

PERSPEKTIIVIPELITILA

Kansiotutkielma

6.11.2005

Leena Maija Kontula

//////////

Sisällysluettelo

PERSPEKTIIVIPELITILA.....	1
1. JOHDANTO.....	3
1.1. PELITILAN AVAAMINEN.....	4
1.2. PERSPEKTIIVIN PARAMETREJÄ ELI PERUSKÄSITTEITÄ.....	7
1.3. TUTKIMUSMENETELMÄN MÄÄRITTELYÄ.....	8
1.4. SAATTEEKSI.....	10
2. KATSAUS PERSPEKTIIVIKONSTRUKTION HISTORIAAN	11
2.1. PERSPEKTIIVITUTKIMUKSEN HISTORIASTA.....	12
2.2. PERSPEKTIIVIKONSTRUKTION SYNTY	14
2.3. LEON BATTISTA ALBERTI.....	16
2.4. KÄSITTEELLISET NÄKÖPYRAMIDIT JA TODELLISUUS.....	17
3. KÄÄNTEINEN PERSPEKTIIVI.....	18
3.1. KÄÄNTEINEN PERSPEKTIIVI.....	19
3.2. PANOFSKY JA NYBERG KÄÄNTEISESTÄ PERSPEKTIIVISTÄ JA KOLMIULOTTEISTEN SUHTEIDEN ESITTÄMISESTÄ KUVATAITEESSA.....	21
3.3. MUITA TULKINTATAPOJA JA TULKITSIJOITA.....	22
4. PERSPEKTIIVIN METAFORALUONNE	24
4.1. PERSPEKTIIVIN MUUTTUMINEN TILAA KUVAAVASTA GEOMETRISESTA KAAVIOSTA KIELELLISEKSI METAFORAKSI.....	25
4.2. SYMBOLINEN MUOTO PANOFSKYLLÄ.....	26
4.3. KATSEEN KIASMA.....	28
5. KUVA-ANALYYSI.....	30
5.1. JOHDANTO.....	31
5.2. Osa 1.....	32
5.3. Osa 2.....	38
5.4. Osa 3.....	42
5.5. Osa 4.....	46
6. NÄYTTELY.....	49
6.1. PERSPEKTIIVIPELITILA-näyttelyn esittely.....	50
6.2. LOPUKSI.....	57
LÄHDELUETTELO.....	59
KUVALÄHDELUETTELO.....	60
LIITE 1.	61
LIITE 2.....	62
LIITE 3.....	67

1. JOHDANTO

**Leena Maija Kontula
19.10.2005**

1.1. PELITILAN AVAAMINEN

Kuvassa hilkkapäinen nainen soittaa klavikordia ikkunasta sisään heijastuvassa valossa. Hänen vierestään avautuvasta ovesta näemme seuraavaan huoneeseen, jonka lattialle oikealla sijaitsevasta ikkunasta heijastuvat valokiilat muodostavat käytävän, joka ottaa meidät mukaansa seuraavasta ovesta avautuvaan huoneeseen, jonka perällä näemme toisen naisfiguurin kumartuneena askariinsa tämän huoneen takaikkunasta tulevassa valossa. Olemme samassa tilassa soittavan naisen kanssa ja katselemme hänen ohitseensa kaukana sijaitsevaan arkihuoneeseen.



Kuva 1. Emmanuel de Witte, *Nainen sisäkuvassa klavikordin ääressä, n. 1665*

Miten tällainen syvyytilavaikutelma kaksiulotteisella maalauspinnalla on mahdollinen? Miten on mahdollista, että taiteilija ottaa meidät mukaansa maalauksen sisään, havaittajaksi keskelle maalausta? Minkälaisia, lähes taianomaisilta vaikuttavia keinoja maalari on käyttänyt pystyessään luomaan tilan, joka ei oikeasti ole tässä hetkessä, mutta joka kuitenkin on niin todellinen?

Tässä tutkielmassa on tehtävänä etsiä ja analysoida keinoja, joita taiteilijat ovat käyttäneet esittäessään hahmoja tilassa. Tutkielmassa keskeisellä sijalla ovat perspektiivikonstruktioiden varioivan käytön tarjoamat keinot käsitellä tilaa ja siinä olevia objekteja. Tutkimustehtävänä on myös kokeilla, miten teo-

reettiset perspektiivityypit ja niiden yhdistelmät toimivat käytännön taiteellisessa työskentelyssä, siis tutkielmaan sisältyvän PerspektiiviPeliTila-näyttelyn toteutuksessa. Tutkielman edistyessä konstruktioille on pyritty muovamaan tutkielman tavoitteita yhä paremmin toteuttaviksi valitsemalla kuvausaiheet sen teoreettisia päämääriä palvelemaan - unohtamatta kuitenkaan taiteellisia ambitoita.

Tutkielman taiteellisena runkona on valokuvanäyttely, joka oli ensimmäistä kertaa esillä Jyväskylän yliopiston galleria Pinacothecassa talvella 2003-04 (neljä viikkoa). Näyttelyn edelleen kehitelty versio oli esillä Helsingissä, Itä-Helsingin kulttuurikeskus Stoassa alkusyksyllä 2005 (kaksi viikkoa). Näyttelyn teoksissa perspektiivikonstruktioita oli käytetty kuvakokonaisuuksien rakennusosina perspektiivisääntöjä yhdistellen ja muunnellen. Näyttelyn päämääränä oli tehdä yleisölle tutuksi perspektiivikuvaustapojen käyttöä taiteessa lyhyiden tekstiesittelyiden ja kuvaesimerkkien avulla. Näyttelyn tarkoitus oli havainnollistaa, miten perspektiivisääntöjen tunteminen antaa rakennusaineita niiden vapaaseen käyttöön, mikä saa aikaan reaalityodellisuudesta poikkeavia, omalakisista, monitasoisista ja -merkityksellisistä kuvatodellisuuksista.

Kuvatodellisuus yleisellä tasolla voi pyrkiä noudattamaan havainto-todellisuuden ulottuvuuksia ja muotoja - ja rajoja - mutta se voi muodostaa yhtä hyvin hermeettisen ympäristön, jossa pätevät sen omat suvereenit lainalaisuudet ja metafysiset ulottuvuudet, joissa määritelmät äärellisyydestä, rajallisuudesta ja toisaalta äärettömyydestä ja rajattomuudesta asettuvat suhteelliseksi määritelyiksi. Seuraavassa tarkastelussa on tehty käsitteellinen ero reaalityodellisuuden ja kuvatodellisuuden välillä, ja perspektiivikuvia tarkastellaan näiden kahden todellisuuden vuorovaikutuksesta käsin. Niitä käytetään teknisinä termeinä, joilla valotetaan perspektiivikuvan ilmiötä. *Reaalityodellisuus* on rajaton ja äärellinen, mutta *kuvatodellisuus* on rajattu ja ääretön. Reaalityodellisuudessa havaitsija liikkuu tai ainakin hänen katseensa liikkuu kohdistumatta jatkuvasti samaan kiinteään pisteeseen, joten hänen näkemänsä maailma ei asetaudu rajatuksi kohteeksi. Siksi reaalityodellisuudesta voidaan sanoa, että se on rajaton. Kuvatodellisuus taas on aina rajattu: maalaus, valokuva, elokuva, TV-ruutu, tietokoneen näyttö tai mikä tahansa muu tuotettu kuva on tarkoin määriteltujen ääriarvojen sisällä. Toisaalta, reaalityodellisuudessa aistit rajoittavat havaitsemista, kuvan ollessa kyseessä näkemistä: ei voida nähdä pimeässä, ei voida nähdä kohdetta, joka on toisen kohteen takana, ei voida katsoa horisontin taakse tai ihmisen sisään. Siksi reaalityodellisuutta voidaan kutsua äärelliseksi - aistit eivät näytä, tee näkyviksi, mielikuvituksen aikaan saamia hahmoja tai kohteita, jotka tiedetään olevan olemassa jossain näkökentän ulkopuolella. Kuvatodellisuus on tässä mielessä ääretön. Kuvassa voidaan esittää mielikuvituksen maailman olioita ja tapahtumia, unien tuottamia kertomuksia, rakennuksia ja maanpinnan muodostumia, jotka sijaitsevat toistensa suhteen epätodellisessa näkökulmassa sekä myös esimerkiksi mahdottomia kolmiulotteisia kappaleita.

Taiteellinen työ on kuin peli, jossa pelin osat muodostavat verkoston ja säännösten, jonka puitteissa työskentely tapahtuu. Onnistunut peli muodostuu säännösten puitteissa vapaan mielikuvituksen ohjauksessa, näin syntyy myös

“kaunis rakennelma” avoimessa *pelitilassa*.¹ PerspektiiviPeliTila-näyttelyssä on perspektiivisääntöjä käytetty pelin osasina ja säännösteinä, joiden varassa on rakennettu virtuaalisia maailmoja.

Perspektiivikuvien ja -teorioiden analysointi on osa niin kutsuttua kuvan-lukutaitoa.² Perspektiivioppi on yksi tärkeä käsitejärjestelmä kuva-todellisuuden ymmärtämiseksi. Kuvatodellisuudella tässä tarkoitetaan taideteoksia tai muita ihmisten tuottamia kuvallisia yksiköitä, esimerkiksi mainoksia, julisteita, elokuvia ja lehtikuvia. Sen lisäksi, että tämä opinnäyte sisältää näyttelyn, jossa perspektiiviteorioita selvennetään havaintokuvien ja tekstien avulla siinä arvioidaan myös näyttelyn onnistumista sille asetetussa opetuksellisessa tehtävässä. Lisäksi opinnäyte sisältää perspektiivi-käsitteeseen liittyviä muita tekstikonaisuuksia, jotka ovat luettavissa myös itsenäisinä yksikköinä. Opinnäyte esittelee näyttelyn sekä tekstimuodossa että tallennettuna CD-levylle, joten myös täydellinen kuva-aineisto seuraa konkreettisesti tutkielman mukana.

Käytännön toiminnassa kuvataiteen parissa³ voidaan havaita, että tarve yksinkertaiseen perspektiiviopin esittämiseen on selvästikin olemassa. Taideharrastuspiireissä tavan takaa kohteen hahmottamisyrityksissä nousee esiin kysymys “oikeasta perspektiivistä” ja sen kuvaamisen vaikeudesta. Tähän ongelmaan eivät opintoja ohjaavat taiteilijat juuri syvenny, vaan he sivuuttavat kysymyksen toteamuksella, että perspektiivi “ei ole kovinkaan tärkeä eikä oleellinen asia”. Koska kuitenkin monella piirustuksen tai maalauksen harrastajalla on halu perehtyä perspektiiviesittämisen kysymyksiin, on tarpeellista kehittää menetelmiä, joilla esimerkiksi aikuisopiskelijoita voidaan opastaa perspektiivin käyttöön ja sen monimuotoisuuden hahmottamiseen. On myös helppo tunnistaa tilanteita, joissa kuvateoksen äärellä näyttelyvieras osoittaa vahvaa kiinnostusta vaihtelevia perspektiivisiä kuvauskulmia kohtaan, ja on innostunut opastuksesta “perspektiivin maailmaan”. Edellisen kaltaiset kokemukset ovat syntyneet tämän tutkielman tekijän omista kokemuksista noin kahdenkymmenen vuoden ajalta taiteen harrastajana, opiskelijana ja kuvantekijänä, ja ne ovat voimistuneet akateemisten taideteoreettisten opintojen myötä. Tässä tutkielmassa opetustavoitteena on perspektiivin *käsitteellisen tason* monipuolinen havainnollistaminen. Varsinainen perspektiivipiirtämisen opettaminen vaatii erillisen kehittämissuunnitelman, johon on varmasti mahdollista ryhtyä tulevaisuudessa.

Meidän “ajan henkemme”, eetoksemme, on voimakkaasti visuaalinen. Visuaalinen havaintomaailmamme on perusteeltaan kolmiulotteinen. Havaintomaailman siirtäminen kuvan muotoon on tapahtuma, jonka ytimenä ovat perspektiiviesittämisen monimuotoiset variaatiot. Perspektiivin tutkimisen voidaan sanoa olevan hedelmällistä, koska se antaa aineksia älylliseen pohdintaan ja oivaltamiseen sekä myös siksi, että se ruokkii mielikuvitusta ja tyydyttää uteliai-

1 FT Sirkkaliisa Usvamaa-Routila käyttää pelitila-määrittelyä havainnollistamaan taiteellista prosessia väitöskirjassaan *Kaunis ja sopiva*, jossa hän analysoi Leon Battista Albertin arkkitehtuurikirjoituksia, varsinkin niiden sisältämän suhdejärjestelmän käyttöä. Usvamaa-Routila katsoo taiteilijan ratkaisevan ongelmia ja tekemään päätöksiä taiteellisessa luomistyössään. Ongelmien ratkaisutavat kuvastavat taiteilijan persoonallista tyyliä. Usvamaa-Routila, s. 240

2 Kuvanlukutaito on kykyä tulkita merkityksiä, symboleja ja viittauksia sekä semioottisia ja ikonografisia kytkeitä.

3 Havainnot tästä perustuvat kirjoittajan omakohtaisiin kokemuksiin toiminnasta taiteen kentällä

suutta uusien asioiden edessä. Havaintomaailman jäsentymisen tunteminen, sen järjestyneisyyden ja toisaalta kaoottisuuden tutkiminen, on jatkuva prosessi. Tietoisuudella on monia tuntemattomia tasoja, samoin ympäröivällä fyysikaalisella maailmalla. Avaruuden luonne hahmottuu entistä tarkemmaksi - ja monimutkaisemmaksi voimakkaiden universumissa kiitävien elektronisten kameroiden välittämien kuvien perusteella. Havainnot, jotka esiintyvät kuvataiteessa ja visuaalisen ympäristön hahmottamisessa ovat aina olleet - ja ovat nyt - yhteydessä maailmankaikkeuden kokemukseen tieteen ja tämän heijastumana taiteen käsitteistössä.

Perspektiivin kontemporaalista käyttöä ja samassa aikaviitekehyksessä vallitsevia kulttuuri- ja yhteiskunta-ajattelun suuntauksia arvioitaessa voidaan havaita seikka, jonka perspektiivin tutkija, saksalainen taideteoreetikko Erwin Panofsky viime vuosisadan alussa liitti oleellisesti perspektiivin käsitteistöön, historiaan ja kehitykseen: perspektiivin käyttö ja sovellutukset liittyvät Panofskyn mukaan kunkin aikakauden eetokseen ja kulttuuriin, ja ihmisyyshistorian samanaikaiseen kehitys-, tieto- ja kulttuuritasoon.⁴ Meidän aikamme perspektiivin käyttö on, nykyajan keskeistä perspektiivitutkijaa, James Elkinsiä mukailen, symbolista ja kielellistä.⁵ Se on myös visuaalista, koska digitaalisessa visuaalisessa maailmassa perspektiivi toimii voimakkaana havaintokenttää rakentavana komponenttina esimerkiksi videopeleissä ja tieteiselokuvissa. Aikamme kulttuurin sijoittamisen historialliseen jatkumoon arvioivat kuitenkin vuosikymmenien kuluttua uudet tutkijasukupolvet, ja he asettavat ehkä 2000-luvun alkuvuosien perspektiivin käytön meille tuntemattomiin käsitteellisiin kategorioihin.

1.2. PERSPEKTIIVIN PARAMETREJÄ ELI PERUSKÄSITTEITÄ

Perspektiivillä tarkoitetaan tässä tutkielmassa yleisesti hahmotus- ja esitystapoja, joilla etäisyyksiä, kolmiulotteisuutta tai muita tilallisia suhteita ilmaistaan tasokuvassa. Perspektiivi tarkoittaa tässä tekstissä myös käsitteen symbolista ja metaforanomaista käyttöä. Perspektiivikuvauksessa on erotettavissa kaksi kuvaustapaa: ensinnä voidaan kuvata näkymä, jonka kuvan tekijä "näkee", toisin sanoen informaatio näköhavainnosta. Toisaalta voidaan pyrkiä kuvaamaan objekteja sellaisina, kuin niiden "tiedetään" olevan olemassa, vaikka katse ei tavoita hetkellisenä näkökokemuksena kohteen kaikkia puolia. Taidehistorioitsija Sir E. H. Gombrich painottaa klassikkoteoksessaan *The Story of Art* näiden kahden eri kuvaamistavan käsitteellistä eroa taiteilijan intention perustana.⁶ Gombrichin kuvaamaa jakoa siihen, kuvataanko objekteja mahdollisimman selvästi ja havainnollisesti sellaisina, kuin niiden *tiedetään* olevan vai kuvataanko sitä, minkälaisilta ne *näyttävät* havaintomaailmassa, on luonnollista käyttää myös perspektiivikuvaustapojen esittelyssä. Perspektiivikuvassa ilmenevät esimerkiksi objektien koon asteittaiset muutokset niiden sijainnista johtuen, päällekkäisyydet, peittävyudet ja perspektiiviset lyhennykset. Tämä

4 Panofsky, s. 65-66

5 Elkins, s. 16-17

6 Gombrich, s. 513-517, 525

tarkoittaa yksinkertaistettuna esimerkiksi, että kun kuvataan vaikkapa suorakulmainen rakennus tietystä katsomispisteestä, niin *kuvassa* rakennuksen katsojasta poispäin kulkevat sivulinjat alkavat kulkea toisiaan kohti loitontuessaan etualasta. Kuitenkin esimerkiksi itämaisessa taiteessa ja keskiajan uskonnollisessa taiteessa tällaisen rakennuksen kaikki sivut pysyvät kuvassa yhdensuuntaisina, koska kuvan tekijä kuvaa sitä, minkä hän *tietää olevan ole-massa - siis rakennuksen suorakulmaisen ja suoraseinäisen muodon*. Näitä kahta kuvaamisen tapaa voidaan käyttää erillisinä tai niitä voidaan yhdistää samassa kuvassa. Osiossa Käänteinen perspektiivi käsitellään tarkemmin näitä ilmiöitä.

1.3. TUTKIMUSMENETELMÄN MÄÄRITTELYÄ

Tutkielma muodostuu teoriaosasta, joka käsittää kappaleet 1 - 5, sekä kokeilevasta osuudesta, näyttelystä, josta on raportti kappaleessa 6. Teoriaosassa hahmotellaan ajatusrakennelmia, jotka valmistelevat lukijaa ymmärtämään näyttelyn sisältöä. Näyttelyn avulla pyritään selittämään tekstissä esitetyjä perspektiiviteorioita ja niiden sovellutuksia taiteellisessa käytössä.

Näyttely on kuitenkin myös itsenäinen kokonaisuus, jossa lyhyessä muodossa esitellään perspektiivin ominaisuuksia ja käyttöä. Tutkielma päättyy arviointiin siitä, kuinka hyvin näyttely *tähänastisessa muodossaan* on pystynyt toteuttamaan tarkoituksensa perspektiivin monipuolisuuden esittelyssä.

Perspektiivikonstruktion avulla toteutetut ja konstruktion rakenneilmaisuun perustuvat kuvat tuottavat hyvin toteutettuina voimakkaan esteettisen elämyksen, jossa sekoittuneena on tunnepitoisia ja kognitiivisia tekijöitä. Kuvat voivat tuottaa äärettömyyden, ikuisuuden, ajan ja paikan diffuusion, uskonnollisuuden, melankolian ja hämmennyksen tunteita, jotka kaikki toimivat esteettisen kokemuksen provokaattoreina. Kognitiivisessa katsannossa perspektiivikuvaamisen peli voi tuottaa älyllisesti kiihottavia kuvakokonaisuuksia, joiden ratkaisu vetää mieltä puoleensa ja joiden voima ei jätä tutkijaansa rauhaan. Näin perspektiivin kokeminen, tutkiminen ja tulkinta lisäävät *esteettistä tietoa*. Perspektiivikonstruktion eräs kiihottava ominaisuus onkin sen omituinen voima, joka samalla hämmentää mieltä ja joka ratkaisemattomuudessaan yhä uudelleen kutsuu purkamaan mysteeriotaan. Kun ymmärretään, mistä perspektiivissä on kyse, kun havaitaan, miten monipuolisesti perspektiivikonstruktiota voidaan taiteessa käyttää ja nähdään, kuinka painokkaita ja merkityksellisiä ominaisuuksia perspektiivin avulla voidaan tuoda kuvaan, löydetään kuvatodellisuuden monikerroksisuus. Kuvan voi kokea, kuten Liisa Peilimaailmassa astuessaan toiseen todellisuuteen:

“...Oh, Kitty, how nice it would be if we could only get through into Looking-glass House! I’m sure it’s got, oh! such beautiful things in it! Let’s pretend the glass has got all soft like a gauze, so that we can get through. Why, it’s turning into a sort of mist now, I declare! It’ll be easy enough to get through - ”
... And certainly the glass WAS beginning to melt away, just like a bright silvery mist.

In another moment Alice was through the glass, and had jumped lightly down into the Looking-glass room.
"Oh, what fun it'll be, when they see me through the glass in here, and can't get at me."....



Kuva 2.

..Then she began looking about, and noticed that what could be seen from the old room was quite common and uninteresting, but that all the rest was as different as possible. For instance, the pictures on the wall next to the fire seemed to be all alive, and the very clock on the chimney-piece (you know you can only see the back of it in the Looking-glass) had got the face of a little old man, and grinned at her."⁷



Kuva 3.

⁷ Lewis Carroll, *Through the Looking Glass*, 1872, Macmillan & Co Ltd, London, s. 10-13

1.4. SAATTEEKSI

Koska tämä tutkielma on niin kutsuttu *kansiotutkielma*, se koostuu osioista, jotka ovat luettavissa tai muuten käsiteltävissä itsenäisinä yksikköinä. Sen takia saman asiat toistuvat teksteissä ja päällekkäisyys ja toisto ovat tarkoituksellisia

Kansion sisältämät osat ovat:

Johdanto,

jossa selostetaan tutkielman päämääriä ja tapoja toteuttaa ne sekä tämän tutkielman puitteissa käytettyä perspektiivi-käsitteen teoreettista viitekehystä. Johdanto on esittely näyttelymateriaalille ja siinä pohditaan alustavasti näyttelyn mahdollisuuksia toteuttaa tutkielman opetuksellisia päämääriä.

Perspektiivin lyhyt historiakatsaus,

joka esittelee perspektiivikuvauksen syntyä sekä perspektiivin käyttöä kuvataiteessa kuva-analyysin avulla.

Perspektiivi symbolisena muotona ja metaforana,

jossa käsitellään perspektiivin käyttöä muussa kuin kuvataiteessa: esimerkiksi kirjoitetussa ja puhutussa kielessä tai filosofisena yleiskäsitteenä.

Käänteinen perspektiivi,

jossa esitellään tämä perspektiivikonstruktion erityismuoto, joka on erikoinen ja kiistanalainen tilallisen esityksen laji.

Kuva-analyysi,

jossa taiteen historiasta poimittujen esimerkkiteosten avulla esitellään perspektiivikonstruktion monipuolista käyttöä

Näyttelyn PERSPEKTIIVIPELITILA tekstikuvaus

ja sen tavoitteiden ja yleisöpalautteen selostus

CD-levy,

jolle koko näyttelymateriaali on tallennettu.

2. KATSAUS PERSPEKTIIVIKONSTRUKTION HISTORIAAN

Leena Maija Kontula

19.10.2004

2. 1. PERSPEKTIIVITUTKIMUKSEN HISTORIASTA

Perspektiivin historiaa on luontevaa käsitellä sen kirjallisuuden puitteissa, jossa kansainvälinen tutkimus sitä kartoittaa. Perspektiivikuvauksen syntyhistorian keskeisimpinä tietolähteinä voidaan pitää Samuel Y Edgerton Jr:n teosta *The Renaissance Discovery of Linear Perspective (1975)*, joka sisältää tiivistettynä viitteet keskeiseen kirjallisuuteen sekä Michael Kubovyn teosta *The Psychology of Perspective and Renaissance Art (1986)*. Vanhempaa polvea tässä kirjallisuudessa edustaa Erwin Panofskyn teos *Die Perspektive als Symbolische Form (1925)*, joka on perspektiivitutkimuksen kanonisoitu perusteos.

Perspektiivikuvaus on ollut laajan mielenkiinnon kohteena 1900-luvulla Euroopassa ja USA:ssa. Vakiintuneita perspektiivitutkijoita ovat esimerkiksi Ernst Cassirer, Rudolf Arnheim, James J. Gibson ja John White edellä mainittujen Kubovyn, Edgertonin ja Panofskyn lisäksi. Heitä edeltävää, varhaisvaiheen taiteellista, käytännön kokeiluun perustuvaa tutkimusta ovat tehneet muun muassa renessanssitaiteilijat Leon Battista Alberti, Giorgio Vasari ja Leonardo da Vinci sekä Albrecht Durer.

Ernst Cassirer oli ensimmäinen taidehistorian tutkija, joka määritteli perspektiivin sopimuksenomaiseksi kaavaksi poiketen aikansa perinteisestä käsityksestä ajatella perspektiiviä luonnon jäljittelyn apukeinona.⁸ Tämän ajattelun edelleen kehittäjä oli Erwin Panofsky, joka ensimmäisenä antoi perspektiiville symbolisen merkityksen, jonka luonnetta myöhempi tutkimus on analysoinut edelleen.⁹

Perspektiivikuvauksen etymologia voidaan Erwin Panofskya mukaillen kytkeä ihmiskunnan käsityksiin ympäröivästä fyysisestä ja henkisestä kokemuksesta ja tietomaailmasta.¹⁰ Perspektiivikuvaus lähti kehittymään voimakkaasti vallitsevaksi taiteelliseksi esitystavaksi, kun renessanssissa yksilön asema kulttuurissa alkoi korostua ja uskonnollinen determinismi alkoi väistyä ajattelusta. Profaanin taiteilijan asema luovana yksilönä tuli uskonnollisten kuvien anonyymien rakentajan sijaan ja osaltaan tällä tavoin prosessi edisti yksilökeskeistä ajattelutapaa koko yhteiskunnassa. Perspektiivihän on puhtaimmalla muodossaan keskeisperspektiivikuvauksessa, jossa kaikkea ympäröivää fyysikaalista todellisuutta havainnoidaan yhden katsojan tarkkaan määritellystä, paikallaan pysyvistä näköpisteistä. Modernin ajan koittaessa, 1800-luvun loppupuolella, voidaan katsoa yhteiskunnallisessa ajattelussa suunnan kulkeneen yksilökeskeisyydestä joukkokeskeisyyteen. Jo Ranskan suuren vallankumouksen (1789) johtoajatuksia oli massojen arvon ja oikeuksien korostaminen: veljeys, tasa-arvo ja vapaus - aatteet antavat vahvan painon laajojen yhteisöjen voiman ja tärkeyden korostamiselle. 1800-luvun loppupuolella, realismin kauden loppuessa ja modernismin kauden alkaessa, myös perspektiivikuvaus maalaustaiteessa alkoi väistyä ja muuttua. Kubismissa yksi näkökulma jakautui moneksi ja näin yhteiskunnassa vallitsevan poliittisen moniarvoisuu-

⁸ Kubovy, s. 163

⁹ Erwin Panofsky: *Perspektive als symbolische Form (1924-25)*

¹⁰ Panofsky, s. 65-66

den vaatimuksen voidaan katsoa heijastuneen kuvataiteeseen esityskonventioiden muuttumisen kautta. Tällöin olisi tapahtunut siirtymä kuvallisesta käsitteistöstä ja perspektiivin parametrien käytössä juuri Edwin Panofskyn luonnehtimalla tavalla.¹¹

Ranskalainen filosofi Alain Badiou tarkastelee vuonna 2004 suomennetussa teoksessa *Etiikka, essee pahan tiedostamisesta* totuuden etiikkaa. Hänen mukaansa uudet totuudet syntyvät olemuksellisesta tyhjyyden tilasta, jossa totuuksien alkioit kasvavat vallitsevien todellisuuksien peitossa puhjetakseen esiin suotuisissa olosuhteissa.¹² Tässä Badiou lähestyy Panofskyn ajatusta, jonka mukaan taiteessa (ja tieteessä) tarvitaan eräänlaista "nollatilaa", ennen kuin uudet ajatukset ja ideat voivat lähteä toteutumaan. Tämä tila on jonkinlainen tyhjiö jopa taantuma kehityksessä, jolloin näyttäisi siltä, että siihenastiset polut olisi käyty loppuun ja ennen kuin "vanhojen keinojen raunioista" lähtee kehittymään uusia uomia. Tarvitaan jopa taantuma, jolloin aikaisemmat saavutukset hylätään (keskiaika oli Panofskyn mielestä suurin tällainen pysähdyskohta).¹³ On ollut erittäin mielenkiintoista havaita tällainen yhteys kahden eri tieteenaloja edustavan eri aikakauden teoreetikon välillä. Sir E. H. Gombrich havaitsee samankaltaisia katkeamiskohtia taiteen kehityksen kulussa.¹⁴

James Elkins ja Kurt Wolmar Nyberg edustavat uutta perspektiivitutkimusta. Elkins on paneutunut perspektiivin käyttöön symbolisessa mielessä. Hän käsittelee teoksessa *The Poetics of Perspective (1994)* myös laajasti perspektiivitutkimuksen ja perspektiivistä kirjoittamisen tulevaisuuden ehtoja ja päämääriä. Kurt Wolmar Nybergin väitöskirja *Omvänt perspektiv i bildkonst och kontroverser (2000)* käsittelee käänteisen perspektiivin kiistanalaista esiintymistä ja sen monimuotoista historiaa ja olemassaolon reunaehtoja sekä esittää perusteluja käänteisen perspektiivin asemalle itsenäisenä konstruktioityyppinä. Saksassa uusi kuvatutkimus on käsitellyt eroja kuvatodellisuuden ja reaali maailman todellisuuden välillä sekä kuvan sijoittumista näiden väliseen tilaan¹⁵.

Koska useat perspektiivitutkijat, muun muassa Panofsky, Edgerton ja Elkins, ovat kiinnittäneet huomiota perspektiivisten ilmaisutapojen liittymisestä yhteiskunnalliseen ja kulttuuriseen eetokseen¹⁶, voi ehkä varovasti miettiä perspektiivin nykytilaa. Kun viime vuosisadan tapahtumia, kulttuuria ja yhteiskunnallista kehitystä peilataan nykyaikaan, nousee kysymys: mitä tapahtuu nyt perspektiivikuvauksessa? Näkykö solidaarisuuden heikkeneminen ja suurten joukkojen hyvinvointia edistävien pyrkimysten vaihtuminen yksilökeskeisyyttä ja oman edun valvomista korostavaksi poliittiseksi ja taloudelliseksi toiminnaksi tämän ajan visuaalisessa kulttuurissa, ja siis myös perspektiivin käytössä? Onko modernismin hajotetun perspektiivin ja tasossa toimivan, epä-perspektiivisyyden tilalle tullut keskeisperspektiivin renessanssi? Postmodernissa kuvakulttuurissa voidaan ainakin havaita esittävyuden paluu, ja esittävyteen liittyä aina perspektiivi, vaikka sen parametrit olisi dekonstruoitu ja sitten rekonstruoitu. Perspektiivistä on viime aikoina alettu Suomessa kirjoittaa sekä meta-

11 Panofsky, s. 47, 51

12 Badiou, s. 73-75

13 Panofsky, Katso Kuva-analyysi tässä tutkielmassa, s. 35

14 Gombrich, s. 595

15 Gernot Böhme: *Theorie des Bildes*, 1999

16 Edgerton, s. 31, 164 -165; Elkins, s. 20-24, 118; Panofsky, s. 65-66

fora-tasolla että taidekriitikissä, mikä heijastelee uutta kiinnostusta perspektiiviin.¹⁷

2. 2. PERSPEKTIIVIKONSTRUKTION SYNTY

KARTOGRAFIAN MERKITYS

Kartografian¹⁸ vaikutusta on erityisesti painottanut Samuel Y Edgerton Jr. Hänen mukaansa perspektiivin syntyyn Firenzessä 1400-luvun alkuvuosikymmeninä vaikutti ratkaisevasti tuolloin laajalle levinnyt ja ahkerasti luettu Ptolemaioksen teos *Geografia*, joka oli kirjoitettu ja varustettu kuvituksella jo 200-luvulla j.a. Teos oli kulkeutunut Firenzeen eräiden oppineiden muodostaman piirin välityksellä näiden halutessa täydentää siihen aikaan muodikasta kreikan kielen harrastustaan hankkimalla oppimateriaalia suoraan Kreikasta.

Geografia sisälsi muun muassa konstruktioita, joiden avulla pystyttiin kuvaamaan pallopinnan rakennetta siirtämällä pallon muoto oikeissa suhteissa tasopinnalle, ja siten suunnittelemaan aikaisempaa tarkemmin esimerkiksi tärkeitä merenkulun reittejä. *Geografia*-teosta käytettiin myöhemminkin karttojen piirtämisen teorialähteenä, sillä siinä oli ensimmäisen kerran esitetty havainnollinen verkkorakenne-konstruktio, matriksi, jonka avulla pystyttiin määrittämään tarkka sijainti mille tahansa paikalle käyttämällä koordinaatistoa, jonka muodostivat vaak- ja pystykoordinaatit. Edgertonin mielestä verkkorakennesysteemin kehittäminen vastasi renessanssissa kehittyvää pyrkimystä maailmankaikkeuden kokemiseen rajoittamattomana ja äärettömänä sekä samalla ihmisen pyrkimykseen rationalisoida maailmankäsitystään.¹⁹

Tällainen ajattelutapa poikkesi radikaalisti keskiajalla vallinneesta rajallisesta maailmankäsityksestä.²⁰

Syvyysuhteiden aiheuttamaa kappaleiden muotojen "vääristyneisyyttä" oli ennen vakiintuneen länsimaisen viivaperspektiivin kehittämistä käytetty useissa kulttuureissa, mutta tällainen käyttö ei ollut systemaattista tai loogista. Perspektiivikonstruktio oli ikään kuin piilevänä olemassa, ja sen keksimistä voisi yhtä hyvin nimittää uudelleensyntymiseksi.

Lukuisten lähteitten mukaan perspektiivikonstruktion keksi ja kehitti ensimmäisenä firenzeläinen arkkitehti ja taiteilija Filippo Brunelleschi vuonna 1425 kuuluisan perspektiivikokeensa avulla.²¹ Kokeessa Brunelleschi hahmotteli näkyvän Firenzessä sijaitsevalta Duomolta kohti sen edessä avautuvaa aukiota ja aukion laidalla sijaitsevaa rakennusta, jonka hän onnistui peilin ja tarkkojen ohjausviivakonstruktioiden avulla tekemään niin luonnollisen kolmiulotteiseksi,

17 Esimerkiksi Hannu Raittilan kolumni Perspektiivi ja projektio, Helsingin Sanomat, 7.4.2004, Liite 1 ja Inkamajja Iitiän kirjoitus Näyttämisen kitka: Hannele Kumpulaisen maalausten esitysstrategioista (Rakennustaiteen seura/Taiteentutkija/2003/Internet-julkaisu) käsittelee Kumpulaisen maalaustaidetta painottaen tässä perspektiiviesittämisen monipuolista käyttöä, Liite 2 (valikoiduin osin)

18 Kartografia tutkii maapallon muotoa ja muita topologisia piirteitä ja havainnollistaa näitä kaavoilla ja piirroksilla

19 Edgerton, s. 156-158, 161

20 Keskiajan maailmankäsitys oli uskonnollismystinen ja rajallinen. Maapallo oli universumin keskus, jota muut taivaankappaleet kiersivät. Näiden ulkopuolella oli "taivaankaari", jonka ulkopuolella ei ollut enää mitään.

21 mm. Edgerton, s. 124-150

että kuvaa silmien edessä pidettäessä se sulautui täysin takanaan sijaitsevaan näkymään. Toisenkin paneelimaalauksen hän valmisti samalla periaatteella eri kohteesta - mutta kumpikaan näistä ei ole säilynyt. Perusteelliset kuvaukset niistä ovat kuitenkin tallella dokumentoituina kahteen kirjalliseen aikalaislähteeseen.²² Keskeistä Brunelleschin kokeessa oli, että kuvattavaa näkymää tarkasteltiin yhdestä kiinteästä katselupisteestä, josta hahmoteltiin koordinaatit kuvattavaa näkymää määrittämään. Näiden koordinaattien avulla pystyttiin siirtämään maalauspinnaalle niin kutsuttuun "Albertin ikkunaan",²³ mitä tahansa kuvattavaa materiaalia: taloja, katuja, aukioita, ihmisiä, sijoittamalla ne verkkomatriisin avulla kuvapinnalle, jolloin ne toistivat etäisyyseroista johdettua perspektiivien vääristymän (esimerkiksi loittonevien linjojen yhdistymisen).

Brunelleschin ohjeiden mukainen konstruktio suoritettuna vuonna 2002 Jyväskylässä tuotti tuloksena sen, että konstruktio on todella mahdollista toteuttaa luonnossa ja tulos noudattelee Firenzessä saavutettua lopputulosta.²⁴

OPTIIKAN VAIKUTUS

Keskiajalla ja varhaisrenessanssin alkaessa tärkeimpiä tieteenaloja olivat teologia ja matematiikka, astrologia, astronomia, kartografia ja optiikka.²⁵ Optiikan kukoistuskausi alkoi jo antiikin Kreikasta, ja muun muassa matemaatikko Eukleides tutki optiikan lakeja. Nämä olivat matemaattisia käsitteitä, joiden avulla vielä ajanlaskun toisella vuosituhatluvulla selitettiin näkemisprosessia. Silmän anatomian tutkiminen oli saavuttanut 1200-luvulla sen toimintaa havainnollistavan mallin, jolla näkemisen fysiologiaa selitettiin 1500-luvun puolivälille asti.²⁶ Optiikan lakien avulla pyrittiin ymmärtämään avaruudellista tilaa, ja siten optiikan kehitys liittyy perspektiivikuvauksen kehittymiseen. Optiikan tutkiminen oli erityisen edistynyt Arabian niemimaalla, jossa matemaatikko Alhazen julkaisi optiikkaa käsittelevän klassikkoteoksena *Perspectiva*. Se levisi tehokkaasti Eurooppaan, ja Filippo Brunelleschi, perspektiivikokeen toteuttaja, oli oletettavasti tutustunut teokseen koetta suunnitellessaan.²⁷

Alhazenin optiikan teorian mukaisesti näkötapahetkessä olivat keskeisenä niin kutsutut näkösäteet, jotka tutkijasta riippuen esitettiin joko silmästä tai näkemisen kohteesta lähtevinä säteittäisinä viivoina. Näistä muodostui näköpyramidi, jonka kaltainen konstruktio on keskeinen myöskin perspektiivikonstruktiossa.

22 Ainakin Filarete (1460-luku), Tuccio Manetti (1480-luku) ovat dokumentoineet kokeen

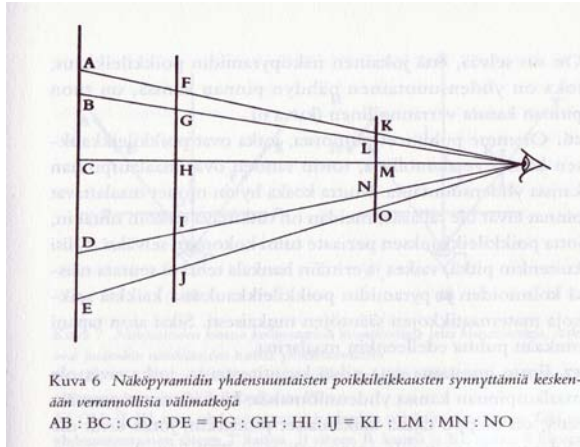
23 esim. Edgerton, s. 87-88

24 Proseminarityö, Jyväskylän yliopisto, 2002, Leena Maija Kontula

25 Edgerton, s. 91

26 Edgerton, s. 69-70

27 Edgerton, s. 78



Kuva 4. Näkösäteet ja näköpyramidi

2. 3. LEON BATTISTA ALBERTI:

ENSIMMÄISET KIRJALLISET OHJEET TAITEILIJOILLE PERSPEKTIIVIKUVAN AIKAANSAAMISEKSI

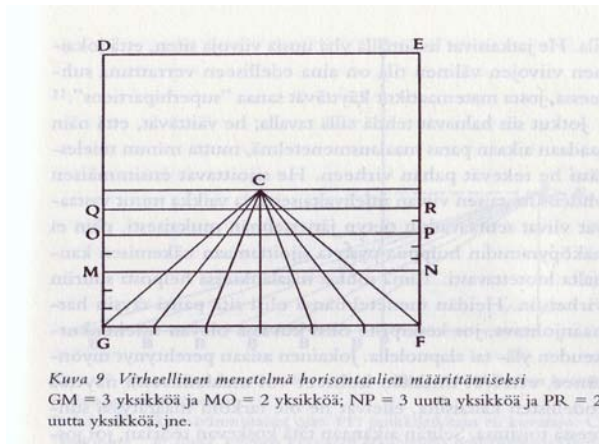
Italian renessanssiajan laaja-alainen teoreetikko, taiteilija, arkkitehti, matemaatikko ja filosofi Leon Battista Alberti (1404 - 1472) kirjoitti ensimmäisen tunnetun kirjan länsimaalaisesta maalaustaiteesta. Se oli omistettu hänen ihailemilleen aikalaistaiteilijoille Filippo Brunelleschille, Donatolle, Neciolle, Donatellolle, Lucalle ja Masacciolle ja suunnattu kaikille "kunnianhimoisille nuorille taiteilijoille, jotka halusivat harjoittaa mahdollisimman tyydyttävästi taiteista arvokkainta, maalaustaidetta." Muiden käytännön opetusten, esimerkiksi väri- sommittelu- ja materiaaliopin lisäksi Alberti käsittelee matematiikkaa, jonka juurien hän olettaa olevan luonnossa itsessään.²⁸ Alberti käsittelee erityisesti geometrisia peruskäsitteitä - pistettä ja viivaa - ja näistä johdettuja geometrisiä suureita ja suhteita, jotka hän katsoo hyvän maalaustaiteen perustaksi, ja joiden harkitulle käytölle onnistunut kuva rakentuu.²⁹

Alberti käsittelee perusteellisesti perspektiivikonstruktion tilakäsitystä ja yksityiskohtaista ohjemallia, jolla taiteilija saa kuvaansa kohteen esitettynä sellaisena, kun "se on luonnossa silmien edessä". Albertin sanoin: "Maalarin tehtävänä on piirtää viivoilla ja maalata väreillä tasaiselle pinnalle mitä tahansa kohteita sillä tavoin, että kun maalausta katsoo tietyltä etäisyydeltä, keskisäteen ollessa tietyssä asemassa, kaikki kuvassa esitetty näyttää kohoavan pinnasta esiin aivan alkuperäisten kohteiden kaltaisena."³⁰

28 Alberti, s. 55

29 Alberti, s. 58-60

30 Alberti, s. 127



Kuva 5. Albertin keskeisperspektiivikonstruktio

2. 4. KÄSITTEELLISET NÄKÖPYRAMIDIT JA TODELLISUUS

Fysiologis-fysikaalisessa mielessä ei ole olemassa mitään edellisten konstruktioiden esittämiä näköpyramideja, sillä valon kulkusuunta on 1900-luvun tutkimusten mukaan lineaarista sähkömagneettista värähtelyä, ja "valonsäteet" kulkevat suoralinjaisesti silmää vastaan. Niillä ei siis ole mitään huippua silmässä, jossa ne yhdistyisivät kimpumaisesti pupillissa.

Tätä havainnollistaa seuraava kuvio:



Kuva 6. Valon kulku kohteen ja tarkastelijan välillä. (Tekijän piirros)

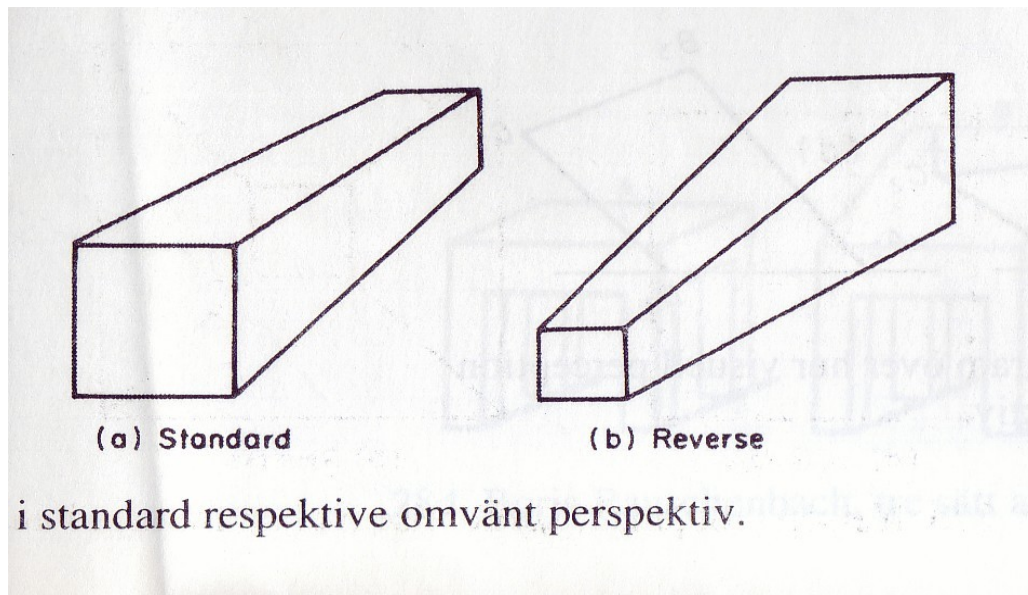
3. KÄÄNTEINEN PERSPEKTIIVI
KIISTANALAISENA KÄSITEJÄRJESTELMÄNÄ

Leena Maija Kontula
30.11.2004

3. 1. KÄÄNTEINEN PERSPEKTIIVI

Niin kutsuttu käänteinen perspektiivi on käsitteenä laajassa käytössä huolimatta kiistanalaisuudestaan ja ristiriitaisuudestaan. Esimerkiksi Erwin Panofsky, James J. Gibson, Rudolf Arnheim ja John White ovat ottaneet voimakkaasti kantaa sen määrittelykysymyksiin - sen olemassaoloon itsenäisenä konstruktiomuotona.³¹

Käänteisen perspektiivin käsitteen avaamiseksi täytyy ruotsalaisen perspektiivitutkijan Kurt Wolmar Nybergin mielestä määritellä ensin keskeisperspektiivi. Keskeisperspektiivi on konstruktio, jossa on puhtaimmillaan yksi tarkastelu(katsomis)piste ja yksi katoamispiste, jossa kuvattavan objektin samansuuntaiset, katsojasta loittonevat linjat yhtyvät (konvergoivat). Käänteinen perspektiivi on konstruktio, jossa nämä linjat eivät kuvassa yhdy tai lähene toisiaan, vaan ne loittonevat toisistaan - tapahtuu divergenssi.



Kuva 7.

Kurt Wolmar Nyberg käsittelee vuonna 2000 ilmestyneessä väitöskirjassaan *Omvändt perspektiv i bildkonst och kontrovers* perusteellisesti käänteisen perspektiivin problematiikkaa. Nybergin mukaan käänteinen perspektiivi ei ole yksiselitteinen ilmiö taiteessa. Osa tutkijoista pitää sitä itsenäisenä esitystapana, mutta osa vain sovittuna kutsumanimenä joukolle hajanaisia, eri aikakausina esiintyviä toisiaan muistuttavia projektiotapoja, joiden käyttö ei ole ollut

³¹ Arnheim on amerikkalainen hahmopsykologi, joka on perehtynyt visuaalisen havainnoinnin ongelmiin laajasti lainatussa tuotannossaan. White on englantilainen taidehistorioitsija, joka on kirjoittanut runsaasti perspektiiviä käsittelevää kirjallisuutta, Panofsky, jonka teorioita perspektiivistä on käsitelty toisaalla tässä tutkielmassa, on saksalainen taidehistorioitsija, joka on nimittänyt perspektiiviä symboliseksi muodoksi, ja joka kahden edellä mainitun kirjoittajan tavoin kiistää käännetyin perspektiivin statuksen itsenäisenä konstruktiomuotona. Gibson käsittelee käänteistä perspektiiviä 1970-luvulla aloittamassaan keskustelussa Leonardo-aikakausikirjassa (1970-1978) sekä mm. teoksessa *The Ecological Approach to Visual Perception* (1979).

tietoista vaan sattumanvaraista. Jälkimmäistä ajattelusuuntaa edustavat muun muassa John White, Rudolf Arnheim ja Erwin Panofsky, edellisen kannattajia ovat Oskar Wulff ja Wilhelm Wundt sekä Nyberg.

Kurt Wolmar Nybergin perspektiivianalyyssissä keskeistä ei ole asettaa nimi-lappuja maalaustaiteen tyylillisiin kategorioihin, vaan etsiä välineitä, joilla avataan ja ymmärretään merkityksiä. Hän haluaa kuvata käännetyn perspektiivin toimivuutta käsitteenä suhteessa keskeisperspektiiviin ja taideteoksen monitasaisuuteen.³²

Käännetyn perspektiivin symbolista ominaisuutta valotti esimerkiksi Pavel Florenski 1920-luvulla tutkiessaan ikonien merkitystasoja ja kuvakieltä, jossa käännetty perspektiivi esiintyy puhtaassa muodossa järjestelmällisesti. Teoksessa *Iconostasis* Florenski vertaa ikonien tuottamaa epätodellisen tilavaikutelman tuntua, jonka käännetty perspektiivi saa aikaan, unesta heräämistä seuraavaan epäloogisen todellisuuden kokemiseen.³³

Termiä käänteinen perspektiivi voidaan käyttää myös hyvin väljästi. Esimerkiksi venäläinen taiteilija ja tutkija Lev Shegin kutsuu klassikkoteoksessaan *Kuvien kielestä* (saksaksi ilmestynyt vuonna 1982) käänteiseksi perspektiiviksi konstruktiota, jossa on useampi kuin yksi katoamispiste ja hän liittää käänteisen perspektiivin ilmiön kaartuvaan avaruudelliseen käsitykseen ja siten sitoo sen siten jopa suhteellisuusteoriaan.³⁴

Käänteinen perspektiivi käsitteenä on herättänyt etabloitujen saksalaisten ja anglosaksisten tutkijoiden keskuudessa runsaasti keskustelua ja mielipiteitä on tiuhaan vaihdettu esimerkiksi amerikkalaisessa *Leonardo*-aikakausjulkaisussa, joka on keskittynyt pohtimaan taiteen, tieteen ja tekniikan ongelmia. Kirjeenvaihto Leonardon sivuilla oli 1960- -70 ja -80-luvuilla vilkasta. Keskustelun aloitti James J. Gibson, joka kommentoi E. H. Gomrichin kirjoituksia perspektiivin sopimuksenvaraisuudesta tai totuudellisuudesta ja siihen osallistivat myöhemmin mm. Nelson Goodman ja Rudolf Arnheim.³⁵

Arnheim ei myönnä käännetylle perspektiiville itsenäisen konstruktion asemaa, vaan käyttää käsitteparia *divergent perspective/ convergent perspective*. Hän on ilmaissut muutamilla osuvilla esimerkeillä keskeisiä muunnetun perspektiivin tuottamia erikoisefektejä. Tästä on ohessa esimerkkinä espanjalainen alttarikaappikuva Jeesus-lapsesta: Kun ei-keskeisperspektiivikuvassa (a) toisistaan horisonttia kohti loittonevat jalustan sivulinjat nostavat lapsen "syleilynsä" ja lempeästi ympäröivät tätä, keskeisperspektiivikuvassa (b) toisiaan kohti suuntautuvat sivulinjat saavat lapsen kiinnittymään alustaan leikkaamalla sen jäykästi itseensä. Alkuperäisessä kuvassa käytetty ei-keskeisperspektiivinen esitysmuoto nostaa Jeesus-lapsen - ja kuvan henkisen sanoman - ylitsemaalliselle tasolle.³⁶

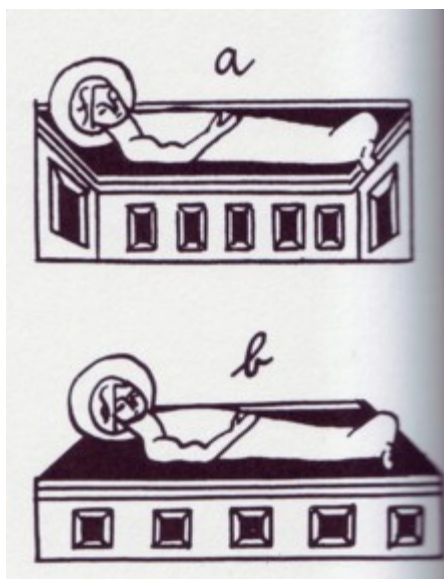
32 Nyberg, s. 9, 256

33 Nyberg, s. 17

34 Nyberg, s. 235-44

35 Nyberg, s. 173-177

36 Arnheim, s. 164



Kuva 8.

3. 2. PANOFSKY JA NYBERG KÄÄNTEISESTÄ PERSPEKTIIVISTÄ JA KOLMIULOTTEISTEN SUHTEIDEN ESITTÄMISESTÄ KUVATAITEESSA

Koska Erwin Panofsky on perspektiivitutkimuksen nykyisiinkin suuntauksiin voimakkaasti vaikuttanut kirjoittaja ja Kurt Wollmar Nyberg tutkija, joka on keskittynyt käänteisen perspektiivin analysointiin, on hedelmällistä vertailla heidän käsityksiään kuvallisista konfiguraatioista, joita voidaan kutsua käänteisen perspektiivin ilmenemismuodoiksi.

Erwin Panofsky, joka on ensimmäisiä ja tärkeimpiä auktoriteetteja, joka on nimittänyt perspektiiviä symboliseksi muodoksi, on suuressa esseessään *Perspektive als symbolische Form* (1925) sivuuttanut käänteisen perspektiivin esiintymisen nimeämättä sitä kertaakaan suoraan ilmaisulla käänteinen perspektiivi. Hän analysoi kuitenkin kuvia, joissa voidaan havaita kyseisen konstruktion esiintymistä. Hän selittää konstruktioita nimittämällä niitä lievästi tai voimakkaasti toisistaan poispäin kulkevinä ortogonaaleina tai katsoo ei-perspektiivisen kuvaamisen johtuvan silmän kaartuvasta näkökentästä. *Kaartuvaan näkökenttään perustuvaa optiikkaa* ja projektiokuvausta oli tutkittu ja käytetty ennen renessanssia. Tässä optiikassa ja kuvauksessa esiintyy *marginaalivääristymiä (marginal distortions)*, jollaisten esiintymistä Panofsky piti *muunnellun perspektiivin* mukaisena esitystapana, joka hänen käsittelemässään aineistossa esiintyi usein muutoin keskeisperspektiivissä sommitellun kuvan yksityiskohtana.

Kurt Wollmar Nyberg sitä vastoin pitää loittonevien ortogonaalien divergenssiä (käänteistä perspektiiviä) itsenäisenä konstruktioimuotona, ja tässä hän liittyy traditioon, joka oli alkanut 1800-luvun loppupuolelta, ja jonka huomattavia edustajia ovat esimerkiksi venäläinen Lev Schegin, joka teki uraa uurtavaa tutkimusta kuvatilaa aika- näkökulma- ja perspektiivimuuttujien parissa 1900-luvun alkuvuosikymmeninä ja tutki varsinkin ikonien kuvatilamuotoja (*Die Sprache des Bildes*, v. 1970), Dimitry Ainalov, joka käytti ilmaisua "käänteinen perspektiivi" jo vuonna 1900 venäläisen ortodoksisen taiteen tulkinnassa sekä Oskar Wulff ja Alois Riegl, jotka esittivät omia kommenttejaan käänteisen perspektiivin esiintymisestä 1900-luvun alkuvuosina. Aasialaisen taiteen tutkijoista esimerkiksi ruotsalainen Lars Berglund on nimittänyt siinä esiintyvää säännönmukaista ei-perspektiivistä kuvaustapaa *käänteiseksi perspektiiviksi*, kun taas jotkut tutkijat ovat nimittäneet sellaista pelkästään *ei-perspektiiviseksi*, kuten Arnheim, George Rowley.

3. 3. MUITA TULKINTATAPOJA JA TULKITSIJOITA

Kurt Wollmar Nyberg tuo teoksessaan esille erään mielenkiintoisen yksityiskohdan. Hän kertoo, että Gregor Paulsson (1917 - 1919) on väittänyt, että lähietäisyydeltä katsottuna käänteisen perspektiivin mukainen näkökokemus on todempi kuin keskeisperspektiivissä esitetty näkymä, joka toimii hänen mukaansa parhaiten ja näkökenttähavainnon keskivaiheilla. Tästä on löydetty useita esimerkkejä keskiajan taiteesta. Totta onkin, että jos ennako-odotuksetta tarkkaan tarkastelee, esimerkiksi ryhtyessään piirtämään näkymää, vaikkapa esineitä, lähietäisyydeltä, voi yllätyksekseen havaita kyseisen ilmiön selvästi.³⁷

Saman ilmiön on havainnut ja selittänyt venäläinen insinööri Boris Rauschenbach, kun hän otti osaa 1970-luvulla käytyyn keskusteluun aikakauslehti Leonardon sivuilla. Hän nimittää ilmiötä *havaintoperspektiiviksi* (*Perceptual perspective*). Hän selittää, että konstanssi-ilmiö saa näkökentän etuosassa olevat esineet näyttämään kompensoiduilta keskeisperspektiivikappaleilta, ja tämä kompensatio johtaa liioitteluun, joka ilmenee käänteisenä konfiguraationa, siis kappaleen katsojasta loittonevien sivujen divergenssinä. Rauschenbach kuvailee, miten katsojat ovat yllättyneet huomattessaan ilmiön todella koetilanteessa toteutuvan, ja heitä on ihmetyttänyt se, etteivät ole tätä aikaisemmin huomanneet, niin selkeä havainto on.³⁸

Edellisen kaltaisten, kirjallisuudesta ja kuvataiteesta tuttujen esimerkkien sekä omasta havainnoinnista ja kuvanhahmotusprosessista saatujen kokemusten perusteella voisi ehkä varovasti päätellä, että käänteinen perspektiivi on tie-

37 Tutkielman tekijän oman kokemuksen perusteella luonnosta hahmoteltu esimerkkikuva vuodelta 2003 kertoo asian empiirisesti. Asiaa on käsitelty näyttelyssä PERSPEKTIIVIPELITILA, jonka tarkka kuvaus on tutkielman liitteenä CD-levyllä.

38 Nyberg, s. 278

tyissä olosuhteissa luonnollinen kuvausmuoto. Keskiajan ihmiset tekivät havaintoja suorareunaisista kappaleista, esimerkiksi huonekaluista ja tarve-esineistä, enimmäkseen lähietäisyydeltä. Nykyaikaisen ihmisen ympäristöön kuuluvia kaukana sijaitsevia suoralinjaisia kohteita, kuten esimerkiksi leveitä, suoria maanteitä, rautateitä tai ruutukaavaan perustuvia kaupunkirakenteita ei 1000 vuotta sitten ollut elinympäristössä, joten lineaariperspektiiviseen kuvaukseen ei vielä ollut painavaa tarvetta.

Luigi Stefanini esitti vuonna 1956 taidehistoriasta useita esimerkkejä, joissa käänteinen perspektiivikonstruktio esiintyi selkeästi itsenäisenä kompositio-muotona. Hän esitti myös, että katse käsittää kuvan "sielun konkretisoituna ilmentymänä" ei niinkään silmän verkkokalvon mekaanisena tuotoksena.

Samuel Y Edgerton Jr, joka on tutkinut perspektiivikuvauksen syntyhistoriaa ja kuvannut tarkasti perspektiivikonstruktion löytäjän, Filippo Brunelleschin kuuluisan kokeen (Firenzessä, vuonna 1425), käyttää tekstissään teoksessa *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective* järjestelmällisesti termiä käänteinen perspektiivi analysoidessaan renessanssitaitelijoiden vaihtelevia tilankuvausjärjestelmiä.

Tämän tutkielman osassa Perspektiivin metaforaluonne ja symbolimerkitys esiteltyä Lacanin Kiasmaa³⁹ voidaan myös pitää eräänlaisena käänteisen perspektiivin käsitteellisenä järjestelmänä. Kahdensuuntaisuudelle perustuva rakennelma avaa mahdollisuuden, jossa kohde "nähdessään" kuvaajan toimii peilinä, joka heijastaa objektin kuvapinnalle päinvastaisessa perspektiivisessä konstruktiossa kuin normaalitilanteessa, kun tarkastellaan kuvan hahmoa kuvaajasta käsin.

Käänteisestä perspektiivistä on esimerkkejä tutkielman *Kuva-analyysi-osiossa*.

39 Katso kuva nro 8

**4. PERSPEKTIIVIN METAFORALUONNE
JA SYMBOLIMERKITYS**

**Leena Maija Kontula
02.12.2004**

4. 1. PERSPEKTIIVIN MUUTTUMINEN TILAA KUVAAVASTA GEOMETRISESTA KAAVIOSTA KIELELLISEKSI METAFORAKSI

Huomattava nykyajan perspektiivitutkija James Elkins kirjoittaa perspektiivin runollisuudesta ja sen symboli- ja metaforamerkityksestä teoksessa *The Poetics of Perspective* (1994), joka on nykyisen perspektiivitutkimuksen keskeinen teos. Elkins katsoo perspektiivin metaforanomaisen käytön alkaneen jo myöhäisrenessanssissa, jota hän kutsuu perspektiivin varsinaisen kukoistuskauden viimeiseksi vaiheeksi.⁴⁰ Elkins tarkastelee perspektiiviä lingvistisenä ja filosofisena käsitteenä, ei niinkään kuvallisena. Hän kuvailee perspektiivikäsitteen käyttöä psykoanalyysissä ja kirjallisuuskritiikissä, esimerkkeinä Jaques Lacanin ja Maurice Merleau-Pontyn kirjoitukset. Elkins avaa uusia ajatusmalleja perspektiivin symboliselle käytölle - ja piirtää samalla uusia suuntaviivoja perspektiivitutkimukselle. Elkinsin mukaan Merleau-Ponty on soveltanut perspektiiviä fenomenologiaan ja käyttää perspektiivisiä termejä, kuten horisontti, näkösäteet, aikasäteet ja objektit näiden alkuperäisiä merkityksiä muunnellen.⁴¹

Perspektiivitermistön käyttö puhekielen ja kirjoitetun tekstin osana on nykyään perspektiivin yleisin esiintymismuoto. Asiat "*nähdään tietyissä perspektiivissä*", tai jotakin tapahtumaa tarkastellaan "*tietystä perspektiivistä*". Tässä "*perspektiivissä oleminen*" tarkoittaa siis tietystä näkökulmasta tai tietyn välimatkan tai ajallisen viiveen kautta katsomista. Tällöin metaforan sisältö vastaakin kohtalaisen hyvin perspektiivi-sanana alkuperäistä merkitystä: nähdä läpi, katsoa läpi/kautta.

Jacques Lacanin kehittämää, näköpyramidista muotonsa saanutta *kiasmaatista diagrammia* on käytetty psykoanalyysin ja kirjallisuuden tutkimuksessa. Katseen kiasmassa diagrammin mukaisesti *katsoja ja objekti toimivat kahdensuuntaisesti*. Elkins pitää Lacanin perspektiivikäsitteistöön liittyvää pohdintaa mielenkiintoisimpana tekstinä, mitä perspektiivistä on viime vuosikymmeninä kirjoitettu.⁴²

Elkins korostaa perspektiivin sijaintia tieteiden välisessä tilassa. Se ei ole "kotonaan" missään yksittäisessä tieteenalassa, vaan hyödyntää olemuksessaan piirteitä ainakin matematiikasta, kuvataiteesta, arkkitehtuurista, topografiasta, kirjallisuudesta ja filosofiasta. Perspektiivi on siis sekä matemaattinen kaaviojärjestelmä että kielellinen ja kuvallinen järjestelmä, ja nämä molemmat käsitteistökokonaisuudet ovat *intellektuaalisessa ehtosuhteessa* toisiinsa, eli niiden käsitteistöt selittävät toisiaan eivätkä toimi täydellisinä ilman toisiaan.⁴³

Elkinsin mukaan perspektiivin metaforaluonne alkoi korostua, kun perspektiiv-

40 Elkins, s. 16

41 Elkins, s. 250

42 Elkins, s.252, 255

43 Elkins, s. 262

vistä tuli vähitellen “lattea fossiili”, jonka avulla tutkittiin vanhojen maalausten sommittelua, kun se aikaisemmin oli ollut elinvoimainen työväline maalaustaitteessa. Metaforaluonne syrjäytti käytännön konstruointipraktiikan, kun uuden ajan taiteessa modernit kuvalliset ilmaisukeinot alkoivat tulla käyttöön (esimerkiksi impressionismi). Metaforailmentymiä ovat perspektiivikuvassa esimerkiksi *ajan suhteellisuus, äärettömyys, melankolia ja kuolema* - vertaa surrealismi, metafyyminen maalaus.⁴⁴ Perspektiiviä on Elkinsin mukaan käytetty “metaforana jollekin”, ja tämä “joku” on ollut kulttuuri, maailmankäsitys tai ajan henki.⁴⁵

Elkins korostaa myös perspektiivin dualistista luonnetta. Käsiteparit realismi/idealismi, yksityinen/kollektiivinen, katsoja/katseen kohde, subjektiivinen/objektiivinen, kaukaisuus/läheisyys, yhtenäisyys/rajattomuus, nykyisyys/menneisyys ja nykyisyys/tulevaisuus ovat polariteetteja, jotka kuvaavat perspektiivin ilmaisumahdollisuuksia. Muita samankaltaisia vastapareja ovat Elkinsin mukaan passiivinen/aktiivinen, kuolevaisuus/iättömyys, tietoon perustuva/illusorinen, sisätila/ulkotila ja jopa Aristoteles/Pythagoras.⁴⁶

Laajempaa, koko perspektiivitutkimuksen läpikäyvää polariteettia Elkinsin mielestä edustavat *perspektiivistä kirjoittamisen tavat*. Perspektiivikirjoitus käsittelee kohdettaan joko matemaattisteknisenä järjestelmänä, projektio-oppina tai metaforaluonteen omaavana, kirjallisuudesta käsitteistönsä ammentavana narratiivisena kuvaustapana.⁴⁷ *Polariteettiluonnetta* kuvaa esimerkiksi seuraava Elkinsin määritelmä:

“ Perspektiivikuvassa pystytään yhdistämään rajattu todellisuus ja päättymättömän avaruus: kuvapinta toimii rajattuna alueena ja katoamispiste edustaa päättymätöntä ikuisuutta, ajattomuutta ja rajattomuutta.”⁴⁸

4. 2. SYMBOLINEN MUOTO PANOFSKYLLÄ

Saksalainen taidehistorioitsija Erwin Panofsky on auktoriteetti, joka on nimittänyt perspektiivikonstruktiota *symboliseksi muodoksi*. Hänen jälkeensä on ollut itsestään selvää, että perspektiivillä on tämän kaltainen filosofinen merkitys. Panofskyn mukaan perspektiivi toimi symbolina kokonaiselle aikakaudelle ja sen henkisellemme ilmapiirille Italiassa 1400- ja 1500-luvuilla.⁴⁹

Panofsky esittää teorian, jonka mukaan yleisestikin taiteellisessa murroksessa tapahtuu taaksepäin menoa ennen kuin uudet radikaalit aatteet ja suuntaukset voivat kehittyä.⁵⁰ Tällainen “*nollatila*” oli Panofskyn mielestä keskiaikainen taide. Panofskyn mukaan roomalaisen ajan taiteessa (n. v. 1000 j. a.) objektit

44 Elkins, s.219

45 Elkins, s.34

46 Elkins, s. 37

47 Elkins, s. 32

48 Elkins, s 36

49 Panofsky, s. 40-41

50 Panofsky, s. 47

esitettiin kappaleina, jotka sijoitettiin kiinteälle pinnalle, mutta ilman tilavaikutelmaa. Tällöin kuitenkin *luotiin kiinteä yhteys hahmoille ja ympäristölle* kuvassa, mikä oli uutta taiteessa. Antiikissa ja varhaiskristillisessä taiteessa kappaleilla ja ympäröivällä tilalla ei ollut yhteyttä toisiinsa. Hahmot kuvattiin tällöin ensin pääkohteina, ja ympäröivä tila järjestettiin sen jälkeen sopeuttamalla se hahmoihin. Mutta roomalaisen taiteen kaudella hahmot siis sijoituivat ympäristön kanssa *samaan ilmiöjärjestelmään*, ja ympäröivän tilan merkitys kasvoi huomattavasti, vaikka se ei vielä tällöin saavuttanut kolmiulotteisuuden illuusion esittämisen tehtävää.⁵¹ *Tämän muutoksen Panofsky liittää ihmisen maailmankuvan yleiseen laajenemiseen* lähestyttäessä varhaisrenessanssia.⁵²

Panofsky nimitti kuuluisassa esseessään *Die Perspektive als Symbolische Form* (1925) perspektiiviä symboliseksi konventionaaliseksi tavaksi esittää avaruudellista suhteellisuutta. Lineaariperspektiivi ei hänen mukaansa pyrkinyt esittämään todellista visuaalista näkymää, vaan se antoi avaruudellisen mallin, johon taiteilija voi asettaa esittämänsä kohteet loogisessa suhdejärjestelmässä.

Laajemmin symbolinen konventio tässä tarkoittaa Panofskyn mukaan jokaiselle aikakaudelle ominaista tapaa kokea ja kognitiivisesti esittää kullakin hetkellä vallitsevaa maailmankäsitystä, joka muodostuu tiedosta ja kokemuksesta.⁵³ Myös Samuel Y Edgertonin mukaan optiikasta johdettu keskeisnäkösäteen varaan konstruoitu lineaariperspektiivikaavio kuvasi sen synty aikana keskeisten näkösäteiden ja Jumalan moraalisen voiman kiinteää yhteyttä.⁵⁴

Panofsky, joka näytti suunnan perspektiivitutkimukselle koko 1900-luvun jälkipuoliskolle, oli saanut vaikutteita Ernst Cassirerilta tämän symbolisia rakenteita käsittelevästä teoksesta *Die Philosophie der Symbolischen Formen* (1925). Myöhemmin 1930- ja -40-luvuilla Panofsky hylkäsi Cassirerin filosofian positivististen filosofiakäsitteiden saadessa tilaa hänen ajattelussaan Yhdysvaltoihin muuton jälkeen.

Panofskyn käsitys sai laajaa kannatusta modernistisen kuva-ajattelun valtakaudella. Kubismin ja impressionismin katsottiin olevan uuden ajan "symbolisia muotoja", ja modernien taiteilijoiden luontainen, abstraktin taidekäsitteiden mukanaan tuoma vieroksunta keskeisperspektiiviä kohtaan sai näin arvovaltaista teoreettista tukea.⁵⁵

Panofsky on myöhemmin, 1970-luvulla saanut painokasta kritiikkiä liian kategorisesta suhtautumisestaan perspektiiviin vain symbolisena konventiona, sopimusjärjestelmänä, ja varsinkin tulkinnastaan antiikin ja keskiajan avaruudellisen kuvakäsityksen ja ihmisen näkökentän kiinteästä liittymisestä kaartuvaan näkökenttään ja tähän yhteyteen välittömästi perustuvasta kuvallisen esityksen tavasta. Hänen arvostelijoita ovat olleet mm. Ernst Gombrich, James J. Gibson ja M.H. Pirenne.⁵⁶

51 Panofsky, s. 49

52 Panofsky, s. 65-66

53 Panofsky, s. 71-72

54 Edgerton, s. 164

55 Edgerton, s. 153

56 Edgerton, s. 154

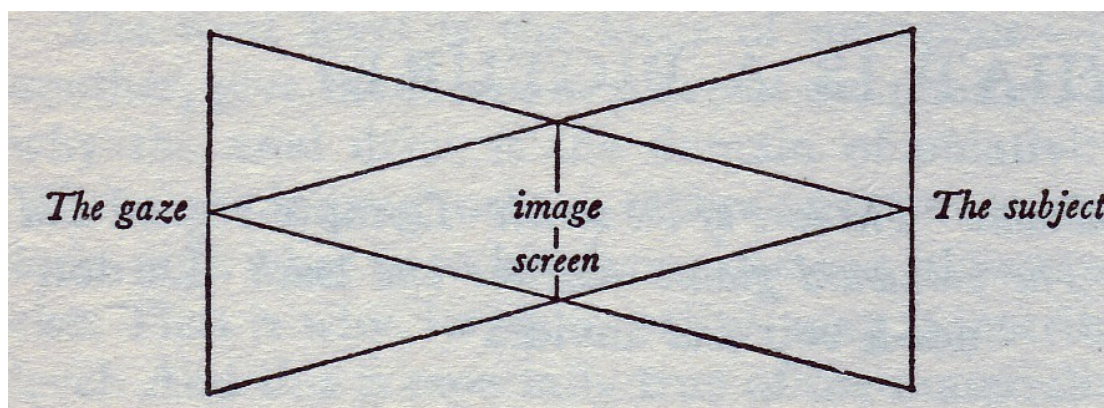
4. 3. KATSEEN KIASMA

Perspektiiviä käsitteleviä tekstejä lukiessa nousee esiin käsitteitä, jotka liittyvät näkösäteisiin, näkökentän muotoon, visuaaliseen pyramidiin, dualistisuuteen, joka on havaittavissa perspektiivi-ilmiöissä sekä kiasmaan, yhtymäkohtaan, joka johtaa ajattelun muun muassa Jacques Lacanin kehittämään konstruktion "Katseen Kiasmasta". Chiasmus, kiasmaattisen risteilevän rakenteen omaava hahmo, ovat määreitä, joita tapaa säännöllisesti perspektiivikäsitteistössä - ja joita kannattaa siis tarkastella lähemmin.

Jacques Lacan analysoi teoksessa *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis* (1973) katseen ja silmän suhdetta havaintotapahtumassa kuvataiteen kokemissa. Hänen tässä yhteydessä käyttämänsä operoiva sanasto rakentuu vahvasti perspektiivikuvauksen käsitteistöille. Hän käyttää esimerkiksi määritteitä *näkösäteet, valon kulkusuunta, valon säteet, perspektiivi, käännetty perspektiivi, katsomispiste, katoamispiste* sekä *katsoja, havainnoitsija, katse ja vino tarkastelusuunta*.

Lacaniin käsitteistö ja kieli ovat vaikeasti avautuvaa, mutta hän on oivaltanut katsomisen ja näkemisen ilmiömaailmasta omaperäisiä asioita, joista osa liittyy perspektiivitutkimukseen ja laajemmin perspektiivikäsitteistön nykyaikaiseen käyttöön. James Elkins, joka on keskeinen tämän hetken perspektiivitutkija ja jota on käsitelty tässä tutkielmassa toisaalla⁵⁷, pitää Lacania ansioitu-neimpana moderneista perspektiivistä kirjoittavista filosofeista.⁵⁸

Lacan on luonut perspektiivitutkimuksessa ja -konstruktioissa käytetyillä apukuviohahmoilla ajatuksiaan havainnollistavia kaavioita. Hän käyttää *sovellettua näköpyramidirakennetta* kuvaamaan havaintotapahtumaa, jossa katsoja, kohde ja kuvapinta sijoittuvat samaan, *kahdensuuntaisesti toimivaan* kaavakuvaan:⁵⁹



Kuva 9. Lacanin kiasma

57 s. 26-27

58 Elkins, s. 252

59 Lacan, s. 106

Tässä kuviossa Lacan on yhdistänyt kaksi erillistä katseeseen, näkemiseen ja katsojan ja subjektin rooliin liittyvää kaavakuvaa, jotka ovat lainanneet muotonsa perspektiivikonstruktion ja optiikan kuvastosta.

Lacan analysoi katseen ja silmän toisistaan poikkeavia ominaisuuksia näkemis- ja havaitsemistapahtumassa. Hän antaa katseelle tavanomaista laajemmän merkityksen ja *sisällyttää subjektin läsnäolon katseeseen oleellisena*. Silmää hän pitää fiksoituna pisteenä, jolla on yhteyksiä perspektiiviin, ja joka on keskeisessä osassa hänen ”kolmiokonstruktioissaan”, joita on edellä esitelty.⁶⁰

Lacan pitää katseen keskeistä osaa kuvan (tässä yhteydessä maalatun kuvan, maalauksen) tärkeimpänä käsitteellisenä rakenneosana. Taiteilija ”pakottaa”, viettelee, katsojan osallistumaan katsomistapahtumaan ja antamaan katseensa näin alisteiseksi taiteilijan ohjaukselle.⁶¹

Lacan käyttää diagrammeja ja perspektiivianalyysistä tuttuja termejä, ja vaikka hänen analyysinsä keskiössä onkin psykologia ja psykoanalyysi tai ne vaikuttavatkin enemmän kielelliseltä merkitystasojen asettelulta, hän sanoo paljon niistä keskeisistä ongelmista, joiden parissa perspektiivitutkimus työskentelee: katselijan, kohteen, näkemistapahtuman, silmän ja havainnon suhteista sekä valon merkityksen painokkuudesta ja katsomisen, taideteoksen ja havainnonmuodostumisen monimutkaisesta yhteenkietoutumisesta.

Tässä yhteydessä on painotettava Maurice Merleau-Pontyn tärkeyttä samankaltaisten käsitteiden analysoinnista jo ennen Lacania, ja Lacan mainitseekin teoksessaan usein Merleau-Pontyn työn tärkeydestä suunnannäyttäjänä omalle filosofiselle ajattelulleen. Merleau-Ponty on käsitellyt katseen ja havaintotapahtuman kaksisuuntaisuutta, ja maalarin, kuvattavan kohteen ja katsojan monella tasolla tapahtuvaa yhteen kietoutumista esteettisessä kokemuksessa.⁶²

60 Lacan, s.101-102

61 Lacan, s.101

62 Esim. Merleau-Ponty: *Silmä ja mieli, The Visible and The Invisible*

5. KUVA-ANALYYSI

**Tilan ja kolmiulotteisuuden
esittäminen tasopinnalla**

**Leena Maija Kontula
18.09.2005**

5. 1. JOHDANTO

Tässä analyysissä on tarkoitus taiteen historiasta poimittujen esimerkkien avulla selvittää ja havainnollistaa tutkielman muussa tekstiosassa käsiteltäviä perspektiiviteorioita, niiden eri tyyppiluokituksia ja niiden mahdollisuuksia rakentaa tiloja ja muotomaailmoja sekä tuottaa merkityksiä ja tunnelmia.

Kuvia tarkastellaan tässä, kuten koko tutkielmassa, niiden omaehtoisen todellisuuden, *kuvatodellisuuden*, kannalta. Tämä tarkoittaa, että kuvaa ei käsitetä todellisuuden toistajana, vaan oman todellisuutensa muodostajana. Tämän todellisuuden elementtejä ovat havainnoista abstrahoidut tai mielikuvituksen tuottamat muodot ja värit, näiden vaihtelevuuden aikaansaamat rakennelmat ja "soinnut", jotka antavat kuvalle sen elämän, sytyttävät kipinän, niin että katsoja ei väsy tarkastelemaan kuvaa, vaan paneutuva ja analyttinen katselu antaa hänelle yhä uusia elämyksiä ja virikkeitä

Kuva-analyysissä on neljä osaa: analyysin ensimmäisessä osassa tarkastellaan kuvan taustan ja päähahmojen suhteen muuttumista nojautuen Erwin Panofskyn, Michael Kubovyn ja jossain määrin myös Ernst Cassirerin ja Kurt Wollmar Nybergin määritelmiin ja havaintoihin kuvan historiallisesta kehityksestä taustan ja hahmojen suhteen muuttumisen funktiona. Tämä suhde yhdessä perspektiivisen/ ei-perspektiivisen tilanesitysmallin kanssa muodostaa perustan analyysin ensimmäisessä osassa käytetyille kronologiselle tarkastelumallille.

Erwin Panofskyn mukaan antiikkia edeltäneessä kuvataiteessa tila ymmärrettiin epäjatkovaksi elementiksi, joka sijaitsi objektien välissä, mutta ei toiminut niitä yhdistävänä kuvan osana. Esineillä ja kuvatuilla henkilöillä ei ollut loogista tai narratiivista suhdetta toisiinsa, vaan ne sijoituivat sumeaan pohja- tai välitilaan komposition ainoana solideina ja merkitsevinä kappaleina. Antiikissa, etenkin seinämaalauksissa, oli pyrkimystä syvyysuhteiden kuvaamisen, jopa keskeisperspektiivisin keinoin, mutta kuvaus ei ollut johdonmukaista vaan satunnaista. Suurissa illusionaarisissa huone- tai maisematiloissa saattoi olla katoamispisteen kaltaiseen etäisyyteen yhtyviä linjoja, mutta toisaalla samassa kuvassa hahmot esitettiin litteinä tai vääristyneissä muodoissa, ja tämä poikkeaa myöhemmästä, varsinaisesta perspektiivikuvauksesta, joka kehittyi vasta 14 vuosisataa myöhemmin.

Varhaiskristillisessä taiteessa käytettiin usein dekoratiivista kulta- tai purppurataustaa, joka muodosti kiinteän pinnan hahmojen kanssa - mitään tila- tai ulotteisuusvaikutelmaa ei haluttu luoda. Romaanisessa taiteessa taustaa ja kuvioita ei voinut enää erottaa toisistaan, ne oli puristettu yhtenäisiksi muodostelmiksi, joissa katsoja johdatettiin havaitsemaan kompakti pintarakenne. Kun pinta ja kuviot näin sulautuivat yhteen, *myös pinta, siis aikaisempi välitila, sai merkityksen* kuvassa, ja vähitellen se jopa alkoi olla perusta, johon sommittelun muut elementit sijoitettiin.

Kuva-analyysin toisessa osassa tarkastellaan erilaisten yksittäisten perspektii-

vikonstruktioyhtyyppien esiintymistä taiteen historiasta poimittujen tyyppikuvien avulla. Tässä hahmotellaan merkityksiä ja psykologis-affektiivisia efektejä, joita tietyn yksittäisten konstruktioyhtyyppien käyttö yhdessä kuvassa saa aikaan. Kolme tähän analyysin osaan - ja koko tutkielmaan - valittua perspektiivikuvaus-tyyppien päälinjaa ovat keskeisperspektiivi, käännetty perspektiivi sekä paralleeliperspektiivi.

Kolmas osa tutkii niitä mahdollisuuksia, joita erilaisten perspektiivi-kuvaus-tyyppien yhdistäminen samassa kuvassa saa aikaan. Kun on käytetty taidokkaasti kahden tai useamman katsomis- /katoamispuoleen yhdistämistä, mikä on ollut luonteenomaista esimerkiksi täysrenessanssin taiteessa, on saatu aikaan mentaalisesti ja uskonnollisesti vahvasti latautuneita kuvia, jotka ovat välittäneet merkityksiä ja toimineet uskonnollisen opetuksen välineinä aikakautena, jolloin oppiminen kirjoitetun tekstin välityksellä on ollut harvojen etuoikeutena. Kolmanteen osaan on tässä analyysissä sisällytetty myös niin kutsutut "mahdottomat kuvat", jotka usein nojaavat perspektiivisille harhautuksille ja odottamattomille kuvakulmarakenteille.

Analyysin neljäs osa esittelee modernismin ja nykytaiteen tapoja hahmottaa tilaa kuvassa. Siinä päälinjana kulkee huomio, että syvyyden etsimisen tilalle on tullut pyrkimys maalaus/kuvauspinnan tasoluonteen korostaminen, siis perspektiivin "unohtaminen". Nämäkin esitystavat kuuluvat tämän tutkimuksen käsitteistöön, koska siinä poissaolevat parametrit (perspektiivikonstruktion lait) ovat potentiaalisesti läsnä katsojan - ja tekijän - käsitemaailman opittuina, tiedostamattomina rakenteina.

5. 2. Osa 1

TAUSTAN MERKITYKSEN muuttuminen varhaisesta Egyptin taiteesta modernismiin



Kuva 10. Yksityiskohta Djehutynekhtin ulommasta arkusta, Berse, n. 1860 e.a.

Muinaisen Egyptin varhaisen korkeakulttuurin maalatuissa teoksissa ei pyritty syvyyssuhteiden esittämiseen. Esimerkkikuvassa taustalla ei ole merkitystä kuvaa aktiivisesti rakentavana osana. Esittävä aihe, keskiosan lintuhahmo, on tasavertaisessa koossa ja värimaailmassa verrattuna ympäröiviin tyyliteltyihin esineisiin, esimerkiksi vasemmalla ja linnun pään yläpuolella sijaitseviin pöytiin. Ornamentinkaltaiset, tyylitellyt kuvioit sijaitsevat omina erillisinä yksikköinä, jotka eivät muodosta taustan, siis ympäristönsä kanssa viitteellistä, käsitteellistä "maisemaa".



Kuva 11. Tridinio, Tarquinia, n. 500 e.a.

Tässä etruskilaisessa seinämaalauksessa, joka noudattelee arkaaista kreikkalaista tyyliä, tausta muodostuu lähinnä koristellisista tyylitellyistä täydennyskuvioista, joilla on kuitenkin jonkinlainen loogisena pidettävä ominaisuus päähahmoin nähden. Ihminen (päähahmo) on esitetty litteänä, ilman minäkäänlaisia perspektiivisiä lyhennyksiä tai varjostusta.

Kuviossa ei esiinny myöskään päällekkäisyyttä tai peittävyttä.



Kuva 12. Ensimmäisen vuosisadan loppupuolelta e.a. Seinämaalauk roomalaisessa talossa.

Tämä maalaus edustaa hellenistis-roomalaista taidetta.

Hahmoissa nähdään jo perspektiivisiä lyhennyksiä ja tilallisia pienennyksiä, eli

hahmot, jotka sijaitsevat kuva-alan taustassa ovat pienempiä kuin etualan hahmot. Tausta, siis ympäristö, on saanut lisää omaa paino- ja merkitysarvoa, ja ihmishahmot sijoittuvat loogisesti ympäristöönsä.

Avaruudelliseen kolmiulotteisuuteen on tässä maalauksessa jo nähtävissä voimakasta pyrkimystä. Ilmaperspektiivistä tilasuhteiden esittämistä on selvästi havaittavissa: etualalla on käytetty lämpimiä värisävyjä, jotka lähentävät kohteita ja taustalla vallitsevana sävynä ovat kylmät, loitontavat värit. Tämän aikakauden seinämaalauksissa käytettiin illusionaarista perspektiiviä, siis luotiin kuviteltu tilavaikutelma viivaperspektiivin kaltaisen konstruktion avulla, mutta perspektiivin käyttö ei ollut systemaattista, niin kuin myöhemmin renessanssissa.



Kuva 13. Dido uhraamassa. Vergiliuksen Aeneioksen kuvitusta. 400-luvun alku j.a.

Alkukristillisessä taiteessa ihmishahmot esitettiin litteinä, samankaltaisina toistensa kanssa ilman yksilöllisiä, tunnistettavia piirteitä, ja usein seisomassa samassa suorassa horisontaalissa tasossa. Perspektiivisiä lyhennyksiä tai varjostuksia ei esiinny kuin satunnaisesti, sitä vastoin peittävyttä, siis hahmojen osittaista sijoittumista toistensa taakse tai eteen esiintyy kohtalaisesti. Käytetään runsaasti käänteistä perspektiiviä (katso tutkielman osio: Käänteinen perspektiivi). Tässä esimerkkikuvassa paasi keskellä on pitkältä sivultaan esitetty käänteisessä perspektiivissä: sivun ylä- ja alareunan katsojasta pois päin kulkevat linjat divergoivat - kulkevat toisistaan loittonevasti. Rakennus on esitetty eri mittakaavassa kuin ihmishahmot, tausta on neutraali eikä se osallistu loogisesti ja aktiivisesti päähahmojen kanssa yhteisen luonnollisen tilan rakentamiseen.



Kuva 14. Kristus pesee opetuslasten jalat. Otto III:n evankeliumkirja, n. 1000 j.a.

Taustan esitystaso on tässä viitteellinen tai neutraali. Huomattava arvoperspektiivinen painotus on havaittavissa, keskushahmot ovat suuria ja yksilöllisiä piirteitä omaavia, väkijoukko on piirteiltään persoonaton ja rakennus, vaikka se on kuvattu hahmojen läheisyyteen nousevaksi, on esitetty omassa, miniatyyri-mittakaavassaan. Rakennuksen esittämiseen sen oman kokonaishahmon puitteissa on käytetty osittaista keskeisperspektiivistä projektiota (ja osittaista paralleeliprojektiota), mutta rakennus kokonaisuudessaan toimii ornamentinomaisesti, eikä se pyri rakentamaan kokonaisvaltaista, realismiin pyrkivää esitystä tapahtumasta ympäristössä. Taustan merkitys on vähäinen, kevyet pastellisävyt hallitsevat kuvan taka-alaa pohjavärimaisesti.



Kuva 15. Kristus valtaistuimella, v. 1093-1097



Kuva 16. Abraham ja kolme enkeliä, Stavelofin raamatun sivu, sivu Pyhän Ludvigin psalttarista, v. 1253-1270

Tässä kuvaparissa voidaan havaita kehitys *taustan painoarvon kasvamisesta* keskiajan kirkollisesta taiteesta edettäessä renessanssin ja barokin kautta romantiikkaan.⁶³ Taustan merkitys kohoaa vähitellen samalle tasolle päähahmojen kanssa. (Myöhemmin, abstraktissa taiteessahan ne sulautuvat myös yhteen!).

Vasemman puoleisessa kuvassa tausta on ornamentinomainen, symbolinen ja viitteellinen. Koristekuviot ympäröivät päähahmoa, mutta eivät asetu välittömään dialogiin aiheen kanssa. Verrattuna edelliseen, noin 200 vuotta vanhempaan teokseen, oikeanpuoleisen kuvan hahmot ovat karakterisoituja, luonnollisia ja ilmeikkäitä. Niillä on muutakin kuin symboliarvoa. Tausta alkaa tässä toimia osana kuva-aihetta ja se osallistuu aktiivisesti kokonaisuuden rakentamiseen samassa *kuvatodellisuudessa*. Ornamenttikuviot jäävät tässä teoksessa kuitenkin vielä paikalleen kehystämään kokonaisuutta.

63 Panofsky: Katso Kuva-analyysin Johdanto, s. 34



Kuva 17. Ambrogio Lorenzetti, *Rauhan allegoria, yksityiskohta, 1339*



Kuva 18. Perugino, *Avainten luovutus Pyhälle Pietarille, 1482*

Tässä kuvaparissa havainnollistuu klassisen keskeisperspektiivin proportionaalisuus - loogisiin suhdelukuihin perustuva jaksonomaisuus, *suhdejärjestelmästä riippuvuus*.

Lorenzettin varhaiskristillisessä allegoriassa, joka on tehty ennen renessanssia ja keskeisperspektiivin täydellistä kehittämistä rakennuksien kuvaamisessa on pyrkimystä kohti luonnollista kokovaihtelua perspektiivisessä pienentymisskaalassa. Edustalla olevat rakennukset ovat tässä kookkaampia kuin taustalla olevat, pienenemisasteikossa ei havaita kuitenkaan loogista säännönmukaisuutta. Myös rakennusten sijainti toisiinsa ja oletettuun tarkastelupisteeseen nähden on sattumanvaraista ja hajanaista. Rakennukset on kuvattu ikään kuin useasta tarkastelupisteestä käsin; näin kuva saa jossain määrin unenomaisen, surrealistisen kokonaisilmeen. Kuvaparin toisessa osassa näkymä on esitetty täydellisessä keskeisperspektiivikonstruktiossa, jossa proportionaalisuus tulee selkeästi esiin. Varsinkin aukion laatoitus horisonttia kohti etäännyessään antaa havainnollisen esimerkin säännöllisestä proportionaalisuudesta: laattojen koko ja mittasuhteet noudattelevat tarkasti Albertin kaavaa.⁶⁴ Myös rakennukset, maaston kukkulat ja ihmishahmojen ryhmittymät jakautuvat symmetrisesti kuva-alalla, ja kaikkien ryhmien päälakien linja on yhtenäinen.

64 Alberti, s. 85-86

5. 3. Osa 2

Esimerkkejä ERILAISTEN PERSPEKTIIVISTEN KUVASTYILIEN käytöstä taiteessa.

Seuraavat päätyypit edustavat perspektiiviparametristön⁶⁵ kolmea helposti erotettavaa pääluokkaa:

1. keskeis-, /viiva-, /renessanssiperspektiivi,
2. paralleeli (=yhdensuuntainen)projektiio ja
3. käännetty perspektiivi

Tässä osiossa on esimerkkikuvia, joissa kukin näistä perspektiivikonstruktion päätyypeistä esiintyy puhtaana. Kuvien analyyseissä on kerrattu kyseessä olevan perspektiivityypin pääpiirteet ja pyritty osoittamaan, miten kuvaustyypin valinta ja käyttö on luonut kuviin merkityksiä ja sisältöjä.



Kuva 19. Maynard Hobbema, *Tie Middelhamissa*, 1689

Komea esimerkki siitä, miten keskeisperspektiivisääntöjen tarkka, jopa liioitteleva noudattaminen tuottaa kuvan, jossa on latautunut tunnelma. Äärettömyyteen avautuva näköala on luotu mielikuvituksen ja vahvan kuvallisen ajattelun asettuessa ohjaamaan jyrkkien sääntösten soveltamista. Hobbeman maalauksessa sen keskeisperspektiivinen (yksi) katoamispiste on tarkasti sommitelun keskipisteessä ja kaikki katsojasta pois päin loittonevat linjat vetäytyvät tarkasti sitä kohti. Tämä voimakas linjojen yhtyminen rakentaa dramaattista syvyyttä kuvaan ja tie tempaa katsojan seikkailemaan "kuvan sisään", äärettömyydessä sijaitsevaan tilaan. Jännitettä rakentavat keskeiskonstruktioita vas-

65 Parametrit: yleisesti: määrittelyssä käytetyt mitat, yksiköt ja järjestelmät, suureet, siis MITATTAVAT OMINAISUUDET

takkaiseen suuntaan vetävät horisontaaliset varjoalueet ja oikealle haarautuva sivutie sekä pienet ihmishahmot, jotka sijoittuvat hiukan perspektiivisestä keskipisteestä vasemmalle.



Kuva 20. Tommaso da Modena, Albertus Magnus, yksi neljästäkymmenestä dominikaanisesta arvohenkilöstä, n. 1352

Tässä freskossa hahmon ilmeikkyyks ja sen suora katseyhteys tarkastelijaan on kuvan syntyajankohtaan nähden harvinaista. Käännettyssä perspektiivissä esitetty lukupulpetti on herättänyt ihmettelyä taidehistoriallisessa analyysissä⁶⁶, mutta asettelu tuntuu luonnolliselta, koska fresko on tehty ennen keskeisperspektiivin valtakautta, jolloin käänteisessä perspektiivissä kuvaaminen alkoi tuntua "luonnottomalta". Kuitenkin, *lyhyellä katseluetäisyydellä loittonevat yhdensuuntaiset linjat nähdään tosiasiasa usein divergoivina - toisistaan etääntyvinä*. Tämän voi itse todeta katselemalla esimerkiksi pitkäsivuista pöytää hiukan sitä ylempänä sijaitsevasta pisteestä noin 1-2 metrin etäisyydeltä. Tällä tavoin käännetty perspektiivi omana konstruktioimuotona voidaan käsitellä itsenäiseksi tilan esittämisen muodoksi, joka syrjäytyi keskeisperspektiivin valtakaudella. Keskeisperspektiiviseen proportionaaliseen syvyysspienennysasteikkoon sovitettiin siten myös lähietäisyydellä sijaitsevat kohteet huolimatta havainnon ristiriitaisuudesta.

66 Sir Lawrence Gowing: A Biographical Dictionary of Artists, s. 677



Kuva 21. Pietro Lorenzetti, Viimeinen ehtoollinen, n. 1329

Tässä tyypillisessä käänteisen perspektiivin kuvassa keskellä oleva pöytä antimineen on kuvattu liian pystyyn kuvan oletettuun katsomissuuntaan ja kuvatasoon nähden. Jos katselija seisoi *kuvan ehdottamassa tarkastelupisteessä, selin istuvien hahmojen takana, pöydän pinta siinä sijaitsevina astioineen ja ruokineen ei näkyisi kokonaisuutena hänelle*. Tässä on tyypillisellä tavalla käytetty käänteisen perspektiivin ominaisuutta *tuoda näkyviin oleelliset yksityiskohdat*, vaikka ne luonnollisessa näkymässä jäisivät piiloon.⁶⁷



Kuva 22. Paul Cézanne, Persikoita ja päärynöitä, 1888-90

Cézannen maalauksessa näyttäytyvät hedelmät ja astiat niille tyypillisissä täydellisissä muodoissaan ja rakentavat näin voimakkaan *kuvatodellisuuden*, joka on *havainnollisempi* kuin luonnollinen keskeisperspektiivinäkymä.

⁶⁷ Katso tutkielman Johdanto-osa, s. 5



Kuva 23. Suzuki Harunobu, *Sisäkuva työstä ja hänen palvelijattarestaan*, n.1750-70

Tässä hienostuneessa puupiirroksessa *kaikki katsojasta loittonevat linjat ovat toistensa kanssa yhdensuuntaisia*. Myös ihmishahmojen asento, varsinkin päiden ja hartioiden linjat noudattelevat paralleelisuusperiaatetta, samoin varjostimeen kuvatun linnun profiilin linja. Yhdensuuntaisuudella on saatu aikaan ajan jatkumisen ja sen vapaan virtaamisen tunnelma, jollainen on tunnusomainen itämaisen taiteen kuvakielelle.



Kuva 24. Yksityiskohta teoksesta *Opettajan ohjeita hovin naisille*, 900-luvulla. Todennäköisesti Gu Kaizhin mukaan tehty kopio.

Tässä kuvassa on käytetty sekä käänteistä että paralleeliperspektiivistä kuvausta. Vuoteen katos on kuvattu voimakkaasti käännettyssä perspektiivissä, mutta vieruspenkki, jolla mieshahmo istuu, on kuvattu paralleeliprojektiona: sen pitkien sivujen linjat kulkevat yhdensuuntaisina toistensa kanssa. Erilaisien projektioyppien yhdistäminen samassa kuvassa (ja samanaikainen kokonaisilmeen paralleelinomainen luonne) tuo hahmot mielenkiintoiseen *yhdistettyyn sisä- ja ulkotilaan*.

5. 4. Osa 3

YHDISTETTYJEN JA HAJOTETTUIJEN KUVAKULMIEN PELI ja muita omaperäisiä tilankuvaamistapoja



Kuva 25. Masaccio, Pyhä Kolminaisuus, 1425



Kuva 26. Salvador Dali, Leda Atomica, 1949

Masaccion freskossa, samoin kuin Dalin maalauksessa, kohde on esitetty kolmesta eri tarkastelupisteestä nähtynä samanaikaisesti.

Masaccion freskossa jalustan alaosa, jolla sijaitsevat sivulta kuvatut maalauksen lahjoittajat, on kuvattu nähtynä freskon edessä seisovan kuvitellun katsojan luonnolliselta silmien tasolta. Kristus-hahmo ristillä on nähty loivassa laskevassa horisontissa, siis oletettu katsoja sijaitseisi lievästi korkeammalla tasolla kuin risti ja Jeesus, kun taas holvattu kasettikatto on nähty jyrkästi alhaalta päin, niin kutsutussa sammakkoperspektiivissä. Salvador Dalí käyttää Leda Atomica-maalauksessa, ja useassa muussakin maalauksessaan, samankaltaista sommittelua kuin Masaccio. Gala-hahmo on nähty suoraan edestä katsojan silmien tasolta, jalusta on kuvattu korkeasta lintuperspektiivistä ja taustan meri "nousee" luonnottomasti kohti horisonttia pystyssä kuvatason suhteen. Molemmat maalaukset saavat erikoisesta sommittelusta yliluonnollisen, maagisen sävyn. Dalí on sanonut itse maalauksestaan: "Leda Atomica on avainmaalaus elämistämme. Kaikki siinä kelluu avaruudessa koskettamatta mihinkään. Merikin on irrallisena pienen etäisyyden päässä maasta."⁶⁸

68 Taschen, Dalí, s. 68: "Leda Atomica is the key painting of our lives. Everything in it is suspended in space without anything touching anything. The sea itself is suspended a little distance away from the



Kuva 27. Caspar David Friedrich, *Vaeltaja sumujen yllä*, n. 1817-18

Tässä romantiikan ajan tyypillisessä maalauksessa kuvan katsojan tarkastelupiste on sijoitettu selin seisovan hahmon taakse alaviistoon. Aivan kuin kuvan katsoja olisi kauempaa lähestymässä pitkätakkista, avopäistä luonnon ihailijaa. Maisema, joka on esitetty romantiikan ihannoivaan tyyliin, on kuvattu puhaspiirteisessä ilmaperspektiivissä.⁶⁹ Tumma vuoren kieleke työntyy maiseman ylle ja Vaeltajan takana seisova katsoja imeytyy mukaan kuvaan, haltioitumaan *äärettömän* maiseman edessä. Friedrich on rakentanut kalliosta ja hahmosta tumman kolmion, joka toimii tehokkaana silmän houkuttajana - ja muodostaa kuvan keskiakselilla sijaitsevan perspektiivisen katoamispisteen kanssa mielenkiintoisen, jännitteisen rakenteen.



Kuva 28. Giorgio de Chirico, *Kadun mysteeri ja melankolia*, 1914

de Chirico yhdistää surrealistisissa kuvissaan liioiteltuja perspektiivinäkymiä, jotka lisäksi ovat toistensa kanssa ristiriitaisia.

Esimerkkikuvassa oikean puoleinen seinä lyhenee dramaattisen jyrkästi, seinän katoamispiste on jossakin kuva-alan keskipisteen takana, keskellä avautuvan piha-aukion sisällä! Autio tori, jolle taustalla olevan henkilön venytetty varjo kuvastuu, nousee jyrkästi pystyyn kuvan horisontti- ja kuvatasoa vasten.

earth."

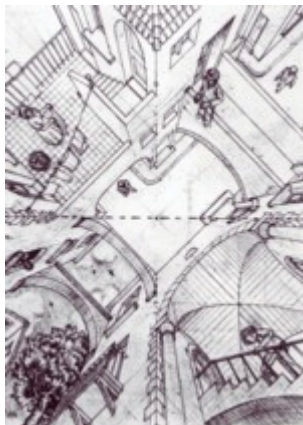
⁶⁹ Ilmaperspektiivi: kaukana sijaitsevat kohteet on kuvattu kylmemmillä värisävyillä kuin etualan kohteet, tai värin voimakkuus/ pitoisuus/ kylläisyys kaukaisissa kohteissa on pienempi kuin etualalla

Vasemmalla sijaitseva vaalea seinä on myös kuvattu liioitellusti konvergoivin linjoin. Kaikilla kuvatuilla liikkumattomilla objekteilla on oma perspektiivivilansa, ja ne näyttävät elävän omaa, toisistaan vain löyhästi riippuvaista olemassaoloaan.⁷⁰

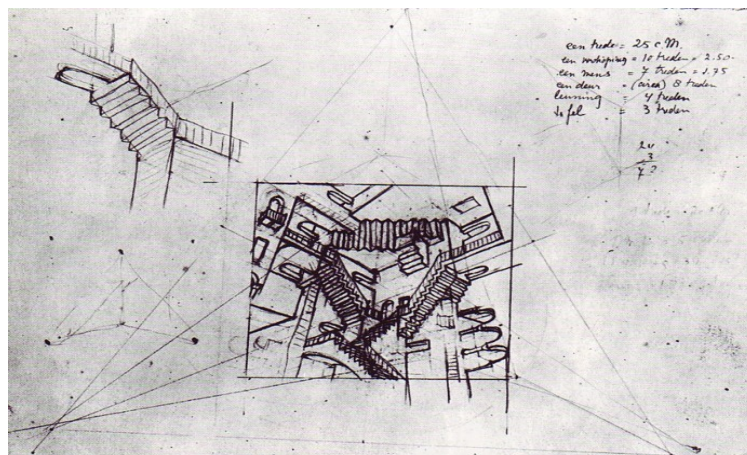


Kuva 29. M.C. Escher, *Ylhäällä ja alhaalla*, 1947

Mahdottomien maailmoiden luomisen mestari M.C. Escher yhdistelee perspektiivikonstruktiolle perustuvissa kuvissaan useaa eri katsomispistettä loogisesti ja hallitusti, matemaattisella tarkkuudella. Esimerkkikuvassa Escher rakentaa kolmesta eri tarkastelupisteestä yhdistettyä näkymää siten, että lopputuloksesta tulee täysin "luonnollinen" sen omalakisessa ympäristössä, vaikka reaali maailmassa näkymä on mahdoton.



Kuva 30.



70 Vertaa Dalin luonnehdintaa omasta teoksestaan tämän tutkielman sivun 46 viitteessä nro 64

Oheisessa kuvaparissa ovat nähtävissä Ylhäällä ja alhaalla- kuvan esivaiheet, joita yhdistämällä, päällekkäisyyksiä poistamalla ja fokusta keskittämällä Escher on luonut yhtenäisen tilan, joka on *kuvatodellisuutena* ehjä. Escher on saanut tämän aikaan "liimaamalla" eri osakuviot toisiinsa ja häivyttämällä näiden erilliset keskiosat yhteiseksi ydintilaksi, josta erisuuntaiset perspektiiviset näkymät kohoavat.



Kuva 31. Edward Hopper, *Toimisto pikkukaupungissa*, 1953

Edward Hopper käyttää erikoisia tarkastelu- ja näkökulmia perinteisen surrealistisen käytännön mukaan, mutta hänen omaleimaista kuvamaailmaansa jäsentävät erikoiset rajaukset ja leikkaukset, joissa perspektiiviset loogisuudet on unohdettu ja on pystytty luomaan suvereeni, ehjä, henkistynyt, outo ja salaperäisen melankolinen maailma.

Esimerkkikuvassa 1 toimistohuoneen nurkka työntyy kuvapinnan keskelle terävän kulman tavoin, ja kulman takimmainen sivu, rakennuksen kuvan katsojasta etäämpänä piilossa sijaitseva seinä asettuu selittämättömällä tavalla kuvapintaa leikaten tilaan. Kuvan elementit sijaitsevat fyysisesti irrallaan toisistaan, mutta niillä on selittämätön, metafysis-psykologinen yhteys. Erikoiset heijastumat, varjot ja valon odottamattomat tulosuunnat lisäävät kuvan staatista ilmettä. Yllättävät perspektiiviset leikkaukset, esimerkiksi kaarevalinjainen kattoräystäs ja taustalla kuvapinnan suuntainen vaalea massiivinen seinä lisäävät tunnelman unenomaisuutta.



Kuva 32. Edward Hopper, *New York, New Haven ja Hartford*, 1931

Hopperille on myös leimallista kuvata yksinkertainen näkymä erikoisesta, usein alhaalla sijaitsevasta tarkastelupisteestä.

Tässä radan varren rakennusryhmää on katsottu ja kuvattu erittäin matalasta sammakkoperspektiivistä. Avara horisontti ja selkeä jako maa- ja ilmassoit-

telujen välillä korostavat viipyilevää rauhaa, joka ylevöittää rakennukset ja maiseman arjesta korkeammalle ilmaisutasolle.

5. 5. Osa 4

MAALAUKSEN PINNAN KAKSIULOTTEISUUDEN TUNNUSTAMINEN

Realismin taittuessa kohti modernismia 1800-luvun loppupuolella maalaustaitteessa alettiin etsiä yhä uusia teitä sisäisen ilmaisun ja kuvallisen realismin yhteen sovittamiselle. Renessanssista lähtien oli pyritty luonnollisten näkymien ja havaintojen esittämiseen ja tavoiteltu syvyyssilluusion luomista kaksikulotteisella pinnalla. Taiteilijan persoonallinen näkemys ympäristön tulkitsijana alkoi merkitä yhä enemmän maalaussisällön kannalta jo romantiikassa ja realismissa. 1800-luvun loppupuolella impressionistit toivat valosta syntyvät väritapahtuman pääosaan teoksissaan, ja näissä kuvissa keskeisiksi rakentuvat sommittelu ja syvyyssuhteiden luominen oli syrjäytynyt valon ja värin vaikutuksista syntyvän tila-aika-kehityksen tieltä.

Seuraavan askeleen kohti abstrahoivaa täysmodernismia voidaan katsoa tapahtuneen Paul Cézannen johdolla. Cézanne yhdisti kolmiulotteisuuden ja pinnan jakamalla kuvan homogeenisiin osiin, joita yhdistellen hän loi uudenlaista kuvallista ilmaisua, jossa yhdistyivät kuvan sisäinen jännite, havainnon rakentuminen sarjallisesti sekä taiteilijan psyykkisten voimien asettuminen havaittavaksi elementiksi kuvaan.

Vuosisadan vaihteen murroskaudella taiteilijat kamppailivat syvyyden ja pinnan vaatimusten yhteensovittamisen solmukohtassa, käsitteellisessä kiasmassa.⁷¹ Cézanne kuvasi maisemaa säilyttäen sekä syvyyssilluusion että korostaen maalauksen pinta-ominaisuutta, hän otti kuvallisella rakenneajattelullaan askeleita kohti kubismia.



Kuva 33. Paul Cézanne, *Mont Sainte-Victoire Les Lauvensista nähtynä, 1902-04*

71 Kiasma (chiasmus, kreikk.) = solmu-, risteyskohta, jossa eri tyyppiset haarakkeet yhdistyvät ja erkanevat jälleen sisältäen uusia yhdistymisestä aiheutuneita ominaisuuksia

Cézanne on tässä maalauksessa etsinyt pinnan yhtenäisyyttä. Hän on käyttänyt maata ja taivasta yhdistävänä elementtinä vihreää väriä ja samansuuntaisia siveltimen vetoja. Myös taivasta kuvaavalla alueella on samanlaisia värialueita kuin on käytetty etualan kumpareita ja viheriövää niittyä kuvattaessa. Cézanne astuu näin huomattavan askeleen kohti abstraktia maalaustapaa, joka hylkää keskeisperspektiivin.



Kuva 34. Paul Klee, Villa R, 1919

Klee jatkoi Pablo Picasson ohella Cézannen aloittamaa ilmiöiden tutkimista maalauspinnalla. Kleen maalauksia hallitsee voimakas rakenteisuus. Cézannen viitoittamalla tiellä kubismiin Klee on suvereeni seuraaja. Klee tuo *tilan esittämisen pinnassa* - prosessi, jota Cézanne kävi läpi koko pitkän uransa ajan - täyteen loistoon.

Esimerkkikuvassa rakennusryhmä, jonka usea sivu on esitetty samanaikaisesti, sulautuu geometrisista perusmuodoista analogisesti rakentuvaan ympäristöönsä. Kuitenkin se taitavan värinkäytön ansiosta samanaikaisesti erottuu omaksi kiinteäksi hahmoksi. Klee käyttää tässä - ja useissa muissakin keskeisissä teoksissaan - käänteisen perspektiivin keinoja tehdäkseen *näkymättömän näkyväksi*. Käänteinen perspektiivi on kubismin ydinaineistoa, ja sekä kubismin että käänteisen perspektiivin luonteeseen kuuluu sellaisten kohteiden paljastaminen ja näytteille asettaminen, jotka normaalissa näköhavainnossa jäävät piiloon.⁷²

72 Katso tämän tutkielman Johdanto, s. 5



Kuva 35. Henri Matisse, *Ikkuna*, 1916

Matissen maalaustaide on esimerkkinä siitä, kuinka perspektiivin avulla aikaan saatu tilailluusio hylätään täysin, ja koko esitettävä tila tuodaan pintaan. Minkäänlaisia katoamispisteitä tai perspektiivisiä lyhennyksiä ei tässä Matissen teoksessa ole nähtävissä, vaan tila on rakennettu hienovaraisilla juuri ja juuri havaittavilla kylmä/lämmin-värisävyasteikkojen vaihteluilla ja kohteiden osittaisilla peittävyyksillä. Tilailluusion vähäinen luominen tuo maalauspinnan tasomaisuuden ilmeiseksi. Mutta Matisse on käyttänyt muita - ristiriitaisia - tilanrakennuselementtejä. Tästä on esimerkkinä ikkunasta heijastuva valoalue, joka epäloogisesti luonnollisen tilanteen kannalta rakentaa yhtenäisen pintaan asettuvan alueen etualan tuolin ja pöydän jalan kanssa. Ristiriitaiset viitteet ja vihjeet antavat kuvalle mielenkiintoisen ambivalentin latauksen.



Kuva 36. Ellsworth Kelly, *Vihreä, sininen ja punainen*, 1964

Hard Edge-abstraktion tyylipuhtaan edustajan Ellsworth Kellyn (s. 1923) esimerkkimaalauksessa tila rakentuu yksinomaan värin varaan ja tilatapahtuma toimii täysin pinnassa. Mitään vihjeitä perspektiiviin parametreihin Kelly ei käytä, vaan värit saavat aikaan kuvapintojen liikkeen tasossa, mikä rakentaa avaruudellisen tilan. Kelly itse luonnehtii maalauksiaan välähdyksenomaisiksi havainnoiksi ympäröivästä todellisuudesta.

6. NÄYTTELY

PERSPEKTIIVITEORIOIDEN HAVAINNOLLISTAMISEKSI

Leena Maija Kontula

5.10.2005

RAPORTTI:

**PERSPEKTIIVIPELITILA-
KALEIDOSKOOPPISIA MUUNNELMIA**

6. 1. PERSPEKTIIVIPELITILA-näyttelyn esittely

Tutkielman osana on opetuspainotteinen taidenäyttely, joka oli esillä vuodenvaihteessa 2003 - 04 Jyväskylän yliopiston galleria Pinacothecassa (neljä viikkoa). Näyttelyn hieman muutettu versio oli esillä Helsingissä Stoaan kulttuurikeskuksessa syksyllä 2005 (kaksi viikkoa).

Näyttely on dokumentoitu ohessa sekä tekstimuodossa että kuvin. Kaikkia näyttelyssä olleita kuvia ei ole liitetty tekstiin, mutta kaikki kuvat ja niihin liittyvät tekstipaneelit on tallennettu CD-levylle, joka on tutkielman liitteenä.

Näyttely koostuu 41 digitaalisesta valokuvasta, jotka ovat kooltaan 21 x 29,5 cm. Osa kuvista muodostaa sarjan, joita on näyttelyssä kaksi (9 ja 4 kuvan sarjat), loput ovat yksittäisiä kuvia. Pastellipiirroksia on 9 kappaletta, lyijykynäpiirroksia 4 kappaletta ja painokuvia 3 kappaletta. Tekstitauluja, jotka ovat samankokoisia kuin valokuvat, on 9 kappaletta.



Kuva 37.

Seuraavassa on selostus kuvien teoreettisesta sisällöstä ja tavasta, jolla perspektiiviteoriat ilmenevät niissä.

1. Näyttelyn avaa kuvayhdistelmäpaneeli, jossa esitetään KESKEIS- ELI VII-VAPERSPEKTIIVI. Tässä on käytetty valmista painokuvaa, väritettyä viiva-konstruktioita ja tekstipaneelia, jossa esitellään lyhyesti keskeisperspektiivin historiaa ja muutamalla tiivistetyllä lauseella projektion konstruoimisperiaatteet.



Kuva 38.

Keskeisperspektiiviin liittyy vapaampi taiteellinen kokonaisuus, jossa kuvasarjan avulla esitetään keskeisperspektiivikuvan (valokuva) asteittainen muuttuminen abstraktiksi piirroksiksi. Tämä sarja on tarkoitettu havainnollistamaan taiteellista työskentelyprosessia, sen on tarkoitus kuvata ajattelu- ja havainnointitapahtumaa näkymän muuttuessa teokseksi, jossa on vain viitteitä ympäröivästä reaalityodellisuudesta.



Kuva 39.

Tämä kokonaisuus olisi ilmeisesti kaivannut tuekseen tarkempaa selostusta, esimerkiksi omia tekstipaneeleja.

2. Seuraava käsitekokonaisuus kuvailee KÄÄNTEISTÄ PERSPEKTIIVIÄ. Tähän kokonaisuuteen kuuluu myös painokuva, lyijykynäpiirros ja valokuva, sekä tekstipaneeli, jossa lyhyesti selvitetään käänteisin perspektiivin käyttöaluetta taiteessa ja sen ominaisuuksia itsenäisenä konstruktiójärjestelmänä.



Kuva 40.

Käänteistä perspektiiviä on myös käytetty aiheena itsenäisessä piirrossarjassa, jossa perspektiivimuunnoksia on pyritty käyttämään taiteellisena keinona. Kyseinen sarja käsittää valokuvan, piirroksen ja kolme suurehkoa pastellityötä, joissa keskeisperspektiiviprojektio muuttuu käänteisen projektion kautta paralleelikonstruktioiksi.
(Katso kuva 39)

3. Seuraava käsittekokonaisuus on PARALLEELIPERSPEKTIIVI, eli samansuuntaisperspektiivi, eli aksonometrinen projektio. Tämän käyttöä ja ominaisuuksia esitellään lyhyesti erillisessä tekstitaulussa. Kokonaisuus käsittää myös painokuvan ja lyijykynäpiirroksen.



Kuva 41.

4. Niin kutsuttua ILMAPERSPEKTIIVIÄ havainnollistetaan valokuvaparilla, jossa kaukainen maisema ilman rakenteen vaikutuksesta kohteen etäisyyden kasvaessa menettää värikylläisyyttä. Maisemapari kuvaa Kolia. Tekstitaulussa selvitetään ilmaperspektiivin käyttöä taiteessa lyhyin esimerkein.

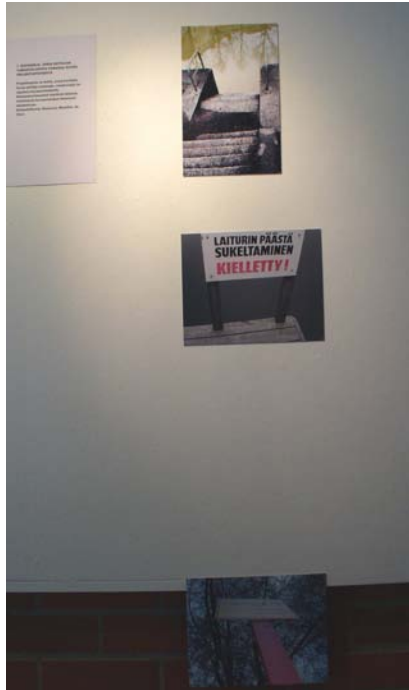
Seuraavat paneelikokonaisuudet esittelevät perspektiivikuvauksen yhdistelmiä tai mukailtuja projekteja, joissa tavanomaisimmat projektionmuodot eivät esiinny puhtaina.

5. SYVYYSSIEPPAUS tarkoittaa kuvaa (tai luonnon näkymää), jossa suhteet edessä/takana ovat sekoittuneet niin, ettei katsoja havaitse etäisyyseroja normaalilla tavalla, vaan eri tasot sekoittuvat tai asettuvat samalle perustasolle. Tästä ilmiöstä näyttelyssä on kolme esimerkkikuvaa, kaikki valokuvia.



Kuva 42.

6. 1. PROJEKTIOPISTEEN JA TARKASTELUPISTEEN PAIKAN VAIHTELU on tarkastelussa laajassa kuvakokonaisuudessa, joka käsittää kuusi valokuvaa. Tämän hankalasti hahmotettavan ja avautuvan kuvaustavan vivahteikasta käyttöä taiteessa valotetaan tekstitaulussa, jossa projektion luonteenomaisia piirteitä selitetään lyhyesti. Kuvien runsaalla käytöllä on yritetty tehdä ymmärrettäväksi tätä perspektiivikuvauksen vaikeimmin lähestyttävintä aluetta.



Kuva 43.

Lisäksi näyttelyssä on kaksi JÄÄMERI-sarjaa, jotka muodostuvat useasta valokuvasta. Näissä perspektiiviaspekti ilmestyy esiin implisiittisesti, osana vapaata taiteellista assosiaatiota.



Kuva 44.

Näyttelyn uudemmassa versiossa tekstipaneelit ja niihin suoraan liittyvät kuvat olivat samat kuin aikaisemmin, mutta vapaata taiteellista ilmaisua sisältävät pastellityöt olivat uusia. Jäämeri-sarja 2 puuttui Helsingin näyttelystä, koska sen uudempi versio ei valmistunut ajoissa.

6. 2. LOPUKSI

Näyttelyprojektin taidekasvatuksellinen päätavoite on perspektiivikonstruktion monimuotoisuuden havainnollistaminen. Yleisökysely ja sen arviointi ovat sen takia osa tutkielman aineistoa, vaikkakin kyselyyn vastanneiden määrä jäi näiden ensimmäisten näyttelyiden kohdalla suhteellisen vaatimattomaksi. Jatkossa tulee panostaa yhä enemmän yleisön aktivointiin paremman käsityksen muodostamiseksi siitä, toimiiko näyttely asetettujen opetuksellisten - tietopohjaisten taidekasvatuksellisten - päämäärien saavuttamiseksi.

Esitetyistä kyselylomakkeista on malli liitteenä tässä raportissa. Lomakkeella pyrittiin kartoittamaan sitä, miten hyvin näyttelyn kuvat ja niihin liittyvät tekstit pystyivät valaisemaan perspektiivi-ilmiötä niiden osa-alueiden suhteen, jotka näyttelyssä siis olivat: keskeisperspektiivi, käänteinen perspektiivi, paralleeliperspektiivi ja ilma-, lintu-, ja sammakkoperspektiivi, kahden tarkastelupisteen projektio sekä syvyysieppaus, joka on osa perspektiivi-illuusioiden ilmiökenttää.

Kirjallisia vastauksia tuli yhteensä 12 kappaletta, mikä on niin pieni määrä, että niiden perusteella voi tehdä vain suuntaa-antavia päätelmiä. Sinänsä tällaiset suuntaviivat auttavat tekijää seuraavan työskentelyprosessin linjojen hahmottamisessa. Suppeana yhteenvetona voidaan esittää, että kuvat ja tekstit yleisesti ottaen tukivat kohtalaisen hyvin toisiaan. Suurempaa kuvakokoa toivoi 25 % vastaajista, tekstien suhteellisen osuuden kasvattamisesta olisi pitänyt hyvänä 25 % vastaajista. Viivaprojektioita kuvien viereen toivoi 62 % vastaajista. Kysyttäessä parhaiten toimivia paneelikokonaisuuksia, eniten suosioita sai paneeli numero 2, (käänteisen perspektiivin havainnollistaminen), toiseksi eniten paneelit 4 (paralleeliperspektiivi), 5 (syvyysieppaus), ja 7 (kaksi eri tarkastelupistettä samassa kuvassa).

Suurimpia ongelmia aiheutti paralleeliperspektiivin hahmottamisyritys abstraktien kuvioden avulla, joka oli toteutettu pastellipiirrostekniikalla osana kolmen piirroksen sarjaa. Vapaamuotoisia kommentteja oli vastauslomakkeissa sekä vieraskirjassa yhteensä kuusi kappaletta:

1. Ehkä kaikki kuvat voisivat olla samankokoisia.
2. Numerojärjestys selkeämmäksi
3. Mielenkiintoinen filosofinen aihe
4. Mielenkiintoinen aihe. Perspektiivin oppiminen haasteellista. Ja tämän jälkeen sen muuntaminen. Jotenkin vaikea hahmottaa kokonaisuus - asiaan vihkiytyneet ymmärtänevät paremmin. Kiinnostava idea oli, että voi valokuvauksen tavoin hahmottaa maailmaa tai muuntaen tätä kokemusta tiedon avulla. Veikeä näkökulma (oivallus käänteinen perspektiivi-tekstistä).
5. Mielenkiintoinen aihe, mutta näyttely ikäänkuin loppui kesken.
6. Näyttelytila on tässä ongelmallinen, yhtenäisyys rikkoutuu. Pitäisikö olla intiimimpi näyttelytila näille? Muuten mielenkiintoinen aihe kyllä!

Kommentit 5 ja 6 koskivat Stoa näyttelytilaa, joka olikin suuri, ja jossa paneelit olivat sijoitetut kiinteästi seinille, eikä niillä voinut jakaa tilaa erillisiin osiin.

Kaavakkeiden lisäksi palautetta saapui sähköpostina ja suullisina kommentteina. Näitä oli yhteensä 5-10 kappaletta, ja niiden sisältö oli pitkälti yhteneväinen esitetyjen kaavakkeiden kautta saadun palautteen kanssa: osa näyttelyn sisällöstä oli selkeästi omaksuttavaa, osa vaikeaselkoista. Suullisenkin palautteen mukaan käännetyn perspektiivin paneeli nousi helpoiten avauttavaksi, ja paralleeliprojektio tuotti tässäkin suurimpia hankaluuksia. Ongelmaksi osoittautui paneelien järjestys, joka ei ollut aivan selkeästi merkitty opastetauluin. Eräässä sähköpostipalautteessa annettiin suuri painoarvo näyttelyn taiteelliselle aspektille, ja tästä hyvänä esimerkkinä mainittiin Jäämerisarjan kollaasinomainen kokoelmateos, jossa merimaisema oli hajotettu osiin, joka oli koottu uudelleen sattumanvaraisuuden lakia noudattavassa käsitteellisessä konfiguraatiossa.

Myös muita kommentteja, jotka koskivat näyttelyn taiteellista osuutta, tuli palautteena. Kuvien sisältöä ja sommittelua sekä aiheiden monipuolista ja yllättävää yhdistelyä kiitettiin. Oli arvokasta, että myös näyttelyn taiteelliseen puoleen oli palautteessa kiinnitetty huomiota, sillä sen onnistuminen on yksi näyttelyn kehittämisen päämääriä. Näyttelyn on tarkoitus tarjota eksaktin tiedon lisäksi esteettistä mielihyvää.

Seikka, johon täytyy perusteellisesti vielä syventyä, on kohderyhmän määrittely. Esiin on tullut ongelma, että näyttelyn teksti on ollut maallikkokatsojalle vaikeasti lähestyttävä, koska se sisältää paljon käsitteellistä lainasanastoa, joka on tyypillistä aihepiirille. Sen tähden täytyisi tarkasti miettiä, mille kohdeyleisölle näyttely on suunnattu. Jos se haluaa olla suuren yleisön tavoitettavissa, täytyisi tekstiä yksinkertaistaa ja mahdollisuuksien mukaan suomentaa, sekä laajentaa ja täsmentää selittäviä osuuksia. Sama ongelma on ollut tutkielman kirjoitusvaiheessa. Siksi tutkielman teksti on sellaisessa muodossa, että se edellyttää lukijan hallitsevan visuaalista, taidefilosofista, esteettistä ja osittain myös matemaattista peruskäsitteiden hallintaa. Perspektiivitutkimus on erikoisalue, jossa on käytössä oma sanastonsa. Näyttelyn kohdalla asia on mutkikkaampi: opetukselliset tavoitteet on tarkoitus suunnata suurelle yleisölle, ja siksi tulevaisuudessa näyttelyä on hyvä muokata havainnollisempaan ja yksinkertaisempaan muotoon.

Näyttelyn on nähnyt noin 100 henkilöä. Tässä on huomioitu sekä Jyväskylän että Helsingin näyttelyiden yhteenlaskettu kävijämäärä, siis niiden näyttelyvieraiden lukumäärä, jotka ovat kirjoittaneet nimensä vieraskirjaan. Näyttely herätti tarkoittamiensa pohdintoja ja kysymyksiä katselijoissa, ja siksi se pienehköstä kävijämäärästä ja suppeahkosta dokumentoidusta palautemäärästä huolimatta vastasi sille asetettuja odotuksia ja pystyy antamaan tarvittavia impulsseja tulevaa työskentelyä varten. Koetun perusteella voidaan arvioida, että tämän kaltainen näyttely pystyy välittämään tietoa ja myös esteettisen kokemuksen. Näyttelyprojektin antaman kohtuullisen onnistumisen kokemuksen nojalla on mielenkiintoista lähteä kehittämään näyttelyä tiiviimpään ja selkeämpään, ja myös taiteellisesti antoisampaan suuntaan.

LÄHDELUETTELO

Alberti, Leon Battista: Maalaustaiteesta (De pictura), 1998 (1435-36), Taide, Helsinki

Arnheim, Rudolf: Art and Visual Perception, 1954, University of California Press, Berkeley and Los Angeles

Badiou, Alain: Etiikka Essee pahan tiedostamisesta, 2004, Apeoron Kirjat, Helsinki

Böhme, Gernot: Theorie des Bildes, 1999

Carroll, Lewis: Through the Looking-Glass, 1996 (1872), Macmillan Publishers, London

Elkins, James: The poetics of perspective, 1994, Cornell University Press, Ithaca and London

Edgerton, Samuel Y. Jr.: The renaissance rediscovery of linear perspective, 1975, Icon Editions, Harper & Row, New York

Gombrich, Sir E. H.: The Story of Art, 1995 (1950), Phaidon Press Limited, London

Gowing, Sir Lawrence: A Biographical Dictionary of Artists, 1994, Grange Books, London

Kubovy, Michael: The psychology of perspective and renaissance art, 1986, Cambridge University Press, New York

Lacan, Jacques: The four fundamental concepts of psycho-analysis, 1977 (1973), Penquin Books Ltd, London

Nerét, Gilles: Dalí, 2002, Taschen, Köln

Nyberg, Kurt Wolmar: Omvänt perspektiv i bildkonst och kontovers, 2001, Universitetstryckeriet, Uppsala

Panofsky, Erwin: Perspective as symbolic form, 1991 (1925), Zone Books, New York

Usvamaa-Routila, Sirkkaliisa: Kaunis ja sopiva, 1998, Societas Philosophica et Phaenomenologica Finlandiae, Turku

KUVALÄHDELUETTELO

Alberti, Leon Battista: Maalaustaiteesta, kuvat 4, 5, 1998 (1435-36), Taide, Helsinki

Arnheim, Rudolf: Art and Visual Perception, kuva 8, 1954, University of California Press, Berkeley

Carroll, Lewis: Through The Looking-Glass, kuvat 2, 3, 1998 (1872), Macmillan Publishers, Lontoo

Ernst, Bruno: M. C. Escherin Taikapeili, kuvat 29, 30, 1991, Taschen, Berliini

Gowing, Sir Lawrence: A Biographical Dictionary of Artists, 1994, Grnge Books, Lontoo kuvat 18, 20, 21, 23, 35, 36

Honour-Fleming: Maailman taiteen historia, kuvat 10, 11, 12, 13, 14, 1991, Otava, Helsinki 15, 16, 17, 19, 24, 25, 27, 28, 33

Lacan, Jacques: The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis, 1977 (1973), Penquin Books, Lontoo kuva 9

Néret, Gilles, Dalí: 2002, Taschen, Köln kuva 26

Partsch, Susanna: Paul Klee, 1991, Taschen, Köln kuva 34

Renner, Rolf Gunter: Edward Hopper 1882-1867, Todellisuuden transformaatioita, 1991, Taschen, Berliini kuvat 31, 32

KESKELLÄ VIIKKOA

Hannu Raittila

NeSa 7.4.04

Perspektiivi ja projektio

Ei moderni länsimainen kulttuuri sanaan perustu. Alussa oli kuva. Tarkemmin sanottuna me irtosimme muusta ihmiskunnasta renessanssissa. Keksinnöt kuvan tekemisen alalla irrottivat yksilöt toisistaan ja maailmasta. Giotto, Piero della Francesca ja Leonardo näyttivät, että minä olen tässä ja maailma tuossa minusta erillään. Kun minä siirryn, siirtyy näköpiste mukanani, mutta pakopiste pysyy paikallaan. Voin nähdä maailman vain omasta asemastani. Se on minun kuvani, jota kukaan muu ei voi nähdä. Tasopinnalle voidaan kuitenkin perspektiivisääntöjen mukaan vangita kaikille yhteinen kuva.

Renessanssista alkaen länsimainen ihminenon ajatellut voivansa tarkastella elämää sen ulkopuolelta. Tämän ajatuksen pohjalle me olemme rakentaneet ylivertaisen teknologiamme. Industrialismi perustui konepiirustukseen, joka taas pohjautui renessanssin kuvataiteeseen ja sen tärkeimpään keksintöön keskeisperspektiiviin. Löytöretkeilijät loivat oletuskuvan maasta pallona ja heidän matkojensa tuloksena syntyi karttapinnalle siirretty projektio planeetasta. Suuret löytöretket ja teollinen vallankumous puolestaan ovat koko voittoisan länsimaisen sivilisaation perusta.

Puolessa vuosituhannessa perspektiivisäännöstä on johdettu kokonainen positivistinen filosofia, empiirinen tiede, objektiivinen joukkotiedotus, yhtenäiskoulu, formatoitu kulttuuri sekä kasarmien idea ja sen sovellutukset: kerrostalo, koulu ja tehdas. Tehtaaseen on pystytetty koneista koneisto ja sille teollinen logiikka. Tehtaan periaate on venytetty yli elonkehän ja luotu asemakaavan avulla taloista ja kaduista kaupunki, josta on eliminoitu vuoden- ja vuorokaudenajat. Tasalämpöisestä ja läpivaihtuvasta standardikaupungista löytyy vihdoin renessanssista alkaneen evoluution lopputuote Homo Cameratus, huoneihminen.

Keskeisperspektiivi teki maailman kokemisesta yksilöllisen ja eristetyn tapahtuman. Ihmisestä tuli subjekti ja maailma irtautui objektiksi. Toiset muuttuivat vieraiksi sieluiksi, joiden tapaa nähdä, kuulla, haistaa ja maistaa minä en voi välittömästi kokea enkä varsinkaan sitä, millä ihmeen lailla ne ajattelevat. Perspektiivisääntöjen mukaan maailmaa voidaan kyllä kuvata yhteisesti hyväksytyllä tavalla, mutta samalla ihminen menettää suoran yhteytensä siihen. Maailma muuttuu rakennepiirustukseksi, karttaprojektioiksi ja vuokaavioiksi.

Keskeisperspektiivin periaate läpäisee koko kulttuurimme. Klassisessa oopperassa se soi resitatiivina. Kirjallisuudessa keskeisperspektiivi on kaikkittietävä kertoja, teatterissa näyttämökuvan ja katsomon suhde. Kyseessä on maailman naturalistisen kuvaamisen kielioppi. Sen sisään on rakennettu lähtöoletus: minä en ole osa objektia, jota kuvaan. Saman periaatteen mukaan toimii länsimainen joukkotiedotus. Jokaisen toimituksen arkinen työ perustuu kolmiomalliin, jossa toimitus on yksi kärki, yleisö toinen ja maailma kolmas. Ne on kaikki eristetty toisistaan kuin kirurgin operaatiossa muusta ruumiista.

Konepiirustuksen periaatteille perustettu kulttuuri objektoi kaiken ja purkaa kohteensa osiin. Elämän se pelkistää prosessiksi, joka formatoidaan. Niin tv-ohjelma kuin astmakohtauskin on mallinnettu. Kohtausten kulku selvitetään vaihe vaiheelta ja joka vaiheesta piirretään pysäytyskuvat. Ne analysoidaan ja laaditaan räjäytyskuvat. Saadaan kokoonpanokaaviot, kytkentäpiirit, väylät ja portit. Niiden perusteella rakennellaan konekieliset koodijonot, geenikartat, atomimallit – voi Giotto, minkä panit alulle!



Kuva 45.

LIITE 2.

Inkamaija Iitiä:

NÄYTTÄMISEN KITKA: Hannele Kumpulaisen 1990-luvun maalausten esitystrategioista

Itseanalyysin ajatus määrittelee modernistista maalaustaidetta. Clement Greenbergin myöhäismodernistisessa projektissa maalauksen olemusta piti lähestyä kitkemällä siitä illusorinen tila, figuratiivinen kuvavaihtelu ja kirjalliset teemat. Pelkistämällä maalausta yhä lähemmäs kuvapinnan litteyttä ja teoksen objektiivuutta piti syntyä keinoistaan yhä tietoisempia maalauksia. 1990-luvullakin maalauksen ”itseanalyysi” jatkui mutta laajentui kuvan reunaehtojen, rajoitusten ja kuvallisuuden parametrien käsittelyksi, samalla kun maalauksen perinteinen välineraja toisinaan ylitetään, esim. valokuvien jotka käsittelevät maalaustaiteen konventioita.

Nykymaalaus on omaksunut myös mm. käsitetaiteen ja minimalismin strategioita, joilla 60-luvulta lähtien pyrittiin ylittämään greenbergiläisen modernismin maalaukselle asettamat litteän itseriittoiset ja tekniikkasidonnaiset rajat: teokset sisällyttävät nyt itseensä kolmiulotteisen tilan, ne on tehty katsoja edellyttäen, ne kierrättävät mediakuvia, kommentoivat teosten esillepanon konventioita, niitä ei ole tehty maalaamalla jne... Monien teosten teemana voi kuitenkin nähdä edelleen ”maalauksen” ehtojen, rajojen ja mahdollisuuksien pohdiskelun lavennetussa mielessä.

Tämä laeva itsereflektiivisyys tarkoittaa että kertomusten ja kuvasitaattien sekä genreviitteiden (muotokuva, maisema...) lisäksi myös maalaustaiteen paradigmat eli yhä perustavimmat länsimaisen kuvallisuuden konventiot tulevat kommentaarin kohteiksi. Maalauksen teemaksi voi tulla esimerkiksi illusionistisen perspektiivikuvan paradigma rajoineen ja katsomisehtoineen kuten Hannele Kumpulaisen maalauksissa.

Kumpulaisen maalaukset esittävät hänen lähipiirinsä arkea, perheenjäseniä ja suomalaisen 90-luvun elämänmenoon viittaavia aiheita. Toisen ryhmän muodostavat hallusinatoriset absurdit maalaukset, jossa viitteet aikalaiatodellisuudesta sekoittuvat barokki- ja myöhäisrenessanssitaatteihin. Hänen teostensa pääteemana on kuitenkin se miten maalaus esittää: *illusio* sen kahdelta puolelta: sekä todellisuusvaikutelmana että hallusinoituna harhana.

Monien Kumpulaisen teosten barokkiset piirteet kuten spiraalisommitelmat ja näynomainen aiheisto näyttävät ensi alkuun keveiltä sitaateilta, mutta ne voi syventää moniulotteisemmaksi illusionistisen perspektiiviparadigman pohdiskeluksi. Myöhäisrenessanssi- ja barokkitaiteessahan kirkkojen katot maalattiin usein pyörteisesti kohti taivasta kohoaviksi näkymiksi, jotka puhkaisivat illusorisesti kirkkotilan arkkitehtonisen rakenteen. Esityksen tarkoitus oli vetää alhaalla seisova katsoja mukaan taivasiin nousevalle radalle. Walter Benjamin kiinnitti 1920-luvulla huomiota erääseen tehokeinoon tässä sisätila-arkkitehtuurissa: uskonnollisen ihmeen todellisuusvaikutelman vahvistamiseksi kirkkotilan alaosan arkkitehtoninen rakenne oli hyvin voimakkaasti korostettu. Sen tarkoitus oli viitata vaikeuteen kantaa ilmestyksen ihmettä alhaaltapäin. Kantavan rakenteen merkityksen ylimäärä viittasi näkymättömään, subjektiivisesti koettavan ihmeen ja mysteerin mahdollisuuteen¹.

Benjaminin ajatus kirkon kantavan rakenteen ylimäärästä mysteerin ja hallusinaation vihjaajana on sukua Kumpulaisen tavalle käsitellä maalauksen ”kantavaa rakennetta”, maalattua kangasta maalauksissaan. Maalauksen kantavan rakenteen ja näynomaisuuden tematiikka tuntuisi liittyvän yhteen hänenkin töissään. Maalauksen tekninen tuki, kangas ja maali, ovat maalauksen teema näyttämisen keinona ja esteenä. Esimerkiksi vuodelta 1993 olevan *Ilmestys*-temperatyön jääkiekkoilija-aihe on peräisin lehtikuvasta.² Siinä taklaus peittyy kuvaan lentävän mattomaisen ”tekstiilin” taakse. Tämän kankaan nyppyyisyys muistuttaa isona suurenoksena maalattua maalauskaan pintaa, joka oikeastikin kuuluttaa kiekkoilijoita hahmottavan temperan läpi. Se on kuin kehään heitetty pyyhe, mutta voisi esittää myös maalauskaan zoomatun tekstuurin outoa ilmestystä pohjustuksen ja väripinnan läpi. Tämän kankaan ”kantavan rakenteen” takana on ei-minkään alue. Emme näe kiekkoilijoiden päitä tai mitä he näkevät mahdottomasta paikastaan kankaan ja ”kankaan” välissä. Maalaus ei edes herätä kysymystä mitä siellä voisi olla. Kumpulainen ei käsittele tällaista kätkeymisen tai peittämisen problematiikkaa jossa aiheet herättäisivät tunnun jostain salatusta tai näkymättömästä. Mutta hän näyttää vaikeuden tai mahdottomuuden nähdä siinä mitä kuva hyvin suorasti paljastaa. Benjaminilainen kantavan rakenteen mystiseen vihjaava liika on Kumpulaisella kankaan materiaallisen illuusion ilmestyminen hallusinaationa joka keskeyttää aiheen banaaliuden.

Kumpulaisen maalausten representaatiotietoisuudessa voisi nähdä myös sukulaisuutta Jacques Derridan ajatukselle merkityksen supplementaarista rakenteesta. Supplementti on se mikä estää merkin vastaa-

vuoden jonkin totuuden, alkuperän tai maailmassa olevan referentin kanssa. Se kumoo totunnaisajatuksen että merkki viittaisi johonkin itseään alkuperäisempään todellisuuteen. Supplementti on myös jotain täydellisen läsnäolon ja totaalin poissaolon välissä olevaa täyttäen ja merkiten puutteen Asiassa, joka olisi absoluuttinen läsnäolo, alkuperäinen Luonto jne.³ Supplementti ei ole täydentävä lisäys, vaan ulkoinen lisuke,⁴ se mikä estää merkitystä sulkeutumasta kokonaisuudeksi. Maalaus ei siis jäljittele ulkomaailman kohdetta, vaan on *merkki* joka merkitsee tämän todellisuusvastaavuuden puutteen, tietyn eriparisuuden. Supplementti on tämä merkityksen liika, erillisuus joka toisaalta hännää liittämään merkin uudelleen maailmaan: käyttäjälle, autenttiselle omistajalle jne..., tämä on lukemisen supplementti, tulkinnan liika, sen hallusinaatio”⁵

Vaikka Kumpulaisen maalausten aiheena on usein välitön lähipiiri, perheenjäsenet, esineet ja aikalainen arki, niiden lähtökohtana on yleensä toisen kuvan kuvallisuus, joko valokuvan tai jonkin aiemman maalauksen materiaalisuus. Teokset reflektivat sarjoissa toisiaan luoden keskinäisiä yhteismitattomuuksia, valaisevia esiinnostoja ja sumeuksia. Kuvan keinoista, kankaan ”paljastamisesta” tulee myös esityksen este, raja ja kitka, oudon suodatus tuttuun. Kumpulainen panee kuvamerkityksen liukuun sekoittamalla maalauksen teknisen tuen, maalin ja kankaan figuratiiviseen aiheeseen ja päinvastoin tai viemällä esittävän aiheen tunnistettavuuden rajoilleen esittämisen itsensä keinoin. Näin maalaukset vääntyvät irti siitä arjesta ja meikäläisyydestä jonka ne ensi katsomalta panevat näytille. Kumpulaisella figuratiivinen esittävyys merkitsee todellisuusvaikutelmaa joka muunnetaan arvoitukseksi juuri vaikutelman mahdollistavan teknisen apparaatin (kuvakonventioiden) keinoin: kankaalla, maalilla ja perspektiiviteknikalla. Esim. *Ilmestys*-maalauksessa kankaan ”kantava rakenne” nostetaan esiin niin että siitä tulee representaatio, aiheen ”taustaedellytykset” paljastetaan jälleen uutena arvoituksen aiheena.

Peittävä paljastaminen jatkui *Frotee Makro*-näyttelyssä vuonna 1998, jossa oli maalauksia laskostetuista vauvanvaatteista läheltä kuvattuina ja samalla vieraannutettuna oudoiksi lähes-abstraktioiksi. *Joku*-maalauksessa perspektiivisellä fokuosoinnilla liu’utaan figuratiivisen merkityksen häipymisen rajalle, josta alkaa loistaa tunnistamattoman outous. Teos esittää siirtymän oikeiden värillisten vauvanvaatteiden, ”maalatun kankaan” ja maalauskanan välillä. Tämä ei tarkoita modernistisperäistä välinelunteen paljastusta, sitä että figuraatioiden takaa osoitettaisiin ”oikea” maalauskanan esineellisyys tai että esitetystä kankaasta viitattaisiin oikeisiin vaatteisiin. Pikemminkin vauvanvaate esittäytyy maalattuna kankaana, joka vertautuu maalaus pohjaan ja merkkää tämän yhtä lailla esitykseksi. Lapsenvaate ja pohjakangas ovat sama ja eri yhtäaikaan. Aihe on lisäksi zoomattu pisteeseen, jossa sen lähitarkka kuvaus kääntyy tunnistamisen esteeksi. Näin päädytään taas hankaluuteen nähdä äärimmillen viedystä näytämisestä huolimatta.

Laskostetut lapsenvaatteet perspektiivisesti hämärrettyinä, taitettuina ”kankaina” ennakoivat Kari Kennetin galleriassa 1999 olleita propelloituja maalauskanakaita. Nämä lähes 90 astetta käännetyt muunnellut aiemmista figuratiivisista aiheista vievät perspektiiviesityksen keinona ja mahdollisuutena rajoilleen. Näyttelyssä ei ole paljoa katseltavaa, koska lähes raaminlevyisiksi suipistetut kankaat nielevät samassa suhteessa lyhennetyt kolmiulotteiset aiheet. Litteä maalaus pinta kääntyy kolmiulotteiseksi ei-esineeksi, ja kolmiulotteinen esittävä aihe väännetään perspektiivin avulla ”abstraktioon” asti. Teokset kääntävät nurin anamorfoottisen salakuva-ajatuksen, jossa perspektiivi vääristetään niin että se avautuu tietyistä pisteistä aiheeksi, mikä kiehtoo katsojaa ja panee hänet etsimään oikeaa katselukohtaa teoksen läheltä. Näissä töissä tätä avainta ei ole ja niissä päädytäänkin taas mahdollittomuuteen katsoa, näyttämisen ei-mihinkään. Kolmiulotteinen perspektiivimaalaus vie itsensä käsittämättömään. Näissä lähinnä reunaan esittämissä teoksissa tyhjennetään myös modernistisia pintaan pelkistämisen teemoja. Clement Greenberghän korosti maalauksen tiukkaa kilvoittelua päämääränä pintalitteys ja esineellisyys. Käänneilmät eivät myöskään mitenkään pyri merkitsemään ”ei-esineinä” esitystilaansa tai toisiaan, ne on ryhmitelty perinteisen tauluripustuksen mukaan. Näiden maalausten merkitys on olla irrallisia merkin vastuksia, esittämisen esteitä, traditioiden negaatioita.

II.

Monissa maalauksissaan Kumpulainen kuvaa perhepiiriään ja arkista nykyisyyttä. Ne ovat visuaalisesti suorita ja taidokkaita, isokokoisia ja väreiltään kuulaita, mutta kotoisuus on edellytys ja houkutin supplementaarisen strategian soveltamisessa. Myös nämä työt kyseenalaistavat jatkuvuutta katsomis-, maalaus- tai ripustuspaikkansa kanssa. Katsoja pääsee lähelle, helppoon tunnistukseen, mutta hänen paikkansa palautuu käyttämättömänä tai osoittautuu mahdolltomaksi. Teokset huojuvat houkuttelun ja lykkäyksen välillä. Hän työskentelee usein myös teossarjoilla, työstää aiempia teosajatuksia uudempien kautta. Tämänkin takia ”realismi” määrittyy asteena suhteessa aiempiin ja rinnakkaisiin kuviin, ei niinkään reaali maailmaan.

Hiukset hyvin esillä (1994) esittää Kumpulaisen miestä poseeraamassa pitkine hiuksineen jotka ikuis-

tettiin ennen niiden leikkausta. Hän istuu symmetrisenä hahmona penkillä etualalla, takana aukeaa perspektiivissä esitetty puistokäytävä. Maalaus oli alun perin tehty valokuvan pohjalta, ja myöhemmin Kumpulainen otti siitä valokuvan, jossa kankaan rakenne heijastui kiiltäen maalin alta. Hänen mukaansa valokuva tässä maalauspuolelta esiinvalaistuksessaan esitti vielä enemmän kuin maalaus figuratiivisena aiheena. Valokuva antaa välineidenvälisessä valaistuksessa maalaukselle takaisin jotakin ”omaan” lisäyksenä.

Takaisinheijastuksen ideaa on käytetty maalauksessa *Amanda on* (1995), jossa näkyy Kumpulaisen perheen makuuhuone keskelle asetetun peilin kautta. Peilistä heijastuu lapsen kori sekä sänky, jonka takana on ikkuna ulos. Teos vihjaa maalauksen traditioon läpinäkyvänä ikkunana ja virheettömänä maailman peilinä. Kuva on klassinen illusorinen näkymä tilaan, mutta tämä ”ikkuna” on vain heijastus peilistä, joka kuvatilassa katkaisee tilan ja palauttaa tyhjän katsojan ja maalarin paikan. Peili heijastaa katsojapaikan takaa myös ikkunan joka olisi lähellä ”oikeaa” tämän kuva-aiheen avautumisen paikkaa, mutta nyt kuvan tausta ja ulkopuoli. Ehkä tämäkin teos viittaa ikkunaperspektiivikuvan katsoja-asemaan jonkinlaisena mahdottomana alueena? Teoksen nimi kertoo lapsen nukkuvan korissa, ehkä hän on todella siellä?

III.

Kumpulainen sekoittaa kuvaesitykseen katsomisen ja näyttämisen katvealueita, länsimaisen figuratiivisen maalaamisen esitystapojen tausta-aiheita (katsojan tilan, kankaan), jotka eivät yleensä tule näin tietoisesti tarkastelun kohteeksi. Kuvat siis kertovat katsottavuudestaan. Hän ei kuitenkaan työstä maalauksen ”fenomenologista” ulottuvuutta, ainakaan siinä mielessä että aiheet kutsuisivat katsojaa liikkeeseen visuaalisten trikkien avulla tai kuvatilalla representaatio pyrkisi lähestymään katsojan tilaa. Hän on ensisijaisesti kaksiulotteisen perspektiivimaalauksen parametrien kääntelijä. Katsojan paikka on kuvan edessä ja ulkopuolella.

Monien edellisten kuvien teemana oli tuo todellinen tai vertauskuvallinen vaikeus nähdä huolellisesta esittämisestä huolimatta, tai se ei-alue jonka esitys vihjaa, mutta jota se ei pysty peittoamaan. Maalausmerkin ylijäämän avulla figuratiivinen maalaus pyritään pitämään realiteeteissa, ”maalauksena”, mutta Kumpulaisen tuotannossa riistäytyy välillä esille myös illusionismin illusorinen puoli. Katsomisen tai näkymisen mahdottomuuden käänteistapaus on mahdottoman näkeminen tai näkyminen: hallusinaatio, mysteeri, ilmestys, uni.

Siinä missä Walter Benjaminilla arkkitehtonisen rakenteen liika viittasi näkymättömään ilmestykseen ja Derridalla supplementti, lisäke esti merkin symmetriaan sulkeutuvan vastaavuuden, niin Kumpulaisella esityksen keinojen heijastelussa syntyy yhteismitattomia ylijäämiä ja lisukkeita: se ”esittämisen liika” joka voi tässä tarkoittaa viitettä esittämättömään (ei-mihinkään), hallusinatorista näkyä, unenomaisuutta, outoutta (eli mahdottoman näkymistä ja näkemistä), sekä toisaalta teknisen tuen ja perspektiivin esittämistä figuraation esteenä (eli vaikeutta nähdä). Näkymisen mahdottomuus ja mahdottoman näyttäminen ovat Kumpulaisen keskeisteemat.

Viivaperspektiivin on katsottu edellyttävän katsoja-aseman, jossa kuvasta erillinen katselija tirkistää passiivista kuvakohdetta. Jacques Lacan erottaa katseteoriassaan tällaisen geometrisen, viivaperspektiivisen näkemisen varsinaisesta näkemisestä, jossa katsojasubjekti asettautuu suhteeseen maailmasta tulevaan huomioivaan katseeseen eli ”valoon”. Katseen yhtenä muotona on myös unen ”näyttäminen”⁶: Lacan toteaa että unta ei voi halliten katsoa vaan unessa tiedostamaton näyttää⁷. Unessa ollaan itse osana sitä mitä nähdään, se avautuu sitä mukaan kuin siinä ollaan, vie jonnekin.

Kumpulainen teki erityisesti 1990-luvun alkupuolella hallusinatorisia aiheita, joissa ironisoitiin Freudin teorioita, erityisesti hysterialla ladattua naiskuvaa. Saattaa olla että maalaukset viittaavat nyt feminiiniseen tietynlaisena kuvausperinteiden epäalueena: vaikka nainen on perinteisesti ollut maalauksessa katseen objekti tai määrittelemättömän vertauskuva, niin millaista olisi riitauttaa se erillinen ja usein objektivoiva katsomisen asema, josta naisen kuvaa tai maalausta on katsottu? Näissä kuvissa astutaan unikuvaan ja harhanäyn puolelle, ”toiselle näyttämölle” joka hohti valokuvamaisempien illuusoiden läpi outoutena.

Teoksessa *Karjalaisnainen sivupersoonineen ja miehensä Savosta* (1991) hysteerinen karjalaisnainen leijuu sivupersoonien ahdistamana vuoteen yläpuolella. Aihe tuntuu Freudin persoonallisuusteorioiden banaalilta mukaelmalta: karjalaisnaisen egoa ahdistavat tiedostamattomat vietti-impulssit (ylhäältä tuleva viettelijätär) ja yliminään vihjaavat naisen sosiaaliset roolit (sporttinen, virkanainen, kukkalenkinen). Aiheen näkymää on vaikea hahmottaa kokonaisuutena, se avautuu pikemmin kohta kohdalta hahmottuvana kertomuksena, yksityiskohdasta toiseen. Tämä sopisi Lacanin ajatukseen unenomaisesta näyttämisestä.

Manieristisia ja barokkisia leijunta-aiheita muistuttavalla teoksella on myöhemmin maalattu rinnakkaiskuva : *Takaapäin* (1995) on käänneilmä *Karjalaisnaisen* aiheesta sitä ”kantavan rakenteen” näkökulmasta. Kertovalla aiheella ei tässä ole enää niinkään merkitystä, vaan maalaus yllättää näyttämällä sen mitä taulumuotoinen kaksikulotteinen maalaus ikään kuin panee nähtäville mahdolloman paikaltaan, keskeisperspektiivisestä pakopisteestä, tai kankaan ja näyn välistä, kuten *Ilmestyksessä*. Lacanin katseteorian ehdoin tämän kuvan katselupaikka olisi jälleen kuin se josta me emme niinkään katso vaan jossa tiedostamaton näyttää. Katsoja tuntuisi olevan tuolla mysteerin, unen tai hallusinaation kokijan paikalla. Mutta toisin kuin katsojan tilesityksensä pyörteisiin vetävät ilmestysaiheiset arkkitehtuurimaalaukset *Takaapäin* on litteä perspektiiviesitys. Sen aihe jää lopulta enemmän katsojan tirkistävän katseen alle kuin vetää hänet mukaan näyttämisen mysteeriin. Kumpulainen ennakoii tässä myöhempien käänneilmämaalauksen ideaa, jossa tiukan geometrinen viivaperspektiivi tulee näyttämisen rajoittajaksi. Kuvan trikki on lopulta vain aiheen kääntö kaksikulotteisessa taulu-tyyppisessä teoksessa, joten perspektiivinen ja ulkoinen katsoja-asema säilyvät jälleen. Kuvasta ei myöskään kirjaimellisesti katsota katsojaa. Se vain näyttää näyttävän.

Aiheen figuurit tuntuvat kuitenkin olevan suistumisillaan pintaväriä tilaan aiheen ”etuvasemmalle”, ne ovat kuin pudotuksen äärellä. Motiivi muistuttaa vuodelta 1990 olevan *Tunnettujen psykoanalyttikojen mukaan naisia vaivaa universaali pelko tyhjenemisestä*- teoksen aihetta, jossa naishahmo syöksyy maalauksen ihonväriin huikeaan määrittelemättömyyteen. Maalaus ironisoi jälleen Freudia, joka määritteli naisen puutteen kautta. Aiheen feminiininen tila on tirkisteltävää tyhjiyttä. Maalaus on nyt vapaa viivaperspektiivin kalterikosta, mutta se muodostaa uhkaavan suppilon.

Entä jos ihonväriin tila kääntyisikin maalauksen täyteydeksi, perspektiiviparametrien takaa avautuvaksi toisenlaisen koskevan pinnan ja katsomisen mahdollisuudeksi? Maalaukset eivät olisikaan tirkisteltäviä kohteita vaan kommunikoisivat itselleen erityisen tarkoituksen tulla katsotuksi, jolloin ”Oleminen ilmestyisi maalauksen näkyvästä erityisyydestä.”⁸ Kaja Silvermanin mukaan tällaisessa fenomenalisessa merkityksessä ei ole lykkäystä joka erottaisi merkin kohteesta johon se viittaa. Asioiden kieli on läsnäolon kieltä. Kuvan vetovoima perustuu kuitenkin katsojan halulle, joka on poissaoloa: maailmalle voidaan suoda Oleminen vain omaksumalla se, kantamalla se pois itsestään, eli suomalla sille supplementaarinen arvo. Tämä arvo annetaan katsomisella, joka ”valaisee” kohteensa maailmassa, suo sille arvon⁹.

Tällainen katsomisasema ei realisoidu Kumpulaisen perspektiivis-ironisissa teoksissa. Mutta voisiko ironinen kieltä olla tukahduttamisen poiston ensivaihe? ¹⁰ Vihjaisiko hän maalaamiseen jonka tarkoitus on tulla katsotuksi toisella tavalla? Mutta ehkä se on tulkinnan hallusinaatio, syöksykuvan supplementti.

¹ Benjamin 1998, 234-235.

² Kuusamo 1995, 11.

³ Derrida 1984, 144-147.

⁴ Sama, 145.

⁵ Derrida 1987, 268, 273.

⁶ Lacan 1998, 93, 96, 106.

⁷ Sama, 75.

⁸ Silverman 2000, 138.

⁹ Sama, 144-145.

¹⁰ Sama, 108.

Lähteet:

Benjamin, Walter 1998. *The Origin of German Tragic Drama*. Verso, London.

Derrida, Jacques 1987. *The Truth in Painting*. Transl. by Geoff Bennington and Ian McLeod. The University of Chicago Press, London.

----- 1997. *Of Grammatology*. Johns Hopkins University, Baltimore.

Freud, Sigmund 1991. *The Interpretation of Dreams*. Transl. by James Strachey. Penguin Books, London.

Kuusamo, Altti 1995. *Sisään rakennettu. Esittävämpää taidetta*: Hannele Kumpulainen, Carl Nyström, Karin Ohlin, Nina von Schmalensee. Näyttelyjulkaisu, Amos Andersonin taidemuseo 31.8.-15.10. 1995. Helsingin Juhlaviikot.>

Lacan, Jacques 1998. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. Transl. by Alan Sheridan. Vintage, London.

Silverman, Kaja 2000. *World Spectators*. Stanford University Press, Stanford, CA.



TAITEENTUTKIJA 2 SISÄLTÖ

LIITE 3.

HYVÄ NÄYTTELYVIERAS

Tässä on muutamia kysymyksiä, joihin toivoisin
Sinun vastaavan.
Käytän kyselyn tuloksia jatkotutkimuksessani ja
JOKAINEN TÄYTETTY LOMAKE ON TÄRKEÄ!
Voit vastata nimelläsi tai nimettömänä
Ympäröi valitsemasi vaihtoehto Kyllä/Ei

1. Tarvitsevatko teorioita esittelevät kuvat ENEMMÄN TEKSTIÄ ASIOITA
SELKEYTTÄMÄÄN

Kyllä / Ei

2. Pitäisikö kuvien OLLA SUURIKOKOISEMPIA

Kyllä / Ei

3. Pitäisikö kuvissa olla teorioiden selitykseksi VIIIVAPROJEKTIOITA niiden vieressä
tai päällä?

Vieressä

Kyllä / Ei

Päällä

Kyllä / Ei

4. Mikä paneeleista toimii perspektiiviteoriaa selittävänä kokonaisuutena parhaiten

Paneeli

Paneeli

Paneeli

Paneeli

Paneeli

Paneeli

Muuta mieleesi tulevaa palautetta voit kirjoittaa tähän

KIITOS VAIVANNÄÖSTÄ !

Kuva 46.