

Säilöt

Sara Manninen

Taideyliopiston Kuvataideakatemia

Taidegrafiikan opetusalue

Kuvataiteen maisterin opinnäytteen kirjallinen osa 2022

Palautuspäivämäärä: 4.10.2022



Kuvataiteen maisterin opinnäytteeni muodostuu taiteellisesta ja kirjallisesta osasta. Taiteellinen osa oli esillä Kuvan Kevät 2022 -maisterinäyttelyssä 7.5. – 5.6.2022 Kuvataideakatemiaan kampuksella, Myllyssä, Valkoisessa studiossa. Teoskokonaisuus koostuu kahdesta teoksesta: *Kerätty näkymä* (2022, valokuvapohjainen taidegrafiikka gampille, taustaus kuitukankaalle, 163 x 285 cm) ja *Kartta* (2022, syväpainovedos, 66 x 89 cm).

Taiteellisessa osassa tarkastelen muistin, kodin ja säilytymisen teemoja valokuvapohjaisen taidegrafiikan tekniikan kautta. Säilytymisellä kuvaan tapahtumaa, jossa menneestä tapahtumasta jää jälkiä, jotka viittaavat alkuperäiseen läsnäoloon.

Opinnäytteeni kirjallisessa osassa avaan teoskokonaisuuden taustoja ja käsittelen teemoja, jotka liittyvät olennaisesti sekä taiteelliseen osaan että työskentelyyni ylipäätään. Kirjallinen osa sisältää myös teoskokonaisuuden kuvallisen taltioinnin.

Taiteellisen työn ohjaus: Päivikki Kallio

Kirjallisen työn ohjaus: Kaija Kaitavuori

Tarkastajat: Outi Koivisto, Martta Heikkilä

Tiivistelmä

Taidegrafiikka ja valokuva ovat välineitä, joiden avulla on mahdollista kuljettaa menneen läsnäolon vaikutelma nykyhetkeen. Grafiikan vedosta katsoessa katsomme jälkeä, joka osoittaa kohti painolaattaa ja kuvan muodostumisen hetkeä: painautumisen tapahtumaa. Valokuva näyttää meille näkymän, joka oli läsnä kuvan ottohetkellä. Toisin kuin grafiikan vedos, valokuva ei paikannu mihinkään alkuperäisempään lähteeseen, vaan on itsessään näkymä siihen hetkeen, missä olosuhteissa kuva on syntynyt.

Valokuvapohjaisessa taidegrafiikassa valokuvaa käytetään grafiikan työstöprosessin lähtömateriaalina. Kyseisessä tekniikassa yhdistyvät grafiikan sekä valokuvan erilaiset ominaisuudet osoittajina. Valokuvapohjainen grafiikan vedos säilöo valokuvan ja viittaa sen *kykyyn osoittaa* kohti jotakin todellista tapahtumaa, joka on ollut läsnä. Sen lisäksi vedos viittaa alkuperäiseen grafiikan painolaattaan ja painamisen tapahtumaan. Valokuvapohjaisen grafiikan parissa työskentely on säilytymisen tutkimista; huomion kiinnittämistä läsnäolon ja siitä jääneen jäljen väliseen suhteeseen.

Maisterin opinnäytteeni taiteellisen osan kiintopisteenä toimii todellisen paikan ja siihen liittyvien muistikuvien suhteen tarkastelu. Käsittelen teemaa valokuvapohjaisen taidegrafiikan kautta käyttämällä teoskokonaisuuden pohjamateriaalina perhealbumivalokuvia, jotka sijoittuvat sukukotini miljööseen eri aikoina.

Kirjallisessa osassa syvennyn valokuvapohjaisen taidegrafiikan sekä yleisesti taidegrafiikan ominaispiirteisiin kuljettamalla rinnalla valokuvateoreettista pohdintaa. Käsittelen välineen metaforallista ulottuvuutta ja valokuvapohjaisen taidegrafiikan yhteyttä muistin teemaan. Käyn myös vuoropuhelua taidegrafiikan erityispiirteitä koskevien luentojen ja kirjallisuuden kanssa.

Sisällys

1. Aluksi	1
2. Läsnäolon ja kuvan välissä	2
<i>Taidegrafiikasta</i>	2
<i>Jäljillä</i>	5
<i>Kontakti</i>	6
<i>Paikantuminen</i>	8
3. Mediumin metaforallisuus	10
<i>Välineen tapahtuma</i>	10
<i>Muisti</i>	11
4. Teoskokonaisuudesta	13
<i>Kodin paikka</i>	13
<i>Kerätty näkymä: Pohjamateriaali & taustat</i>	17
<i>Materiaalit & menet</i>	18
<i>Näyttelyssä</i>	22
5. Lopuksi	23

Lähteet

Kiitokset

1. Aluksi

Toukokuussa 2021 kävelimme isäni kanssa vanhalla 1800-luvun lopun ajoilta säilyneellä metsäpolulla, joka kulkee kahden lammen ja lapsuuden kotitaloni välillä. Olin aloittanut maisteriopintoni Kuvataideakatemiassa saman vuoden tammikuussa ja keräsin materiaalia tulevaa opinnäytetyötäni varten. Olin käynyt läpi vanhoja maanomistusdokumentteja, kirjeitä ja valokuvia. Kaikki nämä dokumentit avasivat kasvuympäristöni historiaan ikkunoita, vihjeitä, jotka yhdistyivät mielessäni tarinaksi paikan historiasta. Tuo tarina jää elämään mieleeni kuvitteellisena kertomuksena, joka ei paikannu omiin elettyihin muistoihini, mutta tulee osaksi niitä.

Opinnäytteeni kantava teema on kysymys säilytyksestä. Säilytyksellä tarkoitan prosessia, jossa asioista ja ilmiöistä muodostuu ja tallentuu jälkiä, jotka sitten jäävät edustamaan alkuperäisiä kohteitaan - Oli kyse sitten aivojen rakenteisiin jäävistä muistijäljistä, valosta valoherkällä pinnalla tai painoväristä paperilla. Asiat eivät sinällään tallennu tai taltioitu, vaan niistä säilytyy jotakin, ja prosessissa syntyy samalla jotakin uutta ainesta, joka paikkaa alkuperäistä läsnäoloa ja tekee sen näkyväksi toisessa ajassa (tässä ja nyt). Kyse on läsnäolon ja jäljen välissä tapahtuvasta prosessista. Kuvataiteilijana ajattelen olevani tuon välitilan tutkija: käytän välineitä apunani ymmärtää läsnäolon ja kuvan keskinäistä suhdetta.

Koska lähestyn tätä laajaa kysymystä ja teemaa kuvallisesti, sana *jälki* on tässä tapauksessa sama kuin *kuva*. Kuva voi olla fyysinen tai imaginaarinen kuva; valokuva, taidegrafiikan vedos tai muistikuva. Kuva edustaa pohdinnoissani representaatiota olleesta. Se on visuaalinen entiteetti, joka korvaa uudella muodollaan jotakin poissaolevaa.¹ Taiteellisen opinnäytteeni kontekstissa läsnäoloa edustaa sukukotini olemassa oleva ympäristö ja siellä tapahtuneet menneet tapahtumat.

Opinnäytteeni taiteellinen osa on kahden teoksen, *Kartta* ja *Kerätty näkymä* muodostama kokonaisuus. Teokset avaavat kaksi erilaista näkökulmaa säilytyksen teemaan: *Kerätty näkymä* on tunnistettavasti valokuvapohjainen ja korostaa valokuvallisuutta, kun taas *Kartta* -teoksessa painautumisen ele ja taktiilisuus korostuvat.

¹ Kella 29.3.2022.

2. Läsnäolon ja kuvan välissä

Taidegrafiikasta

Ote työpäiväkirjasta:

Prosessikuvaus 21.10.2021

Tietokoneen näytöllä on skannattu versio isäni lapsuuden aikaisesta filmivalokuvasta. Kuvasta haastavan tekee se, että se on itsenäinen sinällään, enkä ole toistaiseksi erityisen vakuuttunut, olisiko sen vieminen taidegrafiikan prosessin läpi mielekästä. Voi olla, että grafiikan prosessissa valokuvasta suodattuu esiin jotakin, mikä muutoin tuntuu sulkeutuvan itseensä valokuvan muodossa. Ajattelen valokuvapohjaisen taidegrafiikan prosessin olevan avaamista ja suodattamista. Kun työstän valokuvaa grafiikan prosessin avulla, pyrin sen sisään ja puran sitä, rakennan uudelleen. Valokuva toimii kiinnikkeenä menneeseen, dokumenttina jostakin tapahtuneesta ja jo olleesta. Se on näkymä jonnekin mitä en voisi muuten nähdä. Isäni lapsuuden aikaiset filmivalokuvat ovat näkymiä myös omaan lapsuuden ympäristööni, mutta ne ovat kuvia eri ajasta. Olen kiinnostunut nimenomaan tuosta ympäristöstä ja eri aikakausista, jotka ovat siellä vallinneet. Se on sama paikka, muttei näytä tai tunnu samalta.

Rajaan valokuvasta ihmiset pois ja keskityn vain maisemaan. Tulostan kuvan kirkkaalle kalvolle, en kovin isona, tämä on vasta ensimmäinen testi. Leikkaan Offset-pelistä kuvafilmiä hieman isomman palan, hion sen kulmat, puhdistan pinnan Sinolilla ja kiinnitän pintaan hämärässä tilassa valoherkän Imagon-kalvon veden ja ikkunalastan avulla. Imagon-kalvon tuoksu on voimakkaan muovinen ja sen sävy ennen kovettumista on kirkkaan turkoosi. Kovetuttuaan sen väri muuntuu tummansiniseksi.

Kalvon kiinnityksestä seuraavana päivänä valotan maisemakuvan uv-valon avulla painolaatan pintaan. Valotusaikojen arviointi perustuu aiempiin testeihin ja valotettavan kuvan luonteeseen. Kuvafilmi ja laatta puristuvat vakuumin imuraamin sisällä toisiaan vasten ja vasten raamin lasiruutua. Asetan valotusajaksi 20 sekuntia ja painan uv-valon päälle. Valo läpäisee tulostetun kuvafilmin vaaleat alueet kovettaen ne Imagon-laatan pinnasta, kuvan tummempien alueiden jäädessä valolta suojaan ja jättäen laatan pinnan niiltä osin pehmeämmiksi. 20 sekunnin jälkeen sammutan imuraamin vakuumin. Raamin kuminen takaosa irtaantuu hitaasti lasista ja lysähtää

pussille. Poistan kuvafilmin laatan päältä. Seuraavaksi valotan laatalle rasterifilmin, kalvon, joka on tiheän pistesumun peittämä.

Kehitysaltaassa on kidesoodaa ja vettä. Upotan valotetun laatan liuokseen ja alan avata kuvapintaa sormenpäilläni hieroen. Laatan pinnasta irtoaa pieniä polymeerihiukkasia ja pintaan muodostuu näin mikroskooppinen reliefi, eräänlainen alkuperäisen valokuvan materialisoitunut varjo. Reliefi on alusta, josta kuvallinen informaatio tulee siirtymään painovärin ja prässin puristuksen avulla kostutetulle painopaperille vedostusvaiheessa. Mitä nämä siirtymät tekevät kuvalle? Jokin valokuvamaisuudessa, kuvan tavassa välittää merkityksiä muuntuu. Lopullisessa ImagOnilla työstetyssä grafiikan vedoksessa on tunnistettavissa kuvan luonne dokumenttina, mutta se on irronnut "vastuustaan" näyttää jonkin varmuudella olleen. On kuin dokumentaarisuus olisi enää vain kuvallinen ominaisuus tai piirre, kun kuva on etäännyntynyt representoimastaan kohteesta prosessin myötä.

Taidegrafiikassa työskentelyprosessi tarkoittaa valmistelua, yksittäisiä työstövaiheita, enemmän ja vähemmän hallittuja tekoja, jotka lopulta johtavat fyysisen kuvan syntyyn. Tämä grafiikan tekemiseen olennaisesti liittyvä työvaiheiden erillisyyks ja tarkkarajaisuus on herkistänyt minut pohtimaan kuvan muodostumisen ehtoja ja laajemmin kuvallisuuden olemusta. Taidegraafikko ja kuvataiteilija Milla Toukkari luonnehtii tekstissään *Kuilun filosofia* kirjassa *Siirtämisen ja välittymisen taide*, taidegrafiikkaa metatason kuvantekemiseksi. Työskentelyprosessi on itsessään tutkimusta siitä, kuinka teos tulee teokseksi.² Välineen ominaislaadun ja sen rajojen tutkiminen onkin nykytaidegraafikoiden teoksissa usein toistuva teema.³ Valokuvapohjainen taidegrafiikka, tekniikka, johon itse olen erityisen mieltynyt, tuntuu olevan yhtä käsittelemieni temaattisten aiheiden kanssa. Valokuvapohjainen taidegrafiikka on siis samaan aikaan tutkimustyökalu ja sisällöllisten teemojen "ruumiillistuma".

Valokuvapohjainen taidegrafiikka mahdollistaa valokuvien siirtämisen uv-valon avulla painolaatalle ja kuvien painamisen valotetulta painolaatalta painopaperille. Prosessissa valokuva materialisoituu ja rakentuu toiseksi visuaaliseksi entiteetiksi. Erotuksena esimerkiksi tulostettuihin valokuviin, lopullisessa grafiikan vedoksessa ei ole kiiltävää, kalvomaista kerrosta, joka sulkisi kuvan alleen ja asettuisi havainnon ja kuvan väliin.⁴ Vedoksen

² Toukkari 2017, 108.

³ Heikkilä ja Vertanen 2021, 7.

⁴ Eskola ja Holopainen 1995,31.

materiaalisista elementeistä: painojäljestä- ja väristä sekä paperin pinnan tekstuurista tulee kuvallisia. Valokuvapohjaiset taidegrafiikan tekniikat ovat ikään kuin moderneja versioita vanhoista valokuvausmenetelmistä, joiden kemiallinen prosessi aikanaan siirsi heijastukset ja ajan ”kouriintuntuvaan, pysyvään” muotoon.⁵ Taidegrafiikassa olennaista onkin kuvan taktiisuus. Taidegrafiikan ominaislaatu kartoittavan luentosarjan *Contact: Art and the Pull of Print* ensimmäisessä luennossa Harvardin yliopiston humanististen tieteiden professori Jennifer Roberts kuvaa, kuinka taidegrafiikassa kuva on käännettävä joksikin minkä voi tuntea, kuten uurteiksi, ennen kuin kuvaa voi vedostaa.⁶

Valokuvapohjaisessa taidegrafiikassa kuvasta tehdään vedostuskelpoinen rasterin avulla. Teollisen ajan kirja- ja sanomalehtipainannon mahdollistanut rasterointitekniikka (industrial halftone) purkaa kuvan painettaviin elementteihin.⁷ Valokuvapohjaisessa taidegrafiikan prosessissa rasterin valottaminen laatalle tuottaa kuvaan sen sävyt; kuvan rikkominen pieniksi rasteripisteiden muodostelmiksi muuntaa kuvan yksiväriseksi valöörikoodistoksi. Kehitysvaiheessa, kun laatan pintaa hierotaan sormin auki, kuvapintaan muodostuu mikroskooppisen pieniä uria, joihin lopulta vedostusvaiheessa painoväri kiinnittyy.

Taidehistorioitsija Ernst Rebel kirjoittaa taiteilijoiden halusta työskennellä vanhojen tekniikoiden parissa olevan yksilöllisen ilmaisun ja manuaalisen tekemisen korostamista ja ”kultivoimista” kontrastina digitaaliselle automaatiolle. ”Käsityö priorisoidaan yli pelkän teknillisen loisteliaisuuden.”⁸ Myös valinta käyttää materiaalia (valokuva), joka on tuotettu nopeammin kuin ihmissilmä pystyy havaitsemaan hitaan manuaalisen työskentelyprosessin pohjana, on myös tapa pysähtyä tutkimaan eri ajallisuuksia ja luoda siihen kehollinen suhde. Tästä esimerkkinä saksalaisen kuvataiteilija ja taidegraafikko Christiane Baumgartnerin 25 vedoksesta koostuva puupiirrossarja *1 sekunde, 2004*, joka pohjautuu yhden sekunnin kestoisen videon yksittäisiin 25 kuvaruutuihin.⁹ Näin on myös oman työskentelyni kohdalla; työstän valokuvasta uuden teoksen työlään prosessin kautta käyttämällä kehoani. Tämä on keino päästä ikään kuin kuvan sisään, sen rakenteisiin rakentamalla se uudeksi taidegrafiikan prosessissa. Toukkari kirjoittaa taidegrafiikkaan olennaisesti kuuluvasta *purkamisen* eleestä: ”Painetun kuvan synnyttämisessä *hidastetaan* kuvaa, jotta ehditään kaivaa esiin se, mistä se

⁵ Rebel 2018 (2003), 26.

⁶ Roberts 2021.

⁷ Rebel 2018 (2003), 28–29.

⁸ Rebel 2018, (2003), 31.

⁹ Roberts 2021.

rakentuu, miten se saadaan rakentumaan uudestaan ja uudella tavalla.”¹⁰ Samaan tapaan Barthes luonnehtii motiivia huolellisen valokuvan tarkastelun takana: ”*hidastan, saadakseni aikaa vihdoinkin tietää.*”¹¹

Taidegraafikkona kyseenalaistan jatkuvasti, miksi valitsen tehdä mitä teen; toisteista, toisinaan varsin puuduttavaa ja monotonista, sattumalle altista työtä, ilman takuita siitä, että työ johtaisi mihinkään erityisen kiinnostavaan lopputulokseen, joka voisi täten oikeuttaa käytetyn ajan ja antaa kaikesta omistautumisen määrästä arvoisensa tyydytyksen. Tekeminen on vahvasti ritualistista, ja siihen liittyy toivon elementti. Toivo siitä, että tapahtuisi jonkinlainen jumalallinen väliintulo, joka toisi nähtäville uuden, ennennäkemättömän kuvallisen mahdollisuuden.

Jäljillä

Taidegrafiikka ja valokuva ovat reproduktiivisia välineitä, mediuumeja, jotka viittaavat itsensä ulkopuolelle. Niiden avulla on mahdollista tuoda menneen läsnäolon vaikutelma nykyhetkeen. Paradoksaalisina mediuumeina ne edustavat poissaolon läsnäoloa.¹² Se, mitä voimme päätellä menneestä läsnäolosta siitä jääneen jäljen perusteella riippuu siitä, minkälaisessa yhteydessä alkuperäinen läsnäolo ja alusta, johon jälki on jäänyt, ovat olleet: minkälaista informaatiota alkuperäisestä lähteestä on ollut mahdollista jäädä. Tarkastelen välineiden luonnetta osoittajina ja niiden suhdetta kohteisiinsa kahden käsitteen: *kontakti* ja *paikantuminen* kautta. *Kontakti* viittaa jäljen syntyhetkeen, jolloin alkuperäinen läsnäolo kohtaa vastaanottavan pinnan. *Paikantuminen* -termillä viitataan valmiin kuvan kykyyn osoittaa siihen, joka ei ole enää läsnä.

Pohdin, mistä taidegrafiikkaa mediumina määrittelevässä painautumisen hetkessä on kyse ja vertaan sitä valokuvan valon kuvautumisen hetkeen. Käsittelen taidegrafiikan vedoksen kykyä osoittaa itsensä ulkopuolelle säilytymisen näkökulmasta; mitä taidegrafiikan prosessissa taltioituu? Tämän pohjalta pohdin myös, miten valokuvapohjainen taidegrafiikka suhteutuu valokuvaan ja miten se eroaa valokuvallisuudesta.

¹⁰ Toukkari 2017, 137.

¹¹ Barthes 1985, 105–106.

¹² Humphries 2018 (2015), 159.



Kuva 1. *Kartta*, 2022, syväpainovedos, 66 x 89 cm. Kuva: Sara Manninen

Kontakti

Grafiikan prosessissa erilliset osapuolet (painolaatta ja paperi) ovat suorassa kontaktissa painautumisen hetkenä, minkä lopputuloksena syntyy jälki, joka on taltiointi itse kontaktista sekä myös alkuperäisestä kohteesta: matriisista, painolaatasta.¹³ Valokuvan syntyessä kohteen heijastama valo on kontaktissa valoherkän pinnan kanssa. Sana valokuva muodostuukin kreikan sanoista *phos* (valo) ja *graphei* (kaivertaa). Valokuvauksen ja taidegrafiikan prosessiin sisältyy molempiin epätietoisuuden ja sokeuden hetki. Sokeuden hetki on jäljen taltioitumisen hetki, jota taiteilija ei pysty havaitsemaan. Tätä voi nimittää myös *acheiropoiesiksen* hetkeksi, jolloin jotakin syntyy ihmiskädestä riippumatta.¹⁴ Valokuvauksessa se on valon piirtymisen hetki valonherkälle pinnalle ja vastaavasti grafiikassa painautumisen hetki, jolloin prässin

¹³ Roberts 2021.

¹⁴ Roberts 2021.

puristuksissa painoväri työntyy painopaperin kuitujen sisään jättäen laatasta kuvallisen tallenteen. Uskonnollisia reliikkejä, kuten Pyhän Veronikan käärinliina, johon Kristuksen kasvot tarun mukaan tallentuivat, kutsuttiin termillä *acheiropoieta*, niiden ihmeenomaisen syntyvän vuoksi. Varhaiset taidegraafikot 1500–1600 luvuilla, kuten Albrecht Dürer ja Claude Mellan, tunnistivat yhteyden kyseisen reliikin ja taidegrafiikan välillä ja käyttivät aihetta kaiveruksissaan. Veronikan käärinliina kuvasi, sitä mistä taidegrafiikassakin tunnusomaisesti oli (ja on) kyse.¹⁵ Kiinnostava yksityiskohta liittyen Veronican hunnun (*sudarium*) tarinaan on, että *Veronica* olisi muunnelma sanoista *vero* ja *ikon*, oikea kuva.¹⁶

Contact: Art and the Pull of Print -luentosarjan ensimmäisessä luennossa Roberts kuvailee, kuinka matriisi on ”visuaalisesti vähäpuheisempi”, kuin siitä tehty vedos, joka kykenee näyttämään meille sen, mitä painolaatassa on piilevänä, latenttina. Hän tekee myös huomion siitä, kuinka prässi kykenee näkemään topografiset vaihtelut tarkemmin kuin ihmissilmä: prässi on kuin ”taktiilinen röntgensäde”. Painettuun taiteeseen liittyy näin ollen totuudellisuuden elementti.¹⁷ Painamisen ele on katseelta piilossa olevan aineksen puristamista esiin, tuomista julki sekä painautumisen hetken taltioimista. Kyse on samalla säilytymisen hetkestä.

Taiteellisen osani teoskokonaisuuteen kuuluva teos *Kartta* (Kuva 1.) on siinä mielessä poikkeuksellinen, että paperi, jolle kuva on painautunut, ei ole ollut painautumisen hetkellä välittömässä kontaktissa matriisiin. Kyseinen paperi on ollut ohuemman gampi-paperin taustalla, joka taas on ollut suoraan painolaatan päällä. Painoväri on siivilöitynyt gampin läpi sen taustalla olleelle syväpainopaperille prässin puristuksessa ja jättänyt ikään kuin topografisen esityksen syväpainopaperille laatan pinnasta. Paperilla on nähtävissä laatan etäinen kosketus, muttei varsinaista kuvaa; vedokseen on välittynyt ainoastaan painolaatassa koholla olleet kolmiulotteiset pinnat, taitokset ja rypyt. Laatta, jolta vedos on painettu, on sisältänyt kuvallisen informaation, joka paikantuu valokuvaan. Nyt tuo valokuva on kuitenkin jäänyt tavoittamattomaksi. *Kartta* -teokseen on säilytynyt ainoastaan laatan pinnalla oleva, ei sen uurteissa sijaitseva informaatio. Teos on itsessään kuvaus laatan ja vedoksen välisestä erosta.

¹⁵ Roberts 2021.

¹⁶ Saraste 2010, 18.

¹⁷ Roberts 2021.

Paikantuminen

Kun nostan vedoksen matriisiin päältä, ihmetyksen tunne on aina jossain määrin läsnä. Koska kuva muodostuu prässin puristuksissa katseelta piilossa, varsinainen kuvan syntyhetki jää aina mysteeriksi. Tunne siitä, että kuva ikään kuin ilmestyy, liittyy myös siihen, että kuvan syntyhetkeä edeltävät tapahtumat, ja itse painautumisen hetki ei ole varsinaisesti kuvallinen vaan taktiilinen.¹⁸ Grafiikan vedos on painolaatasta irtoavan informaation kuvallinen säilöymä ja painautumisen hetken tallenne. Vedoksen lähde, itse matriisi viittaa tapahtumiin, jotka paikantuvat kehon ja työstettävän materiaalin suhteeseen: kaivertamiseen, hankaamiseen, hiomiseen, rouhimiseen, pyyhkimiseen. Matriisi on, kuten Kuvataideakatemia taidegrafiikan professori Annu Vertanen kuvailee: tulevan kuvan ”resepti” tai ”käsikirjoitus”.¹⁹

Grafiikan vedosta ei ole olemassa ennen kuin matriisin sisältämä informaatio siirtyy painoväriä painopaperille prässin puristuksessa. Se ei ole nähtävillämme, ennen kuin graafikko nostaa sen painolaatan pinnalta ja paljastaa sen. Samaa ajatusta jäljitellen voidaan ajatella valokuvan syntymästä. Tutkijatohtori Dawn M. Wilson kirjoittaa tekstissään *Taidetta vai ei? Valokuva ja filosofia* valokuvan syntymisen hetken määrittelystä ja siitä kuinka valokuva tulee valokuvaksi vasta, kun se on vedostettu, eli silloin, kun on olemassa objekti, ”joka tuo kuvan nähtävillämme”.²⁰ Toisin kuin grafiikan vedos, valokuva ei viittaa mihinkään alkuperäisempään *lähteeseen*, vaan siinä on itsessään läsnä oman alkuperänsä todistus.²¹

Valokuvan autofyysisyys, kuvaamansa kohteen yhteneväisyyden lisäksi, on liittynyt ajatukseen valokuvan todistusvoimasta. Autofyysisyydellä tarkoitetaan valokuvan luonnetta toimia kulttuurin ja luonnon välissä; kuva syntyy ikään kuin itsestään samalla, kun valokuvaaja ohjaa kuvan syntymisen ehtoja.²² Valokuvan puoliautomaattinen synty tapa liittyy acheiropoiesiksen mystisyyteen. Se houkuttelee ajattelemaan, että neutraalin mekaanisen silmän tallentama hetki on aukko todellisuuteen, ikään kuin valokuva olisi ”todellisuuden osalaina”.²³ Valokuva, jonka voimme nähdä, on johdettu valojäljestä, joka on tallentunut valoherkälle pinnalle. Valojälki on kohteen heijastaman valon tallentuma. Siihen, mitä valokuvan kuvaamasta kohteesta voidaan

¹⁸ Kallio 2017, 47.

¹⁹ Vertanen 2021, 72.

²⁰ Wilson 2011, 91–92.

²¹ Barthes 1985, 93.

²² Kella 4.3.2022.

²³ Kella 2014, 13.

lopullisen valokuvan avulla tulkita, vaikuttaa tehty rajausta sekä ennakkotiedot. Valokuva ei paikannu kohteen dokumenttina oikein, mikäli emme *tiedä* kuvan taustaa.

Martin Heidegger erittelee erilaisia kuvatyyppejä riippuen niiden yhteydestä kuvaamaansa kohteeseen. Hän vertaa valokuvaa kuolinnaamioon, ja toteaa, että suhteessa kuolinnaamioon, joka on kuolleen kasvojen *kuvautuma*, valokuva on *jälkeiskuva*. Valokuva kykenee näyttämään, miltä kuolinnaamio ja valokuva ”ylipäättään” näyttävät. Kuolinnaamio sekä valokuva osoittavat, miltä kuollut näytti.²⁴ Valokuva on siinä mielessä kuolinnaamion kaltainen, että se paikantuu kohteen heijastaman valon kosketukseen ja samalla näyttää miltä kohde näytti.²⁵

Valokuvapohjainen taidegrafiikan vedos osoittaa miltä valokuva näyttää ja miltä kuvattu kohde näytti. Se esittää valokuvan kuvaaman kohteen uudessa kontekstissa ja outouttaa valokuvan; valokuvapohjaisella grafiikan vedoksella ei ole todellista sidosta itse kuvaamaansa kohteeseen, siinä näkyvään referenssiin.²⁶ Valokuvapohjainen grafiikan vedos paikantuu valokuvan indeksisyyteen, kykyyn osoittaa sekä grafiikan matriisiin. Vedos viittaa matriisiin, mutta ei esitä sitä, miltä matriisi näyttää, vaan mitä siinä on piilevänä.²⁷ Grafiikan vedos säilöo valokuvan, mutta valokuva, joka on viety taidegrafiikan prosessin läpi, on etääntynyt ikään kuin toistamiseen kuvaamastaan kohteesta. Toinen medium tuo omat luonteenpiirteensä mukaan kuvaan, kuten taidegrafiikan tapauksessa: materiaalisuutensa. Materiaalisista piirteistä tulee osa valokuvaa, sen läsnäoloa ja tulkintakehystä.

Niin kuin valokuva kuolinnaamiosta on kuolinnaamion jälkeiskuva, valokuvapohjaisen grafiikan vedoksen voi mieltää valokuvan jälkeiskuvaksi. Grafiikan vedos tekee tietoiseksi valokuvan välineen omasta esityksestä: ominaisuudesta osoittaa kohti jotakin, mikä on ollut. Valokuvapohjaisen taidegrafiikan prosessi on säilytymisen tutkimista; huomion kiinnittämistä läsnäolon ja siitä jääneen jäljen väliseen suhteeseen.

²⁴ Heidegger 2010 (1951), 93.

²⁵ Kella 29.3.2022.

²⁶ Toukkari 2017, 134.

²⁷ Roberts 2021.

3. Mediumin metaforallisuus

Välineen tapahtuma

Latinan kielen sana *medium* (mon. *media*) tarkoittaa *välissä oloa, väliä, välittäjää* tai *väliainetta*.²⁸ Taiteen tekemisen kontekstissa *medium*, väline on taiteilijan ja taideteoksen välissä: *mediumin* kautta taiteilija ilmaisee ja muotoilee ideoita havaittavaan muotoon. Se on toimintaympäristö, joka sisältää tietyt toimintatavat ja välineet, jotka vastaavat niiden käyttöön omalla ominaislaatuisella tavallaan.

Mediateoreetikko Marshall McLuhanin mukaan kaikki välineet ovat metaforia, sillä niiden avulla on mahdollista transformoida kokemuksia uusiin muotoihin. Eri ilmaisumuodot ovat ikään kuin proteeseja, joiden avulla ihminen opettaa itseään itsestään. Ihminen rakentaa malleja, ”tajunnan laajentumia” toiminnoistaan.²⁹ Metafora-sanan etymologinen pohja viittaa siirtymään, tarkasti ottaen ylitse kantamiseen (*meta, pherein*)³⁰. Taideyliopiston taiteellisen tutkimuksen professori Mika Elo tulkitsee McLuhanin ajatuksia *mediumin* metaforisesta luonteesta kirjassaan *Valokuvan medium* niin, että välineet ovat itsessään *kuljetustapahtumia*, kommunikaatioita, eivät kuljetusvälineitä.³¹ On luontevaa ajatella grafiikkaa ja valokuvausta nimenomaan tapahtumina, sillä niiden olemusta määrittelee hetki, jolloin *medium* toimii osin ”itsestään käsin.”

Muisti

Valokuva operoi muistojen ja fyysisen todellisuuden alueella. Walter Benjamin kuvailee kameraa ”optisen tiedostamattoman” esiintuojana, verraten sitä psykoanalyysiin.³² Kamera paljastaa meille sen, mitä emme ilman sitä näkisi. Japanilainen valokuvataiteilija Daido Moriyama puhuu todellisen paikan ja kodin idean välistä suhdetta käsittelevässä teoksessaan *Tales of Tono*, valokuvasta välineenä, joka toimii valokuvaajan ja ”toisen puolen” välissä. Hän kuvailee kuinka valokuva haastaa hänen mielikuvansa ja ikään kuin estää kuvitelmia

²⁸ Elo 2005, 22.

²⁹ McLuhan 1968, 79–81,84.

³⁰ Tieteen termipankki.

³¹ Elo 2005, 125.

³² Benjamin 1989 (1936), 160–161.

sitoutumasta osaksi todellista paikkaa. Mikäli hänellä ei olisi kameraa mukana, visiot kotikaupungista mahdollisesti sulautuisivat todelliseen paikkaan ja mielikuvat ja todellinen paikka muodostaisivat kokonaisuuden, mutta valokuva pitää hänet ikään kuin etäällä, asettuu paikan ja tunteiden väliin.³³ Osoittamalla kohti todellisia ilmiöitä valokuva tekee katselijan tietoiseksi omasta havaitsemisen kehyksestään sekä muistojen ja toden suhteesta. Moriyamalle valokuva on ennemminkin muisto kuin dokumentti. Valokuva on hänelle keino käsitellä todellisuuden ja muistojen välistä suhdetta, sitä mahdotonta toivetta, että muistot ja tosi olisivat yhtä.³⁴ Valokuvassa tulee nähtäväksi itsessään näyttäytyvä ja havaitsijan tulkinnan kerrokset. Se, että valokuva koetaan välineenä, joka voi paljastaa jotakin, mitä silmällä emme näkisi, tuottaa ajatuksen objektiivisuudesta; jonkin *näyttäytymisenä*. Kamera on eräänlainen fenomenologinen kone.³⁵

Grafiikan medium on tapahtuma, jossa informaatiota siirtyy toiselta pinnalta toiselle. Kyse on aineksen kääntymisestä toiseen muotoon ja säilöytymisestä. Myös grafiikka on optisen tiedostamattoman piirissä operoimista; vedostusprassi tuo esiin sen, mitä emme voi matriisista havaita. Grafiikan metaforallinen ulottuvuus asuu nimenomaan painautumisen hetkessä, jolloin alkuperäisestä matriisista luovutaan ja vedos jää edustamaan laattaa ja siirtymisen tapahtumaa. Valokuvapohjaisessa taidegrafiikassa on läsnä molempien: grafiikan ja valokuvan mediumien metaforallinen ulottuvuus.

Muistin toimintaan erikoistunut yhdysvaltalainen psykologian professori Daniel Schacter kirjoittaa muistikokemuksen rakentuvan eri komponenteista: tapahtuman jättämästä muistijäljestä aivoihin (engrammi) ja muistivihjeestä. Hän esittää, että engrammi ja muistivihje *yhdessä* muodostavat uuden subjektiivisen muistikokemuksen, sen sijaan, että muisto olisi vain muistivihjeen aktivoima ”kuva menneisyydestä”. Tämän konnektionismia- tai neuroverkkomallia edustavan lähestymistavan mukaan muistikuva syntyy, kun muistivihjeen ja aiemmin koodautuneen engrammin tuottamat muodostelmat tai ”aivojen aktiviteettikuviot” ovat tarpeeksi samankaltaiset. Mieli täydentää muistivihjeen sopivalla muistijäljellä, jolloin muistikuva rakentuu. Muistihaku on uuden kokonaisuuden muodostamista, omaelämäkerrallisen tarinan luomista, ei pelkästään tallennetun muistikuvan aktivoimista.³⁶

³³ Moriyama 2012 (1976), 159,161, 180.

³⁴ Moriyama 2012, 177, 178.

³⁵ Lindberg 2022.

³⁶ Schacter 2001, 83–84.

Valokuvapohjaisen taidegrafiikan prosessi on muistelemisen aktin mallinnus: valoherkälle painolaatalle säilytyvä jälki on kuin engrammi, näkyvän tai muistiin nousevan kuvan enne. Tuo jälki ei ole nähtävissä, ennen kuin se on *tuotu* nähtävälle ja prosessi, joka johtaa jäljen näyttäytymiseen sisältää itsessään lukemattomia mahdollisuuksia erilaisten lopputulemien syntymiseen. Valotetusta painolaatasta johdettu lopullinen vedos ei ole sama kuin painolaatta, niin kuin muistikuva ei ole sama kuin engrammi.

Valon kuvautuminen painolaatalle on myös analogia valokuvan kuvautumiselle, työvaihe imitoi valokuvan perustoimintaperiaatetta. Valokuvan valottaminen painolaatalle on kuin vanhan muiston avaamista. Valokuva on muisto, mutta myös todellisen tapahtuman esitys. Grafiikan vedos on memento, muistoesine, johon on säilytynyt alkuperäisen valokuvan lisäksi matriisin ja eri työskentelyvaiheiden tuomat karakterit, ja joka on symbolinen (ennemmin kuin todentava) suhteessa alkuperäiseen muistoon tai valokuvaan.

4. Teoskokonaisuudesta



Kuva 2. Lapsuuden kotitaloni 1980-luvulla äitini valokuvaamana. Kuva: Sirpa Manninen

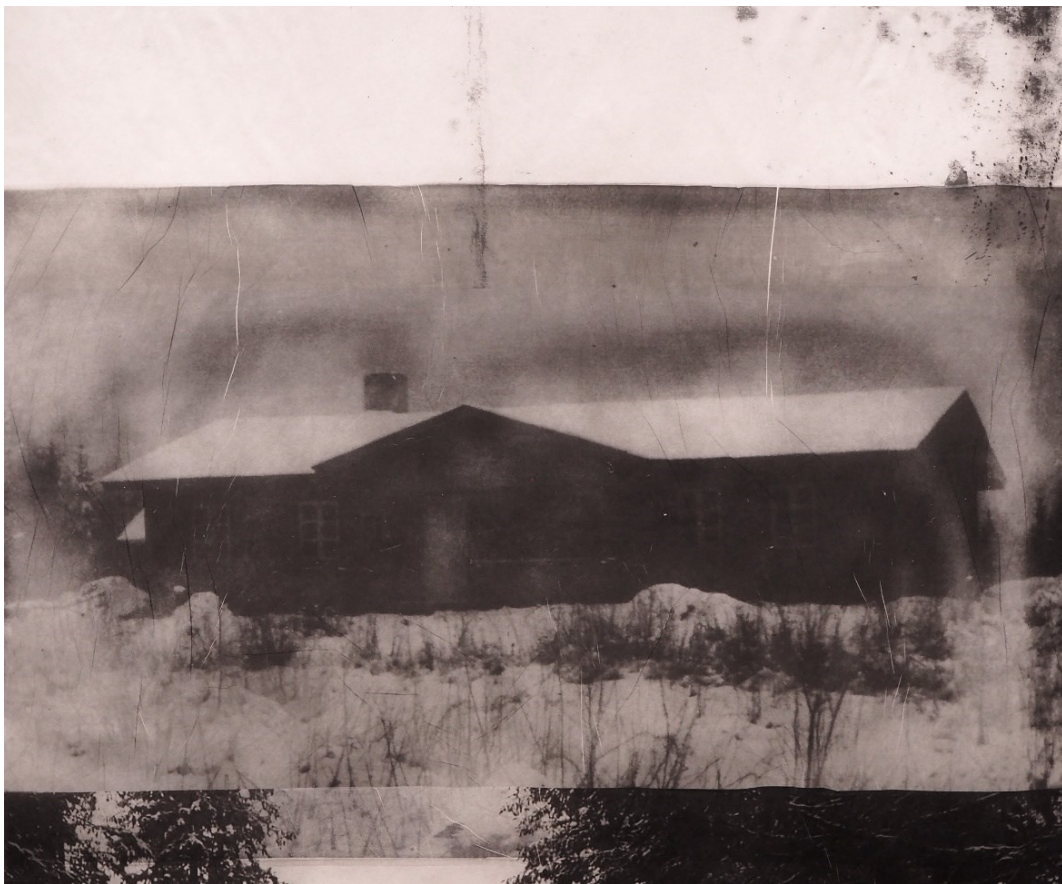
Kodin paikka

*Valokuvan ottohetkestä on nyt vajaan 40 vuotta. Pajukko on vallannut tilukset, ja koko paikka näyttää omalla aikatasollaan uinuvalla muistosaarekkeelta. Se on kuin engrammi, aivojen rakenteisiin jäänyt muistijälki, joka täytyisi saada jollakin ratkaisevalla vihjeellä nostettua tietoisuuteen, muutoin se surkastuu ja lopulta lakkaa olemasta. Niin kävi; paikka palautui sukumme piiriin. Paikka on alun perin isäni lapsuudenkoti, ja siitä tuli myös minun lapsuudenkotini. Kuvan ottohetkestä alkoi uusi aikakausi, jonne minunkin ensimmäiset muistikuvani sittemmin paikantuvat. **

* Ote Kuvan Kevät 22 -katalogitekstistäni.

Teoskokonaisuuteeni kuuluvan valokuvapohjaisen teoksen, *Kerätty näkymä*, kiintopiste on vajaat 40 vuotta vanha äitini ottama valokuva. Valokuvan kuvaama hetki on erityinen: paikka on tuolloin palautunut takaisin sukumme piiriin. Isäni puoleisen suvun juuret paikantuvat tuohon miljööseen olemassa olevien dokumenttien perusteella reilun sadan vuoden päähän. Välissä paikka oli vieraan omistuksessa, kunnes vanhempani 80-luvulla tarttuivat mahdollisuuteen ostaa tilan. Valokuvassa näkyy lapsuudenkotitaloni, valokuvan ottohetkellä vielä asuttamattomana.

Kun näin kuvan ensimmäisen kerran, se teki minut tietoisiksi tuttuuden tunteesta, jonka liitin valokuvaan. Mikäli olisin nähnyt kuvan jossakin toisessa yhteydessä, enkä löytänyt sitä muiden perhealbumivalokuvien seasta, en olisi välttämättä edes tunnistanut taloa lapsuudenkodiksi; se olisi voinut olla mikä tahansa talo. Valokuva aiheutti vierauden, ulkopuolisuuden ja tuttuuden, kotoisuuden ristivedon: Katson kuvaa, joka on otettu vuosikymmeniä sitten ja katson sitä tässä ja nyt tietäen, että tuosta valokuvassa esiintyvistä talosta tuli myöhemmin kuvan ottohetken jälkeen myös minun kotini ja tiedän miltä siinä kodissa tuntui elää. Kuvan osoittama hetki on minulle kuvitteellinen; se ei paikannu minun muistoihini.



Kuva 3. Yksityiskohta teoksesta *Kerätty näkymä*. Kuva: Sara Manninen

Moriyama käsittelee *Tales of Tono* -teoksessaan todellisen paikan ja kodin vision välistä suhdetta. Idyllinen pieni Tono kaupunki merkitsee Moriyamalle kotikaupungin haaveen ruumiillistumaa, kotoisuuden kaipuun kohdetta. Hän kuvaa kotikaupungin haavekuvaansa termillä *alkuperäinen maisema* (Furusato), joka on muistifragmenttien kokoelma, toiveikas visio tai utopia kodista.³⁷ Moriyaman ajatukset yhdistyvät mielessäni Barthesin kuvaukseen siitä, kuinka katsoessaan mielimaisemiaan valokuvissa, hänessä herää tunne siitä, että hän on joko menossa kohti jotakin ”utooppista aikaa” tai siirtymässä jonnekin takaisin hänessä itsessään.³⁸ Teokseni taustalla oleva motiivi on ollut pureutua juuri tuohon alkuperäiseen maisemaan, kaukaiseen horisonttiin, joka sijaitsee ennemminkin unien ja muistikuvien käsitteellisellä vyöhykkeellä kuin missään fyysisesti.

³⁷ Moriyama 2012, 158–159.

³⁸ Barthes 1985, 46.



Kuva 4. Ripustusnäkömää teoskokonaisuudesta Kuvan Kevät 2022 -maisterinäyttelyssä.

Oik.: *Kerätty näkömää*, 2022, valokuvapohjainen taidegrafiikka gampille, taustaus kuitukankaalle, 163 x 285 cm

Vas.: *Kartta*, 2022, syväpainovedos, 66 x 89 cm

Kuva: Sara Manninen

Kerätty näkymä: pohjamateriaali & taustat

Syy, miksi valitsin käyttää henkilökohtaista materiaalia teokseni lähtökohtana, oli tarve paikantaa visuaalisen maailmani juuria. En tarkalleen tiennyt mitä etsiä, enkä oletanut löytäväni mitään selkeää pistettä, johon kaikki palautuisi (vaikka ehkä salaa toivoinkin). Minua kiinnosti nimenomaan mielikuvien ja muistojen yhteys maantieteellisesti olemassa olevaan paikkaan, johon itsellenikin oli tunneside.



Kuva 5. Skannattu ja rajattu filmivalokuva perhealbumista 60-luvulta. Alkuperäinen kuva: Tyyne Manninen

Kun pohdin *Kerätty näkymä* -teoksen muotoa, mieleeni pulpahteli jatkuvasti mielikuva siitä, miten unissa tietyt paikat toistuvat niin sanottuina ajattelun paikkoina. Halusin teoksen muodolla imitoida ajatusta eri kuvakulmia yhdistävästä unenomaisesta kuvakertomuksesta. Valokuvat, joita valitsin käyttää teoksen pohjamateriaalina ovat eri ihmisten kuvaamia. Yksi valokuvista on äitini ottama, yksi on itse ottamani ja kaksi muuta oletettavasti isoäitini. Yksi kuvista on skannattu 1800-luvun lopulle sijoittuvasta maanomistusasiakirjasta, johon ajan hammas on jättänyt jälkensä. Eri aikoina otetut kuvat muodostavat kollektiivisen näkymän samaan miljööseen.

Käydessäni läpi vanhoja perhealbumivalokuvia, mielenkiintoni ei kohdistunut niissä esiintyviin ihmisiin yksilöinä vaan paikkaan, joka niissä esiintyi ja meitä eri aikoina eläviä yhdisti. Valokuvat eivät paljastaneet mitään enempää niissä näkemistäni, tutuista ja vähemmän

tutuista ihmisistä (nimenomaan yksilöinä) kuin siitä ajasta yleensä. Sen sijaan itselleni uudet näkymät tuohon miljööseen eri aikoina opettivat minulle, miten seudulla oli eletty ja miltä lapsuuden kotiseutuni juuret näyttivät eri aikoina. Halusin tarkastella, miten omat mielikuvani tuosta paikasta kotinani suhteutuivat noihin näkymiin, toisten ihmisten muistoihin, joita en ollut todistanut.

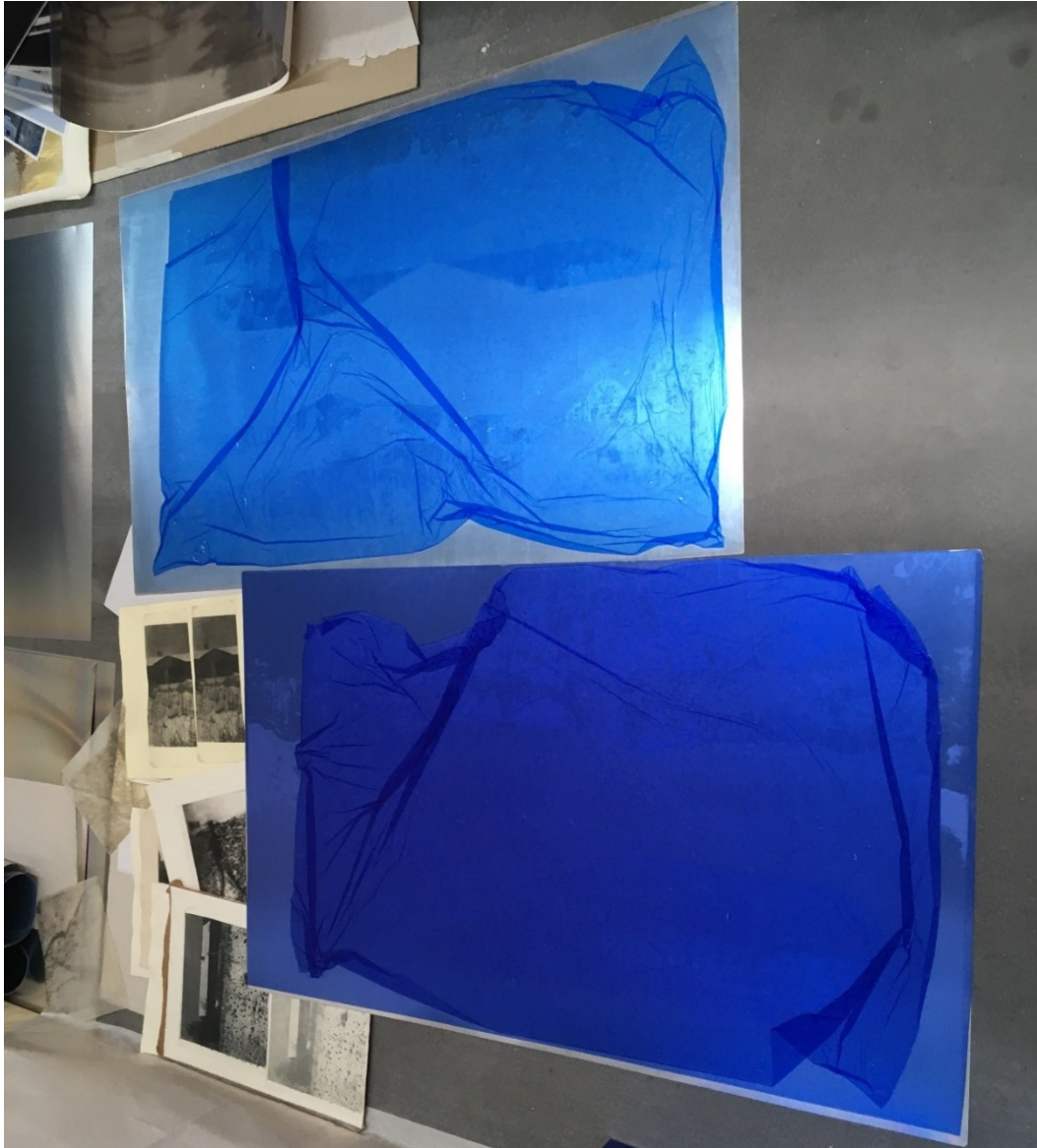
Kerätty näkymä -teoksessa fokus on alkuperäisten valokuvien maisemassa. Rajasin valokuvista esiin taustan, kuvallisen tason, jossa ei varsinaisesti tapahdu mitään. Keskittymällä maisemaan, rajaamalla ja suurentamalla sen teoksen keskiöön, halusin korostaa siinä esiin nousevaa valokuvan oman mediumin läsnäoloa. Maisema on valikoitunut taiteellisen opinnäytteeni ja ylipäätään teosteni kuvalliseksi aiheeksi toistuvasti siksi, että se antaa tilaa välineen oman esityksen esiintuomiseen. Ajatus maisema-aiheen ja mediumin oman esityksen kulkemisesta käsikkäin paikantuu romantiikan aikaan, 1800-luvun taitteeseen. Maisemakuvauksen nousemista maalaustaiteen yhdeksi suosituimmaksi kuva-aiheeksi romantiikan ajalla on pidetty alkusysäyksenä 1800–1900-luvuilla tapahtuvalle mediumin omien ominaispiirteiden tutkimiselle; niin kutsuttuna ”Moottoritienä modernismiin”.³⁹

Materiaalit & metodit

Kerätty näkymä koostuu alun perin seitsemästä erillisestä valokuvapohjaisesta grafiikan vedoksesta, jotka on liitetty kolmeksi osaksi. Vedokset on vedostettu syväpainografiikan tapaan ensin läpikuultavalle ja ohuelle japaninpaperille gampille ja tämän jälkeen taustattu* manilahampusta valmistetulle kuitukankaalle. Vedosten yhdistäminen tapahtui taustaamisen yhteydessä. Isokokoisten (yksittäinen vedos n. 90 x 100 cm) gampi-vedosten käsittely, mikä piti sisällään niiden kostuttamisen ja liimauksen, oli vaativa tehtävä, enkä olisikaan selvinnyt siitä ilman opiskelijatoveriani Heiniä.

³⁹ Kella 2014, 76.

* Taustauksella tarkoitetaan metodia, jossa ohuempaa paperia vahvistetaan liimaamalla sen taustalle esimerkiksi paksumpi paperi tai kangas. Taustaus helpottaa hyvin ohuille papereille tehtyjen teosten käsittelyä ja säilyvyyttä.



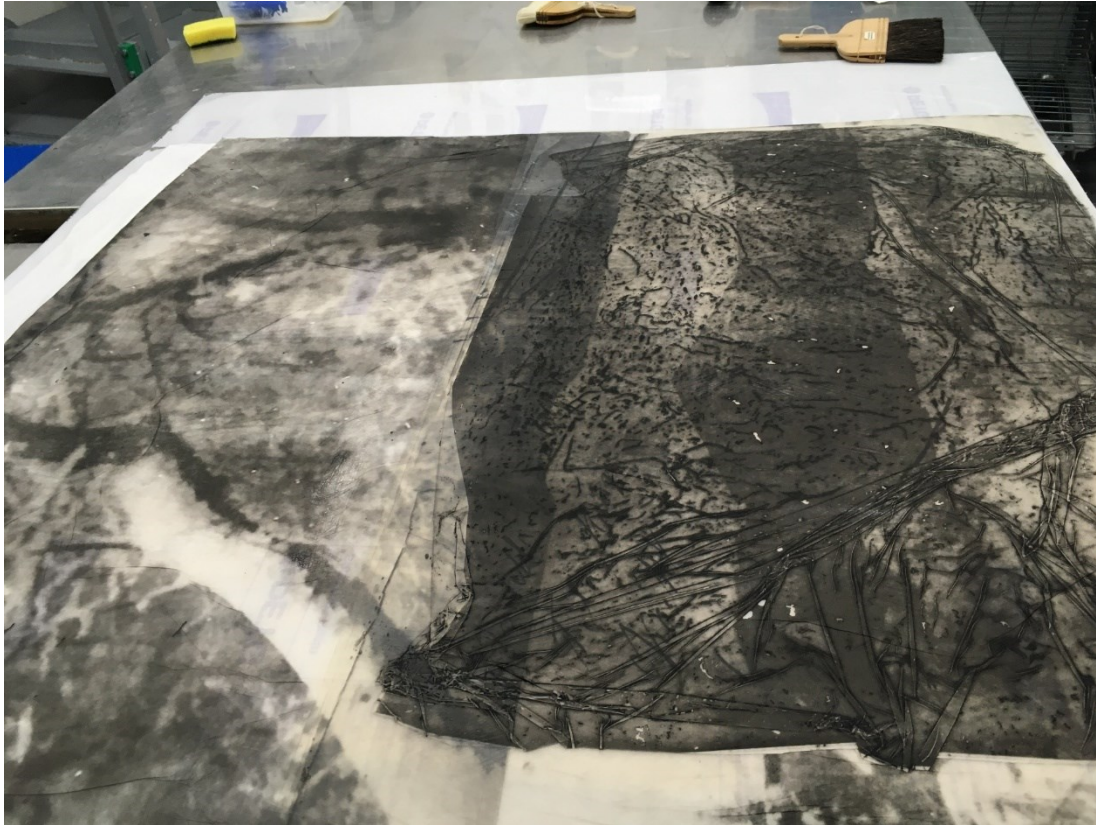
Kuva 6. Imagon-laattoja. Kuva: Sara Manninen

Erilaiset valoherkät valotuskalvot toistavat valokuvaa eri tavoin, tuovat siihen omanlaisensa tunnun. Työstin teoskokonaisuuteni Imagonilla, joka on vastaavanlaista valokuvapohjaista syväpainotekniikkaa, polymeerigravyyriä oikukkaampi tekniikka. Imagon ei toista valokuvaa samanlaisella tarkkuudella ja varmuudella kuin polymeerigravyyri, ja tämä onkin ollut olennaista käsittelemieni temaattisten kysymysten kannalta. Halusin liikkua alkuperäisen valokuvan dokumentaarisuudesta toisenlaiselle, tuntemattomalle maaperälle.

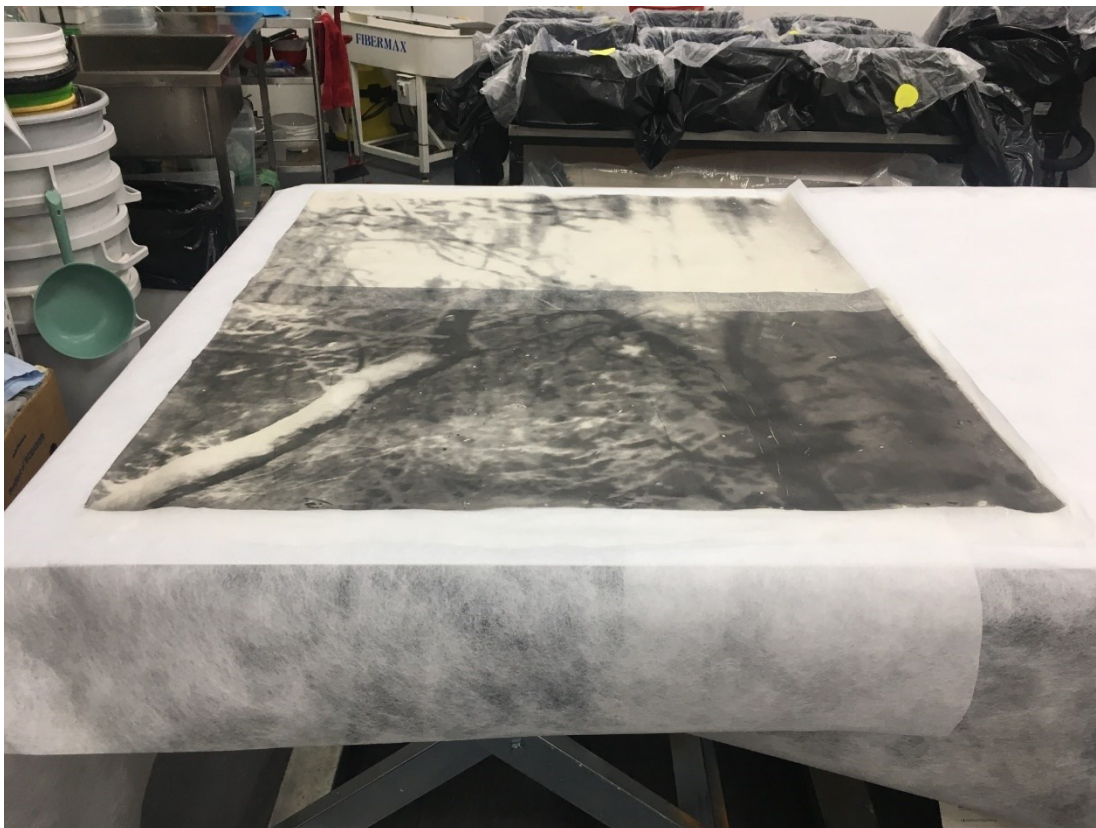
Aiemmin *Kontakti* -luvussa esittelemäni *Kartta* -teos (Kuva 1.) on myös vedostettu Imagon-laatalta (Kuva 6.), mutta koska paperi ei ole ollut välittömässä kontaktissa laattaan prässin puristuksessa, ei laatalta ollut kuva ole välittynyt vedokseen.

Valitsin *Kerätty näkymä* -teoksen painopaperiksi nimenomaan läpikuultavan japaninpaperin, gampin, sillä se toistaa miellyttävällä hienovaraisuudella painolaatan informaation. Olennaista oli myös paperin läpikuultavuus, sillä halusin teokseen keveyttä ja kerroksellisuutta. Tämän vuoksi vedokset on myös liimattu yhteen niin, että ne menevät osin toistensa päälle ja alempi kuva kuultaa päällä olevan läpi. Gampi ei varmasti ole ainut tapa tuottaa teokseen näitä vaikutelmia, mutta sen ominaisuudet (keveys ja lujuus) houkuttelivat tutkimaan mitä sillä olisi annettavanaan omalle työskentelylleni. Otin gampin käyttämisen isokokoisessa teoksessa haasteena ja mahdollisuutena kehittää teknisiä taitojani.

Teoksen käsittelyn ja säilyvyyden kannalta oli välttämätöntä, että vedokset vahvistetaan taustauksella. Kuitukangas, jolle vedokset taustattiin, on hyvin kevyttä ja hienovaraista. Raskaampi taustamateriaali olisi muuttanut teoksen luonnetta huomattavasti, tehden siitä jäykemmän ja raskaamman. Teoksen materiaalin luonne muuntui aineellisemmaksi taustauksen myötä. Ajattelen, että taustaus toimii tässä tapauksessa selkärankana, joka antaa teokselle teoksen muodon.



Kuva 7. Ensimmäinen liimaustesti koevedoksilla.



Kuva 8. Varsinainen teos 1/3 heti painojen alta otettuna. Teos oli yön yli puulevyjen ja litokivien alla. Ennen liimausta pöydän päälle levitettiin polymeeriharso, joka helpotti teoksen liikuttelua ja ehkäisi liimattuja teoksia tarttumasta suoraan pöytätasoon.
Kuvat: Sara Manninen

Näyttelyssä

Kun vanhempani tulivat katsomaan opinnäytetyötäni, olivat he molemmat teoksen nähdessään yllättyneitä ja hämmästyneitä, liikuttuneita myös. Äitini sanoi, että *Kerätty näkymä* -teoksen keskiössä oleva kuva, jossa näkyy lapsuudenkotitaloni ja joka pohjautuu hänen ottamaansa valokuvaan, kuvasi osuvasti sitä tunnelmaa, joka vallitsi valokuvan ottohetkellä noin 40 vuotta sitten. Ilma oli sinä päivänä ollut marraskuisen märkä ja harmaa. Tuntui ihmeelliseltä, että teos toi läsnä olevaksi sen, mikä ilmensi toisen ihmisen tunnetta vuosikymmeniä sitten. Tavoittelin teoksessani unenomaista, epätodellisen ja toden rajalla liikkuvaa tunnelmaa, jossa jokin mennyt piti otettaan, mutta jota ei voinut täysin tavoittaa. Toivoin, että muistelemisen ja taltioitumisen teema välittyisi muillekin, niillekin, joilla ei ollut henkilökohtaista sidosta teoksessa näkyviin maisemiin.

Kuvan Kevät -näyttelyn aikana minun ei ollut juurikaan mahdollista kuulla kävijöiden ajatuksia liittyen teokseeni, joten en osaa sanoa, mitä teos laajemmin herätti. Yhden tulkinnan kuitenkin kuulin *Avajaiset* -nimisen podcastin 65. jaksossa, jossa podcastin pitäjät tulkitsivat teosta muistojen säilytymisen ja kollektiivisen muistin kautta. Teoksessani näkyvä maisema oli kuulemma ollut (ainakin toiselle heistä) tunnistettava maalaismiljöö, jonka myötä hänen omat muistonsakin heräsivät.⁴⁰

Uumoilen, että *Kerätty näkymä* -teoksen vieressä oleva *Kartta* -teos jäi monelle kummajaiseksi tai jopa huomaamatta. Ajattelin, että se toimisi eräänlaisena vihjeenä tai häiriönä suhteessa *Kerätty näkymä* -teokseen. Uskon, että valokuvapohjainen suurikokoinen teos vei huomion, niin kuin oli tarkoitus, mutta on vaikea sanoa, miten *Kartta* -teos tulkittiin ja nähtiinkö sen *Kerätty näkymä* -teoksen välillä yhteyttä.

⁴⁰ Launonen ja Muurimäki 2022, jakso 65.

5. Lopuksi

Perhealbumikuvien työstäminen grafiikan vedoksiksi merkitsee minulle prosessia, jossa kehollisen työskentelyn kautta linkitän itseni osaksi kuvantamisprosessien jatkumoa ja sukukotini miljöön visuaalista muistia. Eri aikoina ja eri ihmisten toimesta otettujen kuvien tuominen osaksi yhteistä näkymää on vähän kuin asettumista taloksi tuohon maisemaan; kehoni luo konkreettisen suhteen noihin näkymiin. Valokuvapohjainen grafiikan vedos säilöö alkuperäisen valokuvan ottajan todistaman näkymän sekä minun näkökulmani tuohon näkymään. *Kerätty näkymä* näyttäytyy minulle lapsuudenkotiini viittaavana näkymänä, kodin arkkityyppinä, joka paikantuu minuuteeni sopukoihin. Teos on samaan aikaan kollektiiviseksi ja omaksi tekemisen ele.

Selvitin kotipaikkani historiaa valokuvien ja säilyneiden asiakirjojen kautta sekä isäni kanssa keskustellen, kävellen ja valokuvaten. Taustatyön myötä minulle selvisi uusia yksityiskohtia liittyen isänpuoleiseen sukuuni ja sukukotimme historiaan. Taustatyö oli maaperän muodostamista varsinaisen teoksen kasvualustaksi. Oli tärkeää, että teoksen taakse paikantuu ympäristö, johon minulla on henkilökohtainen sidos, muutoin teeman käsittely olisi jäänyt ontoksi ja etäiseksi.

Vanha metsäpolku, jota kävelimme isäni kanssa, on muistijälki, joka vahvistui ja muuntui askeltemme myötä. Kävelymme oli muiston säilömistä, uudelleen kertomista ja kuvittelua. Polku on nyt ura muistissani; se on fyysinen ja mentaalinen jälki, nuora, joka sitoo ihmisiä yliaikaisesti samaan paikkaan kollektiivisen muistin osana.

Lähteet

- Barthes, Roland. 1985 (1980). *Valoisa huone*. Suomentanut Martti Lintunen, Esa Sironen & Leevi Lehto. Helsinki: Kansankulttuuri Oy & Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Elo, Mika. 2005. *Valokuvan medium*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A 59. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Eskola, Taneli & Kari Holopainen. 1995. *Gravyyrioppi: Syväpainotyötä valokuvaajille ja taidegraafikoille*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 41. Helsinki: Musta taide.
- Heidegger, Martin. 2020 (1951). *Kant & Metafysiikan ongelma*. Suomentanut Markku Lehtinen. Tampere: Kustannusosakeyhtiö Vastapaino.
- Heikkilä, Martta ja Annu Vertanen. 2021. Aluksi; Vertanen, Annu. 2021. Huokoinen matriisi. Teoksessa *Printed matters: Merkitysten kerroksia*. Toim. Martta Heikkilä ja Annu Vertanen. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 7–12, 57–78.
- Kallio, Päivikki. 2017. Välissä ja vyöhykkeellä; Toukkari, Milla. 2017. Kuilun filosofia. Teoksessa *Siirtämisen ja välittymisen taide*. Toim. Päivikki Kallio. Taideteoreettisia kirjoituksia Kuvataideakatemiasta (11). Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 17–63, 104–157.
- Kella, Marjaana. 2014. *Käännöksiä: Maisema, kasvot ja esittäminen valokuvassa*. Aalto-yliopiston julkaisusarja. Helsinki: Musta taide.
- Kella, Marjaana. Valokuvallisuus nykytaiteessa, Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 4.3.–12.4.2022.
- Benjamin, Walter 1989 (1936). Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella. Teoksessa *Messiaanisen sirpaleita – Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Suomentanut Markku Koski. Toim. Koski, Markku; Keijo Rahkonen & Esa Sironen 1989 (1972, 1977, 1978). Helsinki: Kansan Sivistystyön liitto & tutkijaliitto.
- Launonen, Krista & Milla Muurimäki. 2022. *Jakso 65.: Kuvan kevät 22, Kuvataideakatemia. Avajaiset*-podcast. 19.5.2022. Osoitteessa <https://podtail.com/fi/podcast/avajaiset/jakso-65-kuvan-kevat-22-kuvataideakatemia/>. Viitattu 1.8.2022.
- Lindberg, Susanna, suullinen tiedonanto kirjoittajalle 19.1.2022.
- McLuhan, Marshall. 1968 (1964). *Ihmisen uudet ulottuvuudet*. Suomentanut Antero Tiusanen. Porvoo: WSOY.
- Moriyama, Daido. 2012 (1976). *Tales of Tono*. Kääntänyt Lena Fritsch. London: Tate Publishing.
- Roberts, Jennifer. 2021. *Contact: Art and the Pull of print. National Gallery of Art. The 70th A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts*. Osoitteessa <https://www.nga.gov/research/casva/meetings/mellon-lectures-in-the-fine-arts/roberts-2021.html>. Viitattu 30.6.2022.
- Saraste, Leena. 2010. *Valokuva: Muisto, viesti, taide*. Helsinki: Musta taide.
- Schacter, Daniel L., 2001 (1996). *Muisti: aivot, mieli ja menneisyys*. Suomentanut Tommi Ingalsuo, Maarika Toivonen. Helsinki: Terra Cognita.
- Tieteen termipankki: Metafora. Osoitteessa <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kielitiede:metafora>. Viitattu 26.7.2022.
- Rebel, Ernst. 2018 (2003). The technical gaze: the parallel world of photography; Humphries, Clare. 2015. Benjamin's Blindspot: aura and reproduction in the post-print age. Teoksessa *Perspectives on contemporary printmaking: Critical writing since 1986*. Toim. Ruth Pelzer-Montada. Manchester: Manchester University Press, 25–31, 155–161.
- Wilson, Dawn M. 2012 (2011). Taidetta vai ei? Valokuva ja filosofia. Teoksessa *Valokuvallisia todellisuuksia*. Suomennettu Dawn M. Wilsonin artikkelista ”Philosophical Scepticism and the Photographic Event”. Toim. Jan Erik Lundström & Päivi Rajakari. Helsinki: Like Kustannus Oy, 86–102.

Kiitokset

Ismo ja Sirpa Manninen

Pavel Zaitsev

Päivikki Kallio

Annu Vertanen

Heini Korhonen

Kaija Kaitavuori

Grafiikan opetusalueen työmestarit