



Silja Nikula

Paikan henki

Matkailijan mielikuvasta graafiseksi kuvaksi

Akateeminen väitöskirja,
joka Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan suostumuksella
esitetään julkisesti tarkastettavaksitorstaina 24.5.2012 klo 12.00
Lapin yliopiston Arktikum-talon Polarium-salissa.

Lapin yliopisto
Taiteiden tiedekunta

© Silja Nikula

Taitto: Annika Hanhivaara

Jakelu: Lapin yliopistokustannus
PL 8123
FI-96101 Rovaniemi

puh. + 358 (0)40 821 4242 , fax + 358 16 362 932
julkaisu@ulapland.fi
www.ulapland.fi/lup

Painettu
ISBN 978-952-484-540-3
ISSN 0788-7604

PDF
ISBN 978-952-484-629-5
ISSN 1796-6310

SISÄLLYSLUETTELO

1	JOHDANTO	13
1.1	TEKEMÄLLÄ TUTKIMAAN	13
1.2	TUTKIMUSONGELMA	16
1.2.1	Tavoitteet	16
1.2.2	Tutkimuskysymys	17
1.2.3	Representaatio tutkimuksen rakenteena	17
	Mentaalirepresentaatio	
	Kuvallinen representaatio	
	Näkökulma representaatioon	
1.3	SIJOTTUMINEN TUTKIMUSKENTTÄÄN	20
1.4	AINEISTO	32
1.4.1	Aineiston hankinta	32
1.4.2	Valmiit teokset	33
1.4.3	Matkan ja kuvan tekemisen aikaiset dokumentit	34
1.5	MENETELMÄT	35
1.5.1	Kokemuksen prosessimalli	35
1.5.2	Kertovien kerrosten analyysimalli	36
	Analysissä käytetyt semioottiset käsitteet	
1.5.3	Kuvan tekemisen prosessin tarkastelu	41
2	LÄHTÖKOHDAT	43
2.1	PAIKAN HENKI MATKAILIJAN KOKEMANA	43
2.1.1	Siirtymä	43
2.1.2	Koettu paikka	44
2.1.3	Matkan rituaalit	46
2.1.4	Turistin muuttuva malli	48
2.2	PUUPIIRTÄMINEN ILMAISUMENETELMÄNÄ	51
2.2.1	Kokeilevaa muuntelua	51
2.2.2	Puupiirtämistä matkakuvissa	54
3	KOKEMUKSEN PROSESSIMALLI	59
3.1	KOKEMUS	60
3.1.1	Kokemuksen laadut	60
3.1.2	Kokemus kerrostuu	61
3.2	KUVA	63
3.2.1	Havaintokuva	64
3.2.2	Mielikuva	69
3.2.3	Verbaalinen kuva	70
3.2.4	Graafinen kuva	73
3.3	VISUAALINEN KERRONTA	75
3.4	VÄLILLISET KULTTUURITEKSTIT	79
3.5	KOKIJAN ELÄMÄNTARINA	82

4	KUVALLISEN KERRONNAN MOODIT ELI ESITTÄMISEN TAVAT	85
4.1	KUVAUS. POIMITTU NÄKYMÄ	85
4.1.1	Tapahtumien tausta	85
4.1.2	Paikka maisemana	88
4.1.3	Ikonisuus luo toden tuntua	88
4.1.4	Maisema viittaa metonyymisesti	91
4.2	KOHTAUS. ELETTY EPISODI	95
4.2.1	Näyttämö saa tapahtuman	95
4.2.2	Keskustelu kuvan kieliopin kanssa	98
4.3	KRONIKKA. AJALLINEN SIIRTYMÄ	101
4.3.1	Aika kuluu, maisema vaihtuu	101
4.3.2	Tila luo ajallista järjestystä	105
4.4	KOLLAASI. VAIHTUVAT NÄKÖKULMAT	107
4.5	ETNOFIKTIO. UUSI TARINA	113
4.6	KOMMENTTI. TEKIJÄ ANTAA MERKITYKSEN	118
4.6.1	Asetan kommentoinnin kerroksen	118
4.6.2	Metafora yhdistää konkreettisen ja käsitteellisen	123
4.6.3	Symboli tiivistää kertovia aineksia	126
4.6.4	Kuva väitteenä	128
4.6.5	Kuvan rajat koetuksella	131
5	KUVA PIIRTYY ESIIN	135
5.1	AUKKOJEN SÄÄTÄMINEN	135
5.1.1	Aukon luominen	135
5.1.2	Aukon pienentäminen	137
	Konventiot aukkoja pienentämässä	
5.2	NARRATIIVINEN KOHERENSSI	142
5.3	DOKUMENTISTA FIKTIOON	145
5.4	TEOSTEN NIMEÄMINEN	152
6	JOHTOPÄÄTÖKSET	161
6.1	PAIKAN HENKI	161
6.2	VISUAALINEN KERRONTA	162
7	METODOLOGINEN REFLEKTIO JA POHDINTA	165
8	TAITEELLINEN OSIO: TUOTETUT KUVAT	169
	Näyttely 1. Poeettinen muodonmuutos (2009)	170
	Näyttely 2. Turskana tuulessa (2010)	171
	Näyttely 3. Kuvajaisen kintereillä (2011)	172
	LÄHDELUETTELO	173

TIIVISTELMÄ

Nikula Silja

Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta, graafinen suunnittelu

PAIKAN HENKI.

MATKAILIJAN MIELIKUVASTA GRAAFISEKSI KUVAKSI.

Tämä tutkimus käsittelee paikan hengen ilmenemismuotoja ja niistä kertomista visuaalisin keinoin. Lähtökohtana on oma kokemukseni paikan hengestä matkailijana. Paikan henki humanistisen maantieteen keskeisenä käsitteenä pohjaa kokijan henkilökohtaiseen kokemukseen. *Practice based research* -periaatetta noudattavassa tutkimuksessa olen myös kuvan tekijä. Viitekehys tarkentuu kuvien tekemisen ja teorian välisenä vuoropuheluna. Tuon esille kokemuksen perusteella syntyvän mielikuvan sisältöä puupiirtämisen menetelmällä.

Tutkimus sijoittuu visuaalisen viestinnän suunnittelun kenttään ja kohdistuu käyttökuvaan graafisen suunnittelijan keskeisenä työvälineenä. Tutkimus valottaa kuvan syntyä ja sen kieltä merkitysten tuottajana. Samalla kuvan tekeminen nähdään visuaalisena kerrontana. Taiteellisen osion esitin kolmena näyttelyä vuosina 2009–2011. Ensimmäisen näyttelyn teokset pohjautuivat Prahan ja toisen Lofoottien matkaan. Kolmas näyttely perustui useiden eri paikkojen kokemuksiin ja monipuolista aineiston laatua visuaalisen kerronnan osalta.

Rakennan ensin *kokemuksen prosessimallin* havainnollistamaan paikan hengen kokemuksen moniulotteista sisältöä. Kokemus tuottaa samalla aineksia visuaaliseen kerrontaan. Tämän jälkeen tuotan aineistooni pohjautuen analyysimallin valottamaan kuvien rakennetta ja niihin sisältyviä merkityksiä. *Kertovien kerrosten analyysimalli* yhdistää visuaalista narratologiaa ja semioottisia käsitteitä. Lisäksi se hyödyntää aiemmin rakentamaani kokemuksen prosessimallia. Jaan syntyneet kuvat analyysimallin avulla kuuteen eri moodiin eli esittämisen tapaan. Kukin näistä esittämisen tavoista tuo esille eri puolia paikan hengen kokemuksesta ja niissä on omanlaisiaan visuaalisen kerronnan keinoja.

Jokaisen teoksen syntyä tarkastelen vielä omana kertomuksenaan, ja vertailen rinnakkain tekemisen prosesseja. Tavoitteena on löytää keskeiset periaatteet, jotka ohjaavat visuaalista kerrontaa. Kuva on tulkinnallisesti avoin, jolloin katsoja täydentää kertomuksen mielessään. Aukot kerronnan keinoina lisäävät merkitysten näkemisen mahdollisuuksia ja usein myös teoksen kiinnostavuutta. Kuvallis-

ten elementtien tunnistettavuus taas rajaa merkityksiä ja ohjaa tulkintaa. Tekijänä luon visuaalisen yhteyden elementtien välille esimerkiksi värin tai muodon kautta. Vielä yksi mahdollisuus vaikuttaa kerrontaan syntyy teoksen nimeämisestä, kun sana ja kuva yhdessä luovat uuden merkityksen.

Tuloksissa käydään keskustelua kuvan kielen rajoista ja mahdollisuuksista ohjata katsojaa seuraamaan tarinaa. Itse kuvan käsite on laaja ja sisältää erilaisia muotoja jo graafisen kuvan sisällä. Piirtämisen jälki tuo esitykseen konnotaationsa, antaa mahdollisuuden pelkistää ja siten tiivistää ilmaisua. Puupiirtäminen monivaiheisena menetelmänä kypsytti kokemustani ja toi mukaan lisää omia merkityksiä.

Tutkimuksessa en määrittele kuvan viestinnällistä yhteyttä, yleisöä ja esitysvälinettä. Sen sijaan tutkimus kohdistuu suunnitteluprosessin alkupäähän, jossa idea kehittyy ja alkaa saada näkyvää muotoa. Kerronnallisuus ymmärretään laajasti katsojan mahdollisuutena nähdä merkityksiä kuvassa. Merkitykset syntyvät sekä sommittelun että elementtien laatuominaisuuksien kautta.

Tutkimus asettaa keskusteluun liikkumattoman kuvan kerronnalliset mahdollisuudet. Se kiinnittää huomion erityisesti symbolien ja metaforisen ilmaisun keinoihin tuottaa konnotaatioita ja siten lisätä kuvasta tulkittuja merkityksiä. Koko kerronnallisuuden käsite kaipaakin uudelleen määrittelyä liikkumattoman kuvan kohdalla.

Avainsanat: paikan henki, kuva, visuaalinen kerronta, kokemus, puupiirtäminen.

ABSTRACT

Nikula Silja

University of Lapland, Faculty of Art and Design, Graphic Design

THE SPIRIT OF A PLACE. FROM A TOURIST'S CONCEPTION INTO A GRAPHIC IMAGE

This research deals with manifestations of the spirit of a place and visual narration thereof. I start from my own experiences of the spirit of places as a tourist. The spirit of a place as a salient concept of humanistic geography draws on the personal experience of an experiencer. I am also the creator of the pictures in this *practice-based research*. The frame of reference entails a discourse between image creation and theory. Through the method of woodblock printing I bring out the contents of mental images formed on the basis of experiences.

The research is in the domain of visual communication design, and it focuses on pictures used as a salient communicative tool of a graphic designer. It sheds light on the creation of a picture and on its language as a producer of meanings. Simultaneously, the process of creating a picture is viewed as visual narration. The artistic part consists of three exhibitions arranged by the author between 2009 and 2011. The artworks of the first exhibition were based on a trip to Prague, while the second exhibition drew on a trip to the Lofoten Islands. The third exhibition was based on experiences from several places, and it enriched the material on the part of visual narration.

I first construct *an experience process model* to illustrate the multidimensional contents of experiencing the ambience of a locality. This experiencing generates ingredients to visual narration. On the basis of my own material I thereafter produce a model of analysis to depict the structure of the pictures and the meanings they contain. *The analysis model for narrative layers* combines visual narratology and semiotic concepts. It also makes use of the experience process model that I had constructed earlier. Using the analysis model I divide the created pictures into six modes. Each of these presentation methods emphasizes different sides of experiencing the ambience of a locality, and their methods of visual narration also differ from one another.

In addition, I examine the making of every artwork as individual narratives and compare the processes of creating. My aim is to find salient principles that

steer visual narration. A picture is interpretively open; hence the viewer works out its narrative. Gaps used as a method of narration increase a viewer's possibilities to decipher meanings and often also one's interest in an artwork. The recognizability of visual elements, on the other hand, delimits meanings and steers interpretation. As the creator of the artworks I create visual coherency using for instance colours or shapes. Another way to affect narration is to name an artwork because combining a word and a picture leads to a new meaning.

In the results I discuss the limits of visual language and its potential to direct a viewer's attention to a narrative. The concept of picture is broad and entails various forms already within a graphic image. Woodcutting as an illustration method adds its connotations to a presentation; it enables one to simplify and thus compress the expression. The multiphase method of woodblock printing matured my experiencing and brought about new personal meanings.

In this study I do not define the communicative aspects, audience, and presentation medium of a picture. Instead, I focus on the beginning of the design process where an idea develops and begins to assume a visible form. Narrativity is seen broadly as a viewer's possibility to discern meanings in a picture. Meanings arise from both the properties of the elements and their composition.

The study evokes a discourse on the narrative possibilities of a still picture. It pays special attention to the ways in which symbols and metaphoric expression can give rise to connotations and thus increase the variety of meanings construed from a picture. In fact, the whole concept of narrativity should be redefined in the context of still pictures.

Key words: The spirit of a place, picture, image, visual narration, experience, woodblock printing

ESIPUHE

Tutkimukseni valmistuessa kiitän ohjaajaani professori Riitta Brusilaa. Hän hyväksyi ennakkoluulottomasti aiheeni sekä tutkimuksen tapani, vaikka se ei akateemisessa maailmassa ollut perinteinen. Ennakoidessani hänen lausahdustaan ”Perustelee” pyrin pukemaan ajatuskulkuni teräviksi argumenteiksi.

Esitarkastajina ovat toimineet taiteen tohtori Juha Saitajoki ja professori Harri Laakso. Kiitän molempia erittäin huolellisesta tehtävään paneutumisesta. Heidän lausuntonsa auttoivat vielä parantamaan kokonaisuutta. Niissäkin kohdissa, missä heillä oli huomautettavaa, he ilmaisivat sen selkeästi mutta kannustavasti. Juha Saitajoki tarkasti myös kolme näyttelyäni vuosina 2009–2011.

Lisäksi haluan kiittää muutamia muita henkilöitä, jotka ovat parantaneet tutkimukseni sisältöä ja edesauttaneet sen valmistumista. Käsikirjoitusta kesken-eräisenä ovat kommentoineet taiteen tohtori Mari Mäkiranta ja dosentti Hannu Vanhanen. He kiinnittivät huomion vielä tarkennettaviin kohtiin ja auttoivat ryhdistämään työn rakennetta. Paikan hengen ja matkailun osalta ajatteluani ovat tämentäneet keskustelut kulttuurimaantieteen tohtorikoulutettavan, FM Salla Jokelan kanssa. Biologisia yksityiskohtia on tarkentanut metsäntutkija, MMM Ari Nikula, jonka kautta olen myös saanut makua tieteen paradigmojen välisestä hierteestä. Hän ja myös kaikki muut matkatoverini ansaitsevat kiitoksen. Kaksin tai pienessä porukassa on mukavampaa – vaikkapa eksyä.

Kieliasua on esitarkastusvaiheessa tarkistanut filosofian maisteri Anna-Maija Luomi. Tiivistelmän käänsi filosofian maisteri Aimo Tattari, joka myös mielellään pohti kanssani suomen ja englanninkielisten termien sisältöjen vastaavuuksia. Kiitän molempia kieliammattilaisia nopeasta työskentelystä. Kirjan taittoi taiteen maisteri Annika Hanhivaara. Hän saattoi toiveeni mukaisesti kuvat ja tutkimustekstin mahdollisimman havainnolliseen vuoropuheluun.

Haluan kiittää vielä näyttelyvieraitani, joista useat olivat opiskelijoitani ja kollegoitani. Kommentit, joita jätitte vieraskirjaan tai lausuite suullisesti, havahduttivat näkemään kuvani myös ulkopuolisen silmin. Taloudellisesta tuesta kiitän Grafia ry:tä sekä Lapin yliopiston taiteiden tiedekuntaa.

*Saarenkylässä aurinkoisena pääsiäisenä 2012
Silja Nikula*



Kuva 2. Kuva piirtyy esiin.

JOHDANTO



1.1 TEKEMÄLLÄ TUTKIMAAN

Tutkimus on jo hyvässä vauhdissa (kuva 2). On vaikea määritellä, milloin se tarkkaan ottaen alkoi, koska tutkimus nojaa tekijänsä aiempiin elämäkokemuksiin. Kenties aihe alkoi itää jo silloin, kun maailma alkoi näkyä toisiinsa kietoutuvina tarinoina. Lapsena kuulin juttuja emulaisista, ja kuvittelin olentojen heräävän eloon hirsiaitan pimeydessä. Päiväsaikaan ne katosivat, kun leikin isolla kivellä pellon laidassa, aivan pihapiirin tuntumassa. Kun reviiri sitten laajeni metsäretkeksi suon taakse, mukaan tarvittiin jo eväät. Vähän isompana yritin rakentaa omaa saarta läheiseen lampeen, mutta haaveet upposivat kivenmurikoiden myötä pohjattomaan mutaan. Anna-Leena Siikala (2008, 478) kuvaa tällaista elinympäristöä: *”Yksinkertaisten elämännautintojen korostus, huumori ja suhteellisuuden taju leimaavat savolaiskulttuurissa hyväksytyä tunneilmastoa.”*

Taustani visuaalisena suunnittelijana on johtanut siihen, että kuvallisesta ilmaisusta ja kehittävästä tekemisestä on tullut luonnollinen lähtökohta myös tutkimukselleni. Helsingissä ja Kuopiossa työskennellessäni kiinnostavimpia suunnittelu-tehtäviä olivat julisteet ja tunnukset, jotka vaativat idean kiteyttämistä ja muodon pelkistämistä. Kuva itsessään näyttäytyy suunnittelijalle monimuotoisena. Usein se tuo esiin näkymätöntä ja luo mielikuvia. Houkuttelevia sivupolkuja tutkimukselle tarjoutui Rovaniemellä, missä kuuntelin Lapin yliopiston kiinnostavia luentoja ja perehdyin monenlaisiin tutkimusmenetelmiin. Graafisen suunnittelun opettaminen taiteiden tiedekunnassa asettaa jatkuvasti haasteita sille, kuinka yhdistää taide ja tie-de. Tätä tutkimusta lähti ohjaamaan paikan henki teoreettisena käsitteenä.

Tarkastelen paikkaa ja sen visuaalisen kerronnan mahdollisuuksia matkailijana. Ennen omien kuvieni toteutusta olin jo kirjoittanut kokemuksiani matka-artikkeleiksi. Niissä minulle oli tärkeää antaa vaikutelma henkilökohtaisesta läsnäolosta, jotta lukija pääsisi samastumaan matkailijaan. Pientenkin yksityiskohtien kuten vastoinkäymisten kuvailu tuo matkakertomukseen uskottavuutta (Varpio 1997, 33–34). Eräs artikkelini kertoo retkeilystä Jäämerellä. Toisessa pujottelen kivien välissä Teneriffalla. Otsikoin artikkelin ”*Vaellus Mascan laaksossa – elämys vai akrobatiaa?*” (Nikula 2007). Hiottuani kokemuksellista näkökulmaani matkailijana olin lopulta valmis paljastamaan yksityisen kokemuksen sisältöä paikan hengestä myös kuvin.

Taideteolliselle alalle on ominaista suunnittelun ja tutkimuksen vuoropuhelu. Tutkimukseni sisältääkin produktiivisen osion, jonka olen esitellyt kolmena näyttelynä vuosina 2009–2011. Teokset ovat puupiirroksia, jotka pohjautuvat omiin kokemuksiini matkailijana. Kokemani paikat ja niiden perusteella syntyneet näyttelyt esittelen aikajanalla aineistoluvussa 1.4.

Puupiirtämisen taitoa aloin harjoitella vuonna 2004, jolloin myös esittelin ensimmäiset teokseni Rovaniemellä näyttelyssä *Veistetyt varjot* (Lapin Maakuntakirjasto 2004). Työt kuvasivat lappilaisia paikkoja ja niiden silmännähtäviä ominaispiirteitä. Useissa teoksissani onnistuin tavoittamaan puupiirtämisen ilmaisun elävyyttä, mutta jatkossa jäin kaipaamaan kuviini moniulotteisempaa sisältöideaa. Samaan asiaan kiinnitettiin huomiota näyttelykriitikissä: ”*ilmaisu on rosoisen pelkistettyä --- koostuu pitkälti perinteisistä maisemista*” (Schroderus 2004). Intoa harjoittelun jatkamiseen sain japanilaisen Ando Hiroshigen puupiirroksista, jotka kertovat pysähdyspaikoista matkalla Kiotosta Edoon (nykyiseen Tokioon). Taiteilija oli löytänyt kunkin paikan ominaispiirteet ja toi esiin ihmisen ja luonnon kiinteän yhteyden. Pääsin tutustumaan Japanin kansallisaarteeksi nimettyyn puupiirtämisen taitoon mestari Keizo Saton studiossa Kiotossa. Sain myös kuulla, kuinka Hiroshige oli liioitellut maisemien tunnuspiirteitä ja järjestellyt sen elementtejä uudelleen esteettisen vaikutelman saavuttamiseksi ja houkutellakseen lisää pyhiinvaeltajia reitille (Nikula 2005). Tulkkina toiminut graafikko Tuula Moilanen on kietonut omissa puupiirroksissaan yhteen aiheita vanhoista tarinoista, kulttuurien myyteistä ja luonnon kekseliästä muotokielestä: ”*Mielikuvituksen voimalla mahdollon muuttuu mahdolliseksi – kuu voidaan lainata taivaalta.*” (Moilanen 2007.)

John Berger (1991, 33) viittaa alueeseen, jossa sanat ovat riittämättömät ja kuvan kieli täsmällisempi. Hän perustelee alueen olemassaoloa sillä, että näkeminen tulee ennen sanoja. Myös Goethe (1992, 169), joka kirjasi havaintojaan Italian-matkalla, tuskaili omia puutteitaan kyvyssään kuvata ympäristöä. Hän uskoi, että taiteilija pääsisi tiiviimmin lähestymään asioita ja samalla käsittämään ne paremmin kuin pelkkä ajattelija ja katsoja. Valitsin tutkimuksessani kuvaamisen aiheeksi *paikan hengen*, joka humanistisen maantieteen keskeisenä käsitteenä tuntuu pakenevan sanallisia määrittelyjä. Yhtä mieltä ollaan siitä, että se syntyy henkilökohtaisen kokemuksen ja tulkinnan kautta (esim. Tani 1995; Relph 1976). Lähdin seuraamaan

prosessia, jossa kokemuksesta kehkeytyy kuvallinen esitys. Tutkimuksen keskiössä ovat kokeminen ja visuaalinen kerronta, joita tarkastelen tekijän näkökulmasta.

Paikan henkeä koen matkailijana, ja valotan tätä näkökulmaa luvussa 2. Siinä kuvaan myös, millä tavalla puupiirtämisen tekniikka ja monet työskentelyn vaiheet tukivat pyrkimyksiäni esittää paikan hengen tulkintojani visuaalisessa muodossa. Luvussa 3 hahmottelen *kokemuksen prosessimallin*, joka toimii yleisenä viitekehyksenä ja yhdistää kokemuksen ja visuaalisen kerronnan. Havainnollistan mallin osia esimerkeillä, jotka kuvaavat ajattelua kuvien kehkeytymisen vaiheessa. Käytän mallia myös työkaluna aineistolähtöisessä analyysissäni, jossa tyypittelen erilaiset kerronnan lajit. Rakentamani *kertovien kerrosten analyysimalli* tuo esille kuviin sisällyttämiäni merkityksiä ja havainnollistaa niiden rakennetta. Syntyy kuusi *kuvallisen kerronnan moodia eli esittämisen tapaa*, jotka samalla osoittavat, millaisina muotoina paikan henki minulle ilmenee. Esittelen moodit luvussa 4. Suhteutan niitä toisiinsa esimerkkikuvien kautta ja nostan esille keskeisiä kysymyksiä, jotka liittyvät keskusteluun kuvan kielestä.

Kunkin teoksen synnyn voi nähdä vielä omana kertomuksenaan. Tarkastellessani tekemisen vaihekaavioita rinnakkain löydän näiden prosessien takaa ne periaatteet, jotka ohjaavat tekemistä. Ne ovat eräänlaisia solmukohtia, jotka vaativat vaihtoehtojen tunnustelua, kokeiluja ja tasapainoilua asettamieni tavoitteiden rajoissa. Havainnollistan näitä esimerkeillä, jotka ovat omien teosteni kehkeytymisen vaiheita, luvussa 5 *Kuva piirtyy esiin*. Luvussa 6 esitän johtopäätökset tarkastelemalla metatasolla tutkimuksen keskeisiä tuloksia. Metodologisia ratkaisujani ja niiden toimivuutta pohdin luvussa 7. Kaikki teokseni näyttelykokonaisuuksittain eli tutkimuksen taiteellinen osio muodostaa luvun 8.

Tutkimuksen tavassa painottuu omakohtaisuus. Lähtökohtana on tuottaa kokemuksellista tietoa myös taidetta tekemällä. Tällaisesta tutkimustavasta käytetään nimitystä *practice based research* (Anttila 2005, 10). Strategiaa, joka perustuu suunnittelijan oman työn reflektointiin, nimitetään termillä *design-oriented research* (Grocott 2011). Kehittelevä suunnittelu tarkoittaa tutkimuskysymystä ja ohjaa tutkimisen prosessia nostamalla esiin ilmiöitä, joista voi tulla keskeisiä käsitteitä. Lähtiessäni hahmottamaan tutkimusongelmaa ohjaavana käsitteenä on ainoastaan paikan henki. Tekeminen ja teoria yhdessä tuottavat ymmärrystä siitä, millä tavalla paikan henki ilmenee ja kuinka kerron siitä kuvina.

Visuaalisen viestinnän suunnittelun kentässä tutkimus kohdistuu käyttökuvaan. Kuvitus on ammattikentässä vakiintunut termi, joka korostaa kuvan syntyvän tiettyyn käyttötarkoitukseen. Usein kuvituksen lähtökohtana mielletään olevan jokin sanallinen tarina, esimerkiksi satu (ks. Ylimartimo 2003, 223; 2011). Oma lähtökohtani oli kuitenkin rakentaa kuva nimenomaan kokemuksen perusteella – ilman välittävää tekstiä. Käytän kuvittamisen sijaan mieluummin ilmaisua kuvan tekeminen, jonka lisäksi ymmärrän kerrontana visuaalisin keinoin.¹ Lopputulosta

1 Tutkimuksen myötä käsitykseni kuvittaminen-sanan sisällöstä on jonkin verran laajentunut. Aloittaessani se sisälsi minulle sivumerkityksen ainoastaan tekstisisällön toistamisesta ja koristelusta.

nimitän tilanteen mukaan *teokseksi, esitykseksi, kuvalliseksi representaatioksi* tai pelkästään *kuvaksi*, jos sen luonne käy ilmi asiayhteydestä. Nimitys *rakennettu kuva* korostaa mielestäni hyvin sitä, miten piirroskuva syntyy vähitellen tekijänsä valitsemien elementtien yhdistelynä. Silloin jokainen elementti on merkityksellinen, ja lisäksi piirtämisen tyyli tuo oman lisämerkityksensä (Barthes 1986, 82). Tutkimus ottaa osaa keskusteluun kuvan kielestä ja kartoittaa kuvallisen esityksen keinoja ja mahdollisuuksia kerronnassa.

1.2 TUTKIMUSONGELMA

1.2.1 TAVOITTEET

Tutkimus tarkentuu kahteen ilmiöön: paikan henkeen ja siitä kuvalla kertomiseen. Aihetta valaisevat kaksi erilaista tiedon tuottamisen muotoa, tieteellinen ja produktiivinen, kumpikin omasta näkökulmastaan. Tavoitteeni on tuoda esiin kuvan tekemisen prosessia ja löytää uudenlaisia menetelmiä kuvaesityksen kertovuuden tarkastelemiseen (ks. Gray & Malins 2004, 105). Tekemällä tutkiminen saattaa edelleen inspiroida muitakin kehittämään teoreettista pohjaa vertailun kautta. Tutkimuksessani pyrin tuomaan paikkojen henkeä näkyviksi purkamalla niistä kertoviin kuviin kuljettamiani merkityksiä. Näin niiden rakenne tulee esiin. Tavoitteena on myös tuottaa muutama oivallus siitä, kuinka käytännön tekeminen ja oppialani tutkimus voisivat olla vuorovaikutuksessa.

Tutkimuksen keskiössä ovat teos ja tekijä. Tarkastelen kokemuksen tuottamista silminnähtäväksi kuvaksi. Visuaalisen viestinnän kehyksessä tekemisen lähtökohtana on sisältö: paikan hengen moniulotteinen kokemus. Tämän sisällön asia-aineksia tekijä voi muokata, muuntaa ja painottaa haluamaansa suuntaan, kunhan ne ovat mukana jossakin muodossa. Tekemisessä on mukana myös esteettinen funktio, koska se lisää merkitysten mahdollisuuksia (ks. Veivo & Huttunen 1999, 146), ja siten teoksen kiinnostavuutta. Esteettinen vaikutelma saa viipymään teoksen äärellä ja synnyttää miellelyhtymiä katsojan omaan kokemusmaailmaan. Tekijänä liikun esteettisen viihtyvyyden kentässä, jonka Lauri Routila (1986, 40) määrittelee kahden äärikäsitteen välisenä alueena: Kuva voi olla maksimaalisesti originelli, jolloin siinä on paljon katseltavaa – tai vastakohtaisena liian ilmeinen, jolloin katsoja kyllästyy. Niiden välissä on se kenttä, jossa sijaitsevat kuvat aukeavat osittain, mutta eivät kokonaan. Käsitteet ovat tosin suhteellisia, koska viihtyvyys riippuu katsojista ja heidän odotuksistaan. Nerokkaassa teoksessa on odottamattomuutta ja epäjärjestyttä, jota ei ehkä pystytä koskaan täysin avaamaan. (Emt.) Tavoitteeni ovat myös samansuuntaisia, joita Paul Mes-

saris (1997, 3–5) asettaa suostuttelevalle kuvalle: herättää kiinnostus ja vaikuttaa tunteisiin.

1.2.2 TUTKIMUSKYSYMYS

Olen kiinnostunut siitä, kuinka koen paikan hengen ja miten kerron siitä kuvalla.

Tutkimuskysymykseni ovat:

1. Millainen on prosessi, jossa oma kokemukseni paikan hengestä tulee näkyväksi graafisena kuvana?
2. Millaista visuaalista kerrontaa tässä prosessissa syntyy?

Kysymyksessä 1 tarvitsen koko prosessin tarkastelua varten vielä alakysymykset:

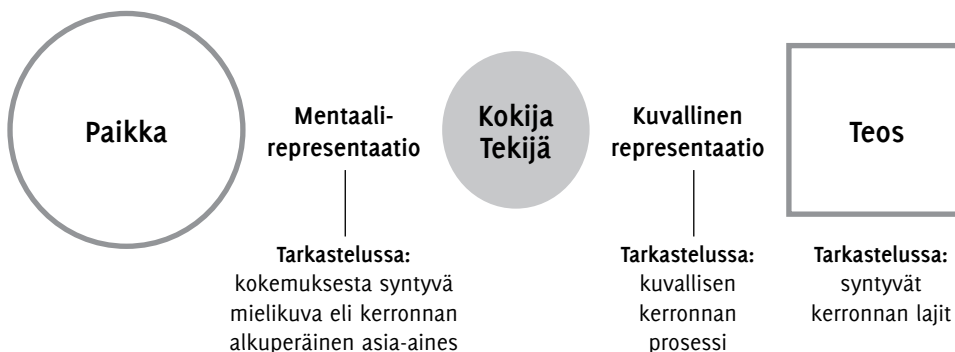
Millaisista aineksista paikan hengen kokemus muodostuu?

Millaisina kuvan lajeina paikan hengen kokemus näyttäytyy mentaalisisä maailmassa?

Tutkimuksen rakennetta selkeyttää representaation käsite. Kysymys on kahdesta edustussuhteesta ja tulkinnallisesta prosessista, jotka liittyvät toisiinsa. Nimitän näitä Altti Kuusamon (1996, 43) mukaan *mentaalirepresentaatioksi* ja *kuvalliseksi representaatioksi*. Representaatiosta voidaan puhua sekä prosessina että valmiina kuvallisena vastinuksena (emt. 42). Mikko Lehtonen (2004, 46) tiivistää representaatiot kohteen läsnä olevaksi tekemiseksi.

Näen kuvatutkija W. J. T. Mitchellin (1994, 6) tapaan representaation kattokäsitteenä, joka tarjoaa monenlaisia tarkastelupisteitä kuvallisiin aineistoihin eri näkökulmista. Representaation toimintaa pyritään usein ymmärtämään semiotiikan tarjoamin välinein (emt.; myös Seppänen 2005, 77). Myös omassa analyysimallissani käytän keskeisinä kriteereinä semioottisia merkkilajeja ja kielikuvia.

1.2.3 REPRESENTAATIO TUTKIMUKSEN RAKENTEENA



Kaavio 1. Representaatio tutkimuksen rakenteena.

Mentaalirepresentaatio

Kysyessäni, millaisena paikan henki minulle ilmenee, olen kiinnostunut mentaalirepresentaatiosta. Järjestelmä yhteisine käsitteineen on tarpeen, jotta ihmiset pystyvät ylipäättään kommunikoimaan (Hall 1997, 17–19). Siinä käsitteitä luokitellaan ja järjestetään mielessä esimerkiksi eroon ja samuuteen perustuen (emt.). Prosessina mentaalirepresentaatio tarkoittaa paikan hengen mielikuvan muotoutumista sisäiseksi kuvaukseksi. Lopputuloksena nähtynä se on syntynyt mielikuva, josta tulee graafisen kuvan lähtökohtainen sisältö. Mielikuva on yksi Mitchellin (1987, 10) kuvan lajeista. Kaikkien kuvien perustavanlaatuisiin ominaisuuksiin kuuluu samankaltaisuus tai muistuttavuus kuvan ja sen viittauskohteen välillä (emt.), tässä tapauksessa mielikuvan ja kokemuksen välillä.

Kuvallinen representaatio

Mentaalisten representaatioiden rinnalle tarvitaan vielä toinen järjestelmä, jotta merkityksiä voidaan välittää toisille ja sitoa kuvien merkitykset osaksi kulttuuria. Yksityisetkin kokemukset voivat siis tulla toisille ymmärrettäviksi, kun ne kuvataan esimerkiksi kirjoittamalla, puhumalla tai kasvojen eleillä. (Hall 1997, 17–19; Seppänen 2005, 84–86.) Kysymys siitä, miten voin kertoa paikan hengestä graafisella kuvalla, kohdistuu kuvalliseen representaatioon. Ulkoisessa kuvauksessa merkkijärjestelmä kohtaa mentaaliset mielikuvamme (Hall 1997, 19; Seppänen 2005, 85), ja kuvan esittämä kohde tulkitaan mielessä olevan käsitekartan avulla (emt. 89).

Myös kuvallinen representaatio voidaan nähdä lopputuloksena tai prosessina (Kuusamo 1996, 42). Tutkimukseni kohdistuu kokonaiseen prosessiin mielikuvasta graafiseksi kuvaksi. Kun tarkoitan kuvan tekemisen prosessia, käytän termiä *esittäminen, ilmaiseminen* tai *kertominen*. Termeillä on kuitenkin vivahde-eronsa. Luvussa 3.3 selvennän, kuinka itse ne ymmärrän. Kuvallinen representaatio lopputuloksena on usein lyhyesti *esitys* (ks. Veivo 2010, 145).

Näkökulma representaatioon

Stuart Hall (1997, 24–26; ks. myös Seppänen 2005, 94–95) esittää kolme tapaa ymmärtää käsite representaatio. Ensimmäinen on käsittää se refleksiivisesti eli heijastusteoreettisesti kysymällä, missä määrin esitys vastaa käsitystämme todellisuudesta. Janne Seppänen (2005, 94) viittaa uutisjournalismiin, jolta edellytetään todenvastaavuutta ja jonka oletetaan ymmärtävän esitykset todellista ympäristöä heijastavana peilinä. Refleksiivinen tapa tarkastella representaatiota on kuitenkin ongelmallinen. Aina voidaan kysyä, mikä ja kenen on se todellisuus, jota esitys vastaa. (Emt.) Myöskään omassa tutkimuksessani kysymys todellisuudesta ei ole relevantti, koska kertomisen kohteena on minun itseni kokema todellisuus. Tätä todellisuutta voin yrittää jäljittää dokumenttien perusteella. Mutta subjektiivisen dokumentin ideaan oikeastaan kuuluu jännite koetun todellisuuden ja esittämisen välillä (ks. Aaltonen 2006, 241).



Kuva 3. Mentaalirepresentaatio visuaalisena metaforana.

Näköhavainnon perusteella syntyy mielikuva, joka muuntuu ja tulee näkyväksi graafisena kuvana. Näin mentaalirepresentaatio abstraktina käsitteenä saa konkreettisen muodon. Silmä symboloi kuvan sisäistä katsojaa (ks. Uspenski 1991, 201).

Teos: *Silminnäkijä*.

Näyttely 3. Kuva-ala 30 x 70 cm.

Toinen, intentionaalinen näkökulma, kiinnittää huomion tekijään ja siihen, mitä hän haluaa sanoa esityksellään (Hall 1997, 24–26; Seppänen 2005, 94–95). Asettamani tavoite, kertoa paikan hengen kokemuksesta, sisältyy kyllä tekijälähtöiseen tutkimukseeni. Kuitenkaan tämä näkökulma yksin ei riitä, vaan tutkimuksessa painottuu myös konstruktivistinen näkökulma. Siinä kiinnostuksen kohteena on, millaista todellisuutta tuotetaan ja mitä keinoja käytetään antamaan vaikutelma siitä, että representaatio esittää todellisuutta. (Emt.) Tämä näkökulma tuo hyvin esiin tekijän ja sen, että kuvaesitykset eivät synny itsestään ilman suunnittelua. Tutkimuksessani yhdistän konstruktiviseen näkökulmaan intentionaalisen, koska tekijänä minun on mahdollista valottaa omia tarkoituksperiäni. Ulkopuolisen tutkijan on usein mahdotonta päästä käsiksi tekijän intentioihin, sen sijaan hänelle näyttäytyvät vain ilmaisut ja esitykset (Mäkiranta 2008, 32). Todellisuus liittyy paikan hengen kokemiseen ja keinot siitä kertomisen tapoihin. Tutkimukseni ei ole vastaanottajälähtöinen, mutta kuvan tekemisessä ennakoin, että en ole ainoa merkitysten tuottaja, vaan katsojat tulkinnessaan liittävät representaation aiemmin näkemiinsä kuviin ja omiin mielikuviinsa (ks. Hall 1997, 15–19; Seppänen 2005, 84; Mäkiranta 2008, 31).

1.3 SIIJOITTUMINEN TUTKIMUSKENTTÄÄN

Tarkastelen kertomista visuaalisen viestinnän suunnittelijana ja käyttökuvan tekijänä. Visuaalisen viestinnän suunnittelun juuret ovat graafisessa suunnittelussa (Brusila 2006; Storkerson 2008). Sen tarkoituksena on tuottaa, valita ja järjestellä merkkejä siten, että kokonaisuus viestii jonkin idean tai ajatuksen (Hollis 1994, 7; Seliger 2008, 42). Graafisen suunnittelun tuotteissa erilaiset ilmaisumuodot ovat vuorovaikutuksessa: tavanomaisesti kuva, teksti, typografia ja värit. Kun rakennettu kokonaisuus liitetään käyttötilanteeseen, siitä tulee samalla kulttuurisesti merkitsevä representaatio (ks. Hall 1997, 9). Suunnittelu on siis merkitysten muodostamista visuaalisen kielen kautta.

Kansainvälisessä keskustelussa graafisen suunnittelun oppialaa kutsutaan nimellä *visual communication design*, mutta Suomessa termi *visuaalisen viestinnän muotoilu* on vasta vakiintumassa (Brusila 2006; Seliger 2008, 34–35). Graafisen suunnittelun ammattilaisten järjestö Grafia ry muutti juuri yhdistyksensä määrittelyn muotoon *visuaalisen viestinnän suunnittelijoiden järjestö* (Sandelin – Ojala – Uotila 2011). Entinen nimi viittaa liiaksi painoteollisuuteen, kun taas nykyään suunnittelu tapahtuu digitaalisesti ja sovellukset ulottuvat laajasti myös kolmiulotteisiin ympäristöihin. Mielikuvien luomiseen voidaan käyttää esimerkiksi liikettä, kuten animaatioissa (Brusila 2006).

Tehokkaimmin visuaalinen suunnittelu palvelee, kun muoto tuo esille sisällön eikä nouse itsessään esille. Silloin suunnittelu on läpinäkyvää. (Brusila 2000, 38.) Suunnittelu palvelee usein arkipäiväisiä käyttötarkoituksia, ja tekijä itse jää anonyymiksi. Visualisointi liittyy johonkin ihmisten väliseen viestintätilanteeseen, jolloin tuotoksilla on vastaanottaja tai käyttäjä. Usein tavoitellaan esteettistä vaikutelmaa, mutta se ei yksin riitä. (Brusila 2000.) Huomioon on otettava käyttötilanteen lisäksi myös sanoman mekaaninen toistettavuus (Hollis 1994, 8). Usein keskeistä on tehdä näkymätöntä näkyväksi, kuten tuottaa lisäarvoa yrityksille brändien suunnittelulla. Muita tehtäviä ovat informaation välittäminen ja myynnin edistäminen, jossa erityisesti käytetään hyväksi suostuttelevia kuvia. (Hollis 1994, 10.) Visuaalisessa suunnittelutyössä onkin usein kyse selkeyttämisestä tai dramatisoinnista.

Tutkimukseni ei tuo esille visuaalisen suunnittelijan tyypillisintä toimintaympäristöä. En ole asettanut paikan hengen kuvauksilleni tiettyä käyttötarkoitusta, kohdeyleisöä ja viestintävälinettä. Aihe piirtyy esiin omien paikan hengen kokemusteni perusteella. Kuitenkin tutkimukseni ydin koskettaa keskeisesti kaikkia visuaalisia suunnittelijoita. Se liittyy suunnitteluprosessin alkuvaiheeseen, joka on ideointia ja konseptisuunnittelua – ja vasta seuraavassa vaiheessa soveltamista tiettyyn viestintävälineeseen (Seliger 2008, 216). Esimerkiksi Ian Noble ja Russell Bestley (2005) näkevät systemaattisen suunnitteluprosessin nelivaiheisena. Omat kuvani sijoittuvat niistä kahteen ensimmäiseen. Alussa määritellään ongelma ja asetetaan tavoitteet. Toisessa vaiheessa kehitetään runsaasti vaihtoehtoisia ehdotelmia sopivasta visuaalisesta kielestä. Tästä prosessi etenee transformaatioon, jossa vaihtoehtoja kehitetään edelleen ja esimerkiksi värien ja typografian toimivuutta testataan. Neljännessä vaiheessa tuotetaan sovellukset tiettyyn mediaympäristöön. (Emt. 30–41.) Yhä useammin tarvitaan visualisointia, joka soveltuu moneen mediaan.

Tutkimukseni tavoitteena on osaltaan lisätä ymmärrystä kuvan käsitteestä ja valottaa käyttökuvaa yhtenä visuaalisen suunnittelijan keskeisenä työkaluna. Asetan teokseni keskusteluun, jota käydään kuvan ilmaisukielestä. Näen syntyneet puupiirrokseni eräänlaisina alkukuvina, jotka eivät ole valmiita käytettäväksi viestinnässä sellaisinaan. Kuitenkin ne voitaisiin jalostaa vastaamaan käyttötilannetta ja esittämisen ehtoja, jolloin niille määriteltäisiin vaikkapa koko, sijoitus, korostettavat elementit ja tarkentava teksti. Viestinnän kautta oppiala kytkeytyy osaksi yhteiskuntatieteellistä tutkimusta. Visuaalisen viestinnän suunnittelu puolestaan luetaan yleensä osaksi taideteollisuuden kenttää. Sen muita osa-alueita ovat Philip Meggsin ja Alston Purisin (2006, ix) mukaan arkkitehtuuri, tuotemuotoilu sekä muoti- ja sisustussuunnittelu.

Paikan hengen kuvani ovat syntyneet puupiirtämisen menetelmällä, jonka valitsin myös aiheeni perusteella. Menetelmä sopii kuvaamaan paikan hengen muuntuvaan luonnetta ja siihen liittyviä tunnevaikutelmia. Puupiirroksen jälki voi olla herkkää tai voimakasta. Se on usein horjuvaa, yllätyksellistä ja luonnosmaista,

jolloin muodostuu metafora mielikuvan häilähtelevästä olemuksesta. Teos rakentuu ainoastaan mukaan valikoiduista merkityksellisistä elementeistä, jolloin pelkistäminen tiivistää ilmaisua.

Puupiirtäminen luokitellaan taidegraafikkaan. En kuitenkaan näe tarkkaa rajaa käyttö- ja taidekuvan välillä. Pop-taiteesta lähtien taiteilijat ovat hyödyntäneet teoksissaan esikoodattua materiaalia kuten sarjakuvia ja pakkauksia (ks. Kuusamo 1990, 147). Vastaavasti mainokset lainaavat ja muuntelevat taiteen kuvastoa (emt. 186). Raja-aitoja on hävittänyt myös visuaalisen kulttuurin tutkimus, jossa tarkastellaan paljon arkiympäristössä näkemäämme aineistoa (Seppänen 2005, 20). Tietoa esitettiin puupiirtämisen keinoin jo 1400-luvulla, jolloin ensimmäiset painotuotteet levisivät koteihin pelikortteina ja uskonnollisina kuvina (Meggs & Puris 2006; Malme 1981, 6). Silminnäkijän havaintoihin perustuvia ja sellaisina dokumentaarisia kaupunkikuvia teki matkallaan 1480-luvulla puupiirrostaiteilija Erhard Reuwich (emt. 10).

Graafisen suunnittelun teoreettisia periaatteita on etsitty esimerkiksi abstraktin maalaustaiteen ja hahmopsykologian piiristä (Lupton – Miller 1995, 62). Perinteisesti suunnittelua on opetettu ateljeemetodilla sekä ongelmanratkaisuna yksittäisissä viestintätilanteissa. Systemaattisempia lähestymistapoja etsinyt Peter Storkerson (2008) puolestaan haluaa nähdä viestinnän suunnittelun itsenäisenä ja välineistä riippumattomana. Olennaista on keskittyä sisältöön, käyttäjään ja käyttötilanteeseen ja valita sitten väline tapauskohtaisesti (emt.). Tutkijat pyrkivätkin kiinnittämään huomiota viestinnän ulkoasun sijaan informaation rakenteeseen (ks. Mermoz 2006).

Ilmaisun periaatteita, joita voisi soveltaa kaikkiin graafisiin esityksiin, on kehitelty myös Yuri Engelhardt (2007) jakamalla merkitystä tuottavat tekijät rakenteellisiin ja elementtien laadullisiin ominaisuuksiin. Jako on samantyyppinen, jonka Günther Kress ja Theo van Leeuwen (2006) tekevät erottaessaan kuvan kielioopin ja sanaston. Engelhardt soveltaa jakoaan lähinnä informaation esittämiseen, mutta itse käytän sitä alustavana jakona myös oman aineistoni käsittelyssä ja analyysimallin kehittämisessä. Graafisten suunnittelijoiden tekemä tutkimus on vasta aluillaan. He ovat kuitenkin avainasemassa luomassa ymmärrystä siitä, miten ja mitä suunnittelijat ajattelevat työprosessin aikana (ks. Grocott 2011). Kysymysten asettaminen ja käytännön työn reflektointi voivat tuottaa tilanteesta toiseen siirrettäviä suunnittelustrategioita.

Kuvien käyttö ja tuotanto lisääntyi 1990-luvulla niin, että puhutaan kuvallisuuden läpimurrosta (Seppänen 2001b, 38). W. J. T. Mitchell julisti kuvallisen kääntein teoksessaan *Picture Theory* (1994). Mitchell kärjistää ajatuksen väitteeseensä, että kuvan aika jäljittelijänä on ohi (emt. 16). Näkökulma oli muuttunut, ja kielellisyys korvautuisi asteittain toisenlaisella ajattelutavalla. Mitchell kiinnitti huomioon niihin monimutkaisiin rakenteisiin, joita kuvien rakentamiseen ja käyttöön kulttuurisissa yhteyksissä liittyi. Käänte ei kuitenkaan ollut vastaus mihin-

kään, vaan toimii pikemminkin kysymysten asettajana. (Mitchell 1994, 11–24.) Käännö – tai pikemminkin avaus – kiinnitti kuitenkin huomion visuaaliseen lukutaitoon, kykyyn ymmärtää sanaton kommunikatiota ja erityisesti siinä syntyviä merkityksiä (Kupiainen 2007; ks. myös Seppänen 2001b, 110).

Visuaalinen lukutaito on käsitteenä vielä laajempi kuin kuvanlukutaito. Se sisältää kuvallisuuden lisäksi muunkin näköaistiin liittyvän, kuten arkkitehtuurin tai muodin (Kupiainen 2007, 39). Visuaalisuus ei useinkaan toimi yksin, vaan monet mediaesitykset yhdistävät tekstiä, kuvaa ja ääntä. Suunnittelijana luen visuaalisuuden kenttään esimerkiksi vaikutelmat, joita sommitelmassa syntyy kuvien, tyhjän tilan ja typografian yhdistelminä. Olennaista visuaalisessa lukutaidossa on ymmärrys siitä, että esitykset ovat lähes aina jonkun tuottamia ja tarkoituksellisesti rakennettuja.

Visuaalisesta kulttuurista on tullut kattokäsite, jonka alle on ryhmittynyt vuoropuheluun aiheesta kiinnostuneita tutkijoita eri tieteenaloilta (Seppänen 2005, 18). Visuaalisuutta käytetäänkin yhä monimuotoisemmin merkitysten tuottamisessa (Kupiainen 2007, 36–37). Esitykset luovat mielikuvia, houkuttelevat ja samalla toimivat vallan välineinä, usein huomaamattamme. Keskeisiä tavoitteita visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa on tehdä näkyviksi niitä arkipäiväisiä käytäntöjä, joita pidetään luonnollisina (Mitchell 2005, 47, 342–343). Kuvien entistä vahvempi asema näkyy esimerkiksi viestinnässä, jossa asioita pyritään jäsentämään kuvallisen esittämisen keinoin (Seppä 2007, 14).

Kuvallinen avaus toi mukanaan kiinnostuksen visuaalisiin aineistoihin, kun kuvien sanomia yritettiin purkaa. Metodioppaita alkoi ilmestyä 2000-luvun alussa. Kuvan kielioppia kehitellyt viestintätutkija Theo van Leeuwen kokosi yhdessä sosiaalitieteilijä Carey Jewittin kanssa näkökulmia kuva-analyysiin. He esittelivät artikkelikokoelmassaan *Handbook of visual analysis* (2001) esimerkkejä siitä, kuinka tutkimusmenetelmiä voi soveltaa laajaan kuvien kirjoon, jota näemme vaikkapa sanomalehdissä, perhealbumeissa, sarjakuvina, piirroksina tai taideteoksina. Yksi näkökulma on semioottinen, jota myös itse käytän osana kuvallisen kerronnan analyysiani. Teos havainnollistaa myös kulttuurissa muotoutuneita kuvallisen esittämisen tapoja, kuten kohteiden rajaaminen ääriviivoin (emt. 71).

Tutkimusnäkökulmia visuaalisiin aineistoihin ehdottaa myös maantieteilijä ja kulttuurintutkija Gillian Rose (2001) teoksessaan *Visual Methodologies*. Kuvan merkityksiä tuotetaan kolmessa tilassa, jotka ovat vastaanottamisen, tuottamisen ja kuvan itsensä tila (emt. 30). Näistä tutkimukseni sijoittuu kahteen viimeksi mainittuun. Kuvan itsensä tilassa tarkastellaan visuaalisia merkityksiä, sommitelua ja kuvalla esittämisen keinoja. Tuottamisen näkökulma taas tulee mukaan tekijyyden myötä. Sitä korostaa myös käsitykseni representaatiosta tekijän rakentamana konstruktiona. Ehdottaessaan menetelmiä Rose tähdentää, että vakiintuneisiin analyysitapoihin ei tarvitse rajoittua, vaan metodit valitaan nimenomaan merkityksen tavoittamiseksi ja ymmärryksen lisäämiseksi. (Emt.) Semioottisiin

menetelmiin ja mediakuvan sisällön analyysiin opastaa myös Janne Seppäsen *Visuaalinen kulttuuri* (2005). Semioottiset käsitteet ovat vakiintuneet, kun keskustellaan representaatioiden toiminnasta ja niiden ymmärtämisestä.

Siinä missä puhe ja kirjoitus ovat aikasidonnaisia, visuaalisuus perustuu tilaan. Viestintä tapahtuu vaikkapa paperilla, digitaalisessa tai fyysisessä tilassa. Tutkimuksessani pohdin, missä määrin kuva voi olla kielen kaltainen järjestelmä. Visuaalisuudeltahan puuttuvat selkeät säännöt elementtien yhdistämisestä kokonaisuuksiksi, lisäksi merkkien rajat ovat häilyviä (Messaris 1997). Tilallisia ja jossain määrin ajallisiakin suhteita on mahdollista esittää, mutta on vaikeampaa kuvata täsmällisesti syy- ja seuraussuhteita (emt. xi). Mikko Lehtonen (2004, 88) käyttää yksittäistä valokuvaa esimerkkinä siitä, miten se mykistyy aikamuotojen esittämisessä, kun taas elokuvassa takauman rakentaminen onnistuu. Myös Janne Seppäsen (2001a, 99) mukaan valokuvalla ei ole aikamuotoja. Missä määrin liikkumattomassa kuvassa voi nähdä eri aikamuotoja, onkin kiinnostava kysymys. Esimerkiksi Roland Barthes (1985) näkee valokuvassa vihjauksen sekä menneeseen että tulevaan: ”*tämä-on-ollut*” ja ”*hän on kuoleva*”.

Näiden puutteiden ja pohdintojen valossa visuaalinen kieli onkin ymmärrettävä laajasti, jonkinlaisena metaforana. Siinä voidaan kuitenkin erottaa omanlaisensa sanasto ja kielioppi. Tällöin kieli muodostuu sanoista, kuvista ja niiden yksittäisistä elementeistä sekä tavasta käyttää näitä viestinnässä. (Lupton & Miller 1999, 64–65.) Kieli on siis kuvan oman representaatiotavan tarkastelua (Kupiainen 2007, 39). Ymmärrän kuvan kielen Mitchellin (1987, 2005) tavoin laajasti. Se on tarinoiden kertomista, ajatusten ja tunteiden ilmaisua, kysymysten herättämistä – ylipäätään kykyä ”puhua” meille. Mikko Lehtonen (2004, 87) painottaa kuvan ja sanallisen kielen eroavuutta siinä, että kuvat muistuttavat jossakin mielessä kohdettaan, kun taas puhutussa ja kirjoitetussa kielessä merkit ovat sopimuksenvaraisia.

Monissa tapauksissa kuva täydentää sanaa – tai päinvastoin. Ne voivat myös yhdistyä, kuten suunnittelija Herb Lubalin osoittaa luovassa typografiassaan (Meggs – Puris 2006, 392). Pelkästään kuvilla tämänkin tutkimuksen argumentointi olisi ollut mahdotonta. Nimittäin tarkkojen käsitteiden määrittelyyn sopii paremmin verbaalinen ilmaisu – toisaalta visuaalisella esityksellä on kuvailevaa ilmaisukykyä (Vanhanen 2002, 29; Messaris 1994, 117). Niinpä esimerkiksi abstraktien rakenteiden havainnollistajana visualisointi on paikallaan. Periaatteessa kuviin perustuva viestintä on kuitenkin avoimempaa erilaisille tulkinnoille kuin verbaaliset argumentit (Messaris 1997, 273). Lopullinen tulkinta syntyy havaitsemisen tilanteessa, johon katsoja tuo mukaan omat kokemuksensa. Visuaalisen kielen epämääräisyyden voi näin kääntää hyödyksi, välttää asian lausumista suoraan ja jättää väitteen katsojan pääteltäväksi.

Tämä tutkimus sitoutuu W. J. T. Mitchellin (1987)[1986] laajaan kuvakäsitykseen, jonka hän esitteli teoksessaan *Iconology: Image, Text, Ideology*. Siinä hän avaa

teoreettista keskustelua kuvista kulttuurisissa käytännöissä. Kuvalla Mitchell tarkoittaa samankaltaisuutta tai muistuttavuutta. Kuva voi olla materiaallinen ja silmännähtävä – tai mentaalinen ja näkymätön (emt. 10). Tutkimuksessani olen kiinnostunut molemmista, ja erityisesti mentaalisen ja materiaalisen siirtymäpinnasta. Graafisen kuvan kohdalla pohditaan usein, missä määrin se jäljentää kohdettaan sellaisenaan, silmännähtävien ominaisuuksien perusteella, ja missä määrin esittäminen taas perustuu totuttuun tapaan. Mitchellin (emt. 8) tavoin ymmärrän kuvat merkkeinä ja omanlaisenaan kielenä enkä läpinäkyvinä ikkunoina todellisuuteen.

Mitchell (1994, 12) nimeää yhdeksi kuvallisen kääntein juurista Nelson Goodmanin. Teoksessaan *Languages of Art* arkkikonventionalistiksi nimetty Goodman (1976) korostaa, että representaatioiden rakentamisessa käytetään erityisiä kulttuurisia sopimuksia, jotka puolestaan määräävät esitystapoja (ks. myös Mitchell 1987, 65; Kupiainen 2007, 46). Näin realistinenkin kuva näyttyy konvention värittämänä ja on usein stereotyyppinen. Goodman ei tee jakoa eri merkitystyyppien välille, ne eroavat vain konventionaalisuuden asteiltaan, ja ne kaikki perustuvat tapaan ja käytäntöön (ks. myös Mitchell 1987, 69). Valokuvalla Goodman (1976, 14) ei anna mitään erityisasemaa koodaamattomana sanomana, vaan toteaa, että samankaltaisuus voidaan saavuttaa usein paremmin karikatyyrillä kuin valokuvassa. Goodmanin mukaan tiukkaa rajanvetoa sanan ja kuvan välillä ei ole mielekästä tehdä, koska kaikki kielet, myös kuvalliset, perustuvat symboliselle systeemille. Ei-kielelliset järjestelmät ovat jopa siinä mielessä tiheämpiä, että niissä kaikilla yksityiskohdilla on merkitys, ja osat kiinnittyvät toisiinsa. (Emt.)

Kuvan konventionaalisuutta pohtii myös taideteoreetikko Ernst Gombrich (1977) [1959], joka pohjaa teoriansa havaitsemiseen. Hän tarkastelee klassisessa teoksessaan *Art and Illusion* kuvan erityistä asemaa suhteessa muihin esittämisen tapoihin. Kuva on välittömässä yhteydessä luontoon ja voi vastata kokemustamme ympäröivästä todellisuudesta. Jotkin kuvat yksinkertaisesti muistuttavat ympäröivää maailmaa enemmän kuin toiset. Siksi katsominen on luonnollista, vaikka odotuksemme sitä suuntaavatkin. Käytämme vakiintuneita esittämisen tapoja, jopa stereotyyppisesti. Gombrich ottaa biologisessa realismissaan kantaa myös näköisyyteen: realistisen kuvan ei tarvitse olla identtinen kohteensa kanssa, koska se vain jäljittelee näköhavaintoa todellisuudesta. (Emt.) Keskustelu kuvan luonnollisuudesta on jatkunut Gombrichin esittämien ajatusten jälkeen. Kärjistettynä luonto on jotakin biologista, universaalista ja objektiivista, kun taas konventiot ovat sosiaalisia ja paikallisia (Mitchell 1987, 76–77). Nyt digitaalisessa kulttuurissa keskustelu käydään kuitenkin täysin toisenlaisessa valossa, koska käsitellyn kuvan alkuperää on usein mahdoton tunnistaa (Seppänen 2001b, 154–155). Lisäksi luonnolliselta näyttävä kuva voi peittää oman keinotekoisuutensa, koska esimerkiksi yhdistämme tiettyihin lajeihin omanlaisensa esittämisen tavan (Kuusamo 1990, 13, 152).

Kuvanlukutaidon peruskysymyksiin kuuluukin, sovellammeko kuvaan tietynlaisia havaitsemisen koodeja vai onko tunnistaminen yhtä luonnollista kuin

muidenkin ympäristössä olevien esineiden tunnistaminen. Teoksessaan *Visual Literacy. Image, Mind & Reality* Paul Messaris (1994, 40) esittää, että kuvan lukeminen ei vaadi erityistä visuaalista lukutaitoa, vaan se havaitaan yhtä luonnollisena kuin arkipäivän havainnot yleensä. Hänelle kuva ei ole lainkaan kieli, eikä siis vaadi erityistä luku- tai tulkintataittoa (emt.). Messaris tarkoittaa tässä kuitenkin lähinnä realistista valokuvaa (ks. myös Kupiainen 2007, 41). Hän ei tarkoita esimerkiksi kuvituskuvaa, jossa tekijän subjektiivinen tulkinta näkyy omaleimaisena ilmaisutyylinä, ei myöskään pelkistettyä merkkiä, jonka ymmärtäminen edellyttää konvention ja käyttötilanteen tuntemista.

Tutkimukseni kuuluu visuaalisen viestinnän suunnittelun kontekstiin. En kuitenkaan puhu siinä kuvan vastaanottajasta vaan katsojasta, tulkitsijasta tai lukijasta. Hän on samalla kulttuurin jäsen, mutta näkee esityksen oman kokemuksensa ja asenteensa valossa. Katsojan aktiivinen rooli merkityksen luojana on keskeinen lähtökohta semiotiikassa, joka näkee maailman merkkien välittämänä (Fiske 1994). Charles Peircen käyttöpainotteista semiotiikkaa onkin pidetty yhtenä kuvallisen käänteen juurista (Mitchell 1994, 12). Peircen mukaan merkin, sen käyttäjän ja ulkoisen todellisuuden välillä vallitsee kolmiosuhde. Merkki edustaa jollekulle jotakin jossain suhteessa. Se luo henkilön mielessä vastaavan merkin, tulkinnoksen. Se, mitä merkki edustaa, on sen kohde. (Peirce 2001, 426–427; Fiske 1994, 63–64.) Merkillä on siis välittävä rooli (Veivo – Huttunen 1999, 48). Peircen semiotiikan keskeinen ajatus perustuu eroon idean ja merkin välillä. Merkki eroaa mielessä olevasta ideasta siinä, että Peircelle merkki on myös ajatus, mutta sen merkitys ei ole itsestään selvä.

Peircen merkkijaottelun taustalla ovat hänen kolme luokkakäsitettään. Suhteessa välittömään kohteeseensa merkki voi olla joko laadun, olemassa olevan tai lain merkki. (Peirce 2001, 423). Pragmaattista semiotiikkaa Peircen filosofian pohjalta on hahmoteltu edelleen, esimerkiksi John Fiske (1994) pyrkii selkeyttämään sitä teoksessaan *Merkkien kieli*. Periaatteena on, että merkki on aina jotain esittävää ja tulkittavissa olevaa, ja sen lopullinen merkitys syntyy vasta tulkinnassa. Viittaussuhteen luonnetta määrittellään semioottisilla merkkilajeilla, joita ovat ikoni, indeksi ja symboli. Merkkiä, jonka suhde objektiin perustuu samankaltaisuuteen, kutsutaan ikoniksi (Veivo – Huttunen 1999, 45). Merkki siis muistuttaa viittauskohdettaan jollakin tavoin (Fiske 1994, 70; Seppänen 2005, 130). Ikonisuuden laajaa kenttää on myöhemmin koetettu määritellä tarkemmin ja se on jopa asetettu kyseenalaiseksi. Esimerkiksi Mitchell (1987, 56–57) huomauttaa, että ikoni perustuu esityskonventioon. Ikonin lisäksi merkkivälineen ja objektin suhde voi olla indeksinen, jolloin se osoittaa jatkuvuussuhteen niiden välillä (Veivo – Huttunen 1999, 45). Merkkivälineen ja objektin välille muodostuu suora kytkös, joka perustuu jatkuvuuteen, esimerkiksi syy- ja seuraussuhteeseen. Symbolissa, kuten vaakunoissa ja lipuissa, merkkisuhde perustuu sovittuun tapaan tai sääntöön. (Emt. 45–46.) Peircen merkkiteoria soveltuu kuvallisen ilmaisun tarkaste-

luun, kun ottaa huomioon, että merkkilajit toimivat osittain päällekkäin ja lopullinen merkkiluonne määräytyy paljolti katsojan intressien mukaan (Hietala 1993, 32–35). Tutkimuksessani merkkilajit toimivat yhtenä työväliseinä, kun erottelen visuaalisen kerronnan lajeja.

Käsitepari denotaatio–konnotaatio on paljon käytetty semioottinen työkalu valokuvatutkimuksessa. Konnotaatio toisena merkityksen tasona ohjaa myös ajattelua tässä tutkimuksessa, kun rakennan kertovien kerrosten analyysimallini luvussa 1.5.2. Denotaation ja konnotaation kahtena merkityksen tasona esitteli ranskalainen sosiologi Roland Barthes (1986, 71–92) [1964] artikkelissaan *Kuvan retoriikkaa*. Hän käytti esimerkkinä spagetti-mainoskuva, havainnollisti sen analyysillä merkityksen tasot ja siten osoitti mainoksen suostuttelun keinot. Denotaatio ilmimerkityksenä vastaa kysymykseen ”mitä”. Konnotaatio puolestaan muodostuu lisämerkityksistä, jotka vastaavat kysymykseen ”millainen”. Konnotaatiot ovat jonkinlaista merkityksen ylijäämää, joka vetoaa subjektiiviseen kokemukseen (Seppänen 2001b, 182). Tällaiset sivumerkitykset ovat hyvin henkilökohtaisia. Ne myös muuttuvat tilanteen mukaan (Veivo – Huttunen 1999, 67). Tällaisia vaikutelmia, joita on vaikea ilmaista kuvallisia elementtejä luettelemalla, tekijä rakentaa esimerkiksi kuvakulman valinnalla tai ilmaisutekniikallaan. Piirroksen denotaatio ei ole yhtä puhdas kuin valokuvan, sillä tekijän tyyli tuo siihen omat lisämerkityksensä (Barthes 1986, 82).

Göran Sonesson (1992, 201–202) osoitti myöhemmin Barthesin (1986) mainoskuvan analyysimallin puutteelliseksi. Analyysi pohjautui vastakohtiin kuten luonnollinen – keinotekoinen. Barthes (emt. 73) esitti ostoksilla käymisen vastakohtana esimerkiksi pakasteiden ja säilykkeiden hyödyntämiselle. Mainoskuvan sipulit, tomaatit ja paprikat puoliavoimessa verkkokassissa antoivat kyllä vaikutelman ostoksilta paluusta ja siten vihannesten tuoreudesta. Mutta Barthes ei ottanut huomioon, että spagettipakkauksen muovinen materiaali antoi täysin toisenlaisen vaikutelman.

Barthes (1985) pohti samaa henkilökohtaisten merkitysten problematiikkaa myös teoksessaan *Valoisa huone* käsitteillä *studium* ja *punctum*. Studiumilla hän tarkoitti kuvan yleistä vaikutelmaa, kun taas punctum on silmiin pistävä yksityiskohta (emt. 32–49). Se nousee kuvasta yksityisesti merkittävänä, jonakin, jonka katsoja lisää valokuvaan, vaikka se kuitenkin on siinä valmiina (emt. 69). Käytän kuitenkin analyysin tausta-ajatuksena Barthesin käsiteparia denotaatio–konnotaatio, koska se havainnollistaa erilaiset merkityksen tasot rakenteena.

Niin ikään Roland Barthesin (1986) ajatukset kuvan ja sanan suhteista johtivat pohtimaan, voiko kuva toimia yksin vai tarvitseeko se aina rinnalleen tekstin. Barthesin mukaan kuvat ovat niin monimerkityksisiä, että teksti on tarpeellinen, koska se kiinnittää eli ankkuroi kuvan merkityksen (emt. 78). Toinen vuorovaikutuksen tapa, joskin harvinaisempi, on vuorottelu. Silloin kuva ja sana yhdessä muodostavat uuden merkityksen. Ankkurointi vertautuu denotaatioon, vuorottelu taas luo

konnotaatioita (Mikkonen 2005, 78). Omassa esimerkissään Barthes käsitti kuvatekstin kuvaa hallitsevana, eikä kehittänyt ajatusta kuvan ja sanan monenlaisesta vuorovaikutuksesta pitemmälle. Jaottelua onkin pidetty turhan karkeana ja vasta-kohta-asetelmaa luovana. Sitä on suositeltu korkeintaan analyttisen mallin lähtökohdaksi. (Emt. 58, 60.) Näin tekee myös Elina Heikkilä (2006), joka tarkastelee sanomalehtien kuvatekstejä. Esimerkiksi ankkurointi ei aina päättäkään tulkintaa, vaan aloittaa uudenlaisen tulkinnan kehän (emt. 84). Tutkimukseni luvussa 5.4 pohdin, kuinka voin vielä nimeämällä teokset pyrkiä vaikuttamaan niiden tulkintaan.

Günther Kress ja Theo van Leeuwen (2006) [1996] esittivät kuvan kieliopin teoksessaan *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. He halusivat osoittaa, että on asioita, joita voidaan ilmaista sekä verbaalisesti että visuaalisesti – ainoastaan esitysmuotojen tapa sanoa on erilainen (2006, 2). Tavoitteena oli löytää vakiintuneita sääntöjä yhdistämään viestinnän eri käytäntöjä. He näkivät esimerkiksi sommittelun, perspektiivin, värin ja rajauksen mahdollisuutena tuottaa tulkinnallisia merkityksiä. Kressin ja van Leeuwenin ajatukset pohjaavat kielitieteilijä Michael Hallidayn funktionaaliseen kielioppiin, jonka mukaan visuaalinen suunnittelu toteuttaa kolmenlaista metatehtävää. Ensimmäinen on ideationaalinen tehtävä, jossa pohjustava jako tulee esitysten luokittelusta narratiivisiin ja käsitteellisiin (konseptuaalisiin). Narratiivinen kuva esittää tekemistä tai tapahtumista, käsitteellinen taas pysyvää ominaisuutta. Edellisen tunnistaa vektoreista, joita voivat olla vaikkapa ojentuva käsi tai katseen suuntaa osoittava näkymätön linja. Vektorit osoittavat tapahtumaan osallisten suhteita toisiinsa. Narratiiviset esitykset jaetaan vielä alaluokkiin. Käsitteelliset esitykset puolestaan voivat olla luokittelevia, analyttisiä tai symbolisia prosesseja. Viimeksi mainittu voi tarkoittaa jonkin symbolisen elementin sijoittamista kuvaan tai yleisesti kuvan tunnelman tekemää vaikutusta. (Emt. 45–113.)

Toinen Kressin ja van Leeuwenin esittämä metafunktio on interpersonaalinen. Se ehdottaa katsojalle tietynlaista asemaa suhteessa esitykseen ja näin asemoi katsojan suhteessa esitykseen esimerkiksi perspektiivin valinnalla. Toisaalta se viittaa vakuuttavuusasteeseen, jolla kuva puhuttelee katsojaa (modaliteetti). Tekniseen piirrokseen vakuuttavuutta tuo usein mustavalkoisuus ja taustattomuus, keittokirjan ateriakuvassa taas värikylläisyys. Kolmas tehtävä on tekstuaalinen. Siinä Kress ja van Leeuwen kiinnittävät huomion siihen, miten sommitelman ai-nekset sijoitetaan vasen–oikea, alhaalla–ylhäällä ja keskusta–laita -akseleille. Esimerkiksi vasemmalla oleva ymmärretään vanhana ja oikealla oleva uutena. Sommittelun elementtien erottuvuutta (*salience*)² voidaan säädellä, esimerkiksi nostaa keskeiseen osaan etualalle ja rakentaa muista elementeistä sitä erotteleva kehys. (Kress & van Leeuwen 2006, 154–214.)

2 Heikkilä (2006) käyttää erottuvuudesta nimityksiä esiintyöntyyvyys ja salienssi, kuvajournalismin tutkija Hannu Vanhanen (2002) nimitystä huomioarvo.

Otan aineistoni esimerkkien kautta keskusteluun kuvan kieliopin kysymyksiä, jotka liittyvät katsojan asemointiin ja merkitysten luomiseen sommittelun avulla. Sen sijaan modaliteettia en käsittele. Huomattavaa kuitenkin on, että merkityksiä luovat sommittelun tavat eivät ole välttämättä tietoisesti rakennettuja kerronnan keinoja, vaan tekijän alitajuisesti noudattamia ja jälkepäin tunnistettavia malleja. Kuvan kieliopin kaavamaisista ja yleispätevää luokittelua on tietyiltä osin kritisoitu, mutta sitä on pidetty kuitenkin oivaltavana välineenä tuomaan esille kaikkea kuviin latautunutta merkitsevyyttä (ks. Pietilä 1996). Tutkimusasetelmaa, joka eristää kuvan käyttökontekstistaan, on pidetty keinotekoisena (ks. Heikkilä 2006, 29).

Yhteiskuntatieteellisessä tutkimuksessa, joka koostuu kokonaisesta kirjosta laadullisen tutkimuksen lähestymistapoja, tapahtui kerronnallinen käänne 1980-luvun alussa (Hyvärinen 2004, 53). Käänteeseen – tai paremminkin avaukseen (Hänninen 1999, 14; Hyvärinen 1998) – otti osaa myös Mitchell (1981) toimittamallaan julkaisulla *On Narrative*. Narratiivisuus yhdistettiin kertomuksen tapaiseen ajatteluun tai sen avulla tuotettuihin tarinoihin, jotka ovat ihmisille tärkeitä tapoja muodostaa merkityksiä elämänsä tapahtumista ja esittää kokemuksiaan (Bruner 1986). Vaikka yhteiskunnallisilla aloilla otettiin kertomukset innostuneesti käyttöön omissa tutkimuksissa, suuntaus näytti sivuuttavan varsinaisen kirjallisuuden kertomuksen teorian (Hyvärinen 2004, 57). Sitä oli kuitenkin pidetty kertomuksen analyysin ja narratiivisen tutkimuksen alkukotina (Hänninen 1999, 16).

Kirjallisuuden kerronnan teoriaa olivat kehittäneet yhdessä semiootikot ja strukturalistit. Taustavaikuttajana oli venäläinen kansanperinteen tutkija Vladimir Propp, joka esitti jo 1920-luvulla analyysseja oman maansa kansansatujen rakenteista luokittelemalla niitä juonityypeittäin (esim. Alasuutari 1999, 129–130). Keskeisiä käsitteitä ranskalaisen strukturalismin pohjalta kehitti etenkin Gérard Genette (1980), joka hahmotteli kaikkia kertomuksia hallitsevaa systeemiä etsien niille yleisempää syvärakennetta ja kielioppia. Kertovaa rakennetta valaisi myös Slomith Rimmon-Kenan (1999) [1983], joka osoitti kieliopin perustuvan kahteen erilliseen yksikköön, syvärakenteeseen ja pintarakenteeseen (emt. 17). Kertomuksessa on sisällä tarina, joka on luonteeltaan abstraktio, mutta tulee ilmi jonkin viestintävälineen tai merkkijärjestelmän kautta (emt. 13–15). Tutkimuksessani tarinalliset ainekset tulevat paikan hengen kokemuksesta. Kertomus puolestaan hahmottuu katsojalle graafiseen kuvaan rakentamieni vihjeiden kautta.

Perinteisesti kirjallinen kertomus etenee ajassa, ja kerronnan aika eroaa tapahtumien ajasta (Chatman 1978). Itse tutkin liikkumattoman kuvan mahdollisuuksia kerronnassa, jolloin joudun määrittelemään kuvatilan suhdetta aikaan. Kuvan ja sanan vuorovaikutuksen muotoja kokoa kattavasti kirjallisuuden tutkija Kai Mikkonen teoksessaan *Kuva ja sana* (2005). Satukuvan kerronnan keinoja tarkasteleva Sisko Ylimartimo (2005) luokittelee sommittelun osaksi kuvan syvärakennetta. Sitä tukee kerronnan pintarakenne, joka muodostuu viivoista, väreistä ja muodoista. Kuvittajan tyyli muodostuu usein juuri viivan käytöstä. (Emt. 178.) Boris Uspenski

(1991) [1970] esittää teoksessaan *Komposition poetiikka* taideteoksen rakenteeseen liittyviä periaatteita, joita voi soveltaa sekä sanataiteeseen että kuvan rakentamiseen. Esimerkiksi tekijän ideologiset kannanotot välittyvät taideteoksessa perspektiivin valinnalla.

Tutkimukseni produktiivinen osio sisältää omiin kokemuksiini perustuvia kuvallisia kertomuksia paikan hengestä. Käsitteenä paikan henki pohjautuu humanistimaantieteilijä Edward Relphin klassiseen teokseen *Place and Placelessness* (1976), jota myöhemmät tutkijat ovat tulkinneet ja täydentäneet. Tilaan, paikkaan ja kokemukseen liittyvät teoriat ovat keskeisiä humanistisessa maantieteessä, joka on kulttuurimaantieteen osa-alue. Suomessa näkökulmia paikkaan ja maisemaan on esittänyt kulttuurimaantieteilijä Pauli Tapani Karjalainen (1995, 1997, 1998, 2004, 2006, 2007). Maisema näyttäytyy erilaisina olomuotoina, ja sen todistaja kantaa samalla mukanaan koko elämänhistoriaansa (Karjalainen 2006, 2010). Saman oppialan tutkija Sirpa Tani (1995) tarkastelee elokuvia paikan hengen luojina ja muistuttaa taiteellisen elementin mukaan ottamisesta.

Useat muutkin maantieteilijät ovat kiinnostuneet kuvallisista representatioista, mikä on osoitus vuoropuhelusta eri tieteenalojen välillä. Jarkko Saarinen (1999) tarkastelee, millaisia ongelmia liittyy alueiden identiteettien tuottamiseen, erityisesti etnisen vähemmistön hyödyntämiseen matkailun vetovoimatekijänä. Esimerkkinä Saarinen käyttää lappilaisia postikortteja. Pauliina Raento (2005) kiinnittää huomion kuvallisen esittämisen kysymyksiin, joita harvoin tulee ajatella, kuten esimerkiksi sitä, millaisia sopimuksia maapallon esittäminen kaksikulotteisena pienennöksenä kantaa mukanaan. Salla Jokela (2010) osoittaa, miten kansallisia identiteettejä rakennetaan ja ylläpidetään Suomen ja Helsingin matkailukuvastoissa. Maantieteellistä maisematutkimusta tekee myös Maunu Häyrynen (2007), kiinnostuksena maisema kansallisena symbolina ja merkitysjärjestelmänä. Hän osoittaa, miten helposti välitön ja oma kokemus korvautuu aiemmin tutuksi tulleella kuvastolla. Kuvataiteen, turismin ja arkitiedon välille syntyy varsinainen viittaussuhteiden verkosto. (Emt. 214.) Nämä tutkimukset osoittavat, että kuvat ja muut mediaesitykset rakentavat paikkojen identiteettejä ja vaikuttavat siten myös ihmisten paikkakokemuksiin.

Paikan henki muodostuu merkityssuhteena paikan ja sen kokijan välillä. Kokemuksella on monia laatuja. Ensin on välitön kokemus paikassa, jota seuraa matkan jälkeinen kokemuksen tulkinta ja itselle kuvaaminen. Nimitän jälkimmäistä reflektoiduksi kokemukseksi. Kuvan tekemisessä siihen liittyy vielä mukaan taidefilosofi John Deweyn (2010) [1934] määrittelemä esteettinen kokemus. Dewey pukikin sanoiksi monet ajatukset, joita kuvan tekijänä en ollut osannut lausua – ja teki sen hyvinkin runollisesti. Tutkimukseni kirjoittamisen aikaan ilmestyi hänen teoksensa *Art as Experience* suomennettuna nimellä *Taide kokemuksena*.

Luoviin prosesseihin olen saanut kiinnostavaa vertailukohtaa myös Olli Jaloselta (2006), joka teoksessaan *Hitaasti kudotut nopeat hetket* valottaa kirjaili-

joiden luovia prosesseja. Keskeistä niissä on assosiaation hetki, jota Jalonen vertaa lyömisen hetkeen räsymaton kutomisessa. Siinä erilaiset ainekset yhdistyvät ja syntyy jotakin uutta. *Konsipiaatio* kuvaa teoksen taiteellisen kokonaisuuden ja ajatussisällön hahmottumisprosessia (emt. 48). Käytän tästä suomenkielistä sanaa kehkeytyminen. Tihentymiksi Jalonen (emt. 47) nimittää kohtia, jotka erottuvat ympäristöstään monitasoisina ja kerroksellisina. Samanlaisia merkityksellisten elementtien rypäitä löytyy omista kuvistani, ja yksittäinen ikoninen merkki voi saada päälleen toisen merkitystason symbolin muodossa. Jalosen tavoin tasapainoilen tutkimuksessani omuuden ja yleistettävyyden välillä (ks. emt. 230).

Kuvittamisen keinot ovat moninaiset, ja piirtäminen on vain yksi niistä. Piirtämistapahtuma edellyttää jakoa merkityksellisen muodon ja merkityksettömän muodon välillä, eli kuva ei toista kaikkea – usein se toistaa varsin vähän (Barthes 1986, 82). Kuvittamisen tutkimus on paljolti keskittynyt lasten kuvakirjoihin, ja piirroskuvan tutkimusta on vain vähän. Siksi hyödynnän tutkimuksessani soveltuvin osin valokuvan kerronnallisista ominaisuuksista käytyä keskustelua. Esimerkiksi Mikko Hietaharjun (2006) tutkimus valokuvan ilmaisukielestä on johtanut pohtimaan erityisesti eroa realistisen valokuvan ja sitä pelkistetyemmän piirroksen tarinaluonteen välillä. Realistisuudenhan ajatellaan usein olevan kykyä jäljitellä havaintoa todellisuudesta, jolloin valokuvaan liittyy erityinen todistusvoima (emt. 210–211). Fotorealistinen kuva on semanttisesti tiheämpi (Kupiainen 2007, 46), jolloin piirros voi jättää enemmän tilaa tulkitsijan mielikuvitukselle. Yhteisiä piirteitä ovat molempiin sisältyvät sivumerkitykset ja se, että ne katkaisevat esittämässään aikajatkumon (Hietaharju 2006). Hannu Vanhanen (2002) osoittaa kuvareportaasin kerronnan strategioita tutkiessaan, miten analyysimallin voi rakentaa aineistosta käsin. Hän on myös rohkaissut tuomaan omia tuoreita aineistoja mukaan oppialan teoreettiseen keskusteluun (Vanhanen 2008).

Visuaalisen viestinnän suunnittelijat käyvät edelleen keskustelua siitä, missä määrin visuaalinen aineisto voi toimia argumenttina ja kommentoida teoreettista tekstiä (esim. Elkins 2010). Keskustelu kuvien merkityksistä jatkuu Mitchellin (1994) kuvallisen avauksen innoittamana ja saa rinnalleen uusia kysymyksiä. Se, kuinka kuva toimivat, riippuu siitä, millä tavalla ne rakennetaan vastaamaan käyttilannetta. Itsessään kuvan käsite on jo niin laaja, että tutkimusasetelmat kannattaa sitoa johonkin olennaiseen merkitystä luovaan kysymykseen, jotta vältettäisiin liiallista yleistämistä (Mitchell 2005).

Tutkijana tarkastelen erityisesti yksittäisen liikkumattoman kuvan mahdollisuuksia ja kertomisen tapoja. Samalla tulevat esille kuvan kielen rajat. Tekijänä kiinnitän huomion käytettävissä oleviin kerronnan keinoihin etsiessäni muotoa kokemalleni. Paikan henki piirtyy esiin eri muodoissaan. Puupiirtämisen menetelmä toimii myös metaforana kokemuksen löytämiselle ja sen näkyväksi tekemiselle. Samalla kun piirrän, veistan ja vedostan, hahmottuvat myös ne merkitykset, joita havainnoilleni ja kokemuksilleni annan. Tutkijana saatan esille näitä merkityksiä

ja tarkastelen teoksiani osittain ulkopuolelta. Käsitteellistämisen ja sanojen kautta kokemukset tulevat yhteisesti jaettaviksi ja niistä on mahdollista käydä keskustelua.

1.4 AINEISTO

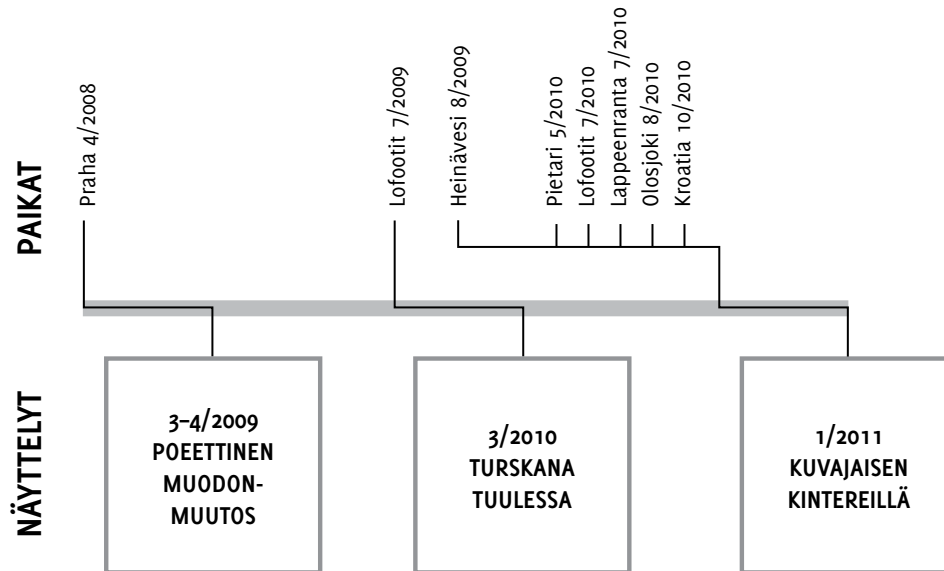
1.4.1 AINEISTON HANKINTA

Tutkimus perustuu omiin paikan hengen kokemuksiini sekä niistä kuvilla kertomiseen, joten sen aineisto on tuotettu pääosin itse. Aineistoa ovat selkeästi matkan ja kuvan tekemisen aikaiset dokumentit sekä valmiit teokset. Kuitenkaan aineiston rajaaminen ei ole aivan yksiselitteistä, koska omat kokemukseni ovat kietoutuneet mukaan kuvailmaisuun, ja teosten tekeminen itsessään on osa tutkimuksellista prosessia. Tutkimuskirjallisuus on auttanut jäsentämään aineistoa, mutta samalla vaikuttanut sen tuottamiseen.

Tutkimuskysymykseni koskee paikan henkeä, joka on myös kuvateostoni sisältö ja alkuperä. Käsitteellistämisen ja sanojen kautta kokemukseni perusteella (Relph 1976), joten tein matkat kohteisiin tein paikkakokemusten hankkimiseksi. Pysin lähestymään jokaista paikkaa mahdollisimman ennakkoluulottomasti, ilman lukkoon lyötyjä teorioita, jotka saattaisivat estää ilmiön ymmärtämistä. Ainoastaan paikan hengen käsite ohjasi kokemuksiani, mutta perehdyttyäni siihen sain vapauden nähdä paikan monimuotoisesti, eikä kokemukseni laatua rajattu. Tässä mielessä tutkimustapani muistuttaa myös etnografista tutkimusta, jossa pyritään unohtamaan teorit ja hypoteesit kenttätöön ajaksi ja lähestymään ilmiötä avoimin silmin (ks. Alasuutari 1999, 263). Juha Varto (1993, 87) kuvaa ilmiön olemuksen etsintää: *"Me voimme siis ikään kuin 'katsella ulos' yksittäisestä ilmiöstä"* nähdäksemme, millä tavoin laatuja voidaan käsitteellistää ja yleistää. Tavoitteena on muodostaa ymmärrystä uppoutumalla nykyhetkeen, mutta ei välittömästi etsimällä sille jaettavia ilmaisutapoja (Perttula 2008, 146). Myös Hans-Georg Gadamer (2004, 39) painottaa mahdollisuuksien avaamista, avoinna pitämistä ja ennakkoluulojen kyseenalaistamista, kun halutaan saavuttaa ymmärrystä. Omat ennakkokäsitykset on kuitenkin hyvä tiedostaa. Tutkimus alkoi samalla tavalla kuin Gadamer (emt.) kuvaa ymmärtämisen kehää, en siis lähtenyt todistamaan ennalta asettamaani hypoteesia. Vapautuminen havaitsemiseen liittyvistä ennako-odotuksista ja hämmästely kuuluvat myös Maurice Merleau-Pontyn fenomenologian ideaan (Merleau-Ponty 2002 [1945]; Heinämaa 1996, 68, 71). Kokemusten perusteella syntyi päiväkirjamerkintöjä, piirroshahmotelmia ja valokuvia, jotka myös ovat osa aineistoani. Näiden avulla palautin kokemaani mieleen matkan jälkeen.

1.4.2 VALMIIT TEOKSET

Kokemus paikassa tuotti sisältöaineiksia syntyviin kuvateoksiini. Puupiirtäen toteuttamani paikan hengen kuvaukset muodostavat tutkimuksen produktiivisen osion, jonka esitin kolmena näyttelynä (luku 8). Samalla ne tutkimuksen aineistona valottavat erityisesti visuaalisen kerronnan lajeja ja keinoja.



Kaavio 2. Paikkakokemukset ja näyttelyt aikajanalla.

Matkat ja näyttelyt vaiheittain:

Vaihe 1:

Paikkakokemus Prahassa, huhtikuu 2008. Matkan pituus 5 päivää.

Näyttely 1: *Poettinen muodonmuutos* 30.3.–15.4. 2009, Lapin yliopiston Galleria Valo.

Vaihe 2:

Paikkakokemus Lofoteilla, heinäkuu 2009. Matkan pituus viikko.

Näyttely 2: *Turskana tulessa* 15.–31.3. 2010, Lapin yliopiston Galleria Kilo.

Vaihe 3:

Useita paikkakokemuksia. Viikon matkat: Heinävesi, heinä-elokuu 2009. Pietari, toukokuu 2010. Kroatia, lokakuu 2010. Lofootit, heinäkuu 2010. Viikkoa lyhyemmät: Lappeenranta, heinäkuu 2010 (2 vrk). Olosjoki Ruotsissa, elokuu 2010 (3 vrk). Näyttely 3: *Kuvajaisen kintereillä*, 10.–27.1 2011, Lapin yliopiston Galleria Katve.

Kahden ensimmäisen näyttelyn lähtökohtana oli selkeästi yksi paikkakokemus. Niissä kartoitin kokemisen laatuja ja esitin niitä kuvallisoin keinoin. Ensimmäisessä näyttelyssä teoksia oli neljätoista, toisessa yksitoista. Kolmannessa näyttelyssä monipuolistin aineiston laatua paikkojen valinnalla: ulkopuolisia virikkeitä pursuavan kaupunkikokemuksen vastapainoksi valitsin erämaan sekä vuokrasin pienen saaren. Odotin luontoelämysten herättävän mielikuvituksen liikkumaan vapaammin, kun ympäristössä ei olisi niin paljon havaittavaa. Samalla kokemus kääntyisi välittömistä havainnoista sisäänpäin. Kokeilin liikkua myös pinnallinen-syventävä -akselilla: Pinnallinen paikkakokemus toteutui pikaisena oleskeluna vieraan kaupungin leirintäalueella sateisena päivänä. Lofootit valitsin kohteeksi uudelleen, koska tavoitteenani oli syventää edellisen kesän matkakokemusta. Tutkimuksen tässä vaiheessa painopiste siirtyi myös enemmän erilaisiin kerronnan tapoihin, joita halusin vielä monipuolistaa. Kokeilin esimerkiksi sitä, miten saisin tiivistettyä viikon oleskelusta olennaisin yhteen kuvaan.

Näin tutkimuskirjallisuuteen perehtyminen ja aineiston rakentaminen vähitellen tuottivat teoreettista viitekehystä paikan hengen kokemukselle ilmiönä. Samalla ne ohjasivat yhdessä tutkimusta eteenpäin (ks. Alasuutari 1999, 262–263). Paikan hengen kokemus ilmiönä valottui vähitellen. Kolmanteen näyttelyyn teoksia syntyi 22. Näyttelyn nimi *Kuvajaisen kintereillä* kuvaa teoksia yhdistävää tekijää: pyrkimystäni tavoittaa näkymättömiä mielikuvia ja vangita ne graafisiksi kuviksi. Jokaisen näyttelyn dokumentoin myös tilassa.

1.4.3 MATKAN JA KUVAN TEKEMISEN AIKAISET DOKUMENTIT

Aineistoa ovat myös matkan aikaiset luonnokset ja valokuvat. Lisäksi tarvitsen aineistoa, jonka pohjalta tarkastelen matkalla hankitun kokemuksen muotoutumista kuvalliseksi kerronnaksi. Tällaisia visuaalisen kehittelyvaiheen dokumentteja ovat muistiinpanot, idealuonnokset ja valokuvat. Kirjalliset muistiinpanot olivat järjestelmällisimmät toisen näyttelyn kohdalla, jolloin kirjasin ajatukseni jokaisen työskentelyjakson päätyttyä. Muistiinpanot lyhyinä raportteina ovat kahdenlaisia, mikä muistuttaa myös Pertti Alasuutarin (1999, 279) esittämää jakoa havaintoraportteihin ja tulkintaraportteihin. Olen otsikoinut erilaiset tekstit päiväkirjassani ”kuvausta” tai ”ajattelua”. *Kuvausta* ovat keskustelut syntyvän teoksen kanssa, esimerkiksi 8.1.2010: *”Hahmottelin vanerille kuvaa punavalkeista puurakennuksista, jotka seisovat palkkien varassa veden ääressä, veden ja vuorien välissä ahtaasti”* Puolestaan *ajattelu* sisältää ideoita, tulkintoja, kysymyksiä ja tekemisen ennakointia, kuten 27.1.2010: *”Mietin päässäni kolmen kalan kuvaa: Priima – Sekunda – Afrikka. Kuinka osoitteleva luokittelun pitäisi olla?”* (Nikula 2010b.) Varsinaiset hypoteesit ja tutkimuksen muotoa muovanneet kehittämät olen kirjannut näistä digitaalisista päiväkirjoista vielä erikseen käsin muistikirjaan.

Pienet alkuideat hahmotelmina paperilla ja niiden myöhemmät kehittämät ovat dokumentteja, jotka valottavat erityisesti ilmaisun vaihetta. Konkreettisesti tekemi-

sessä nykytilanne vie aina alkuperäistä ideaa eteenpäin, ja tekijän kokemus sulautuu hahmottuvaan teokseen erottamattomaksi osaksi. Näin kuvaa myös Dewey (2010, 76–103) esteettistä kokemusta, jossa vuorottelevat tekeminen ja muovautuvalle teokselle altistuminen. Itse luen vaiheeseen kuuluvaksi myös ongelmanratkaisun, koska haen mentaalirepresentaatiolle muotoa. Tämän aineiston perusteella hahmotan kehityksen, jonka pohjalta nostan esiin teoksen kehkeytymiseen kuuluvia kysymyksiä, pohdintoja ja päätöksiä. Näistä muodostuvat visuaalista kerrontaa ohjaavat keskeiset periaatteet. Myös tässä tutkimuksen teoreettinen viitekehys ja työskentelyn mukanaan tuomat oivallukset sekoittuvat toisiinsa. Oma aineisto nostaa esiin kysymyksiä, joista hankkia lisätietoa – toisaalta taas metodinen perehtyminen johtaa analyysi-ideoihin (ks. Alasuutari 1999, 278). Tärkeitä dokumentteja ovat myös epäonnistuneet ja hylätyt versiot, jotka ovat esimerkiksi karkeita lyijykynähahmotelmia. Puupiirtämisessäkin noudatin kokeilevaa asennetta, joten syntyi runsaasti koevedoksia ja eri variaatioita. Kehkeytyvä teos voi saada sattuman kautta kiinnostavan suunnan. Usein epäonnistunut versio nostaa esiin kysymyksen, miksi teos ei toimi.

1.5 MENETELMÄT

Tarkastelen kahta peräkkäistä ilmiötä: mentaalirepresentaatiota ja kuvallista representaatiota. Menetelmät tarkentuvat näiden mukaisesti. Ensin rakennan kehityksen koko prosessille kokemuksesta graafiseksi kuvaksi. Siinä valotan erityisesti mentaalirepresentaatiota eli niitä muotoja, joina tarina paikan hengestä ilmenee sisäisenä kuvauksena. Tämän jälkeen tarkastelen kuvallista representaatiota prosessina ja kerronnan lajeja lopputuloksena osoittaakseni, millaista kerrontaa syntyy. Visuaalisen kerronnan prosessista nostan vielä esiin tekijän näkökulmasta olennaisia periaatteita, jotka ohjaavat kuvaesityksen syntyä.

1.5.1 KOKEMUKSEN PROSESSIMALLI

Valotan, millaisina muotoina ja laatuina paikkakokemus näyttäytyy kokijan mielessä, ja kuinka siitä kehkeytyy näkyvä graafinen teos fyysisessä maailmassa. Mitchell (1987, 10) määrittelee kuvan samankaltaisuutena tai muistuttavuutena kohteensa kanssa. *Kokemuksen prosessimalli* havainnollistaa, millaisista samankaltaisuuksista on kysymys kokemuksen ja kerronnan välillä, eli millaisista lähtökohtaisista aineksista alan rakentaa kertomuksiani.

Luokittelu perustuu Mitchellin (emt.) esittämiin kuvan lajeihin. Sijoitan lajit keskinäiseen suhteeseen ja pohjaksi kaaviolle, joka jakaantuu mentaaliseen ja fyysiseen maailmaan. Mitchellin esittämät lajit ovat havaintokuva, mielikuva, verbaalinen, optinen ja graafinen kuva. Prosessimalli havainnollistaa graafisen

kuvan syntyä ja sen alkuperää. Keskeisenä on mielikuva, jonka sisältö on laaja ja moniulotteinen. Jaan sen sisältöä pienempiin osiin sen verran kuin tekijän näkökulmasta on tarkoituksenmukaista. Liitän malliin muita osia, jotka kokemukseni perusteella vaikuttavat paikkakokemukseen ja siten myös lopullisten kuvien luonteeseen. Käytän prosessimallia yhtenä välineenä analyysissäni, jossa kartoitan kerronnan lajeja. Malli muodostaa samalla tutkimukselle toimintakehyksen, joka havainnollistaa, mitkä tekijät vaikuttavat paikan hengen kokemukseen ja siitä kertomiseen. Esittelen mallin osat luvussa 3.

1.5.2 KERTOVIEREN KERROSTEN ANALYYSIMALLI

Kysymykseni toinen osa kohdistuu kuvalliseen representaatioon: millaista kerrontaa syntyy? Kertomisen tavoilla on tärkeä osuus merkitysten muodostumisessa (Lehtonen 2004, 121). Kerronnan lajeja eli moodeja toisiinsa suhteuttamalla pyrin valottamaan visuaalisen kerronnan keinoja ja tuomaan esille kuvalla esittämisen rajoja. Kuvien rakenteista löytyvät erot ja yhtäläisyydet toimivat siten avaimena merkitysrakenteen tutkimiseen (ks. Alasuutari 1999, 131). Narratiivien analyysi kohdistaa huomion kertomusten luokitteluun esimerkiksi kategorioiden tai tapaustyyppien avulla (Heikkinen 2001, 122). Analyysini avulla osoitan teoksista kertovia aineksia.

Havainnollistan niitä merkityksiä, joita rakennan esimerkiksi sommittelemalla yksittäisiä elementtejä kokonaisuudeksi. Näin puran analyysissä auki sen, mitä sommittelulla olen rakentanut. Nimitän menetelmää *kertovien kerrosten analyysimalliksi*. Nimi toimii metaforana ja havainnollistaa ajatusta, että tekijänä lisään ja rakennan merkityksiä ikään kuin kerroksittain ja vastaanottaja taas kerii niitä auki. Kertomisen käsitteen ymmärrän laajasti katsojan mahdollisuutena nähdä kuvassa merkityksiä, tulkita ja täydentää niitä omalla tavallaan. Todellisuudessa visuaalisen esityksen merkityksen kerrokset ovat erottamattomia, mutta malli havainnollistaa nimenomaan rakennetta.

Kertomisen tavat tulevat sekä esityksen muodosta että sisällöstä. Menetelmää pohjustaa Yuri Engelhardtin (2007) karkea jako, jossa hän kiinnittää huomion graafisen esityksen rakenteeseen ja toisaalta sen sisältämien elementtien laatuominaisuuksiin. Molemmat tuottavat merkityksiä ja siten lisäävät esityksen kerronnallisia mahdollisuuksia. Rakenne ilmenee sommitteluna, jonka tilana on kulloinkin valittu pinnan muoto, useimmiten suorakulmio, jonka sivujen suhteet vaihtelevat. Graafisia objekteja tai elementtejä ovat kuvassa näkyvät merkitykselliset osat, joista vielä muodostuu yhdessä oma merkitsevä kokonaisuutensa. Yksittäiset osat järjestäytyvät usein rypäiksi, joissa samanlaiset kohteet liittyvät toisiinsa ja hyötyvät siitä toimiessaan kokonaisuuden osana. Elementtien järjestytyessä tilaan niiden sijainti on merkityksellinen. Laatuominaisuudet näyttäytyvät esimerkiksi väreinä ja muotoina. (Emt. 24–25.)

Tarkastelen yksittäisiä liikkumattomia kuviani narratiiveina (ks. Mikkonen 2005; Heikkinen 2001). Aloitin mallin rakentamisen soveltamalla kriteereitä kirjallisuuden

kerronnan teoriasta. Sen soveltaminen yksittäisiin liikkumattomiin kuviin ei ole kuitenkaan niin helppoa kuin sarjakuviin ja liikkuviin kuviin soveltaminen. Vaativimpien määritelmien mukaan kertomukselta edellytetään ajallisesti etenevää loogista rakennetta. Huomio kiinnitetään perinteisesti paikkaan, aikaan, henkilöihin, tapahtumiin ja kertojaan. (Genette 1980; Chatman 1978; Salo 2000, 133.) Still-kuvan tekijä joutuu rakentamaan omat keinonsa tapahtumien esittämiseen kuvatilassa, ja nämä keinot syntyvät lähinnä rakenteellisen sommittelun kautta. Rakenteen tarkastelu perustuu Kai Mikkosen (2005, 184–213) visuaalisen kerronnan kategorioihin. Nämä eivät kuitenkaan ole keskenään yhteismitallisia, koska ne perustuvat eri tyyppiin aiheisiin ja ovat osittain päällekkäisiä (Mikkonen 2005, 199). En voi soveltaa niitä sellaisenaan, vaan rakennan oman mallin aineistoni erityispiirteiden pohjalta.

Kerronnan teoriassa tapahtuman katsotaan syntyvän elävien olentojen tai muiden toimijoiden myötä (Mikkonen 2005, 194). Siitä tuleekin yksi kriteeri, joka sijoittuu Engelhardtin (2007) kaksijaon perusteella elementtien laatuominaisuuksiin. Elävät olennot lisäävät kuvaesityksen kertovuutta, mutta ovat vain yksi keino. Esityksen kerronnallinen kyky on myös riippuvainen sen semioottisista ominaisuuksista (Seppänen 2001a, 57), joten yhdistän malliin semioottisia työkaluja. Merkkilajien määrittelyni perustuu Charles Peircen merkkijaotteluun, jonka hän pohjaa omaan luokkaoppiinsa. Tarkastellessaan merkkien suhdetta dynaamiseen kohteeseensa Peirce (2001, 423) päätyi kolmeen merkkiluokkaan: ikoni, indeksi ja symboli. Suhteessa välittömään kohteeseensa merkki voi olla joko laadun, olemassa olevan tai lain merkki (emt.). Peircen ajattelua on myöhemmin täsmentänyt John Fiske (1994, 69–72) – ja samalla pelkistänyt viestinnällisten tarkoituserien vuoksi. Tarkennan merkkilajit kohdassa ”*Analyysissä käytetyt semioottiset käsitteet*”. Merkkilajit ovat osittain päällekkäisiä, joten ikoninen merkki voi saada päälle uuden merkityskerroksen ja toimia myös symbolina.

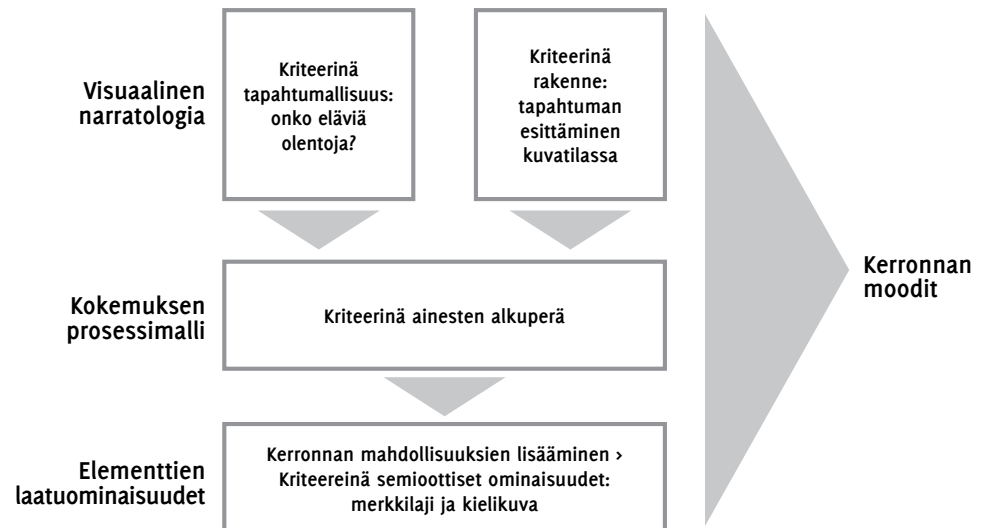
Tekijänä ymmärrän representaation konstruktiona. Kun puran siihen rakennettuja merkityksiä tasoina, pohdin esitykseen liittyviä konnotaatioita (Seppänen 2005, 117). Termi konnotaatio on Roland Barthesin (1984; 1986) visuaalisen semiotiikan avainidea: se on denotaation eli ilmimerkityksen lisäksi syntyvä toinen, sivumerkitysten taso. Konnotaatiota on määritelty kulttuurillisina merkityksinä (Seppänen 2005, 114–115) ja elementtien nimeämisen jälkeen jääneinä muina merkityksinä (Sonesson 1992, 195). Analyysimalli perustuu ajatukseen konnotaatioista kertovina kerroksina. Kertovuudella en kuitenkaan tarkoita tässä viestin yksiselitteistä selvyyttä vaan mahdollisuuksia tuottaa useita eri merkityksiä.

Erytisesti symbolit tuottavat konnotaatioita (Mikkonen 2005, 65). Katson niiden lisäävän kertovuutta laatuominaisuuksien kautta. Myös Göran Sonesson (1992) tulkitsee Barthesin konnotaatio-käsitteen tarkoittavat suunnilleen samaa kuin symbolinen merkitys. Konnotaatiot muodostuvat, kun katsoja täydentää kuvan omalla kokemuksellaan. Ne ovat siis subjektiivisia, lisäksi usein tiedostamattomia (Fiske 1994, 114–115) – toisaalta merkitykset ovat pitkälti yhteisön sisällä

samanlaisia (Seppänen 2005, 110). Kuvassa voi esimerkiksi olla tiedollisia aukkoja, jolloin se samalla viittaa puuttuviin tekijöihin (Veivo & Huttunen 1999, 79).

Puhdasta denotaation tasoa on teoksissani vaikea osoittaa, koska piirtämisen tekniikka tuo kuvaan vahvan omaleimaisuutensa ja siten konnotaatiota. Altti Kuusamo (1990, 184) huomauttaakin, että denotaatiivinen taso on usein ”objektivi-visuuden myytin ylläpitämä”. Tämä taso onkin ymmärrettävä nimenomaan tekijän osoittamana rakenteena. Pystyn itse nimeämään teoksistani tietyt elementit ja osoittamaan niiden viittauskohteet.

Merkkilajien määrittely osoittaa samalla elementtien viittauskohteen kokemuksen prosessimallissa. Kohde voi olla esimerkiksi näköhavainto, lapsuuden muisto, tai vaikka molemmat, ja lisäksi nähty mainoskuva. Kuvallisella esityksellä on jokin suhde kuvan ulkopuoliseen merkkitodellisuuteen (Kuusamo 1990, 118). Merkin viittaamisen luonnetta ilmentää puolestaan kielikuva retorisenä keinona. Yksi konnotaation muoto on metafora (Seppänen 2005, 134–141). Se siirtää merkityksen tai todellisuuden tasolta toiselle (Fiske 1994, 129).



Kaavio 3. Kertovien kerrosten analyysimalli.

Analyyssissä käytetyt semioottiset käsitteet

Merkkilajit

Ikonit

Ikonin tehtävä on välittää ideoita esittämistään asioista imitoimalla niitä (Peirce 2012a, 3). Ikoni kantaa jotakin kohteensa piirrettä (Peirce 1991, 252), kyse on siis kaltaisuuksista [engl. *likeness*] (emt. 30, 251). Kaltaisuudet ovat ihmisille keino kuvata asioiden laadullisia ominaisuuksia, joita heillä on mielessään (Peirce 2012a, 4). Ikoninen merkki asettuu kohteen sijaan (Peirce 2001, 457). Silloin merkkivälillä on samanlaisia ominaisuuksia viittaamansa kohteen kanssa, ja väline voi toimia kohteen ikonisena merkinä (Veivo & Huttunen 1999, 45). Se muistuttaa kohdetta jollakin tavoin, esimerkiksi näyttää kohteeltaan (Fiske 1994, 70; Seppänen 2005, 130). Peirce (2012b) [noin 1902] viittaa termillä *hypoicon* materiaaliin kuviin, jotka ovat ikonisia. Materiaaliset kuvat Peirce (emt.) jakaa kolmeen ryhmään sen perusteella, millaista ensiyden ideaa ne toteuttavat. Materiaalisen kuvan ja sen esittämän kohteen samankaltaisuus voi perustua ensinnäkin laatuihin, toisekseen analogisiin suhteisiin, kuten esimerkiksi diagrammissa. Kolmanneksi samankaltaisuus voi olla metaforista. (Veivo & Huttunen 1999, 45.) Usean materiaalisen kuvan ja sen esittämän kohteen välille rakentuu laatuisten samankaltaisuus, kun tekemässäni kuvassa jäljittelen näköhavainnon kaltaista vaikutelmaa. Metaforinen samankaltaisuus toteutuu useissa teoksissani, lisäksi tutkimusraporttini kaavioissa, joissa pyrin mallintamaan osien abstraktin suhteen konkreettisesti muodossa.

Indeksi

Indeksillä merkillä on suora kytkös kohteeseensa (Peirce 1991, 251; Fiske 1994, 70–71), (ks. myös Seppänen 2005, 125–126). Indeksi edustaa viittaamaansa kohdetta vierekkyytensä (*connection*) nojalla (Peirce 2001, 436). Indeksikaallinen suhde merkkiväliseen ja objektin välillä perustuu jatkuvuuteen. Näitä luokkia on kaksi. Ensimmäisessä niistä jatkuvuusuhde perustuu syy-seuraussuhteeseen (Peirce 2001, 436). Esimerkiksi valokuva on eräänlainen *jälki* kohteestaan ja siksi indeksinen merkki (emt. 457). Samalla tavalla kuin valokuva on indeksinen materiaalisessa mielessä, puupiirroksen jälki viittaa tekemisen tapaan ja välineisiin. Paperille vedostamassani väripinnassa näkyy jälkiä puun syistä tai oksanrei'istä. Toinen indeksiluokka muodostuu *määräimistä*, jotka kiinnittävät huomion siihen, mihin on tarkoitus (Peirce 2001, 436). Tällöin jatkuvuusuhde merkin ja objektin välillä syntyy osoittavuuden perusteella (Veivo & Huttunen 1999, 46). Esimerkkinä toisesta indeksiluokasta ovat tienviitat (Peirce 2012a). Merkkisuhteet eivät ole ehdottomia, ja tulkinta riippuu siitä, miten kohdetta tarkastelemme. Kokemus maailmasta voi antaa ikonille indeksin lisäpiirteet. (Peirce 2001, 457.) En näe graafisessa kuvassani vain

värejä ja muotoja paperilla, vaan havaitsen sen esittävän matkalla näkemääni kuivumassa riippuvaa turskaa. Tällöin kuvasta tulee indeksi. Tällä perusteella graafinen kuvani on jatkuvuussuhteessa sekä puupiirtämisen ilmaisuun että matkakokemuksiini.

Symboli

Kohteesta tulee symboli, kun se konvention ja käyttötavan perusteella saa kyvyn edustaa jotain muuta (Fiske 1994, 121). Merkin sopimuksen ymmärtämiselle tulkinnos on välttämätön (Peirce 2001, 457). Tulkinta taas on tavan määräämä (Peirce 1991, 251), sopimukseen tai sääntöön perustuva (Fiske 1994, 70, 72). Symbolisuus toteutuu esimerkiksi värin tai kuvaelementin muodon kautta. Esimerkiksi maatuska graafisen kuvani elementtinä herättää minulle konnotaation venäläisestä kulttuurista. Oletan sen herättävän samoja ajatuksia laajemminkin, jolloin voidaan puhua kulttuurisesta sopimuksesta. Tällöin symbolinen merkki yhdistyy yleiskäsitteeseen. Myös mikä tahansa sana on symboli, koska se toteuttaa sanaan liittyvää ideaa (Peirce 2012a).

Kielikuvat

Kielikuvat ovat tapoja, joilla merkki viittaa kohteeseensa.

Metafora

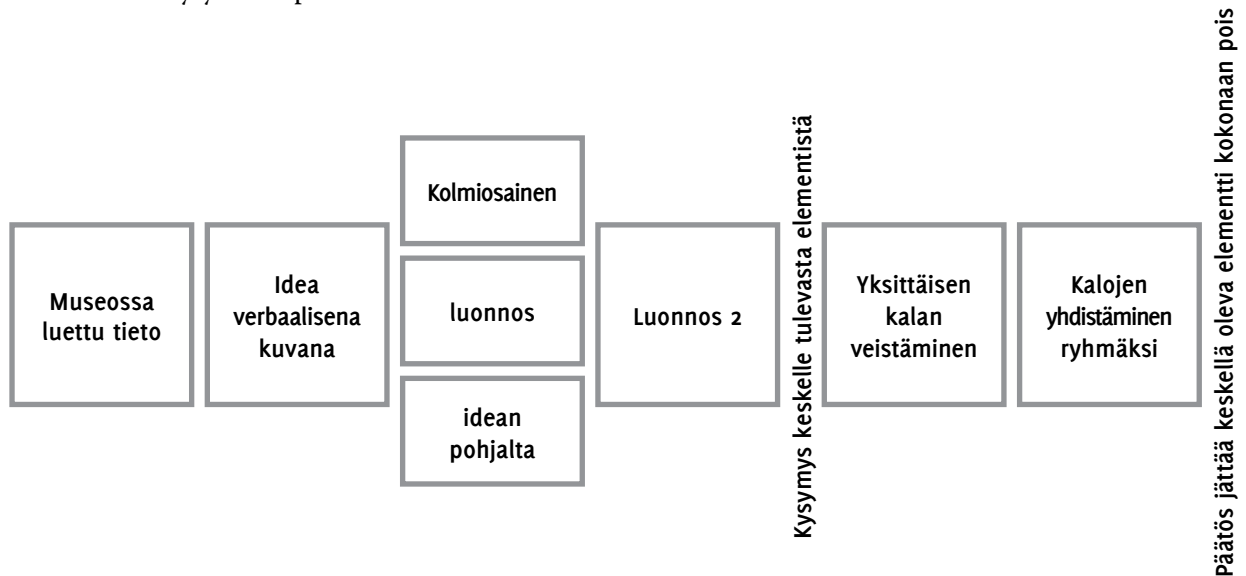
Yksi ikonisuuden luokka on metafora (Veivo & Huttunen 1999, 45). Metafora assosioi merkityksiä todellisuuden tai ilmaisun tasolta toiselle (Fiske 1994, 127–131; Seppänen 2005, 134). Kun asia kuvataan toisen asian avulla, mukaan tulee erilaisia konnotaatioita (emt.; Mikkonen 2005, 65). Usein metafora esittää abstraktin käsitteen konkreettisen kautta, esimerkiksi rakentamalla analogian yhteisten ominaisuuksien perusteella, tulkitsemalla tai selittämällä yhtä seikkaa toisen kautta (ks. Lehtonen 2004, 132). Rinnastamalla kaksi asiaa minun on mahdollista tuoda esille olennainen piirre, jota haluan korostaa tai havainnollistaa. Esimerkiksi eräässä graafisessa kuvassani hahmon konkreettinen lentäminen kuvaa toivetta tutkimuksen etenemistä.

Metonymia

Assosioi merkityksiä samalla tasolla, toimii vierekkäisyyden tai läheisyyden periaatteella, tai osa edustaa kokonaisuutta. (Fiske 1992, 128–129; Seppänen 2005, 125–126; Mitchell 1987, 27; Lehtonen 2004, 133). Metonymia välittää todellisuutta tehokkaasti. Metonymiat toimivat indeksin tavoin sikäli, että ne ovat osa sitä, mitä ne merkitsevät. Kuitenkin ne eroavat ”luonnollisista” indekseistä (kuten savu tulen merkinä) siinä mielessä, että niiden valinta riippuu pitkälti harkinnasta. (Fiske 1992, 128.) Esimerkiksi graafinen kuvani toimii metonymyymisenä merkinä Prahan kaupungista, koska rajasin siihen kohteesta tietyn osan esitettäväkseni.

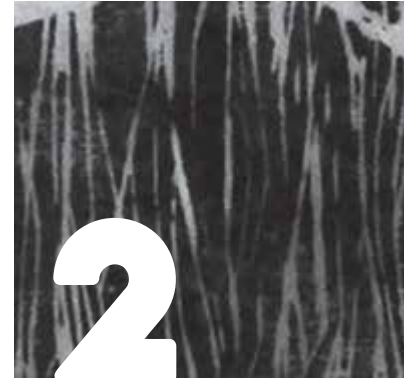
1.5.3 KUVAN TEKEMISEN PROSESSIN TARKASTELU

Täydennän tutkimusta tekijän näkökulmalla ja tarkastelen kuvien syntyprosesseja omina kertomuksinaan. Narratiivinen analyysi tuottaa uuden kertomuksen synteessä aineiston kertomusten perusteella (Heikkinen 2001, 122). Nostan esille keskeisiä visuaalista kerrontaa ohjaavia periaatteita. Teosten kehkeytymisen vaiheet toimivat kehiksenä, mutta varsinaisesti etsin niiden takaa usein toistuvia tärkeitä solmukohtia. Nämä vaativat tekijältä päätöksen siitä, mihin suuntaan kehittelyä jatketaan. Näin pyrin näkemään yleisemmin, mistä kuvan suunnittelun prosessissa on kysymys. Käytän aineistona omia luonnoksia, ja keskeneräisiä rinnakkaisversioita, muistiinpanoja ja valokuvia (ks. luku 1.4). Havainnollistan erään teoksen kehkeytymisen prosessin kaaviossa 4.



Kaavio 4. Kuvan tekemisen etenemiskaavio. Esimerkki erään teoksen synnystä.

LÄHTÖKOHDAT



2.1 PAIKAN HENKI MATKAILIJAN KOKEMANA

2.1.1 SIIRTYMÄ

Huhtikuun 4. vuonna 2008 kello 10.12. Lentokone laskeutuu Prahaan. Selviydyn tullin läpi ja ulos asemarakennuksesta. Ahtaudun matkalaukkuineni bussiin. Se kuljettaa minut hotelliin, joka sijaitsee keskustassa erään aukion laidalla. Vuosisata aiemmin hotellin huonetta numero 214 piti toimistonaan eräs vakuutusvirkailija Kafka, ennen muuttumistaan adjektiiviksi (Mairowitz 1995, 5; Nikula 2008).

Tarkastelen paikkaa matkailijan roolissa. Ensi kertaa näkemäni paikka näyttäytyy erilaisena kuin tuttu kotipaikka. Kiinnitän huomion etenkin niihin eroihin, joita paikka tarjoaa verrattuna arkielämään (ks. Urry 2002). Sana *turisti* kuulostaa arkikielessä perin säälittävältä henkilöltä, joka passiivisesti ja valmiiksi ohjelmoituna toistaa kaavamaisia rituaaleja. Antituristicisuus puolestaan on jonkinlaista läpivalaisevaa mietiskelyä (Jokinen & Veijola 1990, 138). Sitkeästi nimitinkin itseäni matkailijaksi tai jopa seikkailijaksi, kunnes tutustuin määritelmään, jonka mukaan moni matkailija on kuitenkin samalla turisti. Nimittäin turismi käsitteenä syntyi 1900-luvun myötä määrittämään vapaa-ajan matkailua, jossa lähdetään normaalin työ- ja oleskelupaikan ulkopuolelle ja palataan kotiin suhteellisen lyhyen ajan päästä. Paikka on usein valittu tarjoamaan kontrastia työlle, vaikkapa päiväunta, fantasiaa ja viihdettä. (Urry 2002, 2–3; Ritzer & Liska 1997, 99; Järviluoma 2006, 38.) Omat matkani tein yhtä lukuun ottamatta turistina – tosin kaikissa niissä oli tutkimuksellinen vivahde, tehtävänä eläytyä paikan henkeen.

Nyt kun matkustamisen ajat ovat lyhentyneet, paikat tuntuvat olevan entistä lähempänä toisiaan. Ennen hevosvaunuissa istujat ehtivät kohdata maiseman ja siirtyä ajatuksissaan vähitellen kauemmas. Myöhemmin junakyyti hävitti lähimaiseman vilahteluksi, lopulta lentokoneen myötä maisema hävisi kokonaan. (Karjalainen 2010.) Siirtyminen riippuu kulkuvälineestä. Kun siirtymäriitin konkreettisenä välineenä toimii lentokone, liikkuminen on nopeaa ja koneen laskeutuessa olen selkeästi perillä. Joskus perille saapuminen on epämääräistä. Paikat, kuten vaikkapa Olosjoen mutka, eivät ole koettuina tarkkarajaisia. Myös matkatessani Lofooteilte autolla luulin jo Vesterålin maakunnassa olevani perillä.

Ote päiväkirjasta / päivän kysymys 3.7.2009, matkalla Lofooteilte:

Milloin matka alkaa eli milloin alan valokuvata?

Matkalle lähtö on siirtymistä eräänlaiseen välitilaan, joka on symbolinen siirtymätila: olen irti kotoa, mutta en vielä perillä. Arkiset ajatukset saavat tilalleen odotuksia uudesta paikasta. Tom Selänniemi (1996) nimittää tätä liminoiditilaksi. Se on irrottautumista arjen rutiineista, joka alkaa jo matkaesitettä selattaessa ja jatkuu lentokentälle saapuessa. Tilalle tulee kutkuttava ajatus siitä, että lomamatkalla kaikki on mahdollista. Liminoiditila kiinnittääkin huomion siihen, että tärkeää ei välttämättä olekaan matkakohde, vaan että matkasta ylipäätään tulee puitteita kokemukselle. Siksi kohde koetaan arkipäivästä poikkeavalla tavalla. (Emt. 195–199.) Paikka nähdään oman kokemuksen suodattamana, ja jokainen kokee sen omanlaisenaan.

2.1.2 KOETTU PAIKKA

Kuvalla kertomisen lähtökohtainen sisältö on paikkakokemus. Paikka havaitaan kaikin aistein, ja kokemuksen reflektointi jatkuu vielä matkan jälkeen. Paikan erityisyyttä ja muista poikkeavuutta on koitettu nimetä useilla ilmauksilla: Paikan henki, taju, tuntu, englannin kielessä *spirit of place*, *sense of place* tai jopa *genius of place*... Valitsemallani nimikkeellä *paikan henki* on hieman mystinen kaiku, kun taas *paikan tuntu* (Massey 2008) korostaa mielestäni kokijan osuutta. *Paikan taju* (Tuan 2006) taas sopii paremmin kuvaamaan paikassa asujan käsitystä vakiintuneesta elinympäristöstään. *Genius loci* oli roomalaisessa mytologiassa paikan suojelushenki. Nykyisessä kielenkäytössä se viittaa paikalle ominaiseen luonteeseen, erityiseen henkeen tai ilmapiiriin, mikä siellä on. (Veivo 2006.) Kaikki termit viittaavat paikan luonteeseen tai persoonallisuuteen. Paikan henki sisältää maiseman ulkonäön, toiminnot ja sosiaaliset aktiviteetit – ylipäätään kaikki erityispiirteet, jotka tulevat menneistä tapahtumista ja nykyisistä tilanteista (Relph 1976, 48).

Klassikkoteoksessaan *Place and Placelessness* Edward Relph (1976) pitää lähtökohtana, että paikkaa ei ole ilman kokijaa. Humanistisen maantieteen keskeisessä käsitteessä kiteytyykin paikan merkittävyys kokijan kannalta (Relph 1976; Karjalainen 1995). Kartografisesti ajateltuna paikka on objektiivinen sijainti, mutta sijainti elettyinä syntyy siitä, että paikka merkitsee jollekulle jotakin (Karjalainen 2007, 54). Koettuna se on tulkinnallinen. Se tarkoittaa tilaa, johon ihminen liittää

elämismaailmassaan merkityksiä. Elämismaailman käsitteen humanistimaantieteilijät omaksuivat fenomenologiasta. (Tani 1995, 15–18.) Fenomenologinen näkökulma tai taustafilosofia tuntuukin yhdistävän eri tieteenaloja paikan tutkimuksessa. Se on keskeinen lähestymistapa myös Relphillä (1976, 6–7), jolle paikka on ilmiö, joka keskeisesti kuuluu arkipäivän kokemuksiin. Eletyn ympäristön fenomenologia kuuluu myös paikan estetiikan tarkasteluun (Forss 2007). Fenomenologia korostaa paikan kokemisessa koko ihmisruumista pelkän visuaalisen havaitsemisen sijaan (emt. 78).

Mikä tahansa näkymä voi synnyttää jonkin kokemuksen, mutta tietty henki tekee paikasta erityisen ja muistiin painuvan. Paikasta syntyy ainutlaatuinen mielenmaisema, kun liitämme ympäristöön merkityksiä, tunteita ja muistoja. Kuitenkin oma vaikutuksensa on myös median, taiteen ja mielikuvituksen luomilla ympäristömielikuvilla. (Relph 1976, 58–59; Tani 1997, 211, 214–215.) Paikan identiteetti tuntuu muodostuvan paljolti siten, että sitä verrataan toisiin paikkoihin. Omaleimaiset piirteet voivat sitten perustua vaikkapa menneisiin tapahtumiin tai erikoisiin luonnonmuotoihin. Harri Veivo (2006) huomauttaa kuitenkin, että paikan hengen käsite ei helposti sopeudu luokitteluihin eikä analyttisiin ajattelumalleihin – se suorastaan karttaa eksakteja määrittelyjä. Aihe osoittautui siis hedelmälliseksi tavaksi kokeilla kuvalla kertomista.

Humanistisen maantieteen juuria on löydetty esimerkiksi Ewald Bamsen ”luovasta maantieteestä” (*Gestaltende Geographie*), joka korostaa taiteellisten ainesten merkitystä tutkimuksessa (Tani 1995, 8–14). Bamse näki maantieteellä olevan sielun. Käsitys sielusta jäi hämäräksi, mutta ajattelu jäi elämään. Nykyäänkin monet maantieteilijät ovat taitavia maiseman tulkitsijoita ja korostavat ihmisen merkitystä kokijana ja kuvaajana. Toisaalta elokuvantekijöillä on ollut keskeinen rooli paikan mielikuvien, vaikutelmien ja siten paikan hengen luojina. (Emt.) Yleensäkin taiteilijat ovat vaikuttaneet paikoista syntyviin mielikuviin. Esimerkiksi kirjailija Kafka ei nimeä kuvaamaansa kaupunkia Prahaksi (Mairowitz 1995, 160), mutta ilmaisee kaupungin ”sielua”.

Pauli Tapani Karjalainen (1998) erottaa paikan tarkastelussa erilaisia näkökulmia: fyysisen, kokemuksellisen ja kulttuurisen. Nämä virittävät eräänlaisen merkitysverkon kokijan ja ympäristön välille (emt.). Paikan hengen määrittäminen on vaikeaa jo siitä syystä, että paikat eivät säily samanlaisina muistoissamme. Lisäksi niistä voi kerralla hallita vain pieniä osia, joten paikka hajoaa mosaiikkimaisesti pieniin palasiin. Esimerkiksi suuressa kaupungissa kävelijä lähikartoittaa ympäristöään katutasolla: tekee havaintoja, tulkitsee ja arvottaa sitä. (Karjalainen 1998, 35.) Kaupunki sisältää myös monia erilaisia tunnelmia (Forss 2007, 125). Ympäristön kokemiseen liittyvät tunteet ja fantasia, ja vähitellen tila järjestyy mielikuvissa, kun paikkaan orientoidutaan (Karjalainen 2007, 52–53).

Paikalla on kokijan ja tilanteen mukaan määräytyviä erilaisia olomuotoja: se voi olla näkyvä, piiloutuva, muotoutuva tai muistava. Viides olomuoto suuntautuu

tulevaisuuteen, ja tätä Pauli Tapani Karjalainen nimittää odottuvaksi. Kun ympäristö näyttäytyy ensi kertaa matkailijalle ja nousee esille tarkkailtavaksi, se tulee samalla näkyväksi. Toisaalta kotipaikka helposti piiloutuu, kun siinä asutaan pitkään ja se muuttuu tavanomaiseksi. Muistuva olomuoto viittaa ajassa taaksepäin. (Karjalainen 2010.) Kun matkailijana oleskelin paikassa useampia päiviä, en enää huomannut kaikkia niitä asioita, joihin ensimmäisenä päivänä kiinnitin huomion. Paikkaan kerrostuu kuitenkin useita erilaisia olomuotoja, kun samanaikaisesti ovat läsnä nykyhetken rinnalla aiemmat kokemukset ja tapahtumat, lisäksi tulevaisuuden toiveet (ks. Relph 1976, 33).

Paikan erityistä luonnetta voidaan nimittää myös tunnelmaksi (Forss 2007, 110). Tunnelma syntyy erityisesti värien, tuoksujen, äänten, valojen ja varjojen kautta – esimerkiksi hämäränä – ja sitä voidaan jossain määrin tarkoituksellisesti muokata (emt. 113–117). Paikan henki on kuitenkin vielä enemmän kuin tunnelma: se on kokonaislaatu, joka muodostuu tietyssä tilanteessa, subjektiivisen mutta kuitenkin jaetun kokemuksen kautta (emt. 126). Tunnelmaan verrattuna paikan hengen käsite näyttää liukuvan vielä enemmän sanallisen ilmaisun ulottumattomiin. Paikalle läheinen käsite on myös tila. Uusi ympäristö nähdään ensin abstraktina tilana, kunnes se muuttuu kokemusten ja tulkinnan kautta merkitykselliseksi ja ainutlaatuiseksi paikaksi (Tani 1995, 8).

2.1.3 MATKAN RITUAALIT

Prahassa kohtasin muita turisteja ja kuvasimme toisiamme Raatihuoneen tornissa, kaupunkinäkömä taustalla. Matkailijan kontaktit ovat useimmiten kontakteja muiden matkailijoiden kanssa. Kohtaamiset ovat kohteliaita mutta usein välinpitämättömiä, kuten sosiologi Zygmunt Baumanin (2002, 116–117, 129) kuvauksissa nykyaikaisesta kaupunkielämästä. Ihmiset eivät tunne toistensa menneisyyttä eikä kohtaamisella ole useimmiten myöskään tulevaisuutta. Vähänkään arveluttavaa kanssakäymistä vieraiden kanssa vältetään. (Emt.) Judith Adler (1989, 12) kärjistääkin viisaan matkailijan taktiikan: silmät auki ja suu kiinni. Rajattu aika pakotti minut matkailijana toteuttamaan omaa toiminnallista ohjelmaani. Olisikin yllättävää ajatella ja antautua keskusteluun vieraiden kanssa.

Relph (1976, 49–50) luokittelee paikkakokemusta käsitteparilla sisäpuolisuus/ulkopuolisuus tai osallisuus/sivullisuus. Asemointia voidaan arvioida fyysisen läsnäolon, toiminnan sekä emotionaalisen sitoutumisen perusteella. Lyhyen vierailun aikana pääsen paikkaan sisälle vain osittain eli jään sivulliseksi (emt. 52). Prahan henkeen pääsin kuitenkin epäsuorasti osalliseksi jo ennen matkaa keräämällä taustatietoja paikasta ja vielä jälkeenkäpäin lukemalla Kafkan novelleja. Osallisuus lisääntyy myös kokijan aktiivisen toiminnan kautta, jolloin paikka ei jää pelkästään tapahtumien taustaksi (emt. 53). Looftien matkalla onnistuin pääsemään puheisiin 70-vuotiaan miehen kanssa, joka oli lapsena asunut pienessä Sakrisøyn kylässä. Toiminnallinen kokemus voi edelleen syvetä ja rikastua empaatti-

seksi osallisuudeksi, jos vaikutelmille ollaan avoimia ja halutaan lukea ja arvostaa paikan symboleja (emt. 54–55). Matkoillani asetin tavoitteeksi lähestyä paikkoja mahdollisimman ennakkoluulottomasti, mutta silti kokemuksessa hallitsevaksi elementiksi jäi havainnointi ulkopuolisena.

Matkan aikana turistille viriää tietynlainen katse (Urry 2002). Se rakentuu osittain sosiaalisesti mutta vaihtelee historiallisen ajanjakson ja esimerkiksi yhteiskunnan sisäisen viiteryhmän mukaan. Katseella (*gaze*) John Urry tarkoittaa katsomisen tapaa moniulotteisemmin kuin pelkkänä visuaalisena havaintona. Se sisältää säännönmukaisuuksia ja rutiineja, kuten tiettyjen kohteiden valokuvauksista. Urry määrittelee katseen luonnetta ja kiinnostuksen kohteita vielä tarkemmin. Katse on systemaattinen, jos havaitsemisella on jokin selvä tavoite: esimerkiksi kasvitieteilijä kiinnittää huomion puulajeihin, taiteilija maiseman väreihin. (Emt. 1–3.) Koska tiesin tekeväni matkan perusteella kuvallisia esityksiä, kiinnitin huomion paikan muotoihin ja väreihin.

Tilanteen mukaan jaettu katse muuttuu yksilölliseksi ja päinvastoin. Lofoteilla tien varren opasteet ohjaavat matkailijat valituille näköalapaikoille, joissa avautuvaa maisemaa ihmettelee joskus bussilastillinen turisteja. Kollektiivinen katse suuntautuu myös moderniin ja ”epäaitoon”. Yksilöllisessä katseessa taas on mukana henkilökohtaista tunnetta, ja se etsii ”aitoa”, historiallista ja kaunista. (Emt., olen lisännyt lainausmerkit itse, aitoudesta ks. seuraava kappale.) Yleisesti turistin katse poimii maisemasta merkkejä, joista paikka on ennestään tunnettu. Museossa se poimii epätavallisia asioita, jotka olivat ennen tavallisia. Lisäksi turistia kiinnostaa nähdä, miten tavalliset rutiinit ja tutut asiat hoituvat epätavallisessa ympäristössä. (Emt. 12–13.) Tavalliset rutiinit tuntuvat erilaisilta, ja tämä korostaa liminoiditilan tärkeyttä; olennaista on se, että ollaan muualla, ei niinkään missä.

Uteliias matkailija on toimelias. Kokemukseen liittyy siis myös ruumiillinen puoli aistikokemuksineen (Urry 2002; Veijola & Jokinen 1994). Kehollisuus on keskeinen ajatus myös Merleau-Pontyn (2002) fenomenologiassa, jonka mukaan kokeminen tapahtuu kehosta käsin, ja kaikki aistihavainnot kietoutuvat erottamattomasti yhteen. Luonnossa ja retkiolosuhteissa jo päivittäiset hengissä selviämisen toiminnot vievät aikaa. Kaupunkimatkaan kuuluu arkisia rituaaleja kuten matkalaukun järjestäminen, nähtävyyksien valitseminen ja reitin suunnittelu.

Valokuvaaminen on turistin tapa tehdä muistiinpanoja. Se antaa myös muotoa matkalle. Matkailija arvioi ympäristöään ja valitsee kuvattavan kohteen, jolloin valokuvasta tulee viesti: tämä on kuvaamisen arvoista (Hietaharju 2006, 47). Valokuvat vahvistavat ja todistavat matkalla koettua. Samalla kuvaaminen kuitenkin torjuu kokemuksia, koska kamera tulee havaittajan ja hänen kokemansa merkityksen väliin. Koko matka voi muuttua kuvaamisen suunnitteluksi. (Sontag 1984, 15.) Sitä paitsi valokuvat eivät kuitenkaan voi vangita näkymiä täysin näköhavaintoa vastaavalla tavalla (Messaris 1994, 46–47). Materiaaliset maisemakuvat eivät esimerkiksi toista väriasteikkoa ja valoisuutta yhtä laajana kuin ihminen näkee ne

maisemassa ulkona luonnossa. Aistittuna ympäristössä havaitaan myös paremmin liike, valon vaihtelut sekä etäisyydet. (Emt.) Lofoottien kiemuraisilla teillä matkatessani tunsin olevani enemmän mukana maisemassa, vuorten ympäröimässä laaksossa kuin silloin, kun rajoitin katseeni kameran etsimen alueeseen. Näkökenttäni oli laaja ja katseen kohde nopeasti muutettavissa.

Erityisesti tutkimusmatkailijoiden tekemät matkat ovat muuttaneet ihmisten käsitystä maailmasta. von Goethen Italian-matka 1700-luvulla oli yksilöllinen oppimis- tai ajattelumatka. Kaksi vuotta kestäneellä matkallaan Goethe havainnoi, tallensi näkemäänsä piirroksina ja kertomuksina, kehitteli kasviteoriaansa ja kirjallisia teemojaan (von Goethe 1992). Tieteelliset matkat tavoittelivat silmännäköjähavaintoja, jolloin paikoista tehdyt kirjoitukset ja taideteokset pyrkivät jäljittelemään luontoa. Taiteilijan ei haluttu sisällyttävän kuviin mitään muuta kuin mitä hän tietynä hetkenä määrätystä näkökulmasta pystyi silmin todistamaan. (Gomblich 1982, 253.) Tämä liittyi objektiivisuuden ideaan. Vakavasti otettava matkailija 1600–1700-luvuilla etsi muutakin kuin henkilökohtaista nautintoa. (Adler 1989, 18.) Myöhemmin tarkka jako tieteellisiin ja epätieteellisiin matkakuvauksiin häipyi (Varpio 1997).

Kun sitten yksilöllisten opinto- ja tutkimusmatkailijoiden tilalle tuli järjestettyjen matkojen massaturismi, alettiin keskustella kokemuksen aitoudesta (Urry 2002). Matkakohteita on kärjistäen arvioitu aidoiksi tai keinotekoisiksi. Massaturismin luomia keinotekoisia ympäristöjä on kuvattu paikattomaksi tai epäpaikoiksi (Relph 1976, 41). Zygmunt Bauman (2002) nimittää näitä ei-paikoiksi. Ne ovat keinotekoisia viihteellisiä ympäristöjä, jotka muistuttavat toisiaan ja joissa ei näy jälkeäkään paikan alkuperäisestä historiasta (Relph 1976, 41; Ritzer & Liska 1997, 101). Epäpaikkoja ovat väliaikaiset oleskelutilat kuten asemat ja lentokentät ja hotellihuoneet. Ennustettavia – sellaisina tuttuja ja turvallisia – epäpaikkoja ovat esimerkiksi Disneyland ja Joulupukin pajakylä (Ritzer & Liska 1997, 97; Pretes 1995).

2.1.4 TURISTIN MUUTTUVA MALLI

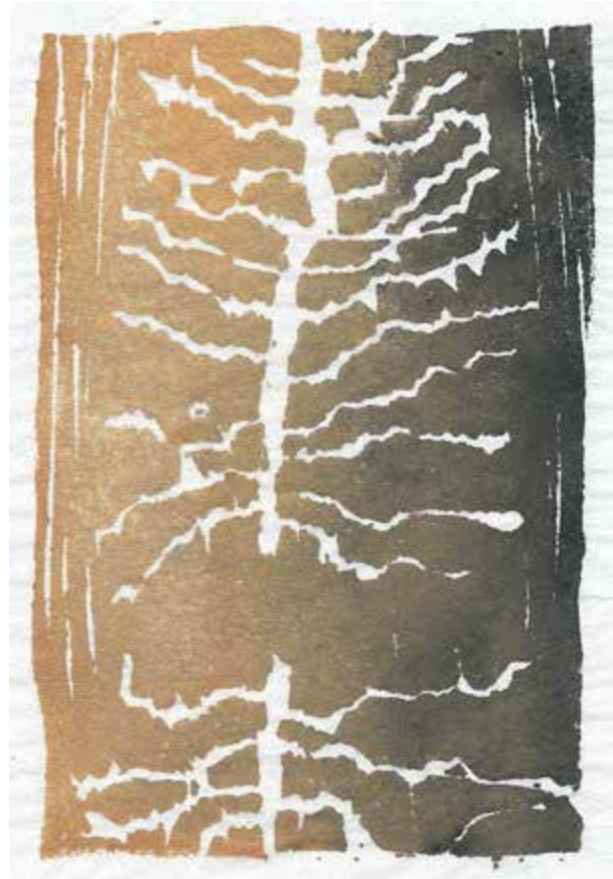
Paikattomuuden rinnalla on olemassa myös ”tyhjiä tiloja”, jotka ovat tyhjiä merkityksistä ja siksi niitä ei nähdä. Niihin ei mennä, koska ne säilyttävät tai hämmentävät. (Bauman 2002, 126–128.) Edward Relphin 1970-luvulla aloittama keskustelu aidosta ja epäaidosta näyttäytyy nyt oman aikansa keskusteluna globalisaatiosta ja monikulttuurisuudesta, ja sellaisena liiallista vastakkainasettelua luovana stereotyyppisenä ajatteluna (esim. Kymäläinen 2006, 210–212). Alkuperäisyyttä ei tule nähdäkään joko–tai -tyyppisesti aseteltuna, vaan keskeistä on, kenen ehdoilla paikkoja tuoteistetaan ja kuinka kestäviä niille rakennetut mielikuvat ovat (Saarinen 1999, 89). Valitsemistani matkakohteista Olosjoki Ruotsin erämaassa on säilynyt luonnontilaisena parhaiten. Prahasta tai Pietarista löytyy myös elämyksiä, joiden yhteys paikalliseen historiaan on löyhä. Mutta mikään ihmisten asuttama kaupunki kokonaisuudessaan ei ole epäaito. Tutkimukseni läh-

tökohtana on paikan henki. Se perustuu henkilökohtaiseen kokemukseen, joka on mielestäni aina aito.

Aito todellakin ”*pakenee aina askeleen edellä janoajaansa*” (Jokinen & Veijola 1990, 140). Mutta turistin mallikaan ei ole muuttumaton. Monelle nykymatkailijalle ei ole väliä sillä, onko elämys alkuperäinen ja aito vai ei (Ritzer & Liska 1997, 102–105). 1980-luvun mukanaan tuoma uudenlainen matkailija on post-turisti (Feifer 1985; Ritzer & Liska 1997, 102). Hän ymmärtää, että autenttista matkakokemusta ei ole olemassa, ja näkee matkan nautinnollisena pelinä, poimii kokemuksia erilaisista lähteistä ja muuntelee suhtautumistaan mielialan mukaan. Hän osaa rentoutua ja pystyy katsomaan huonollakin maulla tehtyjä matkamuisia humoristisella silmällä. (Feifer 1985, 269–271.) Post-turistin huomio kiinnittyy paikalle tietoisesti rakennettuihin merkkeihin, ja hän on esimerkiksi kiinnostunut shoppailusta (Ritzer & Liska 1997, 102–105). Entisaikojen opintomatkojen idea on kuitenkin edelleen läsnä. Museot kiinnostavat, ja matkailuteollisuus rakentaa uudelleen paikan historiallisia ympäristöjä. Kulttuuriaktiiviteetteja liitetään matkailun oheispalveluiksi, esimerkiksi hotellit järjestävät kalastukseen, golfin tai vesivärimaalaukseen keskittyviä teemoja. (Urry 2002, 137.)

Paikalla on identiteetti jo ennen matkaa. Jo matkakohdetta valitessani minulla oli ennakkokäsityksiä paikan erityispiirteistä, ja odotin näkeväni niitä. Alueiden identiteettiä rakennetaankin tietoisesti stereotyyppisillä esityksillä, jotka nostavat esiin ja samalla uusintavat tarkoituksellisesti haluttuja kansallisia piirteitä (Jokela 2010). Nyt matkailun markkinoijat pilkkovat kohderyhmiä entistä pienempiin osiin (emt.). Matkoja räätälöidään vastaamaan yksilöllisiä tarpeita ja unelmia. Postmodernin ja sen jälkeisen ajan tilannetta, jossa mikään ei pysy pitkään samassa olomuodossa vaan on hetkellistä, Bauman (2002) nimittää *notkeaksi moderniksi*. Siinä korostuvat moniarvoisuus ja yksilöllisyys, yhteisöllisyys taas toteutuu neuvotteluna yksilöiden välillä. Bauman käyttää uudenlaisen vaiheen metaforana notkeutta: nesteet eivät juurikaan säilytä muotoaan eivätkä kiinnity tilaan tai aikaan. Ne ovat valmiita muuttamaan olomuotoaan. (Emt. 8–9.) Sama nimitys kuvaa hyvin myös aktiivista matkailijaa, jolla on monia identiteettejä ja valmius vaihtaa rooliaan. Hän penkoo välillä matkamuisia massaturistin lailla, välillä uppoutuu museoon opintomatkailijan tavoin. Itse koen matkalla hedelmällisenä myös päämäärättömän vaeltelun. Kävelymetodin esitellyt Anne Keskitalo (2006, 58, 71) kuvaa ajelehtivaa kuljeskelua hitaana osallistumisena paikkaan, jossa luetaan ympäristön merkkejä ja jossa ruumiillinen kokemus tuo samalla sisäpuolisuuden kokemusta aistien maailmasta.

Matkakohteeseen heijastetaan usein omia unelmia, siitä jopa haetaan elämää uudistavia kokemuksia. Jos matka onnistuu, arjen elämä näyttäytyy uudessa valossa. Kokemus siis värityy yksilöllisesti matkailuteollisuuden sille luomissa puitteissa. (Suvantola 1999.) Elämyshakuisuus, yksilöllisten valintojen ja oman tyylin korostaminen ovat keskeisiä nyky-yhteiskunnalle, mikä näkyy niihin vetoamisena



Kuva 4a. Varhaiset puupiirrokset olivat jäykkiä ääriivapiirroksia.

Kuva 4b. Kirjanpainajan syömäkuvio havainnollistaa puupiirtämisen menetelmää.

Näyttely 1. Kuva-alat 10 x 15 cm.

esimerkiksi mainonnassa (Seliger 2008). Elämys ja elämää uudistava kokemus ovat lähellä toisiaan, mutta tulkitsen jälkimmäisen vaikutuksen säilyvän pitempään. Ajattelen nykyturistin hakevan lyhytaikaisten elämysten sijaan erityisesti merkitystä omalle elämälle. Kun matkailu suurelta osin keskittyy vapaa-aikaan, matkalta voidaan hakea esimerkiksi vapautta, ihailua tai moraalista ylemmyyttä (Jokinen – Veijola 1990). Myös omissa teoksissani kommentoin paikkojen merkityksiä liittämällä niihin aineksia omasta elämästäni.

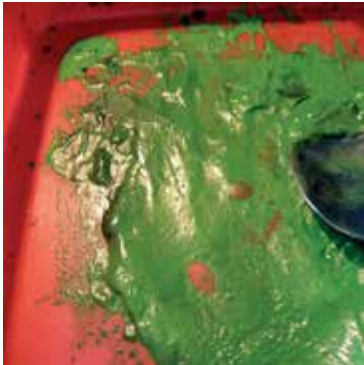
2.2 PUUPIIRTÄMINEN ILMAISUMENETELMÄNÄ

2.2.1 KOKEILEVAA MUUNTELUA

Puupiirtämisen menetelmässä varsinainen teos ei ole painolaatalle tehty piirros, vaan se syntyy painamisen kautta. Menetelmässä puulaatasta poistetaan veitsellä tai taltalla osa pinnasta. Painoväri tarttuu vain laatan koholla oleviin kohtiin, jotka toistuvat painettuna peilikuvana paperille, kuten jäljitelmä varhaisesta puupiirroksesta (kuva 4a) havainnollistaa. Lopputuloksena oli jäykkiä ääriviivakuvia, jotka oli tarkoitus värittää painamisen jälkeen (Havu 1996, 135–136). Viereinen kuva (4b) toimii metaforana puupiirtämisen menetelmälle. Siinä kirjanpainajan syömäkuvioista haarautuu lisääntymiskäytäviä (ks. Saalas 1949, 384). Puupiirros on vanhin ja yksinkertaisin graafinen menetelmä. Se mahdollisti 1400-luvulla painokuvien leviämisen tavallisten ihmisten ulottuville. (Malme 1981, 6.)

Toteutin graafiset kuvani puulle piirtäen matkojen jälkeen. Menetelmä etäännytti välittömän kokemuksen vaikutelmasta, mutta antoi aikaa sulatella kokemusta ja pohtia sen merkitystä. Monivaiheinen tekotapa sai myös tiivistämään kokemuksen olennaiseen, ja kuvan tekijänä valitsin mukaan vain merkityksellisiä elementtejä. Piirtämisen ilmaisu tuo mukanaan omat konnotaationsa, joten voin siirtää kuvaan tunnevaikutelmia esimerkiksi veistojäljen tai värihäipymien kautta. Myös Mari Mäkiranta (2008, 32) esittää kuvissa olevan aineksia, joita on vaikea kielellistää. Tekijänä käänän ilmaisun muotoon ”*joita ei tarvitse kielellistää*”.

Veistin sekä kokopuisille mänty- ja kuusilaatoille että koivuvanerille. Vedostin teokset käsin vesiliukoisilla väreillä, painamalla paperin laattaa vasten ja hiertämällä paperia käänöpuolelta. Värit imeytyivät osittain paperin kuituihin, ja niiden siirtyminen vedostaessa toi yllätyksiäkin. Myös puun pintakuviot, syyt ja oksankohdat tuottivat oman jälkensä – ja parhaimmillaan koko teoksen idean. Taiteilija Hannu Väisänen kuvaakin osuvasti puulaatan merkitystä: ”*Käskey tulee laatalta päin*.” (Nyrhinen – Väisänen 2003, 85). Materiaalin koostumus ja kovuus vaikuttavat siihen, kuinka taltalla työskentely sujuu. Esimerkiksi männyn voimakas syykuvio ohjaa helposti leikkaavaa terää samaan suuntaan. Menetelmä



Kuva 5. Puupiirtämisen vaiheita.

asettaa rajoituksensa tarkkojen yksityiskohtien esittämiselle. Tarkimpia yksityiskohtia vaativat kuvat veistin kovalle ja sileäpintaiselle koivuvaneriin. Käytin myös matkoilta löytämiäni puulaattoja ja kokeilin japanilaista shina-vaneria sekä Inarin kelottunutta mäntyä. Kapeita kokopuisia laattoja käytin elementteinä, joita yhdistelin isommiksi kuvakokonaisuuksiksi. Vedostin työt kokeilevasti eri paksuisille japaninpaperille ja karkeapintaiselle syväpainopaperille. Kiinalainen kultahilainen paperi päätyi Pietarin kultaisten kupolien kuvaan.

Noudatin puupiirtämisessä kokeilevaa asennetta ja oikaisin monia vaiheita, joihin perinteisen taidegraafikan asiantuntijat opastavat (ks. Moilanen & Laitinen & Tantu 1999). En esimerkiksi kaivertanut moniväristä työtä varten jokaiselle värille omaa laatua. Tuotin paljon variaatioita, jotka eivät tutkimuksen kannalta olleet virheitä vaan tutkivaa tekemistä. Lopullista teosta syntyi usein vain yksi, joskus muutama, mutta niidenkin sävyt erosivat hieman toisistaan. Sovelsin ilmaisu vaihtelevasti tavoitteena tukea teosten sisällön vaikutelmaa. Kerronnan näkökulmasta kyseessä on transformaatio eli prosessi, jossa syvärakenne muunnetaan ilmaisutavoiksi (Chatman 1978, 21). Puupiirrosteni viivat, elementtien muodot ja värit muodostavat kertomuksen pintarakenteen (Ylimartimo 2005, 178).

Emme ole useinkaan tietoisia kehostamme, mutta erityisesti puun veistämisvaiheessa se muistutti minua olemassa olosta. Pitkäkestoinen työskentely päättyi yleensä fyysiseen väsymykseen. Kovan koivuvanerin veistämisvaiheen jälkeen oli nautinto upottaa taltta pehmeämpään kuusipuiseen laattaan. Kehittelin useaa teosta samanaikaisesti siten, että ne etenivät eri vaiheissa. Näin saatoin välillä vaihtaa laatan työstämisen luonnosteluun tai koevedoksen tekemiseen. Illalla veistämisvaiheen päätyttyä jatkoin usein keskeneräisten töiden kehittelyä ja hahmottelin pieniä muunnelmia paperille vielä sohvalla television ääressä. Välineisiini tutustuin koko ajan paremmin, ja pystyin käyttämään niitä tarkoituksenmukaisemmin ja hallitummin ilmaisutarkoituksiin. Syksyllä 2011 olin jo useita viikkoja veistänyt puulaattoja kolmannen näyttelyni teoksia varten, kun minut kutsuttiin sikainfluenssarokotukseen. Fyysinen ponnistelu oli tuottanut tulosta. Rokottaminen oikeaan käsivarteeseen sujui hoitajan mielestä oikein vaivattomasti, kun hän totesi: *”Onpa hyvää lihasta.”*

Eurooppalaisista puupiirtäjistä innoittajani on erityisesti Edvard Munch, joka löysi voimakkaan ilmaisun omille kokemuksilleen usein toisilleen vastakohtaisissa aiheissaan (Torjusen 1986). Taiteilija halusi kuvata *”eläviä olentoja, jotka hengittävät ja tuntevat, kärsivät ja rakastavat”* (emt. 21, suomennos tutkijan). Munchin ilmaisu on sekä ekspressiivistä että tiivistä. Hän nopeutti työtään leikkaamalla laatan osiksi lehtisahalla, värittämällä kunkin osan eri värillä ja kokoamalla osat yhteen kuin palapelin ennen vedostamista (Malme 1999, 25). Munchilla oli tapana käyttää teoksissaan puun syitä ilmaisevana elementtinä, jolloin lopputulosta on kuvattu primitiivisenä hienostuneisuutena (ks. Torjusen 1986, 25).

Toinen innoittajani on Ellen Thesleff, joka jätti mielellään tilaa variaatioille ja näki laatan vain viitteenä lopulliselle teokselle. Thesleff uudisti aikanaan

puupiirtämisen ilmaisua Suomessa kiinnittämällä huomion väreihin, perinteisen mustavalkoisuuden sijaan. Hän luonnosteli kuvan laatalle, leikkasi siihen eräänlaisen tukiverkoston, jonka varaan hän vapaasti maalasi värit – kaikki samalle laatalle. Lopputuloksena ei ollut samanlaisten teosten sarja, vaan monotypioita. (Malme 1999, 29–33.) Thesleff vangitsi kuviinsa vaikutelmia liikkeestä ja ohi kiitävästä hetkestä.

Myös Ina Collianderin työskentelytapa oli viehättävä. Hän veisti piirroksensa rantaan ajautuneisiin puukappaleisiin käyttäen hyväkseen laatan ääriviivoja ja pyrkien vapautumaan suorakulmaisesta muodosta. Laatan työstämiseen hän käytti vain yhtä veistä. (Malme 1999, 31.) Erilaisten veitsien ja talttojen vaihtelu kiinnittääkin helposti huomion teknisiin välineisiin, voi keskeyttää spontaanisti etenevän työn ja häiritä tunnevaikutelman siirtämistä teokseen. Se voi myös estää kuvan elementtien yhdistymistä kokonaisuudeksi.

Henkilökohtaisen kokemuksen ilmaisuun puupiirtämistä käytti erityisesti saksalainen ekspressionistien ryhmä Die Brücke, jonka intensiiviset tunnevaikutelmat näkyivät vääristeltyinä ihmishahmoina (Heller – Chwast 2008, 47). Satumanvaraisuus, yllätyksellisyys – jopa virheet – tekevät puupiirtämisen jäljestä kiinnostavan. 1900-luvun alun puupiirrostaiteilijoiden ilmaisua on kuvattu ekspressiiviseksi, primitiiviseksi, karuksi ja alkuvoimaiseksi sekä jälkeä puun olemusta arvostavaksi (Malme 1999, 24–33). Olennaista minulle ei kuitenkaan ollut se, että käyttäisin tekniikkaa sille tyypillisellä tavalla, vaan kuinka soveltaisin tekniikkaa ilmaistakseni kokemuksen sisältöä.

2.2.2 PUUPIIRTÄMISTÄ MATKAKUVISSA

Kirjan kuvituksena puupiirros vakiinnutti asemansa 1400-luvun aikana. Piirrokset tehtiin työpajoissa, joissa jokaiselle viidelle vaiheelle oli usein oma tekijänsä. Kuva suunniteltiin, siirrettiin levyille peilikuvana, puulaatta veistettiin, kuva painettiin ja lopuksi väritettiin. Tekemistä ei pidetty taiteena vaan käsityöläisyytenä ja lopputulosta käyttötavarana. (Malme 1981, 8; 1999, 17.) Samoja puulaattoja käytettiin moneen kertaan ja useissa eri yhteyksissä. Laattoja kopioitiin, mikä johti usein tyyllittelyyn ja sen myötä stereotyyppisiin esityksiin. Alkuperäiskuvat jäykistyivät, kun mekaaninen kopioija jätti pois häiritseviä yksityiskohtia. Esimerkiksi veistolinjojen suoristumisen myötä kasvien tunnuspiirteet saattoivat kadota kokonaan. Myös elävä sommittelu muuttui usein ankaran keskitetyksi. (Havu 1996, 143.) Dokumentaarisuus ei ollut tärkeintä, vaan samoja kuvia käytettiin kaavamaisina yleisesityksinä eri kaupungeista ja henkilöistä. Esimerkiksi vuonna 1493 julkaisussa Nürnbergin kronikassa, jossa kuva ja sana ensi kertaa ovat yhtä tärkeässä asemassa, käytettiin kuvia ”yleiskaupungista” (Havu 1996, 138).

Puupiirrosten tekijät olivat tuntemattomia vuoteen 1486 asti, jolloin Mainzissa julkaistiin Erhard Reuwichin kuvittama Pyhänmaan matkakuvaus *Peregrinatio in Terram Sanctam*. Reuwich oli Bernhard von Breydenbachin mukana matkalla

ja teki luonnoksia näköhavaintojensa mukaan. Kuvan tekeminen oman kokemuksen perusteella oli uutta, joten Reuwichista tuli ensimmäinen nimeltä tunnettu puupiirrostaiteilija. Hän laati lopulliset piirrokset matkan jälkeen. Sen jälkeen työtä jatkoi laatan tekijä ”kaivertamalla ylös” taiteilijan piirtämät ääriviivat ja yksityiskohdat niin tarkasti kuin materiaali antoi myöten. Reuwich käytti ensimmäisenä piirroksissaan ristikkäisvarjostusta, joka teki kuvista yksityiskohdiltaan rikkaita. (Malme 1981, 10; 1999, 18.) Lopputuloksen voi nähdä varhaisena matkakuvauksena ja kuvajournalistisena esityksenä (Meggs & Puris 2006, 81). Kuvilla oli silminnäköhavaintoihin perustuvaa todistusvoimaa.

Olaus Magnuksen kuvien piirtäjät teoksessa *Pohjoisten kansojen historia* taas eivät olleet itse käyneet kuvaamisessaan paikoissa. Vuonna 1555 julkaistun teoksen kuvat tehtiin Roomassa. Niissä yhdistyvät itse koettujen tapahtumien kuvaukset, tosiasiat ja myytit. Kuvat ovat mielikuvituksellisia ja liioittelevia, joten niiden informaatioarvo on kyseenalainen. (Enbuske 2002, 12–15; Ehrensverd 2006, 74–75.) Sen sijaan Johannes Schefferus (1979, 268) [1673] kirjoittaa kansatieteellistä ainesta sisältävässä teoksessaan *Lapponia* piirtäneensä eläimen elävän mallin mukaan. Toteutus puupiirroksena ei ole siinä mielessä elävä, että mukana olisi vaikutelma liikkeestä, vaan poro kuvataan jäykästi sivusta. Ehkä eläimestä on haluttu havainnollistaa tyypillinen ruumiin muoto, mahdollisesti kuva on muuntunut tuotannon aikana tai kuvauksessa luotetaan tekstin elävöittävään voimaan. Nämä esimerkit saivat minut pohtimaan, missä määrin kuvallisesta esityksestä voi päätellä, että tekijä on ollut itse paikalla näkemässä ja kokemassa. Kun lopullinen kuva syntyy matkan jälkeen puupiirroksena, siitä helposti häviää vaikutelma välittömästä kokemuksesta. Toisaalta tekijä kertoo siinä lisää paljon muuta, usein itsestään: paikan virittämiä merkityksiä ja mielikuvituksen värittämiä tarinoita.

Sisäisten maailmojen ja ihmeiden kuvaamisessa erityisen taitava oli Albrecht Dürer, jonka kuvat 1500-luvulla olivat sävykkäitä yksityiskohtineen ja kaarevine viivoineen. Ne myös asettivat aiempaa suuremmat vaatimukset leikkaajien taidoil- le. (Havu 1996, 140.) Väri puupiirroksiin tuli 1500-luvun alussa chiaroscuro-puupiirroksen myötä. Se jäljitteli värilliselle paperille tehtyä sivellinpiirustusta, johon huippuvalokohdat oli lisätty valkoisella värillä. Samantyyppinen lopputulos saatiin, kun ääriviivalaatan lisäksi otettiin käyttöön toinen sävyalaatta, johon huippuvalokohdat oli leikattu. Menetelmä päätyi materiaalisten mahdollisuuksiensa ääri rajoille 1500-luvun lopulla, ja kuparikaiverrukset ohuine viivoineen ja kaarevine yksityiskohtineen menivät tarkkuudessa edelle. (Malme 1999, 17–21; 1981, 8–16.) Siitä huolimatta puupiirros säilyi kuparikaiverruksen rinnalla kansanomaisissa toteutuksissa. Puupiirtäminen oli kuitenkin hidas menetelmänä ja kömpelö tarkkojen yksityiskohtien esittämiseen. Ohuet viivat uhkasivat murtua, ja niiden korjailu oli lähes mahdotonta. (Malme 1999, 21.) Valokuvauksen kehittyminen 1800-luvulla johti siihen, että puupiirtäminen vähitellen vapautui jäljentävästä kuvitustehtävästä.

Menetelmää tarvittiin kuitenkin vielä pitkään, koska valokuva oli muunnettava puupiirroksi, jotta se voitiin painaa sanomalehteen. Rasterimenetelmä sävyjen toistamiseen keksittiin vasta myöhemmin.

Puupiirtämisen harjoitteluun minua innoittivat japanilaiset puupiirroset, erityisesti Ando Hiroshigen maisemasarja *53 pysähdyspaikkaa Tokaidon tiellä* (ks. Kondo 1960; Malme 2008). Hiroshige pyrki vangitsemaan maiseman todellisen luonteen. Hän kirjoitti: ”- - - vaikka olen monta asiaa tiivistänyt, on sommitelma täsmälleen kuin maiseman todellinen kuvajainen, jotta niistä voivat nauttia nekin, jotka eivät pääse matkustamaan. Pahoittelen siveltimenkäyttöni kömpelyyttä.” (Kobayashi 2008, 17.) Tokaidon tie oli usein kuljettu reitti Kiotosta Edoon (nykyiseen Tokioon). Toisen tunnetun maisemapiirtäjän, Hokusain, näkymistä kuvat erosivat siinä, että ne oli tehty antamaan katsojalle vaikutelma, että hän todella näki paikat itse. Hiroshige luonnostelikin näkymät matkan aikana, ja työskenteli sen jälkeen vuoden saadakseen piirroset valmiiksi julkaisua varten. (Kondo 1960, 9–10.) Uudenlaisen maisemäkäsityksen mukaan ympäristöä tuli kuvata tuoden esiin alueen tapoja ja erityislaatua, mielellään vielä tunnelmaa tietynä vuodenaikana. Hiroshige toikin useissa paikkakuvissaan esille niitä erikoispiirteitä, joista paikka oli entuudestaan tunnettu. Esimerkiksi Numazu oli kuuluisa tuhansista männyistä, ja Nissakaan liittyi legenda öisin itkevästä kivistä (Malme 2008, 68, 74).

Japanilaiseen ilmaisuun yhdistyi vaikutteita myös länsimaisesta maisema- maalauksesta. Esimerkiksi länsimaisen perspektiivin lisääminen kuviin teki niistä usein moniperspektiivisiä, jolloin esittäminen muuttui entistä eloisammaksi. Aiheeksi valittiin tunnettuja paikkoja, kuuluisia temppeleitä sekä huvi- ja pysähdyspaikkoja. Esitettiin kansanelämää sekä luontoa kasveineen ja eläimineen siten, että kuvat vaikuttivat koetuilta ja maanläheisiltä. Niissä oli kuitenkin dramatiikkaa ja runollisuutta. Erityisen taitava Hiroshige oli kuvaamaan rankkasadetta (Malme 2008, 147). Vaikka taiteilija luonnosteli maisemia paikan päällä, hän ei tehnyt aina lopullisia kuvia luonnosten perusteella, vaan käytti apuna esimerkiksi topografista materiaalia (Kobayashi 2008, 16–18). Hän myös kopioi kuvia toisista julkaisuista, kuten aiemmin kuvitetusta opaskirjasta ravintolan kuvan (Malme 2008, 85). Tällainen lainaaminen oli tuolloin yleistä ja hyväksyttyä, kunhan lopputulos vaikutti siltä kuin maisema olisi ollut katsojan silmien edessä. Maisemien standardimuodoksi tuli vaaka. (Kobayashi 2008, 16–18.)

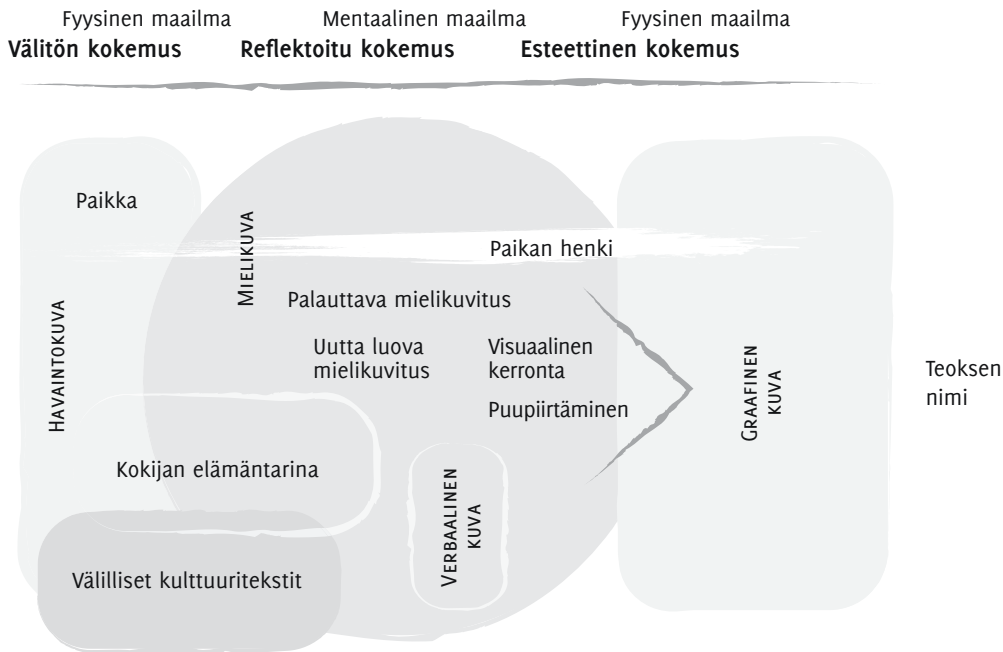
Hiroshigen todellisia näkymiä tavoittelevat kuvat ovat loppujen lopuksi kaukana realistisista. Hän liitti kuviin fiktiivisiä aineksia ja järjesteli maiseman elementtejä uuteen uskoon. (Kondo 1960, 11; Nikula 2005.) Piirtäjä jätti pois kaiken, mikä ei ollut tarpeeksi kaunista kuvattavaksi. Taiteilija välitti kuitenkin myös omia kokemuksiaan matkan vaihtelevista sääolosuhteista ja eri vuorokaudenajoista ja väritti kuvia paljon kertovilla yksityiskohdilla. (Malme 2008, 42–48.) Hän myös lisäsi kuviin ripauksen arvoituksellisuutta, esimerkiksi piilottamalla

matkaseurueen siten, että ihmisistä näkyi vain pilkahdus. Hiroshige viljeli kuvissaan myös huumoria. Paikassa nimeltä Goyu majatalon pitäjä yrittää kiskoa haluttomia matkalaisia sisälle majataloon (emt. 79). Hiroshigen kuvat sisältävät paljon yksityiskohtia, jotka mahdollistavat tarinoiden näkemisen. Kuviin sisältyy paljon sellaisia kulttuurin sisäisiä merkityksiä, jotka eivät olisi minulle auenneet ilman selityksiä.

KOKEMUKSEN PROSESSIMALLI



Rakennan *paikan hengen* käsitteen ja *puupiirtämisen* taustalle toimintakehyksen asettamalla keskinäiseen suhteeseen tekijät, jotka vaikuttavat kokemukseen ja siitä kertomiseen. Mallin pohjan muodostavat Mitchellin (1987, 10) esittämät kuvan lajit fyysisessä ja mentaalisisä maailmassa. Liitän muut käsitteet näihin, ja havainnollistan erityisesti mentaalirepresentaatiota osana koko prosessia. Mallissa mielikuva paikan hengestä saa näkyvää muotoa ja muuttuu graafiseksi kuvaksi. Kokemuksen laatu muuttuu prosessin edetessä vasemmalta oikealle.



Kaavio 5. Kokemuksen prosessimalli.

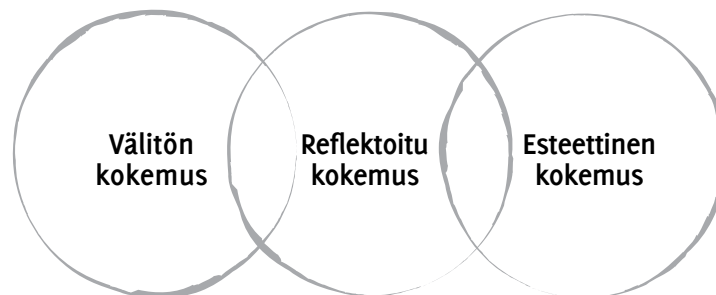
3.1 KOKEMUS

Paikan henki määrittyy henkilökohtaisen kokemuksen kautta (Relph 1976; Karjalainen 1995; 1998; Tani 1995;). Kokemus kuuluu myös prosessiin, jossa mielikuva siirtyy hahmotelmasta puupiirtämisen kautta paperille. Tätä prosessia nimitän John Deweyn (2010) tavoin esteettiseksi kokemukseksi.

3.1.1 KOKEMUKSEN LAADUT

Kokemuksessa on kaksi puolta: aistimellinen ja käsitteellinen. Matkaa ja siitä kertomista tarkasteleva Jussi Vähämäki (2002) kuvaa kokemuksen kahta puolta: *”Ilman aistimusta ei ole muistoa, ja ilman muistoa aistimus jää sanattomaksi.”* Ymmärtävän psykologian pohjalta (Perttula 2008, 116, 149) kokemus määrittyy merkityssuhteena, joka toteutuu kokijan, hänen elämäntilanteensa ja koettavan asian yhteytenä. Se on siis sitä, mitä elämäntilanne ihmiselle tarkoittaa. Kokemus muodostuu, kun elämys ja sen merkitys yhdistyvät (Latomaa 2008, 28). Myös ymmärtämiseen liittyy kaksi perustapaa: aiheeseen uppoutunut ja rakentava ymmärtäminen (Perttula 2008, 120–121). Kun olen matkalla valitsemassani paikassa, kokemus kehkeytyy välittömästi ympäristöön uppoutuen ja painottuu aistimelliseen puoleen. Nimitän tätä *välittömäksi kokemukseksi* (ks. Perttula 2008, 139; Niskanen 2004, 95). Tällöin elämäntilanne tulee merkitykselliseksi nimenomaan fyysisestä paikasta käsin. Maurice Merleau-Ponty (2002) pitää aistihavaintojen kautta maailmaan luotua, esireflektiivistä suhdetta jopa ehtona tietoiselle tavalle suhtautua maailmaan.

Rakentava ymmärtäminen puolestaan tuottaa merkityksiä matkan jälkeenkin kaikelle sille, mitä olen paikassa kokenut. Erotan tämän laadun mallissani nimitämällä sitä *reflektoiduksi kokemukseksi*³. Kokemuksen laadut ovat kuitenkin osittain päällekkäisiä, sillä paikassa syntynyt välitön kokemus sisältää jo paljon merkityksenantoa. Myös havaitseminen itsessään on jo valikoivaa (Gombrich 1982, 15; Neisser 1982, 51). Oman kokemuksen sulattelu on sisäistä kuvausta, ja tämä itselle kertominen voi jatkua loputtomiin.



Kaavio 6. Kokemuksen laadut.

3 Juha Perttula (2008, 139) käyttää nimitystä reflektiivisesti rakennetut kokemukset.

Edelleen kolmas kokemuksen laatu kasaantuu osittain edellisten päälle. Esteettistä valintaa oli mukana jo välittömän kokemuksen aikana, kun kuvan tekijänä kiinnitin huomion maiseman muotoihin ja väreihin. Tarkoitan tällä kokemuksella kuitenkin kuvan tekemistä ja vuoropuhelua syntyvän teoksen kanssa. Tällöin keskenään vuorottelevat kuvan tekeminen ja kehkeytyvälle teokselle altistuminen, joka on arviointia ja etenemisen pohdintaa. Nimitän tätä *esteettiseksi kokemukseksi* (ks. Dewey 2010). Visuaalisen viestinnän suunnittelijana luen vaiheeseen mukaan vielä ongelmanratkaisun, koska pyrin löytämään sisällöstä kertovaa muotoa.

Ilmaisun hahmottuminen muuntaa ja uusintaa alkuperäistä asia-ainesta, joka on syntynyt välittömässä paikkakokemuksessa. Etymologisesti englannin kielen sanana *ilmaisu (expression)* merkitsee jonkin ulospuristumista ja esiin pakottamista. Kun tekijä työstää epätarkkoja ajatuksiaan ja tunteitaan, hän ajattelee samalla välineen hänelle asettamia ehtoja. Tässä mielessä esteettinen kokemus on aina toimintaa. (Dewey 2010, 83–103.) Puupiirtämisen monivaiheinen tekniikka tarjoaa hedelmällisesti sulattelun ja tekemisen vuorottelevia jaksoja. Luovan työn pyrkimyksenä on muotoilla ainesta siten, että siihen sulautuu tekijän kokemus ja pohdinnan myötä teokselle määritty teema (emt. 133–138). Tekijä tuo ilmaisunsa kautta esille tunnevaikutelmiaan, jotka ovat olennaisia esteettisen kokemuksen ominaisuuksia (ks. Goodman 1976, 245–252). Näiden vaikutelmien siirtämiseen kuvan tekijällä on omat keinonsa, kuten viivojen luonne tai sommittelun epäsymmetrisyys.

3.1.2 KOKEMUS KERROSTUU

Sana kokemus on suomen kielessä epätarkka ja monimerkityksinen. Sillä voidaan tarkoittaa tapahtumia, esimerkiksi kalastusta. Niin ikään työnhaussa voidaan vaatia vuosien mittaan kerääntynyttä yleistä ymmärrystä ja näkemystä. Termiä selventää hieman hermeneutikko Wilhelm Diltheyn tekemä jako kahdenlaatuiseen kokemukseen. Se myös täsmentää prosessimallini kokemuslaatujen eroja ja tuo samalla esille koko tutkimukseeni liittyvää problematiikkaa yleisen ja yksityisen välillä.

Dilthey halusi muuttaa saksan kielen termiä *Erfahrung*, koska se oli alkanut merkitä kokeellisuutta. Luonnontieteestä omaksuttu abstrakti käsite viittasi tapahtumien ja tosiasioiden havaitsemiseen eikä sopinut tutkimukseen, jonka kohteena on yksilöllinen ja ainutkertainen kokemus. Niinpä Dilthey loi uuden käsitteen: *Erlebnis*, joka palautuu yksilölliseen, tunneväriytyneeseen elettyyn kokemukseen. Esimerkiksi suru (*Erlebnis*-sanan sisällä) on koettavissa, mutta esitietoista – ei vielä käsitteellistä ja toisille jaettavaa. Diltheyn pyrkimyksenä oli tuoda aidosti yksityinen kokemus mukaan keskusteluun. Yksityisen kokemuksen voi käsitteellistää ja tuoda *Erfahrung*-kokemuksen piiriin, jolloin siitä voi tulla kokemus toiselle. *Erfahrung* on reflektioivaa tietoisuutta, ja sellaisena eräänlainen toisen asteen kokemus. (Oesch 2002, 295–296; 2007; Dilthey 1982.) Kokemuksen prosessimallissani

se kuuluu siten reflektoidun kokemuksen alueelle. Termi Erlebnis on käännetty suomen kieleen *elämyksenä* (Vähämäki 2002; Anttila 2005, 550). Jussi Vähämäki (2002) liittää Erlebnis ja elämys -käsitteet fyysiseen matkaan, kun taas Erfahrung ja kokemus rinnakkaisina termeinä liittyvät henkiseen matkaan eli matkasta kertomiseen. Tämä jako noudattaa myös oman mallini karkeaa jakoa välittömään ja reflektoituun kokemukseen. Kokemusta kuvaavista termeistä keskustellaan edelleen, eikä jako kahdentyyppiseen kokemukseen tunnu täysin selvältä.

Useat kokemusta tarkastelevat tutkijat kuvaavat sen luonnetta kerrostuvaksi ja kasaantuvaksi. Lisäksi jatkuva reflektointi muuttaa sitä ajan ja uusien kokemusten myötä. Esimerkiksi Jussi Vähämäki (2002) näkee, että Erfahrung-tyyppisessä kokemuksessa yhdistyvät samanaikaisesti menneisyyden eri tasot. Nämä muistot ovat aktiivisia, suuntaavat edelleen toimintaa ja rakentavat mielikuvia (emt). Koe-tun ajan kerroksellista luonnetta korostavat myös lapsuuden muistoja tarkasteleva Pirjo Korkiakangas (1996, 34) ja maantieteilijä Pauli Tapani Karjalainen (2010). Samalla kun kokemus kerääntyy muistoina, siitä tulee perustaa kokijan identiteetille. Kokemus on siis elämänvirtaa, joka samanaikaisesti säilyttää ja muuttaa persoonallisuuttamme. (Emt.) Kokemuksen virtaa (*Erlebnisstrom*) metaforisena ilmauksena käytti jo Edmund Husserl (1980, 161–164; Heinämaa 1996, 23). Virta-nimitys kuvaa hyvin, kuinka toiset kokemukset haalistuvat ja toiset pysyvät mukana. Kokemuksen virralle on myös vaikea määritellä alkua ja loppua (Husserl 1980, 163). Viittasinkin johdannossa siihen, kuinka vaikea on määritellä tarkkaa alkupistettä tutkimukselle, joka perustuu omaan kokemukseen.

Myös esteettinen kokemus on toisaalta haihtuvaa ja toisaalta kasaantuvaa. Risto Kunelius (2004, 92–93) täsmentää, millä tavalla filosofi John Dewey ymmärsi esteettisen kokemuksen sisällön. Dewey käyttää klassisessa teoksessaan *Art as Experience* yhtä yhteistä käsitettä *experience*, mutta tarkoittaa sillä kuitenkin selkeästi kahdenlaista laatua. Ensiksikin sana kokeminen viittaa maailmassa olemiseen eli konkreettiseen kokemiseen tässä hetkessä. Silloin tuo kokemus on luonteeltaan haihtuvaa. Toisekseen sana viittaa sellaiseen ainekseen, joka näyttäisi kasaantuvan ihmiseen. Esimerkiksi matkailija on imenyt itseensä tietoa ja kokemuksia. ”Kokemuksen voi siis erottaa kokemuksen virrasta ja säilöä tulevaa käyttöä varten.” (Emt.) Esteettinen kokemus on toisaalta välitöntä miellyttävyyttä tai epämiellyttävyyttä – ja samalla se vaikuttaa myöhempiin kokemuksiin. Aiemmin varastoituneet kokemukset tuottavat teoksen muovaajalle suhtautumistapoja ja merkityksiä, jotka edelleen vaikuttavat hänen ilmaisuunsa. (Dewey 2010, 85.) Näin puupiirtämisessä on tekemisen hetkessä mukana myös menneisyys, kun tekijänä käyn vuoropuhelua syntyvän teoksen kanssa ja pyrin siirtämään graafiseen kuvaan kokemusteni tunnevaikutelmat esimerkiksi veistämisen jälkeen.

Yksilöllinen mielikuva paikasta syntyy sekoituksena kokemusta, tunnetta, muistoja, mielikuvitusta ja nykyistä tilannetta (Relph 1976, 56). Kokemuksen prosessimallissani esteettinen kokemus sijoittuu kohtaan, jossa kuvallinen represen-

taatio muotoutuu. Tässä sisältöaineokset valssautuvat yhteen esteettisten valintojen ja ongelmien ratkaisujen kautta. Altistuminen on minulle aluksi miettimistä, millaisilla kuvallisilla ratkaisuilla kertoisin parhaiten kokemuksistani. Sitten syntyy keskustelu hahmottuvien muotojen ja värien kanssa ja kysyn, vastaako vaikutelma mielikuvaani. Paikan hengen oma kokeminen mahdollistaa alkuperäisten ja muuntuvien tunnevaikutelmien siirron graafiseen kuvaan viivoina, väreinä ja muotoina.

Kokemuksen tutkiminen edellyttää, että se kuvataan jossain muodossa kuten kirjoitettuna tai piirrettyinä. Näin se voidaan tuoda osaksi tutkimusta ja pyrkiä käsitteellistämään. Esimerkiksi Karjalainen (2006, 91) toteaa tarvitsevänsä käsitteitä rajaamaan elämismaailman ilmiöitä, jolloin niistä on myös mahdollista käydä keskustelua tieteellisen kirjoittamisen keinoin. Ongelmana on kuitenkin, missä määrin yhden ihmisen kokemusta on mahdollista siirtää jollekin toiselle. Vaikeus tulee siitä, kuinka tutkija voi tavoittaa tutkittavan kokemuksen (Perttula 2008, 78–79). Omassa tutkimuksessani ongelma on vähäisempi, koska tarkastelen omia kokemuksiani ja niiden ilmauksia. Haasteita sen sijaan ovat kokemuksen esille saattaminen visuaalisin keinoin sekä sisäisen kuvauksen dokumentointi. Aistimukset menettävät osan alkuperäisestä tunnesisällöstään, kun ne käännetään merkkijärjestelmään ja esitetään tietynlaisina väreinä ja muotoina. Mahdollista on kuitenkin luoda illuusiota kokemuksen sisällöstä. Jo välittömään kokemukseen kuuluvien erilaisten aistihavaintojen kuljettaminen graafiseen kuvaan kohtaa haasteita. Luonnollisimmin se onnistuu näköhavainnon osalta. Opiskelija Juhani Näränen (2010) jäikin kaipaamaan Lofoottien näyttelyssäni ääntä, kun hän kuittasi vieraskirjaan ”*Vain veden lotina puuttuu*”.

3.2 KUVA

Kokemuksen prosessimallin keskeiset osat muodostuvat kuvan eri lajeista siten, kuten W. J. T. Mitchell (1987, 5–46) ne laajassa kuvakäsityksessään näkee. Kuvan ja sen kohteen välillä vallitsee yhdennäköisyyden, samanlaisuuden tai samankaltaisuuden suhde. Yhdennäköisyydessä on kyse lähinnä tunnistamisesta, joka perustuu tiettyyn määrään yhtäläisyyksiä. Samankaltaisuus voi syntyä monin tavoin, esimerkiksi metaforisesti. Termi *image* tarkoittaa Mitchellille lähinnä samankaltaisuuden ideaa, mielikuvaa – *picture* taas materiaalista kuvaa, joka havaitaan aistein, pääasiassa silmillä. Erilaisilla kuvilla ei kuitenkaan ole välttämättä suoraa yhteyttä, vaan ne on nähtävä korkeintaan jonkinlaisena perheenä. (Emt.) Havainnollistan kokemuksen prosessimallissa (kaavio 5), millä tavoin kuvan eri lajit sijoittuvat suhteessa kokemukseen ja toisiinsa. Näin hahmotan mentaalirepresentaation luonnetta

koko prosessin alussa ja liitän sen jatkoksi kuvallisen representaation. Täydennän keskustelua muiden esittämällä näkemyksillä.

Mitchell (1987, 10) jakaa erityyppiset kuvat viiteen luokkaan: graafinen kuva, optinen kuva, havaintokuva, mielikuva ja verbaalinen kuva. Perustavan laatuisen jako muodostuu fyysisen ja mentaalisen maailman kuvien välille. Havainto jää rajalle ja ulottuu molempiin. Mielikuva on kokonaan mentaalisessa maailmassa. (Emt.) Paikan henki näyttäytyy tilanteen mukaan milloin havaintona, milloin mielikuvana tai verbaalisena kuvana – ennen siirtymistään fyysisen maailman graafiseksi kuvaksi, usein ensin luonnoksena ja vähitellen lopullisena teoksena.

Tulkitsen Mitchellin kuvalajit jonkinlaisiksi yläkäsitteiksi, jotka sisältävät valtavasti eri merkityksessä käytettyjä kuvaan liittyviä näkökulmia ja laatuja. Näitä ovat kartat, optiset trikit, hallusinaatiot, runot, mallit, kaaviot, unet ja jopa ideat (ks. Häyrynen 2007, 213). Näistä osa sijoittuu mentaaliseen, osa fyysiseen maailmaan. Tutkimuksessani graafisten kuvien konkreettista käyttökohdetta ei ollut määritelty, joten olennaisinta on havainnollistaa kuvan lajeja, joina paikan henki ilmenee mentaalisessa maailmassa.

3.2.1 HAVAITOKUVA

Havaitseminen painottuu mallissani välittömän kokemuksen alueelle. Ensimmäiset vaikutelmat ympäristöstä tulevat aistien kautta. Ne tuottavat tietoa, joka perustuu ympäristön fyysisiin ominaisuuksiin. Tästä tiedosta tulee kerronnan lähtökohtainen asia-aines ja sisältö, joka tosin muuntuu kertomisen aikana. Havaintokuvat perustuvat fyysisiin ominaisuuksiin. Tutkimusala on monitieteinen. Niin neurologit, psykologit, fysiologit, taidehistorioitsijat kuin optisen alan tutkijatkin ovat kiinnostuneita havaintokuvista (Mitchell 1987, 10). Havaitsemista ja ajattelua tietoon liittyvänä ilmiönä tutkii kognitiotiede, jossa kiinnostuksen kohteena ovat tiedon hankintaan, järjestämiseen ja käyttöön liittyvät kysymykset (Neisser 1982, 10).

Havaitseminen riippuu havainnon tekijän taidoista ja kokemuksista. Toimintaa ohjaavat tietynlaiset rakenteet, skeemat, jotka saavat ihmisen odottamaan jotakin ja ennakoimaan tulevaa. (Neisser 1982, 19–25.) Ennakointi ei kuitenkaan tarkoita, että ihminen voi nähdä vain sellaista, mitä odottaa näkevänsä. Koska havaitseminen noudattaa todellisuutta, skeemat virittyvät nopeasti sen tiedon mukaisiksi, mitä on tarjolla. Valikoinnissa on kuitenkin etusijalla tietyn tyyppinen tieto, esimerkiksi katsoja saa ympäristöstä vahvistusta omalle mielialalleen. Vanhan vitsin mukaan optimisti näkee donitsin ja pessimisti reiän. (Neisser 1982, 41–42.) Skeema siis mukautuu tilanteeseen, ja havaitsemisella on taipumus muuttaa havaintosijaa. Jokaisen ihmisen mahdollisuudet havaita ja toimia ovat siinä mielessä ainutlaatuiset, että kenelläkään toisella ei ole juuri hänen sen hetkistä asemaansa eikä tarkalleen hänen elämänhistoriaansa. (Neisser 1982, 49–50.) Oman aineistoni hankinnassa valikoivuus tarkoitti sitä, että kiinnitin tarkkaavaisesti huomiota

paikan erityispiirteisiin ja samalla etsin ideoita omille, matkan jälkeen tehtäville kuvaesityksilleni.

Näkemisessä kohtaavat aiemmin koettu ja ennakkomielikuviin perustuvat tulevaisuuden odotukset (Gombrich 1982, 28). Matkalla odotan usein näkeväni niitä maiseman merkkejä, jotka olen nähnyt paikasta kertovissa esitteissä. Vaikka odotukset määrittävät havaitsemista pitkälti, arvaaja joutuu usein täydentämään tietoa tai pettymisen jälkeen veikkaamaan uudelleen (Gombrich 1977, 53; ks. Neisser 1982, 41–42). Onneksi kokemus antaa tilaa yllätyksille, ja moni paikka näyttääkin koettuna erilaiselta kuin matkaesitteen kuvassa.

Myös Rudolf Arnheim (1969) korostaa visuaalisen havaitsemisen monimuotoisuutta. Se pitää sisällään monenlaista ajattelua. Samalla kun ihminen tekee havaintoja, hän aktiivisesti tutkii, etsii olennaisuuksia, yksinkertaistaa tai abstrahoi. Hän voi myös esimerkiksi yhdistellä tai erottaa, täydentää, korjata ja vertailla. (Emt. 13–15.) Näkeminen tarkoittaa siis samalla ympäristön jäsentämistä (Karjalainen 2004, 52–53). Huomio kiinnittyy erityisesti uuteen ja odottamattomaan, kun taas liian tuttu ympäristö helposti piiloutuu (emt. 54). Prahassa ihmettelin kadun mukulakiviä, joita kasvava ruoho reunusti, mutta vain ensimmäisen päivän. Seuraavana päivänä katse etsi jo uutta. Koska olin hankkimassa aineistoa oman kokemuksen kautta, mielessäni risteili tutkimusongelmaan liittyviä kysymyksiä. Havaitseminen onkin luonnostaan valikoivaa (Gombrich 1982, 15; Neisser 1982, 51). Samalla kun kartoitin ympäristöä, rakensin mielessäni viitekehystä tutkimukselle ja mietin kokemani merkityksiä.

Matkailija kohtaa paikan aistien maisemassa. Aistien suhdetta tilaan jäsentää jako lähi- ja kaukoaiستهihin. (Keskitalo 2006, 70–73.) Lähietäisyydeltä paikkaa voi haistaa, sen konkreettisia elementtejä voi koskettaa – ehkäpä maistaakin. Taktiilliset aistit liittyvät koskettamiseen, tuntoon, liikkeen, suunnan ja tasapainon aistimiseen. Tuntoaisti on ollut tieteellisen huomion kohteena vähäisemmässä määrin kuin kaukoaiستit näkö ja kuulo, koska siihen erikoistunutta aistielintä on vaikea eristää ja määritellä (Neisser 1982, 27–28). Välillä jokin aistimus vain on voimakkaampi, toisessa tilanteessa jokin toinen.

Arnheim (1969, 18–19) esittää näköaistin olevan paitsi käytetyin myös eniten yhteydessä ajatuksiin. Se on myös kaukoaiستina tärkeä, ja esimerkiksi tuntoaistin on hankala toimia yksin. Näön rinnalle hän nostaa tärkeäksi myös kuulon. (Emt.) Silmä korvasi kuulon matkailijan tärkeimpänä aistimena siinä vaiheessa, kun 1700-luvun opintomatkat muuttuivat enemmän huvimatkoiksi (Adler 1989, 7). Länsimaiden historiassa näköä on kuitenkin pidetty erityislaatuksena verrattuna muihin aisteihin. Erityisesti tilasuhteista näköaisti tarjoaa tarkinta ja helpoiten saatavaa tietoa (Neisser 1982, 118). Esimerkiksi paikan käsittäminen maisemana painottaa sen visuaalisia ominaisuuksia (Relph 1976, 31). Tutun ja tuntemattoman erottaminen on ollut ihmiselle biologisesti tärkeää, joten ihmisen havaitsemisjärjestelmä on kehittynyt erityisesti havaitsemaan liikkeen ja muutokset ympäristössä

(Gombrich 1982, 16; Neisser 1982, 37–39). Tällainen valikoivuus voi estää näkemästä maiseman pysyviä piirteitä tai luonnollista muutosta, mihin Karjalainen (2004, 54) viitanee piiloutuvan paikan nimityksellään. Matkailijana etsinkin joka päivä uudenlaista nähtävää.

Kaikki tutkijat eivät kuitenkaan yhdy käsitykseen siitä, että näkö olisi hallitsevin aisti, vaan huomiota on kiinnitetty myös maiseman ei-visuaalisiin elementteihin, haju- ja äänimaisemaan (ks. Pink 2009, 12–13). Aistit toimivat rinnakkain, ja niillä saatu tieto yhdistyy kokonaisuudeksi. Emme kiinnitä huomiota tiettyihin aistielimiin kuten korviin, vaan kohteisiin ja tapahtumiin. Havaitsemme ne useammalla kuin yhdellä aistilla eli käytämme kaikkea sitä tietoa, jota suinkin on saatavilla. (Neisser 1982, 31–32, 73, 118.) Myös Kai Mikkosen (2005, 24) ja Altti Kuusamon (1990, 24) mukaan kaikki aistihavainnot täydentävät toisiaan. Prahasa paikan tunnelma syntyi olennaisesti sen äänimaisemasta. Sen virittivät Kaarlen sillan katusoittajat ja ohi jyristävät raitiovaunut. Lofoteilla puolestaan kuivuvat turskat muodostivat paikan hajumaailman.

Matkailija on koko ajan läsnä ruumiillaan. Lisäksi hän on uteliaana toimielias. Usein kuitenkin vasta sairaus tai väsymys saa kiinnittämään huomion omaan ruumiiseen. Omilla matkoillani ruumiillinen läsnäolo korostui erityisesti Lofoottien matkalla ja tuli esille myös sen pohjalta syntyneissä kuvissa. Saariston kiemuraisilla teillä autoilu sai voimaan huonosti ja korkeiden siltojen ylittäminen jännitti. Usein ulkona oleskelun jälkeen päivä päättyi nautinnolliseen väsymykseen. Havainnon kokonaisuutta korostaa myös Maurice Merleau-Ponty (2002, 9–33; Heinämaa 1996, 18, 75). Hänen keskeinen ajatuksensa on, että ihmisruumis on merkitysten lähde ja kiteytymä (emt.; Heinämaa 1996, 13). Havaintomuodot kytkeytyvät toisiinsa ja muodostavat kokonaisen olemisen tavan (Heinämaa 1996, 81). Carol Crawshaw ja John Urry (1997, 179) kiinnittävät huomion ruumiiseen erityisesti muistojen palauttajana. Muistetaan tietyt ruumiin liikkeet, jotka liittyvät esimerkiksi koskettamiseen (emt.).

Lofoteilta ostin matkamuistoksi pussillisen kuivattua turskaa. Lastujen maistelu kotona palautti mieleeni Ån kalastajakylän tunnelman ja edellisen herkkututilanteen. Makuuasti eroaakin näöstä siinä, että kaksi ajallisesti etäällä olevaa maistamiskertaa ovat lähes identtisiä, kun taas näemme harvoin saman kohteen täsmälleen samoissa olosuhteissa kahdesti (Neisser 1982, 119). Myös tuoksut toimivat vanhan muiston tai tunnelman palauttajina. Ne vaikuttavat tunteisiimme syvemmällä tasolla kuin äänet tai näkymät, ja näin ikään kuin varastoivat menneisyyttä. (Forss 2007, 93.) Esimerkiksi lapsuuteni keväiset maisemat lammen rannalla palautuvat mieleeni, kun kuulen kuovien ääntelyn ja haistan kostean turpeen tuoksun.

Kuivatut turskalastut olivat säilyttäneet makunsa ja hajunsa, jotka taas palauttivat mieleeni Lofoteilla kuivumassa roikkuneet kalat. Hajua oli kuitenkin vaikea vangita kuvaan. Se tulee kyllä mieleeni, kun katson nyt valmiin kuvan lintuja ja



Kuva 6. Matkailijan ruumiillinen kokemus Lofoteilla. Luonnoksia.
Suolainen meri-ilma, tuuli ja aurinko paisuttivat matkailijan naaman turpeaksi. Matkan aikana tehtyjen luonnosten perusteella syntyi kuva 21, sivulla 108.



Kuva 7. Lofoottien näkymiä luonnoksina.

tummansinistä merta. Kun matkan jälkeen suunnittelin paikan hengestä kertovia kuvia, matkalla otetut valokuvat muistuttivat minua parhaiten paikan hetkellisistä vaikutelmista. Keskeisimmäksi havaitsemisessa osoittautui odotetusti näköaisti, kuten ihmisen muistia kokeellisesti tutkinut Vernon Gregg (1978, 48–49) myös omassa tutkimuksessaan osoittaa. Hän tarkasteli muistikuvien eloisuutta ja selkeyttä pyytämällä henkilöitä palauttamaan mieleen, mitä he olivat syöneet aamiaiseksi testipäivänä. Gregg oli kiinnostunut kaikkiin aisteihin liittyvistä muistikuvista. Noin 90 % vastaajista piti visuaalisia mielikuvia kaikkein eloisimpina, ja vain 5 % auditiivisia, ja saman verran kinesteettisiä mielikuvia. (Emt.) Näkymiin on myös helpoin viitata graafisessa kuvassa. Matkailijan näkökulmasta näköaisti on olennainen kahdessa vaiheessa: ensinnäkin näyt antavat muotoa matkalle, ja myöhemmin matkan jälkeen rakennetaan kokemusta uudelleen valokuvien ja postikorttien avulla (Crawshaw & Urry 1997, 179).

Vaikutelma paikasta muotoutui aistien kautta, joten sijoitan havaintokuvan mallissani välittömän kokemuksen alueelle. Havaitsemista oli kuitenkin mukana myös prosessin myöhemmässä, esteettisen kokemuksen vaiheissa. Kun ilmaisu muotoutuu, tekijän havainnot ohjaavat teoksen syntyä seuraavaan vaiheeseen (Dewey 2010). Lopulta valmis teos päättyy vielä katsojan havaintojen kohteeksi. Tutkimukseni ei ole vastaanottajalähtöinen, mutta tekijänä olen ennakoanut kuvien tulkintoja. Kuva nähdään eräänlaisena käännöksenä tai muunnoksena kertomastaan sisällöstä, ja katsoja taas kääntää sen uudelleen omaksi informaatiokseen (Arnheim 1969; Gombrich 1982). Vaikka esitys olisi mustavalkoinen ja pelkistetty, senkin käsitetään viittaavan kolmiulotteiseen värilliseen todellisuuteen.

3.2.2 MIELIKUVA

Mitchellille (1987, 10–13) ajatukset, muistot, unet ja ideat ovat mielikuvia. Ne ovat henkilökohtaisia ja tunnepohjaisia. Mielikuvat eivät ole selkeitä, vaan pikeminkin muuntuvia ajatusten tai kokemisen tiloja. Ne eivät myöskään ole pelkästään visuaalisia, vaan perustuvat kaikkiin aisteihin ja ovat metaforisessa mielessä kuvia. Kahden henkilön mielikuvia on vaikea verrata toisiinsa, koska niitä on vaikea todentaa objektiivisesti. (Emt.)

Myös Rudolf Arnheim (1969, 116) näkee mielikuvat herkkinä tuhoutumaan ja vaikeasti kuvattavina. Vaikka ne eivät aina ole tiedostettuja, koko ihmisen ajatusprosessi toimii niiden kautta. Mielikuva ei ole täydellinen representaatio kohteesta vaan abstraktimpi kokemus. (Emt.) Näin näkee myös neurologi Antonio Damasio (2000, 290). Mielikuva on mielen hahmo, jonka rakenne perustuu aistien merkkeihin. Niistä muodostuu jatkuva kuvien virta, joka ikään kuin piirtää luonnosmaisesti kaikenlaisia prosesseja ja asioita, sekä konkreetteja että abstrakteja. (Emt. 287–288.) Janne Seppänen (2001b, 172) vertaa mielikuvaa ääriiviivapiirroksen. Itse näen sen lähinnä epätarkkana ja keskeneräisenä maalauksena. Mielikuva muodostuu aistiärsykkeestä, mutta voi syntyä myös ilman sitä, tiedostamattoman

muistin ja kuvittelemisen kautta. Mielikuvat hahmottelevat erityisesti asioita, jotka saattavat tapahtua, mutta joiden olemassaoloa ei ole vahvistettu. Kyse on siis ennakoinnista. Sisäiset mielikuvat koostuvat usein myös tiedostamattomista toiveista. (Neisser 1982, 107–111.) Tulevaisuuden ennakoinnin lisäksi mielikuvilla on yhteys menneisyyteen muistojen palauttajina.

Mitchell (1987, 10) lukee mielikuvaan kuuluvaksi kahdentyypisiä asioita. Menneiden aistihavaintojen mieleen palauttamiseen viittaavat *muistot* sekä termi *fantasmata*. Uusien mielikuvien rakenteluun kuvittelemalla viittaavat *unet* ja *ideat*. (Emt.) Käsitän mielikuvituksen yleisenä kattonimikkeenä ilmiölle, jossa tekijä palauttaa mieleen kokemaansa, keksii ja kuvittelee edelleen. Tekijän näkökulmasta on aiheellista tarkentaa mielikuvan laajaa sisältöä rakentamalla Mitchellin esittämille kahdentyypisille asioille erilliset kentät kokemuksen prosessimalliini.

Ensimmäinen kenttä on *palauttava mielikuvitus*, joka saa perustelunsa ja sisältönsä myös muistitutkija Vernon Greggin (1978, 42) nimityksestä rekonstruoiva mielikuvitus. Se on ilmiö, jossa muistiin varastoituneesta aineksesta rakentuu uusi aistihavainto. Se sisältää kuvitelmat, joissa uudelleen eletään kokemus. (Emt.) Prahan matkan jälkeen palautin mieleen esimerkiksi kävelyretken kukkulalle tuullessa ja sateessa. Muistiin oli tallentunut tapahtuma, jonka päätteeksi sateenvarjo kääntyi nurinpäin. Yksittäiset tapahtumat tallentuvat tyypillisesti episodimuistiin (Korkiakangas 1996, 16; Hatva 1993, 101). Joskus yksikin valokuva riittää palauttamaan hetken mieleen elämyksellisenä kertomuksena (Hietaharju 2006).

Toinen kenttä muodostuu *luovasta mielikuvituksesta*, joka assosioi ja elävöittää asioita hyvinkin villisti. Kuvan tekijälle se merkitsee eri vaihtoehtojen kehittelyä ja uusien yhdistelmien kuvittelua. Yksi asia vie toiseen, mutta niillä on keskenään jokin yhteys (ks. Jalonen 2006, 16–21). Luovaa mielikuvitusta tarvitaan visuaalisessa kerronnassa kokemuksellisten ainesten yhdistelyyn ja uuden kertomuksen luomiseen. Kuvittelu on kykyä tutkia, ylläpitää ja muunnella mielikuvia (Hatva 2009, 36). Näin tekijän omat ajatukset toimivat mielikuvien materiaalina, jota tekijä elävöittää. Mielikuvittelun myötä kuvat alkavatkin helposti elää omaa elämäänsä (ks. Ylimartimo 1998, 43). Rudolf Arnheim (1969, 104) käyttää vertauksena kangasta: mieli leikkaa paloja, tekee kollaaseja muistin materiaalista, mutta itse kangas jää muuttumattomaksi. Silloinhan kaikki nähdyt kuvat, vaikutelmat ja edelleen kuvitelmat kerääntyvät mieleen kokonaiseksi valtavaksi varastoksi.

3.2.3 VERBAALINEN KUVA

Verbaalinen kuva kuuluu mielikuvan lailla kuviin metaforisessa mielessä, ei näkyvänä, mutta edustamassa tiettyä asiaa. Ajatukset ovat mielikuvia asioista, ja sanat taas edustavat näitä ajatusten kuvia. Näin verbaalinen kuva on kohde, johon sana viittaa, jonkinlainen määritelmä, kuvaus tai idea kohteestaan. (Mitchell 1987, 21–22.) Sana *idea* esiintyy Mitchellillä (emt. 10) myös mielikuvan alalajina, joten sijoitan kokemuksen prosessimallissani (kaavio 5) verbaalisen kuvan mielikuvan



Kuva 8. Luonnos kokemuksista Heinäveden saarella. Palautin mieleen paikan olennaisia piirteitä ja tapahtumia matkan jälkeen. Lopullinen teos (kuva 23) sivulla 109.

sisälle, jossain määrin liikkuvaksi osaksi. Ymmärrän mielikuvan laajempaan katkokäsitteeseen, jonka alle kuuluu useita lajeja. Joskus mielikuva näyttäytyy verbaalisena kuvana. Siinä missä piirros paperilla voi olla yksityiskohtainen, ideat mielikuvina tai verbaalisena kuvina ovat sumeita (emt. 23). Mitchell lukee verbaalisiksi kuviksi kuvaukset ja metaforat. Kuten mielikuvat yleensä, verbaalinen kuva syntyy kaikilla aisteilla, tai se voi syntyä ilman aistihavaintoja, esimerkiksi abstraktina ideana mielessä. (Emt. 10, 13.) Tällainen abstrakti idea on vaikkapa koettu tunnelma matkakohteessa.

Ymmärrän verbaalisen kuvan mieleen kiteytyneenä ajatuksena. Mitchell (1987, 22) määrittelee verbaalisen kuvan kohteena, johon ilmaisu viittaa tai jonka sanat nimeävät. Se on käsitys asiaintilasta, mutta ei kuitenkaan liian kirjaimellisesti ymmärrettyä. Se voi olla idea, jonka luettu teksti tai muu sanallinen kuvaus tuottaa mieleen. Fyysisessä maailmassa idea taas voi edelleen ilmentyä runotekstinä paperilla tai asiaintilaa ilmentävänä diagrammina. Näin idea tulee jaetuksi ilmaisun kautta. Nimitys itsessään on jo metafora. Metaforat taas ovat Mitchellille ”lyhyitä kuvauksia” tai lainoja, jotka perustuvat samankaltaisuuteen, kuten kuvat yleensä. Kotkan verbaalinen kuva esimerkiksi syntyy monista eri lähteistä, jotka kertovat siitä, mitä kotka tekee ja mitä se pystyy tekemään. (Emt. 13, 19–28.)

Kertoessani paikan hengestä mietin mielessäni sanaa ”tunnelma”. Kuinka tuo abstrakti idea voisi muuntua kuvaksi? Esittämistä voisi auttaa tunnelman määrittely tarkemmin yhtenä sanana, kuten vaikkapa ”kaoottinen”. Mielikuvani kaoottisesta tunnelmasta näyttäytyy epätarkkana, mutta sisältää paljon yksittäisiä terävämutoisia elementtejä, jotka liikkuvat. Arnheim (1969, 227) ei pidä mahdollisena, että ihminen voisi ajatella myös sanoina, yhtä lailla kuin ympyröinä tai muina sellaisina muotoina. Jo sanat, joilla esineet on nimetty, ovat kategorioita, joissa on mukana yleisyyden periaate ja abstraktion taso. Puhutaan yleisesti kistasista tai eläimestä. (Emt. 238.)

Muutaman teokseni idea näyttäytyi aluksi verbaalisena kuvana. Lappeenrannan kokemuksista kertova kuva lähti lasten lorusta ”*Huomenna mennään Lappeenrantaan, mitä siellä tekemään...*” Pietarin kuva *Tassutellen Eremitaasiin* sai alkunsa, kun kuulin tarinan taidemuseon kellarissa asuvista kissoista. Seuraavana päivänä, kun tassutelimme opiskelijaryhmän kanssa katsomaan taidekokoelmaa, tapasinkin matkalla näitä kissoja. Eläimet oli jo tuotteistettu matkamuistoiksi julisteina ja postikortteina. Jatkoin ajatusta mielikuvituksen voimin ja laajensin myös museon sisäosan kissojen reiviiksi (kuva 22, sivu 109).

Myös Lofoottien teos *Priima Sekunda Afrikka* sai alkunsa verbaalisesta kuvasta. Luin museossa kalojen perinteisestä jalostuksesta ja jakamisesta kolmeen laatuluokkaan. Tämä synnytti idean teoksen nimestä ja käynnisti kuvan kehittelyn. Tiivistin museon esittelytekstin näyttelyä varten (kuva 9).



Kuva 9. Verbaalisen kuvan synty. Tekemisen vaiheet ja valmis teos sivulla 143.

3.2.4 GRAAFINEN KUVA

Graafinen kuva on fyysisen maailman käsin kosketeltava, materiaallinen kuva. Graafisia kuvia ovat myös patsaat ja suunnitellut artefaktit (Mitchell 1987, 10). Tähän luokkaan kuuluvat myös valmiit puupiirokset ja niitä edeltävät luonnokset heti, kun ne muuttuvat silmin nähtäviksi. Mentaalisen maailman kuva siirtyy näkyvään muotoon kuvallisen representaation prosessissa. Kertomisen näkökulmasta siinä syntyy visuaalinen kertomus. Representaatioksi nimitän myös valmista teosta lopputuloksena (ks. Kuusamo 1996). Graafinen kuva kattonimikkeenä sisältää vielä monenlaisia kuvia. Se voi esittää kohteensa visuaalisia ominaisuuksia tai edustaa sitä muuten, ja sen abstraktiuden aste voi vaihdella (Arnheim 1969). Mitkään piirrokset eivät voi olla uskollisia jäljennöksiä mentaalisisista kuvista, mutta niillä on joi-takin keskenään yhteisiä ominaisuuksia (Arnheim 1969, 116).

Kuvan perustavanlaatuisia ominaisuuksia ovat muistuttavuus tai samankaltaisuus esittämänsä kohteen kanssa (Mitchell 1987, 10). Suhteita samankaltaisten asioiden välille syntyy sekä aistikanavien kautta että median välityksellä. Jotta kuva immateriaalisena ilmentymä voisi tulla näkyväksi, se tarvitsee jonkin materiaallisen muodon tai välineen, esimerkiksi paperin ja musteen (Mitchell 2005, 84–85.) Ymmärrän digitaalisen kuvan immateriaalisena niin kauan kuin se tulee näkyväksi esimerkiksi pikseleinä. Kuvien elämä materiaalisessa muodossa liittyy puolestaan moniin sosiaalisiin käytäntöihin esimerkiksi perinteinä, sopimuksina, tottumuksina

ja teknologisin taitoina (emt. 198, 203). Näin kuvat visuaalista kieltä käyttävinä representaatioina tulevat kulttuurisesti merkittäviksi (ks. Hall 1997).

Omassa työskentelyssäni hahmottelin kokemaani esiin puulle veistäen. Siinä jaoin muotoja merkityksellisiin ja merkityksettömiin. Piirtäminen onkin ”ajattelua paperilla” (Mitchell 1994, 39–42; 2005, 215). Kuva ei toista kaikkea – ja usein se toistaa varsin vähän (Barthes 1986, 82). Tässä mielessä raja mentaalisen ja fyysisen maailman kuvilla onkin hiuksenhieno ja häilyvä, koska myös mielikuvan syntyä on kuvattu omanlaisenaan piirtämisenä, mentaalisenä luonnosteluna, jäljittämisenä (ks. Mitchell 2005, 215; Damasio 2000, 287–288).

Määrittelen tarkemmin graafisen kuvani laatua ja luonnetta. Sijoitin tekemiseni visuaalisen viestinnän suunnittelun kenttään ja siellä prosessin alkupäähän. Perustelin käyttäväni mieluummin nimityksiä *kuvan tekeminen* tai *kuvalla kertominen*, koska käsitin termillä *kuvittaminen* lähinnä valmiina annetun tekstin koristelua. Ymmärrän kuitenkin, että termin voi nähdä myös laajemmin. Esimerkiksi Steven Heller ja Seymour Chwast (2008, 7) käyttävät kuvittamiselle laajaa määritelmää ja näkevät sen visuaalisena esityksenä, jonka päämääränä on valaista asiaa, tehdä se ymmärrettävämmäksi tai miellyttävämmäksi. He erottavat soveltavat taiteet varsinaisista taiteista (fine art), ja sisällyttävät kuvittamisen edelliseen ryhmään, koska työtä usein ohjaavat asiakkaan toiveet tai kaupalliset vaikutteet. Itse pidän kuitenkin tarkkaa rajaa keinotekoisena. Kaupallisestakin julisteesta on mahdollista tehdä taidetta.

Myös kuvajournalistisen lajityypin nimityksenä käytetään termiä *kuvituskuva*, joka Merja Salon (2000, 15) mukaan on perinteisesti muunlainen kuin valokuva – usein piirros, kartta tai havainnollistava kuvio. Kuvituskuva perustuu ideaan eikä esimerkiksi silminnähtävien havaintoon tapahtumapaikalta. Näin se etäännyttävästä kokemuksesta ja syntyy loogisen päättelyn sekä analyyttisen toiminnan tuloksena. Lopputulos voi olla informatiivinen tai fiktiivinen, usein se selittää näkymättömiä prosesseja. (Emt.) Salon määritelmän mukaan kuvituskuva voi lukeutua erityisesti ne teokset, joita kehittelemme matkan jälkeen mielikuvituksessa. Sen sijaan määritelmä rajaa ulkopuolelle ne, joissa tavoittelin välittömän kokemuksen vaikutelmaa. Tarkentava nimitys *rakennettu kuvituskuva* puolestaan sopii, koska se tuo esille tutkimuksen konstruktivistisen näkökulman representaatioon. Se myös korostaa tekijän osuutta merkityksellisten elementtien valitsijana ja yhdistelijänä.

Lopputuloksena on liikkumattomia kuvia, joiden mahdollisuudet kertoa ovat erilaiset verrattuna elokuvaan ja sarjakuvaan. Roland Barthes (1993, 151) julistaa: ”*Still-kuva poistaa elokuvan ajallisen pakkopaidan*” ja kiinnittää huomion siihen, että kuvassa voi nähdä myös muunlaista kuin ajallisesti etenevään juoneen perustuvaa kertovuutta. Erityisesti piirros sisältää merkkejä tekijästään piirrostyylin kautta tulevana konnotaatioina (ks. Barthes 1984, 122, 137). Puupiirtäminen ilmaisumenetelmänä näkyykin selkeästi kerronnan pintarakenteena. Ylimääräis-

tä sanomaa syntyy myös, kun tekijä tulkitsee aihetta yksinkertaistamalla ja näin korostaa haluamiaan asioita. Esimerkiksi valokuva on harvoin koominen, mutta piirros voi olla (emt. 130).

Optinen kuva

Mitchellillä (1987, 10) on vielä eräs kuvien luokka, optinen kuva, josta esimerkkinä hän käyttää peiliä ja heijastusta. Peili tuottaa suoran, muuntelemattoman ja uskollisen kopion kohteestaan (emt. 12) – joskin käänteisenä. Myös valokuva, maalaukset ja kaiverrus ovat optisesti havaittavia asioita (Mikkonen 2005, 43). Kuvalliset kuuluvat siis fyysisen maailman kuviin. Optiset ominaisuudet sisältyvät graafisen kuvan ominaisuuksiin, joten en liitä sitä kaavioon omiana osanaan.

3.3 VISUAALINEN KERRONTA

Tutkimuksessani tarkastelen, kuinka mentaalisen maailman kuva siirtyy fyysiseen maailmaan ja saa näkyvän muodon. Kuvallisen representaation prosessi on samalla kerrontaa ja tarinoiden esittämistä (Lehtonen 2004, 88). Oma prosessini sisälsi kuvien ideointia, kehittelyä ja puupiirtämisen eri vaiheita. Kerronnan näkökulmasta tällöin syntyi uusi visuaalinen kertomus. Valmiita teoksiani tarkastelen narratiiveina (ks. Heikkinen 2001; Mikkonen 2005). Koko tutkimus kytkeytyy narratologiaan, joka tutkii kertomuksia, niiden rakenteita ja vaikutusta (Hänninen 1999, 20).

Pohjaan ajatteluni Gérard Genetten (1980, 27–29; 1990, 13–14) strukturalistiseen narratologiaan. Se tarkastelee *tarinan*, *kertomuksen* ja *kerronnan* keskinäisiä suhteita. Tarina (*story*) on sisältö, esimerkiksi tapahtumat kertomuksen kohteena. Kertomus (*narrative*) on sen perusteella rakennettu esitys. Kerrontaa (*narrating*) taas on kertomuksen tuottaminen tekona. (Emt.) Käytän termejä samassa merkityksessä kuin Genette. Tarinalla ymmärrän kertomuksen lähtökohtaista sisältöä, sisäistä kuvausta, joka koostuu moniulotteisista paikan hengen kokemuksistani. Tätä asia-ainesta voin kertojana muokata tavoitteitteni rajoissa. Ilmaisun hahmotuminen nimittäin muuntaa ja uusintaa alkuperäistä asia-ainesta, joka syntyi välittömässä paikkakokemuksessa (Dewey 2010). Tarina on kertomuksen sisällä ja luonteeltaan abstraktio, mutta tulee ilmi jonkin viestintävälineen tai merkkijärjestelmän kautta (Rimmon-Kenan 1999, 13–15). Sille tarvitaan siis kertova muoto.

Kertomus voi esiintyä missä tahansa semioottisessa järjestelmässä, ja tarina on siirrettävissä esitysvälineestä toiseen. Esittämiseen voidaan käyttää esimerkiksi tanssia tai musiikkia. Omat kertomukseni ovat hahmotettavissa graafisen kuvan antamien vihjeiden eli pinnan merkkien perusteella. Kertomuksen määritelmää

joudutaan aina muokkaamaan kulloisenkin semioottisen järjestelmän ominaispiirteiden mukaan (Mikkonen 2005, 195; Rimmon-Kenan 1999, 15). Kirjallisuustieteessä narratologialla on oma perinteensä, joka painottaa kertomuksen tapahtumaa ja ajallisesti etenevää juonta. Kirjoitettu teksti etenee lineaarisesti, ja tapahtumat syntyvät yleensä ihmisten toiminnasta. Omissa graafisissa kuvissani taas toiminta tapahtuu liikkumattomassa tilassa, ja se asettaa kertomiselle omanlaisensa haasteet.

Käytän Gérard Genetten termien suomennoksia tarina, kertomus⁴ ja kerronta, koska ne ovat mielestäni selkeimmät. Strukturalistiseen teoriaan ajattelunsa pohjaavat myös Slomith Rimmon-Kenan ja Seymour Chatman, vaikka he käyttävät hieman eri nimityksiä. Rimmon-Kenan (1999) pitää Genetten termejä esikuvina, mutta käyttää *kertomuksen* paikalla nimitystä *teksti*. Tällöin tekstin välityksellä on mahdollista saada tietoa tarinasta (emt. 9–10). Chatman (1978) puolestaan jakaa kerronnan kahteen tasoon: *tarinaan* ja *diskurssiin* (story/discourse). Tarina on se, *mitä* kuvataan – diskurssi taas ilmaisun tapa eli *miten* sisältöä kuvataan (emt. 19, 23). Näin vastaanottaja hahmottaa tarinan diskurssin kehyksen ja sen vihjeiden perusteella (ks. myös Hietala 1993, 83; 2006, 95). Seymour Chatman (1978, 11) yhdistää teoksessaan *Story and Discourse* näkemyksiä Gérard Geneteltä ja esimerkiksi venäläiseltä formalistien koulukunnalta. Kun luvussa 4 tarkastelen erilaisia kuvallisen kerronnan tapoja, käytän Genetten, Rimmon-Kenanin ja Seymour Chatmanin esittämiä ajatuksia. He kaikki tarkastelevat kerrontaan liittyviä rakenteita ja ovat kiinnostuneita siitä, kuinka kertovan muodon voi eristää kerrotun sisällön aineksista (ks. Rimmon-Kenan 1999, 14).

Narratiivinen kielioppi tarkastelee kaikille kertomuksille yhteisiä rakenteita. Rakenne on kaksijakoinen ja muodostuu syvä- ja pintarakenteesta. Narratiivinen syvärakenne on abstrakti järjestys, joka koostuu eräänlaisista rakenteen säännöistä. (Rimmon-Kenan 1999, 17.) Syvärakenne ei ole riippuvainen välineestä, vaan tarina voidaan siirtää esitysvälineestä toiseen, joskin sillä on rajansa (Rimmon-Kenan 1999, 15; Salo 2000, 133; Chatman 1978, 22). Jokaisella esitysmuodolla on nimittäin oma taipuvaisuutensa, eli jokin asia esitetään helpommin tietystä merkijärjestelmässä kuin jossakin toisessa (Mikkonen 2005, 27–28). Sisko Ylimartimo (2005, 178) soveltaa ajatusta syvä- ja pintarakenteesta kuvalla kerrontaan. Sommittelu kuuluu osaksi kuvan syvärakennetta, kun taas pintarakennetta ovat viiva, väri ja elementtien muoto (emt.). Omien teosteni pintarakenteen luomisessa käytin puupiirtämisen menetelmää. Syvärakenne muunnetaan ilmaisutavoiksi transformaation prosessissa (Chatman 1978, 21). Tällöin puolestaan syvärakenne voidaan tavoittaa purkamalla transformaation prosessi (Rimmon-Kenan 1999, 17). Kuvan rakentajana minun on mahdollista paljastaa kertomisen rakenne avaamalla tekemisen prosessia.

4 Kertomuksen synonyymi on narratiivi.

Kertomisella ymmärrän laajasti monenlaista ilmaisua kuten asiantilan kuvaamista, toteamista, väitettä, kieltämistä, merkityksen punnintaa tai elementtejä rinnastamalla luotua merkitystä. Yhtenä kuvan voimana on pidetty sen todistusvoimaista näköhavainnon jäljittelevyyttä (esim. Mitchell 1987, 48), mutta ilmaisu voi olla myös kuvaannollista. E. H. Gombrich (1982, 142) kieltää kuvan mahdollisuuden kertoa ilman tekstiä ja kontekstia. Tosin hän myöntää, että joissakin tapauksissa kuvalliset merkit voivat toimia ilman tekstiä, jos niiden käyttökonteksti on selkeä, kuten olympialaisten tunnuksina (emt.). Myös lentokenttien graafisesti pelkistetyt opasteet informoivat matkailijoita ilman sanoja ja vakiintuvat tunnistettaviksi käyttötarkoituksissaan. Omissa paikan hengen teoksissani en kuitenkaan tavoitellut opasteille asetettavaa yksiselitteistä ymmärrettävyyttä vaan hyväksyin kuvalliselle esitykselle tyypillisen avoimuuden erilaisille tulkinnoille.

Aktiivista roolia kerronnassa korostaa myös Slomith Rimmon-Kenan (1999, 79), joka suosii kertomuksen vihjauksenomaisuutta ja määrittelemättömyyttä suljetun, selkeän ja staattisen muodon sijaan. Tällöin keskeistä on katsojan aktiivinen osallisuus merkitysten antamisessa ja oman tulkintansa löytämisessä. Itsekin pyrin teoksissani hyödyntämään kerronnan aukkoja. Katsoja voi täydentää ne luomalla kuvan elementtien välille yhdistävän merkityksen. Tällöin rajattu kuva-alue myös viittaa jollakin tapaa itsensä ulkopuoliseen tilaan (ks. Mäkiranta 2008). Veijo Hietala (1993, 83) näkee tarinan periaatteessa päättymättömänä jatkumona, josta on valittu esitettäväksi tietty viipale. Osa omistakin teoksistani kuvaa yksittäistä hetkeä, jolloin esityksen voi nähdä osana aikajatkumoa.

Kertomusmuotoa käytetään sekä fiktion alueella (Hietala 2006, 94) että dokumentaarisisissa kuvauksissa, joissa kerronnallinen rakenne jäsentää todellisuudesta peräisin olevaa ainesta (Salo 2000, 133). Omissa paikan hengen teoksissani oli kokemuksellinen lähtökohta ja siten dokumentaarisia aineksia, mutta kerronnan myötä korostui niiden subjektiivisuus. Yrjö Varpio (1997, 9) kärjistää saman ajatuksen siitä, miten kertominen muuttaa kokemuksen alkuperäistä sisältöä: Kun turisti palattuaan kuvailee muille näkemäänsä ja kokemaansa, hän ei jäljennä matkaa sellaisenaan, vaan kertomuksesta muodostuu eräänlainen uusi matka (emt.).

Esityksillä on erilaisia vakuuttamisen asteita ja kertomisen tapoja. Luokitellessaan dokumenttielokuvien tyyppejä Bill Nichols (2001, 99–138) nimittää esittämisen tapoja moodeiksi. Moodit ovat muotoutuneita esittämisen konventioita, eräänlaisia prototyyppejä, jotka vastaavat samalla katsojan odotuksiin kerronnan laadusta. Yhtenä erottavana tekijänä moodien välillä toimii tekijän osallistuminen ja näkyvyys kerronnassa. Idea paikan hengen teosteni jaottelusta moodeihin lähti juuri Nicholsin (emt.) kategorioista. Jaottelulla hain vastausta kysymykseen ”millaista kerrontaa syntyy”.

Gérard Genetten (1980, 189–198; 1990, 72–78) keskeisiin käsitteisiin kuuluu *fokalisaatio*, jota itsekin pidän tärkeänä tarkastella omien teosteni kohdalla. Fokalisaatio määrittelee kertojan asemaa – kenen näkökulmasta tarina suodatetaan

eli ”kuka näkee”. Fokalisaatio voi olla sisäistä, ulkoista tai vaihtelevaa. Sisäistä se on, kun asioita katsotaan vaikkapa kuvassa olevan henkilön näkökulmasta. Ulkoinen fokalisointi on erilaista: siinä kuvassa olevan henkilö asettuu katsomisen kohteeksi. Fyysisen näkökulman lisäksi asioita voidaan katsoa erilaisista ideologisista perspektiiveistä. (Emt.)

Tapahtumat voidaan kertoa vasta jälkikäteen, mistä puhutaan ajan kaksoisjäsenyyksensä (Genette 1980; Rimmon-Kenan 1999, 114). Aikamuodon esittäminen liikkumattomassa kuvassa on kuitenkin ongelmallinen. Jo kahden erilaisen ajan – tarinan ja esittämisen – erottaminen on hankalaa. Sen sijaan still-kuvassakin asiasta voidaan kertoa enemmän tai vähemmän suoraan, tuoda ilmaisun tai sisällön kautta tekijää näkyvästi esille tai piilotella. Kertoja myös päättää, miten vähän tai paljon yksityiskohtia hän esittää valitessaan sommitelmaan merkitsevät elementit. Jokainen kertomus on kuitenkin vain yksi tulkinta maailmasta, ja sellaisena ”*sadistinen toimenpide*” (Hietala 2006, 97).

Ilmaisu, kertominen, esittäminen ja tekeminen ovat läheisiä käsitteitä. Niissä on myös vivahde-eroja. *Kertomisen* näen laajasti, se ulottuu esityksen ”juonen” suunnittelusta kuvallisten keinojen käyttöön. Termillä painotan erityisesti sisällöllisen idean muotoutumista. Kertomisen tavat olivat erilaisia, ja näitä tarkastelen luvussa 4. Esimerkiksi kun korostin maisemaa paikan havaittuna erityispiirteensä, se toimi väitteenä asiaintilasta. Joskus viittasin omaan suhtautumistapaani tai asioiden merkitykseen. *Tekemisellä* ymmärrän konkreettista työskentelyä välineillä, tosin sekin sisältää ajattelevaa vuoropuhelua syntyvän teoksen kanssa. *Ilmaisu* taas painottaa kuvan muotoa ja sen rakentamisen keinojen hallintaa. Käsitän termin laajemmin kuin pelkkänä elementtien nimeämisenä, kuten myös Mitchell (1987, 41) näkee. Se on myös abstraktin olemuksen tai tunnepitoisen ilmapiirin kuvaamista (emt.). *Esittäminen* viittaa esillepanoon ja siten oletukseen yleisöstä havaittajana.

Myös Nelson Goodman (1976, 46–47) havainnollistaa selkeästi ilmaisun ja esittämisen eroa, kun hän kirjoittaa ”kuvien äänestä”. On selkeästi tietyn objektin esittämistä ja toisaalta tunteiden ja ominaisuuden ilmaisemista. Kuva voi siis ilmaista muutakin kuin mitä se suoranaisesti esittää eli sitä, mitkä elementit siinä voidaan nimetä. (Emt. 50–51; Mitchell 1987, 41.) Goodman näkee ratkaisevana erona *ilmaisu*-termin metaforisuuden: se, mikä ilmaisee surullisuutta, on surullisuuden metafora. Kuva voi siis ilmaista ääniä, ominaisuuksia tai tunteita, mutta ei väriä. (Goodman 1976, 85–86.) Näen, että ilmaisulla on välittömämpi suhde kokemukseen kuin esittämisellä, koska tekijän tunnevaikutelma on siinä voimakkaammin mukana.

Prosessimallissani visuaalinen kerronta sijoittuu esteettisen kokemuksen vaiheeseen ja johtaa mielikuvasta graafiseksi kuvaksi. Se on epätarkkojen ajatusten selkeytymistä puupiirtämisen vaiheiden myötä. Se on idean eteenpäin kehittämistä ja keskeneräisen työn vierellä viipymistä, ja samalla kehkeytyvä teos muun-

tuu esteettisen kokemuksen myötä (Dewey 2010, 80). Ilmaisussa ovat mukana tunteet, mutta vain sopivassa määrin, sillä liian voimakas tunne estää osien määrittelyn. Tekemisessä voidaan erottaa keinot ja välineet. Keinot, kuten puulaatta, ovat vain apuvälineitä lopputulokseen pääsemiseksi. Sen sijaan välineet, esimerkiksi väri ja muoto, jäävät erottamattomaksi osaksi teosta. (Emt. 90.)

Olen edellä kuvannut, kuinka tarkoitan kertomuksella Genetten termein sitä kokonaisuutta, joka hahmottuu graafisen kuvan pinnan merkkien perusteella. Aivan toinen tapa ymmärtää kertomus on nähdä se elämän metaforana, jolloin olemme itse kertomuksen henkilöitä (Hyvärinen 2004). Tämä ajattelutapa on tutkimuksessani mukana ainoastaan sillä tavalla, että osa syntyneistä paikan hengen kuvistani osoitti myös minun elävän kertomusta. Silloin olin mukana tekemissäni kuvissa tai muuten korostin paikkakokemuksen yhteyttä omaan elämään. Tätä näkökulmaa kuvaan luvussa 3.5. *Kokijan elämäntarina*. Mikäli ajattelutapana on, että elämämme ovat kertomuksia – emmekä vain kerro niitä – käytössä olevat termit eivät aina tarkoita samaa kuin kirjallisuuden kerronnan teoriassa, mikä aiheuttaa helposti sekaannusta. Esimerkiksi Hannu L. T. Heikkinen (2001) käyttää *kertomusta* ja *tarinaa* toistensa synonyymeina. Samoin Vilma Hänninen (1999, 15) käyttää sanaa *tarinallisuus* tarkoittamaan sillä kaikkea tutkimusta, joka soveltaa tätä käsitettä ymmärrysvälineenä. Rakentamassaan *tarinallisen kiertokulun teoriassa* hän viittaa tapoihin, joilla sisäinen tarina, kerronta ja elämä liittyvät toisiinsa. (Emt.)

3.4 VÄLILLISET KULTTUURITEKSTIT

Omaakohtaisin mielikuva paikasta syntyy suorassa paikkakokemuksessa. Aina se ei kuitenkaan ole puhtaasti oma luomuksemme, vaan siihen vaikuttavat aiemmat kokemukset eri paikoista sekä median tarjoamat mielikuvat. (Forss 2007, 102–105.) Kuvat, joita olin aiemmin nähnyt paikoista, valmistivat minua matkaan sekä Prahaan että Lofoteille. Ne ovat osa sosiaalista tarinavarantoa (Hänninen 1999, 21). Kokemuksen prosessimallissani nimitän näitä varsinaisen matkan ulkopuolisia vaikutteita välillisiksi kulttuuriteksteiksi Pauli Tapani Karjalaisen (1990) tapaan.

Tekstillä tarkoitan laajasti kaikkia kulttuurisia merkityskokonaisuuksia (ks. Uspenski 1991, 16; Lehtonen 2004, 73–74), esimerkiksi valokuvia, elokuvia, sanoma- ja aikakauslehtiä ja mainoksia. Myös kirjat, kuvataide ja televisio tuottavat etäläsnaoloa, jonka kautta on jossain määrin mahdollista saavuttaa sisäpuolista näkökulmaa paikkaan (Relph 1976, 52–53). Paikan identiteetin syntymiseen vaikuttavat myös populaarikulttuuri ja kouluopetus (Tani 1995, 46). Kirjat paikkakuvausina olivat erityisen tärkeitä silloin, kun varhaiset opintomatkoilijat valmistautuivat retkilleen (Adler 1989, 9), nyt ne ovat saaneet rinnalleen Internetin ja

sosiaalisen median. Niiden avulla moni harrastaa matkailun passiivisia toimintoja ja matkustaa henkisesti, vaikka pysyisi kotona (Feifer 1985, 269). Kun valmistauduin matkalle Prahaan, keräsin tietoa kohteesta Internetistä, matkalehdistä ja -oppaista. Kokosin matkalle mukaan informaatiopakettin, jota voisin selaila majapaidassa iltaisin. Niinpä tiesimme suunnistaa oikeaan aikaan yleisöksi raatihuoneen tornille. Siellä kaksitoista apostolinukkea ilmestyy tasatunnein astrologisen kellon kupeesta ja luuranko nostaa kättään.

Kokemuksellisuus muodostui tutkimuksessani keskeiseksi sen vuoksi, että halusin nähdä, mitä on tietoisesti mielikuvia ohjaavien mediaesitysten takana. Esimerkiksi matkaesitteiden luomat kuvat paikoista on usein tehty korostamaan alueen eksoottisia piirteitä (Jokela 2010). Aiemmista kuvauksista irtaantuminen ei kuitenkaan ole helppoa, koska valmiit tulkinnat voivat estää paikan näkemistä omin silmin. Matka voikin tuoda esille ristiriidan omien havaintojen ja kuulopuheiden välillä. (Adler 1989, 11.) Prahahan matkan jälkeen tuotin omana mediaesityksenä sanomalehtiartikkelin, jossa kerroin kokemuksistani Kafka-museossa (Nikula 2008). Puupiirrokseni valmistuivat hieman myöhemmin. Näin olin ensin Prahasta kertovien kulttuuritekstien kuluttaja ja sen jälkeen myös niiden rakentaja.

Usein kulttuuritekstit välittävät eräänlaisia mallimaisemia, jotka jäävät elämään ja joita toistetaan ja muunnellaan (Karjalainen 2007, 56–57). Jo 1700-luvun lopulta lähtien kirjailijat ja taiteilijat kiinnittivät huomiota kauniisiin luonnonnäkyymiin ja esittivät niitä yleisölle (Crawshaw & Urry 1997, 181). Näin pittoreskit maisemat levisivät myös massamarkkinoinnin kuvastoihin (Adler 1989, 22–23). Nämä loivat edelleen odotuksia paikan suhteen ja kiinnittivät huomiota tiettyihin nähtävyyksiin. Tutkimuksessani välilliset kulttuuritekstit vaikuttivat paitsi matkakokemukseen myös kuvan tekemiseen. Lisäksi palasin niihin uudelleen matkan jälkeen, kun syntyi kiinnostus syventää tietoa paikan historiasta. Tutkimustekstiä viimeistellessäni aloitin myös Franz Kafkan tunnetun romaanin, *Oikeusjutun*, lukemisen. (Se on merkillinen kertomus oikeudenkäynnistä eräänlaisessa poliisivaltiossa.)

Kulttuurin jäsenenä olemme kohdanneet enemmän tai vähemmän standardoituja sosiaalisia kokemuksia. Jo havaitsemiseen sisältyy tiettyjä kulttuurisia skeemoja. (Neisser 1982, 151–153.) Myös kertomusten muodostuminen on kulttuurisesti sidottua (Hänninen 1999, 15). Yksilö muokkaa kulttuurivaikutteiden varassa oman henkilökohtaisen kertomuksensa (Hänninen 1999; Mäkiranta 2008, 42). Myös kuvan tekijä suodattaa työnsä aiempien mielikuvien kautta, samalla kun hän muokkaa niitä subjektiivisesti (Raento 2005, 220). Joskus onkin vaikea tunnistaa, onko idea tullut ympäristöstä vai omasta mielikuvituksesta, joka jo sekin käyttää aineksenaan aiemmin koettua. Ulric Neisser (1982, 108) näkeekin havaitsemisen ja kuvittelemisen sekoittuvan ihmisen mielessä, koska mielikuviiin on talentunut valmiita kuvia. Kokevalle ajattelulle on samantekevää, mistä mielen sisäiset kuvat ovat peräisin (emt.).



Kuva 10. Odotin näkeväni lunnin. Luonnos.

Lofoteilla odotin näkeväni värikkään ja omaperäisen näköisen lunnin, joka esiintyi matkaesitteissä. Yhtään lintua ei kuitenkaan näkynyt, mutta tätä hahmotellessani Andenesissa olin vielä odottavalla kannalla. Lopullinen teos sai nimen *Uneksin lunnin lennon*.

Kuvan tekijä tulee helposti toistaneeksi myös esittämisen malleja, vaikkapa tiettyjä kuvakulmia ja rajauksia. Valmiiden kuvastojen näkeminen todennäköisesti vahvistaa myös luonnollisina koettuja sommittelutapoja, kuten kuvan etenemisen suunta länsimaissa vasemmalta oikealle (ks. Kress & van Leeuwen 2006). Kuva-kerronnassa välilliset kulttuuritekstit yhdistyvät kokemukselliseen ainekseen ja toisiin teksteihin. Intertekstuaalisia vaikutteita voi nimittää kuvien kohdalla osuvammin intervisuaaliseksi (Nikolajeva & Scott 2006, 228; Ylimartimo 2011, 21).

Maunu Häyrynen (2007, 217) vertaa paikoista rakennettua kuvastoa muistipeliin, jossa rakennetaan kansallista mielikuvakarttaa tunnelatausten ja viittausten avulla. Mikäli maisemiin koodatut tunnesisällöt ovat yhteneväisiä matkailijan henkilökohtaisen paikkakokemuksen kanssa, kuvaston todenkaltaisuus vain vahvistuu. (Emt.) Maisemakuvasto uudistuu kuitenkin jatkuvasti, kun vanhat merkitykset saavat rinnalleen uusia (emt. 213–214). Kokemuksellisuuden kautta paikasta kertoviin kuviin voidaan tavoittaa tuoreita tulkintoja, joiden myötä myös tarinavaranto uusiutuu. Massamielikuvat puolestaan aliarvioivat yksilöllistä kokemusta (Forss 2007, 101–102). Esimerkiksi postikorttien kuvat ilmentävät usein yhteisesti sovittuja, stereotyyppisiä piirteitä, joihin paikan tunnistettavuus perustuu (Relph 1976, 58–59; Mikkonen 2005, 285).

3.5 KOKIJAN ELÄMÄNTARINA

Henkilökohtainen elämismaailma, kuten kiinnostuksen kohteeni ja mielialani, vaikutti niihin mielikuviin, joita minulle paikoista syntyi. Kokemuksista tuli mielenmaisemia (ks. Tani 1995). Tulin myös näkyväksi kokemuksista kertovissa kuvissa. Kehitellessäni niitä paikan hengen aineksiin yhdistyivät muut aiemmat kokemukseni, joiden perusteella eläydyin tunnevaikutelmiin ja joiden voimalla muovasin kokonaisuutta (ks. Dewey 2010, esim. 138). Lisäksi muotoilin tutkimusprosessia omilla valinnoillani. Esimerkiksi lapsuuden haave omasta saaresta vaikutti siihen, että valitsin yhdeksi aineiston hankintapaikaksi pienen saaren Heinävedellä. Tutkimiseni perustui omiin paikkakokemuksiini ja omaan puupiiirrostyöskentelyyni. Visuaalisena kertojana nojasin vielä omiin aiempiin tekijän kokemuksiini (ks. Alasuutari 1999, 254).

Koko elämä voidaan metaforisessa mielessä nähdä kertomuksena, jota eletään yksityisesti ja samalla kollektiivisesti (Hyvärinen 2004; 2006). Tämä ajattelutapa muovaa myös kertomista. Se persoona, jona itseämme pidämme, syntyy muotoilemalla menneisyyttä uudelleen, lisäksi mukana ovat tulevaisuuden toiveet ja tavoitteet. (Emt.; Bruner 1986; Damasio 2000, 205.) Vaikka ihmisen elämäntilanne muuttuu vain toiminnan kautta, ajattelemalla ja kertomalla sille voidaan antaa



Kuva 11. Minä kahdeksanvuotiaana.
Kuva 12. Makumuistoja lapsuudesta.

erilaisia tulkintoja (Hänninen 1999, 21). Näin identiteetistä voi tulla jopa tarinallinen luomus (Hänninen 1999, 60). Kun kokemukset kerääntyvät muistoina, identiteetti on samalla pysyvää ja muuttuvaa (Karjalainen 2010).

Kertomuksen muodostaminen on yksilöllistä ja luovaa. Aistien maailmassa tapahtuneen materiaalsen matkan jälkeen tulevat muistumat, jotka muodostavat henkisen matkan (Vähämäki 2002) ja perustan kokemuksista kertomiselle. Koska kertominen tapahtuu myöhemmin, siinä voidaan käsitellä myös sellaista aineistoa, joka tulee varsinaisen matkan ulkopuolelta. Esimerkiksi elämäkerrallinen takauma toimii kokemuksen vahvistajana ja antaa esitykselle muotoa. (Keskitalo 2006, 31.) Omaan teokseeni sain idean takauman rakentamisesta, kun näin Lofoottien museossa kalanmaksäöljypulloja ja muistin maistaneeni niiden sisältöä aiemminkin.

Jälkeenpäin muistamme paikkoja ja aikoja. Nämä sidokset muuttuvat muistoiksi, jotka taas muokkaavat ja pitävät koossa muistelijan minuutta. Muisti kantaa antamiamme merkityksiä ja samalla tuottaa uusia (Karjalainen 2006, 83–88). Kun eletyt paikat asettuvat ajan akselille, ja niihin kietoutuu niille annettuja merkityksiä, syntyy geobiografiaa (Karjalainen 2004, 60). Omissa teoksissani paikkoihin liittämäni henkilökohtaiset merkitykset tulivat esille nimenomaan jälkeenpäin kokemusta reflektoidessa. Alkuperäinen kokemus etäännytti muistista, mutta sen käsittely jatkui edelleen. Mitchell (1994, 184–185) nimittää tapahtumaa autobiografiseksi transformaatioksi. Puupiirtäminen hitaana menetelmänä osoittautui oivaksi tavaksi houkutella paikan merkityksiä näkyviin. Kuvat, joissa tekijänä itse tulen esille kaikkein eniten, syntyivät viimeisinä. Myös Olli Jalonen (2006) havaitsi kirjailijoiden luovia prosesseja tarkastellessaan, että sitä mukaa kun kertomuksen yhteys välittömään kokemukseen himmenee, sen yhteys kertojan minuuteen voimistuu.

KUVALLISEN KERRONNAN MOODIT ELI ESITTÄMISEN TAVAT



Luokittelen graafiset kuvani kuuteen moodiin eli esittämisen tapaan. Jaottelussa olen kiinnittänyt huomion sekä kuvateosten rakenteellisiin piirteisiin että elementtien laatuominaisuuksiin. Luokittelun kriteereinä olen käyttänyt semioottisia ominaisuuksia ja lisäksi kertomuksen teoriasta peräisin olevia kriteereitä. Samalla moodit tuovat esille erilaisia näkökulmia paikkaan matkailijan silmin. Moodit ovat *kuvaus*, *kohtaus*, *kronikka*, *kollaasi*, *etnofiktio* ja *kommentti*. Näin asetan omat teokseni keskusteluun kuvan kielestä. Erityisesti pyrin valottamaan liikkumattoman piirroskuvan mahdollisuuksia ja rajoja kerronnassa. Käytän esimerkkeinä teoksiani, jotka havainnollistavat kunkin moodin tyypillisiä piirteitä.

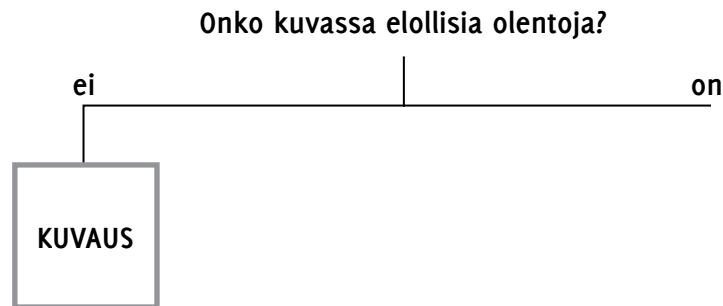
4.1 KUVAUS. POIMITTU NÄKYMÄ

4.1.1 TAPAHTUMIEN TAUSTA

Ensimmäinen moodi, *kuvaus*, syntyi kerronnan teoriassa käydyn keskustelun perusteella: edellyttääkö kertomuksen olemassaolo *eläviä olentoja*⁵ (ks. Mikkonen 2005, 194; Hietala 2006, 99–100). Esimerkiksi Seymour Chatman (1978, 34) näkee kertomuksen edellytyksenä elävät olennot, koska juuri ne muodostavat tapahtuman. Elollisuudesta ja elottomuudesta muodostuu samalla yksi kuvaesityksiä erotteleva laatuominaisuus (ks. Engelhardt 2007). Kirjallisuuden kerronnallinen

5 Kress ja van Leeuwen (2006) käyttävät termiä toimijat, samoin Heikkilä (2006, 26), joka hyväksyy toimijoiksi ihmisten lisäksi myös kvasi-inhimilliset eläimet, joilla on selvästi havaittavat silmät ja ilmeikäs naama katseen suuntaa osoittamassa. Uspenski (1991, 138) puhuu aktoreista tai toimijoista.

tutkimus käyttää termiä kuvaus, joten nimeän sillä esittämiseni lajin, jossa ei ole elollisia olentoja. Kuvauksessa paikka näyttäytyy tilana tai maisemana – kuin taustana, josta saattaisi tulla jonkin tapahtuman ympäristö (Salo 2000, 135).



Kaavio 7. Kuvaus moodina.

Kirjallisuuden tutkijat pitävät kuvausta kerronnan erityistapauksena (Genette 1980; Mikkonen 2005, 249–257), mutta kuitenkin siihen kuuluvana, koska se sisältää omanlaisiaan kertovia aineksia. Se voi esimerkiksi selittää, koristaa tai symboloida tapahtumia. Siinä mielessä kuvaus on rajatapaus, koska kertomuksella nähdään perinteisesti olevan kaksinkertainen ajallinen rakenne: on tarinan aika ja esittämisen aika. Kuvaus pyrkii mitätöimään tämän järjestyksen, koska siinä ei näy merkkejä ajallisesta etenemisestä, vaan varsinainen esittämisen kohde korostuu juonen asemasta. (Mikkonen 2005, 252.) On kuitenkin huomattava, että kuvallisessa esityksessä ajallisen järjestyksen osoittaminen ei yleensä ole niin yksiselitteistä kuin sanallisessa ilmaisussa. Tällöin kuvaus ei visuaalisen kerronnan lajina näyttäydy samanlaisena erityistapauksena kuten esimerkiksi romaanikirjallisuudessa.

Myös Mitchell (1994, 183–207) pohtii kuvauksen ja kerronnan välistä suhdetta. Hän ottaa esimerkkinsä proosakirjallisuudesta. Mitchell näkee kuvauksen sisältyvän osaksi kertomusta, vaikka siinä itsessään ei ole kertovia aineksia. Kuvaus on luonteeltaan kuin ikkuna tai peili, josta kurkistetaan kertomuksen sisään. (Emt.) Ajatus kuvasta läpinäkyvänä ikkunana koskee kuitenkin lähinnä realistista valokuvaa, kun taas piirtämisen menetelmä tuo mukaan omat konnotaationsa ja paljastaa rakennetun luonteensa ja siten myös kertojansa.

Paitsi itsenäisenä moodina *kuvaukset* toimii myös muissa moodeissa tapahtumien taustana. Praham kuvien näyttelyssäni kuvaukset myös johdattelivat yleisöä yksityisesti kokemiini Kafkan mielenmaisemiin. Samaan tapaan kuvaukset johdattelivat 1800-luvun realistisissa romaaneissa lukijoita varsinaiseen kertomukseen (Mikkonen 2005, 232). Historiallisesti kuvausta on käytetty myös esteettisen vaikutelman luomiseen (emt. 49–50; Barthes 1993, 102–103). Roland Barthes (1993, 101) näkee sen ohjailemattomana ja neutraalina kerrontana, jonka rakenne on

puhtaasti luetteleva. Kun kuvallinen representaatio on neutraali ja toteava, se on siinä mielessä yksikerroksinen, että tekijän oman kokemuksen reflektointi esimerkiksi paikalle annettuine merkityksineen ei tule esille.

4.1.2 PAIKKA MAISEMANA

Näköä pidetään aisteistamme tärkeimpänä informaation lähteenä (esim. Hietala 1993, 22), joten visuaalisen havainnon kuvaamisesta tuli yksi luonnollinen tapa kuvata paikan henkeä. Esitin havaitsemani moniulotteisen tilan siirrettyinä kaksiulotteiselle pinnalle viivaperspektiiviä käyttäen määrittelemästäni asemasta (ks. Uspenski 1991, 93). Vaikka maisemassa ei olisi ihmisiä, kuvaa voi siinä mielessä pitää kertovana, että se välittää vihjeitä vuodenajasta, vuorokaudenajasta ja sään vaihteluista. Nekin voivat tavallaan asettua aikajatkumolle, kun niissä näkee ihmiselämän ajallisia perusrytmejä. (Hietala 2006, 100.) Näin samastakin maisemasta tehdyllä kuvalla on monta muotoa, ja kohde tulee esitetyksi *jonakin* (Goodman 1976, 27). Esimerkiksi Prahnan torninäkyvässä (kuva 13, s. 87) vihreät ja pyöreämuotoiset puut viittaavat vuodenaikaan ainakin karkeasti. Kuvasin kaupungille tyypillisen näkymän vastakohtien avulla, yhdistämällä pehmeitä ja teräviä muotoja. Pinta jakautuu kahteen myös värin perusteella.

Näen kertovuuden laajemmin kuin tapahtumien ketjuna tai konfliktina ja pidän myös maisemakuva kertovana. Tällöin tarkoitan kertomuksella katsojan kykyä koota oma tarinansa kuvan esittämien vihjeiden perusteella, jolloin kuva toimii ainakin virikkeenä kertomukselle (ks. Mikkonen 2005, 185). Kertovuus on siis merkitysten näkemistä, esimerkiksi kuvan kantavan aiheen hahmottamista. Vaikka osa eräiden narratologioiden esittämistä tyypillisistä kertomuksen piirteistä puuttuu, maisemakuva silti näyttää, kuvailee, kertoo paikasta ja samalla luo sille identiteettiä. Se ehdottaa jotakin esittämänsä kohteen piirteistä ja houkuttelee hyväksymään jonkin version todellisuudesta (Mikkonen 2005, 230–231). Tällaisen asiointilan esittämisen voi nähdä myös väitteenä.

Ympäristö näyttäytyy myös eri kerroksina. Pauli Tapani Karjalainen (2004, 50–51) nimittää maisemaa kaukoympäristöksi, ja siitä voi edetä lähiympäristöön (lähiöön) tutkimaan sitä kaikin aistein. Läheltä voi myös poimia yksityiskohtia esitettäväksi. Fyysisen todellisuuden lisäksi maisemasta voi muodostua kuvittelun tila. Omissa teoksissani, jotka luen tähän moodiin, viitteet tekijän mielenmaisemista olivat vähäiset. Kokijan tunnevaikutelmia olisi voinut tuoda enemmänkin mukaan piirtämisen ja veistämisen tyylin kautta.

4.1.3 IKONISUUS LUO TODEN TUNTUA

Visuaalisen esittämisen positiivinen piirre on sen mahdollisuus jäljitellä reaali maailman näköhavaintoa käyttämällä hyväksi ikonisuutta ja indeksisyyttä (Mesaris 1997, xiv–xvii). Ikonisuudessa on kyse samankaltaisuuksista viittaamansa kohteen kanssa (Peirce 1991, 30). Indeksisyys perustuu osoittamiseen tai suoraan



Kuva 14. Teos: *Kultaiset kupolit*. Näyttely 3. Kuva-ala 23 x 23 cm.
"Kirkko veren päällä" on usein matkaesitteissä kuvattu nähtävyys Pietarissa.

yhteyteen kohteen kanssa (emt. 251). Kuten kirjallisuudessakin kuvaus vahvistaa kerronnan todenmukaisia piirteitä (Mikkonen 2005, 232), myös *kuvaus* määrittelemänäni kuvallisen esittämisen tapana sijoittuu kaikkein lähimmäksi dokumentaarista esittämistä. Sille ominainen kuvaustapa on harvoin abstrakti (Hatva 1993, 86). Dokumentit ovat kuitenkin subjektiivisia myös tässä moodissa, koska kertoja tulee niissä näkyviin (ks. White 1981). Kertojalla on oma tyyliinsä, joka puupiirroksessa näkyy esimerkiksi veistämisen tapana sekä tapana käyttää värejä ja muotoja ilmaisun keinoina. Subjektiivisuus näkyy siis tekijän tulkintana ja luovana panoksena. Jopa Roland Barthes (1986, 81), joka väittää valokuvaa koodittomaksi, näkee piirroksen merkityksen ja muodon suhteen muunnoksena ja siten vapauttaa sen puhtaan denotaation kahleista.

Kuvaus-moodin teoksissa ikonisuus toteutuu näköhavainnon kaltaisena vaikutelmana. Kuvallisten merkkien fyysinen muoto muistuttaa viittauskohdettaan (Fiske 1994, 70–71). Näköhavainnot ovat suuressa määrin yhteisesti jaettavia, joten sellaisia ovat todennäköisesti myös tämän moodin teoksista tehtävät tulkinnot. Mikäli olisin kehittänyt niitä eteenpäin oman mielikuvitukseni voimin, katsojat ehkä liittäisivät niihin enemmän omia kokemuksiaan ja näkisivät niissä monia eri merkityksiä. Kuvauksessa toden tuntua luovat yksityiskohtat, jopa näennäisesti merkityksettömätkin (Barthes 1993, 99–108). Ne lisäävät kertomuksen uskottavuutta (Varpio 1997, 33–34). Toden vaikutelman luomisessa esitysvälineillä onkin eroja: siinä missä novellin lukija saa kuvitella tilanteen mielessään, elokuva esittää paljonkin yksityiskohtia, jotka vakuuttavat ja väittävät asioita.

Omissa kuvissani pelkistin ilmaisua karsimalla yksityiskohtien ja värien määrää. Samalla painotin valitsemiani elementtejä ja otin huomioon puupiirtämisen tekniikan rajoitukset. Katsojalla on joka tapauksessa taipumus kokea esitys todellisuuden edustajana, vaikka se olisikin yksinkertaistettu ja karkea, kuten luonnos (Messaris 1997, ix), koska hän täydentää esityksen oman kokemuksensa perusteella. Pietarissa sijaitsevan kirkon kupoleita esittäessäni pelkistin värit kahteen. Kupolin tunnistaa turkoosista väristä ja mosaiikkikuvioinnista. Kultahileinen paperi tuo lisää mielle yhtymiä kirkkoon ja koko venäläiseen kulttuuriin.

Kuvan todistusvoima on kuitenkin suhteellista, kuten realistinen esittämisen yleensä (Goodman 1976, 37). Esimerkiksi Egyptin ja Japanin muinaisissa kulttuureissa oli omat realistisen kuvaamisen tapansa (emt.). Ikoninen merkki kuvallisena representaationa saa lopullisen merkityksensä vasta, kun sitä käytetään ja tulkitaan (Hall 1997, 28; Seppänen 2005, 133). Usein ei olekaan helppo arvioida, missä määrin ikoninen merkki on tavan määräämä, jolloin ikonisuus perustuu myös totuttuun lukutapaan (Fiske 1994, 79). Realismi voi viattomasti olla olevinaan luonnollinen esitys, joka kuvaa uskollisesti todellisia tapahtumia eikä perustu esittämisen sopimuksenvaraisiin konventioihin. Silloin ikoninen merkki väittää haihtuvansa todellisuuden tieltä. Kyse on siis todellisuuden simuloinnista, siitä, millaisia konventioita käytetään, jotta saavutetaan illuusio suorasta todis-

tusvoimasta. (Chatman 1978, 147; Veivo & Huttunen 1999, 92; Mitchell 1987, 43; Kaitaro 2010, 165.)

Se, mitä pidämme näköisyytenä, määräytyykin pitkälti öljymaalauksen perinteestä (Berger 1991, 84) sekä lineaarisen perspektiivin käytöstä (Goodman 1976, 10; Mitchell 1987, 37). Käytäntö on muuttanut esittämisen niin läpinäkyväksi, että emme tule edes ajatelleeksi muita tapoja (Goodman 1976, 36). Myöhemmin impressionistit horjuttivat perinteistä ympäristön näkemistä, ja kubistit kumosivat sen tuomalla julki uudenlaisen tavan nähdä kohde samanaikaisesti useilta puoliilta. Lisäksi valokuvaus muutti öljymaalauksen asemaa viemällä osittain sen paikan jäljentäjänä. Se asetti myös puupiirtämisen toisenlaiseen asemaan, sillä se antoi menetelmälle entistä enemmän ilmaisullisia vapauksia. Teoksissani näköisyys toteutuu pelkistämisen menetelmällä, mikä myös tiivistää ilmaisua, koska mukaan tulevat vain sisällön kannalta olennaisimmat elementit. Konstruktivistisen näkökulman mukaan esitys on aina jonkun tarkoituksellisesti rakentama (Hall 1997, 17–19; Seppänen 2005, 94–95).

Esittämisen suhdetta todellisuuteen pohtii myös Jouko Aaltonen (2006, 242, 244), joka tarkastelee tekijyyttä dokumenttielokuvassa. Hän havainnollistaa todellisuuden ja esittämisen aspekteja magneettikentän metaforalla. Välillä todellisuus on tärkeämpi, välillä tekijän tulkinta. (Emt.) Myös Seppänen (2001a, 166) pohtii jännitettä toden ja tulkinnan välillä. Omat teokseni perustuivat todellisiin tapahtumiin tai ainakin niiden alkuperäinen aines oli kokemuksellinen. Taas kokemuksesta kertominen lisäsi tulkinnallisia aineksia sisältöön – muodon rakentaminen piirtämällä on jo itsessään tulkintaa – ja kehkeytyvä teos muuntui matkalla.

4.1.4 MAISEMA VIITTAÄ METONYYMISESTI

Kuva on dokumentti jostakin, jos se perustuu indeksiselle suhteelle esittämänsä kohteen kanssa (Seppänen 2001b, 236). Nimitän teoksiani subjektiivisiksi dokumenteiksi, koska niiden lähtökohtana on paikkakokemus. Subjektiivisuus tulee tekijän kokemuksen ja niille annettujen yksityisten merkitysten myötä. Indeksisesti kuvat viittaavat koettuun todellisuuteen ja antavat aiheen olettaa, että kuvan kohde on ollut olemassa. Teosten esittämien näkymien ja matkan välille syntyy jatkuvuuteen perustuva kytkös. Samalla tavalla teokset viittaavat myös puupiirtämiseen kuvan valmistamisen menetelmänä.

Maisemakuva viittaa kohteeseensa metonymisesti, vierekäisyyteen perustuen. Metonymia on tapa synnyttää realistista vaikutelmaa (Fiske 1994, 131). Kuvallisen merkin esittämisestä osasta pystytään hahmottamaan loput eli kuva viittaa rajojensa ulkopuolelle. Metonymia kielikuvana assosioi merkityksen samalla tasolla ja saattaa tietyn asian edustamaan kokonaisuutta. Näin kaupunkinäkömää metonymiana ilmaisee tietynlaista kaupunkielämää (Fiske 1994, 127–129). Metonymia mahdollistaakin ytimekkään esittämisen (Kuusamo 1990, 202), koska kuvassa yksi osa toimii laajemman kokonaisuuden edustajana.



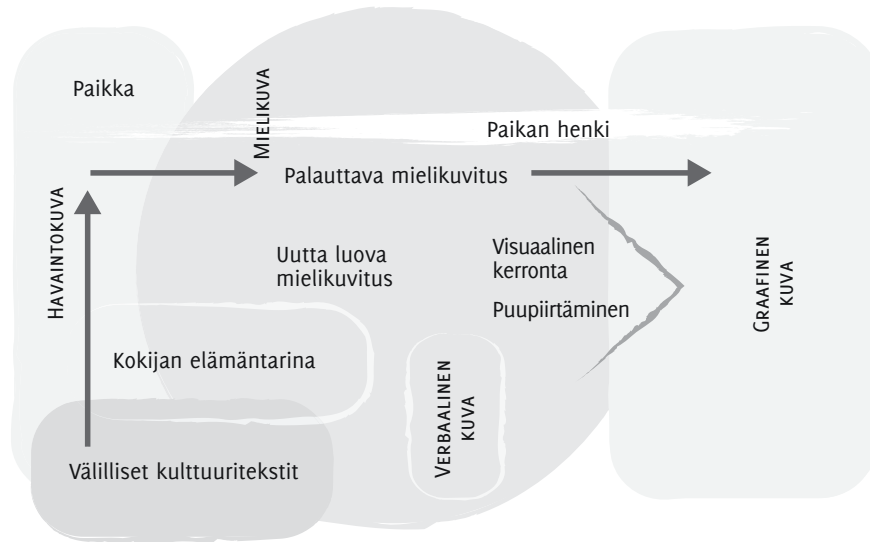
Kuva 15. Näkymä Prahasta. Näyttely 1. Kuva-ala 23 x 30 cm.

Kuvaajan päätettäväksi jää, millaisen näkymän hän valitsee edustamaan kokonaisuutta. Monissa kielissä sanan *esittää* merkitys onkin johdannainen sanan *rajata* merkityksestä (Uspenski 1991, 206). Jo rajaamisella voidaan ohjata merkityksiä haluttuun suuntaan (Seppänen 2001b, 191; Jokela 2010, 12–13). Esimerkiksi Helsingin kaupungin matkailuesitteen kansikuvasta rajattiin pois vuonna 1954 Uspenskin katedraali ja sijoitettiin Tuomiokirkko keskeiseen kohtaan. Etualan laiva sommiteltiin siten, että sen linjat johtivat katsetta kohti Tuomiokirkkoa. Kuva satoi Suomen osaksi länsivaltoja toisen maailmansodan jälkeisessä geopolitiisessa tilanteessa. (Jokela emt.)

Prahan matkan jälkeen palautin mieleen kävelyretken sateisena päivänä juutalaisten hautausmaalla (kuva 15). Teos aiheutti kysymyksen, onko ruohon tai sammalen kasvu elävien olentojen toimintaa. Biologisessa mielessä kasvit voi lukea eläviksi toimijoiksi, muuttavathan ne kasvaessaan maisemaa, joskin usein huomaamattamme. Kress ja van Leeuwen (2006, 63) näkevät jo putoavan lehden yhden olennon toimintana. Myös Mikkonen (2005, 194) toteaa, että elävyyttä ei tarvitse ottaa kirjaimellisesti. En kuitenkaan lue kasveja toimijoiksi, koska ne muuttavat maisemaa niin hitaasti. Sijoitan teoksen *kuvaus*-moodiin. Vihreä väri viittaa ikonisena kasvavaan ruuhon, lisäksi se viittaa kevääseen tai kesään. Pohdinnat osoittavat, että elävien olentojen tai toimijoiden käyttäminen kertovuuden kriteerinä ei ole yksiselitteistä. Esimerkiksi Ando Hiroshige piilotti usein piirroksiinsa matkaseurueita, joista näkyi vain pieni vilahdus. Ihminen on näkyvässä, vaikka hänestä näkyisi vain päälaki, ja muu jäisi katsojan täydennettäväksi. Myös omissa kuvissani näkyi viitteitä ihmisten toiminnoista, kuten narulla roikkuvia vaatteita.

Kuvaus syntyi tyyppillisesti, kun kiinnitin huomion paikan tunnusomaisiin piirteisiin ja erityisesti niihin näkymiin, jotka poikkesivat kotipaikkani maisemista. Jo tätä ennen matkailun edistämiseksi luodut kuvastot suuntasivat reittiäni ja ohjasivat katsettani huomaamaan tietyt nähtävyydet. Poimin maisemia ja yksityiskohtia valokuvini, katselin niitä matkan jälkeen kotona ja palautin paikan erityispiirteitä mieleeni. Valitsin ja rajasin esittämäni näkymän. Pelkistin ilmaisun puupiirtämiselle sopivaksi. Käytin hyväkseni viivaa, väriä ja muotoa haluttujen piirteiden korostamiseksi tai tunnelman tavoittamiseksi. Teokset syntyivät nopeasti, yleensä heti matkan jälkeen, koska luovan mielikuvituksen kokeiluja ja aiheen kypsyttelyä ei tarvittu.

Fyysinen maailma Mentaalinen maailma Fyysinen maailma
Välitön kokemus **Reflektoitu kokemus** **Esteettinen kokemus**



Kaavio 8. Kuvauksen syntyprosessi. Tyypillinen kuvauksen synty kokemuksen prosessimallissa. Matkailukuvastot ja muut välilliset kulttuuritekstit vaikuttivat paikan havaitsemiseen. Kuvausmoodin teoksissa palautin mieleen paikan omaleimaisia piirteitä maisemina.

Maisemien yksityiskohtia palautin mieleen matkan jälkeen valokuvien avulla. Tarkistin niistä esimerkiksi jugend-rakennusten koristeellisia muotoja. Yksityiskohtien mieleen palauttaminen nimittäin vaatii enemmän kuin pelkkä tunnistaminen, johon riittää asian luokittelu tiettyyn kategoriaan (Rönkkö 2005). Yksityiskohtien lisääminen on eidolista esittämistä, jonka tavoitteena on toden tunnun luominen ja tarkentavan lisätiedon antaminen (Hatva 1993, 93–94). Piirteiden lisääminen auttaa samalla muita tunnistamaan paikan kuvasta. *Poettinen muodonmuutos* -näyttelyn vieraskirjassa 1.4.2009 Tuija Hautala-Hirvioja kirjoittaakin: ”Tutulta vaikuttavat. Praham kävijä vuosilta 1981 ja 1998.” Luultavasti juuri näyttelyn alkuun sijoittamani *kuvaus*-tyyppiset näkymät auttoivat tunnistamaan paikan. Samalla ne johdattelivat yksityisempiin kokemuksiini Kafkan mielenmaisemissa. Ne muistuttavat Edward Relphin (1976) ”pienin yhteinen jaettava” -periaatteella toimivia kuvia, jotka ovat tulleet tutuiksi postikorteista ja matkaesitteistä.

Omat *kuvaus*-ryhmän teokseni rinnastuvat Bill Nicholisin (2001, 33–34) moodeissa lähinnä havainnoivaan dokumenttiin, jossa tehdään havaintoja elämästä suoraan, siihen kuitenkin osallistumatta. Kertoja on – tai teeskentelee

olevansa – näkymätön. Kuvauksessa kertoja pysyttelee taka-alalla ja näkyy vain minimaalisesti (Rimmon-Kenan 1999, 71; Chatman 1978, 146–147). Huomaamaton ote vertautuu myös painetun kuvajournalismin tapaan, joka tavoittelee todistajakerrontaa (Salo 2000, 108). Puupiirroksissani ei kuitenkaan synny siinä määrin vaikutelma, että ”*kertomus kertoisi itse itsensä*” (ks. Salo 2000, 134). Tällainen suora esittäminen on mahdollista valokuvaan perustuvassa kuvajournalistisessa esityksessä (emt.).

Yhtymäkohtia *kuvaus*-moodin tapaisesta esittämisen tavasta löytyy myös novelliin ja elokuvaan, joissa tietyt kohdat ovat luonteeltaan näyttämistä tai kuvausta (*descriptive passages*). Niissä tarinan aika keskeytetään ja kertominen jäädytetään. (Chatman 1981, 119.) Tapahtumien ja kertomisen eriaikaisuus ei tule esille myöskään omilla kuvauksissani. Tosin eri aikojen ilmaisu on muutenkin rajallista liikkumattomassa kuvassa. Mikäli esityksiin haluaisi lisätä toisen aikakerroksen, sen voisi toteuttaa metakuvana, jossa liitän itseni kuvaan viittaamaan omaan tekemiseni prosessiin (ks. Mitchell 1994, 35).

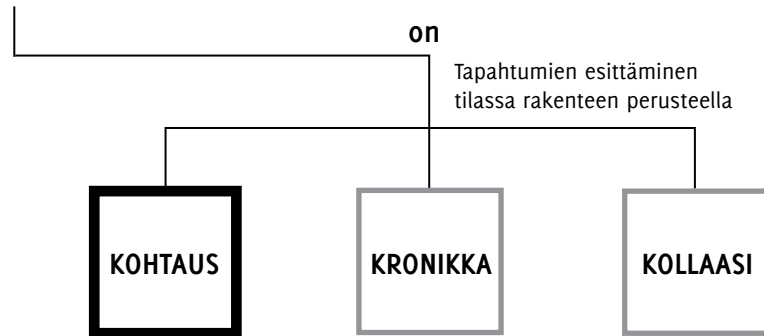
Kuvauksia syntyi eniten ensimmäiseen näyttelyyn Prahan matkan perusteella. Kaikkia paikkakokemuksia ei kuitenkaan voi ymmärtää maisemakokemuksina. Voidaan esimerkiksi palata paikkaan, joka tuntuu muuttuneen, vaikka sen ulkonäkö olisi samanlainen kuin ennen. (Relph 1976, 31.)

4.2 KOHTAUS. ELETTY EPISODI

4.2.1 NÄYTTÄMÖ SAA TAPAHTUMAN

Kun lisää kuvaukseen elollisia olentoja, syntyy ajatus toiminnasta ja moodi *kohtaus*. Meillä on taipumus nähdä elävät oliot aktiivisina *tekemässä* jotain – ei pelkästään olemassa (Hietala 1993, 85; 2006, 100). On luonnollisempaa sanoa esimerkiksi ”ihminen laiskottelee” kuin ”ihminen on”. Yksittäinen kuva tuntuu olevan kuin viipale aikajatkumosta ja vaatii katsojaa täydentämään tapahtumaa (emt.). Näin rakentuu mahdollisuus kertomukselle. Seymour Chatman (1978, 34) näkee tapahtuman jopa kerronnallisuuden edellytyksenä: toimija saa aikaan tapahtuman tai tapahtuma kohdistuu häneen. Koska kuvaaminen perustuu sommitteiluun kaksiulotteisessa tilassa, se luo omat rajoituksensa ajallisuuden esittämiseen. Sen sijaan, että episodit muuttuisivat, liikkumattomassa kuvassa tapahtumat ovat enemmänkin leimamaisia ja ikuisia (Goodman 1981, 106). Ajallisen etenemisen vihjeiden luomiseen on kuitenkin olemassa omia keinoja.

Onko kuvassa elollisia olentoja?

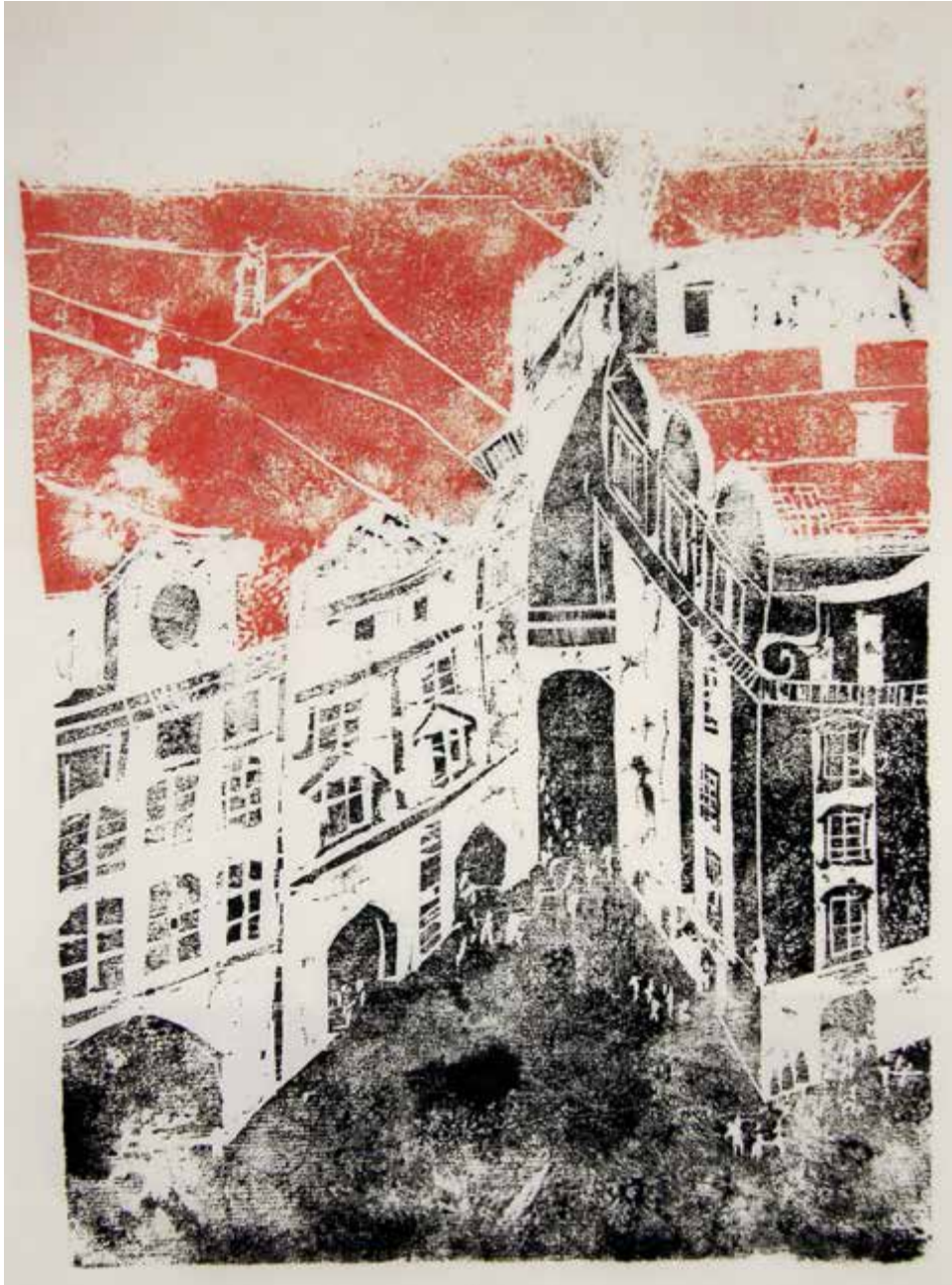


Kaavio 9. Kohtaus moodina.

Kun pohditaan kuvallisen esityksen mahdollisuuksia, otetaan usein lähtökohdaksi 1700-luvun valistusajattelija Gotthold Ephraim Lessingin tekemä erottelu, jonka mukaan kirjallisuus on ajan taidetta ja figuratiiviset taiteet tilan taidetta. Koska kuva pystyy esittämään vain yhden hetken, tulisi valita mahdollisimman merkityksellinen hetki. Näin katsoja aavistaisi, mitä tapahtui ennen kohtausta ja mitä sen jälkeen. (Mikkonen 2005, 93–136; Kuusamo 1990.) Moodin nimi *kohtaus* syntyi, kun tutustuin Kai Mikkosen (2005, 198–200) koontiin mahdollisuuksista esittää yksittäinen tapahtuma kuvatilassa. Pohdinnassa käytetään erilaisia nimityksiä, kuten *yhden kohtausten kuva* ja *näyttämöllisesti edustavimman tapahtuman esittäminen*. Puhutaan myös tarinan ratkaisevan hetken eristämisestä. (Emt.) Eri tutkijoiden luomat kategoriat eivät ole yhteismitallisia, mutta useimmat niistä viittaavat tapahtumaan ja yksittäiseen kuvaan. Nimi *kohtaus* viittaa yhteen hetkeen ja erottaa moodin rakenteellisesti kuvien sarjasta tai kuvakokoelmasta.

Moodi tuo esille, kuinka paikan henki muodostuu yksittäisistä muuttuvista hetkistä. Ehkä ne jäävät mieleen juuri siksi, että ne koetaan poikkeavassa ympäristössä. Laatuominaisuuksien perusteella ryhmää voisi nimittää myös episodiksi. Se on konkreettinen ja henkilökohtaisesti koettu hetki, rajattu tapahtuma, joka palautuu myöhemmin mieleen episodisen muistin kautta (Korkiakangas 1996, 16–17; Glass & Holyoak 1986, 235). Eloisimpia muistoja tuottavat tilanteet ovat tunnepitoisia, ja usein niihin liittyy itselle merkityksellisiä saavutuskokemuksia (Korkiakangas 1996, 27). Myös negatiiviset tunteet kuten pelko, vaara ja uhka voivat olla elämyksellisiä ja siten jäädä tilanteista mieleen ainutkertaisina (emt.). Omilta matkoiltani jäivät mieleen epämiellyttävinä ruumiin aistimuksina kylmyys, kuumuus ja hyönteisten puremat. Lofoottien kiemuraisilla teillä ajelu sai myös voimaan huonosti. Matkailijan fyysinen väsymys taas muuttui päivän päätteeksi nautinnoksi, kun pääsi lepäilemään majapaikkaan.

Kuva, vaikkapa kuivamassa roikkuvan kalan pää, voi piirtyä muistiin hyvinkin selkeänä. Tämä osoittaa, että ainakin episodisen muistin osalta mieli rakentuu



Kuva 16. Näkymä Prahasta. Näyttely 1. Kuva-ala 39 x 49 cm.

ikonisten merkkien avulla (Latoomaa 2008, 25–26). Raja ei-episodiseen mieleen palauttamiseen ei kuitenkaan ole tarkka, joten paikasta kuullut tarinat voivat sekoittua omakohtaisiin tapahtumiin. Muistissa säilyvät etenkin sellaiset kuvitteelliset tarinat, joita pitää koossa jokin selkeä juoni. (Glass & Holyoak 1986, 237–241.)

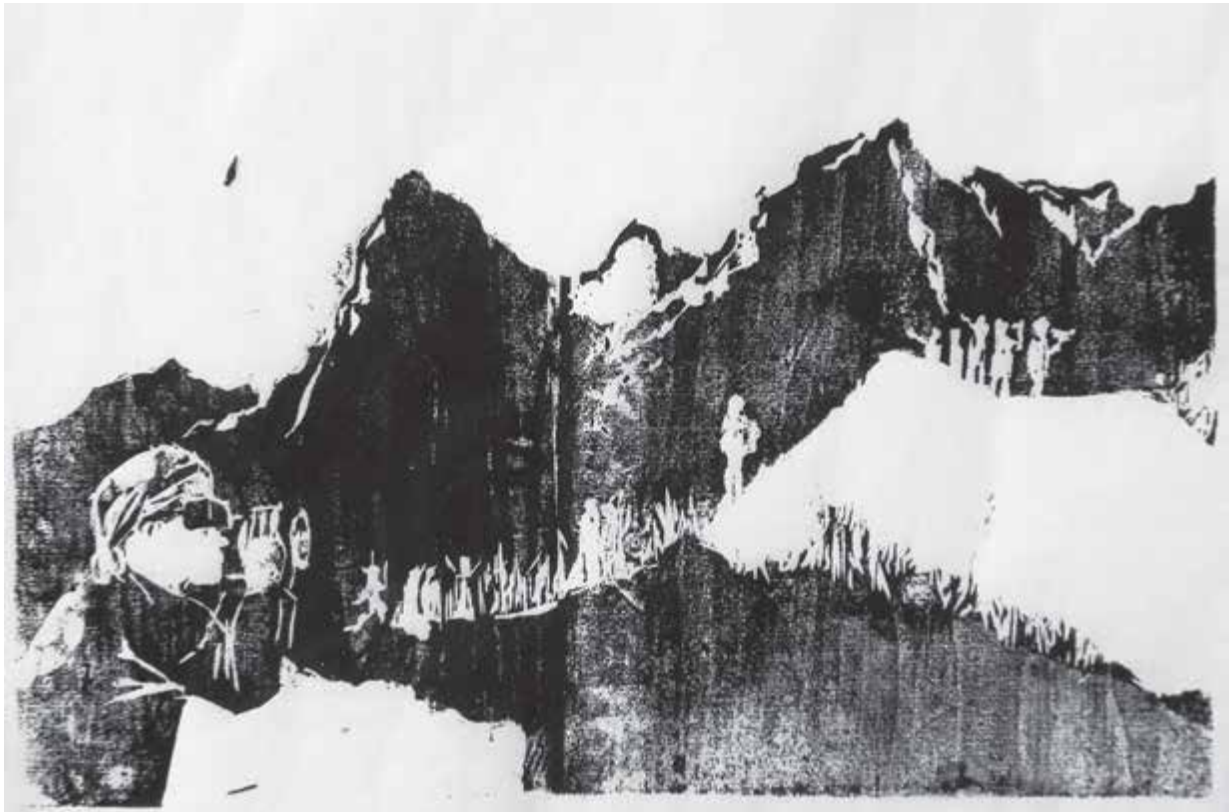
Kohtaus syntyi samaan tapaan kuin edellinen moodi. Kokemuksellinen tapahtuma palautui mieleen matkan jälkeen ja muuntui graafiseksi kuvaksi (ks. kaavio 8, sivu 94). Tapahtumapaikka voi esiintyä taustalla, joten kohtaus ”rakentuu kuvauksen päälle” elävien olentojen lisäämisen myötä. Kun sommittelussa luodaan vielä selkeä etu- ja taka-ala, sekin tukee tapahtumallista ja siten kerronnallista vaihtelua (Mikkonen 2005). Elementtien järjestämisellä voidaan luoda vaikutelmaa tulevaisuudesta, nykyisyydestä ja menneisyydestä, kun aika muuttuu kuvatilassa syvyysuhteiksi. Jopa abstraktissa sommitelmassa nähdään helposti maisema, kun ajatellaan muodot tilaan, jossa taka-ala etäännyy (Arnheim 1969, 118–119). Samalla muoto saatetaan nähdä esittävänä elementtinä, kuten neliö rakennuksena (emt.). Tätä voin kuvan tekijänä käyttää hyväksi, kun haluan pelkistää ilmaisua ja ohjata huomion olennaisimpiin elementteihin, esimerkiksi tapahtumaan.

4.2.2 KESKUSTELU KUVAN KIELIOPIN KANSSA

Ensimmäisenä päivänä Prahassa sain tekstiviestin: ”*Nouskaa raatihuoneen torniin, ja kaupunki vaihtaa väriä!*” ----- Totta tosiaan, niin tapahtui. Ylhäältä tornista levittäytyi eteeni punaruskeiden kattojen meri. (Nikula 2010a.) Matkan jälkeen palautin mieleeni eloisan ja välähdyksenomaisen muistikuvan, jonka veistin näkyviin puulle (kuva 16).

Näkymä Prahassa sisältyy ihmisiä, joiden katsotaan luovan tapahtuman. Kuvasin heidät kuitenkin kaukaa, ja rajasin mukaan paljon muuta. Esitin ihmiset maan pinnalla kuhisevana ryhmänä, jolloin he muodostivat joukon eivätkä tulleet esille yksilöinä (ks. van Leeuwen & Jewitt 2001, 96). Otin katselupisteen, josta näkymä suuntautui tornista alaspäin. Esitystä ei kuitenkaan voi ajatella ihmisten alistamisena, johon Kress & van Leeuwen (2006, 140) ja Nikolajeva & Scott (2006, 119) ylhäältä katsomisella viittaavat. Vuorovaikutus kuvan ja katsojan välillä voi kyllä toteutua perspektiivin valinnalla, mutta tässä asemointi osoittaa pelkästään, että katse-lijä on konkreettisesti tornissa, jolloin ihmiset näyttävät pieniltä. Lintuperspektiivin avulla toin etualalle rakennusten muotoja ja kattojen värejä. Ideana olivat vastakohdat ihmisten ja rakennusten välillä: liikkuva – pysähtynyt, nykyisyys – menneisyys ja kaukana – lähellä. Tehostin ajatusta käyttämällä värikontrastia (mustavalkea – värillinen). Lisäsin elementteihin vielä muotokontrastia (kaareva – suora).

Prahan katonäkymästä tuli ensimmäisen näyttelyni aloituskuva, joka ohjaisi katsojan ajatuksia paikkaan. Samalla tavoin elokuvat usein johdattavat katsojan lintuperspektiivin avulla paikkaan ennen kuin vievät lähemmäs roolihenkilöiden tasolle ja tapahtumiin (Tani 1997, 216). Yleisesittely annetaan ensin kaikenkattavasta näkökulmasta, ja seuraavaksi siirrytään pienempiin visuaalisiin kenttiin.



Kuva 17. Teos: *Laumatuokio*. Näyttely 2. Kuva-ala 45 x 30 cm.

Korkealta otettu näkökulma toimii jonkinlaisena kohtauksen kehyksenä. (Emt.) Laaja näköpiiri tekee esityksestä kuitenkin helposti persoonattoman ja yleistävän (Uspenski 1991, 102–103). Tätä välttääkseni rajasin näkymän pystymuotoiseen kuva-alaan ja loin voimakasta syvyytsvaikutelmaa.

Myös Kress ja van Leeuwen (2006, 45–78) määrittelevät kertovan kuvan sisältävän sattumia, tapahtumia tai toimintoja. Kertovuudella he viittaavat siis jollakin tavalla muutokseen ja vaihtuviin järjestelyihin tilassa. Toiminnon olemassaolon tunnistaa kuvassa vektoreista, jotka osoittavat sen suuntaa. Vektorit muodostuvat esineistä, ruumiinosista ja henkilöiden katseista lähtevistä linjoista. Kuvissa voi olla aktiivisten toimijoiden lisäksi passiivisia toiminnan kohteita, joihin vektorit suuntautuvat. (Emt.; Pietilä 1996, 78.) Erityisesti diagonaaliset linjat luovan kerronnallista vaikutelmaa (Mikkonen 2005, 202). Näin sommittelu elementtien yhdistelynä luo merkityksiä.

Vektorit sisältävät katsomisen järjestykseen liittyviä ohjeita (Mikkonen 2005, 189). Niiden avulla on mahdollista saada käsitys henkilöhaahmojen tai katsojan näkökulmasta. Narratologian käsite *fokalisaatio* vastaa kysymykseen tapahtuman katsojasta, kokijasta ja hänen asemastaan. Kuten kirjallisuudessa, se voi myös kuvassa olla sisäistä tai ulkoista. Sisäinen fokalisaatio rakentuu esimerkiksi hahmon katseen linjasta. Ulkoisesta taas vihjaa kuvakulman fyysinen rajaaminen, joka osoittaa, mistä kulmasta kuva ehdottaa itseään katsottavan. (Emt.) Näin ulkoinen fokalisaatio rinnastuu kuvan Kressin ja van Leeuwenin asemoinnin käsitteeseen.

Paluumatkalla Lofooteilta pysähdyimme taukopaikalle ruuanlaittoon. Samaan aikaan paikalle kaarsi bussi, josta purkautui joukko ihmisiä. Matkailijat kiipesivät nopeasti portaita ylös vuoren rinteelle ottamaan valokuvia näköalapaikalta. Episodi tuotti kuvan *Laumatuokio* (kuva 17). Sijoitin matkatoverini etualalle sivusta päin antamaan katsojalle mahdollisuuden omaksua hänen näkökulmansa. Kun havainnoija on esillä, se kytkee kuvan todelliseen näkökulmaan (Uspenski 1991, 247). Hahmo toimii myös mielenkiinnon herättäjänä, koska kiikaroijan ja kohteen välille muodostuu selkeä kokoero ja sen kautta vaikutelma eri etäisyyksistä.

Turisteilla on omat katseen suuntansa. Heihin suuntautuu vektori, jonka toisessa päässä on tarkkailija kiikareineen. Halusin ottaa vielä näyttelyvieraan mukaan katseiden ketjuun, ja odotin hänen taas kiinnittävän huomion ensin etualaa hallitsevaan hahmoon. Kehystin teoksen muista poikkeavasti harmaalla pahvilla (*passe partout* -kehyksellä), jotta se loitontaisi näyttelyvieraan tapahtuman ulkopuoliseksi tarkkailijaksi. Kehys toimii rajalinjana kuvatun maailman ja kuvatulle ulkopuolisen maailman välissä ja painottaa siirtymää niiden välillä (Uspenski 1991, 208; Kuusamo 1990, 65; Ylimartimo 1998, 77). Muusta ympäristöstä eristäminen korostaa kuvaa esityksenä ja vähentää katsojan läsnäolon kokemusta. Kehystämättömät kuvat taas kutsuvat katsojaa osallistumaan kuvan tapahtumiin. (Brusila 2003, 17.) Teoksen kehyspahvin muuttaminen valkoisesta harmaaksi

tuotti samalla toisen huomion: kuva-alueen valkoinen pinta muuttui aktiiviseksi, ja alue tuntui suunnitellummalta.

Kressin ja van Leeuwenin (2006) [1996] esittämä kuvan kielioppi muodostuu rakenteellisista konventioista, jotka ovat totuttuja tapoja sommitella ja tulkita kuvaa. En kuitenkaan toteuttanut niitä teoksissani tietoisesti, vaan olin kulttuurin jäsenenä omaksunut nämä konventiot ja toin niitä kuviini intuitiivisesti.

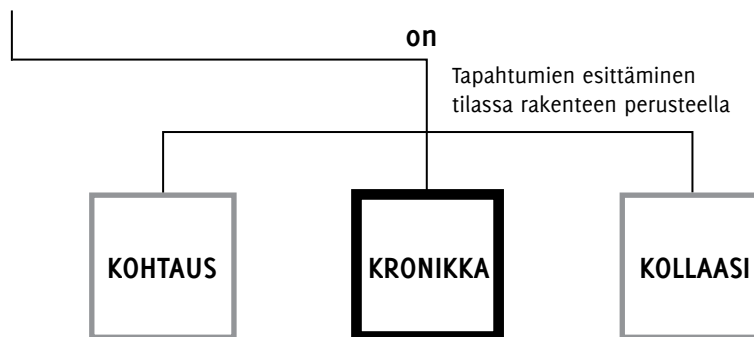
4.3 KRONIKKA. AJALLINEN SIIRTYMÄ

4.3.1 AIKA KULUU, MAISEMA VAIHTUU

Puhe ja kirjoitus etenevät sujuvasti sana sanalta, mutta ajan etenemisen esittäminen kuvatilassa kohtaa ongelmia. Harri Veivo ja Tomi Huttunen (1999, 63) jopa kieltävät mahdollisuuden esittää ajallisia suhteita puhtaasti kuvallisin merkein. Kirjallisuuden kerronnan teoria painottaa asiaintilojen muutoksia ja juonta, joskaan esittämisen ei tarvitse noudattaa tapahtumien luonnollista etenemistä (Chatman 1978, 43–42). Kertomuksessa voi nimittäin olla mukana takaumia ja kommentteja (emt.).

Liikkumattomassa kuvassa on kuitenkin tapoja kompensoida pysähtyneisyyden puutteita. Edellisessä kohtaamis-moodissa pysäytin tapahtuman yhden hetken näkymään. Nyt muodostan sille rinnakkaisen lajin, joka rakenteessaan ottaa huomioon tapahtumien etenemisen ja nimitän sitä *kronikaksi*. Nimi viittaa aikajärjestykseen, joka näkyy kuvassa usean kohtauksen sarjana. Pelkistetyimmillään kronikka syntyy jo kahden eri ajan yhdistelmänä, jotka viittaavat esimerkiksi tapahtumien aikaan ja kertomisen aikaan. Kuvien sarjassa tai jo kahden kuvan yhdistelmässä taas kokonaismerkitys on enemmän kuin yksittäisten kuvien summa. Niin myös elokuvassa. Siitä, millä tavalla elokuvan otokset seuraavat toisiaan, tulee argumentti (Berger 1991, 26).

Onko kuvassa elollisia olentoja?



Kaavio 10. Kronikka eroaa kohtauksesta rakenteensa perusteella.



Kuva 18. Teos: *Onko kellään laastaria?* Näyttely 3. Kuva-ala 77 x 16 cm.

Moodi tuo esiin matkailijan aktiivisena liikkujana ja uteliaana toimijana. Samat henkilöt esiintyvät eri tilanteissa ja ympäristöissä, esimerkiksi maisemat taustalla vaihtuvat. Näin syntyy vaihteellaisen etenemisen vaikutelma, samaan tapaan kuin ruutuihin jaetussa sarjakuvassa. Sommittelun suunnat ovat kulttuurikohtaisia, joten esimerkiksi kuvasarjan eteneminen noudattaa länsimaissa suuntaa vasemmalta oikealle, kuten kirjoituskin (Kress & van Leeuwen 2006; Goodman 2001, 101). Sommittelussa nämä suunnat liittyvät yleisemminkin kuvan tai kokonaisen taiton informaatioarvoon: Länsimaissa kuvan oikeaa puolta pidetään uuden, mutta myös problemaattisen ja kiistanalaisen asian alueena. Vasen puoli taas edustaa vanhaa, jo tiedettyä asiaa. (Kress & van Leeuwen 2006, 179–185; Pietilä 1996, 80.)

Kuvan kielioppi ei ollut tietoisesti mielessäni kuvia sommitellessani. Kuitenkin matka esimerkiksi Kroatian historiallisissa ja luonnonmaisemissa tuntuu etenevän, kun askeleet suuntautuvat vasemmalta oikealle (kuva 18). Joskus määrittelämäni suunta kääntyi tosin kuvan vedostuksen aikana peilikuvaksi. Etenemisen suunta on usein helppo määritellä, sen sijaan kertomuksen alku ja loppu ovat kuvassa vaikeampia tunnistaa (Mikkonen 2005, 184). Katsomisen tapa kun ei välttämättä noudata tapahtumien järjestystä, eivätkä takautumat, nykyaika ja tulevaisuus erotu toisistaan selkeästi. Jossain määrin niihin voidaan viitata esimerkiksi nostamalla pääkohde esiin sekä luomalla etu- ja taka-alaa (Hietaharju 2006, 52). Sarjallisuuden voi toteuttaa muutenkin kuin sommittelemalla kohtaukset vaakasuuntaan. Aineistostani puuttuivat esimerkiksi syvyyssuuntaan rakennetut het-



kien sarjat. Sellaisia esiintyy japanilaisissa puupiirroksissa, joissa eri kuvatasoja tuodaan yhteen pyöreiden ”ikkunoiden” kautta. Nämä tuovat kuva-alaan aiemman tai myöhemmän tapahtuman (Tuovinen 1995, 22). Vaihteellisuutta syntyy myös sijoittamalla kuvia toistensa sisään tai päälle, upotusrakenteina (Mikkonen 2005, 211–212). Tällöin esitys lähenee jo kollaasimaista kuvien yhdistelmää.

Vaikutelmaa ajan kulumisesta on mahdollista luoda myös järjestämällä useita kohtauksia samaan visuaaliseen tilaan eli sulauttamalla kohtaukset toisiinsa selkeää ”ruutujakoa” välttämällä (emt. 200–201). Keskiaikaisessa taiteessa käytettiin tällaista eri vaiheiden esittämistä samaan aikaan eli simultaanista suksessiota. Tavoitteena oli antaa vaikutelma jatkuvasta tapahtumasta, kun hetket yhdistyivät mielessä. Tämäkin on kuvan kerronnallinen konventio, jonka katsojaa tulkitsee. (Nikolajeva & Scott 2006, 139–140.) Tällainen muodonmuutosmainen esitystapa voisi kuvata, kuinka kokemus muuntuu paikassa oleskelun myötä ja miten paikalle annetaan merkityksiä osana omaa elämäntarinaa. Edward Relphin (1976, 47) mukaan paikan identiteetti muotoutuu fyysisen ympäristön, toimintojen ja sille annettujen merkitysten myötä. Näistä kronikka korostaa toimintoja. Kuvasin matkailijan aktiivista toimintaa kuin ulkopuolisen näkökulmasta.

Ilmaisuteknisinä keinoina esimerkiksi siveltimenvedot ja viivat kuvan eri osien välillä vihjaavat liikkeeseen ja tapahtumien etenemiseen (Mikkonen 2005, 200–201). Monet liikevaikutelman esittämisen keinot ovat tulleet tutuiksi sarjakuvista. Niitä ovat epäterävyys, häypymät ja perspektiivin vääristymät. Myös tilallista ja



Kuva 19. Teos: *Viiden päivän suoritus*. Näyttely 3. Kuva-ala 39 x 49 cm.

ajallista muutosta kuvaavat vauhtiviivat opitaan tulkitsemaan tietynlaisina merkkeinä (Hatva 2009, 52). Puulle veistin syiden suuntaan, kun halusin saada aikaan vauhtiviivamaista jälkeä kuvastamaan liikkeen dynaamisuutta, voimaa ja energiaa (ks. Hietaharju 2006, 91). Dynaamista vaikutelmaa saavat aikaan myös epäsymmetrinen asettelu, kaaoksen ja sekaannuksen luominen (Gombrich 1982, 55). Kroatian patikointia esittävässä teoksessani (kuva 18) sijoitin jalat eri asentoihin, jotta katsoja täydentäisi liikkeen mielessään aiempien kokemustensa perusteella. Pehmeää muutosta, hidasta katoamista tai sulautuvaa liikettä sopii kuvaamaan värin vähittäinen häivyttäminen.

Vihjeen ajallisesta liikkeestä luo myös tapahtumien järjestäminen ”kerronnan maaston” mukaan. Esimerkiksi joki, polku tai maiseman muoto toimii analogiana kertovalle rakenteelle ja ajalliselle etenemiselle (Mikkonen 2005, 171, 203). Maaston muotoja ja kuvallisia elementtejä on mahdollista sommitella hyvinkin selkeästi johtamaan katsetta, tosin kuvan tulkinta ei aina noudata tekijän ajattelemia järjestyksiä. Yleensä kuvan aikajärjestys on vapaampi kuin esimerkiksi kirjallisuudessa (Uspenski 1991, 116–117; Goodman 1981, 104). Tutkimukseni kannessa oleva teos (kuva 1) perustuu Loofoottien kokemuksiin. Keskeinen elementti on tie, joka etenee turskan suusta tunneliin. Sen voi nähdä viitteenä ajalliselle etenemiselle, joskaan kovin monia tapahtumia matkan varrella ei ole.

Kroatian toisessa teoksessa (kuva 19) tapahtumat etenevät vapaammassa järjestyksessä. Ajan kulumiseen vihjaa samojen hahmojen seikkailu eri ympäristöissä matkan aikana. Mukana on vielä kertomisen aika, jota osoittaa tekijän käsi alhaalla vasemmalla. Se voi toimia myös lukemisen aloittamiskohtana. Piirsin kuvan puulaatalle niin nopeasti, että en huomannut, että kuva muuttuu vedostettaessa peilikuvaksi – ja minä itse siis vasenkätiseksi.

4.3.2 TILA LUO AJALLISTA JÄRJESTYSTÄ

Tutkimukseni aineisto muodosti samalla taiteellisen osion, jonka esittelin näytteilyinä. Tilassa esittäminen antoi mahdollisuuden lisätä teosten kerronnallista vaikutelmaa rinnastamalla niitä toisiinsa ja rakentamalla niistä sarjoja. Kuvan ja sanan teoreetikko Wendy Steiner (2004, 152–153) jaotteleekin erikseen visuaaliset keinot ja tekniset kuvallista kertomusta luovat keinot, joista nyt otin käyttöön viimeksi mainitut. Kuvien tekninen asettaminen fyysiseen tilaan – samoin kuin aukeamalta toiselle etenevään kirjaan – vaikuttaa siihen, miten kertomukset hahmottuvat. Esimerkiksi rakennusten sisällä käytetyt friisit ja freskot ovat olleet liian isoja kerralla luettaviksi, joten kohtauksia on jaettu erillisinä tulkittaviksi kertomuksiksi. Jo dip-tyykit ja triptyykit sisältävät muutaman kerronnallisen vaiheistuksen. (Emt.)

Kun näyttelyvieras liikkuu tilassa, kuvien sarjasta muodostuu ajallinen jatkumo. Kuvien sarjassa, kuten myös elokuvassa, kahden peräkkäisen kuvan kokonaismerkitys on enemmän kuin niiden summa. Samalla kuvien jatkumo aiheuttaa sen, että monet merkitykset, joita yksittäisillä kuvilla muuten olisi, rajautuvat pois



Kuvat 20 a ja b. Kaksiosainen teos: *Korčulan asemakaava*. Näyttely 3. Kuva-alat 17 x 23 cm.



Tilaan asettaminen teknisenä keinona.

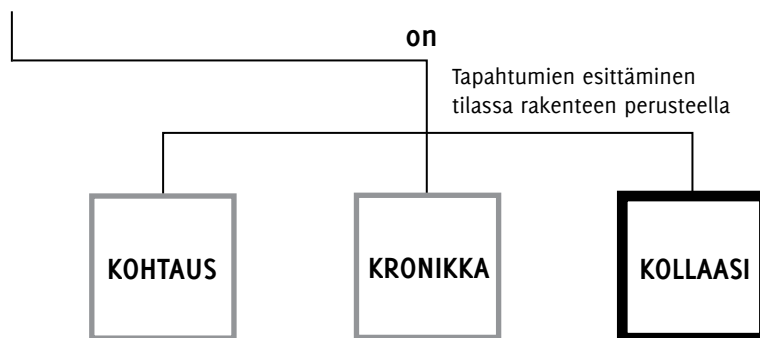
(Hietala 1993, 13). Kukin kuva täydentää edellisten luomaa vaikutelmaa. Jo kaksi teosta saa vaikutteita toisistaan, kun ne asetetaan rinnakkain. Näyttelyissäni pyrin ennakoimaan tilallista kokemusta luomalla tilaan alun, keskikohdan ja lopun. Alkuun asetetut teokset johdattelivat paikkaan, jonka jälkeen yksityisemmät veivät kokemusta syvemmälle. Tilan järjestäminen ja teosten sijoittelu vihjasi järjestykseen. Lopullinen reitin valinta jäi luonnollisesti kävijälle, ja käyttämäni keinot toimivat lähinnä ehdotuksina.

Näyttelyissäni pyrin pitämään yllä mielenkiintoa käyttämällä vastakohtia. Yhdistin erilaisia kokoja ja muotoja, tyhjää ja täyttä tilaa. Lofoottien näyttelyssä käytin väliseiniä muuntaakseni suorakaiteen muotoista tilaa ja piilottaakseni erään teoksen vasta myöhemmin havaittavaksi. Jaoin teoksia myös ryhmiä yhteenkuluvuuden tai kiinnostavan riitelevyyden periaatteella. Ryhmien erottamiseen käytin tyhjää tilaa, ja sillä nostin myös esille pääteoksia. Vaihtelun vastapainoksi pyrin helpottamaan katsomista hakemalla teosten välille visuaalista yhteyttä samanlaisten kehysten ja toistuvan ripustuskorkeuden avulla.

Kroatian matkalla herkuttelimme kala-aterioilla. Matkan jälkeen syntyi kuva kalanruodosta, jonka jatkoin diptyykiksi katkenneen ruodon versiolla (kuva 20b). Näyttelyssä sijoitin sen lattianrajaan ehyen alapuolelle. Ripustaessani teoksia sattui vielä tapaturma, joka täydensi putoamisen vaikutelman: alimmaisen kuvan lasi meni rikki.

4.4 KOLLAASI. VAIHTUVAT NÄKÖKULMAT

Onko kuvassa elollisia olentoja?



Kaavio 11. Kollaasi eroaa kohtauksesta rakenteensa perusteella.



Kuva 21. Teos: *Pohjoisväylän merikeiju*. Näyttely 2.
Kuva-ala 23 x 48 cm. Luonnoksia luvussa 3.



Kuva 22. Teos: *Tassutellen Eremitaasiin*. Näyttely 3. Kuva-ala 28 x 38 cm.

Kollaasi-moodin teos syntyy, kun samanaikaisesti eri paikoissa tapahtuvia kohtaauksia kootaan samaan kuvaan. Koska tapahtumat voi nähdä myös erilaisina aikoina, ratkaiseva piirre tulee moniperspektiivisyydestä. Kokonaisuus koostuu selkeästi eri osista, jotka esitetään eri näkökulmista tai ainakin eri mittakaavassa. Kuvatut näkymät eivät sijaitse paikassa, jota voisi havainnoida yhdestä näkökulmasta, vaan havainnoija ikään kuin liikkuu kuvattavassa tilassa (Uspenski 1991, 100). Erilaisten maailmojen yhdistäminen on omiaan muuntamaan realistista vaihtelua fantasian suuntaan (Ylimartimo 1998, 73, 61).

Kollaasin periaatetta havainnollistavat kubisti Pablo Picasson teokset, joissa esineiden olemus esitetään samanaikaisesti eri puolilta. Ranskan sana *collage* syntyi tarkoittamaan sommitelmaa, joka on tehty liimaamalla esimerkiksi paperin tai kankaan palasia maalauskanalle (Honour & Fleming 2001, 892). Valokuvalla tehtyä kollaasia taas nimitetään fotomontaasiksi (emt. 819). Nyt tietokoneaikana kuvamanipulaation keinot ovat valtavat. Puupiirtämisen menetelmän tarjoaa oivan mahdollisuuden koostaa kuva eri puulaattoja yhdistellen ja vaihteittain. Samalla lopullinen idea saa aikaa kehittymiseen ja muuntumiseen.

Kollaasi tuo esiin paikan hengen monet muodot. Se havainnollistaa, kuinka kokemus muodostuu pienistä tuokioista, näkymistä ja tapahtumista. Noudattamalla rakentamisessa samantyyppistä periaatetta, jonka Merja Salo (2000, 145–146) löytää kuvajournalistisesta kertomuksesta: minimiyksikkönä on aihe, joukosta aiheita muodostuu teema, lisäksi kertomuksella voi olla juoni ja sanoma. Rakennin kertomuksen *Pohjoisväylän merikeiju* (kuva 21) kokoamalla omakuvan ympärille meriteemaan liittyviä aiheita, kuten lokin ja viikinkiveneen pienemmässä mittakaavassa. Juonena oli ruumiillinen kokemus Lofoteilla. Pintarakenteessa tummansininen väri kokoaa osat yhteen. Keltainen elävöittää ja tuo esille yksityiskohtia. Luomalla kuvan yläosaan pienen keltaisen alueen pyrin täydentämään katsojan mieleen piirtyvää ideaa lokista.

Eri kohtauksia voi upottaa toisten kuvituselementtien sisään sulavasti niiden muotoa noudattaen. Tällöin toteutuu *kuva kuvassa* -rakenne. Toinen tarina voi näkyä esimerkiksi kuvatun hahmon asusteena tai korun osana. (Ylimartimo 1998, 69–70.) Faktan ja fiktion leikkiä on toteutettu myös lisäämällä uusi näkökulma peilin avulla. *Avoimen talon konstruktiossa* asiat tapahtuvat samaan aikaan, mutta niitä yhdistää jokin rakenne kuten talo. Tapahtumat erotetaan toisistaan sijoittamalla ne talon eri osiin (Ylimartimo 1998, 65). Katsoja näkee talon avattuna poikileikkauksena ja pääsee näkemään kaikki tapahtumat samanaikaisesti. Pietarissa kuulemani tarinan perusteella rakensin kertomuksen Eremitaasin kellarissa asuvista kissoista (kuva 22). Teos muistuttaa avoimen talon periaatetta, koska se esittää samanaikaiset kohtaukset ulkona ja sisällä. Toisaalta sisäpuolen sepitteellisen tarinan voi nähdä myös ikkunan läpi.

Ensimmäisen moodini, *kuvauksen*, maisemat voivat toimia osana *kollaasia*. Jos ne saavat puhtaasti koristeellisen merkityksen ja taiteellinen vaikutelma



Kuva 23. Teos: *Päivät pääksytysten*. Näyttely 3. Kuva-ala 75 x 60 cm.

korostuu, muodostuu ”kuvauksen kuvaus” (Uspenski 1991, 227–228). Esimerkiksi Maya-taiteelle on ominaista kasvojen kuvaaminen profilista. Samoin venäläinen kansantaide esittää figuurit tavallisesti sivukuvana. (Emt.) Myös Pietarin kokemuksia kuvaavassa teoksessani hevonen esiintyy tyyliteltyinä silhuettina sivusta päin ja näin toistaa perinteistä esittämistapaa. Koristeelliset ornamentit omina mikrotiloinaan voivat toimia esityksen kehyksenä, taustana tai esimerkiksi kuvattun talon ikkunapielinä (emt. 227). Tällainen esitystapa, joka viittaa kulttuuriin merkkeihin, loitontuu välittömän kokemuksen vaikutelmasta.

Kollaasit eivät noudata realistisia mittasuhteita ja perspektiiviä. Mittasuhteiden muuntelu tuo mukanaan visuaalista leikkittelyä, jonka tavoitteena on esimerkiksi tunnelman esittäminen tai keskeisten hahmojen kuvaaminen (Seliger 2008, 118–119). Kollaasi antaa hyvät mahdollisuudet rinnastaa asioita toisiinsa ja rakentaa sommitelma monenlaisia yhdistäviä periaatteita noudattaen. Yksi juoni on maantieteellinen järjestys, jossa historian eloisat kuvakartat ovat ottaneet omia vapauksiaan. Ne yhdistävät mielikuvitusolentoja eri perspektiiveissä ja mitataavoissa maantieteelliseen faktaan (Ehrensverd 2006). Ryhmittely voi perustua myös käsitteellisiin kategorioihin. Esimerkiksi pyhimyksen elämästä kertovat kohtaukset seinämaalauksessa voisi ryhmitellä ihmeisiin, kiusauksiin ja kärsimyksiin (Goodman 1981, 115). Silloin ajallista etenemistä on vaikea hahmottaa, mutta maalaus toimii samalla tutkielmana (emt.). Nelson Goodmanin tavoin näen kokemuksen monimuotoisena ja monenlaisten periaatteiden varaan rakentuvana.

Vuokrasin viikoksi pienen saaren Heinävedeltä elokuussa 2010. Kollaasissa (kuva 23) tiivistin viikon kokemukset yhteen kuvaan. Kuvassa yhdistyvät runsaat ainekset, erilaiset perspektiivit ja aikatasot. Vuorokausi etenee ympyrämäisesti vasemmalta oikealle. Korostin kierto liikettä kuivahkolla värillä ja sen levittämisen suunnalla. Neulaset viittaavat metonyymisesti mäntymetsään. Yksi väri pitää osia koossa.

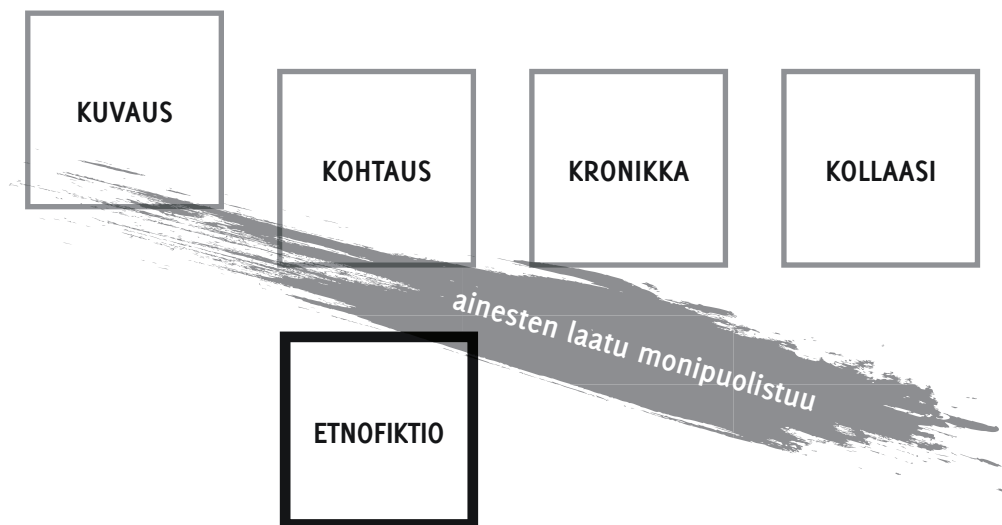
Kerrostamisen lisäksi kuvien hajottaminen tarjoaa kokeilun mahdollisuuksia. Paul Messaris (1994, 58) antaa idean etsiä erilaisia periaatteita, jotka yhdistävät esityksen eri osia. Kuva voidaan kokea luonnollisena, vaikka se ei vastaa näköhavaintoa, kunhan ymmärretään juoni rakenteen takana. Esimerkiksi eläimen kuva, jossa kehon osat on pirstottu siten, että pää näkyy sivusta ja kyljet hajotettuna symmetrisesti eri puolille, vastaa hyvin niitä tilanteita, joissa eläin jonkin heimon arkielämässä on nähty. (Emt.) Meistä tuntuisi luonnollisemmalta esittää eläin tavalla, joka vastaa enemmän näköhavaintoa silmiemme korkeudelta.

Rajanveto *kronikan* ja *kollaasin* välillä on jossain määrin sumea. Aina ei ole helppoa määrittellä, onko kyseessä eriaikaisia tapahtumia vai kohtauksia eri paikoissa samaan aikaan. Myös Mikkonen (2005, 211) pitää hankalana tarkkaan määrittää, milloin tapahtumat ovat peräkkäisiä. Kohtausten yhteensulautumisesta on käytetty myös nimitystä simultaaninen kerronta (Mikkonen 2005, 198–200, 405; Ylimartimo 1998, 73, 61). Myös kerroksittain etenevä kuvaamistapa, jossa kohtausta peittyi

puolittain seuraavan tilakerroksen alle, voidaan ajatella ajassa etenevänä tapahtumana tai kuva kuvassa -rakenteena, jolloin toiminnot tapahtuvat samanaikaisesti. Tällainen kerrosmainen tilasommittelu, joka antaa päälle liimatun vaikutelman, on ominaista vanhojen korkeakulttuurien maalaustaiteelle, jossa esitetään esimerkiksi enkeleitä ja muita taivaallisia olentoja maisemassa (Uspenski 1991, 224).

Kokemukset kerrostuvat ajan myötä, ja muistot kerääntyvät menneisyyden tasoina, jotka voi kokea samanaikaisesti. Aistimukset, jotka syntyivät eri tiloissa, voivat olla samanaikaisesti läsnä. (Vähämäki 2002; Korkiakangas 1996.) Aiemmat ajatukset kerrostuvat eivätkä poistu, kun uusia syntyy. Olli Jalonen (2006, 29) viittaa tähän käyttämällä matkaa tutkimuksensa metaforana: *”Kun käy erilaisissa välisatamissa, eivät viimeisen vierailun vaikutteet pyyhi pois aikaisempia vaikutelmia, vaan ne kertyvät ajatuksiin kerroksellisesti.”* Kollaasi sopiikin hyvin esittämään ajan ja paikkaan liittyvien ajatusten kasaantumista. Kuvatilassa voi rakentaa kerroksia syvyyssuuntaan ja käyttää läpikuultavuutta visuaalisena keinona kuvaamaan kokemusten kasaantumista. Läheskään kaikkia kerrostelun ulottuvuuksia en työskentelyssäni kokeillut, ja kerrokset ovat teoksissani vielä maltillisia. Toiminnallisten kokemusten ja paikan näkymien lisäksi kollaasiin voisi liittää myös merkityksiä, joita paikassa muodostuu tai joita sille jälkepäin annetaan.

4.5 ETNOFIKTIO. UUSI TARINA

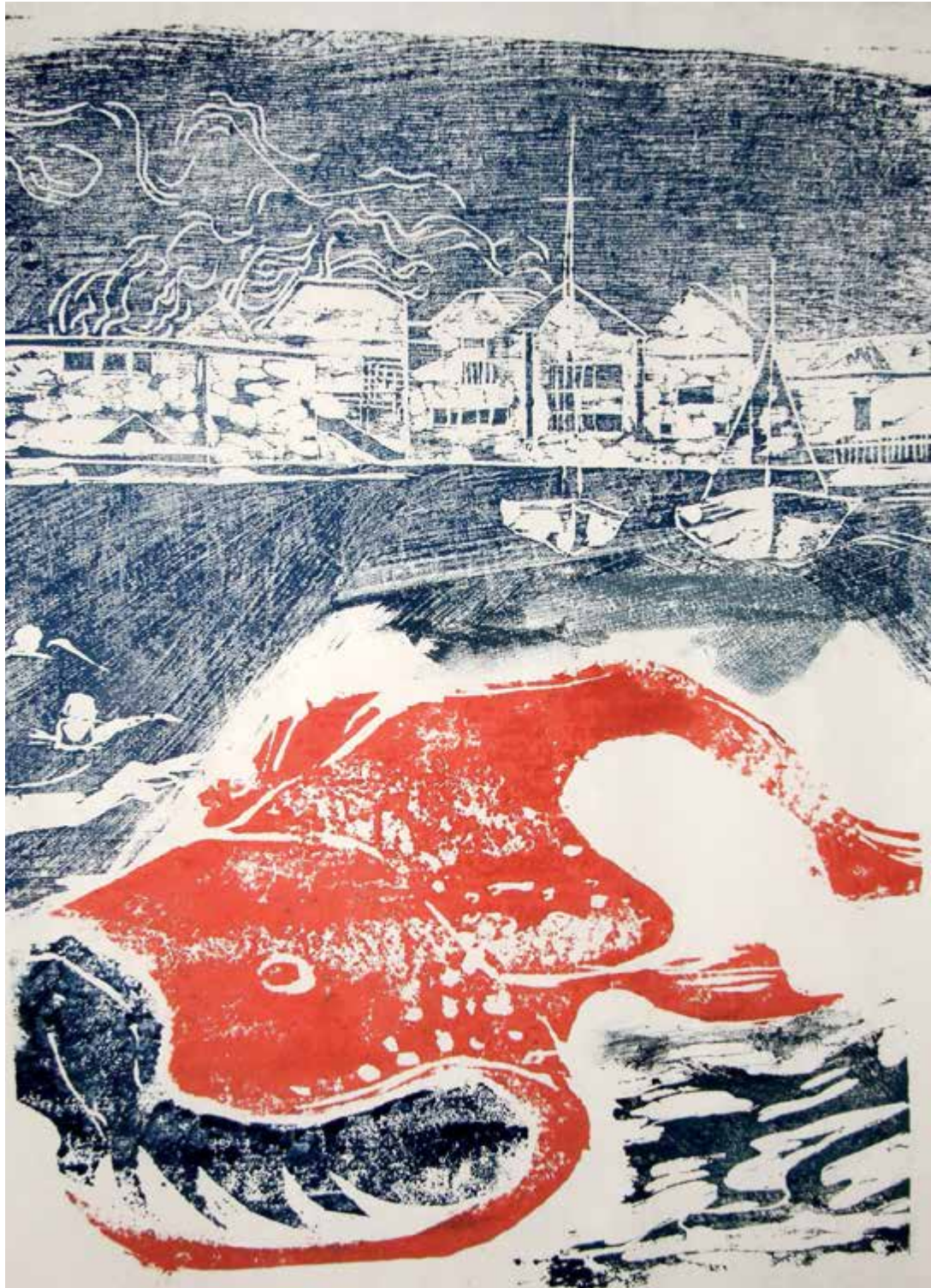


Kaavio 12. Laatuominaisuudet laajentavat etnofiktion kerrontaa.

Siinä missä kohtausta palauttaa yhden merkittävänä koetun hetken, *etnofiktio* luo ainesten yhdistelyllä uutta todellisuutta. Jouko Aaltonen (2006, 90) kuvaa tällä nimityksellä Jean Rouchin elokuvia, joissa liikutaan fiktion ja dokumentin välisellä sumealla alueella. Etnofiktio koostuu osittain kokemuksellisista, osittain sepitetyistä aineksista. Fiktiiviset ainekset ovat peräisin esimerkiksi uskonnoista, myyteistä tai fiktiivisistä kertomuksista. (Emt.) Itse käytin sepittämisessä historiallisia tarinoita ja väritin tapahtumia mielikuvituksen voimalla. Kokemuksellistenkin ainesten uusi yhdistely tuottaa uuden kertomuksen omana yksikkönään. Etnofiktio noudattaa rakenteeltaan kohtausta, eli kuva perustuu näkymään yhdestä katselupisteestä. Myös siinä voi usein nähdä merkitsevän hetken, joka viittaa laajempaan ajalliseen kokonaisuuteen (Mikkonen 2005, 21).

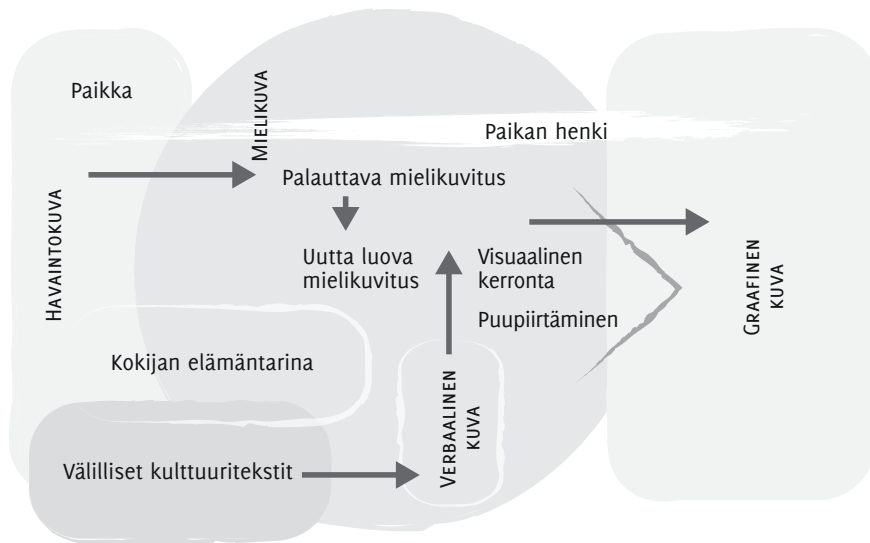
Olennon, jota ei ole koskaan ollut olemassa, voi hyvin esittää näköiskuvana. Kokemuksiin Kroatian uimarannalla yhdistyy kuvassa fiktiivisenä elementtinä punainen merikrotti (kuva 24). Kaloilla kyllä herkuteltiin, mutta näin värikkäinä niitä nähtiin vain taidemuseossa maalauksina. Kalasta muodostuu sommitelman hallitseva elementti, koska se on suurikokoinen, etualalla ja sen väri poikkeaa taustasta. Aktiivinen punainen väri tehostaa liikevaikutelmaa. Samoin veden pintakuvio ja värin levittämisen suunta muodostavat vauhtiviivoja. Liikkeeseen vihjaa myös valkoinen alue kalan perässä. Lopputulos on etnofiktio, joka erkaantuu reaali maailmasta kohti mielikuvitusmaailmaa. Realistisen vaikutelman antaa yksiperspektiivisyys, kun taas toiseen todellisuuteen viittaa fiktiivinen elementti. Muita keinoja fantasiamaailman luomiseen ovat esimerkiksi venyvät, plasmaattiset muodot ja ristiriitaisten asioiden yhdistely (Ylimartimo 1998, 43). Plasmaattista muotoa käytin kuvassa 3 (sivu 19) esittämään mentaalirepresentaation luonnetta.

Kokemuksellisten ja fiktiivisten ainesten välille on kehitettävä jokin yhdistävä tekijä, joka muodostaa kuvan sisällöllisen teeman ja jota visuaaliset keinot tukevat. Näin tekijän osuus kertomuksen tuottajana kasvaa verrattuna esimerkiksi *kohtaus*-moodiin. Kun mielikuvitus dramatisoi tapahtumia niin pitkälle, että todelliset tapahtumat jäävät enää aiheperustaksi, syntyvää teosta voi nimittää myös faktiksi (Salo 2000, 108). Kaavio (sivu 116) osoittaa tyyppillisen reitin, miten etnofiktio syntyy useiden ainesten yhdistelmänä.



Kuva 24. Teos: *Onko tämä se slow life?* Näyttely 3. Kuva-ala 28 x 38 cm.

Fyysinen maailma Mentaalinen maailma Fyysinen maailma
Välitön kokemus **Reflektoitu kokemus** **Esteettinen kokemus**



Kaavio 13. Etnofiktion syntyprosessi. Kokemuksiin yhdistyy aineksia olemassa olevista tarinoista tai niitä luodaan mielikuvituksen voimin.

Teoksessa *Samaa tietä takaisin* (kuva 1, etukansi) voi nähdä ajallisen etenemisen, kun tie johtaa katsetta kalan suusta tunneliin. Luen sen kuitenkin etnofiktioksi sommitelmaan sijoittamani turskan ja etenkin sen mittakaavan perusteella.

Lofoottien toisessa teoksessa (kuva 25) lähtökohtana on viikinkien tarueläin, lohikäärme. Teoksen nimi tosin tarkentui vasta myöhemmin viittaamaan tiettyyn saagaan. Siinä Sigurd paistaa lohikäärmeen sydämen ja imee paistinvartaassa palanutta peukaloaan (Hall 2007, 171). Maistettuaan lohikäärmeen verta Sigurd sai kyvyn ymmärtää lintujen liverrystä (emt.). Viikingit käyttivät perinteisissä koristeluissaan nauhamaisia eläinhahmoja köynnöksinä (Meinander 1984, 8). Kuljetin kirjoissa näkemiäni aiheita ja muotoja omaan kuvaani. Paikan historiasta kumpuavat tarinat saivat taustaksi pelkistetyin maiseman. Muutin maiseman yksiväriseksi, jolloin myös valkoiset, puulaatalta pois veistetyt alueet, tulivat merkitseviksi. Vaaleasta taivaasta voi nähdä vuotavan vuoripuroja. Idea perustuu tässäkin vastakohtaisuuksille: jylhät vuoret – pienet asumukset. Se näkyy myös kerronnan pintarakenteessa: liikkuva oranssi pehmeä muoto – pysähtynyt tumman sininen terävä muoto. Täydensin käärmeen sisusta riimukirjaimilla, joita viikingit käyttivät.⁶ Käytin typografista keinoa luomaan

6 Riimukirjaimet ovat peräisin vuoden 200 vaiheilta. Niiden muoto on todennäköisesti latinalaisista aakkosista saatu. Riimutekstejä kaiverrettiin kiveen muistokirjoituksiksi ja niitä veistettiin puuesineisiin vielä 1700-luvulla. (Kansalliskirjasto 2011.)



Kuva 25. Teos: *Maistoi lohikäärmeen verta ja sai kyvyn ymmärtää lintujen liverrystä.* Näyttely 2. Kuva-ala 60 x 35 cm.

lisää vaikutelmaa viikinkien ajasta. Sanat kuitenkin piiloutuvat, sillä kirjaimet ovat sattumavaraisesti valittuja. Niillä on kuvallinen merkitys eli kirjaimet haluavat tulla havaituiksi visuaalisena kuviona (ks. Kuusamo 1990, 202–203).

Etnofiktio osoittaa, miten kuullut kertomukset ja aiemmin nähdyt kuvat alkavat elää matkailijan mielessä, kun hän saapuu paikkaan. Ne sekaantuvat toisiinsa ja yhdistyvät koettuun todellisuuteen. Voi syntyä uusia tarinoita, ja entiset voivat tulla uudelleen eläviksi. Kokemus voi tuoda kertomuksiin lisää uskottavuutta, jota ihmisenä ihmiselle kertominen lisää. Markkinointiviestinnän usein samanlaisena toistama kuvasto aletaan helposti käsittää kiiltokuvamaisena luomuksena, jolla ei ole kosketusta todelliseen paikkaan.

Ylä- ja alaosiin liittyy länsimaisessa kulttuurissa eri merkityksiä. Alapuoli on reaalin ja toimii käytännöllisenä merkityksenä. Se näyttää aiemmin tunnettua ja sitä, ”mitä on”. Yläpuolella vastaavasti on jotain uutta ja ideaalista. Konventiota on sovellettu esimerkiksi mainoksissa sijoittamalla yläosaan tunnepitoinen lupaus ja alas perustelut. (Kress & van Leeuwen 2006, 186–188.) Toteutin teoksissani konventiota intuitiivisesti, mutta tutkimuksen etenemisen myötä havaitsin niidenkin olevan kertovia aineksia. Nämä rakenteelliset ominaisuudet (ks. Engelhardt 2007) tuottavat merkityksiä ja ohjaavat katsojan tulkintaa. Informaatioarvot havainnollistuvat, kun kuvittelen Praham teokseni (kuva 26) osat toisin päin. Vaikutelma muuttuisi, jos goottilaistyylinen torni sijaitisi yläpuolella ja ihmishahmot alhaalla. Torni näyttäisi sijaitsevan taustalla, ja ihmiset etualalla muuttuisivat normaalin kokoisiksi.

Toteuttamassani kuvassa torni sijoittuu luontevasti alas maahan. Se saa myös painoarvoltaan vahvemman, mustan värin. Keltaisena häilyvät hahmot, joilla viitataan menneisiin taiteilijoihin ja nukketeatterin maailmaan, sijoittuvat sen yläpuolelle. Elementtien sijaitseminen muussa paikassa kuin mihin ne reaali maailmassa kuuluisivat, saa näkemään kohteen unikuvana, ajatuksena tai muuten metaforisesti. Näin sommittelu vahvistaa etnofiktio vaikutelmaa, kun hahmot tuntuvat kuuluvan ideaali maailmaan ja elementit on kuvattu eri mittakaavassa.

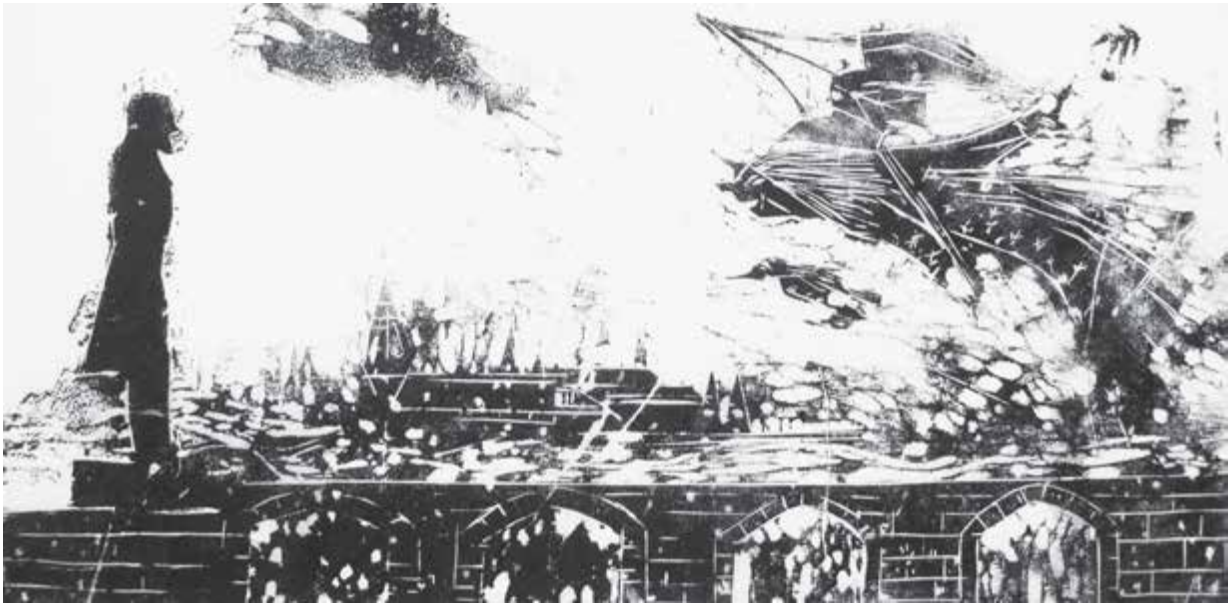
4.6 KOMMENTTI. TEKIJÄ ANTAA MERKITYKSEN

4.6.1. ASETAN KOMMENTOINNIN KERROKSEN

Tapahtumapaikkana on Praha (kuva 27). Sommitelma koostuu aineksista, joista osa on fiktiivisiä. Kyseessä on siis ainakin etnofiktio. Teoksesta tulee edelleen *kommentti*, koska lentävä hahmo olen minä ja kuvan tapahtuma on metafora. Kuva kertoi ensimmäisessä näyttelyssäni heittäytymisestääni tutkimuksen polulle. Ilmensin hämmennystä ja houkutusta sijoittamalla vastaani patsaan, joka edustaa sivistyksen pitkää



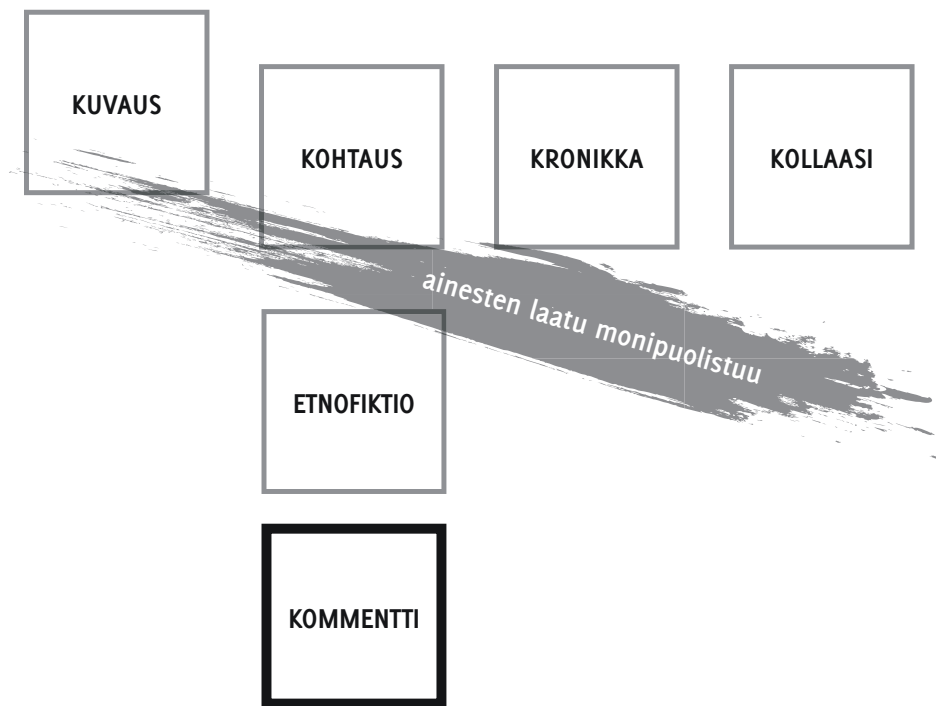
Kuva 26. Ennakkokäsityksiä ja ensivaikutelmia Prahasta. Näyttely 1.
Kuva-ala 18 x 48 cm.



Kuva 27. Tapahtumapaikkana Praha. Näyttely 1. Kuva-ala 62 x 32 cm.

historiaa. Korostin vaakasuuntaista liikettä samansuuntaisella veistojäljellä ja rikastin pintaa runsailla yksityiskohdilla. Ehkä juuri kaoottisuus saa näkemään siinä monia asioita. Näyttelyn arvostellut Richard Kautto (2009) tulkitsi näkemäänsä: ”Ymmärtäkseen köyhyyttä Prahan yli kannattaa ratsastaa hiilisangolla.”

Kertovuus ei tule pelkästään ajallisesta järjestyksestä tai yksityiskohtien paljoudesta, vaan kuvat sisältävät myös muita merkityksiä. *Kommentti*-moodi muodostuu, kun tekijän mielipide tulee voimakkaasti esille suhtautumistapana, asenteena tai merkityksenantona. Kuvaan ikään kuin asetetaan kommentoinnin kerros (Goodman 1976, 8). Tällöin paikkakokemuksesta kertovaan kuvaan liittyy sisäisen tarinan rekonstruktioita (ks. Hänninen 1999, 31). Uusia merkityksiä muodostuu jatkuvasti, kun uudet kokemukset kietoutuvat entisiin (emt. 21). Kyse on tavallaan kertomuksen elämisestä: olemassa oloni kokemus sekaantuu siihen, mitä kerron (ks. Bruner 1986).

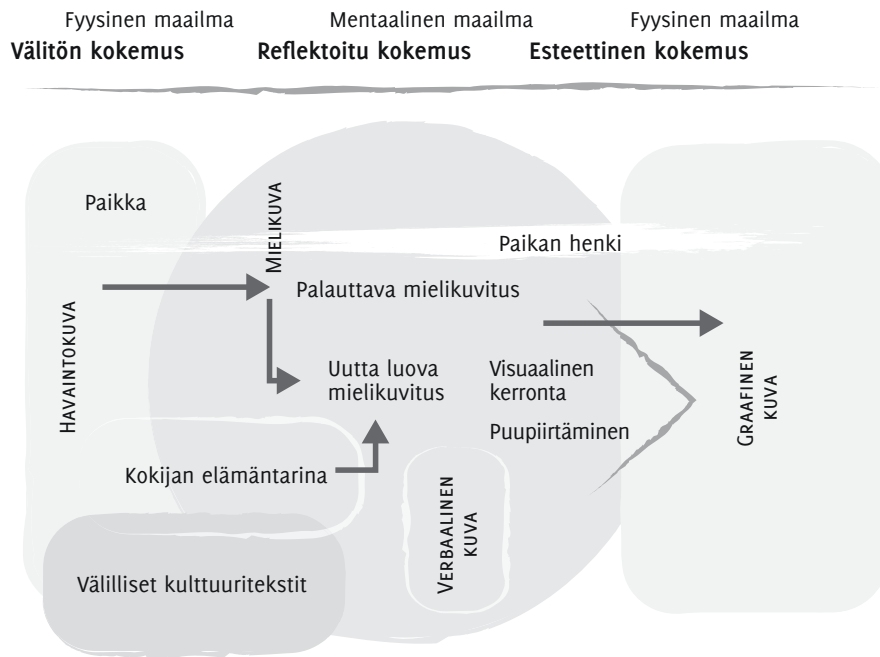


Kaavio 14. Kommentti sisältää kertojan omia asenteita ja merkityksiä.

Kommentin pohjana on usein moniaineksinen etnofiktio, se voi myös vihjata ajalliseen etenemiseen, mutta olennaista on peilata paikan kokemusta omaan elämään. Jonkin verran kommentointia syntyy jo käyttämällä kuvassa symboleja, jotka tuottavat konnotaatioita. Teoksissani asenne toteutuu usein metaforana, jolloin oma toive tai huomautus tulee ilmi konkreettisena tilanteena. Verrattuna aiempiin moodeihin tulen kuvan tekijänä eniten esille henkilökohtaisen kommentoinnin myötä (ks. Nikolajeva & Scott 2006, 117–118; Steiner 1988, 11). Käytin

tapahtumien arvioimisen keinoina myös piirtämisen ja veistämisen jälkeen. Samalla kommentoinnin kerroksen asettaminen viittaa siihen, että kertominen tapahtui myöhemmin, ja kuva syntyi matkan jälkeen.

Seymour Chatman (1978, 151–153) esittää kolme erilaista tapaa, jollaisena kertojan näkökulma voi tulla ilmi. Ensimmäinen näkökulma on kirjaimellinen. Se toteutuu esimerkiksi teoksessani, jossa katson maailmaa kalan perspektiivistä. Toinen kertojan näkökulma on ideologinen, ja tämä tulee esiin juuri *Kommentti*-moodin teoksissa. Silloin kuvaannollisen näkökulman kautta paljastuu jokin käsitteellinen systeemi, joka halutaan esittää. Kolmantena vaihtoehtona Chatman mieltää siirretyn näkökulman, jossa kuvataan yleisesti jotakin intressiä, mutta kertoja ei itse ole esillä. (Emt.)



Kaavio 15. Kommentin syntyprosessi.

Näyttelyitteni teoksista kommentit syntyivät kaikkein viimeisimpänä, mutta niihin sisältyi eniten paikalle antamiani henkilökohtaisia merkityksiä. Suhde välittömään kokemukseen väljähtyi, mutta erilaisia aineksia piti koossa tekijän minuuksa (ks. Jalonen 2006). Ideologisen näkökulman kuljettaminen työhön vaati käsitteellistä ajattelua, joten teoksen kehittyminen vei aikaa. Metaforat luovatkin eräänlaisia arkipäivän logiikkaa, ja niiden yhteys ajatteluun on vahva (Veivo – Huttunen 1999, 80). Koska yksilöllinen elämäkokemus väritti kerrontaa, kaikki merkitykset avautuvat todennäköisesti vain itselleni. Kuvat eivät siis kelpaisi viestintään sellaisenaan (ks. Fiske 1994, 80). Teokset eivät ole siinä määrin yhteisesti jaettavia

kuin näköhavaintoa jäljittelevät kuvaukset. Jaettavuutta kuitenkin lisää esimerkiksi tunnistettavien symbolien käyttö.

4.6.2 METAFORA YHDISTÄÄ KONKREETTISEN JA KÄSITTEELLISEN

Kommenteissani käytin retorisenä keinona metaforaa, joka kielikuvana assosioi merkityksiä ilmaisun tasolta toiselle (Fiske 1994, 127–131; Seppänen 2005, 134–141). Se esittää tyypillisesti abstraktin käsitteen konkreettisen kautta ja siirtää näin ominaisuuksia kohteesta toiseen (myös Messaris 1997, 9–10). Metafora toteuttaa viittaustehtävänsä käyttämällä samanaikaisesti hyväkseen yhtäläisyyttä ja eroavuutta. Se yhdistelee tavanomaiseen yllättävää. Näin se vetoaa mielikuviin, ja vaikutelmasta voi tulla hyvinkin poeettinen tai surrealistinen. (Fiske 1994, 121–123, 130–131.) Onnistuessaan kuvallinen metafora havahduttaakin näkemään monimutkaisen asian ytimen. Sen tulkinnassa esitysympäristöllä on kuitenkin ratkaiseva vaikutus (Seppänen 2001b, 187). Kuva ja verbaalikieli rakentavat metaforiaan eri tavalla, eikä kielellistä metaforaa voi suoraan kääntää kuvan kielelle (emt. 188). Mitchellin (1987, 10) kuvan lajeissaan määrittelemä mentaalisen maailman verbaalinen kuva voi ilmetä metaforana.

Fiktiivisetkin kuvat voivat olla metaforisesti tosia. Myös raja metaforisen ja figuratiivisen ilmaisun välillä on tulkinnanvarainen (Veivo 2010, 167). Esimerkiksi kollaasit luovat kokonaan uusia kokonaisuuksia, kun ne yhdistelevät elementtejä toisiinsa. Abstrakti ja konkreettinen toimivatkin tyypillisesti yhdessä (Messaris 1994, 45). Esimerkiksi surullinen mieliala voidaan kuvata tummilla viileillä väreillä ja linjoilla, jotka riippuvat alas. Monesti abstrakteina pidetyt piirteet yhdistyvät todellisen elämän kokemuksiin, kuten surullinen mieliala sateeseen. (Emt.) Esimerkissä on kysymys ilmaisun ja esittämisen erosta, mihin myös Nelson Goodman (1976, 46–47) viittaa: kuva ilmaisee muutakin kuin mitä se kirjaimellisesti esittää.

Viestinnässä metaforan syntymiseen tarvitaan jokin sanoma ja yhteys, eli pelkkä surrealistinen esittäminen sinänsä ei luo metaforaa. Konkreettisten asioiden rinnastamisen tarkoituksena voi olla vaikkapa mielipiteen esittäminen tai myyntiväittämän havainnollistaminen. Tällöin analoginen yhteys esitettävän kuvan ja sitä vastaavan käsitteen välillä muodostaa metaforan. Esimerkiksi René Magritten ja Salvador Dalin surrealistiset teokset ovat huomiota herättäviä, mutta niitä usein ylitulkitaan. (Messaris 1997, 9–10.) Omien teosteni käsitteelliset ajatukset eivät liittyneet tiettyyn viestintätilanteeseen. Niillä oli sanoma sisältöajatuksena, mutta sen täydellinen ymmärrettävyys ei ollut tavoitteena. Näin moni metafora jäi yksityiseksi.

Myös kuvittaja Mika Launis (2002, 8) ajattelee metaforan konkreettisen ja abstraktin asian rinnastamisena, missä materiaallinen todellisuus ja mielikuvien maailma kohtaavat. Metaforisella kielikuvalla voi esittää vaikkapa hahmon päässä olevia ajatuksia. Launis (emt.) kuvaa kahden kuvan liitosta: *”Kuvat ja*

merkitykset kohdistavat toisiinsa koppavia huomautuksia, estotonta ylistämistä tai katkeraa pilkkaa.” Metaforiin sisältyykin mahdollisuus uudenlaisten todellisuuksien luomiseen (Seppänen 2005, 139), koska ajatuksen siirtymä tuo mukanaan sivumerkityksiä ja uusia mielikuvia.

Metaforisuus on yksi ikonisuuden luokista, koska ikonisen merkin suhde kohteeseensa perustuu samankaltaisuuteen (Veivo & Huttunen 1999, 45). Siinä samankaltaisuus syntyy assosiaation periaatteella, kun tekijä siirtää haluamiaan merkityksiä kuvaan (emt. 80). Ensimmäinen kuvan todistusvoima tulee realistisesta esittämisestä – toinen tulee ilmi erityisesti metaforassa. Sen kautta voi esittää ajatuksia, joita ei haluta pukea sanoiksi (Messaris 1997, 273). Näin metafora tarjoaa keinon visuaaliseen suostutteluun ja mielikuvien luomiseen viestinnässä. Jotta vihjaus onnistuu, on kuitenkin tunnettava yhteys, johon viesti liittyy. Esimerkiksi poliittinen pilapiirros jää mykäksi, ellei katsoja tiedä, mitä ajankohtaista tilannetta se kritisoi (Gombrich 1982, 154).

Metaforan rakentamisessa voi käyttää monenlaisia visuaalisia keinoja. Esimerkiksi mittakaavan epäluonnollisuus kuvan elementtien yhdistelyssä saa ajattelemaan, että kyseessä on kenties metafora (Kuusamo 1990, 212–213; Brusila 2003, 13). Silloin katsoja tulkinnessaan oikaisee esityksen ”virheet”. Metafora voi rakentua myös, kun näkemämme reaalia maailma saa rinnalleen erilaisen todellisuuden, mahdollisen maailman. Esimerkiksi satukirjoissa jokin mieletön asia rikkoo arkielämässä kokemamme todellisuuden. Joskus siihen riittää pienikin liioittelu. Paitsi että eläimillä on omia roolejaan symboleina, niitä käytetään myös mielikuvituksellisten metaforien muodostamisessa. Ne voivat saada inhimillisiä piirteitä tai muodostaa metamorfooseja. (Heller – Chwast 2008, 100–103.) Praham kuvissani käytin Kafkan luomaa hyönteistä konkreettisesti, ilman vertauskuvallisia merkityksiä. Jälkeenpäin luin, että kirjailija itse ei halunnut hyönteistä näytettävän kirjansa kannessa. Luulen, että hän halusi säilyttää muodonmuutoksen kammatavuuden antamalla ihmisten kuvitella sen mielessään. Todennäköisesti myöskään hänen tuntemansa raja oman ruumiinsa ihmismuodossa ja ”hyönteisyydessä” ei ollut aivan selvä (Mairowitz 1995, 56).

Käsitteellinen kuva ja symbolien käyttö yleistyivät kuvituksessa 1960-luvulla, jolloin valokuvien käyttö aikakauslehdissä oli lisääntynyt ja haettiin jakoa tyyliään realistisen valokuvan ja piirroskuvituksen välillä. Silloin piirroskuvituksen rooliksi tuli esittää subjektiivisia maailmoja, etenkin vahvan idean avulla. (Heller – Chwast 2008, 256.) Piirtämisen keinoin idea korostuu, koska tekijä pelkistää ilmaisun valitsemalla mukaan vain sisällön kannalta merkitykselliset elementit, jolloin ”turhat” yksityiskohdat eivät varasta huomiota. Piirretyissä kuvassa metafora onkin helpommin toteutettavissa kuin perinteisessä valokuvassa (Seppänen 2005, 136).

Tavoittelin kuvillani katsojan kiinnostusta ja halusin niissä nähtävän useita merkityksiä, jopa arvoituksellisuutta. Usein käsitteellinen kuva, joka välittää abstraktia merkitystä, sisältää visuaalisen yllätyksen (Mikkonen 2005, 33). Muita retorisia



Kuva 28. Teos: *Perinteen painama*. Näyttely 3. Kuva-ala 20 x 25 cm.

keinoja ovat kollaasi ja poikkeava perspektiivi. Myös klassisia töitä ja vakiintuneita symboleita voidaan varioida. Näitäkin keinoja yhdistää se, että ne ovat odottamattomia yhdistelmiä, joilla herätetään katsojan huomio. (Brusila 2003, 13.)

Rakensin pelkistettyyn visuaaliseen muotoon puetun metaforan Pietarin matkan jälkeen (kuva 28). Tutustuin Pietarin kansatieteen museossa perinteisiin käsitöihin. Sain niiden kuvioista aiheen, josta kehitin elementin osaksi kokemuksistani kertovaa teosta. Yhdistin ornamenttiin koristehahmon, jota näin usein talojen julkisivuissa. Siitä muodostui myös omakuva. Metafora syntyi, kun asetin hahmon nostamaan valuvaa ornamenttia. Konkreettisten asioiden yhdistelmä viittaa tapahtumiin paikassa ja omaan suhtautumiseeni. Punainen ja musta perinteisinä väreinä korostavat sisältöajatusta, ja samalla jaoin niillä kuvan elementit kahteen osaan.

4.6.3 SYMBOLI TIIVISTÄÄ KERTOVIA AINEKSIA

Toisessa Pietarin teoksessani (kuva 29) käytin maatuskaa, joka esiintyy myös useissa matkaesitteissä Venäjän symbolina. Hevosta käytin sekä Pietarin että Loofoottien paikkakokemuksista kertovissa kuvissa. Venäläisessä kansanperinteessä hevonen toimii auringon vertauskuvana, ja se kuvataan sivusta, vauhdikkaasti etenevänä (Sirenko 2010). Viikinkitaruissa hevonen kuvaa voimaa ja nopeutta. Kolmannen näyttelyni viimeinen teos sisälsi kananmunan. Yleisesti muna symboloi kevättä ja uutta elämää, ja sen uinuva ”siemenvoima” yhdistyy elinvoimaan ja energiaan (Lempiäinen 1993, 228–229). Samassa merkityksessä käytin munaa myös omassa teoksessani.

Kansallisuuden symbolina käytetty maatuska avautuu, mutta sisältä tulee jostain muuta kuin toinen nukke. Kuva sisältää visuaalisen yllätyksen, joka myös viittaa matkan sattumuksiin.

Kohteesta tulee symboli, kun se konvention ja käyttötavan perusteella saa kyvyn edustaa jotain muuta (Fiske 1994, 121). Koska kulttuuriset koodit ovat tietyn ryhmän yhteistä omaisuutta, tulkitsijan edellytetään tuntevan symbolin merkitys. Jopa abstrakteilla symboleilla voi olla hyvin yhteisesti jaettu sisältö. Muodoltaan pelkistyneeseenkin symboliin voi tiivistyä paljon merkityksiä, joten siitä muodostuu oiva tapa pakata tietoa sopimuksenvaraisesti (Kuusamo 1990, 226–227; Hatva 2009, 55). Edellytyksenä on kuitenkin, että symbolin merkitys muistetaan (emt.). Muutama visuaalinen vihje esimerkiksi liikemerkissä kertoo paljon. Symboli vastaa tavallaan kirjallisen teoksen *tihentymää*, jossa keskeiset näyt tiivistyvät paljon asioita sisältäväksi kohdaksi (Jalonen 2006, 47, 133). Vielä *tihentymää* paremmin sopii termi *tiivistymä* ilmaisemaan kuvallisen sommitelman kohtaa, jossa merkitykselliset elementit laatuominaisuuksineen yhdistyvät.

Symboli tunnustetaan kulttuuristen sopimusten pohjalta, mutta sen sisältö riippuu myös siitä, missä ja millaisena kokonaisuuden osana sitä käytetään. Omassa työskentelyssäni käyttöyhteyttä ei ollut tarkemmin määritelty, mutta todellisessa viestintätilanteessa vuorovaikutus ympäristön ja yleisön kanssa on



Kuva 29. Teos: *Kahlitkaa vapautuneet*. Näyttely 3. Kuva-ala 20 x 25 cm.

otettava huomioon. Harald Arnkil (2007, 146) huomauttaakin, että esimerkiksi värin olemusta on vaikea erottaa siitä muodosta, johon se sijoittuu. Muodon aikaansaama assosiaatio tai pinnan tekstuuri voi olla väriä voimakkaampi. Lisäksi värien tulkinnallinen sisältö voi riippua kulttuurista. (Emt.) Valitsin värejä usein niiden psykologisten vaikutelmien perusteella, esimerkiksi punaisen tai oranssin lisäämään kuvaan dynaamisuutta. Silloin niille ei välttämättä muodostu symbolista asemaa, mutta ne ilmaisevat sisällön tunnevaikutelmaa. Toisaalta on värejä, joilla on selkeästi oma symbolinen merkityksensä, kuten eräässä teoksessani käytin ruohon vihreyttä kuvaamaan uudistumista tai toivoa. Toin myös ruohon hallitsevasti etualalle, jotta symbolinen aines tulisi tunnistettavasti esille. Elina Heikkilä (2006, 198) käyttää sommitteluajatuksesta nimitystä esiintyntyvyys.

4.6.4 KUVA VÄITTEENÄ

Jouko Aaltonen (2006, 223) esittää keinoja, joilla dokumenttielokuva voi esittää teesin, kommentin tai kehotuksen. Siinä kuvaa voi käyttää todisteena, positiivisena ja negatiivisena elementtinä. Lisäksi katsojaa voi puhutella suoraan, vedota sääliin tai pelotella. Väite voi olla myös epäsuora, jolloin katsojan pitäisi tehdä itse johtopäätökset. (Emt.) Kun vertaan näitä omiin keinoihini liikkumattomassa kuvassa, minulta puuttuu ääni ja liike. Säälistävän kohteen kuvaamiseen puolestaan sopii hyvin myös yksittäinen kuva. Pelottelukaan ei ole mahdotonta, mutta kuvan tulkinta riippuu huomattavasti esityskontekstista, kuten metaforisessa ilmaisussa yleensäkin (ks. Messaris 1997, 9–10). Kuvallinen ilmaisu kielenä kohtaa rajoitteensa väitteen esittämisessä, mutta sille ominaista niin sanottua visuaalisen syntaksin epämääräistä luonnetta voi toisaalta käyttää hyödyksi (Messaris 1997, xi–xiv). Epämääräinen luonne tarkoittaa, että kuvan osien yhdistämisestä merkitykselliseksi kokonaisuuksiksi ei ole selkeitä sääntöjä.

Lofoteilla vierailin kalanjalostusmuseossa, jossa esiteltiin kalanmaksäöljyn perinteistä valmistusta. Näkemäni vanhat pullot palauttivat mieleeni kokemukset kalanmaksäöljyn nauttimisesta lapsena. Matkan jälkeen rakensin kuvalliseen muotoon mielipiteeni öljyn mausta, josta en oikein oppinut pitämään (kuva 30). Kuvassa palautan nesteen takaisin sinne, mistä se on peräisin. Ensin kehittelemäsäni versiossa oli mukana vain etiketistä tunnistettava pullo ja siitä öljyä kaatava käsi. Myöhemmin lisäsin mukaan etiketin esittämän tytön suuremmassa koossa. Näin sain esitykseen mukaan myös aineksia menneisyydestäni, koska kuvan tyttö muistuttaa minua. Lapsuudessani hiukset oli tapana leikata samalla tavalla otsatuksiksi ja sivuhiuksiksi (ks. kuva 11, sivu 83). Rakenteessa toteutuu sisäkkäiskuvan idea (ks. Ylimartimo 2005, 189).

Jo itsetarkkailu, sisäisen muutoksen tai motivaation kuvaaminen ovat haasteellisia tehtäviä yksittäiselle kuvalle (Mikkonen 2005, 221). Myös väitteen esittämiseen liittyy ongelmia. Esimerkiksi hollantilaisen taidegraafikon M. C. Escherin töistä keskustellaan, voisivatko ne olla väitteitä (ks. Mikkonen 2005, 32–33).



Kuva 30. Teos: *Circulation*.
Näyttely 2. Kuva-alan koko
25 x 48 cm.

Kuvissa on mahdottomia objekteja, joita ei pitäisi todellisuudessa esiintyä ollenkaan. Esimerkkinä vaikkapa portaat, joita pitkin pääsee ylös kulkiessaan alaspäin ja alas kulkiessaan ylöspäin. Tilanteet voi piirtää, mutta reaaliaimailmassamme niitä olisi vaikea valmistaa. Escher käyttää hyväkseen pintojen rakentamisessa metamorfoosia, leikkii symmetrialla ja geometrisilla säännöillä, ja usein toistaa kuviota peilikuvana. Kun hän esittää näitä katsomiseen liittyviä ristiriitaisuuksia, hän samalla leikittelee kuvan esittämisen rajoilla. Kuvissa tulevat ilmi esimerkiksi monet katoamispisteet ja näkökulmien suhteellisuus.

Joku saattaa nähdä Escherin teoksissa tarinan, mutta väitteen esittäminen on kyseenalaista. Esityksiä voi nimittää ainakin metakuviksi. Tätä nimitystä käyttää Mitchell (1994, 35) kuvista, jotka tiedostavat ja tutkivat omia esittämisen rajojaan. Kai Mikkonen (2005, 220) lukee Escherin litografiat metaväitteiksi. Väitteen tai tapaluokan esittäminen kuvin ei kuitenkaan Mikkosen mukaan ole täysin poissuljettua. Ainakin visuaalisia kommentteja on, kuten esimerkiksi muotokuvat, jotka korostavat tiettyjä luonteenpiirteitä. Hahmo voidaan esittää ihailun arvoisena tiettyjä symboleita tai kuvakulmia käyttäen. (Mikkonen 2005, 32–33.) Kuvan tekijä voi ainakin vihjata, kiinnittää huomion vastakohtiin, asettaa naurunalaiseksi, tuoda esille ja näyttää todisteita. Lopullisen tulkinnan tekee katsoja esittämisen tilanteessa.

Jos teokset ovat tarkkaan viimeistelyjä, kuten Escherin kuvat, se on omiaan kiinnittämään huomion kuviopintaan ja näkemään ne suunniteltuina artefakteina. Luonnosmaisempi jälki voi puolestaan tuoda esille enemmän kertomisen sisältöä kuten itse toin kokemaani tunnevaikutelmaa. Esimerkiksi Wendy Steiner (2004, 155–157) korostaa, että aiheen realistinen esittäminen lisää kerronnan näkemisen mahdollisuuksia. Hän tarkoittanee realistisella ilmaisulla näköhavainnon muistutavuutta. Tällöin kuvassa tunnustetaan esimerkiksi ihmishahmoja tietyissä asennoissa ja taustalla tilallinen ympäristö.

Myös Veijo Hietalan (1993, 68) mielestä realistinen esittämistapa mahdollistaa prosessin näkemisen ja saa näkemään yhden kuvan esittämän kohtauksen taakse. Esimerkiksi tapahtuma, joka esitetään ruumiin liikkeenä, ilmeinä, etu- ja taka-alana on kuin raskaana oleva hetki, joka laajentuu ajalliseen sarjaan. Odottava hetki voi syntyä realistisessa kuvassa myös symbolien kautta, kun katsojan täydentää tarinan. Hietala pohtii aiheellisesti, onko hyvin yksityiskohtaisessa kuvassa jo liikaa informaatiota, jotta katsoja voisi olla varma, mikä siitä on sanomaa. On kyseenalaista, pystyykö tällainen kokonaisuus sisältämään abstraktin väitteen. (Emt.) Koska realistinen valokuva voidaan kokea liian konkreettisena ja erityisenä, piirroskuvan etuna on sen mahdollisuus korostaa, jopa liioitella olennaisia asioita ja taas karsia epäolennaisia.

Narratiivisen esityksen piirteitä määrittelevät myös Günther Kress ja Theo van Leeuwen (2006, 105–106), jotka erottavat selkeästi toisistaan käsitteellisen kuvan ja narratiivin. Käsitteelliset kuvat ovat luokittelevia, analyttisiä ja symbolisia. Niitä ovat esimerkiksi diagrammit, jotka yleistävät ja ovat luonteeltaan ajattomia. (Emt.) Toisaalta tekijät käyttävät vektoreita narratiivisissa diagrammeissa, esimerkiksi prosessia

kuvaavina nuolina, mutta tässä ne muuttuvat väitteiksi. Raja näyttääkin liioitellulta, mihin myös Veikko Pietilä (1996) kiinnittää huomion. Kress ja van Leeuwen (2006) edellyttävät narratiiviselta esitykseltä toimintaa, joka kuvassa tulee esille vektoreina. Periaate noudattaa kirjallisuuden kerronnan teorian näkemyksiä, jotka sulkevat pois muun kuin ihmisten konkreettisen toiminnan kautta syntyvän kertovuuden.

Jo Mikkonen (2005, 194) huomauttaa, että eläviä olentoja ei tarvitse ottaa kirjaimellisesti, jotta kuvassa voi nähdä tapahtuman ja sen myötä kertomuksen. Yhtä lailla toiminta voi olla kuvaannollista ja syntyä laadullisten ominaisuuksien kautta, kun katsojan tunnistaa kuvassa vaikkapa symbolin ja sen merkityksen. Luokkien osittainen mielivaltaisuus tulee ilmi myös käsitteellisen esityksen alajissa *symboliset prosessit*. Ne syntyvät käyttämällä esityksessä symbolisia attribuutteja tai muuten suggestiivisten ilmaisukeinojen kautta, esimerkiksi tunnelmana (emt.). Kaikkia esityksiä ei siis voi palauttaa niihin yksioikoisesti (Pietilä 1996, 79–81). Kuvat ovat niin monimuotoisia, että on vaikea aina osoittaa, mikä rakenteista on pää- ja mikä sivuosassa. Käsitteellisyyskin on joskus silmiinpistävää, mutta läheskään aina ei tulkinnan kannalta merkityksellisin asia. (Emt.) Näin kuvan käyttöyhteys ratkaisee, kun niiden kertovuutta arvioidaan.

4.6.5 KUVAN RAJAT KOETUKSELLA

Paikka ei paljasta kaikkea itsestään kerralla, koska seuraavilla käynneillä matkailija kiinnittää huomion uusiin asioihin. Mielikuvat muuttuvat ja kehittyvät. Mitä useammin vierailee paikassa, sitä monipuolisemmaksi mielikuva siitä muuttuu. (Forss 2007, 103–104.) Toisella Lofoottien matkalla tutustuin Viikinkimuseoon Borgin laaksossa vuonon rannalla. Museon kultainen amuletti hedelmällisyyden jumalista päätyi osaksi kommentoivaa teosta (kuva 31). Kokeilin aiheen myötä kieltolauseen rakentamista, koska se usein esitetään kuvan kielelle ongelmallisenä tapauksena. Lähdin esittämään lausetta ”*En syö valaanlihaa, koska valaat ovat uhanalaisia.*”

Kirjailija ja valistusajattelija G. E. Lessing varoitti 1700-luvulla esittämästä ylipäätään mitään ideoita kuvilla, koska sanat tekevät sen perusteellisemmin (Mitchell 1987, 40–41). Vaikeana on pidetty jo kaksitasoisen merkityksen esittämistä kuvin. Esimerkiksi Altti Kuusamo (1990, 78) pitää kieltämistä jopa mahdottomana, koska kuvat ovat hänen mielestään vain toteamuksia, eivät väitteitä. Kieltoilmauksen viestimiseksi kerronta olisi hajotettava (emt.). Jotta asia voidaan kieltää, se on ensiksi lausuttava. Näin ajattelee myös Kai Mikkonen (2005, 220), joka pitää ongelmana myös kuvata toiminnan motiivia ja tapahtumien syy-seuraussuhteita (emt.). Nämä edellyttävät aikamuotojen rakentamista kuvaan, mutta niiden näkeminen esityksessä ei kuitenkaan ole yksiselitteistä. Mikkonen (emt.) mainitsee hankalana myös konfliktin esittämisen henkilöhahmojen välillä. Itse ajattelen sen kuitenkin onnistuvan konkreettisen tilanteen kuvaamisen kautta.

Päänravistusta käytetään useimmissa länsimaissa tarkoittamaan ”ei”. Tämän liikkeen esittämiseen on löydettävissä visuaalisia keinoja, samaan tapaan kuin sarjakuvat hyödyntävät vauhtiviivoja. Esitystapa viittaa kieltoon, vaikka E. H. Gombrich (1982, 68) pitää mahdottomana esittää pysähtyneessä kuvassa päänravistusta. Myös ilmeet ja eleet toimivat jonkinasteisina keinoina. Esimerkiksi suutumuksen ja vihamielisyyden ilmauksen tulkitaan merkitsevän ”ei”. Ilmaukselle löytyy vastaavuutta visuaalisesta ilmaisusta ja merkkikielestä. Kasvojen, erityisesti silmien, osoittamien tunneilmaisujen lukeminen on osa visuaalista lukutaitoa. Sannattomaan viestintään kuuluvat myös kulmakarvojen liikkeet, joiden merkitykset vaihtelevatkin kulttuurista toiseen. (Seppänen 2001b, 105.) Kun nämä vakiintuneet kehon ilmaisut esitetään kuvan kielellä, merkeille löytyy vastaavuus koetusta elämästä. Kasvonilmeiden lisäksi fyysinen asento voi toimia tunneperäisen asenteen indeksinä (Fiske 1994, 74). Piirtäjänä voin hyödyntää ja korostaa ilmaisussani ilmeitä, eleitä ja asentoja.

Tunteet ovat yleismaailmallisia, mutta niiden ilmaiseminen kuvien avulla vaihtelee ajan myötä ja maasta toiseen (Goodman 1976, 90). Eleillä voi olla myös symbolinen merkitys sen lisäksi, että ne ilmaisevat ruumiin liikkeitä (Gombrich 1982, 82–84). Symbolisia eleitä ovat vaikkapa tervehdys tai rukoileminen kädet yhteen liitettynä. Tällöin ruumiin asento samalla osoittaa henkilön mielentilaa ja imitoi sitä, millä ei ole mitenkään näkyvää muotoa eikä väriä. Taputtamalla voi ylistää, ja anomiseen liittyy omia rituaalisia asentojansa (emt. 70). Liioteltuina ja usein toistettuun esittämisen skeemaan perustuvina eleistä tulee helposti stereotyyppisiä.

Kun rakensin valaanlihan syönnin kieltävää ilmaisua (kuva 31), pohdin, missä määrin käyttäisin vakiintuneita ilmaisuja. Mitä enemmän vaadin kiellon ymmärrettävyyttä ja pyrin nostamaan abstraktiotasoa yleisemmälle tasolle, ongelmia syntyi. Kuvassa on vaikea esittää yleistä, koska se kääntyy kuvassa erityiseksi, tiettyiksi ominaisuuksiksi (ks. Hietaharju 2006, 130) niiden yksityiskohtien kautta, joilla elementit kuvataan. Jouduin valitsemaan, millaiseen muotoon valaanliha on jalostettu ja millaisia aterimia käyttäisin. Kuvasin kieltoa lautasen ja aterimien heitolla. Täydensin sitä pään ylimielisellä ja suun vihamielisellä asennolla. Liiotellut eleet viittaavat kieltämiseen. Sen kohde ja syy näkyy yksinäisenä pyrstönä aavalla merellä. Tästäkin kuvasta voin osoittaa, miten kuvan rakenne toteuttaa Kressin ja van Leeuwenin (2006, 186–188) nimeämiä sommitteluun liittyviä informaatioarvoja. Kuvapinnan alapuoli näyttää sitä mitä on, yläpuolella on jotain uutta ja ideaalista. Lisäsin yläosaan elementin, joka kuvaa toivettani valaiden lisääntymisestä: viikinkien hedelmällisyyden jumalat. Keltainen kevyt väri korostaa yläpuolen vaikutelmaa ideaalimaailmana, samalla se viittaa pieniin kultaisiin amuletteihin, jotka näin Viikinkimuseossa. Tekijänä näen tässä kuvassa yhdistyvän eri aikamuotoja: imperfektin ja futuurin. Mukana on aineksia koetusta matkasta, lisäksi tulevaisuuteen suuntautuva omakohtainen toive.



Kuva 31. Kiertolause. Teos:
Jumalat oi hedelmällisyyden.
Näyttely 3. Kuva-ala 24 x 80 cm.

Kommentti-moodin teokset osoittavat, että paikka ei ole muuttumaton, vaan näyttäytyy aina erilaisena ja vaihtelee kokijan asenteiden mukaan (ks. Relph 1976, 45). Siitä tulee mielen maisema ja oman elämän näyttämö. Teokset myös osoittavat, että kertomus ei ole kokemusten kopio, vaan kokemukselle annetaan merkityksiä. Visuaalinen kertoja tulee esille tapahtumien arvottajana ja selittäjänä (ks. Lehtonen 2004, 117–118). Näin kommentti erkaantuu eniten ensimmäisestä moodista, kuvauksesta, joka perustuu enimmäkseen havaitsemani asiaintilan esittämiseen.

KUVA PIIRTYY ESIIN



Kun tekijänä tarkastelen graafisten kuvieni kehkeytymistä, näen kunkin teoksen synnyn omana kertomuksenaan. Jokaisen teoksen kehittyminen ideoinnista lopulliseen paperille vedostamiseen sisältää monia vaiheita. Näiden vaiheiden perusteella hahmotan muutamia olennaisia periaatteita, jotka ovat ohjanneet visuaalista kerrontaani paikan hengestä. Ne ovat eräänlaisia solmukohtia, joissa kuvan tekijänä olen tehnyt päätöksen, mihin suuntaan työtä jatkaa. Tutkimukseni alussa asetin tavoitteekseni, että en kyllästyttäisi katsojiani liian ilmeisillä mutta en myöskään liian vaikeasti ymmärrettävillä esityksillä. Tekijänä otin käyttöön keinoja, joilla pysyttelin tämän esteettisen viihtyvyyden kentässä.

5.1 AUKKOJEN SÄÄTÄMINEN

5.1.1 AUKON LUOMINEN

Ymmärrän representaatiot rakennettuina esityksinä. Dokumentaarinenkin esitys syntyy valinnan ja järjestyn tuloksena, jolloin kertomus luo kehyksen, jonka perusteella katsoja täydentää tarinan (Lehtonen 2004, 118–119). Kaikille narratiiveille yhteisiä ja esitystavasta riippumattomia ovat aukot. Esitykset sisältävät tietyn määrän asioita, ja jo kuvan rajaaminen jättää jotain ulkopuolelle. Aina on tapahtumia, joita olisi voinut sisällyttää, mutta ne on jätetty pois. (Chatman 1978, 29–30; Rimmon-Kenan 1999, 162; White 1981, 10; Hänninen 1999, 20; Lehtonen 2004, 118, 170.) Kun kuvissani kerroin paikan hengestä, jätin esityksiin mielelläni aukkoja. Niiden tehtävänä oli herättää uteliaisuutta, pitää yllä kiinnostusta ja pitkittää katselutapah- tumaa. Samalla ne antaisivat katsojalle aktiivisen osa merkityksen muodostamisessa



Kuva 32. Luonnos teokseen *Samaa tietä takaisin*. Lopullinen teos kuva 1.

(ks. Rimmon-Kenan 1999, 164). Harri Veivo ja Tomi Huttunen (1999) puhuvat vastaanottamisen kitkasta.

Kuvan tekijänä asetin tavoitteekseni liikkua akselilla banaali–originelli (ks. Routila 1986). Näen liikkumisen tuolla akselilla kerronnan aukkojen säätämisenä. Aukkojen pienentäminen rajaa merkityksiä, niiden suurentaminen puolestaan lisää merkitysten näkemisen mahdollisuuksia. Aukkojen keskeiseen merkitykseen ilmaisussa viittaa myös John Dewey (2010, 91), kun hän kehottaa välttämään laskelmoivaa tyrkytystä.

Ajatusta aukoista voi hyvin soveltaa kuvalla kertomiseen. Tarjotut elementit eivät riitä tyhjentämään tarinaa, vaan esitys viittaa samalla puuttuviin tekijöihin ja kutsuu katsojan täydentämään aukkoja (Chatman 1978, 28). Esimerkiksi puupiirtäjä Ando Hiroshigen rakentamista kuvista voi pohtia, millainen maiseman elementtien taakse piilotettu seurue on (ks. Malme 2008, 76, 145, 167). Kuvan tulkinnallinen avoimuus tuo kuitenkin mukanaan sen, että luentaa ei voi täysin taata. Usein se myös riippuu tilanteesta. Kuvan sisältämät konnotaatiot mahdollistavat monia merkityksiä. Mielelläni pelkistin puupiirroksiani ja jätin ne luonnosmaiseksi odottamaan katsojan täydennystä. Myös kuvittaja Jyrki Vainio (2011, 31) on huomannut, että ainakin tiettyyn rajaan saakka viitteiden vähentäminen voi lisätä katsojan osallistumista: ”--- vapaalla kädellä piirretty talo voi näyttää aidommalta kuin viivoittimella tehty”.

Alkuperäinen idea (kuva 32) teokseksi *Samaa tietä takaisin* havainnollistaa kerronnan aukon suurentamista elementtejä karsimalla. Tämän ensimmäisen luonnoksen jälkeen pelkistin ilmaisua poistamalla suusta tulevat pisarat. Hävitin myös yksityiskohtia tiestä, kuten keskiviivan ja kaiteet. Anne Keskitalo (2010) näkikin tien äänenä.

Pelkistämisen lisäksi aukkoa voi suurentaa myös rikastamisella, jolloin työtä elävöitetään esimerkiksi yhdistämällä lukuisia värejä. Teosta, jossa lennän Prahan sillalla (kuva 27) elävöitin monilla yksityiskohdilla, ja loin siihen kaaosta veistojäljellä. Tässä tapauksessa käytin yhtä väriä kokoamaan pirstaleiset osat yhteen.

5.1.2 AUKON PIENENTÄMINEN

Monia merkityksiä voi myös rajoittaa ja pyrkiä siten ohjaamaan tulkintaa (Lehtonen 2004, 142). Usein tarkoitukseni oli varmistaa, että kuva ylipäättään kertoo jotain ajatussisällöstään, esimerkiksi että siinä olevia elementtejä voidaan tunnistaa. Kun muotoilin kokemaani esitykseksi, ennakoin samalla katsojan tulkintaa. Katsoja voi tunnistaa kuvasta sellaisen kohteen, josta hänellä itsellään on kokemuksellista tietoa ja jolle löytyy vastaavuus todellisessa elämässä (Hietaharju 2006, 130). Useimmiten omiin kokemuksiin yhdistyvät ne elementit, jotka on kuvattu näköhavaintoa jäljitellen.

Tulkinnassa kohde katsotaan tiettyyn luokkaan kuuluvaksi, jolloin kuvio tunnistetaan (Neisser 1982, 65). Piirtäjänä lähestyin asiaa toisin päin, etenemällä



Kuva 33 a ja b. Lähdemateriaalin käyttö lisää kuvaelementin tunnistettavuutta.

karkeasta ideasta ja tietyistä luokasta kohti esityksen yksityiskohtia. Loin kuvaelementeille tunnistettavuutta, jotta katsoja voisi mielessään luokitella tai halutesaan nimetä ne. Pystyn itse nimeämään teosteni ainekset, mutta katsojalle lienee vaikeampi hahmottaa Barthesin (1986, 75) nimeämä kirjaimellinen taso, koska puupiirtäminen tuo mukanaan omat konnotaationsa. Barthes (emt.) käyttää esimerkkinä realistista valokuvaa erottaessaan denotatiivisen tason, jonka perusteella kuvasta voi tunnistaa tomaatin, kassin ja pastapaketin. Muutaman kuvan työstämisessä käytin lähdemateriaalia, jotta elementti olisi helpompi tunnistaa tiettyyn luokkaan kuuluvaksi. Löysin kalakirjasta turskan lajin tunnusmerkin, viiksikarvan (kuva 33 a). Kun mielessäni oli idea öljynporauslautasta, tarvitsin sille karkean hahmon, jonka muoto oli tarkistettava Internetistä (kuva 33 b).

Graafisen kuvan tekijänä näin mielessäni luokan, mutta tarvitsin lähdemateriaalia yksityiskohtien tarkempaan esittämiseen. Luokka tai määritelmä on kuin samankaltaisuuksien luettelo (Mitchell 1987, 33–35). Myös E. H. Gombrich (1977, 254) vahvistaa ajattelun perustuvan luokitteluun. Visuaalista muistia tutkinut Henri Rönkkö (2005) osoittaa, että näköhavainnon perusteella syntyvät kuvat eivät tallennu päähän sellaisinaan tarkkoja yksityiskohtia myöten, vaan ainakin osaksi abstraktioina. Ne eivät kuitenkaan sisällä tarpeeksi informaatiota muistista piirtämiseen ja jäljennöksen tuottamiseen. Ajan mittaan muistikuvilla on vielä taipumus muuttua entistäkin abstraktimmiksi. Niukkakin informaatio taas riittää katsojalle, jotta hän voi luokitella ja tunnistaa esitetyn kohteen. Muistissa pitäminen taas vaatii käsitteiden muodostamista. (Emt.) Mielikuvat ovat yleensäkin epämääräisiä ja häilyviä (Mitchell 1987, 13), ja lisäksi ajattelun myötä on taipumus luoda yleistyksiä (Arnheim 1969, 98). Tämän vuoksi tarkistin konkreettisia paikkaan liittyviä yksityiskohtia myös valokuvista, mikäli ne olivat kuvan juonen kannalta olennaisia. Samalla yksityiskohta toimi kokemuksen todisteena.

Konventiot aukkoja pienentämässä

Esitykseen kohdistuvia luentoja voi pyrkiä rajaamaan myös vakiintuneen esittämisen tavan kautta. Konventiot ovat olennaisia viestinnässä, koska ne määrittävät sääntöjä, joiden mukaan niin sanotut arbitraariset merkit toimivat. Esimerkiksi ikonisuudesta käyty keskustelu osoittaa, että usein on vaikeaa määritellä, mikä osa merkistä on ikonista ja mikä perustuu konventioon. Vaikkapa länsimaisesta tavasta kuvata tulen liekkejä on tullut eräänlainen kulttuurinen sopimus (Hatva 1993, 84). Monessa tapauksessa asiayhteys ratkaisee, kuinka kuvattu objekti ymmärretään. Ilmaisut, joissa ei ole lainkaan konventionaalisuutta, ovat täysin yksityisiä eivätkä voi viestiä. Ikoniset ja arbitraariset merkit asettuvat kuitenkin asteikolle, eikä niiden rajaa voi määritellä selkeästi (Fiske 1994, 80). Konventionaalisuus kasvaa esimerkiksi, jos tausta esitetään ornamentiikan avulla, jolloin se muuttuu käsittemerkeiksi. Kun konventiot kasvavat tyyllittelyn myötä, samalla ilmaisu etääntyy sisällöstä. Kun katsoja sitten täydentää kuvauksen, se

tapahtuu korkeammalla merkitystasolla kuin ei-symbolinen kuvaus. (Uspenski 1991, 232–233.)

Kun halusin kuvata veden pintaa elävästi, palautin mieleen näköhavainnon kaltaisen vaikutelman katsomalla valokuvaa aikakauslehdessä. Vältin kaavamaisista esitystapaa, esimerkiksi veden esittämistä aaltomaisena viivoina (ks. van Leeuwen & Jewitt 2001, 71). Samanlainen vakiintunut tapa on rajata esineet ääriiviin, vaikka sille ei löydy varsinaista vastaavuutta näköhavainnosta. Konventiot muistuttavat symboleja siinä mielessä, että ne perustuvat yhteisesti jaettuihin merkityksiin. Mieleen iskostuneet esittämisen kaavat saattavatkin tuottaa ummehtunutta ilmaisua (ks. Dewey 2010). Toimivakin symbolinen kuvasto voi paljon viljeltynä muuttua kliseiseksi. Veijo Hietala (1993, 21) väittääkin meidän ajattelevan varsin stereotyyppisesti ja vertaa tajuntaamme kuvapankkiin. Mieleen varastoituu koko ajan materiaalia kuvallisista viestimistä ja näkemästämme todellisuudesta.

”*No man is an island*” -sanonta viittaa stereotyyppioihin ja mielikuvuskeemoihin, jotka ovat yhteisiä ja yleisiä käsityksiä saman kulttuurin jäsenille (ks. Veivo & Huttunen 1999, 77–78, 82). Ihmisten hankkima tieto, käsitys maailmasta, jäsentyy kognitiivisina malleina, jotka ovat mielen rakenteita. Sosiaalisen yhteisön sisällä kaavamainen piirros, joka ilmaisee kohteen olennaisimmat piirteet, muuttuu helposti tietyn kategorian merkiksi. (Emt. 77.) Tällöin merkin ei tarvitse noudattaa todellisia mittasuhteita tai ylipäättään olla näköinen. Kuvaus perustuu siis tietämiseen. (Hatva 1993, 94.) E. H. Gombrich (1977, 131) käyttää termiä *skeema* tarkoittamaan yleistä erityisen vastakohtana. Esimerkkinä hän käyttää keskiaikaista piirustuksen opetuskirjaa, joka neuvoo piirtämään kuin hieroglyfein tai piktogrammein. Nämä ovat esittämisen malleja tietyille käsitteille. (Emt.)

Slomith Rimmon-Kenan (1999, 158) näkee stereotyyppisyyden todellisuusmallina, joka perustuu yleistyksen ja tuottaa kaavamaisuutta. Ihmisten kuvauksessa se ilmenee tyypittelyinä ja ”litteinä”, staattisina ja pinnallisina hahmoina. Henkilöhahmo voi olla myös allegorinen, jolloin hän edustaa jotakin hallitsevaa luonteenpiirrettä. Tyypistä on kyse silloin, kun silmiinpistävän piirteen voi katsoa edustavan kokonaista ihmisryhmää. Karikatyyreissä jotain piirrettä liioitellaan. (Emt.) Myös Seymour Chatman (1978, 131–138) jakaa hahmot litteisiin, jotka ovat ennustettavia, sekä pyöreisiin, jotka ovat muuttuvia ja yllättäviä. Boris Uspenski (1991, 229–232) erottelee toisistaan keskus- ja taustahenkilöt. Usein keskushenkilöt ovat lähempänä elävää elämää, kun taas taustan hahmot pelkästään täydentävät esitystä nukkemaisina ja aina samalla tavoin käyttäytyvinä. (Emt.) Omista teoksistani löytyy sekä yhteen tarkoitukseen valjastettuja litteitä tyyppejä että syvempiä, joita höyystin niiden omilla mielikuvituspiirteillä.

Kroatiassa syötiin kyllä rapuja, lisäksi näin niitä metallisina matkamuistoina. Tajunnan kuvapankkiin oli kuitenkin varastoitunut aikakauslehtien silhuetiksi pelkistettyjä horoskooppimerkkejä. Kokemuksesta syntyi esitys (kuva 34) joka viittaa enemmän koodiin kuin sanomaan (ks. Uspenski 1991, 236). Kertomus loitontui



Kuva 34. Teos: *Split split split – saksitut muistot*. Näyttely 3. Kuva-ala 18 x 26 cm.

alkuperäisestä kokemuksesta ja sai vaikutteita välillisistä kulttuuriteksteistä. Pelastin vaikutelmaa tuoreemmaksi nimeämällä teoksen paikan mukaan.

Samat aiheet ja yhdenmukaiset esitystavat johtavat helposti kliseisiin. Paikoista esitetty kuvastokin toistaa helposti samoja kohteita ja kuvakulmia. Näin se muuttuu vähitellen vakiintuneeksi esitystavaksi. Maunu Häyrynen (2007, 220, 223, 225) korostaakin, että esitysten on kiinnityttävä jotenkin todellisuuteen, jotta ne säilyttäisivät uskottavuutensa. Omat teokseni pohjautuivat kokemukseen paikassa. Säilyttääkseni yhteyden kokemukseen ja ilmaisun elävyyden hahmottelin useimmat työni karkeasti suoraan laatalle, ilman tarkkoja etukäteisluonnoksia. Vältin myös yksityiskohtaista viimeistelyä, koska pelkäsin sen häivyttävän mielessä välähtävän vaikutelman paikan tunnelmasta. Tavoittelin spontaania vaikutelmaa, jolla Dewey (2010, 91) tarkoittaa uudenlaista tapaa käsitellä jotakin asiainesta.

Priima Sekunda Afrika -teoksen kehkeytymisen vaiheet kuvassa 35 (kuvasivu) havainnollistavat tekijän pohdintojani aukoista.

5.2 NARRATIIVINEN KOHERENSSI

Tekijänä loin kuvan elementtien välille koossa pitävän voiman ja visuaalisen yhteyden, jota nimitän koherenssiksi (ks. White 1981, 11; Chatman 1978, 30; Salo 2000, 142). Tämä tarkoittaa jotakin keskeistä periaatetta, esimerkiksi valittua teemaa, jonka ympärille merkitys syntyy (Uspenski 1991, 266). Visuaalinen yhteys voi perustua esimerkiksi harmoniaan, ristiriitaan, variointiin tai toistoon (Salo 2000, 142). Luomalla osien välille loogista yhteyttä tavoittelin teoksesta eheää kokonaisuutta.

Teosta koossa pitävä idea on aluksi hyvin yleisluontoinen ja karkea. Yksittäisten aiheiden muodostama teema voi rakenteellisesti näkyä esimerkiksi rypäänä (Engelhardt 2007), johon tiivistyy paljon kertovia aineksia. Luovan prosessin pitkittäminen vaihtoehtoja auki pitämällä ja kokeilemalla antaa mahdollisuuden tihentymien lisääntymiseen (Jalonen 2006). Samalla se lisää kerronnallisia mahdollisuuksia. Esimerkiksi teoksen *Circulation* (kuva 30) kehittyessä vasta ensimmäisten koevedosten jälkeen sain ajatuksen nostaa tytön irti pullon etiketistä ja käyttää sitä kuvaamassa itseäni. Samalla kuvaan rakentui osia yhdistävä tekijä, kun öljyn kaataja kuva-aiheena oli sama kuin pullon etiketissä.

Narratiivinen koherenssi voi syntyä monin tavoin. Esimerkiksi historiallista kertomusta pitää koossa aikajatkumo, joka on rakennettu ketjun yksittäisten tapahtumien merkityksistä (White 1981, 15–16). Liikkumattoman kuvan tilassa koherenssi muodostuu sommittelun keinoin (ks. Uspenski 1991, 259), kun rakennan kuvaan juonen esimerkiksi elementtien samankaltaisuuksien kautta. Myös ristiriita



Nähty ja haistettu maisema.

Verbaalinen kuva luetun perusteella.



Mielikuva: idea kolmijaosta.



Päätös teoksen nimestä.

Graafinen kuva: piirretyt luonnokset.

Ideointi: kuljettaminen, kartta, purkitus, voittaminen, kilpailu, palkintopalli, kulta-hopea-pronssi.



Graafinen kuva: Luonnos. Ideointia keskelle sijoitettavasta esineestä. Kompassi?

Graafinen kuva: Puulaatan työstäminen yksittäisestä kalasta.

Päätös jättää pois keskellä oleva kuvaelementti.



Graafinen kuva: lopullinen teos.

Pohdinta: musta vai valkoinen kehys?

Kuva 35. Teoksen *Priima Sekunda Afrika* kehkeytyminen. Lopullinen teos näytellyssä 2. Kuva-ala 82 x 60 cm.

tai vastakohdat voivat luoda visuaalista yhteyttä. Valitsin usein kuviini vastakohtaisia elementtejä ja korostin kontrastia ilmaisun keinoin. Tällöin pintarakenne viivoina, muotoina ja väreinä tuki kerronnan syvärakennetta (ks. Ylimartimo 2005). Vastakohtia muodostivat esimerkiksi muoto- ja suuruusparit, kuten leveä–kapea tai kulmikas–pyöreä, samoin niitä syntyi erilaisista suunnista, kuten nouseva–laskeva. Elementtejä voi olla paljon tai vähän, ja pinnat voivat olla täysiä tai tyhjiä.

Muodolla tarkoitan rajoitettua pinnan osaa, jonka äärinä ovat joko viivat tai volyymien pinnat. Esityksissäni vaihtelin elementtien muotokieltä epäsäännöllisestä geometriseen. Usein käytin vastakohtaisia muotoja. Ameebamaisesti veynyvää muotoa käytin kuvaamaan mentaalirepresentaatiota (kuva 3). Tällainen plasmaattinen muoto erkaantuu reaali maailmasta ja viittaa fantasiamaailmaan (Ylimartimo 1998, 43).

Muodon lisäksi *viiva* on yksi pintarakenteen visuaalinen keino, joka tukee sisällön ideaa. Viiva voi olla käyrä, suora, kulmaviiva tai muunlainen. Se voi olla eri paksuinen, suorarajainen tai epämääräinen luonteeltaan. Viiva voi rajata näkyvästi pintoja, kuten varhaisissa eurooppalaisissa puupiirroksissa oli tapana (Meggs & Puris 2006, 79–80). Itse käytin mieluummin pintoja, jolloin viiva ilmeni pinnan rajana. Teoksissani käytin myös valkoisia pintoja värillisten muotojen välissä merkitsevinä alueina. Tämä palveli pelkistämisen periaatetta ja mahdollisti vain muutamien värien käytön. Viivan luonteeseen vaikuttivat myös puun veistämisen menetelmä ja valitsemani välineet. Puun syiden suuntaan veistämällä tuotin nopeasti ja spontaanisti teräviä ja epäsäännöllisiä viivoja, jotka toimivat esimerkiksi liikevaikutelman tehostajina.

Väri toimi usein ikonisena viittauksena, joskus käytin sitä symbolisesti. Käytin kussakin teoksessa vain muutamia värejä, jolloin väri toimi painottajana ja ohjasi huomiota. Joskus se tehosti sisällön ideaa kiinnittämällä huomion vastakohtiin tai sen sävyn muutos vihjasi liikkeen suuntaan tai etäisyyteen. Lisäksi sillä oli esteettinen ja näyttelykokonaisuutta elävöittävä tehtävä. Käytin väriä myös vieraannuttamaan konkreettisenä näkemisestä, vihjeenä nähdä esitys metaforisena. Visuaalista yhteyttä teoksen useiden elementtien välille loin käyttämällä vain yhtä väriä.

Käytin pelkistämistä yhtenä keinona kerronnan aukon säätämiseen. Pelkistäminen oli ohjaavana periaatteena myös muotoon, viivaan ja väriin liittyvissä valinnoissa. Tavoitteena oli karsia epäolennaisuuksia ja suunnata huomio keskeiseen sisältöön. Pelkistyneisyyden koodi tarkoittaa, että vastaanottaja tulkitsee hyvin pienet visuaaliset vihjeet esittäviksi elementeiksi (Kuusamo 1990, 213). Kuvan pelkistäminen ja liioista yksityiskohdista luopuminen edellyttää, että idean kannalta tärkeimmät asiat kirkastuvat. Tämä vaatii kehittelyn aikaa.

Teokseni lähtivät häilyvistä alkukuvista, joihin pyrin olemaan lukittumatta. Kun kokonaisuus kehkeytyi ja syntymässä oleva muoto antoi ajatuksen uuteen askeleeseen, keskeisiä olivat assosiaation hetket. Luova prosessini eteni samaan aikaan summittaisesti ja välähdyksenomaisesti, kuten myös Olli Jalonen (2006, 104)

osoittaa kirjailijoiden luomistapahtumasta. Hän korostaa assosiaation hetkiä, joissa sulautuvat yhteen monet aistimukset ja aikatasot (emt. 121). Erilaiset aikatasot sulautuivat yhteen myös kokemuksi muistelllessani ja niistä kertoessani. Kerronnan lajeissani tasot tulivat mieleen erityisesti *kollaasin* kohdalla. Myös *kommenteissa* välitön paikkakokemus sai päällelleen uuden kerroksen suhtautumistapana tai merkityksenä. Usein väritin näitä aineksia vielä mielikuvitukseni avulla.

Tekemisen prosessi ei päättynyt mielessäni valmiiseenkaan teokseen, vaan idea jatkoi kehittymistään edelleen. Lofoottien lunnia esittävä kuva, jonka esittelin vuonna 2010, sai mielessäni uusia variaatioita vuoden päästä. Näin Tromssan museossa esityksen, jossa linnun punainen nokka rinnastetaan naisten käyttämään huulipunaan. Aiemmin tekemääni kuvaan olisi hyvin voinut lisätä vielä uusia merkityksen tasoja. Mielikuvituksen lento ei päättynyt tähän, vaan aihe näyttäytyi vielä unessa 7.10.2011, jossa se sekoittui päivällä katsomiini varhaisiin kalenterikuviin, jotka esittivät kuun vaiheita. Olin nimittäin jäänyt pohtimaan ajatusta, lentääkö lunni. Yöllä näin unen, jossa luin sanomalehdestä lunnin lentävän aina uuden kuun aikaan. Kuvan tekijän mielikuvat ovat usein hyvin henkilökohtaisia, ja ne panevat liikkeelle uusia luovia prosesseja (ks. Jalonen 2006, 22). Variaatioiden kehittäminen rakentavaa etsimistä (Goodman 1976, 261). Tekemisen prosessin pitkittäminen muuntaa teosta ja tiivistää siihen enemmän merkityksiä, ikään kuin lisäämällä uusia kertovia kerroksia. Samalla pintarakenne muovautuu tukemaan syvärakennetta.

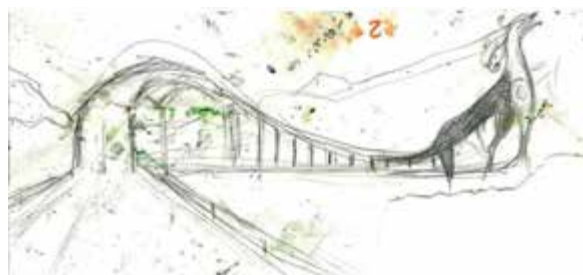
Havainnollistan kuvassa 36 (sivu 146) teoksen *Tuulta nopeammin* kehittelyn. Kuvasarja myös osoittaa, miten viivan voi helposti ”tappaa” ja siten menettää kuvan elävyyden.

5.3 DOKUMENTISTA FIKTIOON

Toden ja kuvitelman erottaminen on useissa viestinnän tilanteissa tärkeää. Tavallisesti fakta erotetaan fiktiosta sillä perusteella, että fiktio on seipitettä, mutta usein ero riippuu kuitenkin käyttötilanteesta (Lehtonen 2004, 122–123). Kun kyseessä on omasta kokemuksesta kertominen, ei asia ole yksiselitteinen. Asetin tavoitteekseni säilyttää yhteyden sisältöön eli paikan henkeen. Koska paikan henki perustuu henkilökohtaiseen kokemukseen, kuviin tuli mukaan subjektiivisia aineksia. Tarinan muuntuminen kertomisessa taas on luonnollista, ovathan kokemus ja siitä kertominen kaksi eri asiaa. Kuvan tekijänä suodatin ja tulkitsin kokemaani ja lisäsin tekemisen myötä alkuperäiseen ainekseen uusia. Tavoitteena oli kuitenkin säilyttää mukana ainakin joitakin kokemuksellisia aineksia.

Mitä pitempään kävin dialogia teoksen kanssa, sitä suuremmaksi tuli houkutus leikitellä muodolla. Tämä puolestaan muovasi helposti itse sisältöä ja johti

Kuva 36. Teoksen *Tuulta nopeammin* kehkeytyminen. Lopullinen teos näyttelyssä 2. Kuva-ala 30 x 64 cm.



Lähtökohtana kokemus Lofoottien maisemassa ja siihen liitetty viikinkihevonen. Ajatukseen yhdistyy oma hahmo edellisestä näyttelystä.



Ensimmäinen versio puupiirroksena. Hahmo yhdistyy saumattomasti siltaan, mutta kuvan tekeminen tappaa viivan. Työ ei kelpaa.



Se tarvitsee lisää liikevaikutelmaa, jonka tuo häipyvä väripinta. Luen lisää viikinkitaruja. Löydän tarinan kahdeksanjalkaisesta hevosesta, jolla on ylikuonnolliset voimat. Samalla kuvasta tulee oman tutkimuksen toiveiden metafora.



Lisään vielä yhden elementin riimukirjoituksen muodossa. Keltainen väri elävöittää ja toimii sommittelussa painottajana.



Työ on valmis. Makuasia, kumpi on pääteos.

poeettisen ilmaisun kautta lähelle fiktiota. Fiktiivisillä kuvilla ei ole nimettyä kohdetta (Lammenranta 2010, 129). Niistä puuttuvat viittaukset tapahtuneisiin asioihin ja siten myös todistusaineiston kerrostumat (Cohn 2006, 136–137). Mikäli teoksen yhteys sisältöön olisi kokonaan kadonnut, subjektiivinenkin dokumentti olisi muuttunut fiktioksi.

Suora viittaussuhde näkemäämme reaalityodellisuuteen puuttuu vaikkapa surrealistisilta kuvilta, jotka pyrkivät asettamaan havaitsemamme todellisuuden kyseenalaiseksi ja rikkomaan konventioita (Kaitaro 2010, 164–165). Sisko Ylimartimo (1998) nimittää outoa, reaali maailmasta poikkeavaa todellisuutta fantasia-todellisuudeksi, johon kuuluu eräänlainen irratiionaalinen jäännös ja merkityksen ylijäämä. Fiktiivinenkin kuva voi olla kuitenkin siinä mielessä realistisesti kuvattu, että sen kuvaamat kohteet ovat luonnollisen värisiä ja yhdestä perspektiivistä nähtyjä (Goodman 1976, 34–35). Esimerkiksi etnofiktiooni, joka kertoi jättimäisestä merikrotista uimarannalla (kuva 24), loin toden tuntua yksiperspektiivisellä esittämisellä. Realistisuudessa onkin usein juuri kysymys siitä, missä määrin kuva onnistuu antamaan vaikutelman ja luomaan illuusion luonnollisesta näkymästä (Goodman 1976). Todistusvoima tule esimerkiksi kuvaamisen konventioista tai lajityypin tunnistamisen kautta. Jotkin esittämisen tavat ovat niin vakiintuneita ja tavallisia, että niitä pidetään ”luonnollisina” eikä kuvan tekijä tule ajatelleeksi muita mahdollisuuksia. Fiktio ja dokumentin raja on siis häilyvä.

Franz Kafkan kirjallisiin maailmoihin pohjautuvaa teosta (kuva 37, sivu 148) voi hyvin nimittää faktioksi (ks. Salo 2000, 108). Mukana on kokemuksestani peräisin olevia aineksia, mutta ne jäävät pelkäksi aiheperustaksi, ja erkaannutaan kohti fiktiivisiä maailmoja. Kehittelyn myötä ilmaisu sai poeettisia piirteitä. Kokemukselliset ainekset yhdistyivät fiktiivisiin, ja alkuperäisen sisällön kuvaamisen sijaan keskityin kehittämään muotoa. Tällöin tärkeäksi nousivat esittämisen koodi ja tyyli (ks. Kuusamo 1990, 150). Tuloksena on design-tyyppistä kehittelyä, jollaiseksi myös taidegraafikko Escherin leikittelevät teokset voidaan lukea. Tapauksessani poeettinen ilmaisu kuitenkin tukee sisällön ideaa. Kafkan tarinat perustuvat vaikeasti määriteltävään, salaperäiseen tunnelmaan, ei niinkään selkeään maailmankatsomukseen. Teokset ovat synkkiä, mutta melkein aina myös hauskoja. Mukana on riemukasta itseivaa. (Mairowitz 1995, 5, 25.)

Teoksen alkuideana oli hyönteinen juomassa olutta. Osa olutlasista ja U-kirjain viittaavat metonymisesti paikalliseen ravintolaan, hyönteinen Kafkan Muodonmuutos-teokseen. Ainekset hioutuivat yhteen vähitellen. Kävin vuoropuhelua syntyvän teoksen kanssa, välillä luonnostelemalla ja välillä altistumalla kehkeytyvälle teokselle, kuten John Dewey (2010) esteettistä kokemusta kuvaa. Hain kärpäselle ja kirjaimelle yhteisiä muotoja ja positiivi-negatiivi -pintojen vuorottelua, jolloin kärpänen joi keskiaikaisen unsiaalikirjaimen⁷ sisuksen.

7 Unsiaali on keskiaikainen, 200-luvulta 800-luvulle käytetty käsin kirjoitettu suuraakkoskirjaimisto. Myöhemmin siitä syntyneitä muunnoksia on käytetty alkukirjaimina ja otsikoissa.



Kuva 37. Luonnoksia Kafkan mielikuvitusmaailman innoittamana. Toinen valmiina. Näyttely 1. Kuva-ala 30 x 64 cm.



Kuva 38. Teos: *Hyökkäys Åsa. Näyttely 2.* Kuva-ala 45 x 60 cm.

Teos, jolle annoin lempinimen *U*, poikkeaa esittämisen tavaltaan muista etnofiktiosta. Siitä on vaikea päätellä, onko kyseessä yksiperspektiivinen näkymä vai kollaasimaisesti yhteen koottuja elementtejä. Esitys koostuu tasaisista pinnoista, eikä siinä ole viitteitä kolmiulotteisesta tilasta. Mikään ei viittaa eri etäisyyksiin eikä kuvaan muodostu selkeää taka-alaa ja etu-alaa, jolle esimerkiksi kertomuksen kannalta tärkein elementti olisi voitu tuoda. Kuvassa onkin piirteitä, jotka Günther Kress ja Theo van Leeuwen (2006) määrittelevät käsitteellisille kuville. Sellainen on etenkin taustan syvääminen pois yläosasta. Tällainen käsittely tuntuu lisäävän subjektiivisen dokumentin fiktiivisyyttä. Myös Vilma Hänninen (1999, 18) on kiinnittänyt huomion siihen, että narratiivinen jäsenyys voi rajoittaa realistista todistusvoimaa. Näin vaikutti käyvän myös teokseni *U* kohdalla. Sitä mukaa, kun kehittelin esityksen muotoa, sen suhde alkuperäiseen kokemukseen väljähtyi.

Teoksessa *Hyökkäys Åssa* (kuva 38) en viitannut kulttuurituotteeseen niin silmiinpistävästi kuin edellä. Joku kenties näkee siinä kuitenkin viitteitä Hitchcockin elokuvasta *Linnut*. Jo paikan päällä kalastajakylässä kirkuvat ja kalojen perässä säntäilevät linnut toivat mieleeni elokuvan ja myöhemmin ne antoivat teokselle nimen. Elokuvan tunnistaminen ei kuitenkaan ole välttämätöntä, vaan sommitelman voi nähdä vain hetkenä kalastajakylässä. Teoksen idea ja nimi osoittavat, että kuvan tuottajana olen ollut toisten tekstien lukija ja saanut niistä viitteitä (ks. Lehtonen 2004, 180). Elokuvan antamista vaikutteista ääntä en pystynyt kuljettamaan kuvaan. Pelkästään linnut antavat siitä vain vihjeen. Samoin kokemani kalasataman haju jäi puuttumaan.

Intertekstuaalisuuden teoria painottaa, että esitykset eivät ole suljettuja järjestelmiä (Lehtonen 2004, 180). Kierrättäminen ja lainaaminen sisältyvät alun perin Julia Kristevan esittämään ajatukseen intertekstuaalisuudesta ja sitaattien mosaiikista. Muiden tekstien nielemistä on myös luonnehdittu imemiseksi, joka on samalla sulauttamista (Veivo 2010, 149). Kuvien kohdalla puhutaan intervisuaalisuudesta tai kuvienvälisyydestä (Nikolajeva & Scott 2006, 227–228; Ylimartimo 2011, 21). Tällöin jokin sommitelman elementti assosioi ajatukset muualle tai kokonaisuudessa nähdään viittauksia kuvan ulkopuolelle, joko muiden tekemiin tai omiin teoksiin. Ajatus laajenee edelleen intermediaalisuuteen, jossa lainaamista tapahtuu eri mediumien välillä (Lehtonen 2004, 182). Itsekin yhdistin graafiseen kuvaani viittauksen elokuvasta. Sisko Ylimartimo (2011, 21) huomauttaa, että nykyään kuvituksissa esiintyvää toisten teosten mukailua tai lainausta ei koeta niinkään plagioinniksi, vaan kunnioittavassa hengessä tapahtuvaksi aineksen uusiokäytöksi.

Kulttuurisia lainoja syntyy esimerkiksi, kun tuttuja kuvia käytetään parodian tapaan (Messaris 1997, 93). Lainamisessa ja kierrättämisessä alkuperäinen kohde irtoaa syntykontekstistaan ja uuteen yhteyteen liittyessään asettuu uuteen valoon (Veivo – Huttunen 1999, 93.) Symbolista kuvastoa lainataan elokuvista ja uutisista. Tällöin ne, jotka tuntevat alkuperäisen kohteen, täydentävät kertomusta omalla



Kuva 39.
Praha. Tekemiseen
viittaava metakuva.
Näyttely 1. Kuva-ala
33 x 80 cm.

mediakokemuksellaan. Ne, jotka eivät tunnista, katsovat esitystä omalla tavallaan. Kuvan tekijän saamia vaikutteita on joskus vaikea määritellä ja jäljittää, koska lainat eivät ole aina tietoisia. Tarkoituksellisia ne ovat varsinkin mainoksissa, joskaan niissäkään ei voi luottaa siihen, että kaikki tuntevat kuvien alkuperän. Amerikkalaisissa mainoksissa on usein hyödynnetty Joe Rosenthalin valokuvaa Iwo Jiman tais-telun lipunnostosta yhdistämällä sen jäljitelmään oman yrityksen tuote (Messaris 1997, 93–97).

Esitys voi viitata myös omiin rakenteellisiin konventioihinsa, tutkia ja tuoda niitä näkyviksi. Tällöin toteutuu metarepresentaatio tai metaintertekstuaalisuus. (Veivo 2010, 150–153.) Silloin esitys osoittaa, että se on tietoinen itsensä olemuksesta. Kuva Praham hautausmaasta (kuva 39) toimii metarepresentaation tapaan. Teos ilmaisee olevansa kesken, ja tekemisen välineet ovat vielä mukana. Kuva tuo esille, että kyseessä on ainoastaan esitys, ei ”ikkuna todellisuuteen”. W. J. T. Mitchell (1994, 35–42) käyttää tämäntapaisesta esityksestä yksinkertaisesti nimitystä metakuva. Se viittaa omaan tekemiseensä tai kuvien luonteeseen yleensä (emt.). Metasarjakuva toimii samaan tapaan kommentoimalla itseään ja asettamalla sarjakuvamaisuuden kyseenalaiseksi. Se suuntaa tietoa katsojalle, sen sijaan että keskustelu tapahtuisi sarjan fiktiivisten henkilöiden välisenä. (Kuusamo 1990, 214–216.) Metakuvat osoittavat, että kuvat ovat perimmäiseltä olemukseltaan tekijänsä tietoisesti rakentamia ja merkkeihin perustuvia luomuksia.

Kolmen näyttelyni teosten kesken syntyi myös sisäisiä viittauksia. Praham sil-lalla lentävästä hahmosta muodostui omakuva, joka pääsi mukaan myös toiseen näyttelyyn. Siellä se sai alleen voimakkaan ratsun teoksessa *Tuulta nopeammin* (kuva 36). Olento esiintyi myös kolmannen näyttelyn johdantokuvassa *Silminnä-kijä* (kuva 3). Kuvissa voidaan nähdä myös muuntyyppisiä kulttuurisia kertomuk-sia kuin sen varsinaisen sisällön (Hietala 2006, 100). Paitsi että kuvan esittämät elementit on mahdollista nimetä, ilmaisemisen tapa synnyttää omia viittauksiaan (Fiske 1994, 131). Eräässä teoksessani halusin antaa vaikutelman vanhasta kulu-neesta kartasta. Tällöin toteutin työn yksivärisenä ja käytin kuivahkoa väriä, joka toi näkyviin sen levittämisen suunnan. Yksityiskohta tästä Lofoottien näyttelyn teoksesta on kuvassa 40.

5.4 TEOSTEN NIMEÄMINEN

Lähdin kertomaan kokemuksesta ensin pelkästään kuvalla. Esittelin ensimmäisen näyttelyni teokset ilman nimiä. Näyttelyvieras kaipasi kuitenkin teoksille nimiä. Taidenäyttelyistä totuttuun tapaan tilaan odotettiin teosluetteloa, osoituksena katsojan huomioon ottamisesta. Näyttelykonvention noudattaminen johti teosten



Kuva 40. Yksityiskohta teoksesta *Tammikuusta huhtikuuhun*. Näyttely 2. Kuva-ala 40 x 50 cm.

nimeämiseen toisessa ja kolmannessa näyttelyssä. Se toi myös tutkimukseeni kysymyksen kuvan ja sanan vuorovaikutuksesta ja samalla tarjosi vielä yhden keinoon vaikuttaa kuvan kerrontaan. Aloin kuvitella, millä tavalla nimeäminen vaikuttaa teoksen tulkintaan, ja otin keinot käyttöön kokeilevasti etenkin kolmannen näyttelyn kohdalla. Kuvallinen esitys voidaan kehystää tekstillä selvästi eri tavoin ja kuvatekstien luomat konnotaatiot määrittelevät kuvan merkityksiä (Heikkilä 2006, 263–264; Seppänen 2005, 125). Niin vaikuttavat myös teosteni nimet, jotka sijoitin näyttelyssä kuvien välittömään läheisyyteen.

Olen edellä vertaillut sanaa ja kuvaa esitysmuotoina. Usein on kuitenkin mielekkäämpää tutkia tapauksia, joissa ne esiintyvät rinnakkain (Mitchell 1994, 89–90). Kulttuurisessa käytössä kuva ja sana nimittäin tuottavat merkityksiä usein yhdessä (Kupiainen 2007, 43). Tällaista vuorovaikutuksen tutkimusta nimitetään usealla eri termillä: *Word–Image -tutkimus* (Kuuva 2005, 119), *imagetext* (Mitchell 1994, 83) ja *text-image studies* (Mikkonen 2005, 7). Tarkastelen aineistostani kuvan ja sanan suhdetta Roland Barthesin (1986) esittämän jaon pohjalta. Barthes määritteli esseessään *Kuvan retoriikkaa* verbaalisten merkkien suhdetta kuvaan kahdella funktiolla: kytkentä ja välittäminen. Kytkeä ohjaa tunnistamaan kuvan sisältöä, esimerkiksi identifioimalla kuvan elementit. Se on ikään kuin kontrollia, joka pyrkii tukahduttamaan muut mahdolliset merkitykset. (Emt. 78–79.) Nimitykset ovat myöhemmin vakiintuneet muotoihin ankkurointi ja vuorottelu (esim. Mikkonen 2005). Ankkurointi vastaa kysymykseen ”mitä on”. Se pyrkii sulkemaan kuvan merkityksen piirin, jolloin teksti vahvistaa kuvan yleistä perusmerkitystä (Kuusamo 1990, 197). Tällöin ankkurointi vertautuu läheisesti esityksen varsinaiseen merkitykseen eli denotaatioon. Vuorottelu tai viestinvaihto taas tarkoittaa, että kuva ja sana ovat täydentävässä suhteessa, ja syntyy konnotaatioiden kenttää tai ketjua. (Mikkonen 2005, 65.)

Roland Barthes (1986, 79) näkee vuorottelun harvinaisempana, ainakin still-kuvissa. Sen kautta hän pyrkii kuitenkin näyttämään, miten kielellinen ja kuvallinen elementti toimivat osana laajempaa kokonaisuutta, yleisempää merkityksen järjestelmää (Mikkonen 2005, 58). Samalla tavalla Altti Kuusamo (1990, 197, 202) näkee visuaalisen ja verbaalisen ilmaisun yhdistyvän ”korkeammalla tasolla” ja katsojan tajunnassa, kun hän kokoaa merkityspalaset yhteen. Syntyy kuvien ja sanojen konnotaatiopotentiali (emt. 196), kun kuva ja verbaalikieli dialogissa muodostavat uuden yksikön, joka on oma kertomuksensa.

Barthesin jakoa ankkurointiin ja vuorotteluun on pidetty kärjistettynä. Sitä on pyritty purkamaan ja tarkentamaan esimerkiksi korostamalla, että vuorovaikutusten muotoja on suhteutettava todellisiin katsojiin (Mikkonen 2005, 65–69). Myös Elina Heikkilä (2006), joka tarkastelee kuvatekstejä sanomalehtikuvien kehystäjänä, painottaa selkeästi käyttökohteen merkitystä vuorovaikutuksen laadun tulokinnassa. Korostankin tarkastelevani teosteni nimiä niiden antajan näkökulmasta, ja havainnollistan niiden kautta merkitysten luomisen mahdollisuuksia. Roland

Barthesin kaksinapaista näkemystä on jo täydennetty ironian mahdollisuudella – tai oikeastaan Mikkonen (2005, 23) on tällä vuorovaikutuksen muodolla täsmen­tänyt vastakohtaisuuden laatua. Ankkuroinnin ja vuorottelun ajatuksen pohjalta pystyn kuitenkin poimimaan nimistä ne, jotka lisäävät jollakin tavalla kerronnan mahdollisuuksia. Se voi tapahtua konnotaatioiden kautta, ironisoimalla tai ehdot­tamalla teokselle täysin uutta tulkintaa.

Jotkut taiteilijat suosivat epämääräisiä nimikkeitä. Säveltäjilläkin on tapana merkitä teoksensa vain numeroilla (Dewey 2010, 139). Nimettömäksi nimeämi­nen on taidehistoriassa liittynyt modernismiin, jonka ideologian mukaan taide­teos ei viittaa itsensä ulkopuoliseen todellisuuteen. Se käsittelee vain väriä, pin­taa, muotoa ja sommittelua. Jos teos nimetään, se johtaa katsojan mielikuvituksen pois olennaisesta eli maalauksesta itsestään. (Miller 2010.) John Dewey (2010, 139) näkee teosten nimet sosiaalisina ja sikäli tärkeinä, että ne nimikoivat teok­set helppoa viittaamista varten. Nimi kuitenkin vaikuttaa katsomistilanteessa. Jos esimerkiksi teos nimetään *Joki hämärän aikaan*, se muuttaa kuvan tallenteeksi tai dokumentiksi ja tuo tietynlaisen suhtautumisen siihen. (Emt.) John Deweyn käyt­tämissä esimerkissä nimi ankkuroi ja lukitsee merkityksen siihen, mitä teos kirjai­mellisesti esittää – mikäli teos on paljon yksityiskohtia esittävä realistinen valoku­va tai maalaus jokinäkymästä.

Teoksissani tyypillinen ankkuroiva nimi oli *Laumatuokio* (ks. kuva 17), jo­ka ilmoitti tapahtuman luonteen sellaisena kuin se näkyi kuvassa. Ankkuroiva­kaan teksti ei kuitenkaan aina ole yksioikoinen (Heikkilä 2006, 72). Esimerkiksi nimi *Split – split – split – saksitut muistot* ankkuroi ravun Kroatian rannikkokau­punktiin, mutta samalla sisältää onomatopoeettisen sivuviittauksen ravun saksien viuhunaan. Myös teosnimi *Uneksin lunnin lennon* (näyttely 2), joka kertoo odo­tuksistani nähdä kuvan värikäs lintu Lofoottien saaristossa, leikittelee pehmeän soljuvalla äänneasulla.

Lappeenrannan kuvan nimellä annoin johtolangan teoksen tulkintaan (ks. Sonesson 1992, 21). Vihjasin lastenloruun ”*Huomenna mennään Lappeenran­taan, mitä siellä tekemään...*” mutta jätin lorun alkuosan pois. Nimesin esityk­sen ”... mökissä koko ajan olemaan”. Samalla kerroin paikkakokemuksesta, joka jäi pinnalliseksi vain kahden vuorokauden oleskeluksi sateisella leirintäalueella, lähinnä mökissä. Kuvan elementteinä käytinkin kokonaan välillisiä kulttuurivai­kutteita. Niitä olivat vaakunan nuijamies ja kissan pesijät. (Teos luvussa 8, näyt­tely 2.)

Ei-ankkuroivat mahdollisuudet ovat moninaisia. Konnotaatiot voivat tuoda mukanaan sivumerkityksiä tai niillä voi viitata teoksen ohi. Kuvan ja sanan väljä suhde sallii suuren sivumerkityksellisen pelivaran (Kuusamo 1990, 197–198). Sel­keästi uuden lisämerkityksen antoi nimi *Maistoi lohikäärmeen verta ja sai kyvyn ymmärtää lintujen liverrystä* (ks. kuva 25), joka sai teoksen viittaamaan tiettyyn Sigurdin saagaan. Nimi tarjosi lisätietoa ja johdatti fiktiiviseen maailmaan, mutta



Kuva 41. Teos: *Vesi oli liian korkealla*. Näyttely 3. Kuva-ala 38 x 28 cm.



Kuva 42. Teosrykelmä: *Syövät säälimättä oman lajinsa nuorimpia.* Näyttely 2.
Kuva-alat 24 x 80 cm.

tarua ei ollut välttämätöntä tuntea teoksen katsomiseksi. Nimi myös satoi kuvan elementit yhteen, ja matkalla nähdystä maisemasta tuli fiktiivisten tapahtumien näyttämö. Nimi täydentää kuvan tarjoamaa tietoa myös teoksessa *Vesi oli liian korkealla* (kuva 41). Se paljastaa syyn kalojen pakoon Olosjoen mutkassa. Kalat liikkuvat joen muotoa seuraten. Esitin joen ylhäältä kuten kartassa, mutta kalat ja viuhahtavan karkuun vieheen sivusta. Neulaset viittaavat metonymisesti mänty-metsään.

Kalojen rykelmän (kuva 42) nimellä vihjasin siihen, että esityksen voi nähdä myös metaforana. Rakentamassani kokonaisuudessa, joka sisältää teoksen nimen ja neljä variaatiota kala-aiheesta, myös metonymia ja metafora toimivat päällekkäin (ks. Lehtonen 2004, 133). Rakensin ensin metonymian kuvallisin keinoin (ks. Fiske 1994, 128–129). Yksittäisessä teoksessa kalan osat viittaavat ensinnäkin kokonaiseen turskaan. Muutama kala viittaa koko lajiin. Asettamalla neljä variaatiota samasta teoksesta tilaan viittasin kokonaiseen kalakantaan. Samalla käyttöön tulivat visuaalisen keinon lisäksi tekniset keinot (ks. Steiner 2004).

Jo kalojen luonnollisesta poikkeava väri estää merkityksen pysähtymisen konkreettisesti esitettyyn tilanteeseen (ks. Ylimartimo 2005, 178) ja vihjaa siihen, että esityksen voi nähdä metaforisesti. Varsinainen metafora syntyi kuitenkin, kun annoin teosrykelmälle nimen *Syövät säälimättä oman lajinsa nuorimpia*. Se syntyi, kun luin kalatietokirjasta turskan lajiesittelyn. Samaan aikaan vuonna 2010 uutisoitiin nuorten syrjäytymisen uhasta. Yhdistämällä nämä ajatukset sain idean teosrykelmän nimeen. Luovan prosessin assosiaatiot ovat oikukkaita, mutta jollakin tavalla tekijänsä logiikan mukaisia (Jalonen 2006, 93). Metaforassa merkitys siirtyy todellisuuden tasolta toiselle (Fiske 1994, 129–131) eli teoksissani konkreettisista kaloista ihmisten yhteiskuntaan. Teosten pystyasento viittaa Lofoteilla näkemiini kuivamassa roikkuviin turskiin. Metaforan tasolla ajatus laajenee kuolleista eläviin. Mikäli olisin halunnut luoda metaforisen viittauksen pelkästään kuvan keinoin, sen rakentaminen olisi vaatinut paljon monimutkaisempaa asioiden rinnastamista ja kuvaelementtien käsittelyä. Todennäköisesti näin abstraktin aiheen esittäminen olisi myös vaatinut tarkkaan määritellyn asiayhteyden, jotta se olisi tullut ymmärretyksi.

Strategiaa, joka estää merkityksen pysähtymisen konkreettiseen esitettyyn tilanteeseen, käytin myös muissa teoksissa. Kuva, jossa kaadan kalanmaksäöljyä turskan suuhun, sai nimen *Circulation* (kuva 30). Liitin nimellä teoksen laajempaan ja ajankohtaiseen keskusteluun kierrätyksestä. Kerronta laajenee eteenpäin myös toisessa Pietarin teoksessa *Kahlitkaa vapautuneet* (kuva 29), jossa kuvan ja sanan vuorovaikutus toimii ”heittämillä hämmentävän vuorokapulan”. Kätkin nimeen sivuviittauksen keskustelusta, jota käytiin työelämän vaatimuksista vuonna 2010. Pohdittiin esimerkiksi, vievätkö hallinnolliset prosessit aikaa ydintyötehtäviltä. Tässä tapauksessa nimi ei tuo lisävalotusta paikan hengen kokemukseen, vaan se erkaantui täysin matkan kokemuksista. Nimi havainnollistaa, kuinka eri

lähteistä saadut vaikutteet sekoittuvat kertojan mielikuvituksessa ja yhdistyvät kokemuksiin. Assosiaatioiden kautta löytyy rinnakkaisia aineksia, jotka tuottavat uusia metaforia. Teoksen nimi tuo myös esille, kuinka kokemus ja siitä kertominen ovat kaksi eri asiaa.

Uuteen merkitykseen ankkuroin teoksen myös nimellä *Perinteen painama* (kuva 28). Merkitys lukittuu, ja nimi antaa selityksen kuvan henkilön ornamentin nostoyritykselle, viittaamalla tapahtumiin Pietarissa. Ajattelin henkilön myös omakuvana, joten esitys kenties valottaa hieman yksityisen kokemuksen sisältöä. Ankkuroiva teksti ohjaa näkemään teoksen sisällön käsitteellisemmällä tasolla, ei pelkästään paikassa nähtyinä rakennusten koristeina. Tämä ja muutama muu ankkuroinnin periaatteella toimiva nimi tuntuvat jälkeinpäin liian osoittelevilta. Kuva muuttuu nimen myötä liian ilmeiseksi, kun nimi toistaa teoksen idean.

Teoksen *Pohjoisväylän merikeiju* (kuva 21) ja sen nimen välillä on ironinen vuorovaikutussuhde. Kuva esittää olennon kaikkea muuta kuin keijumaisena, jolloin tuotin ironian suhteessa tekstiin ja samalla kommentoin itseäni kertojana (ks. Mikkonen 2005, 23). Kollaasin teema on merellinen, ja esitin itseni sen keskuksen henkilönä kasvot suolaisen meri-ilman paisuttamana. Kertojasta voi tulla valehtelija tai naiivi, kun kuva esittää eri asiaa kuin teksti (Nikolajeva & Scott 2006, 119). Kuvani elementit perustuvat kyllä todellisiin tapahtumiin, mutta naiivia vaikutelmaa täydentää sana *Pohjoisväylä*. Se viittaa lähinnä tutkimusmatkailijoiden maailman valloitusretkiin, ei niinkään vapaa-ajan kevyeen automatkailuun.

Roland Barthesin mallin avulla pystyn määrittelemään oman aineistoni nimet vain, jos kuvan ja sanan vuorottelu nähdään tarpeeksi laajasti. Vuorottelu tuottaa valtavaa konnotaation kenttää tai ketjua, jota on aiheellista jakaa vielä pienempiin kategorioihin. Nimen lisääminen tuo mukanaan uuden kertovan kerroksen, joskus useitakin. Malli toimi kuitenkin karkeana lähtökohtana nimien tarkasteluun, kuten myös Mikkonen (2005, 78) suosittelee sen näkemään, lähinnä kielikuvana. Yksin sillä en pysty tuomaan esille kaikkia vuorovaikutussuhteiden laatuja. Erityisesti kolmannessa näyttelyssäni hämmäsin tarkoituksella teosnimillä ja ohjasin esitysten metaforiseen näkemiseen. Nimeäminen toimi näin vuorokapulan tavoin, mutta ei aina synnyttänyt selkeää dialogia kuvan ja sanan välille. Pikemminkin se suuntasi kohti uusia mahdollisia merkityksiä. Ankkurointi käsitteenä on selkeämpi, ja sillä voi ohjata tulkintaa monia merkityksiä rajaamalla. Kuitenkin, koska en ollut määritellyt kuvien käyttötarkoitusta, tekijänä minulle oli mielenkiintoisempaa käyttää ankkuroivaa nimeä ohjaamassa aivan uuteen merkitykseen.

Jotkut teosteni nimistä kehkeytyivät tekemisen aikana. Muutamissa, kuten teoksessa *Priima Sekunda Afrikka*, nimi toimi lähtökohtana ja teoksen johtoideana. Joskus metsästin sopivaa nimeä etymologisesta sanakirjasta tai tietokirjasta. Vuorottelun periaatetta noudattavat eniten nimet, jotka annoin teoksille niiden valmistumisen jälkeen. Lisämerkitysten luominen tai ”toiselle merkityskierrokselle

lähettäminen” oli näissä tarkoituksellista ja houkuttelevaa. Samalla sanan ja kuvan yhdistyessä lisääntyivät kerronnalliset mahdollisuudet.

Teosten nimet eivät sisältyneet alkuperäiseen tutkimuskysymykseeni, vaan otin ne tarkasteluun prosessin edetessä. Tutkimuksen myötä sain myös uusia ajatuksia, kuinka kuvan ja kielen rajapintaa voisi hyödyntää kokemuksista kerrottaessa, onhan typografinen muotoilu myös mahdollisuus luoda merkityksiä. Silloin verbaalinen teksti kiinnittää huomion itseensä visuaalisena kuviona (Kuusamo 1990, 202–203). Kuvallisuus muokkaa kirjaimia – jopa niin, että itse sanat voivat piiloutua (emt.). Myös W. J. T. Mitchell (1994, 149–150) kiinnittää huomion siihen, että kirjainmuodot voivat assosoida eri aisteja toimimaan yhdessä. Hän tulkitsee William Blaken kalligrafisia kirjainmuotoja pyrkimyksenä saada kirjoitus ”näkemään korvin ja kuulemaan silmin” (emt.). Kirjainmuodot tuottavatkin konnotaatioita ja siten mahdollisuuksia nähdä uudenlaisia kertomuksia. Typografia voi olla leikittelevää ja käyttää kirjainmuotoja vahvasti kerronnan välineinä (Brusila 2002, 94). Typografian luomat konnotaatiot olivat omissa teoksissani vähäisiä, mutta niitä löytyi muutama. Viittasin unsiaalikirjaimilla paikan historiaan Lofoottien karttakuvassa sekä syvensin riimukirjaimilla vaikutelmaa viikinkien ajasta. Tällöin riimukirjoitus toimi pelkästään visuaalisena kuviona, eikä kirjaimilla ja sanoilla ollut mitään vastaavuutta sisältöön.

JOHTOPÄÄTÖKSET



Asettamani kysymykset kohdistuivat koko prosessiin, joka alkoi paikan hengen kokemisesta ja jatkui kokemuksesta kertoviin kuviin. Lähdin jäljittämään aineistoni perusteella visuaalisen kerronnan erilaisia muotoja. Nämä myös toivat esille erilaisia puolia paikan hengestä.

6.1 PAIKAN HENKI

Lähestyin paikan henkeä oman kokemuksen kautta matkailijana, lisäksi minusta tuli kuvan tekijä. Ennen kuin lähdin rakentamaan kerronnan moodeja, hahmottelin kokemuksen prosessimallissani niitä tekijöitä, jotka vaikuttivat paikan hengen mielikuvan muodostumiseen. Mielikuvan sisältöä avasin Mitchellin mentaalisen ja fyysisen maailman kuvan lajien avulla. Välitön kokemus paikassa syntyy aistien välityksellä, mutta usein paikka nähdään välillisten kulttuurivaikutteiden, esimerkiksi matkailumainosten suodattamana. Myös oma elämismaailmani ja yksilöllinen elämäntarinani vaikuttavat siihen, millä tavalla paikalle syntyy merkityksiä. Paikan kokemukselliset ainekset yhdistyvät mieleen varastoituneisiin kuviin, aiempiin kokemuksiin ja omiin asenteisiin. Välillä maisema on tärkeä, välillä kokija itse.

Paikka muuttuu ja muuntautuu kokijansa mukaan. Kuvissani paikan henki näyttäytyi sen yksittäisinä osatekijöinä. Laajana käsitteenä se venyi lukematomiin muotoihin ja tuntui esittämisen kohteena tarjoavan välillä rajattomasti mahdollisuuksia. Paikan hengen kokemuksistani syntyi suuri määrä yksittäisiä kuvia. Näin esittäminen noudatti samaa tapaa, jolla paikan henkeä yleensä sanallisestikin kuvataan: yksittäisinä määreiden luettelona. Monimuotoista käsitettä

on vaikea sisällyttää yhteen kuvaan, joten paikan kuvaukset muistuttavat kirjavaa mosaiikkia. Aineiston jaottelu kerronnan moodeihin tuo esille ne muodot, jollaisina paikan henki minulle näyttäytyi.

Paikan visuaalisia ominaispiirteitä toin esille maisemina ja niiden yksityiskohtina. Välilliset kulttuuritekstit olivat jättäneet mieleen tiettyjä maamerkkejä jo ennen matkaa. Etsin paikan erityispiirteitä, jotka rakentuvat nimenomaan vertailulle muihin paikkoihin. Esitin tyyppinäkömien kautta paikan luonnetta, usein juuri niitä kohteita, jotka poikkesivat kotiympäristöstä tai jotka tiesin etukäteen. Koska tiesin, että teen kokemuksistani kuvia, poimin paikoista kuvauksellisia yksityiskohtia. Sellainen oli esimerkiksi prahalainen lamppu, johon mielessäni liitin myös hieman symbolisia sisältöjä.

Lyhyillä matkoillani pysyin paikassa ulkopuolisena. Kuvastossa on runsaasti aiheita, joista ihmiset puuttuvat kokonaan. Kuvia, jotka ilmentäisivät läheisiä suhteita paikallisten ihmisten kanssa, ei ole lainkaan. Matkan jälkeen paikasta palautui mieleen eloisia, tunnepitoisia tai merkittäviä hetkiä. Nämä episodit sisältävät kyllä ihmisiä, mutta he ovat toisia matkailijoita tai jäävät kokonaan sivuosaan. Itse kyllä esiinnyn kuvissa.

Kokemukset kasaantuvat kerroksina eivätkä entiset poistu uusien havaintojen tieltä. Toisella kerralla saman paikan näkee kuitenkin uusin silmin, ja kokemusta voi syventää. Kun kokemukseen yhdistyy fiktiivisiä aineksia, syntyy uudenlainen mielenmaisema ja kertomus. Ideoita ja vaikutteita tulee välittömän kokemuksen ulkopuolelta median välityksellä, mutta niitä synnyttävät myös kokijan oma mieliala ja tunnelmat. Aiemmin kuullut tarinat heräävät paikassa eloon mielikuvituksen keinoin. Niillä on samalla mahdollisuus muuttaa muotoaan ja uudistua, kun ne yhdistyvät kokemuksellisiin aineksiin. Voi syntyä uusia tarinoita.

Paikkaan peilautuu myös oma elämäntilanne, ja nämä merkitykset näin parhaiten matkan jälkeen. Sisäistä tarinaa kerrotaan itselle, ja sitä luodaan koko ajan uudelleen. Sen jälkeen kun olin katsonut paikan maisemat, osallistunut sen tapahtumiin ja imenyt vaikutteita, mietin kokemuksen merkitystä. Ajallinen ja paikallinen etäisyys auttoivat minua näkemään olennaiset asiat selvemmin. Omia merkityksiäni toin esille *kommentti*-moodin teoksissani. Osa niistä sisälsi toiveita, osa vain pieniä mielipiteitä. Eräessä niistä paikassa nähty assosioitui ennen koettuun. Yksikin kuva, värisävy tai vanha pakkaus voi herättää eloon entiset muistot.

6.2. VISUAALINEN KERRONTA

Muodostamani kerronnan moodit toivat esille erilaisia puolia paikan hengestä. Jokaiseen niistä liittyy myös omat visuaalisen esittämisen piirteensä. Ulkopuolisen

tarkkailijan näkökulma toteutuu ensimmäisessä *kuvaus*-moodissa siten, että paikka rajautuu esitykseen useimmiten kaukomaiseman osana. Ympäristön esittäminen näköhavaintoa jäljittelevällä tavalla on myös omiaan antamaan vaikutelman tapahtumien objektiivisesta todistamisesta. Oman konnotaatiotasonsa luo kuitenkin kuviin puupiirtämisen ilmaisutekniikka ja voimakas pelkistäminen esimerkiksi elementtejä karsimalla ja värien määrää rajoittamalla. Matkailijan toiminnallisuus tulee esille ajallisena vaiheistuksena *kronikka*-moodissa. Sitä on myös yksittäisessä näkymässä, jossa vihjaan liikkeeseen ilmaisullisin keinoin, kuten veistetyin vauhti- viivoin tai käyttämällä kiemuraista tietä etenemisen analogiana. Kokemuksen kerrostuminen tai kasaantuminen näkyy *kollaasi*-moodissa. Siinä puuttuvat kuitenkin selkeät esimerkit syvyysuunnassa monitasoisiksi rakennetuista esityksistä.

Paikkakokemusteni perusteella syntyi eniten *etnofiktioita*, koska ne tarjosivat tekijän kannalta kiinnostavan haasteen yhdistellä koettua, kuultua ja kuviteltua. Niissä rakentui myös uusia tarinoita mahdollisine maailmoineen. Eniten kertovia aineksia tiivistyy *kommentteihin*, joissa ilmaisin oman asenteen tai paikan merkityksen metaforan keinoin. Visuaalisen metaforan rakentaminen vaati kehittelyä, joten nämä kuvat syntyivät usein viimeisinä.

Tutkimus kohdistui prosessiin, jossa mielikuva saa näkyvän muodon. Se asetti keskusteluun kokemuksesta kertomisen mahdollisuudet ja siinä erityisesti liikkumattoman kuvan esittämisen keinot. Tältä osin visuaalinen narratologia kaipaa täydentämistä, jotta kaikki kertovuuden mahdollisuudet liikkumattoman kuvan kohdalla tulevat sisällytetyiksi. Kerronnallisuuden käsite laajenee, kun otetaan huomioon elementtien laatuominaisuudet eikä rajoituta ainoastaan rakenteellisiin mahdollisuuksiin esittää ajassa etenevää prosessia. Esimerkiksi kuvaan asetetut symbolit ja metaforinen esittäminen luovat konnotaatioita, jotka lisäävät kerronan mahdollisuuksia. Myös käsitteellinen kuva voi olla kertova elementtien laatuominaisuuksien kautta. Yksittäisen kuvan kertomus on vajavainen juonellisen tarinan suhteen, mutta sen avoimuutta voi käyttää hyödyksi antamalla katsojan täyttää kerronan aukot omien kokemustensa pohjalta. Kertovuuden käsitettä tuleekin selkeyttää liikkumattoman kuvan kohdalla.

Kuva saattaa synnyttää tulkintoja rajattomasti, mutta saman kulttuuripiirin tulkintoja yhdistävät yhteiset viitekehykset. Tekijän näkökulmani ja viestinnällisen viitekehyksen puuttuminen mahdollistivat sen, että merkitykset saattoivat olla suurelta osin yksityisiä. Tutkimuksen aikana paljastuivat kuitenkin kulttuuriset konventiot, jotka ohjaavat viestintää ja ovat joskus suorastaan välttämättömiä viestin oikein ymmärtämiseksi. Esimerkiksi vakiintuneet sommittelutavat vaikuttavat perustavanlaatuisesti kuvan tulkintaan. Näin nekin voidaan nähdä kertovuutta luovina tekijöinä, vaikka itse toteutinkin teoksissani niitä lähinnä alitajuisesti. Esittämisen konventiot voivat toisaalta johtaa stereotyyppiseen ja ummehtuneeseen ilmaisuun. Kun huomio kiinnittyy kuvaamisen koodiin, se myös johtaa pois varsinaisesta sisällöstä.

Kertovuus ei synny pelkästään ajallisesta järjestyksestä, realistisesta esittämisestä tai yksityiskohtien paljoudesta. Jo pelkistetty asiantilaa esittävä kuva tavaltaan väittää. Kuva myös kommentoi asioita. Ikoninen esittäminen tuo todistusvoimaa, mutta toinen voima tulee kuvan kyvystä vihjata ja jättää asioita sanomatta. Tällöin katsoja täydentää esityksen omalla kokemuksellaan. Keskeisiä kerronnan keinoja ovat aukot, joiden säätäminen vaikuttaa viestin ymmärrettävyyteen ja vastaavasti monimerkityksisyyteen. Kerronnan aukkoa pienentävät elementtien tunnistettavuus ja teoksen nimeäminen ankkuroinnin periaatteella siten, että merkitys lukittuu. Aukkoa taas suurentavat symboliset merkitykset ja metaforiset kielikuvat. Ne synnyttävät konnotaatioita, jotka puolestaan lisäävät merkitysten näkemisen mahdollisuuksia.

Teosteni lähtökohtana olivat kokemukselliset ainekset, mutta tekemisen myötä mukaan liittyi myös fiktiivisiä aineksia. Rakensin kuvani puupiirtämisen menetelmällä, mikä antoi aikaa kokemuksen sulatteluun ja aineiden yhdistelyyn. Monivaiheisena se myös haastoi pelkistämään ja keskittymään olennaiseen ideaan. Otin mukaan vain merkityksellisiä elementtejä. Tiivistin kuviin merkityksiä pitkittämällä luovaa prosessia ja kehittämällä syntyvää teosta mielikuvituksen keinoin. Ikoninen esittäminen täydentyi symboleilla, ja esimerkiksi metaforan luominen teki kuvan elementtien yhdistelmistä monitasoisempia. Korostin sisällön tunnevaikutelmaa ilmaisutyylillä eli käytin viivaa, muotoa ja väriä kerronnan pintarakenteen keinoina. Elementtejä yhdistämään loin visuaalista koherenssia, jota syntyi esimerkiksi muotojen vastakohtaisuuden, viivan luonteen tai yksivärisyyden kautta.

METODOLOGINEN REFLEKTIO JA POHDINTA



Tutkimus perustui tekemällä tutkimiseen. Lähtiessäni liikkeelle ohjaavana teoreettisena käsitteenä oli ainoastaan paikan henki humanistisen maantieteen määrittelemänä. Muut olennaiset käsitteet ja niiden suhde toisiinsa tarkentuivat kuvien tekemisen myötä. Yhdistin kuvan kielestä, kertomisesta ja paikan hengen olemuksesta käytyä teoreettista keskustelua oman puupiirtämisen aiheuttamiin pohdintoihin. Löysin ilmiöille nimiä, asiayhteydet alkoivat hahmottua ja käsitteet kirkastua. Lopulliset tutkimusmenetelmät tarkentuivat aineiston luonteen ja tavoitteiden mukaisesti. Kun tutkimuksen lähtökohta perustuu kokemiseen ja tekemiseen, tutkija kietoutuu mukaan osaksi ongelmanratkaisua. Sitä mukaa kun ymmärrykseni syveni, fokusoin tutkimuksen myöhempiä vaiheita päätöksilläni. Raja varsinaisten tulosten ja lähtötilanteen välillä oli sumea, mikä teki myös tutkimuksen raportoinnin perinteisen mallin mukaan vaikeaksi. Ilmiöt ja käsitteet tarkentuivat vähitellen, jolloin oivallusten tuoma rajaus on tavallaan jo osa ratkaisua. Tällä perusteella esimerkiksi rakentamani *kokemuksen prosessimalli* on jo osa tuloksia.

Tutkimuksen aikana tekemäni valinnat siivilöityivät yksityisen kokemuksen kautta. Teorian tehtävänä oli asettaa kuvan tekeminen laajempaan keskusteluun, joka liittyi paikan henkeen ja kuvan kieleen. Se myös antoi ideoita taiteelliseen työskentelyyn. Vastaavasti pyrin sen avulla jakamaan yksityisiä tekijän ajatuksiani. Prosessin aikana valottuivat ne monet laadut, jollaisina kuva voi näyttäytyä. Tutkimus vahvisti käsityksiäni siitä, että kuvallista ilmaisua ja kehittävästä suunnittelusta on mahdollista käyttää tiedon rakentamiseen ja ymmärryksen syventämiseen.

En määritellyt kuvan katsojia ja käyttötilannetta tarkemmin, vaan pyrin valottamaan nimenomaan mielikuvan muuttumista graafiseksi kuvaksi. Tämä antoi kaikille visuaalisen kerronnan muodoille mahdollisuuden tulla esiin. Samalla mahdollisuudet olivat välillä rajattomat, ja innostuin etsimään rajoja kuvallisten kertomusten kehittäessä. Todellisessa viestintätilanteessa kehittäviä muovaavat

reunaehdot määrittelevät tehtävän tarkemmin, jolloin myös katsojien tulkintoja tulee testata. Pyrin teoksissani kuitenkin säilyttämään yhteyden kokemaani paikan henkeen. Prosessi osoitti, että kokemuksesta kerrottaessa sen alkuperäinen sisältö muuntuu, kun tekijä lisää siihen uusia aineksia mielikuvittelun myötä. Paikan hengen kirjavasta mosaiikista sain vangittua vain murto-osan, ja kuvia olisi syntynyt vielä näyttelyjen jälkeenkin. Tämä osoittaa, että ainekset kasaantuvat ja jatkavat assosioitumistaan mielikuvina. Kerronnan moodit havainnollistavat, millaisin silmin matkailijana näin paikan hengen ja kuinka kokemus tästä muuttui visuaalisesti havaittaviksi merkeiksi.

Mielikuvan monivivahteista ja dokumentointia pakenevaa luonnetta *kokemuksen prosessimallini* ei oikein pystynyt tavoittamaan. Malli toimiikin lähinnä metaforisesti havainnollistamassa paikan hengen kokemuksen monia muotoja ja niiden keskinäisiä suhteita. Se myös tuo näkyviin ne muodot, joihin paikan henki näyttäytyi mielessäni sekä kokijana että kuvan tekijänä. Mitchellin kuvien lajit hahmottavat kuvan käsitteen ja myös paikan kokemisen monia muotoja. Mukaan tulee vielä esteettinen kokemus tekemisen myötä. Kuvien sukuun jäsenet eivät kuitenkaan osoittautuneet tasavertaisiksi serkuiksi, vaan asettuivat epämääräisen kirjavasti osittain toistensa päälle ja sisään. Sen sijaan jako mentaalisen ja fyysisen maailman kuviin toimi selkeämmin ja muodosti lähtökohdan tutkimukselle.

Prosessimalli kuitenkin havainnollisti mentaalirepresentaatiota kokemuksesta näkyväksi kuvaksi, joten oli hahmotelmanakin tarpeellinen tutkimuksen toimintakehyksenä. Sen syventäminen olisi vaatinut perehtymistä esimerkiksi kognitiotieteen saloihin. Aistien toimintaa vaikutelmien hankinnassa en voinut käsitellä syvällisesti. Esimerkiksi Ulric Neisserin (1982, 103–104) ajatus kognitiivisesta kartasta, joka määrittelee kaupungin rakenteen käyttäjän näkökulmasta, on mielenkiintoinen, mutta jäi tutkimuksen ulkopuolelle. Aineistona olleet työskentelyn aikaiset muistiinpanot taas tarjosivat hyviä johtolankoja tekemisen reflektointiin. Niiden avulla pystyin jäljittämään oman ajatuksenjuoksuni prosessin aikana.

Tutkimukseni edetessä sen painopiste siirtyi yhä enemmän paikan hengen käsitteen pohtimisesta siitä kertomiseen. Samalla tutkimus suuntautui graafisen suunnittelun oppialalle keskeiseen alueeseen. Painopisteen muuttuminen osoittaa lisäksi, kuinka teoria alkoi ohjata aineiston hankintaa. Jo ensimmäiseen näyttelyyn syntyneet Praham-kuvat antoivat viitteitä kerronnan lajeista, kun jaoin teokset aistisen matkan ja henkisen matkan kuviin, kolmantena ryhmänä olivat mielikuvituksen jatkamat ja muodolla leikittelevät kuvat. Samalla kolmijako havainnollisti kerronnan luonteen muuttumista ajan kuluessa. Toiseen näyttelyyn johtanut paikkakokemus Loofooteilla kiinnitti huomion erityisesti matkailijan ruumiilliseen kokemukseen. Kolmannessa näyttelyssä täydensin aineistoa erityisesti visuaalisen kerronnan mahdollisuuksien osalta.

Analyysimenetelmä tarkentui vähitellen aineiston pohjalta tuomaan esille niitä merkityksiä, joita kuviin olin rakentanut. Tekijän näkökulma on perusteltu, kos-

ka sen myötä on mahdollista paljastaa se rakenne joka kuvien takana piilee. Vastaanottajalähtöinen tutkimus hakee usein sitkeästi yhtä merkitystä, joka voi jäädä tavoittamatta. Rakensin analyysimallin vähitellen karkeammasta hienosyisemmäksi. Tämä jäi näkymään etnofiktio-moodin nimessä, jonka alkukirjain poikkeaa muista. Moodi oli nimittäin aluksi samassa ryhmässä kohtausten kanssa, mutta laatuominaisuuksien perusteella se oli erotettava lopulta omaksi ryhmäkseen.

Analyysissäni yhdistin näkemyksiä semiotiikasta ja narratologiasta. Rajasin keskustelun niihin asioihin, jotka olivat keskeisiä omassa aineistossani. Kiinnitin huomioni sekä kuvien rakenteeseen että niiden sisältämien elementtien laatuominaisuuksiin. Analyysimallissani hahmotin rakenteen kertovina kerroksina. Lisäsin moodeissani merkityksiä taso tasolta. Tällainen ajattelutapa ohjaa kuvan tekijää miettimään, voisiko esitykseen tiivistää vielä enemmän merkityksiä. Kuvan kielioppiin kuuluvat sommittelulliset tekijät eivät olleet kriteereinä analyysimallissani. Otin ne kuitenkin tuloksissa mukaan keskusteluun, koska aloin nähdä niidenkin liittyvän keskusteluun kuvan kerronnallisista mahdollisuuksista. Havainnollistin tekijän ajatuksiani omin teosesimerkein. Kuvat eivät voi korvata sanoja tutkimuksen kielenä, mutta vuoropuhelu tutkimustekstin kanssa voi olla hedelmällistä.

Narratologiaa katsotaan voivan soveltaa mediasta riippumatta. Kuitenkin sitä on sovellettu varsin vähän yksittäisellä kuvalla esittämiseen. Näissäkin soveluksissa huomio kiinnittyy usein ajallisen etenemisen pohdintaan ja rakenteellisiin seikkoihin. Korostetaan myös ihmisen toimintaa tapahtumien luoja. Myös Günther Kressin ja Theo van Leeuwenin esittämä kuvan kielioppi edellyttää narratiiviselta kuvalta toimintaa, joka ilmenee kuvassa vektoreina. Yksittäinen liikku-maton kuva – etenkin piirroskuva – antaa mahdollisuudet muidenkin merkitysten välittämiseksi. Siten myös kerronta tulee nähdä laajasti. Termin sisältöä voisi laajentaa kattamaan myös kuvassa näkyvien elementtien ja niistä muodostuvan kokonaisuuden sisällölliset laatuominaisuudet. Nämä tulevat ilmi semioottisina ominaisuuksina ja konnotaatioiden myötä. Ehkä tarvitaan täysin uusi käsite otta-maan huomioon uudet merkityksen tasot ja kerronnan mahdollisuudet.

Monia mahdollisuuksia kuvallisessa kerronnassa jäi vielä käyttämättä, ja uusia ideoita syntyi tutkimuksen edetessä. Rajoituksia puhtaasti abstraktin kuvan tekemiseen tuli todennäköisesti käyttögraafikon taustastani. Yritin tavoitella liian paljon asioita tiiviissä muodossa, yrityksen tunnuksena toimivan liikemerkin tapaan. Abstraktinkaan kuvan ei tarvitse kertoa kaikkea, vaan vain jotakin. Kolmen näyttelyn teoksissani toistui samoja hahmoja, kuten hevonen ja kalat. Lo-footit ja Kroatia merellisinä paikkoina tuottivat kuvia samoista aiheista. Osansa oli myös puupiirtämisellä, joka tekniikkana houkutti kalan muotojen, varsinkin evien, veistämiseen pehmeälle puulle. Paikoille syntyi myös toisistaan poikkeavia värimaailmoja. Kokemukset Prahán kaupungissa johtivat keltaisen ja mustan värin käyttöön, kun taas merellisemmät ympäristöt tuottivat puna-siniyhdistelmiä. Sain ilmeisesti vaikutteita myös esitteissä näkemäni Kroatian lipun väreistä.

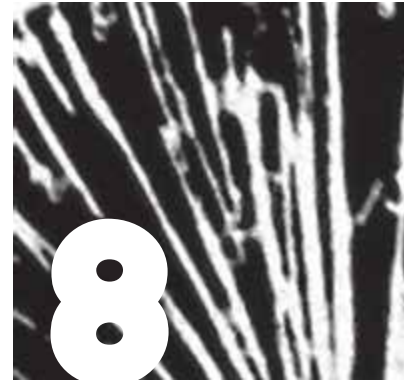
Paikkojen profilointi värien perusteella voi siis pohjata myös kokemukselliseen vaikutelmaan. Mielenkiintoista olisi verrata useamman kuvan tekijän näkemyksiä samasta paikasta.

Kokemuksen tutkimiseen liittyy pelko siitä, että kokemus menettää ainutlaatuisuuttaan ja peittyi, kun sitä yritetään ilmentää. On myös kysytty, tavoittaako tutkija tutkittavan alkuperäisen kokemuksen. Viimeksi mainitun vaaran väistän tarkastelemalla omaa kokemustani, jolloin en todennäköisesti ymmärtänyt aineistoa väärin. Kuitenkin mielikuvan sisältöä on miltei mahdoton dokumentoida. Hahmotelmat paperilla ja kirjalliset muistiinpanot toimivat lähinnä kokemuksen indekseinä. Tekijän näkökulma oli tietoinen valinta, ja tällä positiolla pyrin osoittamaan kuvan rakenteen, koska pystyn paljastamaan sen tekovaiheet ja tarkoittamani merkitykset. Mikäli ulkopuolinen tutkisi samaa aineistoa, tehtävä muuntuisi vastaanottajalähtöiseksi.

Jokaisella kuvan tekijällä on omat yksilölliset ilmaisumenetelmänsä. Produktiossani käytin puupiirtämistä. Menetelmä sopi tarkoituksiini, ja työläänä se sai keskittymään ideaan ja olennaisen esittämiseen. Tekemistä ohjasi kokeilevuus. Vaikka tarinan muuntuminen kuuluu siitä kertomiseen, vahinkoja tapahtui, koska en täysin hallinnut menetelmää. Esimerkiksi kuva kääntyi peilikuvakseen vedotettaessa ja näin hahmon aiottu etenemisen suunta vaihtui. Se ei ollut useinkaan kohtalokasta. Osa yllätyksistä oli myös onnekkaita sattumia, joissa sain vangittua niitä muuntuvia välähdyksiä, jotka ovat paikan hengelle luonteenomaisia.

Tutkimustehtävä oli laaja, ja prosessi sisälsi monia vaiheita. Jokaista niistä voi syventää erikseen rajaamalla ongelman tarkemmin. Näen tutkimukseni keskustelun avauksena liikkumattoman kuvan kerronnallisuuden tarkasteluun. Teoreettinen keskustelu kuvasta liikkuu usein niin yleisellä tasolla, että on hedelmällistä soveltaa sitä keskittymällä selkeästi määriteltyihin konkreettisiin tilanteisiin. Käytännön tilanteisiin sopivia tarttumapintoja löytyy kuvan kielestä useita, esimerkiksi pohdinta, missä määrin esittämisen konventioita voi rikkoa huomioon saavuttamiseksi. Visuaalinen metafora tarjoaa keinon luoda yllätyksiä kuvallisen viestinnän sovelluksiin. Sen rakentaminen haastaa suunnittelijan keksimään yhtäläisyyksiä asioiden välille. Lisäksi sanan ja kuvan vuorovaikutus liittyy lähes kaikkiin visuaalisen viestinnän osa-alueisiin, joissa sen voi myös liittää osaksi selkeitä käyttötilanteita.

TAITEELLINEN OSIO: TUOTETUT KUVAT



NÄYTTELY 1 POEETTINEN MUODONMUUTOS (2009)

NÄYTTELY 2 TURSKANA TUULESSA (2010)

- Tammikuusta huhtikuuhun (1)
- Maistoi lohikäärmeen verta ja sai kyvyn ymmärtää lintujen liverrystä (2)
- Syövät säälimättä oman lajinsa nuorimpia (3)
- Laumatuokio (4)
- Pohjoisväylän merikeiju (5)
- Circulation (6)
- Priima – Sekunda – Afrikka (7)
- Hyökkäys Åssa (8)
- Samaa tietä takaisin (9)
- Uneksin lunnin lennon (10)
- Tuulta nopeammin (11)

NÄYTTELY 3 KUVAJAISEN KINTEREILLÄ (2011)

Kroatiassa 2010:

- Silminnäkijä (1)
- Roomalaisten raunioilla (2)
- Onko kellään laastaria? (3)

- Viiden päivän suoritus (4)
- Korčulan asemakaava (5)
- Onko tämä se slow life? (6)
- Split split split – saksitut muistot (7)

Lappeenrannassa 2010:

- ... mökissä koko ajan olemaan (8)

Heinäveden saarella 2009:

- Päivät pääksytysten (9)
- Iltaisin kuului loiskintaa (10)

Olosjoen mutkassa 2010:

- Vesi oli liian korkealla (11)

Pietarissa 2010:

- Kultaiset kupolit (12)
- Tassutellen Eremitaasiin (13)
- Perinteen painama (14)
- Kahlitkaa vapautuneet (15)
- Kokemuksesta kuvaksi – vai... (16)

Lofoteilla 2010:

- Jumalat oi hedelmällisyyden (17)
- Uhkia laineilla (18)

Näyttely 1
Poeettinen
muodon-
muutos
(2009)



1



2



3



4



5



6



7



8



10



9



11



13



12



14



15

Näyttely 2 Turskana tuulessa (2011)



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



1



2



3



5



6



7



4



8



9

10



11



12



13



14



15



16



18



17

Näyttely 3
Kuvajaisen kintereillä (2011)

LÄHDELUETTELO

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

- Aaltonen Jouko 2006.** *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa: dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi.* Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Adler Judith 1989.** *Origins of Sightseeing.* Annals of Tourism Research, Vol. 16, 7–29, 1989.
- Alasuutari Pertti 1999.** *Laadullinen tutkimus.* Tampere: Vastapaino.
- Anttila Pirkko 2005.** *Ilmaisu, teos, tekeminen ja tutkiva toiminta.* Aftefakta 16. Hamina: Akatiimi Oy.
- Arnheim Rudolf 1969.** *Visual Thinking.* University of California Press.
- Arnkil Harald 2007.** *Värit havaintojen maailmassa.* Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisuja B 85.
- Barthes Roland 1984 [1961].** Sanoma valokuvassa. Suom. Kristiina Widenius. Teoksessa Martti Lintunen (toim.) *Kuvista sanoin 2.* Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 120–137.
- Barthes Roland 1985 [1980].** *Valoisa huone.* Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen ja Leevi Lehto. Helsinki: Kansankulttuuri & Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Barthes Roland 1986 [1964].** Kuvan retoriikkaa. Suom. Kristiina Widenius. Teoksessa Martti Lintunen (toim.) *Kuvista sanoin 3.* Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 71–92.
- Barthes Roland 1993.** *Tekijän kuolema tekstin syntymä.* Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.
- Bauman Zygmunt 2002 [2000].** *Notkea moderni.* Suomentanut Jyrki Vainonen. Alkuteos *Liquid modernity.* Tampere: Vastapaino.
- Berger John 1991 [1971]** *Näkemisen tavat.* Suom. Mirja Rutanen. Alkuteos *Ways of Seeing.* Helsinki: Love Kirjat.
- Bruner Jerome 1986.** *Actual minds, possible worlds.* Cambridge Mass: Harvard University Press.
- Brusila Riitta 2000.** Graafinen muotoilu on kommunikaatio-arkkitehtuuria. Teoksessa Koskinen Jari (toim.) *Visuaalinen viestintä – monialainen tulevaisuus.* Helsinki: WSOY, 35–48.
- Brusila Riitta 2002.** Typografia kulttuurisena kielenä. Teoksessa Brusila Riitta (toim.) *Typografia: kieltä vai visuaalisuutta.* Taiteiden tiedekunnan julkaisuja B3. Rovaniemi: Lapin yliopisto, 83–96.
- Brusila Riitta 2003.** Monenlaisia kuvia. Kuvallisen esittämisen kategorioista. Teoksessa Ylimartimo – Brusila (toim.) *Kuvittaan. Käyttökuvan muotoja, merkityksiä ja mahdollisuuksia.* Taiteiden tiedekunnan julkaisuja B5. Rovaniemi: Lapin yliopisto, 9–17.
- Chatman Seymour 1978.** *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film.* Ithaca: Cornell University Press.
- Chatman Seymour 1981.** What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa). Teoksessa W. J. T. Mitchell (toim.) *On Narrative.* The University of Chicago Press, 117–136.
- Cohn Dorrit 2006.** *Fiktio mieli.* Gaudeamus Kirja. Alkuteos *The Distinction of Fiction,* 1999.
- Crawshaw Carol & Urry John 1997.** Tourism and the Photographic Eye. Teoksessa Rojek Chris & Urry John (toim.) *Touring Cultures. Transformation of Travel and Theory.* London and New York: Routledge.
- Damasio Antonio 2000.** *Tapahtumisen tunne. Miten tietoisuus syntyy.* Alkuteos *The Feeling of What Happens,* 1999. Suomentanut Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Terra Cognita.
- Dewey John 2010.** *Taide kokemuksena.* Suom. Immonen Antti ja Tuusvuori Jaakko S. Eurooppalaisen filosofian seura / niin & näin. Alkuteos *Art as Experience,* 1934.
- Dilthey Wilhelm 1982.** *Gesammelte Schriften XIX. Grundlegung der Wissenschaften vom Menschen, der Gesellschaft und der Geschichte.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Ehrensverd Ulla 2006.** *Pohjolan kartan historia. Myyteistä todellisuuteen.* Helsinki: John Nurmisen säätiö.
- Elkins James 2010.** *The Visual as Argument.* Visual studies reader. <http://visualreader.pbworks.com/w/page/13692045/Introduction> /Luettu 18.11.2010, tuloste tutkijan hallussa.
- Enbuske Matti 2002.** Olaus Magnus ja Pohjoisten kansojen historia. Teoksessa Linnilä Kai (toim.) *Olaus Magnus. Suomalaiset Pohjoisten kansojen historiassa. Osa 1.* Amanita Ltd., 9–17.
- Engelhardt Yuri 2007.** *Syntactic Structures in Graphics.* Schirra Jörg R. J. (toim.) *Image – Zeitschrift für Interdisziplinäre Bildwissenschaft.* 5/2007, 23–35.
- Feifer Maxine 1985.** *Tourism in History. From Imperial Rome to the Present.* Aiemmin julkaistu nimellä *Going Places.* New York: Stein and Day, Incorporated.
- Fiske John 1994 [1990].** *Merkkien kieli. Johdatus viestinnän tutkimiseen.* 3. painos. Suom. ja toim. Veikko Pietilä, Risto Suikkanen & Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino.
- Fors Anne-Mari 2007.** *Paikan estetiikka. Eletyn ja koetun ympäristön fenomenologiaa.* Helsinki: Yliopistopaino.
- Gadamer Hans-Georg 2004.** *Hermeneutiikka. Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa.* Valikoinut ja suomentanut Ismo Nikander. Alkup. artikkelit teoksissa *Gesammelte Werke,* osat 2 ja 4. Tampere: Vastapaino.

- Genette Gérard 1980.** *Narrative discourse. An Essay in Method.* Ithaca: Cornell University Press.
- Genette Gérard 1990.** *Narrative discourse revisited.* Ithaca: Cornell University Press.
- Glass Arnold Lewis – Holyoak Keith James 1986.** *Cognition.* 2nd edition. New York: Random House.
- von Goethe Johann Wolfgang 1992.** *Italian matka päiväkirjoineen.* Valikoiden suomentanut Sinikka Kallio. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Gombrich E. H. 1977 [1959].** *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation.* London: Phaidon Press Limited.
- Gombrich E. H. 1982.** *The Image and The Eye. Further studies in the psychology of pictorial representation.* Oxford: Phaidon Press Limited.
- Goodman Nelson 1976.** *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols.* Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc. 2nd edition.
- Goodman Nelson 1981.** Twisted Tales; or, Story, Study, and Symphony. Teoksessa W. J. T. Mitchell (toim.) *On Narrative.* The University of Chicago Press, 99–115.
- Gray Carole – Malins Julian 2004.** *Visualizing Research. A Guide to the Research Process in Art and Design.* Surrey: Ashgate Publishing Limited.
- Gregg Vernon 1978.** *Ihmisen muisti.* Suom. Liisa Toropainen. Espoo: Weilin & Göös. Alkuteos Human Memory, 1975.
- Hall Richard 2007.** *Matka viikinkien maailmaan.* Suom. Veli-Pekka Ketola. Helsinki: Multikustannus Oy. Alkuteos Exploring the World of the Vikings.
- Hall Stuart 1997.** *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices.* London: Sage.
- Hatva Anja 1993.** *Kuvittaminen.* Helsinki: Rakennustieto Oy.
- Hatva Anja 2009.** *Merkityksen välittäminen kuvan avulla.* Acta Electronica Universitatis Tamperensis 886.
- Havu Sirkka 1996.** Kuvitus 1400-luvulta 1700-luvun loppuun. Teoksessa Laine Tuija (toim.) *Kirjahistoria. Johdatus vanhan kirjan tutkimukseen.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 647.
- Heikkilä Elina 2006.** *Kuvan ja tekstin välissä. Kuvateksti uutiskuvan ja lehtijutun elementteinä.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1065.
- Heikkinen Hannu L. T. 2001.** Narratiivinen tutkimus – todellisuus kertomuksena. Aaltola Juhani – Valli Raine (toim.) *Ikkunoita tutkimusmetodeihin II. Metodien valinta ja aineistonkeruu: virikkeitä aloittelevalle tutkijalle.* Chydenius-Instituutin julkaisuja 3/2001. Jyväskylä: PS-kustannus, 116–132.
- Heinämaa Sara 1996.** *Ele, tyyli ja sukupuoli. Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuoliyksymykselle.* Helsinki: Gaudeamus.
- Heller Steven – Chwast Seymour 2008.** *Illustration: a visual history.* New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Hietaharju, Mikko 2006.** *Valokuvan voi repiä. Valokuvan rakenne-elementit, käyttöympäristöt sekä valokuvatulkinnan syntyminen.* Jyväskylä Studies in Humanities 60. Jyväskylän yliopisto.
- Hietala Veijo 1993.** *Kuvien todellisuus. Johdatusta kuvallisen kulttuurin ymmärtämiseen ja tulkintaan.* Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Hietala Veijo 2006.** Kertovuus. Todellisuutta tarinallistamassa. Teoksessa Ridell Seija – Väliaho Pasi – Sihvonen Tanja (toim.) *Mediaa käsittämässä.* Tampere: Vastapaino, 91–108.
- Hollis Richard 1994.** *Graphic Design. A Concise History.* London: Thames and Hudson Ltd.
- Honour Hugh – Fleming John 2001.** *Maailman taiteen historia.* Helsinki: Otava.
- Husserl Edmund 1980.** *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie.* 4. Auflage. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Hyvärinen Matti 1998.** Lukemisen neljä käännettä. Teoksessa Hyvärinen Matti ym. (toim.) *Liikkuvat erot. Sukupuoli elämäkertatutkimuksessa.* Tampere: Vastapaino, 311–336.
- Hyvärinen Matti 2004.** Narratologia ja kerronnallinen käänne. *Avain* 2004/1, 53–59.
- Hyvärinen Matti 2006.** Towards a Conceptual History of Narrative. Teoksessa Hyvärinen Matti, Korhonen Anu & Mykkänen Juri (toim.) *The Travelling Concept of Narrative.* Helsinki Collegium for Advanced Studies, 20–41.
- Hänninen Vilma 1999.** *Sisäinen tarina, elämä ja muutos.* Acta Universitatis Tamperensis 696. Tampereen yliopisto.
- Häyrynen Maunu 2007.** Kuva, maisema ja kansakunta. Teoksessa Sepänmaa Yrjö – Heikkilä-Palo Liisa – Kaukio Virpi (toim.) *Maiseman kanssa kasvokkain.* Helsinki: Maa-henki, 207–228.
- Jalonen Olli 2006.** *Hitaasti kudotut nopeat hetket. Kirjoittamisen assosiaatioista 1900-luvun suomalaisessa proosassa.* Helsinki: Otava.
- Jokela Salla 2010.** Kuvitettuja matkoja isänmaahan: matkailu, kuva ja nationalismi Suomessa. *Terra* 122:1. Helsinki: Suomen Maantieteellinen Seura, 3–17.
- Jokinen Eeva & Veijola Soile 1990.** *Oman elämänsä turistikin.* Alkoholipoliittinen tutkimuslaitos. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Järviluoma Jari 2006.** *Turistin luonto. Tutkimus luonnon merkityksestä matkailun vetovoimatekijänä neljässä Lapin matkailukeskuksessa.* Rovaniemi: Lapin yliopisto.
- Kaitaro Timo 2010.** Miten esittää väritön vihreä ajatus? Representaatio surrealismissa. Teoksessa Knuuttilla Tarja – Lehtinen Ari Petteri (toim.) *Representaatio. Tiedon kivilajasta tieteiden työkaluksi.* Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 158–171.

- Karjalainen Pauli Tapani 1995.** Mapping Places. Karjalainen Pauli Tapani & Bonsdorff von Pauline (eds.) *Place and embodiment*. XIIIth International Congress of Aesthetics. Lahti. Finland. August 1-5 1995. Proceedings. University of Helsinki, Lahti Research and Training Centre, 13–16.
- Karjalainen Pauli Tapani 1997.** Aika, paikka ja muistin maantiede. Artikkeliteoksessa Haarni, Karvinen, Koskela & Tani (toim.) *Tila, paikka ja maisema. Tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen*. Tampere: Vastapaino.
- Karjalainen Pauli Tapani 1998.** Kaupungin eri olomuotoja. *n&n* 1/1998. Tampere: Filosofinen aikakauslehti niin & näin, 33–35.
- Karjalainen Pauli Tapani 2004.** Ympäristö ulkoa ja sisältä: Geografiasta geobiorafiaan. Teoksessa Mäntysalo Raine (toim.) *Paikan heijastuksia. Ihmisen ympäristösuhteen tutkimus ja representaation käsite*. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 49–68.
- Karjalainen Pauli Tapani 2006.** Topobiografisen paikan tulkinta. Teoksessa Knuuttila, Seppo – Laaksonen, Pekka – Piela, Ulla (toim.) *Paikka. Eletty, kuviteltu, kerrottu*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 83–92.
- Karjalainen Pauli Tapani 2007.** Paikoista maisemiin: ympäristön eletty mieli. Teoksessa Sepänmaa Yrjö – Heikkilä-Palo Liisa – Kaukio Virpi (toim.) *Maiseman kanssa kasvokkain*. Helsinki: Maahenki, 50–57.
- Keskitalo Anne 2006.** *Tien päällä ja leirissä: matkanteon kokemuksesta taideteokseksi*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus.
- Kobayashi Tadashi 2008.** Ukiyoe-maisemagrafikan viehätyys ja ainutlaatuisuus. Teoksessa Malme Heikki (toim.) *Hokusai & Hiroshige. Matkalla Edoon*. Ateneumin julkaisu nro 45. Helsinki: Ateneumin taidemuseo, 16–18.
- Kondo Ichitaro 1960.** Hiroshige's fifty-three stages of the Tokaido. Teoksessa Hiroshige Ando & Terry Charles S. & Kondo Ichitaro (ed.) *The Fifty-Three Stages of the Tokaido by Hiroshige*. English translation Charles S. Terry. Tokyo: Heibonsha Ltd. Publishers.
- Korkiakangas Pirjo 1996.** *Muistoista rakentuva lapsuus. Agraarinen perintö työnä ja leikkien muistelussa*. Helsinki: Kansatieteellinen Arkisto.
- Kress Günther & van Leeuwen Theo 2006 [1996].** *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. 2nd edition. London: Routledge.
- Kunelius Risto 2004.** Kokemuksesta julkiseen tietoon: John Dewey'n pragmatismia viestinnän tutkijoille. Teoksessa Mörä Tuomo – Salovaara-Moring Inka – Valtonen Sanna (toim.) *Mediatutkimuksen vaeltava teoria*, 90–115. Gaudeamus Helsinki University Press.
- Kupiainen Reijo 2007.** Voiko kuvaa lukea? Teoksessa Rossi Leena-Maija – Seppä Anita (toim.) *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Gaudeamus Helsinki University Press, 36–54.
- Kuusamo Altti 1990.** *Kuvien edessä. Esseitä kuvan semiotiikasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kuusamo Altti 1996.** *Tyylistä tapaan. Semiotiikka, tyyli, ikonografia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kuusa Sari 2005.** Heräämisen ja lähdön välillä. Teosniemien rooleja Pasi Tammen maalaustaiteessa. Teoksessa Heinonen Yrjö – Kirstinä Leena – Kovala Urpo (toim.) *Ilmaisen murroksia vuosituhannen vaihteen suomalaisessa kulttuurissa*. Suomalaisen kirjallisuuden seura, 119–132.
- Kymäläinen Päivi 2006.** Paikan ajattelun haasteita. Teoksessa Knuuttila Seppo – Laaksonen Pekka – Piela Ulla (toim.) *Paikka. Eletty, kuviteltu, kerrottu*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 203–217.
- Lammenranta Markus 2010.** Taiteiden kielet ja maailmojen tekeminen. Teoksessa Knuuttila & Lehtinen (toim.) *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Gaudeamus Helsinki University Press, 109–131.
- Latomaa Timo 2008.** Ymmärtävä psykologia: Psykologia rekonstruktivisena tieteenä. Teoksessa Perttula Juha – Latomaa Timo (toim.) *Kokemuksen tutkimus. Merkitys – tulkinta – ymmärtäminen*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus, 17–88.
- Launis Mika 2002.** Mielevän hidalgon päiväuni. *Mikkelin VI kuvitustriennale*. Mikkelin taidemuseo, 8–10.
- van Leeuwen Theo & Jewitt Carey 2001.** *Handbook of Visual Analysis*. London: Sage Publications Ltd.
- Lehtonen Mikko 2004.** *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.
- Lempiäinen Pentti 1993.** *Suuri symbolikirja*. Alkuteos Biedermann Hans 1989. Knaurs Lexikon der Symbole. Helsinki: WSOY.
- Lupton Ellen – Miller J. Abbott 1995.** *Design Writing Research: Writing on Graphic Design*. New York: Princeton Architectural Press.
- Maiowitz David Zane 1995.** *Kafka vasta-alkaville ja edistyville*. Alkuteos Kafka for Beginners 1993. Suomennos Jukka Heiskanen. Helsinki: Kustannus Oy Jalava.
- Malme Heikki 1981.** *Puupiirros/träsnittet*. Sinebryhoffin taidemuseo 13.3.–3.5.1981. Helsinki: Suomen taideakatemia.
- Malme Heikki 1999.** Puupiirroksen historiaa. Teoksessa Moilanen Tuula – Laitinen Kari – Tantt Antti (toim.) *Puupiirroksen taito. Öljyväripiirros ja japanilainen vesiväripuupiirros*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 17–33.
- Malme Heikki 2008.** Hiroshige. Samurai ja puupiirtäjä. Teoksessa Malme Heikki (toim.) *Hokusai ja Hiroshige. Matkalla Edoon. On a Journey to Edo*. Helsinki: Ateneumin taidemuseo, 42–48.
- Massey Doreen 2008.** Samanaikainen tila. Lehtonen Mikko – Rantanen Pekka – Valkonen Jarno (toim.) *Suom. Janne Rovio*. Tampere: Vastapaino.
- Meggs Philip B. & Puris Alston 2006.** *W. Meggs' History of Graphic Design*. 4th edition. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.

- Meinander Carl Fredrik 1984.** Teoksessa Rácz István *Vii-
kinkien perintö*. Helsinki: Otava.
- Merleau-Ponty Maurice 2002 [1945].** *Phenomenology
of Perception*. Phénoménologie de la perception. English
translation Colin Smith. London: Routledge.
- Mermoz Gérard 2006.** *The Designer as Author: Reading
the City of Signs – Istanbul: Revealed or Mystified?* Design
Issues: Volume 22, Number 2 Spring 2006, 77–87.
- Messarís Paul 1994.** *Visual literacy. Image, Mind & Real-
ity*. Colorado: Westview Press, Inc.
- Messarís Paul 1997.** *Visual Persuasion: the Role of Images
in Advertising*. Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Mikkonen Kai 2005.** *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuoro-
vaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteissa ja ikonoteksteissä*.
Helsinki: Gaudeamus.
- Mitchell W. J. T. 1981** (toim.) *On Narrative*. Chicago: The
University of Chicago Press.
- Mitchell W. J. T. 1987 [1986].** *Iconology. Image, Text, Ide-
ology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mitchell W. J. T. 1994.** *Picture Theory. Essays on Verbal
and Visual Representation*. Chicago: The University of
Chicago Press.
- Mitchell W. J. T. 2005.** *What Do Pictures want? The Lives and
Loves of Images*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Moilanen Tuula – Laitinen Kari – Tanttú Antti 1999**
(toim.) *Puuupiirroksen taito. Öljyväreipiirros ja japanilainen
vesiväreipiirros*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Moilanen Tuula 2007.** *Caught in the Sky*. Suomenos:
Taivaisiin takertuja.
- Mäkiranta Mari 2008.** *Kerrotut kuvat. Omaelämäkerralli-
set valokuvat yksilön, yhteisön ja kulttuurin kohtaamispaik-
kana*. Acta Universitatis Lapponiensis 145. Rovaniemi:
Lapin yliopistokustannus.
- Neisser Ulric 1982.** *Kognitio ja todellisuus*. Alkuteos Cogni-
tion and Reality. Principles of Implications of Cognitive Psy-
chology. Suom. Helena Janhukainen. Espoo: Weilin & Göös.
- Nichols Bill 2001.** *Introduction to Documentary*. Bloo-
mington: Indiana University Press.
- Nikolajeva Maria – Scott Carole 2006.** *How Picturebooks
Work*. New York: Routledge.
- Nikula Silja 2010a.** Matkakokemus piirtyy esiin. Teoksessa
Brusila Riitta – Mäkiranta Mari (toim.) *Kuvakulmia 2*.
Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus, 43–55.
- Niskanen Sirkka 2004.** Representaatio, kuvailu ja tulkinta.
Fenomenologisen ymmärtävän psykologian lähtökohtia.
Teoksessa Mäntysalo Raine (toim.) *Paikan heijastuksia. Ih-
misen ympäristösuhteen tutkimus ja representaation käsite*.
Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 91–109.
- Noble Ian – Bestley Russell 2005.** *Visual Research. An
Introduction to Research Methodologies in Graphic Design*.
Lausanne: AVA Publishing SA.
- Nyrhinen Tiina – Väisänen Hannu 2003.** Hannu Väi-
sänen. Ihmisen painauma, jälki paperin iholla. Teoksessa
Vedostuksia. Suomalaista taidegrafiikkaa 2000-luvulta.
Helsinki: Otava, 82–87.
- Oesch Erna 2002.** Wilhelm Dilthey ja eletty kokemus. Teoksessa
Haaparanta Leila – Oesch Erna (toim.) *Kokemus*. Acta Philoso-
phica Tampereensia vol. 1. Tampere University Press, 290–307.
- Peirce Charles Sanders 1991.** *Peirce on Signs. Writings on
Semiotic by Charles Sanders Peirce*. Edited by James Hoo-
pes. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Peirce Charles Sanders 2001.** *Johdatus tieteen logiikkaan
ja muita kirjoituksia*. Valinnut ja suomentanut Markus
Lång. Tampere: Vastapaino.
- Peirce Charles Sanders 2012a.** Mikä merkki on?
Commens. Suomentaneet Mats Bergman ja Sami Paavola.
Julkaistu myös v. 2001 lehdessä *Ajatus* 58, 9–19.
- Peirce Charles Sanders 2012b.** Hypoicon. *The Commens
Dictionary of Peirce's Terms*. Alkup. A Syllabus of Certain
Topics of Logic [1903]. *The Essential Peirce. Selected Philo-
sophical Writings* 2:273.
- Perttula Juha 2008.** Kokemus ja kokemuksen tutkimus: fe-
nomenologisen erityistieteen tieteenteoria. Teoksessa Pert-
tula Juha – Latomaa Timo (toim.) *Kokemuksen tutkimus*.
Merkitys – tulkinta – ymmärtäminen. Rovaniemi: Lapin
yliopistokustannus, 115–162.
- Pietilä Veikko 1996.** *Kuvan kielioppia*. Helsinki: Tiedotus-
tutkimus 1996:4, 78–82.
- Pink Sarah 2009.** *Doing Sensory Ethnography*. London:
Sage Publications.
- Pretes Michael 1995.** *Postmodern tourism. The Santa
Claus Industry*. Annals of Tourist Research, vol. 22, No.
1/1995. Pergamon, 1–15.
- Raento Pauliina 2005.** *Kuvien voima*. Cupore Julkaisuja
12/2005. Helsinki: Cupore, 199–225.
- Relph Edward 1976.** *Place and Placelessness*. London:
Pion Limited.
- Rimmon-Kenan Slomith 1999.** *Kertomuksen poetikka*.
2. painos. Suom. Auli Viikari. Tietolipas 123. Helsinki: Suo-
malaisen Kirjallisuuden Seura. Alkuteos: Narrative Fiction:
Contemporary poetics [1983]
- Ritzer George & Liska Allan 1997.** 'McDisneyization' and
'Post-Tourism': Complementary Perspectives on Contem-
porary Tourism. Teoksessa Rojek Chris & Urry John (toim.)
Touring Cultures. Transformation of Travel and Theory.
London and New York: Routledge.
- Rose Gillian 2001.** *Visual methodologies. An introduction
to the Interpretation of Visual Materials*. London: Sage.
- Routila Lauri 1986.** *Miten Teen Tiedettä Taiteesta: Johdatus-
ta taiteentutkimukseen ja taiteen teoriaan*. Keuruu: Clarion.
- Rönkkö Henri 2005.** *Visuaalinen muisti – vähempi pa-
rempi*. Tieteessä tapahtuu 1/2005. Helsinki: Tieteellisten
seurain valtuuskunta, 20–23.

Saalas Uunio 1949. *Suomen metsähyönteiset*. Helsinki: WSOY.

Saarinen Jarkko 1999. Matkailu, paikallisuus ja alueen identiteetti. Näkökulmia Lapin matkailun etnisiin maiseisiin. Teoksessa Tuominen Marja – Tuulentie Seija – Lehtola Veli-Pekka – Autti Mervi (toim.) *Pohjoiset identiteetit ja mentaliteetit, osa 1: Outamaalta tunturiin*. Inari: Kustannus-Puntsi, 81–92.

Salo Merja 2000. *Imageware – Kuvajournalismi media-fuusiossa*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu B 59. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Schefferus Johannes 1799. *Laponia*. Suomentanut Tuomo Itkonen. Alkuperäinen teos Laponia (1674). Hämeenlinna: Arvi A. Karisto Oy.

Seliger Marja 2008. *Katujen galleriat. Ulkomainannon visuaalista retoriikkaa Helsingissä vuosina 2004–2005*. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 85.

Selänniemi Tom 1996. *Matka ikuiseen kesään. Kulttuuri-antropologinen näkökulma suomalaisten etelänmatkailuun*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 649.

Seppä Anita 2007. Kulttuurin kuvallistuminen. Teknologisoitumisen seuraus vai teoreettinen ylilyönti? Teoksessa Rossi Leena-Maija & Seppä Anita (toim.) *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 14–35.

Seppänen Janne 2001a. *Valokuvaa ei ole*. Helsinki: Musta taide & Suomen valokuvataiteen museo.

Seppänen Janne 2001b. *Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa*. Tampere: Vastapaino.

Seppänen Janne 2005. *Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle*. Tampere: Vastapaino.

Siikala Anna-Leena 2008. Tunteiden ilmaisu ja eroottinen huumori. Teoksessa Räsänen Riitta (toim.) *Savo ja sen kansa*. Tiede. Savon historia VII. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1192, 462–478.

Sonesson Göran 1992. *Bildbetydelser. Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*. Lund: Studentlitteratur.

Sontag Susan 1984 [1977]. *Valokuvauksesta*. Suom. Kanerva Cederström & Pekka Virtanen. Alkup. teos *On Photography*. Helsinki: Love-kirjat.

Steiner Wendy 2004. Pictorial Narrativity. Teoksessa Ryan Marie-Laure (toim.) *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Board of Regents of the University of Nebraska, 145–177.

Steiner Wendy 1988. *Pictures of Romance: Form against Context in Painting and Literature*. Chicago: The University of Chicago Press.

Storkerson Peter 2008. *Is disciplinary research possible in Communication Design?* Design Research Quarterly V. 3:2 April 2008. Design Research Society, 1–8.

Suvantola Jaakko 1999. *Turismi unelmien maantieteenä*. Elore 1/1999. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain seura ry.

Tani Sirpa 1995. *Kaupunki taikapeilissä. Helsinki-elokuvien mielenmaisemat – maantieteellisiä tulkintoja*. Helsingin kaupunki, Tietokeskus.

Tani Sirpa 1997. Maantiede ja kuvien todellisuudet. Teoksessa Haarni Tuukka – Karvinen Marko – Koskela Hille – Tani Sirpa (toim.) *Tila, paikka ja maisema. Tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen*. Tampere: Vastapaino, 211–226.

Torjusen Bente 1986. *Words and images of Edward Munch*. London: Thames and Hudson Ltd.

Tuan Yi-Fu 2006. Paikan taju: aika, paikka ja minuuks. Teoksessa Knuuttila – Laaksonen – Piela (toim.) *Paikka. Eletty, kuviteltu, kerrottu*. Kalevalaseuran vuosikirja 85. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden Seura, 15–30.

Tuovinen Anna 1995. Japanisoiva luontolyyrikko Pekka Halonen. Teoksessa Vilén Olli – Silander Harri (työryhmä) *Pekka Halonen. Taiteilijan syntymästä 130 vuotta. Juhlanäyttely*. Lapinlahden taidemuseo, 14–30.

Urry John 2002 [1990]. *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. Second Edition. London: SAGE.

Uspenski Boris 1991 [1970] *Komposition poetiikka. Taideteoksen sommittelun periaatteet*. Suomennos: Kustannus Oy Orient Express.

Vainio Jyrki 2011. Maailman heijastelua ja pään sisälle sukeltamista. Kuinka piirroksissa dokumentaarisuus yhdistyy fantasiaan. Teoksessa *Mikkelin 9. Kuvitustriennale – Fantasia & tarina*. Mikkelin taidemuseo, 30–31.

Vanhanen Hannu 2002. *Kuvajournalismin (r)evoluutio*. Acta Universitatis Tampereensis 882. Tampereen yliopisto.

Varpio Yrjö 1997. *Matkalla moderniin Suomeen. 1800-luvun suomalainen matkakirjallisuus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Varto Juha 1993. *Laadullisen tutkimuksen metodologia*. Helsinki: Kirjayhtymä.

Veijola Soile & Jokinen Eeva 1994. The Body in Tourism. *Theory, Culture & Society* Vol. 11 (1994). 125–151.

Veivo Harri – Huttunen Tomi 1999. *Semiotiikka. Merkeistä mieleen ja kulttuuriin*. Helsinki: Oy Edita Ab.

Veivo Harri 2010. Representaation muodot ja mahdollisuudet kirjallisuudessa. Teoksessa Knuuttila Tarja – Lehtinen Ari-Petteri (toim.) *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteen työkaluksi*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 135–157.

White Hayden 1981. The Value of Narrativity in the Representation of Reality. Teoksessa Mitchell W. J. T. (toim.) *On Narrative*. Chicago: The University of Chicago Press, 1–23.

Ylimartimo Sisko 1998. *Auringosta itään, kuusta länteen. Kay Nielsenin kuvitustaide ja mahdollisen maailman kuvaamisen keinot*. Rovaniemi: tekijä.

Ylimartimo Sisko 2003. Monikasvoinen lumikuningatar. Andersenin satuhahmo fantasiakuvittajien tulkitsemana. Teoksessa Sisko Ylimartimo & Riitta Brusila (toim.) *Kuvittaan. Käytökuvan muotoja, merkityksiä ja mahdollisuuksia*. Rovaniemi: Lapin yliopistopaino, 221–232.

Ylimartimo Sisko 2005. 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 Oy, 174–202.

Ylimartimo Sisko 2011. Piirtimesi on taikasauvasi. Teoksessa *Mikkelin kuvitustriennale. Fantasia & tarina*. Mikkelin taidemuseo, 18–22.

SANOMALEHDET:

Kautto Richard 2009. *Ikkunasta katsojan kaupunki. Poettinen muodonmuutos – Silja Nikulan matkakuvia Prahasta*. Lapin Kansa 11.4.2009.

Nikula Silja 2007. *Vaellus Mascan laaksossa – elämys vai akrobatiaa?* Lapin Kansa 28.1.2007.

Nikula Silja 2008. *Kafkan mielenmaisemissa*. Lapin Kansa 3.8.2008.

Schroderus Hanna 2004. *Maisemia puun pinnalta. Silja Nikulan näyttely "Veistetyt varjot"*. Lapin Kansa 23.12.2004.

AIKAKAUSLEHDET:

Brusila Riitta 2006. *Visuaalisen puheen rikas kieli*. Kide. Lapin yliopiston yhteisölehti 7/2006, 8–11.

Miller Arja 2010. *Mistä nimi maalaukselle?* Kiasma-lehti 44/2010, 3–5.

Nikula Silja 2005. *Kansallisaarten jäljillä Kiotossa*. Grafian jäsenlehti 4/2005, 40–41.

Sandelin Marita – Ojala Katja – Uotila Hannamari 2011. *Ututisia Uudenmaankadulta. Grafian nimi muuttuu*. Grafian jäsenlehti 4/2011, 4.

JULKAISEMATOMAT LÄHTEET

Hautala-Hirvioja Tuija 2009. *Merkintä tutkijan näyttelyiden vieraskirjassa*.

Karjalainen Pauli Tapani (2010). *Maa, mieli ja kieli. Luento Lapin yliopistolla 27.4.2010*.

Keskitalo Anne 2010. *Suullinen tiedonanto tutkijalle Lapin yliopistolla 13.3.2010*.

Nikula Silja 2010b. *Tutkijan päiväkirja Turskana tuulessa -näyttelyn teosten synnystä*.

Näränen Juhani 2010. *Merkintä tutkijan näyttelyiden vieraskirjassa*.

Oesch Erna 2007. *Hermeneutiikan luennot Lapin yliopistolla 25.–26.4.2007*.

Sirenko Galina 2010. *Suullinen tiedonanto tutkijalle Pietarissa 24.5.2010*.

Vanhanen Hannu 2008. *Luento visuaalisesta kulttuurista Lapin yliopistolla 16.10.2008*.

Vähämäki Jussi 2002. *Matka ja kertomus*. Tutkijaseminaarin esitelmä Kilpisjärvellä 19.–22.5.2002. Käsikirjoitus saatu Vähämäeltä sähköpostina.

INTERNET-LÄHTEET:

Grocott Lisa 2011. *Design oriented research*. <http://www.lisagrocott.net>
Luettu 19.10.2011, tuloste tutkijan hallussa.

Kansalliskirjasto 2011. *Nuolenpäistä aakkosiin*. www.kansalliskirjasto.fi/kulttuuritoiminta/verkkonayttelyt/nuolenpaista_aakkosiin.html
Luettu 30.9. 2011, tuloste tutkijan hallussa.

Veivo Harri 2006. *Paikan henki voimavarana ja mahdollisuutena*. Seminaariesitelmä. [http://www.intermin.fi/intermin/hankkeet/aky/home.nsf/files/Harri%20Veivo/\\$file/Harri%20Veivo.pdf](http://www.intermin.fi/intermin/hankkeet/aky/home.nsf/files/Harri%20Veivo/$file/Harri%20Veivo.pdf)
Luettu 30.9. 2011, tuloste tutkijan hallussa.

KUVALUETTELO

ETUKANSI

1. Teos: Samaa tietä takaisin. Näyttely 2. Kuva-ala 62 x 47 cm. etukansi

LUKU 1

2. Kuva piirtyy esiin. 12
3. Mentaalirepresentaatio visuaalisena metaforana.
Teos: Silminnäkiä. Näyttely 3. Kuva-ala 30 x 70 cm. 19

LUKU 2

- 4 a. Varhaiset puupiirrookset olivat jäykkiä ääriiviapiirroksia. 50
- 4 b. Kirjanpainajan syömäkuvio havainnollistaa puupiirtämisen menetelmää.
Näyttely 1. Kuva-alat 10 x 15 cm. 50
5. Puupiirtämisen vaiheita. 52

LUKU 3

6. Matkailijan ruumiillinen kokemus Lofoteilla. Luonnoksia. 67
7. Lofoottien näkymiä luonnoksina. 68
8. Luonnos kokemuksista Heinäveden saarella. 71
9. Verbaalisen kuvan synty. 72
10. Odotin näkeväni lunnin. Luonnos. 81
11. Minä kahdenksanvuotiaana. 83
12. Makumuistoja lapsuudesta. 83

LUKU 4

13. Näkymä Prahasta. Näyttely 1. Kuva-ala 13 x 15 cm. 87
14. Teos: Kultaiset kupolit. Näyttely 3. Kuva-ala 23 x 23 cm. 89
15. Näkymä Prahasta. Näyttely 1. Kuva-ala 23 x 30 cm. 92
16. Näkymä Prahasta. Näyttely 1. Kuva-ala 39 x 49 cm. 97
17. Teos: Laumatuokio. Näyttely 2. Kuva-ala 45 x 30 cm. 99
18. Teos: Onko kellään laastaria? Näyttely 3. Kuva-ala 77 x 16 cm. 102
19. Teos: Viiden päivän suoritus. Näyttely 3. Kuva-ala 39 x 49 cm. 104
- 20 a ja b. Tilaan asettaminen teknisenä keinona. Kaksiosainen teos:
Korčulan asemakaava. Näyttely 3. Kuva-alat 17 x 23 cm. 106
21. Teos: Pohjoisväylän merikeiju. Näyttely 2. Kuva-ala 23 x 48 cm. 108
22. Teos: Tassutellen Eremitaasiin. Näyttely 3. Kuva-ala 28 x 38 cm. 109
23. Teos: Päivät pääksytysten. Näyttely 3. Kuva-ala 75 x 60 cm. 111
24. Teos: Onko tämä se slow life? Näyttely 3. Kuva-ala 28 x 38 cm. 115
25. Teos: Maistoi lohikäärmeen verta ja sai kyvyn ymmärtää
lintujen liverrystä. Näyttely 2. Kuva-ala 60 x 35 cm. 117
26. Ennakkokäsityksiä ja ensivaikutelmia Prahasta.
Näyttely 1. Kuva-ala 18 x 48 cm. 119
27. Tapahtumapaikkana Praha. Näyttely 1. Kuva-ala 62 x 32 cm. 120

28. Teos: Perinteen painama. Näyttely 3. Kuva-ala 20 x 25 cm.	125
29. Teos: Kahlitkaa vapautuneet. Näyttely 3. Kuva-ala 20 x 25 cm.	127
30. Teos: Circulation. Näyttely 2. Kuva-ala 25 x 48 cm.	129
31. Kieltolause. Teos: Jumalat oi hedelmällisyyden. Näyttely 3. Kuva-ala 24 x 80 cm.	133

LUKU 5

32. Luonnos teokseen Samaa tietä takaisin.	136
33 a ja b. Lähdemateriaalin käyttö lisää kuvaelementin tunnistettavuutta.	138
34. Teos: Split split split – saksitut muistot. Näyttely 3. Kuva-ala 18 x 26 cm.	141
35. (kuvasivu). Teoksen Priima Sekunda Afrikka kehkeytyminen. Lopullinen teos näyttelyssä 2. Kuva-ala 82 x 60 cm.	143
36. (kuvasivu). Teoksen Tuulta nopeammin kehkeytyminen. Lopullinen teos näyttelyssä 2. Kuva-ala 53 x 26 cm.	146
37. Luonnoksia Kafkan mielikuvitusmaailman innoittamana. Toinen valmiina. Näyttely 1. Kuva-ala 30 x 64 cm.	148
38. Teos: Hyökkäys Åssa. Näyttely 2. Kuva-ala 45 x 60 cm.	149
39. Praha. Tekemiseen viittaava metakuva. Näyttely 1. Kuva-ala 33 x 80 cm.	151
40. Yksityiskohta teoksesta Tammikuusta huhtikuuhun. Näyttely 2. Kuva-ala 40 x 50 cm.	153
41. Teos: Vesi oli liian korkealla. Näyttely 3. Kuva-ala 38 x 28 cm.	156
42. Teosrykelmä: Syövät säälimättä oman lajinsa nuorimpia. Näyttely 2. Kuva-ala 24 x 80 cm.	157

KAAVIOLUETTELO

1. Representaatio tutkimuksen rakenteena.	17
2. Paikkakokemukset ja näyttelyt aikajanalla.	33
3. Kertovien kerrosten analyysimalli.	38
4. Tekemisen etenemiskaavio. Esimerkki erään teoksen synnystä.	41
5. Kokemuksen prosessimalli.	59
6. Kokemuksen laadut.	60
7. Kuvaus moodina.	86
8. Tyypillinen kuvauksen synty kokemuksen prosessimallissa.	94
9. Kohtaus moodina.	96
10. Kronikka eroaa kohtauksesta rakenteensa perusteella.	101
11. Kollaasi eroaa kohtauksesta rakenteensa perusteella.	107
12. Laatuominaisuudet laajentavat etnofiktion kerrontaa.	113
13. Etnofiktion syntyprosessi.	116
14. Kommentti sisältää kertojan omia asenteita ja merkityksiä.	121
15. Kommentin syntyprosessi.	122