



KUVA .

KUVATTU

JA

ESITETTY

TUTKIMUKSESSA

KUVAN

REPRESENTATIIVISISTA

TAVOISTA

TUOTTA

JA

JÄSENTÄÄ

TIETOA

PRO GRADU -TUTKIELMA

ANNIINA MÄKI

TAITEIDEN TIEDEKUNTA

LAPIN YLIOPISTO

2016

KUVA . KUVATTU JA

ESITETTY TUTKIMUKSESSA

KUVAN REPRESENTATIIVISISTA

TAVOISTA TUOTTAA JA

JÄSENTÄÄ TIETOA

ANNINA MÄKI



LAPIN YLIOPISTO
UNIVERSITY OF LAPLAND

TYÖN NIMI: Kuva, kuvattu ja esitetty tutkimuksessa. Kuvan representatiivisista keinoista tuottaa ja jäsentää tietoa.

TEKIJÄ: Anniina Mäki

KOULUTUSOHJELMA: Kuvataidekasvatus

TYÖN LAJI: Pro gradu

SIVUMÄÄRÄ: 83

VUOSI: 2016

AVAINSANAT: kuva, representaatio, tutkimus, argumentti

TIIVISTELMÄ:

Tämän tutkielman tarkoituksena on tarkastella kuvan roolia tutkimuksessa. Tutkielmassa keskitytään kuvan asemaan osana tekstin ja kuvien muodostamaa kokonaisuutta sekä kuvan ja tarkasteltujen aineistokokonaisuuksien representaation kautta määrittäviin kokonaisuuksiin. Tutkielman tutkimuskysymykset ovat seuraavat: *Millaisin representatiivisin ja argumentoivin keinoin kuva tuottaa ja jäsentää tietoa? Miten kuva on tietoa tutkimuksen kontekstissa? Miten kuvan tieto representoituu?*

Aineistona tutkielmassa toimivat kaksi väitöskirjaa: Mervi Auttin *Etsimessä neitikulttuuri. 1900-luvun alun valokuvaajanaisia Rovaniemellä* ja Nick Sousaniksen *Unflattening*, sekä yksi kollaasinovelli: Max Ernstin *Une semaine de bonté*. Tutkielmassa tulkitaan aineistoteosten kuvallista ja sanallista sisältöä kokonaisuuksina, mutta keskittyen erityisesti kuvan merkitykseen tiedon muodostumisessa. Tutkimusmenetelmä on laadullinen ja taideperustainen. Aineistoteosten analyysimallina toimii representaatioanalyysi. Tutkielmaan kuuluu taiteellinen osio, *Of this hybrid form* -näyttely, joka on ollut julkisesti esillä Lapin yliopiston Taiteiden tiedekunnan galleria Hämärässä ajalla 4.10.-20.10.2016. Taiteellinen osio myös osaltaan toimii aineistoteosten kuvien analysoinnin mallina taiteen keinoin.

Tutkielman perusteella kuvaa ja sen roolia tutkimuksessa hallitsevat monenlaiset tieteellisen positivismin perinteet, joita ei ole yksinkertaista kyseenalaistaa. Kuvaa voi kuitenkin pyrkiä surrealismiin sävyttämän ajattelun kautta lähestymään tavalla, joka ei kahlitse kuvaa tutkimuksenkaan kontekstissa tuntemiimme todellisuuden rajoihin. Kuvassa ja representaatioissa tiivistyy pitkälti se, mitä koemme ja mitä emme koe voivamme pitää totena.

Suostun tutkielman luovuttamiseen kirjastossa käytettäväksi:

TITLE: Picture, pictured and represented in research. The representative ways of producing and construing knowledge via picture.

AUTHOR: Anniina Mäki

DEGREE PROGRAMME: Art Education

TYPE: Master's Thesis

NUMBER OF PAGES: 83

YEAR: 2016

KEY WORDS: picture, representation, research, argument

ABSTRACT:

The purpose of this Master's Thesis is to reflect on the role of picture in research. The Thesis focuses on the position of picture as a part of a whole. The research questions are as follows: *In what kind of representative and argumentative ways does picture produce and construe knowledge? How is picture knowledge in the context of research? How does the knowledge of picture represent?*

The research material consists of two doctoral dissertations: Mervi Autti's *Etsimessä neitikulttuuri. 1900-luvun alun valokuvaajanaisia Rovaniemellä* and Nick Sousanis's *Unflattening*, in addition to one visual novel: Max Ernst's *Une semaine de bonté*. The visual and textual content of the research material are interpreted in this study, although picture's role in forming knowledge remains as the centre of attention. The research method is qualitative and arts-based. The research material is analysed through representation analysis. This thesis includes an artistic part, *Of this hybrid form* -exhibit, that has been publicly on display in the gallery Hämärä at the Faculty of Arts and Design of University of Lapland between 4.10.2016 and 20.10.2016. The artistic part functions also as an analysis of the research material by the means of art.

Based on this thesis, picture and its role in research is controlled by different kinds of traditions of scientific positivism, that are not easily questioned. Picture can however be considered through surrealism accented thinking that doesn't chain picture to the boundaries of our known reality even in the context of research. Our experience of what we can and can't consider true is condensed in picture and representation.

I give my permission for the thesis to be used in the library:

SISÄLTÖ

TIIVISTELMÄ/ABSTRACT	
1 JOHDANTO	8
2 KUVA	12
2.1. KUVAN TEORIA JA HISTORIA	12
2.2. VISUAALISEN KULTTUURIN TUTKIMUS JA KUVATAIDEKASVATUS	15
2.3. TAIDE KUVATAIDEKASVATUKSESSA	16
2.4. TAITEEN JA KUVAN FILOSOFIA	18
3 KUVA ARGUMENTTINA	20
3.1. KUVA OSANA TUTKIMUSTA	21
3.2. REPRESENTAATIO JA KUVAN TIETO	22
3.3. KATSOJA-LUKIJA	24
4 TUTKIELMAN MENETELMÄT	25
4.1. TAIDEPERUSTAINEN POHJAVIRE	26
4.2. REPRESENTAATIOANALYYSI	28
4.3. TAITEELLINEN OSIO - KOLLAASI ANALYYSIN MUOTONA JA TAIDEPERUSTAISENA KÄYTÄNTÖNÄ	32
4.4. MENETELMÄTRIANGULAATIO TÄSSÄ TUTKIELMASSA	34
4.5. AINEISTO KUVIEN KAUTTA	35
5 KUVAT TODISTAJINA	40
5.1. KUVAN KÄÄNTÄMINEN	41
5.2. TODISTAMISEN TIETO	44
6 KUVIEN SARJA	48
6.1. ILMAN TOISIAAN - KUVA JA SANA - SARJAKUVA	49
7 RIKOTUT KUVAT KUVISSA	54
7.1. RIKOTTUJA MUTTA KOKONAISIA	55
8 TAITEELLISEN OSION TARKASTELU	62
8.1. 'OF THIS HYBRID FORM'	66
8.2. PIIRTÄMINEN TEKONA - TEKIJÄN TIETOISUUS JA SUBJEKTIVUS	70
9 LOPUKSI	76
9.1. "VAIN KUVIA"	77
9.2. REPRESENTATIIVISISTA JA ARGUMENTTOIVISTA KEINOISTA	80
LÄHTEET	84

1 JOHDANTO

Kuvalla ja sanalla on paikkansa yhteiskunnassa ja sen historiassa niiden monilla eri tasoilla. Kuvaan liittyy vahvoja sääntöjä sen täydelliseen kieltämiseen saakka. Kuva ja sana ovat olleet olemassa rinnakkain lähes yhtä kauan kuin ihminen itse, eikä kuvan ja sanan suhde kenties ensisilmäyksellä vaikuta epätasapainoiselta. Ongelman perustaksi muodostuu yleisesti se, että kieltä pidetään neutraalina tapana ilmaista, toisin kuin kuvaa, joka käsitetään perustavanlaatuisesti subjektiiviseksi (Mikkonen, 2005, 35).

Teoreettinen viitekehyseni muodostuu kuvataidekasvatuksen, visuaalisen kulttuurin tutkimuksen, taideperustaisen tutkimuksen ja filosofian kuvasta tuottaman tiedon sekä oman taiteellisen työskentelyni kontekstissa. Muodostamalla käsityksen kuvan luonteesta visuaalisen kulttuurin teorioiden sekä taideperustaisen ja filosofisen tiedon kautta, pyrin omalla taiteellisella työskentelylläni tuomaan vielä yhden, käytäntöön sitoutuvan, kuvien ja niiden tekemisen ulottuvuuden mukaan tutkielmaan. Tutkin representaatioanalyysin keinoin kolmea aineistoteosta. Sen lisäksi, että tutkin kuvan ja tekstin muodostamia representaatioita jo tehdyissä tutkimuksissa ja teoksissa, pyrin pro gradu -tutkielmani taiteellisen osion, *Of this hybrid form* -näytelyn, kautta tarkastelemaan kuvien argumentoituutta kuvien keinoin. Taiteellinen osio tuo mukaan kuvista kirjoittamisen ja niiden sanallistamisen lisäksi myös niiden tekemisen metodeihin ja konventioihin liittyvän käytännöllisen ulottuvuuden. Tämän tutkielman taiteellinen osio on asetettu julkisesti esille *Of this hybrid form* -näytelyn muodossa Lapin yliopiston Taiteiden tiedekunnassa syksyllä 2016.

Aineistonani toimivat kaksi väitöskirjaa, Mervi Auttin *Etsimessä neitikulttuuri* ja Nick Sousaniksen *Unflattening*, sekä yksi kuvanovelli, Max Ernstin *Une semaine de bonté*. Näiden teosten pohjalta ja niistä esille pyrkivien representaatioiden kautta pyrin taiteellisessa osiossa analysoimaan kuvan osuutta tutkimuksen konkreettisena osana, tutkimuksen itsenäisenä argumentoijana sekä tiedon tuottajana. Lähtökohhtiini tutkielman tekemisessä sekä tutkijan positioon liittyy siis vahva oletus siitä, että kuva tuottaa tietoa. Tähän liittyvät myös tämän tutkielman tutkimuskysymykset: *Millaisin representatiivisin ja argumentoivin keinoin kuva tuottaa ja jäsentää tietoa? Miten kuva on tietoa tutkimuksen kontekstissa? Miten kuvan tieto representoituu?*

Väitöskirjojen ja kuvanovellin osuus aineistona linkittyy nimenomaan kuvan rooliin argumentoivana toimijana. Pyrin keskittymään siihen, mikä on kuvien teemaattinen yhteys tutkimuksen sisältöön, mutta myös siihen miten kuvat ovat konkreettisesti esillä käsissä pideltävissä julkaisuissa. Oletukseni on, että näillä kahdella näkökulmalla on kiistämätön yhteys tai niiden on ainakin mahdollista tukea toisiaan uutta tietoa tuottavalla tavalla.

Kuvataidekasvatuksen kontekstissa olen tutkielmassani tekemisissä perustavanlaatuisten kysymysten kanssa sivutessani sitä, mikä on tiedonalamme perustan, kuvan, merkitys tiedon tuottamisessa ja käsittelemisessä. Marjo Räsänen (2010, 48) näkee, että

kouluopetuksen yleiseksi tavoitteeksi tulisi nostaa eri oppiaineissa käytettyjen symbolijärjestelmien luonteen ymmärtäminen ja niiden vaatimien lukutaitojen opettaminen.

Kuvaa voidaan ajatella symbolijärjestelmänä ja sen monikulmaista ymmärtämistä ja tiedostamista voidaan pitää sekä kuvataidekasvatuksen että kuvataideopetuksen kannalta merkittävänä. Voidaan kuitenkin kyseenalaistaa opitaanko katsomista tai voidaanko sitä opettaa samalla tavalla kuin puhumista tai kirjoittamista (Mikkonen, 2005, 25). Voitaneen kyseenalaistaa myös se onko näitä asioita tarpeenkaan opettaa samoin keinoin. Tässä tutkielmassa kuvan viitekehys on kuvataidekasvatuksessa, taiteessa sekä visuaalisessa kulttuurissa.

Vaikka aineistona toimivat teokset eivät varsinaisesti ole esimerkiksi kuvataidekasvatuksen tieteenalan piirin tutkimuksia, ovat ne tulkintani mukaan kuvataidekasvatuksen ja visuaalisen kulttuurin kannalta kiinnostavia ja tärkeitä sekä sisältöineen että visuaalisine ominaisuuksineen. Teokset ovat oman käsitykseni mukaan kaikki omalla tavallaan uraa uurtavia, mutta on varmasti lukuisia muita teoksia, joita voisi tarkastella samassa valossa. Pyrkimyksenäni ei olekaan nostaa valittuja teoksia muita suurempaan arvoon, sillä aineisto on rajautunut sattumankin kautta. Sen mukaan millaisiin teoksiin olen oman ympäristöni ja mielenkiinnonkohteideni kautta saanut tutustua. Tunnistan tässäkin oman subjektiivisuuteni ja sen miten se ohjaa tutkielman tekemistä. Analyysiluvuissa syvennyn tarkemmin jokaisen teoksen merkitykseen tutkielman kannalta. Teoriakirjallisuudessa taas esiintyy useita kuvataidekasvatuksen ja kasvatustieteen kentällä merkittäviä tutkimuksia ja teoksia, kuten esimerkiksi Minna Kallion (2005) väitöskirja, joka tuo kasvatustieteen tieteenalan teoreettisen äänen esille tutkielmassa.

Erityisesti kielentutkimuksen (Mikkonen, 2005; Ball, 2006), mutta myös muilta, aloilta tulleissa kuvaa ja sanaa käsittelevissä tutkimuksissa ja teoksissa on eräs merkittävä puute. Oli kyse sitten painoteknisistä, kustannuksiin tai asiantuntijuuteen liittyvistä syistä, tuntuu kuvaa ja sanaa käsittelevien teoreettisten teosten uskottavuus aina kilpistyvän representaatioon ja representaation ongelmaan. Teoksissa analysoidaan pitkään ja syvällisesti kuvan arvoa yhtäläisenä sanan kanssa sekä kuvan todistusvoimaa. Teosten varsinaisella ulkomuodolla, typografisella ilmiasulla tai graafisella ilmeellä ei kuitenkaan ole monestikaan mitään tekemistä kuvan voiman kanssa. Mustavalkoisina esitetyt, todellisuudessa värilliset teokset, huonolaatuiset ja pienet kuvat tai yksi kuva per sata sivua tekstiä, eivät ole omiaan tukemaan tekstiä, jossa kuvaa oletettavasti pidetään yhtä merkittävänä tiedon tuottajana kuin sanaa ja tekstiä. Kuvan tieto ei sen representaation manipuloituessa pysy samana. Jos on tarkoitus käsitellä esimerkiksi jotakin taidehistoriallisesti merkittävää teosta osana tutkimusta, voisi ajatella että sitä esittävän kuvan tulisi olla mahdollisimman lähellä alkuperäistä, vaikka ei olekaan tarkoitus väittää representaation olevan sama kuin alkuperäinen.

Tässä tutkielmassa kuvia käsitellään yhdenvertaisena ja samanarvoisena tapana tietää ja tiedostaa kuin teksti ja sanat. Aineistoteoskuvat ilmentävät teosten kuvamaailman lisäksi teoksissa esillä olevaa kuvan ja sanan kokonaisuutta, tutkimusta. Kuvat taiteellisen osion teoksista pyrkivät tuomaan näyttelykokonaisuuden esille mahdollisimman rehellisesti. Tutkielman metodia, tutkimusotetta tai muuta ilmiötä esittävät kuvat tai kartat pyrkivät osaltaan

jäsentämään tekstiä ja kuvallisia merkkejä visualisoiden. Kuvia ei ole nimetty esimerkiksi ”Kuvio 2.” tapaan tai asetettu liitteiksi. Tällä tavalla pyritään vastaamaan myös taiton kautta tutkimusongelmaan sekä antamaan kuvalle ja tekstille yhdenmukainen asema tutkielmassa.

Koska kuvan asema ja sen muutokset ovat ja ovat olleet sidoksissa tekstiin ja tekstin ylivaltaan, on luonnollista tarkastella kuvaa ja tekstiä rinnakkain ja tunnustaa sidonnaisuus sen kaikkine ominaisuuksineen. Täten voidaan ajatella, ettei ole kyse kuvan ja tekstin oletetun hierarkisuuden toisintamisesta tai ylläpitämisestä. (Ball, 2006, v) Voidakseni asianmukaisesti tarkastella kuvan ja tekstin representaatioita valituissa teoksissa olen myös perehtynyt graafisen suunnittelun kirjallisuuteen.

Tämän tutkielman kontekstissa representaation voi laveasti ottaen katsoa määrittävän poliittisuuden, taiteellisuuden, kielellisyyden, visuaalisuuden sekä tieteen kautta. Kielellinen esittäminen ja visuaalinen merkitseminen tulevat esille tutkielman analyysiosiossa ja taiteellinen kuvaaminen taiteellisessa osiossa. Tämä tutkielma toimii myös tutkimuskohteensa ja yleisesti tiedon ja tietoon pyrkimisen välillisenä ilmentäjänä. Visuaalisen ja poliittisen voi katsoa olevan läsnä kaikessa ihmisen toiminnassa tavalla tai toisella (esim. Rainio, 2015, 44).

TIETEENFILOSOFISESTA NÄKÖKULMASTA JA TUTKIJAN POSITIOSTA

Taiteellinen osio pro gradu -tutkielmassani määrittää osaltaan koko tutkimuksellista tiedon käsitystäni sekä tutkijan positiotani. Taiteellinen osuus tuo tutkielmaan

mukaan nähdäkseni automaattisesti epävarmuuden käsitteen. Epävarmuus liittyy taiteeseen, visuaalisuuteen mutta myös tutkimukseen ja näiden kaikkien ontologiaan siinä mielessä, että kyse on jostakin tulevasta. Sellaisesta, jonka muodostuessa ei sen ominaisuuksia tai muotoa voida vielä tuntea tai tietää.

Tiedon rakentuminen voidaan nähdä moninaisuuden kautta. Tällainen ajatus perustuu siihen, että tiedon voidaan ajatella muodostuvan, uudelleen rakentuvan ja toistuvan sekä tarkemmin että yleisesti määriteltävänä symbolisissa, yhteiskunnallisissa ja sosiaalisissa yhteyksissä. Tällä tavoin voidaankin katsoa tiedon määrittävän enemmän sosiaalisten konstruktioiden, kuin tarkasti määriteltyjen tieteellisten systeemien kautta tai jopa niiden sijaan (Slager, 2015, 73). Tieto ja sen rakentuminen eivät siis moninaisuuden näkökulman kautta nähtyinä ole välttämättä sidoksissa tieteelliseen tutkimukseen tai kenttään. Arkitiedolla, taiteellisella tiedolla ja hiljaisella tiedolla on osansa tiedon ja tietämisen alueilla, vaikka tiedosta puhuminen väistämättä sävytyisikin akateemisuuksella.

Marjo Räsänen (2010, 48) mukaan erityisesti opetuksen kontekstissa

Kokonaisvaltaiseen tiedonkäsitteeseen sisältyy näkemys erilaisien tietämisen tapojen samanarvoisuudesta. Taide- ja taitoaineita yhdistää oppimiskäsitys, jossa taidetta, taitamista ja tietämistä ei eroteta toisistaan. Näissä oppiaineissa tieto kehittyy ja ilmenee toiminnassa ja oppimisen prosessissa ja sen tulosta pidetään yhtä tärkeänä.

Taiteellisessa tai taideperustaisessa tutkimuksessa tieto sekä itse tutkimus muodostuvat tutkijasubjektin kautta eikä subjektiutta pyritä häivyttämään. Subjektius ei näyttäyty tällaisessa yhteydessä tiedon tai tietämisen esteenä tai hidasteena vaan nimenomaan edesauttajana ja tienä siihen. Subjektuuden tunnustaminen ja tunnistaminen merkitsee myös tämän tutkielman ja sen arvosidonnaisuuden myöntämistä. (Leavy, 2015, 3 & 19)

Representaatiot ovat ongelmallisia, mutta välttämättömiä. On merkityksellistä pohdita tapauskohtaisesti miten representaatiot edustavat ulkopuolista todellisuutta ja jotakin poissaolevaa tai miten ne muodostuvat ihmisten tekemiksi konstruktioiksi. (Knuuttila & Lehtinen, 8, 2010) Näen sekä tieteellisen (teoreettisen) että taiteellisen osion tässä tutkielmassa representaatioina. Ne representoivat tapaa, jolla pyrin tietyllä valitulla keinolla tuomaan tiettyjä mahdollisen tiedon osasia esille. Kumpikaan osa ei ole tietoa tai tietämistä itsessään, vaan näyttää tai uudelleen esittää ne. Tavoitteena on kuitenkin tieteelliseksi luokiteltava representaatio tutkimuksen muodossa, joka pyrkii tarjoamaan kohteestaan mahdollisimman totuudenmukaisen esityksen. Tämän esityksen välityksellä tavoitteena on pystyä tekemään päätelmiä ja saada opinnäytteen kohteesta tietoa (Knuuttila & Lehtinen, 2010, 12).

Tieto tässä tutkielmassa käsittyy joksikin sellaiseksi, joka on kokonaisvaltaista muodoltaan. Tietoa, joka sisältää sellaiset tietämisen muodot, joita kutsumme esimerkiksi hiljaiseksi tiedoksi, taiteen tiedoksi, ruumiin tiedoksi tai kuvan tiedoksi. Tieto ei siis ole pelkästään sitä, minkä saamme tulokseksi vaikkapa määrällisestä

tutkimuksesta ja sen perusteella muodostetuista tilastoista. Tiedon luonteeseen ei myöskään liity ikuisuus tai pysyvyys, vaan pikemminkin liukuminen ja jatkuva muuttuminen.

Intuitiivinen ja luovan prosessin tuloksena syntynyt, taiteellisen osion, tieto yhdistyy tässä tutkielmassa teoreettiseen tietoon ja analyysiin, vaikka puhe onkin osioista. Pirkko Anttila (2006, 63) erottaa luovan ajattelun ja intuition esimerkiksi olemassa olevan tiedon tai asioiden kriittisestä pohdinnasta. Oman näkemykseni ja kokemukseni mukaan luovuus ja intuitio taiteen kontekstissa tuottavat monesti juuri nimenomaan kriittistä ajattelua ja pohdintaa. Lisäksi on nähdäkseni keinotekoista koittaa irroittaa luovuutta mistään tutkimisen prosessista, oli se luonteeltaan sitten määrällistä, laadullista, luonnontieteellistä, taiteellista tai taideperustaista. Käsitän luovuuden jonakin ihmisen toiminnalle ja erityisesti tutkimiselle sekä tutkimukselle ominaisena ja eteenpäin vievänä. Luovuus ei ole ihmisen piirteitä sellainen, että sen olemassaoloa ja vaikuttavuutta voisi rajata tai rajoittaa.

Luovuus siis tämän tutkielman puitteissa muodostaa voimavaran ja lähtökohdan sekä teoreettiselle että taiteelliselle osiolle. Luovuus on läsnä kuvan teoriaa ja tutkielman menetelmiä esittelevissä luvuissa, joiden kautta tämän tutkielman teoreettinen varteenotettavuus jäsenyyttä. Kolmessa aineistoteoksen analyysiluvussa tulkitaan tiedon kuvallista jäsentymistä representaation teorioiden kautta. Taiteellisen osion tarkastelu luvussa kahdeksan avaa taiteellisen prosessin merkityksen ja tarkoituksen tälle tutkielmalle.

2 KUVA

Kuvat, kuten historiakin ovat ihmisen tekemiä, tuottamia ja muokkaamia (Mitchell, 1994, 6). Tästä huolimatta niiden monesti ajatellaan olevan hallitsemattomia tai vain jonkin tietyn tahon hallinnassa. Fyysisesti kuvan voi käsittää vastaavan sekä litteää, esittävää tai abstraktia pintaa, että erillisistä kuvista muodostuvaa kokonaisuutta. Tällainen kuva on vastaava englanninkielen sanan *picture* merkitykselle. Kuvalla viitataan kuitenkin myös ajatteluun ja mielen sekä kielen kuviin, eikä sen merkitystä voi rajoittaa ainoastaan konkreettiseen. Aineettomiin kuviin viittaa englanninkielen sana *image*. (von Bonsdorff 2009, 27) Suomen kielen sanan kuva avulla sen kulttuurissamme esiintyvät eri merkitykset eivät tule sanallistetuiksi samalla tavoin kuin esimerkkinä käytetyssä englannin kielessä.

Kuvan kahtalaisuuden määrittelemistä voi helposti havainnollistaa myös ajattelemalla kuvaa kehon sisäisyyden ja ulkopuolisuuden kautta (Kuusamo, 2014, 78). Kehon sisäinen kuva on merkityksessään sama kuin *image* ja kehon ulkopuolinen kuva vastaa *picture*n määritelmää. Tutkielmasani ja erityisesti sen analyysiosioissa rajaan kuvan osoittamaan nimenomaan sanan *picture* merkitsemää aineellista kuvaa ja sen määritelmää. Aineellinen kuva voi olla olemassa paperin, pikselien, musteen, maalin tai muun vastaavan muodossa. Valinta ei ole arvottava, mutta sen tarkoitus on rajata sana kuva tässä yhteydessä merkitsemään juuri niitä kuvia, joita tutkielmasani teoksissa on sekä kuvia, joita tutkielman taiteellisessa osiossa teen.

Sen lisäksi, että valinta ei ole arvottava, se ei myöskään ole poissulkeva tai polarisoiva. *Image*n käsitettä tarvitaan osittain myös *picture*n määrittelemiseen. Mielen kuvien

(*image*) ja konkreettisten kuvien (*picture*) välinen suhde näyttäytyy erottamattomana.

Ajatusten sekä tiedon visuaalinen, kuvallinen, tuottaminen liittyy olennaisesti määritelmääni kuvasta. Kuva tuottaa tietoa samoin kuin sanat ja kieli. Kuva voi heijastaa, tulkita tai rakentaa merkityksiä (Mäkköskela 2008, 15). Kuva koostuu yhtä paljon sen elementeistä, kuin siitä miten niiden elementtien merkityksiä ja suhdetta toisiinsa rakennetaan.

Kuvallinen ja visuaalinen erottuvat toisistaan siten, että visuaalinen sisältää kuvien lisäksi myös esimerkiksi arkkitehtuurin, muotoilun ja muodin. Kuva on ilmiönä ja käsitteenä merkittävä kuvataiteen, visuaalisen kulttuurin sekä kuvataidekasvatuksen kentillä. Sen merkitykset muodostuvat kenties eri tavoin, mutta sen painoarvo läpäisee kentän kuin kentän.

2.1. KUVAN TEORIA JA HISTORIA

Nick Sousanis on tutkinut kuvan ja sanan suhdetta sarjakuvan muotoon tehdyssä väitöskirjassaan *Unflattening* (2015). Kuvien ja sanojen historiallisen konfliktin voi Sousaniksen (2015, 54) mukaan jäljittää Platoniin ja tämän kirjoituksissa ilmenevään mahdollisuuteen ajatusten puhtautesta ilman visuaalisuutta. Platonin luolassa oli läsnä totuus, joka ilmeni muotojen todellisena puhtautena. Aisteihin ja kuviin luottaminen totuuden etsinnässä ei tullut Platonille kuulonkaan.

Filosofian perinteen mukaan ajattelun on nähty olevan sanallista. Tai ainakin enemmän sanallista kuin kuvallista. Kuvallisuus

taas on yhdistetty enemmän tunteisiin. Kun sanat ovat perinteisesti olleet etuoikeutettu oikean selittämisen ja ajattelemisen muoto, on kuvien asema supistettu esteettiseen. Kuvilla ei ole ollut osaa vakavissa keskusteluissa argumentteina, lähinnä vain toissijaisena kuvituksena. Kuvaa ei ole voitu pitää tasavertaisena kumppanina puheelle ja sanalle (Sousanis, 2015, 54).

Kuvan sanallistamiseen liittyy kaksiteräisyys. Kuvan kokonaisvaltaisempi käsittäminen ja sen merkitysten auki purkaminen vaatii ihmiselle ominaisena pidetyn ymmärtämisen tavan vuoksi sanoja ja kieltä. Terän toinen pää tunnistaa kuitenkin sen, että kuvassa on aina jotakin sellaista, mitä kieli ja sanat eivät tavoita. Kuvan ja sanan vastakkainasettelussa juuri tämä voidaan nähdä ongelmallisena. Nimittäin se, että sanoille perustuva ajattelumme ei pystyisikään purkamaan kieleksi kaikkea mitä kuva sisältää tai viestii. Kai Mikkosen (2005, 16) mukaan tällaista ilmiötä voidaan kutsua kielelliseksi imperialismiksi, joka merkitsee sitä, että kuvia pyritään lukemaan kuten tekstiä.

Kuva itsessään on vastavuoroinen ja kahdensuuntainen. Siihen sisältyvät sekä tekijän että vastaanottajan intentiot. Kuvan katsomiseen liittyvät opitut konventiot sekä kulttuuriset tekijät. Katsomisen oppiminen eroaa puhumaan ja kirjoittamaan oppimisesta. Visuaalinen havainto ja sen prosessit eroavat lukemisesta erityisesti sisällön kannalta. Lukiessa asiat muodostuvat lukijan tietoisuudessa ja mielikuvituksessa, ajallisessa tilassa, kun taas kuvassa havaittavat asiat ja sisällöt ovat ajallisesti staattisessa tilassa jo kuvassa itsessään. Valmiita merkityksiä ei silmien muodostamilla optisilla kuvilla sisäsyntyisesti ole, mutta

on pystytty todistamaan että ihmisillä on taipumus oppia tietynlainen yhdenmukainen visuaalisen havainnon muoto. Kulttuurisetkaan erot eivät ole tässä kohtaa yhtä suuria, kuin ehkä on ajateltu. (Mikkonen 2005, 25-27.) Jos ajatellaan kuvien olevan hallitsemattomia ja niiden keinojen vain jonkun tietyn tahon hallinnassa, on tärkeää tunnistaa nuo keinot ja tavat. Opitusta voi oppia myös pois tai sitä voi pyrkiä vastustamaan. Kuvan kahdensuuntaisuuden voi laajentaa myös monensuuntaisuudeksi, kun otetaan huomioon miten paljon aika, paikka ja kulttuuri vaikuttavat tekijän ja vastaanottajan intentioiden lisäksi siihen, miten kuva toimii ja tietää.

Nyky-yhteiskunnallemme kaiken visualisoiminen on ominaista. Ehkä visualisoinnin ytimessä onkin juuri se, että visuaalisuuteen ja kuviin liittyy jotakin, mitä emme puheessa ja sanoilla saa ilmaistua. Kulttuurimme kuvallistuminen on monien historialliseen käänteeseen sitoutunut. Ylipäätään kulttuurimme kehityskulku on historiallisessa mielessä asioiden kuvallistamiseen pyrkimisen värittämä. Asioita, joita ei aikaisemmin ole pyritty käsittämään kuvallisin keinoin, halutaan nyt tuoda esiin ja ymmärtää kuvien kautta. Kulttuurimme moninaisia eri osa-alueita tuntuu kaikkia hallitsevan visuaalisuus ja kuvat eri laajuuksissaan. (Seppä, 2007, 14)

Tiedon välityksessä sekä kommunikaation kehittämisessä on länsimaisen historian kuluessa kirjoitustaidolla ollut aivan erityinen osuutensa. Kuitenkin nykyisessä visuaalista kulttuuria koskevassa keskustelussa ollaan päädytty pohtimaan kuvan nousemista jopa voimakkaammaksi kuin sana. Historiallisessa mielessä kuvan ja sanan vastakkainasettelu on korostunut erityi-

sesti kuvan kielloissa ja kuvia koskevissa peloissa, toisin sanoen ikonoklasmeissa ja -fobioissa. Sanan ja kuvan välisen konfliktin dikotominen vastakkainasettelu on myös nykypäivää, vaikka ei olekaan tarpeen kiistellä siitä kumpaa tuotetaan yhteiskunnassamme enemmän. On nimitäin niin, että sekä kuvaa että sanaa ei ole koskaan käytetty enemmän kuin nykypäivänä ja voikin kysyä onko kenenkään tai minkään ilmiön kannalta hedelmällistä että niiden yhdessä olemassa olemisesta tehdään lähtökohtaisesti ongelmallista tai vastakohtaista. (Kupiainen, 2007, 36)

Sen sijaan, että siis pohtisimme ja merkityksellistäisimme kuvan tekemisen tai olemassa olevien kuvien määrää, olisi hedelmällisempää puhua pikemminkin siitä kuinka muodostamme, annamme ja tuotamme merkityksiä yhä enemmän visuaalisuutta ja kuvallisuutta hyödyntäen. Kyseenalaista on myös se, onko mielekäästä tulkita siirtymää kuvasta sanaan suoraviivaisena ja teräväreunaisena. (Kupiainen, 2007, 37) Kuva ja sana ovat kuitenkin teoriassa olemassa omina yksiköinä myös ilman toisiaan.

Kuvaa sanasta erottavia merkittävimpiä tekijöitä ovat Kupiaisen (2007, 45) mukaan kuvapinnan tilallisuus, epälineaarinen järjestys, materiaalisuus ja tiheys. Kuvan määritelmää ei hänen mukaansa voi kuitenkaan muodostaa yhdenkään näistä ominaisuuksista varaan. Dikotomisesti eroteltuina kuvaa ja sanaa molempia voidaan katsoa määrittävän yksi kuvaavin tekijä. Sanaa määrittää aika ja kuvaa tila. Lineaarinen eteneminen sanasta, lauseesta ja kappaleesta toiseen on ajallista. Kuva taas ei rakennu alkaen jostakin tietystä kohdasta tietyssä järjestyksessä, eikä sitä täten

tarvitse myöskään ”lukea” tietyn kaavan mukaisesti.

Kuvallisen käänteeseen edelleen värittämässä yhteiskunnassamme elämme kuvien maailmassa. Toisin sanoen, todellisuutta kuvan ulkopuolella ei ole. Todellisuus ei ainoastaan representoidu kuvien välityksellä, vaan tulee myös keskuuteemme ja on, määritetty. (Mitchell, 1994, 41)

Kuvallisessa käänteessä keskeisenä merkitsevä tekijänä on sanan ja kuvan suhde sekä sen muuttuminen. Kuvallista käännettä värittää sanojen ja puheen merkityksen puolustaminen kuvia ”vastaan” (Mitchell, 1994, 13). Kun sanat ovat perinteisesti olleet etuoikeutettu oikean selittämisen ja ajattelemisen muoto, on kuvien asema supistettu esteettiseen. Kuvilla ei ole ollut osaa vakavissa keskusteluissa argumentteina, vain pikemminkin keskustelujen kuvittajana. Kuvaa ei ole voitu pitää tasavertaisena kumppanina puheelle ja sanalle. Näin ollen ajattelemisen nähdään perinteisesti sanoina, eikä kuvilla ole ollut sijaa ”oikeassa”, varteenotettavassa ajattelemisessa. (Sousanis, 2015, 54)

Huolimatta siitä, että kirjoitustaito on kuvien tekemisen taitoa merkittävästi nuorempi ilmiö (Niiniluoto, 2009, 10), eivät tieteellisen tutkimuksen konventiot ja käytänteet jätä kuvalle tilaa pelkkänä kuvana. Yleensä tutkimuksessa esiintyvät kuvat vaativat yhteyteensä vähintään kuvatekstin tai jonkin muun kielellisen tai sanallisen tarkennuksen. Tutkimuksen lomassa esiintyvät kuvatekstittömät, suuret kuvat aiheuttaisivat mitä luultavimmin hämmennystä. Vai aiheuttaisivatko?

Kuvan ja sanan välisen suhteen käsitteleminen ei ole uusi asia niin kuvataidekasvatuksen, taiteen kuin visuaalisen kulttuurin tutkimuksenkaan kentällä. Yleisesti ottaen kuvaan ja sanaan liittyvässä tutkimuksessa voidaan sanoa esiintyvän eräänlaista pahoittelua siitä, ettei kuvan todistusarvolla ja argumentoituudella ole riittävää painoa. Keskustelun voinee kuvan osalta sanoa monesti päätyvän pohdintoihin kuvan argumentoinnin luotettavuudesta. Voiko toisin sanoen kuvan tietoa pitää relevanttina ja luotettavana. Kenties yksinään muttei ainakaan samanarvoisena kuin sanaa? (Seddiki, 2012, 34)

2.2. VISUAALISEN KULTTUURIN TUTKIMUS JA KUVATAIDEKASVATUS

Kulttuurimme kuvallistuminen on mo-
neen historialliseen käänteeseen sitoutunut. Ylipäätään kulttuurimme kehityskulku on historiallisessa mielessä asioiden kuvallistamiseen pyrkimisen värittämä. Erityisesti asioita, joita ei aikaisemmin ole edes pyritty käsittämään kuvallisin keinoin, halutaan nyt tuoda esiin ja ymmärtää kuvien kautta. Kulttuurimme moninaisia eri osa-alueita tuntuu kaikkia hallitsevan visuaalisuus ja kuvat eri laajuuksissaan. (Seppä, 2007, 14)

Vaikka kuvataidekasvatuksen tieteenalan ja oppiaineen kannalta kulttuurimme kuvallistumisen voisi ehkä nähdä lähestulkoon vain myönteisenä asiana ja ilmiönä, on sillä myös haastavat osa-alueensa. Visuaalisen kulttuurin tutkija Anita Sepän (2007, 15) mukaan on olemassa näkemyksiä, joiden mukaan kulttuurimme on kuvallistumisensa myötä myös estetisoitunut ja medioitunut. Tämän seurauksena voidaan kuvan ja niin sanotun reaali-

dellisuuden rajan nähdä liuenneen. Tällä tarkoitetaan todellisuuden muuntumista sosiaalisesti performatioksi sekä todellisuuden representaatioksi.

Nykyisen kuvallisen kulttuurimme juuret ovat kuvan massatuotannon 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa tapahtuneessa kuvan monistamisen mahdollistumisessa ja sitä kautta myös yhteiskunnan teknisessä sekä tietoteknisessä kehityksessä. Uudenlaiset kuvakulttuurit ovat historian saatossa olleet merkittävällä tavalla sidoksissa tekniseen kehitykseen, oli kyse sitten elokuvan tai vaikkapa digivalokuvauksen syntymästä. Uudet kuvalliset muodot ja tekniikat ovat osaltaan saaneet aikaan mittavia muutoksia myös kuvien ilmaisumuodossa sekä visuaalisissa sisällöissä. Samalla on noussut esille tarve ja vaatimus myös uudennaisille kuvan tulkitsemistaidoille. (Seppä, 2007, 17)

Kuvataidekasvatuksen nykyteoretisointi hakee tukea eri tieteenalojen taiteen tutkimuksesta, esimerkiksi taidefilosofiasta tai taidepsykologiasta. Samoin myös kuvataidekasvatuksen piiristä etsitään uusia näkökulmia esimerkiksi sosiologiaan tai terveydenhuollon aloille. Nykyisin myös kulttuurintutkimuksella on vahva osansa kuvataideopetuksen perusteita kartoitettaessa. Tämä liittyy osaltaan monikulttuurisuuden käsitteen korostumiseen, jota esimerkiksi Marjo Räsänen käsittelee *Visuaalisen kulttuurin monilukukirjassaan*. (Räsänen, 2015, 21) Taiteen ja kuvataidekasvatuksen apulaisprofessori Dipti Desain (2000, 114) mukaan representaation ja monikulttuurisen taidekasvatuksen kautta voidaan käsitellä esimerkiksi sitä, miten marginalisoidut kulttuurit ja ihmisryhmät pääsevät esille globaalissa kuvakulttuurissa.

Kuvataidekasvatus voidaan nähdä visuaaliseen kulttuuriin kasvattamisena. Voimme määritellä visuaalisen kulttuurin käsittelevän taiteen, nykytaiteen ja kaikkien muiden mahdollisten kuvien lisäksi myös arkkitehtuurin, muodin ja elokuvat. Kuvataideopetus sisältää osa-alueita kaikilta näiltä kentiltä. Marjo Räsänen (2015, 139) mukaan kulttuurissamme näkyvä taiteistuminen sekä laajentunut taidekäsitteisyys näyttäytyvät myös koko visuaalisen kulttuurin kattavana taideopetuksena. Koulussa tapahtuvan kasvatuksen lisäksi kuvataideopetus voi Mira Kallion (2005, 23) mukaan toimia elämän merkityksellistäjänä. Visuaalisen kulttuurin tutkimus ja kuvataidekasvatus nivoutuvat yhteen, sillä visuaalisen kulttuurin tutkimus tutkii ilmiöitä, joiden parissa kuvataidekasvatus ilmenee. Kuvataidekasvatus toimii ikään kuin visuaalisen kulttuurin muotojen konkreettisena ilmentymänä sekä niihin kasvattamisena.

Juha Varto (2009, 34) näkee ongelmallisena visuaalisen kulttuurin opettamisen ainoastaan välineiden kautta. Tällaisessa muodossa visuaalisen kulttuurin ja kuvataiteen opetus pelkistyy tekniikaksi ja ulkoaopetteluksi. Visuaaliselle kulttuurille ominainen vapaa assosiativisuus niin tekijöiden kuin vastaanottajienkin päässä on ominaista myös kuville. Visuaalinen kulttuuri rakentuu pitkälti kuville ja sille miten tunnistamme ja yhdistämme kuvia kuvissa, mielikuvissa ja maisemissa. Silloin kun ympäristöstämme tulee todella visuaalinen, myös tietoisuutemme alkaa kehittyä osaltaan visuaalisen kautta (Leavy, 2015, 230).

Kuvataide on osa visuaalista kulttuuria jo pelkästään sillä perusteella, että taideob-

jektit ja -esitykset ovat artefakteja – ihmisen tekemiä ja muodostamia. Jos halutaan noudattaa kokonaisvaltaista taidepedagogiikkaa taiteet käsitetään osana laajalle ulottuvaa kulttuurikasvatusta. Taiteen yhtenäisyyttä muun kulttuurin kanssa yhtenevänä ilmiönä voidaankin tukea käsittelemällä taide osallistumiseksi erilaisiin symbolisiin järjestelmiin. (Räsänen, 2015, 42)

Yhteiskuntamme on visuaalinen ja kuvallinen ja kuvataidekasvatusta voidaan pitää eräänlaisena johdattajana siihen. Marjo Räsänen (2015, 106) teoria visuaalisesta monilukutaidosta pitää kuvataidetta tällaisen monilukutaidon edistäjänä. Kuvan tutkimuksella voidaan ajatella siis olevan perustavanlaatuinen osa siinä, miten kuvataidekasvatuksella on mahdollista hyödyntää kuvaa ja siihen liittyviä merkityksiä sekä ilmiöitä esimerkiksi monilukutaitoon kasvattamisessa.

Pirjo Seddikin (2012, 33) mukaan kuvat ovat ajattelevia objekteja, jotka haluavat sanoa jotakin ja haluavat jotakin. Seddiki (2012, 33) näkee kuvan itsenäisesti toimivana subjektina, jolla on valta katsojaansa. Tällainen romantisoitu käsitys kuvasta näyttäytyy jonkinlaisena uhkana, jolta sanojen todenmukaisuuden avulla voi pelastautua. Kuvataidekasvatuksen saralla merkittävä kokonaisvaltainen ja kognitiivinen oppimiskäsitys ottaa kuitenkin huomioon oppimisen kaikkien aistien kautta toimivana kokonaisuutena, eikä tällöin nosta suuremman huomion osaksi lukemista, sanoja, kirjoittamista, kuvia tai liikettä (Räsänen, 2010, 50).

2.3. TAIDE KUVATAIDEKASVATUKSESSA

Lapin yliopiston Taiteiden tiedekunnan vuosien 2015-2018 opinto-oppaassa (Kuvataidekasvatus, Taiteiden tiedekunta opinto-opas 2015-2018, 20) kuvataidekasvatuksen koulutusohjelman sisältöjä kuvaillaan muun muassa näin:

Kuvataidekasvatuksen koulutusohjelmassa pääaineena on kuvataidekasvatus. Kuvataidekasvatus on koko visuaalista kulttuuria käsittelevä oppiaine. Sen piiriin kuuluvat taiteen maailmat; kuvataide, taiteen tuntemus, taidehistoria ja taiteen tulkinta, ja ympäristöjen kuvakulttuurit; muotoilu, rakennettu ja luonnonympäristö sekä mediakulttuurit. Näitä sisältöalueita kuvataidekasvatus oppiaineena lähestyy taiteen, pedagogiikan ja tutkimuksen näkökulmista. Kuvataidekasvatuksen koulutusohjelmassa opettajan pedagogiset opinnot ja vapaasti valittavat sivuaineet laajentavat ja syventävät alalla vaadittavia tietoja ja taitoja.

Yhdistäessään tekevän (taide), ymmärtävän (tutkimus) ja vaikuttavan (pedagogiikka) toiminnan kuvataidekasvatuksen koulutusohjelma antaa valmiuksia monipuoliseen taidepedagogiseen asiantuntijuuteen taiteen ja visuaalisen kulttuurin kentillä ja pätevyyden kuvataideopettajan ammattiin. Kuvataidekasvatuksen tieteenalan tehtävänä on edistää alan historian ja nykyhetken tuntemukseen pohjautuen uutta luovaa taidekasvatustajattelua.

Lapin yliopiston kuvataidekasvatuksen koulutusohjelmassa kuvataidekasvatus yhdistetään taiteen kautta tekemiseen, tutkimuksen välityksellä ymmärrykseen ja pedagogian muodossa vaikuttamiseen. Nämä kolme ovat välineitä tiellä taidepedagogian ja visuaalisen kulttuurin ammattilaiseksi kuvataideopettajana. Taide on kuvataidekasvatuksessa eräänlainen yleiskäsite ja tulo- ja tuotokulma, joka konkretisoituu tekemisenä ja toimintana kuvataidekasvatuksen kontekstissa.

Taide kuvataidekasvatuksessa voi olla myös haaste, etenkin jos kuvataidekasvatuksen ajatellaan toimivan koko visuaalisen kulttuurin kautta. Kevin Tavin (2016, 14) näkee taiteen ongelmallisena kuvataidekasvatuksen kontekstissa silloin, kun taide määritellään museoiden instituutionaalisuuden kautta joksikin eksklusiivisen ja etuoikeutetun piiriin kuuluvaksi. Tämä liittyy taiteen ja sen yhteyksien määrittämisessä käytettyyn valtaan ja siihen, miten vallan käyttämiseen tulisi suhtautua kriittisesti kasvatuksessa. Jotta taidekasvatus ei määrittyisi tai konkretisoituisi instituutionaalisenä, Tavin (2016, 14) tarjoaa välineiksi kriittistä pedagogiikkaa ja visuaalista kulttuuria. Hänen mukaansa kriittinen pedagogiikka tunnistaa kokemusten välittämisen yleisimpänä ja merkityksellisimpänä yhteisenä nimittäjänä populaarikulttuurin. Tavin tunnustaa tämän näkökulman jakavan taiteen ja kulttuurin ”korkeaan” ja ”matalaan”. (Tavin, 2016, 16) Tämän tiedostaminen lienee välttämätöntä, mutta ajattelutapana se näyttäytyy vanhanaikaisena ja tarpeettoman polarisoivana.

Kasvatuksen sekä opetusmateriaalien ja -tilanteiden kannalta on kuitenkin mielekäästä pohtia, minkälainen niiden suhde

on oppijoiden jokapäiväiseen visuaaliseen maailmaan ja kulttuuriin sekä minkäläisen käsityksen ne taiteesta antavat. Onko samaistumisesta riittävä tai edes olemassa, jos opetuksessa käytettävä materiaali painottuu kärjistetyksi esimerkiksi antiikin kreikan taiteen kuvastoon verrattuna esimerkiksi oppijoiden jokapäiväisessä käytössä olevan *snapchat*-applikaation visuaalisuuteen? Tavin (2016, 35) tarjoaa visuaalista kulttuuria matrisiin omaisena, tieteen- ja tiedonalojen läpi leikkaavana näkökulmana kuvataidekasvatukseen. Visuaalisen kulttuurin kautta on hänen mukaansa mahdollista katsoa kuvataidekasvatusta uusin silmin rikkomalla keino-tekoisia rajoja ja kanonisoituneita tiedon muotoja.

Taiteen voidaan siis ajatella taidekasvatuksen kontekstissa liittyvän myös tietoon. Marjo Räsänen (2015, 42) mukaan voidaan ajatella, että jos

taidekasvatusta tarkastellaan tietämisen näkökulmasta, pidetään havaintoja, tunteita, muotoelementtejä ja kulttuuria yhtä arvokkaina tiedon ulottuvuuksina. Kun neljää tiedon lajia lähestytään aidosti tasavertaisina, ei niitä voida erottaa toisistaan.

Kuvataidekasvatuksesta tohtoriksi väitellyt Jouni Kiiskinen (2012, 119) pitää taidetta ja taiteellista tietämistä merkityksellisenä lähtökohtana taidekasvatuksen tutkimiselle. Kiiskisen mukaan myös taideopetuksessa oppijaa voidaan ohjata tutkimaan ympäröivää todellisuutta taiteen avulla.

Juha Varto (2009, 42) näkee, että taide on perimmäiseltä olemukseltaan yksilön omien sekä hänen kanssajaksilöidensä

taitojen käyttämistä jonkin merkittävän ilmaisemiseksi ja näkyväksi tekemiseksi. Tässä näkyväksi tekemisessä voi muodostua yhteys tekijän itsensä ulkopuolelle, jolloin taide toimii sysäyksenä kommunikaatioon. Varto korostaa kokemusta yksilön suhteessa taiteeseen ja sitä, että tämä suhde ei ole itsestään selvä, vaan vaatii ohjauksen kautta tapahtuvaa harjaantumista muodostuakseen merkitykselliseksi. Taide kuvataidekasvatuksessa voi siis olla myös kokemuksen tiedostamiseen ja merkitykselliseksi tekemiseen kutsumista. Kuvataidekasvatuksen rooli taiteen suhteen taas on tähän kutsuun vastaamisen mahdollistamista ja ohjaamista. Pirkko Pohjakallio (2006, 29), kuvataidekasvatuksen tutkiva professori, pitää taiteen ja ihmisen suhdetta taidekasvatuksen kautta erityisesti yhteiskunnallisena ja eettisenä, esteettisen lisäksi.

Tässä tutkielmassa taiteellisen osion paikkaa ja relevanssia voidaan perustella sillä, että taide on kuvataidekasvatuksen alalla perustavanlaatuisen lähtökohta. Taiteen osa tässä tutkielmassa on taiteellisen osion kautta olla sekä tekemistä että tietoa. Taiteellisen osion ei ole tarkoitus välineellisesti konkretisoida ”matalana” tai ”korkeana” kulttuurina, vaikka se muodollaan, julkiseksi tuotuna ja galleriatilassa esiteltynä näyttelynä, tavallaan osallistuukin perinteiseksi miellettyyn taiteen institutionaaliseen piiriin. Tämän tutkielman tai sen taiteellisen osion tarkoitus ei kuitenkaan ole sisällöllisesti tai tutkimuksellisesti kommentoida taiteen tai kuvataidekasvatuksen institutionaalisuutta tai jähmettyneisyyttä suuntaan tai toiseen, vaan asia jää tässä tutkielmassa tiedostamisen ja julkilausuman tasolle.

2.4. TAITEEN JA KUVAN FILOSOFIA

Kuvien voidaan ajatella olevan luonteeltaan jotakin ajattelua ja kielellisyyttä edeltävää. Jotakin sellaista, mitä puheen ja kirjoituksen tuottaminen ja ymmärtäminen edellyttää. (Kotkavirta, 2009, 50) Tällainen käsitys koskee kenties juuri mielikuvi-tusta ja intuitiota. Sitä miten ajattelun me muotoutuu mielen kuviksi ennen sanallistamista. Taidehistorian tutkimuksessa voidaan ajatella tapahtuneen jonkinlainen siirtymä kapeammasta taiteen historiaan niin sanottuun kuvien historiaan. Taidehistorian kontekstissa on tapahtunut muutoksia ajattelussa taiteellisesta fyysisestä objekista monimerkitykselliseksi ja -käsitteelliseksi jatkumoksi. (Saarikangas, 1999, 7)

Taidetta, kuvaa sekä taiteellista ja taideperustaista tutkimusta kaikkia värittää tietynlainen ennaltamäärittelemättömyys. Niiden kaikkien valmiiksi saattamista edeltää käsitys potentiaalisesta lopputuloksesta ja sen ominaisuuksista. Käsitystämme taiteen ja kuvan käyttömahdollisuuksista ohjaa se millaisissa käyttöyhteyksissä sekä miten olemme tottuneet taidetta ja kuvaa tunnistamaan. Pirjo Seddiki (2012, 33) näkee, että kuva on nykytaiteen kontekstissa muotoutunut joksikin enemmän kuin maalaus, vedos tai piirustus. Seddikin (2012, 33) mukaan samalla kun nykytaide on käsitteellistynyt myös kuva on muuttunut tapahtumiseksi, kuva-arvoitukseksi ja osallistuvaksi havainnoksi.

Taiteella ja tilastotieteellä on paljon eroja, mutta kuva on niille yhteinen väline tiedon jäsentämisessä. Taiteelle on ominaista juuri produktiivinen, ei-pysähtynyt ja dynaaminen, liikehtivä kuva. (von Bonsdorff,

2009, 38) Kuvan voidaan ajatella olevan niin sanotusti luonnon ja kulttuurin, subjektin ja objektin välissä, sisäisen ja ulkopuolisen välissä. Pirjo Seddiki (2012, 34) kutsuu tätä kvasiobjektiksi, joksikin kahden määreen hämärällä rajalla liikkuvaksi. Erityisesti tiedon muodostamisen kannalta on merkittävää ajatella, että kuva sijoittuu subjektin ja objektin väliseen tilaan. Taideperustainen ja taiteellinen tutkimus painottaa paljon subjektia suhteessa tiedon muodostamiseen, kun taas perinteinen ja tietysti kvalitatiivinen tutkimus antavat objektiivisuudelle suuremman painoarvon. Voisiko kuvassa olla jotakin sellaista minkä olisi mahdollista sijoittaa näiden kahden väliselle tutkimuksen kentälle?

Sanaa ja kuvaa voidaan molempia pitää representaatioina. (von Bonsdorff, 2009, 27) Sanoja ollaan totuttu pitämään todellisuutena eikä niinkään ihmisen muodostamana järjestelmänä ja rakennelmana (Mikkonen, 2005, 16). Sanaa ja kuvaa määrittää kuitenkin aina myös jokin muu kuin se, miten ne toimivat representaationa, välineenä jonkin todellisen esittämiseksi. Kuva on representaationa muutakin kuin väline joka uudelleen esittää objekteja. Kuvan on representaationa mahdollista viellä katsojansa tulkitsemaan ja katsomaan taiteelle ominaislaatuiseen tapaan. Pelkkä tämä katsomaan ja tulkitsemaan vieminen tekee kuvasta muutakin kuin objektin representaation. (Gylén, 2014, 138)

3 KUVA ARGUMENTTINA

Minna Kallio (2005, 16) on tutkinut väitöskirjassaan kuvan merkitystä kasvatuksen kontekstissa ja käsitellyt kuvaa käsitteenä erityisesti mielikuvituksen kautta. Kallion (2005, 18) mukaan se mistä kuvan avulla voi puhua ja se millainen viitekehys sen ympärille on muodostunut, määrittää kuvan rakentamia merkityksiä. Rationaalisen ajattelun ja kuvien yhteyttä ei kuitenkaan ole pystytty määrittelemään. Kallio käsitteellistää väitöstutkimuksessaan kuvaa erityisesti kasvatuksen ja hengellisyyden välineenä.

Ajatus kuvan argumentoituudesta liittyy rationaalisen ajattelun ja instrumentaalisen järjen lisäksi tietoon ja tiedon tuottamiseen, mutta se liittyy olennaisesti myös kuvan ja sanan keskinäiseen suhteeseen. Argumentoituuteen liittyy vahvasti todistusvoima. Todistusvoima taas on vuorostaan kiinteässä yhteydessä vallitsevaan tiedon ja tietämisen käsitykseen. Kuva ja sana tuottavat tietoa ja argumentoivat eri tavoin, mutta niiden todistusvoimaa mitataan samanlaisin keinoin samassa tilanteessa.

Mikä sitten on argumentti ja mikä kuvan suhde siihen? Tieteenfilosofian perusteiden näkökulmasta argumentti on perustelu väitteelle. Argumentti vastaa kysymykseen siitä, miksi jokin väite kannattaisi uskoa. (Kaukkuri-Knuutila & Hienlahti, 2006, 23) Argumentit ja argumentoiminen liittyvät sekä arkiseen että tieteelliseen tietoon, joiden molempien todentamiseen käytetään yleistämistä. Argumentoimista ja argumentteja sävyttää erityisesti tilannesidonnaisuus, joka vaikuttaa siihen miten niitä kulloinkin tulkitaan ja ymmärretään. (Kaukkuri-Knuutila & Hienlahti, 2006, 19) Tällaisen määritelmän valossa suurim-

maksi ongelmaksi kuvan mahdollisuudessa olla argumentti tuntuu muodostuvan juuri tieteellinen tieto ja sen käsitteen kaipa-alaisuus.

Löydän analogian tieteellisen ja taiteellisen tutkimuksen keskinäisessä suhteessa sekä sanan ja kuvan keskinäisessä suhteessa. Tere Vadénia (2001, 93) lainaten:

Kuten hyvin tiedetään akatemisen teoreettisen tutkimuksen perinne suosii yhtä taitoa, argumentatiivisen käsitteellisen väitelausekstin kirjoittamisen taitoa yli kaikkien muiden taitojen ja pyrkii kolonialisoidaan muiden taitojen tuottaman tiedon omakseen. Tilanteen tekevät ongelmalliseksi teoreettisen tiedon näkemysmetodologiset oletukset, jotka suoranaisesti sulkevat tietyt kokemuksellisuuden muodot ulos tutkimuksesta.

Samoin kuin Vadén näkee väitelausekstin kolonialisoidaan tiedon tuottamisen mahdollisuudet jättämällä kokemuksellisuuden sen ulkopuolelle, voisi nähdä sanan ja kielen monopolisoivan todistamisen ja argumentoinnin muodot kovalta vain itselleen.

Argumenteille ja argumentoiselle ominaisen tilannesidonnaisuuden voidaan katsoa toteutuvan myös kuvan kontekstissa. Kuvan todistusvoimaa ja sen mahdollisuuksia toimia tilannekohtaisesti määrittävät kuitenkin muutkin kuin kuvan omat ehdot. Samoin kuin taiteellisen ja tieteellisen tiedon kahtiajaon kohdalla myös kuvan ja sanan eroon liittyvä institutionalisointi on syytä ottaa huomioon. Sanan ja kuvan institutionaalinen erottelu voidaan liittää tietoon, etiikkaan ja valtaan.

Tieto liittyy esityksen todenmukaisuuteen sekä todellisuussuhteen kriteereihin. Etiikka siihen kuka on vastuussa esityksestä ja mihin esitys itse vastaa. Valta taas kytketty siihen miten esitys vaikuttaa tai toimii. (Mikkonen 2005, 35)

Tiedon, etiikan ja vallan käsitteet liittyvät kuvan yhteydessä myös representatiivisuuteen ja representaatioihin. Representaatiossa kuva ja sana yhdistyvät. Tiedolla, etiikalla ja vallalla on siis kuvan kontekstissa osansa sekä kuvan ja sanan erottamisessa että niiden yhdistymisessä. Kuva ja sana yhdessä representaation muodossa tuottavat tietoa, etiikkaa sekä valtaa. (Mitchell 1994, 6) Representaation voi jakaa kahteen keinoon; kieleen puheen muotona sekä visuaalisiin kuviin ja merkkeihin (Kupiainen 2007, 44).

Pirjo Seddikin (2012, 33) mukaan kuvan argumenttina käsittäminen sivuaa sekä kuvataidekasvatuksen kenttää, että visuaaliseen kulttuuriin kasvattamisesta. Kuva argumenttina löytyy myös kuvataidekasvatuksen ja visuaaliseen kulttuuriin kasvattamisen toisiaan erottavasta rajapinnasta. Kuvalla argumentointi ja kuvan käsittäminen omassa muodossaan sanojen sijaan liittyy tiiviisti kuvataidekasvatukseen ja sen kenttään. Kuvien tavoittaminen lomittuu myös mediakasvatukseen ja kriittiseen monilukutaitoon. Visuaalinen argumentaatio, intervisuaalisuus eli kuvien väliset viittaussuhteet ja kuvilla vaikuttaminen ovat jokapäiväistä kulttuurissamme, yleensä vain olemme vastaanottajapuolella.

3.1. KUVA OSANA TUTKIMUSTA

Kuviin liitetään perinteisesti ajatus aistimellisuudesta ja tämä on määrittänyt kuvan paikkaa tieteellisessä keskustelussa jo pitkään. Kuvan ja rationaalisuuden, ja siinä sivussa samalla kuvan ja tutkimuksen, välille muodostunut kahtiajako liittyy nimenomaan kuvan määrittämiseen yksinkertaistetusti aistihavaintona. Kuva käsitetään rationaalisuutta edeltäneelle ajalle ominaisena. (Kallio, 2005, 26) Kyse on havaitsemisen ja näkemisen tavoista ja eroista, jotka perustuvat tiettyjen vallalla olevien käsitysten vaikutuksiin. Kallio käsittelee tutkimuksessaan pitkälti mielikuvia ja mielen kuvia, mutta hän toteaa kuvan toimivan osana ajattelua ja olevan sidoksissa myös konkreettiseen kuvaan (*picture*).

Tutkimuksen, oli se sitten historian tutkimusta tai kuvataidekasvatuksen tutkimusta, kontekstissa vääristymä todellisuuden ja tutkimuksen välillä on myös otettava huomioon. Siinä missä historiakin on tehty tulkintaa, on sitä väistämättä kaikki tutkimuskin. Kallio (2005, 44) pitää ajattelun kuvattomuutta, ei-aistimellisuutta ja epähavainnollisuutta illuusiona, jonka modernin tieteen tavoitteleva puhtaus ja yleistettävyyks loivat. Kallion (2005, 50) mukaan

*kuvan irrottaminen ajattelupe-
rinteestä kasvatti sellaista ratio-
naalisuutta, jolla ei ole subjektia.
Näin on syntynyt ajatuksia ilman
ajattelijointa, mieltä ilman kehoja
ja teoriaa ilman käytäntöä.*

Rationaalinen ja tieteellinen ajatteluperinne perustuu pitkälti käsitteille ja käsitteellistämislle. Kuitenkin, illuusio ajattelusta kuvattomana ja käsitteellisenä on syntynyt

nimenomaan sen vanhentuneen käsityksen kautta, joka kuvasta on alkuaan muodostunut. (Kallio, 2005, 61)

Historian tutkimuksessa kuvan rooli on myös ollut useimmiten kuvittava. Kuvan tehtävänä on ollut kuvittaa tutkijan muilla kuin kuvan keinoin tavoitettavia päätelmiä, eikä sinänsä itsessään tuottaa uutta tietoa tai kysymyksiä. (Burke, 2001, 10) Taiteen kontekstissa kuva on ollut kiinnostavampi kuin taide itse jo pelkästään siksi, että kuvan historia on pidempi. Taide käsitteenä yleistyi vasta renessanssiksi kutsumamme aikakauden kuluessa. (Burke, 2001, 16) Kuvat ovat relevantteja todisteita kuitenkin nimenomaan siksi, että ne säilyttävät tietoa sanallistumattomista oletuksista ja tiedostetuista asenteista. Todellisuuden ja kuvan representoiman välissä tapahtuva vääristymä on juuri se paikka, jossa ideologioihin, identiteetteihin ja ajattelutapoihin liittyvät ilmiöt tulevat esille. (Burke, 2001, 31)

Kuvien todistusvoima on verbaalisesti mykkää ja sen sanoiksi kääntäminen on ongelmallista. Tämä on suurimpia ongelmia koskien kuvaa ja sen arvoa todisteena. Kuvaa tulkitaan monesti rivien välistä, jolloin saatetaan tietoisesti jättää huomiotta esimerkiksi kuvan tekijän intention liittyvät merkitykset. Merkittävintä kuvan todistusvoiman ja argumentoivuuden kannalta voisi sanoa olevan juuri kuvan heikkouksien tunnistaminen. (Burke, 2001, 14)

Toisaalta voimme pohtia, onko kuvan rooli tutkimuksen kontekstissa olla faktuaalinen todistaja. Mervi Auttin väitöskirjassa kuvien voidaan nähdä olevan todistajia, eräänlaisia subjekteja joiden avulla

ja kautta voimme tulkita menneisyyden mahdollisia olomuotoja, muttei kuitenkaan kiistämättömiä todistajia. Laadullisen tutkimuksen piirissä on jo pitkään tunnustettu ettei tiedon muodostumisen tarvitse lähteä siitä alkuoletuksesta, että tulkittava aineisto tai kuvat tutkimuksessa olisivat tai sisältäisivät kiistämätöntä universaalia faktaa.

3.2. REPRESENTAATIO JA KUVAN TIETO

Mitä kuvan tieto sitten on ja miten me voimme päästä käsiksi siihen ja käyttää sitä? Vai perustuuko kuvan tieto intuitiolle, mielikuvitukselle ja jollekin sellaiselle, jonka määrittelemistä tiede tai tutkimus ei perinteisesti pidä mahdollisena tai edes toivottavana? Kuvan perimmäiseen olemukseen liittyy jonkin esittäminen, representoiminen (Kaitaro, 2010, 159). Representaatio voi muodostua myös monenlaisissa muissa ihmisten toteuttamissa toimissa, kuten Tarja Knuutila ja Aki Petteri Lehtinen (2010, 7) listaavat – erilaisissa merkeissä, malleissa, äänissä, kuvissa, mielteissä ja signaaleissa.

Representaatiota käsitteenä voidaan yleisesti ottaen pitää ongelmallisena esimerkiksi sen moninaisuuden takia. Ihmisyyden, ihmisten toimien ja yhteiskunnan tutkimiseen liittyy paljon erilaisia luokitteluja, teorioita ja yleistyksiä, jotka ovat ihmisten itsensä muodostamia ja kehittämiä. Representaatioon ja sen ontologiaan liittyy ajatus siitä, että representaatio ei ole itsessään ”jokin” vaan se esittää jotakin itsensä ulkopuolista. Toinen seikka, jonka kautta representaatio muodostuu on kysymys siitä, onko se, mitä representaatio itsensä

ulkopuolella esittää todellisuutta vai sosiaalinen konstruktio. (Knuutila & Lehtinen, 2010, 8) Voimmeko siis toisin sanoen päästä representaatioita analysoimalla tai soveltamalla kiinni mihinkään todelliseen tai todellisuudessa olevaan? Representaation ongelmallisuuteen liittyvän representaatiokritiikin kohdalla merkittävää Knuutilan ja Lehtisen (2010, 18) mukaan on huomata se, että kritiikin kohteeksi voidaan rajata niin sanotut etuoikeutetut representaatiot. Etuoikeutetuiksi representaatioiksi voidaan määritellä sellaisia representaatioita, joihin

tieto, kokemus ja havainto viime kädessä perustuvat, — Esimerkiksi käyvät Locken ideat, Kantin käsitteet ja rakenteet, Edmund Husserlin (1859-1938) fenomenologian noemat sekä positivismin loogiset muodot. (Knuutila & Lehtinen, 2010, 18)

Lienee kuitenkin kohtuullista ja ehkä tahrattoman pessimististä, jättää tilaa myös epäilykselle siitä onko millään ihmisen luomin keinoin mahdollista päästä kiinni todellisuuteen sellaisena kuin se on. Representaatioiden voidaan ajatella olevan kulttuuristen ja sosiaalisten konstruktioiden muodostamia, joiden taas voidaan ajatella juontuneen representaatioista. Tällaista kehää voidaan pyöritellä ympäriinsä loputtomasti, samoin kuin representaatioon kohdistuvaa kritiikkiä tai sen mahdollisuuksia. (Knuutila & Lehtinen, 2010, 9) 1980-luvun lopulla erityisesti taiteen tutkimuksessa ja taidehistoriassa korostunut poststrukturalismi painottaakin representaatioiden todellisuutta muovaavaa ja muuttavaa luonnetta sekä kyseenalaistaa representaatioiden viittaamaan todellisuuden olemassa olon sellaisenaan (Johansson,

2010, 196). Esimerkiksi tämän tutkielman kontekstissa representaatio, käsitteen kaikessa laajuudessa, jää epäilemättä suppeasti, mutta kuitenkin tarkoituksenmukaisesti käsitellyksi. Representaatio esiintyy tässä tutkielmassa vaihtoehtona, keinona ja mahdollisuutena tarkastella kuvaa suhteessa tekstiin ja näiden kahden kokonaisuuteen. Se näyttäytyy suhteessa taiteeseen ja kollaasiin sekä erilaisiin kuvan teorioihin ja olemuksiin.

Kuvaa voidaan Timo Kaitaron (2010, 159) mukaan pitää

eräänlaisena esittämisen, representaation, mallitapauksena eli paradigmana.

Representaatioon liittyvät teoriat, viitekehukset ja ajatuskulut ovat tällaisen ajattelun mukaan siis jossain määrin sidoksissa kuvaan. Representaatio ja sen merkitykset ovat sidoksissa myös kontekstiinsa. Asia-yhteydestään riippuen representaatio voi määrittyä esimerkiksi poliittiseksi edustamiseksi, taiteelliseksi kuvaamiseksi, kielelliseksi esittämiseksi, visuaaliseksi merkitsemiseksi tai tieteen tutkimuskohteiden välineelliseksi ilmentämiseksi (Knuutila & Lehtinen, 2010, 10). Tässä tutkielmassa representaation voi laveasti ottaen katsoa määrittyvän kaikiksi edellisiksi, mutta erityisesti neljäksi viimeiseksi.

Kuvan tieto muodostuu aina suhteessa johonkin, siihen mitä kuva representoi. Siihen kenen kautta kuva heijastuu – subjektiiin ja kuvan kontekstiin, konkreettiseen, symboliseen sekä sisällölliseen. Tämä vaatii punnitsemista ja pohdintaa subjektilta, mikä synnyttää uutta ajattelua sekä rinnastamista. Kuva synnyttää aina jotakin henkilökohtaisempaa kuin teksti. Tekstissä kuulee lähes aina sen kirjoittajan äänen,

4.1. TAIDEPERUSTAINEN POHJAVIRE

Patricia Leavyn (2015, 3-6) mukaan taideperustaiselle tutkimukselle on tutkijan position suhteen ominaista se, ettei tutkija-minää pyritä erottamaan esimerkiksi taiteilija-minästä. Tutkijan asema pyritään kokonaisvaltaisesti käsittämään subjektiivisena. Jos kvalitatiivinen tutkimusote on aikoinaan noussut vaihtoehdoksi kvantitatiiviselle tutkimusotteelle, ovat taideperustaiset menetelmät luoneet vielä kolmannen vaihtoehdon tiedon muodostukselle. Taideperustainen tutkimus toimii siis vaihtoehdoisena paradigmana (Leavy, 2015, 11).

Kuvataiteessa ja kuvataidekasvatuksessa toimitaan usein tulkintojen, mielikuvien ja mielle yhtymien kanssa. Subjekti ja subjektiuden tunnistaminen ovat olennaisessa osassa kuvataiteen ja kuvataidekasvatuksen lisäksi myös niihin liittyvässä tutkimuksessa. Subjektiuden tunnistaminen ja tunnustaminen tekevät siitä reflektoinnille mahdollisen kohteen. Kuten en omassa arkielämässäniäkään, en pro gradu -tutkielmassaniakaan voi erottaa subjektiuteni eri ilmentymiä toisistaan erillisiksi tai toisistaan erillään toimiviksi osasiksi. Tämä liittyy siihen, miten jokainen tutkimusmetodi sisältää filosofisia alarakenteita, jotka ohjaavat tutkimusta ja sitä miten, mitä ja kuka tutkimuksen kontekstissa voi tietää (Leavy, 2015, 19).

Tarkemmin ottaen taideperustaisella tutkimuksella voidaan nähdä olevan oma filosofinen pohjansa. Siihen liittyy muun muassa sen tunnistaminen, että taiteen on aina ollut mahdollista tuoda esille totuuksia tai nostaa esille tietoisuutta. Taiteella ajatellaan lähtökohtaisesti olevan kriitti-

nen rooli yksilön itseä ja muita koskevan tiedouden saavuttamisessa sekä esiverbaalisen tiedon arvostamisessa. Taideperustainen tutkimus on pohjavireeltään selaista, että se ottaa huomioon monenlaisia tietämisen tapoja. (Leavy, 2015, 20)

Tämän pro gradu -tutkielman aiheena on kuvan kyky sekä tavat tuottaa ja representoida tietoa, erityisesti tutkimuksen kontekstissa. Tutkimuksella viitataan tässä aineistoteoksiini sekä omaan tutkielmaani. Kallion (2008, 107) mukaan taideperustaisessa tutkimuksessa onkin olennainen asema visuaalisen prosessin sanallistamisella ja käsitteellistämällä. Kallio haluaa artikkelissaan Taideperustaisen tutkimusparadigman muodostuminen (2008, 107) selkeyttää suomalaisen taideperustaisen tutkimuksen kehittymistä taidekasvatuksen kontekstissa. Hän ei kuitenkaan tuo kuvaa esille argumentoinnin keinona, sillä

Vaikka kuva sinänsä voi olla tehokas kannanotto moneen asiaan, ei se riitä yksinään argumentoimaan tutkimuksen kontekstissa.

Pyrkimys ottaa selvää kuvan argumentoivuudesta liittyy kiinteästi siihen, miten tuotamme tietoa. Monet väitöskirjat, kirjat ja erilaiset tutkimukset sisältävät kuvia, mutta mikä kuvien asema on tutkimuksessa. Ajatus kuvan mahdollisuudesta argumentoida kyseenalaistaa tekstin ja sanan hegemonisen aseman erityisesti tutkimuksen alueella.

Kokonaisvaltaista visuaalista representatioanalyysia käyttämällä tunnustan kuvan ja sanan kiistämättömän yhteyden, enkä näin osallistu niiden keinotekoiseen eroteluun. Taiteellinen osio toimii osaltaan myös eräänlaisena kannanottona siihen

kyseenalaistettavissa olevaan asemaan, joka kuvalla yksinään tutkimuksen kentällä on. Taiteellisen osion ja tämän tutkielman kautta osallistun myös itse representaation tuottamiseen. Kuvan epistemologisten ulottuvuuksien tarkasteleminen muodostuu siis monitieteiseen teoriakatsaukseen pohjautuvan visuaalisen representatioanalyysin, käytännön kautta toteutuvan taiteellisen työskentelyn sekä taitetun loppuproduktin yhdistelmäksi.

Taideperustaisuus tässä tutkielmassa tulee esille taiteellisen osuuden lisäksi myös käyttämäni teorian kautta. Tutkielmani teoreettinen viitekehys muodostuu visuaalisen kulttuurin tutkimuksen ja filosofian kuvasta tuottaman tiedon kautta ja tähän pohjaa myös taiteellinen osuus. Tutkimus tapahtuu tietyllä tapaa siis taiteessa ja taiteen kautta. Niin ikään myös kuva tulee esille taiteessa ja taiteen kautta. Visuaalisen kulttuurin ja sen tutkimuksen merkitys on kuvataidekasvatuksen kentällä olennainen, sillä kun normatiivinen ympäristömme on muuttumassa todella visuaaliseksi, visuaalisuudesta tulee myös osa sitä kuinka tietoisuutemme kehittyi (Leavy, 2015, 230).

Taiteen kohtaamista on mahdollista verrata kirjeen lukemiseen, jota ohjaavat tietynlaiset ennako-oletukset. Jokaiseen tulkintaan voidaan ajatella sisältyvän oma horisonttinsa. Tällainen tulkintahorisontti on olemassa tietyssä ajassa ja paikassa, se on väliaikainen. Tämä pätee myös tiedon ja tietämisen luonteisiin. (Slager, 2015, 27)

Kuvan tieto ja kuvallinen ajattelemineen liittyvät kiinteästi yhteen. Ne liittyvät molemmat olennaisesti myös taiteelliseen ajatteluun. Kuten Henk Slager (2015, 42-

43) toteaa, unohdetaan taiteellisen ajattelun kontekstissa liian usein sen itsestään tietoinen sekä merkityksiä tuottava, selkeä puoli. Taiteellista ajattelua tuntuu hallitsevan se, mikä siinä on ontologisesti vaikeaa, eli se, että kyse on niin usein siitä, mitä on vasta tulossa. Taiteellisen ajattelun ytimen muodostaa se, että tuotetaan merkityksiä jonkin muun kuin sanojen kautta. Kuitenkin, niin kuin Jaana Erkkiläkin (2010, 100) asian ilmaisee, ei meillä ole kieltä ja sanoja, joilla puhua kuvasta muuna kuin kieleen ja sanaan verrattavissa olevana ja niiden kautta käsitettävänä asiana.

Taide sekä tutkimuksen taideperustaisuus merkitsee minulle tutkielman tekijänä, kuvataidekasvattajana ja taiteilijana mahdollisuutta ajatella toisin. Se näyttäytyy toisin ajattelemisena suhteessa markkinatalousyhteiskunnan tehokkuus- ja tuottavuusvaatimuksiin sekä tiedon omistamiseen ja käyttämiseen vallan välineenä. Taide ei irrottaudu yhteiskunnallisesta kontekstistaan, mutta valintana taide on olemassa riippumatta siitä, miten paljon yhteiskunta millonkin päättää antaa taiteelle elintilaa.

Myös kuvataidekasvattajuuteen liittyy omassa ajattelussani samankaltaisia merkityksiä kuin taiteeseen ja tämän tutkielman taideperustaisuuteen. Kasvattajana en ole yhteiskunnasta erillinen, mutta en ole myöskään markkinatalouden armoilla tuottamassa uutta kulutettavaa. Kuvataidekasvatus sekä taide näyttäytyvät niihin liittyvän materiaalisuuden lisäksi myös immateriaalisina. Niihin liittyy mielestäni oleellisesti ajattelun kehittyminen, abstrahointi sekä etiikan ja moraalin pohdiskelu. Merkityksellisen materian ja materiaalisuuden lisäksi sekä taiteessa että kuvataidekasvatuksessa ollaan tekemisissä merki-

tyksellisten aineettomien ilmiöiden ja asioiden kanssa.

Taideperustaisuus läpäisee tutkielmani myös siinä mielessä, että taiteilijuus on irrottamaton osa kuvataidekasvattajuuttani, eikä se muutu irtonaiseksi kuvataidekasvatuksen tieteenalan kontekstissa tutkimusta tehdessänikään. Lainatakseni Jaana Erkkilää (2010, 102):

Merkityksiä on voitava tuottaa myös visuaalisesti ja ne on nähtävä yhtä merkittävänä ja perusteltuina kuin sanalliset esitykset.

Tämä on oman tutkielmani ja käsittäakseni sen on oltava myös taideperustaisen tutkimuksen lähtökohta.

4.2. REPRESENTAATIOANALYYSI

Representaatioanalyysi tässä tutkielmassa kohdistuu aineistoteoksiin kokonaisuuksina. Niiden parissa kiinnitän huomiota tutkimuskysymyksiini mukaisesti erityisesti teosten sisältämään kuvamateriaaliin, mutta myös kuvista kirjoitettuun ja kuvia määrittelevään tekstiin. Pyrkimyksenä on analysoida representaatioita, joita aineistoteosten kuvat tuottavat suhteessa kontekstiinsa. Aineistoteosten kuvamateriaalia olisi varmasti mahdollista tarkastella myös taiteen kautta ja taiteena, mutta se ei tässä tutkielmassa ole tarkoituksenmukaista.

Tutkimalla representaatioita osallistun itse osaltani niiden tuottamiseen. Tutkielmani tulee representoida visualisoiden ja teoretisoiden myös olomuodollaan kuvan kykyä argumentoida sekä kuvan kykyä tuottaa tietoa tutkimuksen kontekstissa. Se, mitä teoksia valitsen analysoitavaksi, koskee

myös kuvan tuottamaa tietoa ja valtaa. Valitsemani teokset ja niiden sisältämät kuvat nousevat tietyllä tavalla tämän tutkielman kontekstissa valtaapitäviksi ja tietoa tuottaviksi jo pelkästään siksi, että tutkielman tekijänä olen valinnut asettaa ne tarkasteltavan aineiston asemaan.

Representaatiota voidaan käsitellä useammalla tavalla kahtalaisesti. Huomio voidaan kiinnittää joko representaation *intentionaalisuuteen* tai sen *konstruktivisuuteen*. *Intentionaalisen* näkökulman kautta huomioidaan representaation tekijän intentio, se mitä tekijä on representaatiollaan halunnut sanoa. *Konstruktivistisen* representaation tarkastelun kohteena taas on se millaista todellisuutta representaatio tuottaa ja millä keinoin. *Konstruktivistinen* näkökulma irrottaa representaation sen tekijästä, muttei kuitenkaan todellisuudesta, jonka osa se on. (Mäkikoskela, 2008, 19) Tällainen kahtiajaottelu voidaan kuitenkin kyseenalaistaa esimerkiksi kysymällä miksi katsojan tai lukijan löytämät merkitykset olisivat vähemmän oikeita tai todellisia, kuin tekijän tarkoittamat.

Toisessa tavassa purkaa representaatiota kahtalaisesti on *konstruktionismilla* myös osansa. Representaation voidaan ajatella rakentavan todellisuutta. Tämän näkökulman toinen pää on representaation käsittäminen todellisuuden heijastumana. Jos ymmärrämme representaation todellisuuden heijastumaksi, päädyimme pohtimaan sitä, vastaako kuva todellisuutta vai ei. Tätä kutsutaan *refleksiiviseksi* näkökulmaksi. Jos taas näemme representaation rakentavan todellisuutta on kysymyksenä se, millaista todellisuutta rakennetaan ja mitkä ovat keinot siihen. (Seppänen, 2005, 78)

Tässä tutkielmassa ei pyritä erilaisten näkökulmien vastakkainasetteluun, vaan tavoitteena on saada kokonaisvaltainen käsitys aineistosta representaatioanalyysin keinoin. Tapa, jolla representaation ymmärrämme, vaikuttaa kuitenkin siihen, millaisella otteella tarkastelemme visuaalista kulttuuria ja esimerkiksi kuvia (Seppänen, 2005, 78). On merkittävää tiedostaa kaikkien kolmen – *intentionaalisen, konstruktivistisen ja refleksiivisen* – representaation tarkasteluun vaikuttavan näkökulman olemassaolo. Erilaisten tarkastelumallien tiedostaminen helpottaa representaatioiden analysoimista ja ohjaa kiinnittämään huomion merkityksellisiin seikkoihin. Pääasiassa tässä tutkielmassa näkökulma representaatioon on kuitenkin *konstruktivistinen*, osittain liukuen myös *refleksiivisen* puolelle. Toisin sanoen tarkastelen siis sitä, millä keinoin ja millaista todellisuutta representaatiot tuottavat, mutta myös sitä vastaako representaatio toisaalta todellisuutta sen tuottaman tiedon välityksellä. (Seppänen, 2004, 95)

Kun pyritään avaamaan kuvan tai teoksen suhdetta toisiin kuviin tai merkityksiin, merkitykset sijaitsevat Riikka Mäkikoskelan (2008, 20) mukaan

teoksen tekijän ja vastaanottajan välisessä leikkauspisteessä. Ne syntyvät kahden subjektin dialogissa. — Representaation käsitteen käyttäminen korostaa kuitenkin kuvatun kohteen ja itse kuvauksen erillisyyttä, kuvan omalakisuuutta.

Janne Seppänen (2005, 82) näkee, että yksinkertaisimmillaan representaatio on mahdollista määritellä mieleemme tallentuneiden käsitteiden kautta tapahtuvaksi

merkitysten tuottamiseksi. Representaatioanalyysi voi sisältää piirteitä myös diskurssianalyysistä, sillä diskursseilla voi olla semioottisia tai representaatioihin viitattavia piirteitä. (Mäntynen & Pietikäinen, 2009, 25) Diskurssianalyysiin kuitenkin kuuluu myös niin sanottu rivien välistä lukeminen, eli sen lukeminen, mitä ei ole näkyville kirjoitettu tai asetettu (Rose, 2007, 165).

Representaatioanalyysin avulla tutkin kolmessa teoksessa esiintyvien kuvien keinoja ja argumentoida sekä esittämisen tapoja, joita kuvan käyttämisessä esiintyy. Kuvat esiintyvät siis erilaisissa suhteissa teoksien sisältämiin teksteihin. Tekstin ja kuvien määrä vaihtelee teosten välillä. Teokset ovat kaikki kytköksissä kuviin, kuvataiteeseen sekä omilla tavoillaan kuvan ja sanan keskinäiseen suhteeseen.

Kokonaisvaltainen visuaalisten representaatioiden tutkiminen on tässä tutkielmassa muutakin kuin ikonografista kuvien todellisuutta vastaavuuden kartoittamista. Se on myös kuvista kirjoitetun tekstin ja tulkinnan merkityksellistämistä suhteessa kuviin ja visuaalisuuteen. Tutkielmassa esiintyvien kuvien ja tekstien suhde voidaan nähdä olennaisena tämän suhteen tuottaman tiedon kautta. Kuvan ja tekstin molempien tuottamat tiedot ovat olemassa myös erillään, mutta yhdessä ne muodostavat representaatioita, joiden kautta on mahdollista tarkastella niiden tuottamien todellisuuksien välisiä suhteita. (Rose, 2007, 149)

Niin representaatioiden kuin kuvienkin tutkiminen vaatii tulkintaa. Tällainen tulkinta on väistämättä subjektiivista. Se kulkeekin käsi kädessä taideperustaisen

tutkimuksen yhdeksi vahvuudeksi luettavissa olevan ominaisuuden kanssa. Taideperustaisen tutkimuksen kautta ja sen avulla on mahdollista tavoitella moniulotteisia merkityksiä ja monenlaista merkityksellistämistä sen sijaan, että tyydyttäisiin tuottamaan autoritäärisiä väitteitä ja teoriarakennelmia (Leavy, 2015, 26). Autoritäärisyyteen tyytyminen merkitsisi keskittymistä enemmän siihen, miten muodostaa muita näkökulmia hallitsemaan pyrkiviä teorioita, kuin omista lähtökohdistaan ja tavoitteistaan syntyviä kokonaisuuksia.

Kuvat tuottavat merkityksiä, representoivat ja merkityksellistävät. Kuvien voidaan kuitenkin kenties sanoa olevan vähemmän sosiaalisten käytäntöjen rajoittamia, kuin esimerkiksi sanojen ja tekstin. (Kupiainen 2007, 48) Sen lisäksi, että kuvat tuottavat representaatioita, myös jokainen kuva on representaatio, jonka rakentuminen tapahtuu kuvan tuotannossa, kielessä, intentionissa ja vastaanotossa. Kuvan tuottamat merkitykset eivät ole vain sen materiaalisuuteen sitoutuneita, vaan myös kuvan sosiaalisen kontekstin ja ajan sekä paikan merkitsemä. (Kupiainen 2007, 53)

Kieli on järjestelmä ja se säätelee mitä voidaan sanoa (Mäntynen & Pietikäinen, 2009, 14). Näin ollen kieli kontrolloi myös sitä, mitä kuvista on mahdollista sanoa kielien ja sanojen avulla. Kieltä koskeva vallan käyttö siirtyy välillisesti myös kuviin. Kielien ja kuvien molempien rakentumisella on sääntöjä. Kieli ei kuitenkaan muodostu ja toimi vain kieliopin sääntöjen mukaan, vaan sitä ohjaavat lisäksi myös diskursiiviset ja sosiaaliset arvot ja säännöt (Mäntynen & Pietikäinen, 2009, 13). Kuvatkaan eivät määrity pelkästään niitä mahdollises-

ti koskevien lainalaisuuksien, kuten sommittelun, perspektiivin, kaksiulotteisuuden tai väriopin mukaan.

Luen aineistoteoksia ja niiden kuvan ja tekstin suhdetta rinnakkain kuvan ja sanan teoriaa käsittelevän kirjallisuuden kanssa. Kiinnitän huomiota siihen, miten kuvat ja teksti visuaalisesti sijoittuvat suhteessa kokonaisuuteen ja toisiinsa, mutta myös siihen, miten kuvat ja niiden rooli aineistoteosten sisältämän tekstin ja tiedon valossa tulevat esille.

Graafisen suunnittelun periaatteiden mukaisesti pyrin ottamaan huomioon kuvan ja sanan yhdistelmien visuaaliset ominaisuudet sekä niiden sisällölliset piirteet (Bestley & Noble, 2011, 31). Tekstiäkin havainnoidaan visuaalisesti ja erityisesti graafisen suunnittelun kontekstissa tekstiä voidaan ajatella kuvana. Tähän perustuu typografia. Graafinen suunnittelu ja siihen kuuluvat osa-alueet, kuten typografia, on hienovarainen laji, eikä sen parissa pienimpienkään yksityiskohtien roolia voi jättää huomiotta. Tämän tutkielman kannalta merkittävimmiksi aspekteiksi kuitenkin nousevat nimenomaan tekstimassan, tekstin sisällön ja kuvien ja kuvien sisällön keskinäiset suhteet.

Graafiseen suunnitteluun liittyvä kuvallinen konventionalismi tarkoittaa tiettyjen esitysmuotojen ja -keinojen hyödyntämistä representaation muodostamiseksi (Kupiainen, 2007, 46). Vaikka tekstiä voidaan pyrkiä lukemaan kuvana ja kuvaa tekstinä, on sisältöjen ja viestien tulkinnassa ja käsittämässä eroja. Representaatioanalyysillä ei tässä tutkielmassa pyritä kartoittamaan sitä, miten kuvaa ja tekstiä luetaan eri tavoin. Ensisijaisesti tulkitaan kuvan

tuottamia representaatioita suhteessa tietoon. Unohtamatta sitä, että kuvia määrittää aineistoteoksissa myös se, miten niistä kirjoitetaan ja miten niitä sanallistetaan.

Vaikka tämän tutkielman analyysimethodina toimii representaatioanalyysi, tulevat representaatioita käsitellessä väistämättä vastaan semiotiikka ja semiotiikkaan liittyvät käsitteet. Erityisesti mediakuvan tutkimiseen ja tulkitsemiseen keskittynyt Janne Seppänen (2004, 77) pitää semiotiikkaa vaikeana ohittaa kun keskustellaan representaatiosta.

Semiotiikka perustuu kiinteisiin ja vakiintuneisiin merkkeihin ja merkkijärjestelmiin (Seppänen, 2004, 109). Se on vahvasti sidoksissa yhteiskuntaan ja kulttuuriin. Semiotiikan yksi tärkeimmistä käsitteistä on *merkki*, joka edustaa jotain poissaolevaa tai näkymätöntä, joka muodostuu olevaksi vasta subjektin tulkinnan kautta. Subjekti siis yhdistää ajattelussaan *merkin* sen kohteeseen. Vastaanottava subjekti ja *merkin* merkityksellistyminen ovat siis erottamattomasti sidoksissa toisiinsa. (Anttila, 2006, 348)

Merkki voidaan jaotella kolmeen eri kategoriaan sen perusteella miten ne subjektin mielessä viittaavat objektiinsa. *Merkki* voi olla *ikoni*, *indeksi* tai *symboli*. *Ikoninen merkki* viittaa objektiinsa ominaisuuksillaan, olemalla samankaltainen. Esimerkkinä voidaan pitää valokuvaa, joka on objektinsa *ikoni*. *Indeksi* taas osoittaa tai näyttää. Objekti on olemassa ja subjektin mielessä *indeksi* osoittaa objektia, mutta sen ei tarvitse muistuttaa sitä.

Symboli taas havainnollistaa ja rakentuu konkreettisesta merkistä ja immateriaali-

sesta objektista. Objekti, se mihin *symboli* viittaa, ei siis konkreettisesti ole olemassa, vaan siihen viittaava, symboli, on. Symbolit ja niiden merkitykset ovat kulttuuristen sopimusten varaisia. (Anttila, 2006, 349-350)

Seppänen kuitenkin toteaa myös, että semiotiikka ei ole välttämätön tulkittaessa representaatioita tai esimerkiksi mediakuvia. Semiotiikka ja sen käsitteet ovat tästä huolimatta representaatiota koskevan teorian perusta. (Seppänen, 2004, 106) Semiotiikkaan ei suoranaisesti tässä tutkielmassa kuitenkaan kiinnitetä huomiota tämän alaluvun ulkopuolella, sillä merkkioppi ei varsinaisesti tuo tämän tutkielman kontekstissa lisää syvyyttä siihen, mitä kuvat esittävät ja edustavat. Ei ole siis tarkoitus purkaa auki kuvien symboliikkaa, rakentumista tai ikonologiaa, vaan kuvien suhdetta niitä sanallistavaan tekstimassaan sekä visuaalisesti että sisällöllisesti.

4.3. TAITEELLINEN OSIO - KOLLAASI ANALYYSIN MUOTONA JA TAIDEPERUSTAISENA KÄYTÄNTÖNÄ

Kathleen Vaughan (2005, 30) toteaa, että taidetta voidaan lähestyä tutkimuksen kautta usealla eri tavalla laadullisen, erityisesti *practice-led* sekä taideperustaisen, tutkimuksen kontekstissa. Taidetta voidaan lähestyä vaikuttamisen tai taivuttelun muotona esimerkiksi politiikassa. Sen lisäksi taide voi esiintyä tutkimuksessa myös itsetutkiskelun muotona, pedagogisena mallina (esimerkiksi taidekasvatuksessa) sekä tiedon uudelleen esittämisen ja/tai tiedon muodostamisen keinona. Tässä tutkielmassa taiteen positio on uuden tiedon tuottamiseen sitoutunut ja erityisesti tapa ajatella ja tehdä.

Patricia Leavyn (2015, 235) mukaan kollaasi on taideperustaisen tutkimuksen parissa paljon käytetty tekniikka. Kollaasissa sulautuu ja törmää yhteen useisiin eri lähteisiin ja alkuperiin kuuluneita kuvia. Tämä johtaa monesti uudenlaisten visuaalisten ja ajatuksellisten yhteyksien muodostamiseen sekä sysäyksenä kriittiseen ajatteluun ja kyseenalaistamiseen. Kollaasi metodina ei sulje tekstiä pois kuvasta. Koska kollaasia ei lähdetä rakentamaan tyhjältä, vaan sen osilla on aina alkuperäiset juurensa, on lähes mahdotonta välttää samalla kollaasin osien analysointia ja purkamista. Kollaasia voidaan pitää tieteidenvälisenä ja sen rajoja joustavina sillä se muodostuu vastakkainasetteluiden, limittäisyyksien ja siirtyvien keskiöiden sulautumisista (Vaughan, 2005, 32).

Kollaasi toimii tämän tutkielman taiteellisen osion kuvien taideperustaisen analyysin, purkamisen ja rakentamisen metodina. Kollaasiin liittyy kiinteästi rikkomisen ja kokoamisen teot. Jotta kollaasi voidaan

muodostaa tulee kerätä materiaalia ja tämän tutkielman tapauksessa niin sanottu anastaa omaan käyttöön analysoitujen teosten kuvia. Kuvan rakentaminen tapahtuu uudelleen kokoamalla anastetun materiaalin pohjalta uusia kuvia, jotka muodostuvat yhdessä kollaaseiksi. Juuri tällaiset tiedon mahdollisuudet ja rakentamista koskevat ominaisuudet ovat myös Vaughanin (2005, 31) käsityksen mukaan kollaasin vahvuuksia

vapauttavana tutkimuksena taiteessa ja taiteen kautta.

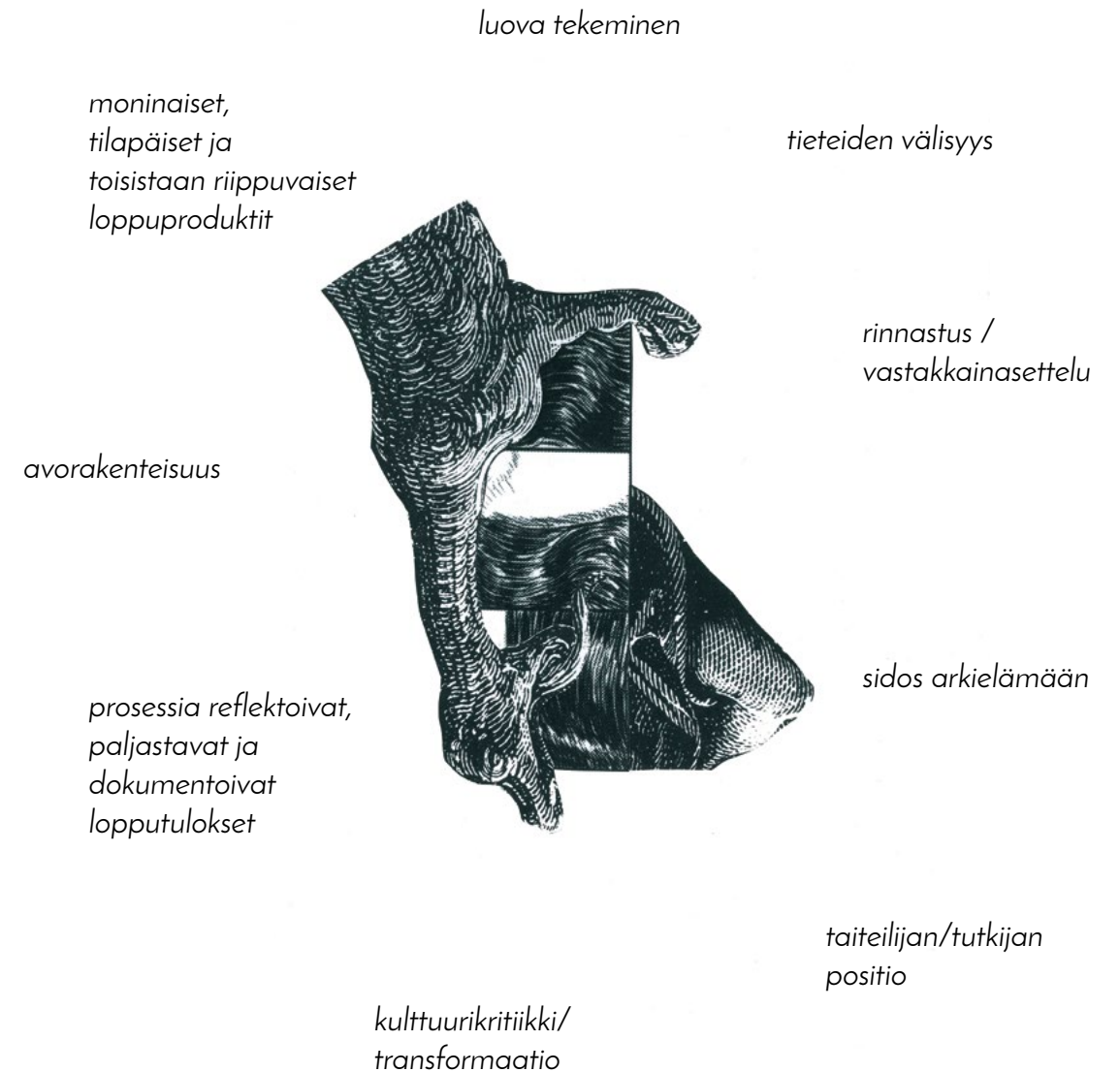
Vaughanin (2005, 32) tulkinnan mukaan kollaasin voi ajatella sisältävän vähemmistöissä olevia tietämisen ja tiedon systeemiä. Tätä kautta on mahdollista päästä *visuaalisia ja ruumiillisia representaatioita tukahduttavien hegeemonisten kielten toiselle puolelle*

, kuten Vaughan (2005, 32) toteaa. Kollaasin sisältämän metodologian voi tässä mielessä ajatella sisältävän aina kritiikin jyvän. Juuri se, että kollaasissa on mahdollista törmäyttää ja sulauttaa toisiinsa erilaisia kuvia ja osia, tekee siitä voimakkaan analyysikeinon. Rinnastukset ja niiden kautta tapahtuvat tulkinnan ja näkemisen transformaatiot tekevät kuvasta uuden, mutta voivat myös kertoa siitä, mitä se oli ja mitä se voisi olla.

Kollaasi toimii kuvan sisällöllisen ja visuaalisen pilkkomisen menetelmänä. Se, että taiteellisessa osiossa valitsen kollaasien koostamisen jälkeen piirtää kollaasit, tuo kuvan tasolla mukaan uuden ulottuvuuden – yhtenäisen kuvapinnan muodossa. Piirtäminen pelkistää kollaasissa esille tulevien kuvien osien omaa ilmaisua ja rakennetta. Käteni ja kynäni jälki etäännyttävät kollaasin edelleen sen osien alkuperäisistä konteksteista perin visuaalisella tavalla.

TEORIAN JA METODIN YHDISTELMÄ: KOLLAASIMETODIN ERITYISPIIRTEET

KATHLEEN VAUGHANIN (2005, 40-41) TEKSTIÄ
MUKAILLEN JA VISUALISOIDEN



Marjo Räsänen (2015, 276) näkee, että kun kierrätystaiteen, jollaiseksi kollaasikin voidaan luokitella, ominaisuuksia hyödynnettään kuvan analysoimisessa on lähtökohdina tutkittavan teoksen lähestyminen, muodostamalla sen pohjalta uudenlaisia kuvia.

Se havainnollistaa taideperustaisen tulkinnan taustalla olevaa näkemystä taiteesta tietämisen ja käsitteellistämisen muotona. Sen mukaan kuvat ovat symbolisia merkitysjärjestelmiä, joiden avulla todellisuutta tutkitaan ja esitetään. Työstämällä tulkittavaa kuvaa tai muuta artefaktia kuvallisesti oppilas löytää siitä merkityksiä, jotka eivät tule esiin pelkän sanallistamisen avulla. (Räsänen, 2015, 277)

Vaikka Räsänen viittaakin edellisessä opilaaseen, näen vastavuuden omaan työskentelyyni tämän tutkielman taiteellisen osion kanssa.

4.4. MENETELMÄTRIANGULAATIO TÄSSÄ TUTKIELMASSA

Triangulaatio laajempina käsitteenä tutkimuksen kontekstissa merkitsee erilaisten menetelmien, tutkijoiden, tiedon lähteiden tai teorioiden yhdistämistä. Tulokulmia tai paradigmoja voi siis olla useampia kuin yksi yhden tutkimuksen sisällä. Esimerkiksi menetelmätriangulaation hyödyntämistä tutkimuksessa perustellaan sillä, että yhden menetelmän käyttäminen tai nimeäminen ei palvele tarpeeksi tutkimuksen tarkoitusta tai tuota tarpeeksi tavoiteltua tietoa. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka, 2006)

Tässä tutkielmassa menetelmätriangulaa-

tiota tapahtuu visuaalisen representatioanalyysin ja taideperustaisen, kollaasin kautta tapahtuvan, analyysin välillä. Triangulaation tavoitteena on todentaa, ettei saavutettu tutkimustulema ole sattumanvarainen johtuen siitä, että on käytetty useampaa menetelmää. Toisin sanoen tutkielman tai tutkimuksen vakuuttavuus saa vankemman pohjan. Triangulaatioon liittyy myös tutkimusotteen subjektiivisuus ja objektiivisuus, niin sanottu dialektinen eli vuorovaikutteinen tutkimusote. Tämä liittyy todellisuuden ymmärtämiseen prosessina, eräänlaisena liukumana subjektiivisuuden ja objektiivisuuden välillä. (Anttila, 2006, 469-470)

Tässä kyseisessä tutkielmassa dialektista tutkimusotteellista triangulaatiota tapahtuu teoreettisen osuuden ja analyysin välillä, mutta myös analyysimetodien välillä. Teoreettisissa luvuissa 2 ja 3 ilmenevä tutkimusote pyrkii tämän tutkielman rajoissa mahdollisimman objektiiviseen katsaukseen kuvasta ja representaatiosta. Analyysiluvut 5, 6 ja 7 taas perustuvat tulkinnalle, joka pohjautuu väistämättä tutkielman tekijän subjektiivisuudelle, siitäkin huolimatta että analyysia ja tulkintaa tehdään suhteessa menetelmälliseen teoriaan sekä tulkinnan kohteeseen liittyen kirjoitettuihin teorialukuihin. Analyysiluvut näyttävät subjektiivisina suhteessa teorialukuihin. Suhteessa taiteelliseen osioon analyysiluvut kuitenkin muotoutuvat objektiivisemmiksi, sillä representatioanalyysissa on tavoitteena keskittyä laajasti käytetyn menetelmän avulla tiettyyn aineistoon.

Taiteellinen osio taas muodostuu täysin suhteessa tähän tutkielmaan sekä sen tekijän subjektiivuuteen, vaikka senkin piiristä on mahdollista erotella erilaisille kentille

liittyviä menetelmällisiäkin piirteitä.

Vastakkainasettelu objektiivisuuden ja subjektiivisuuden välillä ei tässäkään kohtaa ole tarkoituksenmukaista. Objektiivisuus ja subjektiivisuus näyttävät eri tavoin suhteessa toisiinsa, kontekstista riippuvaisina. Subjektiivisuuden ja objektiivisuuden muotojen ja läsnäolon tiedostaminen ei lähtökohtaisesti aseta niitä vastapuoliksi, vaan pikemminkin korostaa niiden molempien läsnäoloa ja vaikutusta.

4.5. AINEISTO KUVIEN KAUTTA

Max Ernstin visuaalisessa novellissa *Une semaine de bonté* on vain muutamia sanoja ja tekstinpätkiä. Sanoin ilmaistaan ainoastaan jokaisen novellin osan aluksi, surrealistiseen tapaan, mistä kenties on kyse. Vaikka kollaasit luottavat myös visuaalisuudessaan surrealismiin todellisuuden yläpuolelle nousevaan ilmaisuun, pystyvät ne luomaan selkeitä narratiiveja. Sanat kenties antavat kertomuksille pohjavireen ja lähtökohdan, meille ymmärrettävän tarttumapinnan, mutta kuvat argumentoisivat myös ilman niitä. Teos ei sinällään ole tutkimus. Se on kuitenkin taidehistorialliselta kannalta sekä kuvan käyttämisen kannalta merkittävä teos, joka voidaan myös tulkita eräänlaiseksi kuvan käyttömahdollisuuksien tutkimisen ilmentymäksi.

Nick Sousaniksen väitöskirja *Unflattening* vuodelta 2015 on mielestäni merkittävä esimerkki tavasta, jolla kuvan on mahdollista muodostua argumentiksi sekä olla vartenotettava tieteellinen tutkimiskeino ja tiedon ilmaisija. Sarjakuvan, mutta toisaalta myös kuvasarjojen muodossa konkreetisoituva väitöskirja käsittelee sisältönsä kautta sanoihin ja puheeseen fiksautunutta

näkökulmaamme. Se kyseenalaistaa sanan ja puheen esittelemällä kuvat ajattelun sekä argumentoinnin välineenä, uutena näkökulmana koko yhteiskuntaamme ja meitä ympäröivään todellisuuteen. Väitöskirjassa on minimaalinen määrä varsinaista tekstiä ja vaikka lopputeksteistä löytyykin sanallisia selvityksiä kuviin liittyen, ei niidenkään muodossa ole pyritty avaamaan itse kuvia, vaan lähinnä niiden muodostumisen ja tekemisen lähtökohtia ja prosessia.

Jokaisessa teoksessa on kuvia, mutta erilaisia kuvia. Mervi Auttin väitöskirjan kuvat ovat valokuvia 1900-luvun alusta. Nick Sousaniksen väitöskirjassa on vaikea puhua erillisistä kuvista, sillä piirretty sarjakuva muodostuu kuvien sarjoista ja väitöskirja näyttävätkin yhtenä suurena kuvien jatkumona. Max Ernstin teoksessa taas on kyse kollaaseista, joita varten on rikottu kuvia, jotta voitaisiin muodostaa uusia ja uudenlaisia kuvia. Myös Ernstin kollaa-sinovelli muodostuu eräänlaisena kuvien jatkumona, lähes montaa-sina.

Valokuvaa pidetään yleensä todempana kuin esimerkiksi maalausta ja piirrosta. Looginen perustelu tälle käsitykselle on se, että valokuvan ottaja on pakosti ollut paikalla kuvassa esitetyssä tilanteessa. Valokuva vertautuu siis ihmisen silmään, joka toimii samalla tavoin kuin kamera. Ihmisen silmää ja kameraa voidaan pitää lahjomattomina todellisuuden tallentajina. (Seppänen, 2004, 106) Mutta kuten subjektin silmän katse, ei valokuvakaan voi esittää kuin yhden näkökulman kustakin hetkestä. Valokuvakin on valokuvaajan katseen rajaama ja valitsema – jotakin on väistämättä jätetty kuvan rajauksen ulkopuolelle (Kupiainen, 2007, 46).

Auttin väitöskirja on monitieteinen ja tie-teidenvälinen (Autti, 2010, 29). Näkökul-mia ovat muun muassa kulttuurihistoria, visuaalinen kulttuuri, sukupuolen tutki-mus, sosiologia sekä valokuvataiteilijan näkökulma. Kuvat toimivat tutkimuksen liikkeelle laittavana sekä sitä edistävänä voimana. Tutkimukseen kuuluu kaksi tai-detekoa, taiteellista osuutta, joiden tuot-tama tieto voidaan luokitella taiteelliseksi ja/tai visuaaliseksi. Myös kirjallisen osuu-den sisältämällä kuvilla on oma osansa tämän tiedon tuottajana. Vaikka tarkas-telen tämän tutkielman mahdollisuuksien puitteissa vain Auttin väitöskirjakokonai-suuden kirjallista osiota ja sen kuvia, ei tarkoitukseni ole tyypistää tai aliarvioida taiteellisten osioiden arvoa tai vaikutusta. Tehdäkseni näille taideteoille oikeutta, pi-täisi minun kuitenkin päästä analysoimaan ja kokemaan ne reaaliajassa tutkijan roolis-sa, mikä ei tämän tutkielman teon hetkellä ole mahdollista. Mielestäni on oletettavaa, ettei Autti ole toteuttanut kirjamuotois-ta väitöskirjansa osaa ajatellen, että lukija tuntee aina myös väitöskirjaan kuuluvat taideteot. Tällöin on nähdäkseni turvallis-ta tarkastella teosta myös itsenäisenä.

Sousaniksen väitöskirjan näkökulma ku-viin on sisällöltään teoreettinen, mut-ta ulkomuodoltaan perinteitä rikkova. Sousanis tekee katsauksen kuvien ja sanan väliseen suhteeseen Platonista alkaen. Vi-suaalisesti Sousaniksen tyyli vaihtelee dys-tooppisen tulevaisuudenkuvan sekä lyyri-sen runokuvan välillä.

Max Ernstin surrealistisen kuvanovellin suhde kuviin on moniulotteinen. Taide-historiallisesti sekä visuaalisen kulttuurin historian näkökulmasta teos voidaan näh-dä merkittävänä, sillä se pyrkii lähtökoh-

taisesti toimimaan lähes pelkästään kuvan keinoin. Koska taiteilija itse on nimennyt teoksensa novelliksi, voimme olettaa että sitä on mahdollista tulkita narratiivisuu-den kautta. Olkoonkin, että oletettava surrealistinen ote häivyttää kronologian ja dialogisuuden painoarvoa narratiivi-suuden kannalta. Toisin sanoen voimme olettaa, että tarkoituksena on ollut välittää tietynlaisia mielikuvia kuvien välityksellä tai vähintäänkin herätellä katsoja-lukijan alitajunnan sopukoita surrealismille omi-naisesti. Sen, että voimme suhteellisella varmuudella olettaa novellin noudattavan surrealistisuutta, ei kuitenkaan tarvitse es-tää meitä lukemasta novellia halutessam-me perinteisellä tavalla kronologisesti ja narratiiviin pohjautuen.

Representaatioanalyysin kannalta on olen-naista kiinnittää huomiota siihen, miten aineistoteosten kontekstissa olemassa olevana pidetty todellisuus ja tieto ovat suhteessa tapoihin, joilla niitä tuotetaan ja niistä puhutaan. Todellisuuden ja tie-don järjestys muodostuvat aineistoteosten kautta ja niiden sisäisesti. (Kaitaro, 2010, 160) Aineistoteoksista väitöskirjoja voi-daan ajatella kahtena eri tavoin kuviin ja kuvallisuuteen pohjautuvina tutkimuk-sina. Max Ernstin kuvanovellia voidaan pitää kenties uudenlaisena, hypoteettise-na mallina kuvan keinoin ilmennettävälle tutkimukselle. Ernstin ajatuksia koskien taiteen ja tutkimuksen suhdetta avaan analyysiluvussa 7. Seuraavissa kolmessa tutkielman pääluvussa analysoin kussakin jokaista aineistoteosta visuaalisen repre-sentaatioanalyysin keinoin.

Tässä tutkielmassa esimerkkikuvat aineis-toteoksista ovat skannauksia ja niitä käyte-tään tutkimustarkoituksessa. Skannaami-

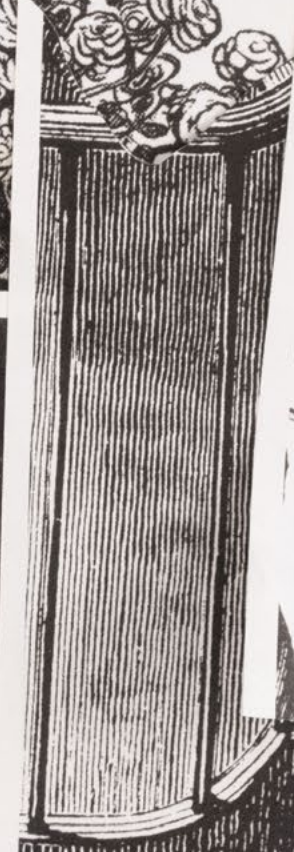
nen ei kuvan toisintamisen tekniikkana ole ideaali kuvan laadun säilymisen kan-nalta, mutta tämän tutkielman puitteissa skannaukset ovat tarkoituksenmukaisia ja

edistävät osaltaan tutkimusta. Skannerin avulla teoskirjoista on mahdollista saada aukeamien ja sivujen kokonaisuuksien tar-kastelemiseen sopivaa materiaalia.





HYBRID FORM



5 KUVAT TODISTAJINA

(Valo)kuvat ovat Mervi Auttin väitöskirjan lähtökohta, mutta eivät ainoaa visuaalinen aineisto, jota Autti väitöskirjassaan käyttää. Autti hyödyntää myös muun muassa populaarijulkaisujen piirroksia ja valokuvia, aikakauden elokuvia sekä postikortteja ja muita kuvia. Auttin väitöskirjatyöhön on kuulunut kirjallisen osan lisäksi myös taideteoja valokuvanäyttelyn ja dokumenttielokuvan muodossa. Vaikka taideteot ovat itsenäisinä toimivat, erilliset osiot kirjalliseen teokseen nähden, Autti toteaa rajojen vetämisen tutkimuksellisesti mielessä keinotekoisiksi. (Autti, 2010, 34)

Lähtökohtaisesti ideaalitalanteessa pyrkisin tarkastelemaan Auttin väitöskirjaa koko laajuudessaan, valokuvanäyttely ja dokumenttielokuva mukaan lukien. Tämän tutkielman laajuudessa sekä sen tekemisen mahdollisuuksien rajoissa on valitettavasti kuitenkin rajattava analyysin kohde väitöskirjaan ja nimenomaan siihen konkreettisenä kirjana. Kuvien roolin analysoiminen suhteessa koko väitöskirjakokonaisuuteen tutkimuksena tyypistyy tämän johdosta väistämättä, mutta väitöskirja kuvineen on jo itsessään niin mielenkiintoinen ja sisällöltään rikas, että tutkimustehtäväni kannalta en koe tätä ongelmalliseksi. Lisäksi tarkastelemalla kirjaa kuvineen, korostuu nimenomaan kuvien suhde varsinaiseen tutkimustekstiin. Siksi kuvien merkitystä tutkimuksen kirjallisessa osiossa voi mielestäni tarkastella suhteessa taiteellisiin osioihin, mutta tämän tutkielman kontekstissa myös niistä erillisinä. Kuvan olemus tarkentuu erityisesti suhteessa Auttin monipuoliseen kuvien roolia ja merkitystä avaavaan kieleen sekä hänen asiantuntijuuteensa. *Auttin neidit ikkunalla* dokumenttielokuvan sekä väitöskirjaan

kuuluneen valokuvanäyttelyn uudessa muodossaan vuonna 2015 nähneenä, en koe olevani epä tietoinen näiden taideteojen roolista väitöskirjakokonaisuudelle ja sen merkityksellisyydelle. Tämän tutkielman kontekstissa on mahdollista ja tarkoituksenmukaista tarkastella väitöstyökokonaisuudesta vain itse väitöskirjaa, muiden osien olemassa oloa ja niiden merkitystä kiistämättä ja vähättelemättä.

Mervi Auttin (2010, 28) tutkimuksessa kuvien rooli ja asema on tulkintani mukaan lähtökohtaisesti tietoa tuottava:

Huolimatta siitä, että valokuvaestetiiikkakin on kulttuurinen ilmiö, en tässä tutkimuksessa varsinaisesti tarkastele kuvien rajausta ja sommittelua, en sitä miten hetken valinta tai kuvien sävyalue ovat vaikuttaneet kuviin. Pyrkimykseni on valottaa unohduksiin jäämässä olevaa elämää Lyyli ja Hanna Auttin kuvien sekä muiden aikakauteen liittyvien valokuvien avulla. Tutkimus sijoittuu siten myös kuvantutkimuksen alueelle, ja pohdin mikrohistorialliseen tutkimukseen liittyvää valokuvien tulkintametodia.

Autti (2010, 29) pyrkii valokuvien kautta tulkitsemaan historiaa ja siten tuomaan uudenlaista tietoa esille. Tulkinnan kohteena on tietynlainen marginaaliryhmä – nuoret, naimattomat valokuvaajanaiset 1900-luvun alussa. Tämä antaa olettaa tiedon olevan jossain määrin uutta ja uudenlaista, sillä tätä tiettyä ryhmää koskevaa laajempaa mikrotutkimusta ei ole. Mikrohistorian kautta pyritään purkamaan vaikiintuneita käsityksiä, joita historian suuri kertomus muodostaa. (Autti, 2010, 39)

Väitöskirjassa *Etsimessä neitikulttuuri. 1900-luvun alun valokuvaajanaisia Rovaniemellä* on 251 sivua varsinaista tekstiä. Kuvaliitteitä teoksessa on kansien kahden valokuvan lisäksi 100 kappaletta. Osa kuvista on suurennoksia yhden kuvan tietystä osasta tai yksityiskohdasta, joiden avulla halutaan tarkentaa lukijan ja katsojan katsetta tiettyihin asioihin. Kuvissa on sekä Auttin neitien ottamia kuvia, kuvia joissa he esiintyvät, arkistokuvia että muiden aikalaisvalokuvaajien ottamia kuvia. Kuvat valottavat yleisemmin valokuvauksen kulttuurihistoriallista muotoa 1900-luvun alussa, mutta myös mikrohistoriallisesti kahden neidin elämää valokuvaajina tuona aikana.

5.1. KUVAN KÄÄNTÄMINEN

Kuvat toimivat Auttin tutkimuksessa monessa yhteydessä kysymysten ja ajatusten herättelijöinä. Se liittyy historiantutkimukselliseen ajatukseen siitä, ettei historia ole vain valtionpäämiesten ja sotien tapahtumahistoriaa, vaan myös mikrohistoriaa, joka koskee ihmisten jokapäiväistä elämää ja kokemuksia (Burke, 2001, 12). Autti (2010, 195) tunnistaa kuvia verhoavan salaperäisyyden, mutta kuva joka on salaperäinen saattaa myös olla samalla tiettyjä mystisyyden verhoja raottava. Kuvan rooli voi siis olla moniteräinen.

Kuviin sanallisesti viitatessaan Autti (2010, 205) tuottaa selkeästi diskursseja sekä kulttuurihistorioitsijana että valokuvaajana, mutta myös yksilöllisenä subjektina, jonka suhde kuviin on aivan erityinen. Hän avaa sitä, miten kuvat kertovat aikansa kulttuurista tai tilanteesta, mutta myös sitä miksi kuva puhuttelee häntä olomuotonsa ja si-

sältönsä johdosta tietyllä tavalla tai miten kuva antaa hänelle tietyn vaikutelman tai tunteen. Joihinkin väitöskirjan sivuilla esiintyviin kuviin ei viitata varsinaisessa tekstissä lainkaan, eikä se välttämättä ole tarpeellistakaan tutkimuksen kannalta. Se kuitenkin herättää kysymyksiä ja kiinnostusta siihen, mikä kuvien rooli on.

Väitöskirjansa tulkintaluvussa Autti (2010, 86) käyttää kuvia omien sanojensa mukaan *myös kuvituksena, todellisuuden heijastumina, jotka ovat voimakkaasti sidoksissa tekstiin.*

Väitöskirjassa käytetyt valokuvat ovat kaikki olleet olemassa itsenäisinä objekteina ilman Auttin väitöskirjaa. Se, että Auttin tutkimuksessa ne eivät esiinnykään enää itsenäisinä, vaan sidoksissa Auttin tekstiin sekä hänen niiden ympärille luomaansa todellisuuteen, ei välttämättä kyseenalaista kuvien autonomisuutta. Valokuvien käyttäminen kuvituksena ja todellisuuden heijastumina asettaa käytetyt kuvat ryhmäksi ja häivyttää yksittäisen kuvan roolia, kun se asetetaan käsitettäväksi ryhmässä ja suhteessa muihin kuviin. Tämän voi ajatella antavan jokaiselle kuvalle lisää voimaa – enemmän kulttuurista ja visuaalista massaa, jonka kautta tulkita yksittäistä kuvaa uudelleen.

Valokuvaan viittaaminen todellisuuden heijastumina vie siihen, miten valokuvat ovat kuin todellisuus, mutteivät aivan kuitenkaan. Kuten jokainen meistä näkee itsensä peilistä heijastumana, ei kuitenkaan ole sama kuin se, että näkisimme itsemme niin kuin toiset – ulkopuolelta. Jokin pieni, piilossa pysyvä asia on aina toisin. Valokuvinkin liittyy aina epäily siitä, esittävätkö ne todella ottohetkeään sellaisena kuin se oli.

Kirjan sivulla 174 Autti (2010) viittaa kahteen valokuvaan rennosti, kuin olisimme samassa tilanteessa ja hän näyttäisi niitä konkreettisesti tekstin lukijalle tai tarinan kuulijalle. Toisaalta lauseen voidaan ajatella korostavan Auttin läheistä ja rentoakin suhdetta kuviin:

...—albumin kuvista vain osa oli otettu Rovaniemen Valokuvamossa; nämäkin kaksi ovat muiden valokuvaajien tuotantoa.

Lauseessa viitataan kuviin tietoisena taidosta. Jotta kuviin voidaan viitata sanalla ”nämä” on ollut olennaista päättää, että kuvat tulevat samalle sivulle tai aukeamalle viittauksen kanssa. Sana ”nämä” viittaa juuri tiettyihin kuviin, sellaisiin kuviin, joihin katsoja-lukija ei voi välttyä kiinnittämästä huomiota ja käsittämästä ”näiksi” kuviksi. Tässä yhteydessä kuvat esiintyvät objekteina, tarkastelun ja katseen kohteina. Niille ei anneta erityistä roolia itsenäisinä merkityksen tuottajina, vaan ne muodostuvat suhteessa katsoja-lukijan tarkasteluun sekä kuvista kertovaan tekstiin.

Tämä korostaa kuvien aseman ja tulkinan kannalta sen merkitystä, millaisin keinoin ja millaisia sanoja käyttämällä kuviin viitataan tekstissä. Autti tunnustaa oman subjektiivisuutensa. Hän perustelee subjektiivisuuden relevanttina sekä henkilökohtaisista että tutkimuksellisista ja teoreettisista lähtökohdista tutkimuksessa. Väitöskirjaan valikoituneet kuvat ovat luonnollisesti myös tämän subjektiivisuuden vaikutuksen alaisia. Väitöskirjaa lukevan subjektin huomio saattaa kiinnittyä eri kuviin, kuin juuri niihin, jotka väitöskirjassa esitetään merkittävimpinä. Vaikka kuvien arvottamista sinänsä ei esiinny tekstissä, nousevat tietyt kuvat vahvemmin esille

suhteessa tutkimuksen lähtökohtiin. Esimerkiksi sivun 170 kuvaan numero 6, jossa Auttin neidit Hanna ja Lyyli keittävät nokipannukahveja valkoisissa leningeissä, Mervi Autti (2010) viittaa näin:

Valokuva on pysäyttänyt hetken, esittää kysymyksiä ja säilyttää salaisuutensa.

Valokuva esitetään tässä lauseessa toimijana, subjektina. Kuvalla on valta tehdä jotakin sellaista, johon yksikään ihminen ei yksinään pysty – pysäyttää aika. Kuva voi myös kysyä. Kysyminen, jos se määritellään vastauksen eli jonkinlaisen tiedon tavoittelemisena, on jotakin sellaista, mikä vaatii kommunikaatiota, ajattelua ja pohdintaa. Edelleen salaisuuksien säilyttäminen voidaan mieltää kuvan subjektin kontekstissa samankaltaisia asioita vaativaksi, kuin kysymisenkin. Hetken pysäyttämistä, kysymysten esittämistä sekä salaisuuksien säilyttämistä kaikkia määrittelee tietoisuus. Millaista voisi olla kuvan tietoisuus?

Autti (2010, 213) viittaa kuvista puhuesaan myös niiden katselemiseen tekona:

Kun katselee valokuvia Auttin neideistä, näyttävät monessa niistä toteutuvan mainosten luomat mielikuvat 1920-luvun ”uusista naisista”.

Autti nostaa tässä esille valokuvien ominaisuutteen viitata konkreettisesti esittämänsä ulkopuolelle, kontekstiinsa. Tämä tulee esille siis nimenomaan kuvia katselemalla ja kuvien katselemisen teossa. Se liittyy kuvan ja kuvien samuuteen, siihen miten yhdistämme näkemiämme asioita, kuvia, representaatioita ja muodostamme mielleyhtymiä. Kuvan moniulotteisuus ja tiedon välittämisen voima on sidoksissa myös siihen, mitä kuvia olemme aiemmin

nähtävät sekä näiden kuvien näkemisen kontekstiin.

Auttin teoksessa kuvat ovat historian tutkimuksen kontekstissa, mikä jo pelkästään yhdessä sen kanssa, että kuvista voi heti olettaa niiden olevan vanhoja, ”historiallisia”, ohjaa katsomaan kuvia tietynlaisella,

tutkivallakin tavalla. Väitöskirjasta huokuu kuitenkin myös se, miten kuvasta puhumalla ja kirjoittamalla kuvan katsomista voi ohjata. Auttin tutkimuksessa kuvat esiintyvät ikään kuin ikkunoina aikansa todellisuuteen, kun niiden rinnalla esitetään tutkimustekstin muodossa faktoja ja päätelmiä ajan kuvasta.

Neitikulttuuria

Nokipannukahveja ja silkkisukkia



61. Hanna ja Lyyli Autti Rovaniemellä, 1925. Yksityiskokoelma.

Hanna ja Lyyli Autti ovat asuneet Rovaniemellä vuonna 1925. Neidit ovat retkeilleet ja keittävät nokipannukahveja valkoisissa leningeissä taustalla puuhun nojautuen. Kuvat taassa erottuvat kengätkin, joiden avulla korkeakorkoiset kaupunkikenkänsä asetettu harmaan viltin päälle. Neidit olen jo pitkään nimittänyt kuvan tekijäksi tuntuisilta sironkauniilta perheiltä. Neidit on pysäyttänyt hetken, esittää

Selaan läpi kansioita, joiden avulla heidän ystävättäristönsä ja sukulaisensa neella valmiiksi digitaalisesti kootut pituisissa mekoissaan, silkkisukissa ja asettautuneista ja tyylikkäästä mustavalkoisista valokuvista näytettiin Mustavalkoiset valokuvat näytettiin sivat valoa: niiden ”itsevalaisesta” lentumisen vastapainona, kuten on yläluokan väri.²²⁴

Rovaniemeläinen Linnea Kinnunen neensa, kun hän näki nuorten neidit, joka oli maalattu sisäpuolelta

Mie aina muistan ne, niitä hyviä sieviä ihmisiä. Ja kun ne lähtivät, lähti johonkin saareen

Lyyli ja Hanna lähtivät retkeille Rovaniemeltä Lainassaareen Kemijoessa. Nä

²²⁴ Dyer 1997, 57, 110–112.

²²⁵ Haastattelut: Linnea Kinnunen 4.4.2001; M

5.2. TODISTAMISEN TIETO

Tutkimuksessa sivulla 18 on teoksen ensimmäinen kuva. Se on yhdessä marginaalien kanssa koko sivun kokoinen. Viereisellä sivulla 19 viitataan kuvaan tekstissä. Kuvasta nostetaan esille tiettyjä merkitykselliseksi tulkittuja yksityiskohtia sekä kerrotaan kuvassa esiintyviin henkilöihin liittyviä faktoja, joita katsoja-lukija muuten tuskin voisi tietää. Autti kiinnittää erityistä huomiota kulttuurihistorialliseen ajan kerrostumisen konkretisoitumiseen, mikä kuvassa tapahtuu sen sisäisten kuvien sekä Autin oman katsojasubjektin kautta.

Aukeaman taitto on perinteinen. Kuva on marginaalein kehystettynä vasemmalla sivulla ja teksti kuvailuineen on oikealla. Perinteinen taitto on siinä mielessä kuvan kannalta, että kuvaa tulee katsoneeksi kuvatekstin määrittelemänä, kuvituksena tekstile ja sitä tarkastelee lähemmin erityisesti lukiessaan tekstin viittauksia kuvaan. Kuvaa katsotaan, tai ainakin ohjataan katsomaan, tekstin sisällön kautta. Lisäksi kuva suoraan sitä käsittelevän tekstin viereissä tai muuten läheisyydessä synnyttää suoran viittaussuhteen kuvan ja tekstin välille, mutta myös niitä havainnoivaan katseeseen.

Vaikka kuva esitetäänkin sivulla 18 ennen sitä käsittelevää tekstimuotoista tulkintaa, on kuitenkin kenties sattumanvaraista ja ennen kaikkea subjektiivista sattuuko katsoja-lukija tarkastelemaan kuvaa syvemmin ennen lukemista vai vasta sen jälkeen. Kysymys onkin siis siitä meneekö katsoja-lukija niin sanotusti katsominen vai lukeminen edellä. Se, etteikö kuva juuri tässä asetelmassa toisi lisää tietoa tekstin rinnalla kuvan litteroimisesta huolimat-

ta ei kuitenkaan ole kyseenalaista. Kuvan sanallistaminen tai tulkitseminen niin yksityiskohtaisesti, että siten voisi välittää kaiken sivulla 18 olevan kuvan antaman informaation ja viittaukset tuottaisi sivuittain tekstiä. Voidaan myös pitää kyseenalaisena, olisiko tällainen kuvan tarkka ”sanoiksi kääntäminen” edes mahdollista. Kyseisessä kuvassa olevien menneisyyden henkilöiden ja heidän silmiensä kameraan kohdistuvien katseiden tulkitseminen suhteessa niitä kuvailevaan tekstiin jääneekin jokaisen katsoja-lukijan tehtäväksi. Juuri tässä muodostuu merkittäväksi se, miten kuvan ajallisuus ja tilallisuus on samassa ja yhdessä hetkessä, eikä lineaarinen kuten tekstin.



1. Lyyli ja Hanna Autti, 1925. Rovaniemen Valokuvaamo. Yksityiskoelma.

I JOHDANTO

Lähtökohtia

Välähdyksiä menneestä

Lyyli ja Hanna Autti ovat asettautuneet valokuvaan Rovaniemellä sijaitsevan kotitalonsa kamarissa vuonna 1925. He ovat viereisellä sivulla olevassa kuvassa vakavia ja arkisesti pukeutuneita. Ilmeiden vakavuus selittyy sillä, että sisätilassa otetun kuvan valotusaika oli sen verran pitkä, että kuvassa nauraminen tai hymyileminen olisi saattanut muuttua irvistykseksi. Tässä valokuvassa ovat esillä paitsi henkilöt myös porvarillinen miljö. Terävästä ja teknisesti korkealaatuisesta valokuvasta on helppo tarkastella yksityiskohtia: kuviollisia tapetteja, nuottivihkoa, koristeellisia tynnyjä ja kattolamppua, pitsiliinoja, kirjoja, kristalliastioita sekä valokuvia pianon päällä. Yhdessä niistä on valokuvaaja Hildur Larssonin ottama käyntikorttikuva Lyylistä ja Hannasta, kun he olivat pieniä tyttöjä. Seinällä erottuu kukkataulu ja valokuva äiti-Auroorasta, joka oli kuollut kolme vuotta aikaisemmin 64 vuoden ikäisenä.¹

Valokuva on otettu harkiten jalustalla olevalla studiokameralla, joten sen eteen on nähty vaivaa. Tätä kuvaa valokuvassa olevat neidit jakelivat ystävilleen: olen löytänyt sen monesta valokuva-albumista tai irrallisena kuvana. Myös minulle, heidän veljenpoikansa tyttärelle, valokuvassa oleva taika välittyi monessa mielessä. Kuvassa toteutuu ajan kerrostuneisuus moninkertaisesti. Mukana on minun nykyhetkeni kuvan katsojana 2000-luvun alussa, itse kuvassa oleva nykyisyys, jolloin Lyyli oli 27-vuotias ja Hanna? 24-vuotias sekä kuvassa olevat valokuvat menneestä: neidit lapsina pianon päällä ja seinältä katsova äitivainaa. Kuvassa olevia ei enää ole, ovat vain kuvat ja tarinat heistä.

¹ Auttin sukuselitys.

² Olen tietoinen etunimien käytöstä johtuvista sukupuolittavista konnotaatioista. Käytän etunimiä tekstin sujuvuuden takia. Ks. esim. Leskelä-Karki 2006, 20.

Välähdyksiä menneestä

Lyyli ja Hanna Autti ovat asettautuneet valokuvaan kotitalonsa kamarissa vuonna 1925. He ovat viereisellä sivulla olevassa kuvassa vakavia ja arkisesti pukeutuneita. Ilmeiden vakavuus selittyy sillä, että sisätilassa otetun kuvan valotusaika oli sen verran pitkä, että kuvassa nauraminen tai hymyileminen olisi saattanut muuttua irvistykseksi. Tässä valokuvassa ovat esillä paitsi henkilöt myös porvarillinen miljö. Terävästä ja teknisesti korkealaatuisesta valokuvasta on helppo tarkastella yksityiskohtia: kuviollisia tapetteja, nuottivihkoa, koristeellisia tynnyjä ja kattolamppua, pitsiliinoja, kirjoja, kristalliastioita sekä valokuvia pianon päällä. Yhdessä niistä on valokuvaaja Hildur Larssonin ottama käyntikorttikuva Lyylistä ja Hannasta, kun he olivat pieniä tyttöjä. Seinällä erottuu kukkataulu ja valokuva äiti-Auroorasta, joka oli kuollut kolme vuotta aikaisemmin 64 vuoden ikäisenä.¹

Historian tutkimuksen kontekstissa kuva antaa mahdollisuuden tarkastella menneisyyttä tarkemmin ja ikään kuin kirkkaamman ikkunan läpi. Sanallisen kuvailun lisäksi pääsemme näkemään mainitut henkilöt, tai ainakin heidän kuvajaisensa, tarkemmin kuin piirrosten tai maalausten kautta. Toisaalta, kun kuvaa sitovan tekstin kontekstista lipuu kuvan yleisemmälle tasolle, nousevat esiin kuvan representatiiviset ominaisuudet. Kuva alkaa viitata itsensä ulkopuolelle (Knuuttilla & Lehtinen, 2010, 11). Myös tähän perustuen Autti pyrki tekemään yleisemmän tason päätelmiä rovaniemeläisestä neitikulttuurista tiettyjen neitien valokuvien pohjalta.

Koska monikaan kuva ei ole kooltaan isossa osassa väitöskirjan taitossa, kuvan merkittävyyden esiin tuleminen vaikuttaa jäävän siitä kirjoitetun tekstin varaan. Esimerkiksi sivun 194 kuva *Saunajat* on kolmasosasisivun kokoinen, eikä kuva laajoine sommitelmineen tunnu pääsevän oikeuksiinsa näin sommiteltuna. Kuvaan kuitenkin viitataan muun muassa näin:

Ainutlaatuinen kuva saunojista...—

ja näin:

Kuvan herkkyys, estetiikka ja rentous lumoavat nykypäivän katsojan.

Tämä ohjaa katsoja-lukijaa tarkastelemaan kuvaa tarkemmin, kuin se miten kuva on asetettu sivulla tekstin rinnalle. Olisiko kuvalla erilainen vaikutus jos se olisi taitossa sijoitettu esimerkiksi puolen aukeman kokoiseksi? Tarvitsisiko tällöin erityisesti korostaa sanoin kuvan merkityksellisyyttä? Merkitykselliseksi kuvan ja sanan taittamisen suhteen muodostuukin se, miten kuva pääsee taiton kautta vastaan odotuksia, joita kuvasta kirjoitettu teksti siihen lataa.



81. Saunajat, 1925. Rovaniemen Valokuvaamo. LMM.

Yhdeksän rovaniemeläistä neitoa on asettanut hen edessä. Kuvan takana on teksti ”Nokisessa 1925”. Etummaisesta vasemmasta alakulmasta alastomuuden peittävät edessä olevat. Kaksi heistä on verhoutunut vain isoihin saunavastoihin. Seurueen kymmenes jäsen on

194 Neitikulttuuria

Saunajat



81. Saunajat, 1925. Rovaniemen Valokuvaamo. LMM.

Yhdeksän rovaniemeläistä neitoa on asettanut valokuvaan saunan tai riihen edessä. Kuvan takana on teksti ”Nokisessa saunassa, ihanassa löylyssä 1925”. Etummaisesta vasemmasta alakulmasta alastomuuden peittävät edessä olevat. Kaksi heistä on verhoutunut vain isoihin saunavastoihin. Seurueen kymmenes jäsen on pyllähtänyt nurin, niin että häntä ei kuvasta kunnolla erota. Liekö hän saanut naurukohtauksen? Valkoisia vaatteita ja pyyhkeitä on levitelty ikään kuin tarkoituksellisen huolimattomasti nurmikolle ja kivikasan päälle.

Kuvassa etualalla toisiinsa päin nojautuen istuvat sisarusparit Olga – pyyhe olkapäät paljastavina – ja Hanna Autti häveliäämmin pyyhkeeseensä kietoutuneena. Hannan takana oikealla on Hilda Hoikka. Hänen vieressään seisova nainen, joka nauraa iloisesti saunavasta sylissänsä, on Ida Mäntykenttä. Lyyli Autti seisoo saunavastoineen ja valtoimenaan olevine hiuksineen kuvassa vasemmalla. Hänen vieressään oikealla kyyristyneinä ovat luultavasti Anni Paavalniemi, tuntematon, Eevi Kutila ja toinen tunnistamaton tumma- ja pitkähiuksinen nainen. Viitanneeko Ida Mäntykenttä (myöh. Kätkönen) tähänkin valokuvaan

6 KUVIEN SARJA

Nick Sousaniksen väitöskirja *Unflattening* (2015) on sarjakuvan muodossa representoitu tutkimus kuvan ja sanan keskinäisestä suhteesta. Se käsittelee aihettaan metatasoisesti, sillä kielen ja tekstin rooli tutkimuksessa ei ole selittävä tai tietoa ensisijaisesti tuottava. Teksti on sarjakuvalla ominaisesti ilmaisevaa, eikä sitä ole pyritty kääntämään niin sanotulle tutkimuksen kielelle. Kuvan ja tekstin suhde on saumaton, kuten sarjakuvalla tyypillistä on. Ilmaisua ei ole alistettu tutkimukselliselle tai akateemiselle kielelle. Myöskään kuvaa ei ole alistettu sanalle tai tutkimustekstille. Teoksen välittämä tieto ja tässä tutkielmassa esiintyvät pohdiskelut perustuvat osittain kirjassa esiintyviin tekstin muodossa oleviin viittauksiin, mutta myös omiin tulkintoihini kuvista ja kuvasarjoista, joiden kautta kirja myös välittää tietoa. Toisin sanoen, kaikille tulkituille viittauksille ei siis välttämättä löydy tekstin muodossa olevaa vastinetta.

Sousaniksen väitöskirjassa jää tilaa tulkinnalle, niin kuin kuvien ja sarjakuvien kanssa saattaa tapahtua. On välttämätöntä kuitenkin pohtia myös sitä, miten paljon niin sanottu tavallinen tekstiin perustuva tutkimus jättää tulkittavaksi. Tieteellinenkin teksti ei kykene pakenemaan sitä lukevan yksilön subjektiivutta, joka peilaa tekstin sisältöä itsensä kautta riippumatta tekstin tai kuvan muodosta tai laadusta.

Vaikka sarjakuvalla on oma logiikkansa ja omat keinosensa osoittaa sisällön ja lukemisen sekä katsomisen kronologisuus tai epäkronologisuus, on sarjakuvaa katsovalla ja lukevalla suurempi mahdollisuus tulkita kuvaa ja tekstiä ristiin sekä valitsemassaan järjestyksessä, kuin (akateemista) tekstiä tai tavanomaisesti kuvitettua teks-

tiä lukiessa. Kuvan ja kuvien lomassa polveilevat tekstilaatikot tai tekstialueet näyttäytyvät suorassa suhteessa kuvaan, koska ne ikään kuin ovat osa sitä.

Sousaniksen väitöskirja toimii metatasoisesti. Samalla kun sisällöllisesti käsitellään katsomista sekä kuvan ja sanan suhdetta, on tieto ja oletukset esitetty muodossa (sarjakuvana), joka omalla tavallaan käsittelee samoja asioita. Tämä metatasolla tapahtuva käsitteleminen muodostuu kommentiksi perinteiselle tieteelliselle kirjoittamiselle. Metatasoisuuden johdosta Sousaniksen väitöskirja esiintyy tässä pro gradu -tutkielmassa sekä teoria- että aineistoteoksena.

Sousanis (2015, 60) käsittelee metatasoisesti myös ilmaisun muotoa, jonka hän on valinnut väitöskirjalleen. Sarjakuvamuotoisen teoksen kriittinen ja uutta luova tarkastelu johtaa pohtimaan onko sarjakuva oikeastaan sarjakuva, visuaalinen novelli, sekvenssitaidetta vai ehkäpä kuvakirjoittamista. Teos siis itsessään käsittelee omaa sarjakuvan muotoaan sarjakuvan keinoin sekä niitä kyseenalaistamalla että sarjakuvan konventioita mukaillen.

Sousanis (2015, 72) käsittelee pitkästi katsetta, katseen fysiologista ja kulttuurista toimintaa sekä katseen eroavaisuuksia ja yhtäläisyyksiä kun on kyse siitä, havainnoidaanko tekstiä vai kuvaa vai niitä yhdessä. Sousanis päätyy siihen, että kaikki näkeminen on näkemistä suhteessa johonkin. Mikään näkeminen tai havainnoiminen ei tapahdu tyhjiössä vaan suhteessa johonkin, oli kyse sitten kulttuurista, kuvista, sanoista, kielestä tai ihmisistä.

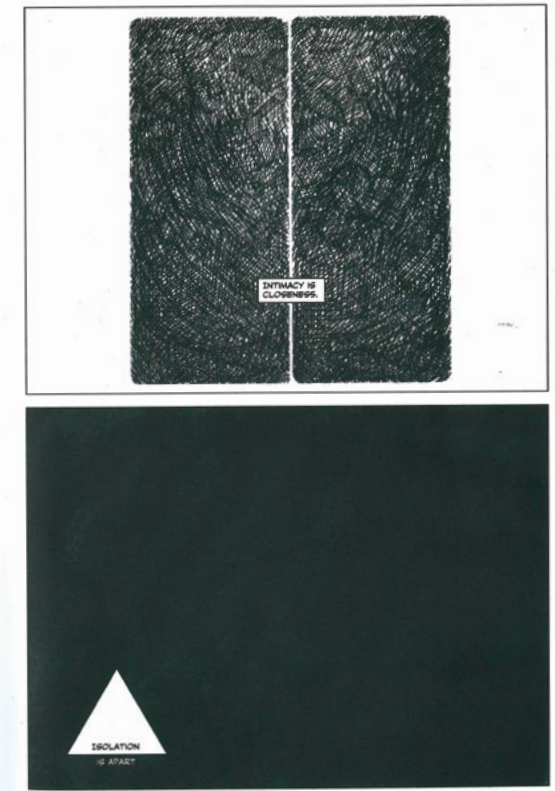
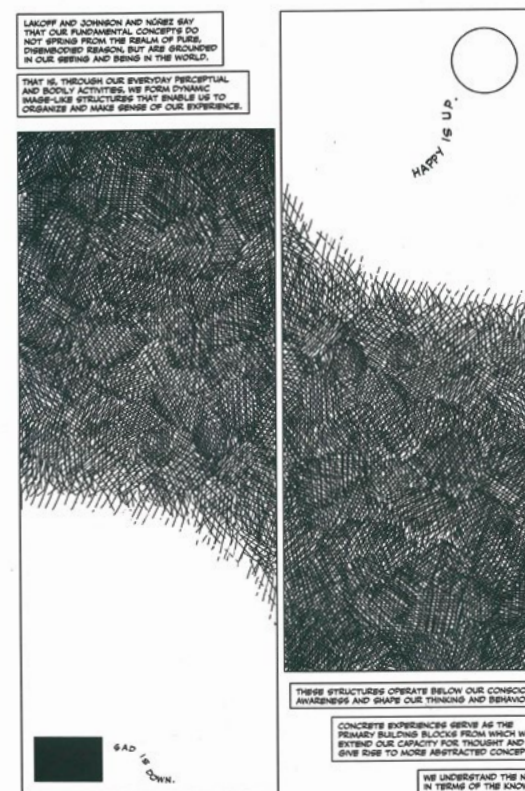
6.1. ILMAN TOISIAAN - KUVA JA SANA - SARJAKUVA

Pohjimmiltaan Sousaniksen väitöskirja on käsitteellinen. Se lähestyy ihmisen kokemusmaailmaa ja sen historiaa käsitteiden kautta, aloittamalla sanasta ja kuvasta. Sousaniksen väitöskirjaa kokonaisuutena voidaan pitää taideteoksena sarjakuvan muodossa. Sousanis (2015, 52) käsittelee visuaalisesti sitä, miten on harhaanjohtavaa pitää kielen rajoja myös todellisuuden rajoina. Sousaniksen mukaan tulee tiedostaa se, että väline jonka kautta pyrimme ajattelemaan määrittelee myös sen mitä meidän on mahdollista nähdä.

Sarjakuvankin lukemisen lähtökohtana voidaan pitää sitä, että kuvia ei tarvita tekstin merkitysten ymmärtämiseen ja tämä periaate toimii myös Sousaniksen väitöskirjan kohdalla. On kuitenkin kyseenalaista voiko sarjakuvaa missään tilan-

teessa lukea yksin tekstin tai yksin kuvan kautta. Juuri sarjakuvassa esille tulevan kuvan ja sanan tiiviin yhteyden vuoksi on kiinnostavaa analysoida sarjakuvamuotoista tutkimusta. Sarjakuvan muodossa tieto tiivistyy juuri kuvan ja sanan yhteisen tulkinnan kautta.

Tekstiä on mahdollista lukea ilman kuvaakin, mutta sanojen sisällön todellinen merkitys on sidoksissa kuviin. Sousaniksen kirjoitustapa lähentelee runollisuutta, jonka sitoo konkretiaan vain kuva, muodollaan ja sisällöllään. Kuva ei ainoastaan mahdollista katsoja-lukijalle syvemmän muistijäljen ja mielikuvan syntymistä, se päästää meidät myös sisälle kuvan tekijän kuvien mieleen. Sousaniksen teoksessa on mahdollista havaita eräänlaista semioottista leikkittelyä. Teoksen kuvien ikonisuus, indeksisyys ja symbolisuus vaihtelee suhteessa väitöskirjaa kuljettavaan tekstiin.





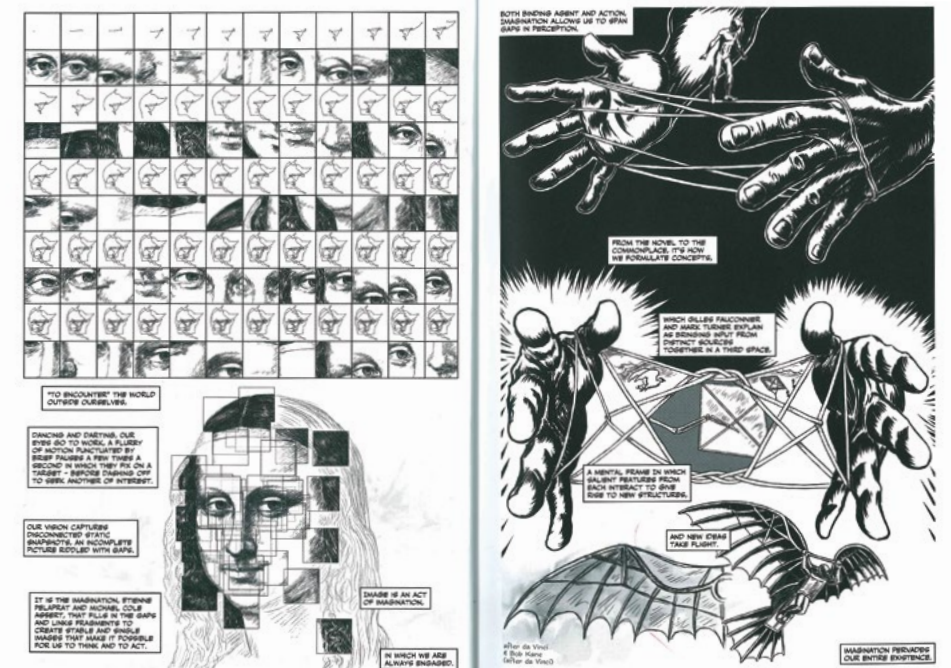
Sousaniksen kielen lyyrisyys vastaa hänen kuvamaailmaansa, mikä muodostaa kiinteän yhteyden sanojen ja kuvien välille. Kielen vertauskuvallisuus yhdistyy ja vuoropuheluttaa kuvien arkkityyppisen symboliikan kanssa. Sanojen lyyrisyys osaltaan myös tekee pesäeroa "perinteisen" tieteellisen kielen käytön tapaan, jolle kuvaileva, polveileva runollisuus ei ole yhtä ominaista. Vasemmalla esimerkkinä Sousaniksen vaitöskirjan sivu 60.

Sousanis ei tutkimuksensa tekstissä varsinaisesti viittaa kuviin. Hän oletettavasti käyttää tässä hyväkseen sarjakuvaan ilmaismuotona sisältyvää oletusta siitä, että kuva ja sana ovat yhtä. Kuvan ja sanan viittaussuhde ja yhteisyys on lähtökohta, jolloin sitä ei ole tarpeellista erikseen ilmaista. Toisaalta juuri tietyt sanavalinnat tuntuvat viittaavan juuri tiettyihin kuvan osiin, mikä tietenkin edesauttaa katsoja-lukijan havainnointi- ja sisäistämistä.

Sousanis viittaa kuviin myös kuvilla. Hän viittaa kuvallisesti esimerkiksi da Vincin

tunnetuihin teknisiin piirroksiin. Visuaaliset/kuvalliset viittaukset tai lainaukset ilmaistaan useassa kohdassa suoraan kuvan vieressä. Se, että kuvalliset tai visuaaliset viittaukset näin tiedostetaan ja tuodaan ilmi tieteellisessä tutkimuksessa, ei ole itsestään selvää 2000-luvullakaan. Tällainen käytäntö kuitenkin tuo visuaaliset viittaukset yhtä tärkeiksi, kuin sanalliset ja kielellisetkin. Kuvalliselle viittaamiselle annetaan merkityksellinen asema tiedon, kulttuurin ja tutkimuksen edistäjänä ja jatkajana.

Sousanis käyttää lyyristä, tieteellistä ja filosofista tekstiä toisiinsa limittyneinä ja sulautuvina. Myös viitteitä erilaisiin kuvatyyppeihin esiintyy klassisesta supersankarisarjakuva visuaalisuudesta tieteellisiin kuvituksiin, runokuvaan ja piirrettyihin kollaasikuviin. Alhaalla esimerkkikuva Sousaniksen teoksen sivuilta 90 ja 91. Kuvan tyypit saattavat vaihtua yhdellä aukeamalla tai sivulla, mikä vaikuttaa siihen miten viereisten laatikoiden tekstien sisältö sävyttyy. Efekti on siis erilainen kuin



esimerkiksi Mervi Auttin väitöskirjassa, jossa kuvat ovat tietyltä aikakaudelta, aikakauden potretti- ja valokuvausperinteitä noudattelevia valokuvia.

Se, että Sousanis ei varsinaisesti viittaa tekstissä tekstiä ympäröivään kuvien sarjaan, vaan teksti muodostuu asiapitoisesta ja välillä vastavuoroisesti lyyrisestä tiedon muodostamisesta, ei estä tekstin ja kuvan sulautumista. Kuvat viittaavat tekstiin, eikä kuvan ja sanan muodostamista merkityksistä pysty erottamaan jomman kumman suurempaa merkitystä.

Kuvat Sousaniksen väitöskirjassa eivät aina esiinny nimenomaan suhteessa tekstiin, vaikka tekstilaatikoihin suljettu kieli kuljettaa osassa sivuja katseen ja tulkinnan kuvan lävitse. Kuvan käyttö on kuitenkin vapautunutta ja kuva myös esiintyy monen sivun verran ilman tekstiä tai tekstilaatikoita, pelkkänä kuvana. Välillä sanat saattavat rikkoa tekstilaatikoiden rajat ja yhdistyä myös osiksi kuvien rakenteita, mikä edelleen häivyttää kuvan ja sanan rajaa merkityksen antajina ja muodostajina.

Sousanis tiedostaa tieteellisen ja tutkimuksellisen tekstin ja kirjallisuuden konventionit vahvasti ja tietää rikkovansa sarjakuvamuotoisella väitöskirjallaan näitä tapoja. Hän tuo sen lukijalle visuaalisesti esiin sijoittamalla väitöskirjansa sivulle 54 perinteisesti muotoillun tutkimustekstin sivun, jonka sisältämässä tekstissä hän myös käsittelee kuvan ja tekstin suhdetta tietoon ja tutkimukseen.

Traditionally, words have been privileged as the proper mode of explanation, as *the tool* of thought. Images have, on the other hand, long been sequestered to the realm of spectacle and aesthetics, sidelined in serious discussions as mere illustration to support the text — never as



Fig 1: Object bent in water

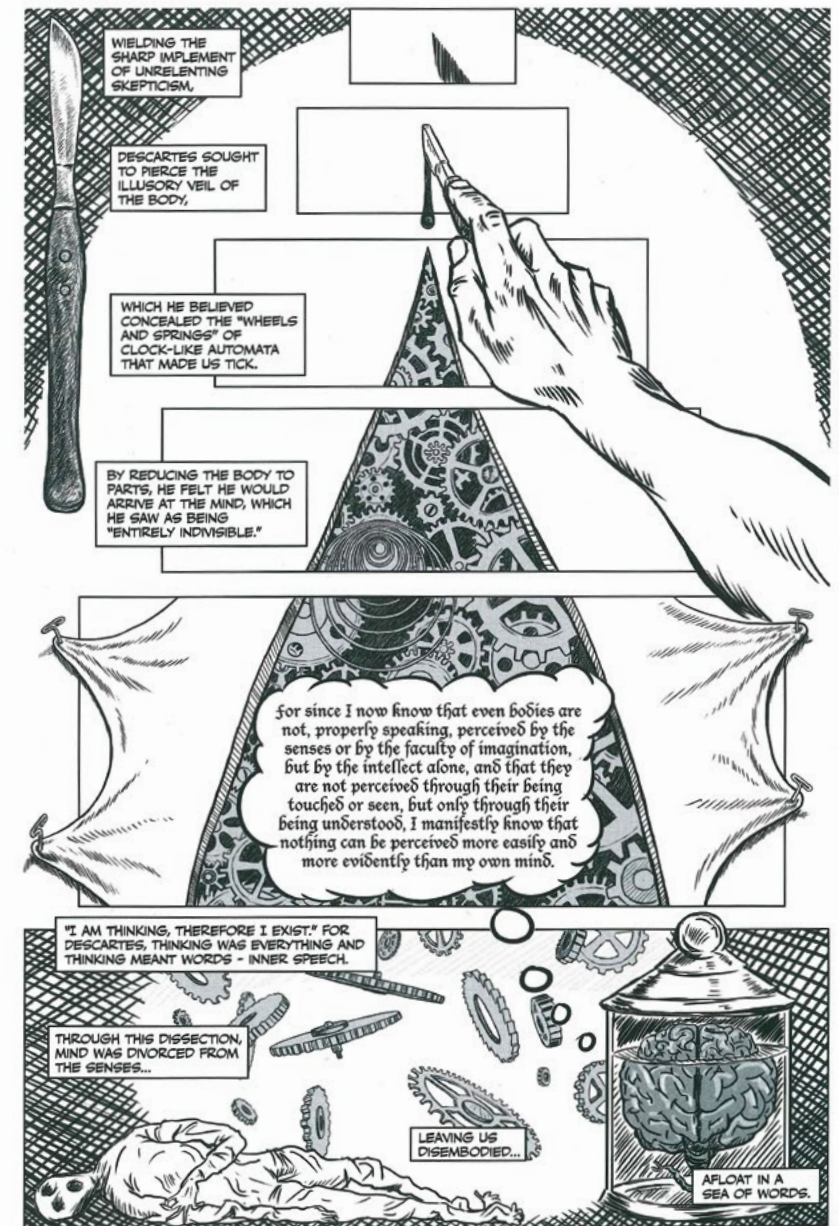
equal partner. The source of this historical bias can be traced to Plato, who professed a deep distrust of perception, citing its illusory nature: “The object which appears to bend as it enters water provokes a lively puzzlement about what is real” (Murdoch, 1977, p. 44). For Plato, human life was a pilgrimage (p. 2) from the world of appearance in the cave to the reality of pure forms — of

truth. He insisted that “we see *through* the eyes . . . not *with* them” (Jay, 1994, p. 27). If appearances were deceiving, images were far more treacherous, these “shadows of shadows,” capable of obscuring the search for truth — mistaking fire for the sun. Plato considered thinking as a kind of “inner speech” (Murdoch, p. 31). Thus, despite a similar distrust of writing as an “inferior substitute for memory and live understanding” (p. 22), he tolerated the written word as a necessary evil to convey thought.

Descartes took this distrust of the senses a step further, as he considered the possibility that all he perceived might be a deception of a supremely powerful evil spirit. His observations of wax in the presence of flame betrayed the reality that the substance remained unchanged:

But I need to realize that the perception of the wax is neither a seeing, nor a touching, nor an imagining. Nor has it ever been, even though it previously seemed so; rather it is an inspection on the part of the mind alone. This inspection can be imperfect and confused, as it was before, or clear and distinct, as it is now, depending on how closely I pay attention to the things in which the piece of wax consists. (1637/2002, p. 68)

This reasoning about wax raised questions as to how he could know anything, “all the things that had ever entered my mind were no more true than the illusions of my dreams” (p. 87). From there, Descartes proceeded with his program of radical doubt, setting out to discard and raze any “false opinions” he had come to accept in his life. By burning away all he’d come to believe, he could build up from what he knew with certainty.



7 RIKOTUT KUVAT KUVISSA

Max Ernstin kuvanovelli *Une semaine de bonté* vuodelta 1933 (julkaistu ensimmäisen kerran vuonna 1934) on surrealistinen kuvanovelli, kuten uuden, vuoden 1976 painoksen alaotsikko tarkentaa. Kuvanovellin kollaasikuvat koostuvat myöhäisen 1800-luvun ranskalaisista kirjojen kuva-kaiverruksista, joita Ernst on leikaten ja liimaten yhdistänyt. Valmiiden kuvien painatustekninen toteutus piilotti kuvien saumat täysin, mikä luo illuusion yhtenäisistä, koskemattomista kuvista. (Dover Publications, 1976, v)

Mervi Auttin väitöskirjassa *Etsimessä neitikulttuuri* sanallistetaan kuvan suhdetta aikaansa. Siihen milloin, millaisessa tilanteessa ja ajassa kuva on syntynyt sekä miten kuva suhteutuu nykyaikaan ja nykyajassa katsomiseen. Samankaltaisesti kuin Max Ernstin teoksessa *Une semaine de bonté*, Auttin väitöskirjassa aukikirjoitettu kuvan aika tulee esille, mutta ilman tekstiä ja sanoja. Ernstin teos ei ole historiantutkimusta tai intentionaalisesti välttämättä tutkimusta oikeastaan lainkaan. Se on kuitenkin jo Ernstin omana aikana ollut visuaalista menneisyydestä lainaamista ja tiettyyn aikaan liittyvien kuvien kontekstistaan irrottamista.

Sanatonta kuvanovellia voidaan pitää eräänlaisena kommenttina kuvien puolesta sekä kuvien mahdollisuuksista ilman sanoja. Ernstin teoksessa on Auttin väitöskirjan kuva-aineiston kaltaisesti monia ajantasoja. *Une semaine de bonté*n kollaasit on tehty viktoriaanisen ajan kirjallisuuden kuvituksista leikaten ja liimaten 1930-luvulla. Yhden aikatason lisää tuo jälleen mukaan katsoja-lukijan oma aika. Kollaasiteoksella on siis oma aikakontekstinsa, mutta ilman kollaasia tai sen kuvia määrittelevää teks-

tiä tai vuosilukuja on tulkitseminen niin sanotusti ajattomampaa ja vapaampaa. Tulkintaa on haastavampaa tuottaa tietystä ajasta tai tilasta riippuvaisena. Voidaan kyseenalaistaa se, onko kuvilla aikaa ollenkaan. Jos kuva tulee jokatapauksessa tulkituksi katsoja-lukijan subjektin kautta, joka ei hänkään ole yhden ajan vanki, eikä kuvaa voisi pitää ajattomina. Voidaan ajatella, että yksilö on aina läsnä hetkessä kaikkien elämiensä hetkien kautta.

Ernst on irroittanut kuvat tekstin kuvituksen roolista, sillä tiettävästi *Une semaine de bonté*n kuvat ovat kaikki alunperin olleet romaanien kuvituksia. Teoksesta vuonna 1976 julkaistun painoksen nimeen on lisätty tarkentava *A surrealist novel in collage by Max Ernst* -alaotsikko. Wikipedian mukaan *Une semaine de bonté* on sarjakuva (comic) (*Une semaine de bonté*, Wikipedia). Ernstin teoksessa ei kuitenkaan ole samankaltaisia sarjakuvallisia piirteitä kuin Nick Sousaniksen väitöskirjassa. Kuvapinnat ovat Ernstin teoksessa yhtenäisiä – jokaisella sivulla on ikään kuin yksi teos, joka voisi olla ja toimia kokonaisuudesta myös täysin erillään. Ernstin kuvanovellisissa, joka mielestäni on täsmällisempi termi kuvaamaan teosta, kuin sarjakuva, ei ole puhekuplia tai kuvan ylälaidassa tapahtuvaa kronologista kuvien selittämistä. Ernstin teos on kuvanovelli juuri siksi, että se hyödyntää novellin tekstilajille ominaisia piirteitä kuvien kautta – vapautta, tiiviyyttä ja tapahtumien sarjallisuutta.

Mervi Auttin ja Nick Sousaniksen aiemmissa luvuissa analysoidut teokset ovat molemmat väitöskirjoja. Niiden voidaan siis oikeutetusti sanoa tavoittelevan tietoa. Mikä sitten on Max Ernstin surrealistisen kollaasinovellin rooli aineistoteoksena

näiden kahden väitöskirjatutkimuksen rinnalla? Sen lisäksi, että sanojen kautta kuviin kohdistuva imperialismi kyseenalaistuu Ernstin kuvanovellisissa, näen *Une semaine de bonté* -teoksen teoreettisvivahteisena, mutta tieteelliseksikin rinnastettavissa olevana kokeena siitä, miten kuvaa voi käyttää.

Charlotte Stokesin (1980, 453) mukaan Ernst oli kiinnostunut luonnontieteistä erityisesti siksi, että sen kautta avautui väyliä ilmiöihin, käsitteisiin ja asioihin, joihin taiteella ei 1900-luvulla ollut pääsyä. Nykyaikaisen kontekstissa 2000-luvulla myös luonnontieteellä, tieteellisillä metodeilla ja tekniikoilla on osansa. Esimerkiksi vuoden 2012 IHME-nykyaidefestivaaliin kuului Christian Boltanskin teos *Sydänarkisto* (2008-), jossa tallennettiin osallistujien sydänäänäni äänitallenteiksi, jotka talletetaan taloon Teshiman saarelle Japaniin (IHME-nykyaidefestivaali, 2012). Taiteen ja tieteen välillä 1900-luvulla vallinneiden tiukempien konventioiden ja rajoitusten vuoksi Ernst kääntyi tieteellisten kuvitusten puoleen ja löysi niistä visuaalisen tavan kuvata sisällään tapahtuvaa (Stokes, 1980, 453).

Ernst käytti erityisesti 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun tieteellistä kuvastoa kollaasien ja sekatekniikkateosten pohjana. Hän yhdisti erilaisia tieteellisiä kuvituksia ja esimerkiksi maalasi kuvia selittävien etikettien, kylttien ja tekstien päälle peittäen ne. Ernst käänsi tieteen ja sen kuvaston oletetun objektiivisuuden pääläelleen tuomalla sen henkilökohtaisen ja subjektiivisen tilaan. (Stokes, 1980, 454) Ernstin kollaasimetodin kautta uusiksi teoksiksi muuntamia tieteellisiä kuvituksia ja tätä tekoa itsessään voidaan pitää yhden mää-

rittävän ajatuksen lävistämänä. Ajatuksen, jonka mukaan kaikki havaintomme fyysisestä maailmasta ovat epäluotettavia. (Stokes, 1980 456) Ernst ei nähnyt tieteellisissä kuvituksissa objektiivista totuutta vaan sisäisen subjektiivisen todellisuuden palasia (Stokes, 1980, 465). Muun muassa *Une semaine de bonté* -teosta voidaan pitää esimerkkinä kiinnostuksesta realistisen kerronnan välineiden analysointiin, todellisuuden uudelleen esittämisen sijaan (Kaitaro, 2010, 170).

Tämä katsaus Max Ernstin kollaasi- ja ajattelumetodeja koskeviin tulkintoihin pyrkii osaltaan sanoittamaan sen mahdollisuutta, että Ernstin työskentelyssä on ollut jotakin mikä on pyrkinyt tietoon, tiedon hankkimiseen tai niiden kyseenalaistamiseen. Ernstin *Une semaine de bonté* -kollaasinovellilla voidaan siis ajatella olevan perusteltu paikka ja asema tässä tutkielmassa Auttin ja Sousaniksen väitöskirjojen rinnalla.

7.1. RIKOTTUJA MUTTA KOKONAISIA

Une semaine de bonté -teoksen kuvia on vaikea nähdä kollaaseina, joita ne kuitenkin ovat. Vanhoin painotekniikoin toteutettujen kuvien toisiinsa leikaten ja liimaten yhdistämistä on vaikea havaita kuvien saumattomuuden vuoksi. Osasta kuvia on haastavampaa löytää kollaasille ominaisia suoraviivaisia törmäytyksiä tai rinnastuksia. Sen sijaan Ernstin kollaasinovellin kollaaseja määrittää kuvien ja kuvien osien sulautuminen toisiinsa.

Timo Kaitaro (2010, 162) pitää André Bretonin surrealistisia runoja arkikielestä ja positivistisesta kielifilosofian perinteestä

poikkeavina. Bretonin runot ovat kieliopillisesti virheettömiä, mutta koska niille ei voida määrittää tietynlaista perinteistä totuusarvoa, ne nähdään mielettöminä ja toisin sanoen myös hyödyttöminä. Jos kuitenkin halutaan tarkastella esimerkiksi ihmisen ja yksilön tunteita, ajatuksia tai olemista, kuinka usein näillä on mitään tekemistä positivistisen tieteen perinteen kanssa? Kuinka jokapäiväinen ajatusten virta tai tunteet noudattavat yksiselitteisiä määrittelyjä tai toiston kautta validiutensa saavia teorioita? Samoin kuin surrealistisessa runossa, kuvissa ja taiteessa voidaan ajatella olevan ominaisuuksia, joiden avulla voidaan viitata johonkin sellaiseen, mihin jokapäiväisellä kommunikointiin ja samaistumiseen pyrkimisellä ei päästä. Surrealismia ja sen sisältämää asennetta todellisuuteen voidaankin pitää kriittisenä suhtautumisena ajatukseen siitä, että todellisuus rajoittuisi

sihen, mitä siitä on kuvattavissa vallitsevilla realistisilla esittämisen tavoilla (Kaitaro, 2010, 158).

Max Ernstin kollaasit teoksessa *Une semaine de bonté*, tuovat esille eräänlaisia toiseuksia ja outouksia. Tapahtumia ja ajatuskulkuja, joille ei arkipäivän asioinnissa ja toimissa ole kenties sijaa, mutta joiden ”pelkällä” ajatustasolla olemassa oleminen ei tee niistä yhtään sen vähempää todellisia tai mahdollisiakin. Koska kollaaseihin kuuluvien kuvien yhteenliitoksia on ensinäkemältä niin haastavaa havaita, outous korostuu. Se myös herättää uteliaisuutta ja saa tutkimaan kollaaseja tarkemmin ja arvailemaan kunkin osien rajojen paikkoja. Timo Kaitaron (2010, 163) sanoin

surrealistinen kuva synnyttää siis omat kohteensa ja referenssinsä sen sijaan, että se viittaisi kielelisten käytäntöjemme valmiiksi

jäsentämään – ja jähmettämään – kiinteään todellisuuteen.

Useassa Ernstin kollaasissa ihmishahmoon yhdistyy joku eläimen osa, monesti tämä osa on pää. Ihmishahmot ylipäättään ovat merkittävässä osassa Ernstin kollaaseissa. Vapaasti suomennettuna kollaasinovellin nimi *Une semaine de bonté* tarkoittaa: *Viikko hyvántahtoisuutta* (engl. *A week of kindness*). Sen kautta, että novellissa esiintyy ihmismäisiä hahmoja ja, että hyvántahtoisuus voitaneen lukea ihmisluontoon liittyväksi ominaisuudeksi, voitaneen päätellä, että novellilla on jotakin sanottavaa ihmisyydestä ja sen luonteesta. Novellin vaihtoehtoinen nimi kuitenkin on *Les sept éléments capitaux* eli *Seitsemän kuolettavaa elementtiä* (*The seven deadly elements*). Seitsemän eri osuutta, kirjoiksi kutsuttuja, novellissa on nimetty sekä viikonpäivien että erilaisten elementtien ja esimerkkien mukaan. Novellin kaksi nimeä tarjoavat epäilemättä tarkoituksella kaksi erilaista tarkasteluhorisonttia kokonaisuudelle. Kirjoja on kollaasinovellien kokonaisuudessa yhteensä viisi, joista viimeinen on jaettu kolmeen osaan. Viisi kirjaa tuovat kokonaisuuteen tietyllä tapaa eepin vivahteen.

Viikonpäivät tuovat kollaasit potentiaalisiksi jokaisen elinpiiriin, lähes jokainen jonkinlaisessa järjestäytyneessä yhteisössä tai yhteiskunnassa on riippuvainen viikonpäivien järjestyksestä. Elementit taas tuovat mukanaan tietyllä tapaa teemallisen jaottelun, joka osittain myös tulee visuaalisesti esille kollaaseissa. Esimerkki viittaa useimmissa kirjoissa suoraan niiden sisältämiin visuaalisiin elementteihin. Viereisen sivun taulukossa näkyvät teoskokonaisuuden osat elementteineen ja esimerkkeineen.

SECOND BOOK

monday
ELEMENT
water
EXAMPLE
water

THIRD BOOK

tuesday
ELEMENT
fire
EXAMPLE
the court of the dragon

FIRST BOOK

sunday
ELEMENT
mud
EXAMPLE
the lion of Belfort

FOURTH BOOK

wednesday
ELEMENT
blood
EXAMPLE
oedipus

UNE SEMAINE DE BONTÉ

A WEEK OF KINDNESS

VIIKKO HYVÄNTAHTOISUUTTA

/

LES SEPT ÉLÉMENTS CAPITAUX

THE SEVEN DEADLY ELEMENTS

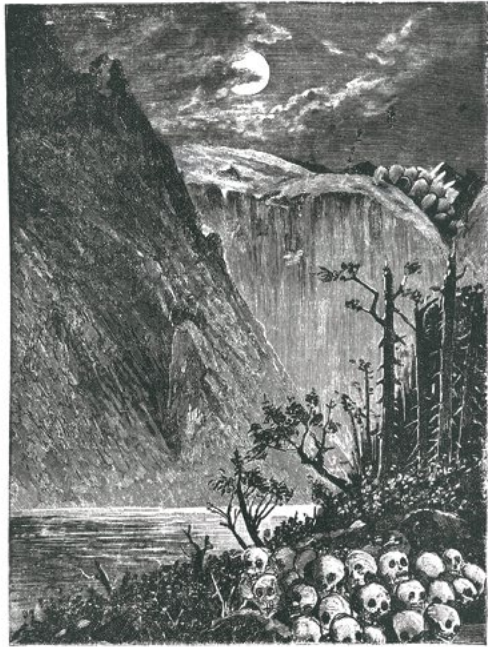
SEITSEMÄN KUOLETTAVAA ELEMENTTIÄ

FIFTH (and last) BOOK

thursday
ELEMENT
blackness
EXAMPLES
the rooster's laughter.
easter island

friday
ELEMENT
sight
EXAMPLES
the interior of
sight

saturday
ELEMENT
unkown
EXAMPLES
the key
to songs



144

MAX ERNST

UNE SEMAINE DE BONTÉ
OU
LES SEPT ÉLÉMENTS CAPITAUX

ROMAN

DERNIER CAHIER

JEUDI	VENDREDI	SAMEDI
ÉLÉMENT :	ÉLÉMENT :	L'ÉLÉMENT :
LE NOIR	LA VUE	INCONNU
EXEMPLES :	EXEMPLE :	EXEMPLE :
LE RIRE DU COQ	L'INTERIEUR	LA CLE DES
L'ILE DE PAQUES	DE LA VUE	CHANTS

JEUDI
ÉLÉMENT :
LE NOIR
PREMIER
EXEMPLE :

LE RIRE DU COQ

« Ceux d'entre eux qui sont gais tournent parfois leur derrière vers le ciel et jettent leurs excréments à la figure des autres hommes ; puis ils se frappent légèrement le ventre. »

Marcel SCHWOB (*L'Australie*)

« Le rire est probablement destiné à disparaître. »

Marcel SCHWOB (*Le rivage*)

MAX ERNST
A WEEK OF KINDNESS
OR
THE SEVEN DEADLY ELEMENTS
NOVEL

SECOND BOOK

MONDAY

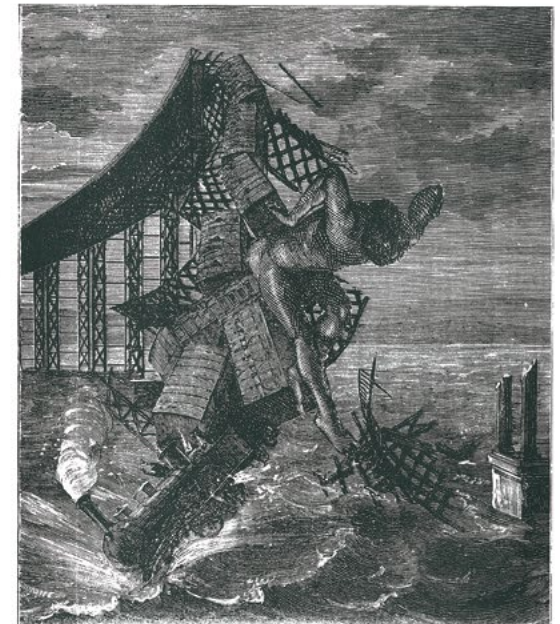
ELEMENT:

WATER

EXAMPLE:

WATER

"D.—What do you see?
R.—Water.
D.—What color is this water?
R.—The color of water."
(Benjamin Pérez, *endormi*)



41

MAX ERNST
A WEEK OF KINDNESS
OR
THE SEVEN DEADLY ELEMENTS
NOVEL

FIFTH AND LAST BOOK

THURSDAY	FRIDAY	SATURDAY
ELEMENT:	ELEMENT:	ELEMENT:
BLACKNESS	SIGHT	UNKNOWN
EXAMPLES:	EXAMPLE:	EXAMPLE:
THE ROOSTER'S LAUGHTER	THE INTERIOR OF SIGHT	THE KEY TO SONGS
EASTER ISLAND		



22



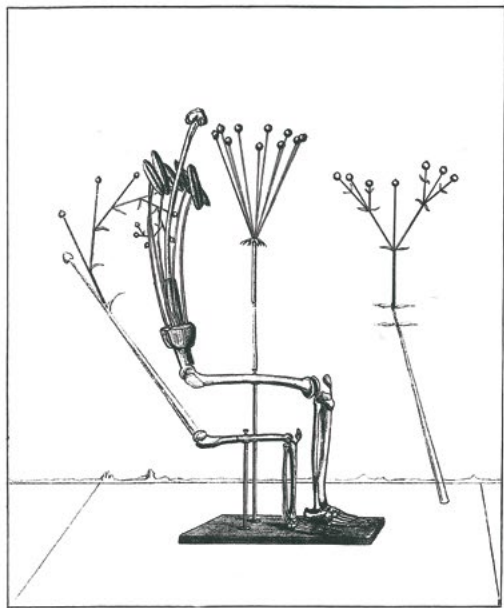
23

Novellikokonaisuus on helppo nähdä osiensa kautta, mutta sitä voi tarkastella myös kokonaisuutena. Novellin kuvia katsellessa voisi kuitenkin ensimmäisenä ajatella niiden käsittelevän enemmänkin hyväntahtoisuuden uupumista kuin sen läsnäoloa, huolimatta teoksen nimestä. Kollaasit käsittelevät erilaisia mullistuksia ja voimia, joihin ihminen ei voi vaikuttaa ja tähän myös elementteihin jaottelu viittanee. Vesi, tuli ja muta ilmenevät teoksessa tuhoavina ja ihmisen hallitsemattomissa olevina ihmisyyden ja luonnon elementteinä. Näkökyky, veri, tuntematon ja mustuus voidaan käsittää ihmiskehon ja -mielen osina tai tekijöinä. Viereisellä sivulla esimerkit novellin ensimmäisen "kirjan" (yllä) ja viidennen "kirjan" kolmannen osan (alla) kollaaseista.

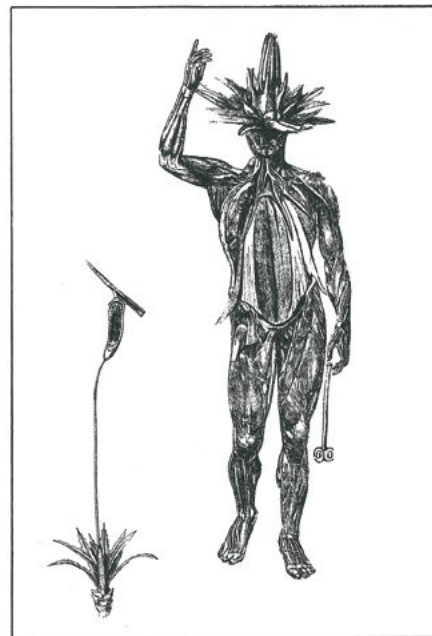
Osa novellin "kirjoista" on tulkittavissa seksuaalissävytteisiksi kollaaseista esiin-

tyvien alastomien tai vähäpukeisten naisoletettavien vartaloiden kautta. Tämän voi ajatella liittävän kollaasinovellin taiteen perinteiseen kaanoniin, jota värittää maskuliininen naisen kohdistuva katse. Toisaalta novellin voi ajatella olevansa aikansa ja sen kollaasien lähdeostosten tuote. Tässä tulee jälleen kysymyksenalaiseksi kuvan, mutta samalla myös taiteen, oikeus tulla tulkituksi oman aikansa kontekstissa, mutta toisaalta myös katsoja-lukijan oikeus etsiä teoksesta omaa aikaansa.

Kaiken kaikkiaan novellikokonaisuuden kautta vaikuttaa olevan mahdollista eläytyä ja käsitellä ihmisyyden pimeämpiä puolia juuri visuaalisin ja sanasta irrottuvuin keinoin. Tulkintani mukaan novelli pyrkii kertomaan, ettei ihminen ole yhtä kuin ajatuksensa, ajattelee sitten kuvin tai sanoin.



182



183

8 TAITEELLISEN OSION TARKASTELU

Taiteellisen osion rooli tässä tutkielmassa on tuottaa tietoa suhteessa tutkielman tutkimuskysymyksiin. Taiteellinen osio toimii representaatioanalyysin rinnalla tapahtuvana tulkinnallisena prosessina. Taideperustaisuus ja taiteellinen osio tämän tutkielman kontekstissa toimivat väylänä sellaiseen tietoon, johon määrällisellä tutkimuksella ei ole pääsyä. Taiteellisessa osiossa ja siihen liittyvissä prosesseissa ei myöskään tavoitella kyseenalaistamatonta tai luonnontieteellistä tietoa, vaan pyrkimyksenä on tämän tutkielman mahdollisuuksien rajoissa päästä kiinni valitun ilmiön, kuvan, ominaisuuksiin. Taiteellisen osion epistemologia tässä tutkielmassa päästää irti käsityksestä siitä, että tiedon tulisi yhdistyä ainoastaan varmuuden ja totuuden käsitteisiin ja hyväksyy tiedon mahdollisuuteen liittyvän satunnaisuuden ja kontekstisidonnaisuuden (Anttila, 2006, 65). *Of this hybrid form* -näyttely tämän tutkielman osana ja sitä myötä tämä tutkielma kokonaisuudessaan noudattaa tiedon ja tietämisen kokonaisvaltaisen käsittämisen periaatteita.

Relevantin taiteellisen osion paikasta tässä tutkielmassa tekee se, että taiteellisen osion aineisto on sama kuin representaatioanalyysissa. Tieto, johon taiteellisessa osiossa pyritään määrittää myös tämän tutkielman taiteellisen osion menetelmällisiä mahdollisuuksia. Taiteellisen osion menetelmää voi verrata Marjo Räsänen (2015, 182) *Monilukukirjassa* esiteltyyn yhteen monilukumallin osaan, visuaaliseen käsitteellistämiseen. Visuaalinen käsitteellistämisen perustuu kuvien tulkitsemiseen kuvia tekemällä. Räsänen pohjaa monilukumallinsa osaltaan ajatukselle siitä, että kuva on sanan kanssa yhdenvertainen tapa ja väline käsitteellistää. Koska tutkielman

aiheena ovat *kuvan mahdollisuudet tuottaa tietoa ja argumentoida* on perusteltua selvittää näitä keinoja myös kuvia tekemällä. Tämä on myös taiteellisen osion relevanttiuden yksi peruste. Taiteellinen osio ja sen teokset eivät siis tutki itse itseään, vaan itsensä ulkopuolista.

Taiteellisessa osiossa tutkin representaatioiden kautta analysoimieni teosten kuvamateriaalia hajottamalla ja kokoamalla. Hajottaminen tapahtuu kopiokoneen ja saksien kanssa, kokoaminen liiman ja piirtämisen keinoin. Toisin sanoen taiteellisessa prosessissa tulee visuaalisesti esille se, mitä olen sanojen ja tekstin avulla pyrkinyt saavuttamaan myös opinnäytteen niin sanotussa teoreettisessa osiossa. Sekä representaatioanalyysin että taiteellisen osion aineistona ovat toimineet siis samat teokset kuvineen. Jos teoreettisen osan tutkielmaani voidaan ajatella tavoitelleen objektiivisempaa katsausta kuvaan ja sen ominaisuuksiin, on taiteellisen osion rooli tuoda mukaan konkreettisemmin myös subjektisuus ja tutkijan subjekti.

Valitsemieni aineistoteosten kuvat ja kuvien muodostamat representaatiot näyttävät analyysivaiheessa kunkin aineistoteoksen omien sisäisten suhteiden määrittäminä. Taiteellisen osion kollaasin kautta tapahtuneen analyysin ja taiteellisen työskentelyn jälkeen kunkin analysoitavan aineistoteoksen kuvat ja kuvallisuus alkoivat näyttäytyä aineistoteosten keskinäisten suhteiden valossa. Teosten kuvamaailmojen pilkkomisen ja yhdistymisen kautta kuvia oli mielekkäämpää tarkastella ”pelkinä” kuvina, eikä niinkään suhteessa niitä alunperin määrittävään tekstiin. Toisin siis kuin representaatioanalyysin kautta. Representaatioanalyysin kautta kuvat ja

niiden konteksti sanallistui ja taiteellisen osion kautta muodostuivat jälleen visuaaliseksi, kuviksi. Analyysitapojen sävy on siis myös tässä mielessä erilainen.

Taiteellinen osio tutkielmassani pyrkii vastaamaan kuvan ja sen argumentoitavuuden tutkimuksessa mielestäni esiintyvää puutetta. Tämä puute on nähdäkseni se, että moni tutkijoista ei itse ole niin sanotusti visuaalisesti orientoitunut siinä mielessä että esimerkiksi tekisi itse kuvia. Taiteellisen osion rooli liittyy myös läpileikkaavalla tavalla kuvan asemaan tiedon tuottamisessa. Taiteellisessa osiossa kuvat tuovat tutkielmaan mukaan tason, jolla itse tutkimus kuvallistuu ja tutkii kuvan keinoja kuvien kautta ja niiden avulla.

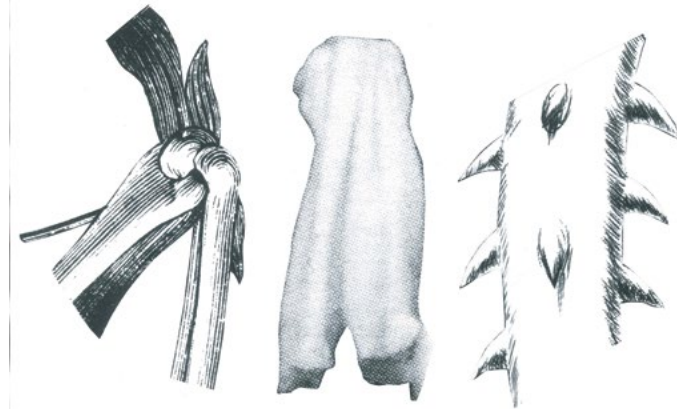
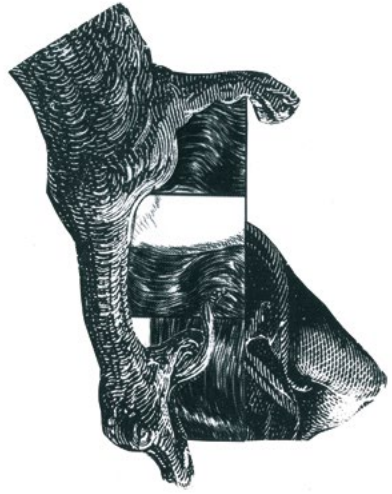
Tavoitteena ei kuitenkaan ole taiteellisen osion kautta kääntää representaatioanalyysia kuvan ”kielelle”. Lienee selvää, ettei kollaasin ja piirtämisen tavoin toteutettuja teoksia ole tarkoituksenmukaista tai ongelmattomaa rinnastaa analogisena laadullisen tutkimuksen keinoihin kuuluvaan representaatioanalyysiin. Kummankin metodin ja niiden välisen syklisyyden lopputulemat ovat esillä tässä tutkielmassa, eikä niiden osuutta tai painoarvoa ole lähtökohtaisesti tarpeen lähteä vertailemaan. Kyseessä on siis kaksi erilaista analyysitapaa, jotka voivat itsenäisinä analyysimuotoina ja niiden kautta saatuina lopputulemina muodostua yhden tutkielman sisällä tiedoksi.

Löydän samaistumis pintaa piirtämällä tutkimusta ja representaatioanalyysia tekevän taiteen tohtori Kalle Lampelan (2016) suh- tautumisesta kuva-aineistoonsa:

Ja juuri tästä on piirtämiseni koh- teissa kysymys: olemassa olevasta, jo kuvatusta, toteutetusta ja esite- tystä.

Tulkintani mukaan Lampela purkaa piirtämisen teolla ja teossa piirtämisen koh- teen representaatioita. Lampelan kohteena on reaaliosialismin kontekstissa tiettyjen aikakauslehtien kuvasto. Laajan histo- riallisen taustoittamisen pohjalta hän on pyrkinyt löytämään tarkoituksenmukai- sen metodin tuon kuvaston aukaisemi- selle - piirtämällä ja piirtämisessä tapah- tuvan kriittisen representaatioanalyysin. (Lampela, 2016) Tässä tutkielmassa re- presentaatioanalyysi tapahtuu erillisissä analyysiluvuissa taiteellisen osion lisäksi. Taiteellisessa osiossa aineistoteosten alku- peräiset kuvat eivät ole analyysin kohte- na, vaan sen sijaan kuvastojen osista muo- dostetut kuvahybridit, kollaasit. Olemassa olevat kuvat on taiteellisen osion teoksissa uudelleen kuvattu (muodostettu kollaaseiksi) ja sen jälkeen uudelleen esitetty (piirretty).

Tutkimus ja tutkimuksen tekeminen jakaa jonkinlaisen molemmille luonteenomai- sen yhteyden kollaasin kanssa. Erilaisten teoreettisten lähteiden yhdistäminen ja yhteen tuominen, aineistojen analysoimi- nen ja vertaileva yhteenvetäminen saa ai- kaan samanlaista rinnastumista, solmiutu- mista ja erottautumista, kuin kollaasinkin muodostuminen. Kollaasia ja tutkimus- ta molempia yhdistää myös tietynlainen kriittisyys – näkökulmien ja lähtökohtien punnitseminen ja tarkasteleminen on tut- kimuksellisuuden peruseriaatteita ja kol- laasissa se vaikuttaa tapahtuvan sisäänra- kennetusti.



8.1. 'OF THIS HYBRID FORM'

Tämän tutkielman taiteellisena osiona toimiva näyttely *Of this hybrid form* viittaa nimellään yhtäältä kuvaan ja siihen, miten kuva on perustavanlaatuisesti visuaalinen, muttei kuitenkaan pelkästään sitä. Kuva on eräänlainen hybridi, jota voivat määrittää sanojen ja käsitteiden lisäksi myös muut kuin näkemiseen liittyvät aistihavainnot. Nimi viittaa toisaalta myös itse teoksiin näyttelyssä, jotka kaikki kantavat samaa nimeä. Teokset ovat tavallaan kolmen aineistoteoksen kuvastoista syntyneitä kuvien hybridejä. Näyttelykokonaisuus muodostuu yhteensä viidestä erillisestä teoksesta, jotka ovat kaikki mustalla kuulakärkikynällä syväpainopaperille toteutettuja piirroksia.

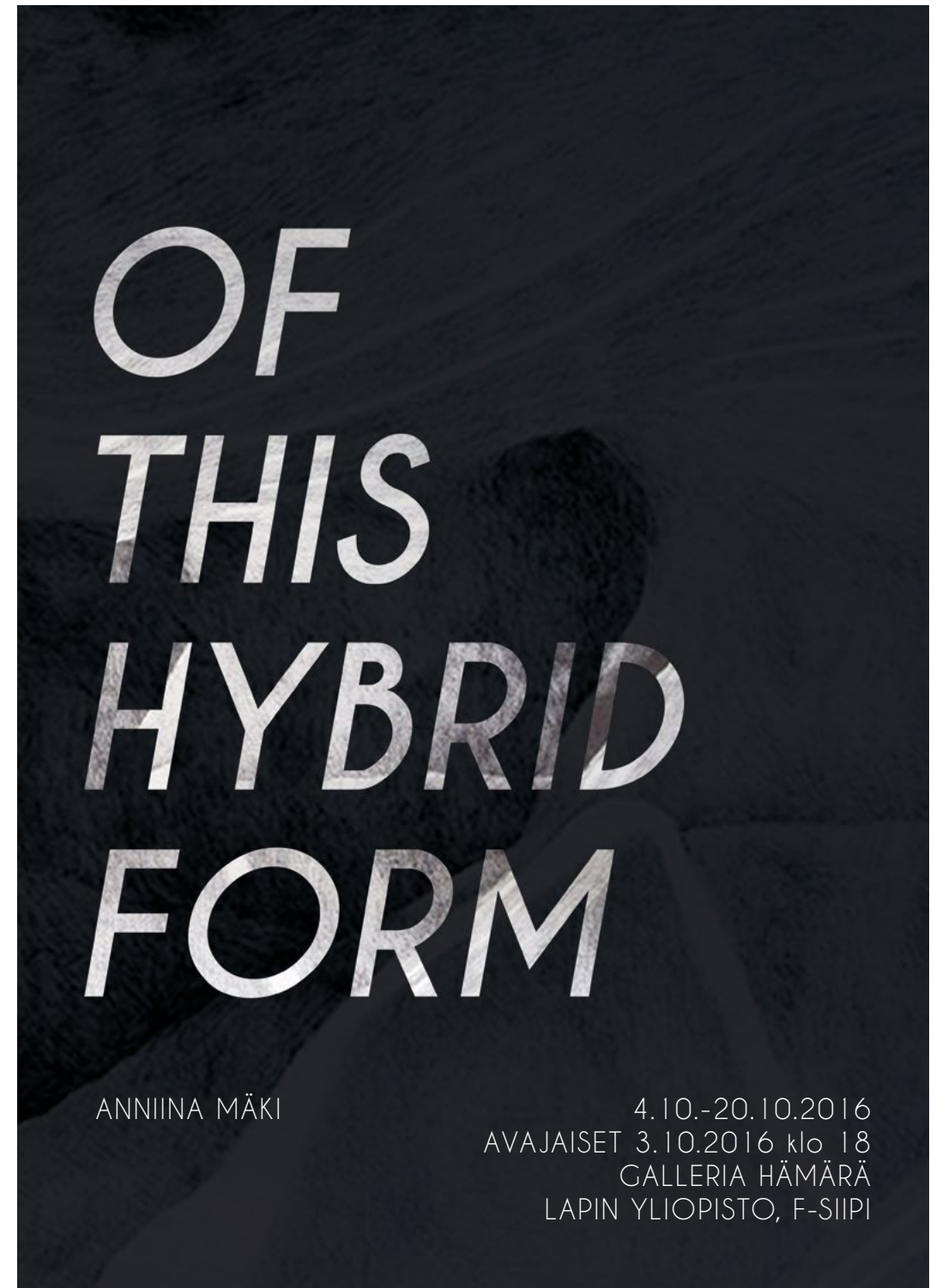
Kaikki analysoitujen teosten kuvat ovat monokromaattisia, joten mustavalkoinen valokopioiminen ei poista värien sisältämiä merkityksiä kuvilta. Kopioimalla tapahtuva manipuloiminen, suurentaminen ja tiettyihin yksityiskohtiin keskittyminen, etäännyttää osaltaan kuvat alkuperäisistä konteksteistaan, muttei poista kuvia merkitysyhteyksiensä piiristä lopullisesti. Etäännyttäminen mahdollistaa kuvien tarkastelemisen visuaalisina visuaalisen kokonaisuuden osina. Alkuperäisestä asiayhteydestä irrottaminen voi paljastaa kuvia sitoneita merkityksiä.

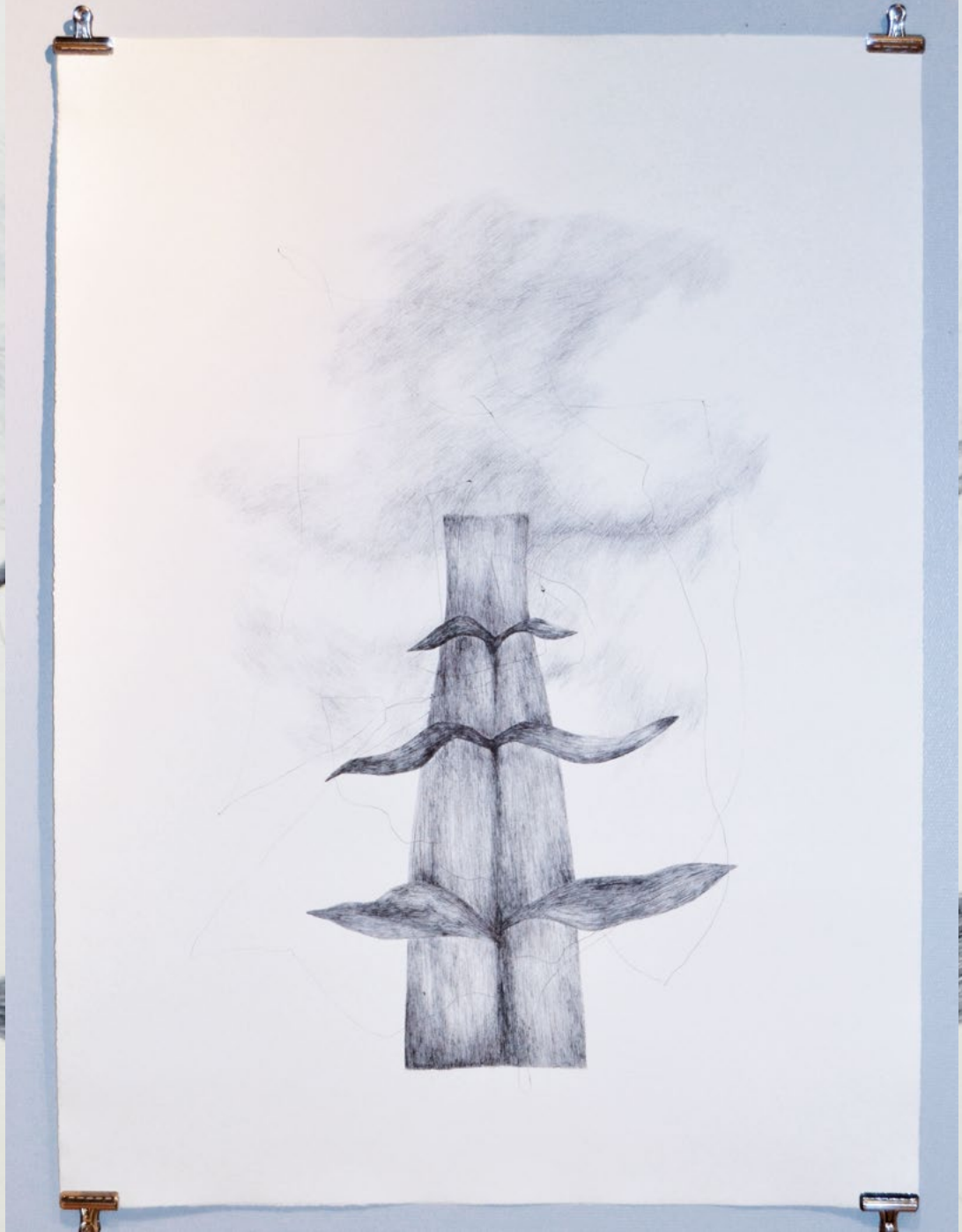
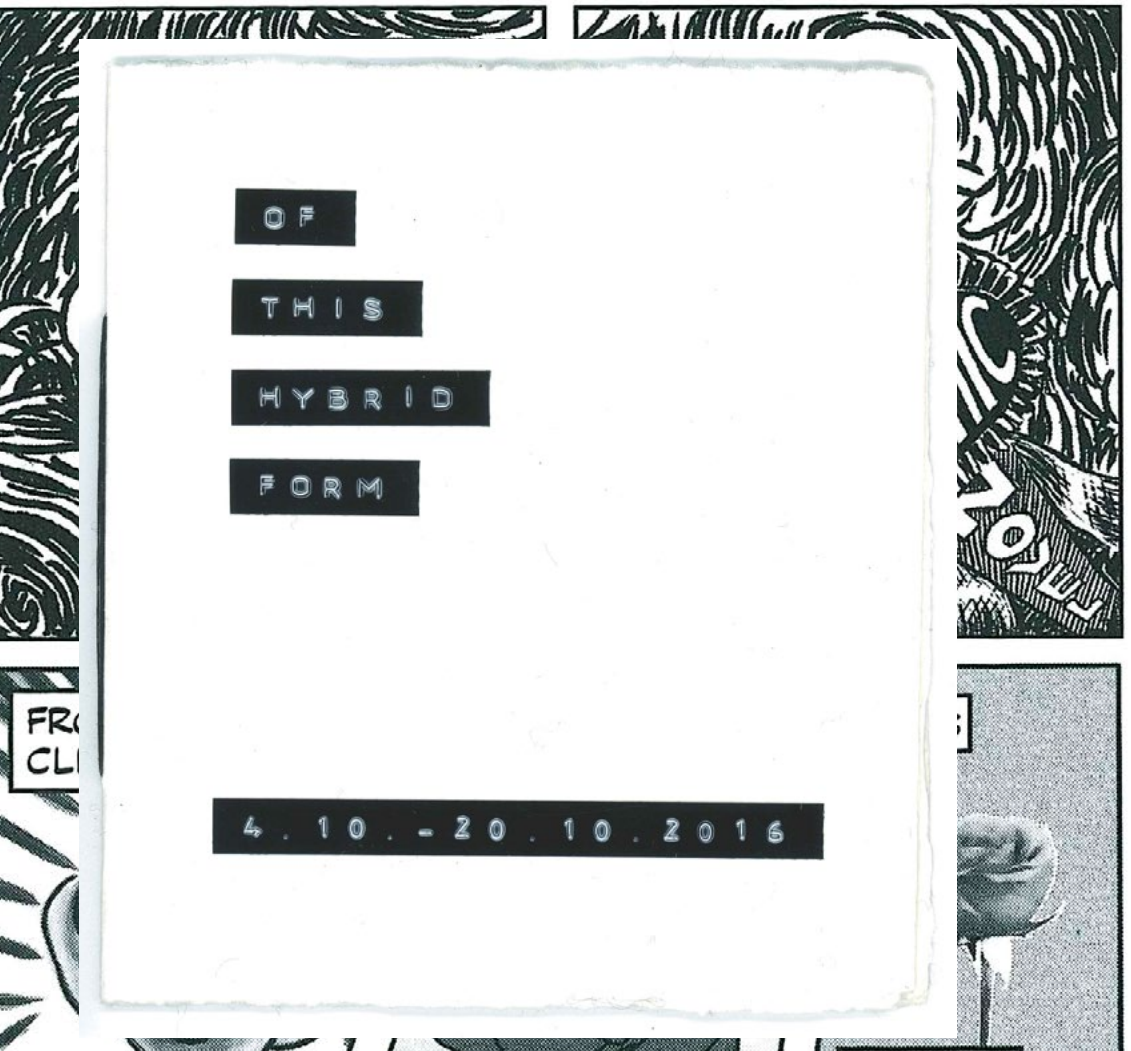
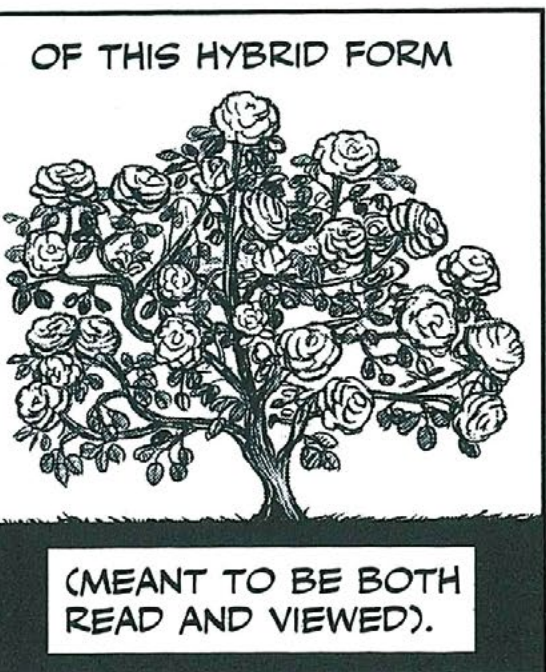
Ennen piirtämistä tapahtunut prosessi alkoi kopiokoneen ja aineistoteosten seurassa. Se, mitkä kuvat päätyivät kopiokoneen välityksellä uudelleen muokatuiksi, oli osittain sattuman summa. Prosessiin ei liittynyt systemaattista tai analyttisesti perusteltua valikoimista. Tällaista lähestymistapaa voisi kenties pitää heitteillejättämisenä tai tutkimuseettisesti arveluttavana. En pyri kuitenkaan kiistämään,

etteikö kuvien valikoitumisprosessiin olisi vaikuttanut alitajuisesti esimerkiksi se, miten tietyistä kuvista on aineistoteoksissa kirjoitettu tai miten merkityksellisesti olen kokenut niiden sanallistamisen. Kopioiminen ja sen osittainen satunnaisuus tietyllä tapaa häivyttävät subjektiuttani, jonka rooli täysin tietoisessa valikoimisprosessissa olisi ollut selkeämpi. Sattuma mahdollisti myös visuaaliset yllätykset, sillä välillä en tiennyt mitä kopiokoneesta tulisi ulos tai millä tavoin kuva olisi rajautunut tai tarkentunut.

Kopiokonetta käytin muokatakseni kuvien kokoa sekä niiden rajausta, jotta voisin koostaa eri aineistoteosten kuvamateriaalista kollaaseja. Koska kollaasityöskentelyssä on olennaista kuvien hajottaminen, helpotti kopiokoneen avulla tapahtunut kuvien uudelleen rajaaminen yksityiskohtiin keskittymistä. Kuvien konkreettinen hajottaminen alkoi oikeastaan siis jo kopiokoneen kautta. Kymmenien ja kymmenien kopioiden parissa etsin saksineni kiinnostavia visuaalisia yksityiskohtia kunkin aineistoteoksen kopioidusta kuvastosta. Kollaasityöskentelylle ominainen kuvamateriaalin rinnastuminen sekä eri lähteistä irrotettujen materiaalien törmäyttämisen kautta uusien yhteyksien luominen, tulee esiin myös omassa työskentelyssäni (Vaughan, 2005, 32). Jokaisessa kollaasissa on osa vähintään kahden aineistoteoksen kuvastosta. Joissakin teoksissa osien välillä tapahtuu sulautumista, mutta pääasiassa osat on mahdollista erottaa toisistaan.

Tarkoituksenmukaista olikin kopiokoneella tapahtuneesta manipulaatiosta sekä kollaasien piirtämisestä huolimatta jättää kollaasien osiin jotakin tunnistettavaa niiden alkuperäisestä yhteydestä. Näyttelyn nimi on myös viittaus Nick Sousaniksen väitöskirjan sivulle 60 (kts. seuraava aukeama).





8.2. PIIRTÄMINEN TEKONA - TEKIJÄN TIETOISUUS JA SUBJEKTIIVISUUS

Piirtäminen tekona tuo subjektiivisen ruumiillisuuteni ja tietoisuuteni vahvemmin osaksi kollaasien sekä aineistoteosten kuvallisuuden käsittelemistä. Aineistoteosten kuvat ovat käyneet erilaisten muodonmuutosten läpi ennen kuin ne ovat päätyneet teoksiin osaksi *Of this hybrid form* -näyttelyä. Kuvien luonne on merkittävästi muuttunut niiden osien kulkeuduttua ensin kopiokoneeseen, saksien ja liiman välityksellä uusiksi kokonaisuuksiksi koostamiseksi kollaaseiksi ja lopulta piirroksiksi. Niiden luonne on muuttunut, mutta tavallaan ne ovat myös pysyneet samoina. Tarkkaavaisen katseen voi olla mahdollista edelleen jäljittää kollaasipiirrosten osat takaisin alkuperäisille paikoilleen aineistoteosten sivuilla.

Piirtämistä voidaan ajatella älyllisenä näkemisenä. Piirtämisen tekoa voidaan purkaa havainnon tarkoituksen, luovan kommunikaation ja piirtämisen funktion kautta. Pohjimmiltaan piirtämisessä voidaan kuitenkin nähdä olevan kyse transformatiosta tai transformatiivisesta prosessista. Piirtämiseen liittyvissä muodonmuutoksissa on usein kyse konseptin tai havainnon muotoutumisesta (taide)teokseksi piirtämisen keinoin. Voi olla kyse myös yksilöllisten näkemysten muuttumisesta sosiaalisesti kommunikaatioksi tai kulttuuristen arvojen materialisoitumisesta. (Riley, 2008, 160-162)

Sekä tämän tutkielman taiteellista että analyysiosiota värittää syklisyys. Laadulliselle tutkimukselle ominaisen hermeneuttisen kehän kaltaisesti myös taiteellisen osion sisäisesti että suhteessa muihin osioihin ta-

pahtuu syklejä. Representaatioanalysoidut kuvat kiertyvät taiteellisen osion kontekstissa kopiokoneen ja kollaasimenetelmän kautta kuvahybrideiksi, jonka jälkeen ne muuttavat jälleen muotoaan piirroksiksi.



Kuvahybridejä voidaan nähdäkseni pitää surrealismille ominaisina. Kollaasia ja surrealismia yhdistää odottamattoman, yhteenkuulumattoman ja toteamattoman yhteen saattaminen. Palasista kootut, uusiksi kokonaisiksi kuviksi piirtämisen välityksellä transformoituneet teokset saattavat näyttäytyä vuorotellen abstrakteina muotokokonaisuuksina ja vuorotellen esittävinä, fragmentaarisisina kuvien yhdis-

tymisinä, hybrideinä. Max Ernstin kollaasinovelli *Une semaine de bonté*, joka toimii tässä tutkielmassa aineistoteoksena, sai osaltaan minut vakuuttuneeksi kollaasin käyttämisestä taiteellisessa osiossa. Ernstin käyttämät kuvalliset aineistot, kuvien yhdistelemisen saumattomuus ja tutkimukseen viittaava ote ovat jotain mihin samaistun myös omassa työskentelyssäni.





Tutkielmaa ja sen prosessia värittää sykli-
syy, joka käy ilmi erityisesti taiteellisen
osion kautta. Kuvaan liittyvän teorian
kartoittamisen ja representaatioanalyysin
välimaastossa syntynyt taiteellinen osio on
itsessään analyysiosio, mutta myös tietyllä
tapaa tulosta teorian kartoittamisesta sekä
aineistoteosten representaatioanalyysistä.
Jaana Erkkilä (2012, 34) mainitsee monien
muiden joukossa visuaalisen tutkimuksen
haasteeksi sen määrittämisen, mikä on
aineistoa ja mikä tutkimustulosta. Sykli-
syy aineiston ja tulosten välillä näyttäytyy
tutkielmassani siten, että teorian ja aineis-
ton analyysin kautta pääsin eräänlaiseen
tulokseen, joka on taiteellinen osio. Tämä
taiteellinen osio kuitenkin muotoutuu
myös analyysiksi taiteen keinoin.

Tutkimuksen sykliisyys on laadulliselle tut-
kimukselle ominaista ja sitä on käsitteel-
listetty hermeneuttisen kehän muodossa.
Jokaisen aineistoteoksen analysoimista
voi ajatella omana syklinään, samoin kuin
taiteellisen osion jokaista kollaasiin pe-
rustuvaa piirrosta. Varsinaista ratkaisua
tai päätöstä tällaiseen sykliisyyteen ei lie-
ne olemassa sen aukikirjaamisen lisäksi.
Haasteelliseksi sykliisyyden värittämissä
tutkielmissä muodostuukin myös proses-
sin päättäminen ja loppupäätelmien pariin
vieminen.

Tulkitsen jokaisessa aineistoteoksessa ku-
valla olevan oleellinen osa joko tiedon läh-
teenä ja lähtökohtana, tiedon esittämisessä
tai tiedon jäsentämisessä. Mervi Auttin
väitöskirjassa *Etsimässä neitikulttuuri. 1900-
luvun valokuvaajanaaisia Rovaniemellä* ku-
van representatiiviset keinot näyttäytyvät
pitkälti suhteessa kuvista kirjoitettuun ja
niitä kuvailevaan tekstiin sekä siihen, mi-
ten kuvista puhutaan.

Rinnastettaessa Auttin väitöskirja Sousa-
niksen sarjakuvan muodossa esitettyyn
Unflattening -väitökseen, nousee esille
taiton merkitys. Sousanis on itse jäsentä-
nyt sekä tekstimuotoisen että visuaalisen
sisällön väitöskirjassaan paikoilleen. Ku-
van arvoa tai tehoa Auttin väitöskirjassa
ei sinänsä vähennä se, että Autti ei itse ole
toteuttanut väitöksensä graafista ilmettä
ja taittoa, enkä epäile, etteikö Autti olisi
itse ollut mukana taittoprosessissa. Mer-
kittäväksi muodostuu kuitenkin se, miten
kokonaisvaltainen sisällöllinen ja visuaali-
nen näkemys voi mahdollistaa perinteisen
taittotyylin ulkopuolelta kumpuavia tapoja
muodostaa kuvan ja sanan yhteys. Samoin
Max Ernstin *Une semaine de bonté* kolla-
sinovellista voi korostetusti aistia miten se
on kokonainen, yhden subjektin kuvalli-
sen ja kielellisen ajattelun tuotos.

Varsinkin silloin, kun tutkimus tai muu
teos sisällöllisesti käsittelee kuvia itseään
tai jotakin niiden välityksellä, nousee niin-
kin pieni asia merkitykselliseksi kuin se,
millaisessa koossa kuvat esitetään. Kuvien
tunkeutuminen esimerkiksi marginaalei-
hin, alueelle, jolle tekstillä ei yleensä ole
pääsyä, muuntaa kuvan joksikin sellai-
seksi, joka ei ole yksi tekstikappale isossa
tekstimassassa. Kuvia ei hallitse tekstin
ymmärtämisen pääasiallisesti vaatima kro-
nologisuus, joten kuvan merkityksen ja
tiedon jäsentämisen mahdollisuuksien voi
käsittää piilevän niissä keinoissa, joilla sitä
voi käyttää eri tavoin kuin sanaa ja tekstiä.

9.1. "VAIN KUVIA"

*Nukkuvat ja kuolleet ovat vain
kuvia.*

Löysin luonnoskirjastani tutkielmaproses-
sin keskivaiheilla tämän muistiin kirjoitta-
mani lauseen. Ilmeisesti lause ei ole siinä
vaiheessa resonoinut tutkimusprosessin
kanssa aivan niin paljon, että olisi kirjoit-
tanut ylös mistä lähteestä tai kenen suusta
lause on peräisin. Muutaman googlehaun
tuloksena löysin otteen Shakespearen
Macbethin toisen näytöksen toisesta koh-

tauksesta, sivulta kolme, joka kuuluu alku-
peräisellä kielellä ainakin internetlähteen
(Crowther, 2005) mukaan seuraavasti:

*—The sleeping and the dead
Are but as pictures —*

Tutkielman tekemisen loppumetreillä täy-
sin alkuperäisestä merkityksestään irron-
nut ja mitä luultavimmin omassa päässäni
suomen kielelle kääntynyt lause ja sen mer-
kitys tutkielmalle ovat vain korostuneet.
Lauseen muotoisessa ajatuksessa käytetään
ilmausta "vain kuvia" vertauksena sille,

*Nukkuvat ja kuolleet
ovat vain kuvia.*

**nukkuvat
ja kuolleet
ovat
vain
kuvia**

mitä nukkuvista ja kuolleista puuttuu suhteessa elossa tai hereillä olevaan. Lauseessa ei suoraan viitata ihmisiin, vaan kyse voisi olla myös kasveista, eläimistä, luonnosta tai mistä tahansa elävän ja unen piiriin mahdutettavasta. Kuvaa ei toisin sanoen pidetä lauseen ilmentämässä ajattelussa elävänä tai hereillä olevana.

“Vain kuvia” peittää itseensä ilmauksen merkityksen. Sen, että kuvan on mahdollista osoittaa tai merkitä, jotakin sen ulkopuolella olevaa tai jotakin siitä puuttuvaa. Kuva voi viitata myös siihen, mitä siinä ei näy. Kuollut voi viitata elävään ja nukkua hereillä olevaan. Nukkuva on kuitenkin hereillä ja kuollut elävä – representaatio. Kuva ei ole hereillä tai elävä – sen sijaan representaatio kuvassa on.

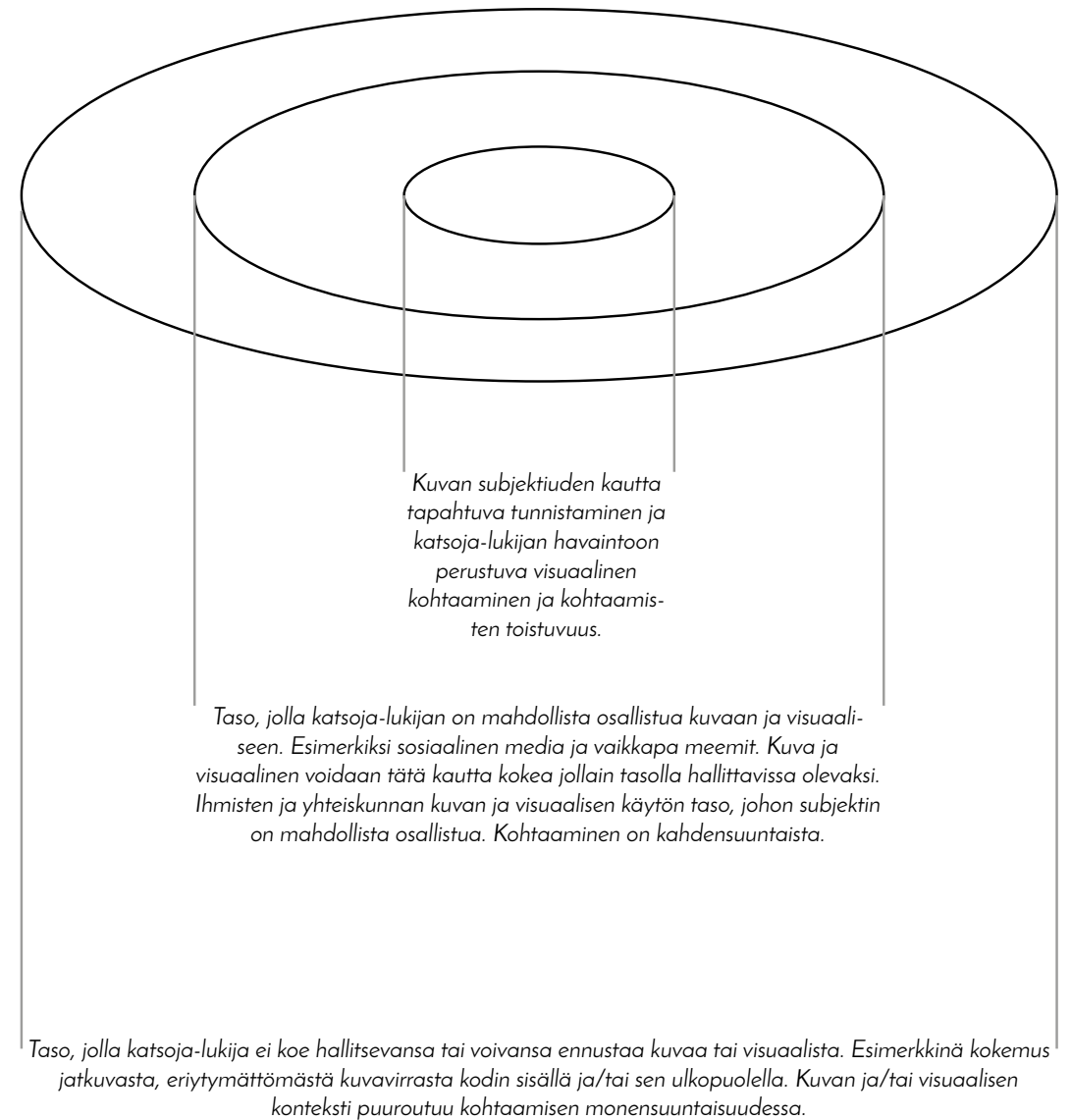
Samoin kuin tämä yksittäinen lainaus ja sen merkitys muuttuivat irrottuaan kontekstistaan, myös kuvat ja niiden merkitykset muuttuvat kontekstistaan riippuen. Yksittäisen lainauksen tai kuvan kohtaaminen muuttuu ja merkityksellistyy eri tavoin suhteessa aikaan ja hetkeen. Kuvan tieto muodostuu aina suhteessa johonkin – subjektin, hänen ympäristöönsä ja tietoisuuteensa, ja kuvan kontekstiin sekä sen konkreettiseen että symboliseen sisältöön. Tämä vaatii punnitsemista ja pohdintaa subjektilta, jolloin syntyy uutta ajattelua sekä rinnastamista. Kuvan voi ajatella synnyttävän jotakin henkilökohtaisempaa kuin teksti. Tekstissä on kuultavissa kirjoittajan tai kertojan ääni, mutta kuvaan subjekti uppoaa sisään, mikä johtaa kuvan transformaatioon.

Kohtaaminen käsitteenä ja tapahtumana liittyy aina kuviin. Kuvista ja kohtaamisista tulee sanottuina aina jotakin toista, jo-

takin muuta. (Korhonen & Räsänen 2010, 14) Kaikenlaisten kuvia ja tekstiä sisältävien julkaisujen voi sanoa muistuttavan rakenteellisesti sarjakuvaa, kun se käsitetään sellaisena kuvan ja sanan yhdistelmänä, joka ei välttämättä vaadi puhekuplia ollakseen sarjakuvallinen.

Sekä aineistoteoksia, teoriakirjallisuutta että omaa työskentelyäni havainnoidessani tiedostin kuvan liukumisen subjektin ja objektin välillä. Tämä ilmenee nimenomaan kielen ja sanojen kautta. Kuvasta puhutaan osan aikaa jonakin sellaisena, joka itse tekee jotakin, jolla on itse valta toimia ja vaikuttaa. Muun aikaa kuva pysyy objektina. Kuvan kautta ja sen avulla tapahtuu asioita ja se toimii välineenä ja jonakin sellaisena, jonka läpäisemistä voimme saada kiinni jostakin. Kuvan on mahdollista tuoda, ja se usein tuokin katsojansa tietoisuuteen ja hänen havainto- ja elinpiiriinsä jotakin uutta, jotakin sellaista, mitä niihin ei yleensä kuulu. Viereisen sivun kuvio esittää kuvan jatkumon piiriä soveltaen Tere Vadénin (2001, 102-102) teoriaa kokemuksen jatkumon piiristä. Kuvio visualisoi kuvan läpileikkaavaa roolia yksilön havaintopiirissä sekä yhteiskunnassa, johon yksilöt kuuluvat.

KUVAN JATKUMON PIIRI



9.2. REPRESENTATIIVISISTA JA ARGUMENTOIVISTA KEINOISTA

Surrealismien osa suhteessa realismiin on tietyllä tapaa analoginen kuvan ja tutkimuksen suhteen kanssa tässä tutkielmassa. Surrealismia voidaan pitää keinona tavoittaa jotakin sellaista, mihin realismin keinoin pääsy on rajoitettua. Samoin kuvan ja taiteellisen osion rooli tässä tutkielmassa, sekä sisällöllisesti että menetelmällisesti, on pyrkiä kiinnittämään johonkin sellaiseen, mihin perinteisemmin laadullisen tutkimuksen keinoin on haastavampaa tarrautua. Kuvan rooli tutkimuksessa voidaan nähdä todellisuuden rajoja venyttävänä. Kuva voi representoida olemassa olevia ilmiöitä ja asioita, mutta myös sellaisia seikkoja, jotka ovat mahdollisesti olemassa tai ”vasta” kuviteltavissa.

Surrealistinen tapa esittää todellisuutta voi kohdistua yksilön niin sanottuun ulkoiseen ja sisäiseen todellisuuteen. Surrealistista representaatiota eivät rajoita jo kenties vanhentuneetkin ajatukset siitä, että vain realistisen representaation on mahdollista esittää ulkoista todellisuutta sellaisena kuin se todellisuudessa on. On kyseenalaista onko realistisen todellisuuden representaation mahdollista tavoittaa todellisuudesta enemmän kuin vain osan. Surrealistinen todellisuuden käsitteleminen voi muuttua merkittäväksi kuvien ja kollaasien kautta sekä niiden välityksellä suhteessa representaatioon. (Kaitaro, 2010, 170) Kuvan muodostaminen kollaa-sina on surrealistinen representaatio todellisuudesta. Alkuperäisten kuvien funktioiden muuntaminen ja uusintaminen ei johda todellisuudesta pois päin, vaan todellisuuden riisumiseen. Tätä voidaan pitää myös tutkimuksellisenä tavoitteena.

Kuvan on mahdollista representaatiollaan pysäyttää hetki suhteessa katsoja-lukijaan. Kuva ei välttämättä pelkästään pysäytä hetkeä, se voi myös siirtää tuon hetken koettavaksi vuosia tai vuosikymmeniä tulevaisuuteen. Kuvan pysäyttämällä hetkellä voi myös olla useita aikatasoja. Tällä tavoin kuva voi säilöä representoimaansa tietoa. Kohtaamisen lisäksi kuvaan liittyy kuitenkin myös sattuma. Nykyisessä jatkuvassa kuvavirrassa on sattumanvaraista ja hetkeensidottua, mikä kuva milloinkin saa mahdollisuuden tulla katsoja-lukijan tiedostamaksi.

Kuva voi nähdäkseni toimia tutkimuksessa eräänlaisena teleidoskoopina, joka voi irrottautua kaleidoskoopille ominaisesta symmetrisyydestä. Teleidoskooppi ei representaation tapaan näytä jokaista palaa ”todellisuudesta” samanaikaisesti, vaan tarkentuu ja leikkaantuu sen tiettyihin osiin voimakkaammin ja tarkemmin. Teleidoskooppi muuntaa sen läpi katsotun kohteen kaleidoskoopin kaltaiseksi. Kaleidoskoopin nimi on johdettu kreikan kielen sanoista *kalos* (kaunis), *eidos* (kuva, muoto) ja *skopein* (nähdä) (Brewster, 1858, 1) Kaleidoskooppi voi toimia metaforana kuvan tutkimuksessa representoimalle tiedolle, joka koostuu ja yhdentyy sirpaleista monitasoiseksi ja -säikeiseksi kokonaisuudeksi.

Tutkielman perusteella kuvaa ja sen roolia tutkimuksessa hallitsevat monenlaiset tieteellisen positivismiin perinteet, joita ei ole yksinkertaista tai kyseenalaistaa problematisoimatta. Kuvaa voi kuitenkin pyrkiä surrealismiin sävyttämän ajattelun kautta lähestymään tavalla, joka ei kahlitse kuvaa tuntemiimme todellisuuden rajoihin tutkimuksenkaan kontekstissa. Kuvassa ja rep-

resentaatiossa tiivistyy pitkälti se, mitä koemme ja mitä emme koe voivamme pitää totena.

Kuvan käyttäminen tässä tutkielmassa aiheena sekä tutkimuksellisenä mentali-teettina on tietoinen. Kuva ohjaa tapaani ajatella, jolloin se myös osaltaan määrittää sitä mitä minun on mahdollista tutkielman tekijänä nähdä. Kuva ei oman kokemukse-ni mukaan ole kuitenkaan tämän tutkielman puitteissa tehnyt ”sokeaksi” muulle. Pikemminkin kuva toimii sellaisena ajattelun välineenä ja tutkimuksellisenä menta-liteettina, jonka kautta on mahdollista tarkastella kriittisesti sanoja mutta myös itse kuvaa.

Vaikka tässä tutkielmassa puhutaan teoriaosiosta, analyysiosioista ja taiteellisesta osiosta, ovat nämä osiot ja niiden sisältämä tieto olemassa suhteessa toisiinsa. Tämä on kenties melko selvää jo lähtökohtaisesti, kun ajatellaan tutkielman tai tutkimuksen tekemistä. Tutkielman tekemisen harjoittamisessa osasten, aiheiden ja ajatusten yhdisteleminen toisiinsa on tärkeä työkalu. Tuloksena kuitenkin pitäisi olla yhtenäinen ja koherentti kokonaisuus, yhdenarvoisten osiensa summa. Tämä on ollut myös tämän kyseisen tutkielman kannalta haaste, jo pelkästään ajattelullisesti. On ollut merkittävää tiedostaa, että vaikka itse pidänkin taidetta ajattelun välineenä ja ilmaisuna sekä tiedon tuottamisena, ei se tutkimukselliseen kontekstiin tuotaessa ole lähtökohtaisesti ongelmatonta.

Kolmen aineistoteoksen kautta ei tässä tutkielmassa saavuteta saturaatiopistettä representaatioanalyysin välityksellä. Aineistosta löytyneet representaation muodot eivät siis alkaneet kertautua, toisin sanoen

saturoitua. (Pirkko Anttila, 2006, 280) Tähän saattaa olla vaikutusta representaation vaihtelevalla konkretisoitumisella ja määrittävyydellä. Mielekästä jatkotutkimuksen kannalta olisi kuitenkin analysoida useampia tutkimuksia tai tutkimuksellisesti miellettäviä teoksia, jotta kuvan roolista voitaisiin saada vielä laajempi käsitys.

Tutkimuskysymykseni – *Millaisin representatiivisin ja argumentoivoin keinoin kuva tuottaa ja jäsentää tietoa? Miten kuva on tietoa tutkimuksen kontekstissa? Miten kuvan tieto representoituu?* – ovat kunnianhimoiset ja kriittisesti katsottuna myös tämän tutkielman kompastuskivi. Niissä puitteissa, joissa tämän tutkielman tekeminen mahdollistui en koe vastanneeni kysymyksiin tarpeeksi kattavaksi. Tutkimuskysymykset jäivät osittain tutkielman tekemisen tavoitteiden kannalta ilmaan leijuviksi ideaaleiksi ja utopioiksi. Allekirjoitan tutkimuskysymykset kuitenkin siinä mielessä edelleen, että ne eivät ole muuttuneet irrelevantteiksi tai merkityksettömiksi tämän tutkielman johdosta tai jatkotutkimuksenkaan kannalta. Kuva, kuvattu ja esitetty kartoittuvat kuitenkin tämän tutkielman yhteydessä ajattelemisen, tutkimisen ja argumentoimisen keinoina sekä teoreettisen että taiteellisen osion kautta. Tätä voinee pitää tutkielman ansiona.

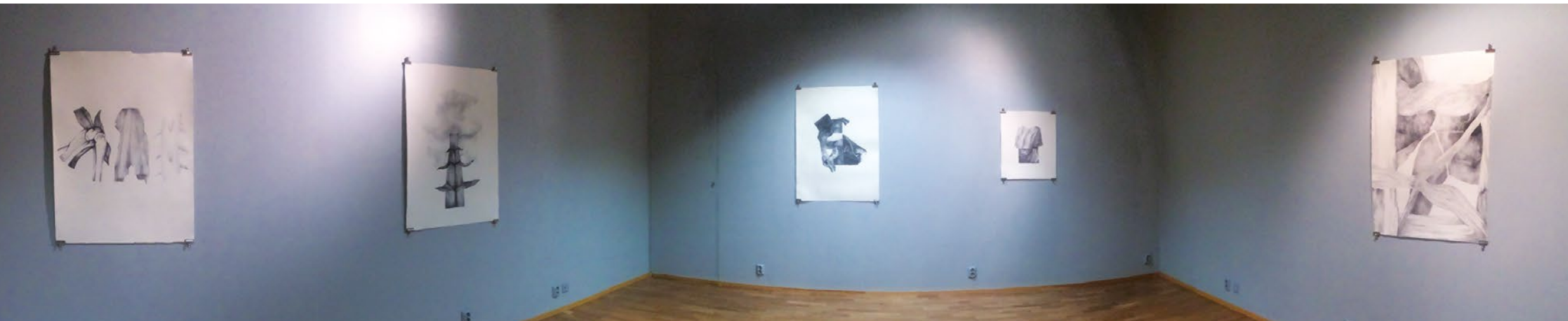
Tämän tutkielman anti kuvataidekasvatuksen tieteenalalle liittyy kuvan aseman ja sen moninaisuuden tiedostamiseen. Kuvataidekasvatuksen tieteenala, kuten monella tapaa yhteiskuntakin, perustuu kuvalle, sen käsitteelle ja havaitsemiselle. Vaikka kuva on ilmiönä ollut olemassa lähes yhtä kauan kuin ihminen, voidaan kuitenkin edelleen kysyä *mikä kuva on?* Tämän tutkielman parissa ei tarjota vastausta tähän

kysymykseen, mutta ehkä viitteitä siihen miten asiaa voisi lähestyä teoriaa ja tekemistä yhdistävin keinoin laajemmissa tutkimusyhteyksissä.

Tutkielman loppumetreillä kiinnostukseni kohteeksi on erityisesti noussut kuvan tieto suhteessa valtaan. Jatkotutkimuksen kautta voisikin mahdollisesti tuoda konkreettisemmin esille vallan kuvan ja tutkimuksen yhteydessä. Lisäksi olisi mielenkiintoista tutkia kuvaa ja valtaa osana jotakin olemassa olevaa yhteisöä, jolloin päästäisiin teorian ja subjektiivisuuden lisäksi myös niiden ulkopuolelle ja sovelutuksiin. Tutkimuksen kontekstista arkielämän toimintoihin siirtymällä olisi ken-

ties mahdollista saada käytännön kannalta tarkoituksenmukaista tietoa kuvan jäsen-tyneisyydestä.

Tämä tutkielma muotoutuu sen viimeistelemissä vaiheissa myös omalta osaltani eräänlaiseksi taideperustaisen prosessin kokeeksi. Käsitän tutkielman oman tutkijuuteni ja taiteilijuuteni vahvistumisen lisäksi myös niiden yhdistelmän muodostumisena. Olen mieltänyt oman taiteen tekemiseni tutkimukselliseksi myös ennen tätä tutkielmaa, mutta vasta sen myötä on korostunut prosessien ja lähtökohtien aukikirjoittamisen konkreettinen merkitys sekä taiteen että tutkimuksen sisällä.



LÄHTEET

Anttila, Pirkko. 2006. TUTKIVA TOIMINTA ja Ilmaisu, Teos, Tekeminen. AKATIIMI Oy: Hamina.

Autti, Mervi. 2010. Etsimessä neitikulttuuri. 1900-luvun alun valokuvaajanaisia Rovaniemellä. Musta taide: Helsinki.

Ball, Mieke. 2006. Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition. University of Chicago Press: Chicago.

von Bonsdorff, Pauline. 2009. Mielikuvituksen voima: ruumiin ja runouden kuvat. Teoksessa: Kuva. Acta Philosophica Tamperensia, Vol. 5. Haaparanta, Leila, Klemola, Timo, Kotkavirta, Jussi & Pihlström, Sami (toim.) Tampere University Press TUP: Tampere.

Brewster Kaleidoscope Society.
<<https://brewstersociety.com/kaleidoscope-university/types-of-scopes/>>
(Viitattu 19.10.2016)

Brewster, sir David. 1858. The Kaleidoscope. It's history, theory and construction. With it's application to the fine and useful arts. John Murray, Albemarle street: Lontoo. <<https://archive.org/details/kaleidoscopeits00unkngoog>> (Viitattu 19.10.2016)

Burke, Peter. 2001. Eyewitnessing. The uses of images as historical evidence. Cornell University Press: Lontoo.

Bestley, Russell & Noble, Ian. 2011. Visual Research. An Introduction to Research Methodologies in Graphic Design. 2nd Edition. AVA Publishing SA.

Crowther, John (toim.) 2005. No Fear Macbeth. <<http://nfs.sparknotes.com/macbeth/>> (Viitattu 26.10.2016)

Desai, Dipti. 2000. Imaging Difference: The Politics of Representation in Multicultural Art Education. Julkaisussa: *Studies in Art Education*. A Journal of Issues and Research. 2000, 41(2), 114-129.

Dover Publications. 1976. Une semaine de bonté. A surrealistic novel in collage by Max Ernst. New York.

Erkkilä, Jaana. 2012. Tekijä on toinen. Kuinka kuvallinen dialogi syntyy. Aalto yliopiston julkaisusarja: Doctoral dissertations 10/2012. Unigrafia: Helsinki.

Erkkilä, Jaana. 2010. Yksi kuva. Synnyt/Origins. Taiteen tiedonala/Finnish Studies in Art Education. 4/2010.

Gylén, Marko. 2014. Ammottava kuva. Martin Heideggerin representaatio-kritiikistä ja taiteen haastavuudesta. Teoksessa: Toisin sanoin. Taiteentutkimusta representaation jälkeen. Eetos: Turku.

IHME-nykytaidefestivaali. 2012. <https://issuu.com/ihmeproductions/docs/ihme_2012_syd_narkisto> (Viitattu 25.10.2016)

Johansson, Hanna. 2010. Liikkuvan kuvan materiaalisuus ja haptinen representaatio. Teoksessa: Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi. Knuuttila, Tarja & Lehtinen, Aki Petteri (toim.). Gaudeamus Helsinki University Press: Helsinki.

Kaitaro, Timo. 2010. Miten esittää väritön vihreä ajatus? Representaatio surrealismissa. Teoksessa: Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi. Knuuttila, Tarja & Lehtinen, Aki Petteri (toim.). Gaudeamus Helsinki University Press: Helsinki.

Kallio, Minna. 2005. Ajatus kuvasta. Kuvan merkityksen pohdintaa kasvatuksen kontekstissa. Helsingin yliopiston Yliopistopaino.

Kallio, Mira. 2008. Taideperustaisen tutkimusparadigman muodostuminen. Synnyt/Origins. Taiteen tiedonala/Finnish Studies in Art Education. 2/2008.

Kakkuri-Knuuttila, Marja-Liisa & Heinlahti, Kaisa. 2006. Mitä on tutkimus? Argumentaatio ja tieteenfilosofia. Gaudeamus Helsinki University Press: Helsinki.

Kiiskinen, Jouni. 2012. Taide tiedon kohtuna. Teoksessa: Ihan taiteessa. Puheenvuoroja taiteen ja tutkimuksen suhteesta. Haveri, Minna & Kiiskinen, Jouni (toim.). Aalto-yliopiston julkaisusarja. Taide + Muotoilu + Arkkitehtuuri 5/2012

Knuuttila, Tarja & Lehtinen, Aki Petteri. 2010. Johdanto: Representaatio - tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi. Teoksessa: Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi. Knuuttila, Tarja & Lehtinen, Aki Petteri (toim.). Gaudeamus Helsinki University Press: Helsinki.

Korhonen, Kuisma & Räsänen, Pajari. 2010. Korhonen, Kuisma & Räsänen, Pajari (toim.). The Event of Encounter in Art and Philosophy. Continental Perspectives. Gaudeamus Helsinki University Press. Helsinki.

Kotkavirta, Jussi. 2009. Miksi kuvia on hankala lukea? Teoksessa: Kuva. Acta Philosophica Tamperensia, Vol. 5. Haaparanta, Leila, Klemola, Timo, Kotkavirta, Jussi & Pihlström, Sami (toim.) Tampere University Press TUP: Tampere.

Kupiainen, Reijo. 2007. Voiko kuvaa lukea? Visuaalisen lukutaidon kysymyksiä. Teoksessa: Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja. Leena-Maija Rossi & Anita Seppä (toim.) Gaudeamus Helsinki University Press: Helsinki.

Kuusamo, Altti. 2009. Kuvan poeettisen läsnäolon ideaalin kysymyksiä. Teoksessa: Kuva. Acta Philosophica Tamperensia, Vol. 5. Haaparanta, Leila, Klemola, Timo, Kotkavirta, Jussi & Pihlström, Sami (toim.) Tampere University Press TUP: Tampere.

Kuvataidekasvatus, Taiteiden tiedekunnan opinto-opas 2015-2018. Lapin yliopisto. <<http://www.ulapland.fi/FI/Yksikot/Taiteiden-tiedekunta/Opinnot/Kuvataidekasvatus>> (Viitattu: 26.10.2016)

Lampela, Kalle. 2016. Poliittisen utopian sinnikkyys – Representaatioanalyysiä piirtämällä. Ruukku, 6 (19/01/2016) <<https://www.researchcatalogue.net/view/245438/245439/0/0>> (Viitattu: 25.10.2016)

Leavy, Patricia. 2015. Method meets art. Art-based research practice. Guilford Press: New York.

Mikkonen, Kai. 2005. Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä. Gaudeamus Helsinki University Press: Helsinki.

Mitchell, W. J. T.. 1994. Picture Theory; Essays on verbal and visual representation. University of Chicago Press: Chicago.

Mäkikoskela, Riikka. 2008. Representaation käsitteestä. Synnyt. Taiteen tiedonala. / Origins. Finnish Studies in Art Education. 3/2008.

Mäntynen, Anne & Pietikäinen, Sari. 2009. Kurssi kohti diskurssia. Vastapaino: Tampere.

Pohjakallio, Pirkko. 2006. Puhetta taiteen paikasta koulussa – Taidekasvatuksen jatkuva perustelujen tarve. Teoksessa: Taide- ja taitoaineiden opetuksen merkityksiä. Jaku-Sihvonen, Ritva (toim.). Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro 39. Yliopistopaino: Helsinki.

Rainio, Minna. 2015. Globalisaation varjoiset huoneet. Kuulumisen ja ulossulkemisen tilat rajanylityksiä käsittelevissä liikkuvan kuvan installaatioissa. Lapin yliopistokustannus: Rovaniemi.

Riley, Howard. 2008. Drawing: Towards an Intelligence of Seeing. Teoksessa: Writing on Drawing. Essays on Drawing Practice and Research. Steve Garner (toim.) Intellect Books: Bristol.

Rose, Gillian. 2007. Visual methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials. Second Edition. Sage Publications.

Rossi, Leena-Maija & Seppä, Anita. 2007. Lukijoille ja katsojille. Teoksessa: Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja. Leena-Maija Rossi & Anita Seppä (toim.) Gaudeamus Helsinki University Press: Helsinki.

Räsänen, Marjo. 2015. Visuaalisen kulttuurin monilukukirja. Aalto-yliopiston julkaisusarja. Taide + muotoilu + arkkitehtuuri (osa 4).

Räsänen, Marjo. 2010. Taide, taitaminen ja tietäminen. Synnyt/Origins. Taiteen tiedonala/Finnish Studies in Art Education. 3/2010.

Saaranen-Kauppinen, Anita & Puusniekka, Anna. 2006. KvaliMOTV - Menetelmäopetuksen tietovaranto [verkkajulkaisu]. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoaarkisto [ylläpitäjä ja tuottaja]. <<http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/>>. (Viitattu 22.08.2016.)

Saarikangas, Kirsi. 1999. Johdanto: Merkityksellinen tila. Teoksessa: Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään. Saarikangas, Kirsi (toim.) Vastapaino: Tampere.

Seddiki, Pirjo. 2012. Visuaalinen essee – sanat kuvailevat ja kuvat kertovat. Teoksessa: Ihan taiteessa. Haveri, Minna & Kiiskinen, Jouni (toim.) Aalto-yliopiston julkaisusarja. Taide + muotoilu + arkkitehtuuri, 1799-4837 ; 5/2012.

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

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

Slager, Henk. 2015. The Pleasure of Research. Hatje Cantz publications.

Sousanis, Nick. 2015. Unflattening. Cambridge, Massachusetts. Harvard University Press: Lontoo.

Stokes, Charlotte. 1980. The Scientific Methods of Max Ernst: His Use of Scientific Subjects from La Nature. The Art Bulletin. 62:3. 453-465.

Tavin, Kevin. 2016. Angels, Ghosts & Cannibals. Essays on Art Education and Visual Culture. Aalto University publication series Art+Design+Architecture 1/2016. Aalto Arts Books: Helsinki.

Une semaine de bonté. Wikipedia. <https://en.wikipedia.org/wiki/Une_semaine_de_bonté> (Viitattu 24.10.2016)

Vadén, Tere. 2001. Väännetäänkö rautalangasta? Huomioita kokemukselliseen käytäntöön perustuvan tutkimuksen metodologiasta. Teoksessa: Taiteellinen tutkimus. Kiljunen, Satu & Hannula, Mika (toim.) Kuvataideakatemia: Helsinki.

Varto, Juha. 2009. Taide ja visuaalinen kulttuuri - onko eroa? Synnyt. Taiteen tiedonala. / Origins. Finnish Studies in Art Education. 3/2009.

Vaughan, Kathleen. 2005. Pieced together: Collage as an artist's method for interdisciplinary research. Teoksessa: International Journal of Qualitative Methods 2005, 4(1).

AINEISTOTEOKSET

Autti, Mervi. 2010. Etsimessä neitikulttuuri. 1900-luvun alun valokuvaajanaisia Rovaniemellä. Musta taide: Helsinki.

Dover Publications. 1976. Une semaine de bonté. A surrealistic novel in collage by Max Ernst. New York.

Sousanis, Nick. 2015. Unflattening. Cambridge, Massachusetts. Harvard University Press: Lontoo.

