

MIKSEI SE OLLUT NUKKUMASSA?

Olli-Pekka Peltomäki

JOHDANTO	4
1. PROSESSI	6
2. DOKUMENTAARI	
2.1. Käsitteitä	12
2.2. Kaupunkisinfoniasta performatiiviseen dokumentaariin	15
2.3. Dokumentaarisen elokuvan ja videotaiteen rajalla: esimerkkinä Sarah Morris	19
3. PAIKKA	
3.1. Humanistinen maantiede ja omat paikkani	23
3.2. Muistin ja minuuden paikkasidonnaisuudesta	27
3.3. Visuaalisen kulttuurin luomat mielenmaisemat ja kuvan paikat	30
3.4. Yö paikkana (Miksei se ollut nukkumassa?)	32
LOPUKSI	36
LÄHTEET	38

Olli-Pekka Peltomäki
Taiteen kandidaatin opinnäytetyö
Valokuvataiteen koulutusohjelma
Median laitos, Aalto-yliopisto
Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
Kevät 2016

JOHDANTO

Opinnäytetyöni taiteellinen osuus *Tässä yksin yössä* on dokumentaarinen lyhytelokuva, joka sijoittuu itselleni tärkeisiin paikkoihin ja muistoihin. Olen kuvannut pelkästään yöaikaan, alueilla, joissa olen eri elämäntilanteissa liikkunut ja elänyt. Kuvaamani paikat saattavat näyttää päivänvalossa toiselle mitäänsanomattomilta, mutta ovat minulle merkityksellisiä, erityisesti yöaikaan.

Olen uudelleen kuvannut videolle muistoja kohtaamisista, pyytänyt yössä tapaamiani ihmisiä esiintymään kameralle alkuperäisissä tapahtumapaikoissa. Valitsemani muistot ovat vuosien takaa ja siksi monien muistamiskertojen kuluttamia. Muistikuvien pohjalta on syntynyt kuvia, jotka vastaavat mahdollisimman tarkasti sitä, mitä muistoista on enää jäljellä omassa mielessäni.

Öistä ympäristöä kameran kanssa kohdatessani olen jäänyt miettimään, onko lainkaan mahdollista kuvata pelkkien tilojen sijasta *paikkoja* ja tapahtumien sijasta *muistoja*. Ainakin olen onnistunut vangitsemaan palasia siitä yöstä, joka on minulle vaihtanut muotoaan ajasta paikaksi.

Taiteen kandidaatin opinnäytetyöni kirjallinen osuus on jaettu kolmen pääotsikon alle. Ensimmäisessä osassa *Prosessi* kerron taiteellisesta ja kirjallisesta työprosessistani sekä siitä, miten ne ovat ohjanneet toisiaan eteenpäin. Toisessa osassa *Dokumentaari* perustelen elokuvassa tekemiäni ratkaisuja dokumentaarista elokuvaa koskevan teorian näkökulmasta. Kolmannessa osassa *Paikka* avaan humanistisen maantieteen paikkaan liittyviä termejä, käsitteiden muistia ja sen toimintaa sekä pohdin omaa suhdettani yöhön ja elokuvassa esitettyihin paikkoihin. Lyhytelokuva *Tässä yksin yössä* (9:50min), on muistitikulla osana tätä nidettä.

1. PROSESSI

Dokumentaarisen lyhytelokuvani *Tässä yksin yössä* tekeminen alkoi kesällä 2014, kun huomasin, että oma elämäni, taiteellinen työskentelyni mukaanlukien, tapahtui yhä enemmän yöaikaan. Olin kääntänyt vuorokausirytmän lähestulkoon ympäri: päivisin en saanut paljon aikaiseksi, sillä aika kului energian keräämiseen ja valmistautumiseen tulevaa yötä varten. Yöhön tutustuminen alkoi kuitenkin monia vuosia aiemmin, sillä jo ollessani lapsi olin kiinnostunut yöajasta. Yöllä päivästä tutut paikat tuntuivat uudella tavalla kutkuttavilta, varsinkin, kun ulos piti lähteä ikkunasta livahtamalla, koiraa herättämättä. Öisistä kävelyistä tuli omaa salaista aikaani, jona se on pysynyt tähän päivään asti.

Kesällä 2014 ymmärsin, että työskentelyajankohdan ja aiheen voisi yhdistää, ja aloin suunnitella videota, joka sijoittuisi pelkästään yöaikaan. Lähdin listaamaan ja kuvaamaan sellaisia paikkoja, joissa olen itse viettänyt aikaa nimenomaan yöllä. Halusin tehdä videosta dokumentaarisen, vaikka tiesin kehittämiäni kuvausmetodien olevan tyyllisesti poikkeavia niistä, mitä dokumentaarisessa elokuvassa

sa on totuttu näkemään. En ehkä ollut vielä perehtynyt dokumentaarista elokuvaa koskevaan teoriaan tarkemmin, mutta minulle oli tärkeää suunnitella ja kuvata siten, että videon viittaussuhde todellisuuden olisi selvä. Lisäksi oli välttämätöntä käyttää liikkuvaa kuvaa valokuvan sijasta; itselleni merkittävien öisten paikkojen sulkeminen valokuvaan olisi vesittänyt koko idean. Lopullisen teoksen tulisi esimerkiksi välittää katsojalle kokemus ajan kulumisesta ja halusin toteuttaa tämän nimenomaan kestolla, enkä vaikkapa aikaan viittaavilla symboleilla.

Aloitin paikkojen kuvaamisen yksin, mutta kerätyäni tarpeeksi rohkeutta, pyysin avuksi ihmisiä, jotka olivat videon kannalta välttämättömiä. Sain mukaan muun muassa omia lapsuuden ystäviäni, joiden kanssa olin jakanut jonkun yöllisen hetken ja oman isäni, jolle olin eräänä yönä teini-ikäisenä jäänyt kiinni tupakoinnista. Tässä tupakanpoltto-kohtauksessa, jossa esiinnyn isäni ja perheemme koiran kanssa, oli avustamassa erillinen kuvaaja ja kaksi assistenttia, koska halusin kuvaan kamera-ajon. Yksin tekemiseen verrattuna nämä avustajien ja näyttelijöiden kanssa toteutetut kuvaustilanteet olivat hyvin erilaisia. Kuvattavat paikat muuttuivat vain kuvauspaikoiksi, kunnes muut lähtivät ja olin taas yksin.

Välillä löytyi myös jotain yhteistä alkuperäisistä muistoista ja uudelleenkuvaustilanteista. Erityisesti ne kuvat, jotka oli mahdollista toteuttaa ilman ylimääräisten avustajien läsnäoloa, tuntuivat samalla tavalla herkiltä kuin alkuperäiset kohtaamiset. Kun olimme ystäväni kanssa pysähtyneet alasti vanhan

koulumme katolle, tärissimme kylmästä. Koimme samanlaisen ristiriitaisen rauhallisuudentunteen kuin ensimmäiselläkin kerralla, jolloin olimme lähteneet saunasta juoksentemaan alasti syksyiseen yöhön. Huumorin kautta moniin asioihin suhtautuva isäni väänsi vitsiä tupakanpoltosta kummallakin kerralla kun näki minun tupakoivan, teininä kiinni jäädessäni ja tilannetta uudelleen lavastaessamme. Alkuperäinen tapahtuma ei ole silti jäänyt mieleeni hauskana kohtaamisena – ennemminkin kauan kestäväenä ja kiusallisena, minkä vuoksi en tahtonut sitä sellaisena videollekaan rakentaa.



Kohtaaus, jossa poltan tupakkaa isäni nähden. Kuvankaappaus elokuvasta Tässä yksin yössä

Teknisesti pyrin pitämään kuvaustilanteet mahdollisimman yksinkertaisina. Kertaluontoista kameravaunun käyttöä lukuunottamatta kalustoni oli aina kannettavissa yhdellä repullisella. Tiedostin, että videon kuvaaminen yöaikaan pelkän vallitsevan valon turvin näkyisi lopputuloksessa, mutten halunnut lähteä erikseen valaisemaan. Koin, että mitä enemmän tekniikkaa tulisi minun ja paikan väliin, sitä vähemmän paikka antaisi itsestään minulle ja kameralle. Valtaosan äänityksistä tein heti kuvaamisen jälkeen paikan päällä, mutta keskityin vain yleiseen äänimaisemaan, enkä tietyistä kohteista läheteihin yksittäisiin ääniin. Myöhemmin olin moniin tekemiini kuvaus- ja äänitysteknisiin ratkaisuihin tyytyväinen.

Leikkausvaiheeseen siirtyessäni ryhdyin toteuttamaan tekemääni suunnitelmaa hyvin kirjaimellisesti. Pyrin rakentamaan tarinan, jossa liikutaan asuinalueesta ja siten myös ajanjaksosta elämässäni toiseen johdonmukaisesti oikeassa järjestyksessä. Tämä “itselleni rehellinen” rakenne, niinkuin siitä silloin ajattelin, muttui hetkessä liian kahlitsevaksi ja siitä oli syytä myöhemmin luopua. Nyt jälkepäin huomaa, miten tyyppillistä omille taiteellisille prosesseilleni on juuri tämänkaltainen kehitys, jossa kerätyn raakamateriaalin rajaamis- ja käsittelyvaiheessa alan toteuttaa alkuperäisiä ideoitani liian kuuliaisesti ja vasta ajan kanssa osaan hellittää edes osasta itselleni asettamistani säännöistä.

Aika tekikin myös tässä prosessissa hyvää. Video sai odottaa yli puoli vuotta ennen kuin ensimmäisen leikkauksen jälkeen palasin sen pariin uudestaan.

Tein *Lopun alkua* -lopputyönäyttelyämme¹ varten videosta täysin uuden version, joka oli huomattavasti aiempaa pidempi, siinä oli yhtenäisempi kerronnallinen rakenne aiemman jaksorakenteen sijasta ja panostin leikkauksessa enemmän rytmiin sekä *mon-taasiin* eli yksinkertaistaen ilmaistuna siihen, millaisia merkityksiä peräkkäin esitettävät kuvat yhdessä rakentavat². Näyttely oli videon kannalta merkittävä välivaihe jo pelkästään siksi, että se pakotti minut tekemään uuden leikkauksen tiettyyn päivämäärään mennessä.

Näyttelyn pitäminen kesken prosessin oli kuitenkin hyödyllistä ennen kaikkea palautteen saamisen kannalta. Erityisen mielenkiintoisia olivat välikäden kautta kuulemani ajatukset ja kysymykset, joita esitti näyttelyä katsomassa käynyt lapsiryhmä. Alakouluikäiset lapset katsoivat videota samalla haltioituneisuudella, jolla itse suhtaudun yöaikaan. He toki luulivat katsovansa kauhuelokuvaa, mutta tämän ikäisille lapsille mikä tahansa yöllä kuvattu video saattaa näyttää kauhuelokuvalta, kun omia kokemuksia ulkona käymisestä yöaikaan ei välttämättä ole. Juuri tämä omien yökokemusten puuttuminen tuo katselukokemukseen aivan uuden näkökulman, jota en ollut aiemmin miettinyt. Lapsia hämmensi eniten videon tekijän motiivit: *“miksei se ollut nuk-kumassa?”*. Tähän kysymykseen palaan myöhemmin.

Näyttelystä voidaan hypätä suoraan vuoden 2016 alkuun. Ajan kulumisen, turhien yksityiskohtien

unohtuminen ja aiheen enemmän tai vähemmän alitajuinen kypsyttely toivat tarpeellista etäisyyttä omasta tekemisestä kirjoittamiseen. Edellisellä kerralla se tössähti jo lähtöruutuun, koska toisistaan erillisiä käsiteltäviä asioita tuntui olevan liikaa. Nyt monet kysymykset ovat saaneet kuin itsestään vastauksia, jotkin ovat muuttuneet epäolennaiseksi ja toiset nousseet erityisen mielenkiintoisiksi. Aika on karsinut turhia oksia pois. Videon kannalta oleelliset ajan, paikan ja muistamisen käsitteet ovat alkaneet kietoutua yhteen. Aionkin käsitellä työtäni dokumentaarista elokuvaa koskevan teorian lisäksi pääasiassa paikkaa käsittelevien, humanistisen maantieteen tekstien pohjalta, sillä nyt kirjoitusprosessin aikana tuo näkökulma on noussut tärkeimmäksi ja tuntuu kokoavan muutkin langat luontevasti yhteen.

Kun kirjoitan tätä prosessikuvausta, elokuva on edelleen kesken ja tulen sitä vielä editoimaan. On ollut mielenkiintoista seurata, miten taiteellinen ja kirjallinen prosessi kaikkine taukoineen ja vaikeuksineen on ohjannut toinen toistaan eteenpäin.

1 Jukka Male Museo, Kaapelitehdas, 23.5.-22.8.2015

2 Eerikäinen 2003

2. DOKUMENTAARI

2.1. Käsitteitä

Teoksen *Tässä yksin yössä* kohdalla minulle oli alusta asti tärkeää määritellä teos nimenomaan *dokumentaariseksi*, aluksi dokumentaariseksi videoteokseksi ja tällä hetkellä dokumentaariseksi lyhytelokuvaksi. Tämä johtuu varmasti pääosin siitä, että olin vasta vähän aiemmin löytänyt uudenlaisen dokumentaarisen elokuvailmaisun, muun muassa elokuvaohjaaja Virpi Suutarin luennon³ ja Godfrey Reggion *Koyaanisquatsin*⁴ kaltaisten dokumentaaristen elokuvien kautta. Minulle oli avautunut aivan uudenlainen elokuvan muoto, joka sijoittui johonkin fiktiivisen ja dokumentaarisen elokuvan välimaastoon. Yhtäkkiä monet aiemmin näkemäni elokuvat, joita olin pitänyt vain kokeellisina, löysivät paikkansa.

³ Suutari 2013

⁴ Reggio 1982

Olen tekstiini omaksunut dokumentaarista elokuvaa koskevan sanaston elokuvaohjaaja Susanna Helkeen väitöskirjasta *Nanookin jälki – Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla* vuodelta 2006. Teoksessaan Helke on kääntänyt alan sanastoa suomeksi pääasiassa englanninkielisistä teksteistä ja samalla pyrkinyt korvaamaan suomenkieleen vakiintuneita, hänen mielestään ontuvia termejä osuvimmilla. Esimerkiksi sanojen dokumentti ja dokumenttielokuva sijasta Helke on johdonmukaisesti käyttänyt sanoja dokumentaari ja dokumentaarinen elokuva.

Dokumentaarisen elokuvan Helke määrittelee verrattain laveasti: *”Dokumentaarisen elokuvan tekijä käyttää historiallisen todellisuuden ilmiöitä sekä todellisia, historian ja yhteiskunnan areenalla eläviä henkilöitä työnsä aineksena tai materiaalina.”* Dokumentaarisen elokuvan ei siis odoteta olevan dokumentti eli todiste mistään asiasta, mutta siinä viittaussuhde todellisuuteen, johonkin *”elokuvanteosta riippumattomaan, sen ulkopuolella virtaavaan historialliseen, yhteiskunnalliseen tai sosiaaliseen”*, pyritään pitämään fiktiivistä elokuvaa suurempana.⁵ Tällainen määritelmä ei poissulje monia erottuvia tyylikeinoja ja metodeja dokumentaarisen elokuvanteon ulkopuolelle.

Tyylillä Helke tarkoittaa muun muassa kuvaukseen, leikkaukseen, äänimaailmaan sekä ohjaukseen liittyviä johdonmukaisia ratkaisuja, jotka rakentavat elokuvan audiovisuaalisen ilmeen. Tyyli *”ohjaa ta-*

⁵ Helke 2006: 18

paamme havaita elokuvassa esitettyä”⁶, Helke kirjoittaa. *Metodi* on taiteellisessa toiminnassa tai tutkimuksessa haastavampi käsite, sillä sen merkitykset vaihtelevat käyttäjästä riippuen. Helken käyttämänä metodi määrittelee “miten tekijä on toiminut suhteessa kuvaamaansa todellisuuteen”.⁷ Metodi on siis työtapo, joka saattaa konkretisoida jotain elokuvantekijän valitsemasta lähestymistavasta.

Erilaisia lähestymistapoja on tutkinut erityisesti amerikkalainen elokuvateoreetikko Bill Nichols, jonka dokumentaarisen elokuvan erilaisiin lähestymistapoja määrittäviin periaatteisiin eli *moodeihin* liittyvä jaottelu 1990-luvulta on paljon viitattu. Moodeja on jaotellussa kuusi: *runollinen* eli *poeettinen* (poetic), *selittävä* (expository), *havainnoiva* (observational), *vuorovaikutteinen* tai *osallistuva* (interactive tai participatory), *reflexiivinen* (reflexive) ja *performatiivinen* (performative).⁸ Moodijako on paikoitellen kankea, mutta yksinkertaisuudessaan hyödyllinen työkalu. Sen avulla voi selvittää sitä viimeisen sadan vuoden aikana tehtyjen erilaisten elokuvien muodostamaa moninaisuutta, josta haluamme puhua dokumentaarisenä elokuvana.

6 Helke 2006: 14

7 Helke 2006: 55

8 Helke 2006: 55

2.2. Kaupunkisinfoniasta performatiiviseen dokumentaariin

Kun aloitin tutkimusmatkani dokumentaariseen elokuvailmaisuun, kiinnostuin erityisesti 1920-luvun eurooppalaisesta ja venäläisestä kokeellisesta tuotannosta. Elokuvansa *Mies ja elokuvakamera* (1929) alkuteksteissä ohjaaja Dziga Vertov manifestoi elokuvan olevan tositahtumiin perustuva kokeilu, jonka tarkoituksena on luoda elokuvalla aivan oma, teatterin tai kirjallisuuden vaikutuksista vapaa kieli.⁹ Tavoite tietysti on kunnianhimoinen, muttaokuva on kuitenkin moniin muihin oman aikansa elokuvaan nähden niin edistyksellinen, että ensimmäistä kertaa sen nähdessäni luulin hetken katsovani myöhemmin leikattua versiota vanhasta kuvamateriaalista. *Mies ja elokuvakamera* on esimerkki Nicholsin luokitelman poeettisesta dokumentaarista, vielä tarkemmin *kaupunkisinfoniasta*, joita tehtiin erityisesti 1920-luvulla, aikana, jolloin esimerkiksi erottelua fiktiiviseen ja dokumentaariseen elokuvaan ei vielä ollut. Elokuvantekijät etsivät elokuvan omia ilmaisullisia keinoja musiikista ja avantgarde-taiteesta pyristellen eroon teatterin tai kirjallisuuden kerrontatavoista.¹⁰

Kaupunkisinfonioille tyyppillisesti elokuvassa *Mies ja elokuvakamera* toisiinsa liittymättömät tapahtu-

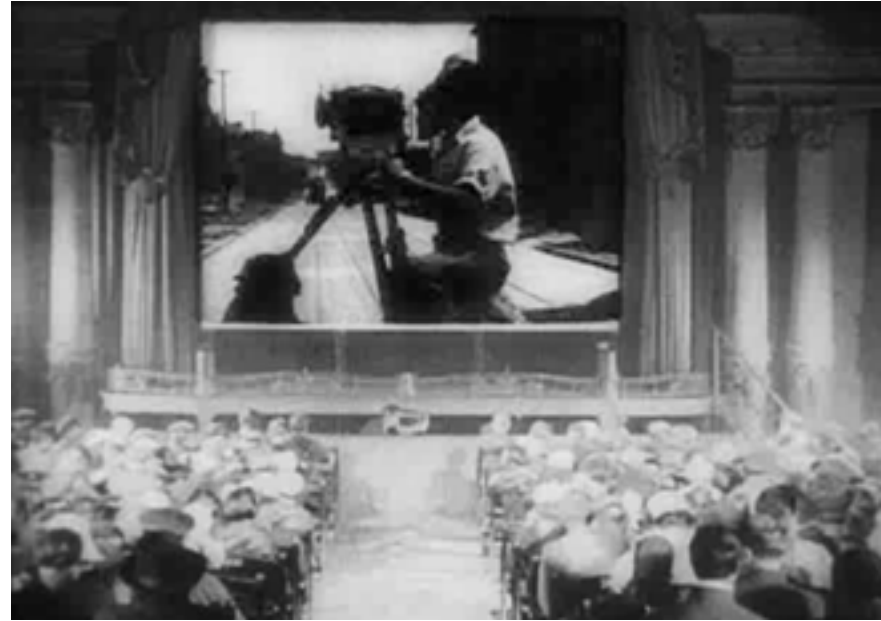
9 Vertov 1929

10 Helke 2006: 58

mat nivotaan yhteen antamalla katsojan ymmärtää, että kaikki tapahtuu yhdessä kaupungissa yhden päivän aikana. Päähenkilönä on kaupunki itse, jonka elämää seurataan fiktiivisten hahmojen sijasta.¹¹ Hyvin samoista lähtökohdista lähdin myös kuvaamaan omaa lyhytelokuvaani *Tässä yksin yössä* – aluksi ajattelin jopa tekeväni tyylipuhdasta kaupunkisinfoniaa, joka vain sijoittuisi päivän sijasta yöaikaan. Nyt elokuvaan on tullut uusi näkökulma, mutta edelleen lainaan kaupunkisinfonioilta niiden erityislaatuisia tapaa ohjata katsojaa keskittymään esitettyihin paikkoihin ihmisten sijasta. Samalla elokuvassa liikutaan illasta yöhön ja kesästä syksyyn, kaupunkisinfonioista tuttua ajallista rakennetta varioiden.

Monista muista kaupunkisinfonioista poiketen elokuvassa *Mies ja elokuvakamera* kuljetetaan yhtä hahmoa – miestä, jolla on elokuvakamera – läpi koko rakennetun ajanjakson. Hahmoa itseään ei sen kummemmin syvennetä, vaan se ikäänkuin antaa syyn kaikille elokuvallisille kokeiluille, joita teokseen on haluttu sisällyttää. Aina ei voi olla varma milloin kaupunkia tutkitaan miehen etsimen kautta ja milloin toisen kameran, eli ikäänkuin elokuvan todellisuudessa leijuvan silmän, kautta. Juuri tämä kerronnallinen elementti monien elokuvateknisten oivallusten ohella tekee elokuvasta edelleen mielenkiintoisen. Elokuvassa on jatkuvasti väline läsnä, osana kerrontaa mutta myös elokuvan aiheena.

¹¹ Helke 2006: 58



Ihmiset katsovat elokuvaa miehestä kameran kanssa kaupungilla – samaa elokuvaa, jossa he itse esiintyvät. Kuvankaappaus elokuvasta *Mies ja elokuvakamera*, Dziga Vertov 1929

Tässä yksin yössä -elokuvaa leikatessani jouduin pohtimaan, millainen rooli välineellä saa olla kerronnassa. Tiesin, että vallitsevassa valossa kuvaamisen vuoksi valtaosassa kuvista tulisi näkymään runsaasti kohinaa. Kameran ja jalustan lisäksi olin kuitenkin aina ottanut kuvauksiin mukaan myös pienemmän etsimättömän kameran, jolla kuvasin paikassa liikkuessani. Halusin tuoda paikkojen kohtaamiseen kameran kanssa myös raakuutta, toisen kuvausmetodin, jolla paikkoja ei voinut tutkia liian tiedostaen ja asetellen. Ironista tai ei, nämä kuvat, joiden ku-

vaaminen vaati vähiten tietoista keskittymistä, saatavat vahvimmin etäännyttää katsojan kuvastusta paikasta, koska tekniikka luo kuvissa verhon alkupe-
räisen paikan ja katsojan välille.

Olenkin huomannut siirtyneeni kapunkisinfo-
niasta hyvin tyylieltyyn ja subjektiiviseen doku-
mentaariin, joka Nicholsin moodijaossa määriteltä-
isiin *performatiiviseen moodiin* kuuluvaksi. Tässä löy-
hästi määriteltävässä moodissa nähdään dokumen-
taristien työskentelevän siitä näkökulmasta, ettei
todellisuutta ole mahdollista tallentaa objektiivisesti
elokuvan keinoin. Subjektiivisuus, fiktiivisyyden ja
dokumentaarisuuden sekoittaminen ja tyylin koros-
taminen saa näkyä ilmaisussa.¹² Näin esimerkiksi
lavastaminen ja näytteleminen eivät vähennä elo-
kuvan dokumentaarisuutta, vaan ovat vain erilaisia
työkaluja todellisuuden tutkimiseen.

Valtaosa kommentaareista, joita olen lyhytelokuvani
katsojilta saanut, ovat koskeneet siinä olevia lavas-
tettuja kohtauksia, joissa henkilöt näyttävät it-
seään. Lähes kaikkia katsojia olisi kiinnostanut tie-
tää lisää, mistä lavastetuissa kohtauksissa on kyse,
joitain on jopa ärsyttänyt, että muistot on kuvattu
niin etäännyttävää kuvausmetodia käyttäen. Olen
prosessin aikana pikku hiljaa muuttanut elokuvaa
muiltakin osin etäännyttävämpään suuntaan, niin
kuvauksen, leikkauksen kuin äänienkin osalta. Olen
ruvennut itsekkääksi, koska jossain kohtaa ymmär-
sin tekeväni teosta ennen kaikkea itselleni.

¹² Helke 2006: 86



Myrsky ja minä esiinnyimme kameralle. Kuvankaappaus
elokuvasta Tässä yksin yössä

2.3. Dokumentaarisen elokuvan ja videotaiteen rajalla: esimerkkinä Sarah Morris

Nostan esimerkin videotaiteen puolelta, joka on
sekä aiheeni näkökulmasta että taiteen konteks-
tualisointiin liittyvän pohdiskelun kannalta mielen-
kiintoinen. Sarah Morris on yhdysvaltalainen taide-
maalari ja elokuvaohjaaja, joka tutkii usein kahden
hallitsemansa median kautta samaa aihetta, vaik-
kapa tiettyä kaupunkia. Hän on ohjannut elokuvia,
joissa kaupunkitilan kuvaamisen kautta käsitellään
esimerkiksi viihdetuotantoa, työntekoa, kuluttamis-
ta ja vapaa-ajan viettoa suurkaupungissa. Elokuvat
ovat samaa aikaa sekä amerikkalaisen suurkaupun-

gin että amerikkalaisen elämäntavan muotokuvia. Kamera on varsinkin varhaisemmissa töissä paparazzimainen sivustaseuraaja, etäinen todistaja. Kuvavalinnoilla ja leikkauksella pyritään kiteyttämään jotain oleellista eri kaupunkien luonteista.

Jos kuvaustyyli tuokin jossain Morrisin teoksissa mieleen etäisen tarkkailijan valikoidun ja vähän syyllistävän katseen, toimii äänimaailma kantaaottavampana elementtinä elokuvien kerronnassa. Suurkaupunkien mukaan nimetyissä töissä ei ole käytetty lainkaan äänitteitä kuvauspaikoilta, vaan ainoastaan musiikkia, joka rytmittää kuvien leikkausta. Musiikki ei jää vain taustalle, vaan vaikuttaa ohjaavan koko elokuvan tahtia ja katsojan kokemusta – välillä kiihdyttäen, välillä rauhoittaen sitä. Musiikki tuntuu usein olevan vähän liian nopea- tai hidastempoista kuvaan verrattuna ja toimii häiritsevänä elementtinä kerronnassa. Morrisin Rio De Janerioon sijoittuvassa elokuvassa *Rio* (2012) on jakso, jossa kuvataan sambakarnevaaleja. Ensimmäiset osallistujia ja katsojia kaduilla ja katsomoissa, rauhallisesti kävelemässä, etsimässä tuttuja ja odottamassa jotakin. Musiikissa on tasainen, nopea rytmi, joka verkkaiseen kuvaan yhdistettynä rikkoo katsojan luottamuksen, onko tilanne sittenkään rauhallinen. Kun myöhemmin siirrytään kuvaamaan tanssivaa ja juhliavaa karnevaalikulkuetta, on äänimaisema aiempaa rauhallisempaa, kokeellista elektronista musiikkia, jolla on karnevaalikuvan kanssa esitettyinä etäännyttävänä vaikutus.

Sarah Morris on mielenkiintoinen tekijä taide-
muodon määrittelyyn liittyvää valintaa ja sen vai-
kutuksia ajatellen. Toisenkin median hallitsevana
nykytaiteilijana Morris on halunnut pitää teoksensa
vain nykytaidekontekstissa esitettävänä. Videoteok-
sia ei ole esimerkiksi saatettu perinteiseen elokuva-
jakeluun, vaan ne ovat koettavissa ainoastaan galle-
riaympäristössä. Teokset on julkaistu vain Morrisin
nimissä, eikä tekijätietoja muun, todennäköisesti
suhteellisen ison tuotantotiimin osalta ole ainakaan
hänen internet-sivuillaan¹³ kerrottu. Morrisin teok-
sia voisi kuitenkin käsitellä yhtä hyvin dokumentaa-
risina elokuvina kuin videotaiteena. Kerronnallisilta
ratkaisuiltaan ja tyylikeinoiltaan hänen työnsä ovat
paikoin puhdasta kaupunkisinfoniaa. Valinta do-
kumentaarisesta elokuvasta ja videotaiteesta välillä on
oleellinen. Morrisin mittakaavassa valinta vaikuttaa
varmasti esimerkiksi rahoitukseen jo ennen teoksen
tuotantoa ja myyntiin sen jälkeen. Teoksen kannalta
vielä olennaisempaa on, että valitun taidemuodon
ohjaama esityskonteksti rajaa teoksen yleisöä ja vai-
kuttaa suoraan siihen, miten ja kuka teoksen kokee
ja tulkitsee.

Tiedostan, että *Tässä yksin yössä* -lyhytelokuvaani
koskevaan kirjalliseen pohdiskeluun olisi voinut va-
lita aivan toisenlaisen näkökulman ja teoriapohjan.
Halusin kuitenkin pitää tutkimisen yhtenä tärkeim-
pänä lähtökohtana juuri dokumentaarista elokuvaa
koskevan teorian, koska se kiinnostaa minua paljon,

13 <http://www.sarah-morris.info>

mutta myös, koska haluan ottaa etäisyyttä videotaitteeseen. Tämä saattaa osittain johtua käynnissä olevasta murroksesta taidekäsitteessäni, joka on muokannut tätäkin prosessia. Asia on kuitenkin niin laaja ja itsellenikin toistaiseksi epäselvä, etten halunnut ottaa sitä tämän opinnäytetyön kohdalla yhtään tarkempaan pohdintaan. Tässä yhteydessä olennaisempi syy erottautumiselleni videotaitteesta on kokemukseni videotaitteeseen kohdistuvista esteettisistä, ilmaisullisista ja esityskontekstiin liittyvistä odotuksista, jotka koen tällä hetkellä omalle tekemiselleni sopimattomina. Dokumentaarinen lyhytelokuva tuntuu kotoisammalta taidemuodolta.



Matonpesupaikka. Kuvankaappaus elokuvasta Tässä yksin yössä

3. PAIKKA

3.1. Humanistinen maantiede ja omat paikkani

Humanistisen maantieteen pohja syntyi 1800-luvun lopun Ranskassa, jolloin osa maantieteilijöistä halusi tuoda holistisen näkökulman maantieteen. He korostivat muun muassa ihmisen ja ympäristön suhdetta sekä historian vaikutusta alueen elämäntapaan. 1960 ja 1970-luvuilla kritiikki alue- ja maantiedettä kohtaan nousi uudestaan ja syntyi humanistinen maantiede¹⁴, joka nostaa tutkimuksen olennaisimmaksi osaksi ihmisen kokevana ja toimivana subjektina.¹⁵ Humanistisen maantieteen käsitys paikasta on sekä oman ajatteluni kannalta että performatiivisen dokumentaarisen tekemisen näkökulmasta mielekäs, sillä se korostaa subjektiivista kokemusta ja tulkintaa paikan tutkimisessa. Jaan taiteilijana, tässä tapauksessa dokumentaristina, saman *todellisuuskäsityksen* kuin humanistimaantieteilijät: “*ei ole olemassa yhtä oikeaa, ihmismielestä riip-*

¹⁴ Haarni, Karvinen, Koskela, Tani 1997: 11

¹⁵ Haarni, Karvinen, Koskela, Tani 1997: 16

pumatonta todellisuutta”¹⁶, joten hedelmällisintä ja mielenkiintoisinta on tutkia todellisuutta subjektiivisten kokemusten kautta. Tällaisessa tutkimisessa esimerkiksi muistoilla on oma tärkeä roolinsa.

Palaan hetkeksi taiteellisen prosessini alkuun. Aloitin itselleni tärkeiden paikkojen tutkimisen paperilla: listasin alueet, joissa olen asunut, neljä eri kaupunginosaa pääkaupunkiseudulla, ja näiden alle keräsin pienempiä paikkoja, jotka ovat minulle merkityksellisiä. Isontuvanmetsä, alakoulun katto, tietty kallio moottoritien vieressä ja niin edelleen. Huomasin, että useimmille paikoille minulla ei ollut nimiä, ainakaan sellaisia, jotka voisi löytää kartasta. Humanistinen maantiede keskittyy tutkimaan esimerkiksi tällaisia paikkoja. Paikkaa ei voi rajata vain objektiiviseksi faktaksi vaikkapa kartalla, vaan se on ihmisten kokemuksista ja inhimillisestä tulkinnasta merkityssisältönsä saava ilmiö.¹⁷ *”Henkilökohtaiset kokemukset liittävät ihmisen tilaan, jossa hän elää”*, jolloin tilasta muodostuu kokijalleen paikka.¹⁸ Isontuvanmetsä on Isontuvanmetsä, koska metsän reunassa asuva mummoni kutsuu sitä tällä nimellä. Mitään isoa tupaa ei ole lähimaastossa ollut vuosikymmeniin, mutta kieltäydyn käyttämästä metsästä muuta nimitystä – en onneksi edes tiedä sen virallista nimeä – koska metsä on minulle tärkeä.

Kun sain intuitiivisesti kirjoittamani listan valmiiksi, tutkin sitä ja huomasin eri asuinalueiden vä-

16 Haarni, Karvinen, Koskela, Tani 1997: 16

17 Haarni, Karvinen, Koskela, Tani 1997: 16

18 Haarni, Karvinen, Koskela, Tani 1997: 17

lillä yhteyksiä. Kaikkien otsikoiden alta löytyi samat peruselementit: vähintään yksi tie, metsä ja kallio. Kuitenkin, mitä nuorempana olin alueella asunut, sitä pidempi oli aluetta koskeva lista ja sitä tärkeämmiltä paikat tuntuivat. Isontuvanmetsä, pieni ja kurja ryteikkö jossain Itä-Vantaalla, on noussut sellaiseen arvoon, että sen nimikin tuntuu minulle pyhältä.

Seuraavaksi tutkin paikkoja autolla. Ajelin monta yötä peräkkäin vanhoilla asuinalueillani ja pysähdyin aina kun saavuin paikkaan, joka tuntui merkitykselliseltä. Aika kului seisoskellessa, kävellessä ja paikkaa aistiessa. Kuvaaminen oli toissijaista. Miksi juuri nuo paikat tuntuivat niin tärkeiltä? Kiinalais-yhdysvaltalainen maantieteilijä Yi-Fu Tuan on kirjoittanut ihmisen suhteesta lapsuudenkotiinsa. *Koti* laajenee hänen käytössään kattamaan tietyn talon ja pihan lisäksi myös lähinaapuruston, kotikaupungin, joissain tapauksissa jopa koko maan tai maapallon. Hän käyttää termejä *paikan tunto* ja *paikan taju*. Kummankin muodostumiseen liittyy aika. Ihmisen paikan tunto muodostuu hitaasti, viettämällä tarpeeksi aikaa tietyissä paikassa: ihmisen täytyy rauhassa tutustua ja rakentaa tunneside paikkaa kohtaan. Näin esimerkiksi koti, erityisesti lapsuudenkoti, on hyvä esimerkki paikasta, jota kohtaan ihmisellä yleensä on vahva paikan tunto.¹⁹

Paikan tajun ymmärrän laajemmassa merkityksessä, ihmisen käsityksenä tietynlaisesta paikasta. Sen muodostumiselle on olennaista, että paikka tuntuu

19 Tuan 2006: 16



Sorvatie oli lapsuuteni öisten kävelyiden tärkein kulkureitti muihin paikkoihin. Kuvankaappaus elokuvasta *Tässä yksin yössä*

sen aistijalle ja kokijalle pysyvän muuttumattomana. Paikan taju liittyy erityisesti niihin paikkoihin, jotka ovat ihmisen emotionaalisen hyvinvoinnin kannalta tärkeitä.²⁰ Lapsuudenkoti on hyvä esimerkki myös paikan tajuun liittyen: aikuisena ihminen saattaa toivoa lapsuudenkotinsa pysyvän muuttumattomana, koska käsitys lapsuudenkodista on vakiintunut tarkoittamaan lapsuudenkotiä sellaisena kuin se oli siellä vielä itse asuessaan. Muutokset paikassa tuntuvat säröiltä tässä vakiintuneessa käsityksessä.

²⁰ Tuan 2006: 15-16

Kokemukseni omasta lapsuudenkodistani on laajentunut merkitsemään lapsuuteni kotiseutua, moottoritien, metsien ja joen rajaamaa pientä lähiötä. Kotona käydessäni kauhistelen kaadettuja puita ja uusia pastellinsävyisiä taloja, mutta muutokset ovat onneksi aina tapahtuneet riittävän pienissä erissä ja hitaasti. Isontuvanmetsä on ehkä kasvanut umpeen vuosien varrella – vanhassa pulkkamäessä laskemisesta saisi nykyään vain mustelmia ja pahan mielen – mutta se on kuitenkin pysynyt riittävän samanlaisena, jotta kokemukseni metsästä on eheä. Minulle on siis syntynyt lapsuudenkotiini erityisen vahva paikan taju siellä vietettyjen vuosien ja sen näennäisen muuttumattomuuden vuoksi. Lapsuudenkoti on lapsuuteen liittyvien kokemusten, muistojen ja tunteiden sekä kasvamisen eli myös minuuden rakentamisen paikka.

3.2. Muistin ja minuuden paikkasidonnaisuudesta

Ihmisen muistia ja muistamista käsitellään usein korostaen muistin ja ajan yhteyttä. Aikaan liittyvä näkökulma oli olennaisesti esillä myös oman *Tässä yksin yössä* -elokuvan tekoprosessissa ja vaikutti käyttämäni metodin valintaan muistoja lavastaessani. Minulla on kohtuullinen kuvallinen ja tilallinen muisti, mutta muistan erittäin heikosti oman elämäni tapahtumia vaikkapa vain parinkin vuoden takaa. Koin siis yöllisiä muistoja listatessani, että monet muistoni olivat kuluneet vuosien ja muistamiskertojen myötä niin paljon, että jos haluaisin tallentaa niistä jotain todellista, voisin luottaa ainoastaan sii-

hen yleiseen muistikuvaan, joka minulla tilanteista oli. Yksityiskohdista en voinut enää olla varma. Näin muistoista tuli etäisiä, hiljaisia ja lähes pysähtyneitä – vähän kuin hidastettua teatteria aidoilla tapahtumapaikoilla.

Näkemys muistikuvien ”kulumisesta” ajan myötä on perusteltu myös nykyaikaisen muistitutkimuksen näkökulmasta. *Psykoterapia*-lehden artikkelissa Joni Martikainen kirjoittaa muistikuvien syntymisestä: ”Muistiin tallennetaan tarkasti vain tapahtuman ydin ja ytimen pohjalta rakennetaan tapahtuman yksityiskohdat. Yksityiskohtien rakentaminen jokaisella muistamiskerralla uudelleen johtaa siihen, että tämänhetkiset uskomukset, tarpeet, tulkinnat ja tuntemukset vaikuttavat syntyneen muistikuvan rakenteeseen.” Muistikuvien muokkaantuminen ajan myötä ja aina uudestaan liittyy ihmisen minäkuvan ylläpitämiseen. Ihminen haluaa muistojensa eli oman tarinansa olevan johdonmukaisessa suhteessa nykytilanteeseensa. ”Omaelämäkerrallisessa muistissa oleva tarina omasta elämästä on perusta sille, kuka ja millainen ihminen yksilö on.”²¹

Tässä yksin yössä -lyhytelokuvaa kuvatessani en ollut toki vielä perehtynyt muistitutkimukseen. Kehitin etäännyttävän kuvausmetodini puhtaasti oman muistamiseen liittyvän kokemukseni pohjalta. Ranskalaisella filosofilla Gaston Bachelardilla tuntuu olleen osittain samankaltainen kokemus muistojen suhteesta aikaan ja paikkaan kuin itsel-

21 Martikainen 2014

läni. Hän kuitenkin näkee muistot jopa niin jyrkästi tilaan sidotuina, että aika on todellisten muistojen kohdalla täysin toissijainen elementti, pysähtynyt tai poissa kokonaan. ”Nyt tila on kaikki, sillä aika ei enää elä muistissa. — Tuhoutunutta kestoa ei voi elää uudelleen”, hän kirjoittaa teoksessaan *Tilan poetiikka*. ”Muistot ovat liikkumattomia ja sitä vankempia mitä paremmin ne ovat juurtuneet tilaan.”²² Omaa teostani ja siinä tekemiäni ratkaisuja jälkeensä ajatellakseni minun on tietysti helppoa allekirjoittaa Bachelardin näkemyksiä, vaikka hän olisikin voinut olla kanssani hyvin eri mieltä elokuvan käytöstä muistikuvien tallentamisen välineenä.

Muistia minuuden ja omaelämäkerrallisen tarinan muodostamisessa on tutkittu myös humanistisen maantieteen kentällä. Pauli Tapani Karjalainen jakaa artikkelissaan *Topobiografisen paikan tulkinta* hyvin samanlaisen käsityksen muistista minuuden rakentajana kuin Martikainen omassa tekstissään, vaikka henkilöt toimivat täysin eri tieteenaloilla. Termin *topobiografia* Karjalainen määrittelee tarkoittamaan ”elämäkerrallisten paikkakokemusten tulkintaa”.²³ Koska topobiografiassa ihmisen muisti nähdään ajan lisäksi olevan aina sidottu myös paikkaan, eikä ihmisellä ilman muistia olisi eheää kokemusta omasta minuudestaan, voidaan henkilökohtaisia paikkakokemuksia pitää erittäin tärkeinä ihmisen minuuden rakentumisessa. Tarkoitin nyt syvempää

22 Bachelard 2003: 84

23 Karjalainen 2006: 83

yhteyttä paikan ja minän välillä kuin esimerkiksi jonkun henkilön identifioitumisessa hämäläiseksi tai helsinkiläiseksi. Ei ole yhdentekevää, miten kukin kokee paikkansa, sillä ihmisen kokemus omista paikoistaan vaikuttaa myös ihmisen kokemukseen omasta itsestään. Tässä mielessä paikkojen tutkiminen omaelämäkerrallisen paikkasidonnaisen taiteen keinoin tuntuu erityisen merkitykselliseltä.

3.3. Visuaalisen kulttuurin luomat mielenmaisemat ja kuvan paikat

Kun lyhytelokuvani aiempi versio *Yöstä* oli esillä loppuyönäyttelyssämme kesällä 2015, sitä päätyi katsomaan ryhmä 8-11-vuotiaita lapsia. Vaikka myös tuo silloinen versio oli hidas ja keskittymistä vaativa, lapset olivat siitä erittäin kiinnostuneita. Luulen tämän johtuvan pääosin siitä, että näin pienillä lapsilla ei todennäköisesti ole vielä kokemuksia yön keskittyneestä tutkimisesta ulkona itse. Heidän kaikki tämänkaltaiset yökokemuksensa on koettu erilaisten visuaalisen kulttuurin välineiden kautta eli he ovat toistaiseksi matkustaneet yöaikaan pelkästään kuvien avulla. Onko heille siis yön ja kuvien paikka sama? Voiko kuvien kautta edes saada aitoa paikkakokemusta, jos ei ole käynyt ”oikeassa” paikassa? Miten mielenkiintoinen katsojaryhmä! Haluaisin päästä takaisin siihen tilanteeseen, kun ensimmäisen kerran koin yön ulkona, vieläpä jos sen hetken voisi saada kokea yksin.

Tekstissään *Maantiede ja kuvien todellisuudet* Sirpa Tani kirjoittaa *mielenmaisemista*. Termi itsessään on monitulkintainen, mutta käytän sitä nyt Tanin määrittelemässä merkityksessä, tarkoittaen ”henkilökohtaisia spatiaalisia representaatioita, joissa subjektiivinen elämismaailma ja intersubjektiiviset ympäristöön liitetyt mielikuvat kohtaavat”. Tanin mukaan kulttuurimme rakentaa ihmisille mielenmaisemia, jotka eivät perustu pelkästään henkilökohtaiseen kokemukseen ympäristöstä, vaan ovat yhdistelmiä omista paikkakokemuksista, nähdyistä representaatioista ja mielikuvituksesta.²⁴ ”Käsityksemme maailmasta perustuu usein niin vahvasti toisten luomiin mielikuviin, ettemme välttämättä edes huomaa omien välittömien kokemustemme puuttumista.”²⁵ Tältä pohjalta ajateltuna lasten – tai jopa kenen tahansa aikuisen paitsi itseni – teoksestani saamaa kokemusta yöstä voidaan pitää vain mielikuvan välittymisenä ja mielenmaiseman rakentumisena. Ellei katsoja sitten vietä elokuvan äärellä niin paljon aikaa, että hänelle muodostuu henkilökohtainen suhde ja sitä kautta paikkakokemus liittyen esitettyihin kuviin paikoista, vaikka kuvat ovatkin vain representaatioita todellisista paikoista.

Tanin ajatusten valossa, vastauksena äsken esittämäni kysymykseen, on loogista ajatella, että aidon paikkakokemuksen voi saada myös pelkkien kuvien kautta. Tämä *kuvan paikka* on kuitenkin eri paikka kuin se, josta kuva on tehty. Yi-Fu Tuan käyttää ku-

²⁴ Tani 1997: 214

²⁵ Tani 1997: 215

vien paikkoja käsitellessään sanaa sijaispaikka. Mielestäni termi on vähättelevä, mutta olenkin kuvien tekijä enkä maantieteilijä. Vaikka valokuva tai elokuva jättävät monia paikan kokemisen tapoja, esimerkiksi aisteja, itsensä ulkopuolelle, ne tarjoavat parhaiten ihanteen paikan muuttumattomuudesta, joka on paikan tajun muodostumiselle tärkeää. Tiettyyn valokuvaan ja elokuvaan voi uppoutua kerta toisensa jälkeen ja päästä aina siihen samaan kuvan paikkaan, johon haluaakin.²⁶

3.4. Yö paikkana (Miksei se ollut nukkumassa?)

Näyttelyssä käyneiden lasten kysymykseen *“miksei se ollut nukkumassa?”* on tietysti monta vastausta. Lasten kanssa ollut taidekasvattaja vastasi heille: *“ehkei se saanut unta”*. Tämä vastaus riitti kysyjille, muttei pidä täysin paikkaansa. Ehkä se ei ollut nukkumassa, koska ainoa tapa yön tietoiseen kokemiseen oli pysyä hereillä ja poistua talosta. Paikat ja muistot, joihin halusin, olivat olemassa minulle vain ulkona yössä ja siinä hetkessä, *tässä yksin yössä*. Kuitenkin, kun lähdin yöhön kameran kanssa, sain jotain, jonka avulla voin päästä sinne muulloinkin.

Vaikka olen siirtäessäni kuviksi omaa todellisuuttani varmasti myös toisintanut visuaalisen kulttuurin luomia mielenmaisemia yöstä, pääsen elokuvaa katsomalla siihen samaan mielentilaan, jossa olen kokiessani yötä. Pääsen niihin paikkoihin, joita olen elokuvaa varten kuvannut, mutta myös muihin yöllä

²⁶ Tuan 2006: 21



Joissain öisissä muistoissani Kossi on ulkona vapaana, toisin kuin päiväsaikaan. Kuvankaappaus elokuvasta *Tässä yksin yössä*

itselleni tärkeisiin paikkoihin. Pääsen *yöhön paikkana*, joka tuntuu pysyneen muuttumattomana siitä asti kuin lapsena ryhdyin sitä tietoisesti tutkimaan. Koen, että minulle on muodostunut paikan taju yöhön, vaikkakin tiedän tämän tarkoittavan vain sellaista yötä ja sellaisia öisiä paikkoja, joihin itse haakeudun. Tuo yö on pysähtynyt, yksinäinen ja jollain kutkuttavalla tavalla salaperäinen, niin kuin lapsenakin.

Mikä mielenkiintoisinta, olen kirjoitusprosessin aikana huomannut, ettei minun tarvitse edes kat-

soa elokuvaa, vaan pelkästään miettiä sitä tekstin kautta, jotta voin siirtyä yöhön. Esimerkiksi tällä hetkellä, tätä tekstiä kirjoittaessani, minulla on jatkuva kokemus öisestä Sorvatiestä lapsuuteni lähiössä, tietystä kohtaa tiestä, mutkan jälkeen alkavasta alamäestä. Juuri tätä kyseistä paikkaa en ole käsitellyt elokuvassa tai tässä tekstissä ollenkaan. Tällaisia päiväsaikaan tapahtuvia paikkakokemuksia yöstä minulla on ollut koko kirjoitusprosessin ajan, ja samankaltaisia erityisesti kirjoittamisen tai lukemisen myötä ilmaantuvia paikkakokemuksia itseasiassa jo monia vuosia. Kokemukset muistuttavat luonteeltaan erittäin paljon lapsuuteni synesteettisiä, eli aistien sekoittumiseen liittyviä kokemuksia. Lapsena koin muun muassa numerot ja kirjaimet tietyn värisinä, mikä on yksi tyypillisimmistä synesteettisyyden ilmentymistä.²⁷

Totesin jo edellisessä luvussa ohimennen, että varsinaisena portaalina todellisiin paikkoihin ja yöhön *Tässä yksin yössä* -lyhytelokuva tuskin voi toimia kenellekään muulle kuin itselleni. Vaikka kuinka rehellisesti olisin paikkoja kuvannutkin, saan muille esitettyä vain tiloja, sillä paikkakokemus on lähtöisin ihmisestä, ei paikasta. Sama pätee varmasti myös muistoihin: nuo kohtaukset, joita olen lavastanut, ovat oma väyläni päästä käsiksi muistoon, mutta muille vain tapahtumia elokuvassa.

Mutta josokuva on tehty vain itselleni, mitä annettavaa sillä on muille? Tähän osaavat varmas-

ti parhaiten vastata elokuvan katsojat. Ainakin se luultavasti onnistuu välittämään jotain siitä yön maagisesta erityislaatuudesta, johon olen itse lumoutunut. Toivottavasti se voi myös herättää ihmisiä tutkimaan omia erityisiä paikkojaan rauhassa, pysähtyen ja lapsen loputtomalla mielenkiinnolla.

Haluan vielä lainata Gaston Bachelardia, joka kiteyttää myös minun kokemukseni yöstä ja sen talentamisesta dokumentaarisen elokuvan keinoin kertoessaan omista muistoistaan ja niistä kirjoittamisesta:

“Minun ei pidä sanoa lapsuudenkodistani yhtään enempää kuin tarvitsen päästäkseni uneksinnalle otolliseen tilanteeseen, sellaisen uneksinnan kynnykselle, jossa voin levätä omassa menneisyydessäni. Vain silloin voin toivoa, että riveilläni kaikuu jotain todellista: ääni joka tulee niin kaukaa itsestäni, että siitä voi tulla ääni jonka kaikki kuulevat, kun he kuulostelevat muistin syvyyksiä, muistin rajoja, kenties jopa ikimuistoisen alueita muistin tuolla puolen. Toisille voi osoittaa vain suunnan kohti salaisuutta, mutta salaisuutta ei voi koskaan objektiivisesti kertoa.”²⁸

27 Schali 2003

28 Bachelard 2003: 90

LOPUKSI

Lasten esittämä kysymys, jonka nostin tekstini nimeksikin, on monitulkintainen. Kysymys voidaan myös kääntää muotoon *“miksi se tekee taidetta?”*. Liittyen murrokseen taidekäsityksessäni, myös tuo kysymys on pyörinyt mielessäni tämän opinnäytetyön tekoprosessin aikana paljon. En ole vielä löytänyt siihen mielestäni riittävää vastausta ja siksi työskentelymotivaation löytäminen on välillä ollut hankalaa. Toisaalta, en ole koskaan aiemmin työskennellyt näin pitkäjänteisesti yhden taideteoksen parissa, ja oman taiteen tekemisen merkityksen kyseenalaistaminen tuo prosessiin omat mielenkiintoiset lisänsä. Jos kirjoittamani muistista eheän minuuden ylläpitäjänä pitää paikkansa, tässä taideprosessissa ei ole tehty töitä pelkästään yhden taideteoksen aikaansaamiseksi, vaan myös oman minuuden, mukaanlukien oman taidekäsityksen, rakentamiseksi.

Tekstin lopussa esitän joihinkin alussa nostamiini kysymyksiin vastauksia. Vaikka nämä kysymykset löysivätkin toistaiseksi riittäviä vastauksia, paljon uusia kysymyksiä on herännyt ja paljon uutta tutkit-

tavaa löytynyt. Tällä hetkellä mielenkiintoisimmalta tuntuvat kuvailemani tekstiin keskittymisestä nousevat paikkakokemukset, jotka rinnastan lapsuuteeni synesteettisiin kokemuksiin. Vaikka olen saanut niitä jo vuosia, vasta tämän opinnäytetyön kirjoittamisen myötä olen oppinut tunnistamaan niitä säännöllisesti. Kokemuksia olisi mielenkiintoista tutkia tulevaisuudessa, ehkäpä taiteen keinoin. Uskon, että tämän prosessin myötä olen saanut saanut paljon uusia työkaluja jatkaa.

LÄHDELUETTELO

KIRJALLISUUS

Helke, Susanna 2006
Nanookin jälki – Tyyli ja metodi dokumentaarisen
ja fiktiivisen elokuvan rajalla
Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 65
Jyväskylä: Gummerrus

Haarni, Tuukka & Karvinen, Marko & Koskela,
Hille & Tani, Sirpa 1997
Johdatus nykymaantieteeseen
Teoksessa Haarni et al. (toim.) Tila, paikka
ja maisema
Tampere: Tammer-Paino
s. 9-34

Tuan, Yi-Fu 2006
Paikan taju: aika, paikka ja minuus
Teoksessa Knuuttila et al. (toim.) Paikka
–Eletty, kuviteltu, kerrottu
Kalevalaseuran vuosikirja 85
Jyväskylä: Gummerrus
s. 15-30

Bachelard, Gaston 2003
Tilan poetiikka
Suom. Roinila, Tarja
Alkuteos La poétique de l'espace
Helsinki: Nemo

Karjalainen, Pauli Tapani 2006
Topobiografinen paikan tulkinta
Teoksessa Knuuttila et al. (toim.) Paikka
– Eletty, kuviteltu, kerrottu
Kalevalaseuran vuosikirja 85
Jyväskylä: Gummerrus
s. 83-92

Tani, Sirpa 1997
Maantiede ja Kuvien todellisuudet
Teoksessa Haarni et al. (toim.) Tila, paikka
ja maisema
Tampere: Tammer-Paino
s. 211-226

INTERNET-LÄHTEET

Eerikäinen, Ville 2003
LADYBUG – järjestävän kerronnan
käsikirjoittaminen
[http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasi-
kirjoitus/artikkelit/eerikainen_ladybug.jsp#15](http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasi-
kirjoitus/artikkelit/eerikainen_ladybug.jsp#15)
Luettu 25.3.2016

Morris, Sarah
Taiteilijan portfolio
<http://www.sarah-morris.info>
Luettu 28.3.2016

Martikainen, Joni 2014
Psykoterapia
[http://www.psykoterapia-lehti.fi/tekstit/
martikainen114.htm](http://www.psykoterapia-lehti.fi/tekstit/
martikainen114.htm)
Luettu 25.3.2016

Shali, Kirsi 2003

Synestesia

http://yle.fi/vintti/yle.fi/akuuttiarksto2003/220403_b.htm

Luettu 27.3.2016

LUENNOT

Suutari, Virpi 16.9.2013

Dokumentaarinen metodikurssi

(opettaja Tuittu, Nina)

Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun

korkeakoulu

Hämeentie 135 C

TAIDETEOKSET

Reggio, Godfrey 1982

Koyaanisquatsi: Life Out of Balance

Vertov, Dziga 1929

Mies ja elokuvakamera (Chelovek s kino-apparatom)

Morris, Sarah 2012

Rio (katkelma teoksesta)

<http://www.sarah-morris.info/films/rio/>