

Milja Ilona Salonen

# TOISIN KATSOEN

*Omakuva Medusana*



**TAIDE-  
YLIOPISTO**  
X KUVATAIDEAKATEMIA

Taideyliopiston  
Kuvataideakatemia  
Maisterin opinnäytetyö



# Toisin katsoen

## *Omakekuva Medusana*

Tutkin opinnäytetyössäni katsetta erityisesti figuratiivisen veiston kontekstissa. Opinnäytetyöni taiteellinen osa *Omakekuva Medusana* tarkastelee samaa aihetta taiteen keinoin – paitsi omaa katsettani, myös katseen kohteena olemista.

*Omakekuva Medusana* (2023)

160 cm x 58 cm x 56 cm

rakukeramiikka, lehmus, koivu, syreeni, lehtikuluta

Kuvan Kevät 2023, Kuva / Tila -galleria, 6.5–4.6.2023

Opinnäytteen ohjaaja: kuvanveistäjä Radoslaw Gryta.

Opinnäytteen tarkastajat: kuvanveistäjä Emma Helle ja kuraattori Selina Väliheikki.

*Kannen kuva: Elias Langi 2023*

# Tiivistelmä

Tarkastelen opinnäytetyössäni, niin sen taiteellisessa kuin kirjallisessakin osassa, katsetta erityisesti figuratiivisen veiston kontekstissa. Siinä missä kirjallisessa osassa sovellan katseen teorioita figuratiiviseen veistoon ja hahmottelen katseen rakentumista, on opinnäytetyöni taiteellinen osa *Omakuva Medusana* taiteen keinoin tehty sukellus aiheeseen – paitsi omaan katseeseeni, myös katseen kohteena olemiseen ja näiden kahden monimutkaiseen yhteentörmäykseen.

*Omakuva Medusana* on n. 1:1 mittakaavassa toteutettu veistos, jonka materiaaleina on käytetty puuta, rakukeramiikkaa ja lehtikultaa. Omakuvallinen teos kommentoi katsomista ja katseen kohteena olemista, niin kohteen kuin katsojankin näkökulmasta, osittain myös humoristisin keinoin. Teos leikittelee historiallisella alastonkuvan muotokielellä, mutta myös haastaa perinnettä.

Käytän opinnäytetyön kirjallisessa osassa tutkimukseni taustana eri visuaalisen kulttuurin alojen katseen ja katsomisen teorioita. Erityisesti olennainen on Laura Mulvey'n narratiivisen elokuvan yhteyteen luoma katseen teoria. Sovellan sen kolmijakoisuutta figuratiivisen veiston kontekstiin. Lisäksi käsittelen myös muutamia muita nykyaiteilijoita, joiden teoksissa näen pyrkimyksen toisin katsomiseen.

Käsittelen opinnäytteen kirjallisessa osassa myös taiteellisen osan taustoja, sen työstämistä ja suhdetta katsomisen teorioihin, sekä tarkastelen omaan katseeseeni ja katsomiseen liittyviä kysymyksiä, joita teoksen työstäminen minussa herätti.

Käytän tutkimuksessani termiä *normittunut katse*. Käytän sitä ilmaisemassa tapaa tai tapoja, jolla olemme oppineet katsomaan, sekä oletuksia, joiden pohjalta operoimme visuaalisessa maailmassa. Normittunut katse tarkoittaa tutkimuksessani valmiita koodistoja, jotka olemme katseeseemme sisäistäneet: kulttuuriset käsitykset hyvästä ja pahasta, moraalista ja moraalin rappeumasta. Tai kuinka olemme oppineet esimerkiksi näkemään naisen objektina, koska sellaisena naiset ovat esitetty. Syvennyin erityisesti siihen, kuinka me itseasiassa opimme katsomaan sellaisin katsein, joita on visuaalisiin esityksiin luotu.

# Sisällysluettelo

- 6. **Medusan syntymä**
- 8. **Minä katson, sinä katson, hän katsoo**
- 15. **Medusasta ja omakuvasta**
  - 17. Figuratiivisuudesta
  - 18. Havainnosta
  - 21. Tekemisestä
- 25. **Toisin katsoen – erilaisia tapoja nähdä taiteessa**
  - 26. Lasten kuvia
  - 27. Omia kuvia
  - 28. Tyttöjen kuvia
- 30. **Loppusanat**
- 31. **Kirjalliset lähteet**
- 32. **Kuvalähteet**

# Medusan syntymä

***Entäpä minä sitten kapinoineni, raivonpuuskineni, mistä löydän paikkani? Mikä on minun sijani naisena? Etsin läpi vuosisatojen, mutta en löytänyt itseäni mistään.***

*Hélène Cixious, Medusan nauru, s. 92-93.*

Miten kaikki alkoi? Hiljaa, lähes huomaamatta. Vihaista sihinää, teräviä kieliä, teräviä sanoja. Muodonmuutos oli hidas, toisinaan tuskaisa, toisinaan riemastuttava. Ensimmäinen tuhovoimainen katse: Berliini, syksy 2017. Katselin jotain lukuisista *Proserpinan sieppaus* -veistoksista, kun siinä, katseeni alla, se tuhoutui. Mureni. Siinä, missä oli ollut veistäjän käden kultivoimaa estetiikkaa, harmonista sommitelmaa, kauniita pintoja ja muotoja, olikin vain vihaa ja väkivaltaa. Minun kehoni täyttyi teoksen kohtauksen herättämällä pahoinvoinnilla, tunsin itseni yhtä aikaa lopen uupuneeksi ja raivoisaksi. Kuinka monen monituista kertaa oli kehoni peilannut elokuvien, valokuvien ja taideteosten kehojen tuskaa ja väsymystä.

Niin Medusa syntyi, vuosien mittaan, tuskasta, raivosta; omastani ja toisten, meidän yhteiseen historiaamme kirjoitetusta.

Minä olin vuosien varrella oppinut katsomaan naisia (itseni mukaan lukien) niin monilla eri katseilla. Olen oppinut niitä katseita taiteesta, televisiosta, elokuvista, muotikuvista. Kirjallisuudesta. Kun meitä ympäröivä visuaalinen kulttuuri opettaa meille jatkuvalla syötöllä katsomisen tapoja, kuinka osaamme lopulta palata oman katseemme äärelle? Paneudun tutkimuksessani katseen rakentumiseen ja sen logiikkaan, sekä taiteilijan omassa katseessa piilevään valtaan.

Olen kuullut sanottavan, että harvoin ensimmäisenä mieleemme nouseva ajatus, tai edes toinen, on todella meidän oma, meistä lähtöinen, vaan puhtaasti opittu käsitys, johon on hyvä

suhtautua kriittisesti. Meidän katseitamme ohjaavat toisaalta kulttuuriset normit, toisaalta myös taiteilijan oma katse. Voimmeko me katsoa teoksen kohdetta myötätuntoisesti, jos taiteilija on nähnyt kohteen objektina? Voimmeko me nähdä ohii taiteilijan katseen?

Niillä taidehistorian luennoilla, joilla minä olen istunut, ei ole edes mainittu sellaisia veistäjiä kuin Harriet Hosmer, Edmonia Lewis tai Rosa Bonheur. Camille Claudel on saatettu esitellä – olihan hän kuitenkin Rodinin vaimo. Mutta Rodin! Hänet kyllä. Hänet ja hänen naisjuttunsa! Muusat, mallit, rakastajat. Naiset, jotka typistettiin juuri sellaiseksi – suuren taiteilijan naisjutuiksi. Se huvittunut sävy, jolla asia usein esiteltiin, nyt kammottaa minua. Naisjutut – tai paremmin

tarkasteltuna: hänen assistenttinsa. Loistavat naisveistäjät, joiden käsissä Rodinin ateljeessa teokset valmistuivat, kuten suomalaiset Hilda Flodin ja Sigrid af Forselles. Tunnen figuratiivisen veiston historian kerronnan äärellä usein turhautumista. Sukupuolten kuvausten pohjana miehiä luomassa kuvia miehille. Oma työskentelyni ponnistaa tästä tunteesta, halusta tuoda oman ääneni keskusteluun teosteni kautta.

Maisterin opinnäytetyön taiteellisessa osassa viitataan veiston historian klassiseen muotokieleen, mutta omilla ehdoillani. Kokeilin, miltä tuntuu oman kehoni asettaminen teoksen rooliin (ei hyvältä aluksi). Toisaalta sain määrittää, millaisena se siihen asettuu. Halusin välttää sellaisia ilmaisun sävyjä, jotka yleensä nähdään seksuaalisena. Ylipäänsä halusin riisua teoksen vahvoista tunteista, joista useimmat taiteen historian Medusat ovat tunnettuja. Minun raivoni on hiljaista, kyllästynyttä.



*Medusa liekeissä. Kuvannut Elias Langi.*

# Minä katson, sinä katsot, hän katsoo

Figuratiivisena veistäjänä olen viime vuodet pohtinut, miten ja miksi käyttää kehoja aiheena taiteessa. Kenen kehoa toisinnan ja millaisena, mitä merkityksiä siitä syntyy. Olen paininut sen kanssa, kenen kehoja minä voin tuoda katseen alaiseksi; kenen kehoilla juuri minä voin kertoa tarinoina? Se pohdiskelu on lopulta johtanut minut omakuvan pariin, mutta toisaalta taas uusien kysymysten äärelle.

Kasvaminen tyttönä ja nuorena naisena meitä ympäröivässä visuaalisessa kulttuurissa ei ole ollut helppoa.

Kuvat ympärillämme syöttävät meille ajatuksia hyvästä ja huonosta, tavoiteltavasta, haluttavasta. Ja jos tarkastelemme visuaalisen kulttuurin historiaa, niin eikö juuri figuratiivinen taide, ennen valokuvan valtavirtaistumista, ollut osa samaa ilmiötä? ”Naiset, täysvaltaisina ihmisinä, on lähes täysin jätetty pois elokuvasta. Tämä ei ole yllättävää, sillä samoin naiset on jätetty pois kirjallisuudesta. Tarkoitetaan, että alusta asti he ovat olleet läsnä, mutta ei sellaisina hahmoina, joihin yksikään itseään kunnioittava ihminen haluaisi samaistua.” Näin kirjoitti Sharon Smith esseessään *The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research*. (Smith, 1999, s. 14, tekijän käännös<sup>2</sup>.) Samaa voi sanoa figuratiivisen taiteen historiasta. Samat lainalaisuudet pätevät näiden kaikkien rakenteissa: elokuvan, kirjallisuuden ja kuvataiteen tarinat ovat ensisijaisesti olleet miehiltä miehille luotuja. He loivat narratiivit, myös sukupuolten kuvat, ja mieshistorioitsijat valikoivat,

***Näkeminen tulee ennen sanoja.  
Lapsi katsoo ja tunnistaa ennen  
kuin oppii puhumaan.***

*John Berger, Ways of Seeing. s 7, tekijän käännös<sup>1</sup>.*

1. "Seeing comes before the words. The child looks and recognizes before it can speak"

2. "Women, in any fully human form have been left out of film. This is not surprising, since women were also left out of literature. That is, from its very beginning they were present, but not in characterizations any self-respecting person would identify with."



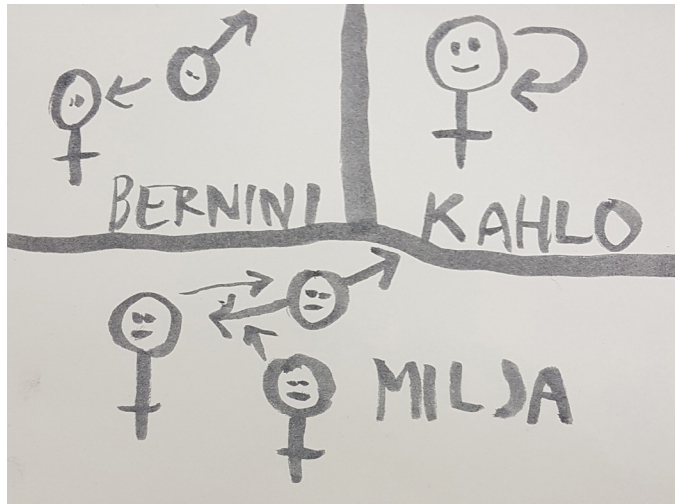
keiden työ dokumentoidaan historian kirjoihin.

Laura Mulvey teoretisoi katsetta elokuvassa tavalla, jota voidaan peilata kaikkeen visuaaliseen kulttuuriin. Hän määritteli miehisen katseen, male gazen, joka syntyy naisen objektivoinnissa elokuvassa. Teoria ei pitänyt sisällään vain tapaa, jolla yleisö naista katsoo, vaan käsitteli tarkemmin sitä, kuinka tuo katse on myös sisäänrakennettuna itse elokuvaan, elokuvan naisiin. Mulvey kirjoitti hahmojen sinällään uhkuvan

jotakin, jonka määritteli termillä "to-be-looked-at-ness", jonka paremman käännöksen uupessa itse muotoilisin katsottavissa olevaksi. (Mulvey, 1989, s. 19.) Käänöksessä kuitenkin jotain olennaista ilmaisusta katoaa, se ei onnistu välittämään ajatusta siitä, kuinka katseen kohteeseen on jo valmiiksi rakennettu tuo tapa katsoa. Kysymys ei ole vain yleisön naisen luomasta katseesta: katsojalla ei yksinkertaisesti ole vapautta valita katsetta, sillä se on jo huolellisesti kutsuttu esiin hahmossa itsessään.

Mulvey esittää, että tuo katse, joka on olennaisesti luomassa perinteistä elokuvanautintoa, on purettavissa. Hänen mukaansa elokuvassa on läsnä kolme eri katsetta: kameran, yleisön ja elokuvan hahmojen väliset. Mulvey myös kuvaa narratiivisen elokuvan pyrkivän kadottamaan kaksi ensimmäistä ja sisällyttämään ne kolmanteen. Kameran läsnäolo halutaan kadottaa, samoin kuin katsojan henkilökohtainen katse, jotta elokuva voi luoda illuusion totuudellisuudesta. (Mulvey, 1989, s. 25.) Vaikka Mulvey puhui spesifisti juuri narratiivisen elokuvan erityispiirteistä, näen tämän teorian mahdollisena pohjana tutkia katsetta figuratiivisessa taiteessa, tässä yhteydessä juuri figuratiivisessa veistossa.

Siinä missä narratiiviseen elokuvaan sisältyy Mulveyyn mukaan kolme katsetta, on myös figuratiivisen taiteen katseiden rakentuminen mahdollista jakaa osiin. Seuraten Mulveyyn esimerkiksi voimme ensin erottaa yleisön eli katsojan katseen ja taiteilijan katseen. Taiteilijan katseella tässä yhteydessä tarkoitan niitä vihjeitä, joita taiteilija tarkoituksella tai tarkoittamattaan jättää teokseensa, teoksen kohteeseen. Taiteilijan katse voi siis olla paitsi Mulveyn teorian hahmojen vä-



*Veistäjäkollegani Siiri Korhosen maisteriseminaarissa luoma opinnäytetyöni aihetta havainnollistava diagrammi.*

liset katseet (tai miesprotagonistin naishahmoihin kohdistama katse) että kameran luoma katse, joiden on tarkoituskin sekoittaa yhdeksi. Tämä vertautuu Laura Mulveyn teoriassaan käyttämään ilmaisuun "to-be-looked-at-ness", joskin laajemmassa merkityksessä: teoksen on mahdollista kutsua monenlaisia katseita, ja niitä houkuttelee nimenomaan taiteilijan katse, se, jonka hän jättää teokseensa. Toisinaan katsomisen tapaa ohjaa teokseen sisällytetty katsoja (kuinka monissa tauuluissa katselemmekaan miehiä katselemassa naisia, kirjaimellisesti), mutta tämä ei ole välttämättömyyttä. Kuten kamera elokuvassa voi sulautua osaksi päähenkilön katsetta, voi teoksen katsojasta itsestään tulla se, jonka tarkoitus on katsella teoksen kohdetta taiteilijan rakentamalla tavalla. Jos palaan vielä Berninin teokseen *Proserpinan sieppaus*, tulkitsem Proserpinan hallitusti kaartuvan kehon ja iholle luodun pehmeiden kutsuvan halua, viehtymystä. Sen sijaan, että vartalo olisi vääntynyt väkivaltaisessa kohtauksessa vastaan taistelun ponnisteluista uskottavalla tavalla, on asento ensisijaisesti viehättävä. Kasvoilta heijastuu dramaattinen epätoivo sen sijaan, että ne olisivat vääristyneet kamppailusta. Proserpinaa ei yksinkertaisesti ole veistetty näyttämään väkivallan, vaan katseen kohteelta. Pluto sen sijaan esitetään kuin maskuliinisena voimafantasiavana, rajuna, lihaksikkaana, pystyvänä.

Tämä taiteilijan katse, tai intentio, on se, joka pyrkii luonnollisesti olemaan katseista hallitseva. Sen on tarkoitus antaa kehys katsojan katseelle, tarjota katsojalle tapa lähestyä teoksen aihetta. Rinnastan taiteilijan katseen siis Mulveyn teorian miesprotagonistin katseeseen, eli siihen, jonka on tarkoitus peitota yleisön katse, ja jonka rakentamisen osana on kameran katoaminen, eli sen sisällyttäminen itseensä. Toisinaan tämä kokonaisuus toisintuu kuvataiteessa melko täydellisenä, sikäli mikäli teos sisällyttää itseensä myös katsojan ja katsottavan, kuten monissa historiallisissa maalauksissa. Katse on kuitenkin läsnä ilman kohtauksen kokonaisuuttakin, sillä taiteilijan

*Gian Lorenzo Bernini,  
Proserpinan sieppaus (Ratto di Proserpina)*



***Kuinka tulemme nähdyiksi määrittelee osittain sen, kuinka tulemme kohdelluiksi; kuinka kohtelemme toisiamme, kertoo kuinka näemme heidät; sellainen näkeminen syntyy representaatiosta.***

*Richard Dyer, 1993, s. 1, (tekijän käännös<sup>3</sup>).*

katse on läsnä teoksessa ilman, että teoksessa itsessään on esitettyä varsinaista katsojaa. Samoin kuin kamera narratiivisessa elokuvassa voi asettua miesprotagonistin katseeksi, jonka kautta katselemme vastaanäyttelijää, teos itsessään luo raamit katseelle, ilman väliin kuvattua katsojaa, johon samaistua.

Yleisön katse, vaikkakin joskus johdateltavissa, on kuitenkin itsenäinen. Taiteilija ei kuvaa luodessaan voi koskaan täysin kontrolloida yleisön katsetta. Taiteilijan kriittinen katse saattaa jäädä yleisön katseen jalkoihin ja toisaalta katsojan kriittinen katse voi vastustaa kuvaan luotuja vihjeitä, kääntää ne teosta vastaan, kuten minulle kävi katsellessani *Proserpinan sieppausta*.

Kuten aiemmin olen tuonut esille, sen paremmin taiteilijan kuin katsojankaan katseet eivät välttämättä ole luonnollisia ja henkilökohtaisia, koska koko meitä ympäröivä visuaalinen kulttuuri on opettanut meille katsomista, tarjonnut meille valmiita, normittuneita katseita, joilla tarkastella ympäristöämme. Normittuneesta katseesta voi tulla vihollinen niin kuvan tekijälle kuin sen katsojallekin, jos se asettuu esteeksi nähdä tai kertoa, tulkita tarkasti. Tämä luo loputtomalta tuntuva kehää, jossa me toisinnamme aiemmasta visuaalisesta kulttuurista omaksumiamme katseita niin tekijöinä kuin yleisönäkin. Jos haluamme purkaa katseen konventioita kuvataiteessa, tarvitsemme yleisön ja tekijöiden yhteistyötä: paitsi tietoista toisin tekemistä, myös tietoista toisin katsomista.

*Katsoja.*



*3. "How we are seen determines in part how we are treated; how we treat others is based on how we see them; such seeing comes from representation."*

***Kun maalauksen aiheet monipuolistuivat, teemat toivat myös enemmän mahdollisuuksia alastonkuvien maalaamiseen. Mutta niissä kaikissa säilyi vihjaus, että aihe (nainen) on tietoinen katseen kohteena olemisesta.***

*John Berger, 72, s. 49 (tekijän käännös<sup>4</sup>).*

Taidehistorioitsija ja -teoreetikko John Berger kirjoitti taideteosten aina olevan näkemisen tapoja, mutta teoksen tarjoama näkemisen tapa sekoittuu katsojan näkemisen tapaan. (Berger, 1972, s. 10.) Tulkitsen Bergerin käyttämän ilmauksen ”näkemisen tapa” rinnastuvan itse käyttämäni ilmaukseen ”katse”. Bergerin mukaan katsojan tapaan nähdä kuva taiteen kontekstissa vaikuttavat kuitenkin opitut olettamukset, jotka liittyvät nimenomaisesti taiteen kieleen. Berger kirjoittaa, että olettamukset, jotka liittyvät esimerkiksi ajatuksiin kauneudesta, totuudesta, yhteiskunnasta, muodosta, statuksesta ja mausta, eivät kuitenkaan ole osa nykypäivää, vaan historiaa, ja ne ennemmin mystifioivat kuin selventävät tulkintoja. (Berger, 1972, s. 11.) Yhdistän tämän ajatukseeni normittuneesta katseesta. Kun meidän katseemme toisintaa niitä katsomisen tapoja, jotka olemme oppineet visuaalisesta kulttuurista – esimerkiksi naisiin kohdistuva objektiivoinen katse – se hämärtää tai saattaa täysin ohittaa kuvaan kirjoitetun katseen, taiteilijan katseen.

Mielestäni huomion arvoista on, että Berger puhuu nimenomaan näkemisen tavoista (ways of seeing). Itse en kutsuisi katsetta näkemisen tavaksi – ajattelen, että näkeminen rinnastuu tunnistamiseen, tunnustamiseen ja ymmärtämiseen – vaan joissain tapauksissa jopa näkemisen esteeksi. Katseeseen sisältyy olettamuksia, määritelmiä ja kuvakulmia, jotka värittävät kykyämme ymmärtää katseemme kohdetta, eli kykyämme todella sanan varsinaisessa merkityksessä nähdä.

John Berger rakensi eroa englannin kielessä käytettyjen ilmausten ”nude” ja ”naked” välille. (Berger, 1972, s. 52–55.) Harmillisesti suomen kieleen kääntäessä taas osa merkityksestä katoaa. Nude voi merkitä alastonkuvaa tai toisaalta alastoman tai paljaan kaltaista (esimerkiksi puhuttaessa nudemeikistä tai nudeväristä), naked kääntyy ongelmitta alastomuudeksi. Berger itseasiassa argumentoi, että ”nude” ei ole koskaan todella alaston, joten siksi alastonkuva tuntuu epäonnistuneelta käännökseltä termille. Suomenkielisin termein ei päästä yhtä hyvin ongelman äärelle. Berger kirjoittaa ”Nude on tuomittu ikuisesti kaihtamaan alastomuuden. Nudity on eräänlainen vaate.” (Berger, 1972, s. 54, tekijän käännös<sup>5</sup>.)

Alastonkuvat on puettu katsojan, taiteilijan tai teoksen tilaajan tai omistajan, katseeseen. Tuon katseen sisältämiin toivomuksiin, tarpeisiin, fantasioihin. Samoin käy ylipäänsä taideteos-

4. *“When the tradition of painting became more secular, other themes also offered the opportunity of painting nudes. But in them all there remains the implication that the subject (a woman) is aware of being seen by a spectator.”*

5. *“The nude is condemned to never be naked. Nudity is a form of dress.”*

ten aiheille, olivat he alastomia tai eivät. Me toistamme näkemyksiämme ja kokemuksiämme, niin hyvässä kuin pahassa, niissä kuvissa, joita me luomme. Kun esittelin maisterityösuunnitelmaani seminaarissa, minulta kysyttiin, mitä ajatuksia minussa herättää se, että esitän itseni teoksessa alastomana, kuten on tehty naisten kehoille kautta aikain siinä figuratiivisen veiston historiassa, jota tarkastelen kriittisesti. Olo oli lähinnä mykistynyt. Omistaisiko todella jotkut 1800-luvulla eläneet miesveistäjät minunkin kehoni, minun alastomuuteni? Siitä tässä oikeastaan on kyse. Olin alkanut tuntea epämukavuutta vanhojen mestareiden teosten äärellä, ja halu irrottaa oma keho, oma oleminen, niistä kuvista, kasvoi. Ronja Ryövärintytärtä oli kehotettu varomaan jokeen putoamista; viisaasti Ronja tiesi, ettei sitä voi varoa muutoin, kuin joelle menemällä ja kosken liukkailla kivillä hyppimällä. (Lindgren, 1981, s. 26.) Kuten Ronjan täytyi mennä kohti vaaroja voidakseen varoa, minunkin täytyi luoda oma kuvani, omilla ehdoillani, osana sitä kaanonia, jota kritisoin.

Representaatiot ohjaavat sitä, kuinka kohtelemme toisiamme ja kuinka tulemme kohdelluiksi. Representaatio on kuvien tekijöiden katseiden tuotos – kuinka me katsomme, siten me esitämme, ja siten me ymmärrämme. Representaatio ei välttämättä ole uudelleen esitys todellisuudesta, vaan aiemmista representaatioista. Kulttuuri tarjoaa meille sanaston ja koodiston, jolla toisaalta esittää, mutta myös tulkita esityksiä. Toisaalta tämä koodisto ei ole yksiselitteinen tai itsestään selvä, sillä ihmiset saattavat päätyä tulkitsemaan koodeja toisin kuin tarkoitettu. (Dyer, 1993, s. 1-2.)



*Taiteilijan omakuva taiteilijasta kesken omakuvaprosessin.*



Voin yksikantaan todeta, ettei alaston omakuvani tulle milloinkaan rinnastumaan miesmes-tareiden naiskuvauksen kanssa. Itse tuomitsen hieman karkealla jaolla jälkimmäisen lähtökohdiltaan objektivoivaksi, mitä omakuva puolestaan ei voi varsinaisesti olla. Malleina käytetyillä naisilla ei liene ollut mahdollisuutta vaikuttaa tapaan, jolla heidät kuvattiin, tai teemoihin, arvoihin ja narratiiveihin, joiden kuvaamiseen, vahvistamiseen tai rakentamiseen heidän kehojaan ja kasvojaan käytettiin. Tekona toisen kuvan esittäminen, oli se sitten alastonkuva, seksualisoitu tai ei, ei ole rinnastettavissa omakuvaan. Omakuvan tekeminen on toimijuutta, aktiivista työtä, missä myös pysähdytään itse määrittelemään monin eri tavoin, miten haluaa tulla kohdatuksi ja nähdyksi. Itsen kuvaaminen voidaan siis nähdä objektivoinnin vastakohtana.

Kun tulemme tietoisiksi siitä, millaiset ajatusmallit ohjaavat tapaamme katsoa, voimme myös valita aktiivisesti työstää tätä tapaa. Voimme aktiivisesti valita katsoa toisin, etsiä mahdollisuutta uusille tulkinnoille. Myös moralisoivia kuvituksia voidaan ottaa haltuun: kieltäytyä lukemasta kuvaa sen sisään kirjoitetun katseen kautta.

# Medusasta ja omakuvasta

Medusa, kostona siitä, että meren jumala Poseidon oli iskenyt häneen silmänsä ja raiskannut hänet, muutettiin käärmeäiseksi hirviöksi, jonka katse kivetti kohteensa. Medusa pakeni elämään gorgo-sisartensa lailla luolaan, yksityisyyteen, suojaten toisaalta itseään ihmisiltä, mutta myös ihmisiä itseltään. Huolimatta näistä varotoimenpiteistä oli heidän luolansa ympäröity kivipatsain, kun sankarin viittaa itselleen sovittavat seikkailijat koettivat onneaan. (Hirschmann, 1967, s. 15–19.) Näen itse Medusan klassisena naisvihan kohteena. Kuitenkin ajatus siitä, että esittäisin itseni hahmona, jonka katseessa piili valtava voima ja joka herätti miehissä, jopa jumalissa, kauhua, tuntui hykerryttävältä. Mutta ehkä kysymys oli muustakin samaistumisesta. Olenko minä muuttunut hirviöksi, tai muuttumassa?

Työstäessäni kandidaatin tutkielmaa muutama vuosi aiemmin, pohdin paljon katsetta ja katseen kohteena olemista. Miten katse rakentuu; kuinka meillä taiteen tekijöinä on mahdolli-



suus vaikuttaa siihen, millaisen katseen yleisö luo teoksen kohteeseen. (Salonen, 2021) Minulla on ristiriitaisia tunteita siitä, millaisella katseella katson itseäni. Se ei ole lempeä katse. Yleensä se on varsin ankara. Joskus se on ollut seksualisoiva – olin loistavasti sisäistänyt sen seksualisoivan katseen, jolla meidän visuaalinen

kulttuurimme opettaa meitä naisia katso-  
maan, ja saman katseen kohdistin itseeni  
– mutta siitä halusin oppia pois. Siksi läh-  
tökohdakseni jäi näköisyys ja veistoksel-  
lisen kielen sattumanvaraisuus.

Omakuvakaan ei ole yksiselitteisesti  
keino irrottautua seksualisoivasta kuvaus-  
tavasta, mutta voi tarjota hyvän työkalun  
oman katseen ja ilmaisun tutkimiseen.  
Toki yleisön katse ja minun intentioni ei  
kulje välttämättä samoja polkuja, ja minun  
katseestani, minun tarkoituksistani riip-  
pumatta katsoja voi nähdä teoksen, minun  
kuvani siinä, eri tavoin kuin olin tarkoit-  
tanut. Se on kuitenkin aina läsnä oleva ris-  
ki, sillä kaikki mahdolliset tulkinnat eivät  
ole taiteilijan poissuljettavissa.

Omakuvan tekeminen osoittautui  
kuitenkin yllättävän raskaaksi. Näkemys-  
täni itsestäni ja kehostani ovat erityisesti  
nuoruudessani värittäneet eriaisteiset syömishäiriöt, joten kehon toistuva mittaaminen ja tarkas-  
telu kostautui ahdistuneisuutena. Olin yllättynyt ja pettynyt; olin odottanut omakuvan työstämi-  
sen olevan voimaannuttava kokemus.

Minun Medusani katsoo eteenpäin välinpitämättömin ilmein, venyttäen keskisormellaan oi-  
keaa silmäänsä. Lapsekas ele, joka omassa historiassani yhdistyy teini-ikäiseen turhautumiseen.  
Ilkkuuko se katsojalle? Se riippunee siitä, millaisella katseella katsoja lähestyy. Jos katsoja samais-  
tuu hahmoon, katsoo myötätuntoisella katseella ja tuntee olevansa samalla puolella, oletan, että  
ele nähdään ilkikurisena ja hauskana. Jos hahmoon ei samaistu, ehkä se tuntuu ikävältä, banaalil-  
ta tai naiivilta. Ehkä hyökkävältä tai syyttävältä. Toisaalta kyseessä on omakuva, ja itsekin voin  
myöntää, että banaalius ja naiivius on välillä osa olemustani. Useimmiten taidehistoriassa Medusa  
on kuvattu joko kesken kivuliaan muodonmuutoksen, tuskan irvistys kasvoillaan, tai Perseuksen  
suorittaman päänleikkuun jälkeen. Minun Medusani ei ole tunnemyrskyn keskellä. Halusin irtau-





tua näistä kuvauksista, kuten halusin irrottaa Medusani ylipäänsä tarinansa traagisesta lopusta. Minun Medusani edustaa muuta kuin patriarkaalisen järjestelmän voittoa. Se edustaa halua irtautua tuosta järjestelmästä, noista katseista; halua katsoa toisin ja kertoa toisin. *Omakuva Medusana* on myös humoristinen teos, klassiseen muotokieleen sekoittuu paitsi moderneja piirteitä, myös koomiikkaa.

Medusa lienee myös toive: kuinka ihanaa olisikaan olla kuolettavan voimakas olento, jota jumalatkin kavahtavat. Medusan katse myös tuo vaihtoehtoisen narratiivin taiteeseen: yhteydessä, missä nimenomaan miehinen katse on dominoiva, nainen, jonka katse voi tappaa, on kiehtova näkökulma.

## Figuratiivisuudesta

Huomasin opintojeni alkuvaiheella, että paikkani löytäminen kuvanveiston osastolta figuratiivisena tekijänä ei ollut helppoa. Keskustelu figuratiivisuuden ympärillä takkusi, ja keskittyi usein kysymyksiin ”Mutta tarvitseeko sen olla figuratiivista?” tai ”Miksi teet figuuria?”. Kysymyksiä, joihin minulla ei ollut vastausta, tai mihin vastaamisessa lukuisatkaan seminaarikeskustelut eivät auttaaneet. Figuratiivinen ilmaisu oli minulle itsestään selvä väline, enkä ymmärtänyt, kuinka muutoin asiaa olisi voinut selittää. En myöskään kokenut, että keskustelu figuratiivisen taiteen äärellä olisi ollut rakentavaa. Koin suuren ahaa-elämyksen osallistuttuani figuratiivisen maalauksen kurssille. Siellä figuurista ja figuratiivisesta tekemisestä puhuttiin monitahoisesti, mitään referenssiä ei tuomittu epärelevantiksi, puhuimme tekniikoista, taidehistoriasta, ilmaisukeinoista, teemoista figuurien takana. Tunsin myös vähän katkeruutta, kun oivalsin, että näin monitahoista ja ymmärtävää keskustelua käydään meidänkin yliopistollamme – eri osastolla vain.

Turhauduin kysymyksiin siitä, miksi teen figuratiivista taidetta. En voinut vastata siihen muuta kuin että sitä minun täytyy tehdä. Enkä ymmärtänyt vaatimusta selittää; olisin kaivannut keskustelua teemoista tai ilmaisukeinoista, syventymistä siihen, kuinka voisin kehittää tekemistäni. Mutta kun keskustelu jumittuu siihen, miksi teen mitä teen, emme pääse käsiksi siihen, miten teen tai mitä teen.

Kesäkuussa 2023 matkustin Tukholmasta Öölantiin kollegani Henning Lemcken kyydissä: tuntikausia autossa istumista ihmisen kanssa, jota en ollut koskaan ennen tavannut, olimme vain vaihtaneet muutaman sanan matkasuunnitelmista. Puhuimme matkalla kaikesta mahdollisesta

työskentelyymme liittyvästä. Hän on ammatiltaan puuseppä ja työskentelee hyvin erilaisin metodein ja erilaisten teosten äärellä kuin minä. Hän työskentelee abstraktin kanssa, on kiinnostunut muodosta ja pedanteista liitoksista. Minä työskentelen figuurin parissa, tutkin puuta ja annan sen määrätä työskentelyäni, haluan välittää tarinoita ja tunteita figuurien kautta.

Keskustelu oli uteliasta eikä haastavaa, vilpittömän kiinnostunutta, innostunutta ja ihmettelevää, ei kyseenalaistavaa tai vaativaa. Se tarjosi vihdoinkin alustan, jolla pystyin selittämään figuratiivisen työskentelyni motiivit.

Figuratiivisuus on minun taiteellinen äidinkieleni. Ensimmäinen, luonnollisin ilmaisuvälineeni. Se ei ole ainut kieli, jonka osaan, mutta se tarjoaa minulle laajimman sanaston, sujuvimman tunteiden ilmaisun ja mahdollisuuden nokkelille sanaleikeille. Voin kääntää tarinat siltä muille kielille, mutta yleensä jotain katoaa, muuttuu epämääräiseksi tai muuttaa merkitystään. On toki myös totta, ettei sillä ole välttämättä sanoja kaikille asioille, ja toisinaan jotkut asiat vain kuulostavat paremmalta jollain toisella kielellä. Mutta parhaiten asiat ilmestyvät minulle tunteina ja kehollisena olemisena, eli kehoni, kautta. Niiden ilmaiseminen figuratiivisen esittämisen kautta on luonnollinen jatkumo: minä kuvaan kuten koen.

**Äidinkieli on se kieli, johon kielenkäyttäjä samastuu eli identifioituu (luontevimmin) ja jonka muodostamaan yhteisöön hän tuntee kuuluvansa.**

*Matti Räsänen, 2019*

## Havainnosta

Olen kasvanut sellaisen median ja viihteen ympäröimänä, joka ei kohdellut naisia ihmisinä. Olen nauranut Bridget Jones -elokuville, joiden keskeinen vitsi oli se, että minua hoikempi nainen on liian lihava. Olen melkein koko ikäni seurannut mediaa, jossa naisjulkisuudenhenkilöitä on haukuttu milloin liian isoiksi, milloin eri tavoin väärän muotoisiksi, aina kuitenkin vääränlaisiksi. Kaiken sen absurdiuden saattoi nähdä vasta sitten, kun oppi katsomaan maailmaa erilaisen katseen kautta. Se tie oli kivinen. Meille syötetään normittuneita tapoja katsoa ja tapoja arvottaa; kohdella muita ihmisiä, ja siinä sivussa meitä itseämme. Meitä ympäröivä kulttuuri ruokkii sitä jatkuvasti. Onneksi voimme tänä päivänä todistaa muutosta, mutta siellä missä on muutosta, on aina myös vastustusta.



*Medusa x 3.*

Olen itsekin sisäistänyt esineellistävän tavan katsoa naisia, mukaan lukien itseäni. Itseäni erityisen ankarasti: olen arvottanut, arvioinut ja tuominut. Kehooni kohdistunut ankaruus heräsi jo lapsena, mutta eskaloitui syömishäiriöksi teini-iässä. Olen jo vuosia ollut matkalla parempaan suuntaan, eikä tämä herättänyt erityisiä epäilyksiä päättäessäni valita omakuvan aiheeksi, olinhan tehnyt omakuvaa myös kandidaatin tutkielman yhteydessä teoksessa *Naarassika (taiteilijan omakuva)*.

Havainnon kanssa työskennellessä ongelmaksi muotoutuu helposti se, ettei oma havainnointi välttämättä vastaa todellisuutta. Ei sillä, etteikö tekisi aivan oikeita havaintoja; oikeista-kin havainnoista voi tulla väärä kokonaisuus. Yritin työskentelyprosessissa tarkastella kehoani samoin kuin tavallisissa elävän mallin muovailun sessioissa olin tehnyt. Pyrkimys jäi haileaksi, koska käsitykseni omasta kehostani on vääristynyt. Tein ohjaajani kehotuksesta ensin pienoismallin, 50 prosenttia todellisesta koosta. Sen työstäminen oli vielä melko vaivatonta, kehon käsittely pienemmässä mittakaavassa ei oikeastaan tuottanut hankaluuksia. Sen sijaan itse varsinaisen teoksen työstäminen paljastui odotettua vaikeammaksi.

Aluksi tein teoksesta aivan liian hoikkaa. Mittasin vyötäröäni toistuvasti, jotta sain lisättyä tarpeeksi massaa. Ahdistuin. Syke nousi. Teoksen tekeminen nosti vanhat, kehoni kokoon koh-

distuvat ajatusmallit pintaan. Olin tottunut pitämään kehoani liian isona silloinkin, kun olin ollut huomattavan alipainoinen, ja vuodet hyvin pienessä kehossa olivat myös vaikeuttaneet kehoni koon hahmottamista ja sen hyväksymistä. Monista iltapäivistä työhuoneella ehti tulla hyvin epä-mukavia, ja kykyäni toisintaa havaintoani kärsi joka kerralla.

Olin työstänyt omakuvaa melko pitkään ilman, että pyysin ulkopuolista silmäparia tarkastelemaan teosta. Lopulta anatomisten ongelmien parissa tovin painittuani opiskelijakollegani Siiri Korhonen kysyi minulta ”No haluukko että mä tuun sulle Radekiksi?”, viitaten meitä molempia figuratiivisen veiston parissa opettaneeseen ja maisterityötäni ohjanneeseen kuvanveistäjään Radoslaw Grytaan.

Vaikka olen tottunut työskentelemään havainnosta, omalle työlle sokeutuu helposti, erityisesti, kun työpäivät sen parissa venyvät liian pitkiksi. Havaintojen tekeminen muuttuu kamppailuksi: miksi asiat eivät asetu kohdilleen tai näyttävät vähän nyrjähtäneiltä, vaikka kuinka mittaisi suhteet oikein?

Havaintoni eivät olleet suorastaan vääriä, vain vaillinaisia. Hahmolta puuttui paitsi rintalihas, myös olkalihas. Olin uppoutunut niin muotojen pehmeuteen ja latteuteen, että se oli sokeuttanut minut. Tämä paljasti sen, kuinka meidän olettamuksemme ohjaavat havaintojamme. Omakuvan parissa työskentely ja oman kehon mittaaminen oli herättänyt esiin vääristyneen kehonkuvan, joka siitä hetkestä lähtien oli ohjannut sitä, mitä havaintoja pystyin tekemään. Lihakset ja jopa luuston rakenne katosi näkemäni pehmeiden alta, ja tarvitsin toisen silmäparin näkemään sen, mikä omaltani lakkasi olemasta. Liian tasainen rintakehä, erottumaton olkalinja. Kaulan kadonnut muoto. Korhosen kanssa käyty anatomian oppitunti oli myös kotoisa tuulahdus opintojen alkuvuosien perjantaipäivistä, jotka vietimme Radoslaw Grytan figuratiivisen veiston kurssilla. Suoraviivainen lähestyminen mittoihin, luihin (jotka uupuivat ranteesta) ja lihaksiin, ihon taitteisiin, etäisyyksiin, toi tilaa minun ja teokseni välille ja antoi välimatkan, jossa nähdä paremmin.

Olen tottunut havainnosta työskennellessäni pyrkimään anatomiseen oikeellisuuteen. Mittaamaan suhteita, toistamaan nähtyä. Mutta vastaako havaintomme ikinä varsinaisesti todellisuutta? Havainnointi on lopulta aina subjektiivista, joten voimme kysyä, onko kysymys havainnoinnin virheestä, jos näkemämme ja teoksessa toistamamme asia ei vastaakaan todellisuutta, vai onko kysymys sittenkin meidän henkilökohtaisen havainnointimme persoonapiirteistä. Meidän mieleemme ajautuu keskittymään tiettyihin yksityiskohtiin toisten kustannuksella, tai ehkä jopa yksityiskohtiin niiden suhteiden tai kokonaisuuden kustannuksella. Voimme toki harjoittaa havainnointikykyämme, ja näen sen elinehtona omallekin työskentelylleni, mutta ehkä nimenomaan tekemämme anato-

miset virheet kertovat jotakin olennaista meistä ja havainnoistamme.

Mielestäni meidän ajattelustamme ja katseestamme voivat kertoa enemmän havaintojemme epätäydellisyydet kuin se, miltä osin onnistumme toisintamaan näkemäämme täydellisesti. Epäonnistuminen todellisuuden toisintamisessa ei siis ole välttämättä virhe, ellei kontekstina ole anatomian oppitunti. Toisteisesta virheestä voi päinvastoin tulla jopa olennainen osa taiteilijan kädenjälkeä, tyyllittelyä, joka kantaa teoksesta toiseen ja tekee niistä tunnistettavia. Tai joissain tapauksissa, kuten minun omakuvaprojektissani, ne virheet voivat paljastaa ajattelustamme tai katseestamme jotain sellaista, mitä emme olisi halunneet nähdä.

## Tekemisestä

*Omakuva Medusana* on puuta ja rakukeramiikkaa. Muodonmuutos on teoksen ydin, jota myös materiaalivalinnat edustavat: puuisen osan ja keraamisen osan raja on hiilrettyä, tuli on muuttanut puun mustaksi ennen kohtaa, jossa tulen ja savun tummentama keramiikka alkaa. Puun työstö on vaihtelevaa, osin täysin käsittelemätöntä pintaa, osin lähes valmiiksi työstettyä, ja kaikkea siltä väliltä. Keraaminen osa on huolellisesti liitetty puuhun, osin upottaen. Halusin luoda tähänkin eräänlaista liikettä: paikoin keraaminen osa tulee puusta, jatkaa sen muotoa, paikoin katoaa puuhun, vihjaten sen yhtä aikaa syntyvän ja katoavan.

Keraaminen osa on suureksi osaksi lasitettu, mutta alaosa, josta se liittyy puuhun, on lasittamatta. Halusin jättää savulle tilaa johon tarttua, jotta erityisesti liitoskohdassa molemmissa materiaaleissa näkyy tulen ja savun vaikutus. Medusan iho on nännejä lukuun ottamatta lasitettu valkoisella; värillistä lasitetta on lisäksi pupilleissa, päästä tulevissa, olkapäillä lepäävissä käärmeissä sekä hiuksissa. Värillisissä lasitteissa vaihtelevat siniset, vihertävät ja punaiset sävyt, ja paikoin metallinen hehku.

Toisen käärmeen kieli on ulkona: se on veistetty syreenin oksasta ja pinnoitettu lehtikullalla.





*Savityöskentelyä Kuvataideakatemiaan työhuoneella, puutyöskentelyä Kellokoskella.*

Alkuperäinen suunnitelmani oli työstää puista osaa valmiiksi ensin. Asiat harvoin kuitenkaan menevät ihan suunnitelmien mukaan, ja päädyin työstämään puuta ja keramiikkaa käytännön syistä yhtäaikaisesti ja eri sijainneissa. Työskentely kahdessa paikassa ei ollut ongelmatonta.

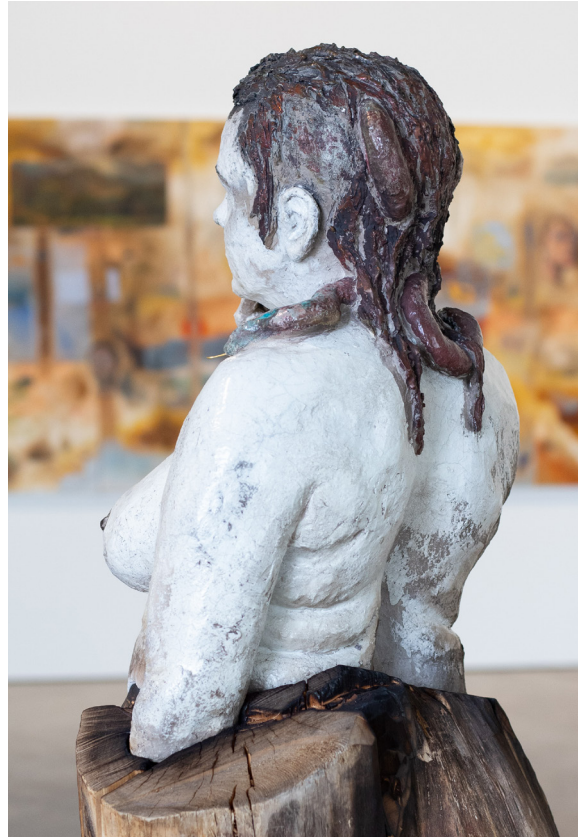
*Rakupolton savustusvaihe. Kuvannut Elias Langi.*



Mittasin, piirsin pahvisia mallikappaleita, ja toivoin parasta, kun loin kahta yhteensovitettavaa palaa pääsemättä kuitenkaan sovittamaan niitä yhteen.

Keraamista osaa työstin työhuoneellani yliopiston kampuksella. Tukena prosessissa toimi miniatyyriversio lisäksi peili (työhuoneen yksityisyys jätti tosin toivomisen varaa), ja mittastyökalu, harpin näköinen laite, joka oli ollut tärkeä työkalu jo miniatyyria tehdessäni.

Kun teoksen lasituspolton aika tuli, sain avukseni kollegani, alumni Essi Pitkäsen. Pitkäsellä on sellaista käytännön kokemusta rakupoltosta, josta koin olevan hyötyä suuri-kokoisen teokseni poltossa. Lisäksi käyttämäni kuvanveisto-osaston raku-uuni on Pitkäsen käsialaa. Huhtikuun 14. päivä oli vihdoinkin rakupolton aika, ja minun ja Pitkäsen apuna toi-



*Teos vasta savustettuna ja sittemmin esillä galleriassa. Kuvannut Elias Langi ja Irina Salonen.*

mi toinen veistäjäkollegani, Elias Langi. Päivä oli hengästyttävä, sillä kaikki se rakupolton arvaamattomuuteen liittyvä jännitys ja epävarmuus, jonka olin sitä ennen onnistunut pitämään poissa mielestä, iski rytinällä. Päivän päätteeksi helpotus onnistuneesta poltosta oli suuri.

Kun keraaminen osa oli valmis lasituspolttua myöten, ja puinen osa oli veistetty kevyemmäksi ja muotoon, kuljetin isäni ja siskoni tarjoamalla tuella puisen osan kampukselle, ja pääsin vihdoinkin käsiksi ehkä haastavimpaan vaiheeseen. Keraamisen osan pitäisi solahtaa tasapainoisesti puiseen.

Ensimmäinen päivä venyi pitkäksi, sillä olin päättänyt, etten poistu työhuoneelta, ennen kuin keraaminen osa istuu paikalleen. Veistin, testasin, veistin lisää. Joiltain osin keraaminen osa piti sovittaa puun sisään, mikä toi lisähaastetta. Ennen illan vaihtumista yöksi yläosa kuitenkin istui alaosaan kuin nakutettu. Käsiä särki ja lihakset olivat väsyneet nostelusta. Totesin, että puuosassa on vielä työstettävää, jotta kokonaisuus olisi tasapainoinen.

Työskentelyn loppuvaiheen aikataulut olivat selvät: puuosuuden oli oltava valmis viimeistelyä eli puun hiiltämistä varten keskiviikkoiltana. Hiiltäminen tapahtui torstaina. Olin asettanut päivämäärät itselleni eräänlaiseksi pakoiksi – mitä ei ehdi tehdä, sitä ei tehdä. Minun ei kuitenkaan tarvinnut tehdä kompromisseja, sillä teos valmistui suunnitelmien mukaisesti.



*Teos esillä näyttelyssä. Taustalla näkyy kuvataiteilija Eeva Lietosen maalauksia, pronssiveistoksia ja fresko.*

Teokseni installointipäivä oli perjantaina 28.4.2023, viikko ennen avajaisia. Olin viimeistellyt teoksen eli hiiltänyt puista osaa edellisenä päivänä. Kärräsin teoksen osat galleriaan ja odottelin installointiapua, sillä osat olivat liian raskaita yksin kasattaviksi. Pyörin ympäri hiljaista galleriaa siihen asti, että teokseni oli installointivuorossa. Puinen osa nostettiin jalustapalojen päälle ja lopulta keraaminen osa sovitettiin paikalleen. Viimeisenä kiinnitin käärmeen kullatun kielen kohdilleen, apuna pieni pala mustaa muovailuvahaa. Siinä se sitten oli, ja avajaisiin oli vielä viikko. Kertakaikkisen antiklimaattinen installointikokemus, ei helpotusta valmistuneesta työstä, ei minkäänlaista voittajafiilistä. Keho ja mieli olivat yhä valmiustilassa, jännittyneenä odottamassa avajaispäivää, epävarmana siitä, minkälaisen vastaanoton teos saa.

Teos oli esillä osana Kuvan Kevät 2023 -näyttelyä, Kuva/Tila galleriassa. Teos oli sijoitettuna gallerian takaosaan keskilattialle, ja teokseen kuului 25 cm korkea, koivusta tehty jalusta.



# Toisin katsoen – erilaisia tapoja nähdä taiteessa

Katseen logiikka on kuvataiteessa, kuten visuaalisessa kulttuurissa ylipäänsä, hyvin normittunutta. Käsittelen tässä osassa sellaisia kuvataiteilijoita, jotka työskentelevät veiston parissa ja joiden teoksiin sisäänkirjoitettu tapa katsoa taistelee tätä logiikkaa vastaan, kuten itse *Omakuva Medusana* -teoksessa pyrin tekemään; tarjoamaan erilaisia tapoja katsoa ja nähdä. Haastaa normittuneita katseita. Kandidaatin tutkielmassani totesin, että tarvitsemme paitsi toisin tekemistä, myös toisin katsomista. (Salonen, 2021) Taiteilijat, joiden töitä seuraavaksi käsittelen, tekevät nähdäkseen näistä kumpaakin: koska he katsovat toisin, he tekevät toisin.

Olen valinnut käsittelemäni taiteilijat oman näkemykseni perusteella, eivätkä kaikki taiteilijat itse välttämättä kehystä teemojaan ja työskentelynsä tapaa poliittisesti kuten minä teen. On huomionarvoista, että poliittisuus ei välttämättä ole nykypäivänä taiteilijan itse valitsema positio, vaan nimenomaan siinä, millaisia valintoja taiteilija vapaasti oman intuition pohjalta voi tehdä, on valtava poliittinen lataus ja potentiaali uudistaa taidekenttää.

Figuratiivinen taide on nykyään paljon muutakin kuin ihmisyyden kuvausta, mutta itse keskityn nyt juuri siihen: minkälaisia käsityksiä ihmisyydestä voidaan vahvistaa muuttamalla tapaamme katsoa ja muuttamalla sitä, minkälaisen katseen sisällytämme tuottamaamme materiaaliin.

# Lasten kuvia

**Terhi Kaakinen** on kuvanveistäjä, jonka teoksissa useimmiten seikkailevat lapset. Puusta rouhealla tyyllillä veistetyt hahmot on ikuistettu usein arkisissa, ohitse kiitävissä hetkissä.

Historiallisesti naiset ja naisten taiteen tekeminen on ollut sidottu kodin piiriin; teosten aiheet ja taiteen tekemisen välineet sopivat kodin ympäristöön, koska vaihtoehtoja ei oikeastaan ollut. Tätä historiaa vasten Kaakisen teokset ovat hyvin poliittisia: aiheeksi on valikoitunut perhe ja lapset, ei siksi, että vaihtoehtoja ei ole, vaan siksi, että ne ovat tärkeitä, relevantteja taiteen aiheita. Kaakinen myös työskentelee kotonaan, mutta nykyään kotioloit eivät tarkoita enää vain piirtämistä, maalaamista tai kirjailua, vaan kotiin, omaan tilaan, työvälineeksi voi valikoitua myös moottorisaha. Nykyään sellaiselle on tarpeeksi tilaa.

Kaakisen lapsihahmot piilottelevat nurkan takana, kiukuttelevat, uppoutuvat kirjoihin, ujostelevat. Teoksia yhdistää hyvin tarkkanäköinen hetken ja tunteen kuvaus. Lapset tulevat teoksissa nähdyiksi, eivät vain esitetyksi osana kohtausta tai merkitsemässä allegoriaa. He ja heidän tunteensa, olemisensa tulevat aiheeksi itsessään. Kuvauksen tapa on herkkyydessään radikaali yhteiskunnassa, jossa lapset jäävät helpoksi toisiksi, ei niin täysivaltaisiksi yhteiskunnan osiksi.

Kaakisen teokset myös puhuttelevat lapsia. Estetiikka, jossa värit vaihtelevat hempeästä kirkkaksiin, houkuttavat perheen pienimmät katsomaan ja kokemaan. Taiteen piirissä lasten osallistaminen ei ole itsestään selvää, vaan usein valkoisen kuution logiikka toimii päinvastoin lapsia vastaan: teokset ovat herkkiä, ripustukset ovat herkkiä. Teoksiin ei saa koskea, eivätkä ne välttämättä kestäisikään sitä. Galleriatilojen tunnelma ohjaa varovaisuuteen ja hiljaisuuteen.

”Nuo pienet ovat vähän herkempiä, isoja voi vaikka varovasti silittää”, Kaakinen totesi teoksistaan Kuusiston taidekartanolla järjestetyn Puunsyy-näyttelyn avajaisissa 26.6.2023. Kaakisen teosten äärellä lapset ovat tervetulleita; lasten tapa olla tulee nähdyksi paitsi teosten aiheena, myös taiteen katsojana ja kokijana. Jos teokseen ihastunut lapsi ojentaa kätensä impulssina teosta kohti, ei sitä tarvitse välittömästi rajoittaa. Se tarjoaa lapsille tilaa olla ja opetella. Umpipuu on tällaiseen loistava materiaali. Se, ettei lapsen ensikokemus taiteesta ole lista kieltoja ja vaimennettuja impulsseja, on itsessään tärkeää.

Keravan kirjastossa on useita Kaakisen teoksia, jotka ostettiin kokoelmaan kirjastossa vuonna 2018 järjestetyn näyttelyn päätteeksi. Kirjasto järjesti näyttelyn aikana äänestyksen, jossa lapset saivat äänestää omaa suosikkiaan teoksista. (Keravan kaupunki, 2018) Lasten valitsema voittaja, Pika Pika, ilahduttaa nyt kävijöitä kirjaston lainaustiskin vieressä.

Terhi Kaakisen teokset haastavat tapaa, jolla lapset yleensä on nähty taiteessa ja toisaalta osana taidemaailmaa ja taideyleisöä. Voisin sanoa, että Kaakisen veistokset ylipäänsä haastavat tapaa, jolla me usein katsomme lapsia. Ne luovat lasten kokemuksista ja olemisesta oman, tärkeän maailmansa kultivoimallaan sen taiteen aiheeksi.

## Omia kuvia

Kuvataiteilija **Stiina Saariston** omakuvalliset naishahmot ovat hypänneet paperilta kolmiulotteiseksi: suurista piirustuksista ja maalauksista aiemmin tunnettu Saaristo on viime vuosina alkanut tuottamaan tyylilleen uskollisia keraamisia veistoksia. Kuten aiemmat piirustukset, myös veistokset pakenevat ihanteiden esittämistä. Ote on rouhea ja kaunistelematon, eikä tavoitteena ole teoksen aiheen ulkonäön imartelu tai katsojan viehtymyksen herättäminen. Ennemmin ne haastavat katsojaa kohtaamaan teoksessa esitetyt hahmot, näkemään ne myös kaikessa rujoudessaan. Teokset tuntuvat suorastaan ilkkuvan miehiselle katseelle.

Saariston keraamisissa veistoksissa käsitellään ihmisen kasvukaarta: lapsuutta, aikuisuutta, vanhuutta. Häpeilemättömät veistokset tuovat katseen alle erilaisia ihmisyyteen liittyviä kysymyksiä rajulla, mutta samalla leikkillisellä otteella. Veistoksissa toistuu jo hänen kaksiulotteisista teoksistaan tuttu taidokas yksityiskohtaisuus ja yltäkylläisyys. Niissä yhdistyy perinteisesti feminiiniseksi miellettyjä symboleita, värejä ja estetiikkaa, ja rajua, anteeksipyytelemätöntä ihmiskuvausta, joiden herättämä ristiriitaisuuden ja ehkä jopa epämukavuuden tunne kertoo siitä, että emme ole tottuneet katsomaan naisia näin. Tällainen naiskuvaus riitelee länsimaalaisen visuaalisen kulttuurin ihanteiden kanssa. Itse asiassa voisin kärjistää, että inhimillisyys riitelee länsimaisen visuaalisen kulttuurin naisihanteiden kanssa.

Yritän saada kiinni siitä, mikä teosten asetelmassa on erityisen häiritsevää. Meidän kulttuurissamme nuoruus ja kauneus ovat olleet tavoiteltavia asioita, joita on myös symbolisesti käytetty kuvaamaan hyvyyttä ja viattomuutta. Sitä vastoin rumuutta on käytetty kuvaamaan pahuutta, ilkeyttä, rappiota. Olemme tottuneet siihen, että näillä elementeillä tarjotaan meille signaaleja: että ne toimivat jonkinlaisina kompassina osoittamassa meille, kuinka meidän tulisi suhtautua, mitä meidän pitäisi ajatella. Saariston teoksissa nämä koodistot sekoittuvat eivätkä ohjaakaan katsojan reaktiota.

Sen sijaan teosten ristiriitaisuuden äärellä syntyy tunne siitä, että ne kehottavat katsomaan itse. Ne eivät kaunistele mutta eivät myöskään moralisoi, enemmän jättävät katsojan pohtimaan.

Esimerkiksi veistoksessa *Marilyn Fighting* (2021) kuvataan kaksi pientä tyttöä nyrkkitappelussa. Lasten kasvot ovat vääristyneet rumiin irvistyksiin, ja kehot ovat jännittyneet väkivallasta. Teoksen tunnelma on kiehtovan epämiellyttävä. Siinä yhdistyvät hempeät värin, kukka- ja ponikuosit sekä voimakas, väkivaltainen jännite. Ristiriitaisia viestejä. Teokset eivät päästä katsojaa helpolla, ne eivät tarjoa helposti omaksuttavaa katsetta.

## Tyttöjen kuvia

Katselin *Nuoret 2023* -näyttelyssä **Maisa Majakan** teoskokonaisuutta. Nuoria naisia ottamassa yhdessä selfieitä, juhlien jälkeistä melankoliaa irtoripset takertuneena poskelle. Tuttu, lämmin nostalgia täytti mieleni. Sama tunne, kuin ennenkin Majakan teosten äärellä: minut on nähty. Osa minunkin historiaani, minunkin olemistani on tallennettu näihin teoksiin. Tunnistan itseni ja ystäväni, ne läheiset entiset tytöt, jotka minun tavoin joutuivat kasvamaan ympäristössä, jossa ensin tyttöys, sittemmin naiseus oli jotain toisarvoista. Missä juhlimista moralisoitiin ja tyttökulttuuria väheksyttiin, ja nuoret naiset menettämässä kontrollin oli jotakin pahaa ja vaarallista, ei vain itselle vain myös muille. Sanna Marinin bilekohun inspiroima veistos on toisaalta muistutus siitä, että me yhä elämme siinä samassa asenneilmapiirissä, mutta nyt meillä on ääntä, tilaa ja voimaa sanoa vastaan.

Niin myös Majakan teokset tekevät: ne sanovat vastaan, kun tyttöyttä vähätellään, kun juhliivia teinityttöjä paheksutaan ja haukutaan, kun tyttökulttuuri tuomitaan vähempiarvoiseksi. Majakan teokset muistuttavat siitä, että tämä on kaunista historiaa; tämä on meidän historiaamme, tämä on tärkeää ja me haluamme muistaa, koska tässä olemme me, ja muistamalla me olemme olemassa. Teosten sisältämästä katseesta puuttuu täysin moralisointi tai paheksunta. Niiden aiheita katsotaan lämpimällä, rakkaudellisella ja hyväksyvällä katseella, sillä katseella, jota me kaikki kaipasimme kasvaessamme. Tämä ei rajoitu vain *Nuoret 2023* -näyttelyssä esillä oleviin teoksiin, vaan kantaa läpi koko Majakan tuotannon.

Majakan teokset leikittelevät perinteisen keramiikan ja koriste-esineiden mittasuhteilla ja estetiikalla liittäen niitä aiheisiin, jotka useimmiten käsitetään epäsovinnaisiksi. Berliinissä Majakan Galleria Snow'n *After Party* -näyttelyssä vuonna 2022 teoksissa kuvattiin näyttelyn nimen mukaisesti tunnelmia juhlien jälkeen ja juhlien jatkoilla. Teoksissa nojailtiin vessan pyttyyn, syötiin saksilla leikattuja pizzasiivuja, käperryttiin yksin tai yhdessä juhlien jälkeiseen melankoliaan. Jos

teoksia tarkastelee siitä perspektiivistä, että taiteessa on historiallisesti luotu moraalikäsitteitä ja varoiteltu paheellisesta elämästä, niin nämä teokset päinvastoin nostivat kohtaukset kauniiksi, kuvaamisen arvoiseksi hetkiksi; Majakka kultivoi ne taideaiheeksi ilman kriittistä, moralisoivaa katsetta. Teokset olisivat voineet olla niitä muistokuvia, joita vuonna 2008 julkaistiin bileillan jälkeen Facebookissa kuva-albumeissa, joiden yleisöksi oli rajattu vain samoissa bileissä olleet ystävät. Samoja kuvia, joihin me nyt törmäämme ja lähetämme samoille kavereille saateteksteillä ”Eikä, muistatko sä tän?”. Majakka luo ajankuvaa sellaisesta näkökulmasta, josta sitä ei liian usein luoda.

# Lopuksi

*Omakuva Medusana* oli minulle tutkimusmatka. Idea oli muhinut pitkään, katse teemana oli alkanut kiinnostaa jo vuosia aiemmin, onhan se ollut välttämättömästi läsnä työskentelyssäni, tavalla tai toisella. Opinnäytetyöni antoi mahdollisuuden uppoutua aiheeseen niin taiteen kuin teoriansikin keinoin. Katseeseen liittyvien tutkimuksien lukeminen syvensi omaa ymmärrystäni myös omasta katseestani ja sen kautta syntyvistä representaatioista.

Katseessa on todella voimaa: minun, oman elämäni Medusan, katse on tuhonnut jo lukuisia elokuvia, taideteoksia, kirjoja ja televisiosarjoja, joiden ääressä olen joskus aiemmin viihtynyt. Kuitenkaan katse ei ole vain tuhovoimainen, se voi olla myös parantava. Katse voi hyväksyä ja hoivata.

Katse on voimakas väline ilmaisussa ja tulkinnassa. Katseen logiikan ja rakentumisen ymmärtäminen on tärkeä osa figuratiivista ilmausta, koska sillä mitä ja miten kuvaamme, on merkitystä. On tärkeää oppia tuntemaan oman katseensa piirteitä, tunnistaa niitä suodattimia, joiden läpi tarkastelemme maailmaa ja oppia tarvittaessa riisumaan niitä. Opinnäytetyöni on minulle alkutaival – katseen ympärille kietoutuvat kysymykset ja pohdinnat tulevat välttämättä seuraamaan figuratiivisen työskentelyn mukana.

## ***Kiitokset***

*Haluan lopuksi kiittää opinnäytetyön prosessissa tukea ja apua tarjonneita ihmisiä.*

*Teitä on paljon, mutta erikseen tahdon osoittaa kiitokset perheelleni; olette olleet prosessissa mitaamattoman tärkeitä, niin henkisessä tuessa kuin konkreettisessa avussa dokumentoinnista logistiseen apuun, käytännön assistentteina toimimiseen ja oikolukuun.*

*Kiitos kollegat Siiri ja Leena, jotka olette katselleet tätä menoa jo kandiopintojen alusta alkaen. Kiitos Essi ammattitaitosi lainaamisesta rakupoltoon, ja tarkoista huomioista, joita tarjosit läpi maisterityön teon. Kiitos Elias avusta rakupoltossa ja kannustavista sanoista.*

*Kiitos ohjaajalleni Radoslaw Grytalle. Hän ei ehtinyt nähdä valmistumistani, mutta sen sijaan hän ehti nähdä kehitykseni opintojeni ensimmäisestä syksystä maisterityöhön asti. Radoslaw oli taiteilijana ja opettajana tärkein mentorini Kuvataideakatemiassa viettämiäni vuosien ajan.*

*Kiitos Emma ja Selina, että otitte vastaan tarkastajan tehtävän!*

# Kirjalliset lähteet

- BERGER, JOHN, 1972, *Ways of Seeing*. Lontoo: The British Broadcasting Corporation ja Penguin Books.
- CIXOUS, HÉLÈNE, 2013. *Medusan nauru ja muita ironisia kirjoituksia*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- DYER, RICHARD, 1993. *The Matter of Images: Essays on Representations*. Lontoo ja New York: Routledge.
- HIRSCHMANN, KRIS, 1967. *Monsters and Mythical Creatures: Medusa*. San Diego, Kalifornia: Reference Point Press.
- KERAVAN KAUPUNKI, *Terhi Kaakisen lapsihahmot valloittavat kirjaston taidenäyttelyssä*, 20.10.2018. (Haettu 10.7.2023)
- LINDGREN, ASTRID, 1981. *Ronja, ryövärintytär*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- MULVEY, LAURA 1989. Visual Pleasure and Narrative Cinema. Teoksessa *Visual and Other Pleasures*. s. 14–26. Houndmills, Basingstoke, Hampshire England New York: Palgrave Macmillan.
- RÄSÄNEN, MATTI, 2019. Äidinkieli väestökisterissä. *Virallinen lehti* -verkkojulkaisu 5.2.2019. (Haettu 10.7.2023)
- SALONEN, MILJA, 2021. *Naarassika (taiteilijan omakuva)*. Kandidaatin tutkielma. Helsingin Taideyliopiston Kuvataideakatemia.
- SMITH, SHARON, 1999. *The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research*. Teoksessa *Feminist Film Theory*, s. 14-19 Thornham Sue (toim.). New York: New York University Press.

# Kuvalähteet

*Omakuva Medusana* teos- ja työskentelykuvat, jos kuvan yhteydessä ei toisin mainita:

Irina Salonen (2023)

Kansikuva ja kuvat rakupoltosta:

Elias Langi (2023)

*Proserpinan sieppaus* (Ratto di Proserpina) Gian Lorenzo Bernini (1624).

CC-BY-SA 4.0

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Rape\\_of\\_Proserpina\\_\(Rome\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Rape_of_Proserpina_(Rome).jpg)

## Lisenssit

CC BY-SA 4.0:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>