

KUVATAITEEN KEHOLLINEN ULOTTUVUUS

Havaitsemisesta ja tulkitsemisesta maalaustaiteessa



Timo Tilus

Pro gradu-tutkielma
Jyväskylän yliopiston
yhteiskuntatieteiden
ja filosofian
laitoksessa,
filosofian yksikössä.
Kevät 2007

KUVATAITEEN KEHOLLINEN ULOTTUVUUS- havaitsemisesta ja tulkitsemisesta maalaustaiteessa.

Timo Tilus

Filosofian pro gradu-tutkielma

Toukokuu 2007

Jyväskylän yliopisto, yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos

Sivumäärä ja liitteet 90 sivua, 4 liitettä

Ohjaajat Jussi Kotkavirta, Leena Kakkori

Tutkielmassani käsitellään kuvataiteen kehollisen ja sen kehollisena kokemisen mahdollisuutta. Tavoitteena on kuvailla Merleau-Pontyn teorioita kehollisuudesta, jotka pohjautuvat Husserlin fenomenologisista havaitsemista pohtiviin teorioihin, sekä kuvalliseen kuva-analyysiin sijoitettujen maalausten kautta taiteen havaitsemiseen liittyvää prosessia; mitä kehollisuus merkitsee, miten se on suhteessa maalaukseen ja miten kehollisuus asettuu teokseen?

Tutkielma on seitsemänosainen kokonaisuus, joka on jaettu kolmeen päälukuun. Tutkielman ensimmäinen pääluku on varattu tutkielman päävaikuttajina olleiden ajattelijoiden, Edmund Husserlin ja Maurice Merleau-Pontyn, bibliografisten tietojen ja heidän tutkielmaan ohjaavasti vaikuttavien teorioiden esittelylle. Husserlin kohdalla nostan esiin fenomenologian syntyvaiheita, hänen kritiikkinsä luonnontieteitä vastaan fenomenologisen reduktion menetelmän havaitsemisen apuvälineenä. Sivuan myös hänen luonnehdintaansa ruumiista sen eri olomuodoissa, sekä miksi hän piti tärkeänä elämissä maailman huomioimista havainnon syntyyn. Merleau-Ponty jatkaa elämissä maailmassa syntyvien havaintojen merkitysten havainnointia, loitontuen kauemmaksi Husserlin olemusnäkemiseen pysähtyneestä reduktiosta. Valotan tämän osuuden lopuksi Merleau-Pontyn ratkaisua havainnon tulkintaan, sekä hänen muotoilujaan kehollisesta havainnosta, mitä siihen liittyy ja miten havainnossa on otettava kehon psykofyysinen ulottuvuus huomioon.

Toinen pääluku (luvut 3- 4) esittelee lukuisten esimerkkien kautta kehollista havainnointia eri yhteyksissä. Tässä haetaan esimerkiksi vastauksia seuraaviin kysymyksiin: mitä tapakeho on, entä kehomuisti ja mikä havaintoa harhauttaa ja sumentaa. Merleau-Ponty nostaa ontologisen ulottuvuuden kehoon ja kohtaamiseen. Hän asettaa siinä olemisen uudeksi tavaksi *lihan* käsitteen. Tämä luku tuo myös vastauksen siihen, miten me koskettemme toisiamme yhteisessä maailman lihassa.

Tutkielman loppuosassa käsittelen tutkielman keskeisintä tarkastelukohdetta, kehollista kuvataidetahtumaa kuva-analyysin avulla. Käytössä on neljä taiteilijaa ja kaksi teosta kultakin. Käsittelen tässä havaitsemista teemoittain ottaen yhden niistä vuorollaan teoskohtaiseen tarkasteluun. Tarkastelen esimerkiksi oheistekstin osuutta, miten *kiasma* kietoo havaitsijan ja Picasson yhteiseen *absintti*- hetkeen ja mitä tarkoittaa Wardin keltainen?

Avainsanat: Husserl, Merleau-Ponty, fenomenologia, havaitseminen, kehollisuus, kuvataide.

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	5
2 TUTKIELMANI TEOREETTINEN TAUSTA	8
2.1 Lähtökohtia keholliseen fenomenologiaan.....	8
2.2 Fenomenologinen reduktio.....	10
2.2.1 Intentionaalisuuden merkitys reduktiolle	10
2.2.2 Intentionaalisuus ja kohteen konstituointi	11
2.2.3 Merkitysten sedimentaatio vaikeuttaa tarkastelua.....	14
2.2.4 Lyhyt tiivistys fenomenologian analyysiprosessissa vaikuttaviin tekijöihin.....	18
2.3 Elävän ruumiin ulottuvuus	21
2.4 Merleau-Ponty ja kokeva ruumis.....	22
2.5 Maurice Merleau-Ponty 1908 - 1961	23
2.6 Keho ja havainto.....	24
2.7 Havainnon geometris-optinen illuusio ja ambiguuteeteistä siinä.....	26
2.7.1 Havainto voi olla myös harhautuksen harhaa.....	27
2.7.2 Ruumiin maailmassa oleminen ja sen liikkeistä siinä	29
3 KEHON TARKOITUKSELLISUUDEN HAHOITTAMISESTA	33
3.1 Muistin asemasta kehon ja taiteen yhteistoiminnassa	33
3.2 Suunnitelmallisuudesta kehollisuudessa ja taiteen tuottamisessa	36
3.3 Kehollisen olemisen epämääräisyys.....	40
3.4 Sana tyhjässä huoneessa, kielen merkityksestä kehollisessa kohtaamisessa....	42
4 KEHOLLINEN VUOROVAIKUTUS UUDESSA ONTO- LOGIASSA	44
4.1 Koskettaminen on myös takaisin aistimista	46
4.2 Tutkielman toteutus, sen tehtävät ja taiteilijat.....	47
5 MAALARI MIELIKUVA -ARKKITEHTINA	51
5.1 Cezannen salaisuus.....	54
5.2 Cezannen salaisuus on läsnä oleva todellisuus.....	56
5.3 Kehollinen lähestyminen maisemaan ja reduktio siinä	58
5.4 Pieni interventio liikkeen sommitteluun.....	60
5.5 Havaintorealismi ja kubistinen liike.....	61
5.6 Kielipeli apuna monimerkityksellisen teoksen tulkinnassa.....	64
5.7 Sirpaleita ja absinttia	66

5.7.1 Teoksen oheistekstin tarpeettomuudesta ja tarpeellisuudesta	68
6 KELTAINEN PALLO, VÄRIÄ VAI MATERIAA?.....	71
6.2 Nikkilän kuvien maailmassa olemisen oikeus.....	75
6.3 Maalaus on ”tila, jossa aivomme ja maailmankaikkeus kohtaavat”.....	76
7 POHDINTA	80
LÄHTEET.....	83
KUVALIITE	87

1 JOHDANTO

Tutkielmani käsittelee havaitsemistapahtumaa ja lähinnä siinä Merleau-Pontyn esiin nostamaa kehon osuutta kyseisessä tapahtumassa. Alkusysäyksen kehollisen havaitsemisen huomioonottamiseen havaitsemistapahtumassa antoi hänelle Edmund Husserl, joka muotoili subjektin perimmäisenä olemismuotona olevan aisteihin kytkeytyneen ruumiin, joka on yhteydessä olemisen maailmaan. Merleau-Ponty oli koulutukseltaan psykologi ja hänen perimmäisenä kiinnostuksen aiheenaan oli tutkia havaintoa ja havaitsemista tajunnan sisäisinä tapahtumina. Niitä hän tarkastelee kuvataiteilijan työn ja hänen teostensa, sekä niiden kohtaamisesta syntyvien merkityksien ja toiseuden kautta. Toiseus ymmärretään tässä kohtaajan toisen huomioonottavana kahdenkeskisenä vuoropuhelun aktina; mitä toinen toiselle merkitsee ja mitä toinen on. Keho ei ole tässä ulkoinen fyysinen, mutta ei myöskään sisäinen minuus. Merleau-Ponty pyrki havaintoon liittyvissä pohdinnoissaan huomioimaan kehon orgaanisten prosessien ulottuvuuden havainnon muodostamisessa. Siinä hänen ajattelunsa selkeyttivät juuri mainitut maalaustaiteen tuottamat näkemisen ja kokemisen vastavuoroiset aktit.

Tutkielmani päähuomio kiinnittyy luonnollisesti tutkailemaan kehollista havaintokokemusta kuvataiteen kohtaamisessa ja siinä syntyvää dialogia. Harrastajamaalarina ja kuvataiteilijan työhuoneen ilmapiirin ympäröimänä minua luonnollisesti kiinnostavat useat muutkin maalaustaiteesta nousevat kysymykset, esimerkiksi miten maalaus tulisi tehdä, jotta se olisi havaittu, eikä pelkkä havainto; tarvitaanko oheistekstejä ja miten väri luo merkityksiä. Työni käsittelee useita kehollisen havaitsemisen viitekehyksen osa-alueita, joita pohtimalla muodostuu vastauksia edellä esitettyihin kysymyksiin. Näin tutkielmani yhtäältä rakentaa yleistä tietämystäni kuvataiteista työssäni mukana olevista upeista taiteilijoista ja toisaalta nostaa huomioon ruumiin psykologisten ja fysiologisten toimintojen yhteisen päämäärän havaintoprosessin kulussa.

Työssäni pyrin soveltamaan Merleau-Pontyn pohdintoja asettamalla valitsemiani maalauksia ikään kuin hänen jonkin keholliseksi määrittelemäänsä muotoon. Tässä teos ihmiskehoon rinnastettuna on koettavissa maailman tilojen ja olijoiden kuvastajana.

Toivon esimerkkieni ja teoksissa syntyvän kehollisen metamorfoosin tuottavan teosta havainnoivan henkilön tajuntaan merkityksiä, jotka mahdollistavat mielekkään taidekemuksen. Toivon myös, että näissä kohtaamisissa syntynyt dialogi avaa lukijalle ennestään suljettuna olleita ovia maalausten luokse pääsemiseksi ja yleensäkin opastaa aiemmin vaikeasti havaittavan teoksen havaituksi tulemisessa.

Pro gradu-tutkielmani luvut kahdesta neljään käsittelevät varsinaisten empiiristen lukujen viisi ja kuusi teoriataustaa. Teoriataustan aluksi valaisen kehollisen fenomenologian lähtökohtia, ihmiskeskeistä maailman hahmottamista eli sitä, kuinka ihminen on suhteessa maailmaan. Jatkan siitä fenomenologisen liikkeen perustajan Edmund Husserlin lyhyellä esittelyllä siirtyen kuvaamaan hänen argumentointiaan Descartesin *cocito, ergo sum* – lausetta kohtaan. Hän suomii ja kritisoi luonnontieteitä ihmisen todellisen elämismaailman unohtaneena. Husserl tuo monella tapaa esiin, kuinka filosofisen fenomenologian mukaan tuonti vähintäänkin luonnontieteiden rinnalle olisi kaikille sopivampaa silloin, kun haetaan vastauksia sellaisiin kysymyksiin, kuin mikä on havaintoa ja mikä havaituksi tulemistä. Päätän Husserlin osuuden hänen pohdintoihinsa ruumiin ja ruumiina olemisen tavoista, siinä kokemisesta ympäröivään elämismaailmaan. Merleau-Pontyn kehollisen kokemisen teema näkökulmanani jatkan edelleen tutkielmani teoriataustan täydentämistä. Hänen henkilö ja -työhistoriataustansa esittelyn jälkeen kuvailen hänen pohdintojaan muun muassa havaitsevan kehon problematiikasta huomioiden hänen yhdensuuntaiset ajatuksensa Husserlin kanssa, erityisesti objektiivisesta maailmasta.

Olisi ollut mahdollisesti ollut itseäni ja lukijaakin kohtaan säästävämpää esittää kehollisen havaitsemisen teoreettista taustaa pelkästään Merleau-Pontyn fenomenologisten havaintojen pohjalta. Katsoin kuitenkin olevan perusteltua esitellä ensin Edmund Husserlin ajatuksia aiheesta, koska niistä Merleau-Ponty kuitenkin kehollisuuden temassaan ponnistaa.

Luotan tutkielmaani liittämieni Husserlin pohdintojen, sekä Merleau-Pontyn havainnon fenomenologian maailmaa kehollisena kokemisena pitävien teorioiden ja muiden asiaan liittyvien esimerkkien tuella pystyvänä kuvailemaan, kuinka kehollinen kohtaaminen kuvataiteessa on mahdollista. Esimerkiksi Merleau-Pontyn pohdinta kehomuistista ja tapakehosta ovat mielenkiintoisia, kun yhdistää ne kehon suunnitelmalliseen toimintaan

ja soveltaa edelleen kuvataiteeseen. Päätän tutkielmani teoriataustaosuuden kuvailemalla Merleau-Pontyn myöhäisfilosofian niin sanotun uuden ontologian ajatuksia kehollisesta kokemisesta. Esimerkiksi termi ”liha,” johon hän kaiken olemisen sisällyttää, on ennemminkin ontologisperustainen.

Tutkielmani empiirisen osan aloitan Federico Fellinin johdattamana. Hän kertoo tv-haastattelussaan taiteilijan työstä, taiteilijana olosta sinällään kuvien tuottajana ja kuvan merkityksistä. Olen valinnut tämän osion kuvalliseen kuva-analyysiin¹ tutkimukseni tueksi ja analysointini pohjaksi kahdeksan maalausta, joista Cezannen ja Picasson teokset ovat mukana valaisemassa kehollista kohtaamista maailmassa. Picasson teosten tarkoitus on myös yhdeltä osalta valaista keskustelua taiteen ontologisista perusteista, terävöittää siinä Merleau-Pontyn ”liha-” ja ”kiasma” – termien perustetta. Rafael Wardin teosten kautta pohdin värien sanomaa ja miten värit havaitaan, miten jokin tulee havaituksi jonkin ominaisuutena. Huomionarvoista on, että omat teokseni eivät suinkaan ole mukana pelkästään narsistisista syistä. Ne kaksi maalausta, jotka olen omasta tuotannostani, ovat seurausta filosofisista pohdinnoistani ja sopivat siksi mielestäni aiheiltaan hyvin käsiteltävään teemaan. Toinen niistä soveltuu ontologis-eksistentiaalisten kysymysten pohdintaan ja toinen kertomaan oheistekstien merkityksestä teostapahtuman havainnossa.

¹ Merta (2006,87) toteaa *Tuottavan toiminnan vaihe* otsikon alla mm. että kuva-analyysissä voidaan tutkia teoksen sisältöä ja esittää siihen liittyviä kysymyksiä. Omaan teokseen voidaan lisätä tässä erilaisia symboleja, tekstejä jne.

2 TUTKIELMANI TEOREETTINEN TAUSTA

2.1 Lähtökohtia keholliseen fenomenologiaan

”Aistiminen on elävän subjektin tapa olla elämyksellisesti maailmaan sidottuna. (...) Pelko ja houkutus, sympatia ja antipatia ovat esimerkkejä, ei vain eläinten, vaan myös ihmisenkin perustavanlaatuisesta maailma-suhteesta. Niiden kautta tulee esiin ihmisen maailmasiteisyys kokemuksena maailmassa elämisestä. Kokemus on luonteeltaan välitön ja merkityshakuisesti kohteeseen suuntautunut. Tässä suhteessa kartesiolainen jako sisäiseen ja ulkoiseen ei toimi: me elämme kiinni kohteissa, ’kommunikatiivisessa suhteessa’ kohteen kanssa. Elämisemme on maailmaan suuntautumista. Tuo suuntautuminen tapahtuu aistisuuden ja kehollisuuden piirissä. Aistisuus ei ole noussut fenomenologisesti suuntautuneen antropologian keskiöön siksi, että se olisi tärkeämpi kuin esimerkiksi jalat, kädet tai ajattelu, tai jokin muu ihmisen ominaisuus. Sitä ei aseteta lainkaan samalle tasolle muiden ’ominaisuuksien’ kanssa ikään kuin ihmisen läpileikkauskuvaan. Sen merkitys nousee sen funktiosta ihmisen maailma suhteessa. Se on siis suhderekäsite, ei mitään objektiivista: aistimista me voimme vain kokea ja elää, ja me voimme yrittää puhua niistä - muuten niitä ei ole.” (Laine ym.1995 .46-48.)

Laineen tiivistävä yhteenveto Erwin Straussin inhimillisestä aistimisesta kertoo taiteen ilmenemiseen oleellisesti ilmenevistä seikoista, miten se on meitä lähellä, vain aistin kantaman päässä. Ensi elämys taiteesta saadaan juuri aistielinten välityksellä. Kognitiivisen tiedon käsittelyn kautta syntyy havainto jonkin olemisesta, esimerkiksi taideteoksena. Seuraavat pohdinnat koskettelevat niitä prosesseja, jotka perustuvat inhimilliseen havaitsemisen ylipäätään, tietoa tiedosta, sen merkityksistä, havainnon havaitsemisesta, siitä, kuinka teoria elää ja muuttuu ajassa eri aikakausina ja eri ajattelijoilla.

Fenomenologia kuvaa maailmaa sellaisena, kuin se meille esittäytyy. Se ei ota kantaa ilmiöiden eli fenomeenien todellisuuteen tai epätodellisuuteen. Tietoisuuden toiminta akteineen ja kohteineen on sen huomion kohteena. Fenomenologia ei myöskään jumitu aktien pätevyys- tai olemassaolokiistaan. Se tutkii näin ihmisen sisäisiä ja ulkoisia

kokemuksia keskittyen omaan itseen, mutta ankkuroituneena myös ulkomaailman havaintoihin ja merkityksiin. Näin fenomenologinen tutkimus on myös filosofista antropologiaa ja sellaisena sopii hyvin kuvaamaan ihmisen olemista suhteessa ympäristöönsä. Ihminen on tottunut mieltämään ulkopuolellaan tapahtuvat ilmiöt tieteiden selittäminä varmoina faktatietoina. Tieto syistä ja vaikutuksista synnyttää uutta tietoa ja niin uskomme olevamme kykeneväisiä tieteen ja teknologisen tiedon avulla hallitsemaan ympärillä ilmenevää luontoa ja sen ilmiöitä. Uskomme myös, että luonto teoreettisena käsitteenä on selvästi ja eksaktisti luonnontieteissä itsessään jo olemassa.

Tieteenhistoria on kuitenkin osoittanut sekä länsimaisen ajattelun, että luonnon ymmärtämisen perusteiden muuttuneen useita kertoja, minkä johdosta siihen on tehty perustavanlaatuisia muutoksia. Esimerkiksi Kopernikaaninen tieteellinen vallankumous, Kopernikuksesta ja Galileista Newtoniin² toi muutoksia ihmisten tapaan ajatella maailmankaikkeuden olemassaoloa. Luonnontieteisiin kohdistuneella kritiikillä on ollut vaikutusta myös Edmund Husserlin myöhäistuotannon pohdiskelussa, joista syntyneitä ajatuksia hän on siirtänyt *Krisis*- teoksensa sivuille.

Fenomenologialla on esteettisen havainnon tarkastelemisessa pitkä, aina 1700-luvulle saakka ulottuva traditio. Tämän saksalaisen filosofian perinteestä kumpuavan, ihmisen mielen toimintaa hänen elämismaailmansa kokemuksissa tutkivan teorian toi laajempaan keskusteluun Edmund Husserl (1859 – 1938). Häntä pidetään yleisesti fenomenologisen liikkeen perustajana, vaikka esimerkiksi Hegel oli asiaa käsitellyt teoksessaan *Phänomenologie des Geistes (Hengen fenomenologia v.1807)*. Vajaa sata vuotta myöhemmin (v.1900 -1901) erilaisten matematiikan filosofiaa koskevien tutkimusten jälkeen Husserl toi julkisuuteen varsinaisen fenomenologiaa koskevan läpimurtotutkimuksensa, teoksessa *Logische Untersuchungen I-II (Loogisia tutkimuksia)*. (Haapala ym.2001.ix.)

Husserl pyrki tutkimuksissaan matemaattisen tarkkaan tietoon asioiden totuudellisuudessa. Niinpä häntä kiinnosti ihmisen tietoisuuden rakenteen toiminta. Husserl otti läh-

² Google-<http://www.mundus oulu.fi>. Puolalainen Nicholas Kopernikus (1473 -1543) ja hänen teoriansa aurinkokeskeisestä maailmankaikkeudesta, muutti ihmisen käsitystä itsestään maailmankaikkeuden keskiönä auringon kiertolaisena. Koulutussysteemi oli kokonaan kirkon valvonnassa vielä 'kopernikaanisen' tieteenvallankumouksen alkuvaiheissa, mutta joutui löysäämään otettaan, katolisen uskon kannattajien vähetessä, seurauksenaan dogmaattisten oppien arvosteleminen ja siten kirkon arvovallan murentuminen.

tökohdakseen Descartesin muotoileman *Cogito, ergo sum* - lauseen, jolla Descartes todistaa yhden varman asian olemassaolon paikkansa pitävyyden, ajattelijan itsensä, joka havaitsee ajatustoimintaa kehossaan. Husserl halusi pohdinnoissaan tuoda selkeän tiedon kaikkiin ihmisen tietoisuuden akteihin, jokaiseen inhimillisen toiminnan osaluueeseen; haaveisiin, havaintoihin, mielikuvitukseen, uskomuksiin, muistoihin, kosketukseen. Hänen kiinnostuksensa koski akteja sellaisinaan, ei niiden ulkomaailmaan intentionaalisesti kiinnittyneitä kohteita. Hän piti tärkeämpänä kuvata matkaa, kuin päämäärää.

2.2 Fenomenologinen reduktio

2.2.1 Intentionaalisuuden merkitys reduktiolle

Selvitän aluksi subjektin ja objektin suhdetta eli intentionaalisuutta sen fenomenologiasa olevan keskeisen aseman tähden. Itse asiassa intentionaalisuus on löytänyt paikkansa viime vuosisadan merkittävimpien filosofisten käsitteiden joukkoon. Franz Brentano (1838 -1907) toi mainitun käsitteen Husserlin ja muiden lahjakkaiden oppilaidensa, mm. Bertrand Russelin ja Jean Paul Sartren, tietoisuuteen. He muokkasivat tätä tietoisuuden perusrakenteiden ideaa kukin omalla tavallaan, liittäen sen keskeisesti ohjelmaansa. Heitä kaikkia yhdisti kiinnostus psyykkisiin ilmiöihin. Husserl ja Sartre keskittyivät tietoisuuden sisäiseen luonteeseen. He tavoittelivat sen inhimillistä analysointia. Brentano jäi ihmettelemään psyykkisten ilmiöiden erityisluonnetta. (Niiniluoto ym. 1985, 113 -116.)

Husserl kiinnittää intentionaalisuusteoriaansa fenomenologiansa perusideoihin. Tarkoituksena on tarkastella niitä rakenteita, joista tietoisuuden intentionaaliset toiminnot lähtevät kohteisiinsa. Rakenteet eli Husserlin nimittämät *noemat* ovat siis merkityksellisiä ja merkitykset ovat tietoisuuden tiloissa ikään kuin johonkin viittomisen oppaina. Hän pääättelee, että juuri erityinen havaitseva rakenne paljastuu, kunhan lähestytään sitä niiden tietoisuuden toimintojen kautta, joita tietoisuus itse suorittaa. Tietoisuuden intentionaalisten aktien merkitysrakenteista on luettavissa tietoisuuden rakenne. Ajatus on aina

ajatusta jostakin, kuten havainto on havaintoa jostakin. Niiniluoto ym. huomauttavat tässä itsestään selvästäkin, että tietoisuuden toimintoja tulee intentionaalisuusopin mukaan tarkastella aktien kohteina eli objektit huomioiden. He esittävät asiasta Husserlin tutun esimerkin, jossa jousiampuja ampuu nuolen kohti maalia, mutta kiinnittää huomionsa maalin sijasta nuolen matkaan.(Niiniluoto ym.1985. 113 -116). Samasta aiheesta tulee mieleen esimerkiksi kelpaava hokema pojalleni jalkapallo-ottelun jälkeen (varsinkin hävityn): tärkeintä eivät ole tehdyt maalit, vaan pelaaminen itse. Ensimmäinen esimerkki johtaa kuitenkin paremmin Husserlin intentionaalisuuden henkiseen sisältöön. Hän muistuttaa nimittäin, että maalia ei tarvitse olla olemassakaan. Kohteiden olemassaolo ei ole ratkaisevaa. Merkitysrakenne *noema* on kuitenkin olemassa tutkimusta varten; jousen kaari on jännitetty ja suunnattu nuolineen kohdettaan kohti.

2.2.2 Intentionaalisuus ja kohteen konstituointi

Tietoisuus itsestä on siis olemassa. Tarvitaan kuitenkin vielä ulkomaailman olemassaolo. Husserl tarvitsee sen olemassaolon kyetäkseen tutkimaan niitä mekanismeja, jotka konstituivat tietoisuutemme ulkomaailman todellisuuden. Kyse on mielen eli tajunnan mekanismeista, yksilön tajunnan (*cogitation noemaattisesta*) asettumisesta, toisin sanoen mielen suhteesta muodostuvaan maailmankuvaan ja siitä, miten se ilmenee maailman objekteista. Lauri Rauhala tarkentaa maailmankuvan tarkoittavan tässä mielen ilmene-
misen synnyttämistä tajunnan sisällöllisestä aineksesta. Maailmankuva ja kaikki sen merkityssuhteet konstituoituvat mielen (*noeman*) ilmentäessä niitä tajunnan (*noesis*) elämyksissä.³ (Rauhala 1993.58.)

Tajunnan täytyy tehdä ensin työtä maailmankuvan saavuttamiseksi ja se edellyttää jonkin havaitsemista. Jotain havaitessamme havaintomme on riippuvainen havainto-olosuhteista, riittävästä valaistuksesta, näkökulmien valinnoista ja välimatkastakin havaintoon nähden jne. Havainto on katkonaista, tavoittaen vain osia havaittavasta. Lisäksi havainto tarvitsee aikaa jakaa havaintoa osiin. Havainto on jatkuvan muutoksen alainen. Esimerkkinä voisi olla liikkeessä olevan kohteen tarkastelu. Tai jos havaintoni ta-

³ ” *Noema* on sitä jolla, ilmiö, tajunnan objekti ymmärretään joksikin”. Rauhala (1993.59) toteaa lisäksi *noeman* ilmenevän aina fenomenologisessa tajunnan aktien seurannossa.

voittelee taloa, voin kuitenkin nähdä siitä vain sen, mikä näkökenttäni sillä hetkellä piiryy. Tausta jää aina sen hetkisestä tarkkailupisteestä pimentoon. On myös olemassa objekteja, joiden ominaisuuksia välittömässä havainnossa ei havaitsekaan. Esimerkiksi ei voi nähdä pallon kimmoisuutta, alumiinivalmisteen tai balsapuun keveyttä. Mutta talon havainnossa me hahmotamme sen kokonaisena talona, sen kaikkine sivuineen, etu ja takaportaineen, sisältä erilaisine tiloineen. Konstituution osaavan mielen taitavat myös teattereiden lavastemestarit, jotka usein vain viitteenomaisin keinoin saavat yleisön vakuuttuneeksi näkemästään. Havaittajan tietoisuus rakentaa valmiiksi havainnossa annettua ja paljastaa merkityksen siitä. Siten havainnon *noemaattisen* rakenteen sisältämä merkitysstruktuuri konstituoi ympäristöä kokoamalla siitä ymmärrettävän, mielekkään kokonaisuuden.

Täytyy vielä muistuttaa, että merkityssuhde ei ole mitään konkreettista, vaikka esitetyt esimerkit niin tutun arkipäiväisen konkreettisilta vaikuttivat. Jokaisella meistä merkityssuhteita riittää yllin kyllin. Rauhalan mukaan merkityssuhde on tajuntaan kuuluva realiteetti ja tajunta tai mielikuva on olemassa nimenomaisesti merkityssuhteina. Tajuntaa ei ole ilman merkityssuhteita tai niiden muodostumista (Rauhala 1993. 28 -29). Merkityssuhteiden muodostuminen siis riittää tajunnan olemassaolon todentamiseen. Se ei näin merkitse, että havainnon kohteiden tulisi olla todellisia fenomenologiselle tutkimukselle. Se kiinnittää katseensa todellisuuteen sen ollessa käsitteellisesti huomioitu.

”Ymmärrämme näin itsemme, emme subjektiivisuutena, joka löytää itsensä valmiiksi rakennetusta maailmasta...vaan subjektiivisuutena joka kantaa itsessään ja saavuttaa kaikki ne mahdolliset operaatiot joita maailman on kiittäminen syntymästään. Toisin sanoen, ymmärrämme transsendentaalisena subjektiivisuutena, missä ”transsendentaalisuudella” ei tarkoiteta mitään muuta kuin perääntyvää tutkimusta, joka koskee kaiken kognitiivisen hahmottamisen äärimmäistä lähdettä...” (Niiniluoto ym.1985.120.)

Intentionaalisuuteen sisältyvät tietyt informaatioelämykset, joiden olemuksiin kuuluu, että ne viittaavat johonkin kohteeseen. Kysymys on sekä subjektista, että subjektista ja objektista. Fenomenologista reduktiota pidetään välttämättömänä siirryttäessä kokemusperäisestä tiedosta spekulatiiviseen. Tällöin se estää cogitatiota aktuaalista immanenttia (näkevä tiedostaminen), sekä immanenttia intentionaalisessa mielessä pitämästä

itseään perustavimpina ja myös ymmärtämästä objektia absoluuttisesti itse annettuna.⁴ Intentionaalisuus merkitsee tässä itsen paljastumista intentiossa sen ollessa irtikytkettyinä kohteestaan. Haapala ym. (2001.27) toteaa paljastumisen prosessin tuovan esiin subjektin ja objektin, jotka ovat tässä olemassa intentionaalisuuden tekemässä yhteydestä ja siksi ne ovat merkityksen kannalta välttämättömiä. Lisäksi he toteavat (s.244), että tietoisuus on fenomenologille puhdistettu transsendentaalisen reduktion avulla kaikesta aisteja koskevasta. Tarkoituksena on päästä kiinni ”kokemuksen mahdollisuuksien ehtoihin ja siksi asioihin itseensä. Fenomenologi sulkeistaa partikulaarisen elämyksen ja sen objektin tarttuakseen kokemisen rakenteisiin sinällään. Tämä tarkoittaa eksistenssioletusten sulkeistamista: fenomenologille on yhdentekevää, onko subjekti olemassa vai ei.” (Haapala ym. 2001, 244 -245.)

Katharsis-kokemuksesta lähtien taiteen kokijat ovat tunteneet ylimaallisia, itsestä vieraantumisenkin kokemuksia elähdyttävän esteettisen havaitsemisen äärellä. Tässä havainto lähestyy ilmenemistavoiltaan puhtaimmillaan fenomenologista reduktiota. Ilmiö on samantapainen *katharsis*-kokemuksen kanssa. Kyseisen ilmiön kokemisen yhteydessä luovutaan hetkeksi todelliseen maailmaan uskomisesta, kuten usein esimerkiksi rock-konserteissa näkee, tai vielä lähemmin katsottaessa jotain fiktiivistä elokuvaa, vaikka Disneyn *Aku Ankkaa*. Samalla luovutaan myös käytännöllisistä ja älyllisistä intresseistä. Tämä kaikki johtuu sen hetkisestä ainoasta meille ilmenevästä maailmasta, esteettisen objektin maailmasta. Aktuaali maailma ei sinällään merkitse mitään, koska sen on esteettisesti samanarvoinen esteettisen havainnon tuottaman maailman kanssa.

Haapalalla ym.(2001,29) on valaiseva esimerkki edelliseen. Kun puhutaan teatterista, siihen todellisesti kuuluvat näyttelijät, lavastus ja katsomo eivät varsinaisesti merkitsekään todellisuutta, eikä myöskään esitettävä epätodellinen tarina ole enää varsinaisesti epätodellista. Eikä se paljon haittaa, sillä emme mitenkään tunne joutuvamme huiputeuksi, vaikka osallistummekin esitykseen ja antaudumme sen vietäväksi. Se todellinen, joka nyt kiskaisee havaitsijan mukaansa, on juuri se ilmiö, jonka fenomenologinen reduktio pyrkii saavuttamaan. Esteettinen kohde on tässä nyt annettu läsnäolevassa ja se on redusoitu aistittavaksi. Tässä teatteriesimerkissä se merkitsee kielen soinnikkuutta

⁴ Husserl haluaa ” tiedon olemusyhteyksien olevan itse annettuja”, itse tuotettuja myöskin tiedon olemus tulisi selkiinnyttää. On peräänkuulutettava tiedon olemuksen suhdetta kokijan noemaattisiin rakenteisiin. (Husserl 1995.74).

harmonisessa suhteessaan näyttelijöiden eleiden, naamioiden ja lavasteiden rakennelmi-
en kanssa. Tarkastelun tavoitteena on säilyttää havainnon puhtaus ja yhtenäisyys tarrau-
tumatta milloinkaan havaitun ja todellisuuden kaksitahoisuuteen. Tämän johdosta es-
teettinen objekti koetaan todellisena, siihen ”oikeaan” todelliseen, objektin aiheuttajaan
viittaamatta; siksi musiikki koetaan hirviömaskeeratun (esim. Lordi-yhtye)joukon tuot-
tamina *ääninä*, eikä takerruta esiintyjien ulkoiseen ilmeeseen. Samoin voidaan kokea
maalaukset *maalauksena* eikä kankaana, Aku Ankka *kehollisena* eikä alastomana organis-
mina. Esteettinen objekti merkitsee aistittavaa ”kukassaan”, jota jäsentävä muoto ilmen-
tää, sekä objektin täyteyttä ja välttämättömyyttä paljastaen välittömässä havainnossaan
itsessään sisältyvän merkityksen ja antaen sille sisällön ja elävyyden.

2.2.3 Merkitysten sedimentaatio vaikeuttaa tarkastelua

Elämismailmaa ja tieteiden välistä suhdetta on vaikea tarkastella, koska niihin kiinnit-
tyneet merkitykset ovat kerroksellisesti sidoksissa moniin tekijöihin, esimerkiksi elä-
mismailma kulttuurisiin tapoihin, tunteisiin ja perintötekijöihin. Tiedemailma on si-
doksissa omiin tutkimusmaailmojensa kaavoihin ja toimintatapoihin. Heinämaa
(1996:50) huomaa Husserlin määrittävän esitettyä ”sedimentaatio”- prosessiksi tarkoit-
taen, että aktin päämäärät ja merkitykset sulautuvat lopulta objektien omiin ominaisuuks-
iin. Hän tarkoittaa ihmisen kulttuuriin kuuluvien ilmiöiden, esimerkiksi työkalujen
objekteina olemista ja niihin tarkoituksellisesti sisällytettyjen töiden päämääriä ja mer-
kityksiä. Työkalut ovat itsenäisiä olioita ja niiden tarkoitus tiedetään. Hiuspinni esimer-
kiksi on kampaustekninen työkalu ja sillä siisti, mutta sitä voidaan käyttää vaikka korvi-
en kaiveluun, tai lukon aukaisuun. Mutta silloin on kyse poikkeaman tuottamista työta-
voista. Tilanteesta riippuen tapauksen voi ymmärtää oivallisesti keksityksi kikaksi, tai
tuomita väärinkäytökseksi. Lienee helppo arvata kumpi esitetyistä mielipiteistä kuuluu
elämismailmaan ja kumpi tiedemailmaan. Samanlainen sedimentaatioprosessi koskee
myös luonnontieteen ideaalisia objekteja. Esimerkiksi mittavälineiden taakkana ovat
mittaamisen päämäärät. Niiden pyrkimyksenähän on puolueeton tulos vertaamisessa ja
jakamisessa. Husserl toteaa näiden kerrostuneiden merkitysten siirtyneen mittaamisen
raja-arvojen ominaispiirteiksi. Hän jatkaa vielä, että luonnontieteiden ideaalisten muoto-
jen taakkana on intersubjektiiivisuuden ja objektiivisuuden merkityksiä. Lisäksi hän

muistuttaa vielä fenomenologian tehtävänä olevan kerrostuneiden merkitysten alkupe-
rän jäljittäminen elämismaailman akteihin ja siitä aina transsendentaalisen subjektin
intentionaalisiin akteihin⁵saakka. (Heinämaa 1996,50.)

Elämismaailmaan välttämättömästi kuuluvien rakennepiirteiden tarkastelua Husserl
nimittää elämismaailman ontologiaksi (lebensweltliche ontologie). Hän toteaa tällaisen
aikaan ja paikkaan sidotun rakenteen koostuvan tilassa olevista elämismaailman oliois-
ta. Tämä rakennekuvaus vastaa eksaktien tieteiden niitä piirteitä, joita se maailmalta
odottaa eli ajallisuutta, tilallisuutta ja kausaliteettia. Kuitenkaan piirteet eivät jäsenny
samassa mitassa tieteen kuvauksissa. Eletty tila hahmottuu joka puolelle yhtäaikaaisesti.
Se ei tapahdu kuitenkaan matemaattisen maailman tavoin. Matemaattinen maailma jär-
jestyy / koostuu, ideaalisista pisteistä ja niiden muodosteista, janoista ja tasoista. Vas-
taavasti elämismaailman oliot eivät Husserlin mukaan ole fysiikan kuvaamia kappaleita,
eivätkä biotieteiden organismeja, vaan esineitä, kasveja, eläimiä, henkilöitä ja heidän
työkalujaan. Myöskään aika ei toteudu pelkästään samanarvoisten hetkien lineaarisena
jatkomona, vaan historiallisesti siten, että hetki näyttäytyy historiallisesti nykyisyydes-
sä, menneisyydessä ja tulevaisuudessa. Husserl sanoo fenomenologian tehtävän olevan-
kin selittää eksaktien luonnontieteiden ideaalisten todellisuuksien rakentumista koetun
todellisuuden varaan ja siitä, miten elämismaailman rakenteet ovat siinä muotoutuneet.
(Heinämaa 1996, 50 -51.)

Husserl arvosteli aikansa tieteen käyttämää mallia maailman tiloista. Niissä ei tuntunut
olevan tilaa oman itsen, subjektin tiloille. Tieteellinen ajattelu, esimerkiksi matematiik-
ka ja biologia, pyrki selittämään asiantilat objektiivisina kohteina. Kohta kaikki oleva
olisi selitettävissä luvuin, samankaltaisilla objektiivisilla metodeilla; itse subjekti olisi
hukassa. Husserl otti kohteekseen psykologiatieteen alueen, argumentoiden psykologian
olevan elämyksiä tutkiva empiriaan perustuva tiede. Siksi sen tulee myös käyttää elä-
myksiä käsittelevää filosofista teoriaa, fenomenologiaa hyväkseen. (Juntunen 1986.41).
Hän toteaa luonnontieteilijöiden tekevän tutkimuksiaan erityisellä tieteellisellä tavalla.
ja suuntautuvan tutkimuksiinsa ”luonnontieteellisen asenteen” mukaisesti. Elämismaa-
ilman ja ihmisen synteisiä Husserl nimittää ”luonnolliseksi asenteeksi”, tarkoittaen

⁵. Martin Heideggerillä on myös hyvä esimerkki työvälaineistä ’toisessa’ merkityksessä teoksessa. *Der Ursprung des Kunstwerkes (1935,36)*, josta Hannu Siveniuksen suomennos *Martin Heidegger-Taideteoksen alkuperä (1996)*. Heidegger pohtii tässä Van Goghin *Nauhakengät-* maalaukseen äärellä teokseen liitetyn tarvikkeen merkitystä teostapahtuman havaitsemisprosessissa.

maailman ilmenemisen hyväksyntää sellaisenaan kuin se näyttäytyy (Laine ym.1995.94). Juntunen (s.41) toteaa Husserlin pyrkimyksenä olleen näiden kahden tieteen yhdistäminen fenomenologiseksi filosofiaksi. Tieteiden synteesi toimisi siten, että esimerkiksi psykologian harjoittaja ottaisi metodeihinsa mukaan elämyksiä suhteutettuna fenomenologiseen teoriaan. Logiikka ja yleensä tieteiden perusteet tulisivat tällä tavoin paremmin ymmärretyiksi.

Husserlin mielestä hyväksyttävä psykologia ei olisi mahdollistakaan ilman fenomenologian tuomaa teoriatukea. Kaiken kaikkiaan Husserl myöntää kahtalaisuuden tieteen harjoittamisessa toimivan, kunhan luonnontiede pysyttäytyy oman luonnontieteellisen asenteensa rajoissa. Rajojen piirtämiseen luonnontiede tarvitsee filosofista ajattelua tukseen. Husserl pitää kuitenkin fenomenologiaa objektiivisia tieteitä paremmin sopivampana selittämään ilmiöitä siitä, mikä on havaintoa ja mikä havaituksi tulemista. Aristoteles on kirjoittanut tiedosta ja tiedetystä:

”Tiedettävä näyttää olevan olemassa ennen tietoa. Saamme näet enimmäkseen tietoa asioista, jotka ovat olemassa edeltä käsin; vain harvoissa tapauksissa jos missään nähdään tiedon syntyvän yhtä aikaa tiedettävän kanssa. Edelleen, jos tiedettävä häviää, se poistaa tiedon, mutta tieto ei hävitessään vie mukanaan tiedettävää. Kun ei ole tiedettävää ei ole tietoaakaan (tieto ei näet koskisi mitään), mutta tiedon puuttuessa mikään ei estä tiedettävää olemasta olemassa.)”⁶

Näin tiedettävä häipyessään vie tiedon mukanaan. Husserl jatkaa edelleen kiinnostavasti jonkin havaituksi tulemisen aiheella. Hän kertoo, että tajunta kykenee säilömään havaitut ilmiöt muistiinsa ja myös halutessaan palauttamaan ne tiedolliseen tarkasteluun. Muotoilen asiasta yksinkertaisen esimerkin valottaakseni asiaa: Jossain kyläillessään taiteilija tarkastelee esimerkiksi jonkin interiöörin tilaa, valoa ja varjoja. Palattuaan reissultansa hän kykenee palauttamaan havaintonsa myöhemmin muististaan, maalaamalla sen kankaalle, jolloin koettu havainto on jälleen aistivaraisesti tiedostettavissa. Oleva onkin nyt toissijainen suhteessa tietoisuuteen. Tilanne kääntyy tietoisuuden hyväksi, paremmin olevan säilyttäväksi. Husserl selittää,⁷että normaalisti, kun kuulemme laulua,

⁶ (kategoriat 7b) Edmund Husserl, Viisi luentoa (1995,18.)

⁷ Sama

kuulemme enemmän; aistimme juuri laulajan laulavan, joka on enemmän kuin pelkkää ääntä. Tämä jokin enempi, laulaja, voidaan kuitenkin poistaa ilmiöiden jäädessä tällöin ennalleen. Nyt perustavin lähtökohta ei olekaan yksinkertainen oleva, vaan se on ilmene-
 nemisen tapahtuma itse. Ilmiöt ovat viittaussuhteessa itseään kohti ja itse asiassa asia
 itse. Husserlin muotoilu tekee maailmasta sen olevien kokonaisuuden. Maailmaa voi-
 daan ajatella myös ilman olevaa, jolloin ilmiöstä muodostuu transsendentaalikäsité.
 (Husserl 1995, 54 -55).

Husserlille elämismaailman puoleen kääntyminen näyttää Heinämaan (1996,51) mu-
 kaan olevan väliasema hänen siirtyessään tutkimaan transsendentaalista tietoisuutta.
 Husserlin tarkoitus on käyttää lisäreduktiota tutkiakseen elämismaailman rakenteiden
 muodostumista eli konstituutiota. ”Toisin sanoen näiden rakenteiden perustana olevan
 transsendentaalisen tietoisuuden intentionaalisia akteja ja niiden olemuksellisia ja vält-
 tämättömiä piirteitä”. Heinämaa (1996,51). Merleau-Ponty kohdistaa kritiikkinsä tähän
 toiseen reduktioon. Hän epäilee, että on mahdotonta kuvata täysin kirkkaasti ja eriteltyi-
 nä kokemukseen kerroksellisesti limittyneitä rakenteita. Toiset subjektit liittävät ja jät-
 tävät merkityksiä itsestään ja kohtaamistilanteesta jää siten aina pysyvä arpi. Syntyvä
 erimielisyys lyö tässä kiilan Merleau-Pontyn ja Husserlin intressittömän olemusten nä-
 kemisen suhteen. Tämän johdosta fenomenologinen tutkimus ei Merleau-Pontyn mu-
 kaan voi olla ”transsendentaalisen tietoisuuden pysyvien rakenteiden tutkimusta.” (Hei-
 nämaa 1996,62). Tutkimus voi tässä ulottua eideettiseen eli kohteen olemusnäkemiseen
 saakka, mutta joutuu siitä palaamaan elämysmaailmaan takaisin tarkastelemaan olemus-
 ten syntyprosessia. Merleau-Ponty hyväksyy kyllä Husserlin näkemyksen, jossa havait-
 tu havaitussa maailmassa perustaa olemisensä merkityksineen havaitsevaan subjektiin.
 Kyseinen ajatus ei pysyvästi käyttöön otettuna metodina kuitenkaan toimi, koska ha-
 vaitsija itse luo havainnossa alati tekeillä olevan muodon. Havaittajalla ei näin ollen ole
 ennalta käsissään havainnossa havaitun olion hahmoa ja merkitystä. Näin Husserlin
 ensimmäinen reduktio on Merleau-Pontyille tärkein. Siinä palataan fenomenologisesti
 asioihin sinänsä. Siinä asetetaan sulkeisiin luonnon- ja ihmistieteet totuuksineen Siten
 elämismaailman ilmitulo näyttää sen, käytännöt sekä niiden toiminnallisen intentionaa-
 lisuuden. (Heinämaa 1996,62).

2.2.4 Lyhyt tiivistys fenomenologian analyysiprosessissa vaikuttaviin tekijöihin

Kuten edellä kuvattiin, elämismaailma sitoo Husserlin psykologisten tutkimusten analysointiprosesseihin. Tutkimuksen polttopisteessä on nyt ajassa elävä ja toimiva ihminen, joka konkreettisissa toimintakuvioissaan edeltää teoreettista asennetta maailmaan. Samalla elämismaailman käsite ja Husserlin vaatima paluu asioihin itseensä, hitsautuvat toisiinsa kokemuksen tarkastelun määrittäessä elämismaailman pohjalta. (Perttula 1995,9.)

Vaikealta tuntuvan käsitteistön johdosta reduktion toimintaperiaatteita pidetään varsin hankalana asiana selittää selväsanaisesti. Se on kuitenkin fenomenologisen analyysimenetelmän kannalta, ja yleensäkin asioiden syvempään tarkasteluun mentäessä oivallinen metodi välittömän kokemuksen tavoittamiseen. Sulkeistaminen ei vaadi yli-inhimillisiä kykyjä, eikä myöskään ylivoimaisia ponnisteluja. Se ei ole matematiikkaa termistöstään huolimatta. Se ei supista, eikä vähennä mitään pois. Reduktiota voisi ajatella ennemmin tarkastelevan mielen vapauttavana, kuin kahlitsevana apuneuvona. ”Luonnollisen asenteen itsestään selvyydestä luopuminen avaa fenomenologialle sen varsinaisen tutkimusalueen: tietoisuuden intentionaalisuuden.”(Haapala ym. 2001,58). Luonnollisella asenteella tässä tarkoitetaan lähinnä uskomuksia maailman olemassaolosta ja refleктоima-tonta, ”kunhan vain eletään” asennetta maailmassa olemisesta. Käsitukset maailmasta ovat implisiittisiä ja tarvitaan reduktion kaltainen menetelmä niiden havaitsemiseksi. (Perttula 1995,10).

Havaitsemisen tulkintaa ei voi kuitenkaan jättää pelkän teoreettisen käsitteistön sisältämän tulkinnan varaankaan. Perttula (1995,10) toteaa tutkimisen olevan silloin vain teoreettista käsittelyä ilmiön itsensä jäädessä lähes vaille tulkintaa. Tieteen teoretisoinnit tuntuvat tällöin rajoittuneilta fenomenologisesta viitekehyksestä katsoen, varsinkin, kun sitä rinnastetaan välittömän kokemuksen antamaan elämykseen. Fenomenologia asettaa siten tieteen muiden tarkastelutapojen kanssa samalle alustalle todellisuutta hahmotelta-essa.

Selitän vielä lyhyesti tiedemaailman ja elämismaailman toisiinsa suhteuttamista esimerkin avulla. Heinämaa (1996,61) kertoo Husserlin valaisevan esimerkissään ilmiöitä, jotka johtavat tulkitsemisen elämismaailman puoleen. Tämä on maailma, josta tiede tekee väittämiä, sekä puhuu siitä yleistäen. ”Tiede suhtautuu maailmaan, kuin kartta suhteessa maisemaan. Se nostaa esiin maiseman piirteet ja muodot, jotka ovat tärkeitä tietynlaisen liikkumisen kannalta. Kartta ei kuitenkaan sanoisi meille mitään ilman aikaisempaa kosketusta maisemaan, jossa olemme jo oppineet, mikä on metsä, niitty tai järvi.” (Heinämaa 1996,62.)

Näin olemisen merkitys olemisen olemisena, samoin kuten havainto ja havaitseminen ovat eri asioita, kuten myös se määrittely ja selittely, jonka tiedemaailma kauttansa yrittää antaa havaintoa rekonstruoimalla omien oletustensa mukaisesti.

Aiemmin on käynyt ilmi kuinka ilmiöiden konstituutiot perustuvat aistihavaintoihin ja sitä kautta myös intentionaalisuuteen. Ilmiöiden olemusten tarkastelu on mahdollista edellä lueteltujen johdosta. Fenomenologisen analyysin avulla osoitetaan, miten jokin havainnon kohde osoittautuu joksikin vain, jos tietoisuuden merkityskeruusta vastaa havaittua intentionaalista objektia. Tutkijan tutkimuksellisista lähtökohdista eli intresseistä riippuu, minkä asian kohteestaan hän milloinkin alistaa fokusointiinsa. Esimerkiksi myöhemmin käsittelemässäni taideteoksen tulkinnassa Cezanne tutki vuoren olemusta maalauksessaan. Tämän havaitun olemuksellisen piirteen, eli *eidoksen* saavuttamiseksi, Husserl käyttää niin kutsutun *eideettisen reduktion* menetelmää. Olemusten tarkasteluun saattamiseksi Husserl kehitti kaksivaiheisen fenomenologisen reduktion menetelmän. Ensimmäinen vaihe redusoi arkitajunnan reaaliolotukset. Toinen vaihe redusoi aina meillä olevien intressien kannalta vähempiarvoiset tekijät. (Perttula 1993,267).

Aluksi reduktiossa tehdään jo useastikin mainittu sulkeistus, jossa irtaudutaan luonnollisen asenteen mukaisista todellisuusodotuksista. Tyhjentävästi ajateltuna se on pyrkimystä havainnoida asioita, kuin olisi niiden kanssa ensi kertaa silmäkkäin. Perttula (1993,268) tarkentaa vielä, että ”luonnollisen asenteen laatua voidaan luonnehtia naiviksi uskoksi todellisuuden olemassaolosta, sekä reflektioimattomaksi tavaksi olla maailmassa.” Tämän ensimmäisen vaiheen tuloksena tutkija saavuttaa tutkittavan ilmiön mielen, joka pitää sisällään omien siihen olennaisesti kuuluvien tekijöiden lisäksi vielä sen kuvausta sameuttavia tekijöitä.

Tarkastelun toisessa vaiheessa ilmiön olemuksen löytämiseksi reflektiota ja mielikuvien muuntelua apuna käyttäen selvitetään, mitä tutkittavasta tulisi muuttaa, jotta se ei olisi enää se, mitä se nyt esittää. Tämä reduktio tehdään, koska katsotaan tutkijan luonnollisen asenteen pidättävän luotettavan ilmiön olemuksen tavoittelua. Tutkijat olettavat jokaisen ilmiön omaavan useita erilaisia yleisiä oletuksia, kuten esimerkiksi; kalkkikivi-vuori, jäävuori, kalliovuoret. Husserlilla valittavan asian yleisyyden intressi ratkaisee, toisin sanoen tutkijan on päätettävä, mitä ilmiön avaavaa tasoa hän tutkii. Tutkinnan kohteena voisi tällöin pitää esimerkiksi vuoren kalkkipitoisuutta, rautapitoisuutta, kultapitoisuutta. (Perttula 1993,268.)

Merleau-Pontya hiersi Husserlin eideettinen reduktio. Hän ei kiellä menemästä olemusnäkemiseen saakka, mutta pysähtymistä niitä katselemaan hän ei hyväksy. Heinämaan (1996,52) tulkinnan mukaan Merleau-Pontyalla ei Husserl kritiikissään ole reduktioista luopumisen vaateita. Ennemmin hän suhteuttaa reduktion aikaan, pitäen havaintoa alati ajassa muuttavana ja siksi reduktion tulee olla jatkuvaa. Reduktio on siten tieteen oleellisesti liittyvää, sen jatkuvan havaitsijan havaintoa korjaavan luonteensa tähden. Näin transsendentaalisen uskon luomien pysyvien hahmojen tarkastelun kritiikki erottaa hänet Husserlin olemusnäkemisen teoriasta. Näin Merleau-Pontyn mielipide asiasta näyttää olevan, että mitään pysyvää Platonin esittämän kaltaista elämismaailmaa vastaavien ideamaailman olioita ei ole. Maailma hahmoineen syntyy havainnossa. Havaitseminen on jatkuvaa tulemisen kuvausta. Heinämaa (1996, 65 -66) löytää Merleau-Pontyn sanoneen, että vaikka havainto seuraa tietyn ohjeiston mukaista normia, se ei silti tarkoita havainnon olevan sisältä ulospäin suuntautuvaa. Asetetun normin noudattamisen sijasta havainto on normin syntymää. Konstituution konstruktio havainnosta on yhtäläillä maailman ilmenemistä, kuin myös sen ideaakin. Jokaista transsendentaalista reduktiota ei tarvitse viedä eideettiseen tarkasteluun saakka.

Näin siis Merleau-Ponty toteaa fenomenologian olevan hänelle juuri saapumisen kuvausta, eikä paikallaan olemisen ja sen staattisuuden kuvausta. Hän myös ajattelee, että ihmisen täytyisi olla puhtaasti intressitön kaikilta yhteyksiltään eli joka säikeeltään poikki maailmaan, jotta täydellinen reduktio olisi mahdollinen. Ruumiillinen subjekti jumittuu kuitenkin aina yksittäisiin tilanteisiin ja tapahtumiin. Reduktio sinällään on hänen mielestään hyvä asia; sen vain tulee olla toistuvaa ja aina uudelleen alusta alka-

vaa. Merleau-Ponty julistaa kunnan tiedemiehen tavoin fenomenologian merkitsevän ”kaiken loputonta kyseenalaistamista, ei kaiken hylkäämistä yhdellä kertaa, vaan kaiken hylkäämistä edes joskus.” (Heinämaa 1996,52.)

Ruumis subjektina ja ruumis objektina kuuluvat elämismaailmaan ja ovat siellä tärkeitä. Myös minä, elämismaailman yhtenä toimijana, käsittelen tässä tutkielmassa havaitsemista kehollisuuden kautta. Ajatus maailmasta havaitsijaa vastaantulevana johdattaa tarkastelijan keholliseen maailma yhteyteen. Heinämaa (1996,61) on havainnut Merleau-Pontyn kutsuneen tämänkaltaisesta tilannetta toimivaksi intentionaalisuudeksi. Tämän aiheeseen palaan myöhemmin tutkielmani empiirisessä osiossa.

2.3 Elävän ruumiin ulottuvuus

Husserl oletti ihmisen aistien olevan tutkimusvälineitä, rinnastettavissa esimerkiksi tieteen käyttäminä tutkimusvälineisiin. Tämän vuoksi ihmisen, perimmäisenä subjektiivisena toimijana, olisi oletettava olevansa ensiksi ruumiillinen ja siten kehollisessa yhteydessä maailmaan. Hänen mukaansa tämä elämymaailma on se perimmäinen ”horisontti”, johon kaikki koettu pohjaa. Tieteellinen toiminta on kaikkine ennustamisineen abstraktio tavoitellessaan ennakkoaavistuksiin perustuvaa säännönmukaisuutta, kykenemättä kuitenkaan olevaa paljastamaan. (Heinämaa 1996,45.)

Seuraava huomio on mielenkiintoinen Husserlin pohdiskelussa. Hän ihmettelee, että tieteiden ollessa ihmislähtöisiä ja siis eläinmaailmaan kuuluvia, niin kuinka tiedeyhteisö ei kuitenkaan miellä perustavansa siihen, koska kuitenkin tiedemaailma edellyttää elämymaailmaa, niin miten se voi olla ymmärtämättä siihen liittyvää luonnollista yhteyttä. Tiedemaailma olettaa, että eletty ja koettu on heijastetta tai kausaalista prosessia ideaalisten muotojen reaali-ilmentymistä. Heinämaa (1996,46-47) pohdiskelee syytä edelliseen todeten, että vaikka havaitsemme tieteiden löytämiä tutkimuskohteita mitta- ja testilaitteiden avulla, voisimme aistinelintemme avustamana tehdä samoin kuin arkiesineiden havaitsemisessakin. Husserl hylkää kuitenkin tällaisen havainnon perustana olevan samankaltaisuuden aistinelimet ja tutkimusvälineet yhdistävinä. Hän postuloi elävän ruumiin elimineen olevan esineiden ja välineiden käyttäjä ja semmoisena myös tarkaste-

luissa huomioon otettava. Yhtäältä Husserl ymmärtää tiedemiesten sidoksen työskentelevälineisiinsä, ovathan ne tärkeitä välineitä, heidän menettelytapojensa käytössä. Toisaalta he ovat myös sidoksissa muutenkin kuin työnsä kautta elämismaailmaan. He kohtaavat ympärillään havaittavan, käsillä olevan maailman, kuten kuka tahansa muu saman maailman olio.

Husserl käsittelee tässä kaikkia elämismaailmaan konkreettisesti sisältyviä olioita ruumiillisina.⁸ Tähän kuuluvat muutkin havaittavat entiteetit, kuten eläinkunnan oliot, kaikki orgaaniset ja epäorgaaniset, kuten taideteokset, kaikki joihin saa havaitsemalla ja käsittelemällä yhteyden. Olioille ruumiillisuus on mainittujen elämismaailmojen olioihin kuuluva itsestäänselvä ulottuvuus, mutta ei ollenkaan ainoa ominaisuus. Heinämaan (1996,46) mukaan Husserl muodostaa elämismaailman olioista kahdenlaisia ruumiillisuuden merkityksen kantajia. Ensiksikin fyysiset kappaleet (*körper*), jotka ovat liikkuvia ja liikuteltavissa, mutta niiden liikkeelle saamiseksi tarvitaan toisen, (*leib*) ruumiin toimintaa. Viimeksi mainittu on aistiva ja toimiva ja se on havainnon tekojen ja havainnon keskus. Aluksi ihan eksistentiaalis-sävytteisesti havaintomme omasta ruumiista on leib-nimikkeinen. Samoin tuntemuksin kulkee havainto toisista leib-ruumiina ja myös omasta ruumiista *körper*-kappaleena. Laine ym.(1995,49) selkiyttää asiaa vielä kertomalla *körper*-ruumiin kuuluvan luonnontieteisiin asennoituneen tutkijan kohteeseen, ollen näin itsessään ruumis objektina. Ruumiin erottaminen ruumiista käy toisen nimitämisellä kehoksi. Keho (*leib*) taas määrittää itsensä subjektiivisella suhteellaan maailmaan, elämyksellisellä ja kokevalla maailmaan suhtautumisellaan. Merleau-Ponty tyytyi useimmiten tähän erotteluun ja jatkossa asia selkiintyy entisestään kehollisuuden ja taitteen kokemisen noustessa keskeisesti käsittelyyni.

2.4 Merleau-Ponty ja kokeva ruumis

”Merleau-Pontyn uusi cogito on ihmisruumis, mutta ei mikä tahansa ihmisruumis, objekti maailman kaikkien objektien joukossa, vaan nimenomaan minun ruumiini. Perusta ja usein unohdettu tosiseikka on nimittäin se, että minä

⁸ Saksalaisessa fenomenologiassa ja filosofisessa antropologiassa käytetään tässä kappaleessa ruumiista käytettyjä nimityksiä kuvamaan eroja kokemuksellisesti ilmenevästä ja objektiivisesta ruumiista., Laine ym.(1995,49).

olen ruumiini. Sen kautta minä olen olemassa ja sen kautta minä koen maailman, siinä ja sen kautta minä elän.” (Pasanen 2006,82-83.)

Tietoisuuden olemuksena ei olekaan enää puhdas minä, joka kohteisiin suuntautuneena on tietoisuuden ydin. Konstituution keskus on keho, paikka, jossa aika ja tila tapahtuu. Edellä esittelemäni Husserlin elämismaailma käsite, pohjanaan Merleau-Ponty, muotoilee oman käsityksensä kokemisesta ja merkityksen muotoutumisesta suhteessa omaan ruumiiseen kiinnittyneinä oleviin historiaan ja kulttuuriin.

2.5 Maurice Merleau-Ponty 1908 - 1961

Tämä ranskalaisen filosofian suuri ajattelija oli myös *Jean Paul Sartren* opiskelutoveri. He kävivät yhdessä kuuntelemassa Husserlin luentoja, joista he saivatkin vaikutteita fenomenologiseen ajatteluunsa. Merleau-Ponty oli myös viime vuosisadan alkupuoliskon keskeisiä eksistentialisteja yhdessä Sartren ja *Simone de Beauvoirin* ohella. Merleau-Pontya kiinnosti kuitenkin fenomenologinen ajattelu ja hän julkaisi useita alaan liittyviä teoksia. Niistä parhaiten muistetaan hänen varhaistuotantonsa teokset; *La structure du comportement*, *Käyttäytymisen rakenne* (1942), sekä *Phenomenologie de la perception*, *Havainnon fenomenologia* (1945), joka oli myös hänen väitöskirjansa. Hän oli lyhyen aikaa (1945 - 1948) Lyonissa opettajana, jonka jälkeen opetti ja luennoi *Sorbonnen yliopistossa* lapsipsykologiaa. Hän ahersi tässä toimessa vuodesta 1949 vuoteen 1952. Opetustoimiensa ohella Merleau-Ponty ehti kuitenkin viettää politiikan parissa myös aikaansa, julkaisten yhdessä eksistentialisti toveriensä kanssa aikakauslehteä vuodesta 1945 vuoteen 1952 nimeltään *Les Temps modernes*. Lehden teossa mukana olleen Sartren kanssa välit menivät poikki, koska tämä oli Merleau-Pontyn ajattelulle liian kommunistikiihkoinen. Merleau-Ponty kutsuttiin hoitamaan filosofian professuuria *College de Franceen* aikansa nuorimpana. Hän oli tuolloin vain 44 vuoden ikäinen. Hän hoitikin virkaansa elämänsä loppuun saakka, mikä ei pitkään kestänytkään, sillä hän menehtyi sydänkohtaukseen v. 1961. (Flynn 2004)

2.6 Keho ja havainto

Havainnon fenomenologian kehoon asettava teoria on keskeisellä sijalla Merleau-Pontyn tuotannossa. Fenomenologinen Reduktio aukaisee näkymän luonnolliseen maailmaan työntäen syrjään totutut ja opitut maailman selitykset. Merleau-Ponty ajattelee tässä Husserlin kaltaisesti halutessaan sysätä arki ajattelun ja tieteen postuloimat itseltään selvytydet taka-alalle, pois todellisten asioiden ja elettyjen kokemusten havaitsemisen esteenä olemisesta. Merleau-Ponty pitää tästä parhaana esimerkkinä Husserlin assistentin Eugen Finkin (190 -1975) esittämää muotoilua reduktion tuottamasta havainnosta, joka on ihmettelyä maailman äärellä:

”Nähdäksemme maailman ja tavoittaaksemme sen paradoksaalisen luonteen, meidän on katkaistava tuttuutemme sen kanssa, eikä tämä katkos näytä meille muuta kuin maailman motivoimattoman esiin kumpuamisen.” (Hotanen 2003,59.)

Merleau-Ponty toteaa peruseksistentiaalisten sanoilla kaiken alkavan faktisuudesta. Siinä maailma on jo valmiiksi annettuna. Tämä on lähtökohta, josta fenomenologian kuvauksen tietoisuudesta tulee lähteä. Sen ei siis tule olla kausaaliyhteyksien rakentaman tietoisuuden kuvaamista, vaikka se olisi kuinka psykologista, sosiologista tai historiallistakin. Kertomisen täytyy kertoa maailmasta siten, kuin se minussa syntyy. Merleau-Ponty muotoilee asian vielä niin, että vaikka ihminen on kaiken absoluuttinen alkulähde, niin siltikin idealistinen maailman palauttaminen puhtaaseen tietoisuuteen on mahdoton tehtävä. Tietoisuus on faktisesti kiinni maailmassa ja siksi täydellinen itsereflektio on mahdotonta. Filosofian näkökulmasta ihmisen on itse se tehtävä, maailma edeltää ihmistä ja ihmisen tehtävänä on se löytää. Merleau-Ponty selittää havainnon liittävän maailman ja tietoisuuden toisiinsa ja havainto on hänen mukaansa itse asiassa tietoisuuden perusilmiö, jonka tulee olla fenomenologian tutkimuskohteena.. Havaintoa tässä ei pidä käsitellä tiedostavassa merkityksessä.. Se on ennemminkin Husserlin myöhäisvaiheen kuvaus tiedostamattomasta ja tahdosta vapaana olevasta passiivisesti operoivasta intentionaalisuudesta. Edellä ”tulkittu muodostaa maailman ja tietoisuuden elämän välittömän, esipredikatiivisen yhteyden. Havainto on perusta, josta kaikki muut aktit kohoavat esiin, ja sitä vastaa maailma, joka ei ole objekti vaan kaiken ajattelun ja havaitsemisen kenttä.” Haapala ym. (2001,xliv.) He jatkavat tästä vielä huomiollaan, tarkoittaen edellä mainit-

tua intentionaalisuutta, että sitä ei voida ymmärtää muuten kuin reduktion kautta. Nyt on otettava etäisyyttä luonnollisen asenteen faktoina olettimiin väittämiin, jotta alkuperäinen ilmiö paljastuisi. Luonnollinen asenne merkitsee Merleau-Pontylle objektiivisen maailman mukaisesti oletettua objektiivista ajattelua. Näin reduktio aukaisee portin objektiivisesta maailmasta havaittuun maailmaan.

Laine ym. (2005,171) toteaa tieteen ja filosofian jo vuosisatojen ajan luottaneen mitään kysymättä havaintoon. Havainnon on oivallettu olevan objektiivisen tiedon lähteenä opittuna, (intellektualismi) tai sitten näkymänä ulkoiseen esineellisyyteen (empirismi). Seurauksena tästä tietenkäytännön on, että siitä ensimmäisen kaltaisesta havainnosta jäädytään paitsi, siitä, jossa ihminen aistien välityksellä havaitsee elävän maailman. Hotanen (2003,59)⁹ huomaa Merleau-Pontyn jatkavan *Phenomenologie de la perception* teoksessaan Husserlilta tutuksi tullutta empiristen tieteiden kritiikkiä havainnon oikeasta tavasta nähdä. Teoksessaan hän esittää kaksi ennakkokäsitystä objektiiviseen ajatteluun sisältyvistä havainnon tekijöistä; intellektualismin ja empirismin. Viimeksi mainittu on tieteellinen tutkimustraditio, joka lähtökohtaisesti pitää sisällään aistimuksen käsitteen, edeten sitä myöten aistimisen fysiologiaan. Aistimus etenee kausaalisesti ärsykkeestä reaktioon ja edelleen aisteihin, jotka antavat välittömän vaikutelman havainnosta. Merleau-Pontyn mukaan tämä on kuitenkin ”näkemätön” havainto, koska empirismin kausaalisuus ei tavoita havaintoa, kun ei ole havaittajaa. ”Empirismi on absoluuttista objektivismia, jolle minun ruumiini (*corps propre*) on vain objekti toisten joukossa.” (Hotanen 2003,59).

Intellektualismi on empirismin vastakohta ollen taas absoluuttisen subjektiivista. Intellektualismi näkee subjektin toimet subjektin takana, ei kuitenkaan maailmassa fyysisessä mielessä olevana, vaan transsendentaalisena ja konstituoiavana entiteettinä. Havaittaja on paikalla, subjekti tavoittaa tässä järkeistämällä havainnossa aistimuksistaan aistimansa objektin idean. Intellektualismi ei onnistu sekään tavoittamaan havaintoa, koska havainto tulee ennen arvostelmaa ja päätelmiä. (Hotanen 2003,59.)

Yhteistä edellä esitetyille on, että kumpainkin asettuu objektiivinen ajattelu otsakkeen alle, ja että ne ennako-oletuksen mukaan kuuluvat objektiiviseen maailmaan. Heinä-

⁹ Juho Hotasen essee *Niin & Näin* julkaisussa 4/2003.

maa (1996,70) kertoo tiivistetysti tästä, että objektiivisen maailman oliot ovat determinoituja eli sellaisenaan otettuja. Toisin sanoen empiristin oletuksena on, että havainnonkohde itse on erillinen havaintoprosessin vaikutuksen takia ja se on myös objektiivisen harkinnan mukainen. Intellektualisti olettaa havaitsijan mielen rakenteellisten tekijöiden muokkaavan havaintomateriaalista itseänsä myötäilevän objektiiviseen ajatteluun sopivan aineiston. Hyvin selitetyssä kaikki paikalleen oletetussa objektiivisessa maailmassa hämärä ja epänäkyvä on poissa. Hyvä ja huono ovat selvärajaisia. Kaikki on joko totta tai epätotta. Mitään sumeutta ei tavata. Ehkä eteemme silloin tällöin tunkevien aistiharhojen vuoksi tunnemme objektiivisen maailman niin turvalliseksi, että tunnemme olevamme silloin suojassa - kaikki selittyy ymmärrettävästi. Havainnon maailma tarjoaa kuitenkin joskus sumeutta ja tuota mainittua epänäkyvyyttäkin. Se harhauttaa meidän olettamuksiamme objektiivista maailmasta.

2.7 Havainnon geometris-optinen illuusio ja ambiguuteeteistä siinä

Poikkeama normaalista havainnosta on illuusio ja mahdottomalta tuntuvien esineiden/kuvien katselu tuottaa visuaalista illuusiota. Esimerkiksi, tehdessämme käsillä olevaan kuvakenttään jotain, piirrämme vaikka viivan, se miten kuvakenttä muuttuu on visuaalista. Piirustus pohja itsessään on objektiivinen ja visuaalinen todellisuus on sitä, miten siinä esitetyn viivan näemme. Merleau-Ponty esittää teoksessaan *Phenomenology of perception* (2005,6) Tunnetun Muller-Lyerin esimerkin, jossa kaksi allekkain piirrettyä viivaa näyttää äkkipäätään samanpituisilta. Niiden päihin on hämäystarkoituksessa liitetty kaksi 45 asteen kulmassa viivasta erkanevaa lyhyempää viivaa. Toisessa viivassa kummankin pään toisistaan erkanevat lyhyet viivat lähtevät toisen viivan päästä siten, että ne aukeavat ulos kuin avattu sateenvarjo. Toisessa viivassa hämäysviivat, eli mainittu lyhyemmät viivat ovat sijoitettuna päinvastoin. Visuaalisesti nähtynä illuusio toimii, toinen viivoista vaikuttaa pitemmältä, eli havaintomme kertoo eripituisista viivoista. Kysymys kuuluu mikä vääristää näkymän. Miksi emme näe viivoja samanpituisina? Vian täytyy olla havainnossa ja havaitsija on silloin tässä väkisinkin väärässä. Merleau-Ponty toteaa viivojen olevan yksinään omalla olemisen alueellaan. Siten omissa oloissaan olevina niiden keskenään vertaileminen ei onnistu. Hämäysviivojen vuoksi ne ovat vielä eri kuvioita eivätkä enää toteuta pelkkänä viivana olemistaan. Hän yksinkertaistaa asian

sanoen, että ne eivät ole eripituisia, eivätkä samanpituisia. ”Eletty tila ei ole matemaattinen avaruus, vaan tilanne (*situation*).” (Merleau-ponty 2005,6.)

Merleau-Pontyalla on esittää toinenkin esimerkki epäselvän asian valaistukseen. Hän tuo nähtäväksemme maiseman, joka on sumuinen ja sitä on vaikea täysin hahmottaa. Miellessämme tiedämme, että todellisuudessa maisema ei voi itsestään olla epäselvä, siten kuin se nyt näyttää. Psykologisessa mielessä objekti ei voi koskaan olla epämääräinen (*ambigu.*,¹⁰ Kaikki on kiinni tarkkaavaisuudestamme. Ei kuitenkaan ole olemassa kahta maailmaa, missä havaitsisimme automaattisesti aina oikein. Eikä niin tarkkaa tarkkaavaisuutta olekaan, joka aina voisi nähdä asiat kirkkaasti. Kolikolla on siis tässäkin kääntöpuolensa: jos emme tuntisi sumeutta, emme silloin tunnista kirkkautta ja päinvastoin.

2.7.1 Havainto voi olla myös harhautuksen harhaa

Bruno Ernstillä (1991,6)¹¹ on myös mainio esimerkki aiheeseen. Ovelasti tehdyssä puupiirroksessa ”*Kolme palloa, 1945*” taiteilija kommunikoi katselijoiden kanssa:

”Eikö siellä ylhäällä oleva pallo olekin erinomaisen täydellinen? Väärin erehdytte, se on täysin litteä. Katsokaahan, olen piirtänyt sen keskeltä kokoon taitettuna. Siinä näette, että sen on todella oltava litteä, muutenhan en olisi voinut sitä taittaa. Ja alhaalla olen asettanut tuon litteän kapineen vaakasuoraan asentoon. Olen kuitenkin vakuuttunut, että teidän mielikuvituksenne saa sen jälleen muuttumaan kolmiulotteiseksi munaksi. Vakuuttukaa itse siivelemällä paperia sormillanne ja tunnette, kuinka litteä se todella on. Piirtäminen on harhauttamista; se suggeroi kolme ulottuvaisuutta, vaikka vain kaksi

¹⁰Wsoy elektroninen sanakirja tarjoaa englannin *ambigu*, *ambi'gju(:)iti*s kaksi-, moniselitteisyys; epäselvyys, hämäryys –ous, kaksiselitteinen, -mielinen (*smile*), hymyyn kätkeytyvä esim. epäselvä, hämärrä. Merleau-Pontyalla näyttää usein tarkoittavan kaksiselitteisyyttä. Ruumis ei ole täysin fyysikaalinen, mutta toisaalta ei mentaalinenkaan. Kyse näyttää näin olevan epätarkkarajaisesta ilmiöstä

¹¹ Bruno Ernstin teos *M.C. Echerin Taika peili (1995)* kertoo taiteilijasta joka loi mahdollomia ja mahdollisia maailmoja, yhdisti niitä ja erotti ne jälleen toisistaan. Hollantilainen M.C.Echer (1898-1972) oli arvostettu matemaatikko, ja graafikkona hän kuvitti mm. seteleitä ja postimerkkejä. Hän tutki ja uudistikin perspektivismiä ja toi uutta ajattelua nk. havainnon maailmasta.

on olemassa. Ja yritänpä minä kuinka paljon tahansa vakuuttaa teille, että kyseessä on harhautus, näette edelleenkin aiheet kolmiulotteisena.”

Merleau-Ponty (2005,5) pohtii seuraavanlaista havaintojen ominaisuuksien välisistä sisäisistä suhteista. Hän tutkii maton punaista väriä väittäen havainnon asettavan maton ominaisuudet, värin, valon ominaisuuden, muodon ja tekstuurin kytköksiin sisäisellä suhteella. Hän näkee punaisen läikän matossa olevan punainen vain, koska maton yli kulkeva varjo kertoo sen. Värin luonne tulee esiin vain suhteessa valon leikkiin ja se on nähtävänä vain, jos tilallinen muodostelma sen elementtinä sallii. Lisäksi väri voi määrittää vain tietyn alueen katteena. Pienestä alueesta määrittäminen ei onnistu. Lopulta punainen ei olisi kirjaimellisesti sama, jos se ei olisi juuri villan punainen.

Merleau-Pontyn filosofiaa sanotaan jossain myös ambiguiteetin filosofiaksi, eikä tosiaan tee mieli sitä kieltääkään. Jossain mielessä se sopiikin Merleau-Pontylle, Hän näyttää jättävän kehon monitahoisuuden merkityksen fenomenologian käsitteistöön. On luontevaa ajatella, että keho alati maailmassa olevana levittää monimerkityksellisyytensä koko olemassaoloomme. Siten tapaamme kaikkialla moniselitteisiä merkityksiä ja näin ajateltuna ambiguiteettinen kuvaa koko maailmamme olemusta. Aisteiltaan avoin ihminen on välttämättä vastaanottavainen maailmaa kohdatessaan. Kaikissa kehon liikkeissä, eleissä, ilmeissä, kielessä suuntaudumme maailmaan samalla luoden uusia merkityksiä. Merkitykset kohtaavat subjektin olemisen ja synteessä siitä kasvaa monitahoisesti havaitseva kehollinen kokonaisuus, ihminen. Havaitseminen on aina havaintoa enemmän kuin aktuaalisesti paikalla onkaan. Kaikkea mitä havaitaan, ei voi kuitenkaan täydellisesti havaita. Näin kaikki merkitykset eivät koskaan avaudu yhdestä ja samasta perspektiivistä. Silloin perspektiivi kulmaa on muutettava tai vaihdettava tarkastelupaikka kokonaan uuteen. Esimerkiksi jo aiemmin esiin tulleessa (2.4.2) kappaleessa mielen konstituovasta merkityksestä kohteen mielekkääksi hahmottamisessa tarkasteltiin taloa. Hotanen (2003,60) tulkitsee seuraavassa samasta aiheesta Merleau-Pontyn tekstiä:

”Objekti josta minulle näkyy vain yksi puoli, ”näkyy” toisilta puoliltaan toisille objekteille ja ne yhdessä muodostavat horisonttien synteessin, maailman jossa mikään ei jää piiloon. Talo itse ei ole talo nähtynä ei mistään, vaan talo nähtynä kaikkialta. Saman voi sanoa myös ajasta: objektin objektiivisen ajal-

lisuuden nykyisyydessä on minulle annettuna myös sen menneisyys ja tulevaisuus.”

Ambiguiteettisuuden takia emme tavoita havaintoa, emmekä siksi esimerkin taloakaan täydellisesti. Emme sittenkään, vaikka saisimme siitä sanallista informaatiota. Täydellinen havainto vaatisi, että tietäisimme joka ikisen vaurjonkin kohteesta ja sitä paitsi ajassa kohde muuttuu; toisin sanoen silloin, kun esimerkiksi sanoisimme viimeisen sanan jonkin kohteen arvioimiseksi, se olisi jo vanha arvio. Jokin olisi kuitenkin muuttunut. Objektin asettaminen ylittää jo meneillään olevan kokemuksemme ja sen takia kaikki havaitseminen on jostakin havainnosta lähtöisin.

Laine ym.(1995,203) toteavat Merleau-Pontyn pyrkivän korostamaan keholliseen elämään kuuluvaa suurta spontaanisuutta. Tämä on jopa niin voimakasta, että siinä on havaittavissa halua jättää tieteen ja filosofian merkitykset syrjään. Havainnon fenomenologia ajautuu lopulta rinnastamaan ihmisen kehoa taideteokseen. Selvää näyttää olevan, että havainnon fenomenologia ei kaiken kaikkiaan ole ilmiöiden tutkimusta pelkästään kehollisesta näkökulmasta käsin. Siten ensisijainen lähestymistapa ei ole lähinnä kehoon tarkentuva uteliaisuus.

”Romaani, runo, taulu, sävellys ovat yksiöitä ts. olemuksia, joissa ilmaisu ei ole erotettavissa ilmaisusta. Niiden merkitys on saavutettavissa ainoastaan suoran kontaktin kautta ja se säteilee niissä muuttamatta niiden ajallista ja avaruudellista paikkaa. Tässä mielessä kehomme on verrattavissa taideteokseen. (Laine ym. 1995,203.)

2.7.2 Ruumiin maailmassa olemisen ja sen liikkeistä siinä

Siten kuin Merleau-Pontyn käsittelyosan (2.6) alussa jo todettiinkin keho on ulottuvuus, jossa aika, tila ja esineet konstituioituvat ja näiden ilmiöiden kuvaaminen on koko hänen fenomenologisen filosofiansa päämäärä. Kehollisten fenomeenien tarkastelun kerroksellisuus tekee siitä kuitenkin vaikeasti lähestyttävän. Merleau-Ponty haluaa lähestymistavallaan osoittaa kartesiolaisten aiheiden esittelyyn varaamansa käsitteellisten

välineitten riittämättömyyden, tuomalla ihmisen ruumiillista toimintaa ymmärrettävällä tavalla tarkasteluun. Keho ei ole hänelle aiempien tutkimuskäsitteiden mukainen, fysiologisten ja muiden sairauksien selitysten kautta tulkittu ”keittiötieteellinen,” esineellinen osiensa summa vailla sisäisyyttä. (Laine ym. 1995,178 -179.)

Psykologinen fenomenologia katsoo monien psyykkisten sairauksien olevan perustaltaan fysiologisia sairauksia, joissa kehon toimintojen oireilu eristää ja estääkin sairastuneen kontaktia muun maailman yhteyteen. Kehon fenomenologista filosofian tutkimusta hämärtää erityistieteiden erotteleva systematisointi kehomme sisäisistä havainnoinneista ja miksei myös toisinkin päin. Siten fenomenologinen filosofia ja psykologia analysoivat perustaltaan erilaisia todellisuuden tasoja ja myös tavoittelevat eri vastauksia kysymyksiinsä. Näin fenomenologia filosofian näkökulmasta on kiinnostunut miten todellisuus ihmiselle rakentuu ja psykologian intressinä on kokemuksen reaalisältö sellaisenaan kuin se ihmisen kokemuksessa esiin tulee (Perttula 1995,38).

Edellä esitettyjen ihmisen todellisuuden tasojen yhtäaikaisen tarkastelun erittely johtaa kieltämättä lievään ambiguiteettiseen tilaan, mutta on kuitenkin lopulta hyvin ajateltuna ja tulkittuna kehon kokemuksena kaikkia osapuolia hyödyntävää. Kahden eritason yhtäaikainen tarkastelu on sitä paitsi Merleau-Pontyn kehollisen kokemuksen selittämiseen tarvitsemien kielellisten muotoilujen kannalta välttämätöntäkin. Tieteen ilmiöistä tarkoituksiinsa hyvin sopivina tapauksina hän tuo lähempään tarkasteluun erilaiset niin sanotusti rajatilailmiöiksi nimetyt tapaukset. Ne ovat normaalielämässä tuiki harvinaisia tapauksia, mutta psykologian kentässä niitä on tutkittu paljon. Fenomenologisesti katsoen useat psyykkiset sairaudet perustuvat kehoon ja osittain sen vuoksi sairaus eristääkin potilaat usein ulkomaailmasta. Merleau-Pontylle tämänkaltaiset ilmiöt avaavat polun keholliseen kokemukseen, jota hän arvoitukseksi nimittää ”kätkeytyksi muodoksi olla oma itsemme” (Laine ym. 2005,181). Äsken esitettyyn hän viittaa myös lainauksella, joka on esitetty heti edellisen sivun otsikon alla. Ilmeisesti hän toteamuksellaan tarkoittaa kehon yläotsikkomaista yleisnimitystä, joka voi pitää allaan monenlaista kehon kokonaisuutta rikkovaa ilmiötä.

Heinämaa (1996, 77-78) huomaa Merleau-Pontyn käyttäneen aaveraaja esimerkkiä kuvattessaan yhtäältä kehon toiminnan riippuvuutta ulokkeistaan ja toisaalta todistaakseen kehon luonnollista toimivaa maailma- suhdetta. Raajansa menettänyt voi tässä toimia

niin kuin yhä omaisi menettäneensä ruumiinosan. Hän voi tuntea esimerkiksi kipuaistimuksia, sormien tai varpaidensa pistelyä tai kutinaa. Merleau-Pontylla on vertailun vuoksi vielä esimerkki toisestakin patologisesta tapauksesta *anosognosiasta*, jossa henkilö järjestelmällisesti jättää huomiotta vahingoittuneen tai muuten epäterveen jäsenensä toimien kuin sitä ei olisikaan.

Objektiivisella ajattelulla on varattuna kaksi eri toimintatapaa edellä esitettyjen tapaus-ten selittämiseksi. Toinen niistä on fysiologinen ja toinen psykologinen. Ne molemmat tulkitaan tässä johonkin suhteessa oleviksi asenteiksi. Fysiologian mukaan aaveraajapotilas on uskomuksensa vallassa tai hän päättää, että raaja on yhä paikallaan, vaikka ei olisikaan. Puhutaan myös tietyistä fysiologisesta jäljestä. Heinämaa (1996,78) huomauttaa kyseessä olevan tapauksen, jossa potilas on tiedostamattomasti ehkä päättänyt olla hyväksymättä ikävää tilaansa. Anosognosia on taas käänteinen tälle, koska siinä mitään ei ole menetetty. Raaja on paikoillaan. Sitä kuitenkin tuntematta potilas päättää sivuuttaa mahdollisen vammautuneen raajansa kokonaan. Objektiivinen psykologia tulkitsee Merleau-Pontyn mukaan ilmiöitä väärin selittäen ne asenteiltaan jostakin riippuvaisiksi. Merleau-Ponty selittää molemmissa tapauksissa, että kyse on olevan hermostollisesta viasta. Ärsyke-reaktio-toiminta on estynyt ja yhteys on poikki tajunnan tiloihin. Molemmat ovat kaksiarvoisessa käsitteistössä kiinni, eikä siinä sallita läsnäolon ja poissaolon väliin mitään muuta olemisen tilaa. (Merleau-Ponty 2005,88.)

Esitetynkaltaiset tilanteet voivat olla myös tahdonalaisia riippuvuussuhteita hyvinkin. Aaveraaja potilaan vahva riippuvuussuhde menetettyyn raajaansa ei salli hänen hyväksyä ”invalidin” statusta. Objektiivinen aiheen käsittely olettaa kysymyksessä voivan olla myös muistihäiriö. Tässä syy on mahdollisesti raajan aktiivinen muistaminen tai sen aktiivinen unohtaminen. Muistamiseen liittyvissä teorioissa on aukkoja, miksi potilas ei yleensä ottaen yritä käyttää menetettyä raajaansa, vaikka ei muista sitä menettäneensä. Sitten vielä askarruttaa, kuinka kokemus faktisesta raajasta on olemassa, vaikka muistamisessa on kyse menneen tapahtuman uudelleen mieleen palauttamisesta. Merleau-Ponty (2005,89) lisää vielä viitaten aiemmin esitettyyn ’on–off- tilanteen välillä olemiseen, että ilmiöihin ei löydy objektiivisista teorioista selitystä, koska ”rajatilanteen ilmiöt näyttävät jäävän erottumaan kolmannen persoonan objektiivisten tai minän tietoisien toimintojen ulkopuolelle.”

Koska Merleau-Ponty ei mieleistään ratkaisua objektiivisesta selittelystä löydä, hän päätyy etsimään sitä eletyn ruumiin ja sen operatiivisen intentionaalisuuden paljastumisesta, jota hän myös kutsuu fenomenaaliseksi ruumiiksi. (Heinämaa 1996,79). Edelleen Heinämaa jatkaa vielä Merleau-Pontyn haluavan muuttaa fenomenaalisen ruumiin elimien ja jäsenten olemisen havaittavista objekteista ainoastaan havaintoa muodostaviin edellytyksiin. Hän ei tee myöskään eroa sairaan ja normaalin ruumiin välille. Samalla Merleau-Ponty kumoaa aiemmat väheksyvät havainnot aaveraajan kiputiloista tai turhista luuloista virheellisinä. Hänen mielestään kyse on toiminnallisesta pyrkimyksestä käyttää ruumistaan ehjänä kokonaisuutena.

Merleau-Ponty luotaa syvälle mentaalisten häiriöiden esiintymiin kehittääkseen omaa eksistentiaalista käsitteistöään objektiivisten sijaan; hän havainnoi mm. ruumiillisten asenteiden mukanaoloa hermostollisissa häiriöissä. Hän tarkastelee esimerkissään erityistä Schneider tapausta, jossa ensimmäisen maailmansodan veteraani on saanut päävamman ja hänen visuaalisen maailman hahmottamisen kyky on siitä häiriintynyt. Potilas kärsi tapauksen johdosta liike- ja näköongelmista. Lyhyesti kuvattuna henkilö kykeni suoriutumaan tehtävistään ainoastaan, jos hänen koko ruumiinsa oli aiotun tehtävän takana selvänä suunnitelmana. Esimerkiksi, jos miestä pyydettiin osoittamaan nenäänsä, se ei onnistunut, mutta hän kyllä osasi sen tarpeen tullen niistä. Myöskään hän ei kyennyt viittaamaan mihinkään tiettyyn ruumiin kohtaan, mutta kylläkin kykeni sitä kyhyntämään. Potilas oli myös tietämätön avaruudellisesta tilastaan, eli ei tiennyt, oliko hän makuulla vai seisoiko hän, jos häneltä estettiin oman ruumiinsa näkeminen. Hän ei myöskään osannut vastata, mihin kohtaan häntä milloinkin kosketettiin. Merleau-Pontyn tarkastelemien psykofysiologisten selitysten keskeinen pyrkimys on asettaa normaalista käyttäytymisestä poikkeava piirre selitysmallin perustaksi ja löytää sille sitten neurologinen vastine. Lopuksi hän selittää kaikki muut käyttäytymisongelmat perushäiriön syyksi. Schneiderin outoa käyttäytymistä on selitetty mm. seuraavanlaisesti: Hänen näkökeskuksensa on vaurioitunut ja hermostollinen vamma on syynä epätavallisiin näköaistimuksiin. Sitten vielä mahdolliset liikkeen epänormaaliudet saattavat myös olla syynä havaintokyvyn ongelmissa. (Heinämaa 1996,80, Merleau-Ponty 2005,118 -120.)

3 KEHON TARKOITUKSELLISUUDEN HAHMOTTAMISESTA

Merleau-Ponty etsi erilaisia vaihtoehtoisia selitysmalleja neurologiatieteen psykofysiologisesta selitystarpeistosta. Selitykset olivat hänen mielestään vain nimityksiä tietyille tavallisuudesta eriäville tapauksille. Tämä johtuu Heinämaan (1996,81) kirjaaman selityksen mukaan siitä, että objektiiviset selitykset pyrkivät determinoimaan käyttäytymisen erillisiksi osatekijöiksi. Liikkeitä ja niihin kiinnittyviä havaintotoimintoja ei pidä käsitellä erillisinä, vaikka ne toisiinsa ruumiintoimintoina liittyvätkin. Merleau-Ponty pitää aistejamme lähinnä maailmassa olostamme ilmoittavina ilmauksina. Ne kertovat meidän olemisemme sen hetkisestä tilanteesta suhteessa maailmaan. Hänen ajatelmansa viimeisestä esimerkistä johtavat väistämättä siihen, että kuvatus henkilön käyttäytyminen on ymmärrettävissä ainoastaan eksistentiaalisesta näkökulmasta, sillä hänen tapuksensa koskee koko olemisen kokonaisuutta. Merleau-Ponty omaksuu ilmeisesti hahmopsykologiasta ruumin tulkinnan, jonka avulla hän toivoo selittävänsä, miten havainto jostakin on koko ruumiin havainto. Siten se ruumiin subjektina pitää myös näköalaa maailmaan. Ruumiin hahmo vastaa tässä aiemmin (luku 2.5) esittämäni *leib*-ruumiista, joka on toiminnallinen, liikkuva ruumis eikä siis objektiivinen *körper*-ruumis. Tässä voidaan esimerkiksi aaveraaja, määritellä ruumiin hahmon piirteeksi, (joka on siis esitetty *leib*-ruumiksi), koska raajansa menettänyt voi silti säilyttää liikunnallisen tuntuman menettämäänsä, vaikka se objektina on poissa. Merleau-Pontyille on tärkeätä pitää kiinni ruumiin toiminnallisesta karaktääristä, mutta hän hylkää kuitenkin sen representationaalisen selityksen siitä. Merleau-Ponty pitää ruumista intentionaalisenä kytköksenä maailmaan ruumiin hahmon toimiessa siinä kytkeytymistä määrittävänä tapana. (Heinämaa 1996,82.)

3.1 Muistin asemasta kehon ja taiteen yhteistoiminnassa

Aaveraaja-ilmio avaa ikkunan käsittävään ja tiedostavaan kehoon. Se tuo myös selkeyttä kehon ja tajunnan eroavaisuuteen. Keho on havainnoiva ja objekteja käyttävä modus ja siinä muodossa Merleau-Ponty nimittää sitä myös *tapakehoksi*, Laine ym.(1995,184).

Siten tapakehon ominaisuus on olla suhteessa esimerkiksi päivittäin kohtaamiimme esineisiin. Kaikesta, mitä usein kohtaa tai käyttää, tulee lopulta automaattista toimintaa. Paljosta harjoittelusta ja käytöstä on seurauksena, että saman aktiviteetin toistuva säännönmukainen ajattelu vähenee. Näin nämä tavat ja esineet muotoutuvat ja kiinnittyvät lopulta osaksi kehoidentiteettiämme.

Tilanteet ovat tällöin niin sanotusti painuneet takaraivoon ja jotkut niistä toistuvat vastakin ihan automaattisesti. Ne ovat muodostuneet päivittäiseksi tottumukseksi. Näitä tapoja on esimerkiksi telinevoimistelun taitoa ja muistia vaativat erilaiset liikeratakombinaatiot, tapa pukeutua, hiussuortuvan otsalta pyyhkäisy vielä senkin jälkeen, kun hiusraja on siirtynyt ns. takatukkamalliin. Telinevoimistelussa keho tietää asettaa raajat esimerkiksi ”hevosella” juuri oikein. Keho suorittaa siinä tasapainoilua ja koko kehon kapasiteetti on käytössä varmistamassa, että tekeillä olevan suoritus viedään läpi moitteetomasti ennakkosuunnitelmien mukaisesti.

Merleau-Ponty muistuttaa, että tapakeho ei ole vain puhdasta välineellisyyttä, eikä se myöskään ole ulkopuolisen tietoisuuden kahlitsemää. Mutta tapahtumista ei myöskään ole ilman tietoisuuden mukanaoloa. Käytäntöön sidoksissa oleva tietoisuus on mahdollista ainoastaan kehollisen aktiviteetin tai sen ponnistelujen lomassa, jonka vuoksi on luonteenomaista ymmärtää sitä vain tähän toimintaan liittyneenä. Merleau-Ponty sanoo tapakehon olevan käsiin sisältyvää tietoa. (Laine ym. 1995,185.)

Tapakehoon ja siihen sisältyvään muistiin voi mielestäni mainiosti kytkeä myös taiteilijan, joka astuu teokseensa ikään kuin sisään, maalausaktinsa aikana. Niinpä taiteilija maalaustaan työstäessään antaa kädessään olevan siveltimen kautta kankaalle informaatiota itse kokemastaan aiheesta. Aihe voi olla esimerkiksi laukkaava ratsukko tuulisessa maisemassa. Maalatessaan tätä taiteilija voi kehossaan tuntea ratsunsa erittämän lämmöntunteen kehossaan. Hän tuntee pohkeittensa jännittyvän hahmottaessaan ratsastajan kehoa, joka kannustaa ratsuaan hyppyyn. Hän tuntee myös, joskin hieman toisella tapaa, satulan iskut takamuksissaan ratsukon loikatessa yli ojien ja kantojen. Samoin taiteilija eläytyy muuhun tähän aiheeseen visualisoimaansa, esimerkiksi vesipisaroiden, tuulen ja tapahtuman jännityksen tuomiin kasvon ilmeisiin ja mitä hän tuntisikaan, jos maalaus käsittelisi ratsukon kaatumista. Esitän vielä Pasasen (2006,29) esiintuoman mielenkiintoisen esimerkin aiheeseen. Siinä henkilö havaitsi piippua peilin edessä poltellessaan,

että hän tunsi piipun kosketuksen peilin hahmon sormissa. Sama piipun sileä ja polttava pinta oli tuntemuksena myös kuvajaisen aistimuksissa. Tämä esimerkki onkin hyvänä johdatuksena teoksen kehollisena havaitsemiseen. Näyttää siltä, että taiteilijat myös, kuten aaveraajailmiön tuntevatkin, ovat niin sanotusti samassa veneessä; kummatkin soutavat, vain käytäntö näkee asian toisin.

Merleau-Ponty tietää tapakehon omaavan oman moottorin ja kuinka sillä on myös tietoa saavuttaa päämääränsä. Aaveraajailmiö kuvaa tapakehoa perustavimmillaan poistetun raajan omaksumina ”taitoina”, tai Laineen ym.(1995,185) toteamana käytännöllisesti intentionaalisuuteen kiinnittyneenä, jonka luomaan perustaan ymmärryksemme maailmasta nojaa. Eletyn elämän käsi kurottautuu ja tarttuu kaikenlaisiin elämän suomiin objekteihin. Se ei siten ole pelkkä tunnistamistyökalu. Kehon spontaanin voiman puskemana raaja(t) suorittavat intentionaalisesti määrittynyttä aktiviteettiaan. Raajansa menettänyt käy läpi edellä esitettyä ja vie aikansa ennen kuin hän hyväksyy uuden situaatiinsa, sekä kykenee konstituimaan nykyisen kehonsa ilman raajaa. Aaveraajailmiössä aika ja sen myötä historiallisuus ovat läsnä kehon ilmaisuissa. Aika ilmenee tässä menneisyytenä, nykyisyytenä ja tulevaisuutena. Näin mielestäni maalaus ja keho sopivat olemaan yhdessä ja samassa situaatiossa Laineen ym.(s.185) toteamin tavoin tiedostavina, ymmärtävinä ja myös muistavina kehoina.

Merleau-Ponty muistuttaa, että kehomuisti saattaa sekoittua yhteen mentaalisen muistin kanssa, tai se voidaan ymmärtää tietoisena muistina. Muutenhan keho ja tietoinen muisti muistuttavat toimintatavoiltaan toisiaan. Keho sisältää kuitenkin vain pelkästään edellä esitettyä muistin edustusta. Tietoisien muistin tehtävänä on olla osana kognitiivista hermostoverkkoa. Tutkielmani tarkoitus on kuvata taiteen ilmenemistä kehollisena tapahtumana ja siksi koetan pitää siitä tietoisien muistin poissa silloin, kun käsittelen taiteen ja kehon yhteen liittäviä ilmiötä sikäli, kuin kehomuisti ymmärretään kipuina, tuntumina, painaumuksina, kehon tuntereseptoreiden aikaansaamina impulsseina, sekä nuo kaikki yhteen sitovina leib-ruumiin toimintoina. Aika on keholle lähinnä nykyisyydessä toimintaa, jossa mennyt ja tulevaisuus ovat läsnä ja koettavissa. Siitä puuttuu tietoiseen muistiin kuuluva menneen tapahtuman muistitapahtumien organisointi nykyisyydelle ja myös kehon huomioonottava tulevaisuuden tekijöiden hahmottaminen. Ajallisuuden ymmärtäminen kehollisuuden kautta ei ole helppoa, varsinkaan jos sitä yrittää pohtia terveen kehon kautta. Historiallisuus on siinä Merleau-Pontyn mukaan ”sake-

aa”(*epaisseur*) ja situaatio siinä merkitsee vilkasta tervettä ja urheilullistakin kehon elämää. Luulen, että epämääräisyys kehon aikakäsitteessä jää juuri kehon hyvän toimivuuden johdosta pohdintaa vaille, kunnes menettää jonkin raajoistaan, sillä vasta sitten todella kehon oleminen ajassa todellistuu. Situaatiorakenne tässä täytyy ottaa uudelleen tarkasteluun. Moni asia entiseen, nykyisen ja tulevan suunnittelu katkeaa ja tilalle tulevat uudet...ainakin ennen pitkää. Merleau-Pontyn aaveraajailmiö-esimerkki paljastaa kehon luonteen, tuomalla konkreettisesti näkyville sen ympäristöönsä ja siihen liittyviin hankkeisiin sitoutumisen, ja niissä aktiivisesti kiinni pysymisen. (Laine ym.1995,186.)

3.2 Suunnitelmallisuudesta kehollisuudessa ja taiteen tuottamisessa

Merleau-Ponty kehitti seuraavan pohdinnan, jotta voisi seikkaperäisemmin valaista kehon suuntautumista kohti fenomeeneja. Hän nostaa vielä tässä edellä esitellyn tapakehon yhteydessä esiin *kehoskeema*¹² käsitteen. Hän esittelee sitä rajailmiö tutkimuksia seuraten. Tarkastelussa nostetaan Schneiderin tapaus tarkasteluun. Sama potilas on jo aiemmin ollut esillä. Haluan kuitenkin tarkentaa vielä hieman asiaa, koska siinä on mm. elementtejä, jotka taiteeseen liitämällä selventäisivät potilaan kannalta maailman hahmottamisen problemaa, sekä myös, miten se liittyy aaveraaja tapauksen tavoin maalaukseen. Tässä aivoihin ulkoapäin kohdistuneen tuottamuksen vuoksi potilas ei kykene enää hahmottamaan kehonsa sisäisiä suhteita. Myös aistiminen on itsetarkoituksellisessa mielessä muuttunut merkityksettömäksi. Potilaalla on häiriintynyt normaalikehoon kuuluva toiminta, esimerkiksi juuri käsien spontaani tarkoituksenomainen ojentautuminen, intentionaalisessa aktissa.

Merleau-Ponty toteaa sairaan kehon lopettaneen intentionaalisena arkkina olemisensa, siinä, joka normaalisti alituisen päivitti itseään suhteessa esineellisyyteen ja toimi sen mukaisessa kontekstissa. Laine ym. (1996,187) huomauttaa, että tässä tapauksessa, keho ei enää ole maailmassa oleva, vaan ulkoisesti määrittyvä objektiivinen ruumis. Näin voi myös todeta tietynlaisen ruumiillisen translaation tapahtuneen leib-ruumiin vaihtuessa körper-ruumiiksi. Nyt koetun kehollisuuden sijaan on tullut ns. kehokartta sen osien

¹² Skeema vastaa tässä lähinnä kognitiiviseen psykologiaan läheisesti liittyvää *sisäistä mallia*, joka tummin vastaa jonkin *kaavaa*.

sijoittelusta ja vaikeudet alkavatkin niiden sijaintien epäselvästä paikallistamisesta suhteessa toisiinsa.

Taiteeseen ja erityisesti taiteilijaan liittyen tapaus kehollisessa mielessä ajateltuna nostaa huomion taiteilijan työhönsä jättämään kokemuksellisen työn jälkeen ja toisaalta ilman elettyä kokemusta tehdyn työn jälkeen. Asian ollessa näin taiteilija tekee kokemuksellisessa tapauksessa työstään niin sanotusti itsensä näköisen, samanlaisen, kuin esimerkiksi aiemmin esillä olleessa tapakehon yhteydessä esiin otetussa taiteilija kuvauksessa, jossa käsiteltävänä oli ratsukko-aiheinen maalaus. Ilman edellä esitettyä kokemusta työn jälki samasta aiheesta on vain hyvä tekninen suoritus ja usein myös ulkoa ohjautuva, eli mallista tarkasti kankaalle tuotettu työ. Itse vertaisin tilannetta maalaukseen ja sen kopioon. Molemmat ovat hyviä, mutta aidon huomaa kyllä. Esimerkiksi, jos vertaa tangolaulu kilpailua jossain Seinäjoen tangomarkkinoilla. Voiton vie poikkeuksetta henkilö, jolla on eniten sellaista paatosta ja syvään luotaavaa elämäkokemusta lauluun kohtaan, sellaista, joka parhaimmillaan puhaltaa laulun tarinaan elämän hengen. Siten hyvä tekniikka on tärkeä osa taiteilijan ammattitaitoa, mutta kaikkein täydellisimmästäkään tekniikasta ei vielä synny taidetta; tekniikka on vain keino, eräänlainen välikappale taiteenluomista varten, sillä kun:

”Kun maalari ottaa auringon ja tekee siitä keltaisen pallon taiteilija ottaa keltaisen pallon ja tekee siitä auringon.” (Pablo Picasso).

Skeema-sana liittyy Erwin Straussin, teoriaosuuteni alussa (luku, 2.1) esittämäni lyhennelmään inhimillisestä aistimisesta, jossa aistiminen ja liike nivoutuvat yhteen elävän ruumiin toimintapiirteenä. Myös taiteen havaitseminen liittyy kummankin, sekä maalarin, että maalauksen havainnoijan kokonaisvaltaiseen kehon keholla havaitsemisprosesseihin. Näin sama toimintatapa, skeema, toimii yhtäläillä taiteen kehollisessa kohtaamisessa, kuin kehon muussa ympäristössä. Erwin Straussin mukaan kehoa ei tule ymmärtää erilaisten aistielinten joukkona, joiden aistit ikään kuin piippuhyllyllä odottavat kutsua työhön. Kehoskeema tarkoittaa käytännössä kiinni olevaa ymmärrystä tietoisuudesta, joka alati paikantaa kehon osat suhteessa kehon tilaan. Tätä voisi hyvin verrata GPS- satelliittipohjaiseen paikantamisjärjestelmään. Spontaanissa tilanteessa ei useinkaan tarvitse millimetrin tarkkuudella tietää kehon osien situaatiota. Samoin kuin GPS paikantimissakaan asiat eivät usein ole millimetreistä kiinni. Jos esimerkiksi pyyhkäisee

pistävää hyttystä hartioiltaan, ei ole välttämätöntä paikantaa sitä ihan tarkasti, riittää kunhan saa hätistettyä sen pois. Samankaltainen tilanne toistuu nostaessani käteni torjumaan minua kohti äkillisesti potkaistun jalkapallon. Tapahtumahetkellä ei tarvitse ajatella toimintaan osallistuneita ruumiinosia, joihin koko kehoni intentionaalisuus on tapahtuman hetkellä ruumiillistunut. (Laine ym.1995, 187.)

Kehon osien suhteet toisiinsa nähden ja eri aistimiin kuuluvien omien aistinalueidensa suhteet toimivat yhdessä toisiinsa kiinnittyneinä, toisilleen viestejä välittäen. Esimerkiksi esitetyssä hyttys-tilanteessa yhdistyvät hyönteisen läsnäolosta ilmoittava ininä ja sitten kohta voimakkaammin sen kärsän ihoon työntämän kivun tuottama tuntemus ja pian käsi lähteekin liikkeelle toimittamaan hätistävää liikettään. Samoin on jalkapallon torjumisen laita. Aluksi kuulen mäjähävän äänen. Pallo lähti liikkeelle. Sitten näen sen, tunnen ilmanpaineen kasvoillani pallon syöksyessä minua kohti. Lopulta käteni liikahavat torjuntaan. Maalaustaiteessa on sama tilanne. Kokija havainnoi ensiksi esimerkiksi maiseman kokonaisuudessaan siirtyen sitten tarkastelemaan yksityiskohtia. Hän näkee ehkä kedon kukkineen, aistii perhosen siiven poskellaan, kesätuulen tuoksun. Taivaalla porottavan auringon editse haukka tekee kirkuen kaarrostaan ja kokija tuntee auringon sokaisevat säteet silmissään, sen lämmön ihollaan. Näin teoksen vastaanottaja voi vastavuoroisesti taiteilijan kanssa kokea saman visuaalisen kentän sanoman. Tässä yhdessä ja samassa maalauksen havainnossa on mahdollista tehdä havaittavaksi eri aisteihin ulottuva informaatio teoksen tapahtumista.

Tapakehon ja kehoskeeman esimerkit luovat hyvän kuvan kehon liikkeiden ulottuvuudesta, sen jäsenten avaruudellisen tilanhahmottamisen tajusta. Ensinnäkin kehosta, josta lihasmuisti ja siihen kuuluvat liikkeet ja tuntoaisti tekevät niin kutsutun kinesteettisen kehon, sekä yleensä kehollisen tilan hallinnankyvyistä. Laine ym. (1995,189) toteavat, että normaalikehoina toimiessamme emme koskaan käsittele objektiivista ruumistamme Schneiderin tapauksen kaltaisesti, vaan fenomenaalista ruumistamme. Merleau-Ponty tähdentää tässä, että normaalissa tapauksessa ihminen ei välttämättä huomaa kehonsa esineisiin kohdistuvaa suhdetta, jos aktuaalista liikettä ei ole lainkaan. Samoin käy taiteen ja sen kokijan kohtaamistilanteissa, jos taiteen vastaanottaja ei ole lainkaan valmistautunut tulevaan, vaan liikkuu esimerkiksi taidehallien käytävillä vain objektiruumiin liikuttamana. Kokijan intentionaaliset aktit ovat tässä ratkaisevia. Ensiksikin siihen tarvitaan fenomenaalisen ruumiin aistivaa ja havainnoivaa kehoa kokoamaan informaatio-

ta, jotta koko taiteilijan teokseensa luoma elämismaailma tulisi havaituksi. Näin keholinen kokemus taiteesta tuo sen noemaattisen rakenteen tietoisuuteen, jossa se konstituoituu havainnoijalle mielekkääksi teoksen havaituksi tulemisen kokemukseksi.

Laine ym.(1995,189) huomauttaa liikkuvuuden olevan ihmisen perustapa muodostaa suhde maailman esineisiin ja asioihin ja muodostaa niihin tajunnallinen yhteys. Keho liittyy elämässään niihin ja se on eletyn maailman keskus. Keho onkin itselleen alati ja moniulotteisesti maailmaan suuntautuneena havainnon kohteena, ei kuitenkaan jatkuvasti havaittuna. Esineet ovat saavutettavissa, alati tarjolla ja kehon havaituksi tuleminen mahdollistuu usein vasta kohdekontaktissa. Koska keho on kuitenkin liikkuva olio, sisältyy siihen samalla toimivaa intentionaalisuutta. Keholla on myös lähes aina mahdollisuus kiertää esineiden ympäri kaikilta puolilta ne nähdäkseen.

Täytyy vielä muistuttaa, että Merleau-Ponty haluaa meidän huomaavan perustavan ruumiillisen asenteemme maailmaan ja että emme me maailmaa perusta, vaan hahmotamme meille annettun maailman. Keskeinen asia Merleau-Pontyn pohdinnassa ei ole se mikä erottaa normaalin epänormaalista, vaan se mikä sitoo niitä yhteen. On ilmeistä, että niitä on vaikea ymmärtää teettisyyden näkökulmasta. Katsantokanta on siten tässä ruumiin operatiivis- intentionaalinen. Juuri tämä ruumiin motorinen asenne on se tekijä, joka erottaa esillä olleen normaalin henkilön ja Schneiderin toisistaan. Siten eroina eivät ole uskomusten, tiedon, halujen, päätösten tietoisuuden sisällöissä, eikä myöskään propositionaalisissa asenteissa. (Heinämaa, 1996,83.)

Kuten aiemmin ilmenikin, ihminen on itse maailmansa hahmottava toimija. On kuitenkin otettava huomioon ihmisen sosiaalinen ulottuvuus, jonka puitteissa hän toimii yhdessä muiden kehojen kanssa. Heinämaa (1995,84) on huomannut Merleau-Pontyn hieman vaikeaselkoisesti sanoneen, että ihmisten toimintaan kuuluu yhtäältä persoonaton ja toisaalta tottumuksiin piintynyt taso. Tämä kuulostaa kyllä tutultakin. Ne ovat useasti niin totunnaisia tekoja, että niitä ei tietoisesti edes havaitse tehneensä. Heinämaa avaa kuitenkin vielä asiaa todeten yksilöllisen ruumiin olevan omien nykyisten ja aikaisempien tekojensa, sekä lisäksi toisten tekojen toistaja ruumiin hahmottuessa molemmilla tasoilla. Tästä voi päätellä ihmisen ruumiin olevan ”perintö” kuten Merleau-Ponty (Heinämaa s.85) toteaa. Hän tarkoittaa tällä, että ”ruumissubjekti” ei itsessään ole omien tekojensa kautta itsensä perintö, vaan kytkeytyy isompaan, maailma perintöön,

jossa yksittäisen henkilön maailman lisäksi periytyvät myös toisten hahmottamat maailmat.

”Henkilökohtaista olemassaoloamme näyttää ympäröivän lähes persoonattoman olemassaolon reuna, joka on niin sanoakseni ilmeinen tai itsestään selvä ja jolle luovutan huolen elämän jatkumisesta. Ihmisen maailmaa, jonka jokainen meistä tekee itselleen, ympäröi maailma yleensä, johon meidän on kuuluttava ensin, jotta voisimme sulkeutua rakkauden tai kunnianhimon yksityiseen ympäristöön.” (Heinämaa 1995,85.)

3.3 Kehollisen olemisen epämääräisyys

Merleau-Pontyn kehon fenomenologian selittäminen tuo ongelmia sen puhtaasti kehon olemistapaan sisältyvän maailmassa olon tarkkaan selittämiseen. Laine ym. (1995,194) arvelevat ristiriitoja tulevan kehon propositionaalisen luonteen selittämisen ja vanhojen dogmaattisiin ideoihin perustuvan olemisen ideoihin perustuvien teorioiden kesken. He esittävät saman tien teoksessaan Merleau-Pontyn oman luonnehdinnan fenomenologiasta, jonka olisi puhuttava siitä, mistä traditio vaikenee:

”Kokemus kehostamme...avaa meille monimerkityksellisen (ambigu) olemisen muodon en voi hajottaa sitä osiin ja koota sitä uudelleen kirkkaaksi ideaksi. Sen ykseys on aina kätkeyty ja hämärä. Se on aina jotakin toista mitä se on, aina seksuaalisuutta ja samalla vapautta, juurtuneena luontoon juuri samalla hetkellä kun kulttuuri muuttaa sitä, ei koskaan itselleen järkkymättömänä, ei koskaan taakse jätettyä. Olkoon kyseessä toinen kehoni tai omani, minulla ei ole muuta keinoa tietää inhimillistä kehoa kuin elää siinä, mikä merkitsee paikan ottamista sen kautta toteutuvassa draamassa ja heittäytymistä siihen mukaan. Olen kehoni ainakin siinä määrin kuin sen koen, ja vastaavasti kehoni on kuin ’luonnollinen subjekti’ tilapäinen luonnos koko olemisessani. Näin kokemus kehosta vastustaa reflektion liikettä, joka erottaa subjektin ja objektin toisistaan ja joka antaa meille ainoastaan ajatuksen kehosta tai kehon ideana mutta ei kokemusta kehosta tai kehoa todellisuutena.”

Todella monimerkityksellistä ja kaikessa runollisuudessaan hieman sanomaansakin peittävä! Laine ym.(1995,195) avaavat asiaa todeten Merleau-Pontyn puhuvan keho(i)sta niin kuin me omistaisimme ne. Tämä hänen puhutapansa sekoittaa käsitystä kehon hänen tarkoittamanaan positiona. Hän ei nimenomaisesti tarkoita kehoja jonkun omistavina. Ilmeisesti asiansa retorisen selittävyuden vuoksi hän käyttää kehoni, kehonsa, kehostamme ilmaisuja. Objektiivinen ajatteluhan viittaa ruumiin välineellisyyteen, jolloin se siinä toimisi minän välineenä. Samoin on vaikea sanoa olevamme kehossa, koska siitä myös johtaa polku samaan välineellisyyteen. Olemme silloin aivan kuin jonkin laitteen hytissä ohjailemassa sitä intentiomme mukaiseen toimintaan. Merleau-Pontyn on siis tarkoitus sanoa ”olen kehoni”. Kehona maailma on läsnä kanssani. Samoin tuottaa vaikeuksia mieltää kehoa intellektuaalisen perinteen mukaisesti subjektiksi tai subjektiviteetiksi. Tämä tarkoittaa yksittäisen ajattelevan minän häätämistä kehon määrittämisestä. Merleau-Ponty yrittää välttää niiden määrittäysten käyttöä nimittämällä niiden tilalle uusia tajuntaa merkitseviä nimityksiä, kuten esimerkiksi, ”luonnollinen minä” ja ”luonnollinen subjekti.” (Laine ym.1995,195.)

Kehon olemassaolon organisoiminen uudelle kehon kokonaisuuden huomioon ottavalle ajattelupohjalle on fenomenologian suuri missio. Merleau-Ponty haluaa tuoda esiin ajatuksen, jossa kehollinen oleminen on jossain määrin ymmärrettyä, a priori, itsetajuntamme ollessa vielä osittain hämärtyneenä. Hän tarkoittaa sitä merkitysten tulvaa mitä ihminen kehlostansa saakka kohtaa, sen ympäröidessä ja sakeuttaessa olemassaolon mysteeriä. Kuinka kukaan voisikaan olla kaikesta yhtä aikaisesti tietoinen. Kehollinen eksistenssi filosofisena ajattelutapana on niin kuin aiemmin useasti on tullut ilmi, monimerkityksellisyydessään sakeaa ja siksi vaikeammin tavoiteltavampaa, kuin klassisen rationalismi konsanaan. Esipersonallisuus tarkoittaa Laineen ym.(1995, 196 -197) sanomana elämää ylläpitävää biologista perustaa. Siten suhde luontoon on suhde elämään ja sen kautta taas itseemme. Tämä johtaa olemisemme itsemme ulkopuolelle. Meitä ympäröivät esineet ulottuvat ja tarrautuvat ja vaikuttavat välttämättä kehoomme. Jos esimerkiksi vierailemme jossain talomuseossa, siellä oleva esineistö kertoo meille kauttansa jotakin niitä käyttäneiden ja niitä valmistaneiden henkilöiden henkilöhistoriasta ja laajemmin myös kulttuurihistoriastakin. Esimerkiksi maamme talonpoikaishuonekaluissa näemme vahvan kehollisen kosketuksen. Usein kodin tarve-esineet olivat valmistettu todella lähes paljain nyrkein. Siksi esine on aina enemmän kuin pelkkä esi-

ne. Kuluneisuus ja kolhut ovat mykkiä tarinoita, jotka kertovat taideteoksen tapaan niihin sisältyvästä kehollisuuden läsnä olevasta maailmasta.

3.4 Sana tyhjässä huoneessa, kielen merkityksestä kehollisessa kohtaamisessa

Keho ei ainoastaan kohtaa ekspressiivisyyttä, vaan myös luo sitä itse olemalla itsekin esittävä. Laine ym.(2005,198) toteaa kehon ilmaisevan itseään elein, ilmein ja kielen avulla. Kieli liittyy kehon toimintaan; se on spontaania ja intentionaalista. Kielen avulla teemme itsestämme muille tutun ja päinvastoin. Se on apuväline, samoin kuin kädellä viittaaminen on ele jotain tarkoitusta varten ja myös apuväline, kun halutaan viestittää esimerkiksi tahtoa, viitata johonkin tai pyytää jotain. Kieli on apuna taideteoksien merkitysten avaajana silloin, kun vastaanottajalla on ongelmia niiden kohtaamisessa. Merleau-Pontyn mukaan maailmassa oloamme ei voi koskaan täysin kääntää muille kielille samaa tarkoittavaksi, koska toiminnallinen esiymmärryksemme estää sen. Hänelle kieli on kehon kaikkein toiminnallisin osa ja luonnollisesti viittomakielen liittäminen tähän lisää kehomme ekspressiivisyyttä entistä enemmän. Merleau-Ponty viittaa sanottua sanaa ilmaisevaan tyhyyteen, jota kehon persoona olemuksensa mukaan täyttää ilmeillään ja eleillään riippuen siitäminkälaisia merkityksiä sanan ”äännehahmo” luo. (Laine ym.2005,201.)

Edelliseen liittyen jatkan vielä tilanteen merkityksen huomioimisesta kehojen kohtaamisissa. Esimerkiksi Suomalaisessa kulttuurissa sana ei aina saa vastakaikua. Joskus tuntuu todellakin siltä, että sanottu sana ja toinenkin hukkuvat siihen tyhjiin puhumattomuuteen, mikä sitä kohtaa sen ollessa jo kehosta ulkona kuulijaansa etsien. Toisaalta yhtäläillä meillä niin yleistä puhumatonta viestintää on vaikea tulkita oikein. Niinpä ilmeet, varsinkin kehon negatiiviset eleet (rystysten rytinä ja kallojen kalina) ovat kulttuurissamme myös yleisiä. Yhteisöllisinä kielellisinä kehoina tarkoituksemme on tulla ilmaistuksi toisia ymmärtäen. Näissä kohtaamisissa toiseus täyttyy vastavuoroisuudessa, jossa osapuolten ilmaisut luovat vastapuolissa merkityksiä, jotka koostavat heille heitä ympäröivää maailmaa. Normaalisissa tapauksissa ihminen on aisteiltaan avoin ja siten valmis vastaanottamaan elämän tarjoamia anteja. Näennäinen passiivisuus on näin myös luonteeltaan vastaanottavaa. Aktiivisen intentionaaliseen maailmaan suuntautumi-

sen ja siitä merkitysten luomisen välille jää kaikessa moni-ilmeisyydessään merkityksiä, jotka eivät aktuaalisuudessaan ilmene läsnäolevaksi. Siksi kehollisissa kohtaamisissa piilee myös väärinymmärrysten mahdollisuus (ambigu). Näin havainto myös esineiden, asioiden ja siten myös taiteen kohdalla ei useinkaan tunnu täydelliseltä yhdestä ja samasta näkökulmasta. Silloin olisikin tarkastelukulmaa asioihin muutettava.

Näyttää kaikesta päätellen siltä, että useita ulottuvuuksia täyteen ladatulla toiminnallisella kehoajattelulla Merleau-ponty karistaa perinteisen ontologisen, pysähtyneeseen erillisten olioiden olemistapaa kuvaavan ajattelutavan kintereiltään. Hän haluaa ontologian kysyvän kehollisen olemisen tapaa sen sijaan, että mielenkiinto kohdistuisi kehon sisältöihin. Se, että tähän asti olen käsitellyt ruumiin ja maailman toisiinsa nähden vuorovaikutuksesta muodostuvia merkityssuhteita, on pohjana sille ymmärrykselle, mikä muodostuu siinä käsitteellisessä itse tuotetussa reflektiossa, jota Merleau-Ponty tarkemmin valaisee esteettisen tulkinnan kautta. Haapala ym.(2005,xlvi) huomauttavat jo Kantin (*Kritik der Urteils kraft*) Arvostelukyvyyn kritiikki-teoksessaan kuvanneen kauneuden kokemuksen olevan sekä tietoisuuden sisäistä, että tietoisuuden kohteen samankaltaisuutta. Tähän yhteiseen perustaan fenomenologian esteettinen käänne nojaa. ”Esteettinen tulkitaan kaiken kokemuksen perustavaksi ja alkuperäiseksi tasoksi ja samalla esteettisen ja tiedollisen kokemuksen ero kadotetaan alkuperän ajatukseen sisältyvän logiikan vuoksi.”(Haapala ym.2005,xlvi). Näin tämän mukaan myös esteettinen on tietoa, jostain joka on ulottuvilla ensimmäisenä ja joka saa merkityksen vasta tajunnan prosesseissa. Samalla taiteen kehollisen kohtaamisen perustelu tarkentuu aistien ja havainnon ottaessa ensikosketuksen maailmaan. Seuraava Merleau-Pontyn mietelmä toimii tässä hyvin hänen pohjustaessaan tietä keholliseen kokonaisvaltaiseen havaitsemiseen vihjaten myös fenomenologian esteettisestä kääntymisestä:

”Romaani, runo, taulusävellys ovat yksilöitä, ts. olemuksia, joissa ilmaisu ei ole erotettavissa ilmaisusta. niiden merkitys on saavutettavissa ainoastaan suoran kontaktin kautta ja se säteilee niissä muuttamatta niiden ajallista ja avaruudellista paikkaa. Tässä mielessä kehomme on verrattavissa taideteokseen.” (Laine ym.1996,203.)

4 KEHOLLINEN VUOROVAIKUTUS UUDESSA ONTO-LOGIASA

Merleau-Ponty havainnollistaa myöhemmässä ajattelussaan ilmitullutta niin sanottua ”uutta ontologiaa” keskenjääneen teoksensa (*Le visible et L'invisible*, joka on julkaistu postuumisti 1964) *Näkyvä ja näkymätön* sivuilla. Hän ei ole enää yhtä avoin empirialle ja kartesiolainen erityistieteiden ongelmien esittely esimerkkeineen on taaksejäänyttä historiaa. Samoin hän korvaa käsitteistöään uusilla fenomenologiassa ja Husserlin filosofiassa ennen esiintymättömillä nimikkeillä. Hän käyttää myös metaforisia ilmaismuotoja runsaasti. Timo Laine (1994,56) huomauttaa myös, että Merleau-Pontyn itseensä kohdistuneen kritiikin lisäksi edellä esitetty on tulkittu fenomenologiasta irtaantumiseksi. Laine ei kuitenkin haluaisi korostaa Merleau-Pontyn havainnon fenomenologian ontologista luonnetta tukeutuen *Näkyvä ja näkymätön* teoksen perustana oleviin irrallisiin käsikirjoituksiin (esseet. *L'Oeil et l'Esprit ja Signes*). Samaan aikaan tehdyt muut hänen kirjoituksensa eivät myöskään viittaa täyteen käännökseen. Laine (s.56) on löytänyt *Näkyvä ja näkymätön* teoksen alkulehdiltä yhteyden aiempaan fenomenologiaan. Hän puhuu siinä ”luonnollisesta uskosta.”¹³ Usko tarkoittaa tässä luottamusta niihin näkemiimme kuviin, joita maailma meille tarjoaa. On eri asia nähdä, kuin ymmärtää näkemäänsä ja tuosta labyrintista ulos vieviä viittoja, (Laine tarkoittaa fenomenologian ontologioimista) joita Merleau-Ponty merkitsee uusilla ilmaisuilla.

Merleau-Ponty sijoittaa uuden, filosofian käsitteistössä ennen nimeämättömän ”liha”- (*la chair*) käsitteen, keskeiseen nyt käsiteltävänä olevaan myöhäisfilosofiaansa. Tätä käsitettä ei tule ymmärtää samalla tavoin olemassaolevana, kuin sitä perinteisesti on ajateltu jonkin ruumiin ominaisuuksiin kuuluvana. Siten se ei ole psyykkistä eikä myöskään fyysistä. Hän haluaisi sen sijoittuvan esisokraattisen hengen mukaisesti joihinkin maailmaa määritteleviin yleistä kuvaaviin elementteihin, kuten maahan, mereen, ilmaan tai tuleen. Näin ajateltuna liha siis toimii kaikissa edellisissä ja vielä yleistäen kaikissa

¹³ Stanford Encyklopedia of Philosophy mukaan englantilainen käännös on ”perceptual faith”joka taas WSOY:n Elektronisen sanakirjan mukaan tarkoittaa lähinnä, luottamusta/uskomista johonkin., tässä tapauksessa havaintoon. Mielestäni käännös ”luonnollisesta uskosta” ei ole niin luonteva, kuin suora käännös, mutta sopii kuitenkin Merleau-Pontyn aikaisempaan ”luonnollinen maailma” teemaan.

olemiseen liittyvissä ”palasissa.” Oleminen on kaikissa palasissa, mutta ei niihin erikseen jaettuna tarkasteltavissa. Siihen ei voi johtaa minkään identiteetin sisältöä. Siten se liittyy olemassa olomme kokemuksellisiin käsitteisiin ja ilmaisee niissä itsensä. Merleau-Pontyn tavoitteena oli tavoittaa näkyvään näkemiseen ja aistisuuteen liittyvien ongelmien kautta ideaalinen, aistisuudelle vastakohtainen näkymätön henkistynyt maailma. Merleau-Pontyn ontologinen tutkimus jää kuitenkin tältä osin kesken ja siten uudesta ontologiasta jäi aistisuuden filosofia, joka ei paljonkaan poikkea siitä ”luonnollisen maailman” käsitteestä, jonka *Havainnon fenomenologia* perusteli. (Laine 1994.57.)

Merleau-Pontylla on Martin Heideggerin kanssa yhteneväiset ajatuskuviot olemisen ongelmasta. Myös hänen sanaparinsa ”paluu juurille” tarkoittaa juuri sitä kreikkalaista aikakautta, joka asuu Homeroksen runoudessa. Steiner (1997,75) toteaa Heideggerin lausuneen asiasta seuraavaa:

”Oleminen on se itse. Tulevan ajattelun on opittava sanomaan ja kokemaan tämä. Oleminen ei ole Jumala eikä maailman perusta. Oleminen on kauempana kuin kaikki oleva ja samalla kuitenkin lähempänä ihmistä kuin mikään olevainen, oli tuo olevainen sitten kallio, eläin, taideteos, kone, oli se enkeli tai Jumala. Oleminen on kaikkein läheisin. Mutta tämä läheisyys on ihmiselle kaikkein kaukaisinta”.

Merleau-Ponty toteaman mukaan uuden ajan filosofien ajattelussa, aina Descartesista Sartreen onkin tyypillistä, että pidetään eksistentiaalistista ajattelevaa näkemistä ja tietoisuutta ensisijaisena olemisen ajattelun entiteettinä. Oleminen on siellä, missä ihmisetkin. Se on suhteessa heihin, heidän tajunnantiloihinsa siellä missä keho kohtaa toisen: ”samassa maailman lihassa.” (Laine1994.58.) Myös Heideggerin filosofian mukaan on turha korottaa itseään tai hakea mitään ulkopuolista sfääriä olemiselle. Täällä oleminen on tässä ja nyt. Ihminen on osa sitä maata, jolla hän käy. Olemme siinä yhtä maailman kanssa, kaiken ontologisen kysymisen lähteessä. Heideggerin filosofassa ihmisen toteuttaessa ”*Da seintä*” täällä olemistaan, on hän kaiken metafysiikan tällä puolen, keskellä arkipäiväänsä. (Steiner 1997,75.)

4.1 Koskettaminen on myös takaisin aistimista

Olemisen ongelma on edelleen väkevästi läsnä, vaikka uudessa ontologiassa tunnutaankin liikkuvan aikaisempaa syvemmissä vesissä. Kehollisuus on tässä läsnä olemiskysymyksenä. Ongelma ei siis enää ole näkemisessä, vaan kehon molempien käsien keskinäisen koskettamisen ymmärtämisessä. ”Oleva on nyt luvattu näkemiselle ja päinvastoin.” (Laine 1994,61.) Edellä esitetyn ihmisen perustoiminnon kautta voi päästä yhteyteen olemisen olemuksen kanssa ja ymmärtää, mistä tässä kaikessa on kyse. Kehollinen kohtaaminen, saman kehon käsien kohtaaminen ja kiinni tarttuminen, kuvaillaan tässä seuraavasti: Aluksi käteni kurottautuu vierasta esinettä kohti tarttuakseen siihen, mutta juuri, kun koskettamisen hetki on käsillä, meneillään oleva yksipuolinen akti kumoutuu. Havaitsen käteni edelleen, mutta elävämpänä. Aistin sen takaisinkosketuksen. Koskettaminen ei näin ole vain yhdensuuntaisen aktin toteutumista, suunnasta aistivasta aistittuun, vaan myös takaisin. Lopuksi koskettaminen on koko kehon täyttävä, ”subjekti-objekti, aistiva olio.” (Laine 1994.59 - 60.)

Koskettavat kädet viestittävät objektin ja subjektin edestakaista yhteyden ottoa. Yhdessä olevat, esimerkiksi rukoilevat, tiukasti yhdessä olevat kädet ovat hyvä keino esittää erillisiä yhdessä, tuntea kuitenkin sormet ja kämmenpohjat erillisinä, vasten toisiaan. Subjekti ja objekti ovat nyt yhdessä. Ne ovat saavuttaneet toisensa. Yksityisestä yleiseen ja yksiulotteisesta moniulotteiseen onkin syy, miksi Merleau-Ponty valitsi juuri koskettamisen esimerkikseen, eikä muita aistimisen alueita. Kehollisuus tuo lopulta muut välttämättä kehoon kuuluvat aistialueet mukaan prosessiin. Sama koskettava keho on myös näkevä ja näkevä on koskettava. Näin Merleau-Ponty suuntii kehon olemusta suhteessa olemiseen yleensä. Se noudattelee edelleen Husserlin muotoilemaa elämismaailma käsitettä. Siinä havainnoiva keho on paikka, jossa kaikki maailman aika ja tilat tapahtuvat.

Aistivan ja aistitun suhde on koko olemisessa, ei yksin omakehokohtaisena. Vastavuoroisuusperiaate toimii myös ulkopuolisiin olioihin ja esineisiin nähden. Ulkopuolinen näyttäytyy silloin aistittuna olioina ennemmin kuin joinain sellaisena, mitä tiede on antanut ymmärtää sen olevan. Elämämme on aistisen punoksen yhteen kietoutumaa, kiasman kaltaista, jossa olioiden ja toisten ihmisten maailma tunnustelevat toisiaan yhteisessä maailman lihassa. Siinä on kaikki ja myöskään mitään toista ei-olemisen maailmaa ei ole. (Laine ym.1995.208.)

Merleau-Pontyn huomioonotettava pohdinta liittyy läheisesti antropomorfiseen esinesuhteeseen. Esinesuhteessa eläminen on välttämätöntä, mutta se ei kuitenkaan ole inhimillisten ominaisuuksiemme siirtelyä elottomiin ja elollisiin meitä ympäröiviin olioihin, joissa havaitsisimme vasteen joistakin omista ominaisuuksistamme. Laine (s.208) huomioi vielä Merleau-Pontyn haluavan kuitenkin olla erottamatta artefakteja ja luonnonesineitä toisistaan. ”Vastavuoroisuus toimii sekä luonnon persoonattomassa esineellisyydessä, että ’toisten’ läsnäoloa kantavissa kulttuuri- ja käyttöesineissä.” Vaikka Merleau-Ponty liittää kehon kokonaisvaltaiseen maailmassa olemisen yhteyteen, on silti selvää, ettei Merleau-Ponty pystyisi täysin hylkäämään aikaisempaa kehon kokemistapaa havaintomateriaalina niin kauan, kuin puhutaan olemisesta kaikilla tasoilla. Täytyy vielä muistuttaa, mitä ”kiasma” (*le chiasme*) tässä metaforana tarkoittikaan. Se on aisti- en ”punos” (*l’entrelacs*) ja aisti- en risteys, joka on siten olioihin avautuvaa ”syvyyksien olemista” (Laine 1994.61.)

Merleau-Ponty jatkoi vielä takaisin aistimisen ideaansa viimeisessä kirjoittamassaan tutkielmassa *Silmä ja mieli* (1960). Siinä hänen esiin ottamiinsa teemoihin minäkin aion pitkälle tukeutua taiteen kohtaamisen problematiikkaa tutkailevien ajatusteni kanssa. Olen vakuuttunut monien maalaustaiteeseen liittyvien, ymmärtämistä vaativien kysymysten avautumisesta, kun ne otetaan pohdintaan yhdessä havaintoon liittyvien kysymysten lomassa, aivan samoin kuin Merleau-Pontykin on vakuuttunut filosofisten ongelmien esiin ottamisesta juuri samassa havaitsemisen kontekstissa.

4.2 Tutkielman toteutus, sen tehtävät ja taiteilijat

Lukijaa on tähän saakka rasitettu paikoin raskaalla ja moniselitteisellä teoriaosuudella. Esittelyn kohteina olivat tutkielman aiheen kannalta keskeiset teoriat ja käsitteet, jotka luovat perustaa rakentaessani tutkielmassani kuvaa taiteen tulkintaan kykenevästä kehollisesta metodista ja toimijoista siinä. Tästä eteenpäin, työni empiirisessä osiossa, pyrin edellä esitetyn teoriajakson ja eri taiteilijoiden esimerkeiksi valitsemieni teosten valossa etsimään vastauksia kyseisen metodin ja myös oman kiinnostukseni kannalta relevantteihin kysymyksiin. Päällimmäiset tutkimuskysymykset metodologiaa koskevan teo-

rian muodostumiseen koskevat tässä havaintoa ja siinä ennen kaikkea jonkin havaituksi tulemisen problemaa, eli miten jokin ei ole pelkkä ylimalkainen havainto, vaan on oikeasti havaittu. Löytyykö oikeaa tapaa tehdä luontevia ja mielekkäitä havaintoja kuvataiteesta? Toiseksi minua kiinnostaa selvittää taiteenkentässä toimijan, kokijan/tekijän suhdetta maailmaan; onko tarkastelukulma taiteenmaailmaan ja yleensä elämismaailmaan sama ja eläkö objekti-subjekti suhde vahvana edelleen.

Toteutan tutkielmani empiiristä osaa laadullisen tutkimustavan mukaisesti, jossa havainnoija itse on mukana tutkimuksessa. Asetan tässä esimerkkimaalauksen joukkoon myös omia teoksiani analyysiin pohtiessani fenomenologiseen havaintoon liittyvien prosessien kautta teoksien luomia merkityksiä. Omat työni ovat mukana yhtäältä niiden tarkoitukseensojivien aiheiden kannalta ja toisaalta tietäessäni takuuvarmasti niiden tekijän työnsä asettaman tehtävän. Oma tehtäväni tässä on suhteuttaa kulloinkin käsiteltävänä olevan teeman mukaista teoriaa ja valitsemiani teoksia yhteiseen dialogiin. Syntynttä vuoropuhelua analysoin kehollisen kohtaamisen viitekehyyksessä. Analysointi tapahtuu kuvailemalla maalauksen suhdetta kehoon ja kehon suhdetta maalaukseen. Merkitykset, jotka avautuvat, ovat luonnollisesti omien teosteni kohdalla omiani, mutta taiteilijan intentio tässä ei olekaan valokeilassa, vaan niiden merkitysten havaitisijassa aiheuttamat tajunnan sisäiset aktit.

Omien maalausteni lisäksi perustan työni empiiristä osaa kolmen kuuluisan taiteilijan esimerkeillä. Kullakin niillä on tässä oma tehtävänsä, jota jokainen omalla tavallaan toteuttaa jotain Merleau-Pontyn käsittelemää havaituksi tulemisen aktia. Cezanne on mukana itseoikeutetusti jo Merleau-Pontyn omana esimerkkinä,. Cezannen teosten kohdalla jatkan analysointitapahtumaa edelleen samaan tapaan edellisten töiden kanssa sen poiketessa kehollisuuden teemasta ainoastaan soveltaessani reduktion toimintaa yhteen hänen teoksistaan. Tässä tietoisuuden intentionaalisuus kohdentuu; vuori erottuu vuorena. Sulkeistamisen vuoksi tarkastelijan ajatus on nyt vapaa konstituimaan reduktion kohteen havainnosta todella havaituksi. Tavoitteena on havaita kohteesta ne havaitisijan intressin mukaisesti nousevat merkitykset, jotka nostavat a prioriseen tajuntaan siitä ensimmäisenä nousevan havainnon. Reduktio tehdään erityisesti sen takia, että tarkastelija pääsee eroon havaintoa sumeuttavasta luonnollisesta asenteestaan. Tässä ja myös Picasson töissä voi ajatella miten operatiivinen intentionaalisuus kytkeytyy havaitisijan ja teoksen välille maalauksen herättämien liike-illuusioiden johdosta. Teoksen vastaan-

ottajan on aktualisoitava teoksen ilmeneminen, eli osallistuttava teoksen maalarin teoksen ilmenemiseen vaikuttavien potentiaalien toimintaan siten, että omalla pyyteettömällä asenteellaan myötävaikuttaa teoksen pyrkimykseen havaituksi tulemisestaan. On paikallaan muistuttaa, että reduktio samoin kuin operatiivisen intentionaalisuuden toteuttaminen ja niissä toimiminen, ovat mielikuvaoperaatioita ja tähän tarkastelijan on suhteutettava toimintansa. Samoin tarkennan tutkielmastani mahdollisesti nousevien esteettisten kysymysten tarkoittavan sitä havaituksi tulemisen prosessia, minkä havaitsija suorittaa havainnoidessaan maalausta.

Picasson teosten tuonti teosesimerkeiksi oli Cezannen kubististen töiden jälkeen luonnollinen valinta, koska hänen maalaustensa ilmikuvan on myös kubistisen tyyliuunnan mukainen, joskin enemmän abstrahoituna. Korostan Picasson ensimmäisessä teosesimerkissä kehollisuuden teemaa entisestään havainnoimalla sen keholliseksi havaitsemisen piirteitä. Hänen toisen teoksen käsittelyssä pyrin kuvailemaan, miten subjektiivisuus ja objektiivisuus -asetelma teoksensa kokemisessa väistyy. Samalla toivon havaitsijan saavan myös yhteyden Merleau-Pontyn myöhäisajattelun ontologiaan, jossa teoskeskeinen oleminen muuttuu olemiseksi yhteisesti koetussa maailmassa kohtaamisen ollessa yhteistä toistemme kehoon sisältyvää ”tunnustelua”. Samalla otan kantaa oheistekstien olemassaololle käyttäen siinä tukenani Gadamerin hermeneuttista taiteen teoriaa.

Viimeisenä taiteilijaesimerkkinä työssäni esittelen erityisesti merkittävänä koloristina tunnetun kuvataiteilijan, Rafael Wardin. Hänen taideterapeuttiset havaintonsa ovat saaneet paljon tunnustusta ja siitä toimesta saadut kokemukset sekä näkyvät, että tuovat kehollista syvää ulottuvuutta hänen töihinsä. Hänen töittensä kautta analysoin ennen kaikkea värin havaitsemista, miten se on kehollinen kokemus ja miten väri korvaa kanakaalla figuratiivista viivaa silloin, kun nonfiguratiivinen viiva valtaa alaa. Tässä on mahdollista ajatella myös värin asettamista reduktioon, jolloin esimerkiksi käsiteltävä keltaisuus palaa itseensä sisältyvään lämpöön. Tarkoitus on tuoda ilmi kuinka monita-hoinen laadukas maalaus saattaa olla ja kuinka se haastaa havaitsijaa aina uuden kvalitteen etsintään rakentaen teostodellisuuttaan siten aina uudella tavalla näyttäytyen. Kerron samalla lyhyesti muiden aihetta lähellä olevien taiteilijoiden kokemuksista samankaltaisissa tiloissa. On todettava, että halusin tehdä väristä oman lukunsa, koska se

jo tieteenalana sellaisenaan, luonnontieteidenkin osalta, on paljon tutkittu. Maailma syntyy väreistä ja ne lukeutuvat alkuperäisiin aistittaviin perusasioihin.

”Värit ovat alkuperäisen värittömän valon ja sen vastakohdan välittömän varjon lapsia. Kuten liekki synnyttää valon, niin valo synnyttää värin. Värit ovat valon lapsia, valo on värien äiti. Valo maailman luomisen perusvoima näyttäytyy meille värien henkenä ja maailman elämän sieluna.(...) Niin kuin ääni antaa sanalle kirkkaan loiston, niin väri valaisee muodon sielun täyttämällä luonteellaan. Värien esihistoriallisen alkuperäinen luonne on kuin unenomainen soitin, valosta on tullut musiikkia. Niinä hetkinä kun mietin värejä, kun muovailen sääntöjä ja käsitteitä, häviävät värien tuoksut ja piteleen vain niiden luurankoja käsissäni.” (Itten 2005, 8.)

5 MAALARI MIELIKUVA -ARKKITEHTINA

Tässä luvussa pyrin soveltamaan Merleau-Pontyn kehollisuuden teorian ja esimerkkien avulla teoksen ja sen tekijän, sekä myös taiteen vastaanottajan kohtaamista maalaustaidon kentässä.

Taiteilijaa voi tosiaan pitää tietynlaisena mielikuvien tuottajana, maailman rakentajana. Ensin hän havainnoi, suunnittelee ja ideoi, kunnes lopulta maalaa esiin mielensä mukaisia konstruktioita maailman asioista ja tiloista. Kokijoista riippuu mitä merkityksiä esilläoleva teos heille antaa. Joillekin se suo reflektiivisen hetken, tarjoten siinä oikeanlaisen värikartan maailmankuvan kirkastamiseen. Jollekin toiselle teos ei suo merkityksiä lainkaan. Elokuva ohjaaja *Federico Fellini* sivuaa asiaa haastattelussaan ¹⁴ seuraavasti:

”Antaudun palvelemaan kuvitelmaa, jonka haluan aineellistaa, jokainen työ on erilainen, jokainen hetki on erilainen. Antaudun työlleni täydellisesti ja pysyn avoimena. Taiteilija on tavallaan meedio, vai mieli, hermojärjestelmä, keho, kädet. Kuori joka odottaa, että jokin ottaa sen haltuunsa. Uni kuvitelma, idea, joista muotoutuu henkilöhahmoja, tilanteita tarina. käsityöläiskokemuksensa avulla taiteilijan on onnistuttava aineellistamaan ne kaikki. Hän on siis käsityöläismeedio. Taiteilijan on oltava käytettävissä siihen mikä on tulevaa, mikä on vielä muodotonta, sekavaa, hahmotonta. Mielestäni kuvan tarkoitus on tuoda jotain mieleen, ei yksinomaan taiteilijan, vaan myös katsojan mieleen. Jotain joka on täynnä merkityksiä ja joka edustaa elokuvan (kuvatun) sielua”. (Fellini 2003.)

Myös edellä esitetty viittaa aiemmin esitettyyn aistiseen yhteenkietoutumaan, kiasmaan, joka kaikessa sirpaleisuudessaan pitää yllä kaiken havainnoiduksi tulemistä. Ontologia toimii joka sirussakin erikseen ja vastavuoroisuudessa ilmeneminen nostaa sen toisten olioiden yhteyteen ja sitä kautta yhä yleisempään olemisen tasoon.

¹⁴ Tv- Haastattelu, ” *Federico Fellini-synnyinäinen valehtelija* ”(2003).

Laine ym.(1995, 214) näkee kuinka tässä Merleau-Pontyn uusi ontologia poikkeaa fenomenologiassa esitettyyn reduktioon nähden juuri vastavuoroisuuteen liittyvän kysymisen vuoksi. Reduktion metodi on enemmän elämään liittyvää, sitä paljastavaa ja siten samalla sitä myös kirkastavaa. Voidaan sanoa, että kysyminen on elämän liikkeessä mukana olevaa ja niin kauan, kuin on liikettä, on kysyttävääkin. Siksi uteliaisuus on paras tapa selvittää olemisen luonnetta. Kysymyksemme johtaa meidät enemmän tai vähemmän pohtimaan sitä, mitä näemme, mitä näkijä näkee. On kysymys aistisuudesta, olemisen kehällä tapahtuvasta loputtomasta liikkeestä, siitä yhteydestä, jossa olemme suhteessa toisten aistiviin kehoihin.

Kahdenvälinen kohtaaminen on siten samalla dialogia kohtaajien kesken, jossa kasvojen ilmeet, eleet ja muut taidemaailman tuotokset ilmenevät. Dialoginen suhde taiteeseen onnistuu, mikäli kykenemme murtamaan yksilöllisyyden muurin ja annamme teoksen ilmetä meissä sellaisena, kuin se itse on. Molemmin puolin sallittu kohtaaminen mahdollistaa yhteisen taide- elämyksen teoksen maailman avautumisena. Siten kommunikatio kohtaamisessa voi tapahtua teoksen rakentaman mediumin (välittäjän) osoittaessa teoksen ilmenemisen kannalta relevantit merkitykset kokijoilleen. Parhaassa tapauksessa taiteilija ikään kuin luovuttaa kehonsa teokselle saaden siinä yhteyden kokijaan. Myös oheistekstien avulla taiteilija voi selittää teostaan, tai lisätä sillä teoksensa kerronnan intensiteettiä, joihin palaan myöhemmin työssäni.

Esittelen tässä oman teokseni esimerkkinä maalauksesta, johon sisällytetyt merkitykset yhdessä ilmentävät sitä maailmaa, minkä taiteilija on teokseensa luonut.¹⁵Maalaukseni ”Levon aika” noudattelee tekovaltaan kohtuullisen figuratiivista viivaa. Symbolismin olemisen keinoin olen lisännyt kankaalle elävästä elämästä vastaavuuksia hakevia yksityiskohtia. Samoin tekotapaani voisi luonnehtia allegoriseksi, jossa kuvaavana on liikkeen pysähtyneisyys teokseen lisättyjen muiden merkitysten jännitteiden saadessa liikkeen aikaan. Allegorisen esitystavan metodi on edukseen silloin, kun halutaan esittää ihmistä erilaisten ontologiseksistentiaalisten kysymysten ristipaineessa. Näin esitetyt ratkeamattomat kysymykset, olemisen potentiaalit, luovat teokseen jännityksen tilan, novellin, jolla ei ole loppuratkaisua. Päinvastainen esimerkki edelliseen on mielestäni ’kaikki on tässä ja nyt’- vaikutelmainen kukka-asetelma tyyliin toteutettu maalaus. Al-

¹⁵ Oma teokseni ”levon aika” 1995, öljy kankaalle 60x80 cm. Teos on yksi kolmen taulun sarjasta, jonka teemana on käsitellä ihmisen perus olemiseen liittyviä seikkoja, työtä lepoa ja huvia. Katso kuvaliite.

legoriset teokset soveltuvatkin hyvin selittämään Merleau-Pontyn tarkoitusperiä kehollisen olemisen viitekehyksessä.¹⁶

Teoksen keskushenkilö istuu kylpyammeessa, raskas työpäivä takanaan. Sikari ja viskilaasi käsissään hän nojaa ammeen päätyyn antaen kehonsa levätä. Vesi kietoo väsyneen pehmeään vaippaansa. Tulinen juoma yhdessä voimakkaan nikotiinin ja luita hellivän lämpimän veden vaikutuksesta on nähtävissä kylpijään kehon rentoutuneena ilmikuvana. Teoksen vasempaan alakulmaan lattialle olen maalannut vanhaan sosisopaan kuuluneen kilven. Kilven tarkoitus on yhtäältä osoittaa sitä taistelua, jota ihminen jokapäiväisestä vedestä ja leivästä käy. Toisaalta sen tarkoituksena on siinä lojuessaan näyttää kuinka ihminen voi kotiin palattuun riisua panssarinsa, olla taas oma itsensä, muista ja heidän mielipiteistään välittämättä. Muoviankka kylpijään seurassa edustaa hänen mielensä herkkää osaa, joka saa vapautensa muilta näkemättömissä tiloissa. Istuva koira vie maalauksesta tilaa oman itsensä vuoksi. Se representoi jokaisen meidän tarvitsemää uskollista ja anteeksi antavaa ystävää, oliota joka on rinnallasi säässä, kuin säässä ja etenkin ”koiranilmalla.” Takana naulassa roikkuva tumma puku on siinä muistuttamassa työn levon ja hovin vastavuoroisuudesta. Viimeisenä kuvassa, taustalla, ui musta joutsen kuun antaessa kelmeää valoaan kehämäistä rataa uivalle linnulle. Tälle yksityiskohdalle voisi antaa moniakkin merkityksiä, mutta itse olen ajatellut sen edustavan juuri sellaista odotetun ja odottamattoman sekavaa, niin kuin Merleau-Ponty ilmaisi ambiguiteettista, joka ilmenee aika-ajoin kokevalle keholle olemisen sekavina ilmiöinä suhteessa maailmaan ja sen merkityksiin.

”Maalauksissa minua kiinnostaa yhdennäköisyys, toisin sanoen se, mikä minulle on yhdennäköisyyttä: Se joka auttaa minua löytämään jotain ulkoisesta maailmasta. Se on kauempana, koska taulu on analogia vain ruumiin perusteella, koska se ei tarjoa mielelle tilaisuutta ajatella uudelleen asioiden perusteena olevia suhteita vaan katseelle tilaisuuden asettaa ne yhteyksiinsä, maailman sisäpuolelle yltävän näön jäljet. Se tarjoaa katseelle sen, mikä verhoilee

¹⁶ Teemu Mäki toteaa allegoriasta teoksessaan *Näkyvä pimeys* (2005, 314) seuraavaa: ”Allegoria ei ole symbolijärjestelmä, ainakaan sana varsinaisessa merkityksessä. Liikennemerkki katujen varsilla ovat symbolijärjestelmä. Allegorian tärkein rakennusaine eivät ole symbolit vaan metaforat, jotka ovat aina monitulkintaisia. Metaforien yksiselitteisiin merkityksiin ankkuroimaton luonne vahvistuu allegoriassa entisestään, sillä metaforat eivät järjesty allegoriassa yksiselitteiseksi, hierarkkiseksi järjestelmäksi vaan moniselitteiseksi rykelmäksi tai verkostoksi. Tämä kelluvista metaforista kostuva organismi on tietenkin sekä yksittäisiä rakennuspalikoitaan rikkaampi että myös yksittäisten rakennuspalikoittensa omaa moniulotteisuutta rikkaalla kontekstillaan vahvistava.”

sisäpuolelta sen itsensä, todellisuuden kuvitteellisen kudoksen.” (Pasanen 2006, 22 – 23.)

Merleau-Ponty ajattelee maalarin ja filosofin työn rinnastamisen olevan hedelmällinen liitto kokemisen ja havaitsemisen analyysin helpottamiseksi. Siten maalarin työskentelytavan seuraaminen toimi metodisena apuna hänen hahmotellessaan kuvaa siitä alkupe- räisestä havainnosta, jonka kosketus ja näkeminen yhdessä mahdollistavat. ”Vasta tiede opettaa erottamaan eri aistit toisistaan, samoin filosofia asettaa käsitteillään vastakkain hengen ja ruumiin, ajattelun ja näkemisen.” (Haapala ym. 2001,xlvii).

5.1 Cezannen salaisuus

”Emme ymmärrä tästä mitään, ja kuitenkin tässä on selvästi jotain hyvin kor- keatasoista.”¹⁷

Merleau-Ponty huomasi aikanaan Cezannen (1839-1906) taiteen vastaavan parhaimmil- laan juuri hänen havaitsemista koskeviin pohdintoihinsa. Cezan oli myös otollinen esi- merkki siinä, että hän työskenteli vaistonvaraisesti kuvaten juuri sitä hetkeä, jossa kohde täytti hänen aistinsa. Hän käytti esimerkkinään taiteilijan työskentelyä Sainte-Victoiren, tuhat metriä korkean kalkkikivivuoren kanssa, lähellä Aix-en-provencea. Taiteilija ei perinteisessä mielessä maalannut tässä aukeavaa maisemaa myynti-, eikä myöskään näyttelymielessä. Hän halusi lähinnä tutkia kohteen ja tekijän välistä havaitsemisen lii- kettä. Hän tuottikin Vuori aiheesta kymmeniä maalauksia, piirustuksia ja akvarelleja.¹⁸

Cezannen maalaustapaa pidettiin aikanaan varsin omintakeisena, jopa omalaatuisen. Taiteilija eli aikakautta, jossa heidän ammattikuntansa koki tehtäväkseen uudistaa heille riittämättömäksi käynnyttä romantiikan aatesuunnan taidekäsitystä. Cezannen ystäväpiiri koostui naturalismin ja impressionismin kannattajista (mm. Zola, Pissarro, Monet), jotka myös laativat taideteorioita kannattamistaan ismeistä. Näin Cezannen parantumaton

¹⁷(Childt 1995,97). Kreivi Armand Dorianin lausahdus Impressionistien näyttelyssä v.1874, jossa Cezan oli ensikertalaisena mukana.

¹⁸ Mini taidekirja (2005. 76-79). Hän maalasi vuotta enemmän viimeisinä elin vuosinaan noin vuodesta 1900 lähtien. Myös muut aikansa nimekkäät maalarit kuvasivat samaa kohdetta mm. Renoir.

romantiikan nälkää tukivat myös likeiset suhteet edellä esitettyihin taiteen tyyliuuntiin. Heille kaikille oli yhteistä tehdä itsensä näköistä taidetta, mutta kuitenkin tiettyjen yhteisesti siihen asti sovittujen väri- ja perspektiiviopillisten teorioiden mukaisesti. Cezanne näki ja teki asiat toisin. Childt (1995,98) tuo esimerkiksi Gauguinin kirjeen Pissarroille v.1881. Se osoittaa muiden ajattelevan hänen noudattavan jotain salaista reseptiä taiteen tekemisessään:

”Onko herra Cezanne keksinyt täsmällisen kaavan teokseen, jonka kaikki ihmiset voivat hyväksyä? Jos hän on keksinyt reseptin, joka sallii hänen ilmaista metodisesti ja maksimaalisesti kaikki aistimuksensa, pyydän, että koetatte saada hänet puhumaan unissaan antamalla hänelle jotain homeopaattista rohtoa. Tulkaa sitten niin pian kuin suinkin tänne Pariisiin kertomaan meille tuloksista.” (Childt 1995,98.)

Oliko Cezanne todella jonkin uuden kaavan satunnainen vai tosiaan tarkoituksen mukainen käyttäjä. Näyttää siltä, että sen paremmin hän itse, kuin eivät muutkaan olleet aivan varmoja asiasta. Cezanne oli ajattelija joka etsi järki syitä olemiseen itseensä ja sitä kautta pohti myös taidemaailman ilmiöitä. On mahdollista, että hän taiteessaan tiedostamattomasti seurasi jotain kehittämäänsä teoriaa. Näin ainakin voitaisiin hänen seuraavista sanoistaan tulkita: *”Olen primitivisti tiellä, jonka olen löytänyt.”*(Childt1995,98). Cezanne pysyi jääräpäisesti modernin ajan ismien ulottumattomissa maalaten vaistoonsa luottaen, mitä havainnossa hänelle ilmeni. Hän viittasi kintaalla pakopisteisiin, keskeisperspektiiviin tai totuttuihin geometrisiin ratkaisuihin. Varsinkin jo elämänsä ehtopuolella hän tuntui usein syyttävän ikäänsä siitä, ettei kyennyt seuramaan mitään teoriaa. Heti, kun jokin maalaamisen tekotapa muuttui tyypilliseksi ja uhkasi hänen vaistomaista tapaansa ottaa kohde haltuunsa, hän muuttui kykenemättömäksi seuraamaan kyseistä teoriaa johdonmukaisesti. Esimerkiksi hänen kehittämänsä intensiteettiteorian mukainen abstrakti, väripintojen ääriivoilla erottaminen, oli tapa, jota hän hyvin vähän loppujen lopuksi käytti taiteessaan. Jotkut väittivät, ettei hän olisi kyennytkään sisäisen vaistonvaraisen pakottavuuden vaatiessa välittömästi havaitun haltuunottoa juuri havaintohetkellä saadun tuntuman mukaisesti. Hän kirjoitti Emile Bernardille aiheesta ja esitän kyseisestä kirjeestä kappaleen valaistakseni hänen kyvyttömyyttään, tai haluttomuuttaan seurata aiempaa käytäntöään:

”Nyt kun olen vanha, melkein seitsemänkymmentä, valon antamat väriaistimukset ovat syynä abstraktioihin, jotka eivät salli peittää kangasta kokonaan eivätkä jatkaa esineiden rajausta, kun kosketuskohdat ovat hiuksenhienoja ja arkoja; siitä johtuu taulujeni epätäydellisyys. Toisaalta tasot kaatuvat toistensa päälle, mistä ilmiöstä on syntynyt uusimpressionismi, joka rajaa ääriiviivat mustalla. Se on virhe, jota vastaan kaikin keinoin on taisteltava.” (Childt 1995, 98 -105.)

Tokihan oli selvää, että Cezanne tiesi, mitä oli tekemässä, hän kutsui maalaustapaansa ”moduloinniseksi,” joka lauluteknisesti ottaen on siirtymistä sävellajista toiseen. Cezannella se merkitsee eri värikontrastien, moduulien korostamista ympäri maalausta., joilla ei ole välttämättä mitään sommitellullista, eikä reaalista yhteyttä toisiinsa. Taulusta muodostuu siten kuin laulu, josta itse pääosa tekstiä ei kuulu, vaan on kuultavissa ainoastaan laulettavissa olevat vokaalit. Tämä tuo kuitenkin itse musiikin puhtauden nautinnollisesti esiin. Modulointi oli näin Cezannelle keino, tai oikeastaan se antoi hänelle oikeuden pitää teostaan valmiina, vaikka kankaan pohjaväri oli osin vielä näkyvissä. Esimerkiksi moduloinnin saattaessa teoksen sommitellulliset elementit kohdalleen sitä voitiin pitää valmiina, vaikka muu osa taulusta oli esimerkiksi juuri väripinnoiltaan keskeneräisen tuntuinen. Modulointi on myös lähellä veistosmaisuuksia ja kun yhdistää taiteilijan tämän puolen ja toisistaan yhtäaikaisen loitontuvan ja pakenevan erillisten väripintojen illusorisen vaikutelman ollaankin lähellä kubismia.¹⁹ (Childt 1995,128.)

5.2 Cezannen salaisuus on läsnä oleva todellisuus

Sainte-Victoire vuori pumppautuu katseessamme edestakaisin. Cezannen maalaus elää katsojan mielessä osiaan kerrallaan näyttäen. Havainnoijan tajunnan sen hetkisestä tilasta riippuu mikä on huomion keskipisteessä. Havaintajan katse kysyy, miten valo, varjo ja heijasteet siinä ovat järjestyneet siten, että jokin on lähellä ja taas kohta kaukana. Cezanne itse kertoo Yvon Taillandierin teoksessa *Cezanne* (1979, 72), että juuri luomalla pintoihin eri värisävyjä hyväksikäyttäen erilaisia syvyysvaikutelmia hän sai liikkeen

¹⁹ Mini taidekirja (2005,88). Cezanne pohjusti ansiokkaasti mainittua tyyllisuuntaa ja Kubismin perustajat Pablo Picasso ja Georges Brague olivat Cezannen maalaustaitteen innokkaita ihailijoita.

tuntua teoksiinsa. Esimerkiksi oranssi nostaa kuvattavan kohteen etualalle ja tummempi painuu taka-alalle. Cezannen värien, maalattujen hahmojen voimaviivojen käyttö ei ollut kuitenkaan tavanomaisen kuvaustavan mukaan johdonmukaista. Tämän näkemyksen mukaan eräät, esimerkiksi *Mount Sainte-Victoire* (Taillandier 1979, 75) teoksen etualan puut näyttävät olevan yhtä aikaa sekä lähellä, että kaukana. Taivasta hän ei myöskään halunnut esittää tavanomaisen syvyysvaikutelmallisesti, vaan ikään kuin kietomalla näkyvä vuori sen omaan sineensä.²⁰

Tämä selittyi hänen tavastaan nähdä kohteensa niinkuin luonto sen hänelle näyttää. Pasanen (2006, 41) kertoo tavan juontavan antiikissa käytetystä ja siellä tunnustetusta ympyrämuotoon perustavasta näköalasta kohteeseensa nähden, mitä kyllä myöhemmin renessanssissa vähäteltiin juuri luonnonmukaisuutensa vuoksi. Tämä siksi, että heidän käytössään oleva keinotekoisesti laadittu perspektiivi mahdollisti heidän makuunsa sopivan täsmällisemmän, konstruktivisen esittämistavan maalaustaiteessa. Merleau-Ponty hyväksyi tietyiltä osin kartesiolaisen tulkinnan asiaan:

”Kartesiolainen käsitys tilasta on tosi siinä mielessä, ettei se hyväksy empiirisyydelle alistettua näkemystä, josta puuttuu uskallus konstruoida. Ensin oli idealisoitava tila, oli hahmotettava tuo lajissaan täydellinen, kirkas, homogeeninen ja muunneltava olio, jonka yli ajatus lentää vailla kiinteää näkökulmaa, ja josta se muodostaa mielikuvan kokonaisuutena kolmen toisiinsa kohtisuorassa olevan akselin rakenteena, jotta eräänä päivänä olisi ollut mahdollista nähdä tuo rakenteen rajallisuus ja ymmärtää, että tilassa ei ole kolmea ulottuvuutta, ei myöskään enempää, tai vähempää kuin eläimellä voi olla neljä tai kaksi jalkaa vaan, että ulottuvuudet ovat erilaisilla mittauskeinoilla yhdestä ulottuvuudesta irrotettuja osia, osia yhdestä monimuotoisesta. Olevasta, joka oikeuttaa ne kaikki, mutta joista yksikään ei sellaisenaan pysty ilmaisemaan olevaa kokonaisuudessaan. Descartes oli oikeassa vapauttaessaan tilan. Hän oli väärässä siinä, että hän teki siitä täysin empiirisen olion, vailla näkökulmaa, kätkeytyjä osia, vailla syvyyttä, vailla mitään todellista tiheyttä. Hän oikeassa myös valitessaan pohdintojensa inspiraatioksi renessanssin perspektiivitekniikat, sillä ne ovat kannustaneet maalaustaidetta tuottamaan vapaasti

²⁰ Katso teos kuvaliitteestä.

syvyyskokemuksia ja yleisemmässä merkityksessä toteutuksia Olevasta. Erheelliseksi nämä tekniikat teki vain se, että niitä pidettiin taiteellisen tutkimustyön ja taidehistorian huipentuma ja päätepisteenä, täsmällisen ja erehtymättömän maalaustaiteen perustana.”(Pasanen 2006,40-41.)

Toinen esimerkiksi kelpaava luonnonmukaisen perspektiivin keinoin toteutetusta maalauksesta löytyy Taillanderin teoksesta. Tässä *Big pine-tree* (s.82)²¹ maalauksessa keskeiselle paikalle kuvatun männyn latvaosa näyttää painuvan tuulen mukana vastakkaiseen suuntaan, kuin rungon taipuma antaisi osittaa. Samoin sitä ympäröivät pensaat näyttävät jakautuvan kahtia kallistuen männyn molemmin puolin eri suuntiin. Osia pensaiden oksistosta näyttää tulevan männyn etupuolelle, vaikka pensaan rungon positio näyttäisi osoittavan sen olevan liian kaukana männystä niin tehdäkseen. Maalauksen taivas osoittaa rajuilman juuri syntyvän, mikä osaltaan aiheuttaa kuvapinnan struktuurin levottoman liikehdinnän. Joka tapauksessa Cezanne on mielestäni kaikessa luonnonmukaisuudessaan myös suuri illusoristi saadessaan ihmiset näkemään maiseman todella siltä kuin se luonnonmukaisesti saattaisi sillä nimenomaisella hetkellä näyttää. Maalaus tässä on siten muuttunut eläväksi, tempoillen ja ulvoen mieltä näyttävän kehon lailla riuhtoen, kehysten vangitessa kaltereiden lailla rajun liikehdinnän teoksen maailmaan.

5.3 Kehollinen lähestyminen maisemaan ja reduktio siinä

Merleau-Ponty kirjoittaa teoksessa *Silmä ja mieli* (2006,28) maailman katsovan meitä:

*”Metsässä minusta tuntui useammankerran, että se en ollut minä, joka katse-
lin metsää. Tiettyinä päivinä minusta tuntui, että puut katselivat minua ja pu-
huivat minulle...Siellä minä olin ja kuuntelin...”*

Tästä voidaan myös johtaa ajatuskuvio, jossa yhtäläillä Cezannen kuvaama maisema kohdataan samankaltaisessa vuorovaikutuksessa. Cezanne helpottaa aiheen käsittelyä maalaamalla teoksensa eläväksi kaikille mielille, jossa kaikki meidän havaitsemamme kohteet ovat yhtä toisia toisiinsa nähden riippuen asiayhteydestä, johon ne miellämme.

²¹ Katso teos kuvaliitteestä.

Gezannen työt ovat näin reduktiivisia sellaisenaan sulkiessaan pois fenomenologiseen analyysiin kuulumattomat tieteelliset väittämät ja sen, mitä filosofiassa on totuttu uskomaan, sekä myös maalaustaiteen periteisesti kuuluvat tavat ja tottumukset. Nyt näkemisen ensi kokemusta seuraten havainnoija kykenee ottamaan tarkasteluunsa vaikkapa juuri Sainte-Victoire vuoren. Cezanne on perustanut havaintoa maalaamalla maiseman tässä siten, että havaitsija yltää kohteeseensa vaivattomasti. Vuori ikään kuin tulee havaitsijaa kohti. Nyt voi aistia sen suuruuden ja nähdä puut ja pensaat reunustamassa huipulle vievää polkua. Cezanne teki työn tarkoituksella näin haluten kohteesta mahdollisimman luokse pääsevän. Voisimme kuvitella Cezannen puristaneen maisemasta vuoren esiin kuin hammastahnan tuubistaan. Teoksessa vuori tuntuu samalla tavoin työntyvän luokse ja kaikki muu sitä ympäröivä on reduktiivisessa katseessa huomiota vailla. Vuori on nyt myös kehollisena tuntemuksena; jylhä korkeus huimaa päätä, kivikkoiset jyrkät polut tuntuvat. Maalaria ja fenomenologiaa yhdistää näin myös konstituution pohtiminen. Siksi maalaamista voidaan myös pitää näkemisen fenomenologiana ja kun näkyväksi tekeminen on kummallakin yhteinen pyrkimys, sitoo projekti ne myös samaan kehon fenomenologiaan. Myös Big pine-tree teoksen nouseva myrsky on nyt helpompi kohdata asetettaessa sulkeisiin kaikki muu taulun kuvapinnasta, kuin männyn tuulessa viuhkova latvusto, sekä sen päällä makaava myrskyä ennakoiva tummanpuhuva taivas, jotka jäävät yhdessä kertomaan luonnon voimien alkavaa näytelmää.

Cezanne uskoi vilpittömästi omiin aisteihinsa maalatessaan luontoa niin kuin sen havaitsi. Onkin ymmärrettävä, että hän ei halunnut imitoida maisemaa, vaikka olisi siihen taitojensa myötä hyvin kyennyt. Maisema ei ole siinä, jotta maalari valokuvamaisesti sen siitä kankaalleen siirtäisi. Aisteiltaan avoin Cezanne niinkuin taiteilijat yleensäkin, tutki kohdetta perusteellisemmin kuin pelkässä arkihavainnossa ilmenee. Siten kuin aiemmin teoriaosuudessa (s.15) mainitsinkin, havaitseminen (taiteilijoilla) on aina havaintoa enemmän, kuin aktuaalisesti paikalla onkaan. Viittaan tässä myös (s.8) Rauhalan esittämään kommenttiin, jossa hän totesi merkityssuhteiden olevan tajuntaan kuuluvia realiteetteja tajunnan tai mielikuvien ollessa olemassa nimenomaisesti juuri merkityssuhteina. On siis olemassa objekteja, joiden ominaisuuksia välittömässä havainnossa ei havaitsekaan, esimerkiksi teokseen sijoitettujen, muusta komposition rakenteesta poikkeavien voimaviivojen suunnat vihjaavat jostain erityisestä merkityksestä. Annettuja vihjeitä ymmärtämällä koko teoksen luonne muuttuu. Tietoisuus työstää valmiiksi havainnossa annettua paljastaen siitä merkityksen. Siten fenomenologisen tajunnan ha-

vainnon noemaattisen rakenteen sisältämä merkitysstruktuuri kokoaa, eli konstituoii ympäristöä, tehden siitä ymmärrettävän kokonaisuuden. Sezanne luotti vaistoihinsa muotoillen siveltimellään kankaasta uljaana kohoavan vuoren ja myrskyä ennakoivan maiseman. Se kaikki mitä hän maalasikin, oli todellisuuden näkyville asettamista. Useasti häntä yritettiin siinä kampittaa, yhtä useasti myös jäljitellä, nykyään voittopuolisesti enemmän juuri jälkimmäistä. Yhdessä viimeisimmistä kirjeistään pojalleen hän toteaa:

”Koska aistimukseni merkitsevät minulle kaiken perustaa, luulen olevani selitysten ulottumattomissa. Saa muuten piru parka, tiedät kuka, rauhassa matkia minua niin paljon kuin huvittaa, se ei ole vaarallista.” (Childt 1995,109.)

5.4 Pieni interventio liikkeen sommitteluun

Käsittelen lyhyesti vielä joitakin liikkeen ilmenemismuotoja maalaustaiteessa. Mielestäni pieni pohdinta aiheesta pohjustaa myös seuraavassa luvussa esiteltävän taiteilijan työtä ja hänen tapaansa tuoda aiheensa esiin töissään. Koska maalaustaide ei voi siirtää kankaalle tuotuja moduleita paikasta toiseen, siihen oli kehiteltävä menetelmä joka saane näyttämään liikkeessä olevilta. Konsteja on kaksikin. Toista niistä esittelin Cezannen taiteesta esimerkeiksi valitsemieni teosten yhteydessä. Hän tavoitteli maalauksiinsa liikettä elävöittäen syvyyseroin niiden pintarakenteita. Kyse on kuvapinnan rytmityksestä, jota voisi verrata rumpukalvon tärähtelyyn kämmentä vasten. Cezanne toteutti liikkeen eriaisteisin värisävyeroin, sekä myös perspektiivikulmaa vaihtamalla.

Merleau-Ponty pohtii Pasasen (2005, 62-63) teoksessa aihetta verraten maalausta ja valokuvaa keskenään todeten valokuvan näyttävän vain pysähtyneen hetken, vaikka se olisi otettu urheilijasta keskellä hänen suoritustaan. Elokuva esimerkiksi toteuttaa tehtävänsä kuvaten liikettä ajassa. Kuitenkin, jos hidastetaan filmin pyörintänopeutta, eli liikettä ajassa, huomataan, että siinä siirtyvät kappaleet tuntuvat leijuvan ilman halki, vailla liikkeen tuntua. Pasanen jatkaa edelleen, että kuvattaessa ihmisen liikettä perättäisin otoksina, jäsenten liikeradat ovat joka otoksessa kylläkin ymmärrettävästi eriaikaisia, mutta jokin ei vain osu kohdalleen. Lopputuloksessa vartalo on asennossa, jossa se

ei ole koskaan ollut, sen takia, että vartalo, pää ja raajat on kuvattu eri hetkinä. Liike näyttää nyt ruumiin keskinäisten osien suhteen olevan Pasasen mukaan paremminkin valmis patsaan malliksi. Paras tulos hänen mukaansa saavutetaan, vaikkakin ristiriitaisella ratkaisulla, silloin, kun ihminen kuvataan liikkeessä molempien jalkojen yhtäaikaista maahan koskettamisena, jolloin ihminen ajallisesti on lähes kaikkialle yltävä. Tässä asennossa ihminen raajoineen ilmaisee paikanvaihdoksen olevan juuri nyt meneillään. Liike teoksessa syntyy juuri siihen luodun liikkeen illuusion tähden.

Cezanne viritti tauluunsa samanlaista myrskyävää liikehdintää luomalla siihen jännitteen voimaviivojen logiikasta irti kytkemillään erisuuntaisuuksilla. Pasanen kysyy vielä, miksi esimerkiksi valokuvissa näyttää joskus hevosta kuvatun siten, että se näyttäisi allensa taivutetuin raajoin pomppaavan ilmaan paikaltaan. Samoin on joitain maalauksia, joissa hevoset laukkaavat vastoin loogisfyysisiä oletuksia; eihän niiden niissä asennoissa uskoisi laukkaan pystyvänkään! Rodin väittää valokuvan valehtelevan ja taiteilijan olevan maalauksissaan totuudenmukaisempi, koska aika ei todellisuudessa pysähdy. (Pasanen 2006, 63.)

”Valokuva tuhoaa ajan ohimenevyyden, jonka ajan sysäys sulkee saman tien. Valokuva tuhoaa ajan ohimenevyyden, tunkeutumisen toisen alueelle. ’metamorfoosin’, jonka maalaus päinvastoin tekee näkyväksi, koska hevosissa on itsestään tuo’ lähteä tästä, mennä tuonne’, johtuen siitä, että hevosen jalat ovat kukin kiinni jossakin erillisessä hetkessä. Maalauksista ei etsi liikkeen ulko-kuorta, vaan sen salaisia tunnuslukuja. Niitä löytyy toki hienosyisempiäkin kuin se mistä Rodin puhuu: kaikki, mikä on ruumiillista, jopa maailman ruumiillisuus, säteilee itsensä ulkopuolelle. Jos tiettyinä aikoina ja tietyissä kouluksissa onkin pyritty keskittymään näkyvään liikkeeseen ja monumentaalisuuteen, niin maalauksista ei ole koskaan ollut eikä tule koskaan olemaan ajan ulkopuolella, sillä se on olemukseltaan aina ruumiillista. (Pasanen 2006,64.)

5.5 Havaintorealismi ja kubistinen liike

Kubismilla eli kuutiomaalauksella on luonnollista jatkaa Cezannen moduloinnin aikaan saamaa maalauksen pinnan elävöittämistä. Myös tässä maalaustyyllissä sommittelua hallitsevaksi tekijäksi muodostuu tasopintojen kulmikkuus, sekä litistetty perspektiivi. Espanjalainen Pablo Picasso (1881 -1973) kuvasi tässä Cezannen tavoin esineen hänelle konstituoitunutta rakennetta sellaisenaan, kuin hän sen tiesi olevan, eikä mistään tietystä, esimerkiksi horisontaaliperspektiivistä käsin. Cezannen vaikutusta Picasson taiteilijapersoonaan voidaan pitää selviönä, vaikka Picasso olikin varsin voimakastahtoinen ja omintakeinen oman tiensä kulkija. Yhdessä ranskalaisen Georges Braguen (1882-1963) kanssa he tutkailivat Cezannen maalauksia ja myös Afrikkalaisia veistotaiteen luomuksia.

Pohdinnan tuloksena Picasso toi ensimmäisen kubistisen maalauksen *Avignonin naiset (1906-1907)* maailman tietoisuuteen. Picasso kumppaneineen halusi tällä uudella taidesuuntauksellaan myös ravistella modernistista taidekäsitystä, jossa ekspressiivisyys, koristeelliset sommitelmat, sekä aistillisuuteen mielletyt värit olivat vallalla (mm. fauvistit ja impressionistit). Aluksi Picasso ja Brague tuottivat asetelmamaalauksia ruskean sävyillä maalattuina karttaukseen emootioita synnyttäviä kirkkaampia sävyjä, kuten juuri impressionistien optisessa realismissa heidän mukaansa tapahtui. Edellä mainituksa kuvattiin valon välkehtivää toistumista teoksen olioiden pinnoissa. (Taiteen pikkujättiläinen 1993,346.)

Kubismissa tila sommitellaan särmikkäillä tasopinnoilla, jotka limitettynä toisiinsa saavat aikaan sommitelman, joka on vaikutelmaltaan toisiinsa pakkautuneiden ahtojäiden strukturoiman meren poukaman kaltainen. Greenberg (1989,138) toteaa vielä kubismin tyylikeinon olleen myös osaltaan modernismin ajatteluun kuluva kritiikkiä maalaustaiteen veistosmaisuuutta kohtaan. Tämä johti maalaustaiteen muuntumisen abstraktiseen suuntaan. Maalauksen olioiden plastisen sommittelun korostamisen kielteisyyttä ei voi lukea yksinomaan modernismin puolestapuhujien ansioksi. Kubismi, kuten koko länsimainen maalaustaide, on Greenbergin mukaan (s.139) kiitollisuuden velassa veistotaiteelle, joka oli ollut esimerkkinä valon ja varjon aikaansaaman reliefimäisen vaikutelman sijoittumisesta syvyysulotteisissa sommitelma ratkaisuisissa.

Ponnisteluja maalaustaiteen kaksiulotteisuuden puolesta on tehty jo 1500-luvun Venetsiasta lähtien. Kaksitasoisen maalaustyyliuunnan kannattajat ovat luoneet eräitä taide-

historian merkittävimpiä maalauksia. Esimerkiksi Uusklassismin edustaja Jagues David (1748 -1825) huomasi liiallisen dekoratiivisuuden näivettävän maalaustaidetta. Kampanjointi koristelua vastaan näkyi hänen taiteessaan sinä jännitteisenä voimana, jonka hän sankareita kuvaaviin teoksiinsa latasi juuri värejä hyväksi käyttäen.²² Samoin hänen oppilaansa Jean Ingres (1780 -1867) vielä enemmän keskitti tarmonsä hahmojensa väri-tykseen päämääränään huomion keskittäminen maalauksen keskushahmoon, eikä sitä ympäröiviin muihin teoksen sanoman kannalta toisarvoisiin tekijöihin.. Historia toistaa itseään. Vielä edelleenkin voidaan sanoa, että veistosmaisuuuden vastustajat ovat jättäneet jälkeensä aikansa vaikuttavimpia teoksia. Jälleen jotkut kadehtivat ja toiset matkivat. Varmaa on, että teokset ja tekijät kirjoittivat jälleen kappaleen taiteen historiaa.

Kuten nyt huomaamme veistosmaisuuuden vastustusta on esiintynyt jo huomattavan kauan ennen Picasson syntymää. Siemen kubismiin oli näin kylvetty ja mitenkään väheksymättä suuren taiteilijan omia oivalluksia kubismiksi sanotun maalaustyylin luomisessa on häneen ainakin hänen tiedostamattaan täytynyt edeltäjiensä tähän tyyliisuuntaan vaikuttaneet toimet vaikuttaa. Huolimatta litteästä ilmikuvastaan Picasson kubistiset työt pitävät sisällään olioiden havaituksi tulemisen ulottuvuuden. Esimerkiksi hänen teoksessaan *Huntutanssi (Alaston nainen ja verho) 1907*²³ esiintyvä hahmo on ensivaikutelmaltaan kömpelön reliefimäinen ja pyöreyttä vailla. Mieleen tulee sätkyukko, tässä tapauksessa värityksensä puolesta peltinen ja akka sellainen, jonka jäseniä naru yhdistää ja tuosta narusta nykäisy saa akan kehon tanssahtelemaan. Picasso on saanut aikaan korkokuvavaikutelman varjostamalla tanssijan kehon raajoja, saaden samalla niihin lieväää kuperuuden tuntua. Podoksik (1990,62) pohtii tässä Picasson kyenneen kyseisessä maalauksessa näinkin perus karusta ilmitulosta huolimatta luomaan naisesta miehestä eroavan sekä fyysisen, että psyykkisen hahmon. Picasso piirsi naisfiguurin konstruktion yksittäiset komponentit suurimmaksi osaksi noudattamalla kristallikruunun hiotun kristallin ulkokehän viivaa. Hän oletti niiden tällä tavoin paremmin mukautuvan naisen monitulkintaiseen esilläoloon, sen mahdollisuuteen plastisiin muutoksiin. Lopputulos on herkän naisellinen, kun vertaa hänen hahmottelemiaan miesten olemusten tulkintoja,

²² Esim. maalaus *Horatiuksen vala 1784*. Henkilöhahmojen leimuavan punaiset viitat loivat dramaattista jännitettä teokseen.. Samoin Ingres toi kuvattavansa, jotka useasti olivat alastomia naisia esim. *Turkkilainen kylpy 1863* terävin, kirkkain herkän viivan kosketuksella luoduin värein pohjastaan esiin. (Google 15.3.2007.)

²³ Podoksik (1990,63) Katso teos kuvaliitteestä. Tämä kookkaan öljyväri maalauksen (150x100cm) naisfiguurin malli on kuvattuna Picasson maalauksessa *Avignonin naiset*. Huntutanssin nainen on tässä teoksessa kuvattuna toisena vasemmalta.

joissa sukupuoli erottuu miehellä jyrkän neliömäisellä maskuliinisuudella, johon sisältyy jotain goottilaisen pysähtynyttä jyrkkää symmetriaa.²⁴

Huntutanssi maalausta pitempään tarkasteltaessa havaitsee liikkeen värähtelevän vaikutelman taulun pinnassa. Nyt syntyvä tuntu on jokseenkin samankaltainen, kuin Cezannen vuorimaisemien synnyttämät tuntumat, joskin liike ei ole niin suurta ja edestakaista, vaan se on aiemmin mainitsemani rummunkalvon värähtelyn kaltaista. Värisävyt ovat kuitenkin enimmäkseen paljolti samat: on poltettua umbraa, okraa, oranssia, ultramariinin sinistä, vihreää ja muita maiseman maalaukseen soveltuvia värisävyjä ja niiden sekoituksia. Näin myös Picasso loihti värisävyerottelulla maalaukseensa tasojen eri syvyyksien illuusion saattaen samalla tanssijattarensa aistilliseen tanssiin. Hahmon pitelemä sininen huntu tekee samaa, kuin Cezannen maalausten taivas tekee Sainte-Victoire vuorelle: kietoo vaippaansa ympäröiden kohdettaan, kosketellen, välillä kehoansa verhoten, välillä sen kokonaan esiin tuoden. Syntynyttä taidetapahtumaa voi nyt kuvailla keholliseksi dialogiksi, kahden kehon kohtaamiseksi, kehon kohdatessa kehon. Maalauksen esittämä keho on ulottuvuus jossa aika, tila ja esineet konstituoituvat, huntutanssi on liikkeessä jälleen. Kokija kohtaa sen huumaavan hurman. Picasso itse luonnehtii taiteessaan esiintyvän puhtaan todellisuuden itsenäistä tiivistymää seuraavasti:

”Siinä ei ole sitä todellisuutta jota voitaisiin kosketella käsin. Se on enemmänkin aromin kaltaista, sitä on edessä, takana ja sivuilla. Tuoksua on kaikkialla, mutta sitä ei tiedä mistä se tulee.” (Podoksik 1990,108.)

5.6 Kielipeli apuna monimerkityksellisen teoksen tulkinnassa

Picasson taiteen tarjoama toinen teosesimerkki tarjoaa edellisestä esimerkistä poikkeavia tarkastelunäkökulmia. Pinnan elävöittämisessä tässäkin on kyse, mutta liikkeen sijaan fokuoitavaksi nousee siihen lisätyt merkitykset. Picasso toteuttaa tämän niin sanotun synteettisen kubismin menetelmin, jossa teoksen merkityksen anto rakennettiin konkreettisesti taulun pintaan. Aiemman esimerkin mukaisen analyyttisen, tutkivan ku-

²⁴ Picasso teki luonnoslehtiönsä yleensä useita luonnoksia ennen kuin siirsi hahmonsa kankaalle. Katso Podoksik (1990, 160–171).

bismin teosesimerkissä havaitun liikkeen tunnun ei siten aina tarvitse olla yhtä konkreettisesti läsnä. Itse asiassa kehon liike tässä teoksessa on pirstoutuneena ympäristöön sirpaloituneina vihjeinä ja siinä tulkittuna liike alkaa. Siten kehon voi yhdistää taiteen kokemiseen muillakin tavoin, kuin liikkeen avulla. Tarkoitan tässä Merleau-Pontyn useasti esiintuomaa kehollista dialogia suhteessa maailmaan ja sen tuottamiin merkityksiin. Hänhän syvensi vielä kehollista merkitystä puhuen myöhemmin yhdestä kokemuksen aktista, jossa kaikki tapahtuu yhteisessä maailman lihassa. Tässä olemme, kaikki maailman oliot, koskettavina ja toisaalta kosketeltavina. Tällainen maailman olioiden vuorottainen toistensa tunnustelu kuuluu myös hermeneuttisen taiteen tutkimuksen työtapoihin. Hermeneutiikka soveltuu tuekseni seuraavan teoksen tulkintaan juuri teoksen ambiguuteetin tai hermeneuttisesti sanoen, tulkinan horisontin moninaisuuden vuoksi.

Hans-Georg Gadamer (1900 -2002) yhtyy Merleau-Pontyn ajatuksiin todetessaan hermeneuttisen kokemuksen todentuvan parhaimmillaan kokemuksistamme taiteen tuottamien ilmiöiden parissa.(Pasanen 2004,23). Gadamer omaksui Husserlin opetuksen, joissa todettiin asiain tilojen merkitysten olevan todellisuuden hahmottamiseen kuuluvia, sitä jäsentäviä yleisiä tapoja tehdä eletty maailma (Lebenswelt) ymmärrettäväksi ja johon myös kaikki tieteellinen ja teoreettinen toiminta nojaa. (Ollitervo 2005,4). Maailman asiaintilojen kohtaaminen vaatii, kuten edellä todettiin, dialogiin heittäytymistä ja jotta kykenisimme siitä jotain irtisaamaan, se vaati jonkinlaista kieliperustaa pohjaksi. Pasanen (2004,23) toteaa Gadamerin kutsuvan kielipeliksi toimintoa joka toimii omalla painollaan kysymysten ja vastausten, lisä kysymysten ja vastakysymysten kasvattaessa ymmärrystä, joka kehittyessään osaa taas esittää uusia kysymyksiä ja niin edespäin. Tämä alkujaan Sokrateen metodi toimii Pasanen tietämän mukaan parhaiten analysoitaessa kirjoitettua tekstiä, josta sitä ymmärtämään pyrkivä lukija koettaa ottaa selkoa ja on siksi siinä dialogisessa yhteydessä. Aidosti ymmärtämään pyrkivä keskustelu asettaa tulkitsijan refleктоimaan omaa esiymmärrystään: onko oma asenteeni ja yleensä esiymmärrykseni oikeassa suhteessa esillä olevaan teokseen. Merta (2006,58) huomaa Gadamerin käyttäneen samasta asiasta nimitystä ”*applikaatio*”, joka on siis reflektion kaltainen, opiksi ottava ja siten käytäntöjä muuttavaa. Merta jatkaa edelleen (s.33) tulkitsijan ymmärryshorisontin sulavan yhteen tekstin (teoksen) sisältämien merkitysten kanssa, josta syntyvä uusi ymmärrys luo uutta näkemystä teoksesta ja sen sanomasta.

5.7 Sirpaleita ja absinttia

Picasson v.1912 maalaama *Kahvilanpöytä(Pernod-pullo)*²⁵ edustaa uutta käännettä kubismin tyyliä esittäen havaintoja maailmasta ja sen tiloista. Se ei ole sisällöllisesti helppo teos kohdata, vaikka väriharmonia onkin siinä silmiä hivelevän kaunis katsella. Esillä olevassa teoksessa kuvakieli on muutenkin muuttunut kubismin analyyttisessä kontekstissa kokijan ymmärryshorisonttia haastavammaksi. Myöhemmän analyyttisen kubismin mukaisesti Picasso on tässä rytmittänyt kohdettaan pirstomalla kohteensa osiin ja hajasijoittanut ne eri perspektiivimuodostelmiin taulun pintaan. Picasso ja modernin maalaarit yleensäkin halusivat moninkertaistaa reaaliseen vastaavuuteen kuuluvat järjestelmät murtamalla niiden perinteisen yhteyden nähtyyn maailmaan. Kuvattua objektia piirtävä viiva ei enää seuraakaan ilmiötä aiemman objektiivisesti, vaan antaa vastaanottajan konstituoida viivan rajat mieleisekseen näkymäksi. Vaikeus kohdata uutta johtuu juuri esiyymmärrystämme sekoittavasta ambiguuteettisuudesta. Ollitervo (2005,4) toteaa ymmärtämisen perustuvan edeltävään esiyymmärrykseen, joka pitää sisällään tietoa asioiden tiloista ja ilmiöistä ja meidän käsityksiämme niistä. Ne voivat olla täysin tiedostamattomia tottumukseen perustuvia ajatus- ja havaintomuistumia. Ennakkokäsitykset asioista eivät siten aina luo konfliktivapaata ilmapiiriä teoksen ja sen kohtaajan välisessä dialogissa. Näin elämisaailmaamme ensimmäisenä tunnustelleet oliot eivät toisissa yhteyksissä olekaan välttämättä samalla tavoin aistittavissa. Silloin tarvitsemme reflektointia, eli kuten myös aiemmin todettiin applikaation kaltaista liikettä ymmärryshorisonttimme sisältöjä kohtaan.

Gadamerilaisen kielipelin tekstin tulkintateorioita soveltaen Picasson kyseessä olevaa teosta olisi lähdettävä analysoimaan liikkeenä teoksen osista ja niiden merkityksistä kohti kokonaisuutta ja sitten takaisin osiensa suuntaan. Kyse on dialogista teoksen sisällön ja tulkitsijan kanssa. Ollitervon (2005,4) esiin tuomien hermeneutiikan sääntöjen mukaan meidän olisi nyt ymmärrettävä, miksi teoksen taustassa esiintyvä väri on niin vaaleanpunaisuuteen taittuva, vaikka se aivan ilmeisestikin on kahvilan ikkuna teksteineen. Edelleen hermeneutiikan sääntöjen mukaan tämän ymmärtäminen edellyttää jo kokonaisuuden valmiiksi hahmottamista. Koska sääntö toimii myös toisinkin päin, teok-

²⁵ Katso teos kuvaliitteestä.

sen aiheen konstituointi alkaa myös tämän värivalinnan perusteen tuntemisella. Podoksik (1990,112) toteaa Kubismin uuden suunnan yhden tunnusmerkeistä olleen tunneperäisempien värien mukaan tuonti. Nyt, koska teoksessa on nähtävissä myös, että kyseessä olevalle värille ei kausaalista yhteyttä taulun muihin osiin löydy, täytyy syy sen olemassaoloon löytyä taiteilijan tajunnan tiloista. Podoksik vihjaisee Picasson löytäneen juuri teoksen syntyvaiheen aikoina uuden rakkauden kohteen, Evan, joka selittäisi hempeää värinkäyttöä. Muutenkin taiteilijan syvempien tunteiden mukaan tulo toi raikakampia ja iloisempia värejä hänen tauluihinsa. Se myös vaikutti hänen aiheidensa valintaan.

Picasson geometrisiin kuvioihin hajottamat pöydän päällä lepäävät oliot ovat helpommin havaittavissa, jos katselijan esiymmärrys sisältää muutakin kuin ensikäden tietoa taiteilijasta ja hänen tyylistään tehdä taidettaan. Ollitervo (2005,4) kertoo yhen Gadamerin ajatuksista olevan, että ennakoisimme tulevaa havaintoamme, olettamuksella, että kaikki olisi siinä jotakuinkin niillä paikoilla, kuin osaamme ajatella niiden olevankin. Tavallaan uskomme asetelman olevan sen kaltainen, kuin sen teoksen nimi sen kertoo olevan, tässä tapauksessa pöytä kahvilassa, jonka päällä on pullo Pernodia. Ennakoidussa täydellisyydessä ajatuksena on, että tulkitsijan olisi ihan ensiksi kyettävä hyväksymään teos semmoisenaan, kuin se esittäytyy. Sitten kun huomaamme täydellisyyden periaatteen seuraamisen olevan mahdotonta, meidän on turvauduttava teoksen syntyvaiheista oleviin tietoihin, esimerkiksi sellaisiin kuin Podoksikin teos minulle jo aiemmin tarjosi. Nimittäin Podoksik (2005, 181) kertoo teoksesta muutakin, kuin siinä olevan näyteikkunan pinnan väritykseen johtavista syistä. Viinapullon lisäksi pöydällä on myös pikari. Pöydällä on vielä sokeria sisältävä lusikka, sekä vettä absintin laimentamiseen. Taustan ikkunassa esiintyy tekstiä, jonka Podoksik järjestelelee sanoiksi ”(MAZ)AGRAN ” joka nähtävästi tarkoittaa hänen mukaansa lasissa tarjoiltavaa kahvia. Kahvilan havaituksi tulemisen varmistavat seuraavat teoksessa esiintyvät kirjainyhdisteet ”CAF(E)(B)AR”. Aistiva mieli on näin nyt vapautunut kaikesta teoksen tulkintaan vaikuttavista epäselvyyksistä ja kykenee kohtamaan avautuneen teoksen maailman ymmärryshorisonttinsa kanssa yhteen sulautuneena konstituutiona.

Picasso tekee maalaustaan eläväksi nostaan sen Heideggerin käsittein todettuna ”maailmaan” pakottamalla katsojan kierrättämään katsettaan ympäri asetelmaa sopivaa tarkasteluperspektiiviä etsien. Mestari juokuttaa meitä näin ympäri teostaan. Liike alkaa-

kin nyt meistä, aiemmista itse itseään liikuttavista esimerkkikohteista poiketen. Näin meidän ja taiteilijan kehollinen kohtaaminen on totta. Olemme jälleen näkyvänä ja liikkuvana maailman olioiden kanssa ollen yksi niistä. Näin Picasso tarjoaa absintit samassa maailman lihassa yhdessä meidän kanssamme Pernodia maistellen.

5.7.1 Teoksen oheistekstin tarpeettomuudesta ja tarpeellisuudesta

Tutkielmassani esittelemieni maalauksien tulkintaa edistävien tekstien käytöstä suhteessa katsojassa kehittyvään applikaatioon näyttäisi olevan hyötyä. Ollessani lokakuussa 2006 Wienissä minulla oli ilo käydä Albertina Plazalla esillä olleessa laajassa Picasson taiteen näyttelyssä. Useimmalla teoksella oli oheisteksti vierellään, josta katsojat saivat halutessaan täydentää tietojansa vierellä olevan maalauksen vaikkapa historiallisten seikkojen vaikutuksesta sen syntyhistoriaan. Koska en ole kuitenkaan kokenut olevani mikään syvästi Picasson taidetta ja itse henkilön elämisvaiheitakaan tunteva, koin saavani teoksista juuri tekstien tulkinnan kautta enemmän irti. Siten Picasson teokset ikään kuin nousivat maailmoimaan kanssani. Nyt todella tunsin myös taiteilijan kulkevan silloin Albertina hallissa vierelläni.

”Kiinalaisen maalarin oli jätettävä maalaamansa lohikäärmeet epätäydelliseksi; jos hän olisi maalannut niille silmät, ne olisivat lennähtäneet tiehensä ja jättäneet tyhjän tilan maalaukseen.” (Stewen 1996,21.)

Taiteilijan on päätettävä, tekeekö hän aikomastaan maalauksesta näkyvän, vai aikooko hän saattaa jonkin näkyväksi. Kysymys on siitä, seuraako taiteilijan sivellin tarkasti objektia, vai antaako hän enemmän ajatukselle valtaa kuljettaa sivellintään. Tilanne on sama verratessa havaintoa ja havaituksi tulemistä. Näkyväksi ja havaituksi tuleminen haastaa katsojan tarkasteluhorisonttia ja esimerkiksi edellisessä kappaleessa esitetyn oheistekstin keinoin taiteilija voi halutessaan vastata tuohon haasteeseen. Opastavaa tekstiä voi myös sisällyttää itse maalaukseen, kuten kubistit myöhemmin tekivät ja josta myöhemmin kehittyi erityisiä kollaasiteknikoita ilmentämään taiteilijan teokselle antamaa tehtävää. Maalauksessani *Kaikkia koskettava 2003*²⁶ olen esimerkiksi lisännyt

²⁶ Katso teos kuvaliitteestä.

tekstin suoraan maalaukseen: ja vielä niin proosallisesti, että se itse asiassa on ikkunalaudalla olevan lehden kuvassa. Maalaus on näennäisen rauhallinen, tyypillinen mummolan ikkuna-asetelma, jossa kärpänen surisee kesäpäivän lämmittämässä ikkunaruu-
dussa. Idylliä rikkoo ikkunalaudalla lojuva lehti kuvineen. Se ei näytä olevan mikään Maaseudun tulevaisuus, vaan aivan muuta. Olen pyrkinyt tällä perusasetelmaan sopimattomalla sanomalehden tuonnilla rikkomaan vallitsevaa tunnelmaa ja saamaan sillä teokseen jännitettä aikaan. Lehti kertoo Lähi-Idän kriisistä. Irakia kohti tehty hyökkäys oli aluillaan tuolloin v. 2003 ja siitä kohistiin paljon. Työstin kyseistä tapahtumaa mielessäni ja siitä maalaus sitten syntyi. Suhtautumiseni asiaan näkyy maalauksessa esiintyvien mielenosoittajien kantamissa kylteissä. Johtoajatukseni maalauksen kerronnassa oli viestittää maailman kauheuksien kolkuttavan jokaisen ikkunan takana, kaikkia meitä koskettavina. Mummolassakaan ei niitä karkuun pääse.

Toisenlaisen näkökulman oheistekstien olemassaolon tarpeellisuudesta antaa taiteilija Teemu Mäki väitöskirjaansa kuuluvassa kirjassaan (2005,184) todeten, että oheistekstien lukemisessa on osattava olla tarkkana, jotta kykenee objektiiviseen teoskeskeiseen tulkintaan. Esimerkiksi oheisteksti kertoo taiteilijan olleen siinä ja siinä mielentilassa, vaikkapa itsemurhan partaalla teosta maalatessaan. Nyt tällaisen sentimentaalisen jäähyväistekstin saattelema teos tuntuu upealta, kyneleet silmiin kirvoittavalta ja elämää syvältä luotaavalta kruunun jalokiveltä, kunnes katsoja alkaa tarkastella teosta kriittisemmin. Mäki pohtiikin, olisiko teos yhtä vaikuttava jos emme tietäisi teokseen sisältyvästä traagisuudesta. Ehkä taiteilijan loppu ei kuitenkaan ollut niin traagista. Nyt päätään nostava kriittisyys tekstiä kohtaan alkaa vaikuttaa, Saatesanat tympäisevät. Tällöin alkujaan kirkkaat ja loisteliaat värit omaava teos saattaakin alkaa pikkuhiljaa himmetä katselijan silmissä. Mäki päättyy (2005,185) toteamaan oikeanlaisen kriittisyyden olevan hyväksi tarkasteltaessa teosta kokonaisvaltaisesti. Oheistekstien lukematta jättäminen ei ole huono valinta silloin, kun siinä huomaa selvästi olevan teoksen puhdasta maailmoimista estäviä kirjoituksia.

Mäen ajatukset lähestyvät Merleau-Pontyn kehollisuuden teemaa. Niissäkin käsitellään taiteen kentässä toimivien paikkaa suhteessa heidän intentionaalisiin kohteisiinsa, esimerkiksi pohtimalla teoksen kohtaamisen hetkeä, jossa vastaanottajan ymmärryshorisontti saattaa korjaantua piirun tai kaksi taiteilijan teokseensa asettamista merkityksistä riippuen. Syvä dialoginen pohdinta teoksen ja katsojan välillä vahvistaa kohtaaminen

kohtaamiselta kohteena olevan teoksen ilmaisuvoimaa. Tästä aktista muodostuu tällöin samalla tavoin vastavuoroista aivan kuin vastavuoroisuus on parhaimmillaan ihmisten kesken. Se ei ole silloin pelkää projisointia vaan myös kuuntelemista. Tällaiseen syvän perehtyneisyyden intentioon kuuluu luonnollisesti myös teos-selitysten testaaminen, vaikka Mäki ei selityksiä kaipaakaan, sillä ne surkastuttavat hänen mielestään taidekemukusta ”estäen yleisön siivilleen nousun yhdessä teoksen kanssa”. Siten oheisteksti on suhteellinen käsite. ”Painolasti se on silloin, kun teokset ja yleisö todella koskettelevat toisiaan.” (Mäki 2005,187).

Puolustaisin maltillista oheistekstiä vielä kysymällä, eikö nonfiguratiivisessa taiteessa, esimerkiksi abstraktissa ekspressionismissa, teos muotoudu ja näyttäytyy juuri sellaisena, kuin tekijän oma subjektiivinen intentio sallii ilmitulla. Voiko katselija saada mitään mielekkäitä merkityksiä irti joistakin äärimmäisen individualistisen työskentelytavan keinoin tuotetuista teoksista? Picassolla esimerkiksi oli näyttelyssään joitakin teoksia, jotka ilman oheisteksteihin syventymistä olisivat jääneet minulle vieraisiksi. Hän itse toteaakin Chagalin tyyliin taiteestaan seuraavaa:

”Kaikki haluavat ymmärtää taidetta, mikseivät he yritä ymmärtää lintujen laulua? Miksi rakastetaan yötä, kukkia kaikkea ympärillä olevaa, yrittämättäkään ymmärtää sitä? Mutta maalaustaiteen ollessa kysymyksessä ihmiset haluavat ymmärtää. Jos he vain ennen kaikkea tajuaisivat, että taiteilija työskentelee välttämättömyyden pakosta, että hän on vain mitätön osanen maailmaa, eikä häneen pitäisi kohdistaa sen enempiä huomiota kuin muihinkaan meitä miellyttävin asioihin maailmassa, vaikka emme niitä selittäosaakaan. Ihmiset jotka yrittävät tulkita kuvia haukkuvat yleensä väärää puuta. (...) Kuinka voit odottaa katsojan elävän maalauksen kuten minä olen sen elänyt? (...) Kuinka kukaan voi asettua uniini, vaistoihini, haluihini, ajatuksiini, jotka ovat kypsyneet pitkän ajan kuluessa ja tulleet päivänvaloon, ja ennen kaikkea tavoittaa niistä aikomukseni – kenties oman tahtoni vastaisesti?” (Sederholm 1994,28.)

6 KELTAINEN PALLO, VÄRIÄ VAI MATERIAA?

”Väri on elämää. Maailma ilman värejä olisi kuollut. Värit ovat alkuperäisiä perusasioita, alkuperäisen värittömän valon ja sen vastakohdan värittömän varjon lapsia. Kuten liekki synnyttää valon, niin valo synnyttää värin. Värit ovat valon lapsia, valo on värien äiti. Valo maailman luomisen perusvoima, näyttäytyy meille värien henkenä ja maailman elävänä sieluna.(...)Sana ja sen ääntäminen samoin kuin muoto ja sn väri ovat sellaisen oleellisen välineitä, josta meillä on vain aavistuksia. Niin kuin ääni antaa sanalle kirkkaan loiston, niin väri valaisee muodon sielun täyttämällä luonteellaan. Värien esihistoriallisen alkuperäinen luonne on kuin unenomainen soitin, valosta on tullut musiikkia. Niinä hetkinä kun mietin värejä, kun muovailen sääntöjä ja käsitteitä, häviävät värien tuoksut ja pitelen vain niiden luurankoja käsissäni.”(Itten 2004,8.)

Itten huomaa edellisessä samoin, kuin Merleau-Ponty argumentoinneissaan, että tieteellinen asioiden puhki selittäminen vie asioista alkuperäisen havaitsemisen luonteen, vaikka tiede kykeneekin todistusvoimaisesti selittämään värin syntymekanismeja siitä, missä sähkömagneettisessa aallon pituudessa mikäkin väri esiintyy ja mikä on värin esiintymistiheys itsessään. Vielä senkin, kuinka väri ei ole niissä valoalloissa, vaan syntyy siirryttyään silmien kautta aivoihin. Tiettyihin väreihin liittyvät lait tunnustaen kaikkein taiteellisimmat ja ilmaisuvoimallisimmat teokset syntyvät kuitenkin taiteilijan subjektiivisen näkemyksen ohjaillessa hänen teoksensa aiheen, kuin myös siihen liittyvän värin valintaakin. Värit saavat näin tuoksunsa, luut lihaa ympärilleen, janoiset vettä juodakseen.

Merleau-Ponty ulotti havaitsemisen tutkimuksensa myös väreihin ja esimerkiksi havainnoidessaan punaista mattoa. Hän huomaa värin muotoutuvan siinä useiden tekijöiden yhteissummasta aivoissamme. Näin väri on yhtäältä materiaaleihin lankeavan valon ominaisuus ja toisaalta niiden konstrukttiivisten aineiden, kuten esimerkiksi villan ja sen

värjäykseen käytetyn pigmentin ominaisuus. Näin esimerkin matto saa värinsä juuri villan punaisena ja valon esiin tuomana. Se, mitä me materiaalissa havaitsemme, on sen oman eksistenssinsä ”atmosfääriä”. Eri materiaalit sisältävät omanlaisensa eksistenssin, niiden konstruktiiivisista tekijöistä riippuen. Esimerkiksi kovilla rakenteilla on erilaiset värin heijastusolosuhteet kuin pehmeillä ja huokoisilla aineilla. Tässä samassa yhteydessä Itten (2004,86) mainitsee punaisen yleensäkin olevan värinä paljon ihmisen merkittävässä elämismailman tapahtumissa mukana. Se kohdataan vallankumouksellisten lipuissa, papiston kaavuissa, hallitsijoiden puvustoissa, demokraattien tunnuksina solmioiden värinä, rakkauden värinä, naisten hameissa. Sitä tavataan yhtä hyvin Cezannen maisemissa Aixissa, kuin Madagaskarissa. On myös sanottu, että samoin kuin meri on sininen, voi punainen olla absoluuttisesti veren punainen. Tuo itsessään tyrmäävä väri dominoi muita värejä tai niistä itse dominoituu. Se viehättää tai viehättyy. Se torjuu tai tulee itse torjutuksi. Merleau-Ponty toteaa vielä sen varmaankin olevan ikivanha fossiili, joka piiryy kuvitteellisten sanojen syvyyksistä. Se on olemisena värinä tai näkyvää olemista. (Merleau-Ponty 1968,132.)

6.1 ”Wardinkeltainen” pallo

Taidemaalari Rafael Wardi (s.1928) luonnostelee kohteensa kevyin liidun kosketuksin. Viivan figuratiivinen kulku on toisarvoista. Kohde rakentuu taiteilijan kehollisen kokemuksen kautta kankaalle. Wardille jokainen väri on jonkin hänen kokemuksensa väri ja siten jokainen uusi kokemus saa häneltä oman värinsä. (Anhava 2005, 148). Merleau-Ponty havainnoi aiemmin punaisen värin ominaisuuksista ja sen merkityksestä ihmiselle. Taiteilijoille erityisesti, värien käyttö ja niiden havaitseminen on jo heidän ammatissaan toimimisenkin kannalta tärkeää. Tastula (1999) kertoo, kuinka taidemaalari Hannu Väisäselle lapsena koettu värielämys punaisesta on jäänyt elävänä mieleen. Harmaan kasarmialueen ympäröimän lapsuutensa maisemaa vasten hänen äitinsä huulipunakoelman erilaiset räiskyvät punaiset sävyt suorastaan räiskäyttivät loistollaan hänen aistimaailmaansa. Väisäselle tuo runsas huulipunien kokoelma ei ollut yksinomaan pelkkää väritulitusta, se oli myös yhteyttä hänen kuolleen äitinsä elämismailmaan: tuoksuja, kosketusta, läsnäoloa. Taiteilija kertoo noiden väripuikkojen silloin tällöin olevan sisällytettyinä hänen teoksiinsa. Siten yksi kahden välinen kehollinen dialogi

kuvataidetahtumana toteutuu tässä taiteilijan ja hänen äitinsä tarvitseisiin antropomorfoituneen elämismaailman välisenä vuoropuheluna.

Wardille keltainen väri on rakas sen luokse tulemisen ominaisuuden vuoksi ja myös sen tuoman lämmöntunteen vuoksi. Kuten sen vastaväri sininen on vaikutelmaltaan pohjattomaan avaruuteen pakeneva, on keltainen lähellä itseä, lämmöllään koskettava. Paavilainen (2003,58) kertoo Wardin katsovan värilaatikkoonsa miettiessään väritystä aiheeseensa. Usein hän ottaakin sieltä keltaisen, usein jonkin muun, jotain kokemustansa vastaavan värin tai jonkun, jonka uskoo vastaavan teosideasta rakentuvaa tilaa. Valitsemiltaan väreillä Wardi valtaa maalaus pohjaa, usein hahmotelmansa ääri viivojen kustannuksella, niiden joko peittyessä tai vetäytyessä kohti kankaan reunoja lopulta kokonaan häviten. Wardi saattaa maalata useita värikerroksia päällekkäin hakiessaan oikealta tuntuvaa väriä ja valoa siihen. Avautuvassa näyssä teoksen hahmojen ja värityksen keskinäinen tila saattaa vaikuttaa epäselvältä. Anhava (2005,152) ihmettelee esimerkiksi Wardin keltaisen tilan eksistenssiä kysyen: Ovatko hänen hahmonsä värit peräisin taiteilijan värilaatikosta vai luovatko hahmot itse tilasta keltaisen? Teoksen ekspressiivisen luonteen hahmottaminen ei olekaan aina niin helppoa. Pohdin kysymystä Wardin ”*Sisäkuva*”(1973) teoksen äärellä²⁷.

Useat Wardin naistutkielmat on maalattu ikkunan edessä, eikä mikään ihme: hänhän on valon maalari, mies joka kuljettaa keltaista palloa mukanaan saaden auringon paistamaan, missä ja milloin haluaa. Reaaliset sääolosuhteet eivät näin ole esteenä. Asiayhteydestä riippuu, maalaako hän aiheensa vasta, vai myötävalossa. Esimerkkiteoksessa valo tulee sisältä ja tulkintani mukaan hän korostaa sillä omaa kiintymystään ja eroottista lataustaan malliaan kohtaan. Taiteilijan kehollinen intentio näkyy maalauksessa, jossa kaksi hänelle tärkeää, valo ja rakkaus, loistavat kilpaa luoden lämpöä esteettisellä hehkullaan. Aistillisuuteen heränneenä maalauksen hahmo liehakoi taiteilijaa saaden hänet kietomaan kuvattavansa yhä uuteen keltaisen värin kiasmaattiseen vaippaansa. Wardi tunnustaa joissakin teoksissaan eroottisen latauksen pitäen sitä ihmisen elämään luonnollisesti kuuluvana. Taiteilija tuntee toisen ihmisen läheisyyden antavan itselleen sitä energiaa, jonka avulla jaksaa päivästä toiseen. Hänen mielestään taiteilijan tulee elää

²⁷ Katso teos kuvaliitteestä.

rakastaen lähimmäisiään, ympäristöstään huolehtien ja opetella olemaan yhtä maailman kanssa. (Paavilainen 2003, 61-63.)

Useasti aiemmin on todettu maailman asiain tilojen luovan merkityksiä. Ne ovat myös taiteilijalle tärkeitä ja niitä hän haluaa tuoda taiteessaan esille. Wardille värit merkitsevät asiain tiloja, tunnetta ja tuntumaa, joita hänestä värien välittämänä siirtyy kankaalle. Keltainen ja oranssi merkitsevät hänelle tässä läheisen rakkaan lämmön ja kiintymyksen värejä, joista hän impressionismin tapaan sopivasti värejä yhdistellen rakentaa teokseensa koko suurta tunnettaan vastaavan lämmön ja rakkauden suurenmoisesti hehkuvan hahmon. Maalausta katsoessaan voi helposti tuntea taiteilijan malliansa kohtaan tuntevan palavan kiintymyksen, tumman taustalla häilyvän ikkunan vielä lisätessä figuurin värin intensiteetin voimaa.

Otan tähän Wardin rinnalle esimerkin jossa esiintyvien ajatusten kautta lukija voi havaita yhtymäkohtia hänen taiteeseensa ja myös yleensä koko kehollisen fenomenologian ajatteluun. Kuvanveistäjä Antony Cromleyllä (s.1950) on Wardin kanssa samankaltainen kehollinen yhteys teoksiinsa yhteisöllisyyden korostamisen ollessa kummallakin sydämen asiana. Siinä kun Wardi transferoi tunteensa teoksiinsa, Cromley asettaa itsensä valoksena tehtyjä patsaita esille odottamaan katselijoiden niihin siirtämiä tunteuksia. Alatalo (2005,10) kertoo viiden patsaan ryhmän roikkuvan korkealla näyttelyhallin katossa, kaulasta kattoon kiinnitettyinä. Päätömyyden yksi selitys saattaa olla, ettei hän halua älyllisesti henkilöityä figuureihin. Joka tapauksessa selitys kuitenkin löytyy pääalueelta, siihen liittyvään muuta aistimista estävään ja hajottavaan, kaikkea tieteellisen tarkasti analysoivaan tukahduttavaan vaikutukseen. Näin taiteilijan ajatuksena tässä on saattaa ihmiset huomaamaan hänen kehollisen yhteytensä maailmaan. Itse hän kulkee teostensa rinnalla meditoiden, hengitysharjoituksia tehden, pyrkien tarkoituksella koskettamaan tunteksiensa kautta veistoksiaan ja niiden kautta koko universumia. Samassa avaruudellisessa tilassa olevina hengitys tekee meistä kaikista yhdessä olevia. Tarkkaamalla kehoamme, esimerkiksi hengitystä, olemme yhdessä siinä parkaisussa, joka oli ensi havaintomme omasta hengityksestämmä tässä maailmassa. Cromley odottaa ihmisten reflektoiden omaa olemistaan teostensa äärellä:

”On opittava ajattelevaan ja kokemaan, koko kehollaan, ei vain oman kehonsa kautta vaan myös kaikki toisten ihmisten kehot, kaikki toiset elämän tapah-

tuman tilat, muistaen. (...) Näin kuulen veistoksen puheen. Mitä kuunteleminen tai kuuleminen on.” (Alatalo2005,10 -11.)

Taiteen tilat ovat tosiaan monitasoiset. Taiteilijat ovat kautta aikojen koettaneet tuoda niitä esiin samoin, kuin he ovat pyrkineet olemaan yhtä taiteen tapahtuman havainnossa. Väisänen kertoo Tastulan haastattelussa (1999), että kuvittaessaan Kalevalaa hän sablonoi oman kätensä osaksi teoksen kuvitusta haluten teollaan osoittaa olevansa tavallaan kehollisessa yhteydessä kirjan kertomuksiin. Japanin keisarit tekivät muinoin samalla tavalla painaessaan käskykirjeisiinsä kätensä jäljen ollen sitä kautta yhteydessä kansaansa. Konkreettisesti Väisänen oli vielä suuremman kehon kosketuspinnan kautta kosketuksissa taiteeseen tehdessään assistenttiansa kanssa ohjelmasarjaa TV:lle (v.1985). Produktiossaan hän rekonstruoi Yves Kleinin (1928 -1962) aikanaan kokeilemaa antropomorfista menetelmää käyttäen ihmistä pensselin sijaan maalauksia luodessaan. Käytännössä hänen apulaisensa hieroivat alastomiin vartaloihinsa väripigmenttiä painautuen sitten taiteilijan osoittamalla tavalla maalaukspohjia vasten. Tässä Väisänen näkee yhteyden vanhoihin kalliomaalausten luojiin, jotka jättivät itsestään värin kautta painaumuksia kalliinseinämiin tehden teollaan samalla itsestään aikamatkaajia tulevaisuuteen.

6.2 Nikkilän kuvien maailmassa olemisen oikeus

”Taiteen pitäisi liikkua hyvin lähellä ihmistä, jota on uhattu ja joka on hyljeksitty. Siten se voi ottaa osan hänen kuormastaan kannettavakseen”. (Paavilainen 2003. 65.)

Wardi toimi pyydettyään taidekerhon ohjaajana Nikkilän sairaalassa yli kahdenkymmenen vuoden ajan, alkaen vuodesta 1959 (Paavilainen 2003,69). Hän puolustaa taideterapeuttisia keinoja ihmisen mielen eheyttäjänä ja sitä, kuinka taiteen välityksellä ahdistunut potilas kykenee turvallisesti käsittelemään tuntemuksiaan. Kuvataide on ensiarvoisen tärkeässä asemassa silloin, kun ihmisen ainoat ilmaisukeinot on luoda tuntemuksensa kuviksi. Samoin kuin hoitohenkilökunnan keinot rajoittuvat potilaittensa kuvallisten tuotosten analysointiin. On ymmärrettävää, että syvältä mielenprosesseista kumpuavien

kuvien ilmiöt eivät aina muistuta reaali maailman olioita. Fenomenologialle tietoisuuden olemassaolo ei olekaan ratkaisevaa. Aiemmin todetun mukaisesti vain objektia tavoitteleva, tietoisuuden kokemus, psykologinen tapahtuma on tärkeää. On hyvä muistaa, että jokaisen tietoisuus on erilainen ja jokainen tietoisuuden erikoisrakenne paljastuu niistä akteista, joita tietoisuus kulloinkin suorittaa, tässä tapauksessa kuvataiteen kautta. Siten kaikki ambiguuttinen saasteisuus siirtyy taiteilijan luoman hahmon piirteiksi. Tässä yhteydessä fenomenologisen reduktion kaltainen kuvailevasti selittävä tapa on toimiva monimerkityksellisten maalausten tarkemman selittämisen metodina. Havainnoijan asettaessa havaitsemista sokeuttavat epäolennaisimmat seikat tulkintahorisontistaan syrjään, hän jää tarkastelemaan jäljellä olevaa, esimerkiksi tiettyä väriä.

Modernista taiteesta moni-ilmeisenä, joskus shokkivaikutuksiakin jakavasta taidesuunnauksesta, ollaan monta mieltä. Wardi on kuitenkin kiitollinen nykytaiteelle sen vapauttaessa taiteen ilmapiiriä niin, että myös 'psykoottinen' taide saa mahdollisuuden näyttää esteettisen ulottuvuutensa. Hän ei kuitenkaan ole varma sen lokeroimisesta tiettyyn sairauteen, tai taiteellisten inspiraatioiden kehittymiseen tietynlaisten olosuhteiden vallitessa. Hän näyttää tarkoittavan, että taiteella ja sen tuottajilla on oikeus erilaiseen ilmituloon, oikeus olla kehollisena erilainen, oikeus olla taiteelliselta ilmaisultaan erilainen. Olla nero ja vähän erikoinen, sehän on tuttu määrite taiteilijalle. Wardi yhtyy tässä Merleau-Pontyn luonnontieteiden kritiikkiin suomien ihmisen kokemusmaailmaa rajoittavaa selittämistä ja sen kokemisen determinismiiä todeten asiasta seuraavaa:

”Jos psykologeilla olisi ollut valta määrätä, olisivat monet taidehistorian suurimmat saavutukset jääneet maalaamatta. Esimerkiksi Vincent van Gogh ja Edvard Munch olisivat joutuneet mielisairaalaan jo tuotantonsa alkuvaiheessa (...) Maailma on täynnä ristiriitoja, joita ihmisen on vaikea hallita. Mutta myös taide tarvitsee syntyäkseen ristiriitoja.” (Paavilainen 2003,66.)

6.3 Maalaus on ”tila, jossa aivomme ja maailmankaikkeus kohtaavat”

Wardin maalauksissa on koettavissa Cezannen aikanaan lausuman, nyt otsikossa näkyvän lauseen, toteuma. Hän särkee tarkoituksellisesti figuratiivisen viivan tilaa kahlitse-

vaa raja-aitaa sallien avautuvasta yhteyden havaitsevaan mieleen, jossa havaintomme käsittelee maailman tilojen merkityksiä. Myöskään Cezannen ja Picasson väripaletit eivät aina täyttyneet suoraan luontoa illusorisesti kuvaavista väripigmenteistä. Niinpä heidän maalauksensa eivät aina palvoneet valokuvamaisista maalauksista pitäviä silmiä. Yhteistä kaikille tutkielman esimerkkimaalareille on, että he eivät pelkästään maallaneet havaintoaan, vaanhe myös ohjasivat maalauksissaan katselijan havaintotapahtuman prosessointia viitoittamalla maalaustensa maailmaan johtavaa polkua. Heidän teoksensa ilmenevät niihin sisällytettyjen merkitysulottuvuuksien ja eksistoivan, havaitsevan kehollisen tajunnan mielenmaisemissa. Merleau-Pontyalla on mainio esimerkki asiaan,(Pasanen 2006,56). Hän selvittää siinä kohteen todentumista havainnosta havaituksi tulemiseksi. Heijastusilmiö on tässä hänellä samankaltainen aiemmin esiintyneen punaisen värin havaitsemisesta kertovan esimerkin kanssa, mutta seikkaperäisempänä mielenkiintoisempi ja siten havaintoakin syvemmin tutkaileva. Esimerkki on myös hyvää johdatusta maalarin havaitsemisaktin ymmärtämiseen. Kuvailen Merleau-Pontyn esimerkkiä asettaen itseni ikäänkuin sisään tapahtumien kulkuun. Uskon voivani siten parhaiten selkeyttää lukijalle, mistä siinä on kysymys. Ainakin esimerkki itselleni jäsenyy siten parhaiten.

Kävellessäni uima-altaan vierellä en tule ajatelleeksi altaan reunojen sisään ahtautunutta veden massaa sinällään. Katseeni kohdistuu veden pinnan väreilyyn, sen pohjan kaakeloinnin geometristen kuvioden veden tanssimaan yllyttämiin, alati muuntuviin muotoihin, joihin aurinko lisää välkettä kullatessaan veden pinnan rytmin. Havaitsen tässä kohteen itsensä, koko sen luonteen kirjon, mikä siihen sisältyy. Ilman elämismaailman mukaantuloa havainto olisi vain havainto veden massasta, niin ja niin monta litraa ja että se on märkää, mutta kaikki mikä se, mikä tekee veden eläväksi, jäisi havaitsematta. Elävä havainto tästä syntyy katseen tavoittellessa veden heijastusta läheisten puiden latvustoista ja havaitsee siinä veden todellisen luonteen, värin ja syvyyden.

Viimeinen teosesimerkkini on Rafael Wardin muotokuva Presidentti Halosesta. Valitsin teoksen sen kiivaitakin keskusteluja herättäneen ilmikuvan vuoksi. Toisaalta minua kiinnosti tehdä siitä tulkintaa, pitäen mielessäni tutkielmani esimerkit.. Maalaus sopii mielestäni hyvin kuvastamaan edellisessä kappaleessa esiintuomaani ekspressiivistä²⁸

²⁸ Taiteen Pikkujättiläinen (1993) kuvaa ekspressiivisyyttä Ilmeikkääksi ja sielukkaaksi tunnetilaksi, joka voimakkaasti, jopa suggestiivisesti on subjektiivisia tunnetiloja ilmaisevaa.

esitystapaa, ollen siitä kuvallisena esimerkkinä. Valtion ja yleensäkin korkeiden virkamiesten kuvat on totuttu näkemään objektiivisten piirteidensä mukaisesti tuotettuna, eli heidän piirteitään rajaava viiva on järjestäytynyt objektiivisten odotusten mukaisesti. Wardi halusi luoda kuvasta omanlaisensa, sellaisen, kuin hän itse koki kohteensa olevan.

Wardilla on kyky asettaa kohteensa reduktion kaltaiseen tilaan, sulkeistaa siitä kaikki turha mahtipontisuus, saatesanat ja mitalien välke ja tehdä havaitusta mallin omaa sisältöä vastaavan, itsensä näköisen. Pohdintaani Wardin muotokuvatulkinnasta tukee osaltaan hänen mielipiteensä yhdennäköisyys kysymyksessä, jossa hän ilmaisee turhan monen pitävän taiteena sellaista, joka on vain pelkkää seinäkoristetta. (Paavilainen 2003,101). Selväähän on, että tarkka mallin yhdennäköisyyden kankaalle toistaminen oli relevanttia ennen kameran keksimistä. Wardi ei kuitenkaan halua edustaa toistakaan ääripäätä. Hän ei halua tunnustautua pelkän väripinnan maalariksi. Hän haluaa töihinsä enemmän kehollista kosketusta. Siinä saa näkyä elämismaailman mukana tuomaa rososuutta. Siksi käsin tehty muotokuva kykenee parhaiten edustamaan mallinsa, voisiko sanoa sielullisorgaanista ilmentymää. Wardin ollessa kyseessä on helppo uskoa, kuinka hän luovuttaa jotain myös itsestään, se on muutakin kuin sormenjälkien tai pastellien strukturoimaa maalipintaa. Se on jotakin sielullista, väriä ja valoa. Wardi toteaaakin, että:

”Hyvässä muotokuvassa on puolet kohdetta ja toinen puoli maalauksen tekijää. Joku ystävä sanoi maalaamastani muotokuvasta, että se on kyllä taidetta mutta se ei ole muotokuva. Minun tekisi mieleni sanoa monesta kuvasta, että ne ovat kyllä näköisiä, mutta eivät taidetta.” (Paavilainen 2003,102.)

Cezanne sanoi aikanaan maalarin näön muuttuvan eleeksi silloin, kun hän ajattelee maalaamista. (Pasanen 2005,49). Taiteilijan, joka sanoo sanottavansa lähestulkoon värien kautta maalauksissaan, on etukäteen mietittävä tarkkaan, mitä niiden tulee ilmaista. On otettava niiden keskinäiset toisiinsa vaikuttavat seikat huomioon. Wardi rakentaa Halosen muotokuvaa luottaen valitsemiensa värien kerronnalliseen voimaan. Värit ovat paljolti samoja kuin edellisessä esimerkissäkin. Taustan runsas keltaisuus tuo voimakkaan lämmöntunteen läsnäolevaksi. Itten (2004,85) toteaa keltaisen olevan myös ymmärryksen ja tiedon väri. Wardi on huomionnut tämän seikan värittäessään mallinsa pään taustan hehkuvalla syvän keltaisella värillä. Hän jatkaa edelleen mallinsa luonnehdintaan

perustuvien värien vientiä kankaalle maalaten Halosen päänalueen eriasteisina oranssin sävyinä. Valitsemallaan värisävyllä hän haluaa sisällyttää hahmoonsa auringonhehkua, sitä aktiivisuutta ja tarmoa, mitä mallista on totuttu näkemäänkin. Lopuksi Wardi murtaa oranssia tehden siitä vaalean ruskean sävyistä ja vierittää syntynyttä pigmenttiä alemmaksi mallin viereen tietäen murrettujen pehmeiden värien luovan ystävällisen ja rauhallisen atmosfääriin. Taiteilijan luomassa mielikuvassa teoksessa esiintyy kansamme lämmintä ystävällisyyttä edustava viisas äitihahmo. Jos havainnoija haluaa päästä osalliseksi teoksen tapahtumaan, hänen olisi kyettävä myötäelämään taiteilijan maailmaa osallistumalla kehollisena kokijana hänen tuntemuksiinsa, kuvittelemalla miten hänen maailmansa toimii, minkälainen hänen malliensa elämissaailma on. Myös, jos olisimme tietämättömiä väreihin liittyvistä universaaleista laeista ja vähän niiden symboliikastakin, moni maailman mestariteos, tässäkin tutkielmassa esitelty, olisi jäänyt havaituksi tulemistä vaille.

7 POHDINTA

Tutkielmaa aluksi hahmotellessani en arvannut, kuinka kokonaisvaltaista asiakokonaisuutta kuvataidekokemus määrittää. Kehollisen kokemisen liittäminen maalaustaiteeseen oli haastavaa erityisesti siihen liittyvien psykofyysisten tekijöiden huomioonottamisen tähden. Haastavaa oli myös sovittaa tieteen ja taiteen päämääriä siten, että kummankin tavoitteet ylittäisivät samaan tulkintakaavaan. Minulle tärkeä työn tekemiseen liittyvä motiivi oli itseni kehittäminen ja henkilökohtainen sivistyminen, mikä toivoakseni näkyy päästessäni itse kankaan äärelle täyttämään sen tarjoamaa tyhjää tilaa.

Tutkielmani yhtenä tehtävänä on valottaa kuvataiteesta kiinnostuneille maalausten kohtaamisessa syntyvää prosessia, jonka (toivottavasti) synnyttämät *ahaa*-elämykset ohjaavat kokijaa mahdollisimman mielekkääseen tulkinnalliseen tilaan. Kuvataidekokemus on työni kuluessa hahmottunut molemminpuoliseksi dialogiksi, kysymiseksi ja vastaamiseksi teoksen ja havainnoijan kesken.

Tulkinta kysymyksenä on problemaattinen. Se pitää subjektiviteetin sisällään ja jos pitäytyy kyseisessä termissä, hyväksyy myös samalla subjekti-objekti suhteen kaksijakaisuuden taidetapahtumassa. Merleau-Ponty osoitti, että havainto on muutakin kuin yhden suuntaista subjektiivista toimintaa objektia kohtaan. Maailma havaitaan muutenkin, kuin vain pelkkien aistien välityksellä, kuten värin aistimuksina taiteessa esimerkiksi, kuinka sen havaitseminen liittyy kokemukselliseen tietoon. Kokonaisvaltainen havaitseminen on myös muutakin, kuin puhdasta käsitteellistä havaintoa. Se vaatii elämismailmaa ja sen antamia kokemuksia tuekseen. Tutkielmassani tuli ilmi, kuinka keho elämismailman keskeisenä toimijana välittää ja toisaalta luo merkityksiä. Kuvanalyysissä kehon tehtävänä oli välittää kauttansa maalaukseen havainnoijan kehontoimintojen kaltaisten liikkeiden merkityksiä teoksen näkyväksi ja eläväksi tekemisen havaintoon. Tällainen vastavuoroinen havaitsijan ja havaitun välinen kohtaaminen tuottaa odotuksieni mukaisen kuvataidekokemuksen. Voisin hyvin ajatella kehollisen havaitsemisen kuvalliseen analyysiin nivellettynä toimivan erinomaisesti kuvataiteisiin tutustumisen oppaana, taidekasvatuksen opaskirjaseksi saakka.

Tutkielmassani jouduin myös pohtimaan tärkeää kysymystä havainnon eriasteisista luonteista ja niiden suhteesta tulkintaan. Kävi selväksi, että ensivaikutelmassa syntyvästä havainnon tilasta ei pitäisi vielä puhua tulkintana, vaan havaintona jostakin. Esimerkiksi Picasson *Huntutanssi*-teoksen liikkeen havaituksi havaitseminen on tulkintaa. Se ei ole sitä vielä silloin, kun se ei erotu samankokoisesta alueesta tiiliseinä muuten, kuin nimen opastamana. Tulkintaa on persoonallista teos, havaita siinä olevan tuttuja kehollisia aineksia, jotka ovat jokaisen teoksen omanlaisen, identiteetin sanelemia. Taiteemaalari Hannu Väisänen kertoi esimerkissän luolamaalauksen tehneen tekijästään aikamatkustajan, joka työnsä kautta on yhteydessä kokijoihinsa. Ikä tuo tunnetusti tiettyä särmää, mutta se ei selitä kaikkea kiinnostavuutta, mikä kestävään taiteeseen liittyy. Ihmisen elämismaailman kokemukset tuovat puolin ja toisin tulkitsijan sekä teoksen asettajan keskenään yhteiseen Merleau-Pontyn postuloimaan maailman lihaan.

Cezannen ja Picasson taide oli minulle jotakuinkin aiemmin tuttua, mutta oli yllättävää, kuinka hyvin heidän taiteensa sopii kehollisen taiteen kokemisen kontekstiin. On oletettavaa, että he tiesivät liikkeen ja värin kompositiomuunnelmien merkityksestä havainnolle saman, kuin Merleau-Ponty, jonka työnä oli sanallistaa heidän kuvalliset pohdintansa aiheesta fenomenologisen havainnon tutkimuksissaan. Näin Cezanne, Picasso ja Wardi eivät ole merkityksellisiä pelkästään taiteensa itsensä vuoksi. He ovat läsnä jokaisen havainnoijan havaitsemistapahtumassa ohjaten havaintoa elävää kuvataidetahtumaa kohden.

Tutkielmani anti oli myös tuoda esiin Cezannen maalaustekotavan erikoislaatuisuuden. Oikeammin hänen tyyliään ei enää pidetä erikoisena, kuten, silloin, kun hänen elinaikanaan taiteilijoiden tuli toimia konventionalisesti sovittujen formaattien mukaisesti. Vuonna 1881 Gauguin uteli kirjeessään Pissarroilta Cezannen maalauksiin kehkeytyvästä merkillisestä vetovoimasta, mikä on hänen salaisuutensa. Tämän kaltaiset maalaukset eivät heti ole tulkittavissa. Jos taiteilija olisi ne yksinkertaistanut, teos olisi pohdinnoista vapaa, eikä näitäkään rivejä tarvitsisi silloin kirjoittaa. Totuus tässä, kuten muissakin ajanhampaan kestävässä maalauksissa on, että niissä teostapahtuma on jatkuvasti tekeillä. Taiteilija on luonut niihin ne elementit, jotka merkityksillään herättävät ihmisten uteliaisuuden. He ehkä huomaavat teoksen olevan paikka, jossa elämä tapahtuu myös sellaisena, kuin Picasson *Kahvilan pöytä*-teos meille osoittaa. Merleau-Pontyn havait-

semisen fenomenologian parasta antia taiteelle on sen sanoman kehoitus havaittajalle kääntyä refleктоimaan omaa elämismailmaa ja huomata taiteen läsnäolon olevan vain havainnon päässä.

LÄHTEET

Anhava, Martti 2005. *Rafael Wardi ja värien ilo*. Helsinki: WSOY.

Childt, Göran. Suom. Salmi, Riitta, Kaipainen, Riitta. 1995. *Cezanne*. Keuruu: Otava. Ruotsinkielinen alkuteos samalla nimellä ilmestyi v. 1947.

Ernst, Bruno 1991. *M. C. Escherin taikapeili*. Suom. Pirkko Hösch. Berliini: Benedikt Taschen verlag.

Haapala, Arto, Lehtinen, Markku. Toim. 1987. *Elämys taide totuus*. Helsinki: Yliopistopaino.

Heinämaa, Sara 1996. *Ele tyyli ja sukupuoli*. Tampere: Tammerpaino Oy

Hotanen, Juho *Merleau-Pontyn fenomenologinen paluu alkuperäiseen havaintoon*. Essee Niin & Näin julkaisussa. 4/2003, 58–65.

Itten, Johannes. Suom. Antero Kare 2004. *Värit taiteessa*. Helsinki: Art-Print Oy. Muuttumaton painos. Saksankielinen alkuteos *Die Kunst der Farbe (Studienienausgabe)*

Kakkori, Leena 2003. *Katseen tarkentaminen*. Jyväskylä: Kopijyvä Oy.

Kovanen, Liisa. Suom. 2004. *Paul Cezanne-elämä ja tuotanto*. Minitaidekirja, Italia: Tandem Verlag GmbH, Königswinter. Alkuteos Paul Cezanne. *Leben und Werk*

Kuhmonen, Petri, Sillman, Seppo. Toim. 1998. *Pellervo Oksalan juhla kirja, Jaettu jana ääretön mieli*. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopistopaino, Filosofian laitoksen julkaisuja.

Laine, Timo, Kuhmonen, Petri 1995. *Filosofinen antropologia*. Saarijärvi: Gummerus kirjapaino Oy.

Laine, Timo. Toim. 1994. *Ihmisen mallit, symposiumi filosofisesta antropologiasta*. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopiston julkaisu n:o 62.

Lammenranta, Markus, Haapala, Arto. Toim. 1991. *Taide ja filosofia*. Helsinki: Oy Gaudeamus Ab.

Lepistö, Vappu 1985. *Kuvataiteen vastaanotto ja tulkinta*. Tampere: Tampereen Yliopisto, jäljennepalvelu.

Lepistö, Vappu 1991. *Kuvataiteilija taidemaailmassa*. Helsinki: Priima offset. Tutkijaliiton julkaisusarja n:o 70.

Lintinen, Jaakko. Toim. 1989. *Modernin ulottuvuuksia*. Jyväskylä: Gummerus kirjapaino Oy.

Luoto, Miika 2002. *Heidegger ja taiteen arvoitus*. Helsinki: Tutkijaliitto, Kirjakas ky/rebellis.

Merleau-Ponty, Maurice 2005. *Phenomenology of perception*. London: Routledge 24. Ranskasta englantiin kääntänyt Colin Smith. Ensipainos Pariisissa 1945. Ensimmäinen englantilainen painos 1962 Routledge, Paul Kegan.

Merleau-Ponty, Maurice 1968. *The Visible and the Invisible*. Illinois: Northwestern University Press Evanston. Alkuperäinen teos *Le Visible et l'invisible* painettu Pariisissa 1964. Teokset perustuvat Merleau-Pontyn koottuihin työmonisteisiin.

Merta, Juha 2006. *Herääminen-kuvataiteen kohtaamisesta hermeneuttiseen tulkintaan*. Tampere: Tampereen offsetpalvelu Oy. Akateeminen väitöskirja Tampereen Yliopisto, Opettajankoulutuslaitos.

Mäki, Teemu 2005. *Näkyvä pimeys*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Niiniluoto, Ilkka, Saarinen, Esa. Toim. 1986. *Vuosisatamme filosofia*. Helsinki: WSOY.

Paavilainen, Maija 2003. *Rafael Wardi valo varjossa*. Hämeenlinna: Karisto Oy.

Pasanen, Kimmo. Suom. 2006. *Silmä ja mieli*. Tallinna: Kustannusosakeyhtiö Taide. Toinen uusittu painos. Ensimmäinen painos 1993. Ranskankielinen alkuteos: *L'Œil et L'Esprit* 1964.

Perttula, Juha 1996. *Kokemus psykologisena tutkimuskohteena - johdatus fenomenologiseen psykologiaan*. Tampere: Tampereen Yliopisto, jäljennepalvelu.

Perttula, Juha 1993. Artikkelikokous *Fenomenologinen psykologia –kokemuksen systemaattista tutkimista*. Psykologia, Suomen psykologisen seuran julkaisu 28 vuosikerta, 4/93.

Perttula, Juha, Latomaa, Timo. Toim. 2005. *Kokemuksen tutkimus-merkitys tulkin-taymmärtäminen*. Tartu: Guttenberg AS. Dialogia Oy.

Podoksik, Anatoli 1990. *Picasso ikuinen löytöretkeilijä*. Helsinki: SN kirjat. Kustantamo Aurora, Leningrad. Painopaikka: Globus, Wien.

Rauhala, Lauri 2005. *Hermeneuttisen tieteenfilosofian analyysejä ja sovellutuksia*. Helsinki: Yliopistopaino. Julkaistu aikaisemmin v. 1993 nimellä: Eksistentiaalinen fenomenologia hermeneuttisen tieteenfilosofian menetelmänä, painopaikka silloin oli Tampere.

Sederholm, Helena 1994. *Vallankumouksia norsunluutornissa. Modernismin synnystä avantgarden kuolemaan*. Jyväskylä: Kopi-Jyvä Oy. JYY Julkaisusarja No:37

Steiner, George 1997. *Heidegger*. Tampere: Tammerpaino Oy.

Taillandier, Yvon 1979. *P Cezanne*. Painettu Italiassa: Industrie Grafiche Cattaneo S.P.A., Bergamo. Ranskasta Englantiin kääntänyt Graham Snell.

Taiteen Pikkujättiläinen 1991. Porvoo: WSOY

Alatalo, Kari 2005. Artikkelikokous *Kuvia kuudelle aistille*. Taide-lehden julkaisu 4/2005 Julkaisija Kustannus O y Taide kt

Pasanen, Kimmo 2004. Artikkelikokous *Taideteos totuus ja kielipelit*. Taide-lehden julkaisu 3/2004. Julkaisija Kustannus Oy Taide kt.

Stewen, Riikka 1996. Artikkelikokous *Mimesis ja muisti*. Taide-lehden julkaisu 4/1996. Julkaisija Kustannus Oy Taide kt.

Fellini, Federico, Suoment. Eija Pokkinen. 2003. *Federico Fellini, Synnynnäinen va-
lehtelija*. Tv-dokumentti, Yle import.

Tastula, Maarit, 1999. *Taidemaalari Hannu Väisänen*. Tv- ohjelma Punainen lanka.

Väisänen, Hannu 1985. *Kahdeksan sisäkuvaa*. Tv-ohjelma, Opetustelevisio, aikuisope-
tus YLE.

Davísin ja Ingresin maalaukset haettu 15.3.2007 osoitteesta [http://
www.jyu.fi/taiku/aikajana/taidehist/th-va-uuskuva.htm](http://www.jyu.fi/taiku/aikajana/taidehist/th-va-uuskuva.htm)

Flynn, Bernard 2004. *Maurice Merleau-Ponty*. Haettu 10.04.2007 osoitteesta
<http://www.jyu.fi/~mephisto>. Raimo Ylikoski, Stanford encyclopedia of philosophy

Ollitervo, Sakari 2005. Artikkel, *Hans-Georg Gadamerin (1900 - 2002) filosofinen
hermeneutiikka*. Haettu osoitteesta [http://blogit.helsinki.fi/hist-
jatkokoulutus/ollitervo.htm](http://blogit.helsinki.fi/hist-jatkokoulutus/ollitervo.htm)

KUVALIITE

PAUL CEZANNE



Mount Sainte-Victoire, 1885-87



Big Pine-Tree, 1892-96

TIMO TILUS



Levon aika, 1995



Kaikkia koskettava, 2003

PABLO PICASSO

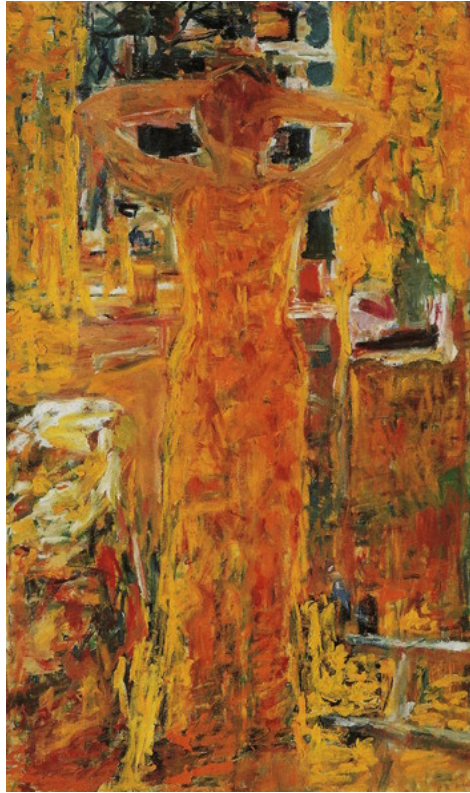


Huntutanssi, 1907



Kahvilanpöytä (Pernod pullo), 1914

RAFAEL WARDI



Sisäkuva, 1973



Presidentti Tarja Halonen, 2002

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.