

Tamm	Helmi	Maalis	Huhti	Touko	Kesä	Heinä	Elo	Syys	Loka	Marras	Joulu
1	1 J	1 J	1 J	1 J	1	1	1	1	1	1	1
2	2 J	2 J	2 J	2 J	2	2	2	2	2	2	2
3	3 J	3 J	3 J	3 J	3	3	3	3	3	3	3
4	4 J	4 J	4 J	4 J	4	4	4	4	4	4	4
5	5 J	5 J	5 J	5	5	5	5	5	5	5	5
6	6 J	6 J	6 J	6	6	6	6	6	6	6	6
7	7 J	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8
9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9
10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10
11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11
12	12	12	12	12	12	12	12	12	12	12	12
13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13	13
14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14	14
15	15 J	15 J	15 J	15	15	15	15	15	15	15	15
16	16 J	16 J	16 J	16	16	16	16	16	16	16	16
17	17 J	17 J	17 J	17	17	17	17	17	17	17	17
18	18 J	18 J	18 J	18	18	18	18	18	18	18	18
19	19 J	19 J	19 J	19	19	19	19	19	19	19	19
20	20 J	20 J	20 J	20	20	20	20	20	20	20	20
21	21 J	21 J	21	21	21	21	21	21	21	21	21
22	22 J	22 J	22	22	22	22	22	22	22	22	22
23	23 J	23 J	23	23	23	23	23	23	23	23	23
24	24 J	24 J	24	24	24	24	24	24	24	24	24
25	25	25	25	25	25	25	25	25	25	25	25
26	26	26	26	26	26	26	26	26	26	26	26
27	27	27	27	27	27	27	27	27	27	27	27
28	28	28	28	28	28	28	28	28	28	28	28
29	29	29	29	29	29	29	29	29	29	29	29
30	30	30	30	30	30	30	30	30	30	30	30
31	31	31	31	31	31	31	31	31	31	31	31

varhain koska silloin kala söi, ja kauppiaat saapuivat satamaan heitä vastaan kun he palasivat. Leipurit nousivat varhain tekemään työtään ollakseen valmiita muiden herätessä. Mutta niinä tunteina joina veneet ennen suuntasivat ulapalle ja taikinat kohosivat, käy nyt kokonainen legioona erilaisia ihmisiä vasta vuoteeseen, kuka mistäkin syystä.

Yhteiskuntani ruumis ei tahdo myötäillä kalojen liikkeitä. Se on ainakin jossakin suhteessa onnistunut tekemään itsensä niistä ja tuhansista muista asioista vain epäsuorasti riippuvaisen. Nyt kun yhteiskunnan jokainen nivel on ainakin hivenen höllä, sen sisältä löytyvät paikkansa lukemattomat rinnakkaiset aikataulut. Kehitys on kulkenut samaa matkaa käytettävissä olevien välineiden kehityksen kanssa, ottanut vauhtia uutuuksien vanavedessä. Mullistuksen on aiheuttanut joukko melkein vastikään tehtyjä keksintöjä, joista kenties yksinkertaisin mutta merkittävin on tehokas ja edullinen keinovalo. Sen voimaa voi tuskin liioitella. Pitää muistaa, että elämänmuotomme on olosuhteiden sallimaa.

Suuri joukko maailman ihmisiä, minä mukaan lukien, ei pidä itseään ruokittuna ja vaetetettuna suoraan omalla työllään. He eivät joudu väistämättä elämään välittömän ympäristönsä ajankierron mukaan: alisteisena vuodenaajoille, valaistusolosuhteille, säälle tai ohikiitävälle sadonkorjuun hetkelle. Kuitenkin kuka tahansa joka likipitäänkin elättää itsensä maasta tai vain yksinkertaisesti asuu ympäristössä joka on vailla keinovaloa, on hyvin konkreettisesti sidoksissa paitsi vuodenaikoihin myös tunteihin aamunkoiton ja auringonlaskun välillä. Mitkä ovat hänen mahdollisuutensa edistää asiaansa ilman valoa? Kotinsa pihapiirissä ihminen säilyttää joten kuten tilanteen hallinnan pimeydestä huolimatta, mutta ilman päivänvaloa maan hoito, karjan ajo tai asumattomilla mailla kulkeminen käy mielettömäksi - kuun valoon voi harvoin luottaa. Valo tekee ihmisestä itsensä herran. Taivaankappaleiden piiloutuessa luontoon laskeutuva pimeys on todella läpitunkematonta, aivan toista kuin kaupungissa. Tämän kuulee todettavan aina uudelleen ja uudelleen, erityisesti

kaupunkilaisten suilla: heidän, jotka tuskin koskaan kohtaavat tuota pimeyttä.

Kun valot sammuvat, täyttää tottumaton hortoilija pimeyden ylenpalttisilla kuvitelmissa. Hänen todelliset vaikeutensa ovat yhtä banaalia alkuperää kuin kokeneenkin kulkijan pulmat. Pimeyden päällimmäinen ongelma ei vaistonvaraisista tuntemuksista huolimatta ole villipetojen ja pahantahtoisten vaanjoiden näkymätön uhka. Vastaan tulevat ihmisen omat rajat: hän on suhteellisen tehoton ja kömpelö ilman silmien välittämää tarkkaa ja monipuolista tietoa, ja joutuessaan vaikeuksiin kahta pahemmassa hesteessä jos ei näe miten toimia. Kuten sokeutuminen pakottaa kehittämään uudet tavat olla ja toimia, myös pimeys vaatii huolellista sopeutumista, vaikka vain väliaikaisesti.

Yössä maailma ilmenee hämmästyttävän koukeroisena ja maasto tunkee vastaan askel kerrallaan. Pahimmillaan juuri ja juuri käsikopelon ulkopuolella oleva tila on jokseenkin yhtä arvaamattoman tapahtumaketjun mahdollisuus kuin mikä tahansa paikka sadan metrin säteellä: etäisyyksistä tulee, jos ei aivan samantekeviä, niin ainakin erikoisella tavalla suhteettomia. Mitat, ajat ja matkat liukenevat lineaarisista suhteistaan. Ihminen kompuroi, kaatuilee ja eksyy surkeasti älyttömän pienten yllätysten myötä. Kun pikku kepukat ja kivetkin muuttuvat vaarallisiksi ja nousevat sellaiseen melkein systemaattiseen vastarintaan johon niillä ei olisi mitään mahdollisuutta päivän paistaessa, kasvaa samalla ikävien sattumusten todennäköisyys.

Koska evoluutio noudattaa samaa logiikkaa kuin vakuutussektori – mutta vain takaperoisesti jälkiviisauteen nojaten – on ihmisen suhteen pimeyteen täytynyt jo jossain esiolentojen muinaisuudessa kehittyä kohti käytännöllisyyttä. Tästä juontuu eräs osa ihmisen perimää: juuri pimeyden aistiminen suuntaa ihmisen levolle jota hän väistämättä tarvitsee ennemmin tai myöhemmin. Yöstä ei päästä etsimällä lähin valokatkaisija, ja aivot tietävät sen. Luulisin, että menneisyyden muovaaman ja perin konservatiivisen hermojärjestelmämme hämärän

saapuessa erittämä melatoniini ehdottaa nukahtamista yön kynnyksellä, koska kerran oli aika jolloin pimeyden laskeuduttua mitään viisaampaakaan tekemistä ei ollut käsillä.

Taustamme vuosimiljoonaisen kehityksen läpi käyneenä biologisena organismina ei kuitenkaan ole velvoite. Ihminen ei suoranaisesti vahingoitu rajallisesta määrästä valvomista ja yöelämää, vaan usein nauttii molemmista. Yön erityisyydellä on vetovoimaa. Sen voi tulkita monin tavoin: uhkaavana, jännittävänä, intiiminä, turvallisena, ja niin edelleen. Taipumus kokea valvetajunnan tilassa muutoksia ja eräänlaisia sävyeroja yön ja päivän välillä on toisaalta yksilöllinen mutta uskoakseni myös universaali, ja esitänkin, ettei se ole voinut olla vaikuttamatta ihmisen harjoittamaan kulttuuriin jokaisessa ajassa ja paikassa. Jos tosi ja kuvitelma ovat sekoittuakseen ja limittyäkseen ihmisen mielessä, niin yö on sille otollinen hetki. Itse asiassa yö on syytäkin nähdä ihmiselle poikkeuksellisenä tilana. Pimeyden laskeuduttua olemme fyysisesti ja psykologisesti alttiita oudoille kokemuksille, joita unen vireystiloihin vaipuvat aivot tuottavat. Niiden merkitystä yksilölle määrittävät pitkälti hänen yhteisönsä jakamien uskomusten tarjoamat selitykset kokemusten alkuperästä.

Lääketieteen ja antropologian näkökulmia työssään yhdistävä tutkija Shelley Adler on tehnyt erikoisen havainnon Laosilta Kaliforniaan 1970-luvulla saapuneiden hmong-pakolaisten mukautumisesta uuteen kulttuuriin. Hmongien perinteisten uskomusten mukaan yölliset halvauskohtaukset (joiden aikana ihminen säpsähtää hereille kuitenkin kyvyttömänä liikkumaan, usein kauhun ja tukehtumisen tunteen vallassa) saattavat johtaa kuolemaan – mitä ne eivät todellisuudessa sinällään tee. Ilmeisesti se, että uudelleenasettamisen aikana hmongit olivat ajoittain estyneitä suorittamasta uskontonsa mukaisia riittejä, johti kohtalokkaasti ennakko-odotusten ja pelkojen voimistamiin reaktioihin mitä yöllisiin halvauskohtauksiin tulee. 70- ja 80-lukujen taitteessa sadat hmongit kokivat äkkiarvaamatta yöllisen, selittämättömän kuoleman. Ilmiö

lakkasi vaikuttamasta sitä mukaa kun hmong-yhteisön uskomukset sammuiivat heidän sulautuessaan osaksi alueen yhtenäiskulttuuria.³

Myös kristinuskon piirissä yössä villiintyvät voimat ovat näytelleet suurta osaa. Historioitsija Hannele Klemetilä kertoo kirjassaan *Keskiajan julmuus* Euroopassa ennen uutta aikaa vallinneista yöhön liitetyistä yleisistä uskomuksista seuraavaa:

”Julmuuden aikaa oli tietysti yö – Paholainen oli Pimeyden Ruhtinas ja helvetissä vallitsi ikiyö. Yö yhdistettiin perinteisesti kuolemaan ja vaaraan: yön turvin uhreja vaanivat ja tihutöitä tekivät pahantahtoiset olennot kuten demonit, noidat, rikolliset ja pedot. Ajatus pahoista hengistä yön kansana heijastui myös ilta- ja aamuvirsiin ja rukouksiin. Lain edessä yöaikaan tehdyt rikokset olivat tuomittavampia kuin muut.”⁴

Nykyinen globaali populaarikulttuuri osoittaa, etteivät aikanaan paljon perinpohjaisemmin maagiseen maailmankuvaan punoutuneet uskomukset ole unohtuneet rationaalisemmaksi tulkitussa uudessa ajassa. Erityisesti kauhuelokuvien- ja kirjallisuuden lajityypilliset motiivit ja kliseet pyörivät paljolti sen ajatuksen ympärillä, että yö ja päivä eroavat toisistaan kuin – no, yö ja päivä.

Vielä edelleenkin kulttuuristen normien mukaisen valveillaoloajan jäädessä taakse tuntuu erityinen lataus hiipivän niin yksinolon hetkiin kuin sosiaaliseen kanssakäymiseen, puhutaanpa sitten julki lausutuista tai epämääräisesti aavistetuista, jopa kuvitelluistakin säännöistä. Jos yritetään karsia taikausko pois selittävien tekijöiden ja ajatusmallien joukosta, mitä jää jäljelle? Onko yö kumma orpo siitä yksinkertaisesta syystä, että jos päiväsaika on mielikuvissamme kaavoitettu työlle ja se yritetään myös saada siihen riittämään, jää yllätykselliselle yölle tuskin mitään vaatimuksia tai tavoitteita? Jääkö yö avoimeksi ja

³ Sacks 2012, 227–228.

⁴ Klemetilä 2008, 34.

muodottomaksi koska muuten kuin tavanomaista nukkumista ajatellen se on odottamaton resurssi? Tuntuuko yössä irrationaalisen ajan vapaus?

Yön tuntien täyttämässä pääsee todella seurailemaan omia polkujaan, sillä valmista mallia ei ole ja tyhjiöön joutuu usein yksinään. Kokemukseni mukaan lopputulos on usein vino yhdistelmä neuroottisuutta huokuvia mielihaluja ja viatonta vapautuneisuutta. Yöllä todella tehdään tikusta asiaa: luetaan koko kirja, kiillotetaan kaikki asunnon hopeisiksi uskotut esineet hammastahnalla, yritetään saada tuhannen palan palapeli kerralla valmiiksi tai suunnitellaan omien hautajaisten kulku yksityiskohtaisesti niin vieraslistan, musiikin kuin noutopöydän tarjoilujenkin osalta. J. Karjalaisen (s.1957) laulussa *Mies, jolle ei koskaan tapahdu mitään* on kertoja, joka tultuaan kotiin jää katselemaan televisiota ja antautuu samantapaiseen ajassa ajelehtimiseen. "*Korttitalo nousee yössä taivaaseen*", kuuluu seuraava säe.

Tämä yöllisen elämän ympärillä häilyvä sitkeä aura, yön outo villiys, on kasvavassa ristiriidassa sen kanssa miten ihmiset todella järjestelivät ajankäyttönsä. Miksi minua kiusasi inho aina palatessani töistä kotiin vasta yösydännä vaikka vähintään vasta hyvästelemäni työtoverini olivat juuri tehneet samoin? Kuin olisin jäänyt jostakin paitsi, kuin olisin ajautunut väärään uomaan. Tunsin elämän käyneen epäterveeksi, *epänormaaliksi*. En löytänyt mitään mihin vedota elämäntapani puolustamiseksi, ja jo puolustamisen tarve kertoo että olin ajautunut itselleni tuntemattomalle aikavyöhykkeelle. Erään aamulehtiä jakaneen tuttavani työhön kuuluva yön yksinäisyys sai hänet syömään vaikeuksien hetkellä kebablihaa vaikka päivällä hän oli vielä ollut vegaani. Mikä kaikki saa ihmiset, joiden paikka on yössä, tuntemaan että he ovat sittenkin väärässä paikassa, väärin olosuhteiden armoilla ja valmiina epätoivoisiin tekoihin?

Yön kulttuuri on modernissa muodossaan yhtä uutta kuin moderni yö itse. Vaikka Suomessakin vielä vähän aikaa sitten valvottiin ruumiiden äärellä ja tunnettiin tarpeelliseksi noudattaa muitakin tapoja

jotka osoittivat ihmiselle yön paikan hänen elämässään, on yhteys näihin perinteisiin tylästi katkennut. Yhteisesti jaetut käsitykset yön olemuksesta eivät kuitenkaan ole uudistuneet vastaavasti. Siksi päivä vastaa vanhoja mielikuviamme ajan laadusta paljon paremmin kuin yö, jonka kuviteltu rakenne ei täsmää sen elämän kanssa jota ihmiset elävät. Tämänkö tähden pimeät tunnit eivät tunnu kuluvan valveilla vietettynä aivan tarkoituksenmukaisesti ja hallitusti? En pelkää pimeää mutta yötyö etoo minua koska se estää reagoimasta auringon liikkeisiin tavoin jotka koen tarpeellisiksi. Turvallisuudentunteen kannalta hallinnan kokemuksella on merkitystä.

Sanojen puute kertoo ehkä eniten yön kulttuurin nuoruudesta. Esimerkiksi päivän aterioilla on kussakin maassa ja kunkin kulttuurin piirissä hämmästyttävän jäsentyneet nimet ja ajankohdat, niin myös Suomessakin. Siihen nähden on outoa, että suomea puhuva syö yöllä vain yöpaloja. Lounaan ja illallisen rinnalla yöpalat ovat villin arvaamattomia ja määrittelemättömiä niin sisällön, ajan kuin paikan suhteen. Päivällisestä taas on erikseen mainittava sen olleen vaatimaton, jos ateria on itse asiassa koostunut vain puolikkaasta voileivästä. Ultra Bra -yhtyeen laulusta *Sinä lähdit pois*, jonka sanoitukset ovat poliitikko ja runoilija Anni Sinnemäen (s.1973) käsialaa, löytyvät seuraavat säkeet: ”Yön viimeinen drinkki aamiaiseksi vaihtuu / lisäksi siihen kahvia”⁵. Kun aamu koittaa, syntyvät täyteen ahdetut sanat ja samalla niiden luomat odotukset.

On olemassa aamupesuja ja iltapesuja muttei yölliselle puhdistautumiselle leimallista sisältöä tai yksittäistä sanaa. Ihmiset tervehtivät toisiaan sanoin ”hyvää huomenta”, ”hyvää päivää” ja ”hyvää iltaa” – näihin toivotuksiin sisältyy olettaamus kaikenlaisten toimien jatkamisesta. ”Hyvää yötä” on poikkeus: sillä tahdotaan siunata

⁵ Säkeistä ensimmäinen ei tosin ole Sinnemäen kynästä. *Sinä lähdit pois* syntyi kilpailussa, johon osallistuvien tuotosten lyriikoihin tuli kaikkiin sisällyttää sanat ”yön viimeinen drinkki aamiaiseksi vaihtuu”. (Kerkko Koskisen ja Maija Vilkkumaan haastattelu, Radio Suomi Pop 10.9.2014.)

häiriötöntä unta. Kokonaisten vuorokausien kulkua koskeviin ilmiöihin viitataan pitkälti puhumalla päivästä. On päiväntasaajaa, päiväntasausta, päiväjärjestystä, päiväkäskyä, päivämäärää, päiväystä, päivärahaa ja päiväkirjaa. Ikään kuin päivä olisi suvereeni ja määrittelevä, ja yö sen pelkkä ylijäämä. Yöksi aktivoituvat vain yövoide, yösäilö, yöpuku, yölento ja yökastelu joiden kaikkien aktiivisuus on sangen passiivista laatua. Hieman eloisampia mielikuvia herättävät yöperhonen – joka on joko hetken väräjävä hyönteinen tai vaihtoehtoisesti yhteiskunnan hylkimä kävelevä varoitus ”hyveen menettämisestä” – sekä yösähkö, joka on halpaa koska sille ei ole suurta kysyntää.

Päivä on perusolettama, hallitseva näkökulma, ihmisen liittolainen ja hänen kaltaisensa. Tapana on, että ihminen käy toimiinsa aamusta ja väsymys pakottaa hänet levolle päivän päätyttyä, ja päivä on aina ensisijainen yöhön nähden sillä rajallisena resurssina se hallitsee ihmistä. Päivä on on syklinen ajanmääre: päivät seuraavat toisiaan. Päivän jälkeen ihminen uskoo, että uusi päivä on syntyvä (ja ettei se tule olemaan vanhojen kaltainen vaan pitää sisällään tuoreempia mahdollisuuksia). Yö sijoittuu sinne missä päivä on lakannut, ja siten myös päivien väliin. Se on selkeästi niille alisteinen. Ilta on taitekohta; muutos on perusprinsiippien silta. Tuntuisi kuin yö seuraisi päivää. Aamulla kaikki on kuin vaivihkaa alkanut taas alusta.

Länsimaiseen kulttuuriin kasvaneen ihmisen arkilogiikassa alut ja loput ovat olemassaolon ja kaikenlaisten prosessien perusosasia. Katkeamattoman auringonkierron jakaminen osiin on ehkä eräänlainen kalendaarisen ajattelun vähimmäisvaatimus, myös silloin kun vallitseva aikakäsitys on syklinen. Kalenterit ovat siitä outoja, että vallitseva ajanlaskun tapa tuntuu käyttäjänsä mukaan vastaavan tosiasioiden absoluuttisesti, vaikka kysymys on sopimuksesta. Tuttu ajanlasku turruttaa niin että sen keinotekoisuutta – sekä ajan ”alkujen” että ”loppujen” keinotekoisuutta ylipäänsä – on vaikea hahmottaa.

Jossakin iässä ajatus kunkin ajan päättymisestä alkaa kiusata ihmistä enemmän kuin se hämmennys, joka tulevien ja tuoreiden

aikojen tuntemattomuudesta aiheutuu. Silloin on turvallista olettaa, että hänen kuolevaisuutensa on tullut hänelle ilmeiseksi. Kreivi Xavier de Maistre (1763–1852), pitkän upseeriuran tehnyt eurooppalainen kosmopoliitti, kuvataiteilija ja kirjailija, eli aikana jona jokaisen kirkon, luostarin, palatsin ja kaupungintalon kellot yhtyivät säännöllisin väliajoin ilmoittamaan alkavan tunnin. Ei siis ihme, että hänen vuonna 1825 julkaistussa teoksessaan *Öinen tutkimusmatka huoneessani* ajan kuluminen näyttäytyy asiana jota ihmisen ei ole mahdollista yrittää vältellä tai unohtaa: ajan pysähtymättömästä kulusta annetaan virallinen tiedotus monta kertaa päivässä. Tahtoo tai ei, jokainen kansalainen saa merkin keskiyöstä.

de Maistren parodisen matkakertomuksen kertojalle tämän kotikaupungin Torinon kellojen soitto edustaa todellista muutosta ajassa. Hänelle päivän päättyminen keksiyön hetkellä on totisinta totta. Siksi se saa hänet kiihtymyksen tilaan:

”Tälle tunnille on epäilemättä päätetty antaa valta erottaa päivät toisistaan jonkin pahantahtoisen hengen salakavalan neuvon pohjalta. Ihmiset nukkuvat tai pitävät hauskaa asunnoissaan kun keskiyön tunti katkaisee yhden heidän elämänsä langoista. Seuraavana päivänä he heräävät iloisina aavistamatta laisinkaan, että yksi päivä on hävinnyt. Turhaan profeetallinen vaskiääni kertoo heille ikuisuuden lähestyvän, turhaan se surullisena osoittaa heille jokaisen kuluvan tunnin. He eivät kuule mitään, tai jos kuulevatkin, he eivät ymmärrä sitä. Voi keskiyö!... hirvittävä tunti!... En ole taikauskoinen, mutta tämä tunti herättää minussa aina tietynlaisen pelon tunteen ja aavistan, että jos koskaan kuolen, se tapahtuu keskiyöllä.”⁶

Kertojan näkökulmasta kellonaikojen tyrannialla on aidosti valtaa ylitse ihmisen ja keskiyön kohtalollisuus on aitoa. Näin hänen

⁶ Maistre 2011, 151–152.

tulkintansa tapahtumista ovat alisteisia hänen aikakäsitykselleen. Se pitää hänet tiettyjen ennakkokäsitysten vallassa. Koska de Maistre esittää teoksen olevan omaelämäkerrallinen ja kertojaäänen edustavan häntä itseään, synnyttää *Öinen tutkimusmatka huoneessani* luonnollisesti kiusauksen tulkita näiden ennakkokäsitysten olevan kirjailijan omia.

Miten tahansa, kertomus tarjoaa esimerkin siitä mitä yhteisön konsensus ajan rakenteesta merkitsee yksilön maailmankuvan kannalta. Melkein kaikki ihmiset syntyvät ja kasvavat sisään kulttuuriin, jossa noudatettavan ajan rakenne on valmiiksi päätetty jo kaukaisessa menneisyydessä. Vuorokaudessa on monia elementtejä joiden mukaan ajan ”järjestys” voidaan jäsentää, tai pikemminkin vuorokauden voi sommitella näistä eri elementeistä eri tavoin. Suurin huomio voidaan antaa esimerkiksi auringon korkeimman taivaanaseman hetkelle niin, että tuosta hetkestä tulee päivän keskikohta ja vuorokausi alkaa keskiyöllä. Tällä periaatteella toimii suomalaisenkin yhteiskunnan omaksuma kalenterivuorokausi, joka gregoriaaniseen kalenterijärjestelmään sovitettuna on vakiintunut kansainväliseen käyttöön ja yrittää nyt esittää kaikkien maailman aikojen hierarkian korkeinta esivaltaa.

Kuitenkin esimerkiksi juutalaista sapattia vietetään kalenteriviikon perjantain auringonlaskun hetkestä lauantain auringonlaskuun, koska juutalaisessa kalenterissa vuorokausi kestää illasta iltaan.⁷ Arkitottumuksen vastaisesti myös kristillinen kirkkokalenteri toimii näin: kirkollinen vuorokausi alkaa illalla ja päättyy seuraavaan iltaan. Aatto, esimerkiksi jouluaatto, sijoittuukin kyseessä olevan juhlapyhän vuorokauden alkuun eikä edeltävän vuorokauden puolelle. Ehtoopalveluksella (*vesper*) siis tervehditään uutta päivää.

Vanhan päivän päättyminen kellon lyödessä 00:00 on sopimuksenvarainen käytäntö, ja siihen perustuvat oletamat valon ja pimeyden keskinäisestä sijoittumisesta vuorokauden sisällä ovat yhtä

⁷ Harviainen & Illman 1998, 63.



3,

sopimuksenvaraisia. Ajatus uuden päivän alkamisesta silloin, kun aurinko on mahdollisimman vastakkaisessa asennossa zeniittiin nähden, on lopulta aivan mielivaltainen. Yhtä hyvin voi katsoa että uusi aika, tuore vuorokausi, syntyy valon kuollessa ja että ilta on siten uuden, aivan koskemattoman ajan alku; että maailman uudistuttua vallitsee ensi alkuun pimeys; että huomen pääsee liikkeelle ihmiselle muodottomana tullen näkyväksi asteittain.

Tämä mielikuva yön laskeutuessa syntyvästä uudesta toivosta on kaikessa hellyydessään pesiytynyt minuun muutaman viimeisimmän leudon ja märänpimeän talven aikana. Ajattelen omaksi ilokseni pimeyttä paikkana, jossa syntyy uusi mahdollisuus. Kun viimeisimmän päivän toimet päättyvät, luovun siitä kokonaan enkä ajattele sitä enää olevankaan. Nukkumaan asettuminen iltasella ei ole minulle päivän viimeinen teko jonka sävy on suoraa seurausta aiemmista tapahtumista. Pikemminkin koen käyväni levolle ennen kuin mitään on vielä ehtinyt tapahtua. Jos jään valvomaan, tunnen aloittavani puhtaalta pöydältä. Valitsemani henkilökohtainen aikavariaatio on uudistanut suhteeni pimeyteen: nyt kaipaen pimeää usin tavoin, osaan arvioida sitä toisin kuin ennen ja samalla koen tulevani toimeen sen kanssa tavalla jota en ennen tuntenut. Siksi hakeudun mielelläni kohti kaikkein tuoreinta läsnäolevaa pimeyttä. Muistan paljon pimeyttä. Muistelen sitä hyvällä.

III

Pimiö

Kuljin toisinaan äitini mukana studiolta Dialabiin Sörnäisiin. Siellä vaimeat aikuiset työstivät filmejä pysähtyneen ajan poimussa, muusta maailmasta irrallaan. Tuskainen odottelu kehittämön aulassa toistui aina vain. Toisinaan paineilmaletkun päästämä sihahdus rikkoi hiljaisuuden kun tuuraaja puhalsi pölyä pois negatiivilta ja uppoutui sitten luuppiin, litteänä

valopöytää vasten. Hämärässä huoneessa hän muistutti kirkkautta pursuavaa ikkunalasia vasten puristuvaa kasvinlehteä joka omanarvontuntoisena syventyy yhteyttämiseen. Vegetatiivisessa ilmapöyrissä oli aivan omanlaistaan tahmeutta sillä huoneistossa ei ollut yhtään varsinaista ikkunaa eikä sinne päässyt luonnonvaloa mistään. Oli vain sisäikkunoita, lasiruutuja tilasta toiseen.

Tunsin muumioituvani sohvalla ikävä kamera-aikakauslehti sylissäni. Äitini oli kadonnut pimiöön johtavan pyöröovikotelon sisään ehkä kymmenen ihmisikää sitten. Katselin sitä loitompaa ja odotin. Lopulta siirryin pyöröoven luo. Silittelin kämmenelläni kulkuaukon sisäpintaa: se oli vuorattu mustalla nukkapintaisella kankaalla joka nieli kaiken valon ja teki itsestään näkymättömän. Kun kättä ojensi tunnustellakseen, oli suuri yllätys missä kohtaa seinä tuli vastaan. Pimeydestä löyhähti filminkehitysnesteen tuoksu vaikka valosulku katkaisi suoran yhteyden pimiösaliin.

Hiljakseltaan hivuttauduin pehmustettuun lieriöön, jossa vallitsi ihmeellisen tyydyttävä, vaimea tunnelma. Vedin verhon oviaukolle, jonka jälkeen siellä oli vielä kummallisempaa vaikei vielä täysin pimeää. Hehku verhon reunoilla antoi suunnan tilassa. Työnsin pyöröoven väliseinää vastapäivään ja oma kolmasosasektorini liukui äänettömästi oven ohitse ja sulkeutui umpioksi ympärilleni. Täydellinen pimeys toi mukanaan melkein täydellisen kyvyttömyyden jäsenellä tilaa kun kaikki korvin kuultavakin tukahtui saman tien. Kun nukkinen vuoraus leikkasi äänistä niitten luonnollisen kaiun, vaikutti jopa oman kehon liike tapahtuvan poikkeuksellisten etäisyyksien päässä.

Painoin seinää vielä edemmäs kehällä, ja ilman selvästi havaittavaa, sanoiksi puettavaa muutosta pimeydelle tapahtui jotakin. Olin tullut pimiön oviaukon kohdalle. Pimeys oli vieläkin rikkumaton ja täysin äänetön, mutta nyt lisäksi pohjattoman syvä. Erotin sen kai ainoastaan ilman liikkeistä. Epäroin astua ulos kotelosta enkä sitä tehnytkään sillä en ollut varma millaisena lattia tai maailma ylipäättään jatkui pimeydessä. Askeleen päässä saattoi avautua rajaton tyhjiys. Se tuntui tässä vaiheessa hyvin todennäköiseltä, olin jo melkein kokonaan ei-missäni. Filmin kehitys, jonka

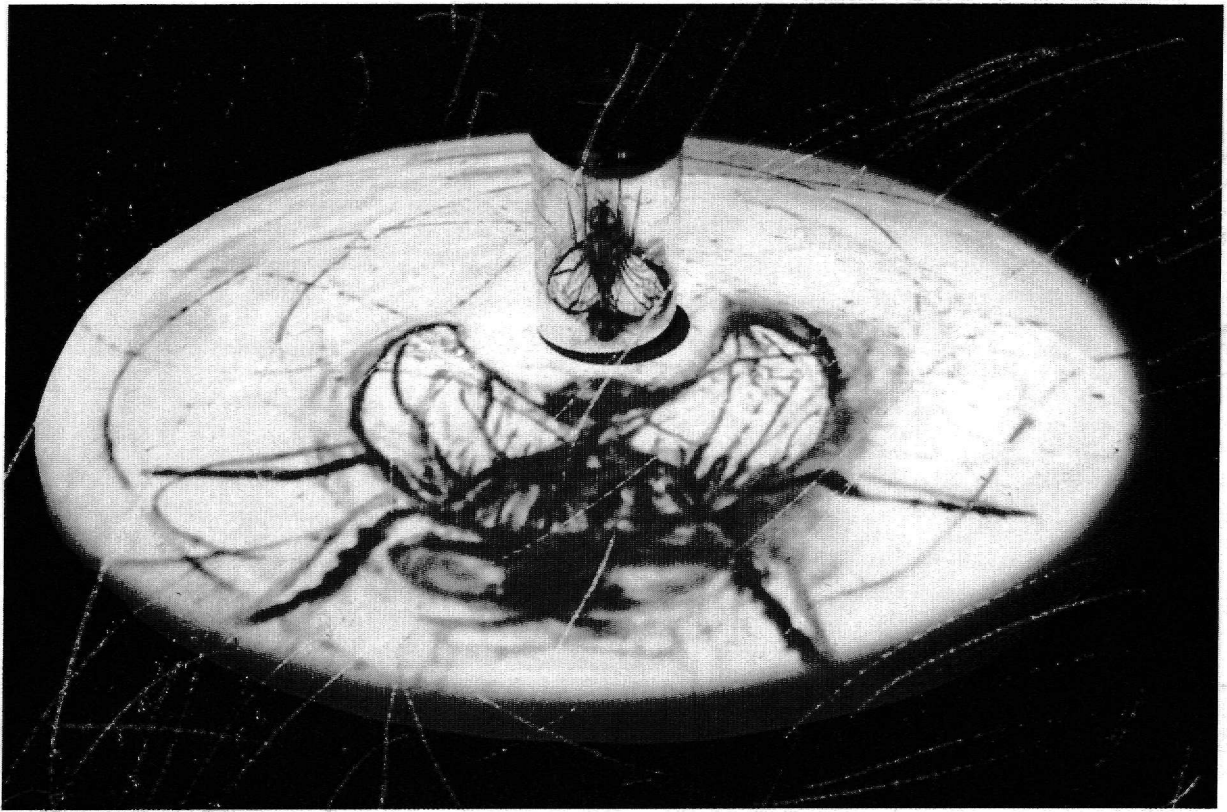
vaiheita en tuntenut, tapahtui ilmeisesti äärettömässä avaruudessa työnteon metafyyisellä tasolla: ilman tilaa, välineistöä ja vajain aistein.

Otin tiedon vastaan hyvin rauhallisesti, mutta mietin missä muodossa äitini olemassaolo tapahtui täällä valosulun takana. Kokeilin ääneen sanaa ”äiti”, liitin siihen kysyvän nuotin. ”Niin?”, tai jotakin sellaista kuului vastauksena. Se erottui kirkkaasti mutta äitini persoonallisuuden sijainti oli silti selvästi inhimillisen käsityskyvyn ylittävien etäisyyksien takana. Harkitsin hyppyä, luottaen täysin siihen että pimiössä kelluminen olisi paitsi turvallista, myös ensikertalaisellekin vaivatonta ja luontevaa. Kuitenkin venyttäessäni päätöksentekoa aloin tuntea epäluuloisuutta. Vastasin äitini äänelle, sanoin ”ei mitään”, en muuta, ja työnsin ovea uudelleen kunnes olin kulkenut täyden kierroksen kohti valoa ja silmin havaittavaa maailmaa.

IV

Näkemisen ja havainnon ymmärtämiseksi on välttämätöntä olla tietoinen silmästä instrumenttina jolla on rajoitteensa. Näköaistimusten äärimmäinen vivahteikkuus ei ole peräisin yksin silmästä. Verkkokalvolta alkava monimutkainen hermoratojen järjestelmä on, paitsi havaintojen järjestelijä, myös monien tajuntaan tunkeutuvien, kirjaviiden kokemusten alkuperä. Ulkoista todellisuutta katsomisen kohteena painotetaan liikaa. Tyypillisin ennakkokäsitys on se, että silmäluomien laskeuduttua jää vähän nähtävää, ja että katselemista kannattaa harrastaa aukinaisin silmin. Mutta mitä kaikkea näkyykään kun silmät ovat kiinni! Näkemistä ei pääse pakoan kuin unissaan – no, eikä silloinkaan.

Taiteilija William Kentridgestä (s.1955) kertovassa dokumenttielokuvassa *William Kentridge: Anything Is Possible* näytetään kuvaa tämän teoksesta *What will come (Has already come)* (2007). Työhön kuuluvan, tasolle projisoidun piirrosanimaation kuvamateriaali



4.

vaikuttaa sellaisenaan venytetyltä ja vääristyneeltä, melkein käsittämättömältä. Kuitenkin sylinterinmuotoisen peilipinnan kautta tarkasteltuna siitä tulee katsojalle ymmärrettävä: mielettömän kuvan vääristyessä siihen tulee yllättäen tolkkua. Dokumentissa haastateltu Kentridge kuvailee tapahtumaa seuraavin sanoin:

"[W]hat will come (Has already come) ... [w]orks on the principle that what is distorted in the projection gets corrected in the viewer's seeing of it in a mirror, so the distortion is the correction and the original is the distorted."

"[W]hat will come (Has already come) ... [t]oimii sillä periaatteella, että mikä on projektiossa vääristynyttä, tulee korjatuksi katsojan nähdessä sen peilissä, ja niin vääristymä on oikaisu ja alkuperäinen on vääristymä."⁸

Taiteilija jatkaa kertoen logiikasta, jota teoksessa nähtävän animaation piirtäminen vaati, ja puhuu sitten yleisemmin kiinnostuksestaan kaikenlaisiin kojeisiin jotka paljastavat ihmisen näkökykyyn liittyviä mekanismeja. Kentridge muistuttaa siitä, että stereonäkölaitteet, jotka luovat kahden kaksikulotteisen kuvan pohjalta illuusion syvyydestä, yksinkertaisesti paljastavat miten ihmisen näköjärjestelmä toimii. Aivot itse asiassa lisäävät verkkokalvojen litteästä kuvasta yhdistelemäänsä havaintoon vaikutelman syvyydestä. Hän toteaa suorituksen olevan niin suvereeni, että todella luulemme pystyvämme näkemään itse *syvyyden*. Katsominen ja näkeminen kiehtovat Kentridgeä metaforina. Miten ymmärrämme asiat ylipäätään? Hän kertookin huomionsa kohdistuvan ennen kaikkea välineisiin jotka meillä on käytettävissämme kun yritämme saada selkoa maailmasta. Koen, ettei Kentridgen varautuneisuus katsoen havaitsemista kohtaan

⁸ *William Kentridge: Anything Is Possible* (2010), 22'07"–24'08".

ole liioiteltua. Näkemisessä on runsaasti epäilyttäviä piirteitä.

Maailma on olemassa tietyn mittaisena. Se sulkee ihmisen sisäänsä, keskelle erilaisten kappaleiden ja välimatkojen kokoelmaa. Tämän hahmottamisesta ei ole kiittäminen silmää, sillä itsessään se on passiivinen kuin projektorin kuvan kaappava valkokangas tai neulanreikäkamera, joka sovittaa kaikki näkymät oman mittakaavansa mukaisiksi. Silmässä koko maisema mahtuu muutamalle neliösenttimetrille sen sisäpintaa eivätkä näkymät heijastu sille mitenkään eriteltyinä. Toisin kuin lomakuvieni Ranskan Ariègessa, todellisuuden Ariègessa verkkokalvoilleni piirtyivät rinnatusten sekä kaukana siintävät vuoret että silmäripset ja lasien sangat. Silloin nämä näkökentän kuokkavieraat olivat jotakin vuoria suunnattoman paljon suurempaa, kuin merkityksettömiä titaaneja häilyvässä Pyreneitten kuorrutuksena niiden yllä, ympärillä ja edessä.

Tämä lasiaishyytelön takainen paikka, johon maailman valo lankeaa ja jossa maailma muodostuu ihmiselle näkyväksi – kalvonohut eteistila maailman ja havaitsijan välillä – on bisarri. Siellä maailmasta on ensiksikin olemassa vain keskeltä terävä mutta rajoillaan sumea fragmentti, jonka katveen osana on niin täydellinen olemattomuus ettei se rekisteröidy mielessä edes tyhjyytenä. Tuossa eteistilassa, silmässä, mikään ei todista sitä vastaan, että kahden vuorenhuipun etäisyys olisi muuta kuin puoli millimetriä. Näkevän ihmisen oman ruumiillisen olemassaolon piirissä maailma ei ”synny” eli tule olevaksi siellä missä se sijaitsee, vaan vasta silmän pohjalla. Näkyvä maailma on ihmisen silmässä. Aivot eivät havainnoi maailmaa suoraan silmien kautta, katsele näkymiä niistä ulospäin kuin parvekkeelta käsin. Aivot voivat tarkastella vain sitä *mitä silmissä tapahtuu*, ja silmän tapahtumat ovat pääsääntöisesti seurausta ulkomaailman konkreettisista tapahtumista.

Kun silmään saapuu valoa jonkin kohteen lähettämänä tai heijastamana, se reagoi passiivisesti omalla aineellaan: valo hajottaa ftopigmenttimolekyylin reseptorisolun sisällä. Vasta tämä muuttaa valon informaatioksi. Tuon informaation synty on ensimmäinen, hyvin



5.

pinnallinen, tahaton ja tiedoton osa näkemistä. Tämä aistimuksen syntyhetki tuottaa kemiallis-sähköistä raaka-ainetta, tasajakoista tietomassaa havainnon kehittämiseksi. Ja havainto on, kuten taiteilija Harald Arnkil tarkkaan korostaa kirjassaan *Värit havaintojen maailmassa*, jo aivan omanlaisensa asia. Hän painottaa havainnon olevan nykytietämyksen nojalla aistimista seuraava mutta monella tapaa itsenäinen ilmiö, johon on monta askelta matkaa suorasta näkemisestä eli valon virran vastaanottamisesta.⁹

Arnkil kirjoittaa, että visuaalinen havainto ympäröivästä maailmasta on aivojen tuottama ja se ”[o]n hyvin erilainen kuin ne kaksi parin senttimetrin läpimittaista valokuviota, jotka kahdelle verkkokalvollemme muodostuvat.”¹⁰ Visuaalisen havainnon kytkeminen mielekkäällä tavalla muilta aisteilta saatuun tietoon on yhä edellistäkin pidemmälle viety prosessi, ja näin visuaalisten havaintojen kokeminen havainnoksi maailmasta on aivoissa aivan tekemällä tehty elämys, joka on lähempänä harhaa kuin totuuden manifestaatiota. Näköaisti auttaa saamaan tietoa etäisyyksistä, kappaleiden keskinäisistä suhteista ja koosta, niiden liikkeistä ja ominaisuuksista muttei sinällään takaa näiden tietojen todenperäisyyttä. Valon ja värien olemus ovat kenties ainoat asiat, joiden tulkinnassa silmät eivät saa apua muilta aistielimiltä.¹¹ Muuten ainakin kuulo, tasapainoaisti ja kosketus voivat pakottaa kyseenalaistamaan sen mitä näemme. Myös ennakko-oletukset estävät meitä toisinaan ”uskomasta silmiämme”. Lisäksi silmät rekisteröivät myös poikkeamia ja puutoksia – sellaista mitä *ei näy*.

Millaisissa tilanteissa tämä on mahdollista? *Helsingin Sanomissa* julkaistussa artikkelissa *Äly alkaa silmän pohjalla – verkkokalvolla*

9 Arnkil 2007, 32.

10 Mt., 33.

11 Kuitenkin havainto valosta (ja siis väreistä) muodostuu sangen monimutkaisella tavalla. Aivoille keskeistä on alueiden välinen valo- tai värikontrasti. Näköjärjestelmämme metodit johtaa aistimuksista tietoa ovat muutenkin enemmän vertailevia kuin absoluuttisia. Kts. Arnkil 2007, luvut *Näkeminen ja värit, Kontrasti – värien rinnastaminen, Valaistus ja värit, Värisoinnutus – harmonia ja disharmonia* sekä *Muuttuva ja muuttumaton väri*.

mainitaan, että jo verkkokalvon hermosolut tuottavat aivoille jäsennettyä tietoa alkuun kaavamaisesti toistuvien signaalien ailahteluista. Ne siis ennustavat näkökentän tapahtumia itsenäisesti. Tämän havaitsivat Princetonin yliopiston tutkijat Greg Schwartz ja Michael Berry vuonna 2007, kun he tarkastelivat verkkokalvon reaktioita sille tasaisessa rytmissä saapuvien valonvälähdysten muuttuessa epäsäännöllisemmiksi. Osoittautui, että odotettavissa oleva tapahtuma johti yhdenlaisen tietoliikenteen viriämiseen, mutta että myös ennusteen pettäminen laukaisi viestinlähetyksen aivoihin, kuitenkin edellisestä poikkeavalla tavalla.¹²

Arnkilin kanta visuaalisen havainnon monimuotoisuudesta on helppo jakaa. Näkökokemus on minulle rikas elämys, paljon enemmän kuin vain vastaanottavaa aistimista. Visuaalisissa vaikutelmissa varmuus ja epävarmuus ovat läsnä samanaikaisesti. Näköaisti kykenee lähes epäuskottavan tarkkoihin suorituksiin ja on kieltämättä erittäin kätevä avu. Toisaalta se on sangen valikoiva ja johdateltavissa. Mikä jännittäväntä, ”näköhavaintoja” syntyy tavan takaa myös aivan tyhjästä. Moninaiset näköhäiriöt, jälkikuvat, illuusiot ja suoranaiset hallusinaatiot eivät koskaan lakkaa kiehtomasta ja ilahduttamasta minua. Ja vaikka näkeminen on yksi kehollisista kyvyistäni, ruumiintoiminto, sijaitsee sen myötä syntyvissä sfääreissä myös ikään kuin toinen, erillinen ruumiini, jonka kokeminen luo aineelliseen tosiolentoni lisukkeiksi lisää kerrostumia, tiloja ja paikkoja.

Ilmiselvää on että näkö uuttaa jotakin ulkoisesta maailmasta ihmisen tajuntaan. Sen avulla havaitseva mieli luo äärimmäisen, suorastaan tuhlailevan tarkan kartan kaikesta ympäröivästä sulauttaakseen sen osaksi sisäistä tuntemustamme omasta sijainnista, ja sulauttaen samalla oudosti itse havaitsijan tuohon ympäristöön. Mutta sitten näkö itsessäänkin on mielestäni tunnistettavissa oleva ”paikka”, vaikka sijainniltaan kuinka epäselvä. Oikeammin se tuntuu jakautuvan

¹² Kivimäki 2015, B10. HS 6.1.2015.

joukoksi monia tiloja ja ilmenevän omissa itsenäisissä avaruuksissaan, lomittuen todellisen ruumiin yhteyteen. Sillä näkemisen alueella tapahtuu tosiaan paljon muutakin kuin informaation keräämistä ympäristöstä.

Kuten sanottua, ihminen näkee aivoillaan: aivot tekevät havainnon. Tämän myötä näköhavaintoon jää jälkiä paljon muustakin kuin siitä mitä ulkoisessa todellisuudessa ilmenee. Näköjärjestelmä on koko matkaltaan verkkokalvon reseptorisoluista aivoihin sekä herkkä häiriöille että taipuvainen muodostamaan spontaaneja ”virhesignaaleja”. Koska verkkokalvon tiedonkäsittelyä suorittavilla gangliosoluilla on näiden lapsusten karsintaan tarkoitettut suodatinmekanisminsa, eivät ainakaan näköpigmenttien spontaanit hajoamiset tule rekisteröidyiksi aivojen näkökeskuksissa.¹³ Sen sijaan havainnon muodostumiseen osallistuvilla aivo-alueilla, näkemisen ylätasolla, tapahtuvat autonomiset tempaukset saattavat vuotaa tietoisien havainnon kenttään asti.

Neurologi Oliver Sacks jäsentää tämän seurauksena syntyvien ilmiöiden suurta kirjoa vielä suomentamattomassa teoksessaan *Hallucinations* vuodelta 2012. Paitsi pitkän uran potilastyön parissa tehnyt lääkäri ja tutkija, Sacks oli myös populaaritajuisen potilaskertomuskirjallisuuden suuri sankari. Kirjan ansioihin kuuluu se, että se nivoo sanan ”hallusinaatio” piiriin niin äärimmäisen rajut ja oudot, todellisuudentajun täydellisesti murtavat harha-aistimukset kuin kaiken sellaisen hienonhienon hötön, neurologisen taustaväreilyn, joka oikeastaan vain täydentää näkökenttää jääden kokijaltaan usein täysin huomaamatta. Sekä kaiken siltä väliltä.

Sacks esittelee vakuuttavan aineiston, jonka pohjalta lukijan on mahdollista tarkastella hallusinaatioiden kokemista aivan elimellisenä osana ihmisenä olemista. Hän tiedostaa hyvin, miten ihmisten suhde aistiharhoihin vaihtelee kulttuurista toiseen. Länsimaissa niihin liittyy

¹³ Kivimäki 2015, B10–11.

poikkeuksellisen voimakas stigma, joka saa hallusinaatioita kokeneet henkilöt usein vaikenemaan niistä. Aistiharhat eivät kuitenkaan todista ihmistä harhaiseksi saati sitten psykoottiseksi, sillä useimmilla meillä ei ole vaikeuksia erottaa niitä todesta. (Skitsofreniaa sairastavien kokemat hallusinaatiot Sacks rajaa kirjansa ulkopuolelle, sillä ne ovat hänen näkemyksensä mukaan kiinteästi yhteydessä yksilön todellisuudentajun hämärtymiseen ja muodostavat oman kategoriansa.)¹⁴ Sacksin yleinen sanoma tuntuu olevan, että hallusinaatiot voivat olla jopa rikkaus, sillä monilla meistä on tiedostava kyky suhteuttaa aivojen viritykset mielekkääksi osaksi elettyä todellisuutta.

Asian omakohtainen kokeminen on ollut kirjailijan mukaan lähtökohta monelle asialle hänen omassa elämässään. Lapsuudestaan lähtien mitä eriskummallisempia migreeniauroja (niin visuaalisia, kineettisiä kuin auditiivisiakin) kokeneena Sacks huomauttaa juuri hallusinaatioiden eri muotojen ja erityispiirteiden osoittaneen hänelle miten ”suunnaton ja monimutkainen saavutus normaali näkeminen on”.¹⁵ Hän kirjoittaa:

”I came to regard my own migraine experiences as a sort of spontaneous (and fortunately reversible) experiment of nature, a window into the nervous system – and I think this was one reason I decided to become a neurologist.”

”Aloin pitää omia migreenikokemuksiani eräänlaisina luonnon spontaaneina (ja onneksi palautuvina) kokeiluina, ikkunana hermojärjestelmään – ja luulen että tämä oli yksi syy päätökseeni ryhtyä neurologiksi.”¹⁶

14 Sacks 2012, xiv.

15 Mt., 129.

16 Mt., 129.

Yritän välittää lukijalleni kenties hieman harhaanjohtavan runollisin ilmaisin mielikuvaa itselleni aivan arkipäiväisistä asioista kun kirjoitan, että näkemisen kyky itsessään luo ”paikkoja”, ja että omassa kokemusmaailmassani ne sijaitsevat moninaisissa tiloissa samanaikaisesti. Puhun kuitenkin puhtaasti havaintojeni todellisuudesta, jota ei ole mitenkään mielekästä pitää rinnasteisena fyysisen todellisuuden kanssa. Paikat, jotka tulevat olemassaoleviksi vain katsomisen kautta, ovat niin subjektiivisia ja kuvitteellisia kuin minkään on ylipäänsä mahdollista olla. Koska tajuntaan nousevien visuaalisten elämysten alkuperä on usein ulkoisessa, tilallisessa todellisuudessa, on ilmeisesti kaikkien muidenkin tietoisuuteen tunkeutuvien ”näköaistimusten” kohtalona tulla alistetuksi jonkinlaiselle aivojen havaintohypoteesille. Kaiken, minkä aivot ”näkevät”, ne näkevät tilallisena. Aivoilla on taipumus eristää useammalle asialle yhteisistä konkreettisista ilmiöistä abstrakteja käsitteitä – se on ihmiselle leimallinen tapa ajatella. Teoriani on, että hieman samalla tavalla ne pyrkivät yleistämään yksittäiset virikkeet eli asettamaan samanaikaisesti ilmenevät visuaaliset tapahtumat toistensa yhteyteen, sijoittamaan ne samaan kontekstiin.

Tarkoitan tällaisella näön tuottamalla paikalla esimerkiksi sitä tilaa, jossa suljettujen luomien alla erottuvat väreet, valonhäiveet, välähdykset, kuhinat ja kohina näyttävät ajelehtivan. Ne häilyvät ikään kuin silmiäni edessä mutta eivät kuitenkaan aidosti niiden ulkopuolella. Tuohon samaan paikkaan – tilaan ilman selvää syvyyttä tai painovoiman määrittämiä suuntia – ilmestyvät myös kirkkaimpien valojen ja taustastaan erottuvien hahmojen jälkikuvat. Jälkikuvien kyky näkyä myös silloin, kun silmät ovat auki, osoittaa tuon paikan potentiaalin olla läsnä näkemisen kaikissa tilanteissa. Aistimisesta aiheutuissa visuaalisissa vaikutelmissa on aina mukana kerros jälkikuvia ja silmän kohinaa. Viimeksi mainittujen tila sekä sen sisäinen huojunta ja jatkuvat muutokset ovat siis läsnä kaikessa näkemisessä jonka on lähtöisin silmistä.

Näköaistimusten päälle kasaantuvista efekteistä muodostuu kalvo tai kuorrute, joka tulee väkisinkin näkemisen fyysisen apparaatin kaupanpäällisenä. *Tähdet ja avaruus* -lehden numerosta 7/2014 löytyy lyhykäinen testijuttu *Pikatesti: silmälappu*, jossa kerrotaan näiden hallitsemattomien näköhäiriöiden ja tähtiin kaukoputkella katselun yhteensopimattomuudesta. Siinä lehden toimittaja, kirjailija ja kääntäjä Markus Hotakainen kuvailee yritystään jouduttaa havaintojen tekemiseen omistetun oikean silmänsä hämäränäön aktivoitumista sonnustautumalla silmälappuun.

*"[p]eitetty silmä alkaa nähdä harhakuvia. Näkökenttään ilmestyy seittimäinen kuvio, joka lienee verkkokalvon verisuoniston heijastusta silmän sisällä. Ilmiöllä on yritetty selittää jopa Marsin kanavahavaintoja. Kun sitten siirtyy puolen tunnin odottelun jälkeen ulkosalle pimeyteen, verkkomaisen kuvion jälkikuva kajastaa vielä tovin taivasta vasten ja estää katseen tarkentumisen tähtiin. Jos joka tapauksessa joutuu totuttelemaan hetken, voi saman tien vartoa sen verran, että silmät mukautuvat luonnostaan pimeään."*¹⁷

Tietoisen mielen kannalta tila johon näkeminen avaa väylän on autonominen paikka joka kaikista kuviteltavissa olevista paikoista tarjoaa mahdollisuuden kaikkein yksityisimpään oleiluun. Tällä tilalla voi olla vain puhtaasti henkilökohtaista merkitystä tai sitten sillä ei ole merkitystä lainkaan. Allekirjoittanut nauttii siellä kahlailusta kuin lepolomasta eksoottisissa maisemissa. Pidän jo yksinkertaisista jälkikuvista, joiden värit vaihtuvat sitä mukaa kun ne hiipuvat. Erityisesti suosin kuitenkin suljettujen silmien (kirkkaita valoja vasten) näkemien värien tarkastelua. Valon lämpötilan, voimakkuuden ja tulokulman luodessa yhdessä oikeat olosuhteet täyttyy näkökenttäni luomien takana väreistä. Yllättäen eri sävyt esiintyvät samanlaisessa

¹⁷ Hotakainen 2014, 63.



6.

kerroksellisessa järjestyksessä kuin sateenkaudessa. Väiraitojen keskinäinen järjestys on aina sama: ylimpänä näen violettiä, alhaalla erottuu häivähdys punaista. Liukumat yhdestä väristä toiseen ovat tavattoman aistillisia.

Sopivassa vireessä saatan myös kokea visuaalisia, tahdostani riippumattomia ilmentymiä, usein hyvin kuvallisiakin hallusinatorisia äkkiajatuksia joita sana "harha" sopii määrittelemään. Ne edellyttävät unta edeltävään, puolitietoiseen vireystilaan vaipumista tai äärimmäistä väsymystä. Kyseessä ei ole suoraviivainen kuvittelu eli visuaalinen kehittäminen mielikuvituksen voimalla - se on asia erikseen. Näiden kuvallisten ajatusten tapahtumat sijoittuvat ikään kuin tilallisesti omiin sfääreihinsä. Niissä manifestoituu niin kuvioita, struktuureja, fraktaalitasoja, surrealistista liikettä ja vaihtelevia värejä kuin kappaleita, esineitä, elollisia hahmoja, sisätiloja, rakennelmia, ihmiskasvoja sekä maisemia, tai osia mistä tahansa näistä mainitsemistani.

Tuollaisen välähdyksen suhteen olen itse täysin passiivisen tarkastelijan roolissa. Emotionaalisesti näkymät ovat neutraaleja, mutta niiden ilmeneminen itsessään on minusta miellyttävää. Kuvajaisissa muotoutuu ilmiäsuja kaikenlaisille asioille, kokemuksille ja assosiaatioille häkellyttävän vaivattomasti. Tunnen saavani osakseni suuria rikkauksia ilman pienintäkään vaivannäköä. Tietoinen kuvittelu tapahtuu tietoisien mielen itsekontrollin ja estojen puitteissa, ja pidän selvänä, että mielikuvituksella on itselle asetettujen rajojen takia tietty käsiala ja omat maneerinsa. Tahdottomasti putkahtavia näkyjä yhdistävät outouteen asti yltävät irrationaalisuus ja estottomuus, joten ideoiden saamisen kannalta niistä on korvaamatonta hyötyä. Lisäksi on miellyttävää päästä osalliseksi näytännöistä, joissa aivot toiminnan moninainen rikkaus kavaltaa itsensä.

Kerran vuoteeni unettavassa kotelossa loikoessani eteeni avautui pohjoinen näkymä: talvisen ja aution taivaan sininen kirkkaus jota vasten seisoivat lehdettömän koivun runko. Puun kuori oli sienitaudin

runtelema niin että siloisesta ja valkeasta tuohesta töröttö paikka paikoin rujoja, harmaita pahkoja. Yhdessä näistä arvista piilotteli yksin jäänyt ihminen. Hän oli saksalainen natsiupseeri, joka oli jäänyt joukoistaan jälkeen niiden vetäytyessä Lapista. Pyrkimyksessään olla huomaamaton mies oli olemassa enää reliefinä: silmät ummessa, vain kasvot ja koppalakki erottuen ja maailman unohtamana hän oli kasvanut osaksi puuta. Nyt, vuosikymmenten jälkeen, hän oli yhtä harmaa ja puinen kuin puu itse, katoamassa vääjäämättä sen sisään.

Ja kerran valveen rajamailla satuin uneksumaan puusta, jonka äärettömän monet oksat jatkuivat äärettömyyteen asti.

En suinkaan ole yksin näiden tahdosta riippumattomien kuvajaisten kanssa. Tämä irrallisten aistiharhojen ilmiö on väestössä suhteellisen yleinen. Uneen vaipumista edeltävässä tilassa sen pääsee kokemaan moni, Oliver Sacksin mukaan jopa valtaosa ihmisistä vähintään toisinaan. Hän huomauttaa myös, että nämä hallusinaatiot saattavat olla niin hienovaraisia että jäävät kokijaltaan kokonaan huomaamatta.¹⁸ Hallusinaatiotyyppi kulkee nimellä hypnagoginen hallusinaatio¹⁹.

Hallusinaatioiden toteutumisen tila, eli paikka jossa ne näyttävät ilmenevän, on Sacksin teoksessa toistuvasti tarkastelun kohteena. Hypnagogisista kuvista hän toteaa, että ne eivät ensinnäkään näy katsojalleen projisoituna ulkoiseen tilaan (niitä ei koeta osaksi ympäristöä) ja etteivät ne myöskään tunnu tosilta. Siksi hän suhtautuu hieman varauksella siihen, voiko hypnagogisia aistiharhoja luokitella aivan samaan kategoriaa kuin varsinaisia, ”todellisia hallusinaatioita” (*”true hallucinations”*).²⁰

18 Sacks 2012, 200.

19 Mt., 203 & 204. Hypnagoginen hallusinaatio voi olla myös auditorinen – tällaiset kuuloharhat ovat usein laadultaan yksinkertaisia. Kokija saattaa kuulla esimerkiksi puhelimen pirinää, koiran haukkua tai sisällöltään täysin triviaaleja lausahduksia. Sacksille unensa rajamailla kokemista hallusinaatioista kirjoittanut Susan F. muistaa kuulleensa olemattoman äänen lausumana sellaisia lausahduksia kuten *”Go get a shampoo”* ja *”This is yours, perhaps”*.

20 Mt., 208.



7.

Se, mihin neurologisten kummajaisten perheeseen hypnagogiset elämykset tulisikaan lukea kuuluviksi, on minulle yksityishenkilönä lopulta toisarvoista. Vaikka ne eivät edusta minulle mitään todellista, annan niille suuren arvon. Ne ovat osa kokemusteni todellisuutta kuten häikäistyjen silmien välke, jälkikuvien värit, optikon tutkimuskojeiden valossa välkkyvät verkkokalvoni verisuonet tai päättymätön, aavistuksenomainen kohina näkökentässäni. Seuraan yhtäläisellä mielihallulla niin ulkoisten kuin sisäistenkin tilojen näkymiä. Jotkut voivat tunnustaa katselevansa omaksi ilokseen kohti taivasta ja sen syvyyksiä aina ulkosalla liikkuessaan, toiset tuijottavat ulapalle ja pohdiskelevat sen lakeuksien mittaamiseksi kuin se olisi suora viesti heidän omasta pienuudestaan ja rajallisesta paikastaan. Minä seurailen samassa tarkoituksessa kaikkia aivojeni näkyväksi tekemiä seutuja ja tienoita, enkä niinkään välitä totuudesta.

V

Pieni kuva hirviöistä

Sängystäni käsin näin sen pienen kehystetyn työn, jota kestin pitää esillä tuskin kuukauttakaan. Siihen aikaan näköni oli vielä hyvä ja erotin kuvan ääriiviivat yölläkin. Öisin katulampun valo heittyi monena heijastuksena halki huoneen. Toisinaan kuulin moottorin käyvän alhaalla kadulla, ja silloin valoa ja kaihtimen varjoja tiivistyi seinille tyhjältä. Valoviirukko venyi verkkaan ja kiersi sitten kattoon, huoneen ylitse ja vastakkaiselle seinälle. Auton ehdittyä risteykseen sen antama valo oli kauhtunut ja kadonnut.

Pimeä oli niin syvä, että silmien kohina peitti sen harmaana kalvona. Hienojakoinen, valonomainen sähinä kellui ja liikahteli katseen mukana. Liikkuvien silmien näin paremmin ja näkökenttäni keskiön harmaasta sokeudesta ilmestyi huoneen kappaleita sen laidoille. Samalla sakea ydin

nieli aiemmin erottuneita varjoja. Sähköisten harhanäkyjen tähden huone oli jossakin kaukana kaukaisen lumipyryn takana. Yli kaikkien niiden kohteiden joihin katseeni kiinnittyi kulki kuohuva hiertymä, kuin myrsky Jupiterin pinnalla. Pimeyksien yli välähteli hienon hienoa rihmaa enkä tavoittanut pimeää silmän oman valon takaa.

Kuten kaikki muukin, velloi taulun kehys vuoroin esiin, vuoroin kadoksiin: sen kuva kirkastui, hämärtyi, kirkastui, katosi. Kuva vaikutti kololta kehysten sisällä, ja sillä hetkellä kun koko kehys sulautui taustaansa eli seinään, tuo kolo pysyi sen takana ja onnistui siinä porautumalla seinään ja sen läpi. Onkalon syvyys oli muuttumaton ja kuvassa oli tilaa, itse kehys ja seinä ne siinä olivat litteitä kuvajaisia.

Kehyksen lasi vaikutti näkymättömältä kunnes joku vastapäisessä talossa sulki huoneessaan television tai laski verhon ikkunaan. Se sai lasinkin sammumaan. Silloin sain nähdä huomaamattoman heijastuksen grafiikanlehden päällä muuttuvan entistä vähemmäksi. Aavistus kaihia lasissa vaihtui pimeämpään ja terävämpään aukkoon jossa kuva alkoi jalostua vastaukseksi katseelleni.

Katsoin taulua josta toljotti takaisin ryhmä vaihtelevan muotoisia hirviöitä. He erottuivat pehmeässä valossa, auringolta varjossa, hajottavien linssien takana. Hirviöiden paikka oli kaarevakattoinen luola, ahdas mutta sovinnollisen oloinen soppi. Sen lattialla häilyi kai lätäkönlampareita, seinillä oli aavistus kosteutta, ilmassa höyryniekura ja katossa aukko joka oli ympyräinen, selkeän seikan muotoinen. Näin miten aukon lävitse kulki valoa ja ilmaa, ja kuinka sen reunojen epämääräisyydestä pisaroi kenties vettäkin sisään luolan onkaloon. Silmäluomieni värähtäessä aukon suu kuivahti äkkiä, sitten taivas sen takana meni pilveen ja luola pimenei, laajentui hiukan venyen takaosastaan käyden kireäksi. Kun seuraavalla hetkellä väsyneitä silmiäni kihelmöi, herahti niiden pinnalle vesikalvo. Siinä samassa ilma luolassa liikahti kuin vesi, siroten valon kaikkialle. Hirviöiden katseet sumenivat ja niiden vartalogit kävivät nojalleen vettä vasten, asentoaan muuttamatta niin kuin merelliset levät.

Pimeässä harhanäyt olivat valmiiksi läsnä, ne vain odottivat esiin

kutsumistaan. Tiesin, että jos katsoisin pöydän alle, jokin liikahtaisi siellä. Verhon taakse ilmaantuisi tarkkailija jos tuijottaisin sitä kohti. Kun katselin taulua, tapahtui sen kuvan sisuksissa kaikki mitä olin siellä nähökseni. Näkökenttäni tarrautui hirviöiden todellisuuteen, ja kun häiriköinti jatkui, alkoi luola käydä rauhattomaksi. Muistan vaalean, laakeaselkäisen hirviön suurien, vetelien silmien katseen. Hirviöiden odottavan olemuksen. Ehkä jokin heistä liikahti hieman, vei painon tylsistyneesti etujaloilta maahan painautuneelle takamukselleen. He tuntuivat kaikki painuvan lypsyyn. Samalla kivikammion seinällä kuljeskeli muurahainen. Paspertout'lle päästyään siitä tuli valuva roska, kunnes se äkkiä sähähti ulos näkökentästä yhtenä valonkipinä. Hirviöiden kehot ja luolan pinnat hengittivät, laajenivat, sumenivat, loittonivat. Sitten luolan suulla, aukolla se katossa, kävi varjo.

Aloin vetää peittoa lähemmäs kasvojani, samalla tunsin päänahkani kiristyvän kauhusta. En tahtonut nähdä enää enempää, kuvitella lisää ja lisää. Ruudullinen pussilakana joka täytti pian näkökenttäni puolet kuorruttui sekin verkkokalvoni kuhinaan ja muuttui vuorijonoksi vailla tarkkaa olemusta. Mitä oli sen tuolla puolen?

Siellä valon seassa, hirviöiden yllä, liikkui käsi. Hirviöt käviät kuolleiksi. Käsi oli luinen, lihaton ja valkea kuin kimppu kelottuneita, kuorettomia risuja. Se oli jo aivan liikaa rohkeuteni kestää. Tahdoin ajatella että untuvatäkki peitti minut näkyvistä. Suljin silmät toivoen olevani vielä näkymätönkin. Ahmin kauhuani. Aavistelin mitä kaikkea voisin päästää hiipimään kuvaan, saapumaan paspartout'n reunan alta. Tiesin, että harmaus josta ei tiedä onko se silmissä vai niiden edessä, voisi kukkia ja siis myös kukkisi missä tahansa muodoissa. En voinut kuin soimata itseäni siitä miten olin käyttänyt silmiäni.



8.

VI

Minkälaiset ovat silmäni? Pupillini sijaitsevat viidenkymmenenviiden millimetrin etäisyydellä toisistaan. Optikon kirjoittaman reseptin mukaan sfäärinen voimakkuus on oikeassa silmässä -1.75 ja vasemmassa -1.50, sylinterin voimakkuus oikeassa -0.75 ja vasemmassa -1.25. En ymmärrä paljoakaan siitä mitä silmistäni sanotaan. Miten monin eri tavoin juuri näillä silmillä voi nähdä?

Neljännellä luokalla, vaivalloisesti tihrustaen, siirryin pulpettirivi kerrallaan kohti liitutaulua kunnes näköni tutkittiin. Silmälääkärin ikkunattomassa tutkimuskammiossa ainoa valonlähde olivat pöytälamppu ja hohtavat kojeet: kirjaintaulu, oftalmoskooppi ja silmämikroskoopin rakovalo. Sain silmätippoja jotka lamauttivat mykiöt. Niiden keltainen sävy valloitti näkökentän, lääkäri muuttui hetkessä sairaalloisen väriseksi. Silmänpohjaan kohdistetussa valossa katsominen tapahtui poikkeuksellisesti kohti takaraivoa: näin heijastuksina sisuksieni ihanaa, lihaisaa oranssinpunaista mitoiltaan aineettomana sfäärinä ja sen seassa verkkokalvoni verisuonet. Samalla kun pupillini laajentuivat, saavutti auringon loiste supernovan voimat. Loput tuosta kesäisestä päivästä kului jatkuvan häikäistymisen polttamin verkkokalvoin, valkoisen valon keskellä.

Muututtuani jo niin likinäköiseksi että lasit oli pakko hankkia olin jo alkanut pitää sumeutta samanlaisena etäisyyden indikaattorina kuin kappaleiden näennäistä pienentymistä niiden loitotessa. Mitä kauemmas, sitä epätarkempaa. Näin oli silmän toimittava. Silmälasit romuttivat tämän syy-seuraus-suhteen. Kun ikkunasta katsoi ulos, ilmenivät ruskaiset vaahterat yhtä kauttaaltaan terävinä niin lähimmällä pihalla kuin kaukana tien toisella puolella. Puissa oli jopa epämääräisen lehvästön sijaan kokonainen armada yksittäisiä lehtiä kussakin, jokainen niistä täsmällisesti erottuva ja tarkkarajainen. Lehdet erottuivat erillisinä vielä liki sadan metrin etäisyydessä.

Nämä uudet vaikutelmat tuntuivat äkkiseltään täysin epäuskottavilta ja silmät tuhlailevan tehokkailta tarpeisiini nähden. Kohteet eivät edes häipyneet kaukaisuudessa siksi että ne muuttuivat puuroksi, vaan koska ne tiivistyivät siellä aivan pikkuruisiksi ja pakkautuivat niin tiiviisti rinnakkain että kävivät käytännössä toistensa päälle ja erottuivat sitten sävyjensä ja valojensa tuottaman "keskiarvoaistimuksen" muodossa. Ei enää ollut epätarkkoja olosuhteita. Sumu, kyyneleet sekä romanttisten ja haaveellisten elokuvakohtausten rasvalinssi olivatkin ainoat aidot optiset hajaannustilanteet.

Olen käyttänyt laseja melkein viisitoista vuotta ja koen eläväni elämää jossa minulla on kaksi erilaista näkökykyä joista toinen on terävä ja toinen on leväperäinen. Likinäköni likimääräisyyttä täydellistää vielä hajataitto. Havaitsemieni, jo valmiiksi sumeiden kappaleiden rinnalla on molemmin puolin häivähdys niiden identtistä kuvajaista, kuin ristikuva – käytännössä näen kaiken sivusuunnassa kolmena. Esimerkiksi pystysuorat, kapeat ja mustat viivat vuotavat niin rajusti että erotan ne harmaina, nauhamaisina liukumina. Kun käännän päätä yhdeksänkymmentä astetta niin että saan pystylinjat kulkemaan vaakasuoraan, tuollainen harmaa rantu puristuu tarkkarajaiseksi mustaksi viivaksi, mutta vastaavasti horisontaaliset linjat nousevat pystyyn ja hajoittuvat moneksi rinnakkaiseksi häivähdykseksi samasta kohteesta.

Kaksi näköä ja kaksin verroin kangastuksia. Silmälaseissani on naarmuja, ja missä kuljenkin ne keräävät usein mukaansa suhnuja joiden pois pesemiseen tarjoutuu seuraavan kerran mahdollisuus ties milloin. Rasvatahrat toimivat kuin aineeton aamukaste. Öljykalvon läpi tarkasteltuna kaikki heijastavat pinnat saavat sairaalloista suloa, kun valonsäteet näyttävät siroavan ja purkautuvan niistä kuin höyry hiilidioksidijään pinnalta. Lasieni linssit eivät ole laadukkaimmat mahdolliset: ne taivuttavat värien intensiteetistä aivan aavistuksen ja välkkyvät heijastuksia takaviistosta ynnä sieltä täältä saapuvista

valonsäteistä, outoihin väreihin hajotettuna niin että yhtäkkisesti taakseni jo jääneen ravintolan valotaulusta voi irtautua näkökenttäni pieni syaaninvärinen sana "pizza", peilikuvakirjoituksena. Enkä tiedä, kuinka linsejä pinteessään pitävien sankojen väri vaikuttaa tai on vaikuttamatta näkemäni maailman sävyihin. Silti jostakin on tultava se aavistuksenomainen hönkäys punaista, joka jäisi muuten huomaamatta mutta kavaltaa itsensä värjätessään valkeat kumpupilvet hattaraisen makean sävyiksi ja taivaansinen ultramariininsekaiseksi.

Silmälasien rinnalla ovat sitten vielä suurennuslasit, luupit, mikroskoopit, kiikarit, kaukoputket, kameroiden objektiivit, suurentavat ja pienentävät peilit, neulanreikäkamerat, uimalasit, kaleidoskoopit, hitsauskypärät, hyttysverkkopäähineet ja prismat *et cetera*, joista jokainen määrittelee uusiksi sen mitä näen.

Mitkään apulaitteet eivät muuta sitä tosiseikkaa että silmiäni rakenteet eivät ole aivan kohdillaan, tai että silmälasit eivät poista likinäköisyyttäni. Epätietoisuus on osa silmiäni aistia. Minun on jo mahdotonta muistaa ja vaikea kuvitella, mitä merkitsisi virheetön näkökyky, silmin aistiminen vailla jatkuvaa muutosta ja epäluotettavia vaikutelmia, yhteensulautumia ja vellomista. Aivan kuten kirjailija John Steinbeckin (1902–1968) pienoisromaanissa *Helmi* erään nimettömän, melko eristyksissä olevan merenlahden rannan kansoittavan väen, joka elää trooppisen kostean ja kuumen ilman aiheuttamien vääristymien sisässä, on vaikeaa kuvitella maailman olevan toisenlainen jossain toisaalla. He eivät aivan luota omin silmin näkemäänsä:

"Vaikka aamu oli nuori, oli taivaalla jo utuinen kangastus. Harhauttava ilma, joka suurensi toisia esineitä ja peitti toisia, lepäsi lahden yllä, ja jokainen näkymä oli epätodellinen eikä silmiin ollut uskomista; maalla ja merellä vallitsi usein kirkas selkeys ja hämäryys. Sitä ehkä johtuu, että lahden väestö luottaa hengen ja mielikuvituksen asioihin, mutta ei usko silmiensä pystyvän oikein arvioimaan välimatkoja tai näkemään tarkkoja ääriävojoja tai muuta näöntarkkuutta vaativaa.

Poukaman toisella puolella muuan mangroveryhmä pürtyi selvänä kuin kaukoputkeen, mutta toinen häämöitti epämääräisen mustanvihreänä läiskänä. Eräs kaukorannan jakso haihtui kimallukseen, joka näytti vedeltä. Näkemisestä puuttui varmuus, mikään ei todistanut, että se, minkä näit, oli tai ei ollut siellä. Ja lahden asukkaat uskoivat, että kaikkialla muuallakin oli näin, eikä heidän mielestään siinä ollut mitään outoa.”²¹

Steinbeckin lyhykäiseen kertomukseen ei mahdu monen montaa kohtaa jossa tuo maiseman optinen, levoton elämä suoraan mainittaisiin, mutta kun se on kerran ilmaistu, jää se väreilemään tapahtumien taustalle ja lukijan takaraivoon. Merenlahdella helmiä sukeltaeville kyläläisille se, mitä he kokevat veneissään veden kalvolla alas pohjaan katsoessaan tai sukeltaessaan kirkaissa vesissä, tuntuisi toistuvan kuivalta maalta käsin nähdyissä maisemissa: tila työntyy ja loittenee, sumenee ja tyyntyy vuorotellen, elää kuin neste. Kaukainen ja läheinen eivät löydä pysyvää suhdetta toisiinsa ja välimatkat menettävät kätkevän merkityksensä:

”Aurinko oli sinä aamuna kuuman keltainen ja nostatti poukamasta ja lahdesta kosteutta ja ripusti sen ilmaan kimaltavina vöinä saaden ilman väräjäimään ja esineet näyttämään aineettomilta. Kaupungista pohjoiseen riippui ilmassa kangastus – siinä näkyi kolmensadan kilometrin päässä oleva vuori, ja vuoren korkeat rinteet olivat mäntyjen peittämät ja puurajan yläpuolella kohosi valtava kallionhuippu.”²²

Niin kuin Suomenlinnan valleilla seisova erottaisi Iisakin kirkon Pietarin suunnalla, tai kuin Kalajoen hiekoilla rantavahti tikastuolissaan havaitsisi sisämaahan päin kääntyessään Näsinneulan

²¹ Steinbeck 1977, 23.

²² Mt., 58.

kruunaavan, akselinsa ympäri pyörivän ravintolan ikkunoiden kimmellyksen! Näiden *Helmessä* kuvattujen näkyjäisten liiallisuus on outoa ja vaikuttavaa. Steinbeckin kirjassa harhat ovat yksi johtoaihe myötäilemässä tarinaa jossa tietämättömyys, mielivaltainen alistaminen, silmäkääntötempot ja harhaanjohtavat valheet sekä vihollisen kasvot peittävä yön pimeys luovat ihmisten elämään saman epävarmuuden kuin se jota hän kokee katsellessaan muodonmuutosten kourissa olevaa maisemaa. Kertomuksen vähäväkisten näkemä epävakaa maisema on sopusoinnussa heidän tuntemustensa kanssa.

Se miten oma maailmani heittelehtii ja vääntyilee – paljon maltillisemmin tosin kuin tuo Steinbeckin lämmin rannikko – on kai kehittänyt suhdettani näköaistiin hienosyisemmäksi. Näkökenttäni repsottaa puoliksi irrallaan fyysisestä todellisuudesta kun likinäköisyys kätkee rajattomaan katveeseensa aivan kaiken. Silmälasit ovat pelkkä vippaskonsti joka rusentuu teltassa nukkuvien alle tai kylpyhuoneen kaakelilattialle, tai vain katoaa äkkiarvaamatta vieden näön mennessään, plim!²³ Aistimukseni itsessään ovat objektiivisia ja kuitenkin samalla vääriä. Siksi joudun vähintään alitajuisesti korjaamaan ja täydentämään saamaani informaatiota paremman tiedon varassa, huolehtimaan siitä että objektiivinen valokaaos voi muuttua tiedoksi.

Visuaalisen kokemuksen häilyväisyyteen reagoiden tulini kai

23 Eräät laseistani karahtivat rikki Oriveden opistolla kesken viikon mittaisen kuvataideleirin ollessani viisitoistavuotias. Ne kimposivat villisti naistenhuoneen kaakeloidun seinän kautta lattialle jonkin käsittämättömästi motivoitun tanssiliikkeen seurauksena. Toiset jyräsi teltaan kömpivä matkakumppani, koska hetkellisessä mielenhäiriössä olin työntänyt ne oviaukon kynnykselle kerääntyneeseen tavarakasaan.

Tarinoita silmälasien katoavaisesta luonteesta olen kuullut myös muilta. Eräs ystäväni on seurueensa avustuksella tanssinut yhdet lasit piloille niiden ajaututtua joukon jalkoihin Helsingin vanhassa DTM:ssä. Toiset tippuivat maahan hänen astuessaan ulos bussista Kummossa, viimeisellä välietapilla matkalla venäjänpuoleiseen Karjalaan. Vanhoihin linssihin sopivien uusien salkojen hankkimiseen oli aikaa tunti ennen sovittua rajanylitystä, seuraava mahdollisuus olisi koittava vasta kuukauden kuluttua. Hän onnistui tässä mahdottomalta näyttävässä tehtävässä. Kolmannet lasit ystävättäreni menetti kamppaillessaan Tampereella Kuninkaankadun ja Satamakadun risteyksessä. Hän ei seurueensa kanssa ollut päässyt juosten pakoon yössä satunnaisesti kohdattua, tappelua hakevaa roskasakkia, ja paikalla alkoivat pieksäjaiset.

kasvuvoosinani muodostaneeksi paljon yleistetympään uskomuksen tuon häilyväisyyden kuuluvuudesta tähän maailmaan. Siis kuten rannan väki *Helmessä*, olen alitajuisesti hakenut koheesiota ja sopusointua, yhteyttä, havainnon ja todellisuuden välille. Se on vaikuttanut minuun ihmiskuvaani myöten. Ihmisten seurassa ilman laseja vietetyt hetket – kaikki nuo vääristyneet, tulkinnan ulottumattomissa oleviin asentoihin vääntyneet kasvot – saavat minut yhä tänä päivänäkin ajattelemaan myös ihmisten tarkoituserien todella olevan yhtä läpitunkemattomia kuin heidän käsittämättömät eleensä. Muutenkin tulkinnanvaraisuus ja sumeus ovat mielestäni osa jokaista elettyä päivää. Minussa on sitkeässä se käsitys, että näkemäni outoudet ovat oireellisia: maailman outous paistaa niistä läpi.

Koska näine silmineni erotan kappaleet jo viidenkin metrin päästä enää sängen viitteellisesti, on paljon paikkoja joista minun olisi vaikeaa antaa tarkkaa kuvausta koska oleskelen niissä ilman laseja, vailla kyborgin kykyjäni. Uima-allasosastot, suihkutilat ja saunat kaikkialla ovat tällaisia tiloja, ja niissä kaikissa vallitsevan valon laatu ja suunta sulautuvat korostuneesti osaksi tilojen arkkitehtuuria koska yksityiskohtia en juurikaan voi huomioida. Näen vain suuria tai keskikokoisia valon muovaamia massoja tasoilla, sekä pientä roskaa tai kupruilua niiden pinnalla.

Samoin kuin liikun tiloissa joiden olemus jää minulle epämääräiseksi, koen tilanteita joiden jättämiin mielikuviiin ja muistoihin kuuluu olennaisesti riisuttu näköhavainto. Vuoteeseen asettuminen, nukahtaminen ja herääminen tapahtuvat visuaalisessa puurossa, ilman silmälaseja mutta tyypillisesti lisäksi vähässä valossa. Myös aurinkoa ottaessani riisun lasit. Havaintopiiriini supistuessa tunnen vajoavani tiiviimmin sisään omaan ruumiiseeni. Rankkasateen pirskoessa vettä linseille ovat silmälasit nopeasti yhtä tyhjän kanssa ja aivan hurrussa. Otan ne pakostakin pois, ja sateinen maa käy samalla yltäkyläisen väriseksi, mutta se myös kiiltää, hohtelee ja tuikkii vimmattuna sumeiden hahmojen sulautuessa toisiinsa. Valot karkaavat

ja liukenevat ympäristöönsä kuin talouspaperiin imeytyvä mehu.

Sanoisin että pelkistynyt näköhavainto pikemminkin korostaa muita aistejani kuin todella terävöittää niitä tai lisää kykyjäni niiden osalta. Laseitta liikkuminen ohjaa muistoiksi muuttuvien vaikutelmien muotoa, mielikuvien painopiste keikkuu. Eritoten äänet kuoriutuvat esiin. Lämpötila ja oman asentoni tuntuma, jalkojen paino maata vasten ja jäsenteni liikkeiden laatu tulevat selvemmiksi. Ympäristön yleisestä tuoksusta tulee jotain erottuvaa, kun muulloin tiedostan lähinnä kunkin poikkeuksellinen hajun, hajun tuoksun keskellä.

On selvää, ettei likinäköisyys ole millään tapaa vähemmän visuaalinen tila kuin se, jossa taittoa korjataan linssein. Kenties päinvastoin: pinnistely havaintojen erottamiseksi tekee näkökentästä ylenpalttisen huomion kohteen kun sen tulkitseminen vaatii tavallista enemmän aikaa ja vaivaa. Yleensä näkemiseen, ympäristön hahmottamiseen ohimennen silmäillen, ei liity vaivannäköä lainkaan – se vain tapahtuu. Epävarmuus näkemästäni pitää minut tarkkaavaisena. Lisäksi likinäkö tuo havaintoon laadullisia muutoksia: liikkeet korostuvat ja valot ja värit saavat syvyyttä kun ne eivät kilpaile huomiosta muotojen tarkkojen rajojen kanssa. En tunne kappaleiden ulkomuodon menettävän kiehtovuuttaan siksi että ilman taiton korjaavia linssejä silmäni vastaanottavat syöpynyttä kuvaa. Likimalkaiset muodot ovat kylläkin taipuvaisia tihkumaan kummaa tuntemattomuuden tuntua. Silti ne ovat olemukseltaan vastustamattoman kirkkaita ja puhtaita.

VII

Atmosfääri on tuntemusten yhteensulautuma eikä sitä ole olemassa ulkoisessa maailmassa, se syntyy vasta mielen sisällä. Kun tämän on kerran ymmärtänyt, voi atmosfäärin purkaminen kuviksi alkaa toden teolla.

Sopivaa kuvaamisen tapaa tavoitellessaan voi jäljitellä sekä sitä mitä ihmissilmät näkevät, että sitä mitä ne ovat ainoastaan näkevinään. Ja kun tekijä näyttää kuvassaan mitä on havainnut ja millaisia näkymiä hänen edessään on avautunut, hän päästää katsojan omalle paikalleen ja jakaa paikkansa tämän kanssa.

Atmosfäärin syntymässä näkeminen on valtavassa roolissa kenelle tahansa joka näkee. Silmin havaitun mukana muuttuu koko muu havaintojen maailma: se mitä näkee tai on näkemättä rakentaa osaltaan tunnelmaa. Moitteettomasti toimiva näkö on taloudellinen keino arvioida ympäristöä, joten se kai ikävä kyllä saa myös säästämään muiden aistien hyödyntämistä. Se rajaa huomiota. Näkeminen ei ole mekaanista; sillä on psykologinen luonne ja vaihtelevia ulottuvuuksia. Mutta se, miten hellittämättömästi näkeminen muovaa tunnelmaa, paljastaa käänteisesti myös sen seikan että tunnelma on erottamaton osa näkemistä.

Ehkä pienen fragmentin maailmaa – jonkin kirjaimen näkötestin taululla, valkoiselle arkille piirretyn ympyrän – voi nähdä hyvin emootioista riisuttuna ja esteettisesti melkein neutraalin mitoissa. Kyllin yksinkertaisten tehtävien äärellä tapahtuu enemmän tunnistamista kuin tulkittamista jolloin jotkin objektiivisesti asialliset asiat voivat säilyttää myös subjektiivisen neutraaliuden. Kuitenkin on hyvin luonnollista, että kokonaisen näkymän havaitsemisen sivutuotteena syntyy aina tunnelma. Ihminen kokee, että ympäristöllä on vire. Sehän on puhtaasti tulkintaa mutta poispyyhkimätön osa inhimillistä kokemusmaailmaa ja syntyy paljolti aistien varassa.

Minulle on käynyt hyvin ilmeiseksi, että kuten havainnot ja havainnoimisen laatu synnyttävät tunnelman, niin vastaavasti tunnelman luonnehtiminen johdattaa väistämättä takaisin havainnon erityispiirteisiin. Havainnon ja kokemuksen yhteen kietoutuminen tulee piirtämällä tutuksi. Piirtäessään voi toisintaa tunnelmia toistamalla havainnon, sen osat ja rakenteet, mutta jos malli ei ole

läsnä, on piirustuskelpoinen materiaali jäljitettävä sen varassa mitä muistikuva tunnelmasta kertoo. Tällöin kuva päätellään takaperoisesti: kun kuva on mielessä, onko mielessä valoja, tai varjoja? Liikkeitä, suuntia, vaikutelmia painosta tai keveydestä? Tilaa, ahtautta, häikäistymistä, pehmeää ja periksiantamatonta? Minkälaisia asioita alustalle voi piirtää jotta samat tuntemukset välittyisivät kohta kohdalta?

Havainnon pohjalta käsivaralla tehtyihin esittäviin kuviin ei voi tallentaa vain sitä mitä on nähtävillä, koska ilman näkijää ei ole edes mielekästä määritellä näkymistä tai näkyvyyttä. (Toki ilman läsnäolevia silmiäkin fotonit ovat olemassa ja laukaisevat rakentavia ja rapauttavia kemiallisia tapahtumasarjoja aineessa kuten kasvin lehdellä tai haalistuvassa seinämaalissa. Mutta onko se ”valoa”?) Myös itse näkeminen tallentuu havaintopiirroksiin – joskus korostuneemmin, joskus peiteltysti – ja tavallaan viiveellä myös monenlaisiin muihinkin figuratiivisiin kuviin sillä ne ovat silminhavaitsemisen johdannaisia. Visuaalinen mielikuvitus rakentuu lähes täydellisesti²⁴ aiemmin koettujen näköhavaintojen varaan eli senkin esitystavat heijastelevat näkevän silmän ominaisuuksia.

Piirustusta tehdessä haparointi näköhavainnon tehokkaan toisintamisen ja epäolennaisuuksiin asti luisumisen välillä on todella

24 Monien tutkijoiden jakaman näkemyksen mukaan visuaaliset havainnot ovat kylläkin visuaalisten ajatusten ja kokemusten kehittymiseksi välttämättömiä ja täten *mielen sisäisten näkyjen* malliksi tarvitaan materiaalia aistein havaitusta maailmasta, mutta että poikkeuksena jotkin harvat näkyelämykset ovat peräisin aivojen toiminnasta itsestään. Niin Sacks kuin autismia tunnetuksi tehnyt tutkija ja aktivisti Temple Grandin kirjoittavat, että tällaisten näkyjen (pääasiassa voidaan puhua migreeniauroista ja hallusinaatioista) olemuksessa ymmärretään kuvastuvan jotain aivojen rakenteesta.

Jo vuonna 1926 tutkija ja psykologi Heinrich Klüver havaitsi ihmisillä yleisesti ilmenevien hallusinaatiokuvien jakautuvan selkeisiin, fraktaalimaisten rakenteiden kategorioihin (esimerkiksi tunnelit ja suppilot, spiraalit, ristikot ja kentät, sekä ”hämähäkinseitit”). Sacks 2012, 98-105 & 129-132 sekä Grandin & Panek 2013, 153. Myöhempi paneutuminen aiheeseen on johtanut jonkinasteiseen konsensukseen siitä, että näiden kategorioiden ilmeneminen jo sinänsä viittaa niiden jollakin tapaa heijastelevan aivojen arkkitehtuuria: fraktaalien ilmenemisessä hyväksytään yleisesti paljastuvan ”fraktaalien esiintyminen kaikilla hermostollisen järjestelmän tasoilla” kuten Grandin siteeraa *Frontiers in Physiology* -lehden artikkelia vuodelta 2010. Grandin & Panek 2013, 154.

kiehtovaa. Kaikkia näköjärjestelmän vajavaisuuksia ei tarvitse imitoida kuvapinnalla jotta läsnäoleva silmä tulisi näkyväksi: pienet vihjeet riittävät ja liioittelu johtaa patologisuuden vaikutelmaan. Kuvapinnan manipulointi muuttuu helposti myös ekspressiiviseksi eli empiirisluontoisista efekteistä tulee suoraa ilmaisua ja sekaan ajautuu maneeereja. Mitä hyvin tavallisia esimerkkejä voin antaa näkemisen optisten lainalaisuuksien ja toisaalta havaitsemisen subjektiivisuuden jäljittelystä piirroksessa?

Valokuvauksen yleistymisen myötä terävyysalueeltaan kapean kuvan estetiikkasta tuli yleisesti tunnistettavaa. Tradition mukaisesti osaamme tulkita kuvan kohteena olevan pääsääntöisesti se, mikä näkyy kuvassa terävänä epätarkkojen etu- ja taka-alojen välissä. Itse asiassa myös silmän hetkellinen havainto on tällainen: tarkastelun kohteena on kapea viipale syvyyttä. Mutta katseen tarkentuessa huomion mukana jatkuvasti etäisyydeltä toiselle ja sinne tänne pitkin näkymää ei katsojan päällimmäiseksi vaikutelmaksi jää se, että suurin osa näkökenttää on jatkuvasti syvyyssuunnassa epäterävä (mikä on optisesti väistämätöntä) ja sivusuunnassa sumea (mikä johtuu silmän verkkokalvon rakenteesta ilmenevästä näkökentän keskiosan priorisoinnista ääreisnäön kustannuksella).

Kauttaaltaan tarkentunut, ”syväterävä” figuratiivinen kuva paljastaa aidon ihmismäisen tulokulman näkymään ja se on jokseenkin ajaton kuvatyyppe. Kuten Kaarlo Staufferin (s.1988) maalauksessa *A Young Sculptress* (2011) tai Jan van Eyckin (n.1390–1441) osapuilleen vuosien 1433–1434 aikana maalaamassa työssä *Kansleri Rolinin madonna*, on ”syväterävässä” kuvassa kukin kohde ja sen osanen erikseen havaittuna, jokainen niistä yhtä syvällä samassa visuaalisessa havaituksi tulemisen sfäärissä. Niin Staufferin kuin van Eyckin teoksessa ikkunasta piirtyvä näkymä on yhtä selkeiden ja selväpiirteisten rajojen rakentama kuin etualan ihmishahmot ja heitä ympäröivä interiööri.

Tällaisissa kuvissa havainto on esitetty pikemminkin kuten se koetaan kuin sellaisenaan, ja esitystavassa on yhtä paljon ajatusta –



9.



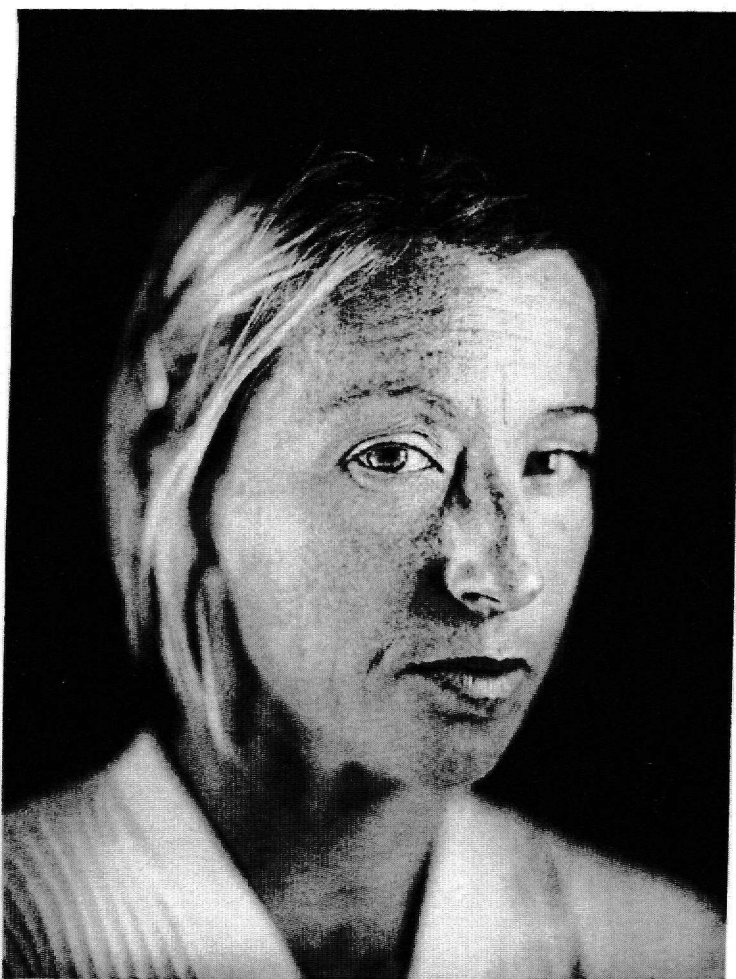
10.

kohteeseen suuntautumista – kuin kohteen näkyvää ulkomuotoa. Suhteessa malliin (todelliseen tai kuviteltuun) kuvan ”katse” käy vuorotellen läpi jokaisen osahavainnon, ja luottaa sen jälkeen siihen, etteivät ne todellisuudessa lakkaa olemasta selväpiirteisiä ja yksityiskohtaisia siirtyessään näkökentän laidalle tai sen ulkopuolelle.

Tämä figuratiivisen kuvaamisen tapa on oikeastaan kaunis toteutus sille taiteen katseluleikille jossa kuvaa tarkastellaan ikkunana maailmaan ja katseen odotetaan vaeltavan yksityiskohdasta toiseen. Miten tämä pysähtynyt katselulaite – taulu – toimii, mitä sen teknologia sallii? Luonteva perspektiiviesitys estää teoksen katsojaa hyppäämästä paikasta toiseen ikkunan tällä puolen kuten se estää myös ikkunaa vaihtamasta paikkaansa. Rajaton terävyys jättää kuitenkin määrittelemättä sen, mihin katsojan katseen kuvitellaan olevan tarkentuneena. Siksi katse tavoittaa kohteensa teoksen pinnassa kuten maailmassakin ja vaeltaa esteettä, määräten itse mikä kuvassa jää katveeseen ja puuroutuu.

Kuvan jokainen erillinen kohde siis sallii itsensä tulla katsotuksi suoraan ja oikeastaan odottaa passiivisesti ja tauotta tulevansa katsotuksi. Tekijä on valmistellut kuvan katsomista varten. Monilta ominaisuuksiltaan sellaisen kuvat kuin *A Young Sculptress* ja *Kansleri Rolanin madonna* eivät voi tulla käsitellyiksi jonkin hetken visuaalisina vaikutelmina *per se* vaan katselemiseen tarkoitettuina kohteina joissa ei ole ennalta määrättyä mielenkiinnon kiintopistettä.²⁵ Paitsi kauttaaltaan tarkkoja ne ovat myös kauttaaltaan värillisiä, mikä kyllä vastaa hyvin mielikuvaamme maailmasta, mutta paljon vähemmän suoraa aistimusta jonka siitä omin silmin saavutamme. Värien ilmenemiseen ja

²⁵ Vastakkaisena esimerkkinä toimii kuvataiteilija Chuck Closen (s.1940) tuotanto. Closella on päinvastainen tapa rajoittaa kuvan kohteiden erottuvuutta ”syvyyssuunnassa” ja synnyttää joissakin kaksiuotteisissa töissään (pääosin piirustuksissa ja maalauksissa) näköhavainnon kohdistumisen paikallisuutta muistuttavan efekti. Tapa juontunee hänen tavastaan toteuttaa teokset valokuvan pohjalta. Close on valinnut valokuvan tarkan noudattamisen ja sisällyttää niiden terävyysominaisuudet ”kopioihinsa” sellaisenaan. Näin esimerkiksi jacquard-kangaspuilla toteutussa gobeliinissa *Cindy* (2006) mallin asento puoliprofilissa riittää tekemään jo hänen toisesta silmästään epäterävän.



23.

pysyvyyteen havainnossa vaikuttavat monet tekijät ja värin aistiminen on siksi huojuva, dynaaminen prosessi.

Oleellisinta on se että valon aallonpituuteen reagoivia, väriaistimuksen mahdollistavia tappisoluja ei ole tasaisesti kaikkialla verkkokalvolla. Tappisolut ovat keskittyneet pienelle alueelle näkökentän keskelle, ns. foveaan, joten verkkokalvon kansoittavat pelkkään valon määrään reagoivien sauvasolujen enemmistö suurimmalla osalla sen pinta-alasta. Väristä saadaan siis tarkinta tietoa keskeltä näkökenttää ja yllättävän pieneltä alueelta.²⁶ Perifeerinen näkökenttä ei ole suorastaan värisokea mutta verkkokalvo ei pysty tarjoamaan sieltä erityisen tarkkaa erittelyä kohteiden kaikista rinnakkaisista väreistä.

Näistä tosiasioista huolimatta vaikutelmamme näkökentän värillisyydestä ei ole erityisen epätasainen. Sen sävytkin näyttäytyvät hyvin yhdenmukaisina keskustasta laidolle asti, vaikka verkkokalvoa solutasolla tarkastellen tämä tuntuu hyvin kummalliselta. *”Aallonpituuksiin reagoivat tappisolut eivät ole sijoittuneet foveaan ulkopuolellakaan verkkokalvon pinnalle tasaisesti, vaan punaherkkiä soluja on kaksi kertaa enemmän kuin viherherkkiä soluja ja siniherkkiä on kaikista tappisoluista vain noin yksi prosenti”*, kirjoittaa Arnkil.²⁷ *”Tämä ei kuitenkaan aiheuta havainnossamme mitään perifeerisen näön voimakasta kellastumista – sitäkään huolimatta, että näköjärjestelmämme on 10-20*

²⁶ Arnkil 2007, 36–38.

²⁷ Mt., 38. Mainittakoon myös se, että aivoillamme on taipumus täydentää näköhavaintoa niin värin kuin pintakuvioiden osalta niiltä kohdin kuin verkkokalvon lähettämä kuva syystä tai toisesta puuttuu. Molemmissa silmissä on luonnostaan sokea piste sillä alueella jossa silmän hermot kimputtuvat yhteen näköhermoksi: verkkokalvossa on tuolla kohdin ”reikä”. Sokean pisteen tiedostaa kuitenkin harvoin jos koskaan, sillä tutkijoille vielä tuntemattomien mekanismien avulla aivot projisoivat siihen täytehavaintoa joka sulauttaa sen ympäröivään näkökenttään. Arnkil 2007, 40–41.

Aivot voivat pyrkiä samaan myös näkökentän sokeutuneella alueella eli skotoomassa (ns. pälvisokeus), on se muodostunut sitten aivo- tai silmävamman seurauksena. Sacks 2011, 196–203 & Sacks 2012, 164–179. Mikäli sokean pisteen tai skotooman alle kuitenkin jää yksityiskohta joka tekee poikkeuksen välittömästi ympäristöstään, eivät aivot pysty loihtimaan sitä esiin vaan paikkaavat puutteen väärällä täydennöksellä. Olen usein pohtinut, mikä kaikki näkemästäni voikaan olla tällaista laiskaa päätelmää...

kertaa herkempi keltaiselle valolle kuin siniselle”, hän jatkaa.

Aivojen tapa käsitellä ja tulkita heterogeenisen verkkokalvon tarjoamaa epätasaista ja vajavaista tietoa väreistä saa ne esiintymään havainnossa niin kuten ne koemme: korjattuina, täydennettyinä ja vahvistettuina värit käsittävät koko näkökentän melko yhdenmukaisesti. Vielä mutkikkaampaa on se, että väriltään vaihtelevan valaistuksen muunnellussa kohteiden sävyjä emme helposti menetä käsitystämme niiden ”oikeasta” väristä. Tämän kromaattisen adaptaation, aivojen kyvyn mukautua uuteen valaistukseen, mahdollistaa sävykonstanssiksi kutsuttu näkemisen mekanismi, jonka rinnalla toimiva vaaleuskonstanssimekanismi vastaavasti erittelee valaistuksen kirkkauden vaikutusta värien olemukseen.²⁸ Sävyyn tietoiseen analysoimiseen harjaantumaton henkilö tunnistaa ensisijaisesti kappaleiden paikallisvärin varjonkin alta, valon väristä riipumatta, ja tekee siksi luontevan valotutkielman toteuttamiseksi tarvittavat havainnot mallistaan hyvin vaivalloisesti.

Väitän, että värin esiintyminen ”länsityylisissä” figuratiivisissa kuvissa toteutetaan useinkin tavalla, joka ei jäljittele johdonmukaisesti joko suoraa aistimusta tai mutkikkaammin operoivaa havaintoa vaan monasti pitää sisällään molempien piirteitä. Selittävä tekijä tälle voisi olla se, että ihmisen omaksuttua uudenlaisen värien järjestelyn säännöt jonkin esimerkin kautta hän pystyy hämmästyttävän joustavasti käsittämään näkemänsä tuon rekisterin puitteissa ja kuitenkin tulkitsemaan aivan toisenlaista kieltä välittömästi seuraavassa kuvassa. Monokromaattiset asteikot eivät näytä vajailta tai vääriltä, mustavalkovalokuvien olemuksesta ei paista ensisijaisesti puutteellisuus. Impressionistimaalarien värinkäytössä hätkähdyttää todentuntu. Värin tai värittömyyden yhtenäisyys riittää selvästi jonkinlaisen fiktiiviskromaattisen adaptaation kokemiseen: aivojen sävykonstanssimekanismi puree hienosti myös kaksiulotteisen tason ”fiktiiiviseen” valaistukseen, tai ainakin se yrittää.

²⁸ Arnkil 2007, 200.

Mutta ei yhtenäisen rekisterin puutteeseenkaan aina havahdu ellei erikseen yritä huomata, mikä kaikki kuvassa ei täsmää kokonaisuuden muiden osien kanssa. Kuvataiteella on täydet vapaudet tuottaa hybridejä kaikenlaisista aistimuksista, havainnoista ja sisäsyntyisistä tulkinnoista. Siispä paikallisväri voi esiintyä esimerkiksi maalauksessa rinta rinnan sellaisen värikäytön rinnalla, joka pyrkii luonnehtimaan valaistusolosuhteiden vaikutusta väreihin naturalistisemmin.

Kun kuvataiteilija Mary Cassattin (1844–1926) grafiikanvedoksessa *In the Omnibus* (1890–1891) värit on ikään kuin käytetyn akvatintamenetelmän imussa toteutettu yhtenäisinä, tasasävyisinä pintoina, tuntuisivat ne noudattelevan paikallisväriä. Ne ovat sangen uskottavia yhteydessä kuvaamiensa kohteiden – leninkien, puiden, rantahiekan, sillan ja sisäkaton – kanssa. Varjoja ei ole artikuloitu nimeksikään ja penkki jolla kuvan naiset istuvat tuntuu liiskaantuvan kiinni seinään josta sen pitäisi työntyä esiin.

Taka-alan jokimaisemassa Cassatt on joutunut valitsemaan, millä loogikalla hän valitsee veden värin. Se on jätetty värittömäksi kuten taivaskin, minkä seurauksena vesi tuntuu heijastelevan voimakkaasti taivaan autereista tai pilvimaton kuorruttamaa ilmaa. Mikä onkaan veden paikallisväri, kun ohut kalvo tai lasillinen sitä on täydellisen väritöntä, mutta suuri massa puhdistakin vettä taittaa hieman sinivihreänä? Onko merellä tai joella näkyvillä veden väri? Nehän ovat ruskeita, harmaita, vihreitä, keltaisia, turkooseja, punaisia, valkoisia ja joskus lasimaisen värittömiä – luonnossa väri vedessä on yleensä kaikkea muuta veden omaa väriä. Veden tunnistettavuudessa väriä oleellisempaa ovat liikkeet ja heijastukset. Katsoja ei kuvittele veden vellovan Cassattin kuvassa kerman värisenä, vaan ajattelee sen kimallusta.

Lähes samalta vuodelta kuin yhdysvaltalaisyntyisen, Ranskassa työskennelleen Cassattin grafiikanlehti on japanilaisen ukiyo-e -maalari Tsukioka Yoshitoshin (1839–1892) puupiirros *Looking Cool* (1888) sarjasta *Thirty-two Aspects of Customs and Manners*. Hän esittää taustan



11.



12.

aallokon muuallakin kuvassa vallitsevan värijärjestelmän mukaisesti vailla valovaikutelmia ja on valinnut sille värin, sinisen. Ulappa tuskin lainaa tätä väriä heijastuksena yläilmoista koska taivas näyttäytyy tummien pilvien peittämänä.

Cassattin ja Toshiyoshi teokset kuuluvat kahteen eri ilmaisun kaanoniin, joten antautuminen kuvien välittämän tunnelman suoraan vertailuun on hieman epäilyttävää, mutta uskon voivani vertailemalla osoittaa lukijalle Cassattin teoksessa olevia piirteitä jotka siinä itseäni kiinnostavat.

Kun Toshiyoshin työssä korostuvat ensisilmäyksellä lajityypin kaavamaisuus ja säännöt, Cassattin kuvauksessa matkustavista naisista sen välittömän havainnon tuntu. Jälkimmäisen värimaailma on enemmän tai vähemmän naturalistinen, tyylitelty muttei säädelty. Toshiyoshin paletilla olevat perusvärit musta ja valkoinen (ääriviivat ja paperi) sekä erikoisvärit sininen ja punainen (kylmä ja lämmin väri) taas ovat tyyppilliset aikakauden puupiirrokselle jonka toteutusta säätelivät niin perinne kuin sensuuriviranomaisetkin²⁹. Sekä värin että valovaikutelmien osalta taiteilijoiden tavoitteet ja lähestymistavat eroavat toisistaan. Cassatt ja Toshiyoshi käsittelevät figuuria ja kuvaa eri metodein, joten he nostavat esiin kuvatun kohteen mukaisen emotionin ja tunnelman toisistaan poikkeavin tavoin. Mutta molempien kuvien pyrkimyksenä näyttää todella olevan tunnelman välittäminen.

Piirrossarjan *Thirty-two Aspects of Customs and Manners* naishahmot ovat Toshiyoshin kuvauksia eri mielentilojen ilmaisusta: ilmeiden ja piirteiden vaihtelusta esimerkiksi kivun, kutinan tai tyytyväisyyden tähden. Verrattuna omaa aikakauttaan edeltäneen Japanin taiteen tarjoamiin esikuviin taiteilija on sangen uudenaikaisesti tavoitellut

29 Tredre 2010, 24. Eräs taidehistorioitsija Melanie Tredren lyhykäinen huomautus antaa elävän kuvan Japanissa jo varhain populaarikuvaston aseman saavuttaneiden puupiirrosten kustantajien ja paikallisten sensuuriviranomaisten välisistä nihkeistä suhteista: "Following the appearance of a print with 72 different colors the previous year, a censorship law of 1842 restricted the number of colours to eight." / "Edeltävänä vuonna tapahtuneen 72-värisen vedoksen ilmestymisen myötä vuoden 1842 sensuurilailla [puupiirroksissa käytettävien] värien määrä rajattiin kahdeksaan." Mt., 24.

hahmoilleen yksilöllisiä piirteitä, mutta lajityypin ja japanilaisen kulttuurin päällimmäiset konventiot ovat sittenkin rasite hänen pyrkimykselleen.

Naisia ei kuvattu Ukiyo-e -maalauksissa yksilöllisinä henkilöinä, koska vielä 1800-luvun lopunkaan japanilaisen kulttuurin normien mukaan heitä ei kannustettu olemaan sellaisia tosielämässäkään. Naisiin kohdistuivat vielä miehiäkin tiukemmat sovinnaisuussäännöt, eikä naisten individualismille ollut elintilaa. Miesten ollessa läsnä heidän kyseenalaistamattomin tehtävänsä oli hienoudella ja viehkeydellä tarjota kevyttä nautintoa ja huoletonta ajateltavaa, aivan kuten itse ukiyo-e -kuvienkin.³⁰ Idealisoidun, vain vaivoin yksilöllisen olemuksensa tähden teoksessa *Looking Cool* näyttäytyvä geisha personoi meri-ilman viileyden, matkanteon ja aistillisen hienoon kimonokankaaseen kääriytymisen tuottamia tunteita enemmän yleisellä tasolla kuin kouriintuntuvan todentuntuisesti. Siksi piirros – vaikka onnistuukin herättämään lyyrisiä assosiaatioita – jää auttamatta genrekuvaksi. Se täyttää genren vaatimukset muttei auta luomaan yhteyttä omaan tekijäänsä.

Cassattin matkustavaisista luon toisenlaisen tulkinnan: heidän yksilöllisissä olemuksissaan näkyy todentuntuisuus, joka tuntuu kumpuavan taiteilijan omasta kokemuksesta ja havainnosta. Kaksi naista ja lapsi eivät ole kuvassa tarjoamassa samaistumispohjaa katsojalle jotta tämä voisi kaapata heidän emootionsa, vaan kuvaamassa kokonaista tilannetta jonka kuvan tekijä on mahdollisesti nähnyt, kokenut ja elänyt. Satunnaisen ja rakennetun välissä on tosi muisto. Teos pystyy edustamaan kokonaisvaltaisesti Cassattin omaa katsetta, hänen omaa läsnäoloaan ja jopa hänen omaksumaansa yksilöllistä suuntautumista näkemäänsä hyvin taloudellisten valintojen kautta. Sommitelman ansiosta kuvaan mahtuu se ulkopuolisuus, jota myös Cassatt edustaa: kolmen seurue on itseriittoisa eikä kuvakulmalla

³⁰ Amsden & von Seidlitz 2007, 104&124.

tunkeuduta ryhmän sisään.

Naiset on rajattu näkymään melkein hameenhelmojaan myöten ja heidän sijoittelustaan on luontevaa olettaa, että he matkustavat poikittain vaunun kulkusuuntaan nähden, istuen kulkuväylän myötäisellä penkillä. He ovat keskikäytävän vastakkaisella puolen, mutta suhteessa mihin? Vastapäiseen penkkiin (jota kuvassa ei siis kuitenkaan ole). Vastakkaisella puolen kuin ”näkevä silmä”, jonka epäkonkreettinen sijainti on alunperin ollut kuvan tekijän hallussa. Tämä näkevä silmä on kuvan näkymätön osallistuja, joka sijaitsee katsojan fyysisen tilan ja kuvatilan rajapinnalla *mutta ei sen kummallakaan puolen*. Eli aivan käytännöllisesti rajauksella ja sommittelulla Cassatt avaa katsojan fyysisen tilan ja kuvatilan väliin eteisen, jossa katsoja pääsee ottamaan kuvantekijän paikan. Havaintopaikan jakamalla kuvaa tarkastellessa saa yhteyden siinä kuvatun kohteen lisäksi sen näkymättömään ”alkuperäiseen katsojaan”. (Kuin erään tuttavani kotona, jossa en tarkastele ikkunan eteen telineelle sijoitettujen kiikarien kautta ainoastaan maisemaa vaan myös sitä, mitä edellinen katsoja on mahdollisesti katsellut, mitä hän on kenties nähnyt.)

Kun samalla kohteen tarkkaavainen käsittelytapa Cassattin teoksessa viittaa ymmärtäväiseen ja kiinnostuneeseen asennoitumiseen malleja kohtaan, syntyy alkuperäisen katsojan läsnäoloon myös viire, tunnetila. Kuvan tarjoama katsoja-aitio ei ole neutraali paikka: sitä ei mahdu täyttämään yksinomaan millä tahansa omilla miellelyhtymillä koska *In the Omnibus* sisältää jo taiteilijan tietoisesti tai tahattomasti siihen kirjaaman viestin, joka varaa osan siitä positiosta josta käsin katsoja asettuu tarkastelemaan edessä avautuvaa näkymää. Kuvassa on enemmän tilaa myötäeläjälle kuin misogynille. Cassattin työ hylkii esimerkiksi välinpitämättömyyttä, halveksuntaa, vähättelyä, inhoa ja vihaa, ja katsoja, jolle tämä arkinen tilanne naisten ja vauvan parissa ei kelpaa katseltavaksi, joutuu itse oman vastareaktion

uhriksi.³¹

Cassattin *In the Omnibus* on käynyt tässä esimerkkinä kuvasta jolla on suoraa vetovoimaa koska se itsessään sisältää paikan johon voin katsojana asettua. Olen tunnistanut itsessäni taipumuksen tuntea kiinteää halua toisia taideteoksia kohtaan sen perusteella, että sisällöstä riippumatta koen niiden esteettisten valintojensa kautta päästävän minut tekijänsä paikalle, avaavan väylän tekijänsä mieleen ja elämysmaailmaan. Onko se vain leikkiä vai jotain todellisempaa? Olen avoin molemmille vaihtoehdoille. Uskon oppineeni juuri taiteesta miten samanlaista olisi olla joku muu ja mitä on oleminen ylipäättään. Tiedonantajiin on kuulunut outoja opettajia kuten Vuokko Mujeen kirjoittama lastenkirja *Samuli Satunen on iloinen* vuodelta 1972, jossa kerrotaan näin: ”Etana on olento. Se on jokapuolelta olento. Minusta se on esimerkillinen olennoksi.”³²

Kuvat eivät voi lähestyä asiaansa yhtä suorin sanoin mutta käsintehdyissä sellaisissa³³ tekijän vaikutus on aivan suoraan ja konkreettisesti esillä, aineeseen tallennettuna. Se voi todellakin herättää monimerkityksisen vaikutelman siitä, että kuvan kautta näkee suoraan taiteilijan mieleen. Mutta vilkaisulla jonkun toisen, itseä edeltäneen tajunnan olemukseen (sillä teokseen säilynyt mieli on aina tapahtunut ennen teosta tarkastelevaa mieltä) en tarkoita elämäkertatietojen tai käsinkosketeltavien todisteiden kohtaamista. Mielen tavoittaminen on kovin suhteellista: väitän että se ulottuu siihen

31 Kuvien viesteissä vastavirtaan uimiseen joutuu kuluttamaan omia voimiaan. Kouluvuosiltani Helsingin kuvataidelukiossa muistan kuinka eräällä opintovierailulla Ateneumiin ryhmäni reitti kulki ohi erään pikkuruisen asetelmamaalauksen. Tiukasti rajattu kuva esitti yksittäistä sitruunaa. Se ylitti yhden radikaalihenkinen vuosikurssilaiseni sietokyvyn. Hän parkui aidosti tuotuneena yksittäisen sitruunan olevan kerrassaan typerä lähtökohta maalaukselle maailmassa jossa on niin paljon *mutakin* kuvauksen kohteita ja ainakin lukemattomia suunnattoman paljon *parempia* aiheita maalaukselle. Hänen laaja maailmankuvansa (sitruunaa suurempi) oli niin ahdas ettei sitruuna mahtunut osaksi sitä. Tämä tapaus on painanut mieleeni lähtemättömästi oivalluksen siitä miten vaikeaa kuvien katselu voi ihmisille olla.

32 Muje 1972, -.

33 Yhdentekevää viestini kannalta onko kuvan valmistamiseen todella käytetty käsiä vai vaikkapa koko kehoa kuin perunaleimasinta. Viinirypäleiden polkeminen jaloilla on sekin käsityötä.

kaikkean minkä taideteos voi osoittaa olevan kuvan tekijälle ja katsojalle yhteistä, mutta vain ja ainoastaan siihen.

Yhteisen alueelle limittyvät kuvan tekijän ja katsojan kokemuksista varmimmin kokemusten arkkityypit, ne, joista voi riisua kaiken tiedollisen aineksen ilman että kokemuksen olemus haalistuu: siis tyypillisimmillään kysymys on tunteista, niin nimetyistä kuin nimettömistäkin. Mutta muutkin olemassaolon sävyt ilmenevät siellä: paljaan vastaanottamisen tuntu, maailman hahmottaminen ja jäsentäminen ei-kielellisin ajatuksin; passiivisin ajatuksin jotka ovat tuntemuksia mutteivät niinkään tunteita. Toivoisin osaavani piirittää nuo elämykset parilla sanalla jotka tiivistäisivät niiden hahmon luontevasti. Alkeistuntemusten luokkaa kuvailee kuitenkin parhaiten kirjoittamalla auki niiden sisällön:

Tunnistan tämän.

Olen tässä.

Voin tehdä.

Asioita tapahtuu.

Tämä ruumis on *minua*.

Haluan/tahdon.

On *toisia*.

Ympäristö ei ole *toinen*.

On toistuvuutta.

Asiat jotka toistuvat eri tavoin ovat silti samaa.

Olutilani muuttuu, olen silti *minä*.

On jatkuvuutta.

Jne.

Osallisuus sekä yhteys ympäristöön ovat elämälle keskeisempää sisältöä kuin maailman tarkastelu ulkopuolisena, ikään kuin itse ei olisi läsnä. Yhteys on maailmaan kuulumisen tunnetta jonka epäuskoisuus ja jäytävä elämys maailmasta harha-aistimuksena katkaisevat vain

harvoin. Yhteyteen ja osallisuuteen voi kuulua sekä olla kuulumatta olemisen itsensä havaitsemista, ja osallisuus on osallisuutta elämästä sinänsä. Sosiaalinen toiseudentunne ei vielä tuota tunnetta koko maailmasta irtautumisesta. En kajoa tässä siihen, mitä tapahtuu depressiossa tai muussa sellaisessa todellisuudentajua muuntavassa tajunnantilassa, joka pystyy tuottamaan kokijalleen tunteen jopa elämästä itsestään irtoamisesta.

Kuitenkin harvassa niiden taideteosten joukossa, joiden luonnehditaan ilmaisevan tekijänsä yksinäisyyttä, vieraantuneisuutta tai ulkopuolisuuden tunnetta, ovat ne teokset, joiden tekijässä olisi todella diagnosoitavissa Cotardin oire, siis menetetty usko omaan olemassaoloon. Toisinaan täysin itsenäisenä ilmenevä häiriötila määritellään esimerkiksi seuraavasti: ”Cotardin oire tarkoittaa nihilististä deluusiota, jossa potilas saattaa kiistää oman itsensä tai maailman olemassaolon tai kokea jonkin elimistön osan kadonneen tai sen toiminnan lakanneen.”³⁴ Ellei tämän kaltaisia poikkeamia ole osunut taiteilijan kohdalle, ovat hänen ja katsojan elämäntunnot todennäköisesti riittävän lähellä voidakseen peilata toisiaan monin tavoin.

VIII

Nyanssien, yhdistelmien, kontrastien ja ainesosien erityispiirteet. Aion kirjoittaa piirustuksista, siis puhun myös piirtäjästä. ”Piirtäjä” voisi kuitenkin olla myös maalari tai kuka tahansa kuvien tekemiseen käsiään käyttävä, ja kenties myös, jos työ on oikean luontoista, hän voisi olla valokuvaaja, kirjoittaja, ompelija, puutarhuri...

Kun piirtäjän silmä on kuvassa läsnä, on piirros väkevästi

³⁴ Korkeila 2011, 51.

inhimillinen, toisinaan liikuttavuuteen asti. Sellaisessa kuvassa fossiilien kerrostuma on tullut esiin: pinnalla kulkee tieto piirtäjän kokemista tuntemuksista kiistämättömänä osana omaa ympäristöään, hänen havaintojensa herättämänä. Se kuvaa siis mitä tavallisinta asioiden tilaa, mutta tarjoaa silti hieman epätavallisen elämyksen pääsystä jakamaan täysin subjektiivinen kokemus. Tuon tiedon siirtyessä katsojalle tämän eläytyminen kuvan esittämään hetkeen syvenee aiempaa useampiin ulottuvuuksiin. Kyse on täydellisimmillään empatiasta kuvan kautta sen ylitse.

Kuva päästää vielä asteen verran lähemmäksi tekijäänsä kun se ei ainoastaan viesti siitä mitä tai miten silmä on nähnyt vaan pystyy välittämään vaikutelman siitä että tuo kaikki on jätetty tarkoituksellisesti näkyviin, tuotu korostetusti esiin. (Kuva itsessäänhan ei voi olla itsetietonen, tietoinen tekemisistään on ollut henkilö sen takana.) Tarkoituksellisuus edellyttää sitä että piirtäjä on tietoinen traditiosta mutta pitää kuvansa toteutuksessa huolen omien tavoitteidensa ensisijaisuudesta – tuntee reseptit mutta hakee hyvin omaleimaista vaikutelmaa. Tarkoituksellisuuden sävy silmän läsnäolossa tekee kuvalle saman kuin kasaan keittäminen liemelle. Intensiivisyys on riippuvaista liuoksen osasuhteiden hallinnasta.

Lähestyn seuraava aihettani kiertäen, vertauksen kautta. Rakastan ranskalaista keittiötä ja olen ikionnellinen siitä että sisareni päädyttyä asumaan Ranskaan minulla on ollut mainio syy matkustaa sinne toistuvasti. Tuossa maassa keittotaidon perinteen ketju on katkeamatta kuljettanut hoveissa kehitetyt kriteerit läpi aristokratian, porvariston ja keskiluokan (sekä tavallaan myös halki Euroopan) kunnes ne ovat ilmenneet minunkin lautasellani, aistikkuuden täyden painoarvon todistaen. Ranskalainen ruoka perustuu nyanssien, yhdistelmien, kontrastien ja ainesosien erityispiirteiden merkityksen tarkkaan ymmärrykseen. Se on jo kauan aikaa sitten irtaantunut pelkkien ravitsemuksen perustarpeiden tyydyttämisestä mutta onnistuu siksi tyydyttämään myös toisia perustarpeita, halua eheyden kokemuksiin ja

virkestymiseen.

Sikäläisen kulttuurin tunnusmerkkeihin tuntuu ylipäänsä kuuluvan arvonanto mitä moninaisempia asioita kohtaan sekä haluttomuus asettaa erityisaloja hierarkiseen järjestykseen jotta toiminta olisi priorisoitavissa tehtävien keskinäisen tärkeysjärjestyksen perusteella näennäisen järkevästi. Journalismi ja kirjallisuus rehoittavat koska abstraktien ulottuvuuksien kaivelijoille on kysyntää siinä missä farmaseuteillekin. Maassa onkin perusteltua julkaista päivittäin sanomalehtiä sillä niihin löytyy asiantuntevia toimittajia, sekä televisioita säännöllisesti keskusteluohjelmia koska niihin riittää kompetentteja keskustelijoita.

Suomessa epäkäytännölliselle tai korkealentoiselle asialle omistautuminen kysyy korkeamman asteen paineensietokykyä. Ovatko järkevyyden normit Ranskassa väljemmät? Vaikuttaako siellä aikuisille soveltuvaksi tunnustettujen kunnianhimon kohteiden spektri olevan laaja koska kunkin työn ja toimen vakavastiotettavuuden määrää sitä suorittavan henkilön itsearvostus? Kun seuraa ranskalaisten ammattiartisaanien työtä dokumenttisarjassa *Mittatilaustyönä (Surmesures)*, voi huomata miten kotonaan he ovat omien erikoistehtäviensä äärellä ja miten immateriaalisia ja vähemmän ilmeisiä hyötynäkökohtia he liittävät valmistamiensa esineiden käytettävyyteen.

Käsineitä Millaun kaupungissa valmistavassa *Maison Fabre* -yrityksessä yhtä nahkaista sormikasparia valmistettaessa saattaa pelkästään sen kasaavalta ompelijalta kulua työhön kokonainen päivä, mutta perheyrityksen kehityksestä huolehtiva Olivier Farbe ei ilmeisesti usko saman esteettisen laadun saavuttamiseen olevan oikotietä. Verstaalla valmistusprosessin viimeisten vaiheiden parissa työskentelevä Christiane Berrettini on omalla tavallaan vastuussa täydellisyyden saavuttamisesta. Haastattelun aikana hänen olemuksensa ja liikkeensä huokuvat hillittyä intohimoa sormikkaiden silottamista kohtaan:

*Kertojaääni: Täällä tapahtuu viimeinen vaihe: käsineen prässääminen.
(Berrettini valkoisessa työtakissaan ujuttaa pinkeää hansikasta metallisen, käden muotoisen höyrytysmuotin päälle.)*

Haastattelija: Christiane, Teidän työnne on prässätä käsine.

Berrettini: Aivan.

Haastattelija: Mitä tästä työvaiheesta voi sanoa?

Berrettini: Tässä käsine viimeistellään ja tehdään kauniiksi. Minä huomaan jos ommel puuttuu tai jos käsine istuu huonosti "höyrykäteen". Huomaan kiristyksyet tai muut viat. Tämä on viimeinen tarkistus ennen myyntiä.

(Hän jatkaa hansikkaiden sovitusta prässeihin.)

Berrettini: On vaikea selittää suhdettani nahkaan. Olen hyvin onnellinen työstäni tässä verstaassa. Nahka on jalo materiaali. Kaunis kuvioitu käsine pitää prässätä, jotta sitä voi ihailla.³⁵

Ranskassa nyanssien, yhdistelmien, kontrastien ja ainesosien erityispiirteiden ilmeisesti ymmärretään kytkeytyvän kirkastetun consommé-liemen, höyrystettyjen makrillipalmikoiden ja croquembouche-kakun ohella myös yhteiskuntaelämän terveyteen. Siellä voitolla näyttäisi olevan elämänfilosofia, jonka mukaan välttämättömyyksien parissa puuhastelulta on jätävä tilaa sille kaikelle "ylimääräiselle" mikä kykenee luomaan pelkän selviytymisen tarpeen ylittäviä merkityksiä sekä laajentamaan ihmisen henkistä liikkumatilaa jotta hänellä olisi mahdollisuus sivistyneisyyteen eli kypsään kansalaisuuteen.

Ranskalaisen keittiön ja nahkasormikkaita tuottavan pienteollisuuden (sormikkaita, joita täytyy "voida ihailla") asenne polveutuu näkemykseni mukaan siis hyvin kokonaisvaltaisesta arvovakennelmasta. Nuo arvot ovat sallineet yhteiskunnan versoa moninaisia ja monitasoisia mielenkiinnon kohteita ja luoneet ne

³⁵ Mittatilaustyönä, jakso 12: Käsineentekijä (*Sur Mesures: Gantier*), 07'20" – 08'33".

olosuhteet, jossa jokaiseen niistä on voitu paneutua. Mitä merkitystä tällä kaikella on piirtäjän kannalta? Kysymys on paneutumisen, tutkimuksen ja heittäytymisen arvokkuudesta, niiden seurauksista.

Erikoistumisella ja paneutumisella johonkin asiaan voidaan päästä tavoittelemaan sen alueella kahta ominaisuutta: herkkyyttä ja intensiteettiä. Tiedostava taitojen hankkiminen on ainoa keino päästä vaikuttamaan omaan kohtaloonsa piirtäjänä. Luontaisen lahjakkuuden tarjoama alkupääoma ei riitä kaikkien haasteiden ylittämiseen, ja siksi piirtäjän täytyy saada keskittyä työhönsä jotta asiat voisivat edetä. Hänen täytyy voida paneutua siihen monella tapaa jotta elottomat maneerit ja muut ajattelemattomasti kuvaan päästetyt vahingot kaikkoaisivat hänen teoksistaan ja antaisivat tilaa täsmällisten valintojen mahdollistamalle intensiteetille. Taiteellisesta artikulaatiosta saa sitä lujempaa mitä suurempaa herkkyyttä, rekisteröintikykyä, sen palveluksessa on.

Piirtäjän läsnäolo on yksi intensiivisyyden ilmimuoto joka saattaa tulvahtaa kuvaan kun tekijä onnistuu sovittamaan moniaistisen elämyksen yhdellä aistilla havaittavaksi versioksi samasta kokemuksesta. Elämyksestä ei päästä kuvaesitykseen ellei nyanssien, yhdistelmien, kontrastien ja ainesosien erityispiirteitä pystytä tunnistamaan. Vaikka piirtäjä kuin piirtäjä tekee tunnistettavasti itselleen ominaisia ratkaisuja on hän pulassa ilman riittävän joustavaa, vaihtelevaa rekisteriä. Teokset pitää päästä tekemään esimerkiksi oikeassa mittakaavassa, jotta niissä olisi ylipäätään mitään mieltä.

Kuvataiteilija Cornelia Parker (s.1956) kertoo eräässä haastattelussa vuodelta 2004, että hänen uransa tiettyssä vaiheessa hänelle toistuvasti tarjottiin suuria tiloja julkisia esiintymisiä varten, paljolti sen perusteella miten Parker oli aiemmin tehnyt teoksia suuressa mittakaavassa. Tilanne oli hänelle turhauttava, sillä samalla Parker ymmärsi että näin pieniä, intiimejä asioita jäi jatkuvasti syrjään syytyiksi. *"Sometimes you want to shout out loud... [a]nd sometimes you want to whisper"* – *"joskus sitä haluaa huutaa... [j]a joskus kuiskata"*,

kuvaili hän tarvettaan toimia oikeassa mittakaavassa.³⁶

Vastauksellaan taiteilija tulee onneksi haastaneeksi keskustelukumppaninsa, taidehistorioitsija Lisa Ticknerin kysymyksenasettelun, sillä tämä tahtoo kuulla Parkerin mielipiteen siitä, onko pienempien teosten katsominen ("viewing") erilaista kuin suurempien installaatioiden kokeminen ("experiencing").³⁷ Ticknerin muotoilu on asenteellinen (ja umpikujassa Parkerin ajatusten keskellä). Katsomisesta ja kokemista erikseen puhuminen saa kysymään missä kulkee "kokemisen" alaraja. Mikä on vähimmäiskoko, vaadittava formaatti ja oikea kesto teokselle jotta se pystyisi nostamaan katsojansa yli kokemukseen johtavan kynnyksen? Ticknerin sanavalintoja sitoo mahdollisesti voimakas rajanveto sisältä käsin tarkasteltavien, ihmisen ympäröivien tilataideteosten ja vähemmän ruumiillisesti hallitsevien installaatioiden välillä. Mutta silloin hän sekoittaa keskenään tuntemusten suuruusluokan ja laadulliset erot.

Käytännön tiedosta johtuen en voi uskoa tällaisen "kokemuksen" tuottavan vähimmäiskoon olemassaoloon. Kokemuksia ei voi jakaa ensisijaisiin kokemuksiin ja toissijaisiin epäkokemuksiin, vain toistensa rinnalla ilmeneviin, intensiivisyydeltään vaihteleviin ja itsenäisiin erityislaatuihin, eikä taideteoksen konkreettisten ulottuvuuksien perusteella voi ennustaa sen otteen voimaa. Taideteoksen intensiivisyys on viime kädessä riippuvainen kolmesta eri tekijästä: *yksi*, katsojan ja tekijän kokemusmaailmojen ja taipumusten keskenäisestä korrelaatiosta, *kaksi*, katsojan tulkintakyvystä ja *kolme*, tekijän kyvystä valita teoksensa kannalta olennainen aines ja esittää se havaittavassa muodossa. Teoksesta ei voi ehdottomasti sanoa että siinä on tai ei ole intensiteettiä, määrittely on tehtävä suhteellisesti.

Onkin kiinnostavaa tehdä omaa tutkimustaan siitä minkälaisen kuvien äärellä alkaa itse elää jotakin voimakasta, hetkeä muovaavaa,

³⁶ Tickner 2004, 68.

³⁷ Mt., 68.

ajatuksiin tarttuvaa. Karkeankin itsetuntemuksen saavuttaminen omasta *maustaan* on jännittävää ja opettavaista, taiteilijaksi opiskelevalle mahdollisesti täysin mullistavaa. (Kenties ikuistakin? Suloinen ajatus.) Makuasiat kun eivät koske ainoastaan sitä mistä kukin pitää vaan mistä ihminen on kiinnostunut – siksi henkilökohtaisen maun tiedostaminen auttaa myös tunnustamaan myös omat sokeuden kaikilla muilla alueilla, oman elämänasenteen rajallisuuden ja vähintään esteettisessä mielessä myös oman ymmärryksen vajavaisuuden. Yksilöllinen tapa suodattaa virikkeitä kehittyä ennalta-arvaamattomalla tavalla. Hienostelun halu ei pysty tukahduttamaan kummallisia, marginaalisia intohimoja eivätkä kasvatus tai ympäristö suoraan säätele arvostusten syntyä. Joskus heti ensi kohtaamisella kuvan kanssa tulee tietäväksi että jokin on muuttunut, että jotakin vääjäämätöntä on päässyt tapahtumaan.

IX

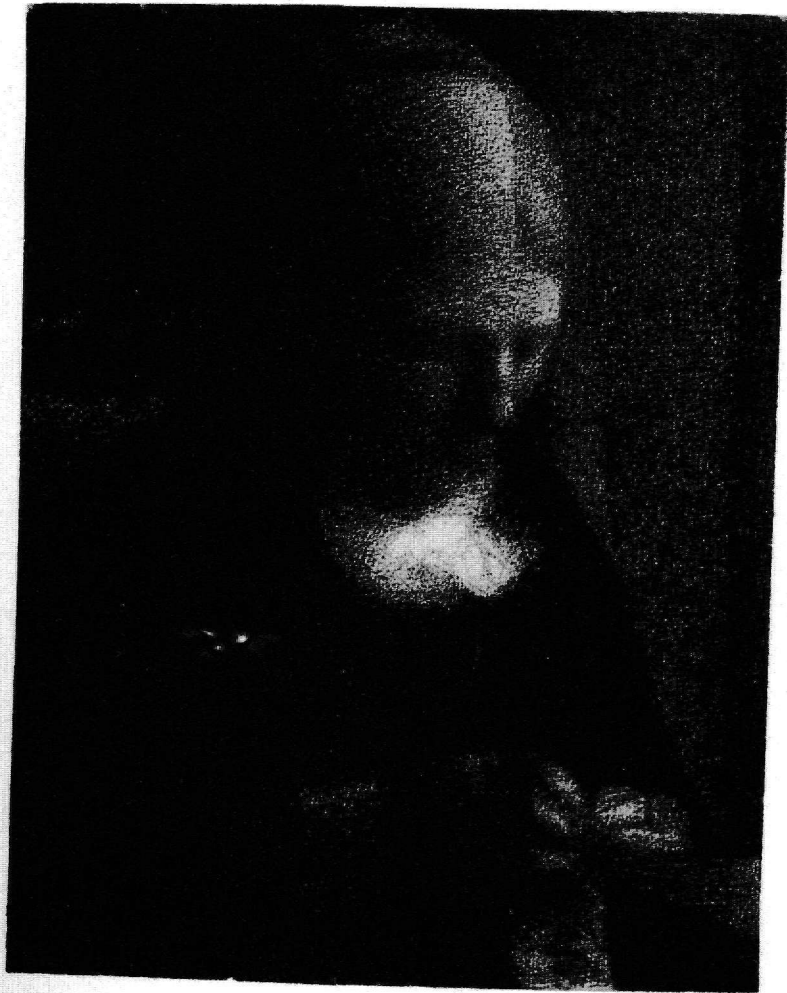
Kasvamatta koskaan ahdistaviin mittoihin herra G.S. antoi minulle esikuvan sekä edellytykset rakentaa kokeiluistani täsmällisempiä edeltäjäni tietämyksen varassa. Minulle tarjoutui mahdollisuus tehdä uudenlaisia tarkasteluja, päätelmiä ja kokeiluja, ja vasta niiden jälkeen on ollut syytä kirjoittaa se kaikki mitä näihin teksteihin olen kirjoittanut. Kun päätin ottaa vastaan eräiden välineiden erityisen yhteenkietoutumisen sellaisenaan, annettuna ja mitään lisäämättä, saavutin auvon.

Kerran vuosia sitten vuosikurssilaiseni ja ystäväni Tuuli Saarekas halusi näyttää minulle eräitä piirustuksia lainaamastaan kirjasta, joka oli saatavilla Kuvataideakatemian kirjastosta. Kyseessä oli New Yorkin modernin taiteen museon järjestämän näyttelyn *Georges Seurat – The Drawings* katalogi vuodelta 2007. Tapauksen vaikutukset olivat

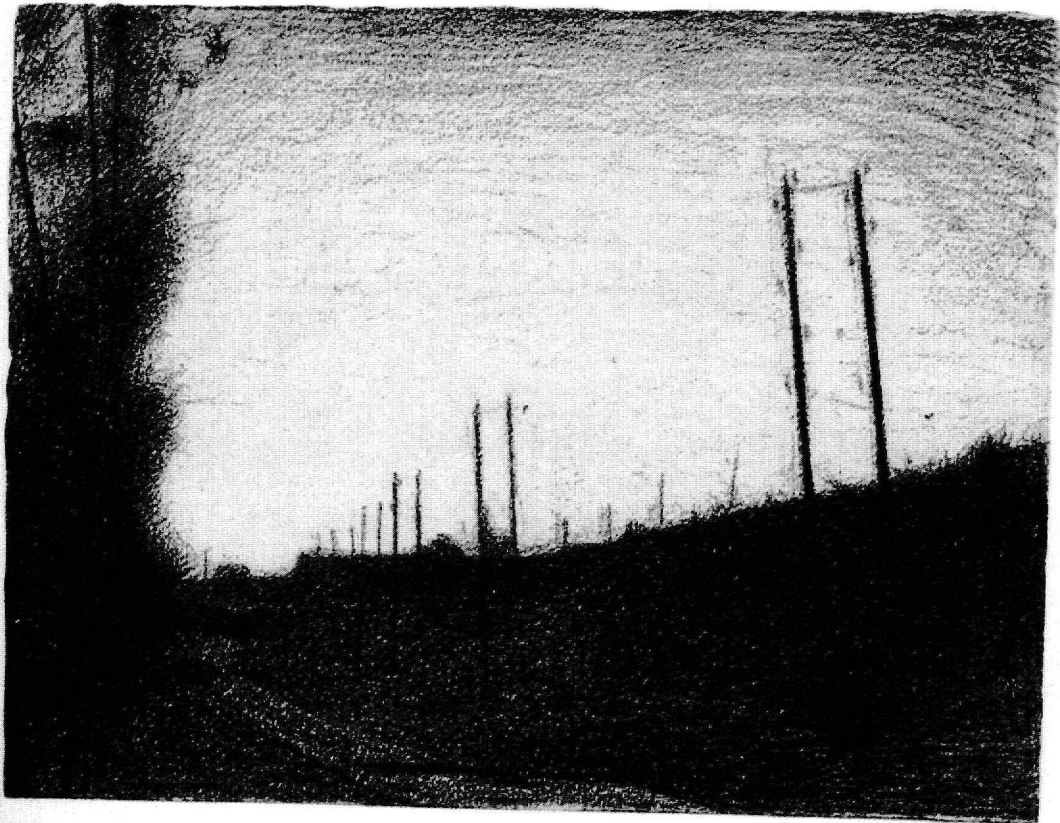
kannaltani kauaskantoiset. Täydellisellä luottamuksellani Tuulin makuun ja arvostelukykyyn oli tälläkin kertaa innostuksen sytyttävä voima muttei enää selvää yhteyttä vastasyntyneen iloni takana häämöttävän, paljon kokonaisvaltaisemman tuntemuksen kanssa. Tunsin Seurat'n olevan suuri onnenkantamoiseni. Sisäistin tosiasiana sen, että nuo piirustukset olisivat oleva minua muovaava voima, ja näkemykseni tästä oli äärimmäisen selkeä, melkein tunteeton. Ei epäilystäkään siitä ettenkö ole ollut siitä hetkestä lähtien taittanut jotakin toista matkaa kuin sitä, jota vielä hetkeä aiemmin olin kulkenut.

Pystynkö palaamaan siihen mitä silloin näin? Kiinnitin huomioni ainakin muiden muassa teoksiin *Broderie (La Mère de l'artiste)* (1882–1883) sekä *La Voie ferrée* (1881–1882). Muistan kokeneeni piirustusten olleen silmiäni edessä täydellisen täysiä: kuviin mahtui maailma aivan kokonaan. Ja ne olivat myös kauniita. Siinä kaikki. Käsityskykyäni kimpoili onnettomasti kohteeni pinnasta kun yritin selvittää mistä osatekijöistä seurasi Seurat'n töistä kummunnut eheys. Lainasin kirjan kai itsekin kun se vapautui Tuulilta. Sitten hankkiuduin siitä eroon enkä koskenut siihen tai mihinkään Seurat'n piirustuksiin liittyvään seuraavaan kolmeen, neljään vuoteen. Pysin jopa olemaan antautumatta keskusteluun noista kuvista enkä erityisemmin tahtonut mainostaa niitä kenellekään, edes todeta tietäväni sellaisten olemassaolosta. Mutta sitten joka kerta kun piirsin, aina kun tuli aika sovitella kokemukseni maailmasta kuvaksi, muistin *ne*.

Georges Seurat (1859–1891) syntyi ja kasvoi Pariisissa. Siellä hän myös hankki koulutuksensa, loi uransa taiteilijana ja eli kuolemaansa asti kuuluen kaupungin avantgardetaiteilijoiden piiriin. Menehtyessään äkillisesti 31-vuotiaana rajun hengitystieinfektion seurauksena Seurat oli ehtinyt työskennellä vain kymmenisen vuotta ensimmäisen julkisen esiintymisensä jälkeen. Tuo ensimmäinen näytteille asetettu työ oli ollut piirustus, muotokuva hänen taiteilijaystävästään Edmond Aman-Jeanista. Seurat osallistui näyttelyihin sittemmin maalausten ohella myös piirustuksin. Taidehistorioitsija Richard Thomsonin mukaan



13.



14.

Seurat'n määrätietoinen tapa tuoda molempia samanaikaisesti esiin ei ollut aivan tavallinen tuossa ajassa ja ympäristössä. Piirustuksia esiteltiin yleisesti niille omistetuissa erikoisnäyttelyissään.³⁸ Seurat sen sijaan valitsi joihinkin näyttelyihin ainoastaan piirustuksia, toisiin pelkkiä maalauksia, ja joskus hän asetti molempia rinnakkain.³⁹

Seurat'n ansioista tunnetuimmat liittyvät hänen asemaansa divisionismin kehittäjänä neo-impressionistisen taideliikkeen eturivissä, ja huomio keskittyy siksi usein piirustusten kustannuksella hänen kokeiluihinsa värien optisen sekoittumisen parissa. Maalauksia *Une Baignade, Asnières* (1883–1884) ja *Un Dimanche à la Grande Jatte* (1884–1886) pidetään yleisesti synteeseinä hänen työstään ja tavoitteistaan ja ne ovatkin Seurat'n töistä arvioni mukaan useimmiten esitetyt. Niiden suuri osuus Seurat'n nimelle lukeutuvasta pintapuolisesta internetnäkyvyydestäkin antaa tästä jotakin osviittaa.⁴⁰ Taiteilija jätti kuitenkin jälkeensä aivan olemattoman vähän kirjallista aineistoa, ja tietoa hänen yksityiselämästään tai ajatuksistaan on niukalti.⁴¹ Käsitöiden Seurat'n omista arvostuksista maalauksen ja piirtämisen suhteen voi siis yrittää uuttaa lähinnä toisen käden lähteistä kuten hänen ystäviensä lausunnoista, joita niitäkin on harmillisen niukalti. Kenties Seurat vain pysyi vaiti omista asioistaan kollegoiden tapaamisissa. Aikalaisten luonnehdinnoissa Seurat'n kuvaillaan olleen vaitonainen ja sulkeutunut – Camille Pissarro kutsui häntä peräti ”mykäksi”.⁴²

Seurat'n työskentelyn painopisteestä ja eri tekniikoiden tärkeysjärjestyksestä hänelle itselleen on siis vaikeaa tehdä luotettavia

38 Thomson 2007, 170.

39 Mt., 173–175.

40 Sekä *Une Baignade, Asnières* että *Un Dimanche à la Grande Jatte* löytyvät niin ranskan kuin englanninkielisen Seurat'sta kertovan Wikipedia-artikkelin yhteydestä (15.7.2015), ja esimerkiksi 10.06.2015 Googlen kuvahaun sadasta ensimmäisestä sanoille ”Georges Seurat” osuvasta kuvasta 27:ssä oli edustettuna jompikumpi noista teoksista osittain, kokonaan tai luonnosmaalauksena. Samaan joukkoon mahtui vain kuusi kuvaa hänen piirustuksistaan, joista jälleen kaksi on osaluonnoksia edellä mainittuihin maalauksiin.

41 Hauptman 2007, 10.

42 Hauptman 2007, 13 & Shiff 2007, 18.

arvioita – nuorukaisen pyrkimyksiin ei näytä kuuluneen omien taiteellisten lausumiensa tunnettuuden aktiivinen edistäminen. Sen sijaan on selvää ettei Seurat'n lyhyen uran aikana syntynyttä suurta joukkoa itsenäisiä ja kunnianhimoisia piirroksia ainakaan tunneta yhtä hyvin kuin hänen ”pointillistisiä” maalauksiaan. Ihmettelen itsekin miten kauan olin tuntenut Seurat'n ja ollut mieltynyt hänen maalauksiinsa ennen kuin ensinnäkään törmäsin näihin piirustuksiin. Uuden tutkimuksen virittämän kiinnostuksen myötä tarjolla on kuitenkin kiitettävästi materiaalia erityisesti hieman tuoreemmissa monografioissa ja näyttelykatalogeissa. Esimerkkeiksi käyvät Zürichissä ja Frankfurtissa nähdyn *Georges Seurat – Figure dans l'espace* -näyttelyn yhteydessä julkaistu samanniminen kirja vuodelta 2009 ja juuri tuo MoMA:n katalogi *Georges Seurat – The Drawings*, jonka kuvituksessa yksityiskohtien toistuminen on hillittömän ensiluokkaista⁴³.

Joillakin Seurat'ltä säilyneillä piirustuksilla on yhteys hänen maalaustensa kanssa ja jokunen lienee palvellut luonnoksena, mutta merkittävä osa niistä on itsenäisiä kuvia ja sellaisenaan hyvin itsenäisiä teoksia. Toiset piirustuksista ovat kenties kevyempiä ja suoraviivaisempia kuin toiset, mutta anteeksipyytelevää sävyä ei tavoita yhdestäkään. Näistä kuvissa tyydytys täydestä vapaudesta ottaa käsillä olevista materiaaleista kaikki irti on ilmeinen. Ne saavat uskomaan, että Seurat on toteuttanut itseään kuvissa esteettömästi. Piirustukset ovat autonomisia; ne tuntuvat sanovan ettei tätä paperia, mustaa liitua, paperin päätepisteeseen asti kulkevaa viivaa tai näitä arkin röpelöisiä, revittyjä reunoja voi korvata ilman että piirroksen suunta vaihtuu, merkitykset muuttuvat ja käsillä olevat kuvat menetetään.

Kirjoitukseni aiheena olevissa piirroksissa Seurat'n käyttämät välineet olivat conté crayon -liitu ja myyntinimellä ”Michallet” kulkenut

⁴³ Näyttely *Georges Seurat. Figure dans l'espace* järjestettiin sekä Zürichissä (Kunsthhaus Zürich, 2. lokakuuta 2009 – 17. tammikuuta 2010) että Frankfurtissa (Schirn Kunsthalle Frankfurt, 4. helmikuuta – 9. toukokuuta 2010). Näyttely *Georges Seurat: The Drawings* oli esillä New Yorkissa (The Museum of Modern Art, New York, 28. lokakuuta 2007 – 7. tammikuuta 2008).

taiteilijatarvikkeeksi valmistettu, käsin tehty paperi. Ne kaksi yhdistämällä muodostui se erityinen peruspinnan ja jäljen kombinaatio jonka voisi sanoa olleen Seurat'n tekniikka: kumpikaan välineistä erikseen ei mahdollistanut hänen valitsemaansa käsialaa vaan vasta niiden kohtaaminen synnytti sen. Michallet ja conté crayon yhdessä ovat ilmiö jota Seurat täydensi vasta aivan viimeisissä töissään valkein liiduin, pastellein ja guassein tehdyillä kohotuksilla.⁴⁴ Musta conté on todellakin erittäin mustaa ja sen jälkien jättämä pinta on heijastelematon ja samettinen. Seurat'n valitsemalla paperilla taas on voimakas, tunnistettava struktuuri. Arkeilla erottuu valmistusprosessin tähden yhteen suuntaan kulkevien tiheiden ja poikittaiseen suuntaan kulkevien harvempien painaumien viivasto, jonka kuitumassan vedestä pyydystämiseen käytetty viira on jättänyt paperin pintaan. Tämä verkkokuvio nousee korostuneesti esiin kun pintaan piirretään. Paperin ja liidun yhdistelmä korostaa molempien osatekijöidensä ominaispiirteitä ja on tavattoman omalaatuinen. Seurat'n piirustusten silmiinpistävä silottelemattoman aineellisuuden jäljiltä niiden kokonaisolemus on eloisa ja voimakas.

Seurat'n esimerkin pakottamana olen sittemmin itsekkin käyttänyt piirtämiseen tuota herkullista conté -liitua. Pohjaksi olen valinnut rakenteeltaan Michallet-paperia muistuttavia papereita sekä taustanpuolen pohjustamisen jäykistämiä pellavakankaita joiden röpeliäinen, pehmeän kuituinen pinta on samaan tapaan epätasainen. Tällaisille pohjille conté-liidulla piirtäminen osoitti, että yhdistelmän onnistuminen vaatii fiksatiivin käyttöä: kynän jälkiä tarttuu karkeaan pintaan mutta se myös pidättelee suurta määrää liidusta raastamaansa irtopölyä koloissaan, ja piirustusta liikutellessa puolet aikaansaannoksesta pöllähtää pakosalle. Liidun sideaineet eivät takaa sille tahmeaa tartuntaa. Fiksatiivia on lisättävä aika ajoin ja työ toteutettava usein kerroksin mikäli mieli saada aikaan tummia alueita.

⁴⁴ Buchberg 2007, 41 & Thomson 2007, 181.

Viimeaikainen tekninen tutkimus on osoittanut, ettei sideaineita ollut merkittäviä määriä myöskään Seurat'n käyttämissä liiduissa, ja että vähintään paikoitellen hän turvautui fiksatiivin käyttöön ja kerrokselliseen piirtämiseen.⁴⁵

Työskentely Seurat'n mallin mukaisesti (yhdistämällä röpeliäinen pinta ja conté crayon) auttoi minua yleensä hahmottamaan miten nämä materiaalit paljastavat toistensa täyden potentiaalin. Conté on omapäistä tavaraa: suhteellisen pehmeää ja sotkevaa ainetta joka jättää helposti jäljen joka hipaisulla. Herkällä ja hillitylläkin otteella sen koko valööriasteikkoa aina vaaleimmasta harmaasta jyrkimpään mustaa on hyvin vaikeaa hallita täsmällisesti kun piirustus pohja on kova ja sileä. Kun pohjan pinta on kuituinen, voi liitua vetää sen pinnalla passiivisesti ja painamatta, pelkästään kynän omaa painoa hyödyntäen, ja siltikin piirtimen ja pohjan keskinäinen kitka riittää jäljen jättämiseen. Kättä ei tarvitse jännittää nimeksikään ja piirtyvä jälki voi olla kuinka hentoinen tahansa. Sitten, kun painetta lisää hieman enemmän, pohjapinta alkaa epätasaisuutensa ansiosta myös vastustaa contén pigmentin tarttumista: kohollaan olevat harjanteet ottavat värin vastaan ja kolot ja urat niiden välissä jäävät koskemattomiksi. Kynä jättää kulkiessaan jälkeensä orgaanisen katkoviivan: sarjan pikkuruisia ja monenmuotoisia, toisiaan seuraavia pilkkuja jotka ilmestyvät pohjapinnan korkeimmille nyppylöille.

Paperin tai kankaan pintarakenne alkaa siis sille piirtäessä erottua yhä voimakkaammin. Kun pinta on liitua kohtalaisella voimaa käyttäen käyty kertaalleen läpi, voi paperin väri olla vielä täysin muuttumaton liki puolella sen koko alasta – harjanteiden välisiin koloihin ei ole päässyt tarttumaan kenties mitään. Nämä vaaleiksi jääneet pisteet luovat ihmeellisiä vaikutelmia: ensinnäkin piirroksen alkaa muodostua itsenäinen suuntien ja rytmien kudosis, joka on riippumaton yksittäisten viivojen ja viivamassojen luomasta kudoksesta. Piirros saa säännöllisen,

⁴⁵ Buchberg 2007, 37.

tekstiilinomaisen pintakuvion, jonka tähden koko kuvaobjekti saattaa näyttää kutomalla valmistetulta. Tosiasiassa viiran paperiin jättämän verkkokuvio (tai kankaan loimirakenne) on saanut pigmenttikatteen ja lisää näkyvyyttä.

Piirtämällä kokeillen havaitsin oudon paradoksin: pohjamateriaalin paljastuessa konkreettisesti sen luonteen on samanaikaisesti myös taipumus hämärtyä. Paperit ja kankaat alkavat näyttää keskenään hyvin samanlaisilta – ne ovat muuttuvinaan vieraaksi ja tunnistamattomaksi hybridimateriaaliksi. Yhtä kummalliselta tuntui se, että kynän jättämän jäljen tuottamat kaksi rytmien tasoa – piirroksen ja pohjan rytmit – muodostuvat *yhtäaikaisesti* ja *samaan paikkaan*. Melkein kuin ne olisivat yhtä. Tumma pigmentti merkitsee molemmat, ja jokainen liidun värjäämä kohouma osallistuu samanaikaisesti kahden eri rytmien tuottamiseen kuuluen samasta pisteestä käsin kahteen täysin erilliseen ”orkestraatioon”. Reikien pirstomalle kaksiulotteiselle tasolle muodostuu kaksi järjestystä, jotka eivät edes ilmene binäärisesti toistensa vaihtoehtoina *joko-tai*, vaan jakamattomasti *sekä-että*. Liidunjälkien määrittämän tason tilassa sijaitsevat kahden kuvan paikat (ja lisäksi abstraktin tai figuratiivisen kuvan kuva-tila, jossa voi vieläpä ilmetä tilailluusio).

Toisekseen paperin pohjille jääneet vaaleat pilkut monimutkaistavat piirroksen valovaikutelmien syntymää. Ne muodostavat valöörit yhdessä tummempien kohoumien kanssa kuin vierekkäiset pikselit. Kunkin väritetyn alueen valööri muodostuu sen pienempien osa-alueiden keskiarvosta, ja vaikka pinnalla kelluvat pisteet käyvät liidun niitä hieroessa yhä tummemmiksi ja tummemmiksi, on niiden rinnalla yhä vastaava määrä valkeaa. Normaailta katseluetäisyydeltä tarkasteltuna tämä synnyttää keskiharmaan alueen. Piirtäessäni havaitsin, että vasta useasti toistettu, voimakkaampi käsittely alkaa vaikuttaa havaittavasti uurteiden ja kolojen kirkkauteen: ne vastustavat liidun vastaanottamista ja pigmentillä täyttymistä paljon kauemmin kuin kuvittelin olevan

mahdollista. Pinnasta voi saada rikkumattoman mustan ja tasaisen, mutta vain pakottamalla, ja se vaatii jo hieman voimaa. Varsinkin karkeampaa kankasta saa hakata piirtimen kärjellä sinnikkäästi ennen kuin puuroutunutta liitua on ajautunut kaikkiin onkaloihin riittävästi ja kaikki pintastruktuurin luomat rytmit tukahtuvat puhtaaseen mustaan.

Haluaisin kutsua näiden herkästi vaaleiksi jäävien pisteiden joukkoa valon "reserviksi" tai "varannoksi". Ilmaisuu on lainaa taidehistorioitsija ja kuraattori Jodi Hauptmanilta, ja löytyy hänen kuratoimansa *Georges Seurat – The Drawings* -näyttelyn katalogin johdantotekstistä. Tulkitsen Hauptmanin esittävän esseessään Seurat'ille olleen ominaista paperin kuoppien muodostamien alueiden käyttäminen varmuusvarastoina, joista kuvaan on ammennettavissa valovaiikutelmia.⁴⁶ Käytettyäni itse vastaavan kaltaisia välineitä olen tullut siihen tulokseen, että juuri uurteissa säilyvä piirustuspuhjan potentiaali valon heijastamiseen tekeekin karkeasta pohjasta piirtäjälle hyvin suotuisan. Se on otollinen hitaalle valöörien rakentamiselle ja viivaston rytmin asteittain etenevälle kehittelylle. Tukkoisuutta aiheuttavat pikimustat pinnat eivät synny kuvaan aivan pienen huolimattomuuden seurauksena, ja toisaalta yleensä niin haastavat vaaleimmat valöörit sekä kaikkein ilmeisimmät, läpikuultavimmat viivat ovat helposti hallittavissa.

Koska pigmentin hyvin vähittäinen asettaminen piirustuksen pintaan on tässä tapauksessa todellinen vaihtoehto, voi alueita värittää aivan kevyesti ensin yhden ja sitten toisensuuntaisin vedoin, ristiin rastiin, kaiken aikaa tuskin näkyvän jäljen jättävällä voimalla kynää käyttäen. Lopputulos on suloisen tasainen, udunomainen harmaus paperin tai kankaan pinnalla, harmaus, jonka valon varanto painaumien pohjukoissa vielä kirkastaa. Yksittäisiä vetoja, käsialaa tai rytmisiä ei voi

⁴⁶ Hauptman 2007, 11. Lukiessani Hauptmanin erittelyä Seurat'n tavasta yhdistää conté crayon ja Michallet-paperi ja taiteilijan piirtämisen metodeista yleensä, kiinnitin huomioni sanaan *reserve*, joka esiintyy mm. lauseessa "*exploitation of reserve to amplify radiating light*" (jonka voisi suomentaa muotoon "säteilevän valon vahvistaminen varantoa hyödyntämällä").

erottaa tällaisen tasajakoisen harmauden sisästä: pintakuvio näyttää olevan oman itsensä spontaani frottaasi, paperin hierros likaavaa pintaa vasten. Kun aktiivisilta vaikuttavat jäljet tai ylipäättään kaikki silmiinpistävä puuttuu, kehittyä tästä homogeenisestä sekoituksesta harmaita ja vaaleita pilkkuja hyvin kiehtovaa aineetonta väreilyä, valon ja varjon rakeista kohinaa.

Näin ollen ei ole täysi arvoitus miten Seurat saavutti piirustuksissaan niin vaihtelevia käsialoja ja erikoislaatuista valovaihtelua. On syytä muistaa, että pohjan ja liidun välinen kontrasti ei ole säilynyt muuttumattomana vuosien yli: piirroksiin käytetty paperi ja sitä peittävä fiksatiivikerros ovat saaneet ikääntyessään alkuperäistä kellertävämmän sävyn ja lisäksi tummuneet.⁴⁷ Silti Seurat'n kynän jättämien jälkien takaa tuntuu tihkuvan valoa ikään kuin paperi olisi jotakin fantastillista, itsevalaisevaa laatua. Usein piirustukset ovat kauttaaltaan valoisan kohinan peittossa, eikä tuon oudon kajon lähde tunnu olevan kokonaan kuvien omassa, liikkumattomassa tilassa vaan tilassa, joka on paljon joustavampi ja todellisempi, suuremmissa suhteissa katsojan paikkaan piirroksen äärellä.

Seurat'n piirroksissa aihetta tukee siihen liittyviä tunnelmia voimistava luonnehdinta vallitsevasta valosta. Taiteilija kuvasi tapahtumia, henkilöitä ja autiutta niin erilaisissa ulko- ja sisätiloissa ja tavoitti kulloisetkin valaistusolosuhteet kunnioitusta herättävällä tavalla. Seurat'n noiduttu kyky luoda kuvaan voimakas ja erityinen atmosfääri toistuu kuvasta toiseen. Hän esittelee teatterikatsomoiden pimeyteen yltävän kajon, joka vuotaa lavalla laulavaan varieteetähteen suunnattujen kaasulamppujen loimotuksesta. Hän näyttää kuun ja mailleen painuneen auringon viime valossa tehtaita, satamia, peltoja, joutomaita ja autioita paikkoja kaupungin laidoilla ja ytimessä, kuolleilla kellonlyömillä elävää valoa hämäriin jääneillä mailla. Sitten

⁴⁷ Buchberg 2007, 33.

toisinaan piirustuksista hohkaa lämpimänä keskipäivän auringon kilorannoilla ja puistoissa joissa ihmiset elävät kesäisiä päiviä. Joskus Seurat päästää valoa näkymättömiin jäävästä ikkunasta tai kynttilästä huoneistossa ompeluksensa äärellä kyyhöttävän hahmon ylle ja kietoo tämän kotoisaan hämyyn.

Mutta kaikissa näissä tapauksissa Seurat'n conté-liidulla piirtämien kuvien valolla tuntuu olevan paljon mutkikkaampi luonne kuin tavanomaisissa valööritutkielmissä tapaa olla. Kuten aiemmin totesin, ei kuvien valo tunnu pysyvän siinä esitetyssä tilassa ja tuossa tilassa näytettyjen kappaleiden pinnalla. Vaikka piirustusten omalaatuinen kohina on toisaalta vain valöörin rakentamisen sivutuote, on sillä myös oma, itsenäinen roolinsa lopputuloksessa. Rakeinen heleys näyttää juontuvan valosta joka on irtaantunut materiasta; valosta, joka omia lakejaan noudattaen kihisee sitä erikoisemmin, mitä syvemmän pimeyden ylle se on päässyt levittämään harjonsa. Tämä valo on kerääntynyt omalle tasolleen johonkin katsojan silmän ja kuvatilän välille – vaikka se syntyy paperilla sijaitsevista pisteistä, se tuntuu häilyvän sen yllä irrallisena. Taso on sijainniltaan ja syvyydeltään epämääräinen sfääri. Valon paikka on osittain jokin muu kuin illusorinen kuvatila eli paikka johon kuvan figuurit on sysätty.

Olen kehittänyt oman tulkintani siitä, mitä tuo valo voisi olla ja minkä tehtävän se täyttää kuvassa. Tiedostaen tai tietämättään Seurat on valonrakeillaan sisällyttänyt piirustuksiinsa läsnäolevan silmän. Kohina hänen kuvissaan muistuttaa niin kovin silmän omaa kohinaa, että se pystyy esittämään kuvassa tuon pölymäisen hienon, väreilevän ja kihisevän valoaveen roolin. Kuvapinnan aineettomien hitusten rytmien vastaavuus neurologista perua olevien näkyjäisten kanssa saa minut ajattelemaan, että piirustuksista voi kenties yhyttää välillisesti tiedon niiden tekijän ruumiista. Verkkokalvon ääristä ääriin yltävä kohina kuuluu ihmiseen itseensä, se on näkyvä rajapyykki ulkopuolisen maailman ja ihmisen välillä. Missä kohinaa, siellä silmät ja katsoja.

Tästä syystä mustan liidun ja paperin välinen vuorovaikutus lisää

Seurat'n kulloisenkin kuvan psykologiseen jännitteeseen vivahteen tekijän läsnäolosta. Hänen piirustuksensa kirvoittavat minussa toistuvasti tunteen katselemisesta toisen ihmisen silmin. Mutta monessa muussakin mielessä tämä taiteilija esittää töissään kohteisiinsa lankeavan valon niin, että se on suurella välittömyydellä uskottava myös subjektiiviseksi kokemukseksi vallitsevasta valosta. Tuo subjektiivinen kokemus on sen "väliin jäävän" tarkkailijan, jonka nahkoihin kuvan valoilmiot pakottavat katsojan. Seurat'n valo on harvoin, jos koskaan, vain katsojaa varten muotoillun dramatiikan rakentelua.

Tietenkin useat asiat yhdessä luovat piirustuksiin yleistunnelman: rauhallisen tai sähköisen, melankolisen, arkisen tai virkeän. Mutta monasti valöörien luomissa korostuksissa mikään ei viittaa kuva-aiheiden nostattamien suoranaisten tunteiden ohjailuun. Tulisiko laulajattaren esittämää ohjelmanumeroa pitää hauskana vai haikeutta herättävänä? Onko yössä kulkevien hahmojen, joille kuun valon himmeys takaa tunnistamattomuuden, tarkoitus olla uhkaavia vai arvoituksellisia, houkuttelevia? Karsitusti vailla yksityiskohtia esitetyt muodot tai häivytyt kasvot (tai kasvojen puuttuminen kokonan) eivät sinänsä sano yhtä ja tiettyä asiaa, nämä piirteethän toistuvat kuvasta toiseen aiheesta riippumatta. Seurat'n tunnelmaa tuottava suodin on useiden eri visuaalisen ratkaisujen kiinteä yhdistelmä eikä hän ole katsonut tarpeelliseksi vaihtaa sitä. Tulkinnat ja reaktiot jäävät katsojan muodostettavaksi koska piirroksissa avautuviin näkymiin ei ole kirjattu lukuohjetta.

Emotionaalisten jännitepiikkien sijaan Seurat'n piirrosten valo seurailee ihmissilmällä näkemisen sääntöjä. Silmä häikäistyy kirkkaista valoista, silmä erottaa sitä vähemmän mitä pimeämpää on. Huikaiseva vastavalo pelkistää kappaleet havainnossa litteiksi kuvioiksi ja tällöin niistä jäljelle jää vain tumma siluetti. Ihmisen näköjärjestelmä keskittyy kontrastien tunnistamiseen eikä välitä valon kirkkauden absoluuttisista arvoista, vaan tulkitsee harmaan kappaleen valkeaa pohjaa vasten tummaksi, mustaa vasten vaaleaksi. Kaikki näkyvä muuttua siksi

jatkuvasti muotoaan, ja se mitä kulloinkin on nähtävillä valikoituu kaiken muun näkökenttään osuvan ehdoilla. Seurat'n piirustukset ilmentävät kaikkia näitä periaatteita. Siksi pidän niitä fysiologisesti hyvinkin johdonmukaisina kuvina, joissa näkeminen on tehty näkyväksi.

Miksi olen tästä ajatuksesta niin iloinen? Mielihyväni syntyy siitä etteivät nämä työt supista henkilökohtaista tulkinnanvaraani esittämällä kohteensa sen jokaista piirrettä myöten. Ne eivät ohjeista ymmärtämään muodollisesti vaan kokemaan asiat itse, eläytymisen avulla. Edes empatiaa niiden ihmishahmoja kohtaan ei kiristetä näiden kasvonilmeillä, vaan se syntyy puhtaan läsnäolon kokemuksen herättämästä myötäelämisen tunteesta. Seurat ei tyydy referoimaan: hän tarjoaa katsojalle paikan josta käsin pääsee kokemaan itse kokemuksen.

Piirustusten virittämä tunne on omituisen lähellä tuntemuksia jotka syntyvät todellisuuden katselemisen myötä. Suurpiirteisyydessäänkin ne onnistuvat siinä paremmin kuin sellaiset teokset, joissa fyysisestä silmästä on yritetty päästä eroon. Näihin kuviin pääsen käsiksi kun ne vaikuttavat olevan vasta saapumaisillaan inhimilliseen tietoisuuteen ensimmäistä kertaa. Ne ovat alkutilassa ja minä voin olla oma itseni kun katson niitä. Tällaista vapautta nauttivana en halaja sen parempia silmiä kuin mitä Seurat minulle antaa.

X

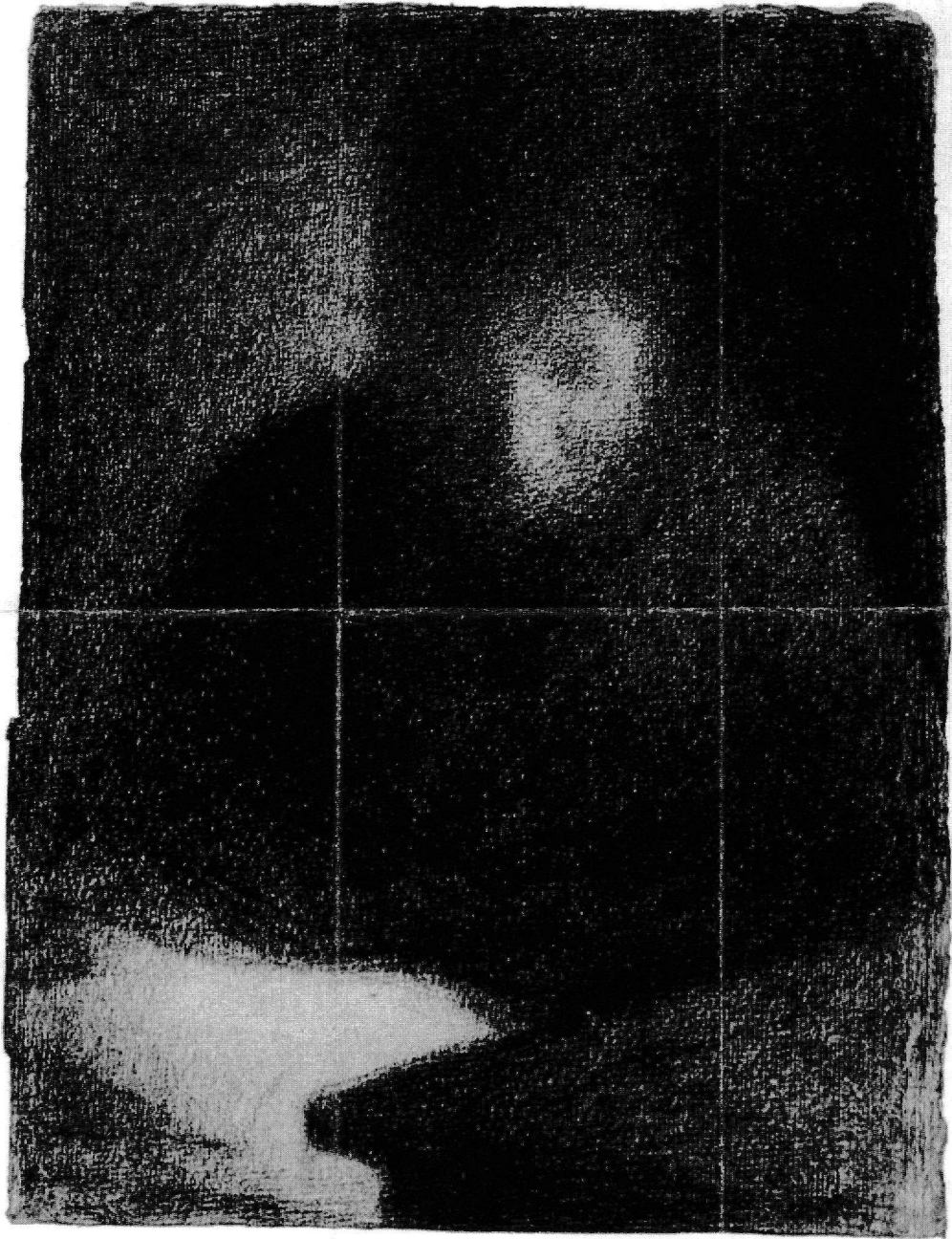
Piirtäjää ei enää näy: Jäljellä on vain hänen pysähtynyt ja säilötty näkökykynsä. Mutta Pariisin laita-alueiden joutomailla ja Seinen joenvarren puistoissa on yhä antoisaa kulkea hänen sijaisenaan. Kuva ei tiedä että katsoja on vaihdokas, eikä torju tämän pyrkimystä saada selville miltä piirtäjän asemassa oleminen on mahtanut tuntua. Dokumentissa valo on

valjastettu kertomaan kaikesta minkä se tietää.

Seurat'n maalausten ja piirustusten maailmojen välillä on eroavaisuuksia. Maalauksissaan Seurat kuvasi niin maisemia kuin interiöörejä tarkemmin ja laveammin kuin conté-piirroksissaan. Jälkimmäisissä tuntuu harvemmin olevan kysymys yleisluontoisesta ja neutraalista katsauksesta. Niissä ympäristöstä kertovat vihjeet ovat vähälukuiset ja sijainti jää useimmiten arvoitukseksi. Taloryppäät on irrotettu ympäristöstään, pellot ja tienpätkät ovat nimettömiä katkelmia epämääräisestä maisemasta vailla selkeitä maamerkkejä. Sisätiloihin sijoitetut kotoiset kohtaukset tapahtuvat pienessä, hermeettisessä tyhjiössä johon ne on eristetty ympäröivästä huonetilasta.

Piirustusten kuvakulmat ja rajaukset kattavat keskimäärin vain pienen kaistaleen maailmasta. Joskus niiden horisontti liukuu niin alas että kuvasta tulee taivasvoittoinen, joskus se killuu niin ylhäällä että lähimaasto muljahtaa kohti katsojaa. Tilan kallistelu synnyttää kaksi vastakkaista kuvakategoriaa: sarjan ahtaita paikkoja sekä toisen samanveroisen joukon hyvin avaria avaruuksia.

Seurat näyttää hallinneen jännitettä katsojan ja tarkastelun kohteen välillä rakentelemalla kuviinsa erilaisia subjektiivisia näkökulmia. Toisinaan katsoja kutsutaan kohteen lähelle jättämällä sen tausta miltein kokonaan pois kuvasta. Kuten kuvassa *Petite Fille au chapeau niniche* (1882–1884), kaikki huomio kiinnittyy silloin figuuriin ja vaikutelma on suorasukaisen intensiivinen. Vieläkin niukemmalla rajauksella kohde tulee jo todella lähelle: tällöin sommittelu alkaa luontevasti muistuttaa kahdenkeskisen kohtaamisen perspektiiviä. *Femme lissant* (1882) on tästä hyvä esimerkki. Siinä katsojalle annettu sijainti tulee näkyväksi: katsoessamme naista huomaamme olevamme häntä vastapäätä, pöydän kulman toisella puolella. Pöytäpintaa on rajattu näkyviin niin, että huonekalu on enemmän katsojan ja naisen välissä kuin yksinomaan naisen edessä. Lopulta sellaisissa töissä kuin *Au Concert Parisien* (1887–1888) Seurat on istuttanut katsojan kokonaan



16.



15.



17.

kuvan sisään. Lisäämällä kuvaan näkymää peittäviä esteitä, tässä tapauksessa teatterikatsomon etuosassa istuvien ihmisten päät, hän käärii katsojan kuvaamaansa ympäristöön.

Mutta kuka tai ketkä ovat kuvan katsojia? Muita edeltää yksi: alkuperäinen katsoja on tekijä, siis tässä tapauksessa Seurat. Kun piirustuksissa uskollisuus tilanteen asetelmalle yhdestä tarkastelupisteestä havaittuna on oleellinen osa kohteen kuvausta, voi niiden ilman suurempia ponnistuksia ja teennäistä pakottamista ajatella olevan kuvia joistakin Seurat'n luonnollisista muistoista. Vaikuttaa siltä, että kuvassa on annettu näkyvä muoto aidolle vaikutelmalle. Voiko katsoja asettua Seurat'n asemaan katselemalla parrasvalojen huuhtomaa laulajaa muun yleisön seasta teoksessa *Au concert Parisien*? Kun mikään ei estä tämän mielikuvan syntymistä, mielikuva taiteilijan paikan jakamisesta johdattelee hänen luokseen.

Ei tietenkään pidä sortua itsepetokseen. Loikkaus näkökulmasta toiseen ei koskaan vie oman pään ulkopuolelle. Kirjailija Don DeLillon (s.1936) inha novelli *Riutuja* kertoo heikkopäisen projisoinnin harhasta ja viettelyksestä. Se on kuvaus miehestä, joka julkisilla liikennevälineillä sukkuloiden kiertää aamusta iltaan ja päivästä toiseen ympäri New Yorkia katsomassa elokuvia eri teattereissa. Syytä tälle ei anneta, mutta näin hän, Leo, on tehnyt jo vuosia. Ajan saatossa miehen persoonallisuus vaikuttaa rapautuneen ja hänen suhteensa maailmaan surkastuneen lähes täydellisen passiivisuuden asteelle; raja todellisuuden ja mielikuvituksen välillä on alkanut kadota hänen tajunnastaan.

Kerran erään näytännön päättyessä Leon huomio kiinnittyy tuntemattomaan naiseen, jonka hän muistaa nähneensä useamman näytännön katsojien joukossa. Myös nainen kiertää katsomassa elokuvia, Leo otaksuu. Kaikenlaiset muutkin oletamat naisen elämästä täyttävät äkkiä hänen mielensä; naisesta muotoutuu hetkessä sepitteellinen hahmo. Kun nainen poistuu paikalta ja todella päätty toiseen elokuvateatteriin, mies seuraa tätä hahmoa. Leo ostaa lipun

samaan näytäntöön ja etsiyty salissa istumapaikalle suoraan naisen takana.

Tässä vaiheessa novellia tiedossa on kaksi asiaa: vaikka Leo ei tiedä naisesta mitään, hän nimenomaan kuvittelee tuntevansa kaikki yksityiskohdat tämän sielunliikkeistä ja elämästä. Hän uskoo hahmottavansa hetken tavalla, jolla nainen sen kokee. Mutta todellisuus on yhä vain jakautunut kahteen erilliseen reviiiriin. *"Heidän kehonsa, hänen ja naisen, olivat samassa linjassa, silmät olivat samassa linjassa. Mutta elokuva oli naisen, elokuva ja teatteri olivat naisen, eikä Leo ollut valmistautunut hämmennykseen."*⁴⁸ Leo ei pysty muodostamaan mielikuvaa "kuolleen syntyneestä" elokuvasta koska hänen kykynsä kuvitella minkälaisen vastaanoton se naiselta saa pettää äkkiä. Mies on ulkoistanut maailman vastaanottamisen tuntemattomalle ihmiselle; tehnyt itsestään toissijaisen tarkkailijan ja naisesta ensisijaisen katsojan.

Siksi Leo ei enää edes pyri katsomaan filmiä: hän vaipuu ajatuksiinsa ja tuudittautuu vahvistamaan teorioitaan naisen tarinasta, menneestä ja tulevasta. Vielä kerran hän vaeltaa naisen varjona kolmanteen teatteriin. *"Hän nousi liukuportaita ja meni saliin numero kolme. Nainen istui aika edessä penkkirivin päässä. Leo istui sinne mihin täydessä salissa mahtui ja yritti seurata naisen ajatuksia, yritti tuntea saman kuin hän."*⁴⁹ DeLillon tarinan päähenkilö ei ole empaattinen sanan varsinaisessa merkityksessä, sillä hän ei ole kyllin kokonainen ollakseen huomionsa kohteesta irrallinen, erillinen henkilö. On epäselvää, missä määrin eläytyminen lisää Leon ymmärrystä häntä ympäröivästä todellisuudesta, kun pienetkin hetket itsetietoisuutta ja tilannetajua sulautuvat miehen ajatuksia hallitsevaan vaihtoehtoiseen kertomukseen.

DeLillo kuvaa naiiviudessaan toimimatonta yritystä todeta toisen ihmisen tila tarkkailemalla tätä suoraan ja aivan läheltä. Kun jo

⁴⁸ DeLillo 2014, 299.

⁴⁹ Mt., 306.

edesmennyttä ihmistä kohti hakeudutaan tämän jälkeensä jättämän kuvan kautta, ollaan nopeasti todella epävakaalla maaperällä. Siksi hälytyskelloni alkavat soida joka kerta kun harhaudun uskomaan Seurat'n teosten tekevän taiteilijan omasta hahmosta läpinäkyvämmän. Yritän vastustaa päättelyketjujen näennäistä tiedonrakentelua ja samalla olen juuri sortumaisillani niiden houkuttelevaan helppouteen. Kulloisenkin Seurat'n piirustuksen kohdalla jään aprikoimaan sen tarjoamia vihjeitä tekijänsä elämistä tunteista ja tämän suhteesta maailmaan, tulematta koskaan mihinkään varmaan tulokseen. Luonnollisestikaan en voi tietää. Siis huopaan ja soudan.

Vaan tunne Seurat'n – vakavasti ajatellen fiktiivisen Seurat'n – läsnäolosta ei katoa järjen kieltämänä. Aavistus pysyy ja sen pakottamana arvuutteluni jatkuu, sillä tekijän potentiaalinen läsnäolo kuvassa pistää minut katsojana ottamaan hänen paikkansa, ja tuon aseman herättämistä tuntemuksista yritän refleksinomaisesti saada selkoa. Ratkaisuni on ollut yksinkertaisesti ottaa rehellinen loikka tiedottomasta arvailusta hivenen verran turvallisempaan tietoiseen spekulointiin. Hämäräperäisyyden sietäminen on auttanut muodostamaan kannan Seurat'n liitupiirrosten välittämän tiedon laajuudesta, vaikka ymmärrän etten voi varmuudella osua oikeaan – kiusallinen tosiasia, joka pysyttelee jokaisen päätelmäni kintereillä.

Olen alkanut uskoa, että Seurat'n valitsema piirustustapa kommunikoi monista aistimuksellisista asioista joista useat eivät liity näkemiseen. Lisäksi arvelen hänen korostaneen kynällään itse näkemisen ehtoja. Ensivaikutelma hänen kuvistaan ei sinänsä ole silmiinpistävän radikaali: tavanomaiseen tapaan niissä näytetään kohteen muoto ja kerrotaan jotain myös etäisyyksistä niin kuin ihmissilmä ne tavoittaa. Hyvin pitkällekin hajotetuista hahmoista voi vielä tunnistaa figuurin: vaalean möhkäleen kaari auttaa löytämään kuvasta kyhjöttävän kissan, geometrisen säntilliset pinnat yhdistyvät hellemekkoon puetun pikkutytön olemukseksi. Perspektiivi perustuu yhteisen havaintopisteeseen eikä sisällä yli-inhimillisiä piirteitä.

Mitä etäisyyksien erotteluun tulee, Seurat'lla on omaleimainen käsiala. Joskus hän kuvaa kohteita vaaleina ja loivakontrastisina vaikka ne olisivat paljon lähempänä kuvan etualaa kuin ilmaperspektiivin naturalistinen käyttö edellyttäisi. Tulee mieleen, että silloin kyseessä ei olekaan tavallinen ilmaperspektiivi, jonka ilmamassojen sinertävyys synnyttää. Se ei myöskään ole seurausta yksistään sateesta, ilmankosteudesta, autereesta tai huonepölystä joka on käynyt häivyttämään maisemaa. Seurat'n ilmaperspektiivi ei ole pelkästään ympäristön aiheuttamien objektiivisten näköesteiden tuotos. Jos niin olisi, ei mikään selittäisi sitä, miksi se esiintyy vastaavana myös sisätilojen kuvauksissa.

Pikemminkin kuin yhteydessä aineellisen maailman läpitukenemattomuuteen, on tämä visuaalinen puuroutuminen sidoksissa silmän kykyihin ylittää eri mittaisia etäisyyksiä. Etäisimmät hahmot ja paikat näkyvät pienimpinä, niiden osat sulavat kiinni toisiinsa. Silmän kohina sotkee ne paljon perinpohjaisemmin kuin verkkokalvon laajoina ja tukevina miehittävät etualan kohteet. Epävarmuus kasvaa sitä suuremmaksi mitä kauemmas katsomme. Kasvattaakseen kuvatilaa syvyyttä piirtäjä voisi jäljitellä näitä vaikutelmia eli riisua kuvan taustan kohteilta niiden erityispiirteitä.

Mutta kun yksityiskohtien määrä piirustuksen etualalla on valmiiksi vähäinen, ei sitä voi supistaa enää radikaalisti taustaa hahmotellessa. Seuraava ongelma on se, että yhtäläisen lakonisesti kuvatut kohde ja sen tausta ovat alttiita puristumaan samalle tasolle ja kiinni toisiinsa. Tämä täytyy estää luonnehtimalla niiden väliin jäävää näkymätöntä ilmaa, *tyhjyyttä*, jollakin tavalla. Aineetonta välimatkaa pitää turvottaa ja sakeuttaa niin kauan että se alkaa antaa merkkejä läsnäolostaan ja paljastaa oman luonteensa. Väline tässä työssä on piirrin, joka figuurin pintarakenteiden jäljittelystä vapautettuna saa itsenäisen luonteen.

Miten erilaiset kynänjäljen tekstuurit täyttävät tilan katsojan ja kuvan figuurin välillä Seurat'n piirustuksissa? Ensinnäkin hyvin



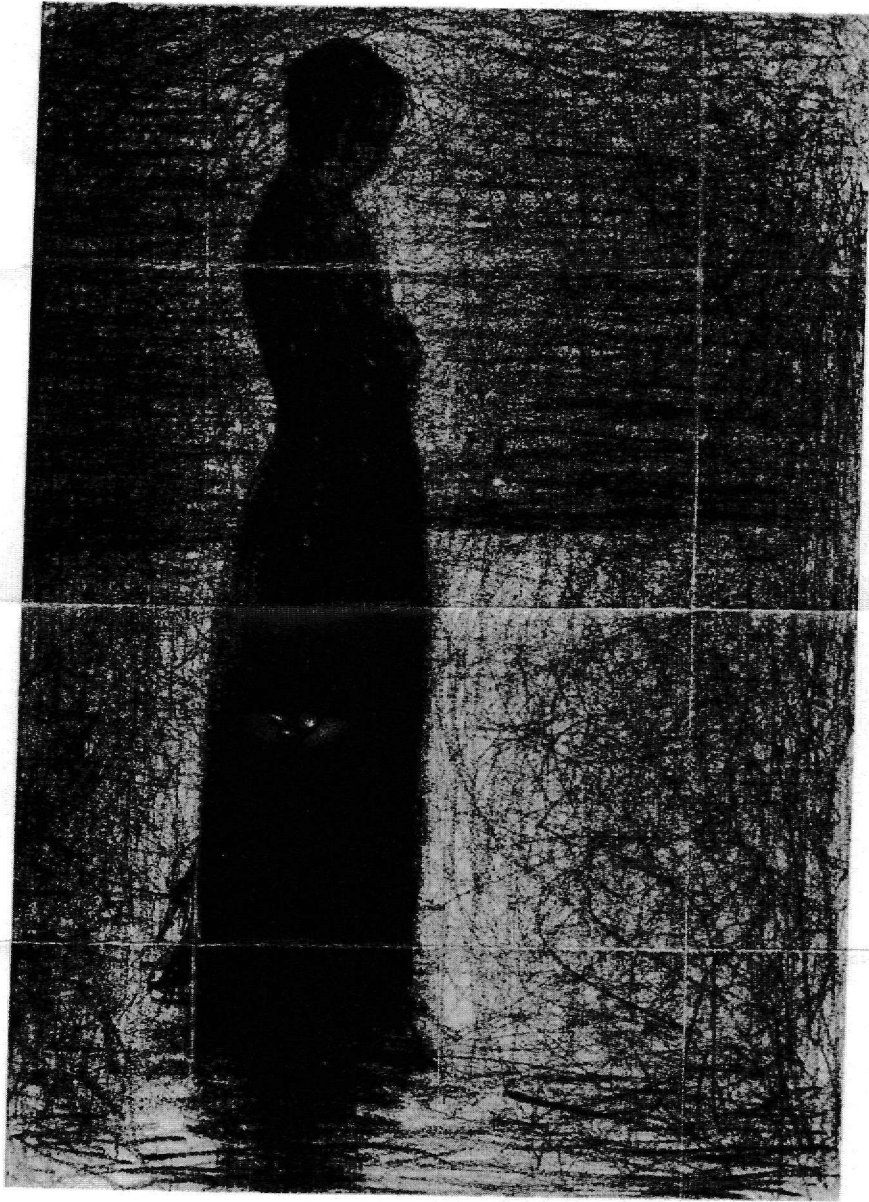
18.

tasaiseksi väritetyt pinnat ja sumeat reunat eivät viesti vain himmeästä valaistuksesta. Ne saavat kohteet myös loittonemaan katsojasta, koska selväpiirteisyyden ja yksityiskohtien puute yhdistyy luonnollisessakin maisemassa asioihin jotka ovat kaukana. Ehkä *La Pêcheuse à la ligne* (1884) ei näyttäisi niin voimakkaasti rajatulta ja siinä ongenvapaa pitelevä ihmishahmo niin etäiseltä jos tämän vaatetuksesta tai hatun alta näkyvästä kasvojen alaosasta erottuisi enemmän yksityiskohtia. Nyt kuva on kuin osasuurennos aurinkoisesta valokuvasta, jonka taustalta löydetty siluetti on sitä venyttämältä yritetty saada paljastamaan itsestään enemmän. Hahmo on kuitenkin tavoittamattomissa, yhtä kaukana kuin ennenkin.

Saman työn oikean laidan ylemmästä osasta löytyy vaaleanharmaata pintaa, jonka seassa erottuu hentoa poikkisuuntaista viivoitusta. Juovat ilmaisevat veden pinnan hienoisen liikkeen samaan tapaan kuin oikeassa alanurkasta onkijan jalkojen juuresta tavattavat, ympäriinsä sojottavat viivansäkkyrät kertovat että rinne jolla nainen seisoo, kasvaa ruohoa. Paljon oudompia ja arvoituksellisempia ovat hienon hienot merkinnät hahmon vasemmalla puolella, vavan alapuolella, harmaan ja värittämättömän alueen sulautumalinjalla. Siellä joka suuntaan risteilevät satunnaiset viivanpätkät kukoistavat ilman yhteyttä mihinkään ilmeisen konkreettiseen. Ne ovat selittämättömiä, mutta piirretty osaksi kuvaa.

Hyvin saman oloinen (joskin tulkitsemattomampi) asetelma toistuu teoksessa *Femme debout, la tête nue* (n.1882). Pitkin tämänkin piirroksen pintaa risteilee sekarytmisin liikkein pirstoteltuja liidunjälkiä. Mikä on niiden merkitys? Toisaalta ne tummentavat valtaamiaan pintoja, eli siis vaikuttavat kuvan valööriin. Samansukuiset viivastot kuorruttavat monia hänen kuvistaan. Mutta onhan sillekin oltava syynsä että Seurat on tehnyt viivat näkyväksi osaksi pintaa eikä ole kutonut niistä hienosyisempää punosta. Jokin erityinen tarkoitusperä lienee perustellut niiden käytön.

Mihin viivat osoittavat, mitä niillä piirretään? Mihin paikkaan



19.

kuvan sisäisessä tilassa ne paikantuvat ja *mitä siellä on?* Tulkitsen että kuvauksen kohteena on tila itsestään: vain välillisesti havaittava alue näkyvien kohteiden välissä, kappaleita ympäröivä negatiivinen sfääri. Täysin tyhjä se ei ole – ilma, joka maapallolla sulkee kaiken sisäänsä, on suunnattomasti paljon enemmän kuin ei-mikään. Kuulostaa ehkä vähäpätöiseltä, että Seurat'n voi tulkita piirtäneen ilman mukaan piirustuksiinsa, mutta väitän että se on yksi niiden suurenmoisimmista ja omaperäisimmistä piirteistä. Hänen voi ajatella sisällyttäneen kuviinsa systemaattisesti kaiken, mitä kunkin näkymän piiriin sulkeutuu.

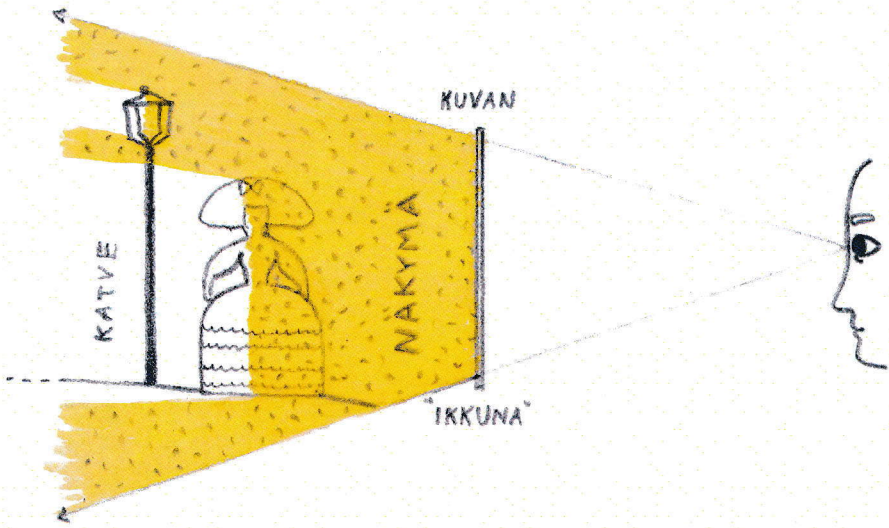
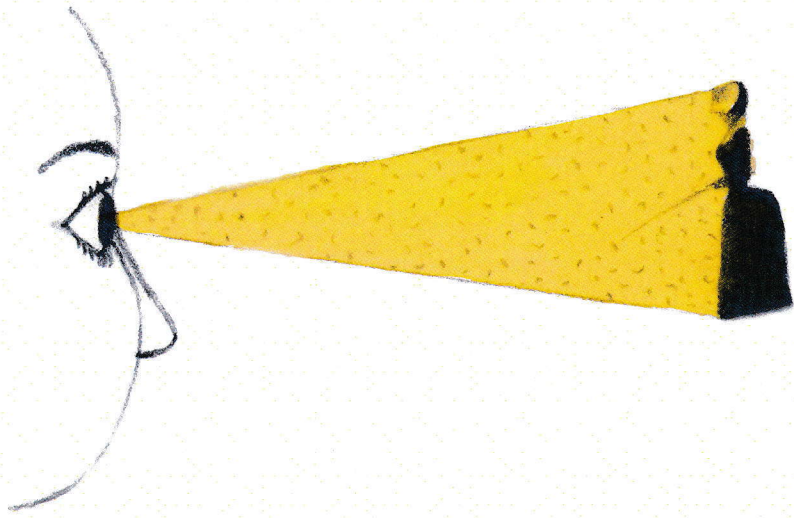
Oikeastaan Seurat'n piirustusten pinnan täyttävien viivojen ei tarvitse erottua toisistaan palvellakseen tätä "syvähavainnon" päämäärää. Höttöisinkin jäljin kuorrutetut pinnat saavat kuvatilaan kehitetyn ilman väreilemään näkyvästi. Jo aiemmin tekstissäni tarkasteleman piirustus pohjan röpeläisyys tukee siis kahtalaista tehtävää: se tekee niissä näkyväksi sekä silmän kohinan että läpinäkyvien ilmassojen aistittavan läsnäolon. Myös suloisen pehmyt, tekstuuriltaan liki kauttaaltaan vaahtomainen *Femme lissant* on kirjaimellisesti ilmava. Kuvan täyteläisyys tuntuu osoittavan tilan konkreettista täyteyttä.

Ilma ansaitsee piirtäjältä saamansa huomion kaikin tavoin, niin etäisyyden täytteenä kuin aineena itsessäänkin. Ehyt tila ei synny pelkkää perspektiiviä käyttämällä vaikka se olisi kuinka johdonmukainen. Vasta ilman onnistunut kuvaaminen täyttää figuurien välisen tyhjän onkalon; vailla ilmaa kuva on ontto. Jos kuvan ytimessä on tyhjiö, saapuu siihen luotu katse kohteen luo kulkematta ensin halki tilan jonka perukoilla se sijaitsee: tapahtuu siis suora hyppy kohti figuurin puhdasta ideaa. Tällöin kuvassa esiintyvien asioiden kuviteltavissa oleva fyysinen yhteys toisiinsa jää hataraksi. Kaasumassat voivat olla koko tilaa määrittävä tekijä joka sitoo sen kaikki osat yhteen, luo ne olosuhteet, jotka vallitsevat kaikkialla kuvan sisässä.

Rekvisiitan sommittelu ei vielä tee atmosfääriä. Myös hätkähdyttävä

tai tunteellinen aihe voi saada niin asiallisen käsittelyn että kuvasta tulee ilmoituksenomainen, kuin neutraali havainnekaavio. Ilmalla on suuri rooli eläytymisen edistämässä ja kaiken häilyväisyyden välittämässä. Ilma tuo piirrettyyn tilaan luonnollisen tunnun valotilanteen hetkellisyydestä – siis maailman jatkuvasta liikkeestä. Seurat'n piirustuksissa sen läsnäolo tuntuu hyvin oleelliselta: jos ilma olisi jätetty määrittelemättä, puuttuisi kuvista yhteys tuntevan kehon ja silmien yhdessä tallentamiin vaikutelmiin. Valon siroaminen tietyllä tavalla käy yksin sen kanssa millaista ilma on hengittää, tiettyyn tapaan liikehtivä tuuli saapuu oikeanlaisen ilmanpaineen rintaman myötä. Lämmin ja kylmä ilma näyttäytyvät Seurat'n kuvissa erilaisina koska piirtäen on mahdollista osoittaa kappaleiden väliin jäävän tilan paino, liike, kireys, sakeus tai väljyys, sen hitaus tai ketteryys, sen kivulias tai nautinnollinen tuntu. Joskus yksi kangastus tai hienoinen väreily pystyy herättämään assosiaation kaikesta muustakin mitä kuumuus tuo mukanaan. Märkä, kylmä ja liikkumaton talvitaivas on toisenlainen, ja sen alla aika on toisenlaista aikaa.

Näen kaikkea tätä Seurat'n liidun jättämissä jäljissä, eikä se vaadi minulta minkäänlaisia ponnisteluja – niin kuvailevia ja johdonmukaisia hänen kädenliikkeistään ryöpynneet viivansa ovat. Ne sotkeentuvat toisiinsa lyhyinä kuin paperimassan kuidut tai pitkinä kuin villavan takun yksittäiset karvat. Muodot ovat toisaalla kaarevia ja taipuisia, toisaalla käppyräisiä ja rikkoutuneita. Kaikki näistä huopuneista viivastoista löytyvät tiheyden, tummuuden, vauhdin ja suunnan variaatiot huokuvat vakaata tahtoa tehdä selväksi erot yhden ja toisen asian välillä. Paljon niiden intuitionvaraista tulkitsemista vaikeampi teko olisi yritys pidättäytyä näkemästä niissä mitään tulkittavaa.



20.

XI

Kuvan konkreettinen pinta ja kuvainnolliset syvyydet ovat kiinni toisissaan. Niihin kohdistuvat tavoitteet sekoittuvat helposti keskenään. Merkityksettömien merkkien pinnan läpi piirtäjä näkee kohteensa syntymän – ihmekos tuo että hänen on vaikea pitää pintansa ja jatkaa kynänsä kuljettamista suunnittelemallaan tavalla.

Näennäisen sattumanvaraisesta kulustaan huolimatta Seurat'n jäljet ovat kurinalaisia ja laajemmassa mittakaavassa säännönmukaisia. Toistuessaan uudelleen ja uudelleen piirtimen yllätykselliset sinkoilut pitkin paperia luopuvat yksilöllisyydestään harmonisen kokonaisuuden hyväksi. Nämä viivat lukeutuvat aina osaksi jotakin esittävää kokonaisuutta. Siksi ne eivät millään muotoa ole ylimääräistä koristelua. Tietysti liidun jättämät merkit paperilla ovat itsessään huomiota herättäviä: niillä on itseellisydessään melkein ornamentin aura. Viivat näyttävät siltä kuin ne voisivat olla olemassa samankaltaisina niin keskuudessaan pülevän figuurin kera kuin ilman sitä.

Niin Seurat kuin hänen aikalaisensakin olivat hyvin tietoisia tavasta, jolla kuvan muodostavat jäljet olivat alkaneet ottaa täysin itsenäisen aseman hänen ja hänen seuraajiensa teoksissa sen ohella että ne edelleen palvelivat kohteen kuvaamiseen tarvittavina merkkeinä. Jodi Hauptmanin mukaan Seurat'n taiteilijatoveri Charles Angrand (1854–1926) tunsi Seurat'n ilmeisimpien kiinnostuksenkohteiden, näön ja optisuuden, rinnalla myös taiteilijan teostensa taktiillisuudelle ja aineelliselle olemukselle osoittaman tarkan huomion.⁵⁰ Seurat'n teosten materiaalisuus, tuo kuvan muodostavien jälkien itsenäisyys hänen töissään, saa estetiikkaan ja taidehistoriaan erikoistuneen filosofi Hubert Damischin hahmottamaan Seurat'n jopa

⁵⁰ Hauptman 2007, 11.

taidehistoriallisena vedenjakajana, modernin taiteen eräiden pyrkimysten pioneerina. Hän kirjoittaa tämän teoksia käsittelevässä esseessään *Polka Dots and Moonbeams* seuraavaa:

"Starting with Seurat, modern art was to put an end to the game of hide-and-seek between the overt materiality of the method and the masks, the iconographic or poetic faded finery that dissimulated what was at stake in its apparent technicity."

"Seurat'sta lähtien moderni taide oli tekevä lopun siitä kuurupöilosta, jonka keskinäiset osapuolet olivat olleet välineen avoin aineellisuus sekä sen naamio; ne haalistuneet ikonografiset tai runolliset hepenet, jotka kätkivät sen, mitä taiteen ilmeisessä muodollisuudessa oli vaakalaudalla."⁵¹

Damischin historiakäsitykseen sisältynee annos edistysuskoa, ainakin mitä estetiikan asioihin tulee. Rivien välistä kuulua aavistuksenomaisesti ajatus siitä, että merkkien ja jälkien esiinmarssi esittävyiden verhon takaa oli väistämätön heti kun sen mahdollisuus oli kerran heitetty ilmaan. Sama "tosiasiallisen" tilanteen tiedostaminen olisi myös kehityksen juurruttavana mekanismina pitävä vastaisuudessakin huolen siitä, etteivät kuninkaan väärät vaatteet (kuten ikonografia) enää olisi puheenaiheena, vaan huomio kiinnittyisi aiemman ristiriidan alisteisen osapuoleen, kuvataiteen "avoimeen aineellisuuteen".

En ole lainkaan halukas arvottamaan Seurat'n toimintaa edistyksen näkökulmasta. Ensinnäkin edistyksen määrittäminen näyttäytyy tässä

⁵¹ Damisch 2007, 119–120. Oletettavasti Damisch on kirjoittanut tekstinsä ranskaksi.

Käännöksessä esiintyvä sana "technicity" ei oikeastaan ole englantia, mutta viitanee siihen, että alkuperäinen ranskankielinen termi on ollut "technicité" (tekniisyys, muodollisuus, muoto-seikat jne.) Täsmällisempi käännös olisi "technicality". Jää hieman tulkinnanvaraiseksi, onko Damischin hakema täsmällinen merkitys liittynyt enemmän teoksen kokonaisuuden muodollisuuteen vai sen fyysisen valmistusmetodin tekniseen puoleen.

erittäin ongelmallisena, ja toisekseen ajattelen yksittäisten taiteilijoiden pikemminkin oirehtivan yhteiskunnan muutosten mukaisesti kuin toimivan ammattinsa kautta muutoksen alkuunpanijoina edes omallakaan sarallaan. Selvää kuitenkin on, että Seurat'n töissä näkyy 1800-luvun loppupuoliskolla tapahtunut taiteen paradigman yleinen muutos. Sen myötä tietoisuus teosten olemuksesta jakautui tasaisemmin niiden kuva-aiheen ja itse käsinkosketeltavan taidesineen välille. Katseet alkoivat kohdistua tasoon, jolla merkit olivat aina eläneet omaa elämäänsä.

Myöhemmin esseessään Damisch pohtii ensisijaisesti Seurat'n maalausten kautta tämän kädenjälkeä ja sitä, voisiko taiteilijan tapaa luoda esittäviä kuvia eritellä kielitieteen termein. Hän tuumii kaksoisjäsennyksen ("*double articulation*") periaatteen sovellettavuutta kuvallisessa esittämisessä. Olisiko ajateltavissa, että yksittäinen piirtimen jättämä merkki vastaa foneemia (eli kielen pienintä osasta, merkityksetöntä äänteellistä yksikköä), ja niistä koostuvat muodot sekä figuurit vastaavat foneemeista koostuvia morfeemeja (jotka ovat kielen pienimpiä merkitystä kantavia yksikköjä)?⁵² Ajatus tarjoaa mielestäni kätevän työkalun Seurat'n taiteen tarkasteluun. Hänen piirustustensa analyysin hajottaminen näin käsitteellisiin termeihin on tehokasta, koska se auttaa tunnistamaan hänen käyttämiensä merkkien keskenäisiä eroja. Eroavaisuudet koskevat sitä, ovatko merkit kulloisessakin tilanteessa suoran aistimuksen *vai* ymmärtävän havainnon paljastavia jälkiä.

Seurat'n merkit ovat itsenäisiä: kuten piirustus- ja maalausjälkien kohdalla asian laita usein on, ei näillä jäljillä sinänsä – ei alkutekijöissään tai myöskään yhteen kasattuna suurempina kokonaisuuksina – ole suoraa yhteyttä kuvauksen kohteeseen. Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että suurinkaan kuvallisen artikulaation tarkkuus, näköisyys, ei itse asiassa yhdistä kuvausta kohteeseen

52 Mt., 122.

todenperäisemmin sitein kuin kömpelömpi kommunikaatioyritys. Korkeintaan tunnistettavuuden taso ei auta saavuttamaan sen todempaa, todistusvoimaisempaa tai konkreettisempaa suhdetta olemassa olevaan kohteeseen, kuvassa esitetyn figuurin malliin, kuin edes kommunikaatioyrityksen täydellinen puute. Koiran ja koirasta tehdyn piirroksen välillä ei vallitse minkäänlaista kausaliteettia: piirroksen ja sen kuvaaman asian välillä ei *de facto* ole yhteyttä, niissä ei ole *samaa asiaa*.

Kuitenkin voidaan puhua artikulaatiosta ja tunnistettavuudesta. Arkipuheen ulkopuolella olisi tarkempaa puhua *havainnon* artikulaatiosta ja tunnistettavuudesta sen sijaan että väitetään paremmin perustelematta esimerkiksi piirroksen ilmentävän hyvin kohdettaan (ikään kuin koirasta olisi tehty laadukas muotti ja oiva valos). Koska indeksisyys kohteen suhteen on ominaisuus, joka käsin tehdyistä figuratiivisista kuvista usein tyystin puuttuu, eivät nämä kuvat viittaa suoraan esittämäänsä kohteeseen vaan tekijänsä mieleen. Merkkien piirteet kertovat silloin käsittämisestä; sen tavasta ja lopputuloksista. Piirustuksessahan yleensä jokainen jälki kertoo yhdestä erillisestä havaitsemisen, tiedostamisen ja huomioimisen tapahtumasta.

Palataanpa Seurat'n ihmishahmojen kasvottomuuteen josta jo aiemmin mainitsin. Ilmeet on häivytetty piirustuksista oikeastaan lähes kokonaan. Samalla myös selvät yksilölliset piirteet puuttuvat ja monasti kaikki naaman peruspiirteet ylipäättään loistavat poissolollaan. Mutta näyttävätkö kasvot koskaan poispyyhityiltä? Puuttuvatko ne, onko niiden kohdalla tyhjä aukko? Hyvin harvoin – useimmiten kasvopiirteet ovat ainoastaan pelkistetyt samalle tarkkuudelle kuin muut vastaavan kokoiset yksityiskohdat kuvassa. Seurat'lla ei ole tiettyä vakioloitonnusta, ja kuitenkin yksittäisen piirroksen sisällä hän näyttää jakaneen tasaisesti huomiota kaikkien kuvan osien välille. Suilla ja silmillä ei ole erityistä etuoikeutta tulla nähdyiksi, eivätkä ilmeet saa osakseen sellaista huolenpitoa joka ei koskisi kaikkea koko näkymän

sisällä.

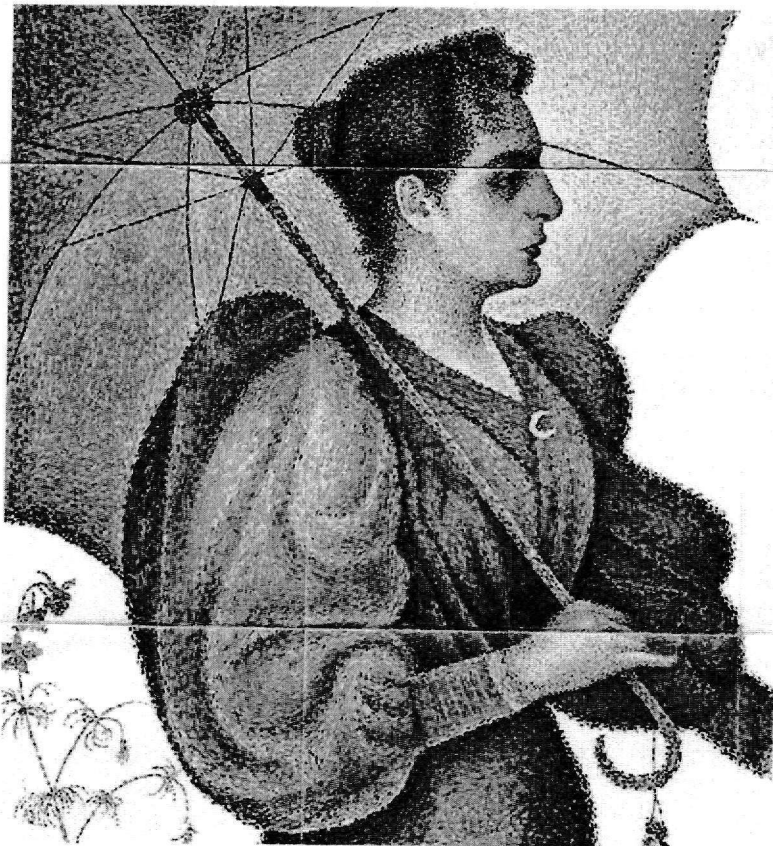
Tässä Seurat näyttäisi tehneen periaatepäätöksen, jota hän on sitten pystynyt noudattamaan todella johdonmukaisesti. Piirtäjänä tunnen kasvojen petollisen houkuttelevuuden, ja minun onkin nostettava hattua tavalle jolla taiteilija hallinnut tyyliään valvomalla jok'ikistä sitä määrittelevää viivaa paperin pinnalla. Hahmojen kasvottomuus nimittäin toteutuu niin täydellisenä koska se syntyy yksittäisten merkkien tasolla. On kenties paradoksaalistakin, että vaikka useimpien Seurat'n piirrosten kuva-aiheena on ihmiselämä, usein yksin yksilöiden kautta esitettynä, ei piirtäjä ole antanut ihmisen hahmolle visuaalista erityisasemaa: ihmiset ovat sekä huomion kohde että kappaleita muiden joukossa. Kuvaa rakentavat jäljet eivät ilman erityistä syytä poikkea reitiltään kun ne pyyhäلتävät ylitse alueen, jolla ihmisfiguuri sijaitsee. Henkilöhahmojen sekä niiden vaatteiden ja ympäristön tekstuurit ovat samoja: vain valöörit nostavat ne esiin taustastaan.

Vaikka joissakin Seurat'n piirroksissa ja erityisesti maalauksissa kappaleiden rajoilla näkyy jänteviä ääri viivoja, antaa hän teosten pinnan useimmiten noudattaa omaa logikkaansa. Kuvan sisäiset suunnat eli esimerkiksi kappaleiden pinnanmuodot tai tasojen kallistuskulmat ja kuvapinnan "foneemiseen" ulottuvuuteen kuuluva merkkien itsenäinen rytmikka eivät sotkeudu toisiinsa kuin harvoin. Pyrkimyksessään värien optiseen sekoittamiseen Seurat'n ja hänen divisionistiveriensä oli pakko rakentaa kuvapinta pienistä tai pienehköistä, erillisistä yksiköistä. Tämä irrallisiin merkkeihin hajottamisen jälkeen kuvan rytmikan sommittelu saattoi edetä kahta reittiä: taiteilijan käsi joko kulkisi yli pinnan ottamatta kantaa kuvatilaa sisältöön, tai sitten se omaksuisi tuohon sisältöön reagoivan asenteen.

Divisionistisen kuvan järjestelmässä jokaisen yksikön ensisijainen tehtävä on yksinkertaisimmillaan ilmentää ainoastaan valoa ja väriä. Jos mitään ei lisätä, on jälkien järjestäytyminen teoksen pinnassa säännöllistä. Puhdasoppinen lisäsääntö voisi olla se, että pisteiden tulee

olla keskenään saman kokoisia. Henry van Velden (1863–1957) maalaus *La Femme à la fenêtre* (1889) on harvinainen malliesimerkki. Useimpien divisionistien ja muiden postimpressionistien aikaansaamien teosten kohdalla täsmällisen järjestyksen noudattaminen jäi utopiaksi (siis mikäli sitä tavoiteltiin ensinkään). Homogeenisen ”pilkutuksen” sijaan varsin monissa töissä vallitsee sekamuotoinen, muuttuvainen ja mukautuva rytmi. Esimerkiksi Paul Signacin (1863–1935) maalauksen *Femme à l'ombrelle. Opus 243* (1893) pinnan jäljet on valjastettu tukemaan puhvihihan kaarevia muotoja ja auringonvarjon varren suoraa linjaa.

Eri tekijöiden teoksia tarkastellessani olen kuitenkin huomannut Seurat'n onnistuneen siinä missä moni muu ei onnistunut yhtä täsmällisesti: hän pystyi tekemään ihmisestä visuaalisesti *ei-erityisen*. Seurat osasi piirustuksissaan olla tekemättä myönnytyksiä ihmisen hahmolle. Siinä asia, johon ei monen taiteilijan itsehillintä näytä riittäneen. Seurat'n *conté crayon* ei pysähdy palvomaan ruumiinmuotoja. Motivoi hänen työtään sitten katukivetyks tai vaalea poski, sen laatu ei muutu. Oleellista on se, ettei kyseinen ratkaisu sysää ihmistä pois kuvien keskiöstä: Georges Seurat'n ei yksinkertaisesti tarvinnut luopua pintaa ja jälkeä koskevista periaatteistaan voidakseen piirtää esiin ihmiselle antamansa erityisarvon. Tämän oppiminen hänen töidensä ihailun kautta on minulle mieluinen saavutus. Katseen alla ihmisen ei tarvitse olla erityinen ollakseen merkittävä. Jos katsoja tavoittaa inhimillisyyden luonnostaan, ei hänen havaintoaan tarvitse ohjata. Aistimuksen alulle paneminen riittää.



21.



102.

22.

XII

Minkälaisia uusia tehtäviä piirtäjällä on edessään kun hän pyrkii kuvaamaan vain sen minkä näkee? Yritykset päästä tuttavallisiin väleihin valon ja pimeyden kanssa saattavat hänet vuoroin itsepetoksen, vuoroin nöyryyden ja hämmennyksen valtaan. Malli ja sen kuva selättävät piirtäjän moninkertaisesti helpommin kuin päinvastoin. Onneksi "taiteellisten vapauksien" ottamisen avulla sivuaskel laveammalle polulle on aina mahdollinen.

Olen katsellut kipsisiä päitä jotka malleinaan Ateneumin opiskelijat piirsivät, ja ajatellut että niiden valkoisuus on ansa. Kipsit ovat selkeitä, mutta eivät pelkistettyjä kuten ensikatsomalta luulee: muuntelematon valkeus saa uskomaan niissä olevan yksinkertaisuutta jota niissä ei sittenkään ole. Valosten valkoisuus on vain naamioväri, yksinkertaisuuden ideaa pinnallisesti jäljittelevä kuosi joka ei kerro totuudesta mitään. Näiden kipsien piirtäminen ei ole yksinkertainen tehtävä. Omin silmin kykenen pinnistellenkin näkemään kipsi-ihmisten pinnalle lankevista valoista ja varjoista vain karkean havaintoasteikkoni mukaisen valikoiman valkoisia ja harmaita. Tätä todellista valööritilannetta tarkastellessa itse valöörin ideasta, vallitsevan valon absoluuttisista suhteista, paljastuu jotakin pahaenteistä.

Välimatkaa valosta varjoon voi pilkkoa loppumattomiin, ja on väistämätöntä, että varjojen täsmällistä olomuotoa tavoitellessa on aina loppu viimeksi pakko antaa periksi niiden äärettömyyden edessä ja luovuttaa. Sillä kunkin harmaan rinnalla on toinen ja niiden likistyksissä jokin kolmas välimuoto, kolmansien välissä neljäs ja niin edelleen. Tämän tähden muistoni saamastani piirustuksenopetuksesta ovat sekavia ja kauhunsekaisia, mitä havainnosta piirtämiseen tulee. Havainnosta piirtäminen oli astumista suoraan painajaiseen, koska väistämättömän epäonnistumisen kruunasi eräänlainen abstrakti

agorafobia: kammo, joka kohdistui määrättömien, rikkumattomina liukumina toisiinsa sulautuvien harmaiden muodostamiin kenttiin. Mallista tehtyistä valööritutkielmista tuntui olevan tarkoitus saada aina vain tarkempia, niin kuin luvuista tulee kuumehoureessa suurempia ja suurempia.

Alkuun se riepui minua, sitten se alkoi pelottaa, sillä tahtomattankin vertasin piirroksen hiomista havaintoa vastaavaksi yritykseen vetää köysi vaakasuunnassa suoraksi kun sen keskelle on ripustettu punnus. Kuta enemmän köysi ojentuu, sitä suuremmaksi jännitys köydessä kasvaa, ja punnuksen nostaminen köyden päiden tasolle on lopulta mahdotonta koska köyden suoristamiseksi vaadittava voima kasvaa samalla vastaavasti, aina äärettömään asti.

Piirustustaidon tavoitteluun kuuluu osaltaan se, että havaintojen tarkentuessa piirtäjä ohjautuu yhä tarkemmin havaitsemaan keskeneräisen piirustuksensa puutteet. Havainto – jota voi paeta ainoastaan ottamalla taiteellisia vapauksia – on vainolainen, jota on rehellisyyden nimissä pakko noudattaa mikäli sen järjestelmälliseen noudattamiseen on kerran päättänyt pyrkiä. Siksi havainnon arvioimisen jalostamiseen tarkoitettut keinot kuuluvat piirtäjien opetusohjelmaan. Mutta niihin sisältyy harvoin liennytyksiä jotka ottaisivat huomioon sen, että rehellisyyden tavoittelu piirustuksessa voi alkaa muistuttaa eettistä kilvoittelua ja johtaa samanlaiseen pattitilanteeseen ja lamauttavaan pahanolontunteeseen kuin visainen moraalidilemma.

Useampikin opettajistani on pyrkinyt edistämään *havainnon arvioimisen jalostamisen* periaatetta, mutta neuvonut minua samalla itse asiassa astumaan kohti piirustuksen lopullista tuhoa kehottaessaan katsomaan sitä silmiä siristäen (tuolloin kuvan vajavaisuus tulee väistämättä näkyviin kun sekä musta että valkea ääripää kohoavat yhä esiin mutta muut valot ja varjot rapistuvat). Mallia katsotaan siristäen jotta sen muodoista löydettäisiin kaikkein oleellisimmat. Piirustusta puoliksi suljettujen silmien takaa katsominen taas auttaa jäljittämään

siitä venytyt kontrastit, ylilyönnit ja raa'at yksinkertaistukset. Tämä pakottaa jatkamaan työtä, etsimään lisää keskiharmaita ja rakentamaan hillittyjä siirtymiä. Valööreja voi aina syventää, muotoja kaivaa esiin piirustuksen kaksiulotteisuudesta, vaan on hyväksyttävä sekin että silmäluomiaan siristää vastaavasti yhä tiukemmin suppuun. Piirustus on joka tapauksessa katoava kun silmät lopulta sulkeutuvat.

Eräs viehättävimpiä tuntemistani valöörin piirtämisen nikseistä on se, että valon eri asteille kirkkauden ja pimeyden välissä annetaan tilaa merkitsemällä syvimät varjot mustalla ja jättämällä paperi valkeaksi huippuvalon osalta. Näin vältetään jo alkujaankin malliksi otetun näkymän valoarvojen tarkalta mittailulta. Mutta tämänkin operaation jälkeen piirtäjä joutuu etsimään havainnostaan kaiken muun mitä mustan ja valkoisen välille jää. Piirroksensa valöörit päätyy sittenkin asettelemaan suhteelliseen järjestykseen, nyt vain uudessa järjestelmässä.

Tummien varjojen tekeminen piirroksessa mustaksi ja kirkkaimmassa valossa olevien kohteiden esittäminen valkoisina voi lähinnä kasvattaa valöörikontrasteja siitä, miten ne luonnollisessa näkymässä havaittuna vallitsevat. Kontrastisuhteet säilyvät sellaisenaan vain mikäli ne todella ovat niin äärimmäiset että sulkevat sisäänsä jo valmiiksi sekä täydellisen pimeyden että kaiken valon itsestään pois heijastavan pinnan valoisuuden. Jos kasvaneen kontrastisuuden jättämästä vaikutelmasta ei tahdo silmiinpistävää, täytyy sitä tasoitella ottamalla – taas – taiteellisia vapauksia.

Piirtämisen on mahdollista olla rakastavaa tavoittelua, kokemuksen tapailua, sen olemuksen etsimistä. Mutta valöörien tähden piirtäjä on kuitenkin vailla päämäärää, sillä piirtämällä kohteensa luokse kulkee puoli matkaa, sitten taas puolet jäljelle jääneestä matkasta, ja taas puolet. Pääsemättä koskaan pysähtymään, pääsemättä koskaan perille, mutta ollen koko ajan liikkeessä piirtäjä etenee kohden pistettä josta käsin hänen voi sanoa lähestyvän alati. Jokaisen välimatkan puolitus tuo maailmaan lisää tilaa, sillä pienin havaittu mitta lyhenee ja mahtuu

yhä useampina moninkertoina jakamaan kaikki edelliset etäisyydet entistä pienemmiksi yksiköiksi. Jokaisen havainnon eriytyminen useammaksi johtaa uusien, pilkottavien kohteiden löytymiseen.

Piirtäjän maailma on kuin kiviä jauhamassa toisiaan hiekaksi, hiekkaa hiertymässä pölyksi. Maailma sulaa silmissä niin hienojakoiseksi ja monisyiseksi ettei siihen ehdi tarrautua. Piirtäjän kohde on fraktaali jolla voi olla nimi mutta jonka toisissaan uudelleen ja uudelleen toisintuvat rakenteet syntyvät nopeammin kuin nimiä, merkityksiä tai ymmärrystä voi kehittyä. Kaikki on äärettömän monien yksityiskohtien peitossa, yksityiskohtia on rajattomasti. Piirtäjä ei voi merkitä muistiin tuota kaikkea. Hänen on pakko pysäyttää yksityiskohtien sikiäminen ja uskaltaa antautua tekemään yleistyksiä. Silloin hänen täytyy osoittaa tietävänsä missä eri kohteiden välinen raja kulkee.

Ääri viivoja ei ole olemassa. Niiden olemassaolo ihmismielessä on rajapintojen havaitsemista uuteen muotoon puettuna. Tuo käsite on saatu pelkistämällä havainto toisensa kohtaavista pinnoista pelkäksi kohtaamisen muodostamaksi kuvioksi. Joksikin, joka ei oikeasti ole siellä. Ääri viiva on olemattoman negatiivi, näkyvä ei-mikään. Katsoja tunnistaa ääri viivoissa kasvot heti, sillä hän olettaa niiden merkitsevän rajoja sisä- ja ulkopuolen kohdatessa eikä taipuisan viivan kulkua tyhjiössä. Oleellista ei ole viiva sinänsä vaan se tieto joksi se voidaan purkaa. Ääri viivalla piirtämisen ja digitaalisen tiedonvälityksen välillä on suora analogia. Jälkimmäinen kukoistaa juurikin sen varassa, että informaatio voidaan pakata. Molemmissa hävikin hallitseminen on merkittävää. Tiivistämisen hyöty riippuu siitä mitä tietoa tiivistettäessä kenties menetetään, ja mitä purettu pakkaus pystyy välittämään alkuperäisestä. Toisin tavoin kertomisen pitää tavoittaa alkuperäinen kertomus.

Rajapintojen ilmiantaminen kuvassa ilman ääri viivoja ei ole järin taloudellista: se vaatii luonnehtimaan rajojen seutuvilla tapahtuvien asioiden olemusta. Joskus mukaan täytyy lukea siirtymiä pitkältä,

joskus lyhyeltä matkalta. Tämä on harmaata aluetta. On ihmisen taakka havaita vaihtelun luomat jännitteet aina epäolennaisuuteen asti. Harmaus on ikuisesti avoin kysymys, sillä kaikki mikä on harmaata, on pysyvästi elossa. Hämärät ja harmaat syntyvät vertailussa toisiaan vasten. Näkö on turhan innoissaan pienimmistäkin eroista rinnakkaisten vyöhykkeiden välillä: valon ja pimeyden kohtaamisen karikatyyri tuntuu toteutuvan kaikkialla. Vuoronperään tarkasteltuna samaan näkymään ahtautuneet valot ja varjot kaatuvat toistensa syliin. Varjon synnyttämä vaaleus on kovin tummaa toisaalla. Absoluuttinen valööri on neurologisesti mahdoton, koska näkö ei synny mittaamalla vaan vertaillen.⁵³

Piirtäjän on valehdeltava kohteensa suhteen niin, että syntyy sopusointu sekä kaikkien tummien pintojen kesken että kaikkien vaaleiden alueiden välillä. Valo ja varjo eivät ole mustasukkaisia toisistaan, mutta lähekkäisten valöörien keskinäinen kateus saa kuvan sortumaan ja lyö sen lommolle, tuhoaa sen kiinteyden. Piirtäjän on perusteltava itselleen ja koko maailmalle, miksi kappaleen varjoisan puolen taustalla on sama valööri kuin itse kappaleen valaistulla sivulla, kun samalla kappaleen varjopuoli on yhtä tumma kuin sen valaistun sivun takainen tausta. Niin kuin kaikki valot ja varjot jäsenyisivät toistensa pareiksi suuren suunnitelman mukaisesti...

Jos totuutta on valmis hieman venyttämään ja taiteelliset vapaudet houkuttelevat, voi ristiriitaisten kontrastien voimaa pyrkiä tavoittelemaan samassa kuvassa. Piirtäjän tulee kuitenkin tietää voivansa imitoida sekä häikäistyneen että hämärään sopeutuneen silmän saavutuksia yhdessä yhtenäisessä hetkessä ilmenevänä piirustuksena vain vallitsevaa tilannetta vastaan. Se auttaa häntä näkemään, että useimpiin kuviin tulee anakronismeja; kahden tai useamman ajan ristikuva. Pidättyväisessäkin mallin tarkastelussa voitolle uhkaa aina päästä jokin virhe, ja sen älyllisesti epärehellinen

⁵³ Kts. Arnkil 2007, luvut *Näkeminen ja värit*, *Kontrasti – värien rinnastaminen*, *Valaistus ja värit*, *Värisoinnutus – harmonia ja disharmonia* sekä *Muuttuva ja muuttumaton väri*.

korjausyritys vie piirroksen petoskierteeseen. Havaittu varjo piirretään innostuneesti, mutta sitä on pakko ronkkia taustan löytyessä. Vaaleat heijastukset heittovarjon alueella näyttävät itsevalaisevilta meduusoilta, koska piirtäjän on vaikea hyväksyä sitä miten tummiksi ne on tarpeen varjostaa. Paljon on vain hyväksyttävä: useat asiat kuuluu oppia tekemään intuitiota vastaan. Sellaisen kurinalaisuuden hyödyt saa nähdä silmiensä edessä. Oman käsityskyvyn ylittävän kuvan toteuttaminen on suuresti tyydyttävää.

Mitä voisi olla *puhdas* havaintopiirustus? Olisiko se periaatteellisesti puhtaan näköaistimuksen puolesta ja näköhavainnon kokonaisuutta vastaan, vai toisin päin? Jos se sallisi niiden yhdistelyn, niin mitä periaatteita piirtäjän tekemien valintojen tulisi noudattaa? Piirroksen sisäisten lakien järjestämisen rajoituksena on mielestäni joka tapauksessa subjektiivisten hahmotuksen suodatin, pullonkaula josta kaikki omin silmin nähty ei voi koskaan päästä läpi ennen kuin piirtäjän aika on kulunut loppuun. Piirtäminen onkin siis ennen kaikkea järjestelykysymys ja puhtaus käsitteenä mieletön ellei sillä viitata yksinkertaisesti äärimmäisen rajallisista tavoitteista suoriutumiseen. Piirtäminen on järjestelyä, joskin piirtämällä voi luoda vain yhden järjestyksen kerrallaan.

Mutta ei huolta, pystymme parempaan, sillä oikeastaan koko kokemamme maailma on oman järjestelymme lopputulos. Katsomme esineitä, erotamme ne toisistaan ja ympäristöstään, tunnistamme ne, luotamme siihen että ne pysyvät tasoilla joita vasten ne lepäävät: siis luomme nuo esineet, luomme niiden väliset erot, luomme painovoiman logiikan. Sitten piirustusta aloittaessa kaikki on jo kertaalleen ymmärretty. Neuvostojärjestelmän Stalinin vainoissa likvidoiman venäläiskirjailija Daniil Harmsin (1905–1942) pieniin tarinallisiin lastuihin sisältyy seuraava ”lausunto”, jossa Harmsina itsenään esiintyvä taiteilijahahmo arvioi maailman olemusta. Kirjemuotoisen tekstin *K.V. Pugatšovalle* kertoja toteaa, että maailma syntyy hänen kauttaan kylläkin aivan itsestään, mutta hänen on sen luojana

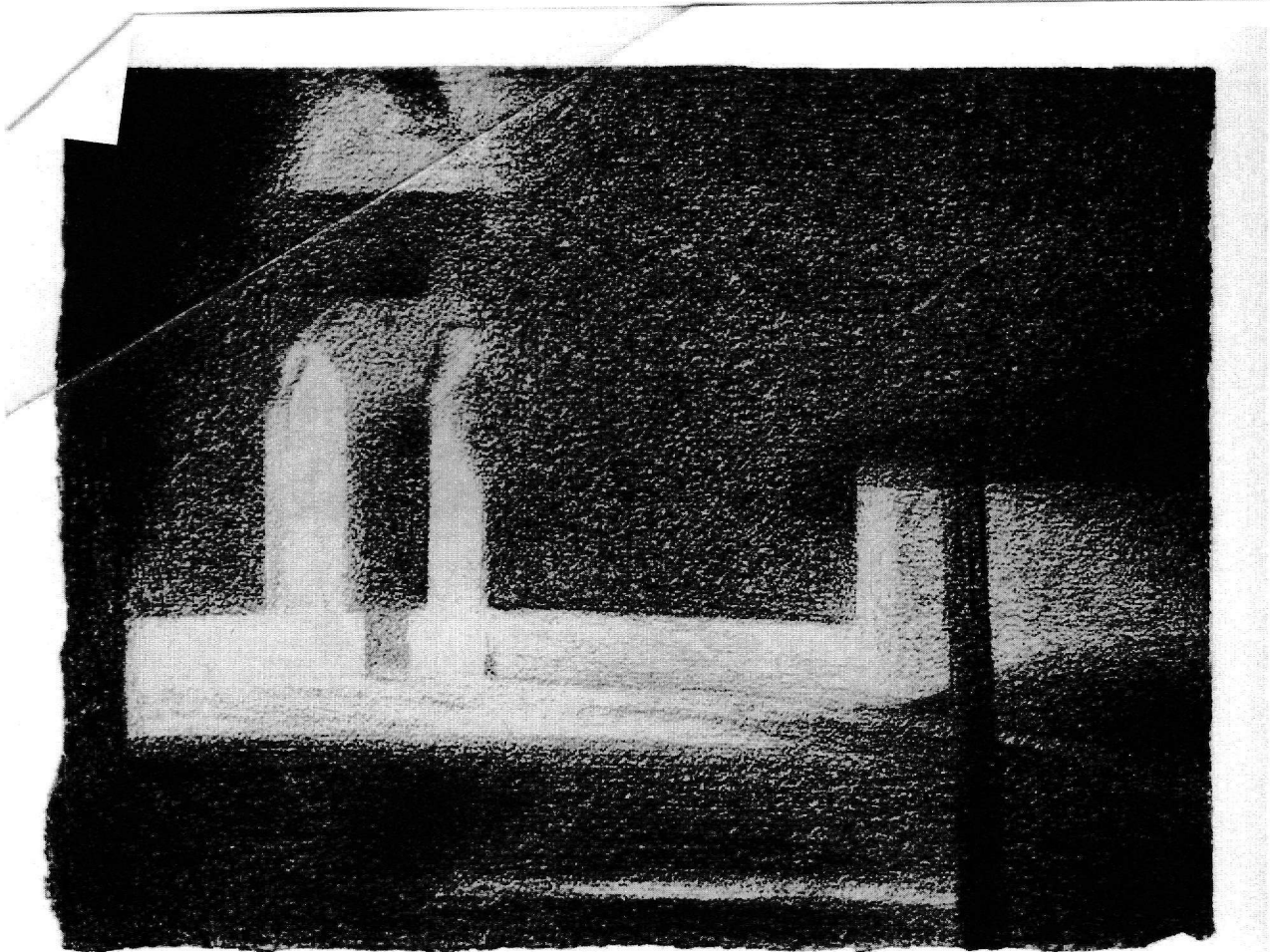
mahdollista toimia myös tavoitteellisesti. Kertojan päämääränä on taata järjestys. Hän saakoon viimeisen sanan.

”Maailma on alkanut olla olemassa heti kun olen päästänyt se sisääni. Olkoonkin että sikin sokin, mutta kuitenkin olemassa!

Kaikesta huolimatta olen saattanut maailman järjestykseen. Ja silloin siinä paikassa on paljastunut Taide. Vasta silloin olen ymmärtänyt todellisen eron auringon ja kamman välillä, mutta samaan aikaan tuntenut, että ne ovat yhtä ja samaa.

Tällä hetkellä huolenani on luoda oikea järjestys. Se kiehtoo minua ja ajattelen vain sitä. Puhun siitä, pyrin sanomaan sen, kuvailemaan sen, piirtämään sen, tanssimaan sen, rakentamaan sen. Olen maailman luoja, ja se on minussa olennaisinta. Kuinka voisin olla ajattelematta sitä joka hetki! Kaikkeen mitä teen, sijoitan tietoisuuden siitä, että olen maailman luoja. Enkä tee niinkään mitään saapasta, vaan ennen kaikkea luon uuden esineen. Vähät minä siitä, tuleeko saappaasta mukava, kestävä ja kaunis. Minulle on olennaista, että siinä on sama järjestys kuin koko maailmassa; että maailmanjärjestys ei kärsi, ei tahriinnu kosketuksesta nahkaan ja nauloihin, että saappaan muodosta huolimatta se turvaisi oman muotonsa, pysyisi samanlaisena kuin olikin, pysyisi puhtaana.”⁵⁴

54 Harms 2008, 143–144.



24.

Kirjalliset lähteet:

- Amsden, Dora & von Seidlitz, Waldemar 2007. *Impressions of Ukiyo-e*. Lontoo: Sirocco.
- Arnkil, Harald 2007. *Värit havaintojen maailmassa*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Buchberg, Karl 2007. *Seurat: Materials and Techniques*.
Teoksessa: Hauptman, Jodi (toim.) 2007. *Georges Seurat: The Drawings*. New York: The Museum of Modern Art.
- Damisch, Hubert 2007. *Polka Dots and Moonbeams*.
Teoksessa: Hauptman, Jodi (toim.) 2007. *Georges Seurat: The Drawings*. Käännös Elise Nussbaum. New York: The Museum of Modern Art.
- DeLillo, Don 2014. *Riituja*. Käännös Helene Bützow.
Teoksessa: Pöyry, Alekski et al. (toim.) 2014. *Granta – uuden kirjallisuuden areena 2: Outo*. Helsinki: Otava. (Alkuteos *The Starveling*, 2011.)
- Grandin, Temple & Panek, Richard 2014. *The Autistic Brain. Exploring the Strength of a Different Mind*. Lontoo: Rider Books 2014.
- Hauptman, Jodi 2007. *Introduction*.
Teoksessa: Hauptman, Jodi (toim.) 2007. *Georges Seurat: The Drawings*. New York: The Museum of Modern Art.
- Harms, Daniil 2008. *Perinpohjainen tutkimus*. Käännös Mika Rassi. Turku: Savukeidas. (Kokoelman tekstit vuosilta 1927–1940.)
- Harviainen, Tapani & Illman, Karl-Johan (toim.) 1998. *Juutalainen kulttuuri*. Käännös Marja Itkonen-Kaila & Sakari Kaila. Helsinki: Otava.
- Hotakainen, Markus 2014. *Pikatestissä: Silmälappu*. Tähdet ja avaruus 7/2014.
- Huret, Jules 1891. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Pariisi: Charpentier.
Ranskan kansalliskirjaston *Bibliothèque National de France*:n sähköinen arkisto *Gallica Bibliothèque Numérique* osoitteessa: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k49807k/f82.image>. Sivulla vierailtu 19.06.2015 kello 01:12.

- Kivimäki, Antti 2015. *Äly alkaa silmän pohjalla – verkkokalvolla*. HS: 6.1.2015.
- Klemettilä, Hannele 2008. *Keskiajan julmuus*. Jyväskylä: Atena.
- Korkeila, Jyrki 2011. *Eräitä tyypillisiä neuropsykiatrisia oireyhtymiä*.
Teoksessa: Juva, Kati et al. (toim.) 2011. *Klininen neuropsykiatria*. Helsinki: Duodecim.
- Maistre, Xavier de 2011. *Matka huoneeni ympäri ja Öinen tutkimusmatka huoneessani*. Käännös Kai Mikkonen. Turku: Savukeidas. (Alkuteokset *Voyage Autour de ma Chambre*, 1795, ja *Expédition Nocturne Autour de ma Chambre*, 1825.)
- Muje, Vuokko 1972. *Samuli Satunen on iloinen*. Helsinki: Weilin+Göös.
Sitaatin (kylläkin väärin lainattuna) löysin kirjaa käsittelevästä artikkelista Helsingin Sanomien kulttuurisivujen palstalla *Vanha helmi*. (Lehmusvesi, Jussi. *Lapsuuteni sankari oli pehmeitä puhuva hipp*. HS 8.11.2014.)
- Oksendal, Bernt 2007. *Stochastic Differential Equations: An Introduction with Applications. Sixth Edition*. New York: Springer. (Alkuteos/ensipainos julkaistu vuonna 1985.)
- Sacks, Oliver 2012. *Hallucinations*. Lontoo: Picador.
- Sacks, Oliver 2011. *Kirjailija joka kadotti kirjaimet ja muita mielen arvoituksia*. Käännös Henry Tanner. Helsinki: Tammi. (Alkuteos *The Mind's Eye*, 2010.)
- Shiff, Richard 2007. *Seurat Distracted*.
Teoksessa: Hauptman, Jodi (toim.) 2007. *Georges Seurat: The Drawings*. New York: The Museum of Modern Art.
- Steinbeck, John 1977. *Helmi*. Käännös Axel Matson. Helsinki: Tammi. (Alkuteos *The Pearl*, 1945.)
- Thomson, Richard 2007. *The Imperatives of Style: Seurat's Drawings, 1886–1891*.
Teoksessa: Hauptman, Jodi (toim.) 2007. *Georges Seurat: The Drawings*. New York: The Museum of Modern Art.
- Tickner, Lisa 2004. *A Strange Alchemy: Cornelia Parker*.
Teoksessa: Perry, Gill (toim.) 2004. *Difference and Excess in Contemporary Art: the Visibility of Women's Practice*. Oxford: Wiley-Blackwell. (Aiempi julkaisu *Art History*, 3/2003.)
- Trede, Melanie 2010. *Edo: Images of a City between Visual Poetry and Idealized Reality*.
Teoksessa: Bichler, Lorenz & Trede, Melanie 2010. *Hiroshige: One Hundred Famous Views of Edo*. Köln: Taschen.

Audiovisuaaliset tallenteet:

Mittailaustyönä, jakso 12: Käsineentekijä (Sur mesures, episode 16: Gantier). Käännös Marjaana Kulovesi, Yle. Dream Way Productions, Ranska, 2010. Yle Areena.

Suomenkielisinä tekstityksineen ohjelma oli katsottavissa osoitteessa <http://areena.yle.fi/1-2179692> rajoitetun ajan. Ilman tekstityksiä ohjelma löytyy osoitteesta <http://www.tv5monde.com/cms/chaine-francophone/publications/Sur-mesures/Video/p-14517-Episode-16-Olivier-Fabre-gantier.htm>

Ultra Bran Sinä lähdit pois -kappale syntyi neljässä tunnissa. Kerkko Koskisen ja Maija Vilkkumaan haastattelu, toimittaja Kimmo Sainio. Radio Suomi Pop 10.9.2014.

Haastattelu katsottavissa osoitteessa www.ruutu.fi.

William Kentridge: Anything Is Possible (2010). Art 21 inc. & PBS Distribution. DVD-tallenne.

Kiitokset myös keskusteluista seuraavien henkilöiden kanssa. Heidän tiedonantonsa ja näkemyksensä ovat vaikuttaneet tutkielmaani suorimmin.

Tuuli Saarekas. Hannele Kumpulainen ja Kukka Paavilainen. Professorit Silja Rantanen ja Tarja Pitkänen-Walter & maalauksen maisteriseminaarin 2014–2015 koko ryhmä. Malla Tallgren, Jukka Korkeila ja Pirkko Rantatorikka. Karoliina Hellberg, Oskari Tolonen, Juha Saarenpää, Fanni Maliniemi ja Kaisa Kallio sekä Helsingin Eurokankaan työntekijä, joka valisti minua pimennysverhojen myynnin yllättävistä sesongeista.

Haluan myös kiittää Taideyliopiston Kuvataideakatemiaa tämän tutkielman tekoon myönnetystä matka-apurahasta.

**KUVATAIDE-
AKATEMIA**

X TAIDEYLIOPISTO

Kuvaluettelo & -lähteet:

1. Kansalaisalmanakka vuodeksi 2013: Auringon nousut ja laskut, marraskuu 2013.
© Time/system Finland Oy.
Valokuva: © Sanni Saarenpää.
2. Kansalaisalmanakka vuodeksi 2013: Yliopiston kalakalenteri 2013.
© Time/system Finland Oy / Mikko Nikinmaa ja Yliopiston almanakkatoimisto
Valokuva: © Sanni Saarenpää.
3. Sanni Saarenpää: *Syleily*, 2015.
Conté crayon kankaalle, 37 x 44cm.
© Työ ja valokuvan oikeudet taiteilijan hallussa.
4. William Kentridge: *What Will Come (has already come)*, 2007.
Valokuva: © John Hodgkiss / Courtesy of Marian Goodman Gallery, New York.
<http://www.seismopolite.com/discovering-william-kentridge-contemporary-african-art-from-a-distance>
5. Sanni Saarenpää: *Ariège*, lomakuva, 2013.
© Valokuvan oikeudet taiteilijan hallussa.
6. Sanni Saarenpää: Havainnekuva väreistä luomien ollessa suljettuna, 2015.
© Työ ja valokuvan oikeudet taiteilijan hallussa.
7. Sanni Saarenpää: *Liian kaukana (Puu ja oksat IV)*, 2015.
Guassi vanerille, ø 12cm.
© Työ ja valokuvan oikeudet taiteilijan hallussa.
8. Tuntematon taiteilija. (Hankittu Moskovasta n.1997.)
Tekniikka tuntematon, 21 x 19cm.
Valokuva: © Ulla-Majja Svärd.
Yksityiskokoelma.
9. Kaarlo Stauffer: *A Young Sculptress*, 2011.
Öljy kankaalle, 80 x 110cm.
Valokuva: © Kaarlo Stauffer.
<https://kaarlostaufer.wordpress.com/selected-paintings-2011-2012/>
10. Jan van Eyck: *Kansleri Rolinin madonna*, 1434–1436.
Öljy puulle, 66 x 62cm.
Valokuva: © A. Dequier / Musée du Louvre, Paris.
<http://musee.louvre.fr/oal/viergerolin/indexEN.html>

11. Mary Cassatt: *In the Omnibus*, 1890–1891.
 Kuivaneula ja akvatinta paperille, 36,6 x 26,5cm.
 Valokuva: © Chester Dale Collection / The National Gallery of Art, Washington DC.
<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.46725.html>

12. Tsukioka Yoshitoshi: *Looking Cool (Thirty-two Aspects of Customs and Manners)*, 1888.
 Puupiirros paperille, 36,5 x 25,5cm.
 Valokuva: © Herbert R. Cole Collection / The Los Angeles County Museum of Art.
<http://collections.lacma.org/node/191526>

13. Georges Seurat: *Broderie (La Mère de l'artiste)*, 1882–1883.
 Conté crayon paperille, 32 x 24cm.
 Valokuva: © The Metropolitan Museum of Art, New York.
 Hauptman, Jodi (toim.) 2007, 77.

14. Georges Seurat: *La Voie ferrée*, 1881–1882.
 Conté crayon paperille, 24,1 x 31,6cm.
 Valokuva: © The Museum of Modern Art, New York.
 Hauptman, Jodi (toim.) 2007, 127.

15. Georges Seurat: *Petite Fille au chapeau niniche*, 1882–1884.
 Conté crayon paperille, 31,8 x 24,1cm.
 Valokuva: © The Museum of Modern Art, New York.
 Hauptman, Jodi (toim.) 2007, 84.

16. Georges Seurat: *Femme lissant*, n.1882.
 Conté crayon paperille, 30 x 23cm.
 Valokuva: © The Museum of Modern Art, New York.
 Hauptman, Jodi (toim.) 2007, 80.

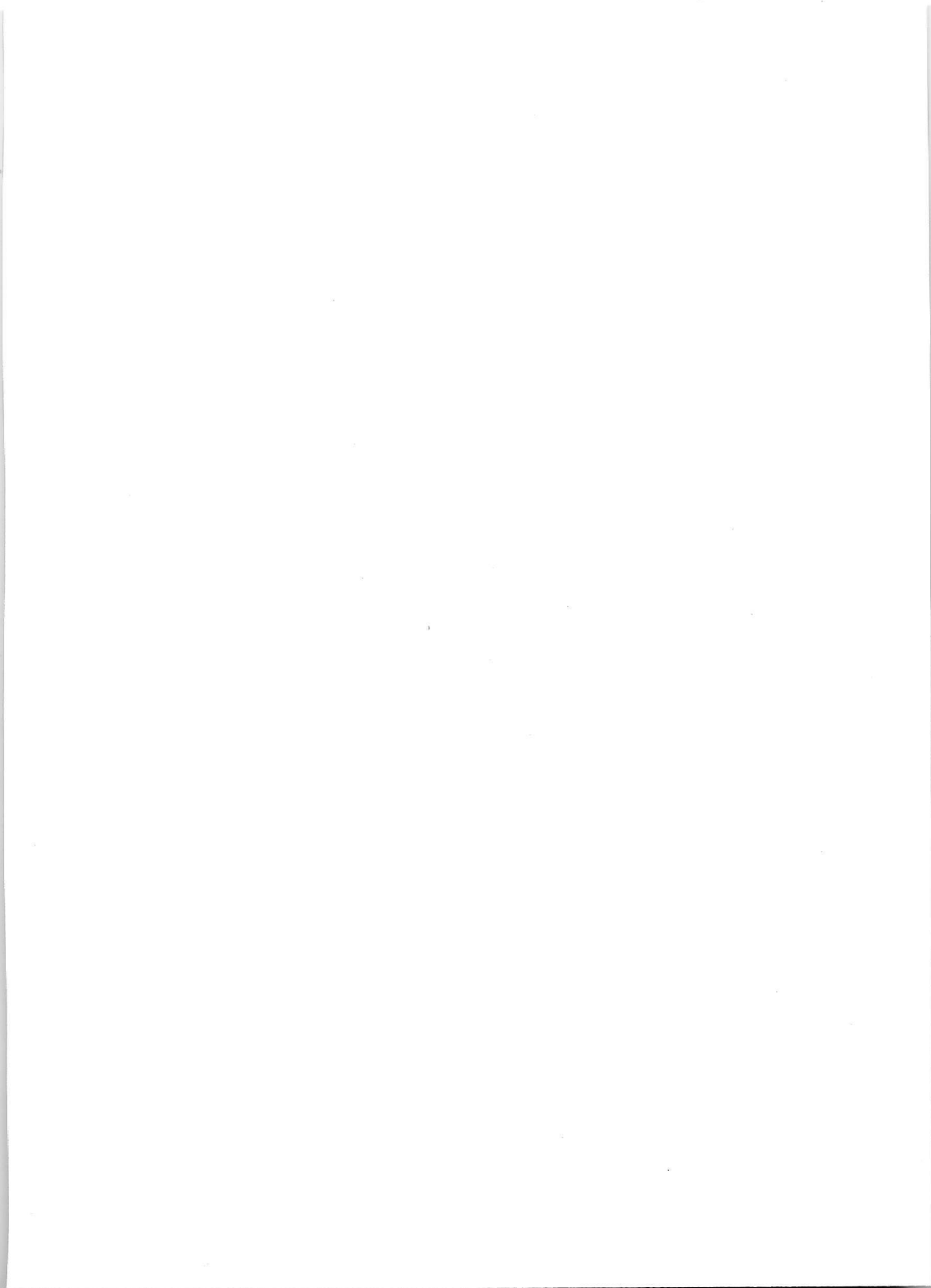
17. Georges Seurat: *Au Concert Parisien*, 1887–1888.
 Conté crayon ja valkoinen liitu paperille, 31,5 x 23,7cm.
 Valokuva: © The Cleveland Museum of Art.
 Hauptman, Jodi (toim.) 2007, 237.

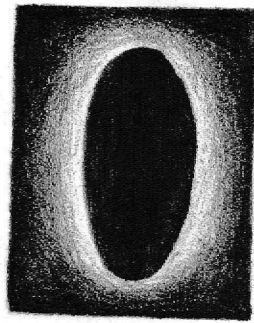
18. Georges Seurat: *La Pêcheuse à la ligne*, 1884.
 Conté crayon paperille, 30,8 x 23,5cm.
 Valokuva: © The Metropolitan Museum of Art, New York.
 Hauptman, Jodi (toim.) 2007, 207.

19. Georges Seurat: *Femme debout, la tête nue*, n.1882.
 Conté crayon paperille, 30 x 21,3cm.
 Valokuva: © The Museum of Modern Art, New York.

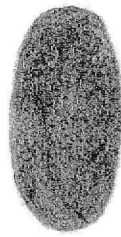
20. Sanni Saarenpää: Havainnekuva Georges Seurat'n ilmamassoista, 2015.
 © Työ ja valokuvan oikeudet taiteilijan hallussa.

21. Paul Signac: *Femme à l'ombrelle. Opus 243*, 1893. (Yksityiskohta)
Öljy kankaalle, 82 x 67 cm.
Valokuva: © Hervé Lewandowski / RMN (Musée d'Orsay)
<http://fr.muzeo.com/reproduction-oeuvre/la-femme-a-lombrelle/signac-paul>
22. Henry van de Velde: *La Femme à la fenêtre*, 1889. (Yksityiskohta)
Öljy kankaalle, 111 x 125 cm.
Valokuva: © Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers.
Tuntematon (toim.) 2005, 229. *le néo-impressionnisme de Seurat à Paul Klee*. Pariisi: Musée d'Orsay.
23. Chuck Close: *Cindy*, 2006.
Jacquard-gobeliini, 261,6 x 200,7 cm.
Valokuva: © Chuck Close / Courtesy PaceWildenstein
<http://www.pacegallery.com/artists/80/chuck-close>
24. Georges Seurat: *La Grille*, 1882–1884.
Conté crayon paperille, 24,8 x 32,4 cm.
Valokuva: © The Museum of Modern Art, New York.
Hauptman, Jodi (toim.) 2007, 142.
25. Sanni Saarenpää: *Hahmokaavio*, 2015.
© Työ ja valokuvan oikeudet taiteilijan hallussa.





gestalt



Gestalt



Ääri viiva



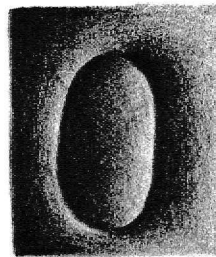
Paksumpi



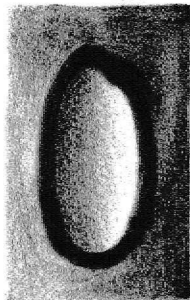
Paksuripi



Sisältä



Sisältä ja ulkoa



Älyttömyksiä