

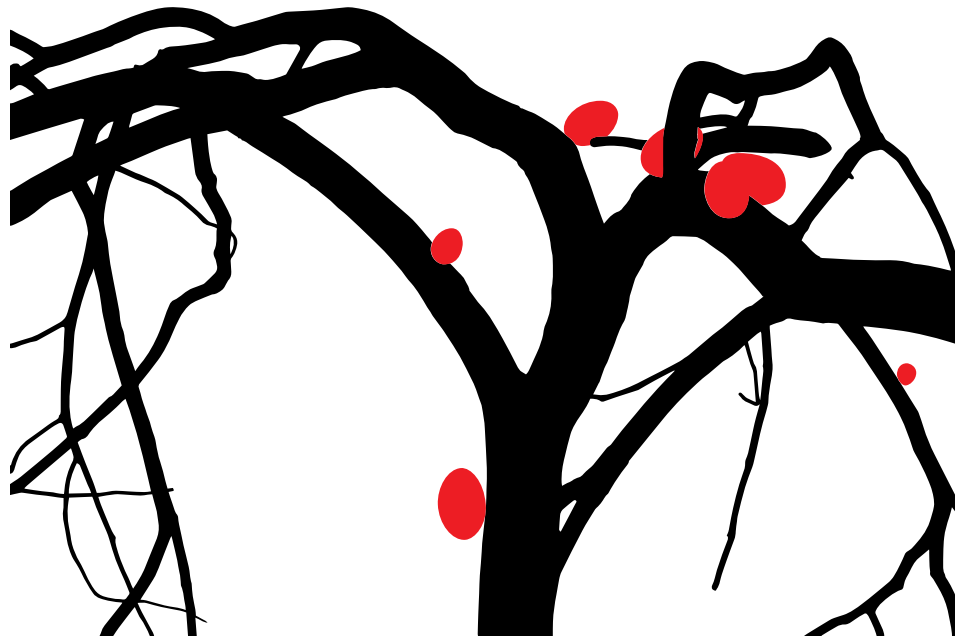
Aineen olemuksesta materialian muuntumiin

TIMO
HEINO
AINEEN
OLEMUKSESTA
MATERIAN
MUUNTUMIIN

**KUVATAIDE-
AKATEMIA**

X TAIDEYLIOPISTO

Taiteen tohtorin opinnäyte
Taideyliopiston Kuvataideakatemia
Tohtorikoulutusohjelma



Sisällys

Kiitokset	7	5 Sylkäisty avaruus	149
Johdanto	15	5.1 Syönnösten planetaario	151
1 Aineellisuudesta	33	5.2 Suuaukon symboliikka	155
1.1 Arvaamaton aine	36	5.3 Riippuvuuden avaruus	159
1.2 Materia ja immateriaalisuus	42	5.4 Pallon anatomia	172
1.3 Aineettomuuden ideaali taiteessa	51	6 Kietoutumia	177
1.4 Ulos luolasta	57	6.1 Kohtaaminen	179
2 Aineellisuuden avartuminen työskentelyssäni	67	6.2 Pesäpään paluu	182
2.1 Kohti aineellisuutta	69	6.3 Ruumiin biosfääri	185
2.2 Geometriaan kadonnut metsä	73	6.4 Haaveiden hegemonia	190
2.3 Aineellistunut aika	84	7 Miehenpuolikas	197
2.4 Läpinäkyvä verkko	91	7.1 Esineiden aineellinen muisti	199
2.5 Näkökulmasta kolmanteen	98	7.2 Pehmolelusta siirtymäobjektiksi	200
3 Koivuniemen herra	101	7.3 Uhri ja uhraus	205
3.1 Muistin aineellisuus	103	7.4 Miehen puolitus	210
3.2 Haurauden herkkyydestä	105	8 Lopuksi	215
3.3 Kumi ja kuri	107	Lähteet ja kirjallisuus	225
3.4 Silmä ja muna	119	Abstract	241
4 Parrakas neitsyt	125	Works	245
4.1 Ruumis, kipu ja valo	127	Kuvaluettelo	254
4.2 Aineen vastakarvaisuus	133		
4.3 Karvoihin katsomista	137		
4.4 Teknologian valo ja aineeton kulutus	142		

Kiitokset

Yksityiskohta teoksesta
Vetovoima
1999

Kiitän Taideyliopiston Kuvataideakatemia Tohtorikoulutusohjelmaa mahdollisuudesta toteuttaa monivaiheinen taiteellinen tutkimukseni. Aloitin tutkimuksen syksyllä 2005, jonka jälkeen olen jatkanut vuoroin teoksia valmistaen ja kirjoittaen. Olen kokenut tutkimuksen tekemisen seikkailuna, joka on edesauttanut ja rikastuttanut kokemuksellisesti taiteellisia prosessejani. Se saa nyt muodollisen päätöksen tämän tutkimukseni kirjallisen osion valmistumisen myötä. Prosessi kuitenkin jatkuu edelleen, sillä tutkimuksellinen ote ja kirjoittaminen säilyvät tulevaisuudessakin tärkeinä osina työskentelyäni.

Tutkimukseni raja-aineeseen maailmaan ja aineellisuuteen punoutuviin merkityksiin oli lähtökoh- taisesti haastava laajuutensa vuoksi, mutta kaltaiselleni jo ennestään materiaalisuutta taiteeni kautta pohtivalle kuvataiteilijalle kiehtova tutkimuskohde. Tutkimus- suunnitelmani alkuvaiheen luonnostelussa minua roh- kaisi Kuvataideakatemia taidehistorian ja -teorian professori Riikka Stewen. Riikka neuvoi välttämään tut- kinnon suorittamista ulkokohtaisena muodollisuutena ja tekemään sen sijaan tutkimusta, joka on merkityksel- linen sisäinen prosessi. Kiitos tästä neuvosta.

Lämpimät kiitokset tutkimukseni ohjaajille, Tampe- reen yliopiston ympäristöpolitiikan emeritusprofessori Yrjö Hailalle ja KuT, kuvataiteilija Jan Kailalle. Janne toimi myös enimmäkseen osan tutkimusajastani Kuvatai- deakatemia Tohtorikoulutusohjelman johtajana ja tai- teellisen tutkimuksen professorina. Molemmat ovat olleet pitkäjänteisen kiinnostuneita ja asenteeltaan en- nakkoluulottoman kannustavia tutkimukseni eri vai- heissa. Osoitan Yrjölle erityiskiitoksen siitä, että hän tutustutti minut jo tutkimukseni alkuvaiheessa Bruno Latourin ajatteluun sekä erityisesti inhimillisen, ei-in- himillisen ja hybridin käsitteisiin. Muistelen myös kii- tollisuudella Jannen kanssa käymiäni mielenkiintoisia

keskusteluja muun muassa Christian Boltanskin taiteesta ja Hans Bellmerin nukkeveistoksista tehdyistä moninaisista tulkinnoista.

Kiitokset myös Kuvataideakatemian Tohtorikoulutusohjelman nykyiselle johtajalle, taiteellisen tutkimuksen professori Mika Elolle, joka tutkimukseni viime metreillä on dynaamisen määrätietoisesti edesauttanut ja sujuvoittanut tämän kirjallisen osion valmistumista rakentavilla kommentaillaan ja käytännön järjestelyillä.

Kiitän lisäksi esitarkastajiani, FT, intendentti Marja Sakaria ja KuT, kuvataiteilija Jyrki Siukosta sekä *Kietoutumia*-näyttelyosion esitarkastanutta FT, dosentti ja kuraattori Juha-Heikki Tihistä. Heidän voittopuolisesti positiivinen, mutta samalla kriittinen ja tarkkaavainen palautteensa auttoi minua tutkimukseni kirjallisen osion viimeistelyssä. Juha-Heikki oli myös ”puhemiehenä” ehdottaessamme retrospektiivisen näyttelyni järjestämistä Helsingin taidemuseolle. Kiitos, J-H.

Opintojeni alkuvaiheessa osallistuin Kuvataideakatemian Tohtorikoulutusohjelman järjestämiin essee- ja työskentelyseminaareihin, joita ohjasivat muun muassa taidehistorian ja -teorian professori Anita Seppä, FT, dosentti Hanna Johansson ja filosofi Tuomas Nevanlinna. Kiitän heitä yleissivistävistä ja näkemyksiäni avartaneista näkökulmista. Hanna kehotti minua tutustumaan Gaston Bachelardin filosofiaan. Tuomas puolestaan rohkaisi avaamaan kirjoittamalla teosteni moninaisia valmistusprosesseja. Teosten valmistamisen moniulotteisuus on auennut myös itselleni uudella tavalla kirjoitustyön myötä.

Kietoutumia-teosta käsittelevässä työskentelyseminaarissani vieraili FT, dosentti Timo Kaitaro ja *Miehenpuolikas*-teosta käsittelevässä työskentelyseminaarissani FT, dosentti Tere Vadén. Kiitän heitä molempia

keskusteluista ja heidän teoksistani esittämistään oivaltavista näkemyksistä.

Kiitän myös tohtorikoulutusohjelman työskentely- ja esseeseminaareihin osallistuneita opiskelutovereitani, joita ovat olleet muun muassa Jan-Erik Andersson, Niran Baibulat, Stig Baumgartner, Terike Haapoja, Minna Heikinaho, Pekka Kantonen, Shoji Kato, Petri Kaverma, Jay Koh, Paul Landon, Johanna Lecklin, Liisa Lounila, Pekka Niskanen, Maija Närhinen, Marjatta Oja, Merja Puustinen, Heli Rekula, Silja Rantanen ja Katja Tukiainen.

Kiitän lisäksi taiteilijakollegoitani, joiden kanssa olen vuosien mittaan vaihtanut ajatuksia taiteen tekemisestä ja käsitteellisistä ulottuvuuksista. Ystäväni taidemaalari Henry Wuorila-Stenberg toimi Kuvataideakatemian maalaustaiteen professorina ja osastonjohtajana vuosina 1998–2005, jolloin opetin maalauksen osaston tuntiopettajana ja pidin useina vuosina *Fyysinen ympäristö*, *Aineellinen maailma* sekä *Ihminen ja eläin* -nimisiä kursseja. Organisoimani kurssit olivat löytöretkiä taidekontekstin ulkopuoliseen maailmaan. Vierailimme opiskelijoiden kanssa muun muassa eläintarhassa, hiilivoimalassa, vankilassa, tavaratalossa, kaatopaikalla, teurastamossa, junatunnelissa ja purkutuomion saaneissa tehdasrakennuksissa. Kiitos Henrylle kymmenen vuoden opetuspestistä ja mahdollisuudesta järjestää vapaasti kyseisiä kursseja. Kiitän myös kursseille vuosien saatossa osallistuneita lukuisia lahjakkaita opiskelijoita. Opettajuus ja nämä työpajat ovat olleet taiteellisen työskentelyni lisäksi tärkeä pohja ja kannustin tälle tutkimukselle, joka osaltaan on tutkimusmatkojemme jatkumoa. Kiitos myös ystäväilleni kuvanveistäjä Kaisu Koivistolle ja kuvataiteilija Lauri Astalalle yhteisistä taideprojekteista, avunannosta ja pohdinnoista.

Kuvataideakatemian Tohtorikoulutusohjelma mahdollisti minulle erinäisiä opintomatkoja. Vuonna 2007

osallistuin Tohtorikoulutusohjelman järjestämälle matkalle Kasselín Documentaan, jossa itselleni mieleenpainuvin teos oli Sheela Gowdan installaatio *Collateral*. Samana vuonna Tohtorikoulutusohjelma myönsi minulle henkilökohtaisen matka-apurahan, jonka turvin osallistuin Buenos Airesissa konferenssiin *IV Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte*. Maaliskuussa 2011 minulla oli mahdollisuus luennoida Tohtorikoulutusohjelman yhteistyöprojektina järjestämässä työpajassa Leedsin yliopistossa, mikä oli osa laajempaa eurooppalaista tutkimusprojektia *CICA: Changing Identities and Contexts in the Arts*. Kiitos näistä antoisista kokemuksista.

Tutkimukseni taiteellisiin produktioihin on tarvittu näyttelyiden järjestäjät, joista tärkeimpiä ovat olleet Galerie Anhava ja jo edellä mainitsemani Helsingin taidemuseo. Kiitän galleristi Ilona Anhavaa parikymmentä vuotta kestäneestä yhteistyöstä. Erityiskiitos myös Helsingin taidemuseon henkilökunnalle ja etenkin amanuenssi Mikko Oraselle. Mikko toimi vuonna 2013 järjestetyn retrospektiivisen näyttelyni kuraattorina ja oli läheisin yhteistyökumppanini museon puolesta. Hän toimitti myös näyttelyn yhteydessä julkaistun taidekirjan. Yhteistyö eteni lämmينhenkisellä ja innostavalla energialla.

Helsingin taidemuseossa vuonna 2013 pitämäni näyttelyn yhteydessä järjestin osana taiteellista tutkimustani *Etäisyyksiä*-nimisen symposiumin, johon kutsuin neljä eri tieteenalojen edustajaa pitämään teemasta luennon. Luennoitsijoina toimivat taidekasvatuksen professori Pauline von Bonsdorff, neurotieteen akatemiaprofessori Eero Castrén, evoluutiopaleontologian professori Mikael Fortelius ja sosiologian professori Turo-Kimmo Lehtonen. Luennot ja niiden avaamat näkökulmat tutkimusaiheeseeni olivat merkittäviä. Kiitos!

Tutkimukseeni sisältyvistä teoksista kolme on hankittu julkisiin kokoelmiin. *Parrakas neitsyt* on Helsingin taidemuseon kokoelmissa, *Koivuniemen herra* Sara Hildénin taidemuseon kokoelmissa ja osa installaatiosta *Kietoutumia* Nykyaikaisen taiteen museo Kiasman kokoelmissa. Ostopäätökset ovat mahdollistaneet teosprojektien jatkuvuuden. Kiitän hankinnoista päättäneitä tahoja.

Taiteellista työskentelyäni ja tutkimustyötäni ovat apurahoin tukeneet Taiteen edistämiskeskus ja Koneen Säätiö. Kiitos tuesta.

Tämän julkaisun ulkoasusta kiitän graafikko Safa Hovista sekä teoskuvat ottaneita valokuvaajia Jussi Tiaista, Petri Virtasta ja Perttu Saksaa. Petriä kiitän myös jo yli kolmekymmentä vuotta jatkuneesta ystävyystämme.

Isäni Antti Heino on avustanut sekä käytännön toimin että taloudellisesti teosprojektejani. Kiitos myös appivanhemmilleni Aila ja Lasse Jalavalle avusta sekä varastotilan tarjoamisesta teoksille ja materiaaleille.

Ennen kaikkea suurkiitos rakkaalle aviopuolisolleni Marja Jalavalle. Ilman hänen näkemyksiään, neuvojaan, tukeaan ja pyyteetöntä apuaan mutta myös kriittisyyttään ja patisteluaan olisin eksynyt lähdeaineistojeni ja rönsyilevien kirjoitusteni ryteikköihin.

Pitkään sairastaneen äitini Mirjami Heinon kuolema tutkimukseni alkuvaiheessa vaikutti voimakkaasti siihen, miten koen olemassaolomme hauraina, ruumiillisina olentoina tässä arvoituksellisessa maailmassa. Omistan tämän kirjan hänen muistolleen.

Helsingissä 2.8.2016,
Timo Heino

Johdanto

Tutkin taiteessani aineellista maailmaa sekä sen osana olemistamme aineellisina, aistimellisina, ruumiillisina ja elollisina olentoina. Olen kiinnostunut aineellisuuden punoutuvasta käsitteellisyydestä: käsityksistä, symboliikasta ja uskomuksista. Lisäksi minua kiinnostavat materiaalisen maailman samanaikaisesti käsinkosketeltava konkreettisuus ja jatkuva muodonmuutos, kuten kasvu- tai hajoamisprosessit. Kyse on sekä aineellisuuden merkityksistä että merkitysten aineellisuudesta. Niiden perustana ovat mieleemme ruumiillisuus ja elimistön muotoutuminen jatkuvassa vuorovaikutussuhteessa muihin elollisiin olentoihin sekä aineelliseen maailmaan.¹

Valmistan teokseni kollaaseina, veistoksina ja tilateoksina eri ainesosien muodostamista koosteista ja esineyhdistelmistä. Nämä ainekset ovat eläneet eri aikoina, eri yhteyksissä, eri tarkoituksissa ja moninaisten merkitysten kasautumisissa ennen kuin olen liittänyt ne teoksiin. Ajattelen teoksiani kolmiulotteisina hidastuskuvina aineellisen maailman kiertokulussa. Sellaisina ne ovat jatkuvan edelleenmuovautumisen alaisia.²

Lähtökohtana työprosesseissani toimii aineiden symboliikka: tietty materiaali herättää kiinnostukseni oma-kohtaisten kokemusten lisäksi sen yleisemmän kulttuurisen, yhteiskunnallisen tai poliittisen merkityksen vuoksi. Osana työprosessia hankin tietoa aineksista, joista koostan teoksia. Materian visuaalisten, käsinkosketeltavien eli haptisten ja esteettisten ominaisuuksien

1 Tiivistetysti monitieteisen mielen tutkimuksen tämänhetkisistä tuloksista ks. esim. Hari et al. 2015; ihmisen kokonaisvaltaisesta maailmallisuudesta ks. Ingold 2011, 51–52, 89–90, 173, 411.

2 Vrt. Walter Benjaminin (2014, 80–81) ajatus pysähdyskuvasta, jossa mennyt ja kuvassa oleva asettuvat välähdyksenomaisesti konstellatioon nyt-hetken kanssa. Mielestäni hidastus on kuitenkin parempi ilmaus, sillä mikään ei ole täysin liikkumatonta. Pysähdys eli hetkellinen paikallaanolokin sisältyy liikkeen ja rytmin kokonaisuuteen.

ohella olen kiinnostunut muun muassa orgaanisten aineiden luonnonhistoriasta, synteettisten aineiden tuotantoprosesseista ja aineyhdistelmien symboliverkostoista. Tiedonhankinta monipuolistaa käsitystäni siitä, mitä jokin aine mielestäni on ja mitä merkityksiä ajattelen siihen sisältyvän.

Keskeisinä kiinnostuksen kohteinani ovat länsimaisessa kulutuskapitalistisessa yhteiskunnassa elävien ihmisten monimutkaiset suhteet aineelliseen maailmaan.³ Esimerkiksi sellaiset viimeaikaiset käsitteet kuten ”im-materiaalitalous” ja ”aineeton kulutus” ilmentävät havainnollisesti sivilisaatiomme perustavaa paradoksia: äärimmäisen tavarakeskeistä, esineellistävää maailmasuhdetta ja elämänmuotoa, joka kuitenkin pyrkii sivuuttamaan materiaalisen alkuperänsä ja unohtamaan aineellisuutensa. Tämä puolestaan on aiheuttanut sivilisaatiomme keskeisimmän uhkatekijän, ekologisen kriisin.⁴ Kun ihminen pyrkii manipuloimaan aineellista maailmaa, hän kykenee yleensä ottamaan huomioon varsin rajallisen määrän aineiden ominaisuuksia ja merkityksiä. Esimerkiksi esineiden teollisessa valmistusprosessissa huomion kohteeksi rajautuu usein vain yksi tai muutama käyttötarkoitus tai idea, jolloin huomattavaa osaa prosessin muista aineellisista vaikutuksista ei

voida tai haluta ennakoida. Tätä rajoittuneisuutta kuvaavat sellaiset käsitteet kuten haittavaikutus, sivutuote ja jäte.⁵ Tiedostava ja arvostava suhtautuminen aineellisuuteen ei kuitenkaan ole mahdollista, ellei aineiden kiertokulkua inhimillisissä käytännöissä yritetä nähdä kokonaisuutena. Tämä taas edellyttää kokonaisvaltaisempaa käsitystä siitä, mistä eri aineet ovat tulleet, minne ne mahdollisesti ovat siirtymässä ja millaisiksi muuntumassa. Tässä kiertokulussa yksittäisellä aineella ei ole yhtä selkeää tarkoituspää tai tyhjentävää merkitystä, vaan tarkoituksia ja merkityksiä saattaa olla lukematon määrä.

Tutkimuskysymykseni on se, mitä aineet, ainesyhdistelmät ja -koosteet tuovat ilmi, jos niitä tarkastellaan sosiaalisten käyttäytymissääntöjen, rajattujen päämäärien ja tavanomaisten käyttötarkoitusten ulkopuolella. Olen lähtenyt liikkeelle siitä yhteiskuntatieteellisestä oletuksesta, että järjestäytynyt yhteiskunta ei ole mahdollinen ilman suhteellisen yleisesti hyväksyttyjä näkemyksiä siitä mikä on sallittua, sopivaa, järkevää, pyhää, banaalia, kiellettyä, ja niin edelleen.⁶ Vallitsevat normit ja arvojärjestelmät⁷ säätelevät pitkälti yhteisön jäsenten tapoja nähdä ja kokea ympäristönsä. Erilaiset käsitykset, uskomukset, arvostukset ja pyrkimykset määrittävät tapoja ja käyttäytymissääntöjä. Esimerkiksi jätteet, mätänevät elollisperäiset aineet ja varsinkin ihmisruumiin

3 ”Länsimaisella” tarkoitan tässä ennen kaikkea Eurooppaa ja Pohjois-Amerikkaa, ja ”kulutuskapitalismilla” toisen maailmansodan jälkeen – Suomessa 1960-luvulla – tapahtunutta siirtymää kulutussuuntautuneeseen elämänmuotoon. Sen ominaispiirteitä ovat muun muassa tehokas teollinen tuotanto, uusien materiaalien kehittäminen sekä riippuvuus fossiilisista polttoaineista ja kaivosteollisuudesta. Tavaroita on saatavilla enemmän kuin koskaan ennen, samalla kun lähes kaikkiin asioihin on mahdollista suhtautua kauppatavarana eli rahallisen vaihdon kohteina; ks. Lehtonen 2015, 108–116.

4 Maailmanlaajuisesti keskeisimpiä ja alati pahenevia – vaikkakin eri ihmisiä eri tavoin koskevia – ongelmia ovat ilmaston lämpeneminen, luonnonvarojen ehtyminen, ympäristön saastuminen ja eliökunnan monimuotoisuuden väheneminen sekä väestönkasvu; ks. Barnosky et al. 2013; ekologisen kriisin problematiikasta myös Haila & Lähde 2003, 33–34.

5 Williams 2003, 60–65; Latour 2006, 56–63; Lehtonen 2008, 22–35.

6 Kyse on yksinkertaistuksesta, sillä mikään yhteiskunta ei ole yksiarvoinen ja -mielinen kokonaisuus, vaan esimerkiksi lainsäädännön perustana olevista käsityksistä käydään jatkuvaa neuvottelua ja kamppailua; ks. esim. Barbalet 2002, 2.

7 Normijärjestelmällä tarkoitetaan käyttäytymissääntöjä, tapoja ja lakeja, jotka säätelevät sitä, mitä erilaisissa sosiaalisissa tilanteissa saa tehdä ja mitä ei. Arvojärjestelmä puolestaan tarkoittaa toivottavaan käyttäytymiseen tai päämääriin kiinteästi liittyviä käsityksiä, arvostuksia ja uskomuksia. Ks. esim. Bicchieri & Muldoon 2014.

eritteet pyritään useimmissa yhteiskunnissa rajaamaan erilleen muista aineksista.⁸ Vakiintuneet ja lukkoon lyödyt käsitykset aineista, ainesyhdistelmistä ja esineistä luovat helposti kuvitelman siitä, että tiedämme mitä ne ovat. Kuitenkin lähempi tarkastelu tuo nopeasti esiin monien näennäisesti tuttujen aineiden ja esineiden vierauden ja monitasoisuuden. Missä kulkevat esimerkiksi erilaisten aineiden, esineiden ja ekosysteemin kaltaisen kokonaisuuden rajat? Ja miten minuutemme muotoutuu ja hahmottuu osana laajempaa aineellista ja esineellistä elinympäristöä, josta olemme riippuvaisia?⁹

Tietoisena pyrkimyksenäni on ollut irrottautua aineellisuutta koskevista yleisistä ennakkokäsityksistä, arvostuksista ja säännöistä niin, että aineisiin liitetty normi- ja arvojärjestelmät, itsestäänselvyydet ja vakiintuneet kategorisoinnit kyseenalaistuisivat. Näiden kategorisointien perustana on länsimaisessa ajattelussa dualismi, joka yksinkertaisimmillaan merkitsee kohteiden jakamista kahteen ryhmään sen mukaan, onko niillä jokin ominaisuus vai ei. Filosofisessa kontekstissa dualismi tarkoittaa todellisuuden, käsitteiden tai aines-ten jakamista toinen toisensa poissulkevaan kahteen kategoriaan – esimerkiksi aine vs. henki, ruumis vs. mieli ja luonto vs. kulttuuri – tai tällaiseen jakoon perustuvaa vastakohtaisuutta.¹⁰ Antropologiassa aihepiiriin klassikko on Mary Douglasin *Puhtaus ja vaara* (1966), jossa tarkastellaan erilaisia käsityksiä liasta, saastumisesta ja epäpuhtaudesta suhteessa puhtauteen. Douglasin

kiteytyksen mukaan “lika on ainetta väärässä paikassa”, sillä “missä on likaa, siellä on myös järjestelmä”. Kun jokin yhteisö pitää tiettyä ainetta likaisena, saastaisena tai jätteenä, syytä ei hänen mielestään pidä etsiä aineen olemuksesta tai objektiivisista ominaisuuksista. Kulttuuri ja sosiaaliset kategoriat kietoutuvat erottamattomalla tavalla yksilöiden kokemuksiin antaen aineelliselle maailmalle sen kulloisenkin merkityksen.¹¹ Puhtauden ja lian kategorisoinnit ovat keskeisiä tutkimuksessani, sillä kuten haittavaikutuksen, sivutuotteen ja jätteen kaltaiset käsitteet osoittavat, sivilisaatiomme monimutkaiset suhteet aineellisuuteen kulminoituvat monin tavoin juuri puhtauden ja lian välisiin dualistisiin rajankäynteihin. Tässä yhteydessä maininnan arvoista on myös se, että käyttämäni kollaasitekniikkaa on taiteen sisäisissä kategorisoinneissa toisinaan luonnehdittu “visuaalisen kulttuurin saastumiseksi” ja “likaiseksi välineeksi”, joka operoi jäännösten, tähteiden, hylkytavaroiden ja muiden arvottomiksi miellettyjen materiaalien parissa.¹²

Keskeinen menetelmä aineellisuutta käsittelevässä tutkimuksessani on ollut yhdistää teoksissa aineita ja ainesosia, joita lähtökohtaisesti pidetään esimerkiksi

8 Arya 2014, 40–51.

9 Tästä teemasta ks. esim. Böhme 2014, 18–29, 68–69.

10 Filosofiasa dualismilla tarkoitetaan useimmiten dualistista metafysiikkaa, jonka mukaan on olemassa toisaalta henkisiä ja toisaalta ulotteisia substansseja eli mieli ja aine edustavat kahta eri substanssilajia; ks. Tieteen termipankki 14.02.2016: Filosofia: dualismi, saatavana sähköisesti: <www.tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:dualismi> (luettu 14.2.2016).

11 Douglas 2000, 35–39, 85–90, suora lainaus s. 85–86; ks. myös Lagerspetz 2008, 99–101; Bourke 2014, 494. Sinänsä ongelmallisena voi pitää myös Douglasin omaan ajatteluun sisältyvää henki vs. aine -dualismia. Siinä ihmisen ajatellaan tulkitsevan ja järjestävän fyysisestä ympäristöstä vastaanottamaansa, itsessään vailla merkityksiä olevaa aistidataa mielessään olevien kulttuuristen, kollektiivisten representaatioiden avulla. Vastakkaisesta näkemyksestä, jonka mukaan ihminen mielellisruumiillisena organismina on aina jo merkityksiä täynnä olevassa maailmassa ks. Ingold 2011, 157–159.

12 Taidekriitikko-kuraattori Massimiliano Gioni (2007, 11–12) käyttää kollaasista termejä “dirty medium” ja “the pollution of visual culture” positiivisessa merkityksessä. Hän korostaa, että kollaasitaide syntyi 1900-luvun vaihteessa vastavoimaksi sisäsiistille salonkitaiteelle ammentaan sekä aiheitaan että aineksiaan Euroopan suurkaupunkien kärjistyneistä sosiaalisista ja poliittisista ristiriidoista.

puhtauden ja liian kategorioiden perusteella toisilleen vastakkaisina. Tämän metodin olen nimennyt anti-dualistiseksi dualismiksi. Ryhdyin kehittämään metodia väriteorioihin sisältyvän kontrasti-ilmion pohjalta 1980-luvun lopulla. Kontrasti-ilmiossa jokin havaittu tekijä voimistuu, kun sen rinnalla esiintyy sille vastakkainen tekijä, kuten vastavärien värikontrasti. Työskentelyssäni olen soveltanut kontrasti-ilmiota yhteiskunnan normittamiin ja arvottamiin aineellisiin vastakohtiin siten, että toisensa näennäisesti poissulkevat vastakohtat voidaan nähdä antidualistisesti yhtenä kokonaisuutena.¹³ Menetelmän keskiössä on siten paradoksin ja ambivalenssin logiikka, jossa on kyse joko–tai -asenteen sijasta sekä–että -asenteesta.¹⁴

Toisessa teosprosessissa käyttämässäni antidualistisen dualismin menetelmässä yhdistän kokonaisuudeksi synteettisiä ja orgaanisia materiaaleja, geometrisiä ja luonnon muotoja sekä käsityönä valmistamiani ja teollisesti valmistettuja elementtejä ja osioita. Kaikilla näillä on minulle vailla keskinäistä hierarkiaa ja arvojärjestystä oleva sisällöllinen merkitys. Käsityönä valmistamissani osioissa liikun yleensä orgaanisten eli eloperäisten ainesten alueella, kun taas teollinen edustaa minulle synteettistä eli keinotekoisia aineellisuutta. Usein pyrin kuitenkin hämärtämään käsityön, teknologian ja mekaanisen monentamisen rajoja niin, ettei

katsojalle välttämättä ole selvää, missä käsityön ja teollisesti valmistetun tai orgaanisen ja synteettisen väliset rajat kulkevat. Ajattelen teoksiani hybrideinä eli risteyminä, joissa luonnollinen ja keinotekoinen muodostavat kokonaisuuden.¹⁵

Olen soveltanut tutkimuksessani myös ajatusta värien vuorovaikutuksesta ja suhteellisuudesta¹⁶ laajentaen sitä aineiden keskinäiseen vuorovaikutukseen ja suhteellisuuteen. Emme hahmota yhtä materiaalia sellaisenaan ja yksistään vaan vuorovaikutussuhteessa kyseistä materiaalia ympäröivän aineellisen todellisuuden kanssa. Yksittäinen materiaali on aina riippuvainen sitä ympäröivästä materiaalisesta monimuotoisuudesta ja kokonaisuudesta. Siten näennäisesti sama materiaali vaikuttaa eri tavoin eri yhteyksissä. Tutkin teoksissani materiaalien keskinäisillä rinnastuksilla aineiden välisen suhteiden vaikutuksia sekä niiden identiteetin suhteellisuutta ja muuttumista eri konteksteissa.

Hierarkioiden ylittäminen, ristiriitaisten tai vastaakohtaisten elementtien yhdistäminen sekä rajanylityksistä syntyvä tulkinnallinen monimielisyys ovat olleet 1900-luvun alun kollaaseista, fotomontaaseista ja ready-madeista lähtien keskeinen osa myös avantgardetaiteen

13 Muun muassa näyttelyssä *Kadonneen metsän keskellä* (1991) rinnastin keskenään orgaanista luontoa ja muovia. Teoksessa *Suklaamuotti* (1995) yhdistän kultaa ja koiranulostetta. Teoksessa *Nonstop* (1998) esitän yhtenä kokonaisuutena ruostumatonta terästä ja ruostetta.

14 Paradoksi tarkoittaa näennäistä ristiriitaa. Se ilmaantuu, kun työskentelyn myötä kompleksinen kokemus maailmasta tulee näkyväksi. Ambivalenssissa taas kyse on kahdesta samanaikaisesta ja toisilleen vastakkaisesta tunnetilasta; ks. <<http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:paradoksi>> (ja) Kirjallisuudentutkimus:ambivalenssi> (luettu 27.4.2016). Paradoksin ja ambivalenssin logiikasta ks. myös Salminen 2010, 221.

15 Antropologi Tim Ingoldin (2011, 349–351) mukaan moderni ajattelu on 1700-luvulta alkaen erottanut dualistisesti toisistaan taiteen uutta luovana spontaanina toimintana sekä toisaalta teknologian raaka-aineiden jalostusta koskevasta oppina ja teollisen tuotannon teknologiaan perustuvana esineiden mekaanisena monentamisena. Tätä erottelua Ingold pitää osoituksena dikotomisesta maailmasuhteesta, jossa taide leijuu symbolisten merkitysten eteerisessä yläpilvessä edustaen subjektivistista kulttuuria, kun taas teknologia ymmärretään kulttuurin ulkopuolisen raaka-aineellisen maailman objektiiviseksi haltuunotoksi.

16 Värien vuorovaikutuksesta ja suhteellisuudesta ks. Albers 1979.

strategiaa.¹⁷ Historiallisesta avantgardesta poiketen en kuitenkaan pidä rajoja erottavina, rajoittavina ja rikottavina, vaan ennen kaikkea erilaisia asioita yhdistävinä ja välittävinä.¹⁸ Olen kiinnostunut raja-alueiden tutkimisesta sekä siitä mitä jää rajojen katveeseen, mikä on usein edellyttänyt tabun ja kielletyn alueilla liikkumista. Tämä saattaa kokemukseni mukaan aiheuttaa ihmisissä pelkoa, ärtymystä, inhoa, mitätöintiin pyrkivää sarkasmia tai pinnallistavaa huvittuneisuutta. Tabuihin kajoaminen ei kuitenkaan ole työskentelyssäni avantgardelle ominaista pyrkimystä shokeeraavuuteen. Käsitteellisten ja sovinnaisen rajojen vastakkaisille puolille ajateltujen aineiden yhteen liittäminen tekee näkyväksi ambivalentin suhteemme aineellisuuteen. Kyse on syvälle iskostuneiden, usein tiedostamattomien tai arkipäiväisiksi itsestäänselvyyksiksi muuttuneiden kategorisointien, asenteiden ja arvostusten esiinnostamisesta sekä yrityksestä tehdä näkyväksi näitä koskemattomissa tai nimeämättömissä olevia sokeita pisteitä.

Tutkimukseni painottuu teoksiini, jotka muodostavat kiinnekohdan monihaaraiselle teoreettiselle ja käsitteelliselle pohdinnalle. Työprosessini etenevät kokemuksellisesti niin, että tiedon hankkiminen ja teoksen työstäminen eteenpäin yhdistyvät erottamattomasti

17 Näiden erilaisten taidesuuntausten ja ismien (dadaismi, surrealismi, informalismi, arte povera, fluxus, pop-taide, minimalismi, aktionismi, kehotaide, maataide, feministinen taide) lähempi analysointi rajautuu laajuutensa vuoksi tämän tutkimukseni ulkopuolelle. Avantgarden käsitteestä ja taiteellisista strategioista ks. esim. Salminen 2007; Salminen 2010, 213–216, 221–222; Seppä 2012, 84–87; Arya 2014, 158–159; Salminen 2015, 31–40.

18 Salminen 2007, 61. Palaan tähän aiheeseen luvun 1. *Aineellisuudesta* lopussa.

toisiinsa.¹⁹ Kun tietty materiaali on herättänyt kiinnostukseni, hankin tietoa muun muassa sen fysikaalisista vaikutuksista ihmiseen. Samalla varmistan työturvallisuuteni. Seuraavassa vaiheessa ryhdyn tutkimaan materiaalin ominaisuuksia intuitiivisilla kokeiluilla ja leikinomaisella logiikalla. Usein kehittelen samalla erilaisia epäkonventionaalisia tekniikoita ja toteutustapoja. Arvostan myös sattumia. Työskentelyn myötä minulle alkaa vähitellen hahmottua mielikuva siitä, millainen lopputulos voisi olla. Tällöin työskentelyni muuttuu analyttisemmäksi, systemaattisemmaksi ja päämäärätietoisemmaksi. Toisinaan teosprosessi saattaakin haarautua ja johtaa samasta lähtökohdasta rinnakkaisiin versioihin. Tai haarautuma johtaa lopulta kokonaan uusiin aineksiin, aiheisiin ja teoksiin.

Lähtökohtaisesti mielessäni ei siis ole valmista ideaa, jonka sitten toteuttaisin kurinalaisesti konkreettiseksi teokseksi. En toisaalta myöskään lähde liikkeelle vailla mitään suunnitelmaa. Työskentelyni ei ole spontaania itseilmaisua, jonka tuloksena syntyneitä teoksia pyrkisin jälkikäteen oikeuttamaan teoreettisella luennalla. Siihen liittyviä tiedollisia prosesseja on mahdollista ja mielestäni myös tarpeellista avata sanallisesti. Lähtökohtanani on aineellisuus, jossa ideat punoutuvat vuorovaikutteisesti ympäröivään todellisuuteen. Aine ja idea, tässä järjestyksessä, ovat minulle erottamattomat.

19 “Kokemuksellisuus” ja “kokemus” ovat monimielisiä termejä. Niille on mahdotonta antaa täsmällistä merkitystä, mutta samalla inhimillistä maailmassa-olemista ei voida ajatella ilman kokemuksellista ulottuvuutta. Aatehistorioitsija Martin Jayn (2005, 401–408) mukaan määrittelyn ongelmallisuus palautuu länsimaiselle ajattelulle tyypilliseen subjekti vs. objekti -dualismiin. Sen pohjalta kokemusta pidetään helposti joko subjektin sisäisenä, sen itse aikaansaamana elämyksenä tai subjektista riippumattoman, sille ulkoisen objektin aiheuttamana vaikutuksena. Vastakkainasettelun sijasta kokemuksellisuus voidaan kuitenkin ymmärtää myös sellaiseksi maailmalle avautumiseksi tai maailmallisuudeksi, jossa olennaista ei ole subjektin ja objektin välinen raja vaan se, mikä on niille yhteistä ja ne toisiinsa yhdistävää.

Teokseni eivät toisin sanoen ole representatiivisia eli esittäviä siinä mielessä kuin esimerkiksi paperille vedostettu valokuva representoi eli tekee silmälle ja mielelle läsnä olevaksi jonkin konkreettisesti poissa olevan kohteen, ilman että vedostuspaperi sinänsä olisi olennainen osa teoksen merkityssuhteita.²⁰ Aine on minulle aihe jo itsessään.²¹

Koska tutkimukseni keskiössä ovat teosprosessit, en tee teorialähtöistä ylhäältä-alas -tutkimusta, jossa analysoisin valmiita teoksia jonkin määrätyn teorian avulla tai jonka muodostamiseen teokset tai teosprosessit olisi valjastettu.²² Työskentelylleni on ominaista monimerkityksisyys. Sama asia voi toisin sanoen merkitä useita, jopa keskenään ristiriitaisia asioita yhtä aikaa. Ilmiö on ominainen myös runoudessa. Se mahdollistaa lukuisia mahdollisesti yhtä oikeita ja päteviä tulkintoja. Siten taiteellinen tutkimus tuottaa aineellisuudesta erilaista tietoa kuin vaikkapa matemaattis-kokeellisiin mallinnoksiin ja ilmiöiden mittaamiseen perustuva luonnon-tieteellinen tutkimus. H₂O on sekä kemiallinen kaava että abstraktio. Se sisältää aineellisen maailman koostumuksesta tärkeää tietoa, joka on toisenlaista kuin maailmassa-toimimisen kautta muodostuva kokemuksellinen

20 Kriittisestä suhteesta reduktiiviseen tulkintamalliin, jossa taideteosten merkitys palautetaan representatiivisiin elementteihin ja visuaalisiin "eleisiin", joita tutkitaan kielen kaltaisena immateriaalisena merkijärjestelmänä ks. Johnson 2007, 207.

21 Taidehistoriassa klassinen esimerkki aineen ja merkityksen yhteenkietoutumisesta on Michael Baxandallin (1980, 27–32) tutkimus saksalaisen renessanssin puuveistoksista. Näissä veistoksissa käytetty lehmus ei ole teosten pelkkä raaka-aine, vaan sillä on itsessään vahva symbolinen ja uskonnollis-maaginen aineellinen merkitys. Siksi kuvanveistäjät käyttivät tätä erittäin helposti halkeilevaa puuta, vaikka tarjolla olisi ollut kestävämpinäkin pidettyjä materiaaleja, kuten marmoria ja pronssia; ks. myös Keane 2005, 182–183.

22 Teoriavetoisesta ylhäältä-alas -tutkimuksesta ja siihen liittyvästä vaarasta, että taideteos ikään kuin katoaa teoriaan ja alkaa kuvittaa sitä ks. Seppänen 2005, 71.

ja käytännöllinen tieto vedestä.²³ Kuten lääketieteestä kuvataiteeseen siirtynyt Wolfgang Laib on todennut *Milkstone*-veistoksistaan (1975–), niissä käytetty maito on muutakin kuin nisäkkäiden maitorauhasista erittyvää valkoista nestettä. Samalla "maitokivi" on aineellisuudessaan myös jotain muuta kuin valkoinen maalaus.²⁴

Taiteellinen tutkimus voi myös tuottaa erilaista tietoa kuin taiteentutkimus. En tarkoita, että taiteellisissa prosesseissa hankittu tieto olisi oikeampaa tai alkupe-
räisempää kuin taiteentutkimuksen esittämät tulkin-
nat.²⁵ En myöskään kannata romanttista myyttiä, jossa tekijää pidetään teostensa merkitysten etuoikeutettuna tai jopa yksinomaisena lähteenä. "Tekijän kuolemaa"²⁶ julistava taiteentutkimus ei kuitenkaan aina huomioi sitä, millä tavalla taiteellinen tutkimus eroaa tulkinnoista, joissa tutkija analysoi valitsemansa taustateorian valossa valmiita taideteoksia tai niitä esittäviä

23 Harlan 2004, 92; yleisemmällä tasolla erilaisista tiedon lajeista Ingold 2011, 107–110.

24 Wolfgang Laibille maito on elämää ylläpitävä, aktiivinen ja universaali aine. Hän ei kykene tuottamaan sitä itse, mutta pääsee osalliseksi sen maailmaa liikuttavasta (*world-moving*) voimasta valuttamalla sitä rituaalisesti *Milkstone*-veistoksissaan stabiiliutta edustavan marmoripaaden päälle; Kivirinta 1996; Tanguy 2001; Simonini 2013.

25 Tulkintoja teoksistani ovat esittäneet esim. Kuusamo 1997; Jalava 2000; Bonsdorff 2005; Tihinen 2007; Kaitaro 2008; ja Kalha 2013. Nämä muun muassa semiotiikkaan, psykoanalyysiin ja taidehistoriaan perustuvat analyysit ovat osaltaan vaikuttaneet siihen, että olen tutkimuksessani jättänyt kyseiset ulottuvuudet vähemmälle huomiolle.

26 Termin "tekijän kuolema" taustalla on ranskalaisfilosofi Roland Barthesin samanniminen essee "La mort de l'auteur" (1968). Siinä Barthes arvostele tekijäkeskeistä taiteentutkimusta, jossa tekijä toimii teoksen lopullisen merkityksen takaajana. Sen sijaan hän korostaa lukijan/katsojan/kuulijan valtaa ja vapautta tulkita taideteosta täysin riippumatta tekijästä ja tämän mahdollisesti tunnetuista tarkoituspäristä. Tutkimukseni rajauksen puitteissa tähän keskusteluun ei ole mahdollista paneutua tämän lähemmin. Tekijän merkitystä korostavien näkökulmien kritiikistä ks. esim. Seppänen 2005, 64–68; Seppä 2012, 69–72.

kuvataallenteita.²⁷ Tutkimuksessani pidän tärkeimpänä seikkana juuri sitä, ettei muodostettua tietoa saada muuten kuin teosprosessien myötä. Nämä prosessit ovat pikemminkin aktiivista toimintaa maailmassa kuin maailmaa koskevien kulttuuristen representaatioiden ja mentaalisten mielikuvien analysointia. Tätä yhteyttä voisi kuvata termillä *tekhne* siinä esimodernissa merkityksessä, jossa se viittaa toiminnassa ja tekemisessä tapahtuvaan harkintaan. Siinä ei vielä ilmene 1700-luvulla yleistynyttä ajatusta sellaisesta teoreettisesta harkinnasta, joka mielletään käsiällä tekemisestä erilliseksi abstraktiksi toiminnaksi. Latinan *ars*-sanatapaan kyse on taiteen, taidon ja tiedon ykseydestä.²⁸ Tällaisessa tutkimusprosessissa tiedon subjektiivisia elementtejä ei myöskään voida erottaa tieteellisesti tiedostettavien objektien tutkimisesta. Tutkimuksen ”kohde” ei ole eristettävissä oleva objekti vaan lähinnä risteytyvien valintojen verkosto, jossa aikaansaatu tieto perustuu moninkertaisiin vuorovaikutuksiin ja kokemuksellisuuteen. Tästä johtuen en halua keinotekoisesti etäännyttää läsnäoloani kirjoittamastani tekstistä passiivimuodon kaltaisilla tekstuaalisilla keinoilla. Ajatukseni on, että minuuden muotoutuminen osana erilaisia vuorovaikutussuhteita luo tutkimukseen yleisemmän tason,

27 Vrt. esim. Harri Kalha (2013, 41), joka kirjoittaa taidettani käsittelevässä kirjassa *Timo Heino* esseessään ”Taiteen ohitusleikkauksia” asiasta seuraavasti: ”Kumma kyllä, kun kirjoittaa taiteesta, kirjoittaa aina ja väistämättä taiteesta kirjoittamisesta. Ja kirjoittajasta itsestään, sillä hänessä piilee *Unheimlichen* todellinen koti.”

28 Kupiainen 1997, 14–16; Ingold 2011, 294–295, 346–348.

jossa tekijyys sulautuu osaksi laajempaa ”yhteisöllistä kertomaa”.²⁹

Kirjallisessa esityksessäni hyödynnän eri tyyllilajeihin ja kategorioihin kuuluvia lähteitä samankaltaisesti kuin teoksia valmistaessani yhdistän toisiinsa heterogeenisiä ainesosia. Siten käyttämäni lähdeaineisto on monimuotoista. Se koostuu muun muassa toisten taiteilijoiden teoksista, tieteellisistä tutkimuksista, sanomalehtiartikkeleista, sähköisistä medioista, kaunokirjallisuudesta, elokuvista, mainosesitteistä ja kaupallisesta kuvastosta.

Kirjallinen osio etenee seuraavalla tavalla: ensimmäisessä luvussa *Aineellisuudesta* pohdin sitä, mitä aine ja aineellisuus ovat sekä miten ne voidaan ymmärtää taiteellisen tutkimuksen kohteiksi. Lisäksi esittelen eräitä teoreettisia näkökulmia, jotka ovat olleet itselleni antoisia aineellisuuden problematiikkaan perehtyessäni. Toisessa luvussa *Aineellisuuden avartuminen työskentelyssäni* avaen tapahtumakulkua, joka on johtanut nykyisiin teoksiini. Havainnollistan sitä, miten ja miksi siirryin maalaustaiteesta materiaali- ja esinekollaaseihin sekä veistoksiin ja tilateoksiin. Seuraavissa luvuissa käsitelen teoksia, joihin tutkimukseni painottuu. Keskityn työprosesseihin sekä aineellisiin merkityksiin ja assosiatiivisiin yhteyksiin, jotka niiden myötä ovat nousseet huomioni keskiöön. Osion aloittaa *Koivuniemen herra*, jonka aineksia ovat puu, kumi ja linnunmunat. Pohdin

29 Juhani Ihanus (1990, 21, 115–116) esittää antropologiseen kenttätutkimukseen liittyen samanlaista tietoteoreettisen naiivin realismin kritiikkiä. Koska Ihanuksen sanoin ”tutkija on tutkimuskohteessaan ja kohde tutkijassaan”, tavoitteena ei tule pitää tutkimusprosessin kokemuksellisen elementin (”Minä olin siellä”) tukahduttamista tai neutralisointia, vaan käsitteellistä tietoa on täydennettävä kokemuksellisella ulottuvuudella sekä henkilökohtaisten motiivien, tunteiden ja arvostusten huomioimisella. Myös Antti Salminen (2015, 66) toteaa, ettei ”taiteellis-kokeellinen tieto ole missään olennaisessa mielessä taiteilijan ’omaa’ tai hänen itseriittoisten mielenliikkeidensä ansiota”, vaan ”se on monimutkaisilla siteillä kiinnittynyt yhteisöön, tilaan ja aikaan, jossa se syntyy, kehittyy ja antaa tilaa seuraaville”.

muistamista, joka kiinnittyy elinympäristömme aineellisuuteen, sekä olemassaolomme haurautta ja hajovuutta. Lisäksi tarkastelen kuritusta ja sen vaikutusta ihmisen maailmasuhteeseen. Neljännen luvun *Parrakas neitsyt* keskeisiä elementtejä ovat valotaulu ja ihokarvat. Lähdän liikkeelle minuuden ja ruumiin suhteesta, jota tarkastelen ruumiinvamman ja kivun kokemisen näkökulmasta. Tästä tarkastelu etenee aineettomaksi koetun valon ja ruumiillisuutta edustavien ihokarvojen kautta pohtimaan identiteettimme suhdetta teknologiaan. Viidennessä luvussa *Sylkäisty avaruus* lähtökohtana ovat pureksitut nikotiinipurukumit ja planetaariotelta. Tutkin erilaisia aineellisia etäisyyksiä, sekä sisätilan intymiyttä että tilallisuutta ja avaruutta. Tämä johtaa jälleen myös maailmasuhteemme pohtimiseen. Kuudennessa luvussa *Kietoutumia* yhdistän toisiinsa joukon ampieksiä ja kaksi mallinukkea. Kiinnitän huomiota sekä ideaalisen ihmiskuvan visuaalisiin muokkaustapoihin että inhimillisten ja ei-inhimillisten prosessien aineellisten ilmentymien fuusioitumiseen. Seitsemännen luvun *Miehenpuolikas* keskiössä ovat teddykarhu ja karhunkallo. Tutkin jälleen aineellisuuteen perustuvaa muistamista ja minuuden muodostumista samalla kun jatkan ihmisen ja eläimen suhteen tarkastelua. Viimeisessä luvussa teen yhteenvedon tutkimusprosessin avaamista näköaloista.

Keskeisenä päämääränä on pyrkiä tekemään näkyvämmäksi, käsinkosketeltavammaksi ja siten ymmärrettävämmäksi niitä inhimillisiä ja ei-inhimillisiä prosesseja, joiden tulosta maailmassa-olemisemme ja siihen ruumiillisesti kiinnittynyt minuutemme ovat. Pohjimmiltaan koen elämän prosessit osaksi alati muutoksessa olevaa vuorovaikutusten, voimien ja energioiden kenttää. Siinä taide moninaisten risteymien kasautumana on yksi osa-alue muiden joukossa.

1 Aineellisuudesta

Oletan, että kuvia tehneillä ihmisillä on kaikkina aikoina ollut käyttämiensä materiaalien kautta erityinen suhde aineellisuuteen. Kaikessa monimielisyydessään, suhteellisuudessaan ja muuttuvuudessaan aineellisuus on aina ollut kuvien tekemisen keskiössä ja lähtökoh- tana. Teokset ovat väistämättä aineellisia – olipa kyse sitten piirtämisestä, maalaamisesta, kuvanveistosta, elo- tai valokuvaamisesta, performanssista, tietokone- taiteesta, teksteinä ja tallenteina toteutetusta käsite- taiteesta, ja niin edelleen –, sillä me taiteilijat olemme ruumiillisia jo itsessämme, ja kaikki käyttämämme väli- neet, tekniikat ja teknologia ovat materiaalisia.³⁰ Ilman aineellisuutta inhimillisiä merkityksiä olisi mahdotonta ilmaista ja välittää, sillä ihmisen liikehdintä ja ääntely, kuten laulu, puhe ja huudahdukset, perustuvat luiden, lihasten, kurkunpään, ääniaaltojen ja ilman kaltaisiin ai- neellisiin prosesseihin.³¹ Aineellisuuden keskeisyydestä huolimatta – kenties sen oletetun itsestäänselvyyden vuoksi – monet taiteilijat keskittävät huomionsa teos- ten muotokieleen, niiden sisältämiin tunnetiloihin tai vaikkapa abstrakteihin käsitteellisiin sfääreihin. Tutki- jat puolestaan analysoivat usein teoksia representaa- tioina, merkkien ja koodien kirjauksina ja merkkisystee- meinä, joiden materiaalisia piirteitä ei ole pidetty yhtä olennaisina.³²

Kun vuonna 1988 tein ensimmäiset teokset, joissa tietoisesti sovelsin johdannossa kuvaamaani antidualis- tista dualismia, taustalla vaikutti ennen kaikkea oma- kohtainen kokemukseni nykyisen elämänmuotomme

30 Tästä myös mm. Kaila 2002, 60.

31 Harlan 2004, 56. 1900-luvun taiteessa aineellisuuden näkökulmasta keskeisiä suuntauksia ovat olleet esimerkiksi futurismi, dadaismi, surrealismi, Arte Povera, pop-taide, fluxus, maataide ja body art.

32 Taiteen materiaalisten erityispiirteiden analyysistä ja sivuuttamisesta ks. Seppä 2012, 183–185.

monimutkaisista suhteista materiaalisuuteen. Sittemmin olen huomannut, että aineellisuus oli etenkin 1990–2000-lukujen vaihteessa alkanut nousta lisääntyvän kiinnostuksen kohteeksi myös humanistisessa ja yhteiskuntatieteellisessä tutkimuksessa. Tästä on ollut hyötyä tutkimukselleni, jonka edetessä olen hankkinut lisätietoa eri tieteenalojen parissa muodostetuista aineellisuuskäsityksistä. Kuten jo edellä totesin, olen kuitenkin samalla määrätietoisesti välttänyt sitä, että teosprosessini muuttuisivat joillekin teorioille tai yhdelle ainoalle sanomalle alistaiseksi kuvittamiseksi. En myöskään pyri rakentamaan erilaisista teoreettisista näkökulmista uutta yhtenäistä teoriaa. Tavoitteenani on siten seuraavassa ennen kaikkea valottaa ajattelua, joka sisältyy teoksiini sekä elää ja muotoutuu edelleen niiden valmistamisen myötä.

1.1 ARVAAMATON AINE

Kielitoimiston sanakirjassa aineella ja materiaalilla tarkoitetaan kaikkea, mikä on konkreettisesti, aineellisesti olemassa: aistimin havaittavia, tilaa ottavia, massan omaavia olevaisen ilmenemismuotoja. Niiden vastakohtaksi asetetaan henki, henkisyys ja aatteet.³³ Nykysuomen sanakirja puolestaan määrittelee aineen olevan “alkuperäisen merkityksen mukaan se, mikä on käsin kosketeltavissa, omaa tietyn painon sekä täyttää tietyn avaruuden osan.”³⁴ Hiukkasfysiikassa ja kosmologiassa aine tarkoittaa yksinkertaisesti hiukkasia, joiden nopeus on selvästi pienempi kuin valon nopeus. Siten

33 Kielitoimiston sanakirja 2014, hakusanat aine ja materia.

34 Siteerattu artikkelissa Räsänen 2011. Aineen tavanomaisista määritelmistä ks. myös Lagerspetz 2008, 198, 319 viite 389.

ne vuorovaikuttavat valon kanssa eli ovat osa näkyvää todellisuutta.³⁵

Lähemmässä tarkastelussa aine kuitenkin menettää kouriintuntuvuutensa ja näennäisen itsestäänselvytensä. Nykyfysiikan näkökulmasta ainetta sinänsä ei ole. Energia voi materialisoitua ja materia muuttua energiaksi.³⁶ Ainetta ei myöskään voida palauttaa atomin kaltaiseen mahdollisimman pieneen, jakamattomaan perusosaan. Vaikka aineesta puhutaan yksikössä, se voi monimuotoisuudessaan tarkoittaa mitä vain jollain tavalla olemassa olevaa. Kaiken maailmassa, josta jotain tiedämme – ulkoavaruuden ilmiöistä omaan ruumiiseemme –, voidaan ajatella koostuvan hyvin monimutkaisista kokonaisuuksista ja vuorovaikutuksista, joissa moninaiset ainekset, toiminnot ja tavoitteet kytkeytyvät toisiinsa. Tästä näkökulmasta vanha dualistinen vastinpari aine vs. henki hämärtyy ja menettää merkityksensä, sillä osapuolet liudentuvat toisiinsa. Näkemys kyseenalaistaa sekä ontologisen materialismin, joka määrittelee kaiken olemassa olevan viime kädessä aineeksi, että idealismin, jossa kaikki olemassa oleva on viime kädessä henkeä.³⁷

Ja aivan kuin jo tämä ei olisi riittävän monimutkaista, fysiikan teorat ovat luoneet hypoteettisia käsitteitä, jotka ne ovat myös nimenneet aineiksi, kuten pimeä aine, epäaine ja antiaine.³⁸ Pimeän aineen koostumusta eräät fyysikot luonnehtivat fysikaalisesti luontevammaksi ja yksinkertaisemmaksi kuin tavallisen arkisen

35 Räsänen 2011.

36 Antti Salminen (2015, 7) nimittää energiaa “kolmanneksi termiksi, joka saumaa ja sekoittaa yhteen kehon ja mielen, luonnon ja kulttuurin, inhimillisen ja ei-inhimillisen”.

37 Shapere 1998, luku 3; Lehtonen 2008, 18–19; Maalampi 2008, 39.

38 Esim. Maalampi 2008, 36–40; Mielonen 2011.

näkyvän aineen, joka heidän mukaansa voi muodostaa monenlaisia yhdisteitä ja käyttäytyä hyvin erilaisilla, yllättävillä ja monimutkaisilla tavoilla. Pimeää ainetta sen sijaan “ei voi koskettaa eikä se välitä meistä – se on suorastaan rauhallisen yksinkertaista”, kuten fyysikko Syksy Räsänen asian ilmaisi luennossaan *Maailmankaikkeuden ääriviivat* syksyllä 2011.³⁹ Pimeän aineen osuus universumin kokonaismassasta on tämänhetkisen arvion mukaan 23 prosenttia, kun taas “tavallista” ainetta on vain neljä prosenttia. Rohkeimpien teorioiden mukaan jopa 73 prosenttia maailmankaikkeuden kokonaismassasta onkin jotain aivan muuta kuin se aineellisuus, joka Kielitoimiston ja Nykysuomen sanakirjoissa määritellään aineeksi: pimeää energiaa, johon suhteutettuna tuntemamme galaksit, tähdet ja planeetat ovat kuin pohjattomalla valtamerellä ajelehtivia hipusia.⁴⁰ Viimeisin läpimurto teoreettisen fysiikan alalla on uuden alkeishiukkasen, niin sanotun Higgsin bosonin, löytyminen. Sitä pidetään todisteena arvoituksellisen Higgsin kentän olemassaolosta. Luonnontieteen ennestään tuntemien gravitaatio- ja magneettikenttien tavoin myös Higgsin kentän uskotaan olevan maailmankaikkeuden laajuinen voimakenttä. Fysiikan teorian mukaan atomien rakennusaineet, siis elektronit ja kvarkit, olisivat ilman tätä kenttää massattomia hiukkasia. Silloin ne liikkuisivat valonnopeudella, aivan kuin fotonit eli valohiukkaset tekevät. Valonnopeudella liikkueensa ne eivät voisi muodostaa atomeja ja molekyylejä – puhumattakaan elämästä ja maailmasta sellaisina kuin me ne tunnemme. Fysiikan teoria on siis kaivannut tuekseen tällaista koossapitävää voimaa, joka Higgsin kentän uskotaan olevan. Sen oletetaan mahdollistavan

39 Räsänen 2011.

40 Maalampi 2008, 38–40; Al-Khalili 2013.

monimuotoiset aineelliset koostumukset, joista itsemme lisäksi koko maailmankaikkeuden aineellisuus ja maapallon elämänmuodot rakentuvat. Cernin LHC-hiukkaskiihdyttimen koetörmäytyksessä saadut tulokset tulkitaan todisteeksi siitä, että fysiikan teoreettinen käsitys maailmankaikkeuden perusvoimista vastaa todellisuutta.⁴¹

Kysymys aineesta ei ole yksinkertainen myöskään arkkikokemuksen tasolla. Aine ei ole yksiselitteisen havainnoitavaa, vaan havainnot ja kokemukset aineellisesta maailmasta ovat käsitteellisesti ja metaforisesti latautuneita. Käsitteet ja metaforat puolestaan muodostuvat ruumiillisissa suhteissamme elämismaailmaan sekä sen erilaisiin prosesseihin ja olentoihin. Todellisuus on osaltaan käsite- tai merkitystodellisuutta, jossa suhteemme aineellisuuteen on vahvasti arvolatautunutta.⁴² Länsimainen ajattelu pyrkii usein jakamaan aineellisen maailman dualistisesti likaisiin ja puhtaisiin tai arvottomiin ja arvokkaisiin aineisiin.⁴³ Jotkin aineet tai aineellisen maailman osa-alueet koetaan jo lähtökohtaisesti myönteisinä, kun taas toisiin suhtaudutaan ennakkoidun kielteisesti. Sama aine voi myös muuttua puhtaasta jätteenä ja päinvastoin hetken mielijohteesta: jos ruokailija päättää lopettaa aterioinnin kesken, lautasella

41 Kokkonen 2012; Carroll 2015, 14–15, 41–45, 291–292. Lyhenne LHC tulee sanoista *Large Hadron Collider*.

42 Ks. esim. Fornäs 1998, 17–23, 65–66; Haila 2004, 95–96.

43 Yhtenä historiallisena kurioositeettina olivat alkemistien yritykset muuttaa arvottomampia metalleja ja jopa ulostetta kullaksi. Alkemia-sana palautuu arabian kielen sanaan *al-kimiya*, joka puolestaan juontaa juurensa vanhan Egyptin sanaan *kemet* eli “musta maa”. Se viittaa Niili-joen jokavuotisiin tulviin ja niiden myötä joen rannoille kasaantuneeseen hedelmälliseen lietteeseen, joka vastakohtana kuivalle autiomaalle mahdollisti maanviljelyn ja sen myötä koko muinaisen Egyptin sivilisaation. Sanan “alkemia” voisi siis tulkita alkujaan tarkoittaneen mustasta lietteestä auringon valossa nousevan kullankeltaisen viljasadon kasvun ihmettä; ks. Goddio & Fabre 2015, 218.

oleva ruoka määritellään jätteen kategoriaan, mutta jos ruokailija muuttaa mielensä ja päättääkin jatkaa syömistä, ruoka palautuu määritelmällisesti puhtaan kategoriaan, vaikka ruokaan ei olisi välillä koskettu lainkaan.⁴⁴ Koska meitä ympäröivä aineellisuus ei suostu jakautumaan dualistisesti selkeisiin, loogisiin kategorioihin, suhteemme useimpiin aineisiin on ambivalentti.⁴⁵ Hyvänä esimerkkinä voisivat olla vaikkapa maito ja uloste, jotka kietoutuvat toisiinsa äidin ja lapsen suhteessa imettämisineen ja vaipanvaihtoineen. Tai lihan syömisen taustalla vaikuttava tieto teuraseläimen kohtalosta.

Erilaiset ennakkokäsitykset ohjaavat aineellisen maailman havainnointia ja siten myös taiteellista tutkimustani. Aineellinen ympäristö ei ole neutraali objekti-maailma, johon merkitykset kiinnittyisivät jälkikäteen ikään kuin päälle liimattuina kulttuurisina tekijöinä, vaan merkityksellisyys on mukana alusta alkaen.⁴⁶ Ei siis ole jotain puhdasta tai neutraalia ainetta, jonka olemuksen voisi tavoittaa inhimillisistä merkityksistä ja suhteista riippumatta. Kuten sosiologi Turo-Kimmo Lehtonen asian ilmaisee, aine ei ole mikään yksi, homogeeninen asia vaan ennen muuta ”nimi välittyneisyyden moninaisuudelle”. Aine ja materiaalisuus ovat suhdetermejä, jotka hahmottuvat erilaisten ainesten vuorovai-
kutuksina ja dynaamisina suhteina – ei absoluuttisen

valmiina, pysyvinä tai muuttumattomina olemuksina.⁴⁷ Kaikki aineet kietoutuvat aineellisten vuorovaikutusten kenttään, joka alati muuttaa muotoaan. Lisäksi tässä vuorovaikutusten kentässä näennäisesti muuttumaton, suhteellisen samanlaisena pysyvä ainekin muuttuu jatkuvasti sen mukaan, miten sitä ympäröivä muu aineellinen todellisuus muuttuu. Jos yksinomaan tarkkailemme edessämme olevaa kiveä päivänvalossa, voimme todeta sen olemuksen epästaattisuuden nopeasti. Sekä valo, joka nykytietämyksen mukaan sijoittuu aineellisuuden rajapinnalle,⁴⁸ että valon lähde, aurinko, ovat osa maailmankaikkeuden elämää ylläpitäviä prosesseja. Tämän lisäksi vaikkapa aineenvaihduntamme jatkuvat muutokset säätelevät katsomiskokemusta. Kokemuksemme kivistä on erilainen, jos katsomme sitä virkeinä tai väsyneinä, kylläisinä tai nälkäisinä.

Myös teknologinen kehitys on tehnyt näkyväksi uusia, ennen tuntemattomia aineellisuuden ulottuvuuksia. Nykyisin kaikkialla tuntuvat vaanivan bakteeri- ja mikrobivaarat.⁴⁹ Useimmille antibiooteille vastustuskykyisten superbakteerien määrä on nopeassa kasvussa.⁵⁰ Dramaattisesti konkretisoituneet mikrobikasvustot ovat aiheuttaneet muutoksia myös tutkimukseni aikatauluihin ja suorituspaikkoihin. Olemme joutuneet Kuvataideakatemian rakennuksen rakenteissa ilmenneiden homekasvustojen vuoksi muuttamaan kahteenkin

44 Daniel Spoerri teki 1960-luvun alussa teoksia, joissa hän esitti sarjan ruokapöytiä aterioinnin jälkeisessä tilassa. Hän liimasi pöydän pintaan tunnistettavasti jokaisen yksityiskohdan, likaiset astiat ja ruokailuvälineet, ruoantähteet, tahrat ja roiskeet. Hän ripusti näyttelyissään nämä kollaasit pystyasentoon seinälle maalausten tapaan. Pöytätaiteen kääntäminen horisontaalista vertikaaliksi siirsi ruokailun jäännökset taiteen kontekstiin tehden niistä jälleen ”puhtaita”; ks. Hahn 1990.

45 Douglas 2000, 240.

46 Lagerspetz 2008, 228–229, 236–238; Ingold 2011, 157–159.

47 Lehtonen 2008, 22–35, 59, suora lainaus s. 33.

48 Valo koostuu sähkömagneettisista aalloista, joiden erityisominaisuutena on se, etteivät ne tarvitse liikkuaakseen mitään välittäjäainetta, vaan ne kykenevät kulkemaan tyhjän avaruuden halki värähtelynä; Al-Khalili 2013.

49 Ks. esim. ”Kännykkä kuhisee bakteereja”, *Helsingin Sanomat* 1.7.2014.

50 Vuonna 2008 löydöksiä oli Suomessa vain muutama, mutta vuonna 2011 jo toistakymmentä. Maailman terveysjärjestö WHO:n mukaan 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä Euroopassa kuoli antibiooteille vastustuskykyisten bakteerien takia vuosittain 25 000 ihmistä; ks. Repo 2011; Repo 2015; ks. myös Hamilo 2011a.

eri kertaan väistötiloihin. Kiista rakennuksen aiheuttamista terveyshaitoista on jatkunut vuosia.⁵¹ Tutkimukseni taiteellisen osion kokoava näyttely, joka oli tarkoitettu järjestää Helsingin taidemuseon Meilahden näyttelytilassa keväällä 2013, siirtyi puolestaan Tennispalatsin näyttelytilaan. Meilahden museorakennus määrättiin käyttökieltoon, minkä perusteluna käytettiin korkeita mikrobiarvoja. Sitten on tiedotettu, että kaupunki suunnittelee museorakennuksen purkamista.⁵²

1.2 MATERIA JA IMMATERIAALISUUS

Kompleksinen suhde aineellisuuteen on kulkenut yhtenä juonteena länsimaisen ajattelun pohjavirrassa aina platonismista nykyisessä kulutuskapitalismissa lanseerattuun aineettomaan kulutukseen. Tässä jatkumossa perusoletuksena on pysynyt ajatus aineettomuuden ja aineettoman toimijan ylemmyydestä suhteessa alempi-arvoiseksi määritellyyn aineellisuuteen.⁵³ Myös monissa uskonnoissa aineellinen konkretia edustaa pelkkää näennäistä tasoa.⁵⁴ Sen takana tai yläpuolella uskotaan olevan syvemmän tason, joka sisältää perimmäisen

totuuden olemisen luonteesta tai jopa on puhdas perimmäinen totuus maailman olemuksesta itsestään; olemassaolon aineeton Idea tai Absoluutti, joka on järjestänyt aineellisessa maailmassa vallitsevan sekasorron ja muodottomuuden edes jossain määrin järkevästi jäsentyneeseen ja siten myös järjeiltävissä olevaan muotoon. Antropologi Daniel Millerin mukaan protestanttisen teologian ja finanssikapitalismin perustana on pohjimmiltaan sama paradoksi: ylin auktoriteetti molemmissa on immateriaaliseksi mielletty voima – jumallinen voima tai markkinavoimat –, joka kuitenkin ilmaisee itsensä ihmisille aineellisessa muodossa. Mitä pidemmälle ihmiskunta etenee käsitteellistäessään ja ensisijaistaessaan aineettomuuden ideaalia, sitä keskeisemmiksi ja toisinaan myös rahallisesti mitaten kalliimmiksi muuttuvat aineettoman jumaluuden aineelliset ilmaukset.⁵⁵ Taidemarkkinat havainnollistavat tätä logiikkaa, jonka myötä taiteen fetisointi ja hyödykkeistämisen keinotteluvälineeksi ovat saaneet kaiken normaalin käsityskyvyn ylittävät mittasuhteet, esimerkiksi vaikkapa Jeff Koonsin veistoksesta Christie'sin huutokaupassa vuonna 2013 maksettu 58 405 000 euron kauppasumma.⁵⁶ Tämä ei välttämättä tarkoita taide-esineen mystifointia, sillä todennäköisenä motiivina on keinottelu, mutta ilmiön voi nähdä myös markkinatalouden mystifointina. Kun rahan voimalla pyritään arvottamaan, mikä taiteessa on olennaista, ”yliluonnollisella” hinnoittelulla kapitalistinen markkinatalous tulkintani mukaan julistetaan taidetta hyväksi käyttäen ylimaalliseksi vallaksi ja voimaksi.

51 ”Kuvataideakatemia sairastuttaa yhä”, *Helsingin Sanomat* 18.7.2012; ”Senaatti ei vaatinut korvauksia rakennusvirheistä”, *Helsingin Sanomat* 19.7.2012; ”Kuvataideakatemiassa lisää epäselvyyksiä”, *Helsingin Sanomat* 20.7.2012; ”Sisäilmaongelmissa ei nähdä metsää puilta”, *Helsingin Sanomat* 23.7.2012. Asiasta yleisemmin esim. ”Tutkijat käyvät hometaloissa pesivien supermyrkkyjen kimppuun”, *Helsingin Sanomat* 14.7.2009; ”Homesairaajat asuvat teltoissa”, *Helsingin Sanomat* 5.6.2012.

52 ”Homeongelmasta kärsivä Meilahden taidemuseo todennäköisesti puretaan”, *Helsingin Sanomat* 31.5.2013.

53 Esim. White 1967, 1205–1206; Onfray 2007, 16–17, 32–33; Töpfer 2013, 47.

54 Uskontotieteilijä Johanna Ahonen (2004) on kiinnittänyt huomiota aineettomuuden ideaalista johtuvaan paradoksiin, joka on tyypillinen muun muassa Hare Krishna -liikkeelle. Liikkeen jäsenten päämääränä on nousta henkisel tasolle ja sanoutua irti ”aineellisesta maailmasta”, mikä paradoksaalisesti ilmenee äärimmäisen ruumiillisena projektina, kuten ravinnon, ruumiin eritteiden ja seksuaalisuuden jatkuvana kontrollointina.

55 Miller 2005, 1–2, 28.

56 Christie's, ”In the Saleroom: Jeff Koon's Balloon Dog (Orange)”, 13.11.2013, saatavana sähköisesti: <<http://www.christies.com/features/in-the-saleroom-jeff-koons-balloon-dog-orange-4222-3.aspx>> (luettu 6.1.2016).

Klassisen esimerkin aineellisen maailman torjunnasta esittää Platon *Faidon*-dialogissaan (n. 399 eaa.). Siinä lyyraa ja sen kieliä pidetään aineellisuudessaan pelkkinä lahoavina esineinä, kun taas viritetyn lyyran äänen harmonia ilmentää näkymätöntä, ruumiitonta, täydellisen kaunista ja jumalallista – asioiden tosi ole-musta.⁵⁷ Platon ei halua nähdä ja kuulla lyyran ääntä aineellisen maailman aikaansaannoksena ja osana, vaan irrottaa syy-yhteyden ja kastroi näin äänen fyysisen lähteen sen aineellisuuden takia toissijaiseksi, puhumat-takaan soittajan ruumiillisuudesta ja hänen lihallisesta kosketuksestaan soittimeen.⁵⁸ Perinteiset tulkinnat antiikin Kreikan ajattelusta perustuvat niin suuressa määrin akselille Sokrates–Platon–Aristoteles, että toisenlaisten merkitysyhteyksien hahmottaminen on usein vaikeaa.⁵⁹ Aineellisuutta halveksivan idealismin rinnalla on kuitenkin jo ennen Platonia esiintynyt atomismin, monismin, materialismin ja hedonismin kaltaisia filosofisia virtauksia, joissa käytännöllinen elämä ja teoreettinen ajattelu on ankkuroitu ruumiillisuuteen ja aineelliseen maailmaan. Kreikan filosofiasta muun muassa Demokritos ja Epikuros painottivat aineellisuuden ensisijaisuutta ja jatkuvaa prosessinalaisuutta: kaikki on alati muutoksen tilassa ja se, mikä mielletään totuudeksi nyt, ei välttämättä päde enää seuraavassa hetkessä. Platonin tiedetään vastustaneen kiihkeästi näitä näkemyksiä. Joidenkin tietojen mukaan hän jopa poltti Demokritoksen tekstejä eikä ainakaan mainitse kumpaakaan

57 Platon 1999, 86a–b.

58 Ks. myös Ingold 2011, 277, 352. Ingoldin mukaan Platonin erottelun keskeisenä taustamotiivina oli orjuuden oikeuttaminen tekemällä ruumiillisesta työstä ja käsityöläisyydestä alhaista suhteessa abstraktiin ”aineettomaan” ajatteluun.

59 Varto 1994, 28.

materialistista filosofia kirjoituksissaan, vaikka mitä todennäköisimmin oli tietoinen heidän ajattelustaan.⁶⁰

Lyyra-esimerkin valossa ei liene yllätys, että Platonista lähtevä traditio on suhtautunut epäluuloisesti materiaan kiinnittyvään ja sitä työstävään taiteeseen merkitysten muodostamisen ja tiedon hankkimisen tapana. Platonistinen käsitys taiteesta *mimesiksenä* – todellisuuden esittämisenä, jäljentämisenä tai jäljittelemisenä – alentaa kuvataiteen alemman asteen kopioksi siitä, mitä pidetään tosi olevana. Ajatus on toistunut sittemmin lukuisten kristillisten kuvateoreetikoiden kirjoituksissa, joissa kuvallista jäljittelyä pidetään alempiarvoisena suhteessa henkisiin representaatioihin ja pyhään sanaan. Taideteoksissa kunnioituksen varsinaisena kohteena on siten niiden edustama pyhyys, ei teos sinänsä aineellisenä esineenä. Kuvataiteen arvon määrää tässä tapauksessa se, miten hyvin tai huonosti sen katsotaan toimivan teologisten opinkappaleiden ja uskonnollisen tietoisuuden välineenä ja välittäjänä.⁶¹

Antiikin filosofian valtavirtaa kuvaavissa esityksissä platonismin rinnalle ja vaihtoehdoksi asetetaan yleensä aristoteelinen traditio. Aristoteles antoi kuvataiteelle enemmän tiedollista arvoa kuin Platon. Todellisuuden jäljittely oli hänen mukaansa tapa oppia asioita ja jäsentää maailmaa, ja sellaisena vain ihmisille ominainen arvokas kyky.⁶² Silti aristoteelinenkin ajatteluperinne perustuu aineellisuuden ja aineettomuuden väliselle erottelulle. Aristoteles oletti, että ihmisen muisti ja asioiden käsittäminen perustuivat ihmisessä olevaan

60 Demokritoksen ja Epikuroksen maineenpalautus alkoi vasta renessanssin aikana, jolloin heidät nähtiin etupäässä tieteellisen empirismin edeltäjinä; Korhonen & Kivimäki 2006, 196–200; Onfray 2007, 13–33.

61 Seppä 2012, 29–33; ks. myös Johnson 2007, 210–211.

62 Seppä 2012, 29.

aineettomaan intellektiin. Havaintotapahtuman päätyttyä havainnosta syntyi ihmisen sieluun tallentuva muistikuva. Se sisälsi Aristoteleen mukaan käsitettävän muodon, joka toteutui aineettomassa intellektissä. Ei-intellektuaalisilla olioilla, siis eläimillä, ei ollut käsitämisen kykyä, koska niiltä puuttui tämä intellekti, jossa käsitteet voisivat muotoutua. Ihmisten intellekti puolestaan oli ennen käsitteiden muodostumista vailla omaa “luontoa”. Se oli puhdas passiivinen mahdollisuus toteuttaa ei-aineellisena sama käsitettävä muoto kuin mikä käsitettävällä kohteella oli aineellistuneena ulkomaailmassa. Aristoteles ajatteli, että käsitteen muodostuessa intellektiin se on identtinen, mutta samalla aineeton versio ulkopuolisen maailman aineellisesta kohteesta. Intellektiin aineettomina käsitteinä tallentuneet aineellisen maailman muodot muodostivat kokonaisuuden, joka mahdollisti varsinaisen ajattelun.⁶³

Näen tässä mielenkiintoisen yhtymäkohdan länsimaisen kulttuurin informaation tallentamiseksi kehitämiin käytäntöihin.⁶⁴ Tyhjä valkoiseksi pohjustettu maalaus kangas, tyhjä valokuva-, elokuva- ja videofilmi, tyhjä painopaperi, elokuvan tyhjä valkokangas sekä tietokoneiden tyhjät muistit ja näytöt ovat kaikki puhtaita passiivisia mahdollisuuksia. Ne tarjoavat puhtaan tilan itsensä ulkopuolisen maailman aineellisista kohteista lähtöisin oleville kuville ja käsitteille. Nämä kuvat ja käsitteet voivat muotoutua niiden tarjoamassa puhtaassa

tilassa aineellisten lähtökohtiensa illusorisina aineettomina versioina eli puhtaina representaatioina ja käsitteinä. Kuvataiteessa nämä teknologiat ovat ilmentäneet eri aikakausina valoa aineettomuuden synonyyminä, ja niistä muodostuu toinen toistaan seuraavien aineettomuutta edustavien ilmaisuvälineiden historiallinen jatkumo. Hengellisen valon muututtua maalaustaiteessa impressionismin myötä luonnonvaloksi ja itse maaliaineen materialisoiduttua paksuiksi värikerroksiksi keksittiin samanaikaisesti kamera, jolla saattoi tallentaa lasilevyllä aineettomaksi ja sellaisena puhtaaksi miellettyä valoa. Elokuvaprojektorin keksimisen myötä kuva voitiin valokuvan printtiformaatin lisäksi projisoida niin ikään aineettomaksi ja puhtaaksi miellettyä valoilmionä. Kun 1960-luvulla kokeellisen elokuvan tekijät alkoivat suhtautua elokuvan filmimateriaaliin teostensa konkreettisena raaka-aineena ja siten “tahrasivat” elokuvan aineettomuuden illuusion,⁶⁵ aineettomuuden ideaali siirrettiin tietokoneiden elektronisiin muisteihin, jotka vuorostaan julistettiin aineettomaksi virtuaalitodellisuudeksi.

Aristoteelisen ajatteluperinteen kautta on mahdollista ymmärtää sitä, että esimerkiksi kameroiden, tietokoneiden ja projektorien konkreettisuus fyysisinä esineinä halutaan usein sivuuttaa sisältötuotannon kanalta epäolennaisena, vaikka ne toisaalta ovat aineellisia kulutustavaroina aikakautemme fetissejä.⁶⁶ Ne ovat

63 Aristoteles 1994, *Toinen analytiikka*, 11 kirja, 19. luku; Hintikka 1996, 31–37; Tuominen 2003, 51–52.

64 Tarkoitukseni ei ole tässä esittää tulkintaa Aristoteleen ajattelusta sinänsä, vaan käytän hänen oletustaan aineettomasta intellektistä heuristisena välineenä, jonka avulla analysoin länsimaisen kulttuurin informaatioteknologisia käytäntöjä. Ne perustuvat keinotekoisien tyhjän tilan valmistamiseen, johon informaatio tallennetaan. Tyhjä tila täytetään informaatiolla aivan kuin Aristoteleen aineeton intellekti täyttyy aineellisen maailman välittämällä tiedolla.

65 Esimerkiksi elokuvaohjaaja Kurt Kren (1929–1998) suhtautui filmiin fyysisenä raaka-aineena. Hän korosti filmimateriaalin konkreettisuutta leikkaamalla ja liimaamalla sitä tallentuneesta tapahtumasta erilliseksi materiaaliseksi todellisuudeksi. Leikkaukset olivat karkeita – esimerkiksi katkenneen filmin reuna on jätetty näkyviin ja kulumat sekä filmin pintaan tahallisesti tai vahingossa syntyneet naarmut korostavat filmikalvon aineellista haurautta; Eronen 2008, 37; elokuvan aineellisuudesta ks. myös Ingen 2012, 54, 121–122.

66 Palaan fetissin käsitteeseen luvussa 3. *Koivuniemen herra*.

“ylimaallisia” esineitä, jotka mahdollistavat aineettoman intellektin illuusion, joka koetaan ilmestyksenomaisena kuvailluusiona. Tämä illuusio puolestaan mahdollistaa kyseisillä välineillä tuotetun informaation ja visuaalisuuden kutsumisen aineettomaksi, immateriaaliseksi.

Myös taidegallerioiden ja museoiden seinäpinnat voi nähdä edellä kuvatun käytännön tilallisina jatkumoina. Ne ovat anonyymejä tyhjiä pintoja, valkoisia kuutioita, jotka toimivat pohjana vaihtuville esillepanoille. Taustalla vaikuttaa aineettomuuteen yhä liitetty henkisyys. Taiteilija Brian O’Doherty on tunnetusti rinnastanut modernin galleriatilan uskonnolliseen pyhäköön. Gallerian tai museosalin valkoisessa tyhjässä tilassa olevat taideteokset on uskonnollisten totuuksien tavoin vertauskuvallisesti siirretty ajan kulumisen ja siihen liittyvien muutosten ulottumattomiin, ulos ajasta tai ajan tuolle puolen, missä niitä – Matteuksen evangeliumin sanoin – ei koi syö eikä ruoste raiskaa. Galleria on tästä näkökulmasta rituaalinen tila, jossa ikuisen immateriaalisen olemassaolon illuusiota halutaan suojella ajan kulumiselta ja jossa taideteos edustaa jälkimaailmaa, kuolematonta kauneutta, ikuista mestariteosta. Tällä pyritään samalla vakuuttamaan potentiaalinen ostaja siitä, että teos “ikuisena esineenä” on varteenotettava sijoituskohde.⁶⁷ Taidehistorioitsija Thomas McEvilleyn mukaan valkoinen kuutio jatkaa näin myyttiä siitä, että olisimme perimmäiseltä olemukseltamme henkisiä olentoja. Myös hän vertaa tällaista tilaa Platonin visioon korkeammasta metafysisestä alueesta, jossa muoto, abstrakti kuin matematiikka, on perimmiltään erotettu inhimillisestä olemassaolostamme kuolevaisina olentoina. McEvilleyn mielestä emme yleensä tiedosta, miten suuressa määrin tämä platonismin ulottuvuus

67 O’Doherty 1986, 14–15, 76–82; ks. myös McEvilley 1986, 7–9.

on yhteydessä modernistisiin ajattelutapoihin ja miten se edelleen toimii modernistisen estetiikan kätkeytyä kontrollirakenteena, jota puhtaasti muodon idea dominoi.⁶⁸

Opiskellessani taidemaalariksi koin valkoisen maa-lauspohjan edessä usein tyhjän tilan kammoa.⁶⁹ Se hylitti vasta, kun hylkäsin valkoisen kankaan ja aloin työkennellä koulun ulkopuolella ja ulkopuolelta löytämieni materiaalien parissa. Arkisen elämänkulun keskeltä löytämäni ainekset olivat jo valmiiksi maailmassa, aineellisuudessaan ja ruumiillisuudessaan lähtökohtaisesti täynnä erilaisia merkityksiä. Minua alkoivat kiinnostaa esineiden materiaaleissa niiden syntyhistoria ja materiaaliin piiloutunut aiempi elämä. Kivestä tehdyssä lattiassa voi yllättäen havaita fossiilin piirteet. Puusta valmistetun pöydän pinnan syiden muodostamista kuvioista voi lukea puun kasvuperiodit. Kenkien nahka on ennen jalkineisiin joutumistaan toiminut eläimen tuntoherkkänä ihona. Minua alkoivat kiehtoa materiassa näkyvät muistumat niiden aiemmasta elämästä jonain toisena, mutta myös aiempien elämänvaiheiden hämärtyminen ja aineiden jopa niin voimakkaat transformaatiot, että ellei tietoa aiemmasta olomuodosta olisi erikseen selvittänyt, olisi ollut mahdotonta tietää, mistä aineiden aiemmista olomuodoista esine on muuntunut senhetkiseen tilaansa.⁷⁰

Esineiden ja materiaalien aineellisen alkuperän hämärtyminen voi jälkiteolliseksi kutsutussa kulutusyhteiskunnassa olettaa olevan ainakin jossain määrin

68 McEvilley 1986, 11–12.

69 Tyhjyyden pelko (*horror vacui*) on alun perin Aristoteleen *Fysiikassa* esittämä väite, jonka mukaan luonto kammoksuu tyhjyyttä; ks. <http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:horror_vacui> (luettu 20.5.2015).

70 Palaan tähän teemaan luvussa 2. *Aineellisuuden avartuminen työskentelyssäni*.

seurausta tietoisesta prosessien salaamisesta sekä mieli-
piteenmuokkauksesta viestinnän ja mainonnan kei-
noin.⁷¹ Jo pelkästään käsite ”jälkiteollinen” markkinoi
utopistista ajatusta siirtymisestä pois materiaali-inten-
siivisestä elinkeinorakenteesta kohti merkitysintensii-
vistä elinkeinorakennetta. Sen esitetään perustuvan ma-
teriaalisten tavaroiden sijasta immateriaalisille ideoille,
palveluille ja innovaatioille ikään kuin esimerkiksi tieto-
koneohjelma ei tarvitsisi tietokonetta, jolla sitä käyte-
tään.⁷² Esineiden valmistukseen, energian tuotantoon
ja esineiden muuttumiseen jätteeksi sisältyy niin pal-
jon epäekologisia ja epäeettisiä prosesseja, että kulutta-
jiksi rajatun kohderyhmän suurempi tietoisuus näistä
prosesseista haittaisi tavaroiden markkinointia. Esinei-
den ja materiaalien alkuperän ja kiertokulun nostami-
nen huomion keskiöön onkin muuttunut poliittiseksi
toiminnaksi. Viime vuosina tätä tematiikkaa käsitteleviä

71 Esimerkkinä maailman suurin öljy-yhtiö ExxonMobil, joka tiesi jo vuonna 1981 fossiilisten polttoaineiden vaikutuksesta ilmastonmuutokseen, mutta rahoitti juuri siitä johtuen seuraavina vuosikymmeninä miljoonilla dollareilla muutosta vähätteleviä tutkimuksia; ”Exxon knew of climate change in 1981, email says – but it funded deniers for 27 more years”, *The Guardian*, 8.7.2015, saatavana sähköisesti: <<http://www.theguardian.com/environment/2015/jul/08/exxon-climate-change-1981-climate-denier-funding>> (luettu 10.7.2015).

72 Pikemminkin immateriaalisessa tuotannossa kyse on siitä, että tiedosta ja keksinnöistä on tullut tavaran lailla omistettavissa olevia hyödykkeitä, jotka tuottavat omistajilleen voittoa. Kapitalistisen ansaintalogiikan laajentuminen näille uusille alueille on toistaiseksi kiihdyttänyt eikä vähentänyt raaka-aineisiin perustuvaa teollista tuotantoa; Bruun et al. 2009, 21–26, 188. Palaan tähän teemaan luvussa 4. *Parrakas neitsyt*.

dokumenttielokuvia on tehty useita.⁷³ Dokumentit
muistuttavat siitä, että talouden uudet muodot ovat
erottamattomasti kytköksissä maailmanlaajuiseen
materiaaliseen tuotantoon ja massiiviseen jäteongel-
maan. Ne taas ovat jokapäiväiseen elämäämme hyvin
konkreettisesti vaikuttavia poliittisia kysymyksiä. Kun
jätteenkäsittelystä on nykykapitalismissa tullut tuot-
toisa liiketoiminnan haara, voidaan talousteknokraat-
tisen logiikan mukaisesti kuitenkin päätyä jopa siihen
paradoksaaliseen tilanteeseen, että jättemäärän lisäänty-
minen koetaankin toivottavana ja positiivisena.⁷⁴

1.3 AINEETTOMUUDEN IDEAAALI TAITEESSA

Niin paljon kuin ruumiillisuudesta, aineellisuudesta tai
uusaineellisuudesta on nykytaiteessa ja taideteorioissa
puhuttu, myös taiteen määrittelyssä ja arvottamisessa
aineettomuudesta – tai tarkemmin sanottuna aineet-
tomuuden illuusiosta tai teosten pohjimmaisen merki-
tyksen aineettomuudesta – puhutaan yleisesti myöntei-
sessä sävyssä. Teosten materiaalisuuteen suhtaudutaan
usein pelkkänä varsinaisen teoksen mahdollistavana
rakennusmateriaalina, ilman että teoksen aineellisuu-
delle itsessään annettaisiin erityistä merkitystä tai että

73 Lajityypin klassikko on amerikkalaista lihantuotantoa kuvaava *Meat* (ohj. Frederick Wiseman, 1976). Sen teemaa laajentaa *Our Daily Bread* (ohj. Nikolaus Geyrhalter, 2005), joka osoittaa myös kasvien ja hedelmien tehoviljelyn olevan pääosin epäekologista ja epäeettistä toimintaa. Suomessa aihetta on käsitelty dokumentissa *Säilöttyjä unelmia* (ohj. Katja Gauriloff, 2012). Elokuva kartoittaa raviolitölkkin syntyhistoriaa vieraillen yhtä hyvin brasilialaisessa kaivoksessa, josta tölkin metalli louhitaan, kuin puolalaisessa teurastamossakin, jossa säilykkeen liha tuotetaan. *Digital Cemeteries* (ohj. Yorgos Avgeropoulos, 2007) puolestaan kuvaa kotitietokoneen viimeistä matkaa jättämiselle elektroniikan kaatopaikalle Kiinassa, jossa työläiset dollarin päiväpalkalla erottelevat paljain käsin kierrätykseen kelpaavat osat ja aineet myrkyllisen ja karsinogeenisen jätteen seasta.

74 Lehtonen 2015, 116–119.

siihen suhtauduttaisiin teoksen olennaisena sisältönä.⁷⁵ Jos aine ymmärretään taiteessa pelkäksi raaka-aineeksi, se näyttäytyy triviaalina, annettuna, itsestäänselvänä taustana tai pohjana, jonka päälle, varaan tai jota välineenä käyttäen varsinainen teos tai teoksen idea ja pohjimmainen merkitys rakentuvat. Materiaan toisin sanoen suhtaudutaan monesti eräänlaisena ajatusten ruumiillistuman koossapitävänä liima-aineena.⁷⁶ Perinteisessä taidekoulutuksessa käsitys näkyy esimerkiksi materiaaliopin ja taideteorian erottamisessa taiteen käytännöllisestä tekemisestä erillisiksi oppiaineiksi.

Toisinaan taiteen arvottamisessa välittyy näennäisen välinpitämätön, tiedostamattoman tai tietoisien väheksyvä tai jopa avoimen kielteinen suhde aineellisuuteen. Kuten edellä totesin, aineellisuutta on niin pitkään ylenkatsottu, että esimerkiksi materialismi-sanalla on arkikielessä voittopuolisesti negatiivinen sävy.⁷⁷ Yksi esimerkki tästä: kun kuvataidekriitikko kutsuu Christian Boltanskin *Sydänarkisto*-teosta⁷⁸ (2008–) ”aineettomaksi”,⁷⁹ hän samalla ohittaa epäolennaisina tai merkitykseltään toisarvoisina ne moninaiset aineet ja

75 Puhun tästä asenteesta nyt karkeasti yleistäen, sillä esimerkiksi Jackson Pollockin *action painting* -teokset voi nähdä materiaalisena modernismina, jossa kankaalle vaihteittain kaadettu, roiskittu ja valutettu maaliaine muodostaa teoksen olennaisimman sisällön; ks. myös Seppä 2012, 82–83.

76 Ks. esim. Harlan 2004, 56; Keane 2005, 182–183; Miller 2005, 29, 41–42; Yonan 2011, 237–240.

77 Turo-Kimmo Lehtosen (2015, 108) mukaan materialismi tarkoittaa tavanomaisessa puhekielessä lähinnä itsekkyyttä, nautinnonhalua ja ahneutta. Sanan arkikäyttö peittää helposti näkyvistä sen, että mediavälittynyt kuluttaminen on pikemminkin yltiöhenkistä kuin materialistista. Se ohjaa ohittamaan kulutustavaroiden aineellisen luonteen myymällä ennen kaikkea vaikutelmia, kokemuksia, elämyksiä ja mielikuvia.

78 Teos koostuu tuhansien ihmisten sydämenlyöntejä sisältävistä äänitteistä, jotka on arkistoitu Japaniin Teshiman saarelle; ks. <<http://www.benesse-artsite.jp/en/boltanski/index.html>> (luettu 10.5.2015).

79 Uimonen 2012.

aineelliset kytkökset, jotka tekevät Boltanskin teoksesta mahdollisen: mittava teknologisten laitteiden arsenaali, tietokoneet, korvakuulokkeet, mikrofoniilla varustetut stetoskoopit, sähkökaapelit, sähköntuotannon ja jakelun infrastruktuuri, globaalit matkustus-, kuljetus- ja tietoliikenneyhteydet sekä arkistorakennus ja Japanin rannikolla sijaitseva Teshiman saari, jonne sydänäänikokoelma on sijoitettu. Puhumattakaan siitä, että sydämenlyönnit kuuluvat jo itsessään elävän aineellisuuden ytimeen. Taideteosten materiaalitiedoissa ei yleensä myöskään mainita sellaisia aineita kuten koltaani, niobium, tantaali tai volframi, vaikka niitä ilman ei olisi olemassa video- ja tietokonetaidetta.⁸⁰

Kysymys on siis siitä, mitä pidetään teoksissa olennaisena. Taidehistorioitsija Michael Yonanin itsekritiikseen arvion mukaan hänen tieteenalansa on laajalti omaksunut Platonin kuuluisaa luolavertausta muistutavan tarkastelutavan kuvataiteeseen: pimeissä luentosaleissa ja seminaarihuoneissa huomion keskiössä ovat diaprojektoreiden, videotykkien ja muiden digitaalisten aparaattien kautta välittyvät representaatiot (yleensä kuvatallenteet) teoksista sekä sanallisessa muodossa esitetyt ideat – eivät aineelliset, esineelliset taideteokset. Tämä on luonut tulkinnallisen hierarkian, jossa taideteoksia esittävien kuvatallenteiden visuaalisuus ja tekstuaaliset merkitykset on nostettu teosten konkreettisen visuaalisuuden, aineellisuuden ja esineellisyyden yläpuolelle.⁸¹

Törmään työskentelyssäni tähän käytäntöön jatkuvasti. Tässäkin tutkimukseni kirjallisessa osiossa esitän teoksiani valokuvien välityksellä. Materiaalinen teos edustaa kolmiulotteisessa moniaineisuudessaan

80 Ks. esim. Sillanpää 2015.

81 Yonan 2011, 237–241, 243–246; ks. myös Armstrong 1996, 27–28.

monimutkaista todellisuutta. Valokuvat puolestaan ovat kuvatusta kohteesta riippumatonta itsenäistä, materiaalisesti pelkistettyä informaatiota. Ne ovat kaksiulotteisia kuvailluusia. Valokuvassa korostuu jo ohimennyt hetki: kuvatun kohteen fyysinen sijainti toisessa ajassa ja paikassa sekä etäisyys kuvausajankohtaan ja -paikkaan. Teoksissani materiaalisuus ja tilallisuus ovat olennaisia seikkoja, jotka välittyvät valokuvista vaillinaisesti. Tämä on käynyt ilmi palautteesta, jota ihmiset ovat antaneet nähtyään teoksestani valokuvia ennen teoksen näkemistä. Valokuva on subjektiivinen tulkinta teoksesta. Siihen vaikuttavat kuvaajan näkemys ohella kameran tekniset ominaisuudet, rajausta, linssi, sulki ja kuvakäsittely sekä lopulta valokuvan merkityksen muodostuminen kielisysteemin sisällä.⁸² Usein valokuvan välittämään vaikutelmaan suhtaudutaan kuitenkin riittävänä informaationa materiaalisia teoksia analysoitaessa.⁸³

Materiaalin läsnä olevuuden painottaminen on myös puolustusreaktio elektronisen median dominoivalle valtarakenteelle. Jos massamedian kaikkialle kurottuvalle virtuaalisuudelle halutaan vastapainoa, on vaihtoehtona ruumiilliseen, fyysisesti sijoittuneeseen ja katoavaan aineellisuuteen suuntautuminen. Välttämättä ontologista asennoitumista, enkä siksi väitä, että materiaallinen teos olisi tallennetta autenttisempi. Kysymys on enemmänkin läsnäolon erilaisista ulottuvuuksista. Tallenteen voi nähdä konkreettisen teoksen erillisenä

82 Ks. Le Grice 2001, 14–17; Eronen 2008, 32.

83 Valokuvan mielikuvia manipuloivia ominaisuuksia hyödynnetään tunnetusti sekä kaupallisissa että poliittisissa tarkoituksissa. Aineellista ja elettyä todellisuutta olennaisempaa on tällöin se, millainen kuvallinen illuusio asioista annetaan. Esimerkki tästä kahtiajaosta on Ilja Kabakovin teos *My Mother's Album*, jossa hän rinnastaa kontrastisesti äitinsä kokemukset Neuvostoliiton aineellisesta arjesta aikakauden propagandistiseen kuvamateriaaliin; ks. Kabakov 1995.

ja itsenäisenä ilmenemismuotona. Valokuva voi välittää omanlaisensa kokemuksen ihmiselle, jolle konkreettinen teos on historiallisesti ja maantieteellisesti saavuttamaton. Väitteeseen teoksen ja siitä otetun tallenteen välillä vallitsevasta hierarkiasta voi myös suhtautua dualistisen ajattelun yhtenä ilmentymänä.⁸⁴ Materiaalisesta näkökulmasta valokuvat, elokuvat tai videot eivät ole todellisuuden jäljitelmiä vaan sen uusia kerrostumia.

Kokemukseni mukaan ihmiset pyrkivät usein teoksen katsomisen lisäksi moniaistiseen kokemukseen kuuntelemalla, koskettamalla ja haistamalla, varsinkin jos teoksen materiaali on heille epäselvä. Teosten katsominen näyttelytilassa tietyn etäisyyden päästä ei aina riitä siihen, että niiden materiaalisuudesta saataisiin kokonaisvaltainen käsitys. Oletan tämän johtuvan siitä, että materiaalisuuden keskeisiä ominaisuuksia ovat läsnäolevuus ja käsinkosketeltavuus: huokoisuus tai kiinteys, elastisuus, juoksevuus, paksuus, paino tai kosketuksen aikaansaama tuntuma, sileys tai karheus, jauhoisuus, pehmoisuus, tahmaisuus, kovuus, kosteus, kuivuus, lämpötila, ja niin edelleen. Aineen tilallisiin ominaisuuksiin kuuluvat myös sen akustiset ominaisuudet eli millainen ääni siitä lähtee ja miten se johtaa ääntä sekä aineen visuaaliset ominaisuudet, kuten väri, valööri, pinnan heijastuvuus tai kyky imeä valoa ja varjojen syvyys. Lisäksi aineen ominaislaatuun kuuluu haju sekä joissain tapauksissa myös suutuntuma ja maku. Näiden materiaalisten ulottuvuuksien kokeminen ja analysointi edellyttävät teosten konkreettista läsnäoloa.

Materiaalista etäantyneeseen suhtautumiseen törmää toisinaan kuvataiteilijoidenkin kirjoituksissa. Tunnettuina esimerkkeinä vaikkapa yhdysvaltalaiset Sol LeWitt

84 Teosten, tapahtumien ja tallenteiden hierarkkisista suhteista ks. myös Eronen 2008.

ja Joseph Kosuth, jotka käsitetaiteen teoreettista pohjaa rakentaneissa teksteissään päätyivät käsitteen ja materiaalin väliseen vastakkainasetteluun. Mitä riippumattomampi työn idea tai käsite oli sen aineellisesta toteutuksesta, sitä onnistuneempi se heidän mielestään oli. Tavoitteena oli Kosuthin sanoin ”tuottaa taideteos, joka oli oman itsensä idea, eivätkä sen muodolliset puolet olleet tärkeitä”. Tätä näkemystä kriitikko-kuraattori Lucy Lippard luonnehti vuonna 1973 ”taide-esineen dematerialisaatioksi” (*the dematerialization of the art object*). Siinä taideteos ja sitä käsittelevä teksti tai sen ilmentämä idea ymmärretään toisistaan erillisiksi ontologiksiksi kategorioiksi, joiden jännitteinen suhde palautuu materiaallisen maailman (esine, aineelliset prosessit) ja mentaalisten prosessien (sanat, ideat, kielellinen ja visuaalinen kulttuuri) syvälliseen, maailman hahmottamisen kannalta olennaisena pidettyyn eroon. Joltain osin taiteen esineluonteen kritiikkiin on liittynyt pyrkimys välttää teosten hyödykkeistämistä ja fetisointia kauppatavaraksi. Se on kuitenkin johtanut myös toiseen ääri-laitaan: taiteen ja lopulta koko todellisuuden ymmärtämiseen tekstin kaltaiseksi.⁸⁵ Tällaista käsitystä ilmentää filosofi-kriitikko Arthur C. Danton vuonna 1964 esittämä väite, että taide olisi muuttunut filosofiaksi eli siis olemukseltaan aineettomaksi. Danto tulkitsee taiteen historiaa hegeliläisittäin absoluuttisen hengen kehityksenä, jossa taide edustaa kehityksen varhaisempaa muotoa ja

85 Kaila 2002, 60–61, Kosuth-lainaus s. 61; Töpfer 2013, 46; arkeologian ja historian tutkimuksen vastaavanlaisen esine–teksti-dualismiin liittyen ks. Lucas 2010, 346–347; Savolainen 2013. Yleisellä tasolla keskustelu liittyy 1900-luvun jälkipuolella ihmistieteissä tapahtuneeseen ”kielelliseen käänteeseen”. Sen perustana on ajatus, että kieli ei yksinomaan heijasta todellisuutta vaan rakentaa ja tuottaa eli konstruoi sitä. Keskustelua voisi tarkastella yhtenä länsimaisen aine vs. henki -dualismin ilmentymänä, mutta aihepiiri rajautuu laajuutensa vuoksi tutkimukseni ulkopuolelle. Yleisellä tasolla ”kielellisen käänteeseen” äärimuotojen kritiikistä ks. esim. Jay 2005, 404; taiteen kontekstissa esim. Armstrong 1996, 27.

filosofia sen huippua. Danton silmissä taidemaailman suuri nero oli Andy Warhol, sillä Warholin Brillo-laitikon (1964) määrittely taideteokseksi ei Danton mukaan enää riippunut tämän pesujauhepakkausta muistuttavan teoksen aistittavista piirteistä vaan ainoastaan taideteoriasta.⁸⁶

Ideoiden tai käsitteiden ensisijaisuutta korostavien suuntausten rinnalla vaikuttaa vahvana edelleen myös näkökanta, jonka mukaan taiteellinen luomisprosessi on pikemminkin jotain intuitiivista ja luonnonvoiman kaltaista, tekijän kokeman sisäisen tunteen purkausta. Näiden ilmaisuteorian yleisnimellä tunnettujen näkemysten mukaan kuvataiteilijan ensisijainen tehtävä on tunteen ilmaiseminen, joka itsessään on sanoin ilmaise-matonta. Sen vuoksi taiteellinen intuitio tulisi kokonaan erottaa analyttisestä tiedosta ja käsitteellisestä ajattelusta sekä luopua taideteosten tulkinnassa teorioista ja abstraktista ajattelusta.⁸⁷ Itselleni tunne, äly ja aineellisuus muodostavat yhteen kietoutuneen ja erottamattoman kokonaisuuden. Niiden asettamista vastakkain en pidä pelkästään vahingollisena vaan jopa vaarallisena.⁸⁸

1.4 ULOS LUOLASTA

Miten aineellisuutta ja ruumiillisuutta sitten voisi ajatella tavalla, joka auttaisi kyseenalaistamaan ja

86 Danto 2016, 381–382; ks. myös Hautamäki 2010, 11.

87 Ilmaisuteorian kritiikistä ks. esim. Green 2012, 69–70; Seppä 2012, 66–67; Alhanen 2013, 187.

88 Järki ja tunteet eivät ole toistensa vastakohtia vaan monin tavoin toisiinsa yhdistyneitä, samanaikaisia tai rinnakkaisia. Tunteet ovat välitön ja välttämätön osa ihmisen kaikkia älykkäitä taitoja, kuten tietoisuutta omasta ajattelusta, menneiden tapahtumien uudelleen tulkintaa tai luovaa ongelmanratkaisua. Vastaavasti tunteiden kokemiseen liittyvien aivoalueiden vahingoittuminen estää ”järkevä” toiminnan; ks. esim. Damasio 2000, 41–42; Hari et al. 2015, 84–99.

ylittämään taiteen tekemistä ja taiteellista tutkimusta vahvasti ohjaavan dualismin? 1900-luvun filosofiassa idealismille vaihtoehtoista maailmasuhdetta ovat edustaneet muun muassa Maurice Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologia ja John Deweyn kokemusfilosofia. Niissä molemmissa ihmisenä olemisen ymmärretään ruumiilliseksi ja aistimelliseksi olemassaoloksi eletyssä ja koetussa maailmassa. Ideat ja merkitykset johdetaan elävän ruumiin ja elämismaailman tyhjenty-mättömyydestä, sillä olemme tästä näkökulmasta aina jo maailman keskellä ja sen osia. Siten kaikki tietomme rakentuu tälle eletylle ja koetulle maailmassa-olemiselle.⁸⁹ Taiteen kentällä Merleau-Pontyn ja Deweyn vaikutus on näkynyt vahvana esimerkiksi 1960–70-luvuilla italialaiseen Arte Poveraan liittyneissä taideteoreettisissa pohdinnoissa.⁹⁰

Yhden vaihtoehdon länsimaiselle dualistiselle maailmasuhteelle tarjoaa Karl Marxin ympäristöfilosofiaan sisältyvä ajatus ihmisten ja luonnon välisestä sosio-ekologisesta ainestenvaihdunnasta (*Stoffwechsel, metabolic exchange*). Marx lähtee liikkeelle siitä, että ihminen elää erottamattomassa yhteydessä ”epäorgaaniseen” luontoon (kasvit, muut ihmiset ja eläimet, kivet, ilma, valo, ja niin edelleen) eli siihen osaan luontoa, joka ei ole elimellinen osa omaa ”orgaanista” ihmisruumistamme.⁹¹ Tässä yhteydessä hän käyttää sanaa ”orgaaninen” siinä vielä 1800-luvulla yleisesti tunnetussa merkityksessä, jossa se tarkoitti jotain ihmis- tai eläinruumiin elimistöä koskevaa tai eläinten ja kasvien fyysistä rakennetta, eikä siis nykymerkityksessä orgaanisia eli kasvi- tai

eläinperäisiä aineksia yleensä. Marx oli tehnyt väitöskirjansa antiikin materialististen filosofien Demokritoksen ja Epikuroksen atomioppiin pohjautuvan ajattelun eroavaisuuksista, joten hän tunsikin myös ”orgaaniselle” antiikin Kreikassa annetun kaksoismerkityksen. Siellä sana *organon* tarkoitti elimen ohella työkalua. Taustalla on ajatus, että työkalut ovat eräänlaisia keinotekoisia elimiä, ihmisen orgaanien laajentumia, jotka mahdollistavat sopeutumisen mitä erilaisimpiin olosuhteisiin.⁹²

Marxin mukaan maailma on sekä ihmisen että muiden olentojen ja elämänmuotojen yhteinen epäorgaaninen ruumis, sillä fyysisesti kaikki olennot elävät ainoastaan toistensa avulla ja kautta, ilmenipä tämä siten vaikkapa ravinnon, lämmityksen, vaatetuksen tai asunnon muodossa. Kun eläin yleensä tuottaa vain sen, mitä se tarvitsee välittömästi itselleen tai poikasilleen, ihmisen lajiominaisuuksiin kuuluu se, että hän kykenee hyödyntämään aineellista maailmaa universaalisti. Käytännössä ihminen on kuitenkin alkanut suhtautua ruumiinsa ulkopuoliseen maailmaan yksiulotteisesti, ainoastaan ihmislajin tarpeiden tyydytystä varten olevana. Samalla ihminen on vieraantunut epäorgaanisesta ruumiistaan eli häntä ympäröivästä aineellisesta maailmasta. Tämä synnyttää ihmisen ja luonnon dualistisen vastakkainasettelun ja rikkoo molemminpuolisen ainestenvaihdunnan. Jo Marxin elinaikana tällaisia aineenvaihdunnallisia häiriöitä ilmensivät muun muassa maaperän köyhtyminen, metsien hakkaamisen

89 Merleau-Ponty 1996, vii–xi; Dewey 2010, 31–48; ks. myös esim. Jalava 2005, 20–24; Alhanen 2013, 114–115.

90 Christov-Bakargiev 1999, 25–26.

91 Marx 1973, 73–74.

92 Epäorgaanisen luonnon käsite on aiheuttanut runsaasti väärinkäsityksiä Marxin ympäristöfilosofisten ajatusten myöhemmässä tulkinnassa. Historiallisesta yhteydestään irrotettuna käsitettä on käytetty virheellisesti osoituksena siitä, että Marx olisi pitänyt ihmistä muun luonnon yläpuolella olevana ja siitä täysin poikkeavana olentona; ks. Foster & Burkett 2000, 405–409.

aiheuttama eroosio sekä teollisuus- ja suurkaupunkien saaste- ja jäteongelmat.⁹³

Epäorgaaninen ruumis voidaan mielestäni tulkita ihmisen tietoisuuden ”rikastaman” luonnon ja ”tiedottoman” luonnon vuorovaikutukseksi ja ainestenvaihdunnaksi – jopa niin, että koska puut tuottavat hapetta ja imevät hiilidioksidia, ihmisen voisi ajatella olevan puiden epäorgaaninen ruumis yhtä lailla kuin päinvastoin. Toisin sanoen me käytämme puita, mutta samalla puut käyttävät meitä, sillä me olemme osa aineellista ympäristöämme.⁹⁴ Marxin sanoin ”se että ihmisen ruumiillinen ja henkinen elämä on erottamattomasti yhteydessä luontoon, merkitsee ainoastaan sitä, että luonto on yhteydessä itseensä, sillä ihminen on osa luontoa”.⁹⁵ Tästä näkökulmasta voisi sanoa, että taiteellisen tutkimukseni keskiössä ovat ihmisen/yhteiskunnan ja epäorgaanisen luonnon väliset kompleksiset aineelliset yhteydet ja ainestenvaihdunta, moninaiset suhteet, liikkeet ja prosessit. Ihmisen ja luonnon historia punoutuu näissä suhteissa toisiinsa.⁹⁶ Kyse on monitasoisista vuorovaikutussuhteista, jotka eivät ole luonteeltaan pelkästään teoreettisia vaan myös aineellisia, käytännöllisiä, poliittisia, esteettisiä, eettisiä ja kokemuksellisia. Niissä erilaiset ulottuvuudet liittyvät toisiinsa muokaten, haastaen ja kyseenalaisten loputtomasti toisiaan.⁹⁷

93 Marx 1973, 71–78, 105–115; ks. myös Foster & Burkett 2000, 411.

94 Ks. myös Böhme 2014, 29, 68.

95 Marx 1973, 72.

96 Marxin analyysissä yhteiskunnan ja luonnon käsitteet ovat abstraktioita, sillä käytännössä ei voida erottaa mitään puhdasta luontoa, joka ei olisi yhteiskunnallisesti välittyntä tai puhdasta yhteiskunnallista aluetta, joka olisi riippumaton materiaalisesta ja ekologisesta perustastaan; ks. Foster & Clark 2016.

97 Foster 1999, 389–390; Foster & Burke 2000, 411–414; Väyrynen 2007, 36–38; Lehtonen 2008, 114–115.

Tieteenfilosofi Bruno Latourin pohjalta elämänmuotomme tuottamia aineellis-idealistisia dikotomioita ja kategorisointeja voi luonnehtia moderniteetin paradoksiksi. Latourin mukaan modernin maailman leimaa-antava piirre on pyrkimys ”luonnon” ja ”kulttuurin” puhdistamiseen (*purification*) kahdeksi olemuksellisesti täysin erilliseksi alueeksi: inhimillisten olentojen alueeksi (Kulttuuri/Yhteiskunta) ja ei-inhimillisten olentojen alueeksi (Luonto). Samalla juuri tämä suuri jako on mahdollistanut maailman perinpohjaisen muokkaamisen, jossa kulttuuriin/yhteiskuntaan tai luontoon luokitellut ainekset jatkuvasti sekoittuvat toisiinsa. Latourin sanoin ”mitä vähemmän modernit ihmiset ajattelevat yhdistävänsä, sitä enemmän he yhdistävät”. Näin luonnon ja kulttuurin keinotekoinen erottelu tuottaa yhä uusia sekasikiöitä ja ristisiitoksia, hybridejä. Esimerkkeinä tällaisesta sekoittumisesta ovat muun muassa ilmaston lämpeneminen ja otsonikato. Ne ovat hybridejä siinä mielessä, että ne ovat sekä inhimillisiä eli ihmisen tekoa että luontoperäisiä eli ei-inhimillisiä (ei ihmisen tekoa); sekä paikallisia että maailmanlaajuisia; samalla kertaa biologisia, luonnon-tieteellisiä, yhteiskunnallisia, poliittisia, taloudellisia, eettisiä, käytännöllisiä ja esteettisiä arkipäivän ongelmia. Latourin keskeinen väite onkin, että luonnon ja kulttuurin fiktiivisten kategorioiden takaa löytyy vain erilaisia luonto-kulttuureita. Ne muodostavat hybridejä loputtomiin, ilman että pohjalla olisi mitään puhdasta ja sekoittumatonta.⁹⁸

Kulttuurintutkija Raymond Williams esittää Latourin tavoin länsimaiselle ajattelulle ratkaisevan käänteen ilmenevän käsityksissä, joissa luontoa alettiin pitää

98 Latour 2006, 28–29, 71–75, 86–88, 168, suora lainaus s. 75; ks. myös Lehtonen 2008, 112–113, 179 alaviite 3.

ihmisistä erillisenä ja luonnontilaa vastakkaisena inhimilliselle yhteiskunnalle tapoineen ja lakeineen.⁹⁹ Ajatus yhdestä ja yhtenäisestä ”Luonnosta” on ollut lähtökohtaisesti vieras monille kansoille. Esimerkiksi esimodernissa itämerensuomalaisessa elinpiirissä luonto oli monikollinen. Ihmisillä, luonnonympäristöillä, elementeillä ja luonnonvoimilla oli kaikilla oma luontonsa. Luonto-sana tarkoitti synnynäistä luonnetta, elinvoimaa ja identiteettiä sekä olemusten sukulaisuutta, joka loi vahvan vastavuoroisen suhteen eri luontojen välille.¹⁰⁰ Vasta 1700-luvun kuluessa luontosanan varhaisempi merkitys alkoi väistyä kristinuskon vaikutuksesta. Hiljalleen se muuntui kristillis-idealiseksi ajatukseksi yhdestä ja abstrahoidusta luonnosta. Tässä modernissa merkityksessä luonto on kaikkea sitä, mikä ei ole ihmistä: ”tuolla jossain” oleva villi luonto, luonto sivilisaation turmelukselta säästyneenä viatto-muutena tai sivistyksen ulkokuoren alla väijyvänä vietti-luontona, mutta myös joukkona objekteja, jotka voidaan eristää ympäristöstään ja asettaa leikkauspöydälle tai laboratorioon, jotta niitä voitaisiin hallita ja käyttää tehokkaammin hyväksi. Tämä mutkikas kanssakäymisemme aineellisen todellisuuden kanssa on tehnyt meille Williamsin mukaan hyvin vaikeaksi tunnistaa kaikkia toimintojemme tuloksia. Kuluttajina tunnustamme ja tunnustamme vain osan tuotteista tuotannon päämääräksi ja kutsumme muita tuotoksia sivutuotteiksi. Ne pyrimme parhaamme mukaan ohittamaan epäolennaisina. Jos sen sijaan näkisimme – tai suostuisimme näkemään – prosessit kokonaisina, ymmärtäisimme, että esimerkiksi autoteollisuuden kohdalla sellaiset ”sivutuotteet” kuten liukuhihnat, moottoritiet,

99 Williams 2003, 42–43.

100 Tarkka 2014, 37–38.

liikenneuuhkat, ilmansaasteet ja romuttamot ovat aivan yhtä todellisia tuotteita kuin autotkin.¹⁰¹

Ihmistieteissä viimeaikaista uutta kiinnostusta aineellisuuteen on toisinaan kutsuttu uusaineellisuudeksi. Käsitteen *neo-materialism* tai *new materialism* esitteli tiettävästi ensimmäisenä meksikolaissyntyinen taiteilija-filosofi Manuel DeLanda vuonna 1996. Se on yleistynyt teoreettisena käsitteenä 2000-luvun alussa.¹⁰² Uusaineellisuudessa pidän omista lähtökohdistani käsin tärkeimpänä pyrkimystä huomioida sekä taide-teosten esineellisyys ja aineellisuus että niiden välittämät tunne-elämykset, symboliikka ja käsitteellinen taso, ilman että mitään yksittäistä ulottuvuutta nostettaisiin hierarkkisesti muiden yläpuolelle aidoimmaksi ja autenttisimmaksi. Taiteellisen työskentelyni ja siten myös tutkimukseni keskiössä on toisensa poissulkeviin kategorioihin sijoitettujen aineiden yhdistäminen. Samoin pyrin yhdistämään esineen/materiaalisuuden/kokemuksellisuuden ja tekstin/merkityksen/käsitteellisyiden. Uusmateriaalisuutta koskevassa teoreettisessa keskustelussa tällaista pyrkimystä on toisinaan luonnehdittu transversaalisuuden (*transversality*) käsitteellä. Sillä tarkoitetaan käytäntöjä, jotka liikkuvat erilaisten alueiden ja kenttien läpi yhdistäen niitä toisiinsa, ilman että millekään ulottuvuudelle tai osa-alueelle annetaan perustavaa merkitystä muiden ylitse.¹⁰³

Kirjailija-filosofi Antti Salminen on tulkintani mukaan hahmotellut jossain määrin samankaltaista

101 Williams 2003, 44, 49–65.

102 Dolphijn & Tuin 2012, 38.

103 Dolphijn & Tuin 2012, 90–100, 108; ks. myös Yonan 2011, 246; Savolainen 2013, 406.

sekä—että -asennetta ajatuksessaan “paragardesta”.¹⁰⁴ Siinä missä historiallisen avantgarden modernistiset taiteilijat ja liikkeet kiinnittyivät edistysuskoon, jatkuvaan uuden etsintään ja rajojen rikkomiseen, paragardessa rajaa ei Salmisen mukaan nähdä vain erottavaksi ja rajoittavaksi, vaan samaan aikaan kaksi asiaa yhdistäväksi ja välittäväksi.¹⁰⁵ Taiteentutkimuksen parissa on tunnetusti käyty vuosikymmenten ajan kiivasta väittelyä avantgarden määritelmästä, avantgarden kuolemasta ja post- tai uusavantgarden mahdollisuudesta.¹⁰⁶ Keskustelu rajautuu laajuutensa vuoksi tutkimukseni ulkopuolelle, mutta paragarden käsitteessä minulle läheinen ajatus on etuliitteen para ilmentämä asennoituminen. Siinä ei olla niinkään jotakin vastaan, jotakin rikkomassa tai jonkin edellä, vaan erilaisten rajojen ja kategorioiden vieressä, rinnalla, lähellä, katveessa, marginaalissa, välissä tai toisella puolella.

Tällaisia yhteismitattomien, dualististen tai ambivalenttien aineiden yhteenliittymiä sekä erilaisia hybridisiä prosesseja pyrin työskentelyssäni käsittelemään ja käsittämään. Kun tutkin aineita olemassaolevina ja konkreettisina olemassaolon ilmentyminä, kyse on sitten jo lähtökohtaisesti paradoksista, jossa aineellisuus monimuotoisuudessaan karkaa käsieni ja käsitysteni ulottumattomiin. Aineet ovat jatkuvassa kiertokulussa ja muutoksessa, aineen pysyvän olemuksen sijasta materian muuntumisissa. Erilaisten aineellisten

vuorovaikutusprosessien myötä ne myös jatkuvasti muuttavat merkitystään kontekstista riippuen. Aineen syvin olemus on tuntematon – tai pikemminkin, sitä ei ole. Elämämme perustuu pohjimmiltaan käsittämättömään aineelliseen konkretiaan, jota kutsumme paremman puutteessa arkitodellisuudeksi. Aine ja aineellisuus ovat samanaikaisesti jotain hyvin konkreettista, käsin kosketettavaa ja täysin käsittämätöntä. Silti niitä voidaan ja pitää tutkia moniarvoisesti.

104 “Paragarden” käsitettä on tiettävästi käyttänyt ensimmäisen kerran taiteilija William A. Davison vuonna 1998 julkaisemassaan kirjoituksessa *Para-Gardist Picto-Manifesto*. Käsitteeseen sisältyy irtiotto sekä jatkuvasta uuden etsinnästä ja shokkiefekteihin pyrkivästä avantgardesta (etujoukko) että konservatiivisesta, perinteitä vaalivasta *arriére-gardesta* (jälkijoukko); Salminen 2010, 215.

105 Salminen 2007, 61.

106 Ks. esim. Hautamäki 2010.

2 Aineellisuuden avartuminen työskentelyssäni

Ryhtyessäni 1980-luvulla opiskelemaan maalaustaidetta en vielä aavistanut, että tulisin jatkossa suuntautumaan aineellisuuteen. Vaikka olin jo varhaisessa vaiheessa tietoinen muun muassa dadaismista, surrealismista, Arte Poverasta, Fluxus-liikkeestä, poptaiteesta ja maataiteesta, aineellisuuden merkitykset nousivat kiinnostukseksi kohteiksi vasta käytännön työskentelyn ja erinäisten kriisien myötä. Kerron seuraavassa opiskeluajastani sekä muutamista valikoiduista teosprojekteista, jotka toteutin sen jälkeen, kun olin suorittanut taidemaalarin tutkinnon vuonna 1989. Tarkoitukseni on valottaa työskentelyhistoriani kautta sitä pitkäkestoista ja monivaiheista tekemisen polkua, joka on johtanut nyt käsillä olevan tutkimuksen keskiössä oleviin teoksiin.

Aloitin opinnot Kuvataideakatemian maalaustaiteen osastolla vuonna 1985. Melko pian totesin, etten kytynyt ilmaisemaan kaksiulotteista pintaa maalaamalla sellaista olennaista, mitä tavoittelin. Päätin maalaamisen sijasta lähteä opintomatkalle Manner-Eurooppaan. Interreilasini lähes kaksi kuukautta nähdäkseni keskeisten taidemuseoiden maalaustaiteen kokoelmat. Perusteellinen matka maalaustaiteen historiaan ja alkuperäisten teosten näkeminen fyysisinä esineinä niistä otettujen valokuvien sijasta oli mielestäni välttämätöntä. Se oli myös nöyräksi tekevä kokemus nuorelle taideopiskelijalle. Alkoi vaikuttaa siltä, ettei minulla olisi erityistä tähdennettävää tai lisättävää siihen, mitä maalauksen keinoin oli satojen vuosien kuluessa jo ilmaistu. Olin eksyksissä. Aloin vieroksua pohjustamieni maalauskankaiden valkoista tyhjyyttä. Lisäksi sairastuin tärpättiallergiaan, mistä johtuen öljyväreiden ohenuksesta ja maalausvälineiden puhdistuksesta tuli tukalaa.

Vuonna 1986 näin Joseph Beuysin näyttelyn Sara Hildénin taidemuseossa Tampereella. Beuys oli kuollut vain kahdeksan kuukautta aiemmin, kesken näyttelyjärjestelyjen. Näyttely koostui pääosin piirustuksista, jotka kiinnostivat minua erityisesti siksi, että olin maalaus-kriisini jälkeen keskittynyt piirtämiseen. Lisäksi esillä oli joitain arvoituksellisia esineitä ja materiaaleja sisältäviä vitriinejä, muun muassa flyygeli, jonka jalat oli yhdistetty kuparilevyyn ja rasvakimpaleeseen. Näyttely oli samanaikaisesti kiehtovan puoleensavetävä ja hämmentävän luotaantyöntävä. Kari Hukkila piti näyttelyn yhteydessä luennon Beuysin Napoliin tekemästä passifistisesta installaatiosta ja sen materiaalisymboliikasta. Beuysin vertaus veden eri olomuodoista yhteiskuntajärjestyksen symboleina jäi mieleeni.¹⁰⁷ Kaksi vuotta myöhemmin, keväällä 1988, vierailin Berliinin Martin-Gropius-Baussa järjestetyssä Beuysin retrospektiivisessä näyttelyssä. Sen merkitys oli suuntaa-antava tulevalle työskentelylleni. Samalla kuitenkin vierastin Beuysin teosten paatoksellisuutta ja uskonnollisuutta.¹⁰⁸

Samana vuonna aloin tutkia työskentelyssäni materiaalien symbolisia ulottuvuuksia. Rinnastin keskenään mehiläisvahaa ja pikeä. Näitä kahta ainetta yhdistää se, että ne sulavat kuumentuessaan ja jähmettyvät nopeasti jäähtyessään. Mehiläisvahan sulatin vesihauteessa ja

¹⁰⁷ Beuysin teesi oli, että vesi on Napolia symboloivana vulkaanisena höyrynä kaoottisessa ja jäsentymättömässä tilassa. Höyryn jäähtyessä nestemäiseksi ja juokseväksi vedeksi sen muoto on edelleen luovassa tilassa, mutta nestemäisenä mukautuvaista. Edelleen jäähtyessään ja lopulta jäätyessään vesi muuttuu staattisesti järjestäytyneeksi aineeksi, kovaksi jääksi, jonka olemus on jähmettynyt. Tämän veden olotilan, jähmettyneen jään, hän ajatteli kuvaavan Saksaa ja koko pohjoista kulttuurirakennetta.

¹⁰⁸ Beuysin henkilöhistoria kiinnittyy läheisesti Saksan lähihistoriaan ja Auschwitzin jälkeiseen kokemusmaailmaan. Lisäksi hänellä oli katolinen tausta, ja hän oli myös kiinnostunut Rudolf Steinerin antroposofiasta sekä sitä kautta Goethesta ja saksalaisesta romantiikasta; ks. Bastian 1985, 18–19, 25.

pien kuumesin kaasuliekillä. Levitin sulaa vahaa ja pikeä eri levypohjille useita päällekkäisiä kerroksia, minkä myötä levyjen pintaan alkoi muodostua kerros kerrokselta voimistuva struktuuri. Pinnan muodostumat toivat mieleeni jähmettyneen laavan aikaansaamat vulkaaniset kerrostumat. Todennäköinen syy pintastruktuurin yhdennäköisyyteen oli aineen sulaminen elastiseksi ja jäähtymisen seurauksena sen nopea jähmettyminen vielä valuessaan. Näin mehiläisvahassa ja piessä visuaalista samankaltaisuutta, mutta ne sisälsivät myös sekä esteettisiä että symbolisia vastakohtaisuuksia. Mehiläisvaha on vaalean kellertävää ja läpikuultavaa. Piki mustaa ja valoa imevää. Mehiläisvahan kuultavuus synnytti minussa mielikuvia kennostoista, toukista, pesän sisäisestä hääräyksestä ja keskiössä olevasta, munia tuottavasta kuningattaresta. Piki puolestaan on tahmeaa massaa, jota valmistetaan orgaanisista aineista kuten tervasta tai maaöljystä tislaamalla. Teollisena rakennusmateriaalina, tervahautojen ja myöhemmin öljynpölyn sivutuotteena sekä historiassaan muun muassa purjelaivojen tiivistysaineena käytetty piki symboloi minulle teollista aineellisuutta. Rinnastin pikimassan valoa imevänä raskaana sameutena mehiläisvahan läpikuultavuuteen. Lisäksi näiden aineiden tuoksut korostuivat niiden keskinäisessä vertailussa. Mehiläisvaha tuoksuu makeahkolta, miltei äitelältä. Assosioin tuoksun kynttilän valoon. Kuumennetun bitumin tuoksu puolestaan on raskas, raakaöljyyn ja asfalttiin vivahtava. Sen paksu ja kuiva haju linkittyy muistikuvani asfalttityömaasta konearsenaaleineen.¹⁰⁹ Vastakohdistaan huolimatta näillä kahdella aineella on selkeä yhdistävä ominaisuus ja funktio sekä ihmisen että mehiläisen rakentamisissa

¹⁰⁹ Ks. myös Matthew Barney'n *Hoist*-lyhytelokuva osana *Destricted*-elokuvakokoelmaa (2006/2010).

asumuksissa. Ne toimivat eristeenä ja sulkevat ulkopuoliselta kosteudelta pääsyn sisätilaan.¹¹⁰

Mehiläisvahan ja pien yhdistelmät sekä niiden avaat merkitysketjut olivat ensimmäisiä aineen symboliikkaa luodanneita kokeilujani. Olin yhä vahvasti sidoksissa maalauksen perustana olevaan käytäntöön, aineen levittämiseen kaksiulotteiselle pinnalle, sillä muodollisesti opiskelin edelleen taidemaalariksi. Samalla olin kuitenkin alkanut jo omaksua asennetta, jossa suhtautuminen materiaaleihin poikkesi klassisesta taidenäkemyksestä. Merkityksellisinä minulle alkoivat näyttäytyä aineisiin sisältyvä symboliikka itsessään, kuten yksittäisten materiaalien historia tai näennäinen historiattomuus; materiaaleihin liitetyt puhtauden ja liian käsitteet; keinotekoisien ja luonnollisten sekä luonnon ja kulttuurin vastakkainasettelut. Ja viime kädessä länsimaiseen kulttuuriin perustavalla tavalla iskostunut käsitys aineellisuuden ja aineettomuuden dualismista.¹¹¹ Minua kiehtoivat aineiden ja niiden merkitysten jatkuva prosessinaisuus sekä muodonmuutokset, jotka jatkuivat teoksissa sen jälkeen, kun olin päättänyt oman osuuteni. Koin lisäksi teosten aineellisten prosessien olevan suorassa yhteydessä niihin tapoihin, joilla suhtaudumme maailmaan ja toinen toisiimme ruumiillisina olentoina aineellisessa todellisuudessa. Kyse oli kokeellisuudesta vuorovaikutuksesta aineellisen maailman

110 Sekä pikeä että mehiläisvahaa käytettiin materiaaleina jo muinaisessa Egyptissä. Pikeä käytettiin vainajien muumioinnissa ja mehiläisvahaa maalausten sideaineena enkaustiikassa eli vahamaalauksessa. Monet nykytaiteilijat, kuten Jasper Johns ja Wolfgang Laib, ovat toteuttaneet teoksia käyttäen mehiläisvahaa.

111 Pohdintoja näistä teemoista olen kirjannut luonnosvihkoihini vuodesta 1987 lähtien ja julkaissut ensimmäisen kerran näyttelyni *Kadonneen metsän keskellä* lehdistötiedotteessa vuonna 1991.

kanssa; suhteesta, jossa “maailma ajattelee itseään meissä”.¹¹²

2.2 GEOMETRIAAN KADONNUT METSÄ

Mielenkiintoni teosten materiaalisuuteen nousi osittain myös siitä, että minua kiinnosti kriittinen ja yhteiskunnallinen taide. Opiskeluajanani Kuvataideakatemiassa 1980-luvun puolivälin jälkeen siihen suhtauduttiin varauksellisesti. Poliittisen 70-lukulaisuuden aika oli tuollain ohi ja modernismi edelleen säilyttänyt asemansa klassisen taidekäsityksen ohella opetuksen keskeisimpänä taustavaikuttajana. Poliittisen taiteen katsottiin olevan sidoksissa yhteiskunnalliseen tekohetkeensä ja siten ajan myötä menettävän merkityksensä, kun taas taiteen todelliseksi tehtäväksi miellettiin pysyvien universaalien arvojen ja ideaalien ilmentäminen. Vallitsevan käsityksen mukaan kuvan perimmäistä olemusta ei voitu tavoittaa sanoin. Opetuksen keskiössä oli formalistinen ajattelu. Opiskelijoiden töiden arviointi keskittyi väriin, muotoon ja sommitteluun, joiden “toimivuutta” kritiikkitalaisuuksissa puntaroitiin.¹¹³ Avainkäsitteitä olivat “värin puhtaus” ja “puhdas maalaus”, jotka pohjautuivat Johannes Ittenin ja Joseph Albersin väriteorioihin. Värien vuorovaikutus eli valon ja varjon värit suhteessa paikallisväriin sekä vastavärien, rinnakkaisvärien ja värin lämpötilojen soveltaminen olivat havaintoon perustuvien tehtävien lähtökohtia. Vallitseva

112 Marx 1973, 72.

113 Opiskeluajanani opetuksessa paljon käytetty ja merkitykseltään itseäänselvä pidetty “toimivuus” on pohjimmiltaan hämärä käsite. Lähtökohtaisesti se on hyväksyvä ja positiivinen. Se on ammattislangia, joka kohdistuu kuvan visuaalisiin ominaisuuksiin. Käsitteen epäselvyys korostuu entisestään, jos ja kun toimivuutta ei erikseen selitetä tai perustella.

mielipide oli, että jos kuva täyttää abstraktin kuvasommittelun vaatimukset, sitä voidaan pitää onnistuneena aiheesta riippumatta. Omat pyrkimykseni ja koulun ulkopuolelta hankkimani tietämys alkoivat olla joiltain osin ristiriidassa modernismin ihanteita vaalivan opetuksen kanssa.¹¹⁴ Mielestäni värin käsitettä ei voitu rajata puhtaasti värin teorian mukaisesti. Lisäksi koin, että työskentely vailla kriittistä suhdetta yhteiskuntaan oli luonteeltaan ideologista. Se esti tiedostamasta, millaisiin laajempiin prosesseihin taiteellinen työskentely liittyi. Minulla oli myös alituisia ongelmia aihevalintojeni kanssa. Lopulta en enää tiennyt, mitä maalaamalla ilmaisisin.

Senaikaisten kriteerien perusteella en myöskään mieltänyt itseäni vielä kuvanveistäjäksi. Kuvanveiston opetuksessa korostui traditionaalinen käsitys veistoksesta plastisena kappaleena, joka ensin muotoillaan savesta ja sitten valetaan kipsiin, betoniin, pronssiin tai muuhun metalliin. Vaihtoehtoina valokselle olivat kiven ja varsinkin puun veistäminen opettajana toimineen Kain Tapperin ohjauksessa. Uusimpia tekniikoita olivat teoksen valmistaminen lasikuidusta laminoimalla tai teräksen työstäminen takomalla ja hitsaamalla. Minimalistista suuntausta edusti Hannu Siren. Formalismin lisäksi tärkeänä pidettiin valittujen materiaalien kestävyyttä. Koin, että kuvanveiston opiskelun keskeimpänä pyrkimyksenä oli täydellisen muodon aineellinen ikuistaminen. Kuvanveisto edusti pysyvyyttä. Kuvataideakatemian ulkopuolella vallinneista suuntauksista käsitetaide tähtäsi päinvastoin taideteoksen

114 Minua kiinnostaneita näyttelyitä pitivät 1980-luvulla muun muassa Marja Kanervo, Teuri Haarla ja Seppo Salminen nimellä Johannes S. Kuvataideakatemiassa vallalla olleeseen modernistiseen taidekäsitteeseen eivät kaikki silloisesta opettajakunnastakaan suhtautuneet varauksettomasti. Kriittistä tai kyseenalaistavaa asennetta edustivat ainakin Jarmo Mäkilä, Oliver Whitehead, Lauri Anttila ja Ilkka-Juhani Takalo-Eskola.

dematerialisointiin. Käsitetaiteessa aineellisuus koettiin lähtökohtaisesti haasteena, joka teoksen idean piti ylittää ja selättää saavuttaakseen käsitteellisesti korkeamman tason. Näin käsitetaide pohjimmiltaan vaali aineetoman teoksen ideaalia pitäen tuottamiaan aineellisia esineitä tarpeellisina lähinnä idean esiintuomiseksi.¹¹⁵ Myös postmodernismi oli 1980-luvulla vahva suuntaus. Monet sen nimissä uusina oivalluksina esitetyistä visuaalisista ideoista oli kuitenkin nähdäkseni toteutettu jo viimeistään 60-luvun pop-taiteessa, kuten korkea- ja populaarikulttuurin yhdistäminen tai eklektiset lainaukset taidehistoriasta.

Maalauksen aineellisuus vaikutti siis maalaamiseen kohdistuvasta kriisistäni huolimatta olevan lähimpänä pyrkimyksiäni. Olin oppinut havainnoimaan ja jäsentämään maailmaa maalaamalla. Ja näkemään abstraktilla tasolla. Rajoitteistaan huolimatta maalauksen värioppi ja maalarin tapa nähdä auttoivat minua edelleen hahmottamaan ja jäsentämään visuaalisuutta.¹¹⁶ Olin kuitenkin työskentelyni myötä irtautumassa maalauksesta tekniikkana. Sen sijaan että olisin kehitellyt varteenotettavia maalausaiheita ja muodoltaan ”toimivia”

115 Vaikka käsitetaiteilijat esittivät voimakasta kritiikkiä esimerkiksi Clement Greenbergin edustamaa modernistista ”taidetta taiteen vuoksi” -käsitteestä sekä modernististen teosten välinesidonnaisuutta ja esineluonnetta vastaan, käsitetaiteen materiaalisuus hajoavuudessaan ja muutosprosesseissaankin manifestoi ”aineettomien ideoiden” pysyvyyttä suhteessa materiaalien katoavaisuuteen (ks. esim. Wilson 2016, 19–21). Mielestäni materiaalien esineiden ja objektien torjuminen ei tuo vastausta olennaiseen ongelmaan, joka on luonteeltaan ruumiillinen. Ratkaisu globaaliin ympäristökriisiin ei löydy aineettomuuden ideaalista vaan kokonaisvaltaisesta muutoksesta suhteessa aineelliseen todellisuuteen kohdistuvaan ylenkatseelliseen ja välineellistävään suhtautumistapaan.

116 Arte Povera -suuntausta edustava Jannis Kounellis on sanonut eräässä haastattelussa, että maalarin identiteetissä on kysymys maailman näkemisestä tietyllä tavalla. Tämä ei ole sidottu maalaamalla työskentelyyn. Siksi hän pitää itseään taidemaalarina. Ks. Beuys, Kounellis, Kiefer & Cucchi 1998, 80–81, 106–107.

sommitelmia työhuoneellani ja työskennellyt kaupasta ostettuja värituubeja käyttäen, aloin etsiä kollaaseihini materiaaleja taidekontekstin ulkopuolelta, takapihoilta, jättömailta ja metsiköistä.

Vuonna 1989 tein kiinnostavan löydön. Löysin roska-laatikosta mainoskylttejä valmistavan yrityksen yli-jäämäpaloina pois heittämiä voimakkaan värisiä pleksi-muovilevyjä. Kirkkaissa akryylimuoveissa minua kiehtoivat paikallisväriltään intensiivisten pintojen peilaavuuden aikaansaama värimaailma. Ympäristön värit sekoittuivat heijastumina kiiltävään väripintaan muodostaen fuusioita muovin voimakkaan paikallisvärin kanssa. Värien fyysisen sekoittamisen sijaan saatoinkin muodostaa optisia väri-ilmiöitä peilaavaan pintaan heijastuvilla väreillä. Kun punaisen akryylilevyn eteen esimerkiksi asetti kel- taisen levyn, syntyi oranssi peilikuva, ja niin edelleen. Muistan pohtineeni, olivatko paikallisvärien ja heijas- tumien optisilla fuusioilla aiheuttamani illusoriset väri- ilmiöt aineettomampia vai aineellisempia verrattuna aiemmin väriaineita hiertämällä ja sekoittamalla aikaan- saamiini värien vuorovaikutuksiin.¹¹⁷

Aloin samalla yhdistellä muovipintoja metsästä löy- tämiini materiaaleihin, kuten tuoheen, multa, sam- maleeseen, kaarnaan, havuun ja heinään. Totesin, että värillisyytensä lisäksi keräämäni materiaalit sisälsivät lukuisia muitakin visuaalisia ja haptisia ominaisuuksia, kuten muovisuus, tuohisuus, multaisuus, sammaleisuus ja kaarnaisuus. Hankin myös kirpputorilta eläinten- turkkeja ja parturiliikkeestä ihmishiuksia. Visuaalisten kontrastien ja väriyhdistelmien lisäksi sain näillä mate- riaaleilla aikaan synteettisen ja orgaanisen muodosta- mia vastakohtia. Muovin näennäinen historiattomuus,

117 Dan Graham on tutkinut teoksissaan vastaavaa ilmiötä. Tuolloin en kuitenkaan ollut tietoinen hänen taiteestaan.

visuaalinen räikeys, kliinisyys ja pinnan heijastavuus muodostivat voimakkaan kontrastin luonnonmateriaa- lien monisyydelle aineellisuudelle, niiden herkkyydelle, hauraudelle ja harmoniselle värimaailmalle. Kuitenkin juuri tämä mainittujen elementtien yhdistelmä vaikutti kuvaavan kokonaisvaltaisemmin kokemustani maail- masta kuin kumpikaan niistä yksinään. Pidinkin näitä yh- distelmiä myös yhteiskunnallisesti kantaaottavina sen sijaan, että olisin keskittynyt pohtimaan yksinomaan taiteensisäistä dialogia. Pysin ilmentämässä kokemuk- siani aineellisesta elinympäristöstäni. En halunnut rajata työskentelyni lähtökohdaksi maalaus- kankaan kaltaista tyhjää valkoista pintaa vaan ilmaista kokemaani todelli- suutta keskittämällä huomion elinpiiriini moninaisiin ai- neksiin. Kaupasta ostamani värituubin informaatio ra- joittui väriaineen lisäksi teollisiin pakkausmerkintöihin, maaliaineen ja sen valmistajan nimiin, sisällön määrään, viimeiseen käyttöajankohtaan, käyttöohjeeseen ja varoi- tusmerkintöihin. Metsästä tai roskalavalta löytämäni materiaalien koostumus oli sen sijaan yritettävä pää- tellä tutkimalla niitä ilman valmiina annettuja tuotese- losteita. Löytömateriaalit olivat avointa, monisuu- taista informaatiota. Ne edustivat minulle irtiottoa maalaus- taidetta lähtökohtaisesti määrittelevistä säännöistä ja ”tuhatvuotisen tradition velvoitteista”, kuten eräs opetta- jistani oli luonnehtinut taidemaalarin vastuualuetta.

Samalla olin nyt omaksunut ajatuksen, että taide voi olla prosessi, jossa saatetaan yhteen eri kategorioi- hin sirpaloitunutta arkitodellisuutta. En siis pyrkinyt manifestoimaan vaikkapa hyvän ja pahan tai aidon ja keinotekoisien dualismien vaan liimaamaan sirpaloitu- neen maailman paloja yhteen. Asioiden yhteenliima- minen tuntui luontevammalta tavalta työskennellä kuin kuvailluusioiden maalaaminen. Liimaaminenhan on tekniikka, jolla voi yrittää korjata jotain särkynyttä

– kuitenkin niin, ettei saumaa kätketä, vaan kokonaisuuden moniaineksisuus korostuu. Siirtymä maalaamisesta liimaamiseen ei teknisesti ottaen ollut kovin suuri. Maaliaine koostuu pigmentistä ja sideaineesta, jolla väri kiinnittyy maalauspohjaan, joten maalaus on oikeastaan väripigmenttien liimausta maalauspohjaan. Kollaaseissa yhteenliitettävien materiaalien koostumus voi vaihdella lähes loputtomasti. Se edellyttää liimojen juoksevuuden, tahmaisuuden tai jähmeyden, liimattavien pintojen imevyyden, huokoisuuden tai hylkivyyden, eripituisten kuivumisaikojen sekä valmiin liimapinnan elastisuuden tai kovuuden huomioimista. Siis käytännössä sekä liimattavien aineiden että liima-aineiden ominaisuuksiin ja koostumukseen perehtymistä ja lukuisia kokeiluja. Aineena sitkas, tahmea liima sijoittuu kiinteiden aineiden ja nesteiden väliin. Se on ikään kuin välimuoto muutoksen prosessissa tai anomalia luokittelussa. Filosofi Jean-Paul Sartren sanoin liiman “tahmeus on loukku, koska se tarttuu kuin täi, ja näin se järkyttää rajaa, joka minän ja sen välillä on.”¹¹⁸ Kategorioiden välisenä aineena liima oli minusta siten jo itsessään kiinnostava.

Näiden visuaalisten ja käsinkosketeltavien ominaisuuksien pohdinnan ohella työskentely muovipintojen kanssa sai minut tiedostamaan muovin symboliarvon. Sen myötä aineiden yhteiskunnallisuus ja poliittisuus nousivat uudella tavalla huomioni kohteeksi. Aikaamme voisi mielestäni kutsua muovikaudeksi, sillä juuri muovi, enemmän kuin mikään muu yksittäinen aine, on koko kulutusyhteiskuntamme symboli.¹¹⁹ Taidemaalari Ahti Lavonen kuvasi 1960-luvulla suhdettaan

¹¹⁸ Siteerattu teoksessa Douglas 2000, 89.

¹¹⁹ Suomessa muovin kulutus kasvoi niin, että kun suomalainen käytti muovia vielä vuonna 1955 keskimäärin 2,6 kiloa, määrä oli 1960-luvun lopussa jo keskimäärin 34,5 kiloa; Huokuna 2004, 30; ks. myös Lehtonen 2015, 114.

muoviin seuraavasti: “Pieni punainen muovipala kadulla. Jos sen nostaa siitä, niin heti tulee tunne, että pitää omaa aikaa kädessään.”¹²⁰ Tämän vielä 1960-luvulla uutuudenviehätystä herättäneen futuristisen materiaalin ongelmallisuus alettiin tiedostaa 1970-luvun alussa.¹²¹ Muovista ei kuitenkaan päästy eroon, sillä siitä oli tullut korvaamaton aineellinen osa nyky-yhteiskuntaa.¹²² Kun 1980–90-lukujen vaihteessa ryhdyin käyttämään pleksimuovia teoksissani, oli jo täysin selvää, että valtavat muovimäärät muodostavat massiivisia ympäristöongelmia. Muovijätettä voisi aineellisesti verrata syöpäsoluun. Soluun, joka ei hajoa ja häviä aineellisessa kiertokulussa silloin kun sen aika olisi, vaan joka jatkaa olemassaoloaan ja monistuu hallitsemattomasti aiheuttaen sairauden.¹²³

Muovin yhteiskunnallisen symboliikan kautta päädyin problematisoimaan työskentelyssäni myös geometrisuutta. Matematiikkaan perustuvalla geometrialla on länsimaisessa yhteiskunnassa keskeinen rooli, sillä esimerkiksi miltei kaikki käyttämämme tekniset formaatit ja rakennetun ympäristön elementit pohjautuvat

¹²⁰ Siteerattu artikkelissa Huokuna 2004, 35.

¹²¹ Muoviteollisuus kohtasi vakavia ongelmia vuonna 1973 alkaneen energiakriisin myötä, kun muovin raaka-aineena käytetty öljy kallistui nopeasti. Samaan aikaan voimistunut ympäristöliike aloitti kriittisen keskustelun siitä, mitä luonnossa häviämättömälle muoville pitäisi tehdä; Huokuna 2004, 38.

¹²² Muovin ja sen valmistamiseen käytetyn öljyn tällä hetkellä korvaamattomasta merkityksestä ks. Partanen, Paloheimo & Waris 2013, 15, 19–25.

¹²³ Tällä hetkellä maailman valtamerissä kelluu arviolta 5 250 000 000 000 muovikappaletta. Ne muuttuvat mikromuoviksi kutsutuksi aineeksi, joka lopulta päätyy ravintoketjuun. Näin muovisaaste vaikuttaa valtamerten ekosysteemiin kokonaisvaltaisella tavalla; Eriksen et al. 2014.

muodoiltaan geometriaan.¹²⁴ Katsomalla ilmakuvia maasta voi nähdä, miten geometrian invaasio jatkuu asuin-, teollisuus- ja viljelysalueiden kaltaisissa kulttuuriympäristöissämme.¹²⁵ Voisi jopa väittää, että maailmankuvamme on perustavalla tavalla geometrian läpäisemää. Geometrian “puhtaat muodot” on antiikista alkaen ylennetty jumalallisiksi, henkisiksi elementeiksi, jotka edustavat todellisuuden perustana olevaa universaalia kieltä, Totuutta ja Kauneutta. 1500-luvulta lähtien myös monet taiteilijat ovat pyrkineet korostamaan taiteen tekemisen intellektuaalista luonnetta käyttämällä matematiikasta ja geometriasta tuttuja menetelmiä.¹²⁶ Modernissa taiteessa taidemaalari Piet Mondrian manifestoi tätä pyrkimystä poikkeuksellisen vahvasti. Mondrianin mukaan elämämme on materiaalisista seikoista riippuvaisena traagista ja “epäsäännöllisen luonnon uhkaamaa”. Hänen mielestään kuvataide voisi kuitenkin luoda elämän traagisuudelle “puhtain plastisin aseinen täydellisiä vastakohtia”, joissa uhkaavasta luonnosta vapaudutaan asennoitumalla maailmaan universalistisesti. Mondrianin silmissä vapautuksen peruselementtejä olivat suora viiva, suora kulma, puhtaiden värien muodostamat tasaiset väripinnat sekä niihin perustuva vapaa universaali rytmi. Tällaisen viivojen ja värien sekä niiden keskinäisten suhteiden abstraktin kauneuden hän uskoi aina koskettaneen jokaista todellista taiteilijaa

124 Esimerkeistä käyvät niin tietokoneiden suunnitteluohjelmat kuin kartat tai piirustus- ja kirjoitusarkitkin. Myös arkkitehtuuri, maalauskangas, valokuva, elokuva ja video perustuvat kaikki kuvapinnan geometriseen rajaamiseen.

125 Saman huomion geometrian invaasiosta ovat myöhemmin esittäneet Antti Majava (2014, 393–394) ja häneen viitaten Antti Salminen (2015, 13). He liittävät ilmiön suprematismiin ja sitä kautta historialliseen avantgardeen, mutta suuntauksen voi nähdä paljon laajempänä modernistisena ja yleisemminkin länsimaisena tendenssinä.

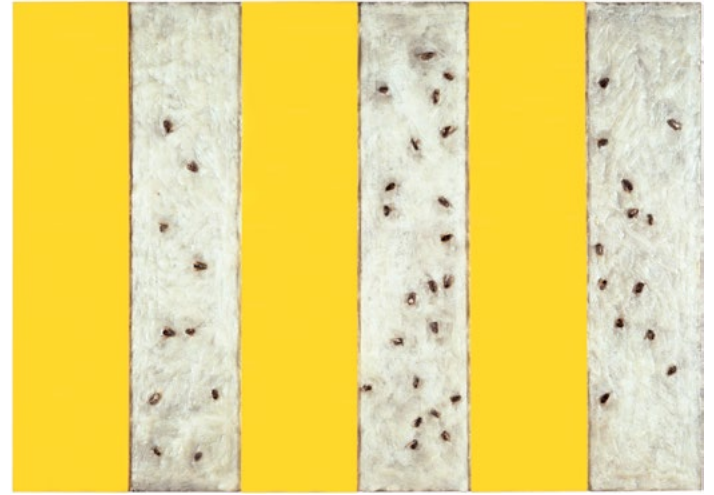
126 McEvelley 1986, 11–12; Kupiainen 1997, 7; ks. myös Seppä 2012, 74–81.

enemmän kuin sen, mitä niiden kautta kulloinkin on kuvattu. Puhtaan plastisuuden periaatteelle oli määrä rakentaa myös “uusi materiaalisen ympäristömme esteetiikka, joka vaikuttaa syvästi sisäiseen minuuteemme – Silloin emme enää tarvitsisi maalauksia ja veistoksia, sillä eläisimme todellisuudeksi muuttuneessa taiteessa”, Mondrian visioi tulevaa geometrisen harmonian aikaa keskellä toista maailmansotaa 1942.¹²⁷

Kun työstin debyyttinäyttelyni *Kadonneen metsän keskellä* (1991) teossarjaa, jossa jaoin muovipinnat ja metsästä keräämäni luonnonmateriaalit vuorotteleviksi geometrisiksi suorakaiteiksi, yhtenä tavoitteenani oli tarkastella kriittisesti ajatusta geometriasta luonnosta vapaan puhtaan muodon ilmentymänä. Elinympäristöksäni tälle periaatteelle rakentuva estetiikka näyttäytyi pikemminkin paikallisten identiteettien hävittämisenä, visuaalisena yksiarvoistumisena ja samankaltaistumisena, mitä halusin kritisoida teosteni suoraviivaisella geometrialla ja muovin muodostamilla puhtailla, tasaisilla väripinnoilla. Halusin tehdä näkyväksi sen, miten geometria toimii yhteiskuntamme visuaalisen järjestyksen itsestäänselvänä perustana niin, että se itsessään muuttuu näkymättömäksi.¹²⁸ Tai toisinpäin, miten aineellisuus abstrahoituu geometriseen muotoon; miten metsä katoaa geometriaan. Tältä osin teokseni siis kritisoivat geometrisuutta visuaalis-formaalisena käytäntönä ja viime kädessä myös omaa geometrisuuttaan. Samalla jompaankumpaan kategoriaan (muovi tai orgaaninen aine) sijoittamiani materiaaleja ei kuitenkaan ole tarkoitus katsoa toisistaan erillisinä pintoina vaan

127 Mondrian 1980, 110–112.

128 Visuaalisesta järjestyksestä yhteiskunnallisena käytäntönä ks. Seppänen 2002, 29–36.



Sarjasta *Kadonneen metsän keskellä*
1991
hauennahka ja akryyli
koivuntuohi ja akryyli

ketunturkki ja akryyli
mehiläiset, mehiläisvaha ja akryyli

yhtenä kokonaisuutena.¹²⁹ Geometrysten ja orgaanisten muotojen yhdistelmien erilaiset rytmiset variaatiot ovat olleet synteettisten ja orgaanisten materiaalien yhteen-saattamisen ohella toistuvana teemana työskentelyssäni.

2.3 AINEELLISTUNUT AIKA

1990-luvun alkupuolella kiinnostuin ajallisuudesta aineellisena prosessina. Aineet ilmentävät usein omaa historiaansa: esimerkiksi kivessä näkyvät kulumat ja uurteet tai fossiilit kertovat kiven vaiheista valtavissa aikamääreissä samoin kuin puun syyt ovat kasvu-prosessin ajallista tarinaa.¹³⁰ Aika ilmenee sekä kasvuna että kulumisena. Aikaa, tilaa tai muitakaan etäisyyksiä on mahdotonta määritellä ilman aineellisuutta ja aineisiin sisältyvää tietoa, sillä aine muodostaa ajan ja tilan määreet. Määrittelemme aikaa meitä ympäröivän todellisuuden aineellisen kiertokulun pohjalta. Vuorokausien ja vuodenaikojen vaihtelu, esineiden kulumisen, kasvien kasvaminen ja kuihtuminen sekä eläinten ja ihmisten ikääntyminen ovat kaikki aineellisuuden muodostamaa ajallisuutta. Arvostamme tällaista aineellisuutta – esimerkiksi arkeologiset ja paleontologiset löydöt ovat tärkeä yhdysside esihistoriaan –, mutta

129 Debyyttinäyttelyni lehdistötiedotteeseen kirjoitin lokakuussa 1991: "Teokset ovat kollaasitekniikalla toteutettuja reliefejä, joissa materiaaleina – geometrisinä elementteinä – olen käyttänyt kuollutta luontoa moninaisuudessaan sekä pankkien ja yritysten liikemerkkien valmistuksessa käytettäviä akryylimuoveja. – – Toissani olen pyrkinyt ilmaisemaan kansallisen identiteetin ja universaalisuuden vaatimuksen välistä jännitettä sekä teollistuneen modernismin ja evoluution pelkistävän suunnan vaikutusta tajuntaan kuvataiteen keinoin."

130 Arte Povera -liikkeeseen kuuluva kuvanveistäjä Giuseppe Penone on tarkastellut aineiden ajallista ulottuvuutta kiinnostavalla tavalla *Albero* (Puu) -veistossarjoissaan (1969–). Niissä hän on veistänyt teollisesti geometriseksi sahatus parrusta tai lankusta esiin puun orgaanisen muodon ja sisäisen kasvuhistorian. Hän pohtii teoksissaan, miten puu muistuttaa ja millainen on puun aineellinen muisti; ks. Penone 2013, 146–152.

toisaalta pyrimme häivyttämään ajan jälkiä ja kulumia aineellisesta ympäristöstämme. Ajan häivyttämisen keinot ovat muun muassa uuden valmistaminen, kiillotaminen, kunnostaminen ja uusiminen. Kaikkein arkipäiväisintä ja rutiininomaisinta toimintaa tässä mielessä lienee siivoaminen. Siivoamattomuudesta on puolestaan seurauksena pölyn ilmaantuminen.

Aineellisuuden ajallisuutta pohtiessani huomioni kiinnittyi juuri huonepölyyn, jota oli kertynyt kotini nurkkiin. Ensi katsomalla huonepöly oli väriltään harmaata, mutta kun havainnoin sitä tarkemmin, huomasin pölyn harmauden sisältävän kaikkien niiden materiaalien värit, joista pöly oli syntynyt. Aloin vertailumielessä kerätä pölyä ystäväni asunnoista. Jokainen eri asunnosta ottamani pölynäyte osoittautui visuaalisilta ominaisuuksiltaan ainutlaatuisiksi, sillä näytteiden valööri- ja sävyominaisuudet vaihtelivat huomattavasti. Päätin ryhtyä työstämään pölyä työhuoneellani. Tämä vaati erityistä suunnitelmallisuutta, sillä olin tietoinen pölyn vaarallisuudesta infektioita, allergiaa ja astmaa aiheuttavana aineena. Rakensin sitä varten työhuoneelleni muusta tilasta eristetyn kammion, jossa työskentelin hupulliseen työhaalariin, kokonaamariin ja kumikäsineisiin verhoutuneena. Jokaisen työrupeaman päätteeksi imuroin itseni huolellisesti ennen kuin astuin ulos kammiostani ja riisin suojavarusteeni. Tällä tavalla saatoin estää pölyn leviämisen eristetyn tilan ulkopuolelle.

Tein pölystä aluksi kaksiulotteisia teoksia, kuten *Ajan puutarhan* (1995), jossa yhdistin keskenään huonepölyä ja peilejä. Halusin rinnastaa toisiinsa kaksi erityyppistä aineellista aikakäsitystä: pölymassan kasaantumisen aineellistuneen pitkäkestoisen ajan ja peilipinnan heijastaman, meille nyt-hetkien jatkumona

näyttäytyvän reaaliajan.¹³¹ Vuonna 1999 päätin kuitenkin siirtyä selkeämmin kolmiulotteiseen työskentelyyn, sillä koin maalaritaustastani juontuneen kaksiulotteisen ilmaisun lopulta rajoittavana. Kaksiulotteiseen pölypintaan muodostui tilailluusioita, mistä johtuen työ etääntyi materian fyysisestä läsnäolevuudesta. Koin, että pölyn aineellinen olemus on kolmiulotteista ja aika-ulottuvuus mukaan lukien jopa neliulotteista. Päädyin siksi valmistamaan pölystä suurikokoisen veistoksen nimeltä *Vetovoima* (1999). Se koostuu kolmesta hieman yli kaksimetrisestä sylinteristä, jotka pinnoitin paksulla pölymassalla, sekä niiden vastapainosta, teräspallosta, jonka kiillotin peilipintaiseksi ja täytin lyijyhauleilla. Sylinterien sisus on tyhjä, joten lyijyllä täytetty pienikokoinen pallo kykenee painollaan kannattelemaan itseään moninkertaisesti suuremmat mutta kevyemmät pölysylinterit ilmassa. Tämä tapahtuu kattoon ruuvattujen lenkkien kautta kulkevien kumiköysien välityksellä. Pitäydyin tässä teosproduktiossa kuitenkin yhä geometrisessa ”puhtaassa” muotokielessä. Mielestäni pöly itseisarvoisena aineena korostuu parhaiten, kun veistoksen muoto on mahdollisimman pelkistetty.¹³² Ajattelin sylinterimuotoa myös kolmiulotteisena versiona aiemmin käyttämästäni kaksiulotteisten suorakaiteiden geometriasta. Teoksessa lika on ikään kuin ruumiillistunut puhtaiksi muodoiksi. Edelleen pyrin myös rinnastamaan kaksi erilaista aikakäsitystä niin, että teräspallon peilipinta heijastaa välittömästi ympäristöään eli

131 Tarkasti ottaen kuva tai heijastus peilissä on aina menneisyyttä, sillä valon nopeus on äärellinen. Kun katsomme esimerkiksi metrin päässä olevaan peiliin, näemme itsemme sellaisina kuin olimme kuusi nanosekuntia sitten. Mitä kauemmas katsomme avaruuteen, sitä pidemmälle katsomme ajassa taaksepäin; Al-Khalili 2013.

132 Pölyn sommitteleminen figuratiivisiin muotoihin ja esittäviin aiheisiin mielestäni heikensi pölyn aineellisen ominaislaadun esille pääsyä.

reaaliaikaa, kun taas pölymassa on aineellistunutta aikaa, nykyisyyttä menneisyyden ruumiillistumana. Pölyn ja teräspinnan peilaavuuden erilaisten ajallisten tasojen ohella kontrasteina veistoksessa ovat lika ja puhtaus sekä aineellinen kasautuma ja peilikuvan ”aineettomuuden” illuusio.

Tarvitsin suurikokoiseen veistokseen enemmän pölyä kuin pystyin itse tuottamaan. Siksi organisoin pölynkeräystalkoot, joissa ”pölyasiamieheni” keräsivät työtovereiltaan näiden kotien imuroinnissa täyttyneitä pölypusseja. Tällä tavalla huonepölyä karttui työhuoneeni pakastimeen satoja pussillisia yli 70 koodista. Jokainen avaamani pölypussi oli täynnä pieniä johtolankoja eletystä elämästä, jonka kuluessa pöly oli muodostunut. Maaseudun huonepöly oli esimerkiksi hiekkapitoisena karkeampaa kuin useimmat kaupungeissa imuroiduista pölyistä. Pölyn väriominaisuuksiin ja rakenteeseen vaikuttivat myös asunnon tekstiilien värit ja materiaalit, mahdolliset lemmikkieläimet sekä niiden turkin väri ja koostumus, huonekasvit, asukkaiden hius-ten väri ja pituus sekä ruumiinkarvoitus. Itse asiassa lähes kaikki se, mitä asunnossa oli tapahtunut, näkyi siellä kertyneessä pölyssä. Sen seasta löytyi monenkirjava joukko mitä erilaisimpia imuriin vilahtaneita esineitä: lasten ja lemmikkieläinten leluja, lääketabletteja, pullonkorkkeja, savukkeita, kolikoita, seteleitä, tutti, kuumemittari, ehkäisyvälineitä, makeisia, nappeja, kokardi, villalankaa, korvakoru, ja niin edelleen. Pölyn seassa lymyävät elämänjätökset kertoivat myös vuodenvaihtoa rytmittävistä juhlista aina pääsiäiskoris-ten höyhenistä vappuserpentiinien kautta joulukuusen hopealameeseen. Lisäksi löysin joitain vähemmän harmittomia esineitä kuten parsinneulan, partakoneen-terän ja injektioruiskun neulan. Minun oli sen vuoksi työprosessin aikana käsiteltävä pölyainesta erityisellä



Vetovoima
1999
huonepöly, kumiköydet
ja teräspallo

varovaisuudella. Jouduin aina ensin puhdistamaan pölymassaa tästä monenkirjavasta esinekavalkadista sihdin avulla seulomalla ennen kuin saatoin käsitellä sitä turvallisesti ohuilla kumikäsineilläni.

Kun ryhdyin liimaamaan pölyä sylinterien pinnoille, päätin olla sekoittamatta eri asunnoista peräisin olevia pölyaineita toisiinsa. Levitin juoksevaa liimaa lammi-koiksi, jotka sitten täytin pölyllä osio kerrallaan. Näin sylinterien pintaan muodostui liimausprosessin ku- luessa alueita, joissa eri asunnoissa syntyneet pölyt lähietäisyydeltä tarkastellen edelleen selvästi erottu- vat toisistaan orgaanisina muodostelmina. Pölyteoksen valmistusprosessi oli alusta loppuun eräänlainen lian ja puhtauden piirileikki. ”Puhdistettuani” pölymassan käytin sen kiinnittämiseen liima-ainetta, jonka käyttö- ohjeissa nimenomaisesti kehoitettiin puhdistamaan lii- mattavat pinnat pölystä ennen liimausta. Saatuaani pö- lyn työstämis- ja liimausvaiheen päätökseen viimeistelin pölysylinterit pastellimaalauksien suojaukseen tarkoi- tetulla sprayllä. Se satoi pölyhiukkaset pölyämättömäksi pinnaksi niin, ettei pölyn päälle muodostunut silmin ha- vaittavaa pintakalvoa, joka olisi mielestäni ollut häiritse- vän etäännyttävä. Pölysylintereistä huonetilaan leviävä haju puolestaan osoittautui niin voimakkaaksi, että se alkoi dominoida pölyn visuaalisia ja symbolisia ulottu- vuuksia. Siksi päätin neutraloida pölyn hajun biologi- sella hajunpoistosuihkeella, joka hajotti hapettamalla hajua aiheuttavat molekyylit pölymassasta.

Pölyn työstäminen konkretisoi minulle sitä, ettei ihmisasunto ole ulkomaailmalta suljettu umpio vaan jatkuvassa ainestenvaihdossa ympäristönsä kanssa. Huonepöly on täynnä elinpiirimme elementtejä, joista osa kulkeutuu aineellisessa kiertokulussa taas ilmavir- ran mukana ulos asunnosta ja laskeutuu sateiden mu- kana maahan ja vesistöihin. Lopulta pöly maatu ja

muuttuu mullaksi. Samalla pölyn käsite palautuu maa- pallon ulkopuolisen avaruuden aineelliseen koostumuk- seen, sillä valtaosa tuntemastamme maailmankaikkeu- desta on rakentunut tähtien räjähdyksistä syntyneistä pöly- ja kaasupilvistä, jotka ovat kasautuneet uusiksi planeetoiksi.¹³³ Koen eletystä elämästä aineellistuneen huonepölyn samanaikaisesti sekä äärimmäisen intii- minä että universaalina aineena.¹³⁴

2.4 LÄPINÄKYVÄ VERKKO

Olin suhtautunut jo debyyttinäyttelyyni *Kadonneen metsän keskellä* (1991) tilateoksena, vaikka kokonaisuus muodostuikin näennäisen konventionaalisella tavalla seinille ripustetuista, suorakaiteen muotoisista yksittäi- sistä teoksista. Kun *Vetovoiman* (1999) myötä siirryin kolmiulotteisiin veistoksiin, teoksen ja tilan vuorovai- kutus alkoi työskentelyssäni voimistua ja monipuolis- tua. Seinälle ripustettavissa teoksissa, kuten maalauk- sissa ja valokuviissa, on kaksi puolta: näkyvä julkisivu ja seinää vasten piiloutuva tausta. Veistos sen sijaan näyt- täytyy kaikille suunnille, ellei lattiaa tai veistosjalustaa ajatella seinän kaltaiseksi tasopinnaksi, missä tapauk- sessa perinteisellä veistoksella on näkymättömissä oleva pohja. Halusin omalta osaltani rikkoa näitä konven- tioita. Päätin vuonna 2001 tehdä veistoksen, joka olisi itsessään tila, jonka sisään olisi mahdollista mennä ja jonka voisi kokea samanaikaisesti sekä ulko- että sisä- puolelta. Tämä vaati teoksen koon kasvattamista niin suureksi, että sisään olisi vaivatonta siirtyä. Halusin

¹³³ Amato 2000, 4–5, 137–139; Karvonen 2015.

¹³⁴ Tämä kokemus johti minut myöhemmin aineellisuuden sisältämien erilaisten etäisyyksien pohdintaan, johon palaan tuonnempana luvussa 5. teoksen *Sylkäisty avaruus* (2013) yhteydessä.

lisäksi teoksen rakenteesta kauttaaltaan transparentin, jotta teoksen läpi näkyisi sen takana oleva tila ja vastavasti pohjan läpi lattiapinta.

Päädyin teräsverkosta valmistettuun rakenteeseen. Ensinnäkin verkko mahdollisti tavoittelemani läpinäkyvyyden ilman, että teoksen materiaali olisi ollut lasin tai akryylin kaltaista transparenttia ainetta. Halusin välttää vaikutelmaa, jossa läpinäkyvät seinät eristävät teoksen sisäpuolen toiseksi todellisuudeksi, eräänlaiseksi tuonpuoleiseksi sakraaliksi tilaksi.¹³⁵ Koska tavoittelin teoksessa aineellista läsnäoloa, tällainen ratkaisu olisi ollut sen este ja suoranainen vastakohta. Toisekseen verkko on itsessään vahva symboli. Verkottuminen ja läpinäkyvyys ovat käsitteitä, joita nykyään pidetään yleisesti yksilöiden, organisaatioiden ja yhteiskunnan toiminnan ideaaleina, vaikka vaatimus läpinäkyvyydestä usein onkin yksisuuntaisesti ylhäältä alaspäin suuntautuvaa.¹³⁶ Verkko on lisäksi rajaamisen vertauskuva, joka sulkee sekä sisäänsä että ulkopuolelleen. Sen ilmentämät karsinoimisen ja vangitsemisen käytännöt ovat muun muassa tuotanto- eli hyötyeläinten kasvatuksen keskiössä. Teoksen läpinäkyvän verkkorakenteen kautta halusin viitata näihin erilaisiin rajaamisen, aittamisen, sisä- ja ulkopuolelle sulkemisen, vangitsemisen,

135 Oletettavasti tästä syystä lasivitriinejä on suosittu katolisen kirkon reliikkien esillepanossa. Käsitystäni on vahvistanut myöhemmin näkemäni, katolisia reliikkikaappeja sekä Papua-Uuden-Guinean ja Oseanian kuolemankultteja vertaillut näyttely "La mort n'en saura rien" Musée national des Arts d'Afrique et d'Océaniassa, Pariisissa, vuodenvaihteessa 1999–2000. Ks. esim. sveitsiläinen Pyhän Prosperin reliikkikaappi (1790) näyttelyluettelossa, Le Fur 1999, 222–225.

136 Michel Foucault'n (2000, 262–265) käsittein tilannetta voisi kuvata poliittisen akselin ylösalaisin kääntymisenä: kun esiteollisen ajan feodaaliyhteiskunnassa vain etuoikeutetut henkilöt erottuivat yksilöinä, modernin aikakauden kurinpidollisissa järjestelmissä yksilöityminen on "alenevaa". Nyt vallankäytön kohteista tehdään eri menetelmin näkyviä, jopa kirjaimellisesti läpinäkyviä esimerkiksi lentoasemilla käytössä olevilla läpivalaisulaitteilla (ns. body skannerit).

estämisen, hallinnan ja kontrollin rakenteisiin ja käytäntöihin, mutta kuitenkin niin, että teos sisältäisi myös mahdollisuuden fyysiseen, konkreettiseen yhteyteen sisä- ja ulkopuolen välillä.

Ryhdyin suunnittelemaan verkkorakennetta 3D-mallinnusohjelmalla, jossa esineen muoto saadaan läpinäkyväksi siten, että sen pinta muodostuu verkkomaisesta koordinaatioviivastosta. Mallinnusten kautta päädyin kuution muotoisen veistoksen ja tilateoksen fuusioon, joka rakentuu neliön muotoisin verkkosilmin hitsatuista teräsverkoista. Teoksen perustaksi tuli siis standardoitu geometria, jonka moninaiisiin sovellutuksiin teollinen tuotanto ylipäättään pitkälti perustuu. Suunnitelman hahmotuttua vierailin teräsverkkoja valmistavalla tehtaalta tutustumassa valmistusprosessiin. Tehtaalle saapui terässulatosta valssattua teräslankaa, josta pitkälle automatisoidut koneet valmistivat verkkorakenteen. Miltei koko valmistusprosessi oli ohjelmoitu robottien suoritettavaksi. Sain tehtaalta mukaani näytepaloja tuotannossa olevista verkkomalleista. Tein niillä työhuoneellani luonnostelevia kokeiluja, jonka perusteella määrittelin teokseen valmistettavan verkkokudoksen lankapaksuuden ja silmäkoon.

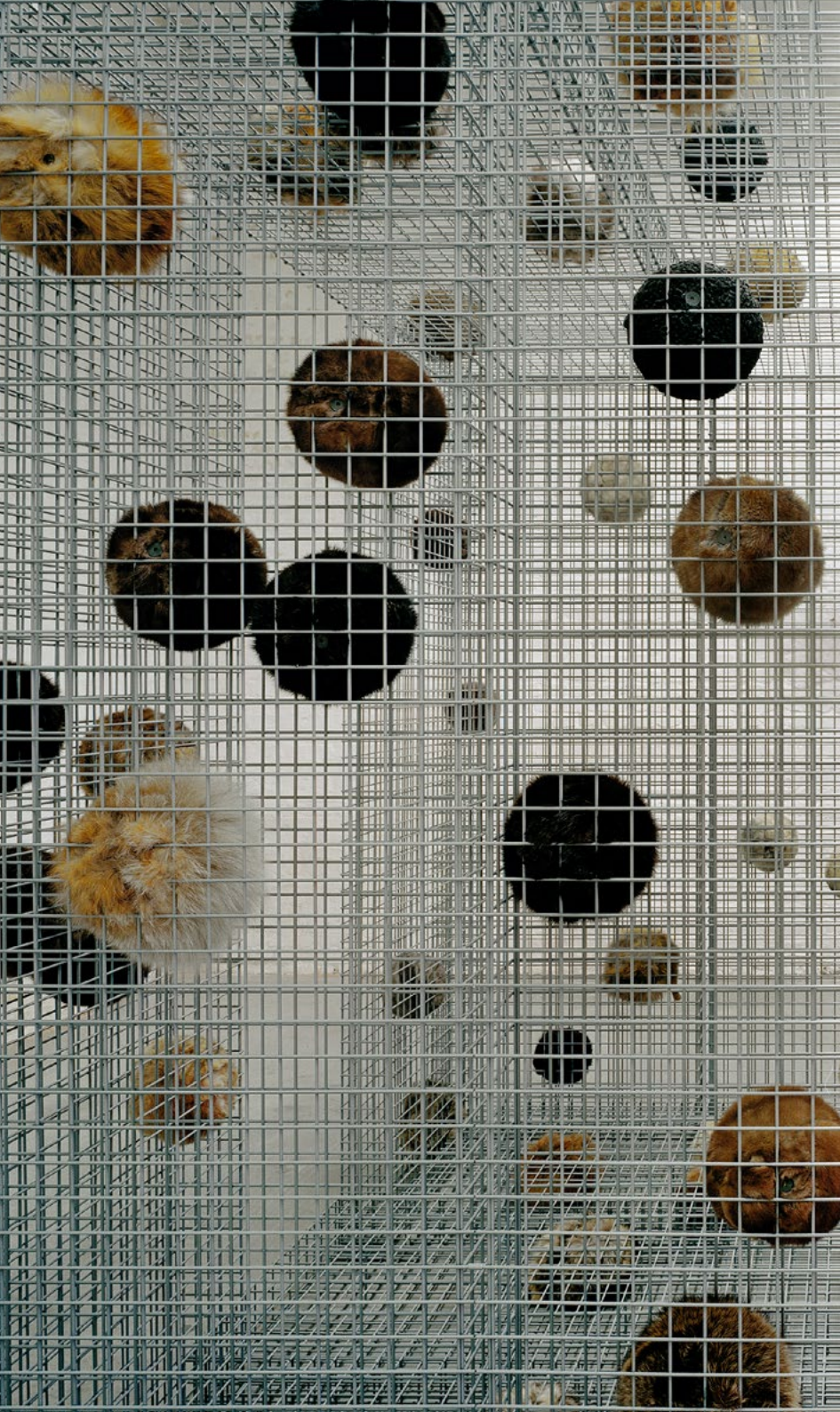
Halusin varioida teoksessa jo *Kadonneen metsän keskellä* -näyttelyssä (1991) käsittelemääni teemaa, jossa teollinen, geometrinen ja orgaaninen muodostavat kokonaisuutena materiaallisen soinnun, mutta tällä kertaa polyrytmisesti. Kuten monissa aiemmissa ja myöhemmissä teosprosesseissani, minua kiinnosti tässäkin tapauksessa toiston ja variaation suhde. Teollisen tuotannon edellytyksenä on sarjallinen toisto, joka perustuu keskenään identtisten tuotteiden valmistusprosessiin. Luonnonprosessit puolestaan ovat toiston sijasta loputonta variaatioiden ja mutaatioiden jatkumoa, jossa identtisyys on poikkeama. Havainnollistaakseni

näitä erilaisia prosesseja päätin yhdistää teräsverkko-konstruktion geometriaan turkiksista valmistamiani geometrisia pallomuotoja. Palloon olin päätenyt erinäisten kokeilujen jälkeen sen vuoksi, että saatoin lukita turkiksella pinnoitetun, ilmanpainetäytteisen ja venttiilillä varustetun kumipallon paikoilleen haluamaani kohtaan kahden teräsverkon väliin ilmanpaineen muodostaman puristuksen voimalla. Tämä idea puolestaan johti siihen, että suunnittelin lopulta teräsverkkoseinät kaksinkertaisiksi. Turkiksille muodon antavat pallot edustavat teoksessa toistoa, sillä ne ovat teräsverkon tavoin teollisen sarjatuotannon ruumiillistumia. Eläinten turkit sen sijaan edustavat luonnollisia variaatioita. Samalla ne ovat kuitenkin myös variaation ja toiston hybridejä, sillä eläintuotantolaitoksen kasvatit ovat teollisen jalostamisen ja tuotannon tulosta. Turkis luo eläinperäisyytensä vuoksi illuusion luonnollisesta, vaikka tuotantoeläimet eivät ole koskaan eläneet luonnonmuokaisessa elinympäristössään.

Eettisistä syistä halusin käyttää turkisvaatteita, jotka oli luokiteltu Kierrätyskeskuksen lajitteluasemalla poistettäväksi jätteeksi. Koska olin valinnut teräsverkko-rakenteen sisään sijoitettavien turkisten muodoksi pallon, luonteva valinta kierrätysvaatteeksi oli turkishattu – onhan se ihmisen päähän sopivana jo puolittain valmiiksi pallon muotoon muokattu. Hattujen myötä pallojen halkaisijaksi tuli ihmispään ympärysmitta, mikä määritteli lopullisesti myös kaksinkertaisen verkkorakenteen läpimitan. Kun lähdin noutamaan Kierrätyskeskuksesta minulle kerättyjä hattuja, en ollut tietoinen sen liukuhihnalajittelun teollisesta kapasiteetista. En myöskään ollut sopinut etukäteen hattujen määrää. Turkishattuja oli kertynyt muutamassa kuukaudessa pakettiautolastillinen. Siis tuhansia kappaleita. Se yllätti minut täysin. Ajoin lastin kanssa syrjäiselle parkkipaikalle,

jossa jatkoin lajittelua omiin tarpeisiini. Tyhjälle asfalttikentälle levittämäni hatut olivat dramaattinen näky. Ensisilmäyksellä ne muistuttivat maahan lyyhistynyttä eläinlaumaa, joukkotuhon tai katastrofin uhreja. Lähemmässä tarkastelussa totesin, että niissä oli luke-mattomien ihmisten kuluttamina vaatekappaleina myös käyttäjiensä vahva läsnäolon tuntu. Mukana oli naisten, miesten, vanhusten ja lasten malleja eri vuosikymmeniltä, muun muassa lapsuudestani tuttuja 1960-luvun hännällisiä “Davy Crockett” -lakkeja, mummojen lasirihkamasoljin varustettuja minkkipillerihattuja, maalaismallisia koivistolaispähineitä, modistien valmistamia mutta sittemmin koinisyömiä muotiluomuksia ja venäläistyyppisiä sinisiä krimisuikkia. Myös sosiaaliluokat alkoivat hahmottua. Inventaarion edetessä kokonaisuus alkoi lopulta muistuttaa outoa antropologista ulkoilmanäyttelyä, joka esitteli tarkemmin määrittelemättömän arktisen heimon päähinekavalkadia.

Tässä vaiheessa teoksen nimi *Kasvatuslaitos* juolahti mieleeni. En halunnut osoitella teoksella yksioikoisesti tuotantoeläimiin ja niiden kasvatusoloihin, vaikka teoksessa käyttämäni turkikset ovatkin alkujaan peräisin turkistarhoissa kasvatetuista eläimistä. Halusin sisällyttää teokseen myös kasvattajat ja käyttäjät eli hattujen edesmenneet omistajat. Olennaista teoksessa ei ole ainoastaan se mikä on mukana ja näkyvässä, vaan myös se mikä jää rajauksen ulkopuolelle, mutta on siitä huolimatta kiinteässä suhteessa mukaan rajattuun. Halusin visualisoida kokonaisrakenteen, johon sisältyvät sarjatuotantona kasvatettujen turkisten lisäksi niiden käyttäjät, ja jonka tuotosta sarjatuotantoaikakautemme arkiset käytännöt ja ajattelutavat ovat; teknosysteemin, joka



Kasvatuslaitos
2001
teräsverkkokuutio,
turkishatuilla päällystettyjä
kumipalloja

pyrkii keskittämään ja samankaltaistamaan sekä tuotannon että ajattelun rakenteita.¹³⁷

2.5 NÄKÖKULMASTA KOLMANTEEN

Seuraavassa viidessä luvussa keskityn tutkimukseeni sisältyviin teoksiin. En noudata teosten valmistumisaikojen kronologiaa, vaan järjestys on muotoutunut sisällöllisten siirtymien logiikan mukaisesti. Teoreettinen ja käsitteellinen pohdinta on johtanut polveilevaan prosessiin, jossa olen tutkinut aineellisten maailmasuhteiden ilmentymiä pitkäjänteisemmin ja perusteellisemmin kuin mitä olisin tehnyt ilman tutkimuksellista ulottuvuutta. Olen vaihdellut erilaisia näkökulmia ja mentaalisia etäisyyksiä teosten valmistusprosessien edetessä, sillä olen työskennellyt vuorotellen teoksia valmistaen ja kirjoittaen. Prosessia voisi luonnehtia sisään- ja uloshengitykseksi. Kenties selkein yksittäinen tutkimuksen avaama piirre työskentelyssäni on henkilökohtaisen ulottuvuuden vahvistuminen. Se on todennäköisesti vastareaktio lisääntyneelle objektiivisuudelle. Hankkimani tieto on myös voimistanut tiedostamattomia ja myyttisiä tasoja.

Objektiivisuus ja subjektiivisuus eivät ole minulle toistensa vastakohtia. Ne muodostavat yhdessä aistien kanssa kokonaisvaltaisen kolmannen näkökulman. Tälle

näkökulmalle on ominaista jatkuva lähentymisen ja loitontumisen liike. Sitä on mahdollista ajatella kolmantena tilana suhteessa teosten valmistusprosesseissa ”sisällä” olemiseen ja näiden prosessien monitasoiseen kokemiseen. Kolmas näkökulma tarjoaa vaihtoehdon vallitsevalle binäärilogiikalle, jossa taiteellisen työskentelyn oletettu subjektiivisuus ja tieteellisen tutkimuksen oletettu objektiivisuus helposti asetetaan toinen toisensa poissulkeviksi vastakohtiksi.¹³⁸ Sen mahdollistama tieto ei ole tekijän henkilökohtaisista kokemuksista riippumatonta, mutta samalla tätä tietoa ei myöskään voida palauttaa tekijään, sillä tekijä ei ole kokemustensa itseriittoinen tuottaja ja omistaja. Kolmannessa näkökulmassa olennaista ei siten ole subjektin ja objektin tai subjektiivisuuden ja objektiivisuuden välinen rajankäynti vaan se, mikä on niiden välillä, niille yhteistä ja ne toisiinsa yhdistävää.¹³⁹

137 Ks. Sarmela 2002, 185. Georges Bataille (1998, 96–104) luonnehtii tätä pyrkimystä yhteiskunnalliseksi homogeenisuudeksi. Siinä toiminnan perustava mittapuu on raha ja tavoitteena tuottava eli hyödyllinen yhteiskunta, josta kaikki ”hyödyttömät” ainekset on suljettu ulos. Heterogeenisyydellä hän puolestaan viittaa aineisiin, joita on mahdoton sulattaa homogeenisen yhteiskunnan osaksi, kuten ihmisruumiin eritteisiin ja syöpäläisiin, unien ja neuroosien kaltaisiin tiedostamattomiin prosesseihin, hourailuun ja hulluuteen sekä sääntöjen noudattamisesta kieltäytyviin yksilöihin. Nämä heterogeeniset ainesosat herättävät hänen mukaansa tunnereaktioita, joissa vastenmielisyyks voi tietyissä olosuhteissa muuttua puoleensavetävyudeksi ja päinvastoin.

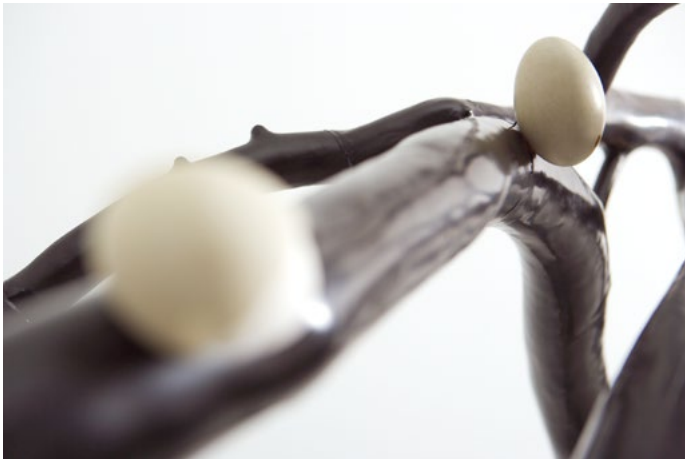
138 Ajatuksessani kolmannesta näkökulmasta voi nähdä sukulaisuutta esimerkiksi ihmismaantieteilijä Edward W. Sojan käsitteeseen ”Thirdspace”. Tällaisen ”kolmauttamisen” (*thirthing*) avulla Soja pyrkii ylittämään sekä monistisen Ykseyden että sen dualistiseksi vastakohtaksi asettuvan Toiseuden; ks. esim. Borch 2002, 113–114.

139 Ks. myös Jay 2005, 406–408; Latour 2006, 217–218.

3 Koivuniemen
herra



3.1 MUISTIN AINEELLISUUS



Koivuniemen herra
2007
synteettisellä kumilla
päällystetty puu,
linnunmunat
150 x 350 cm

Paikkojen merkitysten muotoutuminen on monikerroksinen aineellinen prosessi, jossa tilan aistiminen, sen ruumiillisuus ja materiaalisuus ovat olennaisia tekijöitä. Ympäristön visuaalisten ominaisuuksien lisäksi äänet, tuoksut ja kosketukset ovat elementtejä, joista paikan tuntu ja paikkasidonnaiset muistot syntyvät. Siirryttäessä toisenlaiseen ympäristöön ja tilaan, esimerkiksi kaupunkikortteleista metsäiselle merenrannalle tai päinvastoin, kokonaisvaltaiseen kokemukseen sisältyvät visuaalisten muutosten ohella äänimaailman, tuoksujen ja pintojen tunnun muutokset sekä ihmisten ja eläinten erilaiset tavat liikkua tilassa. Elinympäristömme paikat ovat siis materiaalisia, käsin kosketeltavia, korvin kuultavia, nenällä haisteltavia tilallisia kokemuksia. Tavat ja tottumukset määrittävät tilan käyttöä ja merkitysten muotoutumista vähintään yhtä paljon ellei jopa enemmän kuin tarkkaavaisuus ja huomiokyky. Tilan merkitykset ovat “täsmällisen epämääräisiä” ja sattumanvaraisia. Jokapäiväiset tavat ja tottumukset sekä arjen rutiinit ja toisto ovat keskeisellä sijalla siinä, miten elinympäristön merkitykset pitkällä aikavälillä muotoutuvat tietoisuudessamme.¹⁴⁰

Ympäröivän maailman materiaalisuudesta syntyy muistoja – tai toisin sanoen, muistot kiinnittyvät paikkojen aineellisuuteen. Muistomme ovat henkilökohtaisia mutta myös sosiaalisia. Elinpiirimme on jatkuvassa muutoksen tilassa ja muun muassa rakennushankkeilla vaikutetaan voimakkaasti siihen, mitä menneisyyden jälkiä ja ajallisia kerrostumia ympäristössä säilyy ja mitä puolestaan häviää. Ympäristöä muokkaavat poliittiset päätökset ovat myös kulttuurista vallankäyttöä

140 Ks. myös Bonsdorff 1999, 15–16; Saarikangas 2000, 11–22.

määrittäessään sitä, mikä on säilyttämisen arvoista. Kun kaupunkirakenne laajenee ja samalla tiivistyy, uhanalaisia alueita ovat usein asuinalueiden rajavyöhykkeillä olevat kaupunkimetsät, luonnontilaiset rannat ja saaret sekä niiden sisältämät paikkasidonnaiset muistot. Toisen ryhmän muodostavat välitilassa olevat jättömaat ja saarekkeet. Samalla kun nämä paikat aikanaan ovat rajautuneet aktiivisen kaupunkisuunnittelun ulkopuolelle, asukkaat ovat kiinnittäneet niihin ylhäältäpäin annettun sosiaalisen ja toiminnallisen kontrollin ulkopuolisia merkityksiä ja muistoja.¹⁴¹ Ne ovat vailla erityistä tarkoituspäätä olevia ei-kenenkään-maita, jotka tästä johtuen ovat joko potentiaalisesti avoimia kaikille tai marginaalisissa olevia suljettuja, vartioituja alueita.¹⁴²

Koivuniemen herra -veistokseni syntypaikka on edellä kuvatun kaltainen rajavyöhyke, kotini lähipiirissä sijainnut luonnonkallioalue. Vietin siellä aikoinaan paljon aikaa kävellen, istuskellen ja kesäisin lekotellen auringon lämmittämässä, pehmeiksi hioutuneissa syvänteissä. Muinaisena merenpohjana alue muistutti ulkosaaristossa kohtaamiani tuulten ja sateiden pieksemiä kallioluotoja. Ainoana kasvillisuutena olivat varjoisten kivenkolojen sammalmuodostelmien ja heinätukkojen lisäksi männyt, jotka olivat kasvaneet kivi-
muodostelmien halkeamista kitukasvuisina. Lopulta ne olivat sateettomina kesinä kuolleet pystyyn muuttuen ajan saatossa auringon kuivattamiksi ja harmaannuttamiksi keloiksi. 2000-luvun alussa alue kaavoitettiin kokonaisuudessaan tiiviiksi asuinkortteleiksi. Rakennustyöt alkoivat monien valitusprosessien jälkeen

141 Saarikangas 2002, 67–69; Kervanto-Nevanlinna 2003, 28; Cresswell 2004, 85–90.

142 Kuvataiteilija Jussi Kivi (2015) on kuvannut kiinnostavalla tavalla löytöretkiään tällaisilla jättömailla ja rajavyöhykkeillä.

vuonna 2006. Tonttien ja katujen rajat merkittiin maastoon punakeltaisin muovinauhoin, jolloin myös kelo-
männyt päätyivät louhinta- ja räjäytysalueiksi merkittyjen piirien sisään.

Tässä tilanteessa päätin suorittaa pienimuotoisen pelastusoperaation anastamalla katualueeksi louhittavalta palstalta pienen kelo-
männyksen. Sen sijaan että kyseinen kalliorinteen muotoja mukaillen kitukasvuisiksi kasvanut, tuulten pieksemä ja lopulta kuivuuteen kuollut kelo-
puu olisi päätynyt anonyymina hakkeena maantäyt-
töaineeksi, evakuoin sen taidekontekstiin. Puun muodossa on aineellistuneena paikan ”luonto” pienoiskoos-
sa.¹⁴³ Se on konkreettinen yksityiskohta alueesta, jota ei enää ole olemassa. Kelon auringon haalistama runko muistuttaa mielestäni katakombien luurankoja. Kelou-
tuneena kuoleman symbolina se vertautuu reliikin kal-
taiseen esineeseen. Siinä on paljaana nähtävissä sekä puun konkreettinen kasvutarina että puun kuoleman jälkeinen aika. Minulle kyseinen puu on menetetyn paikan muistoesine.

3.2 HAURAUDEN HERKKYYDESTÄ

Puuta ei ollut mahdollista kuljettaa ja säilyttää kokonai-
sena. Päätin siksi pilkkoa sen kappaleiksi, joista se olisi mahdollista koota myöhemmin alkuperäiseen muo-
toonsa. Tätä tarkoitusta varten tein koordinaatiston. Sen mukaisesti saatoin sahata puun sen kasvupaikalla tarkoin etukäteen harkitsemistani kohdista. Aloitin työskentelyn puun yksityiskohtaisella valokuvaamisella

143 Käytän tässä sanaa ”luonto” siinä esimodernissa ja monikollisessa mielessä, jossa se tarkoitti suomen kielessä 1700-luvulle saakka erilaisten elementtien synnynnäistä luonnetta, elinvoimaa ja identiteettiä sekä olemusten sukulaisuutta, joka loi vahvan vastavuoroisen suhteen eri olentojen ja elementtien luontojen välille; ks. Tarkka 2014, 37–38.

ja merkitsemällä sahauskohdat. Numeroin oksat ylhäältä alaspäin kasvavina lukuina. Jokaisella oksalla oli oma numeronsa ja lisäksi alanumerointi, jossa pienin oli oksan kärkikappale ja suurin runkoon kiinnittyvä osa. Tämän järjestelmän mukaisesti sekava rökkiö oksia oli mahdollista koota uudestaan kokonaiseksi puuksi. Kuljetettuani kasan työhuoneelleni aloitin rekonstruktion valmistamisen. Ensimmäiseksi tein metallijalustan, joka piti rungon pystyssä. Saatuaani puun kasattua tappiliitoksia käyttäen totesin, että vain puolittain rungon varassa oleva, suurelta osin kuivien, ohuiden oksien kannatteleva rakennelma oli hauras ja erittäin romahdusherkkä.

Kun toteutetaan fyysisiä teoksia, gravitaatio määrittelee pitkälti sen, mikä on mahdollista ja mikä ei. Vaikka emme asiaa pääsääntöisesti tiedostaisikaan, maan vetovoima on keskeinen elämäämme säätelevä ja normittava tekijä syntymästä kuolemaan. Pikkulapsi joutuu ponnistelemaan ankarasti ja harjoittelemaan määrätietoisesti noustakseen konttaamisen sijasta kävelemään kahdella jalalla. Kaatuminen ja putoaminen ovat meille koko elinikämme ajan merkittäviä riskitekijöitä.¹⁴⁴ Painovoima on jatkuvana taustajännitteenä myös työskentelyssäni. Työprosessien aikana joudun pohtimaan ja kokeilemaan käytännössä sitä, mikä kestää tai ei kestä. Painovoima on kunnioitettava vastus ja potentiaalisesti tuhoava mahti, joka ratkaisee pysyykö jokin ilmassa tai pystyssä, kannatteleeko ja kestääkö vai putoaako, luhistuuko, repeäkö, ratkeaako tai tippuuko? Työskentelen mielelläni kestävyiden raja-alueilla, sillä se tuo työhön samankaltaista adrenaliinia tuottavaa jännitystä kuin

144 Yleisin kuolemaan johtanut tapaturma Suomessa on kaatuminen tai putoaminen. Vuonna 2013 ne aiheuttivat yli 1100 ihmisen kuoleman, mikä on lähes puolet kaikista tapaturmakuolemista; ks. Suomen virallinen tilasto (SVT) 2014.

kuvittelen jonkun toisen saavan heikoilla jäillä tai nuoralla kävelystä. Fyysinen hauraus ja hajoavuus herättävät minussa myös arvostusta ja kunnioitusta. Haurauden ja hajoavuuden hyväksyminen mahdollistaa herkkyyden, jonka toivon muidenkin aistivan teoksistani.

Koska puun kuivunut oksisto osoittautui tässä tapauksessa rakenteeltaan niin hauraaksi, ettei se kestänyt juuri minkäänlaista kosketusta, sen rakennetta oli vahvistettava. Elävän puun rakenteen kestävyys perustuu sen elastisuuteen ja notkeuteen, jotka kuolleen puun kuivunut puuainekes menettää. Kelopuu pysyy koskeuden haihduttua pystyssä sen vuoksi, että rungon ja jäljelle jääneen oksiston kuivunut puuainekes kevenyy sekä samanaikaisesti tiivistyy ja kovettuu. Kuitenkin pienenkin kosketuksen aiheuttaman paineen alla ohuet oksistot katkeavat nakshtaen, sillä puun luontaisen koossapitävän elastisen liima-aineen, pihkan, rakenne on ensin kovettunut sekä sen jälkeen jauhoistunut ja hajonnut. Mietin, miten voisin palauttaa puun rakenteen elastisuuden. Tällöin keksin, että jos pinnoittaisin kuivat oksistot kumilla – valmistaisin niille keinotekoisena siirrännäisenä uuden ihon –, pinnan kumikuoren elastisuus voisi palauttaa oksiston elastiset ominaisuudet, mutta samalla säilyttää edelleen sen rakenteen haurauden ja herkkyyden.

3.3 KUMI JA KURI

Teollinen kumi on keinotekoinen aine, mutta keinotekoinen ei kehkeydy tyhjästä, vaan silläkin on aineellinen historiansa. Teollinen kumi on öljynjalostuksen sivutuote. Öljy puolestaan on ainetta, joka on syntynyt vuosisiljoonien aikana muinaisten merien levien ja muun

biomassan keräämästä auringon energiasta.¹⁴⁵ Kun ajattelin kumia suhteessa pelastamaani kelopuuhun, tämä öljynjalostuksen sivutuote näyttäytyi vahvasti osana ihmisen aikaansaamaa aineellisen kiertokulun jatkumoa. Päällystäessäni keloapuun kumilla se sai symbolisesti toisen ihon,¹⁴⁶ joka on peräisin maan alta pumpatusta, kiviainesten huokosissa muodonmuutoksen kokeneesta biomassasta. Tällä tavalla muinaismeristä peräisin oleva aineellisuus antoi siirrännäisenä uuden ihon omassa ajassani kasvaneelle ja kuolleelle puulle, jonka kasvupaikkana ollut kallioalue oli puolestaan ollut jääkaudella muinaismeren pohjaa.

Kun ryhdyin päällystämään keloapuuta, sovelsin työprosessissa räätälien käyttämää tekniikkaa. Tein ensin mallinnokset rungon ja jokaisen oksan molemmilta puolilta erikseen vaatteiden mitoituksessa käytetyille kaavapapereille. Kaavojen avulla saatoin leikata oikeankokoiset kumikaistaleet. Tein niistä hieman mallia pienempiä, jotta saatoin kumia liimatessani pingottaa ne tiukasti puun pinnan muotoihin istuviksi. Ohuimmissa oksistoissa käytin kutisteletkua, sähköteollisuuden käyttämää eristemateriaalia, joka kuumailmapuhaltimella lämmitettäessä kutistui voimakkaasti ja pingottui tiukasti sisällään olevan oksan muotoon. Kumipinta palautti keloapuun oksiston elastisuuden toivomallani tavalla. Saatoin nyt taivuttaa ohuimpiakin oksia niin, että ne kestivät väännön joustuen ja palautuivat nopeasti singahtaen alkuperäiseen asentoonsa irrottaessani otteeni.

Mustan kumin peittämän puun ulkonäkö herätti minussa muistikuvan öljyn aiheuttamista ympäristökatastrofeista otetuista valokuvista. Niissä näkyy, miten raakaöljyn kalvomainen musta kerrostuma päällystää vedenpinnan sekä merenrannat, kasviston ja eläimistön. Ihmisen toiminta on sekoittanut aineellisen kiertokulun prosessin, Marxin termein ihmisen/yhteiskunnan ja epäorgaanisen luonnon välisen ainestenvaihdunnan,¹⁴⁷ jolloin menneisyyden aineellinen jäännös, öljy, likaa nykyisyyden elävät aineelliset prosessit. Tässä konkreetisoituu Douglassin symbolisella tasolla esittämä käsitys liasta väärässä paikassa olevana aineena.¹⁴⁸ Öljykatastrofin voi myös ymmärtää Latourin muotoileman hybridin käsitteen avulla. Katastrofi edustaa sitä kulttuuriin/yhteiskuntaan tai luontoon luokiteltujen aineiden jatkuva sekoittumista, joka syntyy teollisen tuotannon myötä tahattomasti. Luonnonpuiston öljyn päällystämä rantaviiva on hybridi. Silti se on yhtä oleellinen osa todellisuutta ja öljyteollisuuden tuote siinä missä sen synnyttänyt ”rationaalinen” toimintakin.¹⁴⁹

Kumipintaisena puu alkoi muistuttaa jonkinlaista sukelluspukuun puettua kasvia. Se toi mieleeni fetisistisen kuvaston ihonmyötäisiin kumiasusteisiin sonnustautuneista ihmisistä, joille pingottunut kumi ruumiin sisäänsä sulkevana puristavana paineena antaa seksuaalista tyydytystä.¹⁵⁰ Ihmisten suhteessa aineelliseen maailmaan yksi kiinnostava ulottuvuus on vuorovaikutus, jossa jokin yksittäinen aine tai esine materiaalisuudessaan aiheuttaa yksilössä halua ja jopa himoa sitä

145 Partanen, Paloheimo & Waris 2013, 16–17.

146 Pidín Galerie Annavassa vuonna 2007 yksityisnäyttelyn *Toinen iho*. Keskityn tässä luvussa käsittelemään kyseisen installoinnin osana valikoidusti teosta *Koivuniemen herra*.

147 Marx 1973, 71–78, 105–115; ks. myös Foster & Burkett 2000, 411.

148 Douglas 2000, 85–86.

149 Latour 2006, 28–29, 71–75, 86–88; Williams 2003, 64–65.

150 Eräs kumi- ja lateksifetisismiin keskittynyt laajalevikkoinen julkaisu on nimeltään *Skin Two*, mikä viittaa fetissivaatteisiin ”toisena ihona”.

kohtaan. Esimerkiksi kumiin kohdistuva fetisismi tuo havainnollisella tavalla esiin sen, etteivät aineet lähemmin tarkasteltuna ole “pelkkiä” aineita, vaan niihin sisältyy mitä erilaisempia merkityksiä, symboleita, voimia ja energioita.¹⁵¹ Aineena kumi on kiintoisa myös fetissisanan alkuperän näkökulmasta. Fetissin käsite palautuu etymologisesti latinan sanaan *factitus*, joka tarkoittaa “keinotekoista” tai “tehtyä”. Sitä on käytetty erotuksena sanalle *terrigenus*, joka taas viittaa johonkin, jonka alkuperä on maassa.¹⁵² Kumi teollisena tuotteena on sekä keinotekoinen että orgaanisperäinen aine jo itsessään. Kumipintaisessa puussa keinotekoisien ja maasta peräisin olevien kategorioiden muodostavat monikerroksisen kietoutuman.

Käsitteenä fetisismi yhdistetään nykyään lähes yksinomaan seksuaaliseen fetisismiin, jossa seksuaalinen vietti kohdistuu johonkin ihmisruumiin osaan, siihen kiinteässä yhteydessä olevaan esineeseen, kuten jalkineeseen tai vaatteeseen, tai kumin, muovin ja nahkan kaltaisiin materiaaleihin.¹⁵³ Tämä seksualisoitunut merkitys on kuitenkin fetisismien käsitehistoriassa nuorin tulokas, jonka voittokulku alkoi vasta 1880-luvulla seksologian nimellä tunnetun tieteenhaaran nousun

151 Kun olen käyttänyt teoksissani turkiksen, kumin ja lateksimuovin kaltaisia materiaaleja, olen saanut kokea, kuinka leimaavaksi yhteys perversion kategoriaan saattaa helposti muodostua. Harri Kalha (2013, 23) jopa villiintyy taiteestani kirjoittamassaan esseessä satiirisesti nimittämään työskentelyäni 1800-luvun lopun kuuluisimman seksologin Richard von Krafft-Ebingin potilaskertomusten hengessä “materiaalifetisismiksi” ja “tyylipuhutuksi analiseksi materialismiksi”. Kirjoittajilla – niin kuin kaikilla muillakin ihmisillä – on toki oikeus tulkita käyttämiäni materiaaleja ja motiivejani myös seksologian ja psykoanalyysin pohjalta. Itseäni kuitenkin kiinnostaa se, mitä fetisismi kertoo yleisemmällä tasolla suhteestamme aineisiin ja aineelliseen maailmaan.

152 Böhme 2014, 66.

153 Ks. esim. Maailman terveysjärjestön ICD-10-tautiluokitus mentaalista ja käyttäytymiseen liittyvistä häiriöistä; World Health Organization 1992, F65.0 Fetishism.

myötä. Sitä ennen fetisismillä tarkoitettiin yleisesti uskoa siihen, että fetisseillä eli tietyillä aineilla ja esineillä on kyky itsenäiseen toimijuuteen tai että niillä on autonomista voimaa ja valtaa vaikuttaa ihmisiin. Eurooppalaisen valistuksen ja luonnontieteiden kontekstissa tällaista uskoa alettiin 1700-luvulla pitää “primitiivisille” kulttuureille ominaisena epäjumalanpalvontana ja taikauskona. Samalla fetisismi alkoi eurooppalaisissa kielissä merkitä tavalla tai toisella turmeltunutta suhdetta esineisiin ja aineisiin; suhdetta, jossa materiaalisille objekteille annetaan merkityksiä ja voimaa, jota niissä itsessään ei ole, vaan jotka fetisisti tiedostamattaan projisoi niihin. Tästä näkökulmasta aineelliseen maailmaan fetisistisesti suhtautuvaa länsimaista aikuista ihmistä voitiin pitää lapsenomaisen kehittymättömänä, perverssinä tai muutoin todellisuudesta vieraantuneena.¹⁵⁴

Kulttuurihistorioitsija Hartmut Böhme on esittänyt, että fetisismissä on viime kädessä kyse samantyyppisestä moderniteetin paradoksista kuin Latourin kuvaamissa hybrideissä. Kuten edellä olen todennut, hybridien tapauksessa pyrkimys “luonnon” ja “kulttuurin” puhdistamiseen (*purification*) kahdeksi olemuksellisesti täysin toisistaan erilliseksi alueeksi on johtanut kyvyttömyyteen ymmärtää sitä, miten yhteiskuntamme jatkuvasti tuottaa erilaisia luonnon ja kulttuurin sekoituksia, luonto-kulttuureita. Fetisismissä taas ilmiön projisoiminen “toisiin” – “primitiivisiin” kulttuureihin sekä lääketieteellisesti psyykkisesti sairaisiksi tai perversseiksi luokiteltuihin – estää meitä huomaamasta, että esineillä ja materiaaleilla on omassakin kulttuurissamme autonomista voimaa suhteessa itseemme. Fetissisanan esi-modernissa merkityksessä myös työkalut ja aseet luokitellaan erityistä voimaa omaavina esineinä fetisseiksi.

154 Böhme 2014, 3–24, 296.

Länsimaisessa kulttuurissa useimmat suuren status-arvon saavuttaneet teknologiset välineet voisi luokitella tämän tradition jatkumoksi. Esimerkiksi autot, lentokoneet, tietokoneet, kamerat ja älypuhelimet ovat keino-tekoisia voimaesineitä. Niiden avulla saamme ihmisla-jille yliluonnollisen kyvyn tallentaa todellisuutta, olla yhteydessä toiselle puolen maapalloa muutaman sekun-nin viiveellä tai siirtyä fyysisesti mantereelta toiselle alle vuorokaudessa. Mutta samalla kun käytämme esineitä ja aineita, ne käyttävät meitä, sillä minuutemme ja iden-titeettimme muokkautuvat hyvin intiimillä tavalla suh-teessa niihin. Fetisismi on Böhmen mukaan hybridisoi-tumisen tavoin levinnyt kaikkialle kulttuurissamme juuri sen vuoksi, että olemme torjuneet ”arkisten” esi-neiden fetisistisen ulottuvuuden määrätietoisesti länsi-maisen järkevänä pidetyn ajattelun piiristä.¹⁵⁵

Marginalisoidussa kontekstissa materiaalistien fetis-sien käyttö korostuu moninaisten seksuaalisten, esteet-tisten, symbolisten ja statustarpeiden tyydyttäjänä. Se on tärkeällä sijalla sadomasokistisessa alakulttuu-riassa, jossa seksuaalinen nautinto saadaan fetisseistä, hallitsemisesta ja/tai alistumisesta sekä kivun kokemi-sesta ja/tai tuottamisesta.¹⁵⁶ Fetisismmin tavoin tähänkin

155 Böhme 2014, 14, 50–66, 383–387. Aivotutkimus on osoittanut, että aivomme ovat koko elinikämme ajan muovautuvia ja plastisia elimiä. Uusia hermoratoja syntyy läpi elämän ja vanhat radat saattavat vahvistua, heikentyä tai kuihtua pois. Lähes kaikki hermoratamme – olivatpa ne tekemisissä tunto-, näkö- tai kuuloaistin, liikkumisen, ajattelemisen, oppimisen, havaitsemisen tai muistin kanssa – voivat muuttua. Tästä johtuen kaikki käyttämämme työkalut ja välineet vasarasta nykyiseen digitaaliseen teknologiaan aiheuttavat fysiologisia ja neurologisia muutoksia aivojemme anatomiassa, mikä taas vaikuttaa siihen, miten ruumiillinen mieleemme toimii ja luo merkityksiä. Eräiden arvioiden mukaan internet on kirjoitustaidon keksimisen jälkeen voimakkain ihmismieltä muuttava teknologia; ks. Carr 2010, 30–41, 114–119; aivojen plastisuudesta ks. myös Maguire et al. 2000.

156 Kaartinen & Kippola 1990, 19–20, 46–50; ICD-10-tautiluokitus, World Health Organization 1992, F65.5 Sadomasochism.

seksuaaliseen suuntaukseen liittyy vahva tabu, sillä mo-lemmat määriteltiin Suomen virallisessa tautiluokituk-sessa ”mielenterveyden ja käyttäytymisen häiriöiksi” vuoteen 2011 saakka.¹⁵⁷ Seksuaalisen sadomasokismin nousua Euroopassa 1700-luvun lopulta alkaen on seli-tetty ankaran kurin, sukupuolisen kontrollin ja ruumiil-listen rangaistusten synnyttämänä ilmiönä, jolle uskon-nolliset rituaalit ja askeettinen ”ruumiinkuoleetus” eivät enää maallistuvassa ja valistuvassa kulttuurissa tarjon-neet hyväksyttyä purkautumiskanavaa. Fantasioihin ja rituaaleihin perustuvana teatterinomaisena roolipelinä sadomasokismia voi tarkastella käytäntönä, joka heijas-taa ja potentiaalisesti purkaa yhteiskunnallisia valtasuh-teita sekä niihin sisäänrakennettuja käsityksiä hallitse-misesta ja alistumisesta, aggressiosta ja passiivisuudesta sekä maskuliinisuudesta ja feminiinisydestä.¹⁵⁸

Alakulttuurisen seksuaalisen sadomasokismin lisäksi sadomasokismia voidaan kuitenkin tarkastella yleisem-mällä tasolla yhteiskunnallisena sadomasokismina. Se ammentaa käyttövoimansa hierarkkisista byrokraatti-sista järjestelmistä, joissa yksilöt valvovat alempiaan ja ovat itse ylempiensä valvottavina. Sadomasokismia tut-kineiden Auli Kaartisen ja Anna-Kaarina Kippolan mukaan tällaiset järjestelmät ruokkivat sekä sadistisia että masokistisia tarpeita ja yllykkeitä, sillä yksilön omat nöyryytyksen ja alistetuksi tulemisen kokemukset vahvistavat halua hallita ja pitää kontrollissa itsen ”alapuoella” olevia ihmisiä. Vaikka yksilöllinen julmuus ja yhteiskunnallinen byrokratia ovat yhdistyneet Natsi-Saksan ja Neuvostoliiton kaltaisissa valtioissa

157 Ks. suomalainen 3. uudistettu painos WHO:n ICD-10-tautiluokituksesta; Terveiden ja hyvinvoinnin laitos 2011, 13. Käytöstä poistetuista koodeista F65.0 tarkoittaa fetisismia ja F65.5 sadomasokismia.

158 Kaartinen & Kippola 1990, 21–32, 143–145.



äärimmäisen tuhoisaksi institutionalisoiduksi sadismiksi, enimmäkseen yhteiskunnallisessa sadomasokismissa on kyse jokapäiväisestä arkisesta vallankäytöstä. Se ilmenee esimerkiksi erilaisten virastosääntöjen ja pykölien pikkutarkkana, joustamattomana ja asiakkaan kannalta epäedullisena tulkintana, mikä saattaa tuottaa väliportaan byrokraatille vahingoniloa ja vallantunteen aiheuttamaa sadistista tyydytystä.¹⁵⁹

Yhteiskunnalliseen herruuteen on usein liittynyt kiinteästi ajatus luonnonherruudesta. Esimerkiksi tunnettu renessanssiajattelija Erasmus Rotterdamilainen (1466/1469–1536) kirjoittaa kasvatusta käsittelevässä kirjoituksessaan, että lapsi on kasvatettava ihmiseksi, sillä muuten hänestä tulee eläin. Erasmuksen sanoin ”jos luonto antaa sinulle pojan, se ei anna sinulle muuta kuin raa’an materian. Sinun tehtäväsi on antaa tälle kaikkeen taipuvaiselle materiaalille paras mahdollinen muoto – Jos et muovaile siitä ihmistä, se saa itsestään ruman eläimellisen muodon.”¹⁶⁰ Yksi brutaalinen arkinen ilmentymä tällaisesta yhteiskunnallisen ja luonnonherruudellisen sadomasokismin sekoittumasta on kristilliseksi kasvatuskäytännöksi vakiintunut lasten ruumiillinen kurittaminen. Sillä on byrokraattisen sadomasokismin tavoin myös Suomessa pitkät perinteet. Kuten kotikasvatusaktivisti Vilho Reima asian vuonna 1928 muotoili, vitsa oli ”rakkauden ihanin kukka ja korkein huippu”.¹⁶¹ Lasten ruumiillinen kuritus kasvatustarkoituksessa kiellettiin Suomessa lailla vasta vuonna 1984. Tästä huolimatta ”kasvattamiseksi”

kutsuttu väkivalta on tänä päivänäkin yleistä ja piiskaaaminen käytetyin menetelmä heti tukistamisen jälkeen. Kehityopsykologiset tutkimukset ovat osoittaneet, että ruumiillinen kuritus saattaa johtaa aggressiivisuuden kierteeseen, jossa osa lapsuudessaan pahoinpidellyistä ihmisistä samastuu kurittajiinsa ja pyrkii myöhemmin tulemaan näiden kaltaisiksi.¹⁶² Kun nimesin kumista ja kelpuusta valmistamani teoksen *Koivuniemen herraksi*, halusin viitata nimellä lasten kurituksessa käytettyyn vitsalla rankaisemiseen, mutta myös yleisempään yhteiskunnalliseen valtajärjestelmään, joka tuottaa ja uusintaa moninaisia alistamisen ja rankaisemisen muotoja.¹⁶³

Yhteiskunnallisen vallankäytön kietoutuminen luonnonherruuden tavoitteluun sai minut pohtimaan sitä, miten ”luonto” edelleen koetaan usein ”kaikkeen taipuvaksi raa’aksi materiaaliksi”, jolle ihmisen velvollisuutena on antaa ”paras mahdollinen muoto”. Esimerkistä käy *Koivuniemen herra* -veistoksen syntypaikka, kotini lähipiirissä sijainnut kallioalue, jonka luonnontilaisena säilyttämisen puolesta ympäristön asukkaat vetosivat. Kaupunkisuunnitteluviranomaisten teknistä taloudellista näkökanta kuitenkin sivuutti asukkaiden vetoamukset pyrkien vähättelemään kokemuksellisen maailmasuhteen arvoa. Kuten ympäristötutkijat Pia Bäcklund, Maija Sipilä ja Liisa Tyrväinen ovat todenneet, kokemuksellisuuden tuottama, paikkaan kiinnittyvä informaatio leimataan helposti subjektiiviseksi ”epätiedoksi” ja sen esittäjät häiritsevän äänekkääksi vähemmistöksi.¹⁶⁴ Ikään kuin laajempaa ymmärrystä

159 Kaartinen & Kippola 1990, 28–30. Yhteiskunnallisten organisaatioiden käyttämiin vallankäytön metodeihin olen viitannut teoksissani *Kasvatustieteet* (2001), *Yöportieeri* (2007) ja *Tarkkailuasema* (2007).

160 Siteerattu artikkelissa Suutala 2009, 91–92.

161 Reima 1928.

162 Tätä ilmiötä kutsutaan kehityopsykologiassa ”hyökkääjään samastumiseksi”; Ihanus 2002, 13–14, 23–25, 52–53.

163 Tästä näkökulmasta *Koivuniemen herra* -teosta on tulkinnut myös Juha-Heikki Tihinen (2007, 8–10).

164 Sipilä, Bäcklund & Tyrväinen 2009, 40–47.

vailla oleviksi lapsiksi. Yhteiskunnallisen valtakoneiston ylimielinen, mutta samalla järkevänä esiintyvä suhtautuminen metsiä ja ympäristöä samoin kuin kansalaisia kohtaan elää vahvana kulttuurimme syvärakenteissa. Siinä kasvattava ja kouluttava ”huolenpito” muuttuu helposti tasapäistäväksi alistamiseksi ja kesyttämiseksi, voimalliseksi toiminnaksi luontaista kehitystä ja potentiaalia – villiyyttä – vastaan.

Tällainen maailmasuhde on hyvin toisenlainen kuin se esikristillisen ajan dialoginen kanssakäyminen, joka ilmeni pohjoisen Euraasian alueella pyhien puiden ja uhrimetsiköiden palvontana. Puut ja metsiköt olivat autonomista voimaa sisältäneitä riittien suorituspaikkoja. Niissä uhrattiin vainajille, suvun- ja kodinhaltijoille, kotoisille jumalille sekä käärmeen, hirven ja karhun kaltaisille eläimille. Kun luterilainen kirkko ryhtyi 1600-luvulla puhdasoppisuuden nimissä taisteluun ”epäjumalanpalvontaa” ja ”taikauskoa” vastaan, se samalla pyrki kirjaimellisesti katkomaan juuriltaan tämän varhaisen kulttielämän tuhoamalla sen pyhät paikat ja puut. Taistelu kulminoitui Suomessa 1700-luvulla, jolloin esivalta kirkon vaatimuksesta hävitti systemaattisesti kaikki pihapiirien yhteydessä olleet uhripuut, -lehdot ja -metsiköt. Vainon seurauksena puiden palvonta vetäytyi syvemmälle metsien uumeniin, joissa uhripuiden salaaminen oli helpompaa. Siellä se jatkui yllättävän pitkään; etenkin karhunkallohongat säilyivät käytössä paikoin jopa 1800–1900-lukujen vaihteen saakka.¹⁶⁵ Nykyisin vallitsevassa talousajattelussa näille myyttisille ulottuvuuksille ei ole sijaa. Metسات on nimetty luonnonvaraksi, jonka ydinkäsitteitä ovat

165 Klemettinen 2002, 138–139; Siikala 2014, 81–90; yleisemmin kristinuskon aikaansaamasta radikaalista luontosuhteen muutoksesta ks. White 1967, 1205–1206.

biotalous, puukuutiot ja päätehakkuut.¹⁶⁶ Uusin tutkimus kuitenkin osoittaa, että metsäluontoon kohdistuvana kasvatuksena suoraviivainen tehometsänhoito on johtanut ekologisesti kestävämpään tilanteeseen.¹⁶⁷

3.4 SILMÄ JA MUNA

Henkilökohtaisella tasolla *Koivuniemen herran* teko-prosessi palautti yllättäen muistiini lapsuuden tapahtuman, joka omakohtaisuudessaan täydensi itselleni teoksen symboliikkaa. Olin noin 11-vuotias, kun pari vuotta vanhempi ystäväni ilmestyi alkusyksyisen illan hämärtyessä kotiovelleeni kiihtyneenä. Hän halusi näyttää minulle jotain ennennäkemätöntä, suostumatta kuitenkaan kertomaan mistä oli kysymys. Hän pyysi minua ottamaan taskulampun ja lähtemään mukaansa. Ulkona ystäväni johdatti minut syreeniaidassa olleen aukon läpi läheisen leikkipuiston hämäämään. Kuiskaten hän kehotti minua tähtäämään lampulla pimeässä siluettina erottuneen puun alle ja sytyttämään lampun hänen käskystään. Tottelin häntä. Lampun valokeilassa näin nuoremparimurmikolla alaruumiit paljaina seksiaktissa. Mies ponkaisi ylös yllätettynä ja huusi meille väkivaltaisen uhkauksen. Pakenimme juosten paikalta ja konttasimme syreeniaidan aukosta turvaan olettaen, ettei mies löytäisi pimeässä puistossa pakoreittiämme tai ainakaan meitä kookkaampana mahtuisi perässämme pensasaidan ahtaan käytävän läpi. Ryömiessäni paniikissa pimeään aukkoon pensaan oksan terävä kärki pisti

166 Manner 2015.

167 Viimeisimpien arvioiden mukaan Suomen metsistä 95 prosenttia on metsäteollisuuden vuoksi heikentyneessä tilassa ja yli 300 lajia on jo hävinnyt. Keskeisimmät syyt lajiston köyhtymiseen ovat lahopuun väheneminen, puulajisuhteiden muutokset sekä vanhojen metsien ja suurten puiden väheneminen; Pukkala 2014; Manner 2015.

suoraan avoimeen silmääni. Kipu oli kova. Tapausta voisi kuvailla symboliseksi silmän neitsyyden menetykseksi. Muistona onnettomuudesta sarveiskalvon pintaan jäi pysyvä arpi. Erotan vielä nytkin arpikudoksen mustana roskamaisena täplänä, kun katson esimerkiksi pilvetöntä taivasta tai valkoista lumihankea.

Tämä muisto assosioitui mielessäni myöhemmin lukemaani Georges Bataillen romaaniin *Silmän tarina*. Kyseisessä omalaatuisessa eroottisessa fiktiossa ihmisen silmämuna yhteytyy symbolisesti sekä linnunmunaan että matadorin tappaman härän kivekseen.¹⁶⁸ Fiktio ja todellisuus alkoivat näin *Koivuniemen herra* -teoksessa kietoutua toisiinsa: Bataillen *Silmän tarina* ja oma lapsuuskokemukseni tahattomana silmän viattomuuden menetyksenä, jota seurasi välittömästi puunoksan aiheuttama tapaturmainen mutta kivulias ”rangaistus”.¹⁶⁹

Koska pidin puun haurautta ja hajoavuutta työprosessissa ilmenevänä vahvuutena, päätin korostaa tätä ominaisuutta liittämällä kumipuuhun muistuman omasta ”silmän tarinastani”. Minulla oli ennestään työhuoneella linnunmunakokoelma, jonka olin noin kymmenen vuotta aiemmin sattumalta löytänyt vieraillessani kaupungin laitamilla sijaitsevassa antiikkiliikkeessä. Pienten paperilappusten ja muniin käsinkirjoitettujen vuosilukujen perusteella kokoelma oli kerätty 1910–30-luvuilla. Munien värit olivat haalistuneet voimakkaasti ja ne olivat koostumukseltaan erittäin

168 Bataille 1986. Bataillen voi olettaa tunteneen Sigmund Freudin psykoanalyttisen tulkinnan, jonka mukaan silmän vahingoittumisen tai sokeutumisen pelko on kastration pelon korvaaja; ks. Freud 2003, 29.

169 Tätä tekstiä kirjoittaessani huomioni kiinnittyi Irmeli Hautamäen (2010, 29–31) tulkintaan katseen merkityksestä Marcel Duchampille. Etenkin Duchampin myöhäiskaudella katse on Hautamäen mukaan monimielinen. Se on mielihyvää herättävä asia, mutta samalla se liittyy tietoisuuden nurjaan puoleen, häpeän ja syyllisyyden kokemuksiin sekä ”häpeämättömään” huumoriin.

hauraita. Olin vaikuttunut siitä, että iältään noin satavuotias linnunmunien kokoelma oli antiikkiliikkeessä luokiteltu tuntemattoman keräilijän kuolinpesäksi. Hauraita linnunmunia sisältävä kuolinpesä näyttäytyi minulle elämän ja kuoleman yhdistävänä materiaalisena runoutena. Se toi mieleeni ranskalaisfenomenologi Gaston Bachelardin pohdinnan linnunpesästä elämän kotina, joka suojaa munasta kuoriutuvien lintujen hautomista, kunnes lintupesue aikanaan hylkää pesänsä ja se muuttuu elottomaksi esineeksi.¹⁷⁰ Kuolinpesän linnunmunat olivat joskus suojelleet niiden sisällä kehittyvää elämää, mutta kun vertasin munakokoelman tyhjiä kuoria muistikuvaani elävästä pesästä, jossa lintuemo hautoo muniaan, ne assosioituivat luurankoon. Siinä missä munankuori on sulkenut elämän sisään, luuranko on ollut elävän organismin sisäinen koossapitävä rakenne. Tämä assosiaatio yhdistyi nyt mielessäni kumipuun runkoon, kumin alla olevaan kuolleeseen kelopuuhun. Sekä kelopuu että munankuoret ovat rakenteita, jotka ovat eletyn elämän eräänlaisia fossilisoituneita jäänteitä. Samalla puun voi nähdä Henry Thoreau tavoin linnunpesän eteisenä, turvapaikkana ja tyyssijana, joka on osallisen ”pesän mysteeriin”.¹⁷¹

Munakokoelman hankittuani olin käynyt näyttämässä sitä Helsingin yliopiston eläintieteen yksikön linnunmuniin erikoistuneelle intendentille. Halusin varmistua siitä, ettei kokoelmassa ollut laittomasti kerättyjä uhanalaisten lintujen munia ja ylipäätään saada lisää tietoa niistä. Jo iäkäs ja myöhemmin samana vuonna eläkkeelle siirtynyt intendenti totesi heti tapamisemme aluksi, että taidekontekstissa nämä munat hänen mielestään ilmensivät ihmisen haurautta. Samalla

170 Bachelard 2003, 224–227.

171 Siteerattu teoksessa Bachelard 2003, 230.

hän muisteli lämmöllä jo edesmennyttä konservaattoriaan. Tämä oli kyennyt liimaamaan sirpaleiksi hajonneen pienen munan takaisin muotoonsa niin täydellisesti, ettei munan voitu edes suurennuslasilla katsoen nähdä olevan korjattu. Hän oli yhä pahoillaan, että oli joutunut varustamaan konservaattorin kokoamat täydelliset mestariteokset merkinnällä ”viallinen” arkistoidessaan ne säilytyskaappeihin. Suurta iloa hänelle tuottivat Eläinmuseon munakokoelmille hankitut uudet kaapit, joissa munat säilyttäisivät helmiäismäiset värisävynsä haalistumatta vuosisatoja. Tapaamisemme aikana hän opetti minulle, miten erittäin hajoamisherkkiä munia piti käsitellä. Hän käytti virtuoosimaisella taitavuudella instrumenttina kahvilusikkaansa. Hämmennettyään ensin kahviaan ja puhdistettuaan lusikkansa servetillä hän näppärästi sieppasi siihen pienen munan yksi toisensa jälkeen ja tarkasteli niitä suurennuslasi toisessa kädessään, kunnes kaikki lintulajit oli tunnistettu. Hän päätteli, että munat olivat peräisin samalta alueelta. Lopulta hän saattoi jopa kuvailla munakokoelman sisältämän lintulajiston perusteella sen maaston, josta munat oli kerätty noin sata vuotta aiemmin. Kyseessä oli hänen mukaansa lehtometsien ympäröimä, järven rannalla sijainnut niitty, jossa oli karjaa laiduntamassa. Tämä kahvilusikan ja suurennuslasin avulla suoritettu tulkinta munakokoelman sisältämästä aineellisesta informaatiosta teki minuun suuren vaikutuksen.

Päätin yhdistää aiemmin kumilla pinnoittamaani puuhun näitä linnunmunia. Ne edustavat arvostamaani haurautta ja hajoavuutta. Ne sopivat myös kumipuun lähtökohtana olleeseen paikkojen ja paikkasidonnaisien muistojen aineellisuuden ja katoavaisuuden tematiikkaan. Munat antoivat teoksen sisältämiin kadonneisiin paikkoihin uuden kerrostuman. Ne olivat peräisin paikasta, jota anastamani kelojuun kasvupaikan tavoin

ei todennäköisesti enää ole olemassa: sata vuotta sitten olemassa olleelta niityltä, jonka linnunmuniin erikoistunut intendentti munia ”lukemalla” loihti elävänä näkynä silmien eteen. Vaikka munat ovat näennäisesti kuolleita esineitä, ne sisältävät runsaasti informaatiota eläimestä elämästä. Ne herättävät miellelyhtymiä menneeseen ja kadonneeseen, samalla kun ne itsessään ovat osa todellisuutta, nykyhetkeä ja elämää kuten mikä tahansa muukin olemassa oleva. Aineellisena kolmisointuna ja polyrytmisenä kokonaisuutena kelojuu oksistoineen, kumipintoineen ja linnunmunineen muodostaa hybridisen kokonaisuuden.

4 Parrakas neitsyt





Parrakas neitsyt
2006
taiteilijan ihokarvat,
valotaulu
205 x 106 x 16 cm

Mielen ja ruumiin välinen vastakkainasettelu on yksi versio dualismista, joka perustuu oletukseen aineettoman toimijan ylemmyydestä suhteessa alempiarvoiseen aineellisuuteen. Idealistisessa filosofiassa tätä dualismia on luonnehdittu kaksoisminuudeksi, jossa ihminen koee jakautuvansa tarkkailevaan ja tarkkailtavaan puoleen. Rationaalisen järjellisuuden tulisi tämän ajattelutavan mukaan hallita eläimellistä ruumiillisuutta niin täydellisesti, että ihannetapauksessa kaikki himot ja vietitkin henkistyisivät.¹⁷² Länsimaisessa lääketieteessä puolestaan hoidettavan ihmisen persoonalliset ominaisuudet pyritään usein jättämään vähemmälle huomiolle, jotta potilaan subjektiivinen näkemys ei dominoisi objektiiviset tieteelliset vaatimukset täyttävää diagnoosia. Kuten lääkärikoulutuksen uudistaja Amos Pasternack on kollegoidensa asennetta kritisoinut, hoitoprosessista halutaan karsia pois “potilaan turhat puheet ja rönssilyt”. Tehokkaan prosessin näkökulmasta potilas on ennen kaikkea fysiologinen objekti ja hoitotoimien kohde eikä bio-psyko-sosiaalinen kokonaisuus.¹⁷³ Tunnistan tämän kaksinaisuuden itsessäni. Voin unohtaa ruumiillisuuteni hetkittäin silloin, kun kehon asettamat rajoitukset eivät vaadi huomiota. Sairastumisen tai loukkaantumisen myötä fyysisen olemuksen hauraus ja haavoittuvuus kuitenkin nousevat välittömästi tietoisuuden keskiöön. Kyse on hallinnan tunteesta, sillä sairaudet ja fyysiset vammat merkitsevät jonkinasteista itsensä hallinnan menetystä. Asia voidaan tiivistää

¹⁷² Ks. esim. Jalava 2005, 74–75, 162–164.

¹⁷³ Pasternack 1998; lääketieteellisestä teorianmuodostuksesta ks. myös Reuter 1997, 148–149; Johnson 2007, 2–7.

kysymykseen: missä määrin *minulla* on ruumis ja missä määrin taas *minä* on ruumiillinen?¹⁷⁴

Minuuden ruumiillisuus konkretisoitui itselleni poikkeuksellisen vahvasti keväällä 2005, kun loukkaannuin tapaturmaisesti. Tämä traaginen tapaus aloitti uuden ajanjakson elämässäni, sillä se muokkasi voimakkaasti minäkuvaani. Onnettomuuden jälkeen sairaalassa tehdyt tutkimukset merkitsivät täysin uudenlaista tutustumista sekä ruumiini ulkoiseen että sisäiseen maailmaan. Vammautuneen jalkani sisältä otettiin röntgen- ja ultraäänikuvia, ja lopulta polveni päätettiin operoida tähystysleikkauksella. Ennen toimenpidettä jalan karvoitus ajeltiin ja iho desinfioidiin. Pyysin, että toimenpide videoitaisiin leikkauslaitteiston mikrokameralla. Halusin tietää, miltä polveni sisällä tehty tähystysleikkaus näyttää. Videolta saatoin katsoa operaation jälkikäteen ikään kuin lääkärin silmin nähtynä ja jollekin toiselle ihmiselle kuin itselleni tapahtuvana.¹⁷⁵ Kuvatalenteessa letkun päähän asennettu mikroskooppikameran linssi valoineen tunkeutui polveeni tehdyn aukon kautta sisään. Huuhtelun jälkeen kuvaan ilmestyi polven sisusta, nesteellä pumpattu kammio, jossa eturistiside ja molemmat sivuristisiteet kelluivat riekaleisina. Myös molemmat paikoiltaan revenneet kierukat näkyivät valkoisina spiraaleina. Operaatiossa kierukat ruuvattiin paikoilleen. Eturistiside korvattiin jalan jänteestä valmistetulla siirrännäisellä ja kiinnitettiin poikittaisilla teräsakseleilla luihin. Mikroskooppilinssillä kuvattuna lääkärin työskentely muistutti kauko-ohjaimin suoritettavaa, vedenalaisessa luolassa sukelluksissa tapahtuvaa

operaatiota. Polven sisäinen maisema oli väreiltään aavemainen, verenpunainen ja luunvalkoinen. Kun lääkäri porasi teräsakseleille kanavia polviluuhun, veri sumensi välillä näkyvyyden, jolloin onkaloon suihkutettiin lisää kirkasta nestettä näkyvyyden parantamiseksi.

Kivun kokemus leikkauksen jälkeen, puudutusaineen vaikutuksen hälvettyä, oli hyvin henkilökohtainen, yksityinen, eristävä; kuin näkymätön seinä itsen ja muiden välissä. Voimakas kipu valtasi paikan kokemusmaailmani keskiössä, tässä ja nyt, muuttaen kaiken muun taustahälinäksi. Ainoa, mitä ajattelin, oli toive kivun helpottumisesta keinolla millä hyvänsä. Jalkani näytti leikkauksen jälkitilassa vieraalta. Muodonmuutoksen syynä oli turvotuksen ohella se, että aiemmin ihokarvojen peittämä jalka oli nyt paljaaksi ajeltu. Se näytti jonkun toisen ihmisen jalalta. Vierastin omaa raajaani. Tunne vertautui aiempaan kokemukseen, jolloin olin nukkunut käteni päällä ja se oli menettänyt tuntonsa niin, etten herätessäni heti tunnistanut sitä omakseni. Silloin tunne oli ollut vain muutaman sekunnin kestoinen. Nyt vierastaminen kesti useamman viikon.

Kokemus sai minut miettimään aiempaa henkilökohteisemmalla tasolla ihmiskehon karvoitusta yhtenä ruumiillisuuden osa-alueena sekä sen luonnetta ruumiin, minuuden ja identiteetin rajoja hämärtävänä ja venytävänä elementtinä. Kokemus toimi sysäyksenä siihen, että päädyin käyttämään ihokarvojani taideteoksen materiaalina. Ei ole yksiselitteistä, pidetäänkö ihon karvoitusta ihmisruumiin osana vai mielletäänkö se pikemminkin jonkinlaiseksi muokattavaksi vaatekuteksi, joka ilmentää kantajansa persoonallisuutta ja aikakauden

¹⁷⁴ Frank 2010, 33–34.

¹⁷⁵ Mona Hatoum on teoksessaan *Corps étranger* ("Vieras ruumis") käsitellyt kiinnostavasti lääketieteellistä ruumiin objektivointia ja ruumiiseen tunkeutumista sekä kokemusta ruumiin sisäpuolesta itselle vieraana; ks. Brett 1997, 71; Arya 2014, 116–117.

kulttuurisia mieltymyksiä.¹⁷⁶ Karvat ovat silti ruumiillisuuden ja identiteetin kiinteä osa eri tavalla kuin vaateus. Meille ei kenties tule yleensä mieleen rinnastaa ruumiin karvoituksen leikkaamista ruumiin silpomiseen. Biologinen näkökulma karvoihin kuolleen kudoksena on kuitenkin vain yksi tapa tarkastella asiaa. Tämän todistaa oikeustapaus Englannista: nuori mies tuomittiin tammikuussa 2006 vuodeksi vankeuteen naisystävänsä hiusten leikkaamisesta vastoin tämän tahtoa. Ratkaisun perusteluna oli, että hiukset voivat olla niin olennainen osa yksilön identiteettiä, että niiden leikkaamisen voi katsoa aiheuttavan uhrille tosiasiallisen ruumiinvamman.¹⁷⁷ Tahdonvastaista kasvojen alueen karvoituksen ajelua on käytetty nöyryytys- ja rankaisukeinona myös erilaisissa pakkojärjestelmissä.¹⁷⁸ Nämä pohdinnat herättävät kysymyksen siitä, mihin identifikaatio, samaksi tai itseksi tunnistaminen, lopulta perustuu? Miten karvattomuus tai karvaisuus vaikuttaa siihen, että vaikkapa

176 Karvoituksen käyttämisellä teoksen materiaalina on yhtymäkohtia muun muassa body art -suuntaukseen. Kuraattori Jens Hoffmanin ja kuvataiteilija Joan Jonasin laajan käsityksen mukaan body artiksi voidaan luokitella kaikki yksilön konkreettiseen, ruumiilliseen olemassaoloon ja identiteettiin liittyvä materiaalisuus. Ihmiskehon aineellisuus teoksen materiaalina korostaa sen yhtäaikaista olemassaoloa subjektina, materiaalina ja pintana sekä sisältää viittauksia syntymän, uudistumisen, kuoleman ja sulautumisen teemoihin. Ks. Eronen 2008, 15–17.

177 Leonard 2006.

178 Esimerkiksi Natsi-Saksassa partojen ja poskikiharoiden julkinen leikkaaminen oli yleinen keino halventaa ja nöyryyttää juutalaismiehiä, joiden karvoitusta natsit pitivät ”rodullisen likaisuuden” ilmentymänä; ks. esim. <<http://www.aish.com/ho/o/48959726.html>> (luettu 30.12.2014). Myös Yhdysvaltojen ylläpitämällä Guantanamo Bayn vankileirillä muslimimpien partojen pakkoajelua on käytetty kidutus- ja rankaisuvälineenä; Herzig 2015, 1–7.

kasvot tai raajat näyttävät itselle tunnistettavilta ja ne kokee omikseen?¹⁷⁹

Ihokarvojen lisäksi keskeinen elementti *Parrakkaassa neitsyessä* on valotaulu. Aloin pohtia sähkövalon aineellisia merkityksiä polvileikkauksen jälkeen alkaneella kuuden kuukauden kuntoutusjaksolla, kun matkustin viikoittain sairaalaan fysioterapiaan. Sairaalan tunnelma ja visuaalisuus arkipäiväistyivät: steriili interiööri, sinertävät loisteputkivalot, kuntoutuslaitteet, uima-allas, sauna ja odotustilaa hallitseva suurikokoinen kirkasvalotaulu. Syksyllä päivien hämärtyessä aloin kiinnittää kirkasvalotauluun yhä enemmän huomiota. Fysioterapiavuoron alkamista odotellessani uppouduin usein tuijottamaan valopintaa intensiivisesti yrittäen valoon sulautumalla unohtaa kärsimykseni.

Aineettomuuden metaforana valo on jo antiikin filosofiassa yhdistetty järkeen, sieluun ja aineettomaan intellektiin. Ihmisten on mahdollista päästä osallisiksi niistä, mutta sinänsä ne ovat hierarkkisesti heidän ruumiillisen olomuotonsa ylä- tai ulkopuolella. Esimerkiksi platonistiset näkemisteoriat oletivat, että näkeminen on mahdollista vain, jos ympäristön valoisuuden lisäksi silmässä on aineetonta sisäistä valoa. Kun ihminen katsoo johonkin suuntaan, tämä sisäinen valo tulee ulos

179 Fluxus-liikkeen keskeisiin taiteilijoihin lukeutuva Geoffrey Hendricks toteutti 1970-luvulla kaksi performanssia, joissa hänen ruumiinkarvoituksensa ajeltiin. *Relics and Special Events* -performanssin osana olleessa *Body/Hairissa* hänen ruumiinkarvansa poistettiin. Esityksen yhteyteen kirjoittamassaan tekstissä hän sanoi: ”Käärme luo pieneksi käynyt nahkaansa. Nahka jää maisemaan. Mitä me muistamme menneestä? Katkelmia. Muistoesine on kuin uni.” Vuonna 1976 Hendricks toteutti toisen performanssin, *Unfinished Business – The Education of a Boy Child*, jossa hänen vielä edellisessä performanssissa jäljelle jäänyt kokopartansa ajeltiin pois. Hendricksin sanoin ”tavallaan parran kasvattaminen oli itsenäisyyden julistus, kun taas parran poistaminen oli tapa sanoa ‘tämän nahanluomisen’ kautta hyväksyn itseni homoseksuaalisena miehenä”; ks. Geoffrey Hendricksin haastattelu teoksessa Hendricks 1993, 62.

ja sekoittuu ympäristön valoon. Etenkin uusplatonismissa tulee selvästi esille ajatus havaintomaailmasta Intellektin eli eräänlaisen jumalallisen Järjen tuottamana kuvana itsestään. Siinä inhimillinen näkeminen ja käsittäminen ovat pääsyä yhteyteen ihmissielun yläpuolisen metafyyssisen intellektuaalisen tason kanssa.¹⁸⁰ Usko eetterin olemassaoloon valon välittäjäaineena on hyvä osoitus siitä sitkeydestä, jolla ihmiskunta on halunnut pitää kiinni valon aineettomuudesta. Muun muassa antiikin ja keskiajan aristoteelisissa todellisuuskäsityksissä eetteri oli maan, ilman, tulen ja veden lisäksi viides alkuaine, jonka arveltiin täyttävän kuunylisen avaruuden sekä toimivan valon ja muun sähkömagneettisen säteilyn välittäjäaineena. Vasta Einsteinin suhteellisuusteoria 1900-luvun alussa kumosi eetterifysiikan käsitykset osoittamalla, ettei ”aineeton” valo kulkeudu eetterin kaltaisen aineen välityksellä, vaan että valofotoneilla on sekä hiukkas- että aaltoluonne.¹⁸¹

Sairaalan kirkasvalotauluun uppoutuneena aloin pohtia minuuden ruumiillisuuden, haavoittuvuuden ja katoavaisuuden lisäksi ihmisruumiin suhdetta teknologiaan, johon sairaalan toiminta suuressa määrin perustuu. Tiedostin teknologian edustaman vallan ruumiiseeni operoitavana kohteena ja objektina. Saamani hoito oli osittain lääketieteellistä tutkimusta. Olin sekä potilas että antamillani valtuuksilla tutkimuksen koehenkilö. Ryhdyin miettimään keinoja toteuttaa teos, jossa tutkisin valon oletettua aineettomuutta sekä teknologian niin ikään oletettua steriiliyttä ja järkevyyttä suhteessa ruumiillisuuteen ja identiteettiin.

4.2 AINEEN VASTAKARVAISUUS

Parrakas neitsyt -teoksen alkusysäyksinä olivat siis ruumiinvamman tuottama kärsimys, minuuden ja identiteetin ruumiillisuuden pohdinta sekä sairaalan teknologinen visuaalisuus ja sen ilmentämä valtarakenne yhdistettyinä valon metaforiikkaan. Lähtökohtaisesti tarkoitukseni oli tehdä piirustus: ruumiin merkki valokentän pinnalle. Vaikka peruselementit olivat selvillä, käytännössä teos vaati valmistuakseen erinäisiä kokeiluja ja epäonnistumisia. Tässä tapauksessa voisi puhua kirjaimellisesti aineen vastakarvaisuudesta, sillä työstämisprosessi edellytti poikkeuksellisen paljon selvityksiä, suunnitelmia, kokeilemista, keksintöjä ja onnekkaita sattumia edistykseen.

Päätin käyttää ihokarvojani viivoina, jotka muodostaisivat piirustuksen. Minua kiehtoivat paradoksi, jossa käyttäisin klassisen kuva-ajattelun metodia, piirustusta, antiteesinä omalle idealleen, kuvailluusion aikaansäämiselle. Ruumiin kuva ei *Parrakkaassa neitsyessä* ole illuusio, muttei myöskään käsinkosketeltavan konkreettinen. Enemmänkin se on jonkinlainen orgaaninen kasvusto ideaalin kuvailluusion formaatissa. Valokaappi on suunniteltu valokuvien esittämistä varten. Konkreettisista ihokarvoista koostuva piirustus ei valokuvan tavoin yksinomaan esitä kuvailluusiota aiheesta, tässä tapauksessa ruumiin karvoituksesta, vaan on sitä itsessään. Kuvallisena lähtökohtana oli ruumiini, joka samalla oli myös teoksen materiaalina. Yhtenä assosiaationani olivat avaruudesta käsin maan pintarakenteesta

180 Tuominen 2003, 48–49.

181 Fölsing 2000, 126–158.

otetut satelliittikuvat.¹⁸² Niissä maanosat hahmottuvat ilman rajaviivoja korkeuserojen, kasvillisuuden ja vesistöjen muodostamina alueina. Näin karvoituksen ikään kuin kasvillisuutena, joka muodostaisi ruumiin kuvan ilman ääriviivoja.

Työstämisprosessin aluksi hankin mitoiltaan ruumiini kokoisia paperiarkkeja ja myrkytöntä väriainetta. Maalasin vartaloni väriaineella ja painauduin paperiarkkeille muodostaen monotypioita.¹⁸³ Useiden painautumiskokeilujen seurauksena löysin lopulta asennon, jonka jättämää jälkeä saatoinkin ryhtyä työstämään karvojen liimauspintaa rajaavaksi sabloniksi. Ihokarvojen poisto ja rekonstruktio muistuttivat luonnontieteellistä konservointia. Kartoitin ihoni noin kämmenen kokoihin osa-alueisiin, jotka assistenttini rajasi merkitäkynällä ruumiin kattavaksi verkostoksi. Jokainen rajattu osa-alue numeroitiin ja dokumentoitiin valokuvaamalla. Valokuvista koostui palapeli, jonka avulla oli myöhemmin liimausvaiheessa mahdollista määrittää ihokarvojen keskinäiset sijainnit ja kasvusuunnat. Valokuvauksen jälkeen ihokarvat ajeltiin osa-alue kerrallaan. Säilöin jokaisen osa-alueen ihokarvat erikseen aluekohtaisesti numeroituihin rasioihin yhdessä ennen karvoituksen poistamista alueesta otetun ja vastaavalla

182 Dada-liikkeeseen läheisessä yhteydessä ollut italialainen futuristi Enrico Prampolini kehitti vuonna 1928 *Aeropittura*-maalauksia, joiden innoittajana oli näkymä lentokoneesta maahan. Myöhemmin hän kehitti tyyliuunнан *Arte polimaterica*, jossa hän jatkoi lentomaalaustensa ilmakuvateemaa moniaineisina kollaaseina; ks. Pierre 1980, 44–45.

183 Yves Klein sovelsi antropometrioissaan samaa tekniikkaa käyttäen ”Kleinsinisen” värin painantaan nuoria naismalleja. Klein elätti itsensä vuosien ajan opettamalla judoa omassa urheiluseurassaan. Valmentajan ura antoi hänelle kokemusta ihmisvartaloista, mikä johti hänet vartalopainannan käyttöön taiteellisessa työskentelyssä. Hän näki mielessään ottelutilanteen jännitteet ja ottelijoiden näkymättömät painaumat tatamilla. Ajatuksena oli myös nähdäkseni fuusioida ironisessa hengessä klassinen ihmis(nais) vartaloaihe ja abstraktin ekspressionismin estetiikkaa keskenään. Kleinin antropometrioista ks. esim. Tüllmann & Weitemeyer 1997, 84–94.

numerolla varustetun valokuvan kanssa odottamaan jatkotyöskentelyä.

Perehdyttyäni valokaappien ominaisuuksiin totesin, että pystyin hyödyntämään olemassaolevia teollisesti tuotettuja mallistoja.¹⁸⁴ Sain käyttööni valokaappeissa käytettävien osien teknisiä piirustuksia, joiden pohjalta saatoinkin tehdä tarvitsemani kaapin mallinnoksen. Koska kaapin valotehon tuli olla riittävä myös valaistussa näyttelytilassa, suunnittelin kaappiin kaksinkertaisen määrän loisteputkia standardiin verrattuna sekä himmenninosan, jolla valopinnan kirkkautta voi tarvittaessa säätää portaattomasti. Suuren lamppumäärän tuottaman lämmön takia valokaapin sisään oli lisäksi asennettava tuuletusjärjestelmä. Suunnittelin valokaapin rungon mahdollisimman ohueksi, valitsin kehysprofiilin väriksi lämpimän valkoisen, määrittelin valoputkien tehon ja kelvinin sekä akryylilevyn valkoisen sävyn ja opaalin pinnan läpikuultavuusasteen. Neljä viimeksi mainittua tekijää ratkaisivat valopinnan kirkkauden, lämpötilan ja läpikuultavuuden. Mitoitin valopinnan sen paperiarkin kokoiseksi, johon olin aiemmin painanut monotypian vartalollani.

Aikomuksenani oli liimata karvat valotaulun pintaan yksitellen samoin kuin piirtäessä edetään eli viiva kerrallaan. Ihokarvat osoittautuivat kuitenkin oikullisiksi. Valopintana toimiva polykarbonaatista valmistettu opaalilevy on suunniteltu likaa hylkiväksi, joten se reagoi torjuvasti kaikkiin muihin aineisiin ja muodostaa pintaansa staattisen sähkövarauksen. Tämä liimattavan pinnan sähkömagneettinen ominaisuus lennätti paikoilleen asettamani karvat välittömästi taivaan tuuliin. Tarkkuutta vaativa karvojen asennustyö alkoi vaikuttaa

184 Versioin tässä taiteeni yhtä teemaa, jossa synteettinen teollinen materia muodostaa yhden kokonaisuuden orgaanisen luonnonmateriaalin kanssa. Tässä versiossa ruumiinkarvoitukseni edustaa orgaanista luontoa.

mahdottomalta. Olin yllätyksekseni joutunut sähkövalon symboliikkaa tutkivan teoksen valmistusprosessissa vastatusten perustavanlaatuisen sähköilmiön kanssa.¹⁸⁵ Erinäisten kokeilujen jälkeen keksin asentaa polykarbonaattilevyyn maadoitusjohtimet, jotka purkivat sähkövarauksen. Löysin myös transparentin tarraliimaustekniikan. Sitä soveltamalla liimaus alkoi onnistua, jopa sujua sutjakkaasti. Karvojen liimaaminen yksitellen oli silti tarkkuutta vaativaa ja hidasta työtä, joka kesti noin kolme kuukautta.

Lopuksi tarraliimauspinta piti suojata laminaatilla. Ulkoistin laminoinnin ammattilaisille, jotka päätyökseen laminoivat suuria alumiinipohjille liimattuja valokuvaprinttejä. Työnjohtaja kertoi, että valokuvan ja laminaatin väliin eksynyt karva on yleisin syy siihen, etteivät asiakkaat hyväksy laminoinnin lopputulosta. Se pilaa valokuvan kliinisen aineettomuuden illuusion. Hänen mukaansa olin tuonut heille laminoitavaksi heidän pahimmat vihollisensa, mutta hän halusi kuitenkin ottaa haasteen vastaan. Karvoista koostuvan piirustuksen laminointi oli lopputuloksen onnistumisen kannalta ratkaiseva työvaihe. Oli olemassa useita riskitekijöitä, jotka olisivat merkittävästi huonontaneet lopputulosta. Kun liimauksen suojakalvo joudutaan avaamaan ennen laminointia, staattinen sähkövaraus pyrkii vetämään yhä tahmeaan liimapintaan ilmassa leijuvia pölyhiukkasia ja

185 Hankaussähköä eli staattista sähköä muodostuu, kun kappaletta hangataan eri materiaalia olevaan toiseen kappaleeseen. Staattinen varaus on aineen sähköinen epätasapainotila. Silloin staattisesti varautuneessa kappaleessa on elektronien vajoitus tai ylimäärä eli positiivinen tai negatiivinen varaus. Antiikissa meripihka tunnettiin aineena, joka kipinöi ja veti pieniä kappaleita puoleensa, jos sitä hierottiin kuivalla säällä. Luonnonfilosofi Thaleen mukaan ilmiö johtui meripihkan sielusta, joka vaikutti elottomiin esineisiin. Antiikin jälkeen ilmiötä ei juurikaan tutkittu satoihin vuosiin eikä salaman kaltaisia muita sähköilmiöitä osattu yhdistää staattiseen sähköön. Vasta niin kutsuttu Leydenin pullo 1700-luvun puolivälissä mahdollisti energian varastoinnin sähköön muodossa, mistä alkoi varsinainen sähkö tutkimus; ks. Lindell 2009.

pieniä roskia, jotka sitten ovat havaittavissa kirkkaassa valopinnassa ylimääraisinä tahramaisina jälkinä. Jos laminointivaiheen käynnistyttyä kone on pakko pysäyttää esimerkiksi roskan poistamisen tai teknisen vian kuten suojakalvon juuttumisen takia, kuvapintaan jää selkeästi erottuva, koko kuvapinnan ylittävä raita ennakkoimattomaan pysäytyskohtaan. Vaikka työn suorittivat kokeneet ammattilaiset, myöskään he eivät olleet tehneet aiemmin mitään vastaavaa, joten epäonnistumisen mahdollisuus oli suuri. Laminoitava valokuva voidaan periaatteessa korvata uudella vedoksella, mutta tätä mahdollisuutta ei tekemäni uniikin teoksen kohdalla ollut. Työ kuitenkin sujui taidokkaasti ja liimausta suojaava laminointi onnistui täydellisesti.

4.3 KARVOIHIN KATSOMISTA

Saatuani useita kuukausia kestäneen karvojen liimausvaiheen valmiiksi ryhdyin tutkimaan laajemmin iho-karvoituksen symboliikkaa. Olin käyttänyt ensimmäisen kerran ihmishiuksia kollaasissa *Nuoruusmuistoja* debyyttinäyttelyssäni *Kadonneen metsän keskellä* vuonna 1991.¹⁸⁶ Myöhemmin olin työstänyt hiusmateriaalia vuonna 1999 teoksissa *Paine* ja *Kulutuspinta* sekä vuonna 2005 teoksessa *Dialogi*. Näihin teoksiin hankin lontoolaisesta hiustukusta vaaleaksi värjättyjä hiuksia, joiden alkuperäinen väri oli musta ja alkuperä Aasiassa. Olin kiinnostunut prosessista, jossa kantajansa yksilöllistä identiteettiä rakentavista hiuksista tulee globaalin kaupankäynnin ja teollisen valkaisun myötä anonyymejä hyödykkeitä, joilla on länsimaisen kulttuurin luokittelujärjestelmässä vahvan fetisistinen,

186 Tätä teossarjaa olen käsitellyt edellä luvussa 2. *Aineellisuuden avartuminen työskentelyssäni*.

esineellistynyt luonne.¹⁸⁷ Minulle tämä ihmismateriaali edustaa köyhien ihmisten elinvoimaa, joka on viljasadon tavoin korjattu rikkaiden tarpeisiin.¹⁸⁸ Teollisesti käsitellyt hiukset on vieraannutettu alkuperästään, mutta niitä ei ole vielä muokattu länsimaisen ostajan persoonallisuuden proteesiksi eli peruukiksi. Ne ovat siten anonyymissä ja abstraktissa välitilassa, jossa ne edustavat identiteeteistä ”puhdistettua” ihmisperäistä raaka-ainetta. Luonteeltaan jotain samankaltaista kuin mitä olin nähnyt Auschwitzin keskitysleirin museossa jäänteinä kansallissosialistien kaiken hyödyntämiseen pyrkineestä rationaalisesta mielettömyydestä.¹⁸⁹

Koska tällä kertaa käytn teoksen materiaalina oman ruumiini karvoitusta, oli mielestäni luontevaa, että tekisin teoksesta omakuvan. Ajattelin sitä antiteesinä sairaalassa ennen leikkausoperaatiota suoritetulle jalan sterilisoinnille eli hygieniasystistä tehdylle jalan karvoituksen poistamiselle. Minulle tämä sinänsä rutiininomainen hoitotoimenpide, ”puhtaaksi ajelu”, symboloi laajempia sosiokulttuurisia ulottuvuuksia, sillä ihon karvoitukseen suhtaudutaan länsimaissa usein eläimelisenä epäpuhtautena. Siten suhde sellaisiin arkisiin askareisiin kuten hiustenleikkaukseen, parranajeluun ja ruumiin karvoituksen muokkaamiseen kertoo yleisemmällä tasolla tavoista käsittää ja käsitellä inhimillisen ja ei-inhimillisen välisiä suhteita. Tästä näkökulmasta ihokarvojen ajelun voi nähdä symbolisena yrityksenä erottaa eläimestä ja samalla kiistää erottamaton yhteytensä muiden olentojen ja elämänmuotojen yhteiseen

epäorgaaniseen ruumiiseen.¹⁹⁰ Sosiologi Matthew Immergut on sanoilla *landscaping* ja *manscaping* leikkien yhdistänyt toisiinsa neuroottisen siistien omakoti-alueiden nurmikon leikkausta ja miesten ihokarvoitusta säätelevät tiukat kulttuuriset normit. Molemmissa tapauksissa liian pitkänä rehottava kasvusto ilmentää elämänhallinnan menetystä, epäsosiaalisuutta tai yhteiskuntavastaisuutta. Pikkutarkka parturointi sen sijaan on tapa hallita epäjärjestyttä luonnossa ja yhteiskunnassa. Tässä suhtautumistavassa Immergut näkee yhtymäkohtia länsimaisen elämänmuodon tuottamaan ekologiseen kriisiin, jossa ihmisen on vaikeaa hahmottaa ruumiillisia suhteitaan muihin olentoihin ja paikkaansa ekosysteemin osana.¹⁹¹

Viimeistään 1800-luvun darvinistinen luonnontiede kumosi perinteiset käsitykset ihmisten ja eläinten perusluonteisesta erosta. Se synnytti kuitenkin samalla yksilinjaisia evoluutioskeemoja. Niissä eri ihmisrodut ja -tyypit asetettiin jatkumoon alkeellisimmista eläimistä kohti yhä kehittyneempiä ihmisapinoita ja *Homo sapiensia*. Tietyt ”ihmisrodut” luokiteltiin lähemmäs eläintä kuin toiset, ja älyn ja viettien keskinäisen suhteen katsottiin vaihtelevan sen mukaan, miten kaukana kukin ”rotu” oli eläimestä. Vaihtelu kertautui ”valkoisen rodun” sisällä suhteessa yhteiskunnalliseen luokka-asemaan. Karvaisuudesta tuli tässä kontekstissa eläimellisyyden, primitiivisyyden ja alaluokkaisuuden sekä toisaalta degeneraation, seksuaalisten patologioiden

187 Ks. myös Jalava 2000, 35–37.

188 Tätä näkemystäni on tulkittu artikkelissa Kalha 2013, 23.

189 Leirimuseossa on esillä massiivisia määriä leirille tuoduilta vangeilta kerättyjä hiuksia, vaatteita, esineitä, jopa proteeseja.

190 Epäorgaanisen ruumiin käsitteestä ks. Marx 1973, 71–78, 105–115; karvoista eläimellisyyden merkinä ks. Herzig 2015, 64–73.

191 Immergut 2010, 291–299.

ja kriminaalisuuden merkki.¹⁹² Immergut on analysoinut jaottelua kirjallisuudentutkija Mihail Bahtinilta lainaamallaan käsiteparilla groteski ruumis ja klassinen ruumis. Ensiksi mainittu edustaa länsimaisessa ajattelussa satyyreista ja fauneista kristinuskon Saatanaan, keskiajan karnevaalihahmoihin sekä hippien ja hipsterien kaltaisiin 1900-luvun vastakulttuurisiin liikkeisiin ulottuvaa jatkumoa, joka kyseenalaistaa vallitsevaa järjestystä. Jälkimmäinen taas ilmentää modernia porvarillista egoa, jossa ruumis on ulkomaailmalta suljettu, selvärajainen, ruodussa pysyvä kokonaisuus. Etenkin bisneshenkisessä ja militarisoituneessa kulttuurissa karvaisuus on leimattu groteskin ruumiin arvaamattomaksi kurittomuudeksi, antisosiaaliseksi piittaamattomuudeksi ja terroristijahtien synnyttämän mediakuvas-ton myötä jopa potentiaaliseksi väkivaltaisuudeksi.¹⁹³ Etenkin pohjoisamerikkalaista kulttuuria on luonnehdittu äärimmäisen karvatietoiseksi, suorastaan karvafobiseksi.¹⁹⁴ Kirjailija Douglas Couplandin mukaan tällainen kulttuuri haluaa nähdä sileän peilikuvansa heijastuvan elektronisten laitteiden ja lasiseinäisten rakennusten klinisen kirkkaista pinnoista, sillä sen ”kunnia on kiinni mekaanisen puhtaasta monistettavuudesta,

192 Viktoriaanisen ajan kauhuromaaniklassikko Robert Louis Stevensonin *Tri Jekyll ja Mr. Hyde* (1886) kuvaa käsiin ja kasvojen ihokarvoitusta keskeisenä erottavana tekijänä miespuolisen päähenkilön kahden eri persoonan, sivistyneen, hienostuneen, yläluokkaisen ja karvattoman tohtori Jekyllin ja animaalisien, brutaalien, himojaan estotta toteuttavan ja karvaisen herra Hyden, välillä; ks. Kemp 2007, 5–8, 260–264; Herzig 2015, 68–74.

193 Immergut 2010, 291–299; ks. myös Arya 2014, 54–57, 88–90; Herzig 2015, 187–189; parrakkaan vihollisroiston arkkityyppisestä hahmosta ks. myös Soikkeli 2007, 138–139.

194 Hiljattain tehdyn tutkimuksen mukaan 99 prosenttia yhdysvaltalaisista naisista ja yli 60 prosenttia miehistä poistaa säännöllisesti ihokarvoitustaan sekä kasvojensa alueelta että kaulan alapuolisesta kehostaan; Herzig 2015, 9–10.

kiiltävistä fallisista esineistä, aseista, lentokoneista, pilvenpiirtäjistä.”¹⁹⁵

Kun mietin ihokarvoista syntyneelle omakuvalleni nimeä, pohdin samanaikaisesti karvoituksen sukupuolittuneisuutta. Tähän liittyen luin Tiia Aarnipuun tutkimuksen *Ei ole miestä eikä naista* (2006). Se tarjosi kiinnostavan vertailukohdan moderneille karvoitusta koskeville käsityksille, sillä se valotti niitä hyvin toisenlaisia tapoja, joilla ihmisruumiit on varhaisemmassa eurooppalaisessa perinteessä nähty alati muutoksille alttiina. Yhtenä esimerkkinä esimodernien sukupuolikäsitysten monimielisyydestä Aarnipuu analysoi Manner-Euroopassa 1400–1500-luvuilla suosittua Pyhän Wilgefortisin kulttia. Kultin taustalla olevan legendan mukaan Wilgefortis-niminen kristitty neito halusi välttää isänsä järjestämän pakkoavioliiton ja pysyä neitsyenä, sillä hän oli luvannut itsensä Jumalalle. Niinpä hän rukoili hätäänsä apua. Vastauksena rukouksiin hänelle kasvoivat parta ja viikset. Kun sulhanen parrakkaan morsiamensa nähtyään perui häät, raivostunut isä antoi ristiinnaulita tyttärensä, josta näin tuli ”ristiinna-
puettu Kristus”. Parran ja viiksien kasvamisen voi ymmärtää metaforana – tässä tapauksessa esimerkiksi itsemääräämisoikeuden ja tahdonvoiman vertauskuvana –, mutta kyse ei ole vain naisen mieheksi tulemisesta tai mieheksi naamioitumisesta. Sukupuolittuneiden rajojen hämartyminen ilmentää yleisemminkin identiteetin moninaisuutta ja mahdollisuutta sukupuolierojen ylittämiseen.¹⁹⁶ Päätin nimetä ihokarvoistani syntyneen teoksen *Parrakkaaksi neitsyeksi* viittauksena karvaisen pyhimyksen keskiaikaiseen kulttiin. Halusin kyseenalaistaa tällä nimellä ruumiini karvoituksesta

195 Siteerattu teoksessa Soikkeli 2007, 139.

196 Aarnipuu 2006, 66–78.

muodostuvan omakuvan seksistisen luokittelun maskuliinisuuden manifestaatioksi sekä haastaa tyypillisiä ennakkokäsityksiä, joita ihokarvojen sukupuolittamisen seurauksena pinnallisesti muodostetaan.¹⁹⁷

4.4 TEKNOLOGIAN VALO JA AINEETON KULUTUS

Ihokarvojen lisäksi *Parrakas neitsyt* -teoksen keskeinen elementti on valotaulu. Valotaulu ei toimi tässä tapauksessa ainoastaan kuvaa valaisevana taustana, kuten valokuvia valaistaessa on asianlaita, vaan se on fyysinen osa teoskokonaisuutta.¹⁹⁸ Kuten edellä kerroin, kirkasvalotaulun katselusta oli muodostunut jalokanti kuntoutuksen aikana meditatiivinen rituaali. Se mahdollisti hetkellisesti ruumiillisuuden ja kivun unohtamisen. Vaikka valo, myös sähkövalo, usein mielletään aineettomaksi, kuukaudesta toiseen kirkasvalotaulua katsellessani valo alkoi vaikuttaa hyvinkin aineelliselta. Loisteputkien sisällä tapahtuvan kaasun ja höyrystyneen elohopean liikkeen saattoi aistia tasaisena aaltoluna. Fotoneilla eli valokvanteilla ei fysiikan mukaan ole massaa, joten ne määritellään aineellisuuden rajatapaukseksi. Historiallisesti tarkasteltuna aineesta koostuvan maailman vastakohtaksi ei kuitenkaan ole ajateltu valottomuutta eli pimeää tyhjiötä, kuten nykytietämyksen mukaan on asianlaita, vaan juuri valoa itsessään on

197 Ihokarvojen kautta tapahtuvaa feminiinisuuden ja maskuliinisuuden rajojen kyseenalaistamista on käsitelty muun muassa performanssitaiteilija Vito Acconci kahdeksanmillisellä kameralla kuvatussa filmissään *Conversions* (1971).

198 Vertailukohtana voisivat olla kuvanveistäjä Dan Flavinin loisteputkivaloista tekemät teokset. Flavinin mukaan valolla ei hänen töissään ole transsendentaalista tai ylevää symbolista merkitystä, vaan valoputkista tehdyt kompositiot ovat aineellisia "ehdotuksia". Flavinin sanoin ne "ovat sitä mitä ovat eivätkä mitään muuta"; siteerattu artikkelissa Cassidy 2005.

pidetty maallisen ja aineellisen pimeyden aineettomana vastakohtana.¹⁹⁹

Uskonnollisilla käsityksillä on ollut vuosituhansien ajan merkittävä vaikutus siihen, että valo on assosioitunut järjenkaltaiseen kirkkauteen, joka on näkyväksi tekevää, mutta itsessään aineetonta. Valoton aineellisuus taas on edustanut pimeyden ydintä, saatanallisuutta, kadotusta. Klassisena esimerkkinä tästä on Danten *Jumalainen näytelmä* (1321). Siinä taivas kuvataan helvetin mielikuvituksellisen, visuaalisesti kiehtovan synkkyden vastakohtana kirkkaana hohtaviksi valokaariksi, jotka voimistuvat lähestyttäessä taivaan keskusta, todellista kirkkautta.²⁰⁰ Raamatussa Kristuksen kirkastuminen merkitsee itsensä Jumalan olemuksen hetkelistä paljastumista kuolevaisille ihmisille. Myös monissa muissa uskonnoissa kuten buddhalaisuudessa valo symboloi pyhyyttä, täydellistymistä ja valaistumista eli materiasta vapauttavan ymmärryksen saavuttamista. Theodor W. Adornon ja Max Horkheimerin tunnetun tulkinnan mukaan valon transsendentaalinen metaforistiikka sai maallistuneen muodon 1700-luvulla valistuksena tunnetun aatesuuntauksen myötä. Siinä järki ja tieto edustavat sivistyksen valoa, joka poistaa kaiken tietämättömyyden, raakuuden ja pahuuden luoden maan päälle rationaalisen Ihmisen Valtakunnan. Tekniikka ja teknologia ovat rationaalisen tiedon ytimessä, sillä ne tarjoavat ihmisille välineet animistisen

199 Lyytimäki & Rinne 2013, 12–13.

200 Paradoksaalisesti Danten ruumiilliset helvettikuvaukset ovat mielestäni teoksen kiinnostavin ja nähtävästi myös Dantea itseään eniten inspiroinut osio. Taivaan kuvaaminen sen sijaan on selvästi hänelle paljon työläämpää ja väkimmäistä, sillä hän joutuu elävöittämään taivaallista pitkäveiteisyyttä takautumilla taivaaseen päässeiden henkilöiden aiemmista maallisista onnettomuuksista, kärsimyksistä ja hyveellisyydestä; ks. Dante Alighieri 1963.

taikauskon kukistamiseen ja taiasta vapautetun luonnon hallitsemiseen.²⁰¹

Yksi tällainen ihmiskunnan keksintö ja sittemmin teknologisen hallinnan väline on sähkö ja sen sovelluksena sähkövalo. Sitä ilman länsimaista teollistunutta, kaupallistunutta ja urbanisoitunutta 24/7-sivilisaatiota ei olisi olemassa.²⁰² Maapallolla olevien keinovalojen määrää ja voimakkuutta kartoittavissa satelliittikuvissa valoisuus on suoraan verrannollinen eri alueiden taloudellisiin voimavaroihin. Etenkin Yhdysvaltojen, Euroopan ja Japanin ääriviivat erottuvat satelliittikuvissa kuin valokynällä piirrettyinä. Valopäästöjen suurta määrää ei kuitenkaan voida yksiselitteisesti pitää yhteiskunnan edistyneisyyden mittarina. Siellä missä keinovalot loistavat kirkkaimmin, ympäristön kuormitus on muutenkin suurinta.²⁰³ Tilanne havainnollistaa Adornon ja Horkheimerin määrittelemää valistuksen paradoksia. Sen mukaan ihmiset maksavat valtansa lisääntymisen vieraantumalla siitä, minkä suhteen he käyttävät valtaa²⁰⁴ – tässä tapauksessa vuodenaikojen ja vuorokauden kiertoon liittyvästä luonnollisesta valon ja pimeyden vaihtelusta. Valon jumalallisesta metaforistiikasta on kuljettu pitkä matka sähkövalon yleistymiseen siinä

201 Adorno & Horkheimer 1991, 81–85.

202 Jyrki Kiiskinen kuvaa tulevaisuuteen sijoittuvassa romaanissaan *Kaamos* (1997) kielitieteilijää, joka tulkitsee jo ammin tuhoutuneen länsimaisen kulttuurimme kirjoituksia. Kielitieteilijä päätelee, että pääjumalamme on ollut Sähkö, auringon ruumiillistuma, joka syrjäytti Pimeyden, Kylmyyden ja Pahuuden. Kaupunkejamme kielitieteilijä pitää sähkön luomina valokulisseina, jotka pystytettiin suojaksi pimeää taivasta vastaan.

203 Lyytimäki & Rinne 2013, 32–53.

204 Adorno & Horkheimer 1991, 86.

määrin, että siihen on alettu suhtautua jopa suoranaisena valosaasteena.²⁰⁵

Valon, aineettomuuden ja korkeamman viisauden mystinen liitto on kuitenkin jatkanut elämäänsä esimerkiksi informaatioteknologian muodossa. Monet tämän alueen keskeiset innovaatiot, kuten television, tietokoneen ja älypuhelimien näytöt, perustuvat valoon ja ovat itsessään valon lähteitä. Sama periaate toistuu mainontaan käytettävissä valotauluissa, jollainen on *Parrakkaan neitsyen* osana ja jonka kautta pohdin ihmiselle päiväaktiivisena nisäkkäänä lajityypillistä viehtymystä valoon. Kärjistäen ja pelkistäen voisi sanoa, että merkittävä osa kaupallisesta visuaalisuudesta ja mielikuvien luomisesta perustuu aineiston katsomiseen valona eli valolähteen katseluun ja valon puoleensavetävyyyteen. Valon katsominen luo illuusion kontaktista johonkin toiseen tasoon tai todellisuuteen. Kun katselee huoneen perällä olevaa televisiota, tuntuu kuin katsoisi jotain huoneen ulkopuolista, usein jopa jollain tavalla todellisempaa maailmaa.

Samalla valo kuitenkin tekee teknologisesta laitteesta helposti näkymättömän. Tietokoneiden, tablettien, älypuhelimien, näyttöpäätteiden ja videoprojektorien kaltaisen informaatioteknologian yleistymisen on synnyttänyt immateriaalisen tekno-eko-utopian. Sen mukaan materiaallinen kulutus tulee lähivuosikymmeninä merkittävästi vähenemään teknisen kehityksen ja kulutuksen ohjauksen myötä. Näissä visioissa informaatioteknologia edustaa aineetonta puhtautta, puhdasta

205 Jari Lyytimäen ja Janne Rinteen (2013, 15) määritelmän mukaan valosaaste on keinovaloa, joka suuntautuu muualle kuin aiottuun kohteeseen tai joka aiheuttaa terveys- ja ympäristöhaittoja tai koetaan haitalliseksi. Kyse on siis valosta väärään aikaan ja/tai väärässä paikassa. Globaali valosaastuminen ei ole vain esteettis-visuaalinen ongelma, vaan se muuttaa ja vahingoittaa ekosysteemin toimintaa perinpohjaisesti. Valosaastumisen moninaisista haitallisista vaikutuksista ks. Lyytimäki & Rinne 2013, 18–19, 101–173.

kasvua ja yhteyttä ympäröivän aineellisen todellisuuden ulkopuolisiin sfääreihin, vaikka se itsessään on yksi materiaalisen tuotannon keskeisimmistä osa-alueista. Voidaan puhua kulutuspakosta, jossa olemme yhä riippuvaisempia koneista, laitteista ja niiden käytön opettelusta. Se taas edellyttää materiaalisia ja rahassa mitattavia resursseja sekä synnyttää uusia materiaalisia tarpeita.²⁰⁶ Paradoksaalisesti immateriaalituotanto ja aineeton kulutus siis vaativat perustakseen massiivisen raaka-aineisiin pohjautuvan aineellisen tuotannon ja tuottavat itse “sivutuotteinaan” massiivisen määrän jätteeksi päätyviä vanhentuneita laitteita.²⁰⁷

Kulutuspakon käsite kuvaa hyvin sitä ambivalenttia suhdetta, joka itselläni on teknologiaan. Minuuteni ja identiteettini ovat pitkälti rakentuneet suhteessa teknologian tuottamaan visuaaliseen ja tiedolliseen informaatioon. Maailmasuhteeni on muokkaantunut teknologian mahdollistamien liikenneyhteyksien ja tiedonvälityksen myötä. Koen lääketieteen teknologisen kehityksen olevan suoranaisesti oman ja läheisteni olemassaolon turvatakuuna. Muokkaan tätä tekstiä tietokoneeni näytön ääressä pitäen internet-yhteyttä auki voidakseni tarkistaa erilaisia faktoja ja sanojen kirjoitusasuja. En pystyisi kirjoittamaan sitä ilman teknologiaa. Samalla tiedostan vahvasti teknologisen aineenvaihdon

tuottaman vieraantuneisuuden ja ekologisen epäbalansin. Vaikka tiedän hyvin, että ihmiskunta kuluttaa tällä hetkellä noin puolitoista kertaa enemmän kuin mitä maapallon kyky uusiutua mahdollistaisi, yksilötasolla minulla on hyvin vähän mahdollisuuksia kieltäytyä teknologian käytöstä.

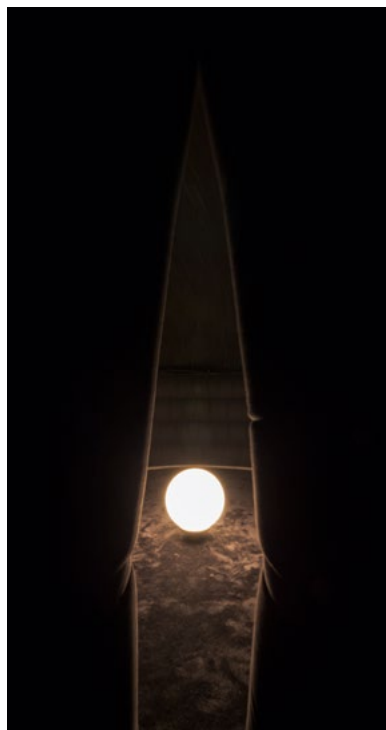
Kun toteutin *Parrakas neitsyt* -omakuvaani, ajattelin sen kannanotoksi edellä pohtimiini kysymyksiin teknologian, aineellisuuden ja inhimillisen olemassaolon monimutkaisista suhteista. Prosessin tuloksena syntyi valoteos, jonka kliiniseen valopintaan laminoin ihokarvani piirtäen niillä ruumiini siluetin. Eläimelliset karvat ovat puhtaassa valopinnassa epätäydellisen ihmisruumiin merkki, tahra, valon läpäisemä lihaton piirustus; valoon sulautuneen ja kadonneen ruumiin jälki. Samalla karvoituksen voi hauraudessaan nähdä korostavan valon aineellisuutta, teknologista kirkastumista valon materialisoitumisena.

²⁰⁶ Bruun, Eskelinen, Kauppinen & Kuusela 2009, 173–186.

²⁰⁷ Kun teollisuus tuottaa markkinoille alati uusia mallistoja, vanhentuneista laitteista syntyy ongelmajätettä. Sen määrä kasvaa viimeisimpien arvioiden mukaan globaalilla tasolla vuosittain jopa viidellä prosentilla. Yksinomaan Suomessa e- eli sähkö- ja elektroniikkajätettä kertyy noin 100 000 kiloa vuodessa. Tämä jätetuotanto puolestaan on synnyttänyt uuden globaalin työnjaon. Siinä Etelä (Afrikka, Aasia, Latinalainen Amerikka) tuottaa elektroniikkateollisuuden raaka-aineet ja toimii ketjun loppupäässä e-jätteiden kaatopaikkana, kun taas Pohjoinen (Eurooppa, Pohjois-Amerikka, Japani) hoitaa tuotekehittelyn ja korjaa jalostusprosessien tuottamat suuret kaupalliset voitot; Mustalahti 2014, 32; ks. myös Bruun, Eskelinen, Kauppinen & Kuusela 2009, 171–172.



5 Sylkäisty avaruus



Sylkäisty avaruus
2013
planetaariotelta,
muste, pureskeltuja
nikotiinipurukumeja,
pallovalaisin,
ilmanpuhallin
300 cm x ø400 cm

5.1 SYÖNNÖSTEN PLANETAARIO

Käytetty purukumi on suun muokkaama esine, jossa on nähtävissä hampaiden pureskeluprosessin aikaansaama muoto. Se on lähes yhtä yksilöllinen kuin sormenjälki.²⁰⁸ Jätteenä se on kuitenkin kulttuurinen tabu ja torjunnan kohde. Yhteiskunnassamme kaikki ihmisruumiin tuottamat jätteet pyritään häivyttämään näköpiiristä mahdollisimman nopeasti ja huomaamattomasti. Standardoitu siivousprosessi ei kuitenkaan läheskään aina tehoa purukumiin. Sen sideaine on vettä hylkivää eikä liukene pesuaineisiin. Lisäksi sillä on voimakas tartuntaominaisuus. Siksi näitä arkipäiväisessä kohtaamisessa kavahdettuja syönnöksiä voi kaupunkiympäristöstä löytää mitä yllättävimmistä paikoista. Julkisessa tilassa ne ilmentävät välinpitämättömyyden lisäksi tietoista kapiointia, joka nivoutuu valtaisteluun tilan hallinnasta. Purukumilla tahraaminen loukkaa julkisen tilan “puhtauden” ideaalia. Tässä mielessä se vertautuu laittomiin tageihin, graffiteihin, flajereihin ja julisteisiin, joihin kontrollijärjestelmä suhtautuu pääsääntöisesti kulttuurisena epäpuhtautena.²⁰⁹

²⁰⁸ Arkeologisissa kaivauksissa on muun muassa nykyisen Suomen alueelta löydetty niin sanottuja purupihkoja, joita pidetään purukumin esihistoriallisena edeltäjänä. Purentajälkiä “lukemalla” pystytään määrittelemään tuhansien vuosienkin jälkeen, onko jäljen jättänyt esimerkiksi oikeanpuoleinen poskihammas tai vasemman leuan viisaudenhammas, miten kuluneet hampaat ovat olleet sekä minkä ikäinen purija on ollut asialla. Noin 2150–2000 eaa. ajalta peräisin olevan purupihkan hampaslääketieteellisestä analyysistä ks. Kopisto 1963, 206; ks. myös Villkuna 1963; Pesonen 1999.

²⁰⁹ Koskela 2009, 272–274, 286–288. Pelkästään Iso-Britanniassa paikallishallinto käytti vuonna 2007 julkaistun tiedon mukaan yli 200 miljoonaa euroa vuodessa purukumin irrottamiseen kaduista veden ja kemikaalien avulla; ks. “Uusi purukumi ei tahmaa hiuksia ja katuja”, Yle Uutiset 14.9.2007, saatavana sähköisesti: <http://yle.fi/uutiset/uusi_puru-kumi_ei_tahmaa_hiuksia_ja_katuja/5802265> (luettu 7.7.2015).

Ajatus käyttää purukumeja teoksen materiaalina palautuu erääseen pimeään syysyöhön, kun odotin bussia pysäkkikatoksen suojassa sateen piiskatessa asfalttia. Veden kastelema asfaltti heijasti lähiympäristön erisävyisiä katuvaloja ja valomainosten värejä. Märkä musta asfalttipinta synnytti voimakkaan tilallisen illuusion heijastumien alla piilevästä määrittelemättömästä syvyydestä. Asfaltin pintaa täplittivät bussia odotelleiden ihmisten maahan sylkemien, litteäksi liiskaantuneiden purukumien lukemattomat vaaleat laikut. Koin voimakkaan visuaalisen elämyksen, jossa purukumit näyttäytyivät tähdistön kaltaisina valopisteinä ja mustaan asfalttiin aukesi pohjaton, huimaava avaruudellinen tila. Yöllisen bussikatoksen edustan tarjoama näkymä oli kaksikulotteisena illuusiona luonteeltaan maalauksen katsomista muistuttava haltioitumisen kokemus.

Muutamia vuosia myöhemmin kiinnitin taiteilijaystäväni työhuoneella vieraillessani huomiota työpöydän kulmalle asetettuun epätavalliseen esineeseen: kertakäyttöiseen läpinäkyvään muovimukiin, joka oli täynnä pureskeltuja – siis käytettyjä – purukumeja. Udellessani tämän oudon jätteen taustaa hän kertoi lopettaneensa tupakoinnin ja siirtyneensä tyydyttämään nikotiininhimoaan nikotiinipurukumeilla. Nyt hän oli riippuvainen niistä ja pureksi niitä tasaisin väliajoin työskennellessään. Nikotiininhimon helpotuksessa ja makuesanssin hälvettyä hän pudotti käyttämänsä purukumin pöydällä odottavaan muovimukiin. Kun muki hiljalleen täyttyi, hän siirsi sen jätessäkkiin ja asetti taas uuden tyhjän mukin pöydän reunalle täyttymistä odottamaan. Tämä monotoninen prosessi herätti uteliaisuuteni. Sekä ystäväni hampaiden purukumiin muokkaamat muodot että läpinäkyvän muovimukin tiimalasimainen täyttymisprosessi kiinnostivat minua. Mieleeni palautui öinen visio purukumien

sateisella asfaltilla muodostamasta avaruusilluusiosta. Sain idean teoksesta, jossa käytetyt nikotiinipurukumit muodostaisivat riippuvuuden synnyttämän avaruuden.²¹⁰ Pyynnöstäni ystäväni ryhtyi keräämään minulle pois sylkemiään purukumeja. Näin niitä vähitellen kertyi säännöllisesti kuukausien kuluessa kasvanut kokoelma. Purukumien säännöllinen kertyminen versioi ajan aineellistumisen teemaa, jota olen käsitellyt aiemmin muun muassa huonepölyteoksissani *Ajan puutarha* (1997) ja *Vetovoima* (1999).²¹¹

Kun määrätietoista keräämistä oli jatkunut osapuulle vuosi, purukumeja oli kertynyt jo tuhansia kappaleita. Päätin aloittaa sommittelukokeilut. Päälystin työhuoneen seinän mustalla mattakankaalla jäljitelläkseni valoa imevän asfaltin pintaa. Aloin sommitella sen päälle purukumeilla mielikuvituksellisia ”tähtikuvioita”. Yöllisessä bussikatoksessa kokemani avaruudellisen näyn lisäksi pureksitun ja suusta syljetyn purukumin muoto assosioitui mielessäni meteoriittiin, jonka rosoiseen pintaan ajan hammas on purrut ja jonka avaruus on ”sylkenyt” maan kamaralle. Ajattelin meteoriitteja kaukaisten tapahtumien jäänteinä: kappaleina, jotka planeettojen törmäysten tuloksena ovat singahtaneet pitkälle matkalleen ja lopulta Maan gravitaation vetämänä läpäisseet ilmakehän ja syöksyneet maahan. Toisaalta pureksitut purukumit avaruudellisessa tilassa yhdistyivät mielessäni edelleen jätteeseen. Ne herättivät

210 Tutkimusten mukaan tupakan sisältämä nikotiini aiheuttaa voimakkaammin riippuvuutta kuin heroiini. Nikotiini saapuu aivoihin niin nopeasti ja niin konsentroituneessa muodossa, että mikään muu päihde ei pysty samaan; ks. Jansson 2013.

211 Ks. luku 2. *Aineellisuuden avartuminen työskentelyssäni*.

muistuman avaruudessa leijuvasta avaruusromusta, joka on syntynyt avaruustutkimuksen sivutuotteena.²¹²

Tehtyäni useita kokeiluja liimaamalla purukumeja mustalle kankaalle huomasin, etteivät purukumit kollaasina kaksiulotteisella seinäpinnalla kyenneet välittämään tavoittelevaani avaruudellista vaikutelmaa. Ryhdyin hankkimaan lisää tietoa avaruustutkimuksesta, avaruuden mallintamisesta, tähtikartastoista, observatorioista ja planetaarioista. Koska avaruus nähdään muodoltaan kaarevana, ajattelin, että tarvitsisin haluamani vaikutelman aikaansaamiseksi kupolimaisen rakenteen muodostamaa koveraa sisäpintaa. Päätin soveltaa kevytrakenteista, ilmanpuhaltimella täyttyvää planetaariotelmaa purukumiavaruus-installaation kupolirakenteena muokkaamalla sitä edelleen käyttötarkoitukseeni sopivaksi.

Halusin myös tähtimuodostelman pohjautuvan konkreettisempaan lähtökohtaan, joten otin yhteyttä Tähtitieteellinen yhdistys Ursaan ja vuokrasin sieltä tähtiprojektoria. Sen avulla saatoinkin merkitä planetaarioteltan kupolin koveraan sisäpintaan purukumitahntien paikat liimausta varten. Valitsin tähtitaivaan asennoksi Suomen korkeusasteen ja ajankohdaksi kesäkuun. Valinta sisälsi paradoksin, sillä kyseisellä korkeusasteella ei kesäöiden valoisuuden takia ole mahdollista nähdä tähtitaivasta kesäkuussa. Saatuaani purukumien sijainnit merkittyä maalasin kupolin kauttaaltaan nokimustasta pigmentistä ja arabikumista valmistetulla musteella

ennen purukumien asemointia ja paikoilleen liimaamista. Harkitessani teltan sisätilan valaisuratkaisua minusta vaikutti siltä, että valaisimen pitäisi olla elimellinen osa teosta. Päädyin suurehkoon pallokupuiseen lamppuun, jonka sijoitin keskelle teltan ympyränmuotoista lattiaa. Tavoittelevaani vaikutelman aikaansaamiseksi minun oli myös häivyttävä lattiapinnan valoa heijastava ominaisuus. Tätä varten asensin teltan lattiaan paksun nukkapintaisen mattamustan kokolattiamaton. Varustin valaisimen himmentimellä, jotta saatoin säädellä purukumien heijastaman valon määrää portaattomasti. Halusin valon, jossa purukumien ai-neellisuus ja kolmiulotteisuus konkretisoituvat, mutta joka samanaikaisesti mahdollistaa illuusion öisestä tähtitaivaasta.

5.2 SUUAUKON SYMBOLIIKKA

Siirrettävä planetaariotelta on suunniteltu siten, että kevyttä kangasta oleva kupu ei tarvitse tukisalkoa. Teltta jännittyy pystyyn ilmanvirtauksen muodostamalla paineella,²¹³ jota voimakas teollisuuspuhallin tuottaa puhaltamalla ilmaa teltan alaosaan kiertäviin putkimaisiin kanaviin ja niiden kautta teltan sisätilaan. Humiseva ääni muodostaa sisäänsä sulkevan ”tuulenpesän”. Kuvun sisäinen akustiikka on erityislaatuinen. Kupumainen pinta johtaa ääntä niin, että teltan keskiosassa kuulostaa siltä kuin oma puhe tulisi itsen ulkopuolelta. Alhaalta tuleva valo puolestaan luo ihmisten

²¹² Project Space Track raportoi vuonna 2010, että maata kiertää noin 16 000 keinoitekoista kappaletta, jotka on nimetty avaruusromuksi. Lasketut kappaleet ovat kooltaan vähintään 5 cm:n kokoisia tai sitä suurempia. Tätä pienempiä ihmisen tuottamia roskia on arvioitu olevan maan kiertoradoilla satojatuhausia kappaleita. Autonromuksi luokiteltavia jätteitä löytyy jopa Mars-planeetalta. Ks. Euroopan avaruusjärjestö ESA:n raportti avaruusromusta, saatavana sähköisesti: <http://www.esa.int/fin/ESA_in_your_country/Finland/Avaruusromu_riskin_arviointi> (luettu 27.4.2015).

²¹³ *Sylkäistyllä avaruudella* on tässä suhteessa yhtymäkohta teokseen *Kasvatustila* (2001), sillä käytän kummassakin teoksessa ilmanpaineella täyttyvää pallomuotoa. *Kasvatustilassa* turkiksella päällystetyt kumipallot puristuvat verkkoseinien väliin ilmanpaineen ansiosta, kun niihin pumpataan ilmaa venttiilin kautta. Yksi työskentelyni punaisista langoista on saman ilmiön variointi eri teoksissa – tässä tapauksessa ilmanpaineen aikaansaaman sisätilan laajeneminen.



kasvoille ylöspäin suuntautuvia voimakkaita varjoja. Ne muuttavat kasvopiirteitä radikaalilla tavalla. Teltassa on tarkoitus vierailla ilman kenkiä, jolloin myös jalkapohjien tuntemukset nousevat tietoisien aistimusten piiriin. Mustaa nukkamattoa ei voi hämärässä valaistuksessa nähdä, mutta sen pehmeä upottavuus muistuttaa kävelyä paljain jaloin kuivalla nurmikolla. Pyrin siihen, että teltan sisätila herättäisi eri aistimusten vuorovai- kutuksena moniaistisen kokemuksen. Vaikka mahdollisuus aistimusten yhdistymiseen on tarjolla joka hetki meitä ympäröivän ja läpäisevän elämysmaailman rik- kaudessa, olemme usein niin fokusoituneita vain joihin- kin sen piirteisiin, että sivuutamme kokonaisvaltaisen olemassaolon kokemuksen.

Purukumiavaruudellista tähtitaivasta esittävänä tila- teoksena *Sylkäistyä avaruutta* voi lähestyä vuorovaiku- tuksia välittävänä kenttänä. Katsoja muuntuu kokijaksi siirtyessään teoksen sisään, ollessaan teoksessa ja osana teosta eikä yksinomaan sen ulkopuolisena tarkkailijana. Teoksen sisällä kokija ei ole katsomossa vaan tapahtu- mien keskiössä. Teoksen katsomista ja toisaalta sen si- sälle menemistä ja sisällä olemista voisi verrata luonto- kokemukseen ja havainnollistaa erolla, joka on lammen katselun ja lammessa uimisen välillä. Kummallakin toi- minnalla on omat puolensa, mutta yhdessä ne muodos- tavat osatekijöitään monipuolisemman kokemuksen, jossa erilaiset ulottuvuudet ja etäisyydet kietoutuvat toi- siinsa. Sisälle menemisen ja sisällä olemisen kokemuk- sena *Sylkäistyssä avaruudessa* voi nähdä samankaltai- suutta esimerkiksi Niki de Saint Phallen tilateokseen *She – A Cathedral* (1966), jossa katsojat siirtyivät vagi- naa symboloivan aukon kautta teoksen sisuksiin. *Syl- käistyn avaruuden* planetaarioteltan sisäänkäyntiä voi luonnehtia suuaukon tai vaginan kaltaiseksi. Sisätilaan ja vastaavasti ulos teoksesta pitää tunkeutua puristavan

elastisen aukon läpi. Sen myötä kokemus muodostuu siirtymäriitiksi. Teltta assosioituu minulle ihmisruumiin- seen ja sen intiimeihin sisätiloihin, kuten ruoansulatus- elimistöön tai kohtuun. Siihen tunkeutuminen on ikään kuin sukellus kohdun sisäavaruuteen. Vastaavasti pa- luun hämärästä sisätilasta ulkomaailman häikäisevään valoon voi mieltää rituaaliseksi syntymäkokemukseksi.²¹⁴

Kun sijoitin sisätilan keskelle pallovalaisimen, ajatte- lin sen symboloivan planeettaa tai valon lähteenä täh- den kaltaista taivaankappaletta, mutta myös kohdun munasolua. Tällöin teltan kupolia täplittävät purukumit vertautuvat munasolun ympärillä parveileviin siittiöihin. Itselleni tärkeää on sisätilan samanaikainen intiimiys ja avaruudellisuus, sen sisältämä yhtäaikainen viittaus suuonteloon ja kohtuun sekä avaruuteen ja sen ääret- tömyyteen. Teoksen nimellä *Sylkäisty avaruus* viittaa- an sekä ejakulaatioon että suusta ulos sylkäistyihiin puru- kumeihin. Kun viimeistelin tätä tutkimukseni kirjallista osuutta, silmiini osui vielä kiintoisa pikku-uutinen, joka avasi teokseen uuden tulkinnallisen tason. Uutisen mu- kaan tähtitieteilijät olivat onnistuneet todistamaan en- simmäistä kertaa tapahtumaa, jossa musta aukko söi tähden ja sen jälkeen sylki osan siitä ulos.²¹⁵ Tieto sai minut ajattelemaan *Sylkäistyä avaruutta* myös kosmi- sena sisään–ulos-liikkeenä.

5.3 RIIPPUVUUDEN AVARUUS

Sylkäistyssä avaruudessa tähtinä esiintyvissä nikotiini- purukumeissa minua kiinnostava aineellinen ulottuvuus liittyy nikotiinin kaltaisten aineiden kykyyn aiheuttaa

214 Antiikin Kreikassa Demokritos puhui ruumiista telttana (*skenos*); Korhonen & Kivimäki 2006, 184.

215 Heikkilä 2015.

käyttäjissään voimakasta riippuvuutta eli addiktiota.²¹⁶ Aihe on minulle henkilökohtaisesti läheinen, sillä olen nuoruudestani lähtien vuoroin addiktoitunut ja sitten pyrkinyt vieroittumaan erinäisistä aineista. Määritelmällisesti riippuvuuden ytimessä on ainetta käyttävän ihmisen ja aineen välinen yhteiskunnallisesti välittynyt suhde, esimerkiksi se, miten vaikeaa aineen käytön lopettaminen on sekä millaisia fyysisiä ja psyykkisiä oireita tai sosiaalisia ongelmia käytöstä tai sen lopettamisesta seuraa.²¹⁷ Tutkimukseni on johdattanut minut ajattelemaan, että yksilön minuus muodostuu ja muokkautuu erilaisten vuorovaikutussuhteiden verkostoissa. Aineriippuvuudessa addiktoivan aineen voi nähdä rakentavan ja muokkaavan hyvin konkreettisella tavalla yksilön identiteettiä eli kokemusta siitä, kuka hän on.

Käsittelin aineriippuvuuden tematiikkaa ensimmäisen kerran vuonna 2011 Galerie Anhavassa esittämässäni tilateoksessa *Addiktio*. Teoksen voi määritellä veistotaiteen ja tilateoksen yhdistelmäksi. Se koostuu näyttelytilan seiniä peittävistä tuhansista vedellä täytetyistä alumiinisista juomatölkeistä sekä kahdesta väänntyneestä ostoskärrystä, jotka olin löytänyt junatunnelin suuaukon läheisyydestä ja sen jälkeen puhdistanut ja kiillottanut. En halunnut käyttää teoksen materiaaleina suoraan riippuvuutta aiheuttavia aineita, kuten ruokaa tai nautintoaineita. Sen sijaan valitsin teoksen elementeiksi esineitä, jotka symboloivat minulle riippuvuutta.

216 Käsitteenä aineriippuvuus on lähtökohtaisesti epämääräinen, sillä kaikki ihmiset ovat riippuvaisia esimerkiksi hapestä, jota tarvitaan jatkuvasti elimistön toimintoihin. Tarkoitin aineriippuvuudella poikkeavan usein toistuvaa tai pakonomaista tarvetta käyttää jotain sellaista ainetta, joka on yksilölle tavalla tai toisella haitallista, mutta joka samalla aiheuttaa hänelle mielihyvää tai on muuten palkitsevaa; ks. Poikolainen 2011, 194.

217 Ks. Terveiden ja hyvinvoinnin laitoksen vertailu riippuvuutta aiheuttavista aineista. Saatavana sähköisesti: <<https://www.thl.fi/fi/web/alkoholitupakka-ja-riippuvuudet/ehkaiseva-paihde-tyo/ehkaisevan-paihde-tyon-laatu/paihteiden-riippuvuus-vertailu>> (luettu 29.12.2015).

Aihepiiriin liittyvän henkilökohtaisen tason lisäksi minua kiinnosti addiktioiden yhteiskunnallisuus. Jatkuvasti yleistyvänä ongelmana aineriippuvuus ilmentää yhtä kulutuskapitalismin paradokseista: lupausta ennennäkemättömästä valinnanvapaudesta, jonka kääntöpuolena on pakonomainen addiktoituminen johonkin itselle haitalliseen aineeseen.²¹⁸ Tämä taas herättää kysymyksen siitä, missä määrin koko nykyinen elämänmuotomme perustuu addiktioon. Kuten eräät energia-tutkijat asian tiivistävät, “elämme maailmassa, joka on täydellisesti koukussa öljyyn”.²¹⁹ Tästä näkökulmasta *Addiktio*-teos näyttäytyy eräänlaisena pakkojärjestelmänä, jonka ihmiset ovat itse valmistaneet itselleen.

Sylkäistyssä avaruudessa riippuvuuden ja addiktoivan aineen suhde on välittömämpi ja intiimimpi kuin teoksessa *Addiktio*.²²⁰ Nikotiinipurukumit edustavat minulle ruumiillisen himon hallinnan symboleita. Ne ovat tuotoksia monotonisesta, näennäisen rauhallisesta ja pidätyvästä korviketoiminnasta, jonka pohjimmainen funktio on alkuperäisestä riippuvuutta aiheuttavasta mielihalusta vieroittuminen. Niiden käyttöä voi siten pitää myös vanhan riippuvuuden korvaamisena uudella riippuvuudella. Samalla tämän korvaavan

218 “Addiktiivisen yhteiskunnan” (*addictive society*) käsitteestä ja erilaisten addiktioiden lisääntymisestä ks. esim. Hellman 2010; Poikolainen 2011.

219 Maailmassa kulutetaan yli 89 miljoonaa 159 litran tynnyriä öljyä joka päivä. Nykyinen elämäntyylinne ja elintasomme ei olisi mahdollinen ilman öljyä sekä siitä jalostettuja aineita kuten muovia. Jopa keskeinen energianlähteemme, ruoka, on tehty välillisesti öljystä ja maakaasusta, sillä yhtä ruuasta saatua kaloria kohden on länsimaissa käytetty keskimäärin 5–10 kaloria fossiilisia polttoaineita; Partanen, Paloheimo & Waris 2013, 9, 19–20, suora lainaus s. 9.

220 Osana taiteellista tutkimustani syksyllä 2013 järjestämässäni retrospektiivisessä näyttelyssä Helsingin taidemuseon Tennispalatsin näyttelytilassa *Addiktio* ja *Sylkäisty avaruus* installoitiin samaan tilaan. Tämä mahdollisti myös itselleni näiden kahden suurikokoisen tilateoksen erojen ja yhtäläisyyksien tutkimisen fyysisessä vuorovaikutuksessa toisiinsa.

toiminnan rituaalinomaisuus kuitenkin muistuttaa siitä, että addiktio-termi (lat. *addictio*) on alunperin merkinnyt jollekin asialle tai taholle omistautumista ja siihen uppoutumista sekä palkinnon saamista. Addiktion määritelmät ovat sopimuksenvaraisia, kulttuurisidonnaisia ja sumeita, sillä suhteemme erilaisiin aineisiin on osin alati muutoksessa olevien normi- ja arvojärjestelmien säätelemää. Kyse on halun, mielihyvän ja itsehallinnan sekä toistopakon ja hallitsemattoman himon välisestä kulttuurisesta rajavyöhykkeestä.²²¹

Addiktiossa aineriippuvuutta symboloivat alumiiniset juomatölkit ovat teollisia massatuotteita, anonymieja ja keskenään identtisiä. Ekspressiivistä individualismia teoksessa ilmentävät ostoskärryt, jotka muotoilin lattiapinnasta nousevaksi makaaberiksi tanssipariksi (*Danse Macabre*).²²² *Sylkäistyn avaruuden* nikotiinipurukumit ovat juomatölkkien tavoin geometrisiä teollisuustuotteita, mutta yhden ihmisen pitkän ajan kuluessa suusaan jauhamia ja siten uniikkeja esineitä. Molemmissa teoksissa varioin näin addiktio-teeman lisäksi erästä toista työskentelyssäni toistuvaa aihetta: teollisesti sarjatuotantona valmistetun esineen muodonmuutosta yksilölliseksi muodostelmaksi, jota kutsun ”luonnolistumaksi”. Kun ostoskärry vääntyy junan alle jouduttuaan tai purukumi muokkautuu pureskelussa, nämä persoonattomat ja näennäisen anonymit teolliset

221 Addiktio-termin merkityksistä Poikolainen 2011, 194; Tammi 2011. Halun, mielihyvän ja itsekontrollin rajankäyntinä addiktion käsite tulee lähelle tapaa, jolla Hartmut Böhme (2014, 373–374, 383) on määritellyt ruokafetisismiä. Hänen mukaansa jatkuvasti uusia haluja ja nautintoja luova kulutuskulttuuri tuottaa samalla anoreksian ja bulimian kaltaisia ilmiöitä. Ne ilmentävät äärimmäistä epäbalanssia yksilön suhteessa oraaliin haluihin ja tarpeeseen kontrolloida ruokavaliotaan.

222 Mieleissäni oli myöhäiskeskiajan kirkkotaiteen suosima, kuoleman universaalisuutta kuvaava kuolemantanssi-teema. Suomessa lajiytyyпин ainoa säilynyt edustaja on Inkoon kirkkoon 1500-luvulla tehty seinämaalaus.

tuotteet persoonallistuvat inhimillisemmiksi ja luonnollisemmiksi, mutta kuitenkin samalla synteettisyytensä säilyttäen.²²³

Käyttämäni purukumit viittaavat myös feministisen taiteen antiformalistiseen suuntaukseen, kuten Lynda Benglisin lateksiveistoksiin ja Hannah Wilken purukumiveistoksiin. Benglisin ja Wilken teoksissa muodon häilyvän elastisuuden ja materian tahmaisuuden on tulkittu symboloivan feminiiniseksi miellettyä ruumiillisuutta.²²⁴ Esimerkiksi teossarjassaan *s.o.s. Starification Object Series* (1975) Wilke operoi kaksinaisuudella, jossa hänen alastoman vartalonsa oletettu haluttavuus yhdistyy paljaalle iholle kiinnitettyjen purukumien herättämään torjuntaan.²²⁵ Teoksen tarkoituksena on olla yhtä aikaa sekä puoleensavetävä että luotaantyyöntävä, mitä toisinaan on kutsuttu abjektiksi.

Abjektin ja abjektion (lat. *abicerere*, heittää menemään, sulkea pois; *abiection*, ulosheitto) käsitteet ovat lähtöisin ranskalaisfilosofi Georges Bataillelta. Tutkimukseni näkökulmasta kiinnostavaa abjektiossa on Bataillen ajatus, että yksilön minuuden ja ruumiin samoin kuin yhteiskuntajärjestelmänkin vakiintuneiden rajojen kyseenalaistaminen koetaan pelottavana ja vaarallisena. Siksi itsen/ruumiin/yhteiskunnan rajoja uhkaavat olennot, asiat ja kokemukset pyritään torjumaan ja sulkemaan ulos kulttuurisesta järjestyksestä. Tämä ”ulosheitto”

223 Tätä teemaa olen tutkimukseeni sisältyvien teosten lisäksi käsitellyt muun muassa teoksissa *Paine* (1999) ja *Vauhtisokeus* (2007). Ensiksi mainitussa työssä käytin elementtinä moottoritiien reunalta löytämäni räjähtänyttä rekanrengasta, jonka yhdistin ihmishiuksiin. Jälkimmäisessä liitin eläinten pääkalloihin myrskytuulella eri tavoin vääntyneitä ja rikkoutuneita sateenvarjoja.

224 Feminiinisestä (muoto)kielestä kiinteitä muodostumia, kuvioita ja käsitteitä kyseenalaistavana käytäntönä, joka pyrkii luomaan tilaa virtaavuudelle, nestemäisyydelle ja limaisuudelle ks. Korsisaari 1997, 56–79.

225 Ks. Goldman 1998, 26–31.





Addiktio
2011
vedellä täytetyt
alumiinitölkit,
vääntyneet
ostoskärryt



tekee niistä abjekteja eli inhottavia ja luotaantyöntäviä. Usein niistä tulee myös yhteisön jäsenille tabuja eli kiellettyjä asioita, joita ei saa tehdä, koskettaa, sanoa, syödä tai katsoa. Kuitenkin juuri kielto tekee niistä samalla kiehtovia ja houkuttelevia. Rajojen ylittämiseen, transgressioon, liittyy Bataillen mukaan kokemus Toiseudesta ja potentiaalisesti avartavasta olemassaolon ulottuvuudesta. Bataillille kyse on pyhästä siinä kaksinaisessa mielessä, jossa se merkitsee sekä kiellon, kauhun ja kuvituksen kohdetta että jotain puoleensavetävää, kunnioitusta herättävää ja sakraalista.²²⁶ Bataillen teoriassa korostuu rajojen rikkominen ja sen kautta rajan korostaminen, mutta abjektion voi mielestäni nähdä myös kolmannesta näkökulmasta kahden vastakkaiseksi koetun asian suhteena, yhdistymisenä tai rajojen leikkauksena.²²⁷

Pureskeltujen purukumien aineellisuuteen liittyen kiintoisa on myös tulkinta, jonka psykoanalytikko Julia Kristeva on esittänyt Bataillen abjekti-käsitteen ja Mary Douglasin puhtautta, likaa ja saastumista koskevan tarkastelun pohjalta. Kristevan mukaan monet saastuttavaksi mielletyt aineet ovat yhteydessä ruumiinaukkoihin sekä muihin ruumiin – myös ”yhteiskuntaruumiin” – aluetta leikkaaviin ja koostaviin kiintopisteisiin. Esimerkiksi ruumiin eritteet, syönnökset ja jätökset ovat ”ulosheitettäviä” abjekteja, sillä ne ilmentävät jotain joka samanaikaisesti kuuluu ja ei-kuulu ruumiiseen ja siten

226 Bataille 1998, 48–49, 185–188; ks. myös Arppe 1992, 90–92; Arya 2014, luvut 1. ja 2.

227 Ks. myös Antti Salmisen (2007, 61) pohdinta transgressiiviseen logiikkaan ja paradoksien logiikkaan perustuvien asenteiden erosta.

horjuttaa sen rajoja.²²⁸ Ruuan herättämä inho on Kristevan teoriassa yksi abjektion arkaaisista muodoista, sillä ravinnon nauttiminen, haltuunotto ja poistaminen ovat ruumiin rajat ylittäviä sisään–ulos-liikkeitä. Erityisesti ravinnon tähteet herättävät inhoa. Ne ovat Kristevan sanoin ”jäännöksiä jostakin, mutta ennen kaikkea joltakulta”.²²⁹

Sylkäistyn avaruuden nikotiinipurukumeja voisi analysoida joltain osin abjekti-teorian pohjalta.²³⁰ Toisen ihmisen suussaan pureksimina ja ulos sylkeminä syönnöksinä ne voi kokea vastenmielisiksi jätöksiksi, mutta samalla ne voi myös nähdä hampaiden muokkaamina kiinnostavina variaatioina pakkauksen sisältämistä geometrisistä purukuminpaloista tai jopa suun tuottamina pienoisveistoksina. Hannah Wilken lanseeraama uudissanaa *starification* lainaten voisi ajatella, että samalla kun purukumit *Sylkäistyssä avaruudessa* ”tähdistyvät”, avaruusilluusio ”tähteistyy”. Kohtumainen sisätila on sekä halun, himon ja kaipauksen kohde että

228 Kristeva 1993, 196–202; Kristeva 1998, 290; Seppä 2012, 205. Kristevan (1993, 203, 210, 217) mukaan abjekti samastuu äidin ruumiiseen, sillä lapsen ensimmäiset kauhun ja kiehtovuuden yhtäaikaiset kokemukset – jokin on melkein osa itseä mutta ei kuitenkaan – syntyvät äidin ja lapsen välisen rajan häilyvyydestä. Teoriaa kohtaan on esitetty voimakasta feminististä kritiikkiä, jonka mukaan Kristeva tekee äiti-lapsi-suhteesta mielivaltaisesti kaikkien abjektoidien perustan; ks. esim. Arya 2014, 30–32. Vrt. myös Freud 2003, 31, jossa Freud yhdistää minätunteen kehityshistorian varhaisvaiheen, jolloin rajat minän, ulkomaailman ja toisten ihmisten välillä eivät vielä ole selvät, erityiseen kokemukseen kammottavasta, jota hän kutsuu käsitteellä *das Unheimliche*. Palaan tähän käsitteeseen luvussa 6. *Kietoutumia*.

229 Kristeva 1993, 206–208, suora lainaus s. 207; ks. myös Saralehto 2005.

230 Vaikka käytän joitain sellaisia materiaaleja, jotka voisi määritellä abjekteiksi, taiteeni ei ole ”abjektitaidetta”. Abjektitaideteiden taiteentutkijoiden jälkikäteistä luentaa, jossa abjektion käsitteen alle on niputettu sekalainen joukko eri aikakausien taiteilijoiden erilaisia teoksia, esimerkiksi Marcel Duchampin *Alaston laskeutuu portaita* (1912), Andres Serranon *Piss Christ* (1987) ja Heide Hatryn *Decayed Women* (2011). Abjektitaitteen käsitteestä ks. Seppä 2012, 205–210; Arya 2014, 108–117.



viittauksena sisäelimeen pelottava ja outo mysteeri. Tähtitaivas puolestaan mielletään usein romanttisessa katsannossa kauniiksi ja tavoittamattomuudessaan ihmisen pienuutta lohdullisella tavalla symboloivaksi maailmankaikkeudeksi, mutta avaruuden voi elottomana materiana kokea myös kammottavaksi, kuoleman kaltaiseksi äärettömäksi tyhjyydeksi.

5.4 PALLON ANATOMIA

Työstäessäni *Sylkäisty avaruus* -installaation planeetaariotelttaa huomioni kiinnittyi sen sisätilan luolamaiseen tunnelmaan sekä ulkoisiin rakenteellisiin piirteisiin, jotka muistuttivat iglun ja paimentolaisjurtan kaltaisia arkaaisia asumuksia. Planetaarioteltan kupolimudossa on kiinnostavaa visuaalista sukulaisuutta jurtan ja iglun symboloimaan arkaaiseen maailmankuvaan. Arkaaisessa katsannossa asumuksen kupolimainen sisäkatto symboloi kupumaista taivaankantta, jonka oletetaan peittävän maanpintaa.²³¹ Tällaisen arkaaisnomadisen asumuksen muotokielen yhdistäminen utooppisiin sosiaaliin visioihin ja modernin teknologian kehittämiin hi-tec -materiaaleihin nousi arkkitehtuurin ja ympäristösuunnittelun kiinnostuksen kohteeksi pian toisen maailmansodan jälkeen. Muun muassa yhdysvaltalainen visionääriarkkitehti Richard Buckminster Fuller esitteli patentoimansa, elävien organismien solurakenteesta innoitusta ammentaneen geodeettisen kupolirakennelmansa *Geodesic Dome* Milanon Triennaalissa vuonna 1954. Ajatus nomadisen asumuksen ilmentämästä uudentyyppisestä maailmassa asustamisen tavasta inspiroi 1950–60-lukujen vaihteessa monia kuvataiteilijoita, esimerkiksi Carla Accardin *Tenda* (Telta, 1965)

²³¹ Ingold 2003, 156.

ja Piero Gilardin *Igloo* (1965), jotka molemmat toimivat Italiassa Arte Poveran edeltäjinä ja suunnannäyttäjinä.²³²

Sylkäistyä avaruutta työstäessäni mietin myös teoksen yhtymäkohtia Mario Merzin igluihin. Niistä varhaisin, *Igloo di Giap*, valmistui vuonna 1968. Merzille iglu edustaa arkkityyppistä muotoa, lattialla lepäävää pallonpuoliskoa, joka muodostaa itsessään totaalisen tilan.²³³ Mielenkiintoinen seikka Merzin igluissa on se, että vaikka ne ovat saaneet muotonsa asumuksesta ja viittaavat siihen, yhteenkään teosversioon ei pääse sisään, toisin kuin vaikkapa Accardin teltoihin. Merzin iglut on tarkoitettu ulkoapäin katsottaviksi ja sisäpuoli näkyy ainoastaan läpinäkyvän materiaalin tai rakenteissa olevien aukkojen läpi. Tässä mielessä ne vertautuvat objektivoituun kuvaan maailmasta pallona, jota ikään kuin tarkkaillaan avaruudesta käsin, eivätkä arkaaiseen maailmankuvaan, jonka perustana on sfäärien, pesän tai kohtumaisen tilan sisällä oleminen. Kupoli on kovera sfääri sisäpuolelta katsottuna, mutta kupera puolipallo ulkopuolelta katsottuna.²³⁴

Antropologi Tim Ingoldin mukaan varhaiset astronomit esittivät maailman rakentuvan ohuiden sisäkkäisten kalvojen tai sfäärien sarjasta, jonka keskipisteenä on subjekti, siis ihminen itse. Toisin kuin kiinteitä palloja, joita voidaan tarkastella vain ulkopuolelta, kalvo-maisia kerrostumia eli sfäärejä on lähestyttävä sisältäpäin. Silloin ollaan maailmassa, ei sen ulkopuolella tai siitä erillään. Tämä maailmasuhde muistuttaa myös kohdussa olevan sikiön olotilaa. Maapallon laajuudessa,

²³² Christov-Bakargiev 1999, 26; Buckminster Fullerin geodeettisista kupolirakennelmista ks. myös Buckminster Fuller Instituutin kotisivut osoitteessa: <<http://bfi.org/about-fuller/big-ideas/geodesic-domes>> (luettu 11.7.2015).

²³³ Merz 1999, 253.

²³⁴ Ks. myös Holopainen & Helama 2014.

globaalissa maailmankuvassa ulkoapäin katsottavaksi palloksi kuviteltu maailma ei sen sijaan enää ole sisäistetty elämismaailma vaan ikään kuin näytteille pantu elämästä erillinen kappale.²³⁵ Mielestäni onkin paradoksi, että Merzin sfäärimäiseen maailmasuhteeseen viittaavat iglut tarkemmin katsottuna ilmentävät globaalia maailmankuvaa. Sfäärin sisässä oleva subjekti on Merzin igluissa etäännytetty ulkopuoliseksi katselijaksi. Elämismaailmaan kiinnittyneen kokemuksellisuuden korvaa objektivoiva katse, kokijasta tulee tarkkailija.

Muoin ihminen koki elävänsä aineellisten sfäärien ympäröimänä ja lävistämänä useiden kerrostumien keskipisteessä. Nykyisen käsityksen mukaan sen sijaan matkustamme äärettömässä tyhjiössä ilman päämäärää eteenpäin kiitävän pallon pinnalla, keskellä lukemattomia taivaankappaleita, jotka ovat vailla meille otollisia elämänedellytyksiä. Mitä ihmiselle emotionaalisesti merkitsee se, että hänen tietoisuutensa olemisen luonteesta on muuttunut? Ingoldin mukaan tiettyyn läheiseen elinympäristöön kiinnittyvän paikallisen näkökulman ja maapallon laajuisen perspektiivin välinen ero ei ole hierarkkinen, mittakaavaan tai perusteellisuuteen liittyvä, vaan laadullinen. Sfäärimäisen maailmasuhteen ilmentämä paikantuneisuus ei välttämättä ilmennä rajoitetumpaa tai kapeammin tarkennettua käsityskykyä, vaan se perustuu toisenlaiselle käsittämisen tavalle. Ingoldin sanoin se perustuu aktiiviselle, kouriintuntuvalle kanssakäymiselle asutun maailman olioiden kanssa elämän käytännöllisissä askareissa eikä maailmasta erilleen asettuneelle, ulkopuoliselle kaukaisen maailman tarkkailulle. Modernin teknologian asettaman abstraktin ja elämismaailmalle ulkoisen, objektivoidun pallon sijasta ekologisesti kestävämpi maailmassa-olemisen tapa voisi

235 Ingold 2003, 154–158, 166.

perustua osallistuvaan ja vuorovaikutteiseen kanssakäymiseen asujaimistomme muiden elollisten olentojen kanssa siinä maailmassa, jossa yhdessä elämme.²³⁶

236 Ingold 2003, 165–167; Ingold 2011, 216.

6 Kietoutumia



6.1 KOHTAAMINEN

Seikkailin aurinkoisena kesäpäivänä vuonna 1992 maaseudulla erään autiotalon pihapiirissä. Ulkorakennuksen ovi oli raollaan, joten päätin kurkistaa sisään. Erotin hämyisän huoneen perältä vaalean, kooltaan ja mittasuhteiltaan ihmispään kaltaisen oudon figuurin. Yllättyneenä seisoin hämärässä kasvotusten tämän olennon kanssa. Autioitunut mutta yhä kotoisa vaja esineistöineen alkoi ilmestyksen myötä muistuttaa kauhuelokuvan kohtausta paikkaa. Kokemus vastasi mielikuvaani käsitteestä *das Unheimliche* eli ”kammottava”, jossa jokin kodikas ja tuttu on samalla kertaa vieras, outo ja kauhua herättävä sekä piilossa pidetty ja kätkeyty.²³⁷ Seuraavassa hetkessä tunnistin hahmon ampieispesäksi, joka sijaitsi ihmisen seisomakorkeudella lattiasta. Tunnistamista seurannut ajatukseni oli jo huomattavasti realistisempi: pesäänsä puolustavan ampieisyhdyskunnan välittömän hyökkäyksen uhka.²³⁸ Mitään elonmerkkejä ei kuiten-

²³⁷ Saksan kielen adjektiivi *unheimlich* sekä siitä johdettu substantiivi-muotoinen käsite *das Unheimliche* kyseisen adjektiivin ruumiillistumana käännetään yleensä suomeksi sanalla ”kammottava”. Käsitteen kehitti saksalaispsykologi Ernst Jentsch vuonna 1906. Hän kuvasi sillä kammottavuutta, jonka aiheuttaa ”epävarmuus siitä, onko jokin näennäisesti elollinen olento todella elävä ja päinvastoin, onko jokin eloton esine sittenkin elollinen” (Jentsch 1995, 17–21). Käsitteen teki tunnetuksi Sigmund Freud vuonna 1919. Etymologisessa kartoituksessaan hän korosti, että adjektiivin *unheimlich* kantasana *heimlich* sisälsi jo itsessään kaksi toisilleen vastakkaista merkitystä: kotiin (*das Heim*) viittaavana se oli jotakin läheistä, kotoisaa ja tuttua, mutta samalla kätkeytyä, salaista ja toisilta piilossa pidettyä. Tästä hän päätyi psykoanalyttiseen tulkintaan, jossa *das Unheimliche* viittasi erityisesti sellaiseen tuttuun ja läheiseen, joka oli torjuttu tietoisuudesta ja jonka olisi pitänyt pysyä kätkeytynä, mutta joka nyt paljastui ja koettiin kammottavana; Freud 2003, 26–27, 34–36; ks. myös Eerikäinen 2003, 39–40; Santanen 2014, 241. Sekä Jentschin että Freudin inspiraation lähteenä käsitteen kehittälyssä toimi E. T. A. Hoffmannin vuonna 1816–17 julkaisema novelli *Nukuttaja* (suomennettu myös nimellä *Nukkumatti*); ks. Hoffmann 2011, 23–65.

²³⁸ Ampiaainen on kuolinsyytilaston mukaan yksi Suomen vaarallisimmista eläimistä; ks. Hamilo 2011b.



Kietoutumia
2008–2009
ampieispesät, nuket,
yöperhoset
mitat vaihtelevat

kaan näkynyt. Pesä osoittautui asuttamattomaksi. Hiljaisuus vajassa oli käsinkosketeltavaa. Vain ulkoa, aurin-gonpaahteisesta ja nokkosten valtaamasta pihapiiristä kuului hyönteisten surinaa ja aika ajoin tuulenpuuskan liikuttamien lehtien kahinaa. Silti pelkkä ajatus kennojen sisällä mahdollisesti sikiävästä uudesta elämästä oli levottomuutta herättävä. Olin täysin vaistonvaraisesti erehtynyt muutaman sekunnin ajan luulemaan hyönteisten asumusta ihmisen kaltaiseksi olennoksi. Ihmisen ja muun luonnon erillisyys sekä elollisen ja elottoman raja olivat silmänräpäyksen ajaksi dramaattisesti murtuneet.

Otin löytämäni ampiasispesän mukaani tutkiakseni sitä tarkemmin työhuoneellani. Kohtaaminen oli herättänyt kiinnostukseni ampiasispesän rakenteeseen ja esteetiikkaan sekä sen sisältämään symboliikkaan. Ampiaiset rakentavat pesänsä kuiduista, joita ne raapivat leuolilaan lähiympäristönsä puista, seinähirsistä, puhelinpylväistä, lahoppuusta, heinänkorsista ja putkikasvien varista. Järsimäänsä kuitupalloon ne sekoittavat vettä ja leukarauhasistaan erittyvää sylkeä. Tämä muuttaa kuidun muovailtavaksi paperimassaksi. Ampiaisen rakentaa pesää kulkien takaperin ja päästäen suustaan viivan kaltaisen selluloosavanan. Siitä muodostuu kuivumisen jälkeen kierros kierrokselta pesän materiaali. Massa toimii kuivuttuaan sekä kennojen että pesän ulkokuoren rakennusaineena. Massaviirujen kirjoma pesän ulkoseinä on värillisyydessään vivahteikas, sillä raidat muodostuvat yksi kerrallaan pesään tuoduista ja prosessoituista ”suupaloista”.²³⁹ Ampiaisyhdyskunta puolestaan koostuu suuresta määrästä hyönteisiä, jotka kokonaisuutena muodostavat yhden olion. Pesä on samankaltaisesti elävä organismi, biosfääri, asumus ja varasto

239 Frisch 1974, 56–62; Teräs 2002, 102.

– ampiaisten elonkehän keskipiste, josta eksyttyään ne nopeasti menehtyvät. Pesäolion keskeisin funktio on lisääntyminen. Pesä on siis itsessään eräänlainen kasvatuslaitos, lisääntymiskeskus tai kohtu.²⁴⁰

Kiinnostukseni ampiasispesiin johti hylättyjen pesien keräämiseen sekä teosprojekteihin, joissa käytin pesiä ja niiden paperimaista materiaalia. Ensimmäisenä kokeiluna valmistin vuonna 1993 kaksiulotteisen ympyrämuotoisen pinnan. Käytin siinä ampiaisten suullaan valmistamia paperimassaviiruja piirustuksen ready-made-viivastona. Lopputuloksena oli ampiaisten aikaansaaman värillisen rytmiikan ja oman työskentelyni visuaalinen fuusio. Vuonna 2003 minulta tilattiin Oulun ympäristövirastoon julkinen teos, jonka lähtökohdaksi otin ampiasispesät. Ampiaispesä on organismi, joka kiinnittyy elimellisesti lähiympäristöönsä, alistumatta kuitenkaan ihmisten hallinnoinnin kohteeksi. Sellaisena se ilmentää alati läsnäolevaa villeyttä.²⁴¹ Teoshanketta varten Oulun seudulla järjestettiin ehdotuksestani ampiasispesien keräyskampanja, jonka tuloksena pesiä kertyi haltuuni monta sataa kappaletta. Projektin tuloksena syntyi työ nimeltä *Hedelmöitys*, jossa jälleen yhdistin esteettiseen ajatteluuni ampiaisen tuotamaa visuaalisuutta. Teoksen runkona on halkaisijaltaan metrin suuruinen, akryylista kuumamuovattu pallomuoto, jonka päällystin kauttaaltaan ampiasispesien massalla. Sijoitin teoksen katonrajaan ympäristöviraston portaikkoon. Planeettamaisen pallomuodon

240 Keväällä ensimmäisten työläisten kuoriutuessa ampiasispesässä on lajista riippuen 20–40 kennoa, mutta kesän lopulla kennoja saattaa olla jo 10 000 kappaletta; Teräs 2002, 102.

241 Villeyden käsitteestä jonain ihmisen hallintakyvyn ulottumattomissa olevana kartoittamattomana, odottamattomana ja selittämättömänä ulottuvuutena, joka sisältyy mihin tahansa asiaan tai ilmiöön ks. Hailla 2003, 191–195.

perustana oli havainto, että vapaassa tilassa katosta tai oksasta roikkuva ampieispesä muistuttaa muodoltaan navoista litistynyttä maapalloa.²⁴² Lopuksi kiinnitin yhden pesistä sellaisenaan pallorungon alaosaan ikään kuin monineuvoiseksi elimeksi tai kuvitteelliseksi kulkuaukoksi. Teoksen nimellä *Hedelmöitys* halusin viitata lisääntymiseen ja kohtuun.

Eräiden aiempien teosprojektieni, kuten 3. luvussa käsittelemäni *Koivuniemen herran* tavoin minua kiinnostivat myös tässä teoksessa sisäpuolen ja ulkopuolen sekä luonnollisen ja keinotekoisien väliset suhteet. *Hedelmöityksessä* akryylistä valmistamani geometrinen kappale, pallo, toimii teoksen runkona ja antaa sille muodon. Orgaaninen materia eli ampieispesän pintakuitu peittää tämän geometrisen perustan. *Koivuniemen herrassa* elementtien suhde on päinvastainen: teoksen runko ja muoto ovat orgaanisia, sillä perustana on puun luonnonmuoto, jonka päällystin teollisella materiaalilla, synteettisellä kumilla. Nämä kaksi teosta muodostavat negatiivi/positiivi -versiot orgaanisesta ja teollisesta. Vaikka *Hedelmöityksessä* teollinen materiaali ei ole paljaana nähtävissä, sen läsnäolon voi aistia pallon geometrisena muotona. *Koivuniemen herrassa* taas puu materiaana ei ole näkyvissä, mutta kumin sisällä olevana se antaa teokselle sen orgaanisen muodon. Kumimassakin tapauksessa teollinen, synteettinen ja orgaaninen sekä käsityöni ja esteettiset valintani muodostavat kietoutuman.

6.2 PESÄPÄÄN PALUU

Vuonna 2008 löysin vanhojen tavaroiden liikkeestä kaksi jo ikääntynyttä kangaspäällysteistä, lapsi-

²⁴² Teräs 2002, 102, 104.

vartaloista mallinukkea. Kumpikin oli päätä vailla oleva torso. Tässä yhteydessä muistiini palautui kuusitoista vuotta aiemmin autiotalon hämärässä vajassa kohtaamani ampieispesä, jonka olin mieltänyt ihmisen pääksi. Olin säästänyt kyseinen pesän ja päätin nyt kokeilumielessä sovittaa sitä mallinukkeen vartaloon. Pidin yhdistelmää kiinnostavana. Tutkittuani lisää kokoelmiani löysin toisellekin nukelle sopivanmallisen ja -kokoisen pesäpään. Halusin lisäksi ylittää ampieispesien ja nukkien välisen dualismin. Sen vuoksi istutin eri puolille nukkien vartaloa kennostoja ja kuivia puunoksia, jotka puhkaisivat niiden pehmeän kankaan trikooihon ulostyöntövinä kasvannaisina.²⁴³

Vaikutelma oli kaksinainen: nukeilla näytti olevan päässään jonkinlaiset sukellus- tai avaruuskypärät, mutta samanaikaisesti oli kuin outo kasvusto olisi vallannut ihmishahmot. Nuket alkoivat vaikuttaa epämuodostuneilta luonnonoikuilta keskellä transformaatiota, jossa ihminen on muuttumassa eläimeksi tai päinvastoin. Ne herättivät minussa muistumia muun muassa Hans Bellmerin 1930-luvulla valmistamista nukkeveistoksista, joiden epämuodostuneet hahmot on usein tullut varsin yksioikoisesti tekijänsä fetisismien ja sadismin ilmentymiksi. Omassa kontekstissaan, 1930-luvun Saksassa, ne kuitenkin kuvasivat myös totalitaristisen järjestelmän uhreihinsa kohdistamaa väkivaltaa ja sille

²⁴³ Ranskalainen kuvataiteilija Pierre Huyghe teki muutamia vuosia *Kietoumia*-installaatiotani (2008–9) myöhemmin Kasselin 13. Documentaan ”Degenerate Art” installaation *Untitled* (2011–12). Teos oli installoitu 1700-luvun lopulla perustetun Karlsruhen puiston kompostin ympärille ja koostui muun muassa mehiläispesäpäisestä patsaasta, maalatusta koirasta sekä myrky- ja marijuanakasveista. Mehiläispesä kiviveistoksen päänä murtaa elollisen ja elottoman rajan tavalla, joka korostaa luonnollisen ja keinotekoisien häilyvää suhdetta sekä luonnon – pohjimmiltaan kuoleman – kauhistuttavuutta; ks. Goodden 2012; Topal 2012. Huyghen teoksen pesäpäisessä veistoksessa ja sen tulkinnessa voi nähdä kiinnostavaa samankaltaisuutta *Kietoutumia*-installaationi tematiikkaan.

vastakkaista (epä)järjestystä, joka ei taivu totalitaristiseen ihmisideaaliin.²⁴⁴

Yksittäisinä veistoksina pesäpäiset nukkehahmot näyttäytyivät mielestäni yhä jonkinlaisina somistus-esineinä, objekteina, joita katsotaan etäisyyden päästä kuin näyteikkunaan asetettuina. Päätin laajentaa teoksen huoneen kattavaksi kokonaisuudeksi, jonka osana ja keskeisinä figuureina nuket esittäisin. Näin ihmiset liikkuisivat samassa tilassa hahmojen kanssa ja teoksen katsominen muuttuisi kohtaamiseksi. Halusin luoda uudelleen sen jo vuosien takaisen, vain silmänräpäyksen kestäneen, mutta muistiini vahvasti iskostuneen kokemuksen, jolloin olin autiotalon vajassa mieltänyt ampieispesän hämärän huoneen perällä piileskeleväksi ihmiseksi. Koska pesäpäiset nukkehahmot toivat mieleeni myös avaruusasuihin sonnustautuneet astronautit, päätin voimistaa vaikutelmaa painottomassa tilassa leijuvista olennoista. Ripustin nuket lattiaan kiinnitettyjen alumiinitankojen päihin. Mitoitin tangot niin ohuiksi, että ne juuri ja juuri jaksavat kannatella nukkien painoa. Siten nuket vaappuvat kaarelle jännittyneiden tankojen varassa eri suuntiin kurotellen. Teoksen jännite syntyy tankojen kaartuessa nukkien painosta. Lisäksi valmistin kokonaisuuden osaksi *Hedelmäitys*-teoksestani uuden version, tällä kertaa styroksista laserleikkaamalla valmistamani ja ampieispesäaineksella pinnoittamani planeettamaisen pallon, jonka asensin roikkumaan katosta ohuen alumiinitangon varaan. Halusin myös katon ja seinäpintojen punoutuvan osaksi

244 Foster 2001, 206–216; Metz 2011, 216; Arya 2014, 91–92. Nukketeemaa työstivät sotienvälisen ajan taiteessa monet taiteilijat. Esimerkiksi vuoden 1938 Kansainvälisessä surrealismin näyttelyssä (*Exposition internationale du surréalisme*) esillä oli kuusitoista muokattua mallinukkea. Muun muassa Max Ernst, Man Ray, André Masson ja Sonia Mossé käsittelivät niissä sellaisia surrealismille tyypillisiä teemoja kuten torjuttujen halujen voimaa ja tabujen rikkomista; ks. Pfeiffer 2011, 61.

teosta, joten kiinnitin niihin pieniä ampieispesiä polyrytmisesti symboloimaan avaruudellisia taivaankappaleita. Seuraavaksi liimasin seinäpintoihin kuolleita yöperhosia. Halusin niillä vahvistaa kokonaisuuden haajoavuutta ja herkkyyttä vielä ampieispesiä pienimuotoisemmilla ja hauraammilla yksityiskohdilla. Lopuksi valmistin polyuretaanista naamion. Pinnoitin sen ampieispesällä ja liitin siihen omat ajan saatossa juurakkomaisiksi dreadlockseiksi²⁴⁵ huovuttuneet hiukseni.

Tavoitteenani oli, että ampieispesät ja -kennot, yöperhoset, mallinukketorsot, puunoksat, omat hiukseni sekä työstämäni muodot ja pinnat limittyisivät ja kietoutuisivat toisiinsa tavalla, jossa ei-inhimillisen ja inhimillisen aineelliset prosessit lopulta tiivistyisivät hybridikasautumaksi, murtumaksi eläimen ja ihmisen rajalla. Pysin hahmottamaan heterogeenisten elementtien ja kollaasinomaisuuden kautta assosiativista verkostoa, joka muodostaa teokseen yhtenäisyyttä intuitiivisella loogikalla. Ihmispää rinnastuu mielessäni ampieispesään, ampieispesä aurinkoon tai planeettaan, tähdet yöperhosiin ja ampieispesäpäinen mallinukke astronauttiin tai taivaankappaleeseen painottomassa tilassa.²⁴⁶ Tähän assosiaatioiden kudelmaan viittaa installaation nimellä *Kietoutumia*.

6.3 RUUMIIN BIOSFÄÄRI

Kohtaaminen ampieispesäpään kanssa johti siis teosprojekteihin, joita voisi luonnehtia ihmisen ja ampieaisen tuottaman visuaalisuuden ja estetiikan fuusioiksi. Ne avasivat taiteessani uuden näkökulman eläimyden ja

245 Dreadlocks (suomeksi rastatukka) on hiustyyli, jossa hiukset ovat huovuttuneet patukkamaisiksi leteiksi.

246 Ks. myös Kaitaro 2008.

ihmisyyden suhteeseen, jota olen pohtinut vuonna 1988 piellä ja mehiläisvahalla tekemistäni kokeiluista lähtien. Käsitteenä “eläin” on jo lähtökohtaisesti moniselitteinen. Suomen kielessä sana on ikivanhan *elää*-verbin johdos, joka merkitsi alun perin yksinkertaisesti “eläjää” ja “elävää olentoa”.²⁴⁷ Koska ihmislaji on osa eläinkuntaa, muihin eläinlajeihin olisi täsmällisempää viitata termillä vieras- tai toislaisiset eläimet (*non-human animals*).²⁴⁸ Jos taas tarkastellaan eläinkunnan monimuotoisuutta, voidaan huomata, että monien vieras- tai toislaisten eläinten keskinäiset erot ovat suurempia kuin ihmisen ja eläimen kategorisen jyrkäksi ymmärretty ero.²⁴⁹

Ruumiimme sisäisellä tasolla ihmisen ja muiden elolisten olioiden ero on vieläkin häilyvämpi. Kehomme aineellinen todellisuus on meille kaikkein läheisintä, henkilökohtaisinta ja intiimeintä, mutta paradoksaalisesti kaikessa moninaisuudessaan myös suurelta osin tuntematonta, outoa ja pelottavaakin. Tieteellisten tutkimusten mukaan vain kymmenen prosenttia elimistömme kantamista soluista on yksinomaan ihmis-soluiksi luokiteltavia. Valtaosa ihmisruumiista, siis 90 prosenttia, muodostuu elimistössämme elävien bakteerien, sienien ja mikro-organismien soluista.²⁵⁰ Geenien suhteen ero on vieläkin suurempi, sillä yhtä ihmisgeeniä kohden meissä on sata mikro-organismin

geeniä.²⁵¹ Ihmissolut ja ihmisen geeniperimä ovat vain pieni vähemmistö omassa ruumiissamme – tai toisin sanoen, se mitä olemme tottuneet pitämään itsenämme, on vain pieni osa erittäin monimuotoisesta ekosysteemistä.²⁵² Mikrobimaailman näkymien aukeaminen kyseenalaistaa siten entisestäänkin käsitystä ihmisruumiista muusta elollisesta erottuvana, erillisenä, autenttisenä ihmisyytenä, sillä kehomme on tästä näkökulmasta pääosin “luontoa”.²⁵³

Ihmisen vaatteisiinsa, asumuksiinsa ja työkaluihinsa käyttämistä materiaaleista ja valmistustavoista löytyy paljon yhtäläisyyksiä muun eläinkunnan tekniikoihin. Ihminen on esimerkiksi keksinyt puukuidun ja sidosaineen yhdistämiseen perustuvan paperinvalmistustekniikan tarkkailemalla paperiampiaisten pesänrakennusta.²⁵⁴ Työkalun määrittely saattaa tuntua helpolta, mutta kyseessä on itse asiassa varsin kiistanalainen asia. Eläinten työkalunkäyttöä tutkinut Benjamin B. Beck luettelee kaksikymmentäyksi eläinten työkalujen käyttötapaa ja neljä valmistustapaa. Esimerkiksi eräät ampieiset käyttävät leukojensa välissä pitämäänsä kiveä vasarana tiivistäessään maanalaiseen tunneliinsa johtavaa aukkoa, kun taas merisaukolla on apunaan kivialasin sen rikkoessa simpukankuoria. Laajasti ajateltuna eläinkunnan käyttämien tekniikoiden monimuotoisuus näyttäytyy suorastaan ällistyttävän runsaana. Mainittakoon vain vaikkapa termiittipesän ilmanvaihtojärjestelmänä toimivat keinokeuhkot tai hämähäkin silkkinen seittilanka,

247 Häkkinen 2002, 26–27.

248 Ks. esim. Ingold 2011, 45–52; Ruonakoski 2011, 15; Kaarlenkaski & Ung-Lanki 2013, 8. Käytän tutkimuksessani käsitettä “eläin” tässä merkityksessä.

249 Etologi Jussi Viitalan (2003, 53) mukaan ei ole olemassa mitään laadullisia eroja, joiden perusteella ihminen voitaisiin erottaa muista eläinlajeista erilliseksi ryhmäksi. Kaikki erot ovat määrällisiä: ihmisessä tietyt ominaisuudet ovat kehittyneet pidemmälle ja toiset taas heikemmin kuin muissa lajeissa. Ihminen on siis eläinlajina täysin ainutlaatuinen samassa merkityksessä kuin jokainen muukin eläinlaji on erilainen kuin muut.

250 National Institutes of Health 2012.

251 Ley, Peterson & Gordon 2006.

252 Lääketieteilijä Nada Gligorovin sanoin “bakteerien ja herpesolujen määrät pistävät kysymään, kuka on oikeastaan isäntä tässä kehossa, jota minäksi kutsutaan”, siteerattu artikkelissa Pauku 2015.

253 Erilaisista käsityksistä, joissa luonto nähdään ratkaisevasti ihmisestä erilliseksi ks. esim. Williams 2003, 58–64.

254 Frisch 1974, 61; Pallasmaa 2009, 202.

joka on viime vuosina ollut yksi eläinten materiaaleja tutkivan ja jäljittelevän biomimeettisen aineellisuuden tutkimuksen suurimpia kiinnostuksen kohteita.²⁵⁵

Ampiaispesien selluloosaviiruista koostuvat väririnnastukset ovat mielestäni sävykkyydessään herkkäviritteisiä ja esteettisesti hienostuneita. Sinänsä esteettisyyden ja kauneuden käsitteiden merkitys on ollut yksi taiteenfilosofian kiistanalaisimmista kysymyksistä. Jo 1700-luvulta lähtien on kiistelty muun muassa siitä, miten kauneus, yleisyys eli subliimi ja eettisyys suhtautuvat toisiinsa teollistuvan maailman ympäristötuhojen visuaalisuudessa. Kokemuksen ristiriitaisuutta kuvaa taidemaalari Philippe Jacques de Loutherbourgin (1740–1812) käsite ”industriaalinen subliimi”, jolla hän luonnehti terässulaton pätsin punahehkuisen kajon herättämiä samanaikaisia ja toisiinsa sekoittuneita kauneuden, kauhun ja kunnioituksen tunteita.²⁵⁶ Vielä edellä pohdittuani eläinten työkalujen käyttöä kiistanalaisempi on kysymys siitä, tuntevatko myös vieras- tai toislaisiset eläimet esteettistä mielihyvää ja ohjailevatko esteettiset valinnat niiden käyttäytymistä vaikkapa pesänrakentamisessa.²⁵⁷ Kanadalaisvalokuvaaja Edward Burtynskyn aiheena on pitkään ollut muun muassa kaivosten, louhosten ja öljykenttien aiheuttamien ympäristökatastrofien yhtäaikaista kauneutta ja kauhistuttavuutta.²⁵⁸ Tämä herättää jatkokysymyksen, onko ampiaisten rakentaman pesän esteettisyys lähinnä rinnastettavissa ihmislajin

255 Pallasmaa 2002, 22–26, 39–40; Pallasmaa 2009, 209–211.

256 Haworth-Booth 2003, 34–35.

257 Martinelli 2002, 254; Pallasmaa 2009, 207–209.

258 Ks. esim. Mark Haworth-Boothin (2003) artikkeli Edward Burtynskyn teoksista. Toisin kuin esimerkiksi Robert Smithson, Burtynsky ei muokkaa kuvattavaa kohdettaan vaan ainoastaan valokuvaa sen pitkän välimatkan päästä.

rakentamien kaivosalueiden sivutuotteena syntyneeseen visuaalisuuteen eli tahattoman kauneuden kategoriaan?

Taiteenfilosofian perinteinen käsitys esteettisyydestä – kyvystä tuottaa ja tunnistaa kauneutta sekä nauttia kauneudesta itseisarvoisesti vailla kytköksiä biologisiin, fysiologisiin ja materiaalsiin hyötyvaikuttimiin – on yksi viimeisistä linnakkeista, joissa ihmisten ja muiden eläinten kategorista eroa on yhä pidetty yllä. Kuten semiootikko Thomas Sebeok toteaa, taustalla vaikuttaa syvä hämmennys siitä, mitä hyödyn ja tarkoituksiperän käsitteillä oikeastaan tarkoitetaan. Kun taiteelliseen toimintaan liitetään oletusarvona sen hyödyttömyys biologisen sopeutumisen, suvunjatkamisen tai hengissä säilymisen kannalta, ei esteettisillä elämyksillä näyttäisi olevan sijaa eläinten oletetusti tiukan tarkoituksenhakuisessa, vaistonvaraisessa ja lähes täysin ennustettavana pidetyssä käyttäytymisessä. Etologit ovat kuitenkin joutuneet myöntämään, että eläimillä esiintyy käyttäytymistä, jota on mahdotonta selittää muuten kuin sillä, että vaikkapa pesän koristelu tai kenojen rakentelu tuottaa eläimelle mielihyvää toiminnan itsensä vuoksi. Tämä taas on johtanut kriittiseen kysymykseen siitä, perustuuko oletus estetiikan ja taiteen hyödyttömyydestä viime kädessä kestäättömälle henki vs. ruu-mis -dualismille. Siinä tietyt puhtaasti henkiseksi määritellyt kokemukset erotetaan mielivaltaisesti muista ruumiillisista elämänkäytännöistä sekä kokemuksellisen maailmassa-olemisen aineellisesta ja biologisesta perustasta.²⁵⁹ Väite estetiikasta välttämättömänä ja olennaisena osana kaikkien lajien käyttäytymistä herättää helposti syytöksen antropomorfismista, toislaisten eläinten inhimillistämisestä ikään kuin ne olisivat

259 Yleisellä tasolla Sebeok 1981, 212, 232; Martinelli 2002, 255, 267–274; eläinten esteettisestä käyttäytymisestä ks. myös Frisch 1974, 242–245; Pallasmaa 2009, 207–209.

ihmisten kaltaisia. Päinvastaisesta, zoosentrisestä eli eläinkeskeisestä suunnasta katsoen *Kietoutumien* yhteydessä pohtimassani kysymyksessä ampieispesien esteetikasta ei olennaista kuitenkaan ole eronteko. Tästä näkökulmasta tärkeämpää on se, mikä yhdistää ihmiset ja toislajiset eläimet: eletty, vuorovaikutteinen suhde ja aineiden kiertokulku.²⁶⁰ Siinä ampieiset valmistavat paperimassansa osin ihmistoiminnan tuottamista orgaanisperäisistä aineksista ja nämä ampieisten prosessoimat aineet taas vuorostaan kietoutuvat työskentelyssäni takaisin ihmislajin toiminnan osaksi.

6.4 HAAVEIDEN HEGEMONIA

Yleinen tapa suhtautua ihmisten ja toislajisten eläinten välisen rajan hämäryyteen on pyrkimys yksinkertaistaa ja samalla selkeyttää sitä tavalla tai toisella. Mary Douglas on kiinnittänyt huomiota siihen, että muun muassa synnynnäiset epämuodostumat voivat uhata tätä rajaa. Esimerkiksi nuer-heimo on pitänyt epämuodostuneina syntyneitä ihmislapsia virtahepovauvoina, jotka ovat syntyneet vahingossa ihmisille. Nämä vauvat lasketaan Douglassin mukaan hellästi virtaan, jonne niiden lajiominaisuutensa perusteella katsotaan kuuluvan.²⁶¹ Menettelytapa on länsimaisesta näkökulmasta julma, mutta kulttuuriimme on kuulunut monia vähintään yhtä julmia käytäntöjä. Vielä 1800–1900-lukujen vaihteessa eurooppalaisten “friikkisirkusten”, eläintarhojen ja kuriositeettikabinettien vetonauloina esiteltiin “ihmis-eläimiä”: susilasten kaltaisia eläimelliselle tasolle taantuneita olentoja, “primitiivisiä rotuja”, joiden

²⁶⁰ Antroposentrisen ja eläinkeskeisen näkökulman eroista ks. myös Schuurman 2013, 13–14.

²⁶¹ Douglas 2000, 90–91.

ei oletettu koskaan nousseenkaan eläimen tasolta, sekä yksilöitä, joilla oli jokin kauhunsekaista kiinnostusta herättänyt ruumiinvamma, poikkeavuus tai epämuodostuma. Esityksissä tieteellinen tutkimus sekoittui sensaationhakuisuuteen, pedagoginen näkökulma silkkään hyväksikäyttöön ja etnografia eläin- ja lääketieteen. Samalla hämärtyivät paradoksaalisesti entistään myös ihmisten ja eläinten väliset rajat, joita näiden yleisöspektaakkeleiden oli lähtökohtaisesti tarkoitus kirkastaa.²⁶²

Kuten edellä kerroin, yhdistin osana tätä teosprosessia toisiinsa ampieispesän selluloosamassaa ja hiuksiani. Valmistin niistä naamion muotoisen veistoksen, jonka nimesin *Elefanttimieheksi* ja sisällytin *Kietoutumia*-installaatioon. Veistoksen nimi viittaa David Lynchin samannimiseen elokuvaan *The Elephant Man* (1980) sekä sen perustana olevaan Joseph Carey Merrickin (1862–1890) elämäntarinaa viktoriaanisen ajan Englannissa. Ilmeisesti proteus-oireyhtymästä kärsinyttä Merrickiä kutsuttiin Elefanttimieheksi, sillä suurinta osaa hänen vartalostaan ja päästään peittivät kasvainten ta-paiset, pahkamaiset epämuodostumat. Lisäksi hän kärsi isopäisyydestä, selkärangan vääntymästä, kroonisesta keuhkoputkentulehduksesta sekä epäsymmetrisestä ylikasvuisuudesta johtuneesta raajojen eriparisuudesta. Köyhistä oloista kotoisin oleva Merrick oli päätnyt hankkimaan elantonsa friikkisirkuksessa. Sieltä hänet “pelastettiin” lääketieteelliseksi tutkimusobjektiksi ja lopulta yläluokkaisten seurapiirien uteliaisuuden kohteena olevaksi kuriositeetiksi. Hengitysvaikeuksiensa vuoksi hän ei voinut nukkua kuin istualtaan. Lopulta hän kuoli käytyään nukkumaan makuuasentoon

²⁶² Kemp 2007, 164–175; Ansami 2015, 237–238.

normaalin ihmisen tavoin.²⁶³ Tulkintani mukaan Lynchin elokuva pyrkii kyseenalaistamaan pinnallista, ka-peasti määriteltyn normaliteettiin perustuvaa käsitystä ihmisyydestä. Ulkonäkönsä vuoksi ihmishirviöksi tai puolieläimeksi luokiteltu päähenkilö Merrick osoittautuu raadollisen rahvaan, urakehitystään laskelmoivan lääkärikunnan ja teennäisen yläluokan puristuksessa elokuvan inhimillisimmäksi hahmoksi.

Keskeinen tavoitteeni *Kietoutumia*-installaatiota tehdessäni oli *Elefanttimiehen* hengessä tutkia ja kyseenalaistaa muokkaamieni mallinukkien ja valmistamani muotokuva-naamion kautta normaalin ja epänormaalin, luonnollisen ja luonnottoman sekä ihmisen ja eläimen kaltaisia vastakkainasetteluja. Normaaliuden määrittäminen on vallitsevien normien määrittelyä. Siten se on osaltaan aina poliittista toimintaa. Normaaliuteen kytetään välttämättä joitain tiettyjä merkityksiä ja ominaisuuksia, kun taas joitain toisia vastaavasti suljetaan sen ulkopuolelle. Käyttämieni mallinukkien myötä kiinnostuin mainonnan ja markkinoinnin kulutusyhteiskuntaa normittavasta ihmiskuvasta. Kaupallista mainoskuvastoa voi pitää ainakin jossain määrin ideologisena visuaalisena järjestelmänä, sillä se tarjoaa ihmisille mahdollisuuksia identifi kaatioon eli itsensä tunnistamiseen mainoksen sisältämistä arvoista, normeista ja ihanteista sellaisina kuin mitä ihmiset haluaisivat olla.²⁶⁴

Koska työskentelen materiaalisuuden ja veistosten parissa, kaupallisten mallinukkien tutkiminen kolmiulotteisina ihmiskuvina on kiinnostavaa. Johtavan eurooppalaisen mallinukkevalmistaja Hindsgaulin mukaan yrityksen veistäjien valmistamat ihmishahmot eivät ole taiteellisia ideaaleja. Niiden tarkoituksena on puhaltaa

263 Joseph Carey Merrickin elämänvaiheista ks. myös Osborne 2004.

264 Seppänen 2002, 13–14; Seppänen 2005, 11–15, 42–47.

elämä myytävillä tuotteilla ja toimia “ostajalle peilinä, mielikuvahahmona, kun ostajat kuvittelevat sisäisin silmin itsensä käyttämässä esillä olevia vaatteita”. Samalla kun mallinukke toimii ostajalle peilinä, joka näyttää vaatteet parhaimmillaan olematta itse liian silmiinpistävä, sen tulee Hindsgaulin mielestä “rohkaista haaveisiin”.²⁶⁵ Tämän myyntistrategian perusteella mallinukke voidaan käsittää fyysiseksi, anonymiksi ruumispohjaksi, ihmisen perusideaksi jokamiehenä/naisena/poikana/tyttönä, jonka persoona ja yksilöllisyys rakentuvat vasta hänen valitsemansa vaatetuksen kautta. Mallistandardista poikkeavat ihmishahmot – ylipainoiset, anorektikot, vanhukset, vammaiset, epämuodostuneet, ja niin edelleen – on häivytetty tästä tehdasvalmisteisesta ihmisvalikoimasta.²⁶⁶ Mallinuket voisi luokitella “kapitalistista realismia”²⁶⁷ edustaviksi veistoksiksi, jotka naturalistisina muovi-ihmisinä ruumiillistavat vallitsevia ideaaleja. Anonyymissä ideaalisuudessaan eräät Hindsgaulin malliston miespuoliset mallinuket muistuttavat tyyliltään Arno Brekerin 1930–40-luvuilla tekemiä veistoksia. On paradoksaalista, että mainosmaailman suhde aineellisuuteen käsitetään usein materialistiseksi, vaikka kyse on pikemminkin idealistisesta, ideoihin,

265 Hindsgaul 2007, 4.

266 Sosiologi Raija Julkusen mukaan visuaalisen maailman “puhdistaminen” muista kuin nuorista, menestyvistä ja hyvännäköisinä pidetyistä ihmisistä on muidenkin julkisuuden osa-alueiden yleinen trendi; siteerattu teoksessa Seppänen 2005, 13.

267 Saksalaistaiteilijat Manfred Kuttner, Konrad Lueg, Sigmar Polke ja Gerhard Richter käyttivät 1960-luvulla termiä “kapitalistinen realismi” (*Capital Realism*) teoksistaan, jotka olivat syntyneet reaktiona pop-taiteelle välittämään heidän kokemuksiaan sodanjälkeisessä jaetussa Saksassa (Pollack 2014). En tässä yhteydessä viittaa heidän tuotantoonsa, vaan tarkoitan “kapitalistisella realismilla” mainosmaailman visuaalisuuden ilmentämää maailmankuvaa, joka ideologisuudessaan rinnastuu sosialistisen realismin poliittisuuteen.

mielikuviin ja fantasioihin perustuvasta suhteesta materiaan.²⁶⁸

Olen tässä tutkimuksessa jo aiemmin määritellyt installaation kentäksi, jota ei katsota ulkoapäin, vaan jonka keskiössä on teoksen kokija.²⁶⁹ Kauppojen näyteikkunat voi puolestaan nähdä lavasteina, joiden keskeinen tarkoitus on esittää ja markkinoida ideaalia ihmiskuvaa. Pidän *Kietoutumia*-tilateostani antiteesinä sekä ideaaliselle ihmiskuvalle että sen kulissinomaiselle installoinnille. Muokkaamani nuket ovat paluuta olemassaolomme perimmiltään ambivalenttiin unheimlich-luonteeseen: siihen, ettei meitä peilistä katsova hahmo vastaa yksiselitteisesti sen paremmin kokemusta itsestä kuin myöskään kokemusta toisesta, vaan olemme itsellemmekin yhtä aikaa tuttuja, vieraita ja kätkeytyjä.²⁷⁰

268 Mediävälittyneen kuluttamisen yltiöhenkisydestä ks. myös Lehtonen 2015, 108.

269 Ks. Luku 5. *Sylkäisty avaruus*.

270 Adjektiivin *unheimlich* etymologiasta ks. Freud 2003, 26–27; yleisellä tasolla peilikokemuksen erityisyydestä ks. Ruonakoski 2009, 207–211.





7 Miehenpuolikas



Miehenpuolikas
2008
pehmolelu ja
karhunkallo
korkeus n. 40 cm

Gaston Bachelard kirjoittaa *Tilan poetiikassa*, että “syntymäkodissa eläneiden esineiden ja ihmisten nimet pitävät muistoja tallessa. Syntymäkoti on enemmän kuin asuinrakennus, se on ruumis jossa uneksinta asuu.”²⁷¹ Äitini kuolema kesällä 2006 merkitsi itselleni välittömän yhteyden katkeamista lapsuuskotiin ja -aikaan. Isäni päätti myydä kotitalomme, mikä tarkoitti luopumista suurimmasta osasta talon irtaimistoa. Äitini oli tunnesyistä varastoinut vuosikymmenten aikana valikoiman käytöstä poistettuja tavaroita kellariin. Nyt isäni kutsui meidät muut perheenjäsenet katsomaan löytyisikö sieltä joitain, jonka haluaisimme säilyttää itsellämme. Huolellisesti pakatuista pahvilaatikoista paljastui lapsuusaikaisia vaatteitani, kirjojani ja lelujani. Kun olin purkanut kaikki laatikot, varastohuoneen lattiaa peittivät lopulta esinekerrostumat varhaislapsuudestani nuoruusvuosiin. Edessäni oli materiaallinen kollaasi elämäni ensimmäisistä vuosikymmenistä. Jokainen esine herätti muistoja ja tarinoita vuosikymmenten takaisista paikoista, tapahtumista ja edesmenneistä ihmisistä. Esineistä varhaisin oli teddykarhu, jonka olin saanut pari-vuotiaana. Nalle oli ollut seuraavina vuosina tärkeä osa elämäni. Se oli ollut mukana leikeissäni, kunnes perheeseemme otettu kissa oli syrjäyttänyt sen huomioni keskipisteenä. Otin talteen tämän esineen, johon olin varhaislapsuudessaan turvautunut.

Lapsuuskodin kellarivarastossa kohtaamani varhaisvuosieni aineelliset jäänteet saivat minut pohtimaan tapoja, joilla säilytämme muistoja. Äitini oli ihminen, joka tunsu minut parhaiten ensimmäisten elinvuosieni aikana ja oli säilyttänyt muistissaan elävän mielikuvan

271 Bachelard 2003, 94–95.

senaikaisesta persoonastani. Hänen kuolemansa myötä tämä muistiyhteys oli katkennut. Pieninä lapsina emme vielä erota itseämme selvästi muusta maailmasta erilisinä eikä meille siten kehity tarkkarajaisia muistikuvia itsestämme – ainakaan siten kuin varhaislapsuutemme läheisimmät ihmiset muistavat meidät itsemme ulkopuolisesta näkökulmasta. Kuollut ihminen puolestaan ei enää ole sidottu mihinkään tiettyyn elinkaarensa ikäkauteen tai vaiheeseen, vaan hän elää muistoissamme moninaisissa elämänvaiheissa samanaikaisesti. Kun muistelemme kuolleita, muistamme myös itsemme niissä eri ikävaiheissa ja tapahtumissa, jotka jaettujen kokemusten myötä ovat olleet osa yhteistä elämää heidän kanssaan. Vainajat jatkavat elämäänsä muistoissamme, sisällämme, aineellisessa muistissamme.

Lapsuuskodin kellarista löytämäni tunkkainen ja nukkavieru teddykarhu vaikutti senhetkisessä elämäntilanteessani mitänsanomattoman masentavalta ja elottomalta. Muistini mukaan nallen sisällä oli ollut jonkinlaista mörinää pitänyt äänirasia, mutta sekin oli mykistynyt. Lelu oli kuin sulkeutunut ovi tai äänetön ruumis. En kokenut saavani lapsuuteni esineeseen minikäänlaista tunneyhteyttä. Päätin yrittää avata uudeleen kontaktin tähän mykkään esineeseen, josta olin vuosikymmeniä sitten vieraantunut. Halusin ajankohataistaa lapsuuden turvaesineen symbolisesti tässä hetkessä merkitykselliseksi. Tavoitteenani oli valmistaa lelusta välittäjäesine, joka aineellisuudessaan mahdollistaisi matkan sisäisen aika-avaruuteni syvempiin muistikerrostumiin.

7.2 PEHMOLELUSTA SIIRTYMÄOBJEKTIKSI

Länsimaisessa kulutusyhteiskunnassa lasten lelut, kuten lähes kaikki muutkin tavarat, ovat useimmiten

sarjatuotantona teollisesti valmistettuja esineitä, identtisiä tuhansien kaltaistensa kanssa. Persoonallinen lelusta tulee vasta käytön myötä, kun sille alkaa lapsen elämän ja leikkien osana muodostua oma tarinansa.²⁷² Teddykarhun tapauksessa tavara ei yksinomaan inhimillisty, vaan eläintä imitoiva pehmolelu inhimillistää samalla villieläimen: se muuttaa ihmisen pelkäämän pedon vaarattomaksi, hampaattomaksi ja passiiviseksi objektiksi. Lapsi voi projisoida siihen koko tunnekirjonsa, yhtä hyvin halaten ja helliten kuin nuijien, säälän ja hyvittelän. Pehmolelua voisi luonnehtia tunteiden harjoituskohteeksi ja lapsen psyyken peilaajaksi, mielikuvitusystäväksi, joka varhaisena samastumiskohteena vahvistaa lapsen minuutta ja johon lapsi muodostaa yhden ensimmäisistä äidin ulkopuolisista, pysyvämpää laatua olevista suhteistaan. Tällaista esinettä psykoanalytikko D. W. Winnicott on nimittänyt siirtymäobjektiksi (*transitional object*). Se avaa Winnicottin mukaan yksilön sisäisen maailman ja muiden kanssa jaetun ulkoisen todellisuuden väliin kolmannen ulottuvuuden, mahdollisuuksien tilan, joka on samalla kertaa osa kumipaistakin, minä ja ei-minä.²⁷³

Pehmolelun käyttö siirtymäobjektina kuuluu siihen vaiheeseen, jossa lapsi alkaa hahmottaa maailmaa lähipiiriään kauemmaksi. Samalla hän vähitellen tiedostaa sen, että maailmassa on pahuutta, väkivaltaa ja kuolemaa. Tarinoiden kertominen pehmolelulle ja leikkiminen sen kanssa ovat lapselle luonnollisia tapoja purkaa ahdistavia ja järkyttäviä kokemuksiaan. Pelkojen

272 Tästä prosessista ks. myös Lehtonen 2008, 12, 96–101, 105–108.

273 Winnicott 1999, 2–6, 107–110. Winnicottin ”mahdollisuuksien tilan” (*potential space*) käsitteessä voi nähdä sukulaisuutta tässä tutkimuksessa hahmottelemani kolmanteen näkökulmaan, jossa keskiössä eivät ole ihmisten tai subjektin ja objektin väliset rajat vaan yhteiset ruumiilliset interpersoonalliset suhteet ja yhteydet.

“kaataminen” pehmoleluun mahdollistaa niiden muotoutumisen uudelleen niin, että lapsi voi käsitellä tunteitaan sidotummassa, vähemmän kauhistuttavassa muodossa. Verbaalisten taitojen kehittymisen myötä pehmolelu saa vähitellen rinnalleen satujen, kertomusten ja myyttien maailman, kun kulttuurisia narratiiveja opitaan käyttämään siirtymäobjekteina.²⁷⁴

Lapsuuteni teddykarhun herättämät assosiaatiot palauttivat mieleeni 1990–2000-lukujen vaihteessa hankkimani karhunpennun kallon. Olin hankkinut kallon antiikkiliikkeestä osana saman keräilijän kuolinpesää, josta ovat peräisin myös *Koivuniemen herra* -teoksessa käytämäni linnunmunat sekä *Vauhtisokeus*-installaation (2007) eläinten kallot. Karhunkalloon kuulakynällä kirjatun vuosiluvun “1964” ja tekstin “karhun pentu” lisäksi en tiennyt mitään kallon alkuperästä. Sen pääläessä olevan halkeaman ja geometrisen reiän perusteella oli kuitenkin todennäköistä, että ihminen oli tappanut karhunpennun voimakkaalla pääläen takaosaan kohdistuneella terävän metalliesineen iskulla. Lapsuuden, väkivallan ja kuoleman teemat olivat siten siinä aineellisesti läsnä. Kalloon kirjattu vuosiluku 1964 osoittautui sattumalta samaksi vuodeksi, jolloin olin saanut kaksi vuotislahjana vanhemmiltani nallekarhun unilelukseni.

Päätin yhdistää karhunpennun kallon ja lapsuuteni pehmolelun toisiinsa. Halusin liittää eläimen kallon sisältämän myyttisen ulottuvuuden ja teollisesti valmistetun, kyseistä eläintä symbolisesti esittävän esineen yhdeksi kokonaisuudeksi. Pehmolelun tunkkainen keinoturkis vaikutti yhdistyvän vanhan pääkallon luiseen, ajan haurastuttamaan ja kellastuneeseen kovuuteen tavalla, josta muodostui kiinnostava ajallinen ja materiaallinen rinnastus. Eläimen kallon koko osoittautui pehmo-

lulun pääm mittauihin sopivaksi. Tavoitteekseni hahmotui tässä prosessissa palauttaa inhimillistetty ja teollisesti valmistettu eläinsymboli, teddykarhu, takaisin todellisen karhun, karhunkallon, yhteyteen. Kyse oli Latourin käsittein paluusta ei-inhimillisen alueelle, johon kuuluvat kuolema ja luonto jonain inhimillisen vastakohtiksi ymmärrettyinä.²⁷⁵

Verrattuna useimpien teosteni valmistusprosesseihin, jotka ovat vaatineet pitkäkestoista suunnitelmallisuutta, moninaisia selvityksiä ja epäkonventionaalisia teknisiä ratkaisuja, *Miehenpuolikkaan* valmistaminen oli varsin käsityömaistä. Psykkisesti latautunein vaihe oli leluun kajoamisen tabun ylittäminen ja nallekarhun alkuperäisten kasvojen leikkaaminen irti. Vaikka minulla ei ollut enää välitöntä tunneyhteyttä esineeseen, jota en ollut nähnyt sitten varhaislapsuuteni, olin kuitenkin tietoinen siitä, että minulla joskus oli ollut siihen vahva emotionaalinen suhde. Keinoturkiskuonon sisältä paljastui sahanpurusta tehty sisus. Yli neljäkymmentä vuotta sitten pahvilaatikon pohjalle varastoidun unilelun täyteaine oli mitä ilmeisemmin lapsuusvuosinani imenyt keinoturkiksen läpi hikeäni, kuolaani ja kyyneleitäni. Se oli siten toiminut pikkulapsen tunnekatastrofien aineenvaihdunnallisena imeytyspaalina. Poistin sisuksen nallen päästä alueelta tehdäkseen tilaa karhunpennun kallolle. Kallon asemoinnissa ja muotoilussa pehmolelun vartaloon istuvaksi meriheinällä topaten sekä lopuksi päällyskankaan leikkauksen viimeistelyssä, päärmäyksessä ja liimauksessa sovelsin perinteisiä verhoilussa käytettyjä työmenetelmiä. Niiden myötä ajatukseni keskittyivät hetkellisesti käytännön toteutukseen, mikä vei huomion pois prosessiin liittyneestä emotionaalisesta latauksesta.

274 Alford 1997, 110–113, 142.

275 Tätä dikotomiaa Latour pitää moderniteetin aiheuttamana; ks. Latour 2006, 56–60, 70–75.

Unta ja yön pimeyttä on verrattu kuolemaan: "Uni on kuoleman, makuusali haudan kuva."²⁷⁶ Lapselle pehmolelu on turvalelu, korvike, jonka tarkoituksena on vieroittaa lapsi vanhempien ruumiillisesta läsnäolosta nukkumaan yksin yön pimeinä tunteina.²⁷⁷ Lelu on ilmentymä inhimillisen tietoisuuden hyvin varhaisesta tarpeesta salata ja torjua elämän äärellisyys ja kuolema.²⁷⁸ Kaapimalla pois tämän turvaesineen kasvot ja ahtamalla tilalle pääkallon, kuoleman keskeisimmän vertauskuvan, käänsin alkuperäisen ainesyhdistelmän merkityksen päälaelleen. Keskiöön nousee merkitys, jota esine oli aikoinaan tehty pitämään loitolla. Kuolema ikään kuin puskee sitä peittämään valmistetun pehmusteen läpi paljastaen näin kasvonsa hyvin läsnäolevalla tavalla. Nallekarhun ja karhunkallon yhdistelmä konkretisoi minulle muistumia lapsuuden traagisesta ja kammottavasta puolesta. Pysin symbolitasolla matkimaan lapsuuden unimaisemaan, pimeän pelkoon ja turvan hakuun. Valmistamani esineen voima on suurimmillaan suorassa fyysisessä kontaktissa ruumiiseen, kun sitä pidellään käsissä kuin kuollutta eläintä – tai lasta. Todellisuus ja fiktio, luonto ja kulttuuri sekä läsnäolo ja etäisyys punoutuvat toisiinsa niin, ettei niiden erittely ole enää mahdollista. Minuus on ruumiillinen ja siten aineellinen kokemus. Tässä kokemuksessa näkyviin tulee myös kulttuuristen kertomusten ja sanallisten esitysten rajallisuus, sillä ne eivät koskaan voi täysin korvata aistimellista yhteyttä, jonka voi saavuttaa ruumiillisessa kontaktissa toiseen aineelliseen olentoon.²⁷⁹

276 Foucault 2000, 196.

277 Winnicott 1999, 1–5.

278 Elias 1993, 34.

279 Ks. Alford 1997, 113.

7.3 UHRI JA UHRAUS

Pehmolelun ja karhunkallon yhdistelmä herätti minussa vahvoja mielle yhtymiä shamanistisen metsästys- ja pyyntikulttuurin kulttifetisseihin, joita olen nähnyt antropologisissa museoissa. Nykyisen Suomen alue on osa laajaa pohjoisesta Euraasiasta Siperian kautta Pohjois-Amerikkaan ulottuvaa vyöhykettä, jossa suurimmat ja harvinaisimmat riistaeläimet, erityisesti karhu ja hirvi, ovat olleet palvottuja eläimiä.²⁸⁰ Eläin-seremonialismin taustalla on uskomus myyttisestä alkusuhteesta heimon tai klaanin kantaäidin (ihmisen) ja heimon toteemina palvoman eläimen eli kantaisän välillä. Suomensukuisille kansoille pyhin eläin on ollut karhu. Sen on oletettu hallitsevan shamanistisen maailmankuvan kaikki kolme ulottuvuutta: se liikkuu ihmisen lähiympäristössä ja metsän piirissä, se kykenee erilaisiin ihmis- ja eläinrajan ylittäviin metamorfooseihin eli muodonmuutoksiin sekä nousee taivaaseen, jossa on sen alkuperäinen koti ja jossa se assosioituu Ison ja Pienen Otavan tähtikuvioihin. Kun surmatun karhun kunniaksi järjestettiin hääseremoniaa muistuttavat peijaiset, joiden huipentumana sen luut haudattiin maahan ja kallo nostettiin karhunkallopäätäjään, se samalla siirrettiin rituaalisesti takaisin taivaalliseen piiriin. Siellä sen oletettiin jälleen ottavan paikkansa syntymän, kuoleman ja paluun ikuisessa aineellisessa

280 Paleoaartis-shamanistisen kulttuurin harjoittama karhukultti on nykytietämyksen mukaan ollut vanhemman kivikauden valtauskonto koko Euraasian alueella (20 000–8000 eaa.). Myös Neandertalin ihmisen oletetaan palvoneen luolakarhua jo 30 000 vuotta sitten; Klemettinen 2002, 139.

kiertokulussa.²⁸¹ Tällainen maailmasuhde ei ollut ihmis- ja yksilökeskeinen, vaan vastavuoroinen ja kokonaisvaltainen.²⁸² Ihmiset, muut eläimet ja eloton luonto olivat siinä tasavertaisessa asemassa. Se, mikä otettiin muilta, myös palautettiin osaksi jatkuvaa ainestenvaihdantaa. Tämä takasi kaikkien osapuolten olemassaolon ja vuorovaikutussuhteiden jatkuvuuden.²⁸³

Maailmankatsomuksellinen murros alkoi Suomessa keskiajan ja 1500-luvun taitteessa. Tuolloin Ruotsin kruunun ja luterilaisen valtionkirkon edustama kristinusko sekä sen rinnalla yleistynyt maanviljely ja karjanhoito alkoivat asteittain syrjäyttää varhaista pyyntikulttuuria ja siihen liittyntä animistista maailmasuhdetta. Yleisemmin kyseessä oli koko Euroopan mannerta ja Pohjois-Amerikkaa koskenut elämäkäytäntöjen, käsitteiden ja ajattelun vallankumous. Kumouksen ytimessä oli dualistinen, ihmisen ylemmyyttä suhteessa muuhun luomakuntaan propagoinut uusi ympäristön hyödyntämisen malli. Kristillispohjainen paimenetiikka ja koi eläimet hyviin ja pahoihin, hyöty- ja haittaeläimiin. Pahimpia olivat maa- ja karjataloudelle haittaa aiheuttavat pedot. Virallisesti kaikki suuret nisäkäspetoeläimet muuttuivat Ruotsin valtakunnassa henkipatoiksi

281 Pentikäinen 2005, 18, 30–33, 52–55, 82; Siikala 2014, 368–371, 387–389. Vierailin kesällä 2015 tutkimukseeni liittyen Heinolan karhunkallopuihin luona. Tämä vaikuttava kelohonka on yksi kolmesta tiedossa olevasta karhuriiteissä käytetyistä puista, jotka ovat säilyneet Suomessa nykyaikaan saakka. 1500-luvulta lähtien pyhät kulttipuut pyrittiin kaatamaan pakanallisina. Nykyisin Heinolan karhunkallopuihin on Museoviraston suojelema muinaisjäänne.

282 ”Surkeaa on, että nämä ihmiset – jotka itse ovat kovin epäilevällä kannalla omasta ylösnousemuksestaan – yhtä kaikki uskovat karhun nousevan ylös ja elävän toisessa maailmassa”, kuvasi kristillistä lähetystyötä saamelaisien parissa 1700-luvulla tehnyt kirkkoherra Pehr Högström saamelaisten anti-individualistista maailmasuhdetta, siteerattu teoksessa Pentikäinen 2005, 79.

283 Ylimaunu 2002, 116–118; Ingold 2011, 50–52, 67–69; Kainulainen 2015, 178–183.

1600-luvun puolivälissä, kun ne jätettiin metsästystä ja kalastusta koskevissa lakiuudistuksissa vaille aieman käytännön mukaista rauhoitusaikaa.²⁸⁴ Kirkon ja kruunun silmissä pakanuuden näkyvin yhteisöllinen ilmaus oli karhunpallvonta, jonka ne yhteisvoimin päättivät tuhota.²⁸⁵ Varsinaisen petovihan ja -sodan lietsonta pääsi täyteen vauhtiin 1700-luvulla. Sen seurauksena karhu oli 1800-luvun loppuun mennessä metsästetty miltei sukupuuttoon Suomen, Lapin ja Karjalan metsistä. Karhun kaato oli muuttunut vastavuoroisesta ainestenvaihdannasta keskitetyn valtion symboliksi. Siellä oli määränä asua yksi kansa sekä vallita hegemoninen ”maan tapa” ja yksi kristillinen uskonto.²⁸⁶ Tämä merkitysten kolonisaatio on ollut niin totaalista, ettei karhulle vielä näytä löytyvän myönteiseksi miellettyä paikkaa muualta kuin matkailuelinkeinon, mainonnan ja teddykarhun kaltaisten kulutustavaroiden alueelta.²⁸⁷

Edellä sanotulla en tarkoita sitä, että haluaisin romantisoida varhaisten pyyntikulttuurien suhdetta toislajisiin eläimiin.²⁸⁸ Karhunkaltoa voi siitä huolimatta tarkastella suhteessa karhukulttiin, uhraukseen ja uhrieläimeen. Karhunpentu, jonka kallon liitin osaksi pehmolelua, on väkivallan uhri ja sen metsästysmuistoksi

284 Ylimaunu 2002, 121–124.

285 Esimerkiksi Turun Akatemian avajaisissa vuonna 1640 saarnannut Turun piispa Erik Rothovius käytti suuren osan saarnastaan karhumenojen kaltaisen ”karkean epäjumalanpalvelun” tuomitsemiseen; Pentikäinen 2005, 106–110.

286 Ylimaunu 2002, 124–127; Pentikäinen 2005, 116–120; yleisesti kristinuskon dualistisesta luontosuhteesta White 1967, 1205–1206.

287 Klemettinen 2002, 163–168; Kainulainen 2015, 181–182.

288 Ihmisten suhte toislajisiin eläimiin on ilmeisesti aina ollut kompleksinen. Jo esihistorialliset ihmis-yhteisöt tappoivat sukupuuttoon lukuisia saalislajejaan, esimerkiksi aikoinaan elintärkeän mammutin; Ylimaunu 2002, 119; eräkulttuurin ongelmallisesta romantisoinnista ks. myös Tarkka 2014, 39.

otettu kallo on voitonmerkki eli trofee. Leikkaamalla pehmolelun kasvot pois ja laittamalla tilalle karhunpennun pääkallon uhrasin symbolisesti lapsuuteni turvalelun. Siten esineen valmistus sai rituaalisen ulottuvuuden: siitä muodostui minulle, tekijälleen, initiaatio ja toteemin valmistusriitti. Teokseen liittyy monia uhraamisen tasoja, joista ei-inhimillisen ja inhimillisen kietoutumat muodostavat yhden tason. Sekä karhunpennun kallo että lapsen lelukarhu ilmentävät lapsuutta, lapsen ja pennun avuttomuutta, haavoittuvaisuutta ja riippuvuutta toisista. Lelukarhun muodossa kulttuurimme imitoi villiä eläintä. Se on ikään kuin moderni vastine mesikämmenen, otson, kontion ja noin kahden sadan muun nimityksen kaltaisille arkaaisille kiertoilmauksille, joita käyttämällä suomensukuiset kansat ovat halunneet välttää kutsumasta petoa luokseen.²⁸⁹ Samalla haluan kuitenkin tehdä näkyväksi sitä, minkä koen meidän haluavan torjua: olemisemme kuolevaisina, ei-inhimillisen meissä itsessämme.²⁹⁰

Georges Bataille on tarkastellut uhrirituaaleihin liittyviä erilaisia itsensä uhraamisen tapoja. Hän väittää niiden olleen aiemmin hyvinkin yleisiä uhrausmuotoja, joita nykyisin suoritetaan ainoastaan mielenhäiriössä, kuten sormen tai kielen irtileikkaaminen ja hänen niihin rinnastamansa, Vincent van Goghin suorittama oman korvan irtileikkaaminen. Uhraamisen tärkein periaate on Bataillen mukaan se, että uhraaja luovuttaa jonkin aineellisen osan itsestään itsensä ulkopuolelle. Yleensä yhteisöllisissä uhrirituaaleissa ihminen

289 Pentikäinen 2005, 9–13; Vadén 2006, 31–55.

290 Ks. Bataille 1998, 229. Freudin (2003, 32–33) mukaan kuoleman torjuminen on ihmislajin ikiaikainen piirre, jonka suhteen ajattelumme ja tunteemme ovat pysyneet muuttumattomina. Freudin sanoin ”vaikka toteamus, että kaikkien ihmisten on kuoltava, esiintyy logiikan oppikirjoissa yleisen väitteen mallina, yksikään ihminen ei todella käsitä sitä”.

korvataan eläimellä, joka tunkeutuu uhritoimituksessa vaaralliselle vyöhykkeelle ja menehtyy sen seurauksena. Uhrieläin muuttuu fetissiksi, voimaeläimeksi, jonka kuvitellaan joko suojaavan tai antavan voimaa uhraajilleen. Viime kädessä uhraajan samastuminen uhratuksi tulevaan eläimeen avaa kiertotien paradoksaaliseen kokemukseen. Siinä ihminen Bataillen sanoin on sekä elossa että katselemassa olemassaolonsa lakkaamista. Vaikka kyseessä on jonkun toisen kuolema, tapahtuma on samalla peilikuva omasta kuolemasta.²⁹¹

Voisiko pehmoeläin lapsen siirtymäobjektina olla symbolitasolla sukua uhritoimituksen välittäjäeläimelle? Pehmolelu on esine, joka lapsen leikeissä ja kertomuksissa etenee yön, pimeyden ja kuoleman vaaralliseen valtakuntaan, ilman että lapsi joutuu vastaamaan siitä, mitä lelulle itsen edustajana tapahtuu tai mitä se tuntee.²⁹² Ja edelleen, onko uhraamani lapsuuden turvaesine minulle yhä siirtymäobjekti, nyt vain käänteisessä mielessä? Lapsuusvuosinani nallekarhun tarkoituksena oli peittää ja torjua tietoisuus kuolemasta. Nyt olen muokannut siitä karhunpennun kallon avulla voimaesineen, jonka kautta käsittelen muun muassa äitini kuoleman ja oman ikääntymiseni herättämiä pelon ja kauhun tunteita. Pääkallon, kuoleman perussymbolin, yhdistäminen turvaleluun lievittää kuoleman synnyttämää kammoa ja tuo sen ainakin rajallisesti hallintaan.²⁹³ Tekoa voisi siis pitää vastareaktionä lapsenomaiselle toiveelle kieltää kuoleman olemassaolo,²⁹⁴ jonkinlaisena

291 Bataille 1998, 60–72, 229, 235.

292 Stern 1997, 149–150.

293 Pääkallosymboliikasta ks. Kivimäki 2008, 150.

294 Ks. Bataille 1998, 235.

Memento Morina, jonka puolimakaaberissa syleilyssä yritän halata kuoleman osaksi itseäni.²⁹⁵

7.4 MIEHEN PUOLITUS

Teddykarhun ja karhunkallon yhdistäminen sisältää sukupuolittuneen ulottuvuuden, sillä nallekarhut ovat perinteisesti olleet poikien ja mollamaijat tyttöjen pehmoleluja.²⁹⁶ Lelujen kautta on pyritty suuntaamaan lapsen sukupuolisen identiteetin rakentumista. Tyttöjä on vauvaa imitoivan nukan kautta kasvatettu antamaan hoivaa ja huolenpitoa, kun taas pehmoleluksi kesytettyyn petoeläimen symboliin on sisältynyt miehin toive olla voimakas, vaarallinen ja haavoittumaton.²⁹⁷ Koska karhunpentu, jonka kalloa käytän teoksessani, on tapettu väkivaltaisesti, sen kallon voi osaltaan nähdä kirjaimellisesti ruumiillistavan brutaalia äärimaskuliinisuutta, avuttoman pennun väkivaltaista tappamista. Sellaisena se viittaa uhraamisen muotoon, jossa tämän viriliteetin myötä saavutettu toimivalta ja autonomia on varattu pikemminkin miehelle kuin naiselle ja ihmiselle pikemminkin kuin eläimelle.²⁹⁸

Pääkallosymboliikkaa voi pitää jo sinänsä stereotyyppisen maskuliinisena. Pääkallo on kuolemaan ja väkivaltaan vihkiytyneiden miesryhmien maailmanlaajuinen tunnus aina alkuperäisheimojen sutureista ja modernin armeijan erikoisjoukoista katu- ja

295 *Memento mori* ("muista kuolevasi" tai "muista kuolevaisuutesi") on ollut erityisesti 1600-luvun protestanttisessa maalaustaiteessa yleinen teema; ks. Kristeva 1998, 133–134.

296 Ks. Thomas & Messenger 2007, 469–470.

297 Stern 1997, 150.

298 Jacques Derridan luennasta koskien uhraamisen rakenteen ja subjektin rakenteen läheisyyttä eurooppalaisen filosofian ihmis–eläin-suhteessa ks. Johansson 2005, 266–267.

moottoripyöräjengeihin. Sen avulla vihkiytyneiden joukko muuttuu kuoleman uhkaamista kuoleman hallitsijoiksi, passiivisista uhreista aktiivisiksi tekijöiksi, joiden vallassa on päättää elämästä ja kuolemasta.²⁹⁹ Tapetun karhunpennun kallon myötä teokseen lomittuu myös sukupolviväkivallan ulottuvuus. Sen voi ymmärtää sekä konkreettisena tappamisena että lasten ja nuorten symbolisena uhraamisena prosessissa, jossa heistä tehdään aikuisten käsittelemättä jääneiden kokemusten muodostaman tunnekuorman kantajia.³⁰⁰ Haluan teoksessa kyseenalaistaa kapeasti määritellyn maskuliinisen identiteetin, jossa miehisuus lunastetaan tietyn itsen osan tukahduttamisella, riippuvuuden, voimattomuuden ja heikkouden kiellolla.³⁰¹ Herooisen sankarimetästäjän sijasta karhunkallon ja pehmolelun yhdistelmä näyttäytyy itselleni samastumiskohteena väkivallan uhriin, joka luisine kuonoineen ja nukkavierun kömpelöine vartaloineen herättää minussa samanaikaisesti myötätunnon ja torjunnan tunteita.³⁰²

Kun teosprosessin aikana pohdin kriittisesti sukupuolittuneita identiteettimalleja, mieleeni tuli tapa, jolla Mike Kelley on taiteessaan käyttänyt pehmoeläimiä. Sukupuolirooleja sekoittavilla, sovinnaisuussääntöjä loukkaavilla ja heroois-maskuliinista sankaritaiteilijuutta ironisoivilla töillään Kelley pyrki osoittamaan, että heikkous ja haavoittuvaisuus ovat osa olemassaoloamme. Kelleyn tuhruisten, kuolaisten ja vanutettujen pehmoeläinten maailmassa vapautta ei saavuteta

299 Kivimäki 2008, 150.

300 Yleisemmällä tasolla ks. Näre 2008, 64–70, 90–99.

301 Tästä myös Badinter 1993, 165–177; Kivimäki 2008, 174–175.

302 Vrt. tätä kaksinaisuutta luvussa 5. *Sylkäisty avaruus* tarkastelemaani abjektion käsitteeseen ja luvussa 6. *Kietoutumia* esittelemääni *das Unheimlichen* käsitteeseen.

pakenemalla ruumiista irtaantuneeseen henkisyys-
teen, vaan kyse on kuolevaisten kokemuksista kaikkine para-
doksaalisuuksineen, tragikoomisuuksineen ja äkillisine
näkökulman vaihdoksineen. Puolittaisena viittauksena
Kelley'n vuonna 1987 tekemään installaatioon *Half a
Man* päätin nimetä pehmonallesta ja karhunkallosta
valmistamani esineen *Miehenpuolikkaaksi*. Kuten Kel-
ley'n tuotantoa analysoinut Ralph Rugoff on todennut,
miehenpuolikkaaksi tuleminen ei tässä kontekstissa
merkitse amputaatiota tai vähenemistä vaan avartu-
mista. Se ei ole loppupiste vaan alun parempi puoli-
kas.³⁰³ Myöskään karhunkalloinen nalle ei enää ole
minulle karhua symboloiva leikkikalu tai karhun repre-
sentaatio. Se on karhu. Tai vähintään karhunpuolikas.
Aineellinen kosketus henkilökohtaiseen ja kulttuuriseen
menneisyyteeni.

303 Rugoff 1993, 173–174.

8 Lopuksi

Olen taiteellisessa tutkimuksessani tarkastellut aineellisuuden merkityksiä ja merkitysten aineellisuutta. Tutkimus on painottunut teoksiin, jotka ovat muodostaneet kiinnepohdan monihaariselle teoreettiselle ja käsitteelliselle pohdinnalle. Olen keskittynyt prosesseihin, joissa aineiden symboliikka sekä niihin liittyvät uskomukset, käsitykset ja käsitteet kytkeytyvät aineiden materiaalisuuteen, niiden käsinkosketeltavaan konkreettisuuteen ja jatkuvaan muutokseen moninaisten yhdistelmien osina. Tutkimuskohteena on ollut se, mitä aineet, ainesyhdistelmät ja niistä koostetut esineet voivat tuoda ilmi, kun niitä tarkastellaan sosiaalisten arvo- ja normijärjestelmien, rajattujen päämäärien ja tavanomaisten käyttötarkoitusten ulkopuolella. Menetelmänä on ollut muodostaa teoksissa aineellisia kombinaatioita, joissa tutkitaan sitä, mikä jää rajojen katveeseen. Tämä on usein edellyttänyt tabun ja kielletyn alueilla liikkumista. En kuitenkaan pidä rajoja erottavina, rajoittavina ja rikottavina, vaan ennen kaikkea erilaisia asioita ja aineksia yhdistävinä ja välittävinä. Samalla olen pohtinut inhimillisen ja ei-inhimillisen piirin välistä aineenvaihdantaa ja aineellista kiertokulkua sekä näille prosesseille perustuvia maailmasuhteita.

Tutkimuksen keskiöön ovat nousseet aineellisuus, ruumiillisuus, aistimukset, merkitykset, kokemukset ja aineenvaihdanta sekä viime kädessä kaiken taustalla ja ytimessä: elämän ihme. Aineet ovat erilaisten elämänprosessien tuotosta yhtä lailla kuin elämä syntyy aineenvaihdunnasta. Elämä perustuu loputtomien muunnosten ja muutosten prosesseihin, joiden keskeisin ominaisuus on kaiken pysymättömyys. Tämä pysymättömyys on hahmottunut yhdeksi teosprojektieni keskeisimmistä yhteisistä nimittäjistä. Kaikkiin tutkimukseen sisältyviin teoksiin liittyy jokin voimakas muutosprosessi, jonkin aiemman katoaminen ja muuttuminen muuksi.

Koivuniemen herran lähtökohtana toimi kelooppu, jonka pelastin kotini lähiympäristössä sijainneen luonnonkallioalueen räjäytystyömaalta. Ihokarvoistani valotaululle piirtämäni omakuva *Parrakas neitsyt* syntyi osana prosessia, jossa olin kuntoutumassa vakavasta ruumiinvammasta. *Sylkäistyn avaruuden* purukumiavaruus on aineriippuvuudesta syntynyttä materiaa, jossa kivulias vieroittuminen yhdestä riippuvuussuhteesta on korvautunut toisella. *Kietoutumia*-teoksen ampieispesän puolestaan kohtasin autioituneen ja lahoavan maalaistalon piharakennuksessa. *Miehenpuolikkaan* nallekarhun löysin äitini kuoleman jälkeen lapsuuskodin varastohuoneen laatikosta. Muiden varhaisvuosien esineiden kanssa se palautti mieleeni muistoja vuosikymmenten takaisista paikoista, tapahtumista ja edesmenneistä ihmisistä. Teosprosesseissa pysymättömyys punoutuu näin kiinteästi muistin aineellisuuteen, esineiden aineelliseen muistiin sekä olemassaolomme ruumiillisuuteen, haurauteen ja hajoavuuteen.

Työskentelyssäni olen huomannut varioivani tiettyä käytäntöä. Olen kerta toisensa jälkeen kiinnostunut jostain aineellisesta ilmiöstä tai löytänyt jonkin esineen, jonka materiaalisuudesta olen kiinnostunut. Kiinnostus on johtanut kyseisten aineiden tai esineiden keräämiseen. Olen kerännyt muun muassa linnunmunia, eläinten kalloja, rikkoutuneita sateenvarjoja, huonepölyä, sormenjälkiä, ampieispesiä, käytettyjä purukumeja ja omia ihokarvojani. Kerääminen on keino luoda oma-kohtainen suhde erilaisiin aineisiin ja esineisiin. Tämän suhteen luominen on aikaa vievä prosessi. Työhuoneeni on eräänlainen materiaalien hautomo, jossa voin tutkia kerättyjen aineiden ominaisuuksia ja niissä ajan myötä tapahtuvia muutoksia sekä myös toisinpäin, tutkia miten oma aineellinen mieleni ajan myötä muuttaa suhdettaan näihin aineisiin. Outous voi muuttua tuttuudeksi,

mutta jälleen myös toisinpäin, tottumuksen harha saat-
taa rakoilla ja arkipäiväisen triviaali näyttäytyä jälleen
outona ja kiehtovana.

Osana tutkimusta hankin lisätietoa huomioni kohteena olevista aineksista. Se on johtanut moninaisten lähteiden äärelle. *Koivuniemen herraa* työstäessäni lähdekirjallisuus käsitti 1920-luvun kasvatusoppaita kotikurituksista, kulttuurihistoriallista analyysiä fetisismistä ja kansatieteellisiä tutkimuksia esikristillisestä puiden palvonnasta. *Parrakasta neitsyttä* valmistaessani tutustuin muun muassa ihokarvoituksen yhteiskunnallisia merkityksiä käsittelevään sosiologiaan ja ympäristötieteellisiin analyysihin valosaasteesta, jotka avasivat uuden näkökulman Danten *Jumalaisen näytelmän* sisältämään valon metaforiikkaan. *Sylkäistyn avaruuden* yhteydessä perehdyin sekä aineriippuvuuksien sosiaalipsykologiaan, abjektin käsitteeseen että igluteemaan Arte Povera -liikkeessä ja sitä edeltäneessä italialaisessa taiteessa. *Kietoutumissa* saatoin hyödyntää esimerkiksi etologioiden tutkimuksia eläinten käyttäytymisestä ja mediatutkijoiden tulkintoja kaupallisista mainoskuvas-toista. *Miehenpuolikkaan* tematiikka puolestaan johti sekä psykoanalyttisen siirtymäobjektin käsitteen että Georges Bataillen uhrirituaaleja käsittelevän kulttuuri-teorian äärelle.

Työprosessit ovat sisältäneet lähteistä kerättyjen konkreettisten ja tiedollisten aineksien lajittelua, vertailua, rinnastusta ja järjestämistä uudenlaisiksi yhdistelmiksi. Samalla pyrkimyksenä on ollut irtautua aiemmista käsityksistä ja siirtyä tuntemattomalle vyöhykkeelle tai ei-kenenkään-maalle, jonka aluksi vain vaistonvaraisesti voi kokea merkittäväksi. Tämä siirtymä on mahdollistanut uusien aineellisten vuorovaikutussuhteiden muodostamisen ja uusien merkitystasojen löytämisen. Eri kategorioihin rajattuja ainesosia

yhdistämällä niistä on paljastunut merkityksiä, joita ei olisi voitu havaita, jos olisi pitäydytty vakiintuneissa kategorioissa ja yritetty välttää erilleen asetettujen asioiden sekoittumista. Sitä hetkeä, jolloin tuntematon, sellainen jolle aiemmin on ollut sokea, yllättäen alkaa hahmottua ja muuttua havaittavaksi, voisi kutsua eräänlaiseksi materiaaliseksi ilmestykseksi. Se on johtanut havaitsemaan arkisissa aineissa ja ainesyhdistelmissä piileviä myyttisiä ulottuvuuksia, joita yleisesti pidetään arjesta erillisinä tai menneisiin aikakausiin ja elämänmuotoihin kuuluvina. Nämä usein arkaaisiksi mielletyt kerrostumat vaikuttavat tietoisuuteen jokapäiväisen elämän aineellisuuteen kietoutuneina, ilman että niitä useinkaan tiedostetaan arkitodellisuudessa.

Taiteellisen tutkimuksen osana on syntynyt joukko teoksia, joita voisi luonnehtia Bruno Latourin käsittein hybrideiksi. Ne ovat risteymiä, joita syntyy, kun yhteiskunnassa erillään pidetyt inhimillisten olentojen ja ei-inhimillisten olioiden alueet sekoittuvat toisiinsa paljastaen, että mitään erillisiä alueita ei ole ollutkaan kuin kulttuurisissa kategorisoinneissa. Latour kirjoittaa: ”Kriitikkojemme silmissä otsoniaukko päidemme yläpuolella, moraalilaki sydämissämme tai autonominen teksti voivat kaikki olla kiinnostavia mutta vain erikseen otettuina. Että hienovarainen sukkulointi olisi kietonut yhteen taivaan, teollisuuden, tekstin, sielun ja moraalilain – se on mahdotonta, kammottavaa ja ennen kuulumatonta.”³⁰⁴

Antidualistiseksi dualismiksi nimeämäni metodin ytimessä on tämänkaltaisen sukkulointi. Kun eri kategorioihin miellettyjä aineksia liitetään toisiinsa – esimerkiksi ihokarvat valopinnalle, käytetyt purukumit illuusioon tähtitaivaasta tai kuoleman arkkityyppisenä

304 Latour 2006, 20.

symbolina pidetty pääkallo pehmoleluun –, tämä on tehty tietoisena siitä, että niitä ei yleensä ole tapana tarkastella yhdessä. Kuitenkin juuri näiden ambivalenttien elementtien ilmeneminen teoksessa yhtenä ja kiinteänä muodostelmana kuvaa kokonaisvaltaisemmin kokemustani maailmasta kuin kumpikaan niistä yksinään. Täydellisen autenttisuuden ideaalin hylkääminen ja hybridisten sekoitusten myöntäminen maailmassa-olemisen erottamattomaksi osaksi voisivat viitoittaa tietä eteenpäin sellaisista vastakkainasetteluista, jotka ovat tehneet länsimaisten ihmisten suhteista aineelliseen maailmaan niin kompleksisia. Kenties samalla voitaisiin luoda uudenlaista aineellista symboliikkaa tiedostamalla jatkuva aineistenvaihdanta materiaalisen maailman prosesseissa? Arvostamalla pysymättömyyttä, haurautta, hajoavuutta ja katoavuutta? Tämä ei tarkoita sitä, että kaikki aineelliset sekoitukset tulisi hyväksyä tai että sekoittamista olisi pidettävä yksinomaan myönteisenä ilmiönä.³⁰⁵ Puhtauden ja lian tai ruumiin ja mielen dualismista ei kuitenkaan päästä eroon fokuoimalla yksipuolisesti vain niistä toiseen, vaan ne on otettava huomioon yhtäaikaista, vaikkakin usein ambivalenteiksi koettuina minuuden ja olemassaolon ilmentyminä. Tämä tarkoittaa monimuotoisuuden, moniäänisyyden ja moniarvoisuuden myöntämistä sekä yhteiskunnassa että taiteessa.

Tärkeä osa tutkimusta on ollut kirjoittamisen ja käsillä tekemisen välisen dualismin ylittäminen ja aineistenvaihdanta näiden kahden toiminnan välillä. Sen johdosta etäisyyteni tekijänä on jatkuvasti vaihdellut

305 Esimerkistä käy geenimuuntelu, jossa arktiselta kalalajilta, jolla on jäätymistä estäviä ominaisuuksia, otetaan geenejä, jotka asetetaan tomaattiin, jotta se kestäisi paremmin kylmyyttä. Tällaisella sekoittamisella voi olla ennakoimattomia ja potentiaalisesti tuhoisia seurauksia, sillä geenien toimintaa monimutkaisissa vuorovaikutussuhteissa ei vielä tunneta juuri lainkaan; Statham 2011, 466.

suhteessa teosprosesseihin. Ja kun etäisyys vaihtelee, myös tekijän identiteetti on alati muutoksessa. Toisinaan suhde tekeillä olevaan teokseen on ollut objektiivisempi ja toisinaan subjektiivisempi. Kyse on myös kokemuksien ja olemisen kokemisen suhteesta tietoon; siitä miten kokemukset muokkaavat tietoa ja tieto kokemuksia. Subjektiivisuuden ja objektiivisuuden yhdistelmä on avannut tutkimukseen kolmannen näkökulman. Siinä olennaisena ei ole näyttäytynyt subjektin ja objektin välinen raja vaan se, mikä on niiden välillä, niille yhteistä ja ne toisiinsa yhdistävää: eletyt ja vuorovaikutteiset suhteet sekä ainestenvaihdanta ja aineiden kiertokulku näissä suhteissa.

Yksi aineiden ominaisuus on, että ne muodostavat välimatkoja. Tilallisia, ajallisia ja kokemuksellisia etäisyyksiä. On vaikea määritellä jotain täydellisen läsnäolevaa. Olipa kyse sitten sisäisestä tai ulkoisesta, sen voi kokea joksikin, joka muodostaa välimatkan ”itseensä”. Nämä pohdinnat kiteytyivät syksyllä 2013 järjestämässäni taiteellisen tutkimuksen symposiumissa. Sen otsikoksi olin antanut *Etäisyyksiä* ja kutsunut puhujiksi sekä luonnon- että ihmistieteiden edustajia.³⁰⁶ Esitin heille – ja itselleni – symposiumissa kysymyksen: ”Missä minuus sijaitsee?”

Tätä kysymystä olen pohtinut kaikissa tutkimukseen sisältyvissä teoksissa, mutta toisaalta juuri samaiset teosprosessit ovat johdattaneet minut tämän kysymyksen äärelle. Tutkimuksen tuloksena ajattelen, että yksilön minuus muodostuu ja muokkautuu erilaisten

vuorovaikutussuhteiden ja ainestenvaihdannan verkostoissa. Siksi ei ole ollut mielekästä rajata yhtä muusta maailmasta eristettyä ja eksaktia merkitystä tai etäisyyttä, johon keskittyä, vaan tärkeimmäksi on muodostunut eri etäisyyksien tarjoama merkitysten kudelma. Tässä maailmassa-olemisessa ja maailman kokemisessa elämme osana meidät ympäröivää ja läpäisevää arvoituskellista todellisuutta, jota kutsumme aineellisuudeksi.

306 *Etäisyyksiä*-symposiumi järjestettiin 15.11.2013 Helsingin taidemuseon Tennispalatsin studiotalossa. Kutsuin tilaisuuteen luennoitsijoiksi taidekasvatuksen professori Pauline von Bonsdorffin, neurotieteen akatemiaprofessori Eero Castrénin, evoluutiopaleontologian professori Mikael Forteliuksen ja sosiologian professori Turo-Kimmo Lehtosen. Lähtökohdiksi pyysin heitä ottamaan sisäisyyden (Castrén), läheisyyden (Bonsdorff), kosketuksen (Lehtonen) ja kaukaisuuden (Fortelius).

Lähteet ja kirjallisuus

AARNIPUU, TIIA 2006. *Ei ole miestä eikä naista. Queer-luenta keskiajan Euroopassa tunnettuja ristiinpukeutuvia pyhimyksiä kuvaavista teksteistä*. SETA-julkaisuja 19. SETA: Helsinki.

ADORNO, THEODOR W. JA HORKHEIMER, MAX 1991. *Valistuksen käsite* (1947). Teoksessa: Theodor W. Adorno, Max Horkheimer ja Herbert Marcuse, *Järjen kritiikki*. Suomentanut Jussi Koskivirta. Vastapaino: Tampere, s. 81–121.

AHONEN, JOHANNA 2004. Sukupuolittunut ruumiillisuus, puhtaus ja saastaisuus Suomen Hare Krishna -liikkeessä. *Elore*, no. 2, vol. 11. Saatavana sähköisesti: <http://www.elore.fi/arkisto/2_04/aho204.html> (luettu 7.10.2015).

ALBERS, JOSEF 1979. *Värien vuorovaikutus* (1963). Suomentaneet Maija Kärkkäinen ja Eero Laitinen. Vapaa taidekoulu: Helsinki.

ALFORD, C. FRED 1997. *What Evil Means to Us*. Cornell University Press: Ithaca & London.

ALHANEN, KAI 2013. *John Deweyn kokemusfilosofia*. Gaudeamus: Helsinki.

AL-KHALILI, JIM 2013. *Valoa ja pimeää (Light and Dark)*. Ohjannut ja tuottanut Stephen Cooter. BBC Worldwide Ltd, Iso-Britannia. Tiededokumentti, YLE Teema 12.11.2015 ja 19.11.2015.

AMATO, JOSEPH A. 2000. *Dust. A History of the Small and the Invisible*. University of California Press: Berkeley, Los Angeles & London.

ANSAMI, KAISA 2015. Särkänniemen delfinaario – kappaleita epävirallisesta historiikista. Teoksessa: Elisa Aaltola ja Sami Keto (toim.), *Eläimet yhteiskunnassa*. Into: Helsinki, s. 223–244.

ARISTOTELES 1994. *Teokset, Osa I: Toinen analytiikka* (300-luku eaa.). Suomentanut Juha Sihvola. Gaudeamus: Helsinki, s. 171–241.

ARMSTRONG, CAROL 1996. Visual Culture Questionnaire. *October* Vol. 77 (Summer 1996), s. 27–28.

ARPE, TIINA 1992. *Pyhän jäännökset. Ranskalaisia rajanylityksiä: Mauss, Bataille, Baudrillard*. Tutkijaliitto: Helsinki.

ARYA, RINA 2014. *Abjection and Representation. An Exploration of Abjection in the Visual Arts, Film and Literature*. Palgrave Macmillan: Basingstoke.

BACHELARD, GASTON 2003. *Tilan poetiikka*. Suomentanut Tarja Roinila. Nemo: Helsinki.

BADINTER, ELISABETH 1993. *Mikä on mies?* Suomentanut Leevi Lehto. Vastapaino: Tampere.

BARBALET, JACK 2002. Introduction: Why Emotions Are Crucial. Teoksessa: Jack Barbalet (toim.), *Emotions and Sociology*. Blackwell Publishing & The Sociological Review: Malden, MA & Oxford, s. 1–9.

BARNOSKY, ANTHONY D.; BROWN, JAMES H.; DAILY, GRETCHEN C.; DIRZO, RODOLFO; EHRLICH, ANNE H.; EHRLICH, PAUL R.; ERONEN, JUSSI T.; FORTELIUS, MIKAEL; HADLY, ELIZABETH A.; LEOPOLD, ESTELLA B.; MOONEY, HAROLD A.; MYERS, JOHN PETERSON; NAYLOR, ROSAMOND L.; PALUMBI, STEPHEN; STENSETH, NILS CHRISTIAN JA WAKE, MARVALEE H. 2013. *Scientific Consensus on Maintaining Humanity's Life Support Systems in the 21st Century*. Consensus for Action. Saatavana sähköisesti: <http://consensusforaction.stanford.edu/see-scientific-consensus/consensus_english.pdf> (luettu 2.8.2015).

BASTIAN, HEINER 1985. Ulkona lennossa. Teoksessa: Riitta Valorinta (toim.), *Joseph Beuys. Piirustuksia*. Suomentanut Goethe-Institut Tampere. Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 25. Sara Hildénin taidemuseo: Tampere, s. 9–25.

BASTIAN, HEINER 1986. Jäähvyäiset Joseph Beuysille. Vielä ei mitään ole kirjoitettu. Teoksessa: Riitta Valorinta (toim.), *Joseph Beuys*. Suomentanut Laura Jänisniemi. Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 28. Sara Hildénin taidemuseo: Tampere, s. 28–32.

BATAILLE, GEORGES 1986. *Silmän tarina* (1928). Suomentanut Seppo Tuokko. Odessa: Helsinki.

BATAILLE, GEORGES 1998. *Noidan oppipoika. Kirjoituksia 1920-luvulta 1950-luvulle*. Suomentaneet Tiina Arppe ja Hannu Sivenius. Gaudeamus: Helsinki.

BAXANDALL, MICHAEL 1980. *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. Yale University Press: New Haven & London.

BENJAMIN, WALTER 2014. *Keskuspuisto*. Suomentaneet Taneli Viitahuhta ja Eetu Viren. Tutkijaliitto: Helsinki.

BEUYS, JOSEPH; KOUNELLIS, JANNIS; KIEFER, ANSELM; JA CUCCHI, ENZO 1998. *Keskustelu*. Suomentanut Päivi Skyttä. Taide: Helsinki.

BICCHIERI, CRISTINA JA MULDOON, RYAN 2014. Social Norms. Teoksessa: Edward N. Zalta (toim.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2014 Edition). Saatavana sähköisesti: <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/social-norms/>> (luettu 26.12.2015).

BONSDORFF, PAULINE VON 1999. Helsingin kaupunki ja taiteen kaupunki. Teoksessa: Maria Hirvi (toim.), *Saman taivaan alla. Taidetta kaupungissa 1999–2000*. Nykyaiteen museon julkaisuja 57. Kiasma, Nykyaiteen museo: Helsinki, s. 11–19.

BONSDORFF, PAULINE VON 2005. Kuvastimessa – Som i en spegel – In the Looking Glass. Teoksessa: Maria Duncker, Timo Heino ja Kaisa Koivisto (toim.), *Kiihdytys – Acceleration*. Helsingin Taidehalli ja Lönströmin taidemuseo: Helsinki ja Rauma, s. 5–22.

BORCH, CHRISTIAN 2002. Interview with Edward W. Soja: Thirdspace, Postmetropolis, and Social Theory. *Distinktion: Journal of Social Theory*, no. 4, s. 113–120.

BOURKE, JOANNA 2014. Pain: Metaphor, Body, and Culture in Anglo-American Societies between the Eighteenth and Twentieth Centuries. *Rethinking History*, 18: 4, s. 475–498.

- BRETT, GUY 1997. Survey. Teoksessa: Michael Archer, Guy Brett ja Catherine de Zegher (toim.), *Mona Hatoum*. Phaidon: London, s. 32–87.
- BRUUN, OTTO; ESKELINEN, TEPPU; KAUPPINEN, ILKKA JA KUUSELA, HANNA 2009. *Imateriaalitalous. Kapitalismin uusin muoto*. Gaudeamus: Helsinki.
- BÖHME, HARTMUT 2014. *Fetishism and Culture: A Different Theory of Modernity*. Kääntänyt Anna Galt. De Gruyter: Berlin & Boston.
- CARR, NICHOLAS 2010. *Pinnalliset. Mitä internet tekee aivoillemme*. Suomentanut Antti Pietiläinen. Terra Cognita: Helsinki.
- CARROLL, SEAN 2015. *Maailmanlopun hiukkanen. Miten Higgsin hiukkasen etsintä vie kohti uutta käsitystä maailmankaikkeudesta*. Suomentanut Tuukka Perhoniemi. Ursan julkaisuja 143. Tähtitieteellinen yhdistys Ursan: Helsinki.
- CASSIDY, VICTOR M. 2005. No Trespassing: The Art of Dan Flavin. *Artnet* 8.4.2005. Saatavana sähköisesti: <<http://www.artnet.com/magazineus/reviews/cassidy/cassidy8-4-05.asp>> (luettu 29.12.2015).
- CHRISTOV-BAKARGIEV, CAROLYN 1999. Survey. Teoksessa: Carolyn Christov-Bakargiev (toim.), *Arte Povera*. Phaidon: London, s. 14–47.
- CRESSWELL, TIM 2004. *Place. A Short Introduction*. Blackwell Publishing: Malden MA.
- DAMASIO, ANTONIO 2000. *Tapahtumisen tunne. Miten tietoisuus syntyy?* Suomentanut Kimmo Pietiläinen. Terra Cognita: Helsinki.
- DANTE ALIGHIERI 1963. *Jumalainen näytelmä* (1320). Suomentanut Elina Vaara. WSOY: Porvoo.
- DANTO, ARTHUR C. 2016. Taidemaailma (1964). Teoksessa: Ilona Reinert, Anita Seppä ja Jyri Vuorinen (toim.), *Estetiikan klassikot 11. Modernista postmoderniin*. Gaudeamus: Helsinki, s. 372–385.
- DEWEY, JOHN 2010. *Taide kokemuksena* (1934). Suomentaneet Antti Immonen ja Jaakko S. Tuusvuori. Niin & näin: Tampere.
- DOLPHIJN, RICK JA TUIN, IRIS VAN DER 2012. *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Open Humanities Press: Ann Arbor.
- DOUGLAS, MARY 2000. *Puhtaus ja vaara. Rituaalisten rajanvedon analyysi* (1966). Suomentaneet Virpi Blom ja Kaarina Hazard. Vastapaino: Tampere.
- EERIKÄINEN, HANNU 2003. Fiktio teoriana – teoria fiktiona. Nukke, Freudin Hoffmann ja järjen ”toinen”. *Nuori Voima*, no. 5–6, s. 38–44.
- ELIAS, NORBERT 1993. *Kuolevien yksinäisyys* (1982). Suomentaneet Jari ja Paula Nieminen. Gaudeamus: Helsinki.
- ERIKSEN, MARCUS; LEBRETON, LAURENT C. M.; CARSON, HENRY S.; THIEL, MARTIN; MOORE, CHARLES J. JA BORRERO, JOSE C. 2014. Plastic Pollution in the World’s Oceans: More than 5 Trillion Plastic Pieces Weighing over 250,000 Tons Afloat at Sea. *PLOS ONE* 9 (12): e111913. doi:10.1371/journal.pone.0111913 (luettu 23.5.2015).
- ERONEN, ROOPE 2008. *Tallenteen suhteellinen itsenäisyys. Kurt Krenin ja Wienin aktionistien tallennuskäytysten kohtaamisia*. Pro gradu -tutkielma. Mediatutkimus, Humanistinen tiedekunta, Turun yliopisto.
- FORNÄS, JOHAN 1998. *Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia*. Suomentaneet Mikko Lehtonen et al. Vastapaino: Tampere.
- FOSTER, HAL 2001. Violation and Veiling in Surrealist Photography: Woman as Fetish, as Shattered Object, as Phallus. Teoksessa: Jennifer Mundy (toim.), *Surrealism. Desire Unbound*. Tate Publishing: London, s. 203–222.
- FOSTER, JOHN BELLAMY 1999. Marx’s Theory of Metabolic Rift: Classical Foundations for Environmental Sociology. *American Journal of Sociology*, Vol. 105, No. 2 (September 1999), s. 366–405.
- FOSTER, JOHN BELLAMY JA BURKETT, PAUL 2000. The Dialectic of Organic/Inorganic Relations: Marx and the Hegelian Philosophy of Nature. *Organization & Environment*, Vol. 13, No. 4 (December 2000), s. 403–425.
- FOSTER, JOHN BELLAMY JA CLARK, BRETT 2016. Marx’s Ecology and the Left. *Monthly Review*, Vol. 68, No. 2. Saatavana sähköisesti: <<http://monthlyreview.org/2016/06/01/marxs-ecology-and-the-left/>> (luettu 29.6.2016).
- FOUCAULT, MICHEL 2000. *Tarkkailla ja rangaista* (1975). Suomentanut Eevi Nivanka. Otava: Helsinki.
- FRANK, ARTHUR 2010. The Body’s Problems with Illness. Teoksessa: Lisa Jean Moore ja Mary Kosut (toim.), *The Body Reader. Essential Social and Cultural Readings*. New York University Press: New York and London, s. 31–47.
- FREUD, SIGMUND 2003. Kammottava (Das Unheimliche, 1919). Suomentanut Mirja Rutanen. *Nuori Voima* no. 5–6, s. 25–37.
- FRISCH, KARL VON 1974. *Animal Architecture*. With the collaboration of Otto von Frisch. Kääntänyt englanniksi Lisbeth Gombrich. Harcourt Brace Jovanovich: New York and London.
- FÖLSING, ALBRECHT 2000. *Albert Einstein. Elämäkerta*. Suomentanut Seppo Hyrkäs. Terra Cognita: Helsinki.
- GIONI, MASSIMILIANO 2007. It’s Not the Glue that Makes the Collage. Teoksessa: Richard Flood, Massimiliano Gioni ja Laura Hoptman, *Collage. The Unmonumental Picture*. New Museum of Contemporary Art: New York, s. 11–15.
- GODDIO, FRANCK JA FABRE, DAVID 2015. *Osiris. Egypt’s Sunken Mysteries*. Flammarion: Paris.
- GOLDMAN, SANDRA 1998. Hannah Wilke. Gesture and “The Regeneration of the Universe”. Teoksessa: Elisabeth Delin Hansen, Kristen Dybbøl ja Donald Goddard (toim.), *Hannah Wilke. A Retrospective*. Nikolaj: Copenhagen, s. 8–43.
- GOODDEN, SKY 2012. Pierre Huyghe Explains His Buzzy Documenta 13 Installation and Why His Work Is Not Performance Art. *Blouin Artinfo*, August 30, 2012. Saatavana sähköisesti: <<http://www.blouinartinfo.com/news/story/822127/pierre-huyghe-explains-his-buzzy-documenta-13-installation-and-why-his-work-is-not-performance-art>> (luettu 15.2.2016).

GREEN, HARVEY 2012. Cultural History and the Material(s) Turn. *Cultural History*, no. 1, vol. 1, s. 61–82.

HAHN, OTTO 1990. *Daniel Spoerri*. Flammarion: Paris.

HAILA, YRJÖ 2003. 'Erämaa' ja ympäristöajattelun moniulotteisuus. Teoksessa: Yrjö Haila ja Ville Lähde (toim.), *Luonnon politiikka*. Vastapaino: Tampere, s. 174–204.

HAILA, YRJÖ 2004. *Retkeilyn rikkaus. Luonto ympäristöhuolen aikakaudella*. Taide: Helsinki.

HAILA, YRJÖ JA LÄHDE, VILLE 2003. Luonnon poliittisuus: Mikä on uutta? Teoksessa: Yrjö Haila ja Ville Lähde (toim.), *Luonnon politiikka*. Vastapaino: Tampere, s. 7–39.

HAMILO, MARKO 2011a. Voittavatko bakteerit? *Helsingin Sanomat* 25.10.2011.

HAMILO, MARKO 2011b. Suomen vaarallisin eläin on... *Tiede* 3/2011. Saatavana sähköisesti: <http://www.tiede.fi/artikkeli/jutut/artikkelit/suomen_vaarallisin_elain_on_> (luettu 28.6. 2015).

HARI, RIITTA; JÄRVINEN, JAAKKO; LEHTONEN, JOHANNES; LONKA, KIRSI; PERÄKYLÄ, ANSSI; PYYSIÄINEN, ILKKA; SALENIUS, STEPHAN; SAMS, MIKKO JA YLIKOSKI, PETRI 2015. *Ihmisen mieli*. Gaudeamus: Helsinki.

HARLAN, VOLKER (TOIM.) 2004. *What Is Art? Conversation with Joseph Beuys*. Clairview Books: West Sussex.

HAUTAMÄKI, IRMELI 2010. *Avantgarden katse. Kirjoituksia taiteesta, filosofiaasta ja avantgardesta*. Kirjoitukset valinnut Veli-Matti Saarinen. Antti Hautamäki: Jyväskylä.

HAWORTH-BOOTH, MARK 2003. Edward Burtynsky: Traditions and Affinities. Teoksessa: Lori Pauli (toim.), *Manufactured Landscapes. The Photographs of Edward Burtynsky*. National Gallery of Canada ja Yale University Press: Ottawa, s. 34–39.

HEIKKILÄ, MARKUS 2015. Musta aukko söi tähden ja sylkäisi sen ulos. *Helsingin Sanomat* 29.11.2015.

HELLMAN, MATILDA 2010. *Construing and Defining the Out of Control. Addiction in the Media 1968–2008*. SSKH Skrifter nr. 28. University Press: Helsinki.

HENDRICKS, GEOFFREY 1993. *Day into Night*. Kunsthallen Brandts Klædefabrik: Odense.

HERZIG, REBECCA M. 2015. *Plucked. A History of Hair Removal*. New York University Press: New York & London.

HINDSGAUL 2007. *Portfolio 2007*. Hindsgaul: Måløv.

HINTIKKA, JAAKKO 1996. Ajatuksia Aristoteleen ajattelua koskevista ajatuksista. Teoksessa: Taina M. Holopainen ja Toivo J. Holopainen (toim.), *Sielun liikkeitä. Filosofianhistoriallisia kirjoituksia*. Gaudeamus: Helsinki, s. 28–42.

HOFFMANN, E. T. A. 2011. *Yökappaleita* (1816–17). Suomentanut Markku Mannila. Teos: Helsinki.

HOLOPAINEN, JARI JA HELAMA, SAMULI 2014. Ilmastonmuutos, sfääri ympärillämme. *Paatos filosofinen kulttuurilehti* no. 1. Saatavana sähköisesti: <<http://jarjestot.uta.fi/aatos/paatos/2014-01/ilmastonmuutos.html>> (luettu 16.7.2015).

HUOKUNA, TIINA 2004. Muovi modernin kulutusyhteiskunnan symbolina. *Tekniikan Waiheita*, no. 4, s. 29–39.

HÄKKINEN, KAISA 2002. Eläin suomen kielessä. Teoksessa: Henni Ilomäki ja Outi Lauhakangas (toim.), *Eläin ihmisen mielenmaisemassa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 885. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Helsinki, s. 26–62.

IHANUS, JUHANI 1990. *Kadonneet alkuperät. Edvard Westermarckin sosio-psykologinen ajattelu*. Kirjayhtymä ja Suomen Antropologinen Seura: Helsinki.

IHANUS, NINA 2002. *Saako lasta tukistaa? Lasten näkemyksiä ja kokemuksia ruumiillisesta kurituksesta*. Pro gradu -tutkielma. Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos, Jyväskylän yliopisto. Saatavana sähköisesti: <<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/12782/ninaihan.pdf?sequence=1>> (luettu 13.6.2015).

IMMERGUT, MATTHEW 2010. *Manscaping. The Tangle of Nature, Culture, and Male Body Hair*. Teoksessa: Lisa Jean Moore ja Mary Kosut (toim.), *The Body Reader. Essential Social and Cultural Readings*. New York University Press: New York & London, s. 287–304.

INGEN, SAMI VAN 2012. *Moving Shadows. Experimental Film Practice in a Landscape of Change*. Finnish Art Academy of Fine Arts: Helsinki.

INGOLD, TIM 2003. Sfäärien soitosta pallojen pinnalle: Ympäristöajattelun topologiasta (1993/2000). Suomentanut Ville Lähde. Teoksessa: Yrjö Haila ja Ville Lähde (toim.), *Luonnon politiikka*. Vastapaino: Tampere, s. 152–169.

INGOLD, TIM 2011. *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. Routledge: London and New York.

JALAVA, MARJA 2000. On the Borderlines of Internal and External / Ulkoisen ja sisäisen rajamailla. Teoksessa: Timo Heino, *Body Space / Ruumiin avaruus*. Galerie Anhava: Helsinki, s. 30–42.

JALAVA, MARJA 2005. *Minä ja maailmanhenki. Moderni subjekti kristillis-idealisisessa kansallisaajattelussa ja Rolf Lagerborgin kulttuuriradikalismissa n. 1800–1914*. Bibliotheca Historica 98. SKS: Helsinki.

JANSSON, PANU 2013. Uusi päihdetutkimus saattaa murentaa hyvät ennakkoluulot. *City-lehti* 15.10.2013. Saatavana sähköisesti: <<http://www.city.fi/yhteiskunta/uusi+paihdetutkimus+saattaa+murentaa+hyvat+ennakkoluulot/7572>> (luettu 30.12.2015).

JAY, MARTIN 2005. *Songs of Experience. Modern American and European Variations on a Universal Theme*. University of California Press: Berkeley.

JENTSCH, ERNST 1995. On the Psychology of the Uncanny (Zur Psychologie des Unheimlichen, 1906). Englanniksi kääntänyt Roy Sellars. *Angelaki* 2: 1, s. 17–21. Saatavana sähköisesti: <http://www.art3idea.psu.edu/locus/jentsch_uncanny.pdf> (luettu 1.7.2016).

JOHANSSON, HANNA 2005. *Maataidetta jäljittämässä. Luonnon ja läsnäolon kirjoitusta suomalaisessa nykytaiteessa 1970–1995*. Like: Helsinki.

JOHNSON, MARK 2007. *The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding*. The University of Chicago Press: Chicago and London.

KAARLENKASKI, TAIJA & UNG-LANKI, SARI 2013. Ikkunoita ihmistieteelliseen eläintutkimukseen. *Elore* vol. 20, no. 1, s. 7–12. Saatavana sähköisesti: <http://www.elore.fi/arkisto/1_13/kaarlenkaski_ung-lanki.pdf> (luettu 18.7.2015).

KAARTINEN, AULI JA KIPPOLA, ANNA-KAARINA 1990. *Sadomasokismi. Teemoja vallasta, kulttuurista ja seksuaalisuudesta*. Gaudeamus: Helsinki.

KABAKOV, ILYA 1995. *My Mother's Album*. Flies France: Paris.

KAILA, JAN 2002. *Valokuvallisuus ja esittäminen nykytaiteessa. Teoksia vuosilta 1998–2000*. Musta taide ja Suomen valokuvataiteen museo: Helsinki.

KAINULAINEN, PAULIINA 2015. Eläin kristinuskossa ja suomalais-ugrilaisessa kulttuurissa. Teoksessa: Elisa Aaltola ja Sami Keto (toim.), *Eläimet yhteiskunnassa*. Into: Helsinki, s. 173–183.

KAITARO, TIMO 2008. *Timo Heino: Kietoutumia, Galerie Anhava*. Responssi 13.2.2008. Julkaisematon käsikirjoitus.

KALHA, HARRI 2013. Taiteen ohitusleikkauksia. Teoksessa: Timo Heino ja Mikko Oranen (toim.), *Timo Heino*. Helsingin taidemuseon julkaisuja no. 127. Helsingin taidemuseo: Helsinki, s. 9–43.

KARVONEN, ANNE 2015. Pölyä syntyy koko ajan lisää. *Helsingin Sanomat* 18.12.2015.

KEANE, WEBB 2005. Signs Are Not the Garb of Meaning: On the Social Analysis of Material Things. Teoksessa: Daniel Miller (toim.), *Materiality*. Duke University Press: Durham and London, s. 182–205.

KEMP, MARTIN 2007. *The Human Animal in Western Art and Science*. The University of Chicago Press: Chicago and London.

KERVANTO-NEVANLINNA, ANJA 2003. Kuinka rakennetun kaupungin historiaa kirjoitetaan. *Tieteessä tapahtuu*, no. 3, s. 25–28.

KIELITOIMISTON SANAKIRJA 2014. Kotimaisten kielten keskuksen verkkojulkaisuja 35. Kotimaisten kielten keskus: Helsinki. URN:NBN:fi:ko-tus-201433, ISSN 2323–3370. Verkkojulkaisu HTML (luettu 14.7.2015).

KIISKINEN, JYRKI 1997. *Kaamos*. Tammi: Helsinki.

KIVI, JUSSI 2015. *Hämäräperäisiä tutkimusmatkoja*. Into: Helsinki.

KIVIMÄKI, VILLE 2008. Rintamaväkivalta ja makaaberi ruumis – nuorten miesten matka puhtaudesta traumaan. Teoksessa: Sari Näre ja Jenni Kirves (toim.), *Ruma sota*. Talvi- ja jatkosodan vaiettu historia. Johnny Kniga: Helsinki, s. 135–179.

KIVIRINTA, MARJA-TERTTU 1996. “Olen poliittinen taiteilija”. Saksalainen Wolfgang Laib keskittyy olennaiseen. *Helsingin Sanomat* 3.9.1996.

KLEMETTINEN, PASI 2002. Kurkistuksia karhun kulttuurihistoriaan. Teoksessa: Henni Ilomäki ja Outi Lauhakangas (toim.), *Eläin ihmisen*

mielenmaisemassa. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 885. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Helsinki, s. 134–173.

KOKKONEN, YRJÖ 2012. Uusi alkeishiukkanen tuo ratkaisuja fysiikan peruskysymyksiin. *YLE Uutiset* 4.7.2012. Saatavana sähköisesti: <http://yle.fi/uutiset/uusi_alkeishiukkanen_tuo_ratkaisuja_fysiikan_peruskysymyksiin/6205311> (luettu 1.8.2012).

KOPISTO, AARNE 1963. Vähän lisää pururipihkasta. *Kotiseutu* no. 7–8, s. 206.

KORHONEN, TUA JA KIVIMÄKI, ARTO 2006. Demokritos, Epikuros ja silmien onni. Teoksessa: Demokritos ja Epikuros, *Riippumaton nautinto*. Suomentaneet Arto Kivimäki, Tua Korhonen ja Sampo Vesterinen. Tammi: Helsinki, s. 165–200.

KORSISAARI, EVA MARIA 1997. Meditaatioita naiskielen ja naiskirjallisuuden mahdollisuuksista. Teoksessa: Sara Heinämaa, Martina Reuter ja Kirsi Saarikangas (toim.), *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Gaudeamus: Helsinki, s. 56–81.

KOSKELA, HILLE 2009. *Pelkokierre. Pelon politiikka, turvamarkkinat ja kamppailu kaupunkitilasta*. Gaudeamus: Helsinki.

KRISTEVA, JULIA 1993. *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967–1993*. Suomentaneet Pia Sivenius, Tiina Arppe, Kirsi Saarikangas, Helena Sinervo ja Riikka Stewen. Gaudeamus: Helsinki.

KRISTEVA, JULIA 1998. *Musta aurinko. Masennus ja melankolia* (1987). Suomentanut Mika Siimes. Nemo: Helsinki.

KUPIAINEN, REIJO 1997. *Heideggerin ja Nietzschen taidekäsitysten jäljillä*. Gaudeamus: Helsinki.

KUUSAMO, ALTTI 1997. Peilejä, pölyä ja hauennahkaa. Timo Heinin taiteesta. Teoksessa: Timo Heino, *Vuosilta / Works 1989–1996*. Oulun taidemuseo: Oulu, s. 2–33.

LAGERSPETZ, OLLI 2008. *Lika. Kirja maailmasta, kodistamme*. Suomentanut Markus Lång. Multikustannus: Helsinki.

LATOUR, BRUNO 2006. *Emme ole koskaan olleet moderneja* (1991). Suomentanut Risto Suikkanen. Vastapaino: Tampere.

LE FUR, YVES 1999. *“La mort n'en saura rien”. Reliques d'Europe et d'Océanie*. Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie: Paris.

LE GRICE, MALCOLM 2001. *Experimental Cinema in the Digital Age*. British Film Institute: London.

LEHTONEN, TURO-KIMMO 2008. *Aineellinen yhteisö*. Tutkijaliitto: Helsinki.

LEHTONEN, TURO-KIMMO 2015. Tavarat ja vapaus. *Tiede & Edistys*, no. 2 (40), s. 103–122.

LEONARD, TOM 2006. It's a Crime to Cut off a Woman's Hair. *The Telegraph*, 18.1.2006.

LEY, R., PETERSON, D. JA GORDON, J. 2006. Ecological and evolutionary forces shaping microbial diversity in the human intestine. *Cell* 124 (4), s. 837–848. (Review.)

LINDELL, ISMO 2009. *Sähkön pitkä historia*. Gaudeamus ja Otatieto: Helsinki.

LUCAS, GAVIN 2010. Time and the Archaeological Archive. *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, 14: 3 (2010), s. 343–359.

LYYTIMÄKI, JARI JA RINNE, JANNE 2013. *Valon varjopuolet. Valosaaste ympäristöongelmana*. Gaudeamus: Helsinki.

MAALAMPI, JUKKA 2008. Aineen 8 arvoitusta. *Tiede* no. 6, s. 34–40.

MAGUIRE, ELEANOR A.; GADIAN, DAVID G.; JOHNSRUDE, INGRID S.; GOOD, CATRIONA D.; ASHBURNER, JOHN; FRACKOWIAK, RICHARD S. J.; AND FRITH, CHRISTOPHER D. 2000. Navigation-Related Structural Change in the Hippocampi of Taxi Drivers. *PNAS* no. 8, vol. 97, s. 4398–4403. Saatavana sähköisesti: <<http://www.pnas.org/content/97/8/4398.full>> (luettu 8.1.2016).

MAJAVA, ANTTI 2014. Kohti pimeyttä. Teoksessa: Seppo Knuuttila ja Ulla Piela (toim.), *Ympäristömytologia*. Kalevalaseuran vuosikirja 93. SKS: Helsinki, s. 393–405.

MANNER, MATIAS 2015. Metsä talouspuiden takana. *Luonnonsuojelija* 2. Saatavana sähköisesti: <http://www.sll.fi/luonnonsuojelija/lehtiar-kisto/2015/2_2015/metsa-puiden-takana> (luettu 15.7.2015).

MARTINELLI, DARIO 2002. Kaunotar ja hirviö. Toisilajisten eläinten esteettiset merkit. Teoksessa: Henni Ilomäki ja Outi Lauhakangas (toim.), *Eläin ihmisen mielenmaisemassa*. Suomentaneet Ilmari ja Outi Lauhakangas. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 885. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Helsinki, s. 253–277.

MARX, KARL 1973. *Taloudelliset filosofiset käsikirjoitukset 1844*. Suomentanut Antero Tiusanen. Kustannusliike Edistys: Moskova.

MCEVILLE, THOMAS 1986. Introduction. Teoksessa: Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Expanded edition. University of California Press: Berkeley, Los Angeles and London, 1986, s. 7–12.

MERLEAU-PONTY, MAURICE 1996. *Phenomenology of Perception* (1945). Kääntänyt Colin Smith. Routledge & Kegan Paul: London and New York.

MERZ, MARIO 1999. Artist's Statement (1971). Teoksessa: Carolyn Christov-Bakargiev (toim.), *Arte Povera*. Kääntänyt Liz Heron. Phaidon: London, s. 253.

METZ, SYLVIA 2011. Hans Bellmer. Teoksessa: Ingrid Pfeiffer ja Max Hollein (toim.), *Surreal Objects. Three-Dimensional Works from Dalí to Man Ray*. Hatje Cantz ja Schirn Kunsthalle Frankfurt: Ostfildern, s. 216.

MIELONEN, MATTI 2011. Antimateria. *Helsingin Sanomat* 24.5.2011.

MILLER, DANIEL 2005. Materiality: An Introduction. Teoksessa: Daniel Miller (toim.), *Materiality*. Duke University Press: Durham and London, s. 1–50.

MONDRIAN, PIET 1980. Puhdas plastisuus (1942). Teoksessa: Jean-Clarence Lambert, *Abstraktinen maalaustaide*. Suomentanut Inkeri Uusitalo. Ex Libris: Helsinki, 1980, s. 110–112.

MUSTALAHTI, ANNIINA 2014. Jääkaappisi viimeinen matka. *Kehitys*, no 4 (joulukuu 2014), s. 30–38.

NATIONAL INSTITUTES OF HEALTH 2012. NIH Human Microbiome Project defines normal bacterial makeup of the body. National Human Genome Research Institute. Saatavana sähköisesti: <<http://www.nih.gov/news/health/jun2012/nhgri-13.htm>> (luettu: 26.8.2014).

NÄRE, SARI 2008. "Päin ryssä!" – lapset ja nuoret sukupolviväkivallan uhreina. Teoksessa: Sari Näre ja Jenni Kirves (toim.), *Ruma sota. Talvi- ja jatkosodan valettu historia*. Johnny Kniga: Helsinki, s. 63–102.

O'DOHERTY, BRIAN 1986. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Expanded edition. University of California Press: Berkeley, Los Angeles and London.

ONFRAY, MICHEL 2007. *Antikens visdomar. Filosofins mothistoria, del I*. Kääntänyt Jim Jakobsson. Nya Doxa: Nora.

OSBORNE, PETER 2004. Merrick, Joseph Carey [Elephant Man] (1862–1890). Teoksessa: *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford University Press, Online Edition May 2006. Saatavana sähköisesti: <<http://www.oxforddnb.com/view/article/37759>> (luettu 14.7.2015).

PALLASMAA, JUHANI 2002. Eläinrakentajat. Eläinmaailman ekologista funktionalismia. Teoksessa: Juhani Pallasmaa (toim.), *Eläinten arkkitehtuuri*. Suomen rakennustaiteen museo: Helsinki, s. 16–89.

PALLASMAA, JUHANI 2009. Eläinmaailman mestariarkkitehdit. Teoksessa: Pauliina Kainulainen ja Yrjö Sepänmaa (toim.), *Ihmisten eläinkirja. Muutuva eläinkulttuuri*. Gaudeamus: Helsinki, s. 200–219.

PARTANEN, RAULI; PALOHEIMO, HARRI JA WARIS, HEIKKI 2013. *Suomi öljyn jälkeen*. Into: Helsinki.

PASTERNAK, AMOS 1998. Lääkäriksi oppimisen pohja: tiede, kliiniset taidot ja humanismi. *Lääketieteellinen Aikakauskirja Duodecim*, 1998: 114 (23): 2387. Saatavana sähköisesti: <http://duodecimlehti.fi/web/guest/ar-kisto?p_p_id=Article_war_dl6_Articleportlet&viewType=viewArticle&tunnus=duo80497&dlehtihaku_view_article_war_dlehtihaku_p_auth=>> (luettu 17.6.2015).

PAUKKU, TIMO 2015. Suolistomme pöpöillä on omat hoksottimet – bakteercocktail voi ohjailla koko elämää. *Helsingin Sanomat* 25.3.2015.

PENONE, GIUSEPPE 2013. Liturgy of Wood. Teoksessa: Matthew Teitelbaum (toim.), *Giuseppe Penone. The Hidden Life Within*. Kääntänyt Erin Moure. Black Dog Publishing: Lontoo, s. 145–152.

PENTIKÄINEN, JUHA 2005. *Karhun kannoilla. Metsänpitäjä ja Mies*. Etnika: Helsinki.

PESONEN, PETRO 1999. Radiocarbon Dating of Birch Bark Pitches in Typical Comb Ware in Finland. Teoksessa: Matti Huurre (toim.), *Dig It All. Papers Dedicated to Ari Siiräinen*. The Finnish Antiquarian Society and The Archaeological Society of Finland: Helsinki, s. 191–200.

PFEIFFER, INGRID 2011. Temporary Objects: Mannequins at the 1938 Exposition internationale du surréalisme. Teoksessa: Ingrid Pfeiffer ja Max Hollein (toim.), *Surreal Objects. Three-Dimensional Works from Dalí to Man Ray*. Hatje Cantz ja Schirn Kunsthalle Frankfurt: Ostfildern, s. 60–75.

PIERRE, JOSÉ 1980. *Futurismi ja dadaismi*. Suomentanut Jouko Sarakorpi. Ex Libris: Helsinki.

POIKOLAINEN, KARI 2011. Mitä addiktiot ovat? *Yhteiskuntapolitiikka*, no. 2, vol. 76, s. 192–200.

POLLACK, MAIKA 2014. “Living with Pop: A Reproduction of Capitalist Realism” at Artists Space. *Observer*, Culture, 23.7.2014. Saatavana sähköisesti: <<http://observer.com/2014/07/living-with-pop-a-reproduction-of-capitalist-realism-at-artists-space/>> (luettu 28.12.2015).

PLATON 1999. Faidon (n. 399 eaa). Teoksessa: Holger Thesleff; Tuomas Anhava; Jaakko Hintikka ja Marja Itkonen-Kaila (toim.), *Platon. Teokset 111*. Suomentanut Marja Itkonen-Kaila. Otava: Helsinki, s. 7–79.

PUKKALA, TIMO 2014. Tarvitseeko metsäsi hoitoa? *Arvometsä metsäpalvelun* kotisivusto. Saatavana sähköisesti: <<http://www.arvometsa.fi/blogi/tarvitseeko-metsasi-hoitoa>> (luettu 13.6.2015).

REIMA, VILHO 1928. *Joka kuritta kasvaa se kunniatta kuolee*. Kotikasvatusyhdistys: Helsinki.

REPO, PÄIVI 2011. Superbakteerit yleistyvät Suomessa. *Helsingin Sanomat* 26.11.2011.

REPO, PÄIVI 2015. Antibioottien voima alkaa hiipua. *Helsingin Sanomat* 28.12.2015.

REUTER, MARTINA 1997. Anorektisen ruumiin fenomenologia. Teoksessa: Sara Heinämaa, Martina Reuter ja Kirsi Saarikangas (toim.), *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Gaudeamus: Helsinki, s. 136–167.

RUGOFF, RALPH 1993. Mike Kelley and the Power of the Pathetic. Teoksessa: Elisabeth Sussman (toim.), Mike Kelley. *Catholic Tastes*. Whitney Museum of American Art: New York, s. 161–174.

RUONAKOSKI, ERIKA 2009. Miten tutkia vieraslajisia eläimiä merleau-pontylaisittain: peilikokeet ja eläinten tietoisuuden tutkimus. *Tiede & edistys* no. 3, s. 204–214.

RUONAKOSKI, ERIKA 2011. *Eläimen tuttuus ja vieraus. Fenomenologisen empatiateorian uudelleentulkinta ja sen sovellus vieraslajisia eläimiä koskevaan kokemukseen*. Tutkijaliitto: Helsinki.

RÄSÄNEN, SYKSY 2011. Maailmankaikkeuden ääriviivat. Luento sarjassa Studia Generalia 2011, Aineen arvoitus, 6.10.2011. Julkaistu sähköisesti: <http://www.avoin.helsinki.fi/studiageneralia/arkisto/2011/Syksy_Rasanen_06102011.pdf> (luettu 14.7.2015).

SAARIKANGAS, KIRSI 2000. Kaupungin asuttaminen ja asuminen. Teoksessa: Maria Hirvi (toim.), *Saman taivaan alla 2*. Nykytaiteen museon julkaisuja 60. Kiasma, Nykytaiteen museo: Helsinki, s. 11–22.

SAARIKANGAS, KIRSI 2002. Merkityksellinen tila: lähiöasuminen arkkitehtuurin, asukkaiden, menneen ja nykyisen kohtaamisena. Teoksessa: Taina Syrjämaa ja Janne Tunturi (toim.), *Eletty ja muistettu tila*. Historiallinen Arkisto 215. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Helsinki, s. 48–75.

SALMINEN, ANTTI 2007. Avantgarden mahdollon mahdollisuus. *Niin & näin*, no. 3, s. 59–61.

SALMINEN, ANTTI 2010. From Avant-Garde to Para-Garde: The Truth About Marika. *Avant-Garde Critical Studies*, Vol. 25, s. 213–225.

SALMINEN, ANTTI 2015. *Kokeellisuudesta. Historiallisesta avantgardesta jälkifossiiliseen elämään*. Poesia: Helsinki.

SANTANEN, SAMI 2014. Kosketuksen ulottuvuuksia. Teoksessa: Mika Elo (toim.), *Kosketuksen figuureja*. Tutkijaliitto: Helsinki, s. 195–263.

SARALEHTO, MAILIS 2005. Abjekti, Toiseus ja kauhu Cronenbergin elokuvissa. *Wider Screen*, no. 3. Saatavana sähköisesti: <http://widerscreen.fi/2005/3/_print/Saralehto%20-%20Abjekti,%20Toiseus%20ja%20kauhu%20Cronenbergin%20elokuvissa.htm> (luettu 31.12.2015).

SARMELA, MATTI 2002. Meritokratian eläinkuvia. Teoksessa: Henni Ilomäki ja Outi Lauhakangas (toim.), *Eläin ihmisen mielenmaisemassa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 885. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Helsinki, s. 174–192.

SAVOLAINEN, PANU 2013. Haarautuvien polkujen puutarha. Historia ja arkeologia menneisyyttä määrittämässä. *Historiallinen Aikakauskirja* no. 4, s. 395–408.

SCHUURMAN, NORA 2013. Eläin – tavoittamaton tutkimuskohde? *Elore* vol. 20, no. 1, s. 13–16. Saatavana sähköisesti: <http://www.elore.fi/arkisto/1_13/schuurman.pdf> (luettu 17.7.2015).

SEBEOK, THOMAS 1981. *The Play of Musement*. Indiana University Press: Bloomington, IN.

SEPPÄ, ANITA 2012. *Kuvien tulkinta. Menetelmäopas kuvataiteen ja visuaalisen kulttuurin tulkitsijalle*. Gaudeamus: Helsinki.

SEPPÄNEN, JANNE 2002. *Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa*. Vastapaino: Tampere.

SEPPÄNEN, JANNE 2005. *Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja median kuvan tulkitsijalle*. Vastapaino: Tampere.

SHAPER, DUDLEY 1998. Matter. Teoksessa: E. Craig (toim.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. Routledge: London. Saatavana sähköisesti: <<http://www.rep.routledge.com/article/Q064SECT3>> (luettu 22.1.2012).

SIKALA, ANNA-LEENA 2014. *Itämerensuomalaisten mytologia*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1388 / Tiede. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Helsinki.

SILLANPÄÄ, SAMI 2015. Sota kännykässäsi. *Helsingin Sanomat* 10.5.2015.

SIMONINI, ROSS 2013. Beauty and the Bees: Q+A with Wolfgang Laib. *Art in America*, Interviews, Feb. 27, 2013. Saatavana sähköisesti: <<http://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/wolfgang-laib-moma/>> (luettu 6.7.2015).

SIPILÄ, MAIJA; BÄCKLUND, PIA; JA TYRVÄINEN, LIISA 2009. Vaikuttamisen rajoilla. Onko koetulla luonnolla sijaa kaupungin suunnittelussa ja päätöksenteossa? *Alue ja ympäristö*, no. 1, Vol. 38, s. 39–50.

- SOIKKELI, MARKKU 2007. *Hyvästä on helppo pitää. Esseitä kirjoista ja kulttuurista helpouden aikakaudella*. BTJ Kustannus: Helsinki.
- STATHAM, BILL 2011. *Hyvä paha lisäaine*. Suomentanut Juho Gröndahl. Nemo: Helsinki.
- STERN, DANIEL N. 1997. *Maaailma lapsen silmin. Mitä lapsi näkee, kokee ja tuntee* (1990). Suomentanut Eeva-Liisa Jaakkola. WSOY: Helsinki.
- SUOMEN VIRALLINEN TILASTO (SVT) 2014. Kuolemansyyt [verkojulkaisu]. ISSN=1799-5051. 2013, 5. Kaatuminen yleisin tapaturmakuoletaman syy. Tilastokeskus: Helsinki. Saatavana sähköisesti: <http://tilastokeskus.fi/til/ksyyt/2013/ksyyt_2013_2014-12-30_kat_005_fi.html> (Luettu: 13.6.2015).
- SUUTALA, MARIA 2009. Hyvät ja pahat eläimet. Suhde eläimiin aatehistorian ja ekofeminismin valossa. Teoksessa: Pauliina Kainulainen ja Yrjö Seppämaa (toim.), *Ihmisten eläinkirja. Muuttuva eläinkulttuuri*. Gaudeamus: Helsinki, s. 89–102.
- TAMMI, TUUKKA 2011. Voiko mihin tahansa addiktoitua? *A-klinikkasäätiö*, blogiarkisto, 1.2.2011. Saatavana sähköisesti: <<http://www.a-klinikka.fi/blogi/voiko-mihin-tahansa-addiktoitua>> (luettu 7.7.2015).
- TANGUY, SARAH 2001. Making the Ideal Real: A Conversation with Wolfgang Laib. *Sculpture Magazine*, Vol. 20. No. 4, May 2001. Saatavana sähköisesti: <<http://www.sculpture.org/documents/scmag01/may01/laib/laib.shtml>> (luettu 6.7.2015).
- TARKKA, LOTTE 2014. Luonto, tuonpuoleinen ja resurssien rajat. Esimodernin ympäristösuhteen kysymyksiä Vienan Karjalassa. Teoksessa: Seppo Knuuttila ja Ulla Piela (toim.), *Ympäristömytologia*. Kalevalaseuran vuosikirja 93. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Helsinki, s. 34–58.
- TERVEYDEN JA HYVINVOINNIN LAITOS 2011. *Tautiluokitus ICD-10*. Suomalainen 3. uudistettu painos Maailman terveysjärjestön (WHO) luokituksesta ICD-10. Terveiden ja hyvinvoinnin laitos: Helsinki. Saatavana sähköisesti: <<http://www.julkari.fi/bitstream/handle/10024/80324/15c30d65-2b96-41d7-aca8-1a05aa8a0a19.pdf?sequence=1>> (luettu 8.1.2016).
- TERÄS, ILKKA 2002. Mehiläisten ja ampiaisten kennot. Teoksessa: Juhani Palasmaa (toim.), *Eläinten arkkitehtuuri*. Suomen rakennustaiteen museo: Helsinki, s. 100–104.
- THOMAS, CYRIL JA MESSENGER, ANNETTE 2007. My 1990s. A Biography of Annette Messenger. Teoksessa: Annette Messenger, *The Messengers*. Prestel: Munich–Berlin–London–New York, s. 468–475.
- TIHINEN, JUHA-HEIKKI 2007. Kuinka lähelle kumi tulee? Teoksessa: Timo Heino, *Second Skin*. Galerie Anhava: Helsinki, s. 5–12.
- TOPAL, HAKAN 2012. Notes on DOCUMENTA (13): Parks, Nature and Artifact. *Deliberately Considered*, August 16th, 2012. Saatavana sähköisesti: <<http://www.deliberatelyconsidered.com/2012/08/notes-on-documenta-13-parks-nature-and-artifact/>> (luettu 15.2.2016).
- TUOMINEN, MIIRA 2003. Antiikin näkemyksiä käsitteistä. Teoksessa: Sara Heinämaa, Martina Reuter ja Mikko Yrjönsuuri (toim.), *Spiritus animalis. Kirjoituksia filosofian historiasta*. Gaudeamus: Helsinki, s. 45–63.
- TÜLLMANN, GRETA JA WEITEMEYER, HANNAH 1997. Rotraut Klein-Moquayn haastattely syyskuussa 1994. Teoksessa: Timo Vuorikoski ja Karin Hellandsjö (toim.), *Yves Klein*. Kääntäneet Anne Leppälä; Markku Manila; Annukka Varteva ja Asta Virtamaa-Seppänen. Sara Hildénin taidemuseo: Tampere, s. 82–119.
- TÖPFER, LUKAS 2013. Vaguely Designated Areas. Teoksessa: *Material Conceptualism. The Comfort of Things*. Aanant & Zoo: Berlin, s. 46–50.
- UIMONEN, ANU 2012. Nyt kerätään sydänäänä. *Helsingin Sanomat* 15.3.2012.
- VADÉN, TERE 2006. *Karhun nimi – kuusi luentoa luonnosta*. Eurooppalaisen filosofian seura ry: Tampere.
- VARTO, JUHA 1994. Anaksimandros ja Luonnon järjestyksen loukkaaminen. *Niin & näin*, no. 1, s. 28–32.
- VIITALA, JUSSI 2003. *Inhimillinen eläin, eläimellinen ihminen. Sosiaalisen käyttäytymisen avaimet*. Atena: Jyväskylä.
- VILKUNA, KUSTAA 1963. Purupihka, vanhin nautintoainemme. *Kotiseutu*, no. 4, s. 76–84.
- VÄYRYNEN, KARI 2007. Marx, Engels & ympäristökysymys. *Kulttuurivihkot* 1/2007, s. 34–39.
- WHITE, LYNN JR. 1967. The Historical Roots of Our Ecological Crisis. *Science*, Vol. 155, No. 3767, s. 1203–1207.
- WILLIAMS, RAYMOND 2003. Luontokäsitykset (1980). Teoksessa: Yrjö Haila ja Ville Lähde (toim.), *Luonnon politiikka*. Suomentanut Mikko Lehtonen. Vastapaino: Tampere, s. 40–66.
- WILSON, ANDREW 2016. New Frameworks. Teoksessa: Andrew Wilson (toim.), *Conceptual Art in Britain 1964–1979*. Tate Publishing: London, s. 14–21.
- WINNICOTT, DONALD WOODS 1999. *Playing and Reality* (1971). Routledge: New York and London.
- WORLD HEALTH ORGANIZATION 1992. *The ICD-10 Classification of Mental and Behavioral Disorders: Clinical Descriptions and Diagnostic Guidelines*. WHO: Geneva. Saatavana sähköisesti: <<http://www.who.int/classifications/icd/en/bluebook.pdf>> (luettu: 8.1.2016).
- YLIMAUNU, JUHA 2002. Elinkeinot ihmisen ja eläimen suhteen muokkaajana. Teoksessa: Henni Ilomäki & Outi Lauhakangas (toim.), *Eläin ihmisen mielenmaisemassa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 885. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Helsinki, s. 115–133.
- YONAN, MICHAEL 2011. Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies. *West 86th*, Vol. 18, No. 2 (Fall-Winter 2011), s. 232–248.

ABSTRACT

From the Essence
of Matter to the
Transformation
of Substances³⁰⁷

In my art I study the meanings of materiality and the materiality of meanings. I focus on processes in which the symbolism of substances and the associated beliefs, notions and concepts are connected with the materiality of substances, their tangible physicality and continuous change as constituent parts of complex wholes. The purpose of my research is to discover what is expressed by material substances, their combinations and objects created from them when they are examined outside social systems of values and norms, delimited objectives, and conventional uses. A key interest in my research is the complex relations of Westerners with the material world. I also consider the exchange of substances and material cycles between human and non-human realms, and the worldviews based on such processes.

My research consists primarily of artistic productions that provide a point of reference for the ramified theoretical and conceptual analysis in the written component of the thesis. My method has been to create material combinations that transcend and combine the socially determined boundaries between different subfields and categories of materials. I also study common notions of matter and particularly the materiality of visual art. My theoretical tools include Mary Douglas's anthropological studies of dirt and cleanliness, the environmental philosophy of Karl Marx, and the concept of hybrid as presented by Bruno Latour.

Through my artworks, I elucidate various material interactions and associated layers of meaning and symbol. I study phenomena contained within such material relations as cleanliness and dirt, temporality and distance, industrial, organic and craftwork, fetishism, addiction and abjection. A key denominator in my work is impermanence, which is firmly linked to the materiality of memory, the material memory of objects,

as well as the bodily aspect of existence, its fragility and disintegration. I also investigate the inherent mythic aspects of mundane substances and their combinations. As a result of my research, I contend that the self of the individual is formed and modified in networks of interaction and substance exchange. The dualisms of cleanliness and dirt, or body and mind, cannot be undone by focusing simply on just one half of the pair; both elements must be considered as simultaneous and often conflicting manifestations of self and existence.

Works



Whip Master (from the exhibition *Second Skin*)

2007

rubber-coated wood, bird eggs

150 × 350 cm

I coated a piece of deadwood with rubber and attached to its branches bird eggs from an unknown collector's estate. Through the piece I investigate site-specific material memories and the fragility and ephemerality of existence. I am fascinated by synthetic rubber; because of its fossil origin, it is endowed with all sorts of powers and energies. The dead tree with its branches, rubber coating and bird eggs is a material triad; a polyrhythmic, hybrid object.

See also pages 100, 102, 114–115.



Bearded Virgin

2006

body hair of the artist, light box

205 × 106 × 16 cm

I attached my own body hair to the surface of a light box and laminated it. The hairs constitute a kind of silhouette drawing – a self-portrait that allows me to examine the complex interrelations between technology, materiality and human existence, as well as the metaphors of light. Animalistic body hair on a surface of pure light can be seen as a sign of the imperfect human body, a stain, a fleshless drawing permeated by light; the trace of a body subsumed and disappeared in light. In this work I also want to make viewers aware of the material origin and nature of technologically produced electric light.

See also pages 124–126.



Spitted Space

2013

planetarium tent, air mover, lamp, ink, chewed nicotine gum

300 cm × Ø400 cm

Using blobs of nicotine gum chewed by a friend, I made a star map on the cupola of a planetarium tent as a way of investigating the capacity of substances to lead to severe addiction. In the work, I also explore material distances and our relationship with the world. The simultaneous intimacy and spatiality of the tent, its references to the oral cavity and the womb as well as the infinity of space, are important to me personally. The work represents a continuation of the themes of *Addiction* (2011; aluminium cans, shopping carts; dimensions variable), in which cans of industrial mass products, identical and without labels, symbolised substance addiction. Expressive individualism was symbolised by two shopping carts that I made into a pair of figures rising up from the floor in a Danse Macabre. Apart from the personal aspect of this piece, I am also interested in the social dimension of addiction.

See also pages 148–150, 156–157.

Entwinings

2008–2009

wasp nests, dolls, moths

dimensions variable

In this work I took wasp nests that I had collected and mounted them on child-shaped dolls. I then extended the piece into a room-size installation in which I combined different materials, with the dolls functioning as a key element of the piece. Through the combination of wasp nests and wasp combs, moths, doll torsos, tree branches and my hair, as well as various forms and planes I had shaped, I created an entwining and overlapping hybrid of human and non-human material processes that represents a rupture in the boundary between animal and human, living and lifeless.

See also pages 176–178, 195.



Half a Man

2008

teddy bear and bear skull

height c. 40 cm

I took a teddy bear from made of fake fur and seaweed and replaced its head with the skull of a bear cub, thus symbolically updating my old safety toy and turning it into a mythic object whose materiality penetrates to the deepest levels of the timespace of my psyche. The piece investigates memory that manifests in materiality and combines my personal history with a broader cultural past.

See also pages 196, 198.



Kuvaluettelo

s. 6, 88	<p><i>Vetovoima</i>, 1999 huonepöly, kumiköysi, ruostumaton teräs, teräspallo Ø30 cm kolme pölypaalia 210 × Ø60 cm kukin Valokuva: Jussi Tiainen</p>	s. 124–126, 247	<p><i>Parrakas neitsyt</i>, 2006 taiteilijan ihokarvat, valotaulu 205 × 106 × 16 cm Helsingin taidemuseon kokoelmat Valokuvaaja: Timo Nieminen</p>
s. 82–83	<p>Sarjasta <i>Kadonneen metsän keskellä</i>, 1991:</p> <p><i>Kärsimysten merestä pelastettuja inhimillisiä olentoja</i> hauennahka ja akryylimuovi 60 × 80 cm Valokuva: Petri Virtanen</p> <p><i>Pimentola</i> koivuntuohi ja akryylimuovi 60 × 80 cm Porin taidemuseon kokoelmat Valokuva: Petri Virtanen</p> <p><i>Foxy Lady</i> ketunturkki ja akryylimuovi 60 × 80 cm Valokuva: Petri Virtanen</p> <p><i>Muumioidut työläiset</i> mehiläiset, mehiläisvaha ja akryylimuovi 60 × 80 cm Oulun taidemuseon kokoelmat Valokuva: Petri Virtanen</p>	s. 148–150, 156–157, 248	<p><i>Sylkäisty avaruus</i>, 2013 planetaariotelttä, muste, pureskeltuja nikotiinipurukumeja, pallovalaisin, ilmanpuhallin 300 × Ø400 cm (teoksen sisältä) Valokuva: Jussi Tiainen</p>
		s. 164–167	<p><i>Addiktio</i>, 2011 alumiiniset juomatölkit (sisältävät vettä), vääntyneet ostoskärryt mitat vaihtelevat Valokuva: Jussi Tiainen</p>
		s. 170–171	<p>Installaationäkymä, Helsingin taidemuseo: <i>Sylkäisty avaruus</i>, 2013 ja <i>Addiktio</i>, 2011 Valokuva: Maija Toivanen</p>
		s. 176–178, 251	<p><i>Kietoutumia</i>, 2008–2009 ampiaispesät, nuket, yöperhoset, mitat vaihtelevat osa teoksesta Nykytaiteen museo Kiasman kokoelmissa Valokuva: Petri Virtanen</p>
s. 96–97	<p><i>Kasvatuslaitos</i>, 2001 turkis, teräs, kumi 300 × 300 × 300 cm Nykytaiteen museo Kiasman kokoelmat Valokuva: Jussi Tiainen</p>	s. 195	<p><i>Elefanttimies</i>, installaatiosta <i>Kietoutumia</i>, 2008–9 ampiaispesämassa polyuretaanilla, taiteilijan hiuksia Nykytaiteen museo Kiasman kokoelmat Valokuva: Petri Virtanen</p>
s. 100, 102, 114–115, 246	<p><i>Koivuniemen herra</i>, 2007 kumilla päällystetty puu, linnunmunat 150 × 350 cm Sara Hildénin taidemuseon kokoelmat Valokuva: Jussi Tiainen</p>	s. 196, 198, 253	<p><i>Miehenpuolikas</i>, 2008 teddykarhu ja karhunpennun kallo korkeus n. 40 cm Valokuva: Perttu Saksa</p>



X TAIDEYLIOPISTO

© 2016
Timo Heino

JULKAISIJA
Taideyliopiston Kuvataideakatemia

VALOKUVAT
Timo Nieminen
Perttu Saksa
Jussi Tiainen
Maija Toivanen
Petri Virtanen

GRAAFINEN MUOTOILU
Safa Hovinen / Merkitys

KIRJAINTYYPPI
Warnock, Robert Slimbach

PAPERIT
Scandia Smooth Natural 115 g/m²
Colorit 93 Misty Grey 120 g/m²

PAINO
Tallinna Raamatutrükikoja
2016

ISBN 978-952-7131-17-6 (painettu)
ISBN 978-952-7131-18-3 (pdf)