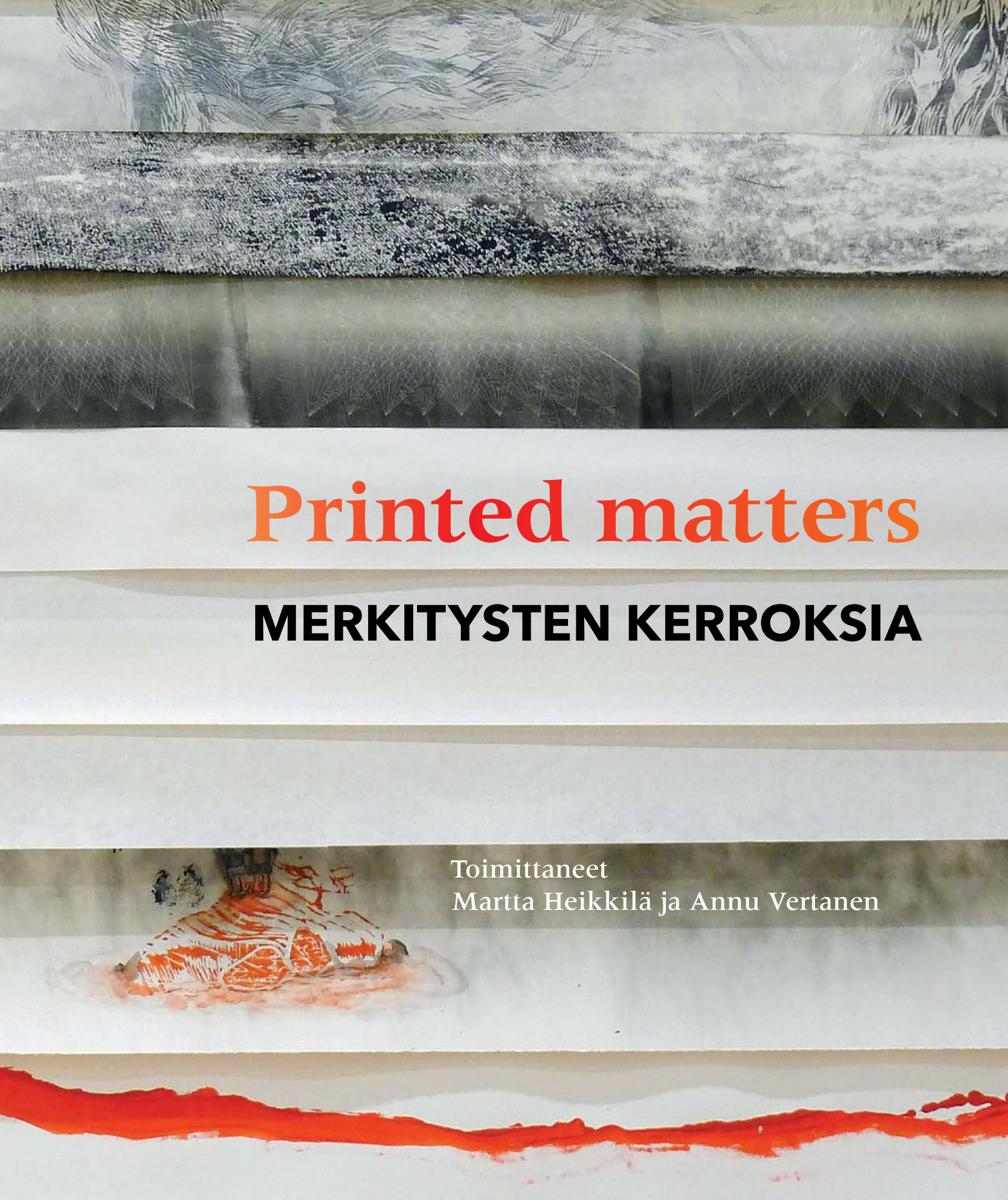


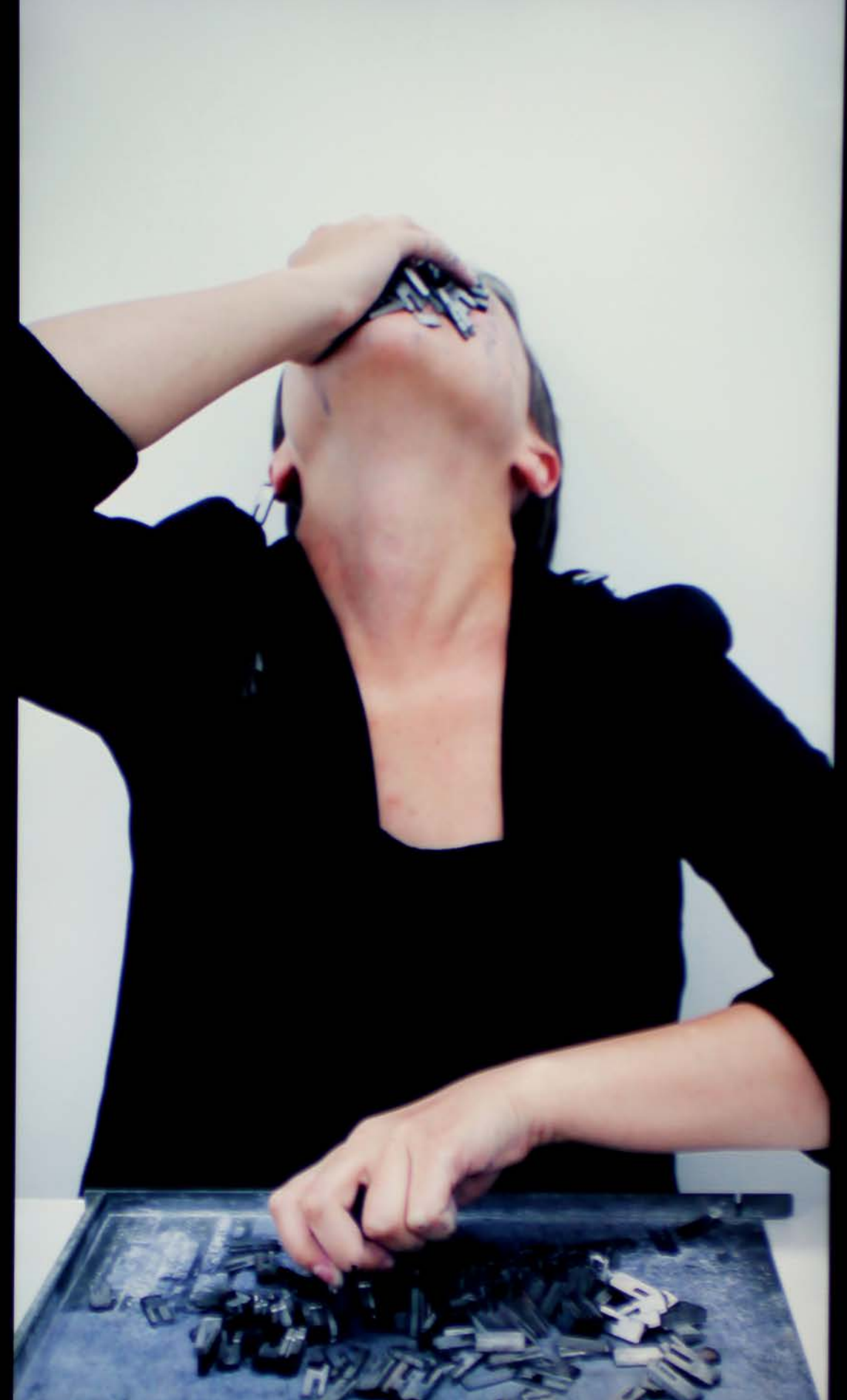


# Printed matters

## MERKITYSTEN KERROKSIA

Toimittaneet

Martta Heikkilä ja Annu Vertanen



# Printed matters

## MERKITYSTEN KERROKSIA

Toimittaneet  
Martta Heikkilä ja Annu Vertanen





## Sisällys

- 7 Martta Heikkilä ja Annu Vertanen  
*Aluksi*
- 13 Martta Heikkilä  
*Eron taide Kuvien graafiset jäljet*
- 32 Tuomo Rainio  
*Binäärinen kuva? Notatiosta erojen ajatteluun*
- 47 Juha-Heikki Tihinen  
*Aitoja kopioita Pohdintoja originaaligraafiikasta*
- 57 Annu Vertanen  
*Huokoinen matriisi*
- 79 Ruth Pelzer-Montada  
*Tulevaisuuden takaaminen tai  
Taide suojana elämän hyökkäyksiltä?*  
Kuvataideakatemian taidegraafikoiden John Donne-projekti (2018)
- 95 Saara Hacklin  
*Ruumis, jälki, havainto*
- 111 Kukka Paavilainen  
*Väriä päin Ellen Thesleffin varhaiset  
kohopainolaatat ja väriverdokset*
- 135 Martta Heikkilä and Annu Vertanen  
*Summary*
- 141 Kirjoittajat





## MARTTA HEIKKILÄ JA ANNU VERTANEN

### Aluksi

Se, että taide-esine on olemassa, että se on jotain mitä voi koskettaa, nähdä ja olla vuorovaikutuksessa aineellisesti (vaikka vain näytöllä), on osa syytä, miksi taide merkitsee, sekä kirjaimellisesti että fyysisesti.

Amanda du Preez<sup>1</sup>

Kolmenkymmenen vuoden takainen Paperin kunnia -näyttely Helsingin Taidehallissa<sup>2</sup> sai lehdistöltä hämmentyneen kirpeän vastaanoton. Näyttely oli uudenlainen ja kunnianhimoinen, ja se edusti postmodernia *lähestymistapaa* hiukan väsyneeseen juhlanäyttelyperinteeseen. Lehdistön mukaan muun muassa taidegrafiikan ”ikuisen rajojen rikkomisen tavaramerkki”<sup>3</sup> tuntui tuolloin jo rajoittavalta, ja rajojen rikkomisen haluttiin päättyvän. Taidegrafiikkaa koskevassa puheessa on vuosikymmenien ajan ihmetelty ja pohdittu sitä, mitä grafiikka

nykyisin on, eikä ihmetys edes vielä vuonna 2021 ota laantuakseen. Niin pitääkin olla. Rajoja venytetään kaikessa taiteessa, mikä on elinvoiman ehto. Taidegrafiikan perinteisestä ilmaisun paradigmasta erottavia piirteitä ilmentävä ”laajentuneen kentän”<sup>4</sup> käsite on arkipäivää. Ulkoiselta muodoltaan hyvin erilainen taidegrafiikka saattaa olla sisällöltään ajankohtaista ja kytkeytyä yhteiskunnalliseen keskusteluun, tai sitten ei. Taidegrafiikan ontologisten piirteiden purkaminen ja uudelleen määrittelemisen – ja tekisi mieli sanoa jopa aiempien ontologisten käsitysten dekonstruktio – on yleistä useiden taiteilijoiden teoksissa: on tullut aika kääntää katse ja tekemisen keskipiste kuvapinnan ulkopuolelle, itse tekoprosessiin. Yleiset, ajankohtaiset taiteen teemat koskettavat taidegrafiikan alaa, mutta väline-erityisyydestä tai välinekeskeisyydestä luopumisen jälkeenkin välineellä on yhä merkitystä. On tärkeää peräänkuuluttaa materiaalin ja mediumin asemaa, sillä niiden vuosikymmeniä kestänyt ”häivytäminen” tuo esiin uusia kysymyksiä.

Taidegrafiikka on avoin medium, eikä taiteilijaa sido työhön muu kuin hänen oma intentionsa. Yhdenkään yksittäisen ehdon ei tarvitse täytyä, jotta teosta voidaan kutsua taidegrafiikaksi; sen ei tarvitse olla painettu, monistettava, pieni tai intiimi – vaan kysymys on keskusteluyhteydestä taiteenalan sisällä ja ulospäin, muiden taiteenlaajien kanssa. Taidegrafiikasta, kuten muistakin taiteenaloista, on erilaisia tulkintoja. Ei ole yhtä tapaa

- 1 Amanda du Preezin artikkeli ”(Im)materiality: On the Matter of Art” julkaistiin *Visuality/Commentary* -näyttelyn yhteydessä Pretoriassa Etelä-Afrikassa. Teksti kokonaisuudessaan löytyy teoksesta *Material Utopias*, toim. Louise Schouwenberg (Berlin & Amsterdam: Sternberg Press & Sandberg Instituut, 2017).
- 2 Suomen Taidegraafikot ry juhli Taidegraafikot 60 vuotta – paperin kunnia -näyttelyllä Helsingin Taidehallissa vuonna 1991. Kuraattorit Jukka ja Raija Partanen kutsuivat taiteilijat esittämään omasta ja taidegrafiikan näkökulmasta relevantteja teoksia, ja paljon muutakin kuin perinteisessä mielessä käsitettävää grafiikkaa oli esillä.
- 3 Annu Vertanen, *Solmuna taiteen verkostossa – mitä on taidegrafiikan erityisyys?*, opinnäyte, Helsinki, Aalto-yliopisto, 2013, 26-29.

- 4 Rosalind Kraussin essee ”Sculpture in the Expanded Field” (*October* 8 [Spring 1979]: 30-44) aloitti keskustelun taiteenalojen totutuista rajoista. Artikkelin liikkeelle panema kehityskulku laajeni kaikille taiteenaloille.

Suvi Sysi: *Blue Companion*, ultramariini, paperi; installaatio, koko vaihteleva, 2020. Ks. s. 105.

määritellä taidegrafiikkaa, vaan se määrittyy jatkuvasti uudelleen uusien tekijöiden ja teosten kautta. Voikin sanoa taidehistorioitsija Inkamaija litiää lainaten, että taidegrafiikka on, sen tulisi olla ja sen toivoisi olevan ”taidevallan, opetuksen, tietotaidon, taidehistorian, kritiikin ja näytteillepanon kontekstissa määrittyvä käytäntö, jonka merkitykset ovat ajallisesti ja sosiaalisesti muuttuvia.”<sup>5</sup>

Koska tutkimusten julkaiseminen taidegrafiikan alalta on harvinaista, tuntuu välttämättömältä tuoda esiin se seikka, että taidegrafiikasta puuttuu itse mediumiin käyvää kriittistä ja debatoivaa teoreettista kirjallisuutta. Taidehistorian tutkijat ovat kyllä hyvin perillä vanhemmasta taidegrafiikasta, ja erityisesti suuret eurooppalaiset ja yhdysvaltalaiset taidemuseot tarjoavat hyvää lähdeaineistoa vanhasta grafiikasta kiinnostuneille. Suomessa varsinkin Erkki Anttonen, Heikki Malme ja Päivikki Kallio ovat vieneet modernin ja nykyisen taidegrafiikan asiaa eteenpäin julkaisemalla ja toimittamalla tärkeää tutkimusmateriaalia.<sup>6</sup> Jonkin verran teoreettista keskustelua paikantuu merkittävistä näyttelyistä vuosien varrella tehtyihin julkaisuihin. Tuula Lehtinen on kirjoittanut taidegrafiikkaa taiteenalana käsitteleviä tekstejä *Taide*-lehteen. Grafiikan tekniikoita on kuvattu suomen kielellä jo 1900-luvun alkupuolelta lähtien. Ulkomaista, varsinkin englanninkielistä kirjallisuutta on saatavilla, ja uusia väitöskirjoja taidegrafiikan alalta julkaistaan eri puolilla maailmaa. Aivan viime vuosina on ilmestynyt kaksi tärkeää ja kattavaa englannin-

kielistä julkaisua: Jan Petterssonin toimittama *Printmaking in the Expanded Field* (2017) ja Ruth Pelzer-Montadan toimittama tekstikokoelma noin kolmen vuosikymmenen ajalta, *Perspectives on Contemporary Printmaking: Critical Writing Since 1986* (2018).

*Printed matters: merkitysten kerroksia* esittelee taidegrafiikkaan liittyvää teoriaa ja näyttää lukuisin esimerkein, mitä taidegrafiikka nykyään on. Siten teos tuo oman lisänsä suomenkieliseen, taidegrafiikan alaa koskevaan kirjallisuuteen.

Suomessa ja etenkin Helsingissä on viime vuosina ollut käynnissä todellinen uuden taidegrafiikan ”movement”: täällä tapahtuu – maailmanmittakaavassa – erityisen paljon kiinnostavia asioita. Nuoret taiteilijat yltävät työskentelyssään kunnianhimoisiin, yllättäviin ja keskenään hyvin erilaisiin päätelmiin taidegrafiikan luonteesta. Heitä on myös ilahduttavan paljon, vaikka kirja pystyykin esittelemään vain joitakin taiteilijoita, joille esimerkiksi uuden materiaalisuuden teemat ovat nykyisin merkityksellisiä.

Osansa merkitysten kerroksiin tuovat historian kuluessa tapahtuneet paradigmanmuutokset, jotka ovat jääneet vaikuttamaan taiteenalan syntaksiin. Kirja katsoo menneeseen nykyhetken tietämyksen kautta, jotta ymmärrys tämänhetkisestä kasvaisi.<sup>7</sup> Historia lainsäädäntönä<sup>8</sup> on olemassa; sitä ei voi sivuuttaa eikä kieltää, vaan historia ohjaa sitä, mitä tapahtuu myöhempinä aikoina. Taidegrafiikan genealogia onkin monihaarainen, ja osa suvusta on tunnustettu vasta hiljattain. Kokonaan toinen asia on, kenen historiasta puhutaan; myös taidegrafiikassa on tarpeen pohtia taiteen tekemisen ja esittämisen konteksteja sekä vallankäytön seurauksia taiteessa ja muualla, ennen ja nyt, niin taiteilijoiden kuin yleisönkin näkökulmasta.

**Martta Heikkilän** artikkeli ”Eron taide: kuvien graafiset jäljet” tarkastelee jälkien jättämisen aja-

tusta taidegrafiikassa. Heikkilä käsittelee taidegrafiikan menetelmää, johon kuuluu kaksi osapuolta, laatta ja vedos. Kirjoittajan mukaan niiden väliin jää aina vähintäänkin käsitteellinen välimatka, kun taas esimerkiksi piirtäminen ja maalaus ovat luonteeltaan välittömiä, sillä niissä taiteilijan käsi jättää jäljen suoraan alustalle. Jos taidegrafiikan painaminen perustuu laatan ja vedoksen välisen eron olemassaoloon, millainen ero on luonteeltaan ja miten vedoksen jäljet syntyvät? Artikkelissaan Heikkilä tulkitsee eron, jäljen ja graafisuuden konkreettisia ja käsitteellisiä merkityksiä varsinkin ranskalaisfilosofi Jacques Derridan teorioiden lähtökohdista. Samalla Heikkilä ottaa kantaa kysymyksen siitä, mitä taidegrafiikka on, jos oletetaan, että graafisesti syntyvät kuvat eivät perustu alkuperäisen laatan pintaan tehtyjen merkkien monistamiseen vaan ennemminkin koko painoprosessin luonteeseen: määrittelyä pakenevien erojen tuottamiseen ja uusintamiseen.

**Tuomo Rainion** artikkeli ”Binäärinen kuva? No-taatiosta erojen ajatteluun” luo katsauksen kuvan merkityksiin digitaalisen teknologian ajalla. Rainion lähtökohta on digitaalisen kuvan luonne: digitaalinen kuva on informaatiota ja kuvan käsittely informaation prosessointia, joka on rinnastettavissa tekstinkäsittelyyn. Samalla digitaalinen kuva palautuu tiedon tapaan kaksijakoiseen tilaan, ykkösiin ja nolliin. Tämä jako saa Rainion pohtimaan, onko binäärinen jako kuitenkin mahdollista purkaa ja mitä tapahtuu kuvan käsitykselle, jos ymmärrämme kuvan kaksijakoisuuden sijaan jälkeenä, joka sisältää sekä läsnä- että poissaolon merkitykset mutta ei palaudu suoraan kumpaankaan. Tässä mielessä Rainion tarkoittama kuva on graafisen teoksen kaltainen, sillä alkuperän ja teoksen identiteetin kysymykset ovat molemmille olennaisia. Rainion näkökulmat kuvan uuteen rakenteeseen perustuvat tiedonkäsittelyn historiaan, strukturalistiseen kielitieteeseen sekä sen kritiikkiin filosofi Jacques Derridan tuotannossa.

Originaaligrafiikan liike 1800-luvun puolivälissä ja sen ansiosta taidegrafiikan statuksen nouseminen osaksi taidetta ”fine arts” -merkityksessä on

taidegrafiikan historian tärkein paradigman murros, ontologinen merkkipaalu, joka vaikuttaa taiteenalaan edelleen voimakkaasti. Perinteisesti taidegrafiikka on ymmärretty originaali- eli alkupe-raisgrafiikaksi, jolla tarkoitetaan taiteilijan itse piirtämiä ja vedostamia teoksia. **Juha-Heikki Tihisen** ”Aitoja kopioita: pohdintoja originaaligrafiikasta” on historiallinen katsaus originaaligrafiikan menneisyyteen ja nykyhetkeen. Tihinen keskittyy artikkelissaan alkuperäisyyden ja kopion käsitteellisesti ristiriitaiseen suhteeseen, joka tulee näkyväksi jokaisessa originaaligrafiikkaa edustavassa teoksessa. Jos grafiikan luonteeseen kuuluu monistaminen, mikä on alkuperäinen kopio ja miten se eroaa jäljennöksistä? Taiteen filosofiassa ajatus alkuperäisyydestä ja jäljittelystä saa alkunsa jo Platonin dialogeissa, joissa filosofi luo hierarkian todellisuuden tasojen välille. Alimpana tässä järjestelmässä on taide, jota Platon pitää jäljittelyn jäljittelynä. Myöhemminkin taidetta on luokiteltu ja arvotettu sen mukaan, mikä on sen suhde totuuteen kuvauksen kohteista. Tihisen kirjoitus tuo esiin sen, että keskustelua taidegrafiikan määrittelystä ja originaaligrafiikan piirteistä on käyty jo vuosien ajan. Keskustelu osoittaa, että ainutlaatuisuuden ja monistettavuuden ajatuksilla on ollut, ja on yhä, laaja ja värikäs taide- ja kulttuurihistoriallinen kaikupohja.

**Annu Vertasen** ”Huokoinen matriisi” -artikkeli käsittelee taidegrafiikan terminologiaa, materiaalisuutta taidegrafiikassa sekä matriisin käsitettä. Terminologia on moninaista eikä aina aivan yksiselitteistä. Se, kuinka sanoja käytetään, kertoo käyttäjän valinnoista ja tekemisen tarkoituksesta, mikä määrittelee sekä oman teoksen asemoimista käsitteellisesti ja taiteenalan piirissä että viime kädessä itse taideteosta. Materiaalisuus on kautta aikojen ollut tunnusomainen ja itseisarvoinen osa taidegrafiikkaa. Sen merkitys on vaihdellut kaikessa taiteessa viimeisten vuosikymmenien aikana voimakkaasti. Vertasen teksti käsittelee materiaalisuutta taidegrafiikan osana sekä historiallisesti että nykyhetken näkökulmasta ja tarkastelee myös materiaalisuuden käänteiden vaikutuksia taidegrafiikan tekemiseen.

5 Inkamaija litiää, *Käsitteellisestä ruumiilliseen, sitaatiosta paikkaan: maalaustaide ja nykytaiteen historia* (Helsinki: Yliopistopaino, 2008), 15.

6 Esim. Erkki Anttonen, *Monistettua taidetta: taidegrafiikan originaalisuudesta* (Helsinki: Nykytaiteen museo Kiasma & Kuvataiteen keskusarkisto, 1999); Erkki Anttonen, ”Tirée par l’artiste: ajatuksia grafiikan originaalisuudesta”, teoksessa *Volare: intohimona kuva-taide*, toim. Anne Aurasmaa (Helsinki: Taidehistorian seura, 2003); Erkki Anttonen, *Kansallista vai modernia: taidegrafiikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää* (Helsinki: Valtion taidemuseo, 2006); *Lamina Magica: taikalaatta*, toim. Heikki Malme (Helsinki: Valtion taidemuseo, 1999); *Siirtämisen ja välittymisen taide*, toim. Päivikki Kallio (Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 2017).

7 Ks. Ruth Pelzer-Montadan artikkeli tässä kirjassa, alaviite 34.

8 Jacques Derrida on käyttänyt ilmausta puhuessaan maalaustaiteesta teoksessaan *La Vérité en peinture* (Paris: Flammarion, 1978).



Vuonna 2018 Kuvataideakatemia taidegraafikan opiskelijat, alumnit ja opettajat toteuttivat yhteistoiminnallisen teoksen, joka esitettiin ensimmäisen kerran Santanderissa Espanjassa. **Ruth Pelzer-Montada**, joka on Edinburghin yliopistossa työskentelevä taidegraafikko ja tutkija, näki teoksen näyttelyssä ja halusi kirjoittaa siitä analyysin käsillä olevaan julkaisuun. Teos pohjautuu englantilaisen runoilijan, pastorin ja lakimiehen John Donnen kirjaan *Devotions upon Emergent Occasions* (1624). Kirjan ja Pelzer-Montadan artikkelissa analysoidun taideteoksen kolmiosainen rakenne kuvaa Donnen sairastamaa kuumetautia. Pelzer-Montada kirjoittaa artikkelissaan ”Tulevaisuuden takaaminen vai Taide suojana elämän hyökkäyksiltä? Kuvataideakatemia taidegraafikoiden John Donne -projekti (2018)” taiteilijoiden työskentelystä, hankkeen tuloksena syntyneestä teoksesta ja sen herättämistä moninaisista vaikutelmista. Donnen kahteenkymmeneen kolmeen sairauspäivään jakautuva kertomus vastaa hankkeeseen osallistuneiden graafikoiden lukumäärää. Pelzer-Montada luo myös kiinnostavan yhteyden kirjailijan 1600-luvulla poteman sairauden ja nykyajan koettelemusten välille.

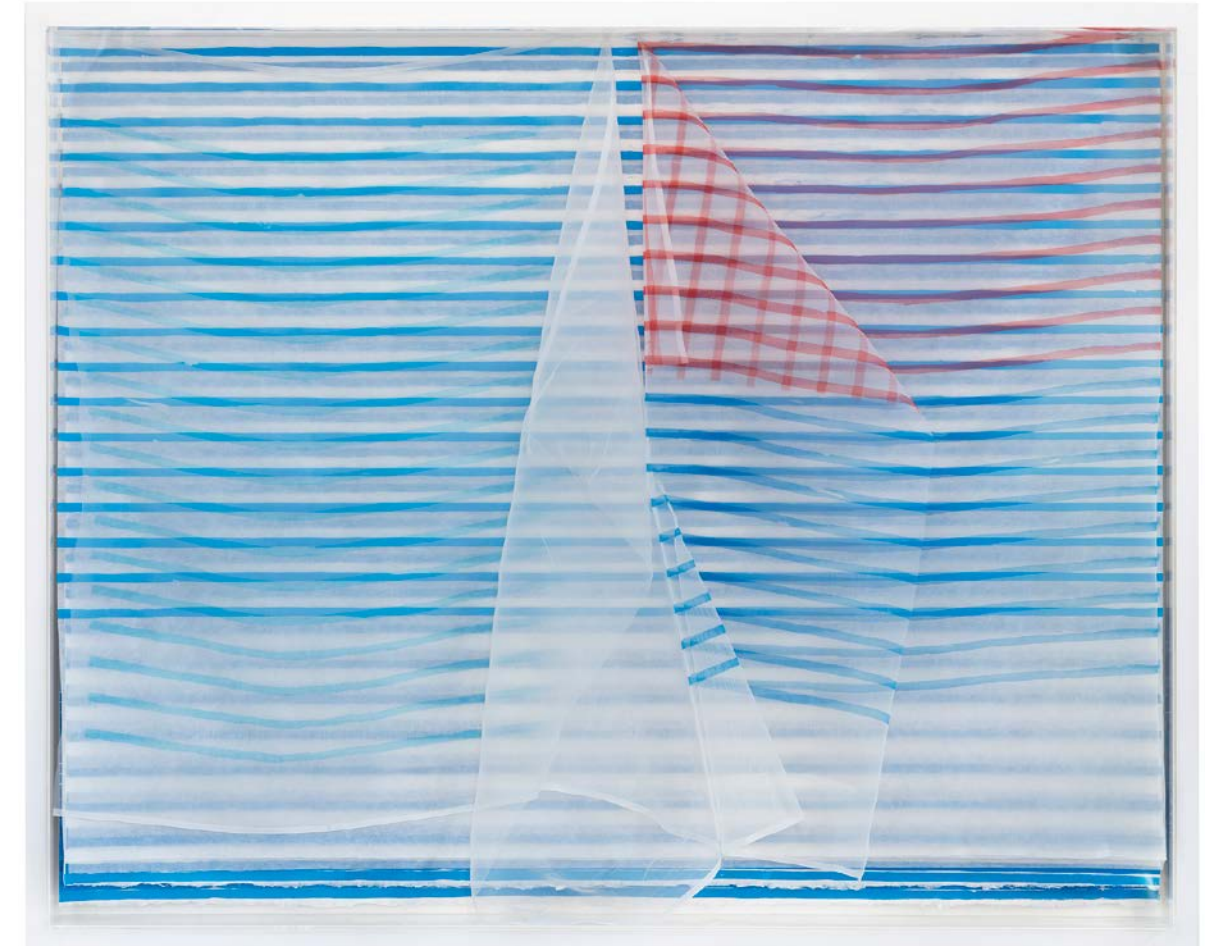
Artikkelissaan ”Ruumis, jälki, havainto” **Saara Hacklin** tarkastelee fenomenologisesta viitekehyksestä viiden Kuvataideakatemiasta valmistuneen nuoren taiteilijan tuotantoa. Hacklin esittelee valikoiman Roma Auskalnyten, Inka Bellin, Inma Herreran, Emma Peuran ja Suvi Sysin teoksia. Taiteilijoita yhdistää taidegraafikan opintojen antama tausta, mutta heidän teoksensa edustavat monia muitakin työskentelytapoja: installaatioita, performansseja, videoita ja reliefejä. Hacklin tulkitsee teoksia tarkastelemalla niiden suhdetta nykyaiteeseen ja sen tärkeisiin teemoihin: ruumiiseen, materiaali-suuteen ja havaintoon, aisteihin ja kosketukseen sekä itseen ja toiseen. Hän esittää, että graafisuus ilmenee taiteilijoiden suhteessa maailmaan ja sen avautumiseen heidän teoksissaan.

Taiteilijan graafinen tuotanto on aiheena **Kukka Paavilaisen** artikkelissa ”Väriä päin: Ellen Thesleffin varhaiset kohopainolaatat ja väriverdokset”. Ellen

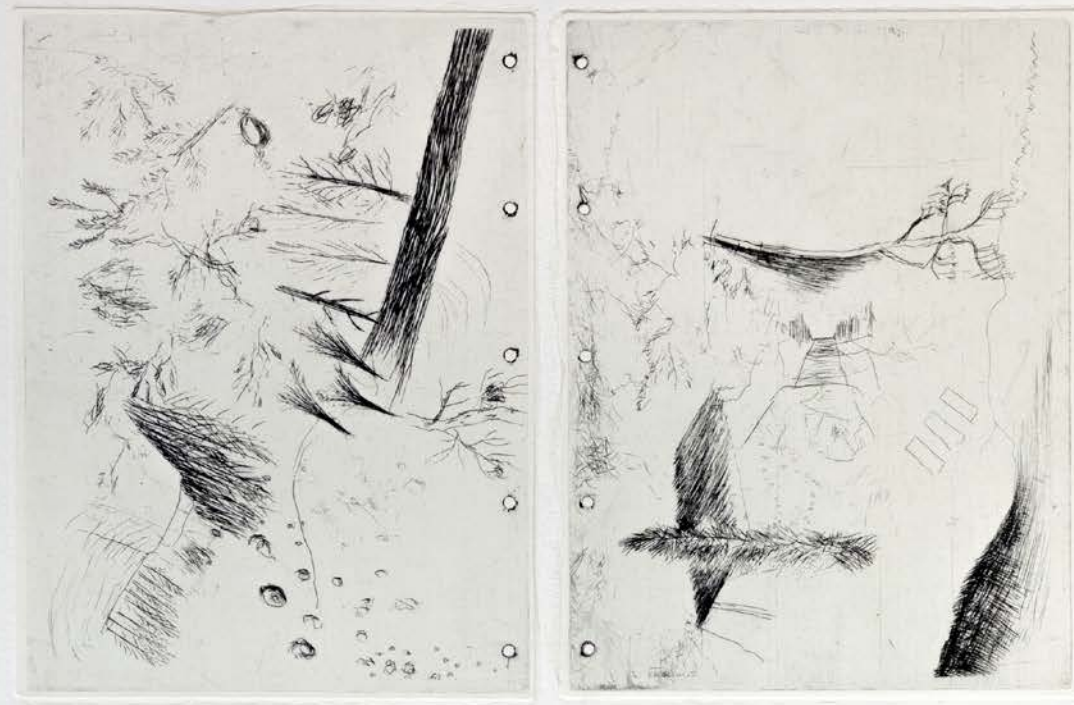
Thesleff (1869–1954) tunnetaan ekspressionistisena maalarina mutta yhtä lailla kohopainoteosten eli puupiiirros- ja puukaiverrustekniikan uudistajana. Thesleff ei omana aikanaan esiintynyt taidegraafikan yhteyksissä, vaan oli julkisuudessa kokonaistaideteokseen, Gordon Craigin *The Mask* -lehteen, tekemiensä kuvitusten ansiosta. Paavilainen osoittaa taidehistoriallisen arkisto- ja materiaalitutkimuksen sekä taidekonservoinnin tuotaman tiedon valossa, millaisista lähtökohdista värilliset grafiikanvedokset ovat syntyneet ja millainen niiden suhde on Thesleffin samanaikaisiin maalauksiin. Kiinnostavaa on myös se, miten puukaiverrus- ja puupiirosteekniikat ja värien käyttö edistivät Thesleffin maalausten kehitystä kohti entistä modernimpaa ja pelkistyneempää ilmaisuja, jossa korostuivat yksilöllisen havainnon merkitys ja yhä vapaampi värinkäyttö.

Haluamme kiittää lämpimästi kaikkia kirjoittajia ja tekstien kääntäjiä sekä kirjan toteuttamiseen osallistuneita taiteilijoita. Kiitämme myös Taideyliopiston Kuvataideakatemiaa, joka on mahdollistanut *Printed matters: merkitysten kerroksia* -kirjan syntymisen ja julkaisun.

Tammikuussa 2021  
Martta Heikkilä ja Annu Vertanen

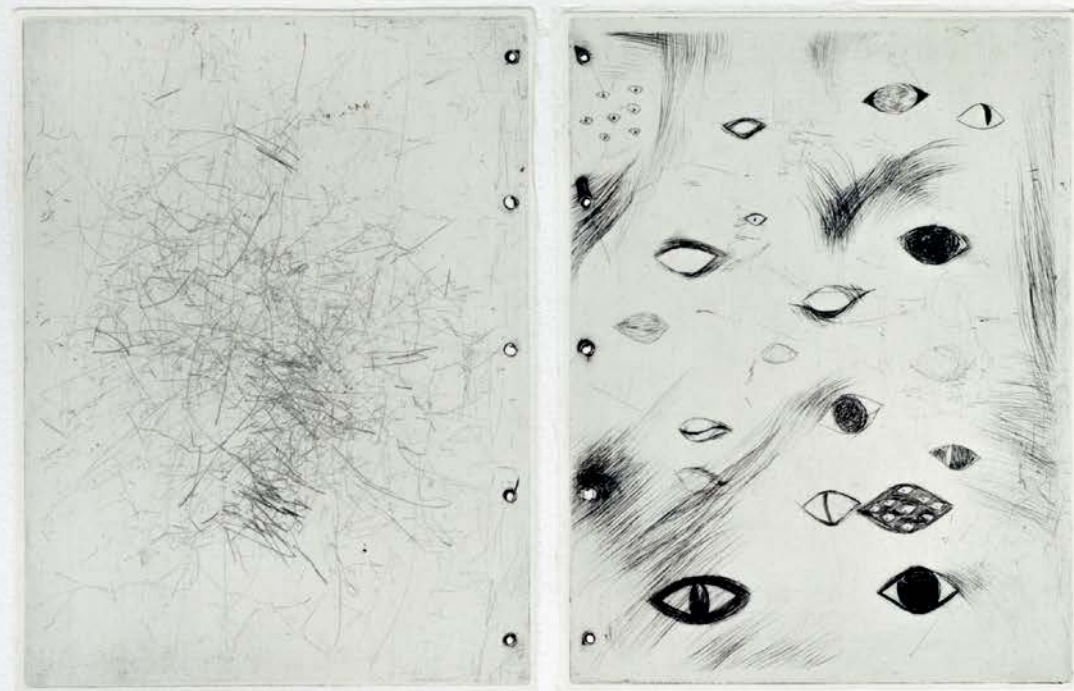


Annu Vertanen: *Flag Series: Contemplating blue and white*, puupiiirros gozolle ja silkille, 100 x 120 cm, 2016. Ks. s. 74. Kuva: Jussi Tiainen.



XIII

XIV



XV

XVI

MARTTA HEIKKILÄ

## Eron taide Kuvien graafiset jäljet

Tekniikan valinta taiteessa (toisin sanoen taiteenlajin valinta, joka merkitsee aina taiteenlajin keksimistä) ei ole valitsemista mahdollisuuksien joukosta: valinta vastaa tarpeeseen, joka ei ole "taiteilijan" haluma asia, ellei tarpeella tarkoiteta tuntematonta teki-jää, joka on olemassa jo ennen teosta ja ylittää sen.<sup>1</sup>

Miksi taiteilija valitsee työskentelynsä tekniikaksi taidegrafiikan? Taidegrafiikka ei kuvaa vain yhtä taiteenteon menetelmää ja sen muunnelmia, vaan painetun taiteen tekotapoja on monia. Taiteilijat muuttavat ja yhdistelevät menetelmiä ja ottavat käyttöönsä uusia. Taidegrafiikan ala ei myöskään jakaudu yksiselitteisesti "perinteisiin" ja "uusiin" menetelmiin. "Perinteiseksi" nimetään usein niin sanottua originaaligrafiikkaa, johon kuuluu taiteilijan valmistama alkuperäinen painolaatta eli matriisi ja sitä käyttäen painettu rajattu määrä vedoksia, jotka siirtyvät toiselle materiaalille peilikuvien tapaan. Tällaisia tekniikoita ovat koho-, syvä- ja laakapainomenetelmät.<sup>2</sup>

- 1 "Le choix d'une technique en art (le choix d'un art, tout simplement, qui chaque fois est son invention), n'est pas un choix entre des possibles: c'est la réponse à une nécessité qui n'est celle de l'artiste' que si ce mot désigne l'inconnu, le x qui précède et excède l'œuvre." Jean-Luc Nancy, *Atlan: Les détrem-pes* (Paris: Hazan, 2010), s.p.
- 2 Ks. Heikki Malme, *Taidegrafiikka: tekniikkaa ja taidetta* (Helsinki: Ateneumin taidemuseo, 2002).

Emma Peura: *Matkapäiväkirja*: sivut I-XVI, kuivaneula gampille, chine-collé Hahnemühle-paperille, 2019, paperin koko 78 x 106 cm.

Kohopainotekniikoissa käytetään puu- ja lino-leumlaattoja, joille kuvat tehdään pääasiassa käsin, kun taas syväpainotekniikoihin kuuluvat kuivaneulan, viivasyövytyksen ja akvatintan kaltaiset metallilevyille syövytetyt tai kaiverretut jäljet. Litografia eli kivipiirros, serigrafia eli silkkipaino ja monotypia edustavat laakapainotekniikoita. Vaikka puupiirros on keksitty Kiinassa 600-luvulla ja monet syväpainomenetelmät 1400–1600-luvuilla, ne ovat edelleen yhtä lailla käytössä ja ajankohtaisia kuin aiemminkin. Nykyisiin "uusiksi" nimettyihin menetelmiin kuuluu lähes minkä tahansa jälkiä tuottavien tekniikoiden yhdistely sekä esimerkiksi loputtomiin monistettavien valokuvien ja tietokoneella tehtyjen kuvien hyödyntäminen painotekniikoissa. Tietokoneella tehdyt digitaaliset vedokset ja painokuvat ovat samalla myös oma itsenäinen "tekniikkansa".

Taidegrafiikan tekniikka määrittää ilmaisun mahdollisuuksia. Oli taiteilijan valitsema tekotapa mikä tahansa, grafiikkaan kuuluvat monistamisen ja toiston periaatteet. Se, että laatasta on mahdollista vedostaa useita keskenään samanlaisia kappaleita, on ollut historiallisesti ratkaisevan merkityksellistä: ennen valokuvan keksimistä eli noin 1400-luvulta 1800-luvulle asti grafiikka oli ainoa kuvien monistamisen ja levittämisen menetelmä. Monistaminen ja levitys perustuivat sekä ennen että nykyisinkin laatan käyttöön, josta kuva siirtyi painamalla toiseen materiaaliin.<sup>3</sup>

- 3 Katsauksen graafisten menetelmien ja taidegrafiikan historialliseen kehitykseen tarjoaa esimerkiksi Antony Griffithsin teos *The Print before Photography: An Introduction to European Printmaking 1550–1820*



## Graafiset erot ja jäljet

Graafisin menetelmin toteutettu jälki ei synny alustalle suoraan maalauksen tai piirustuksen tapaan, vaan taidegrafiikka perustuu laatan ja painetun kuvan eroon. Grafiikka poikkeaa siten maalaukseen tai piirtämiseen kuuluvasta suorasta, intentionaalisesta toiminnasta. Graafiset tekniikat edellyttävät, että aina on olemassa väli, miten kapea tahansa, joka on ylitettävä, jotta painettu jälki syntyy toiselle pinnalle.

Kuva ei siirry paikasta toiseen, ellei jäljen jättävän mallin ja jäljen vastaanottavan alustan väliin mahdu tilaa ja vedostamisen prosessissa vaadittavaa aikaa, hetkeä, joka tarvitaan painojäljen siirtymiseen. Kuvan syntymisen ehto on siten se, että vedostettu jälki siirtyy oman lähtökohtansa eli laatan ulkopuolelle: kuvaa ei ole mahdollista painaa ilman, että laatta ja vedos ovat toisistaan erillisiä asioita, eli niiden kesken on katkos. Vedos muodostuu painoalustalle välimatkan päästä, jolloin jälki ylittää laattaa ja alustaa erottavan matkan.<sup>4</sup> Näin vedokseen jäävät jäljet syntyvät laatan vastakuvaksi.

Tarkastelen seuraavaksi taidegrafiikkaan olennaisesti kuuluvia eron, jäljen ja alkuperän käsitteitä, joita tulkitsen jälkistrukturalististen teorioiden valossa. Taidegrafiikkaa ja jälkistrukturalistista filosofiaa, etenkin dekonstruktioajattelua, yhdistää se, että nämä käsitteet kuvaavat molemmissa merkitysten syntyprosessia.

Painetun kuvan mahdollistaa siis ero painoprosessin kahden puolen, laatan ja vedoksen, välillä. Ero ei kuitenkaan ilmene vain laatan sisältämän tiedon ja painojäljen vastaanottavan pohjan kesken, sillä tieto siirtyy niiden kesken aina peilikuvien lailla, ei siis vain yksinkertaisesti monistumalla kohteesta toiseen.<sup>5</sup> Värin ja viivan liike laatasta vedok-

seen tapahtuu näin sekä suoraan, kun tieto tarttuu pinnasta alustaan, että havainnon perusteella epäsuorasti ja kuin omana vastakuvanaan. Katsojan silmissä laatta ja vedos eivät siksi ole toistensa kopioita eivätkä tunnu edes vastaavan toisiaan yksiselitteisesti: vaikka alustalle painettava jälki sisältää saman informaation kuin laatta, laatta ja vedos näyttävät poikkeavan toisistaan. Tässä mielessä jäljittelyn tuntu ei ole koskaan täydellistä. Painaja ei voi täysin ennakoida, millainen vedoksesta muodostuu, vaikka kokemus opettaakin tulkitsemaan, millainen on työn todennäköinen tulos. Tämä graafisten menetelmien ominaisuus jättää varaa virheille ja sattumalle, koska havaintokyky ei välttämättä riitä välittömästi kääntämään silmissä matriisiin sisältämää tietoa peilikuvan kaltaiseksi heijastukseksi. Taidegrafiikan opetuksessa havaintokykyä onkin aiemmin kehitetty siten, että laattoja on opetettu piirtämään peilin avulla.<sup>6</sup>

Koska taidegrafiikan menetelmiin kuuluu etäisyys laatan ja sen jättämien jälkien välillä, tekijä ei voi täysin tietää, millainen vedos syntyy painamisen teon tuloksena. Tulos on arvaamaton, sillä erilaiset taiteilijasta riippumattomat osatekijät ovat osa prosessia: painovärin koostumus saattaa tuottaa yllätyksiä, samoin paperin ominaisuudet, väriä voi olla liikaa tai liian vähän, laatta kuluu tai liikahtaa vedostettaessa. Näin se saattaa synnyttää ylimää räisiä jälkiä tai jättää kuvasta jotakin pois. Myös samanlaisilta näyttävienkin alustojen kesken saat- taan olla eroja, ja vedostettu jälki muuttaa väriä, tummuu ja vaalenee niiden mukaan.

Kysymys siitä, miten merkitykset välittyvät, on siten olennainen ajateltaessa taidegrafiikan ehtoja. Koska taidegrafiikka perustuu jäljen jättämiseen,

offsetlitografia siirtävät kuvan oikein päin, eivät siis peilikuvana. Myöskään digitaaliset mustesuihku- ja muut vedokset tai digitaalisesti laserilla tai CNC-kaivertimella ”etsatut” kuvat eivät ole peilikuvia. Laserilla ja CNC:llä voidaan myös tehdä laattoja, jolloin vedos on peilikuva laatasta.

6 Esim. Seppo Niinivaara ja Aukusti Tuhka (toim.), *Taidegrafiikka: tekniikkaa ja tekijöitä* (Helsinki: WSOY, 1957), 51; Tuulikki Pietilä, *Metalligrafiikka* (Jyväskylä: Luova grafiikka, 1978), 51.

taiteilijan tavoite on toistaa kuva siirtämällä painoväriä paikasta toiseen. Silti painaminen ei ole täysin tahdonalainen tapahtuma, sillä arvaamattomuudella on usein oma osuutensa alustalle syntyvään jälkeen. Kun paperi asetetaan laatan päälle, tela tai käsityökalu painaa paperin laattaa vasten. Varsinkin puupiirroksot painetaan edelleen useimmiten käsin. Grafiikkaprässillä etsausta painaessaan taiteilija valitsee puristuksen, paperilaadun, kosteuden, huopien paksuuden, painovärin ominaisuudet pehmeästä jäykkään sekä viskositeetin, ja laattaa syövyttäessään hän kontrolloi syövytysaikaa.<sup>7</sup> Koneella painettaessa painaminen taas on luonteeltaan ennemminkin painumista ja persoonaton teko, jonka tuottamaa lopputulosta tekijä ei välttämättä pysty heti ennakoimaan.

Painamisprosessin ansiosta taidegrafiikka eroaa piirroksista jo lähtökohdaltaan. Piirtäminen on nimittäin välitöntä, sillä ihmisen käsi ja sen pitelemä piirrosväline jättävät jälkiä suoraan alustalle. Useimpiin graafisiin menetelmiin taas sisältyy jonkinasteinen etäisyys laatan ja painamisen tuloksena syntyvän jäljen välillä, ja näin jälkiä muodostuu aina vähintään kahdet, laatasta ja vedoksessa. Käsin vedostettaessa etäisyyden tuntu on kuitenkin vähäisempi, sillä taiteilija seuraa jatkuvasti työnsä etenemistä, katsoo paperin alle ja hiertää voimakkaammin sieltä, missä hän haluaa voimistaa väriä.

Laatan ja vedoksen suhde ei kuitenkaan ole aukoton siinä mielessä, että laatan kuvat toistuisivat vedoksissa täysin yhtäläisinä tai edes toistensa ehjinä peilikuvina. Väliin jää ennakoimaton alue, jossa sattuma muokkaa kuvia. Saattaa käydä niin, että viivat tai värit eivät välity yhtä paksuina ja tiheinä eivätkä erotu siten kuin tekijä oli tarkoittanut, tai värit eivät toistu samoissa sävyissä ja väri-listen pintojen rakenteet eroavat toisistaan. Satumien ja prosessin arvaamattomuuden syy on useimmiten käytännöllinen: väriä tai puristusta prässissä on liikaa tai liian vähän, tai syövytysaika osoittautuu lyhyeksi. Vaikka taiteilija hallitsee pai-

7 Tietokoneella vedostettaessa virheiltä yleensä vältetään kokonaan, jolloin työn lopputulos säilyy taiteilijan hallinnassa.

namista ja sen tuloksia, itse painoprosessiin sisältyy käsitteellinen näkymätön hetki, tapahtuma, jossa väri siirtyy pinnasta toiseen. Etenkin kokeellisesti työskenneltäessä valitaan myös varta vasten tuntemattomia tekijöitä, joita halutaan tutkia tai joita ei ole aiemmin kokeiltu.

On selvää, että kaikki menetelmät ja materiaalit näyttävät jollakin tavalla itse tuottavan omat mahdollisuutensa: taidegrafiikon valitsema tekniikka tuottaa omanlaisensa ilmaisun samoin kuin veistosten materiaali tai maalausten vesi- tai öljyväri. Materiaalilla on siis omalakista, joskaan ei tekijästä riippumatonta merkitystä: taidegrafiikassa itse vedostamisen tapahtuma näyttää synnyttävän alustalle jäävät jäljet. Onkin kiinnostavaa pohtia, osoitautuuko graafisen teoksen perimmäinen luonne kuin epäinhimilliseksi tapahtumaksi, jossa vedos muodostaa itse itsensä. Mitä kokeneempi tekijä on ja mitä paremmin hän hallitsee menetelmänsä, sitä paremmin hän tietää, mitä tekniikaltaan edellyttää; jos taas taiteilija käyttää menetelmää ensimmäistä kertaa, on vaikea kuvitella tulosta. Vaikka taiteilija ohjaa tapahtumaa, tuntee sen vaiheet ja materiaalien merkityksen, lopulta vedoksen näkyvät jäljet ovat silti painamisen teon tuottamia jälkiä. Siksi ei ole aina yksiselitteistä, vastaako graafisen teoksen lopputuloksesta taiteilija, vai hänen rinnallaan myös tuntematon, taiteilijasta riippumaton tekijä: laatan ja pohjan välinen ero.

Oli laatan ja sitä vasten painettavan paperin tai muun alustan etäisyys miten vähäinen tahansa, niiden kesken syntyy aukko, tyhjä hetki, jota taiteilija ei näe eikä hallitse. Juuri tämä väli on jäljen olemassaolon ehto. Siihen, millainen itse väli tai ero on ja miten se vaikuttaa alustalle painuvaan jälkeen, tuntuu olevan hankala vaikuttaa, jos laatan ja vedoksen suhde jää näkymättömiin ja pakenee taiteilijan tietoisia päämääriä. Tätä pakenevuutta aiheuttaa myös se, että laatan ja vedoksen väliseen eroon ei voi koskea. Ero näyttää siten olevan graafisuuden ominaisuus; arkikielessä graafisuudella tarkoitetaan piirustuksen kaltaisuutta, vastakoh-tien tuottamista ja merkkien, kirjoituksen ja piirros-jälkien erottumista. Ero on jäljen jättämisen tunte-

(London: The British Museum, 2016).

4 Ks. Annu Vertasen ja Tuomo Rainion artikkelit tässä teoksessa; vrt. Päivikki Kallio, ”Välissä ja vyöhykkeellä”, teoksessa *Siirtämisen ja välittymisen taide*, toim. Päivikki Kallio (Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 2017), 46-51; Milla Toukkari, ”Kuulun filosofia”, teoksessa *Siirtämisen ja välittymisen taide*, 146-152.

5 Poikkeuksiakin on: silkkipaino eli serigrafia sekä

maton keskipiste. Se kuuluu kaikkeen taiteeseen yhtä lailla kuin taidegrafiikkaan: epävarmuus siitä, millainen teos syntyy, kun tekniikka ja materiaali kohtaavat toisensa. Painettaessa syntyvää eroa voi kutsua sokeaksi hetkeksi: tekijän taidosta, tutusta materiaalista ja tekniikasta huolimatta silmät, kädet tai mikään tekniikka ei aina pysty täysin ennakoimaan ja hallitsemaan eron vaikutusta vedokseen.<sup>8</sup>

Onko ero siis ainoastaan ajateltavissa, ei kosketavissa eikä nähtävissä?

Taidegrafiikan luonnetta on kiinnostavaa pohdita dekonstruktion käsittein. Mitä taidegrafiikka on, jos katsotaan, että sen tuottamiseen kuuluu aina taiteilijasta riippumaton tekijä? Miten tulisi kuvata laatan ja siitä painetun vedoksen eroa, jos se ei oikeastaan ole mitään, ei määriteltävissä tai konkreettisesti osoitettavissa, mutta jos se kuitenkin saa kuvan toteen ja tekee siitä sellaisen kuin se on?

Olettaen, että tietämättömyyden ja näkymättömyyden hetki kuuluu taidegrafiikan luonteeseen, seuraa kysymys, onko laatan ja vedoksen väliä edes mahdollista luonnehtia sanoin. Samasta syystä voidaan pohtia, miten taidegrafiikkaa on mahdollista tai edes tarpeen määritellä varsinkin nykyisin, kun taidegrafiikan sisältö, tekniikat ja muodot muuttuvat jatkuvasti uusien teosten ja taiteilijoiden ansiosta. Ainakin silloin, kun taidegrafiikasta puhutaan painamisen taitona, jäljen siirtymisen tapahtumaan kuuluu filosofisesti ajattelun kuitenkin aina havaitsematon katkos. Jäljen ja eron tuottaminen on konkreettista toimintaa, sillä laatan ja vedoksen väliin mahtuvat kaikki kuvan syntymisen mahdollisuudet. Onko mahdollista käsitteellistää tätä välimatkaa, joka ei ole sellaisenaan oikeastaan mitään mutta joka sisältää merkitysten siirtymisen koko prosessin?

## Graafisen esittämisen ehdot: ero ja katkos

Jos taidegrafiikkaa on mahdollista kutsua eron taiteeksi, nykyfilosofien joukossa eron ajattelijana

tunnetaan varsinkin ranskalainen Jacques Derrida (1930–2004). Vaikka Derrida on kirjoittanut laajasti maalaustaiteen, piirtämisen ja valokuvan ontologiasta, hän ei ole kirjoittanut suoraan taidegrafiikasta, eivät myöskään muut dekonstruktiofilosofit, heidän joukossaan esimerkiksi kuvataidetta runsaasti analysoinut Jean-Luc Nancy (1940). Taidegrafiikan menetelmät ja tekoprosessi johtavat silti useiden Derridan omaksumien käsitteiden luo, joista eron lisäksi erityisen tärkeitä ovat toisto ja jälki. Derridan filosofiassa ne viittaavat kahtaalle: sekä todellisiin ja konkreettisiin asioihin että samalla kaikkien merkitysten syntymisen abstrakteihin ehtoihin. Nämä merkitykset koskevat yhtä lailla kieltä kuin kuviakin.

Kuvia ja kieltä yhdistää Derridan mukaan se, että molemmat ovat luonteeltaan tekstiä. Hänen tarkoittamassaan mielessä ”teksti” on kuitenkin ymmärrettävä kirjoitettua tekstiä, puhetta tai diskurssia laajemmin erilaisten kulttuurissa syntyvien merkitysten kokonaisuudeksi. Derrida väittääkin, että myös kuvataiteen eri lajit paljastuvat tekstin muotoisiksi heti, kun niihin sovelletaan dekonstruktion strategioita. Tekstille, kirjoittamisella ja kuville yhteistä on se, että kaikki viivat, piirrot ja merkit ovat aina jälkiä jostakin, jota ei enää ole läsnä ja joka on silti toistettavissa.<sup>9</sup> Jättäessään teoksensa yleisön nähtäville tekijä ei ole enää itse paikalla, vaan jäljellä on vain teos, jonka tehtäväksi jää vastata omasta esityksestään ilman, että tekijä pystyy viittaamaan omiin tarkoituksiinsa.<sup>10</sup> Taiteilija voi

<sup>9</sup> Jacques Derrida, *Of Grammatology*, käänt. Gayatri C. Spivak (Baltimore & London: Johns Hopkins UP, 1976), 40–50.

<sup>10</sup> Derridan tapaan useat jälkistrukturalistiset filosofit ovat esittäneet, että erilaiset kulttuurin ja yhteiskunnan merkitykset muodostuvat tulkinnessa ja tutkimuksessa. Tämä tarkoittaa, että esimerkiksi taideteoksen merkitykset eivät synny vain tekijän tarkoituksista käsin: teoksessa ilmaistujen asioiden lähde ei ole pelkästään tekijän tietoisuus, vaan merkitykset ovat kriittisten ja monimutkaisten operaatioiden tulosta. Näitä toimia on harvoin mahdollista lukea vain tietyn yhden henkilön nimiin, vaan niihin vaikuttavat laajemmin ympäristö, käsitykset ja käytännöt, joissa teos otetaan kulloinkin vastaan. Ks. esim. Roland Barthes, *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*, toim. Lea Rojola, suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel (Tampere: Vastapaino, 1993);

esitellä teostaan myös erilaisissa ympäristöissä ja erilaisille vastaanottajille, jolloin teos saattaa puhutella yleisöä uudella tapaa. Taiteilijan tyyli ja teosten tekotapa ovat usein tunnistettavia, mutta uusissa yhteyksissä nekin saattavat toimia eri tavoin ja tuotavat toisistaan poikkeavia lopputuloksia.

Erot ovat tästä syystä olennaisia niin esitysten menetelmissä ja tekniikoissa kuin siinä, milloin ja missä teokset syntyvät. Itse asiassa kaikki kuvataiteen muodot osoittautuvat Derridan mielestä tekstiksi siitä syystä, että ne sijoittuvat johonkin tilaan. Kuvien merkitykset syntyvät aina tilassa, toisin sanoen kuvien suhteissa toisiinsa kuviin, niiden merkityksiin ja lopulta koko ympärillä olevaan maailmaan.<sup>11</sup> Derridan mukaan täsmällisempi nimitys kuvataiteelle onkin ”tilataide” tai ”tilassa olevat taiteen muodot” (*les arts de l’espace*).<sup>12</sup>

Sekä kirjoitettu merkki että piirroksen viiva syntyvät osiksi jotakin merkitysten kokonaisuutta, johon ne puolestaan vaikuttavat tuottamalla uusia merkityksiä. Kirjoitus ja piirtäminen ovat verrattavissa toisiinsa myös siksi, että ne molemmat ovat jälkiä poissaolosta: kun sanat on ilmaistu, tekstin kirjoittaja tai puhuja ei ole enää kirjoituksessaan läsnä. Yhtä lailla on teoksestaan poissa myös taiteilija, jonka käsi on jättänyt merkkejä graafiseen vedokseen, paperille tai kankaalle. Jos oletetaan, että kirjoituksen ja kuvan rakenne siten muistuttaa monin tavoin toisiaan, Derridan filosofia avaa kysymyksen, millä ehdoin on mahdollista rinnas-

taa toisiinsa kirjoitus ja piirtäminen tai muut taiteen tekemisen menetelmät. Onko kuvataide kirjoituksen laji? Nämä kysymykset saavat pohtimaan laajemmin kuvien ja visuaalisuuden merkityksiä Derridan filosofiassa: ovatko kuvat kielen muunnelmia tai kuuluvatko kuvat kirjallisen merkityksen alueelle?

Merkin ja jäljen käsitteet kuuluvat sekä Derridan kuvien että kielen analyysiin. Hän toteaa kuitenkin, että taide ja kieli eroavat toisistaan ratkaisevasti, sillä taiteen ilmaisutavat ja vaikutus eivät palaudu tietoon tai kielen keinoin esitettyihin totuuksiin. Kielen ja taiteen ajattelun välinen ero ilmenee ensinnäkin siinä, että Derridan mukaan taiteen ontologia ei perustu milloinkaan jäljitteilyyn. Taideteokset eivät ole olemassa jäljitelläkseen jotakin kuvia edeltävää ja siten niihin nähden alkuperäisempää mallia: kuvaamisen kohdetta, taiteen muotoa, käsitettä tai abstraktia ideaa. Hänen mukaansa taiteen tekeminen ei siten noudata antiikin filosofiasta periytyvää mimeettistä mallia.<sup>13</sup> Se edellytti, että taiteilijan tehtävä ja taiteen tarkoitus olisi jäljitellä todellisuutta eli kuvata sitä mahdollisimman uskollisesti. Taiteen merkitys ei ollut myöskään esittää taiteen yleinen idea aistimellisessä hahmossa, kuten saksalainen filosofi G. W. F. Hegel oletti.<sup>14</sup> Derrida ei silti kokonaan hylkää mimesiksen käsitystä, mutta jäljittelyn ajatus käy hänen filosofiassaan aiempaa monimutkaisemmaksi. Vaikka Derrida ei kiistä sitä, että taideteoksilla on kyky tehdä maailmassa olevia asioita näkyviksi, taiteen tarkoitus ei hänen mukaansa ole representoida eli esittää uudelleen konkreettisia olioita, abstrakteja käsitteitä tai edes taiteilijan mielikuvia. Sen sijaan taiteen tehtävä on ennemminkin tuottaa jatkuvasti uusia asioita maailmaan. Tästä seuraa, että taiteen todellisuus

<sup>8</sup> Laura Vainikka, ”Painava huone”, teoksessa *Siirtämisen ja välittymisen taide*, 68–70.

Michel Foucault, ”Mikä tekijä on?”, suom. Markku Lehtinen, teoksessa *Estetiikan klassikot II*, toim. Ilona Reiners, Anita Seppä ja Jyri Vuorinen (Helsinki: Gaudeamus, 2016).

<sup>11</sup> Vrt. Jacques Derrida, *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*, toim. Teemu Ikonen ja Janne Porttikivi (Helsinki: Gaudeamus, 2003), 251–253 (”Différance”, suom. Hannu Sivenius).

<sup>12</sup> Peter Brunette ja David Wills, ”The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida”, teoksessa *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*, toim. Peter Brunette ja David Wills (Cambridge: Cambridge UP, 1994), 24–25; ks. myös Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*, käänt. Pascale-Anne Brault ja Michael Naas (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1993).

<sup>13</sup> Platon, *Valtio* 596a–599a, teoksessa *Teokset IV*, suom. Marja Itkonen-Kaila (Helsinki: Otava, 1999). Vrt. Samuel IJsseling, *Mimesis: On Appearing and Being*. Käänt. Hester IJsseling & Jeffrey Bloechl (Kampen: Kok Pharos, 1997), 7.

<sup>14</sup> G. W. F. Hegel, *Taiteenfilosofia*, suom. Oiva Kuisma, Risto Pitkänen & Jyri Vuorinen (Helsinki: Gaudeamus, 2013), 110–112.





Inma Herrera: *Res-Extensa*, betoni, pleksilasi, muste ja spraymaali, 2019. Kuva: Inma Herrera.

eroaa jatkuvasti muusta todellisuudesta, mutta samalla taide saa meidät erottamaan todellisuuden piirteitä ja osallistuu siihen, miten annamme merkityksiä maailmalle.

Derridan näkökulma siirtyy näin taiteilijan tietoisista pyrkimyksistä ja jäljittelyyn tähtäävästä kädenjäljestä siihen, mitä itse taideteoksissa tapahtuu ja miten havaitsemamme merkitykset syntyvät teoksissa olevien jälkien perustalta. Taiteen merkitykset eivät siksi ole lähtöisin yksinomaan taiteilijan päämääristä, vaan itse teokset erilaisine yksityiskohtineen tuottavat merkityksiä. Teokset muodostavat keskenään suhteita, ne viittaavat toisiinsa ja samalla itsensä ulkopuolisiin, uusiin asioihin. Niistä muodostuu toistensa konteksteja ja verkostoja, joissa taiteenkin merkitykset syntyvät.

Taidegrafiikassa kahden kuvan välinen ero mahdollistaa sattuman. Kuva, joka siirtyy laatasta vedokseen, sisältää periaatteessa samanlaisen tiedon, sillä jäljen jättävä väri tai muu materiaali ainoastaan vaihtaa paikkaa. Silti tieto ei ole laatasta ja vedoksessa sama, eikä se vaikuta havainnossa samanlaiselta. Näyttää siltä kuin siirtyessään uuteen yhteyteen, paperille peilikuvana, laatan välittämä tieto muuttuisi ainakin osin tuntemattomaksi ja toisenlaiseksi.

Ero on Derridalle tapahtuma: se on asioiden keskinäisen eron syntymistä ja asioiden eroamista toisistaan. Ero mahdollistaa merkitykset ja se on merkitysten tai mielen syntymisen tila. Tällaista tilaa Derrida kuvaa uudissanalla *différance*, joka sisältää aktiivisen ”eroamisen” merkityksen. Eroaminen tapahtuu asioiden välissä, mutta ei missään konkreettisessa paikassa. Itse *différance* ei kuitenkaan varsinaisesti ole mitään: sitä ei ole mahdollista näyttää tai määritellä, vaan eroamista on käynnissä maailmassa olevien asioiden välillä. Tästä syystä ero on luonteeltaan merkityksiä aikaan saavaa toimintaa: merkitykset syntyvät vain asioiden keskinäisissä suhteissa ja sen ansiosta, että on olemassa myös toisia asioita.<sup>15</sup> Esimerkiksi jos jokin esinettä nimitetään ”suureksi” tai ”vaaleaksi”,

kokemukset suuruudesta ja vaaleudesta eivät useinkaan ole kiistattomia. Ne ovat ennemminkin tulosta siitä asiayhteydestä ja tilanteesta, jossa ne tulevat esiin. Toisessa yhteydessä ja muihin esineisiin verrattuna suureksi ja vaaleaksi mielletty asia saattaa olla pieni ja tumma. Merkitykset eivät siten ole Derridan mukaan absoluuttisia vaan avoimia ja vain suhteellisia, ja ne riippuvat omasta kontekstistaan. Siksi merkitykset ovat jatkuvasti liikkeessä; niiden muodostama kokonaisuus, jota Derrida kutsuu ”tekstiksi”, muodostaa erilaistumisen verkon, jossa asioiden merkitykset, kuten väittämät ja arvot, rakentuvat yhä uudelleen.<sup>16</sup> Mikään merkitys ei siten ole ehdoton ja ainoa mahdollinen, vaan se määrittyy kulttuurista ja sen monisyyksistä merkitysten verkoista ja tilanteista käsin.

Eron ja katkoksen ajatus sisältyy monien muidenkin jälkistrukturalististen teoreetikoiden käsitteisiin siitä, miten merkitykset ovat mahdollisia. Ero tulee esiin esimerkiksi merkkien ja niiden tarkoittamien asioiden kesken: merkki, esimerkiksi sana, ja sen ilmaisema asia eivät vastaa toisiaan sellaisinaan ja itsestään selvästi, vaan niiden suhde on aina sopimuksenvarainen ja häilyvä. Jokainen merkitys sisältää kuin ylijäämää ja sen tuottamaa harmaata aluetta; tulkitsemme sanoja ja kieltä kukin omalla tavallamme, ja eri tilanteissa sama ilmaus merkitsee usein eri asioita. Tämän ajatuksen mukaisesti meillä tuskin koskaan on suoraa kosketusta siihen, mitä todellisuus on ja mitä asiat todella ovat. Sen sijaan kohtaamme maailman aina jonkin muun tekijän välityksellä: kulttuurin, kielen, kulloistenkin päämäärien, arvojen ja havaitsemisen tapojen. Kokemuksemme on aina monin tavoin ehdollistunut ja rakentunut, ja sen muodostavat ympäristö, tottumukset, olemassa olevat asioiden esitystavat ja yhteydet.

Toisto on osa taidegrafiikan menetelmiä, mutta graafinen toisto ei välttämättä merkitse saman toistumista vaan uusien vedosten syntyä. Ajatus toistosta on siten jäljittelyn periaatetta monimutkaisempi, sillä laatan ja vedoksen suhde ei tunnu

<sup>15</sup> Derrida, ”Différance”.

<sup>16</sup> Ks. Derrida, *Of Grammatology*.



Suvi Sysi: *Caused Reflection*, vedostusprosessin ylijäämäpaperit, monotypia; installaatio, koko vaihteleva, 2017. Ks. s. 104.

olevan suora sen paremmin kuin yksiselitteisesti monistamista. Silti painettu jälki ei ole sattumanvarainenkaan, vaan laatan sisältämää tietoa siirtyy vedokseen.

## Näkyvä ja näkymätön jälki

Jäljet kuuluvat näkyvän alueelle siinä määrin, että Derridan mukaan jokainen taideteos koostuu jäljistä ja piirroista. Hänen taiteen ajattelunsa tärkein teoreettinen kysymys koskee juuri jäljen (*trace*) ja siihen kiinteästi liittyvän *trait*-käsitteen merkityksiä. Molemmat sanat viittaavat jäljen jättämiseen: konkreettisimmassa mielessä jäljet tarkoittavat taiteilijan työn tulosta, teokseen jätettyä merkkiä, viivaa tai vetoa, teon jälkeä ja ominaisuutta. Olen kääntänyt ranskan kielen monimerkityksisen *trait*-sanana useimmiten ”piirroksi”, mutta sanalla on myös lukuisia muita käänkösvaihtoehtoja: se tarkoittaa piirrettä tai ominaisuutta, viivaa, merkkiä, jälkeä, ääriäviivaa ja sanaleikkiä.<sup>17</sup> Jos oletetaan, että jäljen olemassaolon perusta on näkymättömissä, ajatus jäljistä saa pohtimaan, mitä näkyvän alue merkitsee. Jälki ja piirto ovat Derridan avainkäsitteitä hänen piirtämistä koskevissa kirjoituksissaan. Hyvin usein varsinkin piirron käsite häilyy juuri kahden vaihtoehdon, näkyvän viivan ja näkymättömän jäljen välillä. ”Piirron”, *trait’n*, merkitys jääkin Derridan ajattelussa tarkoituksellisen moniselitteiseksi.

Jäljillä ja piirroilla on erityistä merkitystä, kun Derrida tarkastelee piirustuksen ontologiaa eli sen olemisen tapaa. Sen ymmärtämiseksi Derrida tarjoaa kaksi vaihtoehtoa. Ensinnäkin ”piirto” voi

viitata ”jälkeen” sanan konkreettisessa merkityksessä, eli se viittaa mille tahansa alustalle jätettyyn jälkeen tai merkkiin. Toinen vaihtoehto on tulkita piirto näkyvien jälkien näkymättömäksi malliksi: minkä tahansa jäljen abstraktiksi mahdollisuudeksi. Jälki tai piirto konkretisoituu viivaa piirrettäessä, tai se voi jäädä vain mahdollisuudeksi piirtää viivoja. Viivat ja muut jäljet ovat piirtäjän työn silmin nähtäviä konkreettisia tuloksia, kun taas ”piirrolla” tai jäljellä ei käsitteellisessä mielessä sellaisenaan ole koskaan näkyvää muotoa. Siten piirto on taiteen ja sen merkitysten välissä oleva tila: piirto on taiteoksen olemassaolon mahdollisuus riippumatta siitä, onko teosta todellisuudessa olemassa vai ei. Piirron voidaan sanoa olevan olemassa ”ennenkuulumattomassa” merkityksessä, sillä se on asioiden toteutumisen, todeksi tulemisen, mahdollisuus.<sup>18</sup> Ero jäljen ja sen abstraktin mahdollisuuden kesken on taiteen olemassaolon näkymätön, kokemuksen ylittävä ehto.<sup>19</sup>

Derridan piirtämisen teoriassa piirrolla on ensisijassa juuri erottava tehtävä. Piirustuksessa piirto merkitsee mahdollisuutta jättää jälkiä. Tässä mielessä piirron tehtävä on transsendentaalinen eli yleinen ja kokemuksen ylittävä: se ei kuulu mihinkään yksittäiseen piirustukseen vaan kaikkiin mahdollisiin. Näin ollen piirto on abstraktissa mielessä ”alkuperäistä uran uurtamista (*frayage*)”, joka Derridalle on ”graafisen teon hetki”.<sup>20</sup> Se, että piirto on luonteeltaan graafinen, tarkoittaa, että sillä on kyky tuottaa eroja. Juuri erojen tuottamista Derrida tarkoittaa käsitteellä *grafein*, joka yleisesti viittaa toistettaviin merkkeihin tai kirjoitukseen.<sup>21</sup> Kirjoituksen käsite tarkoittaa, että kaikki kulttuurin tuotteet muodostuvat toistettavista teksteistä ja kuvista, jotka viittaavat toisiinsa eikä niillä siten ole todellista alkuperää. Voi myös sanoa, että käsillä ja kuviteltavissa olevat merkitykset ovat kaikki keskenään yhtä alkuperäisiä, koska ne syntyvät jossakin

17 Derrida, *Memoirs of the Blind*, 2–3. *Trait*-sana esiintyy myös Derridan teoksen *La Vérité en peinture* (Totuus maalaustaiteesta, 1978) esipuheessa ”Totuus maalaustaiteesta”. Sen suomentaja Hannu Sivenius on kääntänyt *trait*-sanana ”sanaleikiksi”. Käännös on sikäli osuva, että Derrida käyttää monimerkityksistä *trait*-sanana sanaleikin tavoin. *Trait* sisältää yhdellä kertaa lukuisia vivahteita, ja sanaleikin lailla se ikään kuin jakautuu niiden kesken samanaikaisesti. Siten *trait* merkitsee useita asioita samanaikaisesti, mutta sen merkitys ei rajoitu vain yhteen tulkintaan. Ks. Jacques Derrida, ”Totuus maalaustaiteesta”, suom. Hannu Sivenius, teoksessa *Modernin ulottuvuuksia*, toim. Jaakko Lintinen (Helsinki: Taide, 1989), 169–187.

18 Derrida, *Of Grammatology*, 67.

19 Derrida, *Of Grammatology*, 70–71.

20 Derrida, *Memoirs of the Blind*, 45.

21 Derrida, *Memoirs of the Blind*, 45–46, vrt. 49–51.



kontekstissa ja rakentuvat sen ehdoin. Mikään ei siis ilmesty meille tyhjästä.<sup>22</sup>

Käsitteellisesti taidegrafiikkaa ja merkitysten syntyä yhdistää kreikankielinen verbi *grafein*, joka siis tarkoittaa kirjoittamista ja piirtämistä. Derridan *grafein*-sanalle antama merkitys on kuitenkin laajempi: se viittaa hänen filosofiassaan erityisesti kirjoitettujen, mutta laajemmassa mielessä kaikkien mahdollisten jälkien jättämiseen.<sup>23</sup> Olemista ei hänen mukaansa ole mahdollista ajatella pysyvänä olotilana tai läsnä olemisena, vaan voimme lähestyä olemista vain jälkien muodossa: siten kuin asiat jättävät mieleen muistikuvia, osoittavat toisiinsa ja herättävät assosiaatioita. Merkitykset ovat siten aina kuin toisaalla, eivät asioiden pysyviä ominaisuuksia tai läsnä niissä sellaisinaan. Jäljen merkityksessä *grafein* ei kuitenkaan ole vain ”graafista” tai edes näkyvää, vaan ”graafisuus” on eroamista ja siten asioiden olemassaolon ehto laajemmin ymmärrettynä. Kunkin asian merkitys syntyy maailmassa, sen tilassa ja ajassa, mutta vain suhteessa toisiin asioihin ja merkityksiin. Jäljet ovat konkreettisia merkkejä asioista, mutta samalla ne ovat merkitysten syntymisen käsitteellinen ehto ennen mitään todellista tekoa tai havaittavaa jälkeä: jokainen jälki on merkityksen abstrakti mahdollisuus. Toisaalta abstrakteja jälkiä ei ole ajateltavissa ilman, että on konkreettisia ilmiöitä, joissa kukin jälki ilmenee tiettyinä merkityksenä. Näin jäljet ovat mahdollisuuksia uusien jälkien luomiselle.

Piirtoa ja *grafeinin* käsitettä yhdistää se, että molemmat ovat luonteeltaan graafisia jälkiä. *Grafein* on sekä piirtämisen että kirjoittamisen ominaisuus, joka kuvaa niin kirjoitusta kuin mitä tahansa jälkien jättämistä.<sup>24</sup> Tämän perusteella piirto on monessa suhteessa verrattavissa *grafeinin* merkitykseen, sillä molempien lähtökohta on jäljen

ajatus.<sup>25</sup> Derrida vertaakin jälkien olemassaoloa aaveisiin: niitä kohdatessamme emme näe alkuperäistä hahmoa vaan ainoastaan jäljen sen poissaolosta. Oikeastaan koko todellisuus ilmenee hänen mukaansa meille erilaisten jälkien perusteella, emmekä saa tietää, mitä ”itse” todellisuus on. Kohtaamme sen vain erilaisten merkkien ja muiden ilmentymien muodossa, jotka havaitsemme aina eri tavoin ehdollistetusti. Siksi myöskään *grafeinin* alkuperäistä läsnäoloa ei ole mahdollista tavoittaa, sillä se ei ole olio itse vaan kuin jälki jostakin toisesta asiasta eli ilmenee tietyissä olosuhteissa, jotka saavat sen aikaan ja mahdollistavat jäljen esiintulon jonkinlaisena. Piirtämisen teossa syntyy siis jälkiä, joiden ansiosta vuorostaan muut jäljet tulevat näkyviin.<sup>26</sup> Tästä syystä *grafein* ei ole pelkästään yksittäinen viiva tai merkki, jonka voisi havaita sellaisenaan, eikä se ole pääteltävissä järjellä, vaan se toimii pikemminkin minkä tahansa merkitysten tuottamisen periaatteena.

*Grafein*-käsitteen tapaan piirto ei toista uskollisesti valmiita merkityksiä, koska se ei viittaa itseään alkuperäisempään läsnäoloon. Paremminkin se toimii performatiivisesti, eli jäljen jättäminen tai esimerkiksi viivan vetäminen saa asioita tapahtumaan ilman, että jälki sellaisenaan merkitsisi mitään.<sup>27</sup> Läsnä- ja poissaolon välillä ei myöskään ole dialektista suhdetta, vaan ne ovat toinen toisensa esiin tulemisen mahdollisuus. Taideteoksessa mitkä tahansa jäljet, värit, viivat, äänet ja teosten erilaiset osat, vaikuttavat jatkuvasti siihen, miten muut osatekijät havaitaan. Tämän huomaa siitä, että jos osien paikkaa vaihdetaan tai ne korvataan toisilaisilla yksityiskohdilla, teoksen tuottama vaikutelma on välittömästi erilainen. Siten jokainen taideteos on ainutkertainen siinä muodossa kuin se tulee meille esiin.<sup>28</sup>

Piirtoon sisältyvät eron ja liikkeen ajatukset. Piirroksissa piirtojen erottava liike tuottaa sen, että taideteoksessa jotakin tulee meille esiin. ”Piirto” on siten taiteen ilmenemisen mahdollisuus. Se eroaa kuitenkin viivan käsitteestä, jos viiva ymmärretään konkreettiseksi, näkyväksi olioksi, joka on luonteeltaan matemaattinen ja lineaarinen. Perinteisesti viiva merkitsee muodon esittämistä ja kuvatun asian ääriviivojen vetämistä. Derrida kuitenkin havaitsee eron viivan ja piirron kesken: toisin kuin viiva piirto ei ole muodon toistamisen väline. Tavanomaiset piirtämisen teoriat perustuvat kuvattavien kohteiden muodon jäljentämiseen, kun taas Derridan mukaan piirtämisen tarkoitus ei ole toistaa muotoja. Kuten hän väittää, maailmassa ei ole olemassa valmiita muotoja ja ääriviivoja, jotka taiteilija saattaisi toistaa piirtämällä viivoja. Siksi on mahdotonta esittää maailman objekteja piirtojen avulla, ymmärrettiin piirto sitten viivaksi tai abstraktimmin jälkien jättämisen mahdollisuudeksi. Ennemmin piirroksot ja piirrot ovat vailla merkitystä: niillä ei ole sellaisenaan sisältöä eikä päämäärää, jonka taiteilija yksinkertaisesti ilmaisisi teoksessaan.<sup>29</sup> Vaikka piirto voi olla ilmeisen näkyvä, koska se erottaa kuvan eri tasoja, kerroksia ja värejä toisistaan, sen toiminta ei ole näkyvää. Piirto ainoastaan antaa meille mahdollisuuden havaita ja tunnistaa asioita.

On siis ilmeistä, että piirrolla ei ole omaa merkitystä, vaan se on kuin kuilu teoksiin kuuluvien erojen verkossa.<sup>30</sup> Derridan pyrkimys on ajatella taiteen ehtoja, jotka sijoittuvat näkyvän alueen ja havainnon ulkopuolelle. Perinteisesti aistihavainto ja sen pohjalta syntyvä kokemus on toiminut perustana estetiikan käsitteelle. Taiteen näkymättömien jälkien seuraaminen on osa Derridan pyrkimystä tarkas-

tella kriittisesti uudelleen esteettisen luonnetta ja purkaa eli dekonstruoida sen aiemmat edellytykset.

Näin hahmottuvat piirron käsitteen kaksi samanaikaista puolta – piirrosviiva ja yleinen jälkien jättämisen mahdollisuus – eivätkä ne ole täysin erotettavissa toisistaan. Mikään abstrakti jälki ei ole ajateltavissa ilman, että myös konkreettisia piirroksia viivoineen on olemassa. Tästä seuraa, että viiva ja jälki eivät ole vain toistensa vastakohtia, eivätkä ne ole toisiinsa hierarkkisessa suhteessa. Jos piirto käsitetään abstraktiksi jälkien jättämisen mahdollisuudeksi, se ei tarkoita, että piirto edeltäisi havaittavaa viivaa tai että se olisi olemassa ennen taideteosta. Tällä tavoin piirrolle ominainen häilyvyys vastaa kaksinaisuutta, joka sisältyy myös Derridan kirjoituksen käsitteeseen. ”Kirjoitus” voi nimittäin viitata yleisesti erojen tuottamisen mahdollisuuden maailmassa, jota hän kutsuu ”arkkikirjoitukseksi” (*archi-écriture*). ”Kirjoitus” viittaa myös arkkikirjoituksen konkreettiseen toteutumiseen eli kirjoittamiseen kielen ja kirjallisuuden mielessä, sillä ilman kirjoitettua kieltä ei ole olemassa arkkikirjoitustakaan.<sup>31</sup> Kaikkiaan kirjoitus tarkoittaa lopulta asioiden keskinäisten viittausten prosessia, jonka tuloksena ei milloinkaan tavoiteta ”alkuperäistä” merkitystä. Samalla kirjoitus merkitsee Derridalle myös sitä, mitä hän kutsuu kreikankielisellä nimellä *grammē*: pistettä, viivaa, jälkeä tai kirjainta, ja yleisemmin mitä tahansa merkintöjä.<sup>32</sup>

Kirjoituksen ja jäljen käsitteissä monet aiemmat filosofiset kahtiajaot muuttuvat kyseenalaisiksi tai jopa lakkaavat. Derridan mukaan länsimainen ajattelu on rakentunut vastakohtien varaan; perinteinen, hänen metafysiseksi kutsumansa tapa hallita todellisuutta on hahmottaa se erilaisten jaotteluiden mukaan. Esimerkkejä jaotteluista ovat läsnä- ja poissaolo, itse ja toinen, alkuperäinen ja kopio, sisä- ja ulkopuoli sekä sama ja erilainen. Tilalle Derrida luo ajattelua, jossa tavanomaiset käsitteelli-

22 Jacques Derrida, *Writing and Difference*, käänt. Alan Bass (London: Routledge and Kegan Paul, 1978), 115–116.

23 Derrida, *Platonin apteekki*, 103; *Of Grammatology*, 107; vrt. *Memoirs of the Blind*, 29–30.

24 Jacques Derrida, *Dissemination*, käänt. Barbara Johnson (London: Athlone, 1981), 181–182, viite 8.

25 Joana Masó ym., ”‘Echo-graphic Images’: Writing or Piercing the Visible”, *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 40, no. 2 (June 2007): 216.

26 Derrida, *Of Grammatology*, 108; *Memoirs of the Blind*, 2.

27 Derrida, *Memoirs of the Blind*, 30.

28 Dekonstruktiofilosofien joukossa taideteosten ainutkertaisuuden ajatuksesta on kirjoittanut etenkin

Jean-Luc Nancy. Ks. esim. Martta Heikkilä, ”Monin vedoin: Jean-Luc Nancy piirtämisen merkityksestä”, *Tiede & edistys* 2 (2013).

29 Jacques Derrida, *Penser à ne pas voir*, toim. Ginette Michaud, Joana Masó ja Javier Bassas (Paris: La Différence, 2013), 141–142.

30 Vincent Houillon, ”Derrida et l’intraitable époque de l’œuvre d’art”, teoksessa *Derrida et la question de l’art*, toim. Adnen Jdey (Nantes: Cécile Defaut, 2011), 294.

31 Derrida, *Of Grammatology*, 11.

32 Esim. Joanna Hodge, ”On Time, and Temporisation; On temporalisation and history”, teoksessa *Jacques Derrida: Key Concepts*, toim. Claire Colebrook (London & New York: Routledge, 2015), 106.

set vastakohtaisuudet eivät enää päde: asiat voivat hänen mukaansa olla luonteeltaan sekä-että, eli eri näkökohdat ovat yhtä aikaa voimassa sen sijaan, että ne edustaisivat vain yhtä vaihtoehtoa, joko-tai. Jäljen käsite on tästä hyvä esimerkki: ”jälki” viittaa johonkin, mikä ei ole yksiselitteisesti läsnä eikä poissa. Asioista jää jälki esimerkiksi muistiin tai paperille, mutta se ei merkitse samaa asiaa kuin se, joka jätti jäljen. Merkitykset kertautuvat ja muuttuvat erilaisissa yhteyksissä ja niitä tulkitaan uudelleen. Ajatus oppositioiden purkautumisesta viittaa Derridan käsityksen mukaan siihen, että maailma ei jäsenny yhtä mustavalkoisesti kuin filosofit ovat usein olettaneet, vaan todellisuus sisältää aina myös läpitunkematonta, määrittämätöntä ainesta.

Kun jälkiä – viivoja, värejä, erilaisia ominaisuuksia – syntyy taiteessa lisää, niiden kesken muodostuu viittaussuhteita. Taideteosten merkitykset ovat seurausta jälkien keskinäisestä toistosta. Tällä seikalla on yhteys taidegrafiikkaan, jossa ei ole mahdollista erottaa, mikä olisi ”alkuperäinen” vedos ja mitkä sen ”kopioita”. Vedokset ovat keskenään yhtä alkuperäisiä; ne ovat jopa itse oma alkuperänsä, koska ne eivät välttämättä toista laattaa aukottomasti. Laatta ei sellaisenaan ole vielä taideteos, vaan teos on olemassa vasta, kun laatta on vedostettu.<sup>33</sup> Siksi vedokset myöskään eivät tule siihen verrattuna ikään kuin jälkikädessä, sillä laatta saatetaan erota vedoksista, jos se mahdollistaa vaihtelun syntymisen lopputuloksiin. Jos kaikkea tietoa ei ole laatassa, lopullinen työ syntyy vasta vedostamisen hetkellä ja lopputulos vaihtelee vedoksesta toiseen. Taidegrafiikan alkuperä ei ole välttämättä myöskään vain tekijä, jos vedoksesta syntyy toisenlainen kuin se, mitä hän tarkoitti.

Taidegrafiikan luonteeseen kuuluva toisto ei siten ehkä merkitse yksinomaan pyrkimystä tuottaa samanlaisia kuvia, vaan toistoon tuntuvat kykeytyvän läheisesti ero ja muuttuvuus. Samalla alkuperäisyyden idea osoittautuu horjuvaksi: mikä on vedosten alkuperä, ja onko toistolle osoitettavissa lähdeä?

33 Ks. Malme, *Taidegrafiikka*, 33-34.

Jos jälki tai piirto ymmärretään taideteoksissa ja kaikessa todellisuudessa esiintyvien erojen syntymisen ehdoksi, se tarkoittaa, että piirtoa ei voida ajatella rationaalisesti eikä havaita aistein. Pikemminkin se on luonteeltaan määrittelemätön, sillä sitä ei ole mahdollista ilmaista käsittein. Piirto ei ilmene sellaisenaan, koska se merkitsee eroa ilmestymisen muotojen ja niiden sisällön välillä. Piirron lähtökohta onkin vain vetäytyminen. Vaikka piirto on yhdessä merkityksessään graafinen jälki, se ei kuulu pelkästään näkyvän alueelle, vaan myös näkymättömään. Piirto on nimittäin abstraktissa mielessä myös erottava piirre, ”alkuperän viilto” tai leikkaus, joka avaa paikan asettumalla siihen, jättää jäljen, mutta ei itse pane alulle mitään.<sup>34</sup>

Teoksissa tällainen jälki on kuin viilto tai avaus. Se moninkertaistuu ja siten kuin jakautuu paikassa jossa se tapahtuu, mutta minkäänlaista omaa, ennalta annettua paikkaa sillä ei ole: Derridan sanoin jälki kiertää kaikkialla kuten teosta ympäröivä aukkopahvi, *passe-partout*.<sup>35</sup> Sen tehtävä on jakaa tilaa ja asettua kahden asian, teoksen ja kehysten, väliin. *Passe-partout*’n lailla taideteoksen jäljet tai piirrot luovat jatkuvasti paikkoja asettumalla minkä tahansa olemassa olevien asioiden keskelle, jolloin ne ”kehystävät” yhä uusia asiakokonaisuuksia, siirtyvät niiden osaksi ja vaikuttavat eri osatekijöiden yhteyksiin ja saavat vuorostaan asiat ilmenemään uusissa yhteyksissä. Paikaton *passe-partout* viittaa siten kokeiluun ja teoksen muodon ylittämiseen. Se ylittää taideteoksen muodon ja sisällön vastakohtan: kuten taiteilijan teokseen vetämä viiva myös *passe-partout* vain asettuu johonkin paikkaan. Silloin se vaikuttaa siihen,

34 Derrida, ”Totuus maalaustaiteessa”, 184.

35 Derrida, ”Totuus maalaustaiteessa”, 185. Alati jakautuva, paikaton *trait* muistuttaa Martin Heideggerin *Taideteoksen alkuperä* -esseessään (1935-1936) käyttämää käsitettä *Riss*, joka on suomennettu ”repeämäksi” ja ”leikkaukseksi”. *Trait*’n tapaan Heideggerin *Riss* on merkitykseltään sekä katkos, kuilu ja juopa että ääri-viiva: se yhtä aikaa erottaa ja tuo yhteen taideteoksen toisistaan erilliset, erilaiset elementit. *Riss*-käsitteellä, repeämällä, on kyky tuoda elementit yhteen juuri siksi, että ne ovat erilaisia. *Taideteoksen alkuperä*, suom. Hannu Sivenius (Helsinki: Taide, 1995), 66.



Suvi Sysi: *Intwine*, käsinvedostettu puupiirros japaninpaperille, koko näyttelyn ajan kestävä performanssi, 2018. Ks. s. 105.



mikä kuuluu teokseen ja mikä jää sen ulkopuolelle, rajaa teoksen sen ympäristöstä ja antaa sille näin merkityksen teoksena.

Taideteoksen jäljet luovat paikattomia paikkoja eli paikkoja, joita ei ole missään ja jotka ovat vain puhdasta erojen syntymistä. Jotta merkityksiä voisi olla olemassa, ne vaativat ajan ja tilan vuorovaikutusta. Se kietoutuu viivojen vetämiseen ja jälkien jättämiseen: jälki luo itse oman paikkansa heti saatuaan tilan piirustuksessa. Derrida tuntuu näin väittävän, että erottavien jälkien toiminta ja vaikutus edeltävät abstraktia ideaa kuvatusta aiheesta. Jäljet tuottavat piirroksen, mutta niistä syntyvä kuva ei ole enää identtinen kuvatun kohteen kanssa. Tämä perustuu siihen, että jäljet ja piirrot muodostavat tilaa lakkaamatta, koska ne ovat teokseen kuuluvien jälkien sisä- ja ulkoreunojen välisessä monistuvassa ja toisiini jälkiin viittaavassa tilassa. Näin syntyvä *passee-partout'*n kaltainen, ulko- ja sisäreunojen väliin sijoittuva tila voi olla millainen tahansa ja sijaita missä tahansa: kuvassa, maalauksessa, kuviossa, muodossa, väreissä ja taideteoksen ominaisuuksien järjestelmässä.<sup>36</sup> Tämä tarkoittaa, että teos on aina avoin kokonaisuus, sillä jokainen jälki on mahdollista jättää myös toisin.

Piirron merkitsemä teko merkitsee näin ollen päätöksen tekoa, sillä lisäämällä esimerkiksi laataan yksityiskohtia ja vedostamalla sen haluamalla tavalla taiteilija ratkaisee, millainen teoksesta tulee. Piirto sinänsä jää kuitenkin itse taiteen ulkopuolelle; sen teko ei kuulu teoksessa läsnä olevien asioiden piiriin, vaan se vain vaikuttaa teokseen.<sup>37</sup> Piirto ei ole käsin kosketeltava asia tai esine, ei edes käsite. Se muistuttaa pikemminkin tapahtumaa, joka saa merkityksen ja muodon vasta yhdistyessään muihin jälkiin teoksissa ja samalla

teoksen kokonaisuuteen, jossa kaikki osatekijät vaikuttavat toisiinsa. Siten piirto on verrattavissa romantiikan ja idealismin ajan taideteorioissa esiintyvään ”muotoutuvaan muotoon”, jota kuvaa latinankielinen ilmaus *forma formans*.<sup>38</sup> Sen mukaisesti taide on ymmärrettävä muodoksi. Platonilta periytyvän ”kolmannen termin” ajatuksen mukaan muoto, käsite tai idea edeltää teosta, jossa se saa aistimellisen hahmon: itse muoto ei siis ole aistittavaa mutta ei myöskään pelkällä järjellä käsitettävää.<sup>39</sup> Romanttinen käsitys muodon muotoutumisesta taas on se, että jokainen taideteos antaa itse itselleen muodon, kun teos toteutetaan. Esimerkiksi Friedrich Schellingin mukaan taiteen käsitteellistä muotoa ei ole vielä olemassa ennen teoksen konkreettista toteutusta, vaan vasta todellisessa teoksessa kukin muoto antaa konkreettisesti itselleen ainutkertaisen hahmon.<sup>40</sup> Jälkistrukturalistiset ajattelijat kuten Derrida ja Jean-Luc Nancy ovat omaksuneet saman ajatuksen, jonka tarkoitus on purkaa vastakkainasettelua taiteen muodon ja sisällön kesken.

## Kuvan sokeus

Teoksessaan *Mémoires d’aveugle: l’autoportrait et autres ruines* (Sokean muistelmat: omakuva ja muita raunioita) Derrida käsittelee piirtämistä ja sokeita esittäviä kuvia sekä myös sokeiden itse tekemiä teoksia. Kirjassa jäljen ja viivan käsitteisiin peilautuu ajatus, että jokainen viivan veto piirroksessa on kuin kirjoitusta siinä mielessä, että se

- 38 F. W. J. Schelling, *System of Transcendental Idealism*, käänt. Peter Heath (Charlottesville: University Press of Virginia, 1978), 225tm. ”Muotoutuvan muodon” käsite esiintyy Schellingin lisäksi Hegelin taiteen filosofiassa.  
39 Platon, *Timaios*, 48e4, 52a, teoksessa *Teokset V*, suom. A. M. Anttila (Helsinki: Otava, 1999). Derrida on analysoinut Platonin ”kolmannen termin” ilmaisemaa paikatonta paikkaa. Platonin tapaan hän on nimennyt sen *khôraksi*. Vrt. Jacques Derrida, *Khôra* (Paris: Galilée, 1993), 15, 46-47.

- 40 Ginette Michaud, *Jacques Derrida: L’art du contretemps* (Montréal: Nota Bene, 2014), 232. Dekonstruktiofilosofien joukossa myös Jean-Luc Nancy on tulkinnut ”muotoutuvan muodon” käsitettä puhuessaan taiteesta ja etenkin piirtämisestä. Jean-Luc Nancy *Le plaisir au dessin* (Paris: Galilée, 2009).

on jälki jostakin, jota ei enää ole ja joka toisaalta on toistettavissa eli vedettävissä uudelleen.<sup>41</sup> Viivoista muodostuvat suhteet luovat katkoksia esitykseen, joka on samalla esityksen itsensä katkonaisuutta. Käsitteet *trait* ja *retrait* ilmaisevat Derridalle ”vetoa” ja ”piirtoa”, mutta myös ”vetäytymistä” ja ”poissaoloa”.<sup>42</sup> Ranskan kielessä *retrait* kuitenkin sisältää poissaolon lisäksi aina myös uuden vedon mahdollisuuden, jota ilmaisee *re-*etuliite.

Juuri toisto kuuluukin olennaisesti jälkien luonteeseen. Mikä tahansa kuva ja sen jokainen viiva on läsnä vain paperille jätettyjen jälkien perustalta, mutta samalla kuva on katsojan muistin eli kuvatun asian poissaolon varassa. Tästä syystä kuva ei sijaitse varsinaisesti kumpaisessakaan paikassa, ei yksinomaan konkreettisessa teoksessa eikä katsojan mielessä, vaan niiden määrittämättömässä välissä. Derrida väittääkin, että kuva on oikeastaan vasta tapahtumaisillaan, mutta ei koskaan suoraanaisesti tässä: kuvan muoto hahmottuu suhteessa sen sisältämien viivojen ja muiden yksityiskohtien paljouteen muodostuakseen siksi, mitä se on. Tästä seuraa, että valmiiksi tehtykin taideteos on kuin keskeneräinen. Sen täyttävät lukemattomat näkyvän lomaan jäävät aukot, jotka katsojan ajattelu ja assosiaatiot täydentävät. Siksi teos on kuin vasta tulossa jonkinlaiseksi olematta koskaan täysin loppuun saatettu. Kuvaa ei näin muodosta vain se, mitä siinä on sellaisenaan fyysisesti läsnä eli mitä kuvassa todella nähdään. Ennemminkin ymmärrämme kuvan sen perusteella, mikä jää sen pinnassa näkymättömiin ja hämärän peittoon. Se, mille ei ole sanoja, on meille ”sokeaa” aluetta, joka vasta mahdollistaa näkemisen.

Läsnä- ja poissaolon sekä viivojen vetäytymisen ja uudelleen esiin tulemisen leikki alkaa siinä samassa, kun piirto piirretään tai viiva vedetään taideteoksen pintaan.<sup>43</sup> Tuloksena seuraa kaksinkertainen liike teoksen pinnassa: sen piirteet tule-

vat yhtä aikaa sekä näkyviksi että katoavat kaikkien muiden jälkien joukkoon. Siitä syystä jäljen esiintulo ei ole pelkästään käsitteellistä eli järjellä ymmärrettävää, ei myöskään vain aistittavaa ja silmin nähtävää. Voi myös sanoa, että jälkien ilmeneminen on kumpaakin samanaikaisesti. Käytännössä tämä tarkoittaa, että esimerkiksi taidegrafiikan vedoksissa tai missään muissakaan teoksissa ei ole mitään yksittäistä keskipistettä, josta koko kuva säteilisi katsojan silmään, vaan kaikki olemassa olevat viivat ja yksityiskohdat vaikuttavat toistensa havaitsemiseen.

Ajatusta siitä, että kuva vetäytyy katseelta eikä koskaan ilmene sille rikkumattoman kokonaisena, voidaan verrata Derridan käsitykseen kielestä. Puhuttu sana kuullaan ja ymmärretään, mutta mikään tosiasia ei anna merkitystä sellaisenaan: ”Kieltä puhutaan, kieli puhuu itselleen, toisin sanoen se puhuu sokeasta olemisestaan käsin ja sokeudesta. Se puhuu meille aina siitä sokeudesta, joka sen muodostaa.”<sup>44</sup> Sokeuden metafora yhdistää siten visuaalisuutta ja Derridan ajatusta määrittymättömydestä, joka on luontaista kielen merkityksille. Kuten hän väittää, ihminen sekä kirjoittaa että piirtää näkemättä: ”Graafiset jäljet ovat yhtä aikaa virtuaalisia, potentiaalisia ja dynaamisia. Ne ylittävät kaikki aistit erottavat rajat, sekä näkyvän että kuuluvan, sekä liikkuvan ja kosketettavan rajat. Myöhemmin sen muoto paljastuu kuin kehitetty valokuva. Mutta kun kirjoitan tätä, en kirjaimellisesti näe vielä yhtäkään näistä kirjaimista.”<sup>45</sup> Samoin kuva on jatkuva prosessi: se hajoaa katseessa muodostuakseen siinä samassa jälleen yhtenäiseksi, kun näkyvien jälkien lisäksi ajattelu osallistuu merkitysten antoon.

## Taidegrafiikan jäljet

Olen artikkelissani hahmotellut mahdollisuuksia, joiden valossa taidegrafiikkaa on mahdollista dekonstruktiofilosofian käsittein kutsua erojen syntymisen paikaksi. Taidegrafiikan tulkinta eron

41 Julian Wolfreys, ”Art”. Teoksessa *Understanding Derrida*, toim. Jack Reynolds ja Jonathan Roffe (London: Bloomsbury, 2004), 87.

42 Derrida, *Memoirs of the Blind*, 56.

43 Derrida, *Memoirs of the Blind*, 56.

36 Derrida, ”Totuus maalaustaiteessa”, 186.

37 Vastaava ratkeamaton rakenne läsnä- ja poissaolon kesken kuuluu Derridan esseessään ”Üsia ja grammē” esittämään analyysiin Martin Heideggerin ajan käsitteestä. Ks. Derrida, *Platonin apteekki*, 216-217, 223 (”Üsia ja grammē”, suom. Teemu Ikonen, Miika Luoto ja Janne Porttikivi); Martin Heidegger, *Oleminen ja aika*, suom. Reijo Kupiainen (Tampere: Vastapaino, 2000), esim. § 5-6, 36-49.

alueeksi merkitsee irtautumista ajatuksesta, että grafiikka olisi saman tuottamista monistamisen keinoin. Ajan kulumisen vaikuttaa teosten ulkomuotoon, paperi saattaa kellastua ja värit haalistua, valaistus vaihtelee. Vaikka erot vedosten välillä olisivat pienen pieniä, ne ovat silti todellisia tai ainakin mahdollisia. Erojen määrä vain kasvaa, kun vedokset siirtyvät taiteilijalta tai painolaitoksesta eteenpäin ja kun niitä tulkitaan eri aikoina, eri tavoin ja erilaisissa ympäristöissä. Samalla vastaanoton ehdot muuttuvat.

Itse taidegrafiikan menetelmiin sisältyy välimatka, eron näkymätön hetki vedoksen ja laatan kesken, joka paperilla muuttuu siinä samassa näkyväksi. Hetkeä on vaikea lähestyä sanoin, mutta siitä huolimatta se on todellinen ja vaikuttaa graafisten teosten tekoon. Yksikään laatta ei pelkän tiedon ja näkökyvyn perusteella vastaa siitä vedotettua teosta ja on aina siitä erillinen. Kuvittelun ja kuvittelemattoman, katseen ja sokeuden, välinen läpinäkymätön kerros erottaa laattaa ja vedosta. Laatta on vedoksen lähtökohta, mutta merkit sen pinnassa eroavat työn tuloksena syntyvistä jäljistä vedoksessa; laatta tähtää vedokseen, jolloin ne ovat kuin toinen toisensa alkuperä, joka ei kuitenkaan palaudu kumpaankaan osapuoleen.

Alkuperäisen asian tilalla on aina aukko siinä mielessä, että läsnäolon alkuperä ei sellaisenaan ole läsnä eikä poissa. Alkuperää Derrida luonnehtii jäljeksi, joka korvaa sellaisen läsnäolon, joka ei ole koskaan ollut läsnä, alkuperän, josta mikään ei ole alkanut.<sup>46</sup> Tällä hän viittaa puhtaan, mitattavan tilan käsitteeseen. Se on korvattava ajatuksella äärettömästi jakautuvasta tilasta, joka tuottaa paikkoja. Jälki on juuri tällaista tilaa: se ei koskaan merkitse tilaa yleensä eikä se ole tilana yhtenäistä, vaan jakautuvuutensa ansiosta se on kaikkien tekstien ja jälkien synnyn perusta: piirto jakautuu kaiken sen kesken, mikä kuuluu sen sisä- ja mikä ulkopuolelle.<sup>47</sup> Taidegrafiikassakin kuvan jäljet ja piirrot jakautuvat viivoja piirrettäessä välittömästi, ja vain näin

kuva muodostaa suhteen itseensä. Jäljen yhtenäisyys on siten paradoksaalisesti jatkuvassa jakautumisen tilassa. Mikään ei kuitenkaan ole varsinaisesti osa piirtoa; sitä vastoin se yhdistyy muihin piirroksen osatekijöihin, mutta vain, koska se erottaa niitä toisistaan.<sup>48</sup>

Taideteoksen jäljet eivät toista uskollisesti valmiita merkityksiä, koska ne eivät ole tulosta itseään alkuperäisemmistä asioista eivätkä viittaa niiden läsnäoloon. Paremminkin teoksen jäljet toimivat performatiivisesti, sillä jäljen jättäminen tai viivan vetäminen saa asioita tapahtumaan ilman, että jälki sellaisenaan merkitsi mitään.<sup>49</sup> Läsnä- ja poissaolon ajatukset eivät sulje toisiaan pois, vaan ne ovat toinen toisensa esiin tulemisen mahdollisuus ja luovat taideteoksessa jatkuvasti toisensa.

Näkyvä ja näkymätön eivät siten ole yksinkertaisia vastakohtia, vaan toistensa synnyttämiä: Derridan mukaan piirtämisen ytimessä puhkeaa aina kiista näkyvän ja näkymättömän kesken.<sup>50</sup> Tämä kiista muistuttaa eroamisen rakenteeseen kuuluvaa merkitysten epävakautta ja määrittymättömyyttä. Kuvien alueella esiintyy siten samankaltaisen rakenne kuin kielessä, jossa läsnä- ja poissaolo synnyttävät toisensa vastavuoroisesti: ne eivät sulje toisiaan pois vaan mahdollistavat toinen toisensa.

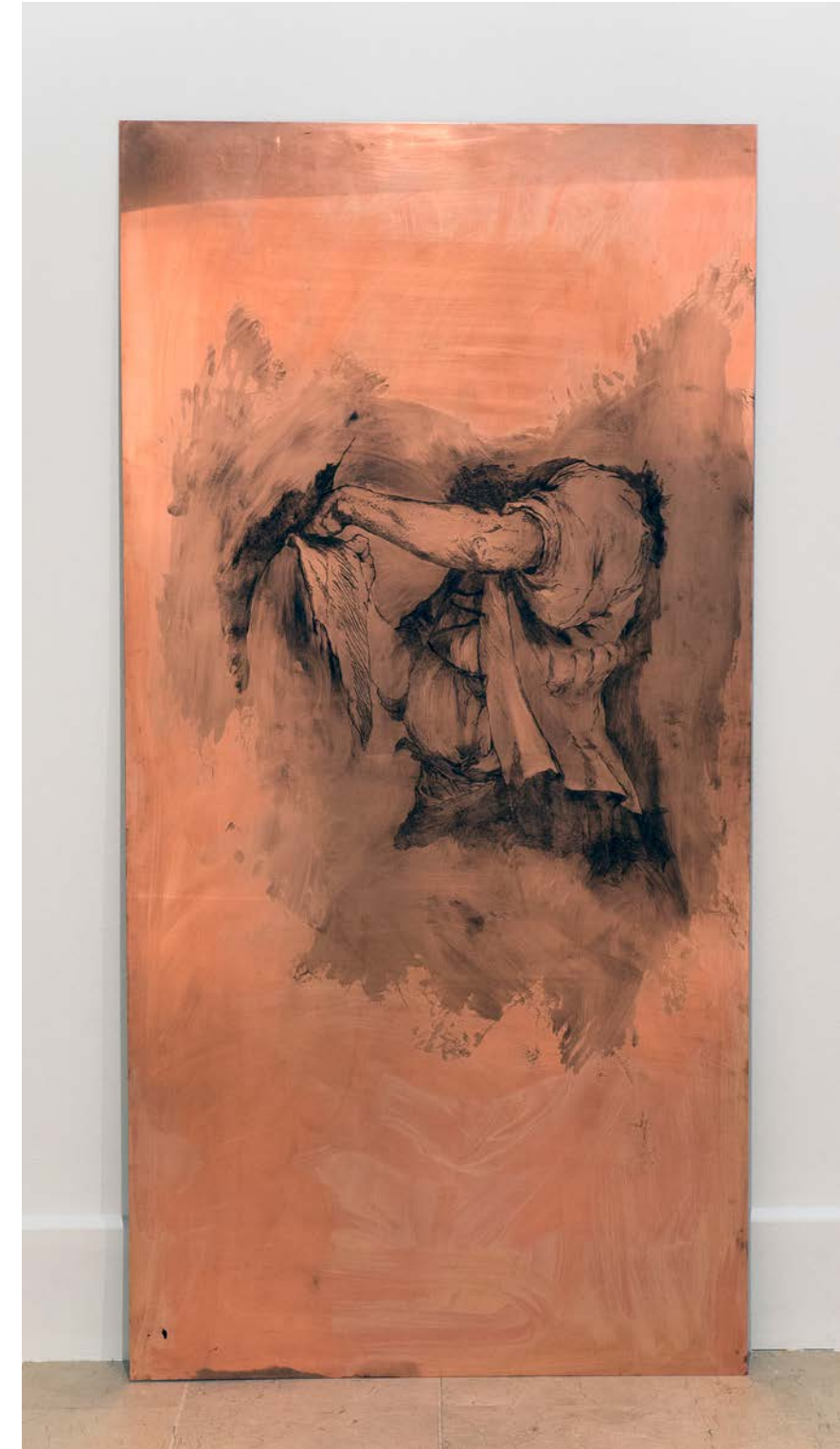
Derridalle kaikkien merkitysten perustana on ero: paikaton ja perustaton tapa, jolla asiat ovat suhteessa ja vaikuttavat toisiinsa. Jäljet ja piirrot ovat erojen tuottamisen aluetta, jota ilman ei taidetta ja taideteoksia ole olemassa. Taiteen merkitykset perustuvat teosten materiaaliseen perustaan, mutta ne eivät palaudu pelkkään teosten konkreettiseen ulottuvuuteen. Taideteoksen kaksi puolta, esineen todellinen, käsin kosketeltava ulkomuoto ja abstrakti merkitys, yhdistyvätkin toisiinsa eri tavoin jokaisessa taideteoksessa. Teosten piirrot

48 Derrida, *Memoirs of the Blind*, 54.

49 Derrida, *Memoirs of the Blind*, 30.

50 Derrida, *Memoirs of the Blind*, 57.

Inma Herrera: *Aras*, etsattu kupari, etsatut värikalvot, pigmentti ja öljy, yksityiskohta, 2018. Ks. s. 95.  
Kuva: Inma Herrera.



46 Derrida, *Writing and Difference*, 294-295.

47 Derrida, "Totuus maalaustaiteessa", 184.



ja piirteet luovat näin yhteyden näiden erilaisten osatekijöiden välillä. Jäljet synnyttävät taideteoksiin sisäisiä eroja niin, että teokset lukemattomine yksityiskohtineen ovat jatkuvia erilaistumisen paikkoja. Yleisemmässä ja abstraktimmassa mielessä asioiden keskinäiset erot saavat myös aikaan mitä tahansa merkityksellisiä kokonaisuuksia maailmassa, sillä ei ole mitään pysyvää alkuperää, esimerkiksi subjektia tai substanssia, jonka perustalta ne tulisivat esiin aina samanlaisina.<sup>51</sup> Tämä saa ajattelemaan myös taiteen merkityksiä, oli puhe sitten teosten tekemisestä tai havainnossa syntyvistä kokemuksista. Taidegrafiikka on tästä osuva esimerkki, sillä laatta ei takaa teoksille muuttumatonta, yleispätevää alkuperää. Sen sijaan vedosten kesken vallitsee käsitteellistämätön, kuilun kaltainen ero tai erojen syntymisen tila, jota ei ole valmiiksi olemassa vielä ennen vedostuksen tapahtumaa. Siksi se tuotetaan jatkuvasti ja samalla ero tuottaa itseään yhä uusissa vedoksissa.

## Kirjallisuus

**Barthes, Roland.** *Tekijän kuolema, tekstin synty*mä. Toimittanut ja suomentanut Lea Rojola. Tampere: Vastapaino, 1993.

**Brunette, Peter ja David Wills.** ”The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida.” Teoksessa *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*, toimittaneet Peter Brunette ja David Wills, 9–32. Cambridge: Cambridge UP, 1994.

**Derrida, Jacques.** *Of Grammatology* (1967). Kääntänyt Gayatri C. Spivak. Baltimore & London: Johns Hopkins UP, 1976.

**Derrida, Jacques.** *Writing and Difference* (1967). Kääntänyt Alan Bass. London: Routledge and Kegan Paul, 1978.

**Derrida, Jacques.** *Dissemination* (1972). Kääntänyt Barbara Johnson. London: Athlone, 1981.

**Derrida, Jacques.** ”Totuus maalaustaiteessa” (1978). Suomentanut Hannu Sivenius. Teoksessa *Modernin ulottuvuuksia*, toimittanut Jaakko Lintinen, 169–187. Helsinki: Taide, 1989.

**Derrida, Jacques.** *Khôra*. Paris: Galilée, 1993.

**Derrida, Jacques.** *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins* (1991). Kääntäneet Pascale-Anne Brault ja Michael Naas. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1993.

**Derrida, Jacques.** *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*. Toimittaneet Teemu Ikonen ja Janne Porttikivi. Helsinki: Gaudeamus, 2003.

**Derrida, Jacques.** *Penser à ne pas voir*. Toimittaneet Ginette Michaud, Joana Masó ja Javier Bassas. Paris: La Différence, 2013.

**Foucault, Michel.** ”Mikä tekijä on?” (1969). Suomentanut Markku Lehtinen. Teoksessa *Estetiikan klassikot II*, toimittaneet Ilona Reiners, Anita Seppä ja Jyri Vuorinen, 448–462. Helsinki: Gaudeamus, 2016.

**Griffiths, Antony.** *The Print before Photography: An Introduction to European Printmaking 1550-1820*. London: British Museum, 2016.

**Hegel, G. W. F.** *Taiteenfilosofia* (Vorlesungen über die Ästhetik I, 2. korjattu painos 1842). Suomentaneet Oiva Kuisma, Risto Pitkänen ja Jyri Vuorinen. Helsinki: Gaudeamus, 2013.

**Heidegger, Martin.** *Taideteoksen alkuperä* (1935–1936). Suomentanut Hannu Sivenius. Helsinki: Taide, 1995.

**Heidegger, Martin.** *Oleminen ja aika* (1927). Suomentanut Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino, 2000.

**Heikkilä, Martta.** ”Monin vedoin: Jean-Luc Nancy

piirtämisen merkityksestä.” *Tiede & edistys* 2 (2013): 139–151.

**Hodge, Joanna.** ”On Time, and Temporalisation; On temporalisation and history.” Teoksessa *Jacques Derrida: Key Concepts*, toimittanut Claire Colebrook, 103–112. London & New York: Routledge, 2015.

**Houillon, Vincent.** ”Derrida et l’intraversable époque de l’œuvre d’art.” Teoksessa *Derrida et la question de l’art*, toimittanut Adnen Jdey, 281–296. Nantes: Cécile Defaut, 2011.

**Ijsseling, Samuel.** *Mimesis: On Appearing and Being*. Kääntäneet Hester Ijsseling ja Jeffrey Bloechl. Kampen: Kok Pharos, 1997.

**Kallio, Päivikki.** ”Välissä ja vyöhykkeellä.” Teoksessa *Siirtämisen ja välittymisen taide*, toimittanut Päivikki Kallio, 16–63. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 2017.

**Malme, Heikki.** *Taidegrafiikka: tekniikkaa ja taidetta*. Helsinki: Ateneumin taidemuseo, 2002.

**Masó, Joana**, ym. ”’Echo-graphic Images’: Writing or Piercing the Visible.” *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 40, no. 2 (2007): 213–230.

**Michaud, Ginette.** *Jacques Derrida: L’art du contretemps*. Montréal: Nota Bene, 2014.

**Nancy, Jean-Luc.** *Le plaisir au dessin*. Paris: Galilée, 2009.

**Nancy, Jean-Luc.** *Atlan: Les détrempes*. Paris: Hazan, 2010.

**Niinivaara, Seppo** ja Aukusti Tuhka, toimittaneet. *Taidegrafiikka: tekniikkaa ja tekijöitä*. Helsinki: WSOY, 1957.

**Pietilä, Tuulikki.** *Metalligrafiikka*. Jyväskylä: Luova grafiikka, 1978.

**Platon.** *Teokset IV*. Suomentanut Marja Itkonen-Kaila. Toinen painos. Helsinki: Otava, 1999.

**Platon.** *Teokset V*. Suomentanut A. M. Anttila. Toinen painos. Helsinki: Otava, 1999.

**Schelling, F. W. J.** *System of Transcendental Idealism* (1800). Kääntänyt Peter Heath. Charlottesville: University Press of Virginia, 1978.

**Toukkari, Milla.** ”Kuilun filosofia.” Teoksessa *Siirtämisen ja välittymisen taide*, toimittanut Päivikki Kallio, 103–157. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 2017.

**Vainikka, Laura.** ”Painava huone.” Teoksessa *Siirtämisen ja välittymisen taide*, toimittanut Päivikki Kallio, 64–101. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 2017.

**Wolfreys, Julian.** ”Art.” Teoksessa *Understanding Derrida*, toimittaneet Jack Reynolds ja Jonathan Roffe, 84–92. London: Bloomsbury, 2004.

<sup>[1]</sup> Derridan filosofiassa useat käsiteet kuten ”piirto”, ”ero” tai ”eroavuus” (différance) sekä khôra ja ”tilallistuminen” (espacement) ilmaisevat kaikki toimintaa, joka mahdollistaa merkitykset ja synnyttää niitä. Nämä käsitteet ovat itse vailla kiinteitä määreitä, sillä vain niiden vaikutus voidaan havaita, mutta ne mahdollistavat asioiden olemisen ja ilmenemisen jossakin ja jonkinlaisena. Ks. Derrida, Penser à ne pas voir, 144.

TUOMO RAINIO

# Binäärinen kuva? Notaatiosta erojen ajatteluun

Tässä artikkelissa pohdin, kuinka kirjoittaa kuvista digitaalisen teknologian yhteydessä. Vaikka digitaaliset kuvat ovat meille arkipäivää, pysähdymme harvoin pohtimaan, mistä ne ovat saaneet alkunsa ja miten niitä tulisi ymmärtää. Digitaalinen kuva on informaatiota ja kuvan käsittely tuon informaation prosessointia. Tässä suhteessa kuva ei eroa tekstinkäsittelystä. Yhteinen perusta informaation käsittelylle on ennen kaikkea tekninen, mutta sen vaikutukset ovat laaja-alaiset ja ulottuvat koko kulttuuriin.

Digitaalinen informaatio perustuu binääriseen rakenteeseen, jonka perusteella kaikki käsiteltävä informaatio on palautettavissa kahteen toisensa poissulkevaan tilaan. Tämä kaksinaisuus eli kahteen vastakkaiseen tilaan pohjautuva jäsenitys on perustavanlaatuinen ehto digitaalisuuden tarkastelulle. Tarkoitukseni on tässä tekstissä purkaa binäärisiä rakenteita ja pohtia purkamisen tuottamia mahdollisuuksia taiteellisessa työssä. Tarkastelen painettua taidetta, valokuvaa ja digitaalisuutta binäärisen rakenteen kautta.

Otsikon sanaan ”ajattelu” liittyy kysymys siitä, miten ja missä ajattelu tapahtuu. Ajattelu koskee aina myös materiaalia, kehoja, kosketusta ja aistinvaraisesti koettuja subjektiivisia kokemuksia ja lopulta myös taiteellista työtä. Kysymys ei niinkään ole tekijän hiljaisesta tiedosta, vaan prosessista, jossa ajattelu on kirjattu teokseen.

## Mikä binäärisyys?

”Binäärinen” tarkoittaa asiaa, joka koostuu kahdesta osasta tai sisältää kaksi osaa. Latinan kielen ”kahdesta osasta muodostuvaa” merkitsevän *binarius*-

sanan kantasana on *bini*, joka tarkoittaa ”kaksi kerrallaan”. Kyse siis on yhden asian kahtaalle avautuvasta tilasta.

Binäärisyyteen liitetään usein vastakkaisuus siksi, että nuo kaksi erillistä osaa on selvästi erotettu toisistaan. Tarkastelen yhtäältä tätä kaksiosaisuutta ja toisaalta erottumisen tapahtumaa. Binäärinen rakenne ei ole vain poissulkevaa vastakkaisuutta vaan rakenne, jossa ominaisuuden tai tilan määrittäminen tapahtuu suhteena, erottumisena.

Binäärinen vastakkainasettelu on noussut esiin erityisesti strukturalistisen kielitieteen teoriassa ja sen kritiikissä. Sveitsiläinen kielitieteilijä Ferdinand de Saussure esitti, että kieli rakentuu eroista merkkien välillä. Strukturalismi vaikutti 1900-luvulla laajasti filosofian, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen alueella. Strukturalistisen kielitieteen erotteluihin perustuvan rakenteen ajatukseen sisältyy erilaisten vastakohtaparien korostaminen, jonka jälkistrukturalistinen filosofia pyrki osaltaan kyseenalaistamaan ja purkamaan.

Nykyiset digitaalitekniikan järjestelmät rakentuvat toistaiseksi kokonaan binäärikoodin tallentaman informaation varaan.<sup>1</sup> Kysymys binäärisestä rakenteesta ei ole välttämätön vain digitaalisuuden ajattelun kannalta, vaan sen voidaan katsoa myös mahdollistavan erilaisia kytkentöjä kirjoittamisen ja kuvan tekemisen käytäntöjen välillä. Hahmotellen, miten taiteellisessa työssä digitaalitekniikan

binääristä rakennetta voidaan tarkastella vastakkainasettelun tai kaksinaisuuden sijaan rakenteena, jonka kautta erilaiset kirjoittamisen tai merkinnän tavat voisivat kytkeä toisiinsa.

Yritän seuraavaksi luoda jatkumon käsitteiden, koodin, kirjoituksen ja kuvan välille. Ajatus kytkeytyy monella tavoin kieleen ja siihen liittyvään filosofiseen keskusteluun. Viitepisteenä toimii ranskalaisen filosofin Jacques Derridan ajattelu, joka tuo mielestäni tärkeän lisän binääriseen vastakkainasettelun purkamiseen. Derridan tuotannossa aiheen kannalta on erityistä ajatus kielestä ja merkeistä. Kielen ja merkin ajattelu laajenee merkin tai jäljen käsitteen kautta kielen ulkopuolelle ontologiseksi käsitykseksi. Kielen ja merkin ajattelun kannalta merkittävin lienee Derridan *différance*<sup>2</sup> käsite, jota tässä tekstissä tarkastelen suhteessa valokuvan, painetun taiteen ja digitaalisen kuvan ontologiaan.

Vaikka binäärisyys ei varsinaisesti kuulu Derridan käsitteisiin, monet hänen kritiikin kohteensa ovat kielen ja kulttuurin rakenteiden kahtiajakoja ja vastakohtaisuuksia. Derridan ajattelussa binäärisyys on läsnä lähinnä hänen tavassaan vältellä binääristen rakenteiden määrittelyä. Oleellista onkin, että binäärisyyden kritiikki tunnistaa omasta ajattelustaan siihen sisältyvän binäärisyyden ja tällä tavoin saa otteen kaksijakoisen ajattelun rakenteista.

Entä sitten kuva? Voiko binäärisyyttä pitää kuvan ehtona? Jos kuva on binäärinen, sen tulee koostua jollain tavoin kahdesta toiseensa liittyvästä osasta. Tällaisia binäärisiä rakenteita voidaan tunnistaa esimerkiksi valkoisen ja mustan vuorottelulla tuotetusta sävykuvasta, jossa rasteripisteiden tihentymät tuottavat vaihtelua ja häivyttävät kuvan rakenteen tehden samalla tilaa kuvan ilmenemiselle. Vastaavasti digitaalisen informaation ilmeneminen kuvana näytöllä peittää datan binäärisen muodon.

Painettua taidetta pohdittaessa tulevat ensimmäiseksi mieleen erilaiset siirtymät ja niiden tuottamat erot. Ajatus kuvan siirtämisestä yhdeltä materiaaliselta alustalta toiselle johtaa ajatukset siirtymässä tapahtuvaan eroon. Mitä seuraa, jos painolaatta ja vedos eivät olisikaan lähtökohtaisesti erillisiä vaan erottumista tarkasteltaisiin painamisen hetkestä tai kuvasta käsin: olisiko silloin mahdollista ajatella painettua kuvaa ilman kaksinaisuutta? Toisaalta voimme kysyä, onko painettu taide mahdollista ilman binääristä rakennetta, jonka mukaisesti kuva on olemassa vain suhteena tai erona johonkin toiseen. Kuinka keskustella painetun taiteen rakenteesta ja samalla välttää sen olemuksen määrittelyä ja näin pitäytyä erojen ajattelussa?

## 0 Kirjoituksen koodaus

Binäärisen merkkijärjestelmän historia Euroopassa kytkeytyy matematiikan historiaan ja siten digitaalitekniikan historiaan.

Englantilainen filosofi ja valtiomies Francis Bacon kehitti 1600-luvun alussa binäärisen kirjainmerkkijärjestelmän salatakseen diplomaattista kirjeenvaihtoa. Bacon käytti a- ja b-kirjainmerkeistä muodostettuja viiden kirjaimen koodeja yksittäisten kirjainten merkitsemiseen.

Saksalainen valistuksen ajan filosofi ja rationalisti Gottfried Wilhelm Leibniz puolestaan kuvasi muistiinpanoissaan 1600-luvun lopussa binäärisen laskentamenetelmän, joka julkaistiin 1700-luvun taitteessa. Siinä missä Bacon käytti menetelmää kirjainmerkkien koodaamiseen, Leibniz käänsi kymmenjärjestelmän binäärimuotoon ja esitti seikkaperäisesti binääriluvuilla tehtävät laskutoimitukset. Leibnizin perusoivallus kuuluu: ”Jokainen luku voidaan ilmaista kaksittain käyttäen ainoastaan merkkejä 0 ja 1.”<sup>3</sup>

2 Teemu Ikonen ja Janne Porttikivi kutsuvat Derridan *différance* käsitettä ”epäkäsitteeksi”, jonka suomentaminen on hankalaa. Ks. ”Johdannoksi: kääntämisen vaikeudesta”, teoksessa Jacques Derrida, *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*, toim. Teemu Ikonen ja Janne Porttikivi (Helsinki: Gaudeamus, 2003), 19.

3 Gottfried Wilhelm Leibniz, *Filosofisia tutkielmia*, toim. Tuomo Aho ja Markku Roinila, suom. Tuomo Aho (Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 2011), 281.



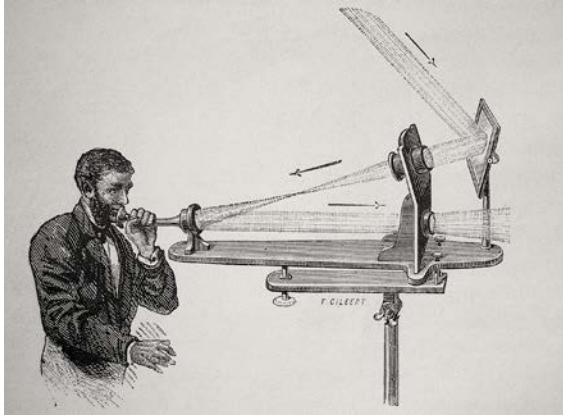
Leibniz ei suositellut laskutapaa yleiseen käyttöön, vaikka hän tunnisti sen tehokkuuden ja yksinkertaisuuden. Leibnizin kiinnostus binäärilaskentaan suuntautui ennen kaikkea laskutekniikan ulkopuolelle matematiikkaan ja metafysiikkaan. Eklektisesti hän esitti binäärilukututkimuksensa yhteydessä havainnon menetelmän samankaltaisuudesta vanhan kiinalaisen ennustuskirjan *Muutosten kirja* (*I-ching, Yijing*) kanssa, joka hänen mukaansa viittasi kiinalaisen filosofian ja länsimaisen metafysiikan yhteyteen.<sup>4</sup> Leibnizin tulokset eivät kuitenkaan saaneet vastakaikua aikalaisilta, ja seuraavat kehitysaskleet tapahtuivatkin sen vasta 1800-luvun puolessa välissä.

Varhaisen ja edelleen käytössä olevan esimerkin kirjainmerkistön koodaamisesta binääriiseen muotoon voi löytää ranskalaisen keksijän Louis Brailleen 1800-luvun alussa kehittämästä pistekirjoituksesta. Brailleen merkistö perustuu kuuden pisteen matriisiin, jossa on kaksi pistettä rinnakkain kolmella rivillä. Jokainen matriisin piste voi olla koholla tai ei-koholla. Brailleen järjestelmää voidaan kutsua 6-bittiseksi, sillä se sisältää kuusi erillistä binäärimerkkiä, joiden 64 variaatiolla voidaan kirjoittaa latinalaiset aakkoset sekä joukko erikoismerkkejä.

Louis Brailleen aikalainen, yhdysvaltalainen Samuel Morse työskenteli menestyksekkäästi muotokuvamaalarina, kun hän alkoi kehittää viestin koodaamisen periaatteitaan. Morsen tavoite oli kääntää kirjainmerkkien muodostama viesti sähkösignaaliksi. Toukokuussa 1844 elektroninen tietoliikenne sai alkunsa, kun Morse esitteli keksintöään Washingtonin ja Baltimoren välille asennetulla sähkölinjalla.

Samuel Morsen tapa ratkaista koodaamisen ongelma ei ainoastaan ratkaissut ongelmaa, vaan loi myös ajatuksen informaation pakkaamisen periaatteesta. Yleisimmille kirjaimille otettiin käyttöön lyhyet signaalit ja pitkät signaalit varattiin harvinaisempia kirjainmerkkejä varten. Näin viestin välittäminen pakattiin mahdollisimman lyhyeksi ja optimoitiin mahdollisimman nopeaksi.

<sup>4</sup> Leibniz, *Filosofisia tutkielmia*, 285-287.



Havainnekuva Bellin ”valopuhelimen” käytöstä. Kuva: Wikipedia.

Vaihtoehtoisia menetelmiä tiedonsiirtoon kehiteltiin 1800-luvulla innokkaasti. Skotlantilainen keksijä Alexander Graham Bell soitti ensimmäisen langattoman puhelun jo 1800-luvulla heliografien periaatteella toimivan valopuhelimen avulla. Heliografi on viestintäväline, jolla auringon valo heijastetaan peilin avulla; kääntelemällä peiliä tai estämällä valon kulku saadaan aikaan muutoksia valon voimakkuuteen. Bellin ”valopuhelimessa” ääni muuntui peilin värähtelyksi. Menetelmä toimi, ja vaikka sen kantama oli vaatimaton, ajatus viestin koodaamisesta ja langattomasta siirtämisestä valosignaaleilla olivat aikaansa edellä.

Tietokoneiden yleistyttyä 1960-luvulla tarvittiin merkkijärjestelmän koodaamiseen Brailleen ja Morsen menetelmiä vastaavia yleisiä standardeja. Kirjainmerkistön koodaamisen yleiseksi standardiksi kehittyi amerikkalainen ASCII-merkistö<sup>5</sup>, joka kääntää kirjainmerkit biteiksi.

Kuten Brailleen merkistö osoittaa, aakkoset vaativat kuuden bitin verran informaatiota, jotta kirjaimet voidaan yksiselitteisesti erottaa toisistaan. Nykyaikainen kirjaimiston koodaus tietokoneella käyttää vähintään kahdeksaa bittiä yksittäistä kirjainmerkkiä kohden. Merkkijärjestelmien koodauksen

<sup>5</sup> ASCII on lyhenne sanoista American Standard Code for Information Interchange. ASCII-merkit ovat 7-bitisen binääriluvun mittaisia eli kymmenjärjestelmässä ilmaistuna luvut väliltä 0-127.

tavoitteena on pitkään ollut saada kaikkien kielten merkkijärjestelmät yhden järjestelmän piiriin. Yleismaailmallisen merkistön määrittävä Unicode-standardi sisältää koodin miljoonille eri merkeille.<sup>6</sup>

Kirjainmerkistön koodaamiseen käytettävien bittien määrän kasvattaminen on tuonut mukanaan myös emoji, jotka teknisesti ovat kirjainmerkistön laajennus. Länsimaiset kirjainmerkit ja kuvien koodaaminen lähestyvät toisiaan ja osittain jopa sulautuvat yhteen.<sup>7</sup>

Hongkongissa syntynyt yhdysvaltalainen taiteilija Paul Chan on korvannut kantaaottavissa taideteoksissaan latinalaiset kirjaimet hieroglyfimerkistöllä. Hän leikittelee merkeillä ja niiden viittaussuhteilla sekä luettavuudella. Teosten ohella kirjaimisto on julkaistu fonttina, joka on ladattavissa internetistä.<sup>8</sup> Jaettuna ja merkistöksi koodattuna Chanin teos laajenee verkostomaisesti eri käyttäjien kautta.

Oman historiansa tietokonegrafiikassa muodostavat ASCII-merkistöllä piirretyt kuvat, joita on tehty 1960-luvulta alkaen. Kirjainmerkistön visuaalista muotoa ja ilmiä on hyödynnetty digitaalisten kuvien piirtämisessä eräänlaisena rasterointimenetelmänä. ASCII-kuvien käyttö toimii post-internet-estetiikan piirissä usein nostalgisena viittauksena varhaiseen tietokonegrafiikkaan tai digitaalisen kuvan rakenteisiin.

Saksalainen taiteilija Florian Meisenberg leikkii teoksessaan *Somewhere\_sideways*<sup>9</sup> (2015) kuvan

erilaisilla käännöksillä. Videoteoksessa Henri Matisen maalauksen digitaalinen reproduktio on avattu tietokoneen näytölle rinnakkain sekä kuvana että tekstinä. Teksti esittää kuvan datan käännettynä kirjainmerkeiksi, ja tekstiä editoimalla kuvan keskelle voi kirjoittaa satunnaisen joukon bittejä, joiden vaikutuksesta kuvan ilmiä muuttuu. Meisenbergin teos tuo esiin kuvan koodaamiseen liittyvän paradoksin: digitaalisessa muodossa kuva on olemassa vain, jos tietokone lukee sen kuvaksi. Ilman tietoa datan luonteesta itse data on pitkä luettelo käsittelemättömiä merkkijärjestelmiä. Tallennetun informaation kannalta ei ole merkitystä, onko kyseessä kuva tai teksti. Kun kuvatiedosto avataan tekstin käsittelyohjelmalla, kuvan metadata ja pikselien väriarvot tulkitaan kirjainmerkeiksi. Kirjainmerkkien lisääminen tekstin joukkoon lisää kirjainmerkkiä vastaavan bittiarvon kuvan binäärikoodin sekaan. Kirjainmerkkien ja kuvan välinen yhteys on sattumanvarainen.

Digitaalinen kuva tallentaa visuaalisen informaation ohella myös metatietoa, joka usein koskee itse kuvaa tai kuvassa näkymättömiä tietoja kuten kuvauspaikan sijaintitietoja tai kuvan ottamisen kellonaikaa. Kuvatiedosto ei siis koostu ainoastaan kuvan informaatiosta, vaan se sisältää aina myös kuvan tulkintaohjeita. Ilman näitä ohjeita digitaalinen kuva on vain satunnainen joukko informaatiota.

## Koodi kuvan kielenä

Vaikka kysymys olisikin kuvasta, digitaalitekнологia on siirtänyt kuvan kielen ja kielenkaltaisen koodaamisen alueelle.<sup>10</sup> Voiko binäärinen rakenne yhdistää toisiinsa kirjoituksen ja kuvan? Tämä kysymys on kiinnostanut itseäni erityisesti lähestyttäessä digitaalista kuvaa ja sen ajattelua. Esimerkiksi

*somewhere\_sideways/*.

<sup>10</sup> Palaan myöhemmin esimerkiksi Katherine Haylesin esittämään ajatukseen uudenlaisesta kirjoittajasta: ”The narrator becomes not so much a scribe as a cyborg authorized to access the relevant codes.” N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman? Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics* (Chicago: University of Chicago Press, 1999), 43.





Jälkiä puistossa.

algoritmista, ohjeesta tai ohjelmasta, jonka avulla kuva esitetään, tulee kuvan ehto, jota ilman kuvaa ei ole – on vain hajanainen joukko dataa. Kuvan tulkintaa koskevan ohjeen tai ohjelman huomioiminen kuvan ehtona johtaa siihen, että digitaalisen kuvan luonteen ajattelu vaatii lukemisen ja kirjoittamisen huomioimista. Samalla raja kuvan ja kirjoituksen välillä liukenee.

Digitaaliteknologian myötä binäärikuvien koodaamisesta on tullut arkipäivää. Nykyisten menetelmien taustalla vaikuttava historia ulottuu kuitenkin pitkälle tietokoneita edeltävään aikaan.

Ranskalainen kutoja Joseph-Marie Jacquard kehitti 1800-luvun vaihteessa jacquard-kangaspuut, joiden ajatuksena on, että jokaista yksittäistä loimilankaa voidaan ohjata erikseen. Tämä

mahdollistaa kankaan vapaan kuvioinnin – yksittäiset langat ovat kuin kuvan pikseleitä ja ”rasterointi” saadaan aikaan varioimalla sidosta, jolloin voidaan kutoa liukuvia sävyalueita ja esittäviä kuvia. Laite oli ensimmäinen binäärikoodilla toimiva teollinen kone, joka otettiin laajasti käyttöön. Kangaspuiden mekaniikka ja niiden ohjaaminen reikäkor-teilla oli vallankumouksellista, sillä se mahdollisti kuvakudosten laajamittaisen tuotannon.<sup>11</sup> Kankaalle muodostuva kuva on koodattuna ei-kuvaliseen muotoon sarjaksi ykkösiä ja nollia jo kauan ennen tietokoneita.

11 F. G. Heat, ”Origins of the binary code”, *Scientific American* 227, no. 2 (August 1972): 76-83.

Jacquard-kangaspuiden tiedetään inspiroineen myös englantilaisen matemaatikon Charles Babbagen kehittämään 1830-luvulla niin kutsuttua analyyttistä konetta, joka on eräänlainen höyrykäyttöinen mekaaninen tietokone<sup>12</sup>. Vaikka Babbagen kone ei ehtinyt hänen aikanaan valmiiksi asti, sen luoma teoreettinen malli on tärkeä osa tietojenkäsittelytieteen historiaa. Erityisasema tälle keksinnölle muodostui, kun englantilainen matemaatikko Ada Lovelace kirjoitti ensimmäisen tunnetun algoritmin koneen käyttämiseen.<sup>13</sup> Ensimmäinen tietokoneohjelma sai alkunsa alunperin käännöstyöstä, joka Lovelace oli pyydetty tekemään. Käännökseen Lovelace kirjoitti lisäyksen ”Notes by the Translator”, jossa hän korjasi Babbagen laskutoimituksia ja esitti ajatuksen analyyttisen koneen käyttömahdollisuuksista. Lovelacen historiallinen oivallus oli, että kone voi käsitellä mitä tahansa sellaista, mikä voidaan kääntää koneen lukemaan muotoon.<sup>14</sup> Arkikäytössä tätä mahdollisuutta tuskin enää tulee ajatelleeksi, mutta esimerkiksi Meisenbergin teoksen kaltaiset kokeilut tekstin ja kuvan yhteen kytkemisestä tekevät digitaalisen informaation luonteen näkyväksi.

## Logiikkaa

Brittiläinen matemaatikko George Boole kehitti 1800-luvulla algebrallista struktuuria, joka toimi lausekalkyylin ja joukko-opin mallina. Boolean algebra on matemaattinen esitystapa sille, kuinka kahdesta todesta premissistä seuraa tosi

johtopäätös. Toisin sanoen Boolean algebra tekee mahdolliseksi Leibnizin esittämän aritmetiikan lisäksi loogisten argumenttien käsittelyn binäärisessä muodossa.

Noin seitsemänkymmentä vuotta Boolean kuoleman jälkeen yhdysvaltalainen matemaatikko Claude Shannon osoitti, kuinka Boolean algebran avulla voitiin ongelmia ratkoa koneellisesti. Shannonin ansiosta Boolean algebra on otettu käyttöön kaiken elektronisen tietojenkäsittelyn taustalla. Shannonin informaation määritelmä huomioi informaation merkityksiä vaan ainoastaan mittaa informaation määrää. Yhdysvaltalainen fyysikko Hans Christian von Baeyer esittää Shannonin kaavan yleisessä muodossa seuraavasti: ”Jos haluat ottaa selville minkä tahansa viestin informaatiosisällön, muunna viesti tietokoneen binäärisiksi koodiksi ja laske nollien ja ykkösten lukumäärät.”<sup>15</sup> Shannon todisti matemaattisesti, että tehokkain tapa käsitellä informaatiota on käsitellä sitä binäärisessä muodossa.

Boolean algebra on kiinnostavaa erityisesti siitä syystä, että se voidaan nähdä kytköksenä kielen – vaikkapa vain formaalin lausekalkyylin – ja koneellisen laskennan välillä. Kuten tiedämme, koneellinen laskenta ei tarkoita vain matemaattisten ongelmien ratkaisua vaan kaikkea tiedonkäsittelyä, siis myös kuvankäsittelyä. Boolean algebran avulla myös kuvia voidaan käsitellä logiikan piirissä. Tämä avaa mahdollisuuden kuvien kirjoittamisen lisäksi myös kuvien logiikan rakentamiselle. Boolean algebran perusteella voidaan myös tutkia mahdollisuutta abstraktimman käsitteellisen tason koodaamista binäärikoodiksi.

Boolean algebraan pohjautuvalla kuvien logiikalla on myös teknologian ulkopuolelle suuntautuva yhteiskunnallinen merkitys. Tekoälyä koskevassa julkisessa keskustelussa ovat usein olleet esillä algoritmien vääristymät, jotka objektiivisuuden sijaan toistavat jo olemassa olevia rakenteellisia ongelmia, syrjintää ja ennakkoluuloja.

12 Charles Babbage luo itse analogian jacquard-kangaspuiden toimintaperiaatteen ja analyyttisen koneen välille omaelämäkerrallisessa teoksessaan *Passages from the Life of a Philosopher* (1864).

13 Ada Lovelace on tärkeä esikuva tietotekniikan tasa-arvoistumisen kannalta, vaikka onkin saanut ansaitsemansa huomion vasta viime vuosikymmenten aikana. Siinä missä Babbage piti analyyttistä konetta lähinnä laskukoneena, Lovelace ymmärsi sen laaja-alaiset käyttömahdollisuudet. Ks. James Essinger, *Adan algoritmi: Kuinka lordi Byronin tytär Ada Lovelace käynnisti digiajan*, suom. Tapani Kilpeläinen (Tampere: Vastapaino, 2016).

14 Universaalinen koneen ajatuksen teki myöhemmin tunnetuksi matemaatikko Alan Turing.

15 Hans Christian von Baeyer, *Informaatio: Tieteen uusi kieli*, suom. Timo Paukku (Helsinki: Terra Cognita, 2005), 59.



Esimerkiksi kuvien tuottamiseen käytettyjen GAN-neuroverkkojen tuottaman latentin kuva-avaruuden ulottuvuuksia voidaan tuottaa kuvia erilaisen loogisten parametrien avulla.

# 1

## Kuvien jäljillä

Kuvitellaan hetkeksi vastasatanut lumi puistossa. Maa on tasaisen valkoinen. Joku kulkee puiston halki ja kenkien jäljet painautuvat lumeen. Yleisellä tasolla voimme sanoa jäljistä, että joku on ollut täällä tai on kulkenut tästä. Ero koskemattoman lumipeitteisen maan ja jälkien välillä on ilmeinen; ei ole epäilystäkään, ettei joku olisi astellut puiston poikki. Asetelma on suorastaan binääriinen: koskematon lumen peittämä maa ja jäljet lumessa – mutta entä jos haluaisimme tietää lisää kulkijasta? Oliko kyseessä aikuinen vai lapsi? Ehkä voimme mitata kengän koon ja päätellä siitä jotain. Ehkä kengän muoto kertoo vielä lisää; lenkkarit vai korkokengät?

Ovatko jäljet lumessa kuvia tai kenties kirjoitusta? Ehkä ne ovat jonkinlainen yhdistelmä kuvan muotoon kirjautuneesta tapahtumasta. Voimme katsoa jälkien tuottamaa muotoa, rytmii ja askelten variaatiota, ja samalla voimme lukea niiden kirjaamaa viestiä – tai ainakin todeta: joku on kulkenut tästä, joku on ollut täällä.<sup>16</sup>

Kun virittäydymme tarkastelemaan ympäristöämme, huomaamme, että jälkiä on kaikkialla. Osa jäljistä on tahattomia, toiset tahallisia. Erilaisen kirjautumisten, painaumien ja merkkien jatkumot tuntuvat jatkuvan äärettömiin ja jakautuvan moneen suuntaan niin tilassa kuin ajassa. Otan valokuvan puistossa, ja jäljet tallentuvat uudeksi jäljeksi puhelimen muistiin.

Miten tämä kehitemä tulisi ymmärtää painetun taiteen tapauksessa? Painolaatan ja paperin perinteinen suhde vaikuttaisi ainakin nopeasti ajateltuna olevan tällainen läsnä- ja poissaolon binäärinen rakenne. Kuvan muodostumisen hetkellä laatta ja paperi ovat kosketuksissa, mutta sen jälkeen jää vain jälki ja etäisyys.

Kuvataiteilija Päivikki Kallio kirjoittaa painettuun taiteeseen liittyvästä kaipauksen tunteesta, jota hän kuvaa vedoksen ja matriisin väliseksi etäisyydeksi: ”Eron tuntemus synnyttää melankoliaa, ikävää poissaolevaan matriisiin, ja johdattaa meidät tuntemattomalle vyöhykkeelle, jossa toisessa suunnassa häilyy aina alkukuvien ja koodattujen peilikuvien maailma ja toisessa lähtökohdistaan irrotetut vedokset, heijastukset, projektiot tai jäljet.”<sup>17</sup>

Kallio kuvailee Andrei Tarkovskin *Stalker*-elokuvasta lainaamallaan ”vyöhykkeen” käsitteellä binäärisen vastakkainasettelun väliin jäävää tilaa. Kallion mukaan hänen taiteellinen työskentelynsä on keskittynyt painolaatan ja vedoksen väliin jäävään katkokseen. Vyöhykkeen vastakkaisilla reunoilla sijaitsevat painolaatta ja vedos ovat toisiinsa polaarisisä suhteessa, joka on tilallinen ja muistuttaa projektiota.<sup>18</sup>

Hieman samantapaista kokemusta kuvailee myös kuvataiteilija Milla Toukkari. Ranskalaisen semiootikon Roland Barthesin valokuvanfilosofisia pohdintoja myötäillen Toukkarin mielestä painetussa taiteessa kuvat ovat todisteena jossain menneisyydessä läsnä olleesta todellisuudesta, tilasta, jossa on ollut laatta ja vedostaja. Siinä missä valokuva on oma alkuperäisyytensä, painetusta kuvasta *tulee* itse oma alkuperäisyytensä.<sup>19</sup> Toukkari ottaa käyttöön ranskalaisfilosofi Gilles Deleuzen filosofiaa ”tulemisen” (*devenir*) käsitteen, joka kiinnostavasti avaa painetun kuvan prosessia.

Dekonstruktion ajattelu tai vaikkapa Derridan ”eron” käsite, *différance*, asettuu alkuperäisen ja kopion ajattelua vasten ja kyseenalaistaa symmetrisen vastakohtaisuuden läsnä- ja poissaolon välillä. Jäljelle jää vain toisiinsa viittaavien jälkien leikki. Näin ollen voimme suunnata huomion erottumiseen, joka loputtomana jälkien jatkumona avautuu yhä uudelleen aina muuttuneena merkinä. Jokainen siirtymä ja käänös näkyvästä maailmasta valokuvaksi, painolaatalta vedokseksi tai digitaalisesta tiedostosta tulosteeksi voidaan ajatella prosessiksi, jossa kuva muuntaa kohteensa; jokainen siirtymä luo uuden kerroksen merkkien kirjaamisen jatkumossa.

## Kuvien kirjoittamisesta

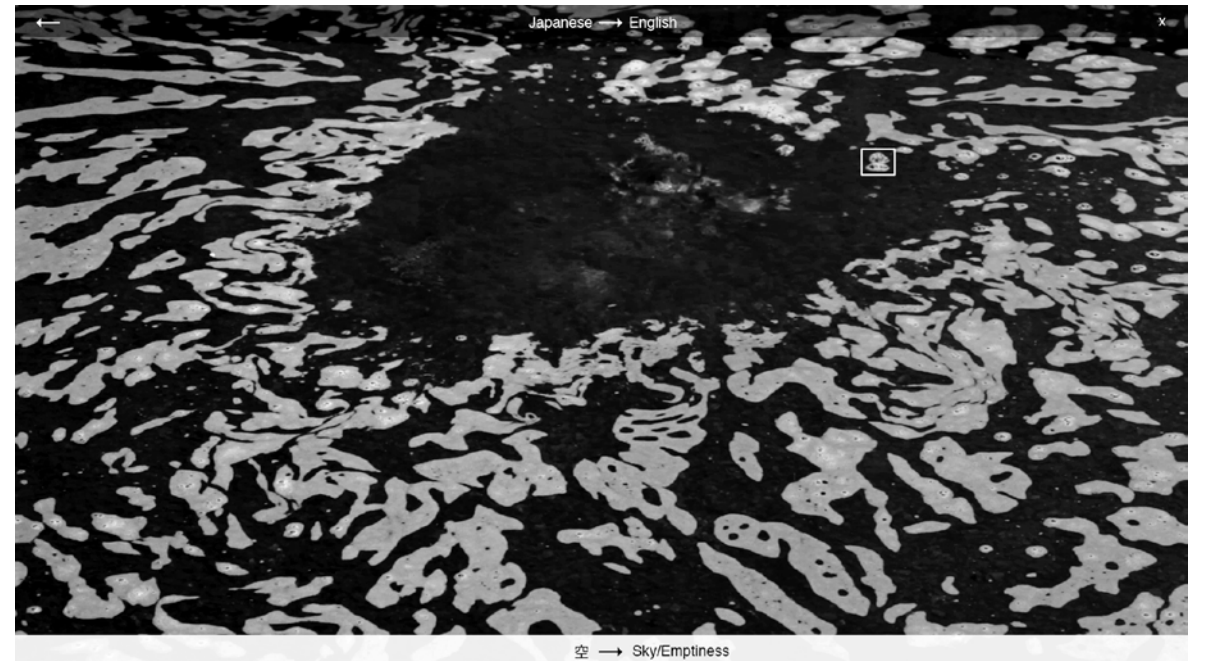
Kun kirjoitan tätä tekstiä, naputan tietokoneella merkkirivejä toisensa perään. Tällainen viestin koodaaminen on meille arkipäivää, emmekä ehkä kovin usein pysähdy sitä ajattelemaan. Kirjainmerkit kiemurtelevat dokumentin läpi kuin tuntemattomien jäljet lumessa.

Vaihtelemalla erilaisten merkkien keskinäistä järjestystä kirjoitan muistiin ajatuksia, joita haluan esittää. Vaikka oleellista on ajatuksen välittäminen, en voi olla kiinnittämättä huomiota myös itse kirjaimiin. Aakkoset ja välimerkit muodostavat koodauksen kannalta varsin vaatimattoman joukon merkkejä, mutta niiden yhdistelmät tuottavat rajattomat ilmaisuuden mahdollisuudet. Ovatko mahdollisuudet kuitenkin todella rajattomat? Tätä kielifilosofista kysymystä tarkastelen myöhemmin.

Palatakseni lumiseen puistoon haluaisin kysyä, mitä kuvantekijämme oikeastaan puuhailee siellä. Kävelijä saattaa joutilaisuudessaan tulla yhtäkkiä tietoiseksi jättämistään jäljistä. Hän saattaa kokeilla hieman erilaista askellusta, tarkastella liikkeiden vaikutuksia syntyneisiin jälkiin ja ehkä kehitellä mielessään ajatuksen yllättyneistä kanssakulkijoista, jotka myöhemmin hämmästelevät näitä outoja jälkiä.

Kun pohdin, voisivatko jäljet lumessa olla kuvia tai kirjoitusta, en ajatellut, että ne olisivat alun perin kumpaakaan vaan että ne pikemminkin tule-

Tuomo Rainio: *Lähde*, digitaalinen video, ääni, 2016, kesto 15.21 min.  
Video on katsottavissa osoitteessa <https://vimeo.com/218631119>.



16 Kirjassaan *Valoisa huone* Roland Barthes kutsuu tätä valokuvan noemaksi: ”Nyt oletan valokuvasta en vain kohteen poissaoloa, vaan, yhdellä ja samalla kertaa, yhtäläisin ehdoin, myös että tuo kohde on todella ollut olemassa.” Roland Barthes, *Valoisa huone*, suom. Martti Lintunen, Esa Sironen ja Leevi Lehto (Helsinki: Kansankulttuuri & Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 1985), 121, ks. myös 83, 85-87.

17 Päivikki Kallio, ”Välissä ja vyöhykkeellä”, teoksessa *Siirtämisen ja välittymisen taide*, toim. Päivikki Kallio (Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 2017), 60.

18 Kallio, ”Välissä ja vyöhykkeellä”, 18.

19 Milla Toukkari, ”Kuulun filosofiaa”, teoksessa *Siirtämisen ja välittymisen taide*, toim. Päivikki Kallio (Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 2017), 132.

vat kuviksi ja kirjoitukseksi silloin, kun ne luetaan. Jäljistä tulee kirjoitusta kirjoittaessani niistä, ja kirjoittaessani ne tulevat osaksi toisiinsa viittaavien jälkien loputonta ketjua.<sup>20</sup>

Saman tapaista ajatuskulkua olen kehittänyt myös oman taiteellisen työni yhteydessä. Esimerkiksi videoteoksessani *Lähde* (2016) olen kuvannut vesialtaan pinnalle vaahdosta muodostuneita kuvioita. Japanissa ACAC-taiteilijaresidenssin pihalla kupliva allas tuotti alati vaihtuvia muotoja, jotka japanin kieltä taitamattomalle muistuttivat kanji-kirjoitusjärjestelmän merkkejä. Esitin videon Googlen käännösohjelmalle, joka tunnisti parhaansa mukaan kuvioita merkeiksi. Pulppuava lähde tuotti jäsentymätöntä, loputtomasti muuntuvaa kuvioiden joukkoa, ja samaan aikaan kuvantun-

nistusalgoritmi selasi kuumeisesti sanakirjaa etsien samankaltaisuuksia, määritelmiä ja käännöksiä. Teos oli yhtäältä eräänlainen mahdoton yritys kääntää koneen avulla tuntematonta kieltä ymmärrettäväksi ja toisaalta eräänlainen ajankuva kuvantustusteknologiasta sen yhdessä kehitysvaiheessa.

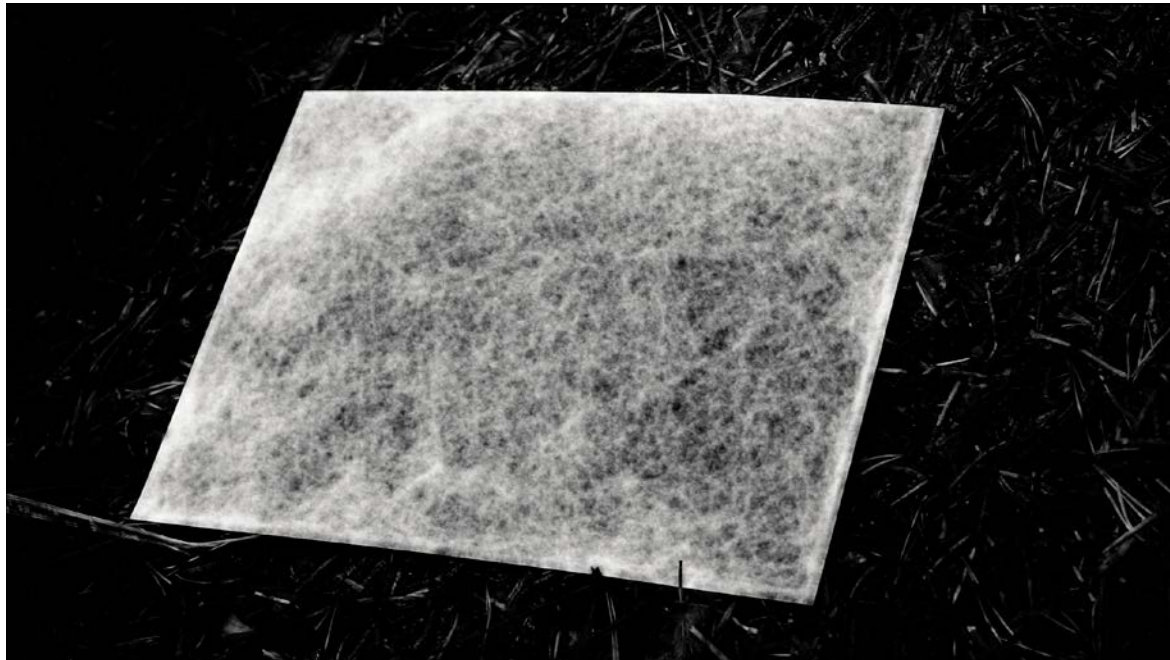
*Tracescapes*-videoteossarjassani tarkastelin ihmisten liikkeiden jättämiä jälkiä kaupunkitilassa.<sup>21</sup> Teosta valmistellessani olin naiivin utelias näkemään, muodostuisiko kuvaan jotain ennakoimatonta. Teoksia varten kehitetty laskennallisen valokuvauksen menetelmä<sup>22</sup> tallensi kaikki videolla tapahtuvat liikkeet yhteen kuvaan. Jokainen

21 Esimerkkinä sarjasta on *Kaupunki*-teos (2005). Siinä erottuvat vaaleampina alueet, joissa muutoksia on tapahtunut eniten. Video on katsottavissa url-osoitteessa <https://vimeo.com/77401271>.

22 Käyttämäni menetelmää voi kokeilla Processing-ohjelmointiympäristössä lataamalla lähdekoodin Github-sivustolta osoitteesta <https://github.com/trainio/timeDerivative>.

20 Katherine Hayles kirjoittaa: "In a literal sense, technologies of inscription are media when they are perceived as mediating, inserting themselves into the chain of textual production." Hayles, *How We Became Posthuman?*, 26.

Tuomo Rainio: *Arkki (Muurahaisten reittejä)*, pigmenttiviedos, 2012, 7,1 x 11,1 cm. Kuvaan on tallentunut muutaman minuutin pituinen otos, jonka aikana muurahaiset valtaavat paperiarkin.



ohikulkija jätti kuvaan jälkensä, ja kokonaisuus oli aina jossakin määrin ennakoimaton, mutta syntyikö yksittäisten jälkien kokonaisuudesta jotakin mielekästä? Paljastaisiko kuvassa ilmenevä liikkeiden kokonaisuus jotakin sellaista, mikä on meille näkymätöntä yhdestä hetkestä käsin?

Pian huomasin, että ihmisten liikkeistä ilmenevä näkymätön rakenne olikin ennen kaikkea käytännöllisyys; reitit hakeutuivat aina lyhimpään muotoon viivaksi kahden pisteen välillä. Tämän lisäksi maisemasta nousivat esiin liikkumattomat hahmot: oleilijat, tupakoitsijat, odottelijat ja muut haaveilijat. Algoritmin periaate oli piirtää esiin liike, mutta samalla se osoitti, että joidenkin oli liikuttava, jotta liikkumattomat tulisivat esiin.

Myöhemmin jatkoin samankaltaisia kuvallisia tutkimuksia vaikeammin ennakoitavien olioiden parissa. Erityisen mielenkiintoisen liikeratojen joukon tuottavat monet muut parvina toimivat eliöt kuten muurahaiset tai linnut.

## Merkki, merkitsijä ja kirjoitus

Sveitsiläisen kielitieteilijän Ferdinand de Saussuren lähtökohtana 1900-luvun alussa oli saattaa kieli tieteilisen tutkimuksen kohteeksi. Saussuren kielen teoria on tullut tunnetuksi erityisesti hänen postuumisti julkaistusta *Yleisen kielitieteen kurssistaan* (1916). Teorian tärkein elementti on merkin käsite. Saussuren mukaan kielen merkit koostuvat kahdesta toisistaan erottamattomasta osasta: merkitsijästä ja merkitystä. Ensimmäinen näistä on konkreettinen, materiaallinen merkki: kirjainten graafinen ilmiasu paperilla tai ääneen lausutun sanan aallonpituudet, ääntämys. Merkitty on puolestaan se miellelyhtymä, abstrakti mielikuva, jonka tuo merkitsijä saa aikaan.

Saussuren teoriassa oli uutta merkin jäsentäminen erojen kautta. Saussuren mukaan merkitsijän ja merkityksen suhde on mielivaltaisen, eikä esimerkiksi ole mitään luonnollista perustetta sille, että juuri kirjainten m,u,s,t,a yhdistelmä viittaa mustaan väriin. Tästä seuraa, että kieli rakentuu eroista; eri merkit saavat merkityksensä suhteessa toisiin merkkeihin juuri negatiivisen erottumisen kautta.

Merkki osoittautuu tietyksi merkiksi silloin, kun se ei ole mikään muu merkki.

Saussurelle kieli on ennen kaikkea järjestelmä ja rakenne, jossa merkitykset jäsentyvät toistensa kautta. Saussuren kielen kaksi tasoa ovat abstrakti *langue* (kieli) ja konkreettinen *parole* (puhunta) eli *languen* yksittäinen toteutuminen puhutussa kielessä.

Jacques Derridan "Différance"-essee lähtee liikkeelle Saussuren merkin teoriasta ja siinä ilmenevästä kirjoituksen ja puhunnan välisestä suhteesta. Derrida kirjoittaa *différance*-sanana siten, että sen keskellä on a-kirjain toisin kuin ranskan kielen tavallisessa "eroa" tarkoittavassa sanassa *différence*. Tämän seurauksena sana on lausuttuna identtinen vakiintuneessa muodossaan kirjoitetun sanan kanssa. Derrida kirjoittaa: "Sattuu vain tosiasiasa olemaan niin, että graafinen ero (e:n paikalla a) kahden näennäisesti vokaalisen kirjoitustavan ja kahden vokaalin välillä jää puhtaasti graafiseksi: sen voi kirjoittaa tai lukea mutta sitä ei voi kuulla."<sup>23</sup> Näin ollen merkkien välinen ero, "kaikkien merkkien mahdollisuuden ja toiminnan ehto, on itsessään äänetön. [...] Ei kuultavissa oleva avaa kaksi läsnäolevaa foneemia kuultaviksi sellaisena kuin ne esitetään."<sup>24</sup> Toisin sanoin yhteen lausuttuun äänteeseen sisältyy kaksi graafista merkitsijää. Jos kieli rakentuu eroista mutta sanojen eroa ei voida kuulla, kirjoituksen ja puheen suhde avautuu uudella tavalla, jota erityisesti Derridan luonnehtima "kirjoituksen tiede" eli grammatologia tarkastelee.

Perinteisesti strukturalistit ovat esittäneet, että puhe edeltää kirjoitusta ikään kuin kirjoitus olisi järjestettyä puhetta, tai vähintäänkin, että subjektista tulee puhuva vain olemalla tekemisissä kielellisten erojen järjestelmän kanssa. Toisin sanoen subjektista tulee puhuva ainoastaan, jos se sopeut-

23 Jacques Derrida, *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*, toim. Teemu Ikonen ja Janne Porttikivi (Helsinki: Gaudeamus, 2003), 247 ("Différance", suom. Hannu Sivenius).

24 Derrida, *Platonin apteekki*, 248.



taa puheensa kielen sääntöjärjestelmään.<sup>25</sup> Derridan mukaan Saussuren kielen järjestelmästä seuraa, että subjektista tulee kielen ”funktio”.<sup>26</sup>

Saussurelle kieli on systeemi, joka operoi merkien välisillä eroilla, mutta Derrida pyrkii osoittamaan, ettei tuo systeemi ole koskaan valmis. Derridalle merkkien erot eivät ole vakaita eivätkä määrittäviä, vaan kieli rakentuu jatkuvasti yhä uudelleen avautuvien merkkien tai jälkien viittausten suhteena. Tämä loputtomasti kerrostuvien viittausten suhde on Derridalle myös kirjoituksen tapahtuma, josta avautuu *différance* ontologinen ulottuvuus. Kirjoituksen ajatuksen kautta hän pyrkii käsitteellistämään perinteistä rakennetta, jossa kirjoitus yhtäältä kätketään sen merkitysten vakauden varmistamiseksi ja jossa toisaalta tämä kätkeminen ei koskaan täysin onnistu. Kätkemisyritys nimittäin jättää perinteeseen jälkiä, joita on mahdollista lukea.<sup>27</sup>

Mika Elo on tarkastellut valokuvanegatiivin ja valokuvan välistä suhdetta rinnastamalla sen *différanceen*. Haptisen ja optisen, puheen ja kirjoituksen väliin avautuva ero tai Jean Baudrillardin käyttämä ilmaus ”negatiivin hetki” muuttuu digitaalitekniikan tuottaman ”simultaanitulkauksen” myötä.<sup>28</sup> Tällainen välitön käänös kuitenkin pikemminkin peittää kuin poistaa *différance* toiminnan. Analogisen valokuvan negatiivi, painetun taiteen matriisi tai digitaalisen kuvan data ovat kaikki kuvaan nähden erillisiä ja luovat tilallisen ja ajallisen erkaantumisen liikkeen. Digitaalisen informaation osalta kytkentä kuvan ilmenemiseen on kuitenkin välittömämpi; kuva ilmenee vain jatkuvana uudelleen tulkinnan tapahtumana.

Katherine Hayles puolestaan on tutkinut merkkiä erityisesti informaatioajan näkökulmasta. Hän kirjoittaa: ”Informaatioteknologiat eivät ainoastaan muuta tekstin tuottamisen, tallentamisen ja levit-

tämisen tapoja, vaan muokkaavat perustavanlaatuisesti merkityn ja merkitsijän suhdetta.”<sup>29</sup> Hayles esittää, että Derridan siirtymä puheesta kirjoitukseen merkitsee informaation aikakaudella kirjoittajan muuntumista kyborgiksi, jolle tekstin tuottaminen tarkoittaa valtuutusta binäärimuotoisen datan muokkaamiseen.<sup>30</sup>

### Viivyttäminen, ajallinen ero

Derridan mukaan merkki edustaa tavallisesti läsnä olevaa sen poissa ollessa.<sup>31</sup> Erityisesti valokuvan tapauksessa ajatus on varsin tuttu: valokuva kyllä esittää kohteensa ikään kuin läsnä olevana, mutta viittaa samalla menneeseen. Kuvanottohetken ja kuvan jälkikätisen tarkastelun välille avautuu ajallinen ero. Derridan mielestä klassinen merkin rakenne olettaa, että läsnäoloa viivyttävää merkkiä voidaan ajatella vain lähtien läsnäolosta, joka lykätään. Siksi itse asian korvaaminen merkillä on yhtä aikaa sekä toissijaista että tilapäistä. Tällä poissaoloa korvaavan merkin ajatuksella Derrida viittaa Saussuren negatiiviseen eron määritelmään.

Mitä tapahtuu, jos läsnä- ja poissaolon ei oletetaan olevan toistensa vastakohtia? Valokuvaan tallentuneen henkilön läsnäolo paikantuu ajallisesti kuvanoton hetkeen, joka perinteisesti on tullut menetyksen kautta, menneeksi tai poissaolevaksi kuvan tarkasteluhetken läsnäoloon nähden. Jos kuva kuitenkin syntyy kahden hetken erotuksena, kuvan kohde merkitsee paikan, josta se on poissa. Kuvaan piirtyy ajallinen ero läsnä- ja poissaolon välillä. Kun tätä ajanhetkien eroa kurotaan yhteen, jää kahden kuvan väliin lopulta pienin mahdollinen muutos, kohina, ja sen tuottama ero.

Derrida kirjoittaa: ”Juuri *différance*n ansiosta merkityksen muodostumisen liike käy mahdolliseksi vain silloin, kun kukin ’läsnäolevaksi’ sanottu elementti, joka ilmenee läsnäolon näyttämöllä, on suhteessa johonkin muuhun kuin itseensä ja säilyttää samalla itsessään merkin menneestä elementistä ja antaa merkin suhteesta tulevaan element-



—



=



Kahden kuvan erotuksen tuloksesta voidaan luoda uusi kuva, jossa ihmisen hahmon paikalla näkyy taustan maisema.

tiin jo kaivertua itseensä.”<sup>32</sup> Suhde menneeseen ja tulevaan perustuu siihen, että olisi olemassa jokin etäisyys johon niiden erottelu perustuisi. Tätä etäisyyttä ei kuitenkaan ole muuten kuin erottumisen tuottamana välinä, jolloin se on osallisena kaikessa olemisessa. Näin ollen siitä tulee ”itseään konstituivaa ja dynaamisesti jakavaa”.<sup>33</sup>

Erottumisen lähtökohta on puolestaan elementtien erillisuus, ja merkityksen tai käsitteellisyyden syntyminen on mahdollista vain tämän käsitettä edeltävän eron kautta. Derridan mukaan Saussuren merkitsijä ei viittaa merkittyyneen vaan ainoastaan toisiin merkitsijöihin ja niiden loputtomaan ketjuun, jossa alkuperäistä ei ole.

Palataan vielä uudelleen valokuvaan, jossa kohteen poissaolo on läsnä. Olen hahmotellut tätä kuvaesimerkissä ihmisen ja maiseman kuvien erotuksen kautta. Valokuva merkitsee kohteen poissaoloa, mutta vain eron kautta. Kysymys ei kuitenkaan ole alkuperäisen kuvaushetken poissaolosta tai ajallisesta etäisyydestä siihen, vaan kahden valokuvan viittaavuuksien erosta.<sup>34</sup>

Taidegrafiikassa voidaan ajatella samaan tapaan painolaattaa: sen sijaan että olisi jotain, joka erottaa painolaatan ja vedoksen, voimme tarkastella matriisin ja kuvan erottumista ehtona sille, mitä tarkoittaa ”olla painettu”. Näin ollen ”olla painettuna” tarkoittaisi kirjoittamista, jäljen jättämistä jälkien maailmaan – mutta tätä ei tule ymmärtää menetyksen tai kaipuiksi vaan tavaksi osallistua olemassaoloon luomalla eroja.

### Kohina

Päivikki Kallio on kirjoittanut kiinnostavasti ajallisuudesta taiteessa. Perinteisen ”originaaligrafiikan” sijaan Kallion käyttää ilmausta ”painetun taiteen apparaatti”, joka mahdollistaa originaaligrafiikkaan nähden laajemman joukon kuvallisia siirtymiä ja

25 Derrida, *Platonin apteekki*, 260.

26 Mt.

27 Ari Korhonen, ”Derrida, Jacques”, 2016, <https://filosofia.fi/node/6516>.

28 Mika Elo, *Valokuvan medium* (Helsinki: Tutkijaliitto ja Taideteollinen korkeakoulu, 2005), 185-186.

29 Hayles, *How We Became Posthuman?*, 29-30.

30 Mt., 43.

31 Derrida, *Platonin apteekki*, 253.

32 Derrida, *Platonin apteekki*, 257.

33 Mt.

34 Mika Elon mukaan Derridan *différance* on yhdistetty Walter Benjaminin auran käsitteeseen juuri toiston ja toisinnon varaan rakentumisen perusteella. Elo, *Valokuvan medium*, 164.

takaisinkytkentöjä. Originaaligrafiikalle tyypillisen matriisin tuhoutumisen sijaan painetun taiteen apparaatin matriisi jatkaa olemistaan, matkaansa siirtämisen eleestä eteenpäin: ”Jos kieltäydymme hävittämästä matriisia sekä fyysisesti että käsitteellisesti, koko taidegrafiikan perintö asettuu uuteen yhteyteen visuaalisen kulttuurin kanssa.”<sup>35</sup> Tämän painetun taiteen ”laajentuneen kentän” kautta matriisi määritellään uudelleen, ja sen lähtökohta voi Kallion mukaan olla vaikkapa ajatus, tiedosto tai sattuma.<sup>36</sup>

Mielestäni valokuva leikkaa luontevasti tätä painetun taiteen ajattelun aluetta. Valokuvan ottamisen hetki tuottaa siirtymän, jossa valon välityksellä valo tai sen heijastukset siirtyvät filmin tai elektronisen kennon valoherkälle pinnalle. Tämän kohtaamisen jälkeen matriisi ja vedos sinkoutuvat toisistaan erilleen. Ne etääntyvät toisistaan niin ajallisesti kuin tilallisesti.

Olen tutkinut tätä ajallista erkaantumista ja valokuvan toistamisen mahdottomuutta kohinan käsitteen kautta.<sup>37</sup> Kohina on ilmiönä läsnä kaikissa elektronisissa laitteissa, halusimme tai emme. Kohina tuottaa häiriöitä ja satunnaista vaihtelua vakioituun laskentaprosessiin kuten esimerkiksi digitaalikuvan tallentamiseen. Tämän teknisen selityksen rinnalla on kiinnostava tulkita kohina eräänlaiseksi elektronisen laitteen materiaalisuudeksi, jonka potentiaali on sen tuottamassa variaatiossa ja virheissä: binäärisen matematiikan ideaalin rinnalla vaikuttaa jatkuvasti tämä materiaalisille prosesseille altis toimintaperiaate. Kohina on kuin pölyä puhtaan binäärisen logiikan seassa.<sup>38</sup>

Tietokoneohjelmalla, jossa laskennallisesti tarkastellaan kahden digitaalisen valokuvan välistä

eroa, voidaan melko vaivatta osoittaa, että samasta kohteesta eri ajanhetkinä tallennetut kuvat ovat keskenään erilaisia niissä ilmenevän kohinan vuoksi.

Onko kohinassa kyse *différencen* ”tuottamasta” erosta? Onko kohina ajallista erottumista, jossa kuva saa jatkuvasti uuden identiteetin? Ainakin, jos tarkastellaan neuroverkkopohjaisen kuvatunnistushjelman toimintaa, näyttäisi kohinan lisääminen muuttavan kuvantulkintaa radikaalisti. Googlen tutkijat havaitsivat neuroverkon toiminnassa, että lisäämällä kuvaan kohinaa voidaan algoritmin toimintaa heikentää merkittävästi.<sup>39</sup> Neuroverkon toimintaperiaatteen vuoksi virheen alkuperää on vaikea jäljittää. Voidaankin ehkä todeta, että erottamisen mekanismeja ei tunneta, ja jäljelle jää erojen tuottama leikki kuvan rakenteissa. Se, mitä ei voi nähdä tulee esiin vain luettuna, koneen lukemana.

Kohinan vaikutuksen voi ehkäpä kytkeä painettuun taiteeseen vertaamalla matriisin ja vedosarjan välistä suhdetta. Erityisesti originaaligrafiikan tapauksessa vedokset valmistetaan samasta alkuperäisestä matriisista, jolloin niiden oletetaan jossain määrin olevan keskenään samanveroisia. Kuten hyvin tiedämme, tuo jäljentävä pinta muuttuu työprosessissa. Vedoksen tekeminen kuluttaa jäljentävää pintaa ja pinta itsessään muuttuu – samoin tapahtuu digitaalisessa valokuvassa; vaikka kuvaamisen olosuhteet muuten voitaisiin säilyttää muuttumattomina, itse kameralaitte muuttuu kuvaamisen aikana. Kohina on kuvan eroa itsestään; kohinan vaikutuksesta se on jatkuvasti erilainen.

Kohina voi yhtä lailla tulla esiin myös teoksen esittämisen yhteydessä. Digitaalikuvan rakenteen ja näyttöteknologian välistä vuorovaikutusta on hyödyntänyt esimerkiksi Laura Brothers digitaalisissa maalauksissaan.<sup>40</sup> Brothersin digitaaliset

maalaukset ovat tapahtumia, jotka tietyissä olosuhteissa, tietynlaisella näytöllä ja tietyillä digitaalisen sisällön katsomisen ehdoilla, kuten zoomauksen ja skrollauksen vaikutuksesta, tuottavat kuviin kimaltelevaa välkettä.

## Lopuksi

Olen artikkelissani tarkastellut kuvan ja kirjoittamisen suhdetta avaamalla informaationkäsitteilyn historiaa binäärikoodin näkökulmasta sekä pohtimalla merkin filosofiaa kirjoituksen, koodin ja kuvien käsittein. Digitaaliteknologiassa erilaiset rajat tuntuvat liuenneen, mikä mahdollistaa uudenlaisia kytkentöjä kuten kuvan ja tekstin sekoittamista, uusien kirjoitusmerkkien luomista tai kuvan logiikan rakentamista. On kiinnostava tarkastella, kuinka käsitteellisten yhteyksien logiikka voisi muuttua digitaalisesta materiaaliseksi. Olen muutamien esimerkkien avulla tehnyt joitain ehdotuksia, millaisia kytköksiä esitetyillä ajatuksilla on taiteelliseen työhön ja miten ne heijastuvat teosten lähtökohtiin tai tarkasteluun.

## Kirjallisuus

**Baeyer, Hans Christian von.** *Informaatio: Tieteen uusi kieli*. Suomentanut Timo Paukku. Helsinki: Terra Cognita, 2005.

**Barthes, Roland.** *Valoisa huone*. Suomentaneet Martti Lintunen, Esa Sironen ja Leevi Lehto. Helsinki: Kansankulttuuri ja Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 1985.

**Derrida, Jacques.** *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*. Toimittaneet Teemu Ikonen ja Janne Porttikivi. Helsinki: Gaudeamus, 2003.

**Elo, Mika.** *Valokuvan medium*. Väitöskirja. Helsinki: Tutkijaliitto ja Taideteollinen korkeakoulu, 2005.

**Essinger, James.** *Adan algoritmi: Kuinka lordi Byronin tytär Ada Lovelace käynnisti digiajan*. Suomentanut Tapani Kilpeläinen. Tampere: Vastapaino, 2016.

ne muuttuvat käyttäjän skrollauksen, näytön tai selaimen suurennossuhteen mukaan. Ks. [https://anthology.rhizome.org/out\\_4\\_pizza](https://anthology.rhizome.org/out_4_pizza).

**Hayles, N. Katherine.** *How We Became Posthuman? Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

**Heat, F. G.** ”Origins of the binary code”. *Scientific American* 227, no. 2 (August 1972): 76-83.

**Ikonen, Teemu ja Janne Porttikivi.** ”Johdannoksi: kääntämisen vaikeudesta”. Teoksessa Jacques Derrida, *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*, toimittaneet Teemu Ikonen ja Janne Porttikivi, 7-20. Helsinki: Gaudeamus, 2003.

**Kallio, Päivikki.** ”Välissä ja vyöhykkeellä”. Teoksessa *Siirtämisen ja välittymisen taide*, toimittanut Päivikki Kallio, 16-63. Taideteoreettisia kirjoituksia Kuvataideakatemiasta 11. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 2017.

**Leibniz, Gottfried Wilhelm.** *Filosofisia tutkielmia*, toimittaneet Tuomo Aho ja Markku Roinila, suomentanut Tuomo Aho. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 2011.

**Toukkari, Milla.** ”Kuulun filosofiaa”. Teoksessa *Siirtämisen ja välittymisen taide*, toimittanut Päivikki Kallio, 102-157. Taideteoreettisia kirjoituksia Kuvataideakatemiasta 11. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 2017.

### Painamattomat lähteet

**Brothers, Laura.** ”Out\_4\_pizza”. Rhizome. Luettu 25.6.2020. [https://anthology.rhizome.org/out\\_4\\_pizza](https://anthology.rhizome.org/out_4_pizza).

**Chan, Paul.** Näyttelytiedote, suomentanut Tuomo Rainio. Luettu 25.6.2020. <https://slought.org/resources/alternumerics>.

**Goodfellow, Ian J., Jonathon Shlens ja Christian Szegedy.** ”Explaining and Harnessing Adversarial Examples”. Luettu 25.6.2020. <https://arxiv.org/pdf/1412.6572.pdf>.

**Korhonen, Ari.** ”Derrida, Jacques”. Luettu 25.6.2020. <https://filosofia.fi/node/6516>.

**Rainio, Tuomo.** ”Reconfigured Image”. *RUUKKU* 5 (2016). Luettu 25.6.2020. <http://ruukku-journal.fi/en/issues/5>.

<sup>35</sup> Kallio, ”Välissä ja vyöhykkeellä”, 22.

<sup>36</sup> Mt.

<sup>37</sup> Tuomo Rainio, ”Reconfigured Image”, *RUUKKU* 5 (2016), <http://ruukku-journal.fi/en/issues/5>.

<sup>38</sup> Myös esimerkiksi Katherine Hayles muistuttaa painokkaasti digitaalisen informaation materiaalisuudesta. Erottelu materiaallisen ja digitaalisen välillä ei ole Haylesin mukaan pätevä, sillä informaatio tarvitsee aina mediumin, johon se tallentuu tai jolla se välitetään. Hayles, *How We Became Posthuman?*, 12-13.

<sup>39</sup> Kohinan lisääminen pandakarhun kuvaan saa kuvantunnistusalgoritmin arvioimaan, että kyse on ihmisapi-nasta. Ian J. Goodfellow, Jonathon Shlens ja Christian Szegedy, ”Explaining and Harnessing Adversarial Examples” (2015), <https://arxiv.org/pdf/1412.6572.pdf>.

<sup>40</sup> Laura Brothersin Out\_4\_pizza-blogissa julkaistut teokset on tarkoitettu katsottaviksi verkkoselaimella, jossa





Harriina Ränä: *Visage*, polymeerigravyri paperille, 2019, 25 x 40 cm. Ks. s. 68.

JUHA-HEIKKI TIHINEN

## Aitoja kopioita

### Pohdintoja originaaligrafiikasta

”Taidegrafiikka on todiste kaksijakoisen ajattelun, vastakohtaisuuksien, käännoisten ja peilien läsnäolosta kaikkialla.”<sup>1</sup>

#### Mitä originaaligrafiikka on?

Originaaligrafiikka eli alkuperäisgrafiikka tarkoittaa taiteilijan itse piirtämää ja vedostamaa taidegrafiikkaa, josta syntyy itsenäisiä taideteoksia sen sijaan, että se tuottaisi esimerkiksi uuden version jo aiemmin tehdystä maalauksesta. Nykyään taidegrafiikan vedokset ovat yleensä signeerattuja ja numeroituja. Originaaligrafiikka on historiallisesti ja käsitteellisesti mielenkiintoinen modernistinen<sup>2</sup> ilmiö, jossa vastakohdat – alkuperäinen ja kopio – kohtaavat ja jonka avulla voi hahmottaa visuaalista todellisuutta moninaisesti. Taidehistorioitsija Antony Griffiths huomauttaa, että kysymys originaaligrafiikasta on sangen monimutkainen, koska erilaisten vedosten ja toisintojen arvostus vaihtelee aikakaudesta ja paikasta toiseen.<sup>3</sup> Esitelen artikkelissani lyhyesti originaaligrafiikan

historiaa, siihen liittyviä käsitteitä ja pohdiskelen originaaligrafiikan merkitystä osana nykytaidetta ja taidehistoriaa.

Ennen originaaligrafiikan suosion kasvamista painettua taidetta hallitsi lähinnä reproduktiografiikka, joka edusti 1500-luvulta 1700-luvulle taidegrafiikan valtavirtaa aikana, jolloin valtaosa graafisista teoksista oli kopioita maalauksista.<sup>4</sup> Taidegrafiikan perinteinen tehtävä on vuosisatojen ajan ollut monistaa ja levittää kuvia, visuaalisia kertomuksia, laajalle vastaanottajaryhmälle.<sup>5</sup> Valokuvauksen keksiminen 1800-luvun alussa muutti toisintamisen käytännöt niin käyttökuvan kuin kuvataiteen suhteen, jolloin pohdittiin, onko graafiselle toisintamiselle enää oikeutusta.<sup>6</sup> Tällöin uudeksi taidegrafiikan alueeksi mahdollistui taidegrafiikan laji, jota kutsutaan nimellä originaaligrafiikka.<sup>7</sup>

Erilaisten grafiikanlajien historia vaihtelee iältään ja historialtaan. Esimerkiksi metalligrafiikassa ilmenevä ajatus teoksesta, joka kaiverretaan metallilevylle, sai alkunsa jo antiikin aikoina. Ilmeisesti

- 1 Richard S. Field, ”Sentences on Printed Art”, teoksessa *Perspectives on Contemporary Printmaking: Critical Writings since 1986*, toim. Ruth Pelzer-Montada (Manchester: Manchester UP, 2018), 69: ”Prints are metonymous statements about the pervasiveness of binary thought, opposites, reversals, and mirrors.”
- 2 Tarkoitan tässä modernismin kiinnostusta yksilöllisen taiteilijan ilmaisuun, kiinnostusta ilmaista henkilökohtaista taiteellista ajattelua, siirtymistä käsityöstä taiteelliseen ajatteluun ja taiteilijan työn muuttumista käsityöläismestarista (taidemaalarista, kuvanveistäjästä) kohti monialaisuutta. Tarkastelen myös modernismin kiinnostusta taiteenlajien autonomiaa kohtaan.
- 3 Antony Griffiths, *Prints and Printmaking: An Introduction to the History and Techniques* (London: British Museum, 1980/2016), 12.

- 4 Erkki Anttonen, *Monistettua taidetta: Taidegrafiikan originaalisuudesta* (Helsinki: Edita, 1999), 36.
- 5 Maria Hirvi, ”Olemme heijastuman alaisia”, teoksessa *Paperipeili – Papermirror* (Tampere: Grafiikanpaja Himmelblau, 1996), 50.
- 6 Anttonen, *Monistettua taidetta*, 9.
- 7 Muita 1800-luvulla käytettyjä uusia termejä ovat muun muassa tulkintagrafiikka (*gravure d’interprétation*), maalarigrafiikka (*gravure de peintre*) ja käännoisgrafiikka (*gravure de traduction*). Jan af Burén, *Det mångfaldigade originalet: Studier i originalgrafikbegreppets uppkomst, teori och användning* (Stockholm: Carlssons, 1992), 41.

kultasepät ryhtyivät käyttämään 1400-luvulla kai-verrettuja laattoja kuitenkin painolaattoina paperisille vedoksille, sillä he halusivat arkistoida teoksiensa mallit.<sup>8</sup> Puupiirrosten historia palautuu jo muinaiseen Kiinaan, mutta puupiirroksot yleistyvät Euroopassa 1300-luvulta lähtien paperinvalmistuksen lisääntyessä.<sup>9</sup> Sen sijaan litografian keksi Alois Senefelder Münchenissä vuonna 1798.<sup>10</sup> Grafiikan varhaisvaiheissa teoksia valmistivat erikoistuneet ammattilaiset, jotka olivat ennemmin käsityöläisiä kuin taiteilijoita sanan nykyisessä merkityksessä. Poikkeuksiakin on, joista ensimmäinen ja todennäköisesti merkittävin on Rembrandt Harmenzoon van Rijn (1606–1669). Hän vedosti itse teoksiaan ja oli mitä ilmeisimmin kiinnostunut grafiikasta omana itsenäisenä menetelmänään.<sup>11</sup>

Originaaligrafiikan käsite ja käytännöt luotiin 1800-luvulla. Silloin siitä tuli perinteisen ammatti-vedostajien valmistaman taidegrafiikan vaihtoehto, jonka tarkoitus oli korostaa sitä, että taiteilijajaksilö oli piirtänyt alkuperäisen kuvan ja vedostanut sen itse, minkä merkinä hän on signeerannut teoksen. Vedosten määrä oli rajallinen ja painolaatat poistettiin käytöstä sen jälkeen, kun koko sarja on vedostettu. Ensimmäisen La Société des peintres-graveurs français -yhdistyksen näyttelyssä vuonna 1889 julkaistun luettelon esipuheessa kuvataidekriitikko Philippe Burty (1830–1890) toi esiin neljä originaaligrafiikan tavoitetta: tuoda esille originaaligrafiikan persoonallista luonnetta sekä grafiikan ja maalauksen välinen yhteys, puolustaa näkemystä, että grafiikan pitäisi olla taiteilijan tekemää tai että taiteilija tarkkailee prosessin kaikkia työvaiheita, ja lopuksi luoda taidegrafiikkaan erikoistuneita keräilijöitä.<sup>12</sup>

## Originaaligrafiikan historiallisesta määrittelystä

Ranskalainen taidekriitikko André Mellerio (1862–1943) käytti vuonna 1897 originaaligrafiikan määritelmää. Ensimmäinen tärkeä originaaligrafiikan ominaispiirre liittyi taiteelliseen päätäntävaltaan, toiseksi taiteilijan tuli valvoa vedostusprosessia ja tuhota vialliset vedokset, ja kolmanneksi taiteilijan tuli sitoutua valitun vedostustekniikan ilmaiskeinoihin ja pysytellä niiden rajoissa.<sup>13</sup> Taiteellinen itsenäisyys ja omaperäisyys olivat ymmärrettävästi tärkeitä originaaligrafiikan ominaisuuksia, ja lisäksi sen tuli noudattaa oman lajinsa sääntöjä. Taiteilija oli teosten vedostamisessa aktiivinen tekijä ja kantoi vastuun vedoksistaan.

Mellerio kirjoittaa esipuheessaan Odilon Redonin näyttelyluetteloon vuonna 1894 siitä, miten taiteilija johdattaa katsojan teoksiensa välityksellä pois banaalista todellisuudesta ja tarjoaa pilkahduksen jumalallisista unista teoksiensa monipuolisen fantasian pohjalta.<sup>14</sup> Redonista on syytä muistaa myös hänen teossarjansa *Noirs* (Mustat), joissa taiteilija yhdisteli piirustuksia ja vedostamista. Tuloksena syntyvä sarja oli tällöin yhdistelmä yksilöllistä ja toistettavaa. Teoksen omaperäisyys syntyi kaksijakoisesti.<sup>15</sup> Originaaligrafiikan menetelmin monistettava taideteos oli tällöin relevantti reitti yksilöllisen taideteokseen luomiseen.<sup>16</sup> Ranskalaiskirjailija Jules Janinin (1804–1874) mukaan etsaus kykeni toisintamaan ihmeen, ajatuksen, muistot ja runouden yhtä nopeasti kuin valokuva.<sup>17</sup> Etsauksessa ilmeni niin todellisuuden tallentaminen kuin sen kokeminenkin, sekä emotionaalinen että intellektuaalinen sisältö. Etsaus oli Janinin mielestä yhtä todistusvoimainen ja vaikuttava kuin valo-

kuva kuvatessaan erilaisia ja yllättäviäkin asioita ja todellisuutta.

Originaaligrafiikan käsite syntyi 1800-luvun loppupuolella. Tämän seurauksena taiteilijan läsnäolo jokaisessa prosessissa nousi tärkeäksi keskustelunaiheeksi.<sup>18</sup> Oliko taiteilijan osallistuttava kaikkiin vaiheisiin, vai voidaanko ajatella, että luovalle neroudelle ei voida asettaa sääntöjä, jolloin originaaligrafiikkakin voisi joustaa jonkin verran säännöistään ja säilyttää silti oman taiteenlajinsa aseman?<sup>19</sup> 1800-luvun jälkipuolisko on originaaligrafiikalle merkittävä aikakausi, sillä tällöin muotoiltiin perusideat sen yksilöllisyydestä ja alkuperäisyydestä. 1800-luvun ajatukset originaaligrafiikasta näkyivät esimerkiksi Suomessa vahvasti vielä 1940-luvulla, minkä jälkeen väri- grafiikka ja abstrakti taide alkoivat vaikuttaa vahvasti siihen, miltä originaaligrafiikka näytti.<sup>20</sup> Vuoden 1945 jälkeen alkanut taidemarkkinoiden laajeneminen ja kasvanut taloudellinen kiinnostus taidegrafiikkaa kohtaan aiheuttivat sen, että originaaligrafiikka määriteltiin vuonna 1960 siten, että se käsitti vain taiteilijan itse valmistamalta laatalta vedostamia teoksia.<sup>21</sup> Onkin hyvä huomata, että tällöin jo 1800-luvulla syntynyt idea originaaligrafiikan määritelmästä vahvistettiin kansainvälisellä sopimuksella ja määrittelyyn vaikuttivat enemmän taloudelliset ja juridiset intressit kuin taiteellinen näkemys. Tässä yhteydessä on syytä huomioda myös, se että esimerkiksi Ranskassa vuonna 1965 päätettiin jättää kaikki valokuvapohjaiset taidegrafiikan valmistustekniikat originaaligrafiikan ulkopuolelle. Tämä merkitsee, että tekniset kysymykset määrittelivät originaaligrafiikan vahvemmin kuin esimerkiksi taiteelliset tekijät.<sup>22</sup> 1980-luvun Suomessa ori-

ginaaligrafiikan käsitteisiin ja käytäntöön vaikutti se, että taiteilijoiden yhteiset työhuoneet yleistyivät ja erilaisia tekniikoita alettiin yhdistää samassa teoksessa.<sup>23</sup>

Originaaligrafiikan määrittely muuttui 1960-luvulla, kun alkuperäisen ja kopion välinen erotelu vaikutti esimerkiksi teosten verotukseen ja tulimaksuihin ja nämä vuorostaan kansainväliseen taidekauppaan.<sup>24</sup> Tosin näkemykset kopioiden ja originaalien suhteesta ovat vaihdelleet 1900-luvun aikana. Välillä kaikki valokuvaukseen liittyvät tekniikat yritettiin rajata originaaligrafiikan ulkopuolelle, mutta tämä herätti keskustelun ohella myös taiteellisia reaktioita. Taidegrafiikka saattoi näet käyttää myös samoja teknisiä ratkaisuja kuin valokuvaus, esimerkiksi heliogravyyria, joka on valokuvaan perustuva graafinen menetelmä.

1800-luvun originaaligrafiikka löysi esikuvakseen Rembrandtin. Jo taiteilijan elinaikana 1600-luvulla hänen grafiikanvedostensa omaperäisyys sai runsaasti huomiota ja suosiota, mutta kiinnostus sitä kohtaan ja samalla taiteilijan itsensä toteuttamien vedosten arvostus kasvoi koko ajan 1800-luvun kuluessa.<sup>25</sup> Rembrandtia pidetään esimerkillisenä maalari-graafikkona. Hänen painetuja teoksiaan pidettiin itsenäisinä taideteoksina, jotka hyödynsivät painetun taiteen mahdollisuutta levittää samaa teosta laajemmalle. Tämän lisäksi Rembrandtia voi pitää ensimmäisenä taidegraafikkona: hän suhtautui painolaatan kupariin kuin maalauksen kankaaseen, joita molempia voi muokata haluamallaan tavalla.<sup>26</sup> Maalauksellista taidegrafiikkaa luonnehtivat originaaligrafiikan uranuurtajan Adam von Bartschin mukaan kulkurin vapaus, maalauksellinen epäjärjestys, kevyt kosketus, syvä ymmärrys chiaroscurosta ja kyky kuvata ihmisen ikää yhdellä viivanvedolla.<sup>27</sup>

18 Burén, *Det mångfaldigade originalet*, 54–61.

19 Burén, *Det mångfaldigade originalet*, 61.

20 Anttonen, *Monistettua taidetta*, 20. Anttonen mukaan perinteisellä tavalla määritelty originaaligrafiikka katosi 1950-luvulla.

21 Susan Lambert, ”The Status of Reproduction”, teoksessa *Perspectives on Contemporary Printmaking: Critical Writings since 1986*, toim. Ruth Pelzer-Montada (Manchester: Manchester UP, 2018), 150.

22 Lambert, ”The Status of Reproduction”, 150.

23 Anttonen, *Monistettua taidetta*, 22.

24 Lambert, ”The Status of Reproduction”, 150.

25 Burén, *Det mångfaldigade originalet*, 18.

26 Rümelin, ”Rembrandt fecit”, 13.

27 Burén, *Det mångfaldigade originalet*, 28. Adam von Bartsch toimi itse taidegraafikkona, luetteloi ja järjesti grafiikkakokoelmaa ja julkaisi luettelon Rembrandtin vedoksista.

8 Griffiths, *Prints and Printmaking*, 39.

9 Griffiths, *Prints and Printmaking*, 16.

10 Griffiths, *Prints and Printmaking*, 104.

11 Christian Rümelin, ”Rembrandt fecit – taidegrafiikka luovana prosessina”, teoksessa *Rembrandt fecit – grafiikkaa – prints* (Punkaharju: Retretti, 2004), 11.

12 Griffiths, *Prints and Printmaking*, 54.

13 Burén, *Det mångfaldigade originalet*, 56.

14 André Mellerio, ”Odilon Redon”, teoksessa *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology*, toim. Henri Dorra (Berkeley: University of California Press, 1994), 58.

15 Rodolphe Rapetti, *Symbolism* (Paris: Flammarion, 2005), 66.

16 Erkki Anttonen, *Kansallista vai modernia: Taidegrafiikka osana 1900-luvun taidejärjestelmää* (Helsinki: Valtion taidemuseo, 2006), 118.

17 Burén, *Det mångfaldigade originalet*, 36.



Erilaisten grafiikanlajien välillä todettiin olevan eroja sen suhteen, mikä niistä olisi teknisesti kauim-pana pelkästä jäljentämisestä. Kaikkein ”kauno-taiteellisimpana” pidettiin etsausta, joten siitä tuli ensimmäinen originaaligrafiikkaliikkeen suosimista tekniikoista.<sup>28</sup> Originaaligrafiikkaa määriteltiin lähinnä negaation kautta, jolloin korostui se, ettei originaaligrafiikka ole jäljennös, kopio eikä aina-kaan valokuva.<sup>29</sup>

Jo 1600-luvulla alkuperäisen ja kopion ajatusta pohdittiin maalaustaiteen ohella myös taidegrafiikassa. Ranskalaistaiteilija Abraham Bossen mukaan oli olemassa originaaligrafiikan kategoria. Hän luokitteli siihen teoksia, joita hän piti laadullisesti erinomaisina niiden piirustuksen ja viivojen tek-nisen laadun perusteella.<sup>30</sup> Taiteilijan itse vedos-tamat ja signeeraamat vedokset ovat tunnistetta-vasti samankaltaisia, mutta niiden ulkoasussa on myös vaihtelunvaraa. Vedosten keskinäinen erilai-suus laajentaa taiteilijan ilmaisunmahdollisuuksia ja muistuttaakin siitä, miten myöhemmin romantiikan ajan taidefilosofiassa hahmotettiin fragmentin mahdollisuudet. Fragmenttia pidettiin muotona, jonka ansiosta taiteilija saattoi säilyttää enemmän ulottuvuuksia, koska hänen ei tarvinnut rajata teos-taan mihinkään viimeistelyyn ja näin ollen rajatum-paan muotoon. Sarjallisuus sallii vaihtelun, joka sisältää fragmentin tapan mahdollisuuksia.

Vedoksesta toiseen varioiva muoto, joka on kui-tenkin ymmärrettävä sarjaksi, kertoo myös siitä, että taideteoksella on oma mutta samalla muut-tuva identiteettinsä.

## Taidegrafiikan autenttisuudesta yksilöllisyyden aikakaudella

Originaaligrafiikan määrittely kiinnittää huomion teoksen alkuperäisyyteen. Ollakseen originaaligrafiikka painetun taideteoksen tulee olla taiteilijan itse ideoima, valmistama ja hyväksymä. Tällöin tai-teilijasta ja hänen persoonallisuudestaan tulee tär-keitä taideteoksen arvon määrittelijöitä ja takaajia.

28 Burén, *Det mångfaldigade originalet*, 45.

29 Burén, *Det mångfaldigade originalet*, 47.

30 Burén, *Det mångfaldigade originalet*, 29-30.

Filosofi Charles Guignonin mukaan romantiikan aikakaudella perinteisen ihmisen ja Jumalan välisen ontologisen vastakkainasettelun tilalle tuli jaottelu ihmisen ja luonnon välille.<sup>31</sup> Ihmisestä tulee uuden ajattelutavan perusteella oma määrittelijänsä, jonka minuus on selitys hänestä.<sup>32</sup> Samoihin aikoihin alkoi muodostua myös käsitys autenttisuuden merkityk-sestä ja siitä, että se on positiivinen, jopa velvoit-tavakin asia. Jokaisen ihmisen on löydettävä oma itsensä. Guignon huomauttaa, että esimerkiksi kir-jailija Jean-Jacques Rousseaulle (1712–1778) ei ollut olemassa yhtä minuutta joka pitäisi löytää, vaan pikemminkin minuus syntyy sitä etsiessä.<sup>33</sup>

Jos taideteoksen identiteetti noudattaa saman-kaltaista logiikkaa kuin yksilöidenkin identiteetti, on sangen houkuttelevaa tulkita originaaligra-fiikan vedossarjan noudattavan vastaavanlaista logiikkaa. Teoksella ei ole yhtä, lopullista identi-teettiä, vaan sen identiteetti on sarjallinen ja vaihtelee omissa rajoissaan vedoksesta toiseen. Tässä suhteessa taidegrafiikka muistuttaa musiikkia ja kirjallisuutta, joissa esityksien määrä on rajaton.<sup>34</sup> Rousseauun hahmottelemassa mallissa itsensä luo-misesta tulee täydellinen luomisprosessi, jonka materiaalia on minuus. Tällöin jokaisesta ihmisestä tulee tavallaan taiteilija, koska hän voi luoda oman itsensä.<sup>35</sup> Guignonin mukaan itse taiteilija-nimitys on kuitenkin sangen nuori.<sup>36</sup> Itse asiassa se ei ole paljoa vanhempi kuin ensimmäiset originaaligra-fiikkaan keskittyvät taiteilijaryhmät.<sup>37</sup>

Originaaligrafiikan voi hahmottaa itsensä määrit-televäksi modernistiseksi taiteenlajiksi, joka heijas-

31 Charles Guignon, *On Being Authentic* (London & New York: Routledge, 2004), 64.

32 Guignon, *On Being Authentic*, 66.

33 Guignon, *On Being Authentic*, 69.

34 Ks. K. E. Gover, ”Are all multiples the same? The problematic nature of the limited edition”, teoksessa *Perspectives on Contemporary Printmaking: Critical Writings since 1986*, toim. Ruth Pelzer-Montada (Manchester: Manchester UP, 2018).

35 Guignon, *On Being Authentic*, 70.

36 Guignon, *On Being Authentic*, 70-71. Griffithsin mukaan nimitys tulee englannin kieleen ranskasta niinkin myöhään kuin vuonna 1823.

37 Griffiths, *Prints and Printmaking*, 68.

telee uuden luojahahmon, taiteilijaihmissen, luovia ajatuksia ja jossa hänen yksilöllinen kädenjälkensä näkyy suoraan. Onhan huomattava, että originaa-ligrafiikan kanssa samalla vuosisadalla syntyi ajatus siitä, että yksilöllisyys on tunnistettavissa viivassa tai vaikkapa allekirjoituksessa.<sup>38</sup> Ranskalaiskirjailija Théophile Gautier (1811–1872) mainitsi La Société des aquafortistes -kustantamon ensimmäisessä jul-kaisussa vuonna 1863, että valokuvaus vakuuttaa mekaanisen kopiointikykynsä luotettavuudella. Siksi kuvataiteessa on taas synnyttävä liike, joka luottaa vapaan taiteen yllättäviin ideoihin ja maa-laukselliseen fantasiaan. Fantasiaa ja uusia ideoita voidaan tuottaa esimerkiksi etsausten avulla.<sup>39</sup>

Originaaligrafiikan menetelmässä keskeistä on painolaatan valmistaminen ja vedostaminen, jolloin itse vaihteleva prosessi on taideteoksen keskeinen ominaisuus. Vaikka originaaligrafiikan vedos olisikin sisällöltään figuratiivinen, sen voi ajatella olevan mitä suurimmassa määrin käsit-teellinen. Tämän prosessin näkökulman monet taidegraafikot ovat tuoneet esiin, eikä prosessin toteutus ole riippuvainen materiaalisuudesta, vaan sen ytimessä on käsitteellinen ajattelu.<sup>40</sup> Käsitteel-lisyys on seurausta siitä, että taidegraafikko pohtii kuvan olemusta, koska hän työskentelee peiliku-vien kanssa. Luovan graafikon ja hyvän käsityöläi-sen on tultava samaksi henkilöksi, kuten Tuulikki Pietilä toteaa.<sup>41</sup>

Historiallisesti 1800-luvulla murros taidegra-fiikan asemassa tapahtui valokuvan keksimisen ansiosta. Se herätti keskustelun siitä, mihin grafiik-kaa ja samalla myös maalaustaidetta tarvitaan.

Originaaligrafiikan tapauksessa vastaukseksi nousi yksilöllisen ja omakohtaisen taideteoksen luomi-nen. Sama päti maalaustaiteeseen, mutta maalaus pyrki myös kilpailemaan valokuvan kaltaisen todel-lisuusilluusion luomisen kanssa käyttämällä realis-tisen maalauksen keinoja.

Yksilöllinen taideteos on porvarillisen järjestyk-sen mukainen perinteinen teostyyppi, joka täyt-tää perinteisen taideteoksen ominaisuudet. Se on tunnistettavissa, jos tunnemme taiteenlajin ja sen historian. Originaaligrafiikassa erilaisten vedostus-tapojen keskinäinen vaihtelevuus tarjoaa hyvän tilaisuuden tulla taiteentuntijaksi. Sama pätee tätä nykyä myös valokuvaukseen, jonka erilaisissa tek-nisissä kysymyksissä riittää materiaalia oman asian-tuntijuuden rakentamiseen. Harrastelijavalokuvaus on laji, joka perinteisesti tarjoaa monille laajan itseilmaisun alueen. Siihen liittyy myös runsaasti teknisiä kysymyksiä. Monistettu mutta silti yksilöl-linen taideteos on taidetta eikä massatuotettua kitschiä, joten se sopii modernistiseen makuun.<sup>42</sup>

Ranskalainen taidehistorioitsija Georges Didi-Huberman huomauttaa, että keskustelu alkupe-räisen ja kopion välisestä suhteesta on jo yli 500 vuotta vanha, minkä lisäksi tähän diskurssiin yhdis-tyy myös pyrkimys erottaa vapaa ja mekaaninen taide tai taito toisistaan. Hän huomauttaa, että näi-den kategorioiden välillä on aina ollut vuorovai-kutusta, minkä lisäksi ne voivat sekoittua keske-nään. Ei ole havaittavissa selvää ”edistystä”, vaan onkin kyse enemmänkin siitä, että anakronistisuus on osa taideteosten identiteettiä.<sup>43</sup> Samassa taide-teoksissa esiintyy eri aikaan syntyneitä ideoita.

38 Ks. esim. Juha-Heikki Tihinen, ”Muistiin merkitsemisen ja keksimisen välissä: Pohdintoja piirtämisestä”, teok-sessa *Drawing in the Flesh: Piirtäjän näkökulma*, toim. Mika Karhu (Vantaa: Vantaan taidemuseo & Toolbox, 2013), 73-74.

39 Burén, *Det mångfaldigade originalet*, 35.

40 Päivikki Kallio, ”Välissä ja vyöhykkeellä”, teoksessa *Siirtämisen ja välittymisen taide*, toim. Päivikki Kallio (Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 2017), 18.

41 Tuulikki Pietilä, *Metalligrafiikka* (Jyväskylä: Luova gra-fiikka, 1978), 6.

42 Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1965), 10. Greenbergin mukaan kitsch on mekaanista ja käyttää valmiita mal-leja. Tämä on erilaista monistettavuutta kuin originaa-ligrafiikan yksilöllisyys.

43 Georges Didi-Huberman, ”Opening up an anachro-nistic point of view”, teoksessa *Perspectives on Contemporary Printmaking: Critical Writings since 1986*, toim. Ruth Pelzer-Montada (Manchester: Manchester UP), 184-192. Alun perin vapaa taide tai taito on antiikissa ilmenevä idea asioista, joita vapaan kansalaisen on sopivaa tehdä.

## Monistettavuus ja alkuperäisyys

Grafiikan monistaminen on myös keino levittää taidetta laajemmalle yleisölle ja muillekin kuin keskiluokkaisille taiteenharrastajille. Tässä suhteessa se kuvastelee samankaltaisia pyrkimyksiä kuin monumentaalitaide, joka merkitsi pyrkimystä päästä eroon kehystetystä taulusta, joka riippuisi yksityiskodin seinällä. Haluttiin teoksia, jotka olisivat monien nähtävillä ja loisivat samalla yhteistä kokemusmaailmaa. Originaaligrafiikan yhteydessä on luontevaa ajatella, että teoksen monistettavuus on myös omiaan lisäämään ja laajentamaan sen yleisöä. Taidegrafiikan monistettavuus on keino saada teokset näkyville entistä useampaan paikkaan, koska ne eivät hautaudu uniikkiteosten lailla yksityiskokoelmiin, vaan niitä on useissa kokoelmissa.<sup>44</sup>

Filosofi Walter Benjamin kirjoittaa kuuluisa esseessään ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella”, miten legendan mukaan kiinalainen taiteilija astuu taideteokseensa sisään saadessaan sen valmiiksi. Samalla tavalla originaaligrafiikan luonut taiteilija tuo itsensä osaksi teoksen fyysistä muotoa signeeraamalla nimensä teoksensa pintaan, jolloin hän tulee siinä näkyviin uudella tavalla.<sup>45</sup> Tekijän läsnäolo on kirjaimellista ja konkreettista, ja kuvapinta saa uuden ulottuvuuden, kun reproduktion rinnalle nousee käsin kirjoitettu kieli. Käsin tehty ja monistettava yhdistyvät toisiinsa tekijän nimikirjoituksella, jolloin hänen läsnäolonsa on yhtä kouriintuntuvaa kuin hallitsijan kuva kolikossa. Nimi on myös kannanotto sen puolesta, että taiteilija on luonut jotakin uutta ja ennennäkemätöntä. Vaikka teos on sarjallinen, se on kuitenkin yksilöllisyydessään vaihtelevainen ja kaikissa hyväksytyissä eli signeeratuissa muodoissaan uniikki taideteos.

Benjamin toteaa esseessään myös sen, että osa ihmisistä katsoo teoksia kuin viihdettä syventymättä teoksiin tarkasti tai keskittyneesti. Originaaligrafiikan signeerauksen voisi tätä ajatusta mukaillen ajatella olevan kuin taiteilijan symbolinen läsnäolo. Siinä hän on nimikirjoituksensa välityksellä läsnä ja voi kehottaa katsojaa tutkimaan teosta tarkemmin ja syvämietteisemmin. Benjaminin mukaan monistettava taide on luonteeltaan muuta kuvataidetta demokraattisempaa, koska se on useampien koettavissa kuin ei-monistettava taide.<sup>46</sup> Tämä ajatus pätee myös taidegrafiikkaan.

Benjaminin tarkoittama monistettavuus merkitsee siirtymistä kulttiarvosta näyttöarvoon, minkä seurauksena teoksia voidaan esittää laajemmille ihmisjoukoille helpommin. Asia hahmottuu jonkinlaiseksi readymaden rinnakkaistapaukseksi, mutta originaaligrafiikka eroaa readymaden periaatteesta. Readymade-teoksissa on kysymys valinnasta ja estetiikasta, kun taas originaaligrafiikassa yksilöllisyyden merkityksen väheneminen tapahtuu käsityön tai taiteenlajin ominaislaadun ehdoilla. Säännöstelty monistettavuus toimii kuin perinteen ja nykytaiteen välisenä alueena, jossa molempien ideoita hyödynnetään.

Monistettavan taideteoksen asema taideteoksena ei katoa, vaikkei tekijä olisikaan täysin tyytyväinen yksittäiseen vedokseen: se on taideteos, vaikka ei olisikaan tekijänsä mieleen. Vedos on kuitenkin viimeistelyteos ja syntynyt taiteellisen työskentelyn tuloksena. Originaaligrafiikka on poikkeuksellisessa asemassa siksi, että se on monistettavaa, mutta ei loputtomiin. Tässä suhteessa grafiikanvedokset eroavat kirjoista tai musiikkiesityksistä, joissa samaa teosta voi toisintaa loputtomasti.<sup>47</sup> Teos on signeerattu ja numeroitu sarja kokonaisuudessaan.

Mutta voisiko originaaligrafiikka edustaa teostyyppiä, joka on mahdollisen ja mahdollottoman välissä? Sen olemassaolosta on runsaasti todisteita, vaikka ajatus yksilöllisestä, monistettavasta

teoksesta tuntuu paradoksisaaliselta. Georges Didi-Huberman kirjoittaa valokuvista, jotka on otettu salaa Auschwitz-Birkenau keskitysleirin tuhoamistoimenpiteistä. Hänen mukaansa juutalaisten joukkotuhoa tai sitä dokumentoivia valokuvia ei ollut virallisesti olemassa, mutta on kuitenkin olemassa muutamia valokuvia, jotka on kuvattu salaa keskitysleirillä. Hänen mukaansa nämä valokuvat ovat kuvia kaikesta huolimatta, sillä niissä on kuvattu jotakin, joka ei voi olla kuviteltavissa.<sup>48</sup> Originaaligrafiikka onkin rinnastettavissa valokuviin, jotka esittävät asioita, joita ei pitäisi olla olemassa. Kyseessä on eräänlainen mahdollomuus, monistettava mutta silti yksilöllinen teos.

## Kuvallinen ihmettely

Voisiko originaaligrafiikkaa ajatella eräänlaisena hiljaisena väylänä tutustua kuvallisen esittämisen monimutkaisuuteen? Erilaisia määritelmiä on syytä tutkia tarkemmin ja mahdollisimman vivahteikkaasti. Yritystä määritellä originaaligrafiikka omanlaisekseen ja sääntöihin perustuvaksi toiminnaksi voi tarkastella myös Michel Foucault’n vastavallan käsitettä hyödyntämällä. Foucault’n mukaan yksilön tai ryhmän määrittely jonkinlaiseksi avaa aina mahdollisuuksia toimia toisin.<sup>49</sup> Marginalisoitu ryhmä saa oman äänensä, jota se voi käyttää oman kokemuksensa ja tuntemustensa ilmaisuun. Tällöin ryhmä saa itse puhua omasta puolestaan eikä ole ainoastaan ulkopuolisten määrittelyjen piirissä. Edellisen perusteella 1800- ja 1900-luvulla syntyneet originaaligrafiikan sääntöjä ja rajoja koskevat ajatukset mahdollistavat myös toimimisen sääntöjä vastaan, niillä leikittelyn ja niiden uudelleenmuotoilun.

Originaali- ja reproduktiografiikasta keskustellaan nykyisinkin. Ari Tanhuanpää on esittänyt,

että postmodernina aikana aiemmin syrjään jätetyt ilmiöt ovat alkaneet kiinnostaa tutkijoita. Esimerkiksi hän nostaa jäljennösgrafiikan, joka ei ole pelkkää mekaanista kopioimista vaan myös persoonallista tulkitsemista alkuperäisestä taideteoksesta. Tästä syystä pitäisikin Tanhuanpään mielestä puhua ”käännösgrafiikasta” (*stampe di traduzione*), kuten puhutaan käännöskirjallisuudesta. Tässä prosessissa maalauksellinen käännetään painetun taiteen kielelle.<sup>50</sup>

Kuvataiteilija Päivikki Kallion mukaan originaaligrafiikka merkitsi yritystä tavoitella painetulle taiteelle asemaa vapaiden taiteiden joukossa.<sup>51</sup> Kallion mukaan originaaligrafiikka ei kuitenkaan ole onnistunut pyrkimyksessä päästä mukaan vapaan taiteen kaanoniin, vaan se on jäänyt nykytaiteen marginaaliin.<sup>52</sup> Kallio huomauttaa, että jos originaaligrafiikan käsitteen tarpeellisuutta arvioidaan uudelleen, voidaan päätyä ajatukseen, että painetun taiteen käsitettä on mahdollista laajentaa monipuolisemmaksi nykytaiteen projektiksi. Kallio liittyykin kansainväliseen keskusteluun ja nimeää tämän painetun taiteen laajennetuksi kentäksi. Hänen mukaansa originaaligrafiikassa katkosten ja siirtymien sarjan päättyy numeroituun ja signeerattuun vedokseen, kun taas laajennetussa painetussa taiteessa voidaan päätyä myös muunlaisiin ratkaisuihin kuten frottageen.<sup>53</sup>

Originaali- ja reproduktiografiikka eivät kuitenkaan ole toistensa täydellisiä vastakohtia, sillä reproduktiografiikassa on ollut historiallisesti paljon erilaisia originaaligrafiikalle annettuja ominaisuuksia. Susan Lambertin mukaan esimerkiksi 1700-luvulla kopioitsijat omaksuivat vapauksia kopioidessaan alkuperäismaalauksia vedoksiksi,

44 Anttonen, *Kansallista vai modernia*, 118.

45 Walter Benjamin, ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella” (1935), teoksessa *Messiaanisen sirpaleita: Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*, toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen, suom. Raija Sironen (Helsinki: Kansan sivistystyön liitto & Tutkijaliitto, 1989), 163.

46 Benjamin, ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella”, 163.

47 Gover, ”Are all multiples the same?”, 170-171.

48 Georges Didi-Huberman, *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*, käänt. Shane B. Lillis (Chicago & London: University of Chicago Press, 2012).

49 Michel Foucault, *The History of Sexuality: An Introduction*, käänt. Robert Hurley (New York: Vintage, 1990), 43-45.

50 Ari Tanhuanpää, ”Vastauksia annettuun kutsuun: Taideteoksen ilmeneminen toisen asteen representaatioissa”, teoksessa *Elämän jälkiä, ikoneja*, toim. Katariina Husso ym. (Heinävesi: Lintulan luostari, 2015), 176.

51 Kallio, ”Välissä ja vyöhykkeellä”, 19.

52 Kallio, ”Välissä ja vyöhykkeellä”, 20. Ks. myös Anttonen, *Monistettua taidetta*.

53 Kallio, ”Välissä ja vyöhykkeellä”, 46. Frottageessa eli hierrepiirroksessa hierretään kuva näkyviin.



jolloin esimerkiksi toisintoihin saatettiin lisätä uusia yksityiskohtia, erilaisia teoksia yhdistettiin yhdeksi ainoaksi, ja ”originaali” ja ”kopio” olivat useimmiten eri kokoisia.<sup>54</sup> Myös värityksessä tapahtui muutos, kun siirryttiin monivärisistä teoksista mustavalkoisiin.<sup>55</sup>

Ruth Pelzer-Montada vuorostaan pohtii sitä, mitä tapahtuu vedostamisessa: onko merkityksellisempää suora fyysinen kontakti laatan ja paperin välillä vai se, että samalla laatalta voidaan painaa monta vedosta?<sup>56</sup> Hänen mukaansa painettuun taiteeseen kuuluu aina kaksijakoisuus: originaali ja sen toisinto, ainutlaatuisuus ja monistettavuus.

Autenttisuus on itsessään haurasta, sillä esimerkiksi originaaligrafiikka osoittaa, miten monistettavuus tarjoaa mahdollisuuden vaihteluun. Kun kuva monistuu, se sekä pysyy että muuttuu. Taidegrafiikassa ilmenevän vaihtelevuuden voi Ari Tanhuanpään tavoin yhdistää ”resistanssiin”, mikä tarkoittaa, että kuva vastustaa varmoja määrittelyjä. Kuva vangitsee meidät ja jaksamme tarkastella sitä, vaikka emme voikaan lopullisesti selittää kuvaa.<sup>57</sup>

Kuvat ja näyt ovat pakenevia, mutta se on osa niiden merkitystä. Teoksen ”lopullinen merkitys” pakenee katsojalta, mikä voi motivoida tarkempan ja paneutuvampaan kuvien tarkasteluun. Originaaligrafiikan ”opetus” onkin monimielinen opastus erilaisiin kuvan ominaisuuksiin ja omaläätuisuuteen. Yksilöllinen ja monistettu sekoittuvat, jolloin joudumme epäilemään näkemäämme ja

tulkintaamme, jos yritämme erottaa alkuperäisen kopiosta. Joudumme tarkastelemaan kuvapinnan ulkopuolista tai sen äärimmäisellä reunalla sijaitsevaa ei-kuvallista todistusta, nimittäin signeerausta ja vedoksen numerointia. Näiden tekijänoikeudellisten, juridisten ja kielellisten johtolankojen varassa voimme yrittää selvittää totuutta vedoksen aitoudesta. Painettu taide on käsityön ja kuvataiteen välimaastossa, ja sen merkitys syntyy vedostamisen prosessissa.

## Lopuksi

Painettu taide vie meidät pohtimaan sitä, mitä kuvassa on ja miten se on tehty. Erilaisten katkoksien ja jatkumoiden sarja on synnyttänyt teoksen, joka sekä näyttää itsensä että herättää kysymyksen representaation mahdollisuuksista.<sup>58</sup>

Painetussa taiteessa ja etenkin originaaligrafiikassa sekoittuvat erilaiset maailmat ja käsitteen, jolloin varmuus muuttuu läpinäkyväksi ja katoaakin. Joudumme epäilemään näkemäämme ja sietämään epätietoisuutta siitä, mitä edessämme on. Toisaalta epävarmuuden sietäminen ja epätäydellisyyden hyväksyminen ovat humanistisia hyveitä. Originaaligrafiikka osoittaa, että pienikokoinen ja mustavalkoinen teos voi viedä meidät suurten kysymyksien äärelle. Richard S. Fieldiä lainatakseni: taidegrafiikka saa meidät huomaamaan materiaalin luonteen ja vastahankaisuuden, jolloin havaitsemme kielten läpinäkyvyyden.<sup>59</sup> Originaaligrafiikka on väylä, jonka avulla pääsemme syvemmälle kuvan ja sen valmistamisen metafysiikkaan. Tämä on painetun taiteen syvämielteen eetos ja opetus.

## Kirjallisuus

**Anttonen, Erkki.** *Monistettua taidetta: Taidegrafiikan originaalisuudesta.* Helsinki: Nykyaiteen museo Kiasma ja Kuvataiteen keskusarkisto, 1999.

**Anttonen, Erkki.** *Kansallista vai modernia: Taidegrafiikka osana 1900-luvun taidejärjestelmää.* Helsinki: Valtion taidemuseo, 2006.

**Benjamin, Walter.** *Messiaanisen sirpaleita: Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta.* Toimittaneet Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen, suomentanut Raija Sironen. Helsinki: Kansan sivistystyön liitto ja Tutkijaliitto, 1989.

**Burén, Jan af.** *Det mångfaldigade originalet: Studier i originalgrafikbegreppets uppkomst, teori och användning.* Stockholm: Carlssons, 1992.

**Didi-Huberman, Georges.** *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz.* Kääntänyt Shane B. Lillis. Chicago & London: University of Chicago Press, 2012.

**Didi-Huberman, Georges.** ”Opening up an anachronistic point of view”. Teoksessa *Perspectives on Contemporary Printmaking: Critical Writings since 1986*, toimittanut Ruth Pelzer-Montada, 184–195. Manchester: Manchester University Press, 2018.

**Didi-Huberman, Georges.** *Survival of the Fireflies.* Kääntänyt Lia Swope Mitchell. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 2018.

**Field, Richard S.** ”Sentences on Printed Art”. Teoksessa *Perspectives on Contemporary Printmaking: Critical Writings since 1986*, toimittanut Ruth Pelzer-Montada, 69–71. Manchester: Manchester University Press, 2018.

**Foucault, Michel.** *The History of Sexuality: An Introduction.* Kääntänyt Robert Hurley. New York: Vintage, 1990.

**Gover, K. E.** ”Are all multiples the same? The problematic nature of the limited edition”. Teoksessa *Perspectives on Contemporary Printmaking: Critical Writings since 1986*, toimittanut Ruth Pelzer-Montada, 162–173. Manchester: Manchester University Press, 2018.

**Greenberg, Clement.** *Art and Culture: Critical Essays.* Boston: Beacon Press, 1965.

**Griffiths, Antony.** *Prints and Printmaking: An Introduction to the History and Techniques.* London: The British Museum, 2016.

**Guignon, Charles.** *On Being Authentic.* London & New York: Routledge, 2004.

**Hirvi, Maria.** ”Olemme heijastuman alaisia”. Teoksessa *Paperipeili – Papermirror*, 49–59. Tampere: Grafiikanpaja Himmelpblau, 1996.

**Kallio, Päivikki.** ”Välissä ja vyöhykkeellä”. Teoksessa *Siirtämisen ja välittymisen taide*, toimittanut Päivikki Kallio, 16–63. Taideteoreettisia kirjoituksia Kuvataideakatemiasta 11. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 2017.

**Lambert, Susan.** ”The Status of Reproduction”. Teoksessa *Perspectives on Contemporary Printmaking: Critical Writings since 1986*, toimittanut Ruth Pelzer-Montada, 141–154. Manchester: Manchester University Press, 2018.

**Mellerio, André.** ”Odilon Redon”. Teoksessa *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology*, toimittanut Henri Dorra, 57–58. Berkeley: University of California Press, 1994.

**Pelzer-Montada, Ruth.** ”Vedostaminen saa tekemään arvaamattomia asioita: Merkintöjä Päivikki Kallion näyttelystä Irrotetut – Detached (2018)”, teoksessa Päivikki Kallio, *Havaintojen näyttämöt – Scenes of Perception*, 27–41. Helsinki: Parus Verus, 2019.

**Pietilä, Tuulikki.** *Metalligrafiikka.* Jyväskylä: Luova grafiikka, 1978.

**Rapetti, Rodolphe.** *Symbolism.* Paris: Flammarion, 2005.

**Rümelin, Christian.** ”Rembrandt fecit – taidegrafiikka luovana prosessina”. Teoksessa *Rembrandt fecit – grafiikkaa – prints*, 11–23. Punkaharju: Retretti, 2004.

**Tanhuanpää, Ari.** ”Vastauksia annettuun kutsuun: Taideteoksen ilmeneminen toisen asteen representaatioissa”. Teoksessa *Elämän jälkiä, ikoneja: konservaattori Hanna Nikkasen juhlaKirja*, toimittanut Katariina Husso ym., 165–223. Heinävesi: Lintulan luostari, 2015.

**Tihinen, Juha-Heikki.** ”Muistiin merkitsemisen ja keksimisen välissä: Pohdintoja piirtämisestä”. Teoksessa *Drawing in the Flesh: Piirtäjän näkökulma*, toimittanut Mika Karhu, 67–77. Vantaa: Vantaan taidemuseo & Toolbox, 2013.

<sup>54</sup> Lambert, ”The Status of Reproduction”, 142–144.

<sup>55</sup> Lambert, ”The Status of Reproduction”, 144.

<sup>56</sup> Ruth Pelzer-Montada, ”Vedostaminen saa tekemään arvaamattomia asioita: Merkintöjä Päivikki Kallion näyttelystä Irrotetut – Detached (2018)”, teoksessa Päivikki Kallio, *Havaintojen näyttämöt – Scenes of Perception* (Helsinki: Parus Verus, 2019), 36.

<sup>57</sup> Kirjoittaessaan kiiltomadoista ja niiden valoon liitetystä merkityksistä Georges Didi-Huberman huomauttaa, että kiiltomadon valo ei ole todistus madon olemassaolosta, vaan sen voi ajatella liittyvän myös visioon tulevaisuudesta. Kiiltomatojen heikko valo pimeässä on tulkinnanvaraista, se on heikkoa, mutta se silti kykenee valaisemaan ja vaikuttamaan kokemuksiimme. Georges Didi-Huberman, *Survival of the Fireflies*, käänt. Lia Swope Mitchell (Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 2018), 74–75.

<sup>58</sup> Päivikki Kallio on kirjoittanut painetun taiteen olemuksellisesta melankoliasta, jossa vedoksen ja matriisin välinen katkos aiheuttaa melankoliaa, joka luonnehtii koko teoksen olemusta ja sen valmistamisen prosessia. Kallio, ”Välissä ja vyöhykkeellä”, 60.

<sup>59</sup> ”Prints draw up on the nature and resistance of materials, signifying the opaqueness of languages.” Field, ”Sentences on Printed Art”, 70.



Emilia Tanner: *The Surface Beneath*, yksityiskohta, hiekkapuhallus, paperi, luuppi, 2018.

ANNU VERTANEN

## Huokoinen matriisi

Kirjoituksessani tarkastelen erilaisista aatekokonaisuuksista lähtien taidegrafiikan syntaksia ja siinä esiintyviä materiaalisuuteen liittyviä kysymyksiä: suhdetta maalaustaiteeseen, tekniikan merkitystä ja taidegrafiikan omaa materiaalisuutta. Tartun tekniikkaan aluksi sen vuoksi, että sitä on pidetty ongelmallisena taiteen kontekstissa. Tekniikka ja erilaiset teknologiat liittyvät käsityömaisyyteen<sup>1</sup>, joka taas on haluttu taidegraafikoiden piirissä pitää mieluummin taka-alalla. Käsityömaisyyys, *craft*, on kipeä paise, joka on vasta viime aikoina saanut osakseen ”hoitoa” ja ymmärrystä. Usein kuulee, että taidegrafiikan perisynti on ainainen tekniikasta puhuminen. Päädyn lopuksi matriisin tehtävään ja merkitykseen joka kuvatun kehityksen myötä on muuttunut.

Teemat, joiden ympärillä taidegrafiikan uudet suuntaukset väljästi ottaen liikkuvat, ovat myös tämänhetkisen taiteen yleisiä teemoja: uusmaterialismi kaikkine eri puolineen ja sävyineen, posthumanismi ja taiteen materiaaliset toteutustavat, jotka usein ovat erilaisia hybridejä.

### Taidegrafiikan ja maalauksen suhteesta

Taidegrafiikan oman teorian tarvetta pohdittaessa on todettu, että historiallisesti taidegrafiikkaa on tarkastelu pitkälti suhteessa maalaustaiteeseen.<sup>2</sup>

Tämä on ehkä taidegrafiikan taiteenalan kannalta ongelmallista, mutta kuitenkin myös loogista: reproduktiografiikka esiintyi useiden vuosisatojen ajan maalaustaiteen rinnalla ja edisti maalausten tunnettuutta ja suosiota, joko niin, että maalarit itse tilasivat<sup>3</sup> graafisia teoksia tai sitten itsenäiset painajat tekivät niitä. Reproduktiografiikka oli aivan keskeisessä asemassa taiteen historiallisen kaanonin muodostumisessa, joskin sen asema oli paremminkin ”tuottajan” kuin ”taiteilijan”.

Vaikka taidehistoria ennen 1800-l. puoliväliä tuntee lukemattomia kansainvälisesti tunnettuja taidegraafikoita Euroopassa ja Kaukoidässä, grafiikan oma status oli epäselvä ennen päättäväisiä toimia sen aseman nostamiseksi Ranskassa ja Englannissa 1800-luvun lopulla.<sup>4</sup> Grafiikka nähtiin pääasiallisesti tiedonvälityksen mediumina, painotuotteena, mutta toisaalta esimerkiksi kuparikaiverrus jäljennystekniikkana oli taiteen välineenä hyljeksettä, sillä sen medium oli kaupallistunut ja yhtä aikaa ”konkurssissa” valokuvan valtavirtaistumisen

the Expanded Field”, teoksessa *Printmaking in the Expanded Field: A Pocketbook for the Future Collected Texts and Thoughts*, toim. Jan Pettersson (Oslo: Oslo National Academy of the Arts, 2017), 271; Ruth Weisberg, ”The Syntax of the Print: In Search of an Aesthetic Context”, teoksessa *Perspectives on Contemporary Printmaking: Critical Writing since 1986*, toim. Ruth Pelzer-Montada (Manchester: Manchester UP, 2018), 56.

3 Esimerkiksi Pieter Paul Rubens oli omana aikanaan hyvin suosittu ja varakas taiteilija, jolle useat painajat työskentelivät. Ks. William M. Ivins, *Prints and Visual Communication* (Cambridge, MA: Harvard UP, 1953), 72.

4 Ks. Juha-Heikki Tihisen artikkeli tässä kirjassa.

1 *Arts and Crafts* -liike 1800- ja 1900-luvun vaihteen vuosikymmeninä leimasi lähinnä Englannissa ja Ranskassa kaiken *craftiin* liittyvän kevyeksi ja kaupalliseksi, ja käsillä tekemisen koristeluksi. Vasta postmoderni aika salli koristeet taiteessa uudelleen, silloinkin ironisessa mielessä.

2 Esim. Susan Tallman, ”Turf Wars: Printmaking in



myötä.<sup>5</sup> Kopiointi, jota käytettiin tärkeinä pidettyjen skeemojen kuten uskonnollisten, mytologisten ja hallitsijoiden kuvien toisintamiseen, oli vaikkapa 1600-luvulla yleistä myös maalaustaiteessa. Skee-moja kopioitiin sellaisenaan. Esimerkiksi Enkeli ja Tobias -kuvasarja kulki silloin kopiosta kopi-oon, välillä maalauksen, sitten taas grafiikan muo-dossa.<sup>6</sup> Reprodunktio käsitettiin vielä 1800-luvun lopulla eri merkityksessä kuin nykyään. Kuitenkin yhä edelleen *print*-termi hämmentää englannin kielessä mutta myös suomessa: se saattaa tarkoittaa reproduktiografiikan vedosta, taidegrafiikan vedosta tai valokuvaa, nykyisin useimmiten digi-taalista tulostetta.

Grafiikan statuksen nostaminen tapahtui maa-lareiden aloitteesta; merkitystä oli etenkin vuonna 1862 perustetulla La Société des Aquafortistes -yhdistyksellä Ranskassa ja Englannissa vuonna 1880 perustetulla Society of Painter-Etchers and Engravers -yhdistyksellä.<sup>7</sup> Yksinomaan grafiikka tekivät vain painajat, taidegraafikkoja ei ollut. Asia voitaisiin tietenkin ilmaista niin, että ”graafikot myös maalasivat”, esimerkiksi Hercules Segers (n. 1589 – n. 1638) kyllä myös maalasi, mutta hän on maailmankuulu juuri graafisen tuotantonsa vuoksi. Segersin taidegrafiikan praktiikka oli sekä teknis-ten ”kokeilujen”, itse keksittyjen syövytystekniikoi-den, että materiaalien käytön suhteen poikkeuk-sellisen omintakeinen. Hän vedosti sekä itämaisille että eurooppalaisille papereille, pohjustetuille pel-lava- ja puuvillakankaille, ja usein väritti teoksiaan painamisen jälkeen.

Monet merkittävät maalarit tekivät vahvaa ja omaperäistä grafiikkaa maalausten ohella, ja taide-graafikkojen oma ”ammattikunta” muodostui vasta



Hercules Segers: *Vuorilaakso ja aidatut pellot (Bergvallei met omheinde velden)*, etsaus ja kuivaneula, painettu sinisellä paperille runsaalla toonilla, taivas maalattu läpinäkyvällä sinisellä erottuvin siveltimenvedoin, 1625-1630, 250 x 401 mm. Segers painoi yöllisen näkymän runsaalla toonilla: hän jätti osan painoväristä pyyhkimättä laatalta. Vedos on maalattu sinisellä vesivärillä painamisen jälkeen. Laakso näyttää kylpevän näkymättömän kuun valossa.

myöhemmin. Maalauksen suhde grafiikkaan on aina ollut vahvemman suhde heikompaan: maala-uksen ei tarvitse reagoida samalla tavoin kuin toi-sin päin tapahtuisi; tämä on sosiaalinen totuus.<sup>8</sup> On mahdotonta sanoa, mikä on syy ja mikä seuraus, mutta valitettavasti maailman taiteen historia esit-teele grafiikkaa hyvin säästeliäästi. Kuten moneen kertaan on jo mainittu, taidegrafiikka muotoutui taiteena maalari-graafikoiden ansiosta, ja ohjel-mallisesti se sai oman erillisen asemansa taiteena-lojen joukossa originaaligrafiikkaliikkeen myötä 1800-luvun puolivälin jälkeen. Jo huomattavasti aiemmin alkaneen kehityksen tuloksena taide-grafiikka kasvoi suorastaan elimellisesti maalaus-taiteen kylkeen. Näin ollen grafiikan vertaaminen maalaukseen on luonnollista.

Kytköstä maalaukseen jatkaa nykyaikana se, että huomattavaa näkyvyyttä taidegrafiikan vedoksil-laan saavat kansainväliset taiteilijat työskentele-vät painajien kanssa, jolloin heidän grafiikkaansa tarkastellaan suhteessa kunkin taiteilijan pää-

asialliseen mediumiin, usein juuri maalaukseen. Jos tuotetut teokset ovat tarkoituksellisesti maa-lausten kaltaisia väriensä ja sommittelunsa puo-lesta, miksi niitä olisikaan syytä tutkia tai proble-matisoida painomenetelmän kannalta? Painajien kanssa työskentelevät taiteilijat eivät välttämättä tunne taidegrafiikan menetelmiä tai itse työpro-sessia kovinkaan syvällisesti, jolloin tarvetta grafii-kan omiin ongelmanasetteluihin ei synny. Painajat ovat usein itsekin taiteilijoita, mutta näyttäytyvät laajemmasta näkökulmasta suorittavina käsityö-läisinä. Kyseessä voi olla tämän päivän reproduk-tiografiikka ennemmin kuin uutta luova taidegra-fiikka; taidegrafiikkaa tuotantonsa osana esitteleviä taiteilijoita on nykyisin paljon, kun taas taidegraa-fikoita vähemmän.<sup>9</sup> Ruth Weisberg sysää vastuun graafisen taiteen kriittisen tarkastelun puutteesta ja teorian kirjoituksen poissaolosta niille, lähinnä taidemuseoissa toimiville teoreetikoille, jotka kir-jottavat taidegrafiikan näyttelykirjoihin ja katalo-

geihin. Taidetta ei päästä näkemään asiaankuulu-van syvällisesti, jos asiasta ei kirjoiteta.<sup>10</sup>

## ”Tekniikkakeskeisyys” on taidegrafiikalle tunnusomaista

Kaikkein suoraviivaisimmassa ja helpoimmin omaksuttavissa muodoissaan taidegrafiikka on yksinkertaista. Perunapainanta oli oman lapsuu-teni painettua taidetta, askartelua, mutta sen periaate on sama kuin puupiirroksessa. Teoksia voi tehdä konstailemattomasti, sillä menetelmä on ”vain” painamista väritetyllä kappaleella. Taitei-lijalla on valta määritellä, millä tavalla hän käyttää välinettä, eikä tekniikka loppuun saakka mää-rää välineen käyttöä. Avoin prosessi tarkoittaa, että taiteilija omaksuu toimijuuden ja päätäntä-vallan tekniikkaansa nähden ja tekee laatuarvos-telmansa itse, päättää itse, mitä hyväksyy. Tämä on eri asia kuin tekniikan oppiminen ja opettelu. Hyvin harva osaa heti, yleensä täytyy harjoitella, mutta

9 Weisberg, ”The Syntax of the Print”, 56.

10 Mt., 56-57.

Emilia Tanner: *Katoava*, laseretsaus paperilla, 96 x 48 x 38 cm, 2020. Kuva: Tuomas Linna.



5 Ivins, *Prints and Visual Communication*, 176.

6 Mireille Cornelis ja Leonore van Sloten, ”Rembrandt and His Pupils”, teoksessa *Under the Spell of Hercules Segers*, toim. Leonore van Sloten ym. (Amsterdam: Hercules Segers Foundation & The Rembrandt House Museum, 2016), 23- 26.

7 Mm. Erkki Anttonen, *Monistettua taidetta: taidegrafiikan originaalisuudesta* (Helsinki: Nykytaiteen museo Kiasma ja Kuvataiteen keskusarkisto, 1999), 7-8, 14-15; Juha-Heikki Tihisen artikkeli tässä kirjassa.

8 Tallman, ”Turf Wars”, 262-263.



Emilia Tanner: *Katoava*, yksityiskohta, laseretsaus paperilla, 2020.

kun ymmärtää menetelmän logiikan, loppu onkin taiteilijan omissa käsissä. Ei ole yhtä oikeaa tapaa toteuttaa näkemystään taidegrafiikan keinoin.

Emilia Tannerin materiaali on paperi. Tanner työstää sitä ennakkoluulottomasti paperin materiaa koettelevilla työvälineillä. Hän etsii näin rajaa sille, mikä on vielä mahdollista, kysymällä missä sijaitsee paperin ääri. Lopulta kyse on energiasta; valosta ja voimasta, jäljen jättämisestä ja ihmetyksestä.

Johannes Heikkilä toteuttaa työnsä pelkistetysti. Hän haastaa kysymyksen ”kuvan” rajoista ja kokoaa teokset esittämistä varten osista, vedostaa vanhoilta raakalautoilta, painaa työt käsin hiertäen tai mahdollisesti vanhanaikaisella puurullaisella mankelilla.

Originaaligrafiikkaliike määritteli tarkkoja ehtoja joiden tuli toteutua, jotta teos voitaisiin lukea taidegrafiikaksi.<sup>11</sup> Yksi keskeisiä määritelmiä oli kunkin tekniikan soveltaminen ”puhtaassa” muodossa: se ei saanut muistuttaa muita tekniikoita eikä sen olemus saanut olla oman tekniikkansa rekisterissä epäselvä, mikä loi pohjaa tekniikkakeskeisyydelle; tekniikoista ja niiden merkityksen korostamisesta tuli oleellinen osa taidegrafiikan narratiivia.<sup>12</sup> Taidegrafiikan historia osana informaation levittämi-



Johannes Heikkilä: *Nimetön*, puupiirros, 2019.

Kuva: Petri Summanen.

*Nimetön* koostuu läpinäkyvästä, kehyksestä sekä syvyysuunnassa 2 cm:n välein ripustetusta kolmesta muotoon leikatusta puupiirroksesta. Kohdevalo synnyttää leikattujen paperien väliin varjon. Varjo luon uuden ulottuvuuden merkitsemällä ja korostamalla vedosten väliin jäävää tilaa.

sen traditiota on vaatinut ennen kaikkea tekniikan hallintaa ja reproduktiografiikalta kykyä toistaa ja välittää kopioitavia taideteoksia. Taidegrafiikan tekniikoiden luova kyky on muodostunut ajattelun jatkeeksi. Tekniikoiden korostaminen voidaan hyvin lukea osaksi taiteenalan syvintä olemusta historiallisesti ajatellen, mutta sitä soisi pidettävän vähemmän sitovana.

Tekniikat ovat taidegrafiikan mediumin käsi-työmainen ominaisuus, *craft*. Sen asema oli materiaalisuuden ohella vähäinen modernismin ajan teksteissä. Itse materiaali oli antiikin ihanteiden mukaisesti alisteinen puhtaalle muodolle, se oli vain välttämättömyys, jotta muoto tehtäisiin näkyväksi. Vaikka taide oli olemassa objektien muodossa, se ei saanut olla olemassa materiaalisina tai maallisina vaan etäisinä ja subliimeina objekteina. Muoto myös ylitti aiheen tai aineksen (*matter*), suunnitelmakin ylitti materiaalin, piirustus maalin, henkinen ruumiillisen tai kehollisen. Materiaali oli ikään kuin näkymätöntä taiteessa, likainen salaisuus, tai sitten jotakin niin itsestään selvää, että sitä ei ollut mitään syytä mainita. Materiaalia kohtaan ennakkoluuloisin ja myös vaikutusvaltaisoin modernisti oli Clement Greenberg.<sup>13</sup>

Tekniikkaa, tekemistä ja ruumiillisuutta osana taideteoksen syntaksia ovat taideteoreettisesti tarkastelleet vasta myöhemmin fenomenologian ja ruumiillisuuden näkökulmasta Richard Sennettin, Tim Ingoldin, Glenn Adamsonin, Louise Schouwenbergin, Jyrki Siukosen ja Juhani Pallasmaan kaltaiset kirjoittajat. Sitä tosiasiaa, että taidegrafiikan tekniikat jatkuvasti puhuttavat, ei voi jättää huomiotta myöskään teoreettisessa keskustelussa. Taidegrafiikassa medium on kietoutunut materiaalisuuteen, ja materiaali on usein niin merkitsevä osa tekniikkaa, että tekniikka nimitetään materiaalin mukaan: esimerkiksi polymeerigravyyri tai puupiirros.

## Taidegrafiikan ”oma” materiaalisuus

Tällä tarkoitan originaaligrafiikan perinteestä kumpuavaa ja nykypäivään saakka muotoutunutta materiaalisuutta, joka kytkeytyy painamisen menetelmiin. Kunkin teoksen oma materiaalisuus muodostuu siis työssä käytettävien teknologioiden ja valittujen materiaalien yhteydestä. Nykyisin on vihdoin tunnustettu,<sup>14</sup> että tekniikka-materiaalisuhde, joka on yhtä tärkeä asia kaikissa materiaaleille perustuvissa taidemuodoissa, on oleellinen osa tekemistä ja taidegrafiikan syntaksia, eikä se ole ”ainaista tekniikkapuhetta”. Taidegrafiikan ontologinen perusta on menetelmien ja teknologioiden kietoutunut yhteys materiaalisuuteen. Taidegraafikko-taiteilija tuntee kokeilemisen ja kokemuksen kautta käyttämänsä ”materiaalimenetelmän” voidakseen kontrolloida sitä haluamallaan tavalla. On jonkinasteinen väärinkäsitys, että taidegrafiikan tekniikat olisivat muuttumattomia, valittavissa ja sovellettavissa sellaisenaan kuin supermarketin hyllyltä tai toisaalta mahdollista toteuttaa vain tietyillä ennalta määrätyillä tavoilla.

Eri painotekniikoiden tuoma vaihtelu itse teoksen kannalta herkkiin seikkoihin on oleellista. Tähän vaihteluun vaikuttavat kaikki osalliset tekijät: laatan materiaali ja muokattavuus; muuntautumiskyky, paksuus ja kovuus. Painoväriin ominaisuuksilla on oma ratkaiseva merkityksensä. Öljypitoinen väri näyttää erilaiselta kuin vesiliukoinen, ja tässäkin tapauksessa on iso ero sillä, käyttääkö sideaineena arabikumia vai jotakin muovisideainetta. Teos painetaan normaalisti paperille tai jollekin muulle joustavalle ja materiaalille, mutta ei välttämättä.

Paperille painettuna väri on laadultaan ja ilmiänsultaan tekniikkansa mukaista: silkkipainon tuotama kompakti, matta väripinta imee hiukan valoa ja antaa aivan erilaisen vaikutelman kuin puupiirroksen aikaansaama: väripinta voi olla paksu ja kuvuttuaan hiukan kiiltävä, tai hyvin ohuesti vedostettu, jolloin se imeytyy painopaperiin niin, ettei

<sup>11</sup> Ks. Juha-Heikki Tihisen artikkeli tässä kirjassa.

<sup>12</sup> Kathryn Reeves, ”The Re-vision of Printmaking”, teoksessa *Perspectives on Contemporary Printmaking: Critical Writing since 1986*, toim. Ruth Pelzer-Montada (Manchester: Manchester UP, 2018), 73.

<sup>13</sup> Petra Lange-Berndt, ”How to Be Complicit with Materials”, teoksessa *Materiality: Documents of Contemporary Art*, toim. Petra Lange-Berndt (London: Whitechapel Gallery & MIT Press, 2015), 13.

<sup>14</sup> Ks. esim. uusmaterialismia esittelevä luku tässä kirjoituksessa.



erotu siitä materiaalissa, ainoastaan valitussa värisävyssä. Silkkipainossa väri levitetään raakelilla ohueksi filmiksi paperin päälle, jolloin se ei varsinaisesti imeydy paperin sisään lainkaan. Puupiirroksessa painolaatalle telattu tai harjattu väri hierretään paperiin käsityökalulla tai vedetään prässin läpi. Kaikki nämä eri työvaiheet vaikuttavat värin olemukseen edellä mainittujen materiaalien seikkojen lisäksi.

Painopinnalla eli materiaalilla, jolle painetaan, on paljon tekemistä lopullisen teoksen tunnelmassa. Pinnan haptisuus, tuntu ja tunnelma ovat merkityksellisiä, ja eri tekniikoilla toteutettuina erilaisia. Papereita on valittavana kovahkoista ja sileistä, litografialle ja silkkipainolle soveliaista, pehmeisiin itämaisiin papereihin. Puuvillapapereita, joille varsinkin syväpainon vaatimukset sopivat parhaiten, ja itämaisia papereita, jotka ovat pitkäkuituisia ja pehmeämpiä kuin ”eurooppalaiset” lumpupaperit, on kumpiakin mahdollisuus valita sekä konevalmisteisia että käsin tehtyjä. Paperia voi valmistaa myös alusta loppuun itse.

Taidegrafiikan oma materiaalisuus perinteessä mielessä sisältää tarkoitusta varten valmistetut paperit ja painovärit. Näillä materiaaleilla voidaan sanoa olevan takuu siitä, että vedoksen värit kestävät haalistumatta valoa kauemmin kuin vaikkapa parikymmentä vuotta vanhat aikakauslehden kansikuvat, jotka vielä painettiin mekaanisesti.

Alkuasetelma, eli tiettyjen välineiden (esimerkiksi painolaatan työstämiseen ja vedoksen painamiseen tarvittavat), materiaalien (esimerkiksi painolaatan materiaali, painovärit, apuaineet ja paperit) avaavat mahdollisuuden toiminnalle, ja toimintaa sekä sen tulosta voidaan kutsua tietyllä yleisesti tunnetulla nimityksellä, esimerkiksi ”puupiirroksiksi”, mutta tekeminen on nyanssien ja taiteilijan kädenjäljen tasolla erilaista. Taiteilija keksii menetelmänsä vähitellen uudelleen. Hän kehittää niitä piirteitä, joita työssään tavoittelee käymällä läpi ja keksimällä erilaisia vaihtoehtoja työskentelylle. Paperin valinta, värin koostumus, värin levittämistapa, vedostustapa ja se, mitä vedokselle tehdään vedostamisen jälkeen... kunnes hän voi

hyväksyä tuloksen, kaikki vaikuttaa lopputulokseen, ja kaikki nämä vaiheet ovat yhtä tärkeitä. Työvälineitä voidaan itse valmistaa aivan täsmällisesti tietyn vaikutelman aikaansaamiseen. Tapahtuma, jota tässä on ehkä nimitettävä ”tekniseksi”, eli teoksen valmistaminen, on kehollinen ja aistimellinen; ”käsi ajattelee” ja ”kertoo” monessa työvaiheessa, tuoksu kertoo sopivan painovärin koostumuksen, ja väriä kokeiltaessa oikeanlainen sihinä painotelan pyörähtäessä vahvistaa, että väri on oikeanlaatuista. Työvaiheet edellyttävät fyysistä kanssakäymistä ”materiaalimenetelmän” kanssa, joskus myös lähes haarniskamaista suojavarustusta. On kyse prosessista, ja mitä suurimmassa määrin vuorovaikutteisesta, fenomenologisesta suhteesta materiaaliin ja välineeseen. Muuttujia on lukemattomia; kukin taiteilija tavoittelee ja hyväksyy erilaisen lopputuloksen. Ajattelu kietoutuu materiaaliin.

Laura Vainikan teoksissa musta painoväri on usein ollut oikeaa nokea, joka hänen tematiikassaan on verrattavissa pimeyteen, näkemiseen tai sen mahdottomuuteen. Oheisessa kuvassa teosten pieni musta muoto on painettu laatalla, joka on noettu kynttilällä. Tätä nokeamistapaa<sup>15</sup> käytetään myös etsausviivan piirtämisessä kuparille, jolloin se tarjoaa keinon nähdä piirrettävä viiva paremmin.

Taidegrafiikan materiaalisuutta on monenlaista. Edellä mainitun, taidegrafiikan ontologiasta lähtöisin olevan materiaalisuuden päälle on muodostunut uusia materiaalisuuden kerroksia. Taiteilijat käyttävät perinteestä poikkeavia materiaaleja, sillä heillä on tarve vastata taiteen paradigman ja toimintakulttuurin muutoksesta johtuviin sisällöllisiin vaateisiin. Käsittelen tätä kysymystä lisää tuonnempana. Toinen uusi kerros liittyy kiinnostukseen taiteessa käytettyjen materiaalien luonnonekologisista ominaisuuksista sekä alkuperään ja taiteessa käytettävien materiaalien tuotannon eettisyyteen, joka on osa koko kulutuskulttuurin murrosta. Materiaalin toimijuus on kytköksissä taiteilijan oman toimijuuden muutokseen ja korostumiseen. Taiteilijat

<sup>15</sup> Nokimusta on mustan väripigmentin nimi. Sitä on saatavilla valmiina painoväreinä.



Laura Vainikka: laatan nokeaminen kynttilällä.



Laura Vainikka: *Objects in the Sky I: Dots*, telaus paperille, noki, à 53 x 75 cm, 2020.

etsivät uusia tapoja käyttää materiaaleja, joihin on jo muodostunut tekemisen kautta henkilökohtainen näkemys ja suhde. Työskentelyn juuret ovat taidegrafiikan perinteessä, mutta praktiikka on liukunut vanhojen määritelmien ulkopuolelle. Itse tekeminen, kehollinen toiminta, muuttaa ajattelua, ja toiminta johon keskitytään ja suunnataan huomio on omiaan vahvistamaan itseään.<sup>16</sup> Tekeminen muovaa ajattelemista. Se asia, johon kukin käyttää aikaansa, kasvaa sisällämme suuremmaksi; tekeminen muodostaa ja tuottaa merkityksiä. Onkin luontevaa, kun Ari Pelkonen, joka on pitkään työskennellyt taidegraafikkona, sanoo, että menetelmä kulkee hänen lävitseen ja saa erilaisia materiaalisia muotoja. Kyseessä ei ole tietoinen valinta vaikkapa painaa jotakin tai pohtia matriisin merkitystä, vaan ilmaista asioita materiaalin ja menetelmien kautta. Tekeminen johtaa tekemiseen, eikä uusia polkuja löytyisi ilman jatkuvaa vuorovaikutusta materiaalien ja työvälineiden kanssa, soveltamalla kaikkea käsillä olevaa fyysistä ja henkistä materiaalia kulloiseenkin kysymykseen. Edeltävät kokemukset ovat pohja uudelle. Työskentely on aistista kietoutuneisuutta koettuun, nähtyyn, käsiteltyyn ja vielä piilossa olevaan. On tosiasia, että koko elämismäämämme on läpeensä kerroksellista. Historian ja kulttuurien monipolviset kerrostumat muodostavat materiaalin, jota taiteilijat hyödyntävät mutta joka on yhtä lailla kaiken yhteiskunnallisen elämän perusta. Mikään ei ole originaalia. Ei voi erottaa mistä asiat kuten tiedot, kuvat ja tavat ovat peräisin. Koemme ja omaksumme kaiken aikaa, imemme itseemme ympäristöä ja olosuhteita. Internetin myötä käsillä on valtavia määriä tietoa ja kuvia, mutta myös muunlaiset arkistot ja kasaumat ovat materiaalia, ei ainoastaan internetistä louhittava data.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Tuija Kokkonen on tutkinut toimijaverkon teoriaa esitystaiteen kontekstissa. Myös kuvataiteilijan työ on mahdollista tarkastella toimijaverkkoteorian kautta. Tuija Kokkonen, *Esityksen mahdollinen luonto: suhde ei-inhimilliseen esitystapahtumassa keston ja potentiaalisuuden näkökulmasta* (Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, 2017), 55-57.

<sup>17</sup> Lukas Feireiss, ”Radical Cut-Up: Nothing is Original”,



Ari Pelkonen: *Sininen*, savi, 106 x 90 cm, 2019.

## Käsitetaide ja materiaalisuus

Toinen ”perinne”, jota tämänhetkinen taidegrafiikka originaaligrafiikan lisäksi seuraa, juontuu käsitetaiteesta. Kun 1960-luvulla päädyttiin väittämään, että taide on tullut pisteeseen, jossa se toistaa itseään eikä sitä enää entisessä muodossaan tarvita käsitetaiteen ja postmodernin kulttuurin piirissä, vanhat, modernistiset taiteenalat joutuivat ahtaalle. Taidegrafiikka oli yksi toisten joukossa; tällöin manifestoitii yksi maalaustaiteen monista ”kuolemista”. Käsitetaiteen pohja, se, että taideteoksen ensimmäinen ja tärkein periaate on idea tai käsite ja kaikki muu on toisarvoista, työnsi hetkellisesti sivuun kaiken muun, kaikki muut ideat.

Helmikuussa 1968 taidekriitikot Lucy R. Lippard (1937) ja John Chandler (1932) julkaisivat *Art International* -lehdessä esseensä ”Art in Dematerialization” ja myöhemmin, vuonna 1973, Lucy R. Lippard julkaisi kirjan *Six Years: The Dematerialization of Art Object from 1966 to 1972*. ”Dematerialization” on ollut kiistelty termi, joka on muokannut käsitetaiteesta käytyjä keskusteluja syntymästään lähtien. Termin voisi suomentaa ”materiaalisuuden purkamiseksi”, mutta sillä ei välttämättä ollut mitään tekemistä materiaalisuuden kanssa, vaan se manifestoi ajatusta taiteesta, joka poikkesi aikaisemmasta olemalla aineellisen objektin sijaan ”idea” tai muuntamalla aineen ”liikkeeksi ja toiminnaksi”<sup>18</sup> vastateesiä modernistiselle taidekäsitteelle. Tätä ajatusta vasten syntyivät hiukan myöhemmin muutkin modernistista maailmankäsitystä vastustavat ajatussuunnat, kuten (taiteen) kolonisaation purkaminen, posthumanismi ja uusmaterialismi. Käsitetaide oli myös poliittinen liike. Vallan rakenteet olivat keskittyneet niin pienelle joukolle, että ulkopuolinen maailma ei enää kestänyt sitä.<sup>19</sup>

teoksessa *Radical Cut-Up: Nothing is Original*, toim. Lukas Feireiss (Berlin: Sternberg Press, 2019).

18 Christian Berger, ”Introduction”, teoksessa *Conceptualism and Materiality: Matters of Art and Politics*, toim. Christian Berger (Leiden: Brill, 2020), 8.

19 Lucy R. Lippard onkin korostanut käsitetaiteen aikakautta kansalaisoikeuksien puolesta toimimisen, Vietnamin sodan, naisten vapautusliikkeen ja

Käsitetaide ei kieltänyt itse materiaalia. Lucy R. Lippard onkin todennut, että alkuperäinen otsikko ja *dematerialization*-termi olivat harhaanjohtavia. Käsitetaide kyllä näyttää voimakkaastikin hylki-neen kanonisoitua modernistista taidemateriaalia, joka oli osa taideobjektia. Lippardin kirja ei puhunut aineettomuuden puolesta, päinvastoin. Paljon uusia materiaaleja esiteltiin, ja myös teosten sosiaalinen ja materiaallinen konteksti muuttuivat. Lähtökohta oli kielitieteen ottamisella mukaan kuvataiteeseen, jopa sen keskipisteesi. Materiaalit poikkesivat vanhoista materiaaleista, ja välitettävä sisältö olikin tärkein. Paperipohjaiset teokset olivat sopiva alusta poliittiselle taiteelle, se oli helppoa kuljettaa ja lähettää.<sup>20</sup> Käsitetaide esitteli suuren joukon uusia taiteilijoita, joista useat olivat tulleet käsitetaiteen piiriin minimalismin viitekehyksestä, ja saattoivat jatkaa ilmaisuaan nyt käsitetaiteessa.<sup>21</sup>

Käsitetaide ja Lippardin kirja *Six Years* ovat merkittäviä<sup>22</sup> taidegrafiikan historiassa, koska tuolloin tapahtui jako materiaalien välillä. Perinteisesti taidegrafiikassa käytetyt materiaalit – ja sama koski tietysti myös muita taiteenlajeja – näyttäytyivät nyt materiaaleina, joilla ei voinut ilmaista ajankohtaisia asioita. Käsitetaiteen estetiikasta tuli uuden taiteen kieltä, jossa idea oli pääasia eikä materiaalin pitänyt olla missään erityisessä osassa. Tosiasiassa

vastakulttuurin aikana. Tuolloin myös työväenluokka oli uusi ilmiö länsimaissa, ja sosioekonominen tilanne oli murroksessa. Lucy R. Lippard, ”Six Years: The Dematerialization of Art Object from 1966 to 1972” (1973), teoksessa *Materiality: Documents of Contemporary Art*, toim. Petra Lange-Berndt (London: Whitechapel Gallery & MIT Press, 2015), 181; Petra Lange-Berndt, ”How to Be Complicit with Materials”, 13.

20 Berger, ”Introduction”, 4.

21 Lucy R. Lippard, ”Preface”, teoksessa *Six Years: The Dematerialization of Art Object from 1966 to 1972* (1973), toim. Lucy R. Lippard (Berkeley: University of California Press, 2001), 5–9.

22 Lippardin kirjaa käytettiin laajalti Yhdysvaltojen ja Euroopan taidekouluissa oppimateriaalina ja sen vaikutus materiaaliperustaisten taiteenalojen opetukseen oli radikaali. Goldin+Senneby, ”Preface”, teoksessa *Seven Years: The Rematerialisation of Art from 2011 to 2017*, toim. Maria Lind (Berlin: Sternberg Press, 2020), 9.



”materiaalisuuden purkamisen” eli uudenlaisen materiaalin käytön luoma estetiikka oli vahvaa, sillä se muodosti kontrastin modernismin estetiikalle; se yksinkertaisesti näytti katseelle uudelta, kantaa-ottavalta ja ajanmukaiselta. Materiaalien valinta oli jossain määrin myös poliittinen kannanotto, ja käsi-tetaiteilijat ajattelivat voivansa vastustaa kaupalli-suutta. Se ei kuitenkaan pidemmän päälle onnis-tunut, vaan myös käsitetaiteilijoiden teoksista tuli kauppatavaraa. Materiaalisuus alkoi vähitellen muuttua ja laajeta.

Lucy R. Lippard perusti myöhemmin Printed Matter, Inc.:n, joka on nykyisin maailmankuulu, tai-teellisia julkaisuja kustantava ja välittävä, voittoa tuottamaton yritys.

Julkaisu taiteellisenä ilmaisukeinona tulee käsi-tetaiteen ”perinteestä”, mutta tietysti samalla infor-maation levittämisen, myös kaupallisen massa-painamisen perinteestä. Julkaisu ja taiteilijakirja tulevat eri suunnista ja kohtaavat tässä ajassa. Kirja palauttaa materiaalin.

Postmoderni aika kritisoi originaalisuuden aja-tusta. Taidegrafiikan perinteinen materiaalisuus ja mediumin geneerinen luonne poikkesivat postmo-dernin taiteen ideoista. Muutos toi muun muassa appropriaation, paikkaspesifisyyden, väliaikaisuuden, akkumulaation eli kasaamisen ja kerryttämi-sen, diskursiivisuuden ja hybridisaation strategiat osaksi taidegrafiikankin käytäntöjä. Nämä strate-giat luonnehtivat suurta osaa postmodernin ajan taidetta ja erottivat sen taiteen modernistisista pro-sesseista.<sup>23</sup>

Myös taidegrafiikkaa mediuminaan käyttäneet taiteilijat alkoivat omaksua postmodernia ajattelua. Muutamat 1960- ja 1970-luvulla toimivat suomalai-set taiteilijat toteuttivat näennäisesti käsitetaiteen ja postmodernin agendaa poliittisilla teoksillaan, Suomessa sosialistisen realismin aikakaudella! Se oli kuitenkin murtuma modernistisen taidekäsitk-

sen kehyksestä. Modernismin idoli, teoreetikko Clement Greenberg, kielsi koko poliittisten huo-lenaiheiden olemassaolon.<sup>24</sup>

Koko taiteen artikulaatio tuntui pudonneen kon-ventionaalisen grafiikan ulkopuolelle. Postmoderni oli myös valmis tunnustamaan massatuotannon, kun taas modernismi vaati taiteilijan läsnäoloa ja käden jälkeä näkyviin taiteessa. Taidegrafiikka ei kuitenkaan (keskimäärin) ollut valmis ottamaan täl-laista osaa taidegrafiikasta omakseen vielä 1960-luvun jälkeisillä vuosikymmenillä. On myös huo-mattava, että postmoderni ei sivuuttanut modernia leikaten, vaan kumpikin paradigma oli yhtä aikaa toiminnassa, ja on edelleen.

Postmoderni tunnusti siihen saakka tyypillisesti marginalisoidut taiteilijat: naiset, rotunsa vuoksi epäedullisessa asemassa olleet ja kolonisoidut, työväenluokan edustajat, sukupuolivähemmistöt, poliittiset vähemmistöt; ne yhdistyivät toisiinsa eri tavoin pyrkimyksissään reflektoida modernis-mia vastaan, mutta olivat pääsemättömissä oman toiseutensa representoinnista.<sup>25</sup> Pitäisikö postmo-derni identifioida näiden marginaalien tunnusta-misen kuvaan?

Rosalind Krauss, jonka ”laajentuneen kentän” ajatusta toteutetaan myös taidegrafiikassa, avaa käsitteitään ”mediumin jälkeinen aika” (*post-me-dium condition*) ja materiaalisuus. Modernistinen ajatus materiaalista oli automaatio, joka tuotti itses-tään selvää, geneeristä taidetta. Koska materiaa-lia ei modernismissä ”haluttu” nähdä, mutta siltä vaadittiin tiettyjä (taidemateriaalin) ominaisuuksia, materiaalista tuli jotakin, mikä ennemmin esti kuin edisti luovaa taidetta tapahtumasta. Tästä Kra-uss halusi päästä eroon. Hän piti koko mediumin termiä saastuneena, ideologisesti ja dogmaatti-sesti liian latautuneena. Rosalind Kraussille maa-

lauspohja oli kyllä *tehty*, siis materiaallinen ja ole-massa, hänelle materiaalit olivat autonomisia ja ratkaisevan tärkeitä, ja ne ilmensivät nimenomaan fyysisiä ominaisuuksia. Krauss halusi päästä eroon mediumin tarkastelusta osana taiteen tarkastelua, siitä, mikä edusti modernistisen tradition auto-maattisesti tuomaa, ainakin näennäistä ”takuuta” siitä, että teos on taidetta.<sup>26</sup> Pitkälle 2000-luvun immateriaalisuutta korostavaa ”post-medium”-aikaa puhe materiaalisuudesta olikin taiteessa suo-rastaan kiellettyä. Onko väline-erityisyydestä luo-puminen sittenkin lähinnä nimeämisen kysymys? Taide tarvitsee materiaalsen perustan, aina jon-kun, väistämättä.

## Les Immatériaux

Vuonna 1985 filosofi Jean-François Lyotard kuratoi Les Immatériaux -näyttelyn Pariisin Pompidou-kes-kuksessa. Näyttely oli monella tapaa merkittävä, vaikka tulikin aikanaan väärinymmärretyksi. Se on jälkikäteen innoittanut lukuisia kuraattoreja.<sup>27</sup> Lyotard kirjoittaa: ”Modernismin traditiossa ihmis-ten ja luonnon väliset suhteet on kytketty kartesio-laiseen ohjelmaan, jossa ihminen alistaa ja omis-taa luonnon. (Ihmisen) vapaa tahto ilmentää oman halunsa annettujen elementtien suhteen ohjaa-malla ne pois luonnolliselta kurssiltaan. Nämä päämäärät määrittelee kieli, jonka ansiosta tahto voi ilmaista sen, mikä on mahdollista (projekti) ja soveltaa näin esiin tulleen mahdollisuuden todel-lisuuteen (aineeseen, *matter*).”

Näyttelyn, joka on otsikoitu Les Immatériaux, tavoite on saada katsoja huomaamaan, kuinka paljon tämä suhde on muuttunut. Näyttelyn tavoit-teena on saada kävijä ymmärtämään, kuinka pit-

källe suhdetta muuttaa uusien materiaalien ole-massaolo. Uudet materiaalit, sanan laajassa merkityksessä, eivät ole vain uusia materiaaleja. Ne kyseenalaistavat ajatuksen ihmisestä olentona, joka työskentelee, suunnittelee ja muistaa: tekijän tai luoja (*author*) idean. Näyttelyn tarkoituksena on tuoda esiin näkyvästi kysymys siitä, millainen on ihmisen asema osana luontoa ja näin myös kri-tisoida kartesiolaista maailmankatsomusta. Kuvia ei valita teknisten kriteerien tai edes antropolo-gisten kriteerien kuten sosiaalisten ja psyykkisten vaikutusten mukaan, vaan pikemminkin siten, että kuvat voivat tuottaa ja dramatisoida näitä kysymyksiä. Termiä ”aineettomat” (*les immatériaux*), joka ristiriitaisesti tarkoittaa materiaalia jolla ei ole mer-kitystä projektille, esitetään osoittamaan tätä epä-varmuutta.<sup>28</sup>

## Uusmaterialismista

Materiaalinen käänne 2010-luvulla oli tulosta huo-mioista, että yhteiskuntatieteissä käytiin yhä enem-män keskustelua esineiden, luonnonvoimien ja materiaalsien järjestelmien merkityksestä sosiaali-sille käytännöille ja valtajärjestelmille, tarkasteltiin materiaalsien voimien vaikutusta jokapäiväiseen elämään ja hahmoteltiin materiaalsen tutkimisen metodologista arvoa esimerkiksi lukutaidottomien tai syrjäytettyjen ryhmien elämään. Nousevalla suuntauksella on useita lähteitä ja kasvoja. Sen juuret ovat filosofi Michel Foucault’n analyyseissä ruumiin politisoitumisesta ja biovallasta, esineiden roolista tiede- ja teknologiatutkimuksissa, vallan muodostumisesta ja käytöstä aineellisten infra-struktuurien valossa ja osittain ilmastonmuutok-sen vuoksi kasvavasta kiinnostuksesta siitä, miten luonto ja sosiaalsiset käytännöt kietoutuvat yhteen.

Vaikka uusmaterialismi ei tarkoitakaan materi-aalisuutta samassa mielessä, jossa taiteilijoilla on tapana puhua materiaaleistaan – materiaa ei käsi-tetä mitattavana ja luokiteltavana entiteettinä – on

23 Craig Owens, ”The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism” (1980), teoksessa *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, toim. Charles Harrison ja Paul Wood (Oxford: Blackwell, 2010), 1026-1030.

24 Lucy R. Lippard, ”Escape Attempts”, teoksessa *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, toim. Ann Goldstein ja Anne Rorimer (Los Angeles: Los Angeles Museum of Contemporary Art, 1995), 27.

25 Charles Harrison ja Paul Wood, ”Ideas of Postmodern: Introduction”, teoksessa *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, toim. Charles Harrison ja Paul Wood (Oxford: Blackwell, 2003), 1017.

26 Rosalind Krauss, *Voyage on the North Sea: Art in the Age of Post Medium Condition* (London: Thames & Hudson, 1999), 5-7.

27 Isabelle Graw ja Daniel Birnbaum kirjoittavat, että näyttely sai aikaan kuratoriaalisen käänteeseen näyttelykäytännöissä sekä ranskalaisessa radikaalissa fillosofiassa. Daniel Birnbaum ja Isabelle Graw, ”Preface”, teoksessa Daniel Birnbaum ja Sven-Olov Wallenstein, *Spacing Philosophy: Lyotard and the Idea of the Exhibition* (Berlin: Sternberg Press, 2019), 9-12.

28 Jean-François Lyotard, ”Les Immatériaux” (1985), teoksessa *Materiality: Documents of Contemporary Art*, toim. Petra Lange-Berndt (London: Whitechapel Gallery & MIT Press, 2015), 201.

tarpeen ottaa se esiin tässä yhteydessä. Uusmaterialismi vaikuttaa kaikessa taiteessa, myös taidegraafiikassa, ja muokkaa voimakkaasti tämänhetkisen taidegrafiikan tekemisen perustaa. Se on ajatusten, politiikkojen ja työskentelypintojen rihmasto, jolla on monia juuria ja suuntia sekä yhtäaikaista syitä voimistua ja laajeta. Asia voidaan pelkistää sanomalla, että suuri osa maailman ihmisistä on viime vuosikymmenien kuluessa tullut päätelmään, että asioiden on muututtava. Eläinoikeusliike, #MeToo ja Black Lives Matter ovat olleet kaikkialla näkyviä osia ilmiötä. Uusmaterialismi on tuttu käsite nykyiselle opiskelijasukupolvelle, mutta voi olla epäselvä niille, jotka eivät ole seuranneet viimeaikaista teoreettista keskustelua taiteesta tai taiteen tutkimuksesta.

Uusmaterialismi on posthumanismin sisällä vaikuttava teoreettis-metodologinen suuntaus.<sup>29</sup> Keskeinen piirre aatesuunnassa on erilaisten rajoitavien, hierarkkisten ja läpinäkyvättömien rakenteiden purkaminen ja luopuminen ihmiskeskeisestä ajattelusta. Uusmaterialismilla on omat yhteytensä historialliseen marxilaiseen materialismiin, mutta historiallisen marxismin vastaisesti painotetaan muutoksen mahdollisuutta. Materia ei rakenteena ainoastaan rajoita toimintaa, vaan voi dynaamisena ja luovana voimana osallistua siihen uudella tavalla. Painotus on erilaisten yhteistoiminnallisuuksien ja ekologioiden esiin nostamisessa ja tutkimisessa.<sup>30</sup>

29 Uusmaterialismiin liittyy useita rinnakkaisia ja sisäkkäisiä suuntauksia, jotka toimivat monilla yhteiskunnan aloilla, ja siksi uusmaterialismeista voidaankin puhua monikossa. Aloja ovat muun muassa posthumanismin teknologinen suuntaus, kyborgiteoriat, mediaekologinen ajattelu, toimijaverkkoteoriat, ekofeminismi, sukupuolentutkimus, yhteiskuntatieteisiin ja sosiologiaan liittyvät suunnat, de-kolonialismi, antroposeenikeskeisen maailmankuvan haastaminen, ilmastonmuutokseen, lajikatsoon ja luonnonvarojen ja energian ylikulutukseen liittyvät kysymykset.

30 Mm. Katve-Kaisa Kontturi, ”Taideprosessi liikkuvana, luovana sommittumana: kaksi kohtaamistapahtumaa”, teoksessa *Kuinka tehdä taidehistoriaa?*, toim. Minna Ijäs, Altti Kuusamo ja Riikka Niemelä, Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen julkaisuja 1 (Turku: Turun yliopisto 2010), 179–282; Katve-Kaisa Kontturi,

Uusmaterialismin taiteeseen vaikuttava lähtökohta on erityisesti feministisessä filosofiassa, biologiassa ja luonnonfeministisessä oppisuunnassa. Tutkimuskohteita ovat esimerkiksi prosessuaalisuus sekä taiteenlajien ja taiteellisten käytäntöjen eettisyys, ekologisuuus, aineelliset ja aistimelliset ulottuvuudet. Teosten tulkinnassa irtaudutaan aiemmista formalistisista ja taiteen autonomiaa korostavista periaatteista. On myös tärkeää etsiä taiteen omaa politiikkaa, joka tuottaa muutosta taiteen kontekstissa.<sup>31</sup> Kontturin mukaan ”[t]aideprosessin sisäinen eriytyminen eli differentiaatio, tuleminen, on se mihin ensi sijassa paneudutaan.”<sup>32</sup>

Katve-Kaisa Kontturi sanoo, että ”materiaan liike on hänen tutkimuksessaan ontologinen kysymys: sen sijaan, että taiteen erilaiset materiat olisivat jollain tavalla pohja tai perusta enemmän liikkuvaisille merkityksille, hahmotan tutkimuksessani käsitteistöä, joka on sensitiivinen materiaan aktiiviselle tulemiselle. Näin pyrin välttämään merkityksen ja materiaan hierarkisointia.”<sup>33</sup>

Harriina Ränin teoksen lähtökohtana on ollut kiinnostus oman ruumiin materiaalisuutta ja historiaa kohtaan: ”Ruumiini pääproteiinin lähde on lapsuudessani ollut hirvenliha. [Taide]prosessi sai alkunsa syksyllä 2017, kun seurasin hirvenmetsästystä pienessä pohjoispohjanmaalaisessa metsästysseurassa. Teossarja on kurkotus kohti hirven ruumista sen luiden kautta sekä pohdinta materiaan prosessiluonteesta. Vaikka toinen syödään ja luut

”Uusmaterialistista nykyaikaisen taiteen tutkimusta”, 12.6.2012, <http://tahiti.fi/02-2012/vaitokset/uusmaterialistista-nykyaikaisen-taiteen-tutkimusta/>. (Luettu 20.9.2020.); Katve-Kaisa Kontturi, Milla Tiainen, Tero Nauha & Marie-Luise Angerer, ”Practicing New Materialisms in the Arts”, *RUUKKU: Taiteellisen tutkimuksen kausijulkaisu 9* (2018), <http://ruukku-journal.fi/fi/issues/9/editorial>. (Luettu 10.1.2021.)

31 Ks. *RUUKKU 9*:n kirjoituskeskus: Yhteismuotoutumisen estetiikkaa. Uusmaterialismeja taiteissa ja taiteentutkimuksessa. *RUUKKU: Taiteellisen tutkimuksen kausijulkaisu*, <http://ruukku-journal.fi/issues/9/call> (luettu 10.1.2021).

32 Kontturi, ”Taideprosessi liikkuvana, luovana sommittumana”, 181.

33 Kontturi, ”Uusmaterialistista nykyaikaisen taiteen tutkimusta”.



Harriina Ränin: Näyttelynäkymä, *Hunted*, video, etualalla laserleikattu akryyli, hirvenluu, 2018. Kuva: Petri Summanen.



murskataan, ei tapetun subjektin toiseus poistu. Toinen pysyy aina tavoittamattomana, myös muuttuessaan materiaksi ja osaksi toisia ruumiita.”<sup>34</sup> Toisessa teos- ja tutkimusprojektissaan *The Other as Matter* Räinen käsittelee eläintutkimuksen, ekokritiikin ja etiikan viitekehyksistä käsin eläinperäisen materian asemaa japanilaisen vesiväripuupiirrostekniikan prosessissa ja lopputuloksessa. Projektin taustalla ovat Räinen opinnot japanilaisen vesiväripuupiirrostekniikan parissa vesiväripuupiirrospajalla Kiotossa syksyllä 2018. Vesiväripuupiirros – japaniksi *mokuhanga* – on myrkytön ja ekologinen taidegrafiikan menetelmä, joka sisältää poikkeuksellisen paljon eläinperäistä materiaa. *The Other as Matter: Prologue* nostaa esille kaksi tekniikan kannalta oleellista toimijaa: hevosen harjaksista valmistetun vedostusharjan sekä eläinliimasta ja noesta valmistetun sumimusteen. Teospari on pohdinta taiteilijan ja eläinperäisen materian yhteiselosta ja -työstä.

Jenni Rahkonen on työskentelyssään tutkinut erilaisten paperikuitujen ja niistä valmistamiensa paperiarkkien olomuotoa ja käyttäytymistä osana teoksia. Papereille on painettu fragmentaarisia kuvioita, jotka omalla kielellään täydentävät paperin toteuttamaa materiaalinomaisuutta. Samalla ne vievät katsomiskokemusta omaan suuntaansa tulkitsemisen mahdollistavina merkkeinä. Kumpikaan elementti ei hallitse pelikenttää. Painetut värilliset kuviot keskustelevat paperissa näkyvien intiimien elementtien kuten saumojen, kutistumien, eri kuitulaatujen väri- ja tuntuusvaihteluiden ja paikkausten kanssa. Teoksissa ilmeneviä yksityiskohtia ovat kuitukasvien erilaisten materiaaliset ominaisuudet, jotka vaikuttavat prosessiin: tällaisia tekijöitä ovat kullekin kasville ominaiset tavat kutistua, ilmentää läpinäkyvyyttä tai peittävyyttä.

## Merkitysten matriisi

Matriisia pidetään yhtenä taidegrafiikkaa perustavanlaatuisesti määrittävistä tekijöistä. Laatan tai matriisin tuottama peilikuvallisuus on merkityksellistä ja taidegrafiikalle ominaista: matriisi, jolle kuva

34 Harriina Räinen näyttelytiedote joulukuussa 2020.



Jenni Rahkonen: *Nimetön*, serigrafia käsintehdylle paperille, 58 x 84 cm, 2020.

Jenni Rahkonen: *Nimetön*, serigrafia käsintehdylle paperille, 15 x 20,5 cm, 2020. Kuvat: Petri Summanen.

tehdään, siirtyy peilikuvana itsestään painetulle pinnalle, mikä ei tosin päde kaikkiin tekniikoihin.<sup>35</sup>

Taidegrafiikan tapa olla olisi siis tämän perinteisen käsityksen mukaan riippuvainen matriisista, tai matriisi olisi välttämätön ehto sille, että grafiikka tapahtuu. Puhun konditionaalissa siksi, että haastan ja kyseenalaistan tämän käsityksen, mutta palaan tähän myöhemmin.

Matriisin käsitettä tarvitaan muuallakin kuin taidegrafiikassa, ja erilaiset määritelmät voivatkin avata sanan merkitystä. Sanaa voidaan käyttää merkityksessä *kasvupohja*; tietopohja, ohje ja selitys, tai kulttuurinen, sosiaalinen tai poliittinen

35 Ks. Martta Heikkilän artikkeli tässä kirjassa.

ympäristö, jossa jotakin kehittyy. Se voi myös merkitä sidosainetta, joka tarvitaan, jotta voidaan sitoa yhteen karkeampaa ainetta ja muodostaa näin komposiitti. Matriisi on tuttu matemaatikoille. Se on taulukko, jossa luvut järjestyvät pysty- ja vaakariiveihin. Tieteiselokuva *The Matrix* (1998) teki sanan tunnetuksi 1990-luvun lopulla. Siinä näkymää pitää otteessaan vihreiden pystyriveihin järjestyneiden juoksevien numeroiden matriisi.

Matriisin olemuksesta taidegrafiikassa käytiin tiukkoja keskusteluja vuosituhaten vaihteessa, kun digitaaliset välineet kehittyivät ja tietokoneiden hinta halpeni. Taiteilijat kiinnostuivat digitaalisen kuvan mahdollisuuksista yhä enemmän, myös taidegraafikot. Tietokoneen kovalevyn tai muistitikun

Johannes Heikkilä: Näyttelynäkymä. Takaseinällä teos *Tämän kaiken haluaisin muistaa II*, puupiirros, 2019. Kuva: Petri Summanen.





hyväksyminen matriisiksi ei ollut onneksi ylitsepääsemätöntä, ja työ saattoi jatkua, nyt digitaalisena, jos taiteilija niin halusi. Tuolloin suurempi huoli oli se, että digitaalista vedosta voitaisiin käyttää taideväärännöstarkoituksessa, se kun oli täydellinen jäljennös joko digitaalisesta tiedostosta tai valokuvatusta ja digitoidusta taidekuvasta. Tekniikan ja materiaalien kehittymisen vuoksi tulokset ovat vieläkin aidommin materiaalsen näköisiä vedoksia. Nyt tietokone ohjaa printterin lisäksi muitakin piirtäviä, leikkaavia, tai kolmiulotteiseen muotoon tulostavia laitteita; termistä ”digitaalinen tulostaminen” on tullut epätäsmällinen kuvaus siitä, mitä kone milloinkin tekee. Matriisi kuitenkin antaa koneelle ohjeen, ja haluttaessa vedoksia tai tulosteita (*print*) voidaan valmistaa lukemattomia.

Taidegrafiikan matriisi on entiteetti, joka sisältää kaiken informaation, jonka taiteilija haluaa siirtää painopinnalle. Matriisi ohjaa ja säätelee painetun kuvan muodostumista. Se on resepti, käsikirjoitus, koodi, kehikko, kuvaus tai suunnitelma, jonka avulla teos viedään loppuun. Usein matriisin välityksellä siirretään materiaalia toiselle pinnalle – useimmiten painoväriä, mutta siirros voi olla myös esimerkiksi painauma tai valoa.

Taidegrafiikka on käsitteenä yhtä altis kielellisille ja kulttuurisille eroille ja muutokselle kuin kaikki muukin ympärillämme. Kieli ohjaa havaintoa ja ajattelua, jotka taas muokkaavat ja tuottavat kieltä. Englannin *printmaking*-sana puhuu painamisesta ja tekemisestä, kun taas useat muut eurooppalaiset kielet kuten suomi ja ruotsi – taidegrafiikka, *konstgrafik* – tunnistavat graafisuuden – raapimisen, piirtämisen – ja taiteen tai taidon, mutta eivät pidä painamista ensisijaisena. Englannin kielessä on ilmaus *graphic art*, mutta se on vähemmän käytetty ja juhlallisempi kuin *printmaking*. Englannin kielessä käytetään myös ilmausta *print media*, joka antaa tilaa vaihtoehdoille. Teos voi olla millä tahansa tavalla painettu, mutta tyypillisesti ei kuitenkaan perinteisillä taidegrafiikan tekniikoilla keskeisille materiaaleille.

Venäjällä on perinteisesti liitetty kaikki paperille tehtävä taide samaan perheeseen, myös vesiväri-

maalaus. Kaikki tämä kuuluu luokkaan ”grafiikka”. Espanjan kielen *grabación*, taidegrafiikka tai painaminen, kääntyy suomeksi ”nauhoittamiseksi” tai ”tallentamiseksi”. Termi on käytössä myös siellä, missä suomen kielessäkin puhuttaisiin nauhoittamisesta. Se antaa kuvan toisaalta käytännöllisestä suhtautumisesta tekemiseen, ja toisaalta se puhuu myös työstä, siihen käytetystä ajasta sekä taltioimisesta. Tässä vain joitakin esimerkkejä kielten ja samalla ajattelun eroista; kuitenkin meitä yhdistää ymmärrys taiteenalan perusprinsipeistä.

Yhä useammin painetun taiteen teoksia tehdään niin, että yhtenäinen käsikirjoitus puuttuu. Teos valmistetaan kyllä painamalla yhdeltä tai useammalta laatalta, mutta laattoja ei asemoida niin, että työn toistaminen, uudelleen painaminen olisi mahdollista – tai tarpeen. Voi myös olla, että painetaan uniikki vedos, mutta painolevy ei sisällä pysyväksi työstettyä informaatiota; sitä ei esimerkiksi ole kaiverrettu tai syövytetty niin, että se mitä painetaan, toistuisi levyn kautta tietyn suunnitelman mukaisesti. Edelleen itse työ saattaa ohjata suunnitelmaa niin, että se muuttuu, kehkeytyy työn kuluessa tai valmista suunnitelmaa ei edes ole. Taiteilija saattaa käyttää teoksessaan painamalla työstettyjä osia. Celeen Mahé työskentelee useilla medioilla yhtäaikaaisesti ja liittää teoksiinsa kankaalle tai paperille painamiaan osia tai yhdistää valmiiksi painettuun kankaaseen itse painettua. Hän sanoo,

Celeen Mahé: *Nimetön*, kankaaseen kiedottu teräs, sementti ja maali, 2019. Kuva: Petri Summanen.



Celeen Mahé: *Slush*, osa installaatiosta, teräs ja tekstiili, eri painomenetelmät, 2019. Kuva: Petri Summanen.



että painaminen tuo hänen työskentelyynsä leikkisyyttä, hän ”jatkaa” ja ”lisää” asioita teoksiinsa graafisten elementtien avulla.

Omassa *Truthful Stories* -teoksessani olen kaventanut useita matriiseja pienille puulaatoille ja painanut niitä ohuelle paperille käyttäen apuna pöydälle asetettua piirrosta. Sen avulla palaset on voitu asetella vedostettaviksi, mutta puupiirroksen matriisi ei sellaisenaan ole ollut koskaan yhtenäinen. Samoja palasia on vedostettu useaan kohtaan samalle paperille.

Painamisen elementti on teoksen työstymisessä läsnä, mutta yhtenäistä fyysistä matriisia ei ole. Kuvaamassani *Truthful Stories* -teoksen tapauksessa olisi ollut mahdollista valmistaa väliaikaisesti järjestelty matriisi, käsikirjoitus, joka sallisi myös useampien vedosten tekemisen, mutta en pitänyt sitä tarpeellisena. On myös tilanteita, jolloin teoksessa tarvitaan painamista, mutta sen rooli ei ole kokonaisuudessa suuri. Tekeminen saattaa yhdistyä hybriditeknikaksi, jossa on mukana muutakin kuin painamista.

Teoksen toistettavuus on menettänyt yleisesti merkitystään taidegrafiikassa. Monet taiteilijat tekevät uniikkeja töitä, mutta haluavat käyttää painomenetelmiä aivan muista kuin edition painamissyistä. Painomenetelmän käyttämisellä on itseisarvo, tietty tunnelma ja estetiikka, mutta niitä ei useinkaan käytetä siksi, että halutaan tehdä useita vedoksia.

Nyt joudutaankin tarkastelemaan käsitteen merkitystä ja roolia. Onko matriisi enää matriisi, jos se ei ohjaa koko työn painamista, kokoa teosta? *Cambridge Dictionary* määrittelee, että matriisi on olosuhteiden joukko. Se tarjoaa järjestelmän, jossa jotakin kasvaa tai kehittyy. Ehkä onkin hedelmällisempää pohtia itse matriisin käsitteen merkitystä kuin sen roolia tai tarpeellisuutta painetussa taiteessa.

”Matriisi” ja ”materiaali” ovat peräisin samasta kantasanasta. Aiemmin esitellyn Les Immatériaux -näyttelyn yhteydessä Lyotard esitteli sanaston, jonka mukaan näyttely jaoteltiin osastoihin: sanskritin kielen *mātram* merkitsee ainesta (*matter*) ja mittaamista (*measure*). Kantasanan *mât* merkitys



Annu Vertanen: *Truthful Stories*, puupiirros, 2011, 200 x 100 cm. Kuva: Tommi Kähärä.

on ’tehdä käsillä, mitata, rakentaa’. Lyotard valitsi *mât*-juuresta viisi termiä, *material* eli materiaalin, materiaali; *matériel*, joka on merkitykseltään abstraktimpi ja vähän monimutkaisempi ja merkitsee muun muassa välineistöä; *maternity* eli äitiys, *matter*, asia, seikka tai materia, ja viimein *matrix* eli matriisi. Useissa lähteissä sanoille *material* ja *matrix* annetaan osittain sama sisältö: kumpikin sisältää informaatiota. Perusteellisessa artikkelissaan tästä aiheesta Andrzej Bednarczyk antaa matriisille kolme tehtävää: edellisen lisäksi se välittää muotoa ja kolmanneksi automatisoi merkitsemistä. Monika Wagner analysoi materiaalin käsitettä.<sup>36</sup> Hänen

<sup>36</sup> Monika Wagner, ”Material” (2001), teoksessa *Materiality: Documents of Contemporary Art*, toim.

mukaansa materiaali on enemmän tai vähemmän neutraali väline viestin tai merkityksen siirtämiseen. Hän toteaaakin, että informaatioaikana mediumista on tullut viesti,<sup>37</sup> eli Marshall McLuhanin slogan pitää hyvinkin paikkansa nykytaiteessa. Materiaali ei ole koskematon idean tai muodon kantaja, vaan sen materiaalisuus on kietoutunut kannettavaan. Myös materiaali on käännettävissä aktiviteetiksi.<sup>38</sup> Materiaalin arvostus ja merkitys on myös paljon vaihdellut aikakaudesta toiseen siirryttäessä. Renessanssin aikaan katsottiin, että paperille tehty piirros pääsee lähemmäs puhdasta ideaa kuin raskaammin materiaalein välitetyt taiteet, maalaus ja veistotaide, ja piirros oli näin riippumattomampaa taidetta kuin muut taiteenlajit. Materiaaliin sitoutunut merkitys Japanin kulttuurissa on olla arkielämän ja korkeataiteen välittäjä, eikä sen kommunikatiivisuus käänny sanoiksi. Materiaali on oma kielensä. Viime aikojen feministinen kirjallisuus tunnistaa ja tarjoaa tarkastelupinnan materiaalin ja matriisin käsitteiden pohtimiseen suhteessa kehoon tai ruumiiseen, joita miehinäinen länsimainen filosofia on muokannut.<sup>39</sup>

## Lopuksi

Kirjoituksessani käsiteltyt aiheet ovat laajoja ja tarjoavat mahdollisuuden eri näkökulmista tarkasteluun. Kaikki niistä ansaitsisivat vähintään kokonaisen opuksen tullakseen huomioiduiksi asiaankuuluvalla tarkkuudella, eikä siihen nyt ole mahdollisuutta. Toivottavasti esitetyt alkuja voi kukin hyödyntää omissa pohdintoissaan taidegrafiikasta, materiaalista ja matriisista.

Petra Lange-Berndt (London: Whitechapel Gallery & MIT Press, 2015), 26–30.

<sup>37</sup> Marshall McLuhanin teoksessa *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964) esittämän kuuluisan väittämän mukaan ”The medium is the message”. Ks. Marshall McLuhan, *Ihmisen uudet ulottuvuudet*, suom. Antero Tiisanen (Helsinki: WSOY, 1968).

<sup>38</sup> Bednarczyk pohtii artikkelissaan laajasti taidegrafiikan nykytilaa ja olemusta. Andrzej Bednarczyk, ”The Shape of Graphic Art” (2010), teoksessa *Perspectives on Contemporary Printmaking Critical Writing since 1986*, toim. Ruth Pelzer-Montada (Manchester: Manchester UP, 2018), 86–87.

<sup>39</sup> Wagner, ”Material”, 28–30.

## Kirjallisuus

**Anttonen, Erkki.** *Monistettua taidetta: taidegrafiikan originaalisuudesta*. Helsinki: Nykytaiteen museo Kiasma ja Kuvataiteen keskusarkisto, 1999.

**Bednarczyk, Andrzej.** ”The Shape of Graphic Art” (2010). Teoksessa *Perspectives on Contemporary Printmaking Critical Writing since 1986*, toimittanut Ruth Pelzer-Montada, 82–94. Manchester: Manchester UP, 2018.

**Berger, Christian.** ”Introduction”. Teoksessa *Conceptualism and Materiality: Matters of Art and Politics*, toimittanut Christian Berger, 3–14. Leiden: Brill, 2020.

**Birnbaum, Daniel** ja Isabelle Graw. ”Preface”. Teoksessa *Spacing Philosophy: Lyotard and the Idea of the Exhibition*, toimittaneet Daniel Birnbaum ja Sven-Olov Wallenstein, 9–12. Berlin: Sternberg Press, 2019.

**Cornelis, Mireille** ja Leonore van Sloten. ”Rembrandt and His Pupils”. Teoksessa *Under the Spell of Hercules Segers*, toimittaneet Leonore van Sloten ym., 23–42. Amsterdam: Hercules Segers Foundation & The Rembrandt House Museum, 2016.

**Feireiss, Lukas.** ”Radical Cut-Up: Nothing is Original”. Teoksessa *Radical Cut-Up: Nothing is Original*, toimittanut Lukas Feireiss, 7–26. Berlin: Sternberg Press, 2019.

**Goldin+Senneby.** ”Preface”. Teoksessa *Seven Years: The Rematerialisation of Art from 2011 to 2017*, toimittanut Maria Lind. Berlin: Sternberg Press, 2020.

**Ivins, William M.** *Prints and Visual Communication*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1953.

**Kokkonen, Tuija.** *Esityksen mahdollinen luonto: suhde ei-inhimilliseen esitystapahtumassa keston ja potentiaalisuuden näkökulmasta*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, 2017.

**Kontturi, Katve-Kaisa.** ”Taideprosessi liikkuvana, luovana sommittumana: kaksi kohtaamistapahtumaa”. Teoksessa *Kuinka tehdä taidehistoriaa?*, toimittaneet Minna Ijäs, Altti Kuusamo ja Riikka Niemelä, 179–282. Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen julkaisuja 1. Turku: Utukirjat, 2010.

**Krauss, Rosalind.** *Voyage on the North Sea: Art in the Age of Post Medium Condition*. London: Thames & Hudson, 1999.

**Lange-Berndt, Petra.** ”How to Be Complicit with Materials”. Teoksessa *Materiality: Documents of Contemporary Art*, toimittanut Petra Lange-Berndt, 12–23. London: Whitechapel Gallery & MIT Press, 2015.

**Lippard, Lucy R.** *Six Years: The Dematerialization of Art Object from 1966 to 1972* (1973). Berkeley: University of California Press, 2001.

**Lippard, Lucy R.** "Escape Attempts". Teoksessa *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, toimittaneet Ann Goldstein ja Anne Rorimer, 17-39. Los Angeles: Los Angeles Museum of Contemporary Art, 1995.

**Lyotard, Jean-François.** "Les Immatériaux" (1985). Teoksessa *Materiality: Documents of Contemporary Art*, toimittanut Petra Lange-Berndt, 201-206. London: Whitechapel Gallery & MIT Press, 2015.

**McLuhan, Marshall.** *Ihmisen uudet ulottuvuudet* (1964), suomentanut Antero Tiusanen. Helsinki: WSOY, 1968.

**Owens, Craig.** "The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism" (1980). Teoksessa *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, toimittaneet Charles Harrison ja Paul Wood, 1026-1030. Oxford: Blackwell, 2010.

**Reeves, Kathryn.** "The Re-vision of Printmaking". Teoksessa *Perspectives on Contemporary Printmaking: Critical Writing since 1986*, toimittanut Ruth Pelzer-Montada, 72-79. Manchester: Manchester UP, 2018.

**Tallman, Susan.** "Turf Wars: Printmaking in the Expanded Field". Teoksessa *Printmaking in the Expanded Field: A Pocketbook for the Future Collected Texts and Thoughts*, toimittanut Jan Pettersson, 263-281. Oslo: Oslo National Academy of the Arts, 2017.

**Wagner, Monika.** "Material" (2001). Teoksessa *Materiality: Documents of Contemporary Art*, toimittanut Petra Lange-Berndt, 26-30. London: Whitechapel Gallery & MIT Press, 2015.

**Weisberg, Ruth.** "The Syntax of the Print: In Search of an Aesthetic Context" (1986). Teoksessa *Perspectives on Contemporary Printmaking: Critical Writing since 1986*, toimittanut Ruth Pelzer-Montada, 56-68. Manchester: Manchester UP, 2018.

## Painamattomat lähteet

**Kontturi, Katve-Kaisa.** "Uusmaterialistista nykyaiteen tutkimusta". 12.6.2012. <http://tahiti.fi/02-2012/vaitokset/uusmaterialistista-nykyaiteen-tutkimusta/>. (Luettu 20.9.2020.)

**Kontturi, Katve-Kaisa,** Milla Tiainen, Tero Nauha ja Marie-Luise Angerer. "Practicing New Materialisms in the Arts", *RUUKKU: Taiteellisen tutkimuksen kausijulkaisu* 9 (2018), <http://ruukku-journal.fi/fi/issues/9/editorial> (luettu 9.1.2021).

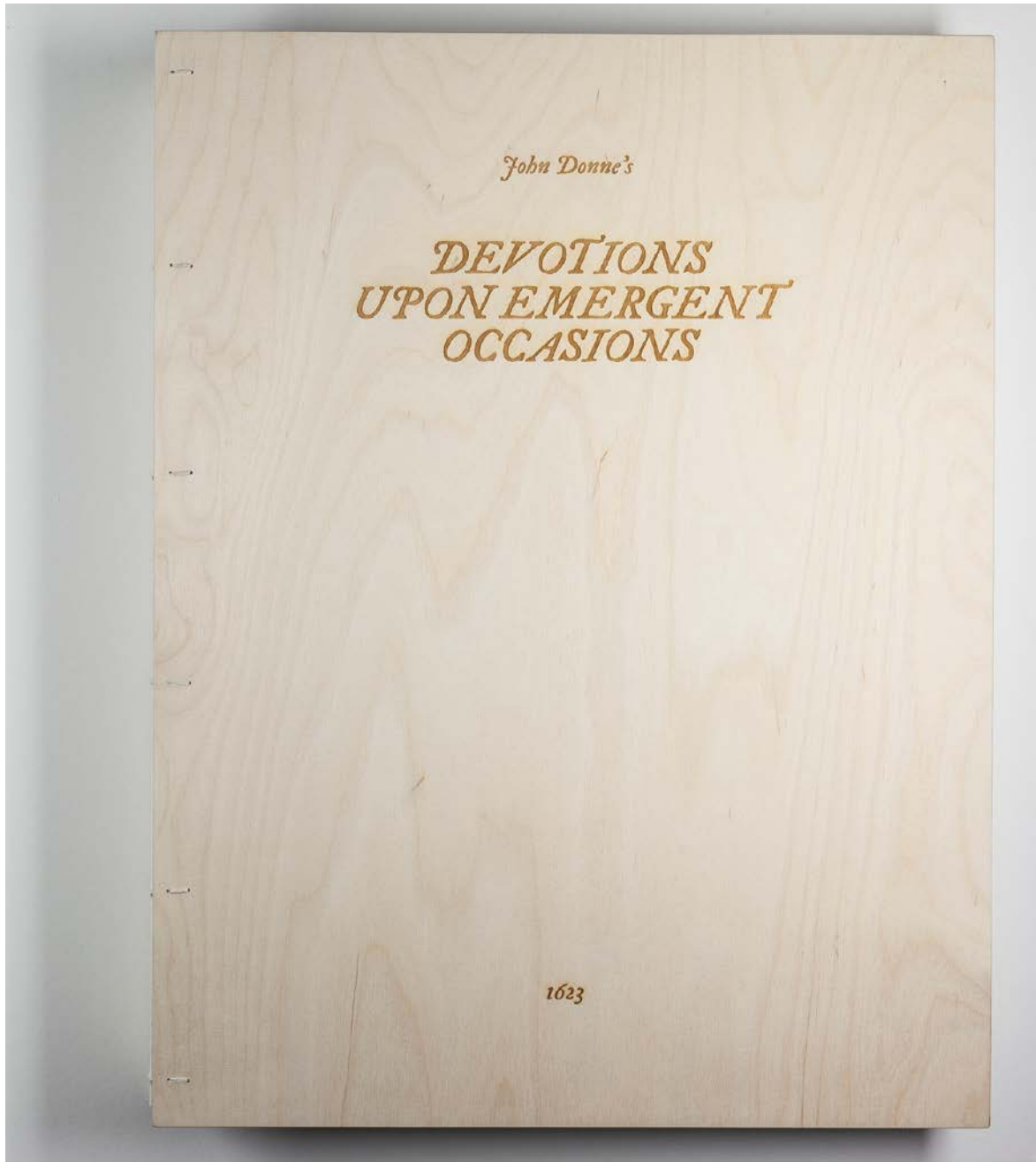
**Räinä, Harriina.** Näyttelytiedote. Joulukuu 2020.

"Yhteismuotoutumisten estetiikkaa. Uusmaterialismeja taiteissa ja taiteentutkimuksessa". Kirjoituskutsu, *RUUKKU* 9. *RUUKKU: Taiteellisen tutkimuksen kausijulkaisu*, <http://ruukku-journal.fi/issues/9/call> (luettu 9.1.2021).



Laura Vainikka: *Objects in the Sky I: Dots*, telaus paperille, noki, à 53 x 75 cm, 2020. Ks. s. 62.





Taiteilijakirjan etukansi. Kuva: Petri Summanen.

RUTH PELZER-MONTADA

# Tulevaisuuden takaaminen tai Taide suojana elämän hyökkäyksiltä?

Kuvataideakatemian taidegraafikoiden John Donne-projekti (2018)<sup>1</sup>

Hyväkuntoinen, lähes viisikymmenvuotias tuttava tuupertui sunnuntailenkillään sydänkohtaukseen. Hänen henkensä pelasti sattumoisin lähettyvillä ollut lääkintätaitoinen pariskunta, jolla oli rytminsiirtolaite autossaan ja jotka osasivat käyttää sitä.

Pyöräillessäni alamäkeen töiden jälkeen huomasin liian myöhään, että polkupyöräni jarruvaijerit oli irrotettu. Syöksyin katuja alas ilman jarruja ja huusin muita väistymään. Pysähdyin viimein puolen kilometrin päästä vahingoittamatta itseäni tai muita.

Englantilainen runoilija ja anglikaanipappi John Donne (1572–1631) sairastui tyttärensä häiden aattona marraskuun lopussa 1623. Hänen diagnoosinsa, toisintokume, saattoi merkitä potilaan äkillistä menehtymistä toipilasaikana, vaikkakin Donnen vointi oli parantunut kriittisen ensimmäisen viikon jälkeen.<sup>2</sup>

Näiden pienten ”vinjettien” avainsana on epävarmuus: sattuman armoilla tai epävakauden tilassa oloinen.<sup>3</sup> John Donnelle tämänkaltaisen tila oli käsittämätön ilman perimmäistä ajatusta kristillisen Jumalan lohdullisesta mahdollisista, mikä käy ilmi hänen kuuluisasta kahtakymmentäkolme omaa sairauspäiväänsä kuvaavasta kirjasta *Devotions upon Emergent Occasions* (1624).<sup>4</sup> Samanlaista lohtua ei moni kuitenkaan löydä nykyisiä kriisejä kohdatessaan, liittyivätpä ne tämänhetkiseen pandemiaan tai eivät. Kuten useat kommentaattorit ovat huomauttaneet, nykyisen epävarman tilanteen tärkein piirre on kriisin paljastama maailmanlaajuinen keskinäinen riippuvuus, joka voidaan tulkita joko positiiviseksi tai negatiiviseksi asiaksi. John Donne ehätti esittämään tämän ajatuksen usein lainatussa katkelmassa ”Yksikään ihminen ei ole saari, itsessään kokonainen; jokainen on osa mannerta”.<sup>5</sup>

1 Käännetyn artikkelin alkuperäinen pääotsikko on *Future Proofing or Art as a Defense against Life's Offenses*? Otsikon monimerkityksellisyys ei käänny luontevasti suomen kielelle: ”future proofing” -termiä käytetään monilla aloilla viittaamaan tulevaisuuden tuomiin muutoksiin varautumiseen, mutta ”proofing” tarkoittaa myös koevedostamista. Näiden merkitysten yhdistelmä otsikossa tuo esiin taiteen elvyttävän voiman koettelevina aikoina. (Suom. huom.)

2 Andrew Motion, ”Preface”, teoksessa John Donne, *Devotions upon Emergent Occasions and Death's Duel* (New York: Random House, 1999), xii.

3 Englannin kielen sana *precariousness* merkitsee epävarmuutta, erityisesti vaarallisuutta ja epävakautta. Lisäksi se merkitsee riskialttiutta ja olemista olosuhteiden armoilla. (Suom. huom.)

4 Teos on julkaistu Paavo Rissasen suomentamana nimellä *Rukouksia sairastuneelta* (Helsinki: Kirjaneliö, 1988). Suomentaja itse huomauttaa, että kirjaimellisesti käännettynä teoksen nimen tulisi olla *Hartauksia esille tulleiden tilanteiden johdosta*. Osuva käännös käsillä olevan taideprojektin yhteydessä voisi olla myös *Antautumisia yllättäville tapahtumille*. Tässä artikkelissa käytetyt Donnen sitaattit on suomennettu uudelleen. (Suom. huom.)

5 Donne, *Devotions*, 103.

Libyalais-yhdysvaltalainen kirjailija Hisham Matar – joka itsekkin on elänyt hyvin epävarmoissa olosuhteissa, kun hänen toisinajattelijaisäänsä ja perhettään vainottiin Gaddafin hallinnon aikana – on pohtiessaan taiteen asemaa globaalissa nykytilanteessa siteerannut italialaisen kirjailijan Cesare Pavesen sanoja siitä, että ”taide on ’elämän hyökäyksiä vastaan puolustautumista’”. Matar huomauttaa: ”Vaikka taiteelle annettu tehtävä voi olla liian kunnianhimoinen, todellinen taide on aina oire ja ilmestys. Taide voi ilahduttaa tai lohduttaa, mutta se on myös keino ajatella nykyhetkeä ja meidän asemaamme siinä.”<sup>6</sup>

Mielestäni Matarin taiteelle antama asema on motivoinut ja innoittanut *Devotions upon Emergent Occasions (after John Donne)* -projektia (*DuEO (after JD)*), jonka toteuttivat Taideyliopiston opiskelijoista, opettajista ja alumneista koostuva KuvA:n taidegraafikot.

Toisin kuin Donnen yksin kirjoittama teos, *DuEO (after JD)* on yhteistyöprojekti. Se oli esillä kansainvälisessä taidegrafiikan *Impact 10* -konferenssissa, joka järjestettiin syyskuussa 2018 Santanderissa Espanjassa ja jossa perehdyin siihen.<sup>7</sup> Siellä kat-

sojat saattoivat tutustua seinäteokseen, suureen taitelijakirjaan ja kuulokkeilla kuunneltavaan äänteokseen.

Kuten projektin nimestä voi päätellä, se sai alkusysäyksen Donnen proosateoksesta, joka toimi myös kolmiosaisen rakenteen mallina. Kirja on jaettu kahteenkymmeneenkolmeen osaan, joista jokainen vastaa yhtä hänen sairauspäivistään, ja Pyhään Kolminaisuuteen viitaten jokainen osa tai ”päivä” on edelleen jaettu kolmeen osaan: meditaatioihin eli mietiskelyihin, ekspostulaatioihin eli Jumalalle osoitettuihin valituksiin ja vetoomuksiin sekä rukouksiin. Donnen teos on samalla kertaa päiväkirja kirjoittajan sairaudesta ja prisma, jonka läpi hän tarkastele ihmisen kurjaa maallista osaa, josta ainoan pelastuksen suo suhde Jumalaan. Alati läsnä oleva, sairauden todeksi tekemä kuoleman mahdollisuus merkitsee sekä uhkaa että vapautusta. Lopulta kirjoittajan parantuminen on merkki Jumalan armosta – ja meille vähemmän uskonnollisille ehkäpä toivosta.

### *DuEO (after JD): Seinäteos*

Seinäteos koostuu kahdestakymmenestäkolmesta pitkänomaisesta paperiarkista tai vedoksesta, joista jokainen on 13 senttimetriä korkea ja neljä metriä leveä.<sup>8</sup> Kukin projektin osallistujista valmisti osuutensa vastineeksi yhteen Donnen teoksen lukuun, jotka oli arvottu osallistujien kesken. Jokaisen paperiarkin yläosa on kiinnitetty puiseen rimaan, ja paperin alaosa roikkuu vapaana peittäen hieman alempana olevaa arkkia. Näin teokseen syntyy tilallinen, ikään kuin lainehtiva ja aaltomainen vaikutelma. Vaikka teos on suuri ja näyttävä – se tuo mieleen osin maalauksen, osin reliefin kaltaisen veistoksen tai jopa valtavan kirjamaisen esineen – se tuottaa kuitenkin yleisvaikutelman keveästä, väliaikaisesta, jopa hieman hauraasta rakennelmasta, jonka saattaisi kenties koostaa uudelleen jossakin toisaalla.

<sup>8</sup> Kokonaisuudessaan seinäteos on leveydeltään 400 cm ja korkeudeltaan 300 cm.



*Devotions upon Emergent Occasions (after John Donne)*, installaatio: grafiikan vedokset, taitelijakirja ja ääninauha, 2018. Kuva: Petri Summanen.

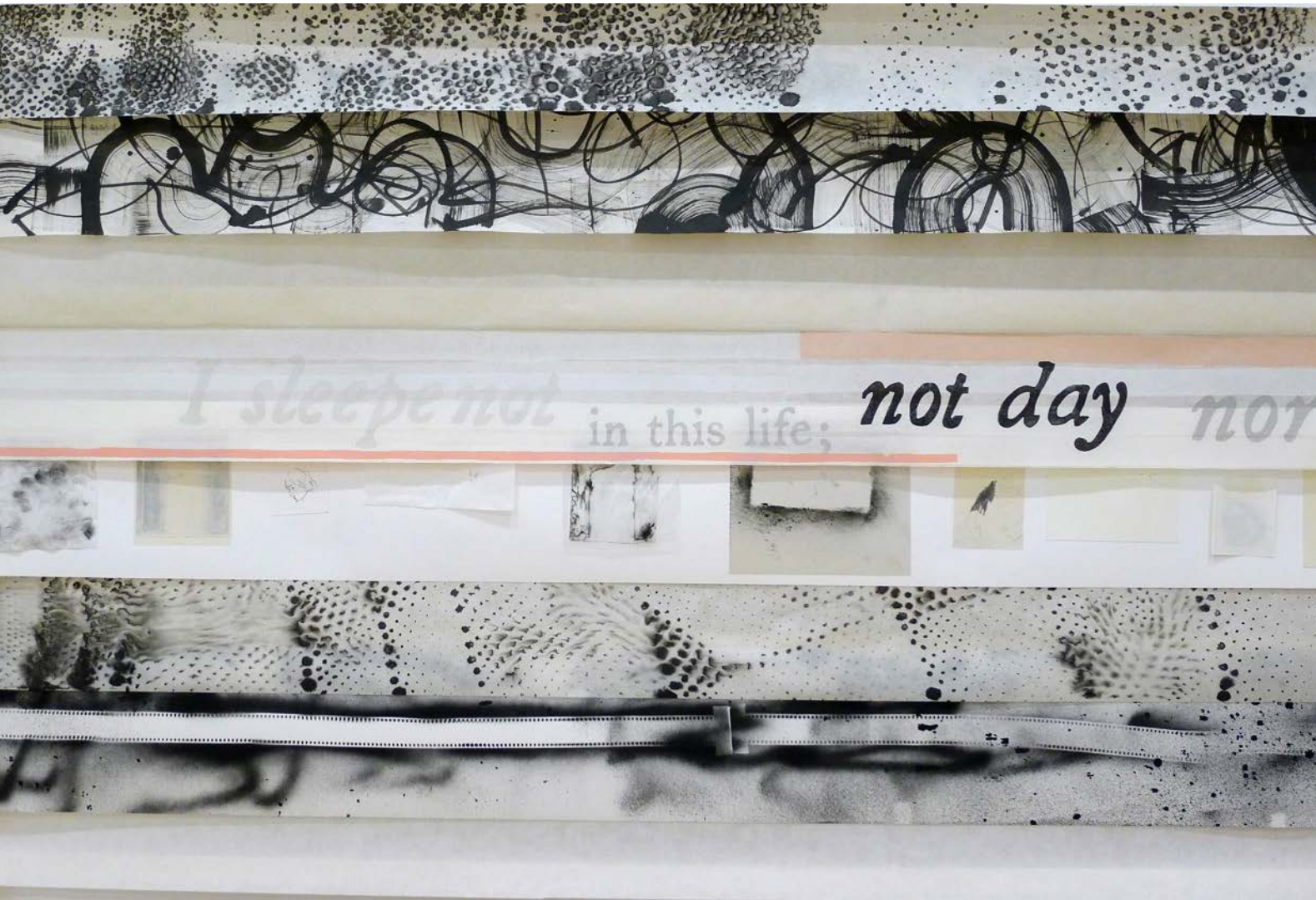
Kekseliäs rakenne, joka yhdistää yksittäiset osat toisiinsa kuin kirjan sivut tai filminauhan ruudut, luo seinäteoksesta gobeliinin kaltaisen kokonaisuuden. Suuren maalauksen mittakaava ja kuvakerronnan mahdollisuus tuoda ”tarina” esiin yhdellä kertaa yhdistyvät teoksessa kirjan lailla avautuvaan tilallisuuteen, joka paljastaa kertomuksen vaihteittain.

Vaikka teos on yhteisvoimin tehty – tähän tärkeään aiheeseen palaan myöhemmin – jokaisella taiteilijalla oli ennalta määriteltujen mittojen, materiaalien ja värirajoitusten noudattamisen rinnalla vapaus reagoida haluamallaan tavalla ”oman” päivänsä teemaan Donnen teoksessa. Kolmiosaisen

rakenteen toteutus, sekä arkkikokoihin ja käytössä oleviin väreihin liittyvä ohjeistus sovittiin yhteisissä keskusteluissa.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Osallistuminen seinälle ripustettuun teokseen tiesi ohjeissa annettujen rajoitusten huomioon ottamista: ”Seinäteoksen materiaali on paperia. Paperin on oltava joko syväpainopaperia tai kozo-paperia valkoisesta tai luonnonvalkoisesta rullasta. Muiden paperien yhdistäminen Hahnemühle- tai kozo-paperiin on sallittua. [...] Värien käyttö on rajoitettua. Taiteilijat voivat käyttää vain sinooperinpunaista, valkoista, mustaa ja transparenttia painoväriä. Värejä saa sekoittaa vapaasti.” Tätä ohjetta voi verrata kirjan tekemistä varten annettuihin väljempiin ohjeisiin: ”Voit valita kirjan sivujen tekemiseen käyttämäsi tekniikan ja





Yksityiskohta seinäteoksesta. Kuva: Annu Vertanen.

Lähes poikkeuksetta taiteilijat käsittelivät pitkää vaakasuoraa ”nauhaa” kuin se olisi katkelma tai otos laajemmasta sommitelmasta, joka näennäisesti jatkuu ylä- ja alapuolella. Samoin se jatkuu sekä ennen että jälkeen sitä, mikä on näkyvissä. Osa taiteilijoista käytti filminauhan kaltaisia vierekkäisiä ”ruutuja”, kuten Inma Herrera etsauksissaan, jotka sijaitsevat neljäntenä ylhäältä, tai Tuuli Ojala grafiikoissaan ja piirroksissaan seitsemäntenä alhaalta. Tämä menetelmä sopii pitkänomaisen paperin muotoon.

Esimerkkinä katkelmallisuudesta on Suvi Sysin VI päivän työ, jonka hän on toteuttanut tussilla kozo-paperille: siinä näkyy tummempia ja kirkkaampia, epäsäännöllisesti pilkutettuja alueita, jotka muistuttavat käärmeen suomuja tai rasteripisteitä. Niitä on suurennettu tai pienennetty, ja pisteiden väliin jää puristuneita siirtymiä.

Tässä ja muissakin tapauksissa taiteilijoiden abstraktit reaktiot saavat ajattelemaan sekä sairauden aikaansaamia odottamattomia ja tuntemattomia ruumiillisia muutoksia että potilaassa herääviä pelkoja, kun hän joutuu todistamaan jonkin tutun – oman ruumiinsa – muuttumista vieraaksi ja vihamieliseksi.

Laajemmasta jatkumosta irrotetun tuokiokuvan vaikutelma välittyy myös Emma Peuran kiinnostavasta ja maalauksellisesta XIV päivän tekstin tulkinnasta (”Lääkärit havaitsevat sairauden osuneen kriittisille päiville”<sup>10</sup>). Pitkä karmiininpunainen viiva, joka on vedetty lisäämättä väriä uudelleen siveltimeen, alkaa vahvasta jäljestä vasemmalta (eli länsimaissa käytettyyn kirjoitussuuntaan) ja

jatkuu katkeamattomana koko arkin poikki, joskin vaihtelevan tiheänä ja rosoisin ääriviivoin. Hiljalleen viiva heikkenee ja katoaa hetkeksi ylempänä olevan arkin alle, mutta ilmestyy jälleen, nyt katkonaisena ja ohuena – ikään kuin sen tarkoitus olisi jatkaa matkaansa horjuen alustan oikean reunan yli. Ajallista kestoa ilmentävä viivanveto antaa näkyvän muodon sairauden tuomalle epävarmalle ja uhkaavalle eksistentialliselle tilanteelle, johon kuuluvat myös sietokyky ja toivo.

Teoksen alimmainen osa, Emilia Tannerin työ XXII päivästä (”Lääkärit pohtivat taudin juurta ja tapausta, kekälettä ja hiillosta taudin polttoaineena, ja pyrkivät puhdistamaan tai korjaamaan sen”), ottaa sekin riskejä, vaikka se pysyttelee paperin leveysmitassa juuri ja juuri. Peuran lailla myös Tanner on vetänyt viivan koko paperin leveydeltä, mutta Peuran teoksesta poiketen alku- ja loppupisteet sijaitsevat muutaman sentin päässä arkin reunoista. Tannerin erikoinen väline, hiekkapuhallus, on tuottanut leveän, reunoiltaan repaleisen ja tumman aukon. Reunojen lyhyet ehjät osat pitävät arkkiä juuri ja juuri paikoillaan. Paperin omaperäisen käsittelyn hurjuuden, jopa väkivalan, voi tulkita vastaavan Donnen ylle langenneen mullistuksen äkillisyyttä. Sitä ilmentävät kirjoittajan epäuskoiset valitukset ja jopa riidanhalu kaikesta hänen julistamastaan Jumalan tahtoon alistumisestaan huolimatta: ”Tuolla hetkellä olin terve, tällä hetkellä olen sairas.”<sup>11</sup> Tilanteesta tekee vielä uskomattomamman kaikki se hyvinvoinnin eteen nähty ja nyt turhaksi osoittautuva vaiva, jonka kertaaminen kuulostaa suorastaan nykyaikaiselta.<sup>12</sup>

paperin vapaasti! Sääntönä on vain se, että materiaalin on oltava ’jotakin paperinkaltaista’ ja kirjaa on voitava selata. Visuaaliselle sisällölle, kuvien koolle tai sille, miten ne asetellaan sivuille tai aukeamille, ei ole rajoituksia. Ei rajoituksia väreille tai välineille.” Tiedot on antanut sähköpostitse professori Annu Vertanen.

10 Kriittiset päivät viittaavat vielä Donnen aikaan vallinneeseen humoraalioppiin, jonka mukaan sairaudet johtuvat elimistön neljän perusnesteiden epätasapainotilasta. Lääkärit uskoivat sairauden etenemisessä olevan astrologisista syistä johtuvia kriittisiä hetkiä, jotka ratkaisevat käänteen parempaan tai huonompaan suuntaan. (Suom. huom.)

11 Donne, *Devotions*, 3.

12 ”Tutkimme terveyttämme ja harkitsemme syömisämme ja juomisiamme, pohdimme ilman laatua ja ruumiin harjoitusta, hakkaamme ja hiomme terveytemme rakennuksen kiviä; ja niin terveytemme on pitkän ja säännöllisen työn tulos: mutta hetkessä kanuunankuula musertaa kaiken, kukistaa kaiken, hävittää kaiken; vaivannäöstä ja ennakoinnista piittaamaton, ansaitsematon sairaus käskää meidät eteensä, tarttuu meihin, ottaa meidät omakseen, tuhoaa meidät hetkessä.” Donne, *Devotions*, 3.

Visuaalisesti ja materiaalisesti hätkähdyttävät teoksen osat vuorottelevat niiden kanssa, joissa kuvakieli on hienovaraisempaa ja vaikeammin tavoitettavaa tai melkein häviää, kuten käy lähes kirjaimellisesti Maria Eriksonin hienosyisessä työssä XIII päivälle.

Seinäteos tuntuu esittävän ”viestinsä” yhdellä kertaa, vaikka se sisältää myös osia, joiden vaikutus on hillitympi eikä ilmene kauempaa katseltuna ja vaatii siksi lähempää tarkastelua. Sitä vastoin taiteilijakirjan erityiset materiaaliominaisuudet (laadukas paperi, koskettamaan houkuttelevaksi suunniteltu ulkoasu, kansimateriaali, jossa on koho- tai sokkopainetuin kirjaimin toteutettu otsikko sekä näkyvillä oleva nippu kirjan sivuja kutsuvat ja herättävät odotuksia vihaamalla siitä mitä sisältä löytyy. Kirjaan sisältyvää ajallisuuden ominaisuutta, joka taiteilijakirjassa on paljon monipuolisempi kuin varsinaisessa kirjassa (siitäkin huolimatta, että *DuEO (after JD)* on määritelty etenemään Donnen kirjan mukaisesti), on täydennetty ääniteoksella. Se on tehty samalla tavoin yhteistyönä kuin teoksen kaksi muuta osaa. Ignata Elena, ent. Ignacio López on koostanut yksittäisistä äänifragmenteista kollaa-sin, jossa esiintyy tunnistettavia ääniä (jousia, askeleita, puhetta, linnunlaulua), jotka on digitaalisesti tai muilla keinoin venytetty, joskus lähes tukahdutettu. Äänet vaihtelevat kovista pehmeisiin, syvistä kimeisiin, ne ovat kaikuvia, kahisevia ja humisevia, hälyä tai pelkkiä värähdyksiä. Ääniteoksen sekoi-tus tuttua ja vierasta, abstraktia ja tunnistettavaa, harmonista ja riitasointuista vastaa taiteilijakirjan kuvallista antia.

### Taiteilijakirja

Taiteilijakirjassa on silmiinpistävää sen materiaa-lisuus, esineluonne, joka johtuu suurehkosta mit-takaavasta (korkeus 52 cm, leveys 40 cm, koko aukeaman leveyden yltäessä 80 senttimetriin) ja vanerisista kansilevyistä. Kansivaneriin on laserilla kaiverrettu Donnen nimi, otsikko ja vuosiluku aika-kauden kirjasintyyppillä.<sup>13</sup> Vasta takakannen sisäpuo-

lelta löytyvä lopputeksti kertoo, että taiteilijat ovat Kuvataideakatemian taidegraafikoita, ks. kuva.<sup>14</sup> Kaiverruksen puusta poistama ura tuo paremmin-kin mieleen etsauksessa käytettävän syväpaino-laatan kuin tyypillisesti materiaaliin yhdistettävän kohopainon luontaisen jäljen puisella laatalla.<sup>15</sup> Kirjainten laserpoltto kannen puuhun käy ilmi nii-den vaaleanruskeasta väristä. Tämän voi ajatella

sairaana vuoden 1623 loppupuolella, teksti julkaistiin vuoden 1624 alussa. Motion, ”Preface”, xi-xiii.

- Takakannen sisäpuolella lukee seuraava teksti: ”Tämän ovat uudelleentulkinneet Helsingin Taideyliopiston Kuvataideakatemian taidegraafikot vuonna 2018.” Kunkin taiteilijan nimi on mainittu kirjan alussa samalla sivulla kuin sisällysluettelo siten, että nimen vieressä on Donnen vastaava päivä roomalaisin numeroin kirjoitettuna.
- Renessanssia tutkinut taidehistorioitsija Lisa Pon on kirjoittanut kiehtovan tutkimuksen varhaisen moder-nin italialaisen puupiirroksen, niin sanotun Forlín *Tulen Madonnan*, ihmeitätekevistä ominaisuuksista ja merkityksistä. Pon mainitsee nykyisin usein unoh-tuvan seikan: puupiirroksia arvostettiin renessans-siaikaan enemmän kuin syväpainoa. ”Ihmeitätekevät ominaisuudet laajenivat jopa painomatriiseihin. Puiset kohopainolaatat [...] olivat voimakkaammin [ulkoisiin olosuhteisiin] reagoivia kuin syväpainossa käytettävät kuparilevyt. Tämä ominaisuus ylitti jopa laatan taipumuksen muuttua kuperaksi: koska vain ylimääräinen puu kaiverrettiin tarkoituksella pois, itse kohopainolaatan koskematon, koholle jäänyt kuva oli eräänlainen akheiropoieton, joka tuli esiin, mutta ei ihmisen kaiverrustyön vaikutuksesta.” Lisa Pon, *A Printed Icon in Early Modern Italy: Forlì’s Madonna of the Fire* (Cambridge: Cambridge UP, 2015), 65. Laserleikkauksen tekniikka on käänteinen puupiirroksiin ja syväpainoon verrattuna. Lisäksi puun laserleik-kaus on esimerkki nykyisin yleistyneestä digitaalisesta tekniikasta, jonka seurauksena ihmisen kädenjäljen merkitys häviää. Samalla loppuu siihen liittyvä (virheel-linen) usko ”puhtaaseen kuvaan” eli nykyajan akhei-ropoietoniin. (Kreikankielinen sana *akheiropoieton* tarkoittaa Kristuksen tai Neitsyt Marian kuvaa, josta ajatellaan, että se on tehty kuin ilman ihmiskäden kosketusta. Suom. huom.) Valokuvateoreetikko Lucy Soutter on kirjoittanut valokuvien modernismista aina uusimpiin digitaalisiin teoksiin asti ulottuvasta ”syvään juurtuneesta halusta kieltää prosessi [...], mikä elät-telee kuvitelmaa puhtaasta kuvasta”. Hän väittää, että ”taiteilijan työ on vieläkin näkymättömämpää [nykyai-kaisissa digitaalikuvissa] kuin perinteisissä hopeage-latiinivedoksissa”. Lucy Soutter, *Why Art Photography?* (London: Taylor & Francis, 2013), 47.

vastaavan osuvasti Donnen sairauden vakavuutta ja voimaa ja muistuttavan sairauden merkkien väkivaltaista tunkeutumista ruumiiseen. Näkyvä vaikutelma rinnastuu myös Donnen kirjoitustyön vauhtiin ja tunteenpalloon.<sup>16</sup> Osuvaa on myös tulen rinnastuminen puhdistumiseen, joka on toistuva aihe Donnen tekstissä.

Jokaisen kirjan aukeaman – muutamane poikke-uksineen, joihin palaan myöhemmin – on toteut-tanut yksi taiteilija ja seinäteoksen tapaan yksi aukeama vastaa yhtä Donnen kirjoituksen päivää.

Suurin osa taiteilijoista on käyttänyt sekä aukea-man vasenta että oikeaa sivua (tai jopa kahta aukeamaa, kuten Laura Pakarisen VIII päivän tapauksessa); yksi taiteilijoista käytti seitsemän aukeamaa (Vertanen), toiset vain oikeanpuoleisen sivun (esimerkiksi I, II ja VII päivät), eräs vain vasem-man puolen (XIV päivä). Monipuoliset toteutusta-vat kertovat vapaudesta tulkita tehtävänantoa jopa materiaalin tilallisen käsittelyn suhteen.

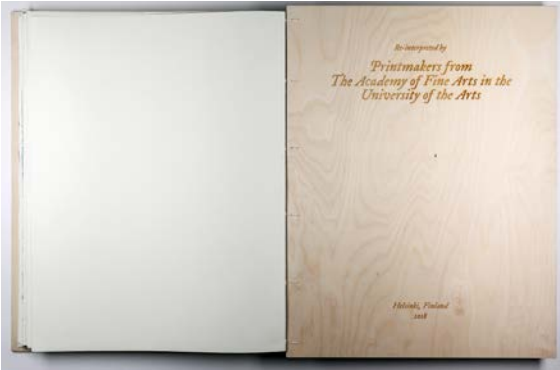
- Andrew Motion kommentoi asiaa esipuheessa, jonka hän on kirjoittanut *Devotions upon Emergent Occasions* -kirjan Englannissa vuonna 1999 julkais-tuun painokseen: ”Donne näytti päässeen jo voitolle sairauden pahimmista alkuvaiheista vuoden 1623 joulukuun 6. päivään mennessä, mutta kaksi kuukautta myöhemmin hänen olonsa oli yhä heikko. [...] On todella huomattavaa, että Donne onnistui luonnos-telemaan, kirjoittamaan ja julkaisemaan teoksensa tänä äärimmäisen vaikeana ajanjaksona. [...] Hän alkoi tehdä kirjaa varten muistiinpanoja heti, kun sairauden ensimmäinen vaihe oli ohi, hän jäsenteli kuumeisesti sen monimutkaisen rakenteen ja saattoi työn pää-tökseen toipuessaan sairaudesta.” Motion, ”Preface”, xii. Käsikirjoitus ”pääsi julkaisurekisteriin tammikuun 9. päivänä vuonna 1624 ja se valmistui kirjapainosta ’helmikuun 1. päivään mennessä’”. Mt., xiii.

Taiteilijakirjan etukansi.

Taiteilijakirjan takakansi sisäpuolelta.<sup>14</sup>

Sisällysluettelo, josta selviää taiteilijalista.<sup>17</sup>

Kunkin päivän kuvallinen osuus on joko kahdella syväpainopaperiarkilla tai niiden välissä. Etulehdelle on merkitty päivän numero ja otsikko. Päivä I: *Ensimmäiset muutokset, sairauden ensi kiusa*. Kuvat: Petri Summanen.



<sup>13</sup> Kanteen painettu vuosiluku on 1623. Koska Donne oli



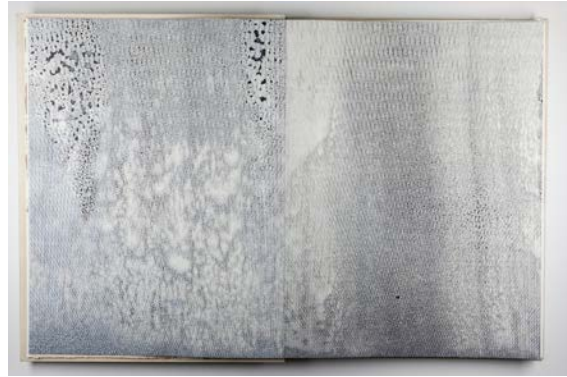
Kirjan sisäpuolen kohopainomainen teksti<sup>17</sup> koostuu sisällysluettelosta, joka listaa taiteilijoiden nimet yhdessä heille annettujen Donnen kirjan päivien järjestysluvun kanssa, sekä projektiin ja sen alkutekstiin johdattavasta esipuheesta. Jokaisen taiteilijan osuutta edeltää sivu, jolla on Donnen kirjan luvun numero ja otsikko. Donnen tekstiä ei ole käytetty taiteilijoiden kuvallisiin tulkintoihin keskittyvässä kirjassa muuten kuin XII päivän kohdalla ("Lääkärit käyttävät kyyhkysiä vetääkseen höyryt ulos päästä"<sup>18</sup>), jossa on tuon päivän rukous kuvan sijaan.

Joidenkin taiteilijoiden seinä- ja kirjateoksen osien välillä on yhteys: esimerkkinä III päivän kohdalla on Ari Pelkosen abstrakti kuviointi, joka koostuu lukuisista pienistä vinoneliön muotoisista painaumista tai nahkamaisesta tekstuurista. Pelkonen käsittelee taitavasti mustetta puoleensa vetäviä tai hylkiviä nesteitä, jonka seurauksena taustapaperi jää paikoitellen esiin ja sen pinta on kuin paljas tai uusi iho.

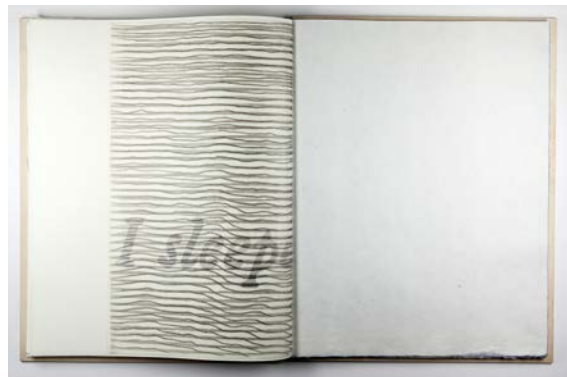
Annu Vertasen XV päivä ("En nuku päivällä enkä yöllä") on vastaavanlainen. Vertanen käyttää läpi-kuultavia materiaaleja ja toistoa sekä seinäteoksessa että kirjassa, jossa hän leikittelee sivujen ja kirjaformaatin järjestyksellä. Tuloksena on monimutkainen asetelma. Sen seitsemän aukeaman materiaallinen tiheys tuo mukaan ajallisen tekijän, joka muistuttaa Donnen XV päivän otsikosta ja

17 Ulkoasusta huolimatta tekstiä ei painettu kirjasimilla, vaan se edustaa eräänlaista skeuomorfismia eli siirtomuotoisuutta. Tällöin digitaalisesti valmistettu pinta tehdään muistuttamaan "todellista" esikuvaansa. Milla Toukkari kaiversi digitaalisesti luodun tekstin taitavasti paperille laserilla. Tämä painomenetelmä pystyy jopa jäljittelemään (puisen tai metallisen) kirjaintyyppin sisennystä, jonka "oikea" painatus kirjapainossa saa aikaan. Laserleikatun tekstin pehmeänruskea sävy toisintaa kirjan kansien laserkaiverruksen poltettua vaikutelmaa. Näin kirjan eri osatekijöiden välille syntyy vastaavuus.

18 1600-luvun lääketieteelliset oppaat, mm. *Pharmacopoeia Londinensis*, suosittelivat sairauksien hoitoon auki leikattujen kyyhkysten asettamista jalkaterien päälle. Tämän ajateltiin vetävän haitallisia aineita, kuten päässä sekavuutta aiheuttavia höyryjä, pois potilaan kehosta. (Suom. huom.)



Päivä III: *Potilas ottaa sänkynsä*. Ari Pelkonen. Kuva: Petri Summanen.



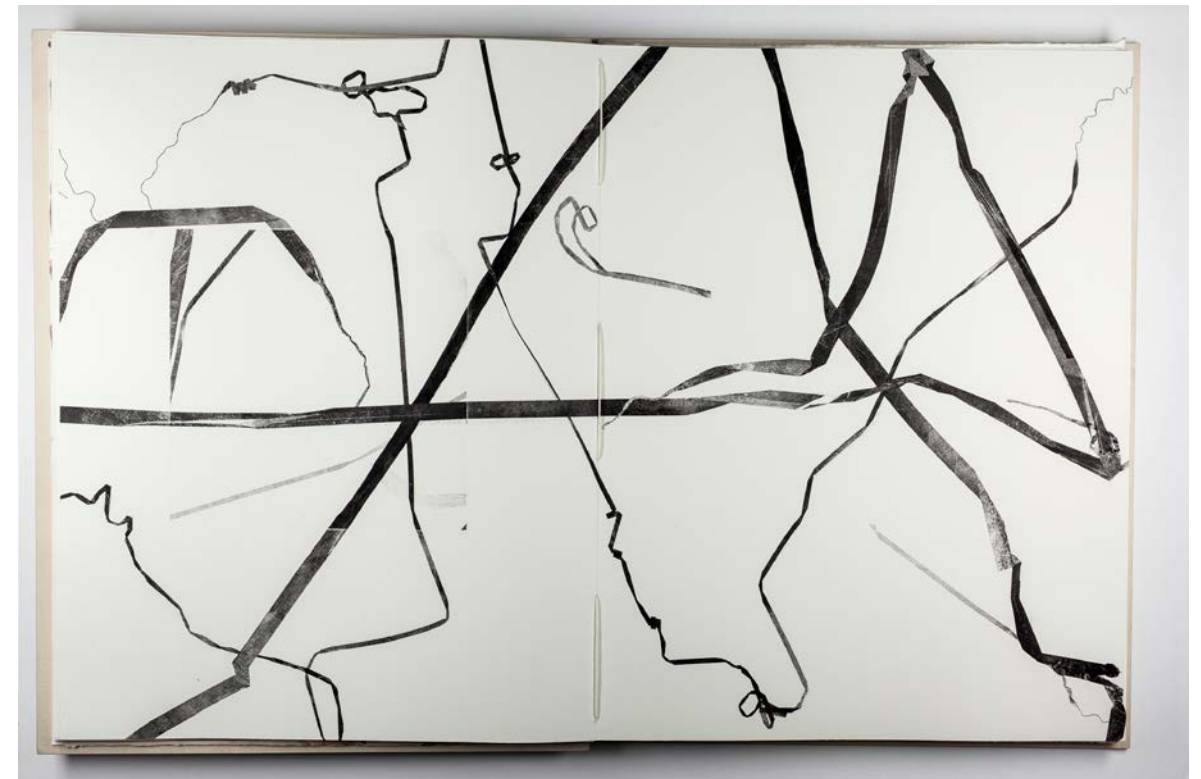
Päivä XV: *En nuku päivällä enkä yöllä*. Annu Vertanen. Kuva Petri Summanen.

heijastelee sen kuvaaman tilan levotonta toistuvuutta. Vaihtelevat ja toistuvat abstraktit aihemat koostuvat enimmäkseen poikittaisista viivoista. Ne ovat pehmeitä ja orgaanisia mutta myös syvänmustasta taustasta nousevia teräviä ja kapeita valkoisia viivoja. Niiden kulun keskeyttävät siellä täällä ilmaantuvat piikit, jotka tuovat mieleen tieteellisen unikäyrän. On myös punaisia ja tarkkarajaisia, takaisin itseensä kaartuvia viivoja, jotka ovat kuin häntänsä nielevä Ouroboros-käärme. Näiden kirjan sivuja peittävien aiheiden joukkoon tai niiden päälle on sijoitettu suuria kohopainettuja sanafragmentteja, jotka on lainattu Donnen kirjoituksesta: kirjan "I sleepe"- ja "not"-sanoja täydentävät seinäteoksen "not day", "nor night" ja "in this life". Yksi sivu on kokonaan vaaleansininen. Vaikka se on painettu öljypohjaisella painovärillä, sen hie-

novarainen vaikutelma muistuttaa Vertasen suosimaa painomenetelmää eli vesipohjaista japanilaista puupiirrosta, mokuhangaa. Tämä sivu kertoo taiteilijasta ja suo samalla mahdollisuuden tuntoa tyyneys, jota Donne kirjoituksessaan kiihkeästi kaipaa mutta jota hän ei saavuta.

Harriina Räinän XIX päivän osuus ("Viimeinkin lääkärit näkevät pitkän ja myrskyisen matkan jälkeen maata; he havaitsevat niin hyviä merkkejä taudin lääkittämisestä, että voivat turvallisesti jatkaa hoitoa.") tuo myös mieleen sairauden piinat. Kirjan aukeama on käytännössä monotypia, toisiinsa sotkeutuneiden eri pituisten ja paksuisten paperiliuskojen tuottama painokuva. Suuremmat viivat aaltoilevat molempien sivujen poikki. Jotkin niistä laantuvat yksittäisiksi, toisinaan suoriksi viivoiksi, kun taas toiset vääntyvät ja kaartuvat itsensä

Päivä XIX: *Viimeinkin lääkärit näkevät pitkän ja myrskyisen matkan jälkeen maata; he havaitsevat niin hyviä merkkejä taudin lääkittämisestä, että voivat turvallisesti jatkaa hoitoa*. Harriina Räinen. Kuva: Petri Summanen.



päälle muodostaen solmuja, lenkkejä ja rykelmiä. Painojälki on toisilla alueilla vahvan mustaa, toisilla haaleaa. Monotypiamenetelmän suoruus eli jäljen painaminen ilman erillistä matriisia tuottaa Räinän teokseen lähes valokuvamaisen tunnun, ja tämä ”realismi” käy yksiin sairauden ruumiillisen välittömyyden kanssa.

XIII päivä: ”Sairaus tuo ilmi pahanlaatuisuutensa nostattamalla pilkkuja.” Milla Toukkarin tekemän aukeaman täyttää lähikuva nukkapähkämöstä (*stachys byzantina*, tunnetaan myös nimellä lampankorva), jolla aiheeseen sopivasti on myös lääkinnällisiä ominaisuuksia.<sup>19</sup> Kasvi esitetään tummaa taustaa vasten kasvuympäristöstään irrotettuna

19 Nukkapähkämön karvaisilla lehdillä sidottiin aiemmin haavoja. Kasvilla on myös bakteereja tappavia anti-septisiä ominaisuuksia.

kuin näyte, tutkimusta varten esille asetettu kuol-  
lut tai sairas ruumis. Kasvin toisiinsa kietoutuneet juuret ovat vasemmalla sivulla, kippuraiset varret ja lehdet oikealla. Realistisen, jotenkin tuskallisen vaikutelman tekevän kuvan lävistää joukko sattumanvaraisesti sijoiteltuja suuria valkoisia ympyröitä, jotka tuovat taustapaperin näkyviin ja näyttävät ehjään valokuvaan tehdyiltä ”rei’iltä”. Toukkarin taidokkaasti käyttämän fotopolymeerimenetelmän<sup>20</sup> ominaisuudet syventävät alkuperäisen valokuvan hienovaraisia ja monipuolisia sävyjä syvimästä sametinmustasta lähes valkoiseen siten, että ne korostavat ja lähes liioittelevat kuvan fotorealismia. Kuvasta pois leikatut aukot tai tyhjät pisteet

20 Toukkari käytti ImagOnia, joka toimii fotopolymeerilaatan tapaan, mutta materiaali on kuparilaatalla kiinnitettävän sinisen kalvon muodossa.

viittaavat nokkelan humoristisesti Donnen XIII päivän otsikkoon. Ne myös haastavat valokuvan perinteisesti ymmärretyn todenmukaisuuden samalla tavoin kuin sairauden oireet (”pahanlaatuiset pilkut”) edustavat jotain laajempaa kuin pelkkää fyysistä vaivaa. Kuoleman uhan lähestyessä kuvan ”aukot” edustavat todellisuuden horjumista, ei-minikään hetkellistä esiintuloa. Useimmille länsimaalaisille tämä tarkoittaa vain katoamisen uhkaa, mutta buddhalaisessa filosofiassa se on aavistus perimmäisestä todellisuudesta.

XVIII päivän teos (”Kello soi kuolleelle ja kertoo minulle, että hänessä minäkin olen kuollut”), Mia Seppälän aukeaman laajuinen etsaus, leikittelee kirjan sivun ja sen rajaamistehtävän monilla merkityksillä. Seppälä tutkii Toukkarin lailla viime kädessä todellisuuden ja sen esitysten luonnetta.

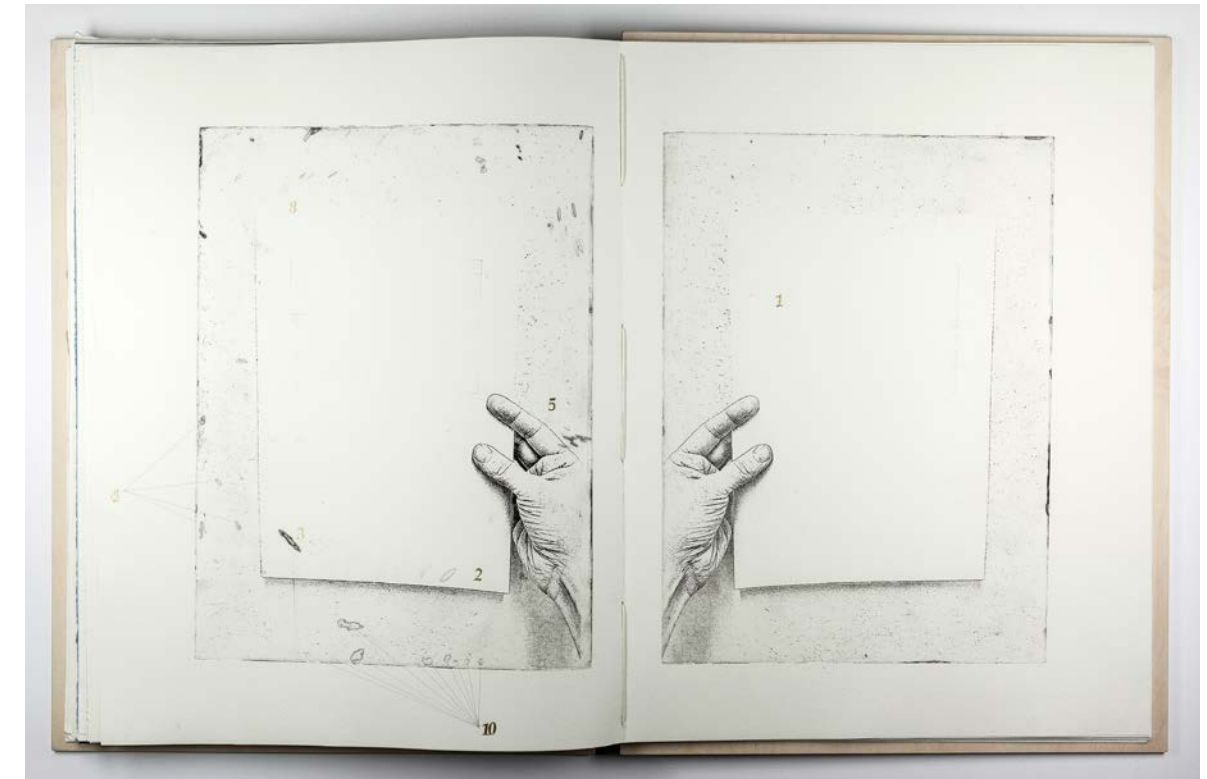
Kirjan sivulle painettu kuva – jota korostaa painolaatan syvennystä ympäröivä tyhjä alue, kuten ”taidegrafiikan” konventioon kuuluu – esittää sisäpuolisessa alakulmassa realistisen, lähes valokuvantarkasti piirretyn käden joka pitelee paperiarkkia. Paperin yläreuna kuitenkin lähes katoaa taustaan, jolle arkkiä pitelevä käsi on kuvattu. Kuva-alueen merkitsee oikean painolaatan reuna, joka on tässä tarkoituksella jätetty tuhruiseksi ja näkyville. Oikean sivun kuva on vasemmanpuoleisen peilikuva. Tai tämä on ainakin ensivaikutelma.

Peilikuvat sekä vahvistavat että horjuttavat illuusiota realismista. Jälkimmäinen tavoite toteutuu nokkelasti kohopainettujen numeroiden avulla: oikealla sivulla kuvatun paperin ylävasemmalla alueella on selkeästi näkyvä numero 1. Sen sijoi-  
tuspaiikka on varsin yllättävä, sillä yleensä katsoja

Päivä XIII: *Sairaus tuo ilmi pahanlaatuisuutensa nostattamalla pilkkuja*. Milla Toukkari. Kuva: Petri Summanen.



Päivä XVIII: *Kello soi kuolleelle ja kertoo minulle, että hänessä minäkin olen kuollut*. Mia Seppälä. Kuva: Petri Summanen.





odottaa näkevänsä numeron arkin oikeassa yläkulmassa. Numero 2 näkyy tavanomaisemmassa paikassa vasemman sivun kuvassa olevan paperin oikeassa alanurkassa. Tämä herättää kuitenkin epäilyn siitä ovatko kaksi kuvaa sittenkään peilikuvia toisistaan, sillä numerot eivät toistu käänteisesti. Epäilystä vahvistaa vasemman kuvan ”taustalla” olevalla alueella näkyvä numero 5, joka on paperiarkkia pitelevän käden yläpuolella ja esitetyn paperin ulkopuolella. Tämän lisäksi numero 10 sijaitsee painolaatan rajaaman kuvan ulkopuolella, ”oikean” kirjan sivulla, muttei tyypillisessä sivunumerolle varatussa paikassa. Tämä saa epäilemään numeron tarkoitusta koko kuvasommitelmassa ja myös itse representaation merkitystä.

Nämä kiehtovat kuvalliset ja käsitteelliset arvoitukset tuovat mieleeni Andrew Motionin luonnehdinnan, jonka mukaan Donnen kirja on perin juurin ristiriitainen: ”Se keskittyy kuolemaan, vaikka ylistää elämää; se on vakava, muttei surullinen; se on itsekeskeinen, vaikka ilmentää pelkoa eristykseen joutumisesta.”<sup>21</sup> Ja vaikka Donne vaikuttaakin hyväksyvän sen, että ”koko elämän kulku on vain kuoleman kulkua” ja ”odottaa vapautuksen mahdollisuutta”, ”vastakohdat ravistelevat häntä lakkaamatta”.<sup>22</sup>

Donnen kirjoitusta tulee Motionin mukaan tulkita hänen ruumiillisista ja henkisistä koettelemuksistaan huolimatta loistavaksi ”performanssiksi” ja runoilijan taituruuden esitykseksi. Samalla tavoin Seppälän osuus taiteilijakirjassa muistuttaa kuvataiteen ”keinotekoisuudesta”. Kirjallisuuden tapaan sitä voidaan pitää esityksenä joka sekä ilahduttaa että herättää kysymyksiä. Kuten filosofi ja neurotieteilijä Alva Noë esittää, on olemassa ”ensimmäisen tason” toimintaa, kuten käveleminen, puhuminen, laulaminen, ajatteleva tekeminen, ja ”toisen tason” toimintaa, kuten taidetta, joka ”esittää” ensimmäisen tason toimintaa: ”Tanssi tai koreografia taiteena nostaa [arjessa ilmenevän] tanssin

esiin, näyttämölle. Näin tekemällä se nostaa meidät näyttämölle, esittää meidät.”<sup>23</sup>

Projektin voi nähdä Donnen tekstin ja sen teemojen uudelleensovituksena – Noën tarkoittamassa mielessä – ja yhtä lailla tutkimuksena, joka koskee suhdettamme kirjoihin, niiden historiaan, kirjoissa esitettyyn tietoon ja sen välitykseen, kirjojen auktoriteettiin, valtaan ja niiden kykyyn tuottaa merkityksiä. Samalla projektin toteuttaman installaation moniaistisuus kertoo runouden ja kuvataiteen uudistavasta voimasta.

Edelliset huomiot eivät koske vain taiteilijakirjaa, vaan myös seinäteoksen ulkomuoto ja ilmeisen liikuteltava rakenne saavat katsojan tarkastelemaan sitä ”laajennettuna”: sekä fyysisenä teosmuotona että mentaalisenä ideana kirjasta (jopa jotkin äänteoksen sisältämät äänet sopivat tähän tulkintaan, sillä ne muistuttavat paperin rapistelua). Olennaiselta tuntuu myös Jacques Derridan kirjan käsitettä koskeva kommentti, jonka mukaan monien kirjaan liittyvien ilmaisujen alkujuuri *biblion* merkitsi alun perin kaarnaa ennen kuin assosioitui merkkien tai kirjoituksen alustaan.<sup>24</sup> Tämä vastaa sekä taiteilijakirjan ”kaarnaa” eli puun käyttöä että useiden taiteilijoiden seinäteokseen tekemiä ”lehtiä”. Vastavasti Derridan huomio ”biblioteekista” paikkana, jonne asioita on ”koottu”, kuvaa hyvin kaikkien projektin osien tuottavaa periaatetta.<sup>25</sup>

Kirjojen sijaan alustojen (”kaarnan” tai paperin) yhteen kokoaminen kiteyttää projektin yhteistyöluonteen.

Yhteistyöstä on tullut nykytaiteen keskeisiä tekijöitä, jonka perusteella taidetta ja sen arvoa arvioidaan. Kaikkein radikaaleimmat käsitykset yhteistyöstä sivuuttavat usein materiaallisen, pysyvän ”tekstin” eli taideteoksen, joka pitkään on yhdistetty tekijäkeskeiseen taiteeseen.<sup>26</sup> Grafiikassa

23 Alva Noë, ”Art and Entanglement in Strange Tools”, *Phenomenology and Mind* 14 (2018): 33.

24 Jacques Derrida, *Paper Machine*, käänt. Rachel Bowlby (Stanford: Stanford UP, 2005), 6.

25 Derrida, *Paper Machine*, 7.

26 John Roberts & Stephen Wright, ”Art and collaboration (Introduction)”, *Third Text* 18, no. 6 (2004): 531–532. Wrightin ja Robertsin mukaan yhdessä

yhteistyötä on usein käytetty käteväenä perusteena välineen ajankohtaisuuden puolustamiseen. Sanan varsinaista merkitystä painetun taiteen käytännöissä ei yleisesti ottaen ole kuitenkaan määritelty tai tarkasteltu kriittisesti.<sup>27</sup> Joka tapauksessa grafiikka antautuu kenties muita taiteenlajeja helpommin yhteistyöhankkeisiin helpon monistetavuuden, pienten multippeleiden ja paperille painettujen vedosten materiaallisen keveyden ja liikuteltavuuden vuoksi. Esimerkiksi portfolioyhteistyö on hyvin vakiintunutta. Maantieteellisesti kaukana toisistaan toimivat taiteilijat voivat osallistua yhteisen teeman pohjalta kootun portfolion tekemiseen. ”Yhteen tuominen” yhdistää Kuvataideakatemian projektin portfolioiden tekoon, mutta projekti ylittää portfolioiden tavoitteet ja mittakaavan.

Vaikka projekti esittää yleisölle ”tekstuaalista” sisältöä kuvien ja äänen muodossa ja karttaa laajamittaista ”osallistavaa ja prosessilähtöistä kokemusta painottavaa” suuntausta, ”jossa itse osallistavaa vuorovaikutusta pidetään luovana käytäntönä”, teokset tarttuvat kuitenkin joihinkin yhteistyön ajatukseen sisältyviin ristiriitaisuuksiin.<sup>28</sup> Grant Kester

- työskentely vie perustan ”niiltä odotuksilta ja ihan-teilta, joita pidetään taiteen arvokkaimpina ominaisuuksina: taiteilijayksilöitä ja taiteen omalakisuukselta. Siten yhdessä työskenteleminen koskettaa sitä, mikä perimmältään muodostaa taiteen suhteen demokratiaan, taidemaailmaan ja kapitalismin tuotantosuh-teisiin” (mt., 532). Wright kannattaa tilannetta, ”jossa yksilötaiteilijat eivät tee taidetta”. Stephen Wright, ”The delicate essence of artistic collaboration”, *Third Text* 18, no. 6 (2004): 535. Wright kuitenkin myöntää, että ”on totta, että taiteen käytäntöihin kuuluu ensivaikutelmaa enemmän ajattelu- ja havaintokykyä” (mt.).
- 27 ”Painajamestari” on käsitettävä erikoisammattilaiseksi, joka on usein taiteilija itsekin ja avustaa painotyössä toista, yleensä kuuluisampaa taiteilijaa. Saattaa olla myös, että hän itse tekee työn kokonaan taiteilijan puolesta, joka vain signeeraa teoksen ja sen jälkeen myy sen. Heidän suhdettaan pidetään tasaveroisena, vaikka se usein onkin taiteellisesti ja taloudellisesti epätasa-arvoinen. Brook Andrew ja Trent Walter, ”Copying Collaboration: A Dialogue Between Brook Andrew and Trent Walter”, teoksessa *Intersections and Counterpoints: Proceedings of Impact 7, an International Multidisciplinary Printmaking Conference*, toim. Luke Morgan (Clayton: Monash UP, 2013), 2–6.
- 28 Grant H. Kester, *The One and the Many*:

viittaa Adornoon kysyessään, perustuuko monien yksilöiden muodostama identiteetti pakkokonsensukseen vai radikaaliin pluralismiin.<sup>29</sup> Vastavasti ”kaikki myönnytykset satunnaisuutta ja monimuotoisuutta kohtaan” uhkaavat taiteen tavallisia määreitä – yhtenäisyyttä ja tekijälähtöisyyttä, ”tekijän intention ja teoksen semanttisen olemuksen ykseyttä”.<sup>30</sup>

Donnen kirjoituksen tarjoaman yhteisen lähtökohdan lisäksi *DuEO (after JD)* -teoksen kekseliäs rakenne mahdollistaa monia taiteellisia lähestymistapoja, välineitä ja tyylejä – realistisia, abstrakteja, esoteerisia, surrealistisia – joista syntyy kiehtova ja merkityksellinen kokonaisuus. Siihen mahtuu joutain vaikutukseltaan vähäisempiä osia ja jopa poissääneitä osuuksia, jotka on korvattu onnistuneesti tyhjiillä paperisuikaleilla.<sup>31</sup> Donnen kirjan aikajärjestyksen tuottamat sommittelua koskevat mahdolliset uhat torjuttiin jo etukäteen arpomalla projektin alussa osuudet osallistujien kesken, eikä epävarmuus yksittäisten taiteilijoiden tuotosten soveltumisesta kokonaisuuteen muodostunut ongelmaksi. (Ohjeet kirjaan tulevien teosten mitoista ja paperilaadusta vähensivät myös hajanaisuuden vaaraa. Seinäteoksen toteutus vaati myös tiettyjä värinkäytön rajoituksia, jolloin käytössä olivat musta, valkoinen, punainen ja transparentti.)

*Contemporary Collaborative Art in a Global Context* (Durham: Duke UP, 2011), 7, 9.

29 ”Mikäli taideteosten ykseys on väistämättä myös väkivaltaa moneutta kohtaan – tästä on oireena esteettisen kritiikin tapa käyttää sellaisia ilmaisuja kuin ’materiaalinhallinta’ – täytyy moneuden pelätä ykseyttä.” Theodor Adorno, *Esteettinen teoria*, suom. Arto Kuorikoski (Tampere: Vastapaino, 2006), 362.

30 Kester, *The One and the Many*, 3.

31 Jotkut opiskelijoista osallistuivat vain yhteen hankkeen osista eli kirjaan, mikä jätti heidän kohdalleen ”aukon” seinälle tehdyssä teoksessa. Se, että se heidän osuutensa korvattiin valkealla paperiarkilla, ei haitannut teoksen vaikutelmaa – päinvastoin valkoiset arkit muodostivat kokonaisuuteen suvantohetkiä. Ne oli myös mahdollista tulkita sairaana makaamisen aikaansaamaksi pitkästymiseksi tai jopa kaikkialla läsnä olevaksi tuhoutumisen tai kuoleman uhkaksi, ei-miksi-kään, josta kirjoitan artikkelissani toisaalla.

21 Motion, ”Preface”, xi.

22 Motion, ”Preface”, xvi.

Vaikka jotkin yhteistoiminnan tekijät ovat ”kadonneet” taideobjektiin sen sijaan, että ne olisivat selkeästi esillä kuten monissa nykyisissä prosessilähtöisissä töissä, on selvää, että ”satunnaisuuden ja monimuotoisuuden” vaaliminen on ollut projektin lähtökohta teoksen ehdottoman yhtenäisyyden sijaan. Erityisesti seinäteoksen rakenne sisältää ja esittää lähtökohtaisen monimuotoisuuden onnistuneesti. Tässä mielessä projekti vastaa Kesterin vaatimukseen, jonka mukaan taiteen tulee ”tarjota uudenlainen ilmaisu sille, mitä pidän modernille taiteelle ominaisena: esteettisen kokemuksen kyvyn muuttaa havaintomme erosta ja luoda tilaa sellaisille tiedon muodoille, jotka haastavat kognitiivisia, sosiaalisia tai poliittisia sovinnaisuuksia”.<sup>32</sup>

Tätä viestii myös projektin teeman ilmeinen vakavuus, vaikka tuotantovaiheessa sen aiheet – huoli ympäristön tilasta, maailmanlaajuisesti vahvistuva populismi ja autoritarismi, laajeneva kuilu äärimmäisen rikkaiden ja köyhien välillä, Brexitin paljastamat heikot kohdat Euroopan unionissa ja niin edelleen – olivat yleisiä ja metaforisia verrattuna nykyisen pandemiatilanteen tuottamaan täsmällisempään ja ajankohtaisempaan tulkintaan. Tällä hetkellä projekti vaikuttaa hämmästyttävän enteelliseltä – todellakin, Donnen teos on herättänyt maailmanlaajuista huomiota, kuten myös Albert Camus’n *Rutto* ja Thukydideen mietelmät kulkutaudista. Projektin kolmiosainen rakenne saa aikaan immersiiivisen tilan ja liikkeen tunnun, joka luo suoran, aktiivisen ja moniaistisen yhteyden katsojaan yhdistämällä intiimin (taiteilijakirjaan tutustumisen ja ääniteoksen kuuntelemisen) ja ”julkisen” (seinäteoksen katsomisen).

Itselleni projektin installaatio merkitsi liikuttavaa kutsua ”miettiä nykyhetkeä ja paikkaamme siinä” ja sen suhdetta eettiseen velvoitteeseemme yhteistä olemassaoloamme, monimuotoisuutta, yhteistyötä ja ”kevyttä” ekologista jalanjälkeä kohtaan. Viimeksi mainittu toteutui teoksen yksinkertaisten, vaatimattomien materiaalien ansiosta. Vakavuudesta huolimatta installaatio oli kohottava, vaikkei

grafiikan vedoksiin liitykään enää samaa ihmeellistä voimaa kuin entisaikoina.<sup>33</sup> Projekti yhdistää onnistuneesti etiikan ja estetiikan, kuten Juliane Rebentisch määrittelee,<sup>34</sup> ja on vaikuttava osoitus Kuvataideakatemian taidegrafiikan opetusalueella annettavan opetuksen laadusta ja omistautuneisuudesta, opetuksessa vaalittavasta yhteisöllisyydestä ja tulevaisuuteen katsovasta pedagogiikasta.

Kuvataideakatemian julkaisemassa *Imaging the Spiritual Quest* -kirjassa Riikka Stewen tutkii taiteen ja uskonnon suhteen historiaa kahdensadan viime vuoden aikana. Hän päätyy toteamaan, että ”ehkä nyt, tällä hetkellä jolloin on tärkeämpää kuin koskaan ymmärtää kaikkien asioiden keskinäinen riippuvuus ja yhteenkuuluvuus, tarvitsemme taidetta elämäntapana, joka huomioi yhteenliittymisen ja yhdessä olemisen”.<sup>35</sup>

Kuvataideakatemian taidegraafikoiden *Devotions upon Emergent Occasions (after John Donne)* -projektia voi pitää tämän ajatuksen tuloksena.

Suomentanut Janne Vanhanen

<sup>33</sup> Ks. Pon, *A Printed Icon in Early Modern Italy*.

<sup>34</sup> Juliane Rebentischin mukaan taide ei niinkään aseta etiikkaa ja estetiikkaa vastatusten, kuten toisinaan käy, vaan taide ”avaa nykyhetken tulevaisuutta ja menneisyyttä kohti” ja ”viittaa siihen, mikä sitoo tiiviisti toisiinsa todellisuuden ja mahdollisuuden”. Taiteen ja taiteilijan tehtävä on ”todistaa taiteilijan kokemaa kulttuurin ja yhteiskunnan nykyhetkeä”. Juliane Rebentisch, ”The Contemporaneity of Contemporary Art”, *New German Critique* 124, no. 42:1 (February 1, 2015): 224, 228.

<sup>35</sup> Riikka Stewen, ”Breathing, Connecting: Art as a Practice of Life”, teoksessa *Imaging the Spiritual Quest, Explorations in Art, Religion and Spirituality*, toim. Frank Brummel & Grant White (Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 2018), 30.

## Kirjallisuus

**Adorno, Theodor.** *Esteettinen teoria*. Suomentanut Arto Kuorikoski. Tampere: Vastapaino, 2006.

**Andrew, Brook & Trent Walter.** ”Copying Collaboration: A Dialogue Between Brook Andrew and Trent Walter”. Teoksessa *Intersections and Counterpoints: Proceedings of Impact 7, an International Multidisciplinary Printmaking Conference*, toimittanut Luke Morgan, 2–6. Clayton: Monash University Press, 2013.

**Derrida, Jacques.** *Paper Machine*. Kääntänyt Rachel Bowlby. Stanford: Stanford University Press, 2005.

**Donne, John.** *Rukouksia sairastuneelta*. Suomentanut Paavo Rissanen. Helsinki: Kirjaneliö, 1988.

**Donne, John.** *Devotions Upon Emergent Occasions and Death’s Duel*. New York: Random House, 1999.

**Kester, Grant H.** *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham: Duke University Press, 2011.

**Matar, Hisham.** ”How the Black Death changed art forever”. *The Guardian Review* 125 (6.6.2020).

**Motion, Andrew.** ”Preface”. Teoksessa John Donne, *Devotions Upon Emergent Occasions and Death’s Duel*, xi–xviii. New York: Random House, 1999.

**Noë, Alva.** ”Art and Entanglement in Strange Tools”. *Phenomenology and Mind* 14 (2018): 30–36.

**Pon, Lisa.** *A Printed Icon in Early Modern Italy: Forlì’s Madonna of the Fire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

**Rebentisch, Juliane.** ”The Contemporaneity of Contemporary Art”. *New German Critique* 124, no. 42:1 (1.2.2020): 223–237.

**Roberts, John ja Stephen Wright.** ”Art and Collaboration”. *Third Text* 18, no. 6 (2004): 531–532.

**Soutter, Lucy.** *Why Art Photography?* London: Taylor & Francis, 2013.

**Stewen, Riikka.** ”Breathing, Connecting: Art as a Practice of Life”. Teoksessa *Imaging the Spiritual Quest, Explorations in Art, Religion and Spirituality*, toimittaneet Frank Brummel ja Grant White. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 2018.

**Wright, Stephen.** ”The Delicate Essence of Artistic Collaboration”. *Third Text* 18, no. 6 (2004): 533–545.

<sup>32</sup> Kester, *The One and the Many*, 11.



SAARA HACKLIN

## Ruumis, jälki, havainto



Roma Auskalnyte: *Rooftop*, litografiavedokset (10 x 15 cm), installaatio, 2018, 330 x 240 x 160 cm. Kivilitografia. Nykytaiteen museo Kiasman tilaama teos. Kuva: Roma Auskalnyte.

Miten taiteilijan ruumis muuttuu välikappaleeksi ja painoalustaksi? Miten tekijä jäsentää omaa suhdetta maailmaan antautumalla sille? Tarkastelen seuraavassa artikkelissa viittä viime vuosina seuraamaani nuoren polven taiteilijaa: Roma Auskalnytea, Inka Belliä, Inma Herreraa, Emma Peuraa ja Suvi Sysiä. He kaikki ovat syntyneet 1980- ja 1990-luvuilla ja opiskelleet Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa. Näiden viiden taiteilijoiden teokset ovat veistoksellisia installaatioita, performansseja, videoita, reliefejä – mutta niitä kaikkia yhdistää kytkös grafiikan perinteeseen.

Artikkelissa tarkastelen sitä, millainen suhde ruumiillisuuteen teoksista heijastuu. Näkökulma piirtää esiin suhdetta maailmaan, jossa taiteilija on altis tutkimaan erilaisia materiaalisuuden lajeja ja on avoin ympäröivälle maailmalle. Teosten esiin nostamat teemat kulkevat havainnoista, muistoista ja materiaalisuuden kokemuksista kohti kysymystä siitä, millainen on ihmisen suhde kieleen ja teknologiaan. Laajassa mielessä artikkelin teosten punainen lanka on niiden kurottaminen kohti toista, oli kyse sitten toisenlaisesta ajattelusta, historiasta tai olemisen tavasta.

### Kosketus

Espanjalaisen Inma Herreran (1986) teokset ovat muodoltaan grafiikkaa, videoita, veistoksia ja performansseja. Usein teokset saavat innoituksensa grafiikan historiasta, sen menetelmistä ja työvaiheista. Herreralle kosketus on tärkeä aihe. Mitä meillä olisikaan ilman kosketusta? Ilman sitä, että joku vaikuttuu, tulee liikutetuksi toisen voimasta tai ottaa minussa vallan? Toisaalta myös teokset

konkreettisesti tarvitsevat kosketusta. Herreran töissä kosketus on läsnä hyvin konkreettisesti, kuten valoksena taiteilijan kädestä tai vain indeksikaalisina merkkeinä, sormenjälkinä pinnassa.

Taideteoksen kohtaamiseen ja mahdollisuuteen, että teos koskettaa meitä, tarvitaan kuitenkin aikaa ja avoimuutta. *Exploratory movement* -videoteoksessa (2017) Herrera peittää pleksilasia mustalla painovärillä ja sen jälkeen huolellisesti poistaa sen. Prosessin aikana katsoja voi koettaa erottaa pleksilasiin kaiverretun tekstin. Se on englanninkielinen sitaatti ranskalaisfilosofi Maurice Merleau-Pontyn *Phénoménologie de la perception* -teoksesta (Havainnon fenomenologia):

[...] the knowing touch projects us outside our body through movement. [...] There are tactile phenomena, alleged tactile qualities, like roughness and smoothness, which disappear completely if the exploratory movement is eliminated. Movement and time are not only an objective condition of knowing touch, but a phenomenal component of tactile data. They bring about the patterning of tactile phenomena, just as light shows up the configuration of a visible surface.<sup>1</sup>

Sitaatissa Merleau-Ponty kirjoittaa siitä, miten kosketuksen kautta syntyvä tieto erilaisista ominaisuuksista kuten karkeudesta tai pehmeystä

<sup>1</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (1945), käänt. Colin Smith (New York & London: Routledge, 2010), 367.



Inma Herrera: *Exploratory Movement*, yksikanavainen digitaalinen HD-video, väri, ääni, 16:9, 2017, kesto 10.32 min.  
Kuva: Inma Herrera.

katoaa, mikäli liikettä ei ole. Herreran teoksessa näemme, kuinka prosessin aikana teksti näkyy, peittyy, paljastuu. Liike ja kosketus täydentävät havaintoamme. Lopulta lasin urteisiin jää hieman mustaa painoväriä, niin että teksti erottuu paremmin. Tämä videolla esiin pyyhitty teksti on myös näyttelyssä kohdattava teos. Katsoja ei voi lukea tekstiä yhdestä pisteestä katsoen; sitaatin ajatus avautuu katsojalle vain, jos hän liikkuu eli antaa kohtaamiselle liikettä ja aikaa.

Kosketuksen ja näköaistin välinen suhde on moninainen: kosketus tarkoittaa etäisyyden menettämistä tutkittavaan kohteeseen tai toiseen ihmiseen. Toisaalta se viestii myös jonkin asian haltuun ottamisesta ja käsittämisestä. Aistien välisessä hierarkiassa näkemisellä on kuitenkin oma sijansa. Länsimaisen filosofian piirissä on keskusteltu kulttuurin näkö- tai silmäkeskeisyydestä: näköaisti sijoittui aistien hierarkiassa korkeimmalle ja se yhdistyi läheisesti tietämiseen sekä kohteen haltuunottoon. Näköaisti oli erityisen merkityksellinen René Descartesin (1596–1650) ajattelussa. Hän vertasi omassa ”Optiikka”-tutkielmassaan näköaistia sokean pitelemään keppiin: ”Ehkä olette huomanneet, että kepin avulla voidaan aistia kaikki ympärillä kohdattavat kappaleet, ja panneet myös merkille, että voitte erottaa puut, kivet, hiekan, veden, ruohon, mudan ja muun vastaavan toisistaan.”<sup>2</sup> Descartes ajatteli, että näköaisti toimii sauvan lailla, ikään kuin koskettaa esineitä. Mutta

kuten tiedetään, hänelle ruumiin kautta saatu tieto oli pohjimmiltaan epävarmaa. Mistä voi tietää, ettei esimerkiksi uneksi kaikkea tai ole ovelan hengen huijaama?

Herreran ajattelussa ruumis ja sen kautta saatu tieto ovat merkittäviä. Häntä kiinnostavat tavat, jolla kosketuksen ja näköaistin kautta saamme erilaista tietoa: käsi ja kosketus ovatkin taiteilijan työskentelyssä toistuvia teemoja. *Res extensa* -teoksessa (2019) jalustalla kohoavat kädet pitelevät putkea. Osa sormista on katkennut, mutta putki lepää peukalon ja etusormen välissä.

Osoituksena siitä, kuinka epävarmaa tietomme maailmasta ja sen ulottuvaisista kappaleista on, Descartes esitti niin kutsutun vaha-argumentin: ”Otamme esimerkiksi tämän vahapalan. Se on vasta äskettäin otettu vahakennosta; siinä on jäljellä hieman niiden kukkien tuoksua, josta se on kerätty. Sen väri, muoto ja suuruus ovat nähtävissä, se on kova ja kylmä, sitä on helppo kosketella, ja jos sitä napauttaa, siitä lähtee ääni. [...] Mutta nyt, kun puhun, vienkin sen lähelle tulta. Maun rippeet haihtuvat, tuoksu katoaa, väri vaihtuu, muoto häviää, koko kasvaa, vaha muuttuu juoksevaksi ja kuumaksi, sitä voi tuskin koskettaa, ja jos sitä nyt lyö, siitä ei lähde ääntä. Onko sama vaha yhä jäljellä?”<sup>3</sup>

*Res extensa* -teoksessa kädet ikään kuin kohoavat tyhjästä kannattelemaan putkea. Sementistä valetut kädet ovat menettäneet muutamia sormia.



Inma Herrera: *Res-Extensa*, betoni, plexilasi, muste ja spraymaali, 2019. Kuva: Inma Herrera.

Käsien vajavaisuus yhdistyy ajatukseen ulottuvaisien kappaleiden, latinaksi *res extensa*, epävarmuudesta. Descartesille ”ulottuvaisen kappaleen” vastakohta oli *res cogitans*, mielellä ymmärrettyt asiat. Nämä kaksi luokkaa olivat filosofille toisensa poisulkevat. Herreran teoksissa ruumiin ja kosketuksen kautta saatu tieto haastavat tätä ajatusta. Että käsikin voi tietää?

*Flaying*-videossa (2018) näemme taiteilijan hitaasti poistavan painomusteesta tehtyä paksua värimassaa silikonimuotin päältä. Teos paljastaa viivoja ja jälkiä, joita lähikuvassa sormet varovasti tunnustelevat: videolla näyttää kuin iho kohtaisi ihon ja sen erilaiset herkäät uurteet. Välillä tarvitaan veistä irrottamaan silikoni värimassasta. Hitaassa ja huolellisessa työskentelyssä on sekä jotakin väkivaltaista – teosnimi viittaa nylkemiseen – että jotakin nautinnollista: kosketuksen ote on lempeä. Taiteilija kommentoi, miten kosketusaisti voi löytää enemmän yksityiskohtia kuin näköaisti, kosketus aistii epätasaisuuksia, jotka olisivat muuten saattaneet jäädä silmän näkymättömiin.



Inma Herrera: *Flaying*, yksikanavainen digitaalinen HD-video, väri, 16:9, 2018–2020, kesto 7.38 min.  
Kuva: Inma Herrera.

2 René Descartes, *Teokset I*, suom. Sami Jansson (Helsinki: Gaudeamus, 2001), 172.

3 René Descartes, *Teokset II*, suom. Tuomo Aho ja Mikko Yrjönsuuri (Helsinki: Gaudeamus, 2002), 41.



## Ruumis

Kaiken sen minkä tiedän, tiedän ruumiini kautta, kuvailee Merleau-Ponty suhdettaan maailmaa. Moniaistinen havainto on mahdollinen vain ruumiin ansiosta – samoin myös suhteemme toisiin ihmisiin ja ympäristöön. Oikeastaan kaikki tietomme maailmasta on jollain tavalla ruumiiseen sidoksissa. Emma Peuran (1988) *Antaa matkan piirtää* -näyttely Kuvataideakatemian Project Roomissa sisälsi useita eri tekniikalla toteutettuja teoksia. Peuran teoskokonaisuuden ydin on *Allas: Peurala, Matkapäiväkirja* sekä ääniteos *Muistoja Sompioista*.

Peuran teos kuljettaa katsojan Pohjois-Suomeen alueelle, joka jäi 1960-luvulla Lokan tekojärven alle. Tekoallas oli osa Kemijoen valjastamista vesivoiman tuottamiseen. Kemijoen patoaminen alkoi jo vuonna 1945 joen alajuoksulta. 1960-luvulla valmistuneet Lokan ja Porttipahdan tekoaltaat olivat osa tätä prosessia. Jo tuolloin vesivoimaa markkinoitiin ympäristöystävällisenä, mutta tekoaltaiden aiheuttamista ongelmista luonnolle, paikallisille asukkaille tai eläimille ei juuri puhuttu. Kuitenkin tekoaltaiden ja niitä yhdistävän Vuotson kanavan rakentaminen aiheutti seurauksia monille, erityisesti perinteistä saamelaista elinkeinoa harjoittaneille.<sup>4</sup> Lapin luontoa pidettiin tuolloin pitkälti vain varantona, eikä alkuperäiskansojen ääntä haluttu kuulla. Peura kirjoittaa opinnäytteessään: ”Altaiden alle jäi paljon peltoja ja erinomaisia hillamaita. Porot jatkoivat kulkemistaan vanhasta muistista kohti entisiä laidunmaitaan, ja ensimmäisten vuosien aikana satoja poroja hukkui tekoaltaisiin.”<sup>5</sup>

*Allas* (2017–2019) on kartta, joka kuvaa palan tätä pohjoissuomalaista aluetta. Tarkemmin sanoen *Allas* on kuva Lokan tekojärven alle jääneestä alueesta. Peura on tutkinut vanhoja karttoja ja etsinyt tietoa veden alla jääneestä alueesta muun muassa Yrjö Teeriahon *Muuttuva Sompio* -teoksesta (2011). Peuran kartta on painettu gampi-paperille. Taiteilija kuvaa, miten tämä japanin-



Emma Peura: *Allas: Peurala*, kollografia, kuivaneula, chine-collé, sideharso, kivi taiteilijan ukin lapsuudenkodin raunioista, petrimalja, Lokan altaan vesi, taiteilijan ruokapöytä, 2017–2019, 120 x 200 cm.

paperi on sekä herkkää että kallista; ohuudesta huolimatta kestävä. Paperin valinta on ollut taiteilijalle merkityksellinen. Kartta on jaettu arkkeihin, joiden koko vastaa perinteistä maastokarttaa. Ajatuksen tasolla tämänkin kartan voisi siis taitella mukaan matkaan ja suunnistaa sen avulla. Ongelma vain on, että kartan alue on veden alla. Nykyisessä maastokartassa samalla kohdalla on vain sininen läiskä.

Kartta assosioituu objektiivisuuteen ja maiseman hallintaan. Fenomenologian näkökulmasta kartta yhdistyy lineaariseen perspektiiviin, matemaattiseen malliin, jossa ympäristö otetaan haltuun tietyn kaavan avulla. Merleau-Pontylle lineaarinen lähestymistapa oli luonteeltaan kartesilaisista: epämääräinen ruumiillinen havainto korvataan ennemmin mallilla. Kaikki kartat eivät silti ole samanlaisia. Peuran *Allas*-kartta on tehty alueesta, jota ei enää ole: se on kuvitteellinen kartta, joka sisältää tulkintoja ja tekee näkyväksi jotakin, joka muuten jää veden alle. Näyttelyssä teoksen päällä oli Peuran kodin kivijalasta kivi sekä petrimaljassa tekoaltaan vettä. Petrimalja oli sijoitettu Peuran esisien kodin paikalle, ja tätä paikkaa saattoi periaatteessa katsoa vain veden läpi. Kartta, objektiivinen tai lintuperspektiivin näkökulma paikkaan, on myös tehty ennen kuin taiteilija lähti matkalle pohjoiseen.

Peuran teoskokonaisuuden ydin on *Matkapäiväkirja* (2019), jota taiteilija piti matkallaan Pohjois-Suomeen, sukunsa entisille kotiseuduille Sompioon. *Matkapäiväkirja* oli esillä näyttelyssä sekä kuparisena kirjan muotoisena veistoksena että siitä tehtyinä grafiikan sarjana, joissa kuparisen kirjan sivujen kuvat yhdistyvät tekstiin. Peura kuvaa, miten harjoitteli tekniikkaa: ”Kyydissä istuessani minulla on kuparilevy sylissäni. Matkan alkaessa asetan kuivaneulapiikin kuparilevyn pinnalle. Keskityn pitelemään piikkiä kiinni kuparissa, mutta en käytä juurikaan voimaa. Matkan edetessä bussi töyssähtelee epätasaisella tiellä. Tämä saa piikin kädessäni liikahtamaan. Liike tekee naarmun kuparin pintaan. Kuivaneulatekniikassa piirretään raappamalla kuparin pintaa – eli tekemällä naarmuja.



Emma Peura: *Allas: Peurala*, yksityiskohta, kollografia, kuivaneula, chine-collé, sideharso, petrimalja, Lokan altaan vesi, 2017–2019.

Bussin liike siis piirtää naarmuja, jotka matkan jälkeen vedostan syväpainona kuvaksi paperille.”<sup>6</sup>

*Matkapäiväkirjan* sivuilla vaihtelevat sekä kuparilevyyn tehdyt havainnot matkan varrelta että indeksikaaliset merkit matkan kuluista, töyssyistä ja käänöksistä. Kirjan laatat vedostettiin sarjaksi, johon Peura kirjasi muistiinpanoja: ”Ikkunasta maisemat vaihtuivat ajaessamme kohti pohjoista. Avohakuita ja kallioleikkauksia. Painoin piikin kuparin pintaan ja annoin matkan piirtää.”

Ajatus siitä, että matka piirtää, muuttaa taiteilijan aktiivista roolia ja havainnoijan tapaa olla tilassa. Asetelmassa taiteilija onkin vain välikap-

<sup>6</sup> Peura, *Antaa matkan piirtää*, 43.

<sup>4</sup> Emma Peura, *Antaa matkan piirtää*, kuvataiteen maisterin opinnäyte, Helsinki, Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 2020, 14.

<sup>5</sup> Peura, *Antaa matkan piirtää*, 17.

pale, joka välittää matkan eri vaiheita. Hänelle tapahtuu asioita, tai kuten Merleau-Ponty kirjoitti: ”Jos haluaisin kuvata tarkkaan aistihavaintoa, minun pitäisi sanoa, että *minussa havaitaan* eikä että minä havaitsen”.<sup>7</sup> Peura lähtee isänsä ja veljensä kanssa matkalle, etsii jälkiä menneestä ja yrittää ymmärtää. Hän ikään kuin asettuu menneisyyden ja nykyisyyden välikappaleeksi. Tässä teoksessa kosketus ei ole vain ystävällistä tai suostuttelevaa, vaan raapivaa, töksäyttävää. Se piirtää esiin haavaa.

Matkapäiväkirjassa kerrotaan myös, miten taiteilija yrittää selittää Sallassa asuville mummeille taiteen tekemistään: ”Tässä on kupariset sivut ja se painaa kilon, ja tämä kynä on tämmöinen piikki, ja sillä piirretään naarmuja ja ne naarmut on matkoja, ja matkat on tarinoita, ja tarinat on kaikki mitä minulla

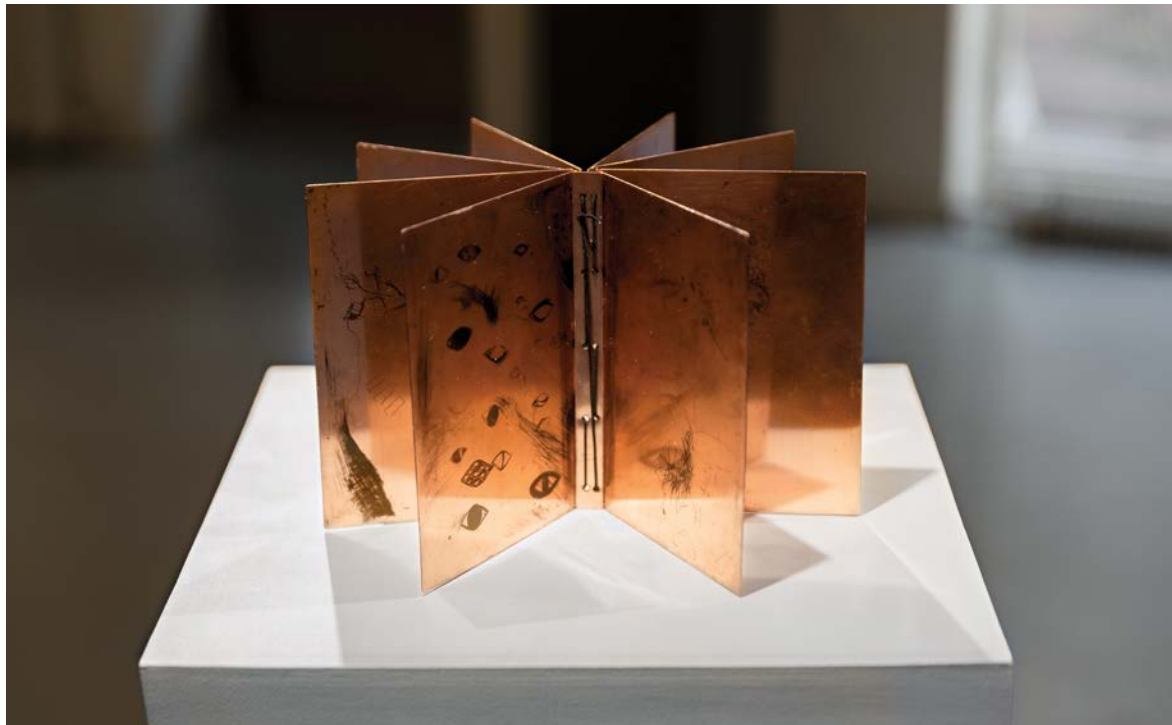
on jäljellä ukista ja Armaksesta ja Peuralasta.” Naarmuttamalla kuparia Peura piirtää esiin yhtä unohdettua osaa omasta perhehistoriastaan. Ennen kaikkea teos raapii esiin kollektiivisia muistoja.

## Kirjoitus

Liettulaissyntyisen Roma Auskalnyten (1988) teoksissa ruumis altistetaan kosketukselle. Hänen teoksissaan ihmiskeho on painopinta, koskettaja on sana. Valokuvateos *Titled* (2017) rajaa näkyviin ihmiskehosta rintakehän yläosan ja pään alaosan. Rintakehä punoittaa vielä, sillä ihoon on painautunut teksti ARTIST. Kuvan henkilö voi olla nimetön, muttei suinkaan vailla nimikettä. Teos pohjaa performanssiin, jossa taiteilija painaa jäljen omaan kehoonsa. Ottaako hän siis ottaa kantakseen taiteilijuuden kuin polttomerkin? Painauma kuitenkin häipyä pian, ja niinpä taiteilijuus on otettava haltuun yhä uudelleen. Auskalnyten

<sup>7</sup> Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, 250.

Emma Peura: *Matkapäiväkirja*, kuivaneula, kupari, painoväri, kuminauha, alkydilakka, 2019, kuparisivun koko à 12 x 16 cm.



valokuvateoksessa ihmisen kasvot jäävät näkyvämmättömiin. Kenties keho onkin taiteilijan luomus ja taiteilija on painanut siihen oman merkkinsä kuin allekirjoituksen. Vai voiko olla, että ihmisen henkilöllisyyden ohittaa hänen asemansa, toiminta taiteilijana?

Auskalnyten teoksille on ominaista performatiivisuus. Omaan ruumiiseen kirjoittaminen toistuu useissa hänen töissään. Grafiikka kietoutuu tekniikkana yhteen kirjoituksen, kirjapainon ja toiston kanssa. Kirjoihin, julisteisiin ja erilaisiin virallisiin asiakirjoihin, etiketteihin ja lomakkeisiin, on kaikkiin liittynyt painaminen. Esimerkiksi *Katto*-teoksessa (2017–2018) Auskalnyte painoi oleskelulupakortin muotoa mukailevia kortteja, joissa kaikissa

Roma Auskalnyte: *Titled*, digitaalinen valokuva, koko vaihtelee, 2017.  
Kuvat: Roma Auskalnyte.

Roma Auskalnyte: *Rooftop*, litografiavedokset (10 x 15 cm), installaatio, 2018, 330 x 240 x 160 cm. Kivilitografia. Nykytaiteen museo Kiasman tilaama teos.



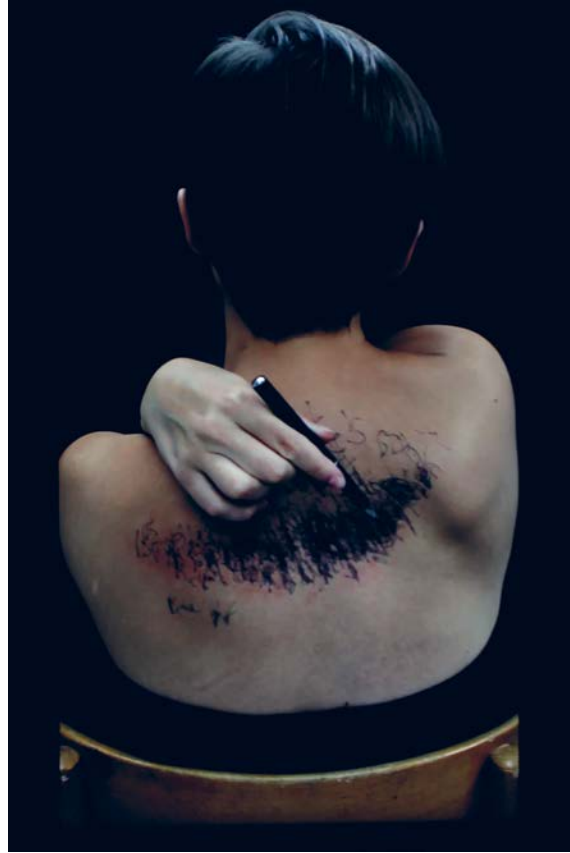


luki ”Koti?” englanniksi, liettuaaksi ja suomeksi. Kor-teista hän rakensi katon muotoa noudattavan ins-tallaation. Vierasmaalaisen on täytettävä oleskelu-lupakortti yhä uudelleen, jotta hän voisi varmistaa itselleen kodin. Teoksessa on kuitenkin myös poliit-tisen tason lisäksi suhde omaan välineensä. Tar-joaako grafiikka taiteilijalle kyllin suojaisan ja väl-jän katon?

Ruumiin ja tekstin välinen suhde tulee voimak-kaimmin esiin Auskalnyten varhaisemmissa töiss: esimerkiksi kolmikanavaisessa videoteoksessa *Punishment* (2014) katsoja näkee, miten taiteilija polvistuu painolaatan päälle. Hänen polviinsa pai-nautuu teksti ”In text I trust / In written truth / I believe”. Auskalnyte kertoo, miten tarinan mukaan liettualaisissa kouluissa oppilaan piti rangaistuk-sesi polvistua kuivien herneiden päälle.<sup>8</sup> Teoksessa kuivat herneet on korvattu painolaatalla. Teksti kos-kettaa kivuliaasti taiteilijaa, mutta sen jälki katoaa pian. Teksti, kirjoitetun sanan ja ruumiin suhde on selvä: ruumis edustaa alustaa, johon tietoa pyri-tään pakottamaan. Mutta ruumis myös vastustaa, sillä on oma tahto.

Auskalnyten tapa yhdistää kehoa ja kirjoitusta muistuttaa Franz Kafkan novellia ”Rangaistussiirto-lassa” (1919). Tarinassa rangaistussiirtolan komen-dantti esittelee matkailijalle erikoislaatuista teloi-tuskonetta: se kaivertaa tuomitun ruumiiseen hänen saamansa rangaistuksen ja samalla hitaasti teloittaa tuomitun. Tuomio ja rangaistus, syylisyys ja kärsimys, ovat yksi ja sama asia. Abstrakti lain kir-jan tulee lihaksi. Ruumiin kokema ja ymmärtämä teksti on komendantin mukaan täyttymys, jota hän ei kuitenkaan pääse itse kokemaan, koska hänen kohdallaan kone menee epäkuntoon ja kuolema tulee ilman ymmärrystä.

Suhde kirjoitukseen on Auskalnyten teoksissa monimutkainen. *Frustration* (2015) muodostuu kahdesta videoteoksesta. Toisessa videossa taitei-lija tunkee kasvoilleen kirjapainoista tuttuja liijy-kirjasimia aivan kuin olisi tukehtumassa niihin, ja



Roma Auskalnyte: *Frustration*, kaksikanavainen videoinstallaatio, 2015, kesto 10 min (loop). Kuva: Roma Auskalnyte.

toisessa sokeana hapuileva käsi yrittää haroa jälkiä selkään. *Frustration*-teoksen hapuilu on taiteili-jalle kielen ja oman tekemisen välistä jännitettä: ”Kaikki näyttää täydelliseltä ja tekstin mukaan sen pitäisi olla juuri näin. En näe itseäni tekstissä. Tekstin ja minun välissä on kuilu.”<sup>9</sup> Auskalnyten hapuilu saa miettimään sokeana kirjoittamista. Filosofi Jacques Derrida kuvaa hetkeä, jona hän joskus, kenties autoa ajaessaan, kirjoittaa sokeana, kat-somatta. Ajatus on kirkas, mutta se kirjoitetaan muistiin näkemättä. Kun kirjoittamisen ele teh-

<sup>9</sup> ”Everything looks perfect and according to the text it should be this way. I do not see myself there. There is a gap between me and the text about me.” <https://www.roma-auskalnyte.eu/>.

dään sokeana, sormet hapuilevat kirjainten muo-toa, tekstistä tulee lukukelvotonta graffitia – kirjoit-tamisen ele tehdään muistille.<sup>10</sup>

Auskalnyten teoksissa tuntuu olevan voimakas jännite kirjoituksen ja ruumiin välillä. On ikään kuin ruumis vastustaisi tekstiä, mitkään sanat eivät hei-jasta kokemusta kaikessa sen pakenevuudessa. Tämä kirjoituksen hapuilu saa minut ajattelemaan tekstiä ja etenkin Hélène Cixous’n naistekstiä. ”Mil-tei koko kirjoittamisen historia nivoutuu järjen his-toriaan”, hän kirjoitti vuonna 1975.<sup>11</sup> Cixous haastoi samalla naiset kirjoittamaan, löytämään uudenlai-sen, kapinallisen kirjoituksen: ”Kirjoita itsesi: ruu-miisi täytyy tuoda itsensä kuuluviin.”<sup>12</sup> Cixous’n näkökulmasta naiset ovat kääntyneet pois ruu-miistaan, joka pitää jättää huomiotta, pitää siveänä. Tämä ruumis annetaan toiselle – mutta saako tätä ruumista takaisin, onko se mahdollista ottaa uudel-leen haltuun?<sup>13</sup> Ruumiiseen kirjoittaminen yhdis-tyy myös erilaiseen kaipauksen ja halun kuvastoon, kuten Peter Greenawayn *The Pillow Book* -eloku-vaan (1996) tai Jeanette Wintersonin kirjaan *Ihoon kirjoitettu* (1992). Siinä kertoja kuvaa rakastajaansa: ”Olet painanut nimesi minun olkapäihini, varus-tanut minut omalla merkilläsi. Sinun sormenpääsi ovat muuttuneet painolaatoiksi, naputat viestin minun iholleni, rummutat tarkoituksen minun ruu-miilleni.”<sup>14</sup>

## Väri

Koko ruumiin sähköistävä kaipaus, rakastuminen, voi kohdistua myös väriin. Maggie Nelson kuvaa *Sinelmiä*-teoksessaan (2019) värin synnyttämää kaipautta; ja menetettyä rakastettua: ”Niin minä

rakastuin väriin – tässä tapauksessa siniseen – kuin olisin langennut lumoukseen, jossa halusin kaikin voimin pysyä, josta halusin pois, vuoron perään.”<sup>15</sup>

Väri on perinteisesti ollut myös filosofeille yksi haastavimmista kohteista. Miten ajatella väriä? Mitä väri edes on? Värin mittaaminen tuntuu mahdotto-malta. Merleau-Ponty ajatteli värin olevan erottama-ton omasta materiaalistaan: mekon punaisuus oli kankaan punaisuutta. Samalla väri ja siihen liittyvät assosiaatiot, erilaiset kulttuuriset merkitykset kie-toutuvat toisiinsa. Tiettyssä mielessä kyse on näky-vän ja näkymättömän kietoutumisesta: punainen ei koskaan ole vain punainen, se on aina jonkin punaisuutta, se kohdataan jossakin tilanteessa, se yhdistyy toisiin punaisiin ja niiden erilaisiin merki-tyksiin kulttuurissa. Merleau-Pontyn mukaan väri luo oman ulottuvuutensa, ”identiteettejä, eroja, teks-tuurin, materiaalisuuden, jotain.”<sup>16</sup>

Suvi Sysi (1990) on kiinnostunut grafiikan teknii-koista, väristä ja materiaalisuudesta. Sysin teokset ovat usein tilaan levittyä installaatioita tai veistok-sellisia elementtejä, joissa värit liukuvat toisiin tai hehkuvat painavina. Hän työskentelee yhtä aikaa ikään kuin grafiikan reunamilla ja sen ytimessä; teokset syntyvät grafiikan tekemisen sivutuotteina ja samalla ne ovat vahvasti juuri grafiikkaa, riippu-vaista siitä: teoksissa grafiikassa käytetyt materiaa-lit ikään kuin astuvat päärooliin. Sysi kertoo, miten hän grafiikan opintojen alkuvaiheessa yhtäkkiä keskellä työprosessia tuli hyvin tietoiseksi ympä-röivien värien, materiaalien ja työvälineiden kau-neudesta: ”Vedospapereita väreineen ja jälkineen oli röykkiöinä ympärilläni. Tunsin olevani teoksen ja tekemisen sisällä, ja se tuntui merkittävältä. [...] Huomioni alkoi siirtyä enemmän prosessiin – siihen, miten teokset ja jäljet syntyvät – ja kuvantekeminen alkoi väistyä.”<sup>17</sup>

<sup>10</sup> Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins* (1991), käänt. Pascale-Anne Brault ja Michael Naas (Chicago: The University of Chicago Press, 1993), 3.

<sup>11</sup> Hélène Cixous, *Medusan nauru ja muita ironisia kir-joituksia* (1975), suom. Heta Rundgren ja Aura Sevón (Helsinki: Tutkijaliitto, 2013), 42.

<sup>12</sup> Cixous, *Medusan nauru*, 43.

<sup>13</sup> Cixous, *Medusan nauru*, 53-54.

<sup>14</sup> Jeanette Winterson, *Ihoon kirjoitettu*, suom. Raija Mattila (Helsinki: Otava, 1992), 89-90.

<sup>15</sup> Maggie Nelson, *Sinelmiä*, suom. Kaijamari Sivill (Helsinki: S&S), 7.

<sup>16</sup> Maurice Merleau-Ponty, *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, toim. Galen A. Johnson (Evanston: Northwestern University Press, 1993), 141.

<sup>17</sup> Suvi Sysi, kuvataiteen maisterin opinnäyte, Taideyliopiston Kuvataideakatemia (2020), 6.





Suvi Sysi: *Caused Reflection*, vedostusprosessin ylijäämäpaperit, monotypia; installaatio, koko vaihteleva, 2017.

Sysin *Caused Reflection* (2017) on suuri, ohuulta näyttävistä papereista koostuva seinille levittyvä installaatio. Se rakentuu lukuisista kulmista ripustetuista makulatuuripapereista, joita käytetään painotyössä suojaamaan prässää värin leviämislä. Suojapapereita syntyi, kun taiteilija valmisti toista teosta. *Reflect* (2017) koostuu kokonaan värilliseksi painetuista arkeista, joissa väri tuntuu ikään kuin kyllästäneen paperin täydellisesti. Kokemus ympärille kasautuvista suojapapereista sai Sysin katsomaan niitä uusin silmin. Näin *Reflect*-teoksen värikylläinen ja hehkuva väri saa rinnalleen installaation, jossa värin materiaalisuus on paljon hauraampaa. Kulmista riippuvien makulatuuripapereiden muoto vie ajatukset lippuihin ja huiveihin. On myös kiehtovaa ajatella näiden kahden teoksen riippuvuussuhdetta. Raskasta ja tarkkaan rajattua pinoa värillisiä papereita ei olisi ilman liehuvaa seinällistä makulatuuripapereita.

Merleau-Ponty kirjoittaa sinisen taivaan kohtaamisesta: havainnoija ei yritä omistaa taivaan sinisyyttä eikä levitä sitä kohti sinisen ideaa, vaan hän hylkää itsensä ja sukeltaa sinisen värin mysteeriin –taivaan sinisyys ikään kuin kyllästää hänen tietoisuutensa.<sup>18</sup> Sysi kokee värit myös upottaviksi, hän tuntee ne vatsanpohjassa. Värit ja materiaalit kiehtoutuvat toisiinsa, kun paperi imee itseensä väriä ja hehkuu sitä ympärilleen. Sysin työskentely yhdistyy mielessäni ajatukseen siitä, miten Merleau-Pontyn mukaan ”minussa havaitaan”; ilman alttiutta väreille, kykyä antautua materiaaleille, ei näitäkään teoksia olisi.

Grafiikan prosesseihin liittyy materiaalien lisäksi myös aika. Aivan kuten Inma Herreran *Exploratory movement* -teos ilmentää liikettä, näkökulman muutosta ja aikaa, myös Sysin teokset kutsuvat

18 Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, 249.

miettimään tätä ulottuvuutta. *Intwine*-performanssissa (2018) Sysi vedosti sinistä painolaattaa galleriatilassa koko näyttelyn ajan. Valmiin nauhamaisen paperin hän ripusti ympärilleen kuivumaan kehään, kunnes näyttelyn loppuvaiheessa taiteilijaa tuskin erotti laskostettujen ja valuvien papereiden keskeltä. Teoksen nimi tarkoittaa kietomista: siinä teki jään ajan myötä verhoutui, sekoittui teokseensa.

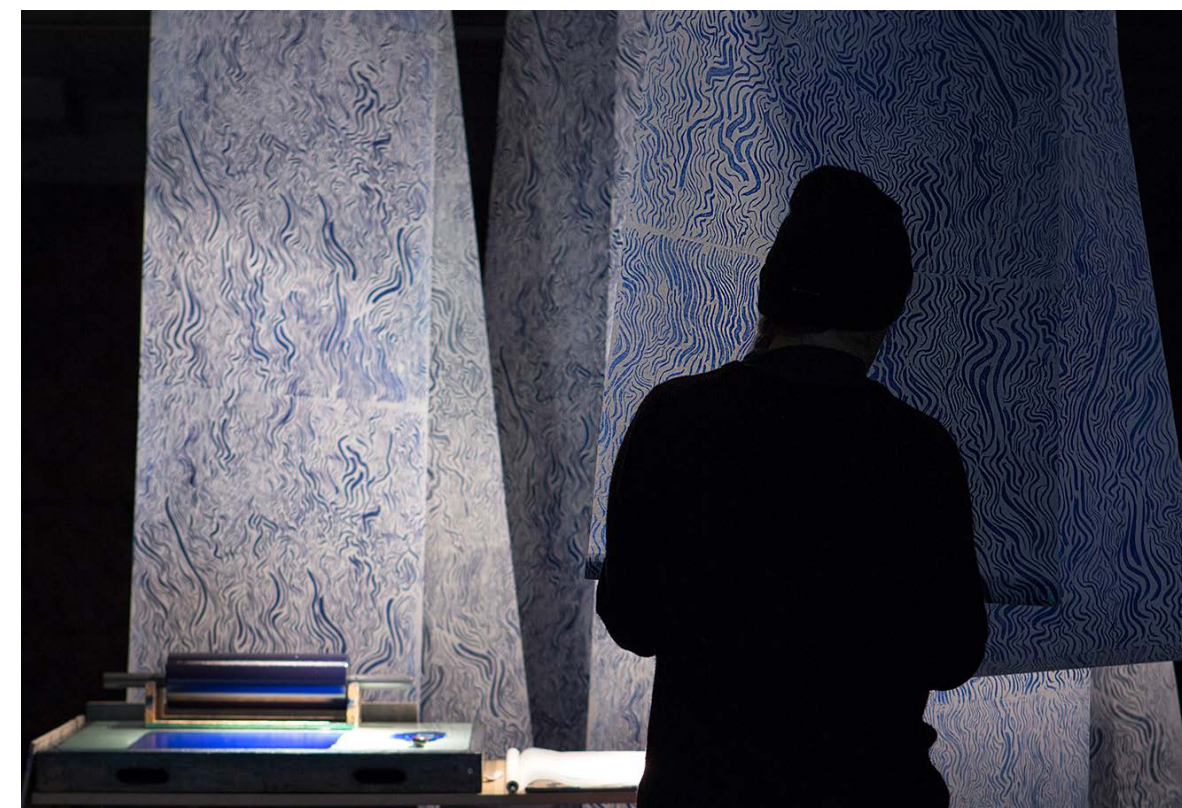
Ajallisuuteen ja teoksen kanssa olemisen liittyy myös *Blue Companion* (2020). Se on moniosainen installaatio, jota Sysi maalasi kokonaisen kevään. Teokseen kuuluvat siniset maassa seisovat paperirullat, katosta roikkuva japaninpaperi sekä kaiken keskellä oleva sininen tahra lattiassa. Teoksen nimi viittaa kumppaniin. Taiteilijaa ovat kiinnostaneet aika ja työskentelyprosessi. Ja epäilemättä sininen. Siniseen väriin yhdistyy usein melankolia, mutta se on myös väriaineena ollut aikoinaan

erittäin arvokasta ja harvinaista. Se on merkityksin ladattu ja himoittu väri.

Sysin *Blue Companion* -installaatio muistuttaa huonetilaa. Tuolin päälle on jätetty kuivumaan arkkia, jossa on sinistä. Siellä täällä seisoo maalattuja sinisiä rullia. Suurimman paperirullan vieressä lattialla erottuu sininen mutkitteleva kuvio. Sysi kertoo, miten alun perin työhuoneella tapahtunut vesivahinko säikäytti hänet, mutta lopulta vahingot olivat melko vähäisiä. Installaation alla ollut ”sininen kumppani” oli jättänyt jälkensä työhuoneen lattiaan. Tätä samaa tekniikkaa Sysi kokeili myös näyttelytilassa, mutta nyt jälki eli merkki siitä, että teos on seissyt tässä, viittaakin poissaoloon. Installaation yksi osa on siirretty pois ja jättänyt meidät.<sup>19</sup>

19 Sysi, maisterin opinnäyte, 32.

Suvi Sysi: *Intwine*, käsinvedostettu puupiirros japaninpaperille, koko näyttelyn ajan kestävä performanssi, 2018.







Sinisen kanssa oleminen ja siihen kietoutuminen voivat näyttäytyä päätepiirteenä. Maggie Nelson kirjoittaa: "Olen myös kuvitellut elämäni loppuvan tai vain haihtuvan niin, että sulaudun sinisten ihmisten heimoon. Näin sinisistä ihmisistä unta jo lapsena, kauan ennen kuin tiesin, että sellaisia ihmisiä on olemassa. Nykyään tiedän, että heitä on Saharan itä- ja keskiosassa ja että heimon nimi on tuaregit, mikä tarkoittaa jumalan hylkäämää."<sup>20</sup>

## Tekniikka

Kuten Sysin teoksissa, myös Inka Bellillä (1981) materiaali ja väri nousevat pääosaan. Bell työstää veistoksellisten teostensa paperia ja muita materiaaleja eri menetelmin ja konein. Varhaisemmissa Bellin teoksissa erottui abstrakteja, ikään kuin koneella työstettyjä kuvia, mutta myöhemmin teokset ovat muuttuneet veistosmaisiksi, tiiviiksi pinoiksi. Bellin abstraktien teosten äärellä voi pohtia kysymystä ruumiillisuuden rajoista: onko tekijän kosketus, ruumis, kenties kokonaan kadonnut, sulautunut väriin ja kadonnut aavikolle – onko jäljellä vain kone? Sillä kuten Bell kuvaa, koneella työskentely on taiteilijalle myös kontrollin luovuttamista.<sup>21</sup>

Bellin teokset heijastavat ihmisen ja koneen suhdetta, mutta myös laajempia kysymyksiä. Bell on kuvaillut, miten hän pyrkii etsimään tapoja reagoida ympäröivään maailmaan.<sup>22</sup> Teokset voikin nähdä myös yrityksenä pysäyttää hetkiä, siis luoda järjestystä kaaokseen. Silläkin uhalla, että syntyy vain lisää entropiaa.

Bellin työskentelytapa johdattaa pohtimaan teknologian ja inhimillisen suhdetta. Tekniikkaa ei voi irrottaa taiteesta. Antiikin kreikan *poiesis*-sana on perinteisesti merkinnyt taiteellista luomista, jonkin sellaisen synnyttämistä, mitä ei aiemmin ole ollut.

<sup>20</sup> Nelson, *Sinelmiä*, 55-56.

<sup>21</sup> Inka Bellin sähköposti kirjoittajalle 24.8.2020.

<sup>22</sup> Bell, taiteilijan kotisivut.

Suvi Sysi: *Blue Companion*, ultramariini, paperi; installaatio, koko vaihteleva, 2020.

*Tekhne* on puolestaan viitannut ihmisen taitoihin ja käden taitoihin, mutta myös inhimilliseen tietämyseen. Meille tuttu tekniikka juontaa juurensa antiikin *tekhnē*-sanasta ja se ymmärretään ihmisen keinoksi hyödyntää ja muokata ympäristöään.<sup>23</sup>

Myös taiteen tekeminen on väistämättä sidoksissa erilaisiin tekniikkoihin. Se, miten paljon tekniikka ja teknologia liittyvät työskentelyyn voi vaihdella. Esimerkiksi Bellin *Synchronicity*-sarjassa (2017) ruumiillisuus on edelleen läsnä, sillä siinä koneella tuotettu ja ihmisen kädenjälki vuorottelevat: Bell on ensin piirtänyt abstraktit kuvat tietokoneella ja sen jälkeen työstänyt kuvaa analogisella tekniikalla.

Teknologian ja inhimillisen vuoropuhelun teema on jatkunut Bellin tuotannossa. Teokset muistuttavat myös kudontaa. Laserleikkurilla työstettyjen eriväristen paperinkappaleiden järjestäminen veistoksellisiin pinoihin on kuin lankojen yhteen kietoutumista: Bell ikään kuin kutoo paperilla. Ei tietenkään ole sattumaa, että tietokoneiden kehittyminen liittyy varhaisiin kudontalaitteisiin ja niiden ohjauksessa käytettyihin reikäkortteihin. Korteilla laitteita pystyttiin ohjaamaan niin, että ne tuottivat mitä monimutkaisimpia kuvioita.

Bellin teoksissa koneen tarkkuus ja toiston mahdollisuus ovat edelleen kuitenkin vuorovaiikutuksessa inhimillisen kanssa. *Study 5* (2019) on harmaansävyinen laserleikatuista papereista muodostuva reliefi. Teknologian mahdollistama tarkkuus ja toisto kohtaavat inhimillisyyden, pinojen epätasaiset reunat kertovat inhimillisestä kosketuksesta: epäjärjestyksestä järjestyksessä. Vastaavasti uusissa teoksissa tarkan koneellisen jäljen voi rikkoa paperin epätasaisesti leikkautunut pinta, joka tuntuu pursuavan pakoon teoksen järjestystä. Bellin teosten äärellä ajattelen inhimillisen ja tekniikan monimutkaista liittoa: tekniikka ei ole ihmisen elämälle vain vieras jatke vaan myös elämän jatke, tekniikat ovat läsnä elämässä usein myös tilanteissa, joissa emme niitä näe tai ajattele.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Ks. esim. Susanna Lindberg, "Proteesi, robotti, kyborgi", *Tiede & edistys* 42:3 (2017): 195-196.

<sup>24</sup> Lindberg, "Proteesi, robotti, kyborgi", 196-198.



Inka Bell: *Variable III*, serigrafia, 2016, 140 x 186 cm.

Inka Bell: *Study 5*, laserleikattu värillinen paperi, 2019, 12 x 4 x 16 cm. Kuvat: Paavo Lehtonen.



Inka Bell: *Work 8*, laserleikattu (värillinen) paperi, lanka, 2020, n. 33 x 8 x 14 cm (koko vaihtelee installaation mukaan). Kuva: Paavo Lehtonen.

Hiljattain Bell on halunnut pienentää tietokoneen ja koneen osuutta, sillä häntä kiinnostaa sattuma. Bell kuvaa, miten *Antimatter*-sarjassa painopiste on siirtynyt kuvasta vedostusprosessiin. Enää valmiiksi työstettyä kuvaa ei ole vain mekaanisesti vedostettu, vaan taiteilija on siirtynyt tutkimaan, mitä vedostamisen työvaiheessa tapahtuu ja samalla etsinyt sieltä epätasaisuuksia ja sattumaa. Taiteellisena tekniikkana sattumalla on pitkät juuret. Sattuma tuo rosoa ja poikkeuksia, ja se myös avaa jollekin uudelle. Myös sattumaan liittyy tekijän luopuminen kontrollista – ainakin jossain määrin. Sattuma on elänyt muun muassa surrealistien taiteessa, FLUXUS-liikkeessä ja sittemmin myös uudessa digitaalisessa taiteessa. Bellin minimalis-

tisten mutta rosoisten teosten äärellä on kiehtovaa ajatella, että sattuma on perinteisesti ollut äärimmäisen haastavaa koneille: jos koneen satunnaisuutta voikin hyödyntää sattuman saavuttamiseksi, se on aina ohjelmoitua sattumaa. Inhimillisen kosketuksen kautta sattumaan avautuu aivan erilaiset mahdollisuudet.

## Lopuksi

Edellä käsittelemäni viiden taiteilijan teokset avautuvat kaikki omiin maailmoihinsa. Silti teosten niiden välillä on mahdollista hahmottaa erilaisia yhteisiä säikeitä. Grafiikan perinteestä ponistavat taiteilijat tutkivat välinettä ja samalla kuljettavat sitä uusiin suuntiin. Yhteistä heille on myös asenne tekemiseen. Esimerkiksi Emma Peuran, Suvi Sysin ja Inka Bellin teoksista piiryy esiin avoin ja tutkiva suuntautuminen maailmaan ja kontrollin luovuttaminen toiselle – oli kyse sitten ympärillä avautuvasta maisemasta, upottavasta väristä tai leikattavasta paperista. Toisaalta maailmasuhteen hahmottaminen, inhimillisen tiedon ja ruumiillisen kokemuksen teemat korostuvat myös Inma Herreran ja Roma Auskalnyten teoksissa, joissa mielestäni myös nostetaan esiin materiaalisuuden ja moniaistisen tietämisen kysymyksiä. Kaikkia taiteilijoita yhdistää avoin asenne ja heittäytyminen, johon myös katsojaa kutsutaan kaikilla aisteilla mukaan.

## Kirjallisuus

**Cixous, Hélène.** *Medusan nauru ja muita ironisia kirjoituksia*. Suomentaneet Heta Rundgren ja Aura Sevón. Helsinki: Tutkijaliitto, 2013.

**Derrida, Jacques.** *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*. Kääntäneet Pascale-Anne Brault ja Michael Naas. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

**Descartes, René.** *Teokset I*. Suomentanut Sami Jansson. Helsinki: Gaudeamus, 2001. (”Optiikka”, 1637.)

**Descartes, René.** *Teokset II*. Suomentaneet Tuomo Aho ja Mikko Yrjönsuuri. Helsinki: Gaudeamus, 2002. (”Mietiskelyjä ensimmäisestä filosofiasta”, 1641.)

**Kafka, Franz.** *Kootut kertomukset*. Suomentanut Aarno Peromies. Helsinki: Otava, 1997.

**Lindberg, Susanna.** ”Proteesi, robotti, kyborgi”. *Tiede & edistys* 3 (2017): 195-217.

**Merleau-Ponty, Maurice.** *Phenomenology of Perception*. Kääntänyt Colin Smith. New York & London: Routledge, 2010.

**Merleau-Ponty, Maurice.** *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*. Toimittanut Galen A. Johnson, kääntänyt Michael B. Smith. Evanston: Northwestern University Press, 1993. (*L'œil et l'esprit*, 1960.)

**Nelson, Maggie.** *Sinelmiä*. Suomentanut Kaijamari Sivill. Helsinki: S&S, 2019.

**Winterson, Jeanette.** *Ihoon kirjoitettu*. Suomentanut Raija Mattila. Helsinki: Otava, 1993.

## Painamattomat lähteet

**Auskalnyte, Roma.** Taiteilijan kotisivut. Luettu 20.9.2020. <https://www.roma-auskalnyte.eu/>.

**Bell, Inka.** Taiteilijan kotisivut. Luettu 23.10.2020. <http://inkabell.fi/>.

**Bell, Inka.** Sähköposti Saara Hacklinille 24.8.2020.

**Peura, Emma.** *Antaa matkan piirtää*. Kuvataiteen maisterin opinnäyte. Helsinki, Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 2020.

**Sysi, Suvi.** Kuvataiteen maisterin opinnäyte. Helsinki, Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 2020.



KUKKA PAAVILAINEN

## Väriä päin

# Ellen Thesleffin varhaiset kohopainolaatat ja värivedokset



Ellen Thesleff: *Marionetteja*, väripuupiirros, painolaatta 1908, 9,5 x 9,5 cm, vedoslehti ajoittamaton, yksityiskokoelma Tuomo Seppo. Kuva: Kansallisgalleria / Jenni Nurminen.

Taidemaalarina tunnettu Ellen Thesleff (1869–1954) aloitti puupiirrosten ja puukaiverrusten tekemisen Firenzessä Italiassa vuoden 1907 aikana ja jatkoi työskentelyä näiden tekniikoiden parissa elämänsä loppuun saakka. Tästä huolimatta Thesleffin puulaatalle kaivertamat teokset ovat kiinnostaneet tutkijoita huomattavasti vähemmän kuin hänen maalaustuotantonsa, joka on kotimaisen kuvataiteen tutkimuksen kestopuosioksi.

Graafikkona Ellen Thesleff tunnetaan monivärisen puupiirrosten ja puukaiverrusten tekijänä sekä vedostuskäytäntöjen ennakkoluulottomana uudistajana. Kyseiset tekniikat ovat kuitenkin harvojen tunteita. Toinen syy Thesleffin kohopainotuotannon maalauksia vähäisemmälle tutkimukselle on ollut aineiston lähestymisen vaikeus. Laajalle levinnyttä aineistoa ei ole luetteloitu kattavasti. Vaikka Thesleff on signeerannut teoksensa, on hän vain harvoin päivännyt ne. Suurin osa vedoksista on siten vailla tarkkaa ajoitusta. Lisäksi kaikki varhaiset laatat ovat kadonneet, mistä syystä vedosten tekninen jaottelu puupiirroksiin ja puukaiverruksiin jää lopullisesti varmentumatta.<sup>1</sup> Myös Thesleffin

vedostamiseen käyttämät materiaalit ovat tähän asti olleet tuntemattomia.

Thesleffin tuotannosta ei tunneta puun lisäksi muita kohopainolaattamateriaaleja. Koska laattojen puuttumisen vuoksi vedosten tekninen jaottelu jää valistuneiden arvailujen varaan, käytän artikkelissa puulaatalle kaiverrettavista menetelmistä eli puupiirroksista ja puukaiverruksesta yhteisnimitystä kohopaino. Thesleffin maalauksiin painottuvissa teksteissä on kohopainotuotannosta kirjoitettu runsaasti epätarkkoja huomioita, eikä Thesleffin graafisiin teoksiin keskittyviä tutkimuksia ole toistaiseksi julkaistu. Taiteilijan kohopainotuotanto on mukana vain muutamassa akateemisessa tutkimuksessa ja silloinkin vailla pyrkimystä koko tuotannon kattavaan aineiston keruuseen.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Puupiirros on kaiverrettu puun halkaisupintaan, kun taas puukaiverrus on toteutettu puun katkaisupintaan. Molemmissa tekniikoissa on omanlaisensa kaivertamiseen käytetyt veitset sekä u- ja v-kourut. Thesleff työsti varhaiset laattansa Italiassa, kun taas myöhemmät, usein suurikokoisemmat laatat hän teki pääsääntöisesti Suomessa. Vuodelta 1915 on säilynyt suurikokoinen puupiirroslaatta, joka on yksityiskokoelmassa. Kansallisgallerian kokoelmissa olevat laatat ovat pääasiassa suurikokoisia puupiirroslaattoja, joista varhaisimmat ovat vuodelta 1924.

<sup>2</sup> Erkki Anttonen on väitöskirjassaan *Kansallista vai modernia: Taidegrafiikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää* (2006) käynyt läpi Thesleffin 1930-luvun kohopainovedoksia. Monica Schalin on väitöskirjassaan *Målarpoeten Ellen Thesleff: Teknik och konstnärligt uttryck* (2004) koonnut yhteen sekä tämän maalauksen että kohopainotuotantoa. Maria Rosa Ventimiglia on Firenzestä käsin koonnut Thesleffin kohopaino- ja maalaustuotantoa pro gradu -tutkielmassaan *Ellen Thesleff - Un'artista finlandese a Firenze* (2014). Asta Kihlmanin väitöskirja *Kolme tutkielmää sukupuolesta. Identiteettipolitiikka Beda Stjernschantzin, Sigrid af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa* (2018) käsittelee otsikossa mainittujen taiteilijoiden teoksia vuosilta 1887–1949. Tutkijan queer-teoreettisesti täsmentyneen postfeministisen luennan kohteeksi valikoituu myös neljä Thesleffin kohopainoteosta vuosilta 1910–1937.

Taidekriitikko E. J. Vehmas käy läpi koko Thesleffin kohopainotuotannon kaaren lyhyehkössä artikkelissaan ”Ellen Thesleff graafikkona” Suomen Taidegraafikoiden vuosikirjassa *Vedos ’70* (1970). Itse tutkin Thesleffin varhaisia värillisiä kohopainoteoksia ja erityisesti vuonna 1909 julkaistua *Firenze*-albumia taidehistorian pro gradu -tutkielmassani *Puugrafiikan vaikutus Ellen Thesleffin maalauksiin 1908–1912* (2016). Jo tutkielmaa aloitellessani vuonna 2008 Kansallisgallerian paperikonservattori Päivi Ukkonen näytti minulle *Marionetteja*-vedoksen ohuen arkin. Tutkielmaa tehdessäni kiinnitin huomiota aikoinaan Ateneumin taidemuseon apulaisjohtajana toimineen Einari Vehmaan tarkoihin tietoihin ja Thesleffin vedostusmateriaaleja koskeviin mainintoihin. Vehmaan mukaan Thesleff käytti japaninpaperia ja vesiliukoisia värejä, mutta otti myöhemmin myös öljyvärit käyttöönsä.<sup>3</sup> Vehmaan sanat mielessäni aloin tutkielmani valmistumisen jälkeen koota yhteen Kansallisgallerian kokoelmissa olevia Thesleffin päivämiä varhaisia värivedoksia. Kansallisgallerian erikoistutkija Erkki Anttosen tuella saatiin alulle myös Thesleffin vedoksia koskevat materiaalitutkimukset. Näille syntyi tarve, kun taidegrafiikan professori Annu Vertasen kanssa suunnittelimme Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa syksyllä 2018 toteutnutta Puupiirtäjä Ellen Thesleff -kurssia. Kurssilla pyrimme lähestymään mahdollisimman tarkasti Thesleffin vedostusmenetelmiä, ja tästä syystä sideaineen ja väriaineiden tunteminen oli välttämätöntä. Kansallisgallerian tutkija Hanne Tikkala toteutti yhdessä erikoistutkija Seppo Hornitzkyjn kanssa side- ja väriaineanalyysit. Tämä oli ensimmäinen kerta, kun kyseiset analyysit tehtiin Kansallisgallerian kokoelmien paperiteoksille. Puupiirtäjä Annu Vertanen puolestaan tunnisti Thesleffin käyttämät vedostuspaperit itselleen tutuiksi japaninpaperieiksi. Tieto oli hätkähdyttävä kotimaisen taidehistorian alalla, ja sen todistaminen ei olisi ollut mahdollista ilman paperikonservattori Sara

Théodorea. Japaninpaperiiden parissa työskentelevä Théodore kertoi, että kuituanalyysit olisi mahdollista tehdä Suomessa, Metropolian ammattikorkeakoulussa. Konservoinnin lehtoriksi siirtynyt Päivi Ukkonen ja Sara Théodore toteuttivat kuituanalyysit yhdessä konservoinnin laboratoriossa.

Kattavan teoslistan puutteessa olen tässä artikkelissa koonnut yhteen kaikki Thesleffin julkaistut teokset vuosilta 1908–1910. Näiden usein aika-kauslehtien sivuilla näkyvien kuvien avulla saadaan teoksen laatalle varhaisin ajoitus. Vedoksella on oma, laattaa myöhäisempi ajoituksensa. Olen verrannut julkaistuja teoksia samoilta laatoilta vedostettuihin Thesleffin päivämiin vedoksiin, jotka pääosin ovat Kansallisgallerian kokoelmassa. Olen nähnyt Thesleffin ajoittamat vedokset ja avaan artikkelissani muulla tavoin ajoitettujen vedosten ajoitusperusteet. Tässä artikkelissa esiteltävät Thesleffin vedostukseen käyttämiä materiaaleja koskevat tutkimustulokset ovat sen sijaan konservattoreiden analysoimia. Avaan toteutettujen sideaine-, väriaine- ja kuituanalyysien tuloksia artikkelin loppupuolella. Aivan viimeisenä valotan lyhyesti Thesleffin värivedosten ja öljymaalausten synergistä yhteyttä aiemman tutkimukseni pohjalta.

Artikkelin tarkoituksena on tarjota lisää välineitä Thesleffin kohopainotuotannon lähestymiseen niin tutkijoille kuin taiteilijoillekin. Toiveenani on, että tämäkin osa Thesleffin tuotantoa saisi nauttia tutkijoiden aktiivisesta kiinnostuksesta. Taiteilijoille, erityisesti nykypuupiirtäjille ja -puukaivertajille, Thesleffin käyttämien sideaineen, väriaineiden ja vedostuspaperiiden tunteminen mahdollistaa perehtymisen hänen vedostuskäytäntöihinsä. Thesleffillä on kotimaassaan tärkeä asema maalauskellisen nykypuupiirroksen varhaisena pioneerinä. Hän lähestyi kohopainoteoksiaan maalarin asenteellaan – ei niinkään veitsi ojossa vaan kädet maalissa. Thesleffin kohopainotuotannon suurimmat helmet ovat usealla värillä samanaikaisesti laatalta vedostettuja uniikkeja teoksia.

3 E. J. Vehmas, ”Ellen Thesleff graafikkona”, teoksessa *Vedos ’70: Suomen taidegraafikot*, vuosikirja 1970 (Helsinki: Suomen taideakatemia, 1970), 6, 8.



Ellen Thesleff: *Marionetteja*, väripuupiirros, painolaatta 1908, koko 9,5 x 9,5 cm, vedoslehti ajoittamaton, yksityiskokoelma.  
Kuva: HAM / Hanna Kukorelli.

## Gordon Craig ja *The Mask*

Thesleffin väreissä hehkuvia monotypioita edelsi vähemmän tunnettu mustavalkoinen vaihe, sillä alun alkaen laatat syntyivät painomusteella painettaviksi. Firenzeen loppuvuonna 1906 asettunut englantilainen teatteriohjaaja, näyttelijä ja lavastaja Gordon Craig (1872–1966) kaipasi kohopainoteoksia tulevaisuuden teatterilehtensä sivuille. Maaliskuussa 1908 *The Mask*, *The Journal of the Art of the Theatre* alkoi ilmestyä Firenzessä arvion mukaan noin tuhannen kappaleen suuruisella painoksella.<sup>4</sup> Lehti painettiin paikalliselle käsintehdylle Fabriano-paperille ja Morandilta Craig sai Elzivere-

fontin kirjasimia.<sup>5</sup> Craig tutustutti Thesleffin itselleen tärkeisiin tekniikkoihin pian heidän ensi tapaamisensa jälkeen keväällä 1907.<sup>6</sup> *The Mask* oli Craigin kokonaistaideteos, johon hän itse teki suurimman osan kohopainokuvituksista. Thesleff oli yksi lehteen vuosina 1908–1910 kuvituksia tehneistä avustajista. Thesleffin julkaistut teokset eivät kuitenkaan rajoittuneet vain *The Mask* -lehteen, mutta olivat useimmiten kytköksissä Craigin laajoihin suhteisiin aikakauden kansainväliseen lehtimaailmaan.

Ennen muuttoaan Firenzeen syksyllä 1906 ja ryhtymistään oman lehtensä julkaisuun Gordon Craig oli avustanut useita brittiläisiä taidelehtiä. Hän pääasiassa suunnitteli lehtien ulkoasua, kuvituksia, kansikuvia ja mainontaa, mutta kirjoitti myös artikkeleita. Pisimpään, vuosina 1893–1936 – tosin satunnaisesti – Craig avusti *The Studio*, *An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art* -lehteä, jota Thesleffinkin tiedetään lukeneen.<sup>7</sup> Craig

4 *The Mask* -lehden levikistä ei ole tarkkaa tietoa, mutta lehdestä väitöskirjansa (2009) tehnyt tutkija Marc Duvillier arvioi artikkelissaan ”The Mask (1908–1929) de Edward Gordon Craig: de la mise en scène de l’espace scénique à celle de la politique” levikin mahdollisesti tuhannen kappaleen suuruiseksi. Teoksessa *Revues modernistes, revues engagées*, toim. Benoît Tadié, Céline Mansanti & Hélène Aji (Rennes: Presses universitaires de Rennes), 2011, 161–172, viite 2.

5 Edward Craig, *Gordon Craig: The Story of his Life* (London: Victor Gollancz, 1968), 231–232.  
6 Craig lähti Berliinistä kohti Firenzeä marraskuussa 1906 ja tapasi Thesleffin tiettävästi maaliskuussa 1907. Leonard Bäcksbacka, *Ellen Thesleff* (Helsingfors: Konstsalongen, 1955), 45; Craig, *Gordon Craig*, 213–217; Leena Ahtola-Moorhouse, ”Elämäkerrallisia tietoja”, teoksessa *Ellen Thesleff*, toim. Leena Ahtola-Moorhouse (Helsinki: Valtion taidemuseo, 1998), 16; Erkki Anttonen, *Kansallista vai modernia: Taidegrafiikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää* (Helsinki: Valtion taidemuseo, 2006), 611, viite 1; Salme Sarajas-Korte, ”Ellen Thesleffin vuodet 1890–1915”, teoksessa *Ellen Thesleff*, toim. Leena Ahtola-Moorhouse (Helsinki: Valtion taidemuseo, 1998), 53, 59; Hanna-Reetta Schreck, *Minä maalaan kuin jumala: Ellen Thesleffin elämä ja taide* (Helsinki: Teos, Helsinki: 2017), 164–165.  
7 Dorothy Nevile Lees, ”Notes on Work with Gordon Craig and the Mask in Florence: From the Beginning of 1907 Onwards”, julkaisematon käsikirjoitus (Firenze, Archivio Contemporaneo ”Alessandro Bonsanti”, Gabinetto G. P. Vieusseux, 1961), 8; Anna-Maria von Bonsdorff, *Colour Asceticism and Synthetist Colour: Colour Concepts in turn-of-the-20th-century Finnish and European Art* (Helsinki: Helsingin yliopisto, 2012), 37, viite 63; Olga Taxidou, *The Mask: A Periodical Performance by Edward Gordon Craig* (London & New York: Routledge, 2013), 6–9. Taxidou listaa brittilehdistä seuraavat: *The Dial* (1889–1897), *The Dome* (1897–1900) *The Savoy* (1896) ja *The Studio*



oli vuoden 1893 tienoilla opetellut puupiirrostekniikan ja innostunut siitä niin, että jätti näyttelämisen vuonna 1897 ryhtyäkseen vapaaksi graafikoksi.<sup>8</sup> Craigin toiminta lehtimaailmassa ajoittui brittiläisen kirjankuvitustaiteen kukoistuskauteen 1890-luvulla.

Arts and Crafts -liikkeen piirissä oli syntynyt useita lyhyen aikaa eläneitä aikakauslehtiä, joiden ulkonäköön panostettiin uudella tavalla William Blaken (1757–1827) aloittaman kirjasinten, koristelun ja kuvituksen yhteistoiminnan inspiroimana. Näistä lehdistä kehittyi myöhemmin eräitä Art Nouveau -liikkeen tärkeimpiä brittiläisiä äänitorvia. Arts and Crafts -liikkeen vaikutus levisi laajalle ja pian manner-Euroopassa alettiin julkaista useita taidelehtiä, jotka kehittivät kokonaistaideteoksen ideaa Art Nouveun hengessä. Tärkeimpiä olivat Sergei Djagilevin johdolla Pietarissa julkaistu *Mir Iskusstva*, berliniläinen *Pan*, wieniläinen *Ver Sacrum* sekä Münchenissä julkaistu *Die Kunst*.<sup>9</sup>

Teatterin tutkija Olga Taxidou pitää *The Mask* -lehteä Art Nouveun myöhäisenä esimerkkinä, sillä lehteä julkaistiin vuosina 1908–1929, jolloin suurin osa kyseisistä lehdistä oli jo lakannut ilmestymästä. Taxidoun mukaan *The Mask* -lehti toteutti Craigin vision teatterista modernistisena kokonaistaideteoksena. Näin lehden sivuilla Arts and Crafts -liikkeen lehden kuvitukseen liittyvät ihanteet sulautuivat mannermaisiin Art Nouveau -vaiutteisiin. Muista aikakauden teatterijulkaisuista poiketen Craig esitteli teatterin totaalisena taide-

muotona, absoluuttisena synesteettisenä kokeuksena, jossa yhdistyivät liike, kuva, ääni ja valo.<sup>10</sup>

Verrattaessa *The Mask* -lehteä esimerkiksi useiden aikakauden julkaisujen esikuvaan *The Studioon*, oli Craigin lehti nimenomaan kohopainoteoksilla kuvitettu kokonaistaideteos. *The Studio* -lehteä kuvitettiin valokuvilla arkkitehtuurista, sisustuksesta, muotoilusta ja taideteoksista, mutta lisäksi lehdessä oli runsaasti tilaa kohopainoteoksille sekä muille graafisille tekniikoille. Varsinkin *The Maskin* varhaisimmat numerot olivat kunnianhimoisia kohopainokuvituksensa suhteen. Kun Ellen Thesleff tapasi Craigin Firenzessä maaliskuussa 1907, oli *The Mask* -lehden suunnittelu juuri käynnistynyt.<sup>11</sup>

### *Marionetteja* 1907–1908

Elokuussa 1906 Thesleff lähti Helsingistä kohti Firenzeä, josta tuli hänen kotikaupunkinsa kolmeksi vuodeksi. Thesleff asui kaupungissa syyskuuhun 1909 asti. Kesät hän vietti Forte dei Marmin kalastajakylässä Välimeren rannalla eikä tapojensa mukaisesti matkustanut Suomeen Muroleeseen.<sup>12</sup>

Ellen Thesleff ja Gordon Craig kohtasivat ensimmäisen kerran tasan vuosi ennen *The Mask* -lehden ensi numeron ilmestymistä. Tuota maaliskuun 1908 numeroa kuvittivat kolme Thesleffin naamioaiheista teosta.<sup>13</sup> Tarve kohopainokuville

oli ilmeinen, sillä Thesleff ryhtyi työhön jo muutama kuukausi ensi kohtaamisen jälkeen kesäkuusella matkallaan Venetsiaan. Hän aloitti puupiirrostekniikkaan tutustumisen vieraillemalla Museo Civicossa, Venetsian kaupunginmuseossa, jonka kokoelmiin jo tuolloin kuului keskiaikaisia italialaisia puupiirroslaattoja.<sup>14</sup> Museokäynnin aikana hän kohtasi myös tunnetuimman puupiirroksensa tulevat mallit. Lasin takana 1700-luvun aristokraattisessa nukketeatterissa neljä marionettinukkea kiinnittivät taiteilijan huomion. Thesleff ikuisti lyijykynällä marionetit luonnoskirjansa lehdille ja kirjasi värillisiä huomioita hahmojen viereen. Vain kolme neljästä nukesta päätyi lopullisen teoksen laatalle. Desdemonan asussa oli rubiininpunaista, keltaista ja valkoista väriä. Huivipäinen Otello kantoi yllään punaista jakkua sekä pitkää valkoista päällystakkia. Jalassa hänellä oli mustat housut ja valkoiset sukat. Jago puolestaan oli pukeutunut mustiin housuihin ja vaaleankeltaiseen väriin. Ruotsinkieliset käsin kirjoitetut huomiot löytyvät edelleenkin Kansallisgallerian Ateneumin taidemuseon kokoelmista Thesleffin pienen luonnoslehtiön sivuilta. Taiteilijan tekemät luonnokset ovat niin ilmeikkäitä, että niiden ja muistiinpanojen avulla oli mahdollista tunnistaa kyseiset marionettinuket vielä sata vuotta myöhemmin venetsialaisen museon kokoelmista.<sup>15</sup>

Thesleffin tunnetuin graafinen teos *Marionetteja* syntyi siten vuoden aikana kesäkuun 1907 Venetsian-matkan ja seuraavan vuoden *The Mask* -lehden touko-kesäkuun numeron julkaisun välillä.<sup>16</sup>

Gordon Craigin ”The Artists of the Theatre of the Future” -artikkelin jälkeen omalla sivullaan mustavalkoisena julkaistu *Marionetteja* hehkuu väreissä viidessä päiväämättömässä vedoksessa.<sup>17</sup> Thesleff on arvostanut kyseistä teosta, sillä se julkaisiin uudestaan *The Beau* -lehdessä tammikuussa 1910 ”A Note on the Woodcuts of Ellen Thesleff” -artikkelin yhteydessä. Ilman kirjoittajaa julkaistun artikkelin oletetaan olevan Craigin kynästä.<sup>18</sup>

### Julkaisujen ensimmäinen vuosi 1908

Kaiken kaikkiaan Thesleffin kohopainoteoksia julkaistiin *The Mask* -lehden sivuilla neljästi lehden ensimmäisen vuosikerran numeroissa. Mustavalkoisina lehtien sivuilla näkyvät teokset antavat historiallisen ajankohdan teoksen laatan synnylle. Koska valtaosa Thesleffin vedoksista on päiväämättömiä, on maaliskuu 1908 ensimmäinen varma ajankohta, jolloin Thesleff on saanut laatan eli matrisin valmiiksi ja siltä on vedostettu teos.<sup>19</sup> Kolme naamiota olivat ”A Note on Masks” -artikkelin

ja mainitsee *Marionetteja*-laatan syntyneen tuolloin.

Bäcksbacka, *Ellen Thesleff*, 45–46, 174–175. Tieto perustuu Thesleffin Eynar-veljelleen 25.12.1907 lähettämään kirjeeseen. Thesleff ei mainitse syntynyttä puupiirrostaan nimeltä, mistä johtuen Bäcksbackan tulkinta on puutteellinen. (SLSA 958) Tässä artikkelissa ajoitan teoksen laatan *The Mask* -lehdessä ilmestyneen kuvan mukaisesti vuodelle 1908. Kaikki viisi laatalta otettua väriverdosta ovat päiväämättömiä.

- The Mask* 1, no. 3 & no. 4, May-June 1908. Craigin artikkelin sivut ovat 57–70 ja *Marionetteja* numeroimattomalla sivulla 70b. Tämän artikkelin kuvituksen ulkopuolelle jäävät moniväriset vedokset ovat yksityiskokoelmassa ja Turtiaisen kokoelmassa Joensuun taidemuseossa.
- The Beau* -lehden tammikuun 1910 numeron alkuperäiskappale löytyy Cambridgen yliopiston kirjastosta.
- Leonard Bäcksbackan mukaan Thesleff kuitenkin kaiversi naamioaiheitaan lehden ensinumeroon jo syksyn 1907 aikana. Näiden laattoja hän ei syystä tai toisesta mainitse *Ellen Thesleff* -elämäkertansa teosluettelossa vaan aloittaa listansa *Marionetteja*-laatalta (1907) ja jatkaa sen jälkeen *Firenze*-albumin laattoihin (1908–1909). Bäcksbacka, *Ellen Thesleff*, 46, 174. Kansallisgallerian kokoelmissa on Thesleffin naamioaiheisia luonnoksia jo vuodelta 1907, mutta kohopaino-vedoksia ei tuolta vuodelta tunneta.

https://bluemountain.princeton.edu/exist/apps/bluemountain/title.html?titleURN=bmntnaau.

(Katsottu 13.12.2020.)

- Bäcksbacka, *Ellen Thesleff*, 45. Kirjoittaja vieraili keväällä 2017 Venetsiassa Museo Correrissa (aiemmin Museo Civico), jonka kokoelmiin aatelismies Teodoro Correrin omistamat keskiaikaiset italialaiset puupiirroslaatat siirtyivät testamentin myötä vuonna 1830.
- Ellen Thesleffin luonnoskirja, Kansallisgalleria, inventaarionumero A IV 3449:25; Bäcksbacka, *Ellen Thesleff*, 45; Kukka Paavilainen, ”Kuvallis-materiaalisten lähteiden todistusvoima Ellen Thesleffin marionettien jäljityksessä”, *Tahiti* 4 (2020).
- Leonard Bäcksbacka kertoo *Ellen Thesleff* -elämäkerrassaan (1955) taiteilijan ryhtyneen vakavasti kaiverrustyöhön vasta vuoden 1907 loppupuolella

- (1893–1936). *The Studion* muutoinkin satunnaisessa avustamisessa Craigilla oli kahdenkymmenen vuoden tauko, joka kesti 1900-luvun alusta 1920-luvun puoliväliin. Tuolloin (1908–1929) Craig julkaisi *The Mask* -lehteä.
- Markku Lahti, ”Arvoitus Ellen Thesleff – Gordon Craig”, teoksessa *Ateneumin taidemuseo Museojulkaisu*, 18. vuosikerta 1973 (Helsinki: Suomen taideakatemia, 1974), 2, 8.
- Taxidou, *The Mask*, 1–6, 8, 10, 12, 18 ja 22. Taxidou listaa aikakauden tärkeimpinä mannermaisina taidelehtinä seuraavat julkaisut: *Art et Decoration*, Pariisi (1897), *Die Kunst*, München (1899–1945), *Mir Iskusstva*, Pietari (1895–1904), *Pan*, Berliini (1895–1900), *Simplizissimus*, München (1896) ja *Ver Sacrum*, Wien (1898) ja Leipzig (1899–1903).



Ellen Thesleff: *Pallopeti rannalla*, puupiirros (musta), painolaatta 1908, 13,4 x 14,5 cm, vedoslehti ajoittamaton [1909–1915], 20,9 x 19,2 cm, Gösta Serlachiuksen taidesäätiö, Mänttä. Kuva: Serlachius-museot / Teemu Källi.

kuvituksena. Artikkelin oli kirjoittanut John Balance, joka oli yksi Craigin peitenimistä.<sup>20</sup>

Maaliskuun kolmen naamioaiheen ja touko-kesäkuun numeron marionettien lisäksi niin elokuun kuin myös lokakuun numerossa ilmestyi Thesleffin teoksia. Elokuun numeron viimeisenä kuvana Editorial Notes -palstan lopussa julkaistiin *Porta Romana* -teos.<sup>21</sup> Se löytyy myös *Firenze*-albumista seuraavalta vuodelta sekä *The Beau* -lehden tammikuun 1910 numerosta. *The Mask* -lehden lokakuun numero alkaa Gordon Craigin artikkelilla ”Some Evil Tendencies of the Modern Theatre”. Tekstin jäljessä on jälleen Thesleffin naamio, tällä kertaa profiilikuvana. Samassa numerossa on Foreign Notes -palstan lopussa jo ensi numerosta tuttu nuori kiharatukkainen naamioaihe – tosin mahdollisesti uudelleen laatalle kaiverrettuna. Tällä laatalle näkyy Thesleffin monogrammi, yhdistelmä kirjaimista E ja T.<sup>22</sup>

Samana vuonna Thesleff julkaisi tuntemattomampaakin materiaalia. Gordon Craig oli avustanut amerikkalaista kirjallisuuslehti *The Butterfly Quarterly* lehden ensimmäisen vuosikerran kevätnumerossa 1908.<sup>23</sup> Heti seuraavassa kesänume-

rossa julkaistiin Thesleffin *Piazza della Signoria* -teos nimellä *A Piazza in Florence*.<sup>24</sup> Thesleff julkaisi varhaisen teoksensa uudelleen *Firenze*-albumissa vuonna 1909. Teoksesta tunnetaan lisäksi päivämätön värillinen vedos.<sup>25</sup>

## Arena Goldoni 1908–1909

*The Mask* -lehden tammikuun numerossa 1909 Craigin kerrotaan hiljattain ottaneen Firenzessä sijaitsevan teatterirakennuksen tulevien vuosien päämajaksi. Tarkoituksena oli, että rakennuksessa toimisivat niin Craigin teatterikoulu kuin *The Mask* -lehden toimituskin.<sup>26</sup> Toisen vuosikerran aloitavassa heinäkuun 1909 numerossa julkaistiin *The Mask* -lehden toimittajan Dorothy Nevile Leeson (1880–1966) kirjoittama artikkeli ”The Arena Goldoni, its Past, its Present and its Future”. Artikkelivalotti muun muassa Craigin suunnitelmaa rakennuksen tulevasta käytöstä.<sup>27</sup> Lees toimi kahdenkymmenen vuoden ajan Craigin tärkeimpänä avustajana lehden käytännön toimitustyössä.<sup>28</sup>

Firenzen Arena Goldoni oli rakennettu ja avattu yleisölle vuonna 1817 ja nimetty kuuluisan commedia dell’arte -näytelmäkirjailijan Carlo Goldonin (1707–1793) mukaan.<sup>29</sup> Koska areena oli otettu Craigin teatterivisioiden näyttämöksi, julkaistiin edeltävän vuoden puolella *The Goldoni arena* -esite. Se koostui muutamasta taitetusta paperiar-

- 20 *The Mask* 1, no 1 (March 1908): 9–12, kuvat 10, 11 ja 12; Duvillier, *The Mask [1908–1929] de Edward Gordon Craig*, 951. Marc Duvillier on koonnut teoksensa liitteeseen yli 60 Craigin lehdessään käyttämää salanimeä.
- 21 *The Mask* 1, no. 6 (August 1908): 128.
- 22 *The Mask* 1, no. 8 (October 1908): 149–154, kuva 154; 161–163, kuva 163. *The Mask* -lehden ensimmäisen vuosikerran aikana julkaistiin seitsemän Thesleffin teosta, joista viimeinen on kolmannen toisinto. *The Mask* 1, 12 ja 163. Jälkimmäisessä näistä on kehys ja Thesleffin monogrammi.
- 23 Lehti ilmestyi vain syksystä 1907 kesään 1909 saakka. Jo kyseisestä kevätnumerosta 1908 lähtien lehteä julkaisi ja puupiirroksillaan kuvitti George Wolfe Plank. Lehden painos oli 500 kappaletta. (<https://orbis.library.yale.edu/vwebv/holdingsInfo?bibId=3425699>) Craigin etsaus *Design for a Motion* sivulla 8 ja sivulla 9 Craigin teksti ”Preface to a Portfolio of Etchings”. Sähköpostitiedonanto Natalia Sciarinilta Kukka Paavilaiselle 16.9.2020. Plank tuli tunnetuksi 1910- ja 1920-luvuilla *Vogue* -lehteen piirtämistään lukuisista Art Nouveau -kansikuvista. Näiden signeerauksena näkyy usein koristeellinen kirjainyhdistelmä ”GWP”.

- 24 Maria Rosa Ventimiglia, *Ellen Thesleff: Un’artista finlandese a Firenze*, pro gradu -tutkielma (Università degli studi Firenze, 2014), 103–104. *The Butterfly Quarterly* -kesänumero löytyy Yalen yliopiston kirjastosta kokoelmasta The Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University, New Haven. Thesleffin teos on kesänumeron 1908 sivulla 13. Lehden muissa numeroissa ei ole Thesleffin teoksia. Sähköpostitiedonanto Natalia Sciarinilta Kukka Paavilaiselle 16.9.2020.
- 25 Väriverdos, Leonardo Da Vilhun säätiön kokoelma, Kuopion taidemuseo.
- 26 *The Mask* 1, no. 11 (January 1909): 222.
- 27 Dorothy Nevile Lees, ”The Arena Goldoni, its Past, its Present and its Future”, *The Mask* 2, no. 1–3 (July 1909): 28–38.
- 28 Craig, *Gordon Craig*, 231.
- 29 Lees, ”The Arena Goldoni, its Past, its Present and its Future”, 34; Giacomo Oreglia, *Commedia dell’Arte: Maskerna, komedianterna, scenarierna* (Stockholm: Ordfront, 2002), 231, 246.



kista, joiden sisäsivuille oli kiinnitetty kohopaino-teoksia omilla lehdillään. Vain suurimmassa teoksessa näkyi laatassa ollut Thesleffin monogrammi. Nimiösvulla vedokset ilmoitettiin Ellen Thesleffin vuonna 1908 tekemiksi puukaiverruksiksi, mutta samalla sivulla näkyi myös Craigin käyttämä käsin kirjoitettu koristeellinen EGC-kirjainyhdistelmä.<sup>30</sup>

Esitteen suurikokoisin teos oli ulkoilmateatteria esittävä *The auditorium*. Kansallisgallerian kokoelmissa on samalta laatalta vedostettu musta vedos, jossa niin ikään näkyy Thesleffin monogrammi.<sup>31</sup> Samalta vaikuttava teos löytyy *The Mask* -lehdestä kuvittamasta Leesin artikkelia Gordon Craigin C-monogrammilla varustettuna. Alkuperäinen kuvateksti mainitsee teoksen tekijäksi Thesleffin.<sup>32</sup> Craig on mitä ilmeisimmin kaivertanut uuden laatan Thesleffin teokselle ja samalla pelkistänyt teosta voimakkaasti sekä muuttanut jopa kuvan sommitte-lua. Thesleffin elävä ja tiheä kaiverrusviiva on saanut väistyä Craigin ankaramman jäljen tieltä. On syytä puhua kahdesta eri teoksesta kahden eri laatan sijaan.

Esitteen kolmesta pienemmästä kohopaino-teoksesta kaksi ilmestyi niin ikään Leesin artikke-lin kuvituksena. *The stage* -niminen näyttämöaihe oli paraatisivun alalaidassa. Artikkelin aloitti Thesleffin teatterirakennuksen porttiholvia esittävä teos. Craigin kaivertama teos oli artikkelin viimeisellä sivulla. Esitteen kolmatta pientä näyttämöaihetta ei löydy *The Mask* -lehden sivuilta. Kansallisgallerian kokoelmissa on tältä nimeämättömältä laatalta ruskealla läpikuultavalla värillä ohuelle arkille vedostettu teos. Arkin oikeassa alakulmassa on Thesleffin signeeraus.<sup>33</sup> Esitteen kaikki neljä teosta löytyvät

kotimaisista kokoelmista.<sup>34</sup> Thesleffin kahden teoksen lisäksi lehden toisesta vuosikerrasta ei löydy muita teoksia, jotka Thesleff olisi sekä ideoinut että kaivertanut.<sup>35</sup>

Thesleff kaiversi neljä teatterirakennusta esittele-vää laattaa vuonna 1908, ja ne julkaistiin *The Goldoni arena* -esitteessä samana vuonna. Kahta näistä laatoista käytettiin *The Mask* -lehden kuvituksessa seuraavan vuosikerran aloittavassa numerossa. Kaiken kaikkiaan Thesleff kaiversi vuoden 1908 puolella yhteensä yksitoista uutta julkaistua kohopainoteosta.

## Julkaisujen vuodet 1909–1910

Vuonna 1909 Thesleff keskittyi *Firenze*-albumin teosten työstämiseen. Albumi sisälsi peräti kaksikymmentäkaksi puupiirrosta ja puukaiverrusta ja sen julkaisi Helsingissä J. Simeliuksen kirjapaino. Edellä mainittujen vuoden 1908 aikana syntyneiden *Porta Romanan* ja *Piazza della Signorian* lisäksi Thesleff kaiversi kaksikymmentä Firenze-aiheista laattaa, joista noin joka toisessa näkyy Thesleffin käyttämä monogrammi. Nämä aiheet ovat usein näkymiä Arno-joen varrelta tai kaupungin tunnistettavia kohteita, jotka on albumissa nimetty paikan mukaan. Tärkeimmät näistä ovat albumin aloittava *Firenze*, ovaalinmuotoinen *Arno*, suora-kaiteenmuotoinen *Arno*, *Loggia dei Lanzi*, *Santo Spirito*, *Ponte Santa Trinita*, *Ponte Vecchio* ja *Monte Morello*. Kaikkien edellä mainittujen teosten

30 *The Goldoni arena* -esite, Ventimiglia, *Ellen Thesleff*, 92–93. Ks. myös <https://www.bukowskis.com/en/auctions/F163/254-ellen-thesleff-trasnitt>.

31 Teos on Kansallisgallerian kokoelmissa nimellä ”Goldonin areena Firenzessä”. <https://www.finna.fi/Record/muusa.urn:uuid:E2058EA4-E02C-449A-886D-D40F14DDECEB>.

32 The Arena Goldoni, *The Mask* 2 no. 1–3 (July 1909): 38.

33 <https://www.finna.fi/Record/muusa.urn:uuid:1B-5D6A32-AD48-4A07-8CDA-952A1D244C31>. Teoksen musta koevedos, SLSA 958.

34 Thesleffin perheen arkistosta (SLSA 958) löytyvät myös mustat Thesleffin ohuelle arkille vedostamat *The auditorium*, *The stage* ja porttiholvi. Jälkimmäisen toinen vedos on myös Kansallisgallerian kokoel-massa. Tämä teos ei esiinny nimettynä *The Goldoni Arena* -esitteessä, vaan nimeäminen on tehty Kansallisgalleriassa. <https://www.finna.fi/Record/muusa.urn:uuid:DB63D4C6-5E87-4DE5-9C6A-FA31C0031B57>.

35 Vuosikerran viimeisessä numerossa Ellen Thesleff ilmoitetaan kuvan alla naamion suunnittelijaksi, mutta Gordon Craig mainitaan kuvan kaivertajaksi. Teoksen monogrammissa kirjaimet E, T, G ja C sulautuvat yhteen. *The Mask* 2, no 10–12 (April 1910): 170b. En ole huomioinut yhteistyöteosta laskelmissani, mutta lisätietoa teoksesta löytyy leipätekstistä viitteen 47 kohdalta.

laatoilta vedostettuja monivärisiä vedoksia tunne-taan, lukuun ottamatta jälkimmäistä *Arno* -laattaa sekä *Ponte Santa Trinita* -laattaa.<sup>36</sup>

*Firenze*-albumin kanteen Thesleff valitsi *Palazzo Vecchio* -teoksen. Se on albumin neljäs teos, ja se julkaistiin myös *The Beau* -lehden tammikuun 1910 numerossa. Kaiken kaikkiaan lontoolaisen taide-lehden kahdella sivulla julkaistiin neljä Thesleffin kohopainotuotannon parhaimmiston kuuluvaa teosta. Marionettien, *Porta Romanan* ja *Palazzo Vecchion* lisäksi ainoa Craigin kirjoittamaksi oletetun artikkelin yhteydessä ensi kertaa julkaistu teos on *Palloveli rannalla*. Samalta laatalta tunnetaan kolme päiväämätöntä värivedosta. Yksivärinen ruskealla läpikuultavalla värillä ohuelle arkille painettu vedos on yksityiskokoelmassa, samoin moniväri-nen ohuelle arkille vedostettu teos.<sup>37</sup> Toinen moni-värinen, paksummalle paperille vedostettu teos on hankittu Ateneumin taidemuseon kokoelmiin jo niinkin varhain kuin vuonna 1913.

*The Mask* -lehden ensimmäinen vuosikerta oli sisältänyt yksitoista numeroa siten, että kolmas numero oli yhdistelmänumero (3–4), kun taas toinen vuosikerta koostui enää vain neljästä nume-rosta.<sup>38</sup> Lehden kolmas vuosikerta käsitti edellisen tapaan vain neljä yhdistelmänumeroa (1–3, 4–6,

36 Kansallisgallerian kokoelmassa on yksivärinen suorakaiteenmuotoinen *Arno*-vedos, ks. viite 84. *Firenze*-albumia on säilynyt kolme kappaletta kirjas-toissa: Kansalliskirjasto, Kansallisgallerian kirjasto ja Helsingin yliopiston pääkirjasto Kaisa-talo. En käsittele *Firenze*-albumia tämän enempää, sillä olen tarkastel-lut albumia taidehistorian pro gradu -tutkielmassani *Puugrafiikan vaikutus Ellen Thesleffin maalauksiin 1908–1912* (Helsingin yliopisto, 2016), 10, 17–21, 39–41, 53–59, 74.

37 Monivärinen teos on ostettu Ruotsista Hörhammerilta vuonna 1933.

38 Lorelei F. Guidryn vuonna 1968 laatima *The Mask* -lehden näköispainoksen vuosikerran aloittava sisällys-luettelo, jossa kuvittajista on laadittu oma sivunume-roin varustettu listansa, on toisen vuosikerran osalta varsin harhaanjohtava. Sen sijaan lehden numeroiden alkuperäiset sisällysluettelot ovat varsin tarkkoja, poik-keuksena kuitenkin ensimmäisen vuosikerran tammi-kuun 1909 numero. Lorelei F. Guidry, *The Mask Edited by Edward Gordon Craig, Florence 1909–1929* (New York: Benjamin Blom, 1968).

7–9 ja 10–12). Lehden kolmannen vuosikerran aloit-tavassa numerossa (heinäkuu 1910) ilmestyi Gor-don Craigin kirje John Semarille. Nimi oli lehden toimitukselle luotu peitenimi, jota käytti Craigin lisäksi myös Dorothy Nevile Lees.<sup>39</sup> Kirjeen kuvi-tuksena oli Thesleffin aiemmin julkaisematon sil-mät kiinni oleva naamioaihe.<sup>40</sup>

Vuosikerran toisessa numerossa lokakuussa 1910 ilmestyi Allen Carricin artikkeli ”Proposals Old and New. A Dialogue between a Theatre Manager and an Artist of the Theatre”. Allen Carric oli Craigin pseudonyymi.<sup>41</sup> Artikkelin kuvituksena ilmestyi ilman tekijätietoja puukaiverrus, jonka laatta oli puun rungon poikkileikkauksen muotoinen ja aihe Santa Trinita -silta. Teoksen signeeraamattomia koevedoksia löytyy Thesleffin perheen arkistos-ta.<sup>42</sup> Tämän jälkeen eli tammikuun 1911 numerosta lähtien Thesleffiä ei mainita enää lehden kuvitta-jana. Näin saadaan päätökseen Thesleffin vuosien 1908–1910 aikana syntyneiden julkaistujen laatto-jen kartoitus. Vuoden 1908 yhdentoista julkaistun kohopainolaatan lisäksi Thesleff kaiversi seuraavan vuoden aikana ainakin 20 uutta julkaistua kohopai-noteosta. Vuoden 1910 ajalta hänen itse kaiver-tamiaan julkaistuja teoksia tunnetaan vain kolme: *Palloveli rannalla*, silmät kiinni oleva naamio sekä puun katkaisupintaan tehty anonyymi teos. Kaiken kaikkiaan Thesleff kaiversi 34 uutta kohopainolaat-taa julkaisuja varten kolmen vuoden aikana. Hänen varhaiset vuotensa puupiirroksen ja puukaiverruk-sen parissa olivat siten selvästi aktiivisemmat kuin tähän asti on ymmärretty.

39 Lees, ”Notes on Work with Gordon Craig and the Mask in Florence”, 13; Craig, *Gordon Craig*, 242; Duvillier, *The Mask [1908–1929] de Edward Gordon Craig*, 951.

40 *The Mask* 3, no. 1–3 (July 1910): 34–35, kuva 35. Gordon Craigin kirje John Semarille: ”The Theatre. In Germany, Holland, Russia & England. A Series of Letters from Gordon Craig. Letter Three.” Craig keskit-tyy kirjeen alussa tärkeimmän näyttämötoteutuksensa, Shakespearen *Hamletin*, valmisteluun Moskovassa.

41 *The Mask* 3, no. 4–6 (October 1910): 57–60, kuva 60; Duvillier, *The Mask [1908–1929] de Edward Gordon Craig*, 951.

42 SLSA 958.

## Ellen Thesleff – Craigin tunnetuimpien kirjoitusten kuvittaja

Thesleffin teosten näkökulmasta *The Mask* alkoi mahdollisimman komeasti. Taiteilijan *Marionetteja* kuvitti jo ensi numeron aloittavan artikkelin ”The Artists of the Theatre of the Future” jatko-osaa lehden kolmannessa numerossa.<sup>43</sup> Naamiot taas kuvittivat Craigin ”A Note on Masks” -artikkelia, joka oli lehden ensi numerossa neljäntenä.<sup>44</sup> Elokuun 1908 numerossa Thesleffin *Porta Romana* kuvitti ”Toimituksen huomioita” -palstaa. Lokakuun 1908 numeron aloittavaa Gordon Craigin artikkelia ”Some Evil Tendencies of the Modern Theatre” kuvitti jälleen Thesleffin naamio.<sup>45</sup> Samassa numerossa ulkomaisten kirjeenvaihtajien palstaa kuvitti vielä toinen Thesleffin naamio. Sen sijaan Craigin artikkelia ”The Actor and the Über-Marionette” kuvittivat huhtikuun 1908 numerossa vain Craigin itsensä tekemä otsakuva paraatisivulla sekä kaksi Craigin pseudonyymilleen Julius Oliverille nimeämää *Design for a Stage Scene* -teosta.<sup>46</sup>

Craig julkaisi edellä mainitut artikkelinsa uudelleen – jotkut jopa toistuvasti – ja näissä kirjoituksissa esitetyistä ajatuksista ja niiden myöhemmästä kehittelystä hänet tunnetaan.

*The Maskin* toisen vuosikerran aloittavassa heinäkuun 1909 numerossa Thesleffin kaksi teosta kuvitti Craigin koululleen valitseman teatterirakennuksen historiaa ja nykyisyyttä esittelevää Dorothy Nevile Leesin artikkelia. Vuosikerran viimeisessä huhtikuun 1910 numerossa Craig julkaisi edesmenneen isänsä arkkitehti Edward W. Godwinin artikkelin ”The Architecture and Costume of Shakespeare’s Plays – Othello”. Craig oli aloittanut Godwinin William Shakespearen näytelmien lavastuksia ja puvustuksia käsitelleiden artikkelien julkaisemisen jatkokertomuksena jo lehden ensimmäisen vuosikerran touko-kesäkuun 1908 numerossa, jossa Thesleffin *Marionetteja* oli julkaistu. Kyseinen huhtikuun 1910 jatko-osa käsitteli *Othello*-näytelmää ja sitä kuvitti Thesleffin ja Craigin yhdessä tekemä naamio. Kuvatekstin mukaan Thesleff oli suunnitellut naamion ja Craig kaivertanut sen.<sup>47</sup> Jälleen Craig teki teoksesta omansa. En ole ottanut tätä teosta huomioon laskiessani Thesleffin vuosina 1908–1910 sekä suunnittelemissa että kaivertamia kohopainoteoksia. *The Maskin* kolmannessa vuosikerrassa ilmestyivät enää vain silmät kiinni oleva naamio sekä anonymi puukaiverrus.<sup>48</sup> Näin sekä lehden toista että kolmatta vuosikertaa kuvitti enää vain kaksi Thesleffin teosta.

Craigin ja Thesleffin aktiivisin yhteistyö on ajoittunut vuosiin 1907–1908. Tuolloin lehteä suunniteltiin kuumeisesti koko kevään, kesän ja syksyn 1907 ajan. Helmikuussa 1907 Craig alkoi sanella tekstejään Dorothy Nevile Leesille, joka tallensi ne pikakirjoituksella ja sitten toimitti tekstit. Tuolloin syntyi muun muassa Craigin kirjoitus ”The Actor

and the Über-Marionette”. Maaliskuussa Thesleff tuli mukaan pieneen lehden kaivertajien ryhmään, joka kutsui itseään nimellä Engravers of San Leonardo. Kesäkuussa Thesleff suuntasi Venetsiaan ja kohtasi marionettinsa. Elokuussa toimitus siirtyi muutamaksi viikoksi Forte dei Marmiin Firenzen kuumuutta pakoon. Uimakoppeja hyödynnettiin rannalla työskenneltäessä. Gordon Craig kaiversi laattojaan ja kirjoitti kirjoituskoneellaan omassa uimakopissaan ja Dorothy Nevile Lees toimitti tekstejä omassaan.<sup>49</sup> Thesleff maalasi ja ehkä myös kaiversi. Helmikuussa 1908 lehden neljä ensimmäistä numeroa oli saatu valmiiksi ja maaliskuussa kauan odotettu ensi numero viimein ilmestyi.<sup>50</sup>

*The Mask* -lehteä avusti tässä esiteltyä laajempi joukko kirjoittajia ja kuvittajia niin Firenzessä kuin Italian rajojen ulkopuolellakin. Craigin peitenimien lukumäärää seurattaessa Thesleffin kuvitusten yhteydessä käy kuitenkin hyvin selväksi, että juuri Ellen Thesleff kuvitti Craigin kirjoituksia – Craigin itsensä lisäksi. Kun Thesleffin asemaa tarkastellaan hänen teostensa typografisen asettelun näkökulmasta, näyttävät hänen teoksensa aina vahvasti itsenäisiltä taideteoksilta erotuksena lehden kuvituskuvista, kuten vinjeteistä, otsakuvista ja loppuvinjeteistä. Yksikään *The Maskin* kansikuvista, koristeellisista alkukirjaimista, sivun yläosaa koristavista otsakuvista tai Alduksen lehteä muistuttavista, yhden kirjasimen kokoisista lehdistä ei ole osoitautunut Thesleffin tekemäksi, vaan ne ovat pääasiassa Gordon Craigin tekemiä. Olga Taxidoukin huomioi, että *The Mask* -lehdessä jopa mainokset oli kaiverrettu kokonaistaideteoksen tyyliin sopiviksi.<sup>51</sup> Thesleffin teokset julkaistiin yhtä poikkeusta lukuun ottamatta vain kerran ja tietyn artikkelin yhteydessä. Sisällöltään kaikki artikleita vuosien 1908–1909 aikana kuvittaneet teokset oli suunniteltu juuri kyseisten artikkelien aiheeseen sopiviksi.

Craig kaiversi usein artikkeleidensa paraatisivuille vaikuttavat palstanlevyiset otsakuvat. Numerosta toiseen toistuvilla palstoilla sitä vastoin oli omat nimikko-otsakuvansa. Näiden rinnalla Craigilla oli lehdessä merkittävä joukko teoksia, jotka Thesleffin *Marionetteja*-teoksen tapaan julkaistiin ainutkertaisesti ja portfoliomaisesti omalla muutoin tyhjällä sivullaan. Kuvan ja koristelun raja-aitojen ylittyminen ja lehden kuvituksen ja tekstin yhteen sulautuminen olivat tavoiteltuja piirteitä aikakauden lehdissä sekä niiden esikuvissa. Heikki Malmen mukaan Craig vapautti puukaiverruksen kuvittavasta tehtävästään.<sup>52</sup> Markku Lahti puolestaan huomauttaa, että *The Mask* vaikutti merkittävästi Craigin ensimmäisen maailmansodan jälkeen saamaan maineeseen puupiirtäjänä.<sup>53</sup> Thesleffin osuus *The Maskin* kuvittajana on sen sijaan jäänyt pimentoon.

Kunnianhimoisen kuvituksen vaatima työmäärä oli kaikille osapuolille aivan liian suuri. Lehden numeroiden kuvitusten määrä laski huomattavasti jo ensimmäisen vuosikerran aikana. Vuonna 1908 valmistuneiden Arena Goldoni -teosten jälkeen Thesleff keskittyi loppuvuodesta 1909 ilmestyneen *Firenze*-albuminsa kahdenkymmenen laatan kaivertamiseen ja vähensi panostaan Craigin lehden kuvittajana. *The Maskin* sivuilta voi havaita Thesleffin ja Craigin intensiivisen yhteistyön hiipuvan vuosien 1909 ja 1910 aikana. Kolmannen vuosikerran kohdalla voikin jo kysyä, tunsiko Thesleff enää teostensa kuvittamien tekstien sisältöä. Varsinkin vuoden 1910 aikana julkaistujen kahden naamion tapauksessa tuntuu melkein pä todenäköisemmältä, että Craigilla on ollut lupa käyttää Thesleffin kenties jo aiemmin kaivertamaa silmät kiinni esiintyvää naamiota. Yhteismonogrammilla esiintyvän naamion ilmestymisen lehden sivuille on joskus uumoiltu kielineen lemmenliitosta. Jos teos

<sup>43</sup> Craig julkaisi tekstin uudelleen vuonna 1911 *On the art of the theatre* -kirjansa ensimmäisenä tekstinä ja vielä kolmannen kerran vuonna 1913 ilmestyneessä kirjassaan *Towards a new Theatre*. Tieto vuoden 1913 julkaisusta ks. Markku Lahti, *Gordon Craig ja puupiirros*, taidehistorian pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto 1971, 88; Gordon Craig, *On the art of the theatre* (1911; London: William Heinemann Ltd. Mercury Books, 1962).

<sup>44</sup> Tämän tekstin Craig julkaisi uudestaan vuonna 1947 teoksessaan *The Theatre Advancing* (New York: Benjamin Blom, 1963; uusi painos Craigin tekemin muutoksin).

<sup>45</sup> ”Some Evil Tendencies of the Modern Theatre” -tekstin Craig julkaisi uudelleen kirjassaan *On the art of the theatre* (1911).

<sup>46</sup> *The Mask* 1, no. 2 (April 1908), ”The Actor and the Über-Marionette”, 3–15, Craigin teokset 3, 9b, 15; Duvillier, *The Mask [1908–1929] de Edward Gordon Craig*, 951. Teokset ovat eräitä Craigin tunnetuimpia. Tekstin Craig julkaisi uudestaan vuonna 1911. Jo ennen *The Mask* -lehteä Craig oli julkaissut manifestin *The Art of the Theatre* (1905). Sen hän liitti vuoden 1911 julkaisuunsa ja omisti koko julkaisun William Blakelle ja hänen työparinaan toimineelle vaimolle. Manifesti pääsi myöhemmin osaksi teatterintutkimuksen *The Theory of the Modern Stage* -antologiaa vuonna 1968.

<sup>47</sup> Edward W. Godwin, ”The Architecture and Costume of Shakespeare’s Plays – Othello”, *The Mask* 2, no. 10–12 (April 1910): 165–170, kuva 170b.

<sup>48</sup> Nämäkin teokset kuvittivat kirjoituksia, jotka Craig julkaisi uudestaan: kirje John Semarille ”The Theatre in Russia, Germany, and England” ilmestyi uudelleen vuoden 1911 julkaisussa ja ”The Proposals Old and New” vuoden 1947 julkaisussa.

<sup>49</sup> Lees, ”Notes on Work with Gordon Craig and the Mask in Florence”, 9–15. Lees mainitsee Ellen Thesleffin nimeltä muistelmiensa sivulla 13.

<sup>50</sup> Craig, *Gordon Craig*, 244. Craigin elämäkerran kirjoitti tämän poika, joka mainitsee lehden ensinumeron painoksen olleen 500 kappaletta.

<sup>51</sup> Taxidou, *The Mask*, 11, 18.

<sup>52</sup> Heikki Malme, ”Käyttötavarasta taiteeksi: puupiirroksen historiaa”, teoksessa *Puupiirroksen taito: öljyväripuupiirros ja japanilainen vesiväripuupiirros*, toim. Tuula Moilanen, Kari Laitinen ja Antti Tantt (Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 1999), 27.

<sup>53</sup> Lahti, *Gordon Craig ja puupiirros*, 63.



tunnusti lempeä, oli siinä kyse jo *Marionetteja*-teoksen aikaisen tunteen aiheuttamasta nostalgiasta, sillä *Othello*-aihe oli tuolloin yhdistänyt työparia.<sup>54</sup> Uskoisinkin, että laatan kaivertaminen Thesleffin idean pohjalta on ollut Craigin tapa saada edes yksi Thesleffin – lehden aiemmin niin luotettavan kuvittajan – ”uusi” teos lehteensä.<sup>55</sup> Craigin ja Thesleffin välit säilyivät hyvinä päivittäisen yhteistyön hiivuttuakin. *The Maskin* kuvittamisen aikana Thesleff oli kuitenkin jo tehnyt ensimmäiset kokeilunsa värillä vedostamisessa, johon hän keskittyi tästä eteenpäin.

## Mustasta väriin

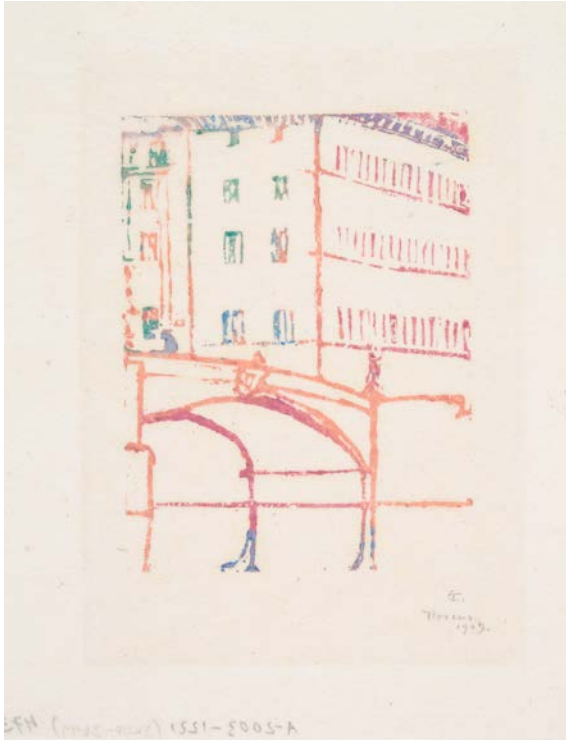
Tämän artikkelin yksityiskohtaisen tarkastelun kohteeksi valikoituivat teokset, joiden laatat ovat syntyneet käsitellyn ajanjakson ääripäissä eli kesän 1907 jälkeen ja viimeistään tammikuussa 1910. Seuraavaksi tarkastelen näiltä laatoilta vedostettujen päiväämättömien värivedosten lisäksi varhaisinta päivättyä värivedosta, jonka laatan syntyajankohta ei ole tiedossa.

Ellen Thesleffin varhaisin päivätty värivedos on Kansallisgallerian kokoelmissa oleva monivärinen *Firenze* vuodelta 1909. Aiheestaan huolimatta teos ei sisälly *Firenze*-albumiin. Vaikka teos on näinkin varhainen, se ei ole kokeilu- tai harjoituskappale vaan vakaasti hallittu monivärinen teos, jonka syntyä on edeltänyt jonkin pituinen harjaantumisjakso värillä vedostamisen käytäntöihin. Kyse on Santa Trinita -sillan kupeesta tehdystä viivasommitelmasta, joka oli Gordon Craigin suosikki Thesleffin tuotannossa.<sup>56</sup> *Firenze*-teoksen laatasta Thesleff on kaivertanut viivojen ympäristön pois. Tällöin vedokseen on syntynyt runsaasti tyhjää tilaa,

54 Paavilainen, ”Kuvallis-materiaalisten lähteiden todistusvoima Ellen Thesleffin marionettien jäljityksessä”.

55 Craig, *Gordon Craig*, 232. Craigin poika kirjoittaa: ”so he encouraged Ellen Tesleff [...] to engrave. He could count on her for blocks in the future.”

56 Lahti, *Gordon Craig ja puupiirros*, kuvitusta. Valokuvassa esiintyvän vedoksen alapuolelle Craig on kirjoittanut: ”The best thing she has done.” Valokuvan vedos on Craigin käsialalla merkitty marraskuulle 1914. Lahden pro gradu -tutkielman valokuvat ovat Victoria and Albert Museumin kuvakokoelmista.



Ellen Thesleff: *Firenze*, väripuupiirros, painolaatta ajoittamaton, 10,5 x 8,0 cm, vedoslehti 1909, 18,0 x 16,0 cm, Skopin kokoelma, Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo. Kuva: Kansallisgalleria / Ainur Nasretidin.

joka puolestaan antaa paperille suuremman merkityksen osana kuvaa.

Tutkija Hanne Tikkala analysoi *Firenze*-vedoksen<sup>57</sup> sisältämät väriaineet Kansallisgallerian Ateneumin taidemuseossa syyskuussa 2020. Käytetyt analyysimenetelmät olivat energiadiispersiivinen röntgenfluoresenssispektrometria (EDXRF) sekä polarisaatiomikroskopia (PLM).<sup>58</sup> Nämä ovat ainetta tuhoamattomia tekniikoita. Ensimmäisessä tunnistetaan väriaineen alkuaineita ja niiden avulla itse väriaine. Jälkimmäisessä puolestaan tarkastellaan väriainepartikkelien morfologiaa ja optisia ominaisuuksia. Thesleff on käyttänyt vedoksessa koboltinsinistä, kahta punaista väriainetta sekä hydra-

57 Inventaarionumero A-2003-1221.

58 Osaa näytteistä tarkasteltiin myös UV-valomikroskopian avulla.

toitua kromioksidivihreää eli viridiaania. Lämmin punainen väriaine on epäorgaaninen sinooperi ja kylmä punainen väriaine on orgaanista väriainetta, jonka tarkempi määrittely ei ole mahdollista Kansallisgallerian nykyisillä tutkimuslaitteilla. Lisäksi vedoksesta löytyi sinkkivalkoista sekä hieman lyijyvalkoista ja bariumsulfaattia.

Sinooperi tunnistettiin vedoksen lähes oranssilta alueelta, kun taas orgaaninen punainen havaittiin vedoksen kylmänpunaisella alueella. Epäorgaaniset väriaineet ovat luonnonmineraaleja tai ihmisen valmistamia yhdisteitä, kun taas orgaaniset väriaineet ovat sekä kasvi- ja eläinkunnan tuotteita että ihmisen valmistamia synteettisiä yhdisteitä. Yleisimmin Thesleffin elinaikana käytetyt orgaaniset punaiset väriaineet olivat karmiinipunainen, jota saadaan kokenillikivasta, ja alitsariinipunainen, jota saadaan värimataran juuresta. Alitsariinipunaista valmistettiin synteettisesti jo Thesleffin elinaikana, ja on hyvin mahdollista, että hänen käyttämänsä orgaaninen punainen väriaine on ollut synteettisesti tuotettua. Kylmän punaisen väriaineen sävy vedoksessa viittaa pikemminkin alitsariinipunaiseen kuin sitä selvästi lämpimämmän sävyiseen karmiinipunaiseen. Tätä ei ole kuitenkaan analyttisesti todistettu.

Kaksi vuotta aiemmin syksyllä 2018 Tikkala ja erikoistutkija Seppo Hornytkyj tekivät väriaine- ja sideaineanalyysit kolmelle Kansallisgallerian kokoelmissa olevalle Thesleffin paperiteokselle. Tämä oli ensimmäinen kerta, kun Kansallisgallerian paperiteoksille tehtiin kyseisiä tutkimuksia. Käytetyt analyysimenetelmät olivat FT-infrapunaspektroskopia ja energiadiispersiivinen röntgenfluoresenssispektroskopia.

*Marionetteja*-vedoksen<sup>59</sup>, *Palloveli rannalla*-vedoksen<sup>60</sup> ja myöhäisemmän vuodelle 1925 päivätyn *Firenze*-vedoksen<sup>61</sup> sideaineeiksi osoittautui öljy. Tulos lopettaa spekulatiivisen Thesleffin varhaisen vedosten väriaineiden sideaineesta. Sadan vuoden ajan on ollut epäselvää, mitä värejä Thes-

59 Inventaarionumero C IV 760.

60 Inventaarionumero C I B II 94.

61 Inventaarionumero C III B II 214.



Ellen Thesleff: *Palloveli rannalla*, väripuupiirros, painolaatta 1908, 13,4 x 14,5 cm, vedoslehti ostettu Ateneumin taidemuseon kokoelmiin 1913, 14,1 x 15,4 cm, Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo. Kuva: Kansallisgalleria / Yehia Eweis.

leff käytti varhaisissa vedoksissaan. E. J. Vehmas kirjoitti vuonna 1970, että Thesleffin varhaiset vedokset olisivat olleet vesiväreillä vedostettuja ja vasta myöhäisemmät vedokset öljypohjaisilla väreillä vedostettuja.<sup>62</sup> Thesleffin myöhemmissä suurikokoisissa puupiirrosvedoksissa, joihin vuoden 1925 *Firenzekin* jo lukeutuu, näkyy öljy laikkuja. Ne eivät ole syntyneet välittömästi vedostamisen yhteydessä vaan kysymys on öljyn hitaasta ”ryömisestä” paperissa. Kyseisten sideaineanalyysien tulosten perusteella on todistettu, että Thesleff vedosti myös varhaiset värivedoksensa öljypohjaisilla väreillä. Thesleffin kohopainotuotannosta ei tunneta vedoksia, joita olisi enää syytä epäillä vesiliukoisilla väreillä tehdyiksi.

Kansallisgallerian päiväämätön *Marionetteja*-vedos (kuva s. 126), jonka sideaineeiksi osoittautui öljy, sisälsi koboltinsinistä, kadmiumkeltaista, kromipitoista vihreää ja orgaanista punaista väriainetta sekä hiukan lyijyvalkoista. Orgaaninen väriaine on mahdollisesti kylmän punainen alitsariini.

62 Vehmas, ”Ellen Thesleff graafikkona”, 8.

*Palloperi rannalla* on päiväämätön vedos, joka on ostettu Ateneumin taidemuseon kokoelmiin niinkin varhain kuin vuonna 1913. Vedoksen väriaineiksi osoittautuivat koboltinsininen, kadmiumkeltainen ja sinooperi eli lämmin punainen. Lisäksi vedoksesta löytyi hiukan lyijyvalkoista. Vedos on kauttaaltaan punertava, mutta toteutettu kolmella päävärillä: sinisellä, keltaisella ja punaisella.

Väriainetutkimuksissa Thesleffin kolmesta varhaisesta väriverdoksesta löytyivät seuraavat väriaineet: koboltinsininen, kadmiumkeltainen, kromivihreä sekä punaisista sinooperi (lämmin) ja orgaaninen punainen (kylmä). Nämä väriaineet eivät olleet Thesleffin aikaan yleisiä graafikoiden käytössä, mutta taidemaalarit käyttivät niitä laajalti. Kaikista kolmesta tutkitusta vedoksesta löytyi hieman lyijyvalkoista. Löydös puhuu sen puolesta, että Thesleff olisi vedostanut tuubiöljyväreillä eli samoilla väreillä, joilla hän myös maalasi öljyvärimaalauksensa. Lyijyvalkoista tiedetään käytetyn varhaisten tuubiöljyväreiden täyteaineena.

Sinkkivalkoisen käyttö lisääntyi Euroopassa vuodesta 1845 lähtien.<sup>63</sup> Vähitellen se syrjäytti lyijyvalkoisen niin sanottuna päävalkoisena. Sinkkivalkoista löytyi vuoden 1909 *Firenze*-vedoksesta. Samasta vedoksesta löytyi myös bariumsulfaattia, joka niin ikään on valkoinen väriaine. Bariumsulfaattia löytyi vedoksen vihreältä alueelta, joten se on mahdollisesti ollut sekoitettuna hydratoidun kromioksidivihreän (viridiaani) väriaineen kanssa.

Hanne Tikkalan ja Seppo Hornytzkyjn artikkeli ”Luonnontieteellisin analyysimenetelmin tunnistettu Akseli Gallen-Kallelan väripaletti” valottaa aikakauden maalareiden käyttämiä väriaineita. Hornytzkyjn ohjauksessa tekemäänsä väitöskirjaa varten Tikkala tutki Gallen-Kallelan (1865–1931) käyttämiä väriaineita kattavasta valikoimasta öljy-

värimaalauksia aina uran alkua ajoilta vuodesta 1880 lähtien taiteilijan viimeisiin elinvuosiin saakka.<sup>64</sup> Gallen-Kallela oli vain neljä vuotta Thesleffiä vanhempi, joten heillä oli aikanaan käytössään identtiset taiteilijatarvikevalikoimat.

Winsor & Newton toi tinaputkiloihin säilötyt käyttövalmiit öljyvärit markkinoille vuonna 1842.<sup>65</sup> Gallen-Kallela käytti tuubiöljyvärejä läpi uransa ja taiteilijan kuollessa hän jätti jälkeensä kymmenittäin öljyväriputkiloita.<sup>66</sup> Yleisesti ottaen Thesleffin maalarisukupolvi ei enää hirtänyt väriaineitaan sideaineeseen vaan käytti valmiiksi putkiloissa ostettavia öljymaaleja. Tikkalan tutkimuksessaan käyttöön ottama työkalu, ”peruspaletti”, kuvaa taiteilijan eniten käyttämiä väriaineita, jotka esiintyivät hänen teoksissaan uran alusta lähtien läpi tuotannon. ”Sivupaletti” sen sijaan ilmaisee peruspalettin rinnalla esiintyneitä väriaineita, jotka saattoivat esiintyä satunnaisesti vain osassa teoksista tai sitten ajanjaksosidonnaisesti.<sup>67</sup> Thesleffin vedoksista löytyneet väriaineet koboltinsininen, kadmiumkeltainen, sinooperipunainen ja kromivihreä löytyvät kaikki Gallen-Kallelan peruspaletilta, toisin sanoen niiden käyttö on ollut yleisempää kuin muiden väriaineiden.<sup>68</sup>

64 Hanne Tikkala & Seppo Hornytzkyj, ”Luonnontieteellisin analyysimenetelmin tunnistettu Akseli Gallen-Kallelan väripaletti”, *Tahiti* 1 (2020): 5. Tutkimusaineisto on läpileikkaus Gallen-Kallelan taiteellisesta tuotannosta 1880–1929. Aineisto koostuu 265 maalauksesta ja 83 öljy- ja temperaväriputkilosta.

65 Tikkala & Hornytzkyj, ”Luonnontieteellisin analyysimenetelmin tunnistettu Akseli Gallen-Kallelan väripaletti”, 8, viitteet 16–17. John G. Rand kehitti öljytuubit 1841 ja sai niille patentin samana vuonna. Winsor & Newton alkoi myydä öljyvärejä tubeissa seuraavana vuonna.

66 Tikkala & Hornytzkyj, ”Luonnontieteellisin analyysimenetelmin tunnistettu Akseli Gallen-Kallelan väripaletti”, 5.

67 Tikkala & Hornytzkyj, ”Luonnontieteellisin analyysimenetelmin tunnistettu Akseli Gallen-Kallelan väripaletti”, 5–6.

68 Tikkala & Hornytzkyj, ”Luonnontieteellisin analyysimenetelmin tunnistettu Akseli Gallen-Kallelan väripaletti”, 10. Asia on havainnollisesti esitetty väritetyssä segmenttidiagrammissa Tikkalan tutkimuksessa.

Thesleffin *Marionetteja*-teoksesta tunnetaan viisi päiväämätöntä uniikkia moniväristä vedosta. Artikkelini kuvituksena on näistä kolme.<sup>69</sup> Thesleff ei ole vedoksissaan noudattanut orjallisesti Museo Civicossa näkemiensä marionettinukkejen asujen väritystä, vaan hän on vedostusvaiheessa nauttinut vapaudesta värien käytössä.<sup>70</sup> Kansallisgallerian *Marionetteja*-vedoksessa, josta väriaineanalyysissä löytyi kadmiumkeltaista, keltaisen sävy on hyvin kylmä. Tarkkasilmäinen havaitsee vasemmanpuoleisella mieshahmolla harmaan puuteroidun palmikoidun peruukin, jonka väri on sekoitettu sinisestä, punaisesta ja keltaisesta.

## Japaninpaperia!

Syyskuussa 2020 Kansallisgallerian kokoelmiin kuuluvien kolmen Thesleffin väriverdoksen *Firenze*<sup>71</sup> (1909), *Marionetteja*<sup>72</sup> sekä *La Rossa*<sup>73</sup> (1915) papereista tehtiin kuituanalyysit vedospaperien kuitujen tunnistamiseksi. Kansallisgallerian paperikonservaattori Kaisu Voutilainen otti 8–10 neliömillimetrin kokoiset paperinäytteet, jotka tutkittiin Metropolian ammattikorkeakoulun konservoinnin laboratoriossa. Paperikonservaattori Sara Théodore ja konservoinnin lehtori, paperikonservaattori Päivi Ukkonen tunnistivat kuidut. Kaikkien kolmen vedoksen paperi osoittautui valmistetuksi gampi-kuidusta.<sup>74</sup>

Kuituanalyysissä kuidun tunnistaminen perustuu yhtäältä kasvikuidun morfologiseen tunnistamiseen ja toisaalta näytteen värjäntymiseen

reagenssivärillä. Tunnistamisessa käytettiin referenssinäytteitä tunnetuista gampi-papereista sekä Marja-Sisko Ilvessalo-Pfäfflin teosta *Fiber Atlas* (1995).<sup>75</sup> Jokaisella kasvilla on oma morfologinen rakenteensa, ja gampi-kuidussa tällaisia tunnistettavia piirteitä ovat kuidun paikallinen leveneminen ja kuidun pään haaroittuminen sekä niin kutsutut kuidun heikot nurjahdukset ja juovat.<sup>76</sup> Kaikki nämä gampille tyypilliset ominaisuudet löytyivät kaikkien kolmen vedoksen kuitunäytteistä. *Marionetteja*-näyte oli kaikista puhtaimmin pelkkää gampi-kuitua. *Firenzen* ja *La Rossan* näytteissä oli sen sijaan hiukan jäämiä jostakin muusta japanilaisesta kuidusta, oletettavasti kozo-kuidun kalvoista.<sup>77</sup>

Käsintehdyssä gampi-paperissa on sileä kiiltävä puoli ja hivenen karheampi puoli, jonka erottaa vain sormituntumalla. *Marionetteja*-vedoksen Thesleff on vedostanut kertaalleen kahtia taitetun arkin sileälle puolelle. Väri on kulkeutunut arkin ylemmän lehden läpi myös arkin alemmalle lehdelle. *Firenze*-vedoksen (1909) Thesleff on sitä vastoin vedostanut paperin karheammalle puolelle.<sup>78</sup> Gampi-paperin pinta vastaanottaa värin helposti laatalta sekä säilyttää sen pinnallaan. Siten gampi-kuidut eivät imaise väriä sisäänsä eurooppalaisten paperikuitujen tapaan.<sup>79</sup> Gampi-kuidusta saadaankin korkealaatuisin käsintehty paperi, joka sopii erityisesti maalaamiseen, puupiirrosten tekemiseen sekä kalligrafiaan. Paperi on silkinohtu, satiinsileää, hohtavaa ja rapisevaa. Lisäksi

63 Hermann Kühn, ”Zinc White”, teoksessa *Artists’ Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 1, toim. Robert L. Feller (Washington: National Gallery of Art, 1986), 172. E. C. Leclaire työskenteli vuosina 1835–1844 Ranskassa sinkkivalkoisen öljymaalin kehittämiseksi. Vuonna 1845 hän kykeni aloittamaan maalin teollisen tuotannon Pariisin lähetyillä.

69 Neljäs on Turtiaisen kokoelmassa Joensuun taidemuseossa ja viides yksityiskokoelmassa.

70 Paavilainen, ”Kuvallis-materiaalisten lähteiden todistusvoima Ellen Thesleffin marionettien jäljityksessä”.

71 Inventaarionumero A-2003-1221.

72 Inventaarionumero C IV 760.

73 Inventaarionumero C IV 1340. Tämän vedoksen laatta on säilynyt yksityiskokoelmassa.

74 Sara Théodore ja Päivi Ukkonen, ”Papereiden kuituanalyysit Ellen Thesleffin vedoksista, Ateneumin kokoelmista”, tutkimusraportti, 2020. Kansallisgallerian kokoelmissa olevan *Palloperi rannalla* -väriverdoksen kellastunutta ja ruskettunutta paperia ei voitu analysoida tässä yhteydessä, sillä arkin marginaali kuvan ulkopuolella oli liian niukka koepalan ottamista ajatellen.

75 Théodore & Ukkonen, ”Papereiden kuituanalyysit Ellen Thesleffin vedoksista”, 2020. Marja-Sisko Ilvessalo-Pfäfflin suomenkielisen *Kuidut kuvina* -teoksen (2015) kuvat on jäljennetty alkuperäisestä englanninkielisestä julkaisusta, minkä takia hyvälaatuiset kuvat löytyvät vain alkuperäisestä teoksesta (1995).

76 Marja-Sisko Ilvessalo-Pfäffli, *Fiber Atlas* (Berlin: Springer, 1995), 348–351; Agnieszka Helman-Wazny, ”Asian Papers in Works of Art: A Comparative Fiber Analysis”, *Hand Papermaking* 21, no. 2 (2006): 4–9.

77 Théodore & Ukkonen, ”Papereiden kuituanalyysit Ellen Thesleffin vedoksista”.

78 Théodore & Ukkonen, ”Papereiden kuituanalyysit Ellen Thesleffin vedoksista”.

79 American Institute for Conservation (AIC), AIC Wiki.





Ellen Thesleff: *Marionetteja*, väripuupiirros, painolaatta 1908, 9,5 x 9,5 cm, vedoslehti ajoittamaton, 18,0 x 15,2 cm, Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo. Kuva: Kansallisgalleria / Jouko Könönen.

gampi-kuidut kestävät hyvin ikääntymistä, sillä kuitu ei haurastu eikä kellastu vuosisatojenkaan kuluessa.<sup>80</sup>

Gampi oli yksi Japanin varhaisimpia vientiar-tikkeleita Eurooppaan. Rembrandt van Rijn käytti gampi-paperia jo vuonna 1647.<sup>81</sup> Japanin avau-duttua länsimaille vuonna 1868 gampi yleistyi eurooppalaisten taiteilijoiden keskuudessa. Maa-ilmannäyttelyt 1800-luvun lopulla auttoivat osal-taan gampi-papereiden suosion kasvussa Euroo-passa.<sup>82</sup> Puupiirtäjät suosivat gampia siksi, että sen tiivis pintarakenne toisti erinomaisesti pienimät-kin yksityiskohdat laatalla. James Abbott McNeill Whistlerin tiedetään käyttäneen useita erilaisia japaninpapereita.<sup>83</sup> Whistler oli Gordon Craigin ark-kitehti-isän Edward W. Godwinin läheisin ystävä.<sup>84</sup>

Gordon Craigin arkistossa Firenzessä on säi-lynyt kolmetoista hänen japaninpaperille paina-maansa vedosta. Varhaisin päivätty vedos on vuo-delta 1908.<sup>85</sup> Samalta vuodelta ovat Thesleffin

varhaisimmat ohuen ohuelle arkille läpikuultavalla ruskealla värillä vedostamat Arena Goldoni -aihei-set nimeämättömät vedokset.<sup>86</sup> Kansallisgallerian vedosta suurennuslasilla tarkasteltaessa näkyviin tulee vedostamisen jälkeen arkin laatalta irrotta-misesta seurannut imujälki. Öljyväri on noussut harjanteiksi värialueen reunoilla. Tällainen vuo-rimaisemaa muistuttava kohokuvio näkyi erityi-sen selvästi Kansallisgallerian värillistä *Palloveli rannalla* -vedosta mikroskoopilla tarkasteltaessa syksyllä 2018.

## Takaisin Helsinkiin

Kesän 1909 Thesleff vietti Forte dei Marmin kalastajakylässä maalaten öljyväreillä kankaalle rantanäkymiä ja purjeveneitä ulapalla. Yhdessä näistä maalauksista mieshahmo heittää pal-loa.<sup>87</sup> Thesleffin *Palloveli rannalla* -vedoksessa mies- ja naishahmo heittelevät palloa keske-nään. Leonard Bäcksbacka kertoo Thesleffin saa-neen ”Bollkastare”-kuvansa valmiiksi jo helmi-kuussa 1908 – vain kuukausi lankonsa äkillisen kuoleman jälkeen. Bäcksbacka kertoo taiteilijan tehneen luonnoksia teostaan varten jo kesällä 1907.<sup>88</sup> Bäcksbackan teosluettelossa laatan nimi

80 Ilvessalo-Pfäffli, *Fiber Atlas*, 350.

81 Jacobus Van Breda, ”Rembrandt’s etchings on oriental papers: papers in the collection of the National Gallery of Victoria”, *Art Bulletin of Victoria* 38 (1997), <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/rembrandt-etchings-on-oriental-papers-papers-in-the-collection-of-the-national-gallery-of-victoria/>; Ad Stijnman, ”Rembrandt’s Etchings and Japanese Echizen Paper” (Amsterdam: Rembrandt House Museum, 2015), 2.

82 Megumi Mizumura, Takamasa Kubo & Takao Moriki, ”Japanese paper: History, development and use in Western paper conservation”, teoksessa *Adapt & Evolve 2015: East Asian Materials and Techniques in Western Conservation* (2017), 44; Rebecca Capua, ”Japonisme and Japanese works on paper: Crosscultural influences and hybrid materials”, teok-sessa *Adapt & Evolve 2015: East Asian Materials and Techniques in Western Conservation*, Proceedings from the International Conference of the Icon Book & Paper Group, London 8-10 April 2015 (London: The Institute of Conservation, 2017), 29.

83 Antoinette Dwan, ”A Method for Examining and Classifying Japanese Papers Used by Artists in the Late Nineteenth Century: The Prints of James Abbott McNeill Whistler”, *Studies in the History of Art* 41, Monograph Series III: Conservation Research (1993), 105-107; AIC Wiki.

84 Craig, *Gordon Craig*, 32.

85 Gordon Craigin arkisto. *Figurini (Danzatrice)*, 1908, xilografia su carta giapponese, IT ACGV EGC B-I 111.

86 Kansallisgallerian kokoelmassa on suorakaiteenmuo-toinen *Arno*-vedos, joka on myös *Firenze*-albumin kolmas teos. Myös tämä vedos ja siten myös sen laatta saattavat olla jo vuodelta 1908, mihin Vehmaskin viittaa kirjoittaessaan (1970, 4), että Thesleffin varhai-simmat värivedokset olivat yksivärisiä. *Arno* Finnassa: <https://www.finna.fi/Record/muusa.urn:uuid:-290366DC-EC95-42E9-8C38-1BC2CC32F25B>.

87 Ellen Thesleff: *Forte dei Marmi (Palloveli)* (1909), öljy kankaalle, 44 x 42 cm. Yksityiskokoelma. Bäcksbackan teosluettelossa maalaus on teosnumerolla 235 ja nimellä *Medelhavsbild* (1909). Bäcksbacka, *Ellen Thesleff*, 142. Ahtola-Moorhouse, ”Teosluettelo”, teoksessa *Ellen Thesleff*, toim. Leena Ahtola-Moorhouse (Helsinki: Valtion taidemuseo, 1998), 151. Teosluettelossa maalaus on teosnumerolla 114 (LB 235), joka liittää sen Leonard Bäcksbackan maalaukseen.

88 Bäcksbacka kirjoittaa: ”Snart hade även Ellen Thesleff återgått till sitt måleri. Redan i februari [1908] stod hennes ’Bollkastare’ färdig, en bild, till vilken hon gjort studier i Forte dei Marmi föregående sommar.” Bäcksbacka, *Ellen Thesleff*, 47.



Ellen Thesleff: *Asetelma*, öljyväri kankaalle, 1911, 30,0 x 32,0 cm, yksityiskokoelma. Kuva: Kansallisgalleria / Yehia Eweis.

on *Bollspel vid stranden*, ja se on artikkelin mustan *Pallopeti rannalla* -vedoksen laatta.<sup>89</sup> Victoria and Albert Museumin kokoelmiin kuuluvassa Gordon Craigin omistamassa vedoksessa on Thesleffin monogrammi oikeassa alakulmassa. Vedos on siten peilikuva tätä artikkelia kuvittavaan mustaan *Pallopeti rannalla* -vedokseen nähden. Vedoksen alle Craig on kirjoittanut käsin seuraavan ajoituksen liittyvän huomion: ”by Ellen Thesleff – at Forti di Marmi, 1908 (?)”.<sup>90</sup> Tällä tavoin *Pallopeti rannalla* -laatan ajoitus selvisi.<sup>91</sup> Laatan ajoitus on poikkeuk-

sellisesti huomattavasti varhaisempi kuin *The Beau* -lehdessä tammikuussa 1910 julkaistun kuvan. Näin ollen myös yksityiskokoelmassa oleva läpikuultavalla ruskealla värillä vedostettu *Pallopeti rannalla* -vedos lienee jo vuodelta 1908.<sup>92</sup>

Syyskuussa 1909 Thesleff palasi Suomeen. *Firenze*-albumi ilmestyi, ja puupiirrosten ja puukaiverrusten tekeminen jatkui kotimaassa edelleen runsaana, mutta julkaistuja kohopainoteoksia ei tunneta edellä mainittujen lisäksi – ennen kuin Thesleff vuonna 1954 julkaisi runo- ja aforismikokoelmansa *Dikter och tankar*.<sup>93</sup>

Thesleffin kohopainolaatoilla on selvästi oma kansainvälinen taidegrafiikan kontekstinsa. Samoilta laatoilta vedostettujen värivedosten konteksti on sitä vastoin toisaalla, varhaisten värillä vedostaneiden maalarien joukossa ja jo väriaineidensakin puolesta öljymaalauksen puolella. Thesleffin moniväriset uniikit vedokset ovat maalauksia siinä missä hänen öljyväriteoksensakin, mutta paperille toteutettuina.

Thesleffin ryhdyttyä kaivertamaan kohopainolaattoja ja vedostamaan niitä ensin yhdellä ja sitten usealla värillä nämä uudet tekniikat aiheuttivat myös näkyviä muutoksia Thesleffin öljyvärimaalauksiin. Tuo vaikutus näkyi välittömästi ensimmäisten laattojen julkaisun jälkeen vuonna 1908 maalauksessa *Tyttö*.<sup>94</sup> Siinä palettiveitsellä maalattu voimakas ääriviiva muistuttaa puupiirroksen leikkausjäljen sulavaa mutta tarkkarajaisesti leikkautuvaa katkonaista viivaa. Tasainen beige maalipinta toimii taustana ääriviivalle ja kasvojen roosalle alueelle.

vuodelle 1909.

92 Teos oli esillä Hanna-Reetta Schreckin kuratoimassa Taidekeskus Retretin *Ellen Thesleff – värien tanssi* -näyttelyssä 5.6.–31.8.2008. *Ellen Thesleff – värien tanssi*, toim. Ilkka Karttunen ja Hanna-Reetta Schreck (Punkaharju: Retretti, 2008), 46 (kuva). Thesleffin nuoren kollegan näkökulmasta kirjoittamani teksti ”Veitset – Ellen Thesleffin vapauden välineet” on suomenkielisenä julkaisun sivuilla 97–103 ja englanniksi sivuilla 193–199.

93 Ellen Thesleff, *Dikter och tankar* (Helsingfors: Konstsalongen, 1954).

94 Ellen Thesleff: *Tyttö* (1908), öljy kankaalle, 38 x 37 cm, Olavi Turtiaisen kokoelma, Joensuun taidemuseo.

Teos on kuin painettu kahdella laatalle – ääriviivalle ja roosan värin laatalle. Tällainen maalauksen jakautuminen selkeisiin yksivärisiin maalikerroksiin ja maalausprosessin jakautuminen selvärajaisiin vaiheisiin oli uutta Thesleffin tuotannossa.<sup>95</sup> Sivellin oli vaihtunut palettiveitseen, josta tuli Thesleffin pääasiallinen maalausväline jo vuoden 1906 kuluessa. Hän oli kokeillut palettiveitsellä puulevyllä maalaimista vuoden 1907 aikana toteuttaessaan maalausarjaansa pienille puulevyille. Tämän pääasiassa Firenzessä maalatun sarjan aiheista moni toteutui myöhemmin myös kohopainoteoksena.<sup>96</sup>

Puupiirroksen kaivertaminen ja vedostaminen ovat selvästi erillisiä työvaiheita. Ne erottelivat Thesleffin ajattelussa aiheen ja taustan, mikä näkyy jo maalauksessa *Tyttö*, mutta vielä selvemmin Suomessa vuonna 1911 maalatussa *Asetelmassa*. Siinä Thesleff on maalannut palettiveitsellä vain repaleisen monivärisen öljymaalikerroksen valkoisena näkyvän pohjustusmaalikerroksen päälle. Valkoinen maalauksen tausta saa näkyä paljaana paperin tapaan ja olla osa teosta. Kuva-aihe sen sijaan on värikäs ja itsenäinen – aivan kuten vuoden 1909 *Firenze*-värivedoksessa. Jos ajatellaan *Asetelmaa* kohopainolaattana, olisi Thesleff poistanut kaiken värillisiä viivoja ja laikkuja ympäröivän alueen ja sitten levittänyt värinsä laatalle ja painanut kuvan paperille. Puukaiverrus- ja puupiirrosteknikkojen harjoitus kiihdytti Thesleffin maalausajattelun modernisoitumista. *Asetelmassa* pohjustusmaali, muutama ohuella siveltimellä vedetty luonnosviiva ja palettiveitsellä maalattu monivärinen repaleinen maalikerros olivat keskenään tasa-arvoisia. Maalausprosessi ja teoksen toteutuksen vaatima työstöjälki olivat paljaina ja ylpeästi esillä.<sup>97</sup>

Seuraavana vuonna syntyi *Helsingin satama* (1912). Siinä puupiirroksen vedostamisen kerroksellisuus on jälleen osa Thesleffin maalausajattelua.

Horisontin alapuolisen osan taiteilija on maalannut kahdella yksivärisellä öljymaalikerroksella. Alla on ohut ja läpikuultava oranssi maalikerros. Kerroksen kuivuttua hän on maalannut sen päälle paksun ja läpikuultamattoman vaaleansinisen värikerroksen. Oranssi väri näkyy vain päällimmäiseen maalikerrokseen jätetyistä aukoista. Ensi näkemältä auringonkilo aalloilla näyttää oransseilta siveltimenjäljiltä. Tarkempi tarkastelu osoittaakin niiden olevan siveltimenjäljen muotoisia aukkoja siveltimellä maalatussa maalikerroksessa. Thesleff on päällimmäisessä kerroksessa maalannut aiheen sijasta sen ympäristöä. Hän on maalannut ikään kuin laatan koskemattoman alueen, pinnan johon painoväri tarttuisi. Viillot laatassa näkyvät vedoksessa paperinvärisinä aukkoina – tässä tapauksessa oransseina.<sup>98</sup>

*Helsingin satamassa* siveltimenjäljet näkyvät vaaleansinisessä kerroksessa. Thesleff on jättänyt maalauksen työstöjäljen näkyviin ja samalla maalannut siveltimenjäljen poissaolon. Jos nyt päinvas- taisesti ajatellaan kohopainolaattaa, jolla oranssit ”siveltimenvedot” olisi voitu painaa vaaleansiniselle paperille, olisi Thesleff siveltimenjäljillään maalannut esiin laatan työstöjäljen. Laatalle velloo puinen meri, jossa veistojälki aaltoilee veistäjän työn tah- tiin. *Helsingin satama* on kuva kohopainolaatasta. Laatan leikkaaminen on ohjannut Thesleffin ajatusta näkyvästä siveltimenvedosta.<sup>99</sup>

Puupiirroksen leikkaaminen ja vedostaminen vaikuttivat Thesleffin maalausajatteluun merkittävästi. Kaivertamisen vaikutuksesta maalikerros muuttui ensin repaleiseksi perinteisen yhtenäisen, maalauksen reunasta reunaan ulottuvan, monivä-

95 Paavilainen, *Puugrafiikan vaikutus Ellen Thesleffin maalauksiin 1908–1912*, 38–39.

96 Paavilainen, *Puugrafiikan vaikutus Ellen Thesleffin maalauksiin 1908–1912*, 26–35, 55–59.

97 Paavilainen, *Puugrafiikan vaikutus Ellen Thesleffin maalauksiin 1908–1912*, 42, 72–73.

98 Paavilainen, *Puugrafiikan vaikutus Ellen Thesleffin maalauksiin 1908–1912*, 45, 47.

99 Paavilainen, *Puugrafiikan vaikutus Ellen Thesleffin maalauksiin 1908–1912*, 46–47. Ellen Thesleffin kohopainotannon yhteys hänen öljyvärimaalauksiinsa oli vahvasti esillä Hanna-Reetta Schreckin kuratoimassa näyttelyssä *Ellen Thesleff – Minä maalaan kuin jumala* HAM Helsingin taidemuseossa 26.4.2019–26.1.2020. Muun muassa puupiirroksen kaivertamisen ja vedostamisen näkyvä vaikutus *Helsingin satama* -teokseen (1912) oli esillä näyttelyn seinäteksteissä. Ks. Schreck, *Minä maalaan kuin jumala*, 204.



risen maalikerroksen sijaan. Vedostamisen seurauksena maalikerros muuttui reikäiseksi sekä yksiväriseksi tai moniväriseksi. Maalauksen kuvatila muuttui kerrokselliseksi. Maalauksessa *Tyttö* (1908) aihe irtoaa taustasta siten, että taustalla ja aiheella on omat värikerroksensa. *Asetelmassa* (1911) enää aihe on maalattu öljyväreillä ja tausta on paljaaksi jätettyä pohjustusmaalia. Öljymaalikerros on pitsimäinen riekale pohjustetun kankaan pinnalla aivan kuten puupiirroksen kuva vedostuspaperilla. *Helsingin satama* (1912) kruunaa tämän kehityksen, sillä se esittelee kahdeksi yksiväriseksi maalikerrokseksi hajonneen maalauksen. Horisontin alapuolella *Helsingin sataman* kuvatila rakentuu pinna-suuntaisista yksivärisistä maalikerroksista, jotka on koottu päällekkäin grafiikan vedostuskertojen tapaan.<sup>100</sup>

Myöhemmin tämä kehitys auttoi Thesleffiä vapaan siveltimenjäljen kehittelyssä. Yhtä voimakkaana kuin *Helsingin satamassa* ei öljymaalauksen ja puulle kaiverrettujen teosten välinen synergia enää tämän jälkeen ilmennyt Thesleffin tuotannossa. Öljymaalaukset kehittyivät omiin suuntiinsa. Myös sivellin palasi tämän teoksen myötä taas hallitsevaksi maalausvälineeksi.<sup>101</sup>

## Ellen Thesleffin tutkimisesta

Vuonna 1969 juhlittiin Ellen Thesleffin syntymän satavuotisjuhlaa. Ateneumin taidemuseossa järjestettiin Thesleffin teosten juhlanäyttely, jonka näyttelykomissaarina toimi samana vuonna taidemuseosta eläkkeelle jäänyt Einari Vehmas (1902–1980).<sup>102</sup> Näyttelyjulkaisuun Vehmas kirjoitti artikkelin ”Runoilija ja romantikko / Målarpoet och romantiker”. Vehmas oli nähnyt Thesleffin kohopainoteosten ja öljymaalauksen välisen synergisen suhteen. Hän ymmärsi, että muutokset tapahtuivat ensin värillisissä kohopainoteoksissa ja siirtyivät



Ellen Thesleff: *Helsingin satama*, 1912, öljyväri pahville, 27,0 x 27,0 cm, Katarina ja Leonard Bäcksbäckin kokoelma, HAM Helsingin taidemuseo. Kuva: HAM / Hanna Kukorelli.

niistä maalauksiin.<sup>103</sup> Artikkelissani olen koonnut yhteen Thesleffin julkaistut varhaiset laatat sekä seurannut Einari Vehmaan jälkiä Thesleffin käyttämien materiaalien ja varhaisten värillisten vedosten osalta. Vehmas kirjoitti artikkelinsa taidegraafikoiden julkaisuun *Vedos '70* Ateneumin taidemuseon näyttelyn ja kokoelmien perusteella sekä Leonard Bäcksbäckin vuonna 1955 julkaiseman erittäin tarkan *Ellen Thesleff* -elämäkerran pohjalta.

Sittemmin Thesleff-tutkimus on lisääntynyt merkittävästi. Niin ikään analyysimenetelmät ovat kehittyneet. Suomen taideakatemiassa aloitettiin maalauksen materiaalitutkimukset 1980-luvulla. Konservattorit tekivät alkuun yhteistyötä Helsingin yliopiston fysiikan laitoksen tutkijoiden kanssa. Oma materiaalitutkimuslaboratorio perustettiin Valtion taidemuseoon vuonna 1999.<sup>104</sup> Laborato-

rion perustamisesta, analyysimenetelmien kehittämisestä sekä laboratorioissa tehtävistä materiaalianalyyseista vastasi erikoistutkija Seppo Hornytzkij. Nykyäänkin maalaustaiteen teknistä ja materiaalianalyttistä tutkimusta tehdään Suomessa vain Kansallisgalleriassa.

Materiaalianalyysien tarjoaman tiedon ohella ovat julkaisut toinen mahdollinen tapa kerätä tietoa Thesleffin varhaisiin vedoksiin liittyen. Aikakauslehtien sivut tarjoavat varsin varman tavan ajoittaa päiväämättömien vedosten laattoja. Laaditun luettelo Thesleffin kolmestakymmenestä neljästä varhaisesta kohopainolaatasta laskee nähdäkseni pohjan ja vakaan maaperän, jolle Thesleffin varhaisten vedosten tutkimus voi rakentua. Se toivoakseni vähentää sitä hetteikköä, johon jokainen Thesleffin vedosten tutkija on tähän asti jossakin määrin astunut. Thesleffin varhaisista vedoksista on ollut hyvin vaikea sanoa mitään varmaa.

Thesleffin varhaisten julkaistujen kohopainoteosten tuotanto on selvästi laajempi kuin on aiemmin arvioitu. Koska *Pallopeti rannalla* -laatta on syntynyt jo vuonna 1908, voidaan tehdä seuraava laskelma. Vuonna 1908 Thesleff valmisti kaksitoista julkaistua kohopainolaattaa ja seuraavana vuonna kaksikymmentä. Vuonna 1910 syntyi vielä kaksi julkaistua laattaa. Thesleff vedosti yksivärisiä vedoksia japaninpaperille jo vuonna 1908. Ensimmäinen monivärinen vedos on vuodelta 1909. Näillä laatoillaan hän oli Gordon Craigin kirjoittamien ja *The Mask* -lehdessään julkaisemien artikkelien tärkein kuvittaja-avustaja. Tätä kautta hän oli myös aiemmin ymmärrettyä kansainvälisempi.

Thesleffin kytkös varhaisiin värillä vedostaneisiin taidemaalareihin ja graafikoihin olisi tärkeä jatko-tutkimusaihe.<sup>105</sup> Tällöin tulisi kyetä analysoimaan tai lähteistä muutoin varmistamaan muiden taitei-

lijoiden käyttämät väriaineet ja vedostuspaperit. Thesleff tunsi välineensä ja käyttämänsä materiaalit. Hän käytti taidemaalareiden tuubiöljyvärejä, joiden väriaineet eivät olleet taidegraafikoille tuttuja. Näin hän mitä todennäköisimmin erosi taidegraafikoiden valtavirrasta, joka oletettavasti vedosti öljypohjaisilla, taidegrafiikan painamiseen valmistetuilla painoväreillä. Niiden värivalikoima oli aikanaan huomattavasti rajallisempi kuin taidemaalareiden käyttämissä öljyväreissä.

Tutkimuksen lisääntymisestä huolimatta Vehmaan artikkeli taidegraafikoiden julkaisussa puolustaa edelleen paikkaansa. Jos Vehmas olisi kirjoittanut artikkelinsa tieteellisemmin, olisi päätelmien ja tutkimusaineiston välisten suhteiden hahmottaminen toki helpottunut. Vehmas mainitsee vain yhdellä virkkeellä Thesleffin käyttäneen japaninpaperia. Jos hän olisi tuonut esiin, että useat hänen artikkelissaan käsittelemistä vedoksista oli vedostettu kyseisille papereille, olisi tieto epäilemättä otettu vakavammin vastaan. Sen sijaan Thesleffin on kotimaassaan tähän asti ajateltu vedostaneen vesiväreillä silkkipaperille. Vehmaan ainoa kömmähdys sattui varhaisten kohopainoteosten sideaineen tapauksessa. Thesleffin vedosten vesiväriomainen kirkkaus ja ilmavuus ovatkin vieneet monen ajatukset japanilaisiin vesiväripuupiirroksiin ja Thesleffin Pariisin opiskeluaikojen japonismiin. Tästä huolimatta ainoastaan Vehmas on välittänyt tiedon, että Thesleffin varhaisimmat värivedokset olivat yksivärisiä, että hänen myöhäiset vedoksensa olivat öljypohjaisilla väreillä vedostettuja ja että Thesleffin käyttämiin vedostuspapereihin olisi syytä kiinnittää huomiota.

100 Paavilainen, *Puugrafiikan vaikutus Ellen Thesleffin maalauksiin 1908–1912*, 45–48.

101 Paavilainen, *Puugrafiikan vaikutus Ellen Thesleffin maalauksiin 1908–1912*, 47, 72.

102 Ellen Thesleff: 100-vuotisjuhlanäyttely 23.10.–23.11.1969, Ateneumin taidemuseo. Näyttelyn järjestäjä Suomen taideakatemia.

103 E. J. Vehmas, ”Runoilija ja romantikko”, teoksessa *Ellen Thesleff, 100-vuotisjuhlanäyttely* (Helsinki: Suomen taideakatemia, 1969).

104 Tikkala & Hornytzkij, ”Luonnontieteellisin

analyysimenetelmin tunnistettu Akseli Gallen-Kallelan väripaletti”, 7.

105 Thesleffin läheisen kollegan, ruotsalaisen taidemaalari Carl Palmen tuotannon vaikutus Thesleffiin on edelleen tutkimatta. Palme harjoitti japanilaista vesiväripuupiirrosta jossakin vaiheessa uraansa. Monica Schalin, *Målarpoeten Ellen Thesleff: Teknik och konstnärligt uttryck* (Åbo: Åbo Akademi, 2004), 108.

## Lähteet ja kirjallisuus

### Painetut lähteet

**Ahtola-Moorhouse, Leena**. ”Elämäkerrallisia tietoja”. Teoksessa *Ellen Thesleff*, toimittanut Leena Ahtola-Moorhouse, 12–21. Ateneumin julkaisut no 7. Helsinki: Valtion taidemuseo, 1998.

**Ahtola-Moorhouse, Leena**. ”Teosluettelo”. Teoksessa *Ellen Thesleff*, toimittanut Leena Ahtola-Moorhouse, 126–219. Ateneumin julkaisut no 7. Helsinki: Valtion taidemuseo, 1998.

**Anttonen, Erkki**. *Kansallista vai modernia: Taidegrafiikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää*. Helsinki: Valtion taidemuseo, 2006.

**Bonsdorff, Anna-Maria von**. *Colour Ascetism and Synthetist Colour: Colour Concepts in turn-of-the-20th-century Finnish and European Art*. Väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto, 2012.

**Bäcksbäcka, Leonard**. *Ellen Thesleff*. Helsingfors: Konstsalongen, 1955.

**Capua, Rebecca**. ”Japonisme and Japanese works on paper: Crosscultural influences and hybrid materials”. Teoksessa *Adapt & Evolve 2015: East Asian Materials and Techniques in Western Conservation*, 28–42. Proceedings from the International Conference of the Icon Book & Paper Group, London 8-10 April 2015. London: The Institute of Conservation, 2017.

**Craig, Edward**. *Gordon Craig: The Story of his Life*. London: Victor Gollancz, 1968.

**Dwan, Antoinette**. ”A Method for Examining and Classifying Japanese Papers Used by Artists in the Late Nineteenth Century: The Prints of James Abbott McNeill Whistler”. *Studies in the History of Art* 41, Monograph Series III: Conservation Research (1993): 104–131.

**Guidry, Lorelei F**. *The Mask Edited by Edward Gordon Craig, Florence 1909-1929*. New York: Benjamin Blom, 1968.

**Helman-Wazny, Agnieszka**. ”Asian Papers in Works of Art: A Comparative Fiber Analysis”. *Hand Papermaking* 21, no. 2 (2006): 3–9.

**Ilvessalo-Pfäffli, Marja-Sisko**. *Fiber Atlas*. Berlin: Springer, 1995.

**Kühn, Hermann**. ”Zinc White”. Teoksessa *Artists’ Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 1, toimittanut Robert L. Feller, 169–186. Washington: National Gallery of Art, 1986.

**Lahti, Markku**. ”Arvoitus Ellen Thesleff – Gordon Craig.” Teoksessa *Ateneumin taidemuseo Museojulkaisu*, 18. vuosikerta 1973, 2–7. Helsinki: Suomen taideakatemia, 1974.

**Malme, Heikki**. ”Käyttötavarasta taiteeksi: puupiirroksen historiaa”. Teoksessa *Puupiirroksen taito: öljyväripuupiirros ja japanilainen vesiväripuupiirros*, toimittaneet Tuula Moilanen, Kari Laitinen ja Antti Tanttu, 17–33. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 1999.

**Oreglia, Giacomo**. *Commedia dell’Arte: Maskerna, komedianterna, scenarierna*. Stockholm: Ordfront, 2002.

**Paavilainen, Kukka**. ”Kuvallis-materiaalisten lähteiden todistusvoima Ellen Thesleffin marionettien jäljityksessä”. *Tahiti* 4 (2020).

**Sarajas-Korte, Salme**. ”Ellen Thesleffin vuodet 1890–1915”. Teoksessa *Ellen Thesleff*, toimittanut Leena Ahtola-Moorhouse, 23–73. Ateneumin julkaisut no 7. Helsinki: Valtion taidemuseo, 1998.

**Schalin, Monica**. *Målarpoeten Ellen Thesleff: Teknik och konstnärligt uttryck*. Väitöskirja. Åbo: Åbo Akademi, 2004.

**Schreck, Hanna-Reetta**. *Minä maalaan kuin jumala: Ellen Thesleffin elämä ja taide*. Helsinki: Teos, 2017.

**Taxidou, Olga**. *The Mask: A Periodical Performance by Edward Gordon Craig* (1998). London & New York: Routledge, 2013.

**Thesleff, Ellen**. *Dikter och tankar*. Helsingfors: Konstsalongen, 1954.

**Tikkala, Hanne & Hornytzkyj, Seppo**. ”Luonnontieteellisin analyysimenetelmin tunnistettu Akseli Gallen-Kallelan väripaletti”. *Tahiti* 1 (2020), 5–45.

**Vehmas, E. J.** ”Runoilija ja romantikko”. Teoksessa *Ellen Thesleff, 100-vuotisjuhlanäyttely*, 4–7. Helsinki: Suomen taideakatemia, 1969.

**Vehmas, E. J.** ”Ellen Thesleff graafikkona”. Teoksessa *Vedos ’70*, 8–20. Suomen taidegraafikot. Vuosikirja 1970. Helsinki: Suomen taideakatemia, 1970.

#### Suullisia tietoja antaneet

Natalia Sciarini, kirjastonhoitaja, The Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University, New Haven, Yhdysvallat.

#### Arkistot

Archivio Contemporaneo ”Alessandro Bonsanti”, Gabinetto G. P. Vieusseux. Gordon Craigin arkisto, IT ACGV EGC. Firenze, Italia.

Svenska litteratursällskapet i Finland, Historiska och litteraturhistoriska samlingen. Familjen Thesleffs arkiv, SLSA 958. Helsinki.

Kansallisgallerian kokoelmat, arkisto ja kirjasto. Helsinki. www.finna.fi

#### Painamattomat lähteet

**Duvillier, Marc**. *The Mask [1908-1929] de Edward Gordon Craig: “un rêve mis noir sur blanc”*. Väitöskirja, École doctorale Arts et médias, Théâtreothèque Gaston Baty. Paris: Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2009.

**Lahti, Markku**. *Gordon Craig ja puupiirros*. Taidehistorian pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto, 1971.

**Lees, Dorothy Nevile**. ”Notes on Work with Gordon Craig and the Mask in Florence: From the Beginning of 1907 Onwards”. Julkaisematon käsikirjoitus (IT ACGV DNL. II.5.2), Firenze, Archivio Contemporaneo ”Alessandro Bonsanti”, Gabinetto G. P. Vieusseux, 1961.

**Paavilainen, Kukka**. *Puugrafiikan vaikutus Ellen Thesleffin maalauksiin 1908–1912*. Taidehistorian pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, 2016.

**Théodore, Sara & Päivi Ukkonen**. ”Papereiden kuituanalyysit Ellen Thesleffin vedoksista, Ateneumin kokoelmista”. Tutkimusraportti. 4 sivua ja pdf-kuvaliite ”Thesleffin paperit”, 24.9.2020.

**Ventimiglia, Maria Rosa**. *Ellen Thesleff: Un’artista finlandese a Firenze*. Tesi di laurea [pro gradu -tutkielma] in Storia dell’arte contemporanea. Università degli studi Firenze, Scuola di Studi Umanistici e delle Formazione, Corso di Laurea Magistrale in Storia dell’arte, 2014.

#### Sähköiset lähteet

American Institute for Conservation (AIC), AIC-Wiki, Conservation-wiki. https://www.conservation-wiki.com/wiki/BPG\_Support\_Problems#Japanese\_Papers. Katsottu 13.10.2020.

The Butterfly Quarterly, Yale University Orbis. https://orbis.library.yale.edu/vwebv/holdingsInfo?bibId=3425699 Katsottu 14.12.2020.

**Duvillier, Marc**. ”The Mask (1908-1929) de Edward Gordon Craig: de la mise en scène de l’espace scénique à celle de la politique”, teoksessa *Revue*s modernistes, revues engagées, toim. Benoît Tadié, Céline Mansanti & Hélène Aji, 161–172. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2011.

https://books.openedition.org/pur/38412?lang=fr Katsottu 9.11.2020.

Bukowskis – Arts and business. https://www.bukowskis.com/en/auctions/F163/254-ellen-thesleff-trasnitt. Katsottu 7.10.2020.

**Mizumura, Megumi, Kubo Takamasa & Takao Moriki**. ”Japanese paper: History, development and use in Western paper conservation”. Teoksessa *Adapt & Evolve 2015: East Asian Materials and Techniques in Western Conservation*,

43–59. Proceedings from the International Conference of the Icon Book & Paper Group, London 8-10 April 2015. London, The Institute of Conservation, 2017. https://icon.org.uk/system/files/public/Publications/AandE15/4-ae15\_mizumura\_43-59.pdf. Katsottu 19.10.2020.

**Stijnman, Ad**. ”Rembrandt’s Etchings and Japanese Echizen Paper”. Amsterdam: Rembrandt House Museum, 2015. https://www.academia.edu/35913380/REMBRANDTS\_ETCHINGS\_AND\_JAPANESE\_ECHIZEN\_PAPER. Katsottu 14.12.2020.

**Van Breda, Jacobus**. ”Rembrandt’s etchings on oriental papers: papers in the collection of the National Gallery of Victoria”, *Art Bulletin of Victoria* 38 (1997): 25–38. https://www.ngv.vic.gov.au/essay/rembrandt-etchings-on-oriental-papers-papers-in-the-collection-of-the-national-gallery-of-victoria/. Katsottu 14.12.2020.

### Kiitokset

Kansallisgalleria vastasi sideaine- ja väriainekokeista. Japaninpaperin kuituanalyysit kustansi Taideyliopiston Kuvataideakatemian taidegrafiikan opintosuunta.

Tämän artikkelin tutkimustulosten syntyminen on edellyttänyt edellä mainittujen henkilöiden lisäksi myös seuraavien Kansallisgallerian asiantuntijoiden apua. Erikoistutkija Erkki Anttosen eläköitymisen jälkeen erikoistutkija Anu Utriainen on jatkanut väriaineanalyysien toteuttamista. Arkisto- ja kirjastopäällikkö Piia Pitkänen takasi pääsyni tutkimusaineistoon artikkelin kirjoittamisen aikana. Kansallisgallerian arkiston ja kirjaston assistentti Suvi Heiskasen ja tietopalvelusihteeri Anne Sämpin ehtymätön apu on siivittänyt askeliani ja auttanut minut etsimieni yksityiskohtien äärelle.

Tutkimuksen on mahdollistanut Suomen Kulttuurirahaston apuraha.





MARTTA HEIKKILÄ AND ANNU VERTANEN

## Summary

In the field of printmaking, the question of what contemporary printmaking is has been a subject of debate for decades, and the question is not yet resolved in 2021. That is how it should be. Boundaries are stretched in all art, which is the precondition for art's vitality. Nowadays, the concept of the "expanded field"<sup>1</sup>, referring to the characteristics that separate printmaking from the traditional paradigm of expression, is commonplace. Printmaking artwork in its various forms may deal with current issues and participate in societal discussion – or not. Dismantling and redefining printmaking's ontological features – and even the deconstruction of earlier ontological concepts – is common in the works of several artists: it is time to turn the gaze and focus of doing away from the image surface and towards the creation process. Universal, current themes of art concern the field of printmaking, but even after abandoning medium specificity, the medium is still significant. It is important to underline the status of the material and medium, as the decades-long attempt to efface them brings up new questions.

<sup>1</sup> Rosalind Krauss's essay "Sculpture in the Expanded Field" (*October* 8 [Spring 1979]: 30–44) started the discussion on conventional boundaries of art. The article set in motion a development that expanded into all fields of art.

Inka Bell: *Composition 7*, serigrafia (värilliselle) paperille, neulat, 2019, 59,5 x 84 cm. Ks. s. 106.  
Kuva: Paavo Lehtonen.

Printmaking is an open medium, and the only thing binding the artist is their own intention. Not a single precondition has to be met for a work of art to be called printmaking; it does not have to be printed, duplicable, small, or intimate – instead, it is a matter of the art form's inner and outreaching dialogue with other art forms. Printmaking, like other fields of art, produces different readings. There is not one way to define printmaking, but it is constantly redefined by new makers and works of art. This book presents theory connected with printmaking and, with a variety of examples, shows what contemporary printmaking is. In doing so, the book adds to the Finnish printmaking literature.

**Martta Heikkilä's** article "Eron taide: kuvien graafiset jäljet" ("The Art of Differences: Graphic Traces of Images") explores the idea of leaving traces in printmaking. Heikkilä examines a printmaking method that includes two parties: the plate and the print. There is always at least a conceptual distance between the two, whereas drawing and painting, for example, are immediate by nature, as the artist's hand leaves a mark directly on the surface. If printmaking is based on the difference between the plate and the print, what is the difference like, and how are the printed traces formed? In the article, Heikkilä interprets the concrete and conceptual meanings of difference, trace, and graphics, drawing from the French philosopher Jacques Derrida's theories. She also raises another question: How can we describe printmaking, considering graphically created images are not based on copying the signs made on the original plate's surface, but rather on the



nature of the whole process of printmaking, to which belong the creation and multiplication of indefinable differences?

**Tuomo Rainio's** article "Binäärinen kuva? Notaatiosta erojen ajatteluun" ("Binary Image? From Notation to the Idea of Differences") surveys the meanings of image in the digital technology era. Rainio's starting point is the nature of digital image: a digital image is information, and image editing is information processing comparable to word processing. At the same time, like information, a digital image goes back to a binary space, ones and zeros. This division incited Rainio to contemplate whether dismantling the binary division was possible; what happens to the idea of image if, instead of binary, we understand image as an imprint that includes the meanings of both presence and absence, and that directly goes back to neither of them? In this sense, Rainio's image is like a graphic print because the questions of origin and the work's identity are essential for them both. Rainio's ideas about the image's new structure are based on the history of information processing, structuralist linguistics, and its criticism in the philosophy of Jacques Derrida.

The original prints movement in the middle of the 19th century and the following improved status of printmaking as "fine arts" is one of the most important paradigm shifts in the history of printmaking, an ontological milestone still influencing the field of art. Traditionally, printmaking has been understood as original prints, which means works drawn and printed by the artist. **Juha-Heikki Tihinen's** "Aitoja kopioita: pohdintoja originaali-grafiikasta" ("Authentic Copies: Reflections on Original Prints") is a historical review of the original prints' past and present. In the article, Tihinen focuses on the conceptually complex relationship between authenticity and copy, which becomes visible in every work of original prints. If the nature of graphic arts includes duplication, what is the original copy and how is it different from reproductions? In the philosophy of art, the idea of authenticity and copying originates in Plato's

dialogues in which the philosopher creates a hierarchy between the levels of reality. Art, which Plato sees as an imitation of an imitation, is at the lowest level of this system. Since then, art has been classified and judged based on its relationship with the truth of subjects. Tihinen's article highlights that the definition of printmaking and the characteristics of original prints have been discussed for centuries. This discussion shows that the ideas of uniqueness and copying have been a popular topic of wide and vigorous debate throughout the history of culture and art.

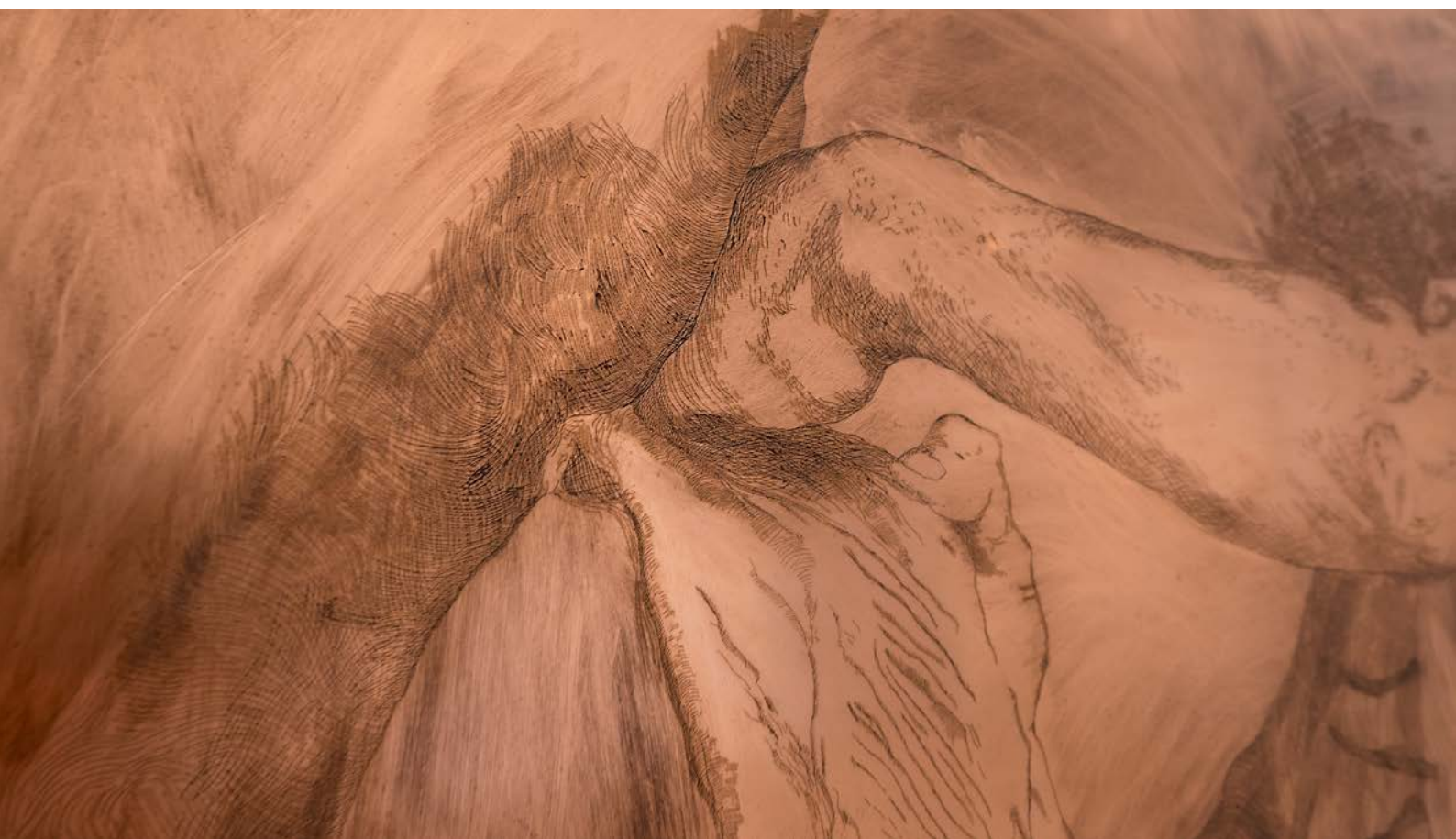
**Annu Vertanen's** article "Huokoinen matriisi" ("The Porous Matrix") examines printmaking terminology, materiality in printmaking, and the concept of matrix. The terminology is diverse and not always unambiguous. The way words are used reflects the user's choices and the intention of doing, which defines where one's work of art is placed conceptually and within its field of art, and, ultimately, defines the work of art itself. Throughout history, materiality has been a characteristic and intrinsic part of printmaking. Its significance for art in general has considerably varied during recent decades. In the article, Vertanen explores materiality as a part of printmaking from a historical and contemporary perspective, as well as the influence of material turn on printmaking.

In 2018, the Academy of Fine Arts printmaking students, alumni, and teachers organised a cooperative work that was first exhibited in Santander, Spain. **Ruth Pelzer-Montada**, who is a printmaking artist and researcher at the University of Edinburgh, saw the work at the exhibition and wanted to write an analysis of it for the publication at hand. The work of art is based on *Devotions upon Emergent Occasions* (1624), a book by John Donne, an English poet, cleric, and lawyer. The book and the work of art analysed by Pelzer-Montada have a

Emma Peura: *Allas: Peurala*, kollagrafia, kuivaneula, chine-collé, sideharso, petrimälja, Lokan altaan vesi, 2017–2019. Ks. s. 98.







Inma Herrera: *Aras*, etsattu kupari, etsatut värikalvot, pigmentti ja öljy, yksityiskohta, 2018. Ks. s. 95. Kuva: Inma Herrera.

three-part structure that reflects Donne's fever. In the article "Future Proofing or Art as a Defense against Life's Offences? KuvA Printmakers' John Donne Project (2018)", Pelzer-Montada writes about the work of printmakers, the work of art created as a result of the initiative, and the variety of impressions created by the work of art. Donne's book is divided into 23 parts, each representing one day of the illness, which is equal to the number of printmaking artists who took part in the initiative. Pelzer-Montada also discusses an interesting link between the author's illness in the 1600s and the ordeals of today.

In the article "Ruumis, jälki, havainto" ("Body, Imprint, Perception"), using a phenomenological framework, **Saara Hacklin** examines the works of five young artists who graduated from the Finnish Academy of Fine Arts. Hacklin introduces a selection of works by Roma Auskalnyte, Inka Bell, Inma Herrera, Emma Peura, and Suvi Sysi. The artists share the same printmaking studies background, but their works represent various working methods: installations, performances, videos, and reliefs. Hacklin interprets the works by observing their relationship with contemporary art and its significant themes: body, materiality, and perception as well as senses and touch both by oneself and others. She argues that the artists' background in printmaking becomes visible in their relationship with the world and its opening in their works.

An artist's graphical works are the subject of **Kukka Paavilainen's** article, "Väriä päin: Ellen Thesleffin varhaiset kohopainolaatat ja värive-dokset" ("Towards Colour: Ellen Thesleff's Early Relief Plates and Colour Prints"). Ellen Thesleff (1869-1954) is known as an expressionist painter, but also as a reformer of woodcut and wood engraving techniques. At the time, Thesleff was not known in the field of printmaking, but she attracted publicity because of the illustrations she made for Gordon Craig's *The Mask* magazine. Based on knowledge produced by art conservation and art historical archival and material research, Paavilainen presents the context in which

Thesleff's colour prints were created and what their relationship was with her contemporaneous paintings. Another interesting point is how the woodcut and wood engraving techniques and the use of colours influenced Thesleff's paintings, evolving towards a more modern and simpler expression characterised by the significance of individual observations and a freer use of colour.





Inma Herrera: *Exploratory Movement*, yksikanavainen digitaalinen HD-video, väri, ääni, 16:9, 2017, kesto 10.32 min.  
Ks. s. 95. Kuva: Inma Herrera.

## Kirjoittajat

FT **Saara Hacklin** työskentelee Nykytaiteen museo Kiasmassa amanuenssina. Hänen taustansa on taidefilosofiassa, jossa Hacklinin kiinnostuksen kohteita ovat erityisesti mannermainen filosofia ja nykytaide. Kuratointityön lisäksi Hacklin on kirjoittanut taiteesta eri julkaisuihin kuten verkkolehti Mustekalaan sekä toiminut vierailevana opettajana muun muassa Aalto-yliopistossa.

Estetiikan dosentti **Martta Heikkilä** toimii tutkijana ja opettaa taidefilosofiaa ja taiteen kritiikkiä Helsingin yliopistossa. Heikkilän kiinnostuksen kohteita ovat erityisesti ranskalainen nykyaistelu, dekonstruktio ja fenomenologia sekä taidekritiikin ja nykytaiteen teoria. Hän on kirjoittanut kuvataidekritiikkiä eri julkaisuihin sekä toiminut Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa lehtorina. Heikkilän teos *Deconstruction and the Work of Art: Visual Arts and Their Critique in Contemporary French Thought* ilmestyy vuonna 2021 (Rowman & Littlefield).

**Kukka Paavilainen** on taidemaalari ja taidehistorioitsija, joka valmistee kuvataiteen tohtorin opinnäytettä Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa. Hänen kiinnostuksen kohteitaan ovat teoslähtöinen taidehistoria sekä lähellä taidehistoriaa tapahtuva taiteellinen tutkimus eli taiteen tutkimus, jonka tulokset palvelevat erityisesti taiteilijan tarpeita. Ellen Thesleffin kohopainotuotanto ja sen aiheuttamat muutokset hänen maalauksissaan eivät ole jättäneet Paavilaista rauhaan.

PhD, kuvataiteilija **Ruth Pelzer-Montada** toimii nykytaiteen ja taideteorian lehtorina Edinburghin yliopiston taidekorkeakoulussa. Pelzer-Montada on osallistunut näyttelyihin Skotlannissa ja ulkomailla sekä myös kuratoinut lukuisia näyttelyitä. Hän on esitelmöinyt kansainvälisissä konferensseissa ja

julkaissut artikkeleita nykytaiteen ja etenkin taidegrafiikan alueelta. Pelzer-Montadan toimittama artikkelikokoelma *Perspectives on Contemporary Printmaking* ilmestyi vuonna 2018 (Manchester UP).

**Tuomo Rainio** on kuvataiteilija ja Kuvataideakatemian taiteen ja teknologian lehtori. Rainion teokset yhdistävät linssipohjaisia välineitä ja tietokoneohjelmointia. Hän tarkastelee useissa teoksissaan käsitteellisen sisällön muuntamista kuvaksi kielen tai ohjelmakoodin välityksellä ja tutkii erilaisten käännösten kautta kuvien ontologiaa. Teoksissa toistuvat hitaat prosessit, liike ja muodonmuutokset. Rainion teoksia on ollut esillä Suomessa, Euroopassa ja Japanissa sekä yksityis- että ryhmänäyttelyissä.

Taidehistorioitsija **Juha-Heikki Tihinen** on taidehistorian dosentti Helsingin yliopistossa ja nykytaiteen historian dosentti Turun yliopistossa. Tihinen on toiminut 1990-luvun lopulta lähtien kirjoittajana, kriitikkona, kuraattorina, opettajana ja tutkijana. Hänet on palkittu vuonna 2008 E. J. Vehmaksen palkinnolla ja hän sai vuonna 2020 Edvard Richter -tunnustuspalkinnon.

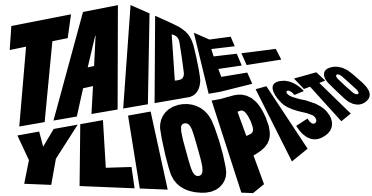
**Annu Vertanen** on kuvataiteilija ja taidegraafikko. Hän on toiminut Taideyliopiston Kuvataideakatemian taidegrafiikan professorina vuodesta 2016 alkaen. Vertasen teokset ovat usein laajoja installaatioita, joissa tekijä pohtii, kuinka katsominen ja teoksen materiaalisuuden kokeminen muuttuvat, kun painetusta taideteoksesta tulee ympäristö. Vertasen kiinnostuksen kohteena on erityisesti työskentely vuorovaikutuksessa puupiirrostekniikan kanssa. Hän on esiintynyt yksityis- ja yhteisnäyttelyissä Suomessa, eri Euroopan maissa, Yhdysvalloissa, Kanadassa, Koreassa ja Japanissa. Vertaselle on myönnetty kuvataiteen valtionpalkinto vuonna 2014.



Sivu 1: Roma Auskalnyte: *Frustration*, kaksikanavainen videoinstallaatio, 2015, kesto 10 min (loop). Kuva: Roma Auskalnyte.

Sivu 4: Inka Bell: *Work 8*, laserleikattu (värillinen) paperi, lanka, 2020, n. 33 x 8 x 14 cm (koko vaihtelee installaation mukaan). Ks. s. 108. Kuva: Petri Summanen.

Sivu 144: Jenni Rahkonen: *Nimetön*, serigrafia käsintehdylle paperille, 58 x 83cm, 2020. Ks. s. 70. Kuva: Petri Summanen.



**✕ KUVATAIDEAKATEMIA**

Printed matters

Merkitysten kerroksia

Toimittajat

Martta Heikkilä, Annu Vertanen

Julkaisija

Taideyliopiston Kuvataideakatemia

Graafinen suunnittelu

Marjo Malin

Kuvankäsittely

Kari Lahtinen

Paino

Grano Oy, 2021

Kannen kuva

*Devotions upon Emergent Occasions* (after John Donne),  
yksityiskohta. Ks. s. 79. Kuva: Annu Vertanen.

© Tekijät ja Taideyliopiston Kuvataideakatemia

ISBN 978-952-353-411-7 (painettu)

ISBN 978-952-353-412-4 (pdf)







# TAIDE- YLIOPISTO

X KUVATAIDEAKATEMIA

Mitä on nykyinen taidegrafiikka ja millaista teoriaa se tarvitsee?

*Printed matters: merkitysten kerroksia* -kirjan seitsemän kirjoittajaa pohtivat artikkeleissaan taidegrafiikan olomuotoja. Aiempina vuosisatoina graafisin menetelmin tuotettiin jäljennöksiä ja levitettiin kuvia. Vähitellen syntynyt moderni taidegrafiikka on puolestaan merkinnyt graafisten tekniikoiden kehitystä ja itsenäisen taide-  
muodon syntyä. Jäljentämisen rinnalla ja sijaan se perustuu nyt yhä moninaisempiin prosesseihin: heijastuksiin, toistoon vailla alkupe-  
räistä mallia, kuvautumiseen ja vaikutelmien välittämiseen. On tullut aika kääntää katse ja tekemisen keskipiste kuvapinnan ulkopuolelle ja taiteen materiaalisuuteen: taidegrafiikan merkityksiin välinekes-  
keisyydestä luopumisen jälkeen, jolloin välineellä on yhä merkitystä.

ISBN 978-952-353-411-7