

VISUAALISEN KOKEMUS

VISUAALISEN KOKEMUS

– johdatus moniaistiseen analyysiin

TOIMITTAJAT PÄIVI GRANÖ, ANNE KESKITALO JA SUVI RONKAINEN

LUP LAPLAND UNIVERSITY PRESS
LAPIN YLIOPISTOKUSTANNUS

Rovaniemi 2013

© Kirjoittajat ja kuvien oikeuksien omistajat

Kansi ja taitto: Sofia Wilkman

Kannen valokuva: Veli Granö

Myynti:

Lapin yliopistokustannus

PL 8123

96101 Rovaniemi

puh. +358 40 821 4242

fax +358 16 362 932

julkaisu@ulapland.fi

www.ulapland.fi/lup

Hansaprint Oy, Vantaa 2013

ISBN 978-952-484-661-5

ISBN 978-952-484-691-2 (PDF)

Sisällys

Esipuhe 7

I | AIKA

MARI MÄKIRANTA: Semioottinen valokuva-analyysi, kuvan monimerkityksellisyys ja visualisoitu kokemus 13

ANNIINA KOIVUROVA: Enemmän kuin osiensa summa.

Sanallis-kuvallinen kerrontatapahtuma 25

SISKO YLMARTIMO: Kuvittelun ylimäärääkin. Tyttö sinisessä tornissa ja fantasia-kuvittajan keinot 43

II | PAIKKA

PÄIVI GRANÖ: Visuaalisuus kokemuksena ja tietämisenä paikan tutkimuksessa 67

MARJA SELIGER: Kaupunkiympäristön visuaalisuus tutkimuskohteena 79

KAISU KORTELAINEN: Muistin kuvia tehdasyhteisöstä. Moniaistisuus etnografiassa ja muistitietotutkimuksessa 97

III | AISTISUUS

HEIDI PIETARINEN: Tekstiilin kolmiulotteinen tilallisuus – tekstuurin tuntu 121

SEPPO KUIVAKARI: Äänen kolme ekonomiaa 135

TOMI KNUUTILA: Simplicity and Interactive art 161

ANNE KATARINA KESKITALO: Moniaistinen analyysi 183

Kirjoittajaesittely 197

Hakemisto 199

Esipuhe

Katsomistapahtumaan ja näkemisen merkityksellistämiseen liittyvät kaikki aistit. Kuvatutkimus ei kuitenkaan yleisesti ota huomioon tulkintaan vaikuttavia ruumiin kokemuksia; haju- ja makumuistoja, ihon kihelmöintiä tai tilan tuntua. Kuitenkin moniaistisuus on vahvasti esillä nykytaiteen teoksissa: esimerkiksi erilaisissa ääni- ja tilateoksissa, tuoksuinstallaatioissa sekä ruumiillisuutta kuvastavissa valokuvissa (ks. Iitiä 2008). Aistihavainnoilla on myös olennainen sija osana taideteoksen tekemistä, kokemista ja analysointia. Havaintokaan ei ole ensisijainen tapahtuma, vaan se on yhdistelmä aistimuksia ja aikaisempia kokemuksia. Voidaan myös kysyä aistimisen ja tietämisen suhdetta. Tarkoittaako ympäristön aistiminen myös sen tietämistä? Aistitieto on tunne-, toiminta-, taito-, käsite- ja mielikuvatietoon (Sava 1998, 110-114) linkittynyttä sisäistä, kehollista oivaltamista, joka syntyy taideteosta tehtäessä, sitä havainnoitaessa ja analysoitaessa. Taide onkin teoksen yksi lähtökohta. Mutta aistitieto koskee muutakin visuaalisuutta; kulkemista kaupungin kaduilla ja lapsuuden leikkipaikoilla, samoin tilanteita, joissa vahvimpana aistikokemuksena on jokin muu kuin visuaalisuus. Myös äänen kuuleminen tai tekstiilin kokeminen ovat yhteydessä visuaalisuuteen. Moniaistinen kokemus etenee varsin assosiatiiivisesti, aistimuksesta, muistista, tietämisestä ja merkitysten kohtaamisesta toiseen.

Kirjan teoreettisena taustahahmotuksena on ajatus tilan aistimisen, toiminnan ja tunteiden välisestä yhteydestä sekä tämän tärkeydestä ihmisten kokemukselle itsestään ja toisista. Ihmistenvälisyys muodostuu moniaistisesta kohtaamisesta erilaisissa tiloissa. Visuaalisuus ja moniaistisuus ovat keskeinen tilojen ja paikkojen piirre. Keskeinen se on siksi, että kaikissa tiloissa ja paikoissa olemme läsnä ruumiillisina ihmisinä. Ruumiillisuuden ymmärrämme ennen kaikkea kehollisuutena: ruumis on siten sekä (visuaalinen) pinta, toimiva ruumis että elävä ja aisti-va keho. Ruumiillinen oleminen on pohja merkitysten muodostumiselle, myös visuaalisuuden merkityksille.

Ruumiillisuuden huomioonottamisen myötä visuaalisuus hahmottuu myös osana toimintaa. Visuaalinen ei ole vain näkemistä vaan toiminnan osa. Arjessa tämä visuaalisen nivoutuminen toimintaan tunnistuu helposti kokemuksessa siitä, kuinka motiivit ja johonkin asiaan suuntautuminen sekä tiettyyn toimintaan oppiminen myös harjaannuttaa ja ohjaa näkemistä. Kirjan toiminnanteoreettisessa ajattelutavassa toiminnasta ajatellaan kuitenkin hieman laajemmin. Toimiminen on tärkeää sillä siinä sekä hyödynnetään tilan mahdollisuuksia ja semioottisia viestejä että kiinnitytään kulttuurisiin merkityksiin tai luodaan uutta. Toiminta on se, mikä loppujen lopuksi tekee tilan ja ihmistenvälisyyden muodot. Tila tässä ajattelussa on sekä psyykkistä ja sosiaalista tilaa että konkreettista tilaa eli paikkoja ja niiden historiaa. Kirjassa onkin useampi artikkeli, jossa toiminnan ja visuaalisuuden yhteys näkyy joko kohtaamisena ja toimintaan kutsumisena tai siinä tavassa, jossa toimintakulttuurit ja niiden jäljet merkityksellistävät fyysistä ja näkyvää.

Visuaalisuuden ja tunteiden yhteydestä on vallalla kaksi ajattelutapaa. Usein nostetaan esiin se, että visuaalinen ohittaa tietoisien, rationaalisen ajattelun ja pysyy siten herättämään ja voimistamaan tunteita. Tätä tulkintaa tukee osin myös ajatus siitä, kuinka visuaalisuudessa symbolit ja niiden semioottinen merkitysten tulkinta on tietoista päättelyä nopeampaa ja tehokkaampaa. Siksi esimerkiksi pornografinen esittäminen 'toimii': se aiheuttaa vaikutteen ruumiissa olipa henkilön tietoinen suhtautuminen pornografiaan mikä tahansa. Tämän voi sanoa myös siten, että visuaalisuus herättää affekteja, jotka muovautuvat tiedostetuiksi tunteiksi tulkinnan kautta. Toinen ajattelutapa taas korostaa visuaalisuutta keinona etäännyttää yksilölliset tunteet ja tunteminen – visuaalisuus tekee mahdolliseksi kuvata ja tehdä nähtäväksi sellaista, joka muutoin jäisi pelkäksi affektiksi, vaille tulkintaa. Samalla – toisin kuin tekstin logiikka – visuaalisuus jättää nimenomaan emotionaalista tulkinnanvaraa. Tämä ajattelu on keskeistä taiteen ja sen yhteiskunnallisen tärkeyden tutkimuksessa, mikä myös näkyy useassa kirjan artikkelissa.

Tämän teoksen ajattelutavassa tunteiden ja visuaalisen yhteys ymmärretään kuitenkin myös toiminnan kautta. Ihmisen fysiologinen, aistimellinen kapasiteetti on toki se, joka mahdollistaa tuntemisen – ne ruumiilliset kokemukset jotka tuntuvat tunteina. Mutta tunteet ovat kulttuurista ja sosiaalista, toiminnassa hankittu taito. Opimme tuntemisen säännöt toiminnassa, osana niitä ihmisten välisiä moniaistisia kohtaamisia, joihin joudumme syntymästämme lähtien. Tässä mielessä emotionalisaatio eli tunnekulttuurin oppiminen on osa sosialisointiprosessia. Moniaistinen visuaalisuus on osa tunnekulttuuria. Siten visuaalisen tulkinta on opittu taito. Tätä opittua taitoa kuvittajat ja ammattigraafikot, esimerkiksi, käyttävät hyödykseen luodakseen kuvilla vaikutteita: koodatakseen niihin semioottisia viestejä tuntemisen kautta avautuviksi. Samalla toiminnan ja tuntemisen yhteys on yhteiskunnallisesti merkityksellistä. Tunteet johtavat toimintaan jonka kautta

kiinnitytään merkityksiin. Visuaalinen yhteiskuntamme ei olekaan pelkkää visuaalisuuden tulkintaa. Visuaalinen kulttuuri tarjoaa minuuksille kiinnittymiskohteita, esittää lupauksia ja emotionaalisia vetoamuksia. Siksi visuaalisuus on osa suurta tarinaa siitä, kuinka minusta tuli minä tai meistä me.

Visuaalisuus on eri muodoissaan ja erilaisina muihin aisteihin liittyvinä yhdistelminä osa arkeamme. Kuitenkin sen moninaisuuden ja moniulotteisuuden hahmottaminen tutkimuksessa on osoittautunut vaikeaksi. Siksi tämä teos etenee aiheeseensa tutun kautta. Teoksen eri osia, artikkeleita, jäsentää samankaltainen rakenne: ensin kuvataan jotakin meille tuttua visuaalisen osa-alueetta. Sen jälkeen kirjoittaja kuorii aistikokemuksen kerroksia, päätyen visuaalisuuden monimuotoisuuteen. Teos on antologia, mutta siten, että toimittajina olemme pyrkineet rakentamaan kokonaisuutta. Teos on jaettu kolmeen teemaan; kuvaan, paikkaan ja aistisuuteen. Teemat määrittävät lähtökohtansa mukaan, mutta eivät pysy yhden aistin maailmassa. Kirjoittaja tuo esimerkiksi kuvaan aistimuistoja tai pohtii visuaalisuuden ja tuntoaistin vuorovaikutusta tekstiilin kokemuksessa. Ääntäkin voidaan tarkastella visuaalisena. Ääni hahmotetaan esimerkiksi veistoksellisena, myös äänen suhde sitä tuottavaan instrumenttiin tai koneeseen on tilallinen tapahtuma.

Teos on suunniteltu erityisesti visuaalisen tutkimuksen metodeja avaavaksi oppikirjaksi. Artikkelien valikoimasta löytää sopivia näkökulmia jo kandidaatin tutkinnon tai ammattikorkeakoulun lopputyön tekijälle, mutta teoksen artikkelit johdattavat lukijat myös vaativimpien tutkimustehtävien pariin. Teos käyttää ilmaisua visuaalinen tutkimus, sillä kokonaisuutta ohjaa kysymys siitä, mitä kaikkea visuaalinen tänä päivänä on. Haluamme tähdentää sitä, ettei visuaalinen ole vain kuvia – vaikka niitäkin – vaan tekstin, kuvan, äänen, toiminnan ja tilan vuorovaikutusta. Visuaalinen ymmärretään laajasti. Teoksen painopiste on nimenomaan nykykulttuurin ja visuaalisen arjen tutkimuksessa. Myös taiteen tarkastelu linkittyy teoksessa kokemuksellisuuteen. Koeteltujen toimintatapojen ja metodien ohella teos avaa näkökulman moniaistisen tutkimusprosessiin ja aineiston analyysiin.

Rovaniemellä 2013

Päivi Granö, Anne Keskitalo ja Suvi Ronkainen

I | Aika

MARI MÄKIRANTA

Semioottinen valokuva-analyysi, kuvanmonimerkityksellisyys ja visualisoitu kokemus

Katselen edessäni olevaa valokuvaa (kuva 1), jossa kaksi 4–6-vuotiasta lasta, sisarusta, leikkii lattialla. Kuva on otettu 1980-luvun alussa ja se on irrotettu albumista, johon kuvattujen henkilöiden isä on koonnut lapsiaan esittäviä kuvia kronologiseen järjestykseen. Henkilöt asemoituvat kuvassa vastakkain ja kuvan tunnelma on kodikas ja kiireetön. Kuva esittääkin sisarten välisen suhteen varsin harmonisena ja korostaa perheenjäsenten välistä yhteenkuuluvuutta. Kuva on tyyppillinen satunnainen tilannekuva, jossa henkilöt esitetään suunnittelemattoman yhdessäolon keskellä.

Kuvassa esiintyvä tyttö on kuvan päähenkilö: hänellä on eniten tilaa ja näköaloja kuvassa. Tytön hiukset on palmikoitu ja solmittu punaisilla lettinauhoilla ja hänen yllään on pallokuvioinen paita. Myös tytön pikkuveli on puettu värikkäisiin lastenvaatteisiin. Lapset istuvat keltaruskealla muovimatolla oven suussa, tytön kädessä on puuväri tai lyijykynä ja hänen ilmeensä ja eleensä ovat silminnähten innostuneet: hän on keskittynyt, tarkkaavainen ja esittelee paperille piirtämiään tuotoksia.

Kun kuvan päähenkilö aikuisiässä, yli kaksikymmentä vuotta kuvan ottamisen jälkeen kertoo kuvastaan, piirtyvät kuvasta ja kertomuksesta esiin sisarten lapsuuden aikainen kasvuympäristö ja lapsuusmuistot. Kuvan päähenkilö tulkitsee valokuvaansa ja menneisyyttään kertomishetken ja nykyisyyden näkökulmista. Ajallinen etäisyys valokuvattuun hetkeen tuo kuvan tulkintatilanteeseen jännitteen. Kertomus ilmentääkin sekä lapselle että nuorelle aikuiselle kokemuksellisesti merkittäviä asioita. Esiin nousevat ajassa vaihtelevat näkökulmat lapsuuden aikaiseen lähielämään, muutokset sisarsuhteissa ja taipumukset taiteelliseen itseilmaisuu-
n.

Valokuvauksen ja sen yleistymisen aikakaudella kasvaneet muistavat asioita ja tapahtumia usein valokuvien avulla (Rugg 1997, 23). Valokuviin tallentuu osa menneisyyttä ja henkilöhistoriaa, joka voidaan kuvien avulla palauttaa mieleen vuosienkin päästä. Usein esimerkiksi muistot lapsuudesta koskevat tapahtumia, joista on nähty valokuvia. Valokuva voi houkuttaa esiin detaljin menneisyydestä: kuvassa näkyvä muovimatto voi muistuttaa 1970-lukulaisesta estetiikasta ja assosioitua vaikkapa kodikkuuteen, asuinympäristöön ja yhteisöihin. Kodin kuva-arkistoihin tallennetuilla kuvilla rakennetaankin menneisyyteen tietty, usein idealisoitu näkökulma. Valokuvien avulla tapahtuva muistaminen on siis jatkuvaa muistojen rakentamista: tiettyjen asioiden ja tapahtumien toistamista ja joidenkin aktiivista unohtamista ja valokuvaamatta jättämistä.

Analysoin artikkelissani edellä kuvailemaani, vuonna 1976 syntyneen henkilön lapsuuden aikaista valokuvaa ja siihen liittyvää suullista kertomusta.¹ Paikannan analyysini niin kutsuttuun peircläiseen semioottiseen ajatteluun, jossa merkillä, esimerkiksi valokuvalla, nähdään olevan kaksi osaa: tulkitsin ja kohde (ks. Fiske 1992; Seppänen 2005; Kunelius 2003). Kohde (object) tarkoittaa merkin edustamaa asiaa, vaikkapa kuvassa näkyviä lapsia. Tulkitsin (interpretant) taas määrittyy mielikuvaksi, jonka merkkiä tulkitseva henkilö muodostaa. Merkki siis edustaa katsojalle jotakin ja kutsuu tulkitsemaan itseään tietyillä tavoilla (de Lauretis 1984; Silverman 1996).

Tulkitsin näyttäytyy analyysini kannalta keskeisenä tutkimuksellisenä välineenä, sillä olen kiinnostunut sekä valokuvan että siihen liittyvän puheen merkityssisällöistä. Tulkitsin on immateriaalinen käsite, jonka merkki ja sen käyttäjän kokemus rakentavat yhteisvaikutuksessa merkin kohteesta. Tulkitsin kumpuaa siis osin vaikkapa valokuvan käyttäjän kokemuksista, jolloin valokuvan saamat merkitykset vaihtelevat kuvaa katsovan henkilökohtaisen kokemuksen mukaan. Kuvalle annetut merkitykset eivät kuitenkaan ole pelkästään subjektiivisia, vaan muokkaantuvat kuvan tulkintaprosessissa, limittyvät eri sosiaalsiin konteksteihin ja rakentuvat katsomistilanteen vuorovaikutuksessa. Myös sosiaalinen todellisuus sekä kulttuuriset ja yhteiskunnalliset normit ja katsomisen tavat asettavat raamit merkitysten muodostamiselle.

Sekä kuvia että niihin liittyvää puhetta analysoitaessa keskeistä on ymmärtää, että verbaaliset ja kuvalliset esitykset tuottavat merkityksiä eri tavoin. Mikko Lehtosen mukaan kuvien merkitykset rakentuvat sen perusteella, että kuvat muistutta-

1 Haastattelu ja valokuvat ovat osa laajempaa omaelämäkerrallista aineistoa, jonka olen kerännyt väitöskirjatutkimustani varten (Mäkiranta 2008). Valokuvat toimivat tutkimuksessani omaelämäkerrallisen kerronnan virittäjinä, kertojan muistivälineinä, analysoitavana tutkimusaineistona, puhutun elämäkerran kontekstina ja itsenäisinä visuaalisina viesteinä.

vat kohdettaan tai ovat konkreettisessa suhteessa niissä esitettäviin asioihin. Nämä kuvien ikoniset ja indeksiset ominaisuudet puuttuvat kirjoitetulta ja puhutulta kieleltä, sillä verbaalikielissä kielen ja kohteen suhde on sopimuksenvarainen. (Lehtonen 2000, 87–88.) Myös Kai Mikkosen mukaan kuvallisella ilmaisulla on ominaisuuksia, kuten kuvapinnan tilallisuus ja epälineaarisuus, jotka erottavat kuvan verbaalikielystä. Molempien, sekä kuvan että sanan näkeminen ja ymmärtäminen vaativat kuitenkin käsitteellistä ajattelua sekä sellaista prosessointia, jossa merkityksiä välitetään ja ymmärretään sekä kielellisesti että kuvallisesti. (Mikkonen 2005, 24–27.) Vaikka kuvat ja sanat tuottavat merkityksiä osin eri tavoilla, voidaan niitä siis tulkita rinnakkain ja yhteensolmiutuneina.

Artikkelissani tuon esiin niitä valokuvalla ominaisia semioottisia funktioita, jotka tekevät valokuvasta merkkiluonteisen, dokumentaarisen ja diskursiivisissa käytänteissä rakentuvan. Artikkelini alussa analysoin kuvaa ja kertomusta keskeisten semioottisten käsitteiden kuten studiumin ja punctumin (Barthes 1985) sekä ikonisuuden ja indeksisyyden (Fiske 1995; Siverman 1996) avulla. En kuitenkaan lähesty valokuvaa pelkkänä merkinä, vaan luen kuvaa ja siihen liittyvää muistelupuhetta osana niitä kulttuurisia ja sosiaalisia käytänteitä, joissa kuvatulkinta tapahtuu. Kyse on merkitysten muodostamisesta sekä haastattelutilanteessa, jossa kuvan päähenkilö kertoo kuvastaan että aineistooni tekemästä tutkijaluennasta. Esitän aineistoesimerkin valossa tulkintani siitä, millainen prosessi semioottinen kuva-analyysi on. Esitän myös, millaisia aistisuuteen, kokemuksellisuuteen ja kuvan monimerkityksellisyysliitettäviä piirteitä merkkiluonteinen valokuva saa analyysiprosessissa. Artikkelini kuvaa sitä matkaa, jossa valokuvan semioottinen luenta liikkuu kohti valokuvan ymmärtämistä merkkiluonteisuutta laveammin.

VALOKUVAN STUDIUM JA PUNCTUM

Lapsuuden aikainen valokuva (kuva 1) on haastattelua varten irrotettu alkuperäisestä kontekstistaan, valokuva-albumista ja sen sisältämistä muista lapsuuden ajan valokuvista. Alkuperäistä kuvaa on myös suurennettu ja rajattu uudelleen.

MARI: Miten tästä [lapsuuden aikaisesta kuvasta] sinä olit ottanu jotakin pois, etkö ollutkin?

INARI: Niin, tää on oviaukko mun siis semmosessa lapsuudenkodissa, jossa mää oon asunu kolmevuotiaasta kuusvuotiaaseen, mutta tuntuu niinku mää olisin asunu koko lapsuuteni tuolla, että se oli niin vahva aika. Tää on niinku oviaukosta kuvattu, että siinä nyt oli vaan tätä valkoista ovea.

MARI: Niin. Miksi sää halusit sen [oven] ottaa pois?

INARI: Mää aattelin, että se on niin turha, tai en mää tiä, oikeestaan vähän ärsyttää, et



KUVA 1. Tyypillinen albumikuva 1980-lukuisesta suomalaisesta kodista ja lapsista.

sen olis voinu jättää, mutta että tavallaa. Mää katoisin sitä valokuva-albumia, että joo tän kuvan mää haluan ja sit siitä kuvasta oli ykis kolmasosa pelkkää ovea, niin en mää tiää, mää vaan menin yo-painoon ja otin tosta ton vedoksen, tai mikä tuo nyt on, kopio.

MARI: Niin sää vähän niinku sillai esteettisesti uudelleen rajasit sen.

INARI: Niin joo, ku mää aattelin, että jos tuo idea välittyy noinkin. Villasukat halusin ehdottomasti jättää tuohon.

Kun kuva irrotetaan alkuperäisestä kontekstistaan ja kun se uudelleen rajataan ja suurennetaan, sitä katsotaan tarkemmin ja eri tavalla kuin aikaisemmin. Kuvia muokataankin usein paitsi esteettisten kriteerien takia myös siksi, että muistoja, kuvan merkityksiä ja kuvan sisältöä halutaan muuttaa itselle mieluisaksi.

Kertojalle kuva muistuttaa merkittävästä, lapsuudenkotiin liittyvästä ajasta. Yksittäinen kuva voikin alkaa symboloida tiettyä elämänjaksoa, aikakautta ja siihen liitettäviä merkityksiä. Kuva voi myös edustaa muita samaan käyttöön, esimerkiksi kodin valokuva-albumiin otettuja kuvia.

Kertoja poimii kuvasta esiin yksityiskohtia. Oviaukko määrittänyt kuvan mitättömäksi osatekijäksi, kun taas villasukat näyttäytyvät kuvan kokonaisvaikutelman kannalta merkityksellisinä: ne assosioituvat kuvassa kodikkuuteen ja turvallisuuteen, kulttuurisiin määreisiin, joita yleisesti liitetään ihanteellisena pidettyyn lapsuudenkotiin.

Kuvan kokonaisuus sekä kuvassa näkyvät yksityiskohdat muistuttavat 1970-lu-

vun lopun ja 1980-luvun alun estetiikasta, muun muassa muovimaton ruskeista värisävyistä ja pallokuvioisista lastenvaatekuoseista. Roland Barthes'n (1985, 32) semioottinen käsite, studium, kuvaa katsojien kesken jaettuja valokuvan yleisiä merkityksiä, jotka ilmenevät kuvan herättämissä assosiaatioissa. Yleisesti jaettavien merkitysten rajat tulevat kuitenkin vastaan, kun kertoja liittyy kuvaansa ja sen osatekijöihin varsin subjektiivisia merkityksiä:

INARI: Niin ja toi keltanen puuväri tai.

MARI: Eikö se ole lyijykynä..

INARI: Niin eihän sitä, jompikumpi. Niin tuo ruskea pää, lyijykynä joo, taisin mää kirjoitaakin, mut niinkö toi ilme, että tosi hyvä. Näytän [veljelle] ja toinen on ihan että vau.

MARI: Miten nyttien jälkeenpäin, miltä susta tuntuu, tai mitä tunteita tuo kuva sinussa herättää?

INARI: Siis monenlaisia, just se, että tavallaan, mää en oo taiteilija ja kuvataide ei oo mulle niinku mikään yks ainoa juttu, että musiikki ja kirjottaminen on ihan yhtä vahvoja juttuja. Mutta tavallaan kuitenkin se, että kuinka joku tällöinen niin sanottu taiteellinen itseilmaisuus, no ilmaisuus ylipäättään, nehän on aina olleet sillai osa elämää. Ja mää oon tykänny niistä ja sitten olkoon se kriisikin niitten kanssa välillä, että mihin ne johtaa ja mitä teen, että minkä mää näistä valitsen ja näin. – – Se on yks syy ja, mitä sää kysyt?

MARI: No lähinnä just niitä tunteita tai semmosia.

INARI: Niin justiin.

MARI: Mutta tavallaan nyt kun sinä puhut tuosta kuvasta, niin jotenki jäsennät tätäkin hetkeä.

INARI: Niin. Musta toi kuva niinku liittyy tähän päivään hirveesti, niin tavallaan semmosia fiiliksiä on tuossa kuvassa, joita mää haluaisin, että tässäkin päivässä olisi – – . Ja toinen on sitten mun veli, kun tuota mulla on aika semmonen etäinen suhde siihen nykyään, me ollaan hirvittävän etäisiä, mutta kuitenkin se on mun veli ja mää niinku sillai kaipaan sitä ja kaipaan tuommosta niinku miten me lapsena oltiin. No hirveesti tapeltiin ja kiusattiin toisia, mut kuitenkin sillai läheiset ja saatettiin nauraa ja kaikkia tällöisiä inside-juttuja. Tavallaan kaipaa sitä hirveesti, että tää on tavallaan semmonen, että mää odotan, että mulla palais joku tuommonen yhteys mun veljeen sitte. Semmosta tuohon liittyy aika paljonki itse asiassa.

Kuvasta poimitut yksityiskohdat ovat kertojalle henkilökohtaisesti merkityksellisiä: ne herättävät hänessä tunteita, avaavat kokemuspiiriä ja ovat keskeisiä menneisyyden tulkinnan avaimia. Barthes (1985, 32–33) käyttää tämänkaltaisesta hätkähdyttävästä ja kertojan valppauden herättävästä valokuvan yksityiskohdasta nimitystä punctum: se on kuin nuoli tai osuma, joka pistää katsojaa ja aiheuttaa hänessä tunnereaktion. Punctum määrittyy myös sellaiseksi kuvan osatekijäksi,

joka häiritsee studiumia. Tällöin punctum ilmentää niitä kuvan komponentteja, jotka rikkovat kuvan ilmeiset merkitykset. Punctum ei kuitenkaan tarkoita shokeeraavia tai provokatiivisia kuvaelementtejä, jotka kuka tahansa kuvallista kulttuuria tunteva voi kuvasta tunnistaa. (Mt. 32–55, 57; Seppänen 2005, 118–125.)

Haastateltavan kertomuksesta ja kuvasta ei löydy tämänkaltaisia radikaalisti studiumia häiritseviä yksityiskohtia. Kuvan punctumeja ei kuitenkaan tarvitse lukea välttämättöminä säröinä, studiumin harmoniaa häiritsevinä, kuten Mervi Autti (2003, 122) kirjoittaa. Tällöin punctumia ei käsitteellistetä niin voimalliseksi elementiksi, että se täyttäisi merkityksillään koko kuvan ja kumoaisi siitä muodostettavat yleiset tulkinnat (vrt. Barthes 1985, 32–55). Yksityiskohtat voivat siis määrittäytyä johtolangoiksi, joilla haastetaan kuvan itsestäänselvyyksiä ja osoitetaan rinnakkaiskertomusten ja vaihtoehtoisten kokemusten mahdollisuuksia.

Kun punctumin käsitettä sovelletaan väljästi valokuva-analyysiin, voidaan ajatella, että kuvan yksityiskohtat kyseenalaistavat kuvan yleistä vaikutelmaa hetkelisest, eivät dramaattisesti. Tällöin yksityiskohtien tunnistaminen kuvasta tarjoaa tilan toimijuudelle ja voimauttavalle kuvanlukutavalle, jossa menneisyydelle, henkilökohtaiselle kokemukselle ja kuvalle annetaan uusia ja kuvan esittämää ideaalia haastavia tulkintoja. Barthes (1985, 35–55; ks. myös Kilby 2001, 114) kuvaakin punctumin sellaisena kuvan yksityiskohtana, johon kiteytyy vastakohtaisuuksia. Vaikka haastateltavan kertomuksessa ei liitetä vastakkainasetteluja tiettyyn kuvan yksityiskohtaan, assosioituvat kuvan detaljit ristiriitaisiin merkityksiin: ihanteelliseksi miellettyyn elämään ja elämänkulun kriiseihin. Valokuvan ristiriitaisuudesta kertoo myös se, että kuva sekä etäännyttää itsestä että palauttaa kaipuun valokuvattuun hetkeen (Doy 2005, 154). Valokuvien katseluun liittyy ambivalentti menneisyyden tunnistettavuus ja outous. Valokuva voi synnyttää nostalgisen halun palata menneisyyteen, jota ei sellaisenaan, itselle jo vieraana, enää saavuteta.

KUVAN YKSITYISKOHTA YHTEISÖN SYMBOLINA

Kun kertoja liikkuu tarinassaan käsittelemään lähiötematiikkaa, nimeää hän kuvasta vielä yhden punctumin, naarmuisen muovimaton. Yksityiskohtan tarkastelu avaa lähiöelämään kuvatulkinnan kannalta kiinnostavan ristiriidan. Lähiöitä kuvataan 1970–1980-lukujen keskusteluissa ankeina paikkoina, joissa kiteytyvät eri sosiaaliset ongelmat, kun taas 1990-luvun muistitietoaineistoissa ja esimerkiksi kaunokirjallisuudessa lähiöihin liitetään myönteisiä merkityksiä (Saarikangas 2003, 399, 401). Haastattelupuheessa 1970-luvun lähiö näyttäytyy kuitenkin mielekkäänä paikkana. Tarinan liikkua 2000-luvulle, lähiöihin liitettävien positiivisten mielikuvien kasvaessa, lähiö kuvataan taas ankeaksi asuinympäristöksi, kaupunkimiljööksi, joka edustaa vastakohtaa luonnolle:

Tuosta kuvasta määhaluaisin sanoa semmosen vielä, että jos tässä nyt saa tällai kommentoida itseään, että tuo on kuvattu kerrostalosta sisältä ja tavallaan määh en kyllä muista, että määh oisin koskaan kärsiny siitä, että asuin kerrostalossa kuusvuotiaaksi asti. Päinvastoin, mulla on hirveen hyviä muistoja sieltä, määh oon oikeen lähiölapsi. Mutta sitten myöhemmin mulla on tullu semmonen takaisin luontoon mentaliteetti ja oon pitkään ajatellu, että suunnilleen pahin mahdollinen kasvupaikka lapselle on just joku kerrostalo tai lähiö tai näin.

Että ehkä määh otin tän kuvan myös siksi, että tavallaan muistais pitää itessään sen semmosen lapsen, miten se nyt sanotaan, siis semmosen välittömän ympäristökokemuksen, että ottaa kaiken mitä on ja suhtautuu kaikkeen, että jaaha mitähän kivaa täällä vois tehdä, siis siltä kannalta, eikä niin, että hyi mikä muovimatto ja tuommosia naarmujakin tuossa, niinku me ajatellaan.

Kertojan ilmaus välittömästä ympäristökokemuksesta viittaa lähiölapsen omaksumaan toiminnalliseen rooliin, kun taas etäännyttä näkökulmaa lähiöön kuvaa lauseparsi asuintilan esteettisistä virheistä, kuten naarmuista muovimatossa. Naarmuinen muovimatto piiryy kertomuksessa ja kuvassa esiin yhteisön, lähiön symbolina: se ilmentää lähiöihin liitettävää huonomaineisuutta mutta kuvastaa myös toimintaympäristöä, joka tarjoaa erityisesti lapsille ajanvietettä.

Haastateltavan kertomus osoittaa, että kuvan punctumit avautuvat vain sellaiselle henkilölle, joka voi kiinnittää kuvaan henkilökohtaisia muistoja, on itse ollut läsnä kuvanottohetkellä tai kokenut kuvatun hetken. Sillä hetkellä, kun punctum osoitetaan ja tunnistetaan kuvasta, se muuttuu historialliseksi tosiasiaksi ja yleisesti tunnistettavaksi. (Ks. Seppänen 2005, 118–125.) Semioottisen valokuva-analyysin kontekstissa yksityiseksi mielletty kokemus ilmenee aina suhteessa yleisesti jaettuihin merkityksiin. Koska valokuvat ovat osa kulttuurisia kuvastoja ja visuaalisia muistivarantoja, määrittäyty valokuvien avulla rakennettu subjektiivinen kokemus historiallisesti ja kulttuurisesti ja muokkautuu jatkuvassa suhteessa kulttuurisiin kuviin ja käsityksiin (ks. de Lauretis 1984, 5–6).

Yksityiskohdan tunnistaminen ja nimeäminen valokuvasta määrittäyty teoksi, jolla ihminen ilmaisee ja toteuttaa itseään kulttuurissa ja tekee itseään ymmärrettäväksi kulttuurin jäsenten kesken. Merkityksellisten yksityiskohtien erittelyllä kertoja, jolla on henkilökohtainen suhde katsomaansa kuvaan, myös kokee valokuvansa, itseytensä ja muistonsa erityisinä. Kokemus määrittäyty näin alueeksi, jossa neuvotellaan ulkoisen, esimerkiksi lähiöihin liitettävien käsitysten, ja sisäisen, vaikkapa itseen liitettävien toiminnallisten ja positiivisten merkitysten välisistä suhteista. Ulkoinen ja sisäinen eivät kuitenkaan ole toisistaan erillisiä alueita, vaan ne rakentuvat jatkuvassa vuorovaikutuksessa (Koivunen 2000, 92–93, 109). Valokuvan avulla tuotettu yksityinen kokemus on näin ollen konstruktio, jota sosiaalinen ja kulttuurinen määrittävät.

VALOKUVAN IKONISUUS, INDEKSISYYS JA KUVARAJAUKSEN ULKOPUOLINEN TILA

Tulkinnallisessa prosessissa lapsuuden aikainen valokuva herättää kertojassa todentuntuksia mielikuvia menneisyydestä:

Ku mä muistan nuo kaikki huonekalut ja nuo tossut ja mä muistan, että äiti oli just letittäny mulle nuo letit, meillä on itse asiassa valokuvakin siitä ku äiti letittää mua ja sen jälkeen on sitten otettu tää kuva. – – [Mulla on] kauheen hyviä muistoja tästäkin asunnosta esimerkiksi. Muutin pois just ku olin täyttäny kuus vuotta, mä muistan sen aika hyvin.

Kertomus ilmentää, miten valokuvaa katsotaan yleisesti sen semioottisten ominaisuuksien, ikonisuuden ja indeksisyyden näkökulmista. Indeksisyys tarkoittaa, että valokuvan ja sen kohteen välillä on kausaalinen yhteys (esim. Silverman 1996; Fiske 1992). Kuvan kohteista, lapsista, heijastuneet valonsäteet piirtyvät jäljiksi filmin pinnalle ja tallentuvat valokuvaan todisteeksi kyseisten henkilöiden olemassa olosta ja kyseisestä valokuvaushetkestä. Ajatusta konkretisoi haastateltavan kuvaus siitä, miten häneltä löytyy valokuvia todisteeksi äidin ja tyttären yhteisestä letityshetkestä. Ikonisuus taas tarkoittaa, että kuva muistuttaa kohdettaan (mts.). Ikonisesti tulkittuna valokuva lapsista viittaa paitsi tiettyjen lasten olemassa oloon, myös joukkoon muita kulttuurissamme kierrätettäviä lapsuuden esityksiä. Itselle merkityksellistä kuvaa katsottaessa palataan kuvan aikaan ja eletään kuvattu hetki uudelleen:

INARI: Ehkä just se, että tää on kyllä ihan selkeästi kuvana voimakkain ja uskomaton, että ku tätä kattoo, niin mä lähden elämään sen, mä muistan, että jaa tuossa on ikkuna, ikkunasta näkyy se, tavallaan lähtee avautumaan se koko maailma mikä oli silloin. Ja sen muistaa niin hyvin jotenkin, vaikka tää nyt onkin ajallisesti kaukana, että yhtä aikaa lähellä ja kaukana, mut ei kai siitä nyt sen enempää. (Tauko.)

MARI: (Tauko.) Niin se on kyllä jännä miten se niinku herättää muistot ja se herättää myös muita kuvia mielessä, siis varmaankin.

INARI: Niin. Kaikkia hajuja ja ääniä ja just kaikkia yksittäisiä yksityiskohtia. [...] Ja ihan semmoisia just visuaalisia mielikuvia tosi paljon. Niin ja ehkä siinä on sekin, että kun mä muutin tuolta pois kuusvuotiaana, niin mä en oo koskaan sen jälkeen voinut palata tuonne, että mä oon monesti käynyt tuossa talossa, siellä rappukäytävässä haikailemassa, murrosiässä varsinkin ja tavallaan muistelemassa lapsuutta, mutta mä en oo koskaan päässyt tietenkään mihinkään näihin huoneistoihin sisälle.

Kuvaan liittyvässä kertomuksessa lähiökerrostalon rappukäytävä näyttäytyy paikana, jossa epämääräinen muistiaines nousee esiin, mutta jossa se myös peittyi

onnellisten ja konventionaalisten lapsuusmuistojen alle. Kuvaus epämääräisestä muistiaineksestä – hajuista, äänistä, mielikuvista ja tarkemmin nimeämättömistä yksityiskohdista – tekee kuitenkin odotusten mukaisen menneisyyden ja siitä tehdyt tulkinnat häilyviksi ja kyseenalaisiksi. Kertomuksessa esiin nouseva epämääräinen muistiaines myös haastaa valokuvan indeksisyyden. Valokuva ei tuokaan läsnä olevaksi yhtä ja autenttista menneisyyden tapahtumaa, joka vakuuttaa katsojansa menneisyyden tietynlaisuudesta (vrt. Barthes 1985, 82). Pikemminkin menneisyys osoittautuu valokuvan avulla muokattavaksi ja rakennetuksi.

Harri Laakso (2003, 414) kirjoittaa, että silloin kun katsoja kiinnittää huomionsa valokuvassa representoituihin asioihin, voi tulkinta liikkua ulos valokuvan esittämästä näkökulmasta, tapahtumista ja ihmisistä. Valokuvaa katsottaessa eri konteksteihin sidoksissa olevat tulkinnat avautuvat moninaisten merkitysten ja elämänhistoriallisten säikeiden kentäksi (mt.). Materiaalista valokuvaa ikään kuin täydennetään kertojan mielessä, jossa se liitetään muiden muisti- ja mielikuvien sarjaan (ks. Palin 1999, 41). Tällöin valokuvaa katsotaan sen indeksisten ja ikonisten ominaisuuksien yli: kuva ei ainoastaan muistuta kohdettaan tai ole kohteensa välitön jälki, vaan se herättää myös erilaisia mielikuvia, muita aistittavia asioita sekä sellaista, josta vaietaan. Vaikenemista ilmentää haastateltava lausahdus: *ei kai siitä nyt sen enempää*.

Koska valokuva rakentuu toden ja kuvitteellisen, tietoisien ja tiedostamattoman sekä materiaallisen ja immateriaalisen alueilla (Hirsch 1997, 90), myös kuvan ulkopuolinen tila – se, mistä kuvista kerrottaessa vaietaan ja mitä niihin jätetään kuvaamatta – voivat toimia henkilökohtaisen kokemuksen merkityksellistäjinä. Ilmeiseen ja odotusten mukaiseen tulkintaan menneisyydestä viittaavat kertojan konventioanaalinen kuva leikkivistä lapsista ja hyvään elämään koodatut yksityiskohdat, kun taas vaikenemisen hetkellä kuva synnyttää kokemuksen, jota ei voida yksiselitteisesti nimetä.

Semioottisesti tulkittuna kuvasta on informatiivisen ja symbolisen tason lisäksi löydettävissä niin sanottu kolmas, kielen tavoittamattomissa oleva merkitys (Barthes 1993, 135–136.) Kun valokuvaa analysoidaan muistojen ja kokemuksellisuuden näkökulmista, lieneekin mahtipontista ajatella, että kaikki ymmärrettävä liittyy kieleen tai että kaikki havaitut ja kuvattavissa olevat asiat olisivat ilmaistavissa kielen avulla (ks. Kaskisaari 2000, 67–68; Fox Keller 1988, 145–146, 151). Valokuvaa kielellistettäessä siihen jää myös sellaista ainesta, joka ei itsestään selvästi taivu verbaalisiksi ilmaisuiksi. Näkemys korostaa valokuvan määrittelemättömyyttä ja ambivalenttiutta. Vaikka valokuva on merkkiluonteinen, se on myös monimerkityksellinen ja merkityksiä pakeneva.

MERKITYSTEN TULKINNASTA VALOKUVAN MÄÄRITTELEMÄTTÖMYYTEEN

Olen artikkelissani avannut valokuvan tulkintaprosessia sekä esittänyt muutamia keskeisiä semioottisia käsitteitä, joita voidaan hyödyntää kuva-analyysissä. Esitän, että valokuvan yleiset ja yksityiskohtaiset osatekijät toimivat kuvaa tulkittaessa kahdella tapaa. Ensinnäkin ne auttavat katsojaa suhteuttamaan kuvan ajalliseen ja paikalliseen yhteyteensä. Myös katsoja, joka ei jaa henkilökohtaisuuden kokemusta kuvaan, voi sijoittaa valokuvan kulttuuriseen kontekstiinsä. Toiseksi valokuvan yleiset vaikutelmat ja yksityiskohdat muuttuvat henkilökohtaisessa kerronnassa staattisista osatekijöistä liikkuviksi ja eläviksi. Eritoten kuvan yksityiskohdat voivat haastaa kuvien ilmiselviä ja normatiivisia merkityksiä.

Artikkelissani valokuvan semioottinen luenta on saanut rinnalleen valokuvan moimerkityksellisuuden ja kuvarajauksen ulkopuolisen tilan keskeisyyden kuvatulkinnaalle. Valokuva voidaan siis ymmärtää konkreettista kuvaa laveammin, esityksenä, joka ei kiinnity vain siihen mitä kuvassa näkyy, vaan lisäksi siihen, mitä ei näydetä tai mitä ei ole mahdollista visuaalisesti tai verbaalisesti ilmaista. Kuvan ulkopuolisen tilan myötä kuvan tulkintarepertuaariin voi tulla mukaan myös aistisuus: kuvaa ei katsota ainoastaan näköhavaintoihin perustuen, vaan kuva voi herättää katsojassa aistimuistoja, mielikuvia ja ruumiiseen painuneita kokemuksia, joita on vaikea kielellistää. Valokuvan analysointi edellyttäne valokuvan merkikiluoonteen lisäksi herkkyyttä valokuvan mystisyydelle: valokuva kutsuu tulkitsemaan itseään paitsi katsojan kokemuspiirin ja kulttuuristen käsitysten, myös ruumiillis-aistisen merkityksellistämisen prosessin läpi.

Analyysini on osoittanut, että valokuvia luetaan usein sekä vahvan henkilökohtaisina että julkisina esityksinä. Ikonisten ja indeksisten ominaisuuksiensa takia valokuva kiinnittyykin aintukertaiseen syntytahtumaansa mutta myös osaksi kulttuurissa kierrätettäviä esityksiä. Samalla kun kuva lattialla leikkivistä lapsista koetaan henkilökohtaisena muisti-, aisti- ja kokemuserrostumana, se voisi myös olla kenen tahansa 1980-luvulla lapsuuttaan eläneen albumista. Bartheslaisittain tulkittuna kuva lattialla leikkivistä lapsista voidaankin rinnastaa ”kelluvaan ketjuun”, jolloin tulkinnassa huomioidaan tiettyjä kulttuurisia merkityksiä, ja jotain, esimerkiksi vaikeasti kielellistettäviä aistihavaintoja jätetään vähemmälle huomiolle (ks. Barthes 1986, 78; Seppä 2007, 40). Aistisuuden analyttisempi lähestyminen, jonkinlainen aistisuuden semiotiikka, voisi kuitenkin avata valokuvalla uudenlaisia tulkintakonteksteja.

Kun nyt kaston kuvaa lattialla leikkivistä lapsista uudelleen, keskeistä semioottisessa kuva-analyysissä on se, että kuvan yksityiskohtiin on mahdollista liittää monitasoisia aistikerroksia, vaihtoehtoisia kertomuksia ja muuttuvia merkityksiä. Tällöin kuvat, niiden analysointi ja tulkinta voivat luoda uudenlaista kokemukse-

lista tilaa vaihtoehtoiselle ajattelulle ja muistojen merkityksellistämiseksi. Semioottinen valokuva-analyysi voi konkretisoitua osaksi yksilön voimautumista, arjen historian monipuolistumista ja kulttuuristen merkitysten uudelleenmuotoilua.

LÄHTEET

AINEISTOLÄHTEET

KUVA 1: Haastateltavan perhealbumi

HAASTATTELU: ”Inari”, haastattelu tehty 23.5.2003

KIRJALLISUUS

AUTTI, MERVI (2003) Auttin neidit ikkunalla. Valokuvaajanaiset 1920-luvun Rovaniemellä. Teoksessa Päivi Naskali, Seija Keskitalo-Foley, Anne Korhonen & Mervi Kutuniva (toim.) *Tuulia. Feministisiä näkökulmia lappilaiseen sukupuolikulttuuriin*. Rovaniemi: Lapin yliopiston kasvatustieteellisiä julkaisuja 4, 115–144.

BARTHES, ROLAND (1993) [1968] *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Suom. Lea Rojola & Pirjo Thorel. Toim. Lea Rojola. Tampere: Vastapaino.

BARTHES, ROLAND (1985) [1980] *Valoisa huone*. Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen & Leevi Lehto. Helsinki: Kansankulttuuri.

DOY, GEN (2005) *Picturing the Self. Changing Views of the Subject in Visual Culture*. London & New York: I. B. Tauris.

FISKE, JOHN (1992) [1990] *Merkkien kieli. Johdatus viestinnän tutkimiseen*. Suom. & toim. Veikko Pietilä, Risto Suikkanen & Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino.

HIRSCH, MARIANNE (1997) *Family Frames. Photography Narrative and Postmemory*. Cambridge, Massachusetts & London: Harvard University Press.

KASKISAARI, MARJA (2000) *Kyseenalaiset subjektit. Tutkimuksia omaelämäkerroista, heterojärjestyksestä ja performatiivisuudesta*. Jyväskylän yliopisto: SoPhi.

KELLER, EVELYN FOX (1988) [1985] Tieteen sisarpuoli. Pohdintoja sukupuolesta ja tieteestä. Suom. Pia Sivenius. Tampere: Vastapaino.

KILBY, JANE (2001) Tracking Shock: Some Thoughts on TV, Trauma, Testimony. [www-dokumentti] <http://www.hum.utu.fi/mediatutkimus/affective/kilby.pdf> (Tulostettu 18.3.2006. Tuloste kirjoittajan hallussa.)

KOIVUNEN, ANU (2000) Teresa de Lauretis: Sosiaalisen ja subjektiivisen rajankäyntiä. Teoksessa Anneli Anttonen, Kirsti Lempiäinen & Marianne Liljeström (toim.) *Feministejä – Aikamme ajattelijoina*. Tampere: Vastapaino, 85–114.

KUNELIUS, RISTO (2003) *Viestinnän vallassa. Johdatus joukkoviestinnän kysymyksiin*. Helsinki: WSOY.

- LAAKSO, HARRI** (2003) *Valokuvan tapautuma*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- DE LAURETIS, TERESA** (1984) *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. London: Macmillan.
- LEHTONEN, MIKKO** (2000) *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.
- MIKKONEN, KAI** (2005) *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- MÄKIRANTA, MARI** (2008) *Kerrotut kuvat. Omaelämäkerralliset valokuvat yksilön, yhteisön ja kulttuurin kohtaamispaikkoina*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus.
- PALIN, TUTTA** (1999) Henkilökuva arkiston ja kuvataiteen leikkauspisteessä. Teoksessa Jukka Kukkonen & Tuomo-Juhani Vuorenmaa (toim.) *Valoa. Otteita suomalaisen valokuvan historiaan 1839–1999*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo, 40–53.
- RUGG, LINDA HAVERTY** (1997) *Picturing Ourselves. Photography & Autobiography*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- SAARIKANGAS, KIRSI** (2003) Nuorten lähiöt. Teoksessa Sinikka Aapola & Mervi Kaarninen (toim.) *Nuoruuden vuosisata. Suomalaisen nuoruuden historia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 399–420.
- SEPPÄ, ANITA** (2007) Kulttuurin kuvallistuminen. Teknologisoitumisen seuraus vai ylilyönti? Teoksessa Leena-Maija Rossi & Anita Seppä (toim.) *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Helsinki: Gaudeamus, 14–35.
- SEPPÄNEN, JANNE** (2005) *Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle*. Tampere: Vastapaino.
- SILVERMAN, KAJA** (1996) *The Threshold of the Visible World*. New York & London: Routledge.

ANNIINA KOIVUROVA

Enemmän kuin osiensa summa. Sanan ja kuvan välinen vuoropuhelu kerrontatapahtumassa

OPPILAAN KERRONTA JA KERRONTATAPAHTUMA

Artikkeli käsittelee kuvaa ja sanaa yhdistävää kontekstisidonnaista ilmaisua. Artikkelin aineistoesimerkkeinä toimivat väitöstutkimukseeni (Koivurova 2010) liittyvät seitsemäsluokkalaisten oppilaiden tekstit ja piirroksot. Tarkastelin tutkimuksessani nuorten tuottamien kuvien merkityksiä ja niihin liittyviä sosiaalisia suhteita kuvataideopetuksen kontekstissa. Tutkin oppilaiden kokemuksia hyväksyttävästä ja hyvästä kuvasta, ja sallitun ja ei-sallitun rajoista. Kuvataidetunti näyttäytyi sosiaalisena tilana, joka ohjasi vahvasti oppilaan kuvallista toimintaa.

Keräsin väitöstutkimukseni sanallis-visuaalisen aineiston oppilaiden kuvataidetuntien aikana eläytymismenetelmää soveltamalla. Oppilaat kirjoittivat ensin tarinan antamani kehyskertomuksen pohjalta. Tämän jälkeen he tekivät kirjoittamaansa tarinaan liittyvän kuvan. Lisäksi oppilaat täyttivät omaehtoisesti aineistopapereitaan erilaisilla sanallis-kuvallisilla reunahuomautuksilla; pilapiirroksilla, marginaalitöhherryksillä ja luonnoksilla.

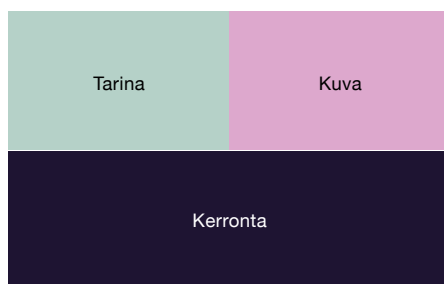
Väitöstutkimuksessani käyttämä eläytymismenetelmä mahdollistaa sen, että vastaaja voi kirjoittaa kolmannessa persoonassa, fiktion suojuissa, ”entä jos” ja ”ikään kuin” -maailmassa (Eskola 1998, 10; Koivurova 2010, 290). Se tarjoaa vastaajan ajatuksille, tunteille, mielipiteille, arvostuksille, oletuksille ja asenteille näennäisen etäännyttävän ilmaisukanavan. Kuva puolestaan antaa muodon sille, mistä ei voi tai halua kirjoittaa. Sanallis-kuvallisen ilmaisun kautta, fiktion suojuissa, nuori voi paljastaa itsestään enemmän. Oppilaiden kannalta tällainen kerronta mahdollistaa nuorten elämää koskettavan äänen lausumattoman ja marginaalin esiin tuomisen,

epäsovinnaisten, tukahdutettujen ja vaiennettujen asioiden käsittelyn kohtalaisen turvallisessa muodossa. Se antaa mahdollisuuden käsitellä esimerkiksi kilpailua ja kateutta vapaammin ja kokeilevämmin kuin vaikkapa haastattelu.

Eläytymismenetelmän anti on se, että vastauksia tarkastellaan projektiivisina: kertoja heijastaa niihin omia kokemuksiaan ja sosiaalisia odotuksiaan, itselle merkityksellisiä seikkoja. Sosiologi Matti Hyvärinen mukaan ihminen ei kerro sellaista, millä ei ole mitään merkitystä (Hyvärinen 2006, 3). Vastaukset kehyskertomuksiin myös viittaavat opittuihin kulttuurisiin stereotyyppioihin ja sosiaalisen elämän tilanteiden omaan logiikkaan (Suoranta 1995, 174; Eskola 1991, 14, 44; 1998, 47). Kerrottu tarina on täynnä oppilaan tekemiä valintoja mahdollisista maailmoista. Tarinat ovat eräänlaisia kannanottoja maailmaan. Katsonkin, että jokaisessa tarinassa, kuvassa ja reunahuomautuksessa oppilas ”kertoo itsensä”, jäsentää omaa elämänsä ja identiteettiään (ks. myös Hyvärinen, Peltonen & Vilkkio 1998, 12–13).

Oppilaan tarina ja kuva rakentuvat väistämättä aiemmille tarinamalleille ja kuville ja ovat siten intertekstuaalisia. Ne voivat sisältää selviäkkin kuva- ja tekstilainoja. Vaikutteet mainoksista, kirjallisuudesta, saduista, tunnetuista taideteoksista, media- ja populaarikuvastosta ovat oppilaan omaksumaa tarina- ja kuvavarastoa. Jokainen tarina ja kuva vastaavat muihin tarinoihin ja kuviin, ja niihin vastataan. Tarinat ja kuvat osallistuvat vastausten ketjuun, jossa voidaan vaikuttaa vastaanottajaan, esimerkiksi kasvattaen, opettaen, taivutellen, houkutellen tai kritisoiden. Näihin ilmauksiin voivat taas muut vastata. (Ks. Bakhtin 1986, 75–77, 91.)

Nimitän tutkimuksessani oppilaan tarinaa ja kuvaa *kerronnaksi* (ks. kuvio 1); sekä tarina että kuva kertovat. Vaikka piirros tai maalaus ei välttämättä toimi kertomuksena, näkemykseni on, että se sisältää aina kerronnallisia elementtejä. Kutsun tilanteeseen sidoksissa olevaa kerrontaa *kerrontatapahtumaksi* (ks. kuvio 1). Kuvataidettunin sosiaalisella tilanteella on selkeä vaikutus oppilaiden tapaan tuottaa tarinoita ja kuvia. Kerronta voidaan suunnata niin itselle kuin toisille. Sosiaalipsykologit Rom Harré sekä Mary ja Kenneth Gergen korostavat narratiivin merkitystä minäkäsityksen rakentamisessa sosiaalisessa kontekstissa (Harré 1997; Gergen & Gergen 1983, 268; ks. myös Burr 2004, 147–148). Kertomalla ihminen voi jakaa näkemyksensä muiden kanssa. Kun kerrottu tarina ymmärretään, tulee kertojakin ymmärretyksi. Oppilaan kerronta suhteutuu sosiaalisiin käytäntöihin ja traditioihin. Hänen käsityksensä itsestä syntyvät osin ympäröivän yhteisön puheiden pohjalta, minkälaisia tarinoita yhteisö näyttää arvostavan ja millaisia toiminnallisia rooleja ne tarjoavat (ks. Hänninen 1999, 24; ks. Murray 1989, 177–178). Visuaalisen kulttuurin tutkija, maantieteilijä, sosiologi Gillian Rose korostaa, että näkeminen on kulttuurisesti rakentunutta, jolloin kuvat kertovat maailmasta aina jostain tietystä näkökulmasta eivätkä koskaan neutraalisti (Rose 2001, 6, 20–23) Kerrontatapahtumassa oppilaat tuottavat itsensä ja toisensa sosiaalisina olentoina.



KERRONTATAPAHTUMA

KUVAN TUOTTAMISEN SOSIAALINEN TILA

Sekä Harré että psykologingvistikko Michael Bamberg kutsuvat tarinan kerrontaan liittyvää interaktiivista toimintaa asemoinniksi. Asemat ovat vihjeitä siitä, mitä oikeuksia ja velvollisuuksia sosiaaliseen toimintaan liittyy. (Harré 1997, 332; Bamberg 1997, 336.) Väitöstutkimuksessani sovelsin oppilaan sanallis-kuvalliseen kerrontaan Bambergin kolmivaiheista asemointianalyysia, jossa tarkastellaan narratiiveja itsen rakentumisen välineenä. Analyysi perustuu näkemykseen situationaalisesta identiteetistä. Nuorten identiteetit muodostuvat vuorovaikutuksellisissa tilanteissa. Keskeistä on, miten kertoja haluaa tulla ymmärretyksi kerrontatilanteessa. (Bamberg 2004, 137, 152–153.) Oppilaan käsitykset itsestä, sosiaalinen rooli ja paikka kerrontatapahtumassa vaikuttavat siihen, mitä ja miten tarinaa kerrotaan.

Kuvan tekemiseen vaikuttaa huomattavasti tilanteen julkisuus tai yksityisyys. Ero, jolla suhtaudumme kirjoitettuun tekstiin ja kuvaan näkyy tavasta, jolla puhumme niistä: teksti luetaan, kuva nähdään. Oppilaat tiedostavat tämän¹. Kuvissa

KUVIO 1. Oppilaan kerronta ja kerrontatapahtuma

1 Viime vuosikymmeninä kuvan ja sanan suhdetta on tutkittu aktiivisen kansainvälisesti. Suomalaisista tutkimuksista mainittakoon Leena-Maija Rossin ja Anita Sepän toimittama visuaalisen kulttuurin tutkimusta käsittelevä teos *Tarkemmin katsoen*. Kai Mikkosen teoksen *Kuva ja sana* näkökulma on taiteiden- ja tieteidenvälinen, ja se sijoittuu kuvan ja kirjallisuuden tutkimuksen välimaastoon. Kuvan ja sanan vuorovaikutuksessa elementit saavat merkityksensä toistensa kautta. Esimerkiksi taidehistorioitsija Ernst Gombrichin näkemyksiä kuvan ja kielen erilaisesta luonteesta on 1990–2000-luvun kuva-sana-suhteiden tutkimuksessa ja populaarikulttuurin tutkimuksessa haastettu ja nyansoitu (ks. Mikkonen 2005, 17,

ja tarinoissa sosiaalista tilaa testataan ja määritellään niin ilmaisutapojen kuin sisällöllisten tapahtumien kautta. Kun oppilas kirjoittaa paperille tekstiä, sivusta katsovan on kyettävä muodostamaan kirjaimista luettavia sanoja ja lauserakenteita, jotta tekstistä muodostuu kertomus.

Kuva on sen sijaan avoimempi katseille. Havainnollistava esimerkki kuvan tekemisen erosta on väitöstutkimusaineistooni kuuluva tarina 7.-luokkalaisesta työstä, *jonka luokkatoveri pysähtyy hetkeksi Maijan luo ja vilkaisee työtä. Maija näkee että luokkatoveri katselee häntä ja peittää työn käsillään*. Tarinassa luokkatoveri on kuitenkin jo nähnyt kuvan ja tulkinut siitä jotain. Tällaisessa tilanteessa kuva on tekstiä julkisempi ja nopeammin tajuntaan iskevä. Kuvaa rakennetaan tekijän omalla visuaalisella logiikalla. Käden liike ei seuraa kirjoituksen lineaarista liikettä.

On tavallista, että kuvataidettunnin aikana luokkatilassa voi liikkua ja seurata toisen kuvallista prosessia, kommentoida näkemäänsä ja tulla itse nähdyksi. Siten kuvaan vaikuttaa voimakkaasti luokkayhteisö sosiaalisena tilana. Kuvan tekemisen prosesseissa oppilaat muodostavat neuvottelutilan, jossa toisten läsnäolo, kuvat ja kommentit vaikuttavat omaan prosessiin. Siksi oppilaalla on kuvan kautta mahdollisuuksia käsitellä esimerkiksi sosiaalisia jännitteitä simultaanisti luokkatilassa ja ladata sosiaalisia pelejä kuviin. Tämä aiheuttaa myös valikointia. Joitakin asioita jätetään esittämättä (Koivurova 2010; ks. Rose 2001, 66). Se paljastaa kulttuurisia merkityksiä oppilaiden maailmasta.

Sosiaalipsykologi Vivien Burr muistuttaa, miten keskeisiä sosiaaliset normit ovat yhteiskunnassa. Normit ja konventiot ovat kehikko, jonka ympärille tavat, sukulaisuus- ja ystävyysverkostot, kestävä ja monimuotoinen yhteiskunta rakentuu. (Burr 2004, 44.) Aineistotarinoissani oppilaiden itsenäisen ajattelun ja toiminnan ideaalien rinnalla kulkee vahva yhteisen hankkeen henki. Individualistinen toiminta löytää eräänlaisen välitilan ryhmän sisäisissä pienemmissä oppilasryhmittymissä. Kaverukset verkostoituvat ja sitoutuvat toisiinsa pienillä yhteisillä teemoilla. Liittolainen, kaverin vertaistuki, sallii oppilaalle myös ryhmänormista poikkeamiset. Yhteinen asenne tai aihe varmistaa, että seuraava siirto, jonka muut sosiaalisessa tilassa tekevät, kohdataan yhdessä.

Aineistossani on useampia tarinoita, joissa oman sukupuolen ja samaa sukupuolta olevan vieruskaverin vaikutus tunnin aikana näkyy oppilaan kerronnallisessa asennoitumisessa, näkökulman valinnassa, sisällöllisissä huomioissa, juonen

32–35). Kuvallista ilmaisua pidetään nykyään periaatteellisella tasolla yhtä läpeensä koodatuna diskursiivisena käytäntönä kuin kielellistä ilmaisua. Taidekasvattajana näen kuitenkin kuvailmaisun tarjoavan koulun käytännöissä kirjoittamiseen verrattuna joitakin vapauksia mahdollistaen esimerkiksi sosiaalisempia oppimistilanteita.

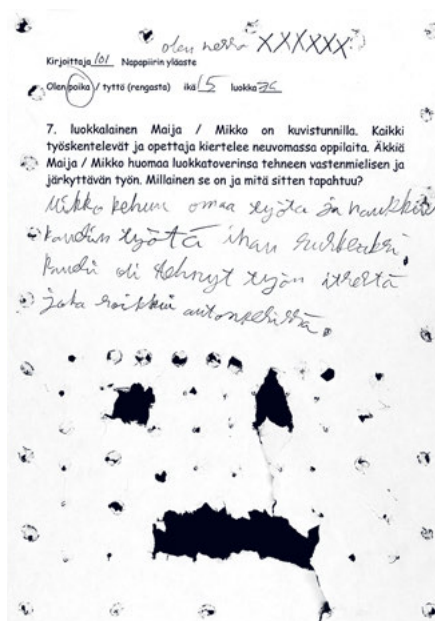


etenemisessä ja lopetuksessa. Oppilaiden samankaltainen asenne ja orientaatio kerrontaan osoittaa sosiaalisen tilan vahvan vaikutuksen, mutta myös heidän kulttuurisen tarinavarastonsa samankaltaisuuden.

Monien lähekkäin istuneiden oppilaiden tarinoissa on samankaltaisuuksia. Tarinoiden päättävät huomiot asettuvat yksityisen kirjoittamisprosessin ja julkisen kuvantekoprosessin välimaastoon. Koska tarina on lineaarinen ja sellaisenaan valmis, loppusanat muistuttavat reunahuomautuksia, joita on voitu täydentää paperiin myöhemmin. *The End*, *Sen pituinen se* ja *Loppu* -sanat saattavatkin esiintyä ryppäinä lähekkäin toisiaan istuneiden oppilaiden kesken. Kulttuurisesti opitut tarinakaaren sulkemisen muodot sisältävät myös tarinan kerronnan genreä kom-

KUVA 1. Pojan piirtämä kuva tappelijoista

KUVA 2. Pojan piirtämiä luonnoksia kuvapaperin kääntöpuolelle



KUVA 3. Pojan rei'ittä-
mä tarinapaperi

KUVA 4. Pojan piirtä-
mä numerotunnus pii-
rustuspaperin kääntö-
puolella

mentoivaa kaverisosaalista huumoria. Yhteistä koodikieltä osoittavat merkit kuten *Copywrite* ja *sponsored by*-maininnat, logot ja kuviin piirretty vaatemuoti kertovat, millaisia ”itsen esittämisen muotoja” halutaan vahvistaa. (Ks. myös Tolonen 2001, 191, 195–197; ks. myös 167, 171) Kuvan 1 huppupusero ja lippalakki ilmentävät virallisen koulun ulkopuolista epävirallista koulutoimintaa, fyysistä tappelua, ja vierustoveri toistaa logomerkkiä omissa luonnoksissaan kuvassa 2.

Aineiston tarinapapereissa on monenlaisia tuntikommunikointia ilmentäviä reunahuomautuksia; visuaalisia merkkejä, sarjakuvailmaisuja, hymiöitä ja aineistokoodien koristelua. Niillä tuntuu olevan huomattava merkitys roolin ottamisessa, oman paikan anastamisessa ja lunastamisessa ryhmän sisällä. Vaikutteita otetaan mieluiten samaa sukupuolta edustavilta oppilailta. Kuva 3 on esimerkki erään ryh-

Maija ei pidä työstä yhtään mut



kkokaveri
reittämään. "murettimää
päytyi possu!

sen pitkin sen



män poikien villityksestä, paperin rei'ittämisestä. Esimerkissä uhmakkaan tarinan kerronnan lisäksi lähes aggressiivinen, irvaileva asennoituminen leviää lyijykynän reikänä ympäri tarinapaperia. Paperi ikään kuin testaa sopivan rajoja ja asemoi oppilaan oppilasryhmässä. Kuvassa 4 on aineistopaperin taakse piirretty oppilaan numerotunnus. Sen pintakuvio koostuu pienemmistä numeroista toistuvasta tekstuurista, josta löytyy seksuaalinen merkki. Se suorastaan kutsuu muut kaverit mukaan pelleilemään sopivan rajoilla ja kikkailemaan numerokoodin visuaalisen esittämisen muodoilla.

Oppilaat näyttävät käyttävän luontevasti visuaalisen populaarikulttuurin kieltä keskinäisessä vuorovaikutuksessaan. Media tuottaa ja välittää kulttuurisia resursseja – välineitä, merkkejä ja koodeja – joita oppilaat hyödyntävät sosiaalisissa

KUVA 5. Tytön tarinan loppuun piirretty kuva

KUVA 6. Tytön tarinan loppuun piirretty eläinhahmo

tilanteissa asioiden ja omien tunnetilojensa merkityksellistämässä (Laine 2000, 110, ks. myös kuvat s. 107–144). Kuva 5 on piirros tarinapaperissa, jossa Maija ajattelee luokkatoverin työn olevan ällöttävä vaikka sanoo työn olevan *ihan hieno*. Tytön oikea mielipide paljastetaan ajatuskuplaan piirretyn hymiömerkin avulla. Piirrookseen on lisätty *copywrite* -merkki. Sähköisten viestimien myötä yleistyneet hymiöt :) ja kirjainyhdistelmät ovat suosittuja oppilaiden papereissa. Tekstityy-
peissä visuaalisuus korostuu. Kuvan ja sanan välimaastoon asettuvat visualisoidut äänteet, kuten *Plörrf*, *PUFF*, *HAHAHA*, ja *shhh*, kertovat omaa tarinaansa nuorten kulttuurista. Ne antavat äänen ja hajun sekä täydentävät nuolin ja vauhtiviivoin kuvattua liikettä. Kuvaskaemat selkiyttävät kuvan viestiä. Esimerkiksi vauhtiviivat vähentävät vaatimuksia saada vauhdin tuntua kuvattavan hahmon asentoon.

Oppilaiden omaehtoiset visuaaliset kommentit, kuten reunahuomautukset ja luonnokset, ikään kuin symboloivat kaveriporukoiden ja ystäväysten yhteenkuuluvuutta ja keskinäistä hyväksyntää (ks. myös Vanhatapio 2010, 150). Osassa kuvista on nuorten omaa underground-kulttuuria, jolla vaikutetaan keskinäiseen kuvalliseen ilmaisuun, motivaatioon, asennoitumiseen ja oppimiseen. Aihiota mu-
kaillaan ja varioidaan teemaksi. Se osoittaa nuorten visuaalisen ilmaisun voimasta synnyttää heille omaa tilaa opettajan ohjaaman oppitunnin sisällä.

Koululaiset hyödyntävät humoristista kuvailmaisua karnevalisoinnin välineenä. Se täydentää kerrontaa ja auttaa vastaanottajaa ymmärtämään kuvan viestit. Se keventää raskasta aihetta ja antaa mahdollisuuden nauraa niin tylsille ja vakaville aiheille kuin tabuillekin. Se antaa myös tapoja lunastaa paikkaansa kavereiden silmissä. Tarinapaperin yhteyteen piirretty piktografi toimii kuin nimikirjoitus - omana humoristisena tavaramerkkinä (kuva 6), jonka sidos tarinaan ja siihen liittyvään kuvaan on hyvin löyhä.

Oppilaat nautiskelevat kuvailmaisun mahdollisuuksilla hullutteluun, liioitte-
luun ja provosointiin. Sisko Ylimartimo määrittelee väitöskirjassaan groteski-kä-
sitteen hyvän ja kauniin, ruman ja kammottavan liioitteluksi. Se vieraannuttaa tutut reaali-
maailman ilmentymät fantasiaksi. Kuvallisissa keinoissa ihmishahmoja
venytetään suhteettomasti, väristellään kasvojen piirteitä, muunnellaan ja sielul-
listetaan kasveja ja eläimiä. Groteski vieraannuttaa ja loitontaa esitettyä kohdetta
reaali-
maailmasta, herkuttelee äkillisyydellä ja yllätyksellisyydellä, leikkii absurdin
kanssa, sekä koettaa herättää ja alistaa maailman demoniset aspektit. (Ylimartimo
1998, 42, 44–46.)² Groteskin merkitys korostuu oppilaiden keskinäisessä kommu-

2 Ylimartimo tarkastelee väitöskirjassaan groteski-käsitteen ja nonsensen välisiä yhteyksiä. Nonsense-kirjallisuudessa leikitellään sanoilla ja nimillä sekä sekoitetaan elollista ja elotonta. Nonsensen yhteydessä groteski toimii koomisen esittämisen välineenä. (Mt.)

nikaatiossa. Samalla se osoittaa, etteivät oppilaat koe groteskilla leikittelyn sopivan koulun viralliseen visuaaliseen ilmeeseen, vaan kuvataidetunnilla tulee tuottaa mieluummin ”tosissaan” tehtyjä, ”vakavammin” otettavia kuvia.

SANAN JA KUVAN VÄLINEN SUHDE

Kuvaa voidaan lukea denotatiivisesti³, sen ilmimerkitystä tarkastellen, jolloin kuva muistuttaa kohdettaan, tai konnotatiivisesti, oheismerkityksiä kuten kulttuurisia ja ideologisia viittauksia etsien (Sevänen & Turunen 1991, 112–113; Barthes 1993, 112–113). Esimerkiksi populaarikulttuurin sosiologisessa tutkimuksessa tarkastellaan, miten ideologiset sanomat upotetaan kuviin. Käsitteet sopivat myös jäsentämään kuvan ja tekstin välistä suhdetta. Oppilaan kuvan voi nähdä olevan denotatiivisessa suhteessa tarinaan silloin, kun kuva noudattelee tarinassa kuvailtua kuvaa. Tätä voi kutsua myös ekfrasikseksi (Mikkonen 2005, 281, 288–289)⁴. Niiden lisäksi tarina tuottaa kuvaan konnotaatioita. Samalla kuva avaa oheismerkityksiä tarinaan.

Usean oppilaan tarina- ja kuvapaperi sisältää ylimääräisiä, tehtävänannon ulkopuolella omaehtoisesti piirrettyjä luonnoksia ja kuvamerkkejä. Ne voi nähdä konnotatiivisessa suhteessa tehtävänannon mukaiseen tarina- ja kuvaesitykseen. Tehtävänannon mukaisiin tarina- ja kuvaesityksiin verrattuna nämä reunahuomautukset ja luonnokset ovat eräänlaista tiheää kuvausta odotusanalyysin kuvallisen soveltamisen kannalta (ks. Denzin 1994, 82–83).

Oppilaiden kuvissa on niin minimalistisen yksinkertaisia ja merkinomaisia kuvia kuin runsaita visuaalisia tapahtumia sisältäviä kuvia. Osa kuvista on symbolisesti latautuneita. Kuva kommentoi kirjoitettua, myötäilee, täydentää, tai on ristiriidassa tekstin kanssa⁵. Kuva voi paljastaa sen, mitä sanat eivät tee. Moniais-

3 Ranskalaisen kirjallisuudentutkijan Roland Barthesin valokuvatutkimukseen luomat denotaation ja konnotaation käsitteet (Barthes 1993, alkuteksti *Rhétorique de l'image* teoksessa *Oeuvres complètes. Tome I 1942–1965*); Mikkonen 2005, 63–65, 70, 78) selittävät kuvan ja sanan suhdetta.

4 Ekfrasis on alun perin tarkoittanut ”kokonaan/täydelleen kertomista”. Sillä voidaan tarkoittaa muun muassa visuaalisen representaation verbaalista representaatiota; kielellistä esitystä visuaalisesta taideteoksesta tai esityksestä. Ekfrasiksella on sosiaalinen luonne: ”se on esitys siitä, kuinka jotain esitetään jollekin jonkin avulla tai kuinka joku tekee esityksen jotakuta toista varten”. Se on kertomista jollekin jostakin. (Mikkonen 2005, 281, 288–289.)

5 Mikkosen (2005, 36) mukaan kuvan ja sanan yhdessä muodostama tulkinnan viitekehys edellyttää eräänlaista sosiaalista sopimusta, kulttuurisesti opittuja ohjeita ja odotuksia siitä, miten käsitellä kuvan ja sanan välisen vuorovaikutuksen, vastaavuuden, konfliktin ja puutteen tilaa. Sekä oppilaat että minä tulkitsijana olemme oppineet tietyt lukemisen ja katsomisen ohjeet, jotka pohjustavat kuvan ja sanan suhteen hahmottamista (ks. mt).

tisena ja monitahoisena ilmaisumuotona kuva voi kertoa eri tavalla ja tasolla kuin kirjoitus. Kuva voi olla kertomus, mutta sen kerronta kirjoitettuun tekstiin verrattuna on säätelemättömämpää. Kuva on sanaa avoimempi ja sallii epävarmemmat merkitykset. Se antaa runsaasti vapautta mielikuvitukselle ja metaforisuudelle.

Barthes on luonut tunnetun teorian sanan ja kuvan suhteesta. Teoriassaan hän nojaa metonymian ja metaforan käsitteellisiin malleihin (ks. Seppänen 2001)⁶. Metonymialla tarkoitan tässä yhteydessä arkista ja konkreettista kielikuvaa. Metonymia assosioi merkityksiä samalla todellisuuden tasolla. Voin tulkita oppilaan tarinassa poliisin edustavan vaikkapa oikeuslaitosta. Metonymia synnyttää syntagmaattisesti realistisen vaikutelman. Metaforaa sen sijaan en voi lukea kirjaimellisesti vaan kuvitteellisella tasolla. Metafora siirtää ominaisuuksia todellisuuden yhdeltä tasolta toiselle. Metafora synnyttää vaikutelman, joka on surrealistinen ja vetoaa mielikuvitukseen. Kuvallisten prosessien voidaan nähdä olevan vähemmän tajunnan, kognitiivisen tietoisuuden kontrollissa verrattuna kirjoittamiseen (ks. van Leeuwen & Jewitt 2001, 120–122, ks. myös 132). Oppilaat voivat kuvissaan lähteä aivan muihin maailmoihin, kuin mitä tarinan kerronta mahdollistaa.

Näkemykseni mukaan oppilaiden kirjoitus etenee sanalliselle ilmaisulle tyyppillisesti, lineaarisesti, alun, keskikohdan ja lopun muodostavana kertomuksena. Kuvia sen sijaan luetaan edestakaisin. Silmä vaeltaa kuvapinnalla. Eri muodon saaneita kuvia voi lukea monessa tasossa ja järjestyksessä. Muodollinen ja sisällöllinen kokonaisuus syntyy tavassa, jolla katsoja yhdistää näkemäänsä mielesään. Katsojan visuaalinen lukutaito, henkilökohtaiset arvot, asenteet, ajatukset ja tunteet vaikuttavat siihen, miten kuvaelementit assosioituvat kerronnalliseksi kokonaisuudeksi. Kuvien tulkinta lienee kirjoitetun sanan tulkintaa subjektiivisempi tapahtuma, sillä siinä ei voi nojata kirjoituksen lineaariseen, kulttuurisesti säädeltyyn muotoon eikä yksiselitteisemmin ymmärrettäviin, kielellisesti opittuihin sanoihin ja lauserakenteisiin.

Vaikka sekä kuvat että sanat ovat kulttuurisesti säädeltyjä, kuvan kerronnalliset mahdollisuudet poikkeavat sanallisen kerronnan lineaarisuudesta. Kuvassa kaikki on nähtävissä yhtä aikaa. Kuva perustuu elementtien samanaikaisuuteen jatkumon kokemuksen sijaan. Ferdinand de Saussure tarkoittaa syntagmaattisella yhdistelyn akselia (juoni, aika, kieli, metonymia) ja paradigmaattisella valinnan akselia (tila, synkronia, metafora). Syntagmaattinen suhde viittaa kielen elementtien muodostamaan ajalliseen jatkumoon. Ensin tulee yksi elementti, sitten toinen. Kielen elementtien järjestykseen liittyvät selvät esittämistavan konventiot. Sarjakuvassa

6 Barthes (1993) analysoi ”Pâtes Panzani” -mainoksen merkitystasoja määrittelemällä kaksi funktiota sanan ja kuvan suhteelle (ks. Mikkonen 2005, 57).



kuvan ja sanan suhde toimii syntagmaattisesti. Esitys korostaa tarinaa, esityksen jatkumoa ja merkityksen ketjua. Sarjakuvan tarina etenee ajassa. Syntagma voi myös nivoa erillisiä kerronnallisia ketjuja yhteen. (Mikkonen 2005, 299, 315–316; Seppänen 2001, 182, 181.)

Kuvassa 7 on tarkoin rakennettu lintuperspektiivikuva. Poika, joka on saanut tekemästään kuvasta 5 000 000 euroa, on kaupassa ostamassa halpoja tikkukaramelleja koko rahan edestä. Kuva, jatkaessaan ajallisesti oppilaan kirjoittamaa tarinaa, muistuttaa sarjakuvan syntagmaattisuutta. Kerronnallinen liioittelu ilmenee oppilaan kuvasta saamana suurellisena palkintona, jonka käyttö paljastuu kuvassa, joka on eräänlainen viimeinen sarjakuvaruutu. Yhdessä kirjoitus ja kuva parodioivat sekä taiteen arvoa että kuluttamista. Kuvassa nostetaan esiin tarinan loppu-

KUVA 7. Pojan kirjoittamaan tarinaan liittyvä kuva



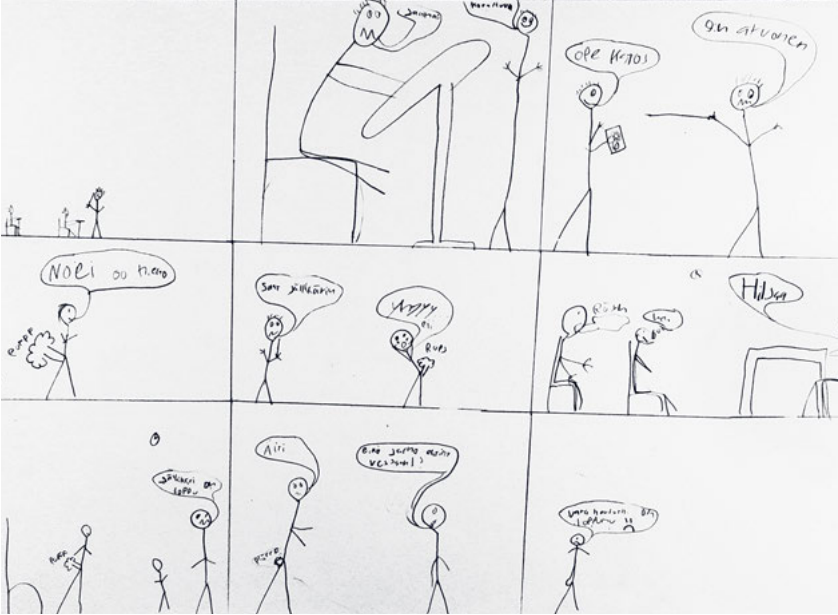
KUVA 8. Tytön kirjoittamaan tarinaan liittyvä kuva. Tarinan päähenkilö on kuvassa itkävä tyttö.

episodi, mikä tekee siitä uudella tavalla merkityksellisen. Ylimartimon mukaan tällaista kuvaa voidaan kutsua merkitykselliseksi kuvaksi (Ylimartimo 1998, 58).

Paradigmaattisessa suhteessa kuvan ja sanan yhteistoiminta korostaa järjestelmää: kuva ja sana rinnastuvat toisiinsa ja luovat merkityksiä assosiaatioiden kautta. Nämä merkitykset eivät ole riippuvaisia kertomuksen kronologiasta. Kuva voi olla metaforinen korvike kertomuksen tapahtumille, jollainen on esimerkiksi kirjan kuvituskuva. (Mikkonen 2005, 299, 316.)⁷ Tutkimuksessani jokainen tarina muodostaa oman episodinsa, jota kuva täydentää ja kommentoi. Se voi kuvituskuvan tavoin kuvittaa tarinaa, olla siihen löyhässä viittaussuhteessa tai irtautua siitä niin, että tarina on toiminut vain kimmokkeena kuvan tekoprosessille. Näin sana ja kuva kietoutuvat toisiinsa sekä syntagmaattisessa että paradigmaattisessa suhteessa.

Ankkurointi tarkoittaa tekstin pelkistävää tehtävää. Sanat selventävät ja vähentävät monimerkityksisyyttä. Tässä valossa sanojen lisääminen kuvaan tekee sen viestistä tehokkaamman. Toinen funktio on viestin vaihto, vuorottelu, jolloin kuva ja sana täydentävät toisiaan. Vuorottelua on esimerkiksi sarjakuvissa, jossa kuvan ja

7 Syntagma ja paradigma, kertomus ja systeemi, metonyminen ja metaforinen, voivat nivoutua myös yhteen. Mikkonen antaa tästä esimerkkinä kielen poeettisen funktion, myyttisen aikakäsityksen ja hieroglyfit. (Ks. mt. 314–317).



sanan vuoropuhelu vie tarinaa eteenpäin. Syntagmaattisesti ajatellen kuva ja sana toistensa täydentäjinä ja rajaajina toimivat osana jotain yleisempää merkityksen järjestelmää. (Mikkonen 2005, 58–60.) Oppilaan kerronnassa kuvan ja sanan välillä voi olla sekä syntagmaattinen suhde juonellisuudessa että paradigmaattinen, metaforinen assosiaatiosuhde. Esimerkiksi, jos kuva 7 tulkitaan tarinassa kerrotuksi kuvaksi, se ankkuroituu jo kerrottuun tarinakaareen, toisin kuin silloin, jos tulkitaan kuvan vuorottelevan, jatkavan tarinaa.

SISÄINEN JA ULKOINEN FOKALISAATIO

Kirjallisuuden- ja kulttuurintutkija Mieke Bal kuvaa fokalisaation käsitteellä erilaisia katsomisen positioita. Hän haluaa osoittaa, että kuvallista kerrontaa voi analysoida kielen- ja kirjallisuudentutkimuksen käsittein, koska kuvat hyödyntävät samoja keinoja kuin verbaalinen kerronta. Taiteentutkimuksessa on jo pitkään keskusteltu jyrkkien vastakkainasettelujen ongelmallisuudesta, ja Bal on kuva-analyseissään osaltaan halunnut purkaa dikotomisia erotteluja, kuten kuvan ja sanan asettamista vastakohdikseen. (Bal 1991, 158–171; Palin 1998, 169–170.)

Havainnollistan fokalisaation käsitteellä kuvien henkilöhaamojen tai kuvan katsojan näkökulmaa (ks. Mikkonen 2005, 188–189). Kuvan katsojalla tarkoitan ketä tahansa, kuten minua tai kuvan tekijää, oppilasta, joka tuottamalla kuvan

KUVA 9. Sarjakuva pojan kirjoittamaan tarinaan. Arvoperspektiivi näkyy esim. toisessa kuvaruudussa.



KUVA 10. Pojan kirjoittamaan tarinaan liittyvä kuva

asemoi itsensä suhteessa kuvaan. Tämä on kiinnostavaa niin kuvan kerronnan kannalta kuin pohdittaessa luokkahuonetilannetta. Fokalisaatio tuo esiin myös sanan ja kuvan julkisuusasteen eroavaisuuksia kuvataidetunnin sosiaalisessa tilassa.

Fokalisaatio voi ohjeistaa kuvan katsomisjärjestystä: esimerkiksi kuvassa olevan henkilön katse suuntaa katsojan katseen suuntaa. Tätä kutsutaan sisäiseksi fokalisaatioksi. Kun kuvan rajaus rakentaa katsojan aseman esimerkiksi siten, että katsoja sijoitetaan fyysiseltä vaikuttavaan tarkkailupisteeseen tai kuvan hahmo katsoo suoraan kohti katsojaa, tätä kutsutaan ulkoiseksi fokalisaatioksi. (Mikkonen 2005, 188–189.) Havainnollistan oheisilla esimerkeillä fokalisaatiota oppilaan kuvailmaisussa. Kuvissa 8 ja 9 on sisäinen fokalisaatio. Päähenkilö erottuu toisesta hahmosta suurikokoisempänä eli ns. arvoperspektiivin avulla. Esitystapa ohjaa

katsojan samastumista. Kuvassa 10 on ulkoinen fokalisaatio. Katsoja näkee kuvan pöydällä olevan piirroksen ikään kuin kuolleen oppilaan olkapään yli. Oppilaat voivat näin tiedostaen tai tiedostamattaan kertoa, mistä näkökulmasta kuvaa katsotaan, kuvan sisältä vai ulkopuolelta käsin.

Moni aineiston kuva tarjoaa useamman katsomisjärjestykseen liittyvän ohjeen henkilöhahmojen ja katsojan näkökulmasta, fokalisoijasta. Fokalisoija katsoo ja kokee tapahtumaa tai kerrottua joko kuvan ulkopuolella tai sisällä. Kuvasta 7 tulee mieleen myös iltapäivälehdessä jymyutinen. Katsojasta tehdään eräänlainen todistaja. Hän tarkkailee kuvaa lintuperspektiivistä kuin valvontakamerasta. Koska kuvan tarkkailupiste on sen ulkopuolella, kyseessä on ulkoinen fokalisaatio. Useassa kuvassa oppilas on todistajan tavoin piirtänyt kuvan, jossa kirjoitelman fiktiivinen kuva on ikään kuin pulpetilla (kuva 10). Kuvan ulkoinen fokalisaatio on tällöin ikään kuin fiktiivisen kuvan tekijän selän takana. Kuva kuvassa, piirros tai maalaus pulpetilla, rajaa katsojat fyysiseltä vaikuttavaan tarkkailupisteeseen. Katsojalle jätetty tila antaa mahdollisuuden asemoida itsensä eri tavoin, esimerkiksi oppilasjoukkoon kuuluvaksi kuvan tekijäksi. Tyhjä tila kutsuu arvioimaan kuvaa, haastaa ottamaan kantaa ja vastaamaan fiktiivisten oppilaiden kollektiiviselta näyttäytyvään toimintaan.

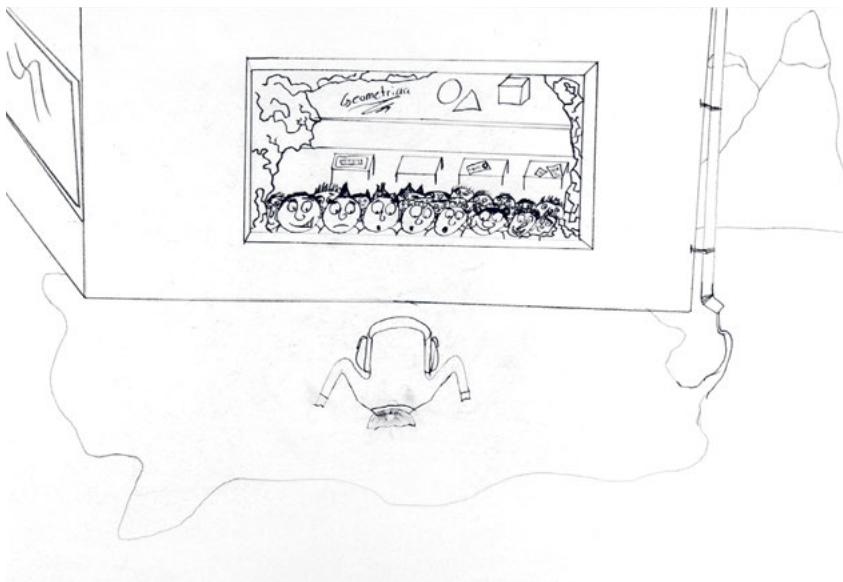
Jotkut 'kuva kuvassa' -kuvat on signeerattu fiktiivisen henkilöhahmon nimellä. Kuvan viereen on saatettu myös piirtää kynä tai penaali. Nämä elementit kuvassa lisäävät kuvittavaa, illustratiivista sidettä tarinaan (ks. Ylimartimo 1998, 51). Eleellä oppilas myös etäännyttää itsensä tarinasta, toiseuttaa kuvan tekijän. Kuvaa katsotaan fiktiivisen oppilaan silmin. Yksityiskohtien fokalisaatiolla vahvistetaan kerronnan viittaamista fiktiivisen maailman kuvantekotilanteeseen.

Fokalisaatio lisää kuvan kerronnallisuutta. Ulkoisella fokalisaatiolla, kuten piirtäjän käsien läsnäololla, oppilas tuo myös performatiivisuutta kuvaan. Vastaava fokalisaatiohan tapahtuu myös kirjoitetun tarinan suhteen: kirjoittaja tarkkailee henkilöhahmoja tarinan ulkopuolelta ja ottaa tapahtumaan jonkun kannan.

Kuvassa 11 on sekä sisäinen että ulkoinen fokalisaatio: opettajaa ja todistajajoukkoa ikkunassa voi kuin katsoa koulun pihalta käsin seisoen vastapäätä tapahtumaa. Sisäinen fokalisaatio kääntää katseen linjan oppilaiden tuijotuksen mukaisesti kohti opettajaa. Sisäinen fokalisaatio esittelee oppilaan, joka tarjoaa katsojalle reaktiomallin. Kuvan oppilaat antavat luvan nauraa ja irvailla tilanteelle. Myös tarinan sisäinen fokalisaatio toimii siten, että tapahtumat kerrotaan henkilöhahmon näkökulmasta.

VISUAALISEN VUOROPUHELUN MONIÄÄNISYYS

Tässä artikkelissa olen tuonut esiin kuvan ja sanan suhteeseen liittyviä seikkoja sekä painottanut sosiaalisen tilanteen merkitystä kerrontatapahtumassa. Väitösa-



KUVA 11. Pojan kirjoittamaan tarinaan liittyvä kuva

neistoni kirjoitelmat ja kuvat limittyvät monin tavoin toisiinsa. Kuvapapereissa voi olla sanoja ja tekstipapereissa kuvamerkkejä. Moniin kuviin on kirjoitettu sanoja tai käytetty sarjakuvamaista ilmaisuja, ja vastaavasti kirjoitelmaan on lisätty kuvankaltaisia elementtejä, jotka sävyttävät kertomusta ja antavat lisävihjeitä tulkinnalle.

Oppilaiden tarinat ja kuvat ovat ymmärrettävissä sen kulttuurisen viitekehyksen kautta, johon nuoret ovat kasvaneet. Olen nostanut esiin tämän lisäksi sosiaaliseen tunteilanteen merkityksen oppilaan kerronnassa. tarinat ja kuvat sisältävät runsaasti oppilaiden keskinäistä viestintää, tekijän tunnelmia ja kommunikaatiota toisten kanssa. Varsinkin teksti- ja kuvapapereiden visuaaliset merkinnät ja luonnokset vaikuttavat ajanvietteeltä, jolla oppilas on huvittanut itseään ja muita. Oppilas voi tuoda esiin vaikkapa rooliaan taitavana, humoristisena piirtäjänä tai purkaa osaamispainetta. Kerronta voi toimia oppilasryhmän sisäisen sosiaalisen järjestyksen testaajana tai vahvistajana. Visuaalinen ilmaisu mahdollistaa kuvaneuvottelun luokkatoverien ja opettajan kanssa.

Samalla kun kerronta on kontekstuaalista, paikkaan sidottua, ja ainutkertaista, aikaan kytkeytyvä tapahtumaketju, se kertoo jotain yleisempää inhimillisestä kokemuksesta (Hänninen 1999, 18–20). Ilmaisumuotoina sana ja kuva avaavat nuorten kokemustietoa eri tavoin. Kun visuaalisessa analyysissä huomioidaan kerrontatapahtuman sosiaaliset ulottuvuudet, alkavat eri oppilaiden kerronnat ketjuuntua toisiinsa kuin kuvaneuvottelujen verkko. Kuva ja sana näyttävät yhtäältä toisiaan tukevinä ja toisiinsa limittyvinä kuin ristiriitaisina, eritahtisina

ja -äänisinä itsen esittämisen muotoina, identiteettipuheena, jolla oppilas osallistuu sosiaaliseen keskusteluun. Sosiaalisen tilan huomioiva visuaalinen analyysi on avannut minulle väitöstutkimuksessani monipuoliset mahdollisuudet tarkastella oppilasidentiteettiä ja nuorten omaan maailmaan liittyviä merkityksiä.

Sanan ja kuvan välisen vuoropuhelun kontekstisidonnaisessa analyysissä tutkija voi hyödyntää tekstintutkimusta, taiteen- ja kuvantutkimusta ja näiden limittäistä vuoropuhelua. Tähän tutkija tuo mukaan pohdintansa kerrontatapahtuman rajoituksista ja mahdollisuuksista.

LÄHTEET

TUTKIMUSAINEISTO

11 kpl 13–14-vuotiaiden rovaniemeläisten koululaisten tarinoita ja piirustuksia vuodelta 2005, dokumentit kirjoittajan hallussa.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

BAHTIN, MIHAIL (Bakhtin M.M.) (1986) *Speech Genres and Other Late Essays*. Transl. by Vern W. McGee. Ed. by Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin (TX): University of Texas Press.

BAL, MIEKE (1991) *Reading "Rembrandt". Beyond the World-Image Opposition*. The Northrop Frye Lectures in Literary Theory. New York: Cambridge University Press.

BAMBERG, MICHAEL (1997) Positioning Between Structure and Performance. In *Journal of Narrative and Life History*, 7: 1–4, 335–342.

BAMBERG, MICHAEL (2004) Positioning With Davie Hogan. Stories, Tellings, and Identities. In Colette Daiute & Cynthia Lightfoot (eds.) *Narrative Analysis. Studying the Development of Individuals in Society*. Thousand Oaks (CA): Sage, 135–158.

BARTHES, ROLAND (1993) Kuvan retoriikkaa. Teoksessa Martti Lintunen (toim.) *Kuvista sanoin 3*. Suom. Kristiina Widenius. Porvoo: Suomen Valokuvataiteen Museon Säätiö, 71–92.

BURR, VIVIEN (2004) *Sosiaalipsykologisia ihmiskäsityksiä*. Suom. Jyrki Vainonen. Tampere: Vastapaino.

DENZIN, NORMAN K (1994) *Symbolic Interactionism and Cultural Studies*. The Politics of Interpretation. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell.

ESKOLA, JARI (1991) *Eläytymismenetelmän käyttö sosiaalitutkimuksessa. Tekninen opas aloittelijoille*. Tampereen yliopiston sosiologian ja sosiaalipsykologian laitoksen työraportteja B 33. Tampere: Tampereen yliopisto.

ESKOLA, JARI (1998) *Eläytymismenetelmä sosiaalitutkimuksen tiedonhankintamenetelmänä*. Tampere: TAJU.

- GERGEN, KENNETH J. & GERGEN, MARY M.** (1983) Narratives of the Self. In Theodore R. Sarbin & Karl E. Schiebe (eds.) *Studies in Social Identity*. Praeger Special Studies. Praeger Scientific. New York: Praeger, 254–273.
- HARRÉ, ROM** (1997) “He Lived to Tell the Tale”. In *Journal of Narrative and Life History*, 7: 1–4, 331–334.
- HYVÄRINEN, MATTI; PELTONEN, EEVA & VILKKO, ANNI** (toim.) (1998) *Liikkuvat erot. Sukupuoli elämänkertatutkimuksessa*. Tampere: Vastapaino.
- HÄNNINEN, VILMA** (1999) *Sisäinen tarina, elämä ja muutos*. Acta Universitatis Tamperensis 696. Tampere: Tampereen yliopisto.
- KOIVUROVA, ANNIINA** (2010) *Kuvien rajat. Torjutut ja toivotut kuvat kuvataidettunnin sosiaalisessa tilassa*. Acta Universitatis Lapponiensis 184. Rovaniemi: LUP, Lapin yliopistokustannus.
- LAINE, KAARLO** (2000) *Koulukuvia. Koulu nuorten kokemistilana*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Kampus kirja.
- MIKKONEN, KAI** (2005) *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- MURRAY, KEVIN** (1989) The Construction of Identity in the Narratives of Romance and Comedy. In John Shotter & Kenneth J. Gergen (eds.) *Texts of Identity*. London: Sage, 176–205.
- PALIN, TUTTA** (1998) Hollannin kultainen vuosisata. Svetlana Albersin ja Mieke Balin haaste taidehistorialle. Teoksessa Kirsi Saarikangas (toim.) *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään*. Tampere: Vastapaino, 147–176.
- ROSE, GILLIAN** (2001) *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual materials*. London: SAGE.
- SEPPÄNEN, JANNE** (2001) *Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa*. Nuorisotutkimusverkoston julkaisuja 17. Tampere: Vastapaino.
- SEVÄNEN, ERKKI & TURUNEN, RISTO** (1991) Saussurelainen strukturalismi ja strukturalistinen semiotiikka. Teoksessa Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma & Risto Turunen (toim.) *Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teoriat Georg Lukácsista Fredric Jamesoniin*. Helsinki: Gaudeamus, 106–123.
- SUORANTA, JUHA** (1995) *Tekstit, murrokset ja muutos. Kolme näkökulmaa laadullisen tutkimuksen metodologiaan*. Acta Universitatis Lapponiensis 10. Rovaniemi: Lapin yliopisto.
- TOLONEN, TARJA** (2001) *Nuorten kulttuurit koulussa. Ääni, tila ja sukupuolten arkiset järjestykset*. Helsinki: Gaudeamus.
- VANHATAPIO, TUULA** (2010) *Poikavoimaa kuvataideharrastukseen. Pohjoinen näkökulma poikien ja lasten vanhempien näkemyksiin kuvataideharrastuksesta ja kuvataideopetuksesta*. Acta Universitatis Lapponiensis 189. Rovaniemi: LUP, Lapin yliopistokustannus.
- VAN LEEUWEN, THEO & JEWITT, CAREY** (2001) *Handbook of Visual Analysis*. London & Thousand Oaks (CA) & New Delhi: SAGE.
- YLIMARTIMO, SISKO** (1998) *Auringosta itään, kuusta länteen. Kay Nielsenin kuvitustaide ja mahdollisen maailman kuvittamisen keinot*. Rovaniemi: Pohjolan painotuote.

SISKO YLIMARTIMO

Kuvittelun ylimääräkin. Tyttö sinisessä tornissa ja fantasiakuvittajan keinot

Kuvitusteni värimaailmassa, joka on siis osittain on peräisin taideteoksista, lentelee vihreitä, vaaleanpunaisia ja violetteja lintuja ja sudenkorentoja, päähenkilöni on toisinaan kokonaan harmaa, kasvoja myöten. Suuren simpukan sisältä avautuu oma, salainen maailmansa, ja simpukan koko vaihtelee kuvituksessa käsiin sopivasta valtaisaksi luolaksi. (Hanna Immonen)

Millaisia visuaalisia keinoja kuvakirjan kuvittajalla on käytössään, kun hän luo fiktiivistä kuvallista fantasiamaailmaa? Olen koonnut artikkeliini kuvittajan visuaalista työkalupakkia valaisevan valikoiman keinoja ja valinnut analyysin kohteeksi Hanna Immosen kuvittaman ja tekstittämän kuvakirjan *Sininen torni* (Rovaniemen taidemuseo 2006, englanniksi *The Blue Tower*, 2009).

Käsitlemistäni keinoista osa kuuluu lisäarvoa luoviin tekijöihin, Bachelardia mukaillen kuvittelun ylimäärään (Bachelard 2003, 258). Tosin Bachelard tarkoittaa tarkkaan ottaen sitä, että kuva on tekstin suhteen kuvittelun ylimäärää. Mutta tietyt keinot voidaan nähdä kuvaa ajateltaessa kuvittelun ylimääränä. Fiktiivisessä kuvassa niitä ei välttämättä tarvita mutta tämä ylimäärä luo lisäarvoa, joka tukee fantasiakuvalle olennaista ilmettä. Kuvittajan tehtävä on vieraannuttaa katsoja reaali maailmasta. Tähän ”outouttamiseen” hänellä on tiettyjä keinoja, työkalupakkinsa, ja piirrin on hänen taikasauvansa. (Ylimartimo 2005a, 177–196; Ylimartimo 2011, 19–20. Ks. myös Ylimartimo 2012 .)

Esittelen artikkelissani kuvittajan työkalupakista seuraavat keinot: rajaaminen, kehys, dekoraatio; symbolit ja syllepsit; avoin talo; kuva kuvassa ja kollaasi; meta-



Sininen torni on syntynyt kuvataiteen ja kuvittaja-kirjoittajan vuoropuheluna.

fora, metamorfoosi ja personifikaatio sekä intertekstuaalisuus (-visuaalisuus). Tekstissä viitataan *Siniseen torniin* kirjainlyhenteellä ST ja Hanna Immosen kirjalliseen työselosteeseen asteriskilla (*).

SINISEN TORNIN SYNTY

Sininen torni ei ole syntyprosessiltaan tavanomainen kuvakirja. Kuvittaja-kirjoittajan lähtökohtana ovat olleet Rovaniemen taidemuseossa olevat Jenny ja Antti Wihurin säätien taideteokset, joiden pohjalta hän on luonut tarinan ja kuvituksen, joten kirja on myös opas taiteen maailmaan (Järvinen 2006; Vakkuri 2006). Immonen kävi läpi reilut parituhatta taideteoskuvaa ja hahmotteli samalla tarinaa ja kuvia. Kun tarina parissa kuukaudessa saavutti lopullisen muotonsa, jäljellä oli 11 keskeistä teoskuvaa: maalauksia, grafiikkaa ja veistoksia, joista tekijä on siirtänyt kuvituksiinsa ja tarinaansa yksityiskohtia, henkilöitä, värimaailmaa ja miljöitä. Kuvituksen tekemiseen kului puolisen vuotta.* Esimerkiksi sinisen tornin lähtökohtana on ollut Päivi Lempisen graafinen teos *Torni I* (1985). Keskeiset tytön ja

linnun hahmot löytyivät Kirsi Neuvosen väriakvatinta- ja viivasyövytysteoksesta *Syöksylentäjän morsian* (1986) sekä Esa Riipan viivasyövytyksestä ja akvatintasta *Häirikkö* (2000). Huilunsoittajapojan mallina puolestaan on ollut Helvi Hyvärisen pronssiveistos *Pan-huilua soittava poika* (1982). Usvattaren hahmo on peräisin Jaana Erkkilän akvatintasta *Sieltä hän tulee* (1989).

Kuvakirjan kokonaisilme on syntynyt Hanna Immosen ja kirjan graafisen asun suunnitelleen Tea Ikosen yhteistyönä. Graafisen suunnittelijan osuus onkin merkittävä. Kuvituskuviin on taittovaiheessa poimittu taideteoksissa olevia detaljeja sekä lisätty nuotteja, joita ei ole originaalikuvituksissa. Niillä on syvennetty kuvittajan luomien fantasiakuvien olemusta.

Tarinana *Sininen torni* edustaa klassista hyvän ja pahan välistä taistelua sekä alistetun tytön lumouksesta vapautumisen teemaa (ks. Anderson 2000, 83–91). Tyttö on joutunut Usvattaren lumoamaksi ja hän asuu sinisessä tornissa. Jos hän poistuu tornista puutarhaansa, hän ja lintu muuttuvat umpimielisiksi ja tylyiksi. Eräänä päivänä seudulle saapuu huilua soittava poika, joka kuulee tornissa asuvasta työstä. Tuulen ja pienten kellarissa asuvien olentojen avulla lumous murtuu ja Usvatar haihtuu auringonpaisteessa olemattomiin. Tytön ja pojan hellittämätön työ saa puutarhan kukoistamaan ja satu loppuu riemukkaisiin puutarhajuhliin.

IHMETTÄ JA LUMOUSTA

Fiktio lajeista erityisesti fantasia tuntuu saaneen kirjallisuudessa monia määritelmiä: joissakin pyritään käymään tarkkaa rajanvetoa muihin genreihin kun taas toisia leimaa tietty väljyys käsitteen monitahoisuuden vuoksi. Useimmat määritelyt kumpuavat kirjallisen fantasian pohjalta, visuaalista fantasiaa on pohdittu vähänlaisesti. Oletetaanko niin, että kun kuvitetaan fantasiaa, kuvituskin kuuluu automaattisesti sen genreen eikä edes pohdita, *mitä ilmaisukeinoja* visuaalinen fiktio ja erityisesti kuvallinen fantasia käyttää ollakseen oma genrensä, joka kuuluu ensisijaisesti kuvataiteen piiriin?

Maria Nikolajeva on väitöskirjassaan *The Magic Code* (1988) pohtinut maagisia malleja, joita on käytetty lapsille tuotetussa fantasiakirjallisuudessa. Hänen näkemyksensä on linjassa useiden muiden tutkijoiden käsitysten kanssa: maaginen edustaa ihmettä ja ihmeellistä, ei antropologista temppuilua: ”the presence of magic, that is, magical beings or events, in an otherwise realistic world, the sense of the inexplicable, of wonder, and the violation of natural laws.” (Nikolajeva 1988, 12.) Visuaalisessa maailmassa ihme ja luonnonlakien rikkominen näkyy realismin ja realistisuuden tukahduttamisena, ei-luonnollisten värien, muotojen ja yksityiskohtien käyttämisenä sekä pyrkimisenä irti optista havaintoa jäljentävästä kuvaustavasta (Ylimartimo 1998, 60–63).

Teoksessaan *Rhetorics of Fantasy* (2008) Farah Mendlesohn välttää sanojensa mukaan fantasian määrittelyä, koska käsitteestä olisi saavutettu jonkinmoinen konsensus. Hänen tavoitteenaan on pikemminkin genren *rakenteen* (*construction of genre*), kielen ja retoriikan ymmärtäminen. Mutta hänkin näkee ihmeen yhtenä osatekijänä. Fantasia kuuluu sellaiseen kirjallisuudenlajiin, joka on historiallisesti muuttuva ja riippuu tiukasti kirjailijan ja lukijan välisestä dialektiikasta ”for the construction of a sense of wonder, that it is a fiction of consensual construction of belief”. (Mendlesohn 2008a, XIII–XXV).

J. R. R. Tolkien painottaa lukija-katsojan kokemusta, ei kohteen sisältöä, jolloin fantasian kokemisesta tulee subjektiivista. Nikolajevan tapaan hän puhuu magiasta merkityksessä, joka erottaa sanan taikureiden tempummagiasta. Maaginen on lumousta. Aidoille saduille on luonnollista kuvitelma-peräinen outous ja ihmetys, toisin sanoen *fantasia*, joka outouden ohella pysäyttää ja lumoo. Fantasia pyrkii kohti tätä haltiamaista taitoa, lumousta. (Tolkien 2002, 66–67; 72–75.)

Fantasia on ihmiselle ominaista ja luonnollista. Miksi meillä muuten olisi luovuutta ja kuvittelukykyä? Hanna Immoselle simpukka voi olla samalla kertaa sekä jättimäinen että pikkuruinen. Gaston Bachelard käyttää samaa metaforaa: fantasia voi mahdollistaa pieneen simpukkaan kokonaisen universumin, ja samaan hengenvetoon hän Tolkienin tapaan puhuu haltioitumisesta: ”Paras merkki haltioitumisesta on liioittelu. – Se joka hyväksyy pienet hämmästyksen aiheet, on valmis kuvittelemaan suuriakin.” (Bachelard 2003, 250.)

Fantasiaan kuuluu Bachelardin mukaan groteskius. Samoilla linjoilla on ollut monen nykyisen fantasiakuvittajan esikuva, britti Aubrey Beardsley (1872–1898) todetessaan: ”If I am not grotesque, I am nothing.” (Sit. Houfe 1996, 58.) Groteski on ilmauksena informoivasta deformaatiosta, joka liittyy esitystapaan: kuvassa on jotakin liioiteltua, irvokasta, hullunkurista tai naurettavaa. Kyse on kuitenkin – samoin kuin Tolkienin määrittelyssä fantasiasta – enemmänkin vastaanotosta ja tarkastelutavasta: tekijä voi itse määritellä sen, samoin kuvan vastaanottaja. Vaikka groteski esteettisessä arvioinnissa liitetään usein rumuuteen ja paholaisuuteen, mielestäni myös *liioitellussa* kauneudessa voi olla ainakin häivähdyksellinen groteskia; hienovaraisenaakin se voi luoda tunteen ihmeestä (Ylimartimo 1998, 44–47; Ylimartimo 2011, 20).

VISUAALINEN FANTASIA – HIRVIÖITÄ JA PARATIISIKUVIA

Suppeassa teoksessaan *Fantastic Painters* (1985, 7–9) Simon Watney jakaa taidekuvien pohjalta kuvallisen fantasian neljään kategoriaan seuraavasti: (1.) tuhon kuvat (*images of destruction*); (2.) paratiisinäkymät (*arkadian images*); (3.) hirviömäiset ja epämuotoiset kuvat (*monstrous images*) ja (4.) psykologinen vääristyminen



(*psychological distortion*). Viidenneksi on lisättävä muodot, joissa on kahden tai useamman kategorian piirteitä.

Paratiisinäkymät – käytän mieluummin tätä suomennosta kuin 'arkaadinen' – ovat usein tuhon seurausta eikä paratiisillisessa, ideaalissa yhteisössä ei ole rumuutta eikä epäjärjestyä. Kuvat ovat usein luonteeltaan panoraamoja. Niissä avautuu laaja fantasiamaisema, turhautuneiden ja masentuneiden unelma paimenidyylillä ja onnelasta, joka on ajan toisella puolen. (Watney 1985, 7–8.) *Sinisessä tornissa* pahan lumouksen rauettua useiden tummasävyisten aukeamien jälkeen puutarhakin herää eloon ja siihen liittyvässä kuvituksessa (ST 29) tyttö ja huilua soittava poika seisovat hedelmiä kantavan puun alla aivan kuin Aatami ja Eeva hyvän ja pahan tiedon puun luona alkuparatiisissa. *Sinisen tornin* taistelua hyvän ja pahan välillä kuvaavat tummasävyiset aukeamat (ST 22–27) eivät ole mitään onnelakuvia vaan ne liittyvät sekä *tuhon* että *hirviöiden ja epämuotoisuuden* kategorioihin. Tummiensaävyjen ohella kaaosta kuvaavat taidekuvien lisäksi sinne tänne sikin sokin leijuvat erikokoiset kirjaimet sekä voimakas että tukahdutettu liike, sekasorrossa olevat esineet ja kummalliset olennot ja hapuilu pimeydessä. Tapahtumapaikkana on kellari, mikä symboloi tarinassa piilotajuista. Immonen onkin painottanut kuvakirjaansa piiloutuvaa psykologista tasoa*.

Sinisen tornin kellarikuvissa (ST 22–27) on hybridejä, pimeyttä ja sekasortoa.

Watney huomauttaa, että ajan saatossa länsimainen uskonnollinen taide on antanut hahmon myös aktiivista toimintaa harjoittavalle pahalaiselle. Epämuotoiset olennot voivat olla sekamuotoja, hybridejä. Ne symboloivat usein piilotajuisen mekanismeja ja banaaleinkin kuvaesitys voi ilmaista syvimpiä tuskatiloja, pelkoja ja toiveita. Ne saattavat kytkeytyä *psykologisiin vääristymiin*, jotka kuvaavat visionaarisia, hallusinatorisia tai makaabereja mielentiloja. Piilotajuisessa oleva tiedostamaton epävarmuus tai epäily saa niissä ilmaisunsa. Erityisesti tuhon kuville ovat olennaisia apokalyptiset näkymät, kauhua herättävät katastrofit ja kuolemanpelko. Illuusionsa menettänyt taiteilija voi osoittaa suhtautuvansa korruptoituneeksi tai turmeltuneeksi kokemaansa yhteiskuntaan kriittisesti tai välinpitämättömästi. (Watney 1985, 7–9.)

Tolkien on ottanut yllättäen jyrkän kielteisen kannan fantasian kuvittamiseen, vaikka hän itse on kuvittanut omia tarinoitaan (ks. Hammond & Scull 2000, passim.). Satuja ei sopisi kuvittaa, koska kuvitus antaa fantasialle *näkyvän (visible)* muodon, joka on kuvittajan tulkinta ja omiaan rajoittamaan katsojan mielikuvitusta toisin kuin kirjallinen muoto. Lukija saa itse luoda oman mielikuvansa tapahtumasta ja sen yksityiskohdista, kun taas kuvittajan tulkinta tarjoaa ne valmiina, mielikuvitusta rajoittavina ja ohjaavina. (Tolkien 2008, 82.) Tähän voi heittää Anja Hatvan kommentin: jos lukija – varsinkaan pieni lapsi – ei tiedä, miltä jokin tai joku näyttää, kuvitus toimii hyvänä vihjeenä ja viitteellisenä ylykkeenä sille, mistä katsoja voi jatkaa (Hatva 1997, 35).

Kuvittaja voi asennoitua tehtäväänsä luomalla puhtaasti sisällön tapahtumia raportoivaa illustraatiota (*anecdotal*) tai viitteellisempää ja koristeellisempaa kuva maailmaa, jolloin paljon jää katsojan mielikuvituksen varaan (*decorative*). Parhaimmillaan kuvallinen ilmaisu muodostaa tekstin kanssa saumattoman kokonaisuuden. (Valotaire 1927, 121.) Fantasiakuvitus sekä raportoi että siihen jää mielikuvitusta kutittavaa aukollisuutta, josta teksti sinänsä ei kerro. Esimerkiksi *Sinisen tornin* tyttö on itsessään anekdootti, joka täytyy kuvittaa, mutta hänellä on yllään mielikuvitusta kiehtova dekoratiivinen puku, jota ei kuvailla tekstissä (ST 17).

RAJAAMINEN, KEHYS JA DEKORAATIO

Sinissä tornissa kiinnittyy huomio kuvien rajaamiseen useissa tapauksissa dekoratiivisella kehyksellä. Kuvittaja tuntee kuvatradiitionsa, sillä kehyksissä on vaikutteita muun muassa art nouveaun eli jugendin ornamenteille tyypillisestä muotokielestä ja kuvan rajausten ylittämisestä (ks. ST 2, 3, 8, 9, 28). Kehys saattaa toimia ylimääräisenä visuaalisena informaationa esimerkiksi välittämällä tietoa kehystämänsä kuvan tunnetilasta tai ennakoimalla pääkuvan esittämän tilanteen tapahtumien kulkua (Ylimartimo 1998, 74–77).

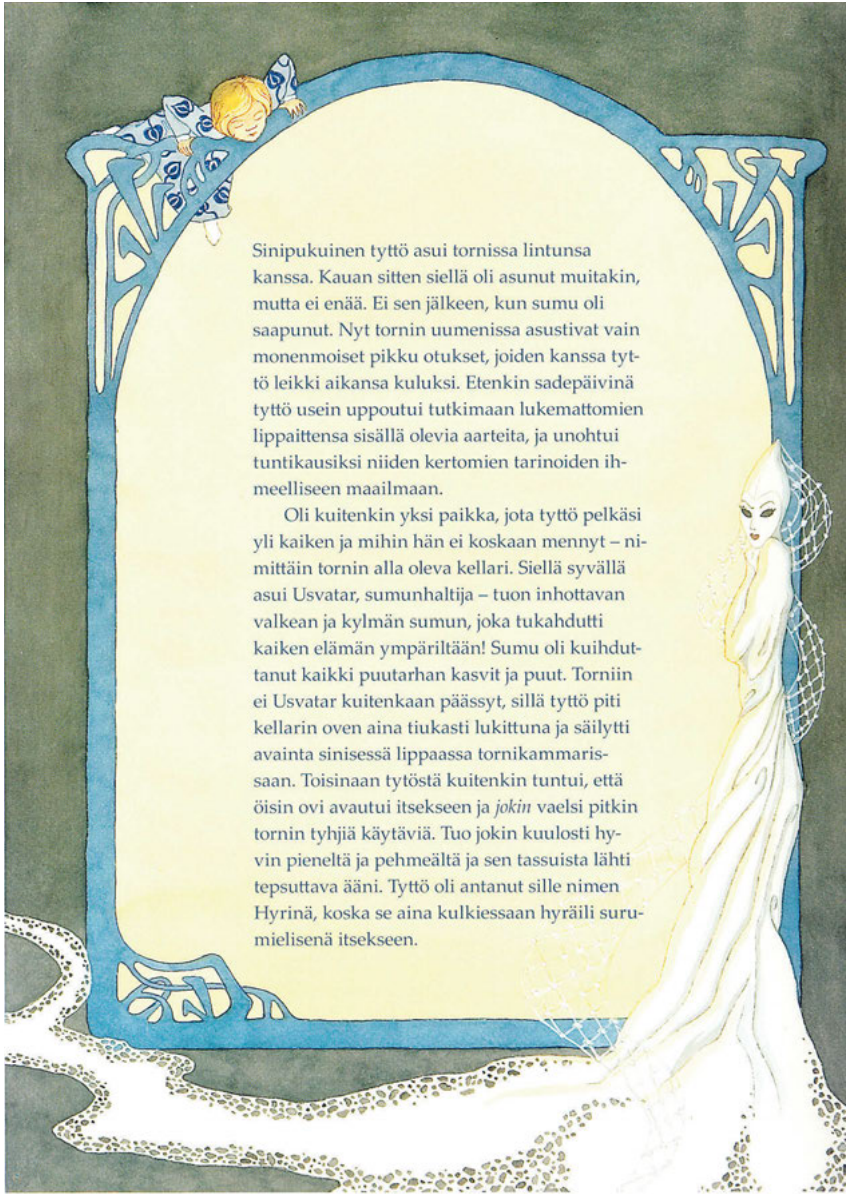
Tunnetilasta kertova kehys koristaa *Sinissä tornissa* aukeamaa (ST 8, 9), jossa

vasemmalla sivulla esitellään sinisessä tornissa vankina olevan tytön ja hänen lintunsa todellinen, värikäs olemus. Kuvan pääväreinä ovat sininen, oranssi ja lila; tausta on vihreä. Kuvaa kehystää dekoratiivinen kukkaköynnös vihreine lehtineen ja lilanvärisine kukkineen. Ornamentissa on myös lisänä sinivihreitä, merihevosia muistuttavia kaloja. Oikeanpuoleinen sivu, joka on edelliselle sommittelultaan peilikuva, puolestaan kertoo, millaiseksi synkeiksi otuksiksi tyttö ja lintu muuttuvat Usvattaren taian vuoksi. Kuvittavana taidekuvana on tytön ja linnun hahmojen lähtökohta, Esa Riipan graafinen vedos *Häirikkö* (2000). Edellisen sivun värikästä reunusornamenttia vastaa piikikäs orjantappuramainen köynnös, jolla istuu harmaita, siluettimaisia variksia. Harmaus ja synkkyys korostavat lumottujen tytön ja linnun yksinäisyyttä.

Fantasiakirjallisuudessa on tavallista esittää reaalimaailmasta maagiseen siirtyminen usein jonkin siirtymään viittaavan objektin avulla. Sellainen voi olla portti, ovi, maalaus tai peili. Carrollin teoksessa *Liisa ihmemaassa* tämän portin tai maagisen käytävän, siirtymisen primaarista sekundaariin muodostaa kaninkolo, teoksen jatko-osassa *Liisa peilimaailmassa* jo nimenkin paljastama peili. C. S. Lewisin *Narnia*-kirjoille maagiset käytävät ovat ominaisia, sellaisia ovat muun muassa vaatekaappi tai taulu. Myös maaginen mahtiesine palvelee siirtymistä, esimerkiksi Tolkienilla taianomainen sormus. On huomattava, että henkilö ylittää rajan maagisen puolelle, maaginen ei tule primaariin maailmaan. (Nikolajeva 1988, 75–94; Mendlesohn 2008b, 1–58.)

Kuvassa kehys painottaa siirtymää tämän ja maagisen todellisuuden välillä (Ylimartimo 1998, 77). Kuvakenttään nähden ja ulkopuolisen katsojan näkökulmasta kehys on tietyllä tapaa marginaalialuetta. Kuvan tausta ja reuna-alueet, myös etuala, muodostavat varsinaisen tapahtumanäyttämön lievealueen, periferian, jota kehys kiertää. Maalauستاiteessa tällaisia periferia-alueita ovat olleet kuvaa reunustavat pylväät, ikkunanpielet tai verhot. (Uspenski 1991, 208, 223–227. Puutarhahuonekuvassa (ST 28) kehyksenä on punainen pylväikkörakennelma: tässä kehys ja periferia ovat samaa aluetta. Köynnös ja korkea, dekoratiivinen maljakko koristepuineen yhdistävät samalla eri tiloja ja maailmoja toisiinsa. Samalla tapaa nuotit muodostavat perifeerisiä kehyksiä, jolloin niiden väliin jää itse tapahtumanäyttämö (ST 10–11).

Visuaalisessa fantasiassa kehys, joka saattaa vaihdella kapeasta viivasta leveään dekoratiiviseen ornamenttiin, voi muodostaa kuvallisen portin, joka erottaa primaarin maailman sekundaarista. Kehys voi myös kuvansisäisenä elementtinä erottaa sekundaarimaailman eri osia toisistaan. *Sinisessä tornissa* tällainen rakenne on sivulla 7 olevassa kuvassa. Etualalla koko kuvaa kiertää Usvattaren harmaa maailma. Oikeassa reunassa seisoo Usvattaren solakka valkoinen hahmo, jonka puvun helmaosa leijailee pitsimäisenä usvakielekkeenä pitkin kuvan alareunaa. Takana on art nouveau -tyylisin kiemuroin koristeltu sininen kehys. Sen sisälle



Sinipukuinen tyttö asui tornissa lintunsa kanssa. Kauan sitten siellä oli asunut muitakin, mutta ei enää. Ei sen jälkeen, kun sumu oli saapunut. Nyt tornin uumenissa asustivat vain monenmoiset pikku otukset, joiden kanssa tyttö leikki aikansa kuluksi. Etenkin sadepäivinä tyttö usein uppoutui tutkimaan lukemattomien lippaattensa sisällä olevia aarteita, ja unohtui tuntikausiksi niiden kertomien tarinoiden ihmeelliseen maailmaan.

Oli kuitenkin yksi paikka, jota tyttö pelkäsi yli kaiken ja mihin hän ei koskaan mennyt – nimittäin tornin alla oleva kellari. Siellä syvällä asui Usvatar, sumunhaltija – tuon inhottavan valkean ja kylmän sumun, joka tukahdutti kaiken elämän ympäriltään! Sumu oli kuihduttanut kaikki puutarhan kasvit ja puut. Torniin ei Usvatar kuitenkaan päässyt, sillä tyttö piti kellarin oven aina tiukasti lukittuna ja säilytti avainta sinisessä lippaassa tornikammarissaan. Toisinaan työstä kuitenkin tuntui, että öisin ovi avautui itseksensä ja *jokin* vaelsi pitkin tornin tyhjiä käytäviä. Tuo jokin kuulosti hyvin pieneltä ja pehmeältä ja sen tassuista lähti tepsuttava ääni. Tyttö oli antanut sille nimen Hyrinä, koska se aina kulkiessaan hyräili surumielisenä itseksensä.

Art nouveaun inspiraatiota kehystämistä (ST 7).

jää kullanhohtava yksivärinen alue, johon sivulla oleva teksti on sijoitettu. Kuva erottaa porttimaisena maagisen sekundaarimaailman osia toisistaan, mihin vihjaa myös kehyksen yläreunaan kavunnut pieni kultatukkainen olento, joka tarinassa kuuluu kellarin eli tytön piilotajuntaa symboloiviin asukkaisiin*.

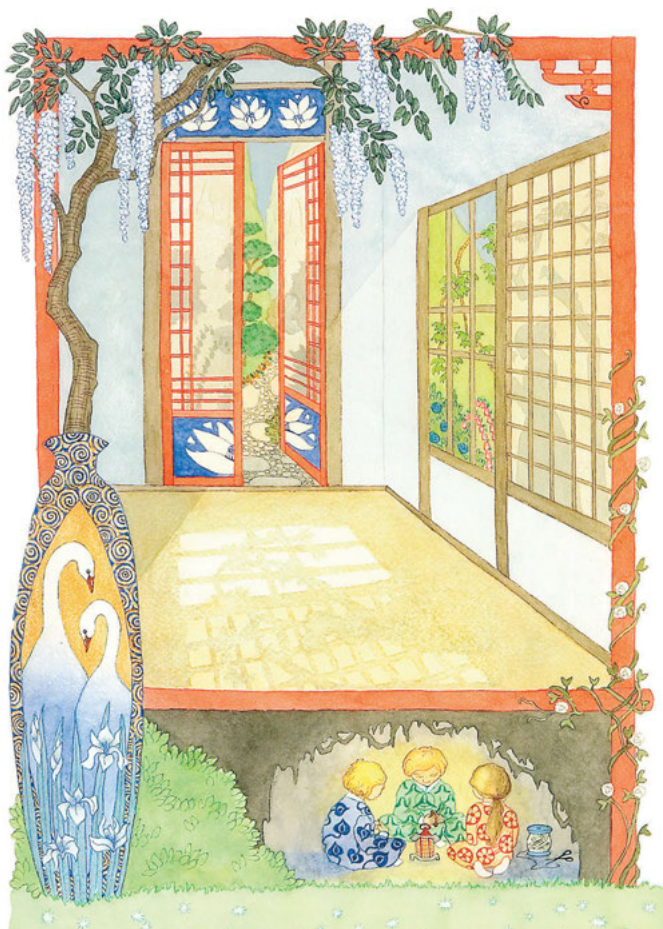
Tolkien on pitänyt kehystä aivan ehdottomana lisänä kuvassa, joka visualisoi fiktiivistä maailmaa. Kehystämistä voi verrata kirjallisiin alku- ja loppufraseihin ”olipa kerran” tai ”he elivät onnellisina elämänsä loppuun saakka”. Kehys on tarpeen rajan merkitsemiseksi, koska satumaa täytyy erottaa realistisesta maailmasta. (Tolkien 2002, 107.)

SYMBOLIT JA SYLLEPSIT

”Ruukun symboliikka lienee itsestään selvä: se kuvaa kirjan tulevaa onnellista loppua, jossa kaksi kaunista joutsenta (tyttö ja poika) saavat toisensa kullanhoh-toisen valon valaistessa heidän täydellisiä piirteitään. Joutsen viittaa puhtauteen, vapauteen, sekä tässä tapauksessa myös Andersenin Ruma ankanpoikanen -sa-tuun. Samalla tavalla päähenkilöni pääsee eroon ankeanharmaasta ulkonäöstään ja muuttuu sädehtiväksi kaunottareksi. Ruukun spiraalikuviointi edustaa elämän päättymätöntä kiertokulkua, jossa syntymä ja kuolema sekä inhimillisten tun-teiden koko kirjo ovat ikuisesti läsnä. Ruukusta kohoava ränsistyneen näköinen oksa on puhjennut runsaaseen valkoiseen kukkaan, vaikka sen lehdet ovat tuskin vielä auenneet. Punaiset palkit ja punaiset pariovet kuvaavat tytön siirtymistä naiseuteen (muun muassa kuukautisveri ja ensimmäisen yhdynnän veri) ja kasva-va ruusuköynnös heränneitä rakkaudentuntoja. Ruusu viittaa myös vertaukseen elämästä, jossa vaikeuksien jälkeen löytyy sisäinen harmonia, yhdentyminen ja onnellisuus. Lumpeet pariovissa symboloivat henkistä kehitystä.”*

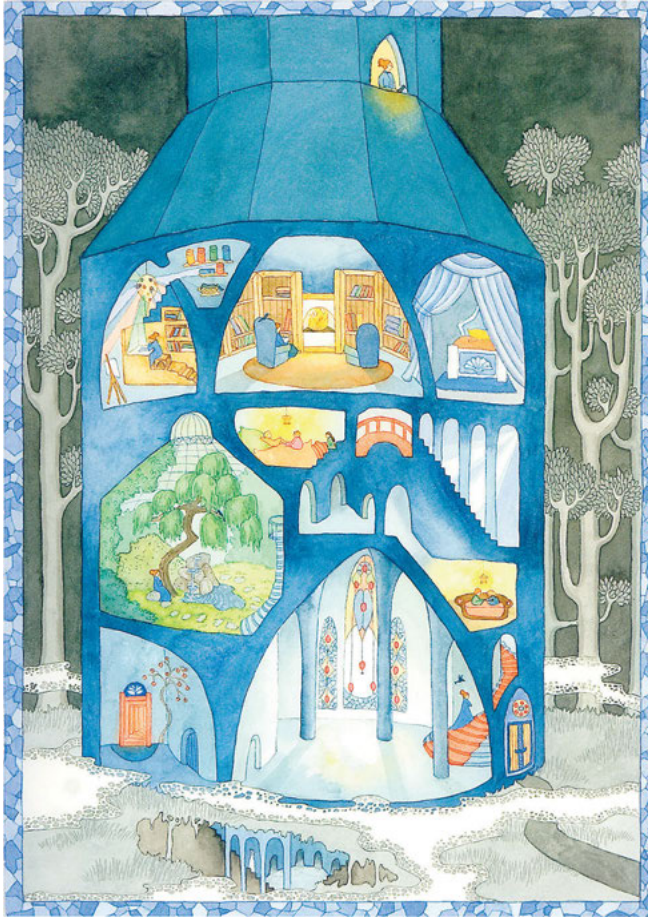
Hanna Immonen on edellä analysoinut kuvitustaan puutarhahuoneesta (st 28), joka on *Sinisen tornin* symbolisimpia kuvatiloja ja kuuluu tarinan käännekohtaan: tyttö on vapaa Usvattaren vallasta löytämään oman todellisen itsensä. Myös varjolla on kuvassa symbolinen merkitys. Tyttö on aloittamassa uutta elämää, ja aurinko luo lämmittävät säteensä puutarhahuoneen lattiaan ja muodostaa varjo-kuvan työstä ja linnusta, jotka ovat ulkona puutarhassa. Varjo on sisällä, tyttö ulkona; ennen kaikki oli päinvastoin.*

Kuvituksessa on mahdollista tuoda esille tekstin keskeistä tematiikkaa ja tun-teita *symbolisten* yksityiskohtien avulla, jotka liitetään hienovaraisesti muuhun kuvastoon joko orgaanisina yksityiskohtina tai kuva kuvassa -esityksinä. Niitä ei yleensä avata tekstissä, vaan ne jäävät enemmän tai vähemmän tietoisesti katsojan oivallettaviksi. Puutarhakuvaa seuraavalla sivulla (st 29) tyttö ja poika seisovat käsi kädessä vanhan puun juurella, jossa hedelmät ovat jo täysin kypsyneet. Kukkiva keto viittaa paratiisiin, samoin omena, jota tyttö osoittaa sormellaan. Omena symboloi hedelmällisyyttä ja rakkautta, ei tällä kertaa syntiinlankeemusta.* Para-tiisi on seurannut taistelua hyvän ja pahan, vapauden ja vankeuden sekä onnen ja onnettomuuden välillä.



Puutarhahuone tul-
vii symbolisia yksityis-
kohtia (ST 28).

Syllepsit, toimeliaat ja tavallisesti pienikokoiset visuaaliset hahmot, joilla ei ole varsinaista roolia tai enintään hyvin vähäinen osa kuvakirjan tapahtumavirrassa, ovat yleistyneet postmodernin ajan kuvakirjassa. Ne ovat hahmoja, jotka välittävät katsojalle jotakin muuta kuin päähenkilöiden näkökulman ja ovat perspektiivin ja lukija-katsojan asialla (Happonen 2007, 38). Tunnettuja esimerkkejä ovat Mauri Kunnaksen herra Hakkarainen ja Sven Nordqvistin *Viiru ja Pesonen* -kirjoissaan luomat muklat. Näistä toimeliaista pikkuolentoista käytetään myös nimitystä *mykät todistajat, äänettömät kommentaattorit, kytköshahmot, visuaaliset myötäelehtijät*. Ne muodostavat sisäskertomuksen (*running story*). Kuvakirja voi olla jopa niin kansoitettu pienten toimijoiden visualisoinneilla, että varsinainen primaaritarina menettää kiinnostavuutensa. (Nikolajeva & Scott 2006, 12, 15, 168–172; Happonen 2007, 39.)



Syllepsienkin suhteen *Sinisen tornin* puutarhakuva on antoisa. Lattian alla istuu kolme pientä värikäsasuista hahmoa, jotka leikkivät ja puuhailevat useissa kuvissa, näyttävät lyhdyillään valoa pimeydessä ja osallistuvat loppuaukeaman suureen juhlaan. Edellisen aukeaman kellarissa yksi olennoista antaa tytölle ja pojalle kultaisen avaimen, tien vapauteen; hän jopa saa mahdollisesti nimen (Hyrinä). Nämä sulassa sovussa toimivat kytköshahmot viittaavat päähenkilön alitajuntaan ja heidän tehtävänään on korjata niitä vahinkoja, joita Usvatar – tarinan pahis – on aiheuttanut tytön sisimpään.* Loppuaukeaman puutarhajuhlissa (ST 30–31) sylleptisiä lapsihahmoja on tullut lisää: ne nauttivat juhlapöydän antimista, uinuvat riippukeinussa ja istuvat puiden oksilla. Tytön ja pojan onnea ne tukevat visuaalisina myötäelehtijöinä, koska ne esiintyvät pareina.

Sininen torni nukkekotimaisena avoimena talona (ST 6).

AVOIN TALO -KONSTRUKTIO

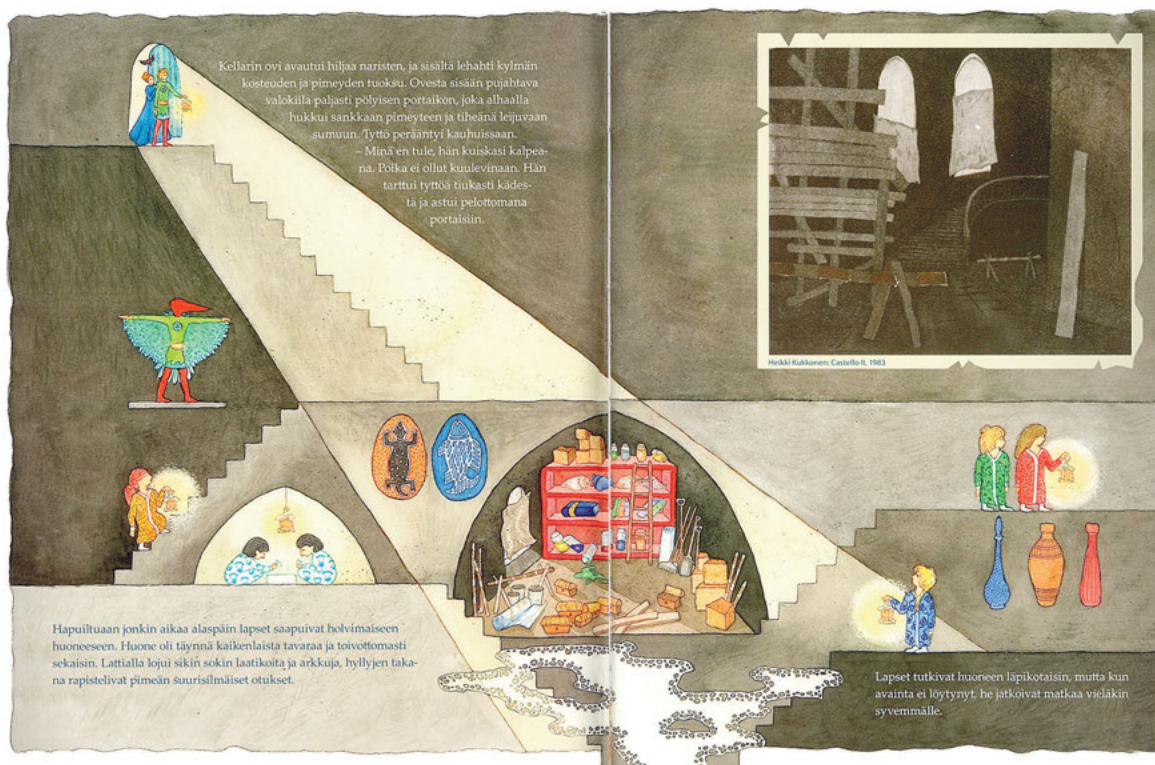
Sommittelultaan puutarhahuonekuva edustaa niin sanottua avoin talo -konstruktiota. Katsoja saa kaikkietävän roolin tällaisen nukkekotimaisen perspektiivin välityksellä, joka avaa hänelle tien moniin kerroksiin ja katveissa oleviin huoneisiin ja tiloihin. Tavallisimmin avoin talo -konstruktio avaa näkymän sivusta päin kuvattuun kohteeseen nukkekodin tapaan. Se voi olla myös auki ylhäältä ja sen avulla päästään kuvaamaan vaikkapa pystyleikkauksina haudassa olevia luurankoja tai merenalaisia maailmoja. Moniperspektiivisenä ja ei-realistisena kuvaustapa rikkoo kiehtovalla tavalla reaali maailmassa vallitsevan tilan ykseyden. Tapaa on käytetty muun muassa muinaisessa persialaisessa ja intialaisessa sekä keskiajan taiteessa. Myös ikonitaiteesta se on tuttu. (Ylimartimo 1998, 65).

Puutarhahuoneen lisäksi *Sinisessä tornissa* katsojaa informoidaan avoin talo -konstruktiolla linnamaisen tornin sisällä ja jopa sen alla avautuvista tiloista (st 6). Rakennuksessa on korkea eteishalli lasimaalausikkunoinen, sisäpuutarha lähteineen, ateljee, olohuone takkoineen ja makuuhuone. Viihtyisä englantilaisytylinen sisustus tuo mieleen englantilaisen kuvittajan Jill Barklemin *Tiheikön väki* (*Brambly Hedge*) -kuvakirjat. Niissä näytetään samaan tapaan, millaista on esimerkiksi myllyssä tai meijerissä, joissa on monimutkaisia teknisiä vempelitä ja hammasrattaita. Barklem kertoo saaneensa niihin innoituksen Leonardo da Vincin kojeista (Barklem & Fior 1989, 8). Avoin talo on tarpeen, jotta katsojallekin välittyy tieto niiden toiminnasta.

Sinisen tornin avoin talo informoi lisäksi päähenkilön toimista: sinipukuinen tyttö nousee eteishallista portaita pitkin yläkertaan, istuu sisäpuutarhan lähteen luona, olohuoneessa takan ääressä, lukee ateljeessaan ja katsoo ulos ylhäällä olevasta ikkunasta. Saman hahmon esiintyminen tällä tavalla monena ja samaan aikaan eri tiloissa kutsutaan *simultaanisukseksi*: se rikkoo ajan ja paikan ykseyden ja sitä käytettiin runsaasti keskiajan taiteessa. Myös nykyinen kuvakirjataide on viehättynyt siitä. (Nikolajeva & Scott 2006, 139–145.) Kun tornin rakenne on kerran esitetty, tiloja ei enää tarvitse visualisoida muualla kirjassa. Toisella avoin talo -konstruktiolla on kuvattu kellarin tilat monine sinne tänne nousevine portaineen (st 22–23).

KUVA KUVASSA JA KOLLAASI

Vaikka kuva kuvassa -periaatteen voi havaita lisääntyneen postmodernin ajan kuvittajilla esimerkiksi sommitteluna, joka sallii ajan ja paikan ykseyden rikkomisen, se ei ole kuvitustaiteessa uutta. Sitä käytettiin runsaasti jo keskiajan komeissa käsikirjoituksissa, kun haluttiin tämän maailman näkökulmasta viitata tuonpuoleiseen. Renessanssi, joka koki taiteen palana luontoa, ryhtyi systemaattisesti



karttamaan tällaisia ”primitiivisiä” kuvauskeinoja, jotka palasivat reilu sata vuotta sitten art nouveau myötä. 1900-luvun alussa kuvitettiin runoja, nimiösivuja ja novellistisia reportaaseja kuvakompositioilla, jotka muodostuivat ikään kuin toistensa päälle asetetuista erikokoisista ja -muotoisista elementeistä. (Rossholm 1977, 85–86; Ylimartimo 1998, 68–69).

Toinen kuva kuvassa -tyyppi tarkoittaa sommitelmaa, jossa kuvia ikään kuin on upotettu osaksi laajempaa kuvausta. Kolmas tyyppi on edellisten yhdistelmä: kuva on sommiteltu kerrosmaisesti ja pääkuva on esitetty ikään kuin päälle liimattuna. Ensimmäisestä kuvatyypistä tämä poikkeaa siten, että sommittelu ei ole sattumanvarainen vaan kuva liittyy loogisesti kokonaisuuteen, jolla on usein henkinen tai hengellinen merkitys. (Uspenski 1991, 226.) Olen tanskalaisen kuvittajan Kay Nielsenin (1886–1957) lähes sadan vuoden takaisia kuvituskuvia tutkiessani löytänyt neljä erilaista kuva kuvassa -sommittelutapaa: (1) dekoratiivinen; (2) konstruktivinen; (3) metakuva ja (4) simultaaninen. Luokittelu on väljä ja kuvatyypit – varsinkin kaksi ensiksi mainittua – voivat esiintyä myös toisiinsa sekoittuneina. (Ylimartimo 1998, 69.)

Aukeamalla on kuva kuvassa -periaatteella konstruoituja yksityiskohtia. Vasemmalla sivulla medaljonkimaiset yksityiskohtat ja vihreäsiipinen lintu muistuttava olento. Oikealla sivulla Heikki Kukkosen taidekuva Castello II (1983) on liitetty kokonaisuuteen kuva kuvassa -esityksenä. Alla keskellä Usvataaresta eli pahan läsnäolosta muistuttava usvapiitsi. (ST 22–23.)

Dekoratiivinen kuva kuvassa -rakenne toimii nimensä mukaan koristeena esimerkiksi vaatetuksen tai esineiden yksityiskohdissa (Ylimartimo 1998, 69). Loistelas esimerkki *Sinisessä tornissa* on Tytön siniseen kaftaaniin ja valkoiseen aluspukuun verhoutunut hahmo (ST 17). Tytön asu on hyvin ”merellinen”. Kaftaanin helmaa koristaa simpukkarivi, olkapäällä on pari Paavo Tolosen maalauksesta *Meren sisäinen olemus* (1995) poimittua detaljia, kauluksessa aaltomainen kuvio sekä hihansuiden ja hiusten koristeena on helmiä, sukissa merihevosia. Helmaa koristaa kookas aaltokuvio. Tällainen vaatetukseen liittyvä, usein symbolinen kuva kuvassa -koristelu on ollut ominaista muun muassa keskiajan ja Bysantin taiteelle, jossa rakenteella ilmaistiin *asynkhytos*-periaatetta: luonnollinen ja jumalallinen yhdistyvät sekoittumatta kuitenkaan toisiinsa. (Papaioannou 1980, 19; Tuominen 1997, 44.)

Lähellä dekoratiivisia kuva kuvassa -esityksiä ovat konstruktiiviset kuva kuvassa -sommittelut, joita käytetään osana jotakin rakennelmaa tai miljööän yksityiskohtina. Esimerkiksi interiöörin seinälle sijoitettu maalaus voi antaa kuvaesitykselle koristelua syvällisempää sisältöä. (Ylimartimo 1998, 70.) Sellaisia ovat *Sinisen tornin* kellarissa medaljonkimaiset taulut – tai kenties ontelot (ST 22) – joissa olevat eläinhahmot voi tulkita piilotajuiseen liitettyjen vaisto-ominaisuuksien symboleiksi. Tähän kategoriaan kuuluvat myös puutarhahuoneessa rakkauden ja viattomuuden symbolit: joutsenkuvioinen ruukku ja oven lummekoristelu (ST 28).

Taidekuvat ovat *Sinisen tornin* kuvituksissa kolmessa tapauksessa kuvina kuvi(tuksi)ssa, jolloin ne muodostavat kuvituskuvan kanssa kuva kuvassa -esityksiä. Taidekuva ja kuvituskuva elävät ikään kuin kumpikin omaa elämäänsä. Niiden muodostamassa kokonaisuudessa rikotaan ajan ja paikan ykseys; ne yhdistävät erottamalla (Ylimartimo 1998, 73–74). Huomionarvoista on, että kyseiset kolme taidekuvaa ovat kolmella ”pimeällä” kellariaukeamalla (ST 22–27) ja niissä on selvästi havaittava kehys. Silti ne eivät kuulu konstruktiivisiin esityksiin. Ne ovat kenties ikkunoita mielen pimeisiin kammioihin? Ensimmäinen, Heikki Kukkosen *Castello II* (1983) avautuu huoneeseen, jossa on ikkunoita ja epämääräistä romua Janne Laineen *Tammikuussa* (1997) näkyvät epätoivoisilta vaikuttavat kasvat. Viimeisessä kuvassa joudutaan kasvokkain Usvattaren alkukuvan, Jaana Erkkilän teoksen *Sieltä hän tulee* (1989) kanssa. Jos tätä hahmoa ei olisi kehystetty, kyseessä olisi metakuva, joka yhdistää saumattomasti eri maailmat (Ylimartimo 1998, 72).

Edellisissä kolmessa esimerkissä on kyse myös *kollaaseista*. Kuvittajan ja graafikon yhteistyö on luonut *Siniseen torniin* muitakin kollaasimaisia kuva kuvassa -koosteita. Kollaasi kuuluu postmodernin kuvittajan työkalupakkiin. Kun jotkut kuvittajat keskittyvät uusiin kuvakulmiin ja erilaisiin perspektiiviratkaisuihin, toisia miellyttävät ns. leikkaa ja liimaa -tekniikat. Viimeksi mainitut ovat eräänlaisia fyysisiä kuvittajia (*physical illustrators*), jotka eliminoivat paperille ominaisen si-

Tyttö johdatti Huilunsoittajan siniselle tornille puutarhan uumeniin. Hän jätti pojan tornin juurelle ja meni yksin sisään, sillä hän ei halunnut pojan näkevän, kuinka hän muuttuu harmaasta tytöstä siniseksi. Vasta sitten hän avasi oven ja toivotti pojan iloisesti tervetulleeksi.

– Tule, minä näytän sinulle kaiken! huudahti tyttö ja heilautti valkeaa viittaansa. Poika astui ihmeissään sisään ja mietti mielessään, mihin kummaan harmaa tyttö ja varis oikein katosivat. Mutta sinipukinainen tyttö vei jo häntä kohti valtavia portaita, ja kultanokkainen lintu liiteli hymyillen heidän peräänsä.

Siitä lähtien poika tuli tornille joka aamu yhtiä matkaa auringon karussa ja poistui iltaisin vasta, kun hämärä oli laskeutunut. Niin kuluiivat päivät onnellisesti toinen toisensa perästä. Mutta niinhän siinä lopulta kävi, että eräänä onnettomana aamuna tyttö unohti olla varuillaan: Poika sattui näkemään, kuinka hän juoksi ulos ovesta...



17



...ja muutti muotoaan. Kun poika mitä oli tapahtunut, hän jähmettyi kaltaiseksi ja hänen kateensa tullaan kuin taivas myrskyn edellä.

– Minä olen aavistellut tätä, sanosi p... lopulta hiljaa. En vain halunnut uskoa s... todeksi.

Poika oli hetken vaiti ja jatkoi sitten:

– Minä olen kasvanut kulkemaan, niin kuin aurinko joka vaeltaa läpi taivaan äämyyden. Minä haluan olla vapaa kuin lintu nousta ylös pilviin ja syöksyä jälleen alas hohtavan smaragdin lailla! Minä en voi luokseksi torniin, vaikka tahtoisin. Mutta haluatko sinä lähtee mukaani katsomaan maailman vrehreyttä?

leyden kollaasin avulla, kun paperiarkille syntyy illusiivinen, kolmiulotteinen tila ja muoto. (Klanten & Hellige 2009, 86; ks. myös Ylimartimo 2010.)

Sinisessä tornissa kollaasit ovat syntyneet saksien ja liiman sijasta graafisen suunnittelijan tietokoneella. Taidekuvasta leikattu detalji pulpahtaa esiin kuvituskuviissa. Esimerkiksi Tolosen meriaiheisen maalauksen (ST 13) amebamainen kuvio leijailee ilmassa ja asettuu osaksi Tytön sinistä kaftaania (ST 17). Kollaaseja ovat myös huilua soittavan pojan musiikkia symboloivat nuotit, joiden yhdistäminen kuvituksiin oli vaativaa*. Kollaasissa dekonstruktioista ja uudelleen yhdistelystä tulee koodi: sillä voi avata kuvituksen perimmäisen viestin, joka on kätkeyty kollaasin eri kerrostumiin ja osiin. Katsojan dekodeeraus luo teokselle merkityksen. (Klanten & Hellige 2009, 218.) Huilumusiikki pelastaa tytön pahan taian vallasta ja kutsuu häntä uuteen elämään, jossa voi olla ”vapaa kuin lintu, nousta ylös pilviin ja syöksyä jälleen alas hohtavan smaragdin lailla” (ST 18). Kansikuvassa on kollaasimaisesti yhdistetty sinistä tornia esittävään taidekuvaan päänhenkilöiden profiilikuvitukset.

Tytön metamorfoosi sivun kääntämisen periaatteella esitettynä. Vasemmalla edellisen aukeaman oikeanpuoleinen kuva, oikealla seuraavan aukeaman vasen sivu. Tytön kaulanotahahmon asussa on kuva kuvassa -esitystä ja intervisuaalisuutta. (ST 17–18.)

METAFORA, METAMORFOOSI JA PERSONIFIKAATIO

Visuaalinen metafora on tavallinen väline kuvittajan työkalupakissa. Kielellisen vastineensa tapaan se sekoittaa toisiinsa toisilleen vieraiden objektien ominaisuuksia. Tehokkaasti käytettynä se voi lisätä kuvitukseen ylimääräisen tason ja välittää käsityksiä ja ideoita. Visuaalisia metaforia ei kuitenkaan kyetä lukemaan kirjaimellisesti; ne vaativat mielikuvitusta ja kykyä lateraaliseen ajatteluun. Niistä on tullut väline ideoiden esittämiseen todennäköisesti surrealismin vaikutuksesta. (Zeegen 2010, 88–89.) Sanallinen metafora voidaan kuvata myös visuaalisesti. Esimerkiksi kateudesta vihreä saatetaan kuvata vihreäkasvoisena, jolloin kuva vahvistaa kirjallista metaforaa. (Nikolajeva & Scott 2006, 211.) Metakuvassa kuvattuun primaariin maailmaan voidaan sekundaarimaailmaa edustava transsendenssi sulauttaa täysin saumattomasti, jolloin muodostuu visuaalinen metaforayhdistelmä. Klassinen esimerkki on kuva suojelusenkelistä, joka johdattaa lapsia kapeaa siltaa rotkon yli. (Ylimartimo 1998, 72–73.)

Bachelard käyttää simpukkaa fantasiatarinoiden ja kuvittelun metaforana: ahtaaseen tilaan mahtuu paljon, jopa suunnattomia hirviöitä (Bachelard 2003, 245–254). Immosella esiintyy samanlainen tarinan metafora sekä kielellisellä että kuvallisella tasolla, kun hän esittelee meille tornissa asuvan tytön: ”Kädessään hänellä oli suuri sininen simpukka, jonka sisällä rannaton meri kohisi salaperäisiä tarinoitaan.” (ST 5.) Tarinoivaa simpukkaa kädessään pitävä tyttö esiintyy kirjassa muutamaa sivua myöhemmin (ST 8). Sen sijaan edellä siteerattua tekstiä valaisevassa kuvituskuvassa tytön ja simpukan suhteet on keikautettu päinvastaisiksi: lilliputtimainen tyttö istuu valtaisalla simpukalla ja vesilammikko vihjaa enemmänkin tekstissä mainittuun rannattomaan mereen, koska siinä purjehtii muutamia hahmoja ja kauempaa siitä kohoaa utuisia saaria.

Samalla sivulla kerrotaan, että ”kultatukkainen Tuuli kuiskaili jossakin hiljaa” (ST 5). Tuuli on personoitu hoikaksi, valkopukaiseksi tytöksi, joka seisoo ja tyynenä suuren sinisen simpukan takana. Mutta tuuli ei jää vain personoiduksi ja hitusen sylleptiseksi sivuhenkilöksi, vaan se saa myöhemmin aktiivisen roolin, kun siitä tulee toisen personifikaation eli Usvattaren vastavoima. Se seuraa lapsia kellariin ja käy hurjalla voimallaan ”myrskyn lailla” Usvattaren kimppuun (ST 27). Usvatar joutuu pakenemaan kellarista ja haihtuu päivänvalossa olemattomiin. Loppukuvassa tuuli lepää oksalla ja puhaltelee onnellisena lehvästöissä (ST 30).

Metamorfoosi on helppo ilmaista sanallisesti: ”Poika sattui näkemään, kuinka hän [tyttö] juoksi ulos ovesta... / ... ja muutti muotoaan.” (ST 17–18; / osoittaa sivun vaihtumisen). Kuvatraditiossa käytetään usein simultaanisukksessiota metamorfoosin osoittajana (Nikolajeva & Scott 2006, 186): sama hahmo esiintyy muodonmuutoksen eri vaiheissa useampaan kertaan samassa kuvatilassa. *Sinisessä*

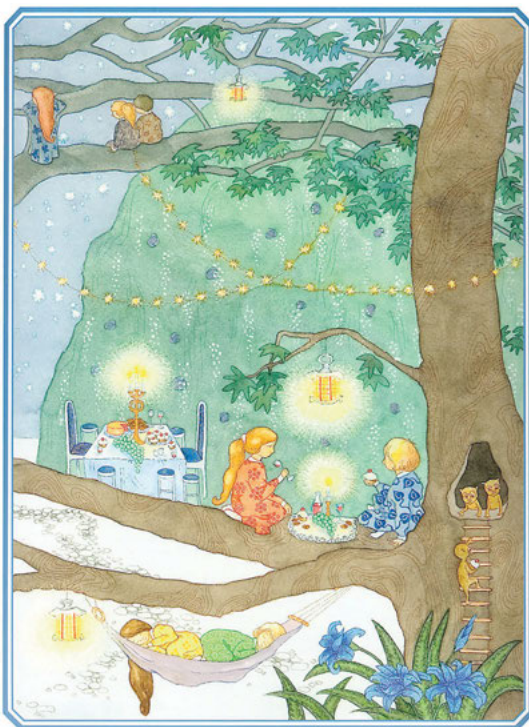
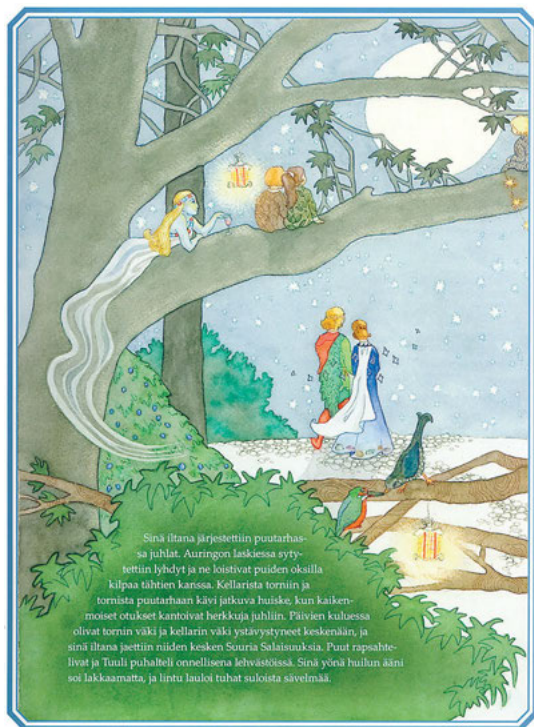


tornissa on sen sijasta kätevästi käytetty *sivun kääntämisen draamaa* (*pageturner*) muodonmuutoksen visualisoinnissa. Vaikka sivunkääntäjä on usein verbaalinen, myös kuvitus osallistuu tähän kuvakirjalle ominaiseen dynamiikkaan. Aukeaman oikeanpuoleisella sivulla alkava draama, tavallisimmin liike, jatkuu sivua käännettäessä seuraavan aukeaman vasemmalla sivulla. (Nikolajeva & Scott 2006, 152–153.) *Sinisessä tornissa* aukeaman (ST 16–17) oikeassa laidassa sinipukuinen tyttö juoksee ulos ovesta – edessä olevan jalan varpaat ovat jo näkymättömissä sivun reunan ulkopuolella – *SIVUN KÄÄNNÖS* – ja ilmestyy seuraavan aukeaman (ST 18–19) vasemmasta reunasta sivun osaksi leikkaamana ja muuttuneena harmaapukuiseksi tornin vangiksi, jonka puvun ainoa koriste on helmaa kiertävä piikkiornamenti.

Metaforinen simpukka ja Tuulen kultatukkainen personifikaatio (ST 8).

KUVAN SUHDE KUVATRADITIOON

Sininen torni on lähtökohtaideansa vuoksi kuvien välistä keskustelua: taidekuvat ovat inspiroineet tarinan kehittelyä ja kohtauksia sekä ennen kaikkea henkilöitä. Immonen on sijoittanut kuviinsa myös tietoisia *intervisuaalisia* viittauksia, joiden lähde on muualla kuin kirjaan valituissa taidekuvissa*.



Loppu hyvin, kaikki hyvin: juhlaan päästään *Sinisen tornin* loppuaukeamalla (ST 30–31).

Kuvienvälisyys tunnetaan yleisesti nimellä *intertekstuaalisuus*, joka on olennainen piirre postmodernille kuvakirjalle. Viittauksia erityisesti kuuluisiin taideteoksiin on käytetty taajaan, jolloin lähtökohtana oleva kuva on helposti identifioitavissa. (Nikolajeva & Scott 2006, 235.) Vaikka käsite viittaa enemmänkin kirjalliseen maailmaan, sillä kuvataan myös kuvien suhteita toisiin kuviin. Paremmiin visuaalisiin suhteita kuvaavaa käsitettä intervisuaalisuus on Nikolajevan & Scottin mukaan (2006, 228) valitettavasti käytetty harvoin. Itse olen tutkiessani kuvien välisiä suhteita nykyisin luopunut intertekstuaalisuus-termin käytöstä intervisuaalisuuden hyväksi.

Intervisuaaliset viitteet kuuluvat kuvassa kuvittelun ylimäärään; ne eivät ole välttämättömiä mutta niitä käytetään silti – jopa visuaalisena vitsinä tai kuvittajan kannanottona. Näkemys intervisuaalisuudesta pohjautuu kuvakirjan tulkinnessa ensinnäkin tekstin ja kuvan suhteen pohdintaan, mutta kuvaa tulkitaan ilman kytköstä tekstiin autonomisena yksikkönä. Yksinkertaisimmin kyseessä on tekstien tai kuvien välinen suhde, joka voi sisältää muun muassa ironiaa, parodiaa, kirjallisia tai ulkokirjallisia viittauksia, suoria sitaatteja tai epäsuoria mukailuja aiemmista teksteistä tai taideteoksista. (Nikolajeva & Scott 2006, 227–228.)

Kun nuorempi taiteilija lainaa jotakin omaan teokseensa vaikkapa vanhemman

mestarin maalauksesta, kyse ei ole kuitenkaan plagiarismista vaan intervisuaalinen kytkentä luo teokseen merkittävän lisän. Perinteisten taideteosten ohella kuvienvälisyyttä ammennetaan paikallisista, kansallisista ja globaaleista lähteistä kumpuavasta kuvamateriaalista uuden median, television, videoiden ja elokuvan välityksellä. Huumori eri muodoissaan on olennaista: Allen viittaa Bahtinin ideaan karnevalismista merkittävänä ”intertekstin” tekijänä, sillä kokonaisuudesta luodaan moniääninen hakemalla kuvia monista lähteistä. (Allen 2003, 182, 197.)

Jo lähtökohdiltaan *Sininen torni* on intervisuaalinen, koska tarinan ja kuvituksen innoittajina ovat olleet jo olemassa olevat taidekuvat. Esikuvallisena Hanna Immoselle on ollut muun muassa Kay Nielsenin taide*. Niinpä jonkinasteista ”nielsenismää” ovat lumotussa harmaassa metsässä harmaat, tyylytellyt puut (st 6). Samantyyppisiä puita Nielsenillä on prinsessa Ruususen linnaa ympäröivässä metsässä (ks. kuva: Ylimartimo 1998, liitekuva 94). Nielsenmäistä dekoraatiota on myös tornin lasimaalausikkunoissa. Tytön hahmo, jolla on ollut lähtökohtana Kirsi Neuvosen ja Esa Riipan taideteoksissaan luomat ja lintua päänsä päällä kannattelemat figuurit, saa merellisen ilmeen Paavo Tolosen meriaiheisen maalauksen vaikutuksesta. Tytön sinisen asun merihenkisyyttä on vahvistettu paitsi simpukka- ja helmiornamenteilla, myös kuvienvälisellä lainalla Katsuji Hokusain puupiirroksesta *Suuri aalto* (1830-luku)*.

Intervisuaalisen viitteen ei tarvitse olla suora kopio, vaan taiteilija muuntaa sitä omien intressiensä ja tyyli mielitystensä mukaan. Immonen on huomauttanut tarkemmin yksilöimättä kiinnostuksestaan myös Tove Janssonin kirjalliseen ja visuaaliseen maailmaan*. Selvimmät viittaukset siihen olen löytävinäni *Sinisen tornin* viimeiseltä aukeamalta, juhlista puutarhassa ja luonnon helmassa ylipäättään (st 30–31). Janssonin muumikuvituksissa ja -teksteissä kokoonnutaan juhlimaan usein seikkailun päättyessä, kun kaikki vaarallinen on ohi (Happonen 2007, 120–135: kuvat s. 121, 149, 195, 196). Immosen kuvituksen kannalta kiinnostavia ovat havaintojeni mukaan muun muassa *Muumipeikon ja pyrstötähden* tanssikuva (kolo puussa, riippuvat nuoratikkaat), *Taikurin hatun* yltäkylläisyyden juhla (kuu, tähdet, valoketjut, runsaasti katettu pöytä) sekä *Näkymättömän lapsen* kansikuva (puita koristavat valoketjut, riippukeinu, istuva hahmopari, tähdet).

Taiteilija voi ikuistaa itsensä mukaan kuvitukseen tai sijoittaa kirjailijan hahmon vaikkapa yhden fiktiivisen ryhmän jäseneksi. Tutkiessani H. C. Andersenin satujen kuvituksia huomasin, kuinka kuvittajat ovat herkutelleet kirjailijan romuluisella hahmolla (ks. kuvat Ylimartimo 2005b, 69, 88, 100, 106, 110, 131). On myönnettävä, että *Sinisen tornin* harmaassa tytössä (st 18), jolla on pitkä vaalea palmikko, on jotakin tuttua. Piikkikoristeisessa mekossa astelee ilmiselvästi kirjoittaja-kuvittaja itse. Tunnistaminen antaa esteettiselle kokemukselle kuvituksen ääressä melkoisesti lisäarvoa: kuvittaja leikkii kanssamme ja asettaa arvoituksen,

jota häntä tuntemattoman ei kuitenkaan tarvitse ratkaista. Katsojalle, joka tunnistaa hahmon lähtökohdan, kuva tarjoaa oivallusta ja kutkuttavaa lisäarvoa – kuvittelun ylimäärää.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

PRIMAARIAINEISTO

IMMONEN, HANNA (2006) *Sininen torni*. Rovaniemi: Rovaniemen taidemuseo. (Julkaistu englanniksi 2009 nimellä *The Blue Tower*. [Transl. by Hilikka Pekkanen & Elina Needham.] Rovaniemi: Rovaniemi Art Museum.)

TUTKIMUS- JA MUU KIRJALLISUUS

ALLEN, GRAHAM (2003) *Intertextuality*. London: Routledge.

ANDERSON, GRAHAM (2000). *Fairytales in the Ancient World*. London: Routledge.

BACHELARD, GASTON, 2003. *Tilan poetiikka*. Suom. Tarja Roinila (alkup. 1957). Helsinki: Nemo.

BARKLEM, JILL & FIOR, JANE (1989) A Conversation with Jill Barklem. Teoksessa Jill Barklem: *The Four Seasons of Brambly Hedge*. London: William Collins & Sons, 3–22.

HAMMOND, WAYNE G. & SCULL, CHRISTINA (2000) *J. R. R. Tolkien – Artist & Illustrator*. Boston & New York: Houghton Mifflin Co.

HAPPONEN, SIRKE (2007) *Vilijonkka ikkunassa. Tove Janssonin muumiteosten kuva, sana, liike*. Helsinki: wsoy.

HATVA, ANJA (1997) Satu ja sen kuvat. Teoksessa Johanna Jokipaltio (toim.) *Sadun voimat II. Polunpäitä sadun maailmaan*. [Helsinki:] Maaseudun sivistysliitto, 29–43.

HOUFE, SIMON (1996) *The Dictionary of 19th Century British Book Illustrators and Caricaturists*. London: Antique Collectors' Club.

JÄRVINEN, ESA I. (2006) *Satukirja taideteosten innoittamana. Hanna Immosen esikoisteos on myös opas kuvataiteen maailmaan*. Lapin Kansa 13.9.2006.

KLANTEN, ROBERT & HELDIGE, HENDRIK (toim.) (2009) *Illusive. Contemporary Illustration*. Part 3. Berlin: Gestalten.

MENDLESOHN, FARAH (2008a) Introduction. Teoksessa Farah Mendlesohn *Rhetorics of Fantasy*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, XIII–XXV.

MENDLESOHN, FARAH (2008b) *Rhetorics of Fantasy*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.

NIKOLAJEVA, MARIA (1988) *The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*. Göteborg: Almqvist & Wiksell International.

- NIKOLAJEVA, MARIA & SCOTT, CAROLE** (2006) *How Picturebooks Work*. New York & London: Routledge.
- PAPAIOANNOU, KOSTAS** (1980) *Bysanttilainen ja venäläinen maalaustaide. Taiteen maailmanhistoria*. Suom. Ilmari Lehmusvaara (alkup. 1980). Helsinki: Ex Libris.
- ROSSHOLM, MARGARETA** (1977) Inlevelsen och dess komplikationer. Sekelskiftets bildstrukturer. Teoksessa Lena Fridell (toim.) *Bilden i barnboken*. Göteborg: Stegeland, 84–102.
- TOLKIEN, J. R. R.** (2002) *Puu ja lehti*. Suom. Vesa Sisättö & al. (alkup. 1998). Helsinki: wsoy.
- TOLKIEN, J. R. R.** (2008) *On Fairy Stories. Expanded Edition with Commentary and Notes*. Ed. by Verlyn Flieger & Douglas A. Anderson. London: HarperCollins.
- TUOMINEN, MARJA** (1997) *Bysanttilainen triptyykin kolme esseettä Jumalansynnyttäjän kuvasta*. Helsinki: sks.
- USPENSKI, BORIS** (1991) *Komposition poetiikka. Taideteoksen sommittelun periaatteet*. Suom. Marja-Leena Palmgren (alkup. 1970). Helsinki: Orient Express.
- VAKKURI, MARJUKKA** (2006) *Miksi aurinko on vibreä?* Lapin Kansa 29.9.2006.
- VALOTAIRE, MAURICE** (1927) F. L. Schmieđ's Books. *The Studio* vol. 94, nro 412, July 1927, 112–122.
- WATNEY, SIMON** (1985) *Fantastic Painters*. New York: Park South Books.
- YLIMARTIMO, SISKO** (1998) *Auringosta itään, kuusta länteen. Kay Nielsenin kuvitustaide ja mahdollisen maailman kuvaamisen keinot*. Rovaniemi: tekijä.
- YLIMARTIMO, SISKO** (2005a) *Salikonin ruusut – satufantasia ja kuvan keinot*. Teoksessa Kristian Blomberg & Irma Hirsjärvi & Urpo Kovala (toim.) *Totutun tuolla puolen. Fantasian rooleista taiteissa ja kommunikaatiossa*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu, 174–202.
- YLIMARTIMO, SISKO** (2005b) *Satujen elämää, elämän satuja. Näkökulmia H. C. Andersenin elämään, tuotantoon ja perintöön*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.
- YLIMARTIMO, SISKO** (2010) *Rasta-haired Väinämöinen and Other Beings in Their Peculiar World. Humour and intertextuality in Our Kalevala*. Julkaisematon artikkeli. Käsikirjoitus kirjoittajan hallussa.
- YLIMARTIMO, SISKO** (2011) *Piirtimesi on taikasauvasi / The Drawing Pen is your Magic Wand*. Teoksessa *Mikkelin kuvitustriennale 9 – fantasia ja tarina*. Toim. Anna-Maria Larikka. Mikkelin & Helsinki: Mikkelin taidemuseo & Grafia ry, 18–28.
- YLIMARTIMO, SISKO** (2012) *Kuviteltua – kuvitettua. Pohdintoja fantasian ja muun fiktion kuvittamisesta*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus.
- ZEEGEN, LAWRENCE** (2009) *What is Illustration? Essential Design Handbook*. Mies & Hove: Roto Vision sa.

II | Paikka

PÄIVI GRANÖ

Visuaalisuus kokemuksena ja tietämisenä paikan tutkimuksessa

KATSON PUUTARHAA

Miten kuvailisin paikkaa, jossa nyt kirjoitan? Voin esittää valokuvan, jossa näkyy ikkunani rajaama maisema. Etualalla on harmaantunut puinen terassi, joka rajautuu pensasaitaan. Muutaman kymmenen metrin päässä näkyy omenapuun, juhannusruusun ja perennapenkkiä takaa keltainen puutalo. Näkymä on runsaan vihreä ja loppukesäisen rehevä. Työskentelen piharakennuksen työhuoneessa ja näen osan puutarhaa ja kotiani. Samalla kuuntelen jazzia, lintu livertelee lähellä, lyhyt sadekuuro ropisee peltikatolla ja puiden lehvistössä. Ovi on auki ja haistan lämpimän kostean ilman, joka tuoksuu ruoholle. Tiedän miltä tuntuu kävellä pihan poikki paljain jaloin. Nämä kirjatut aistimukset ja näkymät eivät kerro mitään siitä, mitä paikka minulle merkitsee ja miten suhde paikkaan on muodostunut. Epäilemättä kuvat voisivat saavuttaa jotakin merkityksestä, ainakin katsoja voisi tulkita kuvia ja pohtia paikan merkitystä asukkaille. Ehkä tulkintaa auttaisi, jos voisin esittää kuvasarjan tai videotallenteet kahdenkymmenen vuoden ajalta. Tarina kertoo miten taloa remontoidaan, piha kaivetaan auki useammankin kerran, vauvan pyykki kuivuu puiden välissä, pienet tytöt istuvat hiekkalaatikossa. Koivun alla hymyilee ystäväperhe syntymäpäiväkutsuilla. Kuvat eivät kerro, miten remontit raastoivat hermoja tai mitä siitä seurasi, kun kaksivuotias pisteli poskeensa kompostissa kasvaneet tuntemattomat sienet. Valokuva ystäväperheestä ei kerro sitä, että tuota perhettä ei enää ole. Katson kuvaa nykyhetken silmin eikä onnellisen päivän huolettomuuteen voi katsomiskokemuksessaan palata. Kuvista puuttuvat myös viittaukset kaupunkiin, jossa talo on. Ymmärtääkseen yksittäisen puutarhan

merkityksen, olisi myös tiedettävä mitä kotipiha tai puutarha tarkoittaa Suomessa tai miten puutarhan käyttö ja merkitys ovat muuttuneet vuosikymmenien aikana.

Valokuva ei ole viaton esitys kohteestaan, kuten Gillian Rose muistuttaa (Rose 2008, 2). Kuvan rajaama ikkuna maailmaan on aina valikoitu. Kotiarkistoni valokuvat ovat omia tulkintojani elämästäni, olen valinnut ne hetket ja ne kuvakulmat, joilla haluan elämäni muistaa ja esittää. Sekä paikan katsominen että paikasta tuotettujen valokuvien tai muiden esitysten katsominen liittyy kertomukseen elämästä, ja sellaisena kertomus ei pysy yhdessä kuvan esittämässä paikassa. Ranskalaisen historioitsijan Michel de Certeau (1984) mukaan ihmisen mielessä paikka sisältää toisen paikan ja paikat kytkeytyvät yhteen niin ajallisesti kuin tilallisestikin. Paikassa on muisto jostakin toisesta. Samoin jokainen kertomus on matkakertomus, paikkaan liittyy mahdollisuus lähteä ja tulla. Kerronnallisuus onkin keskeistä tilallisia teemoja tarkasteltaessa. De Certeau korostaa jokapäiväistä tilankäyttöämme, paikka on olemukseltaan jaettu ja sosiaalinen (de Certeau 1984, 115). Paikka on neutraaliin tila-käsitteeseen verrattuna erityinen; tulkinnallinen, merkityksellinen ja tuottava. Paikka on ihmisen koettu ja eletty sijainti. Ihmisen suhde paikkaan on maantieteilijä Nigel Trifin mukaan ruumiillista, performatiivista ja luovaa. Siten paikka on konstruktio, joka ohjaa ja määrittelee ihmisen suhdetta maailmaan. Paikka liittyy sijaintiin ja aikaan, mutta sillä on myös esteettinen, poliittinen ja runollinenkin puolensa. Paikkaan sitoutuva identiteetti saattaa olla myös etnisten ja uskonnollisten kiistojen kohde. (Eglinton 2008, 55–56; MacDonald 2003, 2–3.) Tutkimuksen, joka tarkastelee paikkaa visuaalisuuden näkökulmasta ja visuaalisiin aineistojä painottaen, on siten otettava huomioon sekä kohteen että siitä kertovan aineiston tulkinnallinen ja monikerroksinen olemus.

VISUAALISUUS TIETÄMISENÄ

Aivotutkimus väittää, että kuva maailmasta syntyy hämmästyttävän vähäisen silmän kautta tulevan informaation perusteella. Näkeminen ja näkemisen ymmärtäminen ovat aktiivisia, mutta myös kohteesta ja tilanteesta riippuen muuttuvia prosesseja (Zeki 1999, 1–7, 131). Olennaisia ovat siten havainnoista seuraavat päätelmät ja vielä tärkeämpää on, miten havainto saa merkityksen. Havaintokaan ei ole ensisijainen tapahtuma, vaan se on määritelmänsä mukaisesti jo yhdistelmä aistimuksia ja aikaisempia kokemuksia. Voidaan myös kysyä aistimusten ja tietämisen suhdetta, tarkoittaako ympäristön aistiminen myös sen tietämistä. Katse ja näkeminen nousivat uuteen arvoon Euroopassa 1600-luvulla. Tällöin kehitettiin kaukoputki ja mikroskooppi. Galilei näki omin silmin Saturnusta kiertävät kuut, vaikka hänellä olikin suuria vaikeuksia saada muut uskomaan tähän havaintoon. Mutta vähitellen tietämisen ja näkemisen suhde sai aivan uuden merkityksen. Eu-

roopassa julkaistiin teoksia, joissa kuvataan kasveja, eläimiä ja ihmisen anatomiaa, sen sijaan että niistä vain kirjoitettaisiin. Aikaisemmin lääketieteen opetuksessa anatomian salissa oli ollut erikseen ruumista leikkaava henkilö ja leikkauksen esiin tuomia ilmiöitä selittävä opettaja, joka istui kaukana itse kohteesta. Suoraa suhdetta näkemisen ja tietämisen välillä ei ollut. Opettaja kertoi sen mitä oli kuullut ja lukenut ei sitä, mitä jokaisen edessä olisi ollut omin silmin todettavissa. (Rossi 2010, 80–89.) Tämä vaikuttaa nyt kummalliselta, mutta onko se itse asiassa niin? Me uskomme edelleen, ja oikeastaan yhä enemmän, mielikuviiin ja vaikutelmiin, jonkun tekemiin rajauksiin ja leikkauksiin, visuaalisiin esityksiin. Sen sijaan että sanoisimme; en usko ellen itse näe, me luotamme representaatioihin kuin muinaiset Galilein vastustajat.

Vaikka näkeminen on näennäisesti korostunut tietämisen muotona, Rosen mukaan viime vuosikymmeninä näkemisen ja tietämisen suhde on murtunut ja muuttunut yhä monimutkaisemmaksi. Välitön ympäristön näkeminen sekoittuu kuvien näkemiseen. Näemme kotimme Internetin karttaohjelmassa, matkakohteemme etukäteen nettikamerassa ja vaikkapa sisäelimemme kolmiulotteisena esityksenä. Kuka tahansa voi myös digitaalisesti muokata näitä esityksiä (Rose 2008, 4). Word Trade Centerin kaksoistornien tuhon suora lähetys oli toistoa elokuvien katastrofikuvauksista. Ilmastomuutoksen visuaaliset mallinnukset elävät samassa kuvamaailmassa kuin luonnontuhoista inspiraationsa ammentavat elokuvat. Näiden kuvien katsominen on siten kokemuksena hyvin etäinen verrattuna muihin aistimuksiimme ympäristöstä. Kesän 2010 myrskyistä kertoneet suomalaiset kuvailivat näyn olleen kuin elokuvista. Tuottaako visualisointi sen, että tiedämme ympäristömme vasta kun näemme sen kuvassa esitettynä? Yksin koettu aistikokemus tuulesta ja tuoksusta on vähemmän olemassa ja siten todeksi koettua kuin yhteinen tai mediassa jaettu katsomiskokemus.

Visuaalisen aineiston tulkinnasta kirjoittavan Mieke Balin (2009, 163–184) mukaan tulkinta vaatii aktiivista katsomista. Ja vielä enemmän, se vaatii katsojaa olemaan tietoinen omasta osallistumisestaan merkityksen muodostamisessa. Visuaalisen kulttuurin tutkimuksen, tai Balin mukaan visuaalisen analyysin, liittyvän kiinnostuksen taustalla ovat viimeaikoina nousseet tutkimustarpeet. Monitieteisyys ja monitieteiset tutkimukset sisältävät uusia kysymyksenasetteluja ja metodisia tapoja tarkastella aineistoja, esimerkiksi nykykulttuuria merkityksineen on vaikea tarkastella huomioimatta visuaalisuutta. Myös taidehistorian tutkimukseen visuaalinen analyysi tuo uutta painottaessaan katsojan osallisuutta tulkinnassa. Paitsi uudet kysymykset ja metodit, myös aineistovalikoima on laajentunut käsittämään kaikenlaisen kuvan, kenen tahansa tuottaman ja julkaiseman tai julkaisemattoman. Samoin paikat, kuten katunäkymät ovat visuaalisen tutkimuksen aineistoja. Toisaalta, kuten Bal muistuttaa, visuaalisuus ei rajoitu asioihin, jotka ovat lähtökohtai-

sesti katsomista tai kuvaa. Tällaisena esimerkkinä Bal esittää Internet-tutkimuksen. Vaikka Internet tuottaa jatkuvan kuvien virran, sen perimmäinen olemus ei ole visuaalinen vaan lähinnä hypertekstuaalinen. Mutta tulkitessamme maailmaamme ja eläessämme muiden kanssa, olemme monin tavoin riippuvaista siitä mitä näemme tai mitä me luulemme näkevämme. (Bal 2009, 165–171; Rose 2008, 2.) Tyypillinen esimerkki tästä on niin sanottu turistin katse. John Urryn mukaan massaturismin aikana on kehittynyt erityinen turistien tapa katsoa matkakohteita ja saada esimerkiksi samanlaisia kokemuksia samasta kauniista maisemasta kuin muutkin matkailijat. (Rose 2008, 3.) Visuaalisen aineiston tutkijan tutkimuskysymykset linkittyvät siten monipolvisesti yksilön ja yhteisön kokemuksiin ja kulttuurisiin merkityksiin. Kun tutkitaan paikkaa, kohteena on tavalla tai toisella aina kuva paikasta. Se voi olla ja usein onkin, visuaalinen esitys, mutta myös kirjoitettu tai muuten tuotettu esitys eli representaatio. Toisaalta, tutkijan omat kokemukset ja havainnot ovat olennaisia ja tärkeitä paikkaa tarkasteltaessa. Se, mitä tutkija havainnoi, riippuu sekä persoonasta taustoineen, tutkimustehtävästä että erityisesti kulttuurista, joka määrittelee esimerkiksi paikkaan liittyvät jaetut merkitykset ja arvot. Tutkija tuottaa siten myös uuden kuvan paikasta. Näyttää siten ilmeiseltä, että paikkaa tutkiessa visuaalinen aineisto on sekä representaatioita että tutkijan aistihavaintoja.

Käsite visuaalinen kulttuuri viittaa siihen, miten visuaalisuus on läsnä sosiaalisissa suhteissa (Rose 2008, 4). Tässä tarkastelussa kulttuuri on sekä paikkaan sitoutunutta että liikkuvaa sisältäen sekä vakiintuneita että vakiintumattomia merkityksiä ja käytänteitä. Kulttuuri on tilallista ja ajallista, se tuottaa paikkaa ja rakentuu tilassa tapahtuvista sosiaalisista suhteista (Eglinton 2008, 55–56). Kulttuuri on ymmärrettävissä vain suhteessa sosiaaliseen, materiaaliseen ja historialliseen kontekstiinsa, täten suhde aikaan ja paikkaan on keskeinen. Humanistisessa maantieteessä on pitkään esitetty tilan keskeisyyttä kulttuurisen maailman ymmärtämisessä. Tutkimuksessa pyritään siten yhdistämään toisaalta ympäristöä tarkkaileva sekä toisaalta elävä, tunteva, muistava ja arvottava ihminen.

PAIKKA AISTITTUNA JA YMMÄRRETTYNÄ

Metodinen ongelma ihmisen subjektiivisen ja etäännyttävän objektiivisen tarkastelun välille syntyi 1800-luvun alussa. Taustalla oli valistusajan empiirisen havainnoinnin ja romantiikan ajan taiteellisen kokemuksen yhdistämisen ristiriita. Tämä näkyi esimerkiksi saksalaisen maantieteilijä Alexander von Humboldtin (1769–1859) ajattelussa. Hän ei katsonut luonnontieteellisen empiirisen maise-matarkastelun riittävän vaan päätyi siihen, että kokonaisuutta tulisi kuvata taiteen keinoin. Humboldt pitikin maisemamaalausta tärkeänä menetelmänä ja inspiraati-

tion lähteenä tieteelliselle työlleen. (Granö O. 2006.) Onkin ymmärrettävää että juuri maantiede oli ja on se tieteenala, jonka piirissä kysymykset ympäristöhavainnosta ovat tärkeitä. Suomessa aistikokemuksen ja paikan suhdetta tarkasteli 1920-luvulla maantieteilijä J.G. Granö (1882–1956). Hänen perusteoksessaan *Reine Geographie, Puhdas maantiede* (1929/1930) esitetään aistiympäristöön perustuvien maantieteellisten alueiden kuvaus. Visuaalisen maiseman (näkymän) lisäksi hän korosti lähiympäristön tutkimuksessa kaikkia aisteja: paitsi näkö, myös kuulo, haju, maku ja tuntoaisti ovat tärkeitä ympäristöhavaintojen kannalta. Nämä elementit ovat keskeisiä myös maisemaan liittyvien muistojen synnyssä ja säilymisessä. (Paasi 1998, 29.) Granö myös sovelsi metodejaan ja teki muun muassa metodologisen kokeen aistimaailman toimivuudesta (Granö, O. 1998 15–25, 23). Vaikka uuden metodin kehittäjä jäikin sittemmin vähemmälle J.G. Granön tuotannossa, erityisesti hänen Siperia- ja Altai- tutkimuksissaan omien havaintojen ja kokemusten tallentamisella valokuvaten ja piirtäen oli merkittävä rooli. J.G. Granön käsitykset aistisuudesta ympäristön tieteellisessä tarkastelussa ovat tulleet tieteen kentässä ymmärretyiksi vasta viimeaikoina, erityisesti ns. humanistisen maantieteen nousun myötä. (Granö, O. 2003, 27–34.)

Englantilainen maantieteilijä Mike Crang (2003) pohtii 2000-luvun metodeja ja kysyy, joko nyt maantieteilijä saa myös itse katsoa, tuntea ja koskea ja miten näistä aistimuksista syntyy myös tiedettä. Maantieteessä on vahva tutkimustraditio olla objektiivinen ja ulkopuolinen tarkkailija. Kenttätyön metodit ovat kuitenkin saaneet vähitellen vaikutteita esimerkiksi antropologiasta ja etnografiasta, joissa tutkijan osallisuus ja suhde tutkittaviin on ollut jo pitkään keskeinen metodeihin liittyvä kysymys. Crang nostaa visuaalisen tutkimusaineiston ja tutkijan katseen itse asiassa enemmän kyseenalaistettavaksi kuin moniaistisuuden tai kehollisuuden. Karttojen ja monien muiden tavallisten visuaalisten tutkimusaineistojen synty ja myös niiden tulkinta ovat hänen mukaansa sidoksissa erityisen paljon talouteen, taloudelliseen valtaan ja maskuliiniseen katseeseen. Tutkimusmenetelmät, kuten esimerkiksi etnografiassa käytettävä eläytyvä videointi, yhdistävät tutkijan aistikokemuksen ja visuaalisuuden. Myös tutkijan omat piirustukset, lasten ja muidenkin tutkittavan alueen ihmisten tuottamat kuvat ja erilaiset kokeilevat prosessimaiset visualisoinnit ovat tuottaneet jopa käsitteen maantieteen visuaalinen kulttuuri. (Crang 2003, 498–501; ks. myös *Alue ja Ympäristö* 36:2, 2007.) Toisaalta voi todeta, että ennen teknologisoitunutta mittaamista ja tallentamista tutkimusmatkailijat, varhaiset kansatieteilijät ja kulttuurien tutkijat käyttivät juuri piirtämistä ja valokuvaamista tärkeinä dokumentointi- ja aineistonhankintamenetelminään. Samalla nuo aikaa vievät tilanteet saattoivat muodostaa luontevia ihmisten välisiä kohtaamisia ja antaa siten rikasta tietoa tutkittavasta alueesta.

Filosofisessa mielessä ihmisen olemista suhteessa maailmaan käsitellään erityi-

sesti fenomenologiassa. Ihmiskäsitys on fenomenologiassa holistinen eli kokonaisvaltainen. Tämän ajatuksen taustalla on erityisesti Edmund Husserlin käsitys, siitä ettei ihmisen havaintoa tai kokemusta voi irrottaa hänen tavastaan olla maailmassa. Saksalainen filosofi Martin Heidegger lähtee siitä, että ihmisen oleminen on perustaltaan situationaalista. Ihminen on aina jossakin, tietyssä ajassa ja paikassa. (Heidegger 171–172, 80.) Ranskalainen Maurice Merleau-Ponty nosti aistisen ja ruumiillisen kokemuksen olennaiseksi. Hänen mukaansa yhteys ympäristöön syntyy suuntautumalla aistisesti maailmaan. Suhde ympäristöön on vuorovaikutteista myös havaintotilanteessa. Siten havainto liittyy myös ihmisen toimintaan ja havaitseminen on mielekkäässä yhteydessä ihmisen kulloiseenkin tilanteeseen. (Savikuri 2008, 21; Tunturi & Syrjämaa 2002, 16–17.) Merleau-Pontyn sanojen mukaisesti maisema on kokonaan sisälläni ja maisema on kokonaan ulkopuolellani (Merleau-Ponty, 1962, 407). Merleau-Pontyn ajatukset ovat vaikuttaneet myös eri alojen tutkimusmetodeihin, kuten esimerkiksi uusimpaan etnografiaan (Pink 2009, 26; Eglinton 2008, 51–65). Myös Bal korostaa katsomistapahtuman aistisuutta ja ruumiillisuutta. Vaikka katsomistapahtuma on hänen mukaansa luonteeltaan rajausta tekevää, tulkitsevaa ja kognitiivista, se on myös muita aisteja aktivoiva tapahtuma. Balin mukaan katsominen on itse asiassa olemukseltaan synesteettistä, moniaistista (Bal 2009, 170–71). Teemu Savikurki päätyy visuaalista havaintoa pohtivassa artikkelissaan siihen, että visuaalinen kokemus on niin vahvasti ruumiillinen kokemus, että sitä voisi metaforisesti verrata kosketukseen (Savikurki 2008, 23).

Puutarhastani saamani tieto on kokemustietoa, joka on syntynyt toiminnan kautta. Tieto ei ole vain visuaalista, vaan voimakkaan moniaistista. Tuon tiedon pohjalta myös suunnittelen ja toteutan puutarhanhoitoa. Toisaalta, toiminnan mieli nousee siitä, että paikka on määritelty ja nimetty. Paikka talon ympärillä on eräänlainen representaatio, se esittää puutarhaa. Artikkelin alussa kuvailin havaintoani puutarhasta pyrkimällä menemään, kuten fenomenologia esittää, suoraan asiaan. Perla Korosec-Serfatyn (1985) mukaan kuvailu perustuu tarpeeseen selvittää mikä on luontaista ja olennaista ilmiölle ja siten pyritään eliminoimaan tilannevaikutus ja satunnaisuudet. Samalla kun kysytään, mikä tekee ilmiön siksi mitä se on, nousee kysymys merkityksestä tai paremminkin siitä, mikä tekee ilmiöstä merkityksellisen. Merkityksiä tarkastellaan erityisesti hermeneutiikassa. Hermeneutiikka lähtee siitä, että ilmiö ja inhimillinen kokemus eivät ole välittömästi paljastuvia ja siksi ne vaativat tulkinnan. (Korosec-Serfaty 1985, 65–69.)

Yleinen hermeneutiikka, joka syntyi 1800-luvulla tarkastelee ymmärtämistä, ja sitä miten ja millä ehdoilla ymmärtäminen tapahtuu. Hermeneutiikan merkittävin filosofi, saksalainen Hans-Georg Gadamer korostaa tulkinnan keskustelunomaisuutta. Tulkittava teksti tai kuva on aktiivinen osallistuja tulkinnassa yhtä lailla kuin tutkijakin. Tutkija elää omassa historiallisuudessaan, hän tarkastelee

kysymyksiä aina jossakin ajassa ja paikassa. Samoin tulkinnan kohde on syntynyt tietyssä historiallisessa tilanteessa. Tulkinta tapahtuu kuitenkin tässä ja nyt. Menneeseen ei voi palata, sillä tutkijan kysymykset syntyvät hänen omassa ajassaan ja niillä ehdoilla, jotka ovat tällä hetkellä olemassa. Mahdollisuus ymmärtämiseen on olemassa, sillä tutkija on sitoutuneena ja valmiina keskusteluun. Tällöin tulkintatilanteessa avataan uusi horisontti. Tulkinta on kysymistä ja vastaamista ja tutkijan on mahdollista nähdä tutkimuskysymys ja lopulta myös itsensä ikään kuin uusin silmin. Gadamerin hermeneutiikassa ihmisen ennakkokäsitykset ja niiden huomioiminen tulkintaprosessissa on tärkeää. Suuntaudumme maailmaan ennakkokäsitystemme pohjalta. Kysymyksemme lähtevät niistä olettamuksista joita meillä jo on. Toisaalta on mahdotonta olla aina tietoinen omista ennako-oletuksistaan. Hermeneuttisessa ymmärtämisen prosessissa ennakkokäsityksemme voivat kuitenkin paljastua aivan yllättäen tehdessämme kysymyksiä ja saadessamme vastauksia. Näemmekin itsemme ja omat ajatuksemme toisin. Tällainen voi olla varsin ruumiillinenkin kokemus, eräänlainen hätkähdys, ymmärtäminen on tapahtuma, jonka tuntee nahoissaan. Gadamer painottaa, että vaikka ymmärtämisemme sisältää oletuksen, että ymmärryksemme muuttuu, ei kokemus ole aina vahvistus sille mitä toivomme, haluamme tai suunnittelemme. (Gadamer 1997, 472–473; Davie 1998, 3–4; Vattimo 1999, 20–21.)

Miten Gadamerin ajatukset voisivat toimia käytännössä, suhteessamme paikkaan? Paikkaa visuaalisesti tutkittaessa hermeneutiikka tutkijan sitoumuksena tarkoittaa erityisesti sitä, että tutkija ottaa paikan keskustelukumppanikseen. Paikan tuottama aineisto tai paikasta tuotettu aineisto, kuva paikasta, nähdään tulkintana joka on syntynyt tietyssä historiallisessa kontekstissa. Anja Kervanto Nevalinna tiivistää hermeneutiikan ja tilan välisen suhteen seuraavasti. Hermeneutiikassa ei oleteta, että kaikilla olisi sama arvojärjestelmä, vaan kunkin yhteisön kielellisiä ja ei-kielellisiä käytäntöjä pidetään merkityksiä ja arvoja tuottavina, ylläpitäminä ja muuttavina tekijöinä. Tilalliset tekijät muotoutuvat käytänteistä ja eri yhteisöillä on erilaiset tavat käyttää tilaa, samoin tiloille annetaan erilaisia kulttuurisia merkityksiä. (Kervanto Nevalinna 1999, 235.) Täten hermeneuttisessa tutkimuksessa tila on tulkintaa edellyttävä paikka.

Tiede ei tutki valmista todellisuutta, vaan valitsee ja myös muokkaa tutkimuskohteensa. Tutkijan tehtävä on nähdä itsensä myös tietyn ajan ja paikan tuotteena ja myöntää, että tulos tutkimuksesta on uusi kuva. Tutkimustulos on myös tulkinta, mutta ei mikä tahansa tutkijan maailmasta nouseva vaan tutkimusaineiston, paikan/tekstin/kuvan kanssa käydyn dialogin tuottama uusi tulkinta. J.G. Granön *Altai*-teoksessa on runollinen kuvaus kolmesta erilaisesta Altain vuoristosta; Mustasta, Sinisestä ja Valkoisesta. Kolme Altaita kertoo siitä, että jokaista kohdetta voi tarkastella erilaisista lähtökohdista, erilaisin aineistonhankinnan työkaluin ja

erilaisin selittävin mallein. Maisema koetaan läheltä toisin kuin kaukaa. Lähellä olo tuottaa monipuolista aistimaisemaa, kaukainen maisema välittyy enemmänkin kuvankaltaisena. Sininen Altai on esimerkki paikkakokemuksesta, jossa maantieteilijän mittavälineet eivät riitä maailman saavuttamisessa ja selittämisessä. Paikkaa, joka on pelkkä idea, ei voi saavuttaa. *Matkamies, totuus on sinulle sanottava! Siniseen Altaihin, joka niin usein sinulle näyttäytyi Musta-metsää samoillessasi ja Kultajärveä soudellessasi, et milloinkaan pääse. Sen näet milloin miltäkin suunnalta, mutta se pakenee edestäsi, se häipyä taaksesi... Sininen Altai on pyrkimystesi olematon päämäärä, se on menneisyytesi, vierineiden vuosien tuntemattomaksi kaunistama.* (Granö, J.G. 1993, 323.) Jokainen puutarhuri tunnistaa sinisen altainsa, toiminnan, kokemuksen, havainnon ja idean päättymättömän ristiriidan.

Palaan siis puutarhaan. Eikö juuri kuva ja erityisesti erilaiset ja monet kuvat avaa monipuolisesti paikan merkitykset, koska esitys viittaa todellisuuteen ja Gadamerin mukaan todellisuus vaatii kuvaa (tulkintaa) tullakseen siksi mikä on? Saanko tutkijana paremman vastuksen tilalliseen puutarhakokemukseen erilaisten esitysten avulla kuin olemalla itse paikalla, omassa pihassani? Galilei, joka uskoi omia silmiään, oli oikeassa. Mutta omat havainnot, vaikka ne olisivat miten suuria, fyysisiä ja vahvoja ovat kontekstisidonnaisuudessaan vain yksi aineisto, joka ei pelkästään riitä sellaiselle tutkimukselle, jossa kysytään laajempia merkityksiä. Toisaalta ilman tutkijan kokemuksellisuutta ja sen myöntämistä, että jokaiseen esitykseen sisältyy subjektiivinen kokemus, ei paikka avaudu koko rikkaudessaan. Siten voi sanoa, että vaikka puutarhani on minulle intensiivinen ja merkityksellinen, voin tutkijana saavuttaa paikkaan liittyviä historialliseen kontekstiin sidottuja merkityksistä, vain mikäli minulla on mahdollisuutta tarkastella paikkaa myös erilaisina tulkintoina.

VISUAALINEN AINEISTO PAIKAN TUTKIMUKSESSA

Teoreettisen katsauksen lopuksi hahmottelen paikkaan liittyvän visuaalisen tutkimusaineiston. Aineiston voi jaotella eri tavoin riippuen siitä, mitä halutaan tutkia ja mihin tutkimustraditioon tutkimus sijoittuu. Aineistonhankinta perustuu niille kysymyksille, jotka tutkija esittää. Tutkimuksella on myös teoreettinen lähtökohta, sitoutuminen tutkimustraditioon. Lähtökohtina määritellään esimerkiksi, mikä on tutkijan sitoutuminen visuaaliseen tietämiseen, kokemuksen tutkimukseen ja tulkitseviin metodeihin. Tässä jaottelussa erotellaan paikkaan liittyvän aineiston ajallinen syntytilanne sekä aineiston tuottaja eli otetaan huomioon historiallisuus ja konteksti. Jaottelu perustuu usean humanistisen tieteenalan tutkimustraditioihin ja käytäntöihin sekä lähtee siitä oletuksesta, että visuaalisen alan tutkimus on monitieteistä. (Ks. Bal, Crang, Pink, Rose.)

<p>1. AINEISTO, JONKA TUTKIJA TUOTTAÄ TUTKIMUSKOHTEESSA</p>
<p>A. tutkijan omat aistihavainnot paikasta ja tutkijan aikaisemmat käsitykset, tiedot ja muistot paikasta</p> <p>B. tutkijan tuottamat paikkaan liittyvät visuaaliset dokumentaatiot (valokuvat, videot, piirustukset, kartat, ym.)</p>
<p>2. AINEISTO, JOKA ON TUOTETTU TUTKIMUSKOHTEESTA AIKAISEMMIN</p>
<p>A. kartat, valokuvat, asemakaavat, rakennuspiirustukset ja muut maankäyttöön ja rakentamisen suunnitteluun liittyvät viranomaisdokumentit</p> <p>B. aikaisemman kohteeseen liittyvän tutkimuksen tuottama visuaalinen aineisto, sijoituspaikka on yleensä virallinen arkisto</p> <p>C. taide, kuten esimerkiksi maisemamaalaukset, piirustukset, valokuvat, elokuvat ja erilaiset mediataiteen teokset</p> <p>D. median tuottama aineisto, kuten esimerkiksi lehtikuvat, televisio, Internetin aineistot</p> <p>E. yksityisten ihmisten tuottama kuvallinen aineisto, kuten esimerkiksi perhevalokuvat, karttapiiirustukset, Internetin sosiaalisen median kuvatiedostot</p>
<p>3. TUTKIMUSKYSYMYKSISTÄ RIIPPUEN, VISUAALISIA AINEISTOJA TÄYDENNETÄÄN JA TUOTETAAN TUTKIMUSPROSESSIN AIKANA</p>
<p>A. yksityisten ihmisten ja/tai ryhmien tuottama visuaalinen aineisto, joka syntyy tutkijan pyynnöstä tutkimuskohteessa tai muualla, kuten esimerkiksi lasten ja aikuisten piirustukset, karttapiiirrokset, Internetissä olevat tai muut sähköiset karttapohjaiset paikkatietokyselyt, valokuvadokumentointi ja muut kohdennetut visuaalisten aineistojen keräysprojektit</p> <p>B. lisäksi visuaalisia aineistoja täydentävät aineistot. Näitä ovat esimerkiksi haastattelu, muistelukerronta ja kirjalliset aineistot, jotka ovat yhteydessä tutkimuskohteeseen, visuaalisiin aineistoihin tai aineistojen syntytilanteeseen.</p>

LÄHTEET

- ALUE JA YMPÄRISTÖ** (2007) Alue ja ympäristötieteellinen seura ry. 36:2.
- BAL, MIEKE** (2009) Visual analysis. Teoksessa Tony Bennett & John Frow (ed.) *The SAGE Handbook of Cultural Analysis*. London et al: SAGE, 163–184.
- DE CERTEAU, MICHEL** (1988) *The Practice of Everyday Life*. Transl. by Steven Randall. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.
- CRANG, MIKE** (2003) Qualitative methods: touchy, feely, look-see? *Progress in Human Geography*, 27/4, 494–504.
- DAVIE, SANDYWELL, BARRY & HEYWOOD, IAN** (1998) *Interpreting Visual Culture: Explorations in the Hermeneutics of Vision*, Florence, KY, USA: Routledge.
- EGLINTON, KRISTEN ALI** (2008) Using participatory Visual Ethnography to Explore Young People's Use of Visual Material Culture in Place and Space. Teoksessa Richard Hickman (ed.) *Research in Art and Design Education: Issues and Exemplars*. Bristol, GBR: Intellect, Limited, 51–65.
- GADAMER, HANS-GEORG** (1997) Reply to Björn T. Ramberg. Teoksessa Lewis Edwin Hahn (ed.) *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*. Chicago & La Salle Illinois: The LLP, 472–473.
- GRANÖ, J.G.** (1993) [1919-1921] *Altai, vaellusvuosina nähtyä ja elettyä*. Helsinki: sks.
- GRANÖ, OLAVI** (2006) *Maisemantutkimuksen kehitysvaiheita*. Luento Turun yliopiston Kulttuurituotannon ja maisemantutkimuksen laitoksessa Porissa, lokakuu 2007. Alkuperäiset luennot Päivi Granön hallussa.
- GRANÖ, OLAVI** (1998) Puhdas maantiede aikansa kuvastimessa. Teoksessa Sakari Tuhkanen (toim.) *J.G. Granön Puhdas maantiede ja sen uusi tuleminen englanninkielisen käännöksen muodossa*. Turku: Turun yliopiston maantieteen laitoksen julkaisuja 157, 15–26.
- GRANÖ, OLAVI** (2003) The radical reorientation of J.G. Granö's research work at the University of Tartu, Estonia, in 1919-1923. Teoksessa Olavi Granö (ed.) *Origin of Landscape Science. J.G. Granö and A New Pure Geography for a New State*. Turku: Turun yliopiston maantieteen laitoksen julkaisuja, 167, 13–34.
- HEIDEGGER, MARTIN** (2000) *Oleminen ja aika*. Suom. Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino.
- KERVANTO NEVANLINNA, ANJA** (1999) Kaupunki taidehistoriassa. Teoksessa Kirsti Saarikangas (toim.) *Kuvasta tilaan*. Tampere: Vastapaino, 227–246.
- KOROSEC-SERFATY, PERLA** (1985) Experience and Use of the Dwelling. Teoksessa Irwin Altman & Carol M. Werner (ed.) *Home Environments*. New York & London: Plenum Press, 65–86.
- MACDONALD, MARY, N.** (2003) Introduction: Place and the Study of Religious. *Experience of Place*. Mary N. MacDonald (ed.) Harvard: Harvard University Press, 1–20.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE** (1962) *The Phenomenology of Perception*. Trans. Colin Smith, London: Routledge and Keagan Paul.
- PAASI, ANSSI** (1998) *J.G. Granön Puhdas maantiede ja nykyaika*. Teoksessa Sakari Tuhkanen

(toim.) J.G. Granön Puhdas maantiede ja sen uusi tuleminen englanninkielisen käännöksen muodossa. Turku: Turun yliopiston maantieteen laitoksen julkaisuja 157, 27–32.

PINK, SARAH (2009) *Doing Visual Ethnography*. London et al.: SAGE.

ROSE, GILLIAN (2008) *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. 2. ed. London et.al: SAGE.

ROSSI, PAOLO (2010) *Modernin tieteen synty Euroopassa*. Suom. L. Talvio. Tampere: Vastapaino.

SAVIKURKI, TEEMU (2008) Olohuoneen tunnustelua. Visuaalinen havainto kehollisena toimintana. Taideteollisen korkeakoulun verkkojulkaisu. Synnyt 2/2008, 1–24.

TUNTURI, JANNE & SYRJÄMAA, TAINA (2002) Johdanto. Teoksessa Janne Tunturi & Taina Syrjämaa (toim.) *Eletty ja muistettu tila*. Helsinki: SKS, 7–29.

VATTIMO, GIANNI (1999) *Tulkinnan etiikka*. Suom. Jussi Vähämäki & Liisa Kunttu. Helsinki: Tutkijaliitto.

ZEKI, SEMIR (1999) *Inner vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: Oxford University Press.

MARJA SELIGER

Kaupunkiympäristön visuaalisuus tutkimuskohteena

Suurkaupungit vetävät puoleensa uusia asukkaita kaikkialla maailmassa ja kaupungistumista voidaankin pitää yhtenä 2000-luvun megatrendinä. On laskettu, että vuodesta 2007 alkaen jo yli puolet maapallon väestöstä asuu kaupungeissa. Megatrendinä voidaan pitää myös visuaalisten viestien lisääntymistä sekä medioissa että suurkaupunkien kaduilla. Visuaalisten ärsykkeiden runsaus ja nopea vaihtuminen kaupunkimiljöössä on kiehtova ilmiö, mutta toisaalta puhutaan visuaalisesta hälystä ja saasteesta. Richard Floridan mukaan suurkaupungit generoivat luovuutta (Florida 2002) ja synnyttävät uusia elinkeinoja, mikä puolestaan näkyy kaupunkien visuaalisten ilmeiden muutoksena ja kaduilla tapahtuvien toimintojen monipuolistumisena. Erilaisia ympäristötaideproduktioita rakennetaan kaupunkeihin ja kulttuuritapahtumia tuodaan kaduille. Kaupungit ovat myös elinkeinoelämän keskuksia ja markkinapaikkoja, joissa kaupantekoon liittyvillä ilmoituksilla ja mainonnalla on pitkä historia. Toistaiseksi on tutkittu vain vähän sitä kokonaisuutta, josta kaupunkien visuaalinen ilme muodostuu sekä asukkaiden ja matkailijoiden kokemuksia tai muistikuvia kaupungeista. Tämä artikkeli käsittelee kaupunkiympäristön visuaalisuutta ja tapoja, joilla sitä tutkitaan. Kun kaupunkitutkimuksesta on tullut yliopistollinen oppiaine kaupunkisuunnittelun rinnalle, liittyy siihen myös muotoilun, taiteen ja viestinnän tutkimusta.

Urbaani kulttuuri viehätti taiteilijoita jo 1900-luvun alkupuolella ja synnytti uusia taidemuotoja kuten futurismin ja kubismin. Eiffel-torni symboloi uutta kaupunkikulttuuria (Paavolainen 1929) ja värikkäät julisteet katujen varsilla olivat tuon ajan uutta mediaa. Mainontaa varten pystytettiin mainostorneja myös Suo-

nessa (Junntila 1986, 143) ja katuvalaistus sekä katujen päällystäminen paransivat kaupunkitilan käytettävyyttä ja lisäsivät viihtyisyyttä. Sadassa vuodessa suurkaupunkien visuaalinen ilme on muuttunut, äänimaailma voimistunut ja liikenne nopeutunut. Muutosta voidaan tarkastella ihmisten kokemusten, valokuvien ja kertomusten kautta tai havainnoimalla ympäristöä ja siinä tapahtuvia toimintoja.

Kävely suurkaupungin keskustassa on minulle voimakkaasti visuaalinen kokemus ja luonteeltaan erilainen kuin kävely maaseudulla luonnon keskellä. Vaikkapa suomalaisen järven rannalla kulkiessa voin ikään kuin ottaa maiseman haltuuni yhtenä laajakangaskuvana ja valita ympäristöstä kohteita joita tarkastelen. Suurkaupungissa sen sijaan näköhavainto koostuu useista yksityiskohdista ja ympäristön signaalit, kuten vastaantulevat ohikulkijat ja liikenne, ohjaavat katsettani. Visuaalisesti rikas ympäristö tarjoaa runsaasti silmänruokaa ja valitsen katsomisen kohteita ilman ennakkosuunnitelmaa. Koska olen muotoilija, katseeni palautuu kiinnostaviin artefakteihin – julisteisiin, opasteisiin ja kadunkalusteisiin sekä niiden muodostamaan kokonaisuuteen. Muotoilun tutkijan näkökulmasta pohdin, kuinka informaatiodesign kaupungeissa toimii ja minkälainen visualisointi huomataan ja muistetaan parhaiten.

Kaupunkiympäristön visuaalisen ilmeen suunnitteluun ja toteutukseen osallistuu suuri joukko asiantuntijoita ja päättäjiä. Rakentamiseen, kaavoitukseen ja arkkitehtuuriin liittyvät ratkaisut ovat yleensä huolellisen suunnitteluprosessin, neuvottelujen ja joskus kiistojenkin tulos. Asemakaavalla ratkaistaan myös yhteisen kaupunkitilan käyttö, kuten katujen, torien ja puistojen sijoittuminen yksittäisten rakennusten ja kortteleiden väliin. Arkkitehdit ja teolliset muotoilijat suunnittelevat kadunkalusteita ja graafiset muotoilijat julisteita katujen varsille. Lisäksi suunnitellaan informaatiografiikkaa, liikennemerkkejä ja opasteita sekä niiden sijoittamista kaupunkitilaan. Informaation muotoilussa on tärkeää valita sellaisia symboleja ja muotokieli, joka havaitaan helposti, ymmärretään ja joka yksiselitteisesti välittää viestin ohikulkijoille. Kun monikulttuurisuus ja monikielisyys kaupungeissa yleistyvät, asettaa se uusia haasteita viestinnälle julkisessa tilassa.

Julkisen kaupunkitilan eräs funktio on toimia kaupunkilaisten kohtaamisen ja vapaa-ajanvieton paikkana, joskin tätä, kuten muutakin kaupunkitilan käyttöä ja rakentamista valvotaan tarkoin. Säännöt siitä, mikä kulloinkin on hyväksyttävää ja sallittua tai kiellettyä toimintaa kaupungeissa, vaihtelevat eri maissa ja kulttuureissa. Kun kirjoitan tätä artikkelia, kiistellään Suomessa esimerkiksi siitä, pitäisikö kerjääminen kaupungeissa kieltää ja minkälainen toiminta on kerjäämistä.

Taideteokset, jotka sijoitetaan julkiseen kaupunkitilaan, ovat sekä esteettinen että kulttuuripoliittinen valinta. Arkkitehtuuri, muotoilu ja taide luovat paikan identiteettiä, ja suunnittelun avulla voidaan kaupunginosan omaleimaisuutta lisätä jo rakennusvaiheessa (Fleming 2007). Näin tehdään esimerkiksi Helsingin

Arabianrannassa, missä taideteosten ja viheralueiden suunnittelulla pyritään lisäämään myös asukkaiden yhteisöllisyyttä (Isohanni 2002, 91–135). Nykyinen kaupunkitaide sisältääkin erilaisia kerrostumia, taidemuotoja, viestejä ja muotoilua, jotka yhdessä luovat moniaistisen kokonaisuuden. Urbaani ympäristö tarjoaa kiinnostavia tutkimus- ja kehittämiskohteita, joita voidaan tarkastella joko alueellisena kokonaisuutena tai tutkia yksittäisiä artefakteja ja niiden suhdetta ympäristöön. Tavoitteena voi olla artefaktien toimivuuden ja niiden välittämien viestien tutkiminen. Tällainen tutkimustehtävä johtaa erilaiseen metodologiaan kuin esimerkiksi ympäristön visuaalisuuden kokemisen, elämysten ja merkitysten muodostumisen tutkiminen.

YMPÄRISTÖN HAVAITSEMINEN JA HAVAINNOINTI

Havaintopsykologi James J. Gibsonin mukaan ihmisen kehittynyt näköaisti auttaa meitä selviytymään ympäristössä. *Environment* -käsitteeseen Gibson sisällyttää fyysisen ympäristön lisäksi havainnoitsijan ja muut ihmiset, tapahtumat sekä kaiken mitä havaitsemme (Gibson 1986, 15). Ihmisen kyky liikkua ja suunnistaa erilaisissa ympäristöissä perustuu siihen, että kehittynyt näköaisti, silmät ja katse ohjaavat kehon liikkeitä aivojen välityksellä. Hänen teoriansa mukaan eläimet ja ihminen ymmärtävät ympäristön rakenteen, layoutin, pinnan muodot ja etäisyydet ja oppivat toimimaan ympäristössä. Näköaisti sopeutuu valon muutoksiin ja hankkii informaatiota tapahtumista ja liikkeistä. Gibson käyttää ympäristön havaitsemisen teorian yhteydessä termiä *affordance* tarkoittaen kaikkia niitä asioita ja elementtejä, hyviä ja huonoja, joita ympäristö antaa ja tarjoaa siinä liikkuvalla eläimelle (Gibson 1986, 127).

Colin Ware esittelee Gibsonin *affordance* -teoriaa kirjassaan *Information Visualization, Perception for Design* (Ware 2004). Hän korostaa teorian merkitystä muotoilussa ja visuaalisen viestinnän suunnittelussa, sillä ihmiset tekevät toimintaan liittyviä päätöksiä näköhavaintojen pohjalta: *We do not perceive points of light; rather, we perceive possibilities for action. We perceive surfaces for walking, handles for pulling, space for navigating, tools for manipulating, and so on.* (Ware 2004, 18)

Colin Ware jakaa visuaaliset merkit ja symbolit aistinvaraisiin (*sensory*) ja sopimukseen perustuviin (*arbitrary*) merkkeihin (Ware 2004, 10). Aistinvaraiset merkit havaitsemme nopeasti ja ne ohjaavat reaktioitamme. Opimme niiden merkitykset ilman erityistä opiskelua, eivätkä aistinvaraiset merkit ole kulttuurisidonnaisia. Sen sijaan sopimukseen perustuvat merkit, kuten kirjaimet ja matemaattiset symbolit, liittyvät kulttuurisiin sopimuksiin ja ne täytyy opetella. Tässä yhteydessä Ware viittaa semiotiikan merkkikäsitteeseen ja erityisesti de Saussuren arbitraarisuuden käsitteeseen.

Ferdinand de Saussure (1857–1913) oli kielitieteilijä, joka tutki sekä puhuttua että kirjoitettua kieltä merkkijärjestelmänä, semiologiana. Saussuren mukaan merkki, (*sign*) [*signe*], koostuu kahdesta kiinteästi toisiinsa liittyvästä osasta: merkitty (*signified*) [*signifié*] ja merkitsijä (*signifier*) [*signifiant*]. Edellistä hän kuvaa konseptiksi tai ideaksi, jota ajattelemme kun puhumme esimerkiksi puusta. Sana puu (*tree*) [*arbor*] on tällöin merkitsijä. Yhteys merkityn ja merkitsijän välillä on sopimukseen perustuva eli arbitraarinen. (Saussure 2011, 65–70)

James J. Gibsonin havaitsemisen teoria selittänee sen, että selviydymme ja opimme melko nopeasti liikkumaan ennestään tuntemattoman suurkaupungin vilinässä. Sensoristen merkkien avulla arvioimme ympäristön vaaroja ja mahdollisuuksia ja arbitraarisia merkkejä hyödynnämme, kun etsimme suunnitelmallisesti jotakin paikkaa tai kohdetta. Liikennemerkkit, katujen nimikyltit ja opasteet helpottavat kulkemista ja koemme kaupunkiympäristön visuaalisten ärsykkeiden runsauden pikemminkin stimuloivana kuin stressiä aiheuttavana ilmiönä. Silmät, näköaisti ja aivot prosessoivat informaatiota ja visuaaliseen muistiin tallentuu vain pieni osa ympäristön visuaalisista viesteistä (Ware 2004, 21). Muistiin jää kuitenkin eräänlainen kartta, mikä helpottaa navigointia seuraavilla kerroilla. Tästä johtunee, että tutussa ympäristössä havaitsemme nopeasti pienetkin muutokset ja poikkeavuudet. Kulki- ja huomaa esimerkiksi kerjäläisen Helsingin keskustan vilinässä, koska kerjäläisen asento kadunkulmassa poikkeaa muiden ympärillä olevien ihmisten asennoista.

HAVAINNOINTI VALOKUVAAMALLA

Eräs tapa tutkia kaupunkiympäristön visuaalisuutta on valokuvauksen käyttö etnografisena menetelmänä. Valokuvaus tuli antropologian ja etnografian menetelmäksi jo 1800-luvulla, mutta graafisen muotoilun tutkimuksen metodina sitä on käytetty vain vähän. Mark Roxburgh käyttää termiä *photo-observation* ja suosittelee sitä, kun hän arvioi muotoilun tutkimuksen menetelmiä ja niiden kykyä analyysiin ja synteesiin (Roxburgh 2006, 148). Muista tieteistä lainatut menetelmät, esimerkiksi kriittinen teoria ja semiotiikka, soveltuvat käytettäväksi kun analysoidaan artefakteihin liittyviä intentioita ja syntyneitä merkityksiä, mutta Roxburgh kyseenalaistaa näiden menetelmien soveltuvuuden muotoilun praktiikan ja käytön tutkimiseen. Visuaalisen viestinnän muotoilussa on kyse maailman havainnoinnista, dokumentoinnista ja ymmärtämisestä sekä näin hankitun tiedon hyödyntämisestä muotoilussa.

Ympäristön havainnointi valokuvaamalla soveltuu sekä taiteellisen produktion että muotoilun tutkimuksen lähtökohdaksi. Kun valokuvausta ja visuaalista etnografiaa käytetään tutkimusmenetelmänä, on kuvausten tarkka etukäteissuunnittelu tärkeää. Kuvauskohteet valitaan tutkimustehtävän ja näkökulman mukaan siten, että saadaan aineisto, jota analysoimalla löytyy vastauksia tutkimuskysymyk-

siin. Valokuva- tai videokameraa käytetään havainnoinnin apuvälineenä ja usein tarvitaan muitakin aineiston keruumenetelmiä, kuten haastatteluja. Valintojen perustelu sekä havaintojen kirjallinen analyysi ovat oleellinen osa tutkimusprosessia. Visuaalisen aineiston analyysi voidaan toteuttaa esimerkiksi sisällönanalyysin ja semioottisen kuva-analyysin menetelmin.

Kun empiirinen aineisto on laaja, soveltuu sisällönanalyysi menetelmäksi, jolla aineiston määrällistä ja laadullista sisältöä eritellään. Laadullisessa sisällönanalyysissä aineistosta etsitään eroja ja yhtäläisyyksiä, joiden mukaan aineisto jakautuu pienempiin luokkiin tai teemoihin. Näiden luokkien sisältämiä viestejä ja merkityksiä analysoidaan edelleen. Philip Bell antaa esimerkin sisällönanalyysin käytöstä visuaalisen aineiston analyysissä, kun hän tutkii Cleo-lehden kansikuvien naisrepresentaatioissa ilmeneviä muutoksia 25 vuoden aikana (Bell 2001, 10–34). Hän korostaa, että silloinkin kun sisällönanalyysiä käytetään kvantitatiivisena menetelmänä hypoteesien testaamiseen, tulee visuaalisen aineiston analyysiä jatkaa (s. 34). Tällöin aineistosta esiin tulleita tyypillisiä representaatioita ja niiden sisältämiä konnotaatioita analysoidaan edelleen esimerkiksi semioottisen kuva-analyysin keinoin.

Semiotiikan teorioita käytetään usein viestinnän tutkimuksessa, kun tutkitaan viestien sisältämiä merkkejä ja merkityksiä. Roland Barthes sovelsi semiotiikan teoriaa kuvien merkitysten analysointiin ja otti käyttöön käsitteet denotaatio ja konnotaatio artikkeleissaan *The Photographic Message* ja *Rhetoric of the Image* (Barthes 1986, 3–40). Barthes tarkoitti valokuvan denotaation tasolla kuvan ensisijaista viestiä, ilmimerkitystä (s. 7), kun taas konnotaation taso ja lisämerkitykset syntyvät, kun valokuvaaja rajaa ja käsittelee kuvaa teknisesti (s. 9). Mainoskuviissa konnotaation taso rakennetaan lisäämällä ensisijaisen viestin rinnalle merkkejä ja symboleja, jotka synnyttävät uusia assosiaatioita ja lisämerkityksiä. Barthes vertaa konnotaation tasoa retoriikkaan ja käyttää esimerkkinä mainoksia, joissa kansallisia symboleja lisäämällä luodaan assosiaatio tuotteen alkuperämaasta. (s. 35–40) – Semiotiikan historia tieteenalana on pitkä ja sen piiristä löytyy useita koulukuntia, minkä vuoksi on suositeltavaa perehtyä semiotiikkaan jonkin yleisteoksen avulla. (Esim. Fiske 1993; Veivo ja Huttunen 1999)

HELSINGIN KAUPUNGINMUSEON KAUPUNKIKANSATIETEELLINEN TUTKIMUS 1970-LUVULLA

Ensimmäinen kokemukseni kaupunkitutkimuksesta ajoittuu 1970-luvun alkuun, kun työskentelin opintojeni ohessa Helsingin kaupunginmuseossa museoharjoittelijana ja rakennuspiirtäjänä. Kahtena kesänä olin piirtäjänä tutkimusryhmässä, joka teki laajaa kaupunkikansatieteellistä kenttätutkimusta, ensin Museokadulla vuonna 1970 ja seuraavana vuonna Puu-Pasilassa. Museokadulla tutkittiin valo-

kuvaamalla, piirtämällä ja haastatteleamalla kaikkiaan 120 toimipaikkaa ja 120 asuntoa. Puu-Pasilan kartoituksessa saatiin tiedot 130 asunnosta ja 63 toimipaikasta (Rönkkö 1985, 3).

Tutkimusprojektin suunnittelija, Helsingin kaupunginmuseon silloinen johtaja Jarno Peltonen kirjoittaa, kuinka 60- ja 70-lukujen vaihteessa kansatieteellinen inventoiva tutkimus laajeni sosiaalitieteissä kehitettyjen kvantitatiivisten metodien käyttöön ja pyrittiin laajamuotoisen dokumentoivan aineiston keräämiseen. Kiinnostus kohdistui myös kaupunkimaisen elämänmuodon kartoitukseen: *Uusi kaupunkikansatiede tarjosi kiehtovia ja monialaisia perspektiivejä. Syntyi Museokadun asuntojen ja työympäristöjen esineistön sekä asukkaiden ja työntekijöiden tapojen, tottumusten ja arvostusten kartoitussuunnitelma.* (Peltonen 1997, 222)

Kenttätutkimus toteutettiin kolmen henkilön ryhmässä: haastattelija, valokuvaaja ja piirtäjä. Ryhmiä oli sekä Museokadulla että Puu-Pasilassa kaksi, joskin vain yksi valokuvaaja. Helsingin kaupunginmuseon valokuvaaja Kari Hakli kiersi kohteesta toiseen ja kuvasi myös katutilaa ja arkkitehtuuria (Hakli 2008). Monipuolisella haastattelulla selvitettiin perheen arkea ja juhlaa, työ- ja vapaa-ajan käyttöä, kotitöitä, vierailuja, ruokailua sekä asumista (Koskijoki 1997, 240–243).

Työskentelin tutkimusprojektin piirtäjänä yhdessä Helsingin kaupunginmuseon graafikon Kaisu Tikkan kanssa vuosina 1970–1971. Tehtävämme oli mitata ja piirtää huoneistojen pohjapiirroksot sekä merkitä niihin huonekalujen sijainnit ja tyypit. Ympäristön havainnointia edesauttoi lomake, johon merkittiin tietoja taide-, tekstiili- ja koriste-esineistä, kuten tauluista, ryijyistä ja matoista. Lomakkeessa kysyttiin esimerkiksi viherkasvien, valokuvien ja pikkuliinonjen määrää. Haastattelu kesti noin kaksi tuntia, mikä antoi riittävästi aikaa huoneiston havainnointiin ja pohjapiirroksen luonnosteluun. Talvikuukausina teimme luonnosten ja muistiinpanojen pohjalta piirroksot Helsingin kaupunginmuseon arkistoon, missä ne edelleenkin ovat tutkijoiden käytettävissä. *Kuvaukset ja huolellisesti piirretyt pohjakaavat huonekaluineen sekä tarkasti luetellut esineet taustatietoineen ovat aineiston päämateriaalia* – – (Peltonen 1997, 222).

Minulle, graafisen suunnittelun opiskelijalle kaupunginmuseon kenttätutkimus oli mieluisa kesätyö ja opetti paljon suomalaisen kaupunkiasumisen muodoista ja perheiden arjesta. Museokatu oli keskiluokkainen kerrostaloalue, kun taas Puu-Pasila oli kuin kylä kaupungissa, missä ihmiset tunsivat toisensa, pysähtyivät juttelemaan ja kertoivat auliisti paikan tapahtumista ja historiasta. Tutkija Helena Hakkarainen osallistui Puu-Pasilan kartoitukseen haastattelijana ja kirjoitti 1800-luvun lopussa syntyneen työläiskaupunginosan vaiheista Helsingin kaupunginmuseon Narinkka vuosikirjaan vuonna 1985: *Pasilan työväenosa-alueen elämäntapa ei sattumalta sijoittunut kahden murroskauden välille. Teollistumisen varhaisin murros synnytti Pasilan; 1960- ja 70-lukujen suuri rakennemuutos vaikutti*

KUVAT 1–2. Helsingin kaupunginmuseo teki laajan kaupunkikansatieteellisen tutkimuksen Museokadulla vuonna 1970. Tutkimuksessa kartoitettiin helsinkiläisten arkea, koteja ja liikehuoneistoja. Kuvassa katusoittaja soittaa viulua Museokatu 7:n edessä. Valokuvat Kari Hakli, Helsingin kaupunginmuseo.





sen häviämiseen. – – *Koko olemassaolonsa ajan Pasila oli ristiriitaisten arvostusten kohteena. Helsingin kaupunginosien joukossa se oli lapsipuoli, luvatta syntynyt ja vaivoin siedetty. Asukkaalleen Pasila oli asuinympäristö, jota arvostettiin ja johon kiinnnyttiin.* (Hakkarainen 1985, 115)

Arjen puitteet olivat Puu-Pasilassa erilaiset kuin Museokadulla. Siitä huolimatta kahden kaupunginosan asunnoista löytyi samankaltaista esineistöä ja tapoja, joilla perheenjäsenet rakensivat reviiiriään ja loivat kodikkuuden tunnelmaa. Tutkimusryhmämme tuli tutuksi varsinkin Puu-Pasilassa, missä häätöuhan alla elävät ihmiset kertoivat tarinoita Pasilasta ja muistelivat yhteisön elämää. Kesätyö antoi käsityksen kaupunkikansatieteellisestä tutkimuksesta ja metodeista, joita tuolloin käytettiin. Tämä vaikutti valintoihin, joita tein kun palasin opintojen pariin ja suunnittelin väitöstutkimukseni metodologiaa.

KATUJEN GALLERIIAT – TUTKIMUS ULKOMAINONNAN VISUAALISESTA RETORIIKASTA

Väitöstutkimukseni oli tutkimus mainosten visuaalisesta retoriikasta eli tavoista käyttää graafisen muotoilun ja kuvituksen menetelmiä vakuuttamaan katsojia mainostettavan tuotteen, palvelun tai aatteen erinomaisuudesta (Seliger 2008). Keräsin tutkimuksen empiirisen aineiston valokuvaamalla ulkomainoksia Helsingissä vuosina 2004 ja 2005. Valitsin ulkomainokset visuaalisen retoriikan tutkimuksen aineistoksi sen vuoksi, että ulkomainokset asetetaan julkiseen tilaan kaikkien ohikulkijoiden nähtäväksi. Toisaalta retoriikka-sana viittasi julkiseen keskusteluun ja yleisön suostutteluun jo antiikin Kreikan kaupunkivaltioissa (Sihvola 1997, 193). Aristoteles antoi käytännön puhetaidon neuvoja ja totesi: *Retoriikka on kyky havaita kunkin asian yhteydessä vakuuttava* (Aristoteles 1997, 10). Näkemykseni on, että ulkomainonta edustaa nykyaikaista, julkisella paikalla visuaalisen menetelmin tapahtuvaa suostuttelua, jonka tavoitteena on vakuuttaa yleisö mainostettavan asian paremmuudesta.

Katujen galleriat -otsikolla viitataan julistetaitteen historiaan, mikä on katujen varsilla esitetyn taiteen historiaa. Litografiatekniikan käyttö painomenetelmänä oli 1800-luvun innovaatio, joka mahdollisti suurikokoisten värikkäiden julisteiden painamisen. Kuvataiteilijoille monistettavuus tarjosi mahdollisuuden tehdä ja tuoda taidetta kansalle, astua ulos valkoisesta kuutiosta, galleriasta. Eräs oletukseni oli, että ulkomainonnan julkinen esittämispaikka ja suuret katsojamäärät ovat edelleen positiivinen haaste suunnittelijoille, minkä vuoksi he pyrkivät tekemään ilmaisltaan ajankohtaista ja esteettisesti korkeatasoista ulkomainontaa. Kun käytin valokuvasta aineiston keruun menetelmänä, dokumentoin samalla, minkälaista julistetaitetta Helsingin kaduilla esitettiin 2000-luvun alkuvuosina.

Tein aluksi esiselvityksen ulkomainosmediasta Helsingissä ja perehdyin aiem-

KUVAT 3–4. Nykyisen Länsi-Pasila paikalla sijainnut Puu-Pasila purettiin 1970-luvulla. Helsingin kaupunginmuseo dokumentoi alueen rakennuksia, koteja ja pasilalaisten elämää kesällä 1971. Yläkuvasa pihanäkymä, Pasilankatu 24, ja alakuvassa Hopeavuoren kauppa, Pasilankatu 7. Valokuvat Kari Hakli ja Helsingin kaupunginmuseo.

paan mainoskuvaston tutkimukseen (esim. Hovi 1990). Helsingin kaupungin-museon kuva-arkistosta löysin kaupunkilaisten arkielämästä kertovia valokuvia, katunäkymiä ja myös eräitä kuvia ulkomainoksista, liikkeiden kylteistä ja opasteista. Arkistokuvat osoittivat, että julisteita esiintyi helsinkiläisessä katukuvassa jo 1900-luvun alkuvuosina. Signe Branderin vuonna 1907 Siltasaarenkadulta otamassa valokuvassa on pihapiiriä reunustavaan lauta-aitaan kiinnitetty runsaasti julisteita. Niissä esitetyt atleettiset mieshahmot viittaavat urheilutapahtuman tai huvitilaisuuden markkinointiin. Kulutustavaroita mainostettiin 1920-luvulla suurikokoisilla rakennusten seinii maalatuilla mainoksilla. Pyörivät mainospilarit tulivat helsinkiläiseen katukuvaan 1920-luvulla. (Seliger 2008, 28 ja 32)

Etsin kuvauskohteiksi paikkoja, joissa liikkuu paljon ihmisiä ja joita esitellään pääkaupunkimme matkailukuvastossa kiinnostavina vierailukohteina. Valitsin Helsingistä neljä aluetta, katugalleriaa, jotka nimesin sijainnin mukaan Rautatien-torin, Finlandia-talon, Oopperan ja Meilahden katugallerioiksi (Seliger 2008, 61–72). Kohteista kaksi, Rautatien-tori ja Meilahti, edustavat kaupungin portteja, joihin liittyy Helsingin keskusta-ajan saapuminen ja sieltä lähteminen. Kulkijoiden joukossa on työmatkalaisia, joille sama reitti toistuu päivittäin, mutta myös ensi kertaa Helsinkiin saapuvia matkailijoita. Finlandia-talon ja Oopperan ympäristöt valitsin siksi, että näille alueille tullaan vapaa-ajan tai harrastusten vuoksi. Alueella on useita museoita kulttuurista kiinnostuneille, Töölönlahden puistoalue ulkoilijoille ja Olympiastadionin urheilun harrastajille.

Neljässä katugalleriassa oli yhteensä kaksikymmentä kuvauskohdetta, mainostelineitä, jotka valitsin siten, että aineistoon tuli kaikki Helsingissä tuolloin käytetyt ulkomainossarjat ja julistekoot. Jaoin aineiston neljään luokkaan telien ja julistekoon mukaan: pilarimainokset, pylväsmainokset, pysäkkimainokset ja roskakorien kylkimainokset. Valokuvaamalla kahdenkymmenen mainostelineen ulkomainokset kerran kuukaudessa vuoden ajan sain aineiston, joka sisälsi 241 ulkomainoskampanjaa. Kuhunkin kampanjaan sisältyi yhdestä kolmeen erilaista julistetta ja sama kampanja saattoi esiintyä useassa katugalleriassa samanaikaisesti.

Käytin aineiston analyysin menetelminä sisällönanalyysiä, semioottista kuva-analyysiä ja Roman Jakobsonin teoriaa viestinnän funktioista.

Sisällönanalyysiä käytin kun luokittelin mainokset tekotavan mukaan teksti-mainoksiin ja kuvitettuihin mainoksiin sekä edelleen kuvatyypin mukaan valokuviin, piirroksiin ja digitaalisesti tuotettuihin kuvituksiin, joita olivat esimerkiksi kollaasit ja montaaosit. Luokittelin aineiston kampanjat myös mainosten aiheen mukaan viiteen tuoteryhmään: elintarvikkeet, kulutustavarat, palvelut, vapaa-ajan liittyvä mainonta ja yhteiskunnallinen mainonta. Tämä mahdollisti vertailun siitä, oliko tuoteryhmien välillä eroja mainosten graafisessa ilmaisussa tai visuaalisessa retoriikassa.

KUVAT 5–8. Ulkomainonnan visuaalista retoriikkaa Helsingissä vuonna 2004. Rautatien-torin 'katugallerian' mainokset (ylhäällä) on kuvattu kesäkuussa ja Finlandia-talon 'katugallerian' mainokset (alhaalla) joulukuussa 2004.



Hyödynsin semioottista kuva-analyysiä graafisen ilmaisun ja visuaalisen kielien analyysissä. Saman tuoteryhmän mainoksissa saattoi ilmetä hyvinkin erilaisia visualisoinnin tapoja, ja näitä eroja ei selittänyt mainosten sisällön tai graafisen ilmaisun analysointi. Roman Jakobsonin teoria viestinnän funktioista oli avain visuaalisen retoriikan käytön tunnistamiseen ja analyysiin (Jakobson 1960, 350–377). Tutkimukseni tulos oli visuaalisen retoriikan lajityyppien määrittely ja näin syntynyt taksonomia. Tutkimusaineistosta erottui kolmenlaista visuaalista retoriikkaa, jotka nimesin brändin retoriikaksi, personoiduksi retoriikaksi ja poeettiseksi retoriikaksi (Seliger 2008, 156–172).

Brändin retoriikka kuvaa mainostettavan tuotteen, palvelun tai aatteen ominaisuuksia. Sen alalajeja ovat huomioretoriikka ja informaatioretoriikka. Huomioretoriikka korostaa tuotteen ulkoisia piirteitä, kuten logotyyppiä, tunnusvärejä tai pakkauksen ulkoasua. Informaatioretoriikka puolestaan kuvaa tuotteen alkuperää tai sisältöä ja pyrkii näin vakuuttamaan katsojia esimerkiksi tuotteen ekologisuudesta tai luotettavuudesta.

Personoitu retoriikka puhuttelee vastaanottajaa kertomalla eduista ja hyödyistä, joita mainostettava asia hänelle tuottaa. Sen alalajeja ovat hyötyretoriikka ja tunneretoriikka. Mainoksen visuaalinen viesti saattaa luvata rationaalisia hyötyjä, kuten ajan tai rahan säästöä. Tunneretoriikkaa käytetään esimerkiksi silloin, kun mainoksessa kuvataan onnellinen kuluttaja tai luvataan visuaalisten viitteiden avulla ystäviä ja vaikutusvaltaa.

Poeettisessa retoriikassa tuote ja kuluttaja ovat sivurooleissa kun mainoskuva kertoo tarinan, joka vain löyhästi liittyy mainostettavaan asiaan. Kuva-aihe saattaa olla metafora tai eräänlainen kuva-arvoitus, jonka yhteys mainosviestiin riippuu katsojan tulkinnasta. Kutsun poeettiseksi fiktioretoriikaksi mainoksia, joiden kuvituksessa hyödynnetään fantasiahahmoja, tunnettuja taidekuvia tai myyttejä. Poeettista faktaretoriikkaa on puolestaan tuotemainoksissa, joissa kuvataan uutiskuvan kaltaisin valokuvin ajankohtaisia tapahtumia, esimerkiksi urheilukilpailuja. Sponsorisopimus saattaa liittää mainostettavan tuotteen tapahtumaan, vaikkei tuotteella ole mitään sisällöllistä yhteyttä urheiluun.

KAUPUNKITILA VISUAALISEN VIESTINNÄN FOORUMINA

Kun tavoitteeni oli tutkia visuaalisen retoriikan lajityyppejä ja muotoja, olisin toki voinut hankkia aineiston helpomminkin, suoraan ulkomainosyhtiöiltä. Valokuvauksen käyttö aineiston keruun menetelmänä osoittautui kuitenkin hyväksi ratkaisuksi, sillä tutkimusaineiston lisäksi sain tietoa mainosjulisteiden esillepanosta ja saatoin arvioida niiden huomioarvoa todellisessa tilanteessa. Artefaktien havainnointi niitä varten pystytetyissä mainostelineissä eri vuodenaikoina tuotti tietoa

ulkomainosmediasta ja visuaalisesta viestinnästä suomalaisessa kaupunkiympäristössä 2000-luvun alussa. Näin tutkittava ilmiö asettui laajempaan kontekstiin, osaksi urbaania visuaalista kulttuuria. Kun samalla seurasin aiheeseen liittyvää lehtikirjoittelua, nousi esiin julkisen kaupunkiympäristön käyttöön liittyvää keskustelua ja rajanvetoa.

Rajanvetoa käytiin ensinnäkin siitä, kenellä on oikeus viestien välittämiseen tai taiteen esittämiseen julkisessa kaupunkitilassa ja kuka antaa siihen luvan. Tähän liittyi keskustelu perusteista, joilla lupia myönnetään tai evätään sekä kysymys maksullisuudesta. Toiseksi käytiin rajanvetoa siitä, millainen tiedottaminen ja kuvamateriaalin käyttö on esteettisesti ja eettisesti soveliaista esitettäväksi julkisessa tilassa. Tähän puolestaan liittyi väittely graffiteista ja siitä, ovatko graffitit taidetta vai ilkeävaltaa. Eettinen keskustelu liittyi mainoskuviin, joiden soveltuvuutta arvioidaan perustettiin Mainonnan eettinen neuvosto vuonna 2001.

Poliisi pidätti lokakuussa 2004 kuusi nuorta epäiltynä tarrojen ja keraamisten laattojen liimaamisesta talojen seiniin ja liikennemerkkeihin Helsingissä (Lehtonen, 2004). Nuoret saivat runsaasti sympatiaa osakseen ja tapaus synnytti vilkasta keskustelua siitä, mitä on kaupunkitaide ja kuinka julkisen kaupunkitilan käyttöä säädellään (Kalhama 2006). Nämä ja eräät muut ulkomainontaan liittyvät tapaukset vaikuttivat siten, että Helsinki lopetti paljon kritisoidun Stop töhryille -projektin (Arhinmäki 2006). Kieltojen sijaan Helsingin rakennusvirasto avasi vuonna 2009 graffitiseinän Suvilahteen, jonne saa tulla luvallisesti maalaamaan graffiteja. Suvilahden graffitiseinä sai myönteisen vastaanoton ja Helsingin kulttuuriteko-palkinnon. Tavoitteena on avata vastaavanlaisia maalauspaikkoja myös muualle pääkaupunkiseudulle (Pajari 2010).

Graffitiseinä ei kuitenkaan ratkaissut pienten kulttuuritoimijoiden tiedottamisen ongelmaa. Helsingin kaupunki on vuokrannut kaikki kaupunkitilassa olevat ulkomainospaikat kahdelle suurelle ulkomainosyhtiölle, jotka vuokraavat paikkoja edelleen. Sinänsä hyvin organisoitu toiminta on liian kallista isoillekin kulttuuri-alan toimijoille. Kansallisooppera, Kiasma ja Ateneumin taidemuseo ovat saaneet luvan tiedottaa ohjelmistostaan banderolleilla talojensa ulkoseinissä, mutta vuokratiloissa toimivilla kulttuurilaitoksilla ei ole tätä mahdollisuutta. Pienet bändit ja teatteriryhmät liimaavat julisteita harmaiden sähkökaappien seiniin, joista ne nopeasti poistetaan. Tuntuu oudolta, ettei kaupungin keskusta ole järjestetty tiedottamisen paikkaa kulttuuritoimijoille. Euroopan kaupungeista löytyy hyviä ratkaisumalleja, joissa vaikkapa kävelykaduille on pystytetty mainospilareita kulttuurijulisteita varten (Seliger 2008, 86).

Keskustelu ulkomainonnasta fokuoittuu usein kysymykseen, kuinka suuri osa kaupunkien visuaalisesta ilmeestä rakentuu mainonnan kautta (Ruohonen 2010). Tähän tuskin löytyy yksiselitteistä ratkaisua, vaan kukin yhteisö ja kaupunki luo



KUVAT 9-10. Mainonta kuului Helsingin katu-kuvaan jo 1900-luvun alkuvuosina, joskin esitystekniikka ja ilmaisu muuttuvat ajan myötä. Mieli-piteet ulkomainonnasta ovat ristiriitaisia ja keskustelua käydään varsinkin mainosten eettisyydestä ja esteettisistä tasosta. Valokuvat Oopperan 'katugalleriasta' on kuvattu lokakuussa 2004.

omat sääntönsä. Julkisessa kaupunkitilassa tiedotettiin kirjallisin plakaatein jo muinaisessa Egyptissä (Sontag 1970, 196) ja antiikin kaupungeissa. Pompejista on löytynyt runsaasti piirtokirjoituksia ja niiden joukossa on pensselillä maalattuja vaalimainoksia ja gladiaattorikisamainoksia (Solin 1998, 95). Sosialistisissa maissa 1900-luvulla kaupallinen mainonta kiellettiin ja julkinen tila rajattiin poliittiselle propagandalle ja taiteelle. Nykytaide hakeutuu kaupunkitilaan ja pyrkii vuoropuheluun ympäristön ja ihmisten kanssa. Mainonnan esityspaikkoja, kuten suuria videonäyttöjä ja rakennusten seiniä, hyödynnetään myös taideproduktioiden esitykseen. Kansainvälinen Media Facades Festival, kaupunkitilan mediafestivaali tuo mediataiteen julkiseen tilaan myös Helsingissä ja etsii kaupunkimedian uusia muotoja (Media Facades 2010).

VISUAALISEN KAUPUNKIKULTTUURIN ILMENEMISMUOTOJA

Rakentaminen muuttaa kaupunkikuvaa joskus hyvinkin nopeasti, kuten tapahtui Pasilassa 1970-luvulla, mutta vaikka arkkitehtuuri pysyisi entisellään, katunäkymät ja kaupunginosan ilme muuttuvat. Kun vertaan Museokadulta neljäkymmentä vuotta sitten otettuja kuvia nykyiseen katunäkymään, rakennukset ovat säilyneet, mutta liikkeet, mainokset ja kyltit vaihtuneet. Muutoksista huolimatta, rauhallisen asuinalueen tunnelma on mielestäni sama kuin neljäkymmentä vuotta sitten.

Minkälaisista elementeistä visuaalinen kaupunkikulttuuri muodostuu? Graafisen suunnittelun, mainosten ja kylttien tyylit muuttuvat nopeassa syklissä ja heijastavat aikakauttaan. Entä heijastavatko ne paikallista kulttuuria vai onko graafisen suunnittelun ilmaisu globaalia visuaalista kieltä? Tutkimukseni osoitti, että ulkomainonta Helsingissä vuosina 2004–2005 oli kansainvälistä liiketoimintaa. Kaupunki oli tehnyt pitkäaikaisia vuokrasopimuksia JCDecaux ja Clear Channel yhtiöiden kanssa, joista ensin mainittu toimii 45 maassa ja jälkimmäinen 66 maassa (Seliger 2008, 59–60). Tämä mahdollistaa hyvinkin laajojen kansainvälisten mainoskampanjoiden levityksen. Globaalien brändien, vaatemerkkien ja maailmanlaajuisille markkinoille tarkoitettujen elokuvien mainonta voidaan suunnitella siten, että kampanja näkyy samanaikaisesti ja samanlaisena useissa kaupungeissa.

Huomattava osa tutkimusaineistoni ulkomainoksista oli kuitenkin paikallisesti suunniteltuja ja toteutettuja. Löysin kuvista viittauksia suomalaiseen kulttuuriin ja yllättävän suuri määrä mainoksista perustui tekstiin ja typografiaan. Kieli määritti esittämispaijaksi Suomen ja siellä vastaanottajiksi suomenkieltä lukevat henkilöt. Myös kansainvälisesti toteutetut kampanjat näyttivät erilaisilta esittämispaijasta riippuen. Näin Spiderman elokuvan julisteita Berliinissä ja Helsingissä sekä H&M vaateketjun julisteita Brysselissä ja Helsingissä. Kullakin kolmella kaupungilla on kuitenkin oma visuaalinen ilmeensä ja tunnelma, jonka juuret ovat historiassa ja kulttuurissa. Mainoksia voi verrata vaihtuviin kulisseyhin, jotka ripustetaan näyttämölle, kaupunkitilaan. Arkkitehtuuri antaa puitteet, joissa ihmisten toiminta, luonto ja sään vaihtelut luovat paikan identiteetin ja karaktääriin.

Monialainen näkökulma ohjaa tutkimukseen, jossa ympäristöä tarkastellaan myös siellä tapahtuvien toimintojen, liikkeen, äänen ja interaktiivisuuden kautta. Menetelmiksi tulevat videointi, äänitallenteet ja haastattelut valokuvauksen lisäksi. Elokuvatekniikkaa on sen alkuajoista lähtien käytetty kaupunkimiljöön kuvaukseen, jolloin kaupungista on tullut dokumentoinnin kohde tai fiktiivisen tarinan näyttämö. 1920-luvulla syntynyt City Symphony -genre käytti montaa tarinankerronnan menetelmänä ja osoitti uuden näkökulman kaupunkiarkkitehtuuriin elokuvan avulla. (Penz 2003, 144)

Syksyllä 2010 jatkoin helsinkiläisen katumaiseman havainnointia kun järjestin mediatutkija ja ohjaaja Mika Tuomolan kanssa *City Sets* työpajan ja kansainvälisen seminaarin. *City Sets* metafora viittaa kaupunkitilaan näyttämönä, jonka kulisseyt muodostuvat esillä olevista mainoksista, opasteista ja kaupunkitaiteesta sekä sään, valaistuksen ja äänen synnyttämisestä tehosteista. Kaduilla kulkevat ihmiset ovat ikään kuin näyttelijöitä, joiden toimintaa ja kohtaamisia voidaan tarkastella narraatioina. *City Sets* projektissa tutkimme, kuinka visuaalista etnografiaa, kaupunkiympäristön valokuvausta ja videointia voi hyödyntää tarinankerronnan menetelmänä (Seliger ja Tuomola 2011). Työpajaan osallistui arkkitehtuurin, uus-

median ja graafisen suunnittelun opiskelijoita. Opiskelijat työskentelivät pareittain ja kullekin parille annettiin reitti, jota kulkemalla ja kuvaamalla he etsivät Helsingin visuaalista identiteettiä. Valokuvat ja videot tallennettiin palvelimelle, jossa on mahdollista rakentaa aineistosta multilineaarinen esitys. Tällöin näyttöruutu jaetaan esimerkiksi neljään osaan, joissa avataan samanaikaisesti neljä erilaista näkökulmaa kaupunkiin (Citysets 2011). Työpajan pedagogisten tavoitteiden lisäksi etsimme uusia tapoja tutkia kaupunkiympäristön visuaalisuutta ja siitä kumpuaavaa tarinallisuutta. *City Sets* -projekti sai WDC Helsinki 2012 designpääkaupunkivuoden tunnuksen, ja siihen liittyi myös kansainvälinen osuus, työpaja ja kaksi näyttelyä Pariisissa (City Sets 2012).

Mark Boumeester kuvaa samankaltaista menetelmää, jossa videoinnin ja valokuvauksen avulla kartoitetaan kaupunkiympäristön ja kaupunkilaisen elämän olemusta tutkimusryhmässä (Boumeester 2011, 239–256). Hän käyttää termiä *collective subjectivity* kuvaamaan tutkimustapaa, jossa objektiivisuuteen pyritään keräämällä usean henkilön kuvamateriaali ja subjektiivinen näkökulma samasta alueesta. Urbaani visuaalinen kulttuuri tarjoaa siis useita tutkimusteemoja monitieteiselle tutkimukselle, jossa voidaan hyödyntää sekä tieteen että taiteen menetelmiä. Toivottavaa on, että kaupunkitutkimukseen osallistuu myös visuaalisen viestinnän suunnittelijoita ja muotoilijoita.

LÄHTEET

ARHINMÄKI, PAAVO (2006) Taide, josta tuli rikos. *Taide* 1/2006, 12–15.

ARISTOTELES (1997) *Aristoteles IX: Retoriikka, Runousoppi*. Suom. Paavo Hohti, Päivi Myllykoski; selitykset laatinut Juha Sihvola. Helsinki: Gaudeamus.

BARTHES, ROLAND (1986) [1982] *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation*. Ranskankielisestä teoksesta *L'obvie et l'obtus* kääntänyt Richard Howard. Oxford: Basil Blackwell.

BELL, PHILIP (2001) Content Analysis of Visual Images. Teoksessa van Leeuwen, Theo & Jewitt, Carey (ed.) *Handbook of Visual Analysis*. London: SAGE Publications, 10–34.

BOUMEESTER, MARC (2011) Reconsidering Cinematic Mapping. Halfway Between Collected Subjectivity and Projective Mapping. Teoksessa Penz, François & Lu, Andong (ed.) *Urban Cinematics. Understanding Urban Phenomena through the Moving Image*. Bristol, Chicago: Intellect Ltd, 239–256.

CITYSETS (2011) City Sets Mediaplayer. Korpilahti, Teemu; Mukhopadhyay, Palash; Tuomola, Mika Lumi; Seliger, Marja. Aalto-yliopisto: www.citysets.net/mediaplayer (luettu 20.10.2012).

- CITY SETS** (2012) Seliger, Marja; Tuomola, Mika Lumi et al. *City Sets in World Design Capital Helsinki* 2012. Elektroninen aineisto: www.citysets.net. Aalto-yliopisto: <https://reseda.taik.fi/Taik/jsp/taik/Research.jsp?id=13073465> (luettu 20.10.2012).
- FISKE, JOHN** (1993) *Merkkien kieli. Johdatus viestinnän tutkimiseen*. Suom. Veikko Pietilä, Risto Suikkanen, Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino.
- FLEMING, RONALD LEE** (2007) *The Art of Placemaking. Interpreting Community Through Public Art and Urban Design*. London: Merrell.
- FLORIDA, RICHARD** (2002) *The Rise of the Creative Class*. New York: Basic Books.
- GIBSON, JAMES J.** (1986) *The Ecological Approach to Visual Perception*. New York: Psychology Press.
- HAKKARAINEN, HELENA** (1985) Pasila – Työväen esikaupunki. Teoksessa *Narinkka*. Helsinki: Helsingin kaupunginmuseo, 17–122.
- HAKLI, KARI** (2008) *Helsinki 1967–1977*. Helsinki: Helsingin kaupunginmuseo.
- Hovi, Päivi** (1990) *Mainoskuva Suomessa. Kehitys ja vaikutteet 1890-luvulta 1930-luvun alkuun*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- ISOHANNI, TUULA** (2002) Helsinki Arabianranta. Kerrostumien läpi taiteen paikaksi. Teoksessa Ylimaula, Anna-Maija (toim.) *Urban Adventures: Urbaanit elämysten paikat*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 9–135.
- JAKOBSON, ROMAN** (1960) Concluding Statement. Linguistics and Poetics. Teoksessa Sebeok, Thomas (ed.) *Style in Language*. Cambridge, Massachusetts: The Massachusetts Institute of Education, The MIT Press, 350–377.
- JUNTILA, ULLA-KIRSI** (1986) *Muuttuvat kadunkalusteet*. Helsinki: Rakennuskirja Oy.
- KALHAMA, PILVI** (2006) Katutaiteen uutta tulemistä odotellessa. *Taide* 1/2006, 18–21.
- KOSKIJOKI, MARIA** (toim.) (1997) *Kotikaduilla – kaupunkilaiselämää 1970-luvun Helsingissä*. Helsinki: Edita.
- LEHTONEN, LOTTA** (2004) Poliisi pidätti tarrojen ja kaakelien liimaajat. *Helsingin Sanomat* 20.10.2004, Kaupunki.
- MEDIA FACADES** (2010) Media Facades Festival Europe 2010. <http://www.mediafacades.eu> (luettu 20.11.2010).
- PAAVOLAINEN, OLAVI** (1929) *Nykyaikaa etsimässä*. Helsinki: Otava.
- PAJARI, KATRIINA** (2010) Pian saa piirtää luvallisesti seinään. *Helsingin Sanomat* 20.1.2010, Kaupunki.
- PELTONEN, JARNO** (1997) Museokatu – Vaasankatu – Pasila – Tapanila. Teoksessa Maria Koskijoki (toim.) *Kotikaduilla – kaupunkilaiselämää 1970-luvun Helsingissä*. Helsinki: Edita, 222.
- PENZ, FRANÇOIS** (2003) Architecture and the Screen from Photography to Synthetic Imaging. Teoksessa Maureen Thomas & François Penz (ed.) *Architectures of Illusion. From Motion Pictures to navigable Interactive Environments*. Bristol: Intellect Books, 135–164.
- ROXBURGH, MARK** (2006) The Utility of Design Vision and the Crisis of the Artificial. Teoksessa Audrey Bennett (ed.) *Design Studies. Theory and Research in Graphic Design. A Reader*. New York: Princeton Architectural Press, 147–157.

- RUOHONEN, JOHANNA** (2010) Taidetta tarvitaan elävöittämään kaupunkia. *Helsingin Sanomat* 16.7.2010, Ihmisten kaupunki 6/10.
- RÖNNKÖ, MARJA LIISA** (1985) Lukijalle. Teoksessa *Narinkka*. Helsinki: Helsingin kaupungin museo, 3.
- SAUSSURE DE, FERDINAND** (2011) [1959] *Course in General Linguistics*. Ranskankielisestä teoksesta [1919] *Cours de linguistique generale* kääntänyt Wade Baskin. New York: Columbia University Press.
- SELIGER, MARJA** (2008) *Katujen galleriat. Ulkomainnon visuaalista retoriikkaa Helsingissä vuosina 2004–2005*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- SELIGER, MARJA; TUOMOLA, MIKA LUMI** (2011) City Sets – Narrating Visual Urban Identities. Konferenssijulkaisu SIEF2011 – *People Make Places*. Lisbon: <http://www.nomadit.co.uk/sief/sief2011/panels.php?PanelID=789>
- SIHVOLA, JUHA** (1997) Selitykset. Teoksessa Aristoteles. *Aristoteles IX: Retoriikka; Runousoppi*. Suomentanut Paavo Hohti, Päivi Myllykoski. Helsinki: Gaudeamus, 193–257.
- SOLIN, HEIKKI** (1998) Pompejin piirtokirjoitukset. Yleiskatsaus. Teoksessa Paavo Castrén (toim.) *Pompeji – Venuksen kaupunki. Näyttelyjulkaisu*. Helsinki: Ulkomaisen taiteen museo Sinebrychoff, 95–96.
- SONTAG, SUSAN** (1970) Posters: Advertisement, Art, Political Artifact, Commodity. Teoksessa Michael Bierut et al. (toim.) *Looking Closer 3. Classic Writings on Graphic Design*. New York: Allworth Press, 196–218.
- VEIVO, HARRI & HUTTUNEN, TOMI** (1999) *Semiotiikka. Merkeistä mieleen ja kulttuuriin*. Helsinki: Edita.
- WARE, COLIN** (2004) *Information Visualization. Perception for Design*. Amsterdam: Elsevier Inc.

KAISU KORTELAINEN

Muistin kuvia tehdasyhteisöstä. Moniaistisuus etnografiassa ja muistitietotutkimuksessa

ENTINEN TEHDASYHDYSKUNTA TUTKIMUSKOHTENA

Joensuussa Pielisjoen rantaa yli sadan vuoden ajan hallinnut teollisuuslaitos, Penttilän saha, lakkautettiin keväällä 1988. Paikallistasolla sahan lakkauttaminen sai paljon huomiota, olihan se yksi keskeinen työllistäjä Joensuussa. Saha oli vaikuttanut myös Joensuun visuaaliseen maisemaan ja äänimaisemaan, koska teollisuuslaitos sijaitsi lähellä kantakaupunkia Pielisjoen toisella puolella. Moni joensuulainen muistaa nimenomaan tehtaan äänet, jotka kuuluivat kaupungin keskustaan. Tehtaan pilli ja muu äänimaailma rytmittämässä paikkakuntalaisten arkea ja elämää mainitaankin usein paikalliskertomuksissa yhtenä tärkeänä osana paikan kokemusta ja muistia (ks. Järviluoma 2006, 31–32; Kaarlenkaski ym. 2005). Visuaalista maisemaa loivat vuonna 1918 rakennettu komea saharakennus transportteineen, sahalle työstettäväksi tulevien tukien uitot joella ja korkeat tukikasat joen rannalla.

Sahan lakkauttamisen jälkeen Penttilän alueen kehitys vaikutti pysähtyneen: tehdasalue rapistui ja vanha saharakennus seisoj käyttämättömänä ja hiljaisena joen rannalla. Sahan lakkauttaminen vaikutti myös asuinalueiden arkeen. Koko alueen arkirytmä muuttui ja tehtaan äänet lakkasivat kuulumasta. Kaikkien sahalta irtisanottujen työntekijöiden ei ollut helppoa löytää uutta työpaikkaa, joten työttömyys kosketti monia entisiä sahalaisia omakohtaisesti, jonkun perheenjäsenen tai naapurin kokemana. Yleinen keskustelu tehtaan perinnöstä ja kulttuurihistoriallisesta arvosta kesti vuosia, jona aikana tehdasaluetta tyhjennettiin ja joitakin rakennuksia purettiin. Kulttuurihistoriallisesti arvokas saharakennus tuhoutui täysin tulipa-

lossa elokuussa 1996. Sen jälkeen suunnitelmat paikalle rakennettavasta uudesta asuinalueesta saivat vauhtia. Tänä päivänä joen rannalle lähelle tehdasaluetta on noussut jo uusia asuinrakennuksia ja tehdasalueen mittava maanpuhdistustyö on saatu päätökseen.

Muistitietotutkimukseni sai alkunsa heti sahan lakkauttamisen jälkeen ja se johti minut lopulta noin 15 vuotta jatkuneisiin kenttätöihin Penttilän alueella. Suuntautuminen nimenomaan muistitietoon ei ollut sattumaa: muistitieto on noussut perinteentutkimuksen, historian tutkimuksen ja useiden muidenkin tieteenalojen piirissä yhdeksi keskeiseksi tutkimuksen kohteeksi 1990-luvulla ja 2000-luvun alussa. Lisäksi tutkimustani johdatteli 1990-luvulla virinnyt humanistisen maantieteen suuntaus, jossa paikkaa tarkastellaan eletynä ja kokemuksellisenä ilmiönä. Penttilän tehdasyhteisö soveltui hyvin sekä muistitietotutkimuksen että eletyn ja koetun paikan tarkastelun kohteeksi.

Kenttätöni alkoi vierailulla Penttilän sahan eläkeläisten kerhossa alkuvuodesta 1989. Ensimmäisellä haastattelujaksolla tapasinkin lähinnä eläkkeellä olevia entisiä sahatyöläisiä. Toisen intensiivisen haastattelujakson toteutin vuosina 1994–95, jolloin mukana oli useita jo aikaisemmin haastateltuja entisiä sahalaisia ja lisäksi uusia haastateltavia, myös nuorempaa sukupolvea. Haastateltavia oli yhteensä 40, joista 23 oli miehiä ja 17 naisia. Vaikka suurin osa haastateltavista oli syntynyt ennen sotia, ikäjakauma oli melko suuri: vanhin oli syntynyt vuonna 1909 ja nuorin vuonna 1954. Haastateltavien elämänhistorioihin mahtuu kokemuksia työläisperheen lapsena ja nuorena kasvamisesta, perheen perustamisesta sekä omien lasten kasvattamisesta, ja useilla oli kokemusta myös isovanhemmuudesta. Erilaiset sahan työläisammattit ovat aineistossa hyvin edustettuina: mukana on muun muassa tukkimies, sahuri, särmääjä, lajittelija, asettaja, repsikka, nosturinkuljettaja, ylösottaja, sahan siivoaja ja johtajien autonkuljettaja. Useat haastateltavista olivat kiertäneet työuransa aikana melkein kaikki sahan työpisteet ja jotkut heistä olivat työskennelleet myös johtajien pihapiirin, Penttilän hovin, kasvimailla tai talojen huolto-tehtävissä. Jotkut haastateltavat luovuttivat käyttööni myös muuta kuin suullista muistitietoaineistoa: kirjoitettuja muistelmia, karttoja tai valokuvia. 2000-luvun alkuvuosina keskityinkin kirjoitettujen muistelukertomusten, valokuva-aineistojen ja kartta-aineistojen kokoamiseen. Vaikka löysin osan tutkimusaineistoista arkistoista ja kirjastoista, olivat eläkeläisten kerho, penttiläläiset ja Penttilä paikkana hyvin keskeisiä koko kenttätöni ja tutkimukseni ajan.

Visuaalisten aineistojen tärkeys muistitiedolle ja muistelemiselle nousi esille jo heti kenttätöiden alkumetreillä. Eläkeläisten kerhon silloinen sihteeri, Eino Jokinen, on harrastanut valokuvausta 1950-luvun alusta lähtien. Tämä harrastus jatkui myös hänen eläkeläispäivilleen saakka. Jokisen ottamat valokuvat elävöittivät kerhotilan seiniä. Lisäksi kerholaisilla oli käytössään valokuvakansioita, joihin

Jokinen oli koonnut kerhoon ja sahaan liittyviä valokuvia sekä sahan lakkauttamisesta kirjoitettuja lehtiartikkeleita. Nämä valokuva-albumit kertovat omasta ajastaan. Esimerkiksi albumi vuosilta 1989–1992 sisältää kuvia erilaisista kerhon tapahtumista: kerhon joulujuhlista, retkistä ja kerholaisten syntymäpäivistä. Kuvien väliin Jokinen on sijoittanut sanomalehtiartikkeleita sahan lakkauttamisesta, työttömäksi jääneiden työntekijöiden tilanteesta, Penttilän maa-alueiden omistussuhteista ja saharakennusten suojeluhankkeista. Albumissa yhdistyvät kerhon tiimoilla tapahtuneet asiat sekä yleinen keskustelu Penttilän alueen ja tehtaan työläisten kohtaloista. Albumista löytyy myös valokuva, joka muistuttaa minun ensimmäisestä käynnistäni kerhossa. Samalla kun vierailuni penttiläläisten luona alkoivat, tulin osaksi heidän muisteltua yhteisöään. Tutkimustyölläni on ollut oma vaikutuksensa siihen, miten tutkimukseen osallistuneet penttiläläiset suhtautuvat asuin- ja työympäristönsä menneisyyteen ja muistitietoon.

Tutkimuksen edetessä kiinnostukseni erilaisiin muistitietoaineistoihin kasvoi. Haastatteluissa tallennetun muistelupuheen lisäksi tutkin kirjoitettuja muistelmia ja piirrettyjä karttamateriaaleja. Analysoin myös Eino Jokisen kokoamia valokuvasarjoja Penttilästä ja niihin liittyviä kuvatekstejä, jotka hän oli tehnyt Pohjois-Karjalan museon valokuva-arkistoon. Näin tutkimukseni lähti kulkemaan osin uusille raiteille: muistitietotutkimuksessa tyypillisesti käytettyjen muistelupuheen ja kirjoitettujen materiaalien lisäksi analysoin tutkimuksessani myös visuaalisia aineistoja. Näitä erilaisia aineistoja analysoidessani keskiöön nousivat fyysinen tehdasympäristö ja -työ, tiivis asuinalue sekä vastapainona Penttilää ympäröivä luonto ja vapaa-aika. Aineiston kokonaisuudesta erottui myös muistikuvien ja eletyn ympäristön moniaistisuus: visuaaliset näkymät, äänet, hajut, erilaiset tuntemukset ja jopa makukokemukset. Pitkäaikainen kenttätyö ja monenlaiset aineistot johtivat siihen, ettei tutkimukseni ollut enää pelkkien muistitietoaineistojen tulkintaa, vaan huomasin olevani itsekin yhä enemmän sisällä kentällä kokien ja hahmottaen Penttilän menneisyyttä, nykyisyyttä ja mahdollista tulevaisuutta.

Tässä artikkelissa tarkastelen etenkin visuaalisia aineistoja ja niiden roolia tutkimuksessani. Pohdin, miten haastateltavat itse tuottivat visuaalisia kuvia sekä muistelupuheessa että muissa aineistoissa ja kuinka he yleensäkin käyttivät aistikokemuksia muistellun yhteisön kuvailemiseen. Tuon esille myös sen, miten nämä aineistot vaikuttivat minun käsitykseeni tutkimuskohteesta. Lisäksi tarkastelen omaa kokemustani eli sitä, mitä visuaalisen näkökulmia ja kokemuksia kenttätyö koko ajan muuttuvassa ympäristössä herätti minussa itsessäni. Lähdän liikkeelle siitä, miten etnografi elää tutkimusta tehdessään ikään kuin kahdessa maailmassa: toisaalta tutkimusaineistoja keräten ja niitä analysoiden, toisaalta itsekin tutkimuskohteessa liikkuen, ympäristöä tarkkaillen ja haastateltavien kanssa vuorovaikutuksessa tutkimuskohdettaan hahmottaen. Artikkelini pohjautuu vuonna 2008 jul-

kaistuun väitöskirjaan (Kortelainen 2008). Artikkelin otsikko viittaakin kahteen asiaan: haastateltavien moniaistisiin muistikuviin ja aineistoihin tehdasyhteisöstä sekä omaan kokemukseeni siitä, miten tutkimuksen kohde muotoutui tutkimusprosessin aikana ja miten tämä kokonaisuus hahmottuu minulle näin jälkeenpäin.

ETNOGRAFISTA TUTKIMUSTA ESITETYSSÄ JA ELETYSSÄ TILASSA

Lähtökohtanani oli tarkastella etnografian ja diskurssitutkimuksen näkökulmista, minkälaisen kuvauksen tutkimuskohteesta muistitieto antaa: mitä se kertoo ihmisistä, yhteisöstä ja kulttuurista. Valitsin nämä kaksi erilaista metodologista näkökulmaa, jotta muisteluaineistojen monikerroksisuus ja jännitteisyys säilyisivät tulkinnan tuloksissa. Etnografialla ja diskurssitutkimuksella on yhteisiä kiinnostuksen kohteita, kuten toimijoiden kulttuuristen tulkintaresurssien käytön ja kulttuuristen itsestäänselvyyksien tutkiminen. Molemmissa korostuvat tutkimuksessa tuotetun todellisuuden tulkinnallinen luonne ja aineiston kontekstien huomioon ottaminen. (Jokinen 1999, 42.) Ne antavat kuitenkin erilaisia työvälineitä ja lähtökohtia muistitietotutkimukselle. Etnografia auttoi minua ymmärtämään ja refleктоimaan sitä, mitä kenttätyötä tehdessäni kuulin, näin ja koin, ja myös tuottamaan tehdasyhteisön kuvausta erilaisten muisteluaineistojen perusteella. Diskurssitutkimuksen avulla taas pyrin hahmottamaan sitä, minkälaisia valtarakenteita, muutoksia, neuvotteluja ja tulkintakehyksiä haastateltavat ovat elämänsä aikana kohdanneet, ja miten ne ovat vaikuttaneet heidän käsityksiinsä menneestä, nykyisestä ja tulevas-ta. Näiden lähtökohtien perusteella pystyin tulkitsemaan sitä, miten kertojat itse mieltävät tehdasyhteisön ja työläisyyden, kuinka ne ovat liittyneet heidän identiteetteihinsä ja leimanneet heidän käsityksiään omasta itsestään ja yhteisöstään.

Viimeisten vuosikymmenten aikana on pohdittu paljon sitä, mitä etnografinen kuvaus on ja miten kulttuuria ylipäätään voidaan kuvata. Antropologi Glifford Geertz (1973, 3–30) esitti ajatuksen kulttuurien tulkitsevasta tutkimuksesta. Se perustuu tutkimuskohteen *tihetään kuvaukseen*, jonka tavoitteena on ymmärtää kulttuurisia ja sosiaalisia merkitysrakenteita, ei ainoastaan kuvata kohdetta niin kuin tutkija sen näkee. Näin etnografisen tiedon luonnetta onkin alettu tarkastella näkökulmasta, jonka mukaan aineistosta muodostuvaa kuvausta käsitellään konstruktiona. Antropologi ja historioitsija James Clifford (1990, 51–52) kuvaa etnografisen kirjoittamisen prosessia käsitteillä inskriptio, transkriptio ja deskriptio. Inskriptiovaiheessa tutkija tallentaa aineistoa, transkriptiovaiheessa hän analysoi aineistoa ja deskription tuloksena hän kirjoittaa kuvauksen eli tutkimusraportin. Etnografisen kirjoittaminen on *deskriptiota*, jossa tutkija tuottaa aineistoista tutkimuskohteen kuvauksen, tutkimusraportin. (Uotinen 2005, 60–61.) Yhteiskuntatieteilijä Sarah Pink (2009) tuo etnografiaan moniaistisuuden näkökulman.

Toisaalta moniaistisuus liittyy etnografiseen kenttätyöhön; siihen miten tutkija havainnoi ja kokee tutkimuksen kohteena olevan ympäristön. Toisaalta se liittyy siihen, miten tutkija ymmärtää ja hahmottaa haastateltavien kertomukset ja kokemukset heidän elämästään, ympäristöstään ja menneisyydestään. Moniaistisuus liittyy siis myös tutkimusaineistojen tulkitsemiseen ja ymmärtämiseen.

Etnografinen tieto on aina tulkinnallista, kuten muistitietokin. Muistitietotutkija Alessandro Portelli (2003, 14–16) käyttää erilaisten menneisyyttä koskevien viestien analyttisestä tulkinnasta nimitystä *tiheä vuoropuhelu*. Hän viittaa tällä tutkijan tiiviiseen ja vuorovaikutteiseen työskentelyyn suullisten aineistojen ja erilaisten menneisyyttä kuvaavien lähteiden parissa. Ajattelen, että tutkijan tiivis ja vuorovaikutteinen työskentely haastateltavien sekä erilaisten lähteiden, kuten muistitietoaineistojen, aikalaisaineistojen, historiasta kertovan kirjallisuuden ja kenttätyöhavaintojen parissa johtaa tulkitsevaan ja ymmärtävään, toisin sanoen tiheään kuvaukseen tutkimuskohteesta. Omassa tutkimuksessani kuvauksen kohteena, etnoksena, on ollut toisaalta muisteltu tehdasyhteisö ja toisaalta Penttilä sellaisena kuin se näyttäytyi minulle tehdessäni siellä kenttätyötä.

Tilan käsitteestä on käyty vilkasta monitieteistä keskustelua viimeisten vuosikymmenten aikana. Tila voidaan määritellä neutraaliksi abstraktiksi käsitteeksi, joka saa merkityksiä elämismailman kautta ja muuttuu siten subjektiiviseksi paikaksi (Haarni ym. 1997, 17). Mutta erityisesti sosiologi ja filosofi Henri Lefebvren (1991/1974) teksteihin pohjaten on esitetty erilaisia käsityksiä sosiaalisesta ja merkityksellisestä tilasta. Hänen mukaansa tilaa tuotetaan sosiaalisissa käytännöissä ja tuotantorakenteita muokatessa. Tämä suuntaa tutkijaa keskittymään tilan tuottamisen prosesseihin, eikä niinkään asioihin tilassa. Tilan tuottamisen prosesseissa tarkastellaan sitä, mitä tietyssä paikassa on tapahtunut ja mikä tilaa on muuttanut. Kun tilaa rakennetaan ajan jatkumossa, menneisyyden ja nykyisyyden välillä, sivutaan siinä myös historian tietoutta. Tila on monikerroksinen: se on havaittua, käsitteellistettyä ja elettyä, se on sekä mentaalista että maantieteellistä. Nämä eri tasot ovat läsnä tiloissa samanaikaisesti. (Lefebvre 1991, 36–37 ja 46; ks. Terho 2002, 311–312.)

Kaupunkitutkimuksissa usein käytetty tilan käsite on kiinnitetty paikkaan ja ympäristöön. Liikkumisen, visuaalisuuden, äänien, hajujen, tuntemusten ja makujen kokeminen auttaa hahmottamaan tilaa (Tuan 1977, 11–16). Joensuun kaupungin kaupunkisuunnittelun tiedonpolitiikkaa tutkinut Jaana Nevalainen (2004, 15–16, 24) näkee kaupungin sekä fyysisenä että mentaalisenä rakennelmana, jonka kokonaisuus syntyy yhtä aikaa aistien ja tietoisuuden kautta. Kaupunki tilana on sekä aistein havaittua ympäristöä ja fyysisiä konkreettisia rakenteita, että tiedon ja mielen abstraktia tilaa, koettua ja elettyä. Kaupunkiympäristö on tietoisuutemme ja kokemuksemme läpäisemää tilaa, jossa on määritely myös se,

miten siinä tulee toimia ja miten sitä tulee käyttää. Elämysympäristömme tarjoaa meille yksilöllisen ja sosiaalisen identiteetin rakennusaineita, minuuden peilipintoja. Rakennettu ympäristö sisältää diskursiivisia käytäntöjä, jotka ohjaavat käyttäytymistämme ja ajatteluumme, ja joita voidaan käyttää hallinnan ja vallan välineinä esimerkiksi kaupunkisuunnittelussa.

Tilan kokemusta sukupuolentutkimuksen näkökulmasta tarkastelleen Kirsi Saarikankaan (2002, 48–56) mukaan rakennetun tilan merkitykset muotoutuvat tilan ja käyttäjien sekä nykyisen ja menneen kohtaamisissa. Merkitykset tuotetaan materiaalisesti, aistimillisesti, symbolisesti ja sosiaalisesti. Tila muoovaa käyttäjiä ja käyttäjät muovaavat tilaa. Näin eletty tila syntyy rakennetun ja sosiaalisen kohtaamisissa. Eletty tila on koko ajan kehkeytymässä oleva tila, ja saman tilan merkitykset vaihtelevat eri ihmisten kesken. Folkloristi Petja Aarnipuu (2008, 26–31) tarkastelee väitöskirjassaan Turun linnaa jatkuvasti uudelleen rakentuvana tilana, joka syntyy ajasta sekä paikasta muotoutuen ja merkityksellistyen sosiaalisen toiminnan yhteydessä. Hän pohtii myös paikan ja tilan välistä suhdetta päätyen siihen, että paikka kuvaa asioiden sijaintia suhteessa toisiin paikkoihin, joten paikat voidaan sijoittaa kartalle kun taas tila on käsitteenä moniulotteisempi.

Kuten edellä mainituissa kaupunkitutkimuksissa on minunkin tutkimukseni kohde kiinnittynyt tiettyyn paikkaan ja ympäristöön, jota pyrin tarkastelemaan ajan jatkumossa kerrostuneena rakenteena. Kun tila ymmärretään merkitykselliseksi, sosiaalisissa käytännöissä tuotetuksi fyysiseksi ja mentaaliseksi ympäristöksi sekä menneisyyden ja nykyisyyden välillä liikkuvaksi käsitteeksi, asettuu se luontevasti muistitietotutkimuksen tulkinnan työvälineeksi. Myös tilan diskursiivisten käytäntöjen ja vallan politiikan tarkastelu soveltuvat hyvin tehdasyhteisön sosiaalisten rakenteiden tutkimiseen. Tilan käsitteeseen sisältyy tutkimuksessani paikan ja ajan ulottuvuuksien lisäksi myös kokemisen ja tietämisen merkitykset. Muistitiedon taustalla vaikuttavat erilaiset tiedon lajit ovat tärkeä osa merkityksellisen tilan hahmottamista.

Erotan tutkimuksessani tilan kaksi ulottuvuutta. Näin korostan todellisuuden ja kerronnan tasoja, joissa muistitiedon tutkija työskentelee Alessandro Portellin (2003, 15) mukaan. Ensimmäinen on se tila, jossa penttiläläiset elivät kenttätyöni aikana ja johon he ovat menneisyyden tapahtumien ja erilaisten muutosten kautta päätyneet. Nimitän sitä tässä tutkimuksessa *eletyksi tilaksi*. Sillä on vaikutuksensa tutkimusaineistojeni muotoutumiseen ja sisältöihin. Se ilmenee nykyisyydessä, ja siinä mielessä tutkimukseni ja kenttätyöni ovat osa tätä elettyä tilaa. Etnografisten tutkimuskäytäntöjen myötä olen osallistunut haastateltavieni elämään ja vaikuttanut heidän kertomuksiinsa omasta ympäristöstään ja elämästään. Eletyn tilan avulla hahmotan myös oman roolini kenttätyössä kokoamassa ja tulkitsemassa aineistoja sekä havainnoimassa tutkimuskohdetta.

Toisenlainen tila hahmottuu tutkimuksen muistitietoaineistoissa. Se on tila, joka rakentuu haastateltavien puheissa, kartoissa ja valokuvissa. Se on luonteeltaan narratiivinen: se ei ole sama kuin eletty tila, vaikka sillä onkin yhteys siihen. Käytän siitä nimitystä *esitetty tila*. Siinä korostuu havaitun sijasta tilan konstruktiiivinen luonne, ja sitä tarkastelen ulkopuolisena muistelukerronnan tulkitusijana. Esitetty tila on eletyn tilan representaatio, joka syntyy tiettyssä tilanteessa. Näiden kahden tilan ulottuvuuden välinen raja on ajoittain häilyvä, koska eletty tila ja esitetty tila ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa toistensa kanssa. Eletty tila on esitetyn tilan konteksti, siis perusta, johon muisteluaineistojen tila rakennetaan. Toisaalta esitetty tila taas vaikuttaa siihen, miten kertojat hahmottavat eletyn tilan.

SUULLISET KERTOMUKSET JA VALOKUVAT

Jo ensimmäisellä haastattelukierroksella vuonna 1989 kiinnitin huomiota suullisessa kerronnassa esiintyviin aistimuistoihin ja ruumiinmuistiin. Aistimuistot ovat yksi tärkeä tapa välittää menneisyyden kokemuksia nykyisyyteen ja kuvata omia kokemuksia toisille. Ne toimivat myös ymmärtämisen välineinä, kun tutkija tulkitsee ja hahmottaa haastateltavien kertomuksia. (Pink 2009, 37–38.) Omissa haastatteluissani penttiläläiset käyttivät usein kuvallisia ilmaisuja tai vertauksia, kuten *piipun varjossa, kohtalon sormi, hymyili kuin Mona-Lisa tai heitti rukkaset naulaan*. Lisäksi he kuvailivat tuoksujia ja hajuja, kylmyyttä ja kuumuutta. Alueen äänimaisemaan kuului tehtaan toiminnasta syntyneet äänet vastakohtana läheisen järven eli Pyhäselän avaruudelle ja hiljaisuudelle. Esimerkiksi kertoessaan työpaikastaan he käyttivät usein kuuloaistimuksia kuvaavia sanoja: tukit *rumpsahtelivat ja rumahtelivat*, saharakennuksessa oli *kumea jytinä, matala ääni* tai hakkuri *römisee oikein rumasti ja räiskähtelee*. Kertoessaan he välittivät myös jysähdysten ja tärähdysten tuntemuksia.

Näitä aistimuistoja paremmin hyväksi käyttääkseni kokosin talvella 1994–1995 tehtyihin haastatteluihin Penttilää koskevan valokuvasarjan, jota katsoimme haastattelutilanteen aluksi. Sarjassa oli 33 mustavalkoista valokuvaa. Sen jälkeen keskustelimme vielä työskentelystä tehtaalla, tehdas- ja asuinalueista, yhteishengestä, ristiriidoista, ulkopuolisista, vapaa-ajan toiminnasta, yhteissaunasta ja pyykkituovasta, heidän omasta elämästään sahalaisena ja mielipiteistään sahayhtiötä kohtaan. Haastattelut lähenivät strukturoimatonta eli avointa haastattelumenetelmää, jossa haastattelun kulkua ei suunnitella etukäteen tarkkaan (Hirsjärvi & Hurme 2000, 45–46). Tosin haastattelujen alussa näyttämäni valokuvasarja vaikutti haastattelujen etenemiseen hyvinkin voimakkaasti. Tuomieni valokuvien lisäksi katseltiin haastateltavien omia valokuvia ja usein myös erilaisia esineitä: kelloja, koristelautasia, todistuksia palvelusajasta ja jopa tilinauhoja. Haastateltavat saat-

toivat etsiä jotain tiettyä esinettä pitkäänkin vierailuni aikana, koska halusivat minun näkevän sen. Säilytettyihin esineisiin liittyy henkilökohtaisia ja kulttuurisia merkityksiä, ja niiden merkitys muistoina on tärkeä. (Radley 1990, 51.)

Tämän tyyppinen haastattelumenetelmä perustuu siihen, että virikkeet toimivat semioottisina merkkeinä, jotka konstruoivat tutkimuskohteen havaittavaksi, koettavaksi ja aistittavaksi. Virikkeitä etukäteen valitessaan tutkija joutuu miettimään sitä, kuinka valinnat vaikuttavat haastattelun kulkuun. Jukka Törrösen (2001, 206–207) mukaan tutkijan valitsemat valokuvat voivat toimia haastattelun apuvälineinä indeksisinä johtolankoina, ikonisina pienoismaailmoina tai symbolisina provosioijina. Kuva voi toimia johtolangan tavoin viitaten esimerkiksi ajan kulumiseen ja muutoksiin ympäristössä. Kun kuvasarja toimii haastattelussa pienoismaailmana, sen tehtävänä on saada haastateltava peilaamaan arvojaan, asenteitaan ja ihanteitaan suhteessa siihen ja kertomaan niistä haastattelijalle. Provosoivina kuvat voivat toimia, jos ne valitaan esimerkiksi poiketen vakiintuneista käytännöistä ja arvoista. Omissa haastatteluissani kuvat toimivat kaikilla edellä mainituilla tavoilla, tosin osittain ennakoimattomasti.

Valokuvasarjan tarkoituksena oli johdatella haastateltavat aiheeseen ja menneisyyteen. Kulttuurimaantieteilijä Pauli Karjalaisen (1997, 239) mukaan valokuva on kuin kulkuneuvo menneeseen aikaan ja paikkaan. Kuvat toimivat visuaalisina ärsykkeinä ja herättävät muistoja tapahtumista, ihmisistä ja paikoista. Haastattelijan yksi tehtävä on haastateltavan luotsaaminen aiheeseen ja muistitietohaastattelussa ovien avaaminen menneeseen (Hesselgren & Horgby 1992, 98). Valokuvat voivat toimia siltana haastateltavan ja haastattelijan välillä ja ne helpottavat haastateltavaa kuvailemaan menneisyyden tapahtumia ja yksityiskohtia. Ne myös johdattelevat huomion pois itse haastattelutilanteesta ja siihen liittyvä jännitys laukeaa helpommin. (Collier & Collier 1986, 99 ja 105–107.) Valokuvien katseleminen ja niiden perusteella kertominen on tavallista kulttuurissamme etenkin perheen jäsenten ja tuttavien kesken, joten katsoin sen olevan hyvä keino otollisen muistelutilanteen luomiseksi.

Seuraava mieshaastateltava löytää tuttuja tunnelmia valokuvasta, joka on otettu tukkilammikolta: *Tässä on niin tuttu paikkoo, että (naurahtaa), mie oon noilla laatongilla kävelly kyllä monta päivää ja yötä. Saattaa, että tää on mejän aikaa, no niin onkii, ihan on kun Kalle tuossa työnjohtaja (mies ilman keksiä). Ihan seisoo saman näkönen mies. – Tää on otettu, kun on oltu hukun nostossa. Ja Virtasen Kalle siinä seisoo, melkein varma siitä oon, mie nään ihan tyylissä tuon. Siinä tietysti jossakin meikäläinenkin on. Aina kun käytiin, sunnuntaina tai lauantaina, kun ei oltu töissä. Silloin käytiin, kun oli paljon hukkupuita, niin nostamassa niitä tuonne läjään ja sitten sabattiin aina ensimmäisenä ne sitten maanantaina, kun mänttiin, ne hukkupuut.*



Kertoja löytää kuvasta meidän ajan, työnjohtajan ja lopulta arvelee olevansa siinä itsekin. Kuvien avulla haastateltavien oli usein helppo päästä kiinni aiheeseen ja sijoittaa itsensä menneeseen. Valokuvat auttoivat kertojia muistamaan ja muistot saattoivat olla valokuvien myötä hyvinkin visuaalisia. Tämä Eino Jokisen valokuva sumuisesta tukkilammikosta on yksi lempikuvistani. Sen lisäksi että se miellyttää silmääni, se symboloi minulle muistelukerronnassa esitettyä tilaa. Se kertoo siitä, miten muistitieto näyttää ulkopuoliselle usein epäselvänä tai epämääräisenä tietona, josta erottuvat hahmot ovat ikään kuin sumuverhon takana. Sen sijaan henkilö, joka on elänyt ja kokenut kyseisen tilanteen, pystyy sijoittamaan siihen itsensä ja löytää siitä itselleen tuttuja asioita ja henkilöitä.

Valokuvia katsoessa tuli selvästi esille se, että haastateltavat olivat tottuneet näkemään alueen ja paikat jostain tietystä suunnasta. Jos valokuva oli otettu toisesta kulmasta, heidän oli usein hankala hahmottaa kuvauksen kohdetta ja se aiheutti heissä selvästikin hämmennystä. Alue ja paikat hahmotetaan usein visuaalisina myös muistikuvissa ja niitä katsotaan jälkepäin jostain tietystä suunnasta ja asemasta käsin. Tehdasyhdyskunnan säännöt ja valtasuhteet vaikuttivat tilan hahmottamiseen: missä kukakin sai liikkua ja miten toimia, miten tilaa ylipäätään voitiin käyttää ja kuka saneli ehdot (ks. Nevalainen 2004, 16). Näin myös paikkojen katsomisuunta oli määrätty jo tehdasyhdyskunnan sosiaalisessa järjestyksessä.

Valokuvien merkitykset ovat erilaiset paikalliselle haastateltavalle kuin ulkopuoliselle tutkijalle; kulttuurinen tausta ja kuvien katsomisen konteksti vaikuttavat kuvien tulkintaan (Hall 1986, XIII-XVII). Haastattelussa näyttämieni kuvien

KUVA 1. Penttilän sahan tukkilammikkoa pakkashuuruissa vuonna 1954. Kuvaaja Eino Jokinen. Pohjois-Karjalan museon valokuva-arkisto.

aiheet olivat haastateltaville tuttuja ja he tulkitsivat niitä eri näkökulmasta ja eri tavalla kuin minä. Minun silmissäni harmoniselta ja kauniilta näyttävä valokuva saattoi muistuttaa haastateltavaa työolojen ja -tehtävien rankkuudesta sekä arkielämän ongelmista. Haastateltavat tulkitsivat siis valitsemiani valokuvia sahatyöläisten kokemuksellisesta näkökulmasta eri tavalla kuin minä ulkopuolisena katsojana.

VALOKUVAT TUTKIMUKSEN AINEISTOINA

Tutkimusta tehdessäni huomaisin, että on antoisaa pohtia käyttämieni valokuvien ja niihin liittyvien kertomusten suhdetta toisiinsa. Valokuviahan tulkitaan usein dokumentteina ja todisteina menneisyydestä tai tapahtumista. Tutkimusaineistoni valokuvasarjat ovat myös rakentuneet tällaisen ajatuksen varassa. Eino Jokinen toimitti museolle kuvia, jotka kertovat muuttuneesta ympäristöstä: paikoista, rakennuksista, koneista ja työtavoista, joita ei enää ole. Hänen tarkoituksenaan oli siis tallentaa valokuvien avulla mennyttä ja nykyistä Penttilää tuleville sukupolville ja siinä mielessä kuvat ovatkin dokumentteja, jäänteitä menneisyydestä. Toisaalta Jokisen kokoamissa kuvasarjoissa on hahmotettavissa yhtenäinen ajatus tai juoni ja siinä mielessä ne ovat kertomuksia. Näissä valokuvakertomuksissa pystyn näkemään monia muistitiedolle ominaisia piirteitä, kuten kertojan näkökulman erilaisiin tapahtumiin ja niiden keskinäisiin yhteyksiin. Valokuvat merkitsevät eri asioita ja välittävät erilaisia viestejä valokuvaajalle, museolle, haastateltaville ja tutkijalle. Myös ajan kuluminen vaikuttaa valokuvien merkityksiin ja tulkintoihin. Tutkimukseni yhteydessä tarkastelin valokuvia muistoina, jolloin valokuviiin liittyvät erilaiset kertomukset nousivat keskeisiksi aineistoiksi. Kuvien erilaiset tulkinnat ja merkitykset tulivat esille nimenomaan haastattelupuheessa, kun taas valokuvasarjoissa kuvien järjestys ja kuvatekstit muodostivat kertomuksen.

Valokuvat ovat tulkinnallisia myös silloin kun niitä käytetään tutkimuksen aineistona. Esimerkiksi kirjailija Susan Sontag (1984) on kyseenalaistanut valokuvien dokumentaarisen luonteen. Hänen mukaansa valokuvaajan toiminta on enemmän kuin passiivista havainnointia, koska valokuvaaja on myös tulkitsija. Valokuvat kertovat siitä, mitä valokuvaaja näkee. Ne eivät ainoastaan tallenna maailmaa, vaan ovat samalla siitä esitetty arvio. Analysoin Eino Jokisen valokuvasarjoja konstruktioina, tulkintoina, jotka kantavat hänen arvomaailmaansa, kokemuksiaan ja kuvauskohteilleen antamia merkityksiä sekä sahan työntekijänä että valokuvauksen harrastajana. Kuvasarjat ovat hänen käsityksiänsä siitä, miten hän näki viimeistä vuotta toimivan teollisuuslaitoksen ja muuttuneen työläisten asuinalueen.

Eino Jokinen luovutti Pohjois-Karjalan museolle kaksi Penttilää koskevaa valokuvasarjaa. Ensimmäisen kuvasarjan aiheena on Penttilän saha ja se kuvaa tehtaan

eri rakennuksia, työpisteitä ja sen ympäristöä. Toinen kuvasarja on saha-alueen läheisyydessä sijainneesta *Mäntylän kylästä*, työläisten asuinalueesta. Jokisen itse vedostamien kuvien lisäksi kertomusten juonta rakentavat hänen laatimansa kuvajärjestys ja -tekstit. Museon arkistossa valokuvien alkuperäinen järjestys on kuitenkin jouduttu hajottamaan, koska siellä kuvat on arkistoitu negatiivien eikä vedosten mukaan.

Syksyllä 2004 lähdin museon arkistoon jäljittämään näitä alkuperäisiä Jokisen laatimia valokuvakertomuksia. Arkistosta löytyi Jokisen koneella kirjoittamat kuvatekstit ja niiden perusteella pystyin järjestämään valokuvavedoksia Jokisen alkuperäisen ajatuksen mukaisesti. Kun istuin hiljaisessa arkistossa mustavalkoiset valokuvavedokset edessäni ja aloin lukea Jokisen kirjoittamia kuvatekstejä, kuulin niissä hänen tutun kertojan äänensä. Näin itse kokemani kertojan ääni ja sen muisto autoivat minua ymmärtämään Jokisen valokuvat aivan uudella tavalla. Kuvat eivät olleet enää ainoastaan dokumentteja menneisyydestä vaan niistä muodostui kertomus, jolla oli Eino Jokisen ääni ja puhetyyli.

Kuvatekstit kiinnittivät valokuvat kiinteämmin tekijäänsä. Ne kertoivat siitä, miten Jokinen oli tulkinnut itse omia valokuviaan ja mitä merkityksiä hän oli niille antanut kuvasarjoja rakentaessaan. Koska olin kiinnostunut siitä, kuinka muistoja muokataan kerronnaksi, tarkastelin näitä kuvasarjojakin samasta näkökulmasta. Tulkitsin kuvasarjoja ottaen huomioon niiden tuottamisen kontekstit: kuvaajan ja kuvausajan sekä ennen kaikkea ajankohdan, jolloin Jokinen oli laatinut kuvasarjat. Tarkastelun kohteeksi nousi siis itse kuvasarjan lisäksi myös se, miten aika ja muutokset ovat vaikuttaneet Jokisen tulkintoihin valokuvista.

Kuvasarjan Penttilän sahasta Jokinen kuvasi talven 1988 aikana. Siihen sisältyy 373 vedostettua mustavalkoista valokuvaa, jotka Jokinen on numeroinut ja joihin hän on kirjoittanut kuvatekstit. Kuvatekstiluettelossa on ensin sivun pituinen kirjoitus Penttilän sahan historiasta. Tästä tekstistä voi lukea sahan lakkauttamisuutisen aiheuttaman ilmapiirin, kun Jokinen muun muassa korostaa tekstin lopuksi joidenkin sahalla silloin toimivien laitteiden uutuutta ja moderniutta. Entisten sahatyöläisten parissa aiheuttikin hämmennystä se, että teollisuuslaitosta uudistettiin juuri ennen sen toiminnan lakkauttamista. Uusien laitteiden kalleutta, modernia tekniikkaa ja kohtaloa tehtaan lakkauttamisen jälkeen pohdittiin monessa keskustelussa kenttätyöni aikana.

Tehdasaluetta kuvaavat valokuvat nostavat hyvin esille eri työpisteiden erilaisuuden: työolot tehdasrakennusten sisällä olivat erilaiset kuin ulkotöissä tai toimitiloissa. Kuvista näkee myös sen, miten monenlaisia työpisteitä ja -ympäristöjä ja siten myös työkaluttureja tehtaalla on ollut.

Kuvateksteissä Jokinen on käyttänyt pitkän työuransa aikana omaksumiaan tietoja eri työpisteistä ja niiden yksityiskohdista. Lisäksi hän on kirjannut kuvateks-



KUVA 2. Sahan työntekijöiden asuinalueen, Mäntylän kylän, puutalojen purkamista. Eino Jokinen kirjoittaa laatimassaan kuvatekstissä: "Honkapolun idylli päättyi lopullisesti talvella 1985." Kuvaa ja Eino Jokinen. Pohjois-Karjalan museon valokuva-arkisto.

teihin henkilökohtaisia aistimuistoja, jotka kytkeytyvät kuvattuihin paikkoihin tuottaen niihin tietyn tunnelman. Esimerkiksi vanhan saharakennuksen tunnelma tulee nimenomaan kuvateksteissä hyvin esille: *Hämyistä alasahaa, jonka käytävän varrella on varaosahuone, korjaushuone sorveineen ja työkaluineen, rasvojen ja öljyjen varasto ja perillä vessat. Koneiden humina kuuluu ja vanhalle sahalle ominainen haju on vallitseva.*

Vuonna 1990 Eino Jokinen luovutti museolle toisen kuvasarjan, jonka aiheena on Mäntylän puutaloasuinalue ja sen purkaminen. Jokinen

kuvasi Mäntylän kylää vuosien 1950–1987 välillä. Tämän kuvakertomuksen hän on rakentanut eri tavalla kuin edellisen. Alun perin hän ei kuvannut näitä valokuvia museota varten, vaan kokosi jälkeinpäin sarjan vanhoista valokuvistaan. Kootessaan valokuvasarjaa vuonna 1990 vanhojen valokuvien merkitys muuttui. Hän otti vanhat valokuvansa esille uudessa yhteydessä ja järjesti ne tähän kuvasarjaan. Kuvasarjassa on 78 vedosta ja piirretty kartta asuinalueesta. Kuvateksteissä on kerrottu, milloin mikäkin talo on purettu ja sarjasta löytyy useita esimerkkejä taloista, jotka on kuvattu niiden ollessa vielä pystyssä ja myöhemmin purkamisvaiheessa.

Paikan kuvaamisen kannalta Jokisen ratkaisu kuvasarjan kokoamiseksi on kekseliäs ja informatiivinen. Hän piirsi kartan, joka kuvasi Mäntylän kylää 1950–1960-luvuilla ja merkitsi numeroilla kaikki karttaan piirtämänsä rakennukset ja myös joitakin muita keskeisiä paikkoja, kuten urheilukentän ja Kongin kaivon. Kuvasarjaan hän valitsi lähinnä asuinrakennuksista ottamiaan valokuvia 1950-luvulta lähtien. Valokuvien kuvateksteihin hän taas merkitsi karttaa vastaavat numerot, jotta katsoja pystyy hahmottamaan sen, missä mikäkin talo sijaitsi alueella. Kartta on hyvin pelkistetty, ja se saakin merkityksensä valokuvista ja niiden kuvateksteistä.

Kuvateksteissä Jokinen kertoo tietoja rakennusten valmistumis- ja purkamisvuodesta mainiten usein myös talotyyppin tai sen, kuka on rakentanut kuvan kohteena olevan talon. Itse pitkään Mäntylässä asuneena hän osasi kertoa, missä rakennuksissa asui esimerkiksi työnjohtajia, teknisiä toimihenkilöitä tai konemestareita. Joissakin kuvateksteissä hän kertoo asuinalueen asukkaista, asumisjärjestyksestä, työläisten elinpiiristä ja tehdasyhteisön käytännöistä. Kuvasarja kuvateksteineen luo kokonaiskuvan Mäntylän kylästä silloin kuin puurakenteiset asuintalot

olivat vielä käytössä. Näin Jokinen on rakentanut kuvasarjastaan dokumentin jo tuhoutuneesta puutaloalueesta.

Sarjan valokuvista saamme käsityksen siitä, miltä Penttilä joskus näytti, mutta tekstit kertovat sen, miten Jokinen näki ja koki menneisyyden kuvasarjaa koostessaan vuonna 1990. Esimerkiksi purkamistyön alla olevan talon kuvatekstissä *idylli päättyy*. Siinä heijastuu kuvauskohteen arviointi nykyisyydestä käsin, kun lähes kaikki puutalot oli jo hävitetty. Teksti luo kuvalle ajallista ulottuvuutta ja tuo siihen mukaan ajatuksen paremmasta menneisyydestä. Koko vanha puutalokylä näyttäytyy kuvakertomuksessa idyllisenä, kun taas talojen tuhoaminen on rumaa ja väkivaltaista. Kuva ja teksti kertovat siis kahdesta erilaisesta arvomaailmasta ja julkisesta diskurssista. Itse valokuva näyttää katsojalle, miten Mäntylän asuinalueutta uudistettiin 1970-luvulla, mutta teksti kertoo myöhemmin vallinneesta vanhoihin tehdasyhteisöihin ja rakennuksiin liittyvästä arvokeskustelusta. Valokuvasarjassa on näkyvissä se, miten julkiset diskurssit muokkaavat paikallisten asukkaiden mielikuvia omasta elinympäristöstään ja sen arvosta.

Jokisen valokuvat ovat sekä dokumentteja että kuvaajan tulkintoja ympäristöstä ja miljööstä, joka on muuttunut. Niiden katsoja voi nähdä jotain, mitä ei enää ole. Valokuvien ja kuvatekstien muodostamina sarjoina niitä voidaan tulkita myös kertomuksina, jotka ovat konstruktioita, kuten muistelukerronta yleensäkin. Niissä on viitteitä sekä menneisyyteen että nykyisyyteen ja ne voidaan kiinnittää konteksteihinsa: kuvaajaan, paikkaan ja aikaan. Ne ovat tekijänsä luomia ja niissä heijastuvat hänen muistonsa, kokemuksensa, mielipiteensä ja tunteensa.

KARTOILLA KUVATUT PAIKAT

Yhteisöjen tutkimisessa ja etnografiassa paikallisten itse tekemät kartat ovat mielenkiintoista aineistoa (ks. myös Makkonen 2008 ja 2009). Ne auttavat tutkijaa hahmottamaan paikkaa ja sitä, missä mikin rakennus tai muu yksityiskohta on sijainnut. Mutta ne kertovat myös yhteisön elämästä, arvojärjestyksestä ja erityisesti siitä, mikä on kartan tekijän oma käsitys elinympäristöstään. Valta-asetelmat muovaavat identiteettejä ja yksittäisen ihmisen identiteetti konstruoituu diskursiivisten strategioiden verkostossa, jonka taustalta löytyy eritasoisia valtajärjestelmiä (Torfing 1999, 164). Tehdasyhdyskunnissa työläiset ovat olleet monenlaisen hegeemonisen vallan käytön kohteena. Esimerkiksi työläisten asuinalueet rakennettiin eri paikkaan kuin johtajien asunnot ja heidän liikkumistaan alueella rajoitettiin. Penttilän sahatyöläisten elämään vaikuttivat toisaalta yhteiskunnalliset, poliittiset ja ammattiyhdistysliikkeen valtaverkostot, ja toisaalta he elivät paikallisen tehdasyhdyskunnan valtarakenteiden sisällä. Täytyy muistaa, että myös työläisillä oli valtaa tehdasyhteisöissä. Suulliset kertomukset olivat yksi keino käyttää työläisten valtaa:

kertomuksessa työläinen saattoi tehdä johtajan naurunalaiseksi tai osoittaa, ettei tehtaan insinööri osannut suorittaa työläiselle määrättyä työtehtävää.

Valta-asetelmat hahmottuvat hyvin työläisten laatimissa kartoissa; työläisen paikka tehdasyhteisössä on niissä konkreettisesti kuvattuna. Kartoilta pystytään katsomaan, missä työläiset asuivat, missä he tekivät työtä, mitkä olivat tärkeitä paikkoja vapaa-ajalla, missä he liikkuivat ja missä lapset leikkivät. Eino Jokisen valokuvasarjaan liittyvän kartan lisäksi sain kahdelta muultakin haastateltavalta heidän laatimansa kartan. Nämä kartat auttoivat minua hahmottamaan muistelukertomuksissa kuvailtujen paikkojen sijainnit, mutta ne antoivat minulle paljon myös muuta tietoa elinympäristön ja kuluneen ajan hahmottamisesta, toisin sanoen esitetystä tilasta.

1950-luvulla syntyneen haastateltavan kirjoittama muistelmä *Lapsuus Mäntylässä* ja piirtämä muistikartta on hyvä esimerkki muistellusta tilasta, joka keskittyy kuvaamaan menneisyyden aikaa ja paikkaa. Koska kirjoittaja oli muuttanut toiselle paikkakunnalle jo nuorena, ei hänen kirjoittamansa muistelmä ole ajallisesti samalla tavalla kerrostunut kuin Penttilässä pidempään asuneiden muistelut. Hän kuvaa kirjoituksessaan ja kartassaan lapsuutensa ajan elämänpiiriä ja perheensä elämää 1950-luvun lopulla ja 1960-luvun alussa. Muistelmassaan hän kertoo lapsuuden kodistaan, perheensä arjesta, kesämuistoista, pyhäkoulusta sekä lasten leikeistä ja leikkipaikoista. Myös hänen piirtämänsä muistikartta kuvaa lapsuuden ajan ympäristöä sellaisena kuin hän muistaa sen. Penttilässä myöhemmin tehdyt muutokset eivät siis näy kartassa.

Ajan kerrostumat tulevat sen sijaan erityisen hyvin esille Olavi Karttusen laatimassa paikan nimityskartassa. Vuonna 1945 syntynyt Olavi Karttunen on kolmannen polven sahatyöläinen ja hän aloitti myös oman työuransa sahalla. Kun hänen isänsä jäi eläkkeelle 1970-luvun lopussa sahan yhteydessä toimineesta puusepäntehtaasta, jatkoi Olavi isänsä työtä. Monessa muussakin perheessä isän työtehtävä tehtaalla periytyi suoraan pojalle. Olavin työura sahalla ei ollut niin pitkä ja yhtäjaksoinen kuin isänsä, koska hän kävi välillä katsomassa muutakin maailmaa. Hänen omien sanojensa mukaan tehtaalta oli helppoa ottaa lopputili, kun tiesi, että aina pääsee takaisin. Hän palasi takaisin Penttilään, mutta kuten monelle muullekin työn löytäminen sahan toiminnan lakkauttamisen jälkeen on ollut vaikeaa. Hän tiivistää tämän haastattelussa yhteen lauseeseen: *Kun minä olin nuori, niin ei tullut edes mieleen, että työttömäksi joutuisi.* Tehdastyöläisperheisiin sotien jälkeen syntyneiden asema on ollut ristiriitainen: heillä oli selvästi enemmän mahdollisuuksia kouluttautumiseen ja ammatinvalintaan kuin heidän vanhempillaan, mutta työn saaminen etenkin 1980-luvulta lähtien on ollut vaikeampaa. Olavi syntyi sukupolvelta toiselle periytyvään tehdastyöläisyyteen, mutta hänen elämänsä aikana tämä piirre työkuulttuuristamme on hävinnyt.

Karttunen on siis asunut lähes koko ikänsä Penttilässä. Hänen käsityksensä omasta kotiympäristöstään koostuu monenlaisista tiedoista. Se perustuu hänen henkilökohtaisiin kokemuksiinsa, erilaisista kirjoitetuista lähteistä lukemiinsa tietoihin alueen historiasta ja yhteisön kollektiiviseen suullisesti välittyvään tietoon. Karttunen on oman historiansa tutkija (Kaivola-Bregenhøj 2001, 37) ja häntä voi nimittää myös yhteisön muistin mieheksi (ks. Vansina 1985, 39). Hän kerää tietoa ympäristöstään lukemalla, kuuntelemalla sekä keskustelemalla ja muodostaa näiden tietojen perusteella oman käsityksensä yhteisön historiasta. Karttusen laatima kartta ilmentää esitettyä tilaa, jossa on nähtävillä sekä ajan että erilaisten tiedonlähteiden kerrostuneisuus.

Karttusen paikallishistorian tuntemus on myös muiden penttiläläisten tiedossa; esimerkiksi Penttilän asukasyhdistys tukeutui häneen etsiessään aineistoa maaliskuussa 2005 järjestettyä Penttilä-päivää varten. Penttilä-päivän aikana käsiteltiin muun muassa alueen menneisyyttä ja epävirallista nimihistoriaa, joita lähestyttiin esitelmin, valokuvin ja kartoin. Tilaisuuteen oli toimitettu Joensuun kaupungin toimesta tyhjiä karttapohjia, joihin penttiläläisiä kehoitettiin kirjoittamaan heille tärkeitä paikannimityksiä alueelle suunniteltua uutta asuinuuetta varten. Olavi Karttunen täytti tällaisen kartan ja toimitti siitä kopion minulle. Karttaan kuuluu kaksi A3 kokoista karttapohjaa, joista toinen kuvaa pääosin Penttilän tehdasaluetta ja Mäntylän asuinuuetta, toinen Pyhäselän ranta-alueita ja Kuhasalon virkistys-alueita. Toisin sanoen tyhjat karttapohjat kuvasivat alueita, joihin Penttilän uutta asuinuuetta suunniteltiin rakennettavaksi. Mutta ne kuvasivat myös tutkimukseni kohteena olevan sahayhteisön elettyjä ja kokemuksellisia paikkoja.

Karttusen täydentämät kartat sisältävät yhteensä noin 340 hänen kirjoittamaansa sanaa tai sanaryhmää, joista suurimman osan hän on sijoittanut karttapohjille tiettyihin paikkoihin. Joitakin sanoja hän on kirjoittanut luetteloiksi kartan marginaaleihin. Karttunen siis konkreettisesti kirjoitti paikan merkityksiä näille karttapohjille. Etenkin entisen teollisuusalueen kohdan, johon suurin osa tulevasta asuinuueesta tulee sijoittumaan, hän on kirjoittanut hyvin tiheästi. Kartta on hyvä esimerkki siitä, miten kaupunkisuunnittelun näkökulmasta tyhjä tila voi olla paikallisten ihmisten mielestä täynnä muistoja ja merkityksiä. Osan sanoista Karttunen on muotoillut katujen nimiksi sopiviksi, kuten *Sahaporttikatu*, osa taas kuvailee paikan entistä käyttöä, kuten *Vehkalahden tarhan kohta*. Näiden lisäksi hän on kirjannut karttapohjiin huomautuksia alueen menneisyydestä ja suoria ehdotuksia sekä ohjeita alueen tulevaa käyttöä ajatellen.

Karttaa tulkitessani minulla oli käytössäni aikaisemmin tekemäni haastattelut, joissa oli myös Olavi Karttusen ja hänen vanhempiansa haastattelut. Ilman tätä tausta-aineistoa olisi iso osa karttojen tuottamasta informaatiosta jäänyt ymmärtämättä. Jotkut Karttusen karttaan kirjaamista paikkojen nimistä ovat virallisesti

aineiston muodostamisen konteksti. Hän tuntee suunnitelman uudesta asuinalueesta, ja suurin osa paikannimityksistä onkin kirjoitettu niihin kohtiin, joihin uusi asuinalue tulevaisuudessa rakennetaan.

Kartta kertoo myös tehdasyhteisön arjesta ja ympäristöstä. Entisen tehdasalueen kohdalle Karttunen on kirjoittanut runsaasti tehdasrakennuksiin, sahatyöhön ja erilaisiin työpisteisiin liittyviä nimityksiä, kuten *Naulaustie*, *Verstaväylä*, *Trukkikuja*, *Sahatekniikkatie*, *Hinuriväylä*, *Paikallismyynti*, *Höyläämö* ja *Vahvikoppikuja*. Vaikka Karttusen oma työura sahalla jäi melko lyhyeksi, on hänellä todella paljon tietoa tehtaan eri työpisteistä ja -tehtävistä, ja hän myös hallitsee sahatyöhön liittyviä erityistermejä. Suuri osa näistä nimityksistä perustuu siis suullisesti välittyneisiin tietoihin, joita hän on kuullut omilta vanhemmiltaan ja sahayhteisön muilta jäseniltä. Ulkopuolinenkin pystyy hahmottamaan kartasta sen, missä kohdassa Penttilän aluetta sahatyötä tehtiin, ja usein myös sen, missä mikäkin työtehtävä suoritettiin.

Kartasta voi lukea jotain myös sahatyöläisten identiteetistä. Entisen lautatarhan laidassa on *Raatajanreitti* ja sen vieressä sana *Kuormaaja*. Nämä sanat kuvaavat raskasta fyysistä työtä, jollaista työ oli tehtaan monessa työpisteessä. Kuormaajan tehtävänä oli vetää sahalta tulevat lankut ja laudat kärryihin, jotka työnnettiin miesvoimin lautatarhalle ennen kuin trukit otettiin käyttöön. Nämä työtehtävät olivat haastateltavien mukaan ruumiillisesti raskaimpia tehtäviä sahalla. Tehdasyhteisön sosiaalinen rakenne valta-asetelmineen ja jakoineen työläisiin ja herroihin näkyy kartassa esimerkiksi siinä, että *Pääomareitti* sijaitsee johtajien pihapiirin Penttilän hovin lähellä, kun taas *Köyhyyksuja* löytyy sieltä mistä *Työläistaajama-kin*. Tehdasalueen laidalle Karttunen on sijoittanut sanan *Työnsankarintie*. Vuosikymmenien raskas työ on tehnyt sahatyöläisistä omalla tavallaan työn sankareita. Haastatteluissa he kertoivat tehneensä töitä kuin omaan taloon pinnaamatta, sairastumatta ja väsymättä. Tehtaan henkilöstöpolitiikka korosti vuosikymmenien ajan tehdasyhdyskunnan yhteishenkeä ja työläisten tärkeää panosta tehtaan hyväksi. Työn sankareiden uhraukset eivät kuitenkaan auttaneet enää 1980-luvun rationalisointitoimissa.

Kartassa on myös sanoja, jotka viittaavat suoraan Karttusen omaan elämäns historiaan. *Kotipolku* on kirjoitettu siihen paikkaan, jossa Karttusten perhe asui yli kolmekymmentä vuotta ja missä siis Olavin lapsuuden koti sijaitsi. Useat hänen lapsuusmuistoihinsa viittaavat nimitykset, kuten *Leikkikukkula* ja *Junaleikkisavikko*, sijaitsevat tiheämmän kirjoitetun alueen ulkopuolella. Näiden lapsuusajan muistoja kuvailevien sanojen avulla kartassa hahmottuu myös se, miten laajalla alueella tehdasyhteisön lapset liikkivat. Parhaat leikkipaikat olivat tiiveimmän asutuksen ulkopuolella. Tehdasyhdyskunnan kiellettyjen rajojen ylittäminen tuli erityisen usein esille mieshaastateltavien lapsuusmuistoissa, joissa pojat leikkivät tehdasalueilla tai varastivat omenoita johtajien puutarhoista. (Ks. Åström 1997, 42–43).

Karttusen kartassa näkyy myös se, kuinka arvot ja tunteet rakentavat paikkojen merkityksiä fyysisten kokemusten, aistihavaintojen ja paikallishistorian tietojen lisäksi. Hän on kirjoittanut karttaan sen, mikä on hänen Penttilässään muistamisen arvoista. Monista lähteistä kerätyn paikallistietouden sekaan limittyvät hänen oma elämänhistoriansa sekä perheen ja työläisyhteisön kertomukset; siinä siis yhdistyvät yhteisön muisti ja henkilökohtainen muisti. Näiden erilaisten tiedonlähteiden perusteella Karttunen on muodostanut karttaa laatiessaan ainutlaatuisen kuvan paikasta ja sen historiasta.

Vaikka osa Karttusen karttaan kirjoittamista paikkojen nimityksistä viekin lukijan kauas paikan menneisyyteen Kuhasalon luostarin, sahan perustamisen tai Karttusen lapsuuden aikoihin, on myös nykyisyys ja tulevaisuus siinä koko ajan läsnä. Hänen paikan kirjoittamisen prosessinsa jatkuu koko ajan. Se näkyi myöhemmin keskustellessamme yhdessä hänen kanssaan kartasta, jolloin hän olisi halunnut tehdä siihen vielä lisäyksiä. Hänen Penttilänsä on koko ajan muuttuva aktiivinen paikka ja asuinympäristö, ja siksi hänen käsityksensä siitä on myös altis muutoksille. Vaikka kartassa paikka hahmottuikin jo olemassa olevan tai olleen perusteella, niin sellaisena se voi syntyä vain yhden ainoan kerran. Se on kiinnittynyt menneisyyteen, nykyisyyteen ja tulevaisuuteen juuri sillä hetkellä, kun Karttunen on siihen erilaiset sanat ja lauseet kirjannut.

TUTKIMUSKOHTTEEN HAHMOTTAMINEN ESITETYSSÄ JA ELETYSSÄ TILASSA

Pitkän kenttätöön intensiivisimpiä jaksoja olivat haastattelujaksot vuosina 1989 ja 1994–1995 sekä visuaalisten aineistojen kokoaminen vuosina 2004 ja 2005. Myös kirjoittaessani opinnäytetöitäni ja aiheeseen liittyviä artikkeleita tein tiivistä yhteistyötä haastateltavien kanssa. Haastateltavat luovuttivat minulle sellaisia aineistoja, joita en olisi itse osannut heiltä pyytää. Lisäksi annoin joillekin heistä tekstejäni luettavaksi ja kommentoitavaksi. Näin meidän välinen vuorovaikutus muuttui niin, että haastateltavat eivät olleet ainoastaan muistitiedon luovuttajia, vaan he osallistuivat jossakin määrin myös tutkimukseni etenemiseen ja raporttieni sisältämien yksityiskohtien tarkistamiseen. Penttilän alueen muutoksia ja lehtikirjoittelua olen seurannut koko ajan vuodesta 1989 lähtien, ja seuraan yhäkin. Asuin lähes koko tutkimuksen tekemisen ajan Penttilän lähellä naapuriasuinalueella, joten pystyin jatkuvasti seuraamaan ympäristön muutoksia. Erityisesti Pyhäselän rannat ja Kuhasalon retkeilyalue kuuluivat omaan henkilökohtaiseen elämänpiiriini, joten kuljin usein Penttilän alueen läpi. Kenttätööhöni lasken kuuluvaksi haastattelujen lisäksi vierailut Penttilän eläkeläisten kerhossa, alueen muutosten seuraamisen ja erilaiset retket alueella, lehtikirjoitusten lukemisen, yhteydenotot haastateltaviini ja myös satunnaiset kohtaamiset sekä keskustelut penttiläläisten kanssa esimerkiksi

kaupassa tai paikallisbussissa. Olen myös pitänyt aiheeseen liittyviä esitelmiä yleisötilaisuuksissa ja saanut niissä palautetta. Nämä kaikki vaikuttivat tutkimukseni etenemiseen ja muokkasivat käsityksiäni tutkimuskohteesta.

Syksyllä 2004 kiersin Penttilän aluetta tarkkaan koluten sen joka nurkan ja valokuvaten sen eri paikkoja. Kierroksellani minua johdattelivat aikaisemmin keräämäni aineistot ja niissä kuvatut paikat. Esimerkiksi yhdestä tiheästä pusikosta löysin haastateltavien kuvaileman vanhan työläisten asuintalon, Kongintuvan, perustukset. Muuttuneessa ympäristössä etsin siis jälkiä menneestä, mutta samalla hahmotin omaa paikkaani tutkimuskohteessani. Tällä kierroksella itse ottamani valokuvat ovat myös muokanneet käsitystäni tutkimuskohteesta. Erityisesti valokuva tulipalossa tuhoutuneen saharakennuksen raamista ja siihen taiteilusta graffitista oli minulle tutkimukseni loppuvaiheessa tärkeä. Se kertoi minulle paikan jatkuvasta muutoksesta; Penttilä ei pysähtynyt paikoilleen vaikka jotain oleellista katosikin savuna ilmaan. Jos vain tutkija haluaa, niin hän voi elää mukana tutkimuskohteensa muutoksessa. Tämä valokuva symbolisoi minulle yhtä osaa tutkimuksestani: alati muuttuvaa elettyä tilaa.

Muistellun yhteisön ja työläisyyden kuvaus syntyi eri tekijöiden yhteen limitämisen tuloksena. Tutkimuksen edetessä aineistojen määrä kasvoi ja myös monipuolistui. Suulliset ja kirjoitetut muistelmat, valokuvat ja piirretyt kartat osoittivat minulle, kuinka kokonaisvaltaista muistelemineen on, ja kuinka merkityksellistä se on sekä yhteisön että työläisidentiteetin konstruktion kannalta. Visuaaliset aineistot osoittivat konkreettisesti ajan eri kerrosten merkityksellisyyden sekä erilaisten tiedon lajien – kertojien omien kokemusten, yhteisön suullisen tiedon ja julkaistujen tietojen – vaikutukset muistitietoon. Tulkinnoissani on nähtävissä, että Penttilän nykyisyys oli tutkimusta tehdessäni koko ajan läsnä ja tuotti omalta osaltaan tulkinnan kontekstia.



KUVA 4. Penttilän sahan aluetta vuodelta 2004. Saharakennuksesta jäivät jäljelle vain raamit tuhoisan tulipalon jälkeen. Kuvaaja Kaisu Kortelainen.

LÄHTEET

TUTKIMUSAINEISTOT

EINO JOKISEN HAASTATELU vuodelta 2004. Aineisto artikkelin kirjoittajan hallussa.

KARTTUNEN, OLAVI 2005: *Paikannimityskartta, Historiaa tulevaisuuteen*. Aineisto artikkelin kirjoittajan hallussa.

KORTELAINEN, KAISU 2004: 78 valokuvaa Penttilän alueelta syksyllä 2004. Aineisto artikkelin kirjoittajan hallussa.

POHJOIS-KARJALAN MUSEO, valokuva-arkisto:

Kuvasarja 20919, Penttilän saha, kuvaaja Eino Jokinen.

Kuvasarja 20971, Kuvat puretusta Mäntylän asutusalueesta vuodesta 1950 vuoteen 1987, kuvaaja Eino Jokinen.

SUOMALAISEN KIRJALLISUUDEN SEURA, Joensuun perinnearkisto:

Jpas 1–22. 1995: Lapsuus Mäntylässä (kirjoitettu muistelmä ja piirretty muistikartta).

SKSJA (Jpan) 75.–76.1991 ja 31.–84.1995 (haastatteluäänitteet vuosilta 1989 ja 1994–1995).

KIRJALLISUUS

AARNIPUU, PETJA (2008) *Turun linna kerrottuna ja kertovana tilana*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

CLIFFORD, JAMES (1990) Notes on (Field) Notes. Teoksessa Roger Sanjek (ed.) *Fieldnotes - The Makings of Anthropology*. Ithaca: Cornell University Press.

COLLIER, JOHN JR. & COLLIER, MALCOLM (1986) *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

GEERZ, CLIFFORD (1973) *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.

HALL, EDWARD T. (1986): Foreword. Teoksessa John Collier Jr & Malcolm Collier: *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

HAARNI, TUUKKA, KARVINEN, MARKO, KOSKELA, HILLE & TANI, SIRPA (1997) Johdatus nykymaantieteeseen. Teoksessa Tuukka Haarni, Marko Karvinen, Hille Koskela & Sirpa Tani (toim.) *Tila, paikka ja maisema. Tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen*. Tampere: Vastapaino.

HESSELGREN, EVA & HORGBY, BJÖRN (1992) Är "muntlig historia" något för historisk arbetslivsforskning. *Rig* 1992, häfte 4, 97–114.

HIRSJÄRVI, SIRKKA & HURME, HELENA (2000) *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Yliopistopaino.

JOKINEN, ARJA (1999) Diskurssianalyysin suhde sukulaistraditioihin. Teoksessa Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen (toim.) *Diskussianalyysi liikkeessä*. Tampere: Vastapaino.

JÄRVILUOMA, HELMI (2006) Turvallisuuden tunne, äänimaisema ja eletty tila lapsuudenmuistoissa. Teoksessa Helmi Järviluoma, Ari Koivumäki, Meri Kytö ja Heikki Uimonen (toim.) *Sata suomalaista äänimaisemaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

KAARLENKASKI, TAIJA & KUPIAINEN, KAROLIINA & PANKAMO, HEIDI & PYYKÖNEN, PIRITA & PÖYSÄ, JYRKI

(toim.) (2005) *Joensuun paikat*. Kultaneito 5. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.

KAIVOLA-BREGENHØJ, ANNIKI (2001) Kertojan aika. Teoksessa Eeva-Liisa Haanpää, Ulla-Maija Peltonen & Hilpi Saure (toim.), *Ajan taju. Kirjoituksia kansanperinteestä ja kirjallisuudesta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

KARJALAINEN, PAULI TAPANI (1997) Aika, paikka ja muistin maantiede. Teoksessa Tuukka Haarni, Marko Karvinen, Hille Koskela & Sirpa Tani (toim.) *Tila, paikka ja maisema. Tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen*. Tampere: Vastapaino.

KORTELAINEN, KAISU (2008) *Penttilän sahayhteisö ja työläisyys*. Muistitietotutkimus. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

LEFEBVRE, HENRI (1991) *The Production of Space*. (Alkup. ranskank. 1974.) Oxford: Blackwell.

MAKKONEN, ELINA (2008) Kaltimo muistikuvina: piirroksat eletyn ja muistetun paikan esityksinä. *Kulttuurintutkimus-lehti* 25(2008):3, 28–41.

MAKKONEN, ELINA (2009) *Muistitiedon etnografiaa tuottamassa*. Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja 58. Joensuu: Joensuun yliopisto.

NEVALAINEN, JAANA (2004) *Tilapelin tiedonpolitiikat: kamppailu kaupunkikeskustan muutoksesta*. Joensuun yliopiston yhteiskuntatieteellisen tiedekunnan julkaisuja 67. Joensuu: Joensuun yliopisto.

PINK, SARAH (2001) *Doing Visual Ethnography*. London: Sage Publications Ltd.

PINK, SARAH (2009) *Doing Sensory Ethnography*. London: Sage Publications Ltd.

PORTELLI, ALESSANDRO (2003) *The Order Has Been Carried Out: History, Memory and Meaning of a Nazi Massacre in Rome*. New York: Palgrave Macmillan.

SAARIKANGAS, KIRSI (2002) Merkityksellinen tila: lähiöasuminen arkkitehtuurin, asukkaiden, menneen ja nykyisen kohtaamisena. Teoksessa Taina Syrjämaa & Janne Tunturi (toim.), *Eletty ja muistettu tila*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

SONTAG, SUSAN (1984) *Valokuvauksesta*. Helsinki: Love.

TERHO, HENRI (2002) Festivaali kaupungissa. Down By The Laituri, Turku ja kaupunkitila. Teoksessa Taina Syrjämaa & Janne Tunturi (toim.) *Eletty ja muistettu tila*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

TORFING, JACOB (1999) *New Theories of Discourse*: Laclau, Mouffe and Žižek. Oxford: Blackwell.

TUAN, YI-FU (1977) *Space and Place. The Perspective of Experience*. London: Edward Arnold Ltd.

TÖRRÖNEN, JUUKA (2001) Haastattelemisen virikkeillä: virike johtolankana, pienoismaailmana tai provosojjana. *Sosiologia* 3/2001, 205–217.

UOTINEN, JOHANNA (2005) *Merkillinen kone. Informaatioteknologia, kokemus ja kertomus*. Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja 40. Joensuu: Joensuun yliopisto.

VANSINA, JAN (1985) *Oral Tradition as History*. London: James Currey Ltd.

III | Aistisuus

HEIDI PIETARINEN

Tekstiilin kolmiulotteinen tilallisuus - tekstuurin tuntu

Tarkastelen tekstiilin kolmiulotteista tilallisuutta tila- ja tekstiilisuunnittelun näkökulmasta. Millaisia tilallisia illuusioita tai tunnelmia sisustustekstiileillä voidaan luoda? Tekstiilin kolmiulotteista tilallisuutta on luontevaa tarkastella aistein havaittavien ominaisuuksien, kuten auditiivisuuden, haptisuuden, visuaalisuuden ja kinesteettisyyden kautta. Aistein havaittaviin ominaisuuksiin kuuluvat myös valo, varjot, äänet, tuoksut, historiallinen ulottuvuus ja tunnelma, jotka eivät ole aineellisia mutta silti vahvasti sidoksissa tekstiilin kolmiulotteisuuden aistein havaittaviin ominaisuuksiin. (Vrt. Arnkill 2008, 59, 222; vrt. Forss 2007, 78–79.) Selvitän ja esitän visuaalisesti miten yksi tekstiilimateriaali muovautuu moneksi sekä suomalaisten että kansainvälisesti tunnettujen tekstiilitaiteilijoiden ja muotoilijoiden teoksissa.

Tekstiilialan tutkimuksen kannalta on keskeistä tekstiilien, tilojen ja ajan tarkasteleminen tekstiilitaiteilijoiden kanssa tai heidän töidensä välityksellä. Sisustustekstiilien osalta tekstiilitaiteilijoiden suunnittelemat julkisten tilojen tai yksityisnäyttelyiden interiöörit ovat useimmiten uudistusten myötä hävinneet ja ovat yksityisissä valokuva-arkistoissa osa kadonnutta tekstiilitaiteen historiaa. Tutkiessani tekstiilitaiteilija Marjatta Metsovaaran tai Ritva Puotilan tekstiili- ja valokuvamateriaalia, kohtaan taiteilijoiden kuvailemat sisustustekstiilit ja yksityisnäyttelyt ikään kuin katsojana, mutta taiteilijahaastatteluissa pääsen valokuvien taakse. Esimerkiksi Metsovaaran Helsingin Taidehallin yksityisnäyttelyiden (1963, 1996 ja 1969) todellisuus ei ole valokuvissa fyysisistä vaan kuvitteellista, joka herää eloon taiteilijahaastatteluissa. Kuvat näyttelyhuoneista ja niiden sisustustekstiileistä eivät ole pelkkä fantasia tai fiktio, sillä kuvat muistuttavat elävästi sitä näyttelyä, josta olen keskustellut tekstii-

litaiteilijan tai näyttelyarkkitehdin kanssa. Vaikka näen näyttelyn yhdestä perspektiivistä, voin rakentaa sen mielessäni kolmiulotteiseksi, illuusioksi tilasta. Kuvien katsominen on tutkimuksen tapa ”kokea” näyttelytilat, joissa ei ole itse käynyt. (Kotkavirta 2009, 42–47; Parviainen 2009, 79; Pietarinen 2009, 17, 38–41, 96–98.)

Pinnan ominaisuuksilla, tekstuureilla, on tekstiilitaiteessa maalaustaiteen tapaan ratkaiseva vaikutus teoksen, esineen, materiaalin ja värin kokemiseen. Näköaistimme on herkkä ja kehittynyt havaitsemaan tekstuureja ja aistimaan tilaa. Katsoessamme teoksia tai valokuvia me eräällä tapaa koskettelemme niitä jo katseellamme. Voimme aistia silmillämme värien lisäksi villan pehmeuden tai paperin jäykän, kovan ja luonnostaan voimakkaan pinnan. (Kuva 3.) Myös struktuuripinnoitteiset sisäseinien maalit mahdollistavat erilaisten värien ja pintarakenteiden vapaan yhdistämisen, jolloin jopa väristä tulee käsin kosketeltava elämys. Näkemisemme kykyyn kuuluu myös synnynnäinen kyky nähdä kaksiulotteinen kuva kolmiulotteisena tilana. (Arnkil 2008, 59, 222, Parviainen 2007, 82, 86–87; 222, Forss 1996, 109.) Esimerkiksi tekstiilitaiteilija Liisa Ruokolaisen räsymattojen esteettisyydessä voi nähdä reliefin tai jopa kollaasiveistoksen aineksia, jotka syntyvät sekä elämää nähneiden kuteiden ja loimilankojen muodostamista väriyhdistelmistä että sidosten ja materiaalien luomasta pintastruktuurista (Ruokolainen 2010, 68). Tai tekstiilitaiteilija Maija Lavosen 2000-luvun valokuituteoksissa taiteilijan korostama materiaallinen merkitys, kuten keveän ja raskaan, sileän ja karheen kokeminen on suorastaan käsin kosketeltavaa (Poutasuo 2001, 46).

Sisustustekstiilien kohdalla kyse on myös tuotteiden tunnusta. Se, miltä jokin tuntuu, on tulosta suunnittelusta ja valmistuksesta. Tämän mukaan design eli suunnittelu on kietoutunut yhteen tuotteen valmistustapojen kanssa. Oleellinen osa sisustustekstiilien julkista ja historiallista olemusta ovat myös valmistusprosessin jälkeen siihen liitetyt merkityksellistämisen muodot. Muotoiluhistoriassa esineen tai tekstiilin tarina päättyy usein lopullisen tuotteen valmistukseen. Tekstiilisuunnittelun luova prosessi voi loppua tekstiilin teolliseen tai käsin valmistukseen, mutta sen kulttuurinen ja tulkinnallinen sisältö ei ole koskaan valmis tai lopullinen. Tämän vuoksi pelkän tekstuurin eli kuvioaiheen tai materiaalin sijasta tekstiilisuunnittelussa korostuvat myös erilaisilla merkitysisällöillä kyllästetyt sisustustekstiilit. Tekstiilien dekoratiivisuus, runsaus ja loisto ovat tutkimushaastatteluiden tapaan kuin pienistä paloista tehtyjä mosaiikkeja, jotka sisältävät viittauksia eri aikakausien kuvataiteeseen ja kulttuureihin. (Pietarinen 2009, 15, 17, 38–41.)

TILA JA TEKSTIILI

Tekstiilin kolmiulotteista tilallisuutta pohdittaessa on vaikea sivuuttaa tilan käsitettä, koska tila luo puitteet tekstiilisuunnittelulle. Aiheeseen viittaa kiinalaisen filoso-

KUVA 1. Metsovaara-painokankaat kuun ja maan maisemissa Taidehallin yksityisnäyttelyssä vuonna 1969. Valmistaja Oy Tampella Ab. Marjatta Metsovaaran valokuvamateriaali. MM. Kuvaaja tuntematon.





KUVA 2. Metsovaaran suunnittelema kudottu huonekalukankaita Taidehallin yksityisnäyttelyssä vuonna 1969. Valmistaja Metsovaara Oy ja Albert van Havere (Belgia). Marjatta Metsovaaran valokuvamateriaali. MM. Kuvaaja tuntematon.

tilan ja tekstiilin välinen vuoropuhelu. (Vrt. Arnkil 2008, 59, 222; vrt. Forss 2007, 79–80; vrt. Quantrill 1987, 5.) Esimerkiksi Metsovaaraa viehätti ajatus sisustus-tekstiilien valon, haptisuuden ja kolorismin avulla toteutettavista kolmiulotteisista tiloista (ks. kuvat 1. ja 2.). 1960-luvulla joidenkin Metsovaara-painokankaiden pinnat olivat ”shiftoavia” eli loimi- ja kudelangat heijastivat värejä eri voimakkuuksilla katsomissuunnan mukaan. Kuvioaihetta painettiin läpikuultavalle batistille tai kahdessa eri mittakaavassa, jolloin kangas saatiin sovellettua arkkitehtuurin suosimille suurille ja yhtenäisille ikkunapinnoille. Harvaan kudottu tekstiili päästi osittain valon lävitse, osin valo siivilöityi ja pehmentyi: tekstiilin kudonta suodatti valoa kuten puun lehti. (Pietarinen 2009, 39.) Hyvä esimerkki on myös Designmuseon näyttelyssä vuonna 2003 nähty Puotilan *Sitruunantuoksu*-teos (2003). Teos oli jalostunut joka puolelta tarkasteltavaksi, ”täydelliseksi” kappaleeksi. Tavoitteena oli tuoksu visuaalisena kokemuksena: sitruunan tuoksu syntyy värin hitaasta liikkeestä kellanvihreästä kirpeään keltaiseen. (Svinhufvud 2003, 92.)

Voimme havaita ja kokea ympäristössämme myös paljon arkipäiväisiä pintoja, struktuureja ja tekstuureja. Tekstuurin tunto on merkityksellinen vaatetus- ja

fin Lao Tzunin (600 eKr.) ytimekäs ajatus tilallisuudesta: *We fire clay to make a cup, But we use the empty space in the centre. We build walls to make a room, But we use the empty space they surround* (sit. Edwardsin mukaan 2011, 116). Fenomenologia pyrkii puolestaan rikkomaan näköaistin ylivallan korostaen havainnoinnin ja kokemisen synestesiaa, jota myös ranskalainen yhteiskuntatieteilijä Henri Lefebvre korostaa: *Space is never empty: it always embodies a meaning* (Forss 2007, 78; Lefebvre 1991, 154). Rajattu fyysinen tila ei ole koskaan siis vain ”yksi tila”, vaan siihen liittyy useita tiloja: arkkitehtoninen, materiaallinen ja sosiaalinen tila, kokoelma heterogeenisiä kulttuurisia käytäntöjä, kuvia ja ajatuksia. Lisäksi sen kokemisessa korostuu koko ihmisruumis pelkän visuaalisen havaitsemisen sijaan. (Saarikangas 2002, 17–20; Saarikangas 1999, 98; Lefebvre 1974, 48–50.)

Tilan ja tekstiilin suhde on siis vastavuoroinen. Kyse on samalla tilan ja ihmisen välisestä vuorovaikutuksesta, koska kokemisen lähtökohtana ovat tekstiilin ja tilan materiaaliset muodot, mittasuhteet (etäisyydet ja välimatkat) ja pinnat. Ne herättävät vastaanottajan kiinnostuksen, jolloin hän lähtee uteliaana etsimään pintojen alla piileviä merkityksiä. Tästä syntyy ihmisen,

sisustustekstiileissä. Erityisesti vaatetus- ja sisustustekstiileissä tuntoaisti rekisteröi tekstuurin, joka koetaan joko mielihyvää tuottavana tai epämiellyttävänä tai jopa piinaavana. Tuntu voi vaikuttaa myös käyttöön: sileä vuorikangas helpottaa pukemista, mutta liian liukas tai karkea verhoilumateriaali tekee mukavastakin tuolista hankalan käyttää. Erityisesti kudottu kangas pystyy korvaamaan luonnon tekstuureja, joihin ihmisellä ei välttämättä enää ole suoraa yhteyttä (ks. kuva 3.). Tällöin se voi tyydyttää tekstuurin tarvetta jopa paremmin kuin muu ihmisen kehittämä materiaali. (Willman & Forss 1996, 109–121.) Hyvä esimerkki kosketeltavuuden voimasta on sisustusliikkeiden runsaat sisustuskokonaisuusvaihtoehdot, jotka houkuttelevat asiakkaita suunnittelemaan omia sisustuskokonaisuuksia moniaistisesti. Sisustetut tilat tai huoneet ovat tarkoitettu kaikille aisteille. Tiloissa saa kävellä, istua ja kokeilla. Asiakkaat saavat katsoa, koskea ja vertailla eri tekstiilien laatuja ja värejä. Asiakkaita rohkaistaan kokeilemaan, viehättymään tai suunnittelemaan yksilöllisiä sisustuskokonaisuuksia liikkeessä tai virtuaalisesti kotisohvalta käsin. Mielenkiintoinen on myös brittiläisen *Asda*-supermarketjun tempaus, jossa he poistivat wc-paperista muovipakkaukset. Asdan oman wc-paperin menekki nousi räjähdysmäisesti, kun asiakkaat pystyivät omin käsin toteamaan, että Asdan paperi oli muihin verrattuna pehmeämpää. (Tukiainen 2010, 87, 92.)

Koemme materiaalit ja värit tilojen, tekstiilien, esineiden ja pintojen erottamattomina ominaisuuksina. Ne ovat niissä kiinni tai niiden ”päällä”. Myös värin kokeamiseen vaikuttavaa ratkaisevasti pintarakenne eli materiaali, struktuuri, tekstuuri, pintakäsittely, joihin väri nähdään kiinnittyneenä. (Vrt. Arnkil 2008, 59.) Esimerkiksi hollantilainen muotoilija Hella Jongerius pohtii suunnittelussaan, miten sama väri voi eri materiaaleihin kiinnitettynä tuottaa lukemattomia eri vaikutelmia. Jongeriuksen suunnittelussa huomio on teosten ja tekstiilien pinnassa, jossa materiaali ja väri kohtaavat kolmiulotteisen muodon tai tilan: *The relationship between colour and material is something else I'd like to chart. You can't apply the same shade of red to a wooden tabletop and a steel leg, because the result will be very different.*” (De Wild 2009, 190.) Jongeriuksen mukaan väri ja materiaalia ovat siis yhtä merkityksellisiä, koska kaikki pinnat ovat värillisiä, kuten betoni tai luonnonmateriaalit, kun taas vain jotkin pinnat ovat kuvioituja (De Wild 2009, 190).



KUVA 3. Surnia-erikoistekstiili. Materiaalina sisäl, muovi ja kupari. Valmistaja Metsovaara Oy. Marjatta Metsovaaran valokuvamateriaali. MM. Kuvaaja tuntematon.

Jongeriuksen Vitralle suunnittelema *Polder* -sohva (2005) esittelee muotoilijan ajatusta värin ja materiaalin erottamattomista ominaisuuksista. Vanhalta näyttävä uusi sohva koostuu viidestä erikokoisesta ja tekstuureiltaan erityyppisestä tyynystä, joissa voi nähdä jälkiä sohvan syntymisestä ja muotoutumisesta. Sohva on ikään kuin työn tilassa. Suunnittelun lähtökohtana ovat erilaiset tekniikat, kuten räätälintaito, kollaasitekniikka ja koristeompelu, jotka on toteutuksessa yhdistetty nykyaikaiseen muotokieleen. Selkeimmin idea välittyy sohvatyynyjen kookkaisuudessa napeissa, joiden raaka-aineina on käytetty luonnonmateriaaleja, kuten luuta, bambua ja helmiä. Napit on ommeltu tyynyihin paksuhkolla punaisella langalla epäsuorilla napinläpipistoilla, joka luo selkeän kontrastin vihreän sävyiselle sohvalle. Tekstiilien kolmiulotteinen tilallisuus välittyy visuaalisesti ja haptisesti ajallisesti kerroksellisten materiaalien kautta: *My image of that piece says something about its different layers, about having diverse options and about the past. You can literally experience that through the different textiles, the nuances in colour, the differences in textures and, for example, the old buttons that we found at rummage sales and secondhand stores.* (Scouwenberg 2010, 2.)

Jongeriuksen ajatukseen viittaa myös Metsovaaran näkemys: *Väri tekee tilan* (Pietarinen 2009, 96.). Metsovaara ei tekstiilitaiteilijana – kuten aikansa moderni arkkitehtuuri – hylännyt historiallisia tyyliä, koristeellisuutta tai värejä, vaan päinvastoin. Sisustustekstiilien omintakeinen ja kokeileva tyyli oli rajoja rikkova värikkyydellään ja koko tekstiilin pinnan peittävällä ornamentikallaan. Esimerkiksi tekstiilitaiteilijan Helsingin Taidehallin yksityisnäyttelyn *Hollywood* -huone (1966) loi mielikuvan askeettisesta tilasta, josta koristeellisuus, koriste-esineet ja romanttisuus oli karsittu pois, mutta vain pintatasolla. Huoneen kullanhoidon *Scala*-taustakankaan, vaalean *Barbara*-huonekalukankaan metallihohtoinen vahva struktuuri ja *Kaisla*-painokankaan ”shiftaavat” pinnat loivat mustavalkoisesta yksinkertaisuudesta art decon tapaan runsaasti koristeltua ja yllälistä. (Pietarinen 2009, 98.)

VALO KERTOO OMAA TARINAANSA

Myös hämärä on tilallista. Jos puolet valoista sammutetaan, mitä tapahtuu tilalle ja teksteille? Esimerkiksi Johanna Vuorisen *Jublat* -ryijyssä (1997), jossa materiaaleina on käytetty villaa ja valokuitua, pienet valopisteet tehostavat kolmiulotteista tunnelmaa. Valo kertoo omaa tarinaansa, koska se mahdollistaa värien ja tekstiilien visuaalisten ominaisuuksien havaitsemisen ja kokemisen. Hämärässä katsoja pakotetaan teroittamaan aistit, kumartumaan ehkä hieman eteenpäin, jotta voi todella nähdä tai koskettaa tekstuureja. Silloin kun silmät pettävät meidät, turvaudumme koskettamiseen varmistaaksemme sen minkä näemme. Sähkövalossa ruskea kangas voi näyttää vihreältä, himmeässä valossa yksityiskohdat häviävät, kirkkaassa myö-

KUVA 4. Nimestään huolimatta mustavalkoisien Hollywood-huoneen koettiin edustavan myös pohjoismaalaiseksi miellettyä modernia sisustustyyliä Taidehallin yksityisnäyttelyssä vuonna 1966. Valmistaja Oy Tampella Ab. Marjatta Metsovaaran valokuvamateriaali. MM. Kuvaaja Kristian Runeberg.



tävalossa kaikki näkyy selvästi, vastavalo tuo kohteen silhuetin esille tai vaihteleva valo saa tekstuurin elämään. Näin tapahtuu luonnossa, missä tekstuurit muuttuvat auringon valon vaikutuksesta eri vuorokauden aikoina. (Lindström 2010, 40–41; Forss 2007, 116–117; Priha 1999, 51; Böhme 1998, 14–16; Willman & Forss 1996, 109–121.)

Sisustustekstiilien aistein havaittavat ominaisuudet voidaan nähdä tai kokea visuaalisten ominaisuuksien lisäksi auditiivisina ja kinesteettisinä. Merleau-Pontyn mukaan keho on käsitettävä tilaksi, jossa ja jolla liikumme. Voimme ymmärtää tai kokea tilallisuuden, koska olemme tilallisia, kehomme on tilallinen, keho asuu tilassa. Myös Edmund Husserlin mukaan tilan käsittäminen edellyttää liikkuvaa kehoa ja kinestesiasia, koska vasta liikkumalla kykenemme hahmottamaan etäisyyksiä ja esineiden muotoja. (Ks. Parviainen 2007, 82; Merleau-Ponty 1990, 118–119, 243; Husserl 1973.) Esimerkiksi Armi Ratia rinnasti vaatetuksen arkkitehtuuriin, koska vaatteet suojasivat ihmiskehoa kuten rakennukset. Vaatteisiin pukeutuneet ihmiset toivat tilaan alati muuttuvan koristeellisen elementin (Pietarinen 2009, 37–38). Muotoilija Ilona Ristan puuta, tekstiiliä ja valoa yhdistävissä akustiikkapaneelissa tekstuurit ja struktuurit haastavat katsojan. Ne ovat lähtökohtana uudenlaisen tilan luomisessa. Reliefimäisen *Keskuspuisto* (2009) -akustiikkapaneelin kolmiulotteisuus syntyy vastavalon, varjon ja katsojan liikkeestä eli katseluetäisyyden -ja kulman välisestä muutoksesta.

TILAN TUOKSUVA TUNNELMA

Tilan kokemisessa näköaistein havaittavat elementit eivät aina ole reitti tulkinnallisiin ominaisuuksiin, koska tilan tunnelma aistitaan yleensä jo ennen tunnelmaa muodostavia, tilassa läsnä olevien yksittäisten konkreettisten sisustustekstiilien tai huonekalujen tarkempaa havaitsemista. Siirryttäessä tilasta toiseen, kadulta, kotoa, töistä tai koulusta kahvilaan, teatteriin tai ravintolaan, voimakkain tilan aistimus ei välttämättä ole visuaalinen muutos, vaan uudet äänet, tuoksut ja ihmiset, pintojen tuntu ja ihmisten yhteinen liike. Saksalainen filosofi Gernot Böhmen mukaan tunnelma on ensimmäinen ominaisuus, jonka havaitsemme astuessa tilaan. Astumme sisään tunnelmaan, jolloin samalla meistä tulee osa tunnelmaa. Ihmisen muisti asuu myös esineissä ja paikoissa, etenkin tuoksuissa ja muissa tunnelmallisissa elementeissä. Tuoksu on muistojemme koti, joten tuoksut saattavat vaikuttaa tunteisiimme paljon syvemmillä tasolla kuin visuaalisesti havaitut ominaisuudet tai äänet. (Forss 2007, 113–144; Böhme 2001, 45–46; Saarikangas 1999, 97.) Artek Oy:n muotoilujohtaja Ville Kokkosen mukaan yrityksen lanseerama *Standard* -tuoksu (2010) rakentaa jopa tilaa siinä missä huonekalut ja valaistuskin, vaikka tuotesuunnittelun lähtökohtana on ”tila” (Haapanen 2010, 18). Tilan kokonais-

valtainen kokeminen vaikuttaa siihen, miten tilan näemme – millaisiin visuaalisiin piirteisiin huomiomme kiinnittyy.

Mainoskirjoituksilla ja teksteillä voidaan herättää kokemus tilasta ja tekstiileistä, samalla tavoin kuin romaanin lukeminen tai tilaan liittyvän tarinan kuuleminen voi herättää voimakkaan kokemuksen tilasta tai luoda voimakkaan mielikuvan tapahtumien miljööstä. Esimerkiksi Metsovaaran suunnitteleminen *Hesperia*-hotellin sisustustekstiilien (1972) suunnittelu perustui hesperidin kolmen kultaisten omenoiden tarinaan, johon viittaa myös hotellin nimi. *Hesperia*-hotellin ruokasalin tuolien fuksianpunaista verhoilukangasta koristi selkänöjen kohdalla kultaisen omenan muotoinen kuvioaihe, joka viittasi Hesperidin tarinaan. (Pietarinen 2009, 42; Parviainen 2007, 79–80, 87.) Rakenteilla olevat NCC:n tähtikodit tarjoavat puolestaan illuusion tavasta astua sisään kodin tunnelmaan tai mielenmaisemaan. Asunnon ostaja voi valita kodin rakennuttajan tarjoamasta viidestä erilaisista sisustustyylistä: *Eräretki, Kotimatka, Olkipolku, Satamaraitti ja Taikamatka. Kotimatalla* vastaan tulvii juuri leivotun pullan tuoksu, kissanpennun kehräävä uni ja keinutuolin hento narina. *Taikamatkalla* näkymät ulottuvat menneiden aikojen naamiohuveihin ja karnevaalikulkueisiin, joissa voi nähdä värejä, kuulla ääniä ja tuntea ihania tuoksua ja muotoja. Sisustustyylien suunnittelijan Heli Väyrysen mukaan kokonaisuuksien ideana ovat kodikkaan tuntuiset värimaailmat, suomalaisen maiseman tutut reitit ja ympäristöt, joihin haluaa palata ja joissa viihtyy pidempäänkin. (Väyrynen 2010, 1.)

Sen lisäksi, että tekstiilejä tuotetaan materiaalisesti, niitä tuotetaan myös kerronnallisesti. Joskus tosin kerronnallinen ominaisuus tai piirre voi asettaa tarinan merkittävämpään rooliin kuin itse tuotteen tai tekstiilin. Aiheeseen viittaa Jongerius pohtiessaan – ironisesti – , miksi muotoilijat suunnittelevat maljakoita? *At least your colleagues give you flowers when you have something to celebrate. That never happens if you're a designer. Who'd want to ruin a perfectly good vase by putting flowers in it? – So why do designers design vases? – Because of the "stories" they tell. The story can rise above the object itself.* (Schouwenberg 2003, 1–3.) Esimerkiksi Metsovaaran laaja ja värikäs sisustustekstiilien tuotanto rakensi tekstiilitaiteilijamyyttä ja toimi tähteyden tai jopa nerouden osatekijänä kotimaan ja ulkomaan aikalaiskritiikissä 1960-luvulla. Erityisesti Annikki Toikka-Karvosen artikkelit Metsovaarasta ja hänen sisustustekstiileistään *Kaunis Koti* -lehdissä 1950–60-luvuilla olivat usein kirjoitettu ylistävään sävyyn, jolloin sisustustekstiilit saattoivat saada lähes taideteokselle ominaiset piirteet. Myös kodit ja perhesuhteet toimivat tavallaan tekstiilien kokemisen tarinallisina näyttämöinä. (Pietarinen 2009, 18–19.)

KALEIDOSKOOPPI – YKSI MATERIAALI MUOVAUTUU MONEKSI

Ympäristössämme on lukemattomia tila- ja tekstiilisuunnittelun toteutuksia erilaisilla materiaaleilla ja tekniikoilla erilaisille pinnoille. Tekniikoita, kuten kirjonta, kudonta, neulonta tai kankaanpaino hyödynnetään perinteisestä käytöstä poikkeavilla tavoilla. Toistuvakuvioisella ornamentilla tai koristepinnalla voidaan korostaa tehokkaasti kaksiulotteisuutta tai kuviointi voi tehdä tekstuurit visuaalisesti lähes aineettomiksi, kuten säännöllisin kuvioaihein koristelluissa ja runsaslukaisesti tekstiilejä sisältävissä sisustuksissa. (Kuva 4.) Se voi myös tehdä muodon tai tilan vaikeasti hahmotettavaksi, kuten Mark Eley ja Wakako Kishimoton *Flash*-malliston tapeteissa, vaatus- ja sisustuskankaissa, joissa saman eläinaiheisen kuvioaiheen toistuminen erilaisilla pinnoilla toimii kuten eläinten suojaväri luonnossa tai ihmisten käyttämät maastovärit. Ruotsalaisen suunnittelijan Moa Jantzenin mustan mdf-keinutuolin suunnittelua inspiroi puolestaan 1800-luvun tilkkutyötekniikka. Jongerius hyödyntää muun muassa värikkäitä silkkilankoja totutusta poikkeavalla tavalla käyttöesineissä, kuten reikäkeramiikka-astioiden kirjailussa. Näistä lähtökohdista kasvaa monin tavoin merkittävä työ- ja käyttöalue suunnittelijoille, johon viittaa myös se, että englanninkielessä käytetään usein pintasuunnittelu -käsitettä (engl. surface design). (Arnkil 2008, 222; Fogg 2007, 107, 148–149; Forss 2000, 10, 29, 82.)

Erilaisten materiaalien tuotekehitys, tila- ja tekstiilisuunnittelu ja -tutkimus mahdollistavat toimimaan laaja-alaisesti taiteen, tekstiilin ja arkkitehtuurin kentällä. Tekstuuri tai struktuuri ei ole siis vain pinta, pintarakenne, tuntu tai rakennetapa vaan tila. Esimerkiksi Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan tekstiilialan opiskelijoiden Anna Kouhian, Ryota Yamaguchin ja Selina Väliheikin suunnittelema moniaistinen ja estetisoitu Metsähallituksen *Pilke* -toimitalon työmaasuojaita (2009–2010) museo- ja tiedekeskus Arktikumien vieressä, loi väliaikaisesti julkisen tilan taidetta rakennettuun ympäristöön. Rakennustyömaata ympäröivän puureliefiainan näki vuoden aikana noin 80 000 vierailijaa. Lisäksi aidan ilme muuttui vuodenaikojen ja sääolosuhteiden mukaan. Asennuspäivän 30 asteen pakkasen ja kaamosvalo vaihtuivat kesän heleyteen ja syksyn ruskan väreihin. (Hepoaho & Syväluoma 2009, 1.) Päivittäin erilaisten pintojen havaittavia muutoksia voi siis yllättäen nähdä myös arkiympäristössämme: rankkasade värjää vaalean rapatun seinän laikukkaaksi ja saa asfaltin kiiltämään, lumikerros talon katolla muokkaa rakennuksen olemusta uhkeammaksi, keltaisten syyslehtien varistessa puut riisuuntuvat täyteläisistä muodoistaan, ja pakkasen kimaltelee niiden paljailta oksilla (Forss 2007, 82.). Myös Anu Tuominen antaa ideoita tilasta ohjeena kaikille, jotka ovat kiinnostuneita ympäristönsä visuaalisesta ja ajatuksellisesta hahmottamisesta: *Puun tila, merkitse oksanpäät värillä tai Sulje häkkiin lintukirja, äänilevyjä ja radio.*

Laita häkkiin peili, peilejä. Avain. Pallo. Lankakerä, purkautuva villapaita. Sokeri-kimpale, jäälohkare. Rukkaset, karvahattu. Linnunmuna. Kasvata häkkiin kasvi, köynnöskasvi, kurpitsa. (Tuominen 2001, 147.)

Tekstiilin kolmiulotteinen tilallisuus voidaan toteuttaa mainiosti myös kuvataiteilijoiden suosiman huoneeseen rakennetun ns. cave-installaation keinoin, jossa käytetään kolmea tai useampaa projisointipintaa. Ihmiset voivat seisoa, liikkua tai liikuttaa tilassa olevia sisustustekstiilejä kuvatilän sisällä tai nauttia vain vaihtuvista tunnelmista. (Vrt. Parviainen 2007, 85, 90.) Entä millaisen tilallisen illuusion tai tunnelman loisi laulaja Johanna Förstin musiikkikappaleet, jotka hän näkee väreinä ja muotoina: *Yksi kappaleeni on pienistä, vihreistä, läpinäkyvistä helmistä koostuva helmiverho, jonka läpi valo siivilöityy. Toinen taas on valkoinen nahkainen käsilaukku, jonka taustalla on petrolinsininen seinä.* (Paatos 2010, 10.) Tunnetusti Ainolan vihreä takka soi Jean Sibeliukselle F-duurissa ja Oscar Parviaisen oven yläpuolella olevaa maalausta *Hautajaisaatto* kutsuttiin D-duuritauluksi sen keltaisen värin vuoksi. Metsovaaran sisustustekstiilien tuli puolestaan sopia moneen eri paikkaan ja kuluttajalle. Musiikki täydensi tarvittaessa sisustuskokonaisuutta yksityisnäyttelyissä, ravintoloissa, konsertti- tai teatterisaleissa. (Pietarinen 2009, 35; Lindqvist & Ojanen 1997, 44, 49–50.) Tiloihin luoduilla kolmiulotteisella äänimaailmalla voidaan luoda moniin aisteihin yhtäaikaisesti vetoava illuusio, koska myös äänet herättävät kokemuksen tilasta.

LÄHTEET

YKSITYISHENKILÖN ARKISTO

MARJATTA METSOVAARA (MM)

Nizza, Ranska. Valokuvamateriaali.

ARNKIL, HARALD (2008) *Värit havaintojen maailmassa*. Jyväskylä: Gummerus.BÖHME, GERNOT (1998) *Anmutungen. Über das Atmosphärische*. Tertum: Ostfildern von Stuttgart.EDWARDS, CLIVE (2011) *Interior Design. A Critical Introduction*. Oxford: Berg.FOGG, MARNIE (2007) *Couture interiors*. London: Laurence King.FORSS, ANNE-MARI (2007) *Paikan estetiikka. Eletyn ja koetun paikan fenomenologiaa*. Helsinki: Yliopistopaino.FORSS, MAIJA (2000) *Värimentelmät: Värjäys, maalaus, kankaanpainanta*. Helsinki: Taide-teollinen korkeakoulu.HAAPANEN, LAURI (2010) Tässä ajassa ja tilassa. *Arttu* 4/2010, 10–11.HEPOAHO, HEIKKI & SYVÄLUOMA, SARI (2009) Taideopiskelijat suunnittelevat Pilke-työmaan suoja-aidan. <http://www.metsa.fi/sivustot/metsa/fi/ajankohtaista/Tiedotteet2009/Sivut/TaideopiskelijasuunnittelevatPilketyomaansuojaaaidan.aspx>. (luettu 31.1.2011)HUSSERL, EDMUND (1973) *Ding und Raum: Vorlesungen*. U. Claesges (toim.). The Hague: M. Nijhoff.KOTKAVIRTA, JUSSI (2009) Miksi kuvia on hankala lukea? Teoksessa Leila Haaparanta, Timo Klemola, Jussi Kotkavirta ja Sami Pihlström (toim.) *Kuva*. Tampereen yliopistopaino: Tampere, 42–52.LINDQVIST, LEENA & OJANEN, NORMAN (1997) *Taiteilijakoteja*. Helsinki: Otava.LINDSTRÖM, FRIDA (2010) Elokuvaohjaaja Klaus Härön mietteitä valosta. *Valo* 1/2010, 40–41.LEFEBVRE, HENRI (1974) *La production de l'espace*. Paris: Éditions Anthropos.LEFEBVRE, HENRI (1991) *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.MERLEAU-PONTY, MAURICE (1990) *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.PAATOS, KAROLIINA (2010) Vain lenkillä ei soi. Suomen soulkuningatar Johanna Försti näkee biisinsä väreinä ja muotoina. *Me Naiset* 4.11.2010, 10.PARVIAINEN, JAANA (2009) Tilan kuvallinen simulaatio. Teoksessa Leila Haaparanta, Timo Klemola, Jussi Kotkavirta ja Sami Pihlström (toim.) *Kuva*. Tampereen yliopistopaino: Tampere, 79–92.PIETARINEN, HEIDI (2009) *Teen huoneita ja suljen ovia. Marjatta Metsovaaran sisustustekstiilit tekstiilitaiteilijan representaatioina ja näyteikkunoina maailmalle*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus.POUTASUO, TUULA (toim.) (2001) *Tekstiilin taidetta Suomessa*. Hamina: Akatiimi.

- PRIHA, PÄIKKI** (1999) Paluu juurille. Teoksessa *Rakkaat ystävät. Suomen Käsityön Ystävät 120 vuotta*. Kustannusosakeyhtiö Ajatus: Helsinki, 50–53.
- QUANTRILL, MALCOLM** (1987) *The Environmental Memory. Man and Architecture in the Landscape of Ideas*. Schocken Books: New York.
- RUOKOLAINEN, INA** (2010) Mitä ruostuneempi, sen parempi; mitä haasteellisempi, sen parempi. Kierrätystä ja kädentaitoa. Teoksessa Ina Ruokolainen (toim.) *Yhteen hitsattu liitto*. Liisa ja Timo Ruokolaisen elämä ja taide. Lahden kaupunginmuseo: Lahti, 65–79.
- SAARIKANGAS, KIRSI** (1999) Kohtaamisia kahviloissa. Teoksessa Minna Sarantola-Weiss (toim.) *Yhteiset olohuoneet. Näkökulmia suomalaisen sisustusarkkitehtuuriin 1949–1999*. Helsinki: Otava, 88–103.
- SAARIKANGAS, KIRSI** (1999) *Kuvasta tilaan*. Tampere: Vastapaino.
- SAARIKANGAS, KIRSI** (2002) *Asunnon muodonmuutoksia. Puhtauden estetiikka ja sukupuoli modernissa arkkitehtuurissa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- SCOUWENBERG, LOUISE** (2003) *Hella Jongerius*. London, New York: Phaidon.
- SCOUWENBERG, LOUISE** (2010) A Conversation with Hella Jongerius. <http://www.vitra.com/en-un/collage/design/a-conversation-with-hella-jongerius/> (luettu 18.1.2011).
- SVINHUFVUD, LEENA** (2003) Taiteilija ja suunnittelija. Teoksessa Leena Svinhufvud (toim.) *Ritva Puotila*. Helsinki: Designmuseo ja Woodnotes Oy, 89–152.
- TUKIAINEN, MAARETTA** (2010) *Luova tila: tulevaisuuden työpaikka*. Helsinki: Rakennustieto.
- TUOMINEN, ANU** (2001) *Kuvan sijamuotoja*. Helsinki: Jack-in-the-box.
- WILHILDE, ELISABETH** (2009) *Pohjoismainen koti. Modernismin klassikot sisustuksessa*. Suom. Hilkka Lappalainen. Helsinki: Otava.
- DE WILD, FEMKE** (2009) Symphony of Shades. What role does colour play in an interior? Product designer Hella Jongerius is opening her colour lab in Berlin to answer just question. *Frame Magazine* (Colour Special) September/October 2009. [http://www.jongeriuslab.com/uploads/pdfs/Frame%20issue%2070%20\(colour%20special\)%20September%20October%202009.pdf](http://www.jongeriuslab.com/uploads/pdfs/Frame%20issue%2070%20(colour%20special)%20September%20October%202009.pdf) (luettu 29.10.2010).
- WILLMAN, LEA & FORSS, MAIJA** (1996) *Kudontakirja*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- VÄYRYNEN, HELI** (2011) NCC kodin tähtisustustyyli. http://www.ncc.fi/asunnot/paakaupunkiseutu/vantaa/loxia/fi_fi/tyylit/ (luettu 20.1.2011).

Äänen kolme ekonomiaa

Tarkastelen artikkelissani äänitaiteen historiallisia teoretisointeja erilaisten äänikonstellaatioiden määrittämiseksi. Konstellaatioilla tarkoitan äänen teknis-kulttuurisia ilmentymisen tapoja kuten levytyksiä, konsertteja sekä erilaisia äänenmuodostukseen käytettyjä teknisiä laitteistoja. Dekonstruoin näitä äänitaiteen muotoja niiden tutkimuksen viitekehyksessä. Analyysin keskeinen lähtökohta on huomioida koneen läsnäolo, koneen, jonka nähdään yhtäältä yhdenmukaistavan äänenmuokkauksen ja -tallennuksen tapaa sekä toisaalta varioivan näitä tapoja meluna.

Dekonstruktioilla tarkoitetaan yleisesti tieteenfilosofista suuntausta, joka korostaa kriittisyyttä kulttuuristen tekstien tutkimuksessa. Se tähtää tutkittavan ilmiön käsitteiden ja ymmärtämisen tapojen jäsentämiseen ja erittelyyn. Muun muassa Faye Ran sanoo dekonstruktion olevan analyysin tapa, joka tarkastelee jonkin tekstin tai taideteoksen sisältöä tutkimalla niiden visuaalisten, kulttuuristen tai kielellisten systeemien merkitysten moninaisuutta, joista analysoitava teos on muodostettu (Ran 2009, 209). Tarkastelutavalla tutkittavasta kohteesta voidaan tuottaa useita, joskus jopa kätkeytyjä tai toisilleen ristiriitaisia näkökulmia. Anneli Niikon mukaan dekonstruktiossa merkitysten ajatellaan muodostuvan eroista ja suhteista, jolloin ne eivät voi olla koskaan lopullisesti määritettyjä ja aukottomia. Dekonstruktion merkitys piilee kyvyssä nähdä tutkittavien asioiden jatkuvan purkautumisen ja uudelleen rakentumisen prosessi. (Niikko 2010, 92–93, 102)

Tästä näkökulmasta artikkelini jäsentää kriittisesti yllä mainittua, äänitaiteen tutkimuksen traditiossa esiin nousutta kaksijakoisuutta. Toisaalta koneen näh-

dään tuottavan ennustettavuutta, toisaalta se tulkitaan herkästi sopeutumattomuutta ylläpitäväksi äänen lähteeksi. Vaikka dekonstruktio ehdottaakin, ettei käsitteitä tulisi nähdä niinkään yhtenä vaan kimppuina ja osittaisina yhteisyyksinä, niin erityisesti äänen parissa työskentelevien tekijäteoreetikkojen näkemyksissä tämä koneen kaksiselitteisyys on vahvasti läsnä. Analyysini keskittyy näihin tulkitoihin äänitodellisuuden rakentumisen tavoista erilaisissa kulttuurisissa ja historiallisissa viitekehyksissä. Koneen luonnetta tekstissäni pohtivat muun muassa Luigi Russolo, Pierre Schaeffer, John Cage, Brian Eno, Paul D. Miller sekä Petri Kuljuntausta.

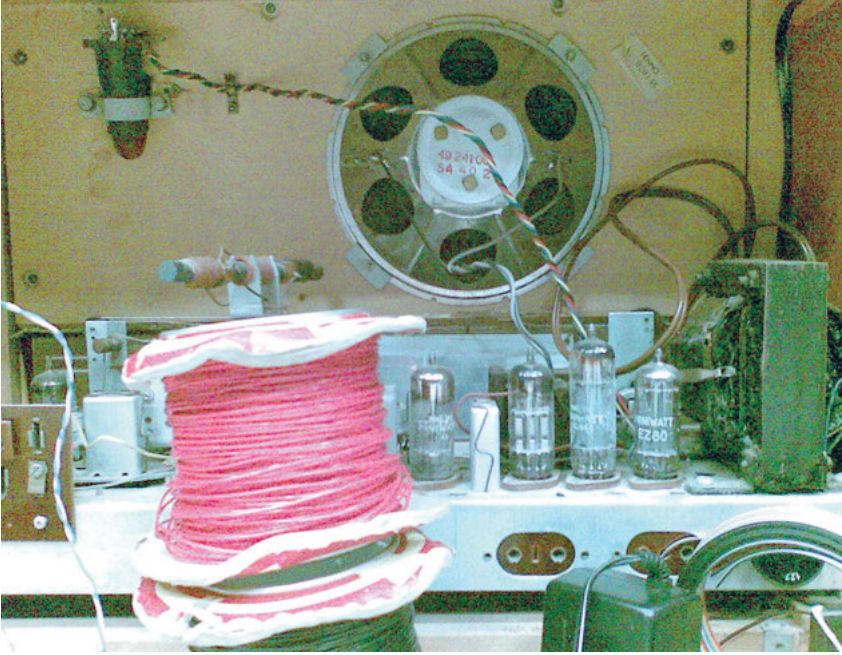
Tekstissäni on kyse kotimaisessa kulttuurintutkimuksessa vähälle huomiolle jääneestä aihepiiristä, äänentutkimuksesta ja sen traditioista. Tarkasteluni tuottaa näkemyksiä siitä, millaisin menetelmin musiikin ja äänen suhdetta on historiallisesti pohdittu sekä millaisiin ilmentymiin nämä lähestymistavat ovat käytännössä tukeutuneet, siis yksittäisiin äänitaiteen teoksiin ja niiden teknis-kulttuurisiin rakentumisen ehtoihin.

Havainnollistan artikkelini kulkua seuraavanlaisella jäsennyksellä:

Äänentutkimuksen historialliset suuntaukset	Suuntauksen tyypillinen ajattelija	Äänen kulttuurinen muoto
Traditionaalinen musiikintulkinta	Platon	Musiikki
Modernismi	Russolo	Melu
Jälkmodernismi	Miller	Sämpel

TAULUKKO 1. Äänentutkimuksen historialliset suuntaukset sekä kulttuuriset muodot pääpiirteittäin.

Artikkelini lopuksi esitän kontribuutiosi tälle keskustelulle tasoittamalla ääripäihin jännittynyttä musiikkiedon traditiota korostamalla musiikin, äänen ja niiden tapahtumahorisontin välistä vuorovaikutusta kulttuurin muotona, jossa musiikin jänteet kiinnittyvät teknisiin laitteisiin ja niiden avaruudellisiin olomuotoihin joskus jopa odottamattomilla soonisilla operaatioilla. Soonisuus tarkoittaa, samoin kuin auralisuus, ääntä, äänellistä. Kuten tulemme huomaamaan, äänen ja musiikin suhde ei ole kuitenkaan yksiselitteinen.



PLATONIN LUOKKAHUONE

Oulu 12.12.2009, ravintola 45 Specialin luolamainen yläkerta klo 01.00. Viisi tyylikkäästi pukeutunutta miestä keskustelelee pyöreän pöydän ääressä erilaisista teknisistä järjestelmistä. Samaan aikaan DJ Jori Hullkkonen käynnistää hämärän huoneen perällä omaa settiään, joka alkaa välittömästi murentaa sitä systeemi-perustaa jota keskustelu on hetki aiemmin sivunnut: tekniikan ennustettavuutta sekä erehtymättömyyttä.

Miten tämä tapahtuu? Ottaako taide jälleen mittaa modernin tieteen aikaansaannoksista? Tavallaan, mutta ei kuitenkaan modernismin, ”modernin” urhean opponentin mielessä, vaikka platonisen musiikkikritiikin mielessä kyse onkin ”niistä muusikoista jotka kiusaavat ja räkkäävät kieliä vääntelemällä viritystappeja” (Valtio VII, 531b), toisin kuin niistä, jotka etsivät korvin kuultavista soinnuista matemaattisia lukusuhteita, tai kenties jotain tätäkin ideaalimpaa, eli puhtaan harmoniikan lainalaisuuksia, menetelmää joka voi puolestaan johtaa filosofiseen tietoon hyvän ideasta (Mt.).

Platonisessa diskurssissa harmonian tehtäväksi määrittyy sen kyky koskettaa voimallisesti sieluumme. Platon sanoo, että ”juuri rytmii ja melodiahan pystyvät parhaiten tunkeutumaan sielun sisimpään ja valtaavat sen voimakkaimmin”(Val-

KUVA 1. Patenti- ja muiden kiistojen vuoksi vasta 1920-luvulla yleistynyt radiovastaanotin on ollut soinoorinen laitteisto jonka vaikutusta paitsi musiikin kuultamiseen, myös tuottamiseen tarkoitettuna instrumenttina on tutkittu koko sen historian ajan. Vanhan putkiradion sisäistä avaruutta. Kuva: Seppo Kuivakari.

tio III, 401d). Hän on silti maltillinen musiikin määrän suhteen niin tekemisen kuin kuluttamisenkin muotona. ”Valtiossa” (n. 380 eaa.) hän esittää, että liian paljon musiikkia tekee naiselliseksi ja neuroottiseksi, ja että on vältettävä nuottien paljoutta, monimutkaisia asteikkoja, yhteensopimattomien muotojen ja rytmien sekoituksia sekä erilaisten soittimien yhteiskokoonpanoja (Mt.). Platonin mukaan on kartettava mielen sairauksien, neuroosien ja hysterian lietsomista vääränlaisella musiikilla, jollaiseksi hän määritteli muun muassa ”valittavat ja veltot sävellajit” sekä rytmit, jotka ”sopivat kuvaamaan alhaisuutta, ylpeyttä, hulluutta ja muunlaista pahuutta”. (Valtio III, 398c–400b)

DJ-kulttuurin keskeinen vaikuttaja, Paul D. Miller aka DJ Spooky That Subliminal Kid väittää kuitenkin, että DJ-kulttuuri on nykyisen digitaalisen kulttuurin alitajunta. Onko äänen figuurien alituinen toisto ja variointi ilman musiikin yhtenäisyyteen pyrkiviä operaatioita juuri tätä – mielen satunnaisia liikkeitä ja musiikin mahdollisia aleatorisuuksia, sattumankaltaisuuksia?

Miller puhuu kirjassaan ”Rhythm Science” (2004) ääniveistosten sämpläämisestä, ”vanhojen assosiaatioiden” esiinmiksaamisesta uusina ajattelun tapoina ja muotoina. Tällöin löydämme itsemme Millerin mukaan visuaalisten ja psykologisten vihjeiden monimutkaisesta verkosta, eräänlaisesta kinestesian muodosta joka kattaa kaiken olemisemme. Hän ajattelee, että tämä on outo salakirjoitusmenetelmä, joka säätelee meitä alituisesti pommittavien merkitysten liikennettä. (Miller 2004, 33) Tämä liikenne vastaa lopulta kysymykseen siitä,

– – mitä miksaus lopulta on: luoda saumattomia täydennyksiä (*interpolations*) ajattelumme kohteisiin sepittääksemme niistä representaation vyöhykkeen, jolla yhden ja monen, originaalin ja sen kaksoiskappaleen, keskinäinen vuorovaikutus tulee kyseenalaistettua. (Mt.)

Hulkkosen esityksessä, nimeämättömien sämplejen eli nauhoitettujen ääninäytteiden päättymättömässä koosteessa, äänen ”vyöhyke” tarkasteli alituisesti itseään, purkautumatta kuitenkaan koskaan selkeiksi kartografisiksi merkityksiksi. Tällainen musiikki ei tule koskaan määrittäneeksi valmiina sävellyksenä vaan eräänlaisena avaruudellisenä hahmona jota on mahdollista lähestyä monista eri näkökulmista käsin (Vrt. Reynolds 1998, 372). Esitys tavallaan viittasi koko ajan toisaalle musiikkinsa ohitse, kulki toisin äänensä omana merkitsijänä. Näin se kyseenalaisti jatkuvasti oman musiikillisen perustansa tuomalla mukaan myös sen ruumiillisen kokemisen ulottuvuuden.

Millerin sanoin, musiikin ”liikenne” oli Hulkkosen muotoilemassa soonisessa

avaruudessa käytännössä sekaisin. DJ-kulttuurin perusta, basso, repii sielumme auki ja jättää sen ajelehtimaan äänien synnyttämään avaruuteen. Melun tavoin se ei tuhoa sitä; loppumattomien rytmi- ja sävelfiguurien keskinäinen keskustelu ainoastaan jättää sielumme ratkaisemattomaan tilaan. Musiikki ei täyty eetoksen yksinkertaisuudella, kuten Platon sanoisi, vaan täydentyy musiikillisilla ideoilla, jotka kohdentuvat nyt äänen sinänsä päämäärättömään tai jopa takaperin kelautuvaan fyysisyyteen.

Tällä muotokielellä on perusta esimerkiksi 1990-luvun pariisilaisten boites-paikkojen rap-kulttuurissa ja siellä käytetyssä arabien ja mustien takaperin puhutussa verlan-slangissa, joka puolestaan perustuu sanaan *l'envers* (suom. takaperin). (Tyson 1995, 18) Takaperin-kulttuuri muistuttaa kansainvälisten situationistien 1960-luvun nurinpäinkääntämisen politiikkaa. Tälle ranskalaiselle taideryhmittymälle oli tyypillistä detournaus eli merkitysten nurinpäinkääntäminen eräänä scratchaamisen historiallisena esimuotona. Scratchissahan vinyylejä kuljetetaan edestakaisin levylautasella musiikin jatkuvuuden murtamiseksi tarcoitettuna esteettisenä efektinä. Musiikki ”pidätty”, lamauttaen sen alkuperäisiä merkityksiä.

Musiikkisepite ei välttämättä merkitsekään totuuden paikkaa. Filosofit Susanna Lindberg on todennut, että rytmi ja mimesis kuuluvat samaan konstellaatioon. Ne ovat tapoja karakterisoida maailmaa ja olemistamme siinä. (Lindberg 2009, 28) Yksinkertaisemmillaan mimesis tarkoittaa jäljittelyä, rytmi taas sen olemisen tapaa. Taidefilosofiassa tämä liittyy esittävyuden ongelman käsitteellistämiseen ja antaa eväitä purkaa jäsennyksiä maailman ja sen representaatioiden välillä. Lindberg jatkaa:

Tässä konstellaatioissa mimesis on eksistenssin perusluonne sikäli kuin eksistenssi on aluksi pelkkä puhdas, sinänsä tyhjä ja kriteeriton kyky kaikkiin muotoihin – olematta itsessään mitään. Rytmipuolestaan on sen karakterisoituminen, sen tuleminen joksikin ja joksikuksi, oli tämä karakteri sitten tyyppi tai yksilöllinen poljento. (Mt.)

Ääniveistosten sämpläys, josta Miller puhuu, on yksi tällainen karakterisoinnin tapa. Muodonannin ongelmana nämä tavat, kuten Millerin esiin nostama salakirjoituskoodi, eivät kuitenkaan määrity välttämättä Platonin pedagogian mielessä totuuden saavuttamisen välineiksi, sen ideaalin toiminnallisuuden, jonka normatiivinen perusta lepää musiikillisten ilmenemismuotojen sekä totuuden diskurssin eli *logoksen* keskinäisessä vastaavuudessa. Platon sanoo, että harmonia, sopusuh-



KUVA 2. Myös vapaa jazz oli valmis kokeiluihin. Urban Sax -ryhmä Pori Jazzissa 1984. Leijuvan savun keskellä musiikin itselleen lunastama ilmaisun vapaus sai jopa futuristisen ulkoasun. Kuva: Seppo Kuivakari.

taisuus ja hyvä rytmi ovat seurausta hyväluonteisuudesta (Valtio III, 400d–e), jolla hyvän idea on mahdollista saavuttaa.

Saadaksemme kattavamman kuvan äänitaiteen tutkimuksen historiasta me kysymme voiko ääni toimia toisin todellisuutta kuvatessaan? Onko musiikki ainoastaan väline hyvän ideaan? Ydinkysymys tällöin lienee, voiko musiikin ruumiillinen kokemus olla tie totuuteen vai onko tuo kokemus esteettinen arvo sinänsä?

Frances Dyson sanoo, että kun Platon viittaa ääneen instrumenttina, tämä ei tapahdu modernissa mielessä vaan pikemminkin totuuden paljastavana teknologiana, *teknikonina* (Dyson 2009, 22). Millerin väitteessä äänen teknologiaan on kuitenkin kytkeytynyt sonoorisen muutoksen mahdollisuus, jota Platon ei tahtonut suvaita. Platon oli sitä mieltä, että musiikin vakiintuneita perusteita ei saanut muuttaa, sillä se johtaa helposti myös tapojen vapauteen. Äänen talouteen viitaten olikin valvottava, ettei ”musiikin alalla ryhdytä mihinkään määräysten vas-

taisiin uudistuksiin” (Valtio IV, 424b) ja että ”on varottava päästämästä musiikkia muuttumaan uusiin muotoihin, sillä tällainen vaarantaisi kaiken muunkin” (Mt., 424c). Tämä pidättyvyys oli tie hänen valtiotaloutta hyödyttävään ”onnekkaaseen mielihyvään” (vrt. Lait VII, 802b–c, 813a), jonka kääntöpuolena toimii hurmiota herättävä ”yleinen vapaus”, jossa helposti sekoittuvat myös musiikin lajityypit keskenään (Mt., 700a–701b).

Ajattelisin, että tästä vapaudesta miksausuksen filosofiassa on kysymys. Mutta onko se vääränlaista musiikkia, kuten meidän tulisi Platonia seuraten kysyä? Tämän kasvatuksellisen näkemyksen – joka on tarjonnut lähtökohdan myöhemmälle eurooppalaiselle musiikkitiedolle – mukaan ääni kultivoituu musiikissa, musiikiksi.

Äänen konstellaatioita on kuitenkin lukuisia. Kun musiikin kategoriat tuottavat korjattuja diskursseja, melun puolestaan tuhoavat näitä kulttuurisia ”liikennemerkkejä”. Katsellessa tyyliniekkujen tanssia voi kuitenkin ymmärtää, miten leikkisä alitajunta myös viekoittelee: se pitää otteessaan, mutta ei tarjoa lopulta ulospääsyä. Äänen plastinen manipulaatio tuottaa assosioivia sävelkulkuja sekä loputtomia rytmifraaseja kokoontumatta milloinkaan selvärajaisiksi kulutettaviksi kappaleiksi. Passion sijaan tanssilattialla korostuukin pakkomielle, obsessio. Täytymätön tyydytys on tuottamatonta taloutta, eräänlaista tuhlausta, jos lainaamme tässä erästä Georges Bataillen keskeistä taiteen määritelmää. Näkemyksessä taide ei kultivoi, vaan tuomitsee pettäviin toimintamuotoihin: ”metsästäämään häilyviä varjoja” (Bataille 1998, 81).

Juuri näitä varjoja pedagogi Platon kavahti luolavertauksessaan, jota on pidetty hyvän muodon varhaisena filosofisena problematisoimisena: ”Valtion” seitsemännen luvun alussa esitetystä varjoteatterissa erilaisten audiovisuaalisten muotojen kantajat manipuloivat tapaamme aistia maailma. Hulkkosien yöllisen esityksen muotokieli ei kuitenkaan toiminut läpinäkyvänä totuuden paljastavana tai edes sen kätkeväenä teknologiana. Näin musiikkikasvatus ”kauniin ja hyvän” (Valtio VII, 531c) olemuksen saavuttamiseksi esityksestä jäi puuttumaan. Siitä puuttui muun muassa ne sävellajit, jotka eivät ”lankea ylimielisyyteen vaan toimii kaikessa maltillisesti ja hillitysti ja tyytyy lopputulokseen” (Valtio III, 399b).

Modernin koneen historian ajan esillä on ollut pyrkimys äänitaiteen tuottamiseen koneen ilmaisumahdollisuuksista käsin. Näin kuitenkin rikottiin säveltuotannon rajat nostamalla musiikin perustaksi hälyäänet. Äänitaiteilija Petri Kuljuntausta sanoo kirjassaan ”On/Off”, että 1900-luvun alussa sähkösoittimet tarjosivat uusia soinnillisia mahdollisuuksia ja loivat odotuksia tulevasta. Monet näistä soittimista rakennettiin kuitenkin sävelpohjaista ilmaisua ja perinteisen musiikin esittäjää silmällä pitäen, mutta ajassa ilmeni myös muunlaisia tavoitteita ja näihin näkemyksiin eivät enää pätenneet perinteisen musiikin ja sävelpohjaisuuden lainalaisuudet. Ilmeni pyrkimys käyttää uutta teknologiaa äänten taiteen

tuottamiseen, ja uusia ilmaisukeinoja ryhdyttiin etsimään teknologian tarjoamista mahdollisuuksista käsin. (Kuljuntausta 2002, 70–71)

Tämänkaltaisesta pyrkimyksestä kertovat esimerkiksi Luigi Russolon mimeettiset kokeilut hänen itsensä rakentamallaan hälykoneilla, joita hän kutsui intonareumoreiksi. Näillä futuristisilla välineillä pyrittiin itse asiassa hyvin pedagogiseen projektiin: jäljittelemällä laitteilla aikakauden teknistyvää äänimaisemaa hän halusi tuottaa esityksiä uudesta todellisuudesta, johon viime vuosisadan alun ihmiset olivat pikkuhiljaa tottumassa. Melun käsite oli teollisen vallankumouksen sivutuote ja kertoi heränneestä tarpeesta kategorisoida sen esteettinen luonto. Modernin ihmisen musiikkikasvatuksen näkökulmasta myös Russolo etsi ”hyvää muotoa” todellisuuden tuolloisille äänivarannoille eräänlaisena historiallisena maisemataloutena.

Vaikka aikansa ilmiömaailmaa jäljitellessään Russolon projekti oli mimeettinen, ei se musiikin filosofian mielessä ollut kuitenkaan platonistinen. Hän näki manifestissaan ”Arte dei Rumori” (suom. Hälyjen taide) vuodelta 1913 musiikin ei Platonin tavoin muuttumattomana vaan alati kehittyvänä taiteen muotona. Kehityksen turvaamiseksi oli välttämätöntä tutkia ”hälyäänien mahdollisuuksia”. Musiikin kehitys oli hänen näkemyksensä mukaan yhteneväinen koneiden lisääntymisen kanssa. Musiikki ikään kuin punnitsi koneellisia muutoksia ympäristössään, ottaen siltä uusia vaikutteita ja muodostaen siitä jopa futuristisen musiikkikasvatuksen yhden keskeisen lähteen.

Russolo sanoo manifestissaan, että ”odottamattomalla” aistimuksia sekoittaen tulet todella koskettamaan sieluamme. Melun kaaoksen lyyriinen jäsentely on perusta uudelle akustiselle mielihyvälle ja elämämme kiihtyvän rytmin ”satamääräiselle” monistamiselle (Russolo 1986, 86–87). Platonin korostaman maltin sijaan Russolon pohdinnassa korostuu koneen tuottama outouden lumo. Toisin kuin aiemmin on äänitaiteen tutkimuksen kapea-alaisessa paradigmassa esitetty, Russolon kokeilut olivat nekin rajoitettua taloutta. Ajattelen, että hän halusi ymmärtää jäljittelemiään äänimaisemia, täyttää ajan omilla normatiivisilla merkityksillä moderni maisema käyttäen instrumenttinaan itse rakentamia aistijärjestelmiämme sääteleviä ”totuuden teknologioita”.

Modernin luokkahuoneen täyttävät ympäristön äänet. Jos Platon ymmärsi äänen totuuden saavuttamisen välineenä, tulee meidän, sikäli kun jatkamme tällä antiikin ajattelun osoittamalla tiellä, ehkä tänään ymmärtää koneen olevan osa akustista todellisuuttamme. Ja edelleen, teknikonina melu ei koskaan paljasta itseään kokonaisuudessaan. Konstellaationa se vetäytyy usein äänen railoihin: mysteereihin, kuten Russolo sanoo (Russolo 1986). Futuristinen korva oli herkkä näille taajuuksille, vaikka jäljittelyssä olisikin pyritty seuraamaan yleisiä akustiikan lainalaisuuksia (Vrt. Tisdall & Bozzolla 1989, 114–116).

Douglas Kahn sanoo kuitenkin, että Russolon ajatukset eivät noudattaneet

akustista terminologiaa. Käsitteinä ne korvasivat huomioidut musiikin puhtaudesta melun tuottamalla rikkauksella (*richness*) tarkoituksenaan olla sopuosinnassa modernin elämän ja sen destruktiivisuuden kanssa. (Kahn 1999, 80–81) Näin rytmi ja mimesis kuuluvat edelleen samaan taidefilosofiseen ja pedagogiseen konstellaatioon; tässä tapauksessa moderniteetin sisäisen rytmin ja kiihkon muotoilun ydinkysymyksenä.

Tiivistyksenä yllä käydystä keskustelusta voimme todeta, että modernismin keskeinen ajatus oli kyseenalaistaa perinteinen käsitys musiikista itsenään tuomalla siihen melun ulottuvuus, jonka aiempi, Platonin tavalla tai toisella sidoksissa ollut musiikkikäsitys oli sivuuttanut tai musiikkikasvatuksen nimissä jopa paheksunut esteettisenä arvona. Totuuden sijaan melu onkin abstraktia, jopa spekulatiivista.

Esimerkiksi Dysonin mukaan melua on kaikkialla, avoimena kaikelle, ja spekulatiivisuuden mielessä, totuuden vastaisena (Dyson 2009, 89). Dysonin tavoin myös Kahn näkee melun kulttuuristen erojen merkittäjänä ja heterogeenisyyden sekä tavallisuudesta poikkeavan indikaattorina (Kahn 1999, 22). Melusta tulee itsessään sangen ristiriitainen käsite eikä musiikkitaloutena niinkään tuottava muotoilukonsepti. Päinvastoin, Kahn korostaa modernin melun olevan tuottamatonta tai peräti haitallista (Mt., 20).

ÄÄNIRAILO

Vaikka ajan saatossa melun nähdään kotoistuneen osaksi äänen valtakulttuuria – musiikkia – vaikuttaa kuitenkin siltä, että sama lähde kykenee edelleen tuottamaan äänen outoutta. Tämä tarkoittaa erityisesti modernismin teoriassa ja käytännössä melua. Oppositioasetelmana tämä ”melu” on tarkoittanut äänen avantgardea. Se on noudattanut kollaasin tunneherkkyttä, äänen hajoamista, jonka historiallisia jäsennyksiä, futuristien harjoittamasta ”uuden kauneuden” etsinnästä lähtien, ovat olleet erilaiset äänikollaasit sekä –montaasit, joiden lähteet eivät kenties ole alkuaan olleet edes soivia.

Siitäkin huolimatta, että Platonin kaltaiseen normatiiviseen musiikkietuuteen ei aikamme äänitaiteen teoretisointi ryhdykään, voidaan koneen äänimaisemaa edelleen tarkastella samasta filosofisesta perspektiivistä käsin eli aikansa totuuden paljastavana teknologiana.

Äänitaiteen tutkimuksen perintö osoittaa äänellä olevan kaksi ekonomiaa, ylläpitävä ja purkava. Jos äänen musiikillistaminen on rajoitettua merkitystaloutta, on sen historiallinen meluisuus puolestaan sitä yleistä ekonomiaa, jossa Bataillella mukaillen myös ei-merkityksellä on sijansa (Bataille 1998, 79). Vaikka musiikin voi nähdä rakenteistavan ääntä kulutettaviksi kategorioiksi kuten rytmi, tempo, melodia tai kokonaisvaltaisemmin harmonia, kaikkea ääntä ei kuitenkaan mu-

siikin modernismissa tulouteta merkitysjärjestelmiksi. ”Tilien tasapainon” – tai Platonin pedagogisessa konstellaatiossa, ”mitkä luvut sointuvat yhteen” (Valtio VII, 531c) – sijaan modernismin teosanoiksi onkin ehdotettu muun muassa Rosalind Kraussin tapaan keskeytystä sekä erilaisten katkosten tuottamaa epäjatkuvuutta.

Artikkelini kannalta keskeistä on havainto siitä, että nämä ”teot” manifestoivat musiikin rakenteiden poissaolon tilaa. Modernistinen taiteentulkinta ehdottaakin koneen ääneksi ’irrottautumisia’ siitä rajatusta merkitystaloudesta, joka historiallisen avantgarden aikoihin nousi esiin erityisesti voimakkaana musiikkiteollisuuden kasvuna. Teknologian filosofi Carl Mitcham näkee, että moderni teknologia sulautui osaksi sitä suurta eriytymisen historiallista prosessia, jossa elämämme sosiaalinen ja kulttuurinen yhtenäisyys ositeltiin ja pilkottiin selvärajaisiksi toisistaan erottuviksi autonomisiksi yksiköiksi. (Mitcham 1995) Onkin perusteltua esittää, että avantgarden osoittamasta melun lokerosta tuli musiikin ”poissaolon” takaaja. Toisin sanoen, melusta tuli musiikin kiellon sosiokulttuurinen motiivi.

Tutkimustraditiona dekonstruktio ehdottaa kuitenkin äänen tutkimuksen tuottamien ”väkivaltaisten hierarkioiden” vastapainoksi toisenlaista lähestymistapaa, jossa binääristen oppositioasetelmien sijaan hahmotetaan niiden keskinäisen vuorovaikutuksen logiikkaa. Se mikä modernistisessa retoriikassa näyttäytyy musiikillisten rakenteiden kieltona, voidaan toisesta näkökulmasta ymmärtää täydentymisen aktina jota alituinen äänien generointi tuottaa.

Tässä koneen ekonomiassa merkitykset vetäytyvät. Petri Kuljuntausta puhuu kirjassaan ”Äänen extreme” lineaaristen ja generatiivisten esitysten erona toisistaan. Kun perinteinen, lineaarinen esitys toistuu aina esitettäessä samoin, generatiivisella teoksella voi olla tietyt ominaispiirteensä ja identiteettinsä, mutta teoksen osaelementit järjestyvät jokaisella esityskerralla uudelleen. (Kuljuntausta 2006, 199) Merkitystaloudeltaan generatiivinen taide on rinnastettavissa Kuljuntaustan mukaan oraaliseen traditioon siinä mielessä, että teos ei ole muodoltaan kiinteä.

Kysymys tässä erityisessä äänien taloudessa on äänen konsistenssista, sen koostumuksesta. Rajoitetussa merkitystaloudessa äänen konsistenssi on sävelkeskeistä; esimerkiksi nuottien ja instrumenttien uudelleensijoittelua säveltäjän ennalta rajaamassa ääniavaruudessa. Myös Brian Eno painottaa traditionaalisten musiikkikäsitysten korostavan musiikin rajoja, ja sanoo äänistudiota käsittelevässä tekstissään tämän rajan sulkevan pois esimerkiksi elektroniikan tarjoamat mahdollisuudet musiikin sisäiseen kehitykseen (Eno 2007, 130). Progressiota tavoittelevassa ja äänen todellisuuden uusia muotoja tapailevassa avoimessa ekonomiassa ”musiikkiteos voi olla jatkuvasti, jopa ikuisesti, muuttuva tai varioituvaa” (Kuljuntausta 2006, 139).

Lähestyessään melua yhdenmukaisuuden puute tekee työstä kuitenkin perin modernistisen, varioituvan sijaan pelkästään rikkovan. Kuljuntaustan oma esitys *Kaiku 2* –tapahtumassa Rovaniemellä 21.2.2004 oli käytännössä tällaista hälyääni-

en orkestrointia: yleisö sai kuunnella perättäisiä liikenteen ääniä, jotka eivät sekoituneet odotetulla tavalla toisiinsa vaan etenivät katkosten kautta toisiin, erilaisiin ääniin, joiden liikenne, todellisuuden rytmityksinä, katkeili huomiotaherättävästi. Nimettömän teoksen ääniavaruus rakentui todellisuudesta poikkeavalla tavalla, ja keholliset muistijälkemme liikenteestä ravistautuivat irti sen luonnollisina pide-tyistä merkityksistä tuottaen kokemuksena erityistä geometristä tuskaa.

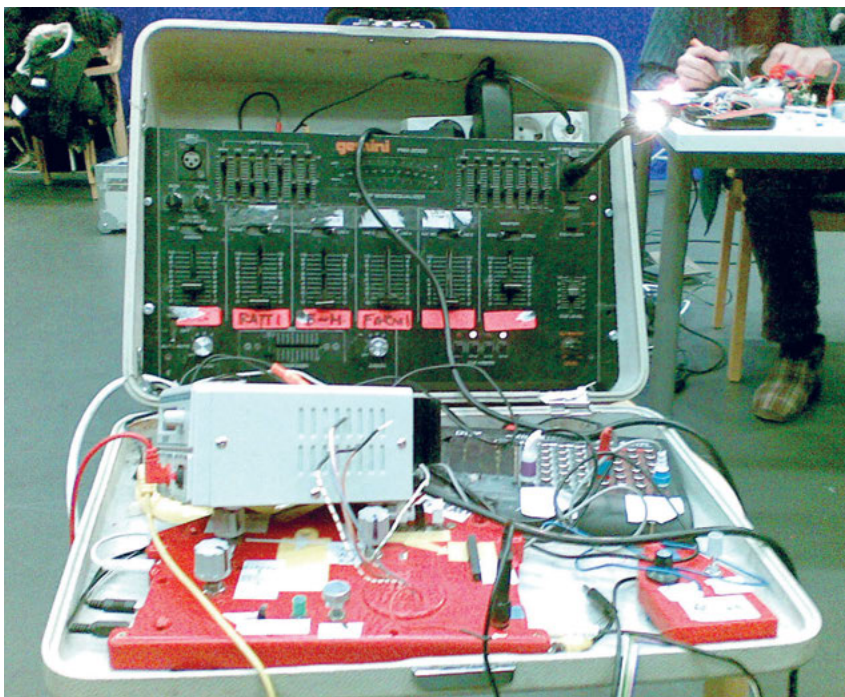
Vasta loppupuolella noin 40 minuutin esitystä sen sisältö abstrahoitui jonkin verran ja äänet ryhtyivät keskustelemaan keskenään määrittääkseen liikenteen äänistä koostuvan maantieteellisyyden nyt uudella tavalla. Kuljuntausta onkin saattanut itse määritellä teoksensa luonteen jo aiemmin pohtiessaan konkreettisen musiikin määritelmää:

Traditionaalinen musiikki alkaa abstrakteista ideoista,
jotka konkretisoituvat esityksessä. Konkreettinen musiikki
taas alkaa konkreettisesta äänimateriaalista ja abstrahoituu
tekoprosessin myötä (Kuljuntausta 2002, 83).

Konsistenssia ajatellen tämä työskentelytapa ei ylläpidä äänen merkityksiä. Se ei myöskään pura niitä. Teosten kiinteys rakentuu toistosta ja variaatioista, äänen mukaelmista, jotka pitävät huolen siitä ettei teos hajoa. Tällöin kyse olisi äänen modernismista musiikillisten rakenteiden poissaolona, joka äärimmäisyyksiin edessään tarkoittaa melua.

Kiteytetymin tätä edustaa modernin ahdistuksen ikoni, berliiniläinen me-luorkesteri Einstürzende Neubauten, joka tuotannossaan pyrkii tasapainoilemaan musiikin rakenteiden sekä tehdassaliakustiikan välillä. Näissä operaatioissa koneen tehtäväksi muodostui anastaa musiikin tila ainoalla koneen ymmärtämällä tavalla, hakaten. *Abfackeln!*-nimisessä levytyksessä vuodelta 1985 (suom. Leimautus!) rik-kinäisen sähköpianon ääni kuljetetaan ”Zerhacker”-nimisen laitteen läpi. Tämä aiheuttaa puolestaan sen, että kone ainoastaan silppuaa pianon äänen toistuvaksi vasaraefektiksi. Ymmärrän tämän Bataillen luonnehtimana auringon ”räjähtävänä kuumuutena” ja ”vaarallisena tuhlauksena” (Vrt. Bataille 1998, 14), jossa äänen ruumis palaa nopeasti loppuun täsmällisenä äänihakkeena.

Moderni mekanisaatio ylläpitää eriytymisen prosesseja, ja konevasara on tämän totuuden paljastamisen eräs teknologia. Ositusefekti on modernistisen *Weltanschauungin*, maailmankatsomuksen nihilistinen perikuva ja sen kulttuurinen muoto. Muun muassa 1980-luvun alussa Berlin Atonal -festivaaleilla kukoistanut kulttuuri, jonka taidefilosofista statusta akateeminen tutkimus ja keskustelu on vain



sivunnut, on ”ruosteen tutkimusta” aarporan avulla (Kuivakari 1984, 9). Kenties se on Bataillen kehittämiä ”heterologiaa”, joka tutkii ulossulkemisen prosessia, joka tuottaa jätteen, sekä tämän jätteen aiheuttamia reaktioita kuten vastenmielisyttä ja vetovoimaa (Vrt. Bataille 1998, 13).

Atonal-festivaalin taltioinneissa koneen tuottama jäte, häly, palautetaan esteettisesti koettavan piiriin istuttamalla hälyäännet esimerkiksi toistuviin rytmisiin rakenteisiin. Tässä atmosfäärissä Platonin pedagogian hahmottama, järkipäisesti tavoitettava musiikin kauneus korvautuu pahalla musiikilla, joka rakentuu keskeisesti melun varaan. Dysonin mukaan modernistisen äänitaiteen eräs keskeinen tunnusmerkki, melu, ärsyttää koska se ei perustu musiikilliseen järjestykseen. Se ei ole enää musiikin pidättyväisyyttä: konsistenssia ajatellen se katkoo pyrkimykset äänen eheyttämiseksi, esimerkiksi musiikiksi ja sen kokoamisen tavoiksi. (Dyson 2009, 188)

Näiksi musiikillisen eheyttämisen tavoiksi voimme määrittää muun muassa rytmin sekä melodian, mutta myös tilan. Golo Föllmer sanoo, että koska tila usein korvaa ajan pääasiallisena rakenteellisena kehiksenä, on sillä äänitaiteessa keskeinen rooli (Föllmer 2010, 298).

Toinen modernin musiikin perinne, joka sekin hyödynsi uusinta äänitsteknologiaa, kehittyi 1900-luvun puolivälissä konkreettisen musiikin harjoittajien ja John Cagen kokeiluista ääninauhoilla. Teknologiasta kiinnostunut Cage ryhtyi leikkaamaan ääninauhaa erimittaisiin palasiin ja niiden liimaamiseen takaisin yhteen eri järjestyksessä. Konkreettisen musiikin isä Pierre Schaeffer pyrki puolestaan kokeiluissaan kadottamaan äänen konkreettiset merkitykset jäsentämällä niiden todellisuutta koneen tarjoamin ilmaiskeinoin. Hän olikin sängen viehättyynyt siitä, miten radio ja nauhoitusteknologia mahdollistivat aivan uuden äänen kokemisen tavan.

Schaeffer kutsui työtään ”sonooristen objektien” etsinnäksi (Ks. Schaeffer 2007). Modernin metallisuunnitelman sijaan tiedostamattomaan kohdistuva kiinnostus etsi äänen katvealueita ja taajuuksia musiikin ulkopuolelta uudella äänitsteknologialla kuten mikrofoneilla, nauhureilla, vahvistimilla, miksereillä sekä äänigeneraattoreilla. Kun ääni irrotetaan lähteestään – mikä oli Schaefferin keskeinen työskentelyn metodi – erkanee kauneus kuitenkin paradoksaalisesti hyvydestä. (Vrt. samplejen ja konkreettisen musiikin keskinäisestä yhteydestä Reynolds 1998, 365–366) Äänentallennus- ja toistolaitteiden kehitys muutti suhtautumistamme ääneen, mutta myös sen käsittelyyn perinteisen musiikkitiedon käsitteistön ulkopuolella.

Jos Russolon laitteet olivat aikansa todellisuutta jäljentäessään futuristisia mimesis-koneita, ovat uudet audioteknologiat puolestaan mielikuvituskoneita pystyessään toteuttamaan mahdollisimman tarkasti taiteilijan mielihaluja (Vrt. Eisenberg 1987, 151).

KUVA 3. Äänen kehik-
siä ”Music of the —
Spheres”-tapahtumas-
sa Turussa 22.7.2011.
Suljettu huilun tila (kup-
la) sekä avoin miksaus-
sen tila (joenranta). Yk-
sityisen musiikillisen
tilan eheyden purkaa
kaupunkitilaan taustal-
ta tunkeutuva (miksat-
tu) häly.

KUVA 4. ”Melusalkku”
Lapin yliopiston taitei-
den tiedekunnan jär-
jestämässä kokeellisen
musiikin työpajassa
19.3. 2010. Kuvat: Sep-
po Kuivakari.

Mielikuvitukselliset kokeilut varhaisilla magneettinauhoilla olivatkin historiallinen polku nykyisen digitaalisen kulttuurin alitajuntaan. Soonisen alkemian historiallisissa kasettipesissä todellisuutta ei suoranaisesti käyty imitoimaan vaan pystytettiin sen pimeys. Se on mustan auringon matematiikkaa. Mustalla auringolla Bataille tarkoittaa hulluuden ja irrationaalien vertauskuvaa: se on öinen aurinko, joka mädättää ja sokaisee, vastakohtana Platoniin perustuvan länsimaisen mytologian tavanomaisille visioille auringosta järjen ja vallan symbolina (Ks. Bataille 1998, 12).

John Cage sanoo aikanaan julkaisematta jääneessä, vuodelle 1969 päivätyssä tekstissään ”Art and Technology”, että taiteen tarkoitus ei eroa teknologian tarkoituksesta, epäjärjestyksen tunnetuksi tekemisestä ”valloittamalla alueita joilla mikään ei ole merkityksiltään pysyvää” (Cage 2000, 111–112). Russolon tavoin Cage oli kiinnostunut äänen outoudesta, ja edelleen Russolon tavoin, hän käytti uusinta ääniteknologiaa sen tutkimiseen. Simon Reynoldsin mukaan myös radiokaalit sämplääjät laajentavat tänään käsityksiämme siitä, mitä musiikki voi olla, harjoittamalla nyt kokeiluja äänenväreillä sekä melulla, painottamalla melodian ja harmonian sijaan erityisesti rytmiä ja toistoa (Reynolds 1998, 373).

Teknologiasta muodostui uuden todellisuuden instrumentteja, joiden käytöllä musiikki ei ajautunut kuitenkaan sisäiseen kriisiin: syntyi nauhamusiikki, jolle akustinen luonto saattoi olla vain yksi inspiraation lähde. Magnetisointi sai äänen hierarkiat liikkeelle.

Esimerkiksi ”sanojen DJ” William Burroughs ja hänen 1960-luvun cut-upinsa ovat olleet kunnianosoituksen kohde paitsi sämpläykselle, myös Atonal-festivaa-
lin esiintyjille, muun muassa Borsigin raivokkaissa sähköpurkauksissa jäsenyville Burroughs-lähteiden uudelleenmiksauksille. Esitys rakentui ”toisen asteen” cut-upeista, osoituksena äänien generoitumisesta ja sämplen kulttuurihistoriallisesta statuksesta. Jo Burroughs lainasi omista tekstuaalisissa, visuaalisissa sekä auditiivisissa cut-upeissaan olemassa olevaa materiaalia, jota Borzig edelleen miksasi omassa esityksessään.

Totuuden instrumenttina cut-up-menetelmään kytkeytyy käsitys median läsnäolosta modernin aistimaailman havainnoimisen tavoissa, mutta myös ajatus menetelmän kyvystä todellisuuden kuvien, äänien ja tekstien uudelleenorganisoimiseksi ja –ryhmittymiseksi. Kone, rationaalinen laite, kykenee todellisuuden havaitsemiseen epä- ja esirationaalisella sekä meille tiedostamattomalla tavalla.

Cut-upien satunnaisuus niin kokemuksen kuin kokoamisenkin tapoina on kulttuurihistoriallinen linkki historiallisen avantgarden kollaasien sekä sämplen välillä. Myös Burroughs korostaa sattumanvaraisen menetelmän kokeilevaa luonnetta (Burroughs 1982, 268–270), kohdentuen totuuden tekniikonina keinoitekoiseen ja jo välitettyyn. 1900-luvun äänimaisemassa distraktion, häiriön kulttuurihistorialla on erityinen asema.

Toisaalta myös Jamaikalaisien sound systemsien ”versioista” kehittynyt dubin traditio on käyttänyt studiota sekä miksauspöytää instrumenttina erityisesti 1960-luvulta lähtien. Sekin on historiallinen esimerkki magneettisille kasettinauhuille kätkeytyneestä alitajunnasta, joka lainehtii Philip Sherburnen mukaan tänään erityisen riippuvaisena loopeista eli äänisilmukoista, erilaisista jaksollisista sekvensseistä eli musiikillisen aiheen toistumisista sekä tämän toiston aiheuttamista äänen kertautumisista (Sherburne 2007, 319). Dubiin musiikin lajityyppinä johtaneissa ”versioissa” puolestaan irrottauduttiin laulujen vokaalisuuksista ja keskityttiin muun muassa kaikuja ja muita efektejä lisäämällä insinööritaiteen korostamiseen musiikkituotannossa (ks. Natal 2007).

Edellä kuvatussa melun jäsennyksessä kyse ei ole laadullisesta erosta analogisen ja digitaalisen teknologian välillä. Kyse on pikemminkin taiteellisesta ajattelusta, johon digitaalisuus mukautuu omanlaisena totuuden teknologiana. Korvaavuuden sijaan se koettaa kääntää katseensa sisäänpäin ja tutkia itsensä rakentumisen tapaa. Modernistisen tulkinnan ohella koneen äänenmuodostuksen tavaksi voikin ehdottaa sen alituista muuntuvuutta. Näkemyksessä häiriö ei ole esteettinen arvo sinänsä, vaan itsensä tarkastelun instrumentti. Se itsessään on kykenevä mysteereihin, joista Russolo puhui manifestissaan ja joita Platon ajattelussaan vieroksui ja nosti esiin varoittavana esimerkkinä luolavertauksessaan.

Dyson jakaa tulkintani äänitaiteen sekä uuden musiikkikulttuurin eroista. Hän sanoo, että siinä missä äänitaiteilijoiden sämpläykset voivat modernismin tapaan ehdottaa tilan ja kehon poissaoloja (hän käyttää tässä runollista ilmaisua *eclipse*) korostamalla kulttuurimme yhteisesti tunnistamia signaaleja, uuden median ylläpitämä ”uusi” (*new in new media*) on puolestaan riippuvainen ruumiillisuuden, tilan ja todellisuuden käsitteiden uudelleenmäärittelystä. (Dyson 2009, 182) Uusi ei siis olisikaan mikään teknologian sisäinen ominaisuus vaan vasta keskustelujen ja neuvottelujen tulos.

Nähdäkseni taustalla tässä uudelleenmäärittelyssä on enemmän tai vähemmän tietoisesti omaksuttu näkemys esteettisen kategorioiden laajentumisesta kauneuden käsittämisen piiristä ruumiillisesti ja subjektiivisesti koettavaan. Kun aiemmin ääneen on suhtauduttu musiikin ehdoin (Platon) tai näiden ehtojen kieltona (modernismi), kysytään nyt äänen kulutuksen tapoja ruumiillisena eikä esteettis-filosofisena kategoriana. Tästä käsitteellisestä avauksesta kertoo myös Jonathan Sternin ajatus siitä, että äänen reproduktion historia on ihmiskehon muuntelua tiedon ja käytäntöjen (*knowledge and practice*) kohteena (Sterne 2003, 50–51). Jos ajatteleminen tässä yhteydessä Millerin ajatuksia merkitysten liikenteestä, nämä käytännöt voivat näyttäytyä vetäytyvinä. Kehomme ei näissä operaatioissa koskaan saakaan täyttää merkitystään. Kehomme kohdistuva musiikkitieto on näin spekulatiivista ja totuudesta pidättyvää. Avaan tätä ajatusta seuraavassa luvussa.

ÄÄNIKIRURGIAA

Lopputulokset äänen tutkimuksen traditioita käsittelevästä tarkastelustamme on seuraavanlainen. On mahdollista asettaa tulokset taulukon muotoon: koneen äänen ekonomiat

ylläpitävät	purkavat	tuottavat
pysyviä	muutoksen kautta	täydennyksinä
traditionaalisen tulkinnan mukaisia	modernistisen tulkinnan mukaisia	dekonstruktivisen tulkinnan mukaisia
äänen merkityksiä.		

TAULUKKO 2. Äänen tutkimuksen keskeiset historialliset teoretisoinnin tavat sekä, ylhäältä alas luettuina, äänen ylläpitämiseen, purkamiseen tai tuottamiseen liittyvät tiedonintressit ja niiden tavoitteet.

1900-luvun kulussa artistinen mielikuvitus pyrki irrottautumaan sellaisista musiikin rakenteista, jotka koettiin ilmaisua rajoittavina. Samaan aikaan kuitenkin samoista lähtökohdista kehittyi edellistä keskusteluvampi konemusiikin talous. Musiikin modernismi kantoi sisällään oman muutoksensa siemenen.

Traditionaaliset tulkinnat korostavat äänen rajattua taloutta, johon on erityisesti lyönyt leimansa moderni äänitusteknologia vaikuttamalla muun muassa nykyäänkin varsin yleisenä pidettyyn musiikkiesityksen kestoan. Modernistiset tulkinnat puoltavat sitä vastoin yleistä äänen ekonomiaa. Samoin tekevät dekonstruktiviset, mutta tuottamiseen liittyvä toisto ei jää näiden tulkintojen mukaan kuitenkaan polkemaan paikoilleen vaan täydentyy alituisesti toisilla merkityksillä (Vrt. Derida 2003, 27–57).

Myös tämä on äänen generatiivista käsittelyä. Sen dekonstruktivisissa, merkityksiä purkavissa käytännöissä kyse on usein siitä, mitä Jukka Sihvonen pitää ”audiovisuaalisena änkytyksenä” (Ks. Sihvonen 1993, 239, 243). Änkytyksessä on kyse teoksen ruumiillistumasta, joka kokeilee alituisen erilaisia itsensä tuottamisen tapoja, etsii omaa ilmaisukieltään, kenties epäonnistuen ja yrittäen sitten taas mahdollistua uudelleen. Sihvonen lainaa määrittelynsään Slavoj Žižekiä: ”emme kuule muuta kuin tietyn rytmisen tahdin, jonka alkuperä ja luonne jää epäselväksi: se on ikään kuin jossakin sydämenlyöntien ja käynnissä olevan koneen välimailla”. (Mt., 241)

Näitä kyberneettisiä toistoja kone on tuottanut erityisesti mediataiteen maailmassa. Tässä yhteydessä voimme mainita vaikkapa Granular Synthesis-duon audiovisuaaliset teokset kuten *Modell 5 Remixed* (1994–96), jonka kyborginaiset jäävät kouristelemaan kivuliaissa spasmeissa oman lähdekoodinsa ympärille: näkymätön ”laite” kiduttaa heitä, repimällä heidät aina takaisin tuskaiseen olotilaansa. Naiset, jotka ovat itse asiassa digitaalisia monisteita yhdestä esiintyjästä, Akemi Takeyasta, eivät kykene tunnistamaan loputtomaan änkytykseen ajautumisen loogiikkaa vaan kokevat siitä irti pyrkiessään vain koneen selittämättömän kyvyn vangita heidät pakkomielteiseen toistoonsa.

Dekonstruktiossa puhutaan yleensä kiinteän muodon katoamisesta. Tässä ajattelussa, systeemien moninaisuudessa, esittämisen figureja ei nähdä yhtenä vaan lukuisina. Edellisen esimerkkinä *Modell 5:n* kyborginaiset pyrkivät kenties palaamaan luonnolliseen olotilaansa, yrittäen turhaan rikkoa koneen seesteisimmilläänkin vasaroivan toisteen. Lopulta kone antaa naisten kasvoille muodon, joka on yhdistelmä luonnollisia kasvoja ja koneen aiheuttamaa liikettä, jolloin naisten äänen – päällekkävän kivuliaan voihkeen – lisäksi heidän ruumiinsa ”änkyttää”.

Motiivi on tässä samankaltainen kuin esimerkiksi Hanna Haaslahden peilitalo-installaatioissa kuten *Time Experiment* (2007), joissa peiliin katsojat juutuvat väkivaltaiseen aikalooppiin joka saa heidät pidättymään omaan ajallisesti pysähtyneeseen värinäänsä. Tässä median hitaudessa he viivästyvät omakuvansa merkityksistä. Teoksen rytmi, tai sen hitaus, pidättyy totuuden muotoilusta. Mimesis-kysymyksenä sen suhde totuuteen on pidättyvä. Se tunnistaa liikkeensä, rytmensä, mutta on lopulta kykenemätön sen karakterisoimiseen.

Näin tulkittuna äänen figuuri, sen hahmo tai muoto, ei ole vain toinen. Tässä muodonannissa ei ole pysyvyyttä, edes toisen pysyvyyttä, johon olisi mahdollista samastua. (Ks. Lacoue-Labarthe 1989, 175). Dekonstruktiiivinen vastakkainasettelujen kritiikki on tätä puhtaimmillaan: Philippe Lacoue-Labarthe pitää kykyä liikkeeseen toden ja ei-toden välillä modernin taiteen keskeisenä tunnuspiirteenä, mutta erityisesti digitaalinen kulttuuri vaikuttaisi lunastaneen ajatuksen omakseen. Nähdäkseni juuri sampleä (vrt. Reynolds 1998, 375) on pidettävä tällaisena generatiivisena muodonantina, jossa kuvitteellinen on aina osa kuvaamaansa todellisuutta. Aina kun kerromme, kykenemme jo kuvittelemaan sen. Muotoilukysymyksenä äänen ”figuuri” ei ole todellisuuden kuva vaan pikemminkin suhde kuvatun ja kuvaajan välillä; se on ”kuviteltu esitys”.

Taidefilosofisena avauksena ajatus on miellyttävä ja kertoo mahdollisuudesta suhteellistaa musiikkitiedon vaalimat ajatukset totuuden teknikonista. Musiikki ja melu eivät ole samplessä toisiaan korvaavia arvojärjestelmiä ja siten äänen keinotekoinen kaksijakoisuus voidaan ylittää. Esimerkiksi käytetyissä loopeissa äänen hahmo ravistautuu irti menneisyydestään siitä loitontuen, ollen samanaikaisesti

silti omassa historiassaan yhä läsnä. Kaiun tavoin sen hahmo, figuuri vetäytyy. Itseen tarkastellessaan se löytää totuuden sijaan ainoastaan oman vetäytymisensä karakterin.

Tähän ajatteluun perustuen esitänkin tulkinnan siitä, että Kuljuntaustan edellä mainittu esitys tuotti äänen figuurien dekonstruktioita purkamalla systemaattisesti erilaisia liikenteen ääniä. Dekonstruktio mahdollistui tässä esityksessä modernistiseen tapaan orientoituvana totuuden rikkomisen välikappaleena, mitä viimeaikainen dekonstruktioivinen taiteentulkinta on päätenyt pitämään myös dekonstruktion filosofisena toimintaohjeena. (Ks. esimerkiksi Landow 1997, 33–48; Ulmer 1985, 59) Ajattelen, että Kuljuntaustan dekonstruktioivinen motiivi liittyy dekonstruktion filosofian tiettyyn, modernistiseen tulkintaan, joka ymmärtää kirjoituksen fyysisyyden, myös musikaalisen sellaisen, todellisuuden peittäväksi tekijänä.

Tässä luennassa melukone asettaa itsensä teknikonina todellisuuden paikalle ja luodut merkitykset määrittävät sen itsensä kautta (vrt. Krauss 1986, 206). Tällöin se saa myös poliittisen silauksensa: Kahn näkee, että avantgardistisella melulla on taipumuksia liittyä osaksi jonkin muun alistamisen taktiikoita (Kahn 1999, 21). Anthony Gardner puhuu Ernesto Laclauhun viitaten radikaalista demokratiasta, joka mahdollistaa kamppailun siitä, mikä merkityksellinen järjestelmä voi kolonialisoida ”tyhjän merkin” (vrt. melu ristiriitaisena käsitteenä) tullakseen hetkelliseksi hegemoniseksi (Gardner 2010, 190). Ainakin historiallisesti ajatusta voi verrata äänen avantgardeen musiikin merkitysten poissaolona.

Derrida ja Lacoue-Labarthe, dekonstruktion keskeiset historialliset toimijat, näkevät dekonstruktion teosanaana kuitenkin *supplementin*, täydennyksen, joka aina kirjoittautuu mukaan merkityksenantoprosesseihin. Havainnollisesti Derrida sanookin, että on olemassa erilaisia hegemonioita purkavaa rytmistä vetäytymistä (Derrida teoksessa Lacoue-Labarthe 1989, 31–32). Täydennyksen liikkeessä merkitys ei ole vain yksi, edes sen totuuden kääntöpuoli, vaan totuuden vetäytymisen päättymätön mekanismi. Kuten Reynolds sanoo, tällainen figuraalinen pysymättömyys ”tuottaa toisiaan seuraavia nyt-hetkiä” (*next now*) – hetkiä, jolloin ”nyt” kestää pidempään (Reynolds 1998, 379). Kaiku, looppi, on eräs tällainen filosofinen ele, jonka perusta on elektroakustisessa musiikissa ja kokeiluissa.

Varsinkin generatiivisessa taiteessa rytmi onkin likiarvo, skeema. Se ei näyttyä pelkästään musiikin matemaattisen muodon, sen vakauden hajoamisena. Tämänkaltaiseen meteliin useat äänitaiteen manifestaatiot päätyvät. Sen sijaan loopeissa ja niiden käyttötavoissa kyse on pikemminkin liikkeestä hajoamisen ja kokoontumisen, muodon ja ei-muodon välillä (Ks. tästä keskustelusta Lacoue-Labarthe 1989, 199–201). Lindberg sanoo, että vaikka rytmi onkin elementaarista, se ei kuitenkaan ole pelkkää koneen tikitystä. Hänen mukaansa kone edellyttää

jonkin ulkoisen järjestysperiaatteen, kun taas rytmi synnyttää järjestyksen, jolloin rytmistä tulee ”taiteellinen” tai ”luova” toisto. Se edellyttää variaation, joka ei ole vain reaktiivista vaan ikään kuin improvisoitua, joskaan ei tietoista. Rythmi tuo kuuluville luomisen ja modulaation, jota koneellisempi ”toisto” ei vielä pue sanoiksi – se on varioivaa toistoa (Lindberg 2009, 28).

Edellä kuvattu merkitsee eräänlaista digitaalista konsistenssia avaruudellisena keskinäisriippuvuutena. Esimerkiksi Hultkoson esityksessä laulun sijaan käytettiin muuhun digitaaliseen äänimassaan sekoittuvia juuri ja juuri tunnistettavia ihmisääniä. Tällaiset nyrjähtelevät figuurit ovat elossa muuntuen ja lainaten kaikuja toinen toisiltaan, painottaen esimerkiksi asteittain kehittyviä rytmisiä syklejä tai säveltapailuja hitaina, kehoomme tunkeutuvina soonisina aaltoliikkeinä. Sihvosen sanoin, pyrkien ”mahdollistumaan uudelleen”. Tätä elettä kuvaa Esa Kirkkopelto sattuvasti pohtiessaan Lacoue-Labarthen liioittelun logiikan, hyperbologiikan käsitettä:

[...] Hyperbologiikan ’organisointia purkava’ vaikutus spekulatiiviseen liikkeeseen ilmenee siten, että se ’jähmettää tai kieltää’ tuon liikkeen ’tai pikemminkin saa sen hölymään ja hyllyttää sen’. Hyperbologiikka ’estää tuota pyrkimystä jatkuvasti valmistumasta eikä lakkaa, sen itsensä kopiona, erottamasta sitä itsestään, uurtamasta siihen kierteitään ja viemästä siltä pohjaa’. Hyperbologiikka ’keskeyttää sen, yhä uudestaan, ja saattaa sen kuin ’kouristuksen’ valtaan’. Ratkaisevassa vaiheessaan [...] sen valtaa äkisti outo ja ylenpalttinen plastisuus, materiaalisuus, ellei peräti ruumiillisuus, joka ei kunnioita mitään metaforista järjestystä eikä palaa tekstissä perusteluihin merkityksiin. (Kirkkopelto 2009, 107)

Tämänkaltaiset käytännöt alleviivaavat dekonstruktion pedagogiaa. Se ei merkitse samaa kuin musiikin merkityksiä koskeva modernistinen kieltö, vaan on perimiltään filosofinen motiivi merkitysten vetäytymisen liikkeelle. Näissä erityisissä operaatioissa taiteesta tulee prosessi. Tämä liike kuvaa sattuvasti yökerhon ideologiaa: ”juhlaa, joka ei pääty” kuten Sherburne kiteyttää (Sherburne 2007, 323). Tämä juhla saa usein minimalistisen muodon – ei materiaalin vähyytenä vaan sille ominaisen kulttuurisen yltäkylläisyyden käsittelyn minimalismina (Mt., 324–325; vrt. minimalismista Neill 2007, 387). Teknisten standardien vapautuminen edesauttoi tässä kehityksessä.

Modernissa työpajassa operoivat äänen alkemistit pitävät leikkausesityksiä juhli-
livan yleisön keskellä pyrkimättä parantamaan koneidensa änkytystä kirurgisilla
operaatioilla, jotka kone sinänsä mahdollistaisi. Sen sijaan nämä esitykset ovat
silpoutumisen riitti, uhrauksen häveliäs muoto, äänen ruumiinavauksen yleisinhil-
millistä logiikkaa, jossa kulttuuri alituisesti uudentaa itseään. Se jatkaa modernis-
tista osittamisen kulttuurimuotoa, mutta korvaavuuden sijaan se pyrkii musiikki-
perinnön elvyttämiseen sille tyypillisellä (generatiivisella) merkitysten liikenteellä.

Äänet, mukaan lukien musiikki, ryhmittyvät toisin kontekstualisoituessaan,
kenties jopa toisistaan poikkeaviin asiayhteyksiin. Kuten artikkelin alussa de-
konstruktioita analyysimenetelmänä luonnehdittiin, taideteoksetkin avautuvat
moninaisten systeemiperiaatteiden liikkeille. Ne ovat näiden teosten ”liikkeen
muoto” (vrt. Lindberg 2009, 22).

Käsitejärjestelmänä vetäydytään tällöin niistä paikantamisen ja määrittysten
koordinaateista, jotka ovat olleet läsnä musiikkitiedon traditionaalisissa ja mo-
dernistisissä tulkinnoissa. Taideteosta tutkitaan tällöin monikerroksisen suhde-
verkoston ilmaisimena.

TAPPOIKO DJ DISKON?

Tunnustautuessaan taiteilijaksi DJ ei enää ylläpidä käsitystämme historiallisesta
diskosta ja sen kuluttamisen tavoista. DJ-kulttuurin onkin sanottu merkitsevän
uutta teknis-kulttuurista tilaa. Tässä tilassa DJ, kuten myös jostain väriurkujen ja
valotaiteen historiallisesta hämärästä kehittynyt visuaalisten taiteiden ilmaisutapa
VJ-kulttuuri ja sen edustaja VJ, ovat ”kuraattoreita” ((Spinrad 2005, 31). Modernin
teknologian avulla heistä on tullut taiteilijoita ”keräilijöinä” (Vrt. Reynolds 1998,
370; väriurkujen historiasta ks. Jewanski 2010).

Jos Kuljuntausta nosti esiin generatiivisen taiteen yhteydessä oraalisen kulttuu-
rin itseään täydentävän kerrontatavan, voimme talouden nimissä pohtia näiden
”kuraattoreiden” asemaa digitaalisen kulttuurin keräilytaloudessa. Millerin mu-
kaan DJ:t tuottavat metamorfoosin tilassa olevia synekdokeita olemassa olevista
äänilähteistä. Synekdokeella tarkoitetaan osan asettamista kokonaisuuden tilalle.
Näin toimivat myös tämän päivän sämplääjät, joskus, merkitystalouden mielessä,
jopa olemassa olevia tekijänoikeuksia loukaten. (Miller 2007, 351) Tulemme kuin
varkain tuhlaamisen kulttuurisiin merkityksiin: tuhlaaminen ilmaisutapana (osa
kokonaisuuden sijaan) sekä siihen liittyvänä juridisena ongelmana (rikos).

Sample on tuhlauksen konstellaatio ja yökerho sen tapahtumisen miljöö, ”re-
presentaation vyöhyke”, kuten Miller asian ilmaisee (Miller 2004, 33).

Avoimena talousjärjestelmänä keräilykulttuuri ei olisikaan ”hyödyllistä” sanan
platonisessa merkityksessä. Näin tulkittuna DJ-taiteen työskentelymetodi kuulos-

taisi perin jälkimodernille, olemassaolevaan materiaaliin kohdistuvan lainauksen ansaintalogiikalle. Paul Spinrad painottaa, että sekä DJ että VJ käyttävät uusinta teknistä palettia valikoidakseen, miksatakseen ja asettaakseen lopulta rinnakkain erilaisia ääniä kulttuurisen kollaasin rakentamisen tarkoituksessa. Riitasoinnut, joita VJ tästä materiaalista luo, ovat kognitiivisia, ei musikaalisia, mutta muuten työskentelytekniikka on heillä samankaltainen. (Spinrad 2005, 14; ks. myös Alexander 2010, 201–202) Näillä kognitiivisilla riitasoinnuilla Spinrad tarkoittaa kuuloaistimusten sijaan näköhavaintojamme, onhan VJ, video jockey, nimenomaan visualisoija.

Tätä käytäntöä voisi kuvailla Milleriin ja Reynoldsiin viitaten äänilähteiden erottelemisena alkuperäisestä kontekstistaan ja kiinnittämisestä miksaamisen avulla toiseen äänelliseen viitekehykseen. Tämä sämplestä kertova taiteellinen strategia karakterisoi puolestaan diskon maantieteellistä liikennettä erityisinä ajallisina käytänteinä sekä kestoina.

Mutta millaisina erityisyyksinä? Kuten olemme havainneet, on diskon perinteinen talousjärjestelmä 2000-luvulle tultaessa muuttunut. Kuratointi ulottuu ilmiön omien kulttuurihistoriallisten kehystensä ulkopuolelle. Tällöin ei ole paljoakaan jäljellä tiskijukan soittamista, tunnistettavista musiikkikappaleista eikä niiden tyypillisestä dramaturgisesta pulssista, puhumattakaan sellaisista musiikin välittämistä normatiivisista komentojärjestelmistä (*”Do the Hustle”*) joilla diskokin sen alkuaikoina 1970-luvulla ohjeistettiin. Tänäään diskon maailmankatsomus on kuitenkin omaksunut jälkiä teknologisoituvan todellisuutemme hyötyajattelun ylittävästä kokonaisvaltaisuudesta, jossa erilaiset sämplet ovat haluttuja keräilykohteita.

Tällaisen radikaalisti heterogeenisen järjestyksen periaatteen Bataille löytää tuottamattomasta tuhlauksesta, jossa tulee esiin yksilöitä ja yhteisöjä elähdyttävä epälooginen ja vastustamaton impulssi hylätä moraalisia (vrt. tekijänoikeus) tai materiaalisia (vrt. musiikki) hyödykkeitä, joita olisi voitu käyttää rationaalisesti hyväksi. (Ks. Bataille 1998, 15)

Platonin hyötyajattelun sivuuttaen sämplen traditio on rakentunut rikoksen tilassa. Jo dubin ekonomia syntyi Jamaikan tekijänoikeudettomassa tuotantokulttuurissa. Antamassaan radiohaastattelussa Miller mieltää sämplen kulttuurisen statuksen copywrong-kulttuurina, jossa ei seurata sääntöjä vaan luodaan hypoteettista musiikkia esteettisen opportunistin nimissä esimerkiksi koodattuja oksymoroneita muotoillen, siis toisilleen vastakkaisia käsitteitä tai mielikuvia yhdistellen (Miller 2005). Sämplen kokoavaa estetiikkaa olisi Millerin mukaan siis synekdokeiden sekä oksymoronien esillepano kulttuurin manifestaationa.

Sen merkitystä voi puolestaan seurata Gardnerin konstruoimassa merkityksessä vetäytymisen estetiikkana ja siihen nojaavana taiteena, jolla tänään nähdään koroiteinen kyky muuttaa poliittista ajattelua ulottamalla ideologisten kehystensä



KUVA 5. Public Image LTD:n 7” singlejulkaisun kansi vuodelta 1979. PIL:n johtohahmo John Lydon on korostanut jälkikäteen vaikutustaan paitsi punkkiin, myös uuden diskon rakennemuutokseen. Dekonstruktivisen tulkinnan mukaan diskon muutos ei johtunutkaan vain sen ulkoisista tekijöistä vaan oli läsnä jo sen omissa historiallisissa muotoutumisen tavoissa (Seppo Kuivakarin kokoelmat).

ulkopuolelle (Gardner 2010, 179-194).

Emme ehkä kykene rekonstruimaan sämplen kulttuurista jotain tietoisista epookin intentiota musiikin modernismin tapaan. Jäljellä on kuitenkin yhä sama ”lihan värinä”, äänen vaikutuksesta tapahtuva kehon resonointi (Kuljuntausta 2006, 74). Dyson toteaa, että teknossa musiikista tulee metonymia, kielikuva teknologiasta itsestään. Hänen mukaansa tanssissa ruumiillinen osallistuminen on todiste uusista tekno-

logian siivittämistä ajattelun sekä aistiherkkyuden muodoista (Dyson 2009, 183).

Pohtiessaan äänen vaikutuksia kehoomme Dyson on Sternin tavoin allekirjoittamassa väitettä siitä, että paitsi mieleemme vaikuttavana järjestelmänä, on äänellä kehoomme kohdistuvia vaikutuksia. Tässä tapahtumahorisontissa fyysisyytemme saa elävän pinnoitteen, joka ei noudata platonista musiikkidiskurssia vaan vaikuttaa suoraan alitajuntaan. DJ-kulttuuri harjoittaa soonisten shokkiaaltojen ja basson seismisten häiriötilojen auralista logiikkaa, joka kuvaa urbaanin äänimaiseman äärimmäistä tiheyttä (Miller 2007, 349). Syntyvät äänet voidaankin nähdä uudenlaisena realismina, joka heijastelee medioiden kinesteettistä vaikutusta käsitteemme ”luonnosta” (Vrt. Reynolds 1998, 369, 375).

Sopimuksenvaraista on, mieltääkö – kysymällä, millaiseen totuuden tekniikkiin edellä mainitut käsitteet ympäröivästä todellisuudesta asettaa – näkemys modernistisena vai jälkimodernistisena statuksenmäärittelynä aikamme teknis-kulttuurisesta ilmapiiristä. Yllä esitetyn tulkinnan mukaan ääni kuitenkin viettelee meidät fyysisinä toimijoina. Sen sijaan, että ymmärtäisimme tämän maiseman modernismin tapaan vieraantumista ylläpitävänä, jopa traumatisoivana musiikin poissaolona, tämä eläviä tunneveistoksia pystyttävä auralinen logiikka on mahdollista tulkita uuden akustisen todellisuuden teknologiaksi.

Mitä pidemmälle yö ehtii, asetettiin myös Hulkkoson digitaalisia hybridejä tuottavassa setissä ”korvat järjen edelle” (Vrt. Valtio VII, 531A; Miller 2007, 351). Se on tapamme aistia meitä houkuttelevien äänien maailma, jolloin alitajunnasta, tajunnanvirrasta muodostuu uhka järjelle. Korvamme ilmentyvät itselleen. Lopulta äänen fyysisyys, totuuden diskurssin edellyttämän läpinäkyvyyden sijaan, on melun tavoin sitä äänen ekonomiaa, jossa ei-merkityksellä on paikkansa. Luolaa, josta tarkastelumme käynnistyi, valaisee nyt musta aurinko.

Tätä havainnollistaa myös Derridan antamat epiteetit, lisämääreet vetäytymissä käsitteelle. Tällöin siitä tulee eräs vedenjakaja äänen totuuden diskurssissa.

Hänen mukaansa (Derrida teoksessa Lacoue-Labarthe 1989, 15) vetäytymisen käsitteen avulla on mahdollista artikuloida liioittelun, hulluuden ja pakkomieli- teiden muotoilua. Viimeksi mainittu kuvaa mielihyvän sijaan erityisesti (luovan) toiston kokemisen tapaa – palataanhan toiston käsitteen konstruoimassa järjes- telmässä takaisin Batailleen ja hänen käsityksiinsä tuhlauksesta sekä petoksesta musiikin avulla saavutettavan totuuden sijaan. Maailman tunnistaminen voi olla sen väärintunnistamista, tai kesken tunnistamista.

Olen nyt saapunut äänen tutkimuksen traditioita käsittelevän tarkasteluni loppuun. Aloitin pohtimalla platonista musiikin kauneuden ideaa, edeten sii- tä modernistisiin tulkintoihin melusta musiikin korvaavana äänen kategoriana. Ajattelun traditioiden dekonstruktio on purkanut useita väkivaltaisia hierarkioita musiikin ja melun välillä merkitysten vetäytymisen mahdollisuutta pohtimalla. Kuten edellisessä kappaleessa kuitenkin korostettiin, vetäytyminen ei ole yksi kä- site johon sitoudutaan vaan oikeastaan nimi käsitteiden kokoelmalle.

Musiikin ja melun käsitteiden lähempi tarkastelu erilaisina käsiteryhmittyminä niiden yksiselitteisten eroavuuksien sijaan on mahdollistanut laajemman perspek- tiivin 2000-luvun äänen ilmiöiden tarkastelulle osoittaen että vaikka musiikki on yhä osa äänikulttuuriamme, on sen tuottamisen tapa totuuden teknikonina usein varsin toisenlainen kuin platonistinen käsitys musiikista totuuden paljastavana instrumenttina.

Ryhmitellessämme tällä tavoin musiikin ja melun käsitteistöjä syntyy erääk- si kategorisoinnin malliksi hahmotelmat äänen vetäytymisestä. Tällöin kaikukin (looppi) on mahdollista tuoda taidefilosofisen käsitteellistämisen piiriin. Paitsi älyllisesti, musiikin kokeminen voi esimerkiksi Millerin mukaan tapahtua myös alitajuisesti erilaisina kehollisina elämyksinä. Musiikin muuttuvien kategorioiden ohella tässä näkemyksessä korostuu äänen veistosmainen muotoilu, jossa merki- tysten – totuuden – voi nyt nähdä pidättyvän ”jatkuvaassa nykyhetkessä”.

LÄHTEET

- ALEXANDER, AMY** (2010) *Audiovisual Live Performance*. Teoksessa Daniels, Dieter, Sandra Naumann & Jan Thoben (eds.), *See This Sound. Audiovisuology Compendium*. Verlag der Buchhandlung Walther König: Köln.
- BATAILLE, GEORGES** (1998) *Noidan oppipoika. Kirjoituksia 1920-luvulta 1950-luvulle*. Gaudeamus: Tampere.
- BURROUGHS, WILLIAM** (1982) *A William Burroughs Reader*. Picador: London.
- CAGE, JOHN** (2000) *Writer. Selected Texts*. Cooper Square Press: New York.
- DERRIDA, JACQUES** (2003) *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*. Gaudeamus: Helsinki.
- DYSON, FRANCES** (2009) *Sounding New Media. Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*. University of California Press: Berkeley, Los Angeles & London.
- EISENBERG, EVAN** (1987) *The Recording Angel – Explorations in Phonography*. McGraw Hill Book Company: New York.
- ENO, BRIAN** (2007) *The Studio as Compositional Tool*. Teoksessa Cox, Christoph & Daniel Warner (eds.) *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Continuum: New York & London.
- FÖLLMER, GOLO** (2010) *Sound Art*. Teoksessa Daniels, Dieter, Sandra Naumann & Jan Thoben (eds.), *See This Sound. Audiovisuology Compendium*. Verlag der Buchhandlung Walther König: Köln.
- GARDNER, ANTHONY** (2010) *Aesthetics of emptiness and withdrawal: contemporary European art and actually existing democratization*. *Postcolonial Studies* vol. 13, no. 2.
- JEWANSKI, JÖRG** (2010) *Color Organs: From the Clavecin Oculaire to Autonomous Light Kinetics*. Teoksessa Daniels, Dieter, Sandra Naumann & Jan Thoben (eds.), *See This Sound. Audiovisuology Compendium*. Verlag der Buchhandlung Walther König: Köln.
- KAHN, DOUGLAS** (1999) *Noise, Water, Meat: A History of Sounds in the Arts*. The MIT Press: Cambridge & London.
- KIRKKOPELTO, ESA** (2009) *Hölderlinin komparatiivit*. Teoksessa Hirvonen, Ari & Susanna Lindberg (toim.), *Mikä mimesis? Philippe Lacoue-Labarthen filosofinen teatteri*. Tutkijaliitto: Helsinki.
- KRAUSS, ROSALIND** (1986) *The Originality of the Avant-Garde and the Other Modernist Myths*. The MIT Press: Cambridge, Mass. & London, England.
- KUIVAKARI, SEPPO** (1984) *Yön politiikkaa, musiikkia Berliinistä*. Kaleva 17.7.
- KULJUNTAUSTA, PETRI** (2002) *On/Off. Eetteriäänistä sähkömusiikkiin*. Like & Nykytaiteen museo Kiasma: Helsinki.
- KULJUNTAUSTA, PETRI** (2006) *Äänen extreme*. Like: Keuruu.
- LACOUÉ-LABARTHE, PHILIPPE** (1989) *Typography. Mimesis, Philosophy, Politics*. Stanford University Press: Stanford.
- LANDOW, GEORGE P** (1997) *Hypertext 2.0*. Johns Hopkins University Press: Baltimore and London.

- LINDBERG, SUSANNA (2009) Olemisen rytmi. Teoksessa Hirvonen, Ari & Susanna Lindberg (toim.), *Mikä mimesis? Philippe Lacoue-Labarthen filosofinen teatteri*. Turkijaliitto: Helsinki.
- MILLER, PAUL D (2004) *Rhythm Science*. The MIT Press: Cambridge, Mass.
- MILLER, PAUL D (2005) The Mix. Radiohaastattelu. Program 12/16, Radio Radio.
- MILLER, PAUL D (2007) Algorithms: Erasures and the Art of Memory. Teoksessa Cox, Christoph & Daniel Warner (eds.) *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Continuum: New York & London.
- MITCHAM, CARL (1995) Notes Toward a Philosophy of Meta-Technology. *PHIL & TECH* 1:1&2 Fall.
- NATAL, BRUNO (2007) *Dub Echoes*. Videodokumentti, Videograma.
- NEILL, BEN (2007) Breakthrough Beats: Rhythm and the Aesthetics of Contemporary Electronic Music. Teoksessa Cox, Christoph & Daniel Warner (eds.), *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Continuum: New York & London.
- NIKKO, ANNELI (2010) Dekonstruktio kvalitatiivisessa tutkimuksessa: piilomerkitysten ja ristiriitojen etsintää ja tulkintaa. Teoksessa Aaltola, Juhani & Raine Valli (toim.), *Ikkunoita tutkimusmetodeihin II. Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin*. PS-kustannus: Juva.
- PLATON (2007) *Valtio*. Otava: Keuruu.
- PLATON (1999) *Lait*. Otava: Keuruu.
- RAN, FAYE (2009) *A History of Installation Art and the Development of New Art Forms*. Peter Lang: New York.
- REYNOLDS, SIMON (1998) *Energy Flash. A Journey through Rave Music and Dance Culture*. Picador: London.
- RUSSOLO, LUIGI (1986) *The Art of Noise*. Pendragon Press: New York.
- SCHAEFFER, PIERRE (2007) Acousmatics. Teoksessa Cox, Christoph & Daniel Warner (eds.), *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Continuum: New York & London.
- SIHVONEN, JUKKA (1993) Audiovisuaalista änkytystä. Teoksessa Tarkka, Minna (toim.), *Video Taide Media*. Antologia. Kustannusosakeyhtiö Taide: Jyväskylä.
- SHERBURNE, PHILIP (2007) Digital Discipline: Minimalism in House and Techno. Teoksessa Cox, Christoph & Daniel Warner (eds.), *Audio Culture. Readings in Modern Music. Continuum*: New York & London.
- SPINRAD, PAUL (2005) *The vj Book*. Feral House: Los Angeles..
- STERNE, JONATHAN (2003) *Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction* (3rd Edition). Duke University Press: Durham.
- TISDALL, CAROLINE & ANGELO BOZZOLLA (1989) *Futurism (2. Edition)*. Thames & Hudson: London.
- TYSON, CHRISTOPHE (1995) Hip hop. The First Sub. 1. laitos, 1. painos, kesäkuu.
- ULMER, GREGORY (1985) *Applied Grammatology. Post (e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*. The Johns Hopkins University Press: Baltimore and London.

TOMI KNUUTILA

Simplicity and interactive art¹

ABSTRACT

A starting point for interactive art is that physical action is required from the viewer, who becomes a participant in the completion of a work or at least a user of the work. From the artist's viewpoint, this notion requires thinking that differs from traditional art theories: the work is not realized without its usage. This is often neglected in interactive art, and many artists do not really care whether or not their work is used or usable. In this paper I propose simplicity as a design philosophy for creating interactive artworks with as low a threshold for interaction as possible. I present my interactive installation *Climatable*, and the way in which I used simplification methods such as reduction, organization, everyday actions, and familiarity to guide its creation process. Based on user studies, the work is easy to use. Simplicity offers intuitive access to content in interactive art.

INTRODUCTION

In a gallery room a skeletonlike figure made out of junk (vinyl LPs, some metal strips, screws, and bolts) is suspended from a hangman's noose. The figure remains

¹ Artikkelin on osa englanninkielellä kirjoitettua väitöskirjaa ja sen argumentaatio toimii parhaiten englanniksi. Osalle termeistä ei ole vielä suomenkielistä vastinetta, mutta keskeisten termien suomenkieliset kuvaukset ovat artikkelin alaviitteissä.

static and quiet in the air until a visitor to the exhibition rotates a handle attached to the body of the figure. Two motors inside the figure turn on, and the figure starts to shake and shiver for a period of time, until the convulsions stop and the last death throes are over.

This interactive Infinite Loop art work by Finnish media artist Matti Niinimäki is a humorous, yet incisive statement on the way in which interactive art² functions: the work does not “live” without its user. However, life is only given to the figure momentarily in order for it to die again. The physical action needed from the audience to give – and ultimately take – life creates a momentous change compared to art that is merely consumed by watching or listening. The observer becomes the one who makes the work alive. You, not the artist alone, bring life (or death) to interactive art.

Interactive art can engage the audience in ways that fine arts, music, theatre, or cinema cannot. However, not all interactive art is easy to interact with. This paper presents a case in which simplicity has been used to guide the creation of an interactive art installation, in other words, the creation of interactive art whilst borrowing design strategies from interaction design³. I have created and presented the interactive installation *Climatable* on various occasions. Various aspects of its design are examined from the viewpoint of simplicity, which will be described later in more detail. Interaction design is a field in which possibilities for interaction with products or services – mostly digital – are created (Löwgren 2008). This interaction is time-based activity between two or more participants. Interaction can only be built if there is trust between the parties. The concept of interaction design can be seen as a convergence of two intellectual traditions: interaction design as a design discipline and interaction design as an extension of Human Computer Interaction⁴ (HCI) (ibid.). Interactive art can be considered as an extension of media/cyber/electronic/information art, a creative practice with interaction incorporated

- 2 **Interactive art – vuorovaikutteinen taide** Vuorovaikutteinen taide voidaan katsoa kuuluvaksi osaksi mediataiteen kenttää. Vuorovaikutteisessa taiteessa katsojan rooli muuttuu: fyysinen tekeminen muuttuu tärkeäksi osaksi teoskokonaisuutta. Aktiivinen osallistuminen tekee katsojasta kokijan, jopa tekijyyden jakautumisesta puhutaan. Kaikki mediataide ei ole vuorovaikutteista eivätkä kaikki vuorovaikutteiset teokset hyödynnä mediaa.
- 3 **Interaction design – vuorovaikutussuunnittelu** (myös interaktiosuunnittelu) Vuorovaikutussuunnittelulla tarkoitetaan digitaalisten tuotteiden, ympäristöjen ja palveluiden suunnittelua, toteuttamista ja muokkaamista – painotus on siis muotoilussa, ei vuorovaikutussuhteiden tutkimisessa. Keskiössä ovat tuotteen ja ihmisen välinen vuorovaikutusprosessi. Vuorovaikutussuunnittelun lähtökohtana on käyttäjien tarpeet, ja lopputuloksena usein mahdolliset vuorovaikutustavat tai –menetelmät valmiiden ratkaisujen sijaan.
- 4 **Human–Computer Interaction (hci)** involves the study, planning, and design of interaction between people and computers.

in artworks and the works presented in art contexts: in museums, galleries, and festivals as well as in events arranged for art audiences, visitors, and passersby.

User experience has been a well-discussed issue in research related to designed objects and services. It can be described as a method through which the designer develops products that satisfy users' aesthetic and functional needs while remaining easy to use (see e.g. Norman, 1998 p. 48). Artworks do not usually try to answer the aesthetic or functional needs of their perceivers. Nevertheless, borrowing the idea of user experience is essential when creating or judging interactive artworks because interactive art requires the user to physically do something.

TRADITIONAL ART THEORIES MEET ACTIVE PARTICIPANTS

"I am an Interactive artist; I construct experiences." (David Rokeby 1998)

As a rule, a designer must always take into account another person – the client (see e.g. Austin & Vogelsang 2003). Simplicity and functionality are not typical terms in the world of art. Artists are still often seen as individuals who create artworks for themselves, and the viewer completes the artistic circle with his or her own perceptions related to the works. This is a very simplified but handy theory famously argued by George Dickie (1997). So, there is another person, but the way in which an art object functions as a design object depends on whether it is examined from the designer's/artist's point of view or the end user's / art viewer's point of view. Put simply, the artist has no target audience, and the art object does not need to have a fixed use or a clearly defined purpose outside the art world (displayed at an exhibition, performed at a concert, etc.). Interaction between an art object and the viewer happens most often at a sensorial/mental level, whereas a design object is to be held, touched, used, and interacted with physically.

A more suitable theory of art could perhaps be found in *Art as Experience* by John Dewey (orig. 1934). Instead of focusing on the art object, Dewey draws attention to the experiences of the artist and the viewer. In interactive art the interaction happens actively between two partners.⁵ A starting point for interactive art is that physical action is required from the viewer, who not only completes the work mentally through his or her cultural viewpoints but also becomes a participant in the completion of the work or at least a user of the work. An experience is

5 Roughly, it can be said that the partners can be the artist and the artwork, the artwork and the audience, or the artist and the audience. In this paper I refer to interaction as an occurrence between the audience and the artwork caused by physical actions.

not something that happens or is given to you (as in visual arts, music, cinema, or theatre) but something that you do (Rokeby 1998). This notion requires different kind of thinking from the interactive artist: the work does not manifest anything without its usage (see e.g. Muller 1998, Edmonds, Turner & Candy 2004). This does not mean that the information content or narration of the work needs to be simple or that the artist loses his or her expressive possibilities. The interface should be created or designed as an important part of the work but, on the other hand, it should not be thought of as the sole content. The interface becomes the door, window, map, and brochure to the work. Understood broadly, interactive art combines the skills of a designer (creating for another person) and an artist (providing personal content) and the display methods of the art world (the art object doesn't have to have a function in the real world).

USER RESEARCH AND HCI METHODS IN INTERACTIVE ART

“I do not think of my audience as users no more than a painter would think of their audience in such a manner.” (Simon Biggs, quoted in Austin & Vogelsang 2003)

The few empirical studies on the audience experience also point out that similar studies are not very common in the domain of interactive art (Höök, Sengers, & Andersson 2003; Costello, Muller, Amitani & Edmonds 2005 and Seevinck, Candy & Edmonds 2006). Also many interactive artists themselves avoid interaction design strategies and in general do not seem to care about their audience (Austin & Vogelsang 2003, Hales 2009 p. 113). To build interactive objects, you should know something about the people to whom you are building them. Artists and designers already have a history and some experience of interactive art in terms of installations, works on screen, physical devices, audio pieces, etc. We must also have at least some knowledge about the ways in which people behave when they encounter an interactive work of art – and this of course varies depending on the audience, place, country, religion, etc.

I have visited numerous exhibitions that have featured interactive installations and I have also seen documentation on many interactive art works that users use or at least try to use. Based on these observations, it is possible to build the following simple hypothesis on user behaviour when they encounter an interactive installation: Most people probably turn away and regard the work at a distance or are at least very careful not to do anything that could be considered as participation. Some people are ready to experiment on the work immediately and see what they can do with it. The rest observe what other people do and perhaps try it out after a while. Probably no one reads instructions or explanations. As for multiperson

interactive works, people feel comfortable if the work surrounds them completely, leaving enough space for many people to participate simultaneously. In this case, the personal level of involvement decreases.

This is a very general level hypothesis, which might function as a guideline for creating interactive works. However, to create a work that truly supports the trust of the participants, a more practical approach is needed. Höök, Sengers, & Andersson (2003) point out some HCI evaluation methods which could be applied to interactive art, but they are focused on user studies in the laboratory context. In this paper I describe an approach similar to heuristic evaluation, where an expert checks an interactive system, points out potential usability⁶ mistakes and problems, and offers solutions.

Instead of studying my possible future audiences and making queries, interviews, and research beforehand, as might be common in user-centered interaction design, I based the creative process on my previous knowledge of interactive art and interaction design. This basically meant acting as a heuristic reviewer of my own work, hoping to find qualities that make my interactive products usable. I started out by researching a great deal of usability research literature and by making a survey on the most important criteria typically assigned to easy-to-use systems. At some point I realized that the criteria can be divided in two: some, such as Nielsen's famous five usability quality components: learnability, efficiency, memorability, errors, and satisfaction, are useful in the evaluation of the finished design (Nielsen 1993). Others, such as Norman's usability principles: visibility, affordances, consistency, constraints, feedback, and mappings, can aid the designer to make artifacts easier to use (Norman 1998). As the discourse on usability often describes complex and multilevel systems, I did not find its terminology suitable for creating or even evaluating interactive art. My interactive artworks are usually simple: there are typically a few functions involved at the most. This led me to think about simplicity as a design goal. However, drawing on usability research and HCI, the duality (design phase vs. evaluation phase) led me to think about two types of simplicity: simplicity as a goal of the designer and simplicity perceived by the user. This duality will be discussed in more detail in my doctoral thesis – in this paper I concentrate on simplicity as a goal of the designer. However, I already map some design simplicity qualities to qualities that can be perceived in the work (by others).

6 **Usability – käytettävyys** Käytettävyydellä tarkoitetaan tässä kontekstissa vuorovaikutteisten tuotteiden, ympäristöjen ja palvelujen helppokäyttöisyyttä, ymmärrettävyyttä ja toimivuutta, sekä toisaalta käyttäjien tyytyväisyyttä vuorovaikutuskokemukseen. Käytettävydestä on olemassa useita eri määritelmiä, jopa ISO 9241-11 –standardissa määritellään käytettävyys. Yhä tärkeämmäksi tavoitteeksi käytettävyyden rinnalle vuorovaikutussuunnitteluun on noussut käyttäjäkokemus (myös käyttökokemus) ja elämyksellisyys (englanniksi user experience design).

When *Climatable* was presented for the first time at St. Etienne Biennale, I observed how long visitors used the work and how many different interactive locations they tested. I did this to find out whether a low interaction threshold was achieved or not. I also studied how they behaved when they used my work – whether they discussed or took photographs of it, for example. Further discussions with users of the work have pointed out various details about the design solutions, and the work has been improved in the succeeding installations. However, the main content of this paper remains focused on the original design phase of *Climatable*.

SIMPLICITY

”True simplicity is determined by a set of decisions made during the design process that respect the nature of the subject being designed.” (Rob Tannen 2007)

Although simplicity can be seen as one of the golden rules of design (See e.g. Nielsen 1999, Maeda 2006), it has not been discussed much in the contexts of interaction design and interface design. Clayton (2007) points out that simplicity is not a unified concept and that the level of simplicity varies with the capabilities of different users. Kim & Lee (2009) use the term simplicity to describe a transparent, disappearing, and minimalpresence interface in a ubiquitous computing setting. Chang, Gouldstone, Zigelbaum, and Ishii (2007) document an exercise of creating tangible interfaces in which simplicity was achieved by minimizing the input and output options. This paper discusses the use of simplicity in creating interactive art.

Transparency, intuitiveness, effortlessness, ease of use, and elegance are terms associated with simplicity. In the fields of graphic design, industrial design, interface design, and interaction design simplicity is often the most popular precept (Keep it simple, stupid!), expressed e.g. by the terms intuitiveness, usability, and legibility. Most design work plays with these ideas: a chair can be designed in many ways and yet remain very simple, so that it still affords sitting (serves its purpose) and feels good (is functional). Other design options might yield a chair that is very simple but impractical (heavy, hard to sit on, etc.), a chair which is very functional and comfortable for sitting but very complex in design, or a chair that breaks all the rules (complex, ugly, dysfunctional, hard to sit on, etc.). Simple and functional chairs can be achieved in many ways, but it is not always the aim of good design. Designers have a multitude of possibilities to work with, and sometimes breaking the rules or boundaries creates new and innovative, even revolutionary design.

For the sake of clarity, in this paper I refer to simplicity as a set of qualities which I have used to aid my creative work with *Climatable*: simplicity of tangibility, simplicity of affordances, simplicity of organization, simplicity of reduction,

simplicity of intuitiveness, simplicity of familiarity, and simplicity of trust. I have adopted organization, trust, and reduction from John (2006), affordances and familiarity from Donald Norman (1998), and tangibility from various texts by Ishii and partners (2007 and 2008). Many people have discussed intuitiveness as an important quality of an interface; e.g. Laakkonen (2006) combines various studies and states that finding an artifact easy to use on the first time speaks for the intuitiveness of its interface.

Reduction is perhaps the easiest way to pursue simplicity (Maeda 2006). Design processes start out with hundreds of possibilities and tens of tried solutions. Reducing everything to the essentials is necessary to give room to content. It clears noise and cluttered data. Reduction has also been discussed in interaction design from a psychological point of view: there is a limit to how much information the memory of a person can handle in a given period of time.

Organization clears fuzzy problems and brings order to the myriads of ways to present things, and it often goes hand in hand with reduction. By organizing information, graphic material, sounds, and physical objects and their arrangement in space we can make sense of the world. Instead of having to remember a list filled with hundreds of objects in a random order, we can sort things into categories and their subcategories, label them, and remember those labels. We can arrange elements based on e.g. magnitude, alphabetical order, time, geographical location, or popularity. Visually, we create groups out of colored objects, similar shaped objects, similar sized objects and shapes that are close together etc. Organized data is one of the key building blocks when designing interactive systems such as websites, DVD menus, and virtual worlds.

The list of **familiar**, everyday actions is endless: picking up (and even throwing) objects, holding things in one's hands, arranging objects, using the mouse/keyboard, pressing on a touchscreen (not dragging), looking at a camera and playing with your mirror image or shadow, using headphones, watching moving things, calling with a phone, putting things in various places, etc. These can all be starting points for interaction design. Familiarity can be attached to interaction design by using everyday actions, circumstances, and objects as design principles, but it can be used in the context of media material too: text, graphics, and audio are typically built on existing ways of representation. With interactive media, there are already quite many common practices to be used by the interactive artist, but we can also incorporate actions from real life into the digital domain: picking up (and even throwing) objects, holding things in one's hands, arranging objects, putting things in various places, etc.

Familiar things let or **afford** us to perform familiar actions. A table affords putting things on it, gathering around it, dancing on it, hiding under it for children playing hide and seek, etc. A chair affords sitting, but also moving it around – even

throwing it. There can also be countless uses for an A4-sized paper. Affordances, in their original sense, can be seen as complex relationships between a person and an object, but on the other hand, they function in an intuitive way without much cultural mediation or learning (Bill Buxton, interviewed by Moggridge, 2006). End users, however, might find alternative purposes or hacks for a product: they might improve its design to fit their needs or use it in a completely new way. In this way they create new affordances or exploit those not intended by the designer – sometimes to an extreme degree, as e.g. in the mobile phone throwing championships, held annually in Finland. Designers often become aware of the new uses, hacks, and redesigns and can use them to improve their products or services.

The term **tangible computing** is used when a physical form is given to devices with which we access digital information. Manipulating these physical objects affects things in the real world (a knob is turned, an object is picked, a shaped object is placed in front of a camera, etc.) (Ishii 2008). My usage of the term tangible is twofold: it can mean something that can be touched or grasped physically or something that can be grasped mentally. The words tangible and graspable manifest bodily knowledge that is often forgotten. We have countless bodily skills: especially our hands and fingers can perform a multitude of tasks such as tying shoelaces, knitting, eating with chopsticks, or playing an instrument. Taking hold of something engages or extends your physical skills, but it is also a way to operate in the world, to physically interact with the outside world and thus understand something. Tangible objects can be touched, and tangible ideas are real, clear, and definite – graspable to the extent that you can almost feel them.

When we encounter an interactive system for the first time, we do not start with a clean slate. We have preconceptions and we can compare the system with other interactive systems that we have experienced, seen, heard, or read about, noting familiarities in the graphics, organization, layout, soundscape, etc. We have a mental model of the system, based on other systems that existed already before the interaction begins. Our **intuition** guides us to start experimenting with the system. Earlier experiences build our confidence, and this kind of exploration makes the interface seem more transparent. When differences and odd behaviour are noticed and intuition has guided us to a wrong direction, we may get disappointed. But we can learn from our mistakes. If we end up making mistakes all the time and cannot trust our intuition we get frustrated, often unnecessarily blaming ourselves for the mistakes. Machines do not possess such intuition, so they are limited in predicting what users will try to do. They just carry out the instructions given by users – instructions, which designers have built in them (Norman 2007, p. 54).

Trust in an interactive system or device can only be achieved by investing some time in the interaction process. The trust is generated through various sources:

there must be proper feedback from the device, correct mappings, and an elegant user experience. The user experience is created by developing artifacts which satisfy users' aesthetic and functional needs while remaining easy to use (Norman, 1998 p. 48). A positive user experience adds up to simplicity, and we trust systems that are simple to use (Maeda 2006, p. 73). When we have decided that we trust a device or system and have found that it is comfortable to operate, won't crash, and can do a task we assign it to do, it relieves our physical and/or mental burden and offers an experience of relaxation and simplicity (ibid. p. 76).

RESEARCH QUESTIONS AND AIMS

Many interactive artworks are difficult or impossible to use because the active participant of the work has been neglected. Simplicity in design can be the key to involve the participant in the work – complexity can turn people away, while intuitiveness urges to go further, turning the visitor into a participant. Perhaps simplicity can be used to involve participants further to make them users. My main task in this article is to find out *how simplicity can be used as a goal of interaction design to gain as low a threshold as possible for experimenting on interactive art*. In this paper I have documented how I have used simplicity to guide the design of the interactive installation *Climatable*. Sound design, information design, graphic design, physical design, and interaction design have all drawn from the principles of simplicity in building an intuitive and interactive experience.

The aim of this paper is to shed light on the complex process of interactive installation design. When building **Climatable** there were many things that I had to consider from the viewpoint of interaction. The creative process raised a number of design questions and problems with many solution possibilities. Questions on physical and spatial design: How large and high should the table be? How does one enter the installation? What materials, sizes, and shapes should I use for the interactive aspects? Questions on selecting the data: Which data can I use and have access to? Will the data be consistent with other data sets in terms of time periods, measurement accuracy, and relationship to global warming? Should the data concern a certain place, the Northern Hemisphere, or the entire globe? Questions on visualization: will the graphics be abstract, representative of the phenomenon, or something in between? Should the graphics occupy the whole projected area or the area near the hotspot? What color should they be? Questions on audio and sound design: Will I turn data into music e.g. by FM synthesis or should I use natural sounds? How will the sounds/music change in pitch, tempo, volume, color, and harmony according to the data? Should I try some other, not so wellknown form of sound manipulation such as granular synthesis? Questions on technical construction: what type of a vid-

eo projector is needed? How do the electronics and sensors work with the software? Where do I hide the cables? Questions on interaction: will the participant be able to select a location, data set, time, or all of these? Will they be able to manipulate the graphics and/or the sound by their actions regardless of the data? Will a situation of group interaction affect the system? How does the interaction begin and end? Which programming and presentation environment should I use?

These six main building blocks of *Climatable* (data, audio, graphics, technical construction, physical construction, and interaction) and their qualities of simplicity are presented in the chapters below. Reviewing the finished product, I will also present how the qualities of simplicity relate to the selected usability principles. In the end I discuss simplicity as a suitable strategy for longterm interaction.

CLIMATABLE – A SIMPLE MULTI-PERSON INTERACTIVE INSTALLATION

Climatable is an interactive table with four separate hotspots for four different data sets that have been collected from various online scientific research databases. The used data document climate change: CO₂ levels in Mauna Loa from 1959 to 2007⁷, annual global mean temperature change between 1850 and 2008⁸, seasonal sea ice extent in the northern hemisphere from 1870 to 2007⁹, and glacier mass balance change in km³ per year between 1961 and 2003¹⁰.

The software used for handling the data, compiling it to a graphic output, and manipulating it with a physical sensor interface was created in Quartz Composer with a Kineme patch for Phidget sensors, which were later replaced by a USB HID sensor board¹¹. The sound was channeled via a MIDI interface to Ableton Live and manipulated using the program's builtin effects.

The creative work, which culminated in the installation at St. Etienne Biennale in November 2008, started slowly during spring 2008. I started out by creating a politically somewhat neutral audio-visual interactive instrument, but as I noticed

7 Dr. Pieter Tans, NOAA/ESRL (www.esrl.noaa.gov/gmd/ccgg/trends/), ftp://ftp.cmdl.noaa.gov/ccg/co2/trends/co2_annmean_mlo.txt

8 Met Office Hadley Centre observations data sets <http://hadobs.metoffice.com/hadcrut3/diagnostics/global/nh+sh/index.html>

9 University of Illinois Sea Ice Data Set, Northern Hemisphere : 1870–2008 <http://arctic.atmos.uiuc.edu/SEAICE/>

10 National Snow and Ice Data Center, Glacier Mass Balance and Regime Measurements and Analysis, 1945–2003 <http://nsidc.org/data/g10002.html>

11 HID: human interface device is a type of computer device that interacts directly with, and most often takes input from, humans



FIGURE 2. Data is visualized by graphics and displayed by text, and can also be heard.

preferably a round one, on which something would be projected from above. Tables carry interesting minor meanings: coffee tables, round tables, and living room tables are all places to gather around and discuss issues from multiple points of view and often with differing opinions. From the point of view of simplicity, tables are familiar objects. A round table affords walking around it, each location giving an equal view to the table, and a circle is easy to divide to any number of sectors. The form itself is very symbolic, a perfect shape which has been attributed to divinities, the sun, the world, etc. The roundness of the disk also relates to the Earth, and to the map of the globe. I wanted to bring in this simplicity of familiarity and trust – interpretations, interactions, and conversations of daily life – with the quite obvious aim of using an ecological and almost political standpoint to trigger discussion.

The size of the table discussed here also affords interaction between multiple persons: one person cannot use every interactive spot simultaneously, so the table offers gathering together. With the final diameter, there is enough space for four users and for people to watch the work being used. The physical interface was designed to be minimal yet functional: from each of the four active areas around the table the user can choose a certain year from one of the data sets by moving a physical slide fader. The initial movement of a fader triggers the selected interactive spot. All four hotspots can be activated at the same time, but this requires more than one participant, allowing the work to be used collaboratively. Simplicity of tangibility with tactile feedback was achieved. For the sake of simplicity, I also decided to restrict the number of active places around the table to four. Four realtime animated visualizations and sonifications that were controlled by sensors

also took most of the computing power of the Mac Mini I was using: the CPU and graphic cards sufficed to handle the realtime interaction, but having more layers of animated graphics would have been more problematic. Finally, a set of four is very suitable as a metaphor: the four corners of the world (east, west, north, and south), the four elements (earth, wind, water, and fire), the four seasons (winter, summer, spring, and fall), and four types of climatic conditions (humid, dry, cool, and warm) are some examples of number four in relation to the planet Earth.

INFORMATION DESIGN

To tell something about climate change, the data needs to be understandable to the reader. The used data needs to be edited to be simple enough for the viewer to understand the context to which it is related. Familiar phenomena build up trust. Searching and selecting the data proved to open some possibilities and exclude others. It was not possible to obtain various kinds of data from all places or even countries. Some data was in a format that was not suitable for my work. Therefore, to give a simple and consistent structure to the data I decided to use data that would give me an annual average displayed by one number only. Some data was inconsistent, with years missing from the scale. Some covered too short a time period or was no longer current. After some research and discussions with scientists from the Arctic Centre at the University of Lapland, I decided to rely on data that was somewhat easy to obtain. I ended up with data sets of which users probably already had preconceptions, since similar figures appear constantly in the news and other media. As simplicity guided the data selection process, I decided to step out of the Arctic and use more easily understandable values from around the globe. The constraint of having one data set per one hotspot also enabled me to select four distinct data sets.

Even though the selected data sets contain very different kinds of data and even measurements (e.g. deviations from the annual mean temperature or concrete amounts of melted glacier ice in thousands of cubic kilometers per year), the selected data can be represented in readable numbers, and manipulating these numbers with software is easier later on. It is also easier to understand as total numbers than as deviations from the average. So, in this case simplicity is quite complex: the data sets are not compatible in terms of numbers, units, values, or even time periods. However, their presentation and organization is consistent; the data sets share a linear, year-by-year time scale. Essentially, by selecting, restricting and focusing the data it is turned to information. In addition to this simplicity of organization and reduction, the numerical data of the year selected by the user will create a visual and audio output: changing the year changes the graphic output and the sound. The

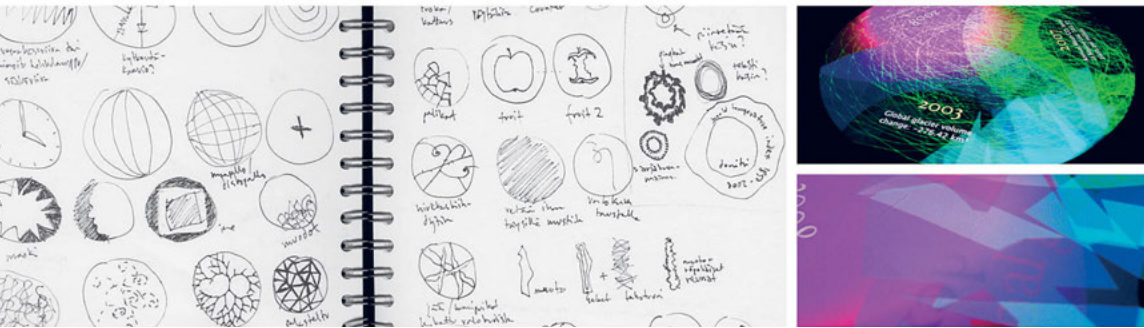


FIGURE 3. Left: early sketches for Climatatable graphics. Right top: Climatatable with three rings. Right bottom: detail of some layers (Global warming particles and Sea ice blue shapes).

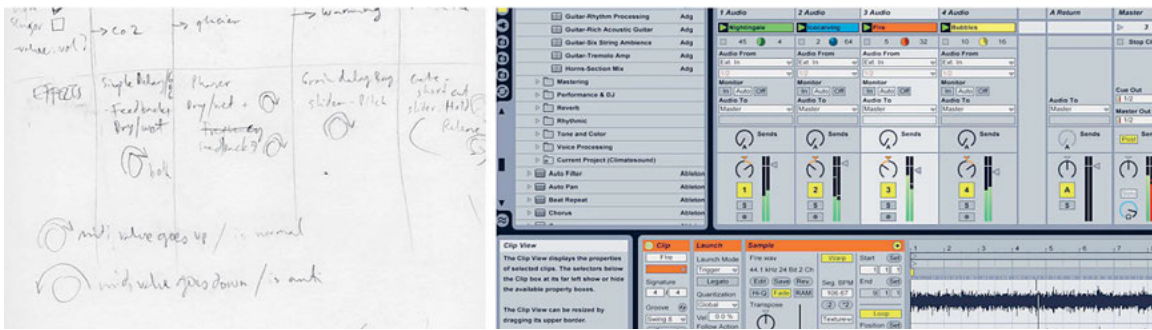
nature of the installation is dynamic and interactive, and it is not possible to create a final, stabilized image. The data automatically generates or affords its own audiovisual representation according to predesigned points – the highest and lowest values.

The data: years and their corresponding values also need clear representation. Aesthetic visualization of information has been thoroughly reviewed, e.g. by Tufte (1983 and 1990). Some of the leading ideas in those books are that more can be more – often data cannot be reduced or simplified; it can be turned into information in many ways; and any unnecessary information in the display will only clutter the end result. I have kept these ideas in mind when creating the visualizations: there is nothing unnecessary displayed on the table surface; everything you see and hear stems from the values of the data. However, there is an element of artistic expression or design exploration: again, the graphical elements and audio of one single data set work together as a unified entity, supporting the information content, but there is no clear consistency between the four layers of graphics and audio.

DESIGNING THE AUDIO AND GRAPHICS

From early on, simplicity guided the visualization and sonification of the data: one data set creates one “layer” of sound and one layer of graphics. Initially, I used two or three data sets simultaneously to be able to see how one graphical set or sound set affects and goes together with another set. Adding the third and fourth set was then simpler. Sketching was first done on paper, then directly in Quartz Composer.

By creating test versions, using different kinds of graphic material, and testing various shapes, colors, sizes and transparencies I ended up with four sets of animated graphical material. The graphic output is very flat, forming a texture-like living surface for the table. As most of the measured phenomena are quite inexpressible by natural sounds or images, the image material is also mostly abstract, with



some reference to the impression given by the data set – the glacier mass balance is visualized with ice- or crystal-like blue polygons, while global warming is represented by a vapor cloud which varies from blue (colder years) to red (warmer years). Since there are no agreed ways to visualize or sonify e.g. carbon dioxide or changes in its concentration, there was a great deal of creative freedom. The visual look is kept organized by using basic colors (red, blue, green, yellow), separating each layer visually from one another, and using easily recognizable shapes (polygons, typographical ornaments, etc.). Also the location where the graphics appear is near the interaction spots to let the participant identify the data set s/he is manipulating. There is also a connection between some of the visual material and the data values, but there are no 1:1 relationships – 383.72 ppm of CO₂ does not yield 384 images on the screen. Instead, the data values are analyzed and the lowest and highest values are stored in memory, and I decided what these points look and sound like. The end result is that the participant gets a better experience of the changes between the two extremes of the values.

There were many options to create sound for *Climatable*. As I was using a simple set of numbers for each databank it would have been easy to convert them into pitches, volumes, frequencies, chords, etc. Each data set could then have become a synthesized musical instrument that the user could control. In the end, I decided not to use the data set values and the hotspot as a virtual instrument. There were many reasons for this. The data set doesn't output constantly growing or shrinking values. Therefore, it would have been perhaps too confusing for the participant to play the instrument because the slider's behavior would have sounded and looked erratic. Also, since the graphical material was very flat and nonrepresentational, music created by simulated instruments perhaps wouldn't have functioned together with the imagery. These options would have made the work sound unorganized and confusing, so I decided to make a simpler design based on the use and manipulation of recorded sounds.

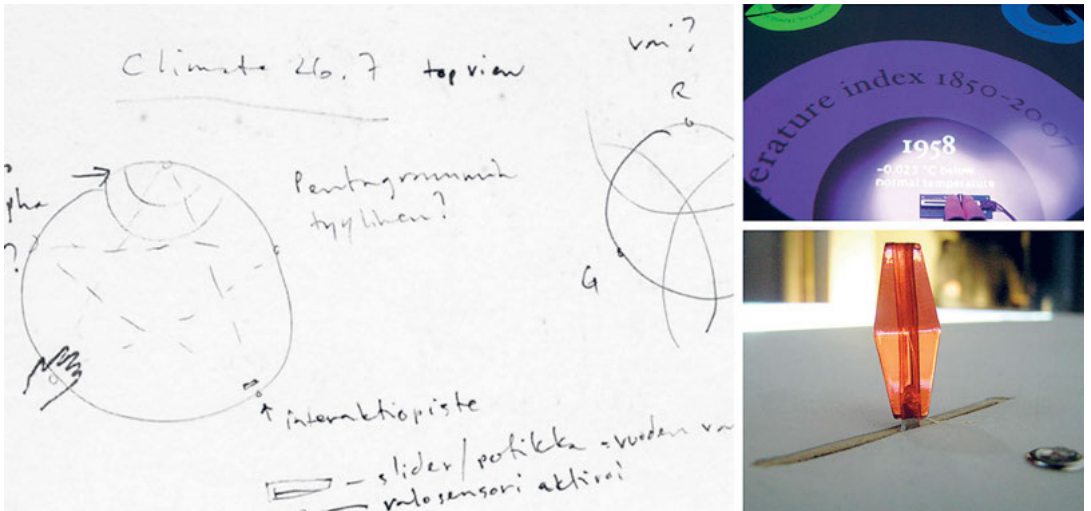
FIGURE 4. Left: sketching how the audio is layered and how effects have been assigned. Right: A view of the real-time audio manipulation program Ableton Live in action.

Natural sounds that were loosely representative of the data sets were chosen: ice carving, bird song, water dropping, etc. Using one identifiable sound loop with each measured data set was a successful simplification. These recognizable and even familiar sounds strengthen the experience of the participant, giving hints of events happening in the real world. The installation has an identifiable sonic presence. The soundscape builds trust: it supports the imagery and thereby contributes to the installation's spatial and geographical aspects. The four sound layers are all manipulated using values derived from the data, similarly to the graphics. Basic, simple audio editing parameters such as delay, flanger, and envelope are used to manipulate the sound. Thus, the audio could be described as interactive *musique concrète* or interactive sound collage.

Rather than trying to provide a clear display of scientific data I aimed for a more emotional atmosphere: the imagery and sounds convey connotations of nature: water, fire, gas, etc. Sound proved to be an essential trigger in the installation context, not only in providing an atmosphere but also in attracting users to approach the work. Forgetting scientific exactness also made visual compositing much simpler. When the lowest value is present, the graphic output adapts to it: the visuals are rather small, stationary, transparent, dim, etc. With the highest value the graphic material nearly fills the screen, moves rapidly, is more saturated with color, etc. Audio functioned very well in sonifying climate change data: the last 10 years of each data set sounded very different from earlier data.

BUILDING THE INTERACTION

Interaction in this chapter refers to the ways in which the user engages in the work and to the ways in which the work reacts. In general, this means ideating and designing the interactive spots, their physical sensors, and the software: what happens when the work is activated, how fast the work reacts, and how long the work operates. Each hotspot, i.e. the places from which the work can be controlled, consisted originally of two sensors: a light sensor and a linear slider. The linear sensor is used to select a year from the data set, and this changes the graphics and sound accordingly. Another option was to use the light sensor alone to trigger a year. It sounds like a good idea, but I abandoned it because it would have been difficult to select a year and keep that selection. A light sensor is also unpredictable: the electronic values that are turned into mathematical values for the software fluctuate constantly. I therefore decided to use it merely as an on-off trigger switch. But I later abandoned this feature as well because it caused confusion on how the work was to be used and decided to reduce the interactive elements to the sliders alone. In interface design, it is often difficult to match the physical interface to the digital



information (Chang, Gouldstone, Zigelbaum and Ishii 2007). The linear sliders give a nice, tangible feel to the work and conform perfectly to the linearity of the timeline of each data set. Controlling a system by using a slider is also a concept familiar from cars, stereo systems, home appliances, etc. It gives instant visual and haptic feedback: the relation of the slider to the scale is immediately graspable. It is often even virtually emulated in user interfaces, (e.g. as a volume control) which further helps understand its physical origin in a computerbased installation.

On the software side, simplification by organization and reduction occurred in conjunction with data selection and graphic and visual design. A key aspect of the software design was to offer intuitiveness and trust: the interaction should be linked to the presented data and the work should give feedback that it is functioning. When the table is not used a small animation tells that the work is alive, and after the slider is activated the graphics and sound are turned on. Moving the slider immediately triggers off the work. When the slider is stopped and the fingers are lifted, the work remains active for a few seconds before fading out – otherwise the work would have started and stopped every time when the slider wasn't used or was used with very slow motions. As a result, trust and consistency were increased by getting rid of clutter and confusing messages.

RESULTS

I set out to find answers to a number of questions in order to gain knowledge about interaction design and my interactive artwork. In the preceding chapters, I have

FIGURE 5. Left: interaction ideas sketched out, Right top: testing out the physical sliders, right bottom: a jewel-like controller on the slider and the light sensor below it.

analyzed decisions in the areas of data management and visual, aural, physical, technical, and interaction design aimed at simplifying the tasks of the user. My original intention was not to represent climate change data as clearly as possible – this is already being done by scientific diagrams, maps, and visualizations. The main target of simplification here was to make people interact with the work, meanwhile producing an alternative way to experience (see, hear, and feel) climate change.

Table 1 documents the various perceived qualities of simplicity that I have taken into consideration and the ways in which they are manifested in *Climatable*. Some of the qualities have been thought of early on as starting points; some have appeared and found their place during the creative design phase of the work. And there are some which have been noticed or added after the work was presented and its use was observed and discussed. The simplicity qualities also relate very well to my selected usability principles. While some terms overlap, it was interesting to see how terms such as mapping and feedback correlate to intuitiveness and trust. Also, the term visibility expands to the areas of physical and audio design.

It is also notable that all the aspects of design are necessary for creating an intuitive interaction experience. Interaction design does not concern only graphical, audio, and information design and the ways of interaction. The physical design and the surroundings are an important ingredient in mapping the whole experience of using a system. The whole aesthetics of interaction are built from the elegance of execution, the fluidity of interaction, and suitable mapping of content (Fallman 2008).

Climatable can be considered as an emotional information system. It was difficult to design a balance between its audiovisuality and information: participants observe the data, values, and years which are presented not only as graphics and sound but also as text, the reading of which, in turn, distracts them from experiencing the work as an abstract audiovisual installation. It would be interesting to make the work more obscure again, to display it without any data or year values, or perhaps with year values only.

CONCLUSIONS: BALANCING CONTENT, INTERACTION, AND SIMPLICITY

A successful interface is often an integral part of an interactive artwork – the work could not be realized without it. In Heidi Tikka’s interactive installation “Mother, child” (2000), the participant sits down in a chair and holds a white cloth in the lap. Video of a baby is projected to the participant’s lap from the roof. There is also a camera which tracks the movement of the participant – if the participant keeps still, the baby sleeps or calms down, if the participant makes rapid movements, the baby gets nervous and starts to cry. The interface and the experience of using it are novel and do not have real-life designed equivalents, which offers a

TABLE 1. Mapping the design elements to simplicity qualities and to usability principles in *Climatable*.

	simplicity by organization	simplicity by reduction	simplicity of tangibility	simplicity of affordances	simplicity of intuitiveness	simplicity of familiarity	simplicity of trust
physical design	4 sliders distributed equally	4 interactive spots easy to see, understand and remember	placement of the sliders accessible, guides users around the table	conversation places, gathering round. Hides cords and speakers	the table easy to approach, knowledge how to use sliders	tables and are tablecloths familiar, roundness and division in to four	projection & physical design match. Setting is elegant
information design	yearly data sets which do not contain empty values	only 4 yearly data sets	phenomena are understandable	data controls audio and graphics	users have a preconception about the data values	phenomena represented by the data are familiar	the data is believable
graphic design	basic colors, distinct graphic layers	only 4 different graphical elements	years change when the slider is moved. relationship between value and number seen	signals that the work functions, attracts people near the work	an arrow points out the interaction spot, reacts with interaction	familiar graphics	graphics function as a group, the work functions
audio design	distinct sound layers	only 4 different sound elements	relationship between the data number and the sound can be heard	signals that the work functions, attracts people	reacts with interaction	familiar, understandable sounds	sounds together function as a soundscape, the work functions
information design	interactive spots work similarly: timeline goes from left to right, year by year	sliders are the only interactive things, only possibility is to select the year	tactile feedback of the slider, sliders natural to use with the timeline scale	sliders offer sliding	slider scale matches timeline scale	sliders familiar from various devices	triggering starts immediately (but doesn't stop)

visibility	consistency	constraints	feedback	mappings	user's language
------------	-------------	-------------	----------	----------	-----------------

powerful interactive art experience. It is unlikely that an artist would create this kind of an interface on the basis of user surveys or by blindly following usability research guidelines. Using the methods of interaction design – e.g. exploring new possibilities, yet still building a system that supports familiar activities – one can build innovative yet easy-to-use interactive artworks.

Caring about users is essential, and feedback from them provides crucial information about how well the intended, designed qualities of an artwork are perceived and experienced. As noted by Muller (2008), documenting the audience experience in new media art is not only helpful for the artist as it provides information about how interactive artworks are used, but also essential for the future and present researchers, art historians, curators, archivists, and conservators. The key content and driving element in interactive art is experiencing, and this is not possible to document with technical specifications, photographs, video, or text alone.

Interactive art experiences are often very simple. Complicated criteria such as memorability, learnability, and efficiency – through which usability has often been measured – do not prove to be very useful in this context. I have demonstrated that dividing the design process into parts and defining certain simplicity qualities can help creating small yet powerful interactive experiences and illustrating the experience of simplicity.

REFERENCES

- AUSTIN, TRICIA AND VOGELSANG, AXEL (2003) The Art Audience as User. *Proceedings of the Pixelraiders 2 Conference*. Sheffield Hallam University.
- CHANG, A., GOULDSTONE, J., ZIGELBAUM, J. & ISHII H. (Ed.) (2007) *Simplicity in interaction design*.
- CLAYTON, L. (2007) Simplicity in cognitive assistive technology: A framework and agenda for research. *Univers.Access Inf.Soc.*, 5(4), 351-361.
- COSTELLO, B., MULLER, L., AMITANI, S., & EDMONDS, E. (2005) Understanding the experience of interactive art: Iamascope in Beta_space. *IE 2005: Proceedings of the Second Australasian Conference on Interactive Entertainment*. Sydney, Australia. 49–56.
- DEWEY, J. (1934) *Art as Experience*. New York: Minton Blach.
- DICKIE, GEORGE (1997) *Art Circle: A Theory of Art*. Chicago: Spectrum Press.
- EDMONDS, E., TURNER, G., & CANDY, L. (2004) Approaches to interactive art systems. *GRAPHITE '04: Proceedings of the 2nd International Conference on Computer Graphics and Interactive Techniques in Australasia and South East Asia*. Singapore. 113–117.

- FALLMAN, DANIEL (2008) The Interaction Design Research Triangle of Design Practice, Design Studies, and Design Exploration. *Design Issues* 2008 24:3, 4–18.
- HALES, C. (2009) Observing the interactive movie experience: The Artist's approach to responsive audience interaction design. In A. Oddey, & C. White (Eds.), *Modes of spectating*. Bristol / Chicago: Intellect Books.
- HÖÖK, K., SENEGERS, P., & ANDERSSON, G. (2003) Sense and sensibility: Evaluation and interactive art. *CHI '03: Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems*. Ft. Lauderdale, Florida, USA. 241–248.
- ISHII, H. (2008) Tangible bits: Beyond pixels. *TEI '08: Proceedings of the 2nd International Conference on Tangible and Embedded Interaction*. Bonn, Germany. -.
- KIM, H., & LEE, W. (2009) Designing unobtrusive interfaces with minimal presence. *CHI '09: Proceedings of the 27th International Conference Extended Abstracts on Human Factors in Computing Systems*. Boston, MA, USA. 3673–3678.
- LAAKKONEN, M. (2006) *Learnability makes things click – A grounded theory approach to the software product evaluation*. Rovaniemi: Lapland University Press.
- LÖWGREN, J. (2008) Encyclopedia entry on interaction design. Retrieved 29 June 2010 from Interaction-Design.org: http://www.interaction-design.org/encyclopedia/interaction_design.html.
- MAEDA, J. (2006) *The laws of simplicity*. Cambridge, MA, USA: MIT Press.
- MOGGRIDGE, BILL (2006) *Designing Interactions* MIT Press, Cambridge, MA, USA.
- MULLER, L. (2008) Towards an oral history of new media art. Retrieved June / 29, 2008, from <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=2096>.
- NIELSEN, J. (1993) *Usability engineering*. San Francisco: Morgan Kaufmann Publishers.
- NIELSEN, J. (1999) *Designing web usability: The practice of simplicity*. Indianapolis, Indiana: New Riders.
- NORMAN, D. A. (1998) *The design of everyday things*. New York: Doubleday.
- NORMAN, D. A. (2007) *The Design of Future Things*. Basic Books.
- ROKEBY, D. (1998) The construction of experience: Interface as content. In J. Clark Dodsworth (Ed.), *Digital illusion: Entertaining the future with high technology* ACM Press, Addison-Wesley Publishing Company.
- SEEVINCK, J., CANDY, L., & EDMONDS, E. A. (2006) Exploration and reflection in interactive art: Glass pond. *OZCHI '06: Proceedings of the 18th Australia Conference on Computer-Human Interaction*, Sydney, Australia. 143–150.
- TANNEN, R. (2007) Simplicity: The Distribution of Complexity. Boxes And Arrows : The Design Behind the Design. Online column on the website, <http://www.boxesandarrows.com/view/simplicity-the> Accessed 6.2.2012.
- TUFTE, E. R. (1983) *The visual display of quantitative information*. Cheshire, CT: Graphics Press.
- TUFTE, E. R. (1990) *Envisioning information*. Cheshire, CT: Graphics Press.

Moniaistinen analyysisynteesi

Käsittelen artikkelissani moniaistista analyysiä. Jäsennän artikkelin alkupuolella aistisuuden käsitettä ja ruumiillisen lukukulman merkitystä visuaalisen aineiston luentaan. Esittelemäni analyysisynteesi kuvastaa moniaistisen analyysin ajattelutapaa. Siinä pyritään kokonaisvaltaiseen luentaan, jossa yhdistyy taiteen, aistien ja tunteen kautta tietämisen tavat sekä sanallisteoreettiset tietämisen tavat. Analyysisynteesi koostuu erilaisista analyysitekniikoista, jotka yhdistelmänä tuottavat kyseessä olevia tietämisen tapoja. Peilaan esittelemäni mallin osia kuvallisen analyysin historiaan. Luon siten teoreettista viitekehystä moniaistiselle analyysisynteetille.

Erilaisten tietämisen tapojen läpi kulkeminen analyysisynteetissä rakentaa analyysinteolle ajallisen ulottuvuuden. Ajallinen ulottuvuus näyttäytyy monissa analyysimalleissa porrarakenteena, jossa analyysi aloitetaan kuvan yleisten tapahtumien ja elementtien, ”kuvan pinnan” kuvailuna. Kuvan pinnasta pyritään jatkoanalyysimalleilla ymmärryksen kuvan syvemmistä merkityksistä. Näin kuvan viestiä, symboliikkaa sekä sen kulttuurista merkitystä tavoitellaan askel askeleelta analyysiportaikossa edeten.

Taidehistorioitsija Erwin Panofskyn porrasmaisesti etenevä ikonologinen analyysimalli (1972), kirjallisuudentutkija Roland Barthesin studium-punctum-analyysi (1985) sekä kuvataidekasvattaja Marjo Räsäsellä kuvallinen tuottaminen osana kokemusellista taideoppimista ja kuvataiteen opettaja David Hornungin kuvallisen kuva-analyysin mallit (ks. Räsänen 2000; 2008; ks. Hornung 2004) ovat keskeisiä visuaalisen analyysin esimerkkimalleja, joita sovellan ja varioin osaksi esittämäni moniaistista analyysisynteesiä. Moniaistisen analyysin ajattelutapaan

olen saanut lisäksi teoreettista innoitusta Inkeri Savan (1998) esiin tuomista aisti-, toiminta- ja tunnetiedosta sekä taidehistorioitsija Henrik Liliuksen (1999) jäsenyksestä taideteoksesta tapahtumana.

Mallin osa-analyysit muodostavat yhteen sovitettuina toisiaan täydentävän moniaistisen analyysisynteesin, jonka osia olen testannut visuaalisen analyysin opetuksessani menetelmätieteen laitoksella Lapin yliopistossa (1997–2000) sekä Ylöjärven työväenopiston aikuisten taiteen perusopetuksessa (2010–2011) sekä Turun yliopiston Opettajankoulutuslaitoksen Rauman yksikössä, kuvataidekasvatuksen perusopinnoissa (2012). Tuon tässä versiossa entistä painokkaammin esille moniaistisen näkökulman, koska se on toiminut analyysinäkökulmana sekä omasa tutkimuskäytössä ruumiillisen näkökulman rakentamisessa että opetustyössäni osana visuaalisen analyysin opetusta. Osa-analyysien testaaminen opetuksessa on selkiyttänyt omakohtaista näkökulmaani sille, että visuaalinen analyysin kentällä tarvitaan aistisiin merkityksiin painottuvaa moniaistista analyysisynteesiä.

Perinteisesti kuva-analyysi on sisältänyt normatiivisen lähestymistavan, jossa kuvaa lähestytään aikaan sidottujen taidearvostusten ohjaamana. Toisaalta kuva-analyysi on myös liitoksissa objektiiviseen lähestymistapaan, jossa kuva ymmärretään kommunikaationa ja esteettisenä vaikuttajana (Svandström, Sven 1985, 43–46). Kuva-analyysi heijastelee aikansa taidenormeja. Moniaistisuus on esillä erilaisissa nykytaiteen ääni- ja tilateoksissa, tuoksuinstallaatioissa, ruumiillisuutta kuvastavissa valokuvissa, maalauksissa sekä veistoksissa. Aistisuudella on myös vakiintunut paikka nykymaalauksen teoriassa (ks. Iitiä 2008). Tästä näkökulmasta katsoen aististen merkityksien tarkastelu visuaalisessa analyysissä on suhteessa nykytaiteen taidenormeihin ja nykytaiteeseen liittyvään esteettisyyskäsitukseen.

ELÄYTYVÄ JA MONIAISTINEN KUVATAITEEN KAUTTA TIETÄMINEN

Eläytyminen analyysissä eteenpäin menemisen keinona tarkoittaa toiminnan kautta tietämisen aktivoitua visuaalisen materiaalin tulkinnassa (vrt. Sava 1998, 111–113). Tämä näkökulma konkretisoitui tutkiessani kävelytaidetta. Huomasin tutkimusta tehdessäni, että kävelytaiteen teosten tulkinta vaatii syvällistä ja kokonaisvaltaista paneutumista aiheeseen. Minun piti tutkijana sisäistää itseni kävelytaiteilijan toiminnalliseen rooliin ja ryhtyä systemaattisesti kävelemään päivittäin, jotta sain ajatuksiani ja analyysiani eteenpäin tutkimuksessani.

Yllättäen huomasin, ettei kävellessä ajattelemisen ollutkaan uusi asia, vaan monet taiteilijat, filosofit ja runoilijat olivat käyttäneet kävelyä ajattelunsa kirkastajina jo antiikin ajoista lähtien (ks. Solnit 2001). Eläytyvä kävelijä saavuttaa kävelyn aistihavainnointi- ja toimintatiedon kautta ymmärrystä kävelytaiteen prosessista, jossa kävelyn kokemus muotoutuu kävelykerronnaksi ja -kuvastoksi. Ymmärryk-

sen synnyttyä käveleminen saa menetelmällisen roolin ruumiillisena ajattelutilana, jonne otetaan mukaan työn alla olevia analyysimateriaalin osia, esimerkiksi kävelytaiteen matkakuvastoa, jonka prosessointitilana päivittäinen kävelyretki toimii. Tällöin moniaistista analyysiä tehdään liikkeessä, aistien avulla ajattelemalla.

Moniaistisessa visuaalisen analyysin synteessimallissa kohdetta lähestytään hitaasti ja aistisesti edestakaisin käännellen ja ihmetellen, kuin Rubikin kuutiota käsissä pyöritellen. Kaiken perustana moniaistisessa analyysissä on tulkinnalle annettu aika, joka limittyy tulkitsijan ruumiillisen lukukulman rakentumiseen. Ajallinen näkökulma syntyy eri suunnista ja näkökulmista rakentuvassa analyysintekoprosessissa. Aluksi materiaaliin tutustutaan ja sen monimuotoisuutta ihmetellään. Materiaali järjestetään, inventoiden huolella sen pääpainopisteet ja sivujuonteet. Materiaalin tarkka läpikäyminen tuo esiin olennaiset teemat, joita tarkastelemalla analyysi lähtee etenemään. (vrt. Collier 2001.)

Visuaalisessa analyysissä, taidekasvatuksessa ja taiteen tekemisessä aistihavainnoimisella on olennainen sija osana taideteoksen tekemistä, kokemista ja analysoimista. Visuaalisuuden käsite painottaa näköaistin merkitystä (vrt. Seppänen 2005). Näköaistin painottaminen suhteessa muihin aisteihin leimaa länsimaista kulttuuria. Se näyttäytyy ympärillämme kuvallisten viestien ja efektien runsautena. Tätä runsautta tarkasteltaessa kannattaa aktivoida aistit mukaan. Aistien merkitys onkin yhtä olennainen niin kuvataiteellisessa prosessissa kuin visuaalisen materiaalin analysoimisessakin. Aistinen kokemustaso tuottaa erityistä tietoa. Aistitieto on tunne-, toiminta- taito-, käsite- ja mielikuvatietoon (Sava 1998, 110–114) linkittyntä sisäistä kehollista oivaltamista, joka syntyy taideteosta tehtäessä, sitä havainnoitaessa ja analysoitaessa.

Aisti- ja tunnetiedon kanssa ollaan tekemisissä kuvataiteen työprosesseissa erityisesti materiaalin äärellä työskenneltäessä. Erilaisten materiaalien tuntu, tuoksu ja muokkautuvuus välittyvät kosketusaistin, hajuainin, kehollisen kinesteettisen tiedon (liikeradat, liikkumisen kokemus) sekä näköaistin myötä työn tekijälle. Aistikokemukset herättävät tunteita ja muistumia aiemmista materiaalikoikeiluista. Taito- ja toimintatieto liittyvät aisti- ja tunnetiedon lailla taiteen kautta tietämisen taitoihin ja toimintoihin: ymmärrykseen materiaalin mahdollisuuksista, tekniikoista ja ilmaisullisista keinoista. Käsite- ja mielikuvatieto linkittyvät kuvallisen prosessin suunnittelussa tarvittavaan ”päänsisäiseen” muodon, mielikuvien ja käsitteiden jäsentelyyn, kehittelyyn ja valmiiden teosten nimeämiseen (Ks. Lusebrink 1994; 2004).

Taiteen kautta tietäminen virittää aisteja ja tunteita. Se sisältää teknisiä ja ilmaisullisia taitoja ja toimintaa, päänsisäisiä mielikuvia ja käsitteellistämistä. Havainnointitiedon syventämisellä on keskeinen sija sekä kuvataiteen klassisessa koulustraditiossa että taidekasvatummalleissa (ks. Räsänen 2008) että kuva- taidekasvatuksen teoriaperinteessä. Tästä näkökulmasta katsoen on perusteltua

rakentaa moniaistiseen analyysisynteesiin oma paikka myös havainnointitiedon virittämiseksi. Samalla kuin aistihavainnointi syventää havainnoiden tehtävää analysointia, se myös rakentaa lukijan aistista, ruumiillista lukukulmaa (Keskitalo 2006, 83–87).

Aistitietoa ja sen virittämistä kuvataiteellisen prosessin käyttöön voidaan aktivoida aistisuutta virittäville harjoitteilla, hyödyntäen aisteilla ymmärtämisen ja ajattelemisen yhdistymisestä syntyvää synesthesiaa. Tässä yhteydessä aistitietoa harjaannutetaan moniaistisen analyysisynteesiin tarpeisiin. Seuraavassa esitetty aisteja virittävä harjoitus on yksi keino ryhtyä rakentamaan kokonaisvaltaista ja moniaistista analyysilukukulmaa visuaaliselle materiaalille.

Kosketuskävely on kosketusaistia aktivoiva harjoite, jonka avulla viritetään kosketusaistia osana visuaalisen materiaalin analyysilukukulmaa. Tällöin kosketuspintojen efektejä kerätään koskettamalla ja konkreettisesti skissipaperin avulla kohteen päällä frottage-tekniikalla eli grafiittikynällä tai punaliidulla raaputtamalla. Kosketuskävely voidaan tehdä joko sisällä tai ulkona. Kosketuskävelyssä korostetaan aistihavainnoinnin merkitystä osana työskentelyä, on kyseessä sitten kuvallinen työskentelyprosessi tai visuaalinen analyysi. Kosketuskävelyn merkitys on analyysintekijän aisteja avaava ja lukukulman moniaistista ja ruumiillista lähtökohtaa tukeva.

Kosketuskävelyharjoitteella päästään moniaistisen lukukulman rakentamisessa alkuun, sen lisäksi moniaistinen näkökulma vaatii analyysiprosessin samaistamista taideteoksen kaltaiseksi ajalliseksi ja tapahtumalliseksi prosessiksi, joka haastaa analyysintekijän viipyilevään visuaalisen materiaalin luentaan ja sen tarkastelemiseen eri näkökulmista erilaisin menetelmin.

Tutkijan tunteet, reaktiot ja aineiston herättämät kysymykset otetaan huomioon visuaalisen aineiston teemoittelussa (Ks. Collier 2001, 35–60). Tällöin analyysin eri vaiheissa pysähdytään aineiston äärelle ja kuuntelemaan sen äärellä herääviä kysymyksiä, tunteita ja reaktioita. Huomiot kirjoitetaan ylös ja näitä ”ongelmakohtia” jäsennetään erilaisia välinein jatkoanalyysissä.

Tunnetieto (Sava 1998, 103–122) on yksi erityinen taiteen kautta tietämisen tapa, jonka jäsentäminen osana moniaistista analyysiä voi auttaa kiinnittämään erityishuomiota kohtiin, jotka eivät ”muulla luennalla” ole avautuneet. Materiaaliin eläytyminen oman tunnetiedon kautta on siten osa moniaistisen analyysin erilaisten tietämisen tapojen aktivointia analysoimisprosessissa.

Moniaistinen analyysi on hyvä aloittaa aistisen tiedon lukemiselle visuaalisesta materiaalista. Tämän kysymyssarjan käsittelyllä tarkastellaan teoksen materiaalisuutta, siinä käytettyjä tekniikoita sekä eläydytään tekijän läpikäymään työstöprosessiin.

ELÄYTYVÄ JA MONIAISTINEN KUVATAITEEN KAUTTA TIETÄMINEN
<p>AISTISET HUOMIOT: Mieti, millaisia aistihavaintoja ja aistimuistoja visuaalinen materiaali tuo mieleesi? Mitkä aistit aktivoituvat eniten materiaalin äärellä?</p> <p>MITÄ TUNTEITA visuaalinen materiaali herättää? Kirjaa tunteet ylös.</p> <p>MITEN REAGOIN visuaalisen materiaalin äärellä? Kirjaa reaktiot ylös.</p>
<p>TEKNIKAN MERKITYS ILMAISULLE: Mieti, millaisia moniaistisia havaintoja erilaisiin kuvantekemisen tekniikoihin ja ilmaisutapoihin se sinussa herättää? Millaista taitoon ja tekemiseen liittyy tietoa sinun on luonteva lukea materiaalista? Mitä tämä ilmaisuun liittyvä tieto kertoo analysoidavasta teoksesta?</p>
<p>KÄSITTEIDEN MERKITYS JA SYNTYNEET MIELIKUVAT: Mieti, millaista käsitteisiin liittyvää tietoa visuaalinen materiaali sisältää? Millaisia moniaistisia assosiointeja se sinussa herättää?</p>

Edellämainitut kysymykset tuottavat tietoa tarkasteltavan materiaalin aistisista elementeistä. Moniaistisen näkökulman lisäksi kysymykset johdattavat tarkasteltavan materiaalin teknisiin ja käsitteellisiin merkityksiin. Moniaistisessa analyysissä edettiin mielikuvien ja assosioinnin tasolle eli analyysin syvemmille porraskrakenteille. Monitasoisella kuva-analyysillä on pitkä perinteensä. Panofskilainen perinne visuaalisen analyysin kentällä näyttäytyy juuri monitasoisena analyysirakenteena. Visuaalisen analyysin perinteessä suositaan analyysimalleja, joissa edetään alkuvaiheessa kuvan muotokieltä ja aihetta tarkastellen. Analyysi jatkuu kuvaan liittyviä syvempiä merkityksiä (symboleja, miellelyhtymiä) tavoitellen (vrt. Kirjavainen 2001). Taidehistorioitsija Erwin Panofsky (1972) rakensi ikonologisessa analyysissään myöhemmälle kuvalliselle analyysille suuntaa antaneen mallin, joka kohosi keskeiseksi taidehistorian metodiksi 1950-luvulla. Panofskyn aihetutkimukseen perustuva analyysimalli syntyi vastapainona muotoanalyysille, jossa aiheen tutkiminen jäi muotoon ja siihen liittyvien havaintopsykologisten merkityksien jalkoihin. (Sandström 1985, 43–46.)

Ikonologisessa analyysissä edetään porras portaalta tulkittavan materiaalin vaativimpia merkityksiä tavoitellen. Visuaalista aihetta jäsennetään kuvan sisällön, sen motiivin, kuvan kulttuuristen ja mytologisten teemojen sekä kuvantulkitsijan syväl-

lisen lukukulman, ”synteettisen intuition”, tasolla. Panofskylaisessa kuvanluennassa kuvan aihetta ja muotokieltä kuvaillaan analyysin luonnollisella eli esi-ikonografisella tasolla ennen muuta ilmaisullisina elementteinä, jotka sisältävät taiteellisia motiiveja. Ensimmäisellä tasolla analyysintekijä miettii oman tietämyksensä pohjalta, mitä kuvassa näkyy ja mitä se esittää. Tällä tasolla kuvan esittävät elementit listataan, ”inventoidaan”. Analyysin ikonografisella analyysin tasolla esittäviä elementtejä tarkastellaan niiden aiheen pohjalta suhteessa aiempaan esittämisen perinteeseen, sekä kuvallisiin, että kirjallisiin kertomuksiin. Ikonografisessa analyysissä esille tulevan tutkimuskohteen kontekstualisointi, nähdään laajempaan ilmiönä kuin vain teosanalyysin taustoitukseksi (Palin 1998, 116; Ockenström 2012, 212).

Visuaalisen materiaalin jäsentäminen aikansa peiliksi kertaa Panofskyn analyysimallin kulttuurisen tason analyysiä, jota tavoitellaan kuvallisia ja kirjallisia lähteitä apuna käyttäen sekä tutkijan synteettisen intuition kautta. Tätä näkökulmaa tarkastellaan nykyanalyyseissä erimerkiksi tutkijan henkilökohtaisen kokemusmaailman merkityksen luennalle korostamisella (ks. Räsänen 2000). Panofskyn käyttämä käsite synteettinen intuitio ymmärretään innoittajana tutkijan kokonaisvaltaisen lukukulman rakentamiselle. Synteettisen intuitio mahdollistan tutkijan erityistiedon tai taiteen kautta tietämisen esiintuominen aisti-, tunne-, toiminta- ja mielikuvatiedon avulla (ks. Sava 1998).

Moniaistisen analyysin eronteko porrasmalliin tulee esille siinä, että moniaistisessa mallissa painotetaan ajallista prosessia, tutkimuskohteeseen eläytymistä sekä toiminnallisuutta.

Visuaalisen aineiston analysoiminen muistuttaa salapoliisitehtävän ratkaisemista. Visuaalisten havaintojen rinnalla on hyvä ottaa käyttöön kaikki mahdollinen käytävissä oleva ymmärrys asiasta. Materiaalin huolellinen tutkiminen avaa paljon suuntia, viitteitä ja merkityksiä materiaalin luonteesta ja siihen liittyvistä tuotannollisista tapahtumista. Materiaalin tuottamiseen eläytyminen voi olla ratkaiseva askel ymmärtää tuottamisen ehtoja ja lähestyä materiaalin tekijän tavoitteita. Eläytyvän luennan perinne kuva-analyysin historiassa kohoaa romantiikan ajan analyysiperinteestä, joskin sillä on alun perin tavoiteltu poikkeamia perinteestä (Sandström, 1985, 43–46).

OBJEktiivinen moniaistinen luenta

Visuaalinen materiaali on aina tietyissä reunaehdoissa tuotettua materiaalia. Oma kokemukseni taideteoksen rakentamisesta liittyy saumattomasti viipyilevään, meditatiiviseen työskentelyotteeseen. Luova prosessi rakentuu ajatuksellisesta ja kehollisesta liikkeestä moniaististen havaintojen, kinesteettisten liikerytmien, tunteiden, käsitteellisten ajatusten ja symbolien äärellä (ks. Lusebrink 1990; 2004). Moniaistisen analyysisynteesin kokoamiseen on vaikuttanut omakohtainen huo-

mio siitä, että kuvantuottamiseen liittyvä viipyilevä, moniaistinen, luova kokemus on kaivannut vastapariaan kuvallisen materiaalin analyysitilanteessa. Kokemuksen käsite ymmärretään tässä yhteydessä nimenomaan yhdistelmänä aistihavainnointia ja kognitiivisen tason käsitteellistämistä.

Marjo Räsänen (2000) kehittänyt kokemuksellisen taideoppimisen malli, joka pohjaa David Kolbin (1984) näkökulmaan kokemuksellisen oppimisen kehästä, on suomalaisessa visuaalisen analyysin perinteessä merkittävä esikuva myös omalle synteesinkokoamiselleni. Räsänen mallissa visuaalista materiaalia tarkastellaan erilaisista näkökulmista kokemusta, havaintoa, kognitiota ja toimintaa yhdistäen. Kokemuksellisissa taideoppimisissa yhdistyy kuvallinen ja sanallinen assosiointi ja aistien virittäminen Työskentely sisältää toiminnallisuutta ja kehollisuutta; visuaalista materiaalia käsitellään performanssien kautta. Kuvallinen kuva-analyysi on olennainen osa sitä. Siinä tarkastelu tapahtuu oman kuva-ilmaisuksen kautta kuvia tuottaen ja merkityksiä pohtien. Kuvan vastaanottamisen ja tuottamisen rinnalla kolmantena elementtinä toimii visuaalisen materiaalin kontekstin tutkiminen tulkitsijan oma elämismaailma huomioiden. (ks. Räsänen 2000; Räsänen 2008, 207–212.)

Räsänen pohdinta kuvallisen kuva-analyysin mahdollisuuksista on kiinnostavaa eritoten kuvalliseen ja sanalliseen kontekstualisoinnin tasoilla. Teosten merkityksiä käsitellään oman kuvailmaisun kautta muuntelemalla kuvaa sisällön, tekniikan, ilmaisun, muodon ja kontekstin tasoilla (Räsänen 2008, 207–212). Näen kuvallisella kuva-analyysillä merkittäviä mahdollisuuksia moniaistisessa analyysissä juuri taiteen kautta tietämisen näkökulmasta. Se on olennainen tietämisen tapa sanallisteoreettisen tietämisen tavan rinnalla moniaistisessa analyysissä.

Taidehistorioitsija Henrik Lilius (1999) käsittää taideteoksen tapahtumana. Tapahtumaluonteen ymmärryksessä taideteosta tarkastellaan ajallisesta ja taiteilijan elämäkerrallisesta näkökulmasta katsoen. Tässä prosessissa huomioidaan teoksen tuottaminen. Valmis teos voi olla esillä erilaisissa näyttelyissä. Siitä käytävässä puheessa tekijän antamat merkitykset kietoutuvat kuvataidekriitikon ja museoalan ammattilaisten puheisiin. Tässä yhteydessä taideteos ymmärretään osana auktorisoitua taidepuhetta; osana taidemaailmaa ja sen portinvartijoita. Taideteoksen tapahtuman huomioivassa analyysissä teosta tai visuaalisesta materiaalia yleensä verrataan aiemmin tehtyihin töihin, alitajuisiin ja tietoisin innoittajakuvastoihin ja näin teoksen tapahtumasta käyty keskustelu ruumiillistuu erisuuntiin kehittyviksi, toisiinsa limittyviksi merkityksiksi, joiden avaaminen auttaa ymmärtämään teoksen tulkintaa. (Lilius 1999, 132–137; vrt. Rose 2001.)

Kaavion teoreettisena innoittajana ovat sekä Liliuksen esittämä malli taideteoksen tapahtumaluonteesta, että Jaana Saarion huomioidut taideteoksen rakentumisesta kuvataiteilijan pääsisäisinä ideoina (Saario 2008, 17). Taideteoksen tapahtumallisuuden purkamisen tutkijan moniaistisiksi huomioiksi on oma lisäykseni listaan.

OBJEKTIVINEN MONIAISTINEN LUENTA

TAIDETEOSPROSESSIN MONIAISTINEN TARKASTELU:

Jäsennä omat moniaistiset huomioisi liittyen taideteoksen elinvaiheisiin:

- moniaistiset huomiot taiteilijan teosideaan ja luonnoksiin liittyen
- moniaistiset huomiot teoksen tuottamisprosessiin liittyen
- moniaistiset huomiot teoksen esille asettamiseen ja sijoituspaikkoihin liittyen
- moniaistiset huomiot teokseen liittyvään taidemaailma- ja taiteilijapuheeseen liittyen

Biografisessa kuva-analyysissä teosprosessin ymmärtäminen liitetään tiukasti taiteilijan elämäkerrallisen tiedon tarkastelemiseen (Räsänen 2008, 150). Taideteosprosessin tarkastelua olisi mahdollista jatkaa biografisen kuva-analyysin keinoin teoksen elinvaiheisiin liittyvää taiteilijan omaelämäkerrallista kontekstia sekä yleistä yhteiskunnallista ajankuvaa tarkastellen (Räsänen 2008, 151).

KUVAN MONIAISTINEN MUOTOKIELEEN LIITTYVÄ LUENTA

Analyysissä voidaan myös palata visuaalisen materiaalin abstraktin eli sommitelmallisen tason analyysiin (ks. Häkkinen, Mansikkamäki, Myöhänen, Puro, Tani 1997: ks. Kirjavainen 2001), joka parhaimmillaan tukee muilla analyysimallin tasoilla tehtyjä havaintoja. Abstraktin tason analyysillä voidaan varmistaa kuvaan rakennetun viestin painopisteet. Abstraktin tason analyysillä on perinteensä kuva-analyysin historiassa. 1800-luvulta modernismin kehittymisen myötä formalismin synnyttyä havaintopsykologiset näkökulmat tulivat tärkeiksi kuva-analyysille. Tällöin analyysissä keskityttiin kuvan rakenteeseen, muotokieleen ja väreihin ja unohdettiin kuvan motiivi. Abstraktin tason analyysillä on myös viittaussuhde klassisen kuva-analyysin perinteeseen, jossa kuvasta tarkasteltiin hyviä suhteita ja kultaista leikkausta. (Sandström 1985, 43–46.)

Kultaisen leikkauksen painopisteiden tarkastelu abstraktin tason analyysissä tuottaakin usein vahvistuksen kuvanlukijalle siihen rakennetuista merkityksellisistä elementeistä ja niiden vaikutuksesta tulkintaan. Sommitelukaavan pohdinta kalvon avulla on omassa analyysiopetuksessani osoittautunut hyväksi avuksi analyysintekijälle. Vastavia demonstroivia menetelmiä on käytetty mm. Onni Ojan klassikkopiirustusoppaassa Piirtämisen taito. Oja ohjeistaa katsomaan teosten sommitelmallisia linjoja teoksista pelkistettyjen sommiteluvivakaavojen avulla. (Oja 2001, 200–211.)

Abstraktin tason analyysissä on myös samankaltaisuutta syntaktiseen analyysiin, jossa kuvan merkityksiä tarkastellaan kuvallisten peruselementtejä ja sommittelua tarkastelemalla (Räsänen 2008, 158–163). Tällöin analyysin keskiössä ovat värit, viivat, muodot, tasapaino, sijainnit, suunnat, perspektiivi, mittasuhteet ja jännitteet (Ks. Häkkinen, Mansikkamäki, Myöhänen, Puro, Tani 1997; ks. Kirjavainen 2001; Räsänen 2008, 158–163). Kun kuvan päälle asetetaan kalvo, jolla havainnollis-tetaan sommittelukaavan ja siihen rakennetun visuaalisen viestin painopistealueita, tarkastellaan asettuvatko painopisteet kultaisen leikkauksen linjoille (Häkkinen, Mansikkamäki, Myöhänen, Puro, Tani 1997; ks. Kirjavainen 2001).

MONIAISTINEN MUOTOKIELEEN JA SOMMITTELUUN LIITTYVÄ LUENTA

- Mitkä visuaalisen materiaalin kohdat saavat sommitelmana keskeisimmän huomion?
Liittykö kohtiin moniaistisia merkityksiä?
- Millainen sommittelukaava visuaalisessa materiaalissa on?
- Millaisia moniaistisia merkityksiä **kuvan muotokieleen ja sommitteluun keskeisille** painopistealueille on rakennettu?

MONIAISTINEN ASSOSIOIVA LUENTA YHDISTETTYNÄ KUVALLISEEN TUTKIMISEEN

Teeman selkiytyessä materiaalin kohokohtia/pääpiirteitä on hyvä tarkastella assosioivan luennan avulla. Assosioivassa luennassa visuaalisen materiaalin annetaan virittää henkilökohtaisia ja kulttuurisia mielikuvia sekä syvempiä symbolisia merkityksiä. Tätä kautta materiaalista alkaa erottaa myös yhtymäkohtia aiempaan esittämisperintöön ja -kuvastoihin (vrt. Panofsky; Kirjavainen; Werner 2002, 401–428; Keskitalo 2006).

Yksi hyvä assosioivan luennan menetelmä on kirjallisuuden tutkija Roland Barthesin studium–punctum-luenta, jossa kulttuuristen merkityksien luennan rinnalla katsotaan myös aineiston pääpiirteiden häiritseviä kohtia. Barthesin analyysissä huomio kiinnittyy visuaalisessa materiaalissa esillä oleviin studiumtason ilmeisiin kulttuurisiin merkityksiin, sekä materiaalin alitajuntaa pistäviin kohtiin, punctumeihin. Pysähtyminen visuaalisesta materiaalista löytyvien häiritsevien kohtien, punctumeiden, äärelle, tuottaa usein tulosta kuten myös taiteen tohtori Mari Mäkiranta tuo esiin tämän artikkelikokoelman Semioottinen valokuva-analyysi,

kuvan monimerkityksellisyys ja visualisoitu kokemus -artikkelissa. Punctumeiden äärellä on hyvä analysoida millaiset piirteet visuaalisessa materiaalissa häiritsevät? Missä suhteessa nämä häiritsevät kohdat ovat koko teemoiteltuun materiaaliin? Entä missä suhteessa ne ovat materiaalille merkitykselliseen esittämisperintöön?

Häiritsevää kohtaa voi myös avata kuvallisella tuottamisella (ks. Räsänen 2000; 2008, 212) tai väri-inventaariolla (ks. Hornung 2005). Kuvallisessa tuottamisessa analyysintekijä käsittelee itseä häiritsevää kohtaan sen muotokieltä ja värimaailmaan kuvallisesti tutkien. Analyysissä tehtävät mittakaavanmuutokset, materiaalinmuutokset, muutokset muotokielessä tai esittämiskanavassa jne. avaavat kuvallisen tekemisen kautta tietoa häiritsevän kohdan visuaalisista elementeistä (Räsänen 2008, 212). Työskentely tuottaa tietoa, ymmärrystä ja uudenlaisia visuaalisia ratkaisumalleja visuaalista materiaalista, samalla analyysintekijälle selviää häiritsevän kohdan logiikka. Tätä kautta kuvallisen analyysin aikana tekijälle heräävät aistihavainnot, tunteet ja mielikuvat ovat osa kuvantekemisen prosessiin liittyvää taidollista ja toiminnallista ymmärrystä. Värianalyysissä visuaalista materiaalia tai sen osaa tutkitaan väri-inventaarion avulla jäsentämällä kuvallisesti materiaalin värisävyt ja niiden määrällinen osuus materiaalissa.

Assosioivan luennan jatkaminen häiritsevän kohdan tutkimisella ja purkamisella yhdistää Barthesin analyysin kuvallisen kuva-analyysin perinteeseen. Assosioiva luenta sekä häiritsevän kohdan (punctum) tutkiminen ja purkaminen sanallisesti ja kuvallisesti ilmeisiä merkityksiä ja piilomerkityksiä tavoitellen tuottaa tietoa kohteesta. Tiedon luonne liittyy läheisesti taiteen kautta tietämisen tapoihin. (Ks. Barthes 1985/1980; Hornung 2005; Räsänen 2000; 2008; vrt. Mäkiranta). Assosioiva luenta sekä ei-häiritsevien elementtien (studium) tutkiminen ja purkaminen sanallisesti ja kuvallisesti kuva-analyysillä ilmeisiä merkityksiä ja piilomerkityksiä tavoitellen tuottaa kulttuurisen tason ymmärrystä kohteesta. (Ks. Barthes 1985/1980; Hornung 2005, Räsänen 2000; 2008, 212).

Moniaistinen analyysi muistuttaa Barthesin studium-punctum -luentaa siinä, että aististen merkityksien havainnoiminen voi punctumeiden tavoin avata kuvalle ominaisia elementtejä. Moniaistisessa analyysissä keskitytään tarkastelemaan kuvan tekstuureja ja struktureja, pintojen tuntua. Siinä assosioivaa luentaa käytetään kuvitteluun; kuvitellaan, millainen äänimaisema visuaaliseen materiaaliin liittyy ja assosioidaan kuvaan liittyviä tuoksujä. Moniaistinen analyysi jatkaa analyysisynteesiä Barthesin ja Räsänen viitoittamalla linjalla ehdottaen näiden kahden analyysimallin yhdistämistä.

MONIAISTINEN ASSOSIOIVA LUENTA YHDISTETTYNÄ KUVALLISEEN TUTKIMISEEN

HÄIRITSEVIEN KOHTIEN MONIAISTISUUS: tarkkaile pintarakenteita, materiaalien äänellisyttä, tuoksuja, liikeratoja. Pura häiritsevää kohtaa kuvallisella työskentelyllä, miettien kohdan värimaailmaa, muotokieltä ja sommittelua oman kuvallisen prosessoinnin avulla. Esitä omasta mielestäsi tasapainoinen sommitelma.

EI-HÄIRITSEVIEN KOHTIEN MONIAISTISUUS: tarkkaile pintarakenteita, materiaalien äänellisyttä ja tuoksuja,

MONIAISTINEN ANALYYSSISYNTESI – LOPPUPOHDINTA

Moniaistisen analyysisynteesin lähtökohtana on rakentaa tietoisesti kokonaisvaltainen ruumiillinen lukukulma, joka mahdollistaa taiteen kaltaisen ajallisen ja aistisen näkökulman analyysintekoon. Ruumiillista lukukulmaa kehitellään koko analyysisynteesin myötä keskittyen aististen merkityksien luentaan.

Aistihavainnointiharjoite on toinen keino rakentaa ruumiillista lukukulmaa. Analyysi aloitetaan eläytyvällä moniaistisella luennalla, jossa visuaalista materiaalia tarkastellaan henkilökohtaisen kuvataiteen kautta tietämisen näkökulmasta tarkastellen visuaalisen materiaalin materiaalisuutta, teknis-ilmaisullista puolta sekä visuaaliseen materiaaliin liittyviä käsitteitä ja mielikuvia. Analyysintekijän oma taito- ja toimintatieto kuvataiteesta, sen materiaaleista ja tekniikoista toimii tässä analyysivaiheessa olennaisena tietolähteenä.

Toisessa vaiheessa visuaalista materiaalia lähestyttiin objektiivisesti kuunnellen teosprosessiin liittyviä tekijä- ja taidemaailmakohdaisia merkityksiä. Objektiivinen moniaistinen luenta on kuin Rubikin kuution toinen sivu, joka seuraa analyysintekijän omakohtaisen taiteen kautta tietämisen prosessia, siinä kuunnellaan tekijän omia tavoitteita taideteosprosessiin liittyen. Myös taidemaailman edustajien puhe kuunnellaan osana teoksen kontekstin ymmärtämistä. Edelleen lukukulma säilyy moniaistisena.

Tämän jälkeen keskitytään visuaalisen materiaalin moniaistiseen muotokieleen ja sommitteluun liittyvään luentaan. Siinä kiinnitetään huomiota visuaaliseen materiaaliin kuvan rakentamisen elementeistä käsin: värit, viivat, pinnat, struktuurit, sommittelu jne. Tästä näkökulmasta siirrytään moniaistiseen assosioivaan luentaan, johon on yhdistetty kuvallinen tutkiminen. Siinä Barthes'in *studium-punctum*

-analyysi tehdään aistisiin merkityksiin keskittyen. Moniaistisessa punctum-analyysissä visuaalisen materiaalin häiritsevää kohtaa työstetään kuvallisesti eli sanallisteoreettisen, assosioivan pohdinnan rinnalle otetaan työskentelytavaksi taiteen kautta tietäminen eli kuvallisen prosessin kautta ajatteleva (vrt. Sava 1998).

Moniaistinen analyysisynteesi muodostaa ajallisaistisen prosessin, jossa analyysintekijä yhdistää analyysiprosessissaan erilaisia tietämisen tapoja: taitoon, aisteihin, tunteisiin, mielikuviin, käsitteisiin, teoreettisiin näkökulmiin sekä ruumiillisen lukukulman kautta saavutettavaan tietämiseen.

LÄHTEET

HORNUNG, DAVID (2004) *Colour. A workshop for artists and designers*. Laurence King Publishing Ltd.

IITÄ 2008. *Käsitteellisestä ruumiilliseen, sitaatiosta paikkaan – maalaustaide ja nykytaiteen historia*. Helsinki: Yliopistopaino.

KESKITALO, ANNE (2006) *Tien päällä ja leirissä: matkanteon kokemuksesta taideteokseksi*. Acta Universitatis Lapponiensis 108. Rovaniemi: Lapland University Press/ Lapin yliopistokustannus.

KIRJAVAINEN, KLAUS (2001) *Valokuva. Valokuvauksen perustiedot*. Porvoo: ws Bookwell Oy.

LILIUS, HENRIK 1999, teoksessa Ravanti, Kaija (toim.) *Motiivi ja metodi. Jublakirja joka omistetaan Henrik Liliukselle*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 132–137.

OCKENSTRÖM, LAURI (2012) Erwin Panofskyn ikonologia ja sen perintö. Teoksessa Annika Waenerberg & Satu Kähkönen (toim.) *Taidetta tutkimaan. Menetelmiä ja näkökulmia*. JYX julkaisusarja 86. Jyväskylä: Kampus Kustannus, 211–230.

OJA, ONNI (2001) *Piirtämisen taito*. Helsinki: wsoy. [1957]

OPSETTI. *Sanomalehti elävöittää ja eheyttää opetussuunnitelmaa*. Sanomalehtien liitto. Työryhmä: Häkkinen, Mansikkamäki, Myöhänen, Puro, Tani. 1997.

PALIN, TUTTA (1998) *Merkistä mieleen*. Teoksessa Elovirta, Arja & Lukkarinen, Ville (toim.) *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*. Helsingin yliopisto Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 115–150.

PANOFSKY, ERWIN (1972) *Studies in Iconologies. Humanist Themes in the Art of the Renaissance*. New York, Hagerstown, San Francisco, London: Idon editions, Harper & Row, Publishers (1939).

RÄSÄNEN, MARJO (toim.) (1991) *Sanoja kuvista. Lähtökohtia taidekuvan tarkasteluun*. 1991. Artikkelikokoelma. Suomeksi toimittanut: Marjo Räsänen. Taidekasvatuksen osaston julkaisu / Opetus / No. 4. Hki: Taik.

- RÄSÄNEN, MARJO** (2000) *Sillanrakentajat. Kokemuksellinen taiteen ymmärtäminen*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A 28. Helsinki: Taidekasvatuksen osaston tutkimuksia.
- RÄSÄNEN, MARJO** (2008) *Kuvakulttuurit ja integroiva taideopetus*. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisu B 90.
- SAVA, INKERI** (1998) Taiteen ja tieteen kietoutuminen tutkimuksessa. Teoksessa Bardy, Marjatta (toim.) *Taide tiedon lähteenä*. Jyväskylä: Atena Kustannus, 103–122.
- SAARIO, JAANA** (2008) Avautumisia ja läpivalaisuja. Teoksessa Ulla Leino (toim.) *Läpivalaisu. Kuvataiteellisen prosessin jälkiä*. Läpivalaisu-näyttely, Susanne Gottnerg, Maarit Mäkelä, Jaana Paulus, Jaana Saario ja Nanna Susi. Somero: Salon taidemuseo, 8-24.
- SEPPÄNEN, JANNE** (2005) *Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuuvan tulkitsemiselle*. Tre: Vastapaino.
- SEPPÄNEN, JANNE** (2001) *Katseen voima. Kohdi visuaalista lukutaitoa*. Tampere: Vastapaino
- SEPPÄNEN, JANNE**. *Valokuvaa ei ole*. Helsinki: Musta Taide, Suomen valokuvataiteen museo.
- SOLNIT, R.** (2001) *Wanderlust. A History of Walking*. London and New York: Verso.
- SVANDSTRÖM, SVEN** (1985) Bildanalysens utvecklingslinjen. Teoksessa Roth-Lindberg (red) *Upplagsbok: Bildanalys - Teorier, metoder, begrepp*. Gidlunds, Malmö.
- VAN LEEUWEN, THEO AND JEWITT, CAREY** (eds) (2001) *Handbook of Visual Analysis*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.
- VON BONSDORFF, PAULINE & SEPPÄ, ANITA** (toim) (2002) *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Tampere: Gaudeamus.

Kirjoittajaesittelyt

PÄIVI GRANÖ

TAT, kuvataidekasvatuksen professori Lapin yliopistossa vuodesta 2007. On toiminut aikaisemmin taide- ja taitoaineiden lehtorina sekä maisemantutkimuksen lehtorina ja professorina (ma) Turun yliopistossa. Granön keskeisimmät tutkimusteemat ovat lasten ja nuorten visuaalinen kulttuuri erityisesti mediassa, paikan tutkimus sekä metodiset kysymykset.

ANNE KATARINA KESKITALO

TAT, yliopistonlehtori, taito- ja taideaineet, Turun yliopisto, Opettajankoulutuslaitos, Rauman yksikkö. Erityisalana kävelypedagogiikka. Keskitalon tutkimuksellinen suuntautuminen linkittyy ympäristötaiteeseen, paikkakokemuksiin sekä erityisesti kävelytaiteeseen ja sen käytäntöjen soveltamiseen kuvataidekasvatuksen opettamisessa. Keskitalo kehittää kävelytaiteeseen pohjavia aistietnografisia menetelmiä moniaistisen kuvataidekasvatuksen opettamiseen: osaksi havainnoinnin, väriopin, sommittelun, piirtämisen, maalaamisen, koulusovellettavan grafiikan ja ympäristötaiteen opetusta.

TOMI KNUUTILA

TAT, lehtori Lapin yliopisto. Tutkii työssään ja taiteessaan vuorovaikutteisen median elämyksellisyyttä, tilallisuutta ja kehollisuutta. Väitöstutkimuksessa keskiössä on helppokäyttöisen vuorovaikutuskokemuksen rakentaminen yksinkertaisuuden (simplicity) kautta.

ANNIINA KOIVUROVA

TAT, visuaalisen kulttuurin yliopistonlehtori, Lapin yliopisto. Koivurova väitteli Lapin yliopistossa vuonna 2010 nuorten tuottamien kuvien merkityksistä ja niihin liittyvistä sosiaalisista suhteista. Koivurova on kiinnostunut sosiaalisen tilan käsitteestä ja tarkastelee siihen liittyen nuorten sanallista ja kuvallista kerrontaa.

KAISU KORTELAINEN

FT, jatkokoulutusamaneuensi, Itä-Suomen yliopiston filosofinen tiedekunta. Joensuun yliopistossa vuonna 2008 tarkastetussa perinteentutkimuksen alan väitöskirjassa Kortelainen analysoi ja kuvaa paikallisen tehdasyhteisön muistitietoa suullisten, kirjoitettujen ja valokuvattujen aineistojen pohjalta.

SEPPO KUIVAKARI

FM, TaL, lehtori audiovisuaalisen mediakulttuurin koulutusohjelmassa Lapin yliopistossa. Kuivakarin opetus- ja tutkimustoiminnan ensisijainen kiinnostuksen kohde on mediateknologia taide- ja kulttuurihistoriassa.

MARI MÄKIRANTA

TaT, Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta. Mäkirannan kiinnostuksen kohteina ovat visuaalisen kulttuurin tutkimus, erityisesti valokuvataiteelliset omakuvat ja perhevalokuvat sekä katseeseen, valtaan ja sukupuoleen liittyvät kysymykset. Tällä hetkellä hän keskittyy nuorten elinympäristöjä, toimijuutta ja valokuvataidetta käsittelevään väitöksen jälkeiseen tutkimukseen.

HEIDI PIETARINEN

TaT, yliopiston lehtori, Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta, tekstiili- ja vaate-suunnittelun koulutusohjelma (sisustus- ja tekstiilimuotoilu). Väitöstutkimuksessaan hän tutki kansainvälisesti tunnetun tekstiilitaiteilijan Marjatta Metsovaaran sisustustekstiilejä ja uraa 1950-1960-luvuilla. Pietarisen kiinnostuksen kohteena on kansainvälistyvä suomalainen tekstiilitaide sotien jälkeisinä vuosikymmeninä ja sisustus- ja tekstiilimuotoilu kudotun kankaan suunnittelussa ja valmistuksessa.

MARJA SELIGER

TaT, graafisen muotoilun tutkimuksen professori, Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu. Seliger tutkii visuaalisen kielen ja viestinnän muotoilua erilaisissa konteksteissa. Väitöstutkimuksessaan hän tutki mainonnan visuaalista retoriikkaa eli tapoja, joilla kuvia ja graafista ilmaisuä käytetään katsojien suostutteluun, erityisesti kaupunkiympäristössä. Tutkimusmenetelminä Seliger käytti visuaalista etnografiaa ja semioottista kuva-analyysiä.

SISKO YLMARTIMO

TaT, FT, taidehistorian lehtori (eläkk.), Lapin yliopisto; dosentti, Oulun yliopisto. Ylimartimo on erikoistunut kuvataiteen tutkimuksessa kuvitus- ja kuvakirjataiteeseen sekä kirjallisuuden tutkimuksessa satuihin ja fantasiaan.

Hakemisto

A

ART DECO 126

ASEMOINTI 13, 27, 31, 38–39
asemointianalyysi 27

B

BATISTI 124

D

DEKONSTRUKTIO 57, 135–136, 144,
150–152, 156–157

E

ELETTY TILA 100, 102–103, 114–115

ELÄYTYMISMENETELMÄ 25–26

ESITETTY TILA 70, 100, 103, 105, 110–111,
114

ETNOGRAFIA 71–72, 82, 93, 97, 100–102, 109
etnografi 99

F

FENOMENOLOGIA 72, 124

FOKALISAATIO 37–39

H

HERMENEUTIikka 72–73

HUMANISTINEN MAANTIEDE 70–71, 98

I

IKONOLOGINEN ANALYYSI 187

analyysimalli 183

INTERACTION DESIGN 162–167, 169–171,
177–178, 180

INTERACTIVE ART 161–166, 169, 180

interactive artworks 161, 163, 165,
169, 171, 177–178, 180

interactive artist 163–164, 167

INTERAKTIOSUUNNITTELU 162

K

KAUPUNKIYMPÄRISTÖ 79–80, 82, 91,
93–94, 101

KAVERISOSIAALISUUS 30

KERRONTA 14, 22, 25–29, 31–32, 34–35,
37–40, 68, 102–103, 107, 129

kerrontatapa 154

muistelukerronta 75, 103, 105, 109

tarinankerronta 93

kävelykerronta 184

kerrontatilanne 27

KERRONTATAHAHTUMA 25–27, 39–41

KOLLAASIVEISTOS 122

KUVALLINEN (KUVA-) ANALYYSI 183, 187,
189, 192

KUVANEUVOTTELU 40

KÄYTETTÄVYYS 80, 165

M

MELU 135–136, 139, 141–145, 147–149,

151–152, 156–157

 melusalkku 147

MONIAISTINEN ANALYYSI 183, 186, 192

 analyysisynteesi 183, 193–194

MUISTITIETO 98–102, 105–106, 114–115

 muistitietotutkimus 97–100, 102

 muistitietoaineisto 18, 98–99, 101,

 103

 muistotietotutkija 101

 muistitietohaastattelu 104

N

NARRATIIVI 26–27, 103

P

PAIKKAKOKEMUS 97

PAIKKATUTKIMUS 67, 74, 197

R

RELIEFI 122, 128

 puureliefiaita 130

REPRESENTAATIO 33, 69–70, 72, 83, 103,

138–139, 154

 naisrepresentaatio 83

RUUMIILLINEN LUKUKULMA 183, 185–186,

193–194

S

SEMIOOTTINEN (VALO-) KUVA-ANALYYSI 13, 15,

19, 22–23, 83, 88, 90, 191

SIMPLICITY 161–163, 165–167, 169–174,

178, 180

SISÄLLÖNANALYYSI 83, 88

SOSIAALINEN TILA 8, 25, 27–29, 38, 41,

101, 124

STRUKTUURI 125–126, 128, 130, 193

 struktuuripinnoitteinen 122

 pintastruktuuri 122

SÄMPLE 138, 147–148, 151, 154–156

T

TEKSTUURI 31, 121–122, 124–125, 128, 130

U

ULKOMAINONTA 87–88, 91–93

USABILITY 165–166, 170, 178, 180

V

VISUAALINEN ANALYYSI 41, 69, 183–187, 189

VISUAALINEN ETNOGRAFIA 82, 93

VISUAALINEN RETORIikka 87–88, 90

VUOROVAIKUTTEINEN TAIDE 162

VUOROVAIKUTUSSUUNNITTELU 162, 165

Ä

ÄÄNITAIDE 135–136, 140–143, 147, 149, 152

 äänitaitaiteilija 141