

**This is an electronic reprint of the original article.
This reprint *may differ* from the original in pagination and typographic detail.**

Author(s): Waenerberg, Annika

Title: Väitöskirja-arvio: Tuula Närhinen (2016). Kuvatiede ja luonnontaide. Tutkielma luonnonilmiöiden kuvallisuudesta

Year: 2017

Version:

Please cite the original version:

Waenerberg, A. (2017). Väitöskirja-arvio: Tuula Närhinen (2016). Kuvatiede ja luonnontaide. Tutkielma luonnonilmiöiden kuvallisuudesta. Tahiti: taidehistoria tieteenä, 7(1). <http://tahiti.fi/01-2017/vaitokset/tuula-narhinen-2016-kuvatiede-ja-luonnontaide-tutkielma-luonnonilmioiden-kuvallisuudesta>

All material supplied via JYX is protected by copyright and other intellectual property rights, and duplication or sale of all or part of any of the repository collections is not permitted, except that material may be duplicated by you for your research use or educational purposes in electronic or print form. You must obtain permission for any other use. Electronic or print copies may not be offered, whether for sale or otherwise to anyone who is not an authorised user.

Tuula Närhinen (2016). Kuvatiede ja luonnontaide. Tutkielma luonnonilmiöiden kuvallisuudesta.

Annika Waenerberg | 31.3.2017 klo 15.35 | Väitökset | TAHITI 01/2017



Tuula Närhinen (2016). Kuvatiede ja luonnontaide. Tutkielma luonnonilmiöiden kuvallisuudesta. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia. 384 s.

Väitöskirja-arvio. Kuvataiteilija Tuula Närhinen ilmoittaa taiteen alan väitöstutkielmansa aiheeksi "märät ilmiöt", joiden esittämiseen on käytetty "kuivahkoa visuaalista otetta". Jo tämä ilmaisupari kertoo, kuinka huolella Närhinen muotoilee sanottavansa, niin että siitä muodostuu viimeistelty, älyä, nokkeluutta ja huumoria sisältävä kokonaisuus. Riemukas kielenkäyttö ei jää kuitenkaan pelkäksi ajatusta koristavaksi viihdykkeeksi, vaan se myös vastaa hämmästyttävän tarkkaan tutkielman asiasisältöjä ja tekijän esiin tuomia oivalluksia. Ajatus ja kielikuvat ja niillä leikittely näyttävät työn myötä sintraantuneen yhteen niin kuin posliinin poltossa savi ja lasitus. Kerta toisensa jälkeen Närhinen osuu ilmaisuissaan naulan kantaan: "Ilmiö housut kintuissa", "Haeckellyttävän taiteelliset luonnonmuodot", "Kuin raivo myyrä". Harvoin tieteen tekijä pääsee näin estoitta ja esteettä viljelemään yllättävien rinnastusten huveja menettämättä silti asiaansa tai asiallisuuttaan. Salaisuus piilee siinä, että Närhisen tutkimus kokonaisuudessaan perustuu – Gaston Bachelardin ajatusten siivittämänä – *aktiivisen kuvittelun* ja *sovelletun järjenkäytön* väliseen jännitteeseen, ja tekijä itse on varsin tietoinen siitä, että tämä jännite saattaa herkästi livetä väärään suuntaan.

Närhisen tutkimuksen lähtökohdan muodostaa neljän näyttelyn antama, kokemuksen kautta tai kokemuksena saatu tieto (sanalla sanoen *Erfahrung*). Närhisen näyttelyt perehtyvät eri tavoin ja menetelmin "märkiin ilmiöihin" eli veteen elementtinä. Näyttelyistä *Liplatus* (2009) tuotti kuvia vedestä ja veden pinnalta taitelijan itse kokoamien, yksinkertaisten mutta nerokkaiden laitteiden ja välineiden, kuten *Aaltokiikarin* ja *Aaltopiirturin* avulla. Närhinen antaa ohjeita myös niiden rakentamiseen, jolloin periaatteessa kuka tahansa voi halutessaan toistaa kokeet. Myös suurin osa tarvikkeista löytyy joka kodista. *Merivesivärit*-näyttelyyn (2012) Närhinen teki "sakkasoppaa" ja kidemaalauksia haihduttamalla merivettä ämpäreissä, kattilassa ja paperilla. Vantaanjoen ilmasto ja maaperä tuottivat näytteisiin oman arominsa – viininviljelijän käsittein *terroirin*. Närhinen myös työsti Belgian saastuneen Senne- eli Zenne-joen vedestä epäilyttävää Faro xxx -olutta.

Kyseisiin näyttelyihin Närhinen tuotti teokset erilaisten laitteiden ja välineiden avulla, kun taas *Sateen kosketus* -näyttelyyn (2013) hän tallensi sateen aikaansaamia kuvia: yksittäiset sadeepisarat ovat tallentuneet läiskinä pudotessaan tai säilyttäneet muotonsa pisaran mallisina jauhomöykkyinä (*Sateen siemenet*). Sade tuotti myös äänimaisemia (*Sateen faksimile*) ja sademaalauksia (*Sateen kirjoitus*). Sade-aihetta Närhinen on hyödyntänyt myös kiinan kielen piktogrammien ja visuaalisen runouden muodossa. *Muovimuotoilua Itämerestä* -näyttelyyn (2014) hän puolestaan keräsi vedestä siinä muokkautuneita muoviesineitä. Katsojana ja lukijana voi vain hämmästellä Närhisen projektien aikaansaamien ratkaisujen ja oivallusten määrää, mutta silti *Muovimuotoilua Itämerestä* tuntuu tuottaneen kouriintuntuvimmat oivallukset mainitussa *Erfahrung*-mielessä. Meren jauhamia muovirakeita, *Mereneidon kyyneliä*, ei havaitse ennen kuin tietää, mitä pitäisi havaita. *Plastisuus* osoittautuu taiteessa ja mekaniikassa täysin vastakkaiseksi tavanomaiselle merkitykselleen. Merivedessä liikehtivä, vastenmielinen muoviroska muokkautuu odottamattomiksi muodoiksi ja yhdistelmiksi à la *frutti di mare*, luoden visuaalisesti kiehtovaa esteetiikkaa ja aiheuttaen siten ristiriitaisia tunteita: ”Luonnonvoimien patinoiman muovin esteettinen viehätyks on jonkinasteinen tabu” (132). Närhinen näkee, että aaltojen muokkaamien kivien keruu kotikokoelmiin – joka paikoin jo onkin kiellettyä huvia – saattaa kuitenkin vaihtua mereen joutuneiden esineiden ihailuun. Kaiken kaikkiaan merien kiertokulku on muuttunut ihmisen toiminnan myötä radikaalilla tavalla: ihmisen hybris on tuottanut hybridejä, jotka kääntyvät tuottajaansa vastaan.

Näyttelyitä raportoivan osuuden tutkimuksesta Närhinen on nimennyt *luonnontaitteeksi*. Siinä havainnot, perehtyminen erilaisten laitteiden ja välineiden mahdollisuuksiin, kuvien syntyvät ja niiden esittäminen muodostavat oivaltavasti ja esteettisesti luovan kokonaisuuden. Närhinen on ”yrittänyt yrityksestä päästyään” (12) – tai paremminkin – ”tehnyt kokeita tekemisestä päästyään”, niin kuin Galileo Galilein kunniaksi perustetun Kokeellisen akatemian, mutta alun perin Danten *Divina commediasta* (3. laulu) peräisin olevan moton *provando e riprovando* voisi tässä yhteydessä suomentaa. Tässä mielessä kuka tahansa ei pystykään seuraamaan Närhistä kahluusvyötyä pitemmälle; hän hahmottaa käyttämänsä kokeelliset menetelmät ja niiden esteettiset mahdollisuudet pohjia myöten.

Tehtyjen kokeiden ja havaintojen antaman kokemuksen Närhinen on siirtänyt edelleen pohdittavaksi tutkimuksen jälkimmäiseen osaan, joka käsittelee kuvien luontoa ja kuvallista tietoa. Hän on nimennyt kyseisen osuuden *kuvatieteeksi*, mikä nostaa mieleen saksalaisen termin *Bildwissenschaft* (kuvatutkimus), joka myös pohtii kuvan olemusta, kuvallisuutta sekä näkemisen ja kuvan esittämisen edellytyksiä. Närhinen laajentaa tietämystä rakentamalla temaattisia konteksteja näkemisen ja havainnon, optisten apuvälineiden, ilmiöiden aikaansaamien – erityisesti ei-mimeettisten – kuvien ja jälkien tuottamisen ja lukemisen ympärille. Hän käsittelee erityisesti ”näkemällä tietämistä sekä kuvataiteilijoille ominaista tiedonmuodostusta” antamalla puheenvuoron kollegoille, jotka tekevät havaintoja, ihmettelevät näkemäänsä ja esittävät pohdintansa kuvin tai kirjoittamalla. Kollegoihin Närhinen lukee toisten kuvataiteilijoiden ja taiteen parissa työskentelevien lisäksi luonnonfilosofit, tiedemiehet, keksijät ja kaikki ne, jotka hahmottavat ja jäsentävät maailmaa kuvin (12–13).

Kyseiseen joukkoon on valikoitunut myös joitakin taidehistorioitsijoita kuten optiikan mahdollisuuksia käsiteltäessä Svetlana Alpers, Jonathan Crary ja Martin Kemp sekä Närhiselle keskeisestä taiteilijasta Hans Haackesta kirjoittanut Caroline Jones. Metodisessa mielessä, nähtävästi Närhisen mainitseman ”kuivahkon visuaalisen otteen” kannalta, tärkeä on ollut Närhisen opettaja Lauri Anttila. Filosofien – Bachelard, Bruno Latour, Martin Heidegger – sekä muun muassa evoluutiobiologi Michael Lynchin rinnalle Närhinen on koonnut tieteiden historiasta merkittävän joukon kehitysoppiin, optisiin apuvälineisiin ja graafiseen tallennukseen syventyneitä tieteentekijöitä. Mielenkiintoisimmaksi näistä osoittautuu ranskalainen fysiologi Étienne-Jules Marey (1830–1904), jonka kehittämien piirtureiden ja *kronofotografisten* valokuvien avulla liikesarjat muuttuivat graafiseksi jäljeksi, jota voi pitää itsenäisenä, silmin nähdystä eroavana ilmaisuna: kuvia ei voi ymmärtää tai ”lukea”, ellei tiedä, miten ne on tuotettu. Närhinen rinnasti vastaavalla ”objektiivisella” tavalla ”käsittä syntyneiden” teostensa – *Aaltopiirturin* ja *Tuulipiirturin* (2000) – vastaanoton Mareyn laitteisiin todeten samalla, kuinka vaihdos tieteellisestä kontekstista taiteelliseen muuttaa teoksen tulkintaa ”objektiivisesta” ihmislähtöiseksi tunteiden ilmaisuksi. Närhinen tarjoaa aiheesta toisenkin tapauksen: valokuvaaja Nadar (1820–1910) yltyi pateettisiin kuvailuihin nähdessään Mareyn kehittämän pulssimittarin eli *sfygmografian* tekemää jälkeä kuolevan henkilön pulssista, aivan kuin kuolinkouristukset olisivat ruumiillistuneet pulssimittarin graafisessa viivassa. Pohdinnallaan Närhinen raapaisee esiin laajan

kysymyksen: laitteen aikaansaama viiva näyttää rinnastuvan kirjoitukseen, jolloin siitä muodostetaan syvällisempiä tulkintoja kuin itse syntytaapa edellyttäisi.

Närhinen on valinnut taustakirjallisuutensa ajatuksella paneutuessaan kokemustensa ja oivallustensa selventämiseen ja pohtimiseen. Pohdinta on kiteytetty niin tiiviiksi, ettei se oikeastaan sisällä sivupolkuja; samalla Närhisen välittämä tieto tuntuu varsin luotettavalta. Silmiini osui kuitenkin yksi epätarkkuus, joka liittyy Ernst Haeckelin yhteydessä käsiteltyyn Goethen alkukasvi- eli *Urpflanze*-ajatukseseen. Goethe ei ajatellut alkukasvia alkumuotona, josta kaikki kasvit *polveutuvat*, vaan Haeckel hyödynsi Goethen ajatuksia omiin evoluutio-oppiin ja monismiin liittyviin tarpeisiinsa.^[1] Goethen kohdalla alkukasvi jäi ideaksi, ja kasvien mallintaminen tapahtui myöhemmin hänen kehittämässään metamorfoosiopissa ja morfologiassa. Morfologinen kehitysajatus liittyi Goethellä kuitenkin ennen kaikkea yksilön eikä vielä lajen kehitykseen kuten Haeckelillä.

Taiteellisen väitöskirjan luonne

Närhinen pohtii oman tutkimuksensa oikeutusta: ”Taiteellinen tutkimus ei ole tiedettä eikä myöskään silkkaa kuvataidetta.” (16). Hän miettii, puhuisivatko kuvalliset teokset sittenkin omasta puolestaan paremmin kuin niitä sanallistamaan pyrkivä taiteilija-tutkija: ”Työ ei ole luonteeltaan tieteellisen tutkimuksen tapaan yhteisesti jaettua eikä välttämättä edes oman alansa toisiin tutkimuksiin tukeutuvaa. Se saattaa kehittää tekijäänsä enemmän kuin saa aikaan uutta ymmärrystä tai vie tutkimusalaa eteenpäin” (17). Närhisen tiedostaessa taiteellisen väitöskirjan luonteen voi todeta, että hänen väitöstutkimuksensa havainnollistaa tämän toteamuksen. Taiteellinen tutkimus ei ole tiedettä siinä mielessä, että sen väittämät tai toteamukset voisi kokonaisuutena ottaen osoittaa paikkansa pitäväksi tai pitämättömiksi.

Väitöstilaisuudenkin saattoi nähdä johdonmukaisena taiteellisen työn ja sen pohdinnan jatkeena – ikään kuin performanssina. Vastaväittäjänä toiminut Tampereen yliopiston ympäristöpolitiikan emeritusprofessori Yrjö Haila ei voinut esittää väittelijälle kysymyksiä tutkimusprosessin ja tulosten oikeellisuudesta. Siten keskustelu käsitteli taiteellisten ja tieteellisten prosessien tulkinnan yhteneväisyyksiä ja eroja, kuten esimerkiksi koetilanteiden toistettavuutta. Sen, että ilmiöiden olemus on riippuvainen tavasta, jolla niitä tarkastellaan, Närhinen on kokenut taideteostensa kautta kouriintuntuvalta tavalla. Hän yhdistää konkreettiseen kokemukseensa filosofien ja fyysikkojen näkökantoja. Esimerkiksi Karen Baradinin mukaan ”tekemämme havainnot eivät ole kohteiden pysyviä ominaisuuksia vaan erilaisessa materiaalis-diskursiivisessa kanssakäymisessä syntyneitä suhteita [...]” (351). Niels Bohrin mukaan puolestaan mittauksen kohteita ei voi erottaa mittaajasta eikä mittausmetodista. (352). Yhteinen piirre taiteilijan ja tieteilijän tutkijudessa on myös valmius ja sitkeys viedä tutkimus loppuun saakka.

Taiteilijalla on toki suurempi suhteellinen vapaus kuin muilla tieteentekijöillä. Me muut tieteentekijät saatamme joutua tiille siitä, ettemme ole ottaneet huomioon sitä, tätä tai tuota, yleensä sen mukaan, kuka meidän tutkimusiamme kulloinkin arvioi. Taiteilijalle ei siis voi väittää vastaan, sillä hänellä on vapaus ajatella mitä päähän pälkähtää ja seurata omaa intuitiotaan tai mielikuvitustaan. Mutta taiteilijan tutkimusta voi kyllä arvostella sen mukaan, kuinka mielekkäästi tai mielekkääksi sanallistaminen on tehty. Mielekkyys on kuitenkin tilannekohtaista, ja siitäkin voidaan olla monta mieltä.

Taiteellisessa tutkimuksessa tutkimustilanne saattaa olla osin samankaltainen kuin taidehistoriassa tai taiteentutkimuksessa. Niissäkin tutkimuskysymykset melko harvoin keskittyvät väitteiden todistamiseen, vaan ne muotoutuvat keskusteluksi asioista, jotka koetaan mielekkäiksi. Moninaisuus on taiteentutkimuksenkin hyve, ja taidehistoriakin on nykyisin varsin poikkitieteellinen luonteeltaan, jolloin tutkimus saattaa temaattisesti tai metodologisesti olla lähempänä muita tieteenaloja kuten yhteiskuntatieteitä, kognitiotiedettä tai psykologiaa.

Siten Närhisen kuvaus vastaa jossain määrin myös taiteentutkijan taivallusta laajojen ja moninaisten mahdollisuuksien parissa. Myös taiteentutkijan ”hapuilevaa ja subjektiiviselta vaikuttavaa kulkua” voi joissakin tilanteissa ohjata ainoastaan ”työn omista lähtökohdista kumpuava tekemisen järki” (11). Siihen täytyy kuitenkin saada tiedeyhteisön hyväksyntä muullakin tavalla kuin omassa johdonmukaisuudessaan: tutkimuskysymysten täytyy olla mielekkäitä siinä tiedeyhteisössä, jolle ne

on esitetty. Eikö sama päde myös taiteellisen väitöskirjan suhteen? Närhisen väitöskirja on ajankohtaisuudessaan mielekäs teemoineen, jotka halkovat visuaalisuutta, havaintoa ja sen tulkintaa, teknologiaa ja sen roolia, merten ja vesistöjen ekologista tilaa sekä eroja taiteen ja tieteellisen informaation vastaanotossa.

Närhisen tutkimuksesta nousevat myös esiin toisilleen tavallisesti vastakkaisina nähdyt käsiteparit: taide versus luonto ja taitelija versus tieteentekijä. Tiede tai taide ovat lähentyneet varsinkin silloin, kun visuaaliseen painottuvat tieteet ovat olleet etualalla, kuten renessanssin aikana geometria, mekaniikka, useaan otteeseen eri vuosisadoilla optiikka ja 1800-luvulla morfologia. Toisaalta evoluutio-oppi vaikutti 1800-luvun loppupuolelta lähtien tieteisiin ja taiteisiin, ja taiteiden jatkumo nähtiin yleisesti lajinkehityksen valossa. Närhisen tutkimusasetelma solahtaa tähän vastakkaisuuteen ajanmukaisella tavalla: hän antaa luonnon tehdä taidetta ja hyödyntää eri tavoin tieteen menetelmiä tunnustautumatta silti tiedeuskon varauksettomaksi kannattajaksi, vaan pikemminkin tapahtumien kriittiseksi tarkkailijaksi.

Ennen kaikkea Närhinen näkee, että lainalaisuudet ovat kiinni tavoista, joilla ne esitetään, ja prosessit ovat lopputulosta tärkeämpiä. ”Syntyy yksilöllisiä tutkimusmatkoja, joiden merkitys ei ole yleispätevän tiedon tuotannossa, vaan itse prosessissa: todistuskappaleina ovat teokset ja metodina käytännön työ” (11). Kyseessä oleva prosessi ja sen raportoiminen dokumentoivat taiteen historian muotoutumista ja toisaalta myös todistavat siitä. Toisaalta taidehistorioitsijoillakin on tilaisuus kuvata tai raportoida tämän historian syntyä itse prosessin kuluessa, josta esimerkkinä mainittakoon Hanna Johanssonin artikkeli ”Ilmiö Tuula Närhisen taiteellisessa praktiikassa” (2008) sekä Johanssonin yhdessä filosofi Tarja Knuutilan kanssa laatima kirjoitus ”Representaatio, laboratorio ja kenttätutkimus” (2013).

Närhisen näkemys tutkimuksestaan vertautuu enemmän luonnontieteeseen kuin humanistisiin tieteisiin, mutta Närhinen rakentaa tutkimuksellaan myös muiden taiteentutkijoiden ja taiteesta kiinnostuneiden ymmärrystä. Taidehistorioitsijat lienevät tällaisesta taiteilijan tieto-, näkemys- ja pohdintapaketesta kiitollisimpia: se edistää heidän omaa työtään ja lisää heidän ymmärrystään, kun he yrittävät arvailla, mihin taiteilijan ajattelu perustuu, miten heidän teoksensa syntyvät tai sitä, millainen on taiteen ja katsojan välinen suhde. Itse tutkimus osoittaa, että taideteosten tarkastelu yhtäältä ja tekoprosessien avaaminen sekä filosofinen pohdinta toisaalta ovat kaksi esittämisen lajia, joilla on samanlainen tarkoitus: taideteokset havainnollistavat ajatuksia, ja ajatukset havainnollistavat taideteoksia. Kyseinen pohdinta vahvistaa ennen kaikkea johtopäätöksen, että kuvaamisen tavat rakentavat katsomisen tapoja ja kuvalliset esitykset vaikuttavat siihen, mitä maailmasta havaitsemme ja ymmärrämme.

Annika Waenerberg on Jyväskylän yliopiston taidehistorian professori.

[1] Aiheeseen liittyen, ks. Waenerberg, Annika. *Urpflanze und Ornament. Pflanzenmorphologische Anregungen in der Kunsttheorie und Kunst von Goethe bis zum Jugendstil*. Ekenäs: Finska Vetenskaps-Societeten, 1992, 29–39.